

واکاوی تعامل نشانه‌های جسمانه عاشقانه در سروده‌های فروغ فرخزاد با رویکرد

نشانه‌معناشناسی اجتماعی اریک لاندوفسکی

مصطفی باقری^{۱*}، مصطفی گرجی^۲، فاطمه کویا^۳، پدرام میرزایی^۴

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

۳. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

۴. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

پذیرش: ۱۴۰۲/۰۸/۰۸

دریافت: ۱۴۰۲/۰۵/۰۸

Analyzing the Interaction of Romantic Physical Signs in Forough Farrokhzad's Poems with Eric Landowski's Social Sign-Semantic Approach

Mostafa Bagheri^{1*}, Mostafa Gorji², Fateme Koupa³, Pedram Mirzaie⁴

1. Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

2. Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

3. Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

4. Associate Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Received: 2023/07/30

Accepted: 2023/10/30

10.30473/il.2024.68681.1610

Abstract

Eric Landowski's social approach of interactive semiotics, which was proposed in the continuation of Grems' aesthetic beliefs of presence and pure moment, is an effective and productive approach in literary criticism. The researchers of this study have used this approach in examining the interaction and adaptation of romantic physical symbols in the meta-semantic and multi-layered poems of Forough Farrokhzad. The interaction of discourse partners in the process of the poet's romantic discourse creates pure and boundless meanings by changing the physical signs of the tense movement in momentary and sometimes long-term meaningful events, in pursuit of the unity of me and the other. In the course of Forough's love poems, the subject and the object are tense in a biological experience with each other and the surrounding world in a phenomenological understanding, with a set of dynamic and active physical signs-semiotics in a coherent chain of polysemous words and ambiguous combinations, a dynamic and reproductive texture. It creates a trance in the text, which leads to confusion and a pleasant ecstasy in the union of discourse partners. In the present research, with the application of criticism with a holistic approach, three poems entitled "Vasl" and "Fathe bagh" and "Bad ma ra ba khod khahad bord" with the theme of random and momentary interaction were analyzed by means of an analytical research method. The result of the investigation shows that the romantic interaction of the parties of the discourse with the physical signs-meanings, in order to achieve unity and adaptation and creation of new meanings, was continuous and in the service of greater coherence of the text.

Keywords: Landowski, Semiotics, Forough Farrokhzad, Union, Sign-semantic, Discursive, Sociolinguistics.

*Corresponding Author: Mostafa Bagheri

Email: m.b.vafa1@student.pnu.ac.ir

چکیده

رویکرد اجتماعی نشانه‌معناشناسی تعاملی اریک لاندوفسکی که در ادامه باورهای زیبایی‌شناسی حضور و لحظه ناب گرمس مطرح شده، رهیافتی کارا و سازنده در نقد ادبی است. پژوهندگان این پژوهش از این رهیافت در بررسی تعامل و تطبیق نشانه‌معناهای جسمانه عاشقانه در سروده‌های فرامعنایی و چندلایه‌ای فروغ فرخزاد بهره برده‌اند. تعامل شرکای گفتگویی در فرایند گفتگویی عاشقانه شاعر، با دگرسانی نشانه‌های جسمانه شوشگر تن‌دار در رخدادمعنایی لحظه‌ای و گاه دیرشی، در پی وحدت من و دیگری، معناهای ناب و بی‌کرانی خلق می‌کند. در جریان سروده‌های عاشقانه فروغ، سوژه و ابژه تن‌دار در تجربه‌ای زیستی با یکدیگر و جهان پیرامون در درک پدیدارشناسانه، با مجموعه نشانه‌معناهای جسمانه پویا و فعال در زنجیره منسجم واژگان چندمعنایی و ترکیبات مبهم، بافتی پویا و زایشی در متن خلسه‌ای می‌آفریند که به سردرگمی و حظ خلسه‌ای خوشایند در اتحاد شرکای گفتگویی می‌انجامد. در پژوهش حاضر با کاربردی نقد با رویکردی کل‌نگر، سه سروده «وصل»، «باد ما را با خود خواهد برد»، «فتح باغ» و سروده‌هایی با درون‌مایه تعامل تصادفی و لحظه‌ای و برنامه‌مدار، به روش تحلیلی-پژوهشی تفسیر شده‌است. نتیجه بررسی نشان می‌دهد تعامل عاشقانه طرفین گفتگویی با نشانه‌معناهای جسمانه، جهت رسیدن به وحدت و تطبیق و آفرینش معناها نو ادامه‌دار و در خدمت انسجام بیشتر متن بوده‌است.

کلیدواژه‌ها: اریک لاندوفسکی، فروغ فرخزاد، تعامل، نشانه-معناشناسی، وحدت، گفتگویی، زبان‌شناسی اجتماعی.

* نویسنده مسئول: مصطفی باقری

مقدمه

فروغ فرخزاد از شاعران نوپرداز ادبیات معاصر است که با سبک و بیان ویژه سروده‌های ارزشمندی آفریده‌است. وی در سه دفتر نخستین *اسیر، دیوار و عصیان* به تجربه و خطا دست‌می‌زند و در کل بیانی با معنای بسته و تکراری دارد، ولی در *تولد دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد...* به سبک منحصر به فرد در بیان فرامعنایی و تعاملی دست‌می‌یابد و شعرهایی می‌آفریند که با ابهام در معنا، متن را با خلسه‌ای دل‌نشین به سوی معنای بی‌کران سوق می‌دهد. واکاوی زنجیره نشانه‌ها در متنی خلسه‌ای، با تعامل طرفین گفتمان در دستیابی به وحدتی جاودانه با گذر از بافت نشانه‌های جسمانه به بافت نشانه‌های تطبیقی، نتایج ارزشمندی در این تحقیق به همراه داشت. اتحاد بین متن و دریافت‌کننده و شاعر و عاشق و معشوق و تمامی تعامل‌پردازان، نکته‌ای است که پژوهندگان این پژوهش با اجتناب از تجزیه متن به اجزای ریز، به بافت کلی منسجم متن در بی‌نهایت و بی‌معنایی توجه‌نموده‌اند؛ لذا در نقد در پی دستیابی به معنایی مشخص و یکسان و واحد نبوده‌اند و احساس و ادراک و دریافت کلی از متن را در واحد یک مجموعه کلی گزاره‌های معنادار، شرح داده‌اند و ابهام‌های موجود را در تعامل با زمینه‌های معنا ساز و بارقه‌هایی از معنا روایت نموده‌اند. پیوند بین نشانه‌ها در روایت معنای گریزان و پویا، این مهم را تقویت می‌کند.

ضرورت و اهمیت پژوهش

نویسندگان این جستار بر اساس نظریه‌های تعاملی تطبیقی لاندوفسکی^۱ و بهره‌برداری از دیدگاه‌های گرمس^۲ و تحلیل گفتمان نشانه‌معناشناسی، با مطالعه در این زمینه و انطباق دریافت‌ها با سروده‌های فروغ، جای خالی نقد ادبی در حوزه نشانه‌معناشناسی نشانه‌های جسمانه در سروده‌های عاشقانه را درک نمودند. بر این اساس شعرهای شاعری را برگزیدند که در زمینه بینش نو و متن‌های فرامعنایی، سروده‌های ناب آفریده‌است. با این دست‌آورد فهمیدن متن به معنای کشف و توصیف معنای از پیش مشخص نیست، لیکن فهمیدن به معنای شکل‌دادن به معناست؛ به شیوه‌ای که در برهم‌کنشی فعال و چندسویه، داده‌های آشکار و پنهان معنا ساخته شود. افزون بر آن در بخش‌هایی از پژوهش انطباق و تعامل و

تمایز بین شاعر و جامعه در چهارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی تحلیل گردید. با روی‌گردانی فروغ از هنجارهای خشک و سنتی اجتماعی در مورد روابط عاشقانه و دعوت به عشق‌ورزی ناب آزادانه و رها از باورهای سرکوب‌کننده، اتحاد طرفین گفتمان در بافت عاشقانه با استحاله نشانه‌های جسمانه نمود می‌یابد.

پیشینه پژوهش

تاکنون مقاله و کتاب‌های گوناگونی درباره نشانه‌شناسی و نظریه‌های لاندوفسکی نگاشته شده‌است که ضمن مفیدبودن داده‌ها جهت نگارش مقاله، ولی در مورد شعر فروغ پژوهشی انجام نشده‌است:

کتاب *معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی*

اجتماعی از فرهاد ساسانی؛ (۱۳۹۸).

مقاله «تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی» در *مجله جامعه‌شناسی ایران* از مرتضی بابک معین و کامران پاک‌نژاد راسخی، (۱۳۹۴).

مقاله‌ای با عنوان «تبیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشده اریک لاندوفسکی» در *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه* از مرتضی بابک معین، (۱۳۹۲).

در این بین پژوهش‌هایی هم در مورد نظریه‌های لاندوفسکی در شعر یافت شد؛ از جمله:

مقاله «تحلیل شعر «مرگ ناصری» با الگوی برخورد من غالب با دیگری مغلوب از منظر لاندوفسکی»، از ابراهیم کنعانی در *مجله جستارهای زبانی*، (۱۳۹۸).

پایان‌نامه «نشانه‌شناسی تعامل در غزلیات شمس: رابطه من و دیگری» نگارش فراسست پیروزی‌نژاد، دانشگاه کردستان، (۱۴۰۰).

پایان‌نامه «تحلیل گفتمان عرفانی بر اساس نظام‌های معنایی لاندوفسکی در متون برگزیده منثور متصوفه» نگارش عاطفه امیری‌فر، (۱۳۹۹).

تاکنون پیرامون نشانه‌معناشناسی و نظریه تعاملی لاندوفسکی در شعر فروغ فرخزاد هیچ پژوهشی انجام نشده‌است. نکته دیگر که پژوهش حاضر را متمایز و منحصر به فرد می‌نماید، واکاوی نشانه‌های جسمانه عاشقانه است که نگارندگان، هیچ اثر پژوهشی قابل ذکر در این

گرفته شود، ارزش مطالعه دارد.

۳- نوع حضور نشانه: یعنی چرا از میان نشانه‌های مختلف آن نشانه گزینش شده و با ترکیب دیگر نشانه‌ها به کار رفته است (صفوی، ۱۳۹۷: ۵۱-۴۹)

در دهه‌های گذشته، نشانه‌شناسی کلاسیک ساختارگرا، در جست‌وجوی معنا و مفهوم در لایه‌های سطوح بیانی بیرونی متون بود، معانی ایستا و منجمدی که از پیش موجود بوده‌اند و تنها باید کشف شوند و سوژه (آن کس یا چیز شناسنده و فاعل) در پی شناخت ابژه (آن کس یا چیز شناخته‌شده) است.

نشانه‌شناسی بر اساس پدیدارشناسی

در دهه‌های اخیر نشانه‌شناسی نوین پس‌اساختارگرایانه، با رویکردی پدیدارشناختی به فرآیند تولید معنا به شیوه‌ای اساسی‌تر توجه می‌کند که ریشه در پدیدارشناسی ادراکی مرلوپونتی^۱ دارد. بر اساس این دورنمای جدیدتر با ارتباط حسی ادراکی با جهان پیرامون، می‌توان به ابعاد گم‌شده معنا پرداخت، ابعادی که نتیجه تجربه حسی ما از جهان است. برای ایجاد رابطه حسی قبل از پیدایش هر دال و مدلولی، بایستی سوژه‌ای تن‌دار و دارای حس و ادراک حضور یابد. هر فرآیند دلالتی قبل از هر چیز، از سوژه‌ایی تن‌دار خلق شده‌است (معین و پاک‌نژاد راسخی، ۱۳۹۴: ۱۳۰).

نشانه-معناشناسی

تغییر و تحول در دیدگاه و اندیشه نظریه‌پردازان موجب شد تا در تحلیل و نقد نشانه‌شناسی متون ادبی، منتقد تنها به دنبال ساخت رابطه دال و مدلولی بین نشانه و معنا و استخراج مفهوم مشخص و مورد نظر پدیدآورنده نباشد و به کنکاش سطحی در نشانه‌ها در پی کشف و بیان معنای تثبیت‌شده نپردازد. نقدکننده بایستی متن را در جایگاه نردبان و بالی برای صعود و پرواز به آسمان گسترده معنایی و بی‌معنایی مطالعه کند. شیوه‌ای که پژوهشگر با طی فرآیند مبتنی بر احساس و تفکر جهت درک مفهوم، جریان درک معنا را به پایان نمی‌رساند و ساختارهای بسته و نظام‌مند را برهم می‌زند و به تعامل‌های باز معنایی ره می‌یابد. کنشگر فعال با حس و ادراک، خود را در جریان نشانه-معناشناسی نشانه‌ها شناور می‌سازد و با کشف معناها و احساسی سرشار از لذت، در خلأ بی‌معنایی غوطه‌ور می‌گردد.

مورد پیدا نکردند. البته که توجه و پژوهش پیرامون موضوع این مقاله درحوزه ادب فارسی و نقد لازم و بایسته است و این امر بیش از پیش ارزش کار پژوهندگان را برجسته می‌گرداند.

نشانه و نشانه‌شناسی

واژه نشانه‌شناسی (semiotic) دارای ریشه یونانی است. این دانش در قلمرو نشانه "sign" و معنا "Meaning" به پژوهش می‌پردازد و از واژگان علم پزشکی در مورد نشانه‌های بیماری‌ها، برگرفته شده‌است (Harrison, 2005: 11). در کل، نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند نشانه دانسته شود، سروکار دارد. «نشانه‌شناسی اصطلاحی عام است برای علم نشانه‌ها، زیرا نشانه‌ها در تمام حوزه‌های تجربه بشری حضور دارند... و تمام محصولات و فعالیت‌های گوناگون بشری را مثل حرکات بدن، آئین‌های اجتماعی، لباسی که بر تن می‌کنیم و... دربرمی‌گیرد» (داد، ۱۳۸۷: ۴۶۵).

علم نشانه‌شناسی، سیر دگرگونی متن را با مجموعه گوناگونی از نظام‌های فرهنگی در حال تحول، پیوند می‌دهد که در میان آن‌ها، زبان بیشترین ارزش را دارد. تحلیل‌گر نشانه‌شناس، آن‌گاه با بسیاری از متن‌هایی که معنایی گوناگونی را به مخاطب القا می‌گرداند، روبه‌رو می‌شود؛ وی به دنبال کشف معنای یکدست نیست، بلکه قصد دارد نشانه‌ها را مشخص گرداند و عملکرد آن‌ها را بیان کند (Hawthorn, 1998: 398).

با وجود این نگرش به نشانه، در تحلیل نشانه‌شناسی متن با محدودیت و انحصار و تنیدگی رودررو هستیم؛ چراکه متن به عنوان موجودی جدا، با مخاطب وارد رابطه تعاملی و انگیزشی نمی‌شود. علاوه بر آن معنا و لفظ درگیر رابطه اتحاد و انسجام و پیوستگی نمی‌گردد. باورهای ساختارگرایانه در بررسی نشانه‌ها سودمند است، ولی ثابت شده‌است که در گفتمان باز و پویا با ابزارهای نشانه‌شناسی نوین می‌توان به عمق معنا نفوذ کرد.

در مطالعه نشانه‌ها بایستی موارد مهمی مد نظر باشد:

- ۱- هر نشانه باید به یک نظام نشانه‌ای تعلق داشته‌باشد و در تقابل با دیگر واحدهای تشکیل‌دهنده آن نظام قرار گیرد.
- ۲- ارزش نشانه: نشانه بایستی در مفهومی غیر از خودش به کار رود؛ مثلاً باران به معنی بخار آب، ارزش نشانه‌ای ندارد، اما اگر نشانه برکت و یا اشک آسمانی در نظر

زبانی در سطحی فراتر از جمله تحت عنوان گفتمان می‌پردازد تا نشان دهد هر نشانه، در جریان ایجاد معنا، چه نقشی در ارتباط با دیگر نشانه‌های زبانی درون گفتمانی ایفا می‌کند و پیوند این نشانه‌ها با یکدیگر چگونه سبب دریافت معنا می‌شود (پارسا و رحیمی، ۱۳۹۶: ۲). کنش گفتمانی بال و پر دادن به معناست تا آن‌گونه که مناسب حال متن است پرواز کند (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۶-۳۴).

نگارندگان این سطور ضمن باور به جنبه‌های مثبت نظریه گفتمانی و بهره‌بردن از آن در پژوهش پیش رو، لفظ نشانه‌معناشناسی گفتمانی را کامل و جامع نمی‌دانند، چرا که تعامل و تطبیق و وحدت در اندیشه‌های لاندوفسکی کامل‌تر و جامع‌تر شرح داده شده‌است، لذا پژوهندگان این جستار عبارت «نشانه‌معناشناسی تعاملی» را در پژوهش خود استفاده کرده‌اند.

لحظه ناب

گرمس بر این باور است که برای تغییر در روند عادی پیوستاری معمول، بایستی برجستگی ویژه‌ای بر جریان وارد شود. ناپیوستگی‌ها و برجستگی‌ها برحسب شرایط و نوع افعال تأثیرگذار می‌تواند موجب تغذیه فرایند زیبایی‌شناختی و تحقق آن شوند. برآیند این گسست در طی گفتمان یک شگفت‌زدگی است؛ یعنی در درون کنش‌ها و فرایند روایی اتفاقی رخ می‌دهد که ما را حیرت‌زده می‌کند، لحظه‌ای خاص از روایت که حضور کنش‌گر و رابطه او با هستی موقعیتی منحصر به فرد می‌آفریند و او را از درون دگرگون می‌سازد؛ همان بزنگاه حضور که کنشگر را بر جهان و جهان را بر کنشگر می‌گشاید (گرمس، ۱۳۹۸: ۴۵). این لحظه ناب همان «گیزو»^۱ یا برق نشانه‌ای نام دارد (همان: ۶۲).

دیدگاه نشانه‌معناشناسی تعاملی و تطبیقی

دانستیم که در بررسی متن‌هایی با مفهوم‌های چند بعدی و سیال رویکرد صورت‌نگرانه با وجود جنبه‌های مثبت، راهگشا نیست. همچنین بسیاری از جنبه‌های دیدگاه گفتمانی برای واکاوی معنا مفید و سازنده است که در پژوهش‌های نوین کنونی قابل استفاده است، ولی تکامل و کاربرد نظریه تعاملی جدید بسیار بیشتر است. دیدگاه تعاملی مطرح در بین سال‌های ۱۹۸۰-۱۹۹۰ بر غنای دیدگاه گفتمانی افزود و نقد را وارد عرصه جدیدتری کرد، اما پردازش و پالایش بیشتری

این نگرش و دیدگاه به معناهای سیال و پرورنده و زایشی متن با کاربست اندیشه‌های نشانه‌معناشناسی باز در تحلیل گفتمان تعاملی متن نمود می‌یابد. نشانه‌معناشناسی یکی از ابزارهای علمی واکاوی و بررسی زنجیره‌های تعاملی است، نشانه‌ها گونه‌هایی پویا، تغییرپذیر و چند بعدی هستند و معناها نیز به پیروی از نشانه‌ها پویا، تحول‌پذیر و چند وجهی هستند. نشانه‌معناها با نظارت و کنترل زنجیره گفتمانی بروز می‌کنند. بررسی نشانه‌معناشناسی به واکاوی شیوه ارتباط نشانه‌های زبانی در گفتمان تعاملی و در بعدی بالاتر از جمله می‌پردازد.

در ساحت معنایی باز معنا هر عامل گفتمانی را شگفت‌زده می‌کند و او را در برابر حضوری آنی و غیرمنتظره قرار می‌دهد. این همان چیزی است که «رخداد معنا» نامیده می‌شود؛ یعنی معنا بدون برنامه‌ریزی از پیش تعیین شده، رخ می‌دهد. نظام‌های مدنظر نظام‌هایی تثبیت‌نشده، در حال بازسازی، در تنش، تأثیرپذیر و تأثیرگذار، تعاملی (بین‌ذهنی، بین‌اعلامی، بین‌کنشی، بین‌اشوشی و...) و همواره پویا هستند. در چنین شرایطی معنا هیچ‌گاه پایان نمی‌پذیرد و سیال و گریزان است و قابل دست یافتن نیست (شعیری، ۱۳۸۵: ۴-۳). چنین باوری از گرمس نشأت گرفته که نشانه، سیال، پویا، شکل‌پذیر، چند بعدی و آزاد است.

گفتمان

واژه «گفتمان» از واژه فرانسوی «discours» و لاتین «discourse-us»، به معنای گفت‌وگو، محاوره و گفتار و از واژه «discoursum/ discourrer»؛ به معنای طفره‌رفتن، سر‌باز کردن و تعلق‌ورزیدن گرفته شده‌است (مک‌دانل، ۱۳۸۰: ۱۰). در کل گفتمان به مجموعه سازمان‌یافته از جملاتی اطلاق می‌شود که یک کل منسجم و یکپارچه را تشکیل می‌دهند.

گفتمان محل جبهه‌گیری گفته‌پردازی است که با عملکرد شخصی خود بر فرایند گفتمان اثر می‌گذارد و محدود به ویژگی‌های آفرینش و حضور او نمی‌شود. واژه‌های «گفته‌پرداز» به عنوان فردی که با حضور او فضای آفرینش زبانی فراهم می‌گردد و «گفته‌یاب» به عنوان حضور فردی که امکان پر کردن خلأ‌های زبانی را مهیا می‌کند، مطرح می‌گردد و واژه «دریافت‌کننده» یا «مخاطب» منفعل جای خود را به شریک گفتمانی می‌دهد (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۳-۹).

نشانه‌معناشناسی گفتمانی به تحلیل روابط نشانه‌های

دوجانبه من و دیگری است، تحقق یابد (همان: ۴۹).

نظام‌های معنایی و تعاملی اریک لاندوفسکی

نگاه تطبیقی اریک لاندوفسکی، سبب شد که جنبه‌های گم‌شده معنا؛ یعنی مفاهیمی مانند «حضور»، «تجربه زیسته»، «تن» و «امر حسی» در تحلیل نشانه‌شناسی متون ارزشی ویژه بیابند. وی نظام معنایی «وحدت-تطبیق» و همچنین نظام «تصادف» را به عنوان کامل‌کننده نظام‌های معنایی «برنامه‌مداری» و «مجاب‌سازی» عنوان می‌کند.

بر اساس نظام تعاملی و معنایی «برنامه‌مداری» سوژه‌ها بر پایه نقش‌های از قبل تعریف‌شده، با هویتی مستقل و جداگانه طبق زمان و مکان برنامه‌ریزی شده و سریالی، با ابژه‌ها ارتباطی بسته و سیستمی برقرار می‌کنند که همه چیز با برنامه‌ای مشخص، تثبیت شده‌است و سوژه‌ها با چرخش ابژه‌ها در میان خودشان طبق رابطه مالکانه تعریف می‌شوند. از منظر معنایی، در این نظام معنایی، با نوعی «معنازدایی» روبه‌رو می‌شویم و سوژه‌ها به واسطه ابژه‌هایی خود را تعریف می‌کنند که در دستان آن‌ها دست‌به‌دست می‌شوند. تمام وضعیت‌های احساسی سوژه‌ها به مالکیت و داشتن ابژه‌ها و یا از دست‌دادن و جداسازدن از آن‌ها مربوط می‌شود (Landowski, 2004: 59).

لاندوفسکی نظام معنایی دیگری نیز با عنوان نظام تعاملی «مجاب‌سازی» مطرح می‌کند. در این نظام معنایی که بر اصل نیت‌مندی مبتنی است، سوژه، دیگری را در راستای اهداف مشخص شده و با نیتی معلوم به کنش وادار می‌کند. تعامل مجاب‌سازی بیشتر در شرایط تنش رخ می‌دهد، در این شرایط، سوژه‌ها برای رسیدن به اهدافشان، خود را مجبور می‌بینند که سوژه‌های دیگر را در راستای اهداف خود به عمل وادار کنند (معین، ۱۳۹۷: ۳۰۱).

نظام معنایی تطبیق بر اصل امر احساسی یا جریان ادراکی -حسی مبتنی است. این نظام تعاملی نتیجه تعامل مبتنی بر «هم‌حضور» دو طرف تعامل و نیز تعامل رودررو و تن‌به‌تن بین سوژه‌ها یا حتی بین سوژه‌ها و ابژه‌های جهان بیرونی است. در این نظام تعاملی، با نوعی «باهم‌بودن» و «کنش جمعی» تطبیقی و حسی مواجه می‌شویم. چنانکه نتیجه این باهم‌بودن و کنش جمعی، شکوفایی هر دو طرف تعامل و آشکارشدن توانایی‌های پنهان‌مانده آن‌ها در سیر تعامل است. در این نظام تعاملی، سوژه هویت و هستی خود را با رابطه تملک آن غیریت بیرونی، تعریف نمی‌کند و

در این زمینه لازم بود بنابراین در قرن ۲۱ دیدگاه تعاملی و تطبیقی در ساختاری متناسب‌تر در حال جریان است. پژوهشگران این جستار با بهره‌گیری از نظریه‌های گفتمانی و تعاملی پیشین که شالوده و بن‌مایه‌های استوار و محکمی در باورهایشان نهفته است، با نگاه تعاملی جدید به بررسی و تحلیل متن پرداخته‌اند. این‌گونه نیست که دریافت‌های نظریه‌پردازان گفتمانی و تعاملی دهه‌های پیشین به کلی نفی گردد. در ادامه با نظام تعاملی تطبیق آشنا می‌شویم.

اریک لاندوفسکی (Eric Landowski) یکی از نشانه‌شناسان اجتماعی پساگرمسی است که با کامل کردن الگوها و مدل‌های نشانه‌شناسی کلاسیک روایی، بر غنای آنها می‌افزاید. این نشانه‌شناس با تأثیرپذیری از فلسفه پدیدارشناسی، به‌ویژه اندیشه مرلو-پونتی نظام تعاملی معنایی خود، یعنی تطبیق^۱ را بیان می‌دارد که بر اساس اصل «جریان حسی - ادراکی» تعریف می‌شود (معین، ۱۳۹۶: ۲۹۸).

در نظام تطبیق، تحقق بخشیدن به خود، بحث اساسی است، خارج از هرگونه برنامه‌محوری و رویکرد از پیش معلوم. مطابق این رویکرد با دادن آزادی کامل و بی‌قید و شرط به توانایی‌های سوژه، ضمن ارتباطی تعاملی و دوسویه با دیگری در جایگاه سوژه و نه ابژه منفعل، معناهای جدید خلق می‌شوند؛ بر خلاف نشانه‌شناسی کلاسیک که سوژه خود را بر اساس برخی از برنامه‌های از قبل طراحی شده و با رویکردی مالکانه، حاوی مفاهیم «داشتن» یا «نداشتن»، با ابژه‌ها ارتباط برقرار می‌کند. از آنجا که در نظام معنایی تطبیق، یگانگی بین سوژه‌ها حاصل می‌شود، می‌توان آن را نظام معنایی «وحدت» بین سوژه‌ها دانست. دیگری و وجه غیریت نیز، در حکم سوژه‌ای است که او نیز با داشتن روح و تن و احساس، وجود و حضور خود را محقق می‌گرداند (معین، ۱۳۹۲: ۱۲۴).

در اندیشه لاندوفسکی، فهمیدن به معنای کشف و توصیف معنای از پیش مشخص نیست، بلکه فهمیدن به معنای ساختن معنا؛ به شیوه‌ای که در برهم‌کنشی پویا و فعال، داده‌های آشکار و پنهان معنا شکل‌گیرد و به چیزی هستی بخشد. در این تعامل دوطرفه، حضور و هستی به معنای واقعی هم برای سوژه و هم برای معنا شکل می‌گیرد (معین، ۱۳۹۴: ۳۵). دیگری و غیریت قادر خواهد بود با حذف وجود ابژه‌ای منفعل، خود را در وضعیت سوژه‌ای مستقل و پویا عرضه‌نماید و معنایی که آشکارگی آن وابسته به حضور و شکل‌گیری

به او نشان می‌دهد که همان لحظه زیبایی‌شناختی است. و در پایان هنوز ادراک کامل نشده که هبوط صورت می‌پذیرد (معین، ۱۳۹۴: ۶۴). این بخش از بینش زیبایی‌شناختی در رویکرد تعاملی تطبیقی هم کارایی دارد.

گام نخست با نفی امر پیوستار آغاز می‌شود. امر پیوستار همان یکنواختی و کارهای تکراری روزمره است. با گسست ناگهانی از نظام پیوستاری و تکرار رخ می‌دهد که تجربه زیبایی‌شناختی حاصل از آن، سبب بروز تجلی یکبارگی معناست. سوژه با درک جهان روزمره و سپس خیرگی و بهت برآمده و در نهایت بازگشت دوباره به روزمرگی، می‌تواند معناسازی کند (همان: ۷۲-۷۴).

این امر سبب می‌شود که حضور در عالم بی‌معنایی برای هر فرد عادی در زندگی روزمره قابل تجربه و ادراک باشد و امری متعالی و غیرقابل دسترس به شمار نیاید. تعداد مرتبه‌های رخداد و تعامل و کیفیت آن در انسان‌ها متفاوت است. قابل دسترس بودن پدیده حسی-ادراکی، مخاطب را با متن‌های خلق شده به این شیوه مأنوس‌تر می‌گرداند و مطالعه و بررسی در جریان رهیافت‌های حسی-ادراکی، انگیزه مخاطبان را در فرایند کشف و درک گستردگی و وسعت معنایی بالا می‌برد.

بینش هم‌حضور و مالکیت به غیر

در بینش روایی کلاسیک هیچ‌گاه تعاملی که در آن حریم استقلال دو طرف پاس داشته شود، رعایت نمی‌شود؛ این ارتباط بر اساس «فاصله و غیر بودن» یکی با دیگری است (همان: ۸۰).

نظام لاندوفسکی بر اساس تعامل ادراکی-حسی و هم‌حضور شکل گرفته‌است. در این نظام باز، ابژه‌ها به ارزش‌هایی با کارکرد مشخص تقلیل نمی‌یابند، بلکه همراه واقعیت مادی‌شان، قابلیت معناپذیری می‌یابند، گویی سوژه و ابژه به وحدت می‌رسند. بر اساس نظام وحدت است که «من» مسأله هم‌حضور دوطرفه در جریان ادراکی-حسی را حس کرده و در وجود خود نبض و تپش «هستی در جهان» «دیگری» را درک کرده‌است و با حفظ استقلال وجودی با هم وحدت و یگانگی یافته‌اند (همان: ۸۱-۸۲).

با مقایسه دو رویکرد در می‌بایم که با شیوه مالکانه، من به دیگری نوعی احساس انتفاع و تسخیر دارد و این غیرت سبب می‌شود که دیگری را در حجمی از خواسته‌ها و بایدها و نبایدها محصور گرداند، ولی در دیدگاه وحدت، من و دیگری با

می‌خواهد وجود و حضور خود را بدون تملک وجود دیگری و به رسمیت شمردن توانایی‌های دیگری، تحقق بخشد (معین، ۱۳۹۷: ۳۰۲-۳۰۱).

نظام معنایی دیگری که لاندوفسکی بیان می‌دارد نظام «تصادف» است که سوژه و دیگری بدون برنامه از قبل طراحی شده و قابل انتظار و به شکلی تصادفی و ناگهانی با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. اصل حاکم بر این نظام اصل شانس است و سوژه در برابر هرچه پیش آید، راضی و تسلیم است. با در نظر گرفتن این نکته که نظام معنایی تصادف، نامنی مطلق است و شانس و اقبال عنصری اصلی در این نظام به شمار می‌آید، خطر و پذیرش شرایط غیرمنتظره، از عوارض این تعامل است (Landowski, 2005: 62).

با در نظر گرفتن هم‌پوشانی نسبی نظام معنایی تصادف و تطبیق در می‌بایم که در نظام معنایی تطبیق هم نامنی و خطر احساس می‌شود، چون خارج از برنامه عمل می‌شود، ولی به نسبت کمتری. می‌توان تطبیق را به شکلی متناقض «تعادل ناپایدار» دانست که در آن سوژه هر لحظه در حال تجربه لغزش است؛ اما با تطبیق خود با ابژه (که دیگر نقش سوژه را بازی می‌کند) این لغزش مهار می‌شود و از این مهار، ارزش و معناهای جدیدی خلق می‌گردد. شاعر نیز با خلق شعر و استعاره‌های شاعرانه، لغزش‌هایی مهارشده را تجربه می‌کند (معین، ۱۳۹۲: ۱۳۳-۱۳۲).

تفاوتی که در بین این توضیحات به ذهن می‌رسد، اختلاف دیدگاه گرمس و لاندوفسکی است. گرمس این حس هم‌حضوری و وحدت را دفتاً و ناگهانی می‌داند که در وجود شخص به یکباره زبانه می‌کشد و او را به عالم بی‌معنایی می‌برد تا معنا را حس کند و چندی بعد این لحظه پایان می‌پذیرد؛ ولی لاندوفسکی با وجود این که در مورد ایجاد حس هم‌حضوری و هم‌جوشی و هم‌کوشی از دریچه حسی-ادراکی و خلق معناهای پویا و متحرک اشتراک نظر دارد، در ناپیوستاری و انقطاع ناگهانی حس، بر این باور است که این خلق ناگهانی در خلأ معنایی لذت‌بخش، می‌تواند با فرایند هم‌حضوری ادامه یابد و جریان ایجاد معنا در روند احساس متقابل و در جریان زندگی روزمره، تداوم یابد که لازمه این فرایند، هم‌جوشی و هم‌کوشی و هم‌سازی شرکای گفتگویی است.

همان‌گونه که دانستیم بینش زیبایی‌شناختی گرمس ابتدا با نقصان در درون زندگی روزمره و کسالت‌بار شروع می‌شود و پس از انتظار امر شگفتی‌آفرین، «معجزه‌ای» رخ می‌دهد و این نقصان را پر می‌کند. گسست و خلسه‌ای، جهان فراتر را

بر اساس «داشتن»، رابطه‌ای بر اساس «بودن» دارند؛ بنابراین جهان قبل از تجزیه به واحدهای خردتر و به مالکیت در آمدن ما، در جایگاه یک کل معنا ساز نمایان می‌شود و این هستی در جهان ما است که بی واسطه می‌فهمد که معنا در ارتباط‌های ما با دیگری و در کل با حقیقتی که ما را در بر گرفته است، وجود دارد.

لاندوفسکی نظام مبتنی بر «جریان مستقیم بی‌واسطه ادراکی-حسی» را مطرح می‌کند: در سرایت بیماری لازم است که واسطه یا عاملی از بدن بیمار به بدن شخص دیگر منتقل شود. در تعامل با واسطه نیز چنین است. در مقابل در نوع دیگر سرایت، نیازی به واسطه و عامل بیرونی نیست؛ برای نمونه در موضوع «خنده»، وقتی شخصی خندان را می‌بینیم، این حس به ما هم سرایت می‌کند، حسی که ناشی از خنده عقلانی و منطقی نیست. نکته برجسته حضور در برابر چیزی یا کسی است. در اینجا تن خود بی واسطه و در کنش و مبتنی بر جریان ادراکی-حسی بین دو تن معنا می‌آفریند. تن‌ها بین یکدیگر و از دور هدایتگر هستند. (معین، ۱۳۹۴: ۱۵۸-۱۶۴).

در کنار مفهوم سرایت مسأله میل پیش‌می‌آید. یک تن قبل از هر چیز که بتواند میل‌آورتر شود، باید به بعد حسی ناب راه یابد. به گونه‌ای که ما در مقابل خود ویژگی یک حضور را حس کنیم، بی آن که مقایسه کنیم و یا اندازه بگیریم. آن چه در زایش میل دخیل است، خود حالت تن دیگری است، به مثابه یک کل درک شده و توانش ما در دریافت و احساس آن در قالب تنی میل‌کننده (همان: ۱۵۸-۱۶۴).

سوژه با دیگری به یگانگی و وحدتی دست می‌یابد که شکلی ویژه از دوست‌داشتن یا چشیدن است. وحدت بر شالوده‌رهایی و آمادگی لحظه‌ای سوژه برای چشیدن جهان است؛ جهان در جایگاه حضورهای حسی پویا. این تطبیق تا مرز دوست‌داشتن و یا عشق پیش می‌رود. سوژه شیفته با پذیرش خطر، دیگری و خود را آزاد می‌گذارد تا توانایی‌ها خود را در تعامل و تطبیق شکوفا سازد. در این حالت سوژه طعم لذتی انتزاعی مبتنی بر دریافت خود و دیگری می‌چشد و به لذتی عینی‌تر با جهان در میدان عمل دست می‌یابد که برخاسته از تعامل حسی-جسمی با جهان است (همان: ۲۲۲).

وحدت و آمیختگی

آمیختگی^۲ فرایندی است که طی آن یکی از دو طرف تعامل

وجود حضور مادی خود، یکدیگر را حس می‌کنند و با هم‌حضور به یگانگی می‌رسند و یکدیگر را در حصار تنگ خواستن‌ها و بایدهای رابطه دوطرفه محدود و محصور نمی‌کنند. در این حالت آن‌گونه که هستند و بودند، دست در دست یکدیگر به سوی جهان معنا رهسپار می‌شوند و با یکدیگر معناها و احساس‌ها و حضورهای تازه و نو را می‌آفرینند.

اگر بشر دیدی انتفاعی و اقتصادی به طبیعت داشته باشد، با فاصله و گسست، ارتباطی یک‌سویه به قصد رفع نیازهای خود، برقرار می‌سازد. در مقابل اگر با طبیعت در فضای وحدت، تعامل برقرار کند، تعامل دوطرفه با درک حضور طبیعت و بشر، به شکوفایی و بالندگی هر دو طرف ختم می‌شود، چون بشر به حضور خود در طبیعت - که دیگر خود اوست - معنا می‌بخشد و در این راستا با جریان حسی - ادراکی به هستی‌شناسی ناب نائل می‌شود.

این گونه است که سخن‌پردازان نیز از عناصر طبیعت در گفته خود به نیکی بهره می‌برند تا با همسانی با طبیعت وارد ساحت استعلای معنایی شوند و در جریان کلام، دیدی انتفاعی و مالک‌گونه به طبیعت ندارند و با طبیعت یکسان می‌شوند.

مرلو پونتی^۱ با مطرح کردن پدیدارشناسی، تن را یک ابژه ساده نمی‌داند، بلکه یک حقیقت مبهمی می‌داند که هم تنی‌ست حساس (مدرک) و هم تنی که جهان را حس می‌کند (مدرک)، هم ابژه و هم سوژه. می‌توان تن را در جایگاه «تن-ابژه» تقلیل داد و پایین آورد و آن را مال خود دانست و تصاحب کرد و به قسمت‌های گوناگون تجزیه و بررسی کرد. در مقابل تن دیگری وجود دارد که همزمان هم «مال من» است و هم «من هستم». این تنی است که از درون درکش می‌کنیم و احساس یکی‌بودن داریم و در آن زندگی می‌کنیم (Merleau-ponty, 1945: 175).

تن، تنی هست با احساس که با تن‌های دیگر وارد تعامل فعال می‌شود و معنا و ارزش‌هایی تولید می‌کند؛ مثلاً ریزش اشک جدا از علت پزشکی، می‌تواند نشانه غمگین بودن شخص باشد، حال آن که هر فرد بنا به وضعیت روحی می‌تواند معنایی دیگر به آن بخشد و در قالب تن-نشانه محصور نکند. با تعاملی تن به تن و حضور حساس دو به دو، فرد مقابل هم اشک از چشمانش جاری می‌شود.

تعامل با واسطه و بی‌واسطه

سوژه‌ها در تعامل با هم و جهان پیرامون، علاوه بر رابطه‌ای

2. fusion

1. Merleau-ponty

مکانی را پشت سر می‌گذارند تا به مرکز شوش، یعنی نقطه‌ای که شوش‌گر هدایتگر کل اعمال حسی-ادراکی است، متصل شوند. برخلاف نظام‌های روایی بسته و منجمد که معنا را تنها تابع تغییرهای مشخص شده در قالب جریان برنامه‌ریزی شده می‌دانند، شوش‌جریانی است که معنا تمام جریان‌های هم‌زمان، قبل و بعد از تحقق تغییر را نیز شامل می‌شود. بر همین اساس جریان شوشی‌جریانی است که مشاهده آن از دورترین نقطه زمانی در گذشته تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد (همان: ۱۰۰).

شوشگر زیبایی‌شناس فراتر از نظام درهم‌تنیده عناصر دنیا، پیکربندی جدیدی پی‌ریزی می‌کند که تصویری هنری و منحصر به فرد نمایان سازد. مطابق دریافت ارجاعی و بازیافتی شخصی خود از پدیده‌ها، آن‌ها را به کمک حسی سرشار همراه می‌سازد تا خود را میان چیزها آن‌گونه که باید پیدا کند؛ حضوری حساس و زنده و پر جنب‌وجوش. در این صورت است که تصویر آفرینش، از این حضور، تصویری بی‌بدیل و یکتا ساخته است. آفرینش تصویر بی‌بدیل و یکتا، به معنای خلق احساس متفاوت پدیده‌ها، آفرینش حضور پرشور و نمایه‌های غیرمنتظره خلق نمودن است (همان: ۲۰۸-۲۰۷).

شناخت شوشی

این نوع شناخت با شدن انسان پیوندی تنگاتنگ دارد و به جای دانش آفرینی، باور آفرین است و جنسی رخدادی دارد، بر خلاف شناخت کنشی که ترتیبی و برنامه‌مدار است. شناخت کنشی برنامه‌ای منظم با قاعده‌های خاص دارد و روندی منطقی را طی می‌کند، شناخت فنی و یا حرفه‌ای است. در مقابل شناخت کنشی، شناخت اسطوره‌ای قرار دارد که بیانگر شرایط حضور یا گونه زیستی ما در برابر یک پدیده یا موضوع است. به همین علت آن را شناخت شوشی می‌نامیم (همان: ۵۵-۵۴).

تحلیل داده‌ها

تعامل جسم‌ها در سروده‌های عاشقانه فروغ فرخزاد، به گونه‌های متفاوتی روایت می‌شود. در برخی سروده‌ها با تعامل جسم‌ها در رابطه‌ای عاشقانه، گاهی نمودهای جسمی هر دو طرف در رابطه جسمانه پایدار می‌ماند و به نیستی و تطبیق با دیگری نمی‌انجامد، معناهای این‌گونه تعامل، بسته و منجمد است. نظام برنامه‌مداری لاندوفسکی روایتگر این رویداد به‌شمار می‌آید.

در حضور پررنگ دیگری ذوب می‌شود، زمانی که محو منظره‌ای می‌شویم و یا هیپنوتیزم، با آمیختگی روبه‌رو هستیم. وحدت^۱ فرایندی است که در تعامل، حضور پر و کامل دو طرف حفظ می‌شود. در این تعامل کنشی شکل می‌گیرد که به هیچ کدام از طرفین تعلق ندارد و توسط هر دو در عمل خلق می‌شود. در آمیختگی بر خلاف وحدت بیشتر از آن که صحبت از مالکیت به میان آید، صحبت از نظام سرایت مبتنی بر بودن است. در وحدت حفظ و احترام به دوگانگی و چندگانگی مطرح است، ولی آمیختگی استحلال یکی در دیگری (همان: ۱۷۰).

در آمیختگی با سرایت مبتنی بر ردواتر، طی مراحل برنامه‌ریزی شده، به دیگری حسی منتقل می‌شود و دیگری نقش ابژه‌ای غیر فعال را بازی می‌کند، اما در وحدت با سرایت مبتنی بر جریان ادراکی-حسی، هیچ چیز قابل پیش‌بینی و برنامه‌ریزی وجود ندارد، بر همین اساس تعامل وحدت و تطبیق، آفریننده معناها و ارزش‌های تازه است، بدون تکرار چیزی (همان: ۱۷۱).

پیش‌تنبیدگی و پس‌تنبیدگی

پیش‌تنبیدگی^۲ خاطره و نوستالژی از مشتقات آن است، زمان را به عقب می‌راند و گونه‌ای از گذشته جانشین زندگی کنونی می‌شود، بدین گونه چیز نشانه گرفته شده در گذشته‌ای دور نمایان می‌گردد؛ مانند بوی کاهگل که انسان را به زندگی گذشته در روستا می‌برد. پس‌تنبیدگی^۳ انتظار و آرزو از مشتقات آن است، زمان را به جلو می‌راند و چیز نشانه گرفته شده در آینده‌ای دور نمایان می‌گردد. آنچه اکنون حضور ندارد و به صورت انتظار و آرزو، به زمان حال انتقال می‌یابد؛ برای نمونه «سیب» امکان دارد ما را به خاطره دیدار یاری را زنده گرداند که اکنون غایب از نظر است و یا انتظاری مثل سفر به مکانی خاص که آرزوی دیدار یار سفر کرده را در تخیل زنده گرداند (شعبیری، ۱۳۸۵: ۹۶-۹۵).

شوش

تعامل‌های سیال و پویا در فضای تنشی جهت ارتقای سطح معنا، طی دو جریان پیش‌تنبیدگی (خاطره، گذشته) و پس‌تنبیدگی (انتظار، آینده) تمامی مراحل و فواصل زمانی و

1. union
2. retention
3. pretension
4. State

نمی‌گرداند، از تمامی توانش‌های زبانی بهره می‌جوید تا بر غنای مفاهیم سروده خود بیفزاید. یکی از این توانش‌های زبانی انفصال گفتمانی‌ست.

در عبارت «همه هستی من آیه تاریکی‌ست» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۶۸) سه عنصر «من، این‌جا و اکنون» جلوه‌گر هستند و در ادامه سروده در عبارت «که تو را در خود تکرارکنان/ به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد» (همان: ۳۶۸). سه عنصر غیر من (آن)، غیر اینجا (به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی)، غیر اکنون (خواهد برد) انفصال گفتمانی آشکار می‌شود. بدین‌گونه با گسترش افق‌های معنایی متن به ساحت خلسه‌ای وارد می‌شود.

افعال مؤثر: افعال مؤثر فعل‌هایی هستند که خود مستقیماً نقش کنشی ندارند و بر فعل‌های کنشی تأثیرگذار هستند که عبارت‌اند از: توانستن، باورداشتن، خواستن، بایستن، دانستن و... . فعل‌های مؤثر می‌توانند از نظر معنایی به طور غیرمستقیم در واژه‌ها یا اصطلاح‌های دیگر نهفته باشند؛ به عنوان مثال اگر کسی بگوید «به گمان من او امکان آمدن به اینجا را ندارد» دو مصدر «دانستن» و «توانستن» را به ترتیب در «به گمان من» و در «امکان آمدن» مشاهده می‌کنیم (همان: ۱۴۸).

و یا در عبارت «سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم» فعل «خواهم شد» را تحت تأثیر قرار می‌دهد، ولی خود دارای نقش مستقیم نیست. سه بار تکرار این لفظ بر تأثیر آن افزوده است.

افعال مؤثر نه تنها درجه‌پذیرند، بلکه دارای ویژگی‌های تنشی متفاوتی هستند که نتیجه همین درجه‌پذیری است؛ به دیگر سخن وضعیت کمی افعال مؤثر در رابطه با یک گزاره بر وضعیت کیفی یا عاطفی گفتمان تأثیر می‌گذارد (همان: ۱۴۹). گاهی واژگان تعامل چالشی ایجاد می‌کنند:

«چرا توقف کنم، چرا! / پرنده‌ها به جست‌وجوی جانب آبی رفته‌اند/ افق عمودی است/ افق عمودی است و حرکت: فواره‌وار» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۴۰۸).

در این گفته فروغ «بایستن» با «دانستن» در تعامل چالشی قرار می‌گیرد و تأسف و انگیزه به گونه‌ای عاطفی، با عبارت «چرا؟ چرا؟» مشخص گردیده است. درحقیقت «نباید ایستادن» ارزشی جلوه‌گر می‌شود که شاعر مدافع آن است و این ارزش وجود خود را مدیون آگاهی به «حرکت» است. «دانستن» حادثه، الزام به پرواز و حرکت را نمایان می‌سازد. با این شگرد هنرمند متن را خلسه‌ای کرده است.

گاهی در سروده‌هایی تعامل جسمانه با شور و سوزندگی ادامه می‌یابد و به نیستی دو طرف و به وحدت ختم می‌شود و لحظه‌هایی جسم‌ها در تعامل دوسویه به فراموشی سپرده می‌شود؛ معنا در این‌گونه متن‌ها به صورت لحظه‌ای و جرقه‌ای به پویایی و شوریدگی معنایی می‌رسد، اما با پایان حالت خلسه، به زندگی روزمره بازمی‌گردد. نظام تصادف لاندوفسکی و بارقه‌های لحظه‌ای گرمس بیانگر این تعامل می‌باشد.

معناهای ناب در تعامل‌های دیرشی و پایدار سروده‌های فروغ، زمانی به جریان می‌افتد که جسم‌های دو طرف پس از نیستی و محو در یکدیگر، با هم وحدت پیدا می‌کند. این شناوری در هم، بی‌سرانجام و بی‌نهایت است و در طی زیستن با برگشت به زندگی تکراری، یگانگی تداوم می‌یابد. این معناپردازی در متن‌های خلسه‌ای مطابق نظریه وحدت لاندوفسکی بروز می‌کند.

کارکرد مفاهیم اتصال و انفصال گفتمانی و افعال مؤثر در سروده‌های خلسه‌ای فروغ فرخزاد

انفصال گفتمانی برای شرح جدایی سوژه از تن خود و دنیا در زبان استفاده می‌شود و در این بین افعال مؤثر احساس و تعامل را تحت تأثیر قرار می‌دهد تا در متنی خلسه‌ای فرایند تطبیق بروز کند. به جهت آشنایی با مفاهیمی که در نقد نشانه‌معناشناسی تعاملی شعر کارا و سازنده هستند، اتصال و انفصال گفتمانی و افعال مؤثر و متن خلسه‌ای با شاهد مثال‌هایی از سروده‌های فروغ در ادامه شرح داده می‌شود.

اتصال و انفصال گفتمانی: انفصال گفتمانی فرایندی است که طی آن من به غیر من (انفصال عاملی) و اینجا به غیر اینجا (انفصال مکانی) و اکنون به غیر اکنون (انفصال زبانی) تبدیل می‌شود. انفصال گفتمانی با به وجود آوردن فضاهای جدید، سبب گستردگی و تکثر کلامی می‌شود و با گسستن قید و بندهای سخن و آفرینش جریانی فراعاملی، فرازمانی و فرامکانی تعامل را به بهترین شکل برقرار می‌سازد؛ اما در اتصال گفتمانی به علت بازگشت به بنیان‌های (من، اینجا، اکنون)، کلام محصور و محدود می‌شود و این گفته‌ها امکان گریز از حصار تنگ و محدود خود را ندارند (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۷-۲۵).

البته هنرمندان از انفصال گفتمانی و اتصال گفتمانی جهت بسط معنایی و بستن معنا، در برخی اشعار با منظور خاص استفاده می‌نمایند. سراینده‌ای که با احساس‌های ناب بشری آشناست و آزادی‌اش را تنگنای هیچ حصار محدود

«...اگر به خانه من آمدی / برای من ای مهربان چراغ
بیاور / و یک دریچه که از آن به ازدحام کوچه خوشبخت
بنگرم» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۳۰).

واکاوی تعامل و تطبیق نشانه‌های جسمانه عاشقانه در سروده‌های فروغ فرخزاد

بر پایه نظریه تعاملی و تطبیقی لاندوفسکی دو سوژه تن‌دار با آغاز یک رابطه حسی، تعاملی پویا و فعال و سیال و معناآفرین می‌سازند که به سبب آن گستره‌های معنایی بی‌نهایتی پدیدار می‌شود. دو سوژه با حفظ فردیت خود به یگانگی و وحدت می‌رسند و از جسم‌ها رها می‌شوند؛ نه برای لحظه و دمی، بلکه در زمانی ادامه‌دار، رابطه‌ای ممتد، دوره‌ای از زندگی. در ادامه به تحلیل و شرح موضوع در سه سروده «وصل»، «فتح باغ» و «باد ما را با خود خواهد برد» از دفتر **تولد دیگر** خواهیم پرداخت.

تطبیق نشانه‌های جسمانه در سروده «فتح باغ» از دفتر «تولد دیگر»

جهان پر است از امور یکسان و کارهای تکراری که شاعر با نفی این پیوستار با نه-پیوستار همراه می‌شود. با گسست ناگهانی سوژه و ابژه از نظام پیوستاری و تکرار، تجربه زیبایی‌شناختی رخ می‌دهد که موجب تجلی ناگهانی معنا می‌گردد. حضور در عالم بی‌معنایی برای همه در زندگی روزمره قابل حس و درک می‌باشد و امری آرمانی و غیر قابل درک محسوب نمی‌شود؛ تفاوت در خطر کردن و درجه احساس ناب و تعداد و دیرش آن است.

در سروده «فتح باغ»، من و دیگری در تعاملی دوسویه با خطر و جدایی از جهان پیرامون، برخلاف همگان که بر طبق عادت عمل می‌کنند، پیوستار حاکم بر جامعه را گسستند و به نشانه‌های روشنی «چراغ و آب و آینه» پیوستند و بدون ترس و احساس خطر سیب را از دوردست چیدند. «سیب» می‌تواند بار معنایی روشنایی، میوه ممنوعه، سرخی، لحظه ناب، خطر، وحدت، عشق و... را به ذهن برساند. نشانه‌ها به گونه‌ای گزینش شده‌اند که فضای گستردگی معنا را القا کنند: «شاخه بازیگر دوردست، روزنه، سیب، باغ، چراغ، آب، آینه».

«همه می‌دانند / همه می‌دانند / که من و تو از آن روزنه سرد عبوس / باغ را دیدیم / و از آن شاخه بازیگر دور از دست / سیب را چیدیم / همه می‌ترسند / همه می‌ترسند، اما من و تو / به چراغ و آب و آینه پیوستیم» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۴۲)

متن خلسه‌ای: متن خلسه‌ساز متنی است که به جسمانه تبدیل شده است و می‌تواند نسبت به جهان هستی نفوذپذیر باشد. به همان اندازه که سوژه تن را می‌شکافد، متن نیز تن‌پذیر می‌گردد تا شکنندگی تن سوژه در آن تجلی یابد. متنی که تولید خلسه می‌کند، توانش ایجاد تعامل بین طرف‌های من و خود را دارد (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۱۸).

اگر در ورای متن، «من» قرار داشته‌باشد و با ره‌ساختن انرژی‌های نهفته و مقاوم در برابر دگرگونی، با دخالت «خود»، متنی تولید گردد، برآیند تجلی چالش بین «من» و «خود» یا به بیانی دیگر، «تن» و «جسمانه» است. در متن خلسه‌ای، «دیگری» به جای من اساس آفرینش گفتمان محسوب می‌شود؛ در واقع منی نیست که خود در تعامل با دیگری، فرایند دگرسانی و دگرگونی را بیافریند. فقط دیگری است که در وضعیت من گفتمانی قرار گرفته و از دیدگاه و حضور او متن خلق می‌شود. من گفتمانی از حافظه حضور من می‌گذرد و خود را پشت سر می‌گذارد تا در فراموشی حضور تن و جسمانه، خود را کاملاً به «فرمان» یا «فراخود» بسپارد. در این حالت متن به کنش پیوسته گفتمانی زنده که در پی تجربه گنجی حضور است، مبدل گشته‌است (همان: ۱۲۰-۱۱۹).

به این ترتیب، زبان برای شاعر به شکل آن ابژه منفعلی که در تملک سخن‌پرداز قرار دارد، نمایان نمی‌شود؛ بلکه همچون سوژه‌ای خود را تثبیت می‌گرداند تا با تعاملی بر اساس تطبیق، توانایی‌ها و احساس‌های نهفته وی را نیز بر خودش آشکار سازد (معین، ۱۳۹۷: ۱۳۶، ۱۳۵).

نمونه‌ای از متن خلسه‌ای سروده کوتاه ولی پرمعنای «هدیه» از دفتر **تولد دیگر** است. شاعر در این سروده با گزینشی آگاهانه، از نشانه‌معناهای «دریچه»، «کوچه»، «چراغ»، «مهربان»، «کوچه» برای فضای خلسه‌آفرین بهره می‌برد. دریچه وسیله نگریستن و ارتباط با فضایی دیگر است. شاعر از دریچه با دنیای روشن ارتباط برقرار می‌کند، گویی شرایط آنقدر سخت شده که فقط می‌خواهد از روزنه‌ای به بیرون بنگرد و می‌داند که از پرواز از پنجره، دیگر خبری نیست.

ابهام موجود در نشانه «مهربان» واژه خورشید را در ذهن تداعی می‌کند تا زنجیره نشانه‌های پویا به جنبش درآید. در این بین ازدحام کوچه خوشبخت حرکت و شلوغی را در رفت‌وآمد مردم جلوه‌گر می‌سازد.

تمامی این موارد سردرگمی و حس خلسه‌ای را در متن برجسته می‌سازد.

یکپارچه و دل‌نشین را به تصویر کشند. ماهی در این حالت به ساحری شگفت‌مبدل می‌شود که هستی محض را روایت می‌کند. در این تصویر با یک ماهی جاندار معمولی سروکار نداریم، بلکه نظاره‌گر رقص هستی در نشانه‌های ماهی و نور و آب هستیم. حضور افسونگر گفتمان هستی‌در برابر حضور ایستایی چیزها، اجزای جهان را به سماع درمی‌آورد (همان: ۶۳-۶۲).

زمانی که سخن از سیمرغ به میان می‌آید دریچه‌های معنایی گسترده‌ی شناخت اسطوره‌ای گشوده می‌شود. خواب سیمرغان همان اسطوره‌ی اتحاد سی مرغ و رسیدن به سیمرغ را بازگو می‌کند. علاوه بر یگانگی سی مرغ، باور اسطوره‌ای سیمرغ، دوردستی سیمرغ و زندگی آن بر کوه قاف از جنبه‌های دیگر معنای برآمده از آن در بافت سیالیت متن می‌باشد. از سوی دیگر تکرار «همه می‌دانند» به منظور القای یقین و قطعیت و انسجام بافت کلی شعر و ایجاد متن خلسه‌ای است. در کل شعر بار اول ضمیرهای «من و تو»، پس از تکرار «همه می‌دانند» و بار دوم پس از تکرار «همه می‌ترسند» ذکر شده‌است؛ آن‌گاه پس از تکرار سوم «همه می‌دانند»، ضمیر «ما» تمایز یافته، گویا قصد شاعر این بوده که به مدد تکرار در بافت خلسه‌ای متن، جریان اتحاد را به تصویر کشد و با ذکر سیمرغ با پیش‌تئیدگی معنای اسطوره‌ای، همه‌ی شرکای گفتمانی را در خواب سرد و ساکت به یگانگی سیمرغ وصل گرداند.

«همه می‌دانند/ همه می‌دانند/ ما به خواب سرد و ساکت سیمرغان، ره یافته‌ایم» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۴۳).

«ما» به جای ضمیرهای «من و تو» به قصد نمایان‌ساختن اتحاد در متن به جریان افتاده‌است و با هم‌حضور و ایجاد ارتباطی دوسویه در آغوش باغچه و یک گل گمنام، با پیوند عناصر طبیعت به حقیقت دست پیدا می‌کند. نگاه شرمگین یک گل گمنام همانا می‌تواند مفاهیم یکی‌شدن، نامعلومی، حقیقت، زودگذری، عاشق بی‌نام، عاشق فنا شده و شرم عاشقانه، نگاه عاشقانه، پیوند با طبیعت و حس لحظه‌ای را در ساختار متنی خلسه‌ای بپرواند.

بالش و زاینده‌گی معنا زمانی به اوج می‌رسد که شاعر با روی‌گردانی از بیان جسمانه‌های «من و تو» و حتی «ما» آن‌ها را خورشیدهایی می‌داند که در خلأمعنایی با رابطه‌ی حسی‌ادراکی نگاه، به جاودانگی رسیده‌اند. آن‌جا که سوژه و ایژه که دیگر یکی هستند، در ارتباط تعاملی پویا و زایا با یکدیگر به ساحت روشنایی و تکثر خیره شده‌اند. معنایی که

در بند پیشین سروده، دوبار تکرار ضمیرهای شخصی جدای «من و تو» به عنوان حضور جسم‌های حس‌دار کنشگر در پدیده‌ی پدیدارشناسی، جهت پیشبرد تعامل جسمانه‌ی دو سوی گفتمان است تا در جایگاه شریک‌های گفتمانی با فرامعنا آمیختگی یابند.

ساحت تصادف در باور لاندوفسکی، مملو از خطر و ترس است. با روی‌کرد نشانه‌شناسی اجتماعی از سروده چنین برداشت می‌شود که من و دیگری برای یکی شدن، از باورها و سنت‌ها و حرف‌های رایج در جامعه‌ی نیاوند بترسند و پیوندی فراتر از ساختارهای جامعه داشته باشند؛ اما این پیوند در قالب تن و جسم نمی‌گنجد و از دیگر پیوندهای از روی عادت در دفترهای کهنه متمایز است، حضوری فارغ از پای‌بندها می‌طلبد، همانا حظ و لذت برآمده از تعامل مبتنی بر هم‌حضور، حظ و لذت عینی، احساسی، بینادهنیتی و بیناجسمی است. نشانه‌های تعاملی «گیسو، بوسه، تن، عربانی» جسمانه هستند که با حضور و کنش نشانه‌های جسمانه «من و تو» گسستی زیبایی‌شناسانه از حصار و محدودیت را منجر می‌شوند.

شایان ذکر است که شاعر در مجموعه «اسیر» بیش از همه به توصیف روابط عاشقانه‌ی خود پرداخته‌است و در آن میان، بوسیدن معشوق بیشترین بسامد را دارد. سی‌وپنج بار بوسه سخن رانده است (هنری، ۱۳۹۷: ۲۷۷). شاعر با جدایی از روابط عاشقانه‌ی سطحی کارکرد جسمانه‌ی بوسه را وامی‌نهد و در دفتر **تولیدی دیگر** از این نشانه‌ی پویا به خوبی در کلام بهره می‌برد.

«و نترسیدیم/ سخن از پیوند سست دو نام/ و هم‌آغوشی در اوراق کهنه‌ی یک دفتر نیست/ سخن از گیسوی خوشبخت من است/ با شقایق‌های سوخته‌ی بوسه‌ی تو/ و صمیمیت تن‌هامان، در طراری/ و درخشیدن عربان‌مان/ مثل فلس ماهی‌ها در آب/ سخن از زندگی نقره‌ای آوازی‌ست/ که، سحرگهان فواره‌ی کوچک می‌خواند» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۴۳).

جالب است عبارت «مثل فلس ماهی‌ها در آب» با معنای گیزو یا برق نشانه‌ای همخوانی دارد؛ «گیزو به لحظه‌ای اطلاق می‌گردد که ماهی کوچکی، لرزان از آب بیرون می‌پرد و درخششی نقره‌ای و برق‌دار را می‌آفریند که در آن برق نور و رطوبت آب درهم می‌آمیزد» (گرمس، ۱۳۹۸: ۶۲). ناگهانی و غیرمنتظره بودن این رخداد، رقص اندام ماهی، بازی نور بر فلس‌های خیس و و براق، عناصری به شمار می‌آیند که ترسیم‌کننده‌ی دریافتی زیبایی‌شناختی هستند تا یک کل

جهان پیرامون و انسان، به شکوفایی و بالندگی هر دو سو می‌انجامد، زیرا انسان به حضور خویش در طبیعت - که دیگر خود اوست - معنا می‌بخشد و بر این اساس با جریان حسی - ادراکی به هستی‌شناسی ناب دست می‌یابد. این موضوع با رابطه انتفاعی نسبت به طبیعت مغایرت دارد، چراکه با دیدی انتفاعی خود را مالک محیط زیست می‌دانیم.

جابه‌جایی بافت زنجیره نشانه‌ها، سلسله‌جنبان معناست. سوژه و ابژه که دیگر هر دو سوژه هستند، دست در دست یکدیگر از فضای ایستای برآمده از باور اجتماع، با کار بست نشانه جسمانه دست و پل در فضای آزاد و شورآفرین عاشقانه گسترده می‌شوند. در بی‌زمانی و بی‌مکانی همچون عطری پخش می‌شوند و همچون نوری سیر می‌کنند و همچون نسیمی می‌وزند؛ چراکه دیگر جسمی ندارند.

«... و زمینی که ز کشتی دیگر بارور است / و تولد و تکامل و غرور / سخن از دستان عاشق ماست / که پلی از پیغام عطر و نور و نسیم / بر فراز شب‌ها ساخته‌اند / به چمنزار بیا / به چمنزار بزرگ / و صدایم کن، از پشت نفس‌های گل ابریشم / همچنان آهو که جفتش را» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۴۴).

با عنایت به بند پیشین سروده، در چمنزار روشن و پهنانور، نشانه‌های جسمانه که در ضمیرهای گسسته «من» و «تو» تبلور یافته‌بود، دیگر نمودی ندارند؛ این گسستگی به پیوستاری در کار بست ضمیر «ما» و ضمیرهای پیوسته «م» «ش» و شناسه تهی در فعل «بیا» و «کن» پیوند یافته‌است. حتی اثری دیگر از ضمیر مبهم «همه» نیست؛ آفرینش خلأ ناب. سراینده بر آن بوده است با این کارکرد در کلامش، من و دیگری را به وحدت رساند. تعامل نشانه‌معناها به گونه‌ای است که با سرایت میلی نامعلوم و خوشایند، مخاطب را همراه با متن به یگانگی رساند تا بی‌اثر شود و در چمنزار معناهای وسیع و روشن گردش کند و وحشیانه و آزادانه جفت خود را بخواند.

در بند پایانی شعر، دیگر اثری جسمانه از من و دیگری به چشم نمی‌خورد، معنا اوج گرفته و به برج سپید آسمان پرواز کرده است. تعامل نشانه‌معناها به گونه‌ای بوده‌است که جسم عاشق و معشوق به یگانگی رسیده‌است و در قالب کبوتر دگردیس شده تا توانش پرواز خلق شود؛ اما این دگردیسی و تکامل به گونه‌ای نیست که ذات من و تو در کبوتر مستحیل شود، فردیت هر دو وجود دارد. شاعر نیز در کلامش به اشاره مستقیم نشانه کبوتر از عاشق و معشوق نپرداخته، بلکه با بی‌کرانگی معنایی ذهن را به این برداشت

نه برآمده از ابژه و نه از سوژه است، لیکن برآمده از حضور و رودررویی طرفین در پیوند یکدیگر و در ارتباطی بر اساس امر حسی در لحظه نامحدود رخ داده است. اتحادی که هیچ‌گاه زوال نمی‌یابد و شاخص زمانی و مکانی خاصی ندارد.

«ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم / در نگاه شرم‌آگین گلی گمنام / و بقا را در یک لحظه نامحدود / که دو خورشید به هم خیره شدند» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۴۳).

با روی کرد نشانه‌شناسی - اجتماعی از نشانه‌های «پچ‌پچ ترسان در ظلمت»، ظلمت خفقان جامعه بر همدلی و هم‌صدایی عاشقان دریافت می‌شود. این پچ‌پچ‌های کوتاه ترسناک عاشقانه در ظلمت اجتماعی که عشق را محکوم می‌کند، معنایی منجمد و ایستا و بسته به ساختار معنا القا می‌کند. بایستی ترسید و خطر کرد و خود را آزاد از هر فشار اجتماعی، در عالم تصادف و لحظه‌های عاشقانه رها ساخت.

«سخن از پچ‌پچ ترسانی در ظلمت نیست» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۴۴).

با روی‌گردانی از فرهنگ بسته جامعه در رابطه عاشقانه، حدیث عشق در روشنایی روز و با پنجره‌های باز بیان می‌شود تا هوایی تازه در تعاملی بی‌واسطه به بافت گفتمانی سرایت کند و شرکای گفتمان آزادانه و بی‌واسطه، عالم معنا را درک کنند. در چنین گفت‌وگوی آزادانه است که معنا به سان عطر و نور و نسیم در فضا پخش می‌شود. جسم‌ها و اشیای بیهوده و غیریت در حرارت این پیوند خجسته می‌سوزد و سوزندگی اجاق، گرما و حرارتی به تعامل می‌بخشد که فصل باروری و زایش و پویایی مفاهیم فرامی‌رسد تا غرور برآمده از اوج‌گیری تکامل دو طرف که دیگر وجودی بیهوده ندارند، خلسه‌ای معناآفرین الهام کند.

«سخن از روزست و پنجره‌های باز / و هوای تازه / و اجاقی که در آن اشیای بیهوده می‌سوزند» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۴۴).

بدان‌سان که شاعر در پاره‌های پیشین این سروده از عناصر طبیعت «باغچه، گل، خورشید، روز و هوا» بهره برد، در ادامه باز هم برای غنی‌ساختن احساس و بالابردن سطح سرگردانی و پرواز و تلالؤ و نرمی و تازگی و روشنایی و وضوح و اوج و وزش و زایش معنا، به عناصر معنا بخش موجودات زنده روی می‌آورد؛ نظیر: «آهو، پرنده، آب، گل ابریشم، هوا، نور، چمنزار، آسمان، نسیم و کشتزار». بایستی بدانیم که اگر انسان با طبیعت با رویکرد یگانگی تعامل و تطبیق یابد، این کنش دوسویه با درک و احساس حضور

برای نمایان شدن گونه‌های متفاوت نشانه-معناشناختی. در سروده «باد ما را با خود خواهد برد» گونه‌ای از گفتمان نمایان شده است که مجموعه نشانه‌های «باد، دست، لب، خاطره‌ای سوزان، حسی گرم، پنجره، نامعلوم، سبز، لحظه، هیچ، شب» با پویایی، زایش، تعامل، واگرایی و همگرایی معنا را به بعدهای غیرقابل دسترس می‌برد. وقتی زمین از چرخش می‌ایستد و تکرار و روزمرگی متوقف می‌شود، لحظه حضور آنی و حالت رخداد معنا بروز می‌کند و بارقه‌هایی از خلأ ناب و پوچی، شوشگر را در ساحت زیبایی‌شناسی حضور دربرمی‌گیرد.

در این سیر شناخت شوشی، پنجره واسطه‌ای است که نقش ارتباطی با فضای دیگر را داراست و مرحله عبور را تداعی می‌کند؛ سوژه تن‌دار در بافت زنجیره نشانه‌های «در، دالان، دریچه، شیشه، پنجره» می‌تواند فضایی غیر از فضای پیرامونش را حس کند. به یاری این نشانه‌ها شوشگر همجهت سرایت انرژی حواس را از این منفذها با تعاملی بی‌واسطه و یا با واسطه شیشه و هوا و ملازمات آن‌ها، درک می‌کند و خود را در فضای تنشی تکانه‌های دیگری، دیگرسان می‌نماید و یا خود را آماده پذیرش حالتی جدید می‌گرداند.

لحظه گسست شورآفرین در «شب» تجلی می‌کند. در اغلب سروده‌های عاشقانه فروغ، حضور پررنگ کلان‌نشانه «شب» به همراه ریزنشانه‌های خود، در بستر تاریکی و سکون و سکوت و دیگر مفاهیمی که در کلام نمی‌گنجد، زیرساخت مناسب را برای لحظه حضور محض و یا سرایت معنا فراهم می‌سازد. من و تو در کنار پنجره و در حال گذر به یک نامعلوم مبهم، در شبی لرزان ایستاده‌اند. گویا شب با هجمه و تکانه‌ای شدید می‌خواهد جسم شوشگر را دربرگیرد. علاوه بر آنچه گفته شد شب از واژه‌های سمبلیک پرکاربرد شعر معاصر است که در ابهام‌آفرینی نقش بسزایی دارد. ابهام موجود در متن با کلان‌نشانه شب دانسته می‌شود و شب در حکم سمبل محوری و ریشه‌ای متن گاه زنجیره گفتمانی یک شعر را در تسط دارد. (رک. پورنامداریان و خسروی شکیب، ۱۳۸۷: ۱۵۸). این ویژگی ابهام‌آفرینی برای ایجاد فضاهای خلسه‌ای در متن‌ها بسیار کارآمد خواهد بود؛ مانند شعر «میان تاریکی» در دفتر **تولد دیگر**. در شعر «باد ما را با خود خواهد برد» تکرار «گوش کن» در آغاز دو بند، فرایند حسی-ادراکی را در حضور جسمانه طرفین تعامل برجسته می‌گرداند:

«گوش کن / وزش ظلمت را می‌شنوی؟... / گوش کن

سوق می‌دهد. در غیر این صورت معنا بسته و منجمد خواهد شد. شاعر با این بند پایانی که خود آغازی دیگر است، معنا را باز گذاشته. به همین شیوه مستقیماً از «پرده» ابر برداشت نمی‌شود؛ پرده نشانه‌ای است که در بارش معناها ذهن را به بغض بارانی ابرها می‌کشاند و مهم‌تر این که برج سپیدی ساخته شده تا کیوترها از آنجا به زمین بنگرند و به این شکل معنا در آسمان اوج می‌گیرد. ابر و پرده، حجاب و مانعی هستند بر باور همگان که می‌ترسند و نمی‌دانند. «پرده‌ها از بغضی پنهانی سرشارند/ و کیوتراهای معصوم/ از بلندای برج سپید خود/ به زمین می‌نگرد» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۴۴).

این تعامل پویا، تعاملی ست عاشقانه و شاعر نابغه و بااحساس، ارتباط را بر اساس دوست داشتن با معنا می‌داند. لذت‌بردن برای فرد عاشق، سبب شده تا دیگری تحقق پیدا کند. نبوغ و عشق به معنای تحقق خود و دیگری در فرایند تعامل پویا و خلاق.

سوژه با دیگری به یگانگی و وحدتی دست می‌یابد که گونه‌ای ویژه از دوست‌داشتن یا چشیدن است. این وحدت بر شالوده‌رهایی و آمادگی لحظه‌ای سوژه برای چشیدن جهان است؛ جهان در جایگاه حضورهای حسی پویا. این تطبیق تا مرز دوست‌داشتن و یا عشق پیش می‌رود. سوژه شیفته با پذیرش خطر، دیگری و خود را آزاد می‌گذارد تا توانایی‌ها خود را در تعامل و تطبیق شکوفا گرداند. در این حالت سوژه طعم لذتی انتزاعی مبتنی بر دریافت خود و دیگری می‌چشد و به لذتی عینی‌تر با جهان در میدان عمل دست می‌یابد که برخاسته از تعامل حسی- جسمی با جهان است. این لذت و حظ برآمده از لحظه‌های پرشور، تا به آن‌جا پیش می‌رود که آمیزش و وحدت شرکای گفتمانی تداوم می‌یابد و و دیرش و پایش و ماندگاری لحظه‌های ناپایدار در جریان زندگی روزمره آمیزش‌یافتگان جلوه‌گر می‌گردد.

تطبیق نشانه‌های جسمانه در سروده «باد ما را با خود خواهد برد» از دفتر «تولد دیگر»

راه و چشم‌انداز زایش معنا راهی باز و بی‌پهناست و معناهای رایج و معمول نیز می‌تواند در بستر گفتمان‌های جدید و تازه و غیرمعمول در زنجیره‌ای پویا قرار گیرند. گفتمان، کارکردی تعاملی و دوطرفه دارد و محلی برای تجلی و ثبت، دگردیسی، شکل‌گیری، ویرانگری، بازسازی، جابه‌جایی و تحول به سوی ارزشی تازه و دگرسان محسوب می‌شود؛ در واقع جایگاهی

هستی/ به نوازش‌های لب‌های عاشق من بسپار/ باد ما را با خود خواهدبرد/ باد ما را با خود خواهدبرد» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۸۷).

در عبارت «باد ما را با خود خواهد برد»، فعل آینده «خواهدبرد» و تکرار پاره‌های کلام که گویی عاشق و معشوق با هم تکرار می‌کنند، حالت خلسه‌ای به متن می‌بخشد. «یکی از عناصر دخیل در جسمانه‌ای شدن متن، تکرار زبانی است. تکراری که دیگر در اینجا در خدمت ایجاد عادت نیست؛ تکراری که به راهبردی برای تمرکز و انقباض انرژی و سپس بسط و نشر آن تبدیل شده‌است» (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۲۱).

انفصال گفتمانی «من» «اینجا» «اکنون» در بند آغازین سروده «باد ما را با خود خواهد برد» نمود می‌یابد: «در شب کوچک من دلهره ویرانی‌ست» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۸۶)؛ «من» به گونه‌ای در «شب کوچک من» جلوه یافته و می‌گوید من دلهره ویرانی دارم؛ «اینجا» در «شب کوچک» و «اکنون» در فعل «است» نمایان است. این ساختار با انفصال گفتمانی «دیگری» (انفصال عاملی) «غیر اینجا» (انفصال مکانی) «زمانی دیگر» (انفصال زمانی) به بند پایانی شعر می‌رسد: «باد ما را خواهدبرد»؛ «دیگری» در «باد»، «غیر اینجا» از معنای کلام و «زمانی دیگر» از فعل آینده «خواهد برد» هویداست. انفصال گفتمانی در سخن، معنا را گسترش می‌دهد و وسعت معنایی می‌آفریند.

تطبیق نشانه‌های جسمانه در سروده «وصل» از دفتر «تولد دیگر»

بدان‌سان که در کلام شعری فروغ، نشانه جسمانه «چشم» در مجموعه نشانه‌های: «نگاه، مردمک، پلک، مژگان» برای فوران فرایند حسی-جسمی بسیار کاربرد داشته‌است، در آغاز سروده هم سوژه خلوت‌نشین، با نشانه‌های جسمانه چشم‌ها با دیگری آواز سماع‌نگاهی عاشقانه را به صدا درمی‌آورد و برای اوج‌دادن به مفهوم، مردمک‌های چشمان سوژه، مانند صوفیان، آن‌چنان سماع کرده‌اند که از هوش رفته‌اند. وحدتی جاودانه با چشمان سوژه در برهوت آگاهی، در جذب حضور ژرف، در تعامل جسمانه با چشمان ابژه به صورت لحظه‌ای آغاز می‌شود:

«آن تیره مردمک‌ها، آه/ آن صوفیان ساده خلوت‌نشین
من/ در جذب سماع دو چشمانش/ از هوش رفته بودند»
(فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۰۱).

همان‌گونه که در مقدمه اشاره شد، در نشانه‌شناسی هر

وزش ظلمت را می‌شنوی؟.../ ابرها همچون انبوه عزاداران/ لحظه باریدن را گویی منتظرند/ لحظه‌ای/ و پس از آن، هیچ. / پشت این پنجره شب دارد می‌لرزد/ و زمین دارد/ بازمی‌ماند از چرخش/ پشت این پنجره یک نامعلوم/ نگران من و توست» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۸۷).

ضمیرهای شخصی جدای «من» و «تو» حضور متمایز جسمانه‌ها را برجسته می‌سازد که در جایگاه مرجعی حساس به پدیده‌های و موجودات جهان پیرامون، واکنش نشان می‌دهند در پاره‌های پایانی کلام، همسانی و همگونی در ضمیر شخصی «ما» که از آمیزش من و تو شکل گرفته، نمایان شده‌است. من و دیگری ارتباطی حسی-ادراکی ایجاد نموده‌اند و با استفاده از نشانه‌های جسمانه «نوازش و لب و دست»، جسم‌ها را به یاری نشانه ویرانگر «باد» در تعاملی پویا و عاشقانه دگرسان می‌گردانند و هم‌آغوش یکدیگر به لامکان برده می‌شوند. در بافت سخن فروغ داغی و سوزانی به همراه نشانه دست و لب و گونه و گیسو به عنوان یک نشانه حسی-ادراکی جسمانه‌ای، برای انتقال حس گرمای جسم به طرف مقابل و درگیر کردن شریک گفتمانی در فرایند رخداد معنا کاربرد فراوان دارد: «در دست‌هایم داغ/ در گیسوانم رفته از خود، سوخته، مدهوش...» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۹۱). «تم از حس دست‌های تو داغ» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۸۴). «...گیسویم را از نوازش سوخته/ گونه‌ام از هرم خواهش سوخته» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۰۵).

پیش‌تندی با هم‌آغوشی در خاطره‌ای سوزان تبلور می‌یابد و گفته را به وسعت معنایی گذشته می‌برد تا ابعاد گم‌شده معنا را در ذهن طرفین تعامل در لحظه‌های بکر و گرم از دست‌رفته پیشین زنده گرداند. معناسازی تعاملی برآیند هم‌حضوری جسمانه دو طرف تعامل و نیز تعامل رودرو و تن‌به‌تن بین سوژه‌هاست. در این مجموعه تعاملی، با نوعی «با هم بودن» و «کنش دوطرفه» تطبیقی و حسی روبه‌رو بودیم. تطبیق و تعامل با یاری نشانه-معناهای پیوندساز «دست» و «لب»، دوطرف را که دیگر یک‌واحد هستند، همسان و همگون می‌گرداند و با نشانه-معنای سیار و حامل و ویرانگر باد، آن‌ها را به پرواز درمی‌آورد تا کلام وسعت یابد و با پس‌تندی در آینده، معنا به سمت بی‌نهایت سیر کند. اوج رقص تعامل باهم‌بودن در تکرار پایانی سروده با معناآفرینی تداوم می‌یابد.

«ای سراپایت سبز/ دست‌هایت را چون خاطره‌ای سوزان،
در دستان عاشق من بگذار/ و لبانت را چون حسی گرم از

نشانه در بافت کلی مجموعه نشانه‌ها در ساختار گفتمان بررسی می‌شود تا با انسجام در پیوست متن، افق‌های گسترده‌ای ترسیم شود. واکاوی هر نشانه به صورت جداگانه، معنا را در انحصار همان نشانه محدود و منحصر می‌گرداند.

رابطه حسی دو طرفه سوژه و ابژه تن‌دار با حس دیدن جریان می‌یابد. زنجیره نشانه‌های «هرم آتش»، «انعکاس آب»، «ابر»، «تشنج باران»، «آسمان» و «نفس فصل‌های گرم» فضای متن را به سوی بی‌کرانگی می‌برد و معنا را به پرواز می‌آورد. ابژه که در بند پیشین با ضمیر پیوسته «ش» یاد شده بود، کیفیت حضورش با ضمیر «او» هویدا می‌شود تا تعامل وجود سوژه «من» در وجود ابژه «او» رخ دهد و در برابر وجودی بی‌کرانه حضور خود را دریافت کند؛ چراکه شاخص زمانی و شاخص مکانی او، بی‌نهایت و آن سوی حیات است:

«دیدم که بر سراسر من موج می‌زند/ چون هرم سرخگونه آتش/ چون انعکاس آب/ چون ابری از تشنج باران‌ها/ چون آسمانی از نفس فصل‌های گرم/ تا بی‌نهایت/ تا آن سوی حیات/ گسترده بود او» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۰۱).

نشانه جسمانه پیوندساز دیگر در کنار مجموعه نشانه‌های «قلب، لب، چشم، گیسو، سینه» در کلام شعری فروغ، «دست» است: «دست‌هایت را چون خاطره‌ای سوزان در دستان عاشق من بگذار» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۸۷) «... و توپ، با پیغام‌های بوسه در دستان من و تو می‌گشت» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۷۴) «گیسوان من و دست‌های این غریبه غمگین» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۹۶). «یاد می‌آرم که در دستان من/ روزگاری شعله می‌زد خون شعر» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۵۸) عنصر کلامی «دست» در مجموعه نشانه‌های مرتبط با خود «نوازش، انگشت، لمس» عامل اتصال گفتمانی و پیوندساز رابطه جسمی من و دیگری است. نشانه معناساز «وزیدن» که از ملزومات باد ویرانگر در بافت کلامی شعر فروغ است، ساختار وجودی جسم «من» را در «وزیدن دست‌هایش» به لرزه درمی‌آورد تا نوید آمیزش جاودانه به گوش رسد.

همان‌گونه که در نظریه گرمس سوژه تن‌دار با یک احساس و در نظریه لاندوفسکی با گسستی ناگهانی در زمینه پیوستار، به فضای ماوراگونه پرتاب می‌شود، در متن نیز با صدای قلب و نوازش دست، و نه صدای تکراری ساعت در عادت تکراری، سوژه با تجربه زیسته وارد فضای ماوراگونه می‌شود. سرایت دوست‌داشتن با گزینش ترکیب خلسه‌ای «ساحر سرگردان» در پیوند دو قلب، میل و لذتی و گیجی

خلسه‌ای را روان می‌گرداند.

«دیدم که در وزیدن دستانش/ جسمیت وجودم/ تحلیل می‌رود/ دیدم که قلب او/ با آن طنین ساحر سرگردان/ پیچیده در تمامی قلب من» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۰۲-۳۰۱).

شاخص زمانی این رخداد در زمانی نامشخص است، «ساعت» که نشانه تکرار و روزمرگی است، نقشی ندارد و زمان، ارزشی و وزنی نمی‌یابد. این بی‌زمانی «پرده» را که نشانه‌ای مانع‌ساز و عامل انفصال گفتمان است، به یاری باد ویرانگر به کنار می‌زند؛ به‌مانند سروده‌ای دیگر: «سکوت بود و نسیم که پرده را می‌برد» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۹۳). با کناررفتن پرده، تعامل بی‌واسطه «من» و «او» همانند بندهای پیشین به شکلی سیال ادامه می‌یابد. آن جایی که شوشگر در هم‌آغوشی گرم و سوزان با هم‌حسی تا انتهای گمشده وجود خود را درگیر می‌کند. ذکر ضمائر منفصل «من» و «او» برای تأکید عدم آمیختگی و حضور دو شریک گفتمانی برای پیشبرد تجربه زیسته است.

وقتی یک نشانه در متن یکپارچه به نوسان و جنبش درآید، زنجیره نشانه‌ها برای معنایی فعال به حرکت در می‌آید؛ بر همین اساس. نشانه‌معنای جسمانه «مژه» فعالانه با جنبش معنای زنجیره نشانه‌های هم‌پیوند با دیدن (هر چند در این پاره کلام ذکر نشده)، کشاکش دردآلود و مرگ‌آلود طلب را به لغزش وامی‌دارد تا ریشه‌های نرم و لطیف ابریشمین مژگان در وجود شوشگر، تشنجی ایجاد کند که از خود برهد و با مرگ به دیگری ببیوندد:

«ساعت پرید/ پرده به همراه باد رفت / او را فشرده‌بودم / در هاله حریق/ می‌خواستم بگویم / اما شگفت را/ انبوه سایه‌گستر مژگانش / چون ریشه‌های پرده ابریشم / جاری شدند از بن تاریکی / در امتداد آن کشاله طولانی طلب / و آن تشنج، آن تشنج مرگ‌آلود / تا انتهای گمشده من» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۰۲).

در بند پیشین فعل تأثیرگذار «می‌خواستم»، «گفتن» را در قصد و هدفمندی سخنگویی شوشگر متأثر می‌گرداند، و «اما شگفت را» گسست ناگهانی و یک رخداد معنا را با گفتن به چالش می‌کشد. با هم‌آغوشی در گرمای هاله حریق، دریافت‌کننده در انتظار شنیدن است، ولی سکوت حکم‌فرما می‌شود، چون به چشمانش می‌نگرد. نوعی حالت گیجی و ابهام در این متن خلسه‌ای ایجاد می‌شود که شرکای گفتمانی را در خلسه‌ای دودآلود فرومی‌برد تا با این حالت رازآلود و سکرآور خلسه‌ای، با فرامنا و فرامن و فرامتن انس بگیرند.

جسمانه، در یکدیگر می‌گیرند. شایان ذکر است که کارکرد ضمیر متقابل «یکدیگر» به جای ضمیرهای متصل و منفصل اول شخص و دوم شخص و تکرار آن، همسانی و اتحاد را جلوه‌گر می‌سازد.

«در یکدیگر گریسته‌بودیم/ در یکدیگر تمام لحظه بی‌اعتبار وحدت را/ دیوانه‌وار زیسته‌بودیم» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۰۲).

در این ارتباط تعاملی موجود در شعر، نشانه‌های جسمانه دگردیس شدند و در ساحت نشانه‌های سیال و پویا به یگانگی تکامل یافتند. این تعامل با انتفاع و تسخیر مغایرت دارد. روی کرد مالکانه من، یورش است که دیگری را در حجمی از خواسته‌ها محاصره می‌گرداند. در دیدگاه وحدت، من و دیگری با وجود هستی جسمانه خود، یکدیگر را احساس می‌نمایند و با این هم‌حضور به وحدت نایل می‌شوند. در همین راستا یکدیگر را در تنگنای خواسته‌های دوسویه محدود نمی‌گردانند و آن‌گونه که هستند و بودند، دست در دست یکدیگر به سمت جهان معناها گام برمی‌دارند و دوشادوش هم معناها و لذت‌ها و حضورهای بدیع و بی‌بدیل را می‌بینند. چنین چرخش معنایی حتی گفته‌پرداز و دریافت‌کننده و متن را با هم یگانه و یکتا می‌سازد و در عالم وحدت، شرکای گفتمانی را با ابعاد گمشده معنا آمیخته می‌سازد.

تعامل بسته نشانه‌های جسمانه

سوژه تن‌دار در ارتباطی احساسی و ادراکی در تعاملی باواسطه با معشوق خود پیوند برقرار می‌سازد، طبیعتاً استفاده از نشانه‌های جسمانه «هم‌آغوشی، بازو، گردن، مو، چشم، لب، بوسه، هوس، نوازش» جهت ایجاد رابطه احساسی عاشقانه جسمانه کارساز است. شاعر با ایجاد یک رابطه حسی در بین سوژه تن‌دار و ابژه تن‌دار، در قالب‌های جداگانه و متمایز از هم عشقی مادی را بیان می‌دارد:

«می‌خواهمش که بفشارم بر خویش/ بر خویش بفشرد من شیدا را/ بر هستیم بی‌چید، پیچد سخت/ آن بازوان گرم و توانا را/ در لابه‌لای گردن و موهایم/ گردش کند نسیم نفس‌هایم... در آسمان روشن چشمانش/ بینم ستاره‌های تمنا را/ در بوسه‌های پرشرش جویم/ لذت آتشین هوس‌ها را» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۲).

این‌گونه متن‌ها در ضمن داشتن فضای عاطفی، معنایی منجمد و کلیشه‌ای دارند، چرا که نوعی رابطه مالکیت بین سوژه و ابژه برقرار است و سوژه، ابژه را برای نیازهای خود

شاعر شورآفرین در نمودی دیگر، با یادکرد و تکرار فعل تأثیرگذار «دیدم» علاوه بر کارکرد حس دیدن با تکیه بر زنجیره گفتمانی کل متن، یقین را در متن می‌پروراند. به همین شکل فعل «می‌رهم» را تحت تأثیر قرار می‌دهد تا سرعت و جرقة گیزو و برق نشانه‌ای را نمایان سازد. تکرار «دیدم» در سطرهای آغازین دیگر، با آفرینش حالت خلسه‌ای ادامه بوش و تابش لحظه‌های ناب را تداعی می‌کند. همچنین یادکرد «می‌رهم» علاوه بر تکرار و یقین و جرقة گیزو، آزادی و رهایی معنا را در شعر می‌آفریند. با رهایی در بی‌کرانگی، دیگر قالب وجودی سوژه بارای تحمل هم‌حسی عاشقانه را ندارد و جسمش از حجم مبهم عشق متلاشی می‌شود. در این بین سوژه و ابژه با حفظ هویت یکدیگر و بدون رابطه‌ای مالکانه، «ما» شده‌اند؛ استفاده نکردن از ضمیرهای پیوسته «من» و «او» تأییدکننده این مطلب است. «دیدم که می‌رهم/ دیدم که می‌رهم» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۰۲).

رخداد هم‌زیستی و تعامل عاشق و معشوق به وحدت می‌انجامد و طبق نظریه لاندوفسکی تداوم رابطه در فرایند خلق معنا به صورت لحظه‌ای نبوده و سوژه و ابژه یکی شده‌اند. دوطرف گفتمان با شروع رابطه‌ای جسمانه، هم‌حسی ایجاد کردند و حضور یکدیگر را حس کردند و در تعامل با یکدیگر در طی یک رخداد با جسم‌های جداگانه، به وحدت رسیدند. شوشر فعال با حجمی آتشین که نمودار سیالیت و سوزندگی و حساسی جسمش است، در وجود موهوم تصویر لرزان ماه تاری که در آب افتاده، می‌آمیزد تا وجود ابهام‌آمیز بیابد. همانند کل متن گزینش واژگان مبهم و سیال در ساختار چندمعنایی کلام مؤثر است. از دیگر سو تعبیر «حجم آتشین» از حضور خود، نوعی سیالیت به معنا می‌بخشد. «دیدم که حجم آتشینم/ آهسته آب شد/ و ریخت، ریخت، ریخت/ در ماه، ماه به گودی نشسته، ماه منقلب تار» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۰۲).

گریه و اندوه و اشک و غم در شعر فروغ عمق و وسعتی بی‌نهایت به کلام می‌بخشد تا خلاً معنایی زاده شود. این نشانه‌ها از بن‌مایه‌های کاربردی شاعر است که احساسی ژرف در بی‌معنایی به گفته‌یاب و گفته و گفته‌پرداز منتقل می‌گرداند؛ احساس آرامش، سبکی، صفای درون، حزن، از خودبی‌خودشدن، احساسی ناب! این گریه وقتی فرامعنا می‌شود که در جایگاه تعامل شرکای گفتمانی تبلور یابد؛ جایی که وحدت‌یافتگان با عریانی تمام و به دور از نشانه‌های

گردن سرد من / گویی نسیم گم‌شده‌ای پیچید / در بوته‌های وحشی درد من / دستی درون سینه من می‌ریخت / سرب سکوت و دانه خاموشی / من خسته زین کشاکش دردآلود / رفتم به سوی شهر فراموشی» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۴۵-۲۴۴).

تعامل در سروده‌های فروغ با محتوای عاشقانه ادامه می‌یابد تا کشاکش دردآلود من و دیگری، ناگه لحظه طلایی عطرآلود را بیافریند. خلسه‌ای عطرآلود که بی‌معنایی متن را گسترده می‌کند، دیرشی و پایشی نیست. فردا فرامی‌رسد و سفر به پایان می‌رسد. بوسه در جایگاه نشانه‌ای جسمانه در پیوند آنی من و تو، قطره‌ای از ابدیت را به کام عاشق می‌ریزد تا برق نشانه‌ای کوتاه‌مدتی از این عشق نصیب هر دو شود: «بردم ز یاد آنده فردا را / گفتم سفر فسانه تلخی بود / ناگه به روی زندگیم گسترده / آن لحظه طلایی عطرآلود / آن شب من از لبان تو نوشیدم / آوازهای شاد طبیعت را / آن شب به کام عشق من افشاندی / ز آن بوسه قطره ابدیت را» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۴۵).

لحظه‌های ناب هستی که شوشگر در حضوری فعال و مدرک در کنش عاطفی با جهان پیرامون خود بدان نایل می‌شود، معناگستر و تحول‌آفرین است. در خلسه‌های معنایی نشانه‌های جسمانه، پویا و زایا، دگردیس و جابه‌جا می‌شوند. «بوسه» از نشانه‌معنای این‌چنینی است که به صورت لحظه‌ای با تماس لب‌الب از جذب‌های عاشقانه، با کمک فعل تأثیرگذار «می‌پندارم» به درستی ژرفای آمیزش گذران را در کنار کوچکی قطره منتقل می‌کند. زیبایی‌شناسی حضور با تجربه زیسته بوسه، همانند عطر ناپایدار است: «...چو می‌آمیزم با بوسه تو / روی لب‌هایم، می‌پندارم / می‌سپارد جان عطری گذران» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۶۶). سوژه با فراموشی از دنیای مادی دمی به برهوت آگاهی می‌نگرد: «بگذار / که فراموش کنم / تو چه هستی، جز یک لحظه، یک لحظه که چشمان / مرا / می‌گشاید در برهوت آگاهی» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۲۷۷).

بحث و نتیجه‌گیری

پژوهندگان در این پژوهش به این نتیجه رسیدند که در نقد سروده‌های چندمعنایی، روی کرد کل‌نگر، کارا و اثربخش است. روی کردی که جهت ساخت معنا در برهمکنشی پویا، به شرح دریافت‌ها در بافت مجموعه نشانه‌های معناساز می‌پردازد. تجزیه نشانه‌ها و مفاهیم به اجزای ریز و نقد ساختارگرایانه سروده‌ها به عنوان عنصری جدا با دیدی گسسته و بافاصله به متن، نتیجه‌ای سازنده ندارد.

می‌خواهد. به همین سبب با افزایش فشارهای حسی و عاطفی بار احساسی متن بالا می‌رود، ولی معناآفرینی و خلق معنا با مشارکت فعال طرفین صورت نمی‌پذیرد. نشانه‌های جسمانه «برهنگی، ساق، اندام، چشم، دندان» بدون هیچ‌گونه دگردیس و استعلای معنایی، معنا را در بافت خود ساکن و ایستا نگه می‌دارد. ایژه در این رابطه حکم صید را دارد که سوژه و شکارچی برای نفع جسمانه و رفع نیاز خود آن را برای خود می‌خواهد و با دندان‌هایش گوشت گرم شکار را می‌درد:

«معشوق من / با آن تن برهنه بی‌شرم / بر ساق‌های نیرومندش / چون مرگ ایستاد / خط‌های بی‌قرار مورب / اندام‌های عاصی او را / در طرح استوارش دنبال می‌کند / معشوق من گویی ز نسل‌های فراموش گشته است / گویی که تاتاری / در انتهای چشمانش / پیوسته در کمین سواری‌ست / گویی که بربری / در برق پرتراوت دندان‌هایش / مجذوب خون گرم شکاری‌ست» (فرخزاد، ۱۳۹۷: ۳۱۴).

تعامل تصادفی و لحظه‌ای نشانه‌های جسمانه

معنا در نظریه تصادف لاندوفسکی در یک رخداد بی‌برنامه و به صورت دفعی و انفجاری خلق می‌شود و بر اصل اتفاق و تقدیر استوار است. در اندیشه گرمس هم لحظه و یا گیزو به صورت آن و دمی در تکرار روزمره چهره‌می‌نماید و معنا آفریده می‌شود و پس از آن بازگشت به روال عادی زیستن اتفاق می‌افتد.

در برخی از سروده‌های عاشقانه فروغ، نشانه‌های جسمانه ظهور می‌یابند تا تن‌های حس‌دار، آن لحظه سرشار از هستی را در حضوری ناب لمس کنند. تعامل حسی ادراکی با نشانه‌های جسمانه «دست، صورت، اشک، مژگان، نفس، گردن، سینه» آغاز می‌شود و با بیان پیچش نسیم گمشده‌ای در بوته‌های وحشی درد من، معنا از عالم ماده به معنویت گرایش پیدا می‌کند و دریافت‌کننده فعال را به شهر فراموشی می‌برد. گزینش صفت‌های «گم‌شده» و «وحشی»، سرگردانی و بکری را به همراه معنای واژه به متن تزریق می‌کند و گزینش صفت «فراموشی» برای شهر، یادآور آن لحظه جدایی از دنیا می‌باشد. گزینش بجا و شایسته نشانه‌معناها، دریچه‌های تازگی و معنابخشی را به روی متن می‌گشاید تا زیبایی‌شناسی حضور رخ دهد.

«آن‌گاه ستارگان سپید اشک / سوسو زدند در شب مژگانم / دیدم که دست‌های تو چون ابری / آمد به سوی صورت حیرانم / دیدم که بال گرم نفس‌هایت / ساییده شد به

«انگشت، نگاه، مردمک، پلک، مژگان، اشک، گونه، نوازش و...» در حکم نشانه‌معناهای پیوندساز جسم‌ها، در تعامل و تطبیق بین من و دیگری مؤثر بودند. همچنین مجموعه نشانه‌های «پنجره، دریچه، شب، باد، شیشه، پل، در، دالان» به همراه ریزنشانه‌های آن‌ها با توانش معنای ارتباطی و پیوندساز، جهت گذر شوشگر از وضعیت پایدار به حالتی ناپایدار در بافت متن تطبیقی استفاده شده‌است.

از دیگر سو مطابق دیدگاه پدیدارشناسی، همسانی شوشگر با جهان پیرامون در واحد کل منسجم معنادار، با استفاده از عناصر طبیعت، شعر را معناآفرین گردانده‌است؛ عناصری که با پرباری معنا، ظرفیت معنایی ویژه‌ای به متن بخشیده‌اند؛ عناصری نظیر: «آهو، پرنده، آب، گل ابریشم، هوا، نور، چمنزار، آسمان، نسیم و کشتزار، چراغ، باغچه، گل، خورشید، روز، هوا، آب، باغ، سیب، ابر و ...»

شاعر به همراه کاربرد مجموعه نشانه‌ای یکپارچه معناآفرین، ابهام و فرامعنایی را با گزینش ترکیب‌های ویژه در سروده‌های مورد بحث، خلق کرده‌است، ترکیب‌هایی که با معنای سیال و لغزش معنا در بافت مفهومی مناسب به‌کاررفته‌اند؛ ترکیب‌هایی نظیر: «شاخه بازبگر دوردست»، «لحظه طلایی عطرآلود»، «آن سوی حیات»، «قطره ابدیت» «چراغ و آب و آینه»، «هرم آتش»، «انعکاس آب»، «ابری از تشنج باران»، «نفس فصل‌های گرم» و

در کل می‌توان چنین برداشت کرد که نشانه‌های جسمانه عاشقانه در سه دفتر آغازین فروغ فرخزاد: **اسیر**، **دیوار** و **عصیان** در محدوده نظام‌های برنامه‌مدار و مجاب‌سازی لاندوفسکی، در ساختار معنایی بسته و ایستا قابل بررسی است. هرچند که سروده‌های احساسی و عاطفی خوب و ساختارمند در این سه دفتر به چشم می‌خورد، ولی در نقد فرامتنی نشانه‌شناسی اجتماعی تعاملی کم‌ارزش هستند. با این وجود سروده‌های دفترهای **تولد دیگر** و **ایمان بیاوریم** به **آغاز فصلی سرد...** و معدودی از سروده‌های دفتر **عصیان**، سرشار از متن‌های خلسه‌ای و چندمعنایی است. در پایان نگارندگان این جستار لفظ نشانه‌معناشناسی تعاملی را به جای نشانه‌معناشناسی گفتمانی که در پژوهش‌های دیگر رایج شده، پیشنهاد می‌دهند؛ چراکه تعامل نشانه‌ها ضمن بهره‌گیری از دریافت‌های تحلیل گفتمان، طرحی جامع‌تر و کامل‌تر برای بررسی وحدت و تطبیق ارائه می‌دهد.

بر این اساس با حذف لفظ «نظام نشانه‌ها»، از لفظ کاربردی «مجموعه نشانه‌ها» استفاده کردند تا تعامل زنجیره نشانه‌ها در بافت کلی متن، جهت خلق معنای باز در تحلیل متن مفید واقع شود؛ در صورتی که نظام نشانه‌ها، مجموعه‌ای بسته را در ذهن تداعی می‌کند که با سیستم و برنامه‌ریزی سنخیت می‌یابد.

فروغ فرخزاد در سروده‌های «وصل»، «فتح باغ» و «باد ما را با خود خواهد برد» به کمک ابهام‌آفرینی در ساحت متن خلسه‌ای با تعامل و تطبیق «من» و «دیگری» و دگردیسی نشانه‌های جسمانه، طرفین را در رابطه‌ای عاشقانه به وحدت رسانده‌است. این رخداد معنا در ساحت معنای کلی شعر در فضای شوشی با سرایت حس، در تعامل گفته‌پرداز و گفته‌یاب و گفته‌پدیدار می‌گردد.

دسته دیگر از تعامل نشانه‌های جسمانه عاشقانه، با نظریه تصادف لاندوفسکی و مطابق نظریه گرمس با لحظه ناب و گیزو و برق‌نشانه‌ای قابل تفسیر است. در این فضا سوژه و ابژه با تطبیق نشانه‌های جسمانه در رابطه‌ای عاشقانه به طور ناگهانی، حضور هستی ناب را در لحظه‌ای سرشار از معنا حس می‌کنند، اما پس از درک آنی حضور ناب، در قالب زندگی تکراری فرودمی آیند.

گستره معنایی در متن‌هایی نمود می‌یابد که سوژه و ابژه تن‌دار در لحظه‌های سرشار از هستی ناب طی تجربه زیسته در زندگی روزمره با یکدیگر تطبیق می‌یابند و شرکای گفتمانی با حضوری حسی-ادراکی در برهمکنشی پویا طعم زندگی را می‌چشند. مطابق نظریه تعاملی و تطبیقی لاندوفسکی در اشعار بررسی‌شده، نشانه‌های جسمانه در فرایندی عاشقانه با تجربه زیسته دگرسان می‌شوند و من و دیگری با استفاده از نشانه‌معنا‌های جسمانه و گسست از سطح پیوستار، با حفظ شخصیت طرفین، با یکدیگر به اتحاد و وحدت می‌رسند که با حضور فعال طرفین می‌توند تداوم داشته باشد. اتحادی که سوژه فعال، ابژه را در قالب خواسته‌های خود محصور نمی‌گرداند، بلکه با تعاملی پویا و سازنده ابژه‌ای کنشگر شکل می‌دهد و حضور واقعی دو طرف در گونه‌های زیستی تازه و بدیع پی‌درپی شکل می‌گیرد.

به منظور درک متن برای ساختن معنای پویا و سیال در ذهن، نقد نشانه‌ها در بافت مجموعه نشانه‌ها، به عنوان زنجیره به‌هم‌پیوسته، صورت پذیرفت. در این راستا نشانه‌های جسمانه «قلب، دست، گیسو، لب، سینه، بوسه، اندام، شانه، چشم، نفس، صورت، گردن» و ریزنشانه‌های آن‌ها نظیر:

منابع

- پارسا، احمد و رحیمی، منصور (۱۳۹۶)، «بررسی نشانه معنانشناسی داستان لیلی و مجنون جامی بر پایه تحلیل گفتمان»، *مجله فنون ادبی*، سال نهم، بهار ۱۳۹۶، صص ۱۸-۱.
- پورنامداریان، علی و خسروس شکیب، محمد (۱۳۸۷)، *دگردیس نماد در شعر معاصر، دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره یازدهم، صص ۱۶۲-۱۴۷.
- داد، سیما (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم، تهران: مروارید.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه -معنانشناسی گفتمانی»، *فصلنامه تخصصی نقد ادبی*، زمستان، ۱۳۸۸، صص ۵۱-۳۳.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه‌معنانشناختی گفتمان*، تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸)، *نشانه‌معنانشناسی ادبیات نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۹۷)، *مجموعه اشعار فروغ فرخزاد*، تهران: نخستین.
- گرمس، الیزیرداس ژولین (۱۳۹۸)، *نقصان معنا (عبور از روایت‌شناسی ساختارگرا: زیبایی‌شناسی حضور)*، تهران: خاموش.
- Landowski, E. (2004). *Passions sans nom*, Paris : PUF .
- Landowski, E. (2005). *Interactions risquées*. Limoges: PULIM.
- Merleu-Ponty Maurice. (1945). *Phenomenologie de la perception*, Paris : Galliard.
- معین، مرتضی بابک (۱۳۹۲)، «تبیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشده اریک لاندوفسکی»، *فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه (دانشکده ادبیات و علوم انسانی)*، شماره چهارم زمستان، صص ۱۳۴-۱۲۱.
- معین، مرتضی بابک و پاکنژاد راسخی، کامران (۱۳۹۴)، *تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی*، *مجله جامعه‌شناسی ایران*، دوره شانزدهم، شماره ۱، بهار، صص ۱۴۷-۱۲۹.
- معین، مرتضی بابک (۱۳۹۷)، «کارآیی نظام‌های معنایی و تعاملی لاندوفسکی در تحلیل گفتمان‌های آموزشی»، *دوماهنامه علمی- پژوهشی جستارهای زبانی*، شماره ۳، مرداد و شهریور، صص ۲۹۷-۳۱۷.
- معین، مرتضی بابک (۱۳۹۴)، *معنا به مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دور نمای پدیدارشناختی*، تهران: سخن.
- مک‌دانل، دایان (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان*، ترجمه حسینعلی نوذری، تهران: فرهنگ گفتمان.
- هنری، گلاره (۱۳۹۷)، «سلطه و عصیان در زبان فروغ فرخزاد (خوانش شعر فروغ بر اساس رویکردهای سه‌گانه زبان و جنسیت)»، *مجله ادبیات پارسی معاصر*، سال هشتم، شماره دوم، صص ۲۸۸ - ۲۶۵.
- Hawthorn, J. (1998). *A glossary of contemporary literary theory*. London, Arnold.
- Harrison Tinsley. R. (2005). *Principles of internal medicine*. Mc Graw-Hill, New York.



COPYRIGHTS

© 2023 by the authors. Licenses PNU, Tehran, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>)