

کلیه‌ی حقوق این اثر محفوظ و مخصوص مولف است. این اثر مطابق با قوانین بین‌المللی به ثبت رسیده و تکثیر آن به هر گونه و هر شکل – الکترونیک، فتوکپی، چاپ و بازچاپ – به‌استثنای نقل قول به‌منظور نقد و بررسی، بدون اجازه‌ی کتبی ناشر ممنوع است و پیگرد قانونی دارد.

رنگین‌کمان تغزل

شعر و تحولات شعری و تاریخ آن

رنگین‌کمان تغزل: شعر و تحولات شعری و تاریخ آن

اوکتاویو پاز

ترجمه: سعید هنرمند

چاپ اول

نشر جوان

اوکتاویو پاز

ترجمه: سعید هنرمند

Canadian Cataloging in Publication Data

Saeed Honarmand

RANGIN-KAMĀN-E TAGHAZZOL

Text in Persian; title in Arabic and Latin characters

ISBN: 978-0-9683487-3-4

II-title

Javan Publication
Printed by Campus Printing
614-261-7991

نشر جوان

فهرست

مقدمه‌ی مترجم ۵

شعر و ادبیات شعری ۵۱

زبان ۶۹

تخیل ۹۱

وزن-آهنگ ۱۰۹

نظم و نثر ۱۳۳

ادبیات و ادب‌پردازی ۱۶۹

معنا فرزند صداست ۱۸۳

خواندن، فهمیدن، تامل کردن ۱۹۳

تنها تابع آن، بازتاب می‌یابد. هر زبان از دید پساساختارگرایی یک کهکشان خاص است که نیروی کشش و رانش ویژه‌ی خود را دارد، و تمام اجسام - از اتم تا ستاره، از واقعیت تا پدیده، از تفسیر تا تمایز - را در نظام و نظم ویژه‌اش دسته‌بندی، طبقه‌بندی و ارزش‌گذاری می‌کند و بالاخره در ابعاد ادراکی ویژه‌ی خود تبلور می‌دهد.

پساساختارگرایی بیش از هر نگرش دیگر بر مبانی زبان‌شناسی، معناشناسی و نشانه‌شناسی معاصر استوار است. در واقع از این نظر، نقطه مقابل نوگرایی (مدرنیسم) قرار دارد. نوگرایی چه به‌عنوان زاویه نگاه و چه به‌عنوان سبک بر پایه‌ی علوم طبیعی و تجربی سده‌های هفده تا نوزده اروپا شکل گرفته، هم از این رو، توجه به جزئیات و استنتاج از جزئیات نقش بسیار موثری در شیوه‌ی شناخت آن داشته است. برعکس، ساختارگرایی و پساساختارگرایی بیشتر بر دستگاه‌مندی زبان تکیه دارد و آن را به‌مثابه‌ی ابزاری مهم برای رسیدن به واقعیت و درک از واقعیت و پدیده‌ها به کار می‌گیرد، و بر این باور است که ادراک ابعاد مختلف واقعیت پیش از هر چیز بستگی به ساختار، مناسبات و منطق درونی هر زبان دارد.

چارلز سندرز پرس از سال‌های ۱۸۶۰ تا ۱۹۱۴ به‌طور جدی روی دستگاه نشانه‌های زبانی کار کرد. وی زبان را دستگاهی از نشانه‌ها^۱ یافت که از درون دارای نظام به هم‌پیوسته و پیچیده‌ای هستند. فرمالیست‌ها روس از سوی دیگر، به این نتیجه رسیدند که زبان از دو بخش فرم و معنا تشکیل می‌شود.

معنا، مفهوم یا برداشت حسی و عقلی ما از اشیا و پدیده‌ها است، فرم اما گونه‌ی مادی و فیزیکی زبان یعنی صداها است. صداهایی که به دلیل داشتن شکل‌های الگویی، طرح-آواهای^۲ صرفی و نحوی را پدید می‌آورند. مجموعه‌ی کار پرس روی نشانه‌ها و بحث‌های فرمالیست‌ها درباره‌ی فرم در زبان، مبانی دو دانش آواشناسی^۳ و نشانه‌شناسی^۴ را در حلقه‌ی پراگ (ساختارگرایان پراگ) گذارد. اما تاثیر فرمالیست‌های روس به اینجا پایان نمی‌گیرد و در واقع میراث مهم‌تر دیگری را نیز در اختیار حلقه‌ی پراگ می‌گذارد: مبانی بحث درباره‌ی کارکردهای ششگانه‌ی زبان و مهمتر از همه

مقدمه‌ی مترجم

می‌توان اکتاوئو پاز را نیز مثل هر شخص یا اندیشه‌ای، در چارچوب یک ایسم اسیر کرد و به همان سادگی - که به‌ویژه در غرب رایج است - گفت: پاز شاعر، نویسنده، دولتمرد و ناشری ساختارگرا (و یا به‌زعم خود مدرن) است. تعریفی جامع و مانع، اما ابعاد حقیقت فراتر از یک واژه و یا ایسم است. به قول خود پاز: "تخیل فراتر از هر نیرو و قدرتی در حال کشف دنیاهای تازه‌ی انسانی است." و انسان خلاق در این رهگذر، همواره در پی آن است که درهای دیگر را بگشاید. درهایی به نام واژه، مستتر در واژه و برانگیخته با واژه. تخیلی که در عبور از این درها قدم به دنیای واقعیت - واقعیت ساخته و پرداخته‌ی انسان - می‌گذارد و همزمان از آن می‌گریزد تا به واقعیت بعدی رسد، تا لایه‌ی جدیدی از آن را کشف کند. واقعیتی که در اصل در دل مناسبات اجتماعی، فرهنگی و زبانی ما نهفته است و تابع منطق و نگاه زبانی و فرهنگی ما ساخته می‌شود. واقعیتی نسبی و متکی بر زاویه نگاه ما به جهان، زاویه نگاه خاصی که در فرهنگ و زبان ما تبلور یافته است و از آن گریزی نیست (نک به بخش آخر).

پساساختارگرایی نیز از این نظر کلید-واژه‌ای است که از درکی متفاوت و زاویه‌نگاهی خاص سرچشمه می‌گیرد. راهی برای اندیشیدن - مثل دیگر راه‌ها - و دنیایی برای سیر کردن، مثل دیگر دنیاها؛ دستگاه فکری‌ای که نافی ارزش‌های درونی هیچ فرهنگ و تمدنی نیست. زیرا بر این باور است که هر فرهنگ و تمدنی و دقیق‌تر گفته باشیم هر زبانی، یک جهان خاص است - جهانی متفاوت از جهانی که در زبانی دیگر ساخته شده. بدین‌سان نظام تمایزگذار یا ارزش‌گذار آن نیز متفاوت است، زیرا که درک و ارزش واقعیت به‌صورت نسبی به مناسبات درونی هر زبان بستگی دارد و

کارکرد شعری یا بوطیقای^۵ زبان. رومن یاکوبسن متأثر از این دید، جدول کارکردهای زبان را می‌نگارد. وی در مقاله‌ی «فرازبان به‌عنوان یک مسئله‌ی زبان‌شناختی» و کتاب **هنرهای لفظی، نشانه‌های لفظی و زمان لفظی** به بحث و گسترش مبانی این اندیشه می‌پردازد.^۶ وی می‌نویسد زبان یک پدیده‌ی شاعرانه است، زیرا پویا است و در کنش ساختن معناهای جدید، نقش و کارکرد نشانه‌ها و طرح-آواها را دگرگون می‌کند. به‌عبارتی زبان با تبدیل شدن نماد به استعاره و برعکس، یا تبدیل استعاره به تصویر و برعکس، از نشانه‌ها یا طرح-آواهای محدود مفاهیم و پندارهایی می‌آفریند که در وهله‌ی اول شاعرانه است، زیرا ساختار استعاری دارد، و بعد تبدیل به گونه‌های دیگر می‌شود. به‌عنوان نمونه، واژه‌های بانمک، شیرین‌سخن، شیرین‌دهان، سخن زهرآگین و... را در نظر بگیرید. این واژه‌ها در فارسی امروز صفت‌های بسیار ساده و مصطلحی هستند، حال آنکه ساختار استعاری آنها نشان می‌دهد که زمانی دور یا نزدیک به صورت یک پدیده‌ی شعری وارد زبان شده‌اند.^۷ همگان می‌دانند که سخن چشیدنی نیست و اگر آن را همگان می‌پذیرندش، تنها به این دلیل است که کارکرد شاعرانه‌ی زبان میدان به قدرت آفرینش اهل زبان می‌دهد تا ترکیبات پایدار و ناپایداری چون شیرین‌سخن و سخن زهرآگین پدید آورند.

نشانه‌ها از نظر پرس به سه دسته تقسیم می‌شوند: نمادین،^۸ تصویر یا شمایی^۹ و نمایه‌ای.^{۱۰} بسیاری بر این تصور-اند که هر نشانه (تفاوت نمی‌کند واژه‌ی بسیط باشد یا ترکیبی و یا حتی جمله) تنها یکی از این سه وجه را دارا است، اما یاکوبسن در مقاله‌اش «درباره‌ی نشانه‌شناسی پیرس» می‌نویسد: «پرس اعتقاد نداشت که نشانه‌ها تنها یکی از این سه خصوصیت را دارا هستند؛ تقسیم‌بندی آنها صرفاً به قصد نمایش سه وجه مختلف آن است، و گرنه این وجوه همه با یکدیگر و همزمان در یک نشانه هستی می‌یابند.»^{۱۱} باز نیز بر این نکته تأکید می‌کند؛ وی که این سه وجه را با نام‌های متفاوت دلالت به جای نمایه،^{۱۲} بازنما به جای شمایل،^{۱۳} و انگیزانندگی^{۱۴} به جای نماد نشان می‌دهد، می‌گوید: «هیچ واژه‌ای را نمی‌توان یافت که از این عناصر حسی و دلالتی عاری باشد، چنانکه باید

اذعان کرد که هیچ حس و مدلولی بدون واژه وجود ندارد.» (نک: بخش دوم) اما نکته‌ی مهم این است که این سه وجه در هر واژه و جمله به یک میزان کارایی ندارند. معمولاً واژه‌ها بنا به نحوه‌ی کاربرد و جای‌شان در زنجیره‌ی گفتار یکی از وجوه را برجسته‌تر و متمایزتر نشان می‌دهند و تابع قدرت آن، وجهی از معنا را نشانه می‌روند. قدرت و ضعف هر یک از این وجوه در شرایط و مکان ویژه، از واژه معنا و تصویری خاص بیرون می‌کشد، که با معنا و مفهوم همان واژه در جای دیگر متفاوت است. مثلاً واژه‌های چرک یا نوار زخم‌بندی را در نظر بگیرید، وجه دلالتی (نمایه‌ای) این واژه‌ها در زبان روزمره بیشترین قدرت را دارد، در این حالت وجه‌های تصویری و نمادین (با به تعبیر باز انگیزاننده) آنها کاربردی ضعیف دارند؛ اما همین واژه‌ها را در شعر «تعویذ» شاملو ملاحظه کنید که چگونه با قدرت انگیزانندگی و تصویری، از رهگذر فرازبان به شعر رسیده‌اند:

به چرک می‌نشیند
خنده

به نوار زخم‌بندی‌اش ار بندی^{۱۵}

اما ساختارگرایی در این حوزه از گستره‌ی مباحث فرمالیست‌های روس فراتر می‌رود. این تحول نتیجه‌ی کار سه فرد و جریان است. ۱- **فردیناند دو سوسور** در تقسیم زبان به دو گونه‌ی «زبان الگویی»^{۱۶} و «زبان اجرایی»^{۱۷}. ۲- دانش آواشناسی و جدول کارکردی زبان بر پایه‌ی نشانه‌شناسی به توسط حلقه‌ی پراگ به‌ویژه یاکوبسن و **مکاروفسکی**. ۳- کار زبان‌شناسان امریکایی، **سایپر**، **ورف**، **بلومفیلد** و **بوآس**^{۱۸} در بحث مربوط به «نسبیت زبانی» و «زمان در زبان». تلاش این مقدمه در آن است که با بررسی کوتاه این سه مبحث، نقطه نظرات باز در این باره، و متأثر از آن درباره‌ی شعر را برجسته کند.

زبان‌شناسی در آخر سده‌ی نوزدهم و آغاز این سده به نتایج بسیار مهمی در شناخت موقعیت زبان در رابطه با اندیشه و جامعه رسید. مطالعه و تجزیه تحلیل زبان بر مبنای ساختار و دستگاه‌های درونی زبان یکی از

مهمترین نتایج آن بوده است. فردیناند دو سوسور به این نتیجه رسید که زبان به لحاظ موقعیت و کاربرد به دو بخش تقسیم می‌شود: زبان در مفهوم گسترده که تمام دانش و آگاهی و بنابراین درک ما را در طول تاریخ و گستره‌ی جامعه در بر می‌گیرد و در دستگاه تمایزبخش ویژه‌ی زبان نمود می‌یابد؛ وی این زبان را با اصطلاح کلی لانگ (زبان الگویی) نامگذاری کرد، در مقابل پارول (زبان اجرا) را به‌عنوان اصطلاح برای زبان کاربردی - که فرد با آن تفهیم و تفاهم می‌کند - مورد استفاده قرار داد.^{۱۹} مطابق با این تقسیم‌بندی می‌توان گفت سوسور بیش از هر چیز متوجه‌ی ساخت و نقش دستگاه‌های زبان بر روند ادراک ما از واقعیت بوده است. البته بلومفیلد نیز در همان سال‌ها (۴۰-۱۹۳۰) تلاش کرد که فرآیند طبقه‌بندی زبان را مورد بررسی قرار دهد، اما نگرش وی با سوسور دگرسان است؛ وی فرآیند طبقه‌بندی و تقسیمات ساختار زبان را مادی و بیرونی می‌داند و نقش کمی به تجربدهای ذهنی می‌دهد. **نوام چامسکی** نیز از همین زاویه با سوسور اختلاف دارد. وی مطابق با نگرش بلومفیلد زبان را به دو بخش تقسیم می‌کند: روساخت^{۲۰} در مقابل ژرف‌ساخت^{۲۱} - مقایسه کنید با روبنا و زیربنا در مارکسیسم. لازم به توضیح است که چامسکی، ژرف‌ساخت و روساخت را بیشتر در حوزه‌ی دستور زبان به کار می‌برد و در مقابل اصطلاحات لانگ و پارول واژه‌های توانش^{۲۲} و اجرا^{۲۳} را پیشنهاد می‌کند. یاکوبسن بر این باور است که زبان‌شناسان امریکایی در کل برای لانگ اصطلاح الگوی زبانی^{۲۴} و برای پارول اصطلاح سخن‌راندن^{۲۵} را به کار می‌برند.^{۲۶} **ژاک دریدا** نیز از اصطلاح نوشتار^{۲۷} به جای لانگ بهره می‌گیرد.

از نظر سوسور زبان الگویی نسبت به زبان اجرایی در وضعیتی کلی‌تر و گسترده‌تر قرار دارد. در واقع درک ابعاد واقعیت - در زبان گفتار - بیش از هر چیز بستگی به قدرت و قابلیت تاریخی زبان گسترده دارد. زبانی که با اولویت دادن به ویژگی‌های ذهنی و پنداری، ماهیت گفتار (و یا نوشته‌ی روبرو) را به تاریخ و گذشته پیوند می‌دهد؛ گذشته‌ی واژه، رابطه‌ی آن با دیگر واژه‌ها و ساخت نحوی جمله‌ها و...؛ برای نمونه، 'ماه دوچرخه‌سوار' تنها در شبکه‌ی معنایی زبان فارسی معناپذیر است، زیرا هم-

نشینی این دو واژه صرفاً به خاطر ویژگی‌های ذهنی و پنداری مستتر در واژه‌ی ماه ممکن شده است. **ریچارد هارلند** با نقل این بحث پیچیده‌ی سوسور، می‌نویسد: "این عجیب‌ترین شیوه‌ی استدلال از زاویه دید علوم طبیعی است - به‌ویژه که بر فاکت‌های مادی و قابل اثبات و بنابراین موثق تکیه کرده است."^{۲۸} هارلند این جمله‌ی معترضه را به این خاطر می‌آورد که سوسور در سال‌های ۱۹۰۰ همچنان شیوه‌ی اثبات‌گرا را معتبرترین شیوه‌ی شناخت می‌دانسته است.

برای روشن شدن تفاوت میان زبان الگویی و زبان اجرایی سوسور شطرنج را مثال می‌زند: در برخورد اول، به‌نظر کافی می‌آید که با آموزش چگونگی حرکت مهره‌ها در تمام بازی‌ها، شطرنج را فراگرفت. اما این حرکت‌ها، به‌شرطی ممکن هستند که بازیکن حرکت ممکن را از میان مجموعه‌ی گسترده‌تر حرکت‌های احتمالی برگزیند. در آموزش شطرنج باید به دستگاه احتمالات مطابق با قواعد بازی و حرکت هر مهره توجه کرد.^{۲۹} دستگاه پیچیده‌ای که از دل آن، هر حرکت ویژه، در هر لحظه‌ی خاص منتهی به حرکت واقعی و ممکن می‌شود - دست‌کم در همان محدوده‌ی دانش بازیکن، که آن هم از پیش به صورت مفهومی ذهنی با او همراه شده است.

زبان نیز چنین است. دستگاه زبان الگویی مجموعه‌ی ممکن‌ی از همه‌ی گونه‌های گفتار را در خود جمع دارد، اما زمانی پدیدار می‌شود که گوینده با آگاهی قبلی بر زبان جاری کند؛ گوینده‌ای که می‌داند چگونه سخن براند و از کدام واژه‌ها برای دلالت و انتقال اطلاعات بهره گیرد. ناگفته مشخص است که آگاهی گوینده امری‌ست نسبی و بنابراین شیوه‌های بیان نیز تابع آن متفاوت. در قیاس با شطرنج، زبان گسترده تمام قاعده‌ها، مهره‌ها و حرکت‌های احتمالی را شامل می‌شود، اما زبان اجرایی یا کاربردی تنها آن حرکت‌ها، قاعده‌ها و مهره‌هایی را در بر می‌گیرد که در یک بازی به کار می‌آیند تا نتیجه مشخصی به دست آید.

زبان الگویی دستگاهی است از حرکت‌های ممکن (منطق، دید حاکم بر زبان به‌طور کلی، و واژه‌ها به‌طور ویژه)، مهره‌های موجود (واژه‌ها در

شبکه‌ی معنایی) و قواعد (نحوی، صرفی و آوایی). بنیاد این دستگاه بر پنداری ذهنی با نام 'نظام ارزشی' یا 'نظام تمایزگذار' استوار است. نظامی که نیروی کشش و رانش خود را از زاویه دید فرهنگی و منطق زبان می‌گیرد و از همین رو است که هر زبان نظام تمایزگذار و یا ارزش‌گذار ویژه‌ای به وجود می‌آورد، به‌طوری که حتی داده‌های اثبات‌شده‌ی علمی نیز تنها با اتکا بر این نظام رایج (رسمی) به واقعیتی انسانی و سپس زبانی تبدیل می‌شوند. نظام ارزش‌گذار را می‌توان در 'فرازبان'^{۳۰} یا کوبسن و 'ناخودآگاه جمعی'^{۳۱} لاکان نیز جستجو کرد.

یاکوبسن در مقاله‌ی "نتایج زبان‌شناختی درباره‌ی مسئله‌ی خودآگاه و ناخودآگاه" ضمن ارائه‌ی مطالعات مختلف در این باره، به نتیجه‌ی بؤاس می‌رسد که: "استفاده از زبان چنان خودبه‌خودی است که هیچ‌گاه موقعیتی پیش نمی‌آید تا اندیشه‌ها به خودآگاه راه یابند، به‌همین دلیل اندیشه‌ها همیشه چون موضوعی بیرونی به فکر ما خطور می‌کنند."^{۳۲} در همه‌ی زبان‌ها، بنیادهای ساختاری دستور زبان را باید به‌عنوان عوامل وحدت‌بخش روان قلمداد کرد؛ "مجموعه‌ی به‌هم‌پیوسته‌ای که در ناخودآگاه جمعی اهل زبان جای دارد و تنها آن زمان به خودآگاه راه می‌یابد، یا آن را به حرکت در می‌آورد که ساختارهای بنیادین زبان را به‌عنوان یک مجموعه‌ی مورد نیاز به کار گیرد."^{۳۳} می‌توان این مفهوم را بدین‌گونه تعبیر کرد که فعال شدن قواعد دستوری زبان نتیجه‌ی تشخیص و برجستگی ارزش‌های اجتماعی، تاریخی و فرهنگی‌ای است که در فرازبان و یا به تعبیر لاکان "ناخودآگاه جمعی، ما حضور دارد و در واقع روند شکل‌گیری قواعد روانی استفاده از زبان را در خود نهفته دارد."^{۳۴} از این زاویه **شروزی**^{۳۵} طبیعت هر واژه را دوگانه می‌یابد: "طبیعت فردی و طبیعت جمعی." یا کوبسن با آوردن این نکته می‌افزاید: "میزان اطلاعاتی که یک واژه منتقل می‌کند همیشه بیشتر از آن مقداری است که خودآگاه ما قادر به دریافت است، به‌ویژه اگر واژه‌ها بر مجموعه‌های زبان‌شناختی ناخودآگاه استوار باشند."^{۳۶}

نظام ارزش‌گذار در فرازبان بر درک ما از واقعیت نقش تعیین‌کننده دارد. ساپیر می‌نویسد: "جهان واقع، ناخودآگاهانه، مطابق با خو و عادات

کلامی، زبانی هر گروه یا جامعه ساخته می‌شود؛ بدین‌سان جهانی که ساخته می‌شود همان جهان بیرونی نیست، حتی رونوشت آن هم نیست، بلکه دنیایی است به‌واقع متفاوت از دنیاهای بیرونی دیگر که در زبان‌های دیگر پدیدار می‌شود.^{۳۷} لاکان نیز درک حسی ما از جهان واقع را در گرو ناخودآگاه جمعی می‌داند. اصولاً بسیاری از رفتارهای ما ناشی از وجود ناخودآگاه جمعی پنهان در زبان گسترده است؛ مثلاً خوردن یا نخوردن نوع خاصی گوشت و یا درک حسی و تصویری ویژه از اشیا. در واقع زبان حامل و انتقال‌دهنده‌ی تمام حسیات و باورهای فرهنگی است. به‌عنوان نمونه واژه‌ی ماه را در نظر بگیرید که در زبان‌های مختلف چه واقعیت‌های دگرسانی را پایه می‌گذارد. ماه در فارسی بر زیبایی و معصومیت دلالت دارد. در انگلیسی، رساننده‌ی احساسات عاشقانه است، اما گذشته از آن، این باور را نیز با خود دارد که وقایع ترسناک و غیرطبیعی زیر پرتو ماه چهارده روی می‌دهند؛ از همین رو ترکیباتی چون Moonshiner (مخفی‌کار و قاچاقچی مشروبات الکلی) و Moonstruck (ماه‌زده، دیوانه یا جن‌زده) و Lunatic (دیوانه) را کنار Moonlight (مهتاب) و moonlit (زیر پرتو مهتاب) می‌بینیم. البته به‌ندرت نیز به صورت مردی تقریباً خسیس تصویر می‌شود. برای اسپانیایی-زبان‌ها ماه که فقط مونث است (La Luna) نشان از درخشندگی موی دختران دارد و نه زیبایی کلی آنها. در روسی ماه دارای جنسیت است: ماه مونث (Luna) و ماه مذکر (Mesjac). این تفاوت‌ها تصاویر و احساسات متفاوتی ارائه می‌دهند. به‌عبارت دیگر واقعیت‌های زبانی دگرسانی را پدید می‌آورند که در بعضی زبان‌ها وجود دارند و در بعضی نه، درست به همان‌گونه که یک خواب‌کننده با خواب مصنوعی (هیپنوتیزم) واقعیتی را در ذهن خواب‌شونده ناپدید و یا به وجود می‌آورد. مثال تجربی لاکان به روشن شدن مطلب کمک می‌کند. در خواب مصنوعی، خواب‌شونده مطابق با دستورات خواب‌کننده به ناخودآگاه خود میدان می‌دهد که فعال و مستقیم در ارتباط با خواب‌کننده قرار گیرد. در این حالت اگر خواب‌کننده بخواهد که با شنیدن واژه‌ی سیب، بو و مزه پرتغال را به یاد آورد، در خواب‌شونده اتفاقی دگرسان رخ می‌دهد، اتفاقی در واقع زبانی؛ به این معنا که دال^{۳۸}

ثابت اما مدلول^{۳۹} جابه‌جا می‌شود و با این جابه‌جایی واقعیت نیز دگرگون می‌شود.^{۴۰} این دگرگونی را نباید یک جابه‌جایی صرف قلمداد کرد، زیرا در یک معنا بخشی از واقعیت یعنی سبب، محو می‌شود، چون خواب‌شونده دیگر برای آن دال یا نشانه‌ای جدید در اختیار نخواهد داشت. از این نظر جابه‌جایی و حذف واقعیت پیش از آنکه روانی باشد فراشدی زبانی است، همان فراشدی که به شاعر میدان می‌دهد تا با مصالح موجود واقعیتی ویژه‌ی خود پدید آورد و همزمان معنای موجود را در بیتی یا بندی ناپدید کند. کاری پاز به تردستی تعبیرش کرده (بخش چهارم).

نظام تمایزگذار در اصل خطوط و مرزهای ذهنی میان اشیا و پدیده‌ها را برجسته و سه‌بُعدی می‌کند. **جولیا کریستوا** می‌نویسد: “زبان انتظام‌دهنده‌ای جبار ولی ناپایدار است، زیرا تمام پدیده‌های اجتماعی نمادین‌اند و... زبان نمایش‌دهنده‌ی آن‌ها است.”^{۴۱} پاز به این نظام اهمیت ویژه‌ای می‌دهد. از نظر وی دگرسانی‌های فرهنگی و دیدگاهی میان اقوام و ملت‌های مختلف ناشی از اختلاف نظام ارزش‌گذار و به تعبیر او دستگاه منطقی هر زبان است. بنابراین اگر سرخپوستان هوپی درک متفاوتی از زمان دارند، به دلیل آن است که ساخت و منطق زبان آن‌ها دگرسان است، یا به عبارت دیگر زاویه دید دگرسان در هوپی‌ها، از زبان آن‌ها، نظام تمایزگذار متفاوتی پدید آورده است که (غربی‌ها از نظر پاز) قادر به درکش نیستند. پاز در مقایسه‌ی میان فرهنگ‌های اروپایی، چینی و هندی نیز به این تفاوت‌ها اشاره می‌کند: جهان چینی‌ها از دو نیروی **ین** و **ینگ** ساخته شده اما جهان غربی نتیجه و ماحصل سه نیرو است: پدر، مادر، فرزند؛ تز، آنتی‌تز، سنتز؛ یا آریستوکراسی، مونارشی و دمکراسی. وی نتیجه می‌گیرد که حتی وزن‌های شعری در زبان‌های مختلف تابع این دیدگاه دگرسان شکل گرفته‌اند: هجا، تکیه، مکث^{۴۲} در زبان‌های غربی؛ ین و ینگ در زبان چینی؛ و سه امتداد کوتاه، بلند و دراز در فارسی. از نظر پاز نبض هر فرهنگ در دل زبان اهل آن فرهنگ می‌زند.

رولان بارت نیز بر این تصور است که هر زبان شیوه‌ای خاص برای اندیشیدن است. وی در نوشته‌ی معروف خود “استیک و چیپس” چندین جا

از عبارت ‘شیوه‌ی اندیشه‌ی انگلوساکسونی’ برای بیان و انتقال نگاه آنها بهره می‌برد. وی می‌گوید هر واژه مفاهیم و احساسات ناگفته و نانوشته‌ای دارد که ما تنها از طریق سابقه‌ی تاریخی‌اش در زبان درک می‌کنیم - همان نکته‌ای که یاکوبسن نیز مطرح کرده است و در بالا آمد- بارت بر این باور است که استیک تنها یک تکه گوشت خوشمزه نیست و امریکایی‌ها در واقع هنگام خوردن آن از مفهوم اسطوره‌ای نهفته در واژه‌ی آن یعنی قدرت و سلامتی نیز لذت می‌برند. مفهوم اسطوره‌ای که نوشته و گفته نشده ولی امریکائی‌ها بدان باور دارند.^{۴۳} اما نکته اینجاست که این باور تنها در حوزه فرهنگ امریکایی قابل بیان و احساس است، چنانکه شراب در فرانسه با چنین باور اسطوره‌ای در هم آمیخته است. و یا چاشنی‌های غذا برای هندیان و یا روغن حیوانی برای ایرانیان.

زاویه نگاه زبانی در شکل‌گیری ژانرهای ادبی نیز نقش مهمی بازی می‌کند. مثلاً بر پایه ‘اصل شدن’ که از دید سه لختی یا تثلیث‌گون هندو-اروپایی نشات می‌گیرد، سرنوشت جبری و محتوم جای ویژه‌ای در فرهنگ یونانی-غربی اشغال می‌کند. به همین رو، تراژدی در غرب از انواع بسیار مهم ادبی و هنری محسوب می‌شود. در مقابل در فرهنگ‌های شرقی و تا حدی ایرانی، تقدیر همیشه در جدال با تلاش و قدرت انسان نتایج غیرقابل پیش‌بینی پدید آورده است. برای نمونه، سی مرغ عطار در سیر سلوک - که خود تعبیری از مراحل مختلف سرنوشت است - نیروی عشق را می‌بندد و در پرتو قدرت آن تبدیل به سیمرغ می‌شوند، سیمرغی که بر سرنوشت محتوم (مرگ) غلبه می‌یابد و از ورای آن به ابدیت می‌پیوندد. جدال شهزاد و شهرباز (پادشاه) در **هزار و یک شب** نیز چنین است. شهزاد در جدال با تقدیر (پادشاه) سرنوشت خود و دیگر زنان را تغییر می‌دهد. حتی مرگ سهراب در شاهنامه نیز بیشتر بر توطئه و کینه‌ورزی (ناآگاهی) شکل می‌گیرد تا سرنوشت تقدیری - حماسه‌ی چینی همتای شاهنامه حتی پایان تراژیک را نیز برای همتای سهراب نمی‌پذیرد.^{۴۴}

پاز تفاوت نظام ارزش‌گذاری را ناشی از ‘درک زبانی’ هر اهل زبان می‌داند. از دید وی درک ما از واقعیت نسبی است و عامل نسبی بودن آن

نیز زاویه نگاه ما یعنی دریچه‌ی زبان‌مان به جهان است. قابل ذکر است که مدرنیسم درست در نقطه‌ی مقابل این اندیشه قرار دارد، زیرا معتقد است نظام ارزش‌گذاری مستقل از دید و اختلافات فرهنگی و زبانی، امری بیرونی، تجربی و جهانشمول (یونیورسال) است.

معناشناسی با تکیه بر نظام تمایزگذار، واژه را به‌عنوان واحد معنادار در مسیری عمودی-تاریخی (خارج از حدود صفحه‌ی زبان) مورد بررسی قرار می‌دهد. در واقع در معناشناسی تفاوت رایج (رسمی) عامل بسیار مهمی برای تعیین شبکه‌ی معنایی هر واژه و منطق حرکت آن در تار و پود زبان محسوب می‌شود. زبان از تار قواعد نحوی و پود قواعد واژگانی پدید آمده، ماندگاری این تار و پودها بیش از هر چیز به دستگاه آوایی زبان بستگی دارد. هر قاعده‌ی نحوی یا صرفی خود نوعی طرح-آوا است؛ در اصل، تکرار این طرح-آواها باعث پیدایش قواعد دستوری می‌شود. مثلا بسامد طرح-آوای "انه" یا "نده" بر اثر تکرار، ساخت‌های ویژه‌ای به نام‌های قید و اسم فاعل - جوانمردانه و نویسنده - می‌سازند. البته مکان ویژه واژه‌ها در جمله یا عبارت، و هم‌نشینی آن‌ها نیز در شکل‌گیری قواعد و انتقال مفهوم بسیار مهم‌اند، بنابراین جمله‌ها و عبارت‌ها نیز خود نوعی طرح-آوا و یا آرایه-آوا هستند. وندها، تک‌واژه‌ها، افعال کمکی و... را می‌توان طرح-آواهای صرفی نامید و شیوه‌ی هم‌نشینی واژه‌ها، جمله‌بندی‌ها و عبارت‌پردازی‌ها را طرح-آواهای نحوی.

بنابراین گذشته از این سه دستگاه، زبان از دستگاه چهارمی نیز پیروی می‌کند: دستگاه طبقه‌بندی معنا، که با اتکا بر نظام ارزش‌گذار یا تمایزگذار ارزش‌حسی، تاریخی و فرهنگی ویژه‌ای به هر واژه می‌دهد که در نهایت منطق خاص آن زبان را متبلور می‌کند. منطقی که از یک سو تبدیل به ساختار ذهنی ما در درک واقعیت می‌شود و از دیگر سو موجب هم‌نشینی و ترکیب واژه‌ها، این فرایند زبان را به مرحله‌ی فرازبان ارتقا می‌دهد، یعنی الگویی کوچکتر، خلاصه‌تر ولی کامل از زبان؛ در این فراشد است که معناهای نو زاده می‌شوند. مثلا معنای قاموسی Rape در انگلیسی تجاوز و تجاوز جنسی است. مطابق با درک زبانی غرب در پنجاه یا صد سال پیش،

این واژه در مفهوم 'تجاوز جنسی نامشروع' به کار می‌رفته است. پژوهش‌ها و مطالعات جامعه‌شناختی و روان‌شناختی و جنبش زنان در دهه‌های اخیر معنای این واژه را دستخوش دگرگونی‌های بنیادی کرده است. مطالعات مذکور بحث را به این نتیجه رسانده‌اند که رابطه‌ی بعضی زن و شوهرها، مبنای برابر ندارد و همراه با هتک حرمت و خشونت است.^{۴۵} مطابق با این پژوهش‌ها مفهوم Rape پا از حوزه‌ی قانونی و شرعی‌اش بیرون می‌گذارد و روابط جنسی زن و شوهرها را نیز شامل می‌شود. بدین‌سان می‌توان گفت معنای امروزی Rape 'تجاوز جنسی به زور' است و نه صرفاً 'تجاوز نامشروع' فارسی نیز در صد سال گذشته دچار دگرگونی‌های معنایی زیادی شده است. مثلا واژه‌ی 'عدالت' در فارسی امروز اشراف بر مفاهیمی چون انصاف اجتماعی و حقوق انسانی دارد. در این معنا قطعا نمی‌توان محمدرضا شاه را عادل دانست، یا جامعه‌ی آن دوران را مبتنی بر عدل دید. از همین زاویه نگاه، عادل بودن انوشیروان نیز زیر سؤال می‌رود. اما اجازه دهید معنی عدالت را مطابق با نظر غزالی (درک پیشین فارسی زبان از این واژه) نیز مورد بررسی قرار دهیم. غزالی در *نصیحه الملوک* می‌نویسد: "دین به پادشاهی، پادشاهی به سپاه و سپاه به خواسته و خواسته به آبادانی و آبادانی به عدل استوار است."^{۴۶} طبق این تعریف، یا دقیق‌تر نگرش، عدالت صفت پادشاه یا حاکم است - نه مفهومی حقوقی - و شرط عادل بودن نیز آبادان کردن جهان. بنابراین انوشیروان عادل است، زیرا جهان را آبادان کرده است. اما عدل بر چه استوار است؟ مطابق با نظر غزالی و طبعا نظام‌الملک: عدل یعنی گرفتن مالیات مناسب (نه کم و نه زیاد) از رعیت، تعمیر و حفظ شبکه‌ی آبیاری و نظارت بر قوانین حاکم بر تقسیم آب. پس مفهوم انصاف نیز در این واژه مستتر بوده (گرفتن مالیات مناسب) و احتمالا با دگر شدن مناسبات اجتماعی تعمیم یافته. دگر شدن معنای واژه‌ها بر شرایط هم-نشینی آنها با دیگر واژه‌ها نیز تاثیر می‌گذارد. درک پیشین ما از عدالت میدان به ترکیب‌هایی چون 'عدالت‌پرور' و 'عدالت‌گستر' می‌داد. ترکیباتی که دیگر به کار نمی‌آیند - و درک نوین میدان را برای مفاهیمی چون 'عدالتخانه' و 'عدالت اجتماعی' باز می‌کند.

نمونه‌های زیر می‌توانند سیر دگر-شده‌ی واژه‌های 'پارچه' و 'کالا' را در فارسی افغانی و تاجیک نشان دهند. این تفاوت‌ها که ناشی از تجربه‌های تاریخی و فرهنگی متفاوت آن دیار است ما را به‌رغم زبان یکسان، با منطق معنایی متفاوت روبرو می‌کند. در فارسی افغانی 'پارچه' از مرتبه‌ی اسم فراتر رفته و در حالت تجربیدی، معنای قطعه می‌دهد؛ در مقابل 'کالا' از مرتبه‌ی اسم جنس پائین آمده معنای محدود یک نوع کالا (پارچه) را به خود گرفته است. هم از این رو است که در فارسی افغانی شاهد جمله‌ها یا عبارت‌های متفاوتی هستیم؛ مثلاً: 'یک پارچه کمپوز کردم' (یک قطعه آهنک ساختم) یا کالاشوی (لباس‌شویی).

معنا بُعد تاریخی (حسی و تجربی) هر واژه است. ضخامت معنا حکایت از دیرینگی واژه دارد و خود را در وجه‌ها و ابعاد مختلف معنا نشان می‌دهد. این بعدها را می‌توان به‌طور خلاصه در سه جنبه‌ی مستتر در هر واژه مشاهده کرد: دلالت، بازنمایی، و انگیزاندگی. هر واژه و یا دقیق‌تر نشانه، بدون استثنا این سه جنبه را در خود جمع دارد؛ اما بسته به نوع متن و بافت کلام، یکی از جنبه‌ها نسبت به دو جنبه‌ی دیگر قدرت بیشتری می‌یابد. واژه‌ی ماه در یک متن علمی بیشتر جنبه‌ی دلالت‌گر دارد تا بازنما یا برانگیزاننده، برعکس، در بافت شعری جنبه‌ی بازنمایی و انگیزاندگی‌اش قوی‌تر است. انگیزاندگی را باید پرقدرت‌ترین وجه واژه دانست، زیرا مستقیماً با درک حسی خواننده یا شنونده سر و کار دارد. مثلاً واژه‌ی ماه در جمله‌ی 'ماه تنها قمری است که به دور کره زمین می‌گردد' یک واقعیت است، و دلالت بر یک دانش می‌کند. اما این واژه در عبارت 'ماه دوچرخه-سوار' واقعیتی است زبانی و بنابراین برانگیزاننده، که از آشتی توان بازنمایی ماه با واژه‌ی نامانوس دوچرخه‌سوار حاصل آمده. به‌عبارت دیگر ماه ضمن هم‌نشینی با دوچرخه‌سوار تمام ابعاد تاریخی و شبکه‌ی معنایی خود را فراخوانده و با ضعیف کردن جنبه‌ی دلالتی و قدرت بخشیدن به انگیزش حسی-تجربی تمام مفاهیم و هاله‌های معنایی خود را به یک‌باره در مقابل خواننده یا شنونده گذارده تا به چشم خود ببیند و با گوش خود بشنود. به این مصراع از غزل مولانا توجه کنید: / چون کشتی بی لنگر کژ می‌شد و مژ

می‌شد / واژه‌ی 'کژ و مژ' (و نه واژه‌های کژ و مژ) با کمترین معنا و بیشترین توان بازنمایی و انگیزاندگی، نقش محوری و مهمی در این مصراع بازی می‌کند. ترکیب دو صوت‌واژه 'کج و مچ' و 'غژ و غژ' به صورت 'کژ و مژ' و تکرار فعل 'شد' با 'و' میانوندی تکرار و توالی، خواننده را دچار جنبش گهواره‌ای کشتی روی آب می‌کند و با بازنمایی فضای کشتی، صدای غژغژ تخته‌ها را در کشاکش موج‌ها پژواک می‌دهد و خواننده بدون واسطه معنایی و توصیفی، به ناگهان در کشتی و میان امواج پر تلاطم قرار می‌گیرد و حس سرگردانی در کشتی بی‌لنگر در او برانگیخته می‌شود. باز از این زاویه نگاه، تلاش دارد که بگوید ما شعر را نمی‌فهمیم و نباید بفهمیم، بلکه می‌بینیم و باید ببینیم، می‌شنویم و باید بشنویم.

واژه‌ی ماه به‌عنوان واقعیتی انسانی برابر نهاد واژه‌ی Moon در انگلیسی است، اما شبکه‌ی معنایی و راه‌های هم‌نشینی این واژه‌ها مطابق با نظام تمایزگذار در هر زبان، واقعیت‌های زبانی متفاوتی پدید می‌آورند. برگردان همه‌ی این ویژگی‌ها کاری است بسیار مشکل. زیرا ترجمه تنها قادر به انتقال یک یا حداکثر دو وجه از سه جنبه‌ی مستتر در هر واژه و به وجه اولی عبارت است. 'سیاره‌ی ماه' یا 'ماه زیبا' در یک کلیت ترجمه‌پذیر است، زیرا وجه دلالتی آنها قوی‌تر از دیگر جنبه‌ها است (اگر چه صفت زیبا صرف-نظر از وجه دلالتی‌اش دارای معیارها و انگیزاندگی‌های متفاوت در هر زبان است) اما 'ماه دوچرخه‌سوار' ترجمه‌ناپذیر است، زیرا استعاره‌ای است که بر پایه‌ی مناسبات درونی زبان فارسی ساخته شده. همین‌طور است دو اصطلاح Moonshiner^{۲۷} (پنهان‌کار) و Once in a blue moon^{۲۸} (سالی، ماهی کاری کردن یا اتفاقی افتادن) که به فارسی ترجمه شدنی نیستند، مگر به صورت استعاری یعنی گذاردن استعاره‌ای برابر استعاره‌ی آنها.

نظام تمایزگذار از یک جنبه‌ی دیگر نیز نقش خود را در زبان نشان می‌دهد. واژه‌ها و یا واحدهای معنادار نسبت به یکدیگر از یک نظام طبقه‌بندی پیروی می‌کنند. این طبقه‌بندی‌ها بیش از هر چیز به تجربه و درک (درک زبانی) ما از واقعیت وابسته‌اند. بعضی از این طبقه‌بندی‌ها تقریباً در بسیاری از زبان‌ها همسان‌اند؛ مثلاً طبقه‌بندی میوه‌ها، سبزی‌ها. می‌گویم

تقریباً، چون در این بخش‌ها نیز طبقه‌بندی‌ها دچار اختلاف‌اند. مثلاً پیاز، سیب‌زمینی، گوجه، ذرت در انگلیسی زیر نام Vegetable جای می‌گیرند، در فارسی ولی برای این نام‌ها اسم جنس وجود ندارد.^{۴۹} در مقابل پرتقال، سیب، هلو و... برای انگلیسی زبان زیر نام میوه‌اند حال آنکه در فارسی سیب و هلو زیر نام میوه جای دارند و پرتقال در کنار لیمو و نارنگی زیر نام مرکبات، گرچه در یک کلیت همه میوه‌اند. اما طبقه‌بندی وسایل صنعتی یا مفاهیم تجریدی در زبان‌های مختلف به یک گونه نیستند و هر زبان طبقه‌بندی‌های ویژه‌ی خود را دارد. این تمایزها به‌ویژه هنگام مقایسه یک زبان با زبان دیگر روشن و برجسته می‌شوند، اما در یک زبان نیز می‌توان آنها را از طریق مطالعه‌ی معناشناختی واژه‌ها، دنبال کرد. می‌دانیم که واژه‌های درخت، میوه، ماشین و دستگاه وجود خارجی ندارند، بلکه تنها به-عنوان یک واقعیت زبانی نام‌ها و مفاهیم را دسته‌بندی می‌کنند. به این واژه‌ها در اصطلاح معناشناسی Super ordinate گفته می‌شود. 'اسم جنس'، که اصطلاحی دستوری در زبان فارسی است، می‌تواند در اینجا به‌عنوان برابر نهاد به کار آید. بر این پایه، 'درخت' اسم جنس اشیایی به نام‌های کاج، صنوبر، چنار و... است. چنانکه 'تولیدات'، اسم جنس مفاهیم تجریدی‌ای چون تولید، محصول، فرآورده و... تفاوت‌های میان نام‌های زیرطبقه‌ی درخت روشن و واضح است، اما تفاوت‌های معنایی میان 'تولید'، 'محصول' و 'فرآورده' در چیست؟ زبان و اهل زبان تفاوت را توضیح نمی‌دهند. اما به‌طور جدی به کار می‌برند. برای نمونه، اهل زبان ممکن است که تولید و فرآورده را مترادف بدانند اما امکان ندارد که بگویند فرآورده‌های ذوب آهن و یا آهنی، چنانکه نمی‌گویند تولیدات دامی و یا ساخته‌های صنعتی؛ چرا؟ چون تجربه، شناخت و ادراک فارسی‌زبان‌ها قایل به یک تفاوت اندک میان آنها است. نفت و شیر و گاز مایع یا گاز هستند و بنابراین زیر نام^{۵۰} فرآورده جای می‌گیرند: فرآورده‌های نفتی، لبنی یا دامی. آهن و مواد معدنی اما جامد-اند و بدین‌سان زیر نام تولید طبقه‌بندی می‌شوند: تولیدات مس سرچشمه، تولید آهن و... نمودارهای زیر به صورت مقایسه‌ای طبقه‌بندی وسایل برقی را در دو زبان انگلیسی و فارسی نشان می‌دهند. تفاوت میان طبقه‌بندی زبان

انگلیسی و فارسی نشان از تفاوت منطق، درک و زاویه نگاه ما نسبت به انگلیسی‌زبان‌ها دارد. وجود این تفاوت‌ها در واژه‌های مختلف و به‌ویژه واژه‌های تجریدی از زبان ما دنیایی متفاوت می‌سازد. چنانچه انگلیسی، چینی و... که زبان‌هایی متفاوت هستند.

نمودار اول: طبقه‌بندی وسایل برقی در زبان انگلیسی
اسم جنس: ماشین

اسم: اتومبیل، میکروسکوپ، دوربین، ویدئو، ضبط‌صوت، پرس، اره، تایپ، فتوکپی
زیرنام برای اتومبیل: باری، سواری
زیرنام برای دوربین: دوربین عکاسی، دوربین فیلمبرداری، دوربین ویدیو
زیرنام برای ضبط‌صوت: دستی، واکمن...

همان‌طور که در نمودار مشخص است، انگلیسی‌زبان ضبط‌صوت، دوربین و در کل وسایل الکتریکی را نیز مانند اره یا دستگاه تایپ که مکانیکی هستند، ماشین می‌شناسد: بنابراین می‌گویند ماشین فیلمبرداری، ماشین ضبط‌صوت، ماشین فتوکپی؛ چنانکه می‌گویند ماشین اره چکشی. این طبقه‌بندی برای فارسی‌زبان کمی غریب است زیرا فارسی‌زبان بین اره و دوربین تمایزی قائل است؛ در حالی که برای انگلیسی‌زبان این تفاوت معنا ندارد.

دو نمودار زیر تفاوت طبقه‌بندی فارسی را نشان می‌دهد. شاید به-عنوان معیار تمایزگذار بتوان شیوه‌ی تولید و مصرف انرژی را اساس گرفت و گفت فارسی‌زبان میان وسایل الکتریکی و الکترونیکی و نوع کاری که انجام می‌دهند فرق می‌گذارد، و در نشان دادن این تفاوت‌ها توسط زبان اصرار دارد.

نمودار دوم: طبقه‌بندی وسایل برقی در زبان فارسی
الف) اسم جنس: ماشین
اسم: اتومبیل، تایپ، اره
زیرنام برای اتومبیل: باری، سواری، وانت، ده‌چرخ...

زیرنام برای تایپ: برقی، دستی، کامپیوتری و ...
زیرنام برای اره: چکشی، گردبر و ...

(ب) اسم جنس: دستگاه

اسم: تلویزیون، ضبطصوت، میکروسکوپ، دوربین، فتوکپی
زیرنام برای تلویزیون: دستی، مبله، رنگی...
زیرنام برای ضبطصوت: دستی، واکمن.

لازم به توضیح است که این تقسیم‌بندی هنوز در فارسی شکل ثابتی به خود نگرفته است، مثلاً فتوکپی هم دستگاه محسوب می‌شود هم ماشین؛ یا اتومبیل‌ها به صورت دستگاه ماشین سواری، به‌خصوص در اسناد مالکیت به کار برده می‌شوند.

زبان‌شناسی و معناشناسی ساختارگرا با تکیه بر این دقایق موجد کشف سیستم‌های کارکردی زبان شده است و طبعاً موجد تحولی عظیم در دیدگاه و مطالعات دهه‌های اخیر گردیده. هارلند می‌گوید: «پایه‌ی مطالعات اجتماعی و فلسفی معاصر زبان‌شناسی است، زیرا زبان عامل بسیار مهمی در درک ما از واقعیت است.»^{۵۱} آنچه هارلند می‌گوید در ادبیات و نقد معاصر نیز مصداق دارد. در واقع می‌توان گفت رئالیسم جادویی یا ادبیات درون‌شناختی نابوکف و بورخس، نتیجه‌ی رشد و تکامل این دیدگاه است. البته ساختارگرایی را نمی‌توان یک سبک ادبی دانست - چنانکه مدرنیسم نیز چنین نیست. ساختارگرایی بیش از هر چیز یک مبنای دیدگاهی در فلسفه و دانش‌های انسانی است. با این همه از آنجا که در پی یافتن ساختارهای پایدار در هر پدیده‌ی متغیر و از جمله ادبیات و هنر، بوده، جایگاه ویژه‌ای در عرصه‌ی نقد ادبی و اجتماعی داشته است؛ و باید آن را به‌عنوان حلقه‌ی واسط میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم از یک سو و از سوی دیگر سبک‌های ادبی و هنری‌ای چون رئالیسم جادویی یا جریان سیال ذهن، مورد مذاقه قرار داد.

پاز در این مرز قرار دارد. از یک سو قله‌های فرهنگ غنی شرق و مدرنیسم سر بر آسمان کشیده‌اند و از دیگر سو، ساختارگرایی،

پساساختارگرایی. پاز از یک سو، با معیارهای یکسان و جهانشمول منظور نظر مدرنیسم مخالف است - زیرا با توجه به اختلافات فرهنگی و زبانی و ارزش‌های هنری معتبر در هر زبان، معتقد است آثار شرقی به‌رغم آنکه مطابق با اسلوب‌ها و سبک‌های غربی نوشته نشده‌اند، دارای ساختارهای ویژه‌ی هنری و زبانی هستند که از چشم غرب پنهان مانده؛ اما از سوی دیگر، وی با تئوری کی‌آس (وقایع غیرقانونمند) پست‌مدرنیسم نیز مخالف است. باور او بر این است که با وجود اختلافات زبانی، فرهنگی و دیدگاهی، انسان‌ها در معیارهای کلی با یکدیگر مشترک‌اند. یعنی ورای قوانین، اصول و اسلوب‌های علمی یا دقیق‌تر گونه‌های غربی آن، ساختارهای فکری و مادی مشترک موجب پیوند فرهنگ‌های دگرسان می‌شوند. از همین رو وی تلاش می‌کند که جوهره‌ی ناب شعر را به‌عنوان عنصر مشترک و جهانشمول در همه‌ی زبان‌ها بیابد و توضیح دهد. رد این اندیشه را می‌توان در فرازبان یاکوبسن، کارکرد شعری یا استعاره‌سازی زبان، و کنش ناخودآگاه جمعی لاکان یافت.

پاز به جز از سرودن شعر، معرف شعر مدرن، ادبیات و فرهنگ هند، چین و آرتک نیز هست. وی هایکوهای ژاپنی را با مشارکت سه شاعر دیگر به غرب می‌شناساند. و در بازشکافی اسطوره‌ها و ادبیات هند، چین و آرتک‌ها، نمایی کلی از دیدگاه انسانی ترسیم می‌کند و ضمن نشان دادن نگاه، منطق و ادراک دگرسان آنها، بر نقش زبان در این تفاوت‌ها تأکید می‌ورزد، و از سبک‌ها، سنت‌ها و معیارهای هنری غرب فرامی‌گذرد تا بگوید: شعر را نمی‌توان بر پایه‌ی سبک‌ها، یا تاریخ و سرگذشت شاعر مورد بررسی قرار داد. می‌توان و باید این شیوه‌ها را، آن زمان که هدف بررسی ادبیات و تاریخ ادبیات است، به کار گرفت، اما از زاویه‌ی شعر، جز جوهره‌ی حسی و توان انگیزانندگی آن، هیچ چیز و از جمله سبک (به‌عنوان مجموعه‌ای از شگرد(تکنیک)ها و یا بسامد آنها در کار شاعر) اهمیت ندارد. با این نگرش، پاز از فراز سده‌ها گلچینی از اشعار و حتی داستان‌های شرقی را کنار آثار غربی - و برکنار از ویژگی‌های سبکی و تاریخی - می‌گذارد تا توان بیان، بازنمایی و بازآفرینی آنها را به‌عنوان یک اصل جهانشمول به بررسی گذارد.

دید باز از این زاویه، تا حدودی با ساختارگرایی متفاوت است. مثلاً، تودورف صرفاً اثر را محور بررسی قرار می‌دهد و تلاش دارد با کشف ساختارهای قاعده‌مند آن به معنا رسد. باز مثل تودورف می‌پذیرد که زبان محل حدوث اثر است و بنابراین نقش مهمی در نقد ایفا می‌کند، اما شعر - و از درون آن شاعر - را تنها نیمه‌ی اول اثر دانسته و تا آن زمان که خواننده آن را بازآفرینی نکرده، ناقص می‌داند - گرچه مشخص هم نکرده که استقلال متن و بازیگری زبان تا چه اندازه در این بازآفرینی نقش دارند. این نگاه او را به بحث 'مرگ مولف' بارت نزدیک می‌کند و حتی فراتر از آن به هرمنوتیک مدرن می‌رساند. بدین‌سان، شعر برای او جریان اصلی (نیمه‌ی اول) است و ادبیات منظوم، شفاهی، عامه و... جریان‌هایی (نیمه‌ی دوم) که متأثر از شعر پدید می‌آیند و پیش می‌روند: شاعر و خواننده، شعر و ادبیات منظوم، آتش و شراره‌های آن، خورشید و سیاره‌های آن. آن یک تمامیت کهکشان‌ها را در خود جمع دارد. این یک در قابلیت و توان آن دیگر، به جهان بُعد می‌بخشد. شاعر در شعر جاری می‌شود و خواننده متأثر از آن، گوشه‌های کهکشان زبان را بازآفرینی می‌کند. شعری که کلیت جهان است و ادبیات منظومی که آن کلیت فشرده را در آینه‌های شش‌گوش خود ابدیت می‌بخشد.

ذهن‌مشغولی دیگر باز مسئله‌ی زمان، واقعیت وجودی و چگونگی درک آن است. در ربع آخر سده‌ی نوزدهم و نیمه‌ی اول سده‌ی بیستم، تقریباً تمام اندیشمندان و هنرمندان غرب با مسئله‌ی زمان کلنجار داشته‌اند. ۱۹۱۶ زمانی است که انیشتن کتاب **نسبیت خود** را چاپ می‌کند، بحث سوسور درباره‌ی نسبیت ادراکی ما از زمان نیز موضوعی است که در این سال‌ها به‌گسترده‌گی مطرح می‌شود. در زبان‌شناسی موضوع زمان تنها منحصر به سوسور نمی‌شود. پرس، مکاروفسکی، ساپیر، ورف و یاکوبسن از جمله کسانی هستند که روی زمان و درک زبانی ما از آن کار و پژوهش کرده‌اند. در فلسفه هایدگر را مثلاً می‌بینیم که از قضا تاثیر زیادی بر باز داشته است. در ادبیات نیز شاهدیم که مسئله‌ی اصلی برای مارسل پروست و یا ویلیام فاکنر، زمان به مفهوم واقعی است: گذشته، حال، آینده. فاکنر بر آن است که جز اکنون زمان دیگری را نمی‌توان دریافت. در واقع از نظر او

گذشته و آینده چیزی نیست جز درک ما از آن. هرچه قدرت درک بیشتر باشد به همان میزان فاصله‌ها و مرزهای آن روشن‌تر و مشخص‌تر می‌شود. انسان ابله (مثل شخصیت بنجی در **خشم و هیاهو**) تنها اکنون را در می‌یابد، در مقابل انسان با شعور به‌خاطر آنکه شرایط حال را در کل قبول ندارد یا نمی‌پذیرد و امید دارد که تغییر یابد و یا خود تغییر دهد، به آینده به‌عنوان زمان مطلوب می‌نگرد.^{۵۲} درگیری فاکنر با زمان دقیقاً به‌مانند درگیری خیام با آن است - اگر چه شیوه‌ی برخورد و نتایج آن متفاوت است. خیام گذشته را رفته، آینده را نامده‌ی نامطمئن می‌یابد و توصیه می‌کند: **دمی خوش باش**. اما این دم از نظر خیام لحظه یا لحظه‌های ناپایدار و گریزنده نیست بلکه آن جزء از زمان است که در آن می‌توان به شرایط مطلوب و دلخواه رسید. دم، کوچکترین واحد زمان که در رسیدن به شرایط دلخواه تبدیل به ابدیت می‌شود: ابدیت دم.

از نظر باز زمان بر دو گونه است: قراردادی و اسطوره‌ای. زمان قراردادی نتیجه‌ی آن قرار خشک و بی‌مفهومی است که به توسط ساعت و تقویم بر ما تحمیل می‌شود. ساعت و تقویمی که هیچ چیز جز لحظه‌ی اکنون را نشان نمی‌دهد. جریان خطی و قراردادی خالی از هر نوع حس و درک: بعد از دوازده ظهر، یک بعدازظهر می‌آید و بعد از ۲۹ اسفند، اول فروردین. یک بعدازظهر امروز هیچ تفاوتی با یک بعدازظهر دیروز یا فردا ندارد و تنها یک چیز را نشان می‌دهد یک بعدازظهر در این لحظه و یک و یک دقیقه در لحظه‌ی بعد و...؛ ۲۹ اسفند نیز همیشه به‌مانند ۲۹ اسفند همه‌ی سال‌ها است، بدون اندک اندوخته‌ی حسی و معنایی. درک ما از این گونه زمان چنین است: می‌آید، می‌رود، دیگر باز نمی‌گردد. می‌توان آن را چنین تصور کرد: خطی که از پشت سر لحظه به لحظه کوتاه می‌شود و از پیش رو لحظه به لحظه افزوده می‌گردد، به مانند نفس کشیدن که در هر دم و بازدم یک لحظه از عمر آدمی می‌کاهد و لحظه‌ای بر آن می‌افزاید. این تصور همانند است با درکی که زال در **شاهنامه** از زمان ارائه می‌دهد:

همی دم زدن بر تو بر بشمرد □ هم او برفرازد هم او بشکرد...^{۵۳}
 دروگر زمان است و ما چون گیا □ همانش نبیره همانش نیا

به پیر و جوان یک به یک ننگرد □ شکاری که پیش آیدش بشکرد^{۵۴}

این ذهنمشغولی‌ها همزمان با کشف راه‌های تولید زنجیره‌ای و انبوه‌گفتمان زمان را در فلسفه و تئوری‌های غربی انسجام می‌دهد. هم از این رو، بیشتر رو سوی کارکرد ساختاری و سیستمیک زمان دارد تا هر چیز دیگر. روندی که در نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم مسیر عوض می‌کند و بیشتر متوجه ایجاد نیاز برای مصرف بیشتر می‌شود. بر این پایه هم تمنای داشتن چیزی در آینده جایگزین نیاز و حتی بی‌نیازی امروز می‌شود. در این حالت، ضمن داشتن چیزی، مثلا یک کامپیوتر یا خودرو، در فکر داشتن نوع بهتر آن هستیم. و این بخشی از آن زمان قراردادی است که انسان امروز را از دیروزش و حتی فردایش دور کرده و همواره در یک تمنا در لحظه‌ی اکنون نگه می‌دارد.

پاز بر این باور است که زمان قراردادی جعلی است، زیرا با همه‌ی عوامل بیرونی ممکن - وضعیت زمین، خورشید و... ارتباط دارد اما کمترین ارتباطی با حالات و احساسات انسان‌ها ندارد، قراردادی که تنها اکنون را نشان می‌دهد.^{۵۵} پاز اما در مقابل به زمان دیگری نیز اشاره دارد: زمان آینی و اسطوره‌ای؛ یا زمان درونی، زمانی که به دو عامل بیرونی و درونی واقعه و حالات روحی انسان، بستگی دارد و ورای ثانیه‌ها... و سال‌ها و سده‌ها، ما را به زمان اصلی و طبیعی - یعنی شناخت نسبی از واقعیت تابع حالت‌های درونی - ارجاع می‌دهد. وی می‌گوید: دیرپایی و زودگذری، طولانی شدن بعضی لحظه‌ها و محو ناگهانی بعضی روزها و سال‌ها نتیجه‌ی درک طبیعی ما از زمان درونی است. بر پایه‌ی این نگرش پاز شعر را بنایی منسجم از نشانه‌ها (واژه‌ها و عبارت‌ها) و زمان مجسم (وزن) می‌داند: نشانه‌ها ما را به اشیا و اندیشه‌ها هدایت می‌کنند، اما زمان درک ما از آن اشیا و اندیشه‌ها را بازسازی و بازنمایی می‌کند. از این زاویه است که پاز وزن - آهنگ^{۵۶} را عنصر تفکیک‌ناپذیر شعر اعلام می‌کند. بازگشتی به ارسطو البته با یک تفاوت اساسی؛ ارسطو شعر را کلام موزون می‌بیند، حال آنکه پاز شعر را بیان استعاری تمام پدیده‌ها و از جمله زمان می‌داند: شیئی در واژه بازنمایانده

می‌شود و زمان در وزن. وزن - آهنگ برای پاز قالب شعری و یا آرایش هجاها و بحرهای عروضی نیست، بلکه ساختمان ذهنی شاعر است از حالات انسانی: بیان زمان شاد و زمان غم و یا دقیق‌تر نمایش شادی و نمایش غم.

پاز در بازشکافی نظر خود به اندیشمندان ساختارگرا و پسا‌ساختارگرا رجوع می‌کند. در بخش انسان‌شناسی و اسطوره‌شناسی با نگرشی ساختارگرایانه و همزمان هرمنوتیک به این‌ها و دین‌های هند، چین و آرتک‌ها چشم می‌دوزد تا زمان را در ساخت اسطوره‌ای و آینی و رقص‌های آن بازنگری کند. در حوزه‌ی زبان‌شناسی و بر پایه‌ی کارکرد شعری زبان از دیدگاه یاکوبسن بهره می‌برد. در مورد زمان و نقش منطقی زبان در ادراک آن نیز بر پژوهش‌های ورف و ساپیر تکیه می‌کند. وی پژوهش‌های بنجامین ورف درباره‌ی زبان‌های سرخپوستی و درک جهان از طریق زبان را به صورت ویژه در دو گفتار (هفتم و هشتم کتاب حاضر) مورد بحث و بررسی قرار می‌دهد که ما به علت اهمیت و نقش ویژه‌اش در نگارش فصل چهارم و پنجم این کتاب، در اینجا مورد مذاقه قرار می‌دهیم.

آنچه امروزه در زبان‌شناسی به اصل نسبیت ورف - ساپیر معروف شده، نتیجه‌ی کار و پژوهش ورف روی زبان‌های سرخپوستی از یک سو و بحث‌ها و نظریات مربوط به نسبیت زمانی در پایان سده‌ی گذشته و آغاز سده‌ی بیستم است. ورف ضمن مطالعه‌ی زبان‌های سرخپوستی هوپی، مین و ناواتل کشف می‌کند که درک انسان‌ها از جهان بستگی تام به منطق درونی و ساختار زبان آنها دارد. یا برعکس، درک آنها از جهان با زبانشان نمود می‌یابد. وی که تصور می‌کرد زمان فیزیکی یک واقعیت مسلم جهانشمول است، در زبان‌های ناواتل و هوپی با درک و ساخت زبانی متفاوتی از زمان روبرو می‌شود. برای هوپی‌ها زمان در توالی حرکات و وقایع معنا دارد: یک بار این اتفاق افتاد، دو بار اتفاق افتاد، بیش از دو بار اتفاق افتاد. بنابراین برای بیان جمله‌ی 'پنج روز آنجا بودم' می‌گویند 'در پنجمین روز (توالی واقعه) آنجا ماندم (با صرف بیش از دو بار)'. برای درک زمان از دید هوپی‌ها و ناواتل‌ها ممکن است زمان درونی عرفانی یا در غرب هانری برگسون را مد نظر آورد. همچنین در ساخت زبان فارسی می‌توان به

گذشته‌های بعید یا آینده در آینده متوسل شد. در گذشته‌ی بعید اصولاً تقدم و تاخر وقایق در توالی دو واقعه به نمایش در می‌آید و نه با مدلول‌های بیرونی زمان قراردادی: 'وقتی که آمدم رفته بود'. در صرف و بیان آینده در آینده نیز تا حدودی می‌توان زمان غیرخطی و غیرفیزیکی سرخپوست‌ها را حس کرد: 'بعد از خواندن درس، ظرف‌ها را بشو؛ که 'بعد' در این جمله اشاره به مدلول قراردادی زمان یعنی روز، ساعت یا دقیقه ندارد، بلکه اشاره‌اش به توالی دو عمل و حرکت است.

ورف با کشف این مهم متوجه می‌شود که زمان یک واقعیت مستقل و مربوط به دانش فیزیک نیست، و بیش از رشد و گسترش دانش فیزیک در ادراک و ساخت زبان‌های غربی و فراتر زبان‌های هندواروپایی شکل گرفته بوده است. به همین رو وی 'اصل نسبیت زبانی' را جانشین 'نسبیت انیشتین' می‌کند.^{۵۷}

نتیجه‌ای که پای از این بحث می‌گیرد این است که: زبان چارچوب فکری و دیدگاهی ما را تعیین و تبیین می‌کند و تحولات اجتماعی قبل از هر چیز در هیات زبان ظاهر می‌شود، یا برعکس، زبان درک ما از جهان است و درک تجربیدی ما از آن را بازتاب می‌دهد. از این رو تعجب‌آور نیست اگر می‌بینیم برخی مردمان یگانگی، مثلاً، خدا را درک نمی‌کنند. مبلغین مذهبی مسیحی در سده‌های گذشته فارغ از اختلافات زبانی، آن را نتیجه‌ی عقب ماندگی و بربریت برخی از این قبایل اعلام می‌کردند، حال آنکه مطالعات زبان‌شناسی سه دهه اول سده‌ی بیستم نشان داده که علت عدم قبول خدای یگانه به‌خاطر نبود مفهوم تجربیدی عدد یک در زبان این قبیله-ها بوده است. این مسئله در غرب سده‌های میانه نیز نمود خاص خودش را داشته است. در آن زمان، غرب، که هنوز شماره‌ی صفر را از دنیای شرق نگرفته بوده، مفهوم آن را به شکل بسیار پیچیده‌ای در فلسفه و دستگاه اعداد لاتینی‌اش نشان می‌داده. حال پرسش این است: آیا درک زبانی غرب از عدد صفر و پذیرش مبنای دهگانی در ریاضیات موجب تحولات اجتماعی و علمی غرب شد و یا تحولات اجتماعی و علمی باعث ادراک صفر در این زبان‌ها گردید. بحثی پیچیده که طرفدار و مخالف فراوان دارد.

پاز بر این باور است که نمی‌توان ثابت کرد جامعه بر زبان مقدم است یا زبان بر جامعه. وی این معضل را آخرین و مهم‌ترین پرسشی می‌داند که بشر باید به آن پاسخ دهد. آنچه مسلم و بدیهی به‌نظر می‌رسد، تفاوت دنیای هر زبان و نظام ارزش‌گذاری خاص آن است که ادراک فلسفی، علمی، اجتماعی و فرهنگی هر ملت یا قوم بر آن ساخته می‌شود. پاز بر آن است که انسانیت بیشتر یک واقعیت زبانی و نه واقعیتی اجتماعی است، زیرا در حوزه‌ی مفاهیم تجربیدی جای دارد. امری نسبی که بستگی تام به زاویه نگاه ما به جهان و منطق زبان‌مان دارد. بدین‌سان 'قرارداد اجتماعی روسو' برای پاز بیشتر نتیجه‌ی یک تحول زبانی است تا یک حرکت اجتماعی، زیرا بیش از هر چیز مفهوم انسان را در حوزه‌ی اندیشه گسترش داده است. تابع این دید، پاز به هر زبان به‌مثابه‌ی دنیایی کهکشانی‌گون می‌نگرد که نیروی کشش و رانش خاص خود را دارد و توسط آنها همه‌ی ابعاد فکری، اجتماعی، هنری و فرهنگی اهل آن زبان همسان، هماهنگ و همناخت می‌شود. دنیای چین با دنیای فارسی زبان و دنیای غرب متفاوت است و هر کدام با نیروی کشش و رانش ویژه‌ای جهان‌بینی خود را بنا گذارده‌اند، اما به‌رغم این دگرسانی‌ها، از درون و با خود همگون و همناخت‌اند؛ و موسیقی، شعر، اخلاقیات... آنها چنانچون سازواره‌ی زنده ترجمان یکدیگر-اند. پاز نتیجه می‌گیرد: یک شعر چینی بهتر و دقیق‌تر به یک موسیقی چینی برگردانده می‌شود تا به شعری فارسی یا اسپانیایی. چنانکه شعر **اونامونو** به نقاشی باروک بهتر برگردانده می‌شود تا به شعر مدرنیستی **ولادز** (نک: بخش‌های شش و هفت).

از نظر پاز کهکشانی زبان و فرهنگ هر قوم از وزن-آهنگی ویژه‌ای برخوردار است. مثلاً دنیای چینی، وزن-آهنگی دو لختی دارد: نیک و بد، مرگ و زندگی، زمستان و تابستان، یین و یانگ، بنابراین وزن شعر آن نیز بر پایه یین و یانگ دو لختی است. در مقابل وزن-آهنگ غربی سه لختی است: پدر، مادر و فرزند، آریستوکراسی (اشراف‌سالاری)، مونارشی (فردسالاری)، و دمکراسی (مردم‌سالاری)، تز (نهاد)، آنتی‌تز (برنهاد)، و سنتز (برابرنهاد) که در شعر نیز به صورت سه عامل صوتی هجا، تکیه و مکث نمودار می‌شود. دنیای فارسی به نظر وزن-آهنگ پیچیده و دوگانه‌ای دارد. وزن-آهنگ

عرفان ایرانی مانند وزن-آهنگ هندی و چینی دو لختی است: خیر و شر، وحدت و کثرت، و کوتاه و بلند در شعر و موسیقی. اما صرف نظر از این جریان مسلط. جریان دیگری نیز در طول تاریخ ادامه حیات داده، جریانی که به نظر وزن-آهنگ سه لختی داشته: بهشت، دوزخ و برزخ، تقدیر، اختیار و نیروی ایمان (مثلا در هزار و یک شب) و بالاخره در شعر: کوتاه، بلند و تکیه طنین.^{۵۸}

تا اینجا تلاش شد که به اندیشه‌های پاز در متن اشاره‌ای بشود، اما تصویر کامل نخواهد شد مگر آنکه پسزمینه‌های فکری و ادبی وی نیز طرح شوند. به این منظور خیلی کوتاه سخنی از جریان تاریخی مدرنیسم و مبانی فکری آن خواهیم آورد و سپس حول محور ساختارگرایی نقطه‌ی تقابل یا اختلاف وی با مدرنیسم و از این سو پست‌مدرنیسم را مطرح می‌کنیم.

مدرنیسم محصول اومانیسم (انسان‌گرایی) قرن نوزدهم است. به لحاظ سبک ادبی و هنری نیز در نمادگرایی فرانسه و در سال‌های ۱۸۹۰ زاده شده و به صورت یک جریان مستمر و یک نواخت تا سال‌های چهل قرن بیستم در فرانسه جریان داشته است. دامنه‌ی آن در همان سال‌های ۹۰ سده‌ی نوزدهم به آلمان کشیده می‌شود. از ۱۹۰۵ به بعد در روسیه مطرح می‌شود. بین سال‌های ۱۹۰۸-۱۹۱۲ در انگلستان به اوج می‌رسد. از ۱۹۱۲ به بعد نیز شاهد حضور آن در ایالات متحده هستیم. در همین سال‌ها امریکای لاتین و اسپانیا از آن متأثر می‌شود. موج مدرنیسم از سال‌های ۱۹۲۰ به بعد به ایران نیز می‌رسد و در شعر نیمایی به جریانی قوی، و نه لزوماً مسلط، بدل می‌شود. در سال‌های جنگ دوم بسیاری از اندیشمندان و نویسندگان غربی از جمله جرج اورول آن را پایان یافته اعلام می‌کنند. اما بعضی نیز از ادامه‌ی آن دفاع کرده، سوررئالیسم و هنر آوانگارد (پیشرو) را چهره‌ی دوم و پیشرفته‌ی آن قلمداد می‌کنند.

مدرنیسم در طول این سال‌ها در گونه‌های سبکی مختلفی تجلی یافته است. سمبولیسم (نمادگرایی) در آخر قرن گذشته و در فرانسه، بعد فاویسم، کوبیسم، پست‌امپرسیونیسم، فوتوریسم و ساخت‌گرایی،^{۵۹} ایماژیسم، و ورتی‌سیسم در کشورهای مختلف اروپایی و امریکایی، و سپس در فاصله

دو جنگ بزرگ در گونه‌های سبکی‌ای چون اکسپرسیونیسم در نقاشی و داداییسم و سوررئالیسم در ادبیات. مدرنیسم در معماری نیز سبک‌ها و شیوه‌های خاصی پدید آورده که از ذکر آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم.

گرچه برخی از این جنبش‌های ادبی و هنری، به لحاظ شرایط اجتماعی و تاریخی ویژه، نگاه و اسلوب‌های خاص خود را داشته‌اند، اما به عنوان زاویه نگاه و درک از واقعیت باید آن‌ها را در چارچوب مدرنیسم به بررسی گذارد. مدرنیسم چیزی کلی‌تر و پایه‌ای‌تر از یک سبک و حتی دیدگاه فکری است. چیزی در واقع همانند با 'نظام حقیقت' در بحث‌های فوکو، یا دریچه‌ی نگاهی به جهان. از این‌رو، پاز آن را زاویه نگاه غرب صنعتی به جهان می‌نامد. زاویه نگاهی که از مناسبات اجتماعی، تاریخی و فرهنگی غرب نشأت می‌گیرد و با رشد علوم طبیعی و تجربی از سده‌ی هفدهم به بعد، به صورت یک جریان فکری چیره، دامن می‌گسترده و دیگر فرهنگ‌ها و زبان‌ها را تحت تاثیر قرار می‌دهد. از این زاویه، برخی چون هارلند سبک‌ها و جریان‌های ادبی و هنری غرب را در سه دسته‌ی کلی رومانتیسیسم، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم جای می‌دهند. ریچارد هارلند در کتاب **پساساختارگرایی** ضمن توضیح این تقسیم‌بندی می‌نویسد: مدرنیسم فراتر از هر سبک، به یک نگرش تاریخی خاص بازمی‌گردد، همان‌طور که پاسا ساختارگرایی متأثر از نشانه‌شناسی، ساختارگرایی، مارکسیسم آلتاسری، و اندیشه‌های میشل فوکو، زاویه نگاه پست‌مدرنیسم را بنیان می‌گذارد.

پاز نیز در بررسی شعر اروپا و امریکا بر اصطلاح مدرنیسم تکیه می‌زند و تنها در چند مورد از وجوه سبکی آن، سمبولیسم یا فوتوریسم و ورتی‌سیسم، یاد می‌کند. در مقابل، مرز جداکننده‌ی مدرنیسم را از آن سو رومانتیسیسم و از این سو مدرن می‌داند. 'مدرن' - در گیومه - اصطلاحی است که خود پاز وضع کرده و در احتراز از مفهوم مدرن در زبان انگلیسی بدین‌گونه آورده است. مدرن در انگلیسی از حدود و جنبه‌های اصطلاحی‌اش بیرون آمده و به صورت صفت بر هر چیز نو اطلاق می‌شود.

اصطلاح مدرن پاز تا حدود زیادی به پست‌مدرنیسم نزدیک است، اما همان‌طور که پیش از این نیز آمد، اختلافاتی هم با آن دارد.

با پذیرش مدرنیسم به‌عنوان یک زاویه نگاه یا رژیم حقیقت - و در چارچوب تقسیم‌بندی بالا - امکان می‌یابیم که بپرسیم ماهیت و مبانی آن چیست و از چه زمان رشد کرده است؟ هارلند در پاسخ به چنین پرسشی می‌نویسد: "رشد علوم طبیعی در سده‌ی هفدهم باعث شد که طبیعت به 'واقعیت انسانی' تبدیل شود... و بدین‌سان جهان مدرن شکل بگیرد. توجه داشته باشیم که هارلند در پی نفی آن تحولات نیست، زیرا این تحولات بخش مهمی از سیر فکری و تکاملی غرب را تشکیل می‌دهند. گذشته از آن، اصطلاح 'واقعیت انسانی' را آورده تا در مقابل 'واقعیت علمی و اثباتی' مدرنیسم توجه‌اش را به مطالعات زبان‌شناختی و فلسفی نوین نشان دهد. اما به هر نظر، در گفته‌ی او حقیقتی نهفته است، که هر یک از اندیش‌ورزان پست‌مدرن آن را به‌گونه‌ای خاص مطرح کرده‌اند. پاز به زمان‌های بسیار دور بازمی‌گردد تا سرچشمه این نگاه چیره را در 'اصل شدن' هراکلیتوس نشان دهد. وی بر این باور است که دانش‌های تجربی و سرآمد آنها فیزیک، پیش از آنکه به مرتبه‌ی دانش برسند، با نگاه سه لختی در ناخودآگاه جمعی غرب رسوب کرده‌اند. نگاه مسلطی که طی زمان و با پس زدن اندیشه‌هایی چون برگسون، به شیوه‌ای اثبات‌گرا، هرم فکری مدرنیسم را پدید آورده است.

اما تبدیل طبیعت به 'واقعیت انسانی' به چه معناست؟ و چگونه است که از قرن هفدهم به بعد روی داده بر عرصه‌های فکری غرب مسلط می‌شود؟ می‌توان گفت واقعیت، زمانی به واقعیت انسانی تبدیل شد که در دستگاه‌های اندیشه‌های انسانی، بدل به الگویی تجریدی شد؛ و به دنبال آن و مطابق با خواسته‌های انسانی طبقه‌بندی گردید. آب بخش مهمی از طبیعت، زندگی انسان و حیات اجتماعی است، اما زمانی به واقعیت انسانی بدل شد که از حوزه‌ی نیازهای طبیعی انسان درگذشت و در دستگاه تجریدی ریاضیات عامل تحولات علمی، صنعتی و زبانی شد. تعاریفی چون: 'آب ماده‌ای است حیاتی، یا حیات انسان و گیاهان بدان بستگی دارد'، از واقعیتی طبیعی سرچشمه می‌گیرد؛ اما 'آب درصد درجه جوش می‌آید و در

صفر درجه یخ می‌بندد' واقعیتی است که در دانش و به صورت تجریدی شکل گرفته است و بنابراین انسانی است. اساساً، همه‌ی اشیا و پدیده‌ها در جایگاه داوری قرار دارند و هر یک مطابق با نظام ارزش‌گذار انسان درجه‌بندی و طبقه‌بندی می‌شوند و مانند آب تبدیل به واقعیت انسانی می‌شوند.

این استدلال را به شیوه‌ی سالبه نیز می‌توان طرح کرد: اشیا و پدیده‌ها تنها با ورود به حوزه‌ی اندیشگی انسان و دستگاه نشانه‌های زبانی تبدیل به واقعیت می‌شوند. اما علوم طبیعی از قرن هفدهم به بعد، آنها را به واقعیت انسانی تبدیل می‌کند، زیرا مطابق با مفاهیم تجریدی و شیوه‌ی شناخت تجربی و اثباتی، آنها را کنترل کرده، مورد استفاده‌ی خاص انسان قرار می‌دهد، چنانکه با کنترل دمای آب ماشین بخار را اختراع می‌کند. قرن هفدهم سرآغاز این تحول فکری بود، سرآغازی که از نظر پاز ریشه در 'اصل شدن' داشت و طی سده‌ها جامعه، فرهنگ، ملیت و زاویه نگاه غرب را ساخته و پرداخته کرده بود.

گام بعدی رشد و پیشرفت علوم مکانیک و فیزیک بود. این دانش‌ها ثابت کردند که واقعیت امری است مستقل و جهانشمول. بنابراین هرم فکری غرب، حتی در دانش‌های اجتماعی و ادبیات، متکی بر شیوه‌ی شناخت تجربی و اثباتی، نظام ارزش‌گذاری‌ای را پدید آورد که تمام عرصه‌های فکری، فرهنگی و اجتماعی دیگر جوامع را مورد تردید و نفی قرار می‌داد. مطابق با این تحولات، جوامع برای نخستین‌بار به دو گونه‌ی عقب‌مانده و پیشرفته یا صنعتی و غیرصنعتی تقسیم شدند. نظریه سیر جبری و حتی قهری تاریخ - که ریشه در سرنوشت‌گرینا پذیر و تراژیک یونانی داشت - نظام ارزش‌گذار یا تمایزگذار رسمی غرب را بر دیگر جوامع حاکم گردانید، و حتی انسان و آثار انسانی را نیز شامل گشت. در ادبیات نیز اندیشه و اسلوب‌های غربی معیار بررسی و سنجش شدند. چنانکه شگردها و سبک‌های ادبی غرب نیز میزان و معیار آفریشن و نقد آثار دیگر فرهنگ‌ها شدند. در واقع این شیوه‌ی با این باور که جوامع در سیر تکاملی محتوم خود بالاخره به غرب خواهند رسید، در برخورد با آثار ادبی و هنری آنها

چارچوبی جزمی و خلل‌ناپذیر به وجود آورد. نادیده گرفتن و یا به تردید نگرستن در آثار غیرغربی از نتایج اسفناک این تفکر بوده است. به این دلیل، پاز انسان غربی قرن نوزدهم را بربری شیک‌پوش معرفی می‌کند؛ بربری که در تالارهای بزرگ آن قرن بر تمدن نماز می‌برد و همزمان با تیغه‌ی تیز برتری‌گرایی غربی نیمه‌ی دیگر خود در شرق را به خاک و خون می‌کشد. البته نادیده گرفتن نیمه‌ی دوم مانع از آن نشده که هنرمند غربی آثار بی‌بدیل نیافریند، چنانکه عدم وجود معیارهای غربی باعث نشد که خیام یا حافظ به قله‌های رفیع شعر دست نیازند یا شاعر و نویسندگان مهمی در شرق پیدا نشوند. اما پاز سخن از لطمه‌هایی می‌زند که در این رهگذر بر انسان غربی و شرقی وارد آمده است. وی که زیان را بیشتر متوجه انسان غیرغربی می‌داند بر آن است که انسان غیرغربی در تلاش برای نگرستن به شیوه‌ی غربی و تقلید از اسلوب‌ها و سبک‌های آن، ادبیات خود را به زائده و پاجوش فرهنگ غربی تبدیل کرده، و حتی نقش زیان‌بار این نگرش از این حد هم فراتر رفته، موجب نابودی دنیاهایی به نام چین، هند، عرب یا ایران شده است. این همان نگاهی است که به‌گونه‌ی سیاسی‌اش در قانون و دیرتر در ادوارد سعید با اصطلاح شرق‌شناسی می‌توانیم یافت.

مدرنیسم در دهه‌های گذشته بر جریان‌های فکری و هنری ایران تاثیر به‌سزایی گذارده است. صرف نظر از تاثیرپذیری هنرمندان و اندیشگران از آثار ادبی، فکری و اجتماعی غرب - که طبعاً مثبت و سودمند بوده - نظام پایگانی و معیارهای غربی نیز بر ابعاد زندگی اجتماعی و فرهنگی ما تاثیرهای مستقیم و غیرمستقیم داشته است. در این رهگذر، جریان‌های فعال فکری و روشنفکری معاصر تلاش کرده‌اند که ادبیات ما را در چارچوب معیارها و سبک‌های اروپایی مورد بررسی قرار دهند. به‌عنوان نمونه، یافتن ساخت و یا شخصیت‌های تراژیک در **شاهنامه** تنها محدود به منتقدان غربی نبوده و نیست، حتی بسیاری از منتقدان ایرانی نیز تلاش داشته‌اند که **شاهنامه** را به عنوان اثری 'کلاسیک' و در چارچوب معیارهای غربی با مدل **ایلیاد** و **اودیسه** مقایسه کنند. تردیدی نیست که میان این سه اثر همسانی‌های فراوانی وجود دارد، اما این همسانی‌ها پیش از هر چیز نتیجه‌ی

کارکرد هنری قاعده‌مند آنهاست تا گونه‌های سبکی، تکنیکی، یا حتی ژانری آنها. برخی نیز در پی آن‌اند که علت نبود ادبیات نمایشی را در ایران بیابند. البته یافتن علت کاری است درست اما به‌شرط آنکه اعتبارش را معیارها و سبک‌های غربی تایید نکند و نتیجه گرفته نشود که عدم تطابق سیر ادبیات فارسی با غرب ناشی از عقب‌ماندگی است. یا مانند پاره‌ای از منتقدان چنین نموده شود که ادبیات داستانی نداشته‌ایم و در این راه نوجویان جوانی هستیم که باید با تلاش زیاد به غرب برسیم. اما فارغ از این گفت‌وگوها منتقدی چون تودوروف دست روی **هزار و یک شب** می‌گذارد و ساخت و شگردهای آن را در مقایسه با شگردهای غربی به بررسی و نقد می‌گذارد و به ناگهان خاکستر در چشم ما بدل به طلا می‌شود.

بریدن از ادبیات گذشته و تلاش در ساختن و پرداختن به شیوه‌ی غربی، بخش عظیمی از پیکره‌ی ادبیات داستانی معاصر ما را به پاجوش‌های غربی بدل کرده، تقلیدی کورکورانه آن هم بر پایه‌ی کج‌فهمی‌ها. در مقابل می‌توان از جریان‌های پویای ادبی در امریکای لاتین، آفریقا، هند و حتی ادبیات سیاه در امریکا یاد کرد که در گرفتن و با خود آمیختن ادبیات ویژه‌ی خود را آفریده‌اند. موجی که خوشبختانه در ایران نیز قوت گرفته و می‌رود که بدل به خیزاب‌های تند شود. منظورم بازنگری به ادبیات و نگرش کهن ایران و فارسی است: توجه به ساخت **هزار و یک شب** یا **داراب‌نامه** یا **سمک عیار** و یا بازپردازی به زبان فارسی سده‌های پنجم و ششم، البته به شرط آنکه نظام ارزش‌گذار و زاویه نگاه ویژه‌ی خود را بازشناسیم و فراموش نکنیم که تقلید صرف در اینجا نیز زیان‌بار است و تفاوت آن چنانی با تقلید از سبک‌های غربی ندارد.

در شعر نیز شاهد جریان‌های همسان بوده‌ایم. البته با این تفاوت که زبان به‌عنوان مهمترین دریچه‌ی ما برای نگرستن به جهان، اجازه نداده که ارزش‌های شعر گذشته را به کلی نفی کنیم. بحث و جدل کهنه‌پرستان - یا سنت‌پرستان - و نواندیشان را بعد از مشروطه به یاد آورید. تردیدی نیست که کهنه‌پرستان از هیچ حقانیتی برخوردار نبودند، زیرا از شاعران و هنرمندان می‌خواستند که از شیوه‌ها و اسلوب‌های قدیم برنگذردند و به‌شیوه-

ی باسمة کاری تنها مصنوعی بر مصنوعات پیشین بیفزایند. اما از دیگر سو نواندیشان نیز - با هر نوع گرایش سیاسی و غیرسیاسی - از هنرمند می‌خواستند که تنها سبک‌ها و اسلوب‌های غربی را به کار گیرند و از شگردهای کهن پرهیز کنند. در واقع از نظر اینان، اثر وقتی هنری محسوب می‌شد که به قالب سبک‌ها، معیارها و دیدگاه غربی ریخته شده باشد. بدین‌سان نواندیشان نیز گونه‌ی دیگری از مصنوع‌سازی توصیه می‌کردند. و واقعاً چه تفاوتی هست میان مربع رشید و طوطا و لوزی^{۶۰} هوشنگ ایرانی، که اولی را در حوزه‌ی صنعت مصنوع پس می‌زنیم و دومی را به‌عنوان اولین و یا از جمله اولین شعرهای مدرن مورد بررسی قرار می‌دهیم.^{۶۱} تردیدی نیست که هنرمند و در مرتبه‌ی نخست شاعر باید از زمینه‌های فرهنگی خود و دیگر (غیرخود) و آثار شاعران دیگر متأثر شود. بدون تاثیرپذیری، در واقع شاعر نمی‌تواند نه ابزارهای لازم را بیابد و نه به دور دست‌های خیال دست یازد. هنرمند پیش از هر چیز، و بدون آنکه خود بداند، از یک زبان و فرهنگ تاثیر می‌گیرد. پس از آن نیز شرایط و امکانات زمانه‌اش او را متأثر می‌کند. هنرمند به‌هیچ‌عنوان نمی‌تواند از این تاثیرات بگریزد. تنها راه ممکن برای او نزدیک شدن به این پدیده‌ها، آموختن و آگاه شدن، و سپس ساختن دنیای ویژه‌ی خود در دل و یا بر فراز آنها است. تاثیرپذیری همان‌طور که ارسطو نیز اشاره کرده به دو گونه امکان‌پذیر است: یادگیری و تقلید. باز با محور دانستن زبان، به‌جای دو واژه‌ی مذکور، از ترجمه و بازنمایی بهره می‌گیرد تا اشکال تاثیرپذیری و تاثیرگذاری را توضیح دهد.^{۶۲}

ترجمه، مطابق با نظر باز، به معنی برگرداندن صرف معنا نیست. البته این عمل نیز ترجمه نامیده می‌شود، اما ترجمه واقعی یعنی تاویلی که تمام ابعاد مفهوم، معنا، احساس، فضا و... را در بر می‌گیرد - گذشته از آن ترجمه صرفاً به معنی برگرداندن مفاهیم از زبانی به زبانی دیگر نیست، رایج‌ترین شکل ترجمه در واقع انتقال مفاهیم در گستره‌ی یک زبان است. گوینده و شنونده به هنگام سخن گفتن یا شنیدن کاری جز ترجمه و تاویل انجام نمی‌دهند. مطابق با جدول یا کوبسن می‌توان ترجمان را به رمزنگاری

از طرف گوینده (فرستنده)، و رمزگشایی از طرف شنونده (گیرنده) تعبیر کرد.^{۶۳}

گادامر نیز تاویل را امری همیشگی و مستمر می‌داند. کاری که ما در هر لحظه و هر جا انجام می‌دهیم. سرچشمه‌ی تمام این نظریات را در این گفته‌ی پرس می‌توان یافت: "معنای هر واژه همیشه واژه‌ی دیگری است." باز در تایید این نکته می‌نویسد: "در پاسخ به جمله‌ی 'این چه معنایی دارد؟' ما همیشه جمله‌ی دیگری دریافت می‌کنیم." هنر نیز خود نوعی تاویل است: ترجمه‌ی آثار پیشین (جهان یا زبان) و یا خیال خود و دیگران. بر این اساس می‌توان گفت که بسیاری از غزل‌های حافظ ترجمه‌ی اشعار نظامی، خواجه، ناصر بخارایی، عطار، سنایی و... است. همین نکته در مورد شاهنامه فردوسی نیز صادق است. صرف نظر از تاثیرات درون فرهنگی، کویاجی از تاثیرات متقابل شاهنامه فردوسی و حماسه‌ی چینی یاد می‌کند.^{۶۴} مقایسه‌ی اوستا و شاهنامه سویه‌ی دیگر این تاثیر و تاویل را نشان می‌دهد.

در شعر و ادبیات معاصر نیز، شاهد ترجمه و برگردان آثار خارجی، به‌ویژه غربی، هستیم. بسیاری از اشعار شاملو را می‌توان به‌عنوان نمونه‌های بسیار موفق این شیوه معرفی کرد (و اگر ترجمه نمی‌کرد و یا به‌عنوان مترجم صرف بدان‌ها می‌نگریست ما را از چه گنجینه‌ای محروم می‌کرد).

نوع دوم، بازنمایی است. هنرمند در این شیوه نیز در واقع دست به ترجمه می‌زند یعنی اثر پیشین را (خواه هنری، خواه غیرهنری) به شیوه‌ی خاص خود بازنمایی می‌کند. کشیدن مرزی روشن میان ترجمه و بازنمایی کاری‌ست بسیار سخت، و شاید تنها بتوان گفت هنرمند در بازنمایی آزادتر و رهاتر عمل می‌کند تا در ترجمه. اما برشمردن وجوه مشترک میان این دو آسان‌تر و ساده‌تر است، ترجمه و بازنمایی، هر دو بر پایه‌ی خلاقیت فردی استوار-اند. در اولی واقعیت زبانی در استعاره‌ی نوین دوباره آفریده می‌شود و در دومی واقعیت انسانی به استعاره بدل می‌شود. بنابراین در هر دو استعاره‌ی برابر استعاره‌ی پیشین گذارده می‌شود: نامی جدید. باز جنبه‌های دیگری را مطرح می‌کند که در فصل ششم مطالعه خواهید کرد.

هنرمند به‌مثابه‌ی انسانی خلاق همیشه در پی رسیدن به دنیاهای تازه است. برای هنرمند مرزهای فرهنگی، سیاسی، دیدگاهی، ایدئولوژیک، قومی، سنتی و سبکی نقطه پایان است: مرگ خلاقیت. هنرمند چه بخواهد چه نخواهد مثل دیگر انسان‌ها همه‌ی ویژگی‌های بالا را در خود جمع دارد. سیاسی بودن و دیدگاهی ویژه داشتن برای هنرمند امری طبیعی است. اما از آنها مرزی پدید آوردن و آن مرزها را به صورت ابزار و شگرد وارد اثر کردن اشتباهی است بسیار موهن. همین نکته را می‌توان درباره‌ی سبک به-طور کلی گفت. طبیعی‌ست که هنرمند مطابق با زاویه نگاهش به جهان، منطق ویژه‌ای را پدید بیاورد که در زبان و شیوه‌ی بیان‌اش تبدیل به سبکی ویژه شود، اما فراموش نکنیم که انتخاب آگاهانه سبک درست به‌مانند سرودن شعر با نوعی پیش‌آگاهی است. در این صورت آنچه پدید می‌آید یک مصنوع است، چیزی است زیبا اما باسماه‌ای. پاز معتقد است هنرمند تنها در یک صورت به مرز آفرینش می‌رسد: غلبه یافتن و فراگذشتن از تمام چارچوب‌ها و مرزهای سبکی موجود به‌عنوان یک کلیت در بر گیرنده‌ی شگردها.

هنرمند باید درحال سفر باشد: سفر به دیروز، به فردا، به زبان دیگر، سفر به تفکر دیگر، و به دنیای دیگر هنرمندان و شاعران...؛ باید که درهای تازه را بگشاید (و درهای گذشته خود از این نظر درهای نویی هستند) و از آنها عبور کند. دنیای او دنیای گشت و گذار است. دنیایی که مواد و مصالح‌اش متعلق به همه است، اما ساختمان و بنای بی‌بدیلش تنها از آن شاعر-هنرمند است. بنابراین ماندن در چارچوب سبک یعنی تبدیل شدن به صنعتگری باسماه‌ساز، یعنی استفاده از شگرد آن هم تنها برای نزدیک شدن به سبکی در گذشته دور یا نزدیک.

چنانکه گفته آمد، شاعر باید از سبک‌ها (به‌لحاظ ابزار، شگرد، صنایع و بدایع) فراتر رود، بشناسد، ملکه‌ی ذهن کند، اما در گذشته فرارود. و این فرارفتن درست در مسیر همان ترجمه و بازنمایی روی می‌دهد. شناخت سبک‌ها و سنت‌های ادبی کار بسیار مهمی است، چون ما را با دنیاهای جدید، منطق متفاوت و نظام ارزش‌گذار متفاوت آشنا می‌کند. منتقد نیز با

نمایان ساختن، شیوه و گونه‌های تاثیر و تاثر به 'درک زبانی' خواننده و به-وجه اولی هنرمند کمک شایانی خواهد کرد، اما نمی‌توان و نباید در چارچوب معیارها و سبک‌های از پیش تعیین شده اثری را محک زد و یا از هنرمند خواست که اثر خود را مطابق با آن معیارها بنویسد و بسراید.

گذشته از اثر زیان‌بار مذکور، جریان فرهنگی و ادبی معاصر تحت تاثیر معیارهای مدرن، که در اصل جهانگیر هستند تا جهانشمول، با ادبیات و فرهنگ گذشته قطع رابطه کرده است - منظورم، رابطه‌ی زنده، فعال و تاثیرگذار است. این تاثیر تا آنجا بوده که در بررسی و برخورد با ادبیات و فرهنگ گذشته‌مان ناچار از درون ارزش‌ها و معیارهای غربی گذشته‌ایم. تلاش هوشنگ گلشیری را در سال‌های اخیر در نظر آوریم. تردیدی نیست که گلشیری با بازگشت به بن‌مایه‌ی شهرزاد (داستان یا مرگ در آینه‌های دردار) و حتی زبان داستانی کهن در فضای داستان‌نویسی ایران گام‌های بلندی برداشته. این گام‌ها در سال‌های آینده نقش بسیار حیاتی در ادبیات داستانی ما و هویت ویژه‌ی ایرانی آن بازی خواهد کرد، اما فراموش نکنیم که گلشیری نیز از طریق آشنا شدن با کسانی چون تودوروف در این مسیر قرار گرفته و نه بر اساس آن نگاه ویژه‌ی ایرانی یا فارسی. نزدیک به دو دهه‌ی پیش شاملو در مقدمه‌ی خود بر هایکوه‌های ژاپنی نوشت: از غرب کافی است باید به شرق رو آورد.^{۶۵} از آن زمان تاکنون گام‌های کوچکی برداشته شده، اما مطمئناً این گام‌ها در آینده محکم‌تر خواهد بود.

هنرمند باید درهای تازه را بگشاید، باید سبک‌های مختلف را بشناسد، اما نمی‌تواند و نباید با آگاهی و قصد قبلی اثر خود را در قالب سبکی خاص پدید آورد. پاز می‌نویسد: سبک زاویه نگاه و درک خاص از واقعیت است که در شیوه‌ی بیان و بسامد شگردهایی ویژه تبلور می‌یابد، اما نمی‌توان آن را شناخت مگر آنکه از آن فاصله بگیریم. بنابراین شناخت رومان‌تیسیم یا مدرنیسم زمانی میسر می‌شود که از آنها فاصله گرفته باشیم. به‌عبارتی با فاصله زمانی یا بینشی است که سبک‌ها - و شگردهای آنها- پدیدار و قابل مذاقه می‌شوند. پاز هر سبک را یک دوره‌ی تاریخی می‌داند که از زاویه نگاهی ویژه و درکی خاص از واقعیت سرچشمه می‌گیرد.

از نظر وی پایان مدرنیسم، یا قبل از آن رومانتیسیسم، یعنی پایان یک دوره‌ی تاریخی، یعنی تغییر یک زاویه نگاه و رسیدن به واقعیتی برتر از واقعیت پیشین، یعنی دست یافتن به ابعاد نوینی از واقعیت؛ آنچه از نظر تودورف حقیقت‌نمای حقیقت‌نمای پیشین است، اگر چه او این اصطلاح را تنها در حوزه‌ی داستان به کار برده است، و من اینجا آن را تعمیم دادم.

مدرنیسم بر پایه‌ی واقعیت انسانی و یا واقعیت مستقل و اثباتی شکل گرفته، اما هنر پست‌مدرنیسم بر واقعیت زبانی تکیه دارد. تفاوت رئالیسم انتقادی (و شاید سوسیالیستی) شولوخف از رئالیسم جادویی مارکز در همین نکته نهفته است. شولوخف واقعیت را بیرونی و با هیات و مرز مادی می‌بیند. در مقابل مارکز از این سوی مرزهای پست‌مدرنیسم، واقعیت را صرفاً بیرونی نمی‌بیند. از نظر وی تمام جنبه‌های تجربی و ذهنی مربوط نیز بخشی از واقعیت است. به همین دلیل است که شخصیت‌های مارکز معمولی نیستند. دیکتاتور شیلی گذشته از هیات بیرونی محدود در مکان و زمان، قدرت‌های نامرئی‌ای نیز دارد. مثلاً قادر است ضمن کار در اتاق کارش، انسانی را در دورترین حد مرزی کشورش به قتل رساند و یا در مشارکت با یک شرکت امریکایی جریان بازار و نوع معاملات کشورش را عوض کند، و بنابراین طبیعی خواهد بود که در داستان‌های مارکز به صورت شخصیتی شگفت‌انگیز و شگرف نمود یابد و کارهای خارق عادت انجام دهد. این نکته در مورد تاریخ نیز مصداق دارد. تاریخ از نظر یک مدرنیست جبری است، اما برای نویسنده‌ی پست‌مدرن تاریخ یک جریان خطی با علت‌های مشخص نیست؛ هم از این رو، روایت آن را سه‌گانه می‌یابد: آنچه اتفاق افتاد، آنچه برایمان گفتند، آنچه من می‌گویم. نمایشنامه‌ی **مرگ یزدگرد** بیضائی نیز از ساختاری این چنین برخوردار است.

بنا بر آنچه رفت، سبک - از زاویه نگاه هنرمند - درکی است ویژه که در هیات زبانی خاص نمود می‌یابد. هنرمند تمام شگردها و سنت‌های پیشین را بازشناسی و از آن خود می‌کند، اما همان‌طور که پاز تاکید می‌کند: هنگام آفرینش باید شگردها و تکنیک‌ها در آستانه بگذارد و وارد می‌شود. از نظر پاز سبک به دو گونه شکل می‌گیرد. ۱- از طریق استفاده از

سنت‌های متعلق به هنرمند یا هنرمندان پیشین در فرهنگ و زبان خودی. ۲- وام‌گیری از سنت‌ها و نگاه‌ها، در فرهنگ‌های دیگر. وی سبک را مجموعه سنت‌هایی می‌نامد که از فرهنگ‌های دیگر به وام گرفته شده و طبعاً حاوی زاویه‌ی نگاهی ویژه و دگرسان است. در مقابل، سنت را مجموعه شگردهایی می‌داند که در فرهنگ بومی به صورت گنجینه‌ی ادبی ادامه حیات داده و هنرمند از آن بهره‌ی مستقیم می‌برد. پاز مطابق با این تقسیم‌بندی، ادبیات غرب را سبک‌گرا می‌داند، زیرا هنرمندان و شاعران آن، صرف‌نظر از زبان و فرهنگ بومی متفاوت، دیدگاه و منطقی مشترک دارند. مجموعه‌ی به هم‌پیوسته‌ای که از درون به نظر تک‌سرا و مخالف‌سرا می‌نماید، اما از بیرون گویی ارکستر بزرگی است که در همسرایی، هر یک قطعه خاص خود را می‌نوازد. در شعر معاصر ما نیز، شاملو نمونه‌ی برجسته سبک‌گرایی است، حال آنکه اخوان سنت‌گرا است؛ به زبان دیگر، اخوان از شاملو سنت‌گراتر است، زیرا شاملو شیوه‌ی بیان خود را در وام‌گیری از شعر اروپایی و از نظر من اسپانیایی پی ریخته، در مقابل اخوان نگاه خود را با شیوه‌ی بیان سنتی - از نیما تا خراسانی، از مارکسیسم تا مزدک‌گرایی - هم‌نواخت کرده است.

جوئیس و الیوت نیز از نظر پاز نمونه‌های بارز سنت‌گرایی هستند. این دو که در واقع از قتل رفیع مدرنیسم محسوب می‌شوند، در شیوه و اسلوب به گذشته‌های دور، به سنت‌های لاتینی و اروپای مرکزی باز می‌گردند و با استفاده از آن سنت‌ها، آثار بی‌بدیل خود را می‌آفرینند. پاز می‌نویسد: "پیچیدگی زبان جوئیس بیش از هر چیز به خاطر بهره‌گیری از منطق و شیوه‌ی بیان تمام زبان‌های اروپایی و نه صرفاً انگلیسی است." وی درک آثار او را منوط به شناخت و درک دیدگاهی دیگر زبان‌های اروپایی و به‌ویژه لاتین می‌داند. الیوت نیز با بازگشت به سنت‌های شعر لاتین و احیاء آنها، خود را برای سرودن **بی‌برستان** آماده می‌کند. پاز ضمن بررسی این شعر حماسی اشاره می‌کند که: وزن این شعر از قدیمی‌ترین اوزان عروضی لاتین است. فراموش نکنیم که الیوت، شاعر مدرنیست قرن بیستم، شعر را هنر برگزیدگان و طبقات بالادست می‌دانست و با وسواسی خارج از تصور در

پی احیاء واژه‌ها، وزن‌ها و گونه‌های نحوی قدیمی فاخر بود؛ راهی خلاف آنچه در این شعر رفته.

موج‌ها درحال بازگشت‌اند. ساختارگرایی مهر پایان بر مدرنیسم زد و نیروی بالیدن خیزاب پست‌مدرنیسم را در خود گرد آورد. خیزابی که در مطالعات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی دهه‌های نخست قرن نبرو گرفت و در بازگشت از کرانه‌های تازه، تأثر نو (No) چین، و هایکوه‌های ژاپنی را به ارمان آورد. و بعد با رئالیسم جادویی، جنبش ادبی افریقا-آمریکا و هند-انگلیس بربالید و شاید برود که با کشف هزار توه‌های پیچ در پیچ شعر، ادبیات، موسیقی و فرهنگ خاورمیانه بازتاب گسترده یابد. نقد تودورف درباره‌ی هزار و یک شب و بحث او درباره‌ی ژانر روایت در روایت^{۶۶} از جمله‌ی اولین گام‌ها در این راه است.

پاز برپایه‌ی ساختارهای زبانی و کارکرد شاعرانه‌ی زبان - و به‌جای سبک و اندیشه‌ی هنرمند - عناصری چون زبان، تخیل و وزن را محور بررسی و نقد شعر قرار می‌دهد. پاز موضع‌گیری نمی‌کند و به دلیل اختلاف سبک، دوره، شگرد، بیان یا دیدگاه، شعر را کنار نمی‌گذارد. او با خط‌کش متفاوتی اثر را اندازه می‌گیرد. گز و پیمان او تخیل، وزن و محل حدوث آنها یعنی زبان است. وی در این عناصر به زاویه نگاه شاعر نزدیک می‌شود و تلاش می‌کند از آن نقطه جهان را به نظاره نشیند. کاری بسیار دشوار که نیاز به آموزش ویژه دارد. کتاب حاضر در واقع بر مبنای این نگرش گرد آمده است. پنج بخش اول - که بحث درباره‌ی شعر و شاعری است - از کتاب **رنگین‌کمان تغزل** گرفته شده و سه بخش بعد از کتاب دیگری به نام **تلاقی‌ها**. مترجم تلاش کرده که تابع دو موضوع شعر و زبان این مقالات را کنار یکدیگر بچیند. پنج بخش اول به لحاظ تاریخ نگارش قدیمی‌تر از سه بخش آخر است، اما به هر صورت همه‌ی مطالب به نوعی وجه‌های مختلف زبان و کارکرد شعری آن را مورد بررسی قرار می‌دهند. پاز در این مجموعه نکات و دیدگاه‌های بسیار جالبی را مطرح می‌کند. از جمله بحث بسیار جالبی درباره‌ی وزن دارد. او: ۱- تعریف خاصی از وزن ارائه می‌دهد؛ ۲- در

توضیحی چند درباره‌ی ترجمه و انتخاب واژه‌های برابر نقش آن را روشن می‌کند.

از وزن تعاریف زیادی ارائه شده، اما تعریف پاز از یک نظر به‌کلی متفاوت است. وی صرف‌نظر از تعریف علمی - خصوصیات صدا: امتداد، تکیه (ضرب) و یا آهنگ و هجاشماری، یا بحث درباره‌ی بحرهای مختلف - وزن را عامل بازسازی زمان و هم‌آهنگ با زاویه نگاه هر فرهنگ و زبان می‌داند. وزن سه لختی در زبان‌های غربی، صرف‌نظر از خصوصیات صدا در هر یک از آنها، و وزن دو لختی در زبان‌های شرقی. وی در کاربرد وزن می‌گوید: "ما در وزن گذشته را به آینده و هر دو را به اکنون می‌آوریم و همراه آن احساسات و عواطف آن لحظه‌ی خاص را بازسازی می‌کنیم." می‌توان در تصریح این نکته اضافه کرد: وزن ساختمان عینی و بیرونی احساسات و تخیل ماست. ساختمانی که مطابق با تخیل شاعر ساخته شده و به خواننده اجازه می‌دهد که در گذر از تو به توه‌های آن، احساس، تصویر و گذر زمان را بازآفرینی کند. به‌عبارت دقیق‌تر وزن استعاره‌ی زمان است، بدان‌گونه که واژه استعاره‌ی شیئی و واقعیت است.

پاز بر این باور است که از وزن‌گیری نیست؛ زبان خود چشمه و منبع پایان‌ناپذیر وزن است. گفتار نیز تنها از طریق وزن و آهنگ (همان طرح‌آوا در زبان‌شناسی) فهمیدنی است، از این رو شعر نزدیک‌ترین هنر به زبان گفتار است، زیرا تنها به هنگام بیان، و تنها از طریق وزن-آهنگ، کلیت کهکشانی خود را نشان می‌دهد. اما تفاوت وزن یا وزن-آهنگ با عروض چیست؟ با برداشت از نظر پاز می‌توان گفت: عروض در مقایسه با وزن مثل مراسم آینی به اسطوره‌ها است - البته با توجه به این نکته که مراسم آینی نیز خود عامل بازسازی زمان گذشته است، یعنی اسطوره‌ها، باورها و انگیزه‌های حسی. در این‌ها رقص و حرکت‌های آرایش‌مند جای مهمی را اشغال می‌کنند و مانند وزن، زمان گذشته را بازسازی می‌نمایند. بنابراین می‌توان گام‌های رقص را مانند میزان‌های عروضی پایه‌های آرایش وزنی دانست و گفت رقص نیز بازسازنده‌ی فراشد حس در زمان گذشته است، زیرا مراسم آینی را شکل و هیات بیرونی می‌دهد. بدین‌سان نسبت رقص به

مراسم آینی مانند عروض است به وزن، و نسبت مراسم آینی به اسطوره مانند وزن است به شعر. به بیان دیگر: شعر اسطوره است، ادبیات منظوم و شفاهی مراسم آینی آن، و عروض گام‌های ثابتی که زمان اسطوره‌ای را به نوعی زمان قراردادی تبدیل می‌کند. یا، شعر جریان اصلی است و ادبیات منظوم مراسم آینی برای بازسازی و بازآفرینی آن. این خود دلیل کافی برای حضور مستمر ادبیات منظوم (بگو کارهای شاعران دست دوم و سوم) در کنار شعر است. شعر همیشه و همواره آن شعله‌های سرکش تخیل است و ادبیات منظوم و شفاهی شراره‌ها و جرقه‌هایی که از توده‌ی آتش بیرون می‌پرد. اوج شعر شراره‌باران ادبیات منظوم است و ضعف آن تحجر و قالبی شدن این.

می‌توان گفت، وزن، استعاره‌ی زمان در ذهن شاعر است و عروض شکل و قالب تحمیلی آن. بدین‌سان شاعری که از قالب‌های پیش‌ساخته وزن سود می‌برد، در واقع اثری ناقص می‌آفریند. کار شاعر استعاره‌پردازی است، نامیدن دوباره‌ی واقعیت، و جسمیت بخشیدن و بیرونی کردن تخیل: یعنی زمان، احساس و تخیل را با وزن و واژه تجسم بخشیدن؛ یعنی واژگان گریز-پا را به میخ وزن طبیعی (و نه صرفاً عروضی) محکم کردن و ساختمانی منسجم پدید آوردن.

از همین زاویه، می‌توان از جمله مهم‌ترین تفاوت‌های نثر و شعر را در سایه‌ی این بحث وارسید: نثر واژه‌ها را به بند می‌کشد تا معنایی ویژه را به منظوری خاص، برجسته کند، شعر برعکس واژه‌ها را در وزن، ساختمانی بلورین می‌دهد و در پرتو وجه‌های آن، تمام ابعاد حسی و تصویری واژه را فرا می‌خواند. واژه در نثر آزادی یک بُعد است، اما در شعر برده یا اسیری چند وجه و رها. آن یک در معنا خلاصه می‌شود، و این یک در وجه‌های بلورسان خود واقعیت خیال و خیال واقعیت را روبروی چشم خواننده می‌گذارد. به همین دلیل است که در نثر می‌توان واژه‌ها را جابجا کرد و تغییر داد، اما در شعر هر جابجایی یا جایگزینی به فروپاشی کل اثر منجر می‌شود.

در پایان ناگزیر از گفتن چند نکته درباره‌ی ترجمه هستیم: ۱- در ترجمه‌ی این متن تلاش بر این بوده که مفهوم - و نه صرفاً معنای واژگان - منتقل شود. به همین رو، در مرز میان ترجمه‌ی واو به واو و آزاد، جمله و گاه پاراگراف را واحد قرار داده‌ام. گاه نیز به مقتضای زبان فارسی ترتیب جمله‌ها را بر هم زده‌ام. ۲- واژه‌های کلیدی را به دلیل ارزش اصطلاحی که داشته‌اند، با تکرار برجسته نموده‌ام، تکرار آنها شاید هنجار نثر را بر هم زده باشد، اما چاره‌ای جز آن نبود که در احتراز از معنا‌های فرعی و نابخواه بدین‌گونه عمل شود. ۳- واژه‌ی کلیدی Rhythm (ریتم) - که در فارسی نیز مصطلح است - در این متن از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. مترجم با توجه به تعریف پاز از این واژه، برابر نهاد وزن-آهنگ و در مواردی وزن را آورده. در علت این انتخاب باید گفت، ریتم از نظر پاز آهنگ و وزن مستتر در آوای واژه‌ها و جمله‌هاست و پایه و مبنای آرایش‌های وزنی در شعر. میزان و مقیاس اندازه‌گیری آن نیز Meter و یا در فارسی و لاتین و فرانسه عروض است - البته در فرانسه تعداد هجاها مهم است و نه مانند فارسی، سامان درونی آن‌ها. گذشته از تعریف خاص پاز از این واژه، باید اشاره‌وار اضافه کنم که در شعر فارسی نیز نمی‌توان وزن را منحصر به بحرهای عروضی دانست، حتی اگر شعر بر پایه‌ی میزان‌های عروضی پرداخته شده باشد؛ چنانکه در شعر قدیم، اشعار زیادی وجود دارند که به‌رغم پایه‌های عروضی یکسان وزن همسانی ندارند. عناصر دیگری که در وزن شعر فارسی نقش موثری دارند عبارت‌اند از: نظام و یا آرایش تکیه‌ها، قافیه‌های درونی و بیرونی، آرایش هم‌آواها (Alliteration) و (Assonance) اولی در صدا‌های صامت و دومی در مصوت‌ها (متحرک‌ها). در واقع باید گفت که وزن نتیجه و برآیند تمام این عناصر است.^{۶۷} ۴- برای واژه‌ی Image در فارسی نمی‌توان یک معادل یافت. نبود برابر نهاد واحد ناشی از ضعف فارسی نیست، و برعکس نتیجه‌ی توانمندی آن است که در برابر آن واژه و گونه‌های صرفی‌اش، واژه‌های تخیل، خیال، پندار، تصویر، خیال‌پردازی و تصویرپردازی را دارد. البته ذکر این نکته نیز لازم است که از نظر مترجم تصویر صورت بیرونی و عینی خیال است. یا، تخیلی است که در تار و پود واژه و زبان

ساختمان عینی یافته است. ناگفته نماند تصویر نوع خاصی از استعاره را نیز شامل می‌شود. استعاره‌ای که بر خلاف ساخت مرسوم فارسی (اضافه‌ی استعاره‌ی ...)) از ساختی غربی متأثر است. شعر پیش از انقلاب خصوصا شاملوبی گرایش ویژه‌ای به این ساخت غربی داشت. ساختار کلی این شگرد نتیجه‌ی استفاده از اسم ذات (به دلیل قدرت تصویری زیاد به‌جای صفت است) (که بیشتر جنبه‌ی دلالی دارد). ۵- در فارسی برای poetry واژه‌ی گویا و رسایی نمی‌توان یافت. مترجم بسته به مفهوم و گونه‌ی صرفی، واژه‌های شعر، شعری و ادبیات شعری را آورده است. و بالاخره ۶- اصطلاح‌های مدرنیسم، 'مدرنیسم' و 'مدرن' را دقیقاً تلاش کرده‌ام که به همان شیوه‌ی پاز از یکدیگر متمایز کنم. او با کج‌نویسی (ایتالیک)، برجسته (بولد) و ساده این کار را کرده، من با در گیومه آوردن و در ضمن تفاوت دو واژه‌ی مدرنیسم و مدرن.

س. هـ

زمستان ۱۳۷۱

بازنگری ۱۳۸۳

پی‌نوئیس‌ها:

⁰ Octavio Paz, *The Bow and the Lyre: The Poem, the Poetic Revelation, Poetry and History*, translated into English by Ruth L. C. Simms, University of Texas Press, 1987.

¹ sign

² Sound pattern

³ phonology

⁴ semiotics

⁵ Poetic function

^۶ این مقاله قبلاً با عنوان "عناصر شعری زبان" در مجموعه‌ی سخنرانی‌ها سال ۱۹۵۲ در کتاب *سبک در زبان* چاپ شده است. رومن یاکوبسن بعدها با بازنگری کلی آن را در *چارچوب زبان*، و با عنوان "فرازبان به عنوان یک مسئله‌ی زبان‌شناختی" چاپ کرد.

^۷ تمام این واژه‌ها نتیجه‌ی کارکرد شعری زبان هستند و زیر عنوان حسامیزی طبقه‌بندی می‌گردند. حسامیزی خود گونه‌ای استعاره‌پردازی‌ست. دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی در *موسیقی شعر*، ص ۱۵ تا ۲۴ و *شاعر آینه‌ها*، ص ۴۱ تا ۴۴، نیز تعدادی از این گونه واژه‌ها را برشمرده است.

⁸ Symbolic sign

⁹ Iconic sign

¹⁰ Index sign

نشانه‌شناسی واژه را با سه ویژگی و این اصطلاحات می‌شناسد: نماد (symbol)، شمایل (icon)، و نمایه (index). نماد دالی (واژه) است قراردادی که کمترین شباهتی با مدلول‌اش (معنا) ندارد. شمایل حالتی است که دال شباهت‌هایی ضمنی با مدلول دارد، مثلاً تصویری. و بالاخره نمایه که دال با ردگیری عناصر مربوط به مدلول به آن می‌رسد، مثلاً از طریق رد پای انسان بر شن‌ها به حضور انسان می‌رسد. این مثال‌ها موضوع را کمی روشن می‌کنند: 'کشتی دریا را می‌شکافت' حالت شمایی دارد و تمام عناصر جمله ارتباط مستقیم دالی و مدلولی دارند. 'کشتی دریا را خیش می‌زد' حالت نمایه‌ای دارد و مدلول را ضمن پیوند با خیش زدن گسترش داده است (همنشینی یا مجاورتی در اصطلاح یاکوبسن). 'خیش دریا' اما نمادین است و برای مدلول دالی کاملاً قراردادی است (جانشینی در اصطلاح یاکوبسن). نماد خود می‌تواند استعاری باشد یا مجازی. استعاری است، آنگاه که مدلول آشنا را همراه با مدلول جدید برانگیزد، یعنی دو معنای همزمان، مثلاً 'داس مه نو'، مجازی است، آنگاه که مدلول جدید را کاملاً جایگزین مدلول پیشین و آشنا کند. این مصرع از حافظ با دو نمونه‌ی تصحیحی‌اش به خوبی این تفاوت‌ها را نشان می‌دهد. در مصرع 'ماه این هفته شد از شهر و به چشم سالی‌ست' ماه هم استعاری و هم مجازی است. مجازی است چون کامل جایگزین 'یار' شده است. استعاری است چون با حضور عناصر زمانی دیگر (هفته، شهر (ماه) و سال) هر دو معنا را همزمان متبادر می‌کند: یار، ماه آسمان. 'شهر' نیز استعاری است و دو معنای شهر (مکان) و شهر (زمان) را برمی‌انگیزد و هم از این رو 'ماه' را استعاری می‌کند. اما در تصحیح دیگر از این شعر 'ماه این هفته برون رفت و به چشم سالی‌ست' ماه کاملاً مجازی است و تنها در معنای یار است.^{۱۱} رومن یاکوبسن، *چارچوب زبان*، ص ۳۸.

¹² Indicative بجای index

¹³ Representation بجای icon

¹⁴ Simultaneous بجای symbol

^{۱۵} احمد شاملو، *ابراهیم در آتش*، ص ۲۴.

¹⁶ Langue

¹⁷ Parole

¹⁸ Frantz Boas

^{۱۹} Langue در فرانسه به معنای زبان (عنصر زبان از دستگاه گفتار) به کار می‌رود و با Language به معنای زبان (وسیله‌ی تفهیم و تفاهم) تفاوت دارد. در فارسی این دو مفهوم تنها با یک واژه‌ی "زبان" منتقل می‌گردد. برای جلوگیری از تداخل معنا "زبان الگویی" برای Langue و "زبان اجرایی" برای Parole به کار آمده است.

²⁰ Surface structure

²¹ Deep structure

²² Competence

²³ Performance

²⁴ Linguistic pattern

²⁵ Speech

^{۲۶} رومن یاکوبسن، *گزینه نوشته‌ها*، ج ۲، ص ۲۲۴.

²⁷ Writing

^{۲۸} ریچارد هارلند، *فراساختارگرایی*، ص ۱۱.

^{۲۹} همانجا، ص ۱۲.

³⁰ Metalanguage

60 Diamond

۶۱ مربع از صنایع بدیعی در شعر قدیم فارسی است. هنر آن در این است که هم از درازا و هم از پهنا خوانده می‌شود:

به جانم نگارا که داری وفا
نگارا وفا کن به دل بی‌جفا
که داری به دل دوستی مرمر
وفا بی جفا مرمر خوشترا
رشید و طوط

لوزی نیز از قالب‌های مصنوع در شعر غربی است. مصراع اول و آخر هر کدام، یک کلمه و در تضاد کامل با یکدیگر است. مصراع‌های وسط سیر میان دو معنی متضاد را نشان می‌دهد. مثلا به ترجمه این لوزی از زبان انگلیسی توجه کنید:

مמוש
بانمک، پمپوخی
می‌دود، می‌پرد، بازی می‌کند
پیرتر، بزرگ‌تر، ساکت‌تر، کندتر
قدم می‌زند، می‌نشیند، می‌خوابد
زشت، چاق
گربه

حال با لوزی هوشنگ ایرانی مقایسه کنید:

آ
آی، یا
آ؟ بون نا
آ؟، یا، چون نا
آ اوم، آونان، تین ناها، ویژواها
نیک تا اودان: ها
هوماهون: ها
تیدو: ها
ها

تردیدی نیست که ایرانی متأثر از شعر اسپانیا و فرانسه می‌خواسته بدون معنا و تنها با هلهله حس خود را منتقل و احساسات خواننده را برانگیزد، ولی آیا ایرانی می‌دانسته که تحریر در آواز ایرانی نوعی هلهله است. یا آیا می‌دانسته که مولوی بسیار پیش از او هلهله را به نحو احسن در شعر مورد استفاده قرار داده، به نظر می‌رسد نه ایرانی این نکته را می‌دانسته و نه منتقدی که اصرار دارد او را یکی از چهره‌های درخشان شعر معاصر معرفی کند. آن هم تنها به این دلیل که ایرانی در مقالاتش از مدرنیسم در غرب بسیار گفته و دفاع کرده.

۶۲ واژه لایتنی Mimesis که ارسطو در **بوطیقا** به کار برده متأثر از فیلسوفان عرب، Imitation ترجمه شده، اما پای Representation را معادل بهتری برای آن یافته است.

۶۳ یاکوبسن گوینده را اصطلاحاً رمزنگار (encoder)، شنونده را رمزگشا (decoder) و پیام را رمز (code) می‌داند که باید رد و بدل شود. نک: «عناصر شعری زبان» در کتاب **چارچوب زبان** اثر یاکوبسن.

۶۴ **آئین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان**، ج. ک. کویاچی، ترجمه‌ی جلیل دوستخواه.

31 Collective unconsciousness

۳۲ جرج بوآس، **مجموعه مقالات**، ص ۱۷۹، نقل از یاکوبسن، **چارچوب زبان**، ص ۱۲۴.

۳۳ همانجا، ص ۱۲۵.

۳۴ نمونه‌اش بر خورد آگاهانه‌ی امروز ما با قواعد و ساختارهای زبان فارسی است.

35 Sherozia

۳۶ یاکوبسن، **گزینه نوشته‌ها**، ج ۲، ص ۴۴۶.

۳۷ آدوارد سایپیر، **برگزیده آثار**، ص ۱۶۲.

38 Signifier

39 Signified

۴۰ ر - هارلند، فروید از دید لاکان، ص ۳۴.

۴۱ جولیا کریستوا، پسانوگرایی؟ (پست‌مدرنیسم؟)، ص ۱۳۶.

42 rest

۴۳ رولاند بارت، نقل از **فراساختارگرایی**، ر- هارلند، ص ۵۲.

۴۴ ج. ک. کویاچی، آئین‌ها و افسانه‌های ایران باستان، ترجمه‌ی جلیل دوستخواه، ص ۹۰.

۴۵ لسلی فیدلر، پسانوگرایی، مجموعه مقالات، ص ۱۱۰.

۴۶ امام محمد غزالی، **نصیحه الملوك**، ج ۲، ص ۲۱۰.

۴۷ ترجمه‌ی تحت اللفظی: درخشنده پرتو ماه

۴۸ ترجمه‌ی تحت اللفظی: یک بار وقتی ماه آبی است.

۴۹ بعضی Vegetable را سبزی و سبزیجات ترجمه کرده‌اند که درست نیست. شاید بتوان گفت

معادل دقیق برای این واژه "بوته" یا گیاهان سبز ساقه یا علفی است.

50 Subordinate

۵۱ هارلند، **فراساختارگرایی**، ص ۱۰۱.

۵۲ ر. ک. به مقاله‌ی نگارنده: "نقش زمان در شکل‌گیری رمان خشم و هیاهو"، نگاه نو، شماره ۳۲، بهار ۱۳۷۶، و آثار **برگزیده پنجمین جشنواره مطبوعات**، فصل دوازدهم - ادبیات (این مقاله از طرف جشنواره مطبوعات در همان سال به‌عنوان بهترین نقد سال برگزیده شد).

۵۳ **شاهنامه**، ج ۱، صص ۲۲۰-۲۲۲، بپ ۱۲۷۵-۱۲۹۲.

۵۴ همان، ج ۱، ص ۲۲۳، بپ ۱۳۰۳ و ۱۳۰۴.

۵۵ خیام نیز باید دچار چنین تصویری بوده باشد. تردیدی نیست که خیام ضمن تنظیم گاهشمار

شمسی به زمان بسیار می‌اندیشیده، از همین رو هم در آن به تردید می‌نگرد، سرانجام نیز به زمان

حسی در رباعیاتش رو می‌آورد. از دیگر زمان‌های قراردادی گاهنامه و ساعت است که با زمان

اسطوره‌ای تفاوت دارد، مثلا بر **شاهنامه** نوعی زمان اسطوره‌ای حاکم است. مردم نیز در بسیاری

موارد به‌منظور بیان زمان درونی - اسطوره‌ای - بر وقایع تکیه می‌کنند و مثلا می‌گویند دو سال پیش

از سال وبایی چنین شد، یا تازه استخدام شده بودم که ماشین خریدم. در مقابل، زمان قراردادی بر

مفهومی تجردی تکیه دارد: در ۱۳۵۸ ماشین خریدم. غربی‌ها برعکس ما شرقی‌ها بر مدلول قراردادی

زمان بیشتر تکیه می‌کنند. آنها وقایع را بر اساس تاریخ و سال به یاد می‌آورند، برعکس ما ایرانی‌ها که

اغلب با واقعه‌ی مهمی دیگر.

56 Rhythm

۵۷ هارلند، **فراساختارگرایی**، درآمد ص ۳.

۵۸ هجاهای فارسی را از لحاظ فنی به سه گونه‌ی کوتاه و بلند و دراز (overlong) تقسیم می‌کنند.

اما دراز خود به دو هجای کوتاه و بلند تقسیم‌پذیر است. اگر کوتاه را یک بگیریم و بلند را دو، سه برابر

است با سه یا یک + دو. بنابراین دراز یک کوتاه و یک بلند است.

59 Constructionism

^{۶۵} اگرچه مطمئنم که شاملو چنین مضمونی را نوشته - به این دلیل که همیشه این جمله یا جمله‌های مشابه ملکه ذهنم بوده، اما متأسفانه به دلیل بعد مسافت و عدم امکانات نتوانستم ماخذ دقیق آن را بیابم.

^{۶۶} Narrative's genre

^{۶۷} مثلاً به دو غزل معروف حافظ با مطلع‌های زیر توجه کنید:

الا یا ایها الساقی ادرکاسا و ناولها □ که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکلها

و:

دلم جز مهر مهرویان طریقی بر نمی‌گیرد □ ز هر در می‌دهم پندش ولیکن در نمی‌گیرد
با وجود آنکه سامان هجاها (و یا به اصطلاح وزن عروضی) در هر دو این‌ها یکسان است (بحر هزج
مثنی سالم یا مفاعیلین چهار بار)، ولی نظام تکیه‌ها با استفاده از مصوت‌های بلند در غزل اول، یا
برعکس استفاده از صامت‌های انسدادی یا سایشی (چون 'م' و 'ر') در هجاهای بلند غزل دوم وزن-
آهنگ آن‌ها را متفاوت کرده و در اولی وزنی تند و در دومی وزنی سنگین تولید کرده است. به رکن
های اول از این دو بیت توجه کنید:

u - - -

ا لا یا ای

دلم جز مهر- (سر)

صرف‌نظر از هجاهای کوتاه اول 'ا' و 'د'، هجاهای بلند دارای این تفاوت‌ها هستند: در غزل اول
هجاهای بلند از دو صدا (یک صامت و یک مصوت بلند) تشکیل شده‌اند، بنابراین تکیه طنین روی
مصوت بلند قرار دارد و اجازه نمی‌دهد که کمترین وقفه‌ای میان هجاها بروز کند؛ از این رو وزن-
آهنگ تند و سیلابی است. در شعر دوم هجاهای بلند از سه صدا (دو صامت و یک مصوت کوتاه در
میان) پدید آمده، بدین‌سان تکیه روی مصوت کوتاه میانی افتاده و همراه با صدای بعدی که یا
انسدادی است ('م' در 'دلم') و یا سایشی ('ر' و 'ز' در 'جز' و 'مهر') هجا را ثقیل کرده، وزن-آهنگی
سنگین، آرام و تا حدودی غمناک پدید آورده است.

این نکته را می‌توان به شیوه‌ی دیگری نیز مورد مذاقه قرار داد. در این دو غزل هجای هشتم،
شانزدهم، بیست‌و‌چهارم و سی‌ودوم از هر بیت مرز جداکننده‌ی عبارت و یا بند (متمم) است: که
عشق آسان نمود اول / ولی افتاد مشکل‌ها. یا در غزل دوم: ز هر در می‌دهم پندش / ولیکن در
نمی‌گیرد. حافظ برای جدا کردن عبارت و یا بندهای نحوی از دو ویژگی پیروی می‌کند: ۱- معمولاً
عبارت‌ها و یا بندها را مطابق با طبیعت زبان فارسی در هجای هفتم یا هشتم تمام می‌کند (در این دو
غزل در هجای هشتم). ۲- در جدا کردن آن‌ها به شیوه‌ی خاص خود از آواهای هماهنگ و هم‌طنین
استفاده می‌برد. مولانا معمولاً از آن‌ها قافیه‌ی درونی می‌سازد. بر این پایه نظام تکیه‌ها را به‌توسط این
هجاها تناسب می‌بخشد و دیگر تکیه‌ها را تابع آن‌ها هم‌نواخت می‌کند.

حال دوباره به دو بیت بالا نظر بیندازید. در شعر اول هجای هشتم، شانزدهم و سی‌ودوم (قافیه) با
مصوت بلند تمام می‌شود، هجای بیست و چهارم نیز اگر چه ثقیل است (نمود) و منتهی به دال
انسدادی، ولی در وزن به 'ا'ی سرآوای واژه‌ی 'اول' می‌پیوندد و همان ویژگی را ایجاد می‌کند. در شعر
دوم برعکس، هجاهای مذکور انسدادی و یا سایشی‌اند و بنابراین وزن در آن با یک مکث کوتاه روبه‌رو
می‌شود که خودبه‌خود آن را کند و آرام می‌کند.

مقدس نفرین شده، اقلیت فراگیر، فرد آواره در جمع و پوشیده‌ی عریان است. سیلان واژه‌های به رنگ آمیخته و تصویر شده. بازنمای چهره‌هاست، گرچه خود چهره‌ای برای نمایاندن ندارد. سیمای چهره‌ای است پنهان‌کننده‌ی پوچی. در یک کلام، شعر ثبت زیبایی آن بزرگی سرشار و توانمندی است که در هر کنش انسانی نمود یافته است.

اما چگونه می‌توان شیوه و شگردهای هر شاعر را بازشناخت، به-ویژه آن شگردهایی که در تصاویر تجسم یافته‌اند؟ هر یک از این بدایع بیانگر چیز یا چیزهایی هستند که پیش از این زندگی کرده و رنج برده‌اند. در شناخت این بدایع راهی جز پیوستن با آن اشیا و پدیده‌های رنج کشیده نیست - در این رهگذر ناگزیریم که اولی را برای رسیدن به دومی و دومی را برای رسیدن به سومی ترک گوئیم. حضور و اعتبار هر یک از این شگردها و فنون نشانگر تجربه‌ای است که توسط این اندیشه‌ها پدید آمده و مسلط شده. بنابراین بهتر آن است که این تجربه‌ها را مستقیم و تنها در معنای عریان شده و مرتبط با هر شعر جويا و درک کنیم.

اما آن‌دم که در شعر کلیتی به نام ادبیات را جستجو می‌کنیم، آیا به دست خود دچار توهم نشده‌ایم و ادبیات را با شعر اشتباه نگرفته‌ایم؛ ارسطو اعتقاد دارد که: "تفاوتی میان این دو نیست مگر عروض." بر این اساس **هومر** را باید شاعر دانست و **امپیدوکلس** را طبیعت‌شناس، زیرا اولی رعایت اصول عروضی را کرده و دومی نه. حال باید پرسید: آن آثاری که مطابق با اسلوب‌های عروضی پرداخته شده‌اند، چه؟ آیا آنها شعر-اند یا که تنها عناصر هنری، ادبی و آموزشی را در خود جمع آورده‌اند؟ سونات شعر نیست، قالبی ادبی است و به همین گونه می‌ماند تا زمانی که شعر آن را لمس کند - این نکته در مورد مصراع‌بندی، قوافی و بحرهای عروضی نیز صادق است. می‌توان ماشین قافیه‌سازی اختراع کرد، اما امکان اختراع ماشینی برای سرودن شعر نیست. از آن گذشته، ادبیات منظوم (شعر فرهنگ‌واره‌ای) توان آن را دارد که بدون تماس با ذات شعر، به زندگی ادامه دهد، چنانکه با استفاده از عناصر شعری، آثار منظومی (قصیده‌ها. م) در رثای شخصیت‌ها و وقایع و توصیف طبیعت پدید آمده است. اما با وجود

شعر و ادبیات شعری

شعر آگاهی، قدرت، رهایی و رستگاری است. کنشی پرتوان که ظرفیت تغییر جهان و طبیعت را در خود گرد آورده است. کنشی روحی که رو سوی آزادی معنوی دارد. با این همه اما شعر بیان این دنیا و آفریدن دنیای دیگر است: نان برگزیدگان، غذای نفرین شدگان، جدا کننده‌ی همایشگر، هودجی برای سفر و امید بازگشت به سرزمین اجدادی، پیچ و تاب ماهیچه‌ها، دم و بازدم، نیایش باطل، گفتگو با غیب. غذای آن اضطراب است، خستگی و ناامیدی؛ و تمنای آن ظهور و حضور خدا، پاکي، یا افسانه و افسون. شعر تعالی است. پاداش وجدان، پادافره تاریخ، که نمود تاریخی‌اش طبقات، نژادها و ملیت‌ها است. شعر اما انکارکننده‌ی تاریخ نیز هست، زیرا کشمکش‌ها را در خود آشتی می‌دهد و انسان رها شده را به هستی ناب باز می‌گرداند. شعر تجربه، بینایی، حس بینایی، اندیشه‌ی جاری، سخن ساری، میوه‌ی دم و زهدان زمان است. زبان است، زبانی قدیمی و فاخر، خالق قوانین دستوری و کرنشگر آنها. تقلید گذشته‌هاست، گرته‌ی واقعیت، بازنمای اندیشه و گرته‌ی گرته‌های دیگر. شعر دیوانگی است، خلسه و وجد، بازگشت به بچگی، برهنگی خاطرات و علقه‌ها. تبعید و غربت‌زدگی است، رسیدن به جهنم است در هوای بهشت و در افتادن به برزخ در هوای جهنم. تاثیرگذار، تاثیرپذیر، تاثیربرانگیز، زیباخواه، گناه‌طلب و ذات‌نگر، دریچه‌ی دید، نماد و موسیقی. دیواری‌ست سر به فلک کشیده، بلورین و صیقلی که موسیقی جهان را بازتاب می‌دهد؛ نیز در آن، قافیه و عروض تنها ابزار پژواک این وزن کهکشانی است. شعر آموخته‌ی آموزاننده است، اخلاقیات است. تمثیل است، اسطوره، نمونه، رقص، بیان، گفتگو، تک‌گویی و با خودگویی است. صدای مردم، زبان برگزیده، واژه‌ی معتکف در جمع، غش در بی‌غشی،

آنکه عناصر شعری شکل‌دهنده‌ی ادبیات منظوم هستند، ولی خود شعر نیستند. با این همه، اگر ادبیات قدرت آمیزش یابد و نیروها و بدایع حتی مهجور آن در اراده‌ی خلاق شاعر تبلور پذیرد، ما در فضایی شاعرانه قرار می‌گیریم. آنگاه - خواب یا بیدار، فعال یا منفعل - در تماس با شاعر به مسیر تندابی شعر افتاده، یک‌باره با چیزی متفاوت روبرو می‌شویم: با یک اثر. ادبیات ابعاد چندگانه و درهم آمیخته‌ای دارد که تنها در گونه‌هایی چون نقاشی، آواز و تراژدی - یعنی تولیدات انسانی - وجوه خود را نشان می‌دهد. در این آثار عناصر شعری را می‌توان یافت اما نه بدان شکل نمایان. شعر، اما، خلاقیت است؛ آفرینش است و به تنهایی نمود کاملی از ادبیات منظوم. نظم مجموعه‌ای قائم به ذات و در عین حال تک افتاده است، در مقابل شعر واحدی است کوچک اما کهکشان‌وار. بنابراین درست آنست که هستی نظم را در شعر بجوییم. البته اگر بپذیریم که شعر گنجایش هستی را در خود دارد. شعر یک قالب ادبی نیست، محلی است برای ملاقات انسان و ادبیات. در واقع شعر سازواره‌ای است هستی‌بخش که ادبیات را نیز شامل می‌شود و برمی‌انگیزد و منتشر می‌نماید: فرم و نمونه‌ی همسانی که تعمیم می‌یابد.

آن زمان که چشمان خود را از عناصر بدیعی و شاعرانه برمی‌گردانیم و روی شعر متمرکز می‌کنیم. از کثرت گونه‌های هستی - که به‌نظر ما واحد می‌آیند - در شگفت می‌مانیم. اما چگونه می‌توان همراه شعر شد، وقتی که خود را به‌عنوان چیزی پیچیده و ساده نشدنی به ما عرضه می‌دارد؟ دانش ادبی همیشه تلاش داشته که تابع وجوه مختلف شعر، آنها را دسته‌بندی کند. اما طبیعت ذاتی شعر همیشه این تلاش‌ها را ناموفق گذارده. حال نکته این است که اگر ما شعر را در انواع محدودی چون حماسه، غنا و ادبیات نمایشی خلاصه کنیم، در این صورت با رمان، اشعار منثور و آثار شگرفی چون آلیس در سرزمین عجایب چه کنیم؟ در مقابل اگر همه‌ی این استثناها و گونه‌های بینابینی را بپذیریم، با دسته‌بندی بسیار گنگ و در هم‌ریخته‌ای سر و کار خواهیم داشت. فعالیت‌های ادبی، همه با ماندن در فضای زبان، آماده‌ی تبدیل شدن به نشانه و شعر-اند؛ این کنش همه چیز - از صداها تا نامنظم تا خطابه‌های منطقی - را در بر می‌گیرد.

البته این تنها نقص طبقه‌بندی، یا حداقل جدی‌ترین آن نیست. طبقه‌بندی به معنای فهمیدن نیست، حتی از آستانه‌ی ادراک نیز پائین‌تر است و مانند دیگر اشکال طبقه‌بندی، ابزاری است برای آغاز کار. اما ابزاری که در مواردی محدود به کار می‌آید، مثلاً آن‌دم که بخواهیم براساس آن کاری دقیق‌تر انجام دهیم. در واقع بخش بزرگی از نقد و بررسی کاری جز تکرار اصطلاحات سنتی و بحث در مورد آنها، ندارد.

همین ایراد را می‌توان به دیگر اسلوب‌ها و اصول نقد نیز وارد دانست؛ مثلاً به دو شیوه‌ی نقد سبک‌شناختی و روان‌شناختی توجه کنید: اولی تلاش دارد که با مطالعه‌ی عادات ادبی شاعر، شعر او را بازشکافد، دومی برعکس، تلاش می‌کند که نمادهای به کار رفته در آثار شاعر را بازشناسد. شیوه‌ی نقد سبک‌شناختی برای شناخت شعر مالارمه و اشعار مندرج در نشریات دوره‌ای کافی به مقصود است. همین حقیقت درباره‌ی نقد روان-شناختی صادق است، آنجا که از گذشته‌ی شاعر و ترجمان احساسات او سخن می‌راند. لازم به توضیح است که این شیوه‌ها گاه تا به آن‌جا پیش می‌روند که چگونگی، چرایی و کجایی بودن اثر را بازمی‌شکافند؛ چنانکه گاه سبک، زمینه‌ی اجتماعی و روانی اثر و قدرت انگیزش آن را هنگام مطالعه، به‌خوبی نشان می‌دهند، اما این اصول و قواعد توان آن را ندارند که ما را به طبیعت ذاتی و خاستگاه اثر رهنمون کنند.

وجود بدایع مختلف شعری ما را بر آن می‌دارد که شعر را مطابق با نمونه‌ی مثالی بازسازی کنیم اما این دست‌بندی به هر شکلی که باشند ابزارهایی مخرب و دهشت‌انگیز-اند. ادبیات منظوم به معنای مجموعه اشعار مختلف یا متنوع نیست. هر آفرینش شاعرانه، اثری است واحد، خودپو و قائم به ذات. هر پاره خود واحدی است کامل، بی‌همتا، تکرار نشدنی و تبدیل-ناپذیر. بدین‌سان می‌توان هم‌صدا با **اورتگا گاست**^۱ گفت: "با هیچ معیاری نمی‌توان سونات‌های **کبدو**^۲، فابل‌های **لافونته** و مزامیر مذهبی را زیر یک نام طبقه‌بندی کرد."

تنوع در آثار قبل از هر چیز به شرایط تاریخی بازمی‌گردد. زبان‌ها و ملیت‌های مختلف هر کدام ادبیاتی را پدید می‌آورند که شرایط زمان و

نیوغ خودویژه‌ی آنها طلب می‌کند. اما با وجود آنکه در اولین نگاه می‌توان این تفاوت‌های تاریخی را دید، مقیاس‌ها و معیارهای تاریخی قادر به حل مسئله نیستند و در اصل آن را صد چندان پیچیده‌تر می‌کنند. دوره‌بندی‌های تاریخی - در هر جامعه - معمولاً از تغییرات و انحرافات سبکی همسانی مایه می‌گیرند، بدین ترتیب می‌توان **نروال** و **هوگو**، **ولازگوز**^۳ و **روبنس**^۴ و **والری** و **آپولینر** را هم‌دوره خواند. اگر قرار به استفاده‌ی نابه‌جا از زبان باشد، می‌توان اشعار ودایی و هایکوهای ژاپنی را نیز زیر یک نام طبقه‌بندی کرد، یا مطابق با این اصل تجربه‌های **سنت جان** و دنباله‌رو بی‌ابتکار او، گارسیلاسو را یکسان شمرد. آیا چنین طبقه‌بندی‌ای ناشی از استفاده‌ی غلط از زبان نیست؟ نگرش تاریخی ما - ناشی از نوعی جداافتادگی مخرب - باعث شده که آن را، با همه‌ی تضاد و تناقضی که دارد، معیار سنجش قرار دهیم. گذشت زمان اما موجب فراموشی تفاوت میان سوفکلوس و اودپیدوس، یا تیروسو^۵ و لویپه^۶ می‌شود. بدین‌سان، تفاوت‌ها از دریچه‌ی وجودی بسیار متخصص‌تر و خاص‌تری یعنی شخصیت انسانی، نمود می‌یابند، تا آنجا که خصوصیات شخصی شاعر بیشتر از دانسته‌های تاریخی، راهگشای درک اشعارش می‌شود. اما در اینجا نیز ما با مانع جدیدی روبرو می‌شویم: هر یک از شعرهای یک شاعر، خود سروده‌ای است بی‌همتا. **لا گالاته آ**^۷ یا **پارناسو**^۸ توصیف چند باره‌ی **دون کیشوت دالامانچا** نیستند؛ **افی ژنی** نیز عملاً چیزی است متفاوت از **فاووست**؛ چنین است تفاوت میان **اورجونو**^۹ و **لا دوروته آ**^{۱۰}. هر اثر زندگی‌ای ویژه‌ی خود دارد که نمی‌توان همسان با دیگر آثار دانست، چنانکه گاه نیز نافی آثار دیگر است. تاریخ، و سرگذشت شاعر قادر-اند که چارچوب سبک را نشان دهند. اما از بیرون، چنانکه می‌توانند محدوده‌ی اثر و ویژگی‌های سبکی آن را ترسیم کرده و گاه گرایش‌های کلی و حتی چگونگی و چرایی آنها را با ابزار تاریخ تشریح کنند. اما گذشته از این‌ها، تنها وجه همسان میان همه‌ی اشعار در این است که به مانند نقاشی‌های یک هنرمند و صندلی‌های یک نجار پرداخته‌ی ذهن انسان‌اند.

اکنون که معلوم شد شعر اثری‌ست انسانی - البته به شیوه‌ای بسیار عجیب! - لازم به اشاره است که: خویشی و پیوستگی شعرها با یکدیگر از قدرت ابزارها نشأت نمی‌گیرد. شگرد و خلاقیت، ابزار و شعر واقعیت‌هایی اساساً متفاوت‌اند. شگرد نوعی روش است، ارزش آن نیز متناسب با میزان تاثیرگذاری آن است. بر این پایه شگرد ابزاری است مستعد برای کوشش‌های مکرر، ارزش آن نیز تا آن زمان می‌پاید که شیوه‌ای نو جایگزین شود. شگرد تکرار و تداومی است گسترنده یا کاهنده، گنجینه‌ای دگرگون‌پذیر: تفنگی که جانشین تیر و کمان می‌شود. اما هیچ‌گاه نمی‌توان ادنید^{۱۱} را جای **اودیسه** گذارد، زیرا هر شعر اثری است مستقل و بی‌همتا، آفریده شده به‌توسط 'شگردی' که تنها در لحظه‌ی آفرینش دمی می‌پاید و در اثر پایان می‌پذیرد، شگردهایی که مطابق با هیچ دستورالعملی پرداخته نمی‌شوند و تنها در خدمت آفرینشگر اثر-اند. البته این نکته نیز حقیقت دارد که سبک - به‌عنوان شیوه‌ای مشترک میان گروهی از هنرمندان و یا دوره‌ای خاص - در هر دو گستره‌ی سنتی و ابتکاری، و به-عنوان مجموعه‌ای از شگردهای هستی‌بخش، تنها توسط شگرد قابل بررسی است: چرا؟ چون سبک نقطه‌ی آغاز آنتیت شعری است؛ و به‌همین دلیل، هر هنرمندی برای رسیدن به آستانه‌ی آفرینش، مشتاق فراگذشتن از آن عناصر مشترک سبکی و دیدگاهی است.

اما اگر شاعر در چارچوب یک سبک یا روش بماند، در واقع شاعر بودن خود را نفی کرده است. در این حالت شاعر تبدیل به باسمه‌ساز مصنوعات ادبی می‌شود. **گونگورا**^{۱۲} را شاعر باروک (رومانتیک) خواندن، از نقطه نظر تاریخ ادبیات درست است؛ اما این تقسیم‌بندی برای کسی که بخواهد اشعار او را از نزدیک بررسی کند، چارچوب تنگی‌ست. زیرا شعرهای او از چارچوب سبک باروک فراتر می‌روند، یا به‌عبارت دیگر در اشعار او عناصر و اندیشه‌هایی هست که از سبک باروک فرامی‌گذرد. درست است که اشعار این شاعر اهل کوردوبا از نمونه‌های برجسته و عالی سبک باورک است، اما فراموش نکنیم که اگر او شگردهای برجسته‌ی باروک را در کار خود گرد می‌آورد - شگردهایی که امروز در حوزه‌ی سبک او مورد بررسی

قرار می‌گیرند - بدین معنا نیست که خود از پیش آنها را می‌شناخته و در لحظه‌ی آفرینش آگاهانه به کار می‌برده است. کونگورا پیش از هر چیز به پشتوانه‌ی فرهنگی زمان خود تکیه می‌زند - همان چیزی که در واقع سبک زمان او نامیده می‌شود - اما وی تمام این مواد و امکانات زبانی را تغییر می‌دهد و در آثار خود به عناصری بی‌همتا تبدیل می‌کند. همه‌ی قدرت خلاقه‌ی کونگورا - بدان‌گونه که **داماسو آلفونسو**^{۱۳} به زیبایی نشان داده - خیلی ساده، ریشه در توان او برای تصویری کردن زبان شاعران پیش از خود داشت. البته شاعر در مواردی مقهور سبک می‌شود (سبکی که در واقع متعلق به زمانه‌ی او است و نه خود او). و بعدها، حاصل این شکست به حوزه‌ی عمومی ادبیات راه می‌یابد و تبدیل به ملکی عمومی می‌شود. از آن زمان، مورخان و ادیبان به اشعار او به‌عنوان غنیمتی جنگی می‌نگرند و آن را به‌عنوان سبک مسلط آن زمان مورد بررسی قرار می‌دهند. اشعار، مواد و مصالحی که دست‌مایه‌ی ساختن رشته‌ای به نام تاریخ سبک‌های ادبی و هنری شد.

منظورم انکار وجودی سبک‌ها نیست. حتی بر آن نیستم که بگویم شاعر اثر خود را از دل هیچ می‌آفریند. مانند دیگر شاعران، کونگورا بر یک زبان تکیه می‌زد. زبانی بنیادی‌تر و دقیق‌تر از زبان گفتار: زبان ادبی یعنی سبک. اما شاعر کوردوبائی بر آن زبان چیرگی می‌یابد. یا به سخن دیگر: آن را در شعریت تکرار-ناشدنی‌اش یعنی تخیلات، رنگ‌ها، وزن-آهنگ‌ها (ریتیم-ها)، دیدگاه‌ها و بالاخره شعر حل می‌کند. کونگورا سبک باروک را فتح می‌کند، **گارسیلاسو** سبک توسکان^{۱۴} را، و **روبن داریو** سبک مدرن را. شاعران از سبک‌ها تغذیه می‌کنند. بدون سبک شعری به بار نخواهد نشست. سبک‌ها نیز مانند انسان‌ها روزی زاده می‌شوند، مدت زمانی می‌زیند و بعد می‌میرند، اما شعرها می‌مانند و هر یک اگر چه قالب خاص خود را از سبک‌ها می‌گیرند، به‌عنوان آثاری، یگانه، مستقل و تکرار-ناشدنی بدل می‌شوند.

سرسشت بی‌همتا و تکرارناپذیر شعر را می‌توان در دیگر آثار هنری - مثلا نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی، رقص و... - نیز یافت. در همه‌ی این

آثار تفاوت میان شعر و ابزار، و سبک و خلاقیت به‌خوبی آشکار است. ارسطو نقاشی، پیکرتراشی، موسیقی، و رقص را چون تراژدی و حماسه از گونه‌های دیگر شعر قلمداد می‌کرد، و هنگام صحبت از فقدان اخلاقیات در ادبیات شعری و منظوم به‌عنوان نمونه **زوکسیس**^{۱۵} نقاش را مثال می‌آورد و نه شاعر تراژدی‌پرداز را. در حقیقت، عنصر خلاقیت به‌صورت عامل مشترک، آثار گونه‌گون نقاشی، اشعار دینی، سمفونی و تراژدی را بدل به یک کهکشان منسجم می‌کند. خلاقیت در هر یک از این آثار راه به شعر می‌برد. شعری که به‌جای استفاده از واژه، از رنگ یا صدا بهره گرفته است. تنوع این آثار نه تنها نافی یگانگی نیست، بلکه تاییدی بر همخوانی آنها و نمایانگر عنصر مشترک خلاقیت در این گونه‌های دگرسان است.

یگانگی کهکشان‌های هنر با ایجاد تفاوت میان واژه، صدا و رنگ، دچار تردید می‌شود. مصالح شعر واژه است، واژه‌هایی چند وجه و پرابهام که در بُدهای صدا، رنگ و معنا هویت می‌یابند. نقاشی و موسیقی از عناصر ساده‌تر رنگ و نت - که حاوی هیچ معنایی نیستند - پرداخته می‌شوند. آغاز خلاقیت در هنرهای تجسمی و موسیقی با بهره‌وری از مصالح بی‌معنا است؛ برعکس شعر از واژه می‌آغازد، وجودی سرشار از معنا، تا بعد به سازواره‌ی زنده و فعالی به نام شعر برسد. البته این اختلاف از نظر من، بیشتر ذهنی است تا واقعی؛ رنگ‌ها و نت‌ها نیز معنا دارند و بهتر آن‌ست که مطابق با نظر بسیاری از منتقدان آن‌ها را در حوزه‌ی زبان نقاشی و زبان موسیقی به بررسی گذاریم. چنانکه، مردم نیز آگاهانه از زبان رنگ‌ها، صداها و نشانه‌ها استفاده می‌کنند تا که اندیشه‌ی خود را منتقل کنند. افزون بر آن، می‌دانیم که معنا از فرم و موسیقی خود جدا نیست و از رهگذر نشانه‌ها، علایم و صداها قرار دادی منتقل می‌شود. بر این پایه، بهتر آن است که آنها را به‌عنوان دستگاه‌های زبانی بپذیریم و به کار بندیم.

رنگ‌ها و صداها در بسیاری از موارد، نیروی انگیزش قوی‌تری نسبت به زبان گفتار دارند. از نظر آرتک‌ها رنگ سیاه نشانه‌ی تاریکی، سردی، خشکی، جنگ و مرگ بوده (مانند رنگ ستاره‌ی کیوان که سیاه بود و نشانه‌ی مرگ-م). چنانکه قدرت خدایان مهمی چون **تزکتلیپوکا**^{۱۶}

مکزیکواتل^{۱۷} نیز چنین بود. همچنین از نظر آرتک‌ها این رنگ خواهان نبرد با ماه، قطب شمال، زمان و عقاب نیز بوده است. اگر اثری با رنگ سیاه نقاشی می‌شد به معنای برانگیختن همه‌ی این نیروها بود. برای آرتک‌ها فضا، زمان، خدایان و ستارگان هر کدام در یک رنگ مفهوم می‌یافتند. هر کس از هنگام تولد با یکی از این چهار رنگ شناخته می‌شد و نشانه‌ی نمادین آن رنگ آدمی را در پناه خود می‌گرفت. شاید در اینجا، اشاره به بنیاد دوگانه وزن-آهنگ در تمدن چین باستان، موضوع را بیشتر روشن کند. ین و ینگ دو عامل شکل‌دهنده‌ی وزن و آهنگ در شعر و موسیقی چینی است. ین و ینگ در شکل‌گیری اندیشه‌های **تائو** نیز نقش بسیار بنیادی دارد، اما این هر دو اصطلاح را نمی‌توانیم توضیح دهیم مگر آنکه به موسیقی متوسل شویم. در مقابل برای پنداشتن و تجسم آن کافی است به زبان تکیه کنیم و بگوییم ین و ینگ تصور وزن کهکشانی‌ها هستند. ین و ینگ جفت‌هایی هستند که در فلسفه و دین، رقص و موسیقی، موجب تولید حرکت، آهنگ و وزن می‌شوند و در دل آن حرکت و آهنگ، معنا را بارور می‌کنند. اما فراموش نکنیم که برای بیان ین و ینگ، ما استفاده نابه‌جایی از زبان نکرده‌ایم، بلکه در واقع آن را به‌مثابه‌ی نوری درخشانده به کار گرفته‌ایم تا نیروی پرمعنای صدا را عریان کنیم. بنابراین ین و ینگ در هارمونی و وزن، احساسات را منتقل می‌کنند؛ یا در توصیف، کنش‌های انسانی را به نمایش می‌گذارند. آن که این واژه‌ها را به کار می‌برد، می‌داند آنها حسی هستند که در معنا منتشر شده‌اند. در ین و ینگ هیچ چیز جز معنا نیست: نه رنگ و نه صدا، مگر زمانی که به‌توسط انسان لمس شوند. در این حالت سرشت ذاتی آنها دگرگون می‌شود و راه به دنیای هنر می‌برد. البته ناگفته نگذاریم که آثار هنری نیز در نهایت نقش خود را در معنا باز می‌یابند. معنا دنیای انسان است. انسان در تماس خود با اشیاء، آن‌ها را با نیت و هدفش درآمیخته سو می‌دهد و به دنیای معنا وارد می‌کند. دنیایی که در آن، ابهام، تناقض، آشفتگی و سرگستگی میدان عمل می‌یابند، اما بی‌معنایی به‌هیچ عنوان جایز شمرده نمی‌شود. هم از این رو، حتی سکوت مطلق نیز نتیجه‌ی یک‌جا نشستن نشانه‌های (و در اینجا واژه‌های) مختلف است. مثلاً

ساختمان‌های مختلف تاریخی را در نظر بگیرید، سکوت تاریخی این آثار در دل تناسب ستون‌ها، تقسیم نیروهای سقف، انحناهای گنبدها و حتی رشد بوالهوسانه‌ی یک پیچک وحشی در اطراف محراب **اوريسا** (در مبعدها^{۱۸}) معنا و مفهوم خاصی یافته است. عکس این نکته نیز ما را به حقیقت نزدیک می‌کند: ساختمان‌ها و معمارهای هر دوره زبان ویژه‌ی خود را دارند.

فاصله زبان گفتار و نوشتار با دیگر زبان‌ها – مثلاً موسیقی و نقاشی و معماری – بسیار ژرف است. اما نه آن‌چنان ژرف که فراموش کنیم آن‌ها نیز گونه‌ای زبان‌اند و در تفهیم و تفاهیم نقش مهمی بازی می‌کنند؛ زندگی خود را نیز مدیون توانمندی و انتقال معنا هستند. نقاش، آهنگ‌ساز، معمار، یا پیکرتراش، از مواد و مصالحی بهره می‌برد که در بنیاد از مواد و مصالح شاعر دیگرگون نیست. در مقابل آنچه متفاوت است، زبان است، زبان موسیقی، زبان پیکرتراش، زبان معماری و زبان شعر. زبان‌های مختلفی که خود، در یک موزه‌ی فرهنگی، زبان واحدی را به وجود می‌آورند. بر این پایه، برگردان دقیق یک شعر آرتکی به یک نقاشی یا پیکره‌ی آرتکی، آسان‌تر از ترجمه‌ی آن به زبان اسپانیایی است. نت‌های تانتریک یا ادبیات تغزلی کالویا^{۱۹} از همان عناصر مشترک زبانی‌ای پرداخته شده‌اند که در پیکره‌های کنارک به کار رفته. زبان **سور یوانا**^{۲۰} در کتابش، (*Primero Sueno*) مشخصاً همان زبانی است که در شهر مکزیکو رایج است. نقاشی سوررئالیستی به ادبیات این سبک نزدیک‌تر است تا به نقاشی کوبیسم.

فرار از دست معنا امری ست ناممکن؛ درست به همان‌گونه که نمی‌توان آثار هنری را از روابط کهکشانی‌مند تاریخ بیرون کشید. (و چگونه ممکن است حسی بیرون از محدوده‌ی تاریخ یافت؟) انسان نه مقهور مصالح و مواد سازنده‌ی آثار هنری است و نه مقهور معنای آنها. مصالح و معنا ابزارهایی هستند که به‌صورت جهت‌دار و نظام‌مند انسان را به ذات خود بازمی‌گردانند. انسانی که به‌نوبه‌ی خود معنا را تنها در محدوده و مفهوم تاریخ به دست می‌آورد: اخلاقیات، آداب، رسوم، فلسفه‌ها، هنرها – و در کل، آنچه بیانگر احساسات هر دوره است – و ما به‌عنوان سبک مطالعه می‌کنیم. سبک‌ها جوهره‌ی خلاصه‌شده‌ی تاریخ‌اند، و می‌توان آنها را در

ساده‌ترین ابزارها و پیچیده‌ترین آثار باز یافت؛ محصول یک دوره‌ی خاص که ناشی از بار تاریخی‌اش به سبک تبدیل شده. اما فراموش نشود که همسانی‌ها و خویشاوندی‌ها در تفاوت‌های ویژه نهفته‌اند. سبک عامل بسیار مهمی در دریافت تفاوت میان شعر و داستان منظوم، و نقاشی و نمونه‌ی تقلیدی آن است. عنصر تمایزگذار از دل ادبیات بیرون می‌آید و به‌تنهایی توان نمایش تفاوت میان خلاقیت و سبک، و کار هنری و غیرهنری را دارد.

انسان، چه هنرمند چه صنعتگر، دگرگون‌کننده‌ی مواد خامی چون رنگ‌ها، سنگ‌ها، فلزات و واژه‌ها است. فرایند این تغییرات چنین است: مواد، دنیای کور طبیعت را ترک می‌کنند و به جهان انسانی، یعنی معناها، وارد می‌شوند. اما برای سنگ چه رخ می‌دهد، آن‌دم که می‌تراشندش و به پیکره‌ای تبدیلیش می‌کنند، یا کنار یکدیگرشان می‌چینند و پلکان ساختمانی را می‌سازند؟ با وجود آنکه جنس پیکره و پلکان هر دو یکی است و به یک اندازه در تماس با دستگاه هویت‌بخش معنا قرار دارند، (مثلاً، هر دو بخشی از یک بنای تاریخی از سده‌های میانین هستند.) جنس پیکره سرشتی متفاوت از پلکان می‌یابد: هر دو سنگ‌اند، اما خلاقیت اولی را از دومی متفاوت کرده است. سرنوشت زبان نیز به همین عامل بستگی دارد، تفاوتی که می‌توان به سادگی در اثر یک نثرنویس^{۲۱} در مقایسه با یک شاعر مشاهده کرد.

می‌توان بهترین گونه‌ی نثر - در مفهوم ادبی‌اش - را در خطابه‌ها دید. در یک خطابه، واژه‌ها مشتاق‌اند که در معنای همسان و همنوا با دیگر واژه‌ها به کار آیند؛ کاری که بیشتر متکی بر واکنش و شناخت سخنران است. در این رهگذر وی تلاش می‌کند که واژه‌های گریزان از معنای صرف و برهنه را، با اندیشه‌ی مسئول خود آشتی دهد. هر واژه - برکنار از توانایی‌های مادی‌اش - هاله‌ای از یک شبکه‌ی چند وجهی حسی گرد خود دارد. سخنران و نثرنویس در بیان خردورزانه‌ی اندیشه‌های خود، ناگزیر است با این قدرت ذاتی و طبیعی واژه مخالفت کند. بدین‌سان نمی‌توان ادعای **جردن**^{۲۲} را پذیرفت که هنگام سخنرانی اندک آگاهی‌ای از گفته‌های خود نداشته است. به‌جای آن، می‌توان به گفته‌ی **آلفونسو ریز**^{۲۳} استناد کرد که:

”هیچ‌کس قادر به سخن گفتن نیست مگر آنکه بداند چه می‌گوید.“ همچنین لازم به توضیح است که نثر، سخن‌راندن نیست، بلکه نوشتن است. گفتار به شعر نزدیک‌تر است تا نثر، هم از این رو کمتر ویراسته و پیراسته می‌شود؛ و بیشتر خودجوش و طبیعی است. شاید به همین دلیل است که شاعر بودن (بدون آنکه شخص بدانند) آسان‌تر از نویسنده شدن است. در نثر، نویسنده باید از میان معناها یک واژه، یکی را برگزیند و بقیه را در سایه‌ی آن بی‌رنگ کند: عملی که استدلالی است و اندک برخوردی میان معناها درونی واژه پدید نمی‌آورد و تنها متکی بر فراشد منطقی اندیشه است. شاعر، برعکس، هیچ‌گاه ابهام واژه‌ها را نفی نمی‌کند. تلاش وی بازگرداندن اصالت نخستین واژه است که در بند زبان روزنامه‌ای سترون شده. با این بازیابی، طبیعت زبان به ارزش‌های آوایی، تصویری، و حسی میدانی گسترده برای جولان می‌دهد. در این فراشد، آزاد و رها تمام درونه‌ی معنایی و مجازی خود را، به‌مانند میوه‌ای رسیده به نمایش می‌گذارد. با شاعر، واژه آزادی خود را باز می‌یابد، نثرنویس اما برعکس آن را به بند می‌کشد.

همین نکته را می‌توان درباره‌ی شکل‌ها (فرم‌ها)، رنگ‌ها و نت‌ها مطرح کرد. سنگ در یک پیکره ارزشمند می‌شود، در حالی که در پله از قدر می‌افتد. درخشش رنگ‌ها نیز در کار نقاش خود را نشان می‌دهند. همین‌گونه است حرکات بدن که زیبایی خود را در رقص به نمایش می‌گذارد. مواد که در استفاده‌ی ابزاری مغلوب مصرف می‌شوند، در آثار هنری به شکوه ذاتی خود بازمی‌گردند. آنیت شعری نقطه‌ی مقابل مهارت و چیره‌دستی است. آن یک به چیرگی ذات طبیعی اشیا و مواد می‌رسد و این یک، مقهور مصرف می‌شود. آن یک به جلوه‌ی رنگ و صدای شفاف وسعت می‌دهد، و این یک رنگ و صدا را از طبیعت خود دور می‌کند. خلاقیت شاعرانه، به مفهوم زیبایی‌شناختی‌اش، در به‌هم‌پیوستن و چیدن آزادانه‌ی اشیا است، نه در تسلط بر ماده و ابزار. چیرگی و دگردیسی اموری ناگزیر-اند. واژه‌ها، صداها (نت‌ها)، رنگ‌ها و دیگر مصالح با ورود به عرصه‌ی ادبیات (و هنر) خودبه‌خود دگرگون می‌شوند و بدون آنکه از معنا و مفهوم خود بگریزند، به چیز دیگری تبدیل می‌شوند. دگرگونی‌ای که - به عکس آنچه

در تکنولوژی روی می‌دهد - منجر به جدا شدن از طبیعت اصلی خود نمی‌شود، بلکه در واقع به آن بازمی‌گردد. چیز دیگر شدن در اصل همان به چیزی یکسان رسیدن است: خود شیئی شدن، شیئی‌ای که واقعا و حقیقتا هست.

اما سنگ پیکره، رنگ سرخ نقاشی، واژه‌ی شعر، تنها سنگ و رنگ و واژه‌ی ناب باقی نمی‌ماند، بلکه تجسم‌بخش چیزهایی ارزشمند نیز می‌شوند. آنها ارزش‌های نخستین خود را از دست نمی‌دهند، بلکه با حفظ آن‌ها تبدیل به پل‌های انتقال می‌شوند و ما را به کرانه‌ی دیگر می‌رسانند. مواد در این حالت، درهایی هستند گشوده به دنیای معناهای توصیف-ناشدنی؛ معناهایی که با زبان صرف بیان نمی‌شوند، و تنها در آیت شاعرانه، در لحظه‌ای شورانگیز، بعد می‌یابند. واژه‌ی شاعرانه واژه‌ای است رنگ‌آمیز، به آهنگ درآغشته و از معنا سرشار، واژه‌ای متبلور شده در قدرت تخیل و تبدیل شده به چیزی دیگر. قدرت ادبیات دقیقا در همین نکته نهفته است: رنگ‌ها، صداها و واژه‌ها مصالحی هستند که در حوزه‌ی ادبیات تبدیل به تخیل می‌شوند. دگرذیسی‌ای ماهوی که از دل تخیل سر برکشیده و هستی یافته، و به طرز شگفت‌انگیزی مخاطب را برمی‌انگیزد که بازآفرینی کند. در این آستانه است که همه‌ی آثار هنری به شعر تبدیل می‌شوند.

موسیقی و هنرهای تجسمی نیز شعر-اند، البته به شرط آنکه: یک) مصالح خود را به ذات طبیعی‌شان برگردانند و به این وسیله دنیای مصرفی را انکار کنند. دو) تبدیل به تخیل شوند و بر این پایه زبان ویژه‌ای برای ارتباط پدید آرند. شعر از زبان - یعنی احساسات و دگرگونی‌های حسی - نمی‌گریزد و افزون بر آنچه در همین عرصه پدید می‌آید، چیزی ورای زبان را نیز نشان می‌دهد. چیزی که ورای زبان است اما تنها به وسیله‌ی زبان کشف می‌شود. نقاشی نیز اگر از چارچوب زبان تجسمی فراتر رود، پا به آستانه‌ی شعر می‌گذارد. از این رو، نقاشانی چون **فرانسسکا، ماسولیو، لئوناردو و اوسلو** را باید شاعر نامید تا نقاش، زیرا عناصر نقاشی را در کار خود تبدیل به زبانی پندار-نما نموده‌اند. زبانی چنان توانمند که به‌صورت شگردهای مسلط، زبان نقاشی را تسخیر کرده است. اما با وجود آنکه

شاگردان و پیروان نقاشانی چون ماسولیو و اوسلو این شگردها را کشف کرده‌اند و در کار خود به‌نحوی عالی استفاده کرده‌اند، باز نتوانسته‌اند به مرز خلاقیت نزدیک شوند. دلیل آن هم واضح است، کار ماسولیو و اوسلو سرشار از تخیل بود - در واقع کارشان چونان اشعاری است که دیگر تکرار نمی‌شود. نقاش خوب بودن به معنای شاعر خوب بودن است؛ یعنی رسیدن به زبان خاص خود، یعنی چیره شدن بر زبان معمول.

خلاصه کنم، هنرمند صنعتگر نیست و از سنگ، صدا، رنگ یا واژه بهره‌مند نمی‌شود. کار او در واقع احیای طبیعت ذاتی مواد است. هنرمند خدمت‌گزار زبان است، تفاوت نمی‌کند، شاعر، نقاش یا موسیقی‌دان باشد؛ آنچه اینجا اهمیت دارد قدرت تخیل اوست در رسیدن به افق‌های دور دست زبان. قدرت تخیل برای تسخیر زبان، عملی متناقض و متضاد است - ما دیرتر به این موضوع خواهیم پرداخت. هنرمند آفریننده‌ی خیال است، شاعری مسلط بر دنیایی دگرسان. دنیایی که وجوه خود را در مزامیر مذهبی، سروده‌های ودایی، هایکوها، یا سونات‌های کبدو نشان می‌دهد و ما آنها را شعر می‌نامیم. تخیل جریان قدرتمندی است که در آن، واژه‌ها بدون آنکه از وجود خود تهی شوند، بر زبان به‌عنوان دستگاهی از معناهای تاریخی چیره می‌شوند. همچنین شعر، بی‌آنکه از واژه و تاریخ عاری شود، آفاق تاریخ را فتح می‌کند. بدین‌سان می‌توان استنتاج کرد که چند بُعدی بودن شعر - البته بدون آزمون دقیق از جوهره‌ی وجودیش در تسلط بر تاریخ - نه تنها نافی یک پارچگی ادبیات منظوم نیست، بلکه خود تائیدی است بر آن.

هر شعر، در عین یگانگی، همه‌ی ابعاد و وجوه شعر را - کم و زیاد - در خود نهفته دارد، بنابراین با بررسی شعر می‌توان مطمئن‌تر از هر پژوهش ادبی یا تاریخی به ذات وجودی ادبیات منظوم دست یافت. اما تجربه‌ی شعر - یعنی بازآفرینی‌اش موقع خواندن و تکرار - وجوه در هم‌ریخته و ناهمگنی را نیز آشکار می‌کند. خواندن تقریبا همیشه، بیانگر بخش دیگری از وجود نیز هست، بخشی که در ادبیات به عناصر ناسازگار معروف است. اشعار سنت جان در زمان خودش، کمتر به زیبایی و بیشتر به نمونه‌های ارزشمند اما کلیشه‌ای معروف بودند. آن بخش از آثار کبدو را که

خوانندگان قرن هفدهم بی‌روح می‌دیدند، خواننده‌ی امروز زیبا و هیجان‌انگیز می‌یابد، برعکس آنچه خواننده‌ی امروز را دلزده و خسته می‌کند برای خواننده‌ی آن روزگار حیران‌کننده و زیبا بود. برای درک مبانی شعرهای **مانریک**^{۲۴} نیاز داریم که تاریخ زمان او را درک کنیم، درکی که کمک می‌کند آثار او را ژرف‌تر از هم‌عصرانش بفهمیم. فراموش نکنیم که شعر نیز مانند تاریخ متنی است یکسان که با هر بار خواندن ما را به مفهومی متفاوت می‌رساند. از این رو، شعر برای برخی تبعید و بازگشت است و برای برخی دیگر، ریاضت‌کشی و عادت. جوانان در آن احساسات خود را می‌یابند یا که به سیماهای مختلف عشق و احساسات جوانی می‌رسند. پیران در پی رسیدن به کرانه‌های هستی‌اند؛ هر کس به دلیلی لایه‌های مختلف شعر را جستجو می‌کند و نامحتمل هم نیست که آن را بیابد، زیرا، از پیش آن گم‌شده را با خود این سو و آن سو می‌برده است.

خواننده می‌تواند که در اولین برخورد به مرکز شعر برسد. بیایید این برخورد و تلاقی را در ذهن مجسم کنیم: کشاکش خیزاب‌های حسی و واقعی (که همیشه به من و همزاد من و همزاد همزاد من تقسیم می‌شود) لحظه‌ای را پدید می‌آورد که در آن، همه چیز در آستانه‌ی شعر قرار می‌گیرد. عناصر متضاد ناپدید نمی‌شوند، بلکه تنها مذاب شده و چیزی را پدید می‌آورند که بسیار شبیه زندگی معلق در زمان و مکان است، به‌طوری که زمان اهمیت خود را از دست می‌دهد. **اوپانیشاد** این سازش را به معنای وحدت و سعادت‌مند شدن تعریف می‌کند. البته، تعداد کمی به این مرحله می‌رسند، اما به هر صورت هر کدام از ما تنها در یک لحظه‌ی ناب، و در حالتی شاعرانه، آن زندگی معلق و سعادت ابدی را دیده‌ایم. عارف بودن شرط بنیادی برای رسیدن به این لحظه نیست، دنیای بچگی، عاشق شدن دوره‌ی جوانی و... نیز می‌توانند ما را به این لحظه‌ی ناب برسانند، به لحظه‌ی وحدت، همنوایی و همسرایی، به لحظه‌ی گشوده شدن در، به لحظه‌ای که خیزابی بلند از فراز سر می‌گذرد و در اوج – در فرم و حرکت، یا اوج‌گیری و کشش جاذبه – به تعادل می‌رسد. بدون آنکه نقطه‌ی اتکایی داشته باشد. تعادل در اوج، یعنی سکون در حرکت، در این حالت از رهگذر

یک زندگی سرشار، سرشار از چیزی بیشتر از زندگی، از رهگذر دنیای مادی دوست‌داشتنی، درخشی شاعرانه را در شعر تشخیص می‌دهیم. در این حالت هر شعر دلالت بر نمونه‌های دیگر دارد. تندآبی گذرنده که می‌آید و از فراز زمان ایستا، می‌گذرد.

شعر، نیرویی دلرباست، مکانی پنهان برای برخورد نیروهای متخالف. شعر، چیزی که به ما قدرت نزدیکی به تجربه‌ی شاعرانه را می‌دهد، محل آزادی انسان‌ها، صرف نظر از طبیعت وجودی‌شان؛ شعر جریان‌ی پویا است که تنها هنگام تماس با خواننده یا شنونده جان دوباره می‌گیرد. وجهی مشترک، نقطه‌ای برای تلاقی، همراهی و همبازی. خواننده با زنده کردن دوباره‌ی شعر، به مرحله‌ای نو پا می‌گذارد، به مرحله‌ی شعر و شاعری. تجربه‌ای که شکل‌های (فرم) مختلف به خود می‌گیرد، اما در هر حالت و همواره با گذشتن از دیوارها و سدها به دنیای پس پرده می‌رسد. تجربه‌ی شعری نیز مانند آفرینندگی شاعرانه، مکانی در تاریخ دارد، و در بعدها پیش، خود تبدیل به تاریخ می‌شود. اما همزمان، منکر تاریخ نیز می‌شود. به دعوت شعر، خواننده همراه هکتور^{۲۵} به نبرد برمی‌خیزد و می‌میرد، همراه **ارجونا**^{۲۶} به دام تردید می‌افتد و کین می‌کشد، و با **اولیس**^{۲۷} صخره‌های کرانه‌ی سرزمین مادری را باز می‌شناسد. خواننده کسی است که در شعر، تخیل را دوباره احیا، توالی را انکار و زمان را از فراز هر چیز دوباره جاری می‌کند. شعر نماز گزاردن، نیاز آوردن، تامل کردن و شهود است. باید از زمان اصلی و واقعی روان در آن تشکر کرد، زمانی که در دیگر نمونه‌های قراردادی – چون گاهشماریها و ساعت‌ها – تجسم یافته است. زمانی که توالی را تبدیل به لحظه‌ی ناب می‌کند، چشمه‌ای که از درون سیراب می‌شود و انسان را به دگرگونی وامی‌دارد. خواندن و آفرینش شعر کاری است بسیار هم‌مانند: شاعر تخیل و شعر می‌آفریند، و خواننده ضمن خواندن آن، به بازآفرینی تخیل می‌پردازد. با این کار خواننده مجموعه‌ای به نام ادبیات منظوم پدید می‌آورد.

در این‌جا من تلاش کرده‌ام که به پرسش‌هایی از این دست پاسخ دهم: آیا شعر و شیوه‌ی بیانی را می‌توان یافت که به دیگر شکل‌ها تبدیل-

شدنی نباشد؟ شاید اشاره به این نکته بی‌مورد نباشد که در این کتاب هیچ چیز به اثبات نمی‌رسد، مگر آنکه در اندیشه‌ها و نظریه‌ها به گونه‌ای تبلور یافته باشد. هم از این رو، تلاش اصلی در این است که شیوه‌ی چیره شدن شعر بر زمان ناب و غوطه‌وری در هستی اصیل توضیح داده شود، یا گفته شود که شعر چیزی نیست جز توالی آهنگین آفرینش.

¹ Ortega y. Gusset

² Quevedo

³ velazquez

⁴ Rubans

⁵ Tirso

⁶ Lope

⁷ La Galatea

⁸ El Viage del Parnaso

⁹ Orejuna

¹⁰ La Dorotea

¹¹ Adenoid

¹² Gongara

¹³ Damaso Alfonso

¹⁴ Tuscan

¹⁵ Zeuxis

¹⁶ Tezcatlipoca

¹⁷ Mixcoatl

¹⁸ Orissa

¹⁹ Kavya

²⁰ Sor Juana

^{۲۱} یاز داستان‌نویس را کنار شاعر می‌بیند. م.

²² M. Jourdain

²³ Alfonso Reyes. در اسپانیایی رجس تلفظ می‌شود.

²⁴ Manrique

^{۲۵} یکی از قهرمانان ایللیاد که به دست آخیلوس کشته می‌شود.

^{۲۶} یکی قهرمانان مه‌ابهاراتا، از برادران پاندواس.

^{۲۷} قهرمان اودیسه و نیز ایللیاد.

ادبی، تزولو از کنفوسیوس می‌پرسد: "اگر شاهزاده وئی تو را برای اداره‌ی کشور فراخواند، در اولین گام چه خواهی کرد؟ استاد پاسخ داد: پالایش زبان."

حقیقت این است که نمی‌دانیم شیطان از کجا آغاز کرده از واژه‌ها یا اشیا. اما می‌دانیم که وقتی واژه‌ها فاسد و نامطمئن شوند، کار و ماهیت فعالیت‌های ما نیز نامطمئن می‌شوند. اشیا بر نامشان متکی‌اند و برعکس نام‌ها بر اشیا. نیچه دیدگاه انتقادی خود را با رودررو گذاردن این واژه‌ها آغازید: معنی واقعی عدالت، حقیقت و فضیلت در چیست؟ وی آنگاه که معنای مقدس و تغییرناپذیر واژه‌ها را - که مفهوم ماورالطبیعه‌ی غربی را به‌طور مختصر در خود داشتند - آشکار کرد، در واقع نقبی به زیرساخت‌های آنها زد.

باید اذعان داشت که همه‌ی نقدهای فلسفی همیشه با تجزیه و تحلیل زبان آغاز می‌شوند. گنگی هر فلسفه نیز، ریشه در برداشت ذهنی خود از واژه‌ها دارد. تقریباً همه‌ی فیلسوفان اذعان دارند که واژه‌ها با وجود ناتوانی در حفظ واقعیت، ابزارهای تحقیق‌اند. حال پرسش این است: آیا می‌توان فلسفه‌ای بدون واژه داشت؟ نمادها، حتی خالص‌ترین و تجربیدی‌ترینشان، یعنی نمادهای منطقی و ریاضی در قلمرو زبان جای دارند. گذشته از آن، نشانه‌های آنها نیز نیاز به توصیف و تشریح دارند. بنابراین باید معترف بود که هیچ وسیله‌ای بجز زبان قادر به توصیف مفاهیم آن نخواهد بود، زیرا که حتی، فلسفه‌های متکی بر زبان ریاضی و یا نمادین برای پرداختن به انسان و مسئله‌هایش - موضوع اساسی در هر فلسفه - چاره‌ای جز توسل به واژه‌های مرجع نخواهند داشت. انسان از واژه جدائی‌ناپذیر است. او تنها با واژه درک می‌شود و تنها به وسیله‌ی واژه هستی می‌یابد. بر این اساس فلسفه نیز نیازمند تبعیت از تاریخ است، چرا که واژه‌ها هم مانند انسان زمانی به دنیا می‌آیند و زمانی می‌میرند و بنابراین تاریخی دارند و خارج از محدوده، در یک بی‌نهایت، به واقعیتی غیرقابل بیان، تبدیل می‌شوند. به‌عبارت دیگر، انسان واقعیتی است که تنها توسط واژه به بیان می‌آید. از این‌روست که باید ادعاهای زبانشناسی و اصول مسلم

زبان^۱

تا آن زمان که نشانه و شیئی مدلول صورت ذهنی یکسانی داشتند، کنش انسان نیز نسبت به زبان بر پایه‌ی اعتماد بود. در این رهگذر، پیکرتراشی با قدرت همانند-پردازی‌اش، شیوه‌ای آینی در بازسازی واقعیت و گفتار بود؛ همچنین شیوه‌ای بود در بازآفرینی آن. هم از این رو، تلفظ دقیق و مشخص واژه‌های جادویی شرط اساسی در تاثیرگذاری سخن محسوب می‌شد. چنین ضرورتی همراه با حفظ زبان مقدس ود، توامان موجب پایه‌ریزی اولین دستور زبان گردید. اما طی قرون انسان دریافت که میان شیئی و نام آن، شکافی پدیدار شده است. پیامد این پدیده گسترش سیطره‌ی دانش‌های زبانشناسی بر زبان بود که به‌عنوان اولین وظیفه تلاش داشت معنای یگانه و مختصری برای هر واژه بنیان گذارد. گام‌های منطقی بعدی شکل دادن و تهیه انواع دستور زبان‌ها بود. اما واژه‌ها بر علیه این صراحت دست به شورش زدند و جدال میان دانش و زبان همچنان پایان نیافته بجا ماند.

سرگذشت انسان را می‌توان به تاریخ رابطه‌ی میان واژه و شیئی تعبیر کرد. هر دوره‌ی بحرانی با انتقاد به زبان آغاز و همراه می‌شود، چرا که ناگهان، ایمان به سودمندی واژه‌ها از میان برمی‌خیزد. شاعر می‌گوید: "زیبائی را به روی زانو پاس داشتیم. و آن تلخ و جگرسوز بود." زیبایی یا واژه؟ هردو؛ بدون واژه زیبایی دست نیافتنی است. شیئی و واژه هر دو از یک بطن زاده می‌شوند. همه‌ی جوامع دچار بحران‌های زیربنایی بوده‌اند و به‌طور یکسان و البته بالاتر از همه به بحران جدائی معنا و واژه دچار شده‌اند. فراموش نکنیم که واژه، همچون دیگر خلاقیت‌های انسانی، سازنده‌ی قلمروها و فرمانروایی‌هاست. در فصل هشتم از **برگزیده‌های**

آن - یعنی مبحث درک زبان به‌عنوان موضوع تحقیق - را مورد تردید قرار داد.

هرگاه بتوان شیئی را به گونه یا شیوه‌ای مستقل از زبان بررسی کرد - قرینه‌ی زبانی هر شیئی، در واقع تنها راه ممکن برای درک آن است - در این صورت از ضرورت وجودی زبان چه سخنی می‌توان به میان آورد؟ در واقع، ایجاد مرز میان ذهن و عین خود موجب توهم است. واژه در اصل خود انسان است. ما از واژه‌ها ساخته شده‌ایم. آنها تنها واقعیت وجودی ما هستند، یا در نهایت، تنها نمونه از واقعیت وجودی ما. هیچ نوع اندیشه‌ای بدون زبان وجود ندارد، چنانکه هیچگونه درکی از آگاهی بدون آن امکان‌پذیر نیست. اولین کاری که انسان در تجسم واقعیات ناشناخته می‌کند، نامگذاری است. آنچه می‌دانیم بدون نام وجود ندارد. همه‌ی آموزش‌های ما از یادگیری نام‌های ذات آغاز و به کشف کلید-واژه‌ی بازکننده‌ی درهای خرد و دانش و یا اقرار به نادانی، یعنی سکوت، پایان می‌پذیرد. البته، سکوت نیز چیزی برای گفتن دارد، زیرا آستن نشانه‌هاست و نه راهی برای گریختن از زبان. متخصصین قادرند که زبان را تجزیه کنند یا از اشیا جدا سازند و به موضوعی قابل بررسی بدل نمایند. اما باید گفت: زبان در این حالت، موجودی‌ست ساختگی که با جدا شدن از دنیای اصلی، چیده و مرتب گردیده. در واقع ناهماهنگی میان موضوعات علمی نیز از همین‌جا آغاز می‌شود. واژه‌ها بیرون از وجود ما زندگی نمی‌کنند. ما دنیای آنها هستیم و آنها دنیای ما. بنابراین هماهنگی و همگنی زبان با ما، تنها در به کارگرفتن آنها پدید می‌آید؛ چون، تور صید واژه‌ها از خود واژه‌ها تنیده شده است. البته منظور من انکار مطالعات زبان‌شناسی و یا اهمیت آنها نیست؛ ولی پرتو کشفیات این دانش نباید محدودیت‌هایش را در سایه بگذارد. زبان، در واقعیت گسترده و نامحدودش، نافی وجودی ما نیست، زیرا که اشیا‌ی هستی‌یافته‌ای، را شامل می‌شود که از انسان قابل تفکیک نیست. زبان شرط وجودی انسان است و نه موضوع یا سازواره و دستگاهی از نشانه‌های قراردادی که قادر به پذیرش یا رد آن باشیم. بدین ترتیب مطالعه‌ی زبان را تنها باید بخشی از مجموعه‌ی دانش‌های انسانی دانست.

زبان در قلمرو انحصاری انسان باوری‌ست قدیمی. اما به یاد آوریم که بسیاری از افسانه‌ها با این جمله آغاز شد "از آن زمان که حیوان توانست حرف بزند...." شاید تعجب‌آور باشد اگر بدانیم دانش در قرن گذشته دوباره این باور را احیا کرد و هنوز هستند بسیاری که بر پایه‌ی حمایت از نظم گفتار در حیوانات، تفاوتی میان این نظم و زبان انسان قائل نیستند؛ حتی بعضی از محققین هنوز هم درباره‌ی زبان پرندگان بحث می‌کنند در حالی که این کشف متعلق به گذشته‌های دور است. آنها می‌گویند: "در حقیقت، دو وجه تمایزدهنده، یعنی معنا - که البته در سطحی‌ترین و بدوی‌ترین حالت مانده - و ارتباط را می‌توان در زبان حیوانات یافت. زوزه‌ی حیوان نظر به چیزی دارد، چیزی می‌گوید، معنایی دارد؛ معنایی که برگزیده شده و به همان‌گونه توسط دیگر حیوانات فهمیده می‌شود. بنابراین این زوزه‌های گنگ دستگاهی از نشانه‌های ارتباطی هستند و معناهای مشخص دارند. واژه‌های انسانی نیز چنین مقصودی داشته‌اند و در پی گسترش زبان حیوانی حاصل آمده‌اند و در نتیجه می‌توانند مانند دیگر موضوعات در دانش‌های تجربی، مورد مطالعه قرار گیرند."

از یک زاویه، می‌توان به خاطر پیچیدگی غیرقابل قیاس زبان انسانی و فقدان اندیشه‌ی تجربیدی در زبان حیوانات، به این گفته اعتراض کرد، اما ضمناً باید افزود که این اختلاف تنها متوجه درجه‌ی پیچیدگی آنها و ماهیت متفاوتشان نیست. برای من نظر مارشال اوربن سندیت بیشتری دارد آنجا که درباره‌ی هدف‌های سه‌جانبه‌ی واژه می‌گوید: "واژه‌ها نام‌هایی هستند که به چیزی دلالت می‌کنند یا آنها را برمی‌گزینند." اضافه بر آن، واژه‌ها از نظر آوایی محرک‌هایی آنی و خودانگیخته نسبت به انگیزه‌های عینی و ذهنی هستند و بنابراین سه جنبه را در برمی‌گیرند: دلالت کردن، برانگیختن، و باز نمودن (بازنمایی)^۱، که با شدت و تغییر متفاوت در هر لایه یا سطحی از گفتار پدیدار هستند. هیچ واژه‌ای را نمی‌توان یافت که از این عناصر حسی و دلالتی عاری باشد. همچنان که باید اذعان داشت هیچ حس و مدلولی بدون واژه وجود ندارد. این دو عنصر از یکدیگر جدائی‌ناپذیرند؛ نیز، در آمیزش با یکدیگر، نمادها را شکل می‌دهند. هیچ مدلولی را بدون نماینده

نمی‌توان یافت و همین‌طور برعکس، هیچ نماینده‌ای بدون مدلول نیست. اصوات نان یعنی نشانه‌های طنین‌دار ذهن که در ارتباط با یکدیگر این واژه را به وجود می‌آورند: بدون وجود این اصوات جایی برای دلالت کردن، نمی‌ماند. به معنای دقیق‌تر، دلالت خود حالت نمادین دارد. اما زوزه چه؟ که نه تنها پاسخی به یک حالت ویژه نیست، بلکه نماینده‌ی آن وضعیت، به توسط معنای یک نشانه - واژه و یا فریاد - هم نیست. بیان یک تجربه تنها در معنا یافتن دیگر تجربه‌ها امکان‌پذیر است، یعنی در رابطه‌ی دو قطبی میان نشانه - یا نماد - با شیئی مورد دلالت یا نمادین و البته در صورت درک رابطه‌ی میان آنها. در مقایسه با زبان انسان، مارشال اوروبون از پژوهشگران اثبات‌گرا می‌پرسد: "آیا این سه جنبه مستتر در هر واژه، در زوزه و جیغ حیوانات هم یافت می‌شود؟" بسیاری از کارشناسان تصریح دارند که صداهای مورد استفاده‌ی میمون‌ها به‌طور کلی عینی است یعنی تنها نشان‌دهنده‌ی حسیات آنها است و نه گزینش، تشریح و توصیف ذهنیتشان. چنین است حرکات و اشاره‌های آنها. این حقیقت دارد که زوزه و جیغ بعضی حیوانات شکل محدودی از نشانه‌های دلالت‌گر است، اما وجود جنبه‌های نمادین و مدلولی هرگز ثابت نشده است. بنابراین میان زبان انسان و حیوان تفاوت عظیمی وجود دارد؛ و نه البته تنها تفاوتی در روش و بیان بلکه تفاوتی به‌واقع کیفی. به‌عبارت ساده‌تر، زبان تنها در قلمرو انحصاری انسان است.

فرضیه‌هایی که تلاش می‌کنند روند تدریجی پیدایش و تکامل زبان، از ساده به پیچیده را تشریح کنند - مثلاً از اصوات، جیغ‌ها و صوتواژه‌ها تا بیان مشخص و یا نمادین - به‌نظر از اساس ناقص‌اند. دلیل نقص این فرضیه‌ها را می‌توان در پیچیدگی و توانمندی زبان بدویان دانست؛ همین‌طور در زبان‌های باستانی. تقریباً در همه‌ی زبان‌های باستانی واژه‌هایی یافت می‌شوند که عبارت‌ها و جمله‌های ترکیبی کاملاً پیچیده پدید می‌آورند. مطالعه‌ی این زبان‌ها ژرفای کشفیات فرهنگی و انسان‌شناسی را نشان می‌دهد. با همه‌ی تحولاتی که در کاوش‌های اجتماعی به‌ویژه دیدگاه‌ها و اندیشه‌های قرن نوزدهم رخ داده؛ پیچیدگی زبان‌های این دوره

همچنان مانند پیچیدگی زبان‌های باستانی است. در واقع زبان‌های بدوی عجیب میهوت‌کننده‌اند. تبدیل ساده به پیچیده ممکن است یک اصل اثباتی در دانش‌های تجربی باشد، ولی در دانش‌هایی که مربوط به فرهنگ و زبان هستند نمی‌توان آن را به کار گرفت. با وجود آنکه فرضیه منشا حیوانی زبان در برابر اشکال غیرقابل تغییر معنا ناتوان است ولی حداقل دربرگیرنده‌ی اصل مهم زبان در حوزه‌ی حرکات معنا-دار است. انسان قبل از آنکه از زبان استفاده کند مقصود خود را با ایما و اشاره بیان می‌کرده است. این اشاره‌ها و حرکات مفهومی داشتند. به‌عبارتی مفاهیم سه جنبه‌ای هر واژه یعنی دلالت، انگیزانندگی و بازنمود در آن‌ها حضور داشتند. چنانکه امروز نیز انسان از حرکات دست و صورت برای تفهیم و تفاهم بهره می‌برد. زوزه نیز می‌تواند رساننده‌ی معنا و نمادی باشد البته اگر با آن حرکات و اشارات درآمیزد. و بنابراین شاید بتوان بجای اصل ساده به پیچیده به اصل زبان در حوزه‌ی حرکات معنادار تکیه کرد و گفت: حرکات صامت تقلیدی و جادویی^۳ اولین گونه‌ی زبان انسانی بوده که تابع فکر منطقی و به‌توسط قوانین منبعث از این فکر، موضوعات عینی و وضعی را تقلید و بازآفرینی می‌کرده است.

به‌هرصورت مهم این نیست که سخن راندن چگونه آغاز شده، بلکه مهم اشتراک بیشتر فرضیه‌ها روی "طبیعت بدوی و افسانه‌آمیز همه‌ی واژه‌ها و شکل‌های زبانی" است. دانش امروز نظر هر در و رمانتیک‌های آلمانی را ناخودآگاه تایید می‌کند که: "بدیهی است که زبان و اسطوره در آغاز در یک زمینه بهم پیوسته هستی یافته‌اند..." و هر دو بیانگر این مبنای اساسی در نهادهای اجتماعی‌اند: "همه‌ی جنبه‌های نماد و نمادپردازی ریشه در اصل اساسی استعاره دارند." زبان و ماوراءالطبیعه خود استعاره‌های گسترده‌ی واقعیت‌اند. زیربنای زبان به این دلیل نمادین است که بازنمای هر عنصر واقعی در قیاس با دیگر عناصر به یک نشانه‌ی زبانی می‌رسد. استعاره‌ها نیز چنین‌اند.

بدین ترتیب دانش به باور همگانی و مشترک همه‌ی شاعران همه‌ی دوران‌ها می‌رسد که: زبان در سرشت طبیعی‌اش شاعرانه است. هر واژه و یا هر گروه از واژگان یک استعاره را تشکیل می‌دهند. گذشته از آن،

زبان ابزاریست جادویی و مستعد برای تبدیل شدن به هر چیز یا تبدیل کردن هر چیز، آن‌دم که آنها را لمس می‌کند. واژه‌ی نان با واژه‌ی خورشید پیوند می‌خورد و به ستاره‌ای بدل می‌شود، خورشید نیز به نوبه‌ی خود تبدیل به غذایی درخشنده می‌شود. واژه نمادی است که دیگر نمادها را می‌زاید. انسان به دلیل وجود زبان، انسان است، به دلیل استعاره‌ی بنیادینی که موجب دگرگونی و جدا شدن "او" از دنیای طبیعی گردیده. انسان وجودی است که با خلق زبان، هستی خود را نیز آفریده است. به عبارتی، انسان استعاره خودش نیز هست.

زایش پیوسته‌ی تخیل و وزن‌آهنگ‌های (ریتم‌ها) مختلف زبان، حقیقتی است که ثابت می‌کند زبان در شکل طبیعی‌اش نمادساز است؛ زبان به‌طور خودانگیخته خواهان شفافیت و وضوح استعاره‌هاست و چنین است که واژه‌ها در برخورد دائمی با یکدیگر ذرات و جرقه‌های نورانی همجنس پرتاب می‌کنند. ستارگان جدید در آسمان واژگان زبان پراکنده می‌شوند. پیدایی واژه و ترکیبات جدید در هر زبان امری است همیشگی، اما با وجود این، فضای بین واژه‌ها را سکوت و خشکی سردی در بر گرفته است. در جدال این دو، گاه سکوت، واژه‌ها را به کام می‌کشد و گاه زمین خشک و بی‌بر زبان از گل‌واژه‌های جدید پوشیده می‌شود. مخلوقات نورانی در گستره‌ی زبان جا خوش می‌کنند و همزمان موجودات طماع بالای سرشان گردن به جنگ می‌افرازند. در قلب زبان جنگی بی‌نظم در می‌گیرد، همه علیه یکی، یکی علیه همه. هر حمله به یک زایش ختم می‌شود و سپس به توسط خودش فاسد می‌گردد: جناس و تصویر و جمله‌های قصار از دهان کودکان و دیوانگان، فرزنانگان و عاشق‌پیشگان فوران می‌کند، بی‌آنکه ریشه در جایی داشته باشد. برای دمی می‌درخشند، جرقه‌ای می‌پراکنند و بعد، در خاموشی فرومی‌روند؛ با تخیل و پندار خود، ماهیت آتش‌پذیر واژه‌ها را شعله‌ور می‌کنند و چون توان حفظ آتش را ندارند به خاموشی می‌گرایند. گفتار منبع تغذیه شعر است، اما شعر نیست. تفاوت میان شعر و این تعبیرات شاعرانه – که طی هزاران سال ساخته و پرداخته شده و چون آیه‌های مقدس سینه به سینه منتقل گردیده‌اند – در این نکته نهفته است:

شعر برخلاف گفتار در تلاش رسیدن به زبان برتر است؛ حال آنکه، تعبیرات شاعرانه، یعنی خلاقیت‌های گفتاری از بازی الفاظ ریشه می‌گیرد و در واقع خلق اثر نیست. نکته دیگر اینکه گفتار، به‌عنوان زبان اجتماعی، تنها در شعر متمرکز، برجسته و سنجیده می‌گردد. شعر، زبان به اوج رسیده است.

امروزه دیگر هیچ‌کس به‌مانند هومر، به مردم نمی‌نگرد؛ حتی دیگر کسی یافت نمی‌شود که از نظریه‌ی تراوش طبیعی زبان دفاع کند. لوترمنت منظور دیگری داشت آنجا که پیش‌گویی کرد: "روزی می‌رسد که همگان به بیان شاعرانه دست می‌یابند." هیچ چیز دلپذیرتر از این پیش‌گویی نیست، اما همان‌طور که شاهد پیش‌گویی‌های انقلابی و نتایج آنها بوده‌ایم، رسیدن به این پیش‌بینی ادبی نیز مستلزم بازگشت به مبدا است. یعنی بدان زمان که سخن گفتن در واقع آفریدن و بازگشتی به یگانگی عین و نام بود. فاصله‌ی بین واژه و عینیت – که واژه را در تبدیل شدن به استعاره از شیئی‌ای که بر آن دلالت دارد، ملزم می‌کند – ناشی از فاصله‌ی دیگری است: فاصله‌ی انسان از طبیعت، یعنی از آن زمان که خود را درک کرد و در نتیجه از طبیعت برید و دنیای دیگری در درون خود ساخت. این فاصله موجب شد که دیگر واژه با واقعیت مورد نظر انطباق نیابد، زیرا که بین انسان و اشیا – و در لایه‌های ژرفتر، میان انسان و هستی‌اش – قوه‌ی ادراک مداخله کرد. واژه پلی است که به‌واسطه‌ی آن، انسان قادر به گذشتن از روی شکاف میان خود و واقعیت می‌شود. اما این فاصله بخشی از طبیعت انسانی است، و اگر بخواهد که آنرا از بین ببرد، باید انسانیت خود را انکار کند؛ یعنی هم به دنیای طبیعی بازگردد و هم از محدودیتی که شرایط وجودی‌اش به او تحمیل کرده، پیشی جوید. این دو وسوسه که در طول تاریخ همیشه و به‌طور پنهان باقی مانده در انسان نوین صورت انحصاری‌تری به خود گرفته است. ادبیات در هر دوره بین دو قطب در نوسان است: یک، راهی که نشان از شورش انسان بر علیه محدودیت‌هایش دارد و آنرا باید پیشه‌ای انقلابی دانست؛ دو، راهی که به تغییر انسان منجر می‌شود یعنی انکار موجودیت خود برای همیشه و فرورفتن در پاکی حیوانی که برابر است با رهایی او از بار سنگین تاریخ. اما رسیدن به راه دوم مستلزم بازگرداندن روابط کهن

است. و بنابراین درکیست که از هیچ نوع تجربه‌ی تاریخی نشأت نمی‌گیرد و به مانند تلاش‌های انقلابی است که از درک نیروهای تازه پدیدار می‌گردد و مانند فتوحی، کمبود درک تاریخی و طبیعی را جبران می‌کند، خود نیز از گونه‌های دیگر نشأت می‌گیرد. باید گفت: ادراک تابع قوانین نیرومند تاریخی و اجتماعی هستی را شکل داد و موجب شد انسان در دومین خیزش سحرآمیزش دنیای طبیعی را ترک گفته، در گریز از به شکل حیوان ماندن، سر پا بایستد. ساده کنیم، انسان در نخستین گام، در خود و طبیعت تامل کرد و در دومین گام، بدون از دست دادن ادراک – بلکه در واقع با تبدیل آن به زیربنای طبیعی و واقعی – به وحدت ماهوی بازگشت. لازم به توضیح است که این تنها تلاش انسان در یافتن وحدت از دست رفته، ادراک و هستی نیست و نبوده، جادوگری، عرفان، فلسفه و مذهب نیز راه‌ها و راه-کارهای دیگری را پیشنهاد کرده‌اند. اما تفاوت مهم شیوه‌ی نخست در این است که بر حقیقتی استوار است و با راهی که پیش پای انسان‌ها گذارده به آنها باورانده است که خود مفهوم و هدف تاریخ‌اند. و اینجا این انسان باید بپرسد که در صورت برقراری دوباره‌ی وحدت بنیادی پیشین میان دنیا و انسان، آیا واژه‌ها بهبود خواهند گردید؟ یا پایان جدائی و بازگشت انسان به طبیعت به معنای پایان کار زبان نخواهد بود؟ ناکجاآبادی چون هفت مرحله سلوک که پایانش را سکوتی ابدی در بر خواهد گرفت. باری، هر آنچه که در این‌باره اندیشیده باشیم، حکایت از رابطه – یا پیوستگی – واژه و عین خواهد داشت. اشیا و نامشان، همیشه خواهان تلفین با گذشته‌ی انسانی‌اند و برای آنکه چنین تحولی رخ دهد، شعر به‌عنوان یکی از معدود چشمه‌ها، انسان را در خود فرومی‌برد تا که ماهیت خود را عمیق‌تر دریابد. بنابراین باید مواظب بود که مرز میان شعر و کوشش‌های جسارت‌آمیز ادبی مغشوش نگردد.

در واقع خلاقیت‌های ادبی را نمی‌توان به پویایی خودبخودی زبان نسبت داد. این امری است غیرممکن که زبان از درون خود دست به آفرینش زند. چنانکه هیچ شعری را نمی‌توان یافت که بدون قدرت آفرینندگی شاعر به وجود آمده باشد. بله درست است، زبان ابزار بسیار

مهمی در فعالیت‌های ادبی است و هر واژه منبع استعاره‌ی مسلمی است – منبعی که آماده است تا هر آن منفجر شود – اما نیروی آفرینندگی واژه در انسان نهفته است نه در زبان. انسان زبان را با احساس بنا می‌گذارد. قدرت اندیشه‌ی یک آفرینشگر – در زمینه‌های مورد نیاز شعر – در واقع در مقابل باور شاعرانه قرار دارد. این قدرت مانند منبعی است که خواسته‌ها (آرزوها) را رها می‌کند. اشیا پیوستگی تام به فهم ما از آرزو و خواسته دارند. اما قبل از آن، همان‌طور که نظریه‌ی جدائی روح و جسم را به دست فراموشی سپرده‌ایم، باید که درک ایستای خود از قریحه‌ی فطری را نیز رها نمائیم. ما نمی‌توانیم از بخش‌های مختلف روان مثلاً خاطره، آرزو و غیره، به‌عنوان ماهیت‌های جدا و مستقل حرفی به میان آوریم. نیروی روان بسیط و تجزیه ناپذیر است. اگر ناممکن است که فاصله میان تن و روان را ترسیم کنیم، همان‌طور نیز، نمایش نقطه‌ی پایان آرزوها و نقطه‌ی آغاز انفعال ناب غیرممکن است. روان در هر یک از نمودهایش در نهایت بیانگر وجود خود است؛ اما در لحظه‌ی آنیت شعری، با وجود اشاره به جنبه‌های مختلف، خواسته، آرزو و تمنا در سایه‌ی شعر قرار می‌گیرند. گواه خواستن یوحنا‌ی مقدس از صلیب در اینجا ارزش روانی زیادی دارد: هیچ چیز به حرکت در نمی‌آید، مگر به‌واسطه‌ی نیروی خواهش، اگر چه ما خواهش را نمی‌بینیم و تنها حرکت پیش نظرمان می‌آید. نیروانا نیز آمیزه‌ی یکدستی از انفعال فعال را پیشنهاد می‌کند: حرکت در عین سکون. بر پایه‌ی انفعال می‌بایست که دوگانگی ذهن و عین از میان برداشته شود. برای این منظور باید که تنها به خواسته‌ی پیش رو اندیشید. یعنی از تجربه‌ی تهی‌بودگی (خلا) به نقطه‌ی مقابل در یکی از مجموعه‌های هستی رفت. کاملترین جوکی (مرید) کسی است که، بی احساس، در وضعیتی خاص بنشیند و مانند مرشد^۴ با فراموش کردن خود خیره و غیرمنفعل به نوک بینی‌اش بنگرد.

همه می‌دانیم که رسیدن به کرانه‌های فریفتگی چقدر مشکل است. تجربه‌ای که شتاب دارد عناصر مسلط در تمدن ما را تجرید، بازسازی و خلاصه کند، شاید که معیاری برای سنجش رفتار انسانی به دست آورد؛ انسانی که در نفی جهان نوین پریشان گردیده و همه چیز خود را در داو

قمار می‌بیند و چنین می‌نماید که روشنفکرانه تصمیم به خودکشی گرفته است. و این همه به‌خاطر ناشکیبایی‌اش در یافتن آن چیزی است که ورای زندگی قرار دارد. انسان پریشان از خود می‌پرسد: آن سوی هوشیاری و استدلال چیست؟ و پاسخ می‌شنود: فریفتگی، یعنی جذبه‌ی تغییر دنیا. آرزو از بین نمی‌رود بلکه به‌سادگی مسیر عوض می‌کند؛ مثلاً بجای خدمت به روانکاو، مانع رسیدن آن به هدف‌هایش می‌شود. و در اینجا است که باید تهیدستی واژه‌های فلسفی و روانشناسی را با تخیل شاعرانه جبران کرد. موسیقی سکوت^۷ یوحنا مقدس و یا گفته‌ی لائوتسه را به خاطر آوریم: “تهی‌بودگی (خلا) مایه‌ی سرشاری‌ست....” سکوت و خلا عاری از تجربه، اما سرشار از آن است؛ زیرا که از درون هستی می‌آید و تخیل را به بار می‌نشانند. یک شعر آزتکی می‌گوید: “قلب من در نیمه‌های شب گل‌ها را می‌شکوفاند.” رعشه‌ی تمنا به یک گوشه‌ی جان یورش می‌برد و از آنجا جنبش و جوشش را به دیگر گوشه‌ها سرایت می‌دهد و امکان می‌دهد که تخیل بر منطق و استدلال و خرد غلبه یابد. اگر حالتی به غیر از سیر انفعال به فعال باشد، خلاقیت و آفرینندگی ناپدید می‌گردد. بدون این حالت، هویت واقعی اشیا، در بسته و تغییرناپذیر باقی می‌ماند.

خلاقیت‌های شاعرانه چون نیرویی از دل زبان می‌آغازند. اولین کنش در این فرایند بیرون کشیدن ریشه‌ای واژه‌هاست. شاعر در این رهگذر، آنها را از رابطه‌های معتاد و مالوف به راهی دیگر می‌برد. واژه جدا از بافت مالوف گفتار، بسان نوزاد، یگانه و بی‌همتا می‌گردد. کار بعدی شاعر، بازگرداندن واژه به هستی اولیه است. شعر عامل اتحاد می‌شود. دو نیروی متخالف بنای شعر را به انجام می‌برند. رستاخیز، از یک سو، و از بن برکنند، از دیگر سو، واژه‌ها را برمی‌گزینند و عواطف را در آنها به ودیعه می‌گذارند. شعر آفرینشی اصیل و یگانه است، اما بدون خواننده ناتمام است. همنوائی: شاعر شعر را می‌آفریند و خواننده آن را با زمزمه و نغمه‌خوانی، بازآفرینی می‌کند. شاعر و خواننده دو لحظه از یک واقعیت واحد-اند و مثل دو نقطه، روی دایره‌ای بسته، هر لحظه جا به دیگری می‌دهند. نتیجه‌ی این حرکت مستمر پیدایش ادبیات منظوم است.

دو فراشد متضاد گسست و پیوند - یا رستاخیز و از بن برکنند واژه‌ها - خواهان آن است که زبان روزمره، شعر را تحمل کند. البته نه با گفتار غیرادبی و عامیانه، چنانکه اکنون هست، بلکه با برشی برگزیده از زبان ملی؛ یعنی زبان شهرها، طبقات، گروه‌ها و فرقه‌ها. آلفونسو ریز معتقد است: “سبک هومر ترکیبی از زبان ادبی با جزئیات ساختگی بود.” متن‌های برگزیده و عالی در ادبیات سانسکریت نیز متعلق به دوره‌ای هستند که مردم دیگر بدان زبان سخن نمی‌گفتند، مگر در گروه‌های کوچک تأتری، در کلیدسا^۸ که تنها بازیگران نجیب و اشرافی حق بازگویی متن را داشتند نه مردم عادی. حالا چه عوام‌الناس بی‌ادب چه خاصگان در اقلیت، آنچه اینجا اهمیت دارد، زبانی است که شاعر را تحمل می‌کند و دو گستره‌ی متفاوت یعنی زبان زنده و زبان گفتار - مجموعه زبانی که مورد استفاده‌ی عموم است و بدان تفهیم و تفاهم می‌کنند و تجربیاتشان را از رنج‌ها و امیدها جاودان می‌سازند - را در بر می‌گیرد. هیچ‌کس نمی‌تواند به زبان مرده شعر بسراید، مگر به‌عنوان تمرین - که طبعاً شعر هم نخواهد بود، زیرا بدون خواننده که نیمه‌ی دوم است، اثر هیچ مفهوم و، دقیق‌تر، حسی نخواهد داشت. حتی زبان ریاضی، فیزیک یا زمین‌شناسی هم نمی‌تواند ادبیات را تغذیه کند، زیرا که آنها زبان‌هایی تداول یافته‌اند و نه زبانی زنده. گذشته از آن هیچ‌کس نمی‌تواند طبق قواعد و اصول شعر بگوید. حقیقت دارد که کشفیات علمی در شعر نیز به کار می‌آیند - چنانکه لوترمونت به بهترین شکل از آنها بهره گرفته است - اما در صورتی که استحال‌های رخ دهد و واژه‌ها با تجربه‌ی حسی بارور گردند. در غیر-این-صورت اصول و قواعد علمی نه تنها به شعر کمکی نمی‌کند بلکه باعث نابودی و ویرانی آن می‌شود.

زبان‌های اروپایی از دل یکدیگر جدا شده و رشد نموده‌اند، اما همزمان افسانه‌ها و اشعارغنائی در مجموعه‌ی این زبان‌ها ملیت واحدی را پدید آورده؛ نیز موجب درک وجودیشان شده. این فرایند را می‌توان این‌گونه ترسیم کرد، که زبان رایج روزمره با دست یافتن به تصویرهای اسطوره‌ای، به ارزش‌های یکسانی رسید. رولاند^۹ السید،^۷ آرتور،^۸ لنکلوت،^۹ و پارسیفال^{۱۰}

چند نمونه از قهرمانان اسطوره‌ای‌اند که با ارزش‌های یکسانی خلق شده‌اند. می‌توان به همین‌گونه به حماسه‌پردازی‌های اواخر سده‌های میانه، یعنی داستان‌نویسی‌ای اشاره کرد که همزمان با رشد طبقات میانین عرصه‌ی ادبیات اروپا را تسخیر نمود. البته با کیفیتی متفاوت و بعد از رنسانس، هنگامی که شاعران از نظر موقعیت اجتماعی، وضعیتی حاشیه‌ای یافتند. ادبیات غذایی است که بورژواها – به‌عنوان یک طبقه – قادر به همشم نیستند، از این رو تلاش آنها همیشه متوجه رام کردن آن بوده. اما همراه این جریان، موج جدید شعر خواهان بازگشت عدالت اجتماعی شده و با موج نوئی از آفرینندگی بورژواها را رسوا کرده است. از این رو ادبیات نوین وسیله‌ای برای نفی و تبعید دنیای بورژوائی است.

شکاف اجتماعی دست در دست ادبیات شورشی پیش آمده، و با وجود گسترش دنیای بورژوائی، هنوز مانع محکمی در برابر گسستن رابطه‌ی میان زبان جامعه و شعر است. زبان شاعر با وجود برتری‌طلبی، هنوز بر زبان جامعه‌اش تکیه دارد و به صورت یک دستگاه، مجراهای ارتباط را همواره باز نگه می‌دارد. زبان مالارمه ابتکار و خلاقیت را پیشکش می‌کند. شعر مدرن خواننده‌ای را مد نظر دارد که به پیچیدگی و فرم در تشکیلات اجتماعی خو گرفته است. اما مشخصه‌ی زمان ما به گونه‌ای دیگر است، زیرا با بر-باد-رفتن تعادل لرزان باقی‌مانده از قرن نوزدهم، ادبیات طبقاتی و گروهی به پایان خود نزدیک می‌شود. این فرایند نتیجه‌ی فشاری تحمل‌ناپذیر است: زبان اجتماعی امروز به‌طور پیوسته با حسیات و نثر خشک فنی روزنامه‌ای در حال فرسایش است و از جانب دیگر، شعر نیز با سرعت به لحظه‌ی انتحار نزدیک می‌شود. ما، پایان دوره‌ای را تجربه می‌کنیم که رنسانس آغازش بود. بسیاری از شاعران معاصر، در آرزوی بیرون رفتن از خلائی هستند که دنیای مدرن پیش روی آنان گشوده. با این منطق، آنها تلاش می‌کنند که راهی به سوی مردم بیابند؛ شاید که گمشده‌ی خود را باز یابند. اما اکنون دیگر مردمی یافت نمی‌شود، آنچه هست توده‌ای سازمان‌داده شده است. بنابراین رفتن به طرف مردم یعنی کسب مقامی در میان سازمان‌دهندگان و تبدیل شدن به کارگزاری برای آنان. این جابجائی کاملاً گمراه‌کننده و

رب‌آور است. شاعر امروز نیز مانند شاعران گذشته، مقامی و جایی را در جامعه اشغال می‌کند، اما آیا آثار ادبی او نیز جایی را اشغال می‌کنند؟ شعر اساساً در ژرفترین لایه‌های وجودی ما زندگی می‌کند، در جهان‌بینی، اندیشه و احساس ما، و همیشه در پی رسوا کردن دروغ‌هاست. ادبیات شعری، با تکیه بر اسطوره‌ها، خواهش‌ها و اندوه‌ها، یعنی قوی‌ترین و مرموزترین نیروها، زبان زنده‌ی جامعه را تغذیه می‌کند و مردم را هویت می‌بخشد. زیرا: شاعر در بازگشت به زبان، سرچشمه‌های اصلی را می‌جوید و جامعه را با زیربنای وجودی‌اش روبرو می‌سازد؛ با واژه‌های نخستین. وقتی که شاعر این واژه‌های اصیل را می‌پراکند، انسانیت خود را نیز می‌آفریند. بی‌تردید آشیل و اولیس، و رای دو قهرمان اساطیری، نمود پیدایش تقدیری یونان بوده‌اند. چرا؟ چون شعر واسطه‌ای بوده میان جامعه و آن کسی که این قهرمانان را یافته. هم از این رو، بدون هومر، مردم یونان نبودند آنچه اکنون می‌نمایند. کوتاه سخن، شعر آنچه را که هستیم به ما می‌نماید و از ما می‌خواهد که باشیم، آنچه که واقعا هستیم.

احزاب سیاسی مدرن نیز شاعر را به یک مبلغ تبدیل می‌کنند و به همین دلیل تباهش می‌سازند. مبلغ مفاهیم عینی هرم حکومتی یا اهداف حزبی را یک‌طرفه در توده‌ها ترویج و تبلیغ می‌کند. وظیفه‌ی او، انتقال برنامه‌های مشخص از بالاترین به پائین‌ترین سطح جامعه است؛ اما با حدود برداشت‌های محدودی که دارد، هرگونه انحراف – حتی بی‌اختیار – او را در وضعیتی خطرناک قرار می‌دهد. برعکس، شاعر کارش را از پائین‌ترین سطح به طرف بالا می‌آغازد: یعنی از زبان جامعه‌اش تا آنچه شعر است. یعنی از سرچشمه‌ها تا آنچه اثری همگانی نامیده می‌شود. رابطه‌ی شاعر با مردمش زنده، خود-انگیخته و دوطرفه است. هر آنچه می‌آفریند در روند بازآفرینی، قرینه و همزاد پایدار خود را پدید می‌آورد. اما شاعر مبلغ، مردم را به گروه‌ها و طبقات مختلف تقسیم و در دسته‌بندی‌ها تبدیل به قالب‌های بی‌حس می‌کند و زبان را نیز دستگاهی از قواعد ثابت با مدارهای بسته‌ی محاوره، می‌یابد. در این حالت، او تنها خود را می‌یابد، بدون اتکا به زبان و مردم، و در مقابل جمعیتی که فاقد تخیل است و نمی‌تواند خود را در اثر شاعر بازیابد.

این وضعیتی است که باید با صداقت پذیرفت. شاعر مبلغ در واقع در تبعید است زیرا که شاهد روند بازآفرینی اثرش نیست، اما اگر بخواهد که تبعیدگاه را ترک گوید - تنها طغیان ممکن و موثر - ناگزیر ادبیات را نیز ترک خواهد گفت. زیرا: میان تبلیغات او و شنوندگانش اشتباهی دوجانبه در جریان است. او باور دارد که به زبان مردم سخن می‌گوید و مردم باور دارند که در حال گوش دادن به اثری ادبی هستند. تنهایی بر سکوی خطابه، پایانی تغییرناپذیر، در حقیقت تنهایی‌ای بدون راه گریز به آینده و متفاوت با خلوت کسی که تنها در جدال برای یافتن واژه‌هاست.

برخی از شاعران بر این باورند که تغییرات ساده‌ی لفظی برای سازگاری شعر و زبان اجتماعی کافی است. بعضی دیگر در پی احیا سنت‌های قدیمی‌اند. تعدادی نیز به مکالمات غیرادبی رو می‌آورند. اما سنت‌ها را باید به موزه‌ها و مذاهب سپرد، زیرا که قدرت خود را به‌عنوان زبان، قرن‌ها پیش از دست داده‌اند. استفاده از گفتگوهای غیرادبی نیز با توجه به گویش از هم گسیخته‌ی شهرهای بزرگ - که زبانی نیست مگر رسوب چیزی که زمانی کلیتی جامع و مستحکم داشت - توهمی از سر دلتنگی و غربت است. گفتار روزمره‌ی شهری در حال تبدیل شدن به قواعد متحجر و شعاری است؛ به همین جهت مثل هنرهای پرترفدار - که دیگر بدل به مصنوعی صنعتی شده‌اند - آسیب‌پذیر است و مثل انسان امروز، یعنی شخص سازمان داده شده، در رنج و عذاب. بازگشت به سنت‌های قدیمی، استفاده از زبان غیرادبی، یا گنجاندن اندیشه‌های غیرشاعرانه و کسل‌کننده در متنی پرکشش، ترفندهای ادبی‌ای هستند که در واقع کمتر تفاوتی با جزئیات ساختگی و تصنعی شاعران گذشته دارد و به هر صورت از کار شاعران واقعی دور است. مثلاً به تصورات جغرافیایی شاعران متافیزیک انگلیس یا کنایه‌های بیرون از حدود طبیعی نویسندگان دوره‌ی رنسانس نگاه کنید و یا به لوترمونت و جری^{۱۱} که زیر سلطه‌ی سبک هومر معیارهای تصنعی را در شعر حاکم کردند؛ درست به مانند نقاشی همان دوره که برای نشان دادن مثلاً بیهودگی زمین بی‌بر دیگر جزئیات را در رنگ غرق می‌کردند و عملاً هم به مقصود نمی‌رسیدند. همین نکته را می‌توان مطمئناً

درباره‌ی شعرهای آپولیز گفت. البته این نکته لازم به تذکر است که جزئیات ساختگی اگر چه در شعر موثر است اما موجب و عامل درک بیشتر اثر نمی‌گردد. چشمه‌های ادراک، متفاوت از این عناصر تصنعی، ریشه در تجربه‌های حسی زبان و ارزش‌های اجتماعی دارند. شاعر امروز با زبان اجتماعی سخن نمی‌راند، حتی با ارزش‌های تمدن حاضر نیز راز دل نمی‌گوید. شعر زمان ما اساساً نمی‌تواند از شورش و تنهایی بگریزد، مگر آنکه جامعه و انسان نوین تغییر کند. کار شاعر معاصر تنها نمودی از فعالیت گروه‌ها و بخش‌های خاص جامعه است و تنها در این محدوده، دروغ‌ها را رسوا می‌کند و آینده‌ی بارور را نوید می‌دهد.

مورخان اعتقاد دارند که دوره‌های بحرانی و رکود به خودی‌خود موجب پیدایش ادبیات منحنی می‌گردد. با این استدلال، آنها ادبیات پیچیده و پرابهام را زیر عنوان جادوگری و گوشه‌نشینی محکوم می‌کنند. در مقابل اوج شعر و ادبیات یک دوره را در لحظه‌های افتخارآمیز تاریخ خلاصه می‌کنند و آن را به همه‌ی جامعه نسبت می‌دهند. می‌گویند: شعر در مجموعه‌ی توانمند زبان شکل گرفته، و بنابراین ما نیز در پدید آمدن آن هنر برتر شریکیم. یا: هنر آزاد یعنی هنر جهانگیر. هنر نامفهوم که برای عده‌ی معدودی آفریده می‌شود، منحنی و فاسد است. مورخان عادت دارند که این دوگانگی را در صفت‌های متضاد زیر نشان دهند: انسانی و غیرانسانی، همگانی و انحصاری، کلاسیک و رمانتیک (باروک)؛ آنان می‌گویند: هر دوره‌ی باشکوه تقریباً همزمان با اوج‌گیری قدرت سیاسی و اجتماعی، پدید می‌آید، یعنی آن زمان که مردم ارتش منسجم و رهبر شکست‌ناپذیری داشته باشند؛ شاعران بزرگ نیز درست در این زمان ظهور می‌کنند. برخی از آنان نیز بر آنند که این قلل شعری کمی دیرتر، یعنی آن زمان که ارتش پیروزمند سلاح بر زمین می‌گذارد یا کمی دیرتر آن هنگام که فرزندان فاتحین سالگرد پیروزی را جشن می‌گیرند، پدیدار می‌گردند. عاشقان این نظریه جفت‌های افتخارآفرین را نشان می‌دهند: راسین و لوئیس، گارسیلاسو و چارلز پنجم، شکسپیر و الیزابت، و یا جفت‌های

کوچکتری چون لوئیس دی کونگورا و فیلیپ چهارم، لایکوفرن و پتولمی فیلا دلپوس.

اما در جواب باید گفت: اولاً شعر بیانگر پیچیدگی هاست. خلاقیت شعری همیشه با مانع تنبلی، بی‌روحو و محدودیت دید روبروست؛ آخیلیوس متهم به پیچیدگی بود، اورپید شاعر تراژدی‌های یونانی، به‌عنوان مبهم‌گو، مورد تنفر همعصرانش بود. گارسیلاسو را غیراسپانیایی و جهان-وطن (نه به مفهوم مثبت) می‌دانستند. رمانتیک‌ها را متهم به جادوگری و بدویت‌گرایی می‌کردند. نوگرایان نیز با انتقادهایی همانند روبرو هستند. اما حقیقت این‌ست که، بدعت و نوآوری خود موجد پیچیدگی است، زیرا واژه‌ها خارج از حوزه‌ی معناد و مالوف در اثر جدید موانع خود-انگیخته و نوینی به اثر پیشکش می‌کنند. اصولاً هر خلاقیتی زاینده‌ی ابهام است. لذت شعری بارور نمی‌گردد مگر پیچیدگی‌های خیال میدان گیرد. حضور خواننده در اثر نیز از رهگذر کشف تجربه‌های پیچیده‌ی ذهن شاعر است و خود، نوعی بازآفرینی است.

دوم، تقریباً همه‌ی شاعران بزرگ ثمره‌ی دوران انحطاط و بحران اجتماعی‌اند؛ چنانکه گونگورا، کبدو، رمبو، لوترمونت، دون، بلیک و ملویل بوده‌اند. اگر بخواهیم این نگاه تاریخی را دقیق‌تر دنبال کنیم باید آلن پو را بیان‌کننده‌ی انحطاط جنوب، روبن داریو را برملا‌کننده‌ی کرنش و حقارت جامعه‌ی اسپانیایی-امریکایی، و لئوپاردی را نشان‌دهنده‌ی اوج فروپاشی ایتالیا قلمداد کنیم. همین نکته را می‌توانیم درباره‌ی رمانتیک‌های آلمان هنگام شکست به دست ارتش بخشنده‌ی ناپلئون بگوئیم؛ یا ادبیات مذهبی عبری دوره‌ی برده‌داری که با فروپاشی و انحطاط اسرائیل همراه شد؛ و یا یلان و مانیکو که در خزان سده‌های میانی آثار خود را نوشتند. و آیا اسپانیای چارلز چهارم گویا را خلق کرد؟ قطعاً نه، ادبیات یک واکنش مکانیکی نسبت به تاریخ نیست. رابطه‌ی میان این دو بسیار پیچیده‌تر و حساس‌تر از این حرف‌هاست. ادبیات مانند جامعه نیست، که در یک مدار ثابت بگردد و پوسیده شود.

در دوره‌های بحرانی، عناصر سامان‌بخش جامعه، سست و پاره می‌شوند. در دوره‌ی فترت این عناصر از حرکت باز می‌مانند. جوامع پیشین در این شرایط از هم متلاشی می‌شدند، همراه آن شعر و ادبیات نیز محو می‌شد تا خود را دوباره به گونه‌ای نوین نمایان کند. اما در شرایط امروز، جوامع متلاشی نمی‌شوند بلکه زیر سلطه‌ی استبداد و هنر فرمایشی فلج می‌شوند. در چنین حالتی، تنها زبان فرقه‌ای، گروهی و جوامع کوچک منبع خلاقیت‌های شعری می‌شود و تابع شرایط تبعید، ظرفیت و ارزش ویژه‌ای به واژه‌ها می‌بخشد. بدین‌سان زبان، مقدس و رمزآمیز می‌شود یا برعکس، زبان رمزآمیز - نه آنکه خیانتکاران و توطئه‌گران به کار می‌برند - در هاله‌ای از تقدس فرو می‌رود. شعر پیچیده و رمزآمیز ندا سر می‌دهد: سرفراز باد ادبیات، سرنگون باد تاریخ. گونگورا سلامت را به زبان اسپانیایی باز گرداند، همانطور که کنت الیورز زوال آن امپراطوری را تسریع کرد. البته پوسیدگی و انحطاط اجتماعی ضرورتاً منجر به محو هنرها نمی‌شود. چنانکه سکوت شاعران را نیز باعث نمی‌گردد. حتی ممکن است تاثیر عکس‌گذاشت و نشر آثار شاعران گوشه‌نشین را باعث شود. در آن لحظه که شاعری بزرگ ظهور می‌کند و یا موجی از ادبیات طغیانگر (برعلیه ارزش‌های جامعه‌ی دوقطبی) خیز برمی‌دارد، باید مطمئن شد که جامعه - و نه ادبیات - از یک بیماری علاج‌ناپذیر در رنج است. این بیماری را می‌توان در دو شاخص نشان داد: نخست، نبود زبان همسان همگانی؛ و دو، به گوش نرسیدن نغمه‌ی تنهایی شاعر - تنهایی شاعر همیشه نشان از عقب‌ماندگی فکری جامعه دارد. آفرینش و خلاقیت همیشه در نقطه‌ی اوج قرار دارند، در نتیجه می‌توان به توسط آن عقب‌ماندگی تاریخی را نشان داد. و به‌همین دلیل است که شاعران طراز اول بعضی مواقع به‌نظر در مرحله‌ای به مراتب جلوتر از ما قرار می‌گیرند. باید گفت که این ناشی از خطای دید ماست. آنها از ما جلوتر نیستند بلکه این دنیای ماست که در مرحله‌ای عقب‌تر جا مانده است.

تکیه‌ی شاعر بر زبان متداول روزمره است، اما وقتی که واژه‌ها از فضای اجتماعی جدا و تبدیل به واژه‌های شعری می‌شوند، چه تحولی رخ می‌دهد؟ فیلسوف، نویسنده و سخنران واژه‌هایش را خود برمی‌گزینند،

فیلسوف موافق معنی قاموسی آنها، و آندو دیگر بر اساس تاثیرات اجتماعی یا اخلاقی‌ای که پدید می‌آورند. اما در شعر واژه‌ها انتخاب و برگزیده نمی‌شوند. وقتی می‌گویند شاعر در جستجوی زبان خویش است، بدین معنا نیست که به کتابخانه و بازار می‌رود تا کهنه و نو را جدا کند. همچنین بدین معنا نیست که تعبیرات و عبارات را از شکل موجود خود جدا می‌کند. اندیشه‌های او همیشه میان واژه‌های مختص به خودش در سیر و حرکت است. تردید او میان واژه‌های خودی و آنها که از کتاب و خیابان بیرون کشیده امریست پیوسته و مداوم. در واقع با کشف هر واژه، شاعر متوجه می‌شود که قبلاً آن را داشته، واژه با او بوده و او با واژه. واژه و هستی شاعر دو چیز بهم آمیخته است. او در واقع خود واژه‌هاست که در لحظه‌ی سرایش از مبهم‌ترین بخش وجودیش به سطح می‌آیند. آفرینش یعنی همراهی و سازگاری وجود شاعر و مجموعه‌ی واژه‌های او؛ تنها این واژه‌ها و نه بقیه. شعر از واژه‌های مورد نیاز و غیرقابل تغییر ساخته می‌شود. به‌همین دلیل، ویرایش شعر بعد از سرایش امریست بسیار مشکل. هر تغییر، نشان از آفرینش دوباره دارد، نشان از یک بازگشت دوباره به اعماق جان. اینکه ترجمه‌ی شعر را نیز امری غیرممکن می‌دانند، ریشه در این ملاحظات دارد. در شعر هر واژه یگانه و بی‌همتا می‌شود، به‌طوری که نمی‌توان مترادفی برای آن یافت. جابجایی واژه برابر است با فروپاشی تمام شعر. تغییر یک مکث^{۱۲} بدون دوباره چیدن تمام بنا ناممکن است. شعر مجموعه‌ای است زنده، ساخته شده از عناصر غیرقابل تعویض، بنابراین ترجمه نیز تنها در صورت بازآفرینی امکان پذیر است و بس.

گفتن اینکه شاعر فقط از واژه‌های خود بهره می‌گیرد، در تناقض با آنچه درباره‌ی رابطه‌ی شعر و زبان روزمره آمد، نیست. برای رفع این ابهام کافی است به خاطر بیاوریم که زبان، در مفهوم گسترده‌اش، وسیله‌ای طبیعی برای ارتباط است. واژه‌های شاعر نیز از زبان جامعه‌اش گرفته می‌شود، در غیر این صورت اساساً واژه نبود. هر واژه به دو نفر اشاره دارد، آنکه می‌گوید، آنکه می‌شنود. مجموعه‌ی واژگان شعر از کتاب‌های فرهنگ به دست نمی‌آید، بلکه از مجموعه‌ی جامعه گردآوری می‌گردد. شاعر، صاحب

واژه‌های مرده نیست. مالک واژه‌های زنده است. زبان متمایز نیز یعنی زبان متداول به اضافه‌ی ذهنیت شاعر. بسیاری از شاعران بزرگ قدرت شعر را چنین توصیف کرده‌اند: دادن یک حس ناب به واژه‌های قومی، فرقه‌ای یا طبقاتی؛ به‌طوری که در عادی‌ترین عبارات‌ها بیان گردد و موجب بازگشت به معنای دستوری، واژگانی و حتی وسیع‌تر، توانگری زبان گردد. بسیاری از واژه‌های متداول و رایج امروز، زمانی به دست شاعری ساخته شده‌اند – مثلاً واژه‌هایی که گونگورا و خوان دی‌منس از ایتالیایی و لاتین گرفتند و بر مجموعه‌ی واژگان اسپانیایی اضافه نمودند. شاعر زبان را تغییر می‌دهد، باز می‌آفریند، می‌پالاید و بعد با آن انباز می‌شود. اما پالودن واژه توسط ادبیات به چه معنا است و یعنی چه که شاعر از واژه‌ها تغذیه نمی‌کند، بلکه آنها را از حس و معنا پر می‌کند؟

واژه، عبارت معنادار، و حتی هلهله – با کشف درد و لذت و احساسات دیگر – زبان را به ارزش‌های احساسی صرف تبدیل می‌کند. بدین ترتیب هر واژه درنگی است، میان صراحت معنا و عناصر ذهنی و ارتباط‌هایش. کروچه^{۱۳} مشاهده کرد که واژه‌ها در مقابل بیان حسی، عنصر اختیار و تمایز را از دست داده‌اند و لبریز از بیشترین حرکات مکانیکی، به عبارات‌های از پیش چیده تبدیل شده‌اند. لازم نیست برای فهم این نکته عقیده‌ی فیلسوف ایتالیایی را بپذیریم: واژه حتی اگر بیانگر حقیقت باشد، از فقدان یک بعد ضروری – یعنی گوینده که خود جهانی است – در رنج می‌افتد. احساسات ما موقع فهمیدن از نقش گوینده می‌کاهند و گاه تا مرز محو آن پیش می‌روند. بنابراین شنونده خود عامل نقص واژه است، زیرا که تنها در پی یافتن معناست. والری می‌نویسد: ”شعر گسترش یک بانگ است.“ میان گسترش و بانگ کششی متضاد در کار است که به‌نظر من نتیجه‌اش را باید شعر بنامیم. در این صورت اگر یکی از این دو جنبه ناپدید گردد، شعر به صدایی مکانیکی تبدیل می‌شود، که در هر حالت، توصیفی یا استدلالی، تنها زبان گفتار را توانمند می‌کند. گسترش، زبانی است آهنگین که واقعیت غیرقابل بیان را در هلهله، شیفتگی، و شادی به نمایش می‌گذارد یا آن را بازنمایی می‌کند. بنابراین شعر موج هوایی است که شنیده

کمک می‌کند که واژه‌ها هستی گمشده‌ی خود را بازیابند. باید قدر ادبیات را دانست، زیرا به چند شیوه زبان را به جایگاه نخستین بازمی‌گرداند: یک با ایجاد فضا و انعطاف کافی برای طنین‌دار کردن واژه‌ها؛ دو) با ایجاد بار معنایی قاطع و موثر برای هر واژه؛ و سه) با توانمند کردن قدرت بیان و بازنمایی. وظیفه‌ی شاعر پالودن زبان است، یعنی باز گرداندن آن به طبیعت اصلی.

^۱ این بخش در سال ۱۳۷۱ ترجمه شده و نخستین بار در همان زمان در نشریه سپیدار تورنتو چاپ شد. سال ۱۳۸۵ نیز در شماره‌ی ۳۹-۴۰ زنده‌رود چاپ گردید.
^۲ این همان اصطلاحات نشانه‌شناسی است که با تغییراتی اینجا به کار برده است.
^۳ و پانتومیم، میمیک و تقلیدی (mimesis). م

^۴ guru

^۵ Kelidasa. مرکزی تأثری در کلکته. م

^۶ Roland

^۷ The Cid

^۸ Arthur

^۹ Lancelot

^{۱۰} Parsifal

^{۱۱} Jary

^{۱۲} منظور باز در اینجا از مکث (rest) یکی از میزان‌های عروضی در شعر غرب است. در اوزان غربی "مکث" نسبت به زمان تناسب ایجاد می‌کند و در ایجاد وزن دخیل است. شاید نزدیکترین حالت به آن را بتوان در این مصراع از رباعی خیام دید: "گویند بهشت و حور و عین خواهد بود". به دنبال صدای دال در "گویند" مکثی، از لحاظ زمان بیان متناسب، وجود دارد که داخل در وزن است و متفاوت با سکتته. م.

^{۱۳} Benedetto Croce

می‌شود، از دهانی که نگفته‌ها را بازنمایی می‌کند. در این حالت، گریه، درد، یا سرور به گونه‌ای دلالت می‌شود که باعث زخم زدن یا خوشحال کردن می‌گردد، گرچه ضمن دلالت آن را پنهان نیز می‌کند. می‌گوید آنجاست، نمی‌گوید که چه و چگونه است. واقعیت در هلهله، آهنگ و فریاد بی‌واژه ابزار دلالت کردن می‌شود: آنجاست در مرز میان هست و نیست، در مرز میان آشکار و پنهان. همیشه چنین است، چیزی است قریب‌الوقوع که گسترش پاسخ آن نیست، فراخوان آن است. شعر، دهانی که به سخن آمده و گوش‌ی که می‌شنود، بازنمای آن چیزی است که فریاد و بانگ و هلهله بیان می‌کند البته بدون نامگذاری. من می‌گویم بازنمایی نه توصیف. زیرا، اگر گسترش توصیفی باشد، واقعیت عیان و عریان نخواهد شد بلکه تنها شفاف می‌گردد؛ یعنی زبان دچار نقص می‌گردد، نقص دیدن و شنیدن. در این حالت ما نمی‌بینیم، نمی‌شنویم، احساس نمی‌کنیم، بلکه فقط می‌فهمیم.

نتیجه‌ی آنی و مثبت فهمیدن استفاده از زبان است به قصد تغییر. در این حالت واژه خود مانع وجود معنای مختصر و فضای قابل انعطاف کافی است. به عبارتی واژه طنین و ارزش‌های حسی خود را از دست می‌دهد و به ناچار، برای رفع این نقص، نیازمند حضور دائمی گوینده برای انتقال مفهوم می‌شود. در این میان، آنچه رشد اندک و ضعیف خواهد داشت، همانا واژه است که تنها برای ایجاد تغییر به واسطه‌ای صرف بدل شده، و ارزشی ناپایدار یافته است.

هلهله و فریاد جیغواژه‌ای است که رو سوی خلا دارد. واژه از یک سو ابزاری است برای بیان تجریدی معنا و از سوی دیگر به مانند هلهله و فریاد، جیغواژه‌ای است که گوینده‌ای می‌پراکند تا شنونده‌ای لذت ببرد. بدین ترتیب واژه خود عامل انحطاط و جدایی سه وجه ذاتی واژه می‌گردد. علت این نقصان را باید در برداشت غلط از زبان دانست. تابع این برداشت، زبان به ابزاری تبدیل می‌گردد و واژه به خدمتگذاری، که هر لحظه به توسط ما آسیب می‌بیند. اما شعر توسط واژه‌ها تامین نمی‌شود بلکه اوست که کمر به خدمت می‌بندد و با جمع سه جنبه‌ی دلالی (شمایلی)، انگیزانندگی (نمایه) و بازنمایی (نماد)، واژه‌ها را به کمال طبیعی خود بازمی‌گرداند. شعر

تقدیر و آزادی در شخصیت اودیپ. سخن کوتاه، تصویر کلید رسیدن به حالات درونی انسان است. با هر تصویر که واقعیت‌های متضاد، متخالف و دور از هم را متحد می‌کند، حماسه، غزل و داستان آفریده می‌شود، حال ممکن است در یک عبارت خلاصه و یا در هزاران صفحه گسترش یابد. تصویر از این نظر، مانند دانش، اتحادبخش وجوه مختلف واقعیت است. چنانکه اعتدال عقلی و عینیت‌بخشی نیز کاری جز این ندارند و پره‌های سبک و سنگ‌های سنگین را به واحدهای هم جنس تبدیل می‌کنند. اما باید اضافه کرد که اگر سنگینی سنگ و سبکی پر همتراز می‌شوند تنها ناشی از آن شوریدگی عدالت‌خواهانه‌ای است که در کودکان وجود دارد. ناگفته پیداست که در شیوه‌های مذکور، سنگ و پر سرشت، کیفیت و استقلال خود را تنها با یک تردستی از دست می‌دهند. و همسو با این فراشد، دانش نیز آنان را تهی‌دست و ناقص می‌کند. اما در شعر چنین اتفاقی رخ نمی‌دهد؛ شاعر اشیا را نامگذاری می‌کند: این‌ها پر هستند و آن‌ها سنگ. و ناگهان ثابت می‌کند سنگ‌ها پر و پرها سنگ شده‌اند. به عبارتی «این» آن شده و «آن» این، بی‌آنکه خصوصیات جنسی و شخصیتی خود را از دست داده باشند، سنگ‌ها همچنان سنگ‌اند، سخت، زبر، غیرقابل نفوذ، زرد به زیر آفتاب و سبز در کنار گل‌سنگ‌ها. سنگ‌های سنگین! و پرها، پرها اما سبک‌اند. تخیل خود زلزله‌ای‌ست، چرا که تضاد و آشتی‌ناپذیری را به مبارزه می‌طلبد: آن سنگینی این سبکی است، و بعد، ضمن آشکار کردن ماهیت تضادها، زیربنای فکری ما را مورد حمله قرار می‌دهد. بدین مفهوم، تصویر در واقعیت شعری‌اش دربرگیرنده‌ی حقیقت نیست. شعر نمی‌گوید آن چیست، بلکه تلاش دارد تا نشان دهد که چه می‌تواند باشد. قلمرو شعر قلمرو اشیا نیست بلکه بنا به گفته‌ی ارسطو گستره‌ی محال‌های ممکن است.^۵

در مقابل نظریه‌ی سازش‌ناپذیری، شاعران می‌خواهند ثابت کنند که تخیل چون نیرویی آشکار کننده می‌گوید: چه چیز هست و چه چیز نمی‌تواند که باشد. گذشته از آن، باور دارند که تصویرپردازی یعنی بازآفرینی اشیا موجود، ولی با این تفاوت که مانند پرداخت‌های فلسفی، مترصد یافتن هدف‌های دیالکتیکی نیست. در واقع، بسیاری از تصویرها سه لایه‌ی مختلف

تخیل

تخیل نیز مانند هر واژه‌ی دیگر، دارای معناهای مختلف است. مثلاً بازنمایی و تندیس‌هنگام گفت‌وگو از پیکره یا تصویر آپولون و مریم مقدس، و یا حالتی واقعی یا غیرواقعی آن دم که تصویرهای شعری خلق یا بازآفرینی می‌شوند. در مفهوم دوم، واژه‌ی تخیل، دارای یک معنای با ارزش روانی است، زیرا که زاده‌ی قدرت خلاقه‌ی ماست. در اینجا اما تنها این یا آن معنا مورد نظر نیست، بلکه مهم‌تر، بررسی شگردهای گونه‌گون ادبی است که از قدرت تخیل ما حاصل می‌آیند. و شاعر با کنار یکدیگر چیدن آن‌ها شعری را پدید می‌آورد.^۱ علم بیان (رتوریک) این‌گونه‌ها را زیر نام‌هایی چون تشبیه، استعاره، واژه‌پردازی، جناس، نماد، ایهام، اسطوره و تمثیل طبقه‌بندی کرده است. ولی صرف‌نظر از تفاوت‌های موجود میان آن‌ها بهتر آن است که به زیربنای یکسان‌شان توجه کنیم، چون بدون اندک لطمه‌ای به ساختمان دستوری و واژگانی، شبکه‌ی معنایی هر واژه را پدید آورده، گسترش می‌دهند. تصویر - یا هر شعری که ساختار تخیلی داشته باشد - همه‌ی معناهای متضاد و غیرمتجانس را بدون لحظه‌ای درنگ با یکدیگر آشتی و انطباق می‌دهد. مثلاً 'موسیقی سکوت' - از سنت جان - اتحاد در واژه از دو حوزه‌ی به ظاهر سازش‌ناپذیر است که در کنار یکدیگر مفهوم واحدی را پدید آورده‌اند. قهرمانان اسطوره‌ای نیز، از این نظر، تصویرهایی خیالی هستند. مثلاً، **آنتیگونه** آمیزه‌ای‌ست از پرهیزگاری نامتعارف و قوانین انسانی، خشم آشیل نیز ساده و بسیط نیست و گرایش‌های متضاد را در خود جمع دارد. عشق به پاتراکوس^۲ و افسوس و تاسف برای پریام،^۳ دلربایی برای مرگ شکوهمند و آرزو برای زندگی طولانی. در **سگیسموندو**^۴ نیز خواب و بیداری به گونه‌ای رمزآلود و غیرقابل بیان درهم تنیده شده. چنین است

فرآیند دیالکتیکی را تایید می‌کنند؛ سنگ در این لحظه از واقعیت و پر در لحظه‌ی دیگر و در مواجهه‌ی نیرومند خود با یکدیگر تصویر یا واقعیتی جدید که آفریده می‌شود. اما منطق دیالکتیکی همه‌ی تصویرها را شامل نمی‌شود. مثلاً در یک زمان یک تصویر، دیگری را می‌بلعد و زمانی دیگر، دومی اولی را خنثی می‌کند و در سومین حالت، تصویر اول و دوم بدون اندک تغییری روبروی یکدیگر می‌ایستند، بی‌آنکه تصویر سومی زاده گردد. تصویرها عموماً متعلق به دسته‌ی سوم‌اند. به عبارت دیگر تضادها صرفاً بر بخش نامطلوب واقعیت یا زبان دلالت دارند. بنابراین، تناظر حقیقی تصویرها که موافق نظام هگلی گسترش یافته‌اند بیشتر حالت‌های آشنا با شیوه‌ی تفکر ما را نشان می‌دهند تا ماهیت پدیده‌ها را. در منطق هگلی، سنگ‌ها و پرها در واقعیت مطلوب سوم ناپدید می‌شوند، به‌گونه‌ای که دیگر نه سنگ‌اند و نه پر، بلکه چیزی هستند دیگر شده. اما در تعدادی از تصویرها – یا درست‌تر گفته باشیم، بهترین آن‌ها – سنگ‌ها و پرها ضمن حفظ ماهیت خود یعنی، این 'این' و 'آن' به فرآیند 'این-آن' نیز می‌رسند. سنگ‌ها به پر تبدیل می‌شوند بدون هرگونه دلیلی برای سنگ ماندن. سنگینی همان سبکی است. منطق هگلی به این تغییرات کیفی توجه ندارد. به همان‌گونه که دانش پیشتر به تغییرات کمی توجه نمی‌کرد. از این نظر، تخیل با به مبارزه طلبیدن منطق دیالکتیکی، اسلوب‌های فکری ما را نیز به هم می‌ریزد. دلیل ناتوانی منطق هگلی – ناتوان است چون وقتی که چیزی واقعی باشد و مقابل چشم ما، مانند واقعیت کلی نیاز به تشریح ندارد – شاید ناشی از این واقعیت باشد که تلاش دارد اصول ذهنی خود، و به‌ویژه اصل تضاد، را توسط ظرفیت نامحدود و افزایشده‌ی اشیا مرئی حفظ کند و بگوید واقعیت در طبیعت خود متضاد است: تز و آنتی‌تز تغییر نمی‌کنند بلکه همزمان ناپدید می‌شوند تا جای خود را به سنتر تازه‌ای بدهند که ضمن نابود کردن آن‌ها، تبدیلیشان نیز می‌کند. در هر سه حالت (تز، آنتی‌تز و سنتز) این اصل تضاد است که وجود خود را حفظ می‌کند. اما اثبات و انکار را نیز هیچ‌گاه نمی‌توان چون واقعیت‌های متقارن فرض کرد، چرا که تنها بر عامل‌های بازدارنده‌ی فکر دلالت دارند و

بنابراین با حفظ اصل تضاد، کمالی را ارائه می‌دهند که مانع فعالیت خیال می‌شود.

اصل تضاد، برخی خیال‌ها را می‌پذیرد، اما نه همه‌ی آن‌ها را. دیگر دستگاه‌های منطقی نیز تنها بر بعضی از آن‌ها صحنه می‌گذارند. ولی این تنها شعر است که نه فقط ضرورت همزیستی و درون‌تغییری تضادها، بلکه ماهیت غائی یا به عبارتی آشتی دوباره‌ی آن‌ها را نیز اعلام می‌دارد. و این آشتی، که تنها بر یک تبدیل یا تغییر جدا در زمینه‌های مختلف دلالت ندارد، همان دیوار بلندی است که اندیشه‌ی غربی از پریدن از روی آن و یا نفوذ در آن سر برتافته است. از زمان پارامنیدس تاکنون، دنیای ما فاصله‌ای بوده نافذ و شفاف میان آنچه هست و آنچه نیست؛ اندیشه‌ی غربی می‌گوید: هستی عدم نیست. این از ریشه جدا کردن هست و نیست – از ریشه برکندن است چون که با اولین هیاهوها ظهور کرده – اولین پایه‌های اندیشه‌ورزی ما را که در واقع در بنای تاریخی دیدگاه‌های روشن و مجزا تبلور یافته، تشکیل می‌دهد. این نوع تفکر ضمن شکل دادن مسیر تاریخ غرب همچون سدی در برابر آن بخش از تلاش‌های به‌ظاهر نامشروع ایستاده که موجودیت خود را در مفاهیمی به‌جز این اصول می‌بایند. شعر و تصوف نیز که جزو این دسته‌ی اخیر قرار دارند با زندگی نامشروع و همیشه کاهنده‌ی خود به شکافی پایدار و غیرقابل بیان تبدیل شده‌اند و بنابراین عدم حضورشان هر روز هراس‌آورتر و ملموس‌تر گردیده است، تا آنجا که موجب تبعید انسان از خود و کهکشان‌ش شده. اکنون، همگان می‌دانند که ماورالطبیعه (متافیزیک) غربی در نوعی نفس‌گرایی به آخر رسیده. هگل در مقابله با چنین نتیجه‌ی منطقی، به هراکلیتوس بازگشت؛ اما تلاش او سلامت را به ما بازنگرداند و سرانجام دریافتیم که آن دژ خارا اما شیشه‌ای دیالکتیک، توبه‌توهای پریچ و خم چند آینه‌ی روبروی هم است. هوسرل خواست که دوباره به حقایق بازگردد اما انگاره‌نگری (ایدالیسم) وی نیز در نفس‌گرایی فرو نشست. هایدگر اما به دوران سقراط بازگشت تا پرسش پارامنیدس را تکرار کند و پاسخی را بیابد که عملاً هیچ تأثیری بر شدن هستی نخواهد گذارد. ما هنوز حرف آخر هایدگر را نشنیده‌ایم، اما می‌دانیم

که تلاش وی در یافتن هستی منجر به تقابل با دیوار صخره‌ای خواهد شد. چنانکه هم اکنون نیز در پاره‌ای نوشته‌هایش با بازگشت به شعر نشان می‌دهد، کار او - با هر نتیجه‌ی ممکن - سندی است در اثبات این نکته که تاریخ غرب در واقع تاریخ اشتباهات است. راهی گمرفته، که موجب نومیدی ما از خودمان شده است. پس، باید از نو آغاز کرد.

اندیشه‌های شرقی برعکس، از وحشت آن دیگری یا هست و نیست همزمان و مقارن رنج نمی‌برند. غرب دنیای این یا آن است، اما شرق دنیایی است از "این و آن" و حتی "این مانند آن". در بخش قدیمی **اوپانیشاد**، شناخت تضاد بر اصلی ساده استوار است: "تو الهه‌ی زن / تو الهه‌ی مرد / تو الهه‌ی جوانی و شادابی / تو پیرمردی تکیه داده بر عصایی / تو الهه‌ی پرنده‌ی سبز یا آبی با چشم‌های قرمز... تو الهه‌ی فصل‌ها و دریاها. و در **چندمرگیا اوپانیشاد**، چکیده آن بدین‌گونه ساده اما کامل می‌آید "تو الهه‌ی تو".^۶ باید گفت تاریخ اندیشه‌ی شرق، به همان‌گونه که اندیشه‌ی غربی از پارامیدس ریشه گرفته، با این ادعای قدیمی آغاز شده. راز ماندگاری اندیشه‌های فلسفی بزرگی چون بودائیسم و هندوئیسم نیز در همین ادعا نهفته است. تائوئیسم نیز گرایش همسانی را به نمایش می‌گذارد. این دیدگاه‌ها اساسا تضاد میان این و آن را نسبی، ضروری و همزمان می‌دانند.^۷ برای ما نیز زمان آن رسیده که دشمنی میان اصطلاح‌ها را - که به تصور ما دو سویه و انحصاری هستند - به دست فراموشی بسپاریم.

چوانگ تزو انگار که بخواهد اندیشه‌های معاصر را بررسی کند، رابطه‌ی نسبی و زیربنایی تضادها را بدین‌گونه تشریح می‌کند: هیچ دلیلی وجود ندارد که این آن نباشد، هیچ دلیلی هم وجود ندارد که آن آن نباشد. این در رابطه با آن می‌زید. بدین‌سان در یک چشم‌انداز مربوط به هم، این و آن بدین‌گونه ترسیم می‌شوند: زندگی آنگاه زندگی است که در رابطه‌ی نسبی با مرگ قرار گیرد، یا مثبت آنگاه مثبت است که در رابطه با خنثی واقع شود. همین رابطه‌ها را می‌توان به شیوه‌ی عکس نیز بررسی کرد. وی بعد. نتیجه می‌گیرد: "اگر کسی تنها بر 'این' تکیه کند، می‌خواهد که 'آن' را نفی کند." اما در واقع 'این' مسلط است بر مثبت و منفی خود و ضمنا

'این' و 'آن' خود را تعیین می‌کند. چوانگ تزو برای اینکه قضاوت حقیقی میان 'این و آن' را کنار بگذارد به تائو رجوع می‌کند و می‌گوید: "نکته‌ی اساسی میان این و آن، سنگ‌ها و پرها، ترکیب آن‌ها است با یکدیگر، با توجه به این نکته که لحظه‌ی ترکیب نه قبل است و نه بعد، نه زمان آغاز است و نه زمان پایان، پس نه ساختن بهشت است در این دنیا و نه توسل به بهشتی دیگر است در آن دنیا. 'آن' در قلمرو تکرار یعنی قلمرو تضادهای نسبی، باقی نمی‌ماند، بلکه در همه‌ی لحظه‌ها وجود خود را نشان می‌دهد، در واقع خود لحظه‌هاست، زمان است، که جنس خود را تعیین می‌کند، سیلان است، آغاز خود است در پایان و پایان خود در تکرار آغاز. فواره‌ای است، چشمه‌ای در قلب هستی؛ یا به عبارت بهتر: آفرینش چیزی است، کسی است. سنگ است، پر است، سبک و سنگین، تولد است، مرگ است. وجود خود، خود خود و همسان خود.

بینش در اندیشه‌های شرقی قابل انتقال نیست و با استدلال بیان نمی‌شود. حقیقت، ماحصل یک تجربه‌ی شخصی است و هر کس باید به شیوه‌ی خود به آن برسد. بینش راه را نشان می‌دهد اما هیچ‌کس نمی‌تواند که به‌جای دیگری قدم در راه گذارد. و به همین دلیل، فن‌ها و شگردهای اندیشه‌ورزی بسیار مهم‌اند. آموختن به معنای انبار کردن دانسته‌ها نیست، بلکه محصول هماهنگی تن و روان است. بینش چیزی نمی‌آموزد مگر فراموشی و انکار هر آنچه که می‌دانیم. بعد از این ستیز، کمتر اما روشن‌تر از پیش خواهیم دانست و می‌توانیم که سفر آغاز کنیم و با نگاه تهی اما سرگیجه‌آور حقیقت روبرو شویم: عصیانی به هنگام انفعال فکر و تهی‌بودگی‌ای در لحظه‌ی سرشاری. قرن‌ها پیش از آنکه هگل برابری عدم مطلق و وجود کامل را به اثبات رساند، **اوپانیشاد** تهی‌بودگی را در لحظه‌ی آمیزش با هستی تعریف کرده: "نقطه‌ی اوج آنگاه می‌رسد که پنج وسیله دریافت (ادراک) منفعَل گردند"^۸ اندیشیدن یعنی دم زدن، بنابراین نگه-داشتن نفس یعنی توقف دوار فکر و آفریدن بیهودگی‌ای که ممکن است در هستی پدیدار گردد. اندیشیدن یعنی دم زدن، چرا که اندیشه و زندگی به-رغم مجراهای ارتباطی متفاوت، از یکدیگر جدا نیستند. این آن است و آن

این. پس هویت غایی و یکسان انسان و دنیا، آگاهی و وجود، وجود و هستی، کهن‌ترین باور انسان است و ریشه در دانش، مذهب، جادو و شعر دارد. تلاشش نیز یافتن راه‌های ارتباطی میان دو دنیای مذکور - انسان و دنیا، وجود و هستی - است که دیگر اکنون به دست فراموشی سپرده شده. جستجوی ما اما بازیافتن یا بررسی برابری کلی تضادها، و واکنش ماهوی آن‌ها است. با الهام از این اصل، نظام فکری تانتریک تن را استعاره یا تصویری از جهان و مراکز شعور را گرگه‌های نیروبخشی می‌داند که جاری، درخشنده، امیدوار-کننده و قابل-فهم گردیده‌اند.^۹ هر یک از این ایما و اشاره‌های جسمی، مشتاق و پذیرنده‌ی علامتی مداری است که در سه واژه‌ی کار و خون و روشنایی انتظام می‌یابد. گور-سنگ کنارک^{۱۰} جنگلی-ست سحرانگیز پوشیده از تن‌های در هم قفل شده. سنگ با شوریدگی تن‌های در هم تنیده، درآمیخته است، اما پیوندها چون پیوندهای انسانی، مثلاً شعر، کیمیاگرانه نیستند. **پو-چو-ئی**^{۱۱} در شعر خود که در واقع حدیث نفس اوست پیوند را چنین بیان می‌کند:

نیمه‌های شب از نگاه دزدانه ردائی به بر می‌کشم
در هم تنیده، مشتاق و مهربان
با چشم‌رفتاری که غیرمنتظرترین بود.
در آمیخته، بهم‌پیوسته، چونان زنی در آویخته به گردن مردی
پودی از مرگ، تاری از وحشت،
همهمه‌ی هوئی
در یورش هائی.^{۱۲}

در شرق، حقیقت تجربه‌ای است شخصی که ناگهان سخن می‌آغازد، اما منتقل نمی‌گردد. گاه می‌شود که هستی را در خنده‌ای صمیمانه یا پوزخند و شطحی حس نمود. اما باید توجه داشت که ممکن است لبخند ناشی از نوعی مهارت توخالی باشد، و نه شناختی کلی. آگاهی تنها در کلیت خودش به شناخت می‌رسد و نه به گونه‌ای دیگر. دوباره و دوباره. متن‌های مقدس در ابهامی از این دست فرو می‌نشینند و بینش و باور به جزیره‌ی سکوت باز می‌گردد.

چوانگ-تزو مدعی است که زبان با آن طبیعت متغیرش، قادر به بیان مطلق‌ها نیست. اشکالی که خشم خالق منطق نمادین را نیز برانگیخته است. تائو قابل تعریف نیست، آنکه می‌داند حرف نمی‌زند، و آنکه حرف می‌زند چیزی نمی‌داند. بنابراین دانایی باید بدون استفاده از واژه خود را موعظه کند. نپذیرفتن واژه‌ها ریشه در ناتوانی زبان در رسیدن به دنیای نسبی و خودمختار تضادها دارد. به‌سخنی، نمی‌تواند به دنیای 'این' در رابطه با 'آن' برسد. آنگاه که مردم درباره‌ی حقیقت قابل درک صحبت می‌کنند، در واقع به کتاب‌ها می‌اندیشند، کتاب‌ها نیز از واژه‌ها پدید آمده‌اند، پس واژه‌ها دارای ارزش‌های چندگانه‌ای هستند. ارزش هر واژه به معنایی است که در خود نهفته دارد. معنایی که تلاش در پیوستن با اشیایی دارد که واژه‌ها حقیقتاً نمی‌توانند بدان‌ها رسند.^{۱۳} واقعیت امر این است که معنا، اشیا را نشانه می‌رود و شامل می‌شود ولی هیچگاه بدان نمی‌رسد. به عبارتی عینیت را باید همیشه آن سوی توان واژه‌ها جستجو کرد.

با آنکه چوانگ تزو بر زبان خرده می‌گیرد اما هیچگاه به انکار واژه‌ها بر نمی‌خیزد. ذن بودیسم نیز چنین دیدی دارد. دیدی که در سکوت (فاصله‌گذاری) و تصاویر متناقض تبلور یافته است. و بدین ترتیب ما را به دو شیوه‌ی برجسته‌ی ادبی یعنی تأثر **نو** و هایکوه‌های **باشوو**^{۱۴} وامدار کرده است. چگونه می‌توان این تناقض را توصیف کرد؟ چوانگ تزو مدعی است که دانایی باید بدون واژه حس گردد. تائویسم اما برعکس باور به کار خوب و بد، و اساساً کرده، ندارد. البته منظور تائو از موعظه‌ی بدون واژه، بدان‌گونه که فیلسوفان چینی به سخره‌اش می‌گیرند، نیست؛ بلکه منظور استفاده از گونه‌ی خاصی از زبان است که در آن به جای واژه‌ها، اشیا به کار می‌آیند. آن اشیا-واژه‌هایی که غیرقابل بیان‌ها را بیان می‌کنند. چوانگ تزو نیز اگر چه هیچ‌گاه شعر را به عنوان زبانی پرتوان در فریافتن معنای 'این و آن'، یا گفتن ناگفتنی‌ها ندیده است، اما دلائلی ارائه می‌دهد که همگی بر شگردهای ادبی و تصویرسازی و واژه‌پردازی منطبق است. شعر و اندیشه برای چوانگ تزو وجودی در هم تنیده است و ماهیتی همسان دارد.

تائوگرایی، هندوگرایی و بوداگرایی نیز عاقبت به همین نتیجه می‌رسند چرا که اندیشه‌هایشان با تخیل شاعرانه ادراک می‌گردد. وقتی که چوانگ تزو می‌گوید: “تجربه‌ی تائو در گرو بازگشت به نوعی آگاهی اصیل و عنصری است، زیرا درست در این لحظه است که معناهای نسبی زبان منتقل می‌گردند؛” در واقع به نوعی واژه پردازی روی می‌آورد که می‌توان آن را تداعی شاعرانه نامید. وی می‌گوید: “این تجربه، بازگشت است به آن چیزی که در واقع اصالت ماست.” ورود به قفس است بدون ترنم آواز پرندگان. بال، قفس است و بازگشت، پس یادآور ترانه و نام اشیا است. و بنابراین، معنای انکشاف چنین خواهد بود: بازگشت به مکانی که در آنجا نام‌ها بیهوده باشند، بازگشت به سکوت، یعنی قلمرو بدیهیات. یا مکانی که در آنجا اشیا و نام‌ها، گداخته، درهم آمیخته و یکسان می‌شوند: یعنی شعر، قلمروی که در آن نام و هستی یکسان است. آنجا که تصویر، غیرقابل بیان‌ها را به حس می‌آورد: پره‌های سبک همان سنگ‌های سنگین‌اند. باید تابع نظمی به زبان بازگشت تا فهمید چگونه تصویرسازی نشان می‌دهد که زبان، با آن توانمندی ذاتی‌اش، قادر به گفتن نیست.

زبان یعنی معنا، یعنی حس این یا آن، پره‌های سبک و سنگ‌های سنگین. سبکی هست اما تنها در ارتباط با سنگینی. چنانکه تاریکی نیز تنها در رابطه با روشنایی هست. بنابراین تمام دستگاه‌های ارتباطی با استفاده از منابع و معناهای نسبی به زیستن خود ادامه می‌دهند. دستگاه‌های ارتباطی مجموعه‌ی مختلفی از نشانه‌های معنابخش را، تابع سرشت خودپوی‌شان، به وجود می‌آورند. مثلا صفر را در گروه اعداد در نظر بگیرید. صفر در طرف چپ دیگر اعداد با صفر در طرف راست یکسان نیست. اعداد بنا به موقعیتشان نسبت به یکدیگر، معناهای مختلفی دارند. وضع نشانه‌ها در زبان نیز چنین است، اما با این تفاوت که دگرذیسی درونی واژه‌ها، مجموعه‌ی بسیار بزرگتری از گونه‌ها و شیوه‌های مفهوم‌رسانی و ارتباطی را پدید می‌آورد. هر واژه چندین معنای مختلف اما کم و بیش مرتبط دارد؛ علاوه بر آن تابع جا و آرایش خود در جمله معنای خاصی را پدید می‌آورد. بنابراین واژه‌ها تابع نظم معنایی و دستوری عبارت‌هایی را پدید می‌آورند که یک

مفهوم خاص را عریان و بقیه را در سایه می‌گذارند یا که ناپدید می‌کنند. به دیگر سخن، در زبان شمار نامعینی از معنا وجود دارد که هنگام واقعیت بخشی به یک عبارت و تبدیل آن به زبان حقیقی، یک امکان واحد در یک ترکیب خاص را پدید می‌آورد. در نثر، واحد ترکیب در معنا پایان می‌پذیرد، معنایی که گاه چون پیکانی همه‌ی واژه‌ها را تابع هدفی متناسب با موضوع و در یک سیر واحد، به هم می‌پیوندد. در این حالت، ترکیب یا جمله‌بندی وجوه معنایی را ناپدید نمی‌کند، و بدون آنکه معناهای اصلی و فرعی را به دست فراموشی سپرده باشد، همه‌ی ارزش‌های واژه را برمی‌انگیزد. برعکس، تخیل از میان معناهای مختلف یکی را نشانه و بقیه را به دست فراموشی می‌سپارد. حال پرسش این است: تخیل که دربرگیرنده‌ی دو یا چند معنای مختلف است، چگونه می‌تواند صورتی واحد بیاید و بدون بازگشت به نامفهومی، مانع از تلاشی آن همه نیروی متخالف گردد؟ در زبان جمله‌بندی یا آرایش‌های مختلف ولی متناسب با ساختار منطقی و دستوری زبان تابع پذیرفتگی نظم‌های ساختاری و برانگیختن معناهای متضاد و متقابل، ما را به معنای مورد دلخواه می‌رسانند. **گارسیا باکا**^{۱۵} در کتاب خود، **مقدمه‌ای بر منطق مدرن**، بسیاری از این طرح‌ها را معرفی کرده است. مثلا می‌گوید ۲ و بنابراین یعنی ۲ سنگ. اما تخیل نه برانگیزاننده‌ی مفهوم متضاد است و نه برانگیزاننده‌ی نامفهومی. وحدت تخیل، چیزی بیشتر از یک اتحاد معمولی است. تخیل نه مفهوم متضاد را برمی‌انگیزد و نه از طرحی دستوری یا منطقی برای انتخاب واژه پیروی می‌کند. پس معنای تخیل چه می‌تواند باشد وقتی که تعدادی از معناهای ناسازگار در آن به کشمکش می‌پردازند؟

تخیل شاعرانه در مراحل مختلف بر معنا دلالت می‌کند. در اولین مرحله ایجاد اطمینان می‌کند. شاعر دیده‌ها و شنیده‌هایش را از رهگذر تجربه و نگرش نسبت به دنیا تبدیل به گفته‌های بکر می‌کند. تا اینجا، این گفته‌ها تنها حقایقی هستند بر گرفته از یک نظم روانی و قطعاً هیچ ارتباطی با مسئله‌ی ما ندارند؛ در مرحله‌ی دوم، واقعیت عینی را که فی‌نفسه معتبر است، احاطه می‌کنند و بنابراین تبدیل به عمل می‌شوند. قطعاً پرداختن یک منظره به دست گونگورا^{۱۶} اصلاً همسان با چشم‌انداز اصلی نخواهد بود، اما با

وجود آنکه در دو فضای متفاوت ادامه‌ی حیات می‌دهند، باز واقعیت و ثبات را متصرف می‌شوند. آن‌ها در واقع دو نظم موازی و خودمختار از یک واقعیت‌اند، با این تفاوت که شاعر کاری بیشتر از گفتن این هست ارائه داده است. به عبارتی شاعر واقعیت مسلط بر حقیقت را آفریده است. واقعیت‌هایی بر گرفته از تجربه‌های شخصی. خیال منطق خود را دارد و کسی با شنیدن 'آب بلور است' یا 'بید برادرزاده‌ی فلفل است' (از کارلوس پلیسر^{۱۷}) به تعجب نمی‌افتد. اما این حقیقت زیباشناسانه وقتی معتبر است که در مجموعه‌ی کهکشانی تخیل قرار گیرد. در مرحله‌ی سوم، شاعر ادعا دارد که تصویرهایش چیزی درباره‌ی جهان و انسان به ما ارائه می‌دهد و اگر چه به نظر نامربوط می‌آیند اما واقعیت وجودی ما را بر خودمان آشکار می‌کنند. آیا هدف خیال‌پردازی شاعرانه بر هیچ مبنای عینی تکیه دارد؟ آیا تناقض‌های آشکار، یا نامفهوم شعری معنایی به ما ارائه می‌دهند؟ ما آنگاه متوجه یک عینیت می‌شویم که سه وجه کیفی، حسی و معنایی خود را به ما نشان دهد. با توجه به اینکه شرط ادراک، اتحاد هر سه وجه مذکور در یک زمان واحد است، عنصر اتحادبخش را در واقع باید در کیفیت‌های متضاد معنایی جستجو کرد.

همان‌گونه که تحلیل‌های پدیدارشناختی نشان داده‌اند، اشیا و معنای آن‌ها، حتی در ساده‌ترین، عادی‌ترین و پریشان‌ترین گونه‌های ادراک نیز، هدفی را دنبال می‌کنند. معنا نه تنها زیربنای زبان است، بلکه بنیادی است متکی بر واقعیت. چنین به نظر می‌رسد که تجربه‌ی ما همان وجه‌های مبهم واقعیت باشد که در مفهوم رها گردیده. خیال نیز مانند ادراک، وجه‌های مختلف واقعیت را بازآفرینی می‌کند و همزمان از آن صورتی واحد می‌سازد. بر این اساس شاعر صرفاً همان کاری را می‌کند که دیگر انسان‌ها انجام می‌دهند. حال بگذارید ببینیم، اتحاد و نظمی که کار شاعر را از دیگر شیوه‌های بیان واقعیت متمایز کرده چه پهنه‌ای را متصرف می‌گردد.

قیاس‌های منطقی، فرمول‌های علمی، گزارش‌های عمل و مانند آن، حس یا بازآفرینی واقعیت نیستند بلکه تنها نتیجه‌ی ذهن‌نمایی و توصیف آن هستند؛ از این رو تنها پرداختی محدود از واقعیت قلمداد می‌گردند. مثلاً

با دیدن یک صندلی، بی‌درنگ متوجه رنگ، شکل و جنس آن می‌شویم. درک تمام این عناصر پراکنده اما مکمل، مانع فهم معنای قرینه‌ای (تمثیلی) صندلی نمی‌گردد؛ بنابراین، بی‌درنگ می‌گوییم: وسیله‌ای از وسایل منزل را دیده‌ایم. اما اگر بخواهیم درک خود از صندلی را تشریح کنیم، ناگزیریم که بخش بخش آن را با دقتی محتاطانه به بررسی گذاریم. اول شکل، بعد رنگ و چیزهای دیگر و بالاخره معنای آن. در این روند تشریحی، شیئی به‌عنوان موضوعی واحد محو و در مقابل پاره‌های آن جداجدا نمایان می‌شوند. نخست شکل، بعد نوع چوب و بالاخره معنای تجریدی و ناب آن: صندلی، وسیله‌ای که روی آن می‌نشینیم. اما در شعر صندلی تماماً و در یک لحظه جسمیت می‌یابد و توجه ما را به یکباره متوجه خود می‌کند. شاعر صندلی را توصیف نمی‌کند، مقابل ما می‌گذارد و بنابراین ما نیز موقع ادراک، همه‌ی خصوصیات و معناهای اصلی و فرعی آن را یک جا دریافت می‌کنیم. تخیل لحظه‌ی ادراک را می‌آفریند و خواننده را مجبور می‌کند، که در ذهن خود، به شیئی برسد. شعر احیا می‌کند. برمی‌انگیزد، بازمی‌آفریند و یا به گفته‌ی **ماشادو** نمایش می‌دهد و تجربه‌های ما از واقعیت را بازمی‌آفریند و در رستاخیز واژه‌ها، دورترین و مبهم‌ترین بخش‌های زندگی را جلو چشمانمان می‌گذارد؛ ولی نه با توصیف و ذهن‌نمایی بلکه با نمایش یا عین‌نمایی. به-عبارتی شعر فراموش‌شده‌ها را از کنج ذهن ما بیرون کشیده دوباره زنده‌شان می‌کند. و پس می‌گوید: این همان واقعیت وجودی ماست.

صندلی وسیله‌ای است برای نشستن اما در ضمن استفاده‌های دیگری هم دارد. واژه نیز مثل صندلی هر بار که از مفهوم سرشار می‌شود، معنا و ارزش جدیدی کسب می‌کند. اما تخیل همیشه دچار ابهام است زیرا که واقعیت منسوب به آن نیز دچار ابهام است. بنابراین تخیل نیز مانند واقعیت، بی‌واسطه، چند وجه و متضاد است و در لحظه‌ی ادراک به‌صورت یک واقعه رخ می‌نماید، گرچه با یک تفاوت اساسی، زیرا به هر حال معنایی پنهان را فراچنگ می‌آورد. باید از تخیل تشکر کرد زیرا، همچون آشتی‌دهنده‌ای بی‌واسطه میان نام و شیئی، یا بازنما و واقعیت عمل می‌کند. به‌عبارت درست‌تر، ذهن و عین را منطبق، مطمئن و سرشار می‌سازد. اما

انطباق وقتی صورت می‌پذیرد که شاعر از زبان استفاده کند و زبان بتواند با تمام قدرت تصویرپردازی‌اش، توانمندی ذاتی خود را از نو پنهان کند. باید دانست که بازگشت واژه به اصل خود – که در واقع خلق شبکه معنایی برای خود است – تازه نقطه‌ی آغاز آفرینش شعری است و ما در واقع هنوز مفهوم دقیق تخیل را نمی‌دانیم.

هر ترکیب یا عبارت وسیله‌ای است برای رجوع به ترکیبات و عبارات دیگر. بنابراین، واقعیتی است مستعد که در دیگر واقعیت‌ها توصیف می‌گردد. درون‌دگرذیسی نشانه‌ها عامل بسیار موثری در توصیف هر واژه به توسط واژه‌های دیگر است. وقتی که با جمله‌های ترکیبی روبرو می‌شویم یک نکته نخست به ذهن ما خطور می‌کند: این واژه‌ها می‌خواهند این و یا آن را نشان دهند. نکته‌ی بعدی آرایش آن‌ها است چون ضمن دلالت کردن، این یا آن را به دیگر واژه‌ها رجوع می‌دهند. هر ترکیب واژگانی معنایی ویژه دارد که تنها توسط دیگر ترکیب‌ها حس یا توصیف می‌گردد. مفهوم یا معنا کوششی است منطقی، برای گفتن، یا به عبارت بهتر: نظری است که به این گونه گفته می‌شود. برعکس، معنای تخیل، تخیلی دیگر است که با واژه‌ها به بیان نمی‌آید.

تخیل توصیف خودش است، و هیچ چیز جز خودش قادر به گفتن منظور مورد نظرش نیست. معنا و تخیل چیزی است واحد. شعر نیز معنایی جز تصویرهای تخیلی‌اش نیست. وقتی که صندلی را می‌بینیم فوری معنای آن را درک می‌کنیم و بدون مراجعه به نام آن، رویش می‌نشینیم. در شعر نیز اتفاقی همانند رخ می‌دهد. یعنی برعکس نثر، تخیل اجازه نمی‌دهد که معنای دومی مستفاد گردد. شعر واقعیت را روبروی ما می‌گذارد. کبدو لب‌های محبوب را این چنین به تصویر می‌کشد: ”تکبری که ارتعاش سرما را عریان می‌کند.“ کبدو در این شعر از سپیدی و شجاعت، نماد نساخته بلکه حقیقت را بدون استفاده از دندان، یخ، لب و واقعیت متضاد، یک جا روبرویمان گذارده است. گویا^{۱۸} نفرت از جنگ را توصیف نمی‌کند بلکه تصویر نفرت را نقش می‌زند. در شعر تفسیر و توصیف چیزهای زایدی هستند. تلاش شاعر در گفتن خلاصه نمی‌شود، درست است که جمله‌ها و

ترکیبات، معنا را می‌آفرینند؛ اما تخیل معنا نیست، بلکه متکی بر ذات خود معنا را تجسم می‌بخشد. مفهوم در اینجا با تخیل آغاز و در تخیل پایان می‌یابد. مفهوم شعر خود شعر است که نه امکان توصیف دارد و نه امکان ترجمه. بنابراین واژه‌ها که دوباره در ابهام نو فرونشسته‌اند دستخوش دگرگونی‌های سریع‌تر و ناهماهنگی‌های دیگری می‌شوند.

اکنون باید بپرسیم که تخیل شامل چه چیزهایی است؟ واژه که از طبیعت قابل بیان زبان انشقاق می‌یابد، با دو نشانه متمایز می‌گردد. یک: خودپویی یا قابلیت درون‌دگرذیسی. دو: قدرت یا توان درون‌دگرذیسی واژه در توصیف واژه‌های دیگر. ما قادریم که یک دید ساده را به شیوه‌های مختلف بیان کنیم و بدون تغییر اساسی در معنا، واژه‌های یک متن یا جمله را جابه‌جا یا به توسط جمله‌های دیگر توصیف کنیم. اما امکان چنین تغییر یا تغییراتی در تخیل وجود ندارد. به عبارتی، نثر راه‌های مختلفی برای بیان یک مطلب ارائه می‌دهد، اما شعر تنها یک راه پیش پا می‌گذارد. به دو جمله‌ی زیر توجه کنید: ”از فرط عریانی رخشان است ستاره.“ و ”ستاره می‌درخشد چرا که عریان است.“ بار معنایی و توان شعری در جمله‌ی دوم از دست رفته و به جای آن توصیف، قیاس و اثبات به کار آمده است. شیوه‌ی بیان در جمله‌ی دوم موجب شده که واژه‌ها انعطاف و خودپویی خود را از دست بدهند و به ابزارهایی سنگ‌شده و تغییرناپذیر بدل شوند. زبان در این جمله صرفاً بدل به ابزاری شده که در بازگشت به طبیعت اولیه – که به نظر هدف غایی تخیل است – گامی بس کوتاه برداشته، اما شعریت جمله‌ی اول زبان را برانگیخته و به هستی بازگردانده است. به عبارت بهتر، آن را به دسته‌ای از نشانه‌های خودپو و عین‌نما تبدیل کرده است. شعر رستاخیز واژه‌ها است. چیزی بیشتر و برتر از ابزاری برای نوشتن یا گفتن؛ و صد البته توصیف و تشریح نمی‌شود مگر با توانمند کردن معنا. واژه در زهدان تخیل نطفه می‌بندد و در شط پهناور شعر رستاخیز واژه‌ها را موجب می‌شود.

تجربه‌ی شاعرانه، اگر چه تنها به وسیله‌ی واژه بیان می‌شود، اما قابل تبدیل شدن به خود واژه نیست. تخیل آشتی‌دهنده‌ی تضادهاست، اما واژه قادر به توصیف این آشتی نیست مگر آنگاه که تخیل را عینیت

عنصر را حفظ می‌کنند. پرها سنگ‌اند بدون هر علتی برای بدل شدن به سنگ؛ زبان نیز نافی طبیعت خود می‌شود. آنگاه که به خود بازمی‌گردد، شعر یعنی بیان حسی غیرقابل-بیان‌ها.

ایراد چوانگ تزو بر واژه‌ها، در مورد تخیل مبنا ندارد. زیرا که تصویر تخیلی چیزی است بیشتر از یک شگرد ادبی. زبان معنای این یا آن است. معنا نیز رابط میان نام و شیئی‌ای است که به وسیله‌ی آن واژه شناخته می‌شود؛ پس معنا بر فاصله‌ی میان آن دو دلالت دارد و هرگاه که فاصله طی شود مفهوم را به ذهن متبادر می‌کند. و اگر طی نشود مطلب را نامفهوم می‌گذارد. مثلاً جمله‌های 'تلفن خوردنی‌ست' یا 'مهری مثلث است' نامفهوم هستند چون در آن‌ها فاصله‌ی میان شیئی و واژه یا موضوع و نشانه، قابل طی شدن نیست. در این حالت، انسان از خود بی‌خود می‌شود، دهان سخن را می‌بندد و زبان را در حقیقتی ذهنی رها می‌کند، چون آنچه را که بیان کرده مجموعه‌آواهایی است ناب و نه چیزی دیگر.

اما تخیل مانند زبان نیست. در تخیل، تضادها فاصله میان واژه و شیئی را کاسته یا نابود می‌کنند، زیرا واژه خود جسم است نه نام آن. در تخیل نام و شیئی یکسان است، مفهوم نیز به عنوان پل رابط ناپدید شده است و در این صورت دیگر چیزی فراچنگ نمی‌آید. اما آنچه آفریده شده نه بی‌مفهوم است و نه ضد مفهوم. چیزی است که بیان یا حس نمی‌شود مگر به توسط خودش. باز: مفهوم تخیل خود تخیل است که به واسطه‌ی آن، زبان از دایره‌ی تنگ معناها نسبی می‌گذرد و این را آن و ناگفتنی‌ها را حس می‌کند. سنگ پر است: این آن. زبان ذهن-نمای شیئی است اما شعر عین‌نمای آن. شعر واقعیت را به ریشخند نمی‌گیرد بلکه در بازآفرینی آن تلاش می‌ورزد و جالب این است که گاه نیز موفق می‌شود.

حقیقت شعر تکیه بر تجربه‌های شعری‌ای دارد که ضرورتاً میان تجربه‌ی هویت‌بخش و واقعیت تفاوت نمی‌گذارد و بدان‌گونه که در اندیشه‌های شرقی و بخشی از اندیشه‌ی غرب آمده، تجربه‌ای‌ست افشا نشدنی، مگر آنکه توسط خیال بیان و انتقال یابد. تخیل تشریح نمی‌کند، بلکه شخص را به بازآفرینی و یا به عبارت بهتر احیا دوباره دعوت می‌کند.

می‌بخشد و با آن به اصلیت خود بازمی‌گردد. بنابراین مقایسه‌ی تخیل و سکوت به‌عنوان دو نقطه‌ی مقابل هم بیپوده است. چرا که اگر نخواهیم تجربه‌های دهشتبار حاکم بر خود را بیان کنیم، این سکوت است که بر ما یورش می‌برد و نه توصیف‌ها و تشریح‌های گفتاری و نوشتاری. شعر زبان برانگیخته است، وجودی در گستره‌ی هستی، و حضوری در گستره‌های واژه و گستره‌ی واژگانی، که بالاخره به گردونه‌ی درون‌جوش خویش بازمی‌گردد. اما قرینه‌ی شعر، یعنی سکوت، راهی است به نامفهوم. تخیل از سوئی زبان، توصیف و تاریخ را بنیان می‌گذارد و از دیگر سو، دری می‌شود روبروی واقعیت. بدین‌سان، معنا و بی‌معنایی بدل به دو اصطلاح برابر می‌شوند، که یکی مفهوم نهایی تخیل، یا خود تخیل می‌شود و دیگری مفهوم نهایی سکوت. هر شعر در سکوت فرومی‌نشیند و باز از دل سکوت برمی‌خیزد. میان شعر و سکوت هیچ حد فاصلی نیست؛ چون شعر بیان حسی واقعیت است، حال آنکه زبان کاربردی وظیفه‌ای جز توصیف واقعیت ندارد: صندلی یا هست یا نیست، اگر هست تصویر آن شعر است و اگر نیست، سکوت جایگزین آن است.

البته، تضادها در تخیل به آشتی نمی‌رسند مگر آنکه بخشی از هستی را ویران کنند. بر این پایه، پاره‌ای از تصویرهای تخیلی وجهه‌های یکسان حالات و عناصری را آشکار می‌کنند که عامل ساخت واقعیت‌اند. پاره‌ای نیز مانند قیاس‌های ارسطویی عمل می‌کنند. برخی دیگر ضمن قیاس، 'واقعیت متضاد' یا 'واقعیت جدید' را می‌آفرینند. پاره‌ای نیز، بدان‌گونه که ریوردی^{۱۹} توضیح داده، بی‌معنایی مطلق یا تناقض‌های غالب را گرد می‌آورند و وجه سخره‌آمیز (هزل و کمدی) دنیا، زبان و انسان را فاش می‌کنند. گونه‌های متعلق به این دسته، جرقه‌های ناپایداری هستند که در هجو تبلور می‌یابند. و بالاخره دسته‌ای نیز وجهه‌های خودمختار و مستقل واقعیت را عریان می‌کنند. سخن کوتاه، تخیل‌ها سرانجام در گونه‌ای منطقی هیات بیرونی می‌یابند. بنابراین می‌توان آن‌ها را پیوند دهنده‌ی تضادها نامید. تصویرهای تخیلی اساساً دارای یک روند یکسان‌اند، یعنی وجوه واقعیت را در وحدت نهایی بیان می‌دارند و ضمن آن ماهیت ضروری هر

^۹ تانتریک (Tantric) جنبش مذهبی در هند که به حدود سال‌های پنجاه قرن ششم پیش از میلاد باز می‌گردد و حد فاصل میان بوداگرایی و هندوگرایی است. (م)

¹⁰ Konarak

¹¹ Po-Chu-i

¹² آرتور والی، سلوک و قدرت آن؛ نگاه ک- به تائوئی چینگ (Tao- I- Ching) و جایگاه وی در اندیشه‌های چینی، لندن ۱۹۴۹.
¹³ همانجا ۴-۵.

¹⁴ Basho

¹⁵ Garcia Baca

¹⁶ Gongara

¹⁷ Carlos Pellicer

¹⁸ Goya

¹⁹ Reverdy

بیان شاعر در نیایش شاعرانه تبلور می‌یابد. تخیل آنگاه که تضادها را با یکدیگر درمی‌آمیزد انسان را تغییر داده، به خویش بازمی‌گرداند. و انسان که از بدو تولد از نیمه‌ی طبیعی‌اش جدا شده، خویشتن خویش را باز می‌یابد. چرا؟ چون در تخیل، با تصویر خود یا انسانی دیگر روبرو می‌شود و بدون واسطه بدان تبدیل می‌شود.

شعر دگرذیسی است، دگرگونی است، جادوگری است و بنابراین در مرز خیال و دین انسان را به 'این یکی' و 'آن دیگری' یا 'دیگری دیگر' - که خود انسان نخستین است - تبدیل می‌کند. جهان منبع بزرگی از اشیا متفاوت است: ستارگان، کفش‌ها، اشک‌ها، محرک‌ها، بیدها، زنان و بینش‌ها، که همه در خانواده‌ی بزرگ و در ارتباطی دو جانبه با خویش، دگرگونی‌های نامحدودی را پدید می‌آورند. خونی یکسان که در سیلان خود همه‌ی گونه‌های انسانی و غیرانسانی را به خویشتن انسان باز می‌گرداند. شعر از سویی انسان را از خویش جدا و از سوی دیگر وادار به بازگشت به هستی نخستین می‌کند. بازگشت به خویشتن انسان تصویر خود و دیگران است، با ترکیبی که عین خیال است - انسان شدنی و شونده‌ای ابدی - شعر اما دروازه‌ای است برای ورود به این هستی.

¹ در احتراز از آشفستگی، روبرتو ورننگو (Roberto Verengo) به جای بیان معادل "یادآوری‌ها و تداعی‌های شاعرانه" را ساخته است.

² Patrocus

³ Priam

⁴ Segismundo

⁵ ارسطو پی‌ساخت‌ها را به دو دسته‌ی 'ممکن محال' و 'محال ممکن' می‌کند. او بیشتر آن داستان‌هایی را زیبا می‌داند که پی‌ساخت محال ممکن دارند، مثلاً تراژدی اودیپ شهریار که بر بنیان وقایعی ناممکن شکل گرفته‌اند، اما وقتی که خوب می‌اندیشیم می‌بینیم رخ دادن آنها ممکن است. اشاره پای اینجا به این موضوع است (م).

⁶ اوپانیس‌شاد، سیزدهمین اصل از اصول اوپانیس‌شاد، ترجمه از سانسکریت توسط (R. E. Hume) آکسفورد، انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۵۱)

⁷ تائوگرایی (Taoism) فلسفه‌ای قدیمی که توسط لائوتسه (Lao-Tzo) بنا گذارده شده. کتاب تائوئی چینگ (Tao- Te- Ching) مهمترین متن درباره‌ی تائوگرایی است که بین قرن ششم تا چهارم پیش از میلاد نگارش یافته. در این کتاب بیش از هر چیز تصویرپردازی شاعرانه مورد ملاحظه قرار گرفته است. (م)

⁸ آرتور والی (Arthur Waley)، زندگی و زمان پو-چو _ ئی (لندن، ۱۹۴۹).

جهانی کوچک، زبان در عبارت‌ها زندگی می‌کند درست مثل ذرات اتم که تنها در پیوند با یکدیگر سازه‌واره‌ای زنده و مجزا پدید می‌آورند. این نکته در اینجا لازم به اشاره است که واژه تنها در دستور زبان تبدیل به واحدی بسیط و یاخته‌ای می‌شود، وگرنه از نظر زبان، واحدهای معنادار - که می‌توان زیر اصطلاح عبارت از آن‌ها یاد کرد - شبکه‌ای کپکشان‌ی و به هم‌پیوسته هستند.

برای اثبات این حقیقت، کافی است نوشته‌های کسانی را مورد بررسی قرار دهیم که آموزش نحوی و بلاغی ندیده‌اند؛ مثلاً بچه‌ها، که در جدا کردن واژه‌ها از یکدیگر ناتوان‌اند. آموزش دستور زبان، با تفکیک واژه‌های یک عبارت، سپس تفکیک تک‌واژه‌های یک واژه و بالاخره واج و واکه‌ها آغاز می‌گردد، اما این‌گونه تفکیک‌ها برای بچه‌ها بی‌معنی است، زیرا آن‌ها هیچ درکی از واژه ندارند؛ مگر آنکه واحد معنادار باشد و به حساسیت ادراکی آن‌ها پاسخ دهد. اصولاً بچه‌ها براساس واحد معنادار، فکر و صحبت می‌کنند. نوشته‌های آن‌ها نیز تابع چنین خصوصیتی است. برای آن‌ها بسیار مشکل است که در یابند یک عبارت از تعدادی واژه پدید آمده. همین گرایش و خصوصیت را می‌توان در کسانی دید که کمتر عادت به نوشتن دارند. اینان ضمن نوشتن، واژه‌ها را به‌طور تصادفی جدا و وصل می‌کنند و مطمئناً نمی‌دانند که آن‌ها از کجا آغاز و در کجا پایان می‌پذیرند. اما برعکس، هنگام گفتگو، حتی بی‌سوادترین فرد نیز می‌داند کجا مکث کند و بندی را از بند دیگر متمایز سازد. کودکان و افراد بی‌سواد واژه به واژه فکر نمی‌کنند، بلکه تابع صورت معنادار و یا عبارت‌ها می‌اندیشند. همین تجربه برای ما زمانی حاصل می‌آید که خود را فراموش کنیم یا به هیجان آییم و نابخود بیاندیشیم؛ در این حالت، قوانین طبیعی زبان مستولی می‌شود و واژه‌ها دو تا دو تا و سه تا سه تا روی کاغذ ظاهر می‌گردند. این شیوه در پیروی از قواعد دستوری حاصل نمی‌شود، بلکه تابع منطق فکر، و در حالت شوریدگی تابع منطق عاطفی بروز می‌کند. زبان در این حالت به وضع طبیعی خود بازمی‌گردد و اگر هم واژه‌ای جدا و تک روی کاغذ پدیدار شود به‌خاطر این است که خود واحدی معنادار است. در زبان‌های بدوی مورد مطالعه، زبان-

وزن-آهنگ

واژه‌ها موجوداتی خودرایی و بوالهوس‌اند، زیرا ضمن گفتن این و آن همزمان به دیگری نیز اشاره دارند. برعکس، اگر چه اندیشه نیاز به واژه را انکار نمی‌کند، اما اصرار دارد که آن‌ها را تابع قوانین خود گرداند؛ در این روند، زبان هر بار سر به شورش برمی‌دارد و موانع نحوی و صرفی را از سر راه خود کنار می‌زند. بنابراین باید گفت هیچ فرهنگ لغت و دستور زبانی آینده‌ی تمام‌نمای یک زبان نیست. زبان موجودی است در حال تحول، اما انسان به دلیل اینکه خود در مرکز گرداب جای دارد، کمتر متوجه‌ی دگرگونی‌های آن می‌شود. دستور زبان به‌مثابه‌ی امری دگرگون‌ناشدنی اصرار دارد که زبان را ترکیبی از واژه‌ها بداند؛ واژه‌هایی که بسیط‌ترین واحد یا به-عبارتی یاخته‌ی زبانشناختی را به نمایش می‌گذارند. اما در واقع چنین نیست، و آرایش‌های آوایی هیچ‌گاه صورت بسته و جدا از هم ندارند و هیچ-کس با تک‌واژه‌ها به گفتگو نمی‌پردازد. همان‌گونه که جامعه جمع ساده و بسیطی از اجزا سازنده‌اش نیست، زبان نیز مجموعه‌ای از تک‌واژه‌ها و آواهای تصادفی و یا مجموعه‌ی بی‌شکلی از آن‌ها نیست، بلکه مجموعه به هم‌پیوسته‌ای است که در آن، نشانه‌ها و آواها در همیاری با یکدیگر معنا را انتقال می‌دهند. بدین‌سان، در هر واحد معنادار، از میان شبکه‌ی معنایی یک واژه، معنایی برجسته می‌شود و مسیر معنا را تعیین می‌کند؛ در این حالت تکیه و شیوه‌ی فراگویی واژه صورت یکسانی ندارد و بنا به نیت و هدف گوینده متفاوت ادا می‌شود. واژه را نمی‌توان واحد معنا قلمداد کرد، زیرا تابع روابط صرفی، نحوی و حالات حسی گوینده گونه‌های متعدد و دگرسانی پدید می‌آورد. به‌عبارت دقیق‌تر، بسیط‌ترین واحد گفتار را باید صورت معنادار نامید، یعنی عبارت یا جمله‌ای که به‌خودی خود کامل است. مثل

شناسان واژه‌هایی را مشاهده کرده‌اند که خود به تنهایی واحد معنادار بوده‌اند، مثلا، ضمیر اشاره در این زبان‌ها، تنها به دور یا نزدیک دلالت نمی‌کند، بلکه بر مفاهیمی اشاره دارد چون: 'این آن کسی است که ایستاده؛' 'آن کسی که نزدیک شما است می‌تواند شما را لمس کند؛' 'آن دختر که غائب است؛' و جز آن. این نکته ثابت می‌کند که واژه‌ها می‌توانند نقش عبارت را بازی کنند، حتی اگر به بسیط‌ترین شکل به کار آیند، چنانکه ضمیرهای مذکور نیز عبارت‌های تک‌واژه‌ای هستند که تابع شرایط و حالات مختلف معنای متفاوتی را نشان می‌دهند.^۱

شعر نیز، به‌عنوان زبان، میزان پیچیده‌ای به نام عبارت دارد. هر شعر یک کلیت جهانشمول است، که عبارت‌ها در حکم اعضای سازواره‌ای آن هستند. شاعر نیز مانند دیگر انسان‌ها، خود را، نه با واژه‌های مجزا بلکه با واحدهای پیچیده و تفکیک‌ناپذیر معنا، بیان می‌کند. از این نظر باید واحد شعر - یعنی بسیط‌ترین یاخته‌ی آن - را عبارت دانست، اما با این تفاوت که، مانند نظم، در مسیر معنا عبارت‌ها را بر نمی‌گزیند بلکه تابع وزن واقعی (و نه عروضی) آن‌ها را به نخ می‌کشد. این نکته تناقض‌آمیز را دیرتر مورد بررسی قرار خواهیم داد؛ اما پیش از آن شیوه‌ای را مورد مطالعه قرار می‌دهیم که در آن یک عبارت منظوم - در بیان متعارف - به عبارت شعری تبدیل می‌شود. هیچ‌کس توان گریختن از قدرت جادویی واژه‌ها را ندارد، حتی اگر منتقدی بدبین باشد. بر پایه‌ی این نگره، بازنگری زبان ناشی از رفتار و نگرش روشنفکرانه‌ی ماست. در واقع ما واژه‌ها را تنها در لحظه‌های خاص سبک و سنگین می‌کنیم، فارغ از این لحظه‌ها و در حالت عادی، احساس ما نسبت به آن‌ها با باوری راسخ همراه است. اعتماد به زبان ناشی از انگیزه‌ها و نگرش ماهوی انسان است: هر چیز نامی دارد و نام آن خود آن چیز است. باور به نیروی نام‌ها یا واژه‌ها از کهن‌ترین باورهای انسانی است. طبیعت زنده است؛ هر شیئی زندگی‌ای ویژه‌ی خود دارد و چون واژه‌ی همزاد شیئی، زنده است و می‌زید. زبان به مانند کهکشان، دنیایی است از خواندن‌ها و فراخواندن‌ها، واک‌ها و پژواک‌ها، جزرها و مدها، پیوندها و گسست‌ها، دم‌ها و بازدم‌ها. واژه‌ها فعال و زنده، پاره‌ای یکدیگر را جذب و

پاره‌ای دفع می‌کنند، با وجود این به هم‌پیوسته و مرتبط‌اند. از این رو، گفتار خوشه‌ای و دسته‌دسته جاری می‌شود، و واژه‌ها مانند موجودات زنده در آن با وزن-آهنگ به حرکت درمی‌آیند، درست بدان‌گونه که ستارگان و گیاهان همراه با وزن-آهنگ‌ها می‌رویند.

آنانی که در نوشتن مرز ناخودآگاهی را پشت سر گذارده‌اند و آن را عمیقاً تجربه کرده‌اند، همراهی و کمک مبهوت‌کننده‌ی زبان و رهایی و یله‌گی‌اش را به‌خوبی می‌شناسند. آندره برتون این فرایند را 'فراخوانی' نامیده است؛ آلفونسو ریز در این رابطه، به شاعرانی که بیش از اندازه به تسلطشان بر زبان اطمینان دارند، چنین هشدار می‌دهد: "آگاه باشید، واژه‌ها روزی با یکدیگر متحد می‌شوند و بر علیه شما دست به شورش برمی‌دارند..." اما صرف‌نظر از این استدلال‌های ادبی، کافی‌ست که به فرآیند طولانی رویاها، هذیان‌ها، تلقین‌ها و دیگر شیوه‌های انگیزش ناخودآگاه توجه کنیم که موافق با سیلان آزاد عبارت‌ها، تبدیل به روندی پایان‌ناپذیر می‌شوند. گویی هر عبارت راهگداری است برای رسیدن به عبارت‌های بعدی. در این فراشد، واژه‌ها در جاری خیال شناور می‌روند تا به ساحل ناب هستی برسند و ذرات مقدس آن را فراچنگ آرند. و سپس در بالاترین نقطه‌ی پیوند، در آخرین دم اتحاد، وجود خود و دنیا را یک جا لمس کنند. بعد اما، ناتوان از ایجاد سدی در برابر سیلان، آگاهی را دچار تردید کنند. در این حالت به ناگهان همه چیز خود را در تخیل پدیدار می‌کند و بعد دیواری روبروی مان قد می‌کشد و ما به سکوت بازمی‌گردیم.

موقعیت‌های متضاد - مثل: فشار بی‌اندازه خودآگاه، ادراک شخص از زبان، گفتگوهایی که در آن برخورد و جرقه‌های دانایی با درون‌بینی و ژرف‌نگری وجوه نامحدود، مجموعه‌ها را شفاف می‌کند - موجب پدیداری عبارت‌های الهام‌شده می‌شود. در واقع هیچ‌کس قادر به احضار آن‌ها نیست و آن‌ها خود، به پاداش هوشیاری و خودآگاهی، عریان می‌شوند؛ اما تنها زمانی که برخورد‌ها راهی باز کردند و ما به قلمرو آهنگ و هارمونی رسیدیم. در این حالت همه چیز آسان‌پذیر می‌شود، زیرا اشیا به پاسخی ضمنی و اشاره‌وار بدل شده و اندیشه‌ها با زنگ قافیه‌ها پایان‌بندی می‌شوند. آنگاه

درمی‌یابیم که اندیشه‌ها در عبارت‌ها به وزن و طنین رسیده‌اند و اندیشیدن با نواختن نت‌های صحیح خود را عریان کرده. رعشه‌ای چون موج نور ما را در بر می‌گیرد و خشم، آزدگی، همنوایی، یا هر احساس دیگری که ما را از خود جدا کند، به سرچشمه آزدگی راه می‌یابد. و عبارت‌هایی که هیچ‌گاه در انتظارشان نبودیم و تصورشان را نمی‌کردیم با نیروی مغناطیس گرد یکدیگر خیمه می‌زنند: "عاشق با نگاه معشوق را خاکستر می‌کند؛" و "تندر و نور از دهان معشوق فوران می‌کند." عنصر آتش بر همه‌ی عبارت‌ها حاکم می‌شود. واژه‌های خیر و شر چون خورشیدهای بی‌رحم می‌گذازند. لعنت و کفر نظام جهان را به لرزه می‌اندازد. و سپس، انسان از آنچه بر زبان رانده به تعجب می‌افتد؛ زیرا خود می‌داند که این عبارت‌ها را او بر زبان جاری نکرده، بلکه دیگری بوده، در او و با او. راز و نیاز عاشقان نیز چنین خصوصیتی دارد؛ اینان واژه‌ها را با منطق، درنگ، هلهله، خنده و سکوت از دهان یکدیگر می‌ریابند. در واقع راز و نیاز تنها یک توافق نیست، بلکه نوعی همنوایی و هماهنگی نیز هست. عاشق و معشوق خود را چون دو قافیه‌ی همسان می‌یابند که از دهانی نامرئی بیرون جهیده.

زبان، خود انسان و چیزی بیشتر از انسان است. این می‌تواند نقطه‌ی آغازی باشد برای تجزیه و تحلیل خصوصیت‌های مشکل‌آفرین واژه. اما شاعر از خود نمی‌پرسد: زبان چگونه ساخته شد؟ یا، آیا او توانسته نقشی در پویایی آن داشته باشد؟ یا تنها پژواک و پاسخی در برابر آن بوده؟ شاعر تنها عمل می‌کند و درست به مانند همه‌ی آفرینشگران بی‌گناه، این واقعیت را تایید می‌کند که واژه‌ها به صورت جمعی و با یکدیگر می‌آیند، بی‌آنکه کسی آن‌ها را فراخوانده باشد، یا که پیوست و گسست‌شان ناشی از نظمی باشد که بر پیوست‌ها و گسست‌ها غالب است. در دل هر آفرینش ادبی وزن-آهنگی نهفته است، واژه‌ها تنها در انطباق با اصول مسلم وزن-آهنگ به یکدیگر می‌پیوندند یا از هم می‌گسلند. اگر زبان را جای پیوستن و گسستن عبارت‌ها بدانیم که به توسط وزن-آهنگی مخفی پدیدار می‌شود، در این صورت بازسازی آن وزن-آهنگ قدرت چیرگی بر واژه‌ها را به ما ارزانی می‌دارد. پوشش و کنش زبان عامل آفرینش جهان ادبی هر شاعر است. جهانی که به

دو نیروی سودمند کشش و رانش متکی است. شاعر در مقایسه می‌آفریند، از این نظر الگوی او وزن-آهنگی است که زبان را به حرکت درمی‌آورد. وزن مغناطیسی است که ضمن احیا خود - به توسط ضرب‌آهنگ‌ها، قافیه‌ها، صوت‌واژه‌ها، مشترک‌الحرف‌ها، جناس‌ها و دیگر شگردها - واژه‌ها را فرامی‌خواند. **گابریل میسترل** در این باره می‌گوید: "مشکل یافتن قافیه‌ها و زنگ‌آواها نیست، بلکه گریختن از یورش نابهنگام آن‌هاست." بنابراین، می‌توان خلاقیت را - البته تا حدی - مثل عامل شیفتگی مرهون استفاده‌ی نابخود وزن دانست.

فرآیند آفرینش شعر، تفاوت چندانی با سحر و افسون و دیگر شگردهای جادوگرانه ندارد. کار شاعر نیز به رفتار جادوگران مانند است. به-سخن دیگر، هر دو از اصل مقایسه برای رسیدن به هدف بهره می‌گیرند، چنانکه هر دو تنها در پی رسیدن به پایان بی‌واسطه‌اند. جادوگر از خود نمی‌پرسد که طبیعت چیست، وی تنها در رسیدن به هدف خود آن را به کار می‌گیرد. شاعر نیز نمی‌پرسد زبان چیست و مانند جادوگر تنها در پی رسیدن به هدف آن را مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد. علاوه بر آن ویژگی دیگری نیز این دو را از فیلسوف و تکنوکرات و روشنفکر جدا می‌کند. گروه دوم تنها در پی تسلط یافتن بر مجموعه‌ای از دانش‌ها هستند، اما برای شاعر و جادوگر این کافی نیست. کار این دو، در واقع، پهلو به معجزه می‌زند. هم از این رو نیاز به نیروی درونی دارند. کار آن‌ها در این رهگذر، گونه‌ای تلاش روحانی است و همراه با پالایش روان. به‌سخن دیگر، شاعر و جادوگر قدرت خود را از چاه وجودی خود برمی‌کشد. منبع قدرت جادوگر در دو چیز خلاصه می‌شود: ۱- وردها و دیگر شگردهای جادوگری. ۲- نیروی روان-شناختی خود جادوگر، یعنی پالایش روان به قصد کشف وزن-آهنگی از اوزان جهان. شاعر نیز به همین شویه عمل می‌کند؛ بدین‌صورت که زبان شعر در او نهفته است و تنها به توسط او آشکار می‌شود. شهود شعری بستگی تام به کنکاش درونی دارد. کنکاشی که نباید به هیچ رو با درون‌نگری و تجزیه و تحلیل اشتباه گرفته شود. به‌عبارت دیگر، شهود

شعری پویشی است روانی که شاعر را قادر می‌سازد تا به ترسیم خیال بپردازد.

بسیار-اند کسانی که جادوگران را همسنگ یاغیان دانسته‌اند. دلیل آن واضح است. جادوگر نخستین کسی بوده که با قیافه‌ی سحرآمیز و رمزآلود اولین 'نوع' را به خدا و اولین 'بله' را به تمناها و خواسته‌های انسانی گفته است. شورش‌های بعدی - آن‌ها که انسان را به انسان تبدیل کرده - ریشه در این اولین سرباز زدن دارد. در اندرون جادوگر بر خلاف فیلسوف و دانشمند، تلاطمی غم‌انگیز وجود دارد - البته در دانشمند و فیلسوف نیز وجود دارد، اما آن را در خدمت خود قرار می‌دهد در نتیجه در دنیای این دو نیروهای طبیعی و خدایان موهومات و کمیت‌های ناشناخته‌ای بیش نیستند. ولی برای جادوگر، خدا نه امری فرضی است و نه واقعیتی که باید مورد پرستش قرار گیرد. خدا از نظر او قدرتی است که باید فریفته یا مغلوب و سپس مورد استفاده قرار گیرد. جادو جسارتی است خطرناک و موهن، اثبات قدرت انسان است در مقابل نیروهای فراطبیعی. جادوگر تنها و جدا از دیگر انسان‌ها به مقابله با این نیروها می‌رود. از این رو، عظمت و انزوایش ریشه در این مقابله‌ی تنها دارد، همچنین، نشان از سرنوشت غمگانه و شجاعانه‌ی او. اما باید متوجه بود که اگر جادو رشد نکند - یعنی به انسان دوستی نرسد - خود را نابود و خالقش را کشته است. جادوگر انسان‌ها را نیز - مانند خدا - نیروهایی پنهانی می‌بیند. گونه‌ای جادوگری هست که در پی چیره شدن بر خود، تلاش می‌کند دیگران را نیز زیر سیطره‌ی درآورد. حمایت شاهان و قدرت‌طلبان از جادوگران و طالع‌بینان از این نکته ریشه می‌گیرد. تلاش زورگویان در این است که با استفاده از شگردهای جادوگری بر مردم مسلط شوند. از همین روست که قدرت جادوگری در نهایت به ستمگری و تسلط بر انسان‌ها می‌رسد. جادوگران نیز با وجود آنکه ماهیتا رو سوی شورش انزواطلبانه دارند، در مسیر کسب قدرت می‌افتند. شاید لازم به برشمردن تمام شباهت‌های میان جادوگری و تکنولوژی امروز نباشد، اما ذکر تنها این نکته لازم است: تکنولوژی امروز چه ریشه در جادوگری دیروز داشته باشد چه نداشته باشد، به هر رو، هر دوی این‌ها در یک چیز مشترک‌اند و آن

پرستیدن قدرت است. نقطه‌ی مقابل این قدرت، پرمته مغرورترین قهرمانی است که توسط اندیشه‌ی غربی پرداخته شده. پرمته خردمند، شکست-ناپذیر، نیک‌اندیش و رباینده‌ی آتش است و در ضمن مخالف جادوگری. شورش به شیوه‌ی پرمته طغیان نوع انسان را تجسم می‌بخشد؛ پیچیده در چنبر تنهائی، قهرمان تلاش دارد که دنیای انسانی را بازگرداند. خلوت جادوگر در مقابل، انزوائی بدون بازگشت است؛ شورش است سترون، زیرا جادو - که قدرت را با قدرت به دست آورده - با خنثی کردن خود به عمر خویش نیز پایان می‌دهد و این درست همان نمایش غم‌انگیزی است که در جامعه‌ی صنعتی امروز شاهدیم. جادو چند رنگ و چند گونه است. در نگاه نخست، تلاش می‌کند انسان را به یک رابطه‌ی فعال با جهان بکشد. از این لحاظ، خود بخشی از ارتباط - در وسعت کیهانی‌اش - است. از دیگر سو، صرفاً در پی یافتن قدرت است، اگر چه هیچ‌گاه از خود نمی‌پرسد: چرا؟ مگر و تنها مگر، آن زمان که تبدیل به چیز دیگری چون دین، فلسفه یا انسان‌گرایی می‌شود. کوتاه سخن، جادو تصویری از جهان است اما حاصل اندیشه‌ی آدمی نیست. در واقع حالتی است معلق میان ارتباطش با نیروهای بیرونی و ناتوانی‌اش در رسیدن به انسان. جادو خود را همزاد زندگی می‌داند - جریانی قرینه‌ی جریان کهکشان‌ها - اما هیچ‌گاه ادعای همزاد شدن با انسان‌ها را ندارد، در واقع جادوگری منکر آن است.

پاره‌ای شعرهای عالی دوران ما نیز با چنین تمایلاتی سروده شده‌اند. آثار **مالارمه** شاید که بهترین نمونه از این کشش باشد. واژه‌ها در آثار او چنان از خود سرشار شده‌اند که ما به سختی قادر به شناختن‌شان هستیم. درست به مانند آن گل‌های گرمسیری که از کثرت جادانه‌های سرخ فرو رفته روی گلبرگ‌ها، به سیاهی می‌زنند. با وجود سوسوی اندک، هر واژه می‌درخشد و گرچه درخشندگی آن زمینی است ولی می‌تابد تا ما را غرق کند، بی‌آنکه پرتوش ما را گرم کرده باشد. زبانی چنین متعالی مستحق غسل تعمید به توسط آتش تآثر است. چون آنجا روی صحنه، با نفی کامل خود، به‌طور واقعی تجسم می‌یابد. مالارمه تلاش خود را کرد و با به جا گذاردن تعدادی شعر - که در واقع تابلوهایی نمایشی هستند - کششی نیز

نسبت به تأثر وهم‌انگیز و دست‌نیافتنی پدید آورد. اما بدون واژه‌های شاعرانه‌ی رایج تأثیری وجود ندارد. فشار زبان شاعرانه‌ی مالارمه موجب نابودی خودش شد. اسطوره‌ی او انسان‌ریخت نیست: پرومته نیز بر آن نبود که آتش را برای انسان‌ها هدیه آورد، کار او عشق ورزیدن و شراب نوشیدن بود، قهرمانی که به خود شیفته بود. درخشندگی او در گدازش و سوختن با خودش پایان می‌یابد. تیری که باز می‌گردد تا خود کماندار را هدف گیرد، زیرا هدف، خیال پرسشگر او نیز هست. اهمیت مالارمه نه تنها در تلاش وی برای آفریدن زبانی است جادوانه و همزاد با جهان - کاری که در واقع به-مثابه‌ی خلق جهانی نو است - بلکه ورای آن، در درک این نکته است که زبان را نمی‌توان به تأثر، یا به گفتگویی ساده با یک انسان تبدیل کرد. کار او تبدیل به کار نمایشی نشد، از همین رو روی کاغذ سفید پایان یافت. به-عبارتی از راه جادوگری به افتخار رسید. ناشی از این تجربه‌ی پرمحنت، شاعر فرانسوی در سکوت فرورفت. اما سکوت دنیایی از ناگفته‌هاست. چنانکه **سور یوانا** می‌گوید: ما سکوت می‌کنیم، نه به این دلیل که چیزی برای گفتن نداریم، بلکه از آن رو که نمی‌دانیم چگونه آنچه را باید بگوییم، عرضه کنیم. سکوت انسان موجودیتی دارد و در ارتباطی پیچیده و پرمعنا نهفته است. مالارمه در سکوت خود به روایت هیچ می‌نشیند، و این بدان معنا نیست که چیزی نمی‌گوید، در واقع سکوت او از مرزهای ساکت بودن بس فراتر می‌رود.

شاعر جادوگر نیست، اما درکش از زبان، به‌عنوان مجموعه‌ای زنده - بدان‌گونه که **کاسپرر** از دید جادوگرانه به جهان، تعریف می‌کند - او را به جادوگران نزدیک می‌کند. شعر ورد و افسون نیست، اما شاعر آنگاه که نیروهای پنهان زبان را برمی‌انگیزد، دست به فریفتن می‌زند. شاعر زبان را با معنای وزن و آهنگ مسحور می‌کند. خیالی از دل خیال دیگر جوانه می‌زند و برمی‌جهد. آنچه شعر را از دیگر گونه‌های ادبی متفاوت می‌کند وزن-آهنگ است. شعر توده‌ای از عبارت‌ها است، که انتظامش را مدیون وزن-آهنگ است.

اگر طبعی را در یک نسبت زمانی معین بگوییم. از تقسیم مساوی زمان‌ها، وزن را پدید آورده‌ایم. می‌توان نمود تجریدی وزن-آهنگ را بدین‌گونه نشان داد: - . - . - ؛ جریان و شدت آهنگین کوبش‌ها به سرعت فرود آوردن هر ضربه بر طبل بستگی دارد. اگر فاصله‌ی بین ضربه‌ها کوتاه‌تر باشد، گام‌ها تندتر می‌گردد و برعکس، اگر فاصله‌ها طولانی‌تر شوند آنگاه گام‌های آرام پدیدار می‌شوند. علاوه بر آن تفاوت وزن بستگی به ترکیب گام‌ها (ضرب‌آهنگ‌ها) و فاصله‌ی آن‌ها نیز دارد. مثلاً به این نمودار توجه کنید: - u - u - u - u - u . اما باید توجه داشت که وزن تنها یک میزان برای تقسیم زمان نیست. این نکته حتی در نمودار بالا نیز قابل ملاحظه است. پی‌رفت ضربه‌ها و وقفه‌ها به گام می‌رسد و گام خود را در سامان وزنی آشکار می‌کند. وزن فراخوان یک انتظار است، برانگیزنده‌ی یک هم‌احساسی. اگر قطع شود، احساس تعجب می‌کنیم: احساس وقفه، اما اگر ادامه یابد به پیشواز چیزی می‌رویم که قابل درک نیست. وزن در ما حسی می‌زاید، حس آرام انتظار به هنگام روی دادن یک واقعه. وزن ما را به انتظار کشیدن وامی‌دارد. احساس می‌کنیم که به سوی چیزی در حرکتیم، حتی اگر نتوانیم تشخیص دهیم که آن چیز چیست. هر وزن حسی از یک شیئی یا پدیده را با خود دارد. بدین‌سان، برخلاف تصور بسیاری که آن را ظرفی تهی برای قالب‌گیری می‌دانند، وزن راه، راهنما، حس و انگیزندگی است. وزن قالب زمان نیست بلکه خود زمان ماهوی است. اگر هم آن را قالبی ست تنها برای اندازه‌گیری است (هم از این رو باید وزن را با عروض متفاوت دانست. عروض قالب و میزانی است برای اندازه‌گیری وزن و نه قالب زمان، اما وزن خود زبان ماهوی است. م) هایدگر نشان داده که میزان‌های اندازه‌گیری وسیله‌ای هستند برای نمایش گونه‌های زمان. تقویم‌ها و ساعت‌ها نیز راه‌های دیگری هستند برای مشخص کردن و ثبت گام‌های زمان. گونه‌های اخیر ابزارهایی هستند که زمان واقعی را بازنمایی یا تجرید می‌کنند. ساعت وسیله‌ای برای نشان دادن دم است، بدین‌سان کار آن تجرید لحظه‌ی کنونی است. به‌عبارتی، زمان را به قطعاتی مساوی ولی تهی از معنا تقسیم می‌کند، تا از فراز همه چیز و از جمله ما، به اکنون برسد. دنیا

گذشته‌ی ماست، گذشته‌ی انسان، انسانی که با لمس اشیا، جهان را از معنا سرشار می‌کند. گذشته‌ی هر چیز به معنی و درک ما آغشته است و آن دم که به گونه‌ای به زبان می‌آید، درک ما از گذشته را بازنمایی می‌کند.

زمان امری بیرون از وجود ما نیست. از آن گذشته، چیزی نیست که مانند عقربه‌های ساعت از مقابل چشمانمان بگریزد. زمان در واقع خود ماست، می‌گذرد زیرا ما می‌گذریم، اما سال و روز نیست و بنابراین به این معنا نیست که سال‌ها و روزها می‌گذرند. زمان سیری دارد، حسی دارد چون در واقع وجود ماست. وزن نیز مثل ساعت و تقویم زمان را اندازه می‌گیرد، اما با این تفاوت که زمان در ساعت و تقویم متوقف می‌شود تا با میزانی تجربیدی به نمایش درآید. در وزن اما، سیر ذاتی زمان بازنمایی می‌شود. همواره رونده‌ای که از ابد تا ازل ادامه دارد و خود عامل پایداری و ابدیت است. زمان و جوهره‌اش، وزن، چیزیست پایدار و ابدیت‌آفرین، و حتی فراتر از آن و در تخالف با آن. زمان اثبات معنا به شیوه‌ای پیچیده و متناقض است: معنا را متصرف می‌شود - حرکتی به سوی ورای خود و همواره در ورای خود - و بنابراین ایرادی ندارد که خود را به‌عنوان معنا انکار کند. در واقع زمان خود را نابود می‌کند و در نابودی خود به تکرار می‌نشیند. البته با این تفاوت که هر تکرار حکایت از یک تغییر دارد. چیزی همیشه یکسان و متضاد با یکسان. با توجه به نکات بالا زمان هیچ‌گاه یک اندازه و قالب صرف و یا توالی میان‌تهی نیست. وزن کلافی است که هنگام رشتن، ما را با خود می‌برد. در وزن تنها آن چیزی به جلو می‌رود که شفاف باشد یا شفاف بشود. در این رهگذر ما نیز در هر حالتی که باشیم، با آن شفاف می‌شویم. وزن قالب یا میزانی خارج از وجود ما نیست. خود ماست که در آهنگ شناور می‌رود تا سراسیمه به چیزی دست یازد. وزن معنایی دارد و چیزی می‌گوید، بنابراین تصور ذهنی-فلسفی و ادبی‌اش از یکدیگر جدا نیست. آنچه واژه‌های شاعر ارائه می‌دهند، همان چیزی است که وزن حاکم بر واژه‌ها بیان می‌دارد. در نتیجه باید گفت: واژه‌ها حاصل رشد طبیعی وزن-آهنگ‌اند، مثل گلی که از پی رشد ساقه روییده می‌شود. رابطه‌ی میان وزن و واژه‌های شاعرانه مانند رابطه‌ی میان رقص و موسیقی است. نمی‌توان گفت که آهنگ

بازنمایی پرطنین از رقص است، چنانکه نمی‌توان گفت رقص تبدیل جسمانی آهنگ است. اما به هر رو، می‌توان گفت که همه‌ی رقص‌ها آهنگ‌اند و همه‌ی آهنگ‌ها رقص. یا همه‌ی رقص‌ها در دل وزن-آهنگ جای دارند و همه‌ی وزن-آهنگ‌ها در دل رقص.

قصه‌های آئینی و اسطوره‌ای نمایانگر این نکته‌اند که آهنگ و معنا را نمی‌توان از یکدیگر جدا کرد. آهنگ یک شیوه‌ی جادویی بود همراه با هدفی بی‌واسطه برای فریفتن و نگه‌داشتن نیروهای مورد نیاز و بیرون راندن عناصر دیگر. گذشته از آن، آهنگ وسیله‌ای بود برای برپایی جشن‌ها و آئین‌ها، یا دقیق‌تر، ابزاری برای بازسازی اسطوره‌ها: حضور اهریمن یا ظهور خدا، پایان یک دوره و آغازی برای دوره‌ی دیگر، همزاد و قرینه‌ای از روند آهنگین کیهان و نیرویی آفرینشگر. واژه، در مفهوم ادبی‌اش، توانمندی آفریدن آن چیزی را دارد که انسان آرزو می‌کند؛ از آن سو، وزن-آهنگ باران، فراوانی گیاه و شکار، و مرگ دشمن است. رقص اما بازنمایی و بازسازی وزن-آهنگ است در جسم و ماده؛ چنانکه رقص و پانتومیم یک کنش نمایشی و جشنواره‌ای بوده: آئین، فرمان یا حکمی که صادر می‌گشت. می‌دانیم که آئین و اسطوره واقعیت‌هایی جدایی‌ناپذیراند. آئین‌ها نفوذ مشهودی در داستان‌های اسطوره‌ای دارند، زیرا هدف از تبدیل آئین به داستان، ترجمه‌ی رفتار آئینی‌ای است که در واژه‌ها متبلور می‌شود: اسطوره رابطه‌ای تنگاتنگ با آئین‌ها دارد، و در یک معنا تشریح‌کننده‌ی آن‌ها است. اسطوره آئینی است که داستان بی‌واسطه را می‌سازد؛ در رقص‌ها و جشن‌ها اما، اسطوره دوباره مجسم و تکرار می‌شود: قهرمان همراه انسان‌ها بازمی‌گردد تا یکبار دیگر بر دیوان غلبه کند، زمین در چهره‌ی درخشنده و پرتراوت زیباروی از خواب برخاسته، پدیدار می‌شود و زمان که به پایان خود رسیده دوباره زاده می‌شود: دور جدید آغاز می‌شود.

قصه از عنصر بازنمایی جدا نیست و هر دو در دل وزن-آهنگ جای دارند: نمایش و رقص، اسطوره و آئین، داستان و جشن. واقعیت دو رویه‌ی اسطوره و آئین نیز بر وزن-آهنگ استوار است؛ همان وزن-آهنگی که آن‌ها را محاط کرده است. باز، به دور از تصور میزان یا قالبی تهی و تجربیدی، به

این جا می‌رسیدیم که بگوییم: وزن-آهنگ از مضمون ویژه‌اش تفکیک‌ناپذیر است. چنین است وزن در ادبیات: عبارت یا اندیشه‌ی شاعرانه تولید وزن نمی‌کند، چنانکه اندیشه‌ی شاعرانه عبارت‌ها را به وجود نمی‌آورد؛ در واقع این دو یک چیز واحد و همسان هستند و در نظم خود را نشان می‌دهند. به همین دلیل در زبان‌های مختلف وزن‌های مختلفی چون وزن‌های تند حماسی، یا موقر و سوزناک و بالاخره شاد و رقص‌برانگیز وجود دارد. وزن میزان و اندازه نیست: چشم‌انداز و زاویه‌نگاهی به دنیاست. و هر چیز از تقویم، اخلاقیات و سیاست گرفته تا تکنولوژی و انواع هنرها و فلسفه‌ها، و در یک کلام فرهنگ، ریشه در این وزن-آهنگ دارند. در واقع وزن سرچشمه‌ی همه‌ی خلاقیت‌های ماست. وزن-آهنگ‌های دو یا سه هجایی یا چرخشی و دایره‌ای، منبع تغذیه‌ی باورها، هنرها، فلسفه‌ها و اندیشه‌های انسانی است. تاریخ نیز چیزی جز وزن نیست، از این رو هر تمدنی را می‌توان تا حد دستیابی به وزن-آهنگ نخستین آن تجزیه کرد. چین کهن جهان را دورانی چرخنده می‌دیده (یا بهتر گفته باشیم: می‌شنیده) و آن را در دو عنصر ین و ینگ باز یافته. ین در این لحظه و ینگ در لحظه‌ی بعد. فلسفه‌ی تائو در این ین و ینگ خلاصه می‌شود، اگرچه معنایی ندارند یا دست‌کم در غرب چنین می‌نماید؛ چنانکه گرن^۲ اظهار می‌دارد: ین و ینگ صدا و نت نیست، بلکه نشانه و تصویری خیالی از نمایش قابل لمس جهان است. هدیه‌ای از خلاقیت پویای واقعیت‌ها، ین و ینگ در تناوب، و کلیتی که آستن این تناوب است و ویژگی‌هایش در انحصار آن است. ین زمستان است، فصل زنان و خانه و سایه که نماد آن، آنگاه که به کمال پدیدار می‌شود، دری است بسته و پنهان در تاریکی. ینگ روشنائی است. کشاورزی، شکار، ماهی‌گیری، هوای تازه و گشاده‌دستی است: زمان مردان. ین و ینگ، سرما و گرما، تاریکی و روشنائی، فترت و سرشاری، زمان ماده و زمان نر: ماروش و اژدهاوش، گاه این و گاه آن، بدین‌سان زندگی ادامه می‌یابد. جهان، در فرهنگ کهن چین، دستگاهی است دو زمانه، ناهمساز، متناوب با وزن-آهنگ‌های مکمل که بر رشد گیاهان و قدرت‌ها نظاره می‌کند و بر محصولات و بنیان‌های اجتماعی حکم می‌راند. وزن-آهنگ،

حاکم بر اخلاقیات و آداب معاشرت است و آنگاه که شاهزادگان عیاش نظم جهان را برهم می‌زنند، دوره‌ی اطمینان‌بخش از راه می‌رسد و آنان را پاکدامن می‌کند. فروتنی و خوب حکم راندن نیز، مانند عشق و دگرگونی فصل‌ها، گونه‌هایی از وزن-آهنگ‌اند. وزن-آهنگ تصویری ذهنی اما صریح از کهکشان است، تجسمی مرئی و بیرونی از قوانین آن: ین-ین (Yi-Yin) ینی-ینگ (Yi-Yeng). در این لحظه ین، لحظه‌ی بعد ینگ: تائو یعنی این.^۳ تنها چینی‌ها نیستند که کهکشان را واحد، سپس مجزا و باز واحد می‌بینند. همه‌ی تصورات ما انسان‌ها، در واقع از درک شهودی یک وزن-آهنگ اصلی ریشه گرفته است. در دل هر فرهنگ نگرشی بنیادین وجود دارد که بر همه‌ی ابعاد زندگی از جمله دین، زیبایی‌شناسی و فلسفه حاکم است و خود را در وزن-آهنگ می‌نمایاند. چینی‌ها این نگرش را در ین و ینگ می‌بینند، از تک‌ها آن را در وزن‌های چهار-ضربی. عبری‌ها آن را در دو هجایی‌ها خلاصه می‌کنند و یونانیان آن را ترکیبی پرکشمکش و متضاد می‌پندارند. فرهنگ ما (اسپانیایی-مکزیک) در وزن-آهنگ‌های سه‌لختی نطفه بسته. نمود آن را می‌توان در منطق، دین، سیاست و داروشناسی نیز یافت؛ همه چیز از دو عنصر به قاعده رسیده و پس از گدازش و آمیزش در یک واحد ادغام شده: پدر، مادر و فرزند؛ تز، آنتی‌تز و سنتز؛ کمدی، درام و تراژدی؛ بهشت، دوزخ و برزخ؛ بلغمی، دموی و سودایی؛ حافظه، هوش و ادراک؛ حیوان، گیاه و جسم. اشراف‌سالاری، فردسالاری و مردم‌سالاری... مجال آن نیست که دریابیم وزن-آهنگ نتیجه‌ی بنیان‌های اجتماعی در جوامع اولیه بوده یا نتیجه‌ی مناسبات تولید؛ یا عواملی جز این دو. یا، بر آن باشیم که دریابیم آنچه ساختار اجتماعی‌اش می‌نامیم صرفاً بیانگر این نخستین نگرش خودانگیخته‌ی انسان نسبت به واقعیت است یا نه؟ چنین پرسشی، شاید به-عنوان پرسشی ضروری درباره‌ی تاریخ، متعلق به حوزه‌ی نامتجسمی چون فلسفه‌ی هستی باشد - زیرا آن هستی اگر چه به نظر هیچ بنیاد یا حامی‌ای ندارد اما ایفاگر حرکت دم و بازدم است و می‌توان گفت که بر بی‌انتها بودن خود تکیه می‌زند. اما اگر چه نمی‌توانیم پاسخی برای آن پرسش‌ها داشته باشیم، حداقل توان آن را داریم که ثابت کنیم وزن-آهنگ از وجود ما

جدایی‌پذیر نیست. منظورم این است که: وزن-آهنگ بسیط‌ترین، پایدارترین و کهن‌ترین نشان از حضور انسانی ماست. به عبارتی، نمایانگر این نکته و واقعیت اساسی است که ما زمینی و فانی هستیم و همواره در پی بریدن از چیزی رو سوی چیز دیگری داریم: مرگ، خدا، محبوب و رفیق.

حضور پایدار وزن-آهنگ‌های مختلف در همه‌ی حالات انسانی نمی‌تواند موجب نفی مبنای فلسفی آن بشود، یا ما را از وسوسه‌ی پرداختن بدان دور نگه دارد. اما هر جامعه وزن-آهنگی ویژه‌ی خود دارد. ساده‌تر: هر وزن-آهنگ نگرش، حس یا تصویری خودویژه از جهان است؛ در نتیجه، همان‌گونه که نمی‌توان وزن‌ها را به میزان‌های ناب و یا پاره‌های همسان تبدیل کرد، همچنین، نمی‌توان آن‌ها را جدا کرد و با قالب‌ها یا اندازه‌های عقلی سنجید. هر وزن-آهنگ بر یک چشم‌انداز مادی از دنیا دلالت دارد. کهنکشان‌ی که پاره‌ای از فیلسوفان، از آن سخن می‌گویند، بحث مجردی است که به‌ندرت با وزن-آهنگ اصلی یعنی تصویرهای خلاق و شعرها رابطه برقرار می‌کند. وزن-آهنگ رفتار، حیسی و خیال‌خودانگیزه‌ی انسان نسبت به زندگی است. بنابراین بیرون از وجود ما نیست، بلکه با ماست و بیانگر ما و زندگی مادی و موقتی و تکرارناپذیر انسان‌ها. دانته پس از درک، آن را عامل حرکت ستارگان و روان انسان‌ها یافت و در عشق خلاصه‌اش کرد. لائوتسه و چوانگ تزو آن را تبلور تضادهای نسبی یافتند و بالاخره **هراکلیتوس** آن را در حرکت جنگ خلاصه کرد. امکان ندارد که همه‌ی این وزن-آهنگ‌ها را به واحدی کامل تبدیل کنیم، و هم‌زمان درک از تقارن را دچار کاستی ننماییم. وزن عنصر فلسفی نیست، تصویر است، تصویر ذهنی جهان که فیلسوفان بر آن تکیه می‌زنند.

در هر جامعه دو نوع گاهشمار و روزشمار وجود دارد. اولی حاکم بر زندگی روزانه و فعالیت‌های خارج از قدرت ماست؛ و دومی، بیانگر دوره‌های محنت‌بار، آئین‌مند و جشن‌ها است. در روزشمارهای نوع اول، زمان به پاره‌های مساوی ساعت‌ها، روزها، ماه‌ها و سال‌ها تقسیم می‌شود. و به هر شکل که مورد استفاده قرار گیرد، به هر حال نشان از پی‌رفت کمی واحدهای همجنس زمان دارد. برعکس، در زمان‌نگارهای آئینی آنچه معنی

ندارد توالی متکی بر روندی جبری است، به‌جای آن ممکن است واقعه‌ای فراطبیعی یا اسطوره‌ای فصل‌جدیدی در تاریخ بگشاید. در روزشمارهای معمولی، اول ژانویه ضرورتاً از پی ۳۱ دسامبر می‌آید. اما در زمان‌نگار آئینی بسیار اتفاق می‌افتد که زمان نو در پی زمان قدیم پدیدار نمی‌شود. پایان زمان در فرهنگ‌های مختلف همیشه با حسی وهمناک همراه بوده، به همین دلیل 'آئین پایان و آغاز' سال اهمیت خاصی دارد. مکزیک‌های باستان، هر پنجاه و دو سال یکبار، با آئین آتش‌بازی رسیدن زمان نو را جشن می‌گرفتند. هنگام برگزاری این مراسم، دهکده‌ی مکزیکو در سایه‌ی نورها و آذین‌ها غرق می‌شد؛ و سپس با فوران آتش و پیدا شدن انبوه ستارگان، اسطوره دوباره گوشت و پوست می‌گرفت و زمان خلاق و زندگی‌بخش - و نه توالی تکراری و پوچ - در نهاد اسطوره باز زاده می‌شد. بدین‌سان زندگی، توانمند و شاداب، می‌رفت تا در زایش نو ادامه یابد و سودمند افتد. در موزه‌ی مردم‌شناسی مکزیکو گورسنگ کوچکی هست که قصه‌ی این آئین را بازنمایی می‌کند. بر این گورسنگ، تاج گلی نقر شده که نماد زمان کهنه است، از سر شاخه‌های این تاج گل، جوانه‌ای سر زده؛ مردم باور دارند که این جوانه‌ی زمان نو است که از دل زمان کهنه زاده می‌شود.

مکزیک‌های باستان زمان کهنه را به خاک می‌سپردند و بر این باور بودند که زمان نو چاره‌ای جز زاده شدن دوباره ندارد، درست به مانند جوانه‌هایی که از سرشاخه‌های پیر سر می‌زند. در اسطوره‌ای دیگر که با این شراب‌چرخانی همراه است، مردم سرسختی و پافشاری زمان کهنه را در ماندن و نمردن به تمسخر می‌گیرند. این اسطوره، زمان کهنه را چنین مورد خطاب قرار می‌دهد: در پاسفتی تو / سترونی است که غالب می‌شود. / زمین است که می‌سوزد / زمان است که از خیال جدا می‌افتد / و پیران‌اند که حکم خواهند راند. آئین پایان همچنین زمان کهنه را مجبور می‌کند که خود راهی برای توالی و پی‌رفت خود ارائه دهد. این مراسم معمولاً با هدیه و فدیهای از طرف قهرمان جوان ده همراه است. اما توارد ناب در زمان‌نگار آئینی اشاره به کدام زمان دارد و چگونه رخ می‌دهد؟ قصه‌ها پاسخ آن را این چنین به ارمغان آورده‌اند: 'روزی، روزگاری شاهی بود که... اسطوره روز و

زمان مشخصی برای اتفاق افتادن ندارد، بلکه بر 'روز و روزگاری' زمانی بسیار دور... و... استوار است. جان سخنی که به قضای مکان و زمان درآمیخته است. اسطوره گذشته‌ای است که آینده را نیز در بر می‌گیرد، زیرا مکان این جهانی‌ای که اسطوره در آن پرورده شده، دیروز نامعلوم و برگشت-ناپذیر نیست، بلکه گذشته‌ای است که در هر زمان و از جمله اکنون بازسازی می‌شود. اسطوره در واقع جایی در زمان اصلی را اشغال می‌کند، هم از این رو امکان بازسازی دارد. بنابراین زمان‌نگار آینی نیز دارای وزن-آهنگ است، زیرا می‌توان آن را بازسازی کرد. اسطوره گذشته‌ای است برای آینده، که در اکنون ما ادراک می‌شود. در درک گذشت روز، زمان آن اکنونی است که رو سوی آینده دارد، اما باید متوجه بود که اکنون تابع قراری در گذشته، تبدیل به اکنون ما شده است و بنابراین تقدیری است. در مقابل، نظم اسطوره‌ای با ایجاد مرز تمایز میان حالات مختلف، گذشته را آینده‌ای می‌پندارد که اکنون پدیدار شده. روزشمارها توانایی ما در رسیدن به زمان اصلی - یعنی گذشته و آینده را در اکنون، یا به عبارتی حضوری تاریخی - را مسدود کرده‌اند. زمان‌نگار آینی اما، ما را بر آن می‌دارد که به اکنونی بنگریم که سرشار از گذشته و آینده است و هر دو را با هم جمع دارد. بدین‌سان، اسطوره تاریخ کلی انسان است که توسط معنای (مفهوم) وزن-آهنگ بی‌درنگ به گذشته‌ای اصلی بازمی‌گردد. گذشته‌ای سرشار از آینده که در اکنون تجسم می‌یابد. هیچ چیز به اهمیت وقت‌شناسی و زمان‌سنجی روزانه نیست، در زندگی روزمره ما لجوجانه اصرار داریم که زمان را با پیمانه‌ی مخصوص نشان دهیم، ولو آنکه زمان بد یا خوب باشد. یا سال رفته و زمان نورسیده در ۳۱ دسامبر باشد. هیچ یک از این گونه‌های کهن از درک زمان موجب نمی‌شود که برای تعیین وقت به ساعت مراجعه نکنیم، یا که برگ‌های روزشمار را یک به یک پاره و دور نریزیم. زمان خوب نیز شامل توالی و گذشت زمان است. می‌توانیم گذشته‌ای را که به‌نظر بهتر از حال است، آرزو کنیم، اما می‌دانیم که برگشتنی نیست. لحظه‌های خوب نیز مثل دیگر لحظه‌ها می‌گذرند، زیرا دچار توالی و توارد-اند. در مقابل، زمان‌نگارهای آینی و گاهشمارهای اسطوره‌ای نمی‌میرند و نمی‌گذرند، زیرا در هر بار

تجسم‌بخشی، تکرار می‌شوند. گاهشمار اسطوره‌ای با دیگر گاهنامه‌ها تفاوت دارد؛ این دگرسانی بیشتر ناشی از حضور زمان اصلی و ابدی است، هم از این رو، گذشته‌ای‌ست مستعد تبدیل شدن به امروز. اسطوره واقعیتی شناور است که همیشه و همه‌جا تجسم می‌یابد و دوباره زندگی می‌آغازد.

نقش وزن-آهنگ را در این جمله می‌توان روشن‌تر یافت: در پویه‌ی تکراری وزن-آهنگ است که اسطوره بازمی‌گردد. **هوبرت**^۴ و **مائوس**^۵ در پژوهش‌های خود بر روی آثار کهن مشاهده کردند که زمان‌نگارهای آینی دچار عدم توالی و ترتیب‌اند، بر این پایه نتیجه گرفتند که عدم توالی ریشه در ماهیت جادویی وزن-آهنگ دارد. این دو می‌نویسند: "بازنمایی اسطوره‌ای زمان، همیشه و همه جا با وزن-آهنگ همراه است. بنابراین گاهنامه برای دین و جادوگری وسیله‌ی اندازه‌گیری نیست، بلکه عامل وزن بخشیدن به زمان است." البته آشکار است که در اینجا مسئله 'وزن بخشیدن' به زمان نیست - خطایی که ریشه در نگرش اثبات‌گرایی دارد - بلکه بازگشت به زمان اصلی است. تکرار وزن-آهنگ، نیایش و احضار زمان اصلی و یا دقیق‌تر بازآفرینی یا آهنگین کردن زمان است - و در برداشتی مثبت از نظر این دو - حالت بازگشت به زمان اصلی است. همه‌ی اسطوره‌ها شعر نیستند، اما هر شعر خود اسطوره‌ای‌ست. بنابراین شعر نیز همچون اسطوره، زمان پیش-یا-افتاده‌ی روزمره را دچار تغییر می‌کند: زمان از توالی و ترتیب جدا می‌شود و وزن-آهنگ را می‌آفریند. تراژدی، حماسه، ترانه و شعر در پی تکرار و بازآفرینی لحظه‌ای ویژه، یا مجموعه‌ای از کنش‌ها هستند که به نوعی اصلی و تاریخی‌اند. زمان شعر از زمان ساعت متفاوت است. در نظر مردم گذشته، گذشته است، اما برای شاعر گذشته همیشه بازمی‌گردد و دوباره تجسم می‌یابد. شاعر اسیر زمان نیست. این نکته را **چیرون وحشی** به **فاووست** می‌گوید، و در پاسخ می‌شنود که: "آخیلوس هلن را خارج زمان یافت." خارج از زمان؟! بله. ولی متوجه باشیم، بیرون از روزشمارهای قراردادی و نه زمان اصلی. حتی داستان‌های تاریخی و آثاری که تابع نگاه و موضوع امروزی نوشته شده‌اند، به لحاظ زمان دچار توالی نیستند؛ گذشته و حال در این داستان‌ها، از نوع تاریخ نیستند. این نکته را حتی در گزارش‌های خبری نیز

می‌توان دید؛ گزارش با واقعه متفاوت است، در واقع آن نیست که بود، و نیست آنچه که اکنون هست، اما آن چیزی است که می‌آید: آن چیزی است که آستن می‌شود. گذشته‌ای است که دوباره آستن و دوباره گوشت و پوست می‌گیرد. شعر نیز دوباره متجسم می‌شود، یکبار در لحظه‌ی آفرینش، و یکبار هنگام بازآفرینی، یعنی آن زمان که خواننده خیال شاعر را دوباره زندگی می‌دهد و گذشته را احضار می‌کند. شعر زمان تمثیلی است، که در اکنون جاری می‌شود، درست آن زمان که لب‌ها عبارت‌ها را در وزن-آهنگ تکرار می‌کنند. همان عبارت‌های آهنگینی که از نظر ما نظم و انتظام است و بنای آن بر بازآفرینی زمان است.

در بحث از ماهیت شعر، ارسطو می‌گوید: ”در کل، عناصر ویژه‌ای که ذات شعر بدان‌ها متکی است به نظر بیشتر از دو عامل طبیعی نیستند: نخست، خصوصیت طبیعی هر انسان که از بچگی آن را نشان می‌دهد و می‌توان به بازسازی مقلدانه تعبیر کرد؛ در این حالت انسان از دیگر حیوانات متمایز می‌شود، زیرا آموختن را در نخستین گام‌ها از رهگذر تقلید تجربه می‌کند؛ بنابراین او مقلدتر از حیوان است و آموزش نیز معنایی جز تقلید ندارد. دو، لذت و شعفی که از بازآفرینی مقلدانه برایش حاصل می‌شود.“^۷ بعد ارسطو می‌افزاید که عامل ذهنی معمول در این بازآفرینی مقلدانه اندیشیدن از طریق شباهت و قیاس است: استعاره وسیله‌ی اساسی در پرداخت شعر می‌شود، به‌ویژه از زمانی که خیال – نسبت‌های همسان و موضوعات متقارن را تخمین و بازسازی می‌کند – به شاعر اجازه می‌دهد که بگوید این مانند آن است. **بوطیقای** ارسطو تاکنون در جنبه‌های مختلف و به‌طور گسترده مورد نقد و بررسی قرار گرفته؛ اما بر خلاف نظر انتقادی آنانی که غریزه‌ی اندیشیدن را به نقد می‌کشند، نارسایی کار ارسطو نه در بازآفرینی مقلدانه است و نه در نگاهش نسبت به استعاره، بلکه مهمتر از آن، در تصور ذهنی‌اش از طبیعت است.

همان‌طور که **گارسیا باکا** در مقدمه‌اش بر فن شعر آورده: ”تقلید به معنی برابرسازی نمونه‌ی مطابق با اصل نیست...، بلکه آن کنشی است که تاثیرش موجب بازنمایی شیئی می‌گردد.“ و تاثیر چنین تقلیدی، ”که در

یک کلام، گرت‌برداری نیست، نمونه‌ی ذهنی اصلی و یگانه‌ای خواهد بود که تا آن زمان دیده و شنیده نشده، درست به مانند یک سمفونی یا سونات.“ اما شاعر از کجا موضوعات ندیده و نشنیده را پیدا می‌کند؟ الگوی شاعر طبیعت است، این نکته در اثر ارسطو از آنجا ناشی می‌شود که برای یونانی‌ها، طبیعت صورت تمثیلی و منبع الهام بوده است. هم از این رو، موثق‌تر آن است که هنر یونانی را بیشتر از هنر **امیل زولا** و پیروانش طبیعت‌گرا بدانیم. این نکته ما را نیز از آنان جدا می‌کند، چه تصور آنان از طبیعت به کلی از ما متفاوت است. ما اکنون نمی‌دانیم که طبیعت چه شکلی دارد و یا در چه حالتی است و اساساً آیا وجود دارد. طبیعت اما برای یونانیان زنده بود، سازواره‌ای بود که در دل خود انتظام یافته بود؛ اما اکنون، حتی تصویری ذهنی از آن وجود ندارد، زیرا ما از آن تصور ذهنی استواری نداریم. وقتی باور به علت نخستین را تحریم می‌کنند، آیا بدان معنا نیست که باور به طبیعت و عناصر چهارگانه‌اش نیز الزاماً باید تحریم شود؟ ما نمی‌دانیم که طبیعت کجا پایان و انسان از کجا آغاز کرده، زیرا، از قرن‌ها پیش، مانعی ذهنی انسان را از طبیعت دور نموده است. پاره‌ای بر این گمان‌اند که انسان مجموعه‌ای از انگیزه‌ها و واکنش‌ها است، یعنی حیوانی‌ست تکامل یافته. عده‌ای دیگر، حیوانیت او را نتیجه‌ی مجموعه‌ای از پاسخ‌های شرطی نسبت به انگیزه‌های مشخص می‌دانند. از نظر اینان، رفتار ماهوی انسان به مانند واکنش‌های یک دستگاه است و بنابراین قابل پیش‌بینی. سبیرنتیک تابع این نظر انسان را به‌مثابه‌ی یک ماشین مورد بررسی قرار می‌دهد. در مقابل کسانی قرار دارند که انسان را موجودی تاریخی می‌بینند و حضورش را مهمتر از فراشد تغییرات او می‌دانند. تازه این همه‌ی نظریه‌ها و دیدگاه‌ها نیست، چنانکه از میان همه‌ی عامل‌ها، تنها طبیعت و تاریخ مورد ملاحظه بوده. در شرایط امروز این دو عامل چون تضادی ناسازگار نمودار گشته‌اند – تصویری که از اساس با دیدگاه یونانی‌ها متفاوت است؛ اما اینجا باید از ارسطو پرسید که اگر انسان را حیوان یا ماشین فرض بگیریم، در این صورت چگونه هویت سیاسی او را تفسیر کنیم. پاسخ روشن نخواهد بود مگر آنکه سیاست را نیز شاخه‌ای از دانش زیست‌شناسی و فیزیک قلمداد کنیم. یا برعکس، اگر

بازآفرینی تجارب شخصی‌اش، گذشته‌ای را فرا می‌خواند که متعلق به آینده است. این نکته در تناقض با گفته‌ی ارسطو نیست، البته اگر ثابت کنیم که شاعر نیز - مانند بچه‌ها و انسان‌های اولیه و همه‌ی انسان‌هایی که عواطف خود را آزادانه به طبیعی‌ترین و ژرف‌ترین گرایش خود واگذار می‌کنند - مقلدی متخصص است؛ و حاصل تقلیدش آن اثر یگانه‌ای است که پیش از این نبوده: فراخواندن، رستاخیز و بازآفرینی عناصری که در سرشت انسان و زمان واقعی جای دارند، عناصری که آمیزش ما با زمان پدید می‌آورد و تعلق به همگان دارد و گذشته از آن، یگانه و بی‌همتا است. وزن-آهنگ عنصری شعری است که ما را بی‌واسطه به گذشته می‌برد، گذشته‌ای که در واقع آینده است و در این لحظه زنده شده و عجین با ما، پدیدار شده است. عبارت‌های شعری موجودات زنده و زمان ملموس‌اند یعنی: وزن-آهنگ، زمان واقعی و ابدی است که در شعر بازآفریده شده است. زایشی زنجیره‌ای، مرگ و بعد زایش، مرگ و بعد زایش. هر عبارت در نثر تنها معنا را منتقل می‌کند، اما در شعر با وزن-آهنگ ساختمانی را پدید می‌آورد. ارتباط اجزا شعری عملاً از منطق نثر متفاوت است، زیرا وزن-آهنگ ما را بر آن می‌دارد که طی یک آزمون معنا را بپذیریم. اما مطالعه‌ی واحدهای معنادار شعری را نمی‌توان به پایان برد مگر آنکه رابطه‌ی میان نظم و نثر را نیز دقیق مورد بررسی قرار دهیم.

او موجودی تاریخی است، در این صورت نمی‌تواند که طبیعی یا ماشینی هم باشد. اما، آنچه در کار ارسطو عجیب و غریب است - همان‌گونه که گارسیا باکا به درستی ملاحظه کرده - تعریف شعر نیست بلکه هستی‌شناسی اوست که از چارچوب اصول بیرون رفته. به هر صورت دیگر نمی‌توان طبیعت را به‌مثابه‌ی الگویی به کار گرفت، زیرا که دیگر آن مفهوم استوار و محکم پیشین را ندارد.

تصور مشائیان از استعاره نیز به نظر نارسا است. از نظر ارسطو، شعر و ادبیات منظوم، حد واسط تاریخ و فلسفه است. تاریخ وقایع را به قاعده می‌کشد و فلسفه بر دنیای ضروریات حکم می‌راند. میان این دو گستره ادبیات قرار دارد که خود را 'در غنا و تمنا' به نمایش می‌گذارد. گارسیا باکا می‌گوید: "وظیفه‌ی شاعر در این نیست که اشیا را بدان‌گونه که هستند، بیان کند؛ بلکه کار او بیان و نمایش آن‌ها است به شیوه‌ای که ما می‌پسندیم." شعر قلمرو آرزوهاست. شاعر نیز انسان آرزومند است. در حقیقت، شعر یعنی خواهش، تمنا، اما نه آن خواهشی که امکان و احتمال وقوع دارد. ضمناً تخیل در پی یافتن ممکن‌های محال نیز نیست، بلکه خواهان آن است؛ شعر را می‌توان آدم تشنه‌ی واقعیت دانست و خواهش را اشتیاق یافتن رابطه‌های پنهان میان آنها؛ از این رو، نطفه‌ی خواهش را باید در شوریدگی و شیفتگی دانست. تخیل پلی است که خواهش و تمنا، میان انسان و واقعیت می‌زند. دنیای خواهش‌ها و تمناها نیز نتیجه‌ی تخیلی است که از مقایسه و تشبیه به وجود آمده و به وسیله‌ی واژه‌هایی چون مانند، چون، مثل و... بیان می‌شود: این مانند آن است. اما استعاره با حذف واژه‌های مذکور پدیدار می‌گردد: این آن است. در این حالت، خواهش به حرکت در می‌آید و بدون آنکه تشبیه یا مقایسه کند ماهیت غایی اشیایی را که از نظر ما غیرقابل تبدیل‌اند، آشکار می‌کند.

بنابراین پرسش بنیادی این است که حقیقت گفته‌های ارسطو در چیست؟ پاسخ اینکه، شعر یک بازآفرینی مقلدانه است، البته اگر شاعر را بازآفریننده‌ی نمونه‌ی اصلی - در قدیمی‌ترین معنا یعنی: انگاره، مثل و اسطوره - بدانیم به این نتیجه می‌رسیم که حتی شاعر غزلسرا نیز در

^۱ زبان‌شناسی مدرن به‌نظر مخالف این نظر است. به هر حال همان‌گونه که ملاحظه کردید، مخالفت قطعی نیست. از دید رومن یاکوبسن "واژه بخشی از یک ترکیب عالی‌تر به نام عبارت است، و ناپه‌خود پاره‌ای از یک ترکیب کوچکتر به نام تک‌واژه (کوچکترین واحد معنادار) و تک‌آوا (phonem) است. تک‌آواها به‌نوبه‌ی خود، دسته‌ای از ویژگی‌های دگرسان هستند. هر تک‌آوا دارای ویژگی‌هایی است که با دیگر تک‌آواها تفاوت دارد. وجود هر یک به معنی نبود دیگران است. این تک‌آواها معنای خاصی ندارند و تنها بخشی از معنا هستند، و در جابجایی معناهای دگرسان تولید می‌کنند. تک‌واژه‌ها نیز چنین حالتی دارند. و به‌نوبه‌ی خود معنای موثری به معنای هر واژه یا عبارت-واژه اضافه می‌کنند. بدین‌سان ویژگی‌های دگرسان، تک‌آواها، تک‌واژه‌ها و واژه‌ها نشانه‌هایی هستند که معنا را تنها در یک متن کامل می‌کنند. و بالاخره متن معنا دارد و تنها به‌عنوان کلیدی مشترک میان گوینده و شنونده فهم‌پذیر است. کلیدی مشترک بنام زبان. واحد معنایی (تک‌واژه‌ها و واژه‌ها) و واحد آوایی (ویژگی‌های دگرسان و تک‌آواها) عناصر زبان‌شناختی هستند، زیرا به دستگاهی از معناها تعلق دارند و آن‌ها را شامل می‌شوند. واحدهای زبان‌شناختی گزیننده‌ی زبان نیستند، بلکه برعکس به‌توسط آن برگزیده

می‌شوند. هر واحد، چه در سطح معنا و چه در سطح آوا، به توسط روابطش با دیگر بخش‌ها تعریف می‌گردد؛ زبان کلیتی نامرئی است.

² Granet

³ Marcel Granet, *La pensee chinoise* (Paris, 1983).

⁴ Hubert

⁵ Mouss

⁶ H. Hubert and M. Mauss, *Melanges d'histoire des religions* (Paris, 1929).

⁷ Aristotle, *Poetics, Direct Version, Introduction and Notes* by Juan David Garcia Bacca (Mexico City, 1945) .

سان گام‌های آرام خرد به تندآب تخیل می‌پیوندند. نثرنویس اما، در جستجوی عناصر روشن و به هم‌پیوسته‌ی اندیشه است؛ هم از این رو خود مانع ایجاد جریان وزنمندی می‌شود که به‌طور تقدیری او را به تخیل - و نه اندیشه - وامی‌گذارد.

نثرنویسی ژانری جدید است، و زمانی زاده شد که اندیشه نسبت به گرایش‌های طبیعی زبان بی‌اعتماد شد. اما شعر به‌عنوان یک گونه‌ی طبیعی بیان، قدمتی برابر با طول تاریخ انسان دارد: شعر گونه‌ی طبیعی بیان حس به توسط انسان است. هیچ قوم و ملتی را نمی‌توان یافت که ادبیات شعری نداشته باشد، در مقابل هستند ملت‌هایی که نثر ندارند. با توجه به این حقیقت، باید اذعان داشت که نثر شیوه‌ای ذاتی برای انتقال احساسات اجتماعی نیست. یا برعکس می‌توان این نکته را اصل گرفت که: هستی یک جامعه بدون ترانه، اسطوره و دیگرگونه‌های انتقال احساس غیرقابل تصور است. ادبیات شعری کمتر آگاهی‌ای درباره‌ی ترقی و تکامل دارد و آغاز و پایانش را زبان رقم می‌زند. نثر اما به‌عنوان نخستین ابزار نقد و بررسی، نیازمند تحول و تکامل آرام است و تنها بعد از یک سلسله تلاش هدفمند و طولانی بر پایه‌ی سخنرانی‌های بی‌روح پدید می‌آید. نثر پخته نیز با سلطه‌ی اندیشه بر واژه اندازه‌گیری می‌شود. نثر در اصل، در یک نبرد طولانی با سرشت طبیعی زبان رشد می‌کند و کامل‌ترین ژانرهای آن گفتمان است و به نمایش گذاردن، که در آن‌ها وزن-آهنگ با آمد-و-شدهای پی‌درپی‌اش میدان برای پیشرفت اندیشه باز می‌کند. شعر یک نظام بسته است، نثر در مقابل، بر آن‌ست که چون رودخانه‌ای از یک نقطه آغاز و در نقطه‌ای دیگر پایان پذیرد. **والری** در مقایسه نثر را به گام‌های آرام یک رونده و شعر را به تندپای شتابنده‌ی یک رقصنده تشبیه کرده است. نثر به هرگونه‌اش - روایی، گفتمانی، تاریخی یا نمایشی - یک نمایشگر است، یک تئوری واقعی درباره‌ی انگاره‌ها (ایده‌ها) و وقایع. خط را می‌توان نمودار هندسی نثر دانست: مستقیم، مارپیچ، خمیده و زیگ‌زاگی، تفاوت نمی‌کند، چون سمت حرکتش همیشه رو به جلو است و همیشه هدفی را دنبال می‌کند. از این روست که آغازینه‌های نثر گفتمان و روایت، و تاریخ و خردورزی است. شعر

نظم و نثر

وزن-آهنگ نه تنها قدیمی‌ترین و پایدارترین عنصر زبان، بلکه ترجیحا بهترین راه برای سخن‌راندن نیز هست. به‌عبارت دقیق‌تر، زبان از دل وزن-آهنگ بیرون می‌جهد، یا دست‌کم وزن‌ها در بر گیرنده و تکامل‌بخش زبان-اند؛ از این رو، گونه‌های مختلف ادبیات، البته به‌جز اسلوب‌های تجربیدی و فنی نثرنویسی، از وزن-آهنگ پدید آمده‌اند. اما چگونه می‌توان تفاوت میان نظم و نثر را روشن کرد؟ بدین‌سان: وزن-آهنگ در اسلوب‌های ادبی و نثر به‌طور خودانگیخته پدیدار می‌شود. حال آنکه در شعر خود بیان-کننده‌ی معنا است. بدون وزن-آهنگ هیچ شعری وجود ندارد، البته با وزن-آهنگ تنها نیز، نثر از خود فاصله نخواهد گرفت و به شعر نزدیک نخواهد شد. وزن-آهنگ از شرط‌های لازم برای شعر است، اما برای نثر چنین ضرورتی وجود ندارد. در نثر، خشونت استدلال موجب جدا شدن واژه از وزن-آهنگ می‌شود. این خشونت خردگرایانه نثر را به حالت معلق نگه می‌دارد، و مانع می‌شود که به جریان اصلی گفتار راه یابد؛ جایی که قوانین طبیعی گفتار - یعنی کشش و رانش - حاکم است و نه قواعد خرد و بیان. اما این جدایی هیچ‌گاه صورت کمال نمی‌بندد، زیرا در این حالت زبان نابود می‌شود و به دنبال آن اندیشه نیز در گل می‌تپد. زبان تابع سرشت خاص خود، رو سوی وزن-آهنگ دارد. گویی واژه‌ها از قانون رمزآمیز جاذبه پیروی می‌کنند و خودانگیخته به شعر باز می‌گردند. در قلب همه‌ی آثار منثور نیز - کم و بیش و تابع خرد و بیان - وزن-آهنگی نامرئی جریان دارد. اندیشه نیز، که خود مانند زبان است، به شیفتگی همسانی دچار است. رها گذاردن اندیشه موجب بازگشتش به وزن-آهنگ می‌شود، با این کار استدلال جای خود را به واکنش‌ها می‌دهد، و تمثیل‌ها جای قیاس‌ها را می‌گیرد، و بدین-

برعکس، به گونه‌ی دایره یا کره است، چیزی به خود نزدیک، کهکشانی در خود-پو، بی‌نقطه‌ی پایان یا آغاز، تکراری بازآفرینی شده، مکرری پایدار و ماندگاری همواره روان؛ و همه و همه بدان روست که به ساروج وزن-آهنگ درآمیخته و انسجام یافته. انسجام کهکشانمند و جاری‌ای که می‌رود و باز می‌گردد، سرنگون می‌شود و فوران می‌کند، فرو می‌ریزد و اوج می‌گیرد. خصوصیت مصنوع نثر ثابت کرده است که هرگاه نثرنویس خود را فراموش کند به خیزاب‌های زبان درمی‌افتد. در این حالت عناصر ساختگی نثر در کشش و رانش زبان رنگ می‌بازند و نثرنویس به‌مانند یک شاعر فریفته‌ی طنطنه‌های موسیقایی کلام شده، قوانین عقلی و استدلالی را می‌شکند و پا به حوزه‌ی گرایش‌های طبیعی می‌گذارد. این همان پدیده‌ای است که در تعداد زیادی از داستان‌های معاصر دیده می‌شود، همان‌طور که در اکثریت قاطع داستان‌های شرقی می‌توان یافت. مثلاً: قصه‌ی **دختر شاه پریان** اثر خانم **موراساکی**، یا **رمان معروف چینی رویای تالار سرخ** اولی به یاد مارسل پروست است - نویسنده‌ای که بیشتر از هر کس دیگر ایهام را وارد رمان کرد. این اثر نوسانی است پیوسته میان نثر و وزن، اندیشه و تخیل. دومی اما حکایت گسترش یافته‌ای است که به سختی بتوان بر آن نام رمان گذارد، البته اگر بر آن باشیم که واژه‌ی رمان معنای شناخته شده‌اش را از دست ندهد. در واقع از میان آثار شرقی آن‌هایی به رمان به مفهوم مورد نظر ما نزدیک‌اند که در حد فاصل میان حکایت‌های اخلاقی و مطایبات، و ژانر نویسندگی مردد مانده‌اند، آثاری چون **چین پئینگ مئی**.^۱

دفاع از این نکته که وزن-آهنگ هسته‌ی مرکزی شعر است، به آن معنا نیست که شعر مجموعه‌ی به هم‌پیوسته‌ای از وزن‌های عروضی است. وجود آثار منثور با محتوای شاعرانه از سویی، و آثار منظوم بی‌مایه از سوی دیگر، نمایانگر این نگره‌ی غلط است. بحرهای عروضی و وزن-آهنگ از یک جنس نیستند. عروضیان قدیم بر این باور بودند که وزن-آهنگ پدر عروض است. وقتی که یک بحر عروضی تبدیل به قالبی میان‌تهی و بی‌روح، یا یک غلاف صرف می‌شود، وزن-آهنگ باز به راه خود ادامه می‌دهد و بحرهای جدید را می‌آفریند. وزن-آهنگ از عبارت (واحد نحوی بین واژه و جمله‌م)

جدا-پذیر نیست؛ وزن-آهنگ از واژه‌های بی‌ربط ساخته نمی‌شود، چنانکه یک میزان هجائی صرف یا ابزار اندازه‌گیری برای تکیه‌ها و وقفه‌ها نیست: وزن-آهنگ تخیل است و معنا. وزن-آهنگ، تخیل و معنا به‌طور خودانگیخته توسط واحدی در هم پیچیده و نامرئی به نام عبارت شعری یا نظم عرضه می‌شوند. عروض اما، اندازه و میزانی تجربیدی و مستقل از تخیل است. تنها ضرورت وجودی عروض در این است که هر نظم باید از هجاها و تکیه‌ها تشکیل شود. هر چیزی را می‌توان در بحر 'یازده هجایی'^۲ به نظم کشید: خواه یک فرمول عملی باشد و خواه یک دستورالعمل غذایی، یا فتح‌نامه‌ی تروا یا سلسله‌ای از واژه‌های نامرتب. این نظم حتی می‌تواند در بر گیرنده‌ی زنجیره‌ای از واژه‌ها و هجاها باشد. عروض از این نظر میزان‌هایی عاری از حس و مفهوم است. ولی برعکس، وزن-آهنگ هیچ‌گاه به تنهایی پدیدار نمی‌گردد. وزن-آهنگ میزان نیست، بلکه ظرفیت ذاتی و کیفی زبان است. هر وزن-آهنگ زبانی پیش از هر چیز حاوی تخیل است که بالقوه یا به واقع، یک عبارت شعری کامل را تشکیل می‌دهد. عروض زائیده‌ی وزن-آهنگ است و همیشه بدان بازمی‌گردد. مرز میان این دو در نخستین برخورد نامشخص است؛ اما دیرتر، عروض در قالب‌های سنگی تبلور می‌یابد. عروض اوج شکوهمند است اما در عین حال نقطه‌ی سکون نیز هست. نظم، جدا از جریان دم و بازدم زبان، به میزانی پرطنین بدل می‌شود. لحظه‌ی ناسازی در پی یک سکون دیگر در می‌رسد؛ سپس به ناگهان در هم شکسته ناسازی آغاز می‌کند. در این حالت کشمکش در قلب شعر پدیدار می‌گردد و میزان‌های عروضی تخیل را به بند می‌کشند؛ یا در مقابل تخیل زندان را می‌شکند و به گفتار باز می‌گردد تا در وزنی جدید بازآفریده شود. عروض به‌عنوان میزان اندازه‌گیری خود را از زبان جدا می‌کند؛ وزن-آهنگ ولی هرگز از گفتار جدا نمی‌شود زیرا خود عین گفتار است. عروض یک شیوه، روال یا سبک است، ولی وزن-آهنگ مادی و ذاتی است. بحر یازده هجایی‌ای که گارسیلاسو به کار برده درست به مانند یازده هجایی‌هایی نیست که کبدو یا گونگورا استفاده کرده‌اند. میزان در این‌ها یکی است اما وزن-آهنگ دگرسان است.^۳ دلیل این ویژگی - در اسپانیایی

– ناشی از آفریدن وزن-آهنگ‌های مختلف در هر دوره از هر وزن عروضی است. این ویژگی را می‌توان در نخستین تکیه (هجای موکد) و یک هجا پیش از پایان دانست. وزن-آهنگ هر دوره هسته‌های مرکزی نظم را شکل می‌دهد، که مطابق با هجابندی معمول نیست، بلکه مطابق است با ضرب (استرس)، تکیه و ترکیب تکیه‌ها با مکث‌ها و هجاهای راکد. به‌نوبه‌ی خود، هر دوره دست‌کم از دو بند وزن-آهنگی^۴ ساخته می‌شود، همچنین از دو عنصر تکیه‌ی طنین‌دار و مکث. **توماس ناوارو** در رساله‌اش درباره‌ی عروض در اسپانیایی^۵ می‌گوید: «نظم رسمی در این زبان نتیجه‌ی ترکیب گونه‌های دستوری با عروض است؛ پایه‌ی کارکرد آن ضرورتاً وزن-آهنگ است، و خواه کنش نظم در آن‌ها تند و خیزایی یا آرام و سنگین باشد، به هر رو وقار یا آشفتنگی آن بستگی به ساخت و اندازه‌ی اثر دارد. وزن-آهنگ گدازنده‌ی عروض و زندگی است و به آن شخصیت فردی می‌دهد.»^۶ تفاوت وزن و عروض مانع از آن می‌شود که تعدادی از آثار منظوم را شعر بنامیم، آثاری که در واقع و از روی سهل‌انگاری، در تاریخ ادبیات زیر عنوان شعر دسته‌بندی شده‌اند. در مقابل آثاری چون **آلیس در سرزمین عجایب** شعر است. در آثاری از این دست نثر خود را نفی می‌کند؛ عبارت‌ها ترتیب فکری یا روایی را دنبال نمی‌کنند، و به‌جای آن از قوانین تخیل و وزن-آهنگ پیروی می‌کنند. این‌گونه آثار، با جزر و مد خیال تکیه‌ها و مکث‌ها را انتظام می‌دهند، و ردی کمرنگ از شعر بر جای می‌گذارند. باید به همین نکته در نظم (شعر) آزاد معاصر اشاره کرد: عناصر کمی عروض جای خود را به وحدت وزن-آهنگ سپرده است. اغلب – مثلاً در شعر امروز فرانسه – تاکید روی عناصر تصویری در مرتبه‌ای بالاتر از عناصر آوایی قرار دارد. اما وزن-آهنگ همچنان هست: در مکث‌ها، مشترک‌الحروف‌ها، جناس‌ها و تقابلهای آوایی. نظم آزاد واحدی است متشکل از وزن-آهنگ. د. اچ. لارنس می‌گوید: «یک‌دستی و وحدت نظم آزاد محصول تخیل است، نه میزان‌های بیرونی.» او به مصراع‌های شعر واتین اشاره می‌کند و می‌گوید آن‌ها مانند تپ و بازتپ یک قلب نیرومند هستند. نظم آزاد یک واحد است و تقریباً همیشه چون یک واحد منتشر می‌شود. تخیل‌پردازی نو (مدرن) در عروض کهن شکسته

می‌شود: تخیل مدرن در میزان‌های سنتی – مثلاً چارده یا یازده هجایی – جا نمی‌گیرند، زیرا زمانی پرداخته شده‌اند که عروض دیگر حالت طبیعی گفتار را منتقل نمی‌کند. نظم‌های گارسیلاسو، **هررا**، **فرای لویس** و دیگر شاعران سده‌ی شانزده و هفده تقریباً همیشه واحدهای ویژه‌ی خود را تشکیل می‌دهند. رابطه‌ای میان فرم‌های شعری آن‌ها و زبان زمانشان بود که دیگر اکنون ناپدید شده. در نظم (شعر) آزاد معاصر نیز می‌توان چنین رابطه‌ای را یافت: هر نظم خود تخیلی است که در یک نفس به بیان می‌آید، از همین رو، علامت‌گذاری اغلب بیهوده می‌نماید: شعر رودی است آهنگین از واژگان. با این همه، برتری روز افزون تصویر و اندیشه نسبت به تقطیع تنفسی نشان می‌دهد که شعر آزاد در حال دگر‌دیسی است، مانند بحرهای الکساندری و یازده هجایی که دیگر به میزان‌هایی مصنوعی بدل شده‌اند. این نکته به‌ویژه در مورد شعر معاصر فرانسه صادق است.^۷

عروض نقشی تاریخی دارد. حال آنکه وزن-آهنگ عنصر ذاتی زبان است. کشیدن مرز تمایز میان عناصر عروضی مجرد و وزن-آهنگ ناب کار چندان دشواری نیست. در زبان‌های امروزی، عروض را می‌توان از شمار معینی هجا، در ارتباط با تکیه‌ی طنین‌دار و مکث به دست آورد. تکیه و مکث تشکیل‌دهنده‌ی کهن‌ترین و ناب‌ترین بخش عروض‌اند – و در اصل همان وزن-آهنگ. این بخش هنوز هم خود را در ضرب‌آهنگ طبل‌ها یا ضرب پای یک رقصنده یا جشنی آینی نشان می‌دهد. تکیه همان رقص و آیین است، باید از تکیه تشکر کرد زیرا عامل پدیدآورنده‌ی عروض است و واحد شکل‌دهنده‌ی رقص. همچنین میزان‌های هجایی، اصول تجریدی، علم بیان و بازتاب‌های زبان را شامل می‌شود. میزان‌های هجایی همیشه آماده‌ی تبدیل شدن به دستگاهی مکانیکی هستند. دیگر عناصر وزنی – چون تکیه‌ها، مکث‌ها، واج و واژه‌های مشترک (مشترک الحروف‌ها) و زنگ و طنین‌های نابهنگام یک هجا – بخش ذاتی و پایدار این دستگاه را تشکیل می‌دهند. زبان نوسانی است میان نثر و شعر، همچنین وزن-آهنگ و گفتمان. در پاره‌ای تسلط وزن-آهنگ عریان است؛ در پاره‌ای دیگر، حضور آن در سایه‌ی افراط روز افزون عناصر تحلیلی و اندیشگی قرار می‌گیرد. در

زبان‌های غربی امروز کشمکش میان گرایش‌های طبیعی زبان و مقتضیات تجریدی اندیشه به توسط دو سویه‌گی بحرهای عروضی منتقل می‌شود: از یک سو، انتظام هجائی، میزان ثابت؛ و از دیگر سو بازی آزادانه تکیه‌ها و مکث‌ها. این دو قطب را می‌توان در خانواده‌ی زبان‌های لاتین و از دیگر سو، خانواده‌ی زبان‌های آلمانی دید. زبان ما بر آن‌ست که از وزن-آهنگ یک میزان ثابت بسازد. این سرشت عجیب نیست، زیرا زبان‌های رومی نیز به-عنوان مادر این خانواده، همین ویژگی‌ها را دارند. اهمیت نظم هجائی توانمندی گفتمان و دستور زبان را آشکار می‌کند. نقش مسلط میزان‌های عروضی همچنین علت شورش شعر مدرن علیه دستگاه منتظم هجائی را، در زبان‌های ما، شرح می‌دهد. در رقیق‌ترین حالت، شورش عروض را حفظ کرد، اما بر ارزش‌های دیداری تخیل تاکید ورزید یا عناصری را معرفی کرد که میزان‌ها را کاهش یا افزایش می‌دادند: اصطلاحات محاوره‌ای، شوخی، عبارت‌هایی گسترده در دو مصراع، دگرگونی تکیه‌ها و مکث‌ها، و نمونه‌هایی از این دست. در حالت‌های دیگر، شورش خود را با بازگشت به فرم‌های شعری خودانگیخته و دل‌پسند به نمایش می‌گذارد. و در بیشترین تلاش خود را در عروض منتشر می‌کند و نثر یا نظم آزاد را به‌عنوان رسانای حسی برمی‌گزیند. شاعر با نیروی احضار و احیای عروض و قوافی فرسوده سنتی، دوباره به جستجوی زبان اصیل می‌رود و در این جستجوست که آن هسته‌ی اصلی و باستانی، یعنی وزن-آهنگ را می‌یابد.

استقبال بی‌حد و مرز شاعران فرانسه از رومانتیسیسم آلمانی را باید در شورش غریزی این شاعران علیه انتظام هجایی و ابعاد مختلف آن دید. زبان آلمانی مانند انگلیسی قربانی تحلیل‌های خردگرایانه نیست. تسلط معیارهای وزن-آهنگ بر شعر میدان وسیعی برای جولان اندیشه‌های رومانتیکی فراهم آورده است. به‌رغم خرافه‌زدائی خردگرایان، رومانتیسیسم بر اساس اصول تمثیل، فلسفه‌ای طبیعی و انسانی را رونق بخشید. بودلر در **هنر رومانیتیک** می‌نویسد: "هر آنچه در قلمرو روان است به مانند طبیعت، با معناست، و ارتباط و حرکتی متناوب دارد... همه چیز تصویرنگار است... و شاعر صرفاً یک انتقال‌دهنده است، کسی که کشف راز می‌کند." انتظام وزن-

آهنگی و اندیشه‌ی تمثیل‌پرداز، دو روی یک سکه‌اند. باید از وزن-آهنگ تشکر کرد که امکان می‌دهد ما روابط کهکشانی را به گمان درآوردیم؛ و حتی به آنجا برسیم که بگوییم رابطه چیزی جز وزن-آهنگ نیست. شرط بازگشتن به وزن-آهنگ تغییر نگرش ما به واقعیت است، و برعکس: برگزیدن اصل تمثیل برای رسیدن به وزن-آهنگ. در اثبات توانمندی‌های نظم مبتنی بر تکیه به‌جای مهارت‌های عروضی، شاعر رومانیتیک پیروزی تخیل بر اندیشه، و پیروزی تمثیل بر منطق خردگرا را اعلام می‌کند.

سیر تکامل شعر مدرن در فرانسه و انگلیس نمونه‌ی خوب رابطه میان وزن-آهنگ لفظی و آفرینش شعری است. فرانسه زبانی‌ست بدون تکیه‌ی طنین‌دار؛ هم از این رو مکث جای آن‌ها را گرفته است. در انگلیسی، آنچه واقعا اهمیت دارد تکیه است؛ شعر در این زبان رو سوی وزن-آهنگ ناب دارد: رقص و ترانه؛ در فرانسه اما بر گفتمان و 'اندیشه‌ی شاعرانه' استوار است. کنش شعری در فرانسه شاعر را بر آن می‌دارد که در مسیر خلاف گرایش‌های زبان پیش برود. در انگلیسی اما، شاعر همراه زبان پیش می‌رود. از این رو فرانسه کمترین بار شاعرانه را در میان زبان‌های امروزی داراست. در مقابل انگلیسی، برخوردار از قدرت بیانی خارق‌العاده و سرشار از شگفتی‌های لفظی است. بدین‌سان تحولات مدرن شعر در این دو زبان مفهومی به‌کلی متفاوت دارند.

توانمندی‌های وزن-آهنگ در انگلیسی، مهر خود را بر تأثر دوره‌ی الیزابت، شعر ماورالطبیعه، و رومانیتیک گذارده است. با این همه و ضمن کار منظم، شعر انگلیسی بازتاب‌های دگرسان از یک نشانه‌ی مخالف را نشان می‌دهد، و این نشانه با تلاش در احیای دوباره‌ی سنت‌های لاتین یک دوره-ی شعری را رقم می‌زند. شاید بیهوده باشد که پر دور برویم و از شاعرانی چون میلتون، **درایدن** و **پوپ** یاد کنیم. این نام‌ها دستگاه نظمی را فراخواندند که نقطه‌ی مقابل سنت‌های بومی‌شان بود: شعر سپید میلتون، قالب مطلوب پوپ، مثنوی حماسی.^۱ **درایدن** با توجه به مورد آخر می‌گوید: "آن (مثنوی) خیال‌پردازی را محدود و محاط می‌کرد." قافیه خیالات را به سطح معمول تنزل می‌داد و مانند یک سد مقابل جریان کلام می‌ایستاد، و

مسیری برای وزن-آهنگ می‌ساخت. در نیمه‌ی نخست سده‌ی حاضر (قرن بیستم) در انگلیسی گرایش به لاتین دیده می‌شود، این گرایش نقطه‌ی مقابل جنبش چیره‌ی قرن بود و از بلیک آغاز و به کارهای نخست یتس می‌رسد. (می‌گویم 'کارهای دوره‌ی نخست'، چون به نظر من این شاعر نیز مانند **خوان رامون خیمه‌نز** چندین دوره داشته، در واقع خود چند شاعر بوده است.) بازسازی ادبیات شعری انگلیس در اصل در گرو کار دو شاعر و یک داستان‌نویس است: ازرا پاند، تی. اس. الیوت و جیمز جویس. گرچه کار این سه بسیار از یکدیگر متفاوت است، اما یک نکته مشترک آن‌ها را کنار یکدیگر قرار می‌دهد: هر سه فاتح دوباره‌ی گنجینه‌های اروپایی هستند. شاید ضروری نباشد که بگوییم ورای همه، گنجینه‌ی لاتین قرار داشت: پاند از چشمه‌ی ادبیات روستائی و شعر ایتالیائی سیراب شد؛ الیوت به دانته و بودلر روی آورد و از آنان تاثیر گرفت و جویس که به واقع فرزند شورشی جهان مسیحیت بود به یونانی-لاتین و بیشتر از آن آثار سده‌های میانی برگشت. نکته‌ی مهمتر اینکه بازگشت این سه به سنت‌های اروپایی، با به اوج رسیدن یک تحول واژگانی همراه بود. جویس از آن میان تندرو-تر بود، و به‌رغم نوشتن به زبان انگلیسی، نشان از تمام زبان‌های اروپایی داشت. الیوت و پاند در آغاز، و به شیوه‌ی **لافورگو**، شعر آزاد مقفا می‌سرودند، در ادامه به قالب‌های عروضی و مصراع‌پردازی^۹ بازگشتند و سپس همان‌طور که پاند اشاره می‌کند نمونه‌ی **گوتیر**^{۱۰} شکل می‌گیرد. همه‌ی این تحولات ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر داشتند: زبان شاعرانه - یا گویش ادبی شاعران^{۱۱} - جای خود را به زبان روزمره می‌سپرد؛ البته نه زبان توده‌پسند تبدیل شده به سبک - بدان‌گونه که در آثار **خیمه‌نز**، **ماشادو**، **لورکا**، یا **آلبرتی** دیده می‌شود و در تحلیل نهائی کمتر مصنوع و بیشتر 'متکامل' - بلکه زبان گفتار شهری؛ و نه زبان ترانه‌های سنتی، بلکه زبان محاوره‌ی شهرهای بزرگ امروز. تاثیر فرانسه در این دگرگونی‌ها انکارناپذیر است، اما دلایلی که شاعران انگلیسی را به حرکت واداشت دقیقاً نقطه‌ی مقابل آن تاثیراتی بود که از فرانسه گرفته بودند. هجوم اظهارات بی‌لطف در نظم - که با ویکتور هوگو و بودلر آغاز می‌شود - و اقتباس از نظم آزاد و شعر منثور،

ذخایری بودند که علیه نظم هجائی و تعریف شعر به‌عنوان اندیشه‌ی مقفا به کار گرفته شدند. شاهد همین فرایند در عروض و زبان تحلیلی هستیم: تلاشی برای بازگشت به وزن-آهنگ، و کلیدی برای گشودن تمثیل یا رابطه‌ی کهکشان‌مند. در زبان انگلیسی اما رفرم مسیری مخالف را طی می‌کند: ایجاد مانع در مقابل فریبندگی‌های وزن-آهنگ، زنده نگه‌داشتن شعور انتقادی حتی در حساس‌ترین لحظه‌ی سرایش.^{۱۲} شاعران هر دو زبان بر آن بودند که به‌جای بیهودگی بیان شاعرانه تخیل ملموس را بیابند. اما آن زمان که فرانسه علیه تجرید نظم هجائی شورش کرد، شاعران انگلیسی‌زبان در مقابل ابهام وزن-آهنگ بپاخاستند. از نظر منتقدان انگلیسی و غیرانگلیسی **بی‌برستان** الیوت نقطه‌ی عطفی در تحول و تکامل شعری است. با این همه، اهمیت این شعر را تنها می‌توان در پرتو نظم سنتی انگلیسی درک کرد. موضوع شعر صرفاً توصیف دنیای یخزده‌ی مدرن نیست، بلکه در واقع توصیف حسرت انسان است برای رسیدن به نظم جهانی مبتنی بر نظام مسیحیت روم. آغازینه‌ی اسطوره‌ای شعر نقطه‌ی اوج است و در کامل‌ترین بیان حسی، جهان را به صورت کمدی الهی تصویر می‌کند. الیوت به توسط نظام مسیحیت - که با قلب ماهیت، ادعا دارد شعائر مذهبی مشرکان را به حسی از رستگاری شخصی درآمیخته - به مقابله با واقعیت جامعه‌ی مدرن در هر دو دوره‌ی درخشان رنسانس و پایان دلخراش و وهمی امروزش می‌رود. شعر بدین‌سان به دو سرچشمه‌ی فکری می‌رسد: ۱- آن بخش که ریشه در افکار دانته، بودا، سنت اگوستین، **اوپانیشادها** و اسطوره‌های دوره‌ی کشاورزی دارد و در آن، دنیای فردی و جهان آلوده به اخلاق را به مسخره می‌گیرد. ۲- بخشی که خود به دو قسمت بخش می‌شود، نخست مناسباتی که روزگار ما را پدید آورده و دو، اوضاع کنونی. بنابراین در این بخش شاهد پاره‌هایی از آثار شکسپیر، اسپنسر، **وبستر**، **مارول** هستیم که تولد دنیای مدرن را نوید داده‌اند، و از سوی دیگر، شاهد حضور زبان‌های بودلر، نروال و ادبیات عامیانه‌ی شهری هستیم که قدرت و سرزنده‌گی هستی را در زندگی بی‌روح خود نمودار می‌سازند. نگاه، نگاه ملکه انگلستان و **لرد رابرت** است: منظره‌ی قایقی از روی پل با بادبان‌ها و پرچم‌های

ابریشمین و زیبا، به مانند تابلویی از **تایتان**، یا **ورنزی**، که در خیال دختری فروشنده محو می‌شود، دختری که در یک بعدازظهر آخر هفته توسط مردی فتح خواهد شد.

دوگانگی روحی، با زبانی دو لایه، تجلی یافته است. الیوت از این نظر، خود را مدیون دو جریان می‌داند: سبک دوره‌ی الیزابت و سمبلیست‌های فرانسه (خصوصاً لافورگو). این دو سبک به وی کمک کردند که جهان مدرن را به بیان بکشد. در واقع، می‌توان چنین انگاشت که انسان مدرن با دهان هاملت، **پروسپرو** و دیگر قهرمانان **مارلو** و وبستر به سخن آمده. اما الیوت به گونه‌ی موجودی ابرنسان سخن می‌آغازد حال آنکه بودلر خود را به گونه‌ی انسانی از پا درآمده با روحی خرد شده توصیف می‌کند. آنچه از بودلر شاعری مدرن می‌سازد نه جدایی او از نظام مسیحیت، بلکه آگاهی وی از این جدایی است. مدرنیسم خودآگاهی است. آگاهی‌ای دو پهلو: منفی و حسرت‌زده، نثر و غنا. زبان الیوت دوباره این گنجینه‌ی دو سویه‌ی کهن را فرامی‌خواند: واژه‌های باستانی، پاره‌های حقیقت، و هیمنه‌ی رنسانس انگلیس همراه با فقر و بی‌روحویی بزرگ‌شهرهای مدرن. وزن-آهنگ‌های شکسته، جهان سیمانی و خیانت‌بار، گلوله‌ای که پرتاب شده و مستعد است که با زیبایی بارور گردد. در قلمرو انسان‌هایی توخالی وزن-آهنگ به دنبال تکرار می‌آید. از اینجاست که جنگ جهانی اول با جنگ کارتاژ یکی و درهم آمیخته می‌شود و گذشته و حال را نرم به سوی دهانی می‌برد که آماده‌ی بلعیدن است: دهانی به نام تاریخ. سپس، آن وقایع همسان و آن مردم همگون دوباره پدیدار می‌گردند، فرسوده، بدون چهره، سرگردان و بی‌هدف روی آب‌های کبود. همگان در یکی خلاصه می‌شوند و آن یک هیچ است. این هیاهو آن زمان معنا را به بار می‌نشانند که با جهان تندرست مورد نظر دانته روبرو می‌شود. آگاهی از گناه حسرت‌زدگی و خودآگاهی از تبعید نیز هست. نتیجه اینکه هر دو در حسرت و غربت گرفتار آمده‌اند. اما دانته نه نیازی به اثبات ادعایش دارد و نه نیازی به واژه‌های خستگی‌ناپذیری که به مانند شاخه، میوه‌ی معنا را نگه می‌دارند. برای دانته هیچ فاصله‌ای میان واژه و حس نیست. الیوت در مقابل، باید به آمیزش‌ها و

نشانه‌ها پناه برد. همان‌گونه که **سی**. **بروکز** در نقد خود اشاره کرده: "دانته تکیه بر زیست‌مندی و باورهای مشترک دارد، حال آنکه موضوع کار الیوت عادت نو بخشیدن به یک امر آشنا و بی‌اعتبار کردن دستگاه باورهاست."^{۱۳} اکنون می‌توان دریافت که شعر الیوت از چه نظر رفرم محسوب می‌شود، در این صورت قیاس میان آن و اشعار میلتن و پوپ بی‌مورد نیست. شعر الیوت یک فراخوان است، اما فراخوان چیزی است مخالف با روح شورش انگلیس از زمان رفرم، روحی به نام: روم.

حسرت‌زدگی برای نظمی روحانی، تخیلات و وزن-آهنگ‌های بی-برستان اصل قیاس را نفی می‌کند. جای این اصل با هم‌رانی ایده‌ها و انهدام کلیت یک‌پارچه‌ی شعور گرفته شده است. نتیجه‌ی دستگاه‌مند این شیوه، یکی از بزرگترین موفقیت‌های الیوت است. با ناپدید شدن ارزش‌های مسیحی - که هسته‌ی مرکزی‌اش همان تمثیل جهان‌شمول و یا رابطه‌ی بهشت و جهنم و زمین است - برای انسان چیزی باقی نمی‌ماند جز اجبار و بخت همراهی تخیل و اندیشه. دنیای مدرن از معنا تهی شده است؛ نارساترین نمونه‌ی این گم‌شدگی، همانا حرکت نابخودی افکار عمومی است که فارغ از هر وزن-آهنگ روحی از بخت و اتفاق پیروی می‌کنند. از تمام پاره‌ها و بقایای نظام پیشین آنچه رخ می‌نماید آنتی‌تزی یک کهکشان الهی است که با ارزش‌های کلیسای روم انسجام یافته. انسان مدرن برای الیوت شخصیت منفی دارد. همه چیز برای او بیگانه است و او خود را در هیچ چیز می‌یابد. او استثنایی است که هر نوع ارتباط و قیاس را به دیده‌ی شک می‌نگرد. انسان نه درخت است، نه پرند نه گیاه؛ بلکه موجودی‌ست که در بطن خلاقیت خود تنها نشسته. و همان‌طور که نووالیس می‌گوید: "هنگام لمس اندام‌های انسانی، آسمان را احساس نمی‌کند بلکه به تالاری از واکه‌ها و پژواک‌ها رخنه می‌کند. هیچ شعری تا این حد غیررومانتیک و غیرانگلیسی نیست. نقطه‌ی مقابل **بی‌برستان**، کمدی است و ماده‌ی بی‌واسطه‌ی شاکله‌اش اثر معروف بودلر **گل‌های زشتی**^{۱۴} است. شاید لازم باشد که اضافه کنم، عنوان اصلی کتاب بودلر **برزخ**^{۱۵} بود. همان برزخی که در

بی‌برستان بازنمایی شده است، البته با توجه به گفته‌ی خود شاعر که Limbo نه دوزخ که برزخ است.

اثر پاند *il miglior Fabbro* تاثیر زیادی بر الیوت گذاشته بوده، تا آنجا که الیوت گمان می‌کرد که **بی‌برستان** آینه‌ی متقارن این اثر است، شیوه‌ای که از قالب Cantos استفاده و حتی سواستفاده کرده است. در رویارویی با بحران مدرن نیز، هر دو شاعر چشم به گذشته برمی‌گرداند تا تا تاریخ را واقعیت بخشند: از این نظر همه‌ی زمان‌ها همین زمان است و همه‌ی دوره‌ها همین دوره. الیوت در واقع آرزو داشت که مسیح را دوباره بازگرداند و بر جایگاه رفیع خود بنشاند. پاند نیز گذشته را به‌عنوان حالتی از آینده می‌دید و به کار می‌گرفت. وی آنگاه که مرکز دنیایش را گم می‌کند، خود را به گردآب هر ماجرای می‌اندازد. از این رو برعکس الیوت، مرتجع است و نه محافظه‌کار. پاند یک امریکایی پا بقرص است، فرزند خلف واتیمن، فرزند ناکجاآبادی که در آن آینده و ارزش به یک واژه‌ی هم‌معنی تبدیل شده‌اند. از دید وی، هرچه متضمن آینده باشد ارزشمند است. این ارزش را در هر چیز می‌توان یافت به شرط آنکه تازه پا به هستی گذارده باشد و نم تازگی‌اش چنان بدرخشد که بتوان آنرا آن سوی 'لحظه‌ی اکنون' دید. با این منطق است که اشعار **شی چینگ** و **آرنولد** به‌رغم قدمت، تازه و با طراوت به‌نظر می‌رسند: این آثار تازه از بوته‌ی فراموشی به در آمده‌اند، بنابراین ناشناخته‌اند. مسیر تاریخ برای پاند خطی است و نه دایره‌ای. اگر او همراه **اولیس** به کشتی می‌نشیند، نیتش بازگشت به اتیکا نیست، بلکه فقط به خاطر نیاز شخصی‌اش به یک فضای تاریخی است: برای رفتن به راهی دور، دورتر از دور، به سوی آینده. توان و مهارت پاند، بیش از هر چیز، در برپایی جشن پس از پیروزی است، حال آنکه توان الیوت در یافتن معیاری است که تاریخ و استواری جنبش را معنا می‌بخشد. پاند در فضایی قهرمان‌گون به نیش قبر گذشته می‌رود و غنیمت جمع می‌کند. الیوت اما غنایم را بدان‌گونه که از کشتی شکسته بیرون کشیده، به شعر راه می‌دهد. گشت و گذار پاند ما را ممکن است که به هیچ‌ستان هم رهنمون نکند، در مقابل کار الیوت جستجو و تلاش برای یافتن خانه‌ی نیاکان است.

پاند شیفته‌ی تمدن‌های بزرگ باستانی است. به عبارت بهتر، شیفته‌ی لحظات ویژه‌ای که خود و از سر هوس، نمونه‌ی آغازینه‌ای می‌خواند. **کانتوس** (نام یک قالب شعری و ضمناً اسم مجموعه اشعار معروف پاند. م) واقع‌سازی - نوعی بازنمایی - از حوادث تاریخی مطلوب، نام‌ها و آثار در مفهومی مدرن است. دنیای ما در مسیری نامعین شناور است؛ ما زیر سایه‌های لرزان نیرنگ، پیمان‌شکنی، زور و ناملایمات می‌زیسیم، زیرا ما از گذشته جدا افتاده‌ایم. پاند در پی سنتی خاص است: سنتی به نام کنفوسیوس، **مالاتستا**، **آدامز**، **اودیسه**...؛ از آن رو او سنت‌های گونه‌گونی را به ما عرضه می‌دارد که، خود هیچ سنتی به دنبال ندارد. بنابراین او در گشت و گذارش، از ادبیات عامیانه تا ادبیات چینی، از سوفکلس تا **فروبنوس**^{۱۶} را زیر و رو می‌کند. کار او را در کل، باید در جستجوی غم‌انگیز آن سنتی یافت که خود و کشورش هر دو گم کرده‌اند. اما این سنت در گذشته‌ها جای نداشت، بلکه بدان‌گونه که واتیمن نیز می‌پنداشت، در آینده بود: جامعه‌ای آزاد و برابر از یاران، اورشلیمی جدید و دمکراتیک. ایالات متحده نه گذشته، که آینده‌اش را گم کرده است. چشم‌انداز تاریخی بزرگی که بنیان‌گزاران این ملت بدان دل‌بسته بودند و به توسط مونوپل‌های مالی، امپریالیسم، تعبد‌های عمل‌گرایانه برای ماجراجویی، و بیم از انگاره‌های سترون گردید. پاند به تاریخ بازمی‌گردد؛ بازمی‌گردد تا کتاب‌ها و سنگ‌یادگارهای گرانقدر را بجوید. اما اگر او راه خود را در آن گورستان پنهان گم می‌کند به آن خاطر است که راهنما، یا بهتر گفته باشیم، قطب‌نمایی ندارد: قطب‌نمایی به نام سنت مرکزی. بدین‌سان گنجینه‌ی پاکدینان^{۱۷} نیز - همان‌طور که الیوت به‌خوبی دید - نتوانست به‌عنوان پل رابط عمل کند: این مذهب خود یک شکست بود، فاصله‌ای از غرب.

پاند در برابر افراط‌کاری‌های کشورش، راهی برای اعتدال می‌جست، البته بدون آنکه بداند، خود بیش از اندازه نامتعادل است. قهرمان اسطوره‌ای شعر **کنتوس** اولیس زیرک نیست، کسی که می‌توانست همیشه قدرت خود را مهار کند، حتی استاد **گنگ**^{۱۸} هم نیست - استادی که راز اعتدال را می‌دانست - بلکه موجودی است خشن و تنومند اما مسخره، جمال‌پرستی

پیشگو و در عین حال دلفک. پاند از ورای صورتک شاعری‌اش قهرمان باستانی را با سنت‌های رومانتیک متجسم می‌کند. هم از این رو اتفاقی نیست که بخش آغازین **کنتوس** زیر پوششی با عنوان 'پرسونا' (به لاتین به معنی صورتک) پناه می‌گیرد. در این مجموعه که تعداد زیادی از زیباترین اشعار قرن گرد آمده، پاند بی‌آنکه هویت وجودی خود را از دست داده باشد، شخصیت‌هایی چون **برتراند دی بورن**، **پروتوس** و **لی‌پو** را نیز به نمایش می‌گذارد. با همین شخصیت‌ها، چهره‌ی پاند با صورتک‌های دروغین و حیرت‌آوری پوشیده شده است، لابه‌لای صفحات **کنتوس** تصاویر غنایی درخشان و مفاهیم بی‌محتوا کنار یکدیگر چیده شده‌اند. شعر، به‌عنوان دریچه‌ای به جهان و تاریخ، از نبود جاذبه‌ی مرکزی در رنج است؛ اما قهرمان آن محکم و پا بر جاست. قهرمانی واقعی، هر چند که در صحنه‌ای غیرواقعی گام برمی‌دارد. موضوع **کنتوس**، جامعه و یا سعادت جمعی نیست، بلکه سرگذشت کهن احساسات تند و اعتراض‌های شدید و تغییر حالت‌های یک شاعر گوشه‌نشین است. آخرین اثر بزرگ رومانتیک در زبان انگلیسی و شاید غرب. کارهای پاند در خط آثار هومر، ویرژیل، دانته و گوته نیست حتی در کنار آثار پروتوس، کبدو و بودلر هم قرار نمی‌گیرد. شعر او غریب، ناساز و در عین حال لطیف و ظریف است. (این نکته در مورد دیگر شاعران بزرگ انگلیسی-آمریکایی نیز صادق است.) اشعار پاند برای ما امریکای لاتینی‌ها بسیار عجیب و هیجان‌انگیز است، همان‌گونه که اشعار **لویه دی وگا**^{۱۹} یا **رنسارد**^{۲۰} در نظر او شگفت‌انگیز بوده است.

ساکسون‌ها را باید ساز ناهماهنگ غرب دانست، حتی پرمعناترین اشعار آن‌ها در عین احترام به سنن اصلی تمدن لاتینی و ژرمنی، حالت گریز از مرکز دارند. برخلاف پاند و الیوت - بدعت‌گذارانی که با ناهماهنگی سر ناسازگاری داشتند و در پی تعصب تحمل‌ناپذیر مدیریتانه‌ای بودند - یتس هیچگاه بر علیه سنت‌های خودی به پا نخاست، تاثیر اندیشه‌ها و سروده‌های غیرمعمول و عجیب، نه تنها با ضرورت‌های رومانتیسیسم وی مغایر نبود، بلکه بر آن تاکید نیز می‌کرد. به این دلیل، اسطوره‌های ایرلند، علوم اسرارآمیز هند و نمادگرایی فرانسه، هدف و زمینه‌ی یکسانی فراهم می‌آورند

و هویت غایی انسان و طبیعت را ثابت می‌کنند؛ در واقع یتس در این جریان‌ها به جستجوی میراث سنتی گمشده‌ی خود می‌رود. میراثی که به دوران پیش از تمدن روم و مسیحیت برمی‌گردد. خلاصه کنیم، در تمام این‌ها آسمانی هویت‌بخش و سرشار از نشانه‌ها بازتاب می‌یابد که تنها شاعر قادر به خواندنشان است. تمثیل زبان شاعر است و وزن-آهنگ. تیس راه بلیک را ادامه می‌دهد. اما الیوت زمان را در ضرب‌آهنگی دیگر رقم می‌زند. در تیس ارزش‌های وزن-آهنگ پیروز می‌شوند؛ حال آنکه در دومی اندیشه برتر شمرده می‌شود. اولی اسطوره‌ها را احیا و بازسازی می‌کند، بنابراین شاعر به مفهوم واقعی کلمه است. حال آنکه دیگری اسطوره‌های قدیمی را به کار می‌برد تا وضعیت انسان مدرن را افشا کند.

نتیجه بگیریم: رفرم شعری پاند، الیوت، **والس استیونس**، **کومینگز**، و **مارین مور** را می‌توان در لاتینی کردن زبان شعری انگلیسی دید. مشخص است که همه‌ی این شاعران اهل ایالات متحده بودند؛ و همان‌طور که کمی دیرتر با همین پدیده در امریکای لاتین روبرو می‌شویم: مانند شاعران یانکی که شعر انگلیسی را به اصل اروپایی‌اش بازگرداندند، مدرنیست‌های اسپانیایی‌زبان امریکای لاتین نیز سنت‌های اروپایی فراموش شده یا گسسته را در زبان اسپانیایی احیا کردند. اکثر شاعران انگلیسی-آمریکایی تلاش می‌کردند که بر تضاد میان وزن طنین‌دار (متکی بر تکیه در زبان انگلیسی) و عروض معمول، وزن-آهنگ و گفتمان، و تمثیل و تحلیل فائق آیند، این کار را یا با استفاده از زبان بین‌المللی شعر (پاند، الیوت، استیونس) یا با امریکایی کردن شعر پیشرو اروپا (کومینگز، ویلیام کارلوس ویلیامز) پیش می‌بردند. دسته‌ی اول سنت‌های اروپایی را در چارچوب کهن‌گرایی مورد ملاحظه قرار می‌دادند و دسته‌ی دوم این سنت‌ها را در یافتن ضدسنت‌ها به کار می‌گرفتند. ویلیامز تلاش می‌کرد که برتری 'لهجه‌ی امریکایی' را به اثبات رساند. یافتن 'لهجه‌ی امریکایی' در واقع اسطوره‌ای است که بارها و بارها و تا زمان وایتمن، ادبیات امریکایی را به خود مشغول داشته است. اما اگر آثار ویلیامز در بعضی شیوه‌ها، به وایتمن

بازمی‌گردد، از آن روست که وی با چشمان واتیمن و از طریق سنت‌های پیشرو اروپایی به جهان می‌نگرد.

بعد از آنچه گفته آمد، بد نیست نگاهی به تحولات شعر مدرن فرانسه بیاندازیم. اما برای احتراز از زیاده‌گویی تنها به پاره‌ای از ویژگی‌های کلی آن اشاره می‌کنیم. اولین و مهمترین مشخصه‌ی شعر فرانسه، حضور رومانسیسم آلمانی در آن است؛ البته بیشتر به‌عنوان یک عامل تسریع‌کننده تا تاثیرگذار. گرچه بسیاری از نگرگاه‌های بودلر و نمادگرایان پیش از آن در آثار نووالیس^{۲۱} و دیگر شاعران و فیلسوفان آلمانی یافت شده‌اند، با این همه تاثیرپذیری فرانسویان از آن‌ها بیشتر در حد یک برانگیختگی باقی می‌ماند تا وام‌گیری. آلمان آن زمان فضایی کاملاً معنوی داشت، با این وجود در پاره‌ای موارد یک جریان جابجاسازی در کار بود. نروال نه تنها آثار گوته و شماری از رمانتیک‌های آلمانی را ترجمه کرد، بلکه به تقلید از آن‌ها نیز پرداخت. ترانه‌های غنائی گوته تبدیل به غزل هرمتیکی می‌شود که خود معبودی قابل اثبات است (از نظر نروال مکانی است برای تبرک و ابتکار). تاثیر ادبیات انگلیس بر فرانسه نیز قابل ذکر است، ولی با این تفاوت که آلمانی‌ها نگاه و فلسفه‌ای نمادگرا به فرانسویان هدیه دادند، اما انگلیسی‌ها اسطوره‌ی شاعری تبعیدی را که همیشه در ستیز با انسان‌ها و اختران (تقدیر) است. بودلر دیرتر آلن پو را کشف می‌کند، کشفی که به یک بازآفرینی می‌رسد. تهی‌دستی ظرافت طبعی می‌آفریند که در یک حالت استثنایی و با زیبایی‌ای بی‌قاعده، تبدیل به قانونی حقیقی می‌شود. بدین‌سان شاعر عجیب‌الخلقه بودلر - پو نقبی به اخلاقیات و ماورالطبیعه‌ی کلاسیسیسم می‌زند. از آن‌سو، ایتالیا و اسپانیا محو می‌شوند و تنها ویرانه‌های با شکوه تاریخی و چشم‌اندازهای‌شان بجا می‌ماند. تاثیر اسپانیا بر فرانسه سده‌های شانزده و هفده را رقم می‌زند، تاثیری که در سده‌ی نوزدهم به کلی محو می‌شود. لوترمونت از **سوریلای**^{۲۲}ی اسپانیایی - که مطمئن نیستم آثارش را خوانده باشد - یاد می‌کند و هوگو با عشق از **رومانسرو**، سخن به میان می‌آورد. اما نادیده گرفتن تاثیر اسپانیا وقتی اهمیت می‌یابد که به یاد آوریم، ادبیات اسپانیا - و به ویژه **کالدرون** - تاثیر عمیقی بر

رومانتیک‌های انگلیس و آلمان گذارده است. من بر این گمانم که ریشه‌ی این رفتار ناجور را باید در این امر جستجو کرد که انگلیس‌ها و آلمان‌ها در سبک باروک حقانیت یگانه‌ی خود را می‌جستند، حال آنکه شاعران فرانسه در پی آن چیزی بودند که آلمانی‌ها - و نه اسپانیایی‌ها - می‌توانستند به آن‌ها بدهند، یعنی اصل شعری که با سنت‌های ادبی خودشان در تقابل بود. دید ساری آلمان‌ها، در پافشاری بر ارتباط میان رویا و واقعیت، و دیدن طبیعت به‌عنوان کتابی از نمادها، نمی‌توانست در محدوده‌ی نظریه‌ها و دیدگاه‌ها باقی بماند. اگر واژه همزاد قرینه‌ای جهان است، پس زبان نیز قلمرو تجربه‌های معنوی است. هوگو اولین کسی است که به علم بدیع و بیان حمله می‌برد. وی برای آنکه قالب‌های الکساندری را انعطاف‌پذیرتر کند به نظم (شعر) آزاد رو می‌آورد. با همه‌ی تسلط بر طبیعت زبان، رفرم شعری نمی‌تواند تغییری در دستگاه نظم به وجود آورد. تغییری که ناممکن بود و اکنون هم ناممکن است. مکث (وقفه) میان مصرع‌ها می‌تواند افزایش یابد و به بیت بعدی راه یابد: وزن -آهنگ مبتنی بر تکیه همیشه چیزی کم دارد. شعر آزاد فرانسه نیز با شعر آزاد در دیگر زبان‌ها متفاوت است. این اختلاف نتیجه‌ی ترکیب متفاوت میزان‌های هجائی است و نه اختلاف واحدهای وزن -آهنگ. از این رو **کلودل** به هم‌آوائی مصوت‌ها رو می‌آورد و **سنت ژان پرس** قافیه‌های درونی و مشترک‌الحروف‌ها را به کار می‌گیرد. و بدین‌سان رفرم در شعر فرانسه از گفتگوی میان نظم و نثر پدید می‌آید. شعر مدرن فرانسه از نثر رمانتیک و به توسط پیشروانی چون روسو و شاتو بریان زاده شد. نثر فرانسه از خدمت به خرد سر باز می‌زند و رازدار عواطف می‌شود. وزن -آهنگ آن نیز از ضرب‌آهنگ قلب و بلند پروازی‌های خیال پیروی می‌کند. نثر فرانسه قابلیت زیادی برای تبدیل شدن به شعر دارد. تمثیل بر کهکشان **اورلیا** فرمان می‌راند؛ اشعار منثور **آلوسیوس برتراند** و بودلر نیز در چشم‌اندازهای سرگیجه‌آور به فریبندگی می‌رسد. تخیل باعث می‌شود که نثر پرگویی را کنار بگذارد. لوترمونت بر گفتمان‌های منطقی و تفسیرها نقطه‌ی پایانی می‌گذارد. هیچ‌گاه شعر بدین‌گونه انتقام خود را از عروض نگرفته است، انتقامی که راه را برای چاپ کتاب‌هایی چون *Le ay san Nadja*

می‌توان گفت، نظم به‌گونه‌ای متفاوت مفید افتاد. در مرحله‌ی نخست با پذیرش عناصر خالی از لطف توسط هوگو، سپس با استفاده از عناصر حسی و روشن‌تر به توسط بودلر. البته این تحولات را نباید ناشی از انقلاب وزن-آهنگ دانست؛ بلکه آنچه روی داد، چیزی جز افزودن پاره‌ای از ادبیات خارجی به زبان فرانسه نبود. پاره‌ها و عناصری چون کنایه، مکث واکنشی، و طنز که موانع هجاها را برطرف می‌کردند. ظهور ابتذال یک شکاف است، یک درنگ فکری؛ کارکردش برانگیختن بی‌قاعدگی، زیبایی‌اندوه، و فلسفه‌ی استثنا است. گام بعدی، شعر توده‌پسند و ورای آن، شعر آزاد بود، اما همان‌طور که پیش از این نیز اشاره کردم، شعر آزاد توانائی‌های محدودی داشت. مشاهده‌ی الیوت این بود که شعر آزاد در دستان لافورگو بدل به هیاتی بدقواره از سنت‌های الکساندری شده است. برای مدتی چنین تصور می‌شد که گذشتن از محدوده‌ی شعر آزاد و منشور ناممکن است. فرائش به مرحله‌ی آخر خود رسیده بود. اما مالارمه در سال ۱۸۹۶ درست یک سال قبل از مرگش اشعار معروف خود را باز چاپ می‌کند.

کار مالارمه از هر نظر تعجب‌انگیز است. قبل از هر چیز، شکل چاپ کتاب با آن حروف بزرگ، سیاه و کج و اندازه‌ی غیرمتعارف تعجب همگان را برمی‌انگیزد. شیوه‌ی کنار یکدیگر چیدن واژه‌ها نیز عجیب است. بعضی واژه‌ها یک جا گرد هم جمع آمده‌اند، و پاره‌ای تک تک و پراکنده، همه چیز دلبخواهی است و البته هم برای نثر و هم برای شعر غریب. تو گویی به یک برگه اعلامیه یا آگهی نگاه می‌کنی. مالارمه این نوع شعر را با نت‌های موسیقی مقایسه می‌کند. او بر آن است که "شعر معمولی وجود ندارد... بل آنچه هست منشوری‌ست که مقابل اندیشه قرار می‌گیرد و لایه‌های مختلف اثر را نشان می‌دهد." انگاره (ایده) موضوع استدلال نیست برعکس واقعیتی است که شعر در گونه‌های زودگذری چون نظم موقتی دنیا، بر ما آشکار می‌کند. انگاره همیشه با خودش برابری می‌کند، اما نمی‌تواند به وسیله‌ی خودش کامل شود، زیرا انسان خود زمان است: حرکتی ابدی...؛ آنچه ما می‌بینیم و می‌شنویم،^۲ تقسیمات درونی، انگاره است گذشته از درون منشور

شعر. درک ما اصولاً پاره پاره و متوالی است، علاوه بر آن نتیجه‌ی برانگیختگی‌ست، پس: دیده می‌شود چون تخیل به توسط متن برانگیخته می‌شود، مطمئن است زیرا صدایی ذهنی دارد، و معنوی‌ست چون معنایی شهودی، وهمی و حسی دارد، و بالاخره در نت‌هایی یکسان شعر را تولید می‌کند و شاعر ایمان می‌آورد که موسیقی شنیده شده در کنسرت با احساسات الهام‌بخش او بیگانه نبوده است. وی در تکمیل نظر خود می‌آورد: اثرش آغازگر ژانر جدیدی در شعر است، نوعی که در مقایسه با نظم کهن مانند موسیقی محلی به سمفونی است. او مدعی است که شعر نو او در خدمت تخیل ناب و افکار نوین است، در حالی که نظم سنتی بر آن‌ست که به تسلط خود بر احساسات و خیال ادامه دهد. عاقبت، او نظر اصلی‌اش را ارائه می‌دهد: شعر او تلاشی‌ست برای پدید آوردن چیزی واحد یعنی تخیل، کلام و موسیقی‌ای که دست به دست هم، کهنکشانان به نام شعر پدید می‌آورند. گرچه تاثیر مالارمه بر تاریخ شعر مدرن - فرانسه و دیگر کشورها - انکارناپذیر است، اما باور من بر این نیست که تمام شیوه‌هایی که او در اثرش فراراه گذارده، مورد کنکاش قرار گرفته است. شاید در این نیمه‌ی قرن که ابزار صنعتی امکان تولید بهتر صدای واژه‌ها را فراهم آورده، بتوان تمام توانمندی‌هایی را که مالارمه در شعرهایش خلق کرده، بازشکافت. شعر غرب همراه موسیقی زاده شده، بعدها این دو هنر از یکدیگر جدا افتادند. از آن زمان هرگونه تلاش برای یکی کردنشان منجر به ستیز، و یا محو واژه به توسط صدا شده است. از این رو، من به اتحاد این دو نمی‌اندیشم. شعر موسیقی ویژه‌ی خود را دارد: واژه. و این موسیقی، همان‌گونه که مالارمه نشان می‌دهد، گسترده‌تر از نظم سنتی و نثر است. اما در یک سخن کوتاه، آپولینر مدعی می‌شود که کتاب روز به روز شماره شده است. من نیز پایان کتاب را باور ندارم؛ و تصور می‌کنم که شعر بیشتر و بیشتر متوجه‌ی تبدیل شدن به موسیقی است. شعر دوباره واژه را به بیان خواهد آورد. اثر مالارمه *Un covp de des* نقطه‌ی پایان شعر سمبولیسم و آغاز شعر مدرن است. این اثر دو جریان را باعث شد: نخستین آن، از آپولینر آغاز و به سوررئالیست‌ها رسید، دومی از کلودل به سنت ژان پرس منتهی شد. مدار هنوز بسته نشده

و در هر دو مسیر، شعر رنه‌شار، فرانسیس پونگ و بونه‌فوی از تنش و فصل و وصل میان نظم و نثر، و بازتاب آهنگ و ترانه، تغذیه می‌کند. در مقابل فقر وزن-آهنگ در این زبان، باید از مالارمه تشکر کرد، زیرا باعث شد زبان فرانسه در این نیمه از قرن گره مشکلاتی را باز کند که رومان‌تیسسیم آلمانی به‌طور مجازی در آن درمانده بود. همزمان با این تحولات، شعر انگلیسی، البته در مسیری متفاوت اما توانی همسان، نیروی واژه و قدرت آن بر آهنگ و ترانه را بازتاب می‌دهد. کوتاه سخن، شعر فرانسه ساختمان فریبده‌ی نثر را می‌شکند و نحوی را به ما نشان می‌دهد که تکیه بر جریان‌ی ژرف دارد. ویرانی آن چیزی که در سنت ”روح فرانسوی“ آش می‌نامند: تحلیل، گفتمان، پند اخلاقی، کنایه، روانشناسی، و... ژرف‌ترین شورش شاعرانه‌ی قرن در زبانی روی می‌دهد که روح استدلالی بر پیکر آن حاکم است و می‌نماید که تا حدودی از وزن-آهنگ عاری‌ست. در گستره‌ی ذهنی مردمی خردگرا، جنگلی از تخیلات سر بر آسمان می‌کشد، نظم سلحشورانه‌ی نوینی که سراپا به اسلحه‌هایی زهرآگین مسلح می‌شود. صد سال بعد از رومان‌تیسسیم آلمان، شعر دوباره در جبهه‌ای یکسان درفش جنگ برمی‌افزاید. و این نخستین شورش علیه نظم فرانسوی بود: شورشی علیه نظم هجایی و گفتمان ادبی.

نظم در زبان اسپانیایی ترکیبی از سامان‌های هجایی و تکیه‌هاست، از این رو کامل‌تر از وزن‌های انگلیسی و فرانسوی است. در واقع در مرزی میان این دو جای دارد. **پدرو اچ. اورنا** نظم اسپانیایی را به دو جریان اصلی تقسیم می‌کند: یک، نظم‌های معمول – بر مبنای قالب‌های عروضی و ترجیع‌بندها و تعداد هجاهای ثابت و غیرقابل تغییر. دو، نظم‌های غیرمعمول، که در آن‌ها میزان‌های عروضی در درجه‌ی دوم اهمیت قرار دارند و ضرب‌آهنگ‌ها بر پایه‌ی تکیه‌ها نقش اساسی ایفا می‌کنند. در حال حاضر، تکیه‌های طنین‌دار نقش قطعی‌تری ایفا می‌کنند، حتی در ناب‌ترین سامان‌های هجایی، به‌طوری‌که بدون آن‌ها نظمی در این زبان یافت نمی‌شود. افزایش آزادی‌های وزن-آهنگ نشان از این حقیقت دارد که وزن‌های عروضی اسپانیایی نیازی به تکیه‌های قالبی ندارند؛ و حتی در

استوارترین آرایش‌ها – مثلاً یازده هجایی‌ها – جا به‌جایی تکیه‌ها تغییرات متنوعی در ضرب‌آهنگ آن‌ها وارد می‌کند. مثلاً اگر در این بحر جای تکیه طنین‌دار را عوض کنیم وزن‌های متنوعی پدید می‌آید. گذشته از آن، عوامل زیر نیز در تغییر وزن بسیار موثراند: تکیه‌ی شدید، ادغام واکه‌ها و فعال کردن هجا از طریق تکیه و دیگر عواملی که میدان به ضرب‌آهنگ‌های مختلف می‌دهد. اما نکته‌ی مهم اینکه وزن در اسپانیایی از دو دستگاه مستقل تشکیل نمی‌شود، در واقع دستگاه واحدی است که دو جریان هجایی و نظم تکیه‌ای در کشمکش میان خود گاه از یکدیگر جدا و گاه در هم ادغام می‌شوند. کشمکشی که در قلب زبان اسپانیایی، و به توسط دو نظم معمول و وزن-آهنگی، برپاست، به‌عنوان دو نقطه‌ی متخالف تخیل و اندیشه، به بیان نمی‌آید. در اصل این کشمکش نتیجه‌ی گرایش زبان به سرشت داستان‌سرایی و ترانه‌سرایی است. نظم در اسپانیایی، با هر طولی، ترکیبی- است از تکیه‌ها – گام‌های رقص – و میزان‌های هجائی. قالبی است واحد که هر دو این جنبه‌های ناساز را در بر می‌گیرد: یکی که نمود گام‌های رقص است و دیگری که نشان از جریان آرام روایت‌گری دارد، رژه‌ای در مفهوم ارتشی‌اش. نظم سنتی ما – یعنی هشت هجایی‌ها – از انتظام رفتار اسب و سوار هنگام یورتمه رفتن و جنگیدن پدید آمده، اما برای رقص نیز مناسب است. همین خصلت دوگانه را در اوزان عروضی‌ای چون یازده هجایی‌ها و الکساندری‌ها، می‌توان مشاهده کرد. برای نمونه **برسکو** و **ارسیجا** این وزن‌ها را برای نقالی به کار گرفتند؛ حال آنکه سنت جان و داریو برای ساختن ترانه به کارشان بردند. عروض اسپانیایی اصولاً میان رقص و یورتمه‌ی تند در نوسان است. چنین است شعر که میان دو قطب غنا و منتره‌ها (مزامیر روحانی) در آمد و شد است. نظم اسپانیایی از قابلیت‌های طبیعی بسیاری برخوردار است. با این قدرت است که شعر وقایع اسطوره‌ای را با ذهن‌نمایی، و صراحت را با ظرافت در می‌آمیزد. وقتی که گفته می‌شود از تفاوت‌های کیفی شعر حماسی ما واقع‌گرا بودن آن است، آیا به این معنی نیست که این واقع‌گرایی ساده و بی‌ریا است، که طبیعتی متفاوت از مدرنیسم دارد، که همیشه واقع‌گرایی انگاره‌گرا (ایدئولوژیک) و روشنفکرانه

است و با مشخصه‌های وزن-آهنگ اسپانیایی همخوان؟ وزن‌های رزمی و مردانه‌ای چون هشت هجایی‌ها و الکساندری‌ها را در نظر بگیرید، این اوزان قابلیت عجیبی در نمایش انگیزه‌های قوی و روایت موبه‌موی وقایع دارند. در مقابل چکامه‌ها همیشه ما را به سنت‌ها و عادت‌ها برمی‌گردانند. هم از این روست که وزن هشت هجایی، شاعری چون لورکا را فریب می‌دهد و او را به ورطه‌ی حکایت‌پردازی می‌اندازد، تا آنجا که از جزئیات پرهیز نمی‌کند. اما نکته‌ی خلاف نیز صادق است، زیرا امکان داشت که با میدان دادن به عناصر غیرعروضی، اشعار ناب و تخیل توانمند او ارزش خود را از دست بدهند. آلفونسو ریز در ترجمه‌ی **ایلیاد** چاره‌ای جز استفاده از بحر الکساندری نداشت، زیرا این وزن قابلیت طبیعی توصیف و روایت را بالا می‌برد. در مقابل، شاعرانی که به قصد روایت و حماسه‌سرایی به وزن‌های دیگر روی آورده‌اند، در واقع در کار خود ناموفق مانده‌اند. مثلاً پابلو نرودا مجموعه‌ی *Contos General* را در قالب شعر آزاد سروده و به همین دلیل ناموفق است. (نرودا در کارهایی چون **بلندی‌های ماچوپیچو** کاملاً موفق است. علت آن هم در این است که از قالب‌های ترانه‌گون استفاده کرد و نه ساخت‌های توصیفی و روایی.) داریو نیز تلاش کرد که اشعار حماسی خود را در بحر شش هجایی بریزد، اما خسته و فرتوت دست از تلاش کشید. بدین‌سان تعجب‌آور نخواهد بود اگر تصور شود که اشعار حماسی سده‌های میانه نظم هجایی خود را - بیرون از قواعد معمول - از غنایی‌ها (غزل) وام گرفته‌اند. باید این را نتیجه‌ی یک انتخاب طبیعی دانست، زیرا تکیه‌ها در زبان ما اوزانی را پدید می‌آورند که به توسط آن‌ها می‌توان عشق، ظرافت، جذابیت و شوریدگی رقص را بیان داشت. در واقع با استفاده از تکیه ما توان آن را می‌یابیم که به ساحت انسانی دست یازیم؛ انسانی که از یک سو در گستره‌ی هستی معلق است و از دیگر سو در مفصل دنیای خاکی و روحانی قرار دارد. تکیه که ممکن است روی هجای آخر یا یکی به آخر یا سه هجایی مانده به آخر باشد - درست مانند هماهنگ‌کننده‌ی ضربه‌های روی طبل و یا نظمی که در تکرار آوای 'آی' یا دست زدن، وجود دارد - باعث شده که شعر اسپانیایی، زبان رقص، شادی، غم، بزم، رزم و پرواز اسطوره‌ای باشد. تقریباً

تمام اشعار اسپانیایی، به‌جز آنهایی که عرفانی‌اند، می‌توانند پایه‌پای ترانه و آواز خوانده شوند و با رقص تجسم بیرونی یابند، درست به همان‌گونه که فیلسوفان پیش از سقراط می‌گفتند، کلام را به رقص وامی‌دارند.

این دوگانگی سایه‌روشن‌ها و تضادی را شرح می‌دهد که در اشعار ما وجود دارد. اگر سبک **باروک** بازی پویا، پرتحرک و سیاه و سفیدی است در دو قطب میان این و آن، ما نیز باروکی هستیم البته ناشی از تقدیری زبانی: وجودی در زبان و در ماده، در تقابل واقعیت عرفانی و عرفان آدم ریاکار. خسته‌کننده است که آن رگه‌های هویت‌بخش و متضاد موجود در سنت‌مان را به سخره بگیریم. اما چه می‌توان درباره‌ی کونگورا گفت؟ شاعری بصیر، با تخیلی بسیار پرنعطف و برانگیزاننده، چیزی شایسته‌تر برای چشم ما: نورهایی که کور هستند. این گرایش دوگانه بی‌وقفه در هر شعر به ستیز برمی‌خیزد و شاعر را سیخونک می‌زند تا که کل یک شعر را برای یک تخیل به داو بگذارد. درست به مانند یک مشت بسته که هیمنه و روان پر سر و صدای مای کلاسیک را نشان می‌دهد. چنانکه لغزشی است در گذارهای سهمگین و ستیزی برای تأثیری اندک، و بالاخره گمشدن در توبه‌توهای دژ، آن دم که می‌توانید از نیروی خلاقه‌ی بگریزید. اما گاه ستیز بر جا می‌ایستد و چیرگی نظم با همه‌ی وزن-آهنگی که دارد ظاهر می‌شود:

بلورین جاری شفاف
درختان به تماشا قد کشیده‌اند.

ترکیبی معجزه‌گون از واج‌ها و واژه‌های درخشنده همراه با تکیه‌ها. زبان نوری شگفت و زیبا را به بر می‌کشد. همه چیز به اوج می‌رسد. می‌خرامد، می‌رقصد، یا بر فراز ما می‌پرد - حرکتی به توسط چند تکیه. نظم اسپانیایی روی کفش‌های کهنه‌اش مهمیزی می‌بندد که بال نیز هست. و نیروی بیان‌کننده‌ی وزن-آهنگ چنان است که عناصر طنین‌دار به تنهایی برای بازپرداخت درخشش شعری کافی می‌نمایند؛ و حتی آزار دهنده بدان‌گونه که در شعر کوتاه "un no se que que quedan balbuciendo" از سنت

جان دیده می‌شود. شور و وجد مانند تخیل، انگاره و اندیشه‌ی سحرآمیز نیستند. در حقیقت وجد جز از راه حسی گنگ قابل انتقال نیست. زبان از راه رسیده، بدون کمترین تلاش و در بالاترین حد توانش، می‌خواهد بیان ناشدنی‌ها را بیان کند. زبان ناتوان همه چیز را می‌گوید بدون آنکه گفته باشد، بیان می‌کند، با شعله‌ی سرکش صدایی نحیف به نام وزن-آهنگ ناب. این نظم را با کار الیوت در **بی‌پرستان** مقایسه کنید. الیوت که قصد داشت شور و شغف روحی خود را بیان کند، به ناگهان با واژه‌هایی مواجه می‌شود که همواره پر و خالی می‌شوند. از این رو سفری به زبان سانسکریت می‌کند و شور و شغف واژگان را در آنجا می‌یابد. اثر او - حداقل آن مفاهیم معنوی آشنا، و همزمان کشش و قدرت انفجاری - در زبان ما با طبیعتی بهتر از دیگر زبان‌ها، تجسم می‌یابد. با همین روش می‌توان به شعر "فالگیر بی‌گناه" بلیک نگریست که در آن چیزهایی را گفته که هیچ‌گاه در اسپانیایی به بیان نیامده و شاید هم هرگز به بیان نیاید.

نثر بیشتر از نظم، از کشمکش مداوم در رنج است. و این نکته قابل فهم است زیرا، کشمکش در شعر با پیروزی تخیل به پایان می‌رسد؛ علت آن هم این است که شعر پذیرای تضادهاست، بدون آنکه بخواهد آن‌ها را خنثی کند. در مقابل، اندیشه ناچار است که به دو نیروی متخالف چنگ بیندازد. از این رو، نثر اسپانیایی در بیان روایت توانمند است و توصیف را بر استدلال ترجیح می‌دهد، بر این پایه، می‌توان عبارت‌ها را در زبان اسپانیایی به وسیله‌ی دو علامت "کاما" و "پرانتز" مشخص کرد؛ اما اگر آن‌ها را در دوره‌ها به واریسی گذاریم، می‌بینیم پاراگراف‌ها تبدیل به جریان سیال تند بادها شده‌اند؛ درست به مانند برآماسیدگی یا انفجار که جمله‌ها را ناموزون کرده چون اجزای کهکشان به هر سو پرتاب می‌کند. اما گاه و بی‌گاه در پرهیز از تبدیل حرکت یورتمه‌گون نثر به جریانی یکنواخت و خسته‌کننده، به تخیلات پناه می‌بریم؛ بدین‌سان، گفتمان به نوسان درمی‌آید و واژه‌ها رقص می‌آغازند و ما به محدوده‌ی شعری، یا در روندی گسترده، به حوزه‌ی درسگفتارها می‌رسیم. تنها راه، بازگشت به ذات است، یا درک از رهگذر چشم تن و روان و رجوع به موزنیت نثر. داستان‌نویسان، مورخان، فیلسوفان

مذهبی و عارفان یعنی همه‌ی نویسندگان اسپانیایی‌زبان، برای درگذشتن از انگاره‌ها و رسیدن به تخیل می‌نویسند، توضیح می‌دهند، و توصیف می‌کنند. حتی فیلسوفی چون **اورتگا وای**. **گاست** نثری را آفریده که انعطاف و اعوجاج تخیل را واپس نمی‌زند. نثری کهکشانش مندی که انگاره‌ها در آفتاب نیمروزش جولان می‌دهند، با اندامی خوشتراش در موج نسیمی آرام و زیر آسمان بلند فلاتی که برای نوازش چشم‌ها و پیکرسازی پرداخته شده. پیش از این اثر هیچ‌گاه انگاره‌ها حرکتی چنین دلپذیر نداشته‌اند: سبک‌هایی برای اندیشیدن که سبک‌های رقصیدن نیز هستند. طبیعت زبان تمایل به زادن گستره‌ها، کهکشان‌ها و استعدادهای خارق‌العاده دارد. برخلاف آنچه در فرانسه روی داد، اکثر نویسندگان اسپانیایی‌زبان، بد می‌نویسند و زیبا می‌سرایند، حتی در آثار نویسندگان بزرگ ما نیز، مرزهای میان نثر و شعر مبهم است. در این زبان نثر کنشی هنری دارد، مثلاً نویسنده‌ای چون **واجه** این **کلن** در واقع شاعری است. از این نظر نمی‌توان در اسپانیایی نثر به معنای واقعی‌اش - یعنی ابزار گفتمان و تئوری‌های روشنفکرانه - یافت. هرگاه نویسنده‌ای بزرگ پدیدار می‌شود، زبان دوباره زاده می‌شود. و با او سنتی جدید زیستن می‌آغازد؛ بدین‌سان، نثر در هوای رسیدن به شعر و تبدیل شدن به آن است. شعر، برعکس، نمی‌تواند بر نثر اسپانیایی تکیه کند. وضعیتی یگانه در دوره‌ی مدرن. شعر معاصر اروپا بدون نقد و بررسی قابل تصور نیست. در واقع نقد باعث رشد و تداوم شعر شده است. **آنتونیو ماشادو** از این نظر استثنا است. اما میان قدرت شاعرانه‌ی او - یا حداقل میان آنچه از نظر من مرکز تفکر اوست - و شعرش فاصله‌ای هست. ماشادو احتیاط یکسانی نسبت به نمادگرایی شاعران مدرنیست و تخیلات آوانگارد نشان می‌داد؛ و با احترامی که نسبت به تجربه‌های جنبش دوم داشت، قضاوت‌هایی سخت و فهم‌ناپذیر ارائه می‌داد. مخالفت او با این گرایش‌ها موجب شد که او به فرم‌های سنتی ترانه‌سرایی روی آورد. در مقابل، واکنش‌هایش نسبت به ادبیات شعری کاملاً مدرن هستند و حتی از زمانه‌ی خودش جلوتر. به‌عنوان یک نثرنویس، و نه شاعر، ما مدیون شهودگرایی او هستیم؛ چیزی، که اگر باشد، انقلابی است در 'ناهمگنی ضرور هستی'،

محبوب‌سرایی (تغزل)، و دگرسرایی در معنی بی‌زاری از خود. یافته‌های او چون انگاره‌ای، و نه واقعیتی، در بحث‌های شاعرانه‌اش پدیدار می‌شوند. منظور من این است که: کار او برگردان خلاقانه‌ی زبانی نیست که می‌توانست 'آن دیگر' ما را تجسم بخشد. هم از این رو شعر او هیچ تأثیری از این زبان نگرفت.

برای سال‌های طولانی جایگاه خطابه‌های نوکلاسیک مانع ارزش‌گذاری صادقانه‌ی شعر سده‌های میانه‌ی ما می‌شد. نظمی غیرمعمول پدید آمده بود تا آن‌ها را تبدیل به آموزش‌های سخت و تردیدآمیز کند. حضور عروض با طول‌های مختلف در شعر حماسی ما محصول خزعبلات شاعر بود، گرچه مریدان متوجه‌ی گرایش مسلمی در عروض معمول بودند. به گمان من، گرایش به قاعده‌ی معمول بدعتی مدرن است. شاعران و شنوندگان هیچ‌کدام بی‌قاعده‌گی عروض را نمی‌شنیدند، در حقیقت، حساسیت آنها عمیقاً متوجه وحدت تخیل و وزن-آهنگ بود. افزون بر آن، پذیرفتنی نیست که ما دریافته‌ایم این نظم‌ها چگونه سروده شده‌اند. فراموش نکنیم که ما نه تنها به شیوه‌ی نیاکانمان نمی‌زییم و نمی‌اندیشیم، بلکه حتی به گونه‌ای کاملاً متفاوت می‌بینیم و می‌شنویم. نزدیک به پایان سده‌های میانه، نظم با قاعده و معمول اوج می‌گیرد. اما اقتباس از عروض با قاعده موجب نمی‌شود که نظم متکی بر تکیه ناپدید شود. همان‌طور که گفته آمد، این نظم‌ها نه تنها دو دستگاه متفاوت را تشکیل نمی‌دهند، بلکه در اصل دو گرایش از جریان‌های همسان هستند. از زمان چیرگی نظم ایتالیایی در سده‌ی شانزدهم، تعادل اوزان غیرعروضی باز بر هم می‌خورد، نخست در دوره‌ی رومانیتیک، و سپس، در دوره‌ی مدرن. در مرتبه‌ی نخست به گونه‌ای احتیاط‌آمیز و در مرتبه‌ی دوم به شیوه‌ای آزادانه. دوران مدرن خود به دو دوره بخش می‌شود: دوره‌ی 'مدرنیست' با اوج‌گیری **پارناسیسم**ها و دوره‌ی سمبولیست متأثر از فرانسه و دوران معاصر. در این هر دو دوره، شاعران امریکای لاتین از پیش‌تازان رفرم و تحول بوده‌اند. البته در هر دو دوره، نقد پیشرو 'قلنبه‌گویی‌های فکری' شاعران امریکای لاتین را برملا کرده -

شناختی که دیرتر منجر به دریافت عناصر بدیعی و مهم شد و ورای همه‌ی آن‌ها به بازکشف توانمندی‌های ادبی **کاستیلی** رسید.

جنبش 'مدرنیسم' از سال‌های ۱۸۸۵ آغازیده است، و در امریکا تا سال‌های جنگ اول ادامه می‌یابد. در اسپانیا اما دیرتر آغاز و دیرتر به پایان می‌رسد. نقش مسلط فرانسه بر جنبش امری‌ست قطعی؛ بعد از آن و البته در مرتبه‌ای پائین‌تر، می‌توان از نقش دو شاعر امریکایی (پو و واتینن)، و **اوجینو دی کاسترو**^{۲۳} شاعر پرتغالی یاد کرد. هوگو و به‌ویژه **ورلین** برای روبن داریو نقش خدا را داشتند. البته او به شاعران دیگر نیز چشم داشت، چنانکه در کتاب خود (Lus Raros - 1896) ضمن چاپ عکس شاعران، مطالعات و بررسی‌های خود درباره‌ی آنان را ارائه می‌دهد. وی در این مجموعه از شاعرانی یاد می‌کند که او را متأثر کرده بودند یا دست‌کم تحسینش را برانگیخته بودند. کسانی چون بودلر، **کنت دی لیسل**^{۲۴}، **مورآس**^{۲۵}، **والری دی آدام**، کاسترو، آلن‌پو، و بالاخره تنها نویسنده‌ی اسپانیایی‌زبان، **خوزه مارتی** کوبایی. داریو از رمبو، مالارمه و شاعر بزرگ و بکرگو لوترمونت سخن می‌گوید؛ مطالعه‌اش درباره‌ی **دو کاس** شاید برای نخستین‌بار از محیط فرانسه بیرون رفته باشد و حتی در فرانسه هم، اگر درست به‌خاطر داشته باشم، تنها یک مقاله توسط **لئون بلودی** و **رمی دی گارمونت** نوشته شده. عناصر شعری مدرنیسم، در گسست میان دوره‌ها، نوسانی داشته میان انگاره‌ی پیکر-تراشانه‌ی **گوتیر** و موسیقی سمبولیک، داریو خود در این مورد می‌گوید: "کار من یافتن فرمی است که در سبک من پیدا نمی‌شود. این همه را می‌توان در مواجهه با واژه‌هایی یافت... که در حال گریزانند... یا در گردن قویی که به تردید به من می‌نگرند". وحدت عالی کهکشانی در وزن-آهنگ پدید می‌آید. نوایی بلورین، همراه با نسیمی رمزآلود که شاعر از دل یک صدف دریایی می‌شنود: ای که خود قالب قلبی. روش تداعی شعری 'مدرنیست‌ها'، در مواقعی که شیفتگی امکان‌پذیر است، گونه-ای قرینه‌پردازی است. محصور میان موسیقی و رنگ‌ها، و وزن-آهنگ و انگاره‌ها، جهانی از شور که با واقعیت‌های نامربی قافیه‌بندی می‌شوند. مرکز این جهان، زن است: شهوت چیزی را در هستی به حرکت درمی‌آورد،

درست آن دم که کلافش را می‌گشاید. شنیدن وزن-آهنگ آفرینش - و همچنین دیدن و لمس آن - یعنی ساختن پلی مناسب میان جهان، احساسات و روح: پیام شاعر.

هیچ چیز برای جاذبه‌های داریو طبیعی‌تر از موسیقی منتظم نیست. تئوری با عمل همراه بود. جدا از بیانیه‌های داریو، **دیس میرون**،^{۲۶} **والنسیا**^{۲۷} و دیگر پیشروان جنبش، دو شاعر (پرادا از پرو و فریر از بولیوی) کتاب‌های خود را به این موضوع اختصاص دادند. این دو شاعر مدعی بودند که هسته‌ی اصلی هر انتظام شعری را باید در وزن-آهنگ جستجو کرد و نه میزان‌های هجائی آن. مطالعات این دو بعد گسترش می‌یابد و نظریه‌ی **آندرس بیلو** (در اسپانیایی **بیجو** تلفظ می‌شود) را تأیید می‌کند، بیلو کسی‌ست که در سال ۱۸۳۵ بسیار زودتر از هر کس دیگر، کارکرد بنیادین تکیه‌ی طنین‌دار را در بندها (یا feet) فرموله کرد و گفت این تکیه‌ها دوره‌های وزن-آهنگی را می‌سازد. **مدرنیست‌ها** پاره‌ای از وزن-های عروضی را اختراع کردند، مثلاً بحری بیست هجایی؛ ضمناً پاره‌ای را نیز از فرانسوی‌ها، انگلیسی‌ها و آلمانی‌ها گرفتند؛ چنانکه به سنت‌های فراموش شده‌ی اسپانیا رو آوردند و آن‌ها را احیا کردند. همراه با این تحولات شعر آزاد و نیمه‌آزاد در اسپانیا زاده می‌شود. تأثیر فرانسه در تلاش برای استفاده از نظم‌های غیرعروض بسیار اندک بود. از نظر من، تأثیر پو، واتیمن و کاسترو قطعی‌تر بودند. با آغاز سده‌ی بیستم، شاعران اسپانیایی به نوگرایی (مدرنیسم) روی خوش نشان می‌دهند. اکثر این شاعران نسبت به اصول بدیع **مدرنیست‌ها** حساس بودند، و تنها تعداد کمی از آن‌ها به درکی روشن از هدف جنبش رسیده بودند. از آن میان دو شاعر بزرگ توان خود را به نمایش می‌گذارند: **اوانامونای** پرشور و ناشکیبا، و آنتونیو ماشادو البته با فاصله‌ی قابل بحث. به هر صورت هر دو آن‌ها، از بدایع و ابتکارات عروضی زیادی بهره می‌گیرند. خوان رامون خیمه‌نر، نیز در کارهای دوره‌ی اولش، به بیشترین حد از این مکتب اقتباس می‌کند، اما دیرتر و به مانند داریو در **کانتوس** - گرچه با نمونه‌های مطمئن‌تری از واژه‌های درونی - شعر خود را

از حشو و زوائد می‌پیراید، شعری که به **عریان** معروف شد و من ترجیحا شعر نیازش می‌نامم.

خیمه‌نر منکر **مدرنیسم** نیست: او شفافیت این شعر را نتیجه‌ی خودآگاهی‌اش دانست. او در دوره‌های دوم و سوم کاری‌ش، از وزن‌های سنتی و کوتاه عروضی و نظم‌های آزاد و نیمه‌آزاد **مدرنیست‌ها** استفاده می‌کند. تحول زبان شعری او به مانند کار ییتس است. این هر دو از سمبلیست‌های فرانسه و مریدان آن‌ها در انگلیس و امریکای لاتین تأثیر گرفته‌اند؛ و درس‌های زیادی به پیروانشان داده‌اند. (البته با این تفاوت که ییتس با بلند نظری اعلام می‌کند که مدیون پاند است، حال آنکه خیمه‌نر تأثیر **گویلن**^{۲۸} کوبایی، گارسیا لورکا و **سرنیودا**^{۲۹} را نادیده می‌انگارد.) به هر صورت این دو شاعر در دوره‌ی اول به ادبیات متعهد روی می‌آورند و بعد آرام آرام تغییر راه می‌دهند تا آنجا که بهترین اشعار خود را در دوران پیری می‌سرایند، گویی در مسابقه‌ی شتابناک خود با مرگ به شتاب شعری رسیده باشند. باری، کار خیمه‌نر همراه با حسی معنوی تغییر می‌کند. از این نظر نمی‌توان در کار او تغییری محسوس دید، او تنها در هوای بلوغ به اوج می‌رسد، درست به مانند درختی که علیرغم دگرگونی دائمی شاخه‌ها و برگ‌ها، بر جای خود استوار است و جابجا نمی‌شود. خیمه‌نر شاعری سمبولیست نبود بلکه خود نمادی بود در زبان اسپانیایی. البته این نکته کشفی تازه نیست، و خود شاعر به آن اشاره کرده است. منتقدان اصرار دارند که کارهای دوره‌ی دوم و سوم خیمه‌نر یعنی دوره‌ی انکار **مدرنیسم** را ببینند، اما چگونه می‌توان این نتیجه را پذیرفت، در حالی که می‌دانیم **مدرنیسم** در واقع با کار خیمه‌نر به اوج و کمال رسیده است. افزون بر آن، اجازه دهید این نکته را نیز بیفزایم که شعر خیمه‌نر طبیعی‌ترین میوه‌ی مدرنیسم است، یا به عبارت بهتر، این اوست که مدرنیسم را به بیان نمادین دنیا تبدیل کرده است. وی چند سال پیش از مرگ این شیوه‌ی بیان را در شعر بلند **اسپاسیو**^{۳۰} به اوج می‌رساند. او در این شعر با تکرار موسیقایی وزن به انتقاد از زندگی شهری خود می‌پردازد. شعر دریچه‌ای است به سواحل گرمسیری فلوریدا (جایی که شاعر تنها در درک شهودی خود دیده

است). دریچه‌ی سرریز از پیچیده‌ی شاعر با پرندگان بدل به قابی از زیبایی مجسم می‌شود. ولی او با چه کسی در گفتگو است؟ پرندگان یا پژواک دور دست صدای خود. معلوم نیست. اما مسلم آن است که وی برای اولین و شاید آخرین بار سکوت پرمعنی طبیعت دور شده از انسان را درک می‌کند. گذشته از این، معلوم نیست که واژه‌های همراه با موج هوا و واژه‌ها پیام شاعر است یا نفس شعر؟ خود پاسخ می‌دهد: “شاعر در پی نجات انسان نیست، بلکه می‌رود تا با نام‌گذاری دوباره‌ی جهان، آن را نجات دهد.” “اسپاسیو” شعر بلندی است، ولی به‌عنوان یک کار مدرن تنها لحظه‌ای از وجدان و آگاهی شعر امروز را به خود اختصاص می‌دهد. همان لحظه و درنگی که با جستجوی “قوی بزرگ” (اثر دوران جوانی داریو) درآمیخته، و به زندگی‌اش سرشتی جبری داده است.

‘مدرنیسم’ همچنین راهی برای رخنه میان نظم و نثر باز می‌کند. رخنه‌ای به زبان گفتار، واژه‌های علمی و فنی، شیوه‌ی بیان در فرانسه و انگلیسی، و به‌طور خلاصه شامل هر آن چیزی است که در زندگی شهری وجود دارد. و در اخلاق، تک‌گویی و خودگویی، ارتباطات و زبان دانشگاهی؛ و باز مثل همیشه، در اینجا نیز داریو پیشقدم است. گرچه پیشگام واقعی **لئوپولدو لوگونز**^{۳۱} یکی از بزرگترین شاعران ماست (و شاید بتوان گفت از بزرگترین نویسندگان ما). لوگونز در کتابی که به سال ۱۹۰۹ منتشر کرد (**گاهنامه‌ی قمری عواطف**^{۳۲}) جلوه‌ای چون لافورگو دارد، اما لافورگویی که معتدل نیست و به جای احساسات با چشمانی منطقی به جهان می‌نگرد. همچنین طنزی کنایی که بر کار او سایه می‌گسترد و بدل به نگرگاهی سهمناک و غربت‌زده می‌شود. لوگونز دنیا را از درون تلسکوپ می‌بیند که پشت پنجره‌ی خانه‌ای کثیف در قلب بوینوس‌آیرس گذاشته شده. محوطه خالی است و دهکده‌ای نقره‌فام – به کنایه از تمامی امریکای لاتین – روی میز شاعر منتشر و سپس محو می‌شود؛ در آخر نیز رد خود را در چین و چروک رویه‌ی میز بر جا می‌گذارد. **لوپز ولارد** شاعر مکزیکی زیبایی‌شناسی غیرانسانی لوگونز را اقتباس و دگرگون می‌کند. این اوست که برای نخستین بار و به‌طور واقعی به گفتگوی مردم گوش فرا می‌دهد و سرچشمه‌ی

وزن-آهنگ و موسیقی زبان را از میان این پیچیده‌ها کشف می‌کند. تک-گویی ولارد آشفته است، چون از دو صدا ساخته شده است: دیگر و دیگری، همزاد ما و همزاد غریبه‌ی ما که در پایان خود را در شعر نشان می‌دهد. در همین سال‌ها، خیمه‌نز و ماشادو به زبان توده‌پسند باز می‌گردند.

ولارد ما را به دروازه‌ی شعر امروز می‌رساند، اما آنکه دروازه را می‌گشاید **ویسنت هویدوبرو** است. ‘پرنده‌ی شکوهمندی’ که با آپولینر و ریوردی بال می‌گشاید و تخیل بال پروازش را شفا می‌بخشد. هویدوبرو – شاعر شیلیایی – تأثیری عظیم بر ادبیات امریکا و اسپانیا می‌گذارد، عظیم و جنجال‌برانگیز. اما ویژگی جنجال‌برانگیز او به درک و ارزش‌گذاری آثار وی لطمه زده است، به‌طوری‌که شعر او در سایه‌ی شخصیت افسانه‌ای‌ش بی‌رنگ می‌شود. هیچ چیز ناعادلانه‌تر از این نمی‌تواند باشد. “آلتازور”^{۳۳} از جمله شعرهای نیرومند این شاعر است که در سیر آفاق شعری چون آبشاری از ‘درون انسان’ می‌گذرد، سقوطی سرگیجه‌آور که در تهی‌بودگی زمان غرق می‌شود. هویدوبرو، هموطن فراموشی، می‌گوید: “ارتفاعی چنین بلند، و می‌نگرم که همه چیز معلق است.” او همه جا هست، اکنون هم اینجاست. او اکسیژن نامریی شعر ماست. اما در مقابل این فضا نورد، یک معدنچی هم داریم؛ **سزار واژخو**^{۳۴} و اوست که واژه را از پس ساعت‌ها بی‌خوابی و کار طاقت‌فرسا از دل خاک بیرون می‌کشد. واژه در دستان او سنگ سیاهی‌ست، ذغالی مشتعل و سرخ، یا دوده و خاکستری: نان داغ که سرد می‌شود. زبان به خود بازمی‌گردد، نه به زبان کتاب‌ها، بلکه زبان خیابان‌ها، و نه تنها خیابان‌ها که به زبان مهمانسرای خالی از مسافر. همجوشی‌ای از واژه و تن: “روز می‌آید، شولایش کن به بر، روز می‌آید؛ پهن‌تالار درونت را چنگ بیانداز... روز می‌آید. جان خود را با آن بپوشان... شب به رویا دیدی که بر هیچ زیسته‌ای و از دست همه چیز به کام مرگ درافتاده‌ای...” اما آنچه می‌شنویم زبان ادبی شهرهای بزرگ نیست، بلکه کلام شاعری است که در شهری بزرگ می‌زیست و تشنگی‌اش نه از سر بحث‌های کسل‌کننده‌ی روشنفکری، بلکه به‌خاطر صراحت گفتار و بی‌پروایی است، با صدایی سست

و هذیان‌آلود. صدایی توانمندتر از رویا. و آن تشنه تبدیل به خواهشی بی‌پایان می‌شود که بدهد و داده شود: او از دنیا سرشار بود.

‘مدرنیسم’ دو نقطه‌ی آغاز داشت، بونوس‌آیرس با شاعران پیشرویی چون بورخس، **خیروندو و مولنیاری** و مکزیکو با شاعرانی چون **به‌جی‌سر و جالاوروتیه و گوروتیسا**؛ شعر دو رگه در کوبا زاده می‌شود: ترانه، رقص و دشنام و هجو (**نیکولاس گوئجن، امیلو باجاگاس**)؛ و در اکوادور، **جرج کارارا آندرید** که با فهرستی از تخیلات امریکایی به ‘ثبت دنیا’ می‌پردازد. اما شاعری که بهتر از همه، این دوره را هویت می‌بخشد پابلو نرودا است. ناگفته نماند که او پرکارترین و بارورترین شاعر اسپانیایی-زبان و ضمناً ناهموارترین آنها نیز هست. هم از این رو، این خصوصیات موجب کج‌فهمی‌های کار او نیز شده است. شعر آوانگارد دو دوره را شامل می‌شود. نخستین دوره با هویدوبرو و به سال‌های ۱۹۲۰ آغاز می‌شود، و با تبخیر واژه و تخیل همراه است؛ و دوره‌ی دوم، که ده سال بعد و با نرودا آغاز می‌شود و ویژگی‌اش نفوذ در قلب اشیا است، بدون بازگشت به زمین و غوطه‌ور در آب‌های سنگین و ژرف. تاریخ ‘مدرنیسم’ دوباره تکرار می‌شود. دو شاعر شیلیایی بر تمام حوزه‌های زبان تاثیر می‌گذارند و در اسپانیا شناخته می‌شوند؛ درست به مانند داریو در زمان خودش. می‌توان در ضمن افزود که جفت هویدوبرو / نرودا مانند کلاف بازشده‌ی داریوی پیشرو و اسطوره‌گرا هستند، و باید که از مقطع کاری داریوی واقعی تاثیر گرفته باشند: هویدوبرو از کتاب (*Prosas profonas*) و نرودا از (*Cantos de vida y esperanza*). در اسپانیا، گسست در شعرهای نخستین با خشونت کمتری همراه است. اولین همجوشی واقعی میان زبان گفتار و تخیل با پدید آمدن شاعری در نثر و در نه نظم همراه است: یعنی با کار نویسنده‌ی بزرگ **رومن گومز دلا سرنا**. در ۱۹۳۰، **جراردو دیگو** گزینه‌ای از محکم‌ترین و یگانه-ترین آثار شاعرانی که اسپانیا از قرن هفدهم به خود دیده، بیرون آورد، شاعرانی چون **جرج جوئجن، فدریکو گارسیا لورکا، رافائل آلبرتی، لوئیس سرنیودا، الکساندره...** اما بهتر است از این پیشتر نوم، چون قرار نیست تاریخ ادبیات بنویسم. شعر مدرن در زبان ما بیشتر نمونه‌ی ارتباط

میان نظم و نثر، و وزن-آهنگ و عروض است. همین روند را می‌توان در ایتالیایی‌ها مشاهده کرد. ساخت این زبان بسیار نزدیک به زبان ماست، همچنین در زبان آلمانی که سرچشمه‌ی وزن-آهنگ است. ناگفته نماند که اوج و بالیدن وزن-آهنگ در اسپانیایی، نتیجه‌ی رفرمی است که شاعران امریکای لاتین آغاز کردند و در اساس از رهگذر بازگشت به نظم سنتی اسپانیا، به بار نشست. اما این بازگشت بدون تاثیر جریان‌های شعری به‌ویژه شعر فرانسه، امکان‌پذیر نبود. به‌ویژه که جریان اخیر رابطه‌ی وزن-آهنگ و تخیل شاعرانه را به ما نشان داده است. و با این تاکید که: وزن-آهنگ و تخیل از یکدیگر جدایی‌پذیر نیستند. باری، این چانه‌زدن‌های طولانی ما را به یک نکته‌ی اساسی هدایت می‌کند: تنها تخیل قادر است که به ما بگوید چگونه نظم، که عبارت وزن-آهنگی نیز هست، میزان مسلط بر معنا نیز هست.

¹ Chin P'ing Mei

² Hendecasyllable

^۳ حالت نزدیک به آن در فارسی استفاده از یک وزن با موسیقی‌ای متفاوت است، مثلاً وزن مقارب شاهنامه را با وزن مقارب ساقی‌نامه‌ی حافظ مقایسه کنید. وزن عروضی یکی است، اما لحن یا وزن-آهنگ در آنها کاملاً متفاوت‌اند. م.

⁴ rhythmic clauses

⁵ Metrica Pespanola

^۶ یاکوبسن در مقاله‌ی “Linguistics and Poetics” می‌نویسد: “به دور از هر گونه تجرید، و نمایشی تئوریک، عروض - یا در اصطلاحی روشن‌تر، سامان هجایی - ساختار هر مصراع - یا با اصطلاحی منطقی - یک یک نمونه‌های نظم را مشخص می‌کنند... سامان هجایی عناصر متغیری از نمونه‌های نظم را شکل می‌بخشد و محدوده‌ی متغیرها را تعیین می‌کند. او سپس کشاورزان صرب را مثال می‌زند که با قالب‌های عروضی مشخص، و بدون کمترین اشتباه در استفاده از آن‌ها، شعرهای فی‌البداهه می‌سازند. در حقیقت، این امر به آن خاطر امکان‌پذیر است که به‌رغم ناخودآگاه بودن میزان‌های عروضی، حداقل حالتی شناخته شده است. (پنج هجایی‌ها در اسپانیایی از این گونه‌اند.) به هر حال، مشاهده‌ی یاکوبسن نافی اختلاف عروض و نظم ذاتی نیست. اولی واقعی است ایدال، یک الگو، یک چیز تجربیدی و بنابراین وسیله‌ی اندازه‌گیری است. نظم ذاتی چیزی است یگانه. (در اینجا باز سه شعر از سه شاعر مختلف اسپانیایی مثال می‌زند و ضمن اشاره به عروض یکسان در آن‌ها، وزن-آهنگ یگانه‌ی هر یک را به‌عنوان نظمی ذاتی متذکر می‌شود. برای روشن شدن منظور باز به دگرسانی وزن-آهنگ در پی‌نوشت ۳۱ از مقدمه‌ی مترجم رجوع کنید. م) باز ادامه می‌دهد: سه عامل در این تفاوت‌ها نقش دارد: وزن-آهنگ زبان در این یا آن مکان و مطابق با شرایط تاریخی؛ عروض از وزن-آهنگ اشتقاقی می‌یابد یا از دیگر دستگاه‌های نظم اقتباس می‌شود؛ و هر شاعر وزن-آهنگی خودویژه دارد. نمونه‌ی آخر عاملی تخصصی است و معیاری در تفکیک ادبیات منظوم از آن چیزی است که شعر واقعی نامیده می‌شود. م.

^۷ برای مطالعه‌ی وزن-آهنگ‌های روانی و لفظی به بخش پیش مراجعه کنید.

⁸ Heroic Couplets

⁹ stanza

¹⁰ Goutier

¹¹ fin de siecle

^{۱۲} این نکته نفوذ اندک سوررئالیسم را در انگلیس و امریکای آن دوره شرح می‌دهد. از دیگر سو، آن تاثیر در شعر معاصر قطعی است و از حدود سال‌های ۱۹۵۵ آغاز می‌شود.

¹³ T. S. Eliot. *A Study of His Writings by Several Hands* (London 1948).

¹⁴ Les Fleurs du Mal

¹⁵ Limbo

^{۱۶} ریاضی‌دان و تئوریسین، ۱۸۴۹-۱۹۱۷

¹⁷ Puriton

¹⁸ Kung

¹⁹ Lope de Vega

²⁰ Rensard

²¹ Novalis

²² Zorrilla

²³ Eugenio de Castro

²⁴ Le Conte de Lisle

²⁵ Moreas

²⁶ Diegz Miron

²⁷ Valencia

²⁸ Guillen

²⁹ Cernuda

³⁰ Espacio

³¹ Leopoldo Lugones

³² *Lunario Sentimental*

³³ Altazor

³⁴ Cesar Vallejo

عصر مدرن، در پی بازکشف حالات گوناگون و نامحدود هوا و هوس، و مقابله با عادات و رسوم کهن، این حس اطمینان‌برانگیز را نابود کرد، تا آنجا که باعث شد انسان‌ها دیگر نتوانند خود را در چهره‌ی دیگر انسان‌ها بازشناسند. این نگرش، انسان‌های به دور از تمدن را عناصر استثنایی می‌دید که باید متوقف گردند، مبادا که امکان یابند و به گذشته‌ی قابل انقراض بازگردند. شعار نیز چنین بود: سنت‌شکنی یا شمشیر. اما همزمان در تالارهای قرن نوزدهم، انسان‌های بی‌تمدن جدیدی ظاهر شدند که به‌رغم سخن‌راندن به زبان تمدن، غربت و تبعیدی بی‌پایان را به نمایش می‌گذارند. با این همه، فراموش نکنیم که این انسان‌های غربت‌زده و تبعیدی نتیجه یا عامل ارتجاع نبودند؛ بلکه خود محصول بحث‌ها و جدل‌های قبل از خود بودند. ریشه‌ی دیدگاه‌ها، بی‌آلایشی رفتار، و حتی خشونت هوس‌های این انسان تبعیدی نشان از دیوانگی و بیهودگی او داشت. و به‌رغم میل ما، خود نشان و نمایه‌ی سنت‌شکنی بود. بدین‌سان تفسیری این چنین پدید آمد: دین که در پی یافتن ماهیت جهان است، تلاش خود را در گرو کنکاش روشنفکرانه‌ای گذارد که تفاوت‌های دستگاه هستی را مد نظر داشت. از نظر یک انسان متمدن، عقب‌ماندگی یعنی غرابت، و انسان بی‌تمدن یعنی غریبه‌ای بیگانه. چنین برداشتی به‌منزله‌ی گمراهی و دوری است. زیرا که آن انسان عقب‌مانده در واقع نیمه‌ی دوم ماست. نیمه‌ی گم شده، و خود گم شده‌ی ماست. ترجمه، به خوبی این تغییر اندیشه را بازتاب داده است؛ زیرا به‌رغم آن نگاه و به جای نمایش جلوه‌های دیگر انسان‌ها، در پی یافتن هویت عالی انسانی است. پایه‌ی کار ترجمه آشکار کردن همسانی‌ها در ورای دگرسانی‌ها است. از این زاویه، ترجمه آشکار کرده است که تفاوت انسان‌ها ناشی از برتری‌شان نیست. حال این تفاوت‌ها چه در انسان به دور از تمدن رخ نماید و چه در همسایه‌ی دست راستی ما.

دکتر **جانسون** پژوهش‌های بسیار ارزنده‌ای روی نگاه جدید به انسان و جهان، انجام داده است. وی می‌گوید: «تیغ‌هی علف همیشه و همه‌جا همان تیغ‌هی علف است، چه اینجا و چه گوشه‌ی دیگر دنیا...، اما موضوع پژوهش من مردان و زنان‌اند، در واقع می‌خواهم ببینم که اینان چه تفاوتی

ادبیات و ادب‌پردازی

سخن گفتن را در واقع، باید به ترجمه کردن تعبیر کرد. وقتی که بچه معنای این یا آن واژه را می‌پرسد، در اصل خواستار آن است که اصطلاح ناشناخته را به زبان بچه‌گانه‌اش برگردانند. بر این قیاس، ترجمه (تفسیر معنا) در درون یک زبان، هیچ تفاوتی با ترجمه (انتقال مفهوم و معنا) از زبانی به زبان دیگر ندارد. از این نظر، همه‌ی انسان‌ها، به مانند آن کودک، تجربه‌ی یکسانی را از سر می‌گذرانند. چنانکه برخورد جبری جدا-افتاده‌ترین قبیله‌ها، با مردمان و زبان‌های دیگر، به همان شگفتی و عصبیتی منجر می‌شود که ما خود هنگام روبرو شدن با زبانی دیگر دچار شده‌ایم، و در پی دریافت گونه‌ها و منطقی‌های متفاوت بیان آن زبان، به این تردید درافتاده‌ایم که زبان ما جهان‌شمول نیست، بلکه تنها یکی از گونه‌های زبان است. در گذشته، ترجمه عامل رفع تردیدها و شک‌ها بود، زیرا به‌رغم نبود زبانی واحد، جوامع از ساختار همسانی برخوردار بودند و مردمان مختلف تابع آن ساختار یکسان، درد یکدیگر را می‌فهمیدند. این نکته را از آنجا می‌توان دریافت که در زبان‌های مختلف، مردم به شیوه و منطق همسانی سخن می‌گفتند. یکسان بودن منطق اندیشگی پاسخ روشنی بود که تردیدها را منتفی می‌کرد: «زبان‌های مختلفی وجود دارد. اما تو ای بابل^۱ فراموش نکن که معنا یکی است.» پاسکال نیز تلاش کرد حقیقت یگانه‌ی مسیحیت را به اثبات رساند. وی در این راه چندگونگی دین‌های مختلف را مورد توجه قرار داد و سپس برای حل مشکل چندگونگی زبان‌ها، به نمونه‌ی همگون فهم و ادراک تکیه و ادعا کرد و اینکه ترجمه علاوه بر تکامل اندیشه، ضامن یکپارچگی آن نیز هست.

با گذشته‌ی پشت سر خود دارند.“ نظر دکتر جانسون را می‌توان از دو جهت مورد ملاحظه قرار داد. نخست، براساس جدایی انسان از طبیعت و با این احتمال که این جدایی ممکن است به جنگی بدل گردد: هدف انسان امروز رستگاری نیست بلکه هدفش چیرگی بر طبیعت است. دو، بر پایه‌ی جدایی انسان‌ها از یکدیگر، جهان دیگر مجموعه‌ی واحد و یک‌دستی نیست، و به دو بخش تقسیم شده: طبیعت و فرهنگ. فرهنگ نیز به‌نوبه‌ی خود به فرهنگ‌های مختلف تقسیم شده است، که نمودش را می‌توان در زبان‌ها و جوامع دید: هر زبان دریچه‌ای است به دنیا، چنانکه هر تمدن خود دنیایی است. خورشیدی که از تکی‌ها ستایش می‌کردند از خورشید سروده‌های مذهبی مصر متفاوت است، گرچه مبدا روحانی هر دوی آن‌ها یکی بود. در دو سده‌ی اول میلادی فیلسوفان و مورخان می‌کوشیدند که اختلاف میان نخبگان و جوامع، عصرها و دوران‌ها را ثابت کنند. امروزه نیز، انسان‌شناس‌ها و زبان‌شناس‌ها، در همین راستا گام برمی‌دارند، اما این دسته‌بندی‌ها با همه‌ی اهمیت‌شان، کمتر متوجه تفاوت میان فرهنگ و طبیعت، و بیشتر در پی یافتن تفاوت میان انسان متمدن و نامتمدن است. حتی به دنبال آن، ناهماهنگی و اختلاف سطح تمدن‌های مختلف نیز مورد نظر قرار گرفته؛ و بنابراین هر تمدن در درون خود نیز دچار اختلاف شده است. می‌توان چنین تعبیر کرد که زبان‌هایی که با هدف تفهیم-و-تفاهم به کار می‌بریم، ما را به دام توری نامرئی از صداها و معناها انداخته، و قومیت و ملیت ما را در خود زندانی نموده است. جدا-سری و بخش‌بخش شدن حتی به درون زبان نیز رخنه کرده است؛ و ما آن را در دوره‌های گوناگون تاریخی، طبقات مختلف اجتماعی، نسل‌های مختلف، و رابطه‌ی نخبگان و مردم عامی مشاهده می‌کنیم، در واقع این‌ها دیوارهای زنده‌ای هستند که حصارهای درونی را پدید می‌آورند.

همه‌ی این تحولات می‌توانست موجب نومیدی مترجمان گردد، اما برعکس، با رشد و تکامل تضادها، ترجمه نقش عمیق‌تر و حساس‌تری یافت. شاید علت این بود که ترجمه به صرف وجود اختلاف میان زبان‌ها از میدان بدرنرفت، و خود تبدیل به ابزار مهمی برای مطالعه‌ی دیگر زبان‌ها گردید.

به هر علت، نقش ترجمه را نمی‌توان کم اهمیت شمرد. زیرا به توسط آن، شیوه و منطق متفاوت بیان در دیگر ملیت‌ها بر ما آشکار شده است. دنیای ما، از یک‌سو، مجموعه‌ای از ناهماهنگی‌ها و تضادها است. و از دیگر سو، نمایشی از تاثیر ناخواسته‌ی آثاری که از دیگر منابع گرفته شده و در واقع ترجمه‌ای است از ترجمه‌ی ترجمه‌ای دیگر که طبعاً با منبع اولی تفاوت بسیار دارد. هر متن حتی اگر برگردانی از متن دیگر باشد، خود اثری است یگانه. در واقع هیچ اثری را نمی‌توان دریست اصیل یافت، زیرا خود زبان نیز در اصل برگردانی است از دنیای غیرادبی. گذشته از آن هر نشانه یا جمله برگردان و ترجمه‌ای است از نشانه و جمله‌ای دیگر. ابن بحث را می‌توان به شیوه‌ی سلبی نیز مطرح کرد تا که کمترین خدش‌های به اعتبار اثر وارد نشود: همه‌ی آثار بی‌همتایند، زیرا هر یک تفاوت‌های خاص خود را دارند. حتی می‌توان با اطمینان ادعا کرد که: هر ترجمه آفرینشی است بسیار مهم، چون اثری را از دنیای دیگر به جهان ما می‌آورد.

انسان‌شناسی و زبان‌شناسی، ترجمه را تنها در مفهوم انتقال ساده‌ی اندیشه می‌بینند - عملی که در اسپانیایی با واژه‌ی Servile (و در فارسی با اصطلاح تحت‌اللفظی) نشان داده می‌شود. من اصراری ندارم که بگویم ترجمه‌ی تحت‌اللفظی ناممکن است. اما بی‌تردید این کار را نیز برگرداندن نمی‌نامم. ترجمه، برگردان مبتکرانه‌ی یک اثر است، که در آن زنجیره‌ی واژگان جدید همان امکان خواندن به زبان اصلی را برای ما فراهم می‌کند. ترجمه‌ی 'واو به واو' بیشتر شبیه لغت‌نویسی و تهیه‌ی فرهنگ است تا برگردان خلاق و ادبی یک اثر، و به هر صورت (حتی اگر با وسواسی بیرون از حد همراه باشد) با تغییر متن اصلی همراه است - مگر آنکه به‌مثابه‌ی اثری علمی تنها متوجه‌ی انتقال معنا باشد. ترجمه در واقع فعالیتی ادبی است، زیرا به قول یاکوبسن تنها در صورتی امکان‌پذیر است که دو شیوه‌ی بیان و انتقال احساس - یعنی استعاره و مجاز - را به زبان دوم برگرداند. آثار از این نظر، به‌هیچ‌عنوان به زبانی دیگر منتقل نمی‌شوند، اما کار ترجمه تکرار و انتقال موضوع اثر به شکلی دیگر است. به‌عبارتی بازآفرینی اثر اصلی است به‌مثابه‌ی مجاز و استعاره. برخلاف ترجمه‌ی 'واو به واو' یا 'تفسیری'، شیوه

با جوهرهای ترجمه‌ناشدنی،
از زبان اسپانیایی ما.^۳

نیروی کاهش‌ناپذیر زبان اسپانیایی، استعاره‌ای به‌کلی بیگانه، و برعکس ادعا، ترجمه‌شدنی است؛ زیرا که از تجربه‌ای جهانشمول سخن می‌گوید. شاعران معمولاً از شیوه‌های بیانی همسان بهره می‌برند، حتی اگر زبان‌شان متفاوت باشد. واژه‌هایی متفاوت با مضمون و احساس و معناهایی نزدیک به هم و قیاس‌شدنی. این نکته به کنار، تعجب‌آور خواهد بود اگر بدانیم که این شعر ترجمه‌ناپذیر اسپانیایی مشحون از مترادف‌ها و هم‌ریشه‌های رومی، عربی، سلتیکی و باسکی است. البته به کار بردن نام شهرهای کاتالینی و ایلودا به لهجه‌ی کاستیلی و لریدا از کم‌دقتی اونا مونو ناشی نشده، بلکه از آنجا ناشی شده که بدون توجه به تجربه‌ی جهانشمول نهفته در اثر، ادعای ترجمه‌ناپذیر بودن نام‌ها را دارد. او این شعر را در استقبال از این اثر هوگو سروده است: «همه چیز آماده‌ی مرتعش شدن است، ایرن، کویمبرا، سانتاندر، المودوار / و در هنگام طنین / پژواک نمادهای بیور.» در زبان‌های اسپانیایی و فرانسوی، معنا و احساس یکسان آمده، زیرا نام‌های اسطوره‌ای به یکسان بر دو زبان جاری می‌شوند، از این رو، هوگو نیز آن‌ها را به اسپانیایی تکرار می‌کند، بدون آنکه حتی تلاش کند آن‌ها را به تلفظ فرانسوی برگرداند. تکرار تاثیرگذار است، بنابراین این واژه‌ها با تکرار، معناهای مختصر خود را عریان می‌کنند و بعد بدل به ناقوس‌های ادبی می‌شوند؛ حتی اگر طنین آن‌ها به فرانسه عجیب‌تر از گویش کاستیلی باشد. برگرداندن در واقع کاری است عظیم و سهمناک که با نوشتن متن اصلی برابری می‌کند - با این همه ناممکن نیست. دو شعر هوگو و اونا مونو این نکته را تایید می‌کنند. چون در هر دو معناهای جدا نشدنی - یا بگوییم، ذاتی - به‌خودی خود باقی مانده‌اند. البته ناگفته پیداست که شرط موفقیت، بازسازی و بازآفرینی فضا و کلیت اثر، مطابق با متن اصلی است. 'والس' استیونس بخشی از این معیارهای اصلی را بدین‌گونه زیبا بیان می‌کند:

... نجیب زاده‌ی سخت‌کوش

بازآفرینی مجاز و استعاره، شکل (فرم) محکم و به هم‌پیوسته‌ای را پدید می‌آورد که نسبت به اصل اثر کمترین دگرسانی را دارد. شاید بتوان این دو شیوه‌ی متفاوت را بدین‌گونه تعبیر کرد: اولی، ترجمه‌ای توصیفی توسط سوم شخص است و دومی یک برابرگذاری ادبی است.

برگردان شعر دقیقاً نقطه‌ی مقابل گونه‌ی اول قرار دارد. این حکم وقتی مسلم می‌شود که بدانیم بسیاری از بهترین شعرها، در زبان‌های مختلف غربی، حاصل ترجمه شعر از زبان‌های دیگر است. جرج مونن منتقد و زبان‌شناس، در این رابطه بهترین آثار شاعران بزرگ را گرد آورده و نقش ترجمه را در یک یک آن‌ها نشان داده است.^۲ وی در این کتاب ادعا می‌کند که برگرداندن معناها و احساسات جداینپذیر یک اثر، امری است ممکن؛ البته باور دارد که ترجمه کل متن را منتقل نمی‌کند، اما می‌تواند معنای ذاتی و هسته‌ی تخیلی اثر را برگرداند. وی می‌گوید: «یک شعر از نیروهای نهفته‌ای چون طنین موسیقایی و واکنش معنا نسبت به صدا و وزن پدید آمده است، این خصوصیات را نمی‌توان به‌طور قطع برگرداند، اما معناهای ذاتی و جدا-نشدنی را به‌طور قطع می‌توان.»

اذعان می‌کنم که این نظریه چندان جالب نیست، و البته، نه فقط به‌خاطر اینکه در نقطه‌ی مقابل نظر من درباره‌ی شعر جهانی است، بلکه بیشتر به‌خاطر پنداشت اشتباهی است که از مفهوم ترجمه به دست می‌دهد. بی‌تردید همه هم‌رای من نخواهند بود، چنانکه بسیاری از شاعران مدرن، برخلاف من، شعر را چیزی ترجمه‌ناپذیر می‌دانند. اما به نظر من، این شاعران با عشقی عظیم به ذهنیت ادبی، کار خود را آغاز می‌کنند، و یا گرفتار نوعی ذهن‌گرایی، به دام تقدیر می‌افتند. کبدو در یک شعر بدین‌گونه این توهم را مورد دهن‌کجی قرار می‌دهد: «آب‌های ژرف / آنجا که احساس می‌کنم به خود عاشق شده‌ام.» در مقابل اونا مونو شوریده، در یکی از خیزش‌های غنایی و میهن‌پرستانه‌اش مدعی می‌شود که:

شما تصویر کامل نام‌ها هستید،

آزاد، برگزیده و مناسب،

بر قله‌های زبان خود می‌زید
 در آینه‌ی اسپانیایی آن قله‌ها،
 نگاه اسپانیایی همراه با کلاه نجیب‌زادگان
 تمام قد می‌ایستند
 اسپانیایی‌مآب، راهی برای زیستن.
 آفریدن ملتی در یک عبارت.

زبان در این شعر تبدیل به یک چشم‌انداز می‌شود و استعاره‌ی ملتی ویژه را می‌آفریند. در این اثر، همه چیز به مرحله‌ی بیان می‌رسد، همه چیز برگردانده می‌شود: عبارت‌ها رشته‌کوهی می‌شوند و کوه‌ها نشانه‌های بیرونی یک تمدن. سرگیجه‌ای درونی، بازی بازتاب‌های ادبی که خطر واقعی را پنهان می‌کند. محاصره در میان واژه‌ها، ما به غرقاب شعر و اضطراب درمی‌افتیم، آنگاه در غرابت و دوری زندگی که دیواری میان نام‌ها – و نه اشیا – می‌کشد، به تعجب می‌ایستیم که واژه‌ها چه شدند و کجا رفتند.

حیران میان سیل جمعیت و غروب
 راستی عجیب نیست که نام من فدریکو است.

تجربه‌ای بیش از اندازه جهانشمول: لورکا حتی اگر نامش تام، جان، جوانگ ترو نیز می‌بود باز دچار همین غرابت و تنهایی می‌شد. گم کردن نام برای ما به مانند گم کردن سایه‌مان است؛ و بی‌نام شدن بیشتر ما را به سایه می‌برد تا هیچ نبودن، زیرا نبود رابطه میان شیئی و نام آن واقعا تحمل‌ناپذیر است. در این حالت یا معنا دود می‌شود یا شیئی محو. دنیایی از معناهای ناب به همان اندازه دلگیر است که دنیایی از اشیا بدون نام و معنا. زبان دنیا را مانوس می‌کند. اما آنان که بیش از اندازه در هستی سر-در-گم‌اند با وجود داشتن نامی چون فدریکو یا **سوجی**^۴، باز در پی آفریدن نامی دیگر-اند. واژه‌ای نوین که بگونه‌ای خاص واژه‌ی کهنه را ترجمه می‌کند: مجاز یا استعاره‌ای که بدون ذکر نام قبلی، آن را باز می‌نمایاند. در سال‌های اخیر، شاید به دلیل خصوصیات تجاوزگرانه‌ی زبان‌شناسی، گرایشی به نادیده

گرفتن نقش مهم و ادبی ترجمه پدید آمده است، اما واقعیت خلاف آن را ثابت می‌کند. ممکن است که بتوان ترجمه را به‌عنوان موضوعی علمی مورد مطالعه قرار داد، اما خود ترجمه به‌مانند ادبیات تنها در حوزه‌ی تخصصی زبان جای دارد، و تنها در همان حوزه مورد بررسی قرار می‌گیرد. این نکته حتی در مورد ماشین ترجمه نیز صادق است، البته اگر بتواند به‌مانند مترجمین واقعی، برگردانی کاملاً ادبی ارائه دهد. از شرط‌های لازم ترجمه، دانش وسیع زبان‌شناسی است، اما مهم نیست که کامپیوتر به کمک مترجم بیاید یا مجموعه‌ای از کتاب‌های فرهنگ و دستور زبان. اگر این گفته شما را قانع نمی‌کند اجازه دهید سخن **آرتور والی** را یادآوری کنم:

یک پژوهشگر فرانسوی می‌گوید: شاید امروز مترجمان مجبور باشند که خود را پشت متن‌ها پنهان کنند، اما روزی که این آثار فهمیده شدند به میدان باز گشته سخن‌گفتن آغاز خواهند کرد. واقعیت این است که به‌جز جمله‌هایی چون 'گرچه موش را دنبال کرد'، به‌ندرت بتوان جمله‌ای یافت که واژه به واژه به زبان دیگر برگردانده شود. در واقع ترجمه‌ی یک جمله، یعنی برگزیدن مضمونی نزدیک به جمله اصلی با بیانی متفاوت اما روشن... به عبارت دیگر، این من هستم که باید سخن بگویم، نه متن‌ها.

مشکل بتوان نکته‌ای به گفته‌ی بالا افزود.

می‌گویند شاعران بهترین مترجمان جهان‌اند، اما واقعیت خلاف آن را ثابت کرده است؛ به‌ندرت اتفاق می‌افتاد که یک شاعر مترجم خوبی هم باشد؛ زیرا تقریباً همیشه، آثار دیگران، شاعر مترجم را در آستانه‌ی انیت شعری قرار می‌دهد و شعری را می‌آفریند که از آن اوست و نه شاعر قبلی. برعکس، مترجم خوب، مسیری به کلی متفاوت را طی می‌کند. برای او هدف آفرینش اثری برابر با اصل است، به‌عبارت دیگر، قصد او همسان‌پردازی است نه هویت بخشیدن به ذهن خود. مترجم از شعر می‌آغازد تا، سرانجام به آن نزدیک‌تر شود. از این نظر، یک مترجم خوب شعر، مانند آرتور والی، شاعر خوبی نیز هست. این نکته را می‌توان به شیوه‌ی سالبه نیز طرح کرد: یک شاعر خوب کسی است که به همان خوبی ترجمه کند. مثلاً نروال در

ترجمه‌ی **فاووست**، بخش یکم؛ یا، **هاینه** و کسانی دیگر. نروال به‌طرزی شگفت‌انگیز شیوه‌ی کار گوته، **ژان-پال**^۵ و دیگر شاعران آلمانی را تقلید می‌کرد.^۶ در واقع تقلید در کار او خواهر توامان ترجمه بود؛ زیرا ضمن همسان‌پردازی، تفاوت‌های ویژه‌ی خود را نیز نشان می‌داد. به هر رو، ناتوانی شاعر در ترجمه، تنها از دلایل روانی مختلف ناشی نمی‌شود. و باز نیازمند اشاره به این نکته هستیم که ترجمه‌ی شعر و سرایش هر دو روندی همسان دارند، جز آنکه از دو نقطه‌ی متضاد آغاز به حرکت می‌کنند.

هر واژه، شبکه‌ای از معنای بالقوه است، اما وقتی که در کنار دیگر واژه‌ها جمله‌ای را پدید می‌آورد، معنایی را از میان آن شبکه برمی‌گزیند و دیگر معناها را در سایه‌ی روابط موجود در جمله محو می‌کند. در نثر معنا اصولاً با معنای دیگر واژه‌ها هماهنگ می‌گردد، اما همان‌طور که گفته آمد، یکی از ویژگی‌های بارز شعر – و شاید اصلی‌ترین و اساسی‌ترین آن – حفظ وجوه و لایه‌های مختلف معنایی هر واژه است. به عبارت دیگر، شعر با تکیه بر این ویژگی توانمندی کلی زبان را در کهنکشان‌ی سه بعدی به نمایش می‌گذارد، و ضمن آن رابطه‌ی گفتار با نثر را زنده و مستمر می‌کند. (به-عبارتی تاکید می‌کند که نثر، در معنای واقعی کلمه، فاصله‌ی چندانی با نیازهای عالی اندیشه ندارد.) منتقدین از دیرباز روی این ویژگی شعر بحث‌های سرگیجه‌آور و طولانی‌ای کرده‌اند، غافل از اینکه، این ویژگی ضمن حفظ عامل جبری و تقدیری معنا، ثبات و سکون نشانه‌ها را به ارمغان می‌آورد. کار شعر تغییر ناگهانی زبان است، از این نظر، شعر سمت و سویی مخالف نثر دارد. در نثر حرکت نشانه‌ها گرایش به قالبی کردن معنا دارد، در حالی که در شعر نشانه‌ها ثابت و بی‌تحرك، جلوه‌های مختلف معناها را بازتاب می‌دهند. زبان دستگامی از نشانه‌های متحرک است که، در یک مرحله، دچار تغییرات درونی می‌شود. این فراشد بدین‌گونه روی می‌دهد: واژه‌ها جانشین یکدیگر می‌شوند، یا جمله‌ها به گونه‌ای متفاوت بیان می‌شوند. **چارلز سندرز پرس** می‌گوید: «معنای هر واژه همیشه واژه‌ی دیگری است.» در تایید این گفته کافی است به یاد بیاوریم که در پاسخ به جمله‌ی «این چه معنایی دارد؟» همیشه جمله‌ی دیگری دریافت می‌کنیم. اما

در قلمرو شعر، واژه‌ها توان حرکت و تغییر را از دست می‌دهند؛ معناهای شعر متعدد-اند و همیشه دگرپذیر، اما واژه‌ها نمی‌توانند جابه‌جا شوند زیرا با هر دگرگونی، شعر به کلی نابود می‌شود. شعر از این نظر، چیزی است ورای زبان، البته بدون آنکه بخواهد حوزه‌ی زبان را ترک گوید.

سیلان شعری با غرق شدن در جنبش و تحرک زبان، آمد-و-شد را آغاز می‌کند. شاعر واژه‌های ملموس را برمی‌گزیند، یا خود به توسط آن‌ها برانگیخته می‌شود؛ سپس در ترکیب و کنار یکدیگر گذاردن آن‌ها شعر را می‌آفریند. بنابراین کار شاعر، پرداختن شعر توسط نشانه‌هایی است که از حرکت و جنبش می‌افتند و دیگر قابل جابه‌جا شدن نیستند. مترجم برعکس، از جنبش درونی زبان آغاز نمی‌کند، نقطه‌ی آغاز برای او، مواد خام شاعری دیگر است که در زبانی ملموس‌تر، به ساختمانی کامل به نام شعر بدل شده. در این حالت، زبان سنگی است که خصوصیات حسی و زنده را در آن می‌تراشند و بدل به پیکره می‌کنند. مترجم مانند شاعر نیست که از نشانه‌های (واژه‌ها) متحرک، متن دگرگون-ناپذیر بیافریند. کار او در واقع، جدا کردن عناصر متن اصلی و بازگرداندن نشانه‌ها به زبان است. تا اینجا مترجم در واقع به مانند یک منتقد عمل کرده است، چون ضمن خواندن، آن را برگردانده است. هر نقد اصولاً برگردان و یا حداقل آغازی برای برگرداندن یک اثر است. البته با توجه به این نکته که برگردان در همان زبان صورت می‌گیرد و ناقد متن خود را بر بنیان شعر بازمی‌آفریند؛ اما کار مترجم به این جا پایان نمی‌گیرد. کار او در ادامه، برگزیدن نشانه‌های همسان در زبانی دیگر و بازسازی بنای اصلی در زبان دوم است. و باز با این تفاوت که شاعر هنگام سرایش نمی‌داند چه خواهد آفرید، اما مترجم با آگاهی تمام تلاش دارد که اثری مطابق با اصل بیافریند. شعر و ترجمه هم-پای یکدیگر در کار آفرینش‌اند، اما مسیر حرکت آن‌ها و نتیجه‌ای که حاصل می‌شود، متفاوت است. برگرداندن یک اثر یعنی بازآفریدن آن. البته متوجه باشیم که بازآفرینی در اینجا به معنی بازسازی شعر اصلی در شعری دیگر است و نه گرته‌برداری یا برابرگذاری واژه‌ها و جمله‌ها. ترجمه یعنی انتقال

ماهیت اثر به زبانی دیگر. والری این نکته را چنین بیان می‌کند: «بازآفرینی یعنی خلق عناصر تعیین‌کننده‌ی همسان در معنایی دیگر.»^۶

برگرداندن و آفریدن کاری است توأمان، زیرا از یک سو، مطابق با نظر بودلر و پاند، هیچ وجه تمایزی میان خود ندارند و از دیگر سو، همیشه با کاهش و افزایشی متناوب دو جریان زاینده و مستمر ادبیات را پدید می‌آورند. دوره‌های مختلف اوج شعری در غرب، از نقطه‌ی آغاز آن در جوامع اولیه تا روزگار ما، همیشه با تلاقی و برخورد درونی امواج سنت‌های شعری مختلف همراه بوده است. این در هم‌تنیدگی گاه گونه‌ای از تقلید و گاه شکلی از ترجمه به خود گرفته است. از این زاویه، شعر اروپا را باید به‌مثابه‌ی تاریخ پیوستن سنت‌های مختلف به جریانی واحد دانست. مجموعه‌ی گسترده‌ای که با پشت سر گذاردن تاثیر ادبیات عرب بر شعر غنایی-روستایی، و تاثیر هایکوه‌های ژاپنی و شعر چینی، به شعر مدرن امروز می‌رسد. کار منتقدین معمولاً بافتن این تاثیرهاست، اما فراموش نکنیم که واژه‌ی تاثیر معنای بسیار مبهمی دارد. باید هوشیار بود و این نکته‌ی اساسی را مد نظر داشت که شعر در دنیای غرب، کل یگانه‌ای را تشکیل می‌دهد. بنابراین سبک‌ها و گرایش‌های سبکی نقشی اساسی در تحول آن دارند. برعکس سنت‌های قومی، کمتر به شعر غرب ویژگی ملی می‌دهد. به‌عبارت دیگر شعر غرب بیشتر از هر چیز متکی به تحولات زبان‌شناختی است. از این رو دان^۷ بیشتر به کبدو (اسپانیایی) نزدیک است تا وردورث^۸ هم‌زبانش. چنین است نزدیکی گونگورا به مارینو، و هیتا^۹ به شوسر^{۱۰}. در واقع میان گونگورا و هیتا هیچ وجه مشترکی جز زبان نمی‌توان یافت، که آن هم در ویژگی‌های سبکی متمایز می‌شوند. سبک‌ها عامل جذب عناصر سنتی و شیوه‌ی جدید بیان‌اند، و از همین راه نیز به زبان‌های دیگر رخنه می‌کنند. با وجود این، اشعار ما - آن‌ها که از روحی ادبی سرشار‌اند - همه بی‌همتا و یگانه‌اند. تاکید می‌کنم: بی‌همتا و نه، تک افتاده و تنها. این آثار همه به گونه‌ای در ارتباط با آثاری دیگر از زبانی دیگر، آفریده شده و زندگی آغاز کرده‌اند. بدین‌سان، نباید تعدد زبان‌ها را نقطه‌ی مقابل بی‌همتایی آثار شاعران گذارد و نتیجه گرفت که با تضادهایی سازش‌ناپذیر سروکار داریم.

برعکس باید به این اطمینان رسید که تضادها و بازتاب‌های آن‌ها دنیایی واحد اما جدا جدا، پدید آورده است. در دوره‌های مختلف، شاعران اروپایی - و امروز، شاعران هر دو قاره‌ی امریکا - اشعار همسانی را به زبان‌های مختلف سروده‌اند. اشعار ضمن نمایش انطباق یک‌دست سبکی، تفاوت‌های دیدگاهی مختلف را نیز نشان می‌دهند. آنچه از نزدیک به نظر می‌رسد، اختلافات است، اما با اندک فاصله‌ای متوجه می‌شویم که به کنسرتی گوش سپرده‌ایم که موسیقی‌دانانش، به‌رغم استفاده از سازهای متفاوت، آهنگی یکسان می‌نوازند و جالب‌تر اینکه هیچ کدام مجبور به پیروی از رهبر ارکستر یا میزان‌های یکسان نیستند. از آن گذشته، ضمن همسانی، به‌راحتی می‌توان خلایقیت را از ترجمه و ابتکار را از تقلید تمیز داد. همسرایی در ضمن تک-سرائی، یکی نغمه‌ای الهام‌بخش می‌آغازد و دیگران از پی او، طیفی وسیع از آثار متنوع را ارائه می‌دهند، بی‌آنکه واقعاً معلوم شود موضوع و دستمایه‌ی اصلی از کجا آمده یا چه کسی نخستین‌بار آن را سروده است. اروپا در سال‌های آخر قرن گذشته، یکپارچه از تکنوازی شعر فرانسه به هیجان آمد. تکنوازی‌ای که بودلر آغاز کرد و مالارمه آن را به کمال رساند، شاعران نوگرایی اسپانیا-امریکا از جمله پیشگامانی بودند که با تقلید از شعر فرانسه، آثار ویژه‌ی خود را آفریدند.^{۱۱} اندک زمانی بعد، شاعران انگلیسی با سازها و میزان‌هایی متفاوت، آن راه را ادامه دادند: با نگاهی منتقدانه‌تر و البته کمی موفرانه، می‌توان لافورگو را به‌جای ورلین در مرکز جریان قرار داد و با نقش خدشه‌ناپذیر او (لافورگو) در جنبش 'مدرنیسم' انگلیس-امریکا، ویژگی‌های سمبولیستی چون پاند و ضدسمبولیستی چون الیوت را توصیف نمود. بعدها پاند و الیوت هر دو ضمن پیروی از نمادگرایی (سمبولیسم) لافورگو، این سبک را به نقد می‌کشند و با استهزای آن به نتیجه‌ای رسیدند که پاند خود با عنوان 'دام‌های مسخره سمبولیست‌ها' از آن گریخته بود. اندک زمانی بعد به‌جای مدرنیسم، شعر 'مدرن' قد برکشید و در والس استینوس و ویلیام کارلوس ویلیامز به نغمه‌های نوین شعر انگلیس-و-امریکا رسید.

نقش لافورگو در ادبیات انگلیسی و اسپانیایی، نمونه‌ای از استقلال درونی آفرینش به‌جای تقلید، و ترجمه به‌جای بازنمایی است. تاثیر لافورگو

بر الیوت و پاند انکارناپذیر است، اما هنوز کمتر سخنی درباره‌ی تاثیر او بر شاعران اسپانیایی-امریکایی گفته شده است. سال ۱۹۰۵، شاعر آرژانتینی، لئوپولدو لوگونز - از بزرگترین شاعران اسپانیایی زبان که کمتر مورد مطالعه قرار گرفته است - مجموعه‌ی **گرگ و میش در باغ** را به چاپ رساند. در این اثر می‌توان بخشی از ویژگی‌های لافورگو را که برای نخستین بار در زبان اسپانیایی بازتاب یافته، مشاهده کرد. ویژگی‌هایی چون: کنایه‌پردازی، تقابل پرهیاهوی زبان ادبی و گفتاری، و تخیل تند و خیزابی‌ای که پوچی زندگی شهری را در کنار طبیعت می‌گذارد تا هیات بدقواره و بی‌تناسب آن را تمام عیار نمایش دهد. به‌نظر من بعضی از اشعار این دفتر مربوط به سال‌های آخر سده‌ی پیش، یعنی زمان ضعف و سستی سرمایه‌داری امریکای لاتین، بوده است. سال ۱۹۰۹ لوگونز **گاهنامه‌ی قمری عواطف** را منتشر کرد، این کتاب، با وجود تقلید از لافورگو، از جمله‌ی اصیل‌ترین آثار روزگار خود است، و حتی هنوز هم ارزش خواندن و دریافت حسیات دل‌انگیز و دلنشین‌اش را دارد. تاثیر این کتاب بر شاعران اسپانیایی-امریکایی بسیار زیاد بود، اما بیش‌تر از همه بر شاعر مکزیکی **لوپز ولارد**^{۱۱} اثر گذارد. ولارد با انتشار کتاب **اضطراب** به سال ۱۹۱۹، راهگشای ادبیات پسامدرن امریکای لاتین شد؛ ناگفته نماند که منظور از پسامدرن در اینجا همان ضدیت نمادگرایانه با نمادگرایی است. البته دو سال پیش از آن نیز، الیوت در کتاب خود لافورگوی ضدسنت را نشان می‌دهد. این دو شاعر - یکی در بوستون، درست بیرون از هاروارد و رمیده از دانش و محافل علمی و دیگری در شهر زاگاتس - نگاه و بیان همسانی را به جهان عرضه می‌دارند. اما شاعر مکزیکی اندک زمانی بعد در سال ۱۹۲۱ و به سن سی و سه سالگی درمی‌گذرد: غمناک بازگشتی پرهیاهو. پایان کار او هم‌زمان با آغاز کار الیوت است. بوستون و زاگاتس، یکسان دانستن نام این دو شهر امروز خنده بر لبان ما می‌نشانند، اما از سر اتفاق، به‌مانند آن ناهمسازی‌هایی است که لافورگو را مست لذت می‌نمود. دو شاعر، در فاصله‌ی سال‌هایی نزدیک به هم، و با دو زبان متفاوت - اما با کمترین گمان نسبت به حضور یکدیگر - دو نمونه و

گونه‌ی متفاوت از شعرهای برابر با لافورگو را سرودند، تا چند سالی بعد، که باز شاعر سومی از راه برسد و آن را در زبانی دیگر بازآفرینی کند.

^۱ اشاره است به داستان 'برج بابل' در تورات و ویرانی آن برای اینکه مردمان به زبانی واحد دست نیابند. م.

^۲ Georges Movnin, *Proleimes Theoriques dela Traduction* ,

^۳ قسمت اول شعر مجموعه‌ای از نام‌هاست که شکل ترجمه نشده‌ی آن چنین است:

Avila, Malagn, Caceres,
Jativa , Merida, Cordoba,
Cudad Rodrigo, Sepulveda
Udeda, Arevalo, Fromista,
Zumarraga, Salamonca,
Turengano, Zaragoza,
Lerida, Zamarramala,

در ادامه چهار مصرع است که ترجمه‌ی آن در متن آمده، باز در ادامه این نام‌ها را در شعر

هوگو مقایسه می‌کند.

^۴ سوچی Soji شاعر چینی.

^۵ Jean- Poul

^۶ تقلید در اینجا برابرنهاد Imitation است و بیش از آنکه معنی تقلید در خود داشته باشد معنی بازنمایی Representation می‌دهد، اما برای اینکه باز این واژه را به کار برده، ما نیز معادل فارسی آن، تقلید را به کار برده‌ایم تا از یک طرف سابقه‌ی این اصطلاح در حوزه‌ی بحث **بوطیقای ارسطو**، ابن سینا، خواجه نصیر و غیره گم نشود و از سوی دیگر تصور نشود که باز واژه‌ی تازه‌ای را به کار برده است. لازم به توضیح است که باز در نوشته‌های بعدی خود، واژه‌ی بازنمایی را به‌طور اعم بهتر و دقیق‌تر از تقلید می‌یابد و آن را به کار می‌برد. م.

^۷ Donne

^۸ Areipreste Hita

^۹ Chorcer

^{۱۰} سال‌های ۱۸۸۰ جنبش ادبی **مدرنیسم** در امریکای لاتین و اسپانیا پدیدار شد. مدرنیسمو برابر نهاد واژه‌ی سمبولیسم فرانسه است و هیچ ارتباطی با آنچه در انگلیسی مدرنیسم نامیده می‌شود، ندارد. در انگلیسی، مدرنیسم به جنبش و گرایش ادبی، هنری‌ای اطلاق می‌شود که در دهه‌ی دوم سده‌ی حاضر آغاز شده. بدان‌گونه که منتقدان امریکای شمالی و انگلیس به کار برده‌اند، این جنبش همان است که در فرانسه، ایتالیا، آلمان، روسیه و بقیه‌ی اروپا وجود داشته و مطابق است با آنچه در اسپانیایی به "جنبش پیشرو" شهرت دارد، مفهومی که فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، کوبیسم، سوررئالیسم، آتریسم و غیره را در بر می‌گیرد. تاسف‌بار است که منتقدان انگلیسی‌زبان هر دو مفهوم را چه به معنی کلی و چه به معنی خاص و سنتی که از ۱۸۸۰ با واژه مدرنیسمو در اسپانیایی مصطلح شده، نادیده گرفته‌اند. این نکته وقتی بیشتر رنگ معما به خود می‌گیرد که به‌خاطر آوریسم، کشورهای انگلیسی‌زبان، به‌رغم معرفی شاعران، نویسندگان و هنرمندان بزرگ این قرن، هیچ جریان مهم ادبی یا هنری عرضه نشده‌اند. مگر جریان ضعیف ورتیسیسم (Vorticism) پاند، و پی. دبلیو. لویس (P. W. Lewis) که گرته‌برداری ضعیفی از فوتوریسم و کوبیسم بود. در احتراز از برداشت اشتباه 'مدرن' را برای جنبش اسپانیا-و-امریکا به کار بردام و "جنبش پیشرو" را برای جنبش‌های شعری و هنری قرن بیستم، و 'مدرنیسم' را برای شعر و هنر انگلیس و امریکا.

^{۱۱} Lopez Velarde

بنابراین منطق نیز تجربه‌ی ساده‌ای از شیوه‌ی بیان در یک زبان است، یعنی به تعداد زبان‌های موجود منطق‌های دگرسان وجود دارد.

ویلهم ون هامبولت اولین زبان‌شناسی بود که زبان را، به‌عنوان چیزی ساخته‌ی ذهن فرد، رد کرد. در سال‌های ۱۹۳۰ زبان‌شناس امریکایی، **بنجامین لی ورف**، بی‌خبر از کار هامبولت و شاگردانش، به‌طور مستقل به همین نتیجه رسید. البته کارهای مهم و ماندگار ورف تنها در فرموله کردن این نظرات خلاصه نمی‌شوند، در حقیقت کار مهم او همراه کردن مثال‌های بسیار ملموس و تحلیل‌های موثر، درباره‌ی این بحث است. تقریباً همه‌ی نمونه‌هایی که ورف ارائه می‌دهد، از زبان‌های سرخپوستی هوپی، مین و ناواتل گرفته شده. ورف در اصل مهندس شیمی بود و نه زبان‌شناس، تحصیلاتش نیز در دانشگاه ام. ای. تی. به او این امکان را داد که در یک شرکت بیمه‌ی آتش‌سوزی به کار پردازد، و ظاهراً به‌خاطر کار صادقانه و موثرش بود که به بخش پژوهشی شرکت منتقل شد. ورف با استفاده از این امکان به پژوهش درباره‌ی سرخپوستان پرداخت. شناسنامه‌اش چنین است: ۱۸۹۷ به دنیا آمد، از سن ۲۷ سالگی به زبان‌شناسی علاقه‌مند شد؛ کار در میان سرخپوستان موجب آشنایی و شیفتگی‌اش به زبان‌های سرخپوستی شد. همزمان از اثر تاریخی **پروسکات** (فتح مکزیکو)، سخت متأثر شد. **رابرت فراست** درباره‌ی تاثیر این کتاب جالب می‌نویسد: «اولین شعرم را بعد از خواندن قطعه‌ی کورتر سرودم.» ورف از کودکی عاشق حل معما و جدول بود. بنابراین تعجب‌آور نیست اگر می‌بینیم در بزرگی نیز تلاش می‌کند تا رمز الفبای نمایه‌نگار (هیروگلیف) مین را کشف کند. دیگر خصوصیات او می‌توانند تصویری کلی از او ترسیم کنند: همیشه خاطرات روزانه‌اش را در دفتری مرتب ثبت می‌کرد، دفتر دیگری نیز به رویاها و آرزوهایش اختصاص داده بوده – که بدبختانه هیچ کدام باقی نمانده‌اند؛ به گیاه‌شناسی نیز علاقه داشته و از این نظر مردم مکزیک را مرهون پژوهش‌های‌اش درباره‌ی گیاهان منطقه‌ای مکزیک، کرده است.

با وجود مذهبی بودن، ورف زمینه‌ای قوی در دانش‌های تجربی داشت. باور او بر این بود که پژوهش ژرف در **انجیل** و کشف معناهای

معنا فرزند صداست

برعکس آنانی که تصور می‌کنند تفاوت میان زبان‌ها ناشی از دگرسانی میان تمدن و طبیعت است، دیگرانی هستند که باور دارند هر زبان دریچه‌ای است متفاوت به دنیا که آن را به گونه‌ی خاص خود تجسم می‌بخشد. در واقع زبان‌ها هر یک بازساختی درونی و ویژه از جهان هستند. **ارنست کایسر** در ماهیت این بحث به روشنی و ایجاز می‌گوید: «انسان، تنها از طریق واسطه‌های زبانی درباره‌ی جهان نمی‌اندیشد، بلکه دیدگاهش از جهان نیز تابعی از سلطه‌ی زبان او است.» در پژوهش‌های اخیر می‌توان این دیدگاه را در آثار اندیشمندی چون **ویکو**، و **هردر** دنبال کرد. ویکو بر آن است که، چند بُعدی و به هم‌پیوسته بودن تاریخ، عامل شکل‌گیری دیدگاه است. **آیزیا برلین** در پژوهشی درباره‌ی این دو تاریخ‌دان از ویکو چنین نقل می‌کند: «تابغه‌ها پیش از آنکه زبان را شکل دهند، خود به توسط آن شکل می‌گیرند.» (**هردر و ویکو، دو مطالعه در تاریخ اندیشه**) یک قرن بعد، **جوزف دی میستر** همین نکته را با روشنی کمتری مطرح می‌کند: «اندیشه‌ها و واژه‌ها مترادف یکدیگرند.» **آندره برتون** نیز نگراهی همسان ارائه می‌دهد؛ از نظر او شعر برابری کامل صدا و معنا است. و بنابراین، اصرار دارد که: «نباید از **رمبو** پرسید چرا شعر را بدین‌گونه گفته است؛ شعرها قابل توصیف و ترجمه نیستند، و نشانه‌ها در آن‌ها وسیله‌ای جز دلالت کردن نیستند: این هست.» اما از نظر هردر، زبان دستگاهی از نشانه‌های ریخت‌شناسی و قیافه‌شناسی نیست، در واقع زبان برای او سرنوشت‌تقدیری اهل آن زبان است، راهی برای هستی یافتن، نه ابزاری برای سخن راندن. بنا بر نظر هردر، آن زبان‌هایی که مونت و مذکر دارند، دیدگاهی متفاوت از دیدگاه زبان‌هایی دارند که این تمایز را ندارند. و

پیچیده‌اش، موجب حل تضاد میان دین و دانش خواهد شد. دیدگاه او از این نظر، چندان تفاوتی با نگاه انیشتن و دیگر فیزیک‌دانان و ریاضی‌دانان عصر نداشت. ورف ضمن مطالعه‌ی **انجیل**، به نوشته‌های **آنتوان فابر اولوت** رو می‌آورد. اولوت، نمایشنامه‌نویس، زبان‌شناس و فیلسوف اسرارآمیزی بود. وی در آستانه‌ی قرن نوزدهم کتابی عجیب به نام **ذخیره‌ی (توان) زبان عبری** به رشته‌ی نگارش درمی‌آورد. و به‌واقع عجیب است که سرنوشت در سیر مطالعه نقش‌های غربی بازی می‌کند، زیرا آندره برتون نیز سخت از این کتاب متأثر می‌شود. اولوت با مطالعه روی علم جفر، به آنجا رسید که بگوید زبان عربی به‌طور قطع مادر تمام زبان‌هاست. تصویری قدیمی که با پیرایشی نو در آثار نویسندگانی چون، **کورت دی گبگین** و اولوت دوباره احیا می‌شود. زبان واحد جهانی، دوباره با قدرت‌های شگفت‌آوری، چون رابطه‌ی صدا و معنی، زیستن می‌آغازد - رویایی که از ساحران نوافلاطونی و علم جفر به ما رسیده. این دو نویسنده بر نروال نیز تاثیر به‌سزایی می‌گذارند: قطعه‌ی "نظم طلایی" که در آن نروال طبیعت را به‌مثابه‌ی متنی خواندنی پیش رو می‌گذارد و از حدوث آنی و دگرگونی‌های دائمی‌اش سخن می‌گوید؛ این شعر مستقیماً از کار اولوت بر اشعار **پیتاگوراس** الهام گرفته است:

سر فرود آرا!

در برابر روحی که در حیوان می‌توانی یافت،

یا گلی که جان طبیعت است،

یا آهن سردی که چون تن‌پوشی راز عشق را تواند نهفت.

سر فرود آرا!

زیرا هر چیز حسی دارد،

و می‌رود که بر هستی، نقش خود را حک کند.

در شعر نمادگرای فرانسه - مثلاً قطعه‌های معروف بودلر - طنین و پژواک این نگاه را می‌توان به خوبی شنید، همچنین در آثار شاعران نمادگرای اسپانیا-امریکا، مثلاً در قطعه‌ی کوتاه روبن داریو:

در سوسوی اندیشه، انگشتان باد را دریاب و تکان ده
درست به‌مانند آنان که به‌قصد خم کردن ساقه‌ها، لرزه بر اندامشان
می‌اندازند.

البته منظور من آن نیست که ورف تمام این آثار - به‌ویژه نروال را مطالعه کرده بوده، اما به جرات می‌توانم ادعا کنم که، خواندن آثار اولوت الهام‌بخش پاره‌ای از اندیشه‌های جسارت‌آمیزش بوده است. علاوه بر آن مطالعه و پژوهش روی زبان‌های سرخپوستی، مسلماً نقش بسیار موثری در تکامل اندیشه‌های او داشته است. دور و بر سال‌های ۱۹۲۶، ورف زبان ناواتل را بدون معلم می‌آموزد، بعد مین و هوپی را فرامی‌گیرد، سال ۱۹۳۰ به مکزیکی می‌رود و ضمن کار و مطالعه با **دون ماریانو روگز**، برای مدتی در میان بومیان 'میلیا آلتا' زندگی می‌کند، جایی که تا همین اواخر (سال‌های ۱۹۷۰- م.) زبان ناواتل تکلم می‌شد. زندگی با سرخپوستان آلتا نقش به‌سزایی روی پژوهش‌های ورف گذارد، و گرچه نخستین نفر نبود، اما به هر حال جزو نخستین کسانی است که متوجه‌ی تاثیر زبان مین بر ناواتل می‌شود. سال ۱۹۳۱ مقاله‌ای با عنوان بلند "نوشته‌های اصیل مکزیکی بر اساس روز-نشانه‌های مین و مکزیکی" به چاپ می‌رساند. (این مقاله‌ی بسیار جالب و تحسین‌برانگیز، که توسط هیچ یک از پژوهشگران مکزیکی به بررسی گذارده نشده، هنوز هم مفید به نظر می‌رسد، زیرا حضور گسترده‌ی مین را در مرکز مکزیکی تایید می‌کند.)

به ایالات متحده بازگردیم؛ ورف با **ادوارد سایپر**^۱ یکی از پیشروترین و بزرگترین زبان‌شناسان عصر، آشنا می‌شود و تاثیر بسیار می‌گیرد. تاثیر این زبان‌شناس تا آنجاست که ورف قصد می‌کند کتاب **زبان، اندیشه و واقعیت** را به او و اولوت پیشکش کند. اما همان‌طور که می‌دانیم، مرگ زودرس او، به سال ۱۹۴۱ و در سن چهل و چهار سالگی، موجب نیمه‌تمام ماندن کتاب می‌شود - ورف دیدگاه خود را مدیون اولوت و دانش زبان‌شناسی را مدیون سایپر می‌دانست.

ارزش ورف را بیش از همه باید در این دید که فرضیه‌هایی را که پیشتر در حوزه‌ی فلسفه‌ی نظری جای داشت، تبدیل به مبانی حقیقی زبان‌شناسی کرد. وی دستگاه نظری خود را "اصل نسبیت زبانی" نامید، گره‌گاه روشن و مشترک او با فیزیک اینشتن. اما، امروزه، این نظریه به فرضیه‌ی "ورف-سایپر" شهرت یافته است، و حقیقت هم همین است، زیرا، امکان نداشت که ورف بدون کمک سایپر کل نظریه‌اش را دسته‌بندی کند. به باور من، و مطابق با شواهد مختلف، این فرضیه را می‌توان با عنوان "دترمینیسم زبانی" یا "تصورپردازی چند وجهی از جهان" نیز نامگذاری کرد. ورف در یکی از اولین مقاله‌های‌اش (**دانش و زبان‌شناس‌ها**) نشان داد که زیرساخت دستگاه زبان (و به‌سخنی، دستور زبان) صرفاً ابزاری برای معرفی و انتقال اندیشه‌ی "صدا دار یا گویا" نیست؛ بلکه مهمتر از آن، نشان-دهنده‌ی ساختارهای فکری است...؛ "سامان اندیشه دارای روندی مستقل نیست، منظورم به مفهوم قدیمی‌اش یعنی خردگرایی مطلق است، و در واقع تنها بخشی از قواعد دستوری ویژه است...، به‌سخن دیگر، ما طبیعت را به شیوه‌ای به بررسی می‌گذاریم که قواعد زبانی‌مان اجازه می‌دهد." ورف در مقابله با خردگرایی، اساس را بر نسبیت زبان می‌گذارد، و نه عینیت یا اختلاف میان تمدن‌ها یا تاریخ. وی در گام دوم به نگاه جدید می‌رسد: "ما طبیعت را از خود جدا می‌کنیم. بعد با طبقه‌بندی و جداسازی آن بدان‌گونه که می‌خواهیم، گره‌برداری‌اش می‌کنیم. این کار از آنجا ناشی می‌شود که خود ما بخشی از قراردادی هستیم که طبیعت را طبقه‌بندی کرده - قراردادی که مطابق با ساختار زبانی ما تدوین شده و منطق زبانی ما را در بر دارد. البته این توافق شکلی پیچیده و ناستوار دارد، اما مطابق با قواعد اساسی‌اش امری ضرور به‌نظر می‌رسد. در بنیاد ما قادر به سخن گفتن نیستیم، مگر زمانی که این دستگاه طبقه‌بندی اطلاعاتی را مطابق با قرارداد، بپذیریم. و بدین‌سان، بدان‌گونه که اشاره کردم، نسبیت‌گرایی به جبرگرایی (دترمینیسم) منتهی می‌شود.

در فرضیه‌ی ورف، جبرگرایی حکم قراردادی را دارد که به اعضای یک جامعه هدیه شده. درست به مانند روسو که با سنجش اسلوب‌های زبان،

از انسان‌ها در نوعی تعهد ادبی، دفاع کرد. این تعهد که فرزند نیاز و خواسته بود - و نه استدلال یا آزادی - نخستین و ضروری‌ترین وسیله برای یک قرارداد اجتماعی شد. زبان جامعه را درمی‌یابد و به‌نوبه‌ی خود، تبدیل به جامعه می‌شود. باید اذعان کرد که اندیشه‌های ورف و روسو به‌عنوان یک موافقت‌نامه یا تعهد ادبی پیچیده و نامنسجم‌اند، زیرا در آن از کسی پرسیده نمی‌شود که چگونه زبان مورد علاقه‌اش را به کار گیرد. نکته‌ی دیگر اینکه اصطلاح‌ها به معنی درست به کار نرفته‌اند، بدین‌سان که، اگر رابطه‌ی دال و مدلول، بسته به نوعی قرارداد است، چگونه می‌توان بدون رضایت اهل زبان، چنین قراردادی را اصل دانست؟ در بنیاد چه کسی یا چیز، جز زبان، این قرارداد را ساخته است؟ اگر پاسخ مثبت است، در این صورت باید پرسید: پیش از وجود زبان چه داشتیم و از کجا آورده بودیم؟ کوتاه سخن، اگر آنچه میثاق ادبی خوانده می‌شود، بر خواسته‌های انسانی استوار نباشد، در آن صورت چگونه می‌توان رابطه‌ی دوطرفه‌ی زبان و جامعه را توصیف کرد؟ زبان بنیادی اجتماعی دارد و همزمان با آن شکل گرفته است: بدون زبان، جامعه‌ای وجود ندارد و بدون جامعه، زبانی. به باور من، این یکی از بزرگترین معماهای تاریخ بشر، و حتی دقیق‌تر، تنها معمای انسان است.

برخلاف قرارداد روسو، موافقت‌نامه‌ی ورف، کلی و جهانشمول نیست، در واقع، پدیده‌ای است کلی که در هر وضعیت ویژه، گونه‌ای خودویژه از سخن‌راندن و اندیشیدن را تابع مجموعه قواعدی متفاوت، بنیان می‌گذارد. از این رو، زبان در جوامع و گروه‌های مختلف منطقی دگرسان و ویژه‌ی خود دارد. این نظریه بسیار نزدیک به آخرین نگرگاه زبانی **وینگنشتاین** است، دیدگاهی که با عنوان 'بازی‌های زبانی' شهرت یافته است. اما زبان را یک بازی یا مجموعه‌ای از بازی‌ها قلمداد کردن چندان تفاوتی با نظریه‌ی قراردادی بودن زبان ندارد. در واقع، در هر دو این نظریه‌ها، زبان تابع قواعد ویژه‌ی خودش عمل می‌کند و امکان ندارد که به بازی‌ها و قراردادهای زبانی دیگر میدان عمل دهد. دیدگاه وینگنشتاین و ورف به صورگرایی قدیم بسیار نزدیک است، جز آنکه روابط را، برخلاف آن، چند بُعدی و نسبی می‌بینند. زیرا: از یک سو، نام‌ها (واژه‌ها) کلی و ذهنی نیستند، و از دیگر سو، معناها

تنها تا آن زمان معتبراند و می‌مانند که جامعه بخواد. دوباره معمایی طرح شد: واقعیت تنها یک نام نیست، بلکه به تحقیق مجموعه‌ای از نام‌ها و ترکیب‌های مختلف است. حال بر پایه‌ی این نتیجه، باید پرسید: آیا این نام‌ها و ترکیب‌ها، نامحدود و نامعین‌اند؟ و اگر چنین است، آیا اصل نسبت زبانی را نفی نکرده‌ایم؟ اما چه کسی، جز خدا، می‌تواند به ما بگوید که چگونه این ترکیبات این چنین کوتاه شده‌اند و چگونه معنای غایی‌ای پدید آورده‌اند که دیگر معناها را شامل می‌شود؟

فرضیه‌ی ورف ناخواسته به دو اصل بنیادی در فلسفه‌ی سنتی یورش می‌برد: عین و ذهن، عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی. مبنای مخالفت او با اولی بر این نکته استوار است که زبان جبرا منطقی و دیدگاه ما را نسبت به واقعیت شکل می‌دهد؛ در رد دومی نیز می‌گوید: «هیچ‌کس آزاد نیست که طبیعت را با بی‌طرفی کامل شرح دهد. چرا که حتی در آزادترین حالت، مجبور است آن را تبدیل به زبان خود کند.» و بنابراین زبان نیرومندتر از فرد بر جهان حکم می‌راند. ورف ادامه می‌دهد: «بدین‌سان، ما به تعریف نوینی از نسبت می‌رسیم. تعریفی که همه‌ی آن دیدگاه‌ها را در خود جمع دارد. واقعیت مادی یکسان به پندار همسانی از جهان منتهی نمی‌شود، مگر با ساختار زبانی‌ای یکسان، جز آن با قواعد متفاوت تنها معنایی قابل فهم پدید می‌آورد.» ورف از نقش ویژه‌ی تاریخ و عناصر خیالی یا تصویری موثر اما متفاوت در زبان‌ها غافل نمی‌ماند. گذشته از آن، باور داشت که این عوامل دگرگون‌شدنی‌اند. این امکان وجود دارد که از فضای زبانی به زبان دیگر رفت. اما انتقال ناگهانی موجب زبان‌های سنگین می‌شود: درست است که دانشمندان چین یا ترکیه‌ی امروز، جهان را مطابق با دستگاه خردگرایی غرب، و با همان مفاهیم مورد نظر دانشمندان غرب بیان می‌کنند؛ اما تنها در این حوزه، در بخش‌های دیگر، آن‌ها از اسلوب‌های فکری‌ای پیروی می‌کنند که به‌عنوان اصل بر زبانشان حاکم است. قسمت آخر را مؤکد کردم، زیرا به‌نظر بسیار بنیادی آمد: چینی‌ها و عرب‌ها با پذیرش دیدگاه (زاویه دید) غربی، در واقع به ابعاد فرهنگی خود لطمه می‌زنند، در نتیجه خود و دیگر نژادهای بشری را از زاویه‌ی نگاهی دیگر محروم می‌کنند.

فیزیک افتخار غرب است. فیزیکی که در آن زمان، سرعت و جرم عامل‌های اصلی محسوب می‌شوند. ورف مخالفتی با این دانش نداشت – در حقیقت خود آن را در یکی از بهترین مراکزش در کمبریج آموخته بود – اما در ضمن یادآوری نیز می‌کرد که برای ساختن تصویری هم‌ساز (بی‌تضاد) از جهان، نیازی بدان نیست. زمان، از نظر فیزیک امری است بدیهی. تابع این دید، هوپی زبانی بی‌زمان است. زمان از نظر هوپی‌ها امری درونی و روانی است – به زبان درونی برگسون توجه کنید – هم از این رو، تقلید زمان قراردادی فیزیک‌دان‌های ما، برای آن‌ها ناممکن است. سرخپوست هوپی نمی‌گوید: «من پنج روز در فلان جا ماندم.» بلکه می‌گوید: «فلان جا در پنجمین روز ترک کردم.» نبود زمان فیزیکی به این معنا نیست که در ساخت و دستور زبان هوپی مفاهیمی چون لحظه، تداوم و وقایع تکراری وجود ندارد. هوپی‌ها این مفاهیم را به‌گونه‌ای به‌کلی دگرسان بیان کرده جهان را بدون تکیه بر بُعد زمان توصیف می‌کنند. اما چگونه ممکن است با شیوه‌ای متفاوت و بدون تکیه بر زمان قراردادی بخش شده به قطعات مساوی، دانش فیزیک را بنا نهاد؟ تا آنجا که من می‌توانم حدس بزنم، به‌طور کامل، ولی البته با جهان‌بینی (ایدئولوژی) و حتی ریاضیاتی متفاوت (کامپیوتر در واقع بر مبنای این تفاوت پدید آمده است). اینجاست که می‌توان مفهوم جدید 'من' را دریافت. بسیاری با نخوت می‌پرسند: پس چرا هوپی‌ها – یا چینی‌ها و هندوها – فیزیکی متفاوت اما قابل رقابت با غرب پدید نیاورده‌اند؟ علت را باید در چند بُعدی بودن زبان‌ها دید یا تفاوت‌های فرهنگی و تاریخی؟ باید اذعان کنم که قرارداد ورف با وجود مستدل بودن، مرا به خود جلب نمی‌کند یا حداقل در این حوزه مرا متقاعد نمی‌کند، من ترجیح می‌دهم فیزیکی را در نظر آورم که در آن به‌جای زمان، توانمندی، و به‌جای سرعت، وزن-آهنگ اساس باشد.

منتقدانی چون جرج مونن بر این باور-اند که ورف زبان را زندان اندیشه‌ها تعریف کرده. اما دقیق‌تر آن است که بگوییم: از نظر او زبان‌ها، زاویه‌نگاه‌هایی متفاوت‌اند؛ حقیقتی به واقعیت نزدیک‌تر، ما قادر نیستیم که از چارچوب زبان خارج شویم، اما ضمنا این زبانی که ما را محبوس کرده،

خود دریچه و زاویه‌ی دیدی است ویژه که از آن، جهان، هم‌میهنان و دیگر زبان‌ها را می‌نگریم. ورف زبان هویی و ناواتل را از زاویه زبان انگلیسی‌اش می‌دید، چنانکه من فرضیه‌ی او را از زاویه‌ی اسپانیایی به بررسی گذاردم. **جان ب. کارول** درست می‌گوید که «مطمئناً و در هر صورت، از آرزوهای ورف بسیار دور خواهیم افتاد اگر به بهانه‌ی اصل نسبیت زبان‌ها ساده‌انگاری کنیم و کوتاهی‌مان را در انتقال و بازنگری به فرهنگ‌های مختلف نادیده بگیریم، و با تکیه بر این اصل، زبان‌های اروپایی را فروتنانه در سطحی بالاتر از دیگر زبان‌ها قرار دهیم.» من نیز اضافه کنم که اصل نسبیت زبانی ورف چند بُعدی ولی متناقض است، زیرا بنیان آن با باور به زبانی واحد، استوار شده است. اما اگر دانش نیز این فرضیه را رد کند – نظری که کارول جرات ابرازش را نداشت – باز به آن معنا نخواهد بود که دید او از زبان، به‌عنوان دریچه‌ای برای دیدن دیگران و در محدوده‌ی معینی، برای ارتباط با آنان، بی‌اعتبار شده است. با این همه، نسبیت زبانی ورف تبدیل به آبخوری برای نگاه نژادپرستانه‌ی ما شده است. اما باز تکرار کنم، ما تنها یکی از منظومه‌های موجود در کهکشانییم.

در شرح کوتاه و لازم از دیدگاه فلسفی ورف درباره‌ی زبان، کمتر روی ضعف‌ها و تضادهایش تکیه کردم. فرضیه‌ی وی مانند یک دایره‌ی بسته است و طبیعی است که با این شکل، حشو و زوائد زیادی داشته باشد مثلاً: دگرسانی‌های زبانی منجر به اختلافات فرهنگی می‌شود و به‌نوبه‌ی خود از همان اختلافات ریشه می‌گیرد. شاید پاسخ این انتقاد را باید در درک ژرف و همه‌جانبه‌ی این واقعیت، جستجو کرد که هر فرهنگ – به‌عنوان مجموعه‌ای از ساختارهای مادی، فکری و حسی، یعنی اشیاء، نمادها و افرادی که کلیت یک جامعه را تشکیل می‌دهند – به‌طور عمده یک دستگاه نمادین است. بر این اساس، تقسیم‌بندی ساختگی میان مفاهیم، جامعه، فرهنگ و زبان کارکرد خود را از دست می‌دهند و فرضیه به این‌گونه‌ی شفاف رخ می‌نماید: هر کنش انسانی – حتی عملی جنایتکارانه – چیزی برای گفتن دارد. ما محکوم هستیم که معنا را همواره و همواره با صدا نمایش دهیم، به سخن دیگر ما چیزی جز زبان نیستیم.

¹ Edward Sapir

بخش دیگر فیزیک، یعنی پژوهش‌های مربوط به اجرام کوچکی چون اتم‌ها، الکترون‌ها و نوترون‌ها را نیز مورد ملاحظه قرار دهیم، و بر پایه‌ی این دو گستره، جهان را مجموعه‌ی جنبش‌مندی بیابیم که نیروهای مختلف بر آن فرمان می‌رانند. نیروهای متضادی چون نیروی تمرکز و پراکندگی، و دوری-از-مرکز و تمایل-به-مرکز که بر تعادل پویه‌مند (دینامیکی) میان دو گرایش استوار است. دید ورف در واقع تمثیلی زبانی، از فیزیک است که در آن به-جای اصل تضاد، نیروی عشق بنیان شده. به سخن دیگر، بر کهکشان ورف، دو نیروی کشش و رانش، فرمان می‌رانند؛ که فصل و وصل، و جدایی و تلاقی این دو موجب پدید آمدن صورت‌ها و گونه‌های مختلف و بی‌پایان از یک طرح اصلی و واحد شده است. ستارگان و اتم‌ها نیز درست به‌مانند کشش عاشقانه و هجاهای موزون هستند، که در حرکت نوسانی و دوگرایی وزن-آهنگ، وصل‌ها و فصل‌ها، تلاقی‌ها و جدایی‌ها را پدید می‌آورند، اما با این تفاوت که زبان - یعنی دیدگاه و زاویه نگاه سوم - را در خود بازتاب نمی‌دهند. در این گفته اما نقصی نهفته است که از چشم ورف و دیگر زبان-شناسان مدرن پنهان مانده، به این معنا که: تلاقی و جدایی واکه‌ها و هجاهای موزون، همواره واحد حس-ناشدنی، یعنی معنا را تراوش می‌کنند. درخشش ستارگان کهکشان‌ها و کشش‌های عاشقانه و جنسی هیچ‌کدام موجد تولید معنا در زبان نیستند. باید گفت بدون معنا (که درک انسان از جهان در آن نهفته است) زبانی وجود ندارد. اتم‌ها، منظومه‌ی شمسی، و جاذبه‌های عاشقانه در واقع تنها آینه‌های بی‌موجی هستند که، زبان عضوها و پیکره‌ی خود را در آن‌ها بازآفرینی می‌کند، و در حرکت دل‌پذیرشان، خود را بازتاب می‌دهد. ولی با این همه، این آینه‌ها توان آن را ندارند که معناهای زبان را بازتولید کنند. این عناصر در اصل زبان را از سایه‌اش می‌دزدند و تنها بازتابی از نشانه‌های آن را باقی می‌گذارند؛ بازتابی که روی سطح آگاهی انسانی به بازی نور می‌پردازد.

خرده‌ای که من به آن نکته گرفتم، متوجه‌ی محدودیت‌های الگویی‌ست که میان تمثیل زبان و کهکشان بیرونی وجود دارد. این خرده-گیری، به نظر من، بر بسیاری از اندیشه‌های نوین زبان‌شناسی هم وارد است؛

خواندن. فهمیدن. تأمل کردن

وجهی از اندیشه‌ی ورف هست که زبان‌شناسان عموماً - بدون آنکه اندک مانعی سر راه آنان بوده باشد - از بحث درباره‌ی آن خودداری می‌کنند. منظوم بحث نمادگرایی آوایی است، که یکی از شاگردان ورف (کارول) آن را "پیوستگی رابطه‌ی میان صدا و معنا" تعریف کرده است و اعتقاد دارد، که در هر زبان، ورفی روابط اختیاری است.

این اصل در واقع همان بحث افلاطون در **کریتالوس** است، که بر بنیانی نوین استوار شده. ورف در یکی از مقاله‌هایش -مربوط به زبان مایا- می‌نویسد: "پندارها و اندیشه‌ها از ساختمان آوایی واژه پیروی می‌کنند." این نتیجه‌گیری را، البته مستقل از اراده‌ی اهل زبان، می‌توان به یک معنا، همان قرارداد ادبی دانست، که از دید ورف پایه و بنیاد هر زبان است. در واقع وی با این فرض که جلوه‌های مختلف تضاد و سازش، و تخالف و تلاقی در زبان نمودار می‌شود و با نیروی کشش و رانش هدایت می‌شود - به ورفی تصور و اندیشه می‌رود. آنچه وی در این حوزه به بررسی می‌گذارد، پدیده‌هایی هستند که ما هنوز موفق به جدا کردن یا فهمیدن کامل آن‌ها نشده‌ایم. باید پذیرفت که ورف هرگز نتوانست این تصورات و اندیشه‌ها را استادانه مورد بررسی قرار دهد - دست‌کم در زمینه‌هایی که من علاقه‌مندم به کار گیرم - منظور من در اینجا جمع‌بندی‌های درخشانی است که به اصل نمادگرایی آوایی بازمی‌گردد و من به خود جرات داده‌ام که از کارهای ورف بیرون بکشم، این مباحث با وجود اصرار زیاد ورف در طبقه‌بندی‌شان، به نظر گنگ و ناروشن هستند.

تصویر تمثیلی ورف از زبان، ما را بر آن می‌دارد که تنها به پژوهش‌های فیزیک معاصر درباره‌ی کهکشان‌ها و سیاره‌ها اکتفا نکنیم، بلکه

زیرا با وجود اختلاف نظرهای گونه‌گون میان این دیدگاه‌ها، در نادیده گرفتن طبقه‌بندی معنایی با یکدیگر مشترک‌اند. اما نشانه‌شناسی، با این مانع به گونه‌ای دگرسان برخورد می‌کند، و در روند بررسی خطر اختلاط و به هم‌ریختگی معنا را هشدار می‌دهد. تردیدی نیست که هر آنچه انسان لمس کند، آستن معنا می‌شود. اما مشکل عمر کوتاه معنا است. معنا تنها دمی می‌پاید و سپس ناپدید می‌شود. افزون بر آن، همیشه در پرتو معنای دیگر است که نمودار می‌شود. عمر معنا کوتاه است، دمی می‌درخشد و سپس در خاکستر معنای دیگر فرو می‌نشیند، و آنگاه چه می‌ماند؟ تنها خاکستر بی‌معنایی. این پرسش که آیا معنا در دل اشیا جای دارد یا انسان؟ در مورد زبان نیز صادق است. مثلاً می‌توان پرسید: کهکشان با خورشیدها و سیاراتش چه معنایی دارد؟ یا: آنچه ما زندگی، مرگ، تاریخ، انسانیت، اتم یا ستاره می‌نامیم، چه معنایی دارند؟ گذشته از آن می‌توانیم در پی پاسخ به 'معنا چه معنایی دارد؟' باشیم. اما زبان پاسخی برای این پرسش‌ها ندارد. سکوتش نیز چیزی در خود نهفته ندارد جز آنکه: معنا در نهایت به بی‌معنایی یا معنای نگفتنی‌ها می‌رسد. معنایی که طبق عادت مرسوم با واژه‌های گنگ و فهم‌ناپذیر توصیف می‌شود. معناها کاری جز باطل کردن یکدیگر ندارند. فرایند نابودی معنا سرانجام به واقعیتی می‌رسد که هیچ نامی به خود نمی‌پذیرد و شاید حتی در اندیشه نیز جای نگیرد.

پرسش از زبان، یعنی پرسش از خود، ورف نیز بدون کمترین درنگ همان پرسش‌ها را مطرح می‌کند. آخرین نوشته‌های ورف - که تقریباً قبل از مرگ زودرسش نوشته شده‌اند - حکایت از تلاش وی در چیرگی بر نظریه‌ی نسبیت زبانی، دارد - همان نظریه‌ای که موجب شهرت وی شد. البته ناگفته نماند که وی قصد نفی کلی نظریه را نداشت و تنها می‌خواست که از آن فراتر رود. در واقع وی هیچگاه نسبت به این نظریه، به دیده‌ی تردید ننگریست. وی باور داشت که هر زبان - یا دست‌کم زبان‌های هم‌خانواده - دستگاه کاملی است که فرهنگ اهل آن زبان را احاطه و شکل داده است. به‌رغم اینکه هر زبان خود دنیایی است ویژه، ولی شیوه‌ی پیدایش آن، به-مانند دیگر زبان‌ها است. ورف زبان‌ها را مجموعه‌ی دستگاه‌مندی از لایه‌های

گونه‌گون می‌پنداشت؛ لایه‌هایی چون: آواها، واژه‌ها، تک‌واژه‌ها، عناصر صرفی و گونه‌های نحوی، و بالاخره آخرین لایه‌ی زبان یعنی دستگاه ترکیب‌های صرفی و نحوی که به‌سختی قابل شناخت است و تنها از رهگذر روابط میان عناصر گونه‌گون زبان و طرح‌ها و الگوهایی که این رابطه‌ها را می‌آفرینند، برجسته و مشخص می‌شود. بر پایه‌ی این دستگاه زبان نیازهایش را کامل و شفاف می‌کند. ورف نیز مانند چامسکی - البته با هدفی متفاوت - در پی یافتن عناصر مشترک میان زبان‌ها بود. در واقع تفاوت و تنوع بیان در هر زبان، نشان‌دهنده‌ی هویت متفاوت آن زبان است: هر زبان دستگاهی است از روابط پویا و پویه‌مند، و نه ایستا و یکسان. باز ورف به تمثیل قیاسی خود باز می‌گردد: زبان‌ها توسط چیزی مانند وزن-آهنگ کهکشان‌ها جان می‌گیرند و کمتر تفاوتی با موسیقی و بازتاب‌های متناسب ریاضی آن ندارند.

ورف عاقبت به آنجا می‌رسد که بگوید: دانش‌ها، به‌رغم تخصصی‌تر شدن، اندک اندک و گام به گام به توسط جهان تخیل کشف می‌شوند؛ دنیایی که در اولین برخورد روابط آرایش‌مند را به نمایش می‌گذارد. بدین-سان باید جرات کرد و گفت این نظریه فراخوانی‌ست از اندیشه‌های فیثاغورث در شکلی نو و به دور از بهشت و چرخه‌ی بسته‌ی گریزناپذیرش: کهکشان ورف با کهکشان تعریفی فیزیک نوین همسان است؛ دنیایی که در جنبش ابدی‌اش پیوستگی قابل شناخت سازمان زنده، دستگاه‌مند و پرتوان زبان را نشان می‌دهد. چنانکه همین پیوستگی و کشش را در دستگاه ریاضی و موسیقی بازتاب می‌دهد. ساختمان آغازین طرح‌ها و آرایش‌های بنیادین زبان (منظور گونه‌های متعددی است که کنار یکدیگر واژه‌ها و جمله‌ها را می‌سازند) مفهومی واقعاً کهکشان‌گون دارند؛ و کلیت‌ها را همخوان با روان‌شناسی گشتالتی (کلیت‌شناسی) شکل می‌دهند. ناگفته نماند که این شکل‌های کلی در روندی همیشگی به کلیت‌های دیگر می‌رسند. زبان محصولی است برساخته از طرح‌ها و آرایش‌های ساده و پیچیده‌ای که به توسط عناصر زبانی-دستوری شکل می‌گیرند؛ و گرچه همواره در حال دگرگونی و حرکت است - و طرح‌ها و آرایش‌های آن همواره هویدا، ناپدید و دوباره پدیدار می‌شوند - باز هم گونه‌های متعدد دیگری را

پدید می‌آورد؛ و با این همه، باز از تعداد محدودی الگو و نمونه‌ی آغازین پیروی می‌کند. چنانکه در سخن‌راندن، قوانین ثابت و حک شده ترکیب‌های متفاوت را پدید می‌آورند و به زبان ادبی میدان می‌دهند که گونه‌هایی چون ادراک کلی (گشتالتی)، کهکشانی، و میزان‌های موسیقائی و اشکال هندسی را بازتولید کند. و همان‌طور که خود ورف نیز اشاره می‌کند، تصور بازتاب کهکشان‌ها در زبان، پیش از او در تمدن‌های دیگر نیز مطرح شده است.^۱ به‌گمان من این فرضیه می‌تواند توسط تعدادی از فیلسوفان علمی معاصر، چون رنه توم قیاس‌گرا نیز پذیرفته شود. در آخر باید اضافه کنم که این نظریه بنیاد شعر 'مدرن' نیز هست، زیرا در دیدگاهی کهن، پیوند کلی کهکشانی را - که قبلاً توسط نوافلاطونی‌ها و دیرتر رومان‌تیک‌ها، سمبولیست‌ها و شاعران خوب معاصر مطرح شده - دوباره و به استادی بازسازی می‌کند. می‌توان نتیجه گرفت: طبیعت و زبان، که در محاصره‌ی یکدیگر همواره خود را بازتاب می‌دهند، دستگاه‌هایی هستند که در فراشدی مشخص و ثابت طرح‌های پویای یکدیگر را می‌آفرینند.

خواندن در دوران ما، مفهومی بسیار گسترده و گسترش‌یافته دارد. مانند واژه‌ی 'تئوری' که دیگر، برای ما معنایی ندارد و به‌جای آن خواندن را به کار می‌بریم و مثلاً می‌گوییم اثر کهکشانی و دستگاه‌مند فلان فیزیک‌دان را خواندم، و چنانکه به‌جای واژه‌ی برداشت می‌گوییم نقد؛ مثلاً، نقد فلان کس را، درباره‌ی شکسپیر، خواندم. به‌گمان من خواندن معنای فهمیدن نیز یافته است. البته این روند بی‌زبان است، به‌شرط آنکه نخواهد دیدگاه درونی مشخصی را آشکار کند. ولی لازم است که بپرسیم: آیا خواندن معنای تأمل کردن را هم در خود جمع دارد؟ تأمل کردن بالاترین گونه‌ی فهمیدن است، زیرا فهمیدن و دیدن را یک جا در بر می‌گیرد. ورف چنین نظری ندارد. وی با وجود آنکه هم‌عصر شاعران و نویسندگان 'مدرن' است، نمی‌خواهد بگوید که ما می‌توانیم معنای پنهان را لابلای متنی نوشتاری بخوانیم، یا، عناصر مختلف طبیعت، یعنی اتم‌ها، یاخته‌ها، و ستاره‌ها، به نقطه‌ی پایان روابط خود رسیده‌اند، آن هم به این دلیل که یک تمثیل نو، آن‌ها را در کلیتی به نام زبان بازنمایانده است. زبان‌شناس

امریکایی حتی قصد ندارد که شکل‌ها و هیات‌های طبیعت را در نشانه‌های زبانی بازنمایاند، برعکس ترجیح می‌دهد که به نقطه‌ی مقابل آن اشاره کند و بگوید: ما نشانه‌های زبانی را به‌مانند الگوها و نمونه‌های آغازین مشاهده می‌کنیم. ورف در همین مقاله اضافه می‌کند: "واژه‌ی دیدن را، برای نمونه، در نظر بگیرید، همه‌ی واژه‌های آن تابع قانونی دستگاه‌مند و پیچیده، واژه‌ای یک هجایی را پدید می‌آورند، و این واژه چه معنا داشته باشد چه نداشته باشد، و چه کهن باشد و چه تاکنون در موردش اندیشه نشده باشد - و به همراه دیگر گونه‌های متمایز که چون عناصر شیمیایی قابل تجزیه و ترکیب‌اند، مگر آنکه شکلی متبلور و برجسته به خود گیرند - به هر صورت حکایت از تجربه‌ای ویژه و مجزا دارد." و در واقع تجربه‌ای دیرپا، زیرا "هنوز بسیاری از ریاضی‌دان‌ها و دانشمندان زبان‌شناس تجربه‌ی دیدن را، در هاله‌های مه‌آلود - یعنی دستگاهی کلی، متشکل از روابطی که قبلاً به‌عنوان عامل شکل‌دهنده‌ی مفهومی یگانه، فرض گرفته نشده است - ردگیری می‌کنند." اغراق نخواهد بود اگر این دیدگاه زبانی را که غرق در زیبایی-شناسی و نور است، با تاملات فیلسوفان باستان مقایسه کنیم.

همیشه در بالاترین سطح - و به یک گفته در ژرف‌ترین آن - وجوه طرح‌مند زبان، واژگان را جذب و هدایت می‌کنند... و اندیشه در بالاترین شکل به نمادهایی می‌رسد که قالبی نشده‌اند و ماخذشان به هیچ شیئی‌ای باز نمی‌گردد، و برعکس مانند چک سفید امضا بنا بر هر تقاضایی از هر ارزش ممکن سرشار می‌شوند. بنابراین منبع و ماخذ کم‌اهمیت‌ترین بخش برای معنا، و طرح‌مندی مهم‌ترین بخش آن است، که زبان را به ورای فرهنگ لغت‌ها، یعنی منابع و معناها، رهنمون می‌شود. در این حالت معنا ناپدید نمی‌شود، اما در ضمن، به معنای سرشار طرح و شکل (فرم) نیز بدل نمی‌شود.

دستگاه زبان‌شناسی ورف، در آخرین کلام، معنا را بدرود می‌گوید، البته نه به این معنا که در بی‌معنایی غرق شود - همان‌طور که بسیاری از منتقدان پوچ‌گرا به آن دچار شده‌اند - بلکه به جایی می‌رسد که چندان از تهی‌بودگی^۲ بودائی فاصله ندارد. همچنین اندیشه‌ی او به دیدگاه‌های

افلاطونی نزدیک می‌شود، چنانکه می‌گوید: ”در واقعیت‌نمایی، طرح‌ها (و فرم‌ها) دیگر معنایی در بر نخواهند داشت و فقط هستند.“ در این حالت اندیشیدن نیز به معنایی نمی‌رسد، زیرا به خودی خود دچار دوگرایی (ثنویت) می‌شود؛ یعنی اندیشه در مقابل زبان، که در واقع ترجمه‌ی آن است. اما اهمیت ندارد که ترجمه‌ی ما چه خواهد بود، مهم‌تر این است که: آیا تأمل در هستی، و تهی‌بودگی، پاسخی برای آن فراهم خواهد کرد یا نه؟

اندیشه‌ی ورف ظاهر می‌شود تا به صورت سحر باطل شده‌ی دیگری، ادعای نوین غرب را بازپردازی کند و بگوید: لحظه‌ای هست که معناها، یعنی زیرساخت روابط زبان، ناپدید می‌شوند و تنها شکل(فرم)ها و طرح‌ها باقی می‌مانند. بدین‌سان اندیشه‌ی ورف آشکار می‌کند که پندار-زدایی کاری است که در گستره‌ی زبان صورت می‌گیرد و نه در گستره‌ی فلسفه. بر این بنیان به آنجا می‌رسد که درک ما از زبان آخرین و عالی‌ترین اندیشه‌ای است که تمدن ما را متحول می‌کند. از نظر ورف ”پندار ما از معنا، زندانی زبان‌های هند و اروپایی در شاخه‌ی غربی‌اش است، و غرب تنها در صورتی می‌تواند از این پندار و انگاره بگریزد که از زبان - آن هم در حوزه‌ی گسترده‌تر از زبان‌های هند و اروپائی - درکی وسیع‌تر بیابد.“ مطابق با این نگرش نقد بر پایه‌ی معنا - که از رنسانس به این سو حاکم بوده - تنها بخشی از نقد زبان‌شناختی است، در ضمن فراموش نکنیم که نقد معنایی نیز، تنها از زاویه نگاه زبان‌های غربی، به آثار هنری می‌نگرد، یا که مجبور به نگاه کردن است؛ و بنابراین نقدی است خودمحوارانه که تنها بر اصالت‌های زبان‌های غربی ارج می‌گذارد. اندیشه‌ی ورف از نگاه تندرو اصل نسبیت زبانی به تصویری می‌رسد که چندان دور از باور مسیحیان سده‌های نخستین نسبت به زبان نیست؛ باوری که در عرفان به این گونه تبلور می‌یابد: معنا به خودی خود وجود ندارد، بلکه ترکیب عناصر زبان‌شناختی، زاینده‌ی آن از دل معناهای دیگر است - معنایی که امکان دیدن و شنیدن آن را داریم اما قادر به بازگویی و ترجمه‌اش نیستیم، مگر در محدوده‌ی هنر و ادبیات.

ستیز میان یگانگی و کثرت، میان روح و معرفت را به گونه‌های مختلف بیان کرده‌اند. جستجو برای یافتن چیزی اصیل، یعنی زبان رسمی و

عالی، نیز به ناگزیر تبدیل به پرسش معنا از معنا می‌شود. اما معنا در معناهای همزمان خود تبلور می‌یابد و سرانجام با نفی وجود خود اعلام می‌دارد که معنایی وجود ندارد. نفی و حل نشانه‌ها در نمود هستی یا تهی‌بودگی، اوج می‌گیرد و به نقطه‌ای می‌رسد که می‌توان بیان ناشدنی و نیندیشیدنی نامید. هستی، ذره ذره در نشانه‌ها و نمود آن‌ها رخ نشان می‌دهد، و تهی‌بودگی خود را در هیچ بودگی نفی می‌کند. بدین‌سان هر دو وجه بود و نبود، حضور و غیبت، به توسط تضاد بلعیده می‌شود، و ما ناتوان از آوردن نکته‌ای درباره‌ی آن‌ها، حیران می‌ایستیم، زیرا متوجه می‌شویم که واژه‌ی هیچ و هیچ‌بودگی نیز، مانند سکوت، بیانگر آن‌ها نیست. سکوت تنها نقطه‌ی مقابل سخن گفتن است و با تکیه بر واژه‌ها، آخرین کرانه‌ی گفتن را مرز می‌بندد. اما اگر هر آنچه را که لمس می‌کنیم و نامی بر آن می‌نهیم، از معنا لبریز شود؛ و اگر همه‌ی این معناهای - ناجور، متضاد و مشروط - همواره درحال از دست دادن معنای خود باشند، چه چیزی برای ما باقی خواهد ماند، جز آغازی از پس آغازهای دیگر؟ میان معنا و بی‌معنایی، میان گفتن و سکوت، یک شاره هم ممکن است زبان‌بار باشد و منجر به آگاهی‌ای بدون آگاهی، درکی بدون فهمیدن، و سخنی در پهنه‌ی دیرپای سکوت شود. اما ما هنوز می‌توانیم در میان گفته‌های خود، معنایی را بشنویم که بیان نکرده‌ایم. ما هنوز می‌توانیم تأمل کنیم.

دو سده پیش از این بحث‌ها و ستیزها، در تبت قرن نوزدهم، زمان دالایی لامای پنجم، اتفاق جالبی رخ می‌دهد. یک روز که رهبر معظم از پنجره‌ی قصر دیرگون (یا دیر قصر-گون) بیرون را به تماشا ایستاده، در آسمان نوری غیرطبیعی می‌بیند. مطابق با آئین بودا، کاهنان نتیجه می‌گیرند که این نور باید به‌خاطر عصبانیت الهه‌ی تارا باشد. روز بعد و همان ساعت دوباره همان نور ظاهر می‌شود، همین‌طور روزهای بعد و بعد از آن. بعد از هفته‌ای تماشا، دالای‌لاما و راهبان‌ش کشف می‌کنند که هر روز، درست هنگام ظاهر شدن الهه‌ی تارا، پیرمردی فقیر ذکر-گویان باروی قصر را دور می‌زند. پیرمرد را می‌خواهند و ذکرش را می‌پرسند، می‌بینند: ترجمه‌ای منظوم از متنی سانسکریت در نیایش پرچانا و پارامیتا (خرد

مطلق) است و اشاره به تهی‌بودگی دارد. تهی‌بودگی‌ای که به صورت **مهایانای** بودایی - زنی روحانی با زیبایی‌ای وصف-ناشدنی - تصور شده است. کاهنان درمی‌یابند که مرد بیچاره ذکر را به غلط بر زبان جاری می‌کند؛ و از این رو، الهه‌ی تارا خشمگین است. صورت درست را به او می‌آموزانند و از آن روز به بعد دیگر تارا ظاهر نمی‌شود.

^۱ به پاره‌ای از نگرگاه‌های میرداماد توجه کنید. م.

^۲ Sunyata. واژه چینی است.

از این نویسنده

- چند جستار درباره‌ی ادبیات داستانی
- گزارشی بر داستان و نقد داستان
- تو این را فسانه بدان: شاهنامه در پرتو گفتمان ظهور ناجی
- همه تا در آرزو رفته فراز: جستارهایی چند درباره‌ی حماسه و شاهنامه
- چهار دیوان، ویرایش، اشعار اروتیک فوقی الدین یزدی، ملارجب، میرزا حبیب اصفهانی، خاکشیر
- حماسه‌ی تاجیکی گوراوغلی، ویرایش، با همکاری دلشاد رحمانف
- رنگین کمان تغزل، اوکتاویو پاز، ترجمه
- کهن‌ترین شعر دنیا: اینانا، بانوی بزرگ‌ترین قلب، ترجمه
- حوض سنگی، رمان
- پیرامون مسئله‌ی زبان در داستان‌های فارسی، نقد
- مجموعه جستارها درباره‌ی نظریه‌های ادبی: یاکوبسن، لویی استروس، بارت، تودورف (ترجمه)

First print Copyright © 2007 By JAVĀN Publishing House.
All rights reserved. Except for the quotation of short passages for the purposes of
criticism and preview, no part of this publication may be reproduced, stored in a
retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of
the publisher.

ISBN: 0-9-6834
Published in Columbus, Ohio, USA

By JAVĀN Publishing House

Printed by Campus Printing
614-261-7991

Canadian Cataloging in Publication Data
Saeed Honarmand
RANGIN-KAMĀN-E TAGHAZZOL
Title in English: *The Bow and the Lyre: The Poem, the Poetic Revelation, Poetry
and History*, by Octavio Paz, translated into English by Ruth L. C. Simms,
University of Texas Press, 1987.

Text in Persian; title in Arabic and Latin characters
ISBN: 978-0-9683487-3-4

II-title

The Bow and the Lyre

The Poem, the Poetic Revelation, Poetry and History

Octavio Paz

Saeed Honarmand