

مرگ شاعر؛  
تأملی فلسفی پیرامون شعر  
(به بهانه‌ی مرگ هوشنگ ابتهاج)  
نویسنده: سارا حضر تیان

«هنگامی که اپیگون‌ها همه‌ی اشکال روح را  
از قبل موجود یافتند و از این رو لذت بردن از  
فرهنگ را جایگزین دستاورد واقعی آن کردند.  
جایی که نوشتن شعر خوب آسان شده بود  
و به همین دلیل شاعر بودن سخت»<sup>1</sup>

در طول تاریخ هرچند به کرات تعریف‌های گونه‌گونی از شعر ارائه شده و در هر تعریف می‌توان متفکر پشت آن تعریف را به تناسب برجستگی «عناصر خاص» داخل در آن تعریف شناخت، در عین حال باید واقف بود که تعریف شعر در هر عصر به تبع جریان شعری آن دوره شکل گرفته، یا بالعکس «تعریفی خاص» به امتداد جریانی ادبی در یک عصر دامن زده است. هر تعریف نماینده‌ی کدام جریان بوده و در پیوست تاریخی کدام جریان معنا یافته؟ یا وقتی شعر را در مقوله‌ای گسترده‌تر چون «اثر ادبی» مورد مذاقه قرار می‌دهیم چه خوانشی از آن خواهیم داشت؟ انسان خود را چون هستنده‌ای می‌نماید که سخن می‌گوید اما این معنا را نمی‌رساند که بیان آوایی، ویژه‌ی آدمی است، بلکه این «هستنده» شیوه‌ای از انکشاف جهان و خودِ دازاین است. (هایدگر، 1388: 402)

آیا به صرف بازنمایی «ذوق هنری» یا «عناصر خیالی» در شعر است که اثری را ادبی و ژانری را شعر خطاب می‌کنیم؟ آیا فقط در عرصه‌ی شعر یا کلی‌تر در گستره‌ی ادبی است که می‌توان با خیال پیوند خورد؟ نمی‌توان متصور بود که قوه‌ی محرکه‌ی انسان به طور عام نیز خیال‌پردازی است؟ چگونه می‌توان به آینده چون رویدادی «پیش\_آینده» نگریست بدون اینکه از قوه‌ی خیال خود بهره نبرد؟ تخیل نزد هایدگر صرفاً صورتی برای پنهان کردن معنای حقیقی شعر نیست. (کمالی، 1395: 103) هایدگر براین امر مؤکد است که «بافتن دلبخواهی پندارها» و سرهم کردن «تخیلات محض» و «تخیلات غیر واقعی» شعر نیست. در حقیقت هرآنچه شعر آن را فرافکنی می‌کند و به حالت «ناپوشیدگی» مفوض می‌کند، خود به تنهایی گشوده‌ای است که در میان فهم‌کنندگان اثر به وقوع می‌پیوندد تا «ذات شعر» را از «خیال و تخیل» چنان که باید به اندیشه درآورد. (هایدگر، 1394: 53) از نظر کانت زمانی قوه‌ی خیال در سرایش دخیل است

<sup>1</sup> Truth and Method:77

که خود مولد باشد، نیروی خیال به صرف تخیل نیست که موجبیت سرایش را فراهم می‌آورد بلکه زمانی امر سرایش مسئله می‌شود که سراینده (Dichtend)، خود را در هیئت نیروی حسی مولد شعر نمودار می‌کند. (همان: 159)

آیا می‌توان عناصر وحدت بخش انسانی را عاطفه‌زدایی کرد؟ انسان با عاطفه است که به شکلی غریزی جهان را پیش روی خود می‌یابد و پس از مواجهه‌ی خود با انقطاع مادر از بدن خویش و دریافت قسمی معرفت سوپرکتیو (بازنمایی مادر به‌عنوان other) است که به آگاهی از عاطفه‌ی خود می‌رسد. پس آیا عاطفه مختص اثر ادبی است؟ یا می‌توان عاطفه را وجه ممیزه‌ی شعر از نا\_شعر عنوان کرد؟

هایدگر معتقد است که هر کلام منظومی (versifying) در دایره‌ی شعر نمی‌گنجد و برابر نهاد او برای سرودن آنچه اصیل و منشأ تفکر است "Dichtung" نام می‌گیرد که کنش آزادانه‌ی آفرینش را دربرمی‌گیرد. هایدگر هنر را نه مشتق از فرهنگ و نه مبتنی بر روان قلمداد می‌کند بلکه آن را به رویداد (Ereignis) نسبت می‌دهد، چراکه رویداد نیز از معنای وجود است که تعیین می‌گیرد (همان: 63)، هرچند که هیچ‌گاه نمی‌توان بر تعریفی خاص و بر زاویه‌ای منحصر در تعریف هنر صحنه گذاشت. او آفرینندگی شاعر را عنصر سازنده‌ی شعر قلمداد می‌کند، آنچه کلام منظوم را دربر نمی‌گیرد بلکه سازندگی و خلق و ابداع را در شعر پیش روی خود می‌گذارد. (کمالی، 1395: 101) چرا که خواب آشفته‌ی شاعر هم ممکن است منظوم و مخیل باشد، اما هنگامی که از خواب برخاست فقط تخیل و موسیقی شعر در خواب را با خود به بیداری آورده و درواقع شعری در کار نیست بلکه کلامی منظوم را به‌خاطر آورده است. این زبان و محادثه است که شعر را از بیان تجارب شخصی روزمره منفک می‌کند و «من زمان‌مندِ متعالی» را که تفکر را در واژه‌ها به ودیعه گذاشته از «من زیستی» متمایز می‌کند. آیا موسیقایی شدن زبان است که شعر را به‌عنوان امری اصیل برای آنکه «فهمیدن»، اساس تجارب انتزاعی اوست تعریف می‌کند؟ موسیقی به‌واسطه‌ی حواس شنیداری و گوش (ear) بازنمایی می‌شود، آنچه به‌هنگام برخاستن از مکتوب در قالب نُت، اصوات را متبادر می‌کند و خود گونه‌ای از زبان را در بر می‌گیرد. در این قسمت اشاره به بخشی از بوطیقای ارسطو خالی از لطف نیست: «مردم را عادت براین است که بین شعر و کلام موزون حکم به اتحاد و ارتباط کنند و بدین ملاحظه بعضی گویندان را مرثیه‌پرداز و بعضی را حماسه‌سرا نام می‌نهند اما لفظ شاعر را بر همه اطلاق می‌کنند. لیکن آن‌ها را نه از این بابت که کار همه تقلید و محاکات است شاعر می‌خوانند بلکه از این بابت که همه در آثار و سخنان خویش وزن به‌کار می‌برند، چنانکه اگر کسی هم مطلبی از مقوله‌ی علم طب یا حکمت طبیعی را به سخن موزون ادا کند بر سبیل عادت او را نیز شاعر می‌خوانند. در صورتی که بین سخن هومر و سخن انبازقلس جز در وزن هیچ شباهت نیست و از این رو صواب آن است که از این دو یکی را (که هومر باشد) شاعر بخوانیم و آن دیگر را اگر حکیم طبیعی بخوانیم اولی تر است». (ارسطو، 1343: 23)

«زبان، خانه‌ی وجود است» و زبان در بنیان هستی‌دازین نهاد شده است. ما، ورای زبان نیستیم که چون ابژه‌ای به آن بنگریم یا به تعبیر گادامر «هستی‌ای که بتوان فهمید، زبان است». (گادامر، 2006:

470) زبان هم «امکان وجود» و هم «کشف» آن است. مسئله‌ی ما نه «گفتار» به‌عنوان امری دم دستی بلکه دریافت «فهم» از طریق سخن گفتن است، هرآنچه امکان دیالکتیک را فراهم می‌آورد و هرآنچه امکان معرفت را با خود به ارمغان می‌آورد. آیا زبان موسیقایی یا به تعبیری، زبان آهنگین، لزوماً عناصری معرفت‌شناختی پیرامون شعر به ذهن متبادر می‌کند؟ آیا دریافت ما از زبانی موسیقایی همان دریافت شتربانان از زبانی آهنگین است که شعر طربانگیز را موجب جنون حیوان قلمداد می‌کردند؟ به راستی مرز تعریف ما از شعر کدام حیطه‌ها را دربر گرفته و کدام عبارات توانایی تعریف شعر را در عصر تحول اندیشه و عصری که نیما در گستره‌ی ادبی برای ما به ارمغان آورده است دارند؟

زبان عنصر آشکارسازی است، زبان خود و دیگری را بر ما آشکار می‌کند. زبان گشودگی آن چیزی است که بر ما پوشیده است. زبان واسطه‌ی بیان احساس نیست بلکه گشودگی دازاین است که فهم کردن (Verstehen) را میسر می‌کند. آشکارگی موجود جز از زبان و در میان زبان میسر نیست و ناپوشیدگی امری زبانی است که مختص ذات زبان است. (هایدگر، 1394: 161) گادامر شعر را آزمونی برای یافتن حقیقت قلمداد می‌کند. شعر زندگی پنهانی را در کلماتی که به نظر فرسوده شده‌اند بیدار می‌کند. بدیهی است که زبان می‌تواند همه‌ی این‌ها را انجام دهد، چرا که شکلی از یک تفکر بازتابی مشخص نیست بلکه به شکل‌گیری گرایش جهانی که در آن زندگی می‌کنیم کمک می‌کند. (گادامر، 2006: 446) حال زیر سایه‌ی این مفاهیم می‌توان عناصری از شعر فارسی را نیز مذاقه کرده و به چالش کشاند؟ عناصری که پهنه‌ای به‌طول تاریخ داشته و چند دهه است که خود را در لوای شعر نو، شعر منثور، غزل مدرن و غزل پست‌مدرن به مخاطب معرفی می‌کند. مرگ شاعر بهانه‌ای بود که بار دیگر به این عرصه بازنگریست و شعر ابتهاج را به‌عنوان نماینده‌ی جریان‌ی از غزل‌سرایی دهه‌ی سی\_چهل شمسی به این سو در بحثی کوتاه ارزیابی کرد.

هایدگر در تفسیر خود از شعر هولدرلین معتقد است که «من» شاعر منی نیست که به روزمرگی آغشته شده باشد، بلکه «من» شاعر است، منی که واژه‌ها برای او دلالت نیستند بلکه می‌خواهند چیزی به مخاطب القا کنند و اندیشه‌ای را در هیأت زبان عرضه کنند. اگر شعر را رخدادی منفک از تجربه‌ی شخصی ناکارآمد شاعر بدانیم، آیا تکرار تجربه‌های استاتیک در بستر تاریخ ادبی را نباید به میان بحث کشید؟ آیا این شعر می‌تواند محفلی برای تفکر باشد یا تفرد بیمارگونه و استعلای دم دستی آن پاسخ‌گوی مخاطب اندیشمند شعر هست؟ شعری که با کاربرد حداقلی و تکرار زده از امکانات حداکثری سنت زبانی خویش، نگرش، دیدگاه، پرسش و به‌تبع، تغییری جان‌دار را به سبد شعر ایرانی نمی‌افزاید بلکه امکانات فرسوده و نا\_اندیشیده‌ی آن را نیز دستمالی می‌کند. سوژکتیویته‌ای که شعر او ردایش را پوشیده بر تنش زار می‌زند و پشتوانه‌ی امکانات استعاریک سنت ادبی، شعر او را تلوتلوخوران به پیش می‌راند. شعر در قالبی محدود و پیشینی می‌گنجد و امر اندیشگانی منحصربه‌فردی را در پی ندارد. اما بدیع بودن اثر هنری از این مسئله ناشی نمی‌شود که بدانیم این اثر حاصل هنرمندی بزرگ است، همانطور که در نظر عام اینطور نمود می‌یابد

و همچنین «لادری» بودن اثر نیز مقوم بداعت آن نخواهد بود، بلکه این واقعیت است که «ناپوشیدگی موجود» اینجا وقوع می‌یابد، به این عنوان که در این کار این «تکان نامودار»، دوام کار هنری را در خود نگاه داشته است. این بداعت در کار برجستگی نمی‌یابد بلکه در «کارآمدگی» اثر ناپدید می‌شود. در واقع امر مبدع بودن کار هنری، ما را به واقعیت آن (بالفعل بودن) رهنمون می‌کند. (هایدگر، 1394: 47)

اما تفکر در شعر نباید این معنا را به ذهن متبادر کند که «مفروضات منجمد و بی‌روح مفاهیم» را در شعر جستجو کنیم بلکه متفکر به کنه سخن شاعر و واژه‌ها توجه می‌کند تا خود مسئله‌ی «تفکر» را بهتر بیاموزد. (کمالی، 1395: 97) ارسطو در جهت اثبات خصلت فلسفی شعر، آن را در برابر تاریخ می‌نشاند و اذعان می‌کند که شعر به نسبت تاریخ ارجح‌تری دارد و فلسفی‌تر از تاریخ است، چراکه شعر حکایت از امری «کلی» دارد. (ارسطو، 1343: 48) اما در این اشعار مکتبی باید به دنبال چه مشخصاتی بود؟ چه عناصر متمایزی را پیش روی مخاطب جدی می‌گذارد؟ شعری که مشخصه‌ی آن «نازایی» است، شعری عقیم از امکانات ناب زبانی و بدعت است، بدعتی که نه در زبان و نه در ایجاد حس مشترک واقع نشده و نه در ساحت اندیشه و دیعه‌ای برای مخاطب به ارمغان نیاورده است. در آنچه که «آن لحظه»، آن رخداد راستین شعری، آن دم ناب که واژه‌ها به گشودگی می‌رسند رخ نداده است و در ناگشوده‌ای را در فضایی که خود به سیطره درآورده نگشوده است. ابژه/سوژه‌ی ما (ترکیبی به تبع از سنت دیالکتیکی گادامری) یارای حمل تفکر به معنای تفکر و گشودگی زبان ندارد. ارتباط تنگاتنگ یا ادغام شعر و فلسفه امری تحمیلی نیست و غایت ما از بیان و تکرار این امر این نیست که دکارت و اسپینوزا و کانت و غیره و ذالک را در شعر جای‌گیر کنیم، بلکه شعر به ما آگاهی می‌دهد که حوادث چگونه ممکن‌اند؟ و به ما می‌آموزد که امر کلی را در همه‌ی کنش‌ها و مصائب بشری تشخیص دهیم. (گادامر، 1393: 97)

شی‌ءوارگی فرم و زوال ارزش ادبی و تهی بودن از برخوردی دیالکتیکی با سنت ادبی و غوطه خوردن در ایماژهای فرسوده، ویژگی‌های دیگری است که منش انضمامی اثر ادبی را در ساحت سانتیمان‌تالیسم فرو برده است. شعری بی‌غرض و نرمالیزه شده که یارای ایستادن در برابر سنت‌های پیشین را نداشته و ناتوان از بسط و بهبود آن‌هاست. هنری که انزوا و فردیت را بنیان متشکله‌ی خود قرار داده و نه بر الوهیت ادبی مؤکد است و نه بر مفاهیم عوام‌پسند، هنری معلق که نه ارزش است و نه ضد ارزش و تنها بر اصالت احساس فرد در ساحتی قدسی صحنه می‌گذارد.

فرض ما از تفکر این است که شاعر چه را پسِ پشتِ واژه‌ها فریاد می‌زند، شاعر از کدام جهان‌بینی و از کدام عنصر عصر خود خبر آورده و چه گره‌ی تاریخی را بر مسند پرسش نشانده است؟ شعری برخاسته از مکتبی که «خودآیینی» و «دیالکتیک» و «دینامیک عناصر شعری»، مفاهیمی گنگ در ساحت آن است و کلمات را در فرمی پوسیده، آهنگین می‌کند؛ بستر سترونی که شعری فقیر در عرصه‌ی خود می‌پروراند و در میانه‌ی خط زمان ایستاده و به جای تکمله‌ی دیالکتیک نیما با سنت فکری\_ادبی پیشین، به نشخوار از پس‌مانده‌های استعاریک پیش از خود اکتفا می‌کند.

گادامر بر این نکته صحنه می‌گذارد که شاعر با هدف لذت‌بخشی نیست که به شاعری بزرگ بدل می‌شود و بیان نظم‌ی موجود یا تکرار آنچه گفته شده با زبان و بیانی همسان نیست که شعر را یگانه می‌کند بلکه شعر قابل تأمل، شیوه‌های تازه‌ای از تفکر و احساس را پیش روی ما می‌گشاید و تصاویر بدیعی از آنچه صرفاً می‌بینیم عرضه می‌کند. ما در شعر مورد نقد «چه هست» را می‌بینیم و از این دایره‌ی محسوس نمی‌توانیم فراتر بنگریم و در این پارادایم پرسش «چرا هست» خطایی گنگ و ناشناخته است که خارج از قواعد عربیان و زنگارسته‌ی گستره‌ی شعری قلمداد می‌شود. شعری که با تجارب پیشینی از سنت ادبی خود به گفتوگو برنخواسته است و چون کودکی سربه راه و بی‌زبان پشت پدری تنومند اما پیر دویده و چشم از هیبت او بر نمی‌دارد. شاعر ما با تکریم الگوهای قراردادی و از پیش تعیین شده است که ما را با اثر خود رو در رو می‌کند. (پالمر، 1395: 234)

به گمان، مناسب‌ترین تعریف برای چنین شعر نااندیشیده‌ای همین است که بپذیریم در این ساحت «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته باشد». شعری که در سایه‌ی انقیاد رشد کرده و فرم یگانه و راستینش را هیچ‌گاه به پرسش و چالش نکشانده است. شعری که در آوانگاردترین دوره‌ی زیستی خود تنها به جعبه‌ی مفاهیمی آنتولوژیکی از اسلاف خود دست یازیده است. شعر حاضر هرچه محکم‌تر پا جای پای دیگری می‌کوبد و «من» خود را با «دیگری» بزرگ‌تر و پیشینی ادغام می‌کند تا فقر و استضعاف زبانی\_اندیشگانی خود را پشت هیبت دیگری سنت ادبی خود پنهان کند.

به تعبیر هایدگر شعر به نسبت بشر با موجودات، به مثابه‌ی یک کل و خصوصیات یک دوره‌ی تاریخی گره می‌خورد، زمانی که شاعران و متفکران، دازاین تاریخی مردم را می‌یابند، پس آنان «ابداع‌گران و خالقان اصیل هستند». (کمالی، 1395: 101) فرم عقیم و محتوای بی‌برکت شعر یا ادغام فرم و محتوا برای قربانی کردن آن در پیشگاه تکرارهای بزرگ‌تر، خلق ناهمگون نتیجه‌ای بی‌محتوا و بی‌اندیشه را به دنبال دارد. شعری مولد نیست بلکه مونتاز است، پرسش‌گر نیست بلکه نجیب است، این شعر نیست که تجربه را به منصفی امکانات زبانی می‌کشاند بلکه امکانات زبانی محدود است که تجربه را در ساحتی کوچک جای می‌دهد.

به تعبیری دیگر زمانی که بین اثر هنری و جهانی که این کار/اثر گشوده است انفکاک و جدایی بیافتد، دیگر نمی‌توان آن دو را به هم پیوند داد. ما همچنان با اثر ادبی روبه‌رو می‌شویم اما اثری که دیگر از جهان خود دور افتاده باشد همان اثری نیست که روزگاری بوده است. (حسینی، 1397: 97) سوژه/ابژه‌ی ما کرنش در برابر عظمت امکانات پوئتیک پیشین را بر دیالکتیک و بهبود خلأهای اندیشگانی گذشته و رهیافت به بدعت و خلق امکان‌های تازه ترجیح داده و درک الکن خود را از فرم و تجدید و بهره‌وری خلاقانه از فرم را در سطحی نازل نگاه داشته است. شعر پیش روی ما «خویشتن»ی از خود ندارد و اگر دست به بدعت بزند و پس می‌خورد و فرومی‌ریزد چرا که اگر از اصل و قالب راستین خود منفک شود هستی‌اش را باخته، هستی‌ای که ضرورتاً وابسته به قالب است و در غیاب آن عنصری غیر از تجارب زیستی دم دستی و محملی برای هیبنوز مخاطب واپس‌گرا نخواهد داشت که از پرسش می‌گریزد و برهم زدن خوانش هیجانی\_عاطفی

از شعر، او را تهی می‌سازد. شعری که «شدن» تلاشی نافرجام و بی‌قواره برای آن است و تنها در «آنچه بود» است که معنای خود را می‌یابد.

از نگاه هایدگر که به این جریان شعری بنگریم ناگزیریم بر این امر صحنه بگذاریم که شعر ما از دقت می‌هراسد. در هیچ باب «ذاتی» دقت نمی‌کند، چراکه دقت در نهایت ما را وادار به ورود به عرصه‌ی تفکر می‌کند. شعر ابتهاج و جریان مذکور به هر تصور و خیال و ایماژی دم دستی چنگ می‌زند تا دقت نکند، دقت آنان را می‌خشکاند و چیزی برای مستوری مخاطب عام باقی نمی‌گذارد.

آنچه رودرروی ماست نه اثری واحد با مقتضیات زمانی منحصر به خود، بلکه اثری است که پیراهنش را چاک داده تا به مجرد دو کفه‌ی ترازو منتقد را به راستی‌آزمایی در برابر آثار اصیل کلاسیک وا دارد. واکنش دوگانه‌ی گسترده‌ی شعری ما در عصری که هنوز جدال نیما با مدعیان پایان نگرفته است این عبارات تی.اس.الیوت را یادآور می‌شود که «اثری هنری را کلاسیک نام نهادن بر وفق گروه یا دسته‌ای که فرد بدان تعلق دارد یا حاکی از حد اعلای ستایش است یا در بردارنده‌ی موهن‌ترین دشنام.» (واینسهایمر، 1389: 187) ما در برابر دو نوع تعریف، دو نوع نگرش و دو نوع سبک و اثر قرار داریم. دو نوع که در تاریخ ادب در مقابل یکدیگر به گفت‌وگو و دیالکتیک نشست‌اند بلکه به نفی یکدیگر یا انقیاد صرف یکی در برابر دیگری بزرگ‌تر تن در داده‌اند. در جهتی آثار کلاسیک راستین در قامتی مقدس در برابر آثاری صرفاً کلاسیک بر صدر نشسته، گاهی نفی شده، گاهی الوهیت یافته، گاهی سوزانده شده و گاهی به تقلید و اقتباس و استقبال از آن اکتفا شده است. آنچه غیاب آن در هر دوره به ضرورت تهی بوده، تفکر دیالکتیکی و رویکردی انتقادی بوده است. همچنان که چشم بر پرسش‌گری فروبسته‌اند که اس‌اس دیالکتیک انتقادی است. هر دو رویکرد عصر حاضر، چه در نفی و چه در ادغام در برابر آثار کلاسیک اصیل در امری مشخص با یکدیگر به توافق رسیده‌اند، چراکه هر دو در برابر سنت، تهی و عاری از معنا گشته‌اند.

سوژه/ابژه‌ی ما شعری در میان اجتماع مردم نیست بلکه ملعبه‌ی مخاطب متوسط و میان‌مایه است و از دریچه‌ی اندیشه‌ی هابرماس دستاورد هنری‌ای است که بورژوازی‌آبانه مخاطبان عام را به کارشناس ادبی بدل می‌کند. شعری رام و متناسب که وجه ممیزه‌ای نمی‌توان برایش معین نمود. شعری بسیط و مقید به تکرار و ضابطه‌مند که به تبع جریان غالبی که آن را به عرصه‌ی تصاویر و ایماژهای مکرر و نااندیشناک حقنه کرده و پرسش‌گریز و بی‌مسئله به بار آورده است. شعری که خطر نمی‌کند و ایماژها در دایره‌ی پیشی‌جویی در همانندی راستین و اصیل، محملی نه برای اندیشه که برای ایراد و خطاب آنتولوژیک فراهم می‌کند. «او مدت‌ها پیش از قرن خود زندگی کرده است، عبارتی که عموماً به منزله‌ی شایستگی ادبی تعیین شده است. هر حسنی که او ممکن است زمانی از اشارات شخصی، عادت‌های محلی یا عقاید گذرا حاصل کرده باشد، بسیار سال است که از دست رفته است و هر موضوع سرخوشانه یا هر مضمون مکرر اندوهبار که اشکال زندگی ساختگی برای او فراهم می‌کرد، اکنون فقط صحنه‌هایی را که آن‌ها زمانی روشن می‌کردند تیره و تار می‌کند.» (همان: 216) شعری منقاد به سنت‌ها، حیات خود را در عصری جستجو می‌کند که متعلق

به آن نیست، بازگرداندن ریشه‌ها به عصر حاضر بدون در نظر گرفتن امکان‌های زبانی\_اندیشگانی عصر کنونی به‌مثابه‌ی زیست در میانه‌ی تاریخ است، شاعر خلأ تفکر را در عنصر وجودی خود به دوره‌ی زیستی خود فرافکنده و اثر را به انقیادی کور سوق داده است.

گادامر اثر هنری را در عرصه‌ی تولید در نظر نمی‌گیرد بلکه آن را چیزی می‌داند که به‌طور «غیر قابل تکرار» ظهور می‌یابد و در وجهی منحصر به فرد خود را متجلی می‌سازد. او اثر هنری را «آفرینش» (Gebilde) می‌نامد تا صرفاً «اثر»، چرا که «آفرینش» امری متعالی را که تجلی یافته در نظر می‌آورد و در هنرهای بازتولیدی، اثر هنری باید به‌مثابه‌ی یک آفرینش از نو ساخته شود. (گادامر، 1393: 71) اثر فی‌نفسه هیچ کاربرد واقعی ندارد، اما آنگاه که نگاه به خود پدیدار جلب می‌شود تحقق خاص خود را می‌یابد. (همان: 97)

آلتوسر در نامه‌ای به آندره دپره بیان کرده: «من بر این باورم که ویژگی هنر آن است که «وادارمان کند ببینیم»، «دریابیم» و «احساس کنیم» چیزی را که به واقعیت اشاره دارد.» (لیف‌شیتز، 1396: 186) اثر ادبی به صرف لذت بخشی و ایجاد نشئه نیست که ارزشمند تلقی می‌شود بلکه در پیوند دادن ما به هستی و واقعیت زمانی/مکانی است که آن را به ورطه‌ی اثری متفاوت می‌کشاند. سوژه/بژه‌ی ما اثری نیست که آثار اصیل را در هیأت میانجی درک کند و به واسطه‌ی آن، امکانات پیش‌فهمی و زبانی پیشین را در هستی و واقعیت وجودی خود جستجو کند و متناسب با آنچه درخور عصر اوست به خلق اثری متفاوت و اندیشه‌محور دست برده باشد بلکه به‌جای مکالمه، در دیگری بزرگ‌تر استحاله یافته است.

اثر هنری به امر واقع مدیون است. اصل «تجربه» است که اثری را به اثر هنری بدل می‌کند. شعر قائم به ذات هنری و خودبستگی خود نیست، شعر حاصل تفکر و تجربه‌ای منحصر به فرد است اما آن را تعالی می‌بخشد تا به بیان درآید، آنچه برای شاعر به‌گونه‌ای انحصاری ممکن می‌شود و از دل سنت هرآنچه را که لازم می‌یابد به‌عضوی از عناصر اثر خود پیوند می‌دهد. شعر به‌عنوان اثری هنری نحوی از حقیقت به‌مثابه‌ی آشکارگی است. نزد هایدگر نه «فردیتِ عنان‌گسیخته‌ی شاعر» بلکه خودِ زبان است که در شعر سخن می‌گوید. شعر به‌مثابه‌ی کل، زبان و محادثه است. (کمالی، 1395: 103)

شعر ابتهاج چه مخاطبی می‌طلبد؟ با چه مخاطبی سروکار دارد؟ به بیان گادامری مخاطبی که از فاصله‌ای امن تسلیم لذت زیبایی‌شناختی شعر می‌شود، چرا که مواجهه با اثر هنری در این بازه در نهایت خود، رهایی از واقعیات پرفشار زندگی صنعتی را منظور دارد و با کسب لذت، آزادی دروغینی را به مخاطبان خود هدیه می‌دهد و به زعم گادامر، مخاطبان خود را در سطح «مصرف‌کنندگان استثمار شده» تقلیل می‌دهد. (گادامر، 1393: 77)

مسئله این نیست که هنرمند سنت ادبی پیشین خود را نادیده بگیرد، بلکه بنیان مسئله این است که سنت در پیش‌فرض اندیشه‌ی هنرمند سکنا دارد و باید داشته باشد و در وضعیتی هم‌بودی است که آینده

و گذشته را باهم پیش می‌برد و نه انتقطاع کامل و نه ادغام محض. گادامر این را «ذات روح» می‌نامد که «توانایی حرکت در درون افق یک آینده‌ی گشوده و گذشته‌ی غیر قابل تکرار» را به رخ هنرمند می‌کشد.

اما جریان پیش رو، پیشینه‌ای از ادبیات را در محفل خود به یدک می‌کشد که امکان فراروی و دستکاری و بهبود متغیرهای پوئیک را پیش روی شاعر می‌گذارد اما این سیر و تونل تاریک-روشن، از دل شعریت استعاریک هزارساله، به کدام مسیر ناشناخته راه برده و به کدام بدعت و تجدید پیمان با سنت‌ها در عصر نوین پرداخته و کدام امکانیت زبانی را در ما پرورانده؟ بلکه در میانه‌ی راه ایستاده و ما را به تکرارهایی استعلایی خرسند ساخته و مرز تفاوت و تکرار را به نفع یک اصل درهم شکسته است: برابری با اصل.

هایدگر «ذات هنر» را در-کار-نشانیدن حقیقت می‌داند. شعر در-کار-نشانیدن حقیقت است اما نه از این رو که با بازی واژگانی شما را در معرض اثری فاقد معنا و غامض قرار دهد، بلکه قراردادهای عادت را زیوروی می‌کند، تهییج‌های عادی زبان را در قالب شعر به هم می‌ریزد. پی افکندن حقیقت به واسطه‌ی هنر، دست‌یازی به هر آنچه پیش دست و عادی است واقع نمی‌شود، بلکه خود نوعی رخداد است که حقیقت را به امر واقع (واقعیت بالفعل) نزدیک می‌کند. (هایدگر، 1394: 55)

سوژه/ابژه‌ی حاضر قانع به میان‌مایگی است و گشودگی به جهان را ورای عروض بر نمی‌تابد. در بستری که هیچ کدام از مفاهیم ادبی چون «شعر بلیغ» و «شعر سهل و ممتنع» تدقیق نگشته و تعریف آن مستلزم بسندگی به مصداق‌های تاریخی و نه هم‌زمانی است، چگونه می‌توان سنجه‌ای برای تمییز شعر بلیغ و شعر مغشوش تدارک دید؟ آیا ثبات در تعریف از بلاغت، برک‌های روشن شعر اسلاف را به آبی گل‌آلود برای تکرارهایی زایل بدل نساخته است؟ بلاغت در نگاه تفسیری ما (و نه تحلیلی) به امری قدسی گره خورده است، قلعه‌ای با بارو و دیوارهایی بلند که فقط یک در دارد و در طول سده‌ها در یک زمان مکان از تاریخ ایستاده است. ذهن دوپاره‌ی ایرانی با معادلات فرهنگی-اجتماعی کنونی به گشودگی رسیده است و عصر مدرنیسم در شعر را با چند شاعر اندک از سر گذرانده و هنوز از مجادلات خود با تجدد نیما به برآیندی صحیح نرسیده است که فرزندی نامشروع چون شعر پست‌مدرن بر دامانش گذاشته‌اند، اما هنوز قادر به تدقیق و تغییر و تفهیم مفاهیم تحلیلی مختص به شعر خود نیست. شعر ابتهاج برآیند تفکری دینامیک و پویا پیرامون شعر نیست بلکه عنصری تاریخی و در-زمانی را در قامت امری راستین و همه-زمان، همه-مکان مقابل خود علم کرده و تجربیاتی اموشنال صرف یا مونولوگ‌هایی آنتولوژیکی و تکراری را قطره‌چکانی به شعر تزریق کرده است. در دوره‌ی رکود ادبی و فضای رخوتناک شعر فارسی، شعر ابتهاج چون حبایی برآمد و ترکید و با عدم خود هیچ خلأیی در پی نداشت.

با تکیه بر آنچه شرحش رفت، کوتاه می‌توان اینگونه به جریان مذکور از شعر فارسی نگاه کرد؛ شعری که عناصر خود را در اعماق تاریخ گم کرده و دچار یک ایستایی تاریخی شده است، شعری که هذیان خود را در بستر مواجهه با مدرنیته واقعیت پنداشته و تعریفی ناصواب از خویش ارائه داده: «شعر گره خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته باشد». چنین تعریفی شاعر و شعر را از برخورد با



اندیشه و گره‌خوردگی با تفکر مبرا دانسته و صرفاً به نوعی مواجهه‌ی عاطفی با زبان بسنده کرده است. از این‌رو مواجهه با شعر ابتهاج به‌عنوان کلیتی که این تعریف را نمایندگی می‌کند، اینچنین به نظر می‌رسد که پس از برخورد درخشان نیما با «مسئله‌ی شعر» و تلاش‌های نظری براهنی برای تثویزیه کردن نقد ادبی و نگاهی داینامیک به شعر فارسی، تلاشی منظم، منسجم و اندیشیده‌ای برای ایجاد قسمی دیالکتیکی میان سنت ادبی پیش از نیما و پس از او صورت نگرفته است. مواجهه و برخورد با شعر ابتهاج و به‌طور کلی جریان شعر کلاسیک در سال‌های اخیر باید از رهگذر نوعی مواجهه‌ی سخت و طاقت‌فرسا مورد مذاقه قرار گیرد، مواجهه‌ای که در آن مناقشه‌ی نیما با سنت کلاسیک پیش از خود دوباره در کانون توجه قرار گرفته و تا جایی مدون شود که سنتی نظری و آفرینشی تازه در شعر فارسی ایجاد کند.

## منابع

- هایدگر، مارتین، (1388)، *هستی و زمان*، ترجمه‌ی سیاوش جمادی، نشر ققنوس، تهران.
- هایدگر، مارتین، (1394)، *سرآغاز کار هنری*، ترجمه‌ی پرویز ضیاء شهابی، نشر هرمس، تهران.
- گادامر، هانس گئورگ، (1393)، *هنر: بازی، نماد، فستیوال*، ترجمه‌ی عبدالله امینی، نشر پرسش، آبادان.
- کمالی، مجید، (1395)، *لوگوس و حقیقت زبان نزد هایدگر*، نشر پرسش، آبادان.
- واینسهایمر، جوئل، (1389)، *هرمنوتیک فلسفی و نظریه‌ی ادبی*، ترجمه‌ی مسعود علیا، نشر ققنوس، تهران.
- حسینی، مسعود، (1397)، *فلسفه و حقیقت*، نشر شب‌خیز، تهران.
- ارسطو، (1343)، *فن شعر*، ترجمه‌ی عبدالحسین زرین کوب، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران.
- پالمر، ریچارد، (1395)، *علم هرمنوتیک*، ترجمه‌ی محمدسعید حنایی کاشانی، نشر هرمس، تهران.
- لیفشیتز، میخائیل، (1396)، *فلسفه هنر از دیدگاه مارکس*، ترجمه‌ی مجید مددی، نشر بان، تهران.
- Gadamer, Hans\_Georg, (2006), *Truth and Method*, Trans. By Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, New York: Continuum.