تقابل «من» و «دیگران» در شعر «منظومه به شهریار» نیما یوشیج

اکرم آیتی*

استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

دریافت: ۹۲/٦/۲٤ پذیرش: ۹۲/۱۰/۲۱

دوماهنامهٔ جستارهای زبانی
د٦، ش۱ (پیاپی ۲۲)، فروردین و اردیبهشت ۱۳۹٤، صص۲۱-۳۹

چکیده

نقد نشانه- معناشناسی گفتمانی در بررسی متون ادبی و تجزیه و تحلیل آن‌ها، به‌عنوان روشی جدید مطرح می‌شود که می‌تواند راهگشای نگرش نویی از تحلیل معنایی این متون باشد. در این رویکرد، تولید معنا مستقیماً با شرایط حسی- ادراکی پیوند می‌خورد. در این شرایط، نه‌تنها معنا در گرو برنامه‌ای منطقی و هدفمند نیست، بلکه به واسطهٔ حضور عامل حسی- ادراکی که نشانه را در سراسر گفتمان پدیداری می‌کند، پیوسته، سیال، چندبعدی و در حال تکثیر و زایش است. پژوهش حاضر در نظر دارد ضمن بررسی فرآیند گفتمانی در سه بعد عاطفی، حسی- ادراکی و زیبایی‌شناختی در شعر نیما و ارائهٔ دیدگاه نشانه- معناشناختی، به‌عنوان روشی نو جهت بررسی متون، چگونگی تولید جریان سیال معنا را در اشعار نیما بررسی کند. این بررسی همچنین چگونگی مواجههٔ شاعر با پدیده‌های دنیای پیرامون خود و نگاه و رویکرد متفاوت او را مشخص خواهد کرد. بررسی نظام گفتمانی در شعر بلند نیما براساس دیدگاه نشانه- معناشناسی نه‌تنها موجد خوانشی جدید از شعر نو نیمایی خواهد بود، بلکه بیانگر چگونگی شکل‌گیری جریان سیال و پویای معنا و نیز بعد زیبایی‌شناختی در این شعر است.

واژگان کلیدی: نشانه- معناشناسی گفتمان، «منظومه به شهریارِ» نیما، بُعد حسی- ادراکی، بعد عاطفی، بعد زیبایی‌شناختی.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: Email: akram_ayati@yahoo.com

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

۱. مقدمه

از زمانی‌که زبان به‌عنوان نظامی از نشانه‌ها معرفی شد، مطالعهٔ نشانه و ارتباط آن با معنا نیز اهمیت دوچندان یافت. بررسی نشانه در گذر از رویکرد ساختارگرایی سوسوری و سپس نظام گفتمان روایی گرمسی (۱۹۶۰- ۱۹۷۰م.) وارد حوزهٔ جدیدی شد که «نشانه- معناشناسی گفتمانی» نامیده می‌شود.

نقد نشانه- معناشناسی گفتمانی در بررسی متون ادبی و تجزیه و تحلیل آن‌ها، به‌عنوان روشی جدید مطرح می‌شود که می‌تواند راهگشای نگرش نویی از تحلیل معنایی این متون باشد. این دیدگاه که در دههٔ هشتاد و نود در اروپا بسیار پیشرفت کرد و مورد توجه زبان‌شناسان و نشانه‌شناسان قرار گرفت، با پذیرش حضور عاملی به نام «گفته‌پرداز» در نظام گفتمانی، مطالعات زبانی را دگرگون ساخته و از فرم ساختگرایی و مکانیکی صرف خارج نمود. از زمانی‌که وجود و حضور یک کنشگر گفتمانی، به‌عنوان مسئول گفته‌پردازی و نیز عهده‌دار موضع‌گیری گفتمانی مطرح می‌شود، ما با جریانی نو در نشانه‌شناسی مواجهیم، زیرا در این وضعیت، تولید معنا مستقیماً با شرایط حسی- ادراکی پیوند می‌خورد. علم نشانه- معناشناسی پیشرفت بسیاری در حوزهٔ نقد ادبی در اروپا و به‌خصوص در فرانسه داشته و ابعاد جدید ادراکی، عاطفی، زیبایی‌شناختی، دیداری و غیره به خود گرفته است.

در حوزهٔ ادبیات، شاید بتوان شعر را نمونهٔ واضحی از تولید گفتمانی دانست که در آن شاعر نه‌تنها با سیر در لایه‌های گوناگون زبان در آن دخل و تصرف می‌کند، بلکه فردیت و نگاه ویژهٔ خود را بر زبان غالب می‌گرداند و موفق می‌شود از درون زبان گونه‌ای خاص را بیرون کشد؛ یعنی موفق به تولید جریانی جدید، نوع جدیدی از بیان و معنا و یا بازپردازی جدیدی از زبان شود.

پژوهش حاضر در نظر دارد ضمن بررسی فرآیند گفتمانی در سه بعد عاطفی، حسی- ادراکی و زیبایی‌شناختی در شعر «منظومه به شهریار» با کاربست دیدگاه نشانه- معناشناختی گفتمانی، چگونگی تولید جریان سیال معنا را در شعر نیما بررسی کند. پرسش‌های کلیدی که این مقاله سعی دارد به آن‌ها پاسخ دهد از این قرار هستند:

۱. چگونه فرآیند گفتمانی در سه بعد مورد نظر در این شعر شکل می‌گیرند و چگونه براساس آن، سیالیت معنا تضمین و هدایت می‌شود؟

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

۲. مواجههٔ حسی- ادراکی و عاطفی شاعر با دنیای پیرامون خود چگونه در شعر تجلی می‌یابد؟

۳. درنهایت، شعر ذکرشده چه کارکردهای زیبایی‌شناختی دارد؟

به نظر می‌رسد بررسی نظام گفتمانی در این شعر نیما براساس دیدگاه نشانه- معناشناسی نه‌تنها موجد خوانشی جدید از شعر نو نیمایی خواهد بود، بلکه بیانگر چگونگی شکل‌گیری جریان سیال و پویای معنا و نیز نشانگر بعد زیبایی‌شناختی در این شعر می‌باشد.

۲. روش تحقیق

در دیدگاه نشانه- معناشناسی، نه‌تنها نشانه وارد نظامی فرآیندی می‌شود، بلکه رابطهٔ میان واحدهای نشانه‌ای نیز درجه‌ای و سیال می‌گردد. در واقع، این دیدگاه با رجوع به سرچشمه‌های ادراک حسی در تولید معنا، به نوعی هستی‌شناسی در تولیدات زبانی قائل بوده و نگاهی پدیدارشناختی به فرآیند تولید معنا به همراه دارد. رویکرد پدیدارشناختی و بررسی نقش جریانات ادراک حسی به‌عنوان مایه‌های آغازین تولید معنا از آنجا نشأت می‌گیرد که بر اساس آنچه گرمس در کتاب *در باب نقصان معنا* (1987) جریان «گریز از واقعیت» می‌خواند، همیشه در مواجهه با چیزی، معنای واقعی آن پنهان مانده و معنای «انحرافی» آن بروز می‌نماید؛ یعنی در ارتباط با نشانه، به دلیل عدم امکان دسترسی به باطن و یا وجود اصلی نشانه، جز صورتی از آن قابل دریافت نیست. بنابراین رابطهٔ دال و مدلولی پاسخگوی تولیدات معنایی نخواهد بود (نک. شعیری، ١٣٨٤: ١٩٠). این نقصان معنا با مراجعه به علم پدیدارشناسی جبران می‌شود که به معنی مطالعهٔ معنا در ارتباط تنگاتنگ آن با دنیای ادراک حسی جهت دستیابی به معنای واقعی و زنده است. نشانه- معناشناسی گفتمانی با تکیه بر سیالیت نشانه- معنا در ابعاد حسی- ادراکی، شناختی، عاطفی و زیبایی‌شناختی قابل بررسی می‌باشد.

۳. پیشینهٔ تحقیق

دیدگاه نشانه- معناشناسی گفتمانی، مبحث جدیدی در علم نشانه- معناشناسی است که طی چند سال اخیر توسط زبان‌شناسان و نشانه‌شناسانی همچون گرمس، فونتنی، کورتز و...

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

بسیار مورد توجه قرار گرفته است. بی‌شک، مطالعات گرمس در دورهٔ دوم سیر اندیشه‌هایش عبور از نشانه‌شناسی ساختگرا و پایه‌گذاری نشانه- معناشناسی گفتمانی است. آنچه مطالعات زبانی را دگرگون کرده و از فرم مکانیکی صرف خارج کرد، حضور عاملی به نام «گفته‌پرداز» بود که برای اولین‌بار توسط بنویست در *مسائل زبان‌شناسی عمومی* (1966) مطرح شده بود. پس از آن، شاگردان گرمس در دهه‌های هشتاد و نود کار او را ادامه داده و با تکیه بر حضور گفتمانی، حوزه‌های جدیدی را در علم نشانه- معناشناسی کشف و مطالعه کردند. ژاک فونتنی و کلود زیلبربرگ پایه‌های فرآیند تنشی گفتمان را طرح‌ریزی کردند (1998)، ژان- ماری فلوش پس از ژاک فونتنی، گفتمان دیداری را مطرح کرد (1995)، ان هنولت نیز به دنبال گرمس و ژاک فونتنی(1991)، بعد عاطفی گفتمان را بررسی کرده است (1994). در حوزهٔ مطالعات اجتماعی نیز، اریک لاندوفسکی از جمله نشانه- معناشناسانی است که بعد حسی- ادراکی گفتمان را با تکیه بر نظریهٔ تعامل و با دورنمای پدیدارشناسی بررسی می‌کند. او در کتاب *احساس‌های بی‌نام* به‌خوبی گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک و روایی به نشانه- معناشناسی را شرح می‌دهد. در ایران، حمیدرضا شعیری، پیشرو و فعال در این زمینه بوده و دو کتاب و چند مقاله در معرفی نظریهٔ نشانه- معناشناسی گفتمانی و ابعاد مختلف آن نگاشته است که *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناسی گفتمان* (۱۳۸۱) و *راهی به سوی نشانه- معناشناسی سیال* (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸) از آن جمله‌اند. کتاب اول به بررسی پایه‌ای نظریهٔ نشانه- معناشناسی گفتمانی پرداخته و کتاب دوم، این نظریه را بر شعر «ققنوس» نیما بررسی کرده است.

همچنین مقالهٔ «تحلیل نشانه- معناشناختی شعر آرش کمانگیر و عقاب؛ تحول کارکرد تقابلی زبان به فرآیند تنشی»، به قلم فریده داودی، *جستارهای زبانی*، دورهٔ ٤ (پیاپی ۱۳)، بهار ۱۳۹۲ و «بازسازی معناهای عاطفی در فرآیند ارزشی گفتمان در داستان نبرد رستم و سهراب؛ رویکرد نشانه- معناشناسی» از اعظم برامکی و غلامعلی فلاح (مقالات آمادهٔ انتشار. انتشار آنلاین از تاریخ ۱ مهر ۱۳۹۲) بر پایهٔ همین نظریه می‌باشد.

دربارهٔ نیما و شعر نو نیز مطالعات فراوانی با اتخاذ روش‌های نقد موضوعی، روان‌شناختی، جامعه‌شناسی، ساختگرایی و روایی و نیز نشانه‌شناسی ساختگرا انجام گرفته است: فلکی، ۱۳۷۳؛ حمیدیان، ۱۳۸۱؛ پارسی‌نژاد، ۱۳۸۸؛ خالقی، ۱۳۷۹. اما فراتر از

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

پژوهش‌های ذکرشده، از این دیدگاه نـو در تحلیـل شـعر فارسـی و بـه‌خصـوص شـعر نیمـا تحقیقی انجام نگرفته است که پـژوهش حاضـر در جهـت معرفـی ایـن دیـدگاه و ارائـهٔ نمونـهٔ کاربردی است.

۴. نگاهی به شعر «منظومه به شهریار»

نیما شعر «منظومه به شهریار» را در سال ١٣٣٦ش به نام شهریار و برای تقدیم به او سرود. داستان به زبان اول شخص بوده و گویی روایت «من» نیمایی است که به سوی شهر دلاویزان، آرمان‌شهر نیمایی و در پی رسیدن به یار روانه شده و مراحل کمال را طی می‌نماید، هرچند در این سفر دور و دراز و پر از رنج و مشقت، از گزند جماعت کج‌اندیشان در امان نیست. در ابتدای راه ابرها، بادها و طوفان‌ها تمام تلاش و توان خود را به کار می‌برند تا جلوی رفتنش به سوی شهر دلاویزان را بگیرند و با مانع‌های سخت‌گذری که بر سر راه سفرش پدید می‌آورند، او را از رفتن بازدارند و مسیرش را به بن‌بست منتهی کنند یا گمراهش کنند و به بیراهه‌اش بیندازند، ولی شاعر از رفتن باز نمی‌ماند و نومید و گمراه نمی‌شود و با هم پا شدن با «بیابان‌درنوردان» و «سحرخیزان» به راهش به سوی شهر دلاویزان ادامه می‌دهد تا به «خلوت گوشهٔ جانان» راه بیابد. او تمام ناهمواری‌های راه را بر خود هموار می‌کند و غبار کدورت‌های پنهان راه را از خاطر می‌زداید و با پذیرش این موضوع که برای دیدن جانان باید رنج‌های راه را تحمل کرد و راه‌های نارفته را پیمود و سر از «باد بروت خودپسندی» خالی کرد و خود را مانند «گوی غلتان» یا همچون «خس» نرم و سبکبار به دست رویدادها سپرد و در مسیر پیش‌آمدها پیش رفت، به خودش قوت قلب می‌دهد و راهش را تا پایان پی می‌گیرد. سرانجام راه دشوار به سوی شهر دلاویزان با موفقیت به انتها رسیده و روز دلکش دیدار نزدیک می‌شود و در یک صبح بهاری راوی به سعادت دیدار شهریار شهر یاران نایل می‌شود؛ ولی افسوس که برخلاف تصورش، شهریار شادان و سرخوش نیست، بلکه او هم مانند شاعر، اندوهگین و حسرت‌زده و ناکام به نظر می‌رسد و چون او از دیدار شهریار در این حالت اندوه و افسوس سرخورده می‌شود، برمی‌خیزد که از راهی که آمده بازگردد، ولی در این هنگام شهریار به سخن درمی‌آید و با ندایی دردناک که از دلش برمی‌کشد، از نیما می‌خواهد که کنارش بماند و ترکش نکند. اما، منِ

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

شاعر غرق در زندگی حسرت‌بار و پرغم خود بوده و به این می‌اندیشد که چگونه غم تا تمام رگ‌های جسم و روح او نفوذ کرده است.

۵. فرآیند حسی- ادراکی[۱] گفتمان

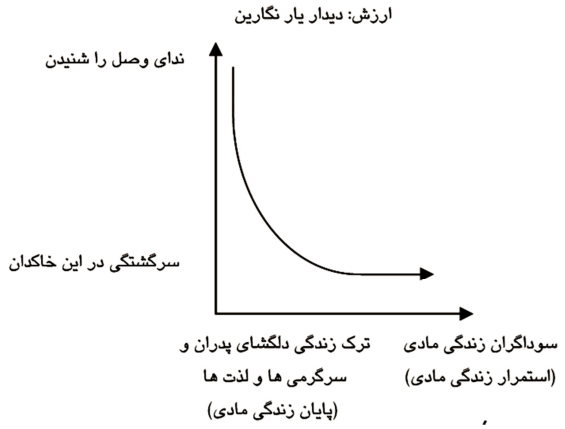
«منظومه به شهریار» داستانِ هجرتِ سخن‌پرداز به سمت شهر «دلاویزان» به‌عنوان مکانی ارزشی[۲] است و شاعر با بیان تجربهٔ خود از درد و رنج گذر در این مسیر و نیز توصیف این شهر آرمانی و ملاقات با «دلاویز»، نه‌تنها فرآیند شکل‌گیری تقابل سوژه با «دیگران» و نیز با «مکان ارزشی» را شرح داده، بلکه فرآیند زیبایی‌شناختی ایجاد شده در این مسیر را نیز نمایان می‌کند. ساختار روایی در ابتدای شعر ما را با فاعل حالتی «دل ویران» آشنا می‌سازد که از مبدأ «ویرانه‌خانه» به سمت شهر دلاویزان روانه می‌گردد: *با دل ویران از این ویرانه‌خانه به سوی شهر دلاویزان شدم روانه* (یوشیج، ۱۳٦٤: ۳۱۰). در واقع، حرکت در این گفتمان، برنامه‌مدار نبوده و مبتنی با «حس» است؛ موتور اصلی حرکت، یک شَوَش یا حالت «دل ویران» است و نظام غالب بر گفتمان این شعر از نوع شَوَشی[۳] می‌باشد و این شوَش مبنای کنش و ایجاد فضای تنشی[٤] در شعر می‌گردد. سوژهٔ کنشگر[٥] در شعر «منظومه به شهریار»، در مسیر شهر دلاویزان، به‌عنوان شیء ارزشی، در نظام همنشینی با «بیابان‌درنوردان و سحرخیزان»، «آهنگ‌پردازان خرّم بادهای دور و نزدیک»، «کسانی‌که شعف از دلگشای آهنگشان خیزد» و نیز «کسان [...] دل‌سرد و نهادمرده» قرار می‌گیرد تا از این طریق راه جوید. اما این نظام همنشینی است که به‌نوعی مؤلفهٔ «من» را برجسته کرده و اساس یک رابطهٔ تقابلی را در گفتمان پی‌ریزی می‌نماید، زیرا درواقع، جریان معنا در این گفتمان از ابتدا براساس رابطهٔ تقابلی «من» و «کسان دیگر» شکل می‌گیرد. این تقابل، نتیجهٔ جدایی و حرکت منحصربه‌فرد عامل گفتمانی می‌باشد که از جریان «دیگران» جدا گشته و نشانه‌ای خاص می‌گردد، زیرا ارزشی متفاوت را جست‌وجو می‌کند. این تقابل نیز خود به‌نوعی ایجاد ارزش‌های متضاد می‌کند. گفته‌پرداز نه‌تنها این «دیگران» را از خود جدا می‌بیند، بلکه آن‌ها را به‌عنوان ضد کنشگران[٦] معرفی می‌کند:

همچنین از بهر آن‌که جویم از هرکس نشان راه/ با کسان محشور گشتم که دل‌سرد و نهاد

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

مردهٔ آنان/ آدمی را همچو یخ بر جایگاهش بسته می‌دارد/ و سخن‌های کج و نادلنشین آن جماعت/ (حاصل از خودخواهی و حمق و نادانی)/ می‌گدازد دل، امید زندگی را خسته می‌دارد (همان: ٣١١).

توصیف مراحل حرکت در این سیر، با تکیه بر تقابلِ «من» و «دیگران»، این دو گونهٔ هویتی متفاوت را به‌طور چشمگیری برجسته می‌نماید و بدین شکل دو فرآیند تنشی را شکل می‌دهد. درواقع، در رابطهٔ نوسانی ناهمسو، هرچه کنشگر از خوشی‌ها و سرگرمی‌ها و لذت‌ها گذر می‌کند و از گسترهٔ مادی فاصله می‌گیرد، به نوای وصل نزدیک‌تر گشته و به ارزش دیدار یار نائل می‌گردد: *که نوای وصل را بودند، هر لحظه به دل خوانا* (همان: ٣١٣) و این حرکت حماسی در مقابل عمل «دیگران»، «مرد و زن، سوداگران سرزمین‌های مجاور» قرار می‌گیرد که «یکسره بیگانه زین سودا» بوده و «همچنین ارواح نامقبول مطرودان» که به واسطهٔ حرکت در گسترهٔ مادی «در این خاکدان سرگشته بودند» و تنزل مقام پیدا کرده‌اند:



در فرآیند روایی گفتمان، سه مکان گذرایی، به‌عنوان مراحل طی طریق کنشگر در وصال به گونهٔ ارزشی به‌طور مشخص بیان شده است. اولین مکان گذرایی، «درّه‌های پر سموم هیبت ماران، جایگاهانی که بنیاد زمین از خوف می‌لرزید» (همان: ٣١٥) می‌باشد. مکان گذرایی بعدی، «صفاپرداز صحن درّه‌های جویباران» همچون بهشت عدن است. پس از آن، «گلزاران

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

خشک از بادهای گرم»، سومین مکان گذر است که *کنایت بود/ لحظه‌ای را پر ز ویرانی/ که ز پی دارد/ سست‌عنصر عمر انسانی* (همان: ۳۱٦). این سه شاخص مکانی، خود، در گفتمان هویت، عامل کلامی یافته و فعال و تأثیرگذار می‌شود به‌نحوی که در فعالیتی تعاملی با گفته‌پرداز، فرآیندی حسی- ادراکی می‌سازد که حرکت عامل گفتمانی را جهت می‌دهد. هریک از این مکان‌ها با ایجاد حسی متفاوت از نوع دیداری، شنیداری و یا لامسه و در تضاد با غایت گفته‌پرداز، حرکت را در او تحریک می‌نماید و با وجود این‌که *هر چه در آنجا پی این بود/ که بدارد زندگی را بیشتر سنگین* (همان: ۳۱۵)، گذر او را از «همهٔ این ناروا و ناهنجارها» تسریع می‌بخشد.

و در نهایت، وصال فرا می‌رسد. خصوصیت این واقعه، لحظه‌ای مبهم گویی خارج از حدود زمان و مکان است، در مکانی ناآشنا و در زمان بی‌زمانی: *به سوی راهی رسیدم که به عمر خود نه آن را هیچگه پیموده بودم/ آن زمان که نز شب، نز صبح روشن رونشانی بود و همهٔ کارآوران این جهان را کار اندر کارگاهان نهانی بود* (همان: ۳۱۳). بی‌زمانی در وصال نه‌تنها به مشخص نبودن زمان وقوع آن اشاره دارد، بلکه طول مدت آن را نیز شامل می‌شود، زیرا از طرفی گفته‌پرداز آن را به اندازهٔ یک «دم شیرین» و در جایی دیگر، «دقیقه‌های خاموش» می‌داند، اما از نظر زبانی این دم، مستمر و طولانی می‌گردد و فضای لازم جهت توصیف آن، توصیف دیگرانِ جدامانده از این لحظه و نیز توصیه به رفیقان را برای شاعر فراهم می‌آورد. از نظر مکانی نیز، تکرار واژه‌هایی با بار معنایی مربوط به ناکجاآباد، محل وقوع دیدار یار را نامشخص باقی می‌گذارد: نغمه‌پردازی از پی بادهای دور و نزدیک به او مژده می‌دهند که *گوش باش آن را که از پنهان این ره می‌سراید* و او یار را در *جایگاهانی/ (نه زمین، نه آسمان) آنجا/ که زمینش از طرب می‌کرد قامت، راست/ و آسمانش، از پی عزّت/ بوسه‌ها می‌داد بر پا* (همان: ۳۱٦) می‌یابد. این شکستگی در زمان و مکان و نیز در وضعیت معمول، فرآیند زیبایی‌شناختی را رقم می‌زند که درواقع با گونه‌های حسی- ادراکی همراه می‌باشد، زیرا این وصال با شنیدار آهنگ، دیدار نهان‌کاران قرمزپوش و احساس بوسه‌ها همراه است.

از این منظر، گفتمان نیما محل بروز فرآیند حسی- ادراکی شَوَشگر نیز می‌باشد. گفته‌پرداز با تصویرسازی لحظه و وضعیت وصال، فضای تنشی را توصیف می‌کند که حاصل حس نوستالژی شاعر بوده و بر نوعی فرآیند «حاضرسازی غایب»[۷] تکیه دارد. در

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

واقع، از طرفی این فضای تنشی دارای عمق بوده و شوشگر با یادآوری خاطرات خود، لحظهٔ وصال را دوباره‌سازی کرده و ترسیم می‌کند و حتی حس دلتنگی خود را ابراز می‌نماید: *من هنوز از یاد آن مخمور می‌مانم/ همچو ناخورده‌شرابی که شراب تلخ او را مست گرداند* (همان: ٣١٧)؛ *آری، آن دم لحظهٔ شیرین دور عمر پر از حسرت من بود* (همان) و یا در جایی دیگر، گفته‌پرداز با تأکید بر شدت تنش در این فضا یادآوری می‌کند: *از چپ و از راست/ این ندا در هر طرف پیچید و برخاست/ آن‌چنان‌که گویی اکنون نیز می‌خیزد/ و گذشت روزگاران زان نکاهیدست حدّت* (همان).

و بدین‌ترتیب، آن لحظهٔ وصال به‌عنوان حقیقتی غایب از دورترین عمق فضای تنشی، در اینجا و اکنونِ شوشگر به شکل پیش‌تنیدگی[٨] حاضر شده و جریانی حسی را می‌سازد که زمان حال کنشگر را پر می‌کند. این حضورِ واحد از سیالیت بالایی برخوردار بوده و تمام فضای تنشی را پر می‌کند: *شهر جانان را در آن منظر/ شد سواد دلربا بر من/ همچو گیسوان به‌هرسورفته جلوه‌گر/ [...] خانه‌هایش مشتی از رنگ شرار اندر جدار سرد خاکستر/ چون کواکب در خط پیچان و غلتان مجره!/ [...] مقدمم را دیدم اندر پیش دروازه‌نگهداران به دروازه/ (که همهٔ سقف مقرنس می‌درخشیدش)/ بر زمین می‌ریختند از دست/ رشته‌های قفل در زنجیر* (همان).

شدت ضرب‌آهنگ[٩] ابتدایی جریان حسی- ادراکی در فضای تنشی، ابعاد مختلف شهر جانان را در طول و عرض و عمق به نمایش می‌گذارد، اما این نشانه، ثابت نبوده و متغیر است و سیالیت آن، ما را با حضوری نو مواجه می‌کند که تمام فضای تنشی را از آنِ خود می‌کند، حضوری که در آن شوشگر حسی- ادراکی آنچه را جست‌وجو می‌کرده است، به‌طور کامل دریافت کرده و خود را در تحقق کامل آن می‌یابد: *نوبت دیدار آمد شهریار شهریاران را/ با یکی چوپان/ از شکفته‌دودمان روستایان* (همان: ٣١٨). ساختار شعر نیز که با ایجاد فاصلهٔ معنایی و تکیه بر تضاد میان شهریارِ شهریاران و چوپانی از روستاییان، به واسطهٔ جدا افتادن واژهٔ «چوپان» در یک بیت مجزا و نیز کوتاهی بیت دوم در مقابل بلندی بیت اول، این گونهٔ حضور را پررنگ‌تر می‌کند. شاعر به‌عنوان شوشگرِ حسی- ادراکی در این فضا، از میان انواع حضور نشانه- معناشناختی که می‌تواند در طول گفتمان داشته باشد، حضوری کامل و بالفعل[١٠] دارد و این تنها نوع حضوری است که لذت زیبایی‌شناختی را دربردارد و به

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

واسطهٔ آن، دریافت آنچه نشانه‌گیری شده، در حد کمال صورت می‌پذیرد و شوشگر خود را در تحقق ارزش مورد جست‌وجو می‌یابد: *من به شهری کارزوییم بود و گویی در دل رویا/ در رسیده بودم آن لحظه* (همان: ۳۱۷). این تحقق آرزو آن‌چنان شوشگر را دربرگرفته و او را از نظر حسی- ادراکی تحت تأثیر قرار می‌دهد که با تأکید بر تفاوت جایگاه خود و شهریار شهریاران با ناباوری از حقیقت وقوع آن می‌پرسد: *آه! آیا زادگان و پرورش‌یابیدگان در زندگی‌های شبانی آن‌چنان ناچیز/ (که به همپای گله‌شان زندگانی می‌گذشته‌ست/ و فقط این‌شان هنر بوده که تیری از کمانی بر هدف نیکو گشایند)/ روزی این‌سان نُزلشان خواهند دادن؟* (همان: ۳۱۸) و با استفاده از صنعت رجوع با عبارات «راست است آیا»، راستی و درستی این وصال را می‌آزماید و نتیجهٔ این حضور بالفعل کامل، لذتی است که عامل گفتمانی به‌طور تمام و کمال درک می‌کند: *در همان‌دم که معلق بر سر ما بید مجنون را/ قبّه‌ها می‌بست در پیرایه‌بندی زمرّدرنگ/ و در آن بنیان دوداندود/ چتر طاووسان و اشباح دگرسان را گذاری بود/ بود پنداری که با من کاین جهان را داده بودند،/ اندر آن هرچیز بر وفق مرادم داشت گردش* (همان: ۳۲۰).

۶. فرآیند عاطفی گفتمان

مطالعات فونتنی نشان می‌دهد که گونه‌های عاطفی در گفتمان، نظام‌مند بوده و به‌صورت فرآیندی عمل می‌کنند (Fontanille, 1999: 67- 78). بررسی بُعد عاطفی گفتمان شعر «پی دارو چوپان» را می‌توان براساس کلیدواژهٔ «غم» که در ابتدای شعر نیز با اصطلاح «دل ویرانه» معرفی شده است، پایه‌ریزی کرد. تنش ابتدایی با فعل مؤثر «خواستن» برای ترک «ویرانه‌خانه» و دیدار یار با فشارهٔ عاطفی بالایی شکل می‌گیرد، اما این فشارهٔ بالا با حرکت به بیرون، «به سوی شهر دلاویزان» آزاد می‌شود و با پخش شدن در یک گسترهٔ بسیار زیاد و نیز با عمق بالا، این فشارهٔ عاطفی «غم» به‌مرور، به حداقل می‌رسد. در واقع، از ابتدای حرکت، میدان حضور فاعل بسیار گسترده و شامل دره‌ها، کوه‌ها، راه‌ها، گلزاران، آسمان‌ها، زمین و... و درنهایت، شهر دلاویزان و در کنار یار بوده و بسیار عمیق می‌باشد. این عمق زیاد باعث می‌شود که سوژه از خود جدا شده و به‌عنوان مرکز هدف‌گیری، تمام دیگرانی را که در این میدانِ حضور ظاهر می‌شوند، نشانه گیرد (ابرهای تیره، بادها، بیابان‌درنوردان، سحرخیزان،

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

آهنگ‌پردازان، کسان دل‌مرده، راه کارآوران این جهان، مرد و زن سوداگر، ارواح نامقبول مطرودان، نهان‌کاران قرمزپوش... و درنهایت، یار دلنواز). آن‌چنان فضای میدان حضور، گسترده و عمیق می‌گردد که هر چیزی در این فضا قابل هدف‌گیری از طرف سوژه می‌شود و سوژه، خود را به‌عنوان مرکز اصلی این میدان به تثبیت می‌رساند و این تثبیت، رهایی از فشارهٔ «غم» را به همراه دارد. با این وجود، هربار که این گستردگی و عمق توسط عاملی غیر از سوژه تهدید می‌شود، فشارهٔ عاطفی «نگرانی» و «کینه» ظاهر می‌گردد. همین گونهٔ عاطفی است که سوژه را بر این وا می‌دارد تا از بادها و ابرهای تیره و نیز از سِحر مادر مدد بخواهد، هرچند سوژه سعی در مهار این نگرانی را دارد: *پس چو امواجی که از ساحل گریزانند و هم بر سوی ساحل بازمی‌آیند/ یا قطار دلربای روشنان در یک شب غمناک/ کز بر این لاجورد اندوده حیرانند،/ راه خود بگرفتم اندر پیش* (همان: ٣١٢). با رسیدن به شهر دلاویزان، گونهٔ حسی- دیداری، میدان حضور سوژه را با هدف‌گیری تمام خصوصیات ظاهری عامل ارزشی پر می‌کند و جسمانه، به‌عنوان مرکز دریافت حسی- ادراکی سوژه و تنها عنصر مشترک میان صورت بیان و محتوا، رابط میان انسان و دنیا (Vide. Fontanille, 2004: 21)، از لذت پر می‌شود: *آری. آن دم لحظهٔ شیرین دور پر از حسرت من بود* (یوشیج، ١٣٦٤: ٣١٧).

حضور دلاویز زیباروی تا زمانی‌که توسط سوژه مورد هدف‌گیری قرار گرفته بود، لذت زیبایی‌شناختی را برای سوژه به ارمغان می‌آورد، اما به محض این‌که در نتیجهٔ یک تلاقی و ذوب شوشگر با ابژه، نقش این دو از نظر هدف‌گیری و دریافت جابه‌جا و برعکس می‌شود، گونهٔ عاطفی «غم» دوباره ظاهر می‌گردد. به گفتهٔ دیگر، در این تلاقی میان سوژه و ابژه، *آن زمان که دست با هم داده بودیم/ و سرود یک شب اندوه‌وار را/ در دل رنجور با هم می‌سرودیم،/ داستان رنج من نوتر بسی گردید/ [...] و غم دنیایی از کوهم گران‌تر پیش چشم آمد* (همان: ٣٢٢)، گستره و عمق به‌شدت کم شده و در میدان حضور، تنها ابژه است که این‌بار، به‌عکس، مورد هدف قرار نگرفته، بلکه سوژه را هدف‌گیری کرده و به‌نوعی، با تهاجم عاطفی به سوژه، در فضایی با گستره و عمق کم- «و ندانستم زمان چه رفت و شب‌ها چه گذشتند»، گویی در چشم‌برهم‌زدنی- فشارهٔ بسیار بالای عاطفی بر او وارد می‌نماید. این فشاره آن‌قدر قوی است که ترس را بر او تحمیل می‌کند: *من همین‌که دل به نکته‌های شورانگیز او دادم/ و ندانستم زمان چه رفت و شب‌ها چه گذشتند/ چشم بر دریای پر*

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

تشویش بگشادم/ به گمان که از بنای آسمان دیوار بگسسته/ ریخته‌اند از هم جدار این جهان را پایه بفشرده،/ ور دمی بر جای بنشینم/ من به دست هول خواهم شد سپرده (همان). تنها راه حل برای سوژه فرار است، فراری که او را از این فشاره آزاد کند: *خاستم از جا/ گرچه دل هم‌داستان با من نمی‌شد/ تا برآیم از ره این رنج‌های جمله جان‌فرسا* (همان) و با فرار به سمت بیابان و ایجاد یک گستره است که سوژه سعی در کم کردن این فشارهٔ عاطفی دارد: *آن زمان کاو بود/ گرم اندر آتش‌انگیز سخن‌هایش/ [...] تن ز خود دور از حریم خلوت ناتش بیابیدم/ بر ره هایل بیابانی که در آن داشتم منزل* (همان: ۳۲۳) و در این خروج نیز، تصاویر وهم‌زا نشان از این ترس ایجادشده در سوژه دارد: *مارپیچ کوهسارش را/ سر به سوی این مقرنس روی/ غول استاده در او هر جا، نه آدم، آدمی‌خوار/ وندر آویزان مرموز شب هولش به گرد مشعلی کم‌نور/ شکل‌ها پیرایهٔ یک پهنه ور دیوار* (همان). فاعل شوشگر در پی تسکین غم درونی خود به دنبال شهر دلاویزان و دیدار زیباروی آن شهر بوده است، اما در این وصال نه‌تنها غم او آرام نگرفت، بلکه بیشتر و افزون‌تر گشت. ناامیدی حاصل از این جست‌وجو و حرکت، او را در غم خود فرو می‌برد و در واقع، در این مرحله، کنشگر چاره‌ای جز پذیرش و قبول این «غم» ندارد. ارزش مورد جست‌وجوی او، آنچه موتور حرکت و کنش او را تشکیل می‌داد، خیالی واهی، پوچ و محال بود، گویی زندگی او با غم سرشته شده و گره خورده است: *داستان زندگی من به هیچ آیین نخواهد شد جدا از حسرت تشویش‌زای من/[...] مثل این‌که در نهان‌خانهٔ وجود و عالم سرگشتهٔ دل، مانده/ هر غمی را بی‌شکی من خود هدف هستم* (همان: ۳۲۳) و کنشگر است که منفعل و تسلیم ضد ارزش‌های دنیاست: *ساغری بر لب نیاوردم که زهری تعبیه در آن نبودست!/ آبخور سویی نبردم که نه سرگردانی از آن جست مایه!/ سنگی از جا برنیاوردم که باشد خانه‌ام را اولین پایه!* (همان) و بدین‌ترتیب، گونهٔ عاطفی «غم» با فشارهٔ بالا، تمام وجود شوشگر را دربرمی‌گیرد: *گر همهٔ رگ‌های بی‌خود مانده‌ام بشکافی از هم، آه!/ نشنوی غیر از غم من، نام* (همان: ۳۲٤) و این غم آن‌چنان فراگیر می‌شود که گویی تشعشعاتش از شوشگر عبور کرده و همه‌جا و همه‌چیز را دربرمی‌گیرد: *ای نگارین شهریار شهر دلبندان!/ در شبستان تو نیز آن شمع/ با پریده‌رنگ خود تنها از آن غمگین می‌افروزد/ که به یاد روزگارانی، چو صحبت را می‌آغازی،/ از تو اندر آتش حسرت جگر سوزد* (همان).

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

اما می‌توان طرحوارهٔ عاطفی گفتمان نیما را براساس مراحل این فرآیند که به‌ترتیب شامل مراحل زیر می‌باشد، توضیح داد:

١. مرحلهٔ تحریک عاطفی[11] ٢. مرحلهٔ آمادگی یا توانش عاطفی[12] ٣. مرحلهٔ هویت یا شوش عاطفی[13] ٤. مرحلهٔ هیجان عاطفی[14] ٥. مرحلهٔ ارزیابی عاطفی[15] (Fontanille, 1998: 122).

در ابتدای شعر، مرحلهٔ تحریک یا بیداری عاطفی با عبارت «دل ویرانه» شکل می‌گیرد. درواقع، حضور عاطفی خاصی که «دل‌ویرانگی» است از نظر گستره‌ای و فشاره‌ای در شوشگر ایجاد می‌شود و این تنش باعث می‌شود جرقهٔ حرکت و کنش نزد شوشگر- کنشگر به وجود آید. در طول مسیر حرکت، توانش عاطفی لازم با افعال مؤثر «خواستن» (از پی آن‌که بیابم؛ از بهر آن‌که بجویم)، «توانستن» (به صفای قوت دل رخت بتوانم کشم بیرون)، «دانستن» (با جهانی درد پنهان، بود این نکته به من معلوم) و «بایستن» (کز پی دیدار جانان رنج‌ها بایست بگزیدن) شکل می‌گیرد. مرحلهٔ هویت یا شوش عاطفی که جایگاه مرکزی فرآیند عاطفی به شمار می‌رود، مرحله‌ای است که شوشگر در آن، هویت عاطفی خاصی را از خود بروز می‌دهد. شعف و شادی ابرازشده توسط شوشگر در گفتمان شعر نیما از دستیابی به رؤیای خود و دیدار یار حاکی از ظهور و تثبیت شوشگر با هویت جدید و خاص است: *آری. آن دم لحظهٔ شیرین دور عمر پر از حسرت من بود/ من به شهری کارزویم بود و گویی در دل رؤیا/ در رسیده بودم آن لحظه* (یوشیج، ١٣٦٤: ٣١٧) و تمام توصیفاتی که زیبایی و شگفتی آن شهر دلاویزان و دیدار یار را به نمایش می‌گذارد، بیانگر حضور شوشگری با هویت شاد و مشعوف است. مرحلهٔ هیجان عاطفی شامل فعالیت جسمانه‌ای یا بروز فیزیکی هویت کسب شده است: *من به پاس آن پذیرش‌ها/ بنهادم بر بساط آستانش تیردانم را، کمانم را/ کز نیاکان دلیر من نشان بودند* و *بدیدم هیکل خود را/ در بر آن دلگشای نازک‌اندام/ در پناه سایه‌های ارغوان گل بخندیده* (همان: ٣١٨) و درنهایت، هرچه این هویت تثبیت می‌شود، هیجان عاطفی به شکل قوی‌تر و به‌صورت «محو یار شدن» بروز می‌یابد: *لیک من محو رخ زیبای او بودم/ که نکویی‌های خلقی اندر آن بر دلربایی‌ها می‌افزودند* (همان: ٣١٩). مرحلهٔ پایانی که ارزیابی عاطفی است، در این شعر می‌تواند به دو شکل نمایان شود؛ ابتدا، ارزیابی مثبت، آن‌چنان‌که شوشگر نتیجهٔ این حرکت خود را در پی یک فرآیند عاطفی، به‌عنوان پاداش جهد و تلاش خود می‌داند: *من به خود هر لحظه می‌گفتم:/ رنج دل‌دادن همانا نیست/ جز ره*

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

منزلگه جانان در این ویرانه بسپردن،/ دور ازین بدسیرتان مردم./ شادمانه آن جوانمردی/ که اگر هم باشد آخر ساعت روزان جدّ و جهد کاو دارد/ بس گران‌سنگ این گهر در دست می‌آرد (همان: ۳۲۰)، اما بلافاصله ارزیابی منفی نیز به دنبال آن می‌آید که به‌نوعی ناامیدی شوشگر را نشان می‌دهد: *لیک افسوس!/ آن دلاویز/ در کنار شمع خندان شبستانش/ بود چون من در درون داستان خود، غمگین./ [...] از چه می‌گویی به‌سوی شهر جانان می‌روم هردم/ تا بکاهم از فراوان غم؟* (همان: ۳۲۱). این ناامیدی از آن جهت پدیدار می‌شود که شوشگر درمی‌یابد یار زیباروی نیز غمگین بوده و در جست‌وجوی همدردی است که با او غم دل و «افسانهٔ سودافزا» بگوید. این ارزیابی منفی باعث از بین رفتن شادی و شعف ایجادشده در شوشگر می‌شود و غم را دوباره در او تثبیت می‌کند: *من که روز وصل را لذت چشیدستم/ در کف تلخی افزون‌تر، اسیر و مبتلا هستم* (همان: ۳۲٤) و بدین‌گونه است که شوشگر عاطفی به این نتیجه می‌رسد که: *دیدی ای دل آخر آن مشکین سر زلفش چه بندی بود!/ در گلستان، خون به دل می‌خورد گل، گر نوشخندی بود!/ مژده‌اش بردم از صبح طلایی، گفت: اینک بس!/ قصه‌ها کان مرغ خوش‌خوان گفت رمزی از گزندی بود،/ چه خطربخش است روی دلکش دریا!/ بر جبین صبحدم هم که در او آن دلربایی است/ درد از پرده به‌درافتادن رازی به کار خودنمایی است...* (همان: ۳۲۳).

بررسی بعد عاطفی گفتمان نشان‌دهندهٔ این مسئله است که گونهٔ عاطفی به‌تنهایی و تحت عنوان واژگان عاطفی چیزی جز مطالعهٔ نشانه‌ای منجمد، غیر پویا و ایستا نیست. مطالعهٔ عواطف، بررسی فرآیندی است که این عواطف در آن قرار می‌گیرند و در یک نظام و مجموعه‌ای از نشانه‌ها در تعامل با هم جریان معناداری را به وجود می‌آورند که دارای خصوصیات و ویژگی‌های عاطفی است. مطالعهٔ این فرآیند در شعر نیما نشان می‌دهد که معنا چگونه در فرآیندی عاطفی شکل گرفته و پویا می‌شود. بررسی فرآیند نظام عاطفی گفتمان باعث می‌شود که این بعد گفتمان از حد مطالعهٔ احساسات و عواطف به‌صورت خاص و محدود فراتر رفته و معنا را در گفتمان، هوشمند گرداند.

۷. فرآیند زیبایی‌شناختی گفتمان

فرآیند زیبایی‌شناختی در گفتمان نیما را می‌توان براساس شیوه‌ای بررسی کرد که به‌نوعی

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

تلفیق دو نظام زیبایی‌شناختی سنّتی و نو است. براساس نظام نشانه- معناشناسی، نوع زیبایی‌شناختی سنتی براساس تلاقی شوشگر و دنیا یا ابژه‌ای از آن و ذوب و یکی‌شدن آن‌ها و درنتیجه، ایجاد لذت زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد. درحالی‌که در نظام زیبایی‌شناختی نو، شوشگر در همراهی با دنیا بوده و بر اثر برش یا قطع ارتباط معمول با آن، دریافت حسی- ادراکی جدیدی را تجربه می‌کند که شوشگر را با دنیای جدیدی مواجه می‌سازد و این حضور نو و دگرگونه، لذت زیبایی‌شناختی ایجاد می‌گرداند.

در این گفتمان، ما با تلفیقی از این دو شیوه مواجه هستیم؛ به این ترتیب که شوشگر نیمایی در هم‌زیستی با دنیا، با دریافت حسی- ادراکی «دل ویرانه» دچار تکانهٔ جسمانه‌ای می‌شود که حاصل آن «برش شناختی» است و منجر به «روانه شدن» او می‌شود. در واقع، حضور شناختی را می‌توان به دو دستهٔ حضور «درونه‌ای» و «برونه‌ای» تقسیم کرد (نک. شعیری و وفایی، ١٣٨٨: ٩٧). تکانهٔ جسمانه‌ای مرز میان این دو دنیای درونه و برونه است و راه را برای گذر از یکی به دیگری هموار می‌کند. این گذر همان برش شناختی است. واژهٔ «آخر» حضور درونه‌ای شناختی را که شامل بررسی شرایط و موقعیت قبل از مرحلهٔ برش شناختی است، مشخص می‌کند؛ هرچند در گفتمان، این حضور درونه‌ای شناختی مستقیماً نیامده است، اما این برش با واژهٔ «آخر» نتیجهٔ همان حضور درونه‌ای است که با کنش حرکت تبدیل به حضور برونه‌ای می‌گردد. درواقع، شوشگر با بررسی و شناخت شرایطی که در آن به سر می‌برد، تصمیم به حرکت در مسیر شهر دلاویزان می‌گیرد که نشان از حضور برونه‌ای شناختی است.

این حضور شناختی با گونهٔ هویتی «من» و «غیر» تکمیل می‌شود و به‌نوعی آمادگی لازم برای گذر از این حضور شناختی به حضور زیبایی‌شناختی برای شوشگر فراهم می‌آید. شوشگر نه‌تنها در رابطهٔ خود با دنیا- ویرانه‌خانه- برش و شکافی ایجاد کرده، بلکه با تکیه بر تفاوت‌های خود و دیگران، در رابطه با آن‌ها نیز انفصال ایجاد می‌کند. او با ترک «زندگی دلگشای پدران» و «دوری از سرگرمی چوپانان»، در گونه‌های معمول و رایج، شکنندگی ایجاد کرده و به دنبال دست یافتن به گونه‌ای منحصربه‌فرد و غیر منتظره است. این جدایی و ناپیوستگی، خود از ابتدای مسیر، ایجاد نوعی بیداری زیبایی‌شناختی می‌کند. دریافت حسی- ادراکی جدید با نوای وصال در شوشگر ایجاد شده و نوعی حضور زیبایی‌شناختی را در او

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

رقم می‌زند. این دریافت حسی- ادراکی آن‌چنان پرفشاره است که: *من هنوز از یاد آن* مخمور *می‌مانم/ همچو ناخورده‌شرابی که شراب تلخ او را مست گرداند* (یوشیج، ١٣٦٤: ٣١٧).

در واقع، دیدار یار و به دنبال آن، ذوب در او است که شوشگر را وارد مرحلهٔ اقدام زیبایی‌شناختی می‌کند. شوشگر نیمایی از «دمساز شدن جان او با جان یار» سخن می‌گوید: *مثل این‌که زان فسانه‌ها/ جان او با جان من دمساز می‌گردد* (همان: ٣١٩) و یا از زبان یار: *ای رسیده سوی منزلگه ز طرف راه‌های دور/ با همان چشمان، ببین در من/ آشنایم من/ با زبان تو/ آشناتر با سویدای نهان تو* (همان: ٣٢٠).

در این تلاقی شوشگر و ابژهٔ ارزشی، جریان فاعل و مفعول زیبایی‌شناختی در ارتباطی حسی و غیر شناختی با هم گره خورده و از یکدیگر پر می‌شوند و در نتیجهٔ حضور بالفعل کامل شوشگر، لذت زیبایی‌شناختی ایجاد می‌شود و گویی تمام جهان بر وفق مراد او در گردش است، زیرا *هیچ‌چیز از داستان زندگانی نیست/ در جهان زندگانی لذت‌آورتر/ آن دقیقه‌های خاموشی که غرق اندر صدای بوسه‌های گرم و شیرین‌اند/ از غم و سودای جانان می‌سرایند/ می‌کنند از رفتهٔ پر حسرت آنان حکایت* (همان: ٣١٤). بنابراین در این فرآیندِ تبانی و تعامل و یکی‌شدن با ابژه، حضوری زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد که در آن حیات، تولدی دیگر می‌یابد و دریافت حسی- ادراکی جدیدی در شوشگر شکل می‌گیرد. درواقع، جریان زیبایی‌شناختی آن‌چنان‌که گرمس بیان می‌کند در تعامل میان فاعل و مفعول ارزشی و در برخورد آن دو رقم می‌خورد: «دریافت زیبایی‌شناختی، نوعی خواستن دوجانبه، نوعی دیدار در مسیری است که فاعل و مفعول در سر راه یکدیگر قرار گرفته‌اند و به سوی یکدیگر کشش دارند» (Greimas, 1987: 28). با این وجود، لذت زیبایی‌شناختی در شوشگر تثبیت نشده و با وجود نوع حضور کامل او، بسیار گذرا است؛ زیرا حضور زیبایی‌شناختی بلافاصله با حضور حسی- ادراکی و شناختی جدیدی در تقابل با دریافت شناختی و حسی- ادراکی اولیه، مواجه شده و شوشگر را با «غم درونی» ابژهٔ ارزشی- یار- آشنا می‌کند. این خصوصیت، ارزش ابژه را زیر سؤال برده و درنهایت، باعث جدایی و ناامیدی شوشگر می‌گردد. اگرچه این ارزیابی در پایان فرآیند زیبایی‌شناختی مثبت نمی‌باشد، اما شوشگر به اشکال متفاوت، آن لذت تجربه‌شده را بیان می‌کند: *آری، آن دم لحظهٔ شیرین دور عمر پر از حسرت من بود؛ من که روز وصل را لذت چشیدستم/ در کف تلخی افزون‌تر، اسیر و مبتلا*

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

هستم (یوشیج، ١٣٦٤: ٣١٧).

در حقیقت، شوشگر در جهشی زیبایی‌شناختی و در رابطه‌ای بسیار نزدیک و صمیمی با ابژه، گویی صورت چیزها را کنار زده و به اعماق آن‌ها نفوذ کرده، جوهر آن‌ها را درمی‌یابد؛ جوهر یار و جوهر خود و حقیقت غمناک زندگی.

٨. نتیجه‌گیری

بررسی ابعاد سه‌گانهٔ حسی- ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی در شعر «منظومه به شهریار» تأکید بر این نکته است که ما با نظام نشانه- معناشناسی سیّال مواجهیم که برخلاف نشانه- معناشناسی روایی، برنامه‌مدار نبوده و تابع منطق و جریان ازپیش‌تعیین‌شده‌ای نمی‌باشد، بلکه نظامی است تابع شرایطی نامشخص و تصادفی که سیالیّت معنا را تضمین می‌کند. حضور جریان حسی- ادراکی که روزمرگی را نپذیرفته و با خطرپذیری خود، برشی را در این تکرار و فرسودگی ایجاد می‌کند، در ناپایداری و سیالیت معنا نقش کلیدی دارد.

شعر «منظومه به شهریار» گونهٔ جدیدی از شکل‌گیری جریان معنا را بر مبنای نظام تنشی نشان می‌دهد. درواقع، جریان معنا در این گفتمان از ابتدا براساس رابطهٔ تقابلی «من» و «کسان دیگر» شکل می‌گیرد. این تقابل نتیجهٔ جدایی و حرکت منحصربه‌فرد عامل گفتمانی می‌باشد که از جریان دیگران جدا گشته و نشانه‌ای خاص می‌گردد، زیرا ارزشی متفاوت را جست‌وجو می‌کند. این تقابل نیز خود به‌نوعی ارزش‌های متضاد ایجاد می‌کند. آنچه گفتمان را پیش برده و ابعاد حسی- ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی را شکل می‌دهد، بر همین تقابل پایه‌ریزی می‌شود؛ برش و جدایی که درنهایت، بیداری زیبایی‌شناختی را برای شوشگر رقم زده و به او لذتی متفاوت از آنچه دیگران تجربه کرده‌اند، عطا می‌کند. بدین‌ترتیب، کنشگر گفتمانی هویت جدیدی می‌یابد که نگاهش به دنیا متفاوت است و حتی سعی در تغییر دنیای پیرامونش دارد. کنشگر به آنچه هست، بسنده نکرده و حرکت می‌کند تا در این مسیر حرکت، با گسست و گریز از جریان ثابت و روزمره، حضور جدیدی را برای خود رقم زند.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

۹. پی‌نوشت‌ها

1. esthesie
2. espace de valeur
3. Passionnel
4. espace tensif
5. actant-sujet
6. actant-antisujet
7. présentation de l'absence
8. rétention
9. tempo
10. presence reelle
11. eveil affectife
12. disposition affective
13. pivot affectif
14. émotion
15. moralisation

۱۰. منابع

- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸٤). «مطالعهٔ فرآیند تنشی گفتمان ادبی». ***پژوهش زبان‌های خارجی***. ش ۲۵. صص ۱۸۷ -۲۰٤.
- ---------- (۱۳۸۵). ***تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناسی گفتمان***. تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). ***ققنوس؛ راهی به نشانه- معناشناسی سیال***. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- طاهباز، سیروس (۱۳۸۵). ***نامه‌های نیما یوشیج***. به کوشش شراگیم یوشیج. تهران: نشر آبی.
- یوشیج، نیما (۱۳٦٤). ***مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج (فارسی و طبری)***. گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز. تهران: نشر ناشر.
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et Littérature, Essais de Méthode.* Paris: PUF.
- ---------- (2004). *Soma et Séma, Figures du Corps.* Paris: Maisonneuve & Larose.

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]

- ---------- (1998). *Sémiotique du Discours.* Limoge: PULIM.
- Greimas, A.J. & J. Fontanille (1991). *Sémiotique des Passions. Des états de Choses aux états d'âme.* Paris: Seuil.
- Greimas, A.J. (1987). *De l'imperfection.* Périgueux: Pierre Fanlac.

References:

- Fontanille, J. (2004). *Soma and Sema. Figures of body*. Paris: Maisonneuve & Larose [In French].
- ---------- & A.-J. Greimas (1993). *The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feelings.* Trans. Paul Perron and Frank Collins. Mineapolis/London: Minnesota University Press [In French].
- Fontanille, J. (1999). *Semiotic and Literature. Essay of Method*. Paris: PUF [In French].
- ---------- (2006). *The Semiotics of Discourse*. (Berkeley Insights in Linguistics and Semiotics). Peter Lang Publishing [In French].
- Greimas, A.J. (1987). *On the Imperfection.* Périgueux: Pierre Fanlac. [In French].
- Shairi, H.R. & T. Vafay (2009). *Phoenix: Toward the Fluid Semiotics*. Tehran: Emli-Farhangi [In Persian].
- Shairi, H.R. (2005). "Study of the process of tension in literary discourse". *Research in Foreign Languages*. No. 27. pp. 187-204 [In Persian].
- ---------- (2006). *Semiotic Analysis of Discourse*. Tehran: SAMT [In Persian].
- Tahbaz, S. (2006). *Nima Youshij's Letters*. Tehran: Abi [In Persian].
- Youshij, N. (1985). *Collection of Nima Youshij's Poems*. Tehran: Nasher [In Persian].

[Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-11-24]