جستارهای زبانی
دوماهنامهٔ علمی- پژوهشی
د۹، ش٤ (پیاپی ٤٦)، مهر و آبان ۱۳۹۷، صص۲۷۱-۲۹٤

پدیدارشناسی حضور سوژه و نقش گونه‌های حسی در ادراک ابژه: بررسی نشانه - معناشناختی *داستانی از آبیِ* ژان - میشل مولپوآ

زهرا تقوی فردود*

دکتری تخصصی زبان و ادبیات فرانسه، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مرکز، تهران، ایران.

دریافت: ۹٦/۸/۱ پذیرش: ۹٦/۱۱/۱۵

چکیده

ژان ـ میشل مولپوآ شاعری است که با پیوند با غیرخودی، به تکثیر فضایی و اشباع‌شدگی از بداعت نائل می‌آید و آشکارگی عناصر ناشناس را سبب می‌شود. وی، با گونه‌های حاضر در میدان عملیاتی حضور، قطع ارتباط می‌کند، از حال مکانی خود فاصله می گیرد و با حضور در مکانی تخیلی، فعالیت حسی ـ ادراکی را پایه‌گذاری می‌کند تا بدین سان، به کمک گونه‌های حسی به حالت بسط و گستره و تکثیر معنا انتقال یابد. مقالهٔ حاضر درصدد بررسی مفاهیم تکثیر و تکثر از مجرای پدیدارشناسی حضور و سپس از مجرای گونه‌های حسی مختلف در کتاب ***داستانی از آبی*** مولپوآ، بر اساس تئوری نشانه ـ معناشناسی نوین است. بدین منظور، نگارنده چگونگی پذیرش غیرخودی از طریق گونه‌های حسی توسط شاعر، چگونگی انتقال وی به حالت گستره و درنتیجه تأثیر گونه‌های حسی در گستردگی معنا و چگونگی پدیداری عناصر را نزد شاعر مورد بررسی قرار می‌دهد تا به هدف اصلی مقاله که مشخص کردن شیوه‌های حضوری شاعر در ارتباط با جهان پیرامون، همچنین، مسیر عبور شاعر از برونه به درونه و یا بالعکس و چگونگی تولید معنا توسط وی است، نائل آید.

واژه‌های کلیدی: پدیدارشناسی حضور، گونه‌های حسی، ژان ـ میشل مولپوآ، تکثیر و تکثر.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: Zahra_taghavi1@yahoo.com

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

۱.مقدمه

ژان ـ میشل مولپوآ[1]، شاعر، رساله‌نویس و منتقد معاصر فرانسوی است که همواره با عناصر بیرونی ارتباط برقرار کرده است و در پیوند با آسمان و زمین حس دگردیسی و استحاله در خود می‌یابد و این پیوند موجودیت و هویتی افزون به او اعطا می‌کند. وی در اثر شعری خود با عنوان ***داستانی از آبی***[2]، همچون سوژه‌ای عمل می‌کند که دنیای درون او مدیون تأثیری است که بر روی تن و محتویات حسی تن ثبت شده است. همچنین، دنیای درونی وی حیات خود را از دنیای برونی می‌گیرد و اینجاست که رابطهٔ «من» و «غیر من» شکل می‌گیرد و این ارتباط به کثرت هویتی و معنایی منجر می‌شود و زمانی که این هویت تکثیر می‌شود، در ارتباط با «غیر من»های دیگر قرار می‌گیرد و واژهٔ تکثر در سایهٔ ارتباط اولیه معنای خود را می‌یابد.

مولپوآ دانش برقراری ارتباط با نشانه‌های بیگانه را در پرتو رهایی از اسارت «منِ» خود داراست و ثمرهٔ این دانش را که زایش معنایی است، می‌توان در اثر مورد مطالعه کشف کرد. از این رو، مقالهٔ حاضر بر آن است مفاهیم تکثیر و تکثر را از مجرای پدیدارشناسی حضور[3] و سپس از مجرای گونه‌های حسی مختلف در کتاب ***داستانی از آبی* مولپوآ**، بر اساس تئوری نشانه ـ معناشناسی نوین بررسی کند؛ زیرا تئوری مذکور، علاوه بر جست‌وجوی معنا، به چگونگی و شرایط تولید معنا، نحوهٔ درک و دریافت مخاطب و رویه‌های حضور ما در جهان می پردازد. بدین‌سان، تکیه بر نشانه ـ معناشناسی امکان پاسخ‌گویی به پرسش‌های ذیل را فراهم خواهد آورد: ۱. مولپوآ چه شیوه‌های حضوری‌ای را با توانش حسی ـ ادراکی و در ارتباط با جهان پیرامون در شعر خود رقم می‌زند؟ ۲. شاعر چگونه راه عبور از برونه به درونه و یا بالعکس را میسر می‌سازد و تولید معنا توسط وی چگونه صورت می‌پذیرد؟ ۳. شاعر چگونه بین «من» و «دیگری» رابطه برقرار می‌کند و چگونه از طریق گونه‌های حسی پذیرای «غیر خودی» می‌شود؟ ٤. شاعر چگونه از حالت قبض[4] و فشاره به حالت بسط و گستره[5] انتقال می‌یابد و گونه‌های حسی در تکثیر و گستردگی معنا چه تأثیری دارند؟ ٥. پدیداری و آشکارگی عناصر ناشناس نزد شاعر چگونه است؟

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

۲. پیشینهٔ تحقیق

به عقیدهٔ هوسرل[٦](304 :1950)، استقلالِ جایگاه اشیا و حضور بیرونی آن‌ها هویت انسانی را زیر سؤال می‌برد و مسئلهٔ ارتباط او با جهان خارج را انکار می‌کند. وی حضور چیزها را فی‌نفسه نمی‌داند و دریافت انسان از آن‌ها را به‌واسطهٔ آگاهی، امری مهم می‌شمارد او سپس مسئلهٔ

> تقلیل پدیدارشناسی را مطرح کرده، هر چیزی را به‌عنوان پدیده‌ای ناب معرفی می‌کند که طی آن تصور ذهن انسان از چیزها و همچنین ادراک حسی، و نه خود چیزها اهمیت پیدا می‌کنند و اینجاست که پدیدارشناسی هوسرل معنای خود را می‌یابد. اگرچه هوسرل مکتب پدیدارشناسی را پایه‌گذاری کرده است؛ اما فیلسوفانی چون هایدگر[۷]، مرلوپونتی[۸] و ژان پل سارتر[۹] این مکتب را بسط می‌دهند. پیر اوالت[۱۰] در سال ۱۹۵۰، این آگاهی هوسرلی را شامل حرکت دوگانهٔ هدف‌گیری و دریافت معرفی می‌کند (2 :1992).

زمانی که گرمس[۱۱] در کتاب ***در باب نقصان معنا***[۱۲] (۱۹۸۷) مسئلهٔ وجود را مطرح می‌کند، نشانه‌شناسی کلاسیک که به فی‌نفسه بودن نشانه‌ها معتقد بود، به نشانه‌شناسی نوین گذر می‌کند که طبق آن دریافت کامل جوهر و وجود اصلی نشانه را محال می‌داند. از این رو، در کتاب ***نشانه- معناشناسی عاطفی*** (۱۹۹۱)، گرمس و فونتنی[۱۳]، درک نسبی جنبهٔ وجودی نشانه- معناها را از طریق مسئلهٔ حسی- ادراکی مطرح می‌کنند. این مسئله، نشان می‌دهد که نشانه- معناشناسی نوین برگرفته از فلسفهٔ پدیدارشناسی هوسرل است. درواقع، گرمس را می‌توان در سه شخصیت علمی، با عنوان معناشناس ساختاری، نشانه‌معناشناس روایی، و نشانه‌معناشناس گفتمانی تعریف کرد. وی (6-5 :1987) از الگوی زبان‌شناختی و چگونگی شکل‌گیری معنا به مطالعهٔ گفتمانی داستان و بررسی معنا در کلیت متن و در چارچوب فرایند هم‌نشینی گذر می‌کند و سرانجام با نگاهی پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی به معناشناسی ساختاری باز می‌گردد و انسان را در مرکز معنا قرار می‌دهد و بعدها نگرش پدیداری این مسئله را کامل می‌کند. حمیدرضا شعیری در کتاب ***تجزیه تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان*** (۱۳۸۵) از گونه‌های حسی موردنظر گرمس و فونتنی سخن گفته است. وی همچنین در کتاب ***نشانه ـ معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*** (۱۳۹۵) و کتاب ***راهی به نشانه ـ معناشناسی سیال: با بررسی موردی "ققنوس" نیما*** با همکاری وفایی (۱۳۸۸) و

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

در مقالات متعددی به نشانه- معناشناسی نوین و نقش داده‌های حسی- ادراکی پرداخته است؛ ازجمله: «بررسی نقش بنیادی ادراک حسی در تولید معنا» (۱۳۸٤)، «رابطهٔ نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌های تحلیلی از گفتمان ادبی - هنری» (۱۳۸٦)، «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناشناسی گفتمانی» (۱۳۸۸)، «مبانی نظری رویکرد تحلیل گفتمان نشانه- معناشناختی» (۱۳۸۸)، «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی» با همکاری ترابی (۱۳۹۱)، «تحلیل نشانه- معناشناختی شعر باران» با همکاری اسماعیلی و کنعانی (۱۳۹۲)، نیز، مرتضی بابک- معین در مقالهٔ «نظام معنایی مبتنی بر «تطبیق[۱٤]» و گذر از نشانه ـ معناشناسی کلاسیک به دورنمای پدیدارشناختی» (۱۳۹۲)، و در کتاب معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته (۱۳۹٤)، به رابطهٔ پدیدارشناسی و نشانه- معناشناسی نوین اشاره کرده است. ابراهیم کنعانی نیز در مقالات متعددی از دیدگاه نشانه‌معناشناختی، ازجمله «بررسی کارکردهای نشانه‌معناشناختی نور بر اساس قصه‌ای از *مثنوی*» با همکاری اسماعیلی و اکبری بیرق (۱۳۹۳)، «از نظام جسمانه‌ای تا تعامل تطبیقی؛ نشانه‌شناسی تجربه در "یک عاشقانهٔ آرام" نادر ابراهیمی» (۱۳۹٦)، «بررسی الگوی نشانه‌معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین‌پور» با همکاری حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۰) و ...، به بررسی آثار ادبی پرداخته است. لیکن، از آنجا که اثر ***داستانی از آبی*** ژان ـ میشل مولپوآ، با وجود پویایی روابط بین «من» و «غیر من»، به کمک توانش حسی- ادراکی شاعر، و زایش معناهای مختلف در سایهٔ این روابط، تاکنون از دیدگاه نشانه- معناشناسی نوین مورد مطالعه قرار نگرفته است، نگارنده برآن است از این منظر، به کشف معناهای مختلف این اثر بشتابد تا پژوهشی ناب در اختیار مخاطبانش قرار دهد.

۳. مبانی نظری تحقیق

نشانه‌شناسی سابق یا سمیولوژی، که نقطهٔ آغاز سمیوتیک است، نشانه‌ها و معنای آن‌ها را در داخل نظامی که به آن تعلق دارند، مطالعه می‌کند. این علم به‌عنوان «علم نظام‌های نشانه‌ای»، نشانه را ابژهٔ انحصاری خود می‌داند. معنا در این علم در اسارت نظام‌های رمزگانی و خالی از وجه هستی و حضوری است که توسط سوژه احساس می‌شود. در مقابل، نشانه‌شناسی نوین یا سمیوتیک یا نشانه‌معناشناسی، «نظریهٔ معنا»یی است که علاوه بر جست وجوی معنا به چگونگی و شرایط تولید معنا، نحوهٔ درک و دریافت مخاطب و رویه‌های حضور ما در جهان

می‌پردازد؛ حضوری که سرنوشت معنا را رقم می‌زند. بنابراین، خلاف سمیولوژی، نشانه‌شناسی نوین یا سمیوتیک، فرایندی گفتمانی است. درواقع، سمیوتیک به مطالعهٔ معنا در کلیت آن و به بررسی بایدهایی که زبان برای ساخت معنا تحمیل می‌کند، خلاصه نمی‌شود. به عبارت دیگر، کاری که به عهدهٔ رویکرد معناشناسی است، نیز به این علم نسبت داده نمی‌شود. مفاهیم درک، حضور و پدیداری و آشکارگی معنا در نشانه- معناشناسی، برگرفته از فلسفهٔ پدیدارشناسی هستند و این الهام‌گیری به مسئلهٔ پدیدارشناسیِ حضور در علم نشانه- معناشناسی، اهمیت ویژه‌ای می‌بخشد. بدین ترتیب، شیوهٔ حضوری سوژه‌ای که در ارتباط با جهان پیرامون و اشیا تعریف می‌شود، مورد توجه قرار می‌گیرد. از دیگر سو، این شیوهٔ حضوری که در برقراری رابطه با دنیای ابژه‌ها رقم می‌خورد و مولد معناست، به واسطهٔ توانش حسی- ادراکی سوژه تحقق می‌پذیرد. از این رو، شکل حضور سوژه در تجربهٔ بدنی و گونه‌های حسی مختلف، در فرایند تولید معنا و در شکل‌گیری میدان عملیاتی گفتمان تأثیر بسزایی دارد. از منظر فردینان دو سوسور[۱۵]، نشانه‌شناسی یا سمیولوژی «علمی است که به زیست نشانه‌ها در داخل زندگی اجتماعی می‌پردازد» (1916: 33). رولان بارت[۱۶] (1964: 79) نیز هر سیستمی از نشانه‌ها را اعم از تصاویر، حرکات، صداهای ملودیک، اشیا و اجتماعی از این مواد که در آیین‌ها و نمایش‌ها یافت‌شده زبان‌ها و نظام های معنایی را می‌سازند، به علم نشانه‌شناسی یا سمیولوژی نسبت می‌دهد. «توصیف تمامی سیستم‌های ارتباطی غیرزبانی» نیز تعریفی است که مونن[۱۷] (1970: 11) بنای نشانه‌شناسی یا سمیولوژی را بر آن می‌نهد. گرمس نشانه‌شناسی را در تمامیت بُعد فرهنگی آن و به‌عنوان یک عمل اجتماعی می‌شناسد. وی سمیوتیک را نظریهٔ ارتباط، و واژه‌ها را واحدهای کوچکی از این ارتباط می‌داند. او معتقد است

> انسان در یک دنیای معنادار زندگی می‌کند ... معنا خود را به‌عنوان آشکارگی تحمیل می‌کند، چونان احساس درک هر چیز طبیعی ... تعریف اشکال چندگانهٔ حضور معنا و شیوه‌های وجودش، تفسیر آن‌ها به‌عنوان پتانسیل‌های افقی و سطوح عمودی معنا، توصیف مسیرهای جابه‌جایی و تحولات محتوایی، وظایفی هستند که امروزه دیگر آرمانی به نظر نمی‌رسند. تنها نشانه- معناشناسی اشکال می‌تواند در آینده‌ای قابل پیش‌بینی ظهور کند، همچون زبانی که مجوز سخن گفتن از معنا را می‌دهد؛ زیرا فرم نشانه- معناشناسی چیزی جز معنای معنا نیست» (cité par: Parfait Diandué, 2013: 58).

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

> لاندوفسکی[۱۸] تمایزی کامل بین سمیوتیک و سمیولوژی قائل می‌شود. سمیولوژی تنها به بازشناخت رمزگان‌های نهادینه‌شده می‌پردازد که نقش آن‌ها تضمین بازتولید طرح‌واره‌های معنایی از پیش ساخته شده است، لذا در کل با این بینش، معنا مشروط و محبوس در رمزگان می‌باشد و دیگری سمیوتیک که باید آن را تئوری «فرایندهای معنایی» دانست که تنها علاقه‌مند به مطالعۀ شرایطِ خلق یا تحول و تغییر معناست. برای این بینش از نشانه‌شناسی، هدف پرداختن به معنایی است که در ارتباطات پویای باز و خلاق پیوسته احیا و تجدید می‌شود؛ یعنی سمیوتیکی که در تماس مستقیم با تجربه‌های روز به روز سوژه‌هایی است که درگیر خودِ زندگی می‌باشند (بابک معین، ۱۳۹۴: ٤٤).

این نکته را نیز نباید نادیده گرفت که در باب سمیوتیک از دو نظریۀ امریکایی و اروپایی می‌توان سخن گفت که اولی به نظریۀ عمومی نشانه‌ها و چگونگی شکل‌گیری آن‌ها در فکر و اندیشه می‌پردازد و دومی ـ که ریشه در زبان‌شناسی دارد ـ به نظریۀ نشانه‌ها و معناها و چگونگی گردش آن‌ها در جامعه می‌پردازد. آنچه مورد بحث مقالۀ حاضر است سمیوتیک مکتب پاریس است که به‌عنوان نظریه نشانه و معنا در نظر گرفته می‌شود.

مسئلۀ مهم دیگر آنکه برای نشانه‌شناسی نوین باید مبنای پدیدارشناسی قائل بود؛ پدیدارشناسی‌ای که به‌عنوان نقطۀ اشتراکی بین دو سطح بیرونی (دال عینی) و درونی (مدلول انتزاعی) نشانه عمل کند. درواقع، سیالیت نشانه، سیالیت معنا و سیالیت حضور، جنبۀ پدیداری نشانه را در ارتباط با نظام‌های گفتمانی قرار می‌دهد. شعیری در مقالۀ «رابطۀ نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی: راهکاری برای تحلیل گفتمان ادبی–هنری » می‌نویسد:

«بر اساس تفکر پدیدارشناختی، تحلیل گفتمانی باید با پیروی از اصل رجعت به بنیان‌های یک گونۀ زبانی یا هنری با روشی نظام‌مند و قابل کنترل، بتواند ما را با دنیای پیشاگزاره‌ای[۱۹] که همان دستیابی به «جوهر چیزهاست» مواجه سازد» (شعیری، ۱۳۸٦: ٦۸). درواقع، رویکرد پدیدارشناختی گفتمان از پدیدارشناسی هوسرل سرچشمه گرفته است.

> پیشنهاد هوسرل جهت پیوند با اصل چیزها، بازگشت به وضعیت شناخت صفر یا عدم شناخت نسبت به چیزهاست. برای تحقق چنین امری باید از شناخت قبلی که نسبت به گونۀ مورد بررسی داریم، صرف‌نظر نماییم. به این ترتیب است که پدیدارشناسی گفتمان به دنبال کشف جنبۀ وجودی یک چیز است. آنچه که بین شوِشگر و تجربۀ پدیداری او از چیزها مانع ایجاد می کند، «لباسی از تفکر» است. باید بدون این لباس چیزها را دید. نگاه صفر یا شناخت صفر در مورد

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

> چیزها یعنی اینکه گویا هیچ چیز در مورد آن‌ها نمی‌دانیم. باید همهٔ دانسته‌های خود را کنار بگذاریم تا بتوانیم خود یک چیز را ببینیم ... پس نگاه پدیدارشناختی به گفتمان یعنی کشف تجربهٔ حسی- ادراکی یا زیست- شهودی که مبنا و منبع فرایند زیبایی‌شناختی محسوب می گردد (*همان*: ٦٩).

۴. بحث و بررسی

۴-۱. تکثیر و تکثر از مجرای پدیدارشناسی حضور

هوسرل با طرح مسئلهٔ «نه-دانستن» و با تعلیقِ «دانستن»، نفوذ کردن به خود چیزها و توجه به تأثیر حساس آن‌ها را تسهیل می‌کند و زمینه را برای تجدید نشانه‌شناسی مهیا می‌سازد. اساس اندیشهٔ پدیدارشناختی هوسرل را باید در جملهٔ معروف او «آگاهی همیشه آگاهی از چیزی است» (304 :1950) دانست. لیکن این آگاهی که برخاسته از تفکر «حیث التفاتی[۲۰]» است، در علم نشانه- معناشناسی با عامل اساسی حضور کسب می شود.

امانوئل لوینس[۲۱] (164 :2006) نیز پدیدارشناسی را به سمت و سوی این اندیشه می‌کشاند که موجودیت اشیا در پدیداری و آشکارگی و همچنین در جوهر آن‌هاست و موضوع «حیث التفاتی» بیانگر همین مسئله است. حیث التفاتی از منظر لوینس رابطهٔ سادهٔ بین سوژه و ابژه نیست؛ بلکه درخشش آگاهی به سوی اشیاست یا اینکه ما بلافاصله در آستانهٔ اشیا قرار بگیریم. درحقیقت، می‌توان از رابطهٔ سوژه- ابژه سخن به‌میان آورد؛ لیکن بدون تعویض چیزی در شیوهٔ بازنمود آگاهی. بنابراین، می‌توان گفت لوینس نیز رابطهٔ بین سوژه و ابژه را در ادراک ابژه توسط سوژه‌ای تعریف می‌کند که با حضور آنی خود در آستانهٔ اشیا بر ماهیت آن‌ها در لحظه و بدون هیچ‌گونه پیش‌فرضی، آگاهی می‌یابد و شیوهٔ حضوری خاصی را رقم می‌زند. درواقع، «سوژهٔ پدیدارشناختی، گشوده به سوی بیرون و «دیگری» است و انسان را در ارتباط با دنیای بیرون تعریف می‌کند. ادراک دارای یک ویژگی مطلق نیست؛ بلکه فرایندی گشوده به ادراک دیگر و بی‌نهایت است» (تیمورپور و بابک معین، ۱۳۹۵: ۳۸). همچنین، گفتنی است «درک حساس از دنیا، نقش ادراک در تولید معنا و بررسی حالات روحی ـ عاطفی، گذر نشانه‌شناسی کلاسیک را به چشم‌انداز پدیدارشناسانه» سبب شده و راه را برای مطالعهٔ نشانه‌شناسی حضور که در آن تن مورد توجه ویژه قرار می‌گیرد، هموار می‌سازد (بابک‌معین،

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

۱۳۹۳: ۲۸). اگر نشانه‌شناسی کلاسیک از خلال دال و مدلول و به واسطهٔ تجزیهٔ سطح بیان و محتوا به بررسی معنا می‌پردازد، نشانه‌شناسی نوین که همان نشانه‌شناسی تن است به تجزیه و تحلیل رابطهٔ دو سطح زبان از خلال تنی می‌پردازد که عامل یک سلسله فعل و انفعالاتی است که دو سطح را در یک کل معنادار گرد هم می‌آورد. بدین ترتیب، نشانه‌شناسی نوین به سمت‌وسوی تحلیل ادراک معنا در عمل و فرایندهای ظهور معنا کشیده می‌شود و از این روست که دیدگاه نشانه‌شناسی زیبایی‌شناسانه به‌وجود می‌آید که بر روی اشیا و شیوهٔ درک و تحقق آن‌ها متمرکز است. بدین‌معنی که نشانه‌شناسی رخداد ادراک و شیوه‌های حضور آن مورد توجه قرار می‌گیرند و مسائلی چون تن، ادراک، احساسات و حضور که مخصوص مطالعات پدیدارشناسانه بوده‌اند، در بطن نشانه‌شناسی تجدیدشده قرار می‌گیرند (*همان*). بر این اساس، شیوه‌های حضوری‌ای که مولپوآ به واسطهٔ توانش حسی- ادراکی و در ارتباط با جهان پیرامون در شعر خود رقم می‌زند، بسیار اهمیت دارد.

ژان- میشل با «ضربه‌ای محکم و ناگهانی به پارچهٔ مستعمل و آبی» فضایی تنشی ایجاد می‌کند تا به‌عنوان جایگاهی تحت پوشش فشاره‌هایی که تابع نظام پیوستاری پرانرژی هستند در دل گونه‌های تقابلی سخن عمل کنند. وی با عمل نشانه‌گیری پارچهٔ آبی سرعت تلفظ واژهٔ روح را می‌نمایاند و آهنگ گفتمان را نیز سرعت می‌بخشد. گزینش صفت کهنه و مستعمل برای پارچه، به‌دلیل حس تکرار و حس فقدان ابداع و به‌دلیل از جنس واژه بودن واژهٔ روح، یعنی عدم نفوذ به ژرفای واژه است و گزینش صفت آبی برای پارچه نیز دال بر زایش معنایی ناب از دل این کهنگی و فرسودگی است. معنایی که می‌رود تا بشود. بدین ترتیب، شاعر «حضوری جسمانه‌ای» (جسمار[۲۲]) را طرح‌ریزی می‌کند تا حد واسط بین دال (پارچهٔ مستعمل و آبی) و مدلول (روح ناب) باشد و راه «عبور از برونه به درونه و یا بالعکس» را میسر سازد و خالق دنیایی از معناها شود که در آن «حضور جسمار سبب انتقال حساسیت‌های جسمی (جسم- ادراکی) گفته‌پرداز[۲۳] به دو دنیای برونه‌ها و درونه‌ها شود» (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۱-۹۲). زیرا

> اگر اولین عمل زبانی را بتوان به حاضرسازی تعبیر کرد، نیاز به جسمی که بتواند این حضور را احساس کند، مسلم است. این عمل‌کننده را جسمانه[۲٤] می‌توان نامید؛ زیرا جسم مانند نشانه‌ای عمل می‌کند که قادر است به آنچه دریافت می‌کند، واکنش نشان دهد. پس به‌عنوان مرجعی حساس نسبت به آنچه اطراف او حضور دارد، مطرح است. جسمانه بین دو سطح برونه و درونهٔ

> زبان قرار می‌گیرد تا عمل جابه‌جایی مرزهای معنایی صورت پذیرد. ملاک تشخیص حضور جسمار و واکنش حساس او نسبت به پیرامونش را شاخص‌های ارجاعی تشکیل می‌دهند. پس همراه با موضع‌گیری گفتمانی، تعامل بین شاخص‌های اتصالی «من، اینجا، اکنون» با شاخص‌های انفصالی «او، غیر اینجا، غیراکنون » شکل می‌گیرد (شیری و همکاران، ۱۳۹۶: ۸).

همچنین، اگر ضربهٔ محکم و ناگهانی پارچهٔ آبی، هوایی تازه ایجاد می کند، روح نیز وجه هوایی داشته، ناب است و اگر پارچه شکننده است، روح نیز دارای این شکنندگی و ظرافت است. اگر این ضربهٔ ناگهانی در لحظه حیات می‌یابد و جان می‌بازد، روح ناب نیز در لحظه حیات می‌بخشد و به سرعت یادگیری تمامی واژگان عشق ناب، زندگی را بازپس می‌گیرد. بدین‌سان، نشانه‌گیری شاعر از یک سو به‌دلیل حس تکرار زیستی، دریافتی ضعیف به دنبال دارد، حضوری مجازی رقم می‌خورد و از دیگر سو در انتظار خروج از این تکرار و زایش معنایی ناب، حضوری جاری و دریافتی ناقص اتفاق می‌افتد و درنهایت حس رضایت‌بخش نابی حاصل از اعطای رنگ آبی به پارچهٔ هدف‌گیری‌شده، این دریافت را کامل می‌گرداند. این بداعت ناشی از پویایی مستمر روح است و این شدن دائمی از منظر شاعر سبب «تب‌دار» بودن روح می‌شود تا بدین‌طریق خالق دنیایی شود که در آن حضور جسمار سبب انتقال حساسیت‌های جسمی‌اش به دو دنیای برونه‌ها و درونه‌ها گردد. همچنین، نباید نادیده گرفت که اگر در این سطور واژهٔ عشق نشانه‌گیری شده برای انتقال حس نابی است و نابی آن نیز مثالی است که بداعت روح را به تصویر می‌کشد. همچنان که در شعری دیگر واژهٔ عشق را شفاف و عریان می‌داند؛ واژه‌ای کوتاه و کم سیلابی و آنی که نشان از ناب بودن و لحظه‌ای بودن آن دارد که ترک خویشتن و درنتیجه پیوند را به‌همراه می‌آورد؛ پیوندی که به تکثیر و وسعت فضایی و به اشباع‌شدگی از بداعت می‌انجامد و پدیداری و آشکارگی عناصر ناشناس را سبب می شود: «آن‌ها در وسعتی سرشار از کف و آبی می‌آرامند و فردا در جسمی تازه بیدار خواهند شد و تمام وقت هرآنچه را که باید، به تصاحب خود درخواهند آورد. تماما، فرصت یادگیری حرکات ناآشنا را خواهند داشت» (Maulpoix, 2005: 16). می‌بینیم که این نشانه‌گیری و نظارهٔ وسعت فضایی ناب و جسم ناب و ژست‌های ناآشنا به‌عنوان مواد تولید معنای عشق در تمامی بداعتش، ادراکی عمیق و امیدزا و حیات‌بخش را به همراه دارد و این تمامیت معنایی عمل نشانه‌گیری است که عامل لذت حیات و امید و دوبل‌شدگی را به‌عنوان تجربه‌ای زیسته فراهم می‌آورد. اما ادراک جسمانه‌ای زمانی شکل می‌گیرد که مخلوقات جهانِ شاعر نسبت به این فضای ناب واکنش

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

نشان می‌دهند، در آنجا گرم می‌شوند و بدین‌ترتیب تجربهٔ معنایی حاصل‌شده، فعالیت حسی- جسمی اتفاق می‌افتد. نکتهٔ جالب توجه دیگر آنکه شاعر همواره میل به هم‌آغوشی با آنچه را که دست نایافتنی و در عین حال به ارمغان آورندهٔ روشنایی و ادراک عمیق است، ابراز می‌کند:

> آن‌ها به هم برخورد می‌کنند و اشک از چشمانشان جاری می‌شود. در حالی که باور دارند که به زودی به آسمان می‌رسند و آن بالا میان الهه‌های شعر می‌نشینند و درنهایت با فرشتگان مصاحبت می‌کنند و جاودان مطلق را در آغوش می‌گیرند؛ مطلقی که وجود ندارد؛ اما خنده‌اش به اندازهٔ نگاه شفاف است (*همان*: ۱۵).

آنچه اتفاق می‌افتد تلاش برای حاضرسازی موجودی غایب[۲۵] است. بنابراین، با نوعی حضور زنده مواجه هستیم که موجبات تخیل را طی عملیات «پیش تنیدگی[۲۶] » فراهم می آورد و از طریق «چشم‌اندازسازی» جریان حسی را به حرکتی تغییرپذیر در دل عناصر نشانه گرفته شده ـ که همان «فرشته ها» و «الهه‌های شعر آسمانی» هستند، مبدل می کند (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۶–۹۷). به همین دلیل حضوری معنادار ایجاد می‌شود که خود دارای شاخصهٔ مکانی است؛ یعنی این هم‌آغوشی در مکانی به نام آسمان اتفاق می‌افتد و نشانه‌گیری آسمان و حضور در آنجا نیز جز از طریق تخیل امکان‌پذیر نیست. اما حضور در مکانی تخیلی نیز مستلزم «قطع ارتباط با گونه‌های حاضر در میدان عملیاتی حضور» و فاصله گیری از حال مکانی خود است که باعث غیاب خود از زمان حال مکانی مشود و طی فرایند غایب‌سازی حاضر میدان حسی- ادراکی خود را از آنچه انتظار حضور آن را دارد، پر می‌کند. بنابراین، از حضوری می‌توان سخن گفت که «بر عنصر غایب تأثیر گذاشته، آن را از انتهای میدان حضور» و از جایی که دارای گستردگی عمق است و تنها از طریق غور و تخیل به‌دست می‌آید، فرا می‌خواند و بدین ترتیب با قرار گرفتن در «دوردست‌ترین نقطهٔ میدان حضور»، از میزان تنیدگی آن می‌کاهد (*همان*: ۹۷–۹۸). همچنانکه پیش از قطع ارتباط شاعر با میدان حضور و غایب‌سازی خود، وجود نوعی فضای تنشی توسط خود او، از پس «نگرانی‌ها، عشق‌ها و فواره‌های آرزویی که به هم یورش می‌آورند» و میل شدید نیل به آسمان را دارند، احساس می‌شود (Maulpoix, 2005 : 15). بدین معنی که پس از نیل به هدف و حضور در میدان ناحضوری، این تنش کمتر می‌شود و «زندگی‌ای زیباتر از گذشته» را فراهم می‌آورد؛ زندگی‌ای در ژرفاهای روشن و پر از نگاه و

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

نشاط‌آوری که در سایهٔ همین نگاه و در سایهٔ دوبل‌شدگی و هم‌آغوشی با کسی که از جنس نگاه است به‌دست می‌آید و ادراک عمیق حاصل از این نگاه، طبق نظام مبتنی بر تطبیق، تمامیت معنایی عمل نشانه‌گیری شاعر را به وی می‌بخشد و روشنایی مطلقی به ارمغان می‌آورد که به رنگ آبی است و سخاوتمندانه همواره در جریان است و در تمامیت زیبایی خود دارای ویژگی‌های پخش‌شونده و سیار است: «این آبی به هیچ فردی تعلق ندارد؛ در حالی که مادهٔ سیار رؤیای مخصوص خود را در همه جا توزیع می‌کند، در گردش و گستردگی است» (*همان*: ٤۲). فراخواندن و حاضرسازی اعماق این «آبی های نیلگون»، اشعار نهانی را از مسیرهای «فیروزه ای» و ناب، در لحظه پدیدار می‌کند (*همان*: ٤۸). با نظارهٔ آسمان و دریا در مرحلهٔ دالی، شاعر آن‌ها را در دنیایی که بیرون از «من» قرار دارند، نشانه می رود و با غور در رنگ آبی آن‌ها، بنیان‌های تجربه و فعالیت حسی- ادراکی را پایه گذاری می‌کند. با غلیان تصاویر ذهنی پویا که از طریق نظارهٔ آسمان و دریا و از مجرای قوهٔ تخیل شکل می‌گیرند، انتقال به دنیای درونه‌ای صورت می‌گیرد و آسمان و دریا به درونهٔ ذهنی «من» شاعر راه می‌یابند و آنجا که حس بداعت و نابی به شاعر دست می دهد، می توان از «فعالیت حسی- جسمی» شاعر یاد کرد که موجب «قضاوت درونه‌ای» شاعر می‌شود (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۵) و سبب می‌شود که عناصری از قبیل آسمان و دریا، آبی، اندیشه و شعر، طراوت و بداعت و معنویت، سرعت، زیبایی، شفافیت و نگاه را کدگذاری کند، میان آن‌ها ارتباط برقرار سازد و طی فرایند پردازش اطلاعات، روابط و مشابهاتی میان آن‌ها بیابد، آن‌ها را ارزش‌گذاری کند و معناهای جدید بیافریند. تا جایی که وجود بر اندیشه، و نگاه بر آسمان و دریا مطابق می‌شود و تا بی‌نهایت وسعت می‌یابد: «اندیشهٔ او مطابق بر وجودش است. او از عرشهٔ کشتی آویزان می‌شود و وسعت را می‌نگرد؛ او خود نگاه است. از این روست که اکنون سؤال می‌کند و بر آسمان پرسش‌های آبی خود را مطرح می‌کند» (*همان*: ۵۱).

همچنانکه در شعری دیگر پیوند میان دریا و ساحل نقطه‌ای است که شعر با نگاه زیبای موشکافانه و آبی یکی می‌شود و میوهٔ این پیوند، دگرگونی و استحالهٔ آسمان و زمین، تبدیل نامعلومات به معلومات و به‌دست آوردن فرم و شکل و درنهایت جاودانگی است.

> آن متعلق به توست؛ باید که رنگش را تغییر دهی، همچنانکه گه گاه آسمان را رنگی دوباره می‌زنی و بر اشباحش لباس نو می‌پوشانی. برای جاودانگی، نامرئی نیازمند چهره است.

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

> بی‌کرانگی در حرص و ولعِ اشکال به سر می‌برد. او تنها در سواحل خود جسم و شکل خود را می یابد. آنجا که دریا و ساحل به هم می پیوندند؛ آنجا که نگاه ظریف و آبی شعرت غرق می‌شود (*همان*: ۵۸).

پیداست که نشانه‌گیری آسمان و ساحل و طبیعتی که خود را به شاعر عرضه می کنند و غور در آن‌ها، طبق نظام مبتنی بر تطبیق، ضمن ایجاد رابطه بین مبدأ و مقصد و یا بین شوشگر و شوش‌پذیر، چشم‌اندازی می‌سازد که از اثرات دنیای مبدأ یا مرکز جهت‌آفرین است و در دنیایی که بر حساسیت جسمانه‌ای استوار است تولید معنا می‌کند، حس زیبایی به شاعر می‌بخشد و بدین گونه تعامل میان انسان و دنیا و نفوذپذیری هر دو برای یکدیگر، حضوری خشنودکننده را رقم می‌زند که حاکی از حضوری بالفعل است که در آن نشانه‌گیری و دریافت کامل و جامع است؛ زیرا در این حضور، دنیا به‌عنوان مفعول به‌دلیل فعالیت کنشی تغییر موضع می‌دهد و خود به فاعل تبدیل می شود تا کنشی دوجانبه به وجود آید؛ زیرا در این کنش «فاعل زیبایی‌شناس»، «ساختارهای استقلال‌پذیری» را به خود می‌گیرد که «به استقبال مفعولی می رود که برای دیدار یا پیوند با فاعل شتابان بود» (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۱).

البته نباید نادیده گرفت که در برخی اشعار با هدف‌گیری آسمان و طرح سؤالی در مورد آن، نوع دیگری از حضور رقم می‌خورد. آنجا که آسمان را صاحب حس شنیداری می کند و خفگی آبی و غیاب روشنایی را در دل شب با صدایی به گوش آسمان می‌رساند. اینجا دنیا دیگر نمی‌تواند به‌عنوان مفعولی شتابان در پیوند با فاعل تعجیل کند و به فاعل مبدل شود. آبی آسمان این بار فرمانبردار طبیعت می‌شود و در شب به خاموشی می گراید. زیرا دوبل شاعر است، در همراهی با قطعه ای از «منِ» شاعر بلعیده می‌شود و این بار به جای گستردن وجود شاعر، از آن می کاهد. واضح است در چنین وضعیتی درجهٔ عمق کاهش و شدت تنیدگی فضا افزایش می‌یابد. شاعر نیز طبق نظام مبتنی بر کنش برنامه‌مدار[۲۷] عمل می‌کند و نسبت به آسمان و یا ترجیحاً نسبت به آبی، دارای «انگارهٔ مالکیت» می‌شود تا به واسطهٔ آن روندهایی را بر آسمان که ابژه است، حاکم کند و «ابژه در چارچوب آن‌ها به شکلی منظم و قاعده‌مند و قابل پیش‌بینی در خدمت اهداف سوژه» (شاعر) عمل کند (بابک‌معین و پاک‌نژاد راسخی، ۱۳۹۴: ۱۴۵). پرسشی که شاعر در آغاز شعر مطرح می‌کند، این هدفِ از پیش تعیین‌شده را به اثبات می‌رساند: «آیا برای آسمان شنیدن صدای ملایم قلبی که شکاف می‌خورد، خوشایند است؟» (*همان*: ۸۲).

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

اما در سطور بعدی می بینیم که عدم پویایی، عدم خلاقیت و عدم خیال‌پروری شاعر در طراحی روندهای حاکم بر ابژه به شکلی تکراری و از روی عادت از سوی سوژه اعمال می‌شود، سوژه به طور ناخودآگاه در دام این عادت گرفتار می‌آید و به ابژه تبدیل می‌شود:

> آنگاه که آبی خسته از تپش و حیات، خفه می‌شود، کسی که نزد او می‌رود، چیزی دستگیرش نمی‌شود. او ناله سر می‌دهد و سرش بر روی شانه‌اش می‌افتد، بدون درک شبی که به یکباره اتفاق می‌افتد و نوری که نیست می‌شود. فریاد او از جنس درد و رنج نیست بلکه از جنس پذیرش و عدم استقامت است ... خرده‌انسانی که خاک رس می‌بلعدش، اندکی شرم و آرزو که تبخیر می‌شود (*همان‌جا*).

اگر آبی در اشعار دیگر وی مایهٔ جاودانگی است، در این شعر تسلیم عادت روزمرهٔ فرارسیدن شب شده است و این عادت و روزمرگی آسمان- ابژه بر حس پویایی سوژه غلبه می‌کند و سوژه را با خود یکی می‌سازد. زیرا «برنامه‌مداریت به‌مثابهٔ روش و ابزار برای قرار دادن سوژه در فضای ثبات و امن» در نظر گرفته نشده است» (بابک‌معین و پاک‌نژاد راسخی، ۱۳۹٤: ۱٤٥). لیکن توانش حسی- ادراکی شاعر در برابر وضعیت موجود، نوعی حس شرمزدگی از آرزویی را که به نیستی می‌انجامد و «بخار می‌شود» به وی القا می‌کند (*همان*: ۸۲). و از آنجا که فرمانبرداری و تابعیت چیزها و عدم رسوخ در آن‌ها از منظر شاعر «پرتگاه غم و اندوه» است (*همان*: ۸۸)، نوعی ناخشنودی و نارضایتی به‌وجود می‌آید که حکایت از حضور جاری دارد. بدین معنی که نشانه‌گیری آسمان توسط شاعر کامل و قوی است، از ورای آسمانی که نشانه‌گیری شده، دریافتی ضعیف و ناقص صورت می گیرد و شاعر در انتظار نیل به جاودانگی‌ای است تا شاید باری دیگر با به پایان رسیدن شب و با نشانه‌گیری خلاقانهٔ دیگری، دریافتی کامل صورت گیرد.

۴-۲. تکثیر و تکثر از مجرای گونه‌های حسی مختلف

از نظر هوسرل

> تن متعلق به فوری‌ترین حضور جهان بوده، بازنمود داده‌ها را در اندیشه فراهم می‌کند و این داده‌ها همان محتویات حسی و احساسی بدن، همچون لمس، نگاه، صدا، جنبش و حرکت هستند. بنابراین، تجربه و زیست بدنی به دنیای احساسات تعلق دارد، در حالی که تصویر بدن به دنیای ادراک متعلق می‌باشد و لذا هوسرل به شرح و تفسیر محتویات روانی نمی‌پردازد؛ بلکه به یاری

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

> اصل «حیث التفاتی»، شکل حضور سوژه را در تجربهٔ بدنی تعیین می‌کند. بدین طریق تن، حضور در دنیای حیات روانی یک سوژهٔ التفاتی می‌شود (Giromini, 2003: 31).

از این رو «هر یک از حواس شش‌گانه می‌توانند منشأ تولیدات زبانی به‌شمار بروند ... زبان استوار بر احساس و ادراک است و توانایی برهم ریختن، تجدید نظر کردن، از نو ساختن، به گونه‌ای دیگر جلوه دادن، یا بازسازی نمودن را دارد» (شعیری، ۱۳۸۵: ۸۸). در واقع، همین تجزیه‌ها و بازسازی‌هاست که تولید معنا می‌کند و این معنادار کردن‌ها در سایهٔ حواس صورت می پذیرد. بنابراین، گونه‌های حسی مختلف در فرایند تجزیه، بازسازی و تولید معنا تأثیر بسزایی دارند. به گفتهٔ شعیری

> گونه‌های حسی مستقیماً در شکل گیری میدان عملیاتی گفتمان یعنی موضع‌گیری جهتمند و عوامل آن دخیل‌اند ... و شکل‌گیری نظام زنجیره‌ای حواس تابع رابطه‌ای است که بین شوشگر حسی- ادراکی و عالم احساس و ادراک شکل می گیرد (*همان*: ۱۱۷).

گرمس در اثر خود با عنوان ***در باب نقصان معنا*** به‌خوبی توالی متعارف این گونه‌های حسی را نشان می‌دهد:

> لمس (تماس ساده) و بو (بویایی) و طعم (ارزیابی و دانش)، و درنهایت شنوایی و بینایی. و البته ترتیب پیشنهادی بستگی به معیار دارد و برای گرمس این معیار مودالی است؛ زیرا که توالی برای هر یک از گونه‌های حسی بر اساس نوع مودالی مسلط که مشخص‌کنندهٔ رابطهٔ بین سوژهٔ ادراک‌کننده و دنیای ادراک‌شده است، تنظیم می‌شود (Fontanille, 1999: 29).

و در سایهٔ همین رابطه‌هاست که میدان نشانه‌شناسی گفتمانی گسترده می‌شود. به عقیدهٔ فونتنی،

> میدان نشانه‌شناسی دامنهٔ فضایی- زمانی است که فرایند گفتمانی آن را به خود اختصاص می دهد؛ در حالی که در برابر سخن موضع گیری می‌کند: بدین ترتیب فرایند گفتمانی آنچه را که مربوط به دنیای لنفسه است تعریف می‌کند. موقعیت های فرایند گفتمانی مراکز مولد دامنه هستند. ویژگی توصیفی اصلی میدان، عمق آن است ... به‌ویژه جهت جریان و تنش‌هایی که از آن عبور می کنند و همچنین موقعیت‌های افق‌های ظهور و ناپدیدی (مرز بین حضور و عدم). در چشم‌انداز گفتمان در عمل، میدان گفتمان در عین حال میدان حضور و میدان موقعیتی است. هر حضور شناخته‌شده در میدان دارای موقعیتی نسبت به موقعیت مرجع است (من). بدین ترتیب نقش عوامل کنشی ظهور پیدا می‌کنند، به‌ویژه کنشگرهای موقعیتی که مستعد دریافت هویتی مودالی هستند و می توانند حامل نظام‌های ارزشی باشند. کنشگرهای موقعیتی

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

> ساختار متعارف ابتدایی‌ای را شکل می‌دهند که در آن کنشگر- مبدأ (موقعیت اصلی یک جهت) و کنشگر- مقصد (موقعیت هدف‌گیری‌شدهٔ یک جهت) متمایز می‌شوند. کنشگر کنترلی نیز اداره‌کنندهٔ تعامل بین مبدأ و مقصد است (*همان*: ۲۹-۳۰).

نکتهٔ قابل توجهی که در اشعار مولپوآ وجود دارد، برقراری رابطهٔ بین «من» و «دیگری» و پذیرش «دیگری» از طریق گونه‌های حسی است. از طریق عملیات حسی- دیداری که به واسطهٔ نگاهی که در چشم‌های مشابهان یا دوبل‌های خود می‌اندازد (Maulpoix, 2005 : 12)، خودی و غیرخودی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند. طی این عملیات، غرق شدن در چشم‌های غیرخودی، تمامی وسعت را از آنِ شاعر می کند؛ وسعتی که مدلول دریاست. این نگاه شاعر، وی را به روی دریا می‌آورد و ارتباط با «دیگری» به او حس امید می‌بخشد و این احساس سبب شناسایی منبع اصلی تولید آن می‌شود (نگاه موشکافانه و غور شاعر)، مکانی وسیع (دریا) می‌آفریند که درون‌مایهٔ آن را آزادی، ادراک ژرفا و گستردگی تشکیل می‌دهند. بنابراین، آنچه مطرح می‌شود، جسمی درونه‌ای است که به واسطهٔ نفوذپذیری عامل غیرخودی به‌وجود می‌آید و گونهٔ دیداری جسم خودی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به طوری که امکان رفت‌وآمد بین مبدأ و مقصد و جابه‌جایی خودی و غیرخودی فراهم می‌شود؛ زیرا موجود مشابه یا دوبل شاعر نیز صاحب چشم است و همین چشم است که از طرف شاعر نظاره می‌شود. برای رهایی از یکنواختی و تکرار- زیستی باید «چشم‌های همزادان» خود را نشانه رفت و «بی‌کرانگی» را در چشمان آن‌ها به نظاره نشست و برای درهم شکستن «مرزها»، یک رابطهٔ دوسویه با عملیات حسی- دیداری برقرار کرد: «در چشم‌های هم‌نوعانت، بی‌کرانگی هرگز یکنواخت نیست. مرزهای تو مشخص هستند: چنان عمل کن که آن‌ها را حقیقتاً از آنِ خود سازی» (*همان*: ۵۷).

لذا می‌توان از دوجانبگی، دوسویگی و برگشت‌پذیری بین مبدأ و مقصد سخن گفت. اگر شاعر به‌عنوان شوشگر حسی، چشم همزاد خود را نشانه می‌رود و در آن غور می‌کند، خود نیز نشانه گرفته می‌شود و این غور، اساس جنبش عاطفی شاعر را فراهم می‌سازد. دیگر آنکه این عمل دیداری از سوی مبدأ، با شدت همراه است: «ما مشتاقانه در چشم‌های هم‌نوعان خود می‌نگریم، به امید نیل به دریا و غرق شتابانه در آن» (*همان*: ۱۲). یعنی باید نور شدیدی از سوی مبدأ تولید شود تا بتواند در آنچه نشانه رفته، نفوذ کند و در این نگاه و نفوذ توالی و ترتیب وجود ندارد و هم‌زمانی آن را تبیین می‌کند؛ زیرا عملیات دیداری به‌صورت واحد، یکجا و

منسجم بروز می کند. عمل سریع و شتابانه فرو رفتن در دریا این وحدت را به اثبات می‌رساند. شگفت آنکه این عملیات حسی- دیداری سبب تحریک و تحرک شوشگر یا شاعر می‌شود، او را در ارتباط با جریان حسی لامسه قرار می‌دهد تا جایی که پوست خود را در برابر پوست غیرخودی قرار می‌دهد تا او را مالک شود و ثمرهٔ این مالکیت «برق آبی و ناب» است (*همان*)؛ برقی که به قول ژاک فونتنی (۱۹۹۹: ۳۱) از خودپوستی تولید می‌شود. در واقع آنچه بیرون از «من» شاعر است در حوزهٔ «من» او قرار می‌گیرد و «من» می‌شود و برق ایجادشده، پایان یا تعلیق عمل حسی- لامسه‌ای است که تمایز بین خودی و غیرخودی و استقلال آن‌ها را سبب می‌شود. این حس برق و صاعقه، عملیات حسی- شنیداری شاعر را نیز فعال می‌کند و صدای سفیدرنگی را که همان بداعت احساس‌شده در عملیات لامسهٔ پیشین است، به گوش شاعر می‌رساند. صدایی که از گسیختگی آسمان و دریا برمی‌خیزد و این گسیختگی حکایت از آنی و لحظه‌ای بودن حس ایجادشده و انفصال دنیای برونه‌ای و درونه‌ای دارد. بنابراین، عمل دیداری نقطهٔ آغازی می‌شود تا به دنبال آن گونه‌های حسی دیگر پدیدار شوند.

درهم‌تنیدگی حواس دیداری، شنیداری، چشایی و حرکتی در شعر دیگری نیز مشاهده می‌شود؛ به گونه‌ای که این بار عملیات حسی- دیداری در رأس قرار می‌گیرد و بر حواس دیگر مقدم است. شاعر با نظارهٔ دریا از پشت پنجره‌های کرکره‌ای، به کشف دنیای ناآشنا و غریب دریا می‌شتابد و به فریاد آن گوش فرا می‌دهد و این فریاد جز از طریق شدت سکوت حاکم بر آن شنیده نمی‌شود؛ زیرا گونهٔ حسی- شنیداری پایین‌تر از آستانهٔ تحمل شاعر عمل می‌کند؛ یعنی سکوت دارای شدتی است که با تحمل شاعر برابری نمی‌کند و نجوای ضعیف دریا جسم او را به تکاپو می‌اندازد. بدین ترتیب، شاعر چون مبدأ عمل می‌کند، نسبت به صدای دریا واکنش نشان می‌دهد و صدای پنهان دریا، پایین‌ترین آستانهٔ تحمل شاعر را نسبت به آن معنادار می‌کند. همچنین، عملیات غایب‌سازی حاضر، جسم شاعر را از میدان حضور می‌کند و به جایی می برد که «صدای تهی دریا» به او حیات می‌بخشد و «رنگ‌باختگی» تمام شاعر نشان از کاهش میزان تنیدگی فضا دارد و این کاهش تنش فضایی او را وادار می‌کند تا به اعماق و ژرفاها سفر کند و بدین‌سان عملیات حسی- حرکتی و سپس حسی- لامسه را بیدار سازد و شیرینی و تازگی واژه‌های دریا را به او بچشاند. درواقع، می‌توان گفت که انفصال از میدان حضور او را به حرکت در آورده است. حس کنجکاوی نوعی خارش و عصبانیت را که دال بر میل و

بی قراری شاعر برای ادراک ژرفاهاست، در او ایجاد می‌کند. بدین‌معنی که میل به ادراک دریا، پایگاه حسی خارش و عصبانیت می‌شود و ریتم زیستانهٔ شاعر را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و نوع حضور حسی- حرکتی برونه‌ای او را نیز تغییر می‌دهد و او را از فشارهٔ حسی- حرکتی به نوعی بسط یا گسترهٔ مکانی انتقال می‌دهد؛ زیرا خارش و عصبانیت با ریتم تند و نوعی از جا کنده شدن سریع همراه است و همین تغیر نوع حضور و آهنگ است که باعث چشیدن دریا که دال بر ادراک آن و درنتیجه نیل به بی‌نهایت می‌شود ـ

> آن‌ها در آبی می‌نگرند؛ اما هرگز یارای به زبان آوردن آن را نخواهند داشت ... فریادی از پشت کرکره‌ها به گوش می‌رسد: گلوی شب و آوای کسی است که لب به سخن نمی‌گشاید، آوای خاموشی است از دوردست‌ها، گپ‌وگفت گنگ سکوت ... و با وجود این، باید که آنجا گوش فرا داد. گوش دادن به این صدای خالی جز زیستن و جز مطابقت بر خویشتن نیست: سکونت در رنگ‌پریدگی خویشتن؛ با میل شدید رنگ‌هایی که طعم شکرین بر جای مانده از برخی واژه‌ها را در دهان به خارش در می‌آورد و برانگیخته می‌کند. بی‌کرانگی بر پلک‌های ما وصله می‌خورد (*همان*: ۱۸).

می بینیم که عملیات حسی ـ دیداری سبب زایش حواس دیگر و سبب تکثیر و گستردگی فضا می‌شود.

این دریای هدف‌گیری‌شده در شعری دیگر توسط شاعر نوشیده می شود. بدین سان، نفس‌ها و اندیشه‌های دریایی که به ازدواج آسمان در آمده است، در اندرون شاعر راه می‌یابند. در پرشدگی شاعر از دریا- آسمان که با تبدیل آرزو به ارضاشدگی او همراه است، نوعی شتاب وجود دارد. یعنی فعالیتی حسی- حرکتی با ضرب‌آهنگی تند که حکایت از حرص شدید شاعر برای استحاله و تولید دریا- آسمان- شاعر و درنتیجه معنادار شدن است، دارد:

> با نفس آن‌ها تنفس می‌کنیم و اندیشه‌شان را در یک جرعه نوش می کنیم... میل ما بی وقفه با آسمان و با دریا تخم‌ریزی می‌کند. نزدیک افق، شتابزده، قابلیت‌های خود را به نمایش می‌گذارد و قبیله‌ای از خدایان و همهٔ انواع فرشتگان را تولید می کند (*همان*: ٢٦).

این آبی مسکوت که با عرضهٔ خود به نگاه شاعر، وی را به آرامی مجذوب خود می‌گرداند، خود صاحب «نگاه پانورامیکی» و اغواگر است و وجه پری دارد و پرواز می‌داند (*همان*: ۳۵) و می‌تواند در موضع منبع قرار گرفته، با او رابطهٔ دو سویه ایجاد کند؛ خود مبدأ می شود و نشانه می‌رود و مقصدش را به تقارن فرا می‌خواند. آواز نابی است که اگر مقصدش آن را می‌شنود،

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

خود نیز صاحب صداست. زائیدهٔ خلأ و فزایندهٔ خلأ است (*همان*: ۳٤). یعنی که از غیبت حضور شاعر در جسم و رهایی او از زندان جسم به وجود می‌آید و از غور شاعر در آن معنای خود را می‌یابد و حامل «آسمان» و «پایگاه روح و اندیشه» می‌شود (*همان*: ۳۵) و این معنای تولیدشدهٔ خود متکثر است و از جنس کرامت و بخشندگی بوده است و معناهای دیگری را از بطن خود می‌زاید: «او از این دنیا و از روز خود به آن‌ها اعطا کرد، به آن‌ها خانه‌هایی برای خیال‌پروری داد، و به آن‌ها دوری و حضور را آموخت» (*همان*: ٤۰) و در هر زایش «خلأیی» دیگر احساس می شود که با تولید معنایی دیگر، طی فرایندی دیگر بایستی آن را آکنده ساخت، با ازدواج با آبی‌ای ناب‌تر و حضوری کامل و بالفعل، دگرگونی و استحاله را تجربه کرد:

> رنگی که زاییدهٔ خلأ و فزایندهٔ خلأ است، به اندازه‌ای که در خدایان بی‌ثبات و شفاف است، در سر انسان نیز. هوایی که تنفسش می کنیم، تصویر خلأ که چهره‌های ما بر روی آن در جنبش هستند، فضایی که از آن عبور می‌کنیم، جز این آبی زمینی و نامرئی نیستند، آن‌چنان نزدیک است که با ما جسم می‌سازد و حرکات و صداهای ما را به تن می‌کند (Maulpoix, 2005: 34).

۵. نتیجه

این مقاله، از طریق بررسی مفهوم پدیدارشناسی حضور و همچنین بررسی نقش گونه‌های حسی مختلف تن- سوژهٔ دارای توانش حسی- ادراکی در ادراک ابژه، در کتاب ***داستانی از آبی*** مولپوآ، بر اساس تئوری نشانه- معناشناسی، شیوه‌های حضوری شاعر در ارتباط با جهان پیرامون را روشن کرده، به مسیر عبور شاعر از برونه به درونه و بالعکس، و در نتیجه به چگونگی تولید معنا توسط وی راه یافته است. درواقع، آنچه این مقاله به آن دست یافت، این است که شاعر با ایجاد فضای تنشی و طرح‌ریزی حضور جسمانه‌ای، حد واسط بین دال و مدلول می‌شود و دنیایی از معناهای بی‌شمار خلق می‌کند. وی دانش برقراری ارتباط با نشانه‌های بیگانه را در پرتو رهایی از اسارت «منِ» خود داراست. ترک خویشتن توسط او و پیوند با غیرخودی به تکثیر و وسعت فضایی و به اشباع‌شدگی از بداعت می‌انجامد و پدیداری و آشکارگی عناصر ناشناس را سبب می‌شود. درواقع، محرک شاعر برای ترک خویشتن، حس تکرار زیستی است. وی در انتظار خروج از این تکرار و زایش معناییِ ناب نشانه‌های غیرخودی را نشانه می‌رود تا درنهایت درنتیجهٔ حس رضایت، به دریافتی کامل نائل آید. از این رو، بین

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

شوشگر و شوش‌پذیر، رابطه ایجاد و چشم‌اندازی ساخته می‌شود که در دنیایی که بر حساسیت جسمانه‌ای استوار است تولید معنا می‌کند، حس زیبایی به شاعر اعطا می‌کند و بدین گونه تعامل میان انسان و دنیا و نفوذپذیری هر دو برای یکدیگر، حضوری خشنودکننده را رقم می‌زند. بدین‌ترتیب، وی از طریق قطع ارتباط با گونه‌های حاضر در میدان عملیاتی حضور و فاصله‌گیری از حال مکانی خود و با حضور در مکانی تخیلی، بنیان‌های تجربه و فعالیت حسی- ادراکی را پایه‌گذاری می‌کند و به دنیای درونه‌ای منتقل می‌شود و به کمک گونه‌های حسی از حالت قبض و فشاره به حالت بسط و گستره انتقال می‌یابد که حاصل این تغییر حالت، تکثیر و گستردگی معناست. به لطف همین گونه‌های حسی است که شاعر رابطه‌ای متکثر را تجربه می‌کند؛ رابطه‌ای که توقف زمان، عشق، نجات از تزلزل و جاودانگی و تکثیر لحظات و تکثیر وجود را سبب می‌شود و این تکثیر جز در سایهٔ رهایی شوشگر حسی از تکرار- زیستی و قطع ارتباط او با جبر زیست‌شناختی ممکن نیست.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Jean-Michel Maulpoix
2. *Une histoire du Bleu*
3. La phénoménologie de la présence
4. intensité
5. extensité
6. Edmund Husserl
7. Martin Heidegger
8. Maurice Merleau-ponty
9. Jean-Paul Sartre
10. Pierre Ouellet
11. Algirdas Julien Greimas
12. *De l'imperfection*
13. Jacques Fontanille
14. Ajustement
15. Ferdinand de Saussure
16. Roland Barthes
17. Georges Mounin
18. Eric Landowski
19. antépredicatif
20. intentionnalité

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

21. Emmanuel Levinas
22. Le corps propre
23. énonciateur
24. actional system
25. présentification de l'absence
26. rétension
27. programmation
28. Françoise Giromini.

۷. منابع

- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹۲). «نظام معنایی مبتنی‌بر «تطبیق» و گذر از نشانه ـ معناشناسی کلاسیک به دورنمای پدیدارشناختی». ***نقد زبان و ادبیات خارجی***. د ٦. ش ۱۰. صص ۱۷۵–۱۹۰.
- ------------- (١٣٩٤). *معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. تهران: سخن.
- ------------- و کامران پاکنژاد راسخی (١٣٩٤). «تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی». ***جامعه‌شناسی ایران***. د ١٦. ش ۱. صص ۱۲۹–١٤٧.
- تیمورپور، سارا و مرتضی بابک‌معین (۱۳۹۵). «رویکرد پدیدارشناختی به مسئلهٔ نشت زبانی در آثار ناتالی ساروت». ***جستارهای زبانی***. د ۷. ش ۳ (پیاپی ۳۱). صص ۳۵–۵۳.
- حسن‌زاده میرعلی، عبدالله و ابراهیم کنعانی (۱۳۹۰). «بررسی الگوی نشانه‌معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین‌پور». ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***. د ۵. ش ۲ (پیاپی ۱۸). صص ۱۱۵–١٣٦.
- شعیری، حمیدرضا (١٣٨٤). «بررسی نقش بنیادی ادراک حسی در تولید معنا». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. ش ٤٥–٤٦. صص ۱۲۹–١٤٦.
- ----------- (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.
- ----------- (١٣٨٦). «رابطهٔ نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌ای تحلیلی از گفتمان ادبی- هنری». ***ادب‌پژوهی***. د ۱. ش ۳. صص ٦١–۸۱.

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

- ------------ و ترانه وفائی (۱۳۸۸). ***راهی به نشانه - معناشناسی سیال: با بررسی موردی «ققنوس» نیما***. تهران: علمی و فرهنگی.
- ------------ (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه - معناشناسی گفتمانی». ***نقد ادبی***. د ۲. ش ۸. صص ۳۳-۵۲.
- ------------ (۱۳۸۸). «مبانی نظری تحلیل گفتمان، رویکرد نشانه – معناشناختی». ***فرهنگستان هنر***. س۳. ش ۱۲. صص ٥٤-۷۲.
- ---------- و بیتا ترابی (۱۳۹۱). «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی». ***زبان‌پژوهی***. د ۳. ش ٦. صص ۲۳-۵۰.
- ------------ و همکاران (۱۳۹۲). «تحلیل نشانه- معناشناختی شعر باران». ***ادب‌پژوهی***. س ۷. ش ۲۵. صص ۵۹-۹۰.
- ------------ (۱۳۹۵). ***نشانه - معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی***. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- شیری، قهرمان و همکاران (۱۳۹٦). «تحلیل کارکرد گفتمانی طنز در باب اول گلستان سعدی؛ رویکرد نشانه‌معناشناسی». ***جستارهای زبانی***. د ۸. ش ۸. صص ۱-۲۸.
- کنعانی، ابراهیم و همکاران (۱۳۹۳). «بررسی کارکردهای نشانه‌معناشناختی نور بر اساس قصه‌ای از مثنوی». ***کهن‌نامهٔ ادب پارسی***. س ۵. ش ۳. صص ۱۲۱ -۱٤۸.
- ------------ (۱۳۹٦). «از نظام جسمانه‌ای تا تعامل تطبیقی؛ نشانه‌شناسی تجربه در "یک عاشقانهٔ آرام" نادر ابراهیمی» . *روایت‌شناسی*. د ۱. ش ۲. صص ۱۰۵-۱۲۷.
- Babak-Moin, M. (2014). "Apport des perspectives phénoménologiques à la lecture des discours publicitaires". *Etudes de langue et littérature françaises*. Université Chahid Chamran d'Ahvaz. 5/n 2, Pp 25-36.
- Barthes, R. (1964). *Le Degré zéro de l'écriture, Élém.* de sémiologie. Paris: Seuil.
- Diandué, B-K-P. (2013). *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*. Paris: Publibook.
- Fontanille, J. (1999). *Modes du sensible et syntaxe figurative*. Limoge: Pulim.
- ---------------. (1999). *Sémiotique et littérature : Essais de méthode*. Paris: PUF.

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

- Giromini, F. (2003). P*sychomotricité: Les concepts fondamentaux: Eléments théoriques.* Paris: Université Pierre et Marie Curie.
- Greimas, A-J. (1987). *De l'imperfection*. Perrigueux: Pierre Fanlac.
- ------------- & J. Fontanille (1991). *Sémiotique des passions*. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Hachette.
- Husserl, E. (1950). *Idées directrices pour une phénoménologie*. Paris: Gallimard.
- Levinas, E. (2006). *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Vrin.
- Maulpoix, J-M. (2005). *Une histoire de bleu*. Paris: Gallimard.
- Mounin, G. (1970). *Introd. à la sémiologie*. Paris: Minuit.
- Ouellet, P. (1992). "Signification et sensation". *Nouveaux actes sémiotiques.* n° 20. Limoges: Pulim.
- Saussure, F. (1916). *Cours de linguistique générale*. Paris: *Payot* & *Rivages*.

References:

- Babak Moin, M. & K. Paknejad Raseki (2014). “An analysis with a systematic approach to social semiotics in the framework of Eric Landowski's four semiotic systems”. *Djame’e shenasie Iran.* 16/ 1. Pp. 129-147. [In Persian].
- --------------------- (2013). “The semiotic system based on adjustment ; the passage from classical semiotics toward the semiotics with phenomenological perspective” *Naghde zaban va adabiate kharedji*. 6/ 10. Pp. 175-190. [In Persian].
- --------------------- (2014). *Meaning as a Live Experience: the Passage from Classical Semiotics to Semiotics with a Phenomenological Perspective*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Barthes, R. (1964). *The Zero Degree of Writing*. Elem. of Semiology. Paris:Seuil.
- Diandué, B-K-P. (2013). *Réflexions Géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*. Paris: Publibook. [In French]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

- Fontanille, J. (1999). *Semiotics and Literature: Method tests*. Paris: PUF. [In French]
- ------------- (1999). *Sensitive Modes and Figurative Syntax*. Limoge: Pulim. [In French].
- Giromini, F. (2003). *Psychomotricity: The Fundamental Concepts: Theoretical Elements*. Paris: Pierre and Marie Curie University. [In French]
- Greimas, A-J. (1987). *Imperfection.* Perrigueux: Pierre Fanlac. [In French]
- ---------------- & J. Fontanille (1991). *Semiotics of the Passions.* From States of Things to Status of Mind. Paris: Hachette. [In French]
- Hassanzadeh Mir Ali, A. & I. Kanaani (2011), "A Study of the Pattern of Discourse Semantics in Qaisar Aminpour Poetry". *Pajhouheshaye Adabe erfani* (Gohar Gouya). 5/2 (18). Pp. 115-136. [In Persian].
- Husserl, E. (1950). *Guiding Ideas for a Phenomenology*. Paris: Gallimard. [In French]
- Kanaani, I. et. al., (2017). "From the physical system to adaptive interaction; Semiotics of experience in "A quiet romantic" by Nader Ebrahimi. *Ravayat shenasi*. 1/ 2. Pp. 105-127. [In Persian]
- Kanaani, I. et. al., (2014). "Examination of the semiotic effects of light on the basis of a story from Masnavi". *Kohannameye adabe parsi.* 5/ 3. Pp. 121-148. [In Persian].
- Levinas, E. (2006). *Discovering Existence with Husserl and Heidegger*. Paris: Vrin.
- Maulpoix, JM. (2005). *A story of blue.* Paris: Gallimard. [In French]
- Mounin, G. (1970). *Introduction to semiology*. Paris: Minuit. [In French]
- Ouellet, P. (1992). "Meaning and sensation". *New semiotic acts*. No. 20. Limoges: Pulim. [In French]
- Saussure, F. (1916). *Course in General Linguistics*. Paris: Payot & Rivages. [In French]
- Shairi, H. R. & B. Torabi (1391). "Review the conditions of production and reception of meaning in discourse communication". *Zaban Pajhouhi.* 3. Pp. 23-50. [In Persian]

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]

- -------------- & T. Vafai (2009). *A path to fluid semiotic: the cqse study of Phoenix by Nima*. Tehran:Elmi-Farhangi. [In Persian]
- -------------- (2004). "The study of the fundamental role of sensory perception in the production of meaning". *Pajhouheshnameye Olume Ensani*. No. 45-46. Pp. 129-146. [In Persian]
- -------------- (2006). *Semiotic Discourse Analysis*. Tehran: SAMT. [In Persian].
- -------------- (2009). "From structural semiotics to discourse semiotics". *Naghde adabi*. 2/ 8. Pp. 33-52. [In Persian]
- -------------- (2009). "The theoretical foundations of discourse analysis, a semiotic approach". *Farhangestane Honar*. 3/ 12. Pp. 54-72. [In Persian].
- -------------- (2016). *Semiotics of Literature: The Theory and Method of Analyzing Literary Discourse.* Tehran: Tarbiat Modares University. [In Persian].
- -------------- et. al., (2013). "Semiotic analysis of rain poetry". *Adab Pajhouhi.* 7/ 25. Pp. 59-90. [In Persian]
- -------------- (2007). "The relationship between semiotics and phenomenology with an analytical sample of literary-artistic discourse". *Adab pajhouhi*. 1/ 3. Pp. 61-81. [In Persian]
- Shiri, Gh., et. al., (2017). "Discourse functional analysis of comic in the first part of Sa'di's Golestan; a semiotic approach ". *Language Related Research.* 8/ 8. Pp. 1-28. [In Persian].
- Teimourpour, S. & M. Babakmoin (2015). "A phenomenological approach to the problem of language leakage in the works of Natalie Saraute". *Language Related Research* . 7/ 3 (31). Pp. 35-53. [In Persian] .

[DOR: 20.1001.1.23223081.1397.9.4.8.9]