پنجره از نگاه بودلر و سپهری

دکتر حمیدرضا شعیری
استادیار گروه فرانسه، دانشگاه تربیت مدرّس

چکیده
این مقاله سعی دارد، با بهره‌گیری از دو رویکرد مهم تحلیلی، یعنی معناشناسی ادبی و پدیده‌شناسی، که امروزه جامع‌ترین و رایج‌ترین شیوهٔ تجزیه و تحلیل علمی کلام در غرب است، به بررسی نقش پنجره، به عنوان پل ارتباطی بین یک فاعل دیداری و دنیای قابل رؤیت (مفعول دیداری)، بپردازد. در این مطالعه یکی از اشعار شاعر فرانسوی، بودلر، که «پنجره‌ها» نام دارد، با یکی از اشعار شاعر شرقی، سپهری، تحت عنوان «ندای آغاز»، که در آن از پنجره صحبت شده است، مقایسه خواهد شد. هدف اصلی ما نشان دادن همهٔ ویژگی‌هایی است که یک پنجرهٔ کلاسیک را از پنجرهٔ باروک متمایز می‌کند. با تکیه بر همین موضوع است که مشخص خواهد گردید چگونه پدیدهٔ معنا، با توجه به نوع فرآیند دیداری، می‌تواند رسم کنندهٔ یک جریانِ زیبایی شناختیِ تحقق یافته یا شکست خورده باشد.

مقدمه

پنجره مرزی است شفاف که دو دنیای درون و بیرون را از یکدیگر جدا می‌کند و بین فاعل و مفعولِ دیداری نقشِ عاملِ ارتباطی را ایفا می‌کند. بر این اساس، پنجره توانشی دارد که با توجه به موقعیت و شرایطِ موضوعی که از طریق آن بر ما نمایان می‌گردد، می‌تواند در قالبِ نظامِ معنائیِ باروک یا کلاسیک بگنجد. پس می‌توان گفت پنجرهٔ باروک و پنجرهٔ کلاسیک یا پنجرهٔ بسته و پنجرهٔ باز، پنجرهٔ ابهام و پنجرهٔ صراحت، دنیایی گریزان

و دنیایی نمایان، پنجره‌ای که بر روی طنازی‌ها و عشوه‌گری‌های یک دنیا بسته است و آن را استعاره‌ای می‌سازد و پنجره‌ای که بر روی وسعت دنیای ساده و روشن باز است و بی‌معنایی و بی‌حیاتی آن را شهادت می‌دهد. پنجره‌ای که پنهان می‌کند و از دنیا موضوعی رؤیایی و عمق‌دار می‌سازد تا بیننده را به گونه‌ای در آن ذوب کند که دیگر دوگانگی «من» و دنیا در کار نباشد و پنجره‌ای که می‌نمایاند تا حضور بی‌چون و چرا و صریح دنیا را گواهی کند اما این نمایش صادقانه نتیجه‌ای جز غفلت و بی‌اعتنائیِ نگاه‌های ناشی را ندارد. این چنین است که دو پنجره و دو نگاه، هریک با شرایطِ حضوریِ خاصِ خود، مطرح می‌گردند.

نقش ارتباطی پنجره در ایجاد معنا

دو نوع نگاه می‌تواند شکل دهندهٔ فعالیت تعاملی باشد: نگاه از بیرون به درون و نگاه از درون به بیرون. بی‌شک چنین نگاهی نیازمند واسطه است. به راستی پل عبوری نگاه، که از شرایط ارتباط بیرون و درون است، چیست؟ بودلر فرانسوی پنجره را مرز جداکنندهٔ بیرون و درون در نظر می‌گیرد.

دو نوع دنیا مطرح است: دنیای بیرونی و دنیای درونی، و پنجره مرز بین این دو دنیا است. بنا بر این، پنجره توانشی دارد: پنجره می‌تواند عبور نگاه را میسر سازد، مانع آن گردد، یا دستخوش تغییر کند. گذشته از جنبهٔ توانشی، پنجره، که امکان دیدن و عبور دادن از خود به سوی دیگری را فراهم می‌آورد، می‌تواند حکم صافی داشته باشد و نگاه در عبور از آن شدت یا ضعف پیدا کند. به عنوان مثال، پنجره‌ای که در نقطه‌ای بلند و مشرف بر نقاط دیگر قرار گرفته است این امکان را به نگاه می‌دهد که حوزهٔ عملیاتی خود را وسعت دهد و پنجره‌ای که در پایین و هم‌سطح زمین قرار دارد، حوزهٔ عملیاتی نگاه را محدودتر می‌سازد. همین مسئله است که بحث زاویهٔ دید را مطرح می‌کند و بر اساس همین اِشراف یا عدم‌اِشرافِ بیننده بر دنیای قابل رؤیت است که ژاک فونتنی بحث راهبردی زوایای دید را مطرح می‌سازد. این محقق و معناشناس فرانسوی معتقد است که یکی از شگردهای زاویهٔ دید، شگرد چیرگی یا اشراف[1] است. در چنین شگردی، نگاه

1) J. Fontanille, *Sémiotique et litterature, Essais de meíhode*, PUF, Paris 1999, p. 51.

بیننده یک نگاه همه‌سونگر و جمع‌گرا است. دنیایی که از زیر نگاه او می‌گذرد مجموعهٔ منسجمی است و حضور عوامل و عناصر آن در کنار یکدیگر لازمهٔ این انسجام است. این برتری حاصلِ نگاهِ چیره، مسلط یا مشرف بیننده است، و پنجره، به خاطر موقعیت مکانی خود، می‌تواند ایجادکنندهٔ آن باشد.

علاوه بر این، پنجره می‌تواند دو شیوهٔ نگاه متفاوت را بیافریند. هانریش ولفلین[۲] آنها را شیوهٔ نگاه خطی و شیوهٔ نگاه توده‌ای می‌نامد. شیوهٔ نگاه خطی زمانی اتفاق می‌افتد که پنجره، به دلیل موانع سرِ راه می‌تواند فقط گوشه‌ای یا محدوده‌ای یا خطوطی از شیء را نمایان سازد. در حالی که در شیوهٔ دیداریِ توده‌ای، پنجره، بدون برخورد با موانع، مجموعه یا کل را نمایان می‌سازد. چیزها در این جا حالت توده‌ای را پیدا می‌کنند که در اولین نگاه خالی از ایستایی یا ثبات است، چرا که نگاه برای جمع‌بندی آنها در حرکت است. در چنین حالتی است که چیزها توده‌ای با گونه‌ای ابهام بر بیننده جلوه می‌نمایند. تنها در چنین وضعیتی است که تخیل دیداری بیننده تحریک می‌گردد و دنیایی که او با آن مواجه است تبدیل به جریانِ پویای معناداری می‌گردد. به دیگر سخن، در شیوهٔ دیداریِ خطی، دنیای بیرون در همان اولین نگاه کشف شده و بی‌هیچ ابهام بر ما تجلی می‌نماید. در حالی که در نگاه توده‌ای، اولین نگاه استنباطی جز برخورد با دنیای مبهم را ایجاد نمی‌کند. یعنی این که دنیای مقابل ما دنیایی گریزان، فرّار و غیر اهلی به نظر می‌رسد و تنها فعالیت دیداری بیننده و کنجکاوی او می‌تواند این دنیای گریزان، وحشی، و تسلط‌ناپذیر را به دنیایی قابل فهم و اهلی تبدیل نماید.

مسألهٔ دیگری که پنجره را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهد، بحث نور است. در حقیقت، توانش هر پنجره، با توجه به شرایط نوری تغییر می‌پذیرد. پنجره، در هر موقعیت و با هر توانشی نیازمند مقداری نور است تا چیزی را که پشت آن قرار دارد قابل رؤیت گرداند. روشن است که شدت یا ضعف نور تابنده بر شیء دیدگاه بیننده و برداشت او را نسبت به آن تغییر می‌دهد. به عبارت دیگر، بیننده شیء را در نورهای با شدتِ متفاوت مختلف می‌بیند، و مختلف هم می‌خواند. مثلاً اگر گلی را از پنجره‌ای در هنگامی که زیر تابش مستقیم نور خورشید قرار دارد نگاه کنیم، در ما همان اثری را ایجاد نخواهد

2) H. Wolfflin, *Principes fondamentaux de L'histoire de l'art*, Gerard Monfort, Paris 1992, p. 21-33.

کرد که در هنگام رؤیت همان گل در پشت همان پنجره اما در نوری مهتاب‌گونه. حتی رنگ‌ها و اثر آنها در نورهای متفاوت دستخوش تغییر می‌شوند. پس توانش پنجره، با توجه به نور، و روشنایی و تاریکی متفاوت است. در این جا می‌توان از نوری سخن به میان آورد که هاله‌ای از ابهام را در بیننده ایجاد می‌کند. نوری که بازی نشان دادن و نشان ندادن است. نوری که مخفی می‌کند به همان اندازه که آشکار می‌نماید. و پنجره با توجه به موقعیت مکانی و جغرافیائیِ خود در این بازی شریک است.

پنجره‌ای در شهر و در شب، پنجره‌ای است کاملاً متفاوت با پنجره‌ای در روستا و در شب. یک پنجرهٔ رو به دریا همان ساختار معنایی را ندارد که یک پنجرهٔ رو به بیابان دارد. پنجرهٔ رو به دریا تداعی کنندهٔ حرکت و ماجرای برخوردِ سبک و سنگین و نرم و سخت است. در حالی که پنجرهٔ رو به بیابان پنجرهٔ ثبات است و نماندن. در نگاه از پنجرهٔ رو به دریا، می‌توان دنیا (دریا) را دید که به سوی پنجره در حرکت است و این حرکت بر اساس نوری که بر آن می‌تابد متفاوت است. در صورتی که در نگاه از پنجرهٔ رو به بیابان، این نگاه است که به حرکت در می‌آید و به سوی عمق بیابان پیش می‌رود. این حرکت نیز بر حَسَب روشنایی و تاریکی متفاوت است. پس پنجره می‌تواند ابهام‌ساز باشد یا روشنگر.

ژان‌ـ‌ماری فلوش، متخصص و محقق در زمینهٔ نگاه و هویت‌های دیداری، معتقد است که نور مبهم «سببِ از بین رفتنِ تسلطِ شناختیِ فاعلِ دیداری نسبت به دنیایی که در مقابل آن قرار دارد»[3] می‌گردد. و همین عدم تسلط است که جریان دیداری را که ما از ورای پنجره با آن مواجه می‌شویم، تبدیل به رخدادی غیر معمول و تأثیرگذار، متفاوت با جریان‌های معمولِ دیداری، می‌سازد.

ژاک فونتنی[4] نیز، در کتاب معناشناسیِ دیداری، که ساختارهای معنائیِ نور را در اشعار پل الوارد[5] بررسی می‌کند، رابطه‌ای بین نور و شناخت قائل است. به نظرِ این محقق، اگر تابش نور بر روی شیء شدید باشد سبب زدگی بیشتر بیننده و بر هم آمدن پلک‌های او می‌گردد. در صورتی که زیر تابش کم‌رنگ نور پلک‌ها باز می‌گردند و سبب عزم فاعل دیداری برای فهم وکنجکاوی بیشتر او در شناخت دنیایی که با آن مواجه است می‌شوند.

---

3) J.M. Floch, *Identités visuelles*, PUF, Paris 1995, p. 135.

4) J. Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, Paris 1995, p. 62.

5) P. Eluard

نقش معنائیِ دیگری که می‌توان برای پنجره قائل شد، نقش حاضرساز آن است. بدین معنی که پنجره، که عامل مرتبط ساختن دو دنیا است، حضور من را در مقابل دیگری به عنوانِ منِ حاضر بنیان می‌نهد. به همان ترتیب که دنیای مفعول رؤیت نیز از غیبت و عدم حضور موقت خود خارج می‌گردد و به عنوان دیگریِ حاضر بر فاعل دیداری (من) تجلی می‌یابد.

پنجره یعنی امکانِ داشتنِ دنیایی در کنارِ خود، امکانِ عبورِ از خود به سوی دیگری. به همین دلیل است که پنجره را عاملی می‌دانیم که توانائیِ حساس سازی یک دنیا را دارد، و چنین حساسیتی شیء را از عدم حضور خارج می‌کند. نه‌تنها پنجره از قدرت حاضرسازی و حساسیت‌زایی بهره‌مند است، بلکه انسانی را که همواره به دنبال اثبات موجودیت خود است کمک می‌کند تا، از طریق لمس دیداری و ارتباط با دنیای بیرونی، خود را شریک در طراحی صحنه، در فضاسازی و در آرایش و تزیین عوامل دخیل در زیباسازی بداند. به همین دلیل است که می‌توان پنجره را به لحظه‌ای تشبیه کرد که در آن تارهای وجودی دنیای بیرون با تارهای وجودی فاعل دیداری گره می‌خورند و در همین جا است که من، با احساس حضور دنیای بیرون، خود را حاضر می‌یابد. اریک لاندوسکی[6] بر این نکته تأکید دارد که از نظر معناشناسی هیچ گاه مکان و زمان مرجع مطلق معنایی به حساب نمی‌آید.

آنچه که رخ می‌دهد این است که فاعل‌ها، از ورای شیوه‌های شکلی گوناگونی که حضور آنها را محسوس می‌سازد، شرایط تحقق ارتباط خود با خود را بنیان می‌نهند. و پنجره یکی از این شکل‌هایی است که فاعل دیداری را از طریق ارتباط با دیگری با خود او مرتبط می‌سازد. از این دیدگاه، به قول لاندوسکی، هر نوع ساختار هویتی یا هر نوع تلاش برای دستیابی به خویشتن خویش نتیجهٔ فرایندی است که نوعی ارتباط با یک دنیا، یک شیء، یا دیگری (دنیای حاضر در برابر خود) را می‌طلبد[7] و، به همین ترتیب، هر گام در جهت شناخت یک دنیای بیرونی، هر هجرتی، به عنوان تجربه‌ای ارتباطی با دنیای ناشناخته، فرایندی است که در آن بنیان‌های وجودی یا موجودیت من رقم می‌خورد.

بنا بر این، پنجره می‌تواند بهانه‌ای باشد برای ارتباط یا رسیدن خود به خود. در تحقق

---

6) E. Landowski, *Présence de l'autre*, PUF, Paris 1997, p. 91.

7) *Ibid*, p. 91.

چنین ارتباطی حضور دیگری لازم و ضروری است.

پنجره از دیدگاه بودلر و سپهری

اینک، پس از توضیحات بالا، می‌توانیم به مطالعهٔ عینی‌ترِ پنجره از دیدگاه دو شاعر غربی و شرقی، بودلر و سپهری، بپردازیم. ابتدا توجه خوانندگان این مقاله را به دو متنی که تحلیل خواهیم کرد جلب می‌کنیم.

«آن که از بیرون و از ورای پنجره‌ای باز داخل را می‌نگرد هیچ گاه به اندازهٔ کسی که از پنجره‌ای بسته به داخل می‌نگرد نمی‌بیند. هیچ چیزی عمیق‌تر، مرموزتر، غنی‌تر، مخوف‌تر، و خیره‌کننده‌تر از پنجره‌ای نیست که روشنائیش را مدیون شمعی است و بس. آنچه که زیر نور خورشید می‌بینیم بسیار کم‌اهمیت‌تر از آن چیزی است که پشت یک پنجره قرار دارد. در این گوشهٔ تاریک، زندگی حیات دارد، رؤیا دارد، درد دارد.»[8]

«من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم.
هیچ چشمی، عاشقانه به زمین خیره نبود
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد.
هیچ کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت.»[۹]

اولین قرائت از پنجره‌های بودلر نشانگر این موضوع است که بودلر هیچ نوع پنجره‌ای را نمی‌پسندد. شاید قبل از هر چیز ذکر این نکته ضروری باشد که پنجرهٔ بودلر پنجره‌ای است که نگاه را از بیرون به سوی خود می‌خواند، برخلاف بسیاری از پنجره‌های دیگر، که عامل پرتاب نگاه به بیرون‌اند. پس نگاه در این کلام بودلری فرایندی است که از بیرون به سوی درون طی مسیر می‌کند. در این فرایند دیداری، تنها پنجره‌ای می‌تواند عامل یا پل ارتباطی باشد که بسته باشد. چراکه بر اساس گفتهٔ بودلر، در این جا، نگاه از پنجرهٔ باز یعنی هیچ ندیدن. آیا نمی‌توان این گفته را بدین سان تعبیر کرد که پنجرهٔ باز، از آن‌جا که کنجکاوی و فعالیت نگاه را می‌خشکاند و همه چیز را قبل از آن که نگاهْ رنجِ یافتن را به خود بدهد بر او می‌نمایاند، فاقد ارزش است.

---

8) Ch. Baudelaire, *Le spleen de Paris*, Le Livre de Poche, Paris 1972, p. 139.

۹) سهراب سپهری، هشت کتاب، طهوری، تهران ۱۳۶۸، ص ۳۹۱.

بر همین اساس است که بودلر ارزش واسطه‌ایِ پنجره را نه‌تنها بر اساس باز یا بسته بودن آن، بلکه بر اساس میزان نوری که بر آن حاکم است می‌سنجد. نگاه از پنجره‌ای کاملاً باز و روشن مثل نگاه بر چیزی است که زیر نور خورشید نمایان است و به دلیل همین نمایش مطلق کم‌اهمیت یا کم‌جاذبه می‌گردد. تضادی را که بودلر برای دو نگاه و دو پنجره قائل است به راحتی می‌توان از دو دیدگاه مهم حاکم بر هنر و ادبیات، یعنی دیدگاه کلاسیک و باروک بررسی کرد. همه می‌دانیم که پایه و اساس نظام معنائیِ کلاسیکِ[10] غرب بر روشنی، وضوح یا صراحت، عدم ابهام، انطباق با واقعیت، سادگی، کامل‌گویی و کمال استوار است. در حالی که نظام معنائیِ باروک[11] متکی بر ابهام، عدم صراحت، پیچیدگی، استعاره‌گویی و اشاره‌پردازی است. ولفلین[12] نظام کلاسیک را نظامی می‌داند که شیوهٔ بیان آن متکی بر صراحت و روشن‌سازی جامع یک شکل است. به قول این محقق، شکل کلاسیک باید همهٔ زوایای خود را با ویژگی‌هایی که بر آن حاکم است بر بیننده بنمایاند. این در حالی است نظام معنائیِ باروک چنین صاحتی را قابل قبول نمی‌داند و آن‌جا که گمان می‌رود بیننده بتواند با نگاه کنجکاو خود به حدس زدن بپردازد، شکلی را از او مخفی می‌کند یا با بیانی غیر کامل و استعاری آن را ارائه می‌کند. از نقطه‌نظر باروک، زیبایی زمانی تحقق‌پذیر است که ارائهٔ آن در قالب اشکالی مبهم صورت گیرد که همواره از مقابل بیننده می‌گریزند بدون این که اجازهٔ دست‌یازی کامل و مطلق به خود را به او بدهند.

به همین علت است که بودلر پنجرهٔ بسته و کم‌نور را می‌پسندد. چنین پنجره‌ای قسمت اعظم آنچه را که بیننده باید ببیند در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد؛ تاریکی بر روشنایی چیره است و برای پی‌بردن به آنچه که خود را از نگاه بیننده می‌پوشاند، نگاه چاره‌ای ندارد جز این که از فاعل دیداری (منبع خود) فاصله بگیرد و به سوی دنیای مقابل به حرکت درآید. پس چنین پنجره‌ای نه‌تنها ما را مات و مبهوت می‌کند، بلکه نگاه را به حرکت در می‌آورد و تنها در این حالت است که بیننده دیگر یک موجود منفعل و غیر پویا نیست، بلکه به خاطر گریز آنچه که او با آن مواجه است، به دنبال آن روان می‌گردد. به همین دلیل است که در پشت پنجرهٔ روشن با شمع، زندگی معنا می‌یابد،

10) classique 11) baroque 12) Wolfflin, op. cit. p. 225.

یعنی از حالت تک‌بعدی خارج می‌گردد و فاعل دیداری را بر آن می‌دارد تا به کشف ابعاد غیرهویدای آن بپردازد. بی‌شک نتیجهٔ چنین امری فعال سازی فاعل دیداری است. لذت چنین نگاهی در این است که انسان با دنیایی مواجه می‌شود که، مانند اقیانوسی، به سادگی مجال و قدرت دستیابی به اعماق آن را ندارد. به همین دلیل است که بودلر چنین دنیایی را زنده و دارای حیات می‌خواند، و این که «زندگی در پشت چنین پنجره‌ای درد دارد» رسانندهٔ این مطلب است که بودلر برای آن بُعد جسمانی و زیست محیطی قائل است که رام‌نشدنی است.

ژرژ مولینیه به درستی چنین حیاتی را عجیب می‌خواند. به عقیدهٔ او، در چنین وضعیتی «احساس رو به رویی با ذی‌حیاتی که صد در صد زنده نیست، یا خیلی زیاد، یا خیلی کم، یا به گونه‌ای درهم‌ریخته زنده است»[۱۳] به بیننده دست می‌دهد. تنها در چنین وضعیتی است که انسان دچار نوعی گیجی می‌شود و لذت این گیجی در این است که حد و مرز و چارچوب ندارد. و این گیجی خود منتج از نگاه بر پنجره‌ای است که استعاره‌ساز است. بنا بر این، آنچه که ما با آن مواجهیم یک «دیگری» است که نبض و تپش و تکان دارد، تکانی که محسوس است و نیست، و به همین دلیل هم مرموز است. از ورای ارتباط با همین تکان و تنش درددار است که بیننده در خود احساس تکان و تنش می‌کند و این تنش سبب بهت‌زدگی (گیجی لذت‌بخش) بیننده می‌شود و همهٔ اینها در ارتباط با صحنهٔ دیداریِ پنجرهٔ نیمه روشن رخ می‌دهد. گویا که فاعل دیداری با تابلویی هنری روبه‌رو است که ژرژ مولینیه[۱۴] اثر هنری آن را در همان احساس گیجی و ابهامی می‌داند که بیننده با آن درگیر است.

روشنی بسیار کم‌رنگِ حاکم بر چنین پنجره‌ای سبب می‌شود که سفر نگاه به دنیای پشت آن تبدیل به سفری پایان‌ناپذیر گردد، سفری که بی‌شک بیننده، در بازگشت از آن، متأثر از عمق دست‌نایافتنی (بخش‌های ناشناختهٔ) هرآنچه که در ابهام دیده است، راهی جز ادامهٔ آن در اندیشهٔ خود ندارد. این همان چیزی است که آن را گذر از خود و بازگشت به خود نامیدیم.

اما پنجرهٔ سپهری نگاه را از درون به بیرون هدایت می‌کند. در این صورت، آنچه که

13) G. Molinié, *Sémiostylistique. L'effet de l'art*, PUF, Paris 1998, p. 189.

14) *Ibid.*, p. 189.

هدف نگاه قرار می‌گیرد دنیای بیرون است و نه دنیای پشت پنجره. اما همین پنجره، به علت اغراق در باز بودنش، شکست نگاه شاعر را به دنبال دارد. در این جا نیز نگاه از پنجرهٔ کاملاً باز تعبیری جز هیچ ندیدن و هیچ نشنیدن ندارد. گویا دنیایی که سهراب از بازترین پنجره به آن می‌نگرد خالی از آن چیزی است که بودلر آن را حیات، رؤیا، و درد می‌نامد. به همین علت است که سهراب از نگاه خود هیچ پاسخی نمی‌گیرد. علت چنین عدم پاسخی در چیست؟

واژهٔ جنس، کلیدی‌ترین واژه‌ای است که می‌تواند در پی‌بردن به این راز ما را کمک کند. در واقع آنچه که سپهری می‌بیند فاقد جنس است، یعنی از شرایط و ساختارهای زیستی خالی است. این بدین معنا است که در دنیایی که سپهری با آن مواجه است از تپش و تکانی که در پنجرهٔ تقریباً تاریک بودلر شاهد آن بودیم خبری نیست و عدم چنین تپشی یعنی درد نداشتن، یعنی آن احساس گیجی و از خود بی‌خود شدن را نیافریدن و بالاخره یعنی تهی بودن. به همین علت است که چنین نگاهی راهی جز شکست ندارد. نفی پنجرهٔ باز همان نه گفتن به نظامِ ارزشیِ کلاسیک است. دنیایی که سپهری به آن می‌نگرد فاقد هر نوع تأثر هنری زنده و فاقد آفرینندگی هر نوع حیات و رؤیا است. این دنیا که پل ارتباطی آن پنجره‌ای کاملاً باز است، از تمام ویژگی‌های یک پنجرهٔ بسته و تاریک، که عبارت باشد از ایجاد خیرگی و جذابیت و جدیت، به دور است. گویا نگاه هیچ محل گریزی ندارد و هیچ عمقی را نمی‌توان برای آن جست. همه چیز به گونه‌ای شکل گرفته است که نگاه جز تأسفِ رنج‌دیدن ارمغانی برای خود به همراه نمی‌آورد و این چنین است ماجرای شکست نگاه از پنجره‌ای کلاسیک، که باز بودن تمام‌عیار آن نتیجه‌ای جز احساس بی‌معنایی را به دنبال ندارد.

دنیایی که سپهری با آن مواجه است خالی از فعالیت دیداری نیست، اما متأسفانه این فعالیت راه به جایی نمی‌برد، چرا که عمل دیدن با شناخت همراه نیست. اگرچه چشم‌ها زمین را می‌بینند ولی عاشقانه دیدنِ آن را نمی‌دانند. اندیشهٔ سپهری یادآور این سخن هرمان پارت است که می‌گوید:

«یک سنگ‌ریزه یا یک صدف تنها در صورتی زیبا هستند که آدمی راه تحسین آنها را بداند و به قضاوت زیبایی شناختی از آنها بپردازد.»[۱۵]

15) H. Parret, *Le sublime du quotidien*, Hades-Benjamin, Paris - Amsterdam, p. 231

پس می‌توان گفت که، به‌نوعی، مشکل دنیایی که سپهری رودرروی آن است چگونه‌دیدن است. فرق دیگری که از همین جا بین دو دنیای مورد رؤیت بودلر و سپهری مطرح می‌گردد این است که یکی فاعل دیداری را مسئول اصلی عمل دیدن می‌داند (تنها در پرتو نگاه بیننده است که معنا شکل می‌گیرد و دنیا جذاب می‌گردد) و دیگری به همان اندازه نقش بیننده را در عمل دیدن حائز اهمیت می‌داند که نقش دنیا یا شیء مورد رؤیت را. به همین دلیل است که بین آنچه که در زیر نور شمع نمایان است با آنچه که در زیر نور خورشید خودنمایی می‌کند تفاوت بسیار وجود دارد. در حالی که سپهری اهمیت ارزشی یک دنیا را در نگاه ارزش بخش ما خلاصه می‌کند، بودلر ارزش یک دنیای قابل رؤیت را در چگونگی حضور آن بر بیننده می‌داند. به همین سبب است که در نگاه بودلر فاعل و مفعول دیداری هر دو به یک اندازه فعال و در ایجاد جاذبه‌های دیداری نقش‌آفرینند. پیر اورالت، زبان شناس و فیلسوف کانادایی این تعامل را این گونه شرح می‌دهد.

«نمی‌توان متوجه حضور چیزی که نگاه به سوی آن معطوف است گردید مگر آن که آن چیز نگاه ما را از حضور خود پر کند. همین حضور است که، به علت این که دیدن متعلق است به آنچه که دیده می‌شود و نگاه متعلق به دنیای نگاه، به عمل دیدن معنا می‌بخشد و ماده و واقعیت آن را تشکیل می‌دهد....

در چنین شرایطی است که موضوع دیداری (آنچه که می‌بینیم) نقطهٔ آغازین فرایند و فعالیت دیداری را شکل می‌دهد، آن را پر می‌کند و به آن جسم می‌بخشد، همان طور که توجه به حضور یک شیء، بخش جدایی‌ناپذیر و متعلق به این توجه را ترتیب می‌دهد.»[۱۶]

اما در نگاه سپهری نقش‌آفرینی و معنا سازی فقط بر عهدهٔ فاعل دیداری یا بیننده است، در واقع، آغاز کنندهٔ حرکت دیداری، خودِ گفته‌پرداز است.

«من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم
حرفی از جنس زمان نشنیدم.»

(صحبت شاعر در این جا نمی‌تواند جز جنبهٔ دیداری داشته باشد. چراکه در ادامهٔ شعر متوجه می‌شویم که آنچه راکه شاعر به عنوان پاسخی جهت «صحبت» (نگاه) خود می‌جوید، از نوع دیداری است:

16) P. Ouellet, "Signification et sensation", *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, Pulim 1992, p.3.

«هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود.
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد.»

پس، با توجه به این مطلب، می‌توان «حرفی از جنس زمانِ» سپهری را، که دیگران فاقد آن‌اند، اینچنین تعریف کرد: نگاهی عاشقانه، نگاهی که دانش و توانایی نگاه کردن (خیره) را داشته باشد، یعنی بتواند در مقابل دنیایی که رودرروی آن قرار دارد به حیرت در آید، شگفت‌زده شود و این شگفتی در او هویدا باشد. این تعریف، ادعای ما را مبنی بر این که سپهری بیننده را در فرایند دیداری اصل می‌داند و نه دنیای دیده شده را، تأیید می‌نماید. به همین دلیل است که اگر به «زاغچه‌ای» هرچند کم‌اهمیت «جدی» نگاه کنیم، اهمیت و معنا می‌یابد. آنچه که سپهری می‌بیند این است که دیگران نمی‌بینند یا از دیدن واقعی محرومند. این نکته نشان دهندهٔ این است که شاعر چگونه دیدن را بلد است، ولی از آنجا که «دیگران» دیدنی از جنس دیدن او را نمی‌شناسند و نیاموخته‌اند، نمی‌توانند او را در حرکتش همراهی کنند. این همان چیزی است که امکان هر نوع ارتباط بین او و «مردم» را سلب می‌کند و از او تنهایی می‌سازد که در تأسف نگاه‌های شکست خورده (غیر عاشق) غوطه‌ور است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

همان طور که مشاهده کردیم، این نوشتار می‌کوشد تا دو پنجره و دو نگاه را از دیدگاه دو شاعر غربی و شرقی ترسیم کند. آنچه سپهری می‌بیند این است که دیگران نمی‌بینند. پس ماجرای پنجرهٔ سهراب حکایت دریچه‌ای است که نه بر روی چیزهای بیرونی، بلکه بر روی بازتاب آنها در نگاه دیگران گشوده می‌شود. زیرکی شاعر در این است که در عین حال و به طور هم‌زمان یک جریان دیداری دوگانه را دنبال می‌کند: او «باغچه» را در نگاه کسی می‌بیند که جذب آن نشده است. شاید این تفسیر درست باشد که اگر نگاه و باغچه جذب یکدیگر می‌شدند، آن وقت دیگر نگاه دوگانه معنا نداشت، چرا که در این حالت همان طور که گرمس اشاره می‌کند، جریانی پدید می‌آید که در آن فاعل دیداری تبدیل به فاعل زیبایی شناختی می‌شود، یعنی ما می‌توانیم شاهد «لحظه‌ای باشیم که در آن انسان و

دنیا در یکدیگر ذوب می‌گردند و به قول دکارت در هم تنیدگی سودای جسم و روح رخ می‌دهد.»[۱۷]

اگر بپذیریم که فرایند زیبایی شناختی فرایندی است که نتیجهٔ آن به قول گرمس ذوب فاعل و مفعول دیداری در یکدیگر است، باید بپذیریم که بینندگانی که سپهری با آنها سر و کار دارد فاقد حساسیت زیبایی شناختی اند و اصلاً زیباشناس نیستند.

و اما ماجرای پنجرهٔ بودلر حکایت دریچه‌ای است که با نقش ویترینی خود بر روی دنیا بسته می‌شود و آن را به گونه‌ای در درون خود جای می‌دهد که گویا از عمق تاریخ آمده است و ارمغانی جز حیرت و تحیر با خود ندارد. پس، در فرایند زیبایی شناختیِ بودلری، این مفعول دیداری است که با نوع حضور خود فعال‌ترین نقش را ایفا می‌کند و موجب کنجکاوی و جذب فاعل دیداری در خود می‌گردد. به دیگر سخن، پنجرهٔ سپهری محلی است که فاعل دیداری باید بداند چگونه از آن بر دنیا چشمک بزند تا شرایط جذب او در آن فراهم آید، و پنجرهٔ بودلر محلی است که مفعول دیداری می‌داند چگونه از آن بر فاعل دیداری چشمک بزند تا او را جذب خود کند. بنا بر این، پنجرهٔ بودلر پنجرهٔ جریان‌های زیبایی شناختی تحقق یافته است و پنجرهٔ سپهری پنجرهٔ جریان‌های زیبایی شناختی شکست خورده و تحقق نیافته است.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

17) A J. Greimas, *De l'imperfection*, Pierre Fanlac, Périgueux 1987, p. 31.