

به مناسبت صدمین سالگرد تولد پُل الوار (دسامبر ۱۹۹۵) شاعران سراسر جهان گرد هم آمدند. شاعر فرانسوی برنار نوئل پرسید: شعر چیست؟ و پاسخ‌ها به صورت مجموعه‌ای منتشر شد به زبان فرانسه. که در اینجا ترجمه مقاله یدالله رویایی را می‌خوانید. مترجم بر خود می‌داند از آقایان بهمن صدیقی و یدالله رویایی به‌خاطر وقتی که صرف ملاحظه ترجمه کردند و نکات ارزشمندی را یادآور شدند تشکر کند.

سیر معکوس

نمی‌نویسم من آنچه را که من می‌اندیشم. می‌نویسم من آنچه را که نوشتار به‌اندیشه‌ام وا می‌دارد. بیشتر در موقع تبانی کلمه‌هاست که مرا می‌اندیشد. پس به‌منظور اندیشیدن است که می‌نویسم، برای یاد گرفتن اندیشه است که می‌نویسم. به‌بیانی دیگر من با نوشتن می‌اندیشم و نه برای (نوشتن). این اندیشه از ذخیره‌های ذهنی‌ای که تاکنون در سر جای گرفته‌اند، به‌من نمی‌رسد: مانند یک خیال، یک باور، یا یک نتیجه، بل در زیر چشم‌های من از صفحه بر می‌خیزد به‌سان یک تبخیر، یک بخار. پس هر بار که (من) بخوام فکر کنم، (من) می‌نویسم. و در این معنا نوشتن یعنی یک جور دیگر نوشتن و با این جور دیگر نوشتن است که اندیشه‌ام دیگر می‌شود. (و برای جور دیگر نوشتن) در اینجا همیشه لغتی هست که در جایی از صفحه منتظر من است. درست مثل همان جایی از صفحه. و درست هنگام نوشتن به‌او می‌رسم و شاید هم نمی‌رسم. اگر برسم، روی ریلی می‌افتم که مرا به‌جاهایی دیگر می‌برد و مرا در توازی ذهنی با آنچه می‌بینم، مرئی، قرار می‌دهد. چرا که در این لحظه، لغت و فضای سپید خودشان سهمی از «مرئی» دارند. و در این هنگام است که آن لغت - لغت منتظر - نگفتنی را به‌من می‌گوید. در حقیقت این منم - من منتظر - که او را احضار می‌کنم.

من ناگفتنی را، با استفاده از روش «بین‌الهالین قرار دادن» مشاهده‌هایم احضار می‌کنم. و به این ترتیب دستگاه متافیزیک هوسرل را در مقوله‌ی شعر به کار می‌گیرم. یعنی با تعلیق شیء و شکل عینی آن، شاعر فرصت پیدا می‌کند که رجوعی دوباره به من ذهنی خود کند. و در همین انتظار، احضار آن ناگفتنی صورت می‌گیرد. به این معنی، که هر صورت غیر واقعی‌ای، نقطه عزیمتی واقعی دارد که واقعیت مادر است و از همان جا به اندیشه ما راه می‌یابد تا در آنجا آن واقعیت را اعلان کند. غایت چیزها را ما، اگر کشف نکنیم، خودمان ابداع می‌کنیم. در حالی که در عمل، غایت اشیاء در فاصله (espacement) بازگشت مان به هلالین بر ما آشکار می‌شود. آنجا که ظاهر شیء در منظر ذهنی ما گم می‌شود و جای آن را غایت آن می‌گیرد. این چنین، لغت‌ها بر روی کاغذ به غایت اشیاء تجسم می‌بخشند، آن هم در بطن زبانی که خود به واسطه لغت‌ها خلق می‌شود، و این غایت اشیاء، محصول یک تبانی قبلی است، که تکوین آن مقدم بر جسم ما است و لغات و علامات را در هیئت مادی، و هم معنوی آن‌ها به کار می‌گیرد، و گاه حتی دال‌هایی را که در برگیرنده مدلول نیستند.^۱

در مخیله ما حرکتی متولد می‌شود: طی فضای ذهنی‌ای که مادر پشت رؤیت مان گذارده‌ایم. یک طی تند و ناگهانی، با یک جست. اینجا است که سرعت تصویر حضور لغت را پشت سر می‌گذارد. الوار از بر تون می‌پرسد: «چقدر از این لغت‌ها وجود دارد که مرا به هیچ چیز نمی‌رسانند؟» الواری که «دغدغه عمده‌اش گفتن همه چیز» بود. (مجموعه جریان طبیعی)

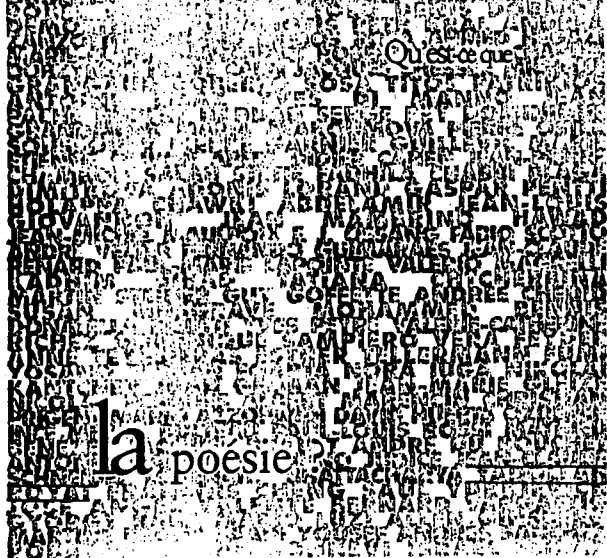
اما امروزه ما، چگونه می‌توانیم دغدغه گفتن همه چیز را داشته باشیم وقتی که چیزی برای گفتن، جز شکار ناگفتنی نداریم؟

مرا حقیقت کامپیوتر علوم را سدی

تصویر حجمی: تولد به صورت حرکت

تصویر وقتی می‌خواهد حجمی (اسپاسمانتال espace-mentale) باشد، حرکت می‌کند. و فقط می‌تواند در یک فضای سه بعدی به حرکت درآید. پس قرینه‌سازی‌ها و ترکیب‌های اضافی (مضاف و مضاف‌الیه) چون «دسته گل ستاره‌ها»، «بستر سیلاب»، «بازوی تابستان» و غیره در شعر آندره برتون، یا «دریای شخم»، «قصیده سنگ»، «درخت آندوه» در اشعار سن ژون پرس و بسیاری دیگری از این نوع اضافه‌های تشبیهی و استعاری در نزد شاعران دیگر با سبک‌هایی متفاوت، هر کدام تصویری ارائه می‌دهند در سطح، و هموار، که از دو عنصر ساخته شده‌اند، از دو واقعیت، به عنوان مثال، یکی از این نمونه‌های بالا را بر می‌گزینیم. «بازوی تابستان» را، و ساختارش را به هم می‌ریزیم:

۱. مثل کلمه ptyx در شعری از مالارمه nul ptyx, Aboli bibelot d'inanité sonore یا کلمه چاچی در این مصرع از شاعر کهن شعر فارسی. فردوسی قرن ده میلادی: خروش از خم جرخ چاچی بخواست.



TEXTES RÉUNIS PAR BERNARD NOËL

Jean-Michel Place / Ville de Saint-Denis, 1995
 terre et Marie Curie
 Paris - France
 01 893 268 1

VILLE DE SAINT-DENIS
 jean michel place

بازو: عنصری از بدن

تابستان: عنصری از زمان

یکی کنار و قرینه‌ای برای دیگری شده است و هر دو را کردند. سومین عنصر، که غالباً یک متحرک است، آن دو را از ایستایی نجات می‌دهد: کسره اضافه را حذف می‌کنیم (در فرانسه de) و حرکتی را که به این ترکیب می‌دهیم جانشین این «کسره اضافه» می‌کنیم:

«بازویت را می‌گشایی و فصل مستقر می‌شود.»

در این دستکاری، محتوای تصویر و عناصر سازنده آن با متن اصلی یکی است. در متن اصلی، ایستایی تصویر را داریم در حالی که اینجا با تصویری در حرکت روبرویم. البته این کار، جز با دخالت ذهن امکان‌پذیر نیست. از دوره کلاسیسیسم تا امروز، تمام شعر جهان از چنین استعاره‌هایی به‌اشباع رسیده است استعاره‌هایی که با کسره اضافه (de) و دسته‌ای از کلمات که در زنجیره ترکیبات اضافی از حرکت بازمانده‌اند، تشکیل می‌شود. باید این سیستم استعاره را که در شیوه بیان شعری مرسوم همیشه بوده است وازگون کرد. و شیوه بیان شعر ما، یعنی شعر حجم این سیستم را به دور می‌اندازد.

مضاف و مضاف‌الیه می‌توانند از هم دور شوند و بُعد ذهنی را که ما به آن‌ها می‌دهیم، بگیرند. مثالی می‌دهم: «لا جورده چشم‌ها» در نزد هوگو به صورت «چشم‌های لا جورده» در نزد آراگون درمی‌آید. تصویری تک‌بعدی از جسم تا آسمان تصویری کیهانی اما بی حرکت.

برعکس، با توسل به شعری از مالارمه، خواهم گفت:

«پروزی نگاه را می شنوم، لاجوردی که در ناقوس ها افتاده است.» (از قطعه «لاجورد» مالارمه، با تغییری جزئی) بدین ترتیب تصویر را با برقراری روابط درونی ناگفته از همواری نجات داده ایم. نکته هایی که خواننده به دلخواه خود از متن کشف می کند.

اینجا نیز، دو عنصر تشکیل دهنده تصویر، همان دو واقعیت هستند: چشم ها و آسمان یعنی این سه شاعر هر کدام می خواستند در چشم های محبوب خود آبی های آسمان را ببینند. اما نزد مالارمه، این رؤیت به شکل بلوری چندبعدی در می آید. و این به یمن حرکتی است که قبل از این دو واقعیت و تظاهرشان در ما متولد شده است. حرکت از تلفیق این دو واقعیت پیش می افتد و شاعر قبل از آنکه آنها با یکدیگر قرینه شوند، آن حرکت را کشف می کند. زیرا این حرکت قبل بلافصل رؤیت است و چیزی جز خود رؤیت نیست.

این طرز رفتار با شباهت، یا با ترکیب های اضافی (مضاف و مضاف الیه) و یا با اداتی از قبیل «مثل»، «اینگونه»، «چون» یا با هر گونه حرف ربطی که بین دو واقعیت، رابطه شباهت، مقایسه و نماد و تمثیل را برقرار کند، نمود پیدا می کند، اما این نظام استعاره، که هنوز در عصر ما بسیار خوشایند است بخشی از شعر معاصر ما را — حالا اگر نگوییم به شعری مرده — به شعری سطحی و متداول تبدیل کرده است:

آسمان مثل کودکی از فراز درخت بالا می رود...

... زیبایی درخت مثل اسبی پرنفس روی مرداب! (میشل دگی «شایعه»)

یا با این نمونه برداری که ما فقط از یک صفحه شعر کرده ایم:

... فضای تاخورده مثل کتابی گودخانه...

... اسیر زنجیر اسم ها مثل محکومی به زیر یوغ...

... ژوونال گفت، مثل هیچکس

... طرحی ظریف که مجذوب می کند مثل یک دانش یا اسمی خاص مثل اسم توت سرخ.

... به رفتار سگش مثل شاهزاده وان دایک (میشل دگی «شایعه»)

و در یک شعر کوچک پنج سطری می خوانیم:

زندگی مثل کشتزاری نابرابر (است) / و کشتزار مثل یک افلیج / خورشید مثل مرز در زمین

زمین مثل متن / و چشم ها مثل زندگی.

تازه من، برای نمونه یک شاعر خوب را انتخاب کرده ام؛ بیشتر یک شاعر-متفکر را. در میان خیل شاعرانی از این دست که کلمه «مثل» را بارها و بارها به کار می برند. از همه بیشتر سن ژون پرس که به غایت این کلمه را به کار برده است. کتاب «تبعید» او را ورق می زنم و می خوانیم:

... این هلهله همیشه بوده است

این درخشندگی همیشه بوده است

مثل بلندای تفنگ آدم ها، در راه

مثل فوج فوج مردم مهاجر
 مثل تأسیس امپراطوری با هیاهوی سربازان. ها!
 مثل تورّم لب‌ها بر تولّد کتاب‌های بزرگ
 این چیز بزرگ گیج در همه دنیا
 که ناگهان مثل مستی فرونی می‌گیرد. (سن ژون پرس «تبعید»)
 ... دریای خیال‌های مادر جشن و پایکوبی
 سبز مثل عید علف و مثل جشن... (سن ژون پرس «تلخ»)

شکل: دورِ درهم حرکت

بدین ترتیب، تا وقتی که زنجیره «کسره اضافه» (در فرانسه de) را داریم، می‌توان هر کلمه‌ای را به کلمه‌ای دیگر اضافه کرد. و یا تا وقتی کلمه «مثل» دم دست ما است، شباهت اشیاء، اشیاء را از رمق می‌اندازد. چرا که یک چیز قبل از هر چیز شبیه خودش است. و به محض اینکه در معرض «مثل» قرار می‌گیرد، هویت طبیعی خود را از دست می‌دهد بی آنکه غایت شعری خود را به دست بیاورد. اگر می‌گوییم شعری، به دلیل آنست که در مقوله زیبایی‌شناسی، غایت نه می‌تواند اخلاقی باشد و نه اجتماعی.

با این همه، کلمه «مثل» زیبا است وقتی که به صورت یکی از ادات تشبیه در خدمت مفسران و تأویل‌کنندگان در نمی‌آید بلکه برعکس خود را در صف ضدها می‌گذارد.

... لبخند مثل زنجیری گسسته... (پل الوار)

و زیاتر از آن، وقتی است که به عنوان محور شبیه‌سازی علاوه بر طرح شباهت نوعی عدم شباهت را هم مطرح کند.

زمین مثل یک پرتقال آبی است (عشق و شعر، پل الوار)

اما برعکس، جستجو کردن شباهت چیزها، به همان صورتی که هست، آن‌ها را از عمق متحرکشان جدا می‌کند، یعنی با یک همانندسازی سطحی آن‌ها را ثابت می‌سازد و از حرکت بازمی‌داردشان. حتی کشف ضد نیز، که بعضی از شاعران امروز بسیار به آن پرداخته‌اند، رهایی‌بخش نبوده است. البته رهایی‌بخش تصویر بوده، اما رهایی‌بخش فرم که بعد به آن خواهیم پرداخت، نبوده است. چرا که در ضد، حرکت هست اما، مفهوم (شکل) ساختمان قطعه هنوز در این میان غایب است. حرکت، اضافه را حذف می‌کند و به محض تکوین خود، آن را از میان برمی‌دارد. شکار همین لحظه تکوین است که جوهره شاعری است و لذا دریافت اصلی و عمده‌ای که شاعر برای خود از استعاره خویش می‌سازد. ابتدا از استعاره خویش و سپس از قطعه شعر خویش به عنوان یک کل که ارتباطها را بیدار می‌کند. کلی که بیدار از ارتباط‌های خودش است و «نگفته» در چنین گردابی، که فرم در بستر شعر است بافته می‌شود. در این معنا، شکل شعر، دورِ درهم حرکت است.

نزد شاعران سوررئالیست، اغراق در کار انتخاب آزاد کلمات، به دور از دایره کنترل عقل، دغدغه

زیبایی و معماری داخلی شعر را به فراموشی می سپرد. شعرهایی پراز تصویرهای ردیف شده، به «وحدت آزاد» آندره برتون اشاره داریم که تصویرها را به زیر هم ردیف می کرد بی آنکه داربستی از تصویر برپا کند. بعلاوه برپا کردن ساختمان اثر نمی تواند کار اتوماتیک دست باشد. برعکس، دخالت ذهن است که روابط درونی شعر را مستقر می کند و حتی روابط بیرونی را. (اداره صفحه سفید)

در هر دو مورد، نظام دستگاه بدن هم آهنگی های خودش را به زندگی «نوشته» تحمیل می کند. خواه با کارکرد دستگاه صوتی، حضور روح و ذهن، خواه با منظومه لغوی شاعر، که با بعضی تواردها و انگاره ها بر عرصه کاغذ جایی که دست در آن پرسه می زند. باشد تا «به عقل بال هایی بدهد، و لگردد» (الوار، نوامبر ۱۹۳۶). پرواز هرز اما در عقل، در این زمینه می توانم بگویم که الوار و رنه دو مال بینشی نزدیک به هم دارند.

«تنها ربطها وجود دارند نه انگاره ها» (رنه دو مال نامه به ورژه ویان)

ربطهایی، که در یک شعر، رابطه ها را به رابطه می گذارند. شیوه ای از آفرینندگی که طبیعت نمی شناسد که به اندیشه و امی دارد، بی آنکه شعر اندیشه باشد. و این همان مداخله در زندگی «مرئی» هاست به وسیله آنچه که نامرئی است: یعنی ذهن. طی حجمی که خواننده باید از آن عبور کند، فشرده و سریع.

«تصویر حجمی» آن گونه که پیش تر در مثالی از مالارمه شناسانده ایم:

«پیروزی نگاه را می شنوم، لاجوردی که در ناقوس ها افتاده است.»

در اینجا نیز، علاوه بر حرکت، یک فضایی هست که برای خواندن نگفته ها، حاشیه ای باقی می گذارد. پس هم اینجا هست که خواننده نخه در خلق شعری که می خواند به مثابه یکی از ارکان تکوین آن، شرکت می جوید. الوار نیز با چنین مکانیسم ذهنی ای بیگانه نیست وقتی که می گوید:

«شاعر آن کسی است که الهام می دهد، بسیار بیش از آن کس که الهام می گیرد، شعرها همواره دارای حاشیه های سفید بزرگ اند، حاشیه های وسیع سکوت، که در آن حافظه ای سوزان، برای بازسازی هذیانی بدون گذشته خود را از پا در می آورد.» (بدهات شاعرانه)

بدون گذشته، چون انسان آینده، انسان گذشته را فقط در فواصل ذهنی ای که او از خود به جا گذاشته است، می خواند. فواصل ذهنی ای که برای انسان آینده چیزی جز عرصه خواندن، و عرصه باز آفرینی هذیان نیست. نوعی خواندن مرگ به یمن کیفیت و خصیصه حرکتی که دیگری در «حاشیه های سفید بزرگ» نوشته اش خلق کرده بود. «یک حاشیه سکوت» که در آن نوشته محو می شود تا به خواندن غیبت دهد (غیبت کتاب؟) این چنین از گذشته اش، آینده اش را الهام می دهد، یعنی آنچه که تداوم را ضمانت می کند. برعکس شاعر ملهم، ارتباط میان حال و آینده اش را می گسلد. اینجا، مرگ نقطه پایان را می گذارد و ملهم در آن می آرامد، در حالی که (ملهم) آنجا منتظر خود می ماند. این انتظار، به یک ارتباط فوری با پس از مرگ امکان تولد می دهد.

بنابر این، خطری است برای مرگ، برای نیستی. درست مانند آنچه که در نوشتن و در زندگی متن می گذرد. از این زاویه که نگاه کنیم، نوشتن مشغله گریز و رهایی نیست. بل میدان عمل است که در

آن خود را به «تجربه خطرناک مرگ» می سپاریم. (موريس بلانشو) نوع تأملاتی که روزه لاپورت را به مفهوم ضد-نوشته می رساند، مفهومی که در ریاضت، در ترک و در خود مرگ لنگر انداخته است: «... نمی دانم چه سپیدی دشمنانه‌ای است که نوشته مرا میان تهی می کند، آن را از خود جدا می کند و با ولع آنچه را که می توانم بنویسم پاک می کند، مرا بی وقفه از آنچه که حق دارم از نوشته‌ام بخواهم پس می زند... به این هوای روشن می توانم ضد-نوشته نام دهم.» (فوک)

از خود می پرسیم: آیا در تعبیر همین مفهوم نیست که الوار مردن را برای نمردن می خواهد؟ مفهومی که می تواند تعریفی برای «پس از مدرن» که در بحران تعریف به سر می برد، باشد. وقتی که شاعر مدرن را در برابر «پس از مرگ» قرار می دهد.

این کلمه‌ها را من با وسواس وزن می کنم و هیچ شکی ندارم که «حاشیه سفید» الوار نمی تواند چیزی غیر از فاصله فضایی (espacement) در شعر حجم باشد، یا همان چیزی که در نزد برنار نوئل فاصله زمانی یا میانگاه (intervale) نام دارد یا ایست (halte) در مفهوم او از تصویر: تصویر: ایست میان دو شک (۱۹ اکتبر ۱۹۷۷)

حجم = فاصله فضایی (اسپاسمان) = حاشیه سفید = فاصله ذهنی = فاصله زمانی = ایست
این‌ها، محصول کاربرد هوسرلی بین الهالین گذاشتن مظاهر دنیا هستند و به ما امکان می دهد که خود را از بداهت نگاهمان متمایز کنیم، این همان روش عجیب در انتظار گذاشتن است که لزوماً، لااقل در مقوله شاعری روشی برای اندیشیدن نیست. بلکه برای دور شدن از اندیشه است، از شناخته شده. حتی در دستگاه هوسرلی به فکر می کنم خویش فکر می کنم.
و شاعر هر چه بیشتر از دستگاه و از روش فکری می گریزد بیشتر به ذاتی خویش (به inné) می رسد:

من در شعر فضا می سازم جنون مرا هم فضا می سازد. (از یادداشت‌ها)
این حرف، برعکس آن چیزی است که در بالا گفتم و معذالک، حرف درست، حرف برعکس است.