پژوهش‌های فلسفی
سال ۱۰/ شماره ۱۸/ بهار و تابستان ۱۳۹۵

جایگاه ابژهٔ زیبایی‌شناختی در شعر از دیدگاه میکل دوفرن*

فاطمه بنویدی**
استادیار فرهنگستان هنر

چکیده

شعر در فرهنگ‌های مختلف ویژگی‌های خاص خود را دارد و با رویکردهای گوناگونی بـه آن نگـاه شـده است. در مقالهٔ حاضر با رویکرد پدیدارشناختی به شعر نگریسته‌ایم و از دیدگاه یکی از پدیدارشناسان فرانسوی، میکل دوفرن، شعر را مورد بررسی قرار داده و به تقابل این دیدگاه بـا دیـدگاه سـاخت‌گرایان اشـاره کـرده‌ایم. دوفرن متأثر از هوسـرل و بـا اسـتفاده از دو اصـطلاح «نوئمـا» و «نوئسـیس» نشـان می‌دهـد کـه رویکـرد پدیدارشناسی به شعر چه تفاوتی بـا رویکـرد سـاخت‌گرایی می‌توانـد داشـته باشـد. بـه اعتقـاد او تفسـیرهای ساخت‌گرایان به لذت بردن و درک شعر کمک چندانی نمی‌کند؛ زیرا این رویکرد هیچ‌گاه ما را به جهـان اثـر و تجربهٔ زیستهٔ شاعر نزدیک نمی‌کند؛ درحالی‌که در رویکرد پدیدارشناختی با حرکت از نوئما به نوئسیس می‌توان به جهـان اثـر راه یافـت و از ادراک معمـولی بـه ادراک زیبایی‌شـناختی رسـید. دوفـرن جهـان اثـر را جهـان بازنمایی‌شده نمی‌داند، بلکه به باور او جهان اثر، جهانی است که به تجربهٔ زیستهٔ شاعر برمی‌گردد و بـه چنـین جهانی نمی‌توان با قواعد ساخت‌گرایی راه یافت. در این جسـتار کوتـاه بـا روش توصـیفی- تحلیلـی، ایـن دو رویکرد به شعر بررسی می‌شود.

واژگان کلیدی: ابژهٔ زیبایی‌شناختی، پدیدارشناسی، شعر، نوئما، نوئسیس، ساخت‌گرایی، دوفرن.

---

* تاریخ وصول: ۹۵/۲/۲۱ تأیید نهایی: ۹۵/۴/۱۲

** E_mail: fateme_benvidi@yahoo.com

۱. مقدمه

از زمانی که بحث نقد، منتقد و آثار هنری مطرح شده، رویکردهای گوناگونی به آثار هنری، ازجمله شعر وجود داشته است. ما در این مقاله سعی داریم رویکرد پدیدارشناختی به شعر را بررسی کنیم. البته، هدفمان بی‌معنی تلقی کردن رویکردهای دیگر نیست. پدیدارشناسی ابتدا به‌مثابهٔ یک رویکرد یا روش عام فلسفی شناخته شد و عمدتاً با آثار هوسرل ظهور یافت. پدیدارشناسی می‌خواهد تحلیلی توصیفی از جهان عینی، آن‌طور که بر سوژه ظاهر می‌شود، به‌دست دهد. پدیدارشناسی به‌جای بررسی پرسش‌های متافیزیکی، «پدیدار» را به معنای یونانی آن، یعنی ظاهر چیزها، توصیف می‌کند. در این فلسفه، مفهوم محوری این است که آگاهی بر جهانِ چیزهای نمایان حاکم است و به آن نظم و معنا می‌بخشد. شاگردان مکتب هوسرل روش پدیدارشناختی را به زمینه‌های دیگر بسط دادند. سپس روش‌های پدیدارشناختی به‌تدریج در مطالعات هنری به‌کار گرفته شدند و به این ترتیب، شاکلهٔ پدیدارشناسی هنر شکل گرفت. «پدیدارشناسی هنر» مدعی کشف حقیقت است. مقام پدیدارشناس هنر در بهترین حالت، مقام گشایش و بازآموزیِ نگریستن به جهان است. هدف پدیدارشناس هنر، نه بررسی و تحلیل تک‌تک آثار هنرمندان، بلکه در وجهی کلی و عام، نگریستن به هنر و روش هنری هنرمند و آن چیزی است که هنر او (هنرمند) مکشوف می‌کند. از همین منظر، میکل دوفرن، فیلسوف پدیدارشناس فرانسوی، نگاهی پدیدارشناختی به هنر داشته است. او از مهم‌ترین چهره‌های پدیدارشناسی هنر است. دوفرن از همان ابتدا مشخص می‌کند که نمی‌خواهد پا جای هوسرل بگذارد، بلکه می‌خواهد پدیدارشناسی را به معنایی که سارتر و مرلوپونتی در محیط فرانسه به‌کار می‌برند، بفهمد؛ یعنی به‌صورت «توصیفی که ذاتی را نشانه می‌رود که خود به‌صورت معنایی در پدیدار، حلول کرده است» (اسپیگلبرگ،۱۳۹۱،۸۸۰). دوفرن با آثار هنری زمان خود و همچنین با رویکردهای مطرح در فرانسه آشنایی داشته است. ازآنجاکه نگارنده قبلاً مقالاتی درمورد اندیشه‌های این فیلسوف نوشته و سعی کرده است آراء او را معرفی کند (ر.ک. بنویدی، ۱۳۹۲،۹۱–۱۰۰)، اکنون برای ورود به بحث اشاره به چند نکته را لازم می‌داند. براساس نظر دوفرن بین ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنری می‌توان تفاوت‌ها و شباهت‌هایی قائل شد که عبارت‌اند از: ۱. ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنری باهم یکی نیستند؛ زیرا اثر هنری بخشی از ابژه را اشغال می‌کند؛ ۲. اثر هنری در طول زمان، ساختاری برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند؛ ۳. اثر هنری وابسته به تجربه نیست؛ درحالی‌که ابژهٔ زیبایی‌شناختی را

فقط تماشاگر تجربه می‌کند؛ ۴. از این جهت که تجربهٔ زیبایی‌شناختی قصد ابژه را می‌کند، هردو (اثر هنری و ابژهٔ زیبایی‌شناختی) یکی هستند؛ ۵. ابژهٔ زیبایی‌شناختی درونِ آگاهی است؛ اما اثر هنری خارج از آگاهی است و شیئی در میان اشیاست؛ بااین‌حال، اثر هنری فقط زمانی موجود است که به یک آگاهی ارجاع داده شود؛ ۶. هردو در نوئما (محتوای اندیشه) یکی هستند و از جهت نوئسیس (عمل اندیشیدن) فرق دارند؛ ۷. اثر هنری ممکن است به‌طور زیبایی‌شناختی درک نشود، مثل زمانی‌که در تئاتر هستیم، اما حواسمان نیست؛ اما ابژهٔ زیبایی‌شناختی به‌صورت زیبایی‌شناختی باید درک شود، زیرا درک زیبایی‌شناختی، ابژهٔ زیبایی‌شناختی را کامل می‌کند، اما آن را خلق نمی‌کند؛ ۸. اثر هنری می‌تواند ابژهٔ درک زیبایی‌شناختی باشد؛ برای مثال نقاشی روی دیوار برای رهگذر، شیء است، برای دوست‌دار هنر، ابژهٔ زیبایی‌شناختی است و برای متخصص هردوی این‌هاست. در درک زیبایی‌شناختی نوعی دیالکتیک وجود دارد و همین امر تفاوت درک زیبایی‌شناختی با درک معمولی است. البته، منظور این نیست که درک معمولی نادرست و فقط درک زیبایی‌شناختی درست است؛ بلکه درک غیرزیبایی‌شناختی به هستی زیبایی‌شناسی کمک می‌کند؛ ۹. ابژهٔ زیبایی‌شناختی خود به‌عنوان اثر هنری قابل‌درک است[۱]؛ ۱۰. ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنری در ادراک زیبایی‌شناختی ازهم متمایزند؛ زیرا ادراک زیبایی‌شناختی نوعی ثبت و ضبطِ منفعلانهٔ زمینهٔ ادراکی نیست. روشن است که این ابژه برای ظهور خود، نیازمند واکنش خاص تماشاگر است. با توجه به این موارد می‌توان نتیجه گرفت که همهٔ چیزهایی که درمورد اثر هنری می‌گوییم، دربارهٔ ابژهٔ زیبایی‌شناختی صادق است و به‌نظر می‌رسد هردو باهم پیوند دارند. اما اثر هنری و ابژهٔ زیبایی‌شناختی را باید در دو مسئله ازهم جدا کرد: اول اینکه لازمهٔ درک زیبایی‌شناختی، فقط ابژهٔ زیبایی‌شناختی است و دیگر اینکه وقتی ساختارهای ابژکتیو اثر هنری را بررسی می‌کنیم، به‌نوعی درک کردن ابژه را متوقف می‌کنیم تا آن را به‌عنوان موقعیتی برای درک کردن مطالعه کنیم و بدین وسیله در درون خود شیء درخواستی را برای درک زیبایی‌شناختی آشکار می‌کنیم؛ ۱۱. تمایز دیگر اثر هنری از ابژهٔ زیبایی‌شناختی هنگامی آشکار می‌شود که ویژگی مادی آثار را بررسی کنیم (Dufrenne,1964,113-122). هر اثر هنری به موادی نیاز دارد که با یکدیگر ترکیب می‌شوند و این مواد مبنای اثر را شکل می‌دهند؛ اما در تجربهٔ اثر، مواد را بررسی نمی‌کنیم، بلکه به موضوع اثر توجه می‌کنیم، تاجایی‌که اثر به صورت‌های خاص تغییر می‌کند و به‌واسطهٔ عناصر، اعم از رنگ یا سنگ، ساخته می‌شود؛ ۱۲. در درک زیبایی اثر، مستقیماً ماده را بررسی نمی‌کنیم، بلکه آنچه دوفرن حسی (امر محسوس) می‌نامد، دقیقاً موضوع اثر

است.[۲] هنگامی که زیبایی درک می‌شود، حسْ ابژهٔ زیبایی‌شناختی را تشکیل می‌دهد. این ابژه ممکن است «یکی شدن عناصر حسی» تعریف شود (Dufrenne,1973,13)؛ ازاین‌رو، احساسات برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی و به‌عبارتی برای ظاهر شدن اثر هنری ضروری است. «وجود اثر هنری تنها از طریق حضور حس به‌دست می‌آید که به ما اجازه می‌دهد آن را به‌عنوان ابژهٔ زیبایی‌شناختی درک کنیم» (Ibid, 44).

بنابراین، ابژهٔ زیبایی‌شناختی بنابه ماهیتش از شیء بودن خود فراتر می‌رود. دوفرن با اشاره به همین دو وجه متفاوت، یعنی شیء بودن و تعالی، تمایز میان ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنری را مطرح می‌کند. همچنین، او معتقد است ابژهٔ زیبایی‌شناختی با وجود مادی خود که اثر هنری نامیده می‌شود، همسان نیست؛ یعنی وقتی دربارهٔ اثر هنری سخن می‌گوییم، شاید منظورمان دورهٔ آن، آفرینندهٔ آن، یا مکان خلق‌شده در آن باشد. این تشخیص مادی و فیزیکی اثر نیز برحسب ژانری که به آن تعلق دارد، متفاوت است؛ اما با همهٔ این تفاوت‌ها، نکته‌ای مشترک در تمام هنرها وجود دارد: «دیگربودگی آثار هنری در قیاس با جهان چیزها. دیگربودگی ابژهٔ زیبایی‌شناختی از این واقعیت آشکار می‌شود که هرگونه تلاشی برای شناختن آن برمبنای هستی مادی، به دست یافتن ما به خود ابژهٔ زیبایی‌شناختی کمکی نمی‌کند» (جانجی، ۱۳۸۸، ۶۶-۷۸). حتی اگر ابژهٔ زیبایی‌شناختی به مفهوم خاص یک شیء فیزیکی و مادی باشد، بازهم چیزی فراتر و بیشتر از آن است.

بر این اساس در این مقاله سعی داریم با رویکرد پدیدارشناختی جایگاه ابژهٔ زیبایی‌شناختی را در شعر بررسی و تفاوت آن را با رویکرد ساخت‌گرایی بیان کنیم. البته، هدفمان بررسی رویکرد ساخت گرایی نیست؛ اما هرجا لازم باشد به این رویکرد اشاره خواهیم کرد. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است و برای گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای استفاده کرده و براساس مطالعات مکتوب و نظری و با مطالعهٔ منابع داخلی و خارجی، دیدگاه‌های دوفرن را موردتحلیل قرار داده‌ایم. تجزیه و تحلیل اطلاعات به‌صورت کیفی و براساس رویکرد پدیدارشناسی انجام می‌گیرد.

۲. نظر دوفرن دربارهٔ شعر

هدفِ رویکرد پدیدارشناختی توصیف تجربهٔ زندهٔ شعر و تجسم معنی اشعاری است که در تجربه آشکار شده است و هر اثری به‌دلیل بی‌پایانی ابژه‌اش همیشه در فرایند است. البته، این مسئله درمورد

شعر کمی متفاوت است؛ زیرا هر مرحله از فرایند شعر، گسترش و توسعهٔ پدیدارشناسی را فراهم می‌کند و آزادانه از آن سخن می‌گوید. به اعتقاد باشلار شعر همواره سرشار از حرکت است؛ تصویر در خطوط شعر جریان دارد و تخیل را به دنبال می‌کشد (باشلار، ۱۳۷۷، ۱۳۹)؛ اما به باور دوفرن «اول، پدیدارشناسی شعر اگر شاعرانگی شعر را مشخص نمی‌کند، اجازه می‌دهد ما مقاومت کنیم؛ دوم، پدیدارشناسی شعر ما را به یک هستی‌شناسی سوق می‌دهد و بنابراین مبنایی برای تفاسیر دیگر فراهم می‌کند» (Dufrenne,1987,119).

از زمانی که فرمالیست‌های روس مسئلهٔ ادبیات و شعر را مطرح کردند، همیشه در بررسی شعر دو سؤال اساسی وجود داشته است: «شعر چیست و چه کسی تعیین می‌کند شعر چیست؟» افراد زیادی به نوبهٔ خود به این سؤال جواب داده‌اند. یاکوبسن در مقالهٔ خود با عنوان «زبان شناسی و شعرشناسی» معتقد است که باید شعرشناسی را معادل ادبیات‌شناسی به‌کار برد (یاکوبسن، ۱۳۸۵، ۹۳-۱۰۷). آنچه یاکوبسن مطرح می‌کند، محدود به شعر نیست. او به تحلیل زبان‌شناختی شعر نیز پرداخت و در یکی از تحلیل‌هایش به سراغ قطعه شعری از بودلر رفت و انواع تکرارها یا بهتر بگوییم توازن‌ها و توزیع‌های واژگانی این قطعه را استخراج کرد. او قصد داشت نشان دهد که چگونه می‌توان از ابزارهای زبان‌شناسی در تحلیل یک متن ادبی بهره گرفت؛ درحالی‌که از دید کالر تحلیل‌های یاکوبسن چیزی جز استخراج آمار و معرفی چند روال کشف خودکار نیست.

اما یک دانشمند با رویکرد کاملاً منطقی خود می‌تواند به این سؤال این‌گونه جواب دهد که شعر داده‌ای در فرهنگ انسانی است و ازآنجاکه شعر ابژهٔ شناخت است، این مزیت را دارد که بتوان چیستی آن را تعیین کرد. با این روش ما باید از قبل نظریه‌ای داشته باشیم که شعر را توضیح دهد. یاکوبسن در سال ۱۹۲۱م چنین می‌نویسد: «مورد بحث علم ادبی ادبیات نیست، بلکه "ادبیّت" است؛ یعنی آنچه از یک اثر، اثری ادبی می‌سازد» (ایوتادیه، ۱۳۷۸، ۲۱). به عبارت دیگر، علم ادبیات چنان‌که در ادبیات‌گونگی آثار مشاهده می‌شود، چندان به آثار ادبی علاقه‌مند نشده است. همچنین، علم شعر شاعرانگی را جست‌وجو می‌کند و روشی را شرح می‌دهد که کارایی‌اش از طریق توانایی شناساییِ ابژهٔ شاعرانه ارزیابی شده است؛ مانند چیزی که نشانه‌شناسان آن را «گرامر شعر» می‌نامند و کاملاً آشکار است که در اینجا نظریه، به‌مثابهٔ فرضیه‌ای، به‌عنوان پیش‌فرض تحقیق درنظر گرفته شده است. ما برای اینکه ویژگی‌های فرمال ابژه را بشناسیم، مجبوریم یا قلمرویی از ابژه را مشخص کنیم و یا

دست‌کم تعدادی ایده داشته باشیم که البته این انتخاب مشکل نیست؛ زیرا ما می‌توانیم سنت فرهنگی را مبنا قرار دهیم و از متخصصانی که در حوزهٔ سنت مطالعه و قبلاً آثاری را تأیید کرده‌اند، کمک بگیریم. در همهٔ فرهنگ‌های اهل ادب، سنتی وجود دارد که به ما می‌گوید شعر را در کجا بیابیم و شاعران چه کسانی هستند؛ بنابراین دانشمندان به سنت حاضر روی می‌آورند. آن‌ها مرجعِ آنچه را که جامعه‌شناسان «نمونهٔ منطقی» می‌نامند، در حوزهٔ علاقهٔ ما تصدیق می‌کنند. آن‌ها آثار شاعران بزرگ را مطالعه می‌کنند، آنچه را که ارسطو پیشنهاد کرده است، انجام می‌دهند و خود را به داوری کارشناسان متعهد می‌کنند. به عقیدهٔ دوفرن در این بحث دو مفهوم مهم مطرح است که اولی انتخاب و دیگری هستیِ اثر هنری اصیل است (Dufrenne,1973,20). دربارهٔ مسئلهٔ انتخاب، همان‌طور که گفتیم، می‌توانیم به معیاری جامعه‌شناختی دربارهٔ سنت بازگردیم؛ یعنی در این مورد آنچه به ما کمک می‌کند، تعریف جامعه‌شناختی از سنت است. اما این انتخاب را درمورد کدام هستی باید انجام دهیم؟ سنت و متخصصانی که هم‌زمان این سنت را ارتقا داده و ارائه کرده‌اند، ممکن است بگویند که تابلوهای نقاشی فلان نقاش یا سمفونی فلان آهنگ‌ساز به‌راستی دارای کیفیت اثر هنری است؛ اما قوای تأملی ما بی‌واسطه با مسئلهٔ هستیِ اثری که انتخاب شده است، به‌عنوان یک نمونه روبه‌رو می‌شود و در این نحوهٔ هستی، تأملی صورت می‌گیرد و اگر هیچ دلیلی برای این انتخاب وجود نداشته باشد، درنهایت آن را با ادراک خود تطبیق می‌دهیم. در چنین نحوهٔ تأملی تجربهٔ زیبایی‌شناختی به‌دست نمی‌آید؛ به همین دلیل ابژه‌ای را درنظر می‌گیریم که کیفیتش به‌مثابهٔ یک اثر قبلاً مشخص شده است و ما انتخابی را که قبلاً درباره‌اش تأمل کرده‌ایم، تصدیق می‌کنیم. به‌نظر می‌رسد فقط زمانی می‌توانیم درمورد اصیل بودن اثری داوری کنیم که کاملاً به وجود داشتن آن اطمینان داشته باشیم؛ آن هم زمانی که درک شده است و به ما تعلق دارد. اثر هنری، هرچند فعلی خلاقانه به آن افزوده می‌شود، هستی‌ای مبهم دارد و هدفش این است که خود را به‌سمت ابژهٔ زیبایی‌شناختی سوق دهد. همان‌طور که در آغاز بحث گفتیم، در بررسی اثر هنری ابژهٔ زیبایی‌شناختی را کشف می‌کنیم. به اعتقاد دوفرن «ابژهٔ زیبایی‌شناختی- مقدمتاً و نه منحصراً- اثر هنری به‌مثابهٔ چیزی است که در تجربهٔ زیبایی‌شناختی به‌دست می‌آید» (Dufrenne,1973,3).

بنابراین، ما نمی‌توانیم در گرامرِ مجموعه‌ای از داده در جست‌وجوی ذات باشیم، بلکه باید در تجربهٔ زیستهٔ (Erlebnis) شاعرانه، در اشعار، یا حتی در طبیعت، یا در آنچه والری آن را «حالت

شاعرانه» (The poetic state) نامید، ذات را جست‌وجو کنیم. پُل والـری معتقـد اسـت: «وظیفـهٔ شاعر تجربه کردن حالت شعری نیست. این مسئله، مسئلهٔ خصوصی او است. وظیفهٔ او به وجود آوردن حالت شعری در دیگران است. شاعر به این واقعیت ساده شناخته می‌شود، یا حداقل هـر کسـی شـاعر خود را بدین‌گونه بازمی‌شناسد» (والری، ۱۳۷۷، ۱–۲۵).

لازم به ذکر است که برای رسیدن به ذات ما نمی‌توانیم فقط اشعاری را انتخاب کنیم کـه دقیـق، سازگار، خوب و مطبوع‌اند؛ زیرا باید شعر را از حاشیه‌ها نادیده گرفت. دوفرن برای نشان دادن جایگـاه ابژهٔ زیبایی‌شناختی از روش اپوخهٔ هوسرل استفاده می‌کند و از تماشاگر می‌خواهد تمام پیش‌فرض‌ها و امور حاشیه‌ای را کنار بگذارد؛ زیرا تجربهٔ شعر فقط درصورتی می‌تواند برای ذاتش دقیـق‌ترین تجربـه باشد که امری ساده واسطهٔ آن شود؛ درحالی‌که استفاده از یک طرح کلی یا قوانین خـاص مـانع ایـن تجربه می‌شود. همچنین دانش ادبیات به اینکه چگونه شعر تجربه شده است، توجه چنـدانی نمی‌کنـد (Dufrenne,1987). فیزیولوژیست‌ها و روان‌کاوان مطالعاتی انجام داده‌انـد کـه بـا خوانـدن شـعر سروکار دارد. در این زمینه باشلار معتقد است که روانشناسان و روانکاوان تصویر شعری را نوعی بازی ساده و ابتدایی، زودگذر و بی‌مصرف تلقی نمی‌کنند. تصاویر در نظر آن‌هـا هـیچ معنـایی ندارنـد و بـه ذهنشان خطور نمی‌کند که معنای این تصاویر دقیقاً معنایی شـعری اسـت (باشـلار، ۱۳۷۷، ۱۴۰). امـا آنچه نشانه‌شناسان در هنگام تغییر یک شعر به ابژهٔ شناخت به‌دنبال آن هسـتند، سـاختار و پیکـرهٔ آن است؛ مانند کالبدشناسان که بر روی جسد کار می‌کنند و برای آن‌ها اسکلت امری انتزاعی است و این امر انتزاعی برای مطالعهٔ دادهٔ زبانی، به‌عنوان امری مفیـد ثابـت شـده اسـت. همـان‌طور کـه سوسـور خاطرنشان کرد، زبان از تفاوت‌ها ساخته شده است. واج وحدتی متمایز است و ویژگی‌های واج فقط در تقابـل بـا بقیـه مشـخص می‌شـوند؛ یعنـی حتـی بـرای نشـان دادن وحـدت‌ها، معـانی تک‌واژهـا (Monemes) به‌واسطهٔ فرایندِ تفاوت توضیح داده شده است.

بااین‌حال، نقد ادبی در قرن بیستم به‌دنبال قوانینی است که به تجزیـه و تحلیـل آثـار بپـردازد و بسیاری از نظریه‌پردازان به‌دنبال وضع این قوانین هستند. در ایـن میـان، نشانه‌شناسـان کـه از زبـان شناسی ساختاری الهام گرفته‌اند، به جست‌وجوی تأثیر متقابلِ عناصر متمایز در شعر می‌پردازند. آن‌هـا از مجموعهٔ متناهی عناصر و قوانین زبان‌شناسی ساختاری استفاده می‌کنند؛ به این امیـد کـه گرامـری کشف کنند تا بتوانند مجموعه‌ای نامشخص از ابژه‌های شاعرانه را ایجاد نمایند. بعضی قوانین به‌عنوان

ابزاری برای بررسی شعر در طول این مسیر وضع شده‌اند. به باور دوفرن، یاکوبسن یکی از کسانی است که درصدد وضع قوانین است. یاکوبسن درمورد عملکرد «شاعرانه» می‌گوید که هدف این عملکرد پیام برای پیام است؛ یعنی وجه ملموسِ نشانه‌ها جدا از اشیایی که نشان می‌دهند. نمی‌توان دایرهٔ عملکرد شاعرانه را به شعر، یا شعر را به عملکرد شاعرانه محدود کرد. در هنر زبان، عملکرد شاعرانه حاکم است، بی‌آنکه عملکردهای دیگر را از میان بردارد. عملکرد شاعرانه براساس دو معیار پذیرفته می‌شود: ۱. گزینش (محور جانشینی)؛ ۲. ترکیب (محور همنشینی).

گزینش بر مبنای هم‌ارزی و همانندی و ناهمانندی، و ترادف و تضاد ایجاد می‌شود؛ حال‌آنکه ترکیب و ساختمان پی‌آیند، مبتنی بر همجواری است. عملکرد شعری اصل هم‌ارزی را از محور گزینش به محور ترکیب منتقل می‌کند. هم‌ارزی با شیوهٔ تشکیل‌دهندهٔ پی‌آیند هم‌سطح می‌شود (ایوتادیه، ۱۳۷۸، ۴۸).

به اعتقاد دوفرن یک ساخت‌گرای خوب به‌علت اینکه درگیر قوانین گرامری است، تفسیرهایش به لذت بردن و درک شعر کمک چندانی نخواهد کرد. لازم به ذکر است که هدف رویکرد پدیدارشناسی این نیست که به گرامر زبان توجه نداشته باشد؛ زیرا قطعاً گسترش گرامر زبان موضوع جالبی است و ما دوست داریم قواعد را برطبق آنچه جملات دستوری از آن نشئت گرفته‌اند، بدانیم؛ بنابراین ممکن است آن‌ها را بفهمیم و تولید کنیم. به همین دلیل است که ما گرامر شعر را بررسی می‌کنیم و هدفمان این است که بدانیم چگونه یک شعر خلق شده است. چنین اطلاعاتی به درک عمل ساختاری و به توضیح چگونگی یک اثر، آن‌طور که نمایان است، کمک می‌کند. به اعتقاد دوفرن، درواقع «هنرهای شعری» (les arts poetiques) مدت‌ها پیش از آنکه ساخت‌گراییِ اصولی و علمی بر سر کار بیاید، ساخت‌گرا بوده‌اند (Dufrenne,1987)؛ اما شاعرانگی صرفاً به قواعد دستوری متکی نیست. ما می‌دانیم که شاعرانگیِ یک منظره یا صورت یک شخص که استعاره‌ای نباشد، وجود ندارد و همچنین شاعرانگی شعر نیز وجود ندارد. قواعد ممکن است نادیده گرفته شوند، یا فراتر روند. آن‌ها همیشه هنگامی وجود دارند که آفرینش واقعی، چیزی بدیع و تازه را تولید می‌کند و درهرصورت قواعدْ کارکرد شعری را تحلیل نمی‌برد و تخلیه نمی‌کند. اگر ما بخواهیم شاعرانگی شعر را درک کنیم، باید تأثیری را که ساختار تولید می‌کند، بررسی کنیم؛ اینکه ساختار چه تأثیری بر شاعرانگی شعر دارد و چه کسی باید آن را تجربه کند.

همان‌طور که گفتیم، برای دوفرن تماشاگر جایگاه ویژه‌ای دارد؛ ازاین‌رو، این تـأثیر بایـد به‌وسـیلهٔ آگاهی یا یک سوژه، تجربه شده باشد که این معنا تا قبل از تجربه شدن وجود ندارد، حتـی اگـر ابـژهٔ ساختمند موجود باشد (Dufrenne,1973,20). به عبارت دیگر، در بررسـی تـأثیر، بـه‌عنوان ابـژهٔ زیبایی‌شناختی، باید خواننده را نیز درنظر بگیریم؛ البته خواننده‌ای معمولی، نه منتقد یا دانشمند. به باور دوفرن روی آوردن ما به خواننده نشان می‌دهد که رویکرد پدیدارشناختی به شعر، همانند هـر وظیفـهٔ پدیدارشناختی با نوئتیک و نوئماتیک مرتبط شده است. در ادامه ضمن ارائهٔ توضیحی مختصر درمـورد این دو واژه، ارتباط آن را با درک خواننده از شعر بررسی می‌کنیم.

۳. بررسی شعر به‌عنوان نوئما

هوسرل در نوشته‌های متأخر خود اصطلاح «نوئسیس» را درمورد عمل «اندیشیدن» و «نوئما» را درمورد «موضوع یا متعلق این عمل» به‌کار برده است. هوسرل به تفکیـک نوئسـیس و نوئمـا معتقـد است. به باور او در فرایند آگاهی نسبت به یک پدیده، یک جریان رفت‌وبرگشـتی وجـود دارد. آگـاهی نسبتی است که میان نوئما و نوئسیس برقرار می‌شود و درواقع یک جریان نوئتیک- نوئماتیک اسـت؛ یعنی ادراکی است که ضمن اجرا، برای خودش متعلق درست می‌کند. التفات به شـیء همـان آگـاهی است. نسبت نوئتیک- نوئماتیک عبارت است از خودِ نسبت التفات؛ آگاهی هم عبارت از همین التفـات کردن است. برای مثال به‌محض التفات به یک کتاب، نسبت به آن آگـاه می‌شـویم؛ بنـابراین آگـاهی مجرد از این نسبت وجود ندارد. به بیان دیگر، هرآنچه موردالتفات یا مقصـود آگـاهی اسـت، از همـان آغاز نوئماست. با این توضیح اجازه دهید نخست شعر را نوئما درنظر بگیریم. شعر تجربه شده اسـت و ازایـن‌رو وقتـی کـه بـا صـدای بلنـد خوانـده می‌شـود، در خوانـدن، عرضـه و موجـود می‌شـود (Dufrenne,1987)؛ زیرا خواندن با صدای آرام حق شعر را به‌جا نمی‌آورد. دوفـرن معتقـد اسـت برای کشف ابژهٔ زیبایی‌شناختی دو شرط دارد: ۱. اثر اجرا شود؛ ۲. تماشاگر قبل از آن وجود داشته باشد (Dufrenne,1973,20)؛ زیرا شعر زندگی اصیل و واقعی خود را زمانی درک می‌کند که در میـان شنوندگان ازحفظ خوانده می‌شود و حتی گاهی‌اوقات شنوندگان با آن همراهی می‌کنند. در بسـیاری از فرهنگ‌های قدیمی، حتی بعد از ابداع نوشتن، نوشتن شعر ممنـوع بـوده اسـت و اشـعار فقـط ازحفـظ خوانده می‌شدند و گاهی‌اوقات آواز خواندن همراه با ابزارآلات موسیقی بوده است.

اما کاملاً روشن است که وقتی ما شعر را ازحفظ می‌خوانیم، سازهٔ ساختاری و عناصر حسی آن (شعر) مجزا نیستند و هم خواننده و هم شنونده کلمات را می‌فهمند. ما به‌نوعی درگیر امر واقعی و امر غیرواقعی هستیم و سعی می‌کنیم بین آن‌ها توازن ایجاد کنیم؛ اما هنوز ابژهٔ زیبایی‌شناختی را مشخص نکرده‌ایم. صدای خواننده، حرکات، اشارات و همچنین مجموعه‌ای که در آن حرکت می‌کند، متعلق به معنای ابژهٔ زیبایی‌شناختی است؛ اما این حرکات و اشارات برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی امری حاشیه‌ای هستند و به آن تعلق ندارند و گویی اشیایی در جهان واقعی‌اند. حتی اگر تمام این مواد انسانی یا فیزیکی درک شده باشند، صرف‌نظر از ابژهٔ زیبایی‌شناختی هستند. به‌عبارتی، هرگونه تلاش برای شناختن این ابژه برحسب هستی مادی، به دست یافتن ما به خود ابژهٔ زیبایی‌شناختی کمکی نمی‌کند. اغلب، جنبه‌های فیزیکی اثر هنری با جنبهٔ بازنمودگر آن در تعارض است. حتی اگر ابژهٔ زیبایی‌شناختی به مفهوم خاص یک شیء فیزیکی و مادی باشد، همچنان چیزی فراتر و بیشتر از آن است. همان‌طور که در مقدمه گفتیم، آنچه تغییرناپذیر است، موضوع اثر است که حس ما با آن ارتباط دارد. به‌وسیلهٔ حس می‌کوشیم موسیقی را درک کنیم. ما خودمان برای شنیدن اثر حضور پیدا کرده‌ایم و از این نظر با بقیهٔ عوامل مثل مدیر تنظیم و مدیر سالن تفاوت داریم. برای مثال وقتی وارد سالن می‌شویم و مقدمه‌ای شروع می‌شود، دیگر نمی‌پرسیم ساختار اثر چیست، بلکه به معنای آن گوش می‌سپاریم و آن را تماشا می‌کنیم؛ زیرا معنا خود را برای درک رها می‌کند. به مسائلی ازاین‌دست که معنا چیست و اثر حاوی چه محتوایی است، باید در طول تنفس یا پس از به پایان رسیدن اجرای اثر فکر کنیم و در این زمان است که موفق به تأمل شده‌ایم. موضوع این تأمل با ابژهٔ زیبایی‌شناختی به ما منتقل می‌شود. ابژهٔ زیبایی‌شناختی از طریق حضور باعث درک ما می‌شود. بنابراین، ما در حضور ابژهٔ زیبایی‌شناختی هستیم و به‌محض تعلق یافتن به آن، به جهان خارج بی‌اعتنا می‌شویم.

بنابراین، زمانی که اثر اجرا می‌شود، با ابژهٔ زیبایی‌شناختی ارتباط برقرار می‌کند. برای مثال تابلوی نقاشی یا مجسمه فقط یک نشانه است؛ اما زمانی که تماشاگر به آن اثر بی‌وقفه بنگرد و معنای خفتهٔ درون آن را بیدار کند، ابژهٔ زیبایی‌شناختی آشکار می‌شود. ابژه با همکاری تماشاگر آشکار می‌شود و هنرمند باید تماشاگر را برای تکمیل اثر خود فرابخواند.

به اعتقاد دوفرن، حضور ابژهٔ زیبایی‌شناختی برای بدن لازم است؛ زیرا معنا، از آن حیث که در امر محسوس نهفته است، باید بدن را نیز متحول کند؛ یعنی مرتبهٔ بدن را از مرحلهٔ حسی فراتر ببرد

(Dufrenne,1973,335-344) . معنا اگر نخست از طریق بدن درک و تجربه شده باشد، به‌وسیلهٔ احساس و تأمل خوانده می‌شود؛ بااین‌حال، خوانش بیان در ارتباط با بدن قراردادی فرض می‌شود. برای مثال بدون توجه به کلمات و ریتمِ شعر نمی‌توان آن را درک کرد. درواقع، فقط در مرحله‌ای که کلمات فهمیده شده باشند، ریتم به‌خودی‌خود درک می‌شود؛ اما برعکس، معنایِ کلمات– دست‌کم کلمهٔ شعری– فقط به‌روش پژواک فهمیده و برانگیخته می‌شود و حرکت را در ما پدید می‌آورد. تجربهٔ معنا از طریق تجربهٔ حسی اتفاق می‌افتد؛ برای مثال کلمه از راه دهان بیان، و به‌وسیلهٔ گوش شنیده می‌شود. در شنیدن شعر هم نه‌تنها لذت منفعل گوش، بلکه لذت فعال دهان نیز وجود دارد؛ لذتی از عضو گفتاری که به‌طور موزون می‌رقصد و اگر ما بخواهیم، لذت بدنی هم می‌تواند وجود داشته باشد. در اینجا کل بدن به شعر تسلیم شده است و با امر حسی که به‌عنوان تمامیت و جامعیت تجربه شده است، بازی می‌کند. هنگامی که این تجربه را تحلیل می‌کنیم، دربارهٔ تفاوت‌ها و عناصر سخن می‌گوییم. اما آنچه اساساً باعث لذت ما می‌شود، چنین چیزهایی نیست، بلکه چیزی غیرقابل‌تحویل است؛ چیزی همانند طنین صدا که به‌عنوان امر متمایز تجربه نشده است. به‌عبارتی، آنچه در درون ما می‌رقصد، تغییر دائمی ملودی است.

در این زمینه پُل والری معتقد است که شعر همچون رقص، و نثر مثل راه رفتن است. کسی که راه می‌رود، اندام خود را برای رسیدن به جایی و یا تملک چیزی که جز شیء نیست، به حرکت درمی‌آورد و اعمال او تابع چیزی می‌شود که بیرون از اوست؛ چیزی که همان شیء است و انسان با حرکت عادی اندام خود، یعنی راه رفتن، قصد تملک یا رسیدن به آن را دارد. در نثر نیز کلمات ابزاری هستند که برای رسیدن به مفهوم یا مابه‌ازایی که بیرون از زبان است، کنار هم قرار می‌گیرند. به نظر سارتر و والری کلمه در نثر قربانی مفهوم می‌شود؛ چراکه پس از استعمال ارزش خود را ازدست می‌دهد و المثنای آن، یعنی مفهوم، جای آن را می‌گیرد. کلمه در نثر پس از استفاده نابود می‌شود و آنچه به‌جای می‌ماند، بازماندهٔ کلمه، یعنی مفهوم، است. به نظر سارتر و والری کلمه در شعر، نه وسیله‌ای برای رسیدن به شیء، بلکه خودِ شیء است؛ درنتیجه شعر، نه معطوف به چیزی خارج از خود که متوجه خود است؛ درست مثل رقص. آیا کسی که می‌رقصد، هدفی را بیرون از اعمال منظم و نامتعارفِ خود دنبال می‌کند؟ پاسخ والری منفی است. کسی که می‌رقصد، نه در جست‌وجوی غایتی خارج از خود، بلکه به‌دنبال رها شدن در اعمالی خودانگیخته است؛ اعمالی که خود، غایت خود شده‌اند. والری می‌نویسد: «رقص ترکیبی از اعمال ماهیچه‌ای است؛ اما فقط آن دسته از اعمال که پایانشان در

خودشان است» (والری، ۱۳۷۷، ۱–۲۵). به این ترتیب، شعر نیز مثل رقص ترکیبی از کلمات شیءشده است که این ترکیب تازه و غیرعادی به‌سوی غایتی خارج از زبان معطوف نیست. پس چنین زبان بی‌هدفی فقط می‌تواند جذاب، سرگرم‌کننده و بیشتر از همه سردرگم کننده باشد. سارتر می‌نویسد:

جهان و اشیاء در شعر اهمیت خود را ازدست می‌دهند و فقط بهانهٔ عمل قرار می‌گیرند، و عمل، خود، غایت و هدف خود می‌شود. جام روی میز است؛ برای اینکه دختر جوان با حرکت ظریف دستش در آن آب بریزد و نه آنکه حرکت دست وسیلهٔ ریختن آب در جام باشد (سارتر، ۱۳۸۸، ۳۰).

نتیجه‌ای که والری از مقایسهٔ نثر و شعر، و قیاس این دو گونهٔ زبانی با رقص و راه رفتن می‌گیرد، این است که «شعر همیشه همان می‌ماند که بوده است و جز خودش هیچ‌چیز جایگزین آن نمی‌شود» (والری، ۱۳۷۷، ۱۸).

لازم به ذکر است که اگرچه برای دوفرن اجرای اثر ضرورت دارد، مسئلهٔ اجرا درمورد خوانندهٔ اثر (نثر و شعر) فرق می‌کند. هنگامی که اثر اجرا نشود، خواننده معنا را فقط از طریق تخیل کردن اجرا به‌روش خود درک می‌کند؛ اما هر خواننده‌ای نمی‌تواند اجراکننده باشد. ما باید بین هنرهای نثر و شعر تمایز قائل شویم. هنرِ نثر اثر را به‌عنوان وسیلهٔ درک معنا بدون توجه به کیفیت‌های حسی که اثر آشکار می‌کند، بررسی می‌نماید؛ درعوض، کیفیت‌های حسی که گاه در فرم خواندن پیش‌بینی می‌شوند، به‌مثابهٔ هالهٔ نور در اطراف معنا هستند. آنچه معمولاً در نثر آشکار می‌شود، نشانه‌هایی روی کاغذ است که صرفاً نمایش بصری و ابزاری برای فهمیدن به‌شمار می‌رود. خواننده مستقیماً به‌طرف معنا می‌رود. او برتر از مشاهده‌گر است؛ زیرا معنا یا ابژهٔ بازنمودشده در نثر برتر است و خواننده مشاهده‌گری است که خود درک می‌کند و می‌کوشد جهان بازنمودشده را تصرف کند که به‌جای مشاهده‌گر در جهان واقعی قرار گرفته است؛ جایی که حس نمایش داده می‌شود.

اما این کار را درمورد شعر نمی‌توان انجام داد. کلمهٔ شعری به هستی خواننده دلالت دارد. کلمهٔ شاعرانه به نوعی خاص از خواندن نیاز دارد. خواننده باید برای درک معنای کلمات با شعر شریک شود؛ البته نه در مقام مشاهده‌گر، بلکه به‌مثابهٔ شیء. او باید شعر را با صدای بلند بخواند. به‌عبارتی، شعر ابژه است؛ اما نثر در آغاز (هنگام روبه‌رو شدن با آن) ابژه نیست. خواننده نثر را می‌خواند تا معنایش را دریابد؛ اما شعر یک کلیت است و ما نمی‌توانیم فقط دو بیت از آن را بخوانیم.[۳] شعر مثل

نقاشی، ابژه است. در نقاشی کل اثر را باید دید. در شعر هم این‌گونه است؛ اما در نثر، واحد معنایی داریم.

به عقیدهٔ دوفرن، ما از شعر چنان سخن می‌گوییم که گویی تنها موسیقی وجود دارد. شعر درواقع موسیقی است؛ اما موسیقی‌ای که از کلمات ساخته شده است و کلمات هنگامی که به‌عنوان صداها شنیده می‌شوند، کارکرد معناشناختی‌شان را رها نمی‌کنند، بلکه آن‌ها این کارکرد را به‌روشی خاص تکمیل می‌کنند (Dufrenne,1987). می‌توان گفت حتی در اپرا هم حقیقت در داستان وجود ندارد، بلکه در موسیقی وجود دارد؛ زیرا به‌واسطهٔ موسیقی با داستان ارتباط برقرار می‌کنیم. در همین زمینه والری معتقد است: «شعر تأملی طولانی بین معنی و صداست» (والری، ۱۳۷۷،۱۴)؛ درحالی‌که در استفادهٔ رایجِ ما از زبان چنین تأملی وجود ندارد، مگر اینکه ذهن ما به هنگام شنیدن کلمات یا به‌دلیل نادیده گرفتن معنای لغوی آن‌ها مشوش شده باشد. برای مثال در صحبت‌های روزانه ما فقط پیامی را به طرف مقابل منتقل می‌کنیم. ما به کلمات به‌مثابهٔ صداهایی خاص توجه نمی‌کنیم و آن‌ها را به‌عنوان نشانه‌هایی از حالت ذهن برای رمزگذاری و رمزگشایی درک نمی‌کنیم. این کلمات نشانه‌هایی بسیار آشنا هستند که ما از به‌کار بردن آن‌ها آگاه نیستیم؛ درحالی‌که در کاربرد شاعرانهٔ زبان بین معنی و صدا تأمل می‌کنیم؛ زیرا همان صداست که ما را برمی‌انگیزد و حتی می‌تواند ما را گمراه کند. در شعر کلمات شبیه اشیا هستند؛ اما نوع آشنایی بدن ما با آن‌ها متفاوت است. ما گاهی اوقات از اشیا استفاده می‌کنیم و از آن‌ها لذت می‌بریم؛ اما همیشه استفاده کردن با لذت بردن توأم نیست. این کلمات که همانند اشیا هستند، موضوع صحبت‌اند. ما دنبال کارکرد معناشناختی آن‌ها هستیم. پس گفتن این مطلب که سخن گفتنْ موزیکال است، باید برای ما هشداردهنده باشد که شعر چیزی مرئی همانند تصاویر تولید نخواهد کرد.

در شعر، معنی کاملاً در خدمت امر حسی است؛ معنی‌ای که توسط گفتمان گنجانده می‌شود و از طریق حس بیان و نشان داده می‌شود. درواقع، معنی از طریق حس به بیان تبدیل می‌شود. «برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی، حس یک حضور چشمگیر و مقاومت‌ناپذیر دارد و همین یکی از مشخصه‌های ابژهٔ زیبایی‌شناختی است» (Caesy,2010,1-7). طبق این تفسیر یک شعر هم بیان‌گرا و هم معنادار است. شعر منظور خود را در بیانِ معنی‌اش اظهار می‌کند. مثل بوی خوش گُل که در گرمای تابستان موج می‌زند، حس هم در حساسیت موجود در بدنِ متحرک معنا را برمی‌انگیزد. در اینجا این حس

است که به بیانگری، تحقّق و فعلیت می‌بخشد. اینجا نشانه‌ها اختیاری نیستند. این نشانه‌ها از ابـژه‌ای تقلید می‌کنند که به آن‌ها ارجاع می‌دهد و حضور آن‌ها را به‌جای وجودِ صرفاً بازنمودی، زنده می‌کند. در اینجا نامِ آوا به ذهن می‌آید. البته، بیانگری از تقلید دقیق‌تر است؛ زیـرا صـداها برخـی ویژگی‌هـای حسی ابژه را بیشتر از خودِ ابژه تقلید می‌کنند و فرامی‌خوانند.

از دید دوفرن فن شعر دربارهٔ زبان وجود دارد. همان‌طور که ما با کمک کلمـات تصـور مـی‌کنیم، کلمات هم خودشان تصور می‌کنند و شعر هم این فن طبیعی را بـه‌کار می‌گیـرد و زبـان را بـا حالـت شاعرانه‌اش دوباره احیا می‌کند و این حالتِ ابتدایی‌اش است. جایی که کلمات نام خاصی پیدا می‌کنند، به‌منظور بیانگر شدن در یک جمله منتظر نمی‌مانند تا به‌وضوح و باصراحت تلفظ و اظهار شـوند؛ زیـرا شعر، جمله نیست، بلکه خودش یک کلمه است. دوفرن به نقل از مالارمه می‌گوید: «شـعر از تعـدادی اشعار لغت‌نما، کلمه‌ای کلی، جدیـد، بیگانـه بـرای زبـان و بـه طریقـی افسـونگرانه ایجـاد می‌شـود» (Dufrenne,1987). باید اشاره کنیم که چنین شعری با نثر مغایرتی ندارد، بلکه به آن جـان تـازه می‌بخشد؛ زیرا خود، نثر شاعرانه است و تا وقتی که عقلانیت تنهـا تشـویش و دلمشـغولی‌اش نباشـد، بسیاری از بازی‌های زبان روزمره نیز شاعرانه هستند. به بیان دیگر، فرق نثر با شعر این است که نثـر درگیر گفتمان عقلی است و دنبال یک معنی تحـت‌الفظی از کلمـات اسـت؛ درحالی‌کـه شـعر نـه‌تنها اشکالی جدید ابداع می‌کند، بلکه به‌وسیلهٔ قرار دادن خواننده در وضـعیت شـاعرانه، نیرویـی جدیـد بـه اشکال معمولی می‌دهد.

به طور خلاصه، به‌منظور بازپیوستن به ابژهٔ زیبایی‌شناختی از اثر هنری آغاز می‌کنیم که بی‌واسطه قابل‌شناسایی است. اثر هنری و ابژهٔ زیبایی‌شناختی از طریق یکدیگر درک می‌شوند. آنچـه در اجـرای اثر رخ می‌دهد، تجلی ابژهٔ زیبایی‌شناختی است؛ اما وضعیت‌های دیگری مستقل از اجـرا بـرای ظهـور ابژهٔ زیبایی‌شناختی وجود دارد و ادراک است که آن‌ها را به رسمیت می‌شناسد. درواقع، به‌محض‌اینکـه از ابژهٔ زیبایی‌شناختی غفلت می‌کنیم، اثر معنایش را به‌عنوان یک اثر ازدست می‌دهد.

٤. حرکت از نوئما به نوئسیس

همان‌طور که گفتیم، ابژهٔ زیبایی‌شناختی یگانه دلالت آشکارشده برای بدن است؛ حتـی اگـر بـدن بی‌واسطه به ابژه نزدیک شود. دوفرن معتقد است وقتی این اتفاق می‌افتد، ادراک هنری از ساحت بدن

به‌معنای متداول آن فراتر می‌رود (Dufrenne,1973,345). تلاقی اثر هنری و بدن، نخستین مرحلهٔ ادراک هنری است. آنچه اثر هنری بازمی‌نماید، ازپیش حاضر بوده است؛ چون اگر بدن قدرت ادراک دارد، پیشاپیش هم معنا و هم امر محسوس را هم‌زمان داراست. امر محسوس به‌عنوان وجه محسوسِ یک چیز حاصل می‌شود و نخستین حرکت ادراک حسی، ادراک ابژه است؛ خواه این ابژه واقعی باشد (مثل گلدان یا ساختمان)، یا بازنمودشده باشد (مانند موضوع نقاشی یا داستان). اما بدن برای این عمل ادراک کافی نیست؛ زیرا نه می‌توانیم در مرحلهٔ حضور باقی بمانیم و نه اینکه یک نظریهٔ کلی ادراک صادر کنیم. لازم به ذکر است که درزمینهٔ ادراک زیبایی‌شناختی دوفرن مراحلی را برای ادراک درنظر می‌گیرد: مرحلهٔ اول حضور است که متأثر از مرلوپونتی است؛ مرحلهٔ دوم خیال است که متأثر از سارتر است؛ مرحلهٔ سوم تأمل است که متأثر از کانت است. نگارنده در مقاله‌ای به‌طور مفصل این سه رویکرد را توضیح داده است (بنویدی، ۱۳۹۳، ۶۹–۱۰۷).

ما درمورد وضعیت شاعرانهٔ زبان صحبت کردیم. درواقع، اصطلاح «وضعیت شاعرانه» را والری ابداع کرده است تا وضعیت ذهن را تعیین کند؛ اما حالت روحی، منبع الهام شاعر نیست، بلکه بیشتر روحیهٔ خواننده است که منبع الهام اوست. باید بگوییم که شعر هنگامی که الهام‌بخش باشد، منبع الهام برای خواننده است. به‌منظور درک کارکرد معناشناختی شعر باید از نوئمای شاعرانه به‌سوی نوئسیس شاعرانه حرکت کنیم. هنگامی که من برای مثال شعر «زمستان» اخوان ثالث را می‌خوانم، کلمات برای من، نه در مفاهیم و نه حتی در تصاویر، بلکه در کلمات وجود دارند. در اینجا من در هماهنگی با یک جهان هستم. می‌گویم «یک جهان» زیرا نقش‌های اسمی در دهان من به‌جای اسم بیرون می‌آیند. کلماتی مثلِ «زمستان»، «جوانمرد» و... در شعر ابژه‌های متصورشده نیستند، بلکه عناصری هستند و موقعیتی را به‌وجود می‌آورند که در جهان ساطع می‌شوند؛ مانند بوی خوش گل که در هوا پخش می‌شود. همان‌طور که گفته شد، صداهای زبان شاعرانه صرفاً واج‌ها (Phonemes) نیستند. هنگامی که اندام‌های گفتاری من در بیان چنین صداهایی به حرکت درمی‌آیند، آن‌ها کل وجود مرا حرکت داده‌اند. همان‌طور که گفتیم، معنا از آن حیث که در امر محسوس نهفته است، باید بدن را نیر متحول کند. این صداهای درحال حرکت دربردارندهٔ توصیه‌ای مؤثر هستند که همانند وظیفهٔ معنایی‌شان است. مدت‌ها پیش از روانکاوی، مالارمه بر این ویژگی افسونگرانهٔ صداها تأکید کرد. آن‌ها به ما چیزی می‌دهند تا قبل از اینکه بفهمیم، آن را احساس کنیم و این چیز (Something) فضای خاص و عجیب وغریبی را، آنچه که دوفرن آن را «جهان» می‌نامد، شکل

می‌دهد (Dufrenne,1987). این جهان، جهانِ بازنمایی‌شده نیست، بلکه جهانِ بیان‌شده است که به تجربهٔ زیستهٔ شاعر برمی‌گردد و آن را نمی‌توان با قواعد دستوری و گرامری درک کرد. این جهان برای یک پوزیتیویست، جهان نیست؛ زیرا جهان شعر و کلاً جهان اثر هنری، جهانی غیرواقعی و سوبژکتیو است (Lloyad,1998). به باور دوفرن «شعر چیزی جز خودبیانگریِ مالارمه نیست» (Dufrenne,1987,124). درست است که ما از شعر لذت می‌بریم، اما این امر شاید ما را به این نتیجه برساند که شعر «بی‌معنی» است؛ زیرا جهان آن غیرواقعی است، درحالی‌که پدیدارشناسی نمی‌خواهد با این مسئله موافقت کند. این جهان در آغاز، نه در بازنمایی از دور، بلکه در تجربهٔ حضور، جهانی است که به ما داده شده است. اینجا هنوز سوژه چیزی به‌همراه ابژه است. جسم ما هنوز هم با جسم اشیا هم‌زیست است و چنین چیزی ادراک اصیل است (Ibid). چنین ادراکی را دوفرن ادراک «زیبایی‌شناختی» می‌نامد که همراه با احساس و تأمل است (Dufrenne,1973,387).

بنابراین، در خواندن شعر آگاهیِ مجسم ما با صداهای شفاهی در هم‌زیستی است. از طریق بیانگری کلماتِ صدادار با جهان ارتباط برقرار می‌کنیم و این بیان، الهام (وحی) است و شعر واقعی است. البته، حقیقت در اینجا در معنای الثیا (aletheia)ی هایدگری، پرده‌برداری و اکتشاف فهمیده شده است. هایدگر آشکارگی را با تلاش و حتی با آفرینش شاعرانهٔ جهان طبیعی پیوند می‌زند. شعر با واقعیتی پیش‌فرض و پیش‌ساخته مرتبط نیست. آنچه شعر آشکار می‌کند، امکانی از واقعیت است. به عبارتی، شعر جنبه‌ای از آنچه را که من آن را «پیشاواقعی» می‌نامم، آشکار می‌کند و پیش از آنکه ما به خودمان داده شویم و قبل از اینکه جهان به عنوان امری بیرونی و ابژکتیو قوام یافته باشد، شعر به ما داده شده است. پیشاواقعی زمینه‌ای است که به موجب آن امر واقعی بنا شده است. شعر به‌وسیلهٔ فرایندی بیرونی (Objectivation) واقعی می‌شود که بر جدایی و بیگانگی دلالت می‌کند؛ اما اینکه شعر این تجربهٔ پیشاواقعی را به ما می‌دهد، موضوعی بی‌ربط و بی‌اهمیت نیست. شعر دوباره نیروهای تخیل و میل را در درون ما فعال می‌کند و جهان‌های ممکنی که در ما زنده می‌کند، به ما چیزی بیشتر از آنچه تفکر دربارهٔ جهانی که در آن به‌عنوان مدرِّک و دوست‌دار مردم زندگی می‌کنیم، می‌گوید. در این زمینه هایدگر معتقد است که شاعری نه بافتن دل‌بخواهی پندارها و نه به‌هم دوختن تصورات محض و تخیلات غیرواقعی است، بلکه شاعری فضای گشوده‌ای است که شاعری می‌گذارد پیش آید. شاعری نوعی پی‌افکنی با واژه و در واژه است. در شاعری وجود باید به‌نحوی گشوده شود

که موجودات بتوانند به‌شیوه‌ای اصیل ظهور کنند. قلمروی عمل شاعری زبان است؛ بنابراین ذات شاعری را باید از طریق ذات زبان دریافت. شاعرانی مثل مالارمه، والری و هولدرلین ذات شاعری را می‌سرایند؛ یعنی آنچه را متفکران فقط به‌شیوه‌ای متفکرانه آشکار کرده‌اند، شاعرانه می‌گویند. در نتیجه، خواننده در رویکرد پدیدارشناختی و در مواجهه با یک شعر و در مقام تفکر باید مراقب باشد تا دچار حیرت صرف در برابر زیبایی صوری آن به‌عنوان محصولی فرهنگی نشود. همچنین شعر نمی‌تواند با رجوع به متن تاریخی‌اش توصیف شود و حتی با مقایسه با بیانات خود مؤلف دربارهٔ اثرش آشکار نمی‌گردد؛ چراکه در هریک از این‌ها ما پیش فرض‌هایی درمورد شعر خواهیم داشت. به بیان دیگر، متنِ خود شعر است که می‌تواند بگوید دربارهٔ چیست. پس خواننده با کنار گذاشتن پیش‌فرض‌ها و با حرکت از نوئما به نوئسیس می‌تواند به ذات شاعرانه و این تجربهٔ زیستهٔ شاعر دست یابد تا بتواند با جهان او ارتباط برقرار کند؛ درنتیجه ما نمی‌توانیم بگوییم جهانِ اثر هنری، بی‌معنی است.

۵. نتیجه

به طور خلاصه دوفرن معتقد است که در رویکرد ساخت‌گرا ما درگیر گرامر و ساختار درونی اثر هستیم، به تاریخ و فرهنگ اثر بی‌توجهیم و برایمان مهم نیست آفرینندهٔ اثر کیست؛ ساخت‌گرایان ابتدا هنر را فقط ادبیات درنظر می‌گرفتند و در نهایت اینکه به زیبایی‌شناسی اثر بی‌توجه بودند؛ درحالی‌که پدیدارشناسی سویه‌های آگاهی بشری است، آن‌طور که جهان بیرونی را به شیوه‌های معنادار ثبت می‌کنند. در مقایسه با دیگر نظریه‌های ادبی سدهٔ بیستم که اعتبار تفسیر را زیر سؤال می‌برند، پدیدارشناسی مدعی است که معنای قابل‌فهم، هم امری ممکن در مقامِ نظر و هم امری معتبر در مقامِ عمل است. از آنجا که رابطهٔ نزدیکی بین هنر و زبان وجود دارد، برای اینکه بتوانیم با جهان اثر ارتباط برقرار کنیم، ابتدا باید از تصور متعارف از زبان که برحسب آن زبان ذاتاً وسیله‌ای برای ارتباط و بیان است، رهایی یابیم؛ زیرا یک پدیدارشناس با ذات شعر سروکار دارد و پرسش از ذات، پرسش مهمی است. این پرسش است که معلوم می‌کند شعر را باید جدی گرفت یا خیر؛ زیرا بعضی از اشعار صرفاً نوعی خیال و بازی هستند و چنین اشعاری را نباید جدی گرفت. ازاین‌رو، رویکرد پدیدارشناسی برخلاف رویکرد ساخت‌گرا، شکل‌گیری و حفظ معنا را صفت آگاهی بشری می‌داند و نه ویژگی شبکهٔ مستقل زبان که بیرونِ سوژه قرار دارد؛ هرچند که هر دو، دیدگاه غیرتاریخی را نادیده گرفته‌اند. همان‌طور که گفته شد، هدفِ رویکرد پدیدارشناختی توصیف تجربهٔ زندهٔ شعر و تجسم معنی

اشعاری است که در تجربه آشکار شده است. خصوصیت شعر این است کـه پـرده از روی ایـن جهـان می‌کشد و انسان را با جهان آشکار شده مواجه می‌کند. انسان در حالت عادی زندگی خود، با موجودات و اشیای جهان خو پیدا کرده است؛ درحالی‌که با خواندن یک قطعه شعر، مـثلاً اشـعار مولانـا، از ایـن حالت معمول و روزمره خارج می‌شویم و با هستی و وجود و نه موجودات مواجه می‌شـویم. انسـان بـه واسطهٔ شعر از موجودات فراتر می‌رود و با وجود مواجـه می‌شـود. همچنـین انسـان به‌واسـطهٔ شـعر و شاعرانه نگریستن به جهان است که می‌تواند به هستی راه یابد. از دید دوفرن اگر قائل به جهانی بیان شده برای اثر هنری باشیم، فقط از طریق رویکرد پدیدارشناختی و حرکت از نوئما به نوئسـیس اسـت که می‌توانیم ابژهٔ زیبایی‌شناختی را کشف و با جهان اثر ارتبـاط برقـرار کنـیم و از ادراک معمـولی بـه ادراک زیبایی‌شناختی برسیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. برخی پدیدارشناسان نظیر رومن اینگاردن میان ابژهٔ زیبایی‌شناختی و اثر هنـری تمـایز می‌نهنـد و امکان هرگونه تعریفی را برای ابژهٔ زیبایی‌شناختی برحسب اثر هنری منتفی می‌کنند. برای اطلاعـات بیشتر نک:

Roman Ingarden (1937). *The Literary Work of Art*. Trans. George G. Grabowicz. Northwestern University Press. Pp. 61- 64.

۲. Sensuous (le sensible): اصطلاحی محوری و بنیادی در اثر حاضر است. برای دوفرن این اصطلاح اشاره و لحنی کانتی دارد و این به‌سـبب اشـتقاق آن از sensibilite (Sinnlichkeit بـه زبان آلمانی) است که کانت با «فهم و درک» مخالفت می‌کنـد. درعین‌حـال، دوفـرن می‌خواهـد بـر ادراک تجربهٔ زیبایی‌شناختی به نوعی از درک و دریافت که نزدیک بـه کلمـهٔ انگلیسـی sensuous (حسـی) اسـت، تأکیـد کنـد. ازآنجاکـه کلمـهٔ عاقلانـه (sensible) در انگلیسـی اشـارات ضـمنی گمراه‌کننده‌ای دارد، تصـمیم گـرفتیم از «حسـی» (sensuous) و گـاهی به‌نـدرت از «محسـوس و قابل‌درک» (perceptible) به‌عنوان فرم‌های «صفتی» و «حسی» و (به‌ندرت) «عنصر حسـی» (the

sensuous element) به‌عنوان فرم‌های اسمی برای این اصطلاح مشکل استفاده کنیم (Dufrenne,1973: Xlviii).

۳. در مورد نمونه‌های شعری باید گفت شعر در قالب نظم و با اوزان موسیقایی نوشته نمی‌شود و می‌تواند به‌صورت نثر بیان شود؛ مانند شعر نو با قالب‌های گوناگون. بنابراین، در چنین وضعی نثر نمی‌تواند ابژه نباشد. درعین‌حال، باید توجه داشت که دوفرن نوع شعر را مشخص نمی‌کند؛ زیرا در سنت‌های مختلف ادبی در فرهنگ‌های گوناگون، اشعاری وجود دارند که هیچ پیوستاری بین ابیات آن‌ها وجود ندارد. در این زمینه نظر دوفرن برخلاف کروچه است. کروچه شهود و بیان را یک چیز می‌داند، نه دو مرحلهٔ جداگانه در احساس زیبایی. وی معتقد است همین که صاحب‌ذوقی محرکِ حس زیبایی را در چیزی پیدا کرد و روحش به اهتزاز درآمد و احساسی در خاطر او نقش بست– یعنی این احساس به‌وسیلهٔ اشکال یا کلمات یا اصوات یا رنگ‌ها، خواه صورت خارجی به خود گرفت، خواه فقط به تصور ذهنی درآمد– زیبایی احساس شده و کار هنری انجام یافته است؛ هرچند هیچ‌وقت دیگران این کار را نبینند یا اصولاً کار نمود خارجی پیدا نکند (کروچه، ۱۳۸٦: ٦). همان‌طور که می‌بینیم کروچه، برخلاف دوفرن، اجرا را ضروری نمی‌داند؛ درحالی‌که مسئلهٔ اجرا برای دوفرن ضروری است و حس را یکی از مراحل ادراک اثر می‌داند. به عقیدهٔ کروچه همیشه آن چیزی که احساسات را به ما «بیان کند» برای ما زیباست و اعلام به دیگران از شرایط اصلی درک زیبایی نیست؛ یعنی احساس زیبایی ممکن است در درون ما بروز کند و اثر کامل خود را به ذهن ما ببخشد و در همان درون ما پایان پذیرد (همان، ۷).

منابع

- ایوتادیه، ژان (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمهٔ مهشید نونهالی. تهران: نیلوفر.
- اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۱). *درآمدی تاریخی جنبش پدیدارشناسی*، ترجمهٔ مسعود علیا، ج۲. تهران: مینوی خرد.
- باشلار، گاستون (۱۳۷۷). «پدیدارشناسی شعر». ترجمهٔ سیدعلی مرتضویان. *فصلنامهٔ ارغنون*. ش۱٤. صص ۱٤٦–۱۲۹

- بنویدی، فاطمه (۱۳۹۲). «میکل دوفرن، یک نگاه پدیدارشناختی به اپرای تریستان و ایزولده اثر واگنر». *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*. س۳. ش٦. صص۹۱-۱۰۰.
- ---------- (۱۳۹۳). «پدیدارشناسی ادراک زیبایی‌شناختی از دیدگاه میکل دوفرن». *دو فصلنامهٔ شناخت*. دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی دانشگاه شهید بهشتی. صص٦۹-۱۰٦.
- جانجی، رکا (۱۳۸۸). *ارتباط زیبایی‌شناختی*. ترجمهٔ نریمان افشاری. تهران: فرهنگستان هنر.
- سارتر، ژان پل (۱۳۸۸). *ادبیات چیست؟* ترجمهٔ ابوالحسن نجفی. مصطفی رحیمی. تهران: نیلوفر.
- کروچه، بندتو (۱۳۸٦). *کلیات زیباشناسی*. ترجمهٔ فؤاد روحانی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- والری، پل (۱۳۷۷). «شعر و تفکر انتزاعی». ترجمهٔ هاله لاجوردی. *ارغنون*. ش١٤. صص۱-۲۵.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۸۵). «زبان‌شناسی و شعرشناسی». ترجمهٔ کوروش صفوی. *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. به‌کوشش فرزان سجودی. تهران: سورهٔ مهر.

- Casey, Edwards S. (2010). "Aesthetic Experience". *Handbook of Phenomenological Aesthetics*. Hans Rainer Serr & Lester Embree (Eds.). Springer. Pp. 1-7.
- Dufrenne, Mikel (1964). "The Aesthetic Object and the Technical Object". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 23 (1). Pp. 113-122.
- ---------- (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trans. E. S. Casey. Evanston. Norhtwestern University Press.
- ---------- (1987). "Eye and Mind". *In the Presence of the Sensuous*. By Mark S. Roberts & Dennis Gallagher. Humanitities Press International. Inc.
- ---------- (1987)."The Phenomenological Approach to Poetry". *In The Presence of the Sensuous: Essay in Aesthetics*. Ed, Mark S. Roberts and Dennis Gallagher. Humanities Press International. Inc.
- Ingarden, Roman (1973). *Literary Work Of Art*. Trans by George G.
- Lloyad, Rosemary (1998). "Mallarme, Stephane". *Encyclopedia of Aesthetics*. Editor by Michael Kelly. Oxford University Press. Vol.3.