ساختار افق
در شعر معاصر فرانسه

میشل کولو

گزینش و ترجمه:
دکتر مرتضی بابک معین

تهران
۱۳۹۷

سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)
پژوهشکدهٔ تحقیق و توسعهٔ علوم انسانی

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
پیشگفتار مترجم	۱
دربارهٔ مؤلف	۳
مقدمهٔ مترجم	۶
فصل اول: شعر مدرن و ساختار افق	۲۷
مقدمه	۲۷
ساختار افق	۳۳
امر دیدنی و امر نادیدنی	۳۵
از افق‌های چیز تا افق جهان	۳۶
دورنما و تجسدیافتگی	۴۳
فصل دوم: ابعاد نمادین منظره	۵۴
مفهوم «منظره» در نقد مضمونی	۵۴
فصل سوم: افق تخیلی	۷۱
افق و مدرنیته	۷۱
افق گم‌شده	۷۲
افق بازیافته	۷۹
فصل چهارم: منظره و شعر، از رمانتیسم تا روزگار ما	۸۷
مقدمه	۸۷
افق و تخیل	۹۴
فصل پنجم: فضا و شعر	۱۱۰
معرفی	۱۱۰
از معنای فضا تا فضای معنا	۱۱۴

عنوان	صفحه
فصل ششم: شعر و دیگربودگی	۱۲۲
دیگری در همان	۱۲۲
فصل هفتم: شعر، منظره و احساس	۱۳۵
مقدمه	۱۳۵
احساس در مقابل ادراک	۱۳۹
به ساحل برویم	۱۴۰
والری و احساس	۱۴۳
فصل هشتم: مضمون در نقد مضمونی	۱۴۷
مقدمه	۱۴۷
عناصری برای تعریف مضمون	۱۴۸
فصل نهم: مصاحبه با میشل کولو	۱۶۳
کتاب‌شناسی	۱۷۰

پیشگفتار مترجم

پس از دو دهه تدریس در حوزه ادبیات و نقد ادبی و سال‌ها تحقیق در زمینه نقد مضمونی که خاستگاه آن را باید مکتب ژنو به حساب آورد، مصمم شدم کتابی در این حوزه تألیف کنم. به یاری خدا این کتاب با عنوان *نقد مضمونی، آرا، اندیشه‌ها و روش‌شناسی ژرژ پوله* در سال ۱۳۸۹ منتشر شد. در این کتاب سعی کردم ضمن اشاره به خاستگاه‌های فلسفی و ادبی نقد مضمونی و همچنین شرح و بسط اصول بنیادی این نقد، به معرفی اندیشه‌های یکی از بنیادگذاران این نقد یعنی ژرژ پوله بپردازم. با ادامه کندوکاو در این حوزه و تمرکز بیشتر فعالیت‌های شخصی و دانشگاهی‌ام در جهت شناساندن نقد مضمونی و خصوصاً بنیادهای اندیشه ژرژ پوله تصمیم گرفتم دست به کار ترجمه یکی از کتاب‌های این منتقد فرانسوی با عنوان آگاهی نقد بزنم. با لطف و یاری خدا در سال ۱۳۹۰ این کتاب با همین عنوان به چاپ رسید. ویژگی اساسی این کتاب این است که پوله به عنوان منتقد دست به نقد منتقدان و نویسندگان متفاوتی می‌زند، اندیشمندانی مانند، مارسل ریمون، آلبرت بگن، ژان‌پیر ریشار، ژان استاروبنسکی و ژان روسه که خود از بنیادگذاران اصلی این حوزه از نقد به شمار می‌روند و یا منتقدان و متفکران دیگری که اندیشه‌های آن‌ها به نوعی به صورت ایجابی و سلبی در فهم نقد مضمونی مؤثرند، از مادام دواستال تا بودلر، از پروست تا سارتر و بارت.

از جمله منتقدان دیگری که در این حوزه در سال‌های اخیر فعالیت‌های چشمگیری داشته و توانسته است علی‌رغم حملاتی که به نقد مضمونی می‌شود، همچنان آن را پا بر جا نگاه دارد، میشل کولو است. این شاعر و منتقد فرانسوی که به شدت متأثر از اندیشه‌های استاد خود، ژان‌پیر ریشار است، توانسته همچنان پرچم نقد

مضمونی را در فضای نقد فرانسه برافراشته نگاه دارد. از جمله ویژگی بدیع اندیشه میشل کولو این است که او نظریه فلسفی «ساختار افق» هوسرل را در حوزهٔ ادبیات و نقد ادبی مطرح می‌کند. در اندیشه کولو این اصطلاح با مفهوم «منظره» که از جمله مفاهیم بنیادی اندیشه مرلو-پونتی است پیوند خورده و یکی از ارکان اصلیِ نقد او را شکل می‌دهد.

اهمیت و بداعت اندیشه‌های کولو در حوزه نقد مضمونی من را بر آن داشت که در دوره‌های کارشناسی ارشد و دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فرانسه و همچنین در کلاس‌های نقدِ خود در رشته پژوهش هنر فعالیت خود را بر معرفی و تدریس اندیشه‌های این منتقد فرانسوی متمرکز کنم. در سال‌های اخیر، به عنوان علاقه‌مند و معلمی که خود را همیشه یک دانشجو می‌داند، مدام دغدغه تألیف کتابی در خصوص اندیشه‌های کولو یا ترجمهٔ اثری از او را داشتم. تا این که بالأخره تصمیم گرفتم دست به ترجمه بزنم، اما نه ترجمه یک اثر واحد، بلکه ترجمه قسمت‌هایی از فعالیت‌های او (چه در قالب یک اثر، چه در قالب یک مصاحبه یا مقاله)، که در آن‌ها کولو ضمن شرح و بسط نظریه «ساختار افق» و «منظره» و پیاده‌سازی این نظریه‌ها درشعر فرانسه، پایه‌ها و اصول نقد خود را معرفی کرده است. هدف غایی من در این ترجمه این بوده است که علاقه‌مندانِ حوزه‌های نقد ادبی و هنری و پژوهشگرانی که شور و شوق آشنایی با نظریه‌های جدید را دارند، ضمن آشنایی با این نظریه‌ها بتوانند آن‌ها را در متون ادبی فارسی پیاده کنند تا بیش از پیش غنای ادبیات فارسی و متون ادبی آن بر همگان آشکار شود. امیدوارم چنین شود.

مرتضی بابک معین

تیرماه ۱۳۹۷

دربارهٔ مؤلف

میشل کولو متولد سال ۱۹۵۲ میلادی است. او در دانشگاه سوربن و اکول نرمال سوپریور ادبیات و فلسفه می‌خواند و درست در زمانی که فضای ادبیات و شعر زیر سیطرهٔ ساختارگرایی و الگوی «متن بسته» قرار داشت، شروع به نگارش آثار خود کرد. او برای رهایی از سیطرهٔ نگاه ساختارگرایی، به پدیدارشناسی روی آورد و با تأثیرپذیری از اندیشه‌های هوسرل و مرلوـپونتی نگاه تازه‌ای به شعر و به‌خصوص شعر نیمهٔ دوم قرن بیستم انداخت. او با الهام از مفاهیم «ساختار افق» که از جمله بنیادهای فلسفهٔ هوسرل در خصوص ادراک است، همچنین مفهوم «منظره» که از مرلوـپونتی به عاریت گرفت به تجزیه و تحلیل شعر معاصر فرانسه پرداخت.

هدف اصلی کولو فهم چگونگی ارتباطی است که بین زبان (واژه)، (من نویسنده) و تجربهٔ حسی (جهان)، برقرار می‌شود و در این راستا از اندیشهٔ مرلوـپونتی بهره می‌گیرد. در تضاد با بنیادهای اندیشهٔ ساختارگرایی که مبتنی بر اعتقاد به خودبسنده‌بودن جهان زبانی است، مرلوـپونتی زبان را نظامی بسته و خودبسنده نمی‌داند: از منظر او زبان ما را به جهان بیرون از خود گشوده می‌کند. در نگاه ساختارگرایی زبان واقعیتی خودارجاع است که این خودارجاعی به آن قدرتی معنوی می‌دهد: زیرا زبان به‌خودی‌خود جهانی می‌شود که می‌تواند چیزها را در خود جای دهد، البته پس از این که آن‌ها را به مفاهیم و معانی تبدیل می‌کند.

نویسنده با کار بر روی مادهٔ نشانه‌های زبانی به دنبال ساخت شبکه‌ای از ارتباطات منسجم بین نشانه‌های زبانی است، آن‌گونه که او با نفی معانی ازپیش تعین‌یافته، واژه‌های زبان را به سخن‌گفتن به چیزهایی وامی‌دارد که هرگز از آن‌ها سخن نگفته، و در خصوص آن‌ها سکوت اختیار کرده بود: یعنی همان تجارب

حسی و زیسته. کولو یکی از ویژگی‌های اساسی ادبیات مدرن را همین برخورد و تلاقی بین پژوهش‌های ساختی و فرمال از یک‌سو و این تجارب حسی و زیسته از سوی دیگر می‌داند.

پدیدارشناسی این امکان را به کولو می‌دهد تا به مسئلهٔ تثبیت امر حسی در متن بیندیشد و برای تجزیه و تحلیل آن متوسل به روش‌های نقد مضمونی شود، نقدی که به اعتقاد او بارزترین نماینده‌های آن ژان‌پیر ریشار و ژرژ پوله هستند.

از منظر میشل کولو بین اندیشه و نظریات مرلو-پونتی در خصوص ادبیات و نقد مضمونی که در سال‌های ۱۹۵۰ در فرانسه مطرح می‌شود قرابت‌های بسیاری وجود دارد. او به شکلی گسترده و تقریباً در تمامی آثار خود بارور بودن اندیشه‌های مرلو-پونتی در حوزهٔ نقد ادبی را به‌خوبی مطرح کرده است. از نظر کولو، نقد مضمونی تنها یک روش نمونه جهت تجزیه و تحلیل درهم‌آمیختگی معنا با امر حسی است، یعنی آنچه که دقیقاً در قلب اندیشه‌های مرلو-پونتی و تجربهٔ ادبی وجود دارد.

اما مسئله این است که دادن اهمیت به معنا به معنی به فراموشی سپردن شکل و صورت نیست. در واقع، ایرادی که بر ساختارگرایان می‌توان گرفت نه بهادادن به شکل و صورت، بلکه محبوس کردن آن در خود و جدا کردن آن از معناست. از منظر کولو برای مرلو-پونتی و نقد مضمونی معنا اساساً از صورت‌بندی آن جدا نیست، و اساساً تجربهٔ زیسته هرگز به مثابهٔ یک دادهٔ خام آشکار نمی‌شود، بلکه همیشه در ساختارهایی حامل معنا تثبیت می‌گردد. در واقع، مفاهیم شکل و ساختار آن‌گونه که مرلو-پونتی به آن‌ها می‌پردازد، مفاهیمی هستند که امکان فهم ارتباط و همبستگی معنای ادراکی و معنای زبانی، و هم‌راستایی سطح محتوایی و سطح بیانی اثر ادبی را فراهم می‌کنند.

همان‌گونه که اشاره شد، مفهوم «منظره» یکی از مفاهیم بنیادی و مورد علاقهٔ میشل کولو است. این مفهوم را باید «استعاره‌ای زنده» دانست، مفهوم استعاری که فراتر از آن‌که صرفاً یک عنصر بلاغی باشد، یک اندیشه، یک تجربهٔ زیسته را در خود آشکار می‌کند. مرلو-پونتی معتقد است نوشتار با تولید نظامی از نشانه‌ها و با

آرایش و چینش درونی خود، منظرهٔ یک تجربهٔ حسی و زیسته را ترسیم می‌کند. ژان‌پیر ریشار نیز منظرهٔ یک نویسنده را مجموعهٔ عناصر حسی می‌داند که شکل‌دهندهٔ ماده و اساس و بنیاد تجربهٔ خلاق اوست، فضای معنایی و زبانی که منتقد می‌کوشد انسجام واحد و نظام منسجم آن را آشکار کند. منظره، در برداشت عامی که از آن وجود دارد، یک تجربهٔ حسی را با صورت‌بندی آن پیوند می‌زند، زیرا منظره، هم به معنی گسترهٔ یک منطقه است که از یک جنبه آن را مشاهده می‌کنیم و هم بیان بازنمود تصویری آن است؛ منظره همچنین تصویری از جهان را به فعالیت یک آگاهی تجسدیافته پیوند می‌زند: در واقع، منظره، همان منطقه است آن‌گونه که در نگاه یک سوژه ظاهر می‌شود، سوژه‌ای که زاویهٔ دید او منظره را به صورت یک کل واحد که دارای شکل و معناست نظام می‌بخشد. در واقع، همهٔ این ویژگی‌ها در برداشتی که ریشار و مرلو-پونتی از این واژه دارند لحاظ شده است، واژه‌ای که بسیار فراتر از یک استعاره، در اندیشهٔ آن‌ها جایگاه یک مفهوم بنیادی را پیدا می‌کند.

ژان‌پیر ریشار معتقد است همه‌چیز با ادراک حسی آغاز می‌شود و نویسنده در بطن جهان حسی منظرهٔ حقیقی خود را جست‌وجو می‌کند. این اندیشه با تجربهٔ درونی که صرفاً در فضای زبان و آگاهی جدا از جهان بسط یافته و آشکار می‌شود، تضاد مطلق دارد. مرلو-پونتی بر تجربهٔ بیرونی تأکید می‌کند و نویسندگانی مانند کلود سیمون را ستایش می‌کند، نویسنده‌ای که معتقد است کسی که دست به نگارش می‌زند کسی است که جهان را حس کرده و زیست می‌کند یا فرانسیس پونژ را ارج می‌نهد، شاعری که خود را تبیین‌کنندهٔ اندیشه‌ها و ایده‌هایی می‌داند که از ادراکی حسی منشأ می‌گیرند.

مقدمهٔ مترجم

در تضاد با شناخت علمی که جنبه‌ای عینی و ابژکتیو دارد، شناختی که سوژهٔ انسانی را از جهان جدا کرده، آن‌ها را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد ـ آنچه که یکی از ریشه‌های اصلی آن را باید در اندیشهٔ رنه دکارت[1] جست‌وجو کرد ـ می‌توان به گونه‌ای دیگر از ارتباط بین سوژه و ابژه (جهان) اشاره کرد؛ ارتباطی که مرلو-پونتی[2] آن را در قالب جمله‌ای زیبا و پر معنی بیان می‌کند: «هر آنچه از جهان می‌دانم، از چشم‌انداز خودم به بعد شکل می‌گیرد».[3] این جمله به‌خوبی تفاوتی را که در اندیشهٔ میشل کولو[4] میان «منطقه»[5] و «منظره»[6] وجود دارد شرح می‌دهد. «منظره» از نگاه میشل کولو، «منطقه» یا گسترهٔ جغرافیایی نیست، بلکه قسمتی از جهان است که از منظری خاص به آن می‌نگرد. از همین روی فضایی حس‌شده و کاملاً انتزاعی و سوبژکتیو است. بنابراین ارتباط حسی من با جهان آن‌گونه که در «تجربهٔ منظره»[7] مطرح می‌شود، ارتباط سوژه‌ای نیست که در مقابل ابژهٔ بیرونی قرار دارد، بلکه ارتباط سوژه‌ای است که به‌عنوانِ جزئی از جهان با آن در ارتباط است، تعاملی دائمی و پیوسته بین درون و بیرون، بین من و آن وجه «غیریت» بیرون از من. این درهم‌تنیدگی سوژه و ابژه از اندیشه‌های بنیادی و جوهری مرلو-پونتی در اثر امر

1. René Descartes
2. Merleau-Ponty
3. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, "bibliothèque des idées", 1954, p. II.
4. Michel Collot
5. Pays
6. Paysage
7. Expérience du paysage

دیدنی و امر نادیدنی[1] محسوب می‌شود، آنچه که می‌توان آن را کوژیتوی پیشاتأملی[2] دانست، کوژیتویی که در تضاد با کوژیتو انعکاسی دکارتی، از فضا و بافتی که در آن قرار دارد جدا نیست. مرلو-پونتی می‌نویسد: «این درهم‌آمیختگی با جهان که هر صبح به محض گشودن چشم‌هایم برایم از سر گرفته می‌شود، این جریان زندگی ادراکی و حسی بین من و جهان [...]، از صبح تا شب بی‌وقفه همچنان جاری است».[3]

معنای منظره را الزاماً نباید حاصل تجزیه و تحلیل منطقی و مبتنی بر اندیشهٔ عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن دانست، بلکه این معنا برآمده از درک و فهم این درهم‌تنیدگی حسی و شهودی است. آنچه مرلو-پونتی آن را «اندیشهٔ افق»[4] می‌نامد.

در «تجربهٔ منظره»، ما منظره را به نظاره نمی‌نشینیم، بلکه آن را از درون حس می‌کنیم. در این تجربه، سوژه هرگز، لزوماً، در مقابل منظره و در وضعیت یک مشاهده‌گر ساکن و منفعل قرار نمی‌گیرد؛ بلکه منظره یک «فضای زیسته» یا یک مکان «تجربهٔ احساسی» است، که لزوماً حضور سوژه در فضا را ایجاب می‌کند. همهٔ ارزش‌های هیجانی، احساسی و عاطفی در منظره به شکلی بالقوه وجود دارد. از همین رو، منظره به همان اندازه که پدیده‌ای بیرونی است، درونی نیز به حساب می‌آید. حس کردن را باید ارتباط و تعاملی زنده و حیاتی با جهان دانست، ارتباطی که جهان را به مثابهٔ مکان درونی، شهودی و آشنای زندگی‌مان، بر ما حاضر کرده، آن را به شکل تصویری درونی ارائه می‌دهد.

از همین رو، نباید جملهٔ پر معنی آمی‌یل[5] را که هر منظره را یک حالت

---

1. Le visible et l'invisible

۲. Cogito préréflexif؛ یعنی دریافت ما از جهان که شهود بی‌واسطهٔ چیزها و خود جهان است.

3. Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, "bibliothèque des idées", 1964, p. 57.

4. La pensée d'horizon

۵. Henri-Frédéric Amiel؛ نویسنده و فیلسوف سوئیسی قرن نوزدهم که به دلیل یادداشت‌های روزانه‌ای که برخی آن را شامل هفده هزار صفحه می‌دانند مشهور است. یکی از جملات معروف آمی‌یل این است: «هر منظره یک حالت روحی است».

روحی می‌دانست، به صورت یک‌طرفه و ساده تفسیر نمود، یعنی آن را تنها به معنای بیرون‌ریزی و فرافکنی جهان درونی و انتزاعی سوژه در جهان در نظر گرفت، و یا به بیان ساده‌تر جهان را صرفاً آیینه و بازتاب جهان درونی و انتزاعی خود به حساب آورد. باید ارتباط منظره و حالت روحی سوژه را دوسویه تعبیر نمود. از یک‌سو این ارتباط، فرافکنی جهان انتزاعی، درونی و احساسی سوژه بر جهان بیرونی است، و از سوی دیگر بیان طنین جهان در آگاهی سوژه. در واقع، «تجربهٔ منظره»، به سوژه این احساس را می‌دهد، که از جهان است و جزء لاینفکی از آن (بی‌آن‌که آن‌ها را در مقابل هم قرار دهد). از همین روی، «تجربهٔ منظره» که مبتنی بر ارتباط دوسویه و درهم‌تنیدگی سوژه با جهان است، فراتر از اندیشهٔ رمانتیک است، اندیشه‌ای که به صورت یک‌سویه، جهان را صرفاً آیینه و محل بازتاب جهان درونی و حالت روحی سوژه می‌داند. در «تجربهٔ منظره»، تمایزی میان آگاهی و جهان وجود ندارد (این ادعا ریشه در اندیشهٔ مرلو-پونتی دارد، آن‌جا که از آگاهی تجسدیافته صحبت می‌کند). این وحدت و درهم‌تنیدگی برای سوژه این احساس را به ارمغان می‌آورد که او از جهان است و جزء ذاتی آن به شمار می‌رود. از همین روی، مفهوم «احساس ـ منظره» نه متعلق به سوژه است و نه ابژه، بلکه از برخورد و تعامل آن‌ها با یکدیگر زاده می‌شود. این درهم‌تنیدگی میان آگاهی و جهان، میان سوژه و ابژه، سبب می‌شود که ما «اندیشه ـ منظره»[1] را اندیشه‌ای بدانیم، که انسان و چیزها در آن مشارکت دارند.

این اندیشه را می‌توان در تجربه‌ای که شارل بودلر[2] در آغاز اثر خود، یعنی *اعترافات هنرمند* مطرح کرده است جست‌وجو کرد:

> شعف بزرگی است، لذت غرق کردن نگاه در وسعت بی‌کران آسمان و دریا! تنهایی، سکوت، پاکی بی‌نظیر آسمان ! بادبان کوچک لرزان در افق، بادبانی که با کوچکی و انزوایش، هستی لاعلاج مرا تقلید می‌کند، آهنگ موزون امواج، هر آنچه هست با من اندیشیده می‌شوند، یا من با آن‌ها می‌اندیشم (زیرا در عظمت و شکوه رؤیاپردازی، من بی‌درنگ رنگ می‌بازد!)[...]

1. La pensée-paysage

۲. Charles Baudelaire؛ شاعر نام‌آور قرن نوزدهم فرانسه.

اینجا صحبت از اندیشهٔ پیشاتأملی و پیشاگفتمانی[1] است، آن‌جا که سوژه با جهان یکی می‌شود و با آن وحدت پیدا می‌کند. این «تجربهٔ حسی» را نمی‌توان با توسل به مفاهیم و گفتمان منطقی ترجمه کرد، بلکه با زبانی حسی، موسیقی‌وار، نقاشی‌گونه و چشم‌نواز، قابلیت انتقال پیدا می‌کند. سزان[2] هم وقتی می‌گوید منظره در من اندیشیده می‌شود و من آگاهی آن هستم، به نوعی همان جملهٔ بودلر را بازتاب می‌دهد. مرلو-پونتی این درهم‌تنیدگی را این‌گونه توصیف می‌کند: «منی که آبی آسمان را غور و نظاره می‌کنم، در مقابل آن سوژه‌ای بی‌جهان نیستم، من آن را در اندیشه‌ام به تملک خود درنمی‌آورم، من در جلوی آن ایدهٔ امر آبی را گسترده نمی‌کنم، من خود را در آن رها می‌کنم، در رمز و راز آن فرومی‌روم، آن در من اندیشیده می‌شود، من خود آسمانی می‌شوم که در خود جمع شده، در خود فرورفته، برای خود شروع به زیستن می‌کند».[3]

«تجربهٔ منظره» مستلزم وجود سوژه‌ای است که در خود فرو نرود (اینجا با تضاد آگاهی انعکاسی دکارتی مواجه می‌شویم)، بلکه برعکس، به بیرون گشوده شود. از همین رو، با تأکید بر «تجربهٔ منظره»، جهان ذهنی سوژه را نباید به مثابهٔ جوهری مستقل در نظر گرفت، بلکه سوژه را باید اساساً به مثابهٔ «ارتباط»[4] قلمداد کرد. در نظر گرفتن سوژه نه به مثابهٔ جوهری مستقل، بلکه به مثابهٔ «ارتباط»، و این مهم که سوژه با نوعی طریق «هستی در جهان» خود را تعریف می‌کند و تنها از طریق ابژه‌ها خود را بازشناخته، کشف می‌نماید، از اصول بنیادین پدیدارشناسی[5] به حساب می‌آید. این اصل بنیادی ریشه در مفهوم «حیث التفاتی»[6] هوسرل[7] دارد که

1. Prédiscursive

۲. Paul Cézanne؛ نقاش فرانسوی قرن نوزدهم که از آن به‌عنوانِ یکی از نمایندگان اصلی امپرسیونیسم در نقاشی یاد می‌کنند.

3. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, "bibliothèque des idées", 1954, p. 248.

4. Relation

5. Phénoménologie

6. L'intentionnalité

7. Husserl

بر اساس آن «هر آگاهی، آگاهی به چیزی است». هوسرل با مطرح کردن مفهوم «زیست‌جهان»[1] توانست ارتباط دوسویه و متقابل میان سوژه و جهان را به شکل نظام‌مندی شرح دهد. او در خصوص این ارتباط متقابل می‌نویسد: «به مثابهٔ شخص، من آنچه که هستم می‌باشم [...] یعنی به مثابهٔ سوژهٔ جهانی که جهان در بَرَش گرفته است. مفاهیم سوژهٔ آگاه و جهان دربرگیرندهٔ آن، مفاهیمی هستند که به شکل جدایی‌ناپذیری به هم گره خورده‌اند».[2]

شاعران این ارتباط جوهری و حیاتی را به صورت شهودی درک می‌کنند. پل والری[3] در این خصوص می‌نویسد: «من آنچه که می‌بینم هستم».

در پدیدارشناسی، آگاهی اساساً به معنای «هستی در جهان» تعریف می‌شود و این که جهان آن‌گونه که هست تنها برای آگاهی‌ای که بر آن گشوده می‌شود وجود دارد؛ بنابراین اگزیستانس نوعی «برون‌شدگی» سوژه است، سوژه‌ای که به بیرون از خود فرافکنی می‌شود. از همین رو، اگزیستانس را می‌توان «پروژه»[4] و «مسیر»[5] در نظر گرفت. به بیان دیگر، شرط اگزیستانس سوژه همین فرافکنی او در محیط و فضاست، آنچه به فضامندی سوژه[6] تعبیر می‌شود. «تجربهٔ منظره»، منظره را به مثابهٔ فضایی در نظر می‌گیرد که سوژه و آگاهی او در آن گشوده می‌شود، و این اصل در تضاد با اصل فلسفهٔ دکارت قرار دارد که بین «سوژهٔ اندیشنده» و «جهان گسترده‌یافته» در مقابل آن تمایز قائل می‌شود. در واقع، اینجا در تضاد با کوژیتوی دکارتی که مبتنی بر آگاهی سوژه‌ای است که به صورت انعکاسی و در خود رونده، و بی‌عطف به جهان بیرون شکل می‌گیرد، با آگاهی گشوده به بیرون از خود سر و کار داریم. همچنان در تضاد با اندیشهٔ دکارتی، اینجا می‌توان از «فضامندی سوژه» صحبت کرد. این فضامندی با مفهوم اگزیستانس که به نوعی بیان گشودگی و برون ایستایی سوژه

1. Leibenswelt
2. Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Eliane Escoubes, t.II, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 183.
۳. Paul Valéry؛ از شاعران پرآوازهٔ نیمهٔ اول قرن بیستم در فرانسه.
4. Projet
5. Trajet
6. Espacement du sujet

است ارتباط دارد، زیرا سوژه در فضا گشوده می‌شود. «فضامندی سوژه»، ضمن زیر سؤال بردن این مسئله که می‌توان سوژه را به صورت جوهری و مستقل تعریف کرد (آنچه در اندیشهٔ دکارت وجود دارد)، او را به بیرون از خود فرافکنی و پرتاب می‌کند. به بیان دیگر، «فضامندی سوژه» سوژه را به مثابهٔ «پروژه» و «مسیر» تعریف می‌کند. در واقع مفهوم «پرتاب‌شدگی» سوژه ضمن نفیِ ماندن آگاهی در خویش و تعریف سوژه به مثابهٔ سوژه‌ای مستقل و جدا از جهان، بیان تحقق امکانات هستی سوژه در مسیر صیرورتی او است.

مرلو-پونتی در این خصوص می‌نویسد: «اندیشه هیچ‌چیز درونی ندارد، اندیشه خارج از جهان هستی ندارد» و در جای دیگر: «باید عادت کرد به فهم این که اندیشه به معنای تماس نادیدنی خود با خود نیست، باید فهمید که اندیشه، خارج از درونهٔ خلوت خود هستی دارد، در مقابل ما، نه در ما، همیشه به مثابهٔ چیزی بیرونی».[1]

از نظر مرلو-پونتی ادراک، پدیداری ذهنی نیست، بلکه ادراک را باید پدیداری «بدنی» به حساب آورد. لنگر آگاهی ما در تنی که خود در جهان قرار دارد، ما را سوق می‌دهد که برای آگاهی نوعی فضامندی قائل شویم (آنچه در نفی آگاهی انعکاسی دکارت قرار دارد). از همین رو، مرلو-پونتی آگاهی را یک «میدان» یا یک «تجربه» می‌داند. اینجا بار دیگر با نفی تمایزی که دکارت بین گسترهٔ بیرونی و اندیشه قائل بود مواجه می‌شویم. در واقع اندیشه و گستره بیرونی را باید دو روی یک سکه به حساب آورد، دو وجهی که بدون یکدیگر هستی ندارند. در واقع اگر منظره ما را به اندیشه وامی‌دارد، اندیشه نیز به مثابهٔ منظره گستره پیدا می‌کند.

ریموند رویه[2] در تضاد با کوژیتوی دکارتی که در آن دو وجه آگاهی و جهان در مقابل هم قرار می‌گیرند می‌نویسد: «باید به صورتی بسیار تنگاتنگ آگاهی و فضای واقعی را به هم نزدیک کرد، در تضاد با سنت طولانی فلسفی که از دکارت

1. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, "bibliothèque des idées", 1954, p. 213.

۲. Raymond Ruyer؛ فیلسوف فرانسوی متعلق به قرن بیستم. آثار او بیشتر به حوزه‌های فیزیک کوانتوم، بیولوژی، روان‌شناسی و سیبرنتیک می‌پردازد.

و کانت، شروع شده و به لایب‌نیتس[1] و حتی برکلی[2] می‌رسد».[3]

اگر اندیشه و فضا دو جزء به هم وابسته‌اند، از این رو است که اندیشه در فضا استقرار دارد و تنِ سوژه نقطهٔ اتصال آگاهی به جهان محسوب می‌شود؛ یعنی زاویه دیدی که از آن به بعد آگاهی به فهم جهان نایل می‌آید. هوسرل بین تنِ چیزها که در فضای عینی و مشخص قابلیت جای‌گیری و استقرار دارند، و «تن زیسته» که در پیرامون خود فضای خاص خود را خلق می‌کند تمایزی بنیادین برقرار می‌سازد. او نشان می‌دهد که ادراک چیزها در فضا نه تنها بینایی و دید ما را درگیر می‌کند، بلکه حس جنبش‌های تن را نیز فعال می‌کند. تن لنگری است که جهان بیرون را به آگاهی پیوند می‌زند. تن نقطهٔ ارتباط و اتصال دائمی است که در ارتباط و به نسبت با آن همهٔ ارتباطات فضایی آشکار و تعریف می‌شوند. بنابراین در جهان چیزهایی که ادراک می‌شوند، تن وضعیتی ویژه دارد. تن فصل مشترک میان فضا و جهان درونی و اندیشه‌ای است، و به لطف همین ویژگی واسطه‌ای آن است که خود چیزها با ویژگی عینی و پوست و گوشت‌شان بر ما آشکار می‌شوند.

از نظر مرلو-پونتی تن و جهان را باید دو رباط متداخل در یک تن واحد در نظر گرفت که در آن در هم تنیده و تافته شده‌اند.

تجربهٔ ادراکی نشان می‌دهد که تن هم می‌بیند و هم دیده می‌شود، لمس می‌کند و لمس می‌شود، هم سوژه است و هم ابژه؛ تن ما را به جهانی گشوده می‌کند که خود نیز جزئی از آن است. از همین رو، مرلو-پونتی اعتقاد دارد که تن ما از همان بافت و جنس تن جهان است یا جهان از همان جنس و بافت تن ماست. این به دلیل وجود تن است که جسم و تن جهان به آگاهی نایل می‌شود. از منظر مرلو-پونتی آگاهی در فضا جریان و وجود می‌یابد، و این مکان همان تن است. تن نقش میانجی بین آگاهی و جهان را بازی می‌کند. پل والری نیز به نقش میانجی‌گری تن در جمله‌ای کوتاه اشاره می‌کند، زمانی که اندیشه را «لحظهٔ پاسخ تن به جهان»

1. Leibniz
2. Berkeley
3. Raymond Ruyer, *La conscience et le corps*, Paris, F. Alcan, nouvelle encyclopédie philosophique, 1937, p. 63.

می‌داند.[1] در واقع پدیدارشناسی ادراک بر پایه و بنیاد همان اصل کهن ارتباط بین عالم صغیر (یعنی انسان، که خود جزئی از جهان است و در عین جزء بودن بازتاب‌دهندهٔ آن است) و عالم کبیر (جهان) بنا شده است. این درهم‌تنیدگی و در هم بافتگی میان تن و جهان و واسطگی تن بین آگاهی و فضا و محیط، امکان فهم جهان و معنا دادن به آن را فراهم می‌کند.

همبستگی تن ادراک‌کننده (مُدرِک) و جهان ادراک‌شده (مُدرَک) با «تجربهٔ منظره» به‌خوبی آشکار می‌شود، فضایی که همیشه به یک زاویهٔ دید سوژهٔ تن‌دار وابسته است. در واقع این از وضعیت تن در فضا به بعد است که در تجربهٔ حسی معنای جهان شکل می‌گیرد. به بیان دیگر جهان ادراک‌شده تنها با جهت‌گیری تن معنا پیدا می‌کند، زیرا معنا با «جهت‌گیری سوژهٔ تن‌دار به سوی...» گره خورده است.

اساساً «تجربهٔ منظره» ضمن آشکار کردن پیوستاری پنهانی که بین جهان و تن، و تن و اندیشه وجود دارد، بیان‌کنندهٔ این مهم است که تن، علاوه بر این که جایگاه و مکان احساسات و اندیشه است، طبیعت در وجود ما نیز هست، و با تن است که ما با طبیعت بیرونی تعامل و ارتباط برقرار می‌کنیم: «من قسمتی از طبیعت هستم، و مانند هر رویداد طبیعی دیگری عمل می‌کنم: من با تنم، جزئی از طبیعتم».[2]

از منظر مرلو-پونتی این در تجربهٔ ادراکی است که این ارتباط، یعنی ارتباط بین طبیعت انسانی در من، و طبیعت چیزهای بیرونی خود را آشکار می‌کند. و از همین رو معتقد است که هیچ راه اندیشیدن به طبیعت وجود ندارد مگر از طریق طبیعت ادراک‌شده، زیرا ارتباط متقابل و دوجانبه‌ای وجود دارد بین طبیعت و من؛ من به مثابهٔ موجودی حس‌کننده. بنابراین بین پدیده‌های طبیعی و فرایندهای شناختی هم‌راستایی وجود دارد. احساس و وجد و شوری که در مقابل یک منظره سوژه را فرامی‌گیرد، فراتر از این‌که تنها آن را مشارکت سادهٔ احساسی سوژه با جهان بیرون بدانیم، بیان نوعی همبستگی روح، روان و اندیشهٔ انسانی با جهان طبیعی بیرونی

1. Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1957-1961, t. XXI, p. 153.
2. Maurice Merleau-Ponty, *La nature, cours du collège de France,* Paris, le Seuil, 1994, p. 159.

است، همبستگی که ناشی از بافت و طبیعت مشترک آن‌هاست. اینجا می‌توان دیالوگی برقرار نمود بین پدیدارشناسی و علوم شناختی، آن‌جا که صحبت از شناختی مبتنی بر تن مستقر در جهان، در فضا و مکان است.

تن در ارتباطی که با محیط پیرامون خود دارد، به مثابهٔ مکان برخورد طبیعت و آگاهی در نظر گرفته می‌شود، از این رو، هم قابلیت رسیدن به فهمی انتزاعی و ذهنی از گونهٔ پدیدارشناسی را دارد، و هم قابلیت ویژگی یک رویکرد عینی و ابژکتیو، از نوع ناتورالیستی. در واقع تن، جهان انتزاعی و ذهنی آگاهی را به جهان طبیعی، عینی و بیرونی پیوند می‌زند. این تعامل بین طبیعت و فرهنگ، بیرون و درون، ذهن و عین، تنها در مسئله ادراک مطرح نمی‌شود، بلکه در ساخت «منظره» نیز متجلی می‌شود. گفتیم «منظره» هم با عامل‌ها و داده‌های طبیعی شکل داده می‌شود و هم با عامل‌های انسانی. «منظره» را می‌توان محصول مشترک طبیعت و فرهنگ در تمامی نمودهای متفاوت آن در نظر گرفت (از کشاورزی گرفته، تا نمودهای معنوی مانند نقاشی و شعر و غیره). اگر در برداشت از منظره این تبادل و تعامل بین عامل‌های طبیعی و انسانی را مورد نظر قرار دهیم، دیگر آن را هرگز مانند اکولوژیست‌ها به یک پیرامون و محیط طبیعی تقلیل نمی‌دهیم، برداشت تقلیل‌دهنده‌ای که انسان را در مقابل «منظره» قرار داده و او را حاکم و مسلط بر آن می‌داند.

در نگاه مدرنیسم به جهان، یعنی نگاهی که انسان را حاکم بر طبیعت می‌داند، انسان در خصوص طبیعت می‌اندیشد، اما نه «با آن» و «در آن». این نگاه که با ظهور علوم مدرن آشکار می‌شود (که باید یکی از پایه‌ها و بنیادهای این اندیشه را تفکرات دکارت دانست)، تمایزی بنیادین بین سوژهٔ اندیشمند و جهان گسترده‌یافته در مقابل او برقرار کرده و از این رو امکان تسلط و مالکیت انسان را بر جهان، و فرهنگ را بر طبیعت فراهم می‌کند، شکافی که با پیشرفت‌های تکنولوژیک بیشتر و بیشتر می‌شود، آن‌سان که چهرهٔ زمین تغییر می‌کند و تخریب می‌شود. تکنولوژی دریچه‌ای به جهان می‌گشاید، اما نه به جهانی واقعی، بلکه به جهانی مجازی، آن‌سان که ما را به‌شدت از

ادراک بی‌واسطه و حسی آن دور می‌کند و برداشتی از منظره را ترویج می‌دهد که در آن منظره تنها و تنها به گستره‌ای طبیعی، عینی و جغرافیایی بی‌انسان تقلیل پیدا می‌کند؛ زیرا زاویهٔ دید انسان در آن لحاظ نمی‌شود. از این رو انسان مدرن انسانی بی‌جهان و بی‌معناست، و مقصود از بی‌معنایی قطع ارتباط با «بیرون»، با «جایی دیگر»، و میل نکردن به سوی «غیریت» و «دیگربودگی» است؛ در حالی که، همان‌گونه که اشاره شد، در «تجربه منظره» با ارتباط جدیدی بین انسان و جهان روبه‌رو می‌شویم که نه نمادین است و نه قیاسی، بلکه صرفاً ادراکی ـ حسی و زیبایی‌شناختی است. تجربه‌ای که بر اساس همبستگی بین درون و بیرون و آگاهی و جهان بنیاد گذاشته می‌شود، یعنی آنچه پیشرفت‌های علمی در جهان مدرن تمایل به جدا کردن آن‌ها از یکدیگر دارند، و تمایز دکارتی بین جهان ذهن و جهان عین، بین آگاهی و جهان، شاهدی بر آن در عالم فلسفه است. به بیان دیگر علم مدرن برای عینی کردن فضا و تبدیل آن به یک گسترهٔ موزون، همگن و هندسی، از تجربهٔ حسی می‌گسلد، و از همین رو راه حاکمیت و تسلط انسان بر طبیعت گشوده می‌شود. می‌دانیم با عصر روشنگری در اروپا در قرن هجدهم، شکافی که انسان را از طبیعت جدا می‌کند عمیق‌تر می‌شود. اما باید رمانتیسم را گسستی واقعی بین مدرنیتهٔ علمی و مدرنیتهٔ هنری و ادبی بدانیم، زیرا در رمانتیسم با برگشت به احساس طبیعت، تعمق و غور درونی، هیجان و شور احساسی مواجه می‌شویم که در عصر روشنگری مفاهیمی فراموش شده بودند. بودلر این مدرنیته در هنر رمانتیک را در قالب جمله‌ای کوتاه به‌خوبی توضیح می‌دهد: «هر که سخن از رمانتیسم بزند، سخن از هنر مدرن گفته است ـ یعنی خلوص و خلوتی درونی، معنویت، رنگ و میل به امر لایتناهی».[1] از این رو، او بر نقاشی رئالیستی که صرفاً بازنمود تقلیدی از جهان بیرون است می‌تازد، هنری که از دید او در بیان جوهر هنر مدرن و تجربهٔ منظره ناتوان است، جوهری که مبتنی بر تبادل بین درون و بیرون، و سوژه و ابژه است:

اگر مجموعهٔ درختان، کوه‌ها، آب‌ها و خانه‌هایی که آن را منظره می‌نامیم زیباست،

1. "Qu'est ce que le romantisme?" in *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, t. II, 1976, p. 421.

این زیبایی از آن نیست، بلکه از من است، از جهان درونی خاص خودم، از ایده و احساسی که به آن پیوند می‌زنم. من فکر می‌کنم که هر نقاش منظره‌نگاری که نتواند یک احساس خاص را با مجموعه‌ای از مواد گیاهی و معدنی ترجمه کند، اساساً یک هنرمند نیست.[۱]

از این رو برای بودلر، هنر مدرن آفرینش اثری است که درون و بیرون، سوژه و ابژه و جهان بیرون از هنرمند و هنرمند را به هم پیوند بزند. جای تعجب نیست که تعریف مشهور بودلر از مدرنیته در ارتباطی تنگاتنگ و در عین حال مبهم با مضامین «زندگی مدرن» قرار می‌گیرد: زندگی مدرن برای بودلر به همان اندازه که تنفرآمیز است جذاب می‌نماید؛ با وجود این اعتقاد دارد که هنر نباید خود را از واقعیت‌های زمانه جدا کند، زیرا در چنین حالتی خود را از اساسی‌ترین منابع الهام محروم می‌کند: «مدرنیته یعنی امر گذار، امر موقت و ناپایدار، امر محتمل، یعنی نیمهٔ هنر».[۲] اما مهم این است که نیمهٔ دیگر آن یعنی «امر جاودان و ماندگار»، و مدرنیتهٔ هنری یعنی ترکیب این دو نیمه، یعنی تغییر واقعیت‌های روزمره، فانی و محتمل با تسلیم آن‌ها به قوانین لازم و جاودان امر زیبا. در واقع برای بودلر جوهر هنر مدرن در این است که امر جاودانه، مقدس و زیبا را از بطن واقعیت‌های ساده، پیش‌پاافتاده و روزمرهٔ زندگی بیرون بکشد.

در گذر از قرن نوزدهم به قرن بیستم با ظهور فزایندهٔ جریان‌های آوانگاردی روبه‌رو می‌شویم که در تضاد با سنت‌های کلاسیک هنری قرار داشتند و صرفاً در جست‌وجوی نظام‌مند نوآوری و بداعت در هنر بودند. این جریان‌های آوانگارد را می‌توان زیر عنوان هنر مدرن نام‌گذاری کرد، هنری که با نفی هر شکل بازنمودی و تقلیدی کلاسیک امر واقع، بیشترین بها را به خود عناصر بیانی و ساختی می‌داد، عناصری که دیگر صرفاً ابزار بیانی به حساب نمی‌آمدند، بلکه تنها واقعیتی به شمار می‌آمدند که هنرمند با آن سر و کار داشت. نمود و تجلی این بینش را می‌توان در

1. "L'art philosophique", in *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, t. II, 1976, p. 598.
2. "La peinture de la vie moderne", in *Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, t.II, 1976, p. 695.

پیشرفت نقاشی انتزاعی و فرمالیسم در حوزهٔ ادبیات جست‌وجو کرد. بدیهی است با چنین بینشی مفهوم منظره که خصوصاً در حوزهٔ نقاشی، مفهومی به‌شدت وابسته به بازنمود و تقلید از جهان بیرونی است مورد نقد قرار گیرد. در واقع جایگاه رفیعی که منظره در هنر قرن نوزدهم پیدا می‌کند، در قرن بیستم از دست می‌رود. اما آنچه ذکر آن مهم است این است که پیش‌کسوتان هنر انتزاعی، نقاشانی مانند کاندینسکی[۱] (که نخستین نقاشی انتزاعی را عرضه کرد)، و موندریان[۲] با کار روی منظره، نقاشی انتزاعی را ابداع کردند. آن‌ها آنچه را که در منظره در قالب قراردادهای تعریف‌شدهٔ کلاسیکی سنت بازنمودی هنر نمی‌گنجید می‌ستودند. از همین رو نمی‌توان ادعا کرد بحرانی که منظره در قرن بیستم پشت سر می‌گذارد به معنای حذف و ناپدید شدن آن از حوزهٔ هنر است، بلکه این بحران بیان نگاه متفاوتی است که به آن می‌شود. به بیان دیگر، هنر مدرن با آزاد کردن منظره از قراردادهای بازنمودی هنر که آن را در حد یک تصویر تقلیدی از جهان بیرون تقلیل می‌داد، و با آشکار نمودن ویژگی‌های بالقوه و پر رمز و رازی که با جهان درونی انسان برقرار می‌کند، بینش تازه‌ای از منظره ارائه می‌دهد. در واقع هنر مدرن با زیر سؤال بردن هنر بازنمودی و تقلیدی که منظره را در حد نمود عینی و سادهٔ جهان بیرون فرومی‌کاهد، به انتقال مؤلفه‌های انتزاعی منظره می‌پردازد. منظره با توجه به زاویهٔ دید سوژهٔ خلاق و طنینی که در درون او بر جای می‌گذارد، پردازش جدیدی می‌شود و یا بر اساس نظامی غیر رئالیستی، اما غنایی و زیبایی‌شناختی در ذهن سوژه جلوه‌ای دیگر می‌یابد. در این منظره‌نگاری مدرن منظره غالباً به خطوطی چند فروکاسته می‌شود. اما در دهه‌های پنجاه به بعد موجی در تضاد با این نگاه آوانگاردی فرمالیستی و انتزاعی به منظره شکل می‌گیرد که می‌توان آن را به آنچه «تجربهٔ منظره» نامیدیم نزدیک دانست، یعنی آن‌جا که با تعامل و وحدت سوژه و ابژه، و انسان و جهان مواجه می‌شویم.

---

۱. Kandinsky؛ نقاش، مجسمه‌ساز. شاعر و نظریه‌پرداز هنر روسی‌الاصل در قرن بیستم. او را یکی از پایه‌گذاران هنر انتزاعی می‌دانند.

۲. Mondrian؛ نقاش هلندی در قرن بیستم. او را یکی از پایه‌گذاران هنر انتزاعی می‌دانند.

اساساً در نقاشی به محض شنیدن واژهٔ منظره اولین چیزی که به ذهن متبادر می‌شود مسئلهٔ بازنمود و تقلید از عناصر و ساختارهای جهان بیرونی است، آن‌گونه که دیده می‌شوند. تابلوی یک منظره با دورنمایی که بر چشمان ما می‌گشاید، همچون پنجره‌ای گشوده به جهان، به ما این امکان را می‌دهد تا از زاویهٔ دیدی واحد و ثابت، با نگاهی مسلط و با فاصله تمامی عناصر آن را درنوردیم. این برداشت سنتی از منظره و آن نگاه مسلط را که با زاویهٔ دیدی ثابت و واحد آن را درمی‌نوردد می‌توان به اعتقاد به وجود سوژه‌ای که قادر است خود را «حاکم و مالک طبیعت» بداند مربوط دانست. دیدیم این تلقی از منظره، که با جدایی سوژه از ابژه (جهان) شکل می‌گیرد، در تضاد با آنچه «تجربه منظره» دانستیم قرار دارد. در برداشت سنتی از منظره سوژه با فاصله، و با تسلط جهان را مشاهده می‌کند، حال آن‌که در «تجربهٔ منظره»، با درهم‌تنیدگی سوژه و ابژه مواجه می‌شویم.

از جمله مفاهیمی که با مفهوم منظره پیوندی تنگاتنگ دارد مفهوم افق است. در تاریخ هنر غرب، اساساً مفهوم «افق» به شکل معمول با خلق مفهوم «دورنما» گره خورده است، مفهومی که مبتنی بر ارتباط بین زاویهٔ دید مشاهده‌گر و عمقی در منظره است که مدام از نگاه می‌گریزد. خط افق که در بلندای نگاه مشاهده‌گر قرار دارد، به مثابهٔ حدی است که میدان دیداری مشاهده‌گر به آن محدود و ختم می‌شود، آن‌گونه که نگاه مشاهده‌گر نمی‌تواند از آن فراتر رود. به بیان دیگر، افق در برداشت سنتی منظره را می‌بندد و راه نگاه را برای رفتن به فراترها سد می‌کند. این برداشت از منظره و افق برداشتی علمی و مبتنی بر قوانین ژئومتریک و دیداری است. حال آن‌که در نقاشی خاور دور با برداشت دیگری از منظره مواجه می‌شویم، برداشتی که پایه و اساس تحول نگاه به منظره در نیمهٔ دوم قرن بیستم در حوزهٔ شعر می‌شود. در واقع، نظام فضا در نقاشی خاور دور و به‌خصوص نقاشی چینی، در تضاد با قوانین ژئومتریک قرار دارد. آنچه غالباً در این نقاشی‌ها با آن روبه‌رو می‌شویم این است که در نظام فضایی به جای افقی بودن، با غلبه عمودی بودن مواجه می‌شویم. هنرمند به جای خلق توهم ژرفای افق، به خلق سطوح عمودی می‌پردازد، آن‌گونه که در این نقاشی‌ها غالباً خط افق به شکل واضح و مشهودی ترسیم نمی‌شود، و فضا به

«تمام‌ناشدگی»، «نامحدودی» و «گنگی» تمایل پیدا می‌کند، زیرا به میدان دیداری یک مشاهده‌گر واحد تقلیل پیدا نمی‌کند. در منظره‌نگاری چینی، نقاش با محو کردن افق، حس دوری و فاصله را افزایش می‌دهد و اگر در آن دورنما و پرسپکتیو خطی وجود ندارد، در عوض با ترفندهای دیگری، به جای خلق توهمی بُعد سوم، به ایجاد حس ژرفایی بی‌پایان می‌پردازد. از نظر این هنر، خلق عمق و پرسپکتیو، با ترسیم ابژه‌های بزرگ در قسمت جلویی تصویر و ابژه‌های کوچک در دوردست، ترفندی ساده‌لوحانه است. در منظره‌نگاری چینی نوعی دورنما و پرسپکتیوی عمودی وجود دارد، آنچه حس فاصله و نزدیکی و دوری را به گونه‌ای دیگر القا می‌کند. در واقع در نقاشی خاور دور القای حس دوری و فاصله (چه فاصلهٔ عمودی، زمانی که نگاه از پایین به بالا حرکت می‌کند، چه فاصلهٔ افقی، زمانی که نگاه به سوی عمق تصویر هدایت می‌شود و چه نگاه صاف، زمانی که با اشراف و از بالا منظره‌ای را درمی‌نوردد) با نوعی خلق فضای ابری و مه‌آلود ایجاد می‌شود که همچون مانعی اشیاء و حاشیه‌های آن‌ها را محو می‌کند و آن‌ها را از نگاه پنهان می‌سازد و هم‌زمان نگاه را فرامی‌خواند تا فراترها و دوردست‌ها را تخیل کند. این ترفندها ضمن فراهم کردن بازی بین حضور و غیاب، و دیالکتیکی همیشگی میان امر معلوم و نامعلوم، امر دیدنی و نادیدنی، و امر متعین و نامتعین، نگاه را مدام فرامی‌خواند تا اکتفا به امر تمام‌شده و معلوم نکند و پیوسته از آنچه دیدنی است و به چشم قابل تشخیص است فراتر رود. این برداشت از منظره با برداشت آنچه تجربهٔ منظره نامیدیم هم‌راستاست. در هر دو برداشت منظره با زاویهٔ دید سوژه پیوند می‌خورد و افقی که در برابر آن است، هم راه پیشرفت نگاه را بر او می‌بندد و هم راه نگاه را بر جهان لایتناهی می‌گشاید.

علاوه بر این، همان‌سان که گفته شد، در این برداشت از منظره (در برداشت هنر دور و «تجربهٔ منظره»)، مشاهده‌گر مانند آنچه در برداشت سنتی از منظره دیدیم، در بیرون از تابلو حضور ندارد؛ به بیان دیگر، در اینجا با حضور بیرونی مشاهده‌گری که با فاصله، منظره‌ای که بر نگاه حاکم و مسلط او عرضه می‌شود مواجه نمی‌شویم. بلکه غالباً در آن‌ها مشاهده‌گر، مانند دیگر عناصر در منظره، در درون آن قرار دارد و

جزئی از آن است، و گاه از آن‌جا که به نسبت عظمت و بزرگی آنچه محصورش کرده است، جزء کوچکی بیش نیست، در آن محو می‌شود. این بینش در منظره‌نگاری چینی اساس و بنیاد تحلیلی می‌شود که از «تجربهٔ منظره» مطرح کردیم. در «تجربهٔ منظره» در نقاشی چینی کوچکی و جزء بودن سوژه در مقابل بزرگی و کل بودن جهان می‌تواند بیان این مهم باشد که در گرایش هنر شرقی میل به محو کردن سوژه و هضم و نیست کردن آن در جهان وجود دارد، حال آن‌که چنین گرایشی در بینش کلاسیک نقاشی غرب وجود ندارد؛ در این بینش، گاه حتی زمانی که سوژهٔ مشاهده‌گر در درون منظره قرار دارد (مانند اثر معروف گاسپار دیوید فردریش[۱] یعنی *گردشگری که دریای ابرها را نظاره می‌کند*[۲])، در حالی که قامت او به بلندای کوه‌هاست، به نظر مسلط بر دریای ابرهایی است که زیر پاهای او گسترده شده است. از این تسلط نگاه در هنر خاور دور خبری نیست. در واقع تمایز این هنر با هنر مغرب زمین را باید به تفاوت‌های جوهری که در جهان‌بینی آن‌ها وجود دارد نسبت داد. از نظر چینی‌ها انسان بر طبیعت مسلط نیست، بلکه انسان جزئی از آن است و معنای سعادتمند زیستن یعنی در هماهنگی کامل با طبیعت بودن. آن‌ها انسان را جزئی از جهان و جهان را جزئی از هستی انسان می‌دانند. نمود عینی این بینش را می‌توان در نقاشی منظره‌نگاری چینی با محو شدن سوژه در محیط و منظرهٔ اطراف جست‌وجو کرد. به بیان دیگر فضای سیال، ناتمام و نامتعینی که نقاش منظره‌نگار چینی، ما را در آن غوطه‌ور می‌کند، در تضاد با منظرهٔ متعین، مشخص و محدودی قرار دارد که مشاهده‌گر با زاویهٔ دیدی واحد و ثابت آن را درمی‌نوردد.

از این رو، می‌توان ادعا کرد که برداشتی که میشل کولو از منظره مطرح می‌کند با برداشت زیبایی‌شناختی خاور دور از منظره بسیار نزدیک است، برداشتی

---

۱. Gaspar David Freidrich؛ گاسپار داوید فردریش (۱۷۷۴ـ۱۸۴۰) از مشهورترین نقاشان جنبش رمانتیسم در اوایل قرن نوزدهم.

۲. *Le voyageur contemplant une mer de nuages*؛ تابلویی که به «سرگردان بر فراز مه» شهرت دارد.

که او آن را مدیون پدیدارشناسی می‌داند، و همان‌گونه که اشاره شد در تضاد با برداشت سنتی از منظره قرار دارد. در این برداشت از منظره و افق، منظره به یک گسترهٔ عینی تمام‌شده و بسته مربوط نمی‌شود، بلکه به زاویهٔ دیدی که از آن به بعد، گستره پیدا می‌کند مربوط می‌شود. به بیان دیگر، مفاهیم منظره و افق پدیدارهایی هستند که بی‌آن‌که به قوانین هندسی، و جغرافیایی تقلیل پیدا کنند، توصیف‌کنندهٔ تجربهٔ انسانی‌اند.

از جمله مباحثی که در این کتاب به کرّات از آن صحبت می‌شود و با بحث مربوط به منظره پیوند می‌خورد، نظریهٔ «ساختار افق» است که ادموند هوسرل[1]، پدیدارشناس آلمانی آن را مطرح می‌کند. این نظریه راه را برای برداشت‌های تازه‌ای از افق فراهم می‌کند. در واقع این نظریه هم به ادراک چیزها در فضا مربوط می‌شود، هم به آگاهی ما از زمان و هم به مسئلهٔ ارتباط بیناسوژه‌ای. بر اساس نظریهٔ «ساختار افق»، افق هرگز هیچ قسمتی از منظره و فضا را به نگاه عرضه نمی‌کند، مگر آن‌که هم‌زمان قسمت‌هایی را از نگاه پنهان کند. اساساً معنای آنچه خود را به صورت بالفعل عرضه می‌کند، مدام با آنچه به شکل بالقوه از نگاه می‌گریزد پیوند می‌خورد. افق برای چیزها حاشیه‌هایی موقتی و گذرا که همیشه امکان تغییر و جابه‌جایی آن‌ها وجود دارد، ترسیم می‌کند، آن‌گونه که هیچ‌چیز در تمامیت و قطعیت آنچه هست تعریف نمی‌شود. چیزها نه به شکلی تعینی، بلکه با طرح‌هایی فرّار، سیال و متوالی بر نگاه عرضه می‌شوند و افق منظره به همان نسبت که انسان به سوی آن می‌رود، عقب‌نشینی می‌کند و پا پس می‌کشد. لذا افق بی‌آن‌که معنای بستگی و تمام‌شدگی را القا کند، به صورت پارادوکسال حد و مرزی است که راه را بر نگاه می‌گشاید و ادراک و آگاهی را به کشف نادیده‌ها می‌کشاند. در واقع، در تحلیلی که هوسرل و مرلو-پونتی از افق مطرح می‌کنند ویژگی مبهم و دوگانهٔ آن به‌خوبی درک می‌شود: خطی که به صورت تنگاتنگی امر دیدنی را در گرو امر نادیدنی، امر تعینی را در گرو امر نامتعین و امر تمام‌شده را در گرو امر ناتمام قرار می‌دهد. به بیان دیگر، افق

1. Edmond Husserl

بی‌آن‌که سدی باشد که راه را بر نگاه ببندد، نگاه را بر آنچه خود را پنهان می‌کند، می‌گشاید. تجزیه و تحلیلی که هوسرل از ساختار افق مطرح می‌کند، با بازی حضور و غیابی که در «افق منظره» در هنر خاور دور مطرح می‌شود همانندی بسیار دارد.

آنچه جالب توجه است این که دقیقاً همین ویژگی پارادوکسال و مبهم افق، یعنی آن خط مرزی که راه نگاه را بر داده‌های نامتعین و نادیدنی‌ها می‌گشاید هنرمندان و شاعران را به خود جلب کرده و مجذوب افق منظره می‌سازد. اگر منظره در بطن خود افقی داشت که راه بر نگاه می‌بست و چونان سدی در مقابل گشوده شدن آن به نادیده‌ها عمل می‌کرد، همه‌چیز بر نگاه عرضه می‌شد، و آن‌گاه رسالت هنر تنها به «بازنمود» و «تقلید» منظره تقلیل پیدا می‌کرد. اما هنرمند باید، فراتر از چشم، با توانایی تخیل خود، به کشف آنچه «افق» با بازی حضور و غیاب از نگاه او پنهان می‌کند، دست زند، بازی‌ای که در آن منظره نه به مثابهٔ یک گسترهٔ بیرونی و عینی، بلکه به مثابهٔ افقی است که در آن هر آنچه دیده نمی‌شود به اندازهٔ آنچه دیده می‌شود ارزش دارد.

این امر نادیده مبهم و نامتعین به شکل‌های متفاوتی قابل تفسیر است. می‌توان آن را طنین درونی دانست که منظره در مشاهده‌گر برمی‌انگیزد، طنین درونی که رنگ و بویی احساسی دارد، اما همان‌طور که گفته شد، آنچه مهم است این است که نباید این احساس را صرفاً فرافکنی سادهٔ حالت‌های روحی سوژه قلمداد کرد، بلکه احساسی است برآمده از برخورد و وحدت بین سوژه و جهان. آنچه به منظره «معنا» می‌دهد، این برانگیختگی و بیداری احساسی است. معنایی که لزوماً از رمزگان نمادین، و یا نظریات فلسفی تبعیت نمی‌کند، بلکه تنها و تنها از تجربه‌ای حسی برمی‌آید، آنچه در نظریات منظره‌پردازی چینی به آن «ایده ـ منظره» گفته می‌شود. میشل کولو ارتباط تنگاتنگی بین این اصطلاح و آنچه مرلو-پونتی به آن «ایده‌گرایی افق» می‌گوید قائل است، و منظور از ایده، اندیشه و معنایی است که در تضاد با امر حسی قرار نمی‌گیرد. این «ایده‌گرایی افق» در حوزهٔ شعر امر نامتعین و مبهمی است

که قابلیت بازنمود و تقلید ندارد و شاعران را به‌خصوص از رمانتیسم به بعد بـه سـوی افق می‌کشاند. آن‌ها بیش از آن‌که به منظره‌ای که محصورشان کرده بها دهند، جلب دوردست‌هایی می‌شوند که نگاه آن‌هـا را بـه نادیـدنی‌هـایی کـه در دسـترس نیـستند هدایت می‌کند. در واقع شاعر در منظره، در جست‌وجوی آنچه تنها به چشم می‌تواند ببیند برنمی‌آید، بلکه به آنچه که در منظـره آن را بـه تخیـل مـی‌کـشاند، ارزش قائـل است. از این رو، افق را باید آستانه‌ای دانست که شاعر را از دیـدن بـه بـصیرت گـذر می‌دهد. همهٔ امتیاز افق در شعر فرانسهٔ بعد از رمانتیسم، در این است که افق انتزاعی و ذهنی‌ترین مؤلفهٔ تشکیل‌دهندهٔ منظره است، زیـرا بـه زاویـهٔ دیـد سـوژه‌ای کـه بـه آن نظاره می‌کند بستگی دارد. در تـضاد بـا بیـنش رمانـسک کـه در آن بـا راوی مواجـه می‌شویم که با اختیار کردن زاویهٔ دیدی کمابیش بیرونی شخصیت‌های داستان را در محیطی مشخص تثبیت می‌کند، در بینش شعر غنایی با جهـانی کـه از درون بـه مثابـهٔ افق آگاهی شاعرانه دریافت می‌شود روبه‌رو می‌شویم.

در شعر معاصر فرانسه از دههٔ پنجاه به بعد، یعنی شعری کـه بـه نـوعی متـأثر از شعر خاور دور است، بیـشتر از آن‌کـه بـا توصـیف داده‌هـای دیـداری متعـیَن مواجـه باشیم، با طنین درونی و احـساسی کـه ایـن داده‌هـا در سـوژه برمـی‌انگیزنـد، روبـه‌رو می‌شویم. در این اشعار جاهای خالی، فضاهای سفید و سکوت‌ها همان نقـش افـق را در منظره ایفا می‌کنند. فضاهای خالی که بدون آن‌که چیزی را نشان دهند، همـه‌چیـز را بر عهدهٔ تخیل می‌گذارند. در واقع استفادهٔ حداقلی از واژه‌ها، و بـر هـم زدن نظـام نحوی و منطقی بین آن‌ها، به شاعر ایـن امکـان را مـی‌دهـد تـا دسـت خواننـده را در برقراری ارتباط معنایی میان واژه‌ها باز بگـذارد، و از ایـن طریـق راه را بـر تفـسیرها و تأویل‌های گوناگون بگشاید.

به هر شکل، هر چند ابزار بیان در ادبیات، یعنی ابزار کلامی، از ابزارهای بیانی دیگری که در هنرهای پلاستیک و تجسمی به کـار مـی‌آیـد، انتزاعـی‌تـر اسـت، امـا ادبیات نیز بر آمده از «تجربهٔ حسی» است، و حوزه‌ای است برای بیـان و تولیـد آنچـه که مرلو-پونتی آن را «اندیشهٔ بنیادین» می‌نامد، اندیشه‌ای که از جنس مفهومی نیست،

بلکه برآمده از منطقه‌ای است فرودستِ اندیشهٔ مفهومی، یعنی آن‌جا که مکان «تماس مستقیم و بلافصل ما با جهان چیزهاست». به تعبیری دیگر، بحث در خصوص «آشکارگی جهان بدون اندیشهٔ جداشده از جهان است»، یعنی آنچه که می‌توان آن را «اندیشه ـ منظره» نامید (از جملهٔ آخرین آثار میشل کولو اثری است با همین نام). مسئلهٔ اساسی این است که «ایده‌های ادبی»، در تضاد با «ایده‌های انتزاعی» و مفهومی هرگز به شکل کامل از «تجربهٔ بی‌واسطهٔ منظره و جهان» جدا نیستند، تجربهٔ آغازین و پیشاگفتمانی که برآمده از ادراک مستقیم و بی‌واسطهٔ سوژهٔ انسانی از جهان بیرون است. لذا رسالت نگارش جز روشن کردن معنای برآمده از این تجربهٔ حسی نیست. نگارش آنچه را در این تجربهٔ بلافصل و مستقیم حس می‌شود به صحبت وامی‌دارد، و به نوعی کلام را به «منظرهٔ اندیشه» تبدیل می‌کند. از این رو، ادبیات نوعی پدیدارشناسی است: زیرا همهٔ تلاش آن خلق زبانی است که بتواند آن تجربهٔ حسی پیشاتأملی و پیشاگفتمانی را بیان کند.

در واقع، از آن‌جا که این زبان برآمده از آن تجربهٔ حسی ناشی از رودررویی مستقیم و بی‌واسطهٔ سوژه و ابژه، و انسان و جهان است باید بتواند ارتعاشات و لرزش‌های حسی آن را انتقال دهد، و نویسنده به این مهم نائل نمی‌شود مگر آن که بتواند «مادیت دال‌های زبانی» را برجسته و فعال سازد، ویژگی‌ای که در ارتباطات روزمره و زبان کلیشه‌ای به فراموشی سپرده شده است. مرلو-پونتی مدام بر این بُعد فیزیکی زبان که به اندیشه جسم و تن می‌دهد تأکید می‌کرد. لذا معتقد بود که در ادبیات هم مانند موسیقی معنای جمله از ریتم، ضرب‌آهنگ و ملودی آن جدا نیست، و به تعبیر دیگر مدلول از ویژگی مادی دال جدایی‌ناپذیر است. معنای یک متن، مانند معنای یک منظره، بر چینش و آرایش عناصری که آن را شکل می‌دهند استوار است. نویسنده و شاعر با توانایی در خلق ارتباطات جدید و همبستگی بدیع و نوآورانهٔ بین واژه‌ها می‌توانند ویژگی خاص و منحصربه‌فرد هستی ـ در ـ جهان خود را آشکار کنند. در واقع، تولید چینش و آرایش خاص نشانه‌های زبانی خبر از منظرهٔ درونی تجربه‌ای خاص می‌دهد. پس به هر اثر ادبی منظره‌ای پیوند می‌خورد که از

آنِ همان اثر است، منظره‌ای آن‌سان که مارسل پروست[۱] اعتقاد دارد ویژگی خاص و منحصربه‌فرد طریق بودن و هستی خالق اثر را آشکار می‌کند. شعر را باید حوزه‌ای در نظر گرفت که به ویژگی مادی و فیزیکی واژه‌ها حساس‌تر است و تلاشی است برای انتقال منظرهٔ یک تجربهٔ زیسته از طریق خلق نظام دال‌های زبانی منطبق با آن تجربهٔ زیستهٔ منحصربه‌فرد.

۱. Marcel Proust؛ نویسندهٔ فرانسوی پرآوازهٔ قرن بیستم و خالق اثر بزرگ *در جست‌وجوی زمان از دست رفته*.