

شعرزدایی از شعر: تحلیلی بر اشعار گرترو استاین از منظر اندیشه موریس بلانشو

نرگس منتخبی بخت‌ور*

استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد
اسلامی، تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۰/۲۲، تاریخ تصویب: ۹۶/۰۷/۰۲، تاریخ چاپ: تابستان ۱۳۹۹)

چکیده

این مقاله جستاری است بر اشعار گرترو استاین، نویسنده و شاعر پیشروی آمریکا. توصیف استاین از شعر، فرسنگ‌ها با پیشینیانش در مکاتبی مانند رمانتیسیسم فاصله می‌گیرد. او شعر را صوتی بی‌تن می‌انگارد که از تجربه بودن در زبان سخن می‌راند. برای تبیین شعر استاین در مجموعه مسط‌هایی در *اندیشه*، مقاله پیش‌رو از موریس بلانشو، متفکر پاسا ساختارگرای معاصر فرانسوی در باب زبان، هستی و مرگ بهره می‌جوید. سه مفهوم کلیدی بلانشو به کار بسته می‌شود: «نام‌گذاری»، «انقطاع» و «یادآوری». استاین شعر را نامیدن و یا نام‌های بی‌نام می‌پندارد، زبانی که مکرر می‌نامد بی‌آن‌که مفهوم، شخص و یا موقعیتی خاص را تداعی کند. بدین روش، شعر، انقطاع را تجربه می‌کند؛ رویارویی با «دیگری» بیگانه که افق‌هایی تازه برای ذهن آشنایده به‌ارمغان می‌آورد. شعرزدایی یعنی پایش شعر از ارجاع به واقعیت غالب، شعری بکر که از معناپردازی‌های خوانندگان دوری می‌گزیند. شاعر در این فضای خنثا جایگاهی ندارد؛ شعر به زبان تعلق دارد، به صداها، تکرارها و سکوت‌ها که با ظهور بر کاغذ، ماده و چیستی‌شان را به‌نمایش می‌گذارند.

واژه‌های کلیدی: گرترو استاین، موریس بلانشو، شعرزدایی، نام‌گذاری، انقطاع، یادآوری، تکرار

* Email: nargesmontakhab@gmail.com

۱- مقدمه

گرترود استاین^۱ (۱۸۷۴-۱۹۴۶) نویسنده، شاعر و نمایش‌نامه‌نویس ساختارشکن و پیشرو، تأثیری پایا و انکارناپذیر بر نسلی از نویسندگان آمریکا داشته است که از بینشان ارنست همینگوی^۲، اسکات فیتزجرالد^۳، ویلیام گاس^۴ و «شاعران زبان»^۵ دهه هفتاد پا به عرصه ادبیات و ریچارد فورمن^۶ به صحنه تئاتر می‌گذارند. با هجرت به فرانسه در سال ۱۹۰۲، استاین شیفته و مجموعه‌دار آثار پل سزان^۷، آنری ماتیس^۸ و پابلو پیکاسو^۹ می‌شود. این شیدایی به هنر معاصر اروپا در نوشتارش نیز رخنه می‌کند؛ کوبیسم، انتزاع، گسست زبان و روایت، ستیز با رمانتیسیسم و مکاتب غنایی و تغزلی، در اشعار و داستان‌هایش متبلور می‌شود. او شاعر خاطره‌هاست، خاطره‌های تاریک و رنگ‌باخته از صداها، رنگ‌ها، محل‌ها و انسان‌هایی که در کشاکش بین سوژه و ابژه، خودآگاه و ناخودآگاه سرگردانند. او که به نقش مخاطب در خلق اثر اعتقادی ندارد، متن را فضایی لایتناهی و خودمحور می‌داند که حتی ردپاهای نویسنده را نیز می‌زداید. دنیای استاینی به هیچ‌کس و هیچ‌چیز تعلق ندارد، حتی خود استاین. تجربه و برداشت از واقعیت نیست که در اشعارش منعکس می‌شود، بلکه ساحتی بی‌صاحب و بی‌هویت در پس کلمات جولان می‌دهد. نباید فراموش کرد «هویت، بر پایه ادراک برخی ویژگی‌های معین بنا نهاده شده که اجازه می‌دهد دیگران ما را بشناسند. این شناخت با تکرار ممکن است و تکرار، خفقان خلاقیت است»؛ «هویت در کنار خاطرات، خلاقیت را نابود می‌کند» (برسلین، ۱۹۷۹: ۹۰۲). اشعار استاین نه درباره خودش است و نه برای کسی، چراکه او بر این باور است نوشتار و گفتار اولین و آخرین سد بر سر راه ارتباط و گفتمانند. در نگاه سنتی و تغزلی به شعر، به‌عنوان مثال در شعر اعتراف، هدف «از یک سوی تخلیه روانی خود شاعر است و از سوی دیگر آزادسازی احساسات خوانندگان و مخاطبان اثر ادبی. بنابراین، شعر که در آن زبان به

^۱ Gertrude Stein

^۲ Ernest Hemingway

^۳ Scott Fitzgerald

^۴ William Gass

^۵ Language Poets

^۶ Richard Foreman

^۷ Paul Cézanne

^۸ Henry Matisse

^۹ Pablo Picasso

موجزترین شکل خود می‌رسد، وسیله‌ای می‌شود برای تلطیف و تنقیح آلام درونی، و مشقی برای شاعر تا گره از عقده‌های درونی و اندیشه‌های درهم‌تنیده خود بگشاید» (ذوالفقارخانی، ۱۳۹۸: ۹۸). اما استاین این نگاه را نمی‌پذیرد و اشعارش ماسوای تجربیات و احساساتش می‌شود و سردی و فاصله‌ای حساب‌گرانه و نه چندان مطلوب در دل خواننده می‌اندازد. خواننده کنونی و یا معاصر استاین، همواره با خوانش نوشتار او مشکل داشته و از درکش عاجز بوده است. به همین دلیل آثارش حتی از زمان اولین انتشار، مورد بی‌مهری و تردید قرار گرفته است.

این مقاله تلاش دارد بین اشعار و نظریات استاین در باب شعر و اندیشه موریس بلانشو^۱ (۱۹۰۷-۲۰۰۳) متفکر معاصر فرانسوی پیرامون ادبیات، شعر و امکان خلق ادبی پیوند ایجاد کند. بلانشو و استاین شعر را در بستر زبان و ارجاعات مورد کنکاش قرار می‌دهند، گویی شعر، برساختی است پیچیده و نفوذناپذیر از چیستی زبان، از چگونگی‌اش و وقوعش، بی‌آن‌که خویشتنی خاص را با بازنمایی بپرورد. هدف جستار پیش‌رو، تبیین صنعت شعری استاین در کتاب *مسمط‌هایی در اندیشه*^۲ از تماشاگاه پسااساختارگرایانه‌ی بلانشو است که در آن شعر، زبان است و زبان، شعر. به بیان دیگر، اشعار استاین، از زبان و به زبان می‌سرایند. این مصافی است با زبان انتفاع‌گرا، عملکردگرا و هنجارآفرین. پرسش‌هایی که در این تحقیق به آنها پرداخته خواهد شد بدین شرح است: چگونه مکتب شعری استاین سنت دیرپای تغزل و تقریر را به هم‌آورد می‌کشد؟ و در این کشاکش، زبان چگونه می‌تواند چیستی شعر و ادبیات را متزلزل کند و تعریفی نوین از نوشتار ارائه دهد؟ پیش از شروع بحث، جایگاه استاین و بلانشو در ادبیات و اندیشه معاصر می‌بایست مورد بررسی قرار گیرد.

استاین از جایگاهی بی‌همتا در مدرنیسم اوایل قرن بیستم آمریکا برخوردار است. برخلاف شعرای پیشرویی چون تی اس الیوت^۳ و ازرا پاونده^۴، «او هرگز منزلی برای خود در سنت ادبی آنگلو-آمریکایی اختیار نکرد» (رودیک، ۱۹۹۰: ۱). او با تجربه‌گرایی‌اش، «برای همیشه مفهوم زبان و نوشتار» را تغییر داد و هر نقش قلمش «شروعی تازه بود که ستون‌های ادبیات را به‌لرزه درمی‌آورد» (دایدو، ۱۹۹۳: ۳). ارزشی که او برای «کوچک‌ترین اجزاء زبان، حروف، هجاها، آواها و حتی صفحه سفید کاغذ قائل است» (دایدو، ۱۹۹۳: ۶)، مهد تولد

^۱ Maurice Blanchot

^۲ *Stanzas in Meditation*

^۳ T. S. Eliot

^۴ Ezra Pound

«ابژکتیویسم»^۱ و «نص‌گرایی»^۲ در شعرای دهه‌های پنجاه و شصت به ویژه چارلز اولسون^۳ می‌شود. بسیاری از منتقدان، استاین را «تأثیرگذارترین نویسنده تجربه‌گرا» (دانیل، ۲۰۱۳: ۸) و «رمزآلودترین مدرنیست‌ها» (فرانکن، ۲۰۰۰: ۱۱) خوانده‌اند، میراثی که سال‌ها پس از مرگش نادیده انگاشته شد. در همین راستا، «تمامی افراطی‌گری‌های جنبش‌های هنری از سال ۱۹۰۰ تا شروع جنگ جهانی دوم، دورانی استاینی و نه آندره برتونی^۴ و ازرا پاوندی را رقم می‌زنند»، چراکه او «تنها مدرنیست تمام و کمال» (فرانکن، ۲۰۰۰: ۱۱) دوران است، «فیلسوفی» که هنرش را باید «پدیدارشناسی ذهن» و نه «ادبیات» (فرانکن، ۲۰۰۰: ۱۹) قلمداد کرد. استاین، تک‌پرچمدار پیوند فلسفه و ادبیات در دوران آشوب و استحاله آمریکای تازه مدرن است؛ او «از یک سو، ذهنی پرورش‌یافته در فلسفه و از سوی دیگر، طبع هنری و زیباشناختی دارد» (فرانکن، ۲۰۰۰: ۲۰). بررسی سیر تحول اندیشه استاین می‌تواند گواهی بر جایگاه خاص وی در هنر و ادبیات آمریکا باشد، اندیشه‌ای که در واسازی زبان به اوج خود می‌رسد. بازاندیشی که استاین از زبان به عمل می‌آورد تداعی‌گر نظریات روان‌شناختی فمینیست‌های فرانسوی در دهه شصت از جمله الن سیکسو^۵، لوس ایریگاری^۶ و جولیا کریستوا^۷ (رودیک، ۱۹۹۰: ۳) است؛ زبانی ارجاع‌گریز که پیش‌فرض‌های کلامی و ارتباطی را به‌چالش می‌کشد.

از بین آثار استاین، مجموعه اشعار *مسمط‌هایی در اندیشه* (۱۹۳۲) در این جستار مورد بررسی قرار خواهد گرفت؛ «انتزاعی‌ترین»، «طولانی‌ترین» و «دشواری‌ترین» نوشته استاین که تصنیفی است از «اصوات بی‌تن و چهره» (دایدو، ۱۹۸۵: ۵-۴). بسیاری از شعرشناسان *مسمط‌ها* را در زمره «ادبیات حقیقی» استاین جای می‌دهند: «ادبیات هم‌نفس واژگان و نه درون‌مایه‌ها» (دایدو، ۱۹۸۵: ۴). هم‌زمان با *مسمط‌ها*، استاین *خودزندگی‌نامه آلیس بی توکلاس*^۸ را به‌چاپ رساند و شهره محافل ادبی شد، اثری در رکاب سنت‌های ادبی با زبانی روان و ارجاع‌پذیر. اما گویی *مسمط‌ها* به دنیا و جهان‌بینی دیگری تعلق دارد؛ دنیایی که در آن درون‌مایه تنها در روند نگارش قوام می‌پذیرد. شاید بتوان این سرایش را تنها اثر استاین دانست که در آن «فرایند اندیشیدن» بر «مقصود اندیشه» (دایدو، ۱۹۸۵: ۶) چیرگی می‌یابد و در آن

^۱ Objectivism

^۲ Literalism

^۳ Charles Olson

^۴ André Breton

^۵ Hélène Cixous

^۶ Luce Irigaray

^۷ Julia Kristeva

^۸ *The Autobiography of Alice B. Toklas*

ابژه‌ای برای برانگیختن تفکر هرگز رخ نمی‌نماید. مسمطها برجسته‌ترین نمود از روند خودآگاهی در آثار استاین است، همان سودای دیدن و یافتن خویشتن در خلال ادراک دنیای پیرامون: «در فرایند ادراک چیزی، مشاهده‌گر خودش را نیز می‌شناسد. به کلام درآوردن ادراک تدریجی با وجود تمام تردیدها و وقفه‌ها، از نام نهادن بر آن‌چه دیده می‌شود مهم‌تر است» (همان). آن‌چه بوطیقای مسمطهای استاین را درخور کنکاش می‌کند، زبان انتزاعی محض است، زبانی که قصه حکایت نمی‌کند، رنگ و ابژه ندارد و باید از دروازه واژگان و نه پنداره‌ها واردش شد. در این تجربه «واژگان برهنه»، بدون حجاب و با چند لایه معنا، استاین همواره به حرکت و کنش کلمات بر صفحه کاغذ که تداعی روند آگاهی است وفادار باقی می‌ماند، طوری که منتقدانش او را هرگز «چنین راسخ در به‌کار بستن کلمات» (دایدو، ۱۹۸۵: ۸) معناگریز ندیده‌اند. از این رو، اهمیت جایگاه استاین و مسمطها «به‌تصویر کشیدن تک‌چهره‌ای» بی‌صورت و بدن است؛ ایستادگی برابر معاصرانی مانند ویلیام باتلر ییتس^۱ و اسطوره‌سازی‌های نمادینش، پاوند و تصویرگرایی‌اش، الیوت و پروفراکش^۲. استاین به دنبال «ضرب‌آهنگ شخصیت انسان‌ها» (پرلاف، ۱۹۷۹: ۳۳) است، نواختی که در آن (به سیاق نقاشی‌های کوبیستی پیکاسو) ابژه‌ها «از فضایی که در آن ظاهر می‌شوند، جدایی‌ناپذیرند. او سطوح مستوی کلامی را یکی پس از دیگری روی هم می‌چیند تا نوعی تخیل هندسی خلق کند» (پرلاف، ۱۹۷۹: ۳۴). برخی محققان بر این باورند که «دنیای امروز (دنیای پیشرفت‌های مادی، صنعتی، تکنولوژیک، اقتصادی و هرآنچه ظاهراً به‌زعم اکثریت مردم، نشان برتری ما بر عهد باستان است)، بهترین جای اسطوره‌ها - که دیگر هاله تقدسشان را دور انداخته‌اند - در ادبیات و هنر است» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۹۲). ولی در نگاه استاین، این نگاه اساطیری به ادبیات باید به‌چالش کشیده شود.

و اما شأن انتخاب نظریات بلانشو در این مقاله، کمر بستنش برای مرگ و تولد دوباره ادبیات است. به جرأت می‌توان بلانشو را برجسته‌ترین اندیشه‌گر چیستی و هستی‌شناسی ادبیات در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم دانست. در طریق او، ادبیات، «لحظه بحران» است و در این آرم، نقد ادبی نباید در پی «تفسیر» و «ایضاح متن» باشد، بلکه باید «سرگشتگی، تناقض و چندگانگی علاج‌ناپذیر» (هیل، ۱۹۹۰: ۸۹۰-۸۸۹) را بین کلمات

^۱ William Butler Yeats

^۲ Profrock

جستجو کند. اگر مارتین هایدگر^۱ در پی تمییز دادن «اندیشه اصیل» از «اندیشه» بود، بلانشو به تاسی از او، این بار بر آن است «ادبیات حقیقی» را از «ادبیات صرف» (شوآرتز، ۱۹۹۸: ۱۹) بازشناسد. بلانشو از ادبیاتی که «کلام را رسانه ارتباط» می‌بیند، اعلام برائت می‌کند. این سبک از ادبیات که به روزمرگی پهلو می‌زند، «برده» و «ابزار»ی است در سیطره «اهدافی خارج از خود» (شوآرتز، ۱۹۹۸: ۲۰). شرح بلانشو بر ادبیات حقیقی بر جدایی هنر از جهان تکیه می‌زند: «ادبیات نوعی نیروی ویران‌گر است که جهان پیرامون را به حاشیه می‌راند تا جوهر و اصل انتقال‌ناپذیرش را آشکار سازد» (شوآرتز، ۱۹۹۸: ۲۱). این تعریف، در ظاهر شمایی از ادعاهای سمبولیست‌ها و مکتب «هنر برای هنر» دارد، نگرشی که نارسانایی ادبیات را نقطه ضعفش می‌داند، از آن‌گریزان است و شکوه دارد. اما بلانشو، سکوت ادبیات و زبان، ناممکن بودنشان را نقطه قوتشان می‌داند و می‌کوشد تعریفی نوین و ساختارشکن از رویداد و امر ادبی ارائه دهد.

۲- استاین مدرنیست یا پسامدرن؟

جنیفر اشتون^۲ در کتاب *از مدرنیسم تا پسامدرنیسم: شعر و نظریه قرن بیستم در آمریکا*^۳ (۲۰۰۵) از پرسشی مهم در ارتباط با جایگاه استاین در ادبیات معاصر آمریکا پرده برمی‌دارد: استاین مدرنیست یا پسامدرن؟ او اعتقاد دارد بسیاری از منتقدان و شعرشناسان، استاین را غسل تعمید پسامدرنیسم داده‌اند و شیفتگی او را به ماده^۴ زبان و نه محتوایش، همان ردای پسامدرن بر تن استاین می‌بینند (اشتون، ۲۰۰۵: ۵). «نص‌گرایی»، همان تمسک به لفظ و ظاهر زبان که در اشعار ازرا پاوند، ویلیام کارلوس ویلیامز^۵ و لوییس زوکوفسکی^۶ به چشم می‌خورد، به ستونی پابرجا در صنعت شعر دهه‌های شصت و هفتاد میلادی تبدیل می‌شود و نوعی صورت-گرایی جدید در اشعار شعرای «کالج بلک مانتن»^۷، چارلز اولسون، رابرت کریلی^۸ و دنیز لورتوف^۹ پدیدار می‌گردد. اشتون، پسامدرنیسم را نوعی «نص‌گرایی نوین» (اشتون، ۲۰۰۵: ۱)

^۱ Martin Heidegger

^۲ Jennifer Ashton

^۳ *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*

^۴ Matter

^۵ William Carlos Williams

^۶ Louis Zukofsky

^۷ Black Mountain College

^۸ Robert Creeley

^۹ Denise Levertov

می‌خواند و از این مرادۀ بی‌محابا بین مدرنیسم و پسامدرنیسم شکوه دارد. او اعتقاد دارد ظرف شعر پسامدرن برای خواننده فراخ است و اوست که واژگان و زبان شاعر را به هر نحو که بخواهد از نو می‌سازد. خواننده، ادعای مدرنیستی متن مبنی بر استقلال را نمی‌پذیرد و حال می‌تواند شعری نو خلق کند. پس به تعداد خوانندگان، شعر وجود خواهد داشت.

استاین پسامدرن، مرید ویلیامز جیمز^۱ و «روان‌شناسی عادات توجه»^۲ (اشتون، ۲۰۰۵: ۴۴) اوست. اشتون این ساحت را در آثار استاین، «پدیدارشناسانه» (۲۰۰۵: ۲۸) می‌خواند که در آن جهان‌بینی شعر در گرو تکرار است، بدین مفهوم که تجربه و بودن، چیزی جز تکرار تفاوت‌ها و تشابه‌ها نیست. «گونه و نوع، شباهت‌ها در تکرار است» و «تاریخ، تفاوت‌ها در تکرار است. بنابراین، تاریخ، زنجیره‌ای بی‌انتهای تکرارها است» (اشتون، ۲۰۰۵: ۳۸). در این بین، مباحث جیمز در باب عادت، استاین را بیش‌ازپیش درگیر تسلسل هویت در اشعارش می‌کند. جیمز، عادت را محصول دو روند هم‌زمان در ذهن می‌داند: دانستن و ندانستن. ناشناخته‌ها و ناآزموده‌ها مورد توجه مستقیم پردازش‌گرهای ذهن قرار می‌گیرد و به مرور به عادت تبدیل می‌شود. جیمز عادات را مفید می‌داند، چراکه انرژی و قوای ذهنی را برای انجام امور جدید که هر روز با آن مواجهیم ذخیره می‌کند. نکته قابل تأمل این است که ذهن همه‌چیز را به عادت بدل می‌کند. جیمز شخصیت انسان را در یک واژه خلاصه می‌کند: «عادت‌ساز» (اشتون، ۲۰۰۵: ۴۷). جدیدترین و ناآزموده‌ترین تجربیات و افق‌ها، به عادت دگرسانی می‌یابند و با این روش، قوای ذهنی برای رویارویی با کارزارهای دست‌نیازیده آماده می‌شود. از این رو، «تسلسل حالات» و «روند شناسایی» دنیای پیرامون، سازهٔ خودیت را رقم می‌زند؛ ملغمه‌ای از «تجربیات من در حال شناسایی» و «هویت من در حال عادت سازی» (اشتون، ۲۰۰۵: ۴۸). استاین، به سیاق جیمز، «خود» را زادهٔ چنین روند «تجمیعی» (اشتون، ۲۰۰۵: ۴۷) و سریالی از تجربیات و عادات می‌داند که با انباشتشان، دوگانگی بین سوژه و ابژه را پررنگ‌تر می‌کنند. این ساحت «پدیدارشناسانه» در آثار استاین، تجربهٔ سوژه از ابژه را اساس هویت می‌انگارد. هویت نیز در دل عادات و خاطرات نمود می‌یابد. گذشته که رکنی پایدار در ساخت عادات است، در قالب خاطرات ظهور می‌کند؛ به بیان دیگر، شناخت بر شانهٔ مستحکم گذشته و نشانگانش تکیه می‌زند و روند دریافت و کنکاش را تسهیل می‌کند.

^۱ William James

^۲ Psychology of Habits of Attention

اما پرسش حائز اهمیت، شکاف بین تجربه و هویت است. استاین تکرار حاصل از عادات و شناخت حاصل از گذشته را آفت هویت می‌داند. او نیز مانند پیکاسو، از «خود-محاکات»^۱ و تقلید از عادات شکوه دارد: «برای بودن و نه تکرار کردن باید دیوار هویت را شکست» (برسلین، ۱۹۷۹: ۹۰۲). اشتون ورود استاین را به این ساحت «منطق‌گرا» (۲۰۰۵: ۳۲) می‌خواند و مدرنیستی. استاین منطق‌گرا، از پدیدارشناسی ذهن و عادت منجر است و مرزهایی متفاوت را برای ساختارشنکی طلب می‌کند. مدرنیسم استاینی، تکرار و تکرار را نکوهش می‌کند و گذشته را باری سنگین بر دوش هویت می‌بیند که می‌بایست با «بی‌واسطگی» (اشتون، ۲۰۰۵: ۳۳) جایگزین شود. در تعامل بی‌واسطه، هر تکرار، تولدی دوباره و نگرشی نوین به‌ارمغان می‌آورد. آن‌گاه که کل بر جز، تقدم می‌یابد، بر کلی که بی‌سابقه و بی‌عطف است، هنر مدام خود را تکرار خواهد کرد، اما هر تکرار، آفرینشی نو خواهد بود. استاین مدرنیست، مسخ منطق ریاضی برتراند راسل^۲ و آلفرد نورث وایت‌هد^۳ می‌شود، منطقی که در آن شعر «می‌نامد» و نثروار به جلو می‌تازد. در این نگرش، استاین شعر را نوعی روند «نام‌گذاری بی‌نام» (اشتون، ۲۰۰۵: ۸۷) می‌خواند، نوعی ساختار و زبان که می‌گوید و به‌کلام می‌آورد، اما به‌تصویر نمی‌کشد. استاین با همان زبان و واژگان روزمره سخن می‌راند و نام می‌برد، بی‌آن‌که ماهیت، فردیت و تجربه‌ای خاص را در ذهن خواننده تداعی کند.

از این رو، شعر او نثرآلود است، نه به مفهوم ساختار و شکل زبان، بلکه حرکت پیش‌رونده که از ملزومات نثر است. خواننده مجبور است به‌پیش برود، جمله در پی جمله و بند در پی بند را بخواند تا شاید به سرانجامی و تصویری و حسی برسد. اما استاین منطق‌گرا از مقاصد ادراکی اکراه دارد؛ از تکرار مفاهیم و مضامین تکراری، از داشتن‌ها و داشته‌ها. او این بار می‌خواهد «قرض» (اشتون، ۲۰۰۵: ۱۷۵) بگیرد و زبان را عاریتی کند و از زبان به‌عاریت بگیرد. مگر نه این که زبان مهد هویت است؟ هویتی که وجودش را از زبان قرض می‌گیرد، پس همیشه مقروض باقی خواهد ماند و هر آن‌چه به این هویت نظام و جان می‌بخشد، لاجرم گذرا و سست است. استاین، با منطق تکرار و تسلسل در ریاضی، همان پیاپی بودن اعداد، به نوعی از شعر می‌اندیشد که در آن زبان، به تجربه خود زبان روی می‌آورد، تجربه‌ای که در آن تجسم رنگ می‌بازد.

^۱ Self-imitation

^۲ Bertrand Russell

^۳ Alfred North Whitehead

تناقض عجیبی هنر استاین را در خود فرو می‌برد: اصحاب شعر پسامدرن مانند «شاعران زبان»^۱ دههٔ هفتاد آمریکا، استاین و زبان‌گرایی‌اش را به خواننده و تلقی‌اش از متن پیوند می‌دهند؛ دقیقاً آنچه استاین از آن روگردان است. وصف استاین از شعر، «آنچه هست» و نه «آنچه می‌گوید» است، همان تجربهٔ ناب مادهٔ زبان. پس شعر بی‌ارباب است. در این گسست ادراکی و شناختی، تجربه و خاطره و حواس در کنش و واکنش با متن به‌انفعال درمی‌آید. همین نابستگی بین گذشتهٔ خواننده و متن، محل خروش و جولان تجربه‌ای دست‌نخورده و جدید است. استقلال متن و دوری‌اش از هر گونه تجربه و حس دیرینه و آشنا، استاین را به‌سوی تدوین دستور نگارشی نوین برای شعر سوق می‌دهد که بر اسم تکیه دارد، اسم‌هایی که این بار باید در کارزاری متفاوت و چالش‌برانگیز آزموده شود. این نوگرایی استاین به خلق واژگان جدید منتهی نمی‌شود (آن چه ویلیامز و پاوند می‌جویند)، بلکه آب حیات شعر را در تکرار و «شروع دوباره و دوباره» (اشتون، ۲۰۰۵: ۱۷۵) می‌یابد. برخی باور دارند «تخصص‌گرایی در ادب و هنر مدرن، متأثر از نگرش فراگیر علمی دورهٔ مدرن، می‌بایستی در جستجو برای یافتن زبانی ویژه و واقع‌گرایانه برای بیان و بازنمایی واقعیت متجلی شود» (بهین، ۱۳۸۷: ۲۴). اما برای استاین واقعیت فرای بازنمایی است. پس در نبود محاکات، احساسات و بازنمایی، شعر تنها و تنها تجربهٔ بودن در زبان می‌شود؛ بیکران هزارتوی واژگانی که گرچه به سیاق استاین، مطابق قواعد دستوری در جای خویش قرار گرفته‌اند، اما هیچ تصویر و حسی را در خواننده بر نمی‌انگیزند. استاین از خواننده گریزان است، اما گویی پسامدرنیسم این وجه از هنر او را آگاهانه نادیده می‌گیرد.

۳- بلانشو و شعرزدایی شعر

بلانشو نیز مانند استاین، شعر را قایی بی‌تصویر می‌بیند، صدایی خاموش و رنگی بی‌لعاب و جلا. برای او، اشعار پل سلان^۲، راینر ریلکه^۳ و فریدریش هولدرلین^۴ اصوات بی‌تند، نجوای بریده‌بریده، «بازتاب‌های دنیای مدرن، شکست و سقوط فرهنگی که تلاش می‌کرد داغ بربریت بر پیشانی‌اش نخورد» (هیل، ۲۰۱۲: ۳). بلانشو به اسلوب پل دمان^۵، زبان را عامل اصلی

^۱ Language Poets

^۲ Paul Celan

^۳ Rainer Rilke

^۴ Friedrich Hölderlin

^۵ Paul de Man

بیگانگی انسان می‌داند؛ انسانی‌ترین ویژگی انسان، یعنی زبان، او را به حسیضی غیرانسانی می‌کشانند که در آن تعامل و ارتباط حقیقی رخ نمی‌دهد؛ انسان در زبان و به واسطهٔ زبان، با خود و دیگران بیگانه می‌شود و بیگانه می‌ماند، با همان ابزار ارتباط و تعامل. بلانشو شعر را «ناکارایی»^۱ و یا «عمل‌ناپذیری» (همان تعبیر ژان لوک نانسی^۲) (برانز، ۲۰۰۶: ۸۲) می‌خواند که در آن زبان به‌لکننت می‌افتد و تلاشش برای انعقاد و اکمال معنا با بن‌بست آواهای بی‌وفقه روبرو می‌شود. عمل‌ناپذیری و انصراف شعر از کار و کنش روایت‌پذیر و معناگرا، «هزینهٔ بی‌حاصل»^۳ (برانز، ۲۰۰۶: ۸۵) ژورژ باتای^۴ را به‌ذهن می‌آورد، همان کاریست زبان، بی‌هیچ تولید و تداعی. در نگاه باتای، شعر هزینهٔ بی‌بازگشت و یک‌سویه است، «هدیه» ایست که تقدیم می‌شود و باز نمی‌گردد.

در مقالهٔ «چگونه ادبیات ممکن است؟»^۵ (۱۹۴۲)، بلانشو تعریفی «وحشت‌زا» از ادبیات پیشکش می‌کند: «ادبیات تنها زمانی ممکن است که مبتذل و روزمره نباشد، زمانی که شعر و رمان گرفتار قواعد و تصنع نباشد. این وحشت که از صدوپنجاه سال پیش بر پیکرهٔ ادبیات سایه افکنده، نیازی است به خلوص، دغدغه‌ای برای گسست تا حد فراموش کردن شرایط متداول رخداد ادبی. با ویکتور هوگو^۶ ادبیات دست رد به سینهٔ لفاظی و سخن‌وری می‌زند، با ورلن^۷ بلاغت را از خود می‌زداید، با رمبو^۸ کلاه قدیمی شعر را از سر برمی‌دارد» (۵۰)؛ «نفرت از کلمات، قلب ادبیات است»: در دل هر نویسنده «هیولایی زندگی می‌کند که او را به مبارزه با تمامی ساختارهای ادبی تهییج می‌کند، از او می‌خواهد تا به شرافت نویسندگی‌اش با پشت کردن به زبان و ادبیات بازگردد، در یک کلام، هر آنچه هست و هر آنچه انجام می‌دهد را نفی کند؛ اما «اگر از زبان بگریزی، در پی‌ات خواهد آمد، و اگر در پی‌اش باشی، از تو خواهد گریخت» (بلانشو، ۱۹۴۲: ۹). پس ویکتور هوگو به حق می‌گوید «شاعر نباید با آنچه از پیش نگاشته شده، یعنی زبان، بنویسد» (همان: ۵۷). در این نوع نگرش، متن تنها در کشاکش مذبحخانه و کورکورانه با متن خلق می‌شود. پس شاعر باید با آگاهی از محدودیت‌های زبان و نه در مقابل زبان، شعر بسراید. بلانشو، هنر شعر را در آگاهی‌بخشی و شهود جای می‌دهد، در

^۱ The Unavowable or The Inoperative

^۲ Jean-Luc Nancy

^۳ Nonproductive Expenditure

^۴ Georges Bataille

^۵ "How Is Literature Possible?"

^۶ Victor Hugo

^۷ Paul Verlaine

^۸ Arthur Rimbaud

این که شعر محدودیت است و از محدودیت سرمنشأ می‌گیرد و «معنا همان ناخالصی ساختار است» (همان: ۵۹). زبان شعری که بلانشو می‌ستاید، با متافیزیک و حس استعلا و فرااحساس بیگانه است، شعری است که از زبان، قواعد و ساختارش کلام می‌تند، در مرزهای نادیده و تاریک زبان قدم برمی‌دارد و زبان را علیه زبان به قیام وامی‌دارد.

در مقالهٔ «ناپیدایی ادبیات»^۱ (۱۹۵۳)، بلانشو اظهار می‌دارد: «ادبیات به خود بازمی‌گردد، به واقعیتش که همان ناپیدایی است» (۱۳۸). او غیاب و ناپیدایی ادبیات را به وضوح در اشعار استفان مالارمه^۲ و پل سزان می‌جوید، این مردان شعر با «آرمانی مبهم» که در آن سنگ محک هنر «ارزش، تبادل و شاهکار آفرینی» (همان) نیست. این جاست که «شاعر علیه شاعر به پا می‌خیزد» و به قول پل والر^۳ شعر «اندیشه و جستاری می‌شود در باب شاعر» (همان). از این رو، شعر، سیاه‌چالی است که به روی تجربه و هویت دهان می‌گشاید و در دل این تاریکی مطلق، هر دو، هم هویت و هم شعر، کورکورانه به دنبال خاستگاه و اصالتشان می‌گردند. ساخت و پرداخت نظریهٔ شعر در دستان بلانشو گوشه چشمی نیز به هنر شعرپردازی هولدرلین و انعکاسش در فلسفهٔ مارتین هایدگر دارد. هولدرلین بر این باور است شعر اساساً در باب شعر است؛ «شاعری که از شاعر بودن می‌گوید، شاعری که با او ممکن و ناممکن بودن ترانه به خود ترانه تبدیل می‌شود» (بلانشو، ۱۹۵۳: ۱۳۸).

۴- استاین و بلانشو: نام‌گذاری، انقطاع و یادآوری

استاین منطق‌گرا و مدرنیست و نه پسامدرن را می‌توان در اندیشهٔ بلانشو جستجو کرد. این بخش از مقاله تلاش می‌کند بین اندیشهٔ بلانشو در باب هستی و زبان و اشعار استاین گفتمان برقرار کند تا تعریفی متفاوت از شعر حاصل شود، تعریفی فارغ از بیان احساسات شاعر و بازنمایی و بازتولید دنیای پیرامون، «اندیشه‌ای بدون مخاطرهٔ احساس که در آن انتزاع و در عین حال سادگی» (پرلاف، ۱۹۷۹: ۳۸) هنر استاین نمایان می‌شود. تجربهٔ مادگی زبان، همان بودن زبان در زبان و نه در ارجاع و ارتباط با دنیای پیرامون، میقاتی است برای مواجهه با ماهیت حقیقی زبان که چیزی جز «نام‌گذاری» نیست. استاین در مقالهٔ «شعر و دستور زبان»^۴ (۱۹۳۵)، شعر را نوعی نامیدن و اسم‌گذاری می‌خواند. او اسم خاص را محکوم به بودن در چرخهٔ

^۱ «The Disappearance of Literature»

^۲ Stéphane Mallarmé

^۳ Paul Valéry

^۴ «Poetry and Grammar»

ارجاعات و پیش‌فرض‌های زبان می‌بیند، بدین مفهوم که، نام‌ها، هرگز نمی‌نامند بلکه هویت را هرچه بیشتر در گرداب بی‌انتهای زمینه‌ها و بافت‌های اجتماعی و فرهنگی زبان غرق می‌کنند. پس هر بار نامیدن، با توجه به پیش‌ساخت و زمینه، زایش نام و هویتی جدید است: «شعر درباره استفاده و سوءاستفاده است، باختن و خواستن، انکار و پرهیز، تمجید، جایگزینی نام. شعر همیشه این کار را انجام می‌دهد، هیچ کار دیگری جز این ندارد که انجام دهد. شعر هیچ کاری انجام نمی‌دهد، جز استفاده، از کف دادن و رد کردن، خوشنود ساختن، خیانت و عشق - ورزی به اسم. این کاری است که شعر می‌کند، کاری که شعر فارغ از سبکش باید انجام دهد» (استاین، ۱۹۵۳: ۲۰۸).

استاین کتاب *مسمط‌هایی در اندیشه*^۱ (۱۹۳۲) را هم‌زمان با *خودزندگی‌نامه آلیس بی توکلاس* به چاپ رساند که همچنان مورد کم‌لطفی مجامع ادبی قرار گرفته است. این اثر که از پنج فصل تشکیل شده است، حال و هوای خودزندگی‌نامه دارد، اما به سختی می‌توان رابطه‌ای گویا و قابل استناد بین زندگی شخصی استاین و اشارات متن یافت. جان اشبری^۲ در باب این اشعار چنین می‌گوید: «این بندهای شعری پیچیده، از کلمات ربط بی‌روح و مرده‌ای مانند که، در، آن‌جا، از، نه، درباره ساخته شده‌اند. در این بین، گه‌گاه خانم استاین کلمات و نام‌هایی مانند پرتغال، یاس بنفش و آلبرت را داخل متن رها می‌سازد تا یادآوری کند شعرش از این دنیا، از یک دنیا، سخن می‌گوید» (آلیسون، ۲۰۰۵: ۱۲۴۸). منتقدان بسیاری این اثر را «بی‌محتوا و مهمل» (وینستون، ۱۹۸۶: ۲۳۰) خوانده‌اند. اما دسته‌ای اندک نیز آن را شعری «کویستی» با «عناصر بازنمایی» مانند «گل آفتابگردان» و «کلاه» در نظر می‌گیرند که با وجود قابل تشخیص بودن، تنها «جزئی از ساختارند» و «به دنیای خارج ارجاع ندارند» (همان). از منظری دیگر، *مسمط‌ها* «گفتمانی بر هنر شعرپردازی» و زبان است، بر چگونگی «به‌خدمت گرفتن زبان انگلیسی برای بیان تراوشات ذهنی آمریکایی» (کورک، ۱۹۶۱: ۳۷۱). استاین خود از این اثر چنین یاد می‌کند: «احقاق کامل روزمرگی» (آلیسون، ۲۰۰۵: ۱۲۴۸) در نوشتار. سه مسمطی که در این مقاله مورد بررسی قرار خواهد گرفت نمونه‌هایی بارز از سبک شعری استاین است که تعلق خاطر او به تکرار و تفاوت (اولین مسمط)، نام و نام‌گذاری (دومین مسمط) و شروع دوباره و دوباره (سومین مسمط) نشان می‌دهد. گزینش این سه بند شعری بر مبنای تعاریفی و نظریات استاین از شعر و شعرپردازی بوده است که در مقالاتش بارها به آنها اشاره کرده است.

^۱ *Stanzas in Meditation*

^۲ John Ashbery

در فصل سوم، مسمط دوم، خواننده با این جملات روبرو می‌شود:
از سوزان به نیکی یاد می‌کنم اما نامش را نمی‌دانم
از الن به نیکی یاد می‌کنم اما این همان نیست
از پل به نیکی یاد می‌کنم به او می‌گویم همین کار را نکند
از فرانسیس چارلز به نیکی یاد می‌کنم اما آیا این کار را می‌کنم
از توماس به نیکی یاد می‌کنم اما این کار را نمی‌توانم نکنم
از ویلیام به نیکی یاد می‌کنم نه به نیکی
از او به نیکی هر نیکی یاد می‌کنم
از او به نیکی یاد می‌کنم.
چه عجیب که سریع یاد می‌گیرند
اما اگر یاد می‌گیرند و خیلی عجیب است که چه سریع یاد می‌گیرند
باعث می‌شود که نه تنها بلکه در آینده
و نه تنها این‌جا می‌توانند نباشند
بلکه نه این‌جا
که در کل فرقی نمی‌کند
در کل فرقی فرقی نمی‌کند
اضافه می‌کنم آن را به آن اضافه کردم
این‌جا می‌توانستم باشم باشم.^۱ (آلیسون، ۲۰۰۵: ۱۲۴۹)

استاین، اصل نام‌گذاری را در این تمثیل به‌تصویر می‌کشد: «یک گل سرخ، یک گل سرخ است یک گل سرخ است یک گل سرخ است» (استاین، ۱۹۵۳: ۲۰۹). در چنین روند زایش نام‌های بی‌نام و بی‌نشان و تهی از ارجاع و پیش‌فرض، گل سرخ، از آن هیچ‌کس نیست؛ «سوزان»، «الن»، «پل»، «فرانسیس چارلز»، «توماس» و «ویلیام» به تجربیات شخصی استاین و نیز خواننده اشارت ندارند؛ بلکه نام‌هایی هستند خودساخت و خودم‌محور که تنها به‌کلام آورده می‌شوند. پس استاین شاعر و خواننده را خداوندگاران شعر نمی‌پندارد؛ شعر، خدا و الاهی خویش است. استاین در ادامه به اهمیت نام در ادبیات و فرهنگ اشاره می‌کند: «نام‌ها، نام همه‌چیزند. به اشعار گذشتگان فکر کنید، به هومر^۲، چاسر^۱، انجیل و منظور مرا متوجه می-

^۱ مترجم مسمط‌ها، نویسندهٔ این پژوهش است.

^۲ Homer

شوید، می‌فهمید که آنها در نام غرق بودند، می‌نامیدند تا بفهمند چگونه باید زمین، دریا و آسمان را بنامند [..]. پس شعر، دانستن و حس کردن یک نام است. شعر تغییر نکرده، هرگز تغییر نکرده است، از ابتدا تاکنون و در آینده درباره نام‌ها خواهد بود» (استاین، ۱۰: ۱۹۵۳-۲۰۹).

با نیم‌نگاهی به نام‌گذاری استاینی، بلانشو در جرگه اندیشمندانی مانند والتر بنیامین^۱ و جورجو آگامبن^۲ جای می‌گیرد که مشکل زبان را در اولین نام می‌بینند، نامی که آدم بر جانداران باغ عدن نهاد و از آن پس هرچه را که به چشمش آمد، برای همیشه نام بخشید و محصور کرد. زبان، جایگزین واقعیت غایب نیست، بلکه آن را محدود و تحریف می‌کند. این - جاست که بلانشو به نقش رهایی‌بخش شعر می‌رسد، همان رویداد که در آن زبان چندپاره و متکسر، از کرنش به کلیتی تام و مفهومی امتناع می‌کند. در این شعر از استاین، شرحه شرحه‌های زبان، آواها و واژگان و عبارات، گویی در میانه راهی بی‌انتهای رها شده‌اند و این میانگی آنها را از انجماد در معنا مصون می‌دارد. چنین هنری اصیل است و تقلیدناپذیر، چراکه تنها یک‌بار روی می‌دهد و بی‌هیچ ردپایی ناپدید می‌شود. نام‌هایی که استاین از آنها به‌نیکی یاد می‌کند، تنهاوتنها یک‌بار و آن هم در شعر و مقیاس واژه رخ می‌دهند؛ «ویلیام» و «الن» بی‌همتا هستند و به هیچ فردی در دنیای واقعی ارجاع ندارند. اینان واقعیت زبان و در زبان بودن انسان را رسم می‌کنند؛ «در کل فرقی نمی‌کند» «ویلیام» و «الن» چه کسانی هستند؛ آنها ماده و تجربه زبانند.

این شعر، لحظه‌ای بدیع است که در آن زبان برای آنی از حرکت پیش‌رونده و معنابخشش دست می‌شوید. در این فترت و ایستایی، گذشته از آنچه هرگز رخ نداده به سوی آینده‌ای که هرگز از راه نخواهد رسید، می‌شتابد. در این جملات، زبان بی‌وقفه در انتظار است، در تب رسیدن منجی که راه نجات را نمی‌داند. در این انتظار بی‌پایان، زبان با تمام ابعاد وجودش ظهور می‌کند و استاین پیدایش و رخداد زبان را به‌نظاره می‌نشیند؛ زبان تمام و کمال جلوه‌گر می‌شود، بی‌عیب و نقص: «از سوزان به نیکی یاد می‌کنم اما نامش را نمی‌دانم/ از الن به نیکی یاد می‌کنم اما این همان نیست»؛ اما این همان نیست، این ماهیت زبان نیست. ماهیت حقیقی زبان شعر برای بلانشو، این مرید بی‌چون و چرای مسلک والتر بنیامین^۳، با تجربه مرگ برابری می‌کند؛ شعر، مرگ زبان است. با شعر، زبان به سوگواری ارجاع و دلالت می‌نشیند.

^۱ Geoffrey Chaucer

^۲ Walter Benjamin

^۳ Giorgio Agamben

^۴ Walter Benjamin

گویی استاین، از زخمی عمیق در نهاد انسان پرده برمی‌دارد؛ جراحی ابدی و ازلی، گفتگویی ابتر، ارتباطی همیشه نافرجام. از این رو، استاین به سوگ خویش می‌نشیند: «این جا می‌توانستم باشم باشم»؛ زبانم و شعرم هرچه بیشتر مرا به مرگم نزدیک می‌کند. بلانشو باور دارد «گرچه شاعر در ابتدای کار به توانش برای نوشتن اطمینان کامل دارد، اما در حقیقت رفته‌رفته متن را از کف می‌دهد. هرچه بیشتر می‌نویسد و در فضای ادبیات بیشتر می‌رود، طرح اصلی که با آن آغاز کرد مبهم‌تر می‌شود. نوشتار، پیمانی با تاریکی و مرگ است. مانند خودکشی، آنچه در ابتدا حاصل اختیار به‌نظر می‌رسد، به توهم، تردید و انفعال تبدیل می‌شود. شاعر قربانی زبان/مرگ است و تنها انتظارش را می‌کشد» (گرگ، ۱۹۹۴: ۳۶). بلانشو هیچ ماهیت و جوهری جز به سوگ نشستن برای زبان قائل نیست. پس شعر، زبان جراحی است و جراحی زبان. شعرورزی تنها در مواجهه با مرگ ممکن است.

یکی دیگر از شگردهای شعری استاین، تکرار است، تکرار کلمات و افعال برای رزمایش و زورآزمایی قهرانه با زبان، برای تقدس‌زدایی و تکفیر دستور و قواعد زبان. در این زمینه، بلانشو در مقاله «یک گل سرخ یک گل سرخ است...»^۱ در کتاب *گفتگوی بی‌پایان*^۲ (۱۹۹۳)، تکرار را ایستادگی مقابل «انگیزش مرگ» می‌خواند: تکرار «امری است الزامی که در خلاء بین بودن و نیستی، وفقه و میانگی در زبان رخ می‌دهد. تکرار، گفتن و تقدس کلام را از زبان می‌زداید» (۳۴۳). آنچه گفته شده، همیشه از نو گفته خواهد شد، اما گویی هنوز آغاز نشده، هنوز به کلام در نیامده است؛ در آستانه تکراری که تکرار نمی‌شود: «پس اسطوره سرآغاز و اصالت، وهمی بیش نیست» (همان). تکرار در آستانه تکرار، «زبان را به وضعیتی خنثا، بی‌ابتدا و بی‌انتهای اتصال می‌دهد، به پایان‌ناپذیری محض» (بلانشو، ۱۹۹۳: ۳۴۳). از این رو، بلانشو، گل سرخ استاین را امری متناقض می‌بیند: «از یک سو، درباره گل سرخ هیچ نمی‌توان گفت، به جز خود گل سرخ. در این حالت، زیباترین گل خواهد بود چراکه نقل و روایتی در بابش و برای قیاس وجود ندارد. از سوی دیگر، به جهت تکرار، زبان از گل سرخ و حتی نامش و زیبایی‌اش فاصله می‌گیرد. اندیشیدن به گل سرخ، اندیشه گل سرخ، ایستا باقی می‌ماند، مقاومت می‌کند و مقاومت می‌شود. یک گل سرخ، گل سرخ است: بدین مفهوم است که می‌توان درباره‌اش اندیشید، اما نمی‌توان هیچ‌چیزش را بازنمایی کرد، حتی نمی‌توان توصیفش کرد» (بلانشو، ۱۹۹۳: ۳۴۳). استاین تکرار می‌کند: بارها «به نیکی یاد می‌کند»، در کل برایش

^۱ "A Rose is a rose . . ."

^۲ *Infinite Conversation*

«فرقی فرقی نمی‌کند» و اضافه را اضافه می‌کند. تکرار، مقاوت سرسختانه استاین مقابل توصیف است. کلمات یکی پس از دیگری زنجیروار و بدون رابطه‌ای معناساز بر کاغذ قطار می‌شوند. اما رخداد هر باره «به نیکی یاد می‌کنم» جلوه‌ای تازه دارد و در عین حال کهنه و ژنده است، بوی تازگی می‌دهد ولی دل را می‌زند. تکرار «سیلان و بازسیلان است، تحیر در جاذبه و دافعه، پیشرفت و پسرفت، نهان و آشکارسازی چیزی (اما چه؟) که لرزان و ترسان پیش می‌رود و پا پس می‌کشد، پیدا می‌شود و ناپیدا، در پیدایشش ناپیدا می‌شود و در ناپیدایشش پیدا، [. . .] به یاد می‌آورد و فراموش می‌کند» (بلانشو، ۱۹۹۳: ۳۴۳). پس تکرار، تجربه منفیت در زبان است؛ زبان از خود هم‌زاد می‌سازد، با تکرار دست به آفرینش می‌زند و تا بی‌نهایت سخن می‌گوید. و مگر نه این‌که زندگی جز تکرار نیست:

گذران روزها، صدای زنگ‌ها، قدم‌ها روی پلکان، . . . همه چیز با کوچکترین جزئیات، از عناصری که هزاران و هزاران بار تکرار کرده‌ایم تشکیل شده‌است. عادات شخصی، این تکرارها را نشان می‌دهد، قوانین طبیعت پیش‌بینی‌شان می‌کند، ژن‌ها هدایت‌شان می‌کند، قوانین ترویجشان می‌دهد، تمامیت‌ها جمع‌بندی‌شان می‌کند . . . زندگی، در نگاه استاین، آراستاری دوباره و دوباره است. او دریافت که زبان مانند تجربه عمل می‌کند، چراکه حاوی تعدادی محدود از واژگان تقریباً ثابت است. این واژگان براساس روابطی محدود و خاص تکرار می‌شود، تا جایی که ظهور یک کلمه اهمیتی ندارد، بلکه شیوه پیدایش دوباره‌اش باید مورد توجه قرار گیرد. (پرلاف، ۱۹۷۹: ۳۷)

مسمط شماره سیزده، تداعی‌گر مفهومی کلیدی دیگر در اندیشه بلانشو است؛ «انقطاع» یا «زمان میانگی»^۱:

شاید بتواند سه گل آفتابگردان کوچک را به‌خوبی بشمارد
با ضرب کردن در شش نه یا چهارده
یا شاید دوازده‌ساله خوانده شود
که شاید خوششان بیاید که شاید زود خوششان بیاید
یا شاید خیلی بیشتر از پیش که در آرزوی یک غنچه‌اند
درست همان‌طور که آنچه را آرزو دارند می‌آیند
یا می‌توانند لباس بر تن کنند هر جا که لازم است همان‌طور که می‌گویند

^۱ Entretemps

آیا می‌توانند یک کلاه یا یک کلاه را روز بخوانند

خوشحال کرد چراکه باید چنین باشد. (الیسون، ۲۰۰۵: ۱۲۴۹)

بلانشو در مقالهٔ «انقطاع»^۱ در کتاب *گفتگوی بی‌پایان*^۲ (۱۹۹۳)، مکالمهٔ بین دو تن را این‌گونه توصیف می‌کند: «وقتی دو نفر با هم گفتگو می‌کنند، نه با هم، بلکه به نوبت صحبت می‌کنند: یکی چیزی می‌گوید، سکوت می‌کند، دیگری چیزی می‌گوید، سکوت می‌کند. گفتمان در ظاهر منسجمشان از پی‌رفت‌هایی تشکیل شده‌است که با هر بار گذر از یک متکلم به متکلم دیگر منقطع می‌شود» (۷۵). این حقیقت که زبان از یک سخن‌ران به سخن‌رانی دیگر در نوسان است تا به لباس گفتگو درآید، از اهمیت و لزوم انقطاع پرده برمی‌دارد. انقطاع، زبان را رمزآلود و در عین حال قدرتمند می‌سازد: «درنگ بین جملات، وقفه از یک سخن‌ران به دیگری، ایستایی در توجه و شنیدار، زبان را هرچه بیشتر توانمند می‌کند» (بلانشو، ۱۹۹۳: ۷۵). انقطاع و درنگ، وقوع زبان را ممکن می‌کند؛ زبان در رفت‌وآمد، خود-منقطع می‌شود و تنها در این صورت، تعامل و درک رخ می‌دهد. در این راستا، بلانشو، کافکا^۳ و تصویرش از سکوت و گفتگو بین هشت نفر را خاطر نشان می‌کند: «سکوت، تنها تأخیر کلام است» (بلانشو، ۱۹۹۳: ۷۶). تناوب و ناپیوستگی در زبان، پیوستگی و تسلسل ادراک را ضمانت می‌کند.

بلانشو، انقطاع را به دو دسته تقسیم می‌کند: اول، «مکث-توقف» در گفتگو که در آن ناپیوستگی برای تبادل کلام ضروری است. این نوع از گسست، نیل به معنی واحد و رسانا را تسهیل می‌سازد. نوع دوم انقطاع، «انتظار» است که «فاصله» و شکافی ناکاستنی بین دو سخن‌ران را نشانه می‌رود. در این «فضای مشترک» و در عین حال، نامشترک، غریبگی و ناآشنایی خود و دیگری، شناخت و تعامل را ناپافتنی می‌کند: «هر آن‌چه من را از دیگری جدا می‌کند، اهمیت می‌یابد. دیگری تا جایی که من از آن جدا هستم - جدایی، شکاف، انقطاع - من را می‌سازد. این تجربه از دیگریت، من دیگری، برای من نیست، فراوجود و خدا و نا-خدا نیست، بلکه امری ناشناخته در فاصلهٔ لایتناهی‌اش از من است» (بلانشو، ۱۹۹۳: ۷۷). بلانشو، این تجربه را «ختنا» می‌خواند که در آن و در حضور دیگری، ارتباط مستقیم و انسجام هویت با مانع مواجه می‌شود. این‌جاست که انقطاع به انتظار دگردیسی می‌یابد، انتظاری که لزوماً حال‌وهوای سکوت و یا صفحهٔ سفید را به‌خود نمی‌گیرد. بلانشو، انقطاع نوع اول را

^۱ "Interruption"

^۲ *The Infinite Conversation*

^۳ Frantz Kafka

«دیالکتیک» و نوع دوم را غیر دیالکتیک و «زبان نوشتار» می‌خواند. باید توجه داشت در هر گفتگویی این دو انقطاع ممکن است پدیدار شود. اما بلانشو هوشیارانه بدین نکته اشاره دارد که مرز و حد این دو نوع انقطاع قابل لمس نیست؛ «هیچ‌گاه نمی‌توان فهمید کدام انقطاع فعال است: تعامل‌ساز یا تعامل‌شکن»، مکتبی که تبادل را ممکن می‌سازد و انتظاری که فاصله بی‌انتهای را می‌سنجد: «برای مثال، زمانی که انقطاع از خستگی، درد و رنج نشأت می‌گیرد، آیا می‌دانیم به کدام دسته تعلق دارد؟ اگر درماندگی و خستگی، شکافی عمیق بین انسان‌ها حفر کند، شاید همین شکاف باشد که ابراز و تقریر احساسات را ممکن کند و در عین حال از همان احساسات تهی سازد» (بلانشو، ۱۹۹۳: ۷۸).

در شعر بالا، برای فهمیدن و فهماندن، باید زبان و انقطاع را تجربه کرد، چراکه زبانش چیزی جز انقطاع نیست. انگار بحث و گفتگو درباره «سه گل آفتابگردان» است، مکالمه‌ای که استاین آن را غیرمستقیم نقل می‌کند و تکه‌هایی نامفهوم از یک کل نامفهوم‌تر را انتقال می‌دهد. برای به‌سخره گرفتن دیالکتیک و تعامل در زبان، با عدد و ضرب و حساب شعرش را آغاز می‌کند و خیال باطل معنای واحد و ریاضی‌وار را در ذهن حک می‌کند. اما خیلی زود سراب ارتباط آشکار می‌شود و گفتگوی بین این چند نفر، این چند صدا، به سوی انقطاع غیردیالکتیک رانده می‌شود. ملموس و محسوس بودن گل آفتابگردان وارد ورطه خنثای انتظار می‌شود، گویی استاین در تلاش است مکالمه‌ای ناتمام و بریده‌بریده را به‌یاد آورد، گپ‌وگفتی درباره گل آفتابگردانی که حال وارد فضایی مشترک با «آرزو»ها، «لباس» و «کلاه» می‌شود. در این قلمرو مشترک، هر یک از این عناصر بی‌صبرانه در انتظار معنا و هدفند، گویی استاین پاره‌های ذهنش را در تلاقی و کنش با دیگری و دیگران قرار می‌دهد و البته همان‌جا رهایشان می‌کند. در حقیقت، زبان استاین، دیگری‌اش (انقطاع) را صورت‌به‌صورت می‌بندد و از آن سخن می‌گوید، از آن دیگری که قادر است از «آراسته» بودن آرزوها پرده بردارد. این شعر گذری است از انقطاع به انتظار، از من حساب‌گر به دیگری بی‌نهایت، تاراج «خود» به دست «دیگری»، مسخ خود در دیگری.

در این راستا، در بند شصت و سوم، استاین تنها یک جمله می‌نویسد: «ای کاش تنها از آن صحبت کرده بودم» (آلیسون، ۲۰۰۵: ۱۲۵۰)؛ شعری یک سطری از یک حسرت: غبطه سکوت. استاین در این جمله، مشتاقانه و البته نادم، دیگری را طلب می‌کند، «آن» را می‌جوید، بیگانه را فرامی‌خواند. نباید فراموش کرد، «آن» تنها و تنها در ناشناختگی‌اش جذاب است و

خواستنی. در این گذار از خود به دیگری، انتظار و میانگی رخ می‌دهد، مانند اتاقی خالی بی-هیچ حادث و رویدادی. پس استاین می‌نویسد تا زبان و گفتمانش را متوقف کند، از خود به دیگری برسد و خودکشی کند. در کتاب دوستی^۱ (۱۹۷۱)، بلانشو نوشتار و هنر شعر را سرمنشأ کنشی اخلاقی می‌داند که در آن آشکارسازی خود در رویارویی با دیگری بیگانه، بمانند مسئولیتی خطیر است که باید به سرانجام برسد. در این روند، هویت رودرروی غیاب قرار می‌گیرد، غیاب دیگری و بیگانگی‌اش. در همین مقاتله با دیگری است که خود به غیابش و گسستش پی می‌برد، به این که بودنش، چیزی جز غیاب و مرگ نبوده‌است، به این که عشق به دیگری مرگش را در پی خواهد داشت. استاین ناشناختگی دیگری و ناشناس شدن خود را امری اخلاقی می‌پندارد که به یمنش سازه‌ها و قلمرو مستحکم و رخنه‌ناپذیر هنجارها و قواعد فرهنگی و زبانی به‌لرزه درمی‌آید. در این سیاهی مطلق، در شب من و غروب دیگری، مرگ غایت اخلاق و هنر است. این هنر، تعریف‌ناپذیر و دور از دسترس است و تنها می‌شود به نزدیکش رفت. پس هنر شعر، نوعی «قرابت» (بلانشو، ۱۹۷۱: ۷) است، همسایگی و «تماس» (همان: ۷۶) و نوازش بی‌تماس با «شب و سیاهی بی‌پایان» (همان: ۲۳۷) که در دل دیگری خانه کرده‌است. اخلاق شعر، سقوط و غرق شدن در این ورطهٔ ناآشنا و تاریک است. پس شعر استاین هر آن‌چه را که نتوان نامید و دانست در خود جای می‌دهد.

بند سی‌وهشت در فصل پنجم نیز سیاقی خاص و زبان‌محور را در پی می‌گیرد:

آن چه آرزو دارم بگویم این است

آغازی برای پایان وجود ندارد

اما آغازی و پایانی وجود دارد

برای آغاز.

چرا بله حتما.

بی‌شک هر کس می‌تواند یاد بگیرد شمال

نه تنها شمال است بلکه شمال به‌عنوان شمال

چرا نگران بودند.

آن چه آرزو دارم بگویم این است.

بله حتما (آلیسون، ۲۰۰۵: ۵۰-۱۲۴۹)

پیرامون این مجال، تعبیری دیگر که بلانشو برای شعر به کار می‌بندد «یادآوری» و «بازیافت» (برانز، ۲۰۰۶: ۱۸۸) است؛ به یاد آوردن هرآنچه پیش از زبان بوده و اینک نیست، کاوش برای نیل بدان گاه ناب، پیش از خسران در زبان، لحظه بی‌زبانی. شعر، به یاد آوردن نبوده‌ها و نیست‌ها است، فراموشی محض است. زبان شعر، نوعی بی‌زبانی است، نوعی منفیت و سلب زبان از خویش. استاین نیز تعالی در زبان و زبان تعالی را «نابازنما» و ناممکن می‌انگارد. از این رو، او بی‌وقفه گفتگو می‌کند، دوباره و دوباره شروع می‌کند، بی‌آنکه به پایان برساند: «آغازی برای پایان وجود ندارد/ اما آغازی و پایانی وجود دارد/ برای آغاز». این بدین معناست که در مواجهه با مرگ زبان، تنها می‌توان کلام را در کلام تنید و زبان را حجم بخشید و تا بی‌نهایت از آغاز، آغاز کرد، دوباره آغاز کرد. در این تکرار، در این «شمال» خواندن «شمال» می‌توان به بی‌زبانی و رهایی زبان از بند زبان دست یافت. بلانشو در کتاب *فضای ادبیات*^۱ (۱۹۸۲) می‌گوید: «چیرگی در دستی نیست که می‌نویسد، بلکه در آن دست دیگر است که نمی‌نویسد، چراکه می‌تواند دست نویسنده را از حرکت بازدارد» (۲۵). با این وقفه و سکون، زبان به انتظار می‌نشیند، به پایان نمی‌رسد و آغاز نمی‌شود، تنها بازمی‌ایستد. مانند اشعار مالارمه، زمان و زبان حرکت نمی‌کنند و در تعلیق باقی می‌مانند. بلانشو، مالارمه را خداوندگار چنین تعلیقی می‌داند که در آن زمان حال، همواره به دو دیگری گره خورده: گذشته و آینده. استاین، حال را نوعی تجربه دیگری می‌بیند، بودن با دیگری. پس در زمان حال بودن همواره امری ناممکن و فرای خود است.

همچنین، بلانشو در کتاب *فضای ادبیات*^۲ (۱۹۸۲)، از این گفته ریلکه یاد می‌کند: «شعر، بیان احساس نیست، بلکه تجربه است. برای نگاشتن بندی از شعر، باید مردمان، شهرها و چیزهای بی‌شماری دید» (۸۶). اما باید افزود، شعر به خاطرات و ردپاها نیازمند است تا آنها را به فراموشی بسپارد. پس شعر نوعی بازیافت و یادآوری است. این‌جا تجربه، «تجدید و تولد دوباره تماس با دنیا است، آزمونی که همواره نامشخص باقی می‌ماند» (بلانشو، ۱۹۸۲: ۸۶)، همان تعبیر والری از هنر: «[نقاشی و شعر] کنش‌هایی نامعلوند. نیازها، اهداف، اسباب و موانع در روند خلق نقش می‌گیرند» (همان: ۸۷). استاین شاعر، خود نمی‌داند که شاعر است، نمی‌داند شعر چیست و چه خواهد بود. با این حال، شعر «تمرینی» است که «بکارت و تزکیه ذهن» (همان: ۸۸) را به‌ارمغان می‌آورد. شعر، خود ذهن است، قدرت بی‌انتهای و بی‌کران اندیشه که در

^۱ *The Space of Literature*

آن همه چیز معما و رمزآلود می‌شود. به بیان دیگر، «نوشتن خطی از شعر، کمال هنر است، تهی کردن هنر و از پا درآوردنش» (همان: ۸۹). استاین «آغاز» را می‌جوید، چراکه «پایان» فلج شدن و سکون است. او به خوبی می‌داند باید آغاز را در پایان جستجو کرد. هرچه بیشتر به پایان نزدیک می‌شود از آن دورتر می‌شود، چراکه ردپای آغاز همیشه در پایان دیده می‌شود. پس پایان تنها یادآوری و بازیافت آغاز است. «بله حتما» در انتهای شعر حاکی از اطمینانی است که به یاد آوردن نصیب استاین می‌کند.

۵- نتیجه‌گیری

این مقاله بر آن بود تا اسلوب شعری استاین را از منظر اندیشه بلانشو مورد بررسی قرار دهد تا به تعریفی ساختارشکن و رویکردی متفاوت در باب شعر و شعرپردازی دست یابد. شعرزدایی شعر یعنی پایش شعر از هر گونه ارجاع به دنیای پیرامون و واقعیت غالب در جامعه، شعری که می‌خواهد بکر باشد و از مجاورت با معناپردازی‌ها و تفاسیر خوانندگانش منجز است. نه تنها خواننده، بلکه شاعر نیز در این فضای خنثا جایگاهی ندارد، شعر عرصه‌ای برای ابراز احساساتش و تجربیات شخصی‌اش نیست، شعر تنهاوتنها به زبان تعلق دارد، به صداها و تکرارها و سکوت‌ها و واژگان که با ظهور بر کاغذ، ماده و چستی‌شان را به نمایش می‌گذارند. این نوع نگرش به شعر، فراموش‌شدگان و رفتگان را به یاد می‌آورد و هر آنچه زبان کم‌رنگ می‌کند، مصرانه رنگ‌آمیزی می‌کند. به گوش و کنار و کنج‌های تاریک ذهن سرک می‌کشد و تصاویر و ایماژهای مسکوت را صدا می‌بخشد. اجسام و افراد با نام‌هایشان ظاهر می‌شوند، ولی تنها، بودنشان در زبان مهم است نه واقعیت بیرونی‌شان. چنین است که شعر خود را از خود می‌زداید، از سنت، هدف، ایده و نگرش‌هایی می‌یابد و تنها در زبان و برای زبان باقی می‌ماند.

References

- Allison, A., et al., eds. *The Norton Anthology of Poetry*, Fifth Edition. New York: W. W. Norton & Company, (2005).
- Ashton, J., *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, (2005).

- Bahin, B., “Falsafey-e Adab va Honar-e Modern va Akhlag-e Postmodern” (Philosophy of Modern Literature and Art and Postmodern Ethics), *Pazhuhesh-e Moaser Jahan (Research in Contemporary World Literature)*, volume 13, no. 50, University of Tehran, 23-47, 1387) (2008).
- Breslin, J. E., “Gertrude Stein and the Problems of Autobiography”, *The Georgia Review* 33.4, 901-913, (1979). Web 2017.
- Bruns, G. L., *On the Anarchy of Poetry and Philosophy*, New York: Fordham University Press, (2006).
- Corke, H. “Reflections on a Great Stone Face: The Achievement of Gertrude Stein”, *The Kenyon Review* 23.3, 367-389. Web 2017.
- Daniel, L., *Gertrude Stein*, London: Reaktion Books, (2013).
- Dydo, U. E., *A Stein Reader*, Illinois: Northwestern University Press, (1993).
- ---, *Stanzas in Meditation: The Other Biography*, *Chicago Review* 35.2, 4-20, (1985), Web 2017.
- Franken, C., *Gertrude Stein, Writer and Thinker*, Hamburg and London: Münster, (2000).
- Gregg, J., *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*, Princeton: Princeton University Press, (1994).
- Hill, L., *Blanchot and Mallarmé*, *MLN* 5, *Comparative Literature*, 889-913, (1990), Web 2017.
- ---. *Maurice Blanchot and Fragmentary Writing: A Change of Epoch*, New York: Continuum, (2012).
- Maurice, B., *The Disappearance of Literature*, Michael Holland, ed. (1995), *Blanchot Reader*, Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers, 136-142, (1953).
- ---, *Friendship*, translated by Rottenberg, E., Stanford: Stanford University Press, (1971).

- ---, "How Is Literature Possible?", Michael Holland, ed. (1995), *Blanchot Reader*, Oxford and Cambridge: Blackwell Publishers, 49-60, (1942).
- ---, *The Infinite Conversation*, translated by Hanson, S., Minneapolis and London: University of Minnesota Press, (1993).
- ---, *The Space of Literature*, translated by Smock, A., Nebraska: The University of Nebraska Press, (1982).
- Perloff, M. "Poetry as Word-System: The Art of Gertrude Stein", *The American Poetry Review*, 8.5, 33-43, (1979), Web 2017.
- Royae, T., "Zayash-e Ostourehay-e Jadid az Batn-e Adabiyat-e Modern" (The Birth of New Myths from Modern Literature), *Pazhuhesh-e Moaser Jahan (Research in Contemporary World Literature)*, volume 20, no. 1, University of Tehran, 91-109, (1394) (2016).
- Ruddick, L. *Reading Gertrude Stein: Body, Text, Gnosis*, Ithaca and London: Cornell University Press, (1990).
- Stein, G. "Poetry and Grammar", Jon Cook, ed. (2004), *Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000*, New York: Blackwell Publishing, 208-214, (1953).
- Schwartz, S. A., "Faux Pas: Maurice Blanchot on the Ontology of Literature", *Substance* 27.1, 19-47, (1998), Web 2017.
- Winston, E., "Gertrude Stein's Mediating Stanzas", *Biography*, 9.3, 229-246, (1986), Web 2017.
- Zolfaghar-khani, M., "Baztab-e Bonmayehai-e Eteraf va Hasb-e-hal dar Sher-e Englisi va Farsi: Baresiye Sodoudehaie az Robert Lowell va Sohrab Sepehri" (Reflection of Themes of Confession and Autobiography in English and Persian Poetry: A Study of Poetry of Robert Lowell and Sohrab Sepehri), *Pazhuhesh-e Moaser Jahan (Research in*

Contemporary World Literature), volume 22, no. 1, University of Tehran,95-117,(1398)(2019).