بررسی نشانه ـ معنا شناسی گفتمان در شعر «پی دارو چوپان» نیما یوشیج(۱)

دکتر اکرم آیتی[۱]

چکیده

مطالعهٔ نشانه در گذر از رویکرد ساختارگرایی سوسوری و سپس نظام گفتمان روایی گریماسی وارد حوزهٔ جدیدی شد که نشانه- معنا شناسی گفتمانی نامیده می‌شود. در حالی که جریان اول مبتنی بر رابطهٔ تقابلی صرف میان قطب‌های معنایی از پیش تعیین‌شده و جریان دوم برنامه‌گرا و بر مبنای تغییر از وضعیت اولیه به ثانویه بود، این رویکرد نو با تأثیرپذیری از داده‌های مربوط به علم پدیدارشناسی و به‌کارگیری دیدگاه هستی‌مدار، دریچه‌ای بدیع در مطالعات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی می‌گشاید. در این رویکرد، فرآیند تولید معنا با شرایط حسی- ادراکی پیوند خورده و نشانه‌ها همراه با معنا، به گونه‌هایی سیال، پویا، متکثر و چند بعدی تبدیل می‌شوند. پژوهش حاضر در نظر دارد ضمن مطالعهٔ فرآیند گفتمانی شعر «پی دارو چوپان» نیما در ابعاد حسی- ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی، چگونگی تولید جریان سیال معنا و عناصر اصلی و دخیل در آن را بررسی کند. این مقاله همچنین در پی نشان دادن این موضوع است که تکثر روایی و تکثر ارزشی در شعر نیما چگونه باعث ایجاد فضای تنشی و سیالیت گفتمان می‌شود و نیز این فضای تنشی به چه شکلی جریان حسی- ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی را ایجاد و هدایت می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه- معناشناسی، گفتمان، «پی دارو چوپان»، نیما یوشیج، بعد حسی- ادراکی، بعد عاطفی، بعد زیبایی‌شناختی.

مقدمه

«نشانه- معنا شناسی» با در نظر گرفتن نشانه‌ها در ارتباطی خاص و چند گونه با یکدیگر در نظامی فرآیندی که منجر به تولید معنا و پویایی و تکثر آن می‌شود، مطالعهٔ نشانه‌ها را از حصر

۱- استادیار زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه اصفهان akram-ayati@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۲/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۱/۳۰

روابط تقابلی سوسوری آزاد و معنا را از شکل مکانیکی و منجمد خود رها ساخت. مطالعات گریماس[1]، معناشناس فرانسوی در شکل‌گیری نظام روایی گفتمان بسیار قابل توجه است. در واقع، او با الگو قرار دادن کار پروپ[2] در شناسایی عناصر اصلی روایت و یافتن یک مدل مشترک روایی در تمام قصه‌های عامیانه، سعی در ارائهٔ یک الگوی منسجم و نظام‌مند در مطالعهٔ روایت و داستان داشته است.

در گفتمان روایی، معنا تابع تغییر و تحول است؛ چرا که اساس گفتمان در این نظام بر تغییر در وضعیت عوامل گفتمانی حاصل از کنش یا برنامه‌ای منسجم و منطقی شکل می‌گیرد. اگرچه همین تغییر و دگرگونی در شرایط اولیه جهت نیل به شرایط ثانویه و این حرکت به جلو خود ضامن پویایی گفتمان است، با این وجود از آنجایی که فرآیند معنا نیز با اتمام فرآیند روایی پایان می‌یابد، این نظام نشانه- معنا شناسی یک نظام بسته[3] خوانده می‌شود. در مقابل، نظام نشانه- معنا شناسی جدیدی قرار می‌گیرد که گریماس در کتاب *در باب نقصان معنا* (۱۹۸۷) آن را نظام باز[4] می‌خواند. این دیدگاه، متأثر از جریان پدیدارشناسی و پذیرش حضور عامل انسانی به عنوان عامل حسی- ادراکی است. در واقع، حضور یک کنشگر گفتمانی که عهده‌دار موضع‌گیری گفتمانی است، ما را با جریانی نو مواجه می‌کند که تولید معنا را با شرایط حسی- ادراکی پیوند می‌زند. در این شرایط، معنا نه تنها در گرو برنامهٔ منطقی و هدفمند نیست، بلکه به واسطهٔ حضور عامل حسی- ادراکی که نشانه را در سراسر گفتمان پدیداری می‌کند، پیوسته، سیال، چند بعدی و در حال تکثیر و زایش است.

بی‌شک مطالعات گریماس در دورهٔ دوم سیر اندیشه‌هایش شامل عبور از نشانه‌شناسی ساختگرا و پایه‌گذاری نشانه- معنا شناسی گفتمانی است. این جریان از طرفی برگرفته از نظریات ساختارگرایی سوسور و زبان‌شناس مشهور دانمارکی لوئی یلمسلف[5] و از طرف دیگر وامدار سمیولوژی بارت و مطالعات قوم‌گرایی لوی‌استروس است. دیدگاه یلمسلف و مطالعهٔ پلان‌های

1- A. J. Greimas
2- V. Propp
3- Système fermé
4- Système ouvert
5- L. Hjelmslev

زبانی و نوع ارتباط آن‌ها با یکدیگر سبب می‌شود که بررسی نشانه از چارچوب محدود خود تحت تسلط رابطهٔ تقابلی سوسوری و نظام بستهٔ دال و مدلولی خارج شده و وارد نظامی فرآیندی شود؛ چرا که دو سطح بیان و محتوا که در دیدگاه یلمسلفی، جایگزین دال و مدلول سوسوری شده‌اند، از قابلیت جابجایی بیشتری برخوردار بوده و مرز میان آن‌ها قطعی و از پیش تعیین‌شده نیست. این مرز معنایی هر بار توسط سوژه و موضع‌گیری او جابجا می‌شود. این نوع رابطهٔ خاص زبانی، مطالعهٔ نشانه را از حالت مکانیکی و از هم گسسته خارج کرده و آن را وارد دیدگاهی گفتمانی می‌کند. در این دیدگاه، نه تنها نشانه وارد نظامی فرآیندی می‌شود، بلکه رابطهٔ میان واحدهای نشانه‌ای نیز درجه‌ای و سیال می‌گردد.

شعر «پی دارو چوپان» نیما می‌تواند در وهلهٔ اول نمودی از یک نظام گفتمانی بسته باشد که در آن معنا در گذر کنشگر از وضعیت اولیه به وضعیت پایانی شکل می‌گیرد، اما در ادامه می‌بینیم که چگونه گفتمان تحت تأثیر حضور حسی- ادراکی دستخوش تغییر شده و در شرایطی ناپایدار، منعطف و غیر منتظره قرار می‌گیرد. در بطن این گفتمان جریان معنا سیال و متکثر می‌شود. این جریان سیال چگونه تولید می‌شود و عناصر اصلی و دخیل در آن کدامند؟ ابعاد مختلف حسی- ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی گفتمان در این شعر نه تنها جریان شکل‌گیری معنا را به وضوح نشان می‌دهد، بلکه گویای این سیالیت و زایش معنا نیز هست.

پژوهش حاضر در نظر دارد ضمن مطالعهٔ فرآیند گفتمانی در ابعاد حسی- ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی شعر نیما، چگونگی تولید جریان سیال معنا و عناصر اصلی و دخیل در آن را بررسی کند. این مقاله همچنین در پی نشان‌دادن این موضوع است که تکثر روایی و تکثر ارزشی در شعر نیما چگونه باعث ایجاد فضای تنشی و سیالیت گفتمان می‌گردد و نیز این فضای تنشی به چه شکلی جریان حسی- ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی را ایجاد و هدایت می‌کند.

۱. از گفتمان روایی تا گفتمان سیال

شعر «پی دارو چوپان» نیما، همان‌طور که در مقدمهٔ شاعر آمده است، روایت چوپانی رعنا و جوان به نام "الیکا" است که در کمانداری شهرت فراوان دارد. یک روز هنگام غروب برای شکار

شوکا به جنگل می‌رود، اما در تاریکی به جای شوکا، تیرش زنی زیبا را نشانه رفته و صید می‌کند که سپس، نالان قصهٔ عشق خویش به الیکا را برای او زمزمه کرده و از او تقاضای کمک می‌کند. الیکا در نهایت مجذوب گفته‌های زن شده و او را با خود همراه می‌کند و به آبادی می‌برد و در جواب عشق او در جستجوی داروی زخمش می‌شتابد، اما از آن پس، دیگر هیچ‌کس آن دو دلداده را ندیده و نمی‌داند که به کجا رفتند و چه شدند.

بررسی کارکرد روایی شعر در مرحلهٔ ابتدایی می‌تواند خطوط اصلی ماجرا را ترسیم کند، اما خواهیم دید که جریان تولید معنا از نظام روایی عدول کرده و جریانی رخدادی را پی می‌گیرد و آنجاست که فرآیند روایی گریماسی در توضیح تولید معنا دیگر جوابگو نخواهد بود.

الگوی فرآیند روایی گریماس متشکل از چهار مرحلهٔ عقد قرارداد، توانش، کنش و ارزیابی و قضاوت شناختی و عمل است (شعیری، ۱۳۸۱: ۹۱). طبق این الگو، روند حاکم بر داستان به گونه‌ای است که همه چیز از نقصانی آغاز می‌گردد که منجر به عقد قرارداد می‌شود. بعد از عقد پیمان، کنشگر باید توانایی‌های لازم جهت کنش را کسب کند و به این ترتیب در مرحلهٔ توانش قرار گیرد. مرحلهٔ بعدی، مرحلهٔ کنش است که طی آن عملی طبق برنامه انجام شده و باعث تغییر وضعیت می‌شود. در نهایت، ارزیابی و قضاوت نسبت به کنش انجام می‌گیرد.

روایت در شعر نیما با بیان توانایی کنشگر آغاز می‌شود؛ به این معنا که فاعل توانش لازم را به طور بالقوه داراست و فرآیند روایی هنوز به شکلی پویا شروع نشده است؛ چرا که ما با گفتمانی توصیفی مواجهیم که باعث ایستایی شده است: «الیکا نادره چوپان جوان و رعنا/ در کمانداری مانند نداشت./ آشنایانش او را دمخور/ به هنر «شاه کمان» می‌خواندند». اما بلافاصله، فرآیند روایی کلید خورده و نقصان شکل می‌گیرد: «او به صید شوکا/ رغبتش بود فراوان اصلاً». انفصال عامل فاعلی از شکار شوکا که در اینجا عامل ارزشی است نوعی نقصان است که موجب عقد قرارداد شده و ضامن حرکت به سمت وصال و در نتیجه پویایی کلام است. این پویایی توسط فعل موثر «خواستن» («رغبتش بود») شکل گرفته و بلافاصله در ادامهٔ شعر نمود می‌یابد: «روزی او تیر و کمانش بر پشت/ همچو روزان دگر از پی صید/ سوی جنگل شد و این بود غروبی غمناک». در این گفتمان، دو شاخص زمانی و مکانی مشخص‌کنندهٔ وضع کنشگر هستند و در واقع جنبهٔ کنشی

جریان را هویدا می‌کنند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ٦۳). مشخصهٔ زمانی در این‌جا خود به صورت فرآیندی کنشی عمل می‌کند که معنا را به سمت خاصی («غروب» و «غمناک») هدایت می‌کند. شاخص مکانی نیز حرکت کنشگر به سمت جنگل را نشان می‌دهد که مبین هدف و مقصد اوست که همانا شکار شوکا و ایجاد تغییر است. قصد شکار شوکا نوعی تنش[1] را در کنشگر ایجاد می‌کند که او را در این «شدن» که پدیدآورندهٔ معناست حمایت می‌کند. در این حرکت، کنشگر با دنیای بیرون رابطهٔ تعاملی دارد و شرایط بیرونی به عنوان نیروهای موافق عمل می‌کنند: «نه پدید / وز بر ره (به تری آلده هر خاش و خس و گشته نمور)/ نه صدا خواهد خواست خالی از وسوسه ره بر می‌داشت/ مثل آنی که همه چیز مدد می‌کندش/ و به راهی که همان باید می‌افکندش».

اگرچه عامل فاعلی توانایی لازم را جهت شکار شوکا دارد، اما او زمانی به طور کامل به عامل توانشی تبدیل می‌شود که شرایط حضور شوکا و شکار او نیز مهیا باشد. در نتیجه، فرآیند روایی بلافاصله وارد مرحلهٔ کنش شده و فاعل توانشی با کنش خود به عامل کنشی تبدیل می‌شود: «آشنا کرد ز کف تیر که بود/ با زه و بند کمان/ از پناه «لم» در هم شده‌ای/ تیر از چله گشود». این مرحله با سرعت و بدون وقفه انجام می‌گیرد تا گفتمان روایی به سوی مرحلهٔ پایانی خود رهنمون شود. اما این روند به نحوی گسسته شده و حضور دوبارهٔ یک شاخص زمانی («در همین لحظهٔ دلکش شب شد») که گویی با فرآیند، تعامل و هم‌پایی دارد، نوعی شوک کلامی در گفتمان ایجاد می‌کند. این شوک، مرحلهٔ پایانی را به تأخیر انداخته و به نوعی ابهام در معنا دامن می‌زند، چرا که به جای مرحلهٔ ارزیابی، بلافاصله چرخهٔ دیگری شروع می‌شود و فرآیند کنشی جدیدی با یک نقصان شروع می‌شود. سه فعل مؤثر توانستن به شکل نفی، فعل بایستن و دانستن در این کنش حضور دارند و در تعامل با هم هستند:

«الیکا، رعنا چوپان جوان/ چون نمی‌دید به چشم/ آن‌چنانی که بباید دیدن/ به هوای روش تیر پس صید گرفت/ و به راهی که گمانش می‌برد/ رفت تا سوی هدف».

1- Tension

انفصال از صید، حاصل از نفی فعل توانستن، فاعلی را ایجاد می‌کند که به دنبال تیر (توانش) به فاعل کنشگر[1] تبدیل می‌شود. به دنبال این کنش شناخت ایجاد می‌شود: «لیک آن‌جا کـه هـدف را بـه گمـانی می‌جست / او زنی (یا به نمودار زنی) در بر دید / وز زنی (ناله بینگیخته) نالش بشنید»، اما در درون این فرآیند کنشی نیز، فرآیند کنشی دیگری پیش رفته است، با این تفاوت که در این فرآیند، کنشگر، زن تیر خورده است و از کنشی سخن می‌راند که در مرحلهٔ کنش به واسطهٔ برخورد با کنش ابتدایی قطع شده و به نتیجه نرسیده است: «بینوایی‌ام من نه ز این بیش/ مادر من ز سلامت درویش/ سر آن بـودم زآن‌گونـه که بیمارم خواست/ از گیاهیش کنم دارو راست». زن دلیل حضور خود را درخواست مادر بیمارش برای یافتن دارو عنوان می‌کند. در واقع، فعل مؤثر خواستن از طرف مادر فعل خواستن را نـزد کنـشگر فعـال کرده و ایجاد کنش تجویزی کرده است. کنش زن در تصادم با کنش الیکا (زدن تیر) به انجام نمی‌رسد و ناتمام باقی می‌ماند، اما فرآیند کنشی اولیه بعد از پایان مرحلهٔ کنش به شکل خاصی تمدید شده و فرآیند جدیدی را سبب می‌شود که کنش در آن، نه بر اساس یک نقصان، بلکه بر اثر یک تنش شکل می‌گیـرد. انرژی تنشی به صورت فشاره‌ای عاطفی، کنشگر الیکا را به سوی کنش جدید سـوق مـی‌دهـد. در پـی یافتن صید خود، الیکا به دنبال مسیر تیر رفت، اما به جای شوکا، زن بسیار زیبای نالانی را دید که به تیـر الیکا زخمی شده است. از مشاهدهٔ آن صحنه، «الیکا شورش افتاده به دل / زان به تن مانـده بـه دل مانـد کسل». انرژی عاطفی که مشخصهٔ «شورش افتاده به دل» به کنشگر می‌دهد راه را برای حرکت جدیـدی می‌گشاید. این تنش با گفتمان القایی زن تیرخورده در چند مرحله همراه شده و یـک عملیـات کنـشی/ شوشی را به پیش می‌برد. فرآیند جدید از آن جهت دوگانه است که همزمان به واسطهٔ کـنش و شـوش معناسازی می‌کند. گفتمان القایی در نهایت الیکا را تبدیل به شوشگر «عاشـق» کـرده و او را مجـاب بـه کنش «جستجوی داروی زخم زن» می‌کند.

طبق آنچه که توضیح داده شد، نمودارهای فرآیندهای روایی شعر نیما را می‌توان بـه شـکل زیـر نشان داد:

1- Actant

۱- تمایل به شکار شوکا -------> مهـارت در تیرانـدازی--------> تیرگـشودن -----> ارزیابی با تأخیر توسط زن

۲- در جستجوی صید (عدم توانایی دیدن صید)------ > راهیابی در مسیر تیر -------> راه افتادن به سمت صید و یافتن زن -------> سرزنش توسط زن

۳- زن به درخواست مـادرش---------> در پـی دارو ---------> بـدون کـنش و بـدون ارزیابی

٤- شورش افتاده به دل -----> گفتمان القایی ----- > ایجاد عشق و جـستجوی دارو ----- > ارزیابی توسط شاعر

همان‌طور که دیدیم، فرآیند کنشی اولیه در درون خود متکثر شده و زایـش مـی‌یابـد و نـه تنهـا کنش‌های جدیدی در خود می‌آفریند، بلکه با کشش و گسست‌های متوالی در روند فرآینـد، فـضایی را می‌سازد که گونه‌های دیگری از گفتمان نیز فرصت ظهـور مـی‌یابنـد و از ایـن طریـق سـیالیت و پویایی معنا را رقم می‌زند و امکان خوانش‌های باز و متعددی را ایجاد می‌کند. در واقع کـنش شـکار جریانی کاملاً برنامه‌مدار و شناختی است که در مسیر خود بـر اسـاس انحـراف معنـایی بـه فـضایی عاطفی و و تنشی تغییر می‌یابد. یعنی نظام روایی برنامه‌مدار در مسیر به یـک نظـام تنـشی- عـاطفی تبدیل می‌شود که در اینجا به بررسی آن می‌پردازیم.

۲. ابعاد نشانه- معناشناسی گفتمان

۲-۱- فرآیند حسی- ادراکی گفتمان

بررسی فرآیند گفتمان در بعد حسی- ادراکی به معنای به‌کارگیری دیدگاه هستی‌مـدار و پـذیرش حضوری حسی- ادراکی در ارتباط با دنیای پیرامون خود در تولید معنا است. این دیدگاه بـا رجـوع به سرچشمه‌های ادراک حسی در تولید معنا به نوعی هستی‌شناسی در تولیدات زبـانی قائـل بـوده و نگاهی پدیدارشناختی به فرآیند تولید معنا به همـراه دارد. رویکـرد پدیدارشـناختی و بررسـی نقـش جریانات ادراک حسی به عنوان مایه‌های آغازین تولید معنا از آنجا نـشئت مـی‌گیـرد کـه بـر اسـاس آنچه که گریماس در کتاب *در باب نقصان معنا* (۱۹۸۷) جریان «گریز از واقعیت» می‌خواند، همیـشه

در مواجهه با چیزی، معنای واقعی آن پنهان مانده و معنای «انحرافی» آن چیز بروز می‌نماید؛ یعنی در ارتباط با نشانه، به علت 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 (شعیری، ۱۳۸٤: ۱۳۵). جبران این نقصان معنا در مراجعه به علم پدیدارشناسی است که به معنی مطالعهٔ معنا در ارتباط تنگاتنگ آن با دنیای ادراک حسی جهت دستیابی به معنای واقعی و زنده است.

گفتمان حسی- ادراکی دخیل در تولید گفتمان باید سه شرط اساسی را دارا باشد:

۱. طرح فضای تنشی[۱]

۲. حضور جسمانه‌ای (جسمار)[۲]

۳. طرح شیوه‌های حضور[۳]

فضای تنشی که به عنوان پایگاه یا مرکزی برای بروز احساسات عمل می‌کند، فضایی است دارای عمق، استوار بر مجموعهٔ جریان سیال حسی. در واقع معنا در فضای تنشی، جریانی پیوسته و جهت‌مند به سوی عمقی دوسویه است که در آن معنا با شاخص‌های مکانی و زمانی مرتبط می‌شود و دو گونهٔ پس‌تنیدگی[٤] و پیش‌تنیدگی[٥] را ایجاد می‌کند. گونهٔ اول، اشکالی از خاطرهٔ گذشته را جایگزین گونه‌های کنونی می‌کند در حالی که گونهٔ دوم، آینده را جایگزین اکنون می‌کند (شعیری، ۱۳۸۵: ۹٦). این دو جریان سیال، دامنهٔ حضور را که با عمق، رابطهٔ مستقیم دارد، تعریف کرده و آن را از دورترین نقطه تا نزدیکترین نقطهٔ فضای تنشی می‌گسترد. حضور معنادار نیز جریانی است که می‌تواند منشأ عملیات «حاضرسازی»[٦] یعنی فراخواندن عنصری غایب از انتهای میدان حضور به زمان حال یا «غایب سازی»[۷] یعنی راندن عنصری حاضر به سوی دورترین نقطهٔ میدان حضور و ناپدید کردن آن در ارتباط با عناصر زبانی باشد.

1- Dimension tensive
2- Corps propre
3- Présence sémiotique
4- Protention
5- Rétention
6- Présentification
7- Absentification

در شعر نیما می‌بینیم که سیالیت فضای تنشی در گفتمان زن تیرخورده با پیش‌تنیدگی در ارتباط است که با عقب راندن زمان، کنشگر را با واقعه‌ای در گذشته که همان پیشگویی فالگیران بوده است پیوند می‌زند:

«داشت خواهد ز شدن و آمدن این شب و روز/ آشیان من و تو بر سر یک جای قرار/ گفته‌اند این به من آن فال‌زنان / طالع ما ز نخست / داشت با هم پیوند/ من تو را بوده‌ام آن‌گونه که تو، بوده‌ای نیز مرا/ همچو دو کفهٔ نارنج بریده به نهانش دستی/ وین دمش داده همان دست نهان پیوستی/ در تو من با دل دارم پیوند/ آشناییم از این ره به زبان دل هم/ تو زبان دل من می‌دانی/ وز زبانم دل من می‌خوانی».

کنشگر در این فضای تنشی، به واسطهٔ عملیات «حاضرسازی غایب»[1]، عشقی ازلی و پیوندی ابدی را به عنوان گونهٔ ارزشی زنده کرده و به تصویر کشیده است. ضرباهنگ[2] کند حرکت در این فضای تنشی نوع حضور گونهٔ حسی- حرکتی را مشخص می‌کند و وجوه مختلف این عشق مجسم شده را نمایان می‌سازد. اما از آنجا که فضای تنشی تثبیت نشده است، جریان حسی- ادراکی دیگری با هدف مجاب کردن گفتهٔ خوان را در پی دارد. فرآیند دوم با یک تنش آغاز می‌شود. حالت شوشی «زار و نزار ماندن» تنش اولیه برای فرآیند تنشی را ایجاد می‌کند. عمق فضای تنشی در این فرآیند دو سویه بوده و با پیش‌تنیدگی به گذشتهٔ آزاد و بدون دغدغهٔ کنشگر اشاره داشته و با پس‌تنیدگی به انتظار پذیرش عشقش توسط الیکا مرتبط می‌شود:

«بی گناهم من مانده چنین زار و نزار/ ور گنه رفت در این/ گنه من ز سر شفقت با من بگذار/ هیچ آزاده ندارد سر تسلیم شدن/ دیرها بود که من/ بودم آزاد در این راه دراز/ و نه ز اندیشه‌ام این داشت گذر که مرا دارد چیزی در بیم/ یا از آن خاطر از اندوه بدارم پر بار/ ... شوق روی تو بگرداندم از راه که بود/ و به سوی تو مرا راه نمود/ ...چشم می‌دار به من ای ز تو چشم بد دور/ رحمت آور بر من».

این فرآیند همچنین نمایانگر حضور جسمانه‌ای است که به عنوان مرز مشترک میان دو دنیای برون (برون- نشانه‌ها یا دال‌ها) و درون (درون نشانه‌ها یا مدلول‌ها)، عبور از یکی به دیگری را

1- Présentification de l’absence
2- Tempo

میسر می‌کند. در جریان شکل‌گیری معنا در ابیات بالا، نقش جسمار در رابطهٔ میان دنیای برونه (الیکا و عشق او) و دنیای درونه (عاشق شدن) نزد کنشگر کاملاً واضح است. این حضور جسمانه‌ای گونه‌ای فعالیت حسی- حرکتی را نیز به جریان می‌اندازد که خود شامل دو حس حرکتی برونه‌ای و درونه‌ای است. در این جریان، فعالیت حسی درونه‌ای (شوق وصال الیکا) مبنای فعالیت حسی برونه‌ای (دغدغهٔ فکری و انحراف از راه خود) قرار می‌گیرد که این امر خود به نوعی سبب تغییر و جابجایی شوشگر می‌شود (حرکت به سوی الیکا و قرار گرفتن در مسیر او). در این فرآیند، از بسط یا گسترهٔ[1] مکانی (بودم آزاد در این راه دراز/ و نه ز اندیشه‌ام این داشت گذر...) به نوعی قبض یا فشارهٔ[2] حسی- حرکتی (شوق روی تو بگرداندم از راه که بود) می‌رسیم.

گفتمان الیکا در بازشناسی زن نیز فضای تنشی جدیدی را بازآفرینی می‌کند که در آن حاکمیت آهنگ کند حرکت، زن را تبدیل به گونه‌ای با موجودیت متکثر (پری، جادوگر، صید انسان‌نما) می‌کند: «نکند باشد این زن ز گروه پریان/ ...یا یکی جادوگر، سهوکاری نه بکار/ ...یا دوانیده و بگرفته‌ام از بس پی صید/ هست صید من و بر پایم افتاده کنون/ و آدمیزاده به صورت گشته...».

فرآیند تنشی گفتمان شعر «پی دارو چوپان» برآیند دو محور فشاره یا جریان کیفی و محور گستره یا جریان کمی است که موجد رابطه‌ای نوسانی و همبسته است و از تعامل آن دو، گونهٔ ارزشی شکل می‌گیرد. در محور عمودی کیفی، فشارهٔ عاطفی میان رهاکردن زن تا کمک به او و پذیرش عشقش در نوسان است و در محور افقی کمی، گستره از زندگی مادی و روزمره تا زندگی غیرمادی و حیات با عشق کشیده می‌شود. هرچه کنشگر در محور کیفی پیش رفته و به اوج حضور عاطفی دست یابد، از زندگی عادی و روزمرگی دور شده و بر حیات خاص سرشار از شیفتگی و دلدادگی می‌افزاید. در این حرکت کنشگر، ارزشی اسطوره‌ای آفریده می‌شود که شاعر تا پایان شعر متناوباً به آن اشاره می‌کند. اما «افسانهٔ دو دلداده» خود مضمون فرآیند تنشی دیگری را در شعر رقم می‌زند. شاعر خود را به عنوان رهگذری معرفی می‌کند که در پی یادآوری و بازآفرینی قصهٔ آن دو عاشق است:

1- Extensité
2- Intensité

«و نمی‌داند این راهگذار/ که از این قصه شنیده است خبر/ از پی چیست که بر یاد می‌اندازد آن افسانه/ وز چه مقصود که می‌جوید باز/ تا از اندازه که بشنیده/ یا هر اندازه که این لحظه به چشمان دیده/ به ره خاطر باز آرد یک رنگ شبیه».

جستجوی رهگذر خود یک فضای سیال تنشی ایجاد کرده است که به وجود آورندهٔ جریان حسی دوسویه است: حرکت به زمان گذشته با یادآوری افسانه و حرکت به زمان آینده با امید به یافتن عشقی شبیه به آن که کنشگر با فرآیند حاضرسازی غایب، این امید را در خود زنده می‌کند. رابطهٔ نوسانی در این فرآیند تنشی از نوع واگراست. هرچه کنشگر در مسیر جستجوی دو دلداده که نماد عشق پایدار و همیشگی است پیش می‌رود، از گسترهٔ روزمرگی و محو در زمان فاصله می‌گیرد؛ چرا که نیروی ویران‌کنندهٔ زمان همه چیز را در خود فرو می‌برد. اگرچه این وصال به نظر دست نایافتنی است، اما دیدگاه حماسی، کنشگر را به جستجو فرا می‌خواند تا بتواند به ارزش «آن عشق افسانه‌ای» و «پیروزی بر زمان ویران کننده» دست یابد. کندی ضرباهنگ در این فضای تنشی نه تنها روند ویرانی و فراموشی در زمان را القا کرده و قوی‌تر می‌کند، بلکه نشان‌دهندهٔ بی‌ثباتی گونهٔ ارزشی است، آن‌چنان که گفتمان رهگذر بر این بی‌ثباتی صحه می‌گذارد:

«تند در کار فنا/ همه را کوفته است/ و به هم روفته است/ مانده ویران زمان/ گرد آن بسته رده/ و به جز چیزی مبهم ز ره قصه به جا/ نیست در خاطر کس سایه زده».

ابهام در آن خاطره و عدم امکان فاش‌کردن آن داستان خود تأکیدی بر بی‌ثباتی فضای تنشی و گونهٔ ارزشی است. با این وجود، پایان ناتمام و مبهم شعر، این جستجو را هنوز در ذهن مخاطب نیز پی می‌گیرد و آن را حتی تا زمانی نامشخص هدایت می‌کند: «همچنین می‌گویند/ کان به دل شیفته چوپان بنام/ زنده مانده است هنوز/ به نهفت از همه کس».

۲-۲- فرآیند عاطفی گفتمان

تولید گونه‌های عاطفی زبان نیز تابع شرایط و ساختارهای زبانی ویژه‌ای هستند که زبان‌شناسی گفتمانی ما را در شناخت و بررسی آن‌ها کمک می‌دهد. مطالعات گریماس و فونتنی (۱۹۹۱) نشان

می‌دهد که گونه‌های عاطفی در گفتمان نظام‌مند بوده و عواملی چون افعال مؤثر[۱]، ریتم و نمود[۲]، بیان جسمی، صحنه‌های عاطفی، عمق و نیز سکون در تولید آن‌ها موثر هستند (فونتنی، ۱۹۹۹: ۷۸–٦٧). در این پژوهش برآنیم تا طرح‌وارهٔ فرآیند گفتمانی در شعر «پی دارو چوپان» نیما را مطالعه کرده و از خلال آن، به بررسی منطقی گفتمان و چگونگی ظهور پدیده‌های عاطفی در گفتار بپردازیم.

ژاک فونتنی در کتاب *معناشناسی و ادبیات* (۱۹۹۹: ۷۸) معتقد است که نحو بعد عاطفی از ارتباط میان افعال مؤثر یا سازه‌های عاطفی و تنش‌های عاطفی به دست می‌آید. او تصریح می‌کند که برای این که بتوان از «نحو بعد عاطفی» که فرآیند عاطفی کلام را ایجاد می‌کند، سخن به میان آورد، بایستی دو سطح عاطفی یعنی سازه‌ها و تنش‌ها را با هم جمع کرد. در این اجتماع، سازه‌ها نمایانگر هویت شوشگرهای عاطفی در هر مرحله از فرآیند عاطفی هستند و تنش‌ها که همان گستره‌ها و فشاره‌ها هستند، ریتم و آهنگ و نقاط فشار این فرآیند یعنی تغییرات تنشی را مشخص می‌کنند. اگرچه اجتماع این دو گروه در هر گفتمان و در هر داستان عاطفی، شکل خاصی را می‌سازد، اما می‌توان طرحواره‌ای کلی از فرآیند عاطفی گفتمان را از خلال تمام آن‌ها به دست آورد که شامل مراحل زیر است:

بیداری یا تحریک عاطفی[۳] ----> توانش عاطفی[٤] -----> هویت یا شوش عاطفی[٥] -----> هیجان عاطفی[٦] ----> ارزیابی عاطفی[۷] (فونتنی، ۱۹۹۸: ۱۲۲).

مرحلهٔ بیداری عاطفی مرحله‌ای است که در طول آن شوشگر در «حالت» احساس کردن چیزی قرار می‌گیرد، حساسیتش هشیار شده و حضوری عاطفی در فشاره و گستره در او شکل می‌گیرد. به طور مشخص، در این مرحله نوعی تغییر در آهنگ و کمیت فرآیند ایجاد می‌شود و تنش‌های

1- Constituants modaux
2- Aspect
3- Eveil affectif
4- Disposition affective
5- Pivot affectif
6- Emotion
7- Moralisation

عاطفی از طریق آهنگ یا ریتم کلامی بروز می‌یابد. بیداری عاطفی نزد الیکا با دیدن و شنیدن نالهٔ زن ـ یا به نمودار زن ـ ایجاد می‌شود. در واقع، تنش عاطفی اولیه به واسطهٔ حس دیداری و شنیداری در شوشگر به وجود می‌آید: «لیک آنجا که هدف را به گمانی می‌جست/ او زنی (یا به نمودار زنی) در بر دید/ وز زنی (ناله بینگیخته) نالش بشنید».

این بیداری عاطفی، شوشگر را به سوی مرحلهٔ بعدی که توانش یا آمادگی عاطفی است هدایت می‌کند. در این مرحله، شوشگر جهت کسب هویت عاطفی آمادگی کسب می‌کند. به دیگر سخن، شوشگر در اینجا هویت مؤثر لازم جهت ایجاد احساس خاصی در خود را دریافت می‌کند. گفتمان الیکا نمایانگر ورود به مرحلهٔ توانش عاطفی است:

«الیکا گفتش از اینگونه فکار: تو که ای زن! و اینجا به چه کار؟/ در دل این شب تاریک که شیطان رجیم/ هست افسون‌خوانش/ و دل تیرگی از شور و خطر آگنده/ هم از آن آمده است اندر بیم/ چه رسیده ست تو را/ کاین چنین نالی زار؟».

در واقع پرسش فاعل عاطفی او را در موقعیت کسب هویت عاطفی قرار می‌دهد؛ چرا که این کنجکاوی شوشگر که با توصیف شاخص‌های زمانی و مکانی به نوعی در صدد القای ترس و واهمه و تردید است، سازهٔ فعلی مؤثر «دانستن» را فعال کرده است. این کاوش ذهنی، الیکا را برای دستیابی به هویت عاطفی خاصی آماده می‌کند که همانا نگرانی و تشویش است: «الیکا شورش افتاده به دل». می‌بینیم که هویت عاطفی مشخص شوشگر در این مرحلهٔ اصلی بروز یافته و قابل شناسایی است. الیکا پس از شنیدن نالهٔ زن و دانستن دلیل حضور او در آن مکان و در آن وضعیت، خود را عامل درد و نالهٔ زن دانسته و مشوش می‌شود و این هویت در فرآیند عاطفی او تثبیت می‌گردد.

نتیجهٔ تغییر وضعیت و هویت عاطفی، بروز هیجاناتی است که در جسم حساس اتفاق می‌افتد. این مرحله بیان جسمی حاصل از کسب شوش عاطفی است که قابل مشاهده است. در گفتمان نیما، این ابراز هیجان عاطفی با نمایهٔ «کسل شدن» مشخص شده و بلافاصله بعد از کسب هویت عاطفی ظاهر شده است: «الیکا شورش افتاده به دل/ زان به تن مانده به دل ماند کسل». اما گفتمان

در شعر به شکل هوشمندی این فشارهٔ عاطفی نمایان‌شده را در تعامل با گستره‌ای عاطفی قرار می‌دهد و مبنای نوعی کنش و حرکت شوشگر- کنشگر می‌شود:

«دست بنهادش بر شانهٔ تنگ/ کرد در او دیدن/ مثل آنی که کنونش لک خون/ بر سر سینه روان می‌بیند/ و آنچه با پیکر او رفته چنان/ همچنان می‌بیند».

هیجان عاطفی همچون واقعه‌ای قابل مشاهده و در نتیجه قابل ارزیابی است. این ارزیابی می‌تواند توسط خود شوشگر، اطرافیان و یا حتی اجتماع انجام شود و امکان دارد در هر مرحله‌ای از فرآیند عاطفی صورت گیرد. ارزیابی عاطفی در پی شوش الیکا توسط زن انجام گرفته و همراه با نوعی پیام اخلاقی بیان شده است: «لیک ای نادره چوپان دلیر و رعنا/ سر بنام گرجی/ ...تو سراسیمه مباش/ شور این کار مخور/ شب سیاه آمد، اما سحریست/ بر در صبح ما را گذریست» و با این ارزیابی، نه تنها گونه‌ای تعادل در رفتار عاطفی شوشگر ایجاد کرده و امید را در او زنده می‌کند، بلکه راه را نیز بر کنش عاطفی انتهایی مورد نظر خود که همانا در دام عشق خود گرفتار کردن الیکا است می‌گشاید: «دست خود با من ده!/ گر به زخم تو فتادم از پا/ آیم از زخم دگر نیز بجا/ مومیای من بی‌تاب شده در کف توست!». آهنگ کند گفتمان زن در تمام شعر به همراه نمودی که در استمرار تجلی می‌یابد، اثری عاطفی را در الیکا ایجاد می‌کند که خاصیت القایی گفتمان زن را تقویت کرده و رشته‌های عشق را می‌بندد: «لیک حرف —ار چه به گوش -/ به دلش داشت نشست./ بس در آن چاشنی نوش که بود/ دل از آن نادره چوپان دلیر/ به سر رشتهٔ پنهان می‌بست».

بررسی بعد عاطفی گفتمان نشان‌دهندهٔ این مسأله است که گونهٔ عاطفی به تنهایی و تحت عنوان واژگان عاطفی چیزی جز مطالعهٔ نشانه‌ای منجمد 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.

۲-۳- بعد زیبایی‌شناختی گفتمان

فرآیند زیبایی‌شناسی گفتمان رابطهٔ بسیار نزدیکی با بعد حسی- ادراکی دارد از آن نظر که جریان زیبایی‌شناختی آنچنان که گریماس 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» (گریماس، ۱۹۸۷: ۲۸). او جریان زیبایی‌شناختی را همچون واقعه‌ای توصیف می‌کند که در ذهن کنشگر رخ داده و دریچه‌ای را به سوی تکامل معنا می‌گشاید؛ چرا که ما همیشه با معناهای گریزان مواجهیم در حالی که معنای حاصل از تعامل فاعل و دنیا در دریافتی زیباشناختی، او را از دنیای واقعیت جدا کرده و معنای پنهان را بر او آشکار می‌کند. جریان زیبایی‌شناختی در شعر نیما به دو شکل متفاوت ایجاد می‌شود که به بررسی آن می‌پردازیم.

- فرآیند زیبایی‌شناختی را می‌توانیم ابتدا در گفتمان زن در مقابل الیکا ببینیم که بر گونه‌ای حسی- لامسه‌ای پایه‌ریزی شده است:

«دست خود با من ده/ گر به زخم تو فتادم از پا/ آیم از زخم دگر نیز به جا/ مومیای من بی‌تاب شده در کف توست/ ... طالع ما ز نخست/ داشت با هم پیوند/ من تو را بوده‌ام آن‌گونه که تو/ بوده‌ای نیز مرا/ همچو دو کفهٔ نارنج بریده به نهانش دستی/ وین دمش داده همان دست نهان پیوستی/ در تو من با دل دارم پیوند/ آشناییم از این ره به زبان دل هم/ تو زبان دل من می‌دانی/ وز زبانم دل من می‌خوانی».

فعالیت حسی- لامسه‌ای با در نظر گرفتن دو جریان «من» و «غیر من» و ارتباط میان آن دو راه را بر نوعی انفصال گفتمانی گشوده است. در واقع، دو جریان حسی- لامسه‌ای و جریان اتصال[1] و انفصال[2] گفتمانی با یکدیگر رابطه‌ای مستقیم دارند؛ چرا که فرآیند اتصال و انفصال، تولیدات زبانی را با احساس و عاطفه پیوند می‌دهد و با ایجاد هم‌جواری یا فاصله، اساس درونه‌های زبانی را

1- Embrayage énonciatif
2- Débrayage énonciatif

شکل می‌دهد. اتصال و انفصال گفتمانی در گذر از سه شاخص «من، اینجا، اکنون» به «غیر من، غیر اینجا، غیر اکنون» ایجاد می‌شود. انفصال گفتمانی نوعی برش یا گسست از گفتمان و خروج از آن است. از طرف دیگر، فعالیت حسی- لامسه‌ای نیز در تعامل میان «من» و «غیر من» و جذب یا دفع آن شکل می‌گیرد. اما در اینجا این برش گفتمانی است که پیش از فعالیت حسی- لامسه‌ای، امکان گذر از خود به غیر و نیز پذیرش او در خود را فراهم می‌کند و در واقع، مقدمه‌ای بر آن فعالیت است. گذر از «من» به «تو» (غیر من) دنیای جدیدی را پیش روی فاعل گفته‌پرداز می‌گشاید که پیوند میان او و الیکا را از پیش ترسیم و در برابر او مجسم کرده است و در این دنیای جدید است که زن به وصال می‌رسد. در این جریان، «من» فاعل از خود گذشته و به «ما» می‌رسد: «آشناییم از این ره به زبان دل هم». این «فاعل جمعی»، از مرز «من» گذشتن و به «ما» رسیدن است. جریان گفتمان همانند همان «دست نهان» عمل می‌کند که با ایجاد گونهٔ نشانه‌ای جدید، پیوند میان دو گونهٔ هویتی «من» و «غیر من» را متجلّی می‌گرداند. اما دست‌یابی به این ارزش پایان جریان زیباشناختی نیست، بلکه گفتمان از این تحول و از این اجتماع فراتر رفته و جایگاه مبدأ و مقصد تغییر می‌یابد. گونهٔ «تو» پیشی گرفته و «من» بازنمودی از «تو»ی متعالی می‌شود: «تو زبان دل من می‌دانی». گویی که «من» خود را به «تو» می‌سپارد تا خویشتن تهی خود را از او پر کند. این تعامل و در هم ریختن و یکی شدن، حضوری زیباشناختی را رقم می‌زند که در آن، حس پیوند با الیکا به نوعی تجربه شده است. با این وجود، این تنها شبه واقعیتی از تجلی هستی‌مدار لحظهٔ «پیوند» و وصال به معشوق است که بایستی با فعالیت حسی- لامسه‌ای خواسته شده از طرف فاعل شوشی به تکامل برسد؛ امری که در گفتمان شعر کمی به تعویق می‌افتد و همین تأخیر در اتمام جریان، حس «در شکنجه بودن دل» را برای شوشگر به وجود می‌آورد: «بر عبث نیست دلم/ در شکنجه است اگر/ ناتمام است مرا/ زندگانی بی تو».

- جریان زیباشناختی در قسمت دوم شعر بر اساس برش و گسستی پدیدار می‌شود که میان شوشگر زیبایی‌شناس و دنیا ایجاد شده و او را در چالشی جدید در ارتباط با آن قرار می‌دهد (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۱۹). این قطع ارتباط با گونهٔ معمول، شوشگر را به سوی دریافت جدید و

متفاوتی هدایت کرده و دنیای جدیدی را شکل می‌دهد و موقعیت ویژهٔ شوشگر در این وضعیت جدید و رابطهٔ حسی- ادراکی نوینی که در او ایجاد می‌شود فرآیند زیباشناختی را ایجاد می‌کند.

همگنهٔ معنایی[1] در قسمت دوم شعر ما را با دنیایی تکراری و یکنواخت مواجه می‌کند که در آن همه چیز در جریان فرسایشی زمان غرق شده است: «اندر آن ناحیهٔ دنج و مه‌آلود به جا/ قرن‌ها می‌گذرد/ و طبیعت به همان راه که داشت/ راه خود می‌سپرد./ هرچه وحشی و چو نقشی است که بر آب زده/ هرچه را گویی خواب زده». درازی شعر و آهنگ کند آن، این روزمرگی و جریان معمول زندگی را پررنگ‌تر کرده و نقش ویرانگر زمان را یادآوری می‌کند: «هرچه خاموش و به هم ریخته است/ مانده ویرانه ز هر چیز به پا/ همچو ویرانه که بگذارد سیلیش به جا». این همگنهٔ معنایی به ناگاه با ظهور رهگذری منقطع شده و برش گفتمانی که با واژهٔ «لیک» (ربطی مبین تضاد) ایجاد می‌شود، سبب قطع ارتباط با دنیای فعلی می‌شود. رهگذر در حرکتی مخالف سیر زمان در جستجوی خاطره‌ای در گذشته است که حس نوستالژیک را در دو سطح گفته (رهگذر) و گفتمان (شاعر) تداعی می‌کند. این حرکت ابتدایی رهگذر که زمان را در اختیار گرفته و در حرکت آن خللی وارد می‌کند، با کنشی کامل می‌شود: «می‌برد بر زبر پرتگهی/ راه بر سوی .../ آن شبیهش به ره خاطر پیدا شده از ناگاهان/ پردرون‌تر ز همه چیز که می‌بیند از پیش نظر./ بر سر راهش می‌استد یک لحظه سوار/ با نگاهش همه از حیرت باز/ به چنان منظر/ جایگاه چه سخنگوی بنام». برش گفتمانی، زمان و مکان گفتمان را که حرکتشان در جهت فرسایش و ویرانگی همه چیز بوده متوقف می‌کند. این وضعیت جدید سکون و وقفه مظهر حضور نیرویی است که در بیرون شکل گرفته است. در اینجا، ارتباط زیبایی‌شناختی بر اصل نظام دیداری استوار است. شوشگر زیبایی‌شناس، «شبیه» آن خاطرهٔ عشق دو دلداده را در پیش نظر خود زنده می‌بیند؛ شبیهی که از ورای زمان، از «ناگاهان» تجلی یافته و در خلأ ایجاد شده، «پر درون تر» از همه چیز ظاهر می‌شود و تمام گسترهٔ دید شوشگر را پر می‌کند. این ظهور و کشف دنیای جدید که مفهوم زمان در آن مستولی شده، تنشی را در شوشگر ایجاد می‌کند که به بیداری حسی- ادراکی او منجر می‌شود: نگاهی که از

1- Isotopie

حیرت باز می‌ماند و زبانی که قادر به سخن‌گویی و وصف نیست و واقعهٔ زیباشناختی دقیقاً در همین لحظه اتفاق می‌افتد و بلافاصله پایان می‌یابد و با توقف همگنهٔ زیباشناختی دوباره به جریان تکرار زمان بر می‌گردیم، آن‌چنان که حرکت شوشگر با شکست مواجه شده است: «قصهٔ آن دو دل‌انگیز ولی با او نیز/ همچنان است بمانده مبهم/ هر صدایی که بینگیزد و در هم شکند/ خامشی را به وقارش (که ز هر سو حاکی است/ در فنای لحظات رفته)/ نیست قادر که از آن چهرهٔ مرموز به جا/ نکته‌ای فاش کند/ و از آن چیز که بر چهرهٔ آن/ پرده‌دار آمده نیروی توانای زمان/ پرده‌ای برگیرد». از دیدگاه دیگر، تلاش رهگذر شوکی است در فضایی ویران‌شده با باورهای شکل‌گرفته و تکراری در جهت نفی این باورها و ورود به فضای ارزشی جدید. در واقع، همه چیز به گونه‌ای طراحی شده است تا عبور از باورهای قبلی (ویرانی و فراموشی در زمان) به باورهای جدید (ظهور دوبارهٔ دو عاشق) میسر شود. اگرچه این حرکت شوشگر جهت شکست فضای حاکم و تحقق دنیای جدید و کشف حقیقت اشیا بی‌نتیجه می‌ماند، اما او می‌تواند در تعاملی زیبایی‌شناختی با خاطرهٔ آن عشق افسانه‌ای، به گونه‌ای زیباشناختی دست یابد. پایان شعر اگرچه بازگشت و تأکیدی بر پیروزی زمان و فراموشی آن قصه است («آن دو دلدادهٔ ویران شده را هیچ‌کسی/ ای دریغا! که ندارد بر یاد/ ...مانده ویران زمان/ گرد آن بسته رده/ و به جز چیزی مبهم ز ره قصه به جا/ نیست در خاطر کس سایه زده»)، اما سیالیت و تکثر معنا را با تعمیم و بسط گفتمان تضمین می‌کند. حکایت دو دلدادهٔ عاشق از سطح گفتمان فراتر رفته و به عنوان مثل و جزئی از فولکلور مردم ناحیهٔ شمال ایران معرفی می‌شود و بدین ترتیب، جریان معنا حتی از فضای بستهٔ شعر نیز عبور کرده و در واقعیت تکثیر می‌یابد. در واقع گفتمان دوباره گفتمانی می‌شود و به همین دلیل از گفتمان تا فراگفتمان در حرکت است.

نتیجه‌گیری

پس از گذر از معناشناسی ساختاری و عبور از نشانه- معنا شناسی روایی، جریان مطالعات نشانه‌ای به بحث معنا در سیال‌ترین حالت آن که روابط حسی- ادراکی هستند می‌پردازد. در این حالت، معنا، آن‌چنان که شعر «پی دارو چوپان» نیما یوشیج نشان می‌دهد، تابع ساختارهای اولیه و از پیش موجود

تقابلی نیست، بلکه معنا امری است زنده، پویا و سیال که در رابطهٔ بین صورت‌های موجود در دنیا، قابلیت شکل‌پذیری آن‌ها و تأثیر زیبایی‌شناختی که دارند شکل می‌گیرد (گریماس، ۱۹۸۷: ۱۰).

در شعر «پی دارو چوپان»، دیدیم که نظام روایی به تنهایی قادر به توضیح و تبیین چگونگی شکل‌گیری معنا نیست؛ چرا که فرآیند تغییر معنا در آن تابع برنامهٔ مشخص و از پیش تعیین‌شده‌ای نیست، بلکه محرک اصلی آن بیشتر از جنس شوشی است نه کنشی و به «حس» برمی‌گردد نه به «فعل». این دخالت حسی- ادراکی در فرآیند تولید معنا، انعطاف، تکثر، سیالیت و پویایی آن را تضمین می‌کند.

گفتمان شعر نیما محل بروز و تعامل گونه‌های مختلف نشانه - معنا شناختی است. گفتمان القایی زن، از طرفی، فعل خواستن (طلب عشق) و دانستن (پیشگویی فالگیران) را مؤثر کرده و از تعامل میان این دو فعل گونهٔ عاطفی در شوشگر ایجاد می‌شود که در حالت «شورش دل» بروز می‌یابد و در طول گفتمان نتیجهٔ دلخواه زن را برآورده می‌کند. این گفتمان از طرف دیگر تنشی را شکل می‌دهد که حضور حسی- ادراکی شوشگر در آن تقویت شده و مجال ظهور می‌یابد. این حضور حسی- ادراکی، فضای تنشی را به وجود می‌آورد که دارای عمق دوسویه و گستره و فشاره بوده و جریان تولید معنا در این فرآیند، تابع عملیات حاضرسازی «پیوند و عشق ازلی» است.

سازهٔ زیباشناختی در شعر نیما حاصل انقطاع و شکنندگی در گونه‌های معمول و رایج و عبور به گونه‌های غیر معمول، متفاوت و غیر منتظره در نتیجهٔ بیداری حسی- ادراکی شوشگر است. این دریافت حسی- ادراکی جدید در تعامل با دنیا راه را برای تحقق حضور زیبایی‌شناختی فراهم می‌کند. هر چند که گونه منحصر به فرد به طور کامل برای شوشگر محقق نشده است، اما او بر معنای فرسوده و شناختی غلبه کرده و در نظام پدیداری معنا از روزمرگی رها و به نشانه‌ای متعالی تبدیل می‌شود. و بدین سان، سیالیت و تکثر نشانه‌ها، زایش و پویایی معنا را موجب می‌شود.

یادداشت‌ها

۱- مقالهٔ حاضر مستخرج از طرح پژوهشی درون دانشگاهی با عنوان «تحلیل گفتمانی سه شعر بلند نیما با رویکرد نشانه- معناشناختی» به شمارهٔ ۹۱۰۴۰۷ و با حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه اصفهان است.

کتابنامه

یوشیج، نیما. (۱۳٦٤). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج (فارسی و طبری)*. گردآوری و تدوین سیروس طاهباز. تهران: ناشر.

شعیری، حمید رضا. (۱۳۸٤). «بررسی بنیادین ادراک حسی در تولید معنا». *پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی*. ش ٤٦-٤٥، صص ١٤٦-١٣١.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۱)، *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

شعیری، حمید رضا؛ وفایی، ترانه. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه- معناشناسی سیال*. تهران: علمی و فرهنگی.

Fontanille, J. (1998). *Semiotique du discours.* Limoge: PULIM.

Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature.* Essais de méthode. Paris: PUF.

Greimas, A. J. et Fontanille, J. (1991). *Sémiotique des passions.* Des états de choses aux états d'âme. Paris: Seuil.

Greimas, A. J. (1987). *De l'imperfection.* Périgueux. Pierre: anlac.