نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

تحلیل فلسفی -عرفانی فضامندی در شعر و نگارگری

مجید رفعتی [۱]، پرویز ضیاء شهابی [۲*]، عباس مسعودی [۳]، مالک حسینی [۴]

[۱] دانشجوی دکتری فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران m.rafati۱۳٤۲@gmail.com
[۲*] (نویسنده مسئول) استادیار ،گروه فلسفه هنر، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران drparvizshahabi@yahoo.com
[۳] استادیار، گروه هنر و معماری، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران. Drabbasmasodi۱@yahoo.com
[۴] استادیار،گروه هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۵
دوره ۱۹
صفحه ۲۸۱ الی ۳۰۲

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۰۹
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۶/۰۱
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۰۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۳/۰۱

کلمات کلیدی
سوبژکتیویسم،
فرمالیسم،
زبانِ اُنتولوژیک،
فضای پدیداری.

ارجاع به این مقاله
رفعتی, مجید, ضیاء شهابی, پرویز, مسعودی, عباس, حسینی, مالک. (۱۴۰۱). تحلیل فلسفی- عرفانی فضامندی در شعر و نگارگری. مطالعات هنر اسلامی, ۱۹(۴۵), ۲۸۱-۳۰۲

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱٤۰۱.۱۹.٤٥.۹.۳

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۰.۲۵۰۶۷۰.۱۳۶۷

چکیده

نظریه‌های شعرشناختی در دوران معاصر و در پیوند با آن‌ها شعر معاصر، متأثر از زبان‌شناسی ساختاری یا زبان به‌مثابه موضوعِ علم است. رویکردی به زبان که بنیان‌اش را در نظریاتِ فردینان دوسوسور باید جُست. او زبان را در چرخه‌ای از دال‌های آوایی و مدلول‌هایی که در تصور ذهنی، محدود می‌مانند تعریف کرد و سرآغاز فضای یکسان‌ساز بوطیقای فرمالیستی و انتزاعی قرن بیستم شد. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای انجام شده است. این رویکردِ به زبان و نظریه‌ی ادبی، نسبتی ماهوی با سوبژکتیویسم دکارتی دارد که مبتنی بر تفکیک ذهن از عین است و در مقابلِ بداهتِ در-جهان-بودن انسان و هستی شناسیِ زبان نزدِ هایدگر، و همچنین تقاطع انسان و جهان در پدیدارشناسی تن بنیاد مرلوپونتی قرار می‌گیرد. نزدِ هایدگر تنها آنجا که زبان هست، جهان هست و ما همواره خود را در فضایی که زبان می‌گشاید بازمی‌یابیم و به نظر می‌رسد همین فضای پدیداری‌ست که می‌تواند در-جهان-بودن انسان از یک‌سو و در-زبان-بودن انسان از سویِ دیگر را، به هم پیوند دهد؛ زیرا زبان و جهان توأمان به ما عرضه می‌شوند و شیوه‌ی هستیِ هر دو فضامند است. بنابراین فضا و تلقی زبان همچون فضا در مقابل تلقی زبان همچون فرم، منشأ شعر و بوطیقای فضاست، نظریه‌ای که در آن شعر را نه با رویکردی زیبایی‌شناختی با فرم و محتوا، بلکه با آشکارگیِ آن نسبت به جهان از یک‌سو و تن یافتگی آن نسبت به انسان از سوی دیگر، باید سنجید. فضامندی در نگارگری نیز مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی فضامندی در شعر از دیدگاه فلسفی و عرفانی.

۲. برسی فضامندی در نگارگری از دیگاه فلسفی و عرفانی.

سؤالات پژوهش:

۱. از دیدگاه فلسفی و عرفانی چه عواملی در ایجاد فضامندی در شعر تأثیر دارند؟

۲. از دیدگاه فلسفی و عرفانی فضامندی در نگارگری چگونه ایجاد می‌شود؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

دومینویی که با سوبژکتیویسم[۱]دکارتی در عصر جدید آغاز شد، از طریق زبان‌شناسیِ صوری به فرمالیسمِ انتزاعی در شعر و نظریه شعری رسیده است. درنتیجه، فرم که روزگاری برای سرنگونی اسطوره‌ی معنا و خصلت عملکردی و ارجاعی شعر، قد علَم کرده بود اکنون خود به اسطوره‌ای چنان سخت و گسترده تبدیل‌شده و تعریفی چنان حداکثری یافته است که هر نظرگاهی را یا از آنِ خود می‌کند و یا نادیده می‌گیرد. چنانکه مشهور است، تقسیم جهان به دو واحدِ ذهن و عین، یا اندیشه و هستی و مبتنی کردنِ هستی بر اندیشه‌ی انسانی، اساسِ سوبژکتیویسم دکارتی و ثنویت در عصر جدید است که در سایرترین عبارت فلسفیِ مدرن، یعنی کوگیتو[۲] تجلی‌یافته است: «می‌اندیشم پس هستم». دکارت در کتاب *گفتار در روش*، کوگیتو را اصل نخستین و تردیدناپذیر فلسفه‌ی خود دانست و چند سال بعد در کتاب *تأملات*، با تلقیِ اندیشه به‌مثابه حقیقتِ ذاتِ انسان، تصریح کرد: «فکر صفتی است که به من تعلق دارد. تنها این صفت است که انفکاک آن از من محال است. من هستم، من وجود دارم، این امری است یقینی، اما تا کی؟ درست تا وقتی‌که فکر می‌کنم، زیرا هرگاه تفکر من متوقف شود، شاید در همان وقت هستی یا وجودم متوقف شود»(ضیاء شهابی،۱۳۹۱: ۱۰۱).

دکارت، میان اندیشه به‌مثابه حقیقتِ ذاتِ خود، و امتداد به‌عنوان حقیقت ذاتِ جسم، یا همان ذهن و عین، تباینی جوهری قائل شد و گفت: «آنچه به آن منم، همانا اندیشیدن است، و حقیقتِ ذاتِ جسم هم، همانا امتداد است. از همین روست که من، ذات یا جوهر اندیشنده‌ام و جسم، جوهر ممتد است. و چون چنین است مغایرت یا تباین جوهری میان من با جسم هم عیان خواهد شد»(همان:۱۰۰). او بدین ترتیب، اندیشه‌ی انسانی را به‌عنوان یگانه حقیقت قائم‌به‌ذات در مرکز عالم نشاند، به‌گونه‌ای که سایر موجودات به لحاظ هستی شناختی، قائم به آن و به لحاظ شناخت‌شناسی، موضوع شناخت و علمِ انسان تلقی شدند و حیثیت ابژکتیو[۳] یافتند. پس از دکارت، سوبژکتیویسم یا به عبارتی خودبنیادی اندیشه‌ی انسانی در عصر مدرن، با فلسفه‌ی استعلاییِ کانت تحکیم یافت و حدود و ثغورش تعیین شد. به‌زعم کانت، طبیعت قوانین خود را به ذهن انسانی نمی‌دهد، بلکه این ذهن است که قوانین خود را به طبیعت می‌بخشد. او در مقدمه‌ی چاپ دوم *نقد عقل محض* نوشت: «من هر شناختی را که نه‌چندان به ابژه‌ها بلکه به حالتی از شناخت ما به ابژه‌ها –تا آنجا که این حالت شناخت به نحوِ پیشینی باید ممکن باشد– می‌پردازد، استعلایی می‌نامم»(کانت، ۱۳۹۵: ۹۴). این نحوه‌ی شناخت چیزها همان است که کانت آن را انقلاب کوپرنیکی در فلسفه‌ی خود نامید، بدین معنی که اگر تاکنون ذهن ما باید با جهان خارج مطابقت پیدا می‌کرد، از این به بعد این جهان خارج است که باید با ساختار ذهن ما خود را تطبیق دهد.

گستره‌ی شناخت‌شناسی مدرن، زبان را نیز موضوعِ خود گرفت و در همین چارچوب، فردینان دوسوسور، زبان‌شناسِ اوایل سده بیستم، ضمن تبیین قراردادی بودن زبان، آن را نظامی سوبژکتیو و دلالی تعریف کرد که جایگاه اش در

قوه‌ی نطق است و هیچ نسبت حقیقی با جهان واقعی ندارد؛ نظامی از واژگانِ متمایز که معنای خود را صرفاً از تمایزی که با یکدیگر دارند کسب می‌کنند.

سوسور، موضوع علم زبان‌شناسی را نشانه می‌داند که خود، برساخته از دال و مدلول یا همان صورت صوتی و مفهوم است. او به‌جای نام و شیء از صورت صوتی و مفهوم یاد می‌کند و عملاً زبان را از امری هستی شناسانه به امری روان‌شناسانه تقلیل می‌دهد. زبان، نزد سوسور ساختاری سوبژکتیو دارد که به قولِ پُل والری چون پاندولی بین صدا و معنا در نوسان است. او می‌گوید: «زبان نظامی از نشانه‌هاست و نقش اساسی آن انطباق میانِ تصورات صوتی و مفاهیم است. در زبان، هر دو بخش نشانه جنبه‌ی روانی دارند»(سوسور،۱۳۸۸:۲۲).

سوسور در کتاب *درس‌هایی دربارهٔ زبانشناسی همگانی*، فکر و صوت را دو عنصر مؤثر در کارکرد زبان می‌داند که به ترتیب ناظر به وجه روانشناسیک و فیزیولوژیکِ زبان‌اند و بر این مبنا، زبان را می‌توان با یک ورقِ کاغذ مقایسه کرد که یک روی آن فکر و روی دیگر آن صوت است و نقش زبان دراین‌بین، محدود به ایجاد رابطه بین آن‌هاست؛ بنابراین زبان نزد سوسور یک نظام صرفاً صوری و ساختاری و ترکیبی از معناشناسی (تفکر) و آواشناسی (صوت) ست. در این رویکرد، جهان در فرافکنیِ ذهن انسانی، معنادار می‌شود و این نمودی بارز از سوبژکتیویسم دکارتی و فرازی از انقلاب کپرنیکیِ کانتی در عرصه‌ی زبان است؛ نمودی که در فضای فکری قرن بیستم و در عرصه‌های مختلف معرفتی نقشی مرکزی به دست آورد که ازجمله‌ی آن‌ها می‌توان به آیینِ ساختارگرایی اشاره کرد که بر اساسِ همان نگاه فرمالیستیِ زبان‌شناسی سوسوری، فرم را در کانون توجه خود قرارداد و قاعده‌های صوری را برای شناخت پدیدارهای فرهنگی و اجتماعی ازجمله بوطیقای ادبی و شعرشناختی به کار گرفت.

تودورورف -یکی از نظریه‌پردازان بوطیقای ساختارگرا- در تقابل با بوطیقای معناگرا که به‌زعم او یک متن ادبی را به‌عنوان موضوع شناخت خود می‌پذیرد، بوطیقای ساختارگرا را مطرح می‌کند که هر متن معینی را نمودی از یک ساختار مجرد می‌انگارد. او در توضیحات بعدی خود، نگرش نخست را معادلِ تأویل می‌داند که هدف اش معنای متن موردبررسی است و توضیح می‌دهد که چون معنای یک اثر ادبی چیزی جز خودِ آن اثر نیست، بنابراین در توصیف اثر متوقف می‌ماند و نهایتاً نظریه‌ی ادبی را به تحلیل ساختار و روابط درونی و انتزاعی اثر منحصر می‌کند. در چارچوب این نظریه، بوطیقا علمی است که موضوع اش ساختار و فرم اثر ادبی، بریده از زمینه‌ی اجتماعی و تاریخی ست.

این تقسیم‌بندی به‌وضوح متأثر از تقسیم‌بندی سوسور است که زبان را واجدِ دو سطحِ لانگ[۴] و پارول[۵] می‌دانست. لانگ، همان نظامِ انتزاعیِ متشکل از صورت‌های زبانی ست و پارول به کنش‌های گفتاری و زبان در وهله‌ی سخن اشاره دارد و به‌زعم سوسور آنچه زبان‌شناسی می‌تواند انجام دهد مطالعه‌ی نظام زیربنایی یعنی لانگ ست که همه‌ی کنش‌های گفتاری را امکان‌پذیر می‌سازد. تودوروف نیز، علم ادبیت یا بوطیقای خود را منحصر به شناخت روابط ساختاری سخن ادبی، و نه یک اثر ادبی –به‌مثابه عمل یکه‌ای از اجرای آن ساختار– می‌داند که به‌طور هم‌زمانی، و نه درزمانی و تاریخی، عمل می‌کند.

البته پیش از جریان ساختارگرایی، این فرمالیست‌های روسی بودند که فارغ از مراحل و شخصیت‌های متفاوت خود، با تلقیِ اثر ادبی و شعری همچون نظامی از نشانه‌ها از زبان‌شناسی علمی یا همان زبان‌شناسی صوری تبعیت کردند و در پارادایم[۶] آن باقی ماندند. آن‌ها دیدگاهی مکانیکی نسبت به فرآیند تولید ادبی داشتند و با طرح فرضیات و مدل‌هایی می‌خواستند تا به روشی علمی به این سؤال پاسخ دهند که زبان با چه تکنیک‌هایی به فرم زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود. درواقع، سلب محتوا و ایجاب فرم، اساس کار فرمالیست‌های روسی است، زیرا آن‌ها معتقد بودند هر مطالعه و پژوهشی در ادبیات محصور در قلمرو فرم و روش‌ها و تکنیک‌هایی‌ست که به فرم زبان اِعمال می‌شود و همین تأکید بر روش و تکنیک به‌جای موضوع، گرایش فرمالیست‌ها به علمی کردن ادبیات را نشان می‌دهد و ارتباط پنهان‌بین فرم و سوبژکتیویسم از طرفی، و معنا و ابژکتیویسم از طرف دیگر را آشکار می‌سازد.

این مقاله برای عبور از این فضای یکسان‌ساز، پس از پرداختن به فهمِ هستی‌شناسانه‌ی زبان نزد هایدگر که در آن انفکاکی میان در-جهان-بودن و در-زبان- بودن نیست، به طرح مفهومِ پدیداریِ فضا و همچنین ایده‌ی تن‌یافتگی در پدیدارشناسی ادراکِ مرلوپونتی می‌پردازد و با ایضاحِ زبان و به شکلی مشدد شعر همچون فضا، شاخص‌ها و معیارهایی اساساً متفاوت از نظریه‌های فرمالیستی برای خلق و نقد شعر ارائه می‌کند که در تعلیق توأمان بیان گزاره‌ای و فرمالِ زبان محقق می‌شوند.

۱. در-جهان-بودن هایدگری: در برابرِ سوبژکتیویسم

ربط و نسبت اندیشه و هستی، یا به‌عبارتی‌دیگر همان ذهن و عین، وجه مشترک تفکر دکارت و هایدگر است، با این تفاوت بنیادی که در فلسفه‌ی دکارت، اندیشه مقومِ حقیقتِ ذاتِ انسان است –انسانی که بعدتر از آن به سوژه یاد می‌شود– و در فلسفه‌ی هایدگر، بودن یا در-جهان-بودن انسان است که سرآغاز کار قرار می‌گیرد، انسانی که از آن به دازاین[۷] یاد می‌شود.

نزد هایدگر، اگزیستانس[۸] انسانی چنان است که ما خود را همواره و پیشاپیش درگیر با جهان می‌یابیم. انسان، مترادف با در-جهان-بودن است و هیچ‌یک بدون دیگری نمی‌توانند وجود داشته باشند. تفکر هایدگر به‌رغم سوبژکتیویسم دکارتی -که انسان را اندیشه‌ای می‌داند که هستیِ او محتاج به هیچ مکان و قائم به هیچ‌چیز مادی نیست- بازگشتی ست به سرآغاز و یادآور این گفته‌ی پارمنیدس است که: «خود، همان اندیشیدن است و بودن نیز هم». (ضیاء شهابی،۱۳۹۱: ۸۹).

به‌زعمِ هایدگر سوژه و اُبژه هیچ مطابقتی با انسان و جهان ندارند و به همین دلیل کلمه‌ی مرکب دازاین را برای دلالت بر انسان به کار می‌گیرد که معنای تحت‌اللفظی آن «هستی–اینجاوآنجا» و معنای نزدیک‌تر آن به تفکرِ هایدگر و زبان فارسی، «درمیان‌بودن» است. انسانی که نه سوژه‌ی قابل‌تقلیل به اندیشه و شناسنده‌ی منفک از موضوع شناخت، بلکه موجود درگیر با عالمِ هرروزی کار و اشیاء و روابط ناشی از آن‌هاست. او در *هستی و زمان* و مبتنی بر ماهیت

اگزیستانسیال یا همان قدرت برون ایستیِ انسان می‌گوید: دازاین در رویکرد خود به‌سوی چیزها و فهم آن‌ها نه چنان است که بدواً در پیلهٔ درون ملفوف باشد و سپس از آن پیله بیرون بزند، بلکه همواره و پیشاپیش در میان هستندگان است. دازاین در مقام در – جهان بودنی که شناسنده است، توأمان در بیرون و درون است چنان‌که حتی هنگامی‌که صرفاً به هستیِ هستندگان می‌اندیشد کم‌تر از وقتی‌که آن‌ها را اصیلاً درمی‌یابد آن بیرون و در جوار هستندگان نیست (هایدگر،۱۳۸۸: ۱۹۰ و ۱۹۱).

۲. زبان در فهم هایدگر

۲.۱.زبان در هستی و زمان

بنیاد اغلب اندیشه‌های هایدگر را می‌توان در *هستی و زمان* پیدا کرد و زبان نیز از این قاعده مستثنا نیست. اگرچه اندیشه ورزی هایدگر درباره‌ی زبان در طول روند کاریِ او دچار تحولات اساسی شده است اما همچنان به‌عنوان امری اگزیستانسیال و اُنتولوژیک[۹] باقی‌مانده است. هایدگر در *هستی و زمان*، و بنیادهای اگزیستانسیال زبان را در گفتار، شنیدار و سکوت می‌بیند که از مقومات هستی دازاین‌اند و خصلت اُنتولوژیک آن را در جهانیت زبان و پیوند ناگسستنی واژه‌ها و چیزها، که از آن به واژه–چیز یاد می‌کند. او در جستجوی منطقی هستی شناختی در مقابل منطق گزاره‌ای است که از لوگوس[۱۰] به لوژی[۱۱] راه برده است و بر ضرورت تجدید بنای علم زبانشناسی بر شالوده‌ای اُنتولوژیک تأکید می‌کند و اساساً در–جهان–بودن دازاینِ صاحبِ لوگوس را به شیوه‌ی کشف جهان پیوند می‌زند.

هایدگر در *هستی و زمان*، به‌رغمِ زبان‌شناسی سوسوری و رایج عصر، از گفتار، یعنی وجه عملی و نه انتزاعیِ زبان، آغاز می‌کند. برای او زبانِ همواره درگیر با جهان و جهانمند است، زیرا، «وقتی‌که گشودگی از بدو امر از طریق در جهان بودن بنیان می‌گیرد، پس نوع هستیِ گفتار نیز فی‌حدذاته باید به نحوی خاص خود جهانمند باشد»(همان:۳۹۴). در تناسب با میان‌تهی بودنِ تفکیک سوژه و اُبژه و عدم سنخیت آن با انسان و جهان، هایدگر تفکیک زبان به صدا و معنا، یا دال و مدلول را نمی‌پذیرد و این دو را جدایِ از یکدیگر نمی‌بیند و با تمثیل چنین بیان می‌دارد که:

آنچه ما بدواً می‌شنویم به‌هیچ‌وجه همهمه و پراکندگیِ اصوات نیست، بلکه برای مثال، غژغژ واگن و یا غرش موتورسیکلت است، و این شاهدی است پدیدارین بر اینکه دازاین، در مقامِ در–جهان–بودن، همواره پیشاپیش در جوار تودستی‌های درون جهان است، و این‌طور نیست که بدواً در جوار احساساتی باشد تا از تألیفِ آن‌ها تخته پرشی فراهم آید که سوژه از روی آن فرو جهد و بر جهانی فرونشیند. دازاین در مقام آنی که فهم بستهٔ اوست، از آغاز هم‌جوار است با آنچه فهمیده شده (همان:۳۹۹). به‌عبارت‌دیگر، هایدگر اساساً زبان را کلیتی گِشتالتی[۱۲] می‌داند که نمی‌تواند گسسته ازآنچه درباره‌ی آن می‌گوید باشد و به اجزایش تقلیل یابد، زیرا ما در بگوش بودن همه‌ی آنچه درباره‌ی آن است را می‌شنویم و می‌فهمیم نه صرفاً اصواتی پراکنده تا از ترکیب آن‌ها به وجود چیزی پی ببریم. روشن است که این،

دیدگاهی متفاوت از دیدگاه مکانیکی کانتی است که ادراک حسی را در تقویمی جداگانه، مقدمِ بر فهم می‌داند و همچنین متفاوت از زبان‌شناسی علمی‌ست که زبان را در ساختاری از صدا و معنا تألیف می‌کند.

۲.۲. زبان، پس از هستی و زمان

اگر در *هستی و زمان*، انسان در کنار هستی، یعنی موجودی که در روشن‌گاه هستی ایستاده است و توانِ آشکارگیِ هستی را دارد مسئله‌ی اصلی هایدگر بود، پس از هستی و زمان، خودِ روشن گاه هستی یعنی زبان است که به مسئله‌ی اصلی هایدگر تبدیل می‌گردد. همان خانه‌ای که انسان در آن به ملاقات هستی نائل می‌شود و حقیقتِ آن را –پوشیده و ناپوشیده– درمی‌یابد.

او در رساله‌ی *سرآغاز کار هنری* می‌گوید: بنا بر آنچه شایع است، زبان را باید وسیله‌ای دانست که به کارِ گفتگو و تفهیم و تفاهم می‌آید. ولی زبان بدواً و بالذات این نیست. زبان فقط مقصود آشکار یا نهانی را در کلمه‌ها و جمله‌ها بیان نمی‌کند، بلکه موجود را چون موجود به گشودگی می‌آورد. هر جا که ذات یک‌زبان در تحقق نیست، چنان‌که در هستی سنگ، گیاه و جانور، آنجا گشودگی موجود هم در کار نیست. درواقع همین‌که زبان نخستبار موجودی را می‌نامد، این نامیدن آن موجود را به بیان و ظهور می‌آورد (هایدگر،۱۳۹۲: ۵۳ و ۵۴). نزد هایدگر، جهان و آنچه در آن هست، چنان‌که هست بر ما آشکار نیست و آشکارگیِ آن، تنها در فضای پوشش بردارِ زبان است که رخ می‌دهد. روشن است که زبان، موجود را خلق نمی‌کند بلکه تا آنجا که ممکن است آن را از ناپوشیدگیِ وجودش آزاد می‌سازد اما در معنایی صرفاً انسانی و فلسفی می‌توان این‌طور هم می‌توان گفت که فقط درصورتی‌که زبان وجود داشته باشد، جهان هم وجود دارد. درواقع «این زبان است که نخست، جهان را به ظهور می‌آورد و بنابراین مسئله‌ی مرجع و مبدأ بعد از این‌که چیزها را در زبان به عیان می‌بینیم مطرح می‌شود؛ و فلسفه‌ی زبانی که زبان را بازنمودِ مجدد چیزی می‌داند که در حالِ حاضر ظهور یافته، نادرست می‌نماید زیرا آنچه ثانویه و مأخوذ است را به‌جای آنچه اولیه و سرآغاز است می‌گیرد»(اُونز،۱۹۸۷: ۶۳). از سویِ دیگر، یعنی در ارتباط با انسان نیز، هایدگر معتقد است به‌رغم تصورِ رایج، این زبان است که بر انسان تفوق دارد و همچون فضایی فعال او را در برمی‌گیرد. تفوق زبان بر انسان شاید به بهترین نحو زمانی قابلِ تجربه باشد که زبان، خود را برای آنچه که می‌خواهیم بگوییم در اختیارمان نمی‌گذارد؛ زمانی که کلمات و عبارات مناسب برای بیانِ مقاصدِ ما خود را نشان نمی‌دهند و به ذهنمان خطور نمی‌کنند (همان:۶۲). یا برعکس، چنانچه در تجربه‌ی شاعران پدیدار می‌شود، زبان پیشاپیشِ خودآگاهی، کلماتش را برایِ بیان پیش می‌نهد، فضاهای ناشناخته را کشف می‌کند و از ذهن و زبان شاعر، سبقت می‌گیرد.

به نظر می‌رسد «هایدگر به دنبالِ کشفِ نگاهی جایگزین و متمرکز بر تجربه‌ی شخصی ست که هرکسی می‌تواند در مواجهه با زبان داشته باشد؛ نگاهی که ما را فرامی‌خواند که به این مسئله توجه کنیم که چگونه خودمان زبان را تجربه می‌کنیم و همین عکس‌العمل بنیادین در برابر رویکردهای متعارف است که به رویکردِ نامتعارف او می‌انجامد»(همان:۶۴). چنانچه عبارتِ معمولِ انسان سخن می‌گوید را وارونه کرده و بر این باور است که «زبان سخن

می‌گوید و انسان با پاسخ‌گویی به زبان است که سخن می‌گوید»(هایدگر،۱۳۸۹:۱۰۱)؛ یعنی به‌جای این‌که انسان بیانگرِ زبان باشد زبان است که بیانگر انسان است و او را به تحقق می‌رساند. در حقیقت و در فهم اُنتولوژیک هایدگر، روی دیگر عبارتِ «زبان سخن می‌گوید» چیزی نیست جز این‌که بگوییم جهان سخن می‌گوید؛ زیرا در این نگاه، تفکیکی صنعتگرانه میان زبان و جهان، و واژه‌ها و چیزها نیست و به‌رغم سوسور که در نگاهی اپیستمولوژیک[۱۳] دال و مدلول را دو روی یک کاغذ می‌پنداشت، این زبان و جهان‌اند که در نگاهی اُنتولوژیک دو روی یک برگ قرار می‌گیرند.

بر همین مبناست که هایدگر به‌اندازه‌ای که به نقشی که زبان‌های مختلف در ایجاد سبک‌های مختلفِ بودنِ در جهان بازی می‌کنند علاقه‌مند است به ساختار منطقی زبان علاقه‌مند نیست. ازنظر هایدگر زبان قبل از آن‌که سخن بگوییم، بر شکل‌گیری فهم ما از خود و جهان پیرامونمان تأثیر دارد و آن را هدایت می‌کند. برای ترسیم این معنا، تصور کنید از شما بخواهند از پنجره به بیرون نگاه کنید و آنچه را می‌بینید توصیف کنید. وقتی شما به صحنه‌ی پیشاروی خود نگاه می‌کنید، ویژگی‌های خاصی به‌عنوان ویژگی‌های مهم برای توصیف، خود را می‌نمایانند و وقتی شروع به توصیف می‌کنید، واژه‌ها حاضر و آماده در اختیار شما قرار می‌گیرند. شما در سخن به شیوه‌ای پاسخ می‌دهید که جهان طبق آن خودش را به‌عنوان امر پیشاپیش قابل گفتار ارائه می‌کند (راتال،۱۳۹۲: ۱۲۴). بنابراین، این عقیده‌ی بنیادینِ هایدگر که تصریح می‌کند «تنها آنجا که زبان هست جهان هست» و در مقاله‌ی *نور تابانی‌ها بر شعر هولدرلین* بر آن تأکید می‌ورزد، به این معناست که در جهان هیچ نقطه‌ی غیرزبانی وجود ندارد و در-جهان-بودن انسان، عینِ در-زبان-بودن اوست. درواقع، جستجوی نقطه‌ای غیرزبانی، همچون آرزوی ارشمیدسِ محال‌اندیش است که نقطه‌ای بیرون از جهان می‌جست تا آن را چون ابژه‌ای در اختیار خود درآورد و جابجا کند.

به‌زعم هایدگر، زبان را نمی‌توان مثل علم زبان‌شناسی، با طفره‌روی از شیوه‌ی هستی آن موردمطالعه قرارداد. همچنین نمی‌توان از زبان پای بیرون نهاد، زیرا انسان‌ها همواره خود را در زبان و جهانی که زبان می‌گشاید می‌یابند. تصور نداشتن زبان همان‌قدر ناممکن است که تصور نداشتن چیزی که با آن تصور می‌کنیم. هیچ راهی به‌سوی زبان نیست که به‌سوی خود بازنگردد و در این بازگشت خودش را دگرگون نکند. هدف، نزدِ هایدگر، به زبان آوردن زبان همچون زبان است، چنانچه ویتگنشتاین هم در استدلالی مشابه معتقد بود، آنچه گفته می‌شود تنها می‌تواند در زبان توضیح داده شود و در این معنا، زبان را نمی‌توان توضیح داد و زبان باید خودش سخن بگوید (کلارک،۱۳۸۸: ۱۴۳ و ۱۴۴). هایدگر نمی‌خواهد ما زبان را به چیز دیگری مربوط کنیم که خودِ زبان نیست و یا چیزهای دیگر را با زبان به‌مثابه یک ابزار توضیح دهیم؛ بنابراین با توجه به شعار پدیدارشناسانه‌ی «بازگشت به خودِ چیزها»، تجربه‌ی شخصی و مواجهه‌ی بی‌واسطه با زبان را پیشنهاد می‌کند وسعی دارد ما را به راهی هدایت کند که در آن، زبان خود را همچون زبان، به حضور می‌رساند و بر این حضور اصرار می‌ورزد (اُونز،۱۹۸۷: ۶۳).

همین عبور از نگاه فرمالیستی و سوبژکتیو که بنیاد وجه سلبی نگاه هایدگر به زبان است، و ایجابِ آن همچون فضایی پدیدارشناختی و آشکارکننده در *نامه‌ای به اومانیسم*، فرازی دیگر می‌یابد. به‌زعم او «انحطاط زبان، که به‌تازگی از آن

بسیار سخن می‌گویند، و بسیار دیرهنگام، نه دلیل، بلکه نتیجه‌ی روندی است که طبق آن زبان زیر سیطره‌ی مابعدالطبیعه‌ی مدرنِ ذهنیت (سوبژکتیویته)، تقریباً به ناگزیر از عنصرش بیرون رانده می‌شود. زبان هنوز از نشان دادن ماهیت اش به ما، یعنی اینکه خانه‌ی حقیقت هستی است، امتناع می‌کند»(هایدگر،۱۳۸۴: ۲۸۶). او اندیشه را مؤسس و علتِ رابطه‌ی انسان و هستی نمی‌داند و معتقد است که در اندیشه، خودِ هستی‌ست که به زبان می‌آید و تصریح می‌کند که «زبان خانه‌ی هستی است. در مأوای آن، انسان سکونت دارد. اندیشمندان و شاعران نگاهبانان این مأوایند و نگاهبانی‌شان به سرانجام رساندنِ افشا پذیری هستی است»(همان:۲۸۲). بنابراین در نظرگاهِ هایدگر، ماهیت اگزیستانسیال یا برون ایستیِ دازاین –که بنیاد هستی شناسی هایدگر در *هستی و زمان*بر آن استوار است– در روشن گاهِ هستی ست که به منصه‌ی ظهور می‌رسد و در اینجا اضافه می‌کند که این روشن گاه، همان زبان است. به تعبیری می‌توان گفت که اسمِ اشاره‌ی دا[۱۴] در ترکیبِ دازاین همان روشن گاه هستی ست که خصلت برون ایستی یا اگزیستانسیال دازاین را ممکن می‌کند و مکان می‌بخشد. این مکان یا فضای ناپوشیدگیِ هستی در اندیشه‌های واپسین هایدگر، در زبان قرار دارد، چنانکه می‌توان از زبان به‌منزله‌ی فضای حقیقت یادکرد.

درواقع، اندیشه‌ی هایدگر در باب زبان، نسبتی ماهوی با دریافت او از حقیقت دارد که در مقابل تلقی رایج از حقیقت همچون صدق و ناحقیقت همچون کذب قرار می‌گیرد که از زمان ارسطو در حکمِ نسبتِ میان گزاره‌ها و واقعیت‌ها و راهی منتهی به شناخت دانسته شده است؛ اما به‌زعم هایدگر در رساله‌ی شعر، زبان، اندیشه، «اگر شناخت و گزاره‌ای که به شناخت شکل می‌دهد و آن را بیان می‌کند قرار است که قادر به سازگاری با واقعیت باشد، واقعیت باید خود را چونان واقعیت نشان دهد»(کلارک،۱۳۸۸: ۴۶). در این تعبیر، حقیقت به‌مثابه آلتئیا[۱۵] و امر پنهان و آشکار، شرط ضروری و پیشینیِ هر فهمی از مطابقتِ واژه‌ها با چیزها، و گزاره‌ها با واقعیت‌هاست که معنای اصیل آن ناپوشیدگی و کشف حجاب و بیرون آمدن از اختفاست، حقیقتی جهانمند که در مقابل تعبیر تکنیکی حقیقت در فلسفه‌ی تحلیلی قرار می‌گیرد. طُرفه آن‌که هایدگر از زبان و حقیقت هر دو، به معنای افق ناپوشیدگی یا به تعبیری فضای ناپوشیدگی یاد می‌کند؛ بنابراین زبان، نسبتی ذاتی با حقیقت دارد و مقامِ ذاتِ هر دو ناپوشیدگیِ وقوع یابنده و رویداد آشکارکننده است.

۳.زبان در دو سطحِ آگاهی

بنابراین، زبان را می‌توان در دو سطح متفاوت از آگاهی، در نظر آورد، یکی در سطح لوژیک، که زبان را فرمی می‌داند که در احاطه‌ی انسان است و به زبان‌شناسی‌های علمی منجر می‌شود، و دیگری در سطح اُنتولوژیک که زبان را فضایی می‌داند که محیط بر انسان است. ما در سطح اول با دال‌های قراردادی و مدلول‌های سوبژکتیو مواجهیم، و در سطح دوم به‌جای دال و مدلول در نظامی نشانه شناختی، با اسماء و اشیاء در نظامی هستی شناختی درگیر می‌شویم.

سطحِ لوژیکِ زبان، یا همان علم زبان‌شناسی نوین، علیرغم این‌که وجه صوری زبان را محل تقاطعِ اصوات انسانی – یعنی علم آواشناسی– و پدیده‌ها و اتفاقات بیرون –یعنی علم معناشناسی– می‌داند، اما آن را در گسستِ از این دو،

بررسی می‌کند. به عبارت روشن‌تر، آنچه در آغاز به‌مثابه فضای تقاطع انسان و جهان در نظر آورده شده است در وهله‌ی بررسی علمی، بی‌ارتباط از دو وجه دیگرِ خود، و صرفاً به‌عنوان علائمی قراردادی که ماهیت خود را از تمایزِ با یکدیگر، کسب می‌کنند موردبررسی قرار می‌گیرد. این، همان شیوه‌ی علمی و روشی ست که بنیاد خود را از سنت فلسفی دکارتی و روش ریاضی او اخذ می‌کند. روشی که دستاوردهای بزرگ و مبارکی برای جهان علم داشته است اما از یاد برده است که موضوعات زیست جهان[۱۶] –همچون زبان– را نمی‌توان صرفاً به مقولات جهان علم تحویل کرد. در چنین زمینه‌ای ست که هایدگر زبان‌شناسی مدرن را مصداقی از همان تفکر تقلیل‌گرایی می‌داند که محصول متافیزیک صنعت‌گرا یا علم در معنای مدرن آن است و در کتاب *هستی و زمان*، ذیلِ در جهان بودگی، از زبان به‌عنوان خصوصیت اگزیستانسیال انسان، و در آثار بعدی خصوصاً *نامه‌ای به اومانیسم* به‌عنوان امری اُنتولوژیک و با عبارتِ «خانه‌ی هستی» یاد می‌کند، دیدگاهی که مبنای فلسفیِ فهمِ زبان به‌منزله‌ی موضوع زیست جهان و امری پیشا نظریه‌ای ست که توأمان، مقوم انسان و جهان است: همچون فضایی که به خصلت برون‌ایستاییِ انسان جا می‌دهد و در آنجا جهان را بر او آشکار می‌سازد.اما، ماهیت این فضا چیست و حیثیت فلسفیِ آن در نسبتِ انسان با جهان و در گامِ بعد، در نسبتِ انسان با زبان و به طرزی ممتاز شعر کدام است؟

۴.فضا: اُبژکتیو یا سوبژکتیو؟

فضا از معنایی اُبژکتیو و بیرونی، چون ظرفی که چیزهای دیدنی و قابل‌ادراک را در خود جای می‌دهد –چنانچه در رساله‌ی تیمائوس[۱۷] افلاطون آمده است– تا معنای سوبژکتیو و درونی –چنانچه کانت در فلسفه‌ی استعلایی‌اش می‌گوید– در رفت‌وآمد بوده است. در کنار افلاطون، ارسطو نیز «فضا را به‌عنوان مکان بیان می‌کند و آن را جزئی از فضای کلی‌تر می‌داند که محدودهٔ آن با محدودهٔ حجمی که آن را در خود جای‌داده است، تطابق دارد»(پرتوی،۱۳۹۲: ۸۳). به بیانی دیگر، فضا نزد ارسطو، نسبی و ناشی از روابط میان اشیاء است و نیازی نیست همچون افلاطون آن را امری مطلق و قائم‌به‌ذات بدانیم که «مانند جسم نرمی آماده است که هر نقشی را بپذیرد و اجازه می‌دهد که همهٔ چیزهایی که در او راه می‌یابند او را به حرکت درآورند و به اشکال و صور گوناگون نمایان سازند»(آرنهایم،۱۳۸۲: ۱۷). به‌رغم تفاوت‌ها، هر دو نظریه بر این امر متفق‌القول‌اند که فضا واقعیتی عینی و بیرونی است، چه ظرفی قائم‌به‌ذات برای حضور اشیاء باشد و چه مکانی، قائم به اشیاء و اعیانی که آن را تحدید می‌کنند. نیوتون نیز در عصر رنسانس همین مفهوم فضای افلاطونی را تکمیل کرد. «نیوتون معتقد به فضایی متشکل از نقاط، و زمانی متشکل از لحظات بود که وجودی مستقل از اجسام و حوادثی که در آن‌ها قرار می‌گرفتند، داشتند. او حکم به مطلق بودن فضا و زمان داد»(پرتوی،۱۳۹۲: ۸۳). اما با انقلاب کپرنیکیِ کانت بود که جنبه‌های عینی و مطلق زمان و مکان نیوتونی –و به تعبیری فضا– ماهیتی ذهنی یافتند و شکل صورت‌های ناب شناخت حسی را به خود گرفتند. کانت در *نقد خرد ناب* می‌پرسد: «آیا مکان و زمان چنان‌اند که فقط به‌صورت نگرش ملحق می‌شوند و درنتیجه به سرشت سوبژکتیو ما مربوط می‌گردند، که بدون آن، محمول‌های مکان و زمان نمی‌توانند به شیءها اطلاق گردند؟» (لودویگ،۱۳۸۷: ۷۶). به عبارت

روشن‌تر، کانت مکان و زمان را شرایط ماتقدم هر نوع شهود و تجربه‌ی حسی می‌داند که امکان شناخت ما از چیزها را در مرتبه‌ی حس ممکن می‌کنند. ماده‌ی احساس از بیرون، و زمان و مکان از درون، شرط و مناطِ ادراک محسوسات‌اند و به تعبیری می‌توان گفت که فهم اساساً فضایی ست و زمان و مکان –به‌مثابه شاخه‌های درآمیخته‌ی کلیتی که از آن به فضا یاد می‌شود– شرایط پیشینی و سوبژکتیو متأثر شدن و فهمیدن اعیان و اشیاء جهان خارج‌اند.

در عصر جدید و با نظریه‌ی نسبیت اینشتین، فضا همچون پدیده‌ای نسبی و چهاربعدی مطرح شد. فضایی که با حضور و حرکت انسان در فضای سه‌بعدی دکارتی، بُعد چهارم اش را می‌یابد. درواقع «اینشتین با ارائهٔ تئوری نسبیت خود، گام را فراتر گذاشته و فضا، زمان، انرژی و جرم را باهم متحد می‌نماید. فضای اینشتین خصوصیات ژله‌ای داشت که بسته به‌سرعت بیننده، خود را به اشکال مختلف نشان می‌داد. تئوری اینشتین، آن‌چنان تحولی ایجاد کرد که کلیهٔ باورهای راجع به فضا، زمان و جرم را که ارسطو، اقلیدس، گالیله، نیوتن و کانت مطرح کرده بودند به زیر سؤال برد»(پرتوی،۱۳۹۲: ۸۴).

از مدخلی دیگر و با هدفی دیگر، هایدگر هم، با رد هر دو نظریه‌ی ابژکتیو و سوبژکتیوِ فضا، قائل به فضایی پدیداری شد که فارغ از دوپارگیِ متافیزیکیِ عین و ذهن، نه به موجودیتی فیزیکی و روابط بین اشیاء تقلیل می‌یابد و نه به موجودیتی ذهنی و ظرفی درونی برای ادراک حسی. او در مقاله‌ی *ساختن باشیدن اندیشیدن*، می‌گوید: «هنگامی‌که ما از انسان و فضا حرف می‌زنیم، چنین به نظر می‌رسد که انسان در یک‌سو ایستاده، و فضا در سویی دیگر. ولی فضا امری نیست که در برابر انسان قرار گیرد. فضا نه شیئی خارجی است و نه تجربه‌ای درونی» (هایدگر،۱۳۷۷: ۶۱).

۵- فضا در ادراکِ مرلوپونتی

معنای فضا نزد مرلوپونتی در تقابل با فضای مطلق نیوتونی در جهان علم، و فضای مبتنی بر پرسپکتیو رنسانسی در جهان هنر قرار می‌گیرد. در فضای نیوتونی اشیاء مادی در هر زمان و مکان موقعیتی مطلق دارند و فضا به‌عنوان امری هندسی با فیزیک و واقعیت جهان ارتباطی ماهوی ندارد. در هنر کلاسیک و پرسپکتیو رنسانسی نیز، فضاهای نقاشی از یک نقطه‌ی دید و با التفات به نقطه یا نقاطی بر روی خط افق رسم می‌شوند که به باورِ مرلوپونتی فاصله‌ی خود را با ناظر حفظ می‌کنند و او را به درون خود نمی‌پذیرند. حال آن‌که در فیزیک اینشتینی و نظریه‌ی نسبیت عام او، هندسه و فیزیک به هم وابسته‌اند و فضا نه صرفاً امری هندسی که پیوستارِ واقعیتِ مادیِ جهان است، واقعیتی که در ارتباط با تغییر زمان و مکان تغییر می‌کند و ماهیتی نسبی و دینامیک دارد. او در *جهان ادراک* می‌گوید: «علم کلاسیک بر مبنای تمایزی روشن میان فضا و جهان مادی بناشده است. بر این مبنا، فضا محیط یا واسطه‌ای یکپارچه است که اعیان در سه بُعد درون آنجای گرفته‌اند و موضعی که اعیان درون فضا اشغال می‌کنند تغییری در آن‌ها ایجاد نمی‌کند. [...] به این‌سان حوزه‌های هندسه و فیزیک کاملاً از یکدیگر مستقل باقی می‌مانند: صورت و محتوای جهان باهم ترکیب نمی‌شوند»(مرلوپونتی،۱۳۹۴: ۴۸). اما در فیزیک مدرن و چنانچه مرلوپونتی اشاره می‌کند، در هندسه‌ی نا اقلیدسی «فضا متشکل است از مجموعه‌ای از حوزه‌ها و ابعاد متفاوت که دیگر نمی‌توان به آن‌ها همچون ناحیه‌های همسان

اندیشید و این حوزه‌ها و ابعاد در اجسامی که از میانشان عبور می‌کنند دگرگونی‌های خاصی پدید می‌آورند. [...] در چنین جهانی صورت و محتوا به هم‌آمیخته شده‌اند و مرز میان آن‌ها محوشده است. چنین جهانی فاقد چارچوب محکمی است که روزگاری فضای یکدست اقلیدسی فراهم می‌آورد. دیگر نه می‌توانیم میان فضا و اشیائی که آن را اشغال می‌کنند تمایز مطلقی برقرار کنیم و نه به‌واقع میان ایدهٔ ناب فضا و منظرهٔ ملموسی که برای حواسمان به نمایش می‌گذارد»(همان: ۴۹).

مرلوپونتی از مدخل هنر و مشخصاً نقاشی مدرن هم به پیوستِ مفهوم انضمامی فضا و جهان ادراک می‌پردازد و می‌گوید: آموزه‌ی کلاسیکِ نقاشی بر پرسپکتیو استوار است، نوعی بازنمایی سراسر قراردادی که در آن نقاش صرفاً حد وسط تأثیرات بصری کاملاً ناهمگون را نظم می‌دهد و می‌کوشد به مخرج مشترکی برای تمامی این ادراکات دست یابد. نقاش این کار را نه با نشان دادن هر عین در اندازه و رنگی که هنگام تثبیتش در نگاه او از خود به نمایش می‌گذارد بلکه به‌عکس، با نمایش آن در اندازه‌ای قراردادی انجام می‌دهد که عین در نگاهی معطوف به نقطه‌ی گریز بر روی افق از خود نشان می‌دهد. این مناظر فاصلهٔ خود را با ناظر حفظ می‌کنند و او را به درون خود نمی‌پذیرند و این اساساً متفاوت از نحوهٔ ظهور جهان در ادراک ماست. در تجربه‌ی واقعی فضا، هنگامی‌که نگاهمان از روی آنچه در برابرمان قرارگرفته می‌گذرد، در هرلحظه ناگزیر از اتخاذ نظرگاه خاصی می‌شویم و در این برداشت‌های فوری متوالی از منظره نمی‌توان یک ناحیه را برتر از بقیه دانست (همان: ۵۰ و ۵۱).

به تعبیری دیگر، ادراک ما از فضا مبتنی بر حرکت ما درون فضاست که هرلحظه در نقطهٔ دید متفاوتی قرار می‌گیریم و در توالیِ تصویرهای ناشی از دیدهای متوالی و پیوسته است که تجربه‌ی ادراکی ما از فضا شکل می‌گیرد و این به‌منزله‌ی ورود زمان به فضای نقاشی ست. بنابراین فضا نه مفهومی هندسی و نه حتی مفهومی صرفاً مکانی بلکه پدیداری زمانی – مکانی ست که با حضور و تجربه‌ی انسانی درآمیخته است. مفهوم زمان به‌مثابه بُعد چهارم نیز از همین‌جا ناشی می‌شود، از جایی که انسان قدم در فضای سه‌بعدی مکانی می‌گذارد و با حرکت خود و تجربه‌ی فضا بعُد چهارم را به منصه‌ی ظهور می‌رساند. عبارت مشهور مرلوپونتی در *پدیدارشناسی ادراک* نیز معطوف به همین واقعیت است، آنجا که می‌گوید: «فضا وجودی است و وجود هم فضایی ست»(مرلوپونتی،۱۹۶۲: ۳۴۲).

برآمدِ نظر مرلوپونتی در باب فضا، از آغاز –که با طرحِ ایده‌ی تن‌آگاهی، تن را سوژه‌ی ادراک دانست– تا نوشته‌های پایانی –که از تقاطع انسان و جهان در تنی یگانه سخن گفت– این است که بدن به‌مثابه من، صرفاً به‌گونه‌ای فیزیکی در فضا حضور ندارد یعنی «این‌گونه نیست که من در فضا و زمان حضورداشته باشم و صرفاً آن‌ها را دریافت کنم، بلکه من، خودِ فضا و زمان هستم و بدن من با آن‌ها ترکیب می‌شود و آن‌ها را در برمی‌گیرد»(همان:۱۶۲).همین تنانگی و بافت یگانه‌ی فضا و انسان است که عملاً ثنویت دکارتی را از میان‌بر می‌دارد و گسست میان فضای درون و فضای بیرون را پُر می‌کند، چنانچه مرلوپونتی می‌گوید: «بدن بودن به معنای گره خوردن با یک جهان معین است و بدن ما نیز در اصل نه در فضا که متعلق به فضاست»(هیل، ۱۳۹۶: ۶۷). بنابراین نزد مرلوپونتی، من جهان‌ام و جهان من است و این

هستنِ توأمان در فضا محقق می‌شود، فضایی که با حرکت من حرکت می‌کند و با ایستادن من می‌ایستد، حال و هوایش را به من منتقل می‌کند و حال و هوای مرا می‌گیرد و با همان صفت‌ها وصف می‌شود که من احساساتم را وصف می‌کنم: فضای شاد، فضای دلگیر، فضای خسته‌کننده یا هیجان‌انگیز. درواقع، فضا نشان‌دهنده‌ی کنش متقابل انسان و جهان در تقویم و تحقق تجربه است و چون استخری، شناگر و آب را به هم می‌رساند تا عملِ شنا ممکن شود. آب و شناگر در کنش و واکنش متقابل هم شنا را ممکن می‌کنند و هیچ‌کدام به‌تنهایی علتِ شنا نیستند بلکه مقوّم آن‌اند و رفتار توأمان آن‌هاست که رفتن به جلو و عمل شنا را ممکن می‌کند. به تعبیری دیگر، فضا بی‌حرکت بدن در آن تقویم نمی‌شود زیرا بُعد چهارم خود را نمی‌یابد و بدن بی فضایی برای حرکت، تقویم نمی‌گردد زیرا همواره جایی برای استقرار می‌خواهد، اما بداهت تن یافتگی و تجانسِ انسان و فضا به‌گونه‌ای ست که معمولاً آن را فراموش می‌کنیم وگرنه، جهان همواره از طریق فضایی که درون آن قرارگرفته‌ایم به ما عرضه می‌شود و ما هم آن را از طریق تن‌مان که در آن فضا مستقر هست تجربه می‌کنیم.

۵.۱.تن یافتگی: تقاطعِ انسان و جهان

تن یافتگی، دستاورد مهم مرلوپونتی و راه‌حل او برای غلبه بر سوبژکتیویسم و ثنویت دکارتی ست که ذهنِ منفک از عین را عامل شناخت و تألیف جهان می‌داند و حتی تن را عینی میانِ اعیان تلقی می‌کند که هیچ پیوند ذاتی با ذهن ندارد. ذهنی که همچون تافته‌ای جدا بافته از جهان، از درگیریِ معمول با اشیاء اطرافش عقب‌نشینی می‌کند و در درون خود، منفک از هرگونه هم پیوندی با چیزها تنها می‌ماند. بنیاد فلسفی علم مدرن نیز برهمین فاصله و گسست استوار است، زیرا علم هدف اش نگریستن از ناکجاست تا فارغ از دیدگاه‌ها و عقاید هر فرد، توصیفی عینی و کمّی از جهان و هر چه در آن است ارائه دهد. البته مخالفت مرلوپونتی نه با علم بلکه با دگماتیسم و تمامیت‌خواهی علمی ست، یعنی زمانی که علم از زمینه‌های متناسبِ با خود فراتر می‌رود تا همه‌چیز را به تقدیر و تسلط خود درآورد. اما در واقعیت جهان و در تجارب زیسته، ادراک نه واقعه‌ای ذهنی بلکه ضرورتاً و ذاتاً پدیداری تن بنیاد است و آگاهی در بدن ما به منصه‌ی ظهور می‌رسد. ما حالات حسی خود را نه صرفاً در ذهن بلکه با حالات بدنمان تجربه می‌کنیم، زیرا ادراک واجد دو بُعدِ پیوسته‌ی حسی–حرکتی و موکول به حضور تن‌یافته در فضاست. درواقع، حیث التفاتی در پدیدارشناسیِ مرلوپونتی بدن‌مند است، التفاتی که درک و فهمِ پیشاتأملیِ ما از فضای انضمامی را شکل می‌دهد و تجربه‌ی تن‌به‌تنِ انسان و جهان را ممکن می‌کند.

در این دیدگاه، منِ انسانی، توأمان هم سوژه است و هم اُبژه، و ضمن این‌که مانند سایر چیزها به محرک‌ها پاسخ می‌دهد و توسط قوانین شیمی و فیزیک هدایت می‌شود، واجد سوبژکتیویته ای بدن‌مند نیز هست. «به بیان خیلی ساده، من با چشم‌هایم می‌بینم، با گوش‌هایم می‌شنوم، از طریق بازوهایم و پاهایم حرکت می‌کنم، از طریق تارهای صوتی صحبت می‌کنم، با ترتیب دادن حالت خاصی به صورتم، به طریقی مناسب لبخند می‌زنم و مانند این‌ها. [بنابراین] نمی‌توانم پاسخی سوبژکتیو داشته باشم مگر این‌که بدنی داشته باشم. بدن من برخلاف آنچه برای دوگانه انگاران دکارتی و

مادهانگاران سنتی بود، اُبژهٔ محضی در جهان نیست، بلکه چیزی است که آن را زندگی می‌کنم؛ چیزی است که به‌منزلهٔ حامل تجارب سوبژکتیو در آن ساکن هستم؛ درست است که بگوییم بدن من، من است هم چنان‌که من، بدنم هستم»(ماتیوس،۱۳۸۷: ۸۳).

درواقع مرلوپونتی در نوشته‌های پایانی خود و مبتنی بر آنچه که در *پدیدارشناسی ادراک* آورده بود، با طرحِ ایده‌ی کیاسما[۱۸] یا همان همتافتگی و تقاطعِ تنِ انسان و جهان در بافتار یا گوشتی یگانه و هم‌جنس، از سوبژکتیویسم دکارتی فاصله‌ی بیشتری می‌گیرد. منظور او از این بافتار، ساختمایه‌ی مشترک انسان و جهان و آن چیزی است که هر دو از آن ساخته‌شده‌اند: او «همواره تأکید ورزیده بود که برای ایستادن در برابر جهان باید در جهان بود؛ حال از این هم فراتر می‌رود و تأکید می‌کند که برای در-جهان-بودن باید از جهان بود. به عبارتی، باید همان گوشتی را داشت که جهانی که در آن به سر می‌بریم و ادراک می‌کنیم دارد»(کارمن،۱۳۹۴: ۱۷۷).

مرلوپونتی می‌گوید: «بدن من، مرئی و متحرک، چیزی است در میان دیگر چیزها؛ تنیده در بافت جهان است و به‌هم‌پیوستگی آن از جنس به‌هم‌پیوستگی چیزهاست؛ اما به آن سبب که خود را حرکت می‌دهد و خود را می‌بیند، چیزها را در حلقه‌ای پیرامون خود نگاه می‌دارد. چیزها ضمیمه‌ای هستند به او، دنباله‌ای هستند از او؛ جسم او با چیزها اندوده است، چیزها بخشی از تعریف او هستند؛ جهان از همان جنسی ساخته‌شده است که بدن»(هیل،۱۳۹۶: ۱۱۱). به تعبیری دیگر، بدن و جهان عضلات تنی مشترک‌اند و همان‌گونه که تن، عالم دار است عالم نیز تن دار است و هر دو، شاخه‌های درآمیخته‌ی تنه‌ای یگانه‌اند، و این توصیفی از استعاره‌ی کیاسماست که سوژه‌ی مدرِک را به‌صورت جهان مدرَک و جهان مدرَک را به‌صورت سوژه‌ی مدرِک بر ما آشکار می‌کند. «جانمایهٔ این استعاره آن است که میان آنچه در درون ماست و آنچه در بیرون ماست مرز مشخصی وجود ندارد، زیرا خود و جهان وجوه به هم وابستهٔ یک کل واحدند و ادراکاتمان هم به شکل مشخصی به درونی و بیرونی تقسیم نمی‌شوند، زیرا هر تجربهٔ حسی‌ای هم‌زمان هم به روی جهان گشوده است و هم به‌طور انعکاسی خود را حس می‌کند»(کارمن،۱۳۹۴: ۱۸۲).

۶.نقد شعر همچون فرم

پل والری –شاعر و نظریه‌پرداز فرانسوی– متأثر از زبان‌شناسی سوسوری که زبان را برساخته از دال و مدلول یا همان صدا و معنا می‌دانست، استعاره‌ی آونگ را برای شعر به کار می‌برد. آونگی که بین صدا و معنای شعر مدام در نوسان است، بدین گونه که «در هر بیت معنایی که درون شما ایجاد می‌شود بیش از آنکه شکل موسیقایی را که به شما انتقال‌یافته است تخریب کند، آن را فرامی‌خواند و به یاد می‌آورد. آونگ در حال حرکت که از صدا به معنا تاب‌خورده بود دوباره به سمت نقطهٔ عزیمت خود بازمی‌گردد، گویی همان معنایی که در ذهن شما حی و حاضر است هیچ مفرّ یا بیان دیگری، هیچ پاسخ دیگری نمی‌تواند بیابد مگر همان موسیقی که به آن جان بخشیده است»(والری، ۱۳۸۶: ۱۸)؛ و اضافه می‌کند هرچند ارزش شعر در دوام و زایل نشدنی بودن صدا و معنا نهفته است، اما فی‌الواقع هیچ رابطه‌ی

حقیقی میان صدا و معنای کلمه وجود ندارد و اساسِ نظریه‌ی خود را بر علم زبان‌شناسی، یا زبان همچون علم، مستقر می‌کند.

بنابراین در یک نگاه تحلیلی می‌توان از شعر معنا و شعر صدا نام برد که به ترتیب معطوف به بوطیقای معناگرا و بوطیقای فرمالیستی‌اند. برهمین اساس، رضا براهنی –متأثر از بوطیقای ساختارگرا– آفرینش ادبی را به معنای فراروی از محتوا به‌سوی شکل و یا ساختار در جهت نفی محتوا تعریف می‌کند و با تلقی فرم به‌مثابه نقد و نفیِ معنا می‌گوید: «هنر واقعی عبارت است از نفی محتوا از طریق متحول کردن آن محتوا به هنگام شکل یابی آن. درواقع مطلب اجتماعی یا طبیعی باید از خود فرا برود و خود را نفی کند تا شکل پیدا کند»(براهنی،۱۳۶۴: ۶۷). اگر براهنی در ایران، داعیه‌دار نگاه فرمالیستی در شعر مدرن است، شفیعی کدکنی از مدخلی دیگر –یعنی شعر سنتی– و متأثر از فرمالیست‌های روسی شعر را «فرم و دیگر هیچ» می‌داند و معتقد است که «شعر، معماریِ موسیقاییِ زبان است»(شفیعی کدکنی،۱۳۹۱: ۱۲۹)، یعنی آنچه زبان را تبدیل به شعر می‌کند از جنسِ صدا و موکول به فرم آن است و گستره‌ای چنان وسیع برای فرم قائل می‌شود که هیچ‌چیز از دایره‌ی آن بیرون نمی‌ماند.

شعر صدا در منتهاالیه فرمال خود، آوایی انسانی ست که هنوز واژگان خود را نیافته و در آوای محض محدود مانده است و یا همچون فضایی دادائیستی محصولِ همنشینیِ اتفاقیِ کلماتی ست که آنچه به آن‌ها قوام می‌بخشد وزن و موسیقیِ درونی ست. اصطلاح خاص فرمالیست‌های روسی برای شعری که در آن صدا مطلقاً بر معنا تفوق دارد و وجه موسیقایی معنی را هدایت می‌کند، زائوم[۱۹] است. مقصود از زائوم، ترکیب اصوات زبان، به صورتی آزاد و به‌گونه‌ای‌ست که عهده‌دار بیانی عاطفی باشند. به عقیدهٔ آن‌ها در زائوم اصوات همیشه از معنی گسترده‌ترند و برای رسیدن به چنین شعری شاعر آزاد است که زبان را منحل کند به عناصری که فاقد معنی‌اند یا آن‌ها را به گونه‌ی ترکیبات جدیدِ فاقد معنا درآورد (همان: ۱۳۹).

اساساً ساختارگرایی و فرمالیسمِ هنری، بریدن از مؤلف و زمینه‌ی تألیف است و منحصر شدن به فرمِ خودبنیادی که «لذتی بیافریند رها از بهره و سود، بی‌مفهوم و همگانی، که چون غایتی بی‌هدف باشد»(احمدی،۱۳۷۵: ۸۱)؛ و این همان شاه‌بیت زیبایی‌شناسی مدرن و ماحصلِ سوبژکتیویسم دکارتی در عرصه‌ی هنر است که کانت آن را در تحلیل امر زیبا بیان کرده است و دست‌آویز نظریه‌پردازان و شاعرانی شده است که عاری از تفکر و بریده از زیست جهان، به ساخت فرم‌های اغواگر یا بازی‌های زبانی مشغول‌اند. درواقع، همین نگاه فلسفی ست که از طریق زبان‌شناسی صوری به بوطیقای شعری راه می‌یابد، زیرا اساس زبان‌شناسی صوری یا سوسوری، مبتنی بر تأکید و برجسته کردنِ فرمِ زبان یا زبان همچون فرم است که در آن، کارکردِ فرم جای محتوی را می‌گیرد و زبان مثل منطق یا ریاضیات چون ظرفی در نظر می‌آید که ابزارِ مظروف خود است و ارتباطی وجودی با انسان و جهان ندارد. اما به نظر می‌رسد زبان، منطق صوری یا فرمول ریاضی نیست و یا همچون کارخانه‌ای که در دو خط افقی (همنشینی) و عمودی (جانشینی) قالب‌های خود را پر و خالی کند و ظرف و مظروف اش از یکدیگر گسسته باشند.

نتیجه‌ی چنین گسستی تبدیلِ زبان به شعر از مدخلِ کالبدِ زبان است و مواجهه با کلمات و ترکیباتی که به طرزی ناآشنا کنارِ یکدیگر چیده می‌شوند، همچون درودیوارهایی که نخواسته‌اند یا نتوانسته‌اند خانه‌ای بسازند و به فضاهایی گشوده برای تجربه‌های زیسته تبدیل شوند. در چنین شیوه‌ای از شعرسرایی، وجهِ صوریِ زبان –یا به‌عبارتی‌دیگر، کارکردِ شعریِ آن– بریده از سایرِ کارکردها، به شکلی انتزاعی در اولویت قرار می‌گیرد و ماحصلِ آن، شعری لفظی و فرمالیستی ست که شأنی هستی شناختی ندارد و ما را چون دریایی که در آن شنا می‌کنیم، در برنمی‌گیرد.

همین فرمالیسم انتزاعی ست که امروز خود را در مرکز بوطیقای ادبی نشانده است و گرایش‌های دیگر را نه- شعر تلقی می‌کند و در پی آن است که متأثر از روند هنرهای تجسمی که در طول قرن بیستم رو به انتزاع رفته‌اند، شعر را نیز به انتزاع ببرد و همچون مالوویچ، مربعی سفیدروی کاغذی سفید رسم کند. اما ماده‌ی شعر زبان است و زبان همواره مشیرِ به معناست و به انتزاع بردن شعر همچون نقاشی، گرایشی تقلیل‌گرایانه است که از قدرت زبان می‌کاهد، تجربه پذیریِ انضمامی شعر را ناممکن می‌کند، خصلت آشکارگی اش را می‌زداید و به عبارتی رابطه‌ی شعر را با انسان و جهان از بین می‌برد.

از سوی دیگر، طرحِ کمرنگِ ایده‌ی فضا در شعر معاصر نیز –از کولاژِ ادبی و کوبیسمِ انتزاعی گرفته تا شعر و متن‌های زبانی– همواره خصلتی انتزاعی و فرمال داشته است. به‌رغم این‌که «کوبیسم و استفاده از تکنیکِ کولاژ شکلی از آغاز یک چرخش به سمتِ فضایی شدن در قرن بیستم تلقی می‌شوند»(دیویدسون،۲۰۰۷: ۶). اما این فضا، عمدتاً فضایی انتزاعی و پرداخته از اجزایی منفصل و نامرتبط است که فاقدِ تن یافتگی و به طریقی اولی فضامندی ست و به تعبیری درست‌تر، اساساً فرم است نه فضا، زیرا شرطِ ضروریِ فضا –در معنایِ تجربیِ آن– دربرگیرندگی و ادراکِ تن‌یافته توسط خواننده‌ای ست که محاطِ در آن قرار می‌گیرد. متنِ زیر، ماهیت انتزاعیِ فضا و ساختِ آن را در کولاژ ادبی و گونه‌ای از آن یعنی شعر دادائیستی به‌روشنی نشان می‌دهد:«یک روزنامه بگیر. یک قیچی بردار. بخشی از آن را به هراندازه‌ای که دوست داری انتخاب کن. آن را ببُر. با باقیِ بریده‌ها داخلِ یک کیسه بریز. به‌آرامی به هم بزن. سپس یکی‌یکی بیرون بیار و با دقت کُپی کن»(همان:۸). بدیهی ست که حاصلِ چنین شعری، فضایی گیج و نامنسجم است که هرگونه منطقِ معنایی و نحوی را رد می‌کند و آن را به یک بازیِ زبانی و صوری محض، فرو می‌کاهد.

۷.فضامندی در شعر و نگارگری

مبنای فلسفی بوطیقای فضا مبتنی بر عبور از سوبژکتیویسم دکارتی و جدایی ذهن از عین، و مبنای زبان‌شناختی آن مبتنی بر عبور از زبان‌شناسی سوسوری و جداییِ زبان از جهان است. به لحاظ ایجابی هم، ابتنای بوطیقای فضا به در-جهان-بودنِ تن بنیادِ انسان و رویکردِ هستی شناسانه به زبان است، فهمی که زبان را نه ترکیبی سوبژکتیو از دال و مدلول، و نه ساختاری انتزاعی از قواعد و کُدها، بلکه کلیّتی گشتالتی می‌داند که به هیچ‌یک از اجزای خود قابل‌تقلیل نیست و بیش از آن‌که موضوعِ جهان علم باشد، موضوع زیست جهان انسانی ست، جهانی بی میانجی که همچون فضایی آشکارکننده پیشِ روی ما حضور دارد و گوهرِ آن، همان یگانگیِ سوژه و اُبژه و تعبیر دیگری از در-جهان-بودن

انضمامی انسان است. در این تعبیر، ما در زبانیم و زبان در ماست و در-زبان-بودن انسان همچون در-جهان-بودن او، امری وجودی و ناگزیرمی نماید، چنانچه نمی‌توان زبان را در یک دست گرفت و جهان را در دست دیگر و یکی را به ذهن واگذاشت و دیگری را به عین؛ زیرا به نظر می‌رسد زبان و جهان –در وهله‌ی سخن– توأمان به ما عرضه می‌شوند.

واضح است که جهان همواره از طریق فضایی که درون آن قرار داریم به ما عرضه می‌شود و ما هم آن را از طریق تن‌مان که در آن فضا مستقر هست تجربه می‌کنیم اما آنچه نیاز به تأمل دارد این واقعیت است که شیوه‌ی هستیِ زبان نیز فضامند است و فضاست که می‌تواند سویه‌های وجودی در-جهان-بودن انسان از یک‌سو و در-زبان-بودن انسان از سوی دیگر را به هم پیوند دهد. درواقع با تعمیمِ در-بودنِ دازاین، از جهان به زبان، زبان نیز علاوه بر امری مشاع برای ارتباط با دیگران، همچون فضایی که به خصلت اگزیستانسیال یا برون ایستیِ انسان جا می‌دهد و در آنجا، هستی را بر او برملا می‌کند به دید می‌آید و بدین‌سان، مأوای انسان و خانه‌ی هستی می‌شود. چنانچه آمد، به‌زعم مرلوپونتی «فضا وجودی و وجود فضایی ست» و به عبارت روشن‌تر، فضا با حضور انسان و انسان با حضور فضاست که موجودیت خود را پیدا می‌کنند و تفاوت هستی شناختی شعرِ فرم و شعرِ فضا نیز از همین‌جاست که ناشی می‌شود. ریچارد رورتی، فیلسوف آمریکایی، می‌گوید: «اگر بدن کمی آسان‌تر درک می‌شد، کسی فکر نمی‌کرد که ما ذهن داریم» (پالاسما،۱۳۹۵:۱۴۱). و از همین خاستگاه می‌توان گفت، اگر فضا هم کمی آسان‌تر درک می‌شد کسی فکر نمی‌کرد که زبان و مشخصاً شعر، فرم است. اما زبان و به طرز ممتازی شعر، همواره دربند فرم بوده‌اند و همه‌ی نظریه‌های شعری –خصوصاً در عصر مدرن– با پیش‌فرض زبان همچون فرم، شعر را به‌مثابه اتفاقی که در زبان می‌افتد تا فرمی زیبا ایجاد شود تعریف کرده‌اند. برخی این اتفاق را معطوف به شأن موسیقایی زبان چون وزن و قافیه یا صدایِ درونیِ سطرها دانسته‌اند، برخی بر مبنای خصلت زیبایی‌شناختی زبان یعنی صور خیال، آن را دیده‌اند و برخی دیگر بازی‌های زبانی‌ای که صرفاً در وجه صوری زبان رخ می‌دهند را به‌عنوان کارکرد شعری زبان تلقی کرده‌اند.

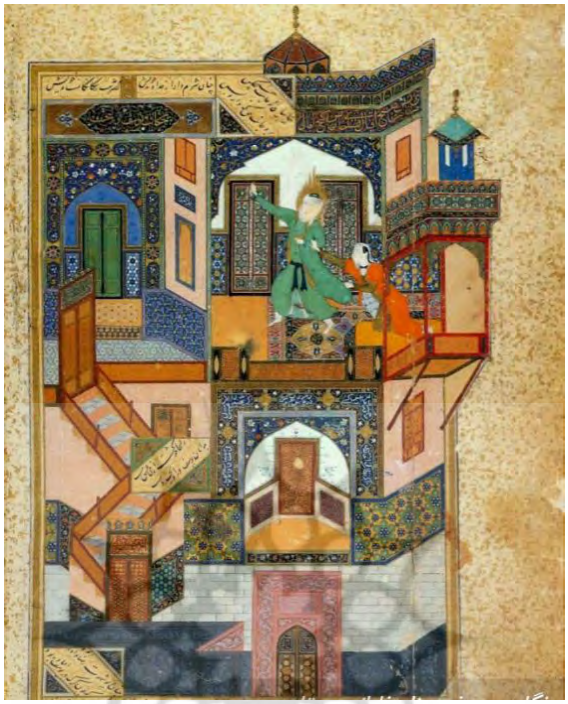
ذکر این نکته ضروری ست که فرم زبان، ناظر به هر دو وجهِ صوری و بلاغیِ زبان است و شعر فرمالیستی، گاه تزئینی و تصویرگرایانه است و گاه انتزاعی و زبان‌ورزانه، اما شعر چه اساس خود را صور خیال و ترکیبات اضافی بگیرد و چه شگردهای نحوی و بازی‌های زبانی، درهرحال فرمالیستی ست، فقط زمین‌بازی یکی وجه صوری زبان است و زمین‌بازی دیگریِ وجه رتوریک آن. در نقطه‌ی مقابل این گرایش‌های لفظی و تزئینی، یا فرمالیسم حداقلی و حداکثری، گرایش فونکسیونالیستی[۲۰] و تقلیدی زبان یا همان شعرِ معنا قرار دارد و بوطیقای شعریِ معاصر همواره خود را در همین بازه‌ی بسته‌ی فرم و محتوا و به تعبیر پل والری، صدا و معنا متوقف دیده است و راهی برای برون‌رفت از آن نیافته است. بنابراین، تفوق فرمالیسم در شعر امروز –خصوصاً از نوع انتزاعیِ آن‌که متنزل در وجه صوریِ زبان است– از یک‌سو و غیر هنری ماندنِ سمانتیسم[۲۱] و معناگرایی از سوی دیگر، تأسیس نظریه‌ای نو در باب شعر را ایجاب می‌کند و بوطیقای فضا برای نیل به این هدف، با تعلیق توأمان فرم زیبایی‌شناختی و ایدئال، و معنای عملکردی و رئال، فضایی پدیداری، تن‌یافته و اگزیستانسیال را سرآغاز کار خود می‌گیرد، زیرا فضا از آن حیث که نه ذهنی است و نه عینی، پدیدارشناختی و آشکارکننده است و از آن حیث که جسم جهان را به تجربه‌ی همه‌ی حواس درمی‌آورد، واجد تن یافتگی ست و از

آن حیث که به وجود انسان بستگی دارد وجودی و اگزیستانسیال تلقی می‌شود. فضاست که می‌تواند سویه‌های بداهیِ در-جهان-بودن انسان از یک‌سو و در-زبان-بودن انسان از سوی دیگر را به هم پیوند دهد، پیوندی که شعر نیازمند آن است. زیرا در شعر، آرمان این است که مرز دال و مدلول برداشته شود و زبان همچون جهان، و اسماء همچون اشیاء آن‌چنان نزدیک شوند و پیش بیایند که خواننده را در بربگیرند همچون لانه‌ای که پرندگان را در برمی‌گیرد و درعین‌حال آزاد می‌گذارد.

مزیّت فضا بر فرم این است که فضا شأنِ اُبژگی ندارد زیرا محیط بر ماست و می‌توانیم در درون آن حاضر شویم و کلمات اش را همچون اشیاء لمس کنیم، در عین اینکه سازماندهیِ فضا و اجزایِ آن، به رفتار ما جهت می‌دهند، همچون راهرو که ما را به رفتن هدایت می‌کند و صندلی که ما را به نشستن فرامی‌خواند و مداد که به برداشتن. اما اگر فضا، به شکلی تن‌یافته در کار نیاید و حضور تن‌یافته‌ی انسان را متأثر نسازد، آنگاه تجربه شکلی تأملی و تجربه از دور را پیدا می‌کند و آشکارگیِ جهان، در انتزاع و فرمی انتزاعی قرنطینه می‌ماند. عدمِ تن یافتگیِ فضای زبان در شعر، مواجهه با فرمی بسته است که در و پنجره‌هایش را به زیست جهان انسانی باز نمی‌کند و مصداقی از گسست زبان از جهان، و واژه‌ها از چیزهاست که از آن به ورطه‌ی شعر مدرن نیز یاد می‌شود، ورطه‌ای که نتیجه‌ی محتوم سوبژکتیویسمِ فلسفی در ساحتِ امر هنری و مشخصاً شعر است. شعرِ فضا به‌جای تصویری کردنِ زبان که آن را به ابژه‌ی بینایی تقلیل می‌دهد و موسیقایی کردنِ زبان که آن را به ابژه‌ی شنوایی تقلیل می‌دهد، فضایی کردنِ زبان را سرآغاز کار خود می‌گیرد، فضایی از کلمات تن‌یافته که محیط بر شاعر-خواننده، اقامتِ او در زبان را ممکن می‌کنند. البته همان‌طور که پیش‌ازاین هم اشاره شد، فضا فرا هنجاری نیست که از بیرون به زبان تحمیل شود بلکه خصوصیت وجودی و شیوه‌ی هستی زبان، از یک‌سو و نحوه‌ی تجربه‌ی آن از سویِ دیگر است، که در شعر به شکلی ملموس و رادیکال ساخته می‌شود و به دید می‌آید. در این وضعیت، شعر دیگر نه زبان عبارت یا معنای عملکردی و نه زبان اشارت یا فرم استعاری، بلکه زبان اقامت است و همچون خانه‌ای ما را به درون خود راه می‌دهد و سکنا گزیدنمان را ممکن می‌سازد.

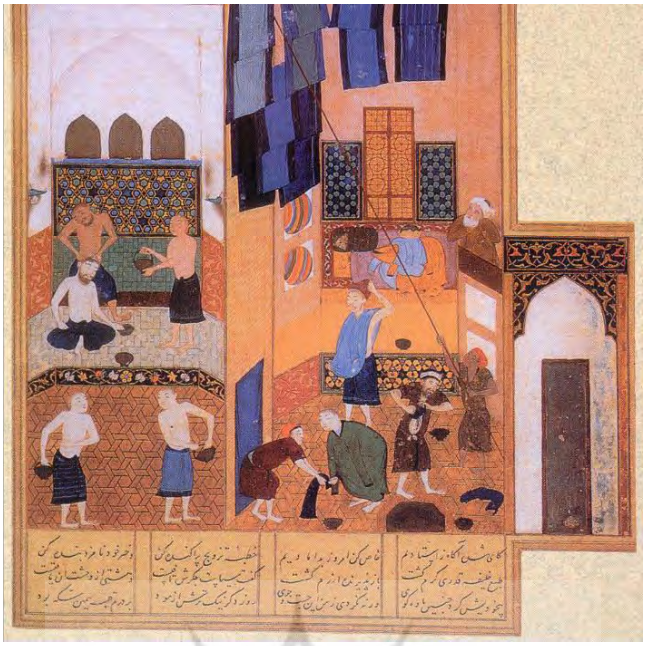
فضامندی یکی از ویژگی های ساختاری در نگارگری ایران است. نگارگری ایرانی دارای پیشینه طولانی در تاریخ ایران است. ریشه‌های مکتب نگاگری در ایران به عهد باستان و مانویان می‌رسد. به نظر میرسد هنر طراحی ایرانی در دوره اسلامی از سنت نقاشی قدیمی از هنر مانویان رشد و نمو یافته است(کتاب ماه هنر،۱۳۸۷: ۲). در قرون اولیه اسلامی منابع چندان اشاره ای به هنر نقاشی و نگارگری در ایران ندارند و آثار مهمی نیز از این دوره بر جای نمانده است. جامعه ایران از دوره ایلخانی و در قرن هشتم هجری مجدداً از نظر نقاشی و نگارگری به مرحله‌ای از رشد رسید. در طول حکومت مغولان (ایلخانان و جلایریان)، آل‌اینجو و آل‌مظفر، نگاگری ایرانی به مراحل تکامل خود نزدیک شد. به‌طوری‌که در کارگاه‌های سلطنتی آنان نقاشان عمده به کار گماشته شدند و نگاگری تا رسیدن به دوران طلایی خود فاصله‌ای نداشت. در دوره تیموری، نگارگری به رونقی زیادی رسید. این هنر در دوره تیموری نه تنها تقلیدهای هنری و سبک‌های ننقشای چین را که از عصر مغول وارد ایران شده بود مورد اقتباس قرار داد بلکه در مسیر تکاملی خود

سرانجام استقلالی را نمایان ساخت که منعکس‌کننده روح هنر ایرانی بود و به همین سبب است که عصر تیموری را دوره طلایی هنر نقاشی ایران دانسته‌اند (زرین‌ایل، کارگر جهرمی، ۱۳۹۱: ۱۴۳). تصویر شماره (۱) نمونه ای از فضامندی در نگارگری ایرانی است.



تصویر۱: نگاره فرار یوسف از زلیخا، بوستان سعدی، اثر کمال‌الدین بهزاد، ۸۹۳ه.ق. مأخذ(مظفری خواه، گودرزی، ۱۳۹۱).

فضامندی یکی از ویژگی های مهم هنر نگارگری ایرانی است. هنرمند ایرانی برای خلق این فضا از تمهیدات بصری گوناگونی بهره جسته است تا به نتیجه مورد نظر خود برسد. هر بخش فضا،مکان وقوع رویدادهای خاص و غالبا مستقل است. هنرمندان ایرانی با اجتناب از یک سری موارد چون قرینه‌سازی محض، برای ایجاد حرکت در آثار و استفاده از یک سری موضوعات با فضاهای روزمره عادی سعی کرده‌اند آثاری خلق کنند که علاوه بر نمایش یک فضای خیالی، موضوع واقعلی و روزمره را به مخاطب ارائه دهد. برخی از هنرمندان در آثار خود از فضای دو بعدی و عمق‌بخشی استفاده کرده‌اند که از آن جمله می توان به کمال‌الدین بهزاد اشاره کرد. در آثار این چنینی فضایی واحد و پیوسته و کلی ایجاده می‌شود (مظفری خواه، گودرزی، ۱۳۹۱: ۱۹-۲۰). در تصویر شماره (۲) نمونۀ دیگری از توانایی نگارگران ایرانی در ایجاد فضامندی مشاهده می‌شود.



تصویر۲: نگاره مأمون در حمام، خمسه نظامی، مکتب هرات، اثر بهزاد. منبع (مظفری خواه، گودرزی، ۱۳۹۱).

نتیجه‌گیری

بنابراین، در بوطیقای فضا شعر نه بیان گزاره‌ای و نه بیان فرمالیستی ست زیرا محدود ماندن در معنای شعر یا آنچه شعر درباره‌ی آن است، و لذت بردن از فرم شعر یا آنچه موضوع حواس قرار می‌گیرد، هر دو شعر را به ابژه‌ای منطقی یا ابژه‌ای زیبایی‌شناختی تبدیل می‌کنند، و آن را در اغوای فرم و یا اقنای معنا متوقف می‌دانند. اما تجربه‌ی فضا نه تأمل زیبایی‌شناختی ست و نه خواندنِ گزاره‌ای که به صدق و کذب بیانجامد بلکه فضای حقیقت یا همان افق ناپوشیدگی‌ست. هایدگر در رساله‌ی *سرآغاز کار هنری* از افق ناپوشیدگی به معنایِ پیوست و درعین‌حال پیکارِ زمین –به‌منزله‌ی پوشیدگی– و عالم –به‌منزله‌ی ناپوشیدگی– یاد می‌کند. ماحصلِ این پیکار، ظهورِ حقیقت همچون رویدادی ست که همواره نیمی از رویِ آن پوشیده می‌ماند و نیمی دیگر، آشکار می‌گردد و این افشا و اختفا درآن‌واحد وقوع می‌یابند و توأمان، عرضه می‌شوند و حقیقت همواره آمیخته با ناحقیقت است و –به تعبیرِ این مقاله– ماهیتی پارادوکسیکال[۲۲] دارد و شعر فضا نیز در کار نشاندن و تجربه‌ی تن بنیاد همین حقیقت پارودوکسیکال و جهانمند است، حقیقتی که حکم نمی‌دهد بلکه کل محکمه را به دید می‌آورد. اساساً، حیث التفاتی زبان به جهان در شعر فضا در جستجوی حقیقتی متقن یا ذاتی اتوپیایی نیست، بلکه گونه‌ای التفات ناممکن است که آن را همواره در برزخی دیالکتیکی میانِ عین و ذهن، واقعیت و خیال، پوشیدگی و ناپوشیدگی و التفات و استقلال نگاه می‌دارد، دیالکتیکی[۲۳] که نمی‌خواهد به سنتزی[۲۴] هگلی منجر شود و به انتزاعِ فرم، یا محتوایِ بیرون تن دردهد. درواقع، زندگیِ آونگیِ شعر فضا میانِ زبان و جهان دررفت و آمد است و نه آن‌طور که پُل والری می‌گفت میان صدا و معنا. در برزخِ زبان وجهان است که شعر زنده می‌ماند، همچون آوارهای که مدام از مرز می‌گذرد و برمی‌گردد و شأن پدیدارشناختی و درعین‌حال

انتقادیِ آن نیز از همین‌جا ناشی می‌شود. در شعر فضا، زبان نه صوتی بریده از جهان است و نه شیء ای مستقر در جهان، و همین خصلت همچون صدای شکستن شیء ای که نه می‌تواند شی باشد و نه صدا، در شعر به تجربه می‌آید.

بنابراین شعر یا بوطیقایِ فضا، در قرنطینه‌ی زبان‌بریده از جهان باقی نمی‌ماند و در عبور از ثنویت‌های فرسوده‌ی ذهن و عینِ شناخت شناختی، و دال و مدلولِ زبان‌شناختی، و فرم و محتوای شعرشناختی که همچون دومینویی با سوبژکتیویسم دکارتی آغاز شد و به فرمالیسمی انتزاعی در شعر انجامید، شاخه‌های درآمیخته‌ی فضامندی، تن یافتگی و آشکارکنندگی را در مرکز خود می‌نشاند. در چنین شعری، فضا محصولِ فهمِ اُنتولوژیک و اگزیستانسیالِ زبان و اساساً شیوه‌ی هستی زبان در وهله‌ی سخن است و بوطیقای فضا نیز برهمین اساس، نظریه‌ی شعر به‌مثابه‌ی فرم را به نفع نظریه‌ی شعر به‌مثابه‌ی فضا به حاشیه می‌برد تا بر حضور انضمامیِ انسان در درون زبان شعر تأکید کند. در چنین نگاهی شعر را نه با رویکردی زبان‌شناختی با دال و مدلول، و نه با رویکردی زیبایی‌شناختی با فرم و محتوا، بلکه با آشکارگیِ آن نسبت به جهان از یک‌سو و تن یافتگی آن نسبت به انسان از سوی دیگر، باید سنجید. برهمین اساس بوطیقای فضا، زبان را همچون زبان و نه بیانی گزاره‌ای یا فرمالیستی به دید می‌آورد و با تعلیقِ توأمان معنای عملکردی و فرم زیبایی‌شناختی زبان، فضایی تن‌یافته و آشکارکننده را سرآغاز کار خود می‌گیرد. این رویکرد در نگارگری ایرانی نیز به وفور قابل مشاهده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

کتاب‌ها

آرنهایم، رودولف. (۱۳۸۲). پویه شناسی صور معماری، مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: فرهنگستان هنر.

احمدی، بابک. (۱۳۷۵). حقیقت و زیبایی، چاپ دوم، تهران: مرکز.

براهنی، رضا. (۱۳۶۴).کیمیا و خاک، تهران: مرغ آمین.

پالاسما، یوهانی. (۱۳۹۵). خیال مجسم، علی‌اکبری، تهران: پرهام نقش.

پرتوی، پروین. (۱۳۹۲). پدیدارشناسی مکان، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۲). بوطیقای ساختارگرا، محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگه.

راتال، مارک. (۱۳۹۲). چگونه هایدگر بخوانیم؟، مهدی نصر، چاپ دوم، تهران: رخ داد نو.

سوسور، فردینان. (۱۳۸۸). "مبانی ساخت‌گرایی در زبان‌شناسی"، کورش صفوی (ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی)، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات، چاپ سوم، تهران: سخن.

ضیاء شهابی، پرویز. (۱۳۹۱). درآمدی پدیدارشناسانه به فلسفهٔ دکارت، چاپ دوم، تهران: هرمس.

کارمن، تیلور. (۱۳۹۴). مرلوپونتی، مسعود علیا، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

کانت، ایمانوئل. (۱۳۹۵). نقد عقل محض، بهروز نظری، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

کلارک، تیموتی. (۱۳۸۸). مارتین هایدگر، پویا ایمانی، تهران: مرکز.

لودویک،رالف. (۱۳۸۷). راهنمای مطالعه ی سنجش خرد ناب، خسرو ناقد، تهران: مهراندیش.

ماتیوس، اریک. (۱۳۸۷). درآمدی به اندیشه‌های مرلوپونتی، رمضان برخوردار، تهران:گام نو.

مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۴). جهان ادراک، فرزاد جابرالانصار، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

والری، پُل. (۱۳۸۶). شعر و تفکر تجریدی(ارغنون ۱۴)، هاله لاجوردی، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

هایدگر، مارتین. (۱۳۷۷). ساختن باشیدن اندیشیدن. بابک احمدی و ...(هرمنوتیک مدرن)، تهران: مرکز.

- (۱۳۸۴). "نامه درباره‌ی انسانگرایی"، عبدالکریم رشیدیان (از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم)، چاپ چهارم، تهران: نی.

- (۱۳۸۸). هستی و زمان، سیاوش جمادی، چاپ سوم، تهران: ققنوس.

- (۱۳۸۹). شعر، زبان و اندیشه‌ی رهایی، عباس منوچهری، چاپ دوم، تهران: مولی.

- (۱۳۹۲). سرآغاز کار هنری، پرویز ضیا شهابی، چاپ پنجم، تهران: هرمس.

هیل، جاناتان. (۱۳۹۶). مرلوپونتی برای معماران، گلناز صالح کریمی، تهران: فکر نو.

مقالات

زرین ایل، مهدی؛ جهرمی، کارگر. (۱۳۹۱)، "نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)"" تاریخ نو، شماره۴، صص۱۷۷-۱۴۳.

سردبیر. (۱۳۸۷). "نگارگری ایرانی". کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۶، صص۳-۱.

مظفری خواه، زینب؛ گودرزی، مصطفی. (۱۳۹۱). «بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد»،هنر اسلامی، شماره۱۶، صص۲۰-۷.

منابع لاتین

DavidsonIan, I. (۷۷۷۷). Ideas of space in contemporary poetry. Palgrave Macmillan.

Merleau–ponty, mu. (۲۲۲۲). Phenomenology of perception.Colin smith, Ruotledge.

Owens, W D. (۷۷۷۷“““ee eeeeeeeeahhhhhhhhhhhaaaaaaaaaaaaaaaa ee”ggggggggggggggggggg No.۱.

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی