

پدیدارشناسی حضور سوژه و نقش گونه‌های حسی در ادراک

ابژه: بررسی نشانه-معناشناختی

"داستانی از آبی" ژان-میشل مولپوآ

زهره تقوی فردود*

دانش‌آموخته‌ی دکتری تخصصی زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه آزاداسلامی، واحد مرکز، تهران، ایران

چکیده

ژان-میشل مولپوآ، شاعری است که با پیوند با غیر خودی، به تکثیر فضایی و اشباع شدگی از بداعت نازل می‌آید و آشکارگی عناصر ناشناس را سبب می‌گردد. وی، با گونه‌های حاضر در میدان عملیاتی حضور، قطع ارتباط کرده، از حال مکانی خود فاصله می‌گیرد و با حضور در مکانی تخیلی، فعالیت حسی-ادراکی را پایه‌گذاری می‌کند تا بدین سان، به کمک گونه‌های حسی به حالت بسط و گستره و تکثیر معنا انتقال یابد. مقاله‌ی حاضر درصدد بررسی مفاهیم تکثیر و تکثر از مجرای پدیدارشناسی حضور و سپس از مجرای گونه‌های حسی مختلف در کتاب "داستانی از آبی" مولپوآ، بر اساس تئوری نشانه-معناشناسی نوین است. بدین منظور، نگارنده، چگونگی پذیرش غیر خودی از طریق گونه‌های حسی توسط شاعر، چگونگی انتقال وی به حالت گستره و در نتیجه تأثیر گونه‌های حسی در گستردگی معنا و چگونگی پدیداریت عناصر را نزد شاعر مورد بررسی قرار می‌دهد تا به هدف اصلی مقاله که مشخص نمودن شیوه‌های حضوری شاعر در ارتباط با جهان پیرامون، همچنین، مسیر عبور شاعر از برونه به درونه و یا بالعکس و چگونگی تولید معنا توسط وی است، نائل آید.

واژه‌های کلیدی: پدیدارشناسی حضور، گونه‌های حسی، ژان-میشل مولپوآ، تکثیر و تکثر.

۱- مقدمه

ژان-میشل مولپوآ^۱، شاعر، رساله‌نویس و منتقد معاصر فرانسوی است که همواره با عناصر بیرونی ارتباط برقرار کرده، در پیوند با آسمان و زمین حس دگرپدیدی و استحاله در خود می‌یابد و این پیوند موجودیت و هویتی افزون به او اعطا می‌کند. وی در اثر شعری خود با عنوان "داستانی از آبی"^۲، چونان سوژه‌ای عمل می‌کند که دنیای درون او مدیون تأثیری است که بر روی تن و محتویات حسی تن ثبت شده است. همچنین، دنیای درونی وی حیات خود را از دنیای برونی می‌گیرد و اینجاست که رابطه‌ی "من" و "غیر من" شکل می‌گیرد و این ارتباط به کثرت هویتی و معنایی منجر می‌شود و زمانی که این هویت تکثیر شده، در ارتباط با "غیر من" های دیگر قرار می‌گیرد، واژه‌ی تکثر در سایه‌ی ارتباط اولیه معنای خود را می‌یابد.

مولپوآ، دانش برقراری ارتباط با المان‌های بیگانه را در پرتو رهایی از اسارت "من" خود داراست و ثمره‌ی این دانش را که زایش معنایی است، می‌توان در اثر مورد مطالعه کشف کرد. از این رو، مقاله‌ی حاضر بر آن است مفاهیم تکثیر و تکثر را از مجرای پدیدارشناسی حضور^۳ و سپس از مجرای گونه‌های حسی مختلف در کتاب "داستانی از آبی" مولپوآ، بر اساس تئوری نشانه-معناشناسی نوین بررسی کند. زیرا تئوری مذکور، علاوه بر جستجوی معنا، به چگونگی و شرایط تولید معنا، نحوه‌ی درک و دریافت مخاطب و رویه‌های حضور ما در جهان می‌پردازد. بدین‌سان، تکیه بر نشانه-معناشناسی امکان پاسخگویی به سؤالات ذیل را فراهم خواهد آورد: ۱- مولپوآ چه شیوه‌های حضوری‌ای را به واسطه‌ی توانش حسی-ادراکی و در ارتباط با جهان پیرامون در شعر خود رقم می‌زند؟ ۲- شاعر چگونه راه عبور از برونه به درونه و یا بالعکس را می‌سازد و تولید معنا توسط وی چگونه صورت می‌پذیرد؟ ۳- شاعر چگونه بین "من" و "دیگری" رابطه برقرار می‌کند و چگونه از طریق گونه‌های حسی پذیرای "غیر خودی" می‌شود؟ ۴- شاعر چگونه از حالت قبض^۴ و فشاره به حالت بسط و گستره^۵ انتقال می‌یابد و گونه‌های حسی در تکثیر و گستردگی معنا چه تأثیری دارند؟ ۵- پدیداریت و آشکارگی عناصر ناشناس نزد شاعر چگونه است؟

۲- پیشینه‌ی تحقیق

به عقیده‌ی هوسرل^۱، استقلال جایگاه اشیا و حضور بیرونی آن‌ها، هویت انسانی را زیر سؤال برده، مسئله‌ی ارتباط او با جهان خارج را انکار می‌کند. وی حضور چیزها را فی‌نفسه ندانسته، دریافت انسان از آن‌ها را به واسطه‌ی آگاهی، امری مهم می‌شمارد (هوسرل، ۱۹۵۰: ۳۰۴). او سپس مسئله‌ی "تقلیل پدیدارشناسی را مطرح کرده، هر چیزی را به عنوان پدیده‌ای ناب معرفی می‌کند که طی آن تصور ذهن انسان از چیزها و همچنین ادراک حسی، و نه خود چیزها اهمیت پیدا می‌کنند و اینجاست که پدیدارشناسی هوسرل معنای خود را می‌یابد. اگر چه هوسرل مکتب پدیدارشناسی را پایه‌گذاری کرده است، اما فیلسوفانی چون هایدگر^۲، مرلوپونتی^۳ و ژان پل سارتر^۴ این مکتب را بسط می‌دهند. پیر اوالت^۵ در سال ۱۹۵۰، این آگاهی هوسرلی را شامل حرکت دوگانه هدف‌گیری و دریافت معرفی می‌کند (اوالت، ۱۹۹۲: ۲). زمانی که مسئله‌ی وجود، در کتاب "در باب نقصان معنا"^۶ (۱۹۸۷) توسط گرمس^۷ مطرح می‌شود، نشانه‌شناسی کلاسیک که به فی‌نفسه بودن نشانه‌ها معتقد بود، به نشانه‌شناسی نوین گذر می‌کند که طبق آن دریافت کامل جوهر و وجود اصلی نشانه را محال می‌داند. از این رو، در کتاب "نشانه-معناشناسی عاطفی" (۱۹۹۱)، گرمس و فونتنتی^۸، درک نسبی جنبه‌ی وجودی نشانه-معناها را از طریق مسئله‌ی حسی-ادراکی مطرح می‌کنند. این مسئله، نشان می‌دهد که نشانه-معناشناسی نوین برگرفته از فلسفه‌ی پدیدارشناسی هوسرل است. به واقع، گرمس را می‌توان در سه شخصیت علمی، تحت عنوان معناشناس ساختاری، نشانه‌معناشناس روایی، و نشانه‌معناشناس گفتمانی تعریف کرد. وی از الگوی زبانشناختی و چگونگی شکل‌گیری معنا به مطالعه گفتمانی داستان و بررسی معنا را در کلیت متن و در چهارچوب فرایند همنشینی گذر می‌کند و سرانجام با نگاهی پدیدارشناختی و زیبایی‌شناختی به معناشناسی ساختاری باز گشته، انسان را در مرکز معنا قرار می‌دهد و بعدها نگرش پدیداری این مسئله را کامل می‌کند (گرمس، ۱۹۸۷: ۵-۶). حمیدرضا شعیری در کتاب "تجزیه-تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان" (۱۳۸۵)، از گونه‌های حسی موردنظر گرمس و فونتنتی سخن گفته است. وی همچنین در کتاب "نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی" (۱۳۹۵) و کتاب "راهی به نشانه - معناشناسی سیال: با بررسی موردی "ققنوس" نیما" با همکاری وفایی (۱۳۸۸) و در

مقالات متعددی به نشانه-معناشناسی نوین و نقش داده‌های حسی-ادراکی پرداخته است؛ از جمله: "بررسی نقش بنیادی ادراک حسی در تولید معنا" (۱۳۸۴)، "رابطه‌ی نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه‌های تحلیلی از گفتمان ادبی - هنری" (۱۳۸۶)، "از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی" (۱۳۸۸)، "مبانی نظری رویکرد تحلیل گفتمان نشانه-معناشناختی" (۱۳۸۸)، "بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی" با همکاری ترابی (۱۳۹۱)، "تحلیل نشانه-معناشناختی شعر باران"، با همکاری اسماعیلی و کنعانی (۱۳۹۲)، ... نیز، مرتضی بابک-معین در مقاله‌ی "نظام معنایی مبتنی بر «تطبیق» و گذر از نشانه - معناشناسی کلاسیک به دورنمای پدیدارشناختی" (۱۳۹۲)، و در کتاب معنا به مثابه تجربه‌ی زیسته (۱۳۹۳)، به رابطه‌ی پدیدارشناسی و نشانه-معناشناسی نوین اشاره نموده است. ابراهیم کنعانی نیز در مقالات متعددی از دیدگاه نشانه‌معناشناختی، از جمله "بررسی کارکردهای نشانه‌معناشناختی نور بر اساس قصه‌ای از مثنوی" با همکاری اسماعیلی و اکبری بیرق (۱۳۹۳)، "از نظام جسمانه‌ای تا تعامل تطبیقی؛ نشانه شناسی تجربه در "یک عاشقانه آرام" نادر ابراهیمی" (۱۳۹۶)، "بررسی الگوی نشانه‌معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین پور" با همکاری حسن‌زاده میرعلی (۱۳۹۰) و ... به بررسی آثار ادبی پرداخته است. لیکن، از آنجا که اثر "داستانی از آبی" ژان-میثیل مولپوآ، علیرغم پویایی روابط بین "من" و "غیر من"، به کمک توانش حسی-ادراکی شاعر، و زایش معناهای مختلف در سایه‌ی این روابط، تاکنون از دیدگاه نشانه-معناشناسی نوین مورد مطالعه قرار نگرفته است، نگارنده برآن است از این منظر، به کشف معناهای مختلف این اثر بشتابد تا پژوهشی ناب در اختیار مخاطبانش قرار دهد.

۳- مبانی نظری تحقیق

نشانه شناسی سابق یا سمیولوژی، که نقطه‌ی آغاز سمیوتیک است، نشانه‌ها و معنای آن‌ها را در داخل نظامی که به آن تعلق دارند، مطالعه می‌کند. این علم به عنوان "علم نظام‌های نشانه‌ای"، نشانه را ابژه انحصاری خود می‌داند. معنا در این علم در اسارت نظام‌های رمزگانی بوده، خالی از وجه هستی و حضوری است که توسط سوژه احساس می‌شود. در مقابل، نشانه‌شناسی نوین یا سمیوتیک یا نشانه‌معناشناسی، "نظریه معنا"یی است که علاوه بر جستجوی معنا به چگونگی و شرایط تولید معنا، نحوه‌ی درک و دریافت مخاطب و رویه‌های

حضور ما در جهان می‌پردازد؛ حضوری که سرنوشت معنا را رقم می‌زند. بنابراین، برخلاف سمیولوژی، نشانه‌شناسی نوین یا سمیوتیک، فرآیندی گفتمانی است. در واقع، سمیوتیک، به مطالعه‌ی معنا در کلیت آن و به بررسی بایدهایی که زبان برای ساخت معنا تحمیل می‌کند، خلاصه نمی‌شود. به عبارت دیگر، کاری که به عهده‌ی رویکرد معناشناسی است، نیز، به این علم نسبت داده نمی‌شود. به واقع، مفاهیم درک، حضور و پدیداریت و آشکارگی معنا در نشانه-معناشناسی، ملهم از فلسفه‌ی پدیدارشناسی هستند. و این الهام‌گیری، به مسئله‌ی پدیدارشناسی حضور در علم نشانه-معناشناسی، اهمیت ویژه‌ی می‌بخشد. بدین ترتیب، شیوه‌ی حضوری سوژه‌ای که در ارتباط با جهان پیرامون و اشیا تعریف می‌گردد، مورد توجه قرار می‌گیرد. از دیگر سو، این شیوه‌ی حضوری که در برقراری رابطه با دنیای ابژه‌ها رقم می‌خورد و مولد معنا است، به واسطه‌ی توانش حسی-ادراکی سوژه تحقق می‌پذیرد. از این‌رو، شکل حضور سوژه در تجربه‌ی بدنی و گونه‌های حسی مختلف، در فرآیند تولید معنا و در شکل‌گیری میدان عملیاتی گفتمان تأثیر بسزایی دارند. از منظر فردینان دو سوسور^{۱۵}، نشانه‌شناسی یا سمیولوژی "علمی است که به زیست نشانه‌ها در داخل زندگی اجتماعی می‌پردازد" (سوسور، ۱۹۱۶: ۳۳). رولان بارت^{۱۶} نیز هر سیستمی از نشانه‌ها را اعم از تصاویر، حرکات، صداهای ملودیک، اشیا و اجتماعی از این مواد که در آیین‌ها و نمایش‌ها یافت شده، زبان‌ها و نظام‌های معنایی را می‌سازند، به علم نشانه‌شناسی یا سمیولوژی نسبت می‌دهد (بارت، ۱۹۶۴: ۷۹). "توصیف تمامی سیستم‌های ارتباطی غیرزبانی" نیز تعریفی است که مونن بنای نشانه‌شناسی یا سمیولوژی را بر آن می‌نهد (مونن^{۱۷}، ۱۹۷۰: ۱۱). گرمس نشانه‌شناسی را در تمامیت بعد فرهنگی آن و به عنوان یک عمل اجتماعی می‌شناسد. وی سمیوتیک را نظریه ارتباط، و واژه‌ها را واحدهای کوچکی از این ارتباط می‌داند. او معتقد است "انسان در یک دنیای معنادار زندگی می‌کند... معنا خود را به عنوان آشکارگی تحمیل می‌کند، چونان احساس درک هر چیز طبیعی... تعریف اشکال چندگانه‌ی حضور معنا و شیوه‌های وجودش، تفسیر آن‌ها به عنوان پتانسیل‌های افقی و سطوح عمودی معنا، توصیف مسیرهای جابجایی و تحولات محتوایی، وظایفی هستند که امروزه دیگر آرمانی به نظر نمی‌رسند. تنها نشانه-معناشناسی اشکال می‌تواند در آینده‌ای قابل پیش‌بینی ظهور کند، همچون زبانی که مجوز سخن گفتن از معنا را می‌دهد. زیرا فرم نشانه-معناشناسی چیزی جز معنای معنا نیست" (گرمس، به نقل از: پرفه دیاندوا^{۱۸}؛ ۲۰۱۳: ۵۸).

"لاندوفسکی"^{۱۹} تمایزی کامل بین سمیوتیک و سمیولوژی قائل می‌شود: سمیولوژی تنها به بازشناخت رمزگان‌های نهادینه شده می‌پردازد که نقش آن‌ها تضمین بازتولید طرحواره‌های معنایی از پیش ساخته شده است، لذا در کل با این بینش، معنا مشروط و محبوس در رمزگان می‌باشد و دیگری سمیوتیک که باید آن را تئوری «فرآیندهای معنایی» دانست که تنها علاقه‌مند به مطالعه‌ی شرایط خلق یا تحول و تغییر معنا است. برای این بینش از نشانه‌شناسی، هدف پرداختن به معنایی است که در ارتباطات پویای باز و خلاق پیوسته احیا و تجدید می‌شود؛ یعنی سمیوتیکی که در تماس مستقیم با تجربه‌های روز به روز سوژه‌هایی است که درگیر خود زندگی می‌باشند" (بابک معین)^{۲۰}.

این نکته را نیز نایبستی نادیده گرفت که در باب سمیوتیک از دو نظریه آمریکایی و اروپایی می‌توان سخن گفت که اولی به نظریه عمومی نشانه‌ها و چگونگی شکل‌گیری آنها در فکر و اندیشه می‌پردازد و دومی که ریشه در زبان‌شناسی دارد به نظریه نشانه‌ها و معناها و چگونگی گردش آنها در جامعه می‌پردازد. آنچه که مورد بحث مقاله‌ی حاضر است سمیوتیک مکتب پاریس است که به عنوان نظریه نشانه و معنا در نظر گرفته می‌شود.

مسأله مهم دیگر آنکه برای نشانه‌شناسی نوین بایستی مبنای پدیدارشناسی قائل بود؛ پدیدارشناسی‌ای که به عنوان نقطه اشتراکی بین دو سطح بیرونی (دال عینی) و درونی (مدلول انتزاعی) نشانه عمل کند. به‌واقع، سیالیت نشانه، سیالیت معنا و سیالیت حضور، جنبه‌ی پدیداری نشانه را در ارتباط با نظام‌های گفتمانی قرار می‌دهد. شعیری در مقاله خود با عنوان "بررسی فرآیند زیبایی‌شناختی از دیدگاه نشانه-معناشناسی گفتمان" می‌نویسد:

"بر اساس تفکر پدیدارشناختی، تحلیل گفتمانی باید با پیروی از اصل رجعت به بنیانهای یک گونه زبانی یا هنری با روشی نظام‌مند و قابل کنترل، بتواند ما را با دنیای پیشاگره‌ای^{۲۱} که همان دست‌یابی به «جوهر چیزهاست» مواجه سازد". به‌واقع، رویکرد پدیدارشناختی گفتمان از پدیدارشناسی هوسرل سرچشمه گرفته است. "پیشنهاد هوسرل جهت پیوند با اصل چیزها، بازگشت به وضعیت شناخت صفر یا عدم شناخت نسبت به چیزهاست. برای تحقق چنین امری باید از شناخت قبلی که نسبت به گونه‌ی مورد بررسی داریم، صرف‌نظر نماییم. به این ترتیب است که پدیدارشناسی گفتمان به دنبال کشف جنبه وجودی یک چیز است. آنچه که بین شوش‌گر و تجربه‌ی پدیداری او از چیزها مانع ایجاد می‌کند، «لباسی از تفکر» است. باید بدون

این لباس چیزها را دید. نگاه صفر یا شناخت صفر در مورد چیزها یعنی اینکه گویا هیچ چیز در مورد آنها نمی‌دانیم. باید همه دانسته‌های خود را کنار بگذاریم تا بتوانیم خود یک چیز را ببینیم... پس نگاه پدیدارشناختی به گفتمان یعنی کشف تجربه حسی- ادراکی یا زیست-شهودی که مبنا و منبع فرآیند زیبایی‌شناختی محسوب می‌گردد" (شعیری)^{۲۲}.

۴- بحث و بررسی

۴-۱. تکثیر و تکرار از مجرای پدیدارشناسی حضور

هوسرل با طرح مسئله‌ی نه-دانستن و با تعلیق "دانستن" ورود به خود چیزها و توجه به تأثیر حساس آن‌ها را تسهیل کرده، زمینه را برای تجدید نشانه‌شناسی مهیا می‌سازد. اساس اندیشه‌ی پدیدارشناختی هوسرل را بایستی در جمله‌ی معروف او "آگاهی همیشه آگاهی از چیزی است" دانست (هوسرل، ۱۹۵۰: ۳۰۴). لیکن این آگاهی که برخاسته از تفکر "حیث التفاتی"^{۲۳} است، در علم نشانه-معناشناسی با عامل اساسی حضور کسب می‌شود. امانوئل لوینس^{۲۴} نیز پدیدارشناسی را به سمت و سوی این اندیشه می‌کشاند که موجودیت اشیا در پدیداریت و آشکارگی و همچنین در جوهر آن‌هاست و موضوع "حیث التفاتی" بیانگر همین مسئله است. "حیث التفاتی" از منظر لوینس رابطه‌ی ساده‌ی بین سوژه و ابژه نیست، بلکه درخشش آگاهی به سوی اشیا است یا این که ما بلافاصله در آستانه‌ی اشیا قرار بگیریم. در حقیقت، می‌توان از رابطه‌ی سوژه-ابژه سخن به میان آورد لیکن بدون تعویض چیزی در شیوه‌ی بازنمود آگاهی (لوینس، ۲۰۰۶: ۱۶۴). بنابراین می‌توان گفت لوینس نیز رابطه‌ی بین سوژه و ابژه را در ادراک ابژه توسط سوژه‌ای تعریف می‌کند که با حضور آنی خود در آستانه‌ی اشیا بر ماهیت آن‌ها در لحظه و بدون هیچگونه پیش فرضی، آگاهی می‌یابد و شیوه‌ی حضوری خاصی را رقم می‌زند. در واقع، "سوژه‌ی پدیدارشناختی، گشوده به سوی بیرون و «دیگری» است و انسان را در ارتباط با دنیای بیرون تعریف می‌کند. ادراک دارای یک ویژگی مطلق نیست، بلکه فرایندی گشوده به ادراک دیگر و بینهایت است" (تیمورپور، بابک معین، ۱۳۹۵: ۳۸). همچنین گفتنی است، "درک حساس از دنیا، نقش ادراک در تولید معنا و بررسی حالات روحی عاطفی گذر نشانه شناسی کلاسیک را به چشم انداز پدیدارشناسانه" سبب شده،

راه را برای مطالعه‌ی نشانه‌شناسی حضور که در آن تن مورد توجه ویژه قرار می‌گیرد، هموار می‌سازد (بابک‌معین، ۱۳۹۳: ۲۸). اگر که نشانه‌شناسی کلاسیک از خلال دال و مدلول و به واسطه‌ی تجزیه‌ی سطح بیان و محتوا به بررسی معنا می‌پردازد، نشانه‌شناسی نوین که همان نشانه‌شناسی تن است به تجزیه و تحلیل رابطه‌ی دو سطح زبان از خلال تنی می‌پردازد که عامل یک سلسله فعل‌وانفعالاتی است که دو سطح را در یک کل معنا دار گرد هم می‌آورد. بدین ترتیب، نشانه‌شناسی نوین به سمت‌وسوی تحلیل ادراک معنا در عمل و فرآیندهای ظهور معنا کشیده می‌شود و از این روست که دیدگاه نشانه‌شناسی زیبایی‌شناسانه به وجود می‌آید که بر روی اشیا و شیوه‌ی درک و تحقق آن‌ها متمرکز است. بدین معنی که نشانه‌شناسی رخداد ادراک و شیوه‌های حضور آن مورد توجه قرار می‌گیرند و مسائلی چون تن، ادراک، احساسات و حضور که مخصوص مطالعات پدیدارشناسانه بوده‌اند، در بطن نشانه‌شناسی تجدید شده، قرار می‌گیرند (همان). بر این اساس، شیوه‌های حضورِ ای که مولپوآ به واسطه‌ی توانش حسی-ادراکی و در ارتباط با جهان پیرامون در شعر خود رقم می‌زند، حائز اهمیت هستند.

ژان-میشل با "ضربه‌ای محکم و ناگهانی به پارچه‌ی مستعمل و آبی" فضایی تنشی ایجاد می‌کند تا به عنوان جایگاهی تحت پوشش فشاره‌هایی که تابع نظام پیوستاری پرانرژی هستند در دل گونه‌های تقابلی سخن عمل کنند. وی با عمل نشانه‌گیری پارچه‌ی آبی سرعت تلفظ واژه‌ی روح را می‌نماید و آهنگ گفتمان را نیز سرعت می‌بخشد. گزینش صفت کهنه و مستعمل برای پارچه، به دلیل حس تکرار و حس فقدان ابداع و به دلیل از جنس واژه بودن واژه‌ی روح، یعنی عدم نفوذ به ژرفای واژه است و گزینش صفت آبی برای پارچه نیز دال بر زایش معنایی ناب از دل این کهنگی و فرسودگی است. معنایی که می‌رود تا بشود. بدین ترتیب شاعر "حضورِ جسمانه‌ای" (جسمار^{۲۶}) را طرح‌ریزی می‌کند تا حد واسط بین دال (پارچه‌ی مستعمل و آبی) و مدلول (روح ناب) باشد و راه "عبور از برونه به درونه و یا بالعکس" را میسر سازد و خالق دنیایی از معناها شود که در آن "حضور جسمار سبب انتقال حساسیت‌های جسمی (جسم-ادراکی) گفته‌پرداز^{۲۶} به دو دنیای برونه‌ها و درونه‌ها شود" (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۱-۹۲). زیرا "اگر اولین عمل زبانی را بتوان به حاضرسازی تعبیر کرد، نیاز به جسمی که بتواند این حضور را احساس کند، مسلم است. این عمل کننده را جسمانه^{۲۷} می‌توان نامید زیرا جسم مانند نشانه‌ای عمل می‌کند که قادر است به آنچه دریافت می‌کند، واکنش نشان دهد.

پس به عنوان مرجعی حساس نسبت به آنچه اطراف او حضور دارد، مطرح است. جسمانه بین دو سطح برونه و درونه‌ی زبان قرار می‌گیرد تا عمل جابجایی مرزهای معنایی صورت پذیرد. ملاک تشخیص حضور جسمار و واکنش حساس او نسبت به پیرامونش را شاخص‌های ارجاعی تشکیل می‌دهند. پس همراه با موضع‌گیری گفتمانی، تعامل بین شاخص‌های اتصالی «من، اینجا، اکنون» با شاخص‌های انفصالی «او، غیر اینجا، غیر اکنون» شکل می‌گیرد (شیری، نظری، بهرامی‌پور، ۱۳۹۶: ۸). همچنین اگر ضربه‌ی محکم و ناگهانی پارچه‌ی آبی، هوایی تازه ایجاد می‌کند، روح نیز وجه هوایی داشته، ناب است و اگر پارچه شکننده است، روح نیز دارای این شکنندگی و ظرافت است. اگر این ضربه‌ی ناگهانی در لحظه حیات می‌یابد و جان می‌بازد، روح ناب نیز در لحظه حیات می‌بخشد و به سرعت یادگیری تمامی واژگان عشق ناب، زندگی را بازپس می‌گیرد. بدین‌سان، نشانه‌گیری شاعر از یک سو به دلیل حس تکرار زیستی، دریافتی ضعیف به دنبال داشته حضور مجازی رقم می‌خورد و از دیگر سو در انتظار خروج از این تکرار و زایش معنایی ناب، حضوری جاری و دریافتی ناقص اتفاق می‌افتد و نهایتاً حس رضایت‌بخش نابی حاصل از اعطای رنگ آبی به پارچه‌ی هدف‌گیری شده، این دریافت را کامل می‌گرداند. و این بداعت، ناشی از پویایی مستمر روح است و این شدن دائمی از منظر شاعر سبب "تبدار" بودن روح می‌گردد تا بدین‌طریق خالق دنیایی شود که در آن حضور جسمار سبب انتقال حساسیت‌های جسمی‌اش به دو دنیای برونه‌ها و درونه‌ها گردد. همچنین نبایستی نادیده گرفت که اگر در این سطور واژه‌ی عشق نشانه‌گیری شده برای انتقال حس نابی است و نابی آن نیز مثالی است که بداعت روح را به تصویر می‌کشد. همچنانکه در شعری دیگر واژه‌ی عشق را شفاف و عریان می‌داند؛ واژه‌ای کوتاه و کم‌سیلابی و آنی که نشان از ناب بودن و لحظه‌ای بودن آن دارد که ترک خویشتن و در نتیجه پیوند را به همراه می‌آورد؛ پیوندی که به تکثیر و وسعت فضایی و به اشباع شدگی از بداعت می‌انجامد و پدیداریت و آشکارگی عناصر ناشناس را سبب می‌گردد: "آن‌ها در وسعتی سرشار از کف و آبی می‌آرامند و فردا در جسمی تازه بیدار خواهند شد و تمام وقت هرآنچه را که باید، به تصاحب خود درخواهند آورد. تماماً، فرصت یادگیری حرکات ناآشنا را خواهند داشت" (مولپوآ، ۲۰۰۵: ۱۶). می‌بینیم که این نشانه‌گیری و نظاره‌ی وسعت فضایی ناب و جسم ناب و ژست‌های ناآشنا به عنوان مواد تولید معنای عشق در تمامی بداعتش، ادراکی عمیق و امیدزا و حیات بخش را به همراه دارد و این

تمامیت معنایی عمل نشانه‌گیری است که موجبات لذت حیات و امید و دویل شدگی را به عنوان تجربه ای زیسته فراهم می‌آورد. اما ادراک جسمانه‌ای زمانی شکل می‌گیرد که مخلوقات جهان شاعر نسبت به این فضای ناب و اکثش نشان داده در آنجا گرم می‌شوند و بدین ترتیب تجربه‌ی معنایی حاصل شده، فعالیت حسی-جسمی اتفاق می‌افتد. نکته‌ی جالب توجه دیگر آنکه شاعر همواره میل به هم‌آغوشی با آنچه که دست نیافتنی و در عین حال به ارمغان آورنده‌ی روشنائی و ادراک عمیق است، را ابراز می‌کند: "آنها به هم برخورد می‌کنند و اشک از چشمانشان جاری می‌شود. در حالیکه باور دارند که به زودی به آسمان می‌رسند و آن بالا میان الهه‌های شعر می‌نشینند و در نهایت با فرشتگان مصاحبت می‌کنند و جاودان مطلق را در آغوش می‌گیرند؛ مطلق که وجود ندارد اما خنده‌اش به اندازه‌ی نگاه شفاف است" (همان: ۱۵). آنچه که اتفاق می‌افتد تلاش برای حاضرسازی موجودی غایب^{۲۸} است. بنابراین با نوعی حضور زنده مواجه هستیم که موجبات تخیل را طی عملیات "پیش‌تندگی"^{۲۹} فراهم می‌آورد و از طریق "چشم‌اندازسازی" جریان حسی را به حرکتی تغییر پذیر در دل عناصر نشانه گرفته شده که همان "فرشته‌ها" و "الهه‌های شعر آسمانی" هستند، مبدل می‌کند (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۶-۹۷). به همین دلیل حضوری معنادار ایجاد می‌شود که خود دارای شاخصه‌ی مکانی است یعنی که این هم آغوشی در مکانی به نام آسمان اتفاق می‌افتد و نشانه‌گیری آسمان و حضور در آنجا نیز جز از طریق تخیل امکان‌پذیر نمی‌باشد. اما حضور در مکانی تخیلی نیز مستلزم "قطع ارتباط با گونه‌های حاضر در میدان عملیاتی حضور" و فاصله‌گیری از حال مکانی خود است که باعث غیاب خود از زمان حال مکانی شده، طی فرآیند غایب‌سازی حاضر میدان حسی-ادراکی خود را از آنچه انتظار حضور آن را دارد، پر می‌کند. بنابراین از حضوری می‌توان سخن گفت که "بر عنصر غایب تأثیر گذاشته، آن را از انتهای میدان حضور" و از جایی که دارای گستردگی عمق است و تنها از طریق غور و تخیل بدست می‌آید، فرا می‌خواند و بدین ترتیب با قرار گرفتن در "دوردست‌ترین نقطه‌ی میدان حضور"، از میزان تندگی آن می‌کاهد (همان: ۹۷-۹۸). همچنانکه پیش از قطع ارتباط شاعر با میدان حضور و غایب‌سازی خود، وجود نوعی فضای تنشی توسط خود او، از پس "نگرانی‌ها، عشق‌ها و فواره‌های آرزویی که به هم یورش می‌آورند" و میل شدید نیل به آسمان را دارند، احساس می‌شود (مولپوآ، ۲۰۰۵: ۱۵). بدین معنی که پس از نیل به هدف و حضور در میدان ناحضوری، این تنش کمتر می‌شود

و "زندگی‌ای زیباتر از گذشته" را فراهم می‌آورد؛ زندگی‌ای در ژرفاهای روشن و پر از نگاه و نشاط‌آوری که در سایه‌ی همین نگاه و در سایه‌ی دوبرشدگی و هم‌آغوشی با کسی که از جنس نگاه است بدست می‌آید و ادراک عمیق حاصل از این نگاه، طبق نظام مبتنی بر تطبیق، تمامیت معنایی عمل نشانه‌گیری شاعر را به وی می‌بخشد و روشنایی مطلق به ارمغان می‌آورد که به رنگ آبی است و سخاوتمندانه همواره در جریان بوده، در تمامیت زیبایی خود دارای ویژگی‌های پخش شونده و سیار است: "این آبی به هیچ فردی تعلق ندارد؛ در حالیکه ماده‌ی سیار رؤیای مخصوص خود را در همه جا توزیع می‌کند، در گردش و گستردگی است" (مولپوآ، ۲۰۰۵: ۴۲). فراخواندن و حاضر سازی اعماق این "آبی‌های نیلگون"، اشعار نهانی را از مسیره‌های "فیروزه‌ای" و ناب، در لحظه پدیدار می‌نماید (همان: ۴۸). با نظاره‌ی آسمان و دریا در مرحله‌ی دالی، شاعر آن‌ها را در دنیایی که بیرون از "من" قرار دارند، نشانه می‌رود و با غور در رنگ آبی آن‌ها، بنیان‌های تجربه و فعالیت حسی-ادراکی را پایه‌گذاری می‌کند. با غلیان تصاویر ذهنی پویا که از طریق نظاره‌ی آسمان و دریا و از مجرای قوه‌ی تخیل شکل می‌گیرند، انتقال به دنیای درونه‌ی صورت می‌گیرد و آسمان و دریا به درونه‌ی ذهنی "من" شاعر راه می‌یابند و آنجا که حس بداعت و نابی به شاعر دست می‌هد، می‌توان از "فعالیت حسی-جسمی" شاعر یاد کرد که موجب "فضاوت درونه‌ای" شاعر می‌گردد (شعیری، ۱۳۸۵: ۹۵) و سبب می‌شود که عناصری از قبیل آسمان و دریا، آبی، اندیشه و شعر، طراوت و بداعت و معنویت، سرعت، زیبایی، شفافیت و نگاه را کدگذاری نماید، میان آن‌ها ارتباط برقرار سازد و طی فرآیند پردازش اطلاعات، روابط و مشابهاتی میان آن‌ها یافته، آن‌ها را ارزش‌گذاری کند و معناهای جدید بیافریند. تا جایی که وجود بر اندیشه، و نگاه بر آسمان و دریا مطابق می‌شود و تا بی‌نهایت وسعت می‌یابد: "اندیشه‌ی او مطابق بر وجودش است. او از عرشه‌ی کشتی آویزان می‌شود و وسعت را می‌نگرد؛ او خود نگاه است. از این‌روست که اکنون سؤال می‌کند و بر آسمان پرسش‌های آبی خود را مطرح می‌کند" (همان: ۵۱).

همچنانکه در شعری دیگر پیوند میان دریا و ساحل نقطه‌ای است که شعر با نگاه زیبایی موشکافانه و آبی یکی می‌شود و میوه‌ی این پیوند، دگرگونی و استحاله‌ی آسمان و زمین، تبدیل نامعلومات به معلومات و بدست آوردن فرم و فیگور و نهایتاً جاودانگی است: "آن متعلق به توسست؛ باید که رنگش را تغییر دهی، همچنانکه گه گاه آسمان را رنگی دوباره می‌زنی و بر

اشباحش لباس نو می‌پوشانی. برای جاودانگی، نامرئی نیازمند چهره است. بی‌کرانگی در حرص و ولع اشکال به سر می‌برد. او تنها در سواحل خود جسم و شکل خود را می‌یابد. آن جا که دریا و ساحل به هم می‌پیوندند؛ آن جا که نگاه ظریف و آبی شعرت غرق می‌شود" (همان: ۵۸). پیداست که نشانه‌گیری آسمان و ساحل و طبیعتی که خود را به شاعر عرضه می‌کنند و غور در آن‌ها طبق نظام مبتنی بر تطبیق، ضمن ایجاد رابطه بین مبدأ و مقصد و یا بین شوش‌گر و شوش پذیر، چشم اندازی می‌سازد که از اثرات دنیای مبدأ یا مرکز جهت‌آفرین بوده و در دنیایی که بر حساسیت جسمانه‌ای استوار است تولید معنا کرده، حس زیبایی به شاعر اعطا می‌کند و بدینگونه تعامل میان انسان و دنیا و نفوذپذیری هر دو برای یکدیگر، حضوری خشنودکننده را رقم می‌زند که حاکی از حضوری بالفعل است که در آن نشانه‌گیری و دریافت کامل و جامع است. زیرا که در این حضور، دنیا به عنوان مفعول به دلیل فعالیت کنشی تغییر موضع می‌دهد و خود به فاعل تبدیل می‌شود تا کنشی دوجانبه به وجود آید. زیرا که در این کنش "فاعل زیبایی‌شناس"، "ساختارهای استقلال‌پذیری" را به خود می‌گیرد که "به استقبال مفعولی می‌رود که برای دیدار یا پیوند با فاعل شتابان بود" (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۱).

البته نیاستی نادیده گرفت که در برخی اشعار با هدف‌گیری آسمان و طرح سؤالی در مورد آن، نوع دیگری از حضور رقم می‌خورد. آنجا که آسمان را صاحب حس شنیداری می‌کند و خفگی آبی و غیاب روشنایی را در دل شب با صدایی به گوش آسمان می‌رساند. اینجا دنیا دیگر نمی‌تواند به عنوان مفعولی شتابان در پیوند با فاعل تحجیل کند و به فاعل مبدل گردد. آبی آسمان این بار فرمانبردار طبیعت می‌شود و در شب به خاموشی می‌گراید. چرا که دوبرگ شاعر بوده، در همراهی با قطعه‌ای از "من" شاعر بلعیده می‌شود و این بار به جای گسردن وجود شاعر، از آن می‌کاهد. پرواضح است که در چنین وضعیتی درجه‌ی عمق کاهش و شدت تنیدگی فضا افزایش می‌یابد. شاعر نیز طبق نظام مبتنی بر کنش برنامه‌مدار^۲ عمل می‌کند و نسبت به آسمان و یا ترجیحا نسبت به آبی، دارای "انگاره‌ی مالکیت" می‌شود تا به واسطه‌ی آن روندهایی را بر آسمان که ابژه است، حاکم کند و "ابژه در چارچوب آن‌ها به شکلی منظم و قاعده‌مند و قابل پیش‌بینی در خدمت اهداف سوژه" (شاعر) عمل کند (بابک‌معین، پاک‌نژاد راسخی، ۱۳۹۴: ۱۴۵). سؤالی که شاعر در آغاز شعر مطرح می‌کند، این هدف از پیش تعیین شده را به اثبات می‌رساند: "آیا برای آسمان شنیدن صدای ملایم قلبی که شکاف می‌خورد،

خوشایند است؟" (همان: ۸۲).

اما در سطور بعدی می بینیم که عدم پویایی و خلاقیت و خیالپروری شاعر در طراحی روندهای حاکم بر ابژه به شکلی تکراری و از روی عادت از سوی سوژه اعمال شده، سوژه به طور ناخودآگاه در دام این عادت گرفتار آمده و تبدیل به ابژه می شود: "آنگاه که آبی خسته از تپش و حیات، خفه می شود، کسی که نزد او می رود، چیزی دستگیرش نمی شود. او ناله سر می دهد و سرش بر روی شانه اش می افتد، بدون درک شبی که به یکباره اتفاق می افتد و نوری که نیست می شود. فریاد او از جنس درد و رنج نیست بلکه از جنس پذیرش و عدم استقامت است... خرده انسانی که خاک رس می بلعدش، اندکی شرم و آرزو که تبخیر می شود" (همان). اگر که آبی در اشعار دیگر وی مایه ای جاودانگی است، در این شعر تسلیم عادت روزمره ای فرارسیدن شب شده است و این عادت و روزمرگی آسمان-ابژه بر حس پویایی سوژه غلبه کرده، سوژه را با خود یکی می کند. زیرا که "برنامه مداریت به مثابه روش و ابزار برای قرار دادن سوژه در فضای ثبات و امن" در نظر گرفته نشده است (بابک معین، پاک‌نژاد راسخی، ۱۳۹۴: ۱۴۵). لیکن توانش حسی-ادراکی شاعر در برابر وضعیت موجود، نوعی حس شرمزدگی از آرزویی را که به نیستی می انجامد و "بخار می شود" به وی القا می کند (همان: ۸۲). و از آنجا که فرمانبرداری و تابعیت چیزها و عدم رسوخ در آن‌ها از منظر شاعر "پرتگاه غم و اندوه" است (همان: ۸۸)، نوعی ناخشنودی و نارضایتی به وجود می آید که حکایت از حضور جاری دارد. بدین معنی که نشانه گیری آسمان توسط شاعر کامل و قوی بوده، از ورای آسمانی که نشانه گیری شده، دریافتی ضعیف و ناقص صورت می گیرد و شاعر در انتظار نیل به جاودانگی ای است تا شاید باری دیگر با به پایان رسیدن شب و با نشانه گیری خلاقانه‌ی دیگری، دریافتی کامل صورت گیرد.

۴-۲. تکثیر و تکرار از مجرای گونه‌های حسی مختلف

از نظر هوسرل "تن متعلق به فوری ترین حضور جهان بوده، باز نمود داده ها را در اندیشه فراهم می کند و این داده ها همان محتویات حسی و احساسی بدن، همچون لمس، نگاه، صدا، جنبش و حرکت هستند. بنابراین تجربه و زیست بدنی به دنیای احساسات تعلق دارد در حالیکه تصویر بدن به دنیای ادراک متعلق می باشد و لذا هوسرل به شرح و تفسیر محتویات روانی

نمی پردازد. بلکه به یاری اصل "حيث التفاتی"، شکل حضور سوژه را در تجربه ی بدنی تعیین می کند. بدین طریق تن، حضور در دنیای حیات روانی یک سوژه ی التفاتی می شود" (ژیرومینی^۳، ۲۰۰۳: ۳۱). از این رو "هریک از حواس شش گانه می توانند منشأ تولیدات زبانی به شمار بروند... زبان استوار بر احساس و ادراک است و توانایی برهم ریختن، تجدید نظر کردن، از نو ساختن، به گونه ای دیگر جلوه دادن، یا بازسازی نمودن را دارد" (شعیری، ۱۳۸۵: ۸۸). در واقع همین تجزیه ها و بازسازی هاست که تولید معنا می کند و این معنادار کردن ها در سایه ی حواس صورت می پذیرد. بنابراین گونه های حسی مختلف در فرآیند تجزیه، بازسازی و تولید معنا تأثیر بسزایی دارند. به گفته ی شعیری "گونه های حسی مستقیماً در شکل گیری میدان عملیاتی گفتمان یعنی موضع گیری جهت مند و عوامل آن دخیل اند... و شکل گیری نظام زنجیره ای حواس تابع رابطه ای است که بین شوش گر حسی-ادراکی و عالم احساس و ادراک شکل می گیرد" (همان: ۱۱۷). گرمس در اثر خود با عنوان "در باب نقصان معنا" به خوبی توالی متعارف این گونه های حسی را نشان می دهد: "لمس (تماس ساده) و بو (بویایی) و طعم (ارزیابی و دانش)، و در نهایت شنوایی و بینایی. و البته ترتیب پیشنهادی بستگی به معیار دارد و برای گرمس این معیار مودالی است زیرا که توالی برای هر یک از گونه های حسی بر اساس نوع مودالی مسلط که مشخص کننده ی رابطه ی بین سوژه ی ادراک کننده و دنیای ادراک شده است، تنظیم می شود" (فونتنی، ۱۹۹۹: ۲۹)؛ و در سایه ی همین رابطه هاست که میدان نشانه شناسی گفتمانی گسترده می شود. به عقیده ی فونتنی، "میدان نشانه شناسی دامنه ی فضای-زمانی است که فرآیند گفتمانی آن را به خود اختصاص می دهد در حالیکه در برابر سخن موضع گیری می کند: بدین ترتیب فرآیند گفتمانی آنچه را که مربوط به دنیای لافسه است تعریف می کند. موقعیت های فرآیند گفتمانی مراکز مولد دامنه هستند. ویژگی توصیفی اصلی میدان، عمق آن است... به ویژه جهت جریان و تنش هایی که از آن عبور می کنند و همچنین موقعیت های افق های ظهور و ناپیدی (مرز بین حضور و عدم). در چشم انداز گفتمان در عمل، میدان گفتمان در عین حال میدان حضور و میدان موقعیتی است. هر حضور شناخته شده در میدان دارای موقعیتی نسبت به موقعیت مرجع است (من). بدین ترتیب نقش عوامل کنشی ظهور پیدا می کنند به ویژه کنشگرهای موقعیتی که مستعد دریافت هویتی مودالی هستند و می توانند حامل نظام های ارزشی باشند. کنشگرهای موقعیتی ساختار متعارف ابتدایی ای را شکل

می دهند که در آن کنشگر-مبدأ (موقعیت اصلی یک جهت) و کنشگر-مقصد (موقعیت هدف گیری شده ی یک جهت) متمایز می شوند. کنشگر کنترلی نیز اداره کننده ی تعامل بین مبدأ و مقصد است" (همان: ۲۹-۳۰).

نکته‌ی قابل توجهی که در اشعار مولپوآ وجود دارد، برقراری رابطه‌ی بین "من" و "دیگری" و پذیرش "دیگری" از طریق گونه‌های حسی است. از طریق عملیات حسی-دیداری که به واسطه‌ی نگاهی که در چشم‌های مشابهان یا دوبل‌های خود می‌اندازد (مولپوآ، ۲۰۰۵: ۱۲)، خودی و غیرخودی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرند. طی این عملیات، غرق شدن در چشم‌های غیر خودی، تمامی وسعت را از آن شاعر می‌کند؛ وسعتی که مدلول دریا است. این نگاه شاعر، وی را به روی دریا می‌آورد و ارتباط با "دیگری" به او حس امید می‌بخشد و این احساس سبب شناسایی منبع اصلی تولید آن شده (نگاه موشکافانه و غور شاعر)، مکانی وسیع (دریا) می‌آفریند که درون مایه‌ی آن را آزادی، ادراک ژرفا و گستردگی تشکیل می‌دهند. بنابراین آنچه مطرح می‌شود، جسمی درونه‌ای است که به واسطه‌ی نفوذپذیری عامل غیرخودی به وجود می‌آید و گونه‌ی دیداری جسم خودی را تحت تأثیر قرار می‌دهد. به طوری که امکان رفت‌وآمد بین مبدأ و مقصد و جابجایی خودی و غیر خودی فراهم می‌گردد. زیرا که موجود مشابه یا دوبل شاعر نیز صاحب چشم است و همین چشم است که از طرف شاعر نظاره می‌شود. برای رهایی از یکنواختی و تکرار-زیستی باید که "چشم‌های همزادان" خود را نشانه رفت و "بی‌کرانگی" را در چشمان آن‌ها به نظاره نشست و برای درهم شکستن "مرزها"، یک رابطه‌ی دوسویه با عملیات حسی-دیداری برقرار کرد: "در چشم‌های هم‌نوعانت، بی‌کرانگی هرگز یکنواخت نیست. مرزهای تو مشخص هستند: چنان عمل کن که آن‌ها را حقیقتاً از آن خود سازی" (همان: ۵۷).

لذا می‌توان از دوگانگی، دوسویگی و برگشت پذیری بین مبدأ و مقصد سخن گفت. اگر که شاعر به عنوان شوش‌گر حسی، چشم همزاد خود را نشانه رفته و در آن غور می‌کند، خود نیز نشانه گرفته می‌شود و این غور، اساس جنبش عاطفی شاعر را فراهم می‌سازد. دیگر آنکه این عمل دیداری از سوی مبدأ، با شدت همراه است: "ما مشتاقانه در چشم‌های هم‌نوعان خود می‌نگریم، به امید نیل به دریا و غرق شتابانه در آن" (همان: ۱۲). یعنی باید نور شدیدی از سوی مبدأ تولید گردد تا بتواند در آنچه نشانه رفته، نفوذ کند و در این نگاه و نفوذ توالی و ترتیب

وجود نداشته، هم زمانی آن را تبیین می‌کند. زیرا که عملیات دیداری به صورت واحد، یکجا و منسجم بروز می‌کند. عمل سریع و شتابانه فرو رفتن در دریا این وحدت را به اثبات می‌رساند. شگفت آنکه این عملیات حسی-دیداری سبب تحریک و تحرک شوش‌گر یا شاعر شده، او را در ارتباط با جریان حسی لامسه قرار می‌دهد تا جایی که پوست خود را در برابر پوست غیرخودی قرار می‌دهد تا او را مالک گردد و ثمره‌ی این مالکیت "برق آبی و ناب" است (همان)؛ برقی که به قول ژاک فونتنی از خودپوستی تولید می‌گردد (فونتنی، ۱۹۹۹: ۳۱). به واقع آنچه که بیرون از "من" شاعر است در حوزه‌ی "من" او قرار می‌گیرد و "من" می‌شود و برق ایجاد شده، پایان یا تعلیق عمل حسی-لامسه‌ای است که تمایز بین خودی و غیرخودی و استقلال آن‌ها را سبب می‌گردد. این حس برق و صاعقه، عملیات حسی-شنیداری شاعر را نیز فعال می‌کند و صدای سفیدرنگی را که همان بداعت احساس شده در عملیات لامسه‌ی پیشین است، به گوش شاعر می‌رساند. صدایی که از گسیختگی آسمان و دریا برمی‌خیزد و این گسیختگی حکایت از آنی و لحظه‌ای بودن حس ایجاد شده و انفصال دنیای برونه‌ای و درونه‌ای دارد. بنابراین عمل دیداری نقطه‌ی آغازی می‌شود تا به دنبال آن گونه‌های حسی دیگر پدیدار شوند. درهم‌تنیدگی حواس دیداری، شنیداری، چشایی و حرکتی در شعر دیگری نیز مشاهده می‌شود. به گونه‌ای که این بار عملیات حسی-دیداری در رأس قرار گرفته، بر حواس دیگر مقدم است. شاعر با نظاره‌ی دریا از پشت پنجره‌های کرکره‌ای، به کشف دنیای نا آشنا و غریب دریا می‌شتابد و به فریاد آن گوش فرا می‌دهد و این فریاد جز از طریق شدت سکوت حاکم بر آن شنیده نمی‌شود. زیرا گونه‌ی حسی-شنیداری پایین‌تر از آستانه‌ی تحمل شاعر عمل می‌کند. یعنی سکوت دارای شدتی است که با تحمل شاعر برابری نمی‌کند و نجوای ضعیف دریا جسم او را به تکاپو می‌اندازد. بدین ترتیب، شاعر چون مبدأ عمل نموده، نسبت به صدای دریا واکنش نشان می‌دهد و صدای پنهان دریا، پائین‌ترین آستانه‌ی تحمل شاعر را نسبت به آن معنادار می‌کند. همچنین، عملیات غایب‌سازی حاضر، جسم شاعر را از میدان حضور کنده، به جایی می‌برد که "صدای تهی دریا" به او حیات می‌بخشد و "رنگ باختگی" تمام شاعر نشان از کاهش میزان تنیدگی فضا دارد و این کاهش تنش فضایی او را وادار می‌کند تا به اعماق و ژرفاها سفر کند و بدین سان عملیات حسی-حرکتی و سپس حسی-لامسه را بیدار کرده، شیرینی و تازگی واژه‌های دریا را به او بچشاند. به واقع می‌توان گفت که انفصال از میدان حضور او را به

حرکت در آورده است. حس کنجکاوی، نوعی خارش و عصبانیت را که دال بر میل و بی‌قراری شاعر برای ادراک ژرفاها است، در او ایجاد می‌کند. بدین‌معنی که میل به ادراک دریا، پایگاه حسی خارش و عصبانیت می‌شود و ریتم زیستانه‌ی شاعر را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و نوع حضور حسی-حرکتی برونه‌ای او را نیز تغییر می‌دهد و او را از فشاره‌ی حسی-حرکتی به نوعی بسط یا گستره‌ی مکانی انتقال می‌دهد. زیرا که خارش و عصبانیت با ریتم تند و نوعی از جا کنده شدن سریع همراه است. و همین تغییر نوع حضور و آهنگ است که باعث چشیدن دریا که دال بر ادراک آن و در نتیجه نیل به بی‌نهایت می‌شود: "آن‌ها در آبی می‌نگرند، اما هرگز یارای به زبان آوردن آن را نخواهند داشت... فریادی از پشت کرکره‌ها به گوش می‌رسد: گلوی شب و آوای کسی است که لب به سخن نمی‌گشاید، آوای خاموشی است از دوردست‌ها، گپ و گفت گنگ سکوت... و با وجود این، باید که آنجا گوش فرا داد. گوش دادن به این صدای خالی جز زیستن و جز مطابقت بر خویشتن نیست: سکونت در رنگ‌پریدگی خویشتن؛ با میل شدید رنگ‌هایی که طعم شکرین برجای مانده از برخی واژه‌ها را در دهان به خارش در می‌آورد و برانگیخته می‌کند. بی‌کرانگی بر پلک‌های ما وصله می‌خورد" (همان: ۱۸). می‌بینیم که عملیات حسی-دیداری سبب زایش حواس دیگر و سبب تکثیر و گسترده‌ی فضا می‌گردد.

این دریای هدف‌گیری شده در شعری دیگر توسط شاعر نوشیده می‌شود. بدین‌سان، نفس‌ها و اندیشه‌های دریایی که به ازدواج آسمان در آمده است، در اندرون شاعر راه می‌یابند. در پرشدگی شاعر از دریا-آسمان که با تبدیل آرزو به ارضاشدگی او همراه است، نوعی شتاب وجود دارد. یعنی فعالیت حسی-حرکتی با ضرب آهنگی تند که حکایت از حرص شدید شاعر برای استحاله و تولید دریا-آسمان-شاعر و در نتیجه معنادار شدن است، دارد: "با نفس آن‌ها تنفس می‌کنیم و اندیشه‌شان را در یک جرعه نوش می‌کنیم... میل ما بی‌وقفه با آسمان و با دریا تخم‌ریزی می‌کند. نزدیک افق، شتابزده، قابلیت‌های خود را به نمایش می‌گذارد و قبیله‌ای از خدایان و همه‌انواع فرشتگان را تولید می‌کند" (همان: ۲۶). این آبی مسکوت که با عرضه‌ی خود به نگاه شاعر، وی را به آرامی مجذوب خود می‌گرداند، خود صاحب "نگاه پانورامیکی" و اغواگر است و وجه پری دارد و پرواز می‌داند (همان: ۳۵) و می‌تواند در موضع منبع قرار گرفته، با او رابطه‌ی دو سویه ایجاد کند؛ خود مبدأ می‌شود و نشانه می‌رود و مقصدش را به تقارن فرا می‌خواند. آواز نابی است که اگر مقصدش آن را می‌شنود، خود نیز صاحب صداست.

زائیده‌ی خلأ و فزاینده‌ی خلأ است (همان: ۳۴). یعنی که از غیبت حضور شاعر در جسم و رهایی او از زندان جسم به وجود می‌آید و از غور شاعر در آن معنای خود را می‌یابد و حامل "آسمان" و "پایگاه روح و اندیشه" می‌شود (همان: ۳۵) و این معنای تولید شده خود متکثر است و از جنس کرامت و بخشندگی بوده، معناهای دیگری را از بطن خود می‌زاید: "او از این دنیا و از روز خود به آن‌ها اعطا کرد، به آن‌ها خانه‌هایی برای خیالپروری داد، و به آن‌ها دوری و حضور را آموخت" (همان: ۴۰). و در هر زایش "خلائی" دیگر احساس می‌شود که با تولید معنایی دیگر، طی فرآیندی دیگر بایستی آن را آکنده ساخته، با ازدواج با آبی‌ای ناب تر و حضوری کامل و بالفعل، دگرگونی و استحاله را تجربه کرد: "رنگی که زائیده‌ی خلأ و فزاینده‌ی خلأ است، به اندازه‌ای که در خدایان بی‌ثبات و شفاف است، در سر انسان نیز. هوایی که تنفسش می‌کنیم، تصویر خلأ که چهره‌های ما بر روی آن در جنبش هستند، فضایی که از آن عبور می‌کنیم، جز این آبی زمینی و نامرئی نیستند، آن‌چنان نزدیک است که با ما جسم می‌سازد و حرکات و صداهای ما را به تن می‌کند" (مولپوآ، ۲۰۰۵: ۳۴).

۵. نتیجه‌گیری

این مقاله، از طریق بررسی مفهوم پدیدارشناسی حضور و همچنین بررسی نقش گونه‌های حسی مختلف تن-سوژه‌ی دارای توانش حسی-ادراکی در ادراک ابژه، در کتاب "داستانی از آبی" مولپوآ، بر اساس تئوری نشانه-معناشناسی، شیوه‌های حضوری شاعر در ارتباط با جهان پیرامون روشن نموده، به مسیر عبور شاعر از برونه به درونه و بالعکس، و در نتیجه به چگونگی تولید معنا توسط وی راه یافت. به واقع، آنچه این مقاله به آن دست یافت، این است که شاعر با ایجاد فضای تنشی و طرح‌ریزی حضور جسمانه‌ای، حد واسط بین دال و مدلول شده، دنیایی از معناهای بیشمار خلق می‌کند. وی دانش برقراری ارتباط با المان‌های بیگانه را در پرتو رهایی از اسارت "من" خود داراست. ترک خویشتن توسط او و پیوند با غیر خودی به تکثیر و وسعت فضایی و به اشباع شدگی از بداعت می‌انجامد و پدیداریت و آشکارگی عناصر ناشناس را سبب می‌گردد. در واقع محرک شاعر برای ترک خویشتن، حس تکرار زیستی است، وی در انتظار خروج از این تکرار و زایش معنایی ناب المان‌های غیرخودی را نشانه می‌رود تا در نهایت در نتیجه‌ی حس رضایت، به دریافتی کامل نائل آید. از این رو بین شوش‌گر و شوش‌پذیر،

رابطه ایجاد شده چشم اندازی ساخته می‌شود که در دنیایی که بر حساسیت جسمانه‌ای استوار است تولید معنا کرده، حس زیبایی به شاعر اعطا کند و بدینگونه تعامل میان انسان و دنیا و نفوذپذیری هر دو برای یکدیگر، حضوری خشنودکننده را رقم می‌زند. بدین ترتیب، وی از طریق قطع ارتباط با گونه‌های حاضر در میدان عملیاتی حضور و فاصله‌گیری از حال مکانی خود و با حضور در مکانی تخیلی، بنیان‌های تجربه و فعالیت حسی-ادراکی را پایه‌گذاری کرده، به دنیای درونه‌ای منتقل می‌شود. و به کمک گونه‌های حسی از حالت قبض و فشاره به حالت بسط و گستره انتقال می‌یابد که حاصل این تغییر حالت، تکثیر و گستردگی معنا است. به لطف همین گونه‌های حسی است که شاعر رابطه‌ای متکثر را تجربه می‌کند؛ رابطه‌ای که توقف زمان، عشق، نجات از تزلزل و جاودانگی و تکثیر لحظات و تکثیر وجود را سبب می‌شود و این تکثیر جز در سایه‌ی رهایی شوش‌گر حسی از تکرار-زیستی و قطع ارتباط او با جبر زیست شناختی ممکن نیست.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Jean-Michel Maulpoix
2. Une histoire du Bleu
3. La phénoménologie de la présence
4. intensité
5. Extensité
6. Edmund Husserl
7. Martin Heidegger
8. Maurice Merleau-ponty
9. Jean-Paul Sartre
10. Pierre Ouellet
11. De l'imperfection
12. Algirdas Julien Greimas
13. Jacques Fontanille
14. Ajustement
15. Ferdinand de Saussure
16. Roland Barthes
17. Georges Mounin
18. Parfait Diandué
19. Eric Landowski
20. Antéprédicatif
21. Intentionnalité

22. Emmanuel Levinas
23. Le corps propre
24. Énonciateur
25. Actional System
26. Présentification de l'absence
27. Rétenion
28. Programmation
29. Françoise Giromini.

۷. منابع

- بابک‌معین، مرتضی. (۱۳۹۲). "نظام معنایی مبتنی بر «تطبیق» و گذر از نشانه - معناشناسی کلاسیک به دورنمای پدیدارشناختی". نقد زبان و ادبیات خارجی، دانشگاه شهید بهشتی، دوره ششم، شماره ده، صص ۱۷۵-۱۹۰.
- ----- (۱۳۹۳). معنا به مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی. تهران: سخن.
- -----، پاک‌نژاد راسخی، کامران. (۱۳۹۴). "تحلیلی با رویکرد سیستمی از نشانه‌شناسی اجتماعی در قالب چهار نظام معنایی اریک لاندوفسکی". جامعه‌شناسی ایران. دوره ۱۶، شماره ۱، صص ۱۲۹-۱۴۷.
- تیمورپور، سارا، بابک‌معین، مرتضی. (۱۳۹۵). "رویکرد پدیدارشناختی به مسئله‌ی نشت زبانی در آثار ناتالی ساروت". جستارهای زبانی. دوره ۷، شماره ۳. (پیاپی ۳۱). صص ۳۵-۵۳.
- حسن‌زاده میرعلی، عبدالله، کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۰). "بررسی الگوی نشانه‌معناشناسی گفتمانی در شعر قیصر امین پور". پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا). دوره ۵، شماره ۲ (پیاپی ۱۸). صص ۱۱۵-۱۳۶.
- شعیری، حمیدرضا، (۱۳۸۴). "بررسی نقش بنیادی ادراک حسی در تولید معنا". پژوهشنامه علوم انسانی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. شماره ۴۵-۴۶. صص ۱۲۹-۱۴۶.
- ----- (۱۳۸۵). تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان. تهران: سمت.
- ----- (۱۳۸۶). "رابطه نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی با نمونه ای تحلیلی از گفتمان ادبی-هنری". ادب پژوهی. دوره ۱، شماره ۳. صص ۶۱-۸۱.
- -----، وفائی، ترانه. (۱۳۸۸). راهی به نشانه - معناشناسی سیال: با بررسی موردی "ققنوس" نیما. تهران: علمی و فرهنگی.

- ----- (۱۳۸۸). "از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی". در فصلنامه تخصصی نقد ادبی. تهران. دانشگاه تربیت مدرس. دوره دوم، شماره هشت. صص ۳۳-۵۲.
- ----- (۱۳۸۸). "مبانی نظری تحلیل گفتمان، رویکرد نشانه - معناشناختی". فرهنگستان هنر. سال سوم. شماره ۱۲. صص ۵۴-۷۲.
- -----، ترابی، بیتا. (۱۳۹۱). "بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی". زبان پژوهی. دانشگاه الزهراء. دوره سوم. شماره ششم. صص ۲۳-۵۰.
- ----- اسماعیلی، عصمت، کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۲). "تحلیل نشانه-معناشناختی شعر باران". ادب‌پژوهی. سال هفتم. شماره ۲۵. صص ۵۹-۹۰.
- ----- (۱۳۹۵). نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- شیرینی، قهرمان، نظری، نجمه، بهرامی‌پور، نوشین. (۱۳۹۶). "تحلیل کارکرد گفتمانی طنز در باب اول گلستان سعدی؛ رویکرد نشانه‌معناشناسی". دوماهنامه جستارهای زبانی. دوره ۸، شماره ۸. صص ۱-۲۸.
- کنعانی، ابراهیم، اسماعیلی، عصمت، اکبری بیرق، حسن (۱۳۹۳). "بررسی کارکردهای نشانه‌معناشناختی نور بر اساس قصه‌ای از مثنوی". کهن‌نامه ادب پارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال پنجم. شماره سوم. صص ۱۲۱-۱۴۸.
- ----- (۱۳۹۶). "از نظام جسمانه ای تا تعامل تطبیقی؛ نشانه‌شناسی تجربه در "یک عاشقانه آرام" نادر ابراهیمی". دوفصلنامه علمی پژوهشی روایت‌شناسی. دوره ۱. شماره ۲. صص ۱۰۵-۱۲۷.
- Babak-Moin, M, (1393). "Apport des perspectives phénoménologiques à la lecture des discours publicitaires". Etudes de langue et littérature françaises. Université Chahid Chamran d'Ahvaz. 5/n 2, Pp 25-36.
- Barthes, R. (1964). Le Degré zéro de l'écriture, Élé. de sémiologie. Paris: Seuil.
- Diandué, B-K-P. (2013). Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Paris: Publibook.
- Fontanille, J. (1999). Modes du sensible et syntaxe figurative. Limoge: Pulim.
- ----- (1999). Sémiotique et littérature : Essais de méthode. Paris: PUF.
- Giromini, F. (2003). Psychomotricité: Les concepts fondamentaux: Eléments théoriques. Paris: Université Pierre et Marie Curie.
- Greimas, A-J. (1987). De l'imperfection. Perrigieux: Pierre Fanlac.
- -----, Fontanille, J. (1991). Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Hachette.
- Husserl, E. (1950). Idées directrices pour une phénoménologie. Paris: Gallimard.

- Levinas, E. (2006). En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger. Paris: Vrin.
- Maulpoix, J-M. (2005). Une histoire de bleu. Paris: Gallimard.
- Mounin, G. (1970). Introd. à la sémiologie. Paris: Minit.
- Ouellet, P. (1992). "Signification et sensation". Nouveaux actes sémiotiques. n° 20. Limoges: Pulim.
- Saussure, F. (1916). Cours de linguistique générale. Paris: *Payot & Rivages*.