مجلهٔ زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، دانشگاه فردوسی مشهد، علمی- پژوهشی، بهار و تابستان ۱۳۹۷، شمارهٔ پیاپی ۱۸

DOI: 10.22067/lj.v10i18.57075

نشانه- معناشناسی نور در شعر سهراب سپهری

دکتر ابراهیم کنعانی (استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد[1]، بجنورد، ایران)[1]

چکیده

در پژوهشِ حاضر کارکرد نور در شعر سهراب سپهری بر اساس دیدگاه نشانه- معناشناختی، بررسی و تحلیل شده است. هدف اصلی از پژوهشِ پیش رو، بررسی وضعیت گفتمانی و تحولی نور در شعر سپهری با تکیه بر چهار دیوان شعر او با عنوان‌های «شرق اندوه»، «مسافر»، «صدای پای آب» و «حجم سبز» می‌باشد. پرسش‌های اصلی پژوهشِ پیشِ رو این است که نور در شعر سپهری چه حالت‌هایی پیدا می‌کند، چگونه به جریان در می‌آید و گسترش می‌یابد؛ همچنین چگونه می‌تواند معناآفرینی کند؛ همچنین نور و همبسته‌های نوری با کدام نظام‌های نشانه- معناشناسی ارتباط دارند؟ و آیا می‌توان برای نظام نوری در شعر سپهری الگویی معرفی کرد. فرضیهٔ ما این است که نور به عنوان یک ابژهٔ معناساز عمل می‌کند و از طریق رابطهٔ زنجیره‌ای حواس و در تعامل با حس‌های مختلف دیداری، جسمانه‌ای، لامسه‌ای، بویایی و حسی- حرکتی معناآفرینی می‌کند. درواقع، نظام رخدادی و شوشی نور بستری را فراهم می‌آورد تا نظام زنجیره‌ای حسی شکل بگیرد. سوژه و ابژه در پرتو این نظام و در رابطه‌ای ادراکی- حسی در تعامل با هم قرار می‌گیرند. نتیجهٔ چنین فرایندی برخورداری شوشگر از حضوری استعلایی است. پژوهشِ حاضر با تحلیل نظام گفتمانی نوری توانسته الگویی را از چگونگی استحاله و استعلای گفتمان از منظر نور در شعر سپهری تبیین کند.

واژگان کلیدی: نور، سپهری، نشانه- معناشناختی، حواس، استعلا.

---

۱. نویسنده از طرف دانشگاه کوثر بجنورد با شماره قرارداد «۹۵۰۳۲۳۱۴۹۱» حمایت شده است.

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۰۴/۰۷ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۲۸

پست الکترونیکی : 1. ebrahimkanani@kub.ac.ir

۱. مقدمه

سهراب سپهری، شاعری است که با هنر و احساس خود زندگی می‌کند و با نگاهی شهودی که به وقایع هستی دارد، شعر می‌سراید. در چنین فضایی است که نور و همبسته‌های معنایی آن، به طور گسترده در شعر او نمود پیدا می‌کنند و در حالت‌های مختلفی بروز می‌یابند. این وضعیت، فضایی احساسی را شکل می‌دهد و همین فضا، زمینه‌ساز تحقق نظام‌های نشانه- معناشناختی[1] می‌شود. عنصر نور با کارکردهای متنوعی که در شعر این شاعر دارد، حس‌های مختلف دیداری، بویایی، لامسه‌ای و جسمانه‌ای[2] را در تعامل با یکدیگر قرار می‌دهد. این کارکردها وضعیت سیالی برای نور ایجاد می‌کند که در سطحی از فشاره[3] تا گستره[4]، از نور ضعیف تا قوی، از بالا تا پایین و از سطح تا عمق در نوسان قرار می‌گیرد. این امر، نشان می-دهد نظام نوری در نظامی شوشی[5] شکل می‌گیرد. مسأله‌ای که اینجا طرح می‌شود این است که این امر چگونه و مطابق با چه سازوکاری تحقق می‌یابد و چگونه معنا ایجاد می‌کند. براساس این، پرسش اصلی پژوهشِ حاضر این است که در شعر سهراب سپهری، نور چگونه به حرکت در می‌آید، چه حالت‌هایی پیدا می‌کند و دارای کدام کارکردها است؟ همچنین چگونه معنا از طریق نور آفریده می‌شود؟ همچنین نور و همبسته‌های نوری با کدام نظام‌های نشانه- معناشناختی ارتباط دارند و آیا می‌توان برای نظام نوری در شعر سپهری، الگویی معرفی کرد. فرضیهٔ اصلی پژوهش این است که نور در نقش بیناواسطه‌ای و در قالب نظام رُخدادی[6] و تنشی- شوشی در گفتمان نمود می‌یابد. نظام رُخدادی و شوشی نور، زمینه‌ساز تعامل حس‌های مختلف با یکدیگر و درنتیجه تعامل ادراکی- حسی[7] سوژه‌ها و عوامل گفتمانی با هم می‌شود. درنتیجهٔ این فرایند حضور به استعلا[8] می‌رسد. همچنین در گفتمان پیوسته تعاملی میان فشاره و گستره شکل می‌گیرد. این تعامل نور را در وضعیت سیالی قرار می‌دهد که نتیجهٔ آن، تحول از وضعیت استحاله‌ای به استعلایی است.

1. Sémiotique
2. Corporelle
3. intensité
4. extensité
5. devenir/ l'état
6. accident
7. Esthésie
8. transcendeance

۲. پیشینهٔ پژوهش

در «شهر نور و ظلمت در شعر سهراب» (گذشتی و رومیانی، ۱۳۹۲)، پس از بررسی نـور و ظلمت در شعر سپهری، این نتیجه بیان‌شده که نور و ظلمت در شعر این شاعر برگرفته از بـن-مایهٔ اندیشهٔ ایرانی یعنی نور و ظلمت است و آرمان‌شهر سپهری نیز تلفیقی از آرمان‌شهر ایرانـی روشنی بی‌کران و آرمان‌شهر اسلامی یعنی بهشت مـی‌باشـد؛ در «بررسـی تطبیقـی اندیشـه‌هـای بنیادین پدیدارشناسی با مضامین چند در شعر سپهری» (معین، ۱۳۹۰)، با تکیه بر چهـار دیـوان آخر شعر سپهری، نگاه به عنوان یکی از مضامین عمده و کلیدی فهم شعر سپهری دانسـته‌شـده و از این رهگذر، ویژگی‌های نگاه پدیدارشـناختی[1] سـپهری تبیـین شـده اسـت. بـه نظـر ایـن پژوهش‌گر: «در شعر او صحبت از من نابی است عاری از هر پـیش‌فـرض و داوریِ مبتنـی بـر داده‌های علمی و تجربی، منی به غایت پیش‌تأملی که بر آن است تا جهان را آن‌گونه که هسـت درک کند، همچون کودکی که با نگاهی ناب و محض، جهانِ نابِ ناشـی از ایـن نگـاهِ نـاب را کشف کند» (همان: ۲۷). این پژوهش‌گر در کارگاهی با عنـوان نقـد مضـمونی (معـین، ۱۳۹۲)، پس‌از معرفی نقد مضمونی و چگونگی شکل‌گیری ایـن نقـد و تأثیرگـذاران ایـن نگـاه، آثـار و اندیشه‌های ژرژ پوله، بنیان‌گذار ایـن نقـد را بررسـی مـی‌کنـد و در بخشـی بـا عنـوان نگـاهی مضمونی به شعر سپهری، به بررسی مضمون‌های شعر این شاعر می‌پردازد و در نهایـت نتیجـه می‌گیرد که در تخیل سپهری، پیوسته دیالکتیکی در محور عمودی بین بالا و پایین وجـود دارد؛ آنچه به بالا مربوط می‌شود، با مضامین نور، شـفافیت، سـبزی، آب، و پـاکی گـره مـی‌خـورد و بیانگر ارتباط شهودی سوژه و ابژه می‌باشد و پایین با تاریکی، تیرگی، زمختـی و کـدری پیونـد می‌خورد و بیانگر نبود این ارتباط شهودی است. البته همین پـژوهش‌گـر بـا ترجمـهٔ کتـابی بـا عنوان در آگاهی نقد (پوله، ۱۳۹۰)، نقد مضمونی را معرفی کرده است.

در «مراحل دریافت متن در شعر سپهری براساس رویکرد بوگراند و درسلر» (لطیـف‌نـژاد و همکاران، ۱۳۹۳)، مراحل چهارگانهٔ دریافت متن برمبنای سه معیـار متنیـت بوگرانـد و درسـلر، یعنی انسجام، پیوستگی و بینامتنیت، در مجموعهٔ شعر زندگی خـواب‌هـای سـپهری بررسـی و توصیف شده و این نتیجه گرفته شده است که «سپهری بـا دو بینـامتن سورئالیسـم و عرفـان و

1. Phenomenological

تکرار یک طرحوارهٔ زنجیری، به طرح و توصیف کوتاه تجربیات متـافیزیکی خـویش پرداختـه است» (همان: ١٦٥). در «فاعل فردی و جمعی در پشت هیچستان سـپهری» (شـعیری، ۱۳۷۹)، نویسنده به چگونگی دستیابی به آرمان‌شهر "پشت هیچستان" می‌پردازد که لازمهٔ رسیدن بـه آن تغییر در نگاه است. این پژوهش‌گـر، در «پنجـره از نگـاه بـودلر و سـپهری» (شـعیری، ۱۳۷۹)، ضمن مقایسهٔ شعر بودلر با سپهری، نتیجه می‌گیرد که پدیدهٔ معنا با توجه به نوع فرایند دیداری یک جریان زیبایی‌شناختی ایجاد می‌کند. شعیری (۱۳۸۵)، در مباحثی از کتاب تجزیـه و تحلیـل نشانه- معناشناختی گفتمان نیز به طور پراکنده، به تحلیل قسـمت‌هـایی از شـعر سـپهری مـی-پردازد. در «بررسی کارکردهای نشانه- معناشناختی نور بر اساس قصه‌ای از مثنوی» (کنعـانی و همکاران، ۱۳۹۳) ویژگی‌های نشانه- معناشناختی نور در قصهٔ «آمدن جعفر به گرفتن قلعه‌ای به تنهایی» از مثنوی، بررسی شده و کارکردهای آن تبیین شده است. براساس این پژوهش، نور در این قصه، دارای کارکردهای جسمانه‌ای، شناختی، واسطه‌ای و استعلایی است و ایـن کارکردهـا از ویژگی‌های تنشی[1]، شوشی، عاطفی، نمودی، انفجاری و زیبایی‌شناختی برخوردارند. در مورد پژوهش‌های غیر ایرانی، فونتنی[2](۱۹۹۵) از نشانه‌شناسان مکتب پـاریس[3] نیـز در نشـانه‌شناسـی دیداری، به بررسی و توصیف ساختارهای معنایی نور از دیدگاه نشانه- معناشناسی با تکیـه بـر شعرهای پل الوار[4] (۱۹۵۲- ۱۸۹۵) می‌پردازد. او در این اثـر سـاختار نـوری شـعر الـوار را در ارتباط با مباحثی چون: نمودهای زبانی، ضرب‌آهنگ، عواطف، وجوه زیبایی‌شناختی[5]، حـواس، کنش‌گر، افعال وجهی[6]، ارزش، توهم، تکامل، تغییر، قدرت، ایدئولوژی و باور شرح می‌دهـد و نقش نور را در واسازی[7]، ساختن و تغییر شکل معنا مورد بررسی و تحلیـل قـرار مـی‌دهـد. بـا وجود این، بررسی نشانه- معناشناختی نور در شعر و نثر معاصر فارسی تا جـایی کـه نگارنـده بررسی کرده، سابقه‌ای نداشته و برای نخست بار در این مقالـه، شـعر سـهراب سـپهری از ایـن منظر بررسی می‌شود.

1. tensive
2. Fontanille
3. école de Paris
4. Paul Eluard
5. esthétiqe
6. modal
7. deconstruction

۳. بحث و بررسی

نشانه‌شناسی[1] در چرخشی پارادایمی به رویکردی پدیدارشناختی گرایش یافت. این رویکرد، نظام‌های گفتمانی شوشی و تنشی را در کنار نظام کنشی معرفی کرد. در نظام کنشی، کنش‌گر با برنامه‌ای کاربردی و پیش‌رونده در پی تصاحب ابژهٔ ارزشی و تحقق هدفی مشخص است؛ ابژه‌ای که در جهان بیرون از سوژه قرار دارد و جنبهٔ مادی آن نیز مهم است. خلاف این رویکرد، در نظام شوشی بدون این‌که برنامه یا هدفی مطرح باشد، شوش‌گر از لحظه‌لحظهٔ حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرار دارد آگاه می‌شود و با تأثّر از آن، خود را مهیای دریافت خود و دیگری می‌سازد. این امر نظام شوشی را با بحث پدیدارشناختی حضور پیوند می‌زند. براساس این، در نظام شوشی شوش‌گر در تجربه‌ای زیسته با پدیده‌های دنیای بیرون قرار می‌گیرد و با تأثیر از آن‌ها، دچار احساسی می‌شود که او را در موقعیت نوی قرار می‌دهد. در این نظام، سوژه با دنیا درهم می‌آمیزد و با تأثیر بر آن و یا تأثر از آن، نشانه‌ها را دوباره زندگی می‌کند. شعیری نیز معتقد است:

«شوش، یعنی تن‌وارگی (حضور پدیداری تن) که هر لحظه خود را در معرض تجربهٔ زیستن می‌یابد و هر بار نشانه را در اصل پدیداری خود تجربه می‌کند (...) شوش حضوری است که بر اساس آن و در لحظه، تنِ سوژه به عنوان اصل پدیداری حضور و تعامل با دنیا، مهیا برای واکنش به دنیایی است که یا آن را برای اولین‌بار تجربه می‌کند و یا دوباره تجربهٔ قبلی را تجربه می‌کند. حتی در تجربهٔ دوبارهٔ همان چیز، شوش‌گر حضوری متفاوت دارد و هر بار برای واکنشی غیر قابل پیش‌بینی مهیا است. به همین دلیل شوش، یعنی احساس خود را با احساس دنیا درهم‌آمیخته یافتن و برای ثبت و اعلام این حضور مهیا بودن» (شعیری، ۱۳۹۵: ۹۳).

این حضور رابطهٔ میان سوژه و دنیای بیرون را به رابطه‌ای مبتنی بر احساس و ادراک متقابل، هم‌حضوری و هم‌آمیختگی بدل می‌سازد. براساس این، فضایی سیال و عاطفی شکل می‌گیرد که پذیرندهٔ روابطی درونی و ادراکی- حسی و تطبیق‌پذیر با جریانات پدیداری حضور است.

1. Sémiologie

نظام شوشی در ارتباط با سه مفهوم ریتم حرکت، فشاره و گستره، و تراکم و انرژی تحقق می‌پذیرد. حضور شوشی از یک‌سو دارای ریتم و ضرب‌آهنگ است و در وضعیت تنشی میان تند و کند، شدت و ضعف، قوی و ضعیف و بالا و پایین در نوسان قرار می‌گیرد. از سوی دیگر دارای گستره است و در شرایط قبض و بسط، باز و بسته، دور و نزدیک، قلیل و زیاد و متکثّر و واحد نوسان می‌یابد. براساس این، در نظام شوشی نوع و کیفیت حضور سوژه‌ها و شوش-گران اهمیت می‌یابد و بدین‌سان با درجات متفاوتی از حضور پُررنگ یا کم‌رنگ، اشغال فضا به میزان کمتر یا بیشتر و ضرب‌آهنگ حرکت مواجه می‌شویم. از این نظر، حضور با دامنه‌ای که پیدا می‌کند وضعیت فشاره‌ای و یا گستره‌ای را برای گفتمان رقم می‌زند.

براساس آنچه بررسی شد، مهم‌ترین کارکردهای گفتمانی نظام شوشی بدین شرح است: الف) بر حضوری ادراکی- حسی و عاطفی منطبق است؛ حضور ماهیت شوشی دارد و بر آن، ریتمی شوشی حاکم است؛ شوش‌گر حضور خود را احساس می‌کند و آن را برجسته می‌سازد؛ حضور دارای ریشه‌ای پدیدارشناختی است و جریان پدیداری حضور را رقم می‌زند؛ وضعیتی رُخدادی را رقم می‌زند که مبتنی بر دریافت‌های «آنی» و لحظه‌ای است؛ در آن با نقصان حضور مواجهیم؛ شرایط تنشی ایجاد می‌کند که در میان دو بُعد فشاره و گستره سیالیت دارد؛ شاهد هم‌آمیختگی حضور شوش‌گر و روح هستی هستیم؛ استحالهٔ گفتمانی در آن رُخ می‌دهد؛ به استعلای حضور منتهی می‌شود.

نور نیز در ژرف‌ساخت شکل می‌گیرد و عمیق‌ترین سطح رابطهٔ ادراکی- حسی را ایجاد می‌کند و عامل پیوند عوامل گفتمانی و حضور سیال و احساسی آن‌ها به شمار می‌رود. به عبارتی دیگر، نور با ایجاد زنجیرهٔ گفتمانی حواس، تعامل بین شوش‌گر و عالم احساس و ادراک و دیگر گونه‌های حسی را به وجود می‌آورد. همچنین نور در شکل‌های نور تند، خیره-کننده، منعکس‌شده، پُر، شفاف، جذب‌کننده، ضعیف، ثابت، متحرک، فشرده و متمرکز، انتشاری و چرخشی بروز می‌یابد. این اشکال، کارکردهای نور را متحول می‌کند و کارکرد تازه‌ای به آن می‌بخشد که یکی از مهم‌ترین آن‌ها کارکرد شوشی است. براساس این، نور در وضعیت سیالی قرار می‌گیرد که از گستره تا فشاره، از نور ضعیف تا قوی، از بالا تا پایین، از کم تا زیاد و از قبض تا بسط، در نوسان است. این مسأله، از شکل‌گیری وضعیتی تنشی- شوشی در گفتمان

حکایت می‌کند که براساس آن، می‌توان فرایندی از استحاله تا استعلا را بر اساس نظام نوری در گفتمان تبیین کرد.

٤. نظام زیبایی‌شناختی نور

پادمه (شرق اندوه): «می‌روییدِ. در جنگل، خاموشی رؤیا بود./ شبنم‌ها برجا بود./ درها بـاز، چشم تماشا باز، چشم تماشا تر، و خدا در هر... آیا بود؟/ خورشیدی در هر مشت: بام نگه بالـا بود./ می‌بوییدِ. گل وا بود؟ بوییدن بی ما بود: زیبا بود./ تنهایی، تنها بود./ ناپیدا، پیدا بـود./ «او» آنجا، آنجا بود» (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۲۷– ۲۲۸).

در آغاز شعر، ابژه حضوری شاخص دارد و این حضور، مستقل از سوژه شکل گرفته است. فعل «می‌روییدِ»، این فرایند را نشان می‌دهد. درواقع، بدون این‌که سوژه حضوری داشـته باشـد، عمل روییدن گُل به عنوان ابژه رُخ داده است. در ادامهٔ گفتمان ابژهٔ گُل جای خود را بـه شـبنم می‌دهد و این جریان نیز در غیبت سوژه رُخ می‌دهد. شبنم، نمایندهٔ ابژه مـی‌شـود و شـفافیت و نور به آن می‌بخشد. اینجا ابژه، حضور خود را مدیون جریانی دیداری است کـه نـور جزئـی از آن است و در قالب شبنم و سپس خورشید نمود یافته است. معین این فرایند را چنین توصیف می‌کند: در تخیّل سپهری پیوسته دیالکتیکی در محور عمودی بین بالا و پایین وجود دارد. آنچه به بالا مربوط می‌شود با مضامین نور، شفافیت، سبزی، آب و پاکی گره می‌خورد و در پـایین بـا تاریکی، تیرگی، زمختی و کدری مواجه می‌شویم. (ر.ک. معین، ۱۳۹۲: ۲۲۸) حضـور شـاخص ابژه که شفافیت و نور را تداعی می‌کند، سوژه را به تماشا فرا می‌خوانـد. بـازبـودن و تـربـودنِ چشم تماشا چنین حضوری را تداوم می‌بخشد و نمایانگر ارتباطی شهودی، ناب و مستقیم میان ابژه و سوژه است. درواقع، همان‌طور که معین هم معتقد است، در «بالا» همیشه با نگاه، چشم و تماشایی روبرو می‌شویم که به دنبال برون‌شدن از خود و رفتن بـه سـوی جهـان چیزهـا بـرای برقراری ارتباطی ناب و شهودی با آن‌ها است (ر.ک. همان). این امـر وضـعیتی پدیـداری را در گفتمان رقم می‌زند که به‌واسطهٔ حضور نور در فضا ایجاد شده است. بـازبـودن چشـم تماشـا، نشان می‌دهد سوژه و ابژه به‌واسطهٔ حضور نور، در ارتباطی مستقیم با یکدیگر قـرار گرفتـه‌انـد. این ارتباط سپس سوژه را در تعامل با حس لامسه‌ای قرار می‌دهـد تـا احسـاس تـری از چنـین حضوری، به چشمان او نیز سرایت کند.

در ادامه، نور شفاف شبنم، جای خود را به نور فشرده و متمرکز خورشید می‌دهد که به‌قول گرمس[1] آن را می‌توان نور «زیاد- پر» و یا «زیاد- نزدیک» نامید (گرمس، ۱۳۸۹: ٤٥). اینجا خورشید به عنوان ابژه، حضوری پُر و کامل دارد و این حضور، فرصت هیچ واکنشی را به سوژه (= بیننده) نمی‌دهد و او به طور ناخودآگاه و ناگهان به بالا نگاه می‌کند (= بام نگه بالا بود). ابژه، حضور افسونگرانهٔ خود را به نمایش گذاشته است و تعامل سوژه با او، به تجربهٔ جسمانه‌ای برای سوژه هم بدل می‌شود و او خورشید را به کمک جریانی لامسه‌ای، در مشت خود لمس و آن را از عمق درون خود احساس می‌کند. این تجربه به عکس‌العمل جسمی سوژه نیز منجر می‌شود و او ناخودآگاه به بالا نگاه می‌کند. اینجا آنچه سوژه را از درون و عمق متأثر می‌کند، چیزی نیست جز حضور کامل نور خورشید.

در ادامهٔ گفتمان، فرایند لامسه‌ای و جسمانه‌ای، به جریان بویایی نیز تبدیل می‌شود. درواقع، نور خورشید که با کمک حس دیداری (= بام نگه بالا) و لامسه‌ای (= خورشیدی در هر مشت)، دریافت شده است، در این بخش به گُل واشده‌ای تبدیل شده که با حس بویایی، احساس می‌شود. پس اینجا با نظام زنجیره‌ای حواس مواجه هستیم که وضعیت «تراحسی» ایجاد کرده و حس دیداری به حس لامسه‌ای انتقال یافته است. سپس حس دیداری و لامسه‌ای در ظرف حس بویایی نشسته و این چنین نظام زیبایی‌شناختی نور را رقم زده است. ابژه که در این بخش «گُل واشده» است، همچنان به افسونگری خود ادامه می‌دهد و بدون حضور سوژهٔ بیننده (= بوییدن بی ما بود)، عطر و بوی خود را می‌پراکند و زیبایی خود را نشان می‌دهد. زیبایی گُل واشده، به نگاه سوژه و نوع تعامل او بستگی ندارد و ابژه همچنان بویا و زیباست. در این دو بخش گفتمان، نوعی تعادل بین حس‌های مختلف دیداری، لامسه‌ای و بویایی دیده می‌شود؛ با این تفاوت که در بخش نخست، حس دیداری به حس لامسه‌ای برای سوژه تبدیل می‌شود و او با احساس چنین حضوری از آن سرشار شده است، اما در بخش دوم گفتمان، این دو حس در قالب حس بویایی، حضور پیدا کرده و به حضور مطلق ابژه انجامیده است. در نهایت ابژه یا همان «او»، حضور زیبایی‌شناختی خود را به نمایش می‌گذارد و این چنین نظام زیبایی‌شناختی در گفتمان تحقق پیدا می‌کند.

1. Greimas

۵. نظام رخدادی نور

صدای پای آب: «چیزها دیدم در روی زمین:/ کودکی دیدم ماه را بو می‌کرد/ قفسی بی در دیدم که در آن روشنی پرپر می‌زد./ نردبانی که از آن عشق می‌رفت به بام ملکوت./ من زنی را دیدم، نور در هاون می‌کوبید./ ظهر در سفرهٔ آنان، نان بود، سبزی بود، دوری شبنم بود،/ کاسهٔ داغ محبت بود» (سپهری، ۱۳۹۰: ۲۸٤- ۲۸۵).

در این شعر «دیدن» که چشم‌اندازی دیداری به متن داده، وسیله‌ای می‌شود برای گفته‌پرداز تا بهتر بتواند پدیده‌های هستی را توصیف کند. همچنین با استفاده از حس‌آمیزی، ارتباطی بویایی با ماه برقرار شده است. ماه که از هم‌بسته‌های نور به شمار می‌رود، به جای حس دیداری، با حس بویایی دریافت شده است. این امر نشان می‌دهد که ما با گفتمانی حسی و نشانه‌ای زیبایی‌شناختی مواجه هستیم که دو حس دیداری و بویایی را در تعامل با هم قرار می‌دهد. حس دیداری بنا به گفتهٔ گرمس، «در ژرف‌ساخت شکل می‌گیرد و عمیق‌ترین سطح فعالیت ادراکی- حسی دیداری را شامل می‌شود» (گرمس، ۱۳۸۹: ۲۵). شعیری نیز حس دیداری را کامل‌ترین حس می‌داند و در این باره می‌نویسد: «عمل دیداری، عملی است که همهٔ ویژگی‌های حواس دیگر مثل ویژگی‌های تعاملی، انتقالی، دوسویگی، انعکاسی، درونه‌ای، مرحله‌ای، شمایلی، همزمانی و برگشت‌پذیر بودن را داراست» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۲۹). با توجه به این ویژگی‌ها، حس دیداری می‌تواند با حس بویایی تعامل برقرار سازد، به‌ویژه هنگامی که مسألهٔ عمق و تأثّر عاطفی در میان باشد. برای حس بویایی نیز می‌توان برخی از ویژگی‌ها را قایل شد: الف) عمل ارتباط در آن، دارای جهات، ابعاد و عمق‌های متفاوت است؛ ب) پویا و در حال حرکت است؛ پ) دیگری را به طور کامل در احاطهٔ خود قرار می‌دهد؛ ت) دوسویه است؛ ث) از گسترهٔ بالایی برخوردار است؛ ج) سیال، مبهم، متکثر و متعدد است (ر.ک. همان، ۱۱۹-۱۲۲).

در این گفتمان، رابطه‌ای تعاملی میان شوش‌گر ادراکی- حسی (کودک) و عمل ادراکی- حسی برقرار می‌شود. این رابطه سبب می‌شود دو حس دیداری و بویایی به صورت زنجیره‌ای در تعامل با هم قرار گیرند. اینجا گفته‌پرداز، با کمک گرفتن از حس دیداری و عامل نور، آسمان را به زمین پیوند می‌زند، یعنی او ماه را این قدر پایین می‌آورد که می‌شود آن را بویید.

نور ماه، وسعتی از آسمان تا زمین را در نوردیده است. سپس در قالب حس بویایی در فضا (زمین) گسترده شده و شوش‌گر در ارتباطی ادراکی- حسی با آن، عطر ماه را احساس کرده است. درواقع، نور ماه به صورت گسترده و رهاشده در فضا تجلی می‌یابد. این رهاشدگی نشانه‌ها، نگاه شوش‌گر را نامحدود می‌کند و به آن چشم‌انداز[1] می‌دهد. ابعاد و عمق بویایی را می‌توان از عمل شوش‌گر بویایی در بوییدن ماه در روی زمین جُست؛ چون گفته‌پرداز تأکید می‌کند که در روی زمین کودک را دیده که ماه را بوییده است. این امر، بر سه مفهوم دلالت می‌کند: اول، عمل بویایی، همهٔ فضای زمین را در تسلط خود گرفته و از گسترهٔ بالایی برخوردار است؛ دوم، جریان بویایی، پویا، در حرکت و سیال است؛ سوم، عمل بویایی، در عمق جان شوش‌گر نفوذ کرده و او با تمام جان این بو را احساس کرده است.

ویژگی دیگر، حضور زیبایی‌شناختی ابژهٔ ماه است. یعنی ماه (ابژه)، با حضوری مطلق به حرکت در می‌آید و خود را در قالب دو جریان دیداری و بویایی بر سر راه سوژه (شوش-گر/کودک)، قرار می‌دهد و براساس این، حضور زیبایی‌شناختی ابژه رقم می‌خورد. سوژه نیز به سمت ابژه حرکت می‌کند و ابژه را می‌بوید. درواقع، حضور ماه و جریان دیداری حاصل از دیدن آن، زمینه را برای حضور حس بویایی فراهم کرده است؛ یعنی جریان دیداری که در اثر ارتباط شوش‌گر با نور ماه و دیدن آن، شکل می‌گیرد، حس بویایی شوش‌گر را تحریک می‌کند و او را آمادهٔ پذیرش بوی ماه می‌کند.

در این گفتمان، وضعیتی که برای کودک پیش آمده، از نوع رُخداد شوشی است. عاملی که کودک را وارد این فرایند می‌کند، حس دیداری است. ماه با گستره و فشارهٔ بالا تمام فضا را از آنِ خود کرده و با شدت و ضرب‌آهنگ تند حضور پیدا می‌کند. جریان حسی حاصل از حضور ابژهٔ ماه، شوش‌گر را به سرعت وارد مرحلهٔ شوشی می‌کند و همین امر تغییر معنایی او را سبب می‌شود. درواقع، جریان حسی آن‌قدر نیرومند عمل می‌کند که نشانهٔ ماه از فراز آسمان به زمین کشیده می‌شود و شوش‌گر ماه را در نزدیک‌ترین فاصله با خود می‌بیند. سپس ماه به نشانهٔ جدیدی تبدیل می‌شود که همان «گُل»شدن است. همین‌طور که می‌بینیم، اولین حسی که سوژه با آن تماس پیدا می‌کند، حس دیداری است و او از طریق حس دیداری با ماه تعامل برقرار

1. perspective

می‌کند. سپس عطر گُل، جریان حسی بویایی را زنده می‌کند. ایـن تعامـل حسـی، سـبب بـروز رفتار غیر منتظره‌ای می‌شود که همان رُخداد شوشی است و در اثر همین رُخداد، شوش‌گر مـاه را می‌بوید.

در بخش دوم گفتمان (قفسی بی در دیدم ...)، اولین ارتبـاط بـا مـتن، ارتبـاطی دیـداری از طریق دیدن است. چون گفته‌پرداز این منظره را دیده است. در ادامه وضعیت رُخدادی دیگـری شکل می‌گیرد. این وضعیت، این بار برای روشنی به عنوان ابژه پیش آمده است. روشنی کـه از همبسته‌های نور است، در این بخش با دو مقولهٔ قفس و پرپر زدن همراه شده که آن را با پرنده و پرواز مرتبط می‌کند. بنا به نظر فونتنی (۱۹۹۵: ٦۰)، یکی از ویژگـی‌هـای نـور آن اسـت کـه «چرخشی عمل می‌کند و حرکت آن از نوع به پرواز در آمدن است». اینجا تقابلی بـین قفـس و پرپر زدن دیده می‌شود؛ قفس در گسترهٔ زمین و پرواز در گسترهٔ آسمان انجـام مـی‌پـذیرد. ایـن تقابل و سیال بودن وضعیت روشنی، روشنی را بـه دو جهـان کاملـاً متفـاوت زمـین و آسـمان مرتبط می‌کند. این امر نشان می‌دهد عامـل نـور، دارای نیـروی فشـاره‌ای و گسـتره‌ای اسـت و همزمان می‌تواند در سطح و عمق حرکت کند. قفسی که گفته‌پرداز توصیف می‌کند، نیز در نگاه سپهری دگرگون شده است و این همان مفهومی است که شـعیری آن را «انفصـال پوسـته‌ای» و «دگردید» می‌نامد (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۳۱). قفس توصیف‌شده چند ویژگـی دارد: اول، بـدون در است؛ دوم، روشنی در آن پرپر می‌زند؛ سوم، در زمین قـرار دارد. پرپـر زدن روشـنی، آن را بـا پرواز و پریدن مرتبط کرده است. روشنی پدیده‌ای سیال است و در ابعادی بسیار گسترده عمـل می‌کند. به همین دلیل نمی‌توان آن را در مکان و فضایی محدود مانند قفس، حبس کرد. صـفت پرپر زدن برای روشنی بر همین ویژگی تأکید می‌کند.

ویژگی دیگر، تعامل بین دو حس دیداری و لامسه‌ای است؛ روشـنی کـه جریـانی دیـداری است با پرپر زدن که در فرایندی لامسه‌ای انجام می‌پذیرد، در تعامل با هم قـرار گرفتـه اسـت و این مسأله، بحث پدیدارشناسی و جسمانه‌ها را پیش می‌کشد. پرپر زدن روشنی، به معنای قایـل شدن جسم برای روشنی است. «از دیدگاه پدیدارشناختی، جسمانه کلیتی است واحد و هماننـد پُلی عمل می‌کند که «هست» ما را به دنیای بیرون متصل می‌کند. جسمانه، نقطهٔ مشـترکی اسـت بین «من» و «دنیا» آن‌گونه که برای من حاضر است» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۸٤). اینجا فرایند پریـدن برای روشنی، نوعی تجربهٔ جسمانه‌ای و لامسه‌ای است. این تجربه بـه معنـای جسـم‌دار شـدن

روشنی و یا بنا به گفتهٔ مرلوپنتی[1]، تن‌دارشدن آن است. براساس این، روشنی به عنوان منبع نوری در نظر گرفته می‌شود و حضور خود را در فرایندی جسمانه‌ای از نوع پریدن نشان می‌دهد. علاوه بر این دو جریان حسی، روشنی در تعامل با جریانی دیگر از نوع حسی- حرکتی قرار می‌گیرد. به این ترتیب با دنیای بیرون خود ارتباط پیدا می‌کند و برای او پریدن امکان‌پذیر می‌شود. در شکل‌گیری این وضعیت، نقش گفته‌پرداز و گفته‌خوان یا دریافت‌کننده را نباید ندیده گرفت. جسم- نشانهٔ زبانی، ابتدا در جسم گفته‌پرداز نفوذ کرده و او را با تجربهٔ لامسه‌ای روشنی و عمل پریدن همراه کرده و به همین دلیل، فرایند پریدن در ذهن او تجسم یافته است. درواقع، همین تجربه است که به او نگاه منحصر به فردی می‌بخشد. بر اساس همین نگاه است که روشنی در قالب نظامی زیبایی‌شناختی دریافت می‌شود و می‌تواند پرپر بزند. از سوی دیگر، جسم دالی زبان از طریق گفته‌پرداز به خواننده منتقل می‌شود و او نیز به صورت لامسه‌ای از این وضعیت متأثر می‌شود و به جسمی از خودِ پرپرزدن بدل می‌گردد. بدین ترتیب نظام تجربهٔ همزیستی نشانه‌ای تحقق می‌پذیرد. لاندوفسکی[2]، این فرایند را بر پایهٔ «توانش ادراکی- حسی» ممکن می‌داند (به‌نقل از: معین، ۱۳۹۶: ۸۸). درواقع، توانش ادراکی حسی سوژه‌ها به آن‌ها امکان می‌دهد تا خود را رها می‌کنند و با ویژگی‌های مادی و حسی ذاتی ابژه‌ها آغشته شوند.

گفته‌پرداز در ادامه از وقوع نظام رخدادی دیگری خبر می‌دهد. براساس این، عشق به کمک نردبان به بام ملکوت می‌رود. فرایند جسمانه‌ای در بخش پیشین، از روشنی به عشق منتقل می‌شود. درواقع، عشق معادل روشنی است و پرپر زدن روشنی معادل رفتن به بام ملکوت است. عشق در حال استعلا است و برای استعلا به نردبانی نیاز دارد. نردبان در اینجا همان نقش جسم دالی زبان یا جسمانه‌ای را بر عهده دارد که معادل «من می‌توانم» زبان است و با ایجاد نظام ارتباط زبانی، منجر به فرایند معناسازی می‌شود. پس بالا رفتن عشق از نردبان برای رسیدن به بام ملکوت، نظامی جسمانه‌ای را بر گفتمان حاکم می‌کند. عشق، به عنوان نقطهٔ مرکزی گفتمان و منبع انرژی عمل می‌کند و به نوعی عمل بوییدن ماه و پرپرزدن روشنی در ارتباط با این نقطهٔ مرکزی انجام می‌گیرد و عشق پایگاهی است که همهٔ این انرژی‌ها را در خود ذخیره کرده است. منبع انرژی در حرکتی صعودی تکثیر می‌شود و به سمت بالا حرکت می‌کند و در

1. Merleau- ponty
2. E. Landowski

فرایندی انبساطی به فضاهایی باز تبدیل می‌گردد. به این ترتیب، عشق از طریق نردبان به فضایی باز از حضور می‌رسد که تمام انرژی‌های مثبت در آن وجود دارد و آن فضای استعلایی، بام ملکوت است و در این فضا است که حضور و هویت تحول‌یافتهٔ عشق تثبیت می‌شود.

پس از آن، عشق در نگاه گفته‌پرداز می‌نشیند و وضعیت رخدادی دیگری برای او رقم می‌خورد و به این ترتیب، از کوبیدن نور در هاون خبر می‌دهد. نور در هاون کوبیدن، دو ویژگی نشانه‌ای دارد: اول، ارتباط شهودی و ناب با پدیدهٔ نور و با تمام وجود نور را لمس کردن؛ دوم، بحث جسمانه‌ای نور. وضعیت رُخدادی، گفته‌پرداز را در رابطه‌ای پر احساس با پدیدهٔ نور قرار می‌دهد و به دلیل همین رابطه و نگاه، نور با فعل کوبیدن توصیف می‌شود. در اثر چنین نگاه شهودی است که نور از معنای ارجاعی و عقلانی خود فاصله می‌گیرد و با دریافتی معناشناختی فهمیده می‌شود. براساس این، برای نور این امکان فراهم می‌شود که مانند بسیاری دیگر از پدیده‌ها، از گسترهٔ شناختی خود بکاهد و بر فشارهٔ عاطفی خود بیفزاید و به این ترتیب، نور در عمق و فشارهٔ بالا در هاون قرار می‌گیرد و در فرایند جسمانه‌ای و لامسه‌ای، کوبیده می‌شود. کوبیده‌شدن، به معنای آن است که نور «تن‌دار» شده و به عنوان منبع و منشأ نور، موجب بروز اشکال مختلف حضور شده است. این منبع نوری، در قالب ذرات پراکنده و به طور متکثر در سبزی، شبنم و محبت جلوه پیدا می‌کند؛ گویا نور کوبیده می‌شود و در مظاهری از جنس خود چون سبزی، شبنم و محبت جلوه می‌کند و در نتیجه محبت و عشق، حقیقتی نوری به خود می‌گیرند. نور به آتش تبدیل می‌شود و آتش چون بالاترین میزان نور را دارد، رمز هستی و وجود تلقی می‌شود. درواقع، نور در نقش کنش‌گزاری هستی‌شناختی[1] بروز می‌یابد و در قالب آتش به محبت سرایت می‌کند و حضوری پدیداری و زیبایی‌شناختی برای آن رقم می‌زند. توصیف بخش انتهایی گفتمان از کاسهٔ داغ محبت، مؤید این امر است.

٦. نظام ادراکی- حسی نور

مسافر: «و نیمه راه سفر، روی ساحل «جمنا»/ نشسته بودم/ و عکس «تاج‌محل» را در آب/ نگاه می‌کردم:/ دوام مرمری لحظه‌های اکسیری/ و پیش‌رفتگی حجم زندگی در مرگ./ ببین دو

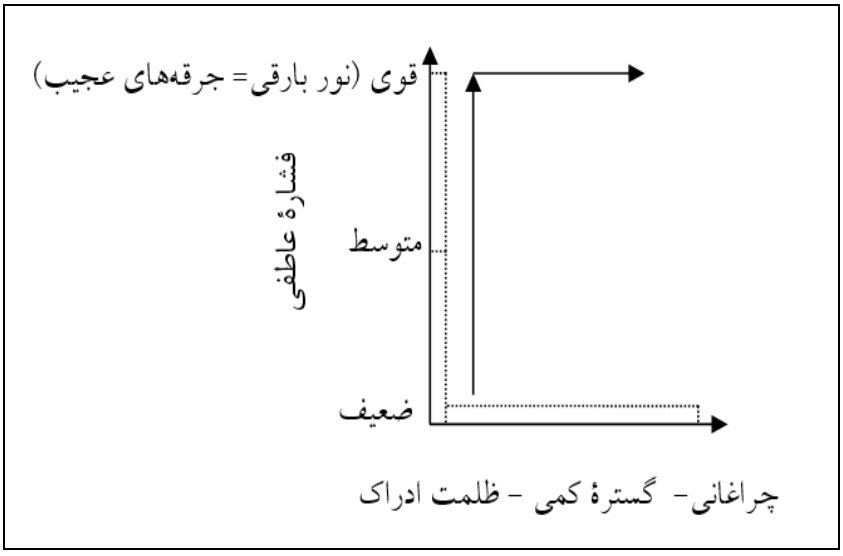
1. ontologique

بال بزرگ/ به سمت حاشیهٔ روح آب در سفرند/ جرقه‌های عجیبی است در مجاورت دست/ بیا و ظلمت ادراک را چراغان کن/ که یک اشاره بس است» (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

در این گفتمان، همگنه‌ای ادراکی- حسی شکل می‌گیرد. براساس این، ابتدا گفته‌پرداز تجربه‌های خود را از راه حس دیداری و نگاه درک و توصیف می‌کند. نگاه، واسطه‌ای می‌شود تا گفته‌پرداز بتواند به عمق پدیده‌ها نفوذ کند و آن‌ها را از منظری نو ببیند. نگاه او به پیش می‌رود تا حس دیداری را به حس لامسه‌ای پیوند زند. حس لامسه بنا به گفتهٔ گرمس، مفهومی بیشتر از زیبایی‌شناسی کلاسیک را ارائه می‌کند: «سیر و پیشروی و کشف در فضا و تسلط بر حجم؛ این حس از عمیق‌ترین حواس است، در بُعد ارتباطی، بیانگر صمیمی‌ترین رابطهٔ بشری است و از نظر شناختی، ابرازکنندهٔ بالاترین تمایل وصال است» (گرمس، ۱۳۸۹: ۲٦). به این ترتیب، جریان دیداری تا جایی ادامه پیدا می‌کند که از طریق دست و در فرایندی لامسه‌ای، عمیق‌ترین و صمیمی‌ترین رابطه با سنگ‌های مرمری برقرار می‌شود. درست است که دست با جسمی به نام سنگ تماس برقرار می‌کند، اما این سنگ به عنوان جسم، جزئی از جسمانه‌ای به نام تاج محل است. به عبارت دیگر، بنا به گفتهٔ شعیری ما با دو نوع نشانه سروکار داریم: سخت‌نشانه و نرم‌نشانه (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۸۷). اینجا سخت‌نشانه، همین سنگ‌های مرمری است و نرم‌نشانه، همان بنای تاج‌محل است که ما را با یادواره‌های فرهنگی و اسطوره‌ای پیوند می‌دهد. پس سنگ مرمری به جسمی تبدیل می‌شود که حضوری جسمانه‌ای را برای گفتمان رقم می‌زند. به این ترتیب، نظامی جسمانه‌ای نیز تحقق می‌پذیرد که ویژگی اسطوره‌ای، هویتی و فرهنگی دارد. همین ویژگی باعث می‌شود که شوش‌گر با لمس این سنگ‌ها، دچار وضعیتی رُخدادی شود که در گفتمان با واژهٔ «جرقهٔ عجیب» توصیف شده است.

وضعیت رُخدادی که در قالب جرقهٔ عجیب، در متن گفتمان ایجاد شده، به کارکرد انفجاری و بارقی نور اشاره می‌کند. «نور بارق، نوری است که به صورت انفجاری و در یک پیوستار درخشش پیدا می‌کند و با ضرب‌آهنگی تند و با سرعت بالا انتشار می‌یابد. این نور به محض حضور، فضای بسیاری را در یک لحظه پُر می‌کند و تمام سطوح نشانه‌ای را در بر می‌گیرد» (کنعانی، ۱۳۹۳: ۲۹۳). براساس این، نور بارقی در نقش ابژه، به‌طور ناگهانی به فضای سوژه (گفته‌پرداز) هجوم می‌آورد و او را در وضعیتی شوشی و هیجانی قرار می‌دهد که چیزی جز زیبایی‌شناسی حضور نیست. درواقع، نور بارق، نوعی ضرب‌آهنگ تند و سرعتی در گفتمان

ایجاد می‌کند. این ضرب‌آهنگ، سبب شکل‌گیری فضای هیجانی و سودایی می‌شود. شعیری معتقد است: «هیجان، به رعد و برقی می‌ماند که در یک لحظه تولید می‌شود، پس ضرب‌آهنگ آن، سریع و برق‌آسا است؛ در حالی‌که سوداها[1] که بر مبنای هیجان تولید می‌شوند، در عمق وجود شوِش‌گر نفوذ می‌کنند و او را سودازده می‌کنند» (شعیری،۱۳۹۱: ۱۳۸). جرقه‌های عجیب، تجلی عینیِ بُعد زیبایی‌شناختی گفتمان است که در یک لحظه، سوژه و ابژه را به عنوان شوش‌گر در هم می‌آمیزد. این وضعیت را بنا به گفتهٔ گرمس می‌توان «آمیزش انسان و دنیا» و یا «سودای جسم و روح» نامید (گرمس، ۱۳۸۹: ۲۷). نور انفجاری و بارقی (جرقه‌های عجیب)، به یک نقطهٔ مرکزی و منبع متمرکز انرژی تبدیل می‌شود که عملکرد همزمان فشاره‌ای و گستره‌ای دارد؛ یعنی می‌تواند در سطح افقی، عمودی و در عمق و فضا حرکت کند. حالا دیگر تنها یک اشاره کافی است تا این نور با ویژگی فشاره‌ای بروز یابد و با نفوذ در عمق شوش‌گر، ظلمت ادراک او را به روشنی شناخت تبدیل کند و حضوری هستی‌شناختی را جایگزین حضوری شناختی کند. اگر بخواهیم برای چنین وضعیتی الگویی ترسیم کنیم، طرحوارهٔ زیر را خواهیم داشت:



نمودار۱. طرحوارهٔ نور بارقی

1. passion

براساس این طرحواره، نور بارقی در قالب جرقه و در ضرب‌آهنگی تند و برق‌آسا، در سطح فشاره ایجاد می‌شود. سطح فشاره‌ای جرقه‌های عجیب، قوی است؛ زیرا به یک کیفیت و وضعیت درونی نظر دارد و در یک لحظه سوژه را به بالاترین وضعیت عاطفی رسانده است. در گفتمان نیز اشاره شده «یک اشاره بس است» که «یک اشاره»، به همان جرقه و ویژگی بارقی و دفعی‌بودن نور اشاره دارد. سپس این جرقه، با همان قدرت در سطح گستره حرکت کرده و ظلمت ادراک را چراغانی کرده است. چراغانی کردن ظلمت ادراک، به تبدیل نور انفجاری جرقه به نور گسترده و تداوم این نور در سطح گستره اشاره دارد. این فرایند، به صورت راست‌خط نشان داده شده و به این معنی است که جرقه‌های عجیب با همان قدرتی که ایجاد شده، به حرکت در سطح گستره ادامه می‌دهد و از قدرت و حضور آن کاسته نمی‌شود. قید «بس» در بند «یک اشاره بس است»، دفعی‌بودن این جریان و حرکت سریع نور در سطح گستره را نشان می‌دهد.

۷. نظام عاطفی- شوشی نور

در گلستانه (حجم سبز): «زندگی خالی نیست/.../ تاشقایق هست، زندگی باید کرد./ در دل من چیزی است مثل یک بیشهٔ نور، مثل خواب دم صبح/ و چنان بی‌تابم که دلم می‌خواهد/ بدوم تا ته دشت، بروم تا سر کوه/ دورها آوایی است که مرا می‌خواند» (سپهری، ۱۳۹۰: ۳۵۳).

در ابتدای گفتمان، با فرایندی عاطفی مواجه می‌شویم که نشان‌دهندهٔ امیدواری و شور زندگی است؛ شوش‌گر به زندگی امیدوار است و از آن احساس رضایت می‌کند. در ادامهٔ گفتمان، این سرزندگی دقیق‌تر توصیف می‌شود. شوش‌گر از وجود چیزی مثل بیشهٔ نور و خواب دم صبح در دلش، خبر می‌دهد که نشانهٔ آن است که شور زندگی را با تمام وجود احساس می‌کند. توصیف گفته‌پرداز از داشتن حالتی شبیه به بیشهٔ نور، از اتفاقی ادراکی- حسی در گفتمان حکایت دارد. اولین حسی که در گفتمان از آن سخن رفته، حس جسمانه‌ای است. امید به زندگی در قالب فرایند جسمانه‌ای و از طریق جسمانهٔ نور در دل شوش‌گر نفوذ کرده، او را از وجود چنین حالتی آگاه می‌کند. درواقع، بیشهٔ نور و خواب دم صبح، جسم و صورتی می‌شود که جسمانهٔ نور را به تن «من» منتقل می‌کند و من در تجربهٔ زیستی حاصل از چنین دریافتی احساس خوشحالی و رضایت می‌کنم. از سوی دیگر این فرایند، لامسه‌ای هم هست.

ابژه‌های مثل بیشهٔ نور و خواب دم صبح، از ابژه‌هایی هستند که شوش‌گر آن‌ها را از تجربهٔ زیستی و لامسه‌ای خود بیرون می‌کشد و برای توصیف حالت درونی خود به کار می‌گیرد. در-واقع، دل به مکان‌واره‌ای تبدیل می‌شود که محل تجربهٔ زیستهٔ بودن در بیشهٔ نور و یا احساس خواب دم صبح قرار می‌گیرد. به این ترتیب شوش‌گر این امید را در دل و از عمق درون خود احساس می‌کند و تسلط و نفوذ بر چنین فضایی را در دل خود نشان می‌دهد. گرمس هم به این ویژگی حس لامسه اشاره می‌کند: «سیر و پیشروی و کشف در فضا و تسلط بر حجم» (گرمس، ۱۳۸۹: ۲٦). علاوه بر این دو جریان، حس دیداری نیز از طریق نور در فضای گفتمانی بروز می‌یابد و نظام زنجیره‌ای حواس را شکل می‌دهد. براساس این، یک وضعیت تراحسی در گفتمان ایجاد می‌شود که سه حس جسمانه‌ای، لامسه‌ای و دیداری را در تعامل با هم قرار می‌دهد. اینجا عاملی که سبب این تعامل حسی شده، عامل نور است. همان‌طور که فونتنی (۱۹۹۵: ۷۸) هم اشاره می‌کند، نور می‌تواند باعث تقویت و تیزی حواس دیگر و تعامل آن‌ها با هم شود.

وجود چیزی چون بیشهٔ نور و خواب دم صبح در دل شوش‌گر، ویژگی دیگری برای گفتمان رقم می‌زند. نور به‌طور کامل در فضای دل نفوذ کرده و پویایی و حرکت شوش‌گر را موجب شده است. درواقع، نور سبب شده شوش‌گر احساس رهایی و سبکی کند. همان‌طور که فونتنی نیز اشاره می‌کند، یکی از ویژگی‌های نور، ایجاد حالت رهایی و سبکی است (همان). این حالت بر اساس جریان حسی- حرکتی قابل تحقق است. وضعیت حسی جسمانه-ای، لامسه‌ای و دیداری که برای شوش‌گر پیش آمده، مقدمه‌ای شده برای ایجاد حالتی روحی مثل بی‌قراری و این حالت، سبب ایجاد حرکت، پویایی و رهایی او شده است. بنا به گفتهٔ شعیری، بی‌تابی گونهٔ حسی حرکتی درونه‌ای است که مبنای جریان حسی- حرکتی برونه‌ای شده و وضعیت حسی «دویدن تا ته دشت و رفتن تا سر کوه» را موجب شده است (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۳۳). علاوه بر این، شوش‌گر طوری از این نور تأثیر پذیرفته که به پیکره‌ای از نور تبدیل شده است. اینجا نور در نقش ابژه ظاهر شده و تمام وجود سوژه را از آن خود کرده است. درواقع، حضور ابژهٔ نور، باعث شده سوژه در ابژه ذوب شود و نوعی فرایند زیبایی-شناختی تحقق پذیرد. حضور ابژه، حضوری پُر و کامل است و چنین حضوری شناخت سوژه

را از او می‌گیرد و او قادر به انجام هیچ نوع واکنش شناختی و منطقی در مقابل ابژهٔ نور نیست و به همین دلیل ناخودآگاه بی‌تاب می‌شود.

شوش‌گر پس از این‌که به چنین دریافتی دست می‌یابد، دل او به مکانی استعلایی تبدیل می‌شود که زمینهٔ رهایی و سبکی او را فراهم می‌کند. این که دل شوش‌گر به ظرف و مکان-واره‌ای برای رهایی و لذت زندگی تبدیل شده، با طرح‌وارهٔ حجمی نور قابل تبیین است. درواقع، مکان سیالیت می‌یابد و به شکلی چرخان به حرکت در می‌آید. شوش‌گر نیز در جریان اصل سرایت حسی، با مکان همراه می‌شود و در تعامل تن‌به‌تن با آن، همراه مکان به چرخش در می‌آید و به رهایی و سبکی می‌رسد. لاندوفسکی این مکان را «مکان حس شدهٔ جریان تن-ها» می‌نامد و برای آن عنوان «فضای حلزونی و چرخان[1]» را به کار می‌برد (به‌نقل از: معین، ۱۳۹٦: ۱۷٤). شوش‌گر پس از این‌که دلش پر از حضور نور یا چیزی شبیه آن می‌شود، به نوعی دچار گسست از خود می‌گردد؛ یعنی، «منِ» شوش‌گر (دل) از «خودِ» او جدا می‌گردد. «من» که همان حضور فیزیکی است، در مکان می‌ماند و «خود» که حضوری انتزاعی است، از آن مکان می‌گریزد. در این وضعیت، نور چنین گریزی را موجب می‌شود و با حذف جنبه‌های مادی و مکانیت مکان، آن را به سوی فضایی فراتر از آن مکان سوق می‌دهد. اینجاست که مکان به فضا تبدیل می‌شود و استعلا صورت می‌پذیرد. درواقع، با حضور نور، زمان سنگین حضور مادی شوش‌گر به احساس حضور در زمان استعلایی تبدیل می‌شود. وضعیت شوشی که توصیف شد، از فشارهٔ بالای عاطفی حکایت دارد که فعالیتی جسمانه‌ای را موجب می‌شود و در قالب بی‌تابی در گفتمان بروز می‌یابد. شوش‌گر از هجوم نشانه‌های مثبت زندگی و ابژهٔ نوری، بی‌تاب می‌شود و در اوج فشارهٔ عاطفی قرار می‌گیرد. اما فشارهٔ بالای بی‌تابی در قالب فعل وجهی خواستن (که دلم می‌خواهد...) زمینهٔ بروز پیدا می‌کند و در تعامل با گسترهٔ عاطفی قرار می‌گیرد. در نتیجه شوش‌گر احساس رهایی و سبکی می‌کند و این رهایی زمینهٔ توانش (بدوم تا ته دشت و بروم تا سر کوه) و حرکت شوش‌گر را فراهم می‌کند. حرکت شوش‌گر، آهنگ حرکت گفتمان را تغییر می‌دهد و او را با آینده‌ای پیوند می‌دهد که همان رسیدن به مکان استعلایی مورد آرزوی اوست.

1. volute

۸. نتیجه‌گیری

در پژوهشِ حاضر، نور در قالب نظام رُخدادی و تنشی- شوشی در گفتمان نمود می‌یابد. این نظام، جریان‌های مختلف دیداری، جسمانه‌ای، لامسه‌ای، بویایی و حس- حرکتی را در تعامل با یکدیگر قرار می‌دهد. درنتیجه رابطه‌ای ادراکی- حسی میان سوژه‌ها و عوامل گفتمانی شکل می‌گیرد. این امر از تحقق تجربهٔ همزیستی نشانه‌ای حکایت دارد که نتیجهٔ آن، دستیابی به فرایند استعلایی حضور است. همچنین در گفتمان پیوسته تعاملی میان فشاره و گستره شکل می‌گیرد. این تعامل نور را در وضعیت تنشی و سیالی قرار می‌دهد و سبب می‌شود پیوسته شاهد تحولی از وضعیت استحاله‌ای تا استعلایی باشیم. پژوهشِ حاضر با تحلیل نظام گفتمانی نوری توانسته الگویی را از چگونگی استحاله و استعلای گفتمان از منظر نور در شعر سپهری تبیین کند. همچنین در گفتمانِ حاضر، نور در اشکال مختلف نور بارقی، انفجاری، متمرکز، شفاف و متکثر نمود می‌یابد. در این گفتمان، نظام‌های مختلف زیبایی‌شناختی، رُخدادی، ادراکی- حسی، عاطفی- شوشی، و استعلایی ایفای نقش می‌کنند و این نظام‌ها از ویژگی‌ها و کارکردهای تنشی، شوشی، فشاره‌ای و گستره‌ای برخوردارند.

کتابنامه

۱. پوله، ژرژ. (۱۳۹۰). *آگاهی نقد*. ترجمهٔ مرتضی‌بابک معین. تهران: نشر علم.

۲. سپهری، سهراب. (۱۳۹۰). *هشت کتاب*. تهران: پیام عدالت.

۳. شعیری، حمیدرضا. (۱۳۷۹). «فاعل فردی و جمعی در «پُشت هیچستان سپهری». *مدرس علوم انسانی*. دورهٔ ٤، شمارهٔ۳: صص. ۵۳- ٦۳.

٤. _____. (۱۳۷۹). «پنجره از نگاه بودلر و سپهری». *پژوهش زبان‌های خارجی*. دورهٔ ... . شمارهٔ ۸ (ویژه‌نامهٔ همایش ادبیات تطبیقی). بهار و تابستان.صص. ٦٦- ۷۷.

۵. _____. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

٦. _____. (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه- معناشناسی خلسه در گفتمان ادبی». *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*. سال ۹، شمارهٔ ۳٦ و ۳۷. تابستان و پاییز.صص. ۱۲۹- ۱٤٦.

۷. _____. (۱۳۹۲). *نشانه- معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.

۸. _____. (۱۳۹۵). *نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

۹. کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۳). تحلیل کارکرد گفتمانی نور، صدا و رنگ در مثنوی مولوی: رویکرد نشانه- معناشناختی. رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه سمنان.

۱۰. کنعانی، ابراهیم، عصمت اسماعیلی و حسن اکبری بیرق. (۱۳۹۳). «بررسی کارکردهای نشانه- معناشناختی نور بر اساس قصه‌ای از مثنوی». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، سال پنجم. شمارهٔ سوم. پاییز.صص. ۱۲۱- ۱٤۸.

۱۱. گذشتی، محمدعلی و بهروز رومیانی. (۱۳۹۲). «شهر نور و ظلمت در شعر سهراب». *ادبیات پارسی معاصر*. سال سوم. شمارهٔ دوم. تابستان.صص. ۸۹- ۱۱٤.

۱۲. گرمس، ژولین آلژیرداس. (۱۳۸۹). *نُقصان معنا*. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.

۱۳. لطیف‌نژاد، فرخ، فرزان سجودی و مه‌دخت پورخالقی. (۱۳۹۳). «مراحل دریافت متن در شعر سپهری بر اساس رویکرد بوگراند و درسلر». *دوماهنامهٔ جستارهای زبانی*. د ۵. ش ۳ (پیاپی۱۹). مهر و آبان.صص. ۱٦۵- ۱۹۲.

۱٤. معین، مرتضی‌بابک (۱۳۹٦). *ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۵. _____. (۱۳۹۰). «بررسی تطبیقی اندیشه‌های بنیادین پدیدارشناسی (با رویکرد هوسرلی) با مضامینی چند در شعر سپهری». *دو فصلنامهٔ علمی-پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر*. شمارهٔ اول. بهار و تابستان.صص. ۱۷- ۲۸.

۱٦. _____. (۱۳۹۲). نقد مضمونی. نخستین کارگاه نقد ادبی. تهران: انجمن علمی نقد ادبی.

17. Fontanille J. (1995). Sémiotique du visible: Des Mondes de lumiéres, presses Universitaires de France (P U F).