Journal of Sociolinguistics
Payame Noor University

فصلنامهٔ زبان‌شناسی اجتماعی
دورهٔ ششم (سری جدید)، شمارهٔ ۲، پیاپی ۲۲، بهار ۱۴۰۲ (صفحات ۱۳-۱)

Original Research **مقالهٔ پژوهشی**

تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان رمانتیک‌گرا در شعر *بت‌تراش* از نادر نادرپور

محمد هاتفی*
استادیار زبان‌شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران

دریافت: **۱۴۰۱/۰۷/۰۹** پذیرش: **۱۴۰۱/۱۰/۱۹**

Semiotic Analysis of Romanticist Discourse in the Poem *Bot-Tarash* (Idol Maker) by Nader Naderpour

Mohammad Hatefi*
Assistant professor of Linguistics, Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran

Received: 2022/10/01 **Accepted: 2023/01/09**
10.30473/il.2023.65663.1563

چکیده

پژوهش‌های موجود به مولفه‌های ساختارگرا، زیباشناختی و رمانتیک‌گرای شعر بت‌تراش، اثر نادرپور، اشاره کرده‌اند. جایگاه مهم این شعر در رمانتیک‌گرایی ایرانی، نیازمند بررسی این شعر از منظر تحلیل گفتمانی است. مسئله اصلی تحقیق حاضر این است که رمانتیک‌گرایی چگونه در متن شعر تجلی یافته است. با رویکرد توصیفی-تحلیلی نشانه‌معناشناختی، فرضیه پژوهش این است که رمانتیک‌گرایی از رهگذر تجربه زیسته گفته‌پرداز و بر مبنای یک تقابل بنیادین پیشاگفتمانی در متن، جلوه گفتمانی و زبانی یافته است. نتایج تحقیق نشان داد تحولات نشانه‌معناشناختی در این متن، از ایده پیشینی گفته‌پرداز در خصوص تقابل امر ایده‌آل و واقعی (تقابل زیبای آرمانی و زیبایی واقعی) نشأت گرفته است. گفته‌پرداز طرحی نظری در خصوص نابسندگی زیبایی آرمانی در دنیای واقعی در نظر دارد. گفته‌پرداز از این که برآورده شدن خواهش او با میانجی‌گری جادوگرانه امر اسطوره‌ای در دنیای واقعیت ممکن نیست تحت فشار عاطفی منفی، ابژه زیبا و مخلوق آرمانی‌اش را نابود می‌کند. او می‌خواهد بگوید سوژه زیباگرا به آن میزانی از زیبایی‌های متکثر بیشتری برخوردار خواهد شد که زیبایی‌های متکثر و خرد بیشتری را تجربه کند (اباحه زیباشناختی) اما سرخوشی اسطوره‌ای برای همیشه از دسترس خارج شده و هیچگاه شکاف میان امر آرمانی و واقعی از میان برداشته نخواهد شد.

کلیدواژه‌ها: نادرپور، شعر، بت‌تراش، نشانه‌معناشناسی، اسطوره، واقعیت.

Abstract

The poem *Bot-Tarash* (Idol Maker) by Naderpour has an important place in Iranian romanticism and needs to be studied from a discursive analysis point of view. The main question is what sensory-perceptual components articulate the discursive aspects of the romanticist approach in the text. The hypothesis is that this discursive articulation is in relationship with pre-discursive orientation of the enunciator and the tensive inter-subjective conditions. The results showed that the changes in the subjective relationships, comes from the semiotic orientation of the enunciator and his previous idea regarding the opposition between the ideal and the real beauty. The enunciator in the text has a theoretical plan for the insufficiency of ideal beauty in the real world. The inability of reality to actualize his imaginative and proverbial dreams causes the formation of despair, pain and anger. Enunciator wants to say that because it is not possible to fulfill his request digitally and through the magical mediation of a myth in the real world, he destroys his beautiful idealistic creature (idol). This is so because the mythical euphoria is forever out of reach and the gap between the ideal and the real will never be removed..

Keywords: Naderpour, Romanticism, Poem, *Bot-Tarash*, Semiotics, Myth, Reality.

***Email:** m.hatefi@ihcs.ac.ir

مقدمه

نادرپور اغلب برجسته‌ترین شاعر سبک رمانتیک‌گرا در شعر نو ایران و شعر *بت‌تراش* او شالوده و مرام‌نامه این سبک تلقی شده است. پژوهش‌های موجود اغلب بر دو محور صورت و درونمایه رمانتیک‌گرای اشعار نادرپور متمرکز بوده‌اند و تاکنون پژوهش‌هایی که جنبه‌های گفتمانی این رویکرد را در شعر بررسی کنند صورت نپذیرفته است. چنان‌که شفیعی کدکنی گفته است، شعر در هر حال حادثه‌ای است که در زبان رخ می‌دهد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۳۹–۳۴۱). باید دید رمانتیک‌گرایی چگونه در شعر نادرپور جلوه زبانی و گفتمانی یافته است.

رمانتیک‌گرایی یا رمانتیسیسم را شاید بتوان اجتماعی‌ترین رویکرد یا مکتب ادبی دانست زیرا هم برآیند تحولات اجتماعی (خیزش طبقه متوسط در دوران انقلاب فرانسه) و هم تأثیرگذار بر فرایندهای اجتماعی پس از خود بود (ثروت، ۱۳۸۲: ۴۳؛ سه‌یر و میشل، ۱۳۸۳: ۱۲۵). در ایران، رمانتیک‌گرایی پس از انقلاب مشروطه رواج یافت و در سال های ۱۳۳۰–۱۳۵۰ در ایران به رویکردی غالب در ادبیات تبدیل گردید (محمدی و کولیوند، ۱۳۹۰: ۲۰۴).

نادرپور در اغلب مطالعات و پژوهش‌ها در زمره شاعران رمانتیک‌گرا قرار گرفته است. رمانتیک‌گرایی مبتنی بر بن‌مایه‌های فلسفی است اما به نظر می‌رسد غلبه تشبیه و زیبایی صوری بر زبان هنری نادرپور و غلبه عواطف یأس و درد در شعر او سبب شده برخی علی‌رغم تأکید بر غنای زبان شعری او و به‌ویژه تصویرپردازی و تشبیه، جایگاه اندیشه‌ورزی در شعر او را ضعیف بدانند (فرزی و نوین، ۱۳۹۵: ۵۳۵) و «من» در شعر او را «من شخصی» در نظر بگیرند. این در حالی است که نادرپور شعر خود را فراتر از اشعاری «من»گرا دانسته و در مقدمه‌ای با عنوان «نشانی و کلید» که بر دفتر *از آسمان تا ریسمان* نوشته معتقد است که شرط تعهد شاعر تنها جانشین‌ساختن ضمیر «ما» به جای «من» نیست و در مورد تعهد اجتماعی شعر خود می‌گوید: «من بی‌گمان از حدیث نفس آغاز کرده‌ام اما معلوم نیست که به حسب حال جمع نرسیده باشم» (نادرپور، ۱۳۵۶: ۷–۸).

بنابراین ضرورت دارد شعر او را از جنبه گفتمانی بررسی کنیم و نشان دهیم «من» در شعر او شخصی است یا جمعی. شعر *بت‌تراش* که مرکز اشعار او و نیز مهمترین شعر رمانتیک‌گرای آن دوره معرفی شده است، بهترین نمونه برای بررسی وجه گفتمانی در شعر او خواهد بود. سؤال اصلی در این پژوهش این است که رمانتیک‌گرایی چگونه در متن شعر تجلی یافته است؟ فرضیه پژوهش این است که مولفه‌های حسی–ادراکی گفته‌پرداز در فضای گفتگویی و تنشی متن، محتوای آن را شکل می‌دهند و عناصر متن در فضای گفتگویی و تنشی، هدف یا ایدئولوژی پیشاگفتمانی گفته‌پرداز را مفصل‌بندی می‌کند.

مبانی نظری

از نشانه سوسور تا نشانهٔ معناشناختی

سوسور یک الگوی دوتایی یا دو بخشی برای نشان دادن نشانه‌ها پیشنهاد می‌کند. او با تمرکز بر نشانه‌های زبانی مثل کلمات، نشانه را مرکب از یک دال و یک مدلول می‌دانست. سطوح دال‌ها سطح بیان را می‌سازند و سطوح مدلول سطح محتوا را. یلمسلف در هر کدام ازاین دو سطح تمایزی قائل می‌شود که نشانهٔ نشانه‌شناختی (نه زبان‌شناختی) است. به گفته او، هر سطح شامل دو لایه صورت و ماده است. صورت یا فرم به سادگی قابل توصیف است و به اثبات پیچیده زبان‌شناختی نیاز ندارد. ولی ماده تمامی ابعاد پدیده زبان‌شناختی را در بر دارد که نمی‌توان بدون اثبات برون‌زبانی آن را اثبات کرد. (چندلر، ۱۳۹۷: ۴۲)

سوسور زبان را «نظامی از نشانه‌ها» در نظر می‌گرفت، اما امروزه، نشانه‌معناشناسی زبان را «مجموعه‌ای از ساختارهای معنادار» معرفی می‌کند (معین، ۱۳۸۳: ۱۱۷). این رویکرد با استفاده از روش تحلیل گفتمان پدیدارشناختی می‌کوشد در زیر لایه‌های روساختی متن، با به هم پیوستن مجموعه‌ای از نشانه‌های مربوط به حواس، ادراکات و کنش‌های سوژه‌های درون متن، به «سازوکارهای شکل‌گیری و تولید معنا» دست یابد. با بررسی هر یک از عوامل معناساز (کنش‌ها، کنشگران، مؤلفه‌های عاطفی وشناختی و نظایر آن و نیز و فرایندهای تنشی و سایر فرایندها) در یک کل نظام‌مند و تحلیل نحوه ارتباط این عوامل با یکدیگر در نظام معنایی، می‌توان نشان داد یک نشانه زبانی چه فرایندی را برای معنادار شدن طی می‌کند. طی این فرایند «نشانه تغییر می‌کند، پیچیده می‌شود، جابجا می‌گردد، و به شکل سیال و ناپایدار به‌پیش می‌رود» (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲). بنابراین، ارزش هیچ نشانه‌ای در متن ازپیش‌تعیین‌شده نیست؛ بلکه در ارتباط با سایر اجزای گفتمان است که معنا پیدا می‌کند. از این رو، یک نشانهٔ تنها به‌هیچ‌نحو، معنادار نیست. به بیان دیگر، کلام همواره

فرایندی معنایی است که بر اثر فعالیت گفتمانی شکل می‌گیرد. بنابراین، همواره باید کلام و متن را به مثابه یک یا یک واحد معنادار در نظر گرفت که در آن هیچ نشانه‌ای به‌تنهایی معنا ندارد (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۵۷).

زمینه اجتماعی معنای نشانه

نشانه برای معنادارشدن از سطح مسائل و روابط گوینده و مخاطب فراتر می‌رود و با «پدیدار آنی و جزئی زندگی اجتماعی» (آلن، ۲۰۰۰: ۱۸) پیوند و ارتباط دارد. از این رو مطابق نشانه‌شناسی اجتماعی، معناهای متن نه فردی بلکه همواره برخاسته از بستر و زمینه اجتماعی تولید متن است، زیرا ارتباط در بستر اجتماعی صورت می‌گیرد و از این بستر تأثیر می‌پذیرد. معناهایی که نویسنده، شاعر و عکاس در متن بیان می‌کنند و نسبت به آن واکنش نشان می‌دهند، قبل از هر چیز معناهایی اجتماعی هستند. معناها از دل و بستر اجتماعی برمی‌خیزند که افراد در آن کار و زندگی می‌کنند. نظر به این که هیچگاه جوامع یکدست نیستند بلکه تشکیل‌شده و ترکیب‌یافته از گروه‌هایی با منافع مختلف (و اغلب رودررو و متعارض)اند، پیامی که افراد تولید می‌کنند، منعکس‌کنندهٔ این تفاوت‌ها، عدم تجانس‌ها و تعارضاتی است که مشخصه این نحوه زندگی اجتماعی هستند (کرس و لووین، ۲۰۰۶: ۱۷–۱۸).

نشانه گفتمانی: فرایندها، کنش و ارزش

بنونیست با تعریف گفته‌پردازی به‌مفهوم «به‌کارگیری زبان از رهگذر کارکرد فردی یا استعمال شخصی» نشان داد برای به کارگیری نشانه‌ها همواره به وجود یک کاربر زبان نیاز است. بدین‌گونه، نشانه‌شناسی ساختاری جای خود را به نشانه‌معناشناسی گفتمانی سپرد (شعیری، ۱۳۸۸: ۳۶–۳۸). پس از او، گرمس با به میان آوردن کنشگر گفتمانی، و نقش او در تولیدات زبانی نشان داد هر تولید زبانی به یک سوژه[1] در مقام گفته‌پرداز و یک ابژه (گفته یا متن زبانی) نیاز دارد و گفتمان را عملی دانست که به واسطه آن گفته‌پرداز و گفته با یکدیگر مرتبط می‌شوند (گرمس، ۱۹۷۲: ۲۰).

وقتی پای گفتمان به میان می‌آید، معنا دیگر فقط زاییده تقابل‌ها و تفاوت‌ها (روابط مبتنی بر محور جانشینی) نیست بلکه معنا از تغییری زاییده می‌شود که از معنای اولیه به معنای ثانوی رخ می‌دهد (محور همنشینی). گرمس این نحوه زایش معنا را روی مربع معناشناختی[2] ارائه داد که بازنمود دیداری مقوله‌های معناشناختی است (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۶–۱۲۷). یک ارتباط، زمانی تقابلی است که حضور یکی مستلزم فقدان دیگری باشد (گرمس و کورته، ۱۹۹۳: ۲۲۹–۲۳۳) و هر گاه دو واژه به نحوی در نسبت با یکدیگر در ارتباط تقابلی قرار گیرند ارتباط مقوله‌ای[3] شکل می‌گیرد. مربع معناشناختی از چهار قطب تشکیل شده است. دو قطب بالایی مقوله اصلی (گروه متضادها) را تشکیل می دهند. دو قطب پایین صورت منفی یا نقیض قطب‌های بالا هستند. اگر دو قطب متضاد مرگ/زندگی را در نظر گیریم قطب‌های نقیض به صورت نه‌مرگ/نه‌زندگی خواهد بود. علاوه بر دو رابطه تضاد و نقض، بین هر یک از قطب‌های بالا با نقیض قطب مقابل (بین زندگی با نقیض مرگ و بین مرگ با نقیض زندگی) رابطه مکملی وجود دارد (شعیری، ۱۳۸۸: ۱۲۷–۱۲۹).

علاوه بر تقابل، فرایند و کنش نیز ایفای نقش می‌کنند تا معنای اولیه به ثانویه منجر شود. لازمه این امر، وجود نوعی رابطه و نیروی تنشی[4] میان حداقل دو کنشگر درون گفتمان است که به موضع‌گیری گفتمانی بیانجامد. موضع‌گیری گفتمانی سبب می‌شود بین دو طیف یا نیروی همسو یا همگرا و ناهمسو یا ناهمگرا تعامل رخ دهد. بنابراین فضای گفتمان همواره یک فضای تنشی است. تنش گفتمانی سبب ایجاد فشاره‌ها و گستره‌هایی می‌شود. وجه فشاره‌ای سبب فشردگی عناصر و قبض آن‌ها و وجه گستره‌ای سبب گستردگی عناصر و بسط آن‌ها می‌گردد. عناصر فشاره‌ای کیفی و عاطفی‌اند و با حالات روحی و عاطفی عوامل گفتمانی مرتبطند ولی عناصر گستره‌ای کمی و شناختی‌اند و با شرایط استدلالی وشناختی عوامل گفتمانی در ارتباطند. فونتنی و زیلبربرگ نحوه تعامل این عناصر و خلق دو نوع ارزش باز[5] و بسته[6] را روی محور تنشی[7] نشان می‌دهند (فونتنی و زیلبربرگ، ۱۹۹۸: ۳۹).

نظام‌های گفتمانی[8]

اریک لاندوفسکی معتقد است نشانه‌ها جز در بستر نظام‌های گفتمانی تحول نمی‌یابند. او در یک جمع‌بندی، چهار نظام

1. subject

2. semiotic square
3. semi-symbolic relationship
4. tensive
5. open value
6. closed value
7. Axis of tension
8. Discursive systems

گفتمانی را شناسایی می‌کند: برنامه‌مند[1]، القایی[2]، تطابقی[3]، و تصادفی[4] (لاندوفسکی، ۲۰۰۵: ۴۳) و نسبت تحولی آن‌ها را ارائه می‌دهد.

به اعتقاد لاندوفسکی، نظام گفتمانی تصادفی منتهاالیه وضعیتی است که از یک نظام گفتمانی برنامه‌مدار با ویژگی‌های برنامه‌ریزی و کنترل (فاقد خطر) آغاز می‌شود و با عبور از وضعیت احساسی و تنشی نظام تطابقی به وضعیت خطر مطلق می‌رسد. برعکس، نظام گفتمانی برنامه‌مدار منتهاالیه مسیری است که از تصادفی به کم‌خطر و سپس کنترل‌شده می‌رسد. این نظام‌های گفتمانی همواره در حال پویایی و استحاله هستند (همان).

حرکت از یک نظام گفتمانی به نظام گفتمانی دیگر، از نوع «فرایندی» است. حرکت از یک قطب ارزشی گفتمان به قطب دیگر، به صورت صفر/یک و دیجیتالی انجام نمی‌پذیرد بلکه تدریجی، فرایندی و آنالوگ (قیاسی) است (جه‌تا و دیگران، ۲۰۱۷: ۱۲۲–۱۲۵). منطق آنالوگ پیوستاری، زمان‌مند و مبتنی بر واسطه‌های جسمانی و سوژگانی، و منطق دیجیتال ایده‌آل و غیرسوژگانی است.

منطق دیجیتال با نظام گفتمانی برنامه‌مدار همخوانی دارد که در آن، طرفین گفتمان از یکدیگر فاصله دارند. در این نظام گفتمانی، هر کدام نظام ارزشی و اهداف خاص خود را می‌پروراند و انتظار دارد دیگری خود را با او تطبیق دهد اما در نظام گفتمانی تعاملی، هر یک از دو طرف می‌کوشد با دیگری به هم‌حسی و همدلی دست یابد و هر کدام بخشی از جایگاه گفتمانی خود را با دیگری به اشتراک می‌گذارد (لاندوفسکی، ۲۰۰۵: ۴۳–۴۴). نخستین پایگاهی که هم‌حسی و هم‌دلی در آن شکل می‌پذیرد پایگاه جسمانه‌ای[5] است. این پایگاه، منشأ فرایندهای حسی–ادراکی و ارزشی است (فونتنی،۲۰۰۴: ۳۸).

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های صورتگرایانه درباره شعر نادرپور

درباره شعر معاصر ایران از منظر نشانه‌معناشناختی پژوهش‌هایی صورت گرفته است. از جمله داوودی مقدم (۱۳۹۲) ظرفیت روایی شعر *آرش کمانگیر* و *عقاب* برای تحلیل نظام‌های گفتمانی را بررسی کرده است. نورسیده و پوربایرام الوارس (۱۳۹۶) دو شعر از حمیدی شیرازی با عناوین *در امواج سند* و *ابدالصبار* را از منظر نشانه‌معناشناسی و تحلیل گفتمان عاطفی با رویکرد ادبیات پایداری بررسی کرده‌اند. شعیری و همکاران (۱۳۹۲) با بررسی شعر *باران* از گلچین گیلانی از منظر نشانه‌معناشناسی و تحلیل گفتمان نشان می‌دهند چگونه باران به‌عنوان نشانه واسطه‌ای از طریق رابطه حسی–ادراکی و زیبایی‌شناختی، سبب شکل‌گیری فرایندی می شود که «من» شخصی شاعر را در گسست با خود قرار می‌دهد. نتیجه این جدایی، عبور از مرزهای «من» شخصی و پیوند با «من» استعلایی و دستیابی به «راز جاودانگی» و «هستی آرمانی» است.

درباره رمانتیک‌گرایی در ادبیات معاصر ایران و نیز شعر نادرپور تاکنون پژوهشی از منظر نشانه‌معناشناسی انجام نشده است. بیشتر پژوهش‌ها درباره شعر او جنبه‌های شکلی و به‌ویژه تصویر را مورد توجه قرار داده‌اند. نظری چروده و نظری چروده (۱۳۹۸) اشعار نادر نادرپور را از منظر فرمالیسم روسی بررسی کرده‌اند. روحبخش مبصری و رضازاده (۱۳۹۷) نقشمندیِ تصویر در غنایِ شعر معاصر را در اشعار مهدی اخوان ثالث و نادر نادرپور بررسی کرده‌اند. برزویی و گراوندی (۱۴۰۰) سروده‌های نادر نادرپور را از منظر سبک‌شناسی لایه‌ای تحلیل کرده‌اند. میر و گلشنی (۱۳۹۵) کارکرد مفهومی و هنری رنگ و همچنین شریف‌پور و مدبری (۱۳۸۹) موسیقی بیرونی را در شعر نادرپور را در شعر نادر نادرپور بررسی کرده‌اند. از کتاب‌ها به «*شعر زمان ما*» از شریفی (۱۳۹۱) «*در آیینه*» از سلحشور (۱۳۸۰) «*خیره در تصویر خود*» از باقی‌نژاد (۱۳۸۸) و «*کهن دیارا*» از عیدگاه طرقبه‌ای (۱۳۸۸) می‌توان اشاره کرد.

پژوهش‌ها درخصوص رمانتیک‌گرایی در شعر نادرپور

جنبه دیگری که پژوهش‌ها در شعر نادرپور به آن پرداخته‌اند، مقوله رمانتیک‌گرایی در شعر نادرپور است. لنگرودی (۱۳۷۷) نادرپور را از محبوبترین شاعران نوپرداز نیمه اول دهه ۱۳۳۰ دانسته و استقبال گرم دوستداران شعر از اشعار «نوقدمایی» او را طبیعی و ناشی از جوهره و خصلت رمانتیک و تصاویر زنده، رنگ تند عاطفی، سادگی، پرداختن احساسی به‌اندیشه‌ها و دغدغه‌های اساسی آدمی، و زبان راحت آن دانسته است (لنگرودی، ۱۳۷۷، ج۲: ۵۷ و ۶۸). شفیعی کدکنی (۱۳۸۷:

1. programmation
2. manipulation
3. adjustment
4. accident
5. body

۶۰) نادرپور را مرکز اصلی رمانتیک‌گرایی دوره خود می‌داند: «نادرپور مرکز اصلی رمانتیسم دوره خود است» و شعر *بت‌تراش* نادرپور را صدای اصلی این جریان رمانتیک‌گرا می‌داند: «اگر بخواهیم یک صدا از این رمانتیکها انتخاب کنیم آن صدا صدای «پیکر تراش پیرم و با تیشه خیال/ یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام» است». البته شفیعی کدکنی اطلاق رمانتیسم به شعر بعد از دوره رضا شاه را با توسع به کار می‌برد و به کار بردن آن را از سر ناچاری می‌داند و این نوع رمانتیک‌گرایی ایرانی را با رمانتیسم اروپایی یکی نمی‌داند :«اطلاق کلمه رمانتیسم را با توسع انجام می‌دهم ... کلمه رمانتیسم را با آن معنای دقیقی که در ادبیات اروپایی دارد به‌کار نمی‌برم» (همان: ۵۰).

روزبه (۱۵۶:۱۳۸۱) نادرپور را از شاخص‌ترین چهره‌های شعر نو تغزلی نوقدمایی پس از نیما می‌داند که در دهه ۱۳۳۰ و نیمه اول دهه ۱۳۴۰ محبوب‌ترین شاعر نوپرداز و دارای تأثیر گسترده بر ذهن و ذائقه اقشار شعرخوان و خصوصاً نسل نوگرای جامعه بود و مضامین تو‌للی‌وار آه و ناله‌های مرگ‌خواهانه و احساسات عاشقانه هوس‌آلود در آثار نخستین او از جمله در «*چشمها و دستها*» و «*دختر جام*» موج می‌زد.

زرقانی شعر نادرپور را نقطه آغاز «رمانتیسم سیاه» به شمار آورده است. به اعتقاد او، تیره‌بینی و مرگ‌اندیشی نادرپور چنان سایه سنگینی بر سر شعر او افکنده که نگاه او را به همه پدیده‌ها حتی به عشق و تغزل و طبیعت به شدت تحت تأثیر قرار داده، آن قدر که طبیعت در شعر او همیشه شب است یا شب‌گونه (۱۳۸۳: ۳۴۷). زرقانی می‌گوید در شعر او اگر معشوقی است شبحی است که در دل شب و از جانب گورستان بیرون می‌آید و خنجری در کف دارد و یا اگر قرار است سخن از رقصی در میان بیاید، نه رقص زیبارویان سیمین‌تن که رقص مردگان و اشباح است، در گورستانی خوفناک (همان:۳۵۰).

شفیعی کدکنی شعر *بت‌تراش* نادرپور را تابع نعل‌به‌نعل اسطوره فرنگی پیگمالیون دانسته است: «شعر پیگمالیون (بت‌تراش) نادرپور تقریباً طابق‌النعل بالنعل آن اسطوره فرنگی است و شعرهایی که درباره آن سروده شده است. با این همه، یک شعر ایرانی فصیح در زبان فارسی است که هر کس آن را بخواند با شاعر همدلی احساس می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۴۰). او با تذکر به سهم دیگران در تولید یک شعر، یا درواقع در نگاهی به تأثیر بینامتنیت بر تولید اثر ادبی، درباره منشا شعر *بت‌تراش* می‌گوید: «بد نیست بدانیم که رضاکمال شهرزاد برای نخستین بار ترجمه‌ای از اسطوره پیگمالیون وارد فضای شعر فارسی کرد که بنیاد یکی از زیباترین اشعار نادر نادرپور به نام بت‌تراش شد» (همان: ۱۹۹).

نادرپور از شاعرانی بود که مانند شفیعی کدکنی و برخی دیگر خود نیز در زمینه شعر و چیستی آن تفکر می‌کرد و نظر می‌داد. شریف‌پور و مدبری (۱۳۸۹) با بررسی اشعار نادرپور درباره شعر و شاعری، دیدگاه نادر نادرپور را با دیدگاه ابوالقاسم شابی در این زمینه بررسی کرده و از جمله با اشاره به پیوند میان احساس و شعر در دیدگاه نادرپور، تأکید بر جنبه احساسی و درونی در شعر او را عاملی دانسته‌اند که حس درونی در شعر او را فراتر از لفظ و هوس و ناله قرار می‌دهد و جامع اضداد است، زیرا شاعر حس می‌کند در درون او سخن‌هایی است که نمی‌تواند در بیان آورد.

شعر *بت‌تراش* نادرپور از جمله شعرهایی است که بیشترین توجه را به خود جلب کرده و حتی برخی از منظر روانشناختی آن را نشانه عقده‌های شخصی شاعر تلقی کرده‌اند؛ چنان‌که چناری در خصوص شعر *بت‌تراش* به تفسیر روانشناسانه متوسل می‌شود و به نظریه لیبیدوی فروید اشاره می‌کند. از نظر فروید عمده نیروی غریزه جنسی است که سپس تصعید یافته و باعث خلق اثر هنری می‌شود. بر این اساس، باید گفت از نظر چناری و عده‌ای که تفسیر لیبیدویی ارائه می‌دهند، نادرپور باید در مسیر تخلیه غریزه جنسی به مشکل و محدودیت برخورده باشد که سپس در قالب خلق شعر تصعید یافته است: «در دو شعر *بت‌تراش* و شبی در کارگاه تندیسگر که در سال‌های متفاوت نوشته شده‌اند، به نوعی گرایش به معشوق‌پرستی یا بهتر بگوییم شهوت‌پرستی را می‌بینیم که البته شاعر با چیره‌دستی این نیروی غریزی (شهوت) را که در درون هر انسانی به طور طبیعی وجود دارد تبدیل به آثار هنری کرده است» (چناری، ۱۳۹۵: ۱۵۱۰–۱۵۱۱). چناری به‌زعم خود معتقد است که نادرپور سرانجام بنا به نوسان روحی و حتی اعتقادی، در پایان شعر *بت‌تراش* از بند پرستش‌های هوس‌آمیز رهایی یافته است و می‌گوید: «هشدار زانکه ... ».

شریفیان (۱۳۸۴ و ۱۳۸۹) نوستالژی و روانشناسی درد در شعر نادر نادرپور را مورد توجه قرار داده و نجفی چناری (۱۳۹۵) برخی اشعار نادرپور را دربردارنده موضوعات کفرآمیز دانسته است.

پژوهش حاضر در نظر دارد بررسی کند آیا می توان از من شخصی شاعر نردبانی استحاله ای و استعلایی به من جمعی پیدا کرد و «من» را در شعر او به «ما» ارتقا داد.

یافته‌ها

متن شعر *بت‌تراش*

پیکرتـــراش پیـــرم و بـــا تیشـــه خیـــال
یـــک شـــب تـــو را ز مرمـــر شـــعر آفریـــده‌ام
تـــا در نگـــین چشـــم تـــو نقـــش هـــوس زنـــم
نـــاز هـــزار چشـــم ســـیه را خریـــده‌ام
بـــر قامتـــت کـــه وسوســـه شستشـــو در اوســـت
پاشـــیده‌ام شـــراب کف‌آلـــود مـــاه را
تـــا از گزنـــد چشـــم بـــدت ایمنـــی دهـــم
دزدیـــده‌ام ز چشـــم حســـودان، نگـــاه را
تـــا پـــیچ و تـــاب قـــد تـــو را دلنشـــین کـــنم
دســـت از ســـر نیـــاز بـــه هـــر ســـو گشـــوده‌ام
از هـــر زنـــی، تـــراش تنـــی وام کـــرده‌ام
از هـــر قـــدی، کرشـــمه رقصـــی ربـــوده‌ام
امـــا تـــو چـــون بتـــی کـــه بـــه بـــت ســـاز ننگـــرد
در پـــیش پـــای خـــویش بـــه خـــاکم فکنـــده‌ای
مســـت از مـــی غـــروری و دور از غـــم منـــی
گویی دل از کسی کـه تـو را سـاخت، کنـده‌ای
هشـــدار زانکـــه در پـــس ایـــن پـــرده نیـــاز
آن بـــت‌تـــراش بلهـــوس چشـــم بســـته‌ام
یک شـب کـه خشـم عشـق تـو دیوانـه‌ام کنـد
بیننـــد ســـایه‌ها کـــه تـــرا هـــم شکســـته‌ام!

(نادرپور، ۱۳۵۶)

تقابل‌های ساختاری

اولین ابزار ورود برای تحلیل متن و از جمله شعر، شناسـایی تقابل‌هایی است که در صورت متن می‌توان مشاهده کرد. در متن شعر *بت‌تراش*، اولین وجه تقابلی، تقابل میـان آفریـدن و شکستن است.

- تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام
- تو را هم شکسته‌ام

بنابراین می‌توان اصلی‌ترین ژرف سـاخت متنـی در ایـن شعر را پیرامون حرکتی دانست کـه فراینـدی را از سـاختن و آفریدن تا شکستن و نابود کردن طی می‌کند.

آفریده‌ام ⟵ شکسته‌ام

در اینجا شکستن در تقابل با آفریدن قرار دارد و بنـابراین رابطه‌ای مقوله‌ای برقرار است. از آفریدن تـا شکسـتن، طبـق مربع معنایی، باید یک نقیض یا واسـطه وجـود داشـته باشـد؛ زیرا نسبت بین تقابل‌های مقولـه‌ای مکـانیکی نیسـت. بلکـه تحول از یک قطب معنایی بـه دیگـری فراینـدی و درزمـانی است. بنابراین، باید دیـد چـه عـاملی سـبب شـده اسـت کـه گفته‌پرداز از آفریدن به نه–آفریدن و سپس به شکستن (نابود کردن) برسد.

در هر دو کنش آفریدن و نابود کردن، زمانی که کنش در آن رخ می‌دهد «شب» است. وجه نکره بودن «شـب» (یـک *شب*) نشان می‌دهد شب خاصی مدّ نظر گفته‌پرداز نیسـت. او می‌خواهد مفهومی از آفریدن و شکستن را در زمـانی تصـویر کند که می‌تواند فرازمانی باشد. بنابراین، می‌توان گفت شـاعر (گفته‌پرداز درون متن که با مرمـر شـعر بـه آفـرینش دسـت می‌زند) مفهومی را بیان می‌کند که نه‌تنها محصور در دغدغـه های فردی نیست بلکه محدود به دغدغه های عصـر و دوره خاصی نیز نیست. دغدغه‌ای هستی‌شناختی و انسـان‌شـناختی است و در مقوله فلسفه‌ی زیباشناختی قرار مـی‌گیـرد. از ایـن رو، او نمی‌خواهد آن را تنها به تجربه یک «من» تقلیل دهد، بلکه «من» را نیز به فراتر از خود و به «مـا» ارتقـا می‌دهـد. «ما» در این سطح نه «ما»یی اجتماعی بلکه «ما»یی انسانی است. بنابراین، تجربه آفریدن معشوق و نـابود کـردن او بایـد سـویه‌هایی فراتـر از یـک دغدغـه شخصـی باشـد و شـاعر مفهومی انسانی و فلسفی را بیان می‌کند که توسط هر کـس در هر زمانی و هر شبی می‌تواند رخ دهد.

از دیگر تقابل‌های درون متن، می‌توان به تقابل «پیـر» و «جوان» و نیز به تقابل «خیال» و «واقعیت» اشاره کـرد کـه در هر دو، عنصر دوم تقابل (جوان و واقعیت) از طریق نشـانه حاضر در متن، به تحلیل فراخوانده می‌شود.

رابطه تقابلی دیگر که تقابل اصلی در متن اسـت، تقابـل بت‌تراش و بت است. بـت‌تراش بـت را خلـق می‌کنـد و او را می‌پرستد (همبسـتگی). امـا در فراینـد تعامـل، بـه رابطـه‌ای تقابلی می‌انجامد کـه در آن معشـوق بـا غـرور، بـت‌تراش را نادیده می‌انگارد. بت نسـبت بـه خـواهش و غـم بـت‌تـراش بی‌توجّه است و او را پیش پای خود به خـاک می‌افکنـد. بـت هیچ نسبت همدلانه با سازنده خود برقرار نمی‌کند. بـت‌تراش انتظار دارد بت در ازای این که بت‌تراش او را آفریده است بـه «نیاز» (نیاز بلهوسانه‌ی) او پاسخ دهد (با او آمیزش کند)، امـا زمانی که این انتظار او برآورده نمی‌شود، بـه جـای عاطفـه‌ی محبت، عاطفه‌ی خشم نمود می‌یابد و نوازش جای خود را به تهدید می‌سپارد. بنابراین، باید گفت انگیزه بت‌تـراش از خلـق بت، برآورده شدن نیاز بلهوسانه بوده اما زمانی کـه ایـن نیـاز

برآورده نمی‌شود (نه–برآورده شدن)، هیجان خشم در او رخ می‌دهد تا سپس کنش شکستن را در او محقق سازد.

در متن شعر، تقابلی میان بت‌تراش و حسودان نیز مشاهده می‌شود و می‌خواهد معشوق را از چشم آنان دور بدارد. علاوه بر این، میان مرمر (تن جمادی) با تن انسانی (تن زنده) نیز تقابل وجود دارد. بنابراین در سطحی ژرف‌ساختی، تقابلی میان معشوق (انسان زنده) و بت (معشوق غیرزنده) می‌توان مشاهده کرد (جدول ۱).

جدول ۱. تقابل‌های ژرف ساختی شعر *بت‌تراش*

بت‌تراش	بت
بت‌تراش	حسودان
آفریدن	شکستن
نوازش	تهدید
محبت	خشم
خیال	واقعیت
تن جمادی	تن حیوانی

با توجه به وضعیت تقابل‌ها، به نظر می‌رسد نقطه اصلی در فرایندی که از آفریدن به شکستن منتهی می‌شود را باید در تقابل زنده/غیرزنده جستجو کرد؛ زیرا برآورده شدن نیاز بت‌تراش (انسان زنده) تنها از طریق معشوقی زنده (دارای جسم انسانی گوشت و پوست و استخوان) ممکن است. درنتیجه، به نظر می‌رسد استحاله نیافتن «جسم» ابژه زیباشناختی به جسم سوژگانی، گسست گفتمانی میان بت‌تراش و بت را آشکار می‌سازد و مانع پیوستن آن دو به یکدیگر می‌گردد.

دو سطح ماده بیان و ماده محتوا

برای دستیابی به سطح مادی یا محتوایی متن، باید آن را در فراسوی تقابل‌هایی که معرفی کردیم در درون فرایندی از بازی نشانه‌ها قرار دهیم که در سطحی برون‌زبانی، دلالتمند باشد. در سطح زبانی شعر *بت‌تراش*، با سطح توصیفی نشانه‌ها سروکار داریم. در این سطح سوژه گفته‌پرداز، پیری خبره و با تجربه در زمینه پیکرتراشی و مجسمه‌سازی است. ابزار دست مجسمه‌ساز برای خلق اثر هنری، سنگ (مرمر) است اما در متن شعر، ابزار کار مجسمه‌ساز گفته‌پرداز واژگان شعری‌اند. ماهیت سوژگانی پیکرتراش را با توجه به همنشینی سنگ و واژه، باید پیکرتراش–شاعر در نظر گرفت. همنشینی سنگ مرمر و واژه در خلق ابژه مجسمه، آشنایی زدایی ایجاد می‌کند. بنابراین، درمی‌یابیم علاوه بر سطح دلالت مستقیم زبان، باید سطحی از دلالت استعاری و غیرمستقیم را در نظر گیریم. او مجسمه‌ساز–شاعر است. چنانچه تنها با مرمر یا شعر به خلق اثر هنری می‌پرداخت، دلالت مستقیم می‌بود. اما با ایجاد ترکیب نامانوس مرمر–شعر، حوزه دلالت از سطح واقعیت به سطح تخیل و فراواقعیت عبور می‌کند. در سطح زبان‌شناختی، گفته‌پرداز خود نیز تصریح می‌کند که خلق مجسمه را در فضای تخیل انجام می‌دهد: «پیکر تراش پیرم و با تیشه خیال/ یک شب تو را ز مرمر شعر آفریده‌ام».

ماده بیان در شعر، توده بی‌شکل و پیوستاری واژگان شعر است و در مجسمه، توده بی‌شکل مرمر. هر کدام از این دو توده‌ی مواد به نظام نشانه‌ای متفاوتی با عناصر نشانه‌ای متفاوت و ساختاریافته دلالت دارند: نظام نشانه‌ای شعر و نظام نشانه‌ای پیکرتراشی (مجسمه سازی). در قالب نظام نشانه‌ای خاص هر کدام، ماده بیان به ماده محتوا دلالت می‌کند. در شعر *بت‌تراش*، دو نظام نشانه‌ای در قالب ترکیب اضافه استعاری «مرمر شعر» در یکدیگر ادغام شده‌اند و بنابراین، وضعیتی شکل گرفته که در آن، نشانه باید همزمان با ارجاع به دو نظام نشانه‌ای دلالت کنند. ازاین‌رو، معنی نشانه، دو بعدی می‌شود و بسته به هر کدام از این دو نظام نشانه‌ای، دال‌های متفاوتی را به خود جذب می‌کند.

محور همنشینی و جانشینی

در تحقق یک پاره‌گفتار، هم قواعد و اصول زنجیره همنشینی و هم‌جانشینی در نظر گرفته می‌شود (سجودی، ۱۳۹۳، صص.۵۴–۵۵). همنشینی عبارت است از چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم. جانشینی نیز به معنی چگونگی جایگزینی عناصر به جای هم است (چندلر، ۱۳۹۷: ۱۲۷). بر اساس اصول و قواعد محور همنشینی، از آنجا که در شعر *بت‌تراش* دو نظام نشانه‌ای شعر و مجسمه سازی به صورت برابر در فرایند معناداری نقش دارند، هر چه در قالب نظام نشانه‌ای شعر دلالت کند به همان صورت به ماده محتوای نظام نشانه‌ای مجسمه نیز دلالت خواهد کرد. به عبارتی، حوزه دلالتی دو نظام نشانه‌ای در این ترکیب به صورت واحد و برابر درنظر گرفته‌شده‌است. درنتیجه، می‌توانیم در سطح همنشینی و کاربرد مجازی، به علاقه جزء و کل، تمام نظام‌های نشانه‌ای هنری را با این قیاس موضوع و مشمول حکم دلالتی قرار دهیم. یعنی آنچه ماده محتوای این متن باشد بر اساس تفاوت‌زدایی از ماده بیانی نظام‌های نشانه‌ای هنری، همه آن‌ها در بر خواهد گرفت. ازاین‌رو، باید گفت

ماهیت ماده محتوای این شعر باید از سنخ نظریه هنری باشد که به صورت یک فراارزش محتوایی بر تمامی شبکه نظام‌های هنری قابل اطلاق باشد. در این صورت مؤلفه‌های دو نظام همنشینی و جانشینی در متن معلوم می‌گردد:

- مؤلفه‌های محور همنشینی: نظام‌های نشانه‌ای (نظام‌های هنری: شعر، مجسمه‌سازی و ...)
- مؤلفه‌های محور جانشینی: نظریه‌های هنری

بنابراین باید کشف کرد نظریه‌های هنری که در این متن، نسبت به یکدیگر قابلیت جانشینی یافته‌اند کدامند؛ به عبارت دیگر، ماده محتوای شعر *بت‌تراش* حول محور بحثی نظری و پیرامون نظریه هنری است.

منطق گفتگو و نظام‌های گفتمانی

گفتگو

وظیفه تحلیل نشانه‌شناختی این است که با ایجاد برهم‌کنش میان سه سطح بازنمود[1]، موضوع[2] و تفسیر[3] فرآیند نشانه‌شناختی[4] را ترسیم کند (چندلر، ۱۳۹۷: ۶۰-۶۱).

در متن شعر، گفته‌پرداز مجسمه‌ساز-شاعر است و گفته‌یاب خود مجسمه یا معشوقی که از مرمر و از واژگان در عالم تخیل شکل گرفته است. بنابراین زمینه گفتمان، فضای تخیلی است که در آن، سوژه گفته‌پرداز عاشق ابژه‌ای می‌شود که آن را خلق کرده است و از طریق ایجاد فضای گفتگویی با ابژه آن را به سطح یک سوژه ارتقاء داده است. در این فرایند گفتگویی، ابژه-سوژه‌ی خلق‌شده (معشوق تخیلی) هیچگاه از جایگاه گفته‌یاب به گفته‌پرداز تغییر جایگاه نمی‌دهد؛ بلکه گفته‌پرداز به جای او نیز به تولید گفته می‌پردازد. به‌عبارتی، گفته پرداز هم بازنماینده و هم تعبیرگر است. بنابراین، جایگاه گفته‌پرداز و گفته‌یاب هر دو در سطح متن در بت‌تراش جمع می‌گردد. به عبارتی، او به حدیث نفس می‌پردازد. ازاین‌رو، نظام نشانه‌ای شعر در سطح ژانر کلامی، به غزل تمایل پیدا می‌کند.

موضوع گفته‌پرداز خطاب به معشوق تخیلی، این است که او معشوق را از جمع زیبایی‌های پراکنده در اجزای سوژه‌های مختلف ساخته است. او برای این کار از هر زنی بخشی از تن او را که بهترین و زیباترین بوده برگرفته و بنابراین از حاصل جمع آن‌ها زیباترین معشوق یعنی معشوق آرمانی، و کمال زیبایی را آفریده است. در این صورت، باید گفت این معشوق یا این زن به صورت طبیعی نمی‌تواند یک زن باشد بلکه او تنها در صورت جمع کردن زیبایی زنان مختلف می‌تواند به این صورت آرمانی وجود داشته باشد. ازاین‌رو، سطح جدیدی از نظام تقابلی آشکار می‌شود: تقابل امر آرمانی (کمال) با امر واقعی (نقصان). امر آرمانی همان طور که از واژه آن برمی‌آید، امری ذهنی و سوژگانی است و در مقابل امر واقعی و ابژگانی قرار می‌گیرد.

منطق دیجیتال و آنالوگ

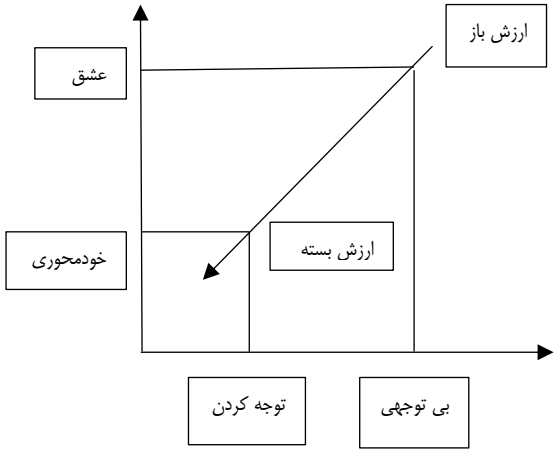
بت‌تراش از معشوق تخیلی انتظار دارد فاصله میان امر آرمانی و امر واقعی را برای او پر کند. به‌عبارت دیگر، از او می‌خواهد آنچه را که به صورت کامل و در منتهای امکان زیبایی آفریده در ظرف واقعیت داشته باشد. نظام گفتمانی امر ایده‌آل به صورت دیجیتالی (صفر/یک) است در مقابل نظام گفتمانی امر واقعی است که تحقق پیوستاری دارد. واقعیت همواره متکثر و پیوستاری است. بنابراین، خواسته و خواهش بت‌تراش به‌عنوان گفته‌پرداز این است که معشوق به جای نظام گفتمانی گسسته و دیجیتالی با او در قالب نظام گفتمانی پیوسته و آنالوگ تعامل کند؛ یعنی با او سخن گوید، نوازش کند و با او آمیزش کند. اما چنین چیزی بدون یک واسطه استحاله‌ای ممکن نیست. در نظام اسطوره‌ای واسطه استحاله‌ای در قالب امر جادویی رخ می‌داد. بنابراین، نظریه هنری که در آن امر ایده‌آل و زیبایی آرمانی می‌تواند با سوژه انسانی جمع شود و آرزوی او را برآورده کند یک نظریه اسطوره‌ای است و ازاین‌رو، همواره تخیّلی است. از نگاه واقع‌گرایانه چنین چیزی ممکن نیست. دیدگاه اسطوره‌ای با منطق دیجیتال همخوانی دارد و در فضاهای اسطوره‌ای عامل اسطوره‌ای به شیوه‌ای جادویی می‌تواند استحاله مرده به زنده را ممکن سازد (چنان‌که در داستان‌های اسطوره‌ای از جمله در اسطوره پیگمالیون چنین است) اما با گذر از جهان دیجیتالی اسطوره به واقعیت، گفتمان فرایندی و درزمانی و آنالوگ شکل می‌گیرد که در آن، نظام علّی-معلولی روابط حاکم است و استحاله مستلزم طی فرایندهای عینی و واقعی است. از آنجا که واقعیت نمی‌تواند چنین پیوستاری را ایجاد کند، درنتیجه یاس و خشم جای آن تصویر ذهنی را می‌گیرد. انسان در بعد ذهنی می‌تواند زیبایی را در حد کامل آن فرض کند و خواهان آن شود اما واقعیت همواره ناقص است و از این رو است که بت‌تراش مجبور است برای خلق زیبای

1. representation
2. object
3. interpretation
4. semiosis

آرمانی‌اش از هر زنی بخشی از زیبایی را وام گیرد: از هر زنی تراش تنی وام کرده‌ام. بنابراین، جایگاه گفته‌پرداز به جایگاه نظریه‌پرداز تغییر می‌یابد: بت‌تراش (گفته‌پرداز–نظریه پرداز) معتقد است که زیبایی همواره پراکنده و ناقص است و هر موجودی بخشی از زیبایی را می‌تواند داشته باشد. بنابراین رویای برخورداری از زیبایی کامل و آرمانی ناممکن است. چنین رویایی نتیجه‌ای جز درد، خشم و یاس و ناامیدی ندارد. بنابراین، در سطحی فراگفتمانی و نظری می‌توان گفت در شعر نادرپور نفی نگاه ایدئالیستی و اسطوره‌ای بازتاب یافته که می‌توانست با تغییرات جادویی و دیجیتالی منشأ سرخوشی و لذت آنی شود. اما در نگرش واقع‌گرایانه و اسطوره‌زدوده، حقیقت تلخ نقصان واقعیت همواره خوشی دروغین تخیل را بر می‌آشوبد.

نظام‌های گفتمانی و محور تنشی

بت‌تراش به‌عنوان گفته‌پرداز خطاب به معشوق تخیلی و آرمانی می‌گوید که او توانسته است او را به گونه‌ای بیافریند که دیگر بالاتر از آن امکان خلق زیبایی و کمال وجود ندارد. او زیبایی مثلی را خلق کرده است. این معشوق برخلاف زنان دیگر که هر کدام بخشی از زیبایی را دارند و در نتیجه نقصان دارند، کامل است. بت‌تراش در ازای کوشش فوق‌العاده‌اش از معشوق می‌خواهد نیاز بلهوسانه او را برآورده کند. درواقع، برخلاف نظام گفتمانی دو قطبی که هر یک از طرفین گفتمان مجزا از هم هستند، بت‌تراش از معشوق آرمانی می‌خواهد جلوه‌هایی از جایگاه سوژگانی او را در خود ایجاد کند. او وضعیتی بینابین را پیشنهاد می‌دهد که در آن، معشوق هم آرمانی باشد و هم واقعی. او نظام گفتمانی سه‌قطبی را پیشنهاد می‌کند که لاندوفسکی آن را دربردارنده وضعیتی دارای ارزش باز می‌داند (لاندوفسکی، ۲۰۰۵: ۱۰۳). با وجود این، طرح گفتمانی که در می‌اندازد بی‌پاسخ می‌ماند زیرا معشوق تخیّلی او فاقد جسمانه لازم برای تبدیل شدن به سوژه گفتمان است و بنابراین گفتمان همچنان یکطرفه می‌ماند: یک نفر هم می‌گوید و هم می‌شنود. گفتمان زمانی شکل می‌گیرد که در گفتگو دو طرف مشارکت داشته باشند. زیرا هر گفته‌ای خطاب به کسی است. اما معشوق بت‌تراش ساکت است. از آنجا که گفتگو در این فضا تک قطبی است و نقش گفته‌پرداز و گفته‌یاب در یک سوژه جمع شده است، هم زاویه گفته‌پردازی و هم زاویه گفته‌یابی، یعنی هم پردازش و بازنمایی و هم خوانش و تعبیر، هر دو از سوی بت‌تراش صورت می‌گیرد. از زاویه دید گفته‌یابانه، نظام گفتمانی تک‌قطبی و زاویه دید بسته بر معشوق حاکم است. او مغرور است و بت‌تراش را به زیر پای خود افکنده و خوار می‌دارد: به او بی‌توجه است. این بی‌توجهی مشخصهٔ نظام گفتمانی خودمحور است و درنتیجه با نظام گفتمانی انسدادی و بسته مواجهیم. درواقع، بت‌تراش نظام گفتمانی معشوق را نظامی با ارزش بسته و بدون انعطاف می‌داند و از این رو آن را طرد می‌کند. از این رو باید گفت در درون متن شعر، گفته‌پرداز به عنوان گفته‌یاب، به یک ارزش‌گزار تبدیل می‌شود. او نسبت به جایگاه گفتمانی پیکره (معشوق تخیلی، بت) خوانش و قضاوت ارزشی اعمال می‌کند و او را به غرور و خودمحوری و داشتن دیدگاه ارزشی بسته متهم می‌کند (نمودار ۱).



شکل ۱. نمودار ارزش‌گذاری بت‌تراش درباره معشوق خیالی از منظر حسی–ادراکی

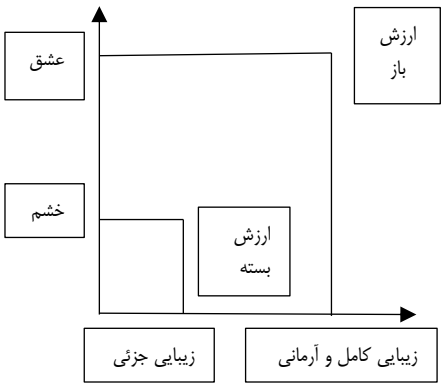
نظام ارزش‌گذاری پیکرتراش نشان می‌دهد او معتقد است اگر معشوق به او توجه کند و غرور نورزد، عشق رخ خواهد داد. بنابراین نظام عاشقانه او بدون پیش‌شرط نیست. او عشق را در چارچوب منطقی اگر–آنگاه ترسیم می‌کند.

از سوی دیگر، فضای تنشی و ارزشی که بر گفتمان پیکرتراش غلبه دارد هنوز بدون ارزش‌گذاری مانده است. آنچه در متن تجلّی یافته و در نمودار ۲ ارائه گردید نظام ارزشی است که بت‌تراش به عنوان نیت گفتمانی خود ابراز می‌کند. اما آیا این ارزشگذاری ارزش نهایی را نشان می‌دهد؟ تحلیل ما نشان می‌دهد پیکرتراش نیز از زاویه گفتمانی بسته و خودمحور حضور گفتمانی دارد و درنهایت آنچه به‌عنوان برآیند گفتمانی متن شکل گرفته، به عشق نیانجامیده است.

به میزانی که بت‌تراش تصور می‌کند که کمال‌گرایی در راستای برآورد نیاز او است در سطح عاطفی فشاره عاطفی

مثبت در او ایجاد می‌شود و نسبت به معشوق خیالی‌اش هیجان مثبت و عشق نثار می‌کند اما زمانی که متوجه می‌شود او نمی‌تواند برآوردنده نیاز او باشد به نظام گفتمانی دوقطبی و گسست میل می‌کند و خود نیز در یک نظام ارزشی بسته، جایگاه معشوق را با خشم تهدید می‌کند و در صدد نابودی آن برمی‌آید. به‌عبارتی، هرچه گفته‌پرداز جلوه‌های بیشتری از زیبایی‌های خُرد را جمع کرده و به زیبایی آرمانی نزدیک می‌شود، فشاره عاطفی مثبت و عشق در او شکل می‌گیرد. اما برعکس، هیجان خشم (متناسب با عاطفه نفرت) در او شکل می‌گیرد و میل به کنش نابود کردن و شکستن را در او برمی‌انگیزد.

برخلاف مربع معناشناختی که با مقوله‌های ثابت سروکار داشت، محور تنشی تلاش می‌کند فرایند واقعی‌ای را که طی آن معنا از حواس/ادراکات برمی‌خیزد، ارائه دهد. نظام حسی گفته‌پرداز (پیکرتراش) تحت تأثیر نیاز جسمی اوست و از این که این نیاز حسی و جسمی برآورده نمی‌شود به خشم می‌آید. او به زیبایی در سطح آرمانی آن به شرطی عشق می‌ورزد که در عین حال برآورنده نیاز جسمی او باشد. ولی زمانی که در می‌یابد وصال با آن معشوق آرمانی ممکن نیست و باید به زیبایی‌های جزئی عالم واقعی بسنده کند، خشم می‌گیرد. میزان خشم او به اندازه میزان تلاش و کنش سودایی اوست: او برای آن که در نگین چشم معشوق تخیلی نقش هوس زند، ناز هزار چشم سیه را خریده است و برای آن که پیچ و تاب قد اورا دلنشین کند، دست از سر نیاز به هر سو گشوده است و از هر زنی، تراش تنی وام کرده است و از هر قدی، کرشمه رقصی ربوده است. به میزانی که تلاش او برای آفرینش زیبایی زیاد بوده است، انتظار او برای برآورده شدن خواهش جسمی او بیشتر و شدیدتر است. ازاین‌رو، در صورت برآورده نشدن، خشم او نیز بیشتر خواهد بود.



شکل ۲. نمودار تنشی و ارزشی وضعیت حسی و هیجانی پیکرتراش

نمودار ۲ نشان می‌دهد منبع زاویه دید و نظام گفتمانی که پیکرتراش از آن زاویه به تولید گفته می‌پردازد، بار نظری دارد. درواقع، با دو نظریه کاملاً متضاد در عرصه خلق و تفسیر امر زیبا در متن شعر مواجهیم که انتخاب یکی از آن دو، دیدگاه پیشاگفتمانی سوژه‌ی گفته‌پرداز را شکل می‌دهد: الف) نظریه‌ای که جلوه‌ای مثلی و آرمانی و اسطوره‌ای را در بردارد، ب) نظریه‌ای که نسبت به امکان بهره‌وری از زیبایی، دیدگاهی واقع‌گرا و نسبی را پیش می‌نهد. پیکرتراش ابتدا با اتکاء به فرضی ایدئال، پیکری زیبا می‌تراشد و زیبایی آرمانی را در او خلق می‌کند. او در این سطح، آرمانگرا است. اما زمانی که انتظار و آرزوی او (برخورداری جسمانی از محصول زیبا) از آن برآورده نمی‌شود، خشمگین می‌شود و نارضایتی خود را به او نشان می‌دهد. بنابراین، به‌نظر می‌رسد او متقاعد می‌شود که در برخورد با امر زیبا باید واقع‌بین بود و به زیبایی نسبی و برخورداری نسبی اکتفا کرد.

بنابراین، می‌توان گفت: گفته‌پرداز (پیکرتراش، زیباشناس) در پایان متقاعد می‌شود که زیبایی متکثّر است و تجربه زیبایی نیز به صورت متکثّر رخ می‌دهد. درواقع، متن این شعر، همچون گزارشی از یک فعالیت تجربی و آزمایشگاهی است. پیکرتراش، در جایگاه یک زیباشناس تجربی، تجربه انسانی از زیبایی آرمانی را در بوته تجربه و آزمایش میدانی و آزمایشگاهی می‌گذارد (جلوه‌ای از پارادایم تجربی مدرن). ازاین‌رو، او یک زیباشناس مدرن است و طبعاً واقع‌گرایی و عینیت‌گرایی و استدلال منطقی باید از او انتظار داشت. او امر زیبا و آرمانی را تا جایی که میسر است خلق می‌کند اما مگر نه این است که انسان باید هدفی از کار خود داشته باشد؟

بنابراین، او در سودای برداشتن شکاف و ایجاد پلی میان امر آرمانی و واقعی است و چون آن را ناممکن می‌داند دچار یأس و خشم می‌شود. یأس و خشم را در اینجا باید ناشی از نتیجه‌گیری استقرایی فعالیت آزمونی و تجربی او درباره امر زیبا تلقّی کرد و بر درک نابسندگی تجربه انسانی از زیبایی حمل نمود. پیکرتراش، با این که واقعیت را می‌داند و می‌بیند، به آن بسنده نمی‌کند و در سودای جمع دو امر متضاد می‌ماند. بنابراین، دیدگاهی رمانتیک در او شکل می‌گیرد که سویه‌ای تیره و ناخوشآیند می‌یابد. بدین‌سان، نظریه هنری مورد نظر از واقع‌گرایی دور می‌شود و خلطی مابین امر آرمانی و تخیّلی و امر واقعی و عینی در آن شکل می‌گیرد. جمع این دو باعث شکل‌گیری مایه‌های سورئالیستی می‌گردد. به

عبارت دیگر، دیدگاه هنری و زیباشناختی پیکرتراش–شاعر درون متن، به این صورت است که در دوره مدرن (در مقابل دوره اساطیری) دلخوشی به کنش‌گری امر جادویی بیهوده است و باید زیبایی را متناسب با تحقق آن در واقعیت و درنتیجه به صورت جزئی و متکثّر در نظر گرفت. بنابراین، امر آرمانی هیچ وقت در دسترس نبوده و نخواهد بود و ازاین‌رو همواره در حالی که می‌توان آن را تخیل کرد، باید یأس و خشم ناتوانی از دسترسی به آن را نیز تحمل کرد. بنابراین درد درونی در سوژه زیباشناس نمود می‌یابد. زبان او نیز زبانی دووجهی می‌شود: از یک سو نمادهای تخیلی آرمانی را در خود دارد و از دیگر سو جلوه‌های نمادین امر واقعی را. در تلاقی این دو قطب نظری، یعنی درونمایه رمانتیسیستی و زبان سورئالیستی در زبان شعر جلوه‌گر می‌شود.

بحث و نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر، بر مبنای رویکرد نشانه‌معناشناسی و تحلیل گفتمان پدیدارشناختی چند چیز را نشان دادیم. در راستای نخستین هدف این پژوهش، نشان دادیم که رمانتیسیسم در شعر نادرپور دارای جلوه گفتمانی و زبانی خاصی است به این معنا که همانند مکتب رمانتیسیسم که دارای بن‌مایه‌های فلسفی است، این شعر نیز از بن‌مایه‌های فلسفی بر مبنای تقابل امر آرمانی و امر واقعی برخوردار است و گسست این دو، زمینه شکل‌گیری تقابل‌های ساختارای در ژرف‌ساخت شعر را فراهم کرده است. گسست آرمان–واقعیت، زمینه را برای ظهور درد در فضای گفتمانی شعر فراهم کرده است، زیرا از یک سو، آرمانی است و در رؤیای تحقق امر ایدئال و از دیگر سو، زمینی است و در راستای بسنده کردن به آنچه ممکن است. بنابراین، تحلیل شعر *بت‌تراش* نادرپور نشان می‌دهد در این شعر ایده رمانتیسیستی در وضعیتی تقابلی گفته‌پردازی شده و دو جهت‌گیری گفتمانی آرمانی و نسبیت‌گرا رویاروی یکدیگر قرار داده شده‌اند. نسبیت‌گرایی آن چیزی است که گفته‌پرداز آن را به عنوان ایده پذیرفته و پیشاگفتمانی‌اش رجحان نهاده است. بت‌تراش، در متن، هم گفته‌پرداز است و هم گفته‌یاب. ازاین‌رو، این شعر با این که یک شعر نوگراست، در سطح ژانری، به نظام نشانه‌ای غزل نزدیک است که همه چیز در درون شاعر می‌گذرد. دو زاویه دید که هر دو از سوی گفته‌پرداز طرح می‌شوند، هر کدام در مراتب دلالت معنایی، بازنماینده یک نظریه هنری‌اند که یکی نظریه زیباشناسی آرمانی و مثلی را بازتاب می‌دهد و دیگری نظریه‌ای که در آن دو امر واقعی و فراواقعی با هم جمع می‌شوند و می‌توان آن را معادل رمانیسیسمی دانست که یأس و خشم و ناخشنودی را در سطح حسی و هیجانی تولید می‌کند. گفته‌پرداز درون متن معتقد است زیبایی تنها در سطح تخیلی می‌تواند کامل باشد و در سطح واقعی همواره متکثر و پراکنده و شکسته است. این نظریه در سطح دلالت اجتماعی، می‌تواند دربردارنده این دلالت ضمنی باشد که انسان برای بهره بردن از زیبایی بیشتر، باید تکه‌پاره‌های زیبایی بیشتری را در کنار هم قرار دهد. به‌عبارتی، به میزانی که سوژه زیباگرا از زیبایی‌های متکثر بیشتری برخوردار شود در سطح تجربه کاملتری از زیبایی قرار گرفته است (اباحه زیباشناختی). بنابراین، به سوژه زیباگرا حق می‌دهد برای این که کمال، امر آرمانی و زیبایی مطلق را تاحدودی نزدیک به ماهیت آرمانی آن بشناسد تجربه‌های خرد بیشتری را از امور زیبا تجربه کند. با وجود این، همواره در سودای آن امر زیبا خواهد ماند و هیچگاه شکاف میان امر آرمانی و واقعی از میان برداشته نخواهد شد. ازاین‌رو، نظریه‌پرداز و زیباشناس مذکور همواره باید حسرت، یأس و خشم را به لحاظ هیجانی و عاطفی تجربه کند.

از سوی دیگر، بن‌مایه فلسفی شعر نشان می دهد برخلاف تحلیل‌های موجود درباره شعر رمانتیسیستی دوره معاصر ایران و به ویژه شعر نادرپور، «من» در این شعر جنبه شخصی ندارد و از سطح دغدغه‌های فردی به دغدغه‌های اجتماعی و فرااجتماعی یعنی به دغدغه های هستی‌شناختی راه می‌یابد. بنابراین با نوعی استحاله استعلایی مواجهیم که «من» به خوبی نمایندگی «ما» (انسان‌ها) را به دوش می‌کشد. «من» در نردبان استعلایی، آرمانی را هدف گرفته است که آرمان و آرزوی دیرینه همه انسان‌ها است. اما زمانی که ممکن شدن امر استعلایی نامقدور و دردناک می‌شود بازگشتی زمینی رخ می‌دهد و بنابراین چاره درد «ما» را نیز در تکثّر به «من»ها می‌داند. این «من»گرایی فلسفی با «من»گرایی روان‌شناختی یکسان نیست، بلکه امر اجتماعی را در خود نمایندگی می‌کند؛ زیرا محصول شکست آرمانی جمعی است و نه آرمانی خودخواهانه و فردی. همان طور که چاره زیباشناختی روی آوردن به زیبایی‌های خرد است، چاره سقوط رمانتیسیستی «ما» تجربه «من»های گسسته‌ای است که باید از انباشت تجربه‌های خرد آنان «ما» را به دست آورد. بنابراین، از منظر نظام گفتمانی، شعر نادرپور و

شعر رمانتیسیستی در نهایت رویکردی دموکراتیک را پیشنهاد می کند که در آن هم «من» و هم «ما» در وضعیتی نسبی مشاهده می شود. به‌عبارت دیگر، محور غالب بر وجه معنایی و زبانی شعر نادرپور، محور همنشینی است و نه جانشینی؛ چنانکه در سطح زبانی نیز بیش از یک نظام نشانه‌ای در تبلور معنایی آن دخالت دارد.

منابع

باقی‌نژاد، عباس. (۱۳۸۸). *خیره در تصویر خود*. ارومیه: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه.

برزویی، رضا. و گراوندی، طهمورث. (۱۴۰۰). «سبک‌شناسی لایه‌ای سروده‌های نادر نادرپور». *فصلنامه زبان و ادب فارسی*، دانشگاه آزاد سنندج، سال ۱۳، شماره ۴۸، پاییز، صص ۱۰۱-۱۲۶.

چندلر، دانیل. (۱۳۹۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

داوودی مقدم، فریده. (۱۳۹۲). تحلیل نشانه- معناشناختی شعر «آرش کمانگیر» و «عقاب» تحول کارکرد تقابلی زبان به فرایند تنشی. *جستارهای زبانی*. دوره ۴، شماره ۱، ۱۰۵-۱۲۴.

رابرت، سه یر. و میشل، لووی. (۱۳۸۳). رمانتیسم و تفکر اجتماعی. *ارغنون*. دوره ۱، شماره ۲، صص ۱۱۹-۱۷۴.

روحبخش مبصری، علی. و رضازاده، سهراب. (۱۳۹۷). نقشمندیِ تصویر در غنایِ شعر معاصر با بررسی شعر مهدی اخوان ثالث و نادر نادرپور. *فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی*، دوره ۱۴، شماره ۱۵، صص ۱۰۹-۱۲۸.

روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر ایران (شعر)؛ درس‌نامه‌ای دانشگاهی*. تهران: روزگار.

زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۳). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.

سلحشور، یزدان. (۱۳۸۰). *در آیینه نقد و بررسی شعر نادرپور*. تهران: مروارید.

شریف پور، عنایت الله. و مدبری، فریبا. (۱۳۸۹). شعر و شاعری از دیدگاه نادر نادرپور و ابوالقاسم شابی. *نشریه ادبیات تطبیقی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره جدید، سال دوم، شماره ۳، صص ۱۸۰-۲۰۳.

شریفی، فیض. (۱۳۹۱). *شعر زمان ما*. تهران: نگاه.

شریفیان، مهدی. (۱۳۸۴). بررسی فرایند نوستالژی در اشعار نادرپور. *فصلنامه دانشگاه تربیت معلم آذربایجان*، سال ۲، شماره ۶، صص ۴۳-۶۰.

ـــــــــــ (۱۳۸۹). روانشناسی درد در شعر نادر نادرپور. *نثرپژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)*. شماره ۲۷ (پیاپی ۲۴). صص ۲۰۷-۲۲۶.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی. *نقد ادبی*. س ۲، ش ۸، صص ۳۳- ۵۱.

ـــــــــــ (۱۳۹۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا. اسماعیلی، عصمت. کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۲). تحلیل نشانه‌معناشناختی شعر «باران». *ادب پژوهی*. شماره ۲۵، پاییز، ۵۹-۸۹.

شعیری، حمیدرضا و وفایی، ترانه. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما*. تهران: علمی فرهنگی.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۷). *تاریخ ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰) *با چراغ و آینه*. تهران: سخن.

عیدگاه طرقبه‌ای، وحید. (۱۳۸۸). *کهن دیارا*. چاپ دوم، تهران: سخن.

فرضی، حمیدرضا. و نوین، رویا. (۱۳۹۵). تحلیل تصویرپردازی در شعر نادر نادرپور. *یازدهمین گردهمایی بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی*. دانشگاه گیلان، ۲۷ تا ۲۹ شهریور، صص ۵۳۰-۵۶۲.

لنگرودی، شمس. (۱۳۷۷). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. ج ۱، تهران: مرکز.

محمدی، علی. کولیوند، فاطمه. (۱۳۹۰). بررسی تحول دید و سبک شعری سایه از رمانتیسم فردی به رمانتیسم اجتماعی. *سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. دوره۴، شماره۱ (پی در پی ۱۱)، صص ۲۰۳-۲۲۲.

معین، مرتضی‌بابک. (۱۳۸۳). سیر زایش معنا. در: سجودی، فرزان (مولف). *مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*. تهران: فرهنگستان هنر.

منصور، ثروت. (۱۳۸۲). مکتب رمانتیسم. *پیک نور- علوم انسانی*. دوره ۱، شماره ۲، صص ۴۰-۵۸.

میر، محمد. و گلشنی، نـرجس. (۱۳۹۵). کـارکرد مفهـومی و هنری رنگ در شعر نادر نـادرپور. *یـازدهمین گردهمـایی بین‌المللی انجمن تـرویج زبـان و ادب فارسـی*. دانشـگاه گیلان، ۲۷ تا ۲۹ شهریور، صص ۱۱۷۹– ۱۲۰۵.

نادرپور، نادر. (۱۳۵۶). *از آسمان تا ریسمان*. تهران: مروارید.

نادرپور، نادر. (۱۳۵۶). *شام بازپسین*. تهران: مروارید.

نجفی چناری، امیر. (۱۳۹۵). نشانه‌ها و دلایل بروزاندیشه‌های کفرآمیز در شعر نادرپور و رحمانی. *یازدهمین گردهمـایی بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی*، دانشگاه گیلان، ۲۷ الی ۱۹ شهریور، صص۱۴۹۶– ۱۵۲۶.

نظری چروده، احمدرضا. و نظری چروده، معصـومه. (۱۳۹۸). بررسی اشـعار نـادر نـادرپور از منظـر فرمالیسـم روسـی. *دوفصلنامه تخصصی زبان و ادبیـات فارسـی*، سـال دوم، شماره سوم، صص ۱۴۳– ۱۸۰.

نورسیده، علی اکبر. و پوربایرام الوارس، رقیه. (۱۳۹۶). تحلیل نشانه‌معناشناختی هژمونیک گفتمـان عـاطفی در ادبیـات پایداری (پژوهش موردی شعر در امواج سند و ابدالصبّار). *نخستین همایش ادبیات مقاومت خراسان شمالی*. آخرین بازدید در ۱۴۰۱/۹/۲۰ در:
https://civilica.com/doc/747048/

Allen, Graham. (2000). *Intertextuality*. New York: Routledge.

Fontanille, Joques. (2004). *Practiques sémiotiques*, Paris: PUF.

Fontanille, Joques. and Claude, Zilberberg. (1998). *Tension et Signification*, Belgium: Pierre Mardaga.

Greimas Algier Julias. & Courtés Josef. (1993). *Sémiotique Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage*, Paris: Hachette,.

Jetha, K.; Berente, N. and King, J. L. (2017). Digital and Analog Logics: An Analysis of the Discourse on Property Rights and Information Goods, *The Information Society*, 33:3, 119-132, DOI: 10.1080/01972243.2017.1294125 retrieved from: http://dx.doi.org/10.1080/01972243.2017.1294125

Kress, Gress. and Van Leeuven, Teo. (2006). *Reading Images; The Grammar of Visual Design*, London and New York: Rotledge Taylor & Francis Group.

Landowski, Eric. (2005). Les Interactions Risquées. *Nouveaux Acts Semmiotiques*. Limoges: Pulim.

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