مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال هشتم، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۹۵، پیاپی ۲۸

معانی القایی شعر «نشانی» بر پایه‌ی هم‌نشینی نشانه‌ها

سعید حسام‌پور* عبدالرضا سعیدی**
دانشگاه شیراز

چکیده

شعر *نشانی*، یکی از اشعار سهراب سپهری است که منتقدان بیش از هر شعر دیگر وی به آن توجه داشته‌اند؛ اما علیرغم تعدد نقدهای نوشته‌شده، خواننده به تفسیر قانع‌کننده‌ای از این شعر دست نمی‌یابد. هدف از نوشتن این مقاله، نقد و بررسی شعر *نشانی* برای دست‌یافتن به تفسیری است که مبتنی بر کلیت اندام‌وار اثر باشد. نگارندگان با اتکا بر متن شعر سعی دارند با استفاده از روش تحلیل گفتمان و بر اساس رابطه‌ی هم‌نشینی نشانه‌ها از این شعر خوانشی دیگر ارائه کنند. بدین منظور از میان نشانه‌های شعر، نشانه‌های کلیدی‌تر برگزیده‌شده و پیوند آنها با سایر نشانه‌های شعر در محور افقی بررسی گردیده است. در نقد حاضر تفسیری روشن از شعر *نشانی* ارائه گردیده است؛ بررسی شعر نشان می‌دهد این اثر دارای بن‌مایه‌ای فلسفی و روان‌کاوی است. حرکت سوار به روزگار پیشابلوغی(بلوغ) و پیشازبانی(خش‌خش) نشان می‌دهد شناخت سپهری از انسان و جهان با نگاه فلسفی و روان‌کاوی فروید و لکان شباهت دارد. تعبیر «شاخه‌ی نوری که به لب داشت»، القاکننده‌ی زبان است که در تعبیرات لکان در رشد روانی سوژه، مبین «امر نمادین» در رشد کودک است. «بلوغ»، که با «نام پدر» در تعبیرات لکان منطبق است، در کنار «کودک» نظریه‌ی فاز آینه‌ی لکان را تداعی می‌کند. همچنین، همین موارد و واژه‌ی «اساطیر» که به نوعی به انسان تاریخی و یا ناخودآگاه جمعی انسان ارتباط دارد، راه را بر نقد این شعر از منظر روان‌کاوی فروید و یونگ نیز باز می‌کند.

واژه‌های کلیدی: سهراب سپهری، هم‌نشینی، طبیعت پیشازبانی، زبان، مدرن.

---

* دانشیار زبان و ادبیّات فارسی shessampour@yahoo.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی reza.saeedi76@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۸/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۹٤/۱۰/۱۷

۱. مقدمه

سهراب سپهری(۱۳۵۹-۱۳۰۷)، شاعر و نقاش ایرانی در خانواده‌ای ادب‌دوست در کاشان زاده شد. پدرش خان‌زاده و اهل کاشان بود. مادرش نواده‌ی لسان‌الملک سپهر و از خانواده‌ی کلانتر ضرابی بود و طبعی شاعرانه داشت و اشعارش در نشریات آن زمان(اواخر دوره‌ی قاجار و اوایل دوره‌ی پهلوی) چاپ می‌شد(سپهری، ۱۳۷۶: ۱۹). سهراب تحصیلات ابتدایی را در مدرسه‌ی خیام کاشان، دانش‌سرای مقدماتی را در تهران و تحصیلات دانشگاهی را در رشته‌ی نقاشی در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران گذراند. وی هم‌زمان با تحصیل در دانشگاه، شعر نیز می‌سرود. او در سال ۱۳۵۶، سه سال پیش از وفات، اشعار خود را در *هشت‌کتاب* گردآوری کرد.

با بررسی اجمالی عناوین دفترهای شعری سپهری، می‌توان تا حدودی به روند دگرگونی و سیر تحول اندیشه در *هشت‌کتاب* دست یافت. *هشت‌کتاب* با *مرگ رنگ* آغاز می‌شود و با *زندگی خواب‌ها* (دفتر دوم) ادامه می‌یابد. مقایسه عنوان این دو دفتر نشان می‌دهد که نگاه سپهری از سیاهی مرگ به روشنی زندگی گراییده است. *آوار آفتاب* (دفتر سوم) این روشنی را با شدت آفتاب نشان می‌دهد. *شرق اندوه*، دفتر چهارم، حاصل آشنایی شاعر با مشرق زمین به ویژه شرق دور است. *صدای پای آب* و *مسافر* به ترتیب نام دفترهای پنجم و ششم *هشت‌کتاب* است. این دو دفتر روایت مشابه سرگذشت مسافری چون آب برای یافتن حقیقت است. *حجم سبز* و *ما هیچ*، *ما نگاه* نام دو دفتر پایانی *هشت‌کتاب* است. سفرهای سهراب در این دو دفتر ادامه می‌یابد و اشعار *نشانی*، *ندای آغاز*، *پشت دریاها* و *تا انتها حضور* از نمونه‌ی برجسته‌ی این‌گونه اشعار او به شمار می‌آیند.

در این مقاله، شعر *نشانی* به عنوان یکی از مهم‌ترین اشعار سپهری که در آن نوع نگاه شاعر به انسان و جهان بازتاب یافته، بررسی می‌گردد. از آن جا که شعر *نشانی* دارای روساختی ظاهرا ساده است؛ اما ژرف‌ساخت عمیقی دارد، با تکیه بر نشانه‌های شعری و متن شعر آن را بررسی خواهیم کرد. در این پژوهش استدلال‌های صورت‌گرفته متکی بر متن شعر است و از عوامل بیرونی مانند زندگی، خانواده، باورها و ... استفاده نشده است. از طرفی بررسی نشانه‌های شعر نشان می‌دهد که درون‌مایه‌ی شعر نشانی با دیدگاه روان‌کاوی لکان شباهت بسیاری دارد. بنابراین ابتدا خلاصه‌ای از

نظریه‌ی روان‌کاوی لکان آورده می‌شود و پس از آن به تعریف نشانه‌شناسی و در نهایت روش تحلیل و بررسی شعر خواهیم پرداخت.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲. ۱. مختصری درباره‌ی روان‌کاوی لکان

ژک لکان (J. Lacan. 1901-1981)، فیلسوف و روان‌کاو معاصر فرانسوی، از روان‌کاوان پسافرویدی محسوب می‌شود که نقش بسیار مهمی در گسترش دیدگاه‌های فروید(S. Fruid) دارد. وی با تلفیق مباحث مربوط به ناخودآگاه فروید با دیدگاه‌های زبان‌شناسی فردینان دو سوسور (F. D. Suassure) سعی کرد به شناخت نوی از روان بشری دست یابد. او درباره‌ی ناخودآگاه بر این باور بود که ناخودآگاه «ساختی زبان مانند دارد»(وارد، ۱۳۸۳: ۱۹۹). لکان با تمرکز بر زبان در پژوهش‌های روان‌کاوی، راه خود را از دیگر روان‌کاوان پسافرویدی متمایز کرد. وی نقش زبان را در تکوین خود و ناخودآگاه امری بسیار مهم تلقی می‌کند؛ به‌گونه‌ای که یکی از ساحت‌های سه‌گانه‌ی او یعنی ساحت نمادین به زبان اختصاص دارد که آن را دیگری بزرگ نیز می‌خواند.

لکان نظریه‌ی خود را درباره‌ی رشد روانی سوژه در قالب سه ساحت تبیین می‌کند. امر واقع(the real) ، ساحت نمادین و ساحت خیالی. به اعتقاد او امر واقع، «عبارت از مادیت زمخت، ناتراشیده و تجزیه‌نشده‌ای است که پیش از روزگار نمادسازی یعنی زبان وجود داشته است»(هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۵). این دوره را می‌توان پیشازبانی نامید؛ زیرا «امر واقعی، همان جهان است؛ پیش از آن که به وسیله‌ی زبان تکه‌تکه شده باشد» (مایرس، ۱۳۸۵: ۶۲). ساحت نمادین به زبان اختصاص دارد. لکان معتقد است انسان با آموختن زبان به ساحتی وارد می‌شود که به شدت به غیر مربوط می‌شود. انسان زبان را می‌آموزد و آن را فرامی‌گیرد و این زبان سرشار از امیال دیگرانی است که پیش از او می‌زیسته‌اند. به همین جهت، لکان آن را دیگری بزرگ می‌خواند. او هم‌چنین معتقد است انسان با آموختن زبان به فقدان(Lack) دچار می‌شود. به باور او انسان با آموختن زبان، شیء را به نام و تصور ذهنی تقلیل می‌دهد؛ زیرا از آن پس نوع ارتباط انسان با پدیده‌ها از مجرای نشانه‌های ذهنی و زبانی است و بدین صورت است که هنگام یادکردن از یک شیء، تصور ذهنی از شیء، جایگزین خود شیء می‌گردد. این نکته که متضمن نوعی نوعی فقدان است، به صورت ضمنی در نظریه‌ی دلالت سوسور نیز

وجود دارد. سوسور باور دارد میان زبان و پدیده‌های مادی رابطه‌ای وجود ندارد (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۱)؛ به عنوان مثال، صورت آوایی «میز» ما را به مفهومی از میز در ذهن خود(و نه در جهان خارج) ارجاع می‌دهد و به هیچ وجه مصداق خارجی ندارد. به همین جهت است که لکان در تبیین ساحت خیالی(The imaginary sphere) بین امر واقعی و ساحت خیالی تمایز قاطعی می‌گذارد و معتقد است آن‌چه که آن را واقعیت می‌نامیم، ملغمه‌ای از نمادین و خیالی است و به امر واقعی مربوط نمی‌شود (لیدر و گروز، ۱۳۸۷: ۳۶). به بیانی دیگر لکان معتقد است کودک تا زمانی که زبان را نیاموخته و اشیاء در ذهن او نمادین نشده، در دوره پیشازبانی قرار دارد و نوع ارتباط او با جهان پیرامون از طرق دیگر نظیر بینایی و شنوایی و ... است. اما با آموختن زبان و ورود به ساحت نمادین(The symbolic sphere)، اشیاء که تا پیش از آن با چشم دیده می‌شدند، به نشانه‌ای ذهنی و زبانی تقلیل می‌یابند و از این منظر او با آموختن زبان به ساحت خیالی نیز وارد می‌شود؛ بنابراین در روان‌کاوی لکان، زبان در رشد روانی سوژه نقش و اهمیت بسزایی دارد.

لکان برای تبیین کیفیت شکل‌گیری خود(Ego) نظریه‌ی فاز آینه را مطرح می‌کند. از این دیدگاه، او معتقد است که کودک به ویژه از شش تا هجده ماهگی تلاش می‌کند خود را از منظر واکنش‌های آینه‌سان دیگران نظیر مادر، پدر و سایر اطرافیان بشناسد (هومر، ۱۳۸۸: ۴۲). این امر به شدت شخصیت کودک را تحت تاثیر غیر یا دیگری قرار می‌دهد. از آن‌جا که کودک سعی می‌کند خود را با توجه به دیگران و واکنش‌های آنان تغییر دهد این مرحله در تکوین شخصیت کودک نقش مهمی دارد (هومر، ۱۳۸۸: ۴۵).

نام پدر یا قانون پدر(The name of father)، اصطلاح دیگری است که لکان برای تبیین تداوم رابطه‌ی کودک با اجتماع به کار می‌برد. منظور از نام پدر معنا و کارکرد زیستی آن نیست؛ بلکه منظور کارکرد اجتماعی و نقش بازدارندگی آن است. با بزرگ شدن کودک، پدر سعی می‌کند فرزندش را راهنمایی کند و از این جهت برخی محدودیت‌ها و ممنوعیت‌ها را به او گوشزد می‌کند. با بلوغ و بزرگ‌تر شدن کودک، محدودیت‌های اجتماعی پررنگ‌تر می‌شود. بنابراین، نام پدر در تعابیر لکان عنوانی است برای قوانین، تمدن و فرهنگ که در گستره‌ی اجتماع نقش امتناعی را بازی می‌کند. محدودیت‌های نهفته در قانون پدر در قیاس با آزادی دوران پیشازبانی، کودک

رشدیافته را به یاد دوران پیوستگی با مادر می‌اندازد و یادکرد آن را برای وی خوشایند می‌گرداند.

۲. ۲. نشانه‌شناسی

واژه‌ی Semiotics (نشانه‌شناسی) از زبان یونانی و از ریشه‌ی Semeion به معنی نشانه گرفته شده است (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۶). فردینان دو سوسور، زبان‌شناس بنام سوئیسی، نشانه‌شناسی را به عنوان یک علم مطرح کرد. از دیدگاه وی، نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی و مطالعه‌ی زندگی نشانه‌ها در درون جامعه می‌پردازد.(سجودی، ۱۳۷۷: ۲۱۸). بنا به باور سوسور، زبان نسبت به همه‌ی نظام‌های دلالت پیچیده‌تر و جهان‌شمول‌تر است و به همین علت، زبان‌شناسی می‌تواند برای دیگر شاخه‌های علوم، نقش الگوی اصلی را ایفا کند(همان).

اگرچه پیشینه‌ی نشانه‌شناسی به روزگار بقراط حکیم یونانی می‌رسد(مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۴)؛ اما نشانه‌شناسی معاصر از دو منبع سرچشمه گرفته، بسط و گسترش یافته است (همان، ۳۲۶). در سال‌های آغازین قرن بیستم، فردینان دو سوسور و چارلز سندرس پیرس به طور جداگانه و بدون اطلاع از یکدیگر کارکرد نشانه‌ها را بررسی می‌کردند. سوسور زبان را نظامی غیر شخصی (بر خلاف گفتار که شخصی است) و متشکل از نشانه‌ها می‌داند که خارج از اختیار فرد عمل می‌کند و قراردادهای اجتماعی، اجزا و شیوه‌ی کارکرد آن را تعیین می‌کند(همان).

سوسور نشانه‌های زبانی را دوسویه(دال و مدلول) و پیرس آن‌ها را سه‌سویه(دال، مدلول و مرجع) می‌دانست؛ سوسور معتقد بود که هر نشانه دارای یک آوای شنیداری (دال) است که یک تصویر ذهنی(مدلول) را پدید می‌آورد؛ اما پیرس با اعتقاد به این‌که نشانه ما را به بیرون از خود ارجاع می‌دهد، وجه سومی(مرجع) نیز برای نشانه قائل بود.

یکی از نوآوری‌های سوسور در زبان‌شناسی، که با موضوع مقاله‌ی حاضر ارتباط بیشتری دارد این است که«معنا تماما محصول روابط میان عناصر در چارچوب نظام است» (همان،۳۲۸-۳۲۷) و «هیچ نشانه‌ی زبانی‌ای فی‌نفسه واجد معنا نیست، بلکه معنای خود را به واسطه‌ی تقابلی که با دیگر نشانه‌ها در چارچوب نظام زبان دارد، به دست می‌آورد»(همان).

۲. ۲. ۱. محور هم‌نشینی و جانشینی

در نظام زبان هر نشانه با نشانه‌های دیگر دارای ارتباط افقی است. در این ارتباط، که به آن رابطه‌ی هم‌نشینی گفته می‌شود، هر نشانه با تمام نشانه‌های موجود در اثر پیوند می‌یابد و قابلیت معنایی خود را در زنجیره‌ی کلمات کسب می‌کند. بنابراین، سطح ارتباط افقی یا محور هم‌نشینی، جمله، بند یا بخشی از یک اثر نیست؛ بلکه تمام متن است (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۱۶). به معنای لغوی واژه در فرهنگ لغت، معنای سمانتیک و به معنایی که در زنجیره‌ی کلمات کسب می‌کند و بنا به هر متنی که در آن قرار گرفته باشد، متغیر است، پراگماتیک گفته می‌شود (قائمی‌نیا، ۱۳۸۵: ۱۷). در زنجیره‌ی کلام، هر چند نباید معنای سمانتیک کنار گذاشته شود، اما تاکید بر معنای پراگماتیک یا معنایی است که حاصل هم‌نشینی واژه با واژگان دیگر است؛ به این رابطه که در محور هم‌نشینی برای یک واژه معناهای دیگر را پدید می‌آورد، جنبه‌ی در زمانی زبان نیز گفته می‌شود (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۱۶).

هر واژه با واژه‌های دیگر زبان که در آن لحظه بیان (یا نوشته) نشده، اما امکان بیان (یا نوشته شدن) داشته‌اند، نیز ارتباط دارد. واژه‌ی برگزیده با واژه‌هایی که خود از میان آن‌ها برگزیده شده، رابطه‌ی جانشینی دارد. این واژگان دیگر که سوسور می‌گوید «بخشی از انباره‌ی درونی هستند که زبان هر گویشور را پدید می‌آورند»، ممکن است با هم رابطه‌ی معنایی مترادف یا متضاد داشته باشند و یا از یک مقوله‌ی دستوری باشند (همان). لکان معتقد است که ذهن انسان برای بیان یا نمایاندن، با نوعی ناکامی واژگانی دست به گریبان است و نمی‌تواند از میان واژه‌هایی که در اختیار دارد، یکی را برگزیند. «بنابراین، یکی از واژه‌ها را انتخاب می‌کند که به زعم خود از مدار بیگانه‌گردان گفتار می‌گریزد» (لیدر و گروز، ۱۳۸۷: ۱۳۰). بنابراین، واژه‌ی انتخاب‌شده جانشین واژگان دیگر می‌شود.

چراغی به دستم، چراغی در برابرم
من به جنگ سیاهی می‌روم
گهواره‌های خستگی از کشاکش رفت و آمدها بازایستاده‌اند
و خورشیدی از اعماق
کهکشان‌های خاکستر شده را روشن می‌کند (شاملو، ۱۳۸۵: ۳۸۸).

در شعر بالا از احمد شاملو، واژه‌ی «اعماق» در رابطه‌ی جانشینی به جای تمام کلمات مترادف و متضاد خود نشسته و به اصطلاح آن‌ها را پس زده است. به جای این واژه، می‌توانست واژه‌های مترادف آن، نظیر سیاهی‌ها، تاریکی‌ها، ظلمات، تیرگی‌ها، دیجوری‌ها و ... بیاید. این واژگان که جزء همان انباره‌ی درونی زبان گویشور محسوب می‌شوند، با واژه‌ی بیان شده، رابطه‌ی جانشینی دارند و در تولید معنا نقش دارند و پاسخ به این پرسش که چرا از میان این واژگان، «اعماق» انتخاب شده و دیگر واژگان مردود شده‌اند، خواننده را به معناهای القایی شعر نزدیک می‌کند. با این توضیح، واضح است که با قرار دادن هر واژه‌ی بیان نشده (یا نوشته نشده)، به جای واژه‌ی برگزیده، می‌توان به ساحت‌های معانی بی‌پایان القاشده در شعر وارد شد.

۲. ۲. ۲. معانی القایی شعر

نشانه‌های زبان ادبی با نشانه‌های زبان غیر ادبی تفاوت دارد. در زبان علمی یا عادی، نشانه‌های زبانی صرفا بر یک معنا دلالت دارند؛ اما در زبان ادبی دلالت نشانه‌ها متعدد است. این امر به دلیل ماهیت و هدف زبان علمی و ادبی است. هدف در زبان علمی آگاهی دادن است؛ اما در زبان ادبی، تاثیرگذاری اهمیت بیشتری دارد. بنابراین در زبان ادبی هرچه هنرمند با وضوح کمتر و پنهان‌کاری بیشتر، بتواند معانی را در ابهام بیشتری عرضه کند و خواننده را با متن و زیبایی‌های نهفته در آن درگیر کند، توفیق بیشتری یافته است؛ اما، در زبان علمی که نشانه‌ها برای انتقال معنا به کار می‌روند، ضروری است که جز بر یک معنا دلالت نکنند. «نشانه‌های زبانی، نشانه‌هایی آوایی، دلبخواهی یا انگیخته، قراردادی و عهده‌دار امر ابلاغ پیامند؛ در مقابل نشانه‌های شعری، نشانه‌هایی معنایی، انگیخته، غیر قراردادی و عهده‌دار امر القای پیامند»(حق‌شناس و عطاری، ۱۳۸۶: ۱۹). پیرس معتقد بود که در زبان شعر «معنای هر نشانه، نشانهٔ تازه‌ای است که معنای آن نیز، خود نشانه‌ای دیگر خواهد بود» (احمدی، ۱۳۷۱: ۷۰). نشانه‌های شعر، معنای پنهان اثر را در خود دارند؛ همان چیزهایی که شعر با پنهان‌کاری خود، آنها را القا می‌کند؛ «شعر پنهان‌گر است و همواره حرف‌هایی دارد که از ما پنهان می‌کند. معنا یا معناهای پنهان شعر، مواردی مادی نیستند که یکبار و برای همیشه کشف شوند. گونه‌ای راهنمایی به معناهای دیگرند که چون به آنها دست یابیم، سرنخ موارد دیگر را می‌یابیم» (همان، ۲۰۴). «در این نشانه‌ها، ابهام، تعلیق و تعویق معنا برجستگی دارد» (حق‌شناس و عطاری، ۱۳۸۶: ۳۳) و از آن‌جا که شعر با سویه‌ی ناروشن نشانه‌ها، با سویه‌ی غایب

نشانه‌ها و تمایزها کار دارد، نه با سویه‌ی حاضر (سویه‌ی آوایی) آن‌ها **(همان)، در این میان** کار منتقد این است که بتواند از رهگذر سویه‌ی روشن نشانه‌ها به سویه‌ی غایب و پنهان آن‌ها دست بیابد.

با توجه به نکات مطرح شده در مورد توان القایی زبان شعر، ابهام، تعلیق، تعویق معنا و سرگردانی ذهن گویشور برای گزینش یک واژه که بتواند همه‌ی خواست وی را در برگیرد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در زبان شعر، سویه‌ی غایبی وجود دارد که جز با کنکاش و جستجوی ژرف، امکان تقرب بدان‌ها وجود ندارد. برای کنکاش در ساحت القایی زبان شعر، لازم است «از ریزترین جنبه‌ها، ویژگی‌های دستوری، معنایی و آوایی زبان در القای معنا و پیام شعر بهره‌برداری شود» (همان،۳۰). بنابراین، در این مقاله برای دست‌یابی به سویه‌ی ناروشن نشانه‌ها و معانی القایی، شعر *نشانی* را از لحاظ معانی پراگماتیک که محصول محور هم‌نشینی و قرار گرفتن نشانه‌ها در نظام نشانه‌ای است، نقد و بررسی خواهیم کرد؛ البته این بدین معنا نیست که به معانی سمانتیک یا لغت‌نامه‌ای نشانه‌ها توجه نخواهد شد؛ زیرا معنای سمانتیک یا لغت‌نامه‌ای نیز در انتقال و القای معنا نقش مهمی دارد.

۳. روش تحلیل

شیوه‌ی کار در بررسی نشانه‌ها این است که ابتدا پس از انتخاب نشانه‌های شعر، به تفسیر آن در ارتباط با سایر نشانه‌ها پرداخته شده است. تعدادی از نشانه‌ها، نقش کلیدی دارند و در مقابل، برخی نقش کم‌رنگ‌تری دارند. برخی از نشانه‌ها در حکم شخصیت‌ها یا عناصر شعری در شعر دارای کنش هستند. به عنوان نمونه سوار، رهگذر و کودک در شعر *نشانی* واجد این ویژگی هستند. برخی دیگر از نشانه‌ها به عنوان هسته در ترکیب‌های شعری ظاهر شده‌اند؛ به‌گونه‌ای که یک یا چند نشانه‌ی دیگر تابع آن نشانه هستند. در ترکیب‌های وصفی و اضافی واژه‌هایی که هسته‌ی ترکیب به حساب می‌آیند، از این دست نشانه‌ها به شمار می‌آیند و نقش مهم‌تری را در پیوند با نشانه‌های تابع بازی می‌کنند. برخی از نشانه‌ها بر مکان دلالت می‌کنند و یا برخی دیگر حالت مراعات نظیر دارند و یک شبکه‌ی معناساز را در شعر پدید می‌آورند. در شعر *نشانی* واژه‌های کاج، سپیدار، درخت، گل، کوچه‌باغ که به طبیعت مربوط می‌شوند، در شمار این گونه نشانه‌ها هستند. به دلیل اهمیت نشانه‌ها در خلق و دریافت معنا، تلاش شده

است تا از همه‌ی نشانه‌های شعری که در آفرینش معنا نقش دارند برای نقد و بررسی استفاده شود. بدین منظور نشانه‌هایی که نقش‌های کلیدی در شعر دارند، انتخاب و تفسیر شده‌اند و از نشانه‌های دیگر در لابه‌لای تفسیر سخن گفته شده است.

۴. پیشینه‌ی پژوهش

شعر *نشانی* یکی از شعرهای مشهور سپهری است که در دفتر *حجم سبز* آمده است. برخی منتقدین، این شعر را بهترین شعر سپهری (براهنی، ۱۳۸۰: ۲۵۴) نامیده‌اند و برخی در این امر، تردید کرده‌اند (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۷). صرف نظر از این که این شعر بهترین شعر سپهری باشد یا نه، نکته‌ی مهم این است که شعر مذکور بیش از دیگر اشعار سهراب مورد توجه منتقدان قرار گرفته است. این شعر حداقل چهار بار به صورت علمی در کتب و نشریات، نقد و بررسی شده که به نسبت سایر اشعار سپهری و حتی دیگر اشعار شاعران معاصر رقم قابل توجهی است. یکی از دلایل توجه منتقدین به ویژه شمیسا و شریفیان، قرائن و شواهد شناختی شعر است که راه را بر نقد عرفانی بر این شعر گشوده است.

ابتدا براهنی در *طلا در مس* با اتکا بر متن و براساس رابطه‌ی بین واژگان شعر، شعر یادشده را بررسی کرده است. او این شعر را دارای چاشنی عرفانی و نوعی جستجوی معرفت و اشراق می‌داند(براهنی،۱۳۸۰: ۲۵۵). پس از وی شمیسا(۱۳۷۰) در *پژوهشی*، شعر *نشانی* را با نگاهی عرفانی بررسی کرده است. وی سعی کرده واژه‌های کلیدی شعر *نشانی* را بیابد و با انطباق آنها با اصطلاحات عرفانی، خوانشی عرفانی از شعر به دست دهد. پس از شمیسا، پاینده (۱۳۸۳)در پژوهشی شعر یادشده را به روش فرمالیسم نقد کرده است. وی پس از تبیین فرمالیسم و تباین و تنش از دیدگاه فرمالیست‌ها، شعر را نقد کرده و در نهایت بر شناختی بودن شعر صحه می‌گذارد و بیان می‌کند که «رسیدن به کودک، ما را به نفس حقیقت‌جوی خودمان ارجاع می‌دهد» (پاینده،۱۳۸۸: ۵۴). در پژوهشی دیگر، شریفیان(۱۳۸۵) این اثر را با نگاه عرفانی بررسی کرده و سعی کرده با یافتن معادل‌های عرفانی مشابه برای نشانه‌ها، شعر *نشانی* را شعری عرفانی مبتنی بر عرفان ایرانی – اسلامی نشان دهد.

از منتقدان شعر نشانی، براهنی، شمیسا و شریفیان به روش سنتی و پاینده بر مبنای آراء فرمالیسم، شعر *نشانی* را بررسی کرده‌اند. بدون در نظر گرفتن اختلاف روش

منتقدان در نقد شعر، وجه مشترک همه‌ی نقدها شناختی دانستن شعر نشانی است. براهنی «نور» را در شعر نشانی نور معرفت و اشراق می‌داند(براهنی،۱۳۸۰: ۲۵۵). شمیسا و شریفیان با انطباق عناصر شعر نشانی با مصطلحات عرفانی، سعی می‌کنند این شعر را در راستای همان دیدگاه‌های عرفای قدیم ایرانی نشان دهند و پاینده ضمن تایید دیدگاه شمیسا، رسیدن به کودک را «نشانه‌ی رجعت به نفس حقیقت‌جوی انسان» (پاینده، ۱۳۸۸: ۵۵) می‌داند.

بسامد بالای نقدهای نوشته‌شده بر شعر نشانی نشان می‌دهد این شعر دارای ظرفیت‌هایی است که به منتقدان امکان خوانش‌های متفاوت را داده است. اگرچه خوانش‌های صورت‌گرفته برای دریافت بهتر معانی پنهان و رمزی شعر یاری‌دهنده است؛ اما به نظر می‌رسد هنوز ابهام زیادی در شعر نشانی وجود دارد. از این رو، در این گفتار سعی شده است با رویکرد نشانه‌شناسی و بر اساس رابطه‌ی هم‌نشینی نشانه‌ها، از این شعر خوانشی دیگر ارائه گردد؛ به گونه‌ای که خواننده پس از مطالعه‌ی آن به تفسیری روشن و قانع‌کننده برسد.

۵. نقد و بررسی

نشانی

«خانه‌ی دوست کجاست؟» در فلق بود که پرسید سوار.
آسمان مکثی کرد.
رهگذر شاخه‌ی نوری که به لب داشت به تاریکی شن‌ها بخشید
و به انگشت نشان داد سپیداری و گفت:
« نرسیده به درخت،
کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است
و در آن عشق به اندازه‌ی پرهای صداقت آبی است.
می‌روی تا ته آن کوچه که از پشت بلوغ ، سر به در می‌آرد،
پس به سمت گل تنهایی می‌پیچی،
دو قدم مانده به گل،
پای فواره‌ی جاوید اساطیر زمین می‌مانی
و ترا ترسی شفاف فرا می‌گیرد.

در صمیمیت سیال فضا، خش‌خشی می‌شنوی:
کودکی می‌بینی
رفته از کاج بلندی بالا، جوجه بردارد از لانه‌ی نور
و از او می‌پرسی
خانه‌ی دوست کجاست.»(سپهری، ۱۳۷۸: ۳۵۸)

نشانی

نشانی، نشانه‌ای است که بر مکان دلالت می‌کند و معادل واژه‌ی (Address) در زبان انگلیسی است. این نشانه در کنار حرکت سوار، القاکننده‌ی مکانی است که سوار در پی آن است و در مورد آن می‌پرسد. از طرفی، یونگ (Jung) معتقد است که « سفر کردن، تصویری است از نفس‌کشیدن و بیان‌گر اشتیاق ارضا نشده‌ای است که به هدف مورد نظر خویش نرسیده و هم‌چنان در جستجوی آن است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۴۸۰) و از آن جا که سفر تنها به معنای راه‌سپردن مکانی نیست؛ بلکه هر گونه جست‌وجو برای رسیدن به شناخت، سفر است(همان)؛ پرسش از نشانی و سپس حرکت به سمت آن، بیان‌گر سفر معنوی سوار به سوی نشانی نیز می‌تواند باشد.

فلق

«فلق» به معنای سپیده‌دم و دارای دو سویه‌ی تاریک و روشن است. هم به شب اختصاص دارد و هم به صبح و هنگامی بین آن دو است؛ سویه‌ی تاریک آن، آن را با شب و سویه‌ی روشن آن، آن را با صبح پیوند می‌دهد. دو شقه هست؛ اما دو شقه‌ی متباین که در یک هسته جمع شده است. پیوند آن با شعر، در واقع هر دو سویه‌ی تاریک و روشن آن است. سطر آغازین شعر که سوال را دربرمی‌گیرد، سویه‌ی تاریک آن است. امتداد این تاریکی را تا سطر سوم (تاریکی شن‌ها) می‌توان دید. امتزاج تاریکی و روشنی نیز در همین سطر نمود یافته (تاریکی شن‌ها/ شاخه‌ی نور) و حد فاصلی است برای برگذشتن از تاریکی و رسیدن به روشنی. سویه‌ی روشن «فلق» در سطر چهارم به طور مشخص در واژه‌ی «سپیدار» نمود پیدا کرده است. توصیفات عینی و تصاویر ارائه شده تا پایان شعر، القاکننده‌ی نمود عینی و دیداری است که نموداری از روز و روشنایی یا شقه‌ی روشن «فلق» دارد. بدین ترتیب سویه‌های تاریک-روشن «فلق»، از ابتدا تا انتهای شعر را در بر گرفته است. «مفهوم‌آفرینی سیاه و سپید، دو نماد

کاملا متضاد، برای اثبات و نفی، هم‌زمان بودن یا پی‌درپی بودن یا یک در میان، امری بسیار رایج است»(سرلو، ۱۳۸۹: ۴۴۰).

واژه‌ی «فلق»، به معنای درد و رنج نیز آمده است (*لغت‌نامه*) و «در فلق بود»ن (در رنج بودن) «سوار»، القا کننده‌ی نوعی دردمندی است که «سوار» برای رهایی از آن، در پی جستجوی «خانه‌ی دوست» بر آمده است. «فلق» به معنای سپیده‌دم، القاکننده‌ی بخشی از زمان است و با قرار گرفتن حرف اضافه‌ی «در»، در محور هم‌نشینی در کنار فلق، القاکننده‌ی معنی مکان نیز هست؛ زیرا بعد از حرف اضافه‌ی «در»، به لحاظ دستوری واژه‌ای می‌آید که بر مکان دلالت دارد. مانند: «در کلاس»، «در فروشگاه»، «در فضا» و ... . در نتیجه، «در فلق»، القا کننده‌ی زمان و مکانی است که در آن رنج و درد وجود دارد.

سوار، کودک و رهگذر

شریفیان «سوار» را نماد انسان دانسته که در مقابل «پیاده» می‌تواند تمامی موجودات باشد. «سوار همان مقام خلیفگی انسان است و وصف جانشینی حق»(شریفیان، ۱۳۸۵: ۱۶۲) و «کودک» «تعبیری از پاکی است و هم رمزی از فطرت»(همان: ۱۷۷). پاینده «کودک» را «نماد سرشت حقیقت‌جوی انسان» و «ذات خودمان» می‌داند(پاینده، ۱۳۸۸: ۵۴) و معتقد است حرکت سوار به سوی کودک «ارجاع به ذات خودمان»(همان) است. شمیسا «سوار» را «رمز روح و سالکان طریق و مردان خدا»(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۸۹) می‌داند که «بر خر تن سوارند و یا عنان هوی و هوس را به کف دارند»(همان) و کودک را رمز فطرت و نهاد انسان می‌داند که علی‌القاعده پاک و بی‌شائبه است(همان: ۲۹۵). شریفیان رهگذر را «انسان فیلسوف» می‌داند (شریفیان: ۱۳۸۵، ۱۶۴) و شمیسا آن را رهرو، سالک و مرد طریقت می‌داند که می‌تواند نشانی را بدهد(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۰)؛ تحلیل هر کدام از منتقدان با نوع خوانشی که در پیش گرفته‌اند، متناسب است؛ اما در تحلیل نشانه‌شناسی و بر اساس بافت شعر، می‌توان نشانه‌ها را در پیوند با یکدیگر بررسی و چنین تبیین کرد که «سوار» برشخصی دلالت می‌کند که می‌راند و در رابطه‌ی هم‌نشینی با واژه‌ی «رهگذر»، سرعت سیر را نیز القا می‌کند. «سوار» در قسمت تاریک «فلق» ذکر شده و در رابطه‌ی هم‌نشینی در کنار واژه‌ی «پرسید» قرار گرفته و پرسیدن، در واقع به گردش در آوردن ذهن و اندیشه و امری است که مانع دیدن است. به بیانی دیگر، هم‌نشینی این نشانه‌ها، این معنی را القا می‌کند که «سوار» به نسبت «رهگذر»

کمتر می‌تواند محیط پیرامون را بنگرد. او در شتاب است و این شتاب مانع دیدن است. «سوار» برای این که خوب براند، باید متوجه پیش‌روی خود باشد. نمی‌تواند اطراف را خوب ببیند؛ اما «رهگذر» چنین نیست؛ می‌تواند پیرامون را بنگرد؛ ببیند و گاه نیز به عقب برگردد و مسیر طی شده را بنگرد. او هم می‌بیند و هم می‌اندیشد. واژه‌ی «رهگذر» در محور هم‌نشینی، در کنار «شاخه‌ی نور» و «تاریکی شن‌ها» قرار گرفته است. کار او این است که «تاریکی شن‌ها» را به روشنی تبدیل کند. «رهگذر» نیز چون «فلق» دارای دو سویه‌ی تاریک و روشن است. بخشی از او در تاریکی و بخشی در روشنی و در حکم پلی برای انتقال است؛ انتقال از تاریکی به روشنی. «شاخه‌ی نور» که بر «لب» «رهگذر» است، یا زبان(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۱)، به بخش تاریک او مربوط می‌شود و «نشان داد» که در واقع، نوعی دعوت نمادین به دیدن است، به قسمت روشن او اشاره دارد. لکان معتقد است که انسان با آموختن زبان وارد «ساحت نمادین»(the symbolic sphere) می‌گردد. پس از ورود انسان به ساحت نمادین، دیدن شیء به تصور ذهنی تقلیل می‌یابد؛ بنابراین، انسان به فقدان دچار می‌شود(هومر، ۱۳۸۸: ۸۰-۸۳). با توجه به قرینه‌های یادشده، «سوار» در ساحت نمادین قرار گرفته و دیدن شیء را از دست داده است؛ اما «رهگذر»، با قرائن یادشده آگر چه در ساحت نمادین قرار گرفته؛ اما هنوز رابطه‌اش با «ساحت واقع»(The real) نگسسته است. «کودک» نیز سوار است؛ اما به شیوه‌ای متفاوت. او درخت «کاج» را در آغوش گرفته و از آن بالا رفته است. نصیب او در این سواری «جوجه‌ی نور» است. سواری او از نوع دیگری است. نوع ارتباط «کودک» با درخت هنگام بالارفتن از آن، نشانه‌ای قابل اعتنا است؛ ماندن او بالای درخت با محکم گرفتن درخت امکان می‌یابد و هر زمان که درخت یا مجازا طبیعت را رها کند، جانش در خطر است. این نکته از این قسمت استنباط می‌شود که کودکی که درخت را در آغوش گرفته، در واقع همان انسان دوره‌ی پیشابلوغی (بلوغ) و حتی پیشازبانی (در صمیمیت سیال فضا خش‌خشی می‌شنوی) است که با طبیعت رابطه‌ای بسیار نزدیک دارد؛ به گونه‌ای که هرگونه دور شدن از طبیعت، باعث آسیب جدی به او می‌شود. از طرفی، کودک که به بلوغ نرسیده و عاقلانه نمی‌اندیشد، احساسش قوی‌تر و ارتباط او با طبیعت (کاج بلند) عمیق‌تر است. او که با احساس، عشق و صمیمیت، توام با نگاهی اسطوره‌ای (اساطیر) که خود حاکی از نگاه خوش‌بینانه‌ی توام با ناآگاهی است، به پدیده‌های طبیعی می‌نگرد، «خانه‌ی دوست» را

می‌بیند. بنابراین برای او درباره‌ی «خانه‌ی دوست»، سوالی وجود ندارد. «کودک» پایان شعر، با «سوار» در آغاز شعر تباین دارد؛ می‌توان «سوار» را نشانه‌ای از آینده‌ی «کودک» دانست. «سوار»، انسان اندیشمند است که چشم خود را روی طبیعت بسته است و به همین خاطر دردمند است و «پرسید»ن، راهی است که او برای رهایی از دردمندی انتخاب کرده؛ اما «کودک»، بی‌آن‌که بیندیشد، پیوستگی خود را به وسیله‌ی پیوند بی‌واسطه (و نه، اندیشیدن) با طبیعت حفظ می‌کند. «سوار»، سرگردان است؛ درحالی‌که «کودک» رسیده است.

بالا رفتن از کاج

میرچا الیاده گوید: «هر نوع صعود، در زمینه‌های گوناگون مذهبی و آیین‌های بت‌پرستی، آیین‌های تشرف، جذبه‌های عرفانی، پندارگرایی‌ها یا افسانه‌های پهلوانی و صعود به قله‌ی کوه‌ها، بالارفتن از پله‌ها یا اوج گرفتن در هوا، نشان‌دهنده‌ی وضعیت متعالی انسان و دست‌یافتن به سطوح برتر کیهانی است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۵۴۶). حرکت «سوار» و «رهگذر» به صورت خطی و افقی است؛ اما حرکت «کودک» عمودی و به سمت بالا است؛ بنابراین، کنش «سوار» و «رهگذر» معطوف به زمین و زمان است؛ اما کنش «کودک» گونه‌ای آسمانی دارد.

شاخه‌ی نور

براهنی شاخه‌ی نور را سیگاری دانسته که رهگذر آن را روی شن‌ها می‌اندازد(براهنی، ۱۳۸۰: ۲۵۵) شریفیان در نقد شعر *نشانی*، شاخه‌ی نور را قرینه‌ای بر فیلسوف بودن رهگذر دانسته(شریفیان، ۱۳۸۵: ۱۶۴) و شمیسا آن را استعاره از کلام و سخن می‌داند (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۱). از این میان سخن شمیسا با محور هم‌نشینی سازگار است؛ زیرا رهگذر در پی پاسخ دادن به پرسش سوار است و پاسخ او در دو شکل نمود می‌یابد. یکی به وسیله‌ی زبان(شاخه‌ی نور) و دیگری به شکل اشاره و نمودن(و به انگشت نشان داد).

سپیدار/ کاج

شریفیان، سپیدار(تبریزی و چنار) را رمز جاودانگی دانسته(شریفیان: ۱۳۸۵، ۱۶۴ به نقل از شمیسا) و «کاج» را در قیاس با سرو «که در ادب کهن رمز جاودانگی، سرسبزی و بلندی است» پلکان معراج می‌انگارد(همان: ۱۷۶). نیز می‌گوید: «کاج بلند، مثل فواره‌ی جاویدان اساطیر، نماد مذهب است»(همان: ۱۷۷). شمیسا نیز معتقد است «سپیدار از

درخت‌های مقدس است که آن را در امامزاده‌ها می‌کارند و رمز جاودانگی است»(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۲).

در محور هم‌نشینی، نشانه‌ی «سپیدار»، به علت این که از رنگ سپید (سپید+ار) در آن سخن می‌رود و همچنین سپیدی موجود در برگ‌ها و چوب سپیدار(پاینده، ۱۳۸۸: ۵۳) و با توجه به این که درخت با رنگ و برگ سبز مطرح می‌شود و هرچه سبزتر باشد به طبیعت خویش نزدیک‌تر است، القاکننده‌ی طبیعتی رنگ‌باخته است. این نکته زمانی روشن‌تر می‌شود که «سپیدار» سطر چهارم در محور هم‌نشینی در کنار «کاج» قرار می‌گیرد. کاج با برگ‌هایی انبوه، سبز و پهن، نموداری از طبیعت سبز در کنار نشانه‌های طبیعی دیگر نظیر «کوچه‌باغ»، «سبزتر»، «گل» و «گل تنهایی» که در بند دوم شعر مطرح می‌شود، القاکننده‌ی طبیعتی سرسبز است. سپیدار نمادی است «وابسته به درختان، جنگل‌ها و زندگی گیاهی، مفهومی تمثیلی نیز، برخاسته از این واقعیت دارد که دو سوی برگ‌های این درخت، دارای دو رنگ متفاوت است. بنابراین نمادی از درخت زندگی است: سبز روشن در سویی که آب است و سبز تیره در سوی آتش» (سرلو، ۱۳۸۹: ۴۶۹) و در گستره‌ی نمادهای دو قطبی (مثبت – منفی) قرار دارد (همان).

بنابراین «سوار» در سیر تکاملی خود که از روزگار تاریک‌گون (تاریکی شن‌ها) شروع شده، حرکت می‌کند و از طبیعت رنگ باخته (سپیدار) عبور می‌کند و پس از آن به طبیعتی روشن، شفاف و سبز (کاج بلند) می‌رسد؛ گزینش نشانه‌ی دو قطبی سپیدار برای نشان‌دادن مرحله‌ی بازگشت از مدرن به طبیعت قابل توجه است. سپیدی یا رنگ‌باختگی موجود در چشم یا دید انسان روزگار «سوار»، در یک جابه‌جایی در «سپیدار» قرار گرفته است. «سوار» در واقع، همان انسان مدرن است که کمتر به طبیعت توجه می‌کند و پیوسته به جای دیدن به اندیشیدن می‌پردازد. شاعر برای نشان دادن این رنگ‌باختگی از نشانه‌ی «سپیدار» استفاده کرده است که دارای قطبی منفی و دارای سپیدی است و از این جهت در مقابل کاج قرار دارد.

«کاج» مجازا به معنای درخت و نشانه‌ای از طبیعت است و در عام‌ترین معنا، «بر زندگی کیهانی؛ اعم از استمرار، رشد، تکثیر و مراحل تولید و بازتولید، دلالت می‌کند. درخت به معنای زندگی پایان‌ناپذیر و بنابراین با نماد جاودانگی برابر است» (سرلو، ۱۳۸۹: ۳۷۷). هم‌چنین، درخت به دلیل «شکل عمودی و بلندش نماد مرکز جهان» (همان) و «با ریشه‌های فرورفته در زمین و شاخه‌های برکشیده به سوی آسمان، نمادی

از گرایش به بالا است»(همان)؛ بنابراین، «کاج» در محور هم‌نشینی در تقابل با «سپیدار» قرار دارد و نموداری از طبیعت سبز و روشن است. نوع خاص پیوند «کودک» و «کاج»، القاکننده‌ی پیوستگی انسان و طبیعت در روزگار پیشازبانی است و حکایت از پیوند بی‌واسطه‌ی انسان و طبیعت دارد.

تاریکی شن‌ها

«شن» جزئی از طبیعت است. ویژگی اصلی شن، ناباروری و تکثر است. تکثر و ناباروری شن که با تاریکی نیز همراه شده، القاکننده‌ی طبیعتی نابارور و تاریک است. «تاریکی» موجود در «شن»ها در سطر پنجم به سپیدی سپیدار می‌رسد و در بند بعد به سبزینگی. علاوه بر این، تکثر موجود در شن، خاصه که جمع نیز بسته شده، جهان را با همه‌ی متکثرات آن تداعی می‌کند. «تاریکی شن‌ها»، در بند اول و در محور هم‌نشینی با «فلق» و «سوار» در کنار ویژگی ناباروری شن و تاریکی آن (تاریکی شن‌ها)، این نکته را در تباین با طبیعت پایان بند دوم القا می‌کند که روزگار «سوار» با نوعی بی‌حاصلی و تیرگی همراه است؛ امری که در پایان شعر با دست‌یابی «کودک» به «لانه‌ی نور» و «جوجه‌ی نور»، نوعی روشنی، رسیدن و وصال را برای «کودک» رقم می‌زند. البته این دو مرحله‌ی متباین، حد میانه‌ای هم دارد و آن را می‌توان مرحله‌ی گذار نامید. این مرحله، همان مرحله‌ی «سپیدار» و «رهگذر» است؛ زیرا همان‌گونه که رهگذر می‌گوید (زبان) و نشان می‌دهد، «سپیدار» نیز طبیعت است به همراه رنگ‌باختگی. هر دو دارای بخشی هستند که به قبل و بعد پیوند دارد.

کوچه‌باغ

«کوچه‌باغ» از دو جزء تشکیل شده است؛ کوچه و باغ. کوچه دلالت می‌کند بر روزگاری که شهرنشینی و تمدن پدیدآمده و باغ هم بر طبیعت دلالت دارد. بنابراین، «کوچه‌باغ»، که تداعی‌کننده‌ی مسیر نیز هست، القاکننده‌ی مرحله‌ی گذار نیز تواند بود؛ چرا که در این ترکیب، هم طبیعت حضور دارد، هم تمدن و هم مسیر و راه.

عشق

«عشق» در بند دوم با «عقل» در بند اول شعر تباین دارد. پرسیدن سوال که از سوی «سوار» مطرح می‌شود، متضمن نگاهی ذهن‌گرایانه و متفکرانه است؛ اما «عشق» که با احساس در پیوند است، متضمن نگاهی اشراقی است؛ همان نگاهی که «کودک» در پایان شعر به آن دست یافته است.

بلوغ

شریفیان بلوغ را نه بلوغ جسم که بلوغ روح دانسته (شریفیان، ۱۳۸۵: ۱۷۱) و شمیسا آن را رسیدن به کمال، روحانیت، معنویت و معادل نهایت و غایت در متون عرفانی گرفته است(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۴).

«بلوغ»، در ارتباط با «کودک»، پاگذاشتن به عرصه‌ی دانش و ذهن است. مادامی که کودک بالغ نشده باشد، فکر، اندیشه و دل‌مشغولی ندارد؛ با طبیعت دم‌ساز است؛ بازی می‌کند؛ می‌بیند؛ می‌خندد و از پیرامون به صورتی فارغ‌البال لذت می‌برد؛ اما «بلوغ»، او را وارد دنیای دیگری می‌کند؛ چشم او را متحول می‌کند؛ او را به فکر و اندیشه وامی‌دارد و ذهن او را از قبل فعال‌تر می‌کند. به تعبیر دیگر، طبیعت روزگار پیش از «بلوغ» که با چشم دیده می‌شود، پس از بلوغ به ذهن کودک بالغ انتقال پیدا می‌کند. پس از آن، او دیگر حتی آن زمان که به طبیعت نیز می‌نگرد، طبیعت را نمی‌بیند. سپیدی «سپیدار»، القاکننده‌ی همین دید سپیدنگرانه‌ی بالغ است. «بلوغ» و «اساطیر» نقش مهمی در ساخت لایه‌های معنایی شعر دارند؛ به‌گونه‌ای که با تفسیر این دو نشانه می‌توان به لایه‌های زیرین شعر دست یافت. «بلوغ» در محور هم‌نشینی در کنار «کودک» و «سوار»، باعث می‌شود بتوانیم این شعر را سرگذشت هر انسانی بدانیم که دوره‌ی کودکی را به مرحله‌ی بلوغ رسانده و از آن نیز گذشته و به مرحله‌ی مردی(سوار) رسیده است. اساطیر، نشانه‌ای است که شعر را با اجتماع، فرهنگ، تمدن و قدمت پیوند می‌زند. بدین ترتیب که انسان‌های روزگار اساطیر چون کودک در آغوش طبیعت می‌زیستند؛ اما پس از گذشت سالیان، به مرحله‌ی بلوغ (کوچه‌باغ) رسیدند؛ از آن عبور کردند و بر طبیعت سوار و از آن جدا شدند. بنابراین، نشانه‌ی بلوغ بر بلوغ جسمی و جنسی دلالت دارد که انسان را از کودکی جدا می‌کند و او را در گستره‌ی محدودیت‌ها و قوانین اجتماعی وارد می‌کند و از این منظر بر نگرشی روان‌کاوانه و فلسفی دلالت دارد.

اساطیر زمین

«اساطیر»، نشانه‌ای است که بر دیرینگی و زمان اساطیر، احساس، عاطفه (و نه عقل) و خیال دلالت دارد. این نشانه، از انسان و جهان تاریخی و قدیمی، نشانه‌هایی را در خود دارد. از طرفی در روزگار اساطیر، نگرش انسان، احساسی (و نه عقلانی) بود و این نگرش احساس‌محور، انسان عصر اساطیر را با طبیعت پیوند می‌داد. نشانه‌ی «اساطیر» که بر روزگار اساطیر دلالت دارد و در بند دوم از آن سخن رفته، با روزگار سوار یا

جهان مدرن در بند اول در تقابل است. به اعتقاد هگل، «حماسه، شعر قلب را می سراید و رمان، نثر زندگی را می نویسد»(رازق‌پور، ۱۳۸۹: ۱۸۵). این سخن بدین معنی است که «در دنیای قهرمانانِ حماسه[اساطیر]، میان فرد و جامعه جدایی و تضادی وجود ندارد؛ اما رمان[نوع ادبی جهان مدرن] ازهم‌گسیختگی و نبود وحدت میان انسان و جهان را روایت می‌کند(همان). بنابراین، سوار به عنوان نماد انسان مدرن در پی بازگشت به روزگار اساطیری است تا پیوند از دست‌رفته‌ی خود را با جهان دوباره بازیابد.

ترس

شمیسا و شریفیان در نقد عرفانی شعر، «ترس شفاف» را معادل حیرت در تعابیر عرفا گرفته‌اند؛ با این تفاوت که در نگرش شمیسا تردید وجود دارد(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۴)؛ اما در نظر شریفیان یقین بیشتری دیده می‌شود(شریفیان، ۱۳۸۵: ۱۷۶). «ترس»، در بیشتر موارد، محصول ناآگاهی است و از این جهت با «اساطیر» در رابطه‌ی هم‌نشینی تناسب دارد. شب هنگام که چشم انسان نمی بیند، ترس او نیز بیشتر است؛ اما در هنگام روز که چشم او پیرامون را می‌بیند، نمی‌ترسد. این «ترس»، «شفاف» است. «شفاف»، صفتی است که «ترس» را نیز روشن و دل‌خواه می‌کند؛ بنابراین «ترس شفاف»، بر ترسی مطلوب و دل‌خواه دلالت می‌کند.

صمیمیت سیال

شریفیان، «صمیمیت سیال فضا» را تعبیری از فنای عارفانه می‌داند(شریفیان، ۱۳۸۵: ۱۷۶). در تحلیل نشانه‌ها، «صمیمیت»، بر دوستی و نزدیکی دلالت می‌کند. «صمیمیت» در محور هم‌نشینی و در کنار نشانه‌هایی نظیر «ترس شفاف»، «اساطیر» و «کودک»، القاکننده‌ی نوعی دوستی توام با احساس و به دور از حساب و کتاب عقلانی است که به دوره‌ی پیشابلوغی اختصاص دارد.

خش‌خش

شریفیان شنیدن خش‌خش را تعبیری از دیدن می‌داند و بیان می‌کند: «گویی در این مرحله، عارف به چشم دل خدا را می‌بیند»(شریفیان، ۱۳۸۵: ۱۷۷)؛ اما باید گفت، نشانه‌ی «خش‌خش»، بر نوعی صدا دلالت دارد. این صدا، صدای انسان نیست؛ بلکه صدای طبیعت و نشانه‌ای از دوره‌ای است که هنوز زبان در میان نیست و تنها صدای

موجود، صدای طبیعت است. طبیعت است که با انسان سخن می‌گوید و زبانش «خش‌خش» است. این صدا، در مقابل صدای پرسش‌گر یا «سوار» در بند اول قرار دارد. در بند اول، صدای «سوار» است که می‌پیچد و همه جا را فرا گرفته؛ اما در بند دوم، «خش‌خش» و این صدا، صدای طبیعت است، منهای صدای انسان (زبان)؛ به بیانی دیگر در بند اول، حاکمیت با سوار است؛ اما در بند دوم، این طبیعت است که با «خش‌خش» حرف می‌زند و حاکمیت خود را اعلام می‌کند و هنوز زبان، سکوت دوره‌ی پیشازبانی را نشکسته است.

لانه‌ی نور

شمیسا «لانه‌ی نور» را استعاره از ملکوت و جبروت قلمداد کرده(شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۹۵) و شریفیان، نور را سمبل خدا دانسته است(شریفیان، ۱۳۸۵: ۱۷۷). «نور»، روشنی و مطلوب است؛ اما تاریکی، سیاهی و نامطلوب است. «لانه‌ی نور» در بالای درخت قرار دارد. کودکی که از شاخه بالا می‌رود تا «جوجه» بردارد، در کنار دیگر نشانه‌ها («کاج» مجازا درخت و طبیعت و «جوجه» مجازا جزئی از طبیعت جانوری) که القاکننده‌ی طبیعت هستند، جمعی را نشان می‌دهد که در کنار یکدیگر در دوران پیشازبانی با «صمیمیت» زندگی می‌کنند؛ امری که «بلوغ»، باعث ایجاد جدایی با آن و پریشانی آن می‌شود.

جوجه

«هر موجود بال‌دار، نمادی از معنویت است. بر بنیاد نظریه‌ی یونگ، پرنده، حیوان مفیدی است که نماینده‌ی ارواح یا فرشتگان و امدادهای فراطبیعی، اندیشه‌ها و پروازهای خیالی است» (سرلو،۱۳۸۹: ۲۱۹). «بنا بر روایات هندوان، پرندگان حالت‌های برتر هستی را می‌نمایانند» (همان). بنابراین، قرارگرفتن «جوجه» در محور هم‌نشینی در کنار «لانه‌ی نور»، القاکننده‌ی معنویت است؛ اما معنویتی که درکنار طبیعت برای انسان به دست می‌آید.

نشانه‌ی نگارشی نقطه (.) و سوال (؟)

جمله‌ی «خانه‌ی دوست کجاست»، یک بار در ابتدا و بار دیگر در انتهای شعر آمده است. این جمله در ابتدای شعر با نشانه‌ی پرسش (؟) و در انتها با نشانه‌ی نقطه (.) آمده است. قرار گرفتن این دو نشانه بدین ترتیب در ابتدا و انتهای شعر، این نکته را القا می‌کند که در ابتدای شعر یعنی روزگار سوار یا همان «فلق»، درباره‌ی مسائل مختلف

سوال وجود داشته است؛ اما در پایان شعر یا همان روزگار کودک، هر چه بوده شناخت و معرفت بوده است؛ شناخت و معرفتی که از راه چشم و ارتباط بی‌واسطه‌ی کودک با طبیعت در روزگار پیشازبانی برایش حاصل می‌شده است.

تحلیل هم‌نشینی نشانه‌های شعر *نشانی*

این شعر در واقع بازگشت از ذهنیت به عینیت را القا می‌کند. سوال مطرح شده (خانه‌ی دوست کجاست؟) در ابتدای شعر، نشانه‌ای از ذهن و فکر پرسش‌گر است. «رهگذر» در پاسخ به سوار، کلام را رها می‌کند و به شیوه‌ای عملی او را به عینیت و دیدن دعوت می‌کند. «شاخه‌ی نوری» که بر لب رهگذر است، مجازا کلام یا زبان روشن‌گر به «تاریکی شن‌ها» بخشیده می‌شود. «رهگذر» پس از این کلام را وامی‌گذارد و «به انگشت نشان» می‌دهد (عینیت)؛ اما گویی این تلاش «رهگذر» برای دعوت «سوار» به دیدن، بدون استفاده از زبان، کافی نیست؛ استفاده‌ی دوباره از زبان، القا کننده‌ی ناچاری و اضطرار «رهگذر» در استفاده از زبان برای برقراری ارتباط با «سوار» است. «رهگذر» به تناسب مخاطب، راهی را برای روشن‌گری برمی‌گزیند. صحنه‌ها در بند دوم، بعد توصیفی قوی‌تری می‌گیرند. سخن «رهگذر» در یک نقل قول قرار گرفته و مانند یک تابلوی نقاشی محدود و مشخص شده است و باید به آن مانند یک تابلوی نقاشی نگریست(عینیت).

یک بار دیگر این شعر را خلاف معمول و از انتها می‌خوانیم. سطر پایانی شعر، یک جمله‌ی خبری است. «خانه‌ی دوست کجاست». در پایان این جمله که در انتهای شعر آمده، نشانه‌ی نگارشی نقطه گذاشته شده و همین جمله در ابتدای شعر با نشانه‌ی «پرسشی» آمده است و دلالت می‌کند بر این که در ابتدا درباره‌ی خانه‌ی دوست سوالی وجود نداشت و بعدها درباره‌ی خانه‌ی دوست سوال پیش آمد. گویی کسانی که در انتهای شعر زندگی می‌کنند (کودک)، هم دوست را می‌شناسند و هم نشانی خانه‌ی او را می‌دانند؛ اما «سوار»، که نماد انسان معاصر است، سرگردان بوده و در پی «خانه‌ی دوست» است. «کودک» در پایان شعر، «خانه‌ی» دوست را می‌شناسد، از «لانه‌ی نور»، «جوجه‌ی نور» بر می‌دارد و در فضایی «اساطیری»، صمیمی، توام با «ترس شفاف» زندگی می‌کند. در این فضا، «کودک» با نوعی باورهای «اساطیری» که تداعی‌کننده‌ی نگرش عاطفی (و نه عقلانی) است، به پیرامون (طبیعت) می‌نگرد و می‌تواند «خانه‌ی دوست» را ببیند. نوع نگاه «کودک» که با احساس در پیوند است و هنوز به «بلوغ»

نرسیده، با «ترس» که ناشی از ناآگاهی است، تناسب دارد. «کودک»، کم‌کم بالغ می‌شود؛ با بالغ شدن کودک، طبیعت نیز تغییر می‌کند. «کوچه‌باغی است که از خواب خدا سبزتر است» و البته « و در آن عشق به اندازه‌ی پرهای صداقت آبی است»، و آن «کاج بلند» که «کودک» از آن بالا می‌رفت و برایش، دسترسی به «لانه‌ی نور» ممکن بود، جای خود را به «سپیدار» می‌دهد. سپیدی «سپیدار» در مقابل سبزی طبیعت پیشین، القاکننده‌ی رنگ‌باختن و از دست رفتن طبیعت است که علت آن نیز «بلوغ» است. هم‌زمان با رفتن به ابتدای شعر که ذهنیت بر عینیت غلبه می‌کند، مشاهده می‌شود که سطرهای شعر ابهام بیشتری پیدا کرده و دریافت آن، مستلزم به گردش در آوردن و استفاده‌ی بیشتر از ذهن است؛ در حالی که بند پایانی شعر، با عینیت و بعد دیداری و تصویری همراه بود. این امر با نوع نگاه انسان روزگار پیشازبانی و مدرن متناسب است؛ زیرا جهان برای انسان روزگار پیشازبانی عینی است؛ درحالی که انسان مدرن به جهان از منظر ذهنش می‌نگرد. «شاخه‌ی نور»ی که بر لب «رهگذر» است، یعنی زبان، عنصری است که جدایی بین طبیعت و کودک را رقم زده و باعث ازدست‌دادگی یا فقدان شده است. لکان (۱۱۹۰۱–۱۹۸۱)، فیلسوف و روان‌کاو فرانسوی و معاصر سپهری، معتقد است که «ما از آغاز کودکی برای بیان نیازهای خود، ناچاریم از گفتار استفاده کنیم. اما به محض این که برای بیان چیزی از کلمات استفاده می‌کنیم، در عرصه‌ی دیگری قرار می‌گیریم»(لیدر و گرووز، ۱۳۸۷: ۸۲). «بعد زبان، موضوع نیاز را خرد و خاکشیر می‌کند و شکل خاصی از «از کف دادن» را وارد جهان می‌کند» (همان، ۸۲). بنابراین، استفاده از زبان «سوار» را به عرصه‌ی ذهنیت وارد کرده و از حوزه‌ی عینیت خارج گردانیده است. ذهن‌گرایی انسان معاصر و فقدان عینیت، در سوال ابتدای شعر متبلور شده است. همین امر، باعث جدایی کامل «کودک» در سیر تکاملی خود به طور خاص و انسان به طور عام شده است. «خانه‌ی دوست» در انتهای شعر امری شناخته شده بود؛ اما در ابتدای شعر مورد سوال است و این نکته را القا می‌کند که بشر هر چه بیشتر پیشرفت کرده (بلوغ) و به ذهن و خردورزی میدان داده است، از «خانه‌ی دوست» دورتر شده و البته برای یافتن خانه‌ی دوست، راهی جز بازگشت در همین مسیر طی شده و آشنایی با طبیعت، وجود ندارد. علامت سوال (؟) با شکل خاص و نیم دایره‌ی خود، کودک بالغ و انسان را به بازگشت به روزگار کودکی و پیش از بلوغ دعوت می‌کند. گویی مسیری ترسیم شده که می‌تواند، آن دو را به آن دوره برساند؛ اما چنان که می‌بینیم مسیر بازگشت (یا نشانه‌ی

پرسش) دارای بخشی بی‌نشان است؛ هم‌چون جاده‌ای که بـه انتهـا رسـیده و ایـن نکتـه القاکننده‌ی عدم امکان دستیابی به آن دوره و روزگار است؛ زیرا حائـل زبـان همیشـگی است و بین انسان و جهان جدایی افکنده و چنان است که این‌گونه خواهد ماند.

۶. نتیجه‌گیری

چنان‌که از نقد و بررسی شعر «نشانی» بر می‌آید، می‌توان شعر نشانی را نـوعی حرکـت برای شناخت و معرفت، چنان‌که در نقدهای پیشین آمده، دانست. بررسـی شـعر نشـان می‌دهد در لایه‌های پنهان این شعر، چارچوبی از نظریه‌هـای شـناختی وجـود دارد. بنـد دوم شعر که از لحاظ زمانی به دوره‌ی کودکی، پـیش از بلـوغ و بـا توجـه بـه قرینـه‌ی خش‌خش، پیشازبانی را به تصویر می‌کشد، در تقابل بـا بنـد اول شـعر کـه ذهنیـت بـر عینیت غلبه کرده و فرورفتن به اندیشه، توام با نوعی بـی‌حاصـلی را القـا مـی‌کنـد و بـا انسان بزرگ‌سال متناسب است، نشان می‌دهد که نگاه شناختی سپهری به کودک، جهـان و انسان، با دیدگاه روان‌کاوی فروید و لکان شباهت دارد؛ زیرا بلوغ و بلوغ توام با زبـان در نظریه‌ی روان‌کاوی فروید و لکان در شـکل‌گیـری روان سـوژه، خـود و ناخودآگـاه دارای اهمیت ویژه هستند.

نقد حاضر از آن جهت که اغلب نشانه‌های متن، نظیر «سوار»، «رهگـذر»، «سـپیدار»، «بلوغ»، «اساطیر» و «کودک» را پوشش می‌دهد، دارای اهمیت است. نشانه‌هـای موجـود در شعر، نشان می‌دهد که این اثر، قابلیت خوانشی جدید را از منظر رشد روانـی سـوژه در تعبیرات لکان، داراست. تعبیر «شاخه‌ی نوری که به لـب داشـت»، القاکننـده‌ی زبـان است که در تعبیرات لکان در رشد روانی سوژه، مبـین «امـر نمـادین» در رشـد کـودک است. «بلوغ»، که با «نام پدر» در تعبیرات لکان منطبق است، در کنار «کـودک» نظریـه‌ی فاز آینه‌ی لکان را تداعی می‌کند. همین موارد و نشانه‌ی «اساطیر» که به نوعی بـه انسـان تاریخی و یا ناخودآگاه جمعـی انسـان ارتبـاط دارد، راه را بـر نقـد ایـن شـعر از منظـر روان‌کاوی فروید و یونگ نیز باز می‌کند. هم‌چنین با توجه به نشانه‌های موجود در شعر و حرکت «سوار» به سوی روزگار پیشازبانی، می‌توان چنین نتیجه گرفت که گرایش بـه طبیعت در اندیشه و شعر سهراب سپهری علاوه بر عرفان شرق و ذن‌بودیسم، ریشـه در تاملات فلسفی و روان‌کاوی او نیز دارد و به طور ضمنی آگاهی شاعر را از دانـش‌هـای

فلسفی و روان‌کاوی غرب تایید می‌کند؛ امری که می‌تواند نگاه ما را نسبت به نقاشی و شعر سپهری دگرگون سازد.

فهرست منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۱). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

براهنی، رضا. (۱۳۸۰). *طلا در مس*. تهران: زریاب.

پاینده، حسین. (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*. تهران: نیلوفر.

حق‌شناس، علی‌محمد و لطیف عطاری. (۱۳۸۶). «نشانه‌شناسی شعر». *مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه تهران*، شماره‌ی ۱۸۳، صص ۴۵-۱۹.

لیدر، داریان و جودی گروزر.(۱۳۸۷). *لاکان*. ترجمه‌ی محمدرضا پرهیزگار، تهران: نظر.

دینه‌سن، آنه‌ماری. (۱۳۸۰). *درآمدی بر نشانه‌شناسی*. برگردان مظفر قهرمان، آبادان: پرسش.

رازق‌پور، مرتضی. (۱۳۸۹). «رمان اجتماعی و جست و جوی تباه ارزش‌ها». *فصل‌نامه‌ی اندیشه‌های ادبی*، دوره‌ی جدید، سال ۲، شماره‌ی ۳، صص ۱۸۳-۲۰۲.

سپهری، سهراب. (۱۳۷۸). *هشت کتاب*. تهران: کتاب‌خانه‌ی طهوری.

سپهری، پریدخت. (۱۳۷۶). *سهراب مرغ مهاجر*. تهران: کتاب‌خانه‌ی طهوری.

سجودی، فرزان. (۱۳۷۷). «درآمدی بر نشانه‌شناسی». *فصل‌نامه‌ی فارابی*، شماره‌ی ۳۰. صص ۲۴۱-۲۱۲.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: علم.

سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها. تهران: دستان.

شاملو، احمد. (۱۳۸۵). *مجموعه‌ی آثار*. ج ۱، تهران: نگاه.

شریفیان، مهدی. (۱۳۸۵). «نقد عرفانی شعر نشانی سهراب سپهری». *فصل‌نامه‌ی علمی – پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، سال ۱۶ و ۱۷، شماره‌ی ۶۱ و ۶۲، زمستان ۱۳۸۵ و بهار ۱۳۸۶. صص ۱۸۱-۱۵۷.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). *نگاهی به سپهری*. تهران: صدای معاصر.

ضیمران، محمد. (۱۳۸۵). «امبرتو اکو و نشانه‌شناسی». *بخارا*، شماره‌ی ۵۲، صص۲۱۷-۲۲۶.

قائمی‌نیا، علیرضا. (۱۳۸۵). «نشانه‌شناسی و فلسفه‌ی زبان». *فصل‌نامه‌ی ذهن*، شماره‌ی ۲۷. صص۲۴-۳.
گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران، موسسه‌ی آگاه.
مایرس، تونی. (۱۳۸۵). *اسلاوی ژیژک*. ترجمه‌ی فتاح محمدی، زنجان: هزاره‌ی سوم.
مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۰). *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه.
هومر، شون. (۱۳۸۸). *ژاک لاکان*. ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سیدمحمد ابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.
وارد، گلن. (۱۳۸۹). *پست‌مدرنیسم*، ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
یوسفیان، شهروز. (۱۳۸۵). «مناقشه‌ی بازنمایی و خوانش‌های نشانه‌شناسی ساخت‌گرا». *فصل‌نامه‌ی خیال*، شماره‌ی ۱۸، صص ۱۰۹-۹۶.