



شماره بیست و پنجم

پاییز ۱۳۹۲

صفحات ۸۹-۵۹

تحلیل نشانه - معناشناختی شعر «باران»

دکتر حمیدرضا شعیری

دانشیار زبان فرانسه دانشگاه تربیت مدرس

دکتر عصمت اسماعیلی

استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

ابراهیم کنعانی *

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

چکیده

نشانه - معناشناسی گفتمانی، برآیند نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و پساساخت‌گراست. این دیدگاه، جریان تولید معنا را تابع فرایند پیچیده‌ای می‌داند که عوامل نشانه - معنایی بسیاری در آن دخیل‌اند. کنشگر گفتمانی پیوسته مرزهای معنایی را بازنگری می‌کند و معنا از زاویه دید او آفریده می‌شود و در رابطه تطبیقی بین احساس، ادراک و شناخت، نشانه - معناها، به گونه‌های سیال، متکثر و تنشی تبدیل می‌شوند. در این مقاله نحوه شکل‌گیری فرایند حسی - ادراکی و زیبایی‌شناختی گفتمان ادبی شعر «باران»، سروده گلچین گیلانی، بررسی می‌شود و نشان می‌دهد که چگونه باران به‌عنوان نشانه واسطه‌ای از طریق رابطه حسی - ادراکی و زیبایی‌شناختی، سبب شکل‌گیری فرایندی می‌شود که «من» شخصی شاعر را در گسست با خود قرار می‌دهد. نتیجه این جدایی، عبور از مرزهای «من» شخصی و پیوند با «من» استعلایی و دست‌یابی به «راز جاودانگی» و «هستی آرمانی» است.

واژگان کلیدی: نشانه، معناشناسی، گفتمان، شعر باران، فرایند حسی - ادراکی

۱- مقدمه

الگوی تحلیل نشانه-معناشناختی^۱ گفتمان، به‌عنوان رهیافتی در حوزه نقد ادبی نو، یکی از روش‌های مناسب تجزیه و تحلیل آثار ادب فارسی است. این دیدگاه، در تعامل با نشانه‌شناسی، زبان‌شناسی، تحلیل گفتمان، پدیدارشناسی، مطالعات فرهنگی، انسان‌شناسی و معناشناسی قرار می‌گیرد.

«شعر گلچین گیلانی، یکی از طبیعی‌ترین و سرشارترین نمونه‌های شعر فارسی در قرن اخیر است، شاید بتوان گفت که به لحاظ زلالی عاطفه و بی‌پروایی بیان و سادگی تصویرها و در عین حال عمق احساس، کمتر شعری را می‌توان در ترازوی آن نهاد». (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۸۵) شعر «باران» گلچین گیلانی که در ژوئیه ۱۹۴۰ میلادی (۱۳۱۹ ش) سروده شده، به لحاظ تناسب موسیقی با موضوع، یکی از شعرهای موفق عصر ماست (همان: ۴۸۸). این شعر به دلایلی چون وزن سلیس و روان، موسیقی لطیف و زنده، زبان طبیعی و ساده، مصراع‌های کوتاه و ملموس و چشم‌اندازهای پرطراوت و شاد، با جان و دل مخاطب بدون واسطه پیوند می‌خورد و در خاطره‌ها نقش می‌بندد.

در این پژوهش، شعر «باران»، از دیدگاه نشانه-معناشناختی مطالعه خواهد شد تا بر این اساس سازوکارهای تبیین معنا و شرایط عبور کنشگر از مرزهای محدود «من» مادی به «من» استعلایی تبیین گردد. در واقع پرسش اصلی این نوشتار آن است که چگونه نگاه پدیدارشناختی به «باران»، نشانه زبانی را به نشانه استعلایی تبدیل می‌کند؟ همچنین براساس این پژوهش می‌توان به این پرسش پاسخ گفت که نظام گفتمانی شعر «باران»، چگونه قابل تبیین است و فرایند زیبایی‌شناختی این شعر، تابع چه کارکردهایی است؟ این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه با استفاده از وجه پدیداری^۲، معنا تولید و بازآفریده می‌شود. فرض ما بر این است که فرایند نشانه-معناشناختی در شعر «باران»، مبتنی بر رابطه کارکرد حسی-ادراکی و زیبایی‌شناختی است و این کارکردها نیز از ویژگی‌های رُخدادی^۳، تنشی^۴، پدیدارشناختی و جسمانه‌ای^۱ برخوردارند. در الگوی

1. sémiotique

2. aspect phénoménal

3. événementiel

4. tensif

گفتمانی این شعر، با حضور استعلایی سوژه، حضوری پدیدارشناختی شکل می‌گیرد و در فرایندی استحال‌های^۲، زمینه تحول من شخصی و خردگرا به من استعلایی فراهم می‌شود. بر این اساس، «باران» کارکردی پدیداری و استعلایی می‌یابد و در جریان فعالیتی زیبایی‌شناختی، به فرارزشی^۳ جدید که همان حقیقت است، تبدیل می‌شود. در واقع در این شعر، «باران» نشانه‌ای است که به یک «جهان یا منظومه‌ای نشانه‌ای» (نامورمطلق، ۱۳۹۰: ۳۴۷) ارجاع می‌دهد و این گونه، متن چندلایه می‌شود.

۲- پیشینه تحقیق

نشانه-معناشناسی گفتمانی، رویکردی است که می‌تواند در مباحث ادبی فارسی، موجد تحول شود. شعیری در کتاب‌های تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان (۱۳۸۵) و راهی به نشانه-معناشناسی سیال (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸) و مقاله «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی» (الف: ۵۱-۳۳)، به تبیین این رویکرد پرداخته و با تحلیل نمونه‌هایی از آثار ادبی، الگویی برای تحلیل گفتمان ارائه کرده‌است. هاتفی در رساله دکتری خود با عنوان «بررسی و تحلیل نشانه-معناشناختی رابطه متن و تصویر در متون ادبی» (۱۳۸۸)، از این دیدگاه در تحلیل آثار ادبی استفاده کرده‌است. در حوزه نظریه نشانه‌شناسی که در تعامل کامل با مباحث نشانه-معناشناختی قرار دارد، می‌توان به آثار این پژوهشگران اشاره کرد: ساسانی در معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی (۱۳۸۹)؛ سجودی در مبحث «نشانه‌شناسی لایه‌ای» (۱۳۸۷: ۲۸۰-۱۹۲)؛ عباسی در «تقابل‌ها و رابطه‌ها در تابلوهای نقاشی» (۱۳۸۵: ۱۷۷-۱۵۱)، «نشانه‌شناسی نقالی، سیالیت گفته‌پردازی و گفته در نقالی» (۱۳۸۸: ۱۷۵-۱۵۵) و «بعد حقیقت‌نمایی کلام در تصویر» (۱۳۸۷: ۱۵۳-۱۳۵)؛ بابک‌معین در «گفته‌پردازی گفتمان و گفته‌پردازی گفتمانی» (۱۳۸۷: ۱۷۴-۱۵۵) و نامورمطلق و کنگرانی در «گونه‌شناسی روابط بینامتنی و بیش‌متنی در شعر فارسی و نقاشی ایرانی» (۱۳۸۹: ۲۲۰-۲۰۱). هر کدام از این آثار به معرفی و بسط این نظریه کمک کرده‌اند.

1. Corporelle
2. Procès transmutation
3. valence

روش تحقیق این مقاله نشانه-معناشناسی گفتمانی براساس رویکرد تحلیل گفتمان پدیدارشناختی است. پرسش اصلی این مقاله این است که چگونه نگاه پدیدارشناختی می‌تواند نشانهٔ زبانی را به نشانهٔ استعلایی تبدیل کند؟ نگاه ما به‌طور خاص مسألهٔ تبیین جایگاه پدیدارشناختی در بازآفرینی معناست و بر این باوریم که گفتمان شعر «باران» از طریق پیوند کارکرد حسی-ادراکی و زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد و در فرایندی گفتمانی از ویژگی‌های رخدادی، شوشی، تنشی، پدیدارشناختی و جسمانه‌ای برخوردار می‌شود. هدف اصلی مقاله، بررسی این کارکردها و تبیین ویژگی‌های نشانه-معناشناختی حاکم بر آنها برای نشان دادن شرایط تولید معناست. این مقاله نشان خواهد داد که چگونه «باران»، به‌عنوان نشانه‌ای واسطه‌ای، به عاملی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌گردد که ایجادکنندهٔ ارزشی تحت عنوان احساس حضور حسی-ادراکی و پدیداری سوژه در فرایند معناسازی است.

۳- در آمدی بر نشانه-معناشناسی

نشانه-معناشناسی گفتمانی، برآیند نشانه‌شناسی^۱ ساخت‌گرا و پساساخت‌گرا (نظام روایی مطالعات معنایی) است (نک. احمدی، ۱۳۸۸: ۳۷-۱۱). در نشانه‌شناسی سوسوری، نشانه‌ها، در رابطهٔ نظام‌مند و لازم و ملزوم دال و مدلول و در بیرون از فرایند گفتمانی، قرار می‌گیرند (شعیری، ۱۳۸۸الف: ۳۸). در نشانه‌شناسی پی‌یرسی، رابطهٔ دال و مدلول، رابطه‌ای متقارن است و هرچند پی‌یرس مرجع نشانه را به‌طور کامل در نظر می‌گیرد، اما به دلیل در نظر نگرفتن عامل حسی-ادراکی که فرایند معنا را هوشمندانه کنترل می‌کند، هنوز نمی‌توان از نشانه-معناشناسی گفتمانی سخن گفت (همان: ۴۱-۴۰). یلمزلف، زبان‌شناس دانمارکی، نظریهٔ نشانه‌شناسی سوسور را تکمیل و رابطهٔ فرایندی دو سطح بیان^۲ و محتوا^۳ را جانشین رابطهٔ دال و مدلولی می‌کند (همان: ۴۱). نشانه‌شناسی یلمزلفی، برخلاف نشانه‌شناسی ساخت‌گرا، با اعتقاد به حضوری جسمانه‌ای بین دو سطح بیان و محتوا، رابطهٔ دنیای بیرون و درون را به رابطه‌ای حسی-ادراکی و سیال تبدیل

1. Sémiologie

2. Forme de l'expression

3. Forme du contenu

می‌کند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲). گرماس، در تکمیل بحث سطوح زبانی یلمزلف و با الگوگرفتن از این نظریه، سطح بیان را برون - نشانه^۱ و سطح محتوا را درون - نشانه^۲ می‌نامد و با اعتقاد به حضور انسان و ارتباط پدیداری او با نشانه‌ها، به تبیین نظریه‌ای می‌پردازد که زمینه عبور از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا به نشانه - معناشناسی گفتمانی را فراهم می‌کند (شعیری، ۱۳۸۸ الف: ۴۳).

این رابطه انسانی، به نشانه کارکردی حسی - ادراکی می‌بخشد و سبب پیوند بیان و محتوا با یکدیگر یا نزدیکی، دوری و یا سبقت آنها از هم می‌شود. این حضور حسی - ادراکی، با پدیداری کردن نشانه در سراسر گفتمان حضور دارد و با کنترل فرایند معناسازی، آن را به جریانی سیال تبدیل می‌کند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۴). پدیدارگشتگی نشانه‌ها سبب می‌شود تا شرایط حسی - ادراکی و عاطفی دخیل در تولید معنا، در مطالعات زبانی در نظر گرفته شود. «این پدیدارگشتگی، تابع شرایطی است، مثل از چه جایگاهی، با چه فاصله‌ای، با کدام زاویه دید، تابع کدام چشم‌انداز، در چه زمانی و تحت چه رابطه‌ای با نشانه مواجه می‌گردید» (شعیری، ۱۳۸۷ الف: ۱۲۵). به‌عنوان نمونه این گفته شاعر را که «بس گوارا بود باران / به! چه زیبا بود باران»،^(۱) نمی‌توان از تجربه زیستی گفته‌پردازی که در صحنه تجربی نشانه‌ای قرار گرفته، جدا نمود: رندهای در جریان، آسمان آبی، پرندگان خوش‌آواز، روز روشن، رودخانه ترانه‌خوان، برق و تندر، درخت و سبزه، دریای خروشان و جنگل... همه عناصری هستند که در پدیدارگشتگی باران و تجربه زیست‌نشانه‌ای سوژه دخالت دارند تا در نهایت تولید زبانی‌ای از نوع «باران گوارا و زیبا»، شکل بگیرد. گرماس در کتاب *نقصان معنا* (۱۳۸۹: ۲۰)، بر این نکته تأکید دارد که «انتظار، برش و انقطاع در نظام‌های واحد زیستی قبل و بعد از روبه‌روشدن با نشانه، لرزه در پیکر شوشرگر،^(۲) وضعیت خاصی که گونه ارزشی مورد هدف در آن قرار دارد، ارتباط حسی - ادراکی که بین آن وجود دارد، بی‌نظیر بودن تجربه، امید به پیوند با گونه ارزشی»، همگی به شکل پدیداری در تولید و شکل‌گیری معنا دخیل‌اند و همه این عوامل، تشکیل‌دهنده فرایند زیبایی‌شناختی هستند. حضور حسی - ادراکی انسان،

1. l'extéroception
2. l'intéroception

پدیدارگشتگی نشانه‌ها و حضور شوش‌محور، سبب تحول پدیدارشناختی سوژه و شکل‌گیری معنایی نامنتظر و سیال می‌شود. شعر «باران» در چنین شرایطی به نظامی گفتمانی تبدیل می‌شود که در آن با نوعی جهان‌بینی سوژه مواجه می‌شویم که خود مبتنی بر تجربه زیستی و حضور هستی‌مدار اوست. از همین رهگذر است که سازه‌ای زیباشناختی شکل می‌گیرد.

در نشانه-معناشناسی گفتمانی، نشانه-معناها تحت نظارت و کنترل فرایند گفتمانی بروز می‌یابند و در تعامل با یکدیگر، به گونه‌هایی سیال، پویا، متکثر، چند بُعدی و تنشی تبدیل می‌شوند. این دیدگاه، در ابعاد عاطفی، شناختی، حسی-ادراکی و زیبایی‌شناختی قابل بررسی است که دو بُعد حسی-ادراکی و زیبایی‌شناختی اهمیت بیشتری دارد؛ به طوری که فعالیت گفتمانی، وجود خود را وامدار این دو جریان است. در فرایند حسی-ادراکی، نگاه پدیداری موجب می‌شود تا پدیده‌ها از وحدت و انسجام برخوردار شوند و حضور در گستره‌ای از زمان گذشته تا آینده، سیلان یابد. این جریان، سبب سیال شدن گفتمان نیز می‌گردد. در فعالیت زیبایی‌شناختی نیز با حضور حسی-ادراکی انسان و در نتیجه تعامل او با پدیده‌ها، نشانه-معناها از حضوری سیال و زنده، سرشار می‌شوند و از این طریق گونه‌ای زیباشناختی آفریده می‌شود.

۴- فرایند رخدادی شوشی

یکی از نظام‌های گفتمانی، نظام رخدادی^۱ است (نک. شعیری، و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۴-۴۳). در این نظام با ویژگی متفاوتی از گفتمان مواجهیم. در این نوع گفتمان، رخدادهای کنش را رقم می‌زنند و کنشگران در بسیاری از موارد هیچ نقشی در شکل‌گیری آن ندارند. رخداد بالاترین واکنش به حس است و از این طریق چیزی رخ می‌دهد که دور از انتظار است. نظام‌های رخدادی، آن قدر سریع و خارج از انتظارند که دنیا خود را بر سوژه تحمیل می‌کند؛ به طوری که سوژه در مقابل آنچه رخ داده، حیرت‌زده می‌شود. به اعتقاد «کلود زیلبربرگ»^۲ (۲۰۱۱: ۸)، نظام رخدادی، به دلیل ویژگی نامنتظری که دارد، ماهیت شوشی دارد. در نظام رخدادی، حسی در پی حسی می‌آید و به این ترتیب حواس در تعامل با

1. événementiel
2. Zilberberg

یکدیگر قرار می‌گیرند تا فرایند نشانه- معنایی منجر به تولید معنایی متفاوت و نامنتظر شود. این معنا، در نتیجه قرار گرفتن شوشگر در فضایی برتر از اتوماتیسم حسی، ایجاد شده است. فرایند گفتمانی حواس، آن‌گونه که برگسون^۱ هم اعتقاد دارد، «حرکتی است که فرایند مستقل نشانه- معناساختی» را در پی دارد (برگسون، ۱۹۹۳: ۲۵). فونتنی^۲ هم معتقد است که «به محض ورود به فرایند حسی، سوژه با جبر بیولوژیکی و بایدهای زیستی قطع ارتباط نموده و به فضای باز و آزاد حضور قدم می‌گذارد که اتوماتیسم بودن را به تعلیق در می‌آورد، گویا بین آنچه که سوژه نشانه رفته و آنچه که به دست آورده است، فاصله‌ای عظیم وجود دارد» (فونتنی، ۱۹۹۹: ۶۷).

یکی از بهترین نمونه‌های رخدادی را می‌توان در گفتمان شعر «باران» یافت. قرار گرفتن سوژه در فضای جاری باران و جریان حسی دیداری، شنیداری و لامسه‌ای، او را متأثر می‌سازد. این جریان حسی آن قدر قوی عمل می‌کند که سوژه به‌طور مستقیم وارد مرحله شوشی و پس از آن از حضور باران سرشار می‌شود. در واقع یک جریان چندحسی^۳ در شوشگر ایجاد می‌شود و او را به اوج فعالیت حسی می‌رساند و همین اوج حسی، شوشگر را ناخودآگاه به زمان کودکی پیوند می‌دهد و او را از راز زندگانی آگاه می‌کند.

اولین حسی که سوژه را وارد فرایند حسی- ادراکی می‌کند، حس شنیداری است که به صورت ترانه باران شنیده می‌شود: «باز باران/ با ترانه». سپس حسی دیداری در او تقویت می‌شود که همان دیدن قطرات باران است که در قالب «گهرهای فراوان» بر او عرضه می‌گردد. سوژه دوباره در معرض حس شنیداری قرار می‌گیرد که در قالب بند «می‌خورد بر بام خانه»، بیان شده است. گویا سوژه در تعامل با دو حس شنیداری و دیداری قرار می‌گیرد، دچار خیرگی می‌شود و به دیدن این منظره فرا خوانده می‌شود: «من به پشت شیشه تنها / ایستاده در گذرها». طنین حاصل از برخورد قطرات باران بر شیشه و در، به همراه صدای آهنگین قطرات باران و صدای رودهای خروشان و گنجشک‌های خواننده، سمفونی حسی را کامل می‌کند و سبب درهم‌آمیختگی حسی سوژه و ابژه می‌شود. این تعامل، خیرگی سوژه را دوچندان می‌کند، تا جایی که او را از

1. Bergson
2. Fontanille
3. Synesthésie

مکان امروزی و اکنون خود جدا می‌کند و در زمان و مکانی دیگر با خاطره روز باران پیوند می‌دهد.

پیوند سوژه با خاطره روز باران، او را در فضایی شوشی قرار می‌دهد. در این فضای جدید، شاهد هم‌آبی حواس و انتقال و گذر از حسی به حسی دیگر هستیم. سوژه ابتدا در ارتباط دیداری با جنگل گرم و زنده، آسمان آبی، ابرهای پراکنده و روز روشن قرار می‌گیرد. سپس حس دیداری جای خود را به حس شنیداری می‌دهد و از شور و غوغای وزغ‌ها و ترانه زبای رودخانه متأثر می‌شود. او بار دیگر در ارتباط دیداری با چشمه‌های آفتابی و سنگ‌ریزه‌های سرخ و سبز و زرد و آبی قرار می‌گیرد. پیوند و هم‌آمیختگی حسی به همراه کارکرد عاطفی گفتمان که به شکل جنگل گرم و زنده، شور و غوغای پدیده‌ها، چرخش مستانه رودخانه و سنگ‌ریزه‌های رنگارنگ تصویرآفرینی شده، شوشی پدیدارشناختی در او ایجاد می‌کند. در نتیجه حالت روحی او دگرگون می‌شود؛ دوییدن جای رفتن را می‌گیرد و پریدن جای دوییدن را (دوییدن = پریدن) و نتیجه آن فاصله گرفتن از مکان روزمره (خانه) و حرکت با شتاب به سوی هدف است: «می‌دویدم همچو آهو/ می‌پریدم از سر جو / دور می‌گشتم ز خانه». سپس جریان حسی دیداری و شنیداری، جای خود را به حس لامسه‌ای می‌دهد و سوژه با پدیده‌ها ارتباط جسمانه‌ای برقرار می‌کند:

می‌پراندم سنگ‌ریزه/ تا دهد بر آب لرزه/ بهر چاه و بهر چاله/ می‌شکستم کرده‌خاله/
می‌کشانیدم به پایین/ شاخه‌های بیدمشکی/ دست من می‌گشت رنگین/ از تمشک سرخ و
مشکی.

این جریان زمینه را برای ورود سوژه به مرحله عاطفی فراهم می‌کند و نتیجه آن تداوم حس دیداری و شنیداری از طریق شنیدن رازهای زندگانی و زیبا دیدن پدیده‌هاست: «می‌شنیدم از پرنده/ داستان‌های نهانی/ از لب باد وزنده/ رازهای زندگانی/ هر چه می‌دیدم در آنجا/ بود دلکش، بود زیبا/ شاد بودم». در نتیجه الگوی گفتمانی رُخدادی شوشی را می‌توانیم چنین ترسیم کنیم:

جریان حسی ← رخداد شوشی ← مرحله عاطفی

در این نظام، حواس دست به دست یکدیگر داده و در تعامل پویا با یکدیگر، احساس سوژه را تقویت می‌کنند تا جایی که او به دریافت زیبایی‌شناختی دست می‌یابد. در

نتیجه همین رابطه حسی بین شوشگر و باران است که تعامل به ظرافت حضور تغییر می‌یابد و هر آهنگ حضور، پاسخ خود را در آهنگی دیگر می‌یابد. نتیجه این تعامل و هماهنگی، ورود به مرحله عاطفی و دستیابی به «رازهای جاودانی» و «پندهای آسمانی» است که رمز زندگی زیبا به شمار می‌رود.

۴-۱- از «من شخصی» تا «من استعلایی»

در هر نظام رخدادی، نوعی شوش پدیدارشناختی انجام می‌شود؛ طوری که شوشگر از حضوری در حال تحول، تنش‌زا یا تنش‌پذیر و شریک در معناسازی برخوردار می‌شود و زمینه تحول به «من استعلایی» را فراهم می‌کند. در گفتمان مورد نظر، من شخصی با قرار گرفتن در وضعیتی شوشی، دچار نوعی استحاله می‌شود و به من استعلایی تبدیل می‌گردد. در واقع در این فرایند، شاهد تحول ارزش به فرارزش هستیم که در آن «شوشگر ممتاز» به ایفای نقش می‌پردازد.

از دیدگاه سپهر نشانه-معناشناسی لوتمان^۱ (۱۹۹۹: ۴۸-۴۷)، این گفتمان ترسیم‌کننده سه سپهر ارزشی است که با نفوذ در یکدیگر، رابطه تراسپهری را می‌سازند که می‌توان آن را بنابه گفته لوتمان، محل «گفتگویی» پایان‌ناپذیر دانست. در سپهر ارزشی نوع اول، من شخصی، خود را در گونه‌ای از مکان روزمره و دارای ارزش کمی رفتار می‌بیند که برای گریز از آن، به ترسیم مرزهای جدید و کنش با افراد جدید می‌پردازد. در حوزه دوم، من شخصی در مسیر حرکت خود، به مکان جدیدی دست می‌یابد. که بین دو فضای نشانه‌ای متفاوت قرار می‌گیرد. به عقیده لوتمان، «حرکت و جابه‌جایی به سوی نقطه مرکزی شکل می‌گیرد که راز موفقیت نظام نشانه-معنایی در گرو آن است» (به نقل از شعیری و دیگران: ۱۳۸۸: ۵۰). در این مرحله، من شخصی در مرزی استقرار می‌یابد که ویژگی دوسویه دارد: در یک سو، دنیای عادت و در سوی دیگر، دنیای تغییر معنا و استعلا. سپهر ارزشی نوع سوم، سپهری متعالی است که معرف ارزش‌های کیفی و متفاوت است و در چنین مکانی من شخصی به تعادل می‌رسد. در این فرایند سه‌گانه، من شخصی با گذر از تجربه شناختی، به مرحله کنشی گام می‌گذارد؛ سپس با گذر از

آن، در یک تجربه پدیداری، به وضعیت شوشی می‌رسد و سرانجام به «شوشگر ممتاز» تبدیل می‌گردد.

من شخصی، در تجربه شناختی و براساس نگاهی توصیفی، در مفهوم تکراری باران گرفتار می‌شود و از لذت همراهی با آن بازمی‌ماند. در این تجربه، من شخصی از دور (پشت شیشه) نظاره‌گر حادثه باران است و هیچ تعاملی با باران و پدیده‌های همراه با آن ندارد و تنها به تماشای آنها می‌نشیند: «من به پشت شیشه تنها/ ایستاده در گذرها». در این مرحله هنوز ابژه زیبایی‌شناختی، پدیدار نشده، زیرا «گسستی» اتفاق نیفتاده‌است. به قول گرمس، «باید گسستی ایجاد شود تا ابژه زیبایی‌شناختی، خود را در همه وجوه پدیدار سازد.» (۱۳۸۹: ۴۱). در مرحله دوم، کنشگر پس از گسست با مفهوم تکراری باران، با آن رابطه پدیداری برقرار می‌کند؛ به طوری که «قادر است تجربه زیستی خود را مورد ارزیابی و نقد قرار دهد» (کوک، ۱۹۹۷: ۸). در نتیجه کنشگر از حضوری دیگر سرشار می‌شود و حادثه روز باران برای او به «خاطره روز باران» تبدیل می‌گردد:

آسمان امروز دیگر/ نیست نیلی/ یادم آرد روز باران/ گردش یک روز دیرین/ خوب و شیرین/ توی جنگل‌های گیلان/ کودکی ده‌ساله بودم

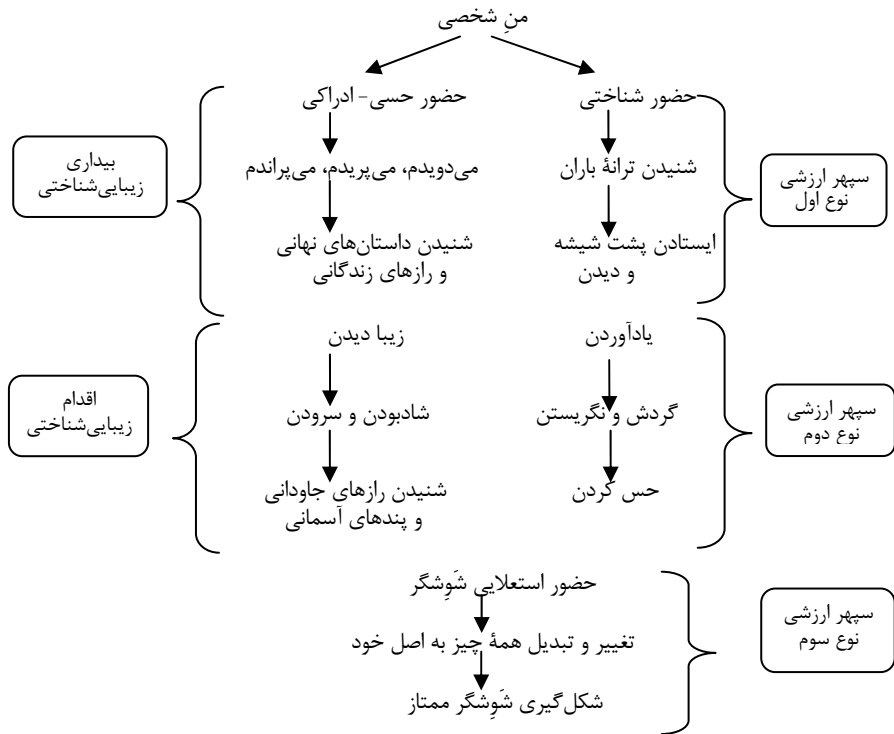
توصیف شاعر از روز باران، با عبارت «آسمان امروز دیگر/ نیست نیلی»، نشان می‌دهد که او از وضعیت کنشی خود رضایت ندارد. همچنین تأکید شاعر بر «یادم آرد روز باران»، حکایت از آن دارد که این حادثه معنایی، به‌طور ناگهانی در او شکل گرفته و او را وارد رابطه شوشی با باران کرده‌است. در این تجربه جدید، سوژه در وضعیت شوشی جدیدی، ظاهر می‌شود: «با دو پای کودکانه/ می‌دویدم همچو آهو/ می‌پریدم از سر جو/ دور می‌گشتم ز خانه». علاوه بر سوژه، پدیده‌های طبیعی به‌عنوان ابژه، نیز کارکردی عاطفی می‌یابند و به شکل پدیدار شده، خود را بر شوشگر عرضه می‌کنند:

از پرنده/ از چرنده/ از خرنده/ بود جنگل گرم و زنده... چون دل من/ روز روشن.../ سنگ‌ها از آب جسته/ از خزه پوشیده تن را/ بس وزغ آنجا نشسته/ دم‌به‌دم در شور و غوغا/ رودخانه/ با دو صد زیباترانه/ زیر پاهای درختان/ چرخ می‌زد... چرخ می‌زد همچو مستان.

و سرانجام در مرحله سوم، شوش‌گر از حضوری استعلایی برخوردار می‌شود و در نتیجه چنین نگاهی، همه‌چیز به اصل خود تبدیل می‌شود: برق و تندر و یا ابرها به باران، سبزه

به دریا، و دریا به جنگل: «برق، چون شمشیر بُران/ پاره می‌کرد ابرها را/ تندر دیوانه غران/ مشت می‌زد ابرها را/ سبزه در زیر درختان/ رفته‌رفته گشت دریا/ توی این دریای جوشان/ جنگل وارونه پیدا». من استعلایی در جریان چنین تجربه‌ای، به شوشگر ممتاز تبدیل می‌شود. در چنین حالتی سوژه، باران، همه پدیده‌های طبیعت و کل زندگی به جوهری پدیدارشناختی تبدیل می‌شوند و در نتیجه آن، تقابل‌ها به وحدت می‌رسند و همه پدیده‌ها یک نغمه را می‌سرایند: «رازهای جاودانی»؛ زندگانی در ورای تقابل‌ها زیبا و زیباتر می‌شود: «زندگانی - خواه تیره، خواه روشن - هست زیبا، هست زیبا/ هست زیبا!».

طرح‌واره شکل‌گیری شوشگر ممتاز



۴-۲- زمان و گفتمان رخدادی

نشانه - معناشناسی، دارای نگرش گفتمانی است و دیدگاه فرایندی یکی از محورهای آن را تشکیل می‌دهد؛ هر نظام فرایندی نیز وابسته به عنصر «زمان» است. گفتمان باران، از

یک گونهٔ واحد زمانی تبعیت می‌کند که آن را می‌توان «زمان اسطوره‌ای» نامید. زمان اسطوره‌ای، نظامی است که مطابق آنچه گرمس معتقد است، معنای زندگی را در خود نهفته دارد و همچنان که پل ریکور معتقد است، در خدمت بازسازی تجربهٔ زمانی جهت هوشمند کردن آن است (به نقل از شعیری، ۱۳۸۸ ج: ۱۴۷-۱۴۶). زمان اسطوره‌ای زمانی است دوسویه: از یک سو به گذشته و از دیگر سو به آینده پیوند می‌خورد. این زمان دارای مدلول‌هایی است که شامل زمان روایی^۱، زمان هستی‌گرا^۲ و زمان بی‌زمانی^۳ می‌شود. در زمان روایی، دو زمان روایت‌شده و زمان روایتگر وجود دارد که در زمان روایت‌شده، بازیگر روایت هستیم و در زمان روایتگر، سوژه پس از فاصله گرفتن از روایت، به ابداع آن می‌پردازد. از تبانی این دو زمان، زمان گفتمانی شکل می‌گیرد که زمان «شدن» و تغییر است. زمان هستی‌گرا نیز زمان لایه‌ای است که برش می‌خورد تا اکنون را بیافریند. زمان بی‌زمانی نیز از زمان اصیل آغاز می‌شود و تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد.

در گفتمان باران، هنگامی که شاعر در ابتدای شعر می‌گوید: «باز باران/ با ترانه/ با گهرهای فراوان/ می‌خورد بر بام خانه»، با آوردن قید «باز»، محدودیت زمانی را حذف می‌کند و با گسست از حصار زمان، آن را به کل زمان‌ها تعمیم می‌دهد. آوردن قید «باز»، نشان از امید شاعر برای تکثیر فضا و زمان است. این زمان، «زمان زبانی» است. این زمان به شاعر «توانایی گسست زمانی و گریز از حصار» را می‌دهد (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۸۸). به قول دنی برتراند،^۴ «گریز زمانی، یکی از امکاناتی است که زبان به انسان می‌دهد. با این امکان دیگر انسان در خود و در زمان اسیر نمی‌ماند» (۲۰۰۰: ۵۹).

در ادامهٔ شعر، در عبارت «آسمان، امروز دیگر/ نیست نیلی»، واژهٔ «امروز» نشان می‌دهد هنوز آرزوی شاعر برای رهایی برآورده نشده‌است. «امروز» زمانی مشخص است و در صورت پیوند با زمان‌های دیگر، قابلیت گسترش در فضا و مکان را پیدا می‌کند و به زمان ایده‌آل تبدیل می‌شود. به همین دلیل در ادامهٔ شعر بلافاصله با عبارت «یادم آرد»، در یک گسست زمانی از باران امروز به زمان اسطوره‌ای منتقل و خاطرهٔ روز باران برایش تداعی می‌شود. خاطرهٔ روز باران نیز سبب پیوند با «روز دیرین» می‌گردد. این واژه نشان

1. temporalité narrative
2. temporalité existentielle
3. temporalité temporelle
4. Bertrand

می‌دهد زمان از وجه تقویمی فاصله می‌گیرد و به زمان ایده‌آل تبدیل می‌گردد. در اینجا باران ویژگی تنشی دارد و هم امروز و هم همه فضا را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. اما این تنش دارای ویژگی مثبت و کارکردی گسترده‌ای نیز هست، زیرا امکان حضور و تداوم خاطره باران را در گستره زمان و مکان فراهم می‌آورد: «یادم آرد روز باران / گردش یک روز دیرین». تقاضای شوشر نیز همین است که این ویژگی تنشی که انتظاری مثبت ایجاد کرده، ادامه پیدا کند. آوردن فعل «دویدن» و «پریدن»، نشانگر آرزوی شوشر برای دور شدن از زمان و مکان امروزی (خانه) و شتاب در رسیدن به زمان و مکان آرمانی و ایده‌آل است: «با دو پای کودکانه / می‌دویدم همچو آهو / می‌پریدم از سر جو / دور می‌گشتم ز خانه». در این گفتمان، مفهوم زمان، از مسیر خطی به نقطه و انسجام تبدیل می‌شود و گذشته و آینده در یک نقطه برای شاعر جمع می‌گردد؛ گویی هر قطره باران، همان نقطه انسجام و اشتراک زبان است و مخاطب در میان خاطرات شاعر که کودکی و جوانی او را درمی‌نوردد، به این یگانگی زمانی دست می‌یابد. در این حالت، شاعر به شوشری تبدیل می‌شود و اینچنین «رازهای جاودانی» و «پندهای آسمانی» را به گوش حس می‌شنود و زندگی برایش زیباتر می‌شود.

۵- فرایند حسی - ادراکی

حلقه پیوند نظام‌های پدیدارشناسی، نشانه‌شناسی سوسوری و نشانه - معنانشناسی گرمسی - پی‌رسی، آفرینش معنا در جریانی حسی - ادراکی است. از آنجاکه در جریان «گریز از واقعیت»، معنای واقعی از نظر پنهان می‌شود، رابطه غیراحساسی بین دال و مدلول به تنهایی نمی‌تواند پاسخگوی تولیدات معنایی باشد و تنها راه رسیدن به معنا، دست‌یافتن به بنیان‌های حسی - ادراکی نشانه - معناهاست. بر این اساس، نشانه - معنانشناسی با رجوع به این بنیان‌ها که همان دست‌یابی به جوهر پدیده‌ها در پدیدارشناسی است، تلاش خود را بر چند مسأله اصلی متمرکز کرده‌است:

۵-۱- فرایند تنشی

در فرایند تنشی گفتمان، رابطه‌ای حسی - ادراکی بین عناصر برقرار می‌شود که در آن معنا از کمرنگ‌ترین تا پررنگ‌ترین شکل در نوسان است (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۷). درحقیقت،

فرایند تنشی چیزی جز رابطه فشاره و گستره،^۱ نیست (شعیری، ۱۳۸۷: ب: ۹) و چنین رابطه‌ای همان حضور «عامل انسانی» - به معنایی که پی‌یرس به آن اعتقاد دارد- در مطالعات نشانه‌ای است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۴۰). در این رویکرد، انسان در حضوری حسی- ادراکی در تعامل با پدیده‌های دنیا قرار می‌گیرد و براساس این تعامل، فرایندی تنشی شکل می‌گیرد. این فرایند، در ارتباط با شاخصه‌های مکانی و زمانی، به دو شکل پیش‌تنیده و پس‌تنیده، ظاهر می‌شود. پیش‌تنیدگی،^۲ خاطره گذشته را جایگزین گونه‌های کنونی و پس‌تنیدگی،^۳ آینده را جایگزین اکنون می‌کند. در چنین جریان سیالی، کنشگر از حضوری معنادار سرشار می‌شود. چنین عملیاتی از نظر پدیدارشناختی، «حاضرسازی» و «غایب‌سازی» خوانده می‌شود که فوننتی آن را به صورت فرایند حاضرسازی غایب^۴ و غایب‌سازی حاضر^۵ معرفی می‌کند (نک. شعیری، ۱۳۸۴: ۱۴۵-۱۴۰). در نشانه- معناشناسی گفتمانی، شوشگر در فرایند حاضرسازی غایب (پیش‌تنیدگی)، با حضوری زنده مواجه می‌شود که خاطره گذشته را بازآفرینی می‌کند و آن را به زمان حال فرا می‌خواند و پس از یگانه‌شدن با آن، از حضوری معنادار سرشار می‌گردد. همچنین در فرایند غایب‌سازی حاضر (پس‌تنیدگی)، شوشگر میدان حسی- ادراکی خود را از آنچه که انتظار حضور آن را دارد، پُر می‌کند. او از حال زمانی و مکانی فاصله می‌گیرد و آینده را برای خود تداعی می‌کند.

در این گفتمان، شوشگر با پدیده باران ارتباطی حسی- ادراکی برقرار می‌کند و بر اساس این تعامل، فضایی تنشی شکل می‌گیرد که به وجود آورنده جریانی حسی است که می‌تواند دو سر داشته باشد: یک سر به گذشته و سر دیگر به آینده. در این گفتمان وقتی شاعر می‌گوید: «یادم آرد روز باران/ گردش یک روز دیرین.../ توی جنگل‌های گیلان»، باران با حاضرسازی غایب، شوشگر را به خاطره‌ای پیوند می‌دهد که فضای زمانی حال او را پر می‌کند. «روز باران»، صحنه‌ای از زندگی شوشگر را در مکان خاصی با نام «جنگل‌های گیلان» جایگزین زمان و مکان حال می‌کند و این خاطره در ارتباط با

-
2. intensité et extensité
 2. rétention
 3. protention
 4. présentification de l'absence
 5. absentification de la présence

واژه «دیرین» قرار می‌گیرد و امکان دستیابی به دورترین میدان حسی - ادراکی برای شوشگر فراهم می‌شود. در ادامه شعر شنیدن رازهای جاودانی هرچند در زمان گذشته برای شوشگر تداعی می‌شود، اما این فرایند وقتی با واژه «پیش چشم مرد فردا» همراه می‌گردد، به جریان حسی پس‌تئیدگی دلالت می‌کند؛ یعنی آینده در قالب انتظاری برای شوشگر، معنا پیدا می‌کند و ایجاد چشم‌انداز می‌کند. شوشگر در این فضای تنشی، گذشته و آینده را به زمان اکنون، فرامی‌خواند و از «زندگانی زیبا» در چشم مرد فردا و درواقع در نگاه «شوشگر ممتاز» سخن می‌گوید:

می‌شنیدم اندر این گوهرفشانی / رازهای جاودانی، پندهای آسمانی / بشنو از من، کودک من!
پیش چشم مرد فردا / زندگانی - خواه تیره، خواه روشن - هست زیبا، هست زیبا / هست زیبا!

۵-۲- فرایند حضور جسمانه‌ای

منظور از فرایند ادراک جسمانه‌ای،^۱ قائل شدن به نوعی «حضور جسم یا خود- جسمی فرایندی است که با احساس و ادراک گره می‌خورد و جریان شدن را تعیین می‌کند» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۹۶). حضور جسمانه‌ای با قرار گرفتن در مرز مشترک بیان و محتوا، گفتگوی آن دو را میسر می‌سازد و سبب انسجام نشانه- معناها می‌شود. بر این اساس، مرزهای دو دنیای برون‌نشانه و درون‌نشانه، قابلیت جابه‌جایی می‌یابد و سیال بودن معنا تضمین می‌شود (شعیری، ۱۳۸۸ الف: ۴۷). در این فرایند، تصویر جدیدی از رابطه نشانه‌ها با یکدیگر ایجاد می‌شود که گونه جدیدی از گفتمان را باز می‌نماید. در حضور زیبایی‌شناختی، با دو گونه حضور جسمانه شناختی و زیبایی‌شناختی مواجه می‌شویم و تنها با گذر از گونه شناختی، می‌توان به حضور حسی - ادراکی رسید. این حضور، زمینه را برای رسیدن به بیداری و اقدام زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند و سرانجام به تعالی زیبایی‌شناختی منجر می‌شود. درواقع با رهایی از اسارت در دنیای عینی، می‌توان به شناخت فراتر از شناخت دست یافت و از این رهگذر، لذت زیبایی‌شناختی را درک کرد.

۵-۳- فرایند حضور پدیدارشناختی

نشانه- معناشناسی، در ارتباط با پدیدارشناسی هوسرل، بر حضور حسی - ادراکی استوار است (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۹-۱۰). حضور در نشانه‌شناسی، به «حوزه حضور» تعریف می‌شود

و دارای شاخصه‌های گفتمانی است. از سوی دیگر، پدیدارشناسی بر همین اصل حضور زنده استوار است. این حضور براساس رابطه‌های زمانی، شناختی، عاطفی و نمادین با یک مرکز شاخصه‌ای ارتباط می‌یابد. شوشگر گفتمانی بر مبنای این حضور پدیداری، با پدیده‌های دنیا برخورد می‌کند و در نتیجه آن از حضوری سرشار می‌شود که لذت زیبایی‌شناختی را در پی دارد. در این گفتمان، وقتی شاعر می‌گوید: «با دو پای کودکانه/ می‌دویدم هم‌چو آهو/ می‌پریدم از سر جو»، با شوشگری مواجه می‌شویم که به لذت زیبایی‌شناختی دست یافته‌است. این لذت هم نتیجه حضور پدیداری او و هم نتیجه حضور پدیده‌های زنده طبیعت است که به‌طور پدیدار شده، خود را به شوشگر نشان می‌دهند و شوشیگر وقتی از چنین حضور کامل سرشار می‌شود، همه چیز را زیبا می‌بیند:

سنگ‌ها از آب جسته/ از خزه پوشیده تن را/ بس وز آن جا نشسته/ دم‌به‌دم در شور و غوغا/
رودخانه/ با دو صد زیباترانه/ زیر پاهای درختان/ چرخ می‌زد...، چرخ می‌زد همچو مستان... /
هرچه می‌دیدم در آنجا/ بود دلکش، بود زیبا.

۵-۴- فرایند هویتی گفتمان

یکی از مباحث اساسی بُعد حسی- ادراکی گفتمان، فرایند هم‌جواری (اتصال) و فاصله (انفصال) است و «درونه‌های زبانی دنیا، بر پایه همین دو عنصر شکل می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۸۷: ۷). اتصال گفتمانی^۱ از درهم‌آمیختگی عناصر اساسی «من»، «اینجا» و «اکنون» و رجعت به عناصر گفتمانی ایجاد می‌شود و انفصال یا بُرش گفتمانی^۲ فرایندی است که عامل گفتمانی من، اینجا و اکنون را به غیر من (او)، غیر اینجا و غیر اکنون تبدیل می‌کند. چنان‌که ژوزف کورتز^۳، معناشناس فرانسوی، هم اعتقاد دارد، کنش گفتمانی با بُرش گفتمانی از طریق نفی «من»، «اینجا» و «اکنون»، به ایجاد گفته منجر می‌شود (شعیری، ۱۳۸۸: ۵۸). فرایند اتصال و انفصال گفتمانی، در قالب نظریه هویتی گفتمان با عنصر عاملی «من» و «غیر من» ارتباط تنگاتنگی پیدا می‌کند و همان‌طور که ریکور آن را «خودهمانی» و «خودغیری» می‌نامد (به نقل از شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۵)، در قالب گونه هویتی «همان» و «غیر» مطرح می‌شود.

1. embrayageénonciatif
2. débrayageénonciatif
3. Courtés

براساس نظریه ژان ماری فلوش،^۱ نشانه‌شناس و زبان‌شناس فرانسوی، هویت دو نوع است: همان^۲ و غیر^۳. «همان» با اتصال گفتمانی و «غیر» با انفصال گفتمانی ارتباط دارد. هویت، از سویی، در ارتباط با «همان»، براساس رابطه جانشینی، با عامل زمانی، مکانی و انسانی پیوند می‌یابد، و از سوی دیگر، در ارتباط با «غیر»، از نظام‌یافتگی^۴ به تنش^۵ می‌رسد (نک. شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۷۷-۸). براساس این دیدگاه، عامل گفتمانه^۶ در تعامل با نشانه‌ها، زمینه گذر از نشانه‌های رایج (همان) به نشانه‌های سیال (غیر) را فراهم می‌کند و در نهایت به ایجاد نشانه‌ای استعلایی منجر می‌شود. براساس آنچه بررسی شد، فرایند حسی - ادراکی گفتمان در ارتباط با عناصری چون فضای تنشی، حضور جسمانه‌ای، هم‌جواری و فاصله و گونه هویتی همان و غیر، کنشگر را در مرکز تنش‌های حسی قرار می‌دهد و از این طریق، سبب شکل‌گیری مدلول‌های معنایی و حضوری حسی - ادراکی می‌شود؛ حضوری که نشانه - معناشناسی گفتمانی بر آن استوار است.

فرایند حسی - ادراکی گفتمان در شعر «باران»، دارای ابعادی است که می‌توان با بررسی این شعر آن را تبیین کرد. در این شعر ما با فضای تنشی سیالی مواجهیم که به وجود آورنده جریانی حسی است با عمقی دو سویه: گذشته و آینده. در این شعر، دو بند «من به پشت شیشه تنها» و «آسمان امروز دیگر نیست نیلی»، نشان می‌دهد که شوشگر از وضعیت کنونی خود ناراضی است. شوشگر برای رسیدن به ارزشی که غایب است، از پایگاه ارجاعی خود فاصله می‌گیرد و درصدد یافتن ارزشی جدید برمی‌آید. بنابراین در ارتباطی حسی - ادراکی با گذشته، خاطره‌ای از روز باران برایش تداعی می‌شود: «یادم آرد روز باران / گردش یک روز دیرین / خوب و شیرین / توی جنگل‌های گیلان». این خاطره بسیار سیال و دارای شاخصه‌های عاملی، زمانی و مکانی است. شوشگر از باران امروز به خاطره «روز باران» و از فضای غم‌گرفته «پشت شیشه» به «گردش یک روز دیرین» پیوند می‌خورد و در گسست با مکان کنونی، در «زمان مکانی»

1. J. Marie Floch

2. idem

3. ipse

4. ordre

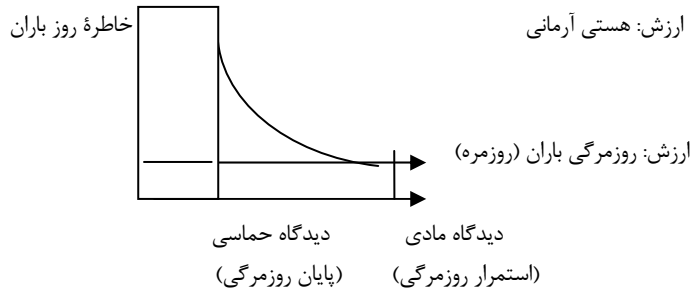
5. tension

6. praxisénonciative

(نک. ساسانی، ۱۳۸۹: ۱۹۶-۱۸۹) «جنگل‌های گیلان» ساکن می‌شود. از دیگر سو، شوِشگر در جریان یک تجربه برتر قرار می‌گیرد که او را به آینده و گستره فردا مرتبط می‌کند و از این رهگذر او را به انتظاری که همان دست‌یابی به «راز جاودانی» است، پیوند می‌زند: «می‌شنیدم، اندر این گوهرفشانی/ رازهای جاودانی». سرانجام همین انتظار، «من» طبیعی شوِشگر را به بار «من» استعلایی می‌نشانند و «فرارزشی» را تولید می‌کند که می‌تواند همه فضای دیروز، امروز و فردای او را پر کند. فونتنی و زیلبربرگ تأکید می‌کنند که «فرارزش، حربه‌ای است که نظام‌های ارزشی و بار معنایی آنها را در گفتمان کنترل کرده و سبب بروز ارزش می‌شود. اگر فرارزش قادر به ایجاد، کنترل و ضمانت ارزش است، پس چنین ارزشی می‌تواند به دلیل برخورداری از حساسیت، ایجاد فضای اعتماد و باور و تولید هنجارهای متفاوت به واسطه رابطه حسی- ادراکی جدید، فرایندی زیبایی‌شناختی را رقم زند (۱۹۹۸: ۱۲).

فرایند تنشی گفتمان شعر «باران»، براساس رابطه نوسانی و ناهمسوی جریان کیفی و جریان کمی شکل می‌گیرد. شوِشگر ابتدا در برابر مفهوم تکراری «باران» قرار می‌گیرد و هر اندازه در محور کیفی (عمودی)، از خاطره روز باران فاصله بگیرد، در محور کمی (افقی) گرفتار زندگی روزمره می‌شود. برعکس، هر اندازه در محور کمی، با نگاهی نو و حماسی در تقابل با سنت قرار بگیرد و از گستره حیات مادی و روزمرگی بکاهد، در محور کیفی به اوج، فشاره و تعالی می‌رسد. پس هرچه در محور کیفی از شوِشگر، طغیان و اوج داشته باشیم، در محور کمی، با دیدگاه حماسی و ارزشی او مواجه می‌شویم. شاعر در رابطه کمی و با دیدگاه حماسی از مفهوم تکراری باران و روزمرگی فاصله می‌گیرد؛ سپس در رابطه کیفی، خاطرات خوش کودکی برای او تداعی می‌شود و در اوج و مستی، در هوای تازه و دوست‌داشتنی کودکی به گردش می‌پردازد و به اوج لذت عاطفی می‌رسد. از رابطه حالت سرخوشی شوِشگر و دیدگاه حماسی او، ارزش جدیدی شکل می‌گیرد که بر آن اساس، شاعر دیده به فردا می‌گشاید و به لذت عاطفی که همان رسیدن به هستی آرمانی است، دست می‌یابد. شاعر از این رهگذر زندگی را زیبا می‌بیند و اعتقاد پیدا می‌کند که آنچه که هستی است، زیباست و آنچه که زیبا نیست، هستی نیست.

طرح‌واره فرایند تنشی



در این شعر، دو نوع حضور جسمانه شناختی (نگاه‌های سطحی) و حسی- ادراکی (نگاه‌های شهودی) مشاهده می‌شود. این نوع حضور به دو نوع برونه‌ای و درونه‌ای تقسیم می‌شود که حرکت جسمانه‌ای شاعر و قرار گرفتن او در مرز بین این دو دنیای برونه، راه را برای گذر از یکی به دیگری آماده می‌کند. در فرایند جسمانه‌ای نوع اول، مخاطب با نگاهی سطحی به پدیده باران می‌نگرد و از نور خورشید حقیقت بازمی‌ماند. در این نوع حضور، کنشگر تنها با دنیای بیرونی ارتباط برقرار می‌کند، اما پس از آن با «برش شناختی»، از این مرحله می‌گذرد و با ورود به مرحله بالاتر از حضوری احساسی سرشار می‌شود و آمادگی لازم در او پدیدار می‌گردد. کنشگر پس از آن به مرحله حسی- ادراکی می‌رسد. خاطره پاک کودکانه سبب می‌شود تا مخاطب به خلأ موجود آگاه شود و در پی کشف حقیقت باشد. در پی این جستجو و با کمک گرفتن از «گوهرافشانی باران»، نشانه‌هایی از حقیقت در قالب چشم‌اندازهای طبیعت، بر مخاطب عرضه می‌شود. این نشانه‌ها به او یاری می‌رساند تا مرزهای شناخت را پشت سر بگذارد و به مرحله تعالی زیباشناختی برسد. البته این تعالی در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد و او را تا مرزهای بی‌مرزی هدایت می‌کند و از حضوری پدیدارشناختی و حسی- ادراکی سرشار می‌سازد.

در این شعر، شاعر به‌عنوان شوشگر حسی- ادراکی، با حضور جسمانه‌ای و شفاف، در مرکز تنش‌های حسی- ادراکی قرار می‌گیرد و به توصیف موقعیتی می‌پردازد که به گونه حسی برونه‌ای اشاره دارد. شاعر با این حضور هستی‌مدار، از سوئی، در جریان سیال مفهوم باران رها می‌شود و به اعماق دنیای کودکی می‌رود و از صدای پرندگان و از زبان باد، داستان‌های نهانی می‌شنود و از دیگر سو، در ارتباط با گونه حسی درونه‌ای، به

هستی برتری دست می‌یابد. او در رویکردی دیگر در ارتباطی درونه‌ای با مخاطبانش، لایه‌های دیگری از چشم‌اندازهای طبیعت را تفسیر می‌کند و در سطحی گسترده، منظومه طبیعت را به خورشید بی‌غروب ارجاع می‌دهد و از زیبایی و گوهرافشانی باران، رازهای جاودانی و پندهای آسمانی را دریافت می‌کند و به آفرینش نظام ارزشی نوی می‌پردازد. سرانجام شاعر به مکان ایده‌آل خود که «کوی حقیقت» است، دست می‌یابد و از این طریق به احساس آرامش می‌رسد و اینچنین باران به استعاره‌ای از باران تبدیل می‌شود. به نظر سجودی «متن، مفهومی تکریری است. هر لایه متنی خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های متنی دیگر (متن‌های دیگر)، دامنه متن‌بودگی خود را گسترش می‌دهد و این روند باز و بی‌پایان است» (۱۳۸۷: ۲۰۹)، ما نیز در اینجا با متنی چندلایه مواجهیم که پیوسته دامنه دلالت‌های خود را به لایه‌های تازه‌ای گسترش می‌دهد و با رجوع به این لایه‌ها، مفهوم سیال و استعاری باران فهمیده می‌شود.

در فرایند حسی- ادراکی شعر «باران»، می‌توان فرایند هویتی گفتمان را تبیین کرد. در ابتدا باران با ترانه خود در فضای زندگی عادی شوشگر، خودنمایی می‌کند و آغاز شدن شعر با قید «باز»، حکایتگر یک زمان روزمره است. شرایط به‌گونه‌ای است که شوشگر نمی‌تواند با آن تعامل برقرار کند. بنابراین به‌تنهایی و از پشت شیشه به تماشا مشغول می‌شود: «من به پشت شیشه تنها/ ایستاده در گذرها». همه چیز در حرکت است و مسیر عادی خود را طی می‌کند: «رودها راه اوفتاده/ شاد و خرم/ یک دو سه گنجشک پرگو/ باز هر دم/ می‌پرند این سو و آن سو». اما ناگهان جریان حسی- شنیداری خوردن قطرات باران بر شیشه، در شوشگر تکانه‌ای ایجاد می‌کند (می‌خورد بر شیشه و در/ مشت و سیلی)، به‌طوری که او را از مطلوب نبودن شرایط (نیلی نبودن آسمان) آگاه می‌سازد و موجب «خیرگی شعفانگیز» وی می‌شود. این خیرگی، سبب ایجاد گسست در پیوستار مکان دیداری می‌شود. این گسست، زمان و مکان را متوقف می‌کند و زمان دیگری را در خود می‌پرورد که زمان «خاطره» است. شوشگر در گسست عاملی، زمانی و مکانی، از فضای مکانی امروز در پشت شیشه و در زمان جوانی، به خاطره روز باران در زمان کودکی و جنگل‌های گیلان پیوند می‌خورد و زمان و مکان جدیدی شکل می‌گیرد که «پیشازمان» و «پیشامکان» است؛ یعنی از برخورد باران با شیشه و در، خاطره «روز

باران» شکل می‌گیرد و خاطره روز باران سبب شناخت «روز دیرین» می‌شود. شاعر از این طریق، از خاطره باران خورده اکنون زمانی فاصله می‌گیرد و تجربه گذر از خود همانی را به خود غیر تجربه می‌کند.

آنچه در این گفتمان، توجه ما را به خود جلب می‌کند، نقش اصلی ابژه (باران)، در فرایند زیبایی‌شناختی است. ابژه (باران) خود را در قالب پدیده‌هایی زیبا به سوژه نشان می‌دهد و فضای شوشی با ویژگی عاطفی، ایجاد می‌شود: جنگل از حضور پدیده‌های طبیعی گرم و زنده است؛ آسمان چون دریا، آبی است؛ ابرها پراکنده‌اند و روشنی روز چون روشنی دل سوژه است. در این فضای عاطفی، ابژه خود بهترین دلالت بر حضور سوژه است. در اصل، ابژه خود سوژه است: «چون دل من/ روز روشن». این فضای شوشی همچنان با کارکردهای عاطفی، خود را در معرض نگاه سوژه قرار می‌دهد:

سنگ‌ها از آب جسته/ از خزه پوشیده تن را/ بس وزغ آن‌جا نشست/ دم‌بدم در شور و غوغا/
رودخانه/ با دو صد زیباترانه/ زیر پاهای درختان/ چرخ می‌زد...، چرخ می‌زد همچو مستان

ابژه پر از حضور سوژه می‌شود و سوژه نیز پُر از حضور ابژه؛ این پیوند آن‌قدر ادامه می‌یابد که ابژه درخشش همه زیبایی‌ها و رنگ‌ها را به نمایش می‌گذارد. بدین ترتیب، در «نبود آسمان نیلی»، رنگ‌ها، بنا به گفته گرمس (۱۳۸۹: ۷۶)، یک «انباشتگی لایه‌ای» ایجاد می‌کنند: «چشمه‌ها چون شیشه‌های آفتابی/ نرم و خوش در جوش و لرزه/ توی آنها سنگ‌ریزه/ سرخ و سبز و زرد و آبی». سوژه در جریان این فرایند، دچار دگرگونی روحی و عاطفی می‌شود و ناخودآگاه با شتاب بیشتری به سوی هدف حرکت می‌کند: «با دو پای کودکانه/ می‌دویدم همچو آهو/ می‌پریدم از سر جو». آنچه ابژه نمایانگر آن است، حضوری از سوژه است. ابژه به مرکزی تبدیل می‌شود که جلوه‌ای از حالات درونی و هستی سوژه است و این چیزی جز درهم‌آمیختگی حسی سوژه و ابژه نیست. به دیگر سخن، ابژه به محل امنی برای نمایان ساختن «خود» نهفته در سوژه تبدیل می‌شود و همین درهم‌آمیختگی است که سبب می‌شود تا شوشگر از زبان پرنده و باد، رازها را بشنود: «می‌شنیدم از پرنده/ داستان‌های نهانی/ از لب باد وزنده/ رازهای زندگانی».

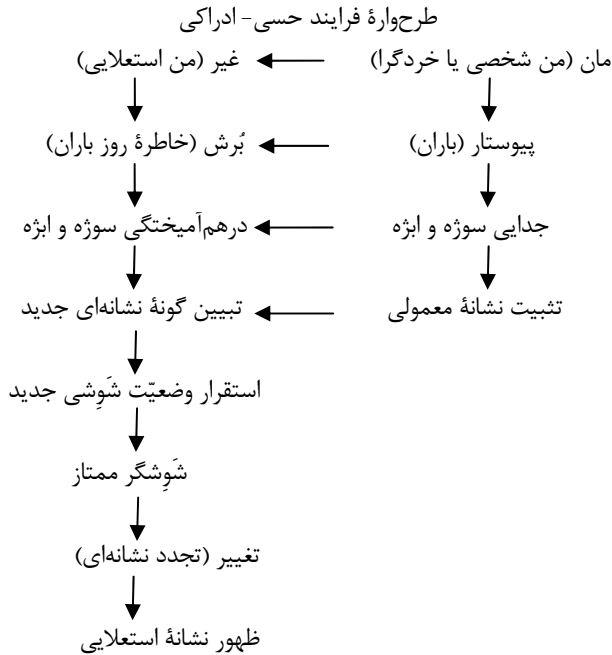
در ادامه شعر، دو جریان زیبایی‌شناختی نظر ما را به خود جلب می‌کند. از دیدگاه گفته‌ای، با من طبیعی پدیده‌ها (همان) مواجهیم؛ تجربه‌ای که در قالب آن، خورشید در

نقش سوژه، باعث زیبایی ابژه «روز» و «درختان» می‌شود. البته این مفهوم از دیدگاه شاعر بیان می‌شود. از دیدگاه گفتمانی، با من استعلایی (غیر) مواجه می‌شویم که با تلاشی پدیداری و در قالب «نگاه خورشیدی»، به معنای نهفته در اصل پدیده‌ها دست می‌یابد. درواقع این نگاه پدیداری، من استعلایی شوشگر است که زیبایی پدیده‌ها را موجب می‌شود:

روز! ای روز دل‌آرا!! داده‌ات خورشید رخشان / اینچنین رخسار زیبا / ورنه بودی زشت و بی‌جان /
این درختان / با همه سبزی و خوبی / گو چه می‌بودند جز پاهای چوبی / گر نبودی مهر رخشان! /
روز! ای روز دلار!! گر دلارایی است، از خورشید باشد / ای درخت سبز و زیبا / هرچه زیبایی است
از خورشید باشد.

البته در این دیدگاه، «فضای سازمان‌یافته حسی - ادراکی به محیطی زیستی تغییر می‌یابد که در آن هر هم‌آمیختگی حسی ممکن است» (همان: ۵۷). این درهم‌آمیختگی حسی، سبب تغییر اساسی رابطه سوژه و ابژه و یا ترکیب آنها می‌شود و وضعیت شوشی جدیدی استقرار می‌یابد که حکایت از حضور استعلایی سوژه دارد و اینچنین من استعلایی به «شوشگر ممتاز» تبدیل می‌شود. در این مرحله است که همه‌چیز به اصل خود تبدیل می‌شود و معنای پدیداری نهفته در پدیده‌ها، در برابر نگاه شوشگر ممتاز آشکار می‌شود؛ برق و تندر به باران، سبزه به دریا، دریا به جنگل و جنگل به دریا یا در مفهومی کلی‌تر، آسمان به دریا پیوند می‌خورد و به یک حقیقت تبدیل می‌شود: برق، چون شمشیر بُران / پاره می‌کرد ابرها را / تندر دیوانه‌گران / مشت می‌زد ابرها را... / سبزه در زیر درختان / رفته‌رفته گشت دریا / توی این دریای جوشان / جنگل وارونه پیدا.

در نتیجه چنین نگاهی است که تقابل‌ها به وحدت تبدیل می‌شود و زیبایی در همه‌چیز - در تیرگی و در روشنائی - نمود می‌یابد. درواقع زندگی به جوهری پدیداری تبدیل می‌شود و زیبایی در مفهومی فراتر شکل می‌گیرد و دوچندان می‌شود. طرح‌واره حضور حسی - ادراکی را که منجر به تحول من خردگرا به من استعلایی و شوشگر ممتاز می‌شود، می‌توان چنین نمایش داد:



۶- فرایند زیبایی‌شناختی

به گفته پی‌یر گیرو، در فرایند زیبایی‌شناختی، «نشانه زیبایی‌شناختی خود را از قید هر گونه قراردادی می‌رهاند و معنا بازآفریده می‌شود. این ویژگی به نشانه‌های زیبایی‌شناختی، قدرت آفرینندگی می‌بخشد» (۱۳۸۳: ۹۷). در این جریان تولیدات گفتمانی به دو شکل زیبایی‌شناسی سنتی و نو، قابل تحقق است. در نظام زیبایی‌شناسی سنتی، شوشگر و پدیده‌های دنیا در ارتباطی حسی-ادراکی در هم گره می‌خورند تا یکی شوند و در نتیجه آن لذت زیبایی‌شناختی حاصل شود (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۱۸). اما در زیبایی‌شناسی نو، شوشگر در همراهی با دنیا قرار می‌گیرد، سپس در چالش با آن، نوعی بُرش از آن را تجربه می‌کند تا به دنیای جدیدی متشکل از عناصر ناهمگون و دارای تنش دست یابد. این گونه جدید از دریافت حسی-ادراکی راه را بر تحقق حضوری زیبایی‌شناختی هموار می‌سازد: «هم‌زیستی شوشگر و دنیا؛ برش و قطع ارتباط با گونه معمول؛ دریافت حسی-ادراکی جدید؛ حضور زیبایی‌شناختی؛ نمایه یا بروز جسمانه‌ای» (همان: ۲۲۰). این فرایندها به سه گونه اصلی تحقق می‌یابد:

۶-۱- گسست

در گونه «گسست»، شوشگر با ایجاد شکنندگی در گونه‌های معمول و با نوعی آشنایی‌زدایی، به گونه‌های غیرمنتظره دست می‌یابد. به قول گرمس، «ناپیوستگی نوعی تفکیک است. اتفاقی که رخ می‌دهد این است که چیزی تبدیل به ارزش می‌شود و سپس از بقیه عناصر دنیا جدا می‌شود؛ این جدایی آفریننده لحظه خاصی است که می‌توان آن را زیبایی‌شناختی نامید» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳۵-۱۳۴). ناپیوستگی یا گسست، به سه شکل زبانی، زمانی و باوری بروز می‌یابد. در گسست زبانی شوشگر با استفاده از واژگان تأثیرگذار، در گسست زمانی با توقف در زمان روزمره و در گسست باوری با ایجاد دگرگونی در باورهای تثبیت‌شده، نمایه‌های معنایی را دوباره بارور می‌سازد و سبب شکل‌گیری فرایند زیبایی‌شناختی می‌شود. در واقع براساس تعامل حسی-ادراکی شوشگر با دنیا و نگاه پدیداری اوست که هنجارهای نوی شکل می‌گیرد و دنیای جدید خود را به او می‌شناساند.

۶-۲- بیداری حسی-ادراکی

گونه «بیداری حسی-ادراکی» نیز «نوعی خواستن دوجانبه و دیدار در مسیری است که فاعل و مفعول بر سر راه یکدیگر قرار گرفته‌اند و به سوی یکدیگر کشش دارند» (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۱). این کشش متقابل باعث تغییر رابطه انسان با دنیا و شفافیت انسان بر دنیا و دنیا بر انسان می‌شود. در این گونه، در تبانی بین انسان و دنیا، اتفاقی رخ می‌دهد و چیزی از دنیا در تعامل با حسی از حواس شوشگر قرار می‌گیرد. بر این اساس، می‌توان گفت «فرایند زیبایی‌شناختی، نتیجه تعامل سه عنصر اصلی است: چیزی از دنیا؛ حسی از شوشگر و غیبت آن چیز و حضور حقیقتی دیگر» (همان: ۲۰۴). چنین تعاملی، سبب بیداری حسی-ادراکی و امکان تحقق معنایی غیرمنتظره در زبان می‌گردد و درنهایت منجر به بروز جریان زیبایی‌شناختی می‌شود.

۶-۳- ایجاد تصویر منحصر به فرد

فرایند زیبایی‌شناختی در پی ساختن تصویری منحصر به فرد است. این تصویر منحصر به فرد، نتیجه بهم‌زدن روابط موجود و ایجاد نمایه‌های متفاوت است که دگرگونی

نشانه - معناها را در بر داشته، سبب بروز بی‌چون‌وچرای گونه‌های زیبایی‌شناختی می‌گردد. ژاک ژینیاسکا،^۱ نشانه - معناشناس فرانسوی، در کتاب سخن/ ادبی، به سه نوع دریافت ادبی اعتقاد دارد: دریافت ارجاعی،^۲ دریافت معناشناختی^۳ و دریافت حسی؛^۴ از این سه نوع دریافت، تنها گونه دریافت حسی بر رابطه احساسی انسان و دنیا مبتنی است و گذر از دریافت ارجاعی را به دریافت معناشناختی سبب می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۴۴-۱۴۲). به عقیده فونتتی، دریافت حسی «به واسطه کمیت‌ها و کیفیت‌های حسی - ادراکی، دسترسی به ارزش‌هایی را میسر می‌سازد که حسی - ادراکی‌اند» (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۷). پدیده‌ها در اتفاقی حسی و از طریق رابطه حسی - ادراکی ویژه انسان با آنها، معنای جدید، منحصربه‌فرد و غیرمنتظره‌ای می‌یابند که خلأهای درونی ما را پر می‌کنند؛ سپس با انتقال و ثبت در گفتمان، به تولیدی زیبایی‌شناختی منجر می‌شوند.

فرایند زیبایی‌شناختی گفتمان را در دو رویکرد سنتی و نو، می‌توان با بررسی شعر «باران» تبیین کرد. در گفتمان باران، شوشگر در رابطه‌ای پدیداری با پدیده باران قرار می‌گیرد. دیدار و گفتگوی شوشگر و باران، سبب گره‌خوردگی احساس آن دو جریان می‌شود. این گره‌خوردگی تا مرز شباهت و همانندی پیش می‌رود تا اینکه دو جریان در هم ذوب و با هم یکی شوند. شوشگر پس از یکی شدن با خاطره روز بارانی، در جریان سیال باران قرار می‌گیرد و در رابطه‌ای احساسی با این پدیده، به اعماق کودکی می‌رود: «یادم آرد روز باران/ گردش یک روز دیرین/ خوب و شیرین/ توی جنگل‌های گیلان/ کودکی ده‌ساله بودم/ شاد و خرم». شوشگر در این فضای جدید ساکن و با پدیده‌های طبیعی همراه می‌شود. این همراهی تا جایی ادامه پیدا می‌کند که شوشگر با آنها و درواقع با خود باران احساس یگانگی می‌کند و روشنی روز را معادل روشنی دل خود می‌داند: «چون دل من/ روز روشن...». این تعامل، تبانی، در هم آمیختن و یکی شدن، حضوری زیبایی‌شناختی را رقم می‌زند که در آن، زندگی تولدی دیگر می‌یابد. همین احساس تازگی و سرزندگی را می‌توان لذت زیبایی‌شناختی نامید (تلاقی شوشگر و باران ذوب و یکی شدن شوشگر و خاطره روز باران لذت زیبایی‌شناختی).

1. J.Geninasca
2. saisieréférentielle
3. saisiesémantique
4. saisie impressive

در نگاهی عمیق‌تر، می‌توان مراحل شکل‌گیری فرایند زیبایی‌شناسی نو را تبیین کرد. در این شعر، شوِشگر با پدیده باران همراه می‌شود. او در پشت فضای غبارگرفته شیشه قرار می‌گیرد و از دور و به تنهایی این خاطره را مرور می‌کند: «من به پشت شیشه تنها»؛ در این مرحله شوِشگر در وجود آبزه ذوب نمی‌شود، بلکه با آن در چالش قرار می‌گیرد و سپس در بُرش شناختی، با آن قطع ارتباط می‌کند. از این رهگذر «خاطره روز باران» برای شوِشگر تداعی می‌شود. شوِشگر در همراهی با این خاطره، این‌بار از نزدیک و در یک تجربه زیستی، در تعامل با باران و پدیده‌های همراه آن قرار می‌گیرد، به طوری که با آنها به وحدت می‌رسد و نوعی در هم آمیختگی حسی بین شوِشگر و پدیده‌های طبیعی به وجود می‌آید و او در فضای شوِشی خاصی قرار می‌گیرد: «آسمان آبی چو دریا/ یک دو ابر اینجا و آنجا/ چون دل من/ روز روشن».

این فضای شوِشی، کارکرد عاطفی و تنشی پیدا می‌کند؛ طوری که پدیده‌ها در شور و غوغا به سر می‌برند، سنگ‌ها از آب جسته و رودخانه در حال ترانه‌خوانی و چرخ مستانه است. شوِشگر از این فضای عاطفی متأثر می‌شود و کنش او تحت تأثیر این شرایط، ویژگی مادی خود را از دست می‌دهد و به کنشی شوِش‌محور، یعنی زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود. گویا زمان و مکان نیز غیرمادی شده‌اند و زمان‌ها و مکان‌های متکثر را دربر می‌گیرند. مصراع «می‌دویدم همچو آهو»، نشان از تلاش شوِشگر برای رسیدن به این فضا و حرکت سریع‌تر برای جابه‌جایی دارد. گرمس معتقد است: «سرعت حرکت از دیدگاه معناشناختی، استعاره‌ای از کنونیت‌بخشی به جابه‌جایی است» (۱۳۸۹: ۷۳). این تلاش وقتی به اوج خود می‌رسد، «پریدن» جای «دویدن» را می‌گیرد: «می‌پریدم از سر جو» درواقع پریدن به تغییر ریتم حرکت منجر می‌شود. گرمس معتقد است: «جستجو در جهت زیباسازی زندگی، این خطر را دارد که به قالبی شدن زندگی سوژه زیباجو منجر می‌شود. برای اینکه تکرار انتظار به یکنواختی کسل‌آور تبدیل نشود، باید ریتم آهنگ جابه‌جا شود: یک تکانه تنشی، شوکی غیرمنتظره که لحظه اوج ریتم است» (همان: ۸۷). شوِشگر این «تکانه تنشی» را در خود به وجود می‌آورد و هر لحظه سرعت خود را بیشتر می‌کند تا زودتر به مکان استعلایی برسد.

شوِشگر در بطن خاطرات باران‌خورده کودکی ساکن می‌شود و آنها را از حضور خود پُر می‌کند: «با دو پای کودکانه/ می‌دویدم همچو آهو/ می‌پریدم از سر جو/ دور می‌گشتم

ز خانه/ می‌پراندند سنگریزه/ تا دهد بر آب لرزه/ بهر چاه و بهر چاله/ می‌شکستم کرده‌خاله». سپس او خود را به دست ابژه زیبایی‌شناختی می‌سپارد و در آن رها می‌شود تا پر از حضور آن شود: «می‌کشانیدم به پایین/ شاخه‌های بیدمشکی/ دست من می‌گشت رنگین/ از تمشک سرخ و مشکی». شوشگر در این مکان استعلایی، به دریافت حسی - ادراکی جدیدی می‌رسد و در نتیجه، از زبان پرنده و باد، «رازهای زندگانی» را می‌شنود. این دریافت سبب تحقق نوعی حضور زیبایی‌شناختی می‌شود که براساس آن همه چیز به اصل پدیداری خود تبدیل می‌گردد. در نهایت همین حضور زیبایی‌شناختی، فعالیت جسمانه‌ای را در پی دارد که حکایت از تجلی نمایه‌ای آن دارد. «می‌شنیدم اندر این گوهر فشانی/ رازهای جاودانی، پندهای آسمانی». شوشگر در جریان این حضور، منظومه طبیعت را به خورشید بی‌غروب ارجاع می‌دهد و در جلوه متعالی سرمنزل حقیقت، به شهود خود می‌پردازد؛ در نتیجه معتقد می‌شود: «زندگانی - خواه تیره، خواه روشن - هست زیبا، هست زیبا/ هست زیبا!».

۷- نتیجه‌گیری

در گفتمان باران، نشانه - معناها در هر زمان و مکانی از سخن، به گونه‌ای غیرمنتظره اتفاق می‌افتند و همین امر دلالت بر گونه رخدادی از حضور نشانه - معناها دارد. بررسی شعر «باران» در قالب الگوی نشانه - معناشناسی، نشانگر چگونگی تحقق جریان حسی - ادراکی و زیبایی‌شناختی است. در این گفتمان، شاعر به‌عنوان شوشگر به ایفای نقش می‌پردازد. شوشگر ابتدا در تجربه‌ای شناختی، با پدیده باران رابطه‌ای منطقی و خردگرا برقرار می‌کند. سپس او با نوعی ساخت‌شکنی، شناخت خود را به نقطه صفر می‌رساند و از جلوه سطحی باران فاصله می‌گیرد. شوشگر پس از آن، براساس رابطه‌های رخدادی، حسی - ادراکی، پدیدارشناختی، جسمانه‌ای و هویتی نظام گفتمان، به تجربه‌ای پدیداری دست می‌یابد و متن را در نظام حسی - ادراکی خود به تأویل می‌رساند. در این تجربه جدید، از تلاقی شوشگر و خاطره باران خورده، معنای استعلایی باران نمایان می‌شود. بر این اساس، سازه‌های زیبایی‌شناختی شکل می‌گیرد و شاعر منظومه طبیعت را به خورشید بی‌غروب ارجاع می‌دهد و به «کوی حقیقت» دست می‌یابد و اینچنین، نظام پدیداری

معنا شکل می‌گیرد. شوِشگر در چنین ساختاری و در جریان پویا و سیال معناسازی، به حضوری طغیانگر تبدیل می‌شود. به سبب همین حضور طغیانگر و پدیداری است که او هویت نشانه‌ای خود را متحول می‌کند و به «شوِشگری ممتاز» تبدیل می‌شود که چنین وضعیتی استعلای او را تضمین می‌کند.

پی‌نوشت

۱- در اینجا بخش‌هایی از شعر «باران» که در مقاله حاضر بیشتر به آنها استناد شده است، ارائه می‌شود:

باز باران / با ترانه / با گُهرهای فراوان / می‌خورد بر بام خانه / من به پشت شیشه تنها / ایستاده در گذرها / رودها راه اوفتاده / شاد و خرم / یک دو سه گنجشک پرگو / باز هر دم / می‌پرند این سو و آن سو. / می‌خورد بر شیشه و در / مشت و سیلی. / آسمان امروز دیگر / نیست نیلی. / یادم آرد روز باران / گردش یک روز دیرین / خوب و شیرین / توی جنگل‌های گیلان / کودکی ده‌ساله بودم / شاد و خرم / نرم و نازک / چُست و چابک. / از پرنده / از چرنده / از خزنده / بود جنگل گرم و زنده. / آسمان آبی چو دریا / یک دو ابر اینجا و آنجا / چون دل من / روز روشن ... / سنگ‌ها از آب جسته / از خزه پوشیده تن را / بس وزغ آنجا نشسته / دم‌به‌دم در شور و غوغا. / رودخانه / با دو صد زیباترانه / زیر پاهای درختان / چرخ می‌زد ... / چرخ می‌زد هم‌چو مستان. / چشمه‌ها چون شیشه‌های آفتابی / نرم و خوش در جوش و لرزه / توی آنها سنگ‌ریزه / سرخ و سبز و زرد و آبی. / با دو پای کودکانه / می‌دویدم هم‌چو آهو / می‌پریدم از سر جو / دور می‌گشتم ز خانه. / می‌پراندم سنگ‌ریزه / تا دهد بر آب لرزه / بهر چاه و بهر چاله / می‌شکستم کرده‌خاله. / می‌کشانیدم به پایین / شاخه‌های بیدمشکی / دست من می‌گشت رنگین / از تمشک سرخ و مشکی / می‌شنیدم از پرنده / داستان‌های نهانی / از لب باد وزنده / رازهای زندگانی. / هرچه می‌دیدم در آنجا / بود دلکش، بود زیبا / شاد بودم / می‌سرودم: «روز! ای روز دل‌آرا! / داده‌ات خورشید رخشان / اینچنین رخسار زیبا / ورنه بودی زشت و بی‌جان / این درختان / با همه سبزی و خوبی / گو چه می‌بودند جز پاهای چوبی / گر نبودی مهر رخشان! / روز! / ای روز دلار! / گر دلارایی‌ست، از خورشید باشد. / ای درخت سبز و زیبا / هرچه زیبایی‌ست از خورشید باشد ... / برق، چون شمشیر بُران / پاره می‌کرد ابرها را / تندر دیوانه‌گران / مشت می‌زد ابرها را. ... / سبزه در زیر درختان / رفته‌رفته گشت دریا / توی

این دریای جوشان / جنگل وارونه پیدا. بس دل آرا بود جنگل / به! چه زیبا بود جنگل / بس ترانه، بس فسانه، بس ترانه، بس گوارا بود باران / به! چه زیبا بود باران / می شنیدم اندر این گوهرفشانی / رازهای جاودانی، پندهای آسمانی؛ / بشنو از من، کودک من! / پیش چشم مرد فردا / زندگانی - خواه تیره، خواه روشن - هست زیبا، هست زیبا / هست زیبا! (گلچین گیلانی، ۱۳۷۸: ۶۰-۵۲).

۲- از دیدگاه نشانه- معناساختی، شوشگر عاملی است که حالت یا وضعیتی را از خود بروز می‌دهد. این حالت می‌تواند حالتی عاطفی، زیبایی‌شناختی، روانی، مفعولی و... باشد. برخلاف کنشگر که در وضعیتی فعال قرار دارد و عملی را عهده‌دار می‌گردد که او را با ابژه یا دنیایی در بیرون مرتبط می‌کند، شوشگر با وضعیت یا حالتی درونی مواجه است؛ اگرچه عاملی بیرونی سبب چنین وضعیتی شده باشد.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۸)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- بابک‌معین، مرتضی (۱۳۸۷)، «گفته‌پردازی گفتمان و گفته‌پردازی گفتمانی»، *مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۷۴-۱۵۵.
- ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹)، *معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*، تهران: علم.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی (ویرایش دوم)*، تهران: علم.
- شعیری، حمیدرضا؛ قبادی، حسینعلی و هاتفی، محمد (۱۳۸۸)، «معنا در تعامل تصویر، مطالعه نشانه- معناساختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده»، *فصل‌نامه پژوهش‌های ادبی*، سال ششم، شماره ۲۵، صص ۷۰-۳۹.
- شعیری، حمیدرضا و وفایی، ترانه (۱۳۸۸)، *راهی به نشانه- معناسازی سیال: با بررسی موردی «ققنوس» نیما، تهران: علمی و فرهنگی*.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۴)، «بررسی بنیادین ادراک حسی در تولید معنا»، *پژوهش‌نامه علوم انسانی*، شماره ۴۶-۴۵، صص ۱۴۶-۱۳۱.
- _____ (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه- معناساختی گفتمان*، تهران: سمت.
- _____ (۱۳۸۷الف)، «روش مطالعه گفته‌ای و گفتمانی در حوزه نشانه- معناسازی»، *مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۳۳-۱۱۵.

_____ (۱۳۸۷ب)، «ویژگی‌های نشانه- معناساختی تأخیر کنشی، بررسی موردی مست و هوشیار پروین اعتصامی»، مجموعه مقالات الکترونیکی چهارمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، رشت: دانشگاه گیلان با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی، صص ۱۳-۱.

_____ (۱۳۸۸الف)، «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه- معناسازی گفتمانی»، فصل‌نامه نقد ادبی، سال دوم، شماره ۸، صص ۵۱-۳۳.

_____ (۱۳۸۸ب)، مبانی معناسازی نوین، تهران: سمت.
 _____ (۱۳۸۸ج)، «مفهوم زمان در نظام همنشینی صوری مراسم آیینی عاشورا»، مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۵۳-۱۳۵.

_____ (۱۳۸۹)، «مطالعه نشانه- معناساختی زیبایی‌شناسی در گفتمان ادبی»، مجموعه مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینارشته‌ای، به اهتمام فرهاد ساسانی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۴۶-۱۲۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران، تهران: سخن.

عباسی، علی (۱۳۸۵)، «تقابل‌ها و رابطه‌ها در تابلوهای نقاشی»، مجموعه مقالات دومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، به اهتمام حمیدرضا شعیری، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۷۷-۱۵۱.

_____ (۱۳۸۷)، «بعد حقیقت‌نمایی کلام در تصویر»، مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۵۳-۱۳۵.

_____ (۱۳۸۸)، «نشانه‌شناسی نقالی، سیالیت گفته‌پردازی و گفته در نقالی»، مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما، به کوشش منیژه کنگرانی، تهران: فرهنگستان هنر، صص ۱۷۵-۱۵۵.

گرمس، ژولین آلژیرداس (۱۳۸۹)، نقصان معنا، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: علم.
 گیرو، پی‌یر (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی، ترجمه محمد نبوی، تهران: آگاه.

گلچین گیلانی [میرفخرایی، مجدالدین] (۱۳۷۸)، باران: منتخب پنج دفتر شعر، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۰)، درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه (۱۳۸۹)، «گونه‌شناسی روابط بینامتنی و بیش‌متنی در شعر فارسی و نقاشی ایرانی»، مجموعه مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و

مطالعات میان‌رشته‌ای: ادبیات و هنر، به اهتمام فرهاد ساسانی، تهران: فرهنگستان هنر،
صص ۲۲۰-۲۰۱.

هاتفی، محمد (۱۳۸۸)، بررسی و تحلیل نشانه- معناساختی رابطه متن و تصویر در متون ادبی،
رساله دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.

Bergson H. (1993), Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris: PUF.

Bertrand D. (2000), Parler Pour Convaincre, Paris, Gallimard.

Coquet J. Cl. (1997), La quête du sens, Paris: PUF.

Fontanille j. (1999), "Mode du sensible et syntaxe figurative", in Nouveaux actes Sémiotique, n°61- 62- 63, Limoges, PULIM.

Fontanille J. et Cl. Zilberberg (1998). Tension et signification, Sprimont-Belgique: Pierre Mardaga.

Lotman Y. (1999), La sémiosphère (traduction française). Limoges: PULIM.

Zilberberg Cl. (2011), Des formes de vie aux valeurs. Paris: PUF.