

پدیدارشناسی تاریخ و بدن-سوژه در بوپتیکای چارلز اولسون نرگس منتخبی بخت‌ور*

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

تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۶/۰۵/۱۴، تاریخ تصویب: ۹۷/۰۷/۰۳، تاریخ چاپ: تابستان ۱۴۰۰)

چکیده

شعر پسامدرن آمریکا به رهبری چارلز اولسون با نگاهی مرکب از رویدادهای (پیشا)تاریخی و تجربه‌های شخصی، بستری پویا برای بررسی پدیدارشناختی فراهم می‌آورد. پژوهش حاضر بوپتیکای اولسون را از دیدگاه پدیدارشناسی موريس مرلو-پونتی بررسی می‌کند. «ادراک» و «بدن-سوژه» دو مفهوم کلیدی در اندیشه مرلو-پونتی، برای بررسی نخستین شعر پسامدرن اولسون، «مرغان ماهیخوار»، به کار می‌رود. پژوهشگر به دو پرسش پاسخ می‌دهد: رویکرد اولسون به تلاقی هویت معاصر و تاریخ چیست؟ او چگونه هویت آمریکایی را در ارتباط با تاریخ باستان بازخوانی می‌کند؟ بدن-سوژه، کلافی از اساطیر، تاریخ معاصر و باستان، ذهن (نا)خودآگاه و کهن‌الگوها است که در هجوم ابژه‌های پیرامون، می‌کوشد به ادراک برسد. اما ادراک، بدون میانجیگری بدن و حواس ناممکن است. اولسون، ادراک را امری تنانه و متزلزل می‌بیند که در معرض داده‌های حواس قرار دارد و به دلیل تأثیر خاطرات مبهم، تاریخ معاصر آمریکا، اساطیر اروپا و آیین‌های باستانی آسیای جنوب شرقی و آمریکای لاتین دچار گسست می‌شود. بررسی پدیدارشناسانه شعرپردازی اولسون نشانگر آن است که ادراک پسامدرن، التقاطی از برانگیزش‌های تاریخی، اساطیری و تناورانه است.

واژگان کلیدی: چارلز اولسون، موريس مرلو-پونتی، پدیدارشناسی، ادراک، بدن-سوژه، تاریخ

* Email: nargesmontakhab@gmail.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

چارلز اولسون^۱ (۱۹۷۰-۱۹۱۰) با انتشار رساله کارشناسی ارشدش (۱۹۴۷) بر آثار هرمن ملویل^۲ وارد کارزار ادبیات و نویسندگی شد. با ریاست کالج بلک مونتین^۳ در سال ۱۹۵۱، شهره شعر و اسلوب پسامدرن او از هر محفل ادبی در آمریکا به گوش می‌رسید. این کالج، مهد تولد شعر پسامدرن بود که در آن هنرهای تجسمی، نمایشی و موسیقی به دست تجربه و نوگرایی سپرده می‌شد و هنرمندان سرامدی همانند جوزف آلبرز^۴ نقاش، جان کیچ^۵ آهنگساز، مرس کانینگهام^۶ طراح رقص، رابرت کریلی^۷، رابرت دانکن^۸، دنیس لورتوف^۹ شاعر، مرزهای انواع هنر را درهم گره می‌زدند و هنر بینامتنی و بینارشته‌ای به عرصه می‌آوردند. با بسته شدن کالج در سال ۱۹۵۶، اولسون به زادگاهش گلاستر^{۱۰} در ماساچوست هجرت کرد و تا آخر عمر به نگاشتن آبرشعرش، *ماکسیموس*^{۱۱}، پرداخت؛ کلان‌شعری به سیاق *کانتوس*^{۱۲} (۱۹۶۲-۱۹۱۵) ازرا پاند^{۱۳} که نزدیک به بیست سال در ذهن اولسون لانه کرد.

برای درک هرچه بهتر بوطیقای اولسون، بررسی مانیفست شعر پسامدرن او با عنوان «شعر پروژکتیو»^{۱۴} یا «شعر باز»^{۱۵} (۱۹۵۰) حائز اهمیت است. اولسون شعر باز را گامی پیش‌رونده در راستای مکتب شعری پاوند و ویلیام کارلوس ویلیامز^{۱۶} در نظر می‌گیرد، گامی که تصویرگرایی^{۱۷} پاوند و هم‌رکابانش را به‌سخره می‌گیرد و شعر را به‌خاستگاهش یعنی «هجا» و «سطر» بازمی‌گرداند. این‌بار، سنگ‌بنای شعر از «سطر»، «بند» و «عروض» بر دوش «سیلان آزادانه ادراک» (لمان، ۲۰۰۶: ۵۳۹) گذارده می‌شود. حال «تنفس»، مدت زمان و حالت ادای

¹ Charles Olson

² Herman Melville

³ Black Mountain College

⁴ Joseph Albers

⁵ John Cage

⁶ Merce Cunningham

⁷ Robert Creeley

⁸ Robert Duncan

⁹ Denise Levertov

¹⁰ Gloucester

¹¹ *The Maximus Poems*

¹² *The Cantos*

¹³ Ezra Pound

¹⁴ Projective Verse

¹⁵ Open Poem

¹⁶ William Carlos Williams

¹⁷ Imagism

کلمات، نهاد شعر را می‌سازند. اولسون دو قانون جدید برای بازی شعر وضع می‌کند: «هجایی که به گوش می‌رسد و سطری که با دم و بازدم قوام می‌گیرد»؛ این است قاعده «نگارش میدانی»^۱ (کوک، ۲۰۰۴: ۲۸۸). این مرید ای ای کامینگز^۲، به «توان ماشین تحریر برای خلق و دگرذیسی محتوا و ظاهر شعر» پی می‌برد و برای نیل این هدف، به جای ویرگول از علامت ممیز استفاده می‌کند تا به سکون دست یابد: «مکشی سبک و نامحسوس که به سختی می‌تواند کلمات را از یکدیگر جدا کند. ویرگول، به جای صدا، معنا را منقطع می‌کند» (لمان، ۲۰۰۶: ۵۳۹). اولسون شعر را چنین توصیف می‌کند: «انرژی که از شاعر و به دست خود شعر به خواننده منتقل می‌شود. پس شعر باید در تمام لحظات، سازه‌ای با انرژی بالا باشد، نوعی تخلیه انرژی. به محض این که شاعر به ساختار باز قدم می‌گذارد، وارد نگارش میدانی می‌شود و هیچ نشانی جز خود شعر، او را در این راه هدایت نخواهد کرد» (کوک، ۲۰۰۴: ۲۸۹). شعر، «توصیف نیست»؛ «کنشی است برای تبادل بی‌واسطگی و انرژی» (فرگوسن، ۲۰۰۵: ۲۱۱۸). برای نگارش در میدان شعر، برای بودن در فضای ساختار باز و خارج از حصار تغزل و سنت - گرای، «ادراک باید بی‌درنگ و بی‌واسطه به ادراکی دیگر متصل شود» (کوک، ۲۰۰۴: ۲۸۹). اولسون زنجیره ادراک را عامل و عنصر انکارناپذیر در شکل‌گیری بوئیقای جدید می‌پندارد که در آن تراکم و انباشت تصاویر و هجاها بر القای معنا و احساس برتری می‌یابد. هجا، «کوچکترین و قدرتمندترین عنصر شعر است که بر سطرها حکم می‌راند. شعر از اواخر دوره رنسانس تا ازرا پاوند، هجا را فدای شیرینی و ملاحظت وزن و قافیه کرده است» (کوک، ۲۰۰۴: ۲۹۰). این هجاست که کلمات را در تضاد و تعامل با یکدیگر قرار می‌دهد. با پا نهادن در قلمرو هجا، این حداقل زبان، ایستادگی برابر گفتمان منطوق‌گرا و انسجامجو در سنت شعر آغاز می‌شود. هجا خودانگیخته است؛ گوش، وقوع هجا و دستکاری‌های شاعر را می‌شنود و مفتونش می‌شود. شاعر با نفسش، هجا را تکه‌تکه می‌کند و شنونده را گوش‌به‌زنگ نگاه می‌دارد تا هر آن رخدادی نو را در هجاکاری شاهد باشد.

دیگر «پادشاه» در قلمرو شعر اولسونی، «سطر» (کوک، ۲۰۰۴: ۲۹۰) است: «سوگند می‌خورم) سطر از نفس شاعر می‌آید، از تنفس آنکه می‌نویسد» (همان: ۲۹۱). آخرین عنصری که اولسون به میدان شعر می‌افزاید، ابژه‌گرایی^۳ است. شعر سازه‌ای پویا، خودانگیخته و باز است که از دم و بازدم، سطر، موارد ادراک یعنی «ایماژ، صدا و محتوا» (همان: ۲۹۲) به وجود می‌آید.

^۱ Composition by Field

^۲ E. E. Cummings

^۳ Objectivism

حال که تنفس «تمام نیروی زبان را بازپس می‌گیرد، همه چیز به اشیاء و مواد تبدیل می‌شود. هر یک از این عناصر، انرژی خاص خود را به شعر تزریق می‌کند که البته بایکدیگر در تلاقی اند» (همان). در این شهر آشوب، «نقش‌های زبانی (صداها و کارکردها) به ناگاه طراوت می‌یابند» (همان) و این ماشین تحریر اولسون است که این تولد دوباره را ثبت می‌کند. حک کلمات بر صفحه کاغذ تسلیم دم و بازدم می‌شود؛ شاعر می‌تواند «سکوت و تعلیق هجاها» (همان: ۲۹۳) را بر صفحه نقش بزند. حال زمان آن فرا رسیده تا شنیدار که مدت‌ها «در قافیه و نظم زندانی بوده» (همان: ۲۹۴) رها شود و به خروش اَبَر مردانی مانند والت ویتمن^۱ برای خلق هنری شفاهی و حماسی بپوندد. شاعر شعر پروژکتیو، از جولان دادن «من» تغزلی و احساسی‌اش ممانعت می‌کند. هنر این شاعر، بودن در میدان بزرگ ابژه‌ها و برون‌ذات‌ها است؛ میدانی که دیوارها و باروهای هویت و سوژه را فرو می‌ریزد.

با ابزار هجا، سطر و ابژه‌گرایی، اولسون وارد معرکه شعر و ارتباط پایاپایش با هویت می‌شود. در این راستا و در تبیین شعر پروژکتیو چنین می‌توان برداشت کرد که اولسون، شعر را کنشی تاریخی و پدیدارشناسانه قلمداد می‌کند. هویت، بافتی پیچیده و متغیر از دوره‌ها و بسترهای تاریخی است. در این نوع از پدیدارشناسی، تاریخ و شناخت وارد چرخه‌ای دوسویه می‌شوند و یکدیگر را همپوشانی می‌کنند؛ بدین مفهوم که تاریخ و نگاه تاریخی به هویت، نوعی از شناخت را به‌ثمر می‌نشانند که مدام در حال پرسش درباره گذشته و آینده است. از سوی دیگر، ادراک نیز به‌نوبه خود تاریخ را بازنویسی می‌کند. اما فایده این نگاه تاریخی چیست؟ پاسخ اولسون قاطع است: شکافتن مرزهای هویت و تاریخ برای رسیدن به افق‌های دست نخورده‌تر و یافتن مفری برای رهایی از زبان و شعر مستعمل. نگاه تاریخی اولسون به ادراک، آبشخور به عرصه آمدن پسامدرنیسم در صنعت شعری آمریکا در دهه شصت میلادی است. اولسون، تاریخ را حرکتی خطی به سوی غایتی خاص نمی‌بیند. انتها و آخرالزمان برای او جذابیتی ندارد؛ او در پی ابتداها و آغازها است، آن لحظاتی که تاریخ در حال پیشروی، به‌گذشته و سرآغاز سرک می‌کشد تا نشان دهد هویت جریانی تاریخی است که در پیوند با گذشتگان و گسست از آن‌ها شکل می‌گیرد. هویت، هم آنی و هم تاریخی است؛ برای آنی باید از تاریخ جدا شد و برای آنی باید بدن پیوست. پس شاعر دنبال‌روی اولسون، تاریخ‌نگار

^۱ Walt Whitman

صرف نیست؛ باستان‌شناسی است که لایه‌لایه‌های شناخت و (خود)آگاهی را می‌کاود و ثابت می‌کند «من»، تکهٔ چسبانی از اعصار، نژادها، جنسیت، باورها و آیین‌های گونه‌گون و متضاد است.

این مقاله بر آن است تا نگاه اولسون به تاریخ، هویت و زبان را در شعر «مرغان ماهی‌خوار»^۱ (۱۹۴۹) از منظر پدیدارشناسی فرانسوی، موریس مرلو-پونتی^۲ بررسی کند. پدیدارشناسی مرلو-پونتی، این هواخواه مکتب ادوموند هوسرل^۳ و مارتین هایدگر^۴ و اگزیستانسیالیسم ژان-پل سارتر^۵ و گابریل مارسل^۶، ستون شناخت را بدن و تجربهٔ تن‌آوری می‌داند. این جاست که او پدیدارشناسی متقدمینش و تأکیدشان بر خودآگاهی را به‌چالش می‌کشد، چراکه بدن و خودآگاهی دوشادوش و نه منفک از یکدیگر برای نیل شناخت در تلاشند. مرلو-پونتی با رد دنیای ازپیش‌آماده، بر ابعاد تاریخی و تنانهٔ^۷ تجربه پافشاری می‌کند. تعامل با محیط، بروندادِ عواملی مانند زمان، مکان، جنسیت و زبان است که در پدیدارشناسی هوسرل غایبند. پدیدارشناسی «ادراک»^۸ و «بدن-سوژه»^۹ یا تن‌آوری مفاهیم کلیدی در اندیشهٔ مرلو-پونتی‌اند که در این مقاله به‌کار بسته خواهند شد. جستار پیش‌رو، رویکرد تاریخی اولسون را به‌بوئیقای، نوعی پدیدارشناسی ادراک در نظر خواهد گرفت که در آن تن‌آوری نقش اصلی را ایفا می‌کند. تاریخ‌نگاری اولسون را می‌توان بازتابی از روند درک و پردازش دنیای پیرامون دانست. پرسش‌هایی که در این مقاله به‌آنها پرداخته خواهد شد بدین شرحند: برداشت اولسون به‌عنوان بنیانگذار شعر پسامدرن از تلاقی هویت و تاریخ چیست؟ اهمیت نگاه تاریخی و فراتاریخی در شعر اولسون چیست؟ چگونه شعر اولسون مرزهای پدیدارشناسی سنتی را به‌چالش می‌کشد و این چالش چه ابعادی از شعر پسامدرن آمریکا را آشکار می‌سازد؟

به‌زعم شعرشناسان، «مرغان ماهی‌خوار»، اولین شعر اولسون است که پیش از انتشار مانیفست، نظریاتش را دربارهٔ شعرپردازی پسامدرن در خود جای داده است. این شعر، اولین نمایندهٔ مکتب بلک مانتن و شعر پسامدرن است که راه را برای ابرشعر بعدی اولسون، ماکسیموس، هموار می‌سازد. «مرغان ماهی‌خوار» برای اولین بار رویکرد اولسون و شعر

^۱ "The Kingfishers"

^۲ Maurice Merleau-Ponty

^۳ Edmund Husserl

^۴ Martin Heidegger

^۵ Jean-Paul Sartre

^۶ Gabriel Marcel

^۷ Embodied

^۸ Perception

^۹ Body-Subject

پسامدرن را به تاریخ مورد واکاوی قرار می‌دهد و بین ادراک و تاریخ، آگاهی و روایت پیوند ایجاد می‌کند. این شعر نمونه‌ای بارز از رویکرد شعر پسامدرن آمریکا است. با توجه به گستردگی و وسعت ماکسیموس، «مرغان ماهی‌خوار» می‌تواند در مقیاسی فشرده‌تر، انقلاب شعر پسامدرن را به تصویر بکشد. و اما شأن انتخاب مرلو-پونتی از محفل پدیدارشناسانی مانند هوسرل و پل ریکور^۱، تأکیدی است که او بر بی‌ثباتی و فراآگاهانه بودن ادراک می‌نهد. مرلو-پونتی تنها پدیدارشناسی است که ذهنی فراشخصی و پیشاتاریخی را متصور می‌شود که سازوکار آگاهی از دنیای پیرامون را فراغلی و در گروی تکانه‌های ناخودآگاه، اساطیری، غریزی، جنسیتی و زبانی می‌بیند که پیوسته در تلاقی و تعامل با محیط، روند شناخت را تحت تأثیر قرار می‌دهد. پس ادراک، محصول رابطه دوسویه و خطی بین سوژه و ابژه نیست؛ بلکه از تاختگاه چندین سوژه، پراکنده و تصادفی تکانش‌ها و داده‌ها عبور می‌کند. او غایت فلسفه را پس از هگل، نیچه و مارکس، پدیدارشناسی می‌داند تا راه برای پنداره‌هایی مانند «دیگری»، «زمان» و «تجربه» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵) هموار شود. آنچه مضمون اصلی این مقاله را می‌سازد، هویت بیناسوژه‌ای و بیناتنی در بوطیق‌های اولسون و فلسفه مرلو-پونتی است؛ رسیدن به آگاهی که «ادراکی»^۲ (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۴۱۶) است و تنها با تجربه کردن لحظه‌به‌لحظه دنیای ابژه‌ها ممکن می‌شود. باید توجه داشت این مقاله در پی تحلیل موضوعی صرف از شعر اولسون نیست، بلکه می‌کوشد نشان دهد نوعی رویکرد پدیدارشناختی در قلب شعر پسامدرن و به نمایندگی اولسون وجود دارد. شاید بتوان گفت، لحظات آغازین پسامدرنیسم در شعر آمریکا عمیقاً با پدیدارشناسی گره خورده است. این نوع از پدیدارشناسی، التقاطی از درک تاریخی، تنیّت و هویت است.

پدیدارشناسی مرلو-پونتی

در این بخش دو مفهوم کلیدی در اندیشه مرلو-پونتی، ادراک و بدن-سوژه، بررسی می‌شود. در ابتدا باید گفت «در پدیدارشناسی، نقطه شروع کنش ذهنی، شک است. این شک فلسفی در واقع میراث دکارت است که محسوسات را مشکوک و غیرقابل اعتماد معرفی دانست» (سام‌خانینی، ۱۳۹۲: ۹۹). در این نگاه، «دکارت انسان را به جسم و روح (ذهن) تقسیم می‌کرد

¹ Paul Ricœur

² Perceptual

و البته برتری را نیز از آن ذهن می‌دانست. پذیرش این دیدگاه، انسان را کم‌کم از جهان واقعی پیرامونش بیرون می‌کشید و از او موجودی تجریدی و بیرون از زمینه واقعی زندگی‌اش ارائه می‌داد. تا آن‌جا که می‌شد درباره این انسان به‌گونه‌ای کاملاً مستقل اما انتزاعی نیز بحث کرد (کاری که کانت در نقد خرد نایش می‌کند) «(خطاط و امن‌خانی، ۱۳۸۷: ۵۱). البته مرلو-پونتی قانون ثنویت دکارتی^۱ منبئ بر جدایی سوژه و ابژه که ابژه را به «ایده‌ای با قابلیت بازنمایی» (فوسر-پولی، ۲۰۰۹: ۹۲) تقلیل می‌دهد، نمی‌پذیرد. ادراک، بازسازانه و ترکیبی است، روندی که برای دست یافتن به شناخت، باید از هزاران خوان پدیده‌های الوان و ناپایدار گذر کند. پس برخلاف هوسرل، مرلو-پونتی باور دارد: «ما با تجربه کردن، دنیا را نمی‌سازیم» (همان). مشکل این است که انسان، پدیده‌ها و نمودها را واقعیت و فی‌الذات می‌انگارد. نوشداروی مرلو-پونتی، یافتن نوعی از ادراک است که در آن سوژه در حال‌شناسایی بر ابژه توفق نمی‌یابد. از این‌رو، او بدن و تنیّت را وارد دوگانگی سوژه و ابژه می‌کند. در این تثلیث، مرادۀ بین سوژه و ابژه از گذرگاه بدن عبور می‌کند. «بدن-سوژه» مفهومی است که مرلو-پونتی به‌جای «نفس اندیشنده»^۲ دکارت معرفی می‌کند. بدن-سوژه، مرکبی است از بدن و حواسش، برون‌آخته‌ها (ابژه) و خودآگاهی. آنچه پدیدارشناسی مرلو-پونتی را از هوسرل و هایدگر متمایز می‌سازد، تأکید او بر نقش عناصر پیش‌آگاه، «پیش‌تفکری»، «بدوی» (۲۰۰۵: ۱۴) و غیرزبانی در روند شناخت است. میعادگاه ذهن با ابژه‌ها در خلاء رخ نمی‌دهد؛ بلکه هر ابژه، خاطره و ردپایی از ابژه‌های نهان و ازکفرفته با خود دارد. ابژه هیچ‌گاه از انعکاس این خاطرات دست نمی‌شوید. پس ادراک به‌صیوریت پیوند می‌خورد و هر بودی و نفس‌الامری^۳ تنها در سیل تداعی‌ها، ممکنات و توانش‌ها حادث می‌شود. این‌گونه است که ادراک به‌سبب مرلو-پونتی ممکن-الوجود^۴ و ناضروری می‌شود. در این روند، بدن سوژه و ابژه ادراک است و دنیای پیرامون را شکل می‌بخشد و خود نیز شکل می‌پذیرد. مرلو-پونتی سمفونی و سازگاری بین بدن و ذهن را به‌چالش می‌کشد و نقاط تاریک و تنش‌آفرین بینشان را متذکر می‌شود. مهم‌ترین شاخصه ادراک «سازمان‌دهی خودانگیخته پدیده‌های دریافتی، ابهام و بلا تکلیفی» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۹۸) است؛ ادراک، روندی تاریخی و در حال‌تغییر است. پس، علیت و قضاوت، این دو بازیگر

^۱ René Descartes

^۲ Cogito

^۳ Noumenon

^۴ Contingent

در سنت تجربه‌گرایی، جای خود را به‌زمینه‌ها، پس‌زمینه‌ها و خرده‌دریافت‌های پراکنده و ناهمگون می‌دهند.

اولین و مهم‌ترین پیشگاه در بدن-سوژه مرلو-پونتی، تجربه فراعینی، فراعلی و فرابازنمایانه از بدن است. بدن جزء جدایی‌ناپذیر ادراک است، هرچندکه ذهن نمی‌تواند به‌طور کامل درکش کند. این بدن در زمان و مکان محصور است و در هر موقعیت تفسیری خاص از خود دارد: «در گذشته‌مان، آینده‌مان، محیط‌مان، موقعیت جسمی‌مان، موقعیت ایدئولوژیک‌مان، موقعیت معنوی‌مان» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۱۵۷). از این رو، بدن در همزیستی و مشارک بی‌وقفه با محیط به‌سر می‌برد. نکته قابل‌تأمل، ناشناخته و چندپهلوی باقی ماندن هر دو طرف این تبادل، یعنی بدن و مورد ادراک است: «دریافت‌ها از یک ابژه و یا پدیده در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و هم‌نوا می‌شوند، اما تمایز و تضادشان را از دست نمی‌دهند. ناشناختگی و گمنامی‌شان نتیجه ژرفای تاریخی ادراک است که به‌مانند سنتی دیرپا در پس‌لایه‌های خودآگاه ذهن عمل می‌کند» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۳۸۴). پس با وجود داشتن پیشینه‌ای ستر، دریافت‌ها بی‌نام‌ونشان باقی می‌ماند.

در این رویکرد (فرا)تاریخی و بدوی‌گرا به‌تن، مرلو-پونتی تبیینی خاص از فضا ارائه می‌دهد: فضا ظرفی از پیش طراحی شده نیست و به‌عنوان حجمی هندسی، چیزی را نمی‌سازد. فضا، «جهت»، «ژرفا» و «حرکت» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۳۳۵) ندارد و در زندگی روزمره، ذهن خودآگاه و ناخودآگاه تنیده شده است. این فضا از «تاریکی»، «رویاها»، «اساطیر» و «اسکیزوفرنی» (همان) تشکیل شده است و با دنیای عینی و مهندسی‌شده، فرسنگ‌ها فاصله دارد. این فضا، کارزار رویارویی با «دیگری» است؛ دیگری که پیشانسانی و ناشناس است، دیگری که همه‌کس و هیچ‌کس است و با آغوش باز باید پذیرای وجودش بود. درحقیقت، مواجهه با دیگری و دیگران با کشمکش و تنش رخ می‌دهد؛ راه دیگری برای شناختش و شناختشان وجود ندارد. دیگری، مدام در حال تغییر است و خویشتن نیز به‌همان میزان در نوسان است.

در نگاه مرلو-پونتی، زمان نیز نوعی «دیگری» به‌شمار می‌آید. زمان، عامل اصلی در غیاب ما از خویشتن است. این غیاب که البته نباید نگاه منفی بدان داشت، مولود هزارتوی تعاملات و برخوردها، کنش‌ها و واکنش‌های روزمره است. زمان یا «میدان حضور» شبکه‌ای از

روابط، «یادداری‌ها»^۱ و «مدت‌دار شدن‌ها»^۲ است، به‌گونه‌ای که «زمان حال، بر گذشته تأکید می‌ورزد و در انتظار آینده می‌نشیند» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۴۸۷). پس آگاهی انسان، نوعی روند زمانیت‌یافته است. در این راستا، پرسشی که مطرح می‌شود چیستی تاریخ است. مرلو-پونتی منطق علیت و به‌سرانجام رسیدن را از تاریخ می‌زداید. تاریخ، زائیدهٔ گفتمان و روند «همرسانی» و «بازپس‌گیری» (مرلو-پونتی، ۱۹۸۸: ۹۶) است؛ تاریخ، ساختاری از «ادراک و بیان» (همان: ۸-۹۷) است. تاریخ و درزمان‌بودن به‌این معنا است: به‌یاد آوردن و به‌هم رساندن نقاط تاریخ و فراموش‌شده. پس زمان حال، تجربه‌ای از صیوریت است که در آن انتظار آینده و یادآوری گذشته، بودن در حال حاضر را ناممکن می‌کند. زمان حال، با دو دیگری‌اش، یعنی گذشته و آینده، معنا می‌یابد. پس حال، همیشه فرای خودش است. اخلاق‌مداری که می‌توان از این رویکرد به‌تاریخ برداشت کرد نوعی جهانی‌سازی جسم و ادراک و بودن در تجمع‌رهایی‌بخش تکانه‌های فراخودآگاه است.

بوئیقای اولسون: ادراک، تاریخ و تن‌آوری

این بخش با بررسی پدیدارشناسانهٔ شعر اولسون، ادراک، تاریخ و تجربهٔ تنانه را در صنعت شعری او به‌هم پیوند می‌زند. اولسون در شعر «مرغان ماهی‌خوار» به‌نگاهی اندام‌دار^۳ و درحال‌تکثیر از تاریخ دست می‌یابد که در آن هویت و خودآگاهی معاصر، مولود و مولد بدوی‌گری، کهن‌الگوها و اساطیر فراموش‌شده و رنگ‌باخته است. اولسون در پی احیای نیروی ازکفررفته‌ای است که می‌توانست نژادهای مختلف را به‌یکدیگر نزدیک کند؛ نیرویی که تنها از طریق خلق و بازخلق قابل‌احیا است و به‌زعم او، هرمن ملویل تنها نویسنده‌ای بود که توانست «تخیل را باز یابد و گنجینه‌های احساسات و تصاویر اساطیری را زنده کند. ملویل انقلابِ احیاء اساطیر را برپا کرد» (مریل، ۱۹۷۶: ۵۱۰). این انقلاب، تاریخ را به‌پیش نمی‌برد، بلکه به‌عقب بازمی‌گرداند. با این مقدمه، «مرغان ماهی‌خوار» کاوشی باستان‌شناسانه است که با تصویر معبد کهن «آنگکور وات»^۴، متعلق به‌قرن دوازدهم، واقع در کامبوج آغاز می‌شود. اولسون، از مرغان ماهی‌خواری که در حوضچه‌های اطراف معبد لانه‌گزیده‌اند شعر می‌گوید، که چگونه «پرهای آبی‌شان» میراث‌دار فرهنگی الوان است:

^۱ Retentions

^۲ Protentions

^۳ Organic

^۴ Angkor Wat

آن چه تغییر نمی‌کند/ آرزوی تغییر است
او بیدار شد، در تخت خوابش.
تنها یک چیز را به یاد آورد، پرندگان، چگونه
وارد خانه شده بود، از اتاقی به اتاق دیگر رفته بود
و آنها را به قفس بازگردانده بود، اول آن سبز را،
با پای ناقصش، و بعد پرندۀ آبی،
آن که امید داشتند نر باشد

در غیر این صورت؟ بله، فردیناند، که نوک‌زبانی از آلبر و آنگکور وات
گفته بود.

او مهمانی را بدون کلامی ترک کرده بود. این که چطور از جا برخاسته و
کتش را به تن کرده بود،
نمی‌دانم. وقتی دیدمش، در آستانه ایستاده بود، اما مهم نبود،
او کنار دیوار شب می‌لغزید، در شکاف ویرانه‌ها ناپدید می‌شد.
او باید می‌گفت، «مرغان ماهی خوار؟
اکنون چه کسی

به پرهایشان اهمیت می‌دهد؟»^۱ (لمان، ۲۰۰۶: ۵۳۹)

رالف ماد در کتاب *آن چه تغییر نمی‌کند* (۱۹۹۸)، «فردیناند» اولسون را ظهور «پروفراک» آی
دیگر می‌داند، با این تفاوت که مخلوق اولسون در این شعر، فردی واقعی است که او در یک
میهمانی ملاقات کرده بود. فردیناند در حقیقت «جان جراند» است که به‌عنوان موزه‌دار، نقاش
و باستان‌شناس در گالری فیلیپس واشنگتن مشغول به کار بود. اولسون تصویری مبهم از او به یاد
دارد که در حال مستی می‌گوید: «آبی، رنگ آبی پره‌های مرغان ماهی خوار» (ماد، ۱۹۹۸: ۲۵).
فردیناند نگران این پره‌است، نگران زیبایی‌شان و ارزش مادی‌شان؛ گویی او نیز تسلیم منطق
نظام استعماری و سرمایه است و از این که پرها دیگر ارزش سابق را ندارند آزرده‌خاطر است.

^۱ نویسنده این مقاله، مترجم شعر است.

^۲ J. Alfred Prufrock

این شعر محصول ابژه‌ها است، ابژه‌هایی خاص که به خلعت خاطرات اولسون درآمده‌اند. این جاست که اسلوب شعری ابژکتیویست‌هایی چون لویس زوکوفسکی^۱ از خود ردپا به جا می‌گذارد، چراکه اولسون نیز سرگردانی سوژه را در جولان ابژه‌های متکثر و هاله‌دار، اصل انکارناپذیر هویت می‌انگارد. فریاد فردیناند، یا همان جرناندِ پرداخت‌شده‌ی ذهن اولسون، برای نقش‌ونگار آبی پره‌های مرغان در قصر باستانی، آغازگر شعری است که بر ویرانه‌ها بنا نهاده شده‌است. اولسون نقش یک باستان‌شناس و فسیل‌شناس را به خود می‌گیرد؛ کسی که می‌خواهد ظهور و هبوط یک تمدن را به دقت کنکاش کند، به لایه‌های نهفته و آواهای نشنیده‌اش دست یابد. او در این کاوش، سنت شعرای ویرانه‌سرا مانند الیوت و پائند را به چالش می‌کشد. سرزمین ویرانه^۲ الیوت و پترسون^۳ پائند، دنیایی «راکد» را نشان می‌دهد که در آن «کویر، شهر و جنگل، مدام در حال تکرارند» (ماد، ۱۹۹۸: ۳۲). اما خرابه‌های شعر اولسون در انتظار منجی‌اند و به آینده دل بسته‌اند.

اولسون این شعر را نوعی «پدیدارشناسی پرندگان» خوانده‌است که در آن ابژه‌ها، واکنش برانگیز می‌شوند: «آغاز روایت، نوعی داستان است که از عینیت و ابژه‌ای خاص سرمنشأ می‌گیرد و باعث می‌شود ما بدان توجه کنیم» (ماد، ۱۹۹۸: ۲۱). پس مرغان ماهی‌خوار، شعر طلب می‌کنند و نه بالعکس. از همین نقطه می‌توان پدیدارشناسی مرلوپونتیی را در دل ابژکتیویسم اولسون جستجو کرد. شیفتگی اولسون به برون‌آخته‌ها (ابژه‌ها) و عینیت‌های دنیای پیرامون، نوعی شار و جریان روان خلق می‌کند که در آن مرز بین انسان/غیرانسان، تاریخ/افسانه، گذشته/آینده فرو می‌ریزد و «بدن-سوژه‌ای» ظهور می‌کند که تجربه‌ای ناب را از فراآگاهی و حتی پیش‌آگاهی به‌ارمغان می‌آورد. اولسون، ماتریکسی تودرتو و پیچیده رسم می‌کند که در آن آگاهی و شناخت، نه فقط در زمان حال و مکان حاضر، بلکه گذشته و آن هم گذشته‌ی اسطوره‌ای و بدوی شکل می‌گیرد. شبکه‌ای متشکل از فردیناند خیالی، جرناند حقیقی، قصر آنکگور وات، تمدن‌های آسیای جنوب شرقی و آمریکای لاتین (مانند مایا و آزتک)، همگی نشان از پدیدارشناسی «بدن-سوژه» و تلاقی ادراک با عناصر فراادراکی و حتی ادراک‌ناپذیر دارد. این نوع از پدیدارشناسی را می‌توان چنین خلاصه کرد: ذهن خودآگاه و ناخودآگاه شاعر با دو عامل در تعامل قرار می‌گیرد: اول، ناخودآگاه جمعی، متشکل از کهن‌الگوها، اساطیر، نمادها و دوم، جهان پیرامون و ابژه‌های بی‌پایانش. پس اولسون از این

^۱ Louis Zukofsky

^۲ *The Wasteland*

^۳ *Paterson*

حقیقت پرده برمی‌دارد: هویت و تجربه معاصر با بازخلق اساطیر و تاریخ باستان ممکن است. به عبارت دیگر، امر معاصر، تکوینی و تاریخی است. پس هر پدیده نیازمند شناخت، خود تاریخی است و تاریخ می‌سازد، از تاریخ می‌آید و به تاریخ بازمی‌گردد. شناخت، به سیاق اولسون، کنشی تاریخی و تاریخ‌گرا است، تاریخی کهن و آغازین که هویت امروزی را رقم می‌زند.

اولسون از اسطوره‌ای به اسطوره دیگر، از باختر به خاور، از نژادی به نژاد دیگر نقب می‌زند و در آنها خودیت و تاریخش را می‌جوید:

به حرف E روی تخته‌سنگ و آنچه مائو گفت فکر کردم

«روشنایی»

اما مرغ ماهی خوار

«سپیده‌دم»

اما مرغ ماهی خوار به غرب پرواز کرد

«پیش‌رویمان است!»

رنگ پرهای سینه‌اش را

از گرمای خورشید در حال غروب گرفته بود. (لمان، ۲۰۰۶: ۵۴۰)

چهار سال بعد از بمباران اتمی هیروشیما و بازگشایی اردوگاه‌های نازی در آشویتز برای عموم، اولسون «مرغان ماهی خوار» چاره‌ای جز بازگشت به گذشتگان ندارد. چگونه پس از این وقایع دهشتناک، از حال و آینده شعر بگوید (پرسش تئودور آدورنو)؟ «E» به مقاله پلوتارک^۱، تاریخ‌شناس یونان باستان، با عنوان «E بر سر در معبد دلفی» اشاره دارد. پلوتارک پس از بحث و بررسی طولانی به این نتیجه می‌رسد که حرف «E» ترجمه‌ناپذیر است. «روشنایی سپیده‌دم پیش‌رویمان است» نیز به گزارش مائو مقابل حزبش در سال ۱۹۴۸ اشاره دارد و شور انقلابی و خیزش اجتماعی در این جمله موج می‌زند. از پلوتارک تا مائو، از شرق تا غرب، از اسطوره تا واقعیت: گویی مرغان ماهی خوار معبد، خاطرات و نشانگانی بی‌مرز و پراکنده، همان مرکب هزارتوی سوژه-بدن را تداعی می‌کنند. با تعریفی که اولسون از انقلاب

¹ Theodor W. Adorno

² Plutarch

دارد، خیزش کارگری مائو و حرکت پیش‌رونده، جای خود را به بازیابی رنگ مرغ ماهی‌خوار می‌دهد. پس انقلاب، نوعی یادآوری گذشته و نه حرکت روبه‌جلو است، نوعی جستجو زیر سنگ‌ها و آوارها. مرغان با پران آبی و سینه سرخ، ابژه‌هایی سرگردان در پی سوژه‌ای واحدند تا بلکه به واسطه‌اش معنا یابند. مرغان، خاطره‌ای از برخی نشانگان تاریخی‌اند که خود در بستر فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها جای دارد. اولسون این درجه از صیروریت و برزایش را از همان ابتدای شعر با جمله‌ای از هراکلیتوس^۱، فیلسوف پیشاسقراطی، به‌خواننده گوشزد کرده بود: «آن‌چه تغییر نمی‌کند/ آرزوی تغییر است». در نگاه مرلو-پونتی، سیلان و توالی ابژه‌ها به‌قدری است که شناخت و ثبات حاصل از شناخت ناممکن می‌شود. گویی سازندگان معبد دلفی نیز این را می‌دانستند و به‌همین دلیل بر سنگ سردر معبد حرف «E» را حک کردند که پلوتارک آن را چنین معنی می‌کند: «تو هستی»؛ تو در تلاقی تاریخ و افسانه، غرب و شرق، در کوچ ابدی هستی. این نتیجه‌گیری پلوتارک است: «هیچ چیز پایدار و موجود نیست، همه‌چیز با بودن در زمان، در حال تولد و مرگ است» (مریل، ۱۹۷۶: ۵۱۶).

پس باید از دیوار سترگ تاریخ انکارگان گذر کرد و به نقطه آغازینی رسید که خاستگاه ساحت‌های بیشمار اندیشه و هویت است. این رویکرد و بازگشت به پس‌زمینه‌ها و خرده‌دریافت‌ها، در نگاه مرلو-پونتی، آگاهی و خودآگاهی را در جایگاهی آستانه‌ای چشم‌انتظاری می‌گذارد که در آن، هرگونه رویارویی با ابرگفتمان‌های تاریخ، سیلی بیکران از فرهنگ‌ها و اساطیر فراموش‌شده و بی‌جان را زنده می‌کند. اولسون نیز باور دارد که غرب و ابرتمدن روشنگر و تمامیت‌طلبش، باید به باستان‌شناسی و کاوش در خویش بپردازد؛ در تقویم‌های منسوخ و مومیایی‌های قبایل پرو و مکزیک، در ترانه‌ها و رقص قبایل مایا، در «حشرات» (لمان، ۲۰۰۶: ۵۴۴) زیر سنگ‌ها خود را جستجو کند. در این راستا، آن‌چه مرلو-پونتی بدان تأکید می‌ورزد «رابطه» بین واژگان است: «معنی کلمه در گرو تجربیات پیشین آن کلمه است و تداعی ایده‌ها، اصالت تجربه را نفی می‌کند. پس هویت، زاده حواس است که به واسطه به‌یاد آوردن حواس پیشین جان می‌گیرد» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۱۷). افزون بر این، «دو واژه هرگز هم‌زمان درک و پردازش نمی‌شوند. آن‌ها تنها در زنجیره همخوانی و جایگزینی قرار می‌گیرند. [...] پس شناخت، نتیجه نظام جایگزینی است که در آن اثری در پس اثر دیگر، بدون این‌که یکدیگر را به رسمیت بشناسند، ادراک را رقم می‌زنند» (همان). بنابراین، برداشت از دنیای پیرامون «چیزی جز مجموعه‌ای از ایماژها نیست که بی‌هیچ دلیلی، مدام در حال ظهور

^۱ Heraclitus

است. تنها چیزی که از واژگان می‌توان دریافت کرد، ساده‌ترین ایماژها و احساسات است. مفاهیم نیز تأثیراتی توضیح‌ناپذیر باقی می‌گذارد. شناخت، حقه و وهمی بیش نیست» (همان). بدین گونه، «معنا به‌واکاوی اشتباه همانندی‌های مبهم کاهش می‌یابد و تداعی‌ها به‌واسطهٔ مجاورت صرف با یکدیگر بی‌معنی می‌شوند» (همان: ۱۸). در شعرورزی و جهان‌بینی اولسون نیز زمینهٔ ادراک از ابژه‌ها و فضای بین ابژه‌ها نشأت می‌گیرد. او از سنت تجربه‌گرایی و معناسازی شکوه می‌کند و در تلاش است از ستون‌های پابرجای شناخت در این مسلک دوری جوید. تجربه‌گرایی به‌یمن ساکن نگاه داشتن داده‌ها، دنیایی عینی را خلق می‌کند و به آن تکیه می‌زند.

چنین رویکردی را می‌توان در تلاقی و رویارویی هنر و علم در شعر اولسون یافت. او توضیح دانشنامه‌واری از مرغان ماهیخوار ارائه می‌دهد:

ویژگی‌های ظاهری از این قبیل است، پاهای باریک، منقار دنداندار، با نوکی پیش‌آمده، بال‌های رنگی که کوتاه و دوارند، دم غیربرجسته. اما اینها مهم نیست. پرندگان مهم نیست.

افسانه‌اند

افسانه‌ها. (لمان، ۲۰۰۶: ۵۴۰)

آنچه اهمیت دارد، به‌یاد آوردن فراموش‌شدگان است؛ به‌یاد آوردنی که هر بار، تصویر پرندگان را محو می‌کند و برای زنده نگاه داشتشان چاره‌ای جز رجوع به دانشنامه باقی نمی‌گذارد. اولسون تاریخ را نوعی به‌یادآوردن و فراموش کردن در نظر می‌گیرد. در این روند، گذشته و خاطره‌ها به‌یاد آورده می‌شود و درعین حال از یاد می‌رود؛ هر بار به‌یاد آوردن، گذشته را کم‌رنگ‌تر کند و با هر تلاش، تکه‌ای از گذشته، بارقه‌ای از خاطره به‌یاد آورده نمی‌شود. پس هرچه بیشتر به‌یاد آوریم، بیشتر به‌دست فراموشی می‌سپاریم. این‌جاست که تجربه، به‌دوش کشیدن گذشته و حرکت به‌سوی آینده می‌شود؛ گذشته و آینده‌ای که «دیگری» یکدیگرند. تاریخ در نگاه اولسون، پدیده‌ای «حاضر» است؛ واقعیت انسان و تاریخ، چیزی جز «تغییر و پایان‌ناپذیری» (گرینزین، ۱۹۷۴: ۳۵۰) نیست. تاریخ، ادراک است؛ درک و شناخت هر آنچه که بر نقشه‌ها و جغرافیا نقش بسته است. تاریخ، شخصی‌سازی امری فراشخصی است. پس تاریخ «من» و تاریخ جهان، از یکدیگر جدا نیست؛ من، «جهان‌نگار» (استیمپسون، ۱۹۷۴: ۱۵۱)

و فردنگارم که در زبان هویت می‌یابم. به همین دلیل، اولسون منطق شعرش را «واژه‌نگاری» (همان: ۱۵۵) می‌خواند؛ به قلم کشیدن ماده و ماهیت فیزیکی زبان. چنین نگرشی، زبان را ترکیبی از «روند» و «جزء» (همان) می‌شمارد؛ اجزایی که بی‌وقفه در فرایندی خودپرسشگر در کنار یکدیگر جای می‌گیرند. اولسون شعر را ساختاری از این خرده‌اجزا می‌داند: «تسخیر لحظه‌ای ناب و فراشخصی، تأثیر بدن و جوارحش، عوامل اجتماعی مانند زندگی شهری، سیاست و اقتصاد، رویدادهای تکراری مانند تولد، مرگ، رویدادهای تاریخی مانند استعمار، کهن‌الگوها» (همان: ۱۵۷). این همنشینی تاریخ درونی و تاریخ بیرونی را می‌توان رویکرد متفاوت اولسون به ادراک در نظر گرفت. معبد مرغان ماهیخوار، فضایی تازه اما متکی به شهرها و افق‌های دیگر است که تاریخ کنونی نه فقط آمریکا، بلکه جهان را در دل خود جای داده است. این نگرش اولسون را می‌توان نوعی «بوطیقای بومی»^۱ (روثنبرگ، ۱۹۸۴: ۲۳۲) خواند؛ شعرسرایی که بر اولین‌ها بنا نهاده شده است، بر ازل‌های بی‌پایان و اولین یاخته‌ها. چنین جهان‌نگاری^۲، تاریخ آمریکا را در گوشه‌گوشه تاریخ قبایل و معابد زیرخاک خفته جستجو می‌کند.

چنین نگاه پدیدارشناسانه، بدون پیش‌فرض تاریخی خاص، «ادراک را به ادراکی دیگر، احساسی را به احساسی دیگر» (والدراپ، ۱۹۷۷: ۴۷۰) اتصال می‌دهد. این نگرش اولسون، باور پاوند و ویلیامز را به گذشته و مراکز ثقل در تاریخ نقض می‌کند. اولسون با بازنگری گذشته بر آن است هویت را تا حد ممکن «بسط دهد، فراخ و پذیرا کند» (همان) و نقشه‌ها را از نو و بی‌سرحد و مرز رسم کند: «من یونانی نیستم و قطعاً رومی هم نیستم» (لمان، ۲۰۰۶: ۵۴۳). بدین ترتیب اولسون سوژه پسا شخصی (سوژه حسگر) را خلق می‌کند که به واسطه دیگری، در پی خودآگاهی می‌گردد: «در واقعیت، دیگری در درون «من» خفه نمی‌شود، چراکه «من» حدود مشخصی ندارد، همزمان به دیگری مبدل می‌شود. من و دیگری در دنیایی واحد کنار یکدیگر قرار می‌گیریم و به‌عنوان سوژه‌های بی‌نام ادراک فعالیت می‌کنیم» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۴۱۱).

اولسون و مرلو-پونتی، به افقی نخستین و ازلی در پس ادراک فائلند. این پس‌زمینه، نامعلوم و بی‌کران است، اما با «زمان‌حال-سازی» شکل و ساختار به خود می‌گیرد؛ با انتظارات از آینده و خاطرات گذشته، آگاهی را دمام تغییر می‌دهد و خود نیز دستخوش تغییر می‌شود:

^۱ Ethnopoetics

^۲ Cosmography

«زمان حال، مانند یک ضخامت و حجم، به گذشته وصل است، به همپوشانی همیشگی خاطرات با خاطرات» (ماراتو، ۲۰۱۲: ۵۶). پس «دنیایی غیرانسانی» ورای زمان و زمان‌سازی در تکاپو است: این «فضای طبیعی و نخستین، شکل هندسی ندارد و دریافت واحد از ابژه را تضمین نمی‌کند. باید دانست که این فضا دنیاهایی را بازتاب می‌دهد که عینی نیست» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۳۴۳). اولسون در این شعر، آگاهی را نوعی پیشگویی فرض می‌کند؛ آگاهی، دنیا را بر اساس نیازش به انسجام و یکپارچگی پیش‌بینی می‌کند. او از تاریخی دم می‌زند که تداوم پیش‌تاریخ است؛ از زندگی که ادامه سنتی پیش‌تاریخی است:

در شرایط مختلف بی‌تغییر بودن از احتمالات نیست
ما می‌توانیم نکته‌سنج باشیم. سازه‌ها، حیوان و/یا ماشینند سازه‌ها
ارتباط و/یا کنترلند. هر دو به پیام نیاز دارند. و پیام چیست، پیام
زنجیره متوالی رویدادهای قابل‌سنجش در زمان است

تولد هوا،

تولد باران

وضعیتی بین آغاز و پایان

بین تولد و آغاز

لأنه متعفن دیگر

تغییر است، تنها خود را بازنمایی می‌کند . . . (لمان، ۲۰۰۶: ۵۴۲)

در پدیدارشناسی مرلو-پونتی، ادراک یعنی توالی و تزلزل، بدین مفهوم که ذهن بی‌وقفه در معرض داده‌های پراکنده و بی‌شکل قرار می‌گیرد و می‌باید دمام بین داده‌ها انتخاب و پردازش کند. در این روند گزینشی، ادراک از انسان به حیوان و ماشین و هر آنچه داده‌ها منتقل کند تبدیل می‌شود؛ برای مثال، گذار از غرایز، مانند گرسنگی، به دنیای فناوری، مانند رسانه‌ها، انسان را در صیوریت محض رها می‌کند، گذاری سریع از داده‌ای به داده‌ای دیگر، از ادراکی به ادراکی دیگر. انسان با توهم پیوستگی داده‌ها و توانایی‌اش در درک محیط به‌سر می‌برد. این درک خیالی، محصول روند گزینش و حذف برخی از داده‌ها است؛ منتخب‌ها به‌سطح آگاهی و حذف‌شدگان به‌قعر ناخودآگاه، همان فراخود، همان دیگری در خود، راه می‌یابند.

ساحت دیگری که در پدیدارشناسی مرلو-پونتی و بوئیقای اولسون باید بدان پرداخت، تجربهٔ تناوری است که ارتباطی تنگاتنگ با تاریخ دارد. مرلو-پونتی از نقش کلیدی بدن-سوژه یا فضای ادراک پرده برمی دارد. او بدن را نوعی تجربهٔ خلق فضا قلمداد می کند که در هر خرده همکنشی با ابژه ها، جنس، بعد و ماهیتش دگرگون می شود. پس مراد از بدن، فضایی در حال نوسان است: «سوژه ای دیگر و رای من جولان می دهد، پیش از من، که فضای مرا در خود مرزبندی می کند. فضا و ادراک، تولد انسان را رقم می زند» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۲۹۶). سوژه دارای تن، می تواند آگاهی بسازد. احساس یا همان «نخستین تماس با بودن»، از قبل فضا دار است؛ پس هر احساس نوعی ساخت فضا است: «حس، ماده ای ساکن و یا لحظه ای انتزاعی نیست، بلکه ساختار آگاهی است. آگاهی، ساختن فضا و در فضا بودن است» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۴۳۷). از این رو، اولسون شاعر فضاهای شهری و باستانی، سنتی و مدرن می شود، تاریخنگار معابد و آسمانخراش ها، تا نشان دهد ساختار خود آگاهی با حس مسلم بودن جسم در فضا، خلق نمی شود. در شعر او، در «زنجیرهٔ متوالی رویدادهای قابل سنجش در زمان»، بدن-سوژه حس های مختلف را پشت سر می گذارد؛ «هوا» و «باران» را احساس می کند. اما در این توالی، «تولد» و «آغاز» را می جوید، همان فرا آگاهی و دیگری در پس ذهن خود آگاه. گویی حسگری جسم، جزئی از تاریخ است: در مسلک اولسون، تجربهٔ تنیت، امری تاریخ ساز است و هم سنگ سخنرانی های مائو و مومیایی های کشف شده در پرو می تواند بر هویت تأثیر بگذارد. باید اشاره کرد مرلو-پونتی فلسفه را به سوی جسم و تجربهٔ تناوری سوق می دهد. تن، «سوژه ای طبیعی است که ابعاد زیستی و تجربی بودن در دنیا را باز نمایی می کند»: «بدن همواره چیزی فرای خویش است؛ جنسیت و آزادی، طبیعت و فرهنگ؛ بدن قائم به خود و در عین حال وابسته به دیگری است» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۲۳۱). در حقیقت، آگاهی، مانعی بزرگ بین شناخت (سوژه) و ابژه است. پس بدن-سوژه در زمان وجود می یابد و تنها در ارتباط با دیگری نقش می پذیرد. این تعریف مرلو-پونتی از «بیناسوژه» است؛ «دگرشکلی و واتنش گذشته و حال برای گشایش عرصه به سوی آینده ای از تکرارهای خلاقانه» (مرلو-پونتی، ۲۰۱۰: ۷۶). پس بدن-سوژه در «کنش با سایر سوژه ها و با بار گذشته به سوی آینده قدم برمی دارد که در نهایت فراموشی ابتدا و آغاز را منجر می شود» (همان). پس ادراک نوعی تغییر در ثبوت و ثبوت در تغییر است؛ نوعی نوسان بین فعل و انفعال، ساخت و سکون. سازوکار آگاهی بر پایهٔ تناوری بیناسوژه ای چنین است: تجربه و لمس ابژه ها که از فیلترهای جنسیت، زبان، نژاد، فضا و مکان عبور می کند. هر یک از این فیلترها در کنار تزلزل و سیل داده ها، سوژه را به بدن-

سوژه‌ای در حال گسیل تبدیل می‌کند. پس «بودن در دنیا»، تلاقی بین «بدن عینی» و «آگاهی» نیست، بلکه «دیدگاهی پیش‌عینی» است که تفاوت بین «اول شخص» و «سوم شخص» (دیگری) (لندز، ۲۰۱۳: ۲۹) را نفی می‌کند و «من» را مجذوب دیگری می‌کند: من را دیگری می‌کند.

مصادق گویای تجربه تنیت و فضاآوری را می‌توان در این سطرهای شعر اولسون

جستجو کرد:

یک مرده نه بلکه بسیار

تجمع نه بلکه تغییر، بازخورد ثابت می‌کند، بازخورد قانون است

هیچ کس دو بار پا در یک رودخانه نمی‌گذارد

آن‌گاه که آتش می‌میرد هوا هم می‌میرد

هیچ کس یکی باقی نمی‌ماند و نیست

حوالی یک ظاهر، یک الگوی مشترک، هزاران ظاهر و الگو می‌پروریم. (لمان، ۲۰۰۶: ۵۴۱)

موتور تجربه تن، با قانون «بازخورد» و واکنش به حرکت درمی‌آید، به پیش رانده می‌شود و فضایی را خلق می‌کند که لحظه به لحظه در حال انقباض، انبساط، تکثیر و تغییر است. این فضای ادراکی - شناختی که ملغمه‌ای از داده‌های حواس، پردازش‌گزینشی ذهن، اعمال نفوذهای ناخودآگاه، خاطرات رنگ‌باخته، رویاهای آینده و هزاران «ظاهر» و سطح است، تناوری به سبک مرلو-پونتی را نشان می‌دهد. پس تنیت در همسایگی ابژه‌ها، مدام دستخوش دگردیسی می‌شود و «هزاران ظاهر و الگو» بر آن نقش می‌بندد. مرلو-پونتی با رویکرد تناورانه‌اش، ابعادی جدید به پدیدارشناسی هوسرلی و رابطه منجمد و صرفاً دوسویه بین سوژه و ابژه می‌افزاید. در مکتب سنتی پدیدارشناسی، تجربه بدن نادیده گرفته شده، گویی یکپارچگی و قوام تن سوژه در رویارویی با ابژه‌ها، لازم‌الوجود و قطعی است، گویی سوژه بدون میانجی‌گری بدن، ابژه‌ها را پردازش می‌کند. در این نگرش، بدن نیز ابژه‌ای برای ذهن سوژه‌وار و دستوراتش است. اما تجربه سوژه از ابژه، از پهنه تنیت گذر می‌کند و دچار گسست و بی‌توانی می‌شود.

راوی شعر اولسون نیز در ابتدا با بهیاد آوردن «فردیناند» و مرغان ماهیخوارش، بهمیقات با تناوری می‌رود. بدین مفهوم که این خاطره، این ابژه، فضایی را برپا می‌کند که در آن جسم به‌قعر زمان و مکان کشانده می‌شود و به‌همنشینی با اساطیر و «مردگان» می‌نشیند و ایماژها و صداهایی را تجربه می‌کند که به‌واسطه‌شان دیگر نمی‌تواند از بندبند وجودش اطمینان داشته باشد، برای مثال می‌توان به‌این موارد اشاره کرد: صدای زنی از قبایل آرتک که کودکش را در رودخانه غسل می‌دهد و می‌گوید: «مار (شیطان) دور شو»، تصویر «مردگانی که ایستاده دفن شده‌اند» (لمان، ۲۰۰۶: ۵۴۲)، انعکاس سخنرانی‌های مائو و رنگ آبی پرندگان، «ردای تیره کیشیان و موهای کثیف آلوده به‌خونشان» که در پی «طلا»ی (همان: ۵۴۱) به‌کاررفته در مجسمه‌های مایایی‌اند. بدین ترتیب، تنیت راوی و خواننده در لایه‌های حسی و تاریخی/اساطیری سرگشته می‌شود. حال بدن-سوژه‌ای جان می‌گیرد که به‌قول اولسون باید بی‌درنگ «توجه»ش (همان: ۵۴۰) را از ابژه‌ای به‌ابژه دیگری معطوف کند و هرگز از خودوسازی نهراسد. پس در شعر اولسون، فضای تن با انفعال و رابطه انعکاسی با دنیای پیرامون شکل نمی‌پذیرد، بلکه با دریافت، خلق، بازخلق و چینش محرک‌ها و انگیزش‌هایی که به‌تاریخ و اسطوره متصلند، به‌وجود می‌آید. پس بدن-سوژه، ابزار ارتباط با جهان است، بدنی که «هم حس‌گر و هم محسوس است» (مرلو-پونتی، ۲۰۰۵: ۲۵۷) و همین امر باعث می‌شود شفافیت و معنا از این ارتباط رخت ببیند.

نتیجه

این مقاله به‌واکاوی پدیدارشناختی بوطیقای اولسون از منظر اندیشه مرلو-پونتی پرداخت. «ادراک» و «بدن-سوژه» به‌عنوان دو مفهوم کلیدی در فلسفه مرلو-پونتی برای تحلیل صنعت شعری اولسون به‌کار بسته شدند. اولسون شاعری است که گفتمان در باب ادراک و هویت پسامدرن را بدون بازی بین اسطوره و تاریخ، داستان و واقعیت ممکن نمی‌داند. در این کشاکش، تجربه تن و تنانگی است که ادراک را هرچه بیشتر متزلزل و تکیه‌ناپذیر می‌سازد، بدین مفهوم که اولسون تاریخ را داده‌ای برای ذهن در نظر می‌گیرد که از فیلتر بدن و حواسش، ذهن ناخودآگاه، خاطرات، رویاها و انگیزش‌ها عبور می‌کند. این گذار، تاریخ را امری ادراکی و ادراک را امری تاریخی می‌سازد. ادراک به‌موقعیت، زمان و مکان، اسطوره‌ها و کهن‌الگوها، داده‌های حواس و طیف گسترده‌ای از عوامل ارادی و غیرارادی، تصادفی و ازپیش‌طراحی شده وابسته است. پس اولسون ادراک پسامدرن را تجربه‌ای تنانه، تاریخی و موقعیتی ترسیم می‌کند.

سوژه با مشاهده موقعیت، خود را استنباط نمی‌کند، بلکه با حضور فعال در آن به ادراک می‌رسد. بدن - سوژه نیز در مرز بین ابژه و ادراک جای دارد، چراکه تفاوتی بین آنکه ادراک می‌کند و آنچه درک می‌شود، وجود ندارد.

منابع:

- Cook, Jon. *Poetry in Theory: An Anthology 1900-2000*. Wiley, 2004.
- Davenport, Guy. "Scholia and Conjectures for Olson's 'The Kingfishers'." *Boundary 2*, vol. 2, no. 1/2, 1974, pp. 250-262.
- Ferguson, Margaret, et al., editors. *The Norton Anthology of Poetry*. W. W. Norton & Company, 2005.
- Fusar-Poli, P. and G. Stanghellini. "Maurice Merleau-Ponty and the 'Embodied Subjectivity'." *Medical Anthropology Quarterly*, vol. 23, no. 2, 2009, pp. 91-3.
- Greenspan, Cory R. "Charles Olson: Language, Time and Person." *Boundary 2*, vol. 2, no. 1/2, 1974, pp. 340-357.
- Hatlen, Burton. "Kinesis and Meaning: Charles Olson's 'The Kingfishers and the Critics'." *Contemporary Literature*, vol. 30, no. 4, 1989, pp. 546-572.
- Khatat, Nasrindokht & Amnkhani, Issa. "Adabiyat va Falsafey-e Vojoudi (Existentialism and Literature)". *Pazhouhesh-e Adabiat-e Moaser-e Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 13, no. 45, 1387/2008, pp. 47-64.
- Landes, Donald A. *The Merleau-Ponty Dictionary*. Bloomsbury, 2013.
- Lehman, David, editor. *The Oxford Book of American Poetry*. Oxford University Press, 2006.
- Marratto, Scott L. *The Intercorporeal Self: Merleau-Ponty on Subjectivity*. State University of New York Press, 2012.
- Maud, Ralph. *What Does Not Change*. Associated University Presses, 1998.
- Merleau-Ponty, Maurice. *In Praise of Philosophy and Other Essays*. Translated by John O'Neill, Northwestern University Press, 1988.

—————. *Institution and Passivity: Course Notes from the Collège de France*. Translated by Leonard Lawlor, Northwestern University Press, 2010.

—————. *Phenomenology of Perception*. Translated by Colin Smith, Routledge, 2005.

Merrill, Thomas F. “The Kingfishers’: Charles Olson’s Marvelous Maneuver.” *Contemporary Literature*, vol. 17, no. 4, 1976, pp. 506-528.

Rothenberg, Jerome. “Ethnopoetics & (Human) Poetics.” *Conjunctions*, no. 6, 1984, pp. 232-240.

Samkhaniyani, Ali Akbar. “Tahlil-e Negarey-e Padidarshenasi dar Shenakhtshenasi Shazdeh Kouchoulou (An Analysis of Husserl’s Phenomenological Theory in *The Little Prince*)”. *Pazhouhesh-e Adabiat-e Moaser-e Jahan [Research in Contemporary World Literature/ Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 18, no. 1, 1392/2013, pp. 95-112.

Stimpson, Catherine R. “Charles Olson: Preliminary Images.” *Boundary 2*, vol. 2, no. 1/2, 1974, pp. 151-72.