مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال دهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۷، پیاپی ۳۷

تحلیل نظام شَوِشی در غزل کمال خجندی با رویکرد نشانه-معناشناختی

ابراهیم کنعانی*
دانشگاه کوثر بجنورد

چکیده

کمال خجندی، غزل‌سرای نام‌آشنای قرن هشتم و آغاز قرن نهم است. غزل‌های کمال، در مایه‌های عاشقانه، رندانه و ملامتی سروده شده است. ستایش عشق و رندی، تبیین فضاهای مربوط به عشق، عشق‌بازی و عشق‌باری با حسی‌ترین وجه و تحقق نوعی فضای همدلی و هم‌حسی، از بارزترین ویژگی‌های این گونه غزل‌هاست. این ویژگی‌ها، غزل کمال را در ارتباط با گفتمان‌های مختلف شَوِشی، عاطفی، حسی و جسمانه‌ای قرار می‌دهد. مسئله‌ای این است که راز معناپردازی و معناآفرینی غزل کمال چیست و کدام ساختار و محتوای شعرش، شاعر را به کامیاب‌ترین فرهیخته‌ی مدرسه‌ی غزلسرایی سعدی تبدیل کرده است. بر اساس این، در پژوهش حاضر با رویکرد نشانه-معناشناسی گفتمانی، نظام شوشی حاکم بر یکی از غزل‌های کمال بررسی و تحلیل می‌شود. پرسش اصلی پژوهشِ حاضر این است که نظام گفتمانی شوشی بر اساس کدام ترفندها در غزل کمال ایفای نقش می‌کند و چگونه در فرایند معناپردازی و معنادهی اشعارش تأثیر می‌گذارد. درواقع این مقاله با اتخاذ روش توصیفی-تحلیلی، سعی دارد نظام شوشی را در غزل شماره‌ی نوزده از دیوان کمال بررسی کند تا از این رهگذر بتواند نظام گفتمانی شعر او را معرفی کند. این پژوهش، نشان می‌دهد جریان‌های مختلف شوشی، سرایتی و ادراکی- حسی در شعر کمال ایفای نقش می‌کنند. این وضعیت از وجود نوعی نظام احساسی و عاطفی در زیرساخت غزل کمال، حکایت دارد.

واژه‌های کلیدی: کمال خجندی، نشانه-معناشناسی گفتمانی، شوشی، ادراکی- حسی، سرایتی.

---

* استادیار زبان و ادبیات فارسی ebrahimkanani@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۳/۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۹/۲۵

۱. مقدمه

کمال خجندی، شاعر شیرین‌سخن سبک عراقی، «یکی از درخشان‌ترین چهره‌های غزلی شعر فارسی و از کامیاب‌ترین فرهیختگان مدرسه‌ی غزل‌سرایی سعدی است.» (مؤید شیرازی، ۱۳۷۵: ۲۵۴) غزل‌های کمال که به بیش از نهصد غزل می‌رسد، از نظر محتوا به محققانه، حکمی، عاشقانه و رندانه تقسیم می‌شوند. (معدن‌کن، ۱۳۷۶: ۵۵) در غزل‌های عاشقانه و رندانه، شاعر در ستایش عشق، سرمستی و رندی سخن سر می‌دهد و فضاهای مربوط به عشق، عشق‌بازی و عشق‌باری را با زیباترین و احساسی‌ترین وجهی به توصیف می‌نشیند. این ویژگی به حدی در شعر کمال نمایان است که «در همان بیت اول، هوا می‌گیریم، عشق‌باران می‌شویم و عشق و عاشق را با همه‌ی سودا و سِرّش لمس می‌کنیم. اینجا هم بی‌درنگ شاعر راستین و زبان‌گشاده را که با ساز دل می‌سرایَد، ستایش می‌کنیم و همراه می‌شویم.» (مؤید شیرازی، ۱۳۷۵: ۲۶۳) این همدلی و هم‌حسی در غزل کمال است که شعر او را با نظام‌های گفتمانی شوشی، سرایتی و ادراکی–حسی پیوند می‌دهد.

نظام گفتمانی شوشی یکی از مهم‌ترین نظام‌های گفتمانی است که در نقد نشانه–معناشناختی (Sémiotique (semiotics)) طرح شده است. در این نظام، معنا در بافت گفتمانی و مبتنی بر شرایط عاطفی و احساسی شوش‌گران و عوامل گفتمانی تحقق می‌پذیرد. درواقع در نظام مزبور، کنش به حاشیه رانده می‌شود و معنا در فضایی شوشی و بر مبنای رابطه‌ی ادراکی–حسی شوش‌گران و کنش‌گران با یکدیگر بروز می‌یابد. نظام‌های سرایت حسی، ادراکی–حسی و جسمانه‌ای، نظام‌هایی هستند که زیرمجموعه‌ی نظام شوشی هستند و می‌توانند حضور عاطفی و حسی عوامل گفتمانی را تبیین کنند. در این نظام‌ها، احساس و ادراک متقابل، تعامل دوسویه، سرایت حسی و تنش‌های عاطفی بیشترین نقش را در فرایند شکل‌دهی به معنا ایفا می‌کنند. غزل‌های عاشقانه و رندانه‌ی کمال خجندی نیز در فضای شوشی و عاطفی شکل گرفته‌اند؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت منطق حاکم بر غالب این‌گونه غزل‌ها، منطق شوشی است. یکی از غزل‌هایی که مبتنی بر این منطق شکل گرفته، غزل شماره‌ی نوزده است. در این غزل، عوامل گفتمانی به عنوان شوش‌گر و کنش‌گر فعال نقش نقش بازی می‌کنند و معنای غزل نیز بر اساس رابطه‌ی ادراکی–حسی آن‌ها با یکدیگر و در قالب نظام سرایت حسی بروز می‌یابد. این غزل، نمونه‌ی خوبی برای تبیین این نظر است که چگونه شوش با غلبه بر کنش می‌تواند آن را به حاشیه براند و بدین‌گونه به تمام فضای گفتمان تسرّی پیدا کند. بر اساس این، پرسش

اصلی پژوهش حاضر این است که نظام گفتمانی شوشی بر اساس کدام کارکردها و بر اساس چه شگردهایی در غزل کمال نقش ایفا می‌کند و چگونه به تولید معنا می‌انجامد. در واقع هدف از این پژوهش، بررسی و تحلیل نظام گفتمانی شوشی غزل کمال به منظور دستیابی به نظام گفتمانی غزل او و معناهای نهفته‌ی آن است.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

در «ویژگی‌های ممتاز شعر کمال» (معدن‌کن، ۱۳۷۶: ۵۵-۶۴)، غزل‌های کمال از نظر محتوایی بررسی و به محققانه، حکمی، عاشقانه و رندی تقسیم شده‌اند. نویسنده در این مقاله، تازگی و نوآوری، حسن مطلع، حضور طبیعت و انعکاس احوال اجتماعی و باورهای مردمی را از عوامل امتیاز شعر کمال می‌داند. در «پیوندهای هنری کمال خجندی و سعدی شیرازی» (مؤید شیرازی، ۱۳۷۵: ۲۵۳-۲۷۰)، غزل‌های کمال و سعدی با آوردن نمونه‌هایی از هر دو شاعر مقایسه و این نتیجه بیان شده است که «غزل کمال از جهات گوناگون با غزل سعدی پیوستگیِ راست، کارساز و شناختی دارد.» (همان: ۲۶۹) در «مخاطب در غزلیات کمال» (تاشمتوف، ۱۳۷۵: ۳۸-۴۴)، مخاطب و انواع خطابه‌ها در شعر کمال بررسی شده و مخاطبان کمال در سه گونه‌ی عاشق، یار و رقیب قرار داده شده است. در «کمال خجندی و نقد ادبی» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۵۱-۱۶۱)، نویسنده با استناد به سخن خود کمال، چند مسئله را از مسائل نقد ادبی سنتی بررسی کرده و گوشه‌ای از فضای نقد را در دوران کمال بازآفرینی کرده است. در «بررسی نظام گفتمانی شوشی در داستان سیاوش» (خراسانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۳۵-۵۴)، گفتمان شوشی و نظام‌های مرتبط با آن، در داستان سیاوش بررسی و این نتیجه مطرح شده است که این داستان به دلیل منطق کنشی و شوشی حاکم بر آن، در قالب نظام گفتمانی ادراکی-حسی جای می‌گیرد. در *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان* (شعیری، ۱۳۸۵) و *راهی به نشانه-معناشناسی سیّال: با بررسی موردی «ققنوس» نیما* (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸) ضمن تبیین رویکرد نشانه-معناشناختی، برخی از شعرهای سپهری و نیما از این منظر تحلیل شده است. در «معنا در تعامل تصویر، مطالعه‌ی نشانه-معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده» (شعیری و همکاران، ۱۳۸۸: ۳۹-۷۰)، شعر صفارزاده با این رویکرد تحلیل شده است. فرضیه‌ی اساسی پژوهش این است که عناصر کلامی و تصویری متن تنها در فضایی گفتمانی با یکدیگر تعامل معنادار برقرار می‌کنند. مهم‌ترین دستاورد این مقاله به

کارگیری نظریه‌ی نظام‌های گفتمانی لاندوفسکی در زمینه‌ی مطالعاتی جدید و ارائه‌ی طرحواره‌ای نشانه-معناشناختی از «نظام گفتمانی مرامی» است. در «نشانه-معناشناسی هستی‌محور: از برهم‌کنشی تا استعلا بر اساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا» (شعیری و کنعانی، ۱۳۹۴)، کارکرد گفتمانی نور و رنگ در داستان رومیان و چینیان مثنوی بر اساس رویکرد مزبور بررسی شده است. بر پایه‌ی این پژوهش، به واسطه‌ی حضوری هستی‌محور و پدیدارشناختی، معنا گستره‌ای از استحاله تا استعلا می‌یابد. در «بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر «غزل برای گُل آفتابگردان» شفیعی کدکنی: رویکرد نشانه-معناشناختی» (اسماعیلی و کنعانی، ۱۳۹۱: ۹-۳۳)، نحوه‌ی شکل‌گیری فرایند عاطفی گفتمان در شعر «غزل برای گُل آفتابگردان»، بررسی شده است. بر مبنای این تحلیل، گُل آفتابگردان در فرایندی عاطفی و احساسی با «منِ» استعلایی و آفتاب به وحدت می‌رسد و سرانجام به «شوش‌گر ممتاز» بدل می‌شود. در «تحلیل کارکرد تنشی-زبانی نور و ابعاد معنایی آن در نظام گفتمانی شرق اندوه و حجم سبز سپهری» (کنعانی، ۱۳۹۶: ۲۵-۵۲)، نظام تنشی-زبانی نور در شعر سپهری بررسی شده است. بر مبنای این پژوهش، نظام مزبور در این مجموعه‌ها کارکرد استحاله‌ای و استعلایی دارد و فرایندهای گفتمانی به استعلای نوری منجر می‌شوند و بدین‌گونه فرایند زیبایی‌شناختی گفتمان تحقق پیدا می‌کند. از میان آثار غیر فارسی نیز می‌توان به پژوهش فونتنی (Fontanille) از نشانه‌شناسان مکتب پاریس در *نشانه-معناشناسی دیداری* (Fontanille, 1995) اشاره کرد. در این اثر، ساختارهای معنایی نور در شعرهای پل الوار(Paul Eluard) بر اساس رویکرد نشانه-معناشناسی تحلیل شده است. با وجود این، تا جایی که نگارنده بررسی کرده، تاکنون نظام‌های گفتمانی غزل‌های کمال از دیدگاه نشانه-معناشناسی تحلیل و بررسی نشده‌اند و پژوهش حاضر کوششی در این جهت است.

۳. نظام شوشی (l'état)

یکی از نظام‌های گفتمانی که در نشانه-معناشناسی، نقش مهمی بر عهده دارد، نظام شوشی است. همان‌طور که گرماس (Greimas) (۱۳۸۹: ۳۱-۳۹) در *نقصان معنا* (De l'imperfection) بررسی کرده است، در نظام شوشی، شوش‌گر عاملی است که بر اساس رابطه‌ای پدیداری و ادراکی-حسی که با جهان هستی و پدیده‌های آن برقرار می‌کند، به فضای گفتمان و فرایند معناپردازی وارد می‌شود. شعیری (۱۳۹۵: ۹۱) نیز معتقد است: «شوش ما را با

وضعیتی چندلایه مواجه می‌سازد که عبارتند از: ارتباط با دنیای بیرون؛ تمایز حضور با توجه به تغییر وضعیت؛ حضور خود را با حضور دیگری پیونددادن؛ متوجه احساس حضور خود شدن؛ احساس حضور خود را برجسته‌نمودن و برجستگی حضور خود را گفتمانی‌نمودن». پس در نظام شوشی، شوش‌گر در تجربه‌ای زیسته با پدیده‌های دنیای بیرون قرار می‌گیرد و با تأثیر از آن‌ها، دچار احساسی می‌شود که او را در موقعیت ممتازی قرار می‌دهد.

در نظام مزبور، سوژه با دنیا در هم می‌آمیزد و با تأثیر بر آن یا تأثر از آن، نشانه‌ها را دوباره زندگی می‌کند. بنا به نظر شعیری (همان: ۹۳)، شوش یعنی تن‌وارگی (حضور پدیداری تن) که هر لحظه خود را در معرض تجربه‌ی زیستن می‌یابد و هر بار نشانه را در اصل پدیداری خود تجربه می‌کند. شوش حضوری است که بر اساس آن و در لحظه، تنِ سوژه به عنوان اصل پدیداری حضور و تعامل با دنیا، برای واکنش در برابر دنیایی مهیاست که یا آن را برای اولین‌بار تجربه می‌کند یا دوباره تجربه‌ی قبلی را تجربه می‌کند. اریک لاندوفسکی (Eric Landowski) این تعامل را در قالب فرایند ممکن می‌داند؛ فرایندی که در آن در اثر جریانی حسی-ادراکی ارتباط تن به تن میان طرف‌های درگیر در تعامل برقرار می‌شود. (رک. معین، ۱۳۹۴: ۸۴) این رویکرد، نظام‌های گفتمانی سرایت حسی، (Contagion du sens) ادراکی-حسی (Esthésie) و جسمانه‌ای (Corporelle) را در جریان تولید معنا معرفی می‌کند. بر اساس این، سوژه و ابژه بر مبنای حس مشترک با هم تعامل می‌کنند. بدین ترتیب نوعی هم‌حضوری میان سوژه و ابژه به وجود می‌آید و این امر سبب می‌شود تا پیوسته حسی از سوژه به ابژه یا متقابلاً از ابژه به سوژه سرایت پیدا کند.

۳. ۱. نظام سرایت حسی

در نظام سرایت حسی، کنش‌گرها نوعی از هم‌حضوری حسی و مستقیم، رو در رو و تن به تن را تجربه می‌کنند. در این نظام، از یک‌سو سوژه‌ها دارای توانش ادراکی-حسی‌اند و از سوی دیگر، ابژه‌ها واقعیت‌های مادی و سوژه‌های دیگر دارای ویژگی‌های حسی و مادی هستند. لاندوفسکی این ادراک بی‌واسطه را مبتنی بر «میلِ ناب» می‌داند. (رک. معین، ۱۳۹۴: ۱۵۹) در چنین حالتی «نه با یک نظاره‌گر-سوژه و تن-ابژه، بلکه با دو تن که در حضوری مشترک و بی‌واسطه یکدیگر را حس می‌کنند، سروکار داریم.» (همان) لاندوفسکی همچنین معتقد است میل ناب در ارتباط با دیگری شکل می‌گیرد و نتیجه‌ی

جریان ادراکی–حسی بین دو تن است که به صورت سرایتی از یکی به دیگری منتقل می‌شود. او در تبیین این نظام چنین نتیجه می‌گیرد: «بنابراین، من دیگر به چیزی نمی‌خندم، اما با کسی می‌خندم: به چیزی نمی‌خندم که به‌مثابه‌ی چیزی خنده‌دارتر از چیز دیگر بازشناخته می‌شود، بلکه به این دلیل می‌خندم که وارد تماس با دیگری شده‌ام که خود به‌مثابه‌ی تنِ در حال خنده تلقّی می‌شود؛ به همین ترتیب آنچه باعث می‌شود میل چیزی را کنم، دیگر دیدن چیزی نیست که در نزد دیگری به ویژه میل‌آور است، بلکه به دلیل دریافت من از حضوری است به‌مثابه‌ی شخص، به‌مثابه‌ی یک کلیت، به‌مثابه‌ی تنی میل‌کننده» (همان: ۱۵۹–۱۶۰)؛ پس نظام سرایتی دارای ویژگی‌های زیر است: تعاملی مستقیم و بی‌واسطه میان تن حس‌کننده و تن حس‌شده بر اساس تجربه‌ی زیسته برقرار می‌شود؛ وحدتی مبتنی بر هم‌حضوری میان دو تن– سوژه برقرار می‌شود؛ میل نابی شکل می‌گیرد که نتیجه‌ی سرایت حسی از یکی به دیگری است؛ نظامی جسمی– زیبایی‌شناختی تحقق می‌پذیرد. بر اساس این، در اثر جریانی ادراکی–حسی دو سوی تعامل به‌مثابه‌ی دو تن، آن دو عامل وحدتی مبتنی بر هم‌حضوری و هم‌حسی را تجربه می‌کنند و درنتیجه معنا بازآفریده می‌شود.

۳. ۲. نظام ادراکی– حسی

این نظام بر پایه‌ی سرایت حسی از یک سوژه به سوژه یا به ابژه‌ی دیگر شکل می‌گیرد. نظام مزیور بر تعاملی پویا میان دو طرف مبتنی است؛ تعاملی که در آن دو سوی درگیر در تعامل، نوعی «کنش با هم» (Faire ensemble) با تجربه می‌کنند. درواقع در این تعامل، توانایی حس‌کردن متقابل اهمیت پیدا می‌کند. بر اساس این، دو طرف درگیرِ در تعامل توانشی کسب می‌کنند که می‌توان آن را توانش «ادراکی–حسی» نامید. بر مبنای چنین توانشی، دو طرف به گونه‌ای مستقیم و تن به تن با یکدیگر تعامل برقرار می‌کنند. لاندوفسکی پیش‌شرط چنین توانشی را برخورداری از حساسیت ادراکی (Sensibilité peceptive) می‌داند. (به نقل از معین، ۱۳۹۶: ۴۰) از نظر او این نوع حساسیت به ما اجازه می‌دهد تا از یک‌سو حالت‌ها و احساسات خود را درک کنیم و نسبت به آن‌ها عکس‌العمل نشان دهیم و از دیگرسو با حواس خود جهان بیرونی، تن– سوژه‌های دیگر و جهان– ابژه‌ها را حس کنیم. (همان)

در نتیجه‌ی چنین حساسیتی، نظامی شکل می‌گیرد که بنا به گفته‌ی شعیری (۱۳۸۵: ۱۱۷)، می‌توان آن را «نظام زنجیره‌ای حواس» نامید. از نظر این پژوهشگر، با حضور ادراکی-حسی شوش‌گر و موضع‌گیری هدفمند او و پیوند با عالم احساس و ادراک، نظام زنجیره‌ای حواس شکل می‌گیرد که در آن، گونه‌های مختلف حسی از لامسه گرفته تا شنیداری، بویایی، چشایی، دیداری و حسی-حرکتی در هم تنیده می‌شوند. (همان) در گونه‌ی حسی‌لامسه‌ای، تعامل میان «من» و «دیگری» برقرار می‌شود، در گونه‌ی شنیداری، دوسویگی، همزمانی و انسجام نقش‌آفرین هستند. در گونه‌ی بویایی، رابطه‌ای عمیق و با گستره‌ی بالا شکل می‌گیرد. در گونه‌ی چشایی ویژگی گستره‌ای و فشاره‌ای دیده می‌شود و در گونه‌ی دیداری، با ویژگی تعاملی، دوسویگی، درونه‌ای و برگشت‌پذیری مواجه هستیم. در کنار این گونه‌ها، گونه‌ی حسی-حرکتی نیز به فرایند بروز گونه‌های حسی یاری می‌رساند. این گونه‌ی حسی، به دو گونه‌ی درونه‌ای و برونه‌ای تقسیم می‌شود. در گونه‌ی درونه‌ای، با تأثّر درونی شوش‌گر مواجه هستیم و در گونه‌ی برونه‌ای، جسم شوش‌گر در مکان و فضای خاصی به حرکت در می‌آید. (رک. همان، ۱۱۷-۱۳۱) این گونه‌های حسی در تعامل با هم، زنجیره‌ی گفتمانی حواس را شکل می‌دهند. در این زنجیره، گونه‌های مختلف حسی در هم تنیده می‌شوند و پیوسته یک حس به دیگری سرایت می‌یابد.

۳. ۳. نظام جسمانه‌ای

در نظام جسمانه‌ای، جسم شوش‌گر در مواجه مستقیم با حس‌های مختلف قرار می‌گیرد و از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد. شعیری و وفایی (۱۳۸۸: ۹۶)، این حالت را ادراک جسمانه‌ای می‌نامند. ادراک جسمانه‌ای، قایل‌شدن به نوعی«حضور جسم یا خود-جسمی در فرآیندی است که با احساس و ادراک گره می‌خورد و جریان «شدن» را تعیین می‌کند.» (همان) به این ترتیب، جسم به دلیل داشتن نقش مستقیم در تولید معنا، به جسم-نشانه تبدیل می‌شود. جسمانه، «همان موضع‌گیری سوژه است که بر اساس آن مرزهای بین دو دنیای برون (برون‌نشانه) و درون (درون‌نشانه)، قابلیّت جابه‌جایی می‌یابد و سیال‌بودن معنا تضمین می‌شود.» (شعیری، ۴۷:۱۳۸۸) حضور جسمانه‌ای، سوژه و ابژه را در تعامل با هم قرار می‌دهد و همین همایی، انسجام نشانه- معناها را موجب می‌شود. در این فرایند، رابطه‌ی نشانه‌ها به رابطه‌ای پویا و سیال تبدیل می‌شود که گونه‌ی جدیدی از گفتمان را

باز می‌نماید. این فرایند در دو حوزه‌ی درونه‌ای و برونه‌ای بروز می‌یابد و در قالب ادراک جسمانه‌ای شناختی و ادراکی–حسی تحقق می‌پذیرد و در نهایت به تعالی زیبایی‌شناختی منجر می‌شود. لاندوفسکی این وضعیت را در قالب نظام تطبیق (Adjustement) تبیین می‌کند.

نظام تطبیق، در ارتباط ادراکی–حسی و هم‌حضوری سوژه و ابژه تحقق می‌پذیرد. در نظام مزبور، سوژه‌ها به دلیل ویژگی جسمانه‌ای و تن‌دار بودن، توانایی درک حسی و مستقیم ویژگی‌های ذاتی و مادی جهان چیزها و دیگری را دارند و با آن تعامل برقرار می‌کنند. علاوه بر این، ابژه‌ها نیز «به‌مثابه‌ی واقعیت‌هایی مادی در نظر گرفته می‌شوند که قابلیت این را دارند که به دلیل ویژگی‌های حسی که سوژه‌ها در آن‌ها کشف می‌کنند، معنا دهند» (معین، ۱۳۹۴: ۷۹)؛ اما این تعامل یک‌سویه نیست و تعامل متقابل بین انسان و عناصر جهان بیرونی یا ارتباط میان جهان چیزها و ابژه‌ها را نیز در بر می‌گیرد. لاندوفسکی برای تبیین این تعامل، ارتباط میان نوازنده و آلت موسیقی را برای مثال مطرح می‌کند. از نظر او «اگر نوازنده به دلیل کاربرد و استفاده‌ی مدام، آلت موسیقی خود را حس می‌کند، می‌توان ادعا کرد که آلت موسیقی نیز در نهایت در دستان نوازنده جا می‌افتد و با او مأنوس می‌شود.» (همان: ۱۶۴) لاندوفسکی چنین تعاملی را بر پایه‌ی «حساسیت واکنشی» ممکن می‌داند. در این گونه حساسیت، ابژه‌های مادی بدون آن‌که چیزی حس کنند، به نیروهای واردشده، واکنشی مکانیکی نشان می‌دهند. (رک. معین، ۱۳۹۶: ۴۱) پس در نظام مزبور، تماس پیوسته و درزمانِ دو سوی درگیرِ در تعامل، تطبیقی متقابل را شکل می‌دهد که نتیجه‌ی آن نزدیک‌شدن آن‌ها به هم است. درواقع، در میان کنش‌گرها تعاملی جسمی و حسی بر اساس مشارکتی دوسویه و تجربه‌ای در لحظه شکل می‌گیرد و در نتیجه‌ی آن، درک هستیِ در جهانِ دیگری تحقق می‌یابد. چنین فرایندی بر اساس تجربه‌ی زیسته شکل می‌گیرد که می‌توان آن را «بینش هستی‌شناختی از زندگی» نامید. بر اساس چنین بینشی، تماسی تن به تن میان دو سوی تعامل برقرار می‌شود؛ «تماسی که در آن از یک‌سو تن–ابژه‌ها با تمام غلظت مادی و ویژگی‌های حسی خود شرکت دارند و از دیگرسو، تن–سوژه‌ها با قابلیت حس‌کردن این ویژگی‌های مادی تعریف می‌شوند.» (همان: ۸۲)

۴. غزل شماره‌ی نوزده کمال خجندی

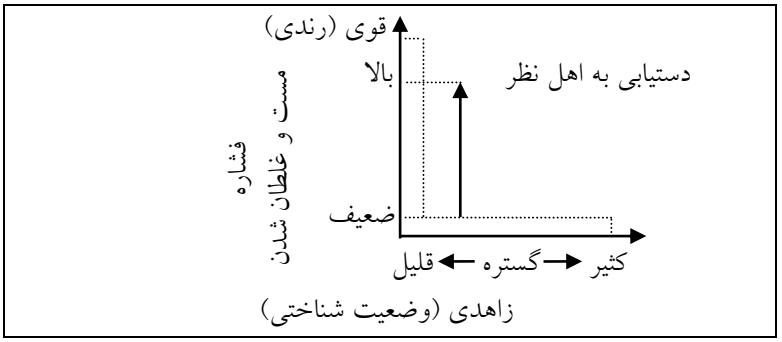
۱.چشمت از گوشه‌ی تقوی به در آورد مست و غلطان سوی اهل نظر آورد مرا

۲.خرقه‌ی ازرق باز به می گلگون شد عشـــق هـــر دم به دگر رنگ برآورد مرا
۳.داد بیش از دگران جام می‌ام پیر مغان آن تهـــی ناشـــده جـام دگر آورد مرا
۴.باده هرچند که خوردم به لبش تشنه‌ترم تشنگـــی نقـــل و شکـــر بیشتر آورد مرا
۵.سخن از مطرب و می گو به من رند نه کـــه سخـــن‌های دگـر دردسر آورد مرا
۶.خواهد آمد به سرم مست و صبوحی‌زده سحری هاتف غیـــب این خبر آورد مرا
۷.اشکم از بهر نثار قدم دوست به چشم مردمی کـــرد و بـــه دامن گُهر آورد مرا
۸.جُستم از حال دل رفته نشانی ز نسیم بوی یـار آمـــد و از جـان خبر آورد مرا
۹.جان من چاشنی‌ای زان لب شیرین غم هجـــر آمـد و خون جـــگر آورد مرا
۱۰.باده بی نرگس مخمور توام کرد خراب مشک بـــی طرّه‌ی تو درد سر آورد مرا
۱۱.مست‌وسودازده‌چون‌نرگس‌ساقی‌است‌کمال مگر آن مـــی ز لب چون شکر آورد مرا

۵. نظام گفتمانی شوشی در غزل کمال

در غزل مطالعه‌شده (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۹)، نظام شوشی به‌خوبی قابل پی‌گیری است. در ابتدای غزل در بیت نخست، چشم معشوق در نقش ابژه وارد گفتمان شده و به طور ناگهانی وضعیت شناختی سوژه (شوش‌گر) را به وضعیت عاطفی تبدیل کرده است. درواقع، سوژه‌ی زاهد (منِ گفته‌پرداز) توانش‌گری عاطفی-شوشی است که حضور مطلق ابژه (چشم) او را دچار شوشی عاطفی کرده است. وضعیت شناختی، همان گفتمان ریایی است که در قالب به‌در آمدن از گوشه‌ی تقوی، نشان داده شده است. در مقابل، مست و غلطان‌شدن که ویژگی عاطفی دارد، گفتمان رندی را نمایندگی می‌کند. درواقع، «چشمِ» معشوق، در نقش ابژه نمود یافته و شوش‌گر گفتمانی را به عنوان سوژه در وضعیت عاطفی و شوشی قرار داده است. مست و غلطان شدن شوش‌گر، چنین وضعیتی را نشان می‌دهد. اینجا بروز حالت عاطفی مست و غلطان‌شدن، گفتمان را در وضعیت تنشی قرار می‌دهد و فشاره‌ی عاطفی را به اوج خود می‌رساند. در وضعیت تنشی، مقیاس‌های تنشی در دو محور فشاره (intensité) و گستره (extensité) نقش ایفا می‌کنند. فشاره، بُعد عاطفی است و احساسات عاطفی را ارزیابی می‌کند و گستره، بُعد شناختی است که به منطق و امور بیرونی دلالت دارد. تعامل این دو بُعد، یا فشاره‌ی عاطفی را به نقطه‌ی اوج می‌رساند و تنش در فشرده‌ترین فرایند تحقق می‌پذیرد یا آن را به پایین‌ترین سطح می‌رساند و گستردگی زیاد را موجب می‌شود. این وضعیت مطابق الگوی تنشی

(Tensive model) شکل می‌گیرد. این الگو را که در نشانه–معناشناسی پساگرماسی (sémiotique post-greimassienne) کاربرد دارد، فونتنی و زیلبربرگ (Zilberberg) در *تنش و معنا* معرفی کرده‌اند. (Hebert, 2011: 58) در وضعیت تنشی حاصل از این حالت، «گفتمان مانند «آن» گفتمانی عمل می‌کند که لحظه‌ی ایجاد شوک یا تکانه است.» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۳۳) نگَاه و چشم معشوق به عنوان ابژه، سوژه (زاهد) را در یک لحظه غافلگیر می‌کند. اینجا سوژه (زاهد) در نقش شوش‌گری ظاهر می‌شود که ویژگی خاصی را در ابژه‌ی شوش‌گزار (چشم) کشف می‌کند و متأثر از آن، دچار شوش عاطفی می‌شود. این شوش در نهایت به فعالیت جسمی غلطان‌شدن شوش‌گر می‌انجامد. درواقع، سوژه در ارتباطی دیداری با چشم معشوق قرار می‌گیرد و این امر سبب تحول شناختی وضعیت او می‌شود؛ سپس این ارتباط دیداری برونه‌ای، حضوری درونه‌ای را برای سوژه رقم می‌زند و این حضور در قالب جسمانه‌ی غلطان‌شدن نمود می‌یابد. این امر از وجود فرایندی جسمانه‌ای در گفتمان حکایت دارد. متأثرشدن از می و در نهایت ایجاد تغییر وضعیت شوشی در قالب تغییر رنگ دائمی در بخش بعدی گفتمان، نشانه‌ای از همین تحول و حضور جسمانه‌ای است. در این وضعیت، گفتمان کارکردی جهشی به خود می‌گیرد. کارکرد جهشی گفتمان، کنش را در ضعیف‌ترین حالت خود قرار می‌دهد و در زمان صفر گفتمانی، شوش‌گر را به اوج فشاره‌ی عاطفی می‌رساند. مست و غلطان‌شدن، نشان‌دهنده‌ی قرارگرفتن گفتمان در ضعیف‌ترین حالت شناختی و اوج‌گرفتن آن در جهت فشاره‌ی عاطفی است. البته این فشاره در نهایت کنترل می‌شود و دستیابی به «اهل نظر» همان پایگاهی است که فشاره در آن مهار شده است. برای شوش‌گر در این مرحله، پایگاه بالای فشاره را در نظر گرفته‌ایم؛ زیرا دستیابی به اهل نظر در این مرحله، مانع رسیدن او به مقام رندی و اوج فشاره شده است. طرحواره‌ی این وضعیت به شکل زیر نمایش داده شده است:

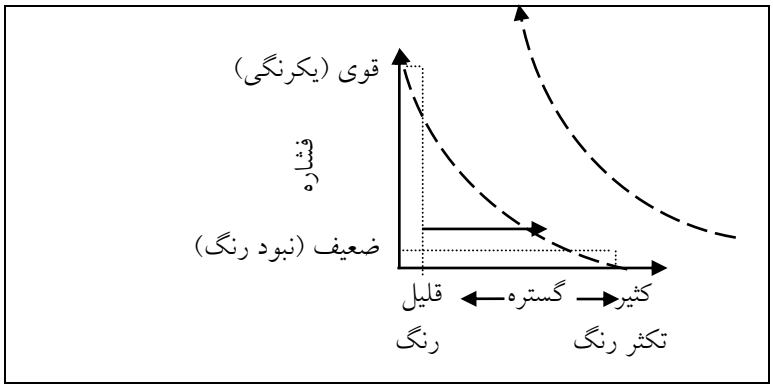


نمودار ۱: الگوی شوشی مست و غلطان‌شدن

۵. ۱. تحول وضعیت سوژگانی و شکل‌گیری شوش‌گر ممتاز

در ادامه‌ی غزل (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۹) در بیت دوم، عشق در نقش ابژه به فضای گفتمانی وارد می‌شود. عشق چون جنس آن عاطفی است، ویژگی شوشی دارد. عشق با ورود به گفتمان، وضعیت شوشی را تشدید می‌کند. وضعیت شوشی اینجا در قالب رنگ بروز می‌یابد. عشق، رنگ سیاه و ازرق خرقه را به رنگ سرخ و گلگون تبدیل می‌کند و رنگ سرخ نشان‌دهنده‌ی اوج‌گرفتن فشاره‌ی عاطفی است. علاوه بر این، عشق سبب ایجاد تکثر رنگ شده است و سوژه را هر لحظه به رنگ و شکل دیگری در می‌آورد. واژه‌ی «هر دم» نشان‌دهنده‌ی تغییر لحظه‌ای و ناگهانی حالت سوژه و شدت‌گرفتن فشاره‌ی عاطفی است. درواقع، با ورود عشق به گفتمان، نور نیز هر لحظه بیشتر می‌شود تا شوش‌گر را به بالاترین آستانه‌ی نور یعنی یکرنگی برساند. بنابراین، نور در نهایت فشردگی بروز می‌یابد و هر گونه سیاهی و رنگ را کنار می‌زند. در بیت مدنظر، رنگ نشان‌دهنده‌ی وضعیت شناختی است و عشق با وضعیت شوشی‌ای که ایجاد می‌کند، هر گونه عامل رنگ را نفی می‌کند. درواقع عامل عشق، گفتمان را ابتدا به سمت تکثر رنگ و در نهایت به سمت حذف عامل رنگ و یکرنگی سوق می‌دهد. در بیت دوم، با دو گونه تغییر مواجه هستیم؛ یکی تغییر رنگ سیاه به رنگ سرخ و دیگری تغییر وضعیت شوش‌گر به عنوان سوژه و هر لحظه به رنگی دیگر درآمدن و درنهایت رسیدن به یکرنگی. در این دو نوع تغییر، عشق دخالت دارد و عاشق‌شدن، رسیدن به اوج وضعیت شوشی است که در نهایت سوژه را به یکرنگی می‌رساند. یکرنگی نیز نتیجه‌ی رفتار عاشقانه و رندانه‌ی شوش‌گر گفتمانی است و از تحول وضعیت سوژه حکایت می‌کند. یکرنگی در این بخش از گفتمان

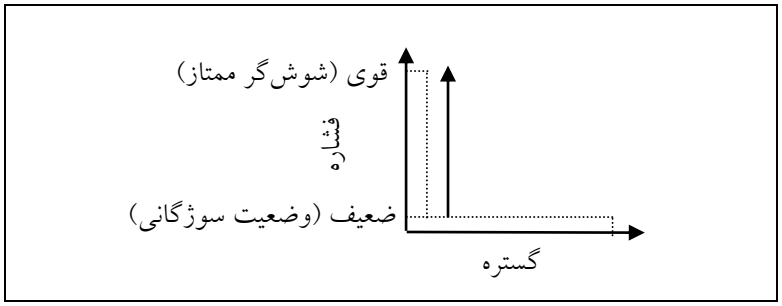
به صورت انتظاری طرح شده که در بخش بعدی و با حضور پیر مغان و با رسیدن شوش‌گر به مقام رندی تحقق می‌یابد. مسیر انتظاری اوج فشاره‌ای نور و تحقق وضعیت یکرنگی را با خطوط نقطه‌چین مشخص کرده‌ایم. طرحواره‌ی این وضعیت به صورت زیر ترسیم می‌شود:



نمودار۲: الگوی شوشی یکرنگی

در ادامه‌ی غزل (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۹) در بیت سوم، پیر مغان در نقش فراکنش‌گر به گفتمان وارد می‌شود. پیر مغان در نقش فراکنش‌گر در وضعیت برتری نسبت به سوژه قرار دارد و معادل «فرامن» یا «دیگری» در مفهوم عرفانی است. با حضور پیر مغان، تحولی دیگری در وضعیت سوژه ایجاد می‌شود. پیر مغان از میان همه‌ی کنش‌گران، تنها «من» را انتخاب می‌کند و پیوسته او را از جام می بهره‌مند می‌سازد؛ پس ابتدا «من» به عنوان کنش‌گر باید «منِ» شناختی خود را که در قالب رنگ کبود در متن غزل بروز یافته است، به کمک عشق به «منِ» عاطفی و زیبایی‌شناختی تبدیل کند تا این قابلیت را پیدا کند که پیر مغان او را بپذیرد. درواقع سوژه با یاری‌جستن از عشق، در وضعیت سوژگانی خود تغییر ایجاد می‌کند. عشق با تغییر در رنگ، ابتدا وضعیت یکرنگی را برای سوژه رقم می‌زند. وضعیت یکرنگی در سوژه شایستگی ایجاد می‌کند و درنتیجه پیر مغان او را به عنوان سوژه‌ای عاطفی و شوشی می‌پذیرد؛ اما این‌بار پیر مغان است که تحولی در وجود سوژه ایجاد می‌کند. پیر مغان، او را از میان سوژه‌های دیگر می‌پذیرد و بیش از دیگران به او ارادت می‌ورزد. انتخاب‌شدن به وسیله‌ی پیر مغان، نشانه‌ی ارتقای جایگاه شوشی سوژه و رسیدن به جایگاه شوش‌گر ممتاز است. کنش‌گر گفتمانی، وضعیت برتر خود را مدیون عامل عشق است. درواقع عشق با تغییر در وضعیت سوژگانی، سوژه را از شرایط شناختی

به وضعیت شوشی می‌رساند که بزرگ‌ترین ثمره‌ی آن، پذیرفته‌شدن از جانب پیر مغان است؛ اما این تحول به همین‌جا ختم نمی‌شود. در وضعیت پیشین، این عشق بود که با ورود به فضای گفتمانی، کنش‌گر را به یکرنگی رساند؛ اما در این بخش، پیر مغان با دادن جام می در پی ایجاد هویت جدید شوشی در او و سیر به سمت شوش‌گر ممتاز است. این وضعیت در قالب طرحواره‌ی زیر نشان داده شده است:



نمودار۳: الگوی تحول وضعیت سوژگانی

۵. ۲ طغیان نشانه‌ای و رسیدن به مقام رندی

تا این بخش، شوش‌گر بر اثر مواجهه با چشم معشوق، متحول شده و از حضوری شوشی سرشار می‌شود. این حضور، او را به مرتبه‌ای می‌رساند که دلخواه پیر مغان است؛ اما در ادامه‌ی غزل (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۹) در بیت چهارم، و پس از عنایت پیر مغان، عشق در جان شوش‌گر رسوخ می‌کند و او را از عمق جان متأثر می‌سازد. نفوذ عشق در جان شوش‌گر به فرایندی جسمانه‌ای نظر دارد. درواقع، فرایند جسمانه‌ای که در آغاز غزل و در اثر برخورد شوش‌گر با چشم معشوق شکل گرفت و به صورت جسمانه‌ی غلطان‌شدن در جسم او نمود پیدا کرد، در این بخش تکمیل و تثبیت شد. کنش‌گر ابتدا در ارتباطی لامسه‌ای، باده را از پیر مغان دریافت می‌کند و به ادراک جسمانه‌ای از نوع برونه‌ای دست می‌یابد؛ سپس این رابطه‌ی برونه‌ای، او را در ارتباط با حس چشایی قرار می‌دهد و با نوشیدن جام می، جریانی درونه‌ای از نوع جسمانه‌ای در او شکل می‌گیرد. این جریان جسمانه‌ای، در جسمانه‌ی شوش‌گر نفوذ می‌کند و او به تجربه‌ای درونی و دارای عمق دست می‌یابد که در قالب «تشنگی» در متن غزل بروز می‌کند. احساس تشنگی، جلوه‌ی بیرونی همان احساس جسمانه‌ی درونه‌ای است که در جان شوش‌گر نقش بسته و سبب احساس لذت او شده است. در نهایت این تجربه‌ی درونی و جسمانه‌ای، شوش‌گر را

برای کسب هویت عاطفی و شوشی آماده می‌کند. احساس تشنگی در متن غزل، نشانه‌ای است که از چنین تغییری خبر می‌دهد.

در ادامه‌ی غزل (همان) در بیت پنجم، شوش‌گر هویت جدید شوشی خود را تأکید و تثبیت می‌کند. این هویت همان دست‌یافتن به مقام رندی است. تقابلی که میان مفهوم رندی و زاهدی یک بار در بیت نخست شکل گرفته بود، در این بیت دیگربار طرح می‌شود. البته اینجا بر اساس وضعیت شوشی که در گفتمان شکل گرفت، تحول سوژگانی سوژه آشکار می‌شود و همین تحول، سوژه‌ی متنی را در تقابل با زهد و زاهدی قرار می‌دهد و از او رندی تمام‌عیار می‌سازد. در ابتدای گفتمان، شاهد وجود مرکزیت جسمانه‌ای برای «تو» بودیم که در قالب «چشمت» در گفتمان معرفی شد؛ البته این مرکزیت حضور در مقابل حضور خودبسنده‌ی «من» و برای به چالش کشیدن آن شکل گرفته است. در ابتدا در بُعد فشاره‌ای، مرکزیت جسم در وجود «من» محدود شده است؛ زیرا گفتمان متکی بر حوزه‌ی درونه و مدلول‌های کاملاً خودبسنده است. سوژه (زاهد) پیش از مواجه‌شدن با چشم معشوق و قبل از ورود به دایره‌ی عشق، در یک وضعیت بسته‌ی گفتمانی گرفتار است که همان گفتمان «من‌محور» و «زاهدی» است. درواقع، وضعیت زاهدی به دلیل محوریت «من»، فشاره‌ی عاطفی را تشدید کرده است. مرکز گفتمانی متصل به خود، معجزه‌ای لازم دارد تا از این مرکز خودبسنده رهایی یابد و فاصله بگیرد. این معجزه در اینجا همان «چشم معشوق» در بیت نخست و «پیر مغان» در بیت سوم است.

با ورود معشوق و پیر مغان به گفتمان، فشاره‌ی عاطفی بالا با وضعیت متمرکز بسته، به حوزه‌ی «تو» سپرده می‌شود. «تو»، منبع و مبدأ به شمار می‌آید و «من» کاملاً تحت کنترل این «تو» قرار دارد. اینجا آن‌قدر مرکزیت «تو» سنگین و فشرده است که سوژه تحت کنترل این حضور، منفعل و وابسته می‌ماند و به همین دلیل، در وضعیت شوشی قرار می‌گیرد. درست است که مرکز فشاره‌ای در انحصار «تو» قرار دارد، اما «تو» نیز وجه درونی‌شده‌ی «من» است. درواقع «من» به دلیل قرارگرفتن در وضعیت شوشی و تأثیرپذیری از عشق، «تو» را در وجود خود متبلور می‌بیند و خود را به «تو» می‌سپارد. در بیت مدنظر، منی که خود را به «تو» سپرده، به مقام رندی می‌رسد و رندی، به معنای برخورداری از حضوری رها و آزاد است. درواقع «من» به دلیل پیوند با «تو» و برخورداری از حضوری پدیداری و هستی‌محور، به مقام رندی دست می‌یابد و رسیدن به این مقام، به معنای تبدیل‌شدن از نشانه‌ای منفعل و وابسته به نشانه‌ای آزاد و رهاست. به همین دلیل

سخن‌گفتن از زهد برای شوش‌گر زحمت و درد سر ایجاد می‌کند. درواقع رسیدن شوش‌گر به مقام رندی و روی‌آوردن او به می و مطرب، نشانه‌ی تغییر هویت و تبدیل شدن او به نشانه‌ای استعلایی است؛ شوش‌گر به نشانه‌ای استعلایی تبدیل شده و سرمستی آغاز می‌کند.

۵. ۳ نظام سرایت حسی

در بیت ششم غزل (همان)، دیگربار از حضور توأم با اقتدار یار به عنوان «تو» سخن رفته است. توصیفی که از حضور مست و صبوحی‌زده‌ی یار در این بخش از گفتمان ارائه شده، تداعی‌گر همین حضور در آغاز گفتمان است. درواقع، ویژگی مستی حاصل از صبوحی‌زدگی در چشم تو (ابژه) از ابتدا وجود داشته و پس از اولین تماس حسی و دیداری سوژه (زاهد) با چشم معشوق، این مستی از او به زاهد سرایت کرده است. این ویژگی با درونی‌شدن در سوژه توانش عاطفی خاصی را ایجاد کرده و در نهایت به شوش عاطفی و جسمانه‌ی مست و غلطان‌شدن انجامیده است. این همان ویژگی است که سوژه در بیت آخر نیز به آن اقرار می‌کند. پس «من» در مقام سوژه، بر اثر نوعی هم‌آمیختگی با «تو» با آن به اشتراک می‌رسد و حضور صبوحی‌زده و همراه با مستی «من» نیز تحقق می‌یابد و همین امر از تحقق نظام سرایت حسی حکایت دارد. البته این «هاتف غیب» است که وضعیت شوشی و سودایی یار را توصیف و تبیین می‌کند و عوامل گفتمان را از آن آگاه می‌سازد. از نظر لاندوفسکی، نظام سرایت حسی، یعنی «دو طرف ارتباط تعاملی، به شکل ارتباطی هم‌حضوری و تن به تن، رو در روی یکدیگر قرار بگیرند.» (معین، ۱۳۹۴: ۱۵۴) بر اساس این، دو عامل گفتمانی «تو» و «من» در جریان هم‌حسی و هم‌حضوری به عنوان دو تن-سوژه، به هم پیوند می‌خورند و از حضوری تنشی برخوردار می‌شوند که به صورت مست و صبوحی‌زده تحقق می‌یابد.

در ادامه‌ی غزل (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۹) در بیت هفتم، نظام سرایت حسی در فرایندی جسمانه‌ای بروز می‌یابد که بر اساس آن، دوست قدم بر چشم می‌گذارد. این وضعیت نیز نشانه‌ی هم‌حضوری دو تن-سوژه (شوش‌گر و یار به عنوان توی گفتمانی) است. پیوند و تعامل این دو عامل که در قالب نظام سرایت حسی تحقق پذیرفته است، فرایند جسمانه‌ای و حسی-بصری را در گفتمان شکل می‌دهد. در فرایند جسمانه‌ای، وجود «دوست» در چشم «من» می‌نشیند و ذوب می‌شود و بدین‌سان «هستِ او» با «هستِ من»

پیوند می‌یابد. از دیدگاه پدیدارشناختی، «جسمانه کلیتی است واحد و همانند پلی عمل می‌کند که «هست» ما را به دنیای بیرون متصل می‌سازد. جسمانه نقطه‌ی مشترکی است بین «من» و «دنیا» آن‌گونه که برای من حاضر است.» (شعیری، ۱۳۹۲: ۱۸۴) این پیوند سبب توانش عاطفی خاصی می‌شود که در قالب شوش عاطفی اشک‌ریختن نمود می‌یابد و بروز بیرونی پیدا می‌کند. قدم گذاشتن دوست بر چشم، عملی حسی-بصری نیز هست. درواقع بر اساس عنصری که فونتنی آن را «خودپوستی» می‌نامد (رک. شعیری، ۱۳۸۵: ۱۱۷)، دوست به عنوان دیگری حضور پیدا می‌کند و از طریق حس دیداری با چشم «من» به عنوان شوش‌گر در تماس قرار می‌گیرد و البته مورد پذیرش او نیز واقع می‌شود. پیوند و تعامل دوست و «من» از طریق عملی ادراکی-حسی و جسمانه‌ای حاصل می‌شود و در نتیجه‌ی این پیوند، چشم اشک خود را به عنوان نثار به دوست هدیه می‌کند. درواقع اشک‌ریختن، حاصل پیوند ادراکی-حسی دوست و من (چشم) و نمود بیرونی این پیوند به شمار می‌رود.

در ادامه‌ی غزل (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۹) در بیت هشتم، فضایی شوشی با ویژگی عاطفی شکل می‌گیرد که بر اساس آن، دل با جان پیوند می‌یابد. پیوند دل با جان، به هم‌آمیختگی دو عامل گفتمانی «خود» و «من» اشاره دارد که در قالب نظام سرایت حسی تحقق یافته است. توصیف گفتمان از حالت دل، به کارکرد جسمانه‌ای آن اشاره دارد. این کارکرد، نشان می‌دهد که «من» به عنوان شوش‌گر در اثر فعالیت ادراکی-حسی شاهد تفکیک در وجود خود است. گویا بخشی از وجود او که همان «من» بودن اوست، شاهد و ناظر بخش دیگری از وجود او یعنی «خود» است. درواقع «من» به عنوان سوژه حضوری دوگانه دارد؛ هم «من» است و هم «خود». «من»، به حضور ارجاعی او اشاره می‌کند و «خود»، همان حضور احساسی و شوشی اوست که در قالب دل، به جان پیوسته است. خودِ سوژه از منِ او جدا شده و در فرایندی جسمانه‌ای و عاطفی به جان پیوند خورده استَ و به همین دلیل از نسیم نشانی او را می‌جوید.

جُستن حال دل، سوژه را به فرایند ادراکی-حسی دیگری مرتبط می‌کند که بویایی است. حضور یار بر همگنه‌ی ادراکی-حسی بویایی که بروزی عاطفی دارد، استوار است و به همین دلیل، خبری که از جانب یار رسیده، در قالب حس بویایی بروز یافته است. اینجا رابطه‌ای که بر اساس جریان بویایی تحقق یافته، دارای چند ویژگی است: ۱) رابطه‌ای عمیق است و از جانی خبر می‌آورد که در عمق گفتمان پنهان است و شوش‌گر را به دوردست‌ها فرامی‌خواند تا از جان آگاه کند؛ ۲) دارای قدرت است؛ چون قدرت

فراخوانی جان را داشته است؛ ۳) وجهی تعاملی دارد و او را با جان پیوند داده است؛ ۴) دارای گستره، پویایی و حرکت است؛ چون از منبع اصلی خود فاصله گرفته، با گستره‌ی بالا نمایان شده و شوش‌گر را به طور کامل در سیطره‌ی خود گرفته است. شعیری نیز در *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*، به برخی از ویژگی‌های حس بویایی اشاره کرده که عبارت‌اند از: تعاملی، گستره‌ای، چندبُعدی، پویایی، انتقالی، داشتن عمق. (رک. شعیری، ۱۳۸۵: ۱۱۹-۱۲۲)

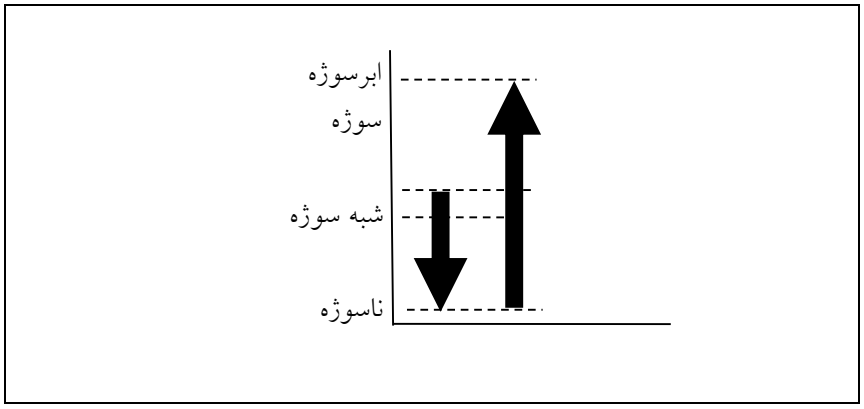
۵. ۴. از ناسوژگی تا جایگاه سوژگانی

ژان کلود کوکه، (Jean-Claude Coquet) وضعیت سوژگانی را به سه گونه‌ی سوژه، (sujet) شبهِ سوژه (quasi sujet) و ناسوژه (non-sujet) تقسیم می‌کند. کوکه اعتقاد دارد زمانی که سوژه بر گفتمان خود تسلط کامل دارد و کاملاً آگاهانه بر اساس حضور پررنگ منِ گفتمانی به آفرینش آن می‌پردازد، در وضعیت سوژه قرار دارد. به همین ترتیب، زمانی که کنترل سوژه بر وضعیت یا گفته‌ی خود، کمتر شود و «منِ» گفتمانی محوریت خود را از دست بدهد، در وضعیت شبهِ سوژه قرار می‌گیرد. این حالت وضعیتی بینابین را برای او ترسیم می‌کند. ناسوژه هم وضعیتی است که دیگر نتوان سوژه را از دیدگاه کنش‌گری قدرتمند شناسایی کرد؛ یعنی شخصیت ناسوژه به وضعیت گفتمانی صفر می‌رسد و دچار بی‌ثباتی می‌شود. (Coquet, 2007، به نقل از: رحیمی‌جعفری و شعیری، ۱۳۸۹: ۱۰) با توجه به میدان تنشی نشانه-معنایی، برای سوژه می‌توان وضعیت دیگری در نظر گرفت که ابرسوژه (hyper- sujet) نام دارد و ابرسوژه، وضعیتی گفتمانی است که بر مبنای آن، سوژه از مرز سوژه بودن خود فراتر می‌رود و با برجسته‌نمایی، حالت برتر و گاه اغراق‌آمیز به خود می‌گیرد. (رحیمی‌جعفری و شعیری، ۱۳۸۹: ۸)

در ادامه‌ی غزل (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۹) در بیت نهم، شوش‌گر قصد پیوستن به یار و بهره‌جستن از او را به عنوان توی گفتمانی دارد. پیوستن به «تو» که در قالب نوعی طلب از یار و آرزو طرح شده است، پیوست گفتمانی را به گسست گفتمانی تبدیل می‌کند. شعیری (۱۳۹۲: ۱۹۲) این دو وجه گفتمانی را «از خودرها» و «با خوددرگیر» می‌نامد. جان من تمایل دارد به یار بپیوندد و از لب شیرین او بهره ببرد و بدین ترتیب زمینه‌ی گسست فراهم می‌شود. پیوند با یار، شوش‌گر را از حال زیستی و وجود بسته و شناختی خود آزاد می‌کند و به اوج رهایی می‌رساند. به همین دلیل، پیوسته وصال با معشوق به

عنوان آرزو طرح می‌شود. البته این گسست تدوام زیادی ندارد و با هجر یار، دیگربار شاهد پیوست گفتمانی و بازگشت شوش‌گر به گفتمان خود هستیم. هجر یار و گسست گفتمانی، دیگربار شوش‌گر را به فضا و دنیای محدود و شناختی خود باز می‌گرداند و این امر سبب خون‌جگر شدن و درد و رنج او می‌شود. خون‌جگر شدن، تنش انقباضی را موجب می‌شود که خود فرایندی جسمانه‌ای است. فونتنی معتقد است، «جسمانه اولین پایگاه تنشی و مرکز مقاومتی است که همه‌ی کنش‌های دخیل در تغییر وضعیت چیزها بر آن استوار است.» (رک. همان: ۱۵۶) بر اساس این، جان من به جسمانه‌ای تبدیل شده که مرکز تنش‌ها و اضطراب‌های روحی من است و خون‌جگر شدن، نتیجه‌ی فراق و تنش حاصل از آن است. درواقع تلاش شوش‌گر برای ایجاد و تقویت نظام هویتی دگرمحور، درنتیجه‌ی هجر یار با شکست مواجه می‌شود و سبب بسته‌شدن فضا برای او می‌شود. تنشی که از فراق یار حاصل شده است، در وضعیت شوشی شوش‌گر تغییر ایجاد می‌کند و او را از وضعیت سوژگانی به وضعیت ناسوژگی می‌رساند؛ درنتیجه بی‌ثباتی شخصیت برای او در ادامه‌ی غزل (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۰) در بیت دهم رخ می‌دهد. در نبود یار، سوژه قدرت کنشی خود را از دست می‌دهد و به وضعیت ناسوژگی می‌رسد. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، شوش‌گر به دلیل تأثیرپذیری از میدان حضور یار به عنوان فراخود و رسیدن به مرحله‌ی عاشقی، مورد عنایت او قرار می‌گیرد و ارج پیدا می‌کند؛ اما هنگامی که احساس می‌کند عنایت یار را از دست داده است و خود را از میدان جاذبه‌ی حضور یار خارج می‌بیند، به وضعیت ناسوژگی تنزل می‌یابد. خراب‌شدن به وسیله‌ی باده، باده‌ای بدون نرگس مخمور یار، و دچار درد سر شدن، نشانه‌هایی است که ناسوژه بودن شوش‌گر را تأیید می‌کند. ناسوژه بودن همان وضعیت شوشی است که او دوباره آن را تجربه می‌کند. شوش‌گر دیگربار با حضور یار و تأثیر نرگس مست او، وضعیت ناسوژگی را پشت سر می‌گذارد و یار دوباره او را به مرتبه‌ی سوژگانی ارتقا می‌دهد. مست و سودازاده شدن، حضوری عاطفی–سودایی است که شوش‌گر در پایان غزل (خجندی، ۱۳۷۲: ۱۹) در بیت یازدهم به آن دست یافته است. درواقع شوش‌گر متأثر از عظمت «تو» در جایگاه «فراخود» قرار می‌گیرد و شدنی آنی را تجربه می‌کند. درنتیجه به وضعیت شوشی از نوع مست و سودازدگی دست می‌یابد. مستی و سودازدگی شوش‌گر، گفتمان را به فضای «تو» بازمی‌گرداند و از هم‌پیوندی دوباره‌ی من و دوست به عنوان تو و تحقق دوباره‌ی نظام سرایت حسی حکایت می‌کند. درواقع، شوش‌گر دوباره به یار می‌پیوند و

چون او تجربه‌ی مستی و سودایی را تجربه می‌کند؛ همان تجربه‌ای که در بیت ششم توضیح دادیم. با این پیوند، شاهد تحول دیگری در وضعیت سوژه هستیم که می‌توان آن را وضعیت استعلایی حضور نامید. حال سوژه حضوری استعلایی را تجربه می‌کند که نتیجه‌ی آن رسیدن به وضعیت ابرسوژه است. الگوی استعلایی حضور در طرحواره‌ی زیر نشان داده شده است:



نمودار۴: الگوی حضور استعلایی سوژه

بر اساس آنچه در محور افقی و عمودی وجه تحلیلی متن دیدیم، حضور شوشی و عاطفی یار و عامل ادراکی-حسی عشق، از همان ابتدا، فضای گفتمانی غزل را در سیطره‌ی خود قرار داد. این عامل، شوش‌گر گفتمانی را در فضایی عاطفی و سودایی قرار می‌دهد. این بار این شوش‌گر است که هر لحظه حضور شوشی و عاطفی خود را در گفتمان بروز می‌دهد و بدین ترتیب تمام فضای گفتمان از چنین حضوری سرشار می‌شود.

۶. نتیجه‌گیری

بررسی نظام شوشی گفتمان در غزل کمال نشان می‌دهد این گفتمان از زیرساختی عاطفی برخوردار است. در این گفتمان، بر اساس نظام معنایی سرایتی، جریان‌های مختلف ادراکی-حسی مانند لامسه‌ای، چشایی، دیداری و بویایی، در فرایندی جسمانه‌ای، ادراکی-حسی و سرایتی نقش ایفا می‌کنند. این جریان‌ها، کنش‌گر گفتمانی را از مرزهای شناختی و کنشی گذر می‌دهند و با تغییر حسی-عاطفی در وضعیت او، او را به شوش‌گر تبدیل می‌کنند. حضور پرطمطراق و مطلق یار که در قالب واژه‌ی چشمت در گفتمان نمود یافته است، به طور پیوسته شوش‌گر را در وضعیت شوشی قرار می‌دهد. شوش‌گر

با تأثیرپذیرفتن از این حضور مطلق، به عشق و سرمستی دست می‌یابد که بالاترین حالت فشاره‌ی عاطفی است. عشق و سرمستی، شوش‌گر را در وضعیتی عاطفی و شوشی قرار می‌دهد که نتیجه‌ی آن، تحول پیوسته از وضعیت پیوست به گسست گفتمانی، از ناسوژگی به سوژگانی و ابرسوژگانی، از کنش به شوش، از خود به دیگری، از من به تو، از خود به فراخود، از فراق به وصال و به طور کلی از زاهدی به رندی است. در نهایت، شوش‌گر با رسیدن به اوج فشاره‌ی عاطفی، به وضعیت شوشی جدیدی می‌رسد و زمینه‌ی پیوستن به معشوق و رسیدن به سرمستی و سودایی برای او فراهم می‌شود و سرمستی و سودایی، همان لذت زیبایی‌شناختی است که همه‌ی عوامل گفتمانی به دنبال دستیابی به آن هستند.

منابع

اسماعیلی، عصمت و کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۱). «بررسی نظام عاطفی گفتمان در شعر «غزل برای گُل آفتابگردان» شفیعی کدکنی: رویکرد نشانه-معناشناختی». *پژوهش‌های ادبی*. سال ۹، شماره‌ی ۳۶ و ۳۷، صص ۹-۳۳.

تاشمتوف، رحیم. (۱۳۷۵). «مخاطب در غزلیات کمال». *مجموعه مقالات مجمع بزرگداشت کمال خجندی*، ج ۱، تبریز: مجمع بزرگداشت شیخ کمال خجندی، صص ۳۸-۴۴.

خجندی، کمال‌الدین‌مسعود. (۱۳۷۲). *دیوان کمال خجندی*. تصحیح و مقابله: احمد کرمی، تهران: سلسله نشریات ما.

خراسانی، فهیمه؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۴). «بررسی نظام گفتمانی شوشی در داستان سیاوش». *پژوهش‌های ادبی*، سال ۱۲، شماره‌ی ۴۸، صص ۳۵-۵۴ .

رحیمی‌جعفری، مجید و شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۹). «از ابرسوژه تا ناسوژه؛ جلوه‌های متناوب قدرت در نمایشنامه‌ی سیاها اثر ژان ژنه». *ادبیات معاصر جهان*، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۴، بهار و تابستان، صص ۱-۱۷.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی». *نقد ادبی*، سال ۲، شماره‌ی ۸، صص ۳۳-۵۱.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۱). «تحلیل نشانه-معناشناسی خلسه در گفتمان ادبی». *پژوهش‌های ادبی*، سال ۹، شماره‌ی ۳۶ و ۳۷، صص ۱۲۹-۱۴۶.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۲). *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۵). *نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
شعیری، حمیدرضا؛ قبادی، حسینعلی و محمد هاتفی. (۱۳۸۸). «معنا در تعامل تصویر، مطالعه‌ی نشانه- معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفّارزاده». *پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، شماره‌ی ۲۵، صص ۳۹-۷۰.
شعیری، حمیدرضا و کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۴). «نشانه-معناشناسی هستی‌محور: از بر هم کنشی تا استعلا بر اساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۶، ش ۲ (پیاپی۲۳)، صص ۱۷۳-۱۹۵.
شعیری، حمیدرضا و وفایی، ترانه. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه-معناشناسی سیال: با بررسی موردی «ققنوس» نیما*. تهران: علمی و فرهنگی.
شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). «کمال خجندی و نقد ادبی». *مجموعه مقالات مجمع بزرگداشت کمال خجندی*، ج۱، تبریز: مجمع بزرگداشت شیخ کمال خجندی، صص ۱۵۱-۱۶۱.
کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۶). «تحلیل کارکرد تنشی- زبانی نور و ابعاد معنایی آن در نظام گفتمانی شرق اندوه و حجم سبز سپهری». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی۸، شماره‌ی۲، (پیاپی ۳۷)، صص ۲۵-۵۲.
گرماس، ژولین آلژیرداس. (۱۳۸۹). *نُقصان معنا*. ترجمه‌ی حمیدرضا شعیری، تهران: علم.
معدن‌کن، معصومه. (۱۳۷۶). «ویژگی‌های ممتاز شعر کمال خجندی». *نامه‌ی فرهنگستان*، شماره‌ی ۹، صص ۵۵-۶۴.
معین، مرتضی‌بابک. (۱۳۹۴). *معنا به مثابه‌ی تجربه‌ی زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. با مقدمه‌ی اریک لاندوفسکی، تهران: سخن.
ـــــــــــــــ (۱۳۹۶). *ابعاد گمشده‌ی معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: علمی و فرهنگی.

مؤید شیرازی، جعفر. (۱۳۷۵). «پیوندهای هنری کمال خجندی و سعدی شیرازی». *مجموعه مقالات مجمع بزرگداشت کمال خجندی*، تبریز: مجمع بزرگداشت شیخ کمال خجندی. صص ۲۵۳-۲۷۰.

Fontanille J. (1995). *Sémiotique du visible*: des mondes de lumiéres. Presses universitaires de France (P U F).

Hebert, L. (2011). *Tools for Text and Image Analysis: An Introduction to Applied Semiotics*. Translated from the French by Julie Tabler. Version 3: 13/10/2011, (http:// www.signosemio.com/ documents/ Louis-Hebert-Tools-for-Texts-and- Images. pdf).