تأملاتی درباب شعر

نوشتهٔ مراد فرهادپور

۱. تجربه، زبان و شعر

غالباً این عبارت را شنیده‌ایم که شعر نوعی تجربه است، یا به صورت مشخص‌تر گفته می‌شود «شعر نوعی تجربهٔ زبانی» یا «نوعی تجربه با زبان» است. اما معنای حقیقی این عبارات روشن نیست. در بخش اول این نوشته خواهم کوشید تا آنها را به منزلهٔ نتایج نهایی تفسیری خاص از تجربه، زبان و شعر، و پیوند درونی آنها با یکدیگر توضیح دهم و پیشفرض‌های فلسفی آشکار و پنهان نهفته در آنها را مشخص سازم.

به هنگام قضاوت در مورد اشعار این یا آن شاعر، بارها شنیده‌ایم که «این شعر بیانی ناموفق دارد» یا «شعر از لحاظ بیانی ناقص و نارساست» یا حتی بدتر «بیان شعری ماهیت حقیقی تجربهٔ نهفته در آن را مخدوش ساخته است.» این قضاوت‌ها در واقع برتفسیری خاص از تجربه و رابطهٔ آن با زبان استوار است، تفسیری که بر اساس آن، تجربه هم از لحاظ زمانی و هم از لحاظ وجودی بر «تصویر» زبانی یا بیان خود مقدم است. همین تقدم است که تجربه را به عنصری اصلی یا «اصیل‌تر» بدل می‌سازد که برای بیان شدن باید در آینهٔ زبان انعکاس یابد. بدین ترتیب بیان در

واقع نسخه یا کپی دست دوم تجربه است، و این حقیقت که بیان هر تجربه‌ای خود نوعی تجربه است فقط تا آنجا پذیرفته می‌شود که اولویت تجربه را بر بیان (به منزلهٔ تجربه‌ای تکراری و دست دوم) به اثبات رساند. این بینش از بیان به منزلهٔ نوعی تجربه، هرگز تا نهایت منطقی خود بسط داده نمی‌شود، زیرا همیشه این خطر را دربر دارد که اصل مفهوم اولویت و تقدم تجربه را به زیر سؤال برد.

البته در این تفسیر، خود تجربه نیز برحسب مفاهیمی چون «اصیل»، «سطحی» یا «عمیق» مورد قضاوت قرار می‌گیرد. اما کاربرد مفاهیمی چون «سطحی» و «عمیق»، در واقع به معنای استفاده از یکی از ساختارهای پدیدار شناسانهٔ تجربه برای توضیح کفایت ذاتی تجربه به طور کلی است، حال آن که تجربه می‌تواند در تمامی سطوح با درجات مختلف کفایت یا عدم کفایت مشخص شود. آن نگرشی که تجربه را آگاهانه و منحصراً در سطح محدود می‌سازد، اهمیت و معنای خاص خود را دارد. این دیدگاه، یعنی همان نگرش امپرسیونیستی، می‌تواند در نقاشی، شعر و حتی زندگی روزمرهٔ اجتماعی ــ به ویژه در عصر جدید ــ حضوری بارز داشته باشد و ندیده گرفتن آن فقط می‌تواند به فقر و جمود فکری منجر شود. به زبان فلسفهٔ هگلی می‌توان گفت که نمود «سطحی و ظاهری» به اندازهٔ جوهر «عمقی»، واقعی و عینی است وباید به همین معنا تجربه، فهم و بیان شود.

این گونه قضاوت‌ها دربارهٔ تجربه، در واقع از نوعی ابهام در خود مفهوم تجربه برمی‌خیزد که بعداً در ادامه بحث بدان خواهیم پرداخت. ولی اینک اجازه دهید به مسئلهٔ رابطهٔ تجربه و زبان بازگردیم. اگر ما تفسیر فوق را کنار بگذاریم آنگاه می‌توانیم بگوییم که ناتوانی یا ضعف شعر نه فقط از نارسایی نحوهٔ بیان آن، بلکه اساساً از نقص تجربهٔ شاعر ناشی می‌شود. مسئله این نیست که بیان شاعر بد بوده است، بلکه حقیقت آن است که او بد تجربه کرده است، یعنی تجربهٔ او فاقد کفایت، روشنی و انسجام لازم بوده است؛ تجربهٔ او به مفهومی وجودی و ذاتی، و نه صرفاً روانی یا احساسی، نیمه تمام و مغشوش بوده است.

برای درک روشن‌تر مسئله بهتر است به سراغ یکی از بینش‌های اساسی فلسفهٔ هنر هگل برویم. هگل، زیبایی، به ویژه زیبایی هنری را نمود حسی ایده یا مُثُل idea می‌دانست. برای او هرگونه قضاوت هنری مستلزم توجه به کفایت و تعیّن ذاتی شکلی بود که می‌بایست به منزلهٔ نمود حسی ایده، آن را به نمایش گذارد. اما این شرط تنها به بیان یا شکل هنری محدود

نمی‌شود، زیرا ایده نیز برای نمایش و بیان شدن باید از تعیّن، کلیّت و روشنی ذاتی برخوردار باشد. برای مثال تصور مردمان شرق باستان از ایدهٔ خدا چنان انتزاعی، یکسویه و بی‌شکل بود که تنها توانست با تحریف اشکال طبیعت و تبدیل آنها به صور غیرعادی، نازیبا و آشفته، خود را بیان کند. بت‌ها و نگاره‌های این اقوام محصول تصورات اسطوره‌ای آنها بود و از این رو در قیاس با آرمان (Ideal) زیبایی، معیوب و زشت می‌نمود. در مقابل می‌توان به اساطیر یونانیان باستان و تصور آنها از مفهوم خدا اشاره کرد که تشخص، فردیّت و انسان شکلی جزء تعیّنات ذاتی آن بود. و همین امر نیز به هنرمندان یونانی اجازه داد تا تصور خود از خدایان را در مجسمه‌های شکیل خویش تجسم بخشند؛ تندیس‌هایی که نه فقط زیبایی اشکال طبیعت را آشفته نمی‌ساخت، بلکه توازن و هماهنگی طبیعی اندام انسانی را به کمال می‌رساند و آن را با نوعی صلابت، وقار و سادگی شکوهمند عجین می‌ساخت. اگر از تفاوت میان کلمات و اصطلاحات صرف‌نظر کنیم، روشن است که تصور هگل از بیان هنری نیز دقیقاً بر یگانگی و پیوند تجربه و زبان هنری متکّی است. نارسایی و نقص تجربه ضرورتاً نارسایی در بیان را به دنبال دارد و «بد بیان کردن» در واقع نمودی از «بدتجربه کردن» است. به گفتهٔ خود هگل: «برخلاف آنچه غالباً تصور می‌رود، معیوب بودن اثر هنری را همواره نباید به فقدان مهارت هنرمند نسبت داد؛ برعکس، معیوب بودن شکل نتیجهٔ معیوب بودن محتوی است.»[۱]

بی‌شک این برداشت از هنر برتفسیری دیگر از ماهیت تجربه و زبان استوار است که اولویت و تقدم زمانی و وجودی تجربه بر بیان را نفی می‌کند. بررسی این تفسیر جدید و تفاوت‌های بنیانی آن با تعبیر قبلی، نکات بسیاری را دربارهٔ شعر و بیان شعری روشن می‌سازد.

در این تفسیر دوم که یادآور انقلاب کوپرنیکی کانت است، تجربه و زبان ذاتاً جدایی ناپذیرند و در برخورد با بیان شعری نمی‌توان آنها را سویه‌هایی مجزا و مستقل دانست. اما این تفسیر بی‌شک مشکل آفرین نیز هست. مسائل برخاسته از تفاوت میان تجربهٔ عادی و تجربهٔ زیست شده، و ندیده گرفتن «قدرت کلام» در فراتر رفتن از تجربهٔ (حسی) موجود، از جمله مهم‌ترین این مشکلات است. نطق یا کلام همان قدرتی است که به ما اجازه می‌دهد به یاری خاطره و خیال یا تأمل و نقد، از واقعیت و تجربهٔ موجود فاصله بگیریم. پس زبان می‌تواند پیوند خود با تجربه یا وجود را بگسلد و به آنچه واقعاً «وجود ندارد» بپردازد. باتوجه به این مشکلات باید گفت که مفهوم وحدت تجربه و زبان نیازمند بازبینی دقیق‌تری است و در نهایت حفظ این وحدت منوط

به بسط دیدگاه‌های تازه و گسترده‌تری در باب تجربه است. به همین منظور نخست به مسئلهٔ تجارب عادی (که تجربیات علمی را نیز شامل می‌شود) و همچنین تفاوت آنها با قلمرو وسیع تجارب درونی که در فلسفهٔ هرمنوتیکی «تجارب زیست شده» نامیده می‌شوند، می‌پردازیم.

واژهٔ تجربه در زبان فارسی ــ همچون واژهٔ Experience در انگلیسی ــ مفاهیم «تجربهٔ عینی» (Objective Experience) و «تجربهٔ زیست شده» (Lived Experience)، هر دو را دربر می‌گیرد. حال آنکه این دو مفاهیمی کاملاً مجزا و مستقلند و عدم تمایز آنها خود نشانگر وجود ابهام در مفهوم تجربه است. در فلسفهٔ آلمان، به ویژه در سنت هرمنوتیکی و پدیدار شناختی، این تمایز بنیانی از طریق کاربرد دو اصطلاح Erfahrung و Erlebnis حفظ می‌شود. Erlebnis یا تجربهٔ زیست شده به معنای هر تجربهٔ عادی یا Erfahrung نیست، بلکه بیانگر هر آن چیزی است که ما عمیقاً حس می‌کنیم و «می‌زییم.» واژهٔ Erleben اساساً بدین معناست: «زنده بودن به هنگام رخداد چیزی یا امری.»[۲] مفهوم تجربهٔ زیست شده به نوعی «تجربهٔ درونی» اشاره می‌کند. در فلسفهٔ انتقادی کانت، زمان تنها شرط پیشینی تجربهٔ درونی است ــ درحالی که تجربهٔ بیرونی علاوه بر زمان به مکان نیز متکی است ــ بدین ترتیب «تجربهٔ زیست شده» از مفهوم «زمان درونی» (برگسون) و «آگاهی درونی از زمان» (هوسرل) جدایی ناپذیر است. زمان (در فلسفه کانت) درعین حال با مفهوم کلیدی «تخیل خلاق» و نقش آن در به کارگیری مقولات فاهمه و شکل دهی به تجربه، مرتبط است.

در تقابل با تجارب عادی، تجربهٔ زیست شده کلیت زندگی و هستی آدمی را دربر می‌گیرد. در تجارب عادی فاصلهٔ فاعل (سوژه) تجربه از فعل و موضوع تجربه (ابژه) حفظ می‌شود و موضوع به منزلهٔ شیئی خارجی و در نهایت خنثی و بی‌ارتباط با نفس تجربه می‌شود؛ درحالی که در تجربهٔ زیست شده آدمی با موضوع درگیر می‌شود و آن را به جزئی از زندگی خویش بدل می‌سازد. به همین دلیل در تجربهٔ زیست شده، هر تجربه و فهمی درعین حال مستلزم تجربه و فهم نفس است و بالعکس.

این مفهوم از تجربه به موضوع اصلی بحث ما ــ یعنی ماهیت و رابطهٔ تجربه، زبان و شعر ــ ربط مستقیم دارد؛ زیرا «تجربهٔ هنری یا زیبا شناختی صرفاً یکی از انواع تجربه نیست، بلکه نمایانگر ماهیت و ذات خود تجربه است.»[۳]

بنابراین، جستجوی معنای حقیقی کنش شعری و تحقیق فلسفی درباب ماهیت تجربه،

متقابلاً یکدیگر را تقویت و راهنمایی می‌کنند. تجربهٔ آثار هنری ما را به ناگهان از عادات و زندگی روزمره‌مان جدا ساخته و همزمان با آن ما را با کلیت هستی فردی خویش مرتبط می‌سازد. معنای نهفته در تجربهٔ هنری پیش از آن که به موضوعی خاص اشاره کند، حاکی از «بامعنا بودن» زندگی درکل است. «هر تجربهٔ زیباشناسانه همواره حاوی تجربهٔ یک کل نامتناهی است.»[۲]

دومین مشکل برخاسته از یگانگی تجربه و زبان، به مسئلهٔ «قدرت کلام» و فاصله گذاری مربوط می‌شود. تحلیل فلسفی و پدیدار شناختی از تجربهٔ زیست شده و رابطهٔ آن با آگاهی درونی از زمان، این مشکل را تا حدودی رفع می‌کند. (البته شعر، برخلاف فلسفه، هرگز به طور کامل برتنش میان تجربه و زبان غلبه نمی‌کند و همان‌طور که در بخش ۲ خواهیم دید، این خود یکی از علل بروز همان «شکستی» است که شعر را به سوی حقیقت می‌راند.) از دیدگاه پدیدار شناسی همهٔ تجارب براساس آگاهی درونی از زمان و در متن اُفت‌های زمانی دور و نزدیک برساخته می‌شوند. هر تجربه‌ای با افق‌های دوگانهٔ خاطرات و انتظارات دور و نزدیک احاطه شده است و از طریق جایگاهش در جریان سیال زمان درونی با دیگر تجارب و همچنین با کلیت حیات درونی ما پیوند می‌خورد. همین جریان درونی که به مدد خاطره و خیال ساخته و پرداخته می‌شود، تأمل فلسفی و انتقادی را نیز ممکن می‌سازد؛ زیرا ما می‌توانیم در هر لحظه هر یک از تجارب خویش را از لحاظ پیوندش با دیگر تجارب و جایگاهش در کلیت تجربهٔ درونی، مورد تأمل و نقد قرار دهیم؛ یعنی می‌توانیم به یاری زبان و مفاهیم و ساختارهای کلی آن (Universals) از تجربهٔ موجود و از ادراک حسی و غریزی ناب فاصله بگیریم. در واقع این فاصله‌گذاری شرط ضروری هرگونه بیان و حتی هرگونه تجربه است. زبان قادر است درعین یگانگی باتجربه از محتواهای خاص آن فراتر رود، و شعر احتمالاً مهم‌ترین و قوی‌ترین شکل این «فراتر رفتن درعین یگانگی» است.

اما همان‌طور که نزاع چند صد سالهٔ فلاسفه بر سر مسئلهٔ کلیات نشان داده است، طرح مفهوم «کلیت تجربهٔ درونی» می‌تواند مسئله‌ساز باشد. مفهوم کلیت در بخش دوم این نوشته مفصلاً مورد بحث قرار می‌گیرد، ولی ذکر نکاتی چند در اینجا ضروری است. بی‌شک انتساب هرگونه حقیقت، عنایت و جامعیت مطلق به تجربهٔ درونی و توصیف آن به منزلهٔ فرآیندی «اصیل» و یکپارچه که از هرگونه پراکندگی، گُسست، خلأ و تناقضی مبرّاست، فرجامی جز تعصب و جزم

اندیشی و مطلق‌گرایی در پی ندارد. اما نفی این کلیت کاذب به معنای قبول تجزیهٔ کامل نفس و تجربهٔ درونی نیست. به رغم آنچه به نظر می‌رسد ستایش از فروپاشی نفس حاکی از انتقاد و شکاکیت نیست، بلکه برعکس با تجزیهٔ پوزیتیویستی نفس به مجموعه‌ای از «فاکت‌های» متمایز و بی‌ربط، هرگونه تغییر و تحول و نقد ناممکن می‌شود. گشودگی نسبت به آینده و تجارب جدید، و پرهیز از ارائه تجارب شخصی به منزلهٔ «معیار حقیقت مطلق» امری لازم و ضروری است. اما گشودگی نسبت به آینده بدین معنا نیست که ما باید هم اینک تمامی تجارب و زندگی گذشته و حال خویش و تمامی ارزش‌ها و حقایق اکتسابیمان را انکار کنیم؛ احترام به دیگری نیز ناقض احترام به نفس نیست، بلکه برعکس پرهیز از ضعف نفس و التقاط و تقلید کورکورانه شرط اساسی احترام به عقاید دیگران و شروع گفتگو با آنهاست.

پس هنوز هم می‌توان از نوعی کلیت تجربهٔ درونی سخن گفت و همین کلیت است که تقدم وجودی تجربه بر زبان و توالی عینی مبتنی بر زمان بیرونی را تعدیل می‌کند. تجربهٔ زیست شده، نظم عینی زمان را در هم می‌شکند و بدین ترتیب آدمی در لحظه‌ای کوتاه از زمان، دوره‌ای طولانی (مثلاً دوران کودکی خویش را) تجربه می‌کند و «به ناگهان خانه، میدان، خیابان‌ها، شهر و باغ‌ها» از فنجانی چای سر برمی‌آورند.[۵] این «زمان از دست رفته» نمادی از همان کلیت تجربهٔ زیست شده است، «زمانی» که هر تجربهٔ خاص و منفردی می‌تواند ما را به نحوی غیرارادی به یادآوری و باز ــ زیستن تمامیت آن وادار سازد. هر کنش شعری به منزله نوعی تجربه، ما را به این تجربهٔ زیست شده عودت می‌دهد و در واقع درک ماهیت این کنش بدون توجه به این رجعت ناممکن است.

بررسی شعر به منزلهٔ نوعی کنش یا تجربهٔ زبانی ــ یا نوعی تجربه در و با زبان ــ بدین معنی است که توجه ما از شعر به منزلهٔ تجربه، به شعر به منزلهٔ تجربهٔ زبانی معطوف می‌گردد. عبارت «شعر نوعی تجربهٔ زبانی است» همان‌قدر مبهم است که عبارت «شعر نوعی تجربه است.» برای روشن کردن معنای آن بهتر است به عوض رجوع به آرای فیلسوفان درباب تجربه و زبان، به عملکرد واقعی خود شاعران بپردازیم. برخی از شعرا آثار خود را پس از نگارش اولیه بارها و بارها تغیر می‌دهند و دستکاری می‌کنند. برخی دیگر معتقدند که این کار نباید بیش از دو یا سه بار تکرار شود، و عده‌ای نیز هستند که به هیچ وجه حاضر به تغییر حتی یک نقطه نیز نیستند.

همین امر در مورد پدیدهٔ «الهام شاعرانه» نیز صادق است. بعضی از شاعران شدیداً به «الهام

خویش» وفادار و بدان نیازمندند. برخی دیگر، چون ریلکه، فقط بیت اول را «هدیهٔ خدایان» می‌دانند. و در مقابل هستند کسانی که همچون والری معتقدند شاعر باید بتواند سکوت کند ــ اگر لازم باشد، حتی برای سال‌ها ــ و باید بتواند در مورد زمان و مکان کنش شعری خویش تصمیم بگیرد، مثلاً تصمیم بگیرد؛ که ساعت ده صبح پشت میز کارش رود و تا ساعت دوازده شعر بگوید. البته این تصور اخیر، سویهٔ خاصی از «تجربهٔ زبانی» را برجسته می‌سازد. اما نکتهٔ اساسی آن است که تقریباً همهٔ شاعران تقدم زمانی تجربه بر زبان در کنش شعری را نفی می‌کنند. تصمیم‌گیری در مورد زمان و مکان و به طور کلی شرایط لازم برای کنش شعری، بی‌شک معرف کنشی عقلانی یا بهتر بگوییم کنشی هدفمند است، اما این به آن معنا نیست که محتوای این تصمیم یا کنش نیز امری «ابزاری» و «انتخابی» است. (اگر چنین بود، برنامه‌ریزی کامپیوتر برای سرودن شعر نیز ممکن می‌شد.) عقلانیت مضمر در کنش شعری از حد عقل صوری و ابزاری فراتر می‌رود. به همین جهت شاعری مثل رمبو شرایط لازم برای کنش شعری را بدین شکل توصیف می‌کند: «پریشان سازی طولانی، اساسی و عمدی کلیهٔ حواس.»[۱] از نظر او شاعر فقط به منزلهٔ «زورقی مست» که خود را تماماً به دست جزر و مد و امواج دریا سپرده است، می‌تواند به تجربه و کنش شعری بپردازد. به همین ترتیب سورئالیست‌ها و طرفداران «سرایش خودکار» نیز نظرات خاصی دربارهٔ شرایط کنش شعری ابراز داشته‌اند که به هیچ وجه با «عقل سلیم» سازگار نیست.

نکتهٔ حائز اهمیت آن است که هرگونه تصمیم‌گیری آگاهانه دربارهٔ شرایط کنش شعری، از درون بینشی خاص نسبت به شعر و مقتضیات تجربهٔ شعری بر می‌خیزد و هیچ ربطی به «نبوغ ادبی» یا خصائل و عواطف شاعرانه ندارد. شاعران تافتهٔ جدا بافته نیستند و کنش شعری نیز نوعی «تجربهٔ عرفانی» نیست که خارج از قلمرو ادراک بشری بوده و درباره‌اش حتی نتوان سخن گفت. شعرای بزرگی چون والری و هولدرلین مخالفت خود با «خلسه و جذبهٔ عرفانی» را به صراحت بیان کرده‌اند و در مقابل هرگونه «از خود بی‌خود شدن» بر ضرورت هشیاری شاعرانه تأکید گذارده‌اند. تجربهٔ زبانی یا شعری همواره متضمن دانش، مهارت و استادی است. این تصور از شعر به منزلهٔ نوعی فن یا «تخنه» (Techne) سابقه‌ای بس دراز دارد و شروع آن به عصر طلایی یونان باستان باز می‌گردد. برای یونانیان باستان شعر نوعی صناعت یا «ساختن» (Poeisis) بود، یعنی کنشی فعال و هدفمند نظیر ساختن یک خانه که در نهایتِ عینی بودن از معنایی درونی نیز

برخوردار است که هرگز نمی‌تواند از شکل و ساخت آن جدا باشد. بنای هر خانه به کمک فضاو مصالح صورت می‌گیرد و اگر بخواهیم مقایسه میان شعر و ساختن را ادامه دهیم، مـی‌توانـیم بگوییم که فضای شعر همان تجربهٔ زیست شده و مصالح آن واژه‌ها و جملات و علائم زبانی است؛ و البته نباید فراموش کرد که مصالح خود جزئی از فضاو وابسته به آن هستند و فضا نیز فقط به کمک مصالح کلیت انتزاعیِ بی‌شکل خود را رها می‌سازد و در شکل فضای تجربه پذیر تجسم می‌یابد. در مقابل این تصور از شعر به منزلهٔ نوعی ساختن، واژهٔ شعر در فارسی به سویهٔ دیگری اشاره می‌کند، یعنی به ارتباط شعر با شعور، آگاهی و دانایی. در این معنا می‌توان گفت «شعر شکلی از معرفت است که امر کلی را از هستی زندهٔ آن در موضوع خاص جدا نـمی‌کند، قانون و پدیده و هدف و وسیله را در برابر هم قرار نمی‌دهد... بلکه هر یک را منحصراً در و به واسطهٔ دیگری در می‌یابد.»[۷]

اگر این دو تصور از شعر را در کنار هم بگذاریم، آنگاه در می‌یابیم که شعر هم ساختن است و هم دانستن، هم کنش است و هم آگاهی؛ یا به عبارت بهتر شعر در آنِ واحد هم تجربه است و هم زبان. در شعر است که سویهٔ زبانی تجربه و بُعد تجربی زبان آشکار می‌گردد. کنش شعری در واقع تجربه‌ای خاصی است که ماهیت درونی تجربه و پیوستگی آن با زبان را آشکار می‌سازد. و همین امر ما را به طرح دومین نکته درباب شعر به منزلهٔ تجربه‌ای زبانی رهنمون می‌شود.

چگونه می‌توان شعر را به منزلهٔ یک تجربهٔ زبانی از تجربه و زبان به معنـای عـام متمـایز ساخت؟ در واقع ما در اینجا با دو مفهوم عام و خاص از زبان سر و کار داریم. به گفتهٔ هانس گئورگ گادامر، فیلسوف آلمانی، «وجودی که می‌تواند فهمیده شود همان زبان است.» پس به یک معنا می‌توان گفت زبان همتراز و همتای جهان است. اما زبان درعین حال جزئی از جهان و صرفاً یکی از پدیده‌های موجود در آن است. این دوگانگی در شعر به اوج خود رسیده و معنای حقیقی‌اش را باز می‌یابد، زیرا شعر هم یکی از انواع هنر و هم سرمشق و غایت همهٔ هنرهاست. به عنوان یک تجربهٔ زبانی، شعر پدیده یا شیئی خاص است که توسط نشانه‌های زبانی ساخته می‌شود، یا همان‌طور که مالارمه می‌گوید شعر کنشی است که «فقط با کلمات سر و کار دارد.»[۸] اما درعین حال فقط در شعر است که مفهوم عام زبان به صورتی انضمامی تجسم می‌یابد و پیوند و یگانگی آن با تجربهٔ درونی زیست شده آشکار می‌گردد. در این معنا می‌توان گفت هر شعری پاسخی است به معمای لاینحل زبان (و رابطهٔ آن با جهان). و از آنجا که والاترین و غامض‌ترین

شکل ظهور این معمّا خود شعر است، پس می‌توان گفت هر شعری به *واقع شعری دربارهٔ شعر است*. زیرا شعر و تجربهٔ شعری هم از لحاظ شاعر، یعنی این حقیقت که چیزهایی به نام شعر وجود دارند و می‌توانند ساخته شوند، و هم از لحاظ خواننده، یعنی این حقیقت که کلمات شخصی بیگانه و ناشناس می‌تواند برای ما و شناخت ما از خود تا این حد حیاتی و پُرمعنا باشد، براستی تجربه‌ای عجیب و معمایی است.

اما شعر درعین حال پاسخی است به معمای تجربهٔ زیست شده یا «وجود زنده». هر شعری در و از طریق «بیان» این یا آن تجربه خاص، معنای حقیقی و ذاتی تجربه و زندگی را نیز «بیان» می‌کند. قدرت شعر در انجام این کار حد و مرزی ندارد و از این لحاظ شعر بی‌شک از هر آموزهٔ معنوی یا نظریهٔ فلسفی ــ علمی نیرومندتر است. این قدرت را نباید به سویهٔ معنا شناختی شعر فروکاست. توانایی شعر در آشکار ساختن معانی و ساختارهای بنیانی تجربه و زندگی از این حقیقت ناشی می‌شود که شعر خود نوعی تجربه یا کنش است، تجربه‌ای که به واسطه ماهیت معما گونه‌اش می‌تواند علی‌رغم ــ یا شاید به دلیل خاص بودن ــ اهمیت و معنایی کلی و عام داشته باشد. زیرا فقط در متن این تجربهٔ خاص، یعنی در متن کنش شعری است که تجربه کردن، فهمیدن و بیان کردن (یا عینیت بخشیدن) در یکدیگر ادغام می‌شوند. در اینجاست که تجربه کردن از آغاز با فهمیدن و بیان کردن همراه است، و بیان کردن اساساً و ذاتاً نوعی تجربه کردن است.

اما تجربه یا کنش شعری به توانایی‌ها، مهارت‌ها و قابلیت‌های خاصی نیاز دارد. در تفسیر رُمانتیک از کنش شعری، مجموعهٔ این قابلیت‌ها با نام نبوغ شعری یا قدرت خلاقیت مشخص می‌شود. اما این قدرت «جادویی» تنها به شاعران منحصر نمی‌شود، بلکه در برابر و در تناظر با آن، خوانندهٔ شعر نیز باید از قدرت مشابهی برخوردار باشد، یعنی همان چیزی که شلایرماخر آن را غیب‌بینی (Divination) یا قدرت درک معانی باطنی و سرّی متون می‌نامد. این قابلیت‌ها در یونان باستان و اروپای قرون وسطی، اموری شناخته شده و کم و بیش بدیهی بود. تفسیر رُمانتیک با فردی کردن و راز آمیخته کردن این قابلیت‌ها، عملاً به محو و تخریب آنها سرعت بخشید. زیرا رُمانتیک کردن شعر، خود در واقع واکنشی بود به فرایندی که طی آن این قابلیت‌ها از یک سو همگانی می‌شدند و از سوی دیگر انحطاط می‌یافتند. این فرایند در حقیقت نوعی تبدیل کیفیت به کمیت بود که با ظهور جامعه و فرهنگ توده‌ای در قرن نوزدهم به اوج خود

رسید. آموزش همگانی و رسانه‌های جمعی ــ به ویژه روزنامه‌ها ــ از یک سو این قابلیت‌ها را درمیان گروه انبوهی گسترش دادند و از سوی دیگر کیفیت خاص آنها به منزلهٔ نوعی هنر یا فن را نابود ساختند. عدم وابستگی شعر به مواد خام و فنون و مهارت‌های دستی، آن را بیش از دیگر هنرها در مقابل این روند گسترش و همگانی شدن آسیب‌پذیر ساخت.

با این حال شک نیست که شعر از این مهلکه جان سالم به در برد. قابلیت‌های شعری در ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین سطح مستلزم آشنایی با زبانی خاص و توانایی خواندن و نوشتن آن است. حتی در همین سطح ابتدایی نیز شعر از دیگر هنرها، نظیر موسیقی، نقاشی و...، متمایز می‌شود. توانایی عرضه و دریافت حسی بی‌واسطه که در این هنرها ــ و در عصر جدید به‌نحوی متمرکز و بارز در سینما ــ تجلی می‌کند، رمز قدرت و جذابیت آنهاست، قدرتی که از نزدیکی و پیوند با قابلیت‌های ادراکی و حسی ما ناشی می‌شود. زیرا عملکرد این هنرها تا حد زیادی در سازماندهی، تشدید و ترکیب این قابلیت‌ها به‌نحوی بامعنا خلاصه می‌شود. بدین ترتیب کنش متقابل میان فرد و اثر هنری، او را در فرایندی حلقوی درگیر می‌سازد که در طی آن ادراک حسی اثر هنری خود به خود تکرار و تشدید می‌شود، و همین امر نیز «جذبهٔ» ناشی از آثار هنری و لذت زیباشناختی را توضیح می‌دهد.

اما نباید تصور کرد که این توانایی در شعر وجود ندارد. تجربهٔ حسی بی‌واسطه در شعر، هم از لحاظ صوتی و هم از لحاظ بصری، ممکن و در واقع اجتناب ناپذیر است.[۹] مع‌هذا این نکتهٔ اساسی باقی است که در تقابل با سایر هنرها، تجربهٔ شعری مستلزم نوعی مهارت یا قابلیت زبانی است که باید آموخته شود و اشاره به حضور شعر در فرهنگ عامیانه یا وجود شاعران بی‌سواد نیز نمی‌تواند این واقعیت اساسی و بنیانی را تغییر دهد.

مسئلهٔ قابلیت‌های شعری تنها به این سطح محدود نمی‌شود. کنش شعری مستلزم نوعی آگاهی یا معرفت فرهنگی است. این معرفت در کلی‌ترین سطح چیزی نیست جز نوعی رابطه و پیوند با سنت، یعنی همان مسئله‌ای که الیوت در مقالهٔ مشهور خویش، «سنت و قریحهٔ فردی»، بدان اشاره می‌کند و آن را بنیان شکلگیری زمان و تاریخ شعری می‌داند. معرفت فرهنگی، آگاهی از سنت شعری به معنای اخص آن را نیز شامل می‌شود. بنابراین آگاهی از انواع شعر ــ چه از لحاظ تاریخی و چه از لحاظ صوری ــ و همچنین آشنایی با صنایع ادبی و امکانات نحوی و معنا شناختی زبان، ضروری و اساسی است. شکی نیست که این معرفت فرهنگی تا حد زیادی

امری آموختنی است، یعنی مجموعه‌ای از حقایق تاریخی و قواعد صوری است که شخص شاعر یا خواننده باید آنها را از طریق آموزش یا مطالعه شخصی فراگیرد. اما این معرفت درعین حال از حد شناخت علمی قابل تدریس و انتقال فراتر می‌رود و در نهایت به نوعی حکمت عملی بدل می‌گردد که ذوق ادبی یا قوهٔ تشخیص و تمیز شعری، مهم‌ترین تجلی آن است. در اینجاست که شعر بازهم به منزلهٔ نوعی تجربه یا کنش مطرح می‌شود. ذوق یا قوهٔ تشخیص تنها چیزی است که شاعر و خوانندهٔ واقعی شعر را از شخصی که صرفاً چیزهای بسیاری دربارهٔ شعر می‌داند، متمایز می‌سازد. آگاهی از امکانات بالقوهٔ زبان و قدرت و شهامت تجربه کردن با آنها، ذات کنش شعری را تشکیل می‌دهد. در اینجاست که هوشیاری، پختگی و استحکام شخصیت فردی اهمیتی بسزا می‌یابد. اما نباید فراموش کرد که همهٔ این صفات و قابلیت‌ها در خدمت هدفی خاص به کار گرفته می‌شود: تشخیص منطق درونی و ذاتی اثر هنری و استفاده از تمامی مهارت‌ها و فنون هنری برای پیگیری، بسط و تحقق این منطق تا غایت نهایی آن. همین امر است که کنش شعری را از «حدیث نفس» یا «بیان احوال روحی» شاعر و خواننده ــ که غالباً نیز به مجموعه‌ای از عقده‌ها، حسرت‌ها و احساسات کور و حقیر خلاصه می‌شود ــ جدا می‌سازد. کنش شعری، یا تجربه کردن با امکانات ذاتی زبان، کنش فرهنگی هدفمندی است که از عقلانیت و منطق خاص خود برخوردار است. کنش شعری هم علوم ادبی «فضلا» و هم احساسات ناب و بی‌واسطهٔ «شعرا» را پشت سرمی‌گذارد. شاعر و خوانندهٔ واقعی شعر، درعین استفاده از معلومات و احساسات شخصی خویش، کاری به کار «استادان فاضل ادبیات» و «شاعران شوریده حال» ندارد. شعر به منزلهٔ یک تجربهٔ زبانی، قلمرو تجربه و زبان، هر دو را دربر می‌گیرد و از این رو درعین خاص و فردی بودن، معنا و مفهومی عام و اجتماعی دارد. تجربهٔ شعری نیز، همچون هر تجربه دیگری، هم به عرصه و میدان واقعی تاریخی نیاز دارد و هم به هوشیاری و شهامت و قدرت فردی، یعنی هم به سنت و هم به قریحه و قابلیت فردی.

۲. تجربهٔ رنج و شکست شعر

در بخش اول این نوشته به مسائلی چون نارسایی، پراکندگی و شکستگی و عدم این همانی

تجربه و زبان با خود و با یکدیگر اشاره شد. تا آنجاکه به شعر مربوط می‌شود، همهٔ این اشارات را می‌توان در یک عبارت خلاصه کرد: کنش شعری الزاماً به شکست منتهی می‌شود، یا به زبان ساده‌تر، شعر خود نوعی شکست است. بخش دوم این نوشته ــ که به منزلهٔ نقد نگرش پدیدار شناختی، تعدیل کننده و مکمل بخش اول است ــ به بررسی و تفسیر معنای این عبارت اختصاص دارد.

پیش از این در مورد تناقضات و ابهامات درونی مسئلهٔ «بیان هنری» از چیزی به نام «بدتجربه کردن» یا نارسایی تجربه سخن رفت. اما در مقابل «بدتجربه کردن»، حقیقت دیگری نیز وجود دارد که فقط می‌توان آن را «تجربهٔ بد» یا «تجارب بد» نامید. این تجارب که شاید مرگ و مرض بارزترین آنها باشند، از عمق زندگی فردی و جمعی برمی‌خیزند و در قیاس با تجارب عادی زندگی روزمره، خود را با نیرو و قدرتی سهمگین بر ذهنیت افراد تحمیل می‌کنند؛ هر چند این بدان معنا نیست که آنها ذاتاً «اصیل‌تر» از تجارب عادیند و می‌توان «معنای حقیقی» زندگی را به طور بلاواسطه از آنها استخراج کرد. در هرحال جدا کردن این تجارب رنج‌آور از حوزهٔ زندگی روزمره، فردی و اجتماعی، و قرار دادن آنها در یک «قلمرو وجودی» فقط می‌تواند زمینه را برای سوء استفاده‌های فلسفی از این تجارب فراهم آورد و بس.

برای درک معنا و اهمیت واقعی تجربهٔ رنج باید باز هم به سراغ نگرش رُمانتیک برویم. پس از شکست اولین تلاش گستردهٔ سیاسی برای تحقق عقل، یعنی انقلاب کبیر فرانسه، جنبش رُمانتیک در برابر سنت روشنگری و عقل‌گرایی جزمی فلسفهٔ ایده‌آلیسم قد علم کرد. کسانی چون شلگل و نوالیس کوشیدند تا تفسیر جدیدی از ذهنیت و فردیت ارائه دهند. در نظر آنان تجربهٔ رنج، اصل غایی تفرّد و «رمز فردیت» بود، تجربه‌ای که نادیده گرفتن و پنهان کردن آن توسط فلسفهٔ عقل‌گرا، این فلسفه را با تناقضات حل ناشدنی دست به گریبان ساخت. درد و رنج فرد سویهٔ پنهان و تاریک این همانی یا هویت کاذبی است که بر ذهنیت فردی تحمیل می‌شود، همان هویتی که خود را به منزلهٔ ساختار پیشینی عقل معرفی می‌کند. این ساختار در آنِ واحد ذهنیت فردی را وحدت می‌بخشد و تجزیه می‌کند. ذهنیت عقلانی شده، درمقام ذهن متعالی (Transcendental Subject)، شرطی پیشینی است که تجربه را ممکن ساخته و بدان نظم و وحدت می‌بخشد. بدین ترتیب «عینیت» جهان برونی و این همانی ذهن، به طور همزمان تأیید می‌شود. اما همان‌طور که تاریخ فلسفهٔ عصر جدید نشان داد، این ذهن متعالی فقط می‌تواند با

پنهان ساختن تناقضات ذهن تجربی (Empirical Subject) به عملکرد خود ادامه دهد و از این رو تمامی مسائل واقعی فرد واقعی حل نشده باقی می‌ماند. وحدت استعلایی برخاسته از تحمیل این ساختار پیشینی به راستی وحدتی کاذب و سرکوبگر است، زیرا فقط می‌تواند به قیمت نادیده‌گرفتن تکثر افراد و تجزیهٔ ذهنیت فردی و سرکوب سویه‌های غریزی و عاطفی آن به دست آید. نتیجهٔ این کار صرفاً تأیید و استمرار از خود بیگانگی است و بدین ترتیب است که ذهنیت فرد عصر جدید نه فقط با دیگری و جهان، بلکه با خود نیز در تضاد می‌افتد. اما آنچه وحدت تحمیلی عقل را ضروری ساخته و تحمل هرگونه تفاوت و عدم این همانی را ناممکن می‌سازد، آنچه گسست‌ها، حفره‌ها و شکاف‌های تجربهٔ درونی و بیرونی را به «زخم‌های دردناک» ذهن فردی بدل می‌سازد، به‌واقع چیزی نیست مگر «طلسم کلیت»، یعنی همان گرایش ذاتی عقل به کلی کردن و تمامیت بخشیدن (Totalization) به خود و کسب سلطه کامل بر طبیعت درونی و بیرونی. تأکید ما بر عدم این‌همانی و تفاوت‌ها و تفکیک‌های ناشی از آن، «فقط تا آن زمان همچون امری یکسره منفی و واگرا نمایان می‌شود که آگاهی ما به واسطهٔ ساختارش، ملزم به جستجو و طلب وحدت باشد: یعنی تا آن زمان که طلب کلیت و عطش آگاهی برای کلیت (Totality) تنها معیار آن برای سنجش هر آن چیزی باشد که با آگاهی یکسان نیست.»[۱۰]

این نکته اهمیتی تعیین‌کننده دارد، زیرا نشان می‌دهد که برخلاف تصور نیچه، رُمانتیک‌ها و ناقدان افراطی عقل در زمانهٔ ما،[۱۱] تنش و رنج درونی ذهنیت فردی از نوعی تضاد ذاتی میان تفکر مفهومی (وحدت) و واقعیت (کثرت)، یا تقابلی جاودان میان معرفت و شدن بر نمی‌خیزد، بلکه منشأ تضاد در واقع همان اصل اولویت مفهوم (Primacy of Concept) است، یعنی این گمان باطل که ذهن زمینه و بنیاد فرایند کلی تجربه و زندگی است، فرایندی که ذهن خود را فقط به منزلهٔ یکی از سویه‌های متعدد آن می‌شناسد. اتفاق نظر نیچه و افلاطون در مورد تقابل جاودان میان معرفت ناب و صیرورت یا شدن، به راستی حقیقتی بس گویاست، هر چند که برای افلاطون معرفت ناب یا اصل وحدت معرف واقعیت غایی است و برای نیچه، به عکس، شدن یا اصل کثرت است که در تقابل با توهم و وحدت دروغین معرفت، واقعی به شمار می‌آید. متناقض دانستن معرفت و زندگی، از اشتراک نظر و توافق پنهان میان رُمانتیک‌ها و خصم خونینشان، فلسفهٔ عقل‌گرا، خبر می‌دهد. رُمانتیک‌ها با تأکید یکسویه بر حضور و تأثیر بی‌واسطهٔ غرایز و عواطف، آنچه را که فقط یکی از سویه‌ها یا میانجی‌های ذهنیت است، از آن جدا ساخته

و سپس آن میانجی را به مقام حقیقت بی‌میانجی ذهن یا جوهر مطلق آن ارتقا می‌دهند. فردگرایی جزمی رُمانتیک‌ها درک دیالکتیک خود (Ego) و دیگری (Alter) و شکل‌گیری نفس فردی از خلال رابطه و برخورد آن با دیگری را ناممکن ساخت و آنان را واداشت تا بر این حقیقت سرپوش گذارند که محتوا و جوهر درونی نفس یا ذهنیت عمدتاً محصول واقعیت تاریخی ــ اجتماعی است. جمعی‌گرایی ارتجاعی و ستایش و دلتنگی رُمانتیک‌ها برای «جامعهٔ ارگانیک» اروپای قرون وسطی نیز نتیجهٔ منطقی همین تصور بود. زیرا عدم تعیّن و استقلال مطلق اما تو خالی مفهوم فرد در نگرش رُمانتیک، استقرار فردیت بر مبنای یک کل فرا فردی را اجتناب ناپذیر می‌ساخت. شاید بهترین نمونهٔ این تحول در زمانهٔ ما گسست کارل گوستاویونگ از روانکاوی فردگرا ــ ولی غیر رُمانتیک ــ فروید و حرکت او به سوی نگرشی ضد عقلانی است که می‌کوشد ذهن فردی و تناقضات آن را از طریق حل کردن این ذهن در مقولات کلی غیر تاریخی ــ نظیر اسطوره، ناخودآگاه جمعی، خاطرهٔ ازلی و قومی ــ توضیح دهد.

اما نکتهٔ اصلی و تعیین کننده در این واکنش رُمانتیک ــ و موارد مشابه آن ــ بی‌شک همان «جذبهٔ کلیت» است. در قیاس با این جذبه حتی عقل‌ستیزی رُمانتیک‌ها نیز به امری فرعی و درجهٔ دوم بدل گشت، زیرا «جذبهٔ کلیت» هیچگاه فقط به عقل روشنگری و فلسفهٔ ایده‌آلیستی محدود نمی‌شد. کل ضد عقلانی و غیر انتقادی رُمانتیسم به همان اندازهٔ کلیت عقلانی ایده‌آلیسم سرکوبگر بود، درحالی که تنگ نظری، تعصب و کوته‌بینی «معنوی» برخی از رُمانتیک‌ها به مراتب بیش از فلسفه انتقادی کانت از بروز تفاوت‌ها و تمایزات جلوگیری کرده و وحدتی پیش ساخته را بر کثرت جهان واقعی تحمیل می‌کرد.

طلسمی که ذهن برای بسط تسلط خود بر تجربه و واقعیت مهیا ساخته بود، می‌بایست استقلال و خود انگیختگی واقعیت را سلب کرده، آن را در «جهانی آینه‌ای» محبوس سازد، غافل از آنکه ذهن نیز خود یکی از قربانیان طلسم خویش خواهد بود. ذهن عقلی شده می‌خواست جهان را به تصویر خویش بدل سازد، یا به عبارت بهتر، می‌کوشید تا جهان را بر طبق الگوی تصویر درونی خویش بازسازی کند. این طلسم که حتی فلسفهٔ هگل نیز از آن مصون نماند، چنان قدرتمند بود که هر تلاشی برای شکستنش به جزئی از خود آن بدل شد. حاصل کار نیز نفس یا ذهنی بود که در جهان آینه‌ای خویش گرفتار شده است و از تماس با هر چیز خارجی عاجز گشته، زیرا بارها و بارها در نهایت درماندگی در یافته است که این بار نیز فقط با یکی دیگر از تصاویر و

بازتاب‌های خویش روبه‌رو بوده است. اما رهایی از این دام نه درگرو شکستن آینه‌هاست ــ یعنی قبول همان نگرشی که ما را به تماس مستقیم با جهان بی‌نظم غرایز و تن سپردن به آشوب امیال فرا می‌خواند ــ و نه حاصل نفی تمایز میان واقعیت و تصویر ــ یعنی قبول نگرشی که جهان را مجموعه‌ای از آینه‌ها، تصاویر و نشانه‌های متکثر (Signifiers) می‌داند که می‌توانند در شمار نامحدودی از ترکیبات گردآیند، بی‌آنکه هیچ یک بر دیگری اولویت داشته، یا از طریقی به جز بازی بی‌پایان تفاوت‌ها با یکدیگر مرتبط باشند. با این حال شکی نیست که نیاز به شکستن و خروج از این انزوا، موجه تنشی در کُنه ذهنیت است که باید تقویت شود. تأکید فلسفی بر عدم این‌همانی (آدورنو) نیز هدفی ندارد جز اشاره به این حقیقت که درهم شکستن وحدت کاذب و سرکوبگر ذهنیت چیزگون (Reified) مستلزم به کارگیری نیروهای درونی خود ذهن است؛ هر چند که بقا و استمرار این نیروها خود درگرو تحول روندهای تاریخی است.

شاید مهم‌ترین نتیجهٔ تحلیل فوق آشکار شدن عجز و ناتوانی فلسفه در تبیین تجربهٔ رنج باشد. این امر بنیان حملهٔ کی‌یرکگور به فلسفهٔ هگل و بی‌اعتنایی او به هستی و رنج واقعی فرد را تشکیل می‌داد. ولی مهم‌ترین و چشمگیرترین نتیجهٔ این تلاش برای رویاروی ساختن فلسفه با تجربهٔ رنج فردی ــ و همچنین تقلید بی‌رمق و کم و بیش بیمارگونهٔ آن توسط اگزیستانسیالیست‌های زمان ما ــ بارزتر شدن وضعیت رقت بار فلسفه و تشدید عجز و ناتوانی آن در برابر تجربهٔ رنج بود. تمارض فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی بیانگر وضعیت کسی بود که می‌کوشد فلاکت خویش را مستقیماً به فضیلت بدل سازد. کسی که می‌خواهد یا تشریح بدبختی‌های خویش، بی‌اعتنایی دیگران را به نوعی حس ترحم و دلسوزی بدل کند، تا بدین طریق نه فقط بر بیهودگی و عدم کارآیی خویش در جامعهٔ مافوق صنعتی سرپوش گذارد، بلکه داد و ستد تسلای معنوی را نیز به «رسالت» یا کارکرد اجتماعی خود بدل سازد. به همین دلیل فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی مدام از وضعیت فلاکت بار خویش شکایت می‌کند و درعین حال می‌کوشد تا رفتار خود را با وقار و شکوهی رواقی عجین سازد و البته افزودن چاشنی عرفان را نیز فراموش نمی‌کند. این فلسفه فرسوده‌ترین کلیشه‌های حکمت عامیانه را به کار می‌گیرد و صرفاً با تکیه بر سماجتی که غالباً نزد گدایان دیده می‌شود، می‌کوشد تا توضیح واضحات را به «تعمق فلسفی» بدل سازد. حاصل کار ترکیبی از فلاکت، خودشیفتگی، حقارت و وقاری مضحک است که ذهنیت مدرن بی‌اختیار مجذوب آن می‌گردد. زیرا از یک سو براساس

خودشیفتگی و بیماری اصلی خویش ــ یعنی همان کلیت بخشیدن به خود ــ آن را همچون امری آشنا و یگانه با خویش تجربه کرده و تصویر خود را در آن می‌یابد، و از سوی دیگر چنین به نظر می‌رسد که این تصویر خاص مقام و رتبه‌ای ممتاز دارد و حقیقت وجودی یا «هستی اصیل» ذهن را به تمامی منعکس می‌سازد.

روشن است که در اینجا نیز ما با همان فرایند قبلی روبه‌روییم: انتخاب یکی از سویه‌ها یا میانجی‌ها، منتزع کردن و ارتقای آن به سطح جوهر حقیقی ذهن و سپس بازسازی ذهن به منزلهٔ کلیتی یکدست و این‌همان به گرد این نقطهٔ مرکزی. و البته مشخصهٔ اصلی اگزیستانسیالیسم و آنچه آن را از اسلاف رُمانتیکش متمایز می‌سازد، نوع خاص میانجی‌ها و سویه‌های انتخاب شده است. عملکرد دویست سالهٔ ذهنیت رُمانتیک، بخش اعظم محتواهای زندگی واقعی، به ویژه تجربهٔ عشق را فرسوده و پوک کرده است، فردیت بی‌تعیّن رُمانتیک برای جبران خلأ درونی خویش همچون خوره به جان آن محتواها افتاده است. در نتیجهٔ عملکرد مخرب خودآگاهی طنزآمیز ذهنیت مدرن، از این محتواها چیزی جز پوسته‌ای مضحک و توخالی باقی نمانده است. فرد شاید هنوز هم بتواند به مدد جادوی هالیوود تب و تاب عشق رُمانتیک را در خیال خویش تجربه کند، اما خارج از فضای جادویی سینما و در زندگی واقعی، مسئلهٔ اصلی او بیشتر ترس از تنهایی است تا شکست عشقی. از این رو در بازسازی اگزیستانسیالیستی ذهن، «رنج عشق» جایش را به «اضطراب مرگ» و «رنج تنهایی» می‌بخشد، و ستایش رُمانتیک از غنای زندگی عاطفی و غریزی ــ که از دید ذهنیت سرد، بی‌طرف و محاسبه‌گرِ مدرن امری مضحک و مسخره است و جادویش دیگر حتی بچه‌ها را نیز گول نمی‌زند ــ با ابزاری مؤثرتر معاوضه می‌شود: بودن ــ به سوی ــ مرگ (Being - Towards - Death) (هایدگر) یا مرگ به منزله معنای حقیقی زندگی. سوء استفاده اگزیستانسیالیسم از رنج و «تجارب بد» و تبدیل آنها به «وضعیت‌های مرزی» یا «وضعیت بشری»، نه تنها به هستی حقیقی و یکتای فرد راه نمی‌برد، بلکه با استقرار مجدد یک کلیت انتزاعی، یکدست و سرکوبگر و راز آمیخته کردن سویهٔ ذهنی، باز هم فرد واقعی را به حال خود رها می‌سازد. این بی‌اعتنایی خود را به بهترین شکل در «توصیه‌های وجودی» هایدگر در مورد اثرات فداکاری و ایثار و ستایش او از شکوه و جلال مرگ آشکار می‌سازد. در اینجا نیز نفوذ واقعیت تجربی سرکوب شده در کُنه حقایق متعالی و کلیت‌های انتزاعی فلسفه، کاملاً مشهود است.

هدف اصلی از این جدل نسبتاً طولانی با فلسفه، برجسته ساختن وضع و مقام تجربهٔ هنری، به ویژه کنش شعری بود، کنشی که شکست الزامی آن، نقطهٔ مقابل فلاکت فلسفه است. فلسفه ــ لااقل در بخش اعظم خود ــ هنوز هم نمی‌تواند رنج شکست را برخود بپذیرد. و همین امر نیز تبیین و بیان تجربهٔ رنج را برایش ناممکن می‌سازد. با این حال اگر فلسفه هنوز به طور کامل در علوم دقیقه حل نشده و به‌نحوی به حیات خود ادامه می‌دهد، دلیل آن را باید در پیوند فلسفه با تجربه رنج و شکست جستجو کرد: «فلسفه که زمانی تصور می‌رفت منسوخ شده است، به حیات خود ادامه می‌دهد، زیرا لحظهٔ تحقق آن از دست رفت.»[۱۲]

کنش شعری «معمای رنج» را به منزلهٔ مسئله‌ای درونی تجربه می‌کند و همین امر نیز درک و بیان تجربهٔ رنج را میسر می‌سازد. این پیوند درونی به کنش شعری اجازه می‌دهد تا نگرش عینی‌گرا و تحریف کنندهٔ خاص علم و فلسفه را پشت سرگذارد. ولی این توانایی ذاتی شعر نیز محدودیت‌های خاص خود را دارد که نباید از آنها غافل شد.

روشن ساختن رابطهٔ کنش شعری با تجربهٔ رنج مستلزم تأمل درباب پدیدارشناسی رنج، زیباشناسی رنج و تفسیر تاریخی معمای رنج است. تئودور آدورنو معتقد بود زیباشناسی چیزی نیست مگر تاریخ پنهان (تجربهٔ) رنج. این عبارت حاکی از پیوند دیالکتیکی زیباشناسی، تاریخ و رنج است که اصولاً باید به منزلهٔ سه مقولهٔ مرتبط با هم بسط یابند. انجام چنین کاری در فضای محدود این نوشته ممکن نیست. از این رو به شرح نکاتی چند در سه زمینهٔ فوق اکتفا می‌کنیم.

در اینجا منظور از پدیدارشناسی رنج چیزی نیست مگر توصیف ناب تجربهٔ رنج، و این کار لزوماً به معنای نفی ماهیت تاریخی این تجربه نیست.[۱۳] توصیف رنج مستلزم مقایسه و تمایز آن از دیگر تجارب و احساسات است. این تمایز حتی در سطح زندگی عادی و روزمره نیز محسوس است و به اشکال روانی گوناگون تجلی می‌کند: تمایل ما به درد دل و تقسیم رنج‌هامان با دیگران، علاقه به داشتن همدرد که تحمل رنج را آسانتر می‌کند، نقش غالباً مهم‌تر رنج در خاطراتمان و غیره. پنهان ساختن شادی، فرو خوردن خشم و مخفی کردن نفرت غالباً چندان دشوار نیست، حال آن که رنج واقعی همواره به‌نحوی خود را آشکار و بیان می‌کند. حتی اگر فرد به عمد علائم عُرفی ابراز درد و اندوه را از چهرهٔ خویش بزداید، فقط کمی توجه، دلسوزی و شناخت قبلی کافیست تا راز او برملا شود.

شکی نیست که این گونه مقایسه‌های تجربی بحث برانگیز است و شاید حتی با تجربهٔ

شخصی برخی افراد سازگار نباشد. از این رو برای متمایز ساختن تجربهٔ رنج باید به سراغ ساختارها و کیفیات بنیانی آن رفته، به توصیف آنها پرداخت. در این میان، مهمترین کیفیت ــ به ویژه از لحاظ بحث ما ــ با واسطه بودن تجربهٔ رنج است. این بدان معناست که رنج می‌تواند از زمان و مکان و تجربهٔ حسی بی‌واسطه جدا شود، و همین امر نیز بیان آن را ممکن و غالباً ضروری می‌سازد. برای روشنتر شدن این نکته بهتر است به نقطهٔ مقابل رنج، یعنی تجربهٔ شادی بپردازیم. کمتر کسی است که به هنگام تعریف یا یادآوری شادی خویش شاد شود؛ برعکس یادآوری شادی گذشته غالباً رنج‌آور و اندوه‌زاست. در واقع شادی، تجربهٔ حسی بی‌واسطه‌ای است که معمولاً با تن سپردن به فوران آنی شعف، خود انگیختگی و غرق شدن در لحظهٔ حال همراه است. بیان شادی ــ با هر واسطه و میانجی ــ مستلزم تأمل و فاصله گرفتن از آن است که این نیز خود انگیختگی شادی ناب را نابود می‌کند. شادی خود بیان خود است و از این‌رو اشعاری که بیانگر شادی ناب باشند، بسیار نادرند. بی‌شک در تجربهٔ زیبا شناختی نوعی سرور و لذت وجود دارد، به ویژه در موسیقی که بی‌واسطه‌ترین نوع هنر است. اما لذت هنری غالباً به میانجی تفکر و تخیل و... به دست می‌آید و از این رو به معنای واقعی کلمهٔ لذت ناب نیست. حتی موسیقی سرورآمیز ناب ــ که موزارت بهترین نمونهٔ آن است ــ پدیده‌ای بس نادر است. در هر حال شادی و لذت ناب، که شکل حقیقی آن فقط نزد کودکان یافت می‌شود، هرگز از طریق هنر به دست نمی‌آید ــ مگر به صورتی مخدوش و به منزلهٔ جایگزینی نارسا برای لذات و شادی‌های سرکوب شده. هنر فقط می‌تواند با نفی واقعیت موجود و به شیوه‌ای خیالی به سعادت و کامیابی «بهشتی» اشاره کند.

هیچ کدام از این محدودیت‌ها در مورد تجربهٔ رنج صادق نیست. یادآوری و بیان رنج به هر شکلی که باشد با محتوای خود سازگار است. حداقل نتیجه‌ای که از این بحث می‌توان گرفت آن است که میان رنج و بیان سنخیت و شباهتی وجود دارد که نظیرش در دیگر تجارب، از جمله شادی، دیده نمی‌شود. این نتیجه برای ادامهٔ بحث کافی است و در صفحات بعد بدان باز خواهیم گشت.

تا آنجاکه به تفسیر تاریخی رنج مربوط می‌شود، باید بر دو نکته تأکید گذارد: ماهیت تاریخی تجربهٔ رنج، و رابطهٔ آن با بیان هنری. نباید فراموش کرد که موضوع پدیدار شناسی رنج، پدیده‌ای تاریخی است، و از این رو معرفی رنج به عنوان «اصل جاودانی تفرد» (شوپنهاور) یا «اصالت

وجودی» (هایدگر)، یا «وضعیت مرزی» (یاسپرس) ناقض حقیقت است. تجربهٔ رنج به صورت بی‌واسطه و جدای از دیالکتیک درونی ذهنیت ــ که خود فقط در متن تحول تاریخی و به منزلهٔ سویه‌ای از دیالکتیک عین و ذهن تحقق می‌یابد ــ فاقد هرگونه حقیقت و معنای ذاتی است. در این سطح، تجربهٔ رنج می‌تواند به صور گوناگون با بلاهت، خود فریبی، دلسوزی به حال خود، دروغ و ابتذال همراه باشد. از این رو ستایش و تقدیس هر آن کسی که به هر دلیلی رنج کشیده و می‌کشد، چیزی نیست مگر تبدیل تجربهٔ رنج به نماد ایدئولوژیک و احساساتی رنج که غالباً نیز با بی‌اعتنایی کامل به رنج واقعی انسان‌های واقعی همراه است. ارتباط رنج با دیالکتیک درونی ذهنیت بدین معناست که تحقق آن، هم وحدت سرکوبگر تحمیل شده بر ذهن و هم تجزیه و گسست ذهن را طلب می‌کند. رنج درعین حال هم معلول و هم قربانی سرکوب عقلانی است، و بنابراین تعجبی ندارد که نفس حضور آن به شکل نوعی اعتراض نمایان می‌شود. از رواقی‌گری گرفته تا فلسفهٔ انتقادی کانت، در همه جا عقل‌گرایی با توجیه، ندیده گرفتن، پذیرش خموش و منفعلانه و در نهایت سرکوب و سانسور صدای رنج فردی همراه بوده است. اما تحمیل ساختار پیشینی عقل بر ذهن فردی درست همان چیزی است که تجربهٔ رنج را به تجلی و بیان بدل می‌کند، همان‌طور که در نظام‌های استبدادی متکی بر سانسور و اختناق نیز هر تجربهٔ ساده‌ای، به دلیل وجود همان نظام، خود به خود به یک بیانیه یا اعتراض سیاسی بدل می‌شود.

این امر بیان رنج را ضروری می‌سازد، ولی آیا هنر می‌تواند پاسخگوی چنین ضرورتی باشد؟ به قول یکی از مشهورترین مفسران شعر مدرن «دربارهٔ عدم امکان سرودن اشعار غنایی پس از آشوویتس خروارها کتاب و مقاله نوشته شده است، چه رسد به سرودن شعر دربارهٔ آن.»[۱۴] هر شعر خوب یا حتی شاهکار شعری ــ مثلاً «فوگ مرگ» اثر پل سلان ــ که به‌نحوی شکنجه و کشتار جمعی مردمان در اردوگاه‌های آدم سوزی را توصیف کند، دقیقاً به سبب زیبایی هنری، استحکام صوری و معنای عینی تام و تمامش، بی‌معنایی، دهشت و زشتی چندش‌آور فاجعه را مخدوش می‌سازد. حتی شعر سلان نیز با تبدیل فاجعه به یک مضمون هنری، دهشت آن را تقلیل داده و فاجعه را «قابل درک» می‌کند. باتوجه به این حقیقت که دریافت اثر هنری به‌نحوی صریح یا ضمنی دربرگیرندهٔ درجه‌ای از لذت زیباشناختی است، پس تبدیل فاجعه به مضمونی هنری عملاً نوعی خیانت نسبت به قربانیان آن است، و هر چه توصیف هنری زیباتر، اصیل‌تر و حقیقی‌تر باشد، عمق این لذت و خیانت ناشی از آن نیز افزایش می‌یابد. البته این

حقیقت که سلان خود یکی از آن قربانیان بود، تا حدی مسئله را تغییر می‌دهد. او خود در سال‌های آخر عمرش از تجدید چاپ «فوگ مرگ» جلوگیری کرد و صراحت آن را مورد حمله قرار داد. ولی تغییر درجهٔ صراحت هرگز نمی‌تواند اصل پارادوکس را رفع کند، پارادوکسی که جزء ذاتی معمای بیان هنری (تجربهٔ رنج) است.

فهم دقیق و کامل سومین مقولهٔ مورد نظر، یعنی زیباشناسی رنج، جز با غوری طولانی در آرای زیباشناختی بنیامین و آدورنو ــ و زمینهٔ تاریخی آنها در آثار کانت، شیلر، شلگل، هگل ولوکاچ ــ میسر نخواهد بود. تنها از این طریق می‌توان رابطهٔ پیچیدهٔ زیباشناسی و رنج را در متن تاریخ رستگاری و انتظار متعالی برای رهایی دریافت. ما در اینجا به شرح یک نکته بسنده می‌کنیم: رابطهٔ درونی اثر هنری (به ویژه شعر) با بیان.

هر اثر هنری می‌کوشد تا به یاری مقولهٔ بنیانی فُرم به مجموعه‌ای از عناصر پراکنده ــ نظیر مواد خام، ایده‌ها، مضامین، تأثرات حسی، ارزش‌های حیاتی و حقایق تاریخی ــ وحدت و شکل بخشد. این کلیت که به میانجی فرم به دست می‌آید کلیتی با معنا یا به عبارت بهتر وحدتی بیانی است ــ یعنی همان کیفیتی در آثار هنری که ما را جذب کرده، مخاطب قرار داده و تکان می‌دهد. (فروکاستن این کیفیت بیانی به مقولهٔ «پیام اثر هنری» از مشخصات زیباشناسی عامیانه است.) در این کلیت زیباشناختی عناصر متفاوت و نامتجانس گرد هم آمده و هماهنگ می‌شوند، بی‌آنکه هیچ یک هویت متمایز خود را از دست داده یا به زور به چیزی غیر از خود بدل گردد. این مفهوم از وحدت زیباشناسانه که به آرمان زیباشناسی مشهور شد، برای ایدآلیسم کلاسیک آلمان و همچنین برای شیلر، گوته و بتهوون اهمیت و معنایی تعیین کننده داشت. کسانی چون شلینگ، هگل و هولدرلین جوان که ــ تحت تأثیر فلسفهٔ کانت، فیشته و انقلاب فرانسه ــ می‌کوشیدند بر تضادهای اجتماعی و همچنین تضاد فرد با جمع و جمع با طبیعت غلبه کنند، شیفتهٔ این آرمان گشته و آنچه را که شیلر «آموزش زیباشناختی انسان» می‌نامید، سرمشق قرار دادند. برای آنان اثر هنری بارزترین نماد تحقق ارزش‌های والای انسانی یعنی حقیقت، نیکی و زیبایی بود، و وحدت زیباشناختی الگوی اصلی دستیابی به وحدتی با معنا در سایر عرصه‌های حیات اجتماعی محسوب می‌شد. سیاست، اخلاقیات و زندگی روزمره می‌بایست براساس آرمان کلیت زیباشناختی سامان یابند تا از این طریق رفع همهٔ تضادها و رسیدن به هماهنگی و وحدتی بری از زور ممکن گردد؛ وحدتی بامعنا که در متن آن هر چیز و

هر کس می‌تواند هویت و فردیت خویش را حفظ کرده و در صلح و هماهنگی با دیگران شکوفا شود.

اما این آرمان شکست خورد و همان‌طور که می‌دانیم هگل با تیزبینی خاص خود خیلی زود از آن فاصله گرفت و فلسفه را به عنوان عرصهٔ اصلی رفع تضادها جانشین هنر ساخت. با نگاهی به عقب می‌توان دو دلیل عمده برای این شکست بر شمرد. دلیل نخست به رابطهٔ هنر با واقعیت مربوط می‌شود و در نتیجه نسبت به اثر هنری ماهیتی بیرونی یا متعالی دارد: وحدت و هماهنگی مشهود در اثر هنری اساساً خیالی و موهوم است و همهٔ تضادهای موجود در واقعیت را دست نخورده باقی می‌گذارد. به عبارت دیگر، هنر نمی‌تواند جانشین انقلاب شود و از تغییر جهان واقعی عاجز است. به علاوه، هنر به منزلهٔ یک شیء تجربی و یک محصول اجتماعی خود جزئی از این جهان واقعی است. تقابل هنر با جهان واقعی بنیان محتوای منفی، انتقادی و رهایی بخش آن است، درحالی که تعلق آن به این جهان که در شکل از خود بیگانگی هنرمند و کالایی شدن اثر هنری تجربه می‌شود، همان چیزی است که واکنش و بیان هنری را با رنج پیوند می‌دهد. هنر نمی‌تواند خصلت موهوم و خیالی و همچنین سترونی و عجز خویش را از خود پنهان دارد، و به همین سبب از هنگام ظهور رُمانتیسم به بعد، آفرینش و خودآگاهی هنری همواره با نوعی طنز تلخ همراه بوده است.

دلیل دوم، که نسبت به اثر هنری درونی است، اهمیتی بیشتر دارد: حتی در قلمرو خیالی هنر نیز دستیابی به وحدتی بامعنا از طریق فرم، جز با اعمال خشونت، نادیده گرفتن و سرکوب بخش‌هایی از واقعیت و دگرگونی و تحریف بخش‌های دیگر ممکن نیست. وحدت هنری نیز تنها از طریق تحمیل فرم بر عناصر نامتجانس و ناسازگار و یکدست کردن آنها، به دست می‌آید. زیرا «اگر ایجاد وحدتی یکدست میان فرم و آنچه فرم می‌یابد، به شیوه‌ای غیرسرکوب کننده ممکن بود ــ و هدف از طرح مقولهٔ فرم نیز در نهایت همین است و بس ــ آنگاه فرمول هگل دربارهٔ این‌همانیِ این‌همانی و عدم این‌همانی (Identity of Identity and non-Identity) به راستی تحقق می‌یافت. اما چنین نمی‌شود، زیرا هنر همواره گرایش دارد به قلمرو خیالی هویتی مستقل (Identity for Itself) گریخته و در آنجاخود را محصور کند.»[۱۵] (در این عبارت، آدورنو به شیوهٔ خاص خود هر دو دلیل فوق را درهم می‌آمیزد.) در تقابل با این محدودیت‌های ذاتی مقولهٔ فرم، برخی از هنرمندان مدرن کوشیدند تا با شکستن فرم‌های سنتی فضایی برای بیان بخش‌های

بیشتری از محتواهای زندگی واقعی، به ویژه زندگی روزمره (جویس) فراهم آورند. اما نتیجهٔ کار تنها تشدید آگاهی و حساسیت نسبت به تناقضات و ابهامات ذاتی مقولهٔ فرم بود. همان‌طور که آدورنو می‌گوید همراه با فروپاشی قواعد عرفی، آثار هنری نیز قدرت اقناعی خود را از دست دادند. برخی از آنها به ارائهٔ یک کلیت فرمال توخالی و ادامهٔ همان دغدغهٔ قدیمی برای «بهتر بیان کردن» بسنده کردند، در حالی‌که برخی دیگر نظیر بکت کوشیدند تا این ناتوانی و شکست را به یکی از مضامین درونی خود اثر بدل کنند تا از این طریق «بر ماهیت متناقض وحدت فرم در عصر و زمانهٔ ما تأکید گذارند.»[۱۶] در هر حال تنش میان جنبهٔ معنایی و بیانی هنر ــ یعنی همان سویهٔ عقلانی هنر که آن را از جادو جدا ساخته و به میانجی فرم بدان سامان و وحدت می‌بخشد ــ با جنبهٔ تقلیدی (Mimetic) هنر ــ که بامعانی ضمنی عدم این‌همانی، خود انگیختگی، بازیگوشی و سرور همراه است ــ همچنان باقی می‌ماند و چون زخمی در بدن اثر هنری، تجربهٔ زیباشناختی را با رنج آمیخته می‌کند.

اگر بخواهیم بحث خود در مورد رابطهٔ تاریخ و زیباشناسی و رنج را خلاصه کنیم، باید بگوییم: در رنج نوعی الزام به بیان وجود دارد که تجربه و بیان را یگانه می‌سازد. این یگانگی مشخصهٔ هنر مدرن نیز هست، زیرا بیان هنری در عصر ما همواره آمیخته با رنج است. بنابراین نوعی درونْ پیوستگیِ تاریخی میان کنش هنری و تجربهٔ رنج وجود دارد. کنش هنری «معمای رنج» را همچون مسئله یا مشکلی درونی تجربه می‌کند؛ یعنی همان مسئلهٔ مشهور «بیان هنری» که تناقضات و تنش‌های ناشی از آن در سراسر قلمرو و تاریخ هنر مدرن مشهود است. اهمیت این مسئله در تحول مدرنیسم چنان بارز است که می‌توان تاریخ هنر مدرن را زنجیره‌ای از تلاش‌های مکرّری دانست که هدف اصلی همهٔ آنها غلبه بر این مشکل و حل آن بوده است. ساموئل بکت که خود با معمای بیان هنری به خوبی آشنا بود و آثارش نیز فقط در پرتو تناقضات برخاسته از آن قابل درک می‌گردد، مسئلهٔ بیان هنری را چنین توصیف می‌کند: «این بیان که دیگر هیچ چیزی برای بیان کردن وجود ندارد، هیچ چیزی که با آن بتوان بیان کرد، هیچ چیزی که از آن بتوان بیان کرد، هیچ قدرتی برای بیان کردن، هیچ میلی به بیان کردن، همراه با اجبار به بیان کردن.»[۱۷] این که وضعیت متناقض هنر مدرن و معمای بیان هنری سرانجام باید توسط کسی چون بکت «بیان» گردد، شگفتی‌آور نیست. شاید بتوان گفت که کل سنت ادبی اروپا (هومر، دانته، شکسپیر، جویس) و همچنین سنت فلسفی عصر جدید (دکارت، ویتگنشتاین،

اگزیستانسیالیسم) در آثار بکت به نتیجهٔ منطقی خود می‌رسد، یا لااقل به سطحی از خودآگاهی که پیش از آن ممکن نبود. جستجوی بی‌حاصل ذهنیت رُمانتیک برای دستیابی به چیزی بیش از تصویر خود و دغدغهٔ ذهنیت دکارتی برای اثبات وجود خود از طریق تفکر و سخن گفتن ــ زیرا حتی لحظه‌ای توقف به معنای مرگ و نابودی است ــ و در نهایت خستگی، ملال و زجر ناشی از این تلاش بی‌وقفه که سکون مرگ و آرامش سکوت را به تنها آرزوی واقعی بدل می‌کند ــ اینهاست مضامین اصلی آثار بکت که در یک زمان «فلاکت فلسفه» و «شکست شعر» را با آگاهی، دقت و صداقتی بی‌رحم (و در نتیجه کمیک) بیان می‌کند.

این بحث طولانی دربارهٔ زیباشناسی و رنج برای روشن شدن تمامی معانی ضمنی و پیچیدهٔ عبارت «شکست شعر» ضرورت داشت. حال می‌توانیم این عبارت را بر پایهٔ تحول تاریخی خود شعر تعبیر کنیم. اگر همان‌طور که قبلاً گفته شد، هر شعری به درونْ پیوستگیِ تجربه و زبان اشاره می‌کند، و اگر به همین دلیل هر شعری به واقع شعری درباب کنش شعری است، کلام بکت نیز این حقیقت را آشکار می‌کند که درونْ پیوستگیِ تجربه و زبان و این همانی آنها با خود، دیگر امری کامل و کلی نیست و از این رو **هر شعری الزاماً شعری دربارهٔ شکست ضروری شعر است.**

پس اگر شعر می‌تواند گرایش ذاتی رنج به بیان شدن را پاسخ گفته و آن را در خود تحقق بخشد، یا به عبارت دیگر اگر شعر می‌تواند رنج را بیان کند، دلیلش آن است که بیان کردن را به منزلهٔ رنج تجربه می‌کند. رنج برخاسته از معمای حل ناپذیر بیان در اعتراف به شکست تجلی یافته و تجربه شکست را با ذات درونی شعر یکی می‌کند. شکی نیست که مسئلهٔ بیان هنری و بحران ناشی از آن، خاص عصر جدید است. از این رو هنگامی که سارتر، در آغاز *ادبیات چیست*، مسئله شکست شعر را مطرح می‌سازد، چندین بار متذکر می‌شود که منظور او شعر مدرن اروپایی است.[۱۸] و در واقع نیز این تصور از شعر، وجه مشخصهٔ شعر مدرن است و از بدو تولد همراه آن بوده است.

سارتر در مقدمه‌ای که بر اشعار مالارمه نوشته است می‌کوشد تا معنای این خودآگاهی از شکست، یا به قول خودش «خودکشی شعر» را روشن کند. «در مالارمه به طرح کلی یک بدبینی متافیزیکی پی‌می‌بریم که براساس آن ماده یا نامتناهی بی‌شکل دارای گرایش مبهمی است... ماده

به قصد روشن کردن نامتناهی تاریک و مبهمش، این تفکرات پاره پاره و شعله‌های پراکنده را که انسان می‌نامیم تولید می‌کند. اما اندیشه درمیان پراکندگی نامتناهی ماده گم می‌شود. انسان و تصادف هر دو در یک زمان زاده شدند ــ هر یک زاییدهٔ دیگری. انسان یک شکست است.»[۱۹] بدین ترتیب سترونی شاعر و شعر، تمثیلی است از ناممکن بودن انسان. از نظر مالارمه این ناممکن بودن باید به راستی پذیرفته می‌شد و در کنش واقعی تحقق می‌یافت. بدین ترتیب بودکه او مجذوب تصور خودکشی گشت. برای مالارمه، خودکشی تنها کنش آزادانهٔ آدمی بود، کنشی که به او اجازه می‌داد تا جبرعلّی و ضرورت حاکم بر هستی خویش را برای یک بار هم که شده درهم شکسته و بر ضد خالق خویش قیام کند. «مالارمه، یک جانور صرفاً مادی، کوشید تا نظامی از هستی مافوق ماده را ظاهر سازد. سترونی او بیانگر ضعفی تئولوژیک بود. غیبت خدا خلئی بر جای گذارد که شاعر کوشید آن را پُر کند، و شکست خورد.»[۲۰] در فضای اثیری و ملکوتی شعر مالارمه، شکست شعر به اصل درونی آن بدل گشت. این شکست هرگز موضوع شعر او نبود، موضوعی که مالارمه درباره‌اش به موعظه و سخنرانی فلسفی بپردازد. او تنها داده‌ها و ابزارهای واقعی شعر، یعنی همان کلمات و تصاویر را به کار گرفت و به کمک آنها شعری ساخت که «معمای بیان»، یا همان ناممکن بودن شعر را در هستی بی‌واسطهٔ خود نشان می‌داد و تجربه می‌کرد. او زبانی ساخت که «خودکشی شعر» در متن آن به واقعیت پیوست، زبانی که به قول موریس بلانشو «همهٔ تواناییش صرف نبودن می‌گردد و همهٔ شکوهش در خدمت آن است که در غیبت خود، غیبت همه چیز را متذکر شود.»[۲۱] و به راستی نیز «غیبت» اصل سازمان دهندهٔ اشعار مالارمه بود. با حرکت قلم او حجاب کنار می‌رود تا هیچ چیز مگر غیبت محبوب را آشکار سازد. «گلدانی خالی از آب، دردی برنده بر جای می‌گذارد بی‌آنکه نوید بخش هر آن چیزی گردد که ممکن بود معرف گل سرخ ناپیدایی باشد.»[۲۲] از نظر مالارمه شعر خاطرهٔ سعادتی است که خود شاید هیچ‌گاه وجود نداشته است.

در نهایت حتی سارتر نیز مجبور می‌شود تفسیر متافیزیکی خود از شکست شعر و تصور مالارمه از آن را به معمای غامض «بیان شعری» نسبت دهد. مالارمه کوشید تا در شعر و از طریق خودکشی شعر، تصادف را از میان بردارد و به ضرورتی بامعنا دست یابد. «ضرورت، تصادف را در قالب شعر، کلمه به کلمه، نفی می‌کند. تصادف نیز به نوبهٔ خود نافی ضرورت است، زیرا **هرگز نمی‌توان کلمات را به شکلی کامل و بی‌نقص به کار گرفت.**»[۲۳] (تأکید از من.) تجربهٔ

شکست شعر وجه مشخصه، شعر مدرن بود، یعنی همان چیزی که آن را از شعر سنتی جدا می‌ساخت و آن را «مدرن» می‌کرد. بنابراین تعجبی ندارد که حتی پس از افول سمبولیسم نیز این تجربه و خودآگاهی ناشی از آن، اهمیت خود را حفظ کرد و در اشکال و ابعاد گوناگون ظاهر شد. بی‌شک این شکست بنیان شعر مدرن است و هرگونه بحثی دربارهٔ شعر مدرن و تناقضات و بحران‌های ذاتی آن باید با نخستین تجلی این تجربه در سمبولیسم آغاز شود؛ ولی این بدان معنا نیست که شکست تنها می‌تواند به روش متافیزیکی مالارمه یا به شیوهٔ وجودی (اگزیستانسیل) رمبو، یعنی با دست شستن از شعر و شاعری، تجربه و بیان شود. در این نوشته، فقط می‌توانیم به دو مورد اصلی و بارز تجلی تجربهٔ شکست اشاره کنیم.

مورد نخست همان چیزی است که برشت را از ریلکه و اشتفان گئورگه، آراگون را از والری، و نرودا و سزار وایه‌خو را از خیمه‌نز جدا می‌کند؛ یعنی همان چیزی که شعر غیرناب را از شعر ناب متمایز می‌سازد. من به عمد از کاربرد اصطلاحاتی چون «شعر سیاسی» یا «شعر متعهد» پرهیز می‌کنم. زیرا اولاً، به معنایی مهم و اساسی، شعر ریلکه نیز همان‌قدر سیاسی و ایدئولوژیک است که شعر برشت، هر چند که یکی مستقیماً به مسائل سیاسی و اجتماعی می‌پردازد و دیگری به عکس عمداً این مسائل را از فضا و زبان شعر خویش می‌زداید. ثانیاً نمونه‌هایی از شعر ناب و غیرناب تقریباً در آثار اعضای هر دو گروه دیده می‌شود. و ثالثاً این دو خصیصه نه فقط یکدیگر را متقابلاً طرد نمی‌کنند، بلکه می‌توانند در یک کنش شعری واحد وحدت یابند. برای مثال، اشعار گئورگ تراکل، که در آنها نابترین شکل تخیل و زبان شعری با عمیق‌ترین حساسیت‌ها نسبت به حقایق دهشتناک عصر جدید درهم می‌آمیزد، نمونهٔ اعلای این وحدت است. ولی نباید تصور کرد که این وحدت به معنای رفع تناقض و حل تنش است، زیرا حاصل کار در واقع تشدید تنش و تبدیل آن به جزء ضروری کنش شعری است.

شکی نیست که حوادث تاریخی نیز در این زمینه مؤثر بوده‌اند. وقایعی چون ظهور فاشیسم، استالینیسم و وقوع دو جنگ جهانی، تمامی قلمروهای ذهنیت معاصر را تسخیر کردند و به بحران‌های درونی آن دامن زدند. همین بحران‌ها بود که شاعران مدرن را با این پرسش قدیمی هولدرلین روبرو ساخت که «در این زمانهٔ عُسرت، شعر را چه سود؟» سزار وایه‌خو در شعر «مردی می‌گذرد» این پرسش را چنین مطرح می‌کند:

مردی می‌گذرد، با نانی به زیر بغل،
اکنون من چگونه می‌توانم دربارهٔ همزادم بنویسم؟
مردی دیگر می‌نشیند، خود را می‌خارد، از زیر بغلش شپشی
می‌گیرد و آن را می‌کشد،
فایدهٔ حرف زدن دربارهٔ روانکاوی چیست؟
مردی دست در دست کودکی، با پایی چوبین می‌گذرد،
آیا مطالعهٔ مقالات آندره برتون کمکی خواهد کرد؟
دیگری در گل و لای به دنبال استخوان و پوست سیب‌زمینی می‌گردد،
چگونه می‌توانم، با این همه، درباب نامتناهی بنویسم؟...
رهگذری می‌گذرد و برانگشتانش چیزی را حساب می‌کند،
اینک چگونه می‌توان به بحث دربارهٔ نه ــ من پرداخت و فریاد نکشید؟

طرح این پرسش‌ها در نهایت نه فقط شاعر بلکه خود شعر را نیز دچار نوعی احساس گناه و عجز درونی می‌کند. در شعر دیگری از وایه‌خو چنین می‌خوانیم:

هر یک از استخوان‌هایم از آن دیگران است؛
و شاید که آنها را دزدیده‌ام...
و فکر می‌کنم اگر من به دنیا نیامده بودم
شاید فقیر دیگری می‌توانست قهوهٔ خود را بنوشد...

حتی برشت نیز، علی‌رغم اعتقادات محکم و استوارش، گهگاه دچار سرگردانی و عذاب درونی می‌شد. شعر کوتاه «عوض کردن چرخ» یک نمونه از این بی‌قراری گنگ است که تا مرز قبول شکست پیش می‌رود:

برکنارهٔ جاده می‌نشینم
راننده چرخ را عوض می‌کند.

جایی را که از آن آمده‌ام، دوست ندارم.
جایی را که بدان می‌روم، دوست ندارم.
پس چرا با بی‌صبری به او می‌نگرم
که دارد چرخ را عوض می‌کند؟

این احساس عجز، حتی وقتی برشت پیروزمندانه به تأیید می‌پردازد نیز به‌نحوی ضمنی حضور دارد. در برابر پرسش پسرش که آیا باید ریاضی، فرانسه و تاریخ بخواند، برشت نخست با خود می‌گوید: «برای چه... در هرحال خود خواهی فهمید که دو تکه نان از یک تکه بیشتر است.» منطق حاکم بر جهان و پیروزی فاشیسم، بیهودگی و مسخرگی این کارها را اثبات کرده است. اما پاسخ نهایی او به پسرک چیز دیگری است، برشت تقریباً با نوعی عصیان خشم‌آلود، شعر را چنین به پایان می‌برد: «به او می‌گویم آری، ریاضی بیاموز، فرانسه بیاموز، تاریخ بیاموز.» اما این پاسخ مثبت، تنش را به کلی رفع نمی‌کند، زیرا هنوز این پرسش باقی است که آیا علم و دانش ــ که برشت آنها را چنین مغرورانه تأیید می‌کند ــ جزیی از همان جهانی نیستند که وجود و پیروزی هیتلر را ممکن ساخته است؟

این کشمکش درونی و احساس شکست ناشی از آن، تمامی عرصه‌های شعر مدرن را فرا گرفت و پاسخ‌ها و واکنش‌های گوناگونی را برانگیخت. برخی همچون آراگون، و در مواردی برشت، برای مدتی در برابر فشار هولناک وقایع تاریخی، انسجام شعری خویش را از دست دادند. نتیجهٔ کار، شعری تبلیغاتی و سیاسی شده بود که با آثار برجستهٔ آنها فاصلهٔ بسیار داشت. شعری که می‌کوشید کشمکش و احساس شکست را برونی سازد و با تقسیم مصنوعی جهان به خوب و بد و انداختن همهٔ تقصیرها به گردن یک خصم برونی و عینی، خود را از شر تنش‌ها و بحران‌های درونییش رها سازد. اما این خیانت به شعر، خیانت به آرمان‌های سیاسی را نیز در پی‌داشت. سیاست بد به شعر بد می‌انجامد و بالعکس. دستاورد این هنر ایدئولوژیک و متعهد چیزی نبود جز مشتی اشعار سست و بد در مدح و ستایش از استالینیسم.

در مورد برخی دیگر فشار وقایع چنان زیاد بود که اصولاً باقی ماندن در قلمرو شعر برایشان ناممکن گشت. در مقابل بعضی نیز چون ریلکه، به نوعی جهان عرفانی درونی شده گریختند و اشعاری سرودند که برای بسیاری از معاصران پریشان و مضطرب آنها، در حکم مسکّنی ضروری

بود. هر چند که کیش شخصیتِ اشتفان گئورگه و راز و رمزهای عرفانیِ ریلکه، پس از مدتی، اخلاف بلافصل ایشان را دچار دلزدگی و تهوع ساخت.

اما در برابر همهٔ این واکنش‌های یکسویه و کاذب، بودند کسانی که در کنش شعری خویش، شکست شعر را در نابترین و ذاتی‌ترین شکلش تجربه کردند و همین تجربه نیز آنان را به نوآوری و جدال با مواد و مصالح شعری واداشت، و قلمرو شعر مدرن را به‌نحوی شگفت‌آور وسعت بخشید.

دومین مورد تجلی تجربهٔ شکست شعر به مسئلهٔ زبان مربوط می‌شود. در بخشی از چهارکوارتت تی. اس. الیوت، که باید آن را نقطهٔ اوج شعر مدرن اروپایی دانست، چنین می‌خوانیم: «کلمات به تقلّا می‌افتند/ترک می‌خورند و گاهی خُرد می‌شوند، به زیر بار/به زیر فشار، سُر می‌خورند، می‌لغزند، نابود می‌شوند/از بی‌دقتی می‌پوسند، بر جای نخواهند ماند / بی‌حرکت نخواهند ماند...» کلمات تنها داده‌های واقعی شعرند، پس وقتی یکی از والاترین دستاوردهای شعر مدرن به توصیف شکست آنها می‌پردازد، دیگر نمی‌توان تردید کرد که شکست شعر جزء جدایی ناپذیر خودآگاهی و حقیقت محتوایی شعر گشته است.

«بحران زبان» نیز همچون «بحران سیاست» در اشکال گوناگون جلوه‌گر شد و واکنش‌های متفاوتی را برانگیخت. شعر مدرن کوشید تا از توصیف صرف جهان به کمک «ابزار» کلمات فراتر رود. در برخی از شاعران، این تلاش مقدمهٔ درکی اسطوره‌ای از زبان و دلتنگی برای زبان آغازین گمشده بود: زبان مشترک آدمیان پیش از سقوط برج بابل، یا حتی زبان آدم ابوالبشر در باغ عدن، زبانی که در آن فاصله‌ای میان کلمه و مصداق وجود نداشت و اسامی بیانگر هویت واقعی اشیاء بود. در این زبان هر جمله‌ای به محض ادا شدن واقعیت می‌یافت و سخن گفتن به واقع نوعی آفرینش (پوئیسیس) بود. شعرِ «نام‌ها» (یا «اسماء») اثر خورخه گوئی‌ین (J. Guillén) تلاشی است برای تأیید حقیقت و قدرت نهفته در نام:

سپیده دم. افق مژگانش را
به نیمه می‌گشاید،
و دیدن آغاز می‌کند. چه؟ نام‌ها.
آنان بر سطح

اشیائند. گل سرخ هنوز هم
گل سرخ نامیده می‌شود، و خاطرهٔ
پژمردنش، تعجیل می‌کند،

تعجیل می‌کند تا بیشتر بزییم.
عشق ما را بیش و بیشتر
به زیر ضربه‌های سخت
لحظه می‌راند، چنان چابک

که برای رسیدن به پایانش
ما بعد خویش را تحمیل می‌کند!
احتیاط کن، احتیاط کن، احتیاط کن.
خواهم بود، خواهم بود!

و گل‌های سرخ؟ مژگانشان
به تمامی بسته: افق
پایان یافت. شاید هیچ چیز نمانده است؟
ولی نام‌ها پایدارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

همان‌طور که گفتیم این تصور از یگانگی کلمه و شیء و آفرینش (شعری)، از آغاز رنگ و بویی دینی داشت. برخی از شاعران مدرن، و همچنین ناقدانی چون والتر بنیامین، به این جنبه از کلام شعری صراحت بخشیدند و آن را براساس الهیات یهودی ــ مسیحی تفسیر کردند. بدین‌سان کلمهٔ شعری با کلمهٔ الهی (Logos یا کلمة الله) پیوند یافت. این پیوند رنگی از تقدس به کلام شعری بخشید و همین امر نیز هبوط و زوال زبان را بارزتر کرد. قداست کلمه و هبوط آن در عصر جدید، کنش شعری را در آنِ واحد ضروری و ناممکن می‌ساخت.

این پارادوکس برخی را بر آن داشت تا عصیان علیه کلمه و نام را به مضمون اصلی شعر خود

بدل سازند. قطعهٔ زیر از پدرو سالیناس (P. Salinas) نمونه‌ای از این عصیان است:

چرا تو نامی داری، ای
روز، چهارشنبه؟
چرا تو نامی داری، ای
فصل، پاییز؟
شادمانی، درد، چرا همیشه
تو نامی داری: عشق؟

اگر تو نامی نداشتی
نمی‌دانستم که بود
یا کجا یا چگونه. هیچ.

آیا دریا می‌داند چه نام دارد،
که خود دریاست؟ آیا بادها،
افزون بر آن دَم پاکی که هستند،
اوصاف خویش را می‌دانند، جنوبی، شمالی؟

اگر تو نامی نداشتی
همه چیز بکر و ازلی می‌بود،
همه چیز مخلوق دست من،
دست نخورده پیش از بوسهٔ من.
شادی، عشق: لذت آهستهٔ
کامیابی، عشق ورزی، بدون نام.

نام، تو ای خنجر فرو رفته
در آن سینهٔ معصوم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که همواره از آنِ ما می‌بود
مگر به خاطر نامش!

ظاهراً سالیناس خواهان آن است که بدون میانجی‌گری رسانهٔ نارسایی چون کلمات، با جهان اشیاء تماس گیرد ــ و البته این آرزو نیز فقط به یاری همان کلمات بیان می‌شود! اما از نظر گوئی‌بن وابستگی ما به زمان تحقق چنین آرزویی را ناممکن می‌سازد. به اعتقاد او بارزترین «تجلیات حقیقت» (Epiphanies) به آینده (انتظار) و گذشته (خاطره) تعلق دارد و زبان همان چیزی است که پیوند ما با انتظارات و خطرات دور و نزدیک را ممکن می‌سازد ــ زیرا امروز نیز، چون دیروز و فردا، گل سرخ، گل سرخ نامیده می‌شود. شاعری چون والاس استیونس در مورد همین مضمون، همراه با نوعی طنز می‌گوید: «سیبی که در باغ است، گرد/و سرخ، آن روز سرخ‌تر و گردتر از اکنون نخواهد بود.» شاعرانی چون ریلکه و کارلوس ویلیامز، در برخی اشعار خود می‌کوشند تا به یاری توصیف ناب، حقیقت ذاتی اشیاء را به دام اندازند و از این طریق واقعیت و زبان را یکی سازند. این برخورد معماگونه با زبان که به شدت از هنرهای تجسمی مدرن متأثر بود، به ظهور شعر اشیاء (Thing - Poetry) و شعر توصیفی ناب انجامید. شعر «پلنگ» ریلکه (و همچنین بسیاری از اشعار ویلیامز نظیر «چرخ دستی سرخ» و «شعر») نمونهٔ برجسته‌ای از این برخورد است که تأثیر رودن و مجسمه‌سازی مدرن در آن کاملاً مشهور است. هدف شعر اشیاء آن بود که در بازآفرینی واقعیت به یاری شکل هنری ناب، به درجه و مرتبهٔ مجسمه‌سازی برسد.

نکتهٔ مهم آن است که این برخوردهای متضاد همگی جزئی از بحران زبان و تجربهٔ شکست شعرند. بروز و شیوع بحران زبان و همچنین شیوه‌های پاسخ بدان، از آغاز گونه‌گون بود. برخی از جریانات مدرنیستی (ایماژیست‌ها، الیوت و پاوند) کوشیدند تا با ساده کردن و پیراستن زبان و تصاویر شعری، نوعی تعادل میان جنبه‌های ذهنی و عینی شعر ایجاد کنند. از نظر الیوت هر احساس یا حالت ذهنی با مجموعه و ترکیب خاصی از کلمات تناظر مستقیم دارد، به‌نحوی که خواننده در مواجههٔ با آن ترکیب یا «همبستهٔ عینی» (Objective Correlative) همان احساس یا حالت را تجربه می‌کند. برخی دیگر از جنبش‌های مدرنیستی نیز کوشیدند تا رابطهٔ میان کلمه وشیء را معکوس سازند، یعنی به جای آنکه همچون شعر اشیاء بکوشند تا کلمات را به اشیاء نزدیک سازند، با خود کلمات به منزلهٔ اشیاء برخورد کردند. در این برخورد که با تجارب هنری

دادئیست‌ها آغاز شد، وجود ملموس و فیزیکی کلمات، یعنی شکل مرئی و آهنگ و طنین آنها، اهمیتی بسزا یافت.[۲۴]

«بحران زبان» برخی را بدان سو راند تا زبان شعری خاصی به وجود آوردند و مرزهای آن را به دقت روشن سازند، درحالی که بعضی دیگر دقیقاً خواستار محو این تمایزات و استفاده از زبان محاورهٔ روزمره در شعر بودند و حتی تا آنجا پیش رفتند که هرگونه تمایز میان شعر و نثر را از میان برداشتند. برای پل والری شعر به منزلهٔ یک آفریدهٔ ذهنی فقط می‌تواند به ذهن و پدیده‌های خاص آن بپردازد، شعر همچون نرگس برای همیشه شیفتهٔ تصویر خویش و بی‌خبر از جهان واقعی باقی خواهد ماند. اما تجربهٔ رنج حتی در کنه نورانی این خودآگاهی ناب نیز حضور می‌یابد. فرشتگان افلاطونی والری درحالی که با حیرت به اشک‌هایی که از چشمان خودشان می‌چکد می‌نگرند، از خود می‌پرسند: مگر چیزی به جز معرفت ناب هم وجود دارد؟ در مقابل این تصور افلاطونی از شعر، کسی چون ویلیام کارلوس ویلیامز را می‌بینیم که بر رابطهٔ نزدیک و یگانگی شعر و زندگی روزمره تأکید می‌گذارد.

تمامی این برخوردهای متناقض با زبان و واقعیت یا هنر و زندگی، یک جنبهٔ مشترک دارند. در همهٔ موارد گشودن قلمروهای جدید فقط به قیمت قبول محدودیت‌های دیگر ممکن است. برداشت‌ها و راه‌حل‌ها به طور متقابل یکدیگر را نفی می‌کنند، و هیچ تجربه شعری واحد دیگری نمی‌تواند کلیت تاریخی کنش شعر مدرن را بیان کند. این امر اما به معنی تن سپردن به نسبی‌گرایی نیست. امروزه ایجاد ارتباط میان کنش‌های شعری، مقایسهٔ آنها با یکدیگر و انتقال از یکی به دیگری فقط از نثر ساخته است. اهمیت فزایندهٔ نقش ناقدان ادبی نیز از همین جا ناشی می‌شود، زیرا فقط آنان می‌توانند در خلأ میان کنش‌های شعری رفت و آمد کنند و تصویری کلی از قلمرو شعر مدرن ترسیم کنند یا به عکس بر آشفتگی و اغتشاش درونی آن تأکید گذارند. شعر با گسستن از سنت و قواعد مرسوم، نه فقط قیود بلکه اعتماد به نفس خویش را نیز از دست داد. اما ارائهٔ تحلیلی عام و عینی از این عدم اعتماد به نفس، کار منقّد است نه شاعر. آنچه از نظر منقد آشفتگی و اغتشاش عینی است، برای شاعر چیزی نیست مگر تجربهٔ درونی شکست شعر. هر تجربهٔ شعری جهانی مستقل و خودبسنده است که تعریف مطلق خود از شعر و جهان را بازگو می‌کند. ضرورت بازآفرینی شعر و جهان، بار سنگینی را برکنش شعری تحمیل می‌کند که تحملش ناممکن است. تجربهٔ شکست به جزء درونی هر کنش شعری بدل می‌شود که هر بار

باید به صورتی مستقل و انضمامی تجربه شود و به برداشت انتزاعی شاعر (و خواننده) از آشفتگی مشهود در شعر یا جهان ربطی ندارد. تنها تجربهٔ درونی شکست است که کنش شعری را با جهان خارج و کنش‌های دیگر مرتبط می‌سازد و تحول شعری شاعران و مکاتب شعری نیز باید بر این اساس فهمیده و نقد شود. نوآوری‌ها و تجارب نوین زبانی در شعر مدرن و تنوع و غنای کنش‌های شعری همگی از همین تجربهٔ درونی برمی‌خیزد.

این عبارت آخر متضمن خطری است، زیرا آدمی را وسوسه می‌کند تا از پیروزی شعر مدرن سخن بگوید، شعری که چون ققنوس از خاکستر خویش برمی‌خیزد و شکست را به پیروزی بدل می‌سازد. چنین تفسیری نه فقط درک صحیح حقیقت ذاتی شعر مدرن بلکه هستی آن را نیز تهدید می‌کند. حتی سارتر نیز از این خطر مصون نیست و در *ادبیات چیست* به طور ضمنی به این «پیروزی» اشاره می‌کند.[۲۵] این تبدیل ناگهانی شکست به پیروزی، ما را به یاد شعبده بازی‌های فلسفی هایدگر می‌اندازد که با تردستی و ذکاوت خاص خود شکست ایمان را به ایمانی جدید، اسارت و بندگی فرد را به آزادی و تشخص و عمیق‌ترین اشتیاقات انقلابی را به ابزار حمایت از ارتجاع بدل می‌کرد. بکت از این ترفند با خشم و عصبانیت سخن می‌گوید، زیرا آن را نوعی خیانت و پست‌ترین و حقیرترین شکل خود فریبی می‌داند. او باطنز همیشگیش به کسانی حمله می‌کند که می‌خواهند شکست شعر و فقدان مناسبت را به مناسبتی جدید بدل سازند و در همان مسیر آشنای قدیمی چند متری جلوتر روند، و تازه اسم این را نیز می‌گذارند پیروزی. در این مورد سخن بکت به راستی کلام آخر است: «بیایید برای یک بار هم که شده آن قدر ابله باشیم که دُمنمان را روی کولمان نگذاریم و فرار نکنیم. تاکنون همگان خردمندانه چنین کرده‌اند: از برابر مَسکنت غایی گریخته‌اند تا باز به همان فلاکت آشنای قدیمی پناه برند، آنجا که مادران مسکین عفیف می‌توانند برای توله‌های قحطی زدهٔ خود نان کپک زده بدزدند.»[۲۶]

پی‌نوشت‌ها:

1. *Hegel's Aesthetic,* Trans. T. M. Knox, O. U. P., Oxford, 1975, Vol. I, P. 74.
2. H. G. Gadamer, *Truth and Method,* Sheed and Ward Stagbooks, London, 1975, P. 55
برای تحلیلی جامع از مفهوم Erlebnis ر.ک به اثر فوق، ص‌ص ۵۵ ـ ۶۳
3. Ibid. P. 63.
4. Ibid.

۵. مارسل پروست، *جستجوی زمان از دست رفته*، نشر مرکز، تهران، ۱۳۶۹، جلد اول، ص. ۱۱۵
۶. به نقل از نامهٔ رمبو به دوست خویش ایزامبار Izambard، به تاریخ ۱۳ ماه مه.

7. *Hegel's Aesthetic,* Vol. II, P. 973.

۸. بی‌شک تعریف والری از شعر به منزلهٔ «تنشی میان اصوات و معانی» از این بیان مالارمه گویاتر است. اما نباید فراموش کرد که آثار مالارمه در «معنوی کردن» شعر مدرن اروپایی بیشترین تأثیر را داشته است. معنای اثر هنری فرشته‌ای نیست که بر فراز اثر پرپر می‌زند. معنا همواره از درون تقابل و تنش عناصر مادی و فرمال برمی‌خیزد. تقابل این عناصر که در قالب فرم سازمان یافته‌اند، موجد تنشی درونی و زایندهٔ نوعی «معنای مازاد» است که اثر هنری را از دیگر اشیاء تجربی موجود در جهان واقعی جدا ساخته، بدان قدرتی انتقادی و نفی کننده می‌بخشد. از این رو توجه مالارمه به کلمات و فرمالیسم او ـ همچون هرفرمالیسم حقیقی دیگر ـ در واقع مبیّن تلاشی برای «معنوی کردن» هنر است.

۹. در واقع تجربهٔ حسی بی‌واسطه، چه سمعی و چه بصری، «اصل پیشینی» هرگونه تجربهٔ شعری است. ما از قبل با نوعی انتظار سمعی یا بصری به سراغ شعر می‌رویم. این انتظار حاکی از آن است که ما به واسطهٔ نوعی پیش فهم خود را برای شنیدن یا خواندن شعر ـ و نه نثر ـ آماده ساخته‌ایم. همین انتظار است که توجه ما را به زیر و بم‌ها و مکث‌های خوانندهٔ شعر معطوف می‌سازد. از لحاظ بصری نیز شکل قرارگرفتن سطور و فضاهای خالی، از جمله فضای میان دو مصراع در شعر سنتی، نشانه‌ای بصری است که انتظار ما را برآورده می‌کند و یا به ما هشدار می‌دهد متنی که در دست داریم شعر است. ما نیز تقریباً خودبه‌خود این هشدار را پذیرفته و نگرش خویش را با آن منطبق می‌سازیم، یعنی خود را برای خواندن شعر و نه نثر آماده می‌سازیم. این واکنش مبتنی بر عادت چنان غیر ارادی است که در بسیاری موارد اگر یک متن منثور معمولی به صورت شعر ـ به ویژه شعر آزاد ـ نوشته شود، مدتی طول خواهد کشید تا خواننده به حقیقت امر پی‌برد، و چه بسا که اصلاً متوجه آن نشود. در واقع آنچه که به خوانندهٔ واقعی شعر اجازه می‌دهد علی‌رغم این تشابه ظاهری، به ماهیت واقعی متن غیر شعری واقف شود آن است که او علاوه بر انتظارات سمعی و بصری، از نوعی «انتظار متعالی برای معنا» نیز برخوردار است، و این انتظار که خود محصول تربیت ادبی و آشنایی با تجربهٔ شعری است او را از خوانندهٔ «بی‌کفایت» متمایز می‌سازد.

10. T. W. Adorno, *Negative Dialectics,* R. K. P., London, 1973, PP. 5 - 6

۱۱. منظور از «ناقدان افراطی عقل» گروهی از متفکران معاصر فرانسوی است که کلاً با نام مابعد ساختگرا (Post - Structuralist) شناخته می‌شوند. فوکو، دریدا، لیوتار و دُلوز از برجسته‌ترین چهره‌های این گرایش نوینند. علی‌رغم برخی تفاوت‌های مهم، همگی آنان در نفی و طرد غیر دیالکتیکی ذهنیت متفق القولند. آنان ـ برخلاف آدورنو ـ نمی‌خواهند برای درهم شکستن وحدت کاذب و سرکوبگر ذهنیت عقلانی شده، از نیروی درونی خود ذهن کمک گیرند، و از این رو در نمی‌یابند که خصم اصلی نه عقل، بلکه گرایش به کلی کردن عقل است که هرگونه تفاوت و عدم این‌همانی را نابود می‌کند.

12. T. W. Adorno, *Negative Dialectics*, P. 3.

۱۳. ظهور مفهوم تاریخ و ملاحظات تاریخی در آثار متأخر هوسرل و همچنین تحولات بعدی پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی، انزو پاچی و... بیانگر این حقیقت است که پدیدارشناسی و تفکر تاریخی ضرورتاً مانعةالجمع نیستند.

۱۴. مایکل هامبورگر، «درآمدی به منتخب اشعار پُل سلان»، در کتاب *شاعران: ریلکه، تراکل، سلان*، انتشارات روشنگران، تهران، ۱۳۷۲، ص ۲۴۶.

15. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, R. K. P., London, 1979, P. 210.

16. Ibid, P. 212.

17. Samuel Beckett, "Three Dialogues", in *Samuel Beckett: A Colletion of Critical essays*, P.H.I, New Delhi, 1980, p. 17.

(برای ترجمهٔ فارسی ر.ک. به مجلهٔ *دنیای سخن*، شمارهٔ ۵۰، شهریور ۱۳۷۱).

۱۸. ژان پل سارتر، *ادبیات چیست*، ترجمهٔ ابولحسن نجفی و مصطفی رحیمی، کتاب زمان، تهران، ۱۳۷۰، ص ۳۵ ـ ۳۶

۱۹. ژان پل سارتر، «مالارمه: مقدمه‌ای بر مجموعه اشعار استفان مالارمه»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، در مجلهٔ چیست، شمارهٔ ۹ ـ ۱۰، تیر ۱۳۶۹، ص ۶۳۶.

۲۰. همان جا.

۲۱. همان جا. ص ۶۳۸.

۲۲. همان جا.

۲۳. همان جا. ص ۶۳۹.

۲۴. سارتر در *ادبیات چیست*، از طریق مقایسهٔ شعر با نقاشی مدرن (پیکاسو) به همین نکته اشاره می‌کند: «حقیقت آن است که شاعر یکباره از زبان به عنوان ابزار، دوری جُسته و برای بار اول و آخر راه و رسم شاعرانه را اختیار کرده است، یعنی راه و رسمی که کلمات را چون شیء تلقی می‌کند نه چون نشانه.» (ص. ۱۷). تفاسیر پدیدار شناختی سارتر از نقاشی، هنرهای تجسمی و موسیقی بی‌شک ارزنده و پرمحتواست. ولی تا آنجا که به شعر مربوط می‌شود باید گفت که هرگز نمی‌توان کلمات را به کلی از معنا تهی ساخت و آنها را به اشیاء صرف بدل کرد. نقاش تصویر درخت را ترسیم می‌کند، شاعر تنها می‌تواند این تصویر را به کار گیرد.

۲۵. *ادبیات چیست؟*، ص ۳۴.

26. S. Beckett, op. cit., P. 20.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی