فصلنامه پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال ششم، شماره ۲۳، تابستان ۱۳۹۷، صفحات ۱۰۰-۸۳

بررسی نشانه- معناشناسی خوان هشتم اخوان ثالث

کیومرث خان‌بابازاده[۱]

چکیده

نشانه معناشناسی فرایندی است حسی- ادراکی، سیال، زیبایی‌شناختی و ناپایدار که با عبور از روش برنامه‌مدار و با حضور عاملی انسانی به طور ناگهانی شکل گرفته و در فرایند تولید معنا قرار می‌گیرد و فرایندی هنری، حسی و زیبا می‌آفریند که هیچ‌گونه نتیجهٔ قطعی و از پیش تعیین شده‌ای ندارد، بلکه شَوِشگر به شکلی ناگهانی و احساسی در روند کلام آشکار می‌شود و این‌گونه حضور باعث ایجاد فضایی تنشی در گفتمان می‌شود و زیبایی خاصی به کلام می‌بخشد. بُعد حسی- ادراکی و عاطفی کلام، در نشانه- معناشناسی گرمسی به تولید معنا و تحول آن می‌انجامد. در این مقاله، شعرِ «خوان هشتم» از مهدی اخوان ثالث از دیدگاه نشانه- معناشناسی بررسی می‌شود تا انواع نظام‌های گفتمانی از قبیل روایی، اخلاقی - مرامی، رخدادی و تنشی نمایان شود. در ضمن ابعاد سیال، حسی- ادراکی، تنشی، زیبایی‌شناسی و دیگر ترفندهایی که به فرایندِ آفرینش، تولید، ظهور، پویایی، سیالی، ناگهانی، گریزان و در دسترس نبودن معنا می‌انجامد، بررسی می‌شود. به‌رغم فضای روایی حاکم بر شعر با توجه به ترفندهای اتخاذشده و تنش حاکم بر شعر، نظام‌های گفتمانی اخلاقی، تنشی و رخدادی نیز در شعر نمود یافته‌اند و شعر حال و هوایی شوشی، عاطفی و زیبایی‌شناختی یافته و معنی در آن کنشی، از پیش تعیین شده و راکد نیست، بلکه شوشی، سیال و گریزان است.

کلیدواژه‌ها: نشانه- معناشناسی، نظام‌هایِ گفتمانی، ابعاد گفتمانی، فضای تنشی، خوانِ هشتمِ اخوان ثالث.

۱. دانشجوی دکترای تخصصی ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان.

kkaumarth@yahoo.com

Analysing Semiology Khane Hashtom Akhavane Sales

Kaumarth Khanbabazade[1]

Abstract

Analysing semiology of discourse is sensory-perceptual, free-flowing, aesthetic and in constant process which has been produced through ignoring programme-oriented method and through the presence of human agent in a sudden wag; and the meaning is produced the process of production; and in this wag an artistic, sensory, and aesthetic process is created, which fail to result in conclusive and predetermined conclusion; on the contrary, agent appears in a sudden and sensual way in the process of discourse. and this kind of presence induces tensional atmosphere in the discourse and the discourse takes a specific aesthetics. The sensory- perceptual, and emotional aspect, of discourse in Greimasian semantics, leads to the production of meaning and its development. This method contrary to programme-oriented and narrative method do not function mechanically and does not conclude de finitevely and predeterminedly. In this paper, I will analyse the " khane hashtom " by akhavane sales from the point of view of semiology free flowing, perceptual tensional, aesthetic domination and through using other techniques I try to study creation process, production , development, dynamics, fluidity, abruptness and the capability of escape and inaccessibility in that poem.

Keywords: Semiology, Discursive Systems, Discursive Dimensions, Tension Space, Khane Hashtome Akhavane Sales.

1. Ph.D Student of Persian Language and Literature at Guilan University.

مقدمه

با توجه به پیشـــرفت‌های اخیر در علوم انســـانی و نظریه‌پردازی‌های زیادی که در زمینهٔ زبان‌شـناسـی و ادبیات در چند دههٔ اخیر رخ داده، لازم ا ست که این دیدگاه‌های جدید در بررسی متون کلاسیک و معاصر فار سی به کار گرفته شود تا افق‌های نوین در ادبیات فارســی گشــوده شــود. از آنجا که اخوان ثالث، از شاعران بزرگ و تأثیرگذار در ادبیات معا صر فار سی است و شعر خوان هشتم او به دلیل ارتباط با گذشتهٔ ایران و بیان اســطورهٔ پهلوانی ایران با زبانی نو و در قالبی جدید و پیوند کهن الگوها به ادبیات جدید، شعری موفق و منا سب ا ست، ظرفیت آن را دارد که با نظریه‌های جدید مورد بررسی و تحلیل قرار بگیرد.

یکی از نظریه‌هایی که برای بررســی‌های ادبی منا سب ا ست، نظریه نشانه- معنا شنا سی ا ست؛ زیرا نشانه - معنا شنا سی فرایندی حسی ادراکی ا ست و حالتی تنشی، سیال و پویا دارد و از ساختارهای ثابت و قطعی معنا گذر می‌کند و معنا را در ســیال‌ترین وضــعیت بررســی می‌کند. از این طریق می‌توان زیبایی‌ها و پیام‌های نهفته در پس کلام را دریافت و گفتمان غالب هر شــاعری را تعیین کرد و در نهایت به ســبک فردی هر شــاعر یا نویســنده که بالاترین درجهٔ سبک شاعری و نویسندگی است، دست یافت. بررســی نشــانه معناشــناختی کلام، راهی تازه در پژوهش‌های ادبی ا ست و به بسیاری از پر سش‌هایی که با روش‌های دیگر به نتیجه‌ای نرسـیده‌اند، پاسـخ می‌دهد.

بیان مسئله

بررســی و مطـالعـهٔ علمی گفتمـان و چگونگی شــکل‌گیریِ معنا، برای دریافتن پیامِ شــعر، متن یا هرگونه کلام و اثرِ هنری بایسته و لازم است. در این مقاله، کوشــش می‌شــود تا فرایندِ تولید معنا در شــعر «خوان هشــتم» از اخوان ثالث که از شـعرهایِ روایی موفق، در ادبیات معا صر ا ست، بازکاوی و شنا ساند شود تا به پر سش‌هایی از قبیلِ ۱. نظامِ معنایی حاکم بر «خوان ه شتم» چه کارکرد و ویژگی‌هایی دارد؟ ۲. در شعر «خوان هشتم» چگونــه ساختــار روایی در هم شکسته می‌شود و وضعیتِ گفتـمانی، جانشینِ آن می‌شــود و گفتمــان، در این حالت، چه کارکردی دارد؟

پیشینهٔ پژوهش

برر سی نشانه- معنا شناختی گفتمان، در زبان فار سی با کارهای حمیدرضــا شــعیری – اســتاد نقد ادبی و نشانه شناسی دانشگاه تربیت مدرس- رواج پیدا کرد و در چند مقاله در زمینهٔ بررسی‌های نشانه – شناختی گفتمان، در شــعر معاصــر و کهن فارســی، صــورت گرفته است:

حســن‌زاده و کنعانی(۱۳۹۰) به بررســی الگوی نشانه معنا شناسی گفتمانی، از لحاظ دو بعد حسی- ادراکی وبعد زیبایی شناختی در چند شعر قیصر امین پور پرداخته‌اند. شعیری، اسماعیلی و کنعانی (۱۳۹۲) شعر «باران» را از گلچین گیلانی از نظر «نشانه – معنا شناسی گفتمان» بررسی و تحلیل کرده‌اند.

در حوزهٔ آثار حماسی دو مقالهٔ زیر به تحلیل اشعار حماسی از دیدگاه «نشانه - معناشناسی گفتمان» و تعامل دو نظامِ گفتمانی و روایی پرداخته‌اند:

بهنام (۱۳۹۰) داستان رستم و اسفندیار را از دیدگاه نشانه معناشناختی از نظر تعامل دو نظام روایی و گفتمانی مورد بررسی قرار داده است. داودی مقدم (۱۳۹۲) شعر «آرش کمانگیر» از کسرایی و شعر «عقاب» خانلری را از دیدگاه نشانه معناشناسی و فرایند تنشی گفتمان بررسی کرده است.

پژوهشگران دیگر، شعر «خوان هشتم» از اخوان ثالث را در زمینه‌های زیر بررسی کرده‌اند:

ذوالفقاری (۱۳۸۳) شعر «خوان هشتم» را مورد بررسی قرار داده و آن را شعری روایی دانسته است که به روایت داستان پهلوانان اسطوره‌ای ایران و پیوند آن با پهلوانان جدید می‌پردازد و گاهی با حماسه پیوند می‌خورد.

محمدزاده (۱۳۸۷) آن شعر را از نظر مفهوم کلی شعر و نمادها و ویژگی های زبانی و نحوی بررسی کرده است.

قنبری عدیوی (۱۳۸۸) شعر خوان هشتم را برای تشریح سبک، دیدگاه فکری، ادبی و زبانی اخوان ثالث بررسی کرده است.

خلج (۱۳۸٦) به مسئلهٔ هنجارگریزی و هنجارافزایی در خوان هشتم پرداخته است.

با توجه به اینکه تاکنون این شعر از دیدگاه نشانه – معناشناسی بررسی نشده و با توجه به قابلیتی که این شعر دارد، آن را از نظر نشانه – معناشناسی مورد بررسی قرار می‌دهند تا لایه‌های حسی – ادراکی و زیبایی‌شناسی و همچنین نظامِ گفتمانی و یا روایی خوان هشتم شناخته شود.

درآمدی بر نشانه- معناشناسی

مطالعه دربارهٔ نشانه‌ها به صورت علمی و نو به نظریهٔ سوسور[17] برمی‌گردد که تأکید کرد باید نشانه شناسی به صورت علمی نو دربیاید. نشانه از نظر سوسور حالتی دوگانه داشت؛ یعنی دال و مدلول که رابطهٔ آن دو با هم حالتی مکانیکی است. شعیری و وفایی در این باره می‌گویند: «در سنت نشانه‌شناسی سوسوری و حتی فلسفی، رابطهٔ بین دو روی نشانه (دال و مدلول یا صورت بیان و صورت محتوا)، چه نشانهٔ اختیاری چه الزامی، رابطه‌ای است منطقی. در چنین رابطه‌ای، بی شک حضور نشانه، حضوری مکانیکی و حتی در بعضی موارد تصنعی است» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱).

پیرس[18] برخلاف سوسور، نشانه را پدیده‌ای سه‌گانه محسوب کرده که تعبیر به «نمود»، «تفسیر» و «موضوع» شد. مکاریک[19] در این باره می‌گوید: « سوسور نشانه را پدیده‌ای دو سویه تعریف می‌کرد وآن را رابطه‌ای ساختاری میان دال ومدلول می‌انگاشت، اما پیرس دیدگاه دیگری مطرح کرد. از نظر او نشانه پدیده‌ای سه‌گانی بود. نشانهٔ پیرس از رهگذر رابطه‌ای که با موضوع (چیزی که به آن دلالت می‌کند) و «تعبیر» خود دارد (که تقریباً همان ایده‌ای است که نشانه تولید می‌کند)، ساخته می‌شود» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۹).

---

7 1 . Saussure

8 1 . Peirce

9 1 . Makaryk

این دو دیدگاه چندان انعطافی در خود ندارند و رابطه‌ای کارکردی و بدون حضور عاملِ انسانی بر مبانی نظریِ آنها حاکم است، اما یلمسلف[20] در مورد نشانه، دیدگاهی انعطافی‌تر داشت و بیان کرد که رابطهٔ صِرف کارکردی صورت بیان و صورت محتوا با حضور عامل انسانی می‌تواند به رابطه‌ای سیال و نامطمئن درآید؛ یعنی رابطهٔ تثبیت شده با ورود عامل انسانی، به رابطه‌ای، سیال، پویا و حسی- ادراکی که دارای کارکرد منطقی و ریاضی‌گونه نیست، در می‌آید (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲).

با توجه به این مطالب، نتیجه گرفته می‌شود که نشانه- معناشناسی[21] از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا نشأت گرفته است. وقتی که گرمس با الهام از نظریات یلمسلف، در مورد نشانه‌شناسی، معنای نشانه‌ها را دست‌نیافتنی، گریزان و سیال نامید، نشانه- معناشناسی پایه‌ریزی شد. در نشانه – معناشناسی، معنا، پدیده‌ای گریزان، سیال، غیر قابل کنترل و حسی- ادراکی است که هیچ‌گونه ثباتی ندارد، بلکه همیشه در چالش، نوسان، پیشروی و عقب‌نشینی است و نتیجه‌ای قطعی و مشخص ندارد.

شعیری در مقدمهٔ ترجمهٔ *نقصان معنا* از گرمس[22] می‌گوید: «گرمس با طرح فرایندهای سیال، زیبامدار، احساس‌مدار، حسی- ادراکی، جسمانه‌ای و پدیداری، راهِ عبور از ساختارهای منجمد و برنامه‌مدار که در نهایت اطمینان و قطعیت معنایی شکل گرفته و سبب کسالت و روزمرگی می‌گردند، را فراهم می‌سازد... معنا در تلاقی سوژه و ابژه با یکدیگر و یا در تلاقی انسان و دنیا شکل می‌گیرد. معنا در هیچ قفسی حبس نمی‌شود و در هیچ قالبی نمی‌گنجد و نمی‌توان برای آن هیچ نقطهٔ پایانی را فرض کرد. کافی است که جریان معنا آغاز شود، آن وقت ما را به دنبال خود می‌کشد تا جایی که از خود هم خارج شویم. معنا راهی است گسترده که از طبیعت تا فرا طبیعت در حرکت است (همان، ۱۳۸۹: ۸).

با توجه به این نظر در نشانه- معناشناسی، معنای نشانه‌ها در تعامل و یا در تقابل با یکدیگر حاصل نمی‌شود و همچنین، معنا حالت کنشی ندارد، بلکه حالتی حسی- ادراکی دارد که از تعامل حسی از سوژه با حسی از دنیا حاصل می شود و این تعامل زیبایی‌شناختی است که معنا را می‌آفریند. چنین معنایی ما را از دنیای واقعیت بیرون می‌برد و به خلسه شباهت دارد و سوژه با تجربه‌ای زیبایی‌شناختی و در حالی که موجودی متفاوت شده است، به دنیا باز می‌گردد (همان: ۸ و ۹).

دانش نشانه‌شناسی سوسور که مبنی بر رابطهٔ دال و مدلول بود، حالتی مکانیکی داشت و برای تبدیل شدن به گفتمان نیاز داشت که به «دال و مدلول سوسوری حضوری انسانی، موضع‌دار، هدفمند و جهت‌دار بیفزاییم» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۰). در این صورت، «زبان از حالت مکانیکی خارج گشته و در فرایندی سوبژکتیو قرار می‌گیرد که به دلیل تعاملی پویا با مخاطب (گفته‌یاب) به گفتمان تبدیل می شود» (همان: ۱۰). نشانه- معناشناسی طی این فرایند از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا شکل گرفت.

---

20 . Hyelmslev
21 . Semiotique
22 . Greimas

خوان هشتم و شعر حماسی

شعر حماسی از گونه‌های مهم ادبیات جهان و ادبیات فارسی است که به اسطوره‌ها و کهن الگوهای ملتی در دوران‌های گذشته می‌پردازد و تاریخ مدون ملتی را شکل می‌دهد که با جوانمردی‌ها، میهن‌پرستی‌ها و کارهای خارق‌العاده پهلوانان درآمیخته است. پس شعر حماسی روایتی از گذشتهٔ ملتی برای ماندگاری است.

استاد ذبیح‌الله صفا شعر حماسی را نوعی از اشعار و صفی می‌داند که اعمال پهلوانی و افتخارات ملتی را توضیح می‌دهد (صفا، ۱۳۸۹: ۳).

در تعریف استاد صفا بر اعمال پهلوانی و افتخارات ملی تأکید شده؛ البته اعمال قهرمانان و دلالت‌های ملی مورد نظر کادن[۲] و دیگر پژوهشگران هم هست. جی.ای.کادن در مورد حماسه می‌گوید: «حماسه شعر داستانی بلندی به سبک فخیم دربارهٔ اعمال قهرمانان و جنگاوران است. داستان قهرمانی چندشاخه‌ای است که با اسطوره‌ها، افسانه‌ها، قصه‌های قومی و مردمی و تاریخ سر و کار دارد. حماسه‌ها، غالباً دلالت‌های ملی دارند، به این معنی که تاریخ و آرزوهای یک ملت را به شیوهٔ مطمئن و شکوهمندی تجسم می‌بخشند» (کادن، ۱۳۸٦: ۱۳۸).

دیگر پژوهشگران هم بر جنبهٔ روایی، پهلوانی و قهرمانی شعر حماسی تأکید دارند. واحد دوست در مورد شعر حماسی می‌گوید: «می‌توان گفت که حماسه یک شعر بلند روایی است دربارهٔ رفتار و کردار پهلوانان و رویدادهای قهرمانی و افتخارآمیز در حیات باستانی یک ملت» (واحددوست، ۱۳۸۹: ۲٦۱).

پارساپور در مورد شعر حماسی می‌گوید: «حماسه شعری روایی است که اعمال و کردار پهلوانان را در سبکی عالی و فاخر بیان می‌کند و کیفیت تاریخی، مذهبی و افسانه‌ای آنها را شرح می‌دهد» (پارساپور، ۱۳۸۳: ١٤).

رزمجو هم ریشهٔ شعر حماسی را روایاتی می‌داند که از دوران گذشتهٔ ملتی سینه به سینه نقل شده تا در دورهٔ خاصی به دست شاعری مدون شده است (رزمجو، ۱۳۸۸: ۵۰- ٤۹).

با توجه به کلام صاحب‌نظران و با توجه به اینکه شعر «خوان هشتم» شعری روایی است و عناصری از شعر حماسی را نیز دربردارد، پس باید دارای نظام گفتمانی روایی و منطقی باشد، ولی نظام زبانیِ شعر به گونه‌ای است که از بطن گفتمان روایی آن نظام‌های گفتمانی دیگر هم آشکار می‌شوند:

گونه‌های گفتمانی درخوان هشتم

در ادامه نظام‌های گفتمانی که در «خوان هشتم» اخوان ثالث به گونه‌ای تجلی یافته‌اند، با نمونه‌هایِ شعری تبیین می‌شوند:

نظام گفتمانی برنامه‌مدار یا رفتار- ماشینی

این‌گونه گفتمانی بر رابطه از پیش تعیین شده استوار است و یکی از دو کنشگر باید خود را با برنامه‌ای که تعیین شده است، هماهنگ کند و نمی‌تواند طبق احساس و خواسته خود چیزی از آن بکاهد یا به آن اضافه کند این نظام گفتمانی منطقی، تجویزی، کنشی

2 . Cuddon 3

و روایی هم نامیده می‌شود (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۷ و ۱۸).

در این نظام گفتمانی کنشگر مطابق برنامهٔ از پیش تعیین‌شده و به عبارت دیگر، طبق نقشه‌ای موجود بدون انحراف، گفتمان خود را پیش می‌برد و نقشهٔ موجود را بدون دخالت و دستکاری به پایان می‌رساند. در چنین نظامی، کنشگر به عنوان یک مجری برنامهٔ موجود را اجرا می‌کند. با توجه به نظریه‌های ذکرشده در بالا شعرِ «خوان هشتم» شعری حماسی مبتنی بر روایتی داستانی و نظام گفتمانی مسلط در آن، نظام روایی است. در نمونه زیر با توجه به اینکه شاعر بر روایت داستان از گذشته تأکید دارد و خود را ادامه‌دهنده و روایت‌کنندهٔ داستانِ گذشته ذکر می‌کند، دلیلی بر روایی بودن زبان داستان است. در این گونه، کنشگر خود را با برنامهٔ موجود وفق می‌دهد و حس و خواستهٔ کنشگر در آن دخیل نیست و طبق برنامهٔ از پیش تعیین‌شده حرکت می‌کند، بدون آنکه بتواند در آن تغییری انجام دهد و یا اساساً چنین حسی را داشته باشد.

هفت خوان را زاد سرو مرو،
آنکه از پیشین نیاکان تا پسین فرزند رستم را به خاطر داشت،
وآنچه می‌جستی ازو زین زمره حاضر داشت،
یا به قولی ماخ سالار، آن گرامی مرد،
آن هریوهٔ خوب و پاک آیین روایت کرد؛
خوان هشتم را
من روایت می‌کنم اکنون،
من که نامم ماث
آری خوان هشتم را
ماث
راوی توس روایت می‌کند اینک.
من همیشه نقل خود را با سند همراه می‌گویم تا که دیگر خَردَلی هم در دلی باقی نماند شک
(اخوان ثالث، ۱۳۹۱: ۷۸-۷۷).

با توجه به توضیحات بالا در کل زبان شعر خوان هشتم زبانی روایی و وصفی است، ولی این زبان روایی هرازگاهی با حضورِ عواملِ انسانی و غیرِ انسانی به گونه‌ای گفتمانی تبدیل می‌شود.

نظام گفتمانی اخلاقی- مرامی

در این نظام، گفتمان طبق موازین اجتماعی و اخلاقی در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و ملزم به اجرای آن هستند و یکی از آن دو، باید خود را با خواستهٔ دیگری هماهنگ کند. برای مثال در فرهنگ ایرانی، دعوت به مهمانی و پذیرش آن از سوی مدعو، عرف و فرهنگی نهادینه شده است. در چنین فرهنگ یا فرایندی فرد مدعو، ملزم به پذیرش آن است. در غیر این صورت، برخلاف موازین اخلاقی- مرامی و موازین اجتماعی رفتار کرده است. این فرایند یک باور عمومی و پذیرفته شده و لحظه‌ای شکل نگرفته است، بلکه طی زمان‌های متمادی و فرایندهای پیچیدهٔ اجتماعی و اخلاقی صورت گرفته و برای مردم محترم و پذیرفته است.

به گفتهٔ شعیری و وفایی، در این گونه گفتمانی یکی از دو طرف گفتمان بر اساسِ اخلاق اجتماعی- فرهنگی یا اخلاقی خود دست به کنش می‌زند و این گونه گفتمانی بر باوری ریشه‌ای استوار است و گفتمان این حالت تعاملی- اخلاقی را ایجاد می‌کند. این باور لحظه‌ای نیست، بلکه از یک جریان فرهنگی

و بنیادی به وجود آمده است (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۹ و ۲۰).

با آنکه خوان هشتم، نظامی منطقی و روایی دارد، روند گفتمان در آن به گونه‌ای است که از بطن آن گفتمان‌های دیگر هم به منصه ظهور می‌رسند.

طبق داستان مرگ رستم، در *شاهنامه* و دیگر منابع، رستم از طرف شغاد و مهراب کابلی به شکارگاهی دعوت می‌شود و آنجا در دام ریا و تزویر آنها اسیر می شود. درست است که دعوت از طرف مهراب و هدایت عمدی رستم به سوی چاه نوعی گفتمان برنامه‌مدار است، ولی اینکه رستم، دعوت آنها را می‌پذیرد، پای گفتمان مرام‌مدار و اخلاقی را به متن باز می‌کند. دعوت به مهمانی و پذیرش آن از سوی طرف مقابل در فرهنگ ایران، یک جریان فرهنگیِ بنیادی و اصیل است و ریشه در باور مردم این مرز و بوم دارد و باوری لحظه‌ای نیست. بنابراین، اجابت دعوت بر تعاملی مرام مدار استوار است و نظام گفتمانی اخلاقی و مرام مدار بر این بخش از گفتمان حاکم است. در فرهنگ ایران پذیرش دعوت و به مهمانی رفتن نشانهٔ شخصیت انسان و ارزش قائل شدن برای دیگران است و نوعی مرام محسوب می شود. در این داستان هم رستم، دعوت شغاد را پذیرفته و با توجه به وظیفهٔ اجتماعی و مرامی خود قدم به صحرا گذاشته است؛ هرچند در شعر خوان هشتم به این دعوت و پذیرش آن از طرف پهلوانِ خوان هشتم به صراحت اشاره نشده است. با این همه حضور کنشگر در شکارگاه بر اساس دعوت شغاد و مهراب کابلی شکل گرفته است. واژهٔ «میهمانی» و «میزبانی» در شعر خوان هشتم تا اندازه‌ای روند کلی داستان را برای خواننده آشکار می‌کند:

«میزبانی و شکار و میهمان پیر/ چاه سرپوشیده در معبر؟

هوم نبایستی بیندیشم/ بس که زشت و نفرت انگیز است این تصویر./ جنگ بود این یا شکار؟ آیا/ میزبانی بود یا تزویر؟» (اخوان، ۱۳۹۱: ۸۶).

نظام گفتمانی رخدادی

در گونهٔ رخدادی، معنا تابع هیچ برنامه و القاء یا باور نیست، بلکه جریانی غیرمنتظره از نوع حسی و ادراکی آن را شکل می‌دهد و این رابطه حسی – ادراکی می‌تواند با دنیای انسانی و غیر انسانی برقرار شود. بنابراین، کنش شکل‌دهنده معنا نیست بلکه، احساس و ادراک است که معنا بر پایه آن ناگهانی شکل می‌گیرد و فرایندی غیرمنتظره می‌آفریند و کنشگری، شکلِ شوشی پیدا می‌کند (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲۲).

در این نظام برخلاف نظام اخلاقی- مرامی، شکل‌گیری معنا، تابع مرام اجتماعی و مسائل اخلاقی نیست، بلکه معنا زمانی شکل می‌گیرد که نوعی حس و ادراک در وجود کنشگر بیدار می‌شود و انگار فروغی در ادراک او درخشیده است. حس این فروغ است که کنشگر را به سوی تصمیمی غیرمنتظره سوق می‌دهد و حالتی شَوِشگری، بر وجودش حاکم می شود و کاری می‌کند که معنای غیرمترقبه به وجود می‌آید. این معنا باعث شگفتی می‌شود. به عبارت دیگر، شوشگر حالتی دور از انتظار و شگفتی‌آفرین خلق می‌کند که برخلاف انتظار همگان است. نظام

می‌گیرد که رستم، برخلاف انتظار و به‌رغم توانایی خود، تصمیم می‌گیرد که در چاه کنار رخش بماند و هیچ تلاشی نمی‌کند که از چاه خارج شود، با آنکه می‌توانست با کمندی از چاه خارج بشود. این تصمیم دور از انتظار که از احساس او ریشه گرفته است، شوشگری را در گفتمان جایگزین کنشگری می‌کند.

«نشست آرام یال رخش در دستش،/ باز با آن آخرین اندیشه‌ها سرگرم؛ / میزبانی و شکار و میهمان پیر،/ چاه سرپوشیده در معبر/ هوم نبایستی بیندیشم/ بس که زشت و نفرت انگیز است این تصویر/ ... / قصه می‌گوید/ این برایش سخت آسان بود و ساده بود/ همچنان که می‌توانست او، اگر می‌خواست، کان کمندِ شصت خمِّ خویش بگشاید/ و بیندازد به بالا، بر درختی، گیره‌ای، سنگی/ و فراز آید/ ور بپرسی راست، گویم راست/ قصّه بی شک راست می‌گوید/ می‌توانست او اگر می‌خواست./ لیک...» (اخوان، ۱۳۹۱: ۸۷– ۸٦).

در این قسمت از شعر تصمیم رستم به ماندن در کنار رخش و خارج نشدن از چاه پستان و نامردان، دور از انتظار و ناگهانی است و بر اساس احساس نفرتی که از این عمل زشت و بانیان آن و ریا و دورویی آن‌ها دارد، این تصمیم ناگهانی را می‌گیرد و همین تصمیم است که منجر به اسطوره شدن رخش و رستم و شکل‌گیری معنایی می‌شود که دور از انتظار است؛ یعنی درست در جایی که همه انتظار دارند، رستم با توجه به توان خود از آن چاه خارج بشود، ولی او کاری غیر منتظره می‌کند که از حس او یعنی احساس نفرت نسبت به شغاد ریشه می‌گیرد. چنین مرگی برای قهرمان زنده شدن دوباره است. همان‌گونه که بعد از سده‌ها، هنوز هم نام رستم

بر سر زبان‌هاست و با نام ایران گره خورده است. این یعنی زایش دوباره و به همین خاطر در ایران، پهلوانان اساطیر هنوز هم مورد احترام و تقدیس و در لایه‌های پنهان زندگی مردم، ساری و جاری هستند.

در داستان «خوان هشتم» رستم بدون هیچ القاء و باوری و بدون هیچ برنامه‌ای از پیش تعیین شده، فقط به دنبال بیداری حسی و احساس نفرتِ درونی، نسبت به ناجوانمردی، تزویر و ریاکاری از کنشگری دست می‌کشد و معنایی متعالی می‌آفریند؛ یعنی به دنبال بیداری حسی، کنشگری جای خود را به شوشگری می‌دهد. در چنین وضعیتی نیروی تنشی در وجود رستم که حاصل از احساس نفرت، نسبت به شغادِ نابرادر است، او را وادار می‌کند که از پستی، ناجوانمردی، مکر و فریب دوری کند و راه تعالی و جاودانگی معنوی را برگزیند. با اینکه رستم، می‌توانست با کمند خود را از آن چاه نجات دهد و به دنیای پیرامون خود که پر از ناجوانمردی، نابرادری، ریا و تزویر است، بازگردد و رو در روی نابرادر قرار گیرد و نظاره‌گر کارهای پست او باشد. چون رستم عمری را با مردانگی سپری کرده است، چنین زندگی‌ای را برنمی‌تابد و آن را دون شأن خود می‌داند. بنابراین، مرگ با عزت را به زندگی با ذلت ترجیح می‌دهد و دست به کاری ارزشی می‌زند و همین انتخاب ارزش او را به اسطوره شدن و جاودانگی می‌رساند. رستم بر اساسِ رابطهٔ حسی – ادراکی خود با دنیای پیرامون و احساس نفرت نسبت به آن به خاطر پلیدی و ناجوانمردی موجود در آن دست به چنین کاری می‌زند.

رخداد شوشی در خوان هشتم

این شعر با موقعیتی شَوِشی آغاز می‌شود و شوشگر از موقعیت و وضعیتی که در آن قرار دارد، از سوز و سورت سرما احساس ناراحتی می‌کند و این حس کنشگر را وادار می‌کند به حرکت درآید تا موقعیتی بهتر بیابد. احساس سرما کردن و رسیدن به موقعیت بهتر، مبنای شَوِش قرار می‌گیرد تا اینکه سرپناهی (قهوه‌خانه‌ای) می‌یابد که در تقابل با سرما و وحشت بیرون بسیار گرم است آن هم از دم انبوهِ آدم.

«یادم آمد هان،/ داشتم می‌گفتم: آن شب نیز/ سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد./ و چه سرمایی، چه سرمایی! / باد برف و سوزِوحشتناک / لیک آخر، سرپناهی یافتم جایی./ گرچه بیرون تیره بود و سرد، همچون ترس،/ قهوه‌خانه گرم و روشن بود، همچون شرم./ گرم از نفس‌ها، دودها، دم‌ها،/ از سماور، از چراغ، از کپّهٔ آتش؛ ... » (اخوان ثالث،۱۳۹۱: ۷۵).

یافتن جایی غیر از آنجا که کنشگر در آن قرار داشته است، موقعیت شَوِشی ایجاد می‌کند. به ویژه اگر احساسِ شَوِشگر باعث آن شده باشد؛ یعنی احساس او را وادار کرده است که از حالت اولیه به حالتی دیگر که در تقابل با حالت اول است، برسد. البته معلوم است که این حالت هم پایدار نیست و حالتی پویا و دگرگون شونده دارد. شوشگر، با نپذیرفتنِ سرما و بیداد و سوز وحشتناک، به حرکت درمی‌آید و به گرما، نفس و زایشی دوباره می‌رسد که پویاییِ نشانه یا کنشگر را می‌رساند. این پویایی، در حرکت و گفتار مردِ نقال هم به خوبی آشکار است. گونه‌ای با احساس سخن می‌گوید که همه را تحت تأثیر قرار می‌دهد:

«مردِ نقال آن صدایش گرم، / آن سکوتش ساکت و گیرا،/ و دمش، چونان حدیثِ آشنایش

گرم،/ آن برافشانده هزاران جاودانه موج، ... همچنان که جنبشش آرام و رفتارش/ راه می‌رفت و سخن می‌گفت/ ...» (همان، ۱۳۹۱: ۷۷- ۷٦).

در این بند و بند بعدی اساطیر و کهن‌الگوها، باز سازی می شوند و جان می‌گیرند. نشانه‌های دیگر همه خاموش سرتا پا گوش هستند تا نظاره‌گر زندگی اساطیر جاوید خود باشند. این یعنی حضور همهٔ شخصیت‌های داستانی و پویایی شخصیت‌های اساطیری؛ زیرا مردم هنوز هم آنها را احساس می‌کنند. حضور نقال و وارد شدن «زادسرو» و «ماخ سالار» که از پیشین نیاکان باستان تا پسین فرزندان رستم را به خاطر دارند، نشانهٔ پویایی و زنده بودن این «باستانگان» نشانه‌ها در بین مردم است.

ابعاد گفتمانی در خوان هشتم

با توجه به قابلیت‌های شعر و حضور نیرومند احساس و ادراک و همچنین عاطفه در کنار موقعیت های گوناگونی که برای نشانه معناها وجود دارد، بهتر است این شعر، در ابعاد حسی- ادراکی، بعد زیبایی‌شناسی و بعد عاطفی بررسی و تحلیل شود.

بعد حسی- ادراکی خوان هشتم

جریان حسی - ادراکی باعث ظهور سیال یک چیز در فضای تنشی و وحدت و انسجام چیزها در آن فضا می شود و باعث می شود تا حضور از دورترین زمان و مکان گذشته، به دورترین زمان آینده سیلان پیدا کند (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳۵).

در این شعر فعالیت حسی – ادراکی از عناصرِ فضای تنشی، حضور جسمانه‌ای، عملیات زمانی و مکانی، جهت‌مندیِ فضای تنشی و عناصر حاضر در آن فضایِ تنشی تبعیت می‌کند؛ یعنی فضای تنشی با احساس نوعی نقصان شکل می‌گیرد و شاعر یا شَوِشگر «احساس سردی» می‌کند و این حس او را وادار می‌کند به حرکت درآید و حرکت در وضعیت او دگرگونی ایجاد می‌کند و قهوه‌خانه‌ای می‌یابد که گرم از نفس‌ها و دود و دم است. قهوه‌خانه جایی است که راوی در آن داستان‌های گذشته را نقل می‌کند. این فضای حسی از یک سو به گذشته و از سوی دیگر به آینده مرتبط است. در این فضای حسی- تنشی شاعر با «حاضرسازی غایب» دنیای اساطیر را با حال پیوند می‌زند و امکان دسترسی به دورترین میدان حسی- ادراکی را فراهم می‌کند. در چنین فضای تنشی‌ای نقال به نقل داستان‌های گذشته و حاضرسازی اساطیر ملی و راویان این اساطیر می‌پردازد با احضار اسطوره‌های ملی گونهٔ حسی- ادراکی امکان گسترش می‌یابد و دسترسی به فضاهای حسی- ادراکی دورتر را فراهم می‌کند و گذشتهٔ بسیار دور به اکنون پیوند می‌خورد و این فضا هم در نوسان است و شاعر، خود به جای راوی به گسترش احساس می‌پردازد و قهرمانان اساطیری را به قهرمانان اکنون مرتبط می‌سازد.

این «عملیات انفصالِ گفتمانی، گریز از محدودیت‌ها و حصارهایِ تنگ سخن و خلق جریانی فراعاملی، فرا زمانی و فرا مکانی است و همین جریان است که امکان خلق تخیل ادبی را به ما می‌دهد و باعث می‌شود تعامل به بهترین شکل ممکن صورت گیرد. به واسطهٔ این امتیاز، زبان از حصار تنگ خود خارج شده و به غیر منتظره یا ناممکن‌ترین زمان‌ها و مکان‌ها دست می‌یابد» (همان: ۲۷).

«یادم آمد هان،/ داشتم می‌گفتم: آن شب نیز/ سورت سرمای دی بیداد ها می‌کرد./ و چه سرمایی، چه سرمایی! / باد برف و سوزِ وحشتناک / لیک آخر، سرپناهی یافتم جایی./ ... / خوان هشتم را / من روایت می‌کنم اکنون،/ من که نامم ماث / آری خوان هشتم را/ ماث/ راوی توسی روایت می‌کند اینک./ .../ خیس خونِ داغ سهراب و سیاوش‌ها، / روکش تابوت تختی‌هاست» (اخوان، ۱۳۹۱: ۷۸- ۷۵).

همان‌گونه که مشخص است احساس سرما و حس لامسه در ابتدای شعر و عملیات حاضرسازی و پیوند گذشته و حال با هم و حضور قهرمانان اساطیری گذشته در کنار قهرمانان اکنون در مراحل بعدی شعر مبنای معناسازی قرار گرفته و این فضای تنشی با گستره و تکثرِگونه‌ها، فضای حسی- ادراکی شعر را صورت داده است. که از گذشته‌های بسیار دور تا اکنون و حتی آینده را به هم پیوند می‌دهد. شاعر به دنبال احساس درونی سرما فرایند ادراک را رقم می‌زند و به دنبال آن با حاضرسازیِ غایب، پهلوانان اساطیری ایران مانند سیاوش، سهراب و پیوند آن با تختی امکان دسترسی به باستانگان نشانه‌ها را فراهم می‌کند تا اینکه به حالتی احساسی و ادراکی دست می‌یابد که شوشگری و معناگریزی پیامد آن است.

بُعد زیبایی‌شناسی خوان هشتم

آدورنو می‌گوید: «رفتار و سلوک زیبایی‌شناختی را باید به مثابهٔ به رعشه انداختن تعریف کرد. گویی راست شدن مو بر تن نخستین تصویر زیبایی‌شناختی باشد. چیزی که بعدها سوبژکتیو نامیده شد، در حالی که خود را از اضطراب کور رعشه می‌رهاند، بسط و توسعهٔ رعشه نیز است. زندگی در سوژه چیزی جز انواع رعشه‌ها نیست، واکنش‌هایی به کل طلسم و سحری که از طلسم فراتر می‌رود. آگاهی بدون رعشه آگاهی‌ای شیء شده یا شیءواره است. رعشه‌ای که سوبژکتیویته را برمی‌انگیزد، بدون آنکه هنوز سوبژکتیویته باشد، کنش لمس شدن از طرف دیگری است. سلوک زیبایی شناختی خود را در آن دیگری هضم و جذب می‌کند نه آنکه دیگری را به انقیاد خود درآورد چنین رابطهٔ بر سازندهٔ سوژه با ابژکتیویته که در سلوک زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد، اروس و دانش را به هم پیوند می‌دهد» (هلم‌لینگ، ۱۳۸۷: ۱۷۹).

«یادم آمد هان/ داشتم می‌گفتم: آن شب نیز/ سورت سرمای دی بیدادها می‌کرد./ و چه سرمایی، چه سرمایی! /بادبرف و سوزِ وحشتناک/ لیک خوشبختانه آخر سرپناهی یافتم جایی... » (اخوان، ۱۳۹۱: ۷۵).

«اندکی ایستاد و خامش ماند. / منتشایش را به سوی غرب، با تهدید و با نفرت،/ و به سویِ شرق، با تحقیر/ لحظه‌ای جنباند./ گیسوانش را - چو شیری یال‌هاش- افشاند./ پس هم‌آوای خروش خشم،/ با صدای مرتعش، لحنی رجز مانند و دردآلود، خواند: ...» (اخوان ثالث، ۱۳۹۱: ۸۱).

شوشگر در این شعر با آوردن «هان» در کلام نوعی رعشه ایجاد کرده است. به خود آمدن و احساس اینکه باید چیزی بگوید رعشه‌ای است که به عنوان موتور حرکت شوشگر عمل می‌کند. احساس سورت سرما و حس سوز وحشتناک، تأثری است که شوشگر از دنیای پیرامون خود می‌پذیرد. در ضمن با آمدن کلمهٔ «چه» و برجسته‌سازی «سرما» با

آن، رعشه و تأثر شوشگر از دنیا نمایان‌تر می شود. بنابراین، به حرکت درمی‌آید تا دنیایی بهتر را لمس کند. این همان سلوک زیبایی‌شناختی است که رخ داده است. همچنین وقتی‌که شوشگر با آوردن «آن شب»، انقطاعی در نظام پیوستار زمان ایجاد می‌کند و احساس بر شناخت غلبه می‌کند و شبی متفاوت از شب‌های دیگر رقم می‌زند.

شعیری می‌گوید: ناپیوستگی برحسب شرایط، موجب شکل‌گیری فرایند زیباشناختی می شود؛ یعنی جریان پیش‌روندهٔ زمان با گزینش شب مخصوص لحظه‌ای متوقف می‌شود و این ناپیوستگی‌ها بر حسب شرایط و نوع افعال تأثیرگذار می‌توانند باعث تغذیهٔ فرایند زیبایی‌شناختی یا تحقق آن شوند (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۸۷ – ۱۸۵).

در نمونهٔ دوم شعری هم، شوشگر با آوردن «اندکی»، «لحظه‌ای» و «پس» وقفه‌های پی در پی در پیوستار ایجاد می‌کند که نشانهٔ متزلزل بودن و در حال دگرگون شدن وضعیت می‌باشد که تولید معنا را تضمین و فرایندی زیباشناختی ایجاد می‌کند. خاموش ماندن سپس منتشا را با تهدید و تحقیر جنباندن و مانند شیر یال‌ها را افشاندن و با خشم خروشیدن و با درد رجز خواندن همه و همه تأثیرپذیری از دنیا و تأثیرگذاری بر دنیا است که نوعی سلوک زیبایی‌شناختی محسوب می‌شود. از آن گذشته تغییری که با سکوت، جنباندن منتشا، افشاندن یال و با خشم و صدای مرتعش رجز خواندن در سطح همگنهٔ متنی ایجاد شده، برشی بین روزمرگی رخ داده است که ما را به سوی وضعیتی جدید سوق می‌دهد که حالتی نوستالژیک دارد و حضور شنیداری و دیداری ابژهٔ زیباشناس، رابطهٔ حسی – ادراکی، تجربهٔ منحصر به فرد و آه و غم از نبود شوشگر گُند اومند و... عناصر تشکیل‌دهندهٔ فرایند زیبایی شناختیِ متن هستند.

«/گرچه بیرون تیره بود و سرد،همچون ترس؛/ قهوه‌خانه گرم و روشن بود همچون شرم./ گرم از نفس‌ها دودها، دم‌ها/ از سماور، از چراغ؛ از کپّهٔ آتش؛/ از دم انبوه آدم‌ها./ و فزون‌تر ز آن دگرها، مثل نقطهٔ مرکزِ جنجال،/ از دم نقّال.../» (اخوان ثالث، ۱۳۹۱: ۷٦– ۷۵).

شَوِشگر، با حرکت خود و لمس دنیای گرم سرپناه، جایی‌که با دنیای قبلی فرق دارد، سعی می‌کند در آن جذب شود. این دنیا با دنیای سرد بیرون تقابل دارد و احساس زیبای گرم و روشن بودن به او دست داده است. این دنیا در امتداد دنیای قبلی نیست، بلکه انقطاعی در آن رخ داده و این برش، فرایندی زیبایی شناختی است؛ چرا که رعشه و شوکی است که در روند حرکت یک نواخت شوشگر رخ داده و انگار در جریان بازی فوتبال، گلی از دروازه رد شده باشد. شَوِشگر زیباشناس می‌کوشد تا ضمن برقراری رابطه‌ای حسی – ادراکی با دنیایی که در حرکت خود یافته است، آن دنیا را شناسایی کند. بنابراین، به جست‌وجو و توضیح آن می‌پردازد و تلاش می‌کند، طرحی نو دراندازد. به گفتهٔ مارکوزه: «در برابر نظم واقعیت موجود، نظم خاص خودش را علم کند» (مارکوزه، ۱۳۸۹: ۱۱۰) و این اوج حس زیبایی-شناختی است. این‌گونه تلاش‌های نامطمئن شَوِشگر، حس زیباشناختی و سیال بودن و گریزان بودن معنا را رقم می‌زند.

شعیری می‌گوید: «...جریان زیبایی‌شناختی، جریانی است که استوار بر برخورد شَوِشگر

زیبایی شناس با دنیا یا عنصری از دنیا ست. در همین برخورد است که به لطف دریافت حسی، نمایه‌ای سر بازمی‌کند و شَوِ شگر را بر آن می‌دارد تا به ارائهٔ نشانه- معناشناختی آن بپردازد. در این راستا، آن حضوری که می‌تواند تحقق رضایت یا لذت زیبایی‌شناختی را در پی داشته باشد، همان حضور پر رنگ و کمال یافته است» (شعیری، ۱۳۸۹: ۲۱۲).

در نمونهٔ زیر شوِشگرِ زیباشناس، در برخورد با دنیا و تجربهٔ عناصر آن و حضور کمال یافته و در آن فرایندی زیبایی‌شناختی آفریده است. با توجه به اینکه شوشگر، دنیا را درک و تجربه می‌کند، نوعی حسّ و تأثیر و تأثر صورت می‌گیرد و در وجود شوشگر، شور و شوقی وصف‌ناپذیر پدید می‌آورد. این هیجان همان فرایند زیبایی شناختی است. در این مورد شعیری با نقل دیدگاهِ پی‌یر اولت می‌گوید:

«پی‌یر اولت جریان زیبایی‌شناختی را نفوذپذیری دنیا برای انسان و انسان برای دنیا می‌داند. در همین نفوذپذیری است که معنا شکل می‌گیرد. این تعامل و نفوذپذیری فقط بین دنیا و انسان و انسان و دنیا مطرح نیست. دنیا با دنیا یا انسان با انسان نیز می‌تواند در این تعامل شریک باشد. مهم این است که بدانیم «خواستن» به عنوان فعل مؤثر در هر دو عامل انسان و دنیا وجود دارد» (شعیری، ۱۳۸۹: ۲۰۱).

این نفوذپذیری انسان از دنیا و دنیا از انسان که انواع حس را در شوشگر برانگیخته و زیبایی خاصی را از انواع حس در متن شکل داده است، در بند زیر از شعر خوان هشتم نمایان است:

«.../همگنان را خون گرمی بود/ قهوه‌خانه گرم و روشن، مردِ نقال آتشین پیغام،/ راستی کانون گرمی بود./ شیشه‌ها پوشیده از ابر و عرق کرده/ مانع از دیدار آن سوشان/ .../ صحنهٔ میدانک خود را / تند و گاه آرام می‌پیمود./ همگان خاموش./ گرد بر گردش، به کردار صدف بر گِردِ مروارید/ پای تا سر گوش...» (اخوان، ۱۳۹۱: ۷۷ – ۷٦).

در این تأثیر و تأثرها ست که حس انسان بیدار می‌شود، اشیاء را به گونه‌ای دیگر می‌بیند که گوهری ناپیدا حضور می‌یابد و همه را خیره می‌کند. این خیرگی و فروکش کردن و فوران کردن انواع حواس به نفع یکدیگر فرایندی زیباشناختی است که در متن احساس می‌شود.

در این‌باره شعیری می‌گوید: «در برخورد دنیا و انسان، حس است که بیدار می‌شود و این بیداری چیزی را به کام خود فرو می‌کشد، غایب می‌کند و به این ترتیب جریانی زیبایی‌شناختی اتفاق می‌افتد ... جریان زیبایی‌شناختی نتیجهٔ درگیری و تعامل سه عنصر اصلی است: ۱. چیزی از دنیا، ۲. حسی از انسان و ۳. غیبت آن چیز اولیه به نفع چیز ثانویهٔ دیگر چنین درگیری هایی می‌تواند منجر به تولید جریان زیبایی شناختی شود» (شعیری، ۱۳۸۹: ۲۰٤– ۲۰۳).

در مثال، حالاتی از قبیل خون‌گرمی، آتشین پیغام بودن، خاموشی، پای تا سر گوش بودن و ... حالت‌هایی احساسی و عاطفی هستند که در متن نمود پیدا کرده‌اند و نشانه‌هایی از تأثیر و تأثرهایی

است که شوشگران در برخورد با دنیای متن پیدا می‌کنند و موتور حرکت و دگرگونی و زایش معناهای غیرمنتظره هستند. در ضمن دگرگون شدن از حالتی به حالت دیگر، شوک‌ها و تکانه‌هایی هستند که تولید بی‌پایان و زیبایی‌شناختی معنا را رقم می‌زنند.

در این شعر حضور ناگهانیِ شوشگرهایی از قبیل «زاد سروِ مرو» و «ماخ سالار» و یادآوری از این باستانگان نشانه‌ها، نوعی احساس اندوه و حالت نوستالژیک دارد و در این پیوندها که بین گذشته و حال صورت می‌گیرد، گسست زمانی حاصل شده و یادآوری باستانگان نشانه‌ها حالتی خیره‌کننده همراه با احساس نوستالژیک، ابژهٔ زیباساز متن را تقویت می‌کنند. در ضمن رعشهٔ عنوان شدن «خوان هشتم» و همچنین تصمیم ناگهانی رستم به ماندن در چاه در راستای ابژهٔ زیباساز متن قرار دارند. رابطه‌ای که شوشگر به صورت پدیداری و ادراکی با پیرامون خود برقرار می‌کند، حالتی زیبایی‌شناختی دارد. عواطف انسانی مانند غمگینی، شادی، بغض، کینه و... باعث انگیزش معنایی می‌شوند. در این مثال‌ها، عامل شَوِشی به واسطهٔ کنش خود معنا نمی‌دهد، بلکه در رابطهٔ حسی و ادراکی با دنیا معنا می‌یابد. پس شَوِشگری زیبایی‌شناختی است. در متن شوشگرانی عاطفی هستند که به واسطهٔ حالاتی مانند خون‌گرمی، آتشین پیغام، تند و آرام، خاموش و...معنا می‌دهند و با توجه به اینکه شَوِشگران خود در فرایند احساسی و عاطفی متن قرار گرفته‌اند، با شوشگرانی زیبایی‌شناختی مواجه هستیم.

در این باره شعیری در پاورقی نقصان معنا می‌گوید: «گرمس در این کتاب خود، همواره به عاملی شوشی یا شوشگری زیبایی شناختی اشاره دارد. عاملی که نه به واسطهٔ کنش خود، بلکه به واسطهٔ رابطه‌ای پدیداری و حسی- ادراکی که با دنیا برقرار می‌کند، معنا می‌دهد. در کتاب دیگری با عنوان *نشانه- معناشناسی عاطفی* از حالات درونی تا حالات عاطفی گرمس و فونتنی، ما را با شوشگرانی عاطفی آشنا می‌سازند که نه به واسطهٔ کنش، بلکه به واسطهٔ حالاتی مانند حزن، اندوه، نوستالژی، شادی، حسادت، کینه، بیم، ناامیدی و... معنا می‌دهند» (گرمس، ۱۳۸۹: ۷٤).

بُعد عاطفی خوان هشتم

در خوانش‌های نشانه- معناشناختی عواطف در تقابل با کنش‌ها قرار می‌گیرند و ما را از معناشناسی روایی به معناشناسی عاطفی وارد می‌کنند و همچنین ما وادار می‌شویم از دورهٔ مهم روایی یا زنجیره‌ای به نشانه- معناشناسی احساسی- عاطفی وارد شویم. در دورهٔ اول نقصان و رفع نقصان معنا را شکل می‌دهند و در دورهٔ دوم معنا عنصری ناپایدار است و همچنین آنچه ما به دست می‌آوریم، باز ناپایداری است. بنابراین، به معناشناسی سوداها روی می‌آوریم. (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۳۸)

ژاک فونتنی معتقد است که طرح ساختمان بُعد عاطفی کلام که سازماندهی فرایند عاطفی گفتمان را بر عهده دارد، به اجتماع دو سطح عاطفی یعنی سازه‌ها و تنش‌ها بستگی دارد (همان: ۱۷۲).

فرایند عاطفی گفتمان طی پنج مرحله شکل می‌گیرد. این مراحل عبارت‌اند از: تحریک عاطفی، آمادگی یا توانش عاطفی، هویت یا شوش عاطفی،

هیجان عاطفی و مرحلهٔ ارزیابی عاطفی (همان: ۱۷۲).

عواطف و احساسات، بسیاری از کنش‌های ما را تحت تأثیر قرار می‌دهد و ما را به حالت‌هایی انگیزشی، آمادگی، دگرگونی، بازیابی و هیجان عاطفی سوق می‌دهد. برای مثال شوشگر با انگیزش عاطفی به نوعی حس بیداری می‌رسد و با آمادگی، توانایی عاطفی را کسب و به هویت عاطفی دست می‌یابد تا هیجان عاطفی را کسب کند و به ارزیابی عاطفی برسد.

فرایندهای عاطفی گفتمان در خوان هشتم

الف) انگیزش یا تحریک عاطفی: انگیزش عاطفی نخستین مرحله فرایند عاطفی گفتمان است که شوشگر در این مرحله دچار نوعی حس می شود و حضوری، عاطفی، گستره‌ای یا فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد و آهنگ شوِشگر دستخوش تغییراتی از قبیل شتاب، ناآرامی و توقف می شود و تنشی عاطفی از طریق آهنگ کلام بروز می‌یابد (همان: ۱۷۲).

«یادم آمد هان،/ داشتم می‌گفتم: آن شب نیز/ سورت سرمای دی بیداد ها می‌کرد/» (اخوان ثالث، ۱۳۹۱: ۷۵).

شوشگر با آوردن تعبیر «یادم آمد هان» انگیزش و بیداری عاطفی را در گفتمان آشکار می‌کند. احساس « سورت سرما» سامانهٔ عاطفی ناراحتی از وضعیت موجود را می‌رساند و شوشگر در صدد گذر از آن و رسیدن به گرما و روشنایی که تجربهٔ نوعی خوشی است، می‌باشد و دستیابی به خوشی با «یافتنِ سرپناهی» میسر می‌شود. به عبارت دیگر، انگیزش عاطفی با نوعی سامانهٔ ناراحتی از وضعیت موجود یا بیداری عاطفی آغاز می‌شود که در این شعر هم با «یادم آمد» و «هان و احساس سرما» همراه است.

ب) مرحلهٔ آمادگی و توانش عاطفی: در این مرحله شوشگر عاطفی با هویت فعلی ظاهر می شود و آمادگی لازم را برای به دست آوردن توانش عاطفی پیدا می‌کند (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۳).

در مرحلهٔ پیشین شوِشگر با «حرکت به سوی» آماده شدن خود را آغاز کرده تا با گذر از سرما و تاریکی آمادگی خود را برای رسیدن به «گرما و روشنی» تکامل ببخشد. شوشگر با انواع حرکت‌ها آمادگی خود را برای روایت داستان، آشکار می‌کند و به بیان و روایت می‌پردازد:

«... / مردِ نقال- آن صدایش گرم/ آن سکوتش ساکت و گیرا،.../ خوان هشتم را من روایت می‌کنم اکنون/ من که نامم ماث/ آری خوان هشتم را/ ماث/ راوی توسی روایت می‌کند اینک» (اخوان، ۱۳۹۱: ۷۷-۷۸).

شوشگر احساس آمادگی می‌کند تا «خوان هشتم» را روایت کند و آن را با «سند همراه» بیان کند و این امر در حرکات و سکناتش دیده می‌شود.

ج) مرحلهٔ هویت یا شَوِش عاطفی: «در این مرحله شوشگر، هویت عاطفی خاصی از خود بروز می‌دهد؛ یعنی اینکه تمام تخیلات، تصورات و پندارها و بالاخره تردیدهای شوشگر پاسخی قطعی یافته و نتیجهٔ آن تحقق حالت عاطفی مشخصی است... پس از بیداری و توانش عاطفی شوشگر وارد مرحلهٔ اصلی که همان تغییر وضعیت و تثبیت شوش عاطفی است، می‌شود» (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۵).

«قصه است این، آری قصهٔ‌درد است./ شعر نیست/ این عیار مهر و کین نامرد است./ .../ خیسِ خونِ داغِ سهراب و سیاوش‌ها،/ روکش تابوتِ تختی هاست. / .../ راویم من راویم آری،/ باز گویم همچنان که گفته‌ام باری/ راوی افسانه‌های رفته از یادم/.../» (اخوان ثالث،۱۳۹۱: ۸۰– ۷۸).

شوشگر در این مرحله به هویت خود که راوی افسانه‌های از یاد رفته، دست می‌یابد. در این مرحله شوشگر به واقعیت عاطفی تثبیت‌شده‌ای دست می‌یابد و هویت اصلی خود را که راوی درد و رنج و افسانه‌های آن است، درک می‌کند و از تردید و شک به وضعیت تثبیت می‌رسد.

د) مرحلهٔ هیجان عاطفی: بعد از تغییر وضعیت هویت عاطفی، هیجانات عاطفی پیش می‌آید که حالت فیزیکی دارد. مانند لرزیدن، ضعف جسمی و ... که شوشگر از خود نشان می‌دهد (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۵).

«اندکی استاد و خامش ماند. / منتشایش را به سوی غرب، با تهدید و با نفرت،/ و به سوی شرق، با تحقیر/ لحظه‌ای جنباند./ گیسوانش را – چو شیری یال‌هاش– افشاند./ پس هم آوای خروش خشم،/ با صدای مرتعش، لحنی رجز مانند و دردآلود، خواند: ...» (اخوان ثالث، ۱۳۹۱: ۸۱).

شوشگر در این مرحله با بروز جسمانه‌ای اندوه و آه خود را آشکار می‌کند. یعنی شوشگر از این وضعیت هیجان‌زده می‌شود و هیجانات او با بروز جسمانه‌ای «آه» آشکار می‌شود. زمانی که جسم شوشگر از اندوه و غم اشباع می‌شود، از بی تحملی و ناراحتی نمایهٔ جسمانه‌ای «آه» را از خود بروز می‌دهد. در گفتمان «خوان هشتم»، شوشگر عاطفی با خشم و خروش دچار فعالیت جسمانه‌ای می‌شود که نفرت، خشم، خروش و صدای مرتعش و لحنی دردآلود است. یعنی شوشگر توان تحمل این همه فشار را ندارد و از خود فعالیت جسمانه‌ای لرزش، آه و خشم را بروز می‌دهد.

هـ) مرحلهٔ ارزیابی عاطفی: ارزیابی و قضاوت در مورد هریک از مرحله‌های فرایند، در این مرحله صورت می‌گیرد. ارزیابی عاطفی توسط مخاطب، بیننده و ... صورت می‌گیرد و این راهی است، برای ورود دوبارهٔ شوشگر به میان افراد جامعه که باعث تعادل رفتارهای عاطفی و چگونگی تنظیم رفتارها در سطح جامعه می‌شود (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷٦ و ۱۷۷).

«این نخستین بار شاید بود/ کان کلیدِ گنج مروارید او گم شد./... / او شغاد آن نا برادر بود/ که درون چه نگه می‌کرد و می‌خندید/ .../ نطفه شاید نطفهٔ زالِ زر است، اما/ گشتگاه و رستگاهش نیست رودابه/ قصه می‌گوید که بی شک می‌توانست او اگر می‌خواست/.../کان کمند شصت خویش بگشاید/ و بیندازد به بالا بر درختی گیره‌ای سنگی/ و فراز آید/.../» (اخوان ثالث، ۱۳۹۱: ۸۷–۸٤).

در این گفتمان راوی به ارزیابی و قضاوت رفتار سایر شوشگران می‌پردازد و نیز وضعیت پیش‌آمده را بررسی و شرایط آن را تجزیه و تحلیل می‌کند و با فعل «خواستن» و «توانستن» که از فعل‌های عاطفی هستند، می‌خواهد فضای مورد ارزیابی را بهتر شناسایی کند. در این بند شوشگر به قضاوت دربارهٔ فضای حاکم بر مکان شوشگری، رفتار شغاد، چگونگی تولد و کشتگاه و رستگاهش می‌پردازد و با نسبت دادنِ صفت‌هایی از قبیل: نابرادر، نامرد، دون و غیره به ترسیم تصویری زشت

و قضاوت در بارهٔ شغاد و مکانی که برای اعمال او در نظر گرفته شده بود و نیز به مقایسهٔ اعمال رستم با نابرادری و جوانمردی‌های او در میدان‌های نبرد و همراهی رخش با رستم می‌پردازد. به عبارت دیگر، در این بخش شوشگر با دخیل دادن عاطفهٔ خود مردانگی ها و جوانمردی های رستم را در مقابل نامردی های شغاد قرار می‌دهد و به ارزیابیِ آن می‌پردازد. گفتمان نمونهٔ بالا نشان می‌دهد که گفته‌پرداز، نسبت به مکانِ گفته‌پردازی و رفتار و اعمال شغاد، نظری منفی توأم با نفرت دارد و به این شکل به قضاوت در بارهٔ آن می‌پردازد. در کل شوشگر مراحل عاطفیِ تحریک عاطفی، آمادگی عاطفی، هویت عاطفی و هیجان عاطفی را طی کرده تا به ارزیابی عاطفی و قضاوت دربارهٔ آن پرداخته است. دقت در شعر خوان هشتم و مرور آن از ابتدا تا انتها به خوبی نمایان می‌کند که این شعر از نظر عاطفی مراحل زیر را از آغاز تا پایان طی کرده است:

- تحریک عاطفی
- آمادگی عاطفی
- هویت عاطفی
- هیجان عاطفی
- ارزیابی عاطفی

مراحل فرایند عاطفی گفتمان، پنج مرحله است (شعیری، ۱۳۸۹: ۱۷۹) که در بالا ذکر شد و در مورد شعر خوان هشتم هم صدق می‌کند.

بحث و نتیجه‌گیری

با تحلیل نشانه – معناشناختی شعر «خوان هشتم» مشخص شد که به‌رغم نظام گفتمانی روایی و منطقی حاکم بر این‌گونه شعرها، ویژگی منحصر به فرد زبان شاعر باعث شده است که نظام‌های گفتمانی دیگر از قبیل نظام گفتمانی اخلاقی- مرامی، رخدادی و تنشی هم به روشنی در شعر جلوه‌گری کنند.

از دیدگاه زیبایی‌شناختی، شوشگر با ایجاد نوعی رعشه، درصدد ایجاد رابطه با دنیای بیرون است. شوشگر خود را در تقابل، با دنیای بیرون قرار می‌دهد و تصمیمی دور از انتظار می‌گیرد و این اوج حس زیبایی شناختی است. یعنی نفوذپذیری انسان، از دنیا و دنیا از انسان باعث دگرگونه دیدن می‌شود و زیبایی این‌گونه جلوه‌گری می‌کند.

در پاسخ به سؤال‌های پژوهش باید گفت که افزون بر نظام روایی حاکم بر شعر، گفتمان‌های دیگر هم مجال ظهور می یابند و زبان روایی شعر با رخدادهای عاطفی، شوشی، تنشی و حسی – ادراکی حالت گفتمانی به خود می‌گیرند و چرخهٔ گفتمان را کامل می‌کنند.

وقتی که عواطف، کنش‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد، از معناشناسی روایی، وارد معناشناسی عاطفی می‌شویم؛ یعنی شاعر با انگیزش عاطفی، مراحل عاطفی کلام را طی می‌کند و به اوج حسی، عاطفی و زیبایی می‌رسد، ولی نتیجه‌ای قطعی حاصل نمی‌شود.

منابع

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۱). *سه کتاب*. چاپ شانزدهم. تهران: زمستان.

بهنام، مینا (۱۳۹۰). «بررسی تعامل دو نظام روایی و گفتمانی در داستان رستم و اسفندیار رویکرد

ن شانه- معنا شنا سی»، *ف صلنامهٔ پژوه شی زبان و ادبیات تطبیقی*، شماره ٤، پیاپی ۸، ص ١٦- ١.

پارســاپور، زهرا (۱۳۸۳). *مقایســه زبان حماســی و غنایی*. تهران: دانشگاه تهران.

حسن‌زادهٔ میرعلی، عبدالله و کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۰). «برر سی الگوی ن شانه- معنا شنا سی گفتمانی در شــعر قیصــر امین‌پور»، *پژوهشــنامهٔ زبان و ادب فارســی(گوهر گویا)*، ســال پنجم، شــمارهٔ دوم، پیاپی ۱۸، صص ١٣٦- ١١٥.

خلج، رضا (١٣٨٦). «هنجارگریزی و هنجارافزایی در خوان ه شتم»، *مجلهٔ ر شد آموزش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ ۸۳، صص ۲۸-۲٦.

داودی‌مقــدم، فریــده (۱۳۹۲). «تحلیــل نشــــانــه معناشــــناختی شــــعر آرش کمانگیر و عقاب»، *ف صلنامهٔ ج ستارهای زبانی*، شمارهٔ ۱، پیاپی ۱۳، صص ١٢٤- ١٠٥.

ذوالفقاری (۱۳۸۳). «نگاهی به خوان هشــــتم»، *نامهٔ پارســی*، ســال نهم، شــمارهٔ ٤، پیاپی ۳۵، صــص ۱۰۲- ۷۹.

رزمجو، حســین (۱۳۸۸). *قلمرو ادبیات حماســی ایران*. جلد اول. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شعیری، حمیدر ضا و وفایی، ترانه (۱۳۸۸). *راهی به نشانه معناشناسی سیال*. تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــــ (۱۳۸۹). *تجزیه وتحلیل نشانه معناشناختی گفتمان*. چاپ دوم، تهران: سمت.

ـــــــــــــ (۱۳۹۲). *نشانه- معناشناسی دیداری*. چاپ اول. تهران: سخن.

شعیری، حمیدرضا؛ اسماعیلی، عصمت و کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۲). «تحلیل ن شانه معنا شناختی شعر باران»، *فصلنامهٔ ادب پژوهشی*، شمارهٔ ۲۵، صص ۸۹-۵۹.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۹). *حما سه سرایی در ایران*. چاپِ نهم. تهران: امیر کبیر.

قنبری عدیوی، عباس (۱۳۸۸). «گذر از خوان هشتم»، *فصلنامهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد*، سال ٤، شمارهٔ ١٤و ١٥، صص ١٨٥- ١٦٧.

کــادن، جی. ای (١٣٨٦). *فرهنــگ ادبیــات و نقــد*. ترجمه کاظم فیروزمند. چاپ دوم. تهران: شادگان.

گرمس، آلژیر داس ژولین (۱۳۸۹). *نقصـــان مع نا*. ترجمه و شرح حمید رضا شعیری. تهران: علم.

مارکوزه، هربرت (۱۳۸۹). *بعد زیباشـــناختی*. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. چاپ پنجم. تهران: هرمس.

محمدزاده، اســدالله (۱۳۸۷). «خوان هشــتم بررســی شــعری از اخوان ثالث»، *آموزش زبان و ادب فارسی*، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ٤، صص ۳۳- ۳۰.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰). *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ چهارم. تهران: آگه.

واحددوســت، مهوش (۱۳۸۹). *رویکردهای علمی به اسطوره‌شناسی*. چاپ دوم. تهران: سروش.

هلم‌لینگ، اســتیون (۱۳۸۷). «ادراک حســانی و بی حســی»، ترجمهٔ شــهریار وقفی‌پور، *فصــلنامهٔ زیبا شناخت*، سال نهم، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۸۵- ۱۷۹.