

شیوه‌شناسی سهراب سپهری: آن جورِ دیگر

فرشته مؤمنی^۱

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد چالوس

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۳/۲۴

چکیده

زبان‌شناسی شناختی، زاویه دید را بخشی از فرایند تولید معنا و عاملی در تعبیرهای متفاوت از یک موضوع واحد می‌داند. نگاه از هر زاویه دیدی شناخت و درکی از همان دیدگاه به بیننده می‌دهد و بنابر دستور شناختی، این موضوع در دستور زبان نیز نمودار می‌شود. با توجه به نقدها و داوری‌های متفاوت، متناقض و اغلب مغایر با آمار مربوط به اشعار سهراب سپهری، به نظر می‌رسد زاویه دیدی که او در اشعار خود به کار برده است و طی آن، به گفته خود وی، می‌خواسته آدمی را به «ادراک شیء» - و نه به ادراک فرد از شیء - برساند، شناخته نشده است. هدف این مقاله، معرفی زاویه دید موردنظر شاعر و ارائه مدلی از فرایندهای چندمرحله‌ای شکل‌گیری ساختار زبانی شعر اوست. طی این مطالعه که به روش کتابخانه‌ای انجام یافته و توصیفی-تحلیلی است، مشخص می‌شود که سهراب سپهری، با جابه‌جایی زاویه دید از چشم‌انداز

پایگاه به پویه، و با پیش‌نامسازی از آن شیء، خواننده را در جایگاه سوژه/ شیء، قرار می‌دهد تا با الفای وضعیت آن، خواننده (به‌تعبیر خود شاعر) به ادراک شیء دست یابد.

کلیدواژه‌ها: شناخت، زاویه دید، پایگاه، پویه، ادراک.

۱- مقدمه

از آغاز دههٔ چهل، تا پیش از آثاری که از سال ۱۳۴۴ به چاپ رسید، سهراب سپهری گزارشگر تجارب شناخت‌های حسی و ذهنی خود بود. نخست در «آوار آفتاب» و سپس در «شرق اندوه»، شاهد گزاره‌های خبری از رویدادها و تجارب شناختی او و پرسش‌هایی دربارهٔ دریافت او از خودش و مکاشفهٔ حالاتش هستیم («مرغ افسانه»، «نیلوفر»، «بی‌پاسخ»، «روزنه‌ای به رنگ» و «شکست کرانه»). در آثار چاپ‌شده در سال ۱۳۴۴ و پس از آن، نخست مراتب «شناخت» و «آگاهی» خود را همچون سالک آموخته‌ای بیان و همهٔ چیز هستی را معنی می‌کند («صدای پای آب» (۱۳۴۴)، «مسافر» (۱۳۴۵)، سپس عارف («حجم سبز» (۱۳۴۶))، پیام‌آور («و پیامی در راه»، «واحه‌ای در لحظه»، «پشت دریاها» و ...) و پیام‌بر («پیغام ماهی‌ها») می‌شود. اما انگار رسالت دارد تا به آدمی بیاموزد تا دینی را که به‌واسطهٔ «خرد» و «هوش» برای «دانایی»، «فهم»، «شناخت»، «آگاهی» و «ادراک» برعهده دارد، ادا کند. در گله‌ها و درددل‌ها نیز جوای چرایی «نفهمیدن»، «نشناختن» و «ناآگاهی» است. او بر شناختن اصرار می‌ورزد، ولی نه بر شناسایی ظاهری یا کنجکاوانه، بلکه آن‌گونه که به آگاهی عملی و محسوس بینجامد و به‌واسطهٔ آن دین «آدم» ادا شود:

کار ما نیست شناسایی راز گل سرخ

کار ما شاید این است

که در افسون گل سرخ شناور باشیم

پشت دانایی اردو بزنیم
کار ما شاید این است
که میان گل نیلوفر و قرن
پی آواز حقیقت بدویم

(سپهری، ۱۳۶۳: ۲۹۸)

به زعم او، کار ما درک حقیقی، واقعی و عملی هستی است.

«آسمان را بنشانیم میان دو هجای هستی»
(سپهری، همان)

هستی تنها یک نام (دوهجایی) نیست، هرچند که ناگزیریم هرچیز را بنامیم. کار ما چیز دیگریست، مثلاً این که آن قدر بدانیم تا «آسمان را بنشانیم میان دو هجای هستی» یا چنان بفهمیم که «پی آواز حقیقت بدویم» (همان). و سهراب خود به این آموزه سخت وفادار است:

من هزاران گرسنه در خاک هند دیده‌ام. و هیچ وقت از گرسنگی حرف نزده‌ام. هیچ
وقت. ولی هر وقت رفته‌ام از گلی حرف بزنم دهانم گس شده است. گرسنگی هندی
سبک دهانم را عوض کرده است. و من دین خود را ادا کرده‌ام. (سپهری، ۱۳۹۰:

۲۵)

آگاهی حقیقی اگر هم پنهان یا مسکوت بماند، جایی (دیگر) آشکار می‌شود، مثلاً در بیان اندیشه‌ای که باید به مذاق شیرین بیاید، از تأثیر یک «آگاهی چشایی اندوهناک» دهان گس می‌شود.

در شعر سهراب سپهری یک شیوه شناختی بی‌بدیل راه یافته است، و او از آن بهره گرفته است تا «جوردیگر دیدن» را برای «ادای دینی که برعهده آدمی» است، بیاموزاند. بررسی اشعار دوره آخر سهراب سپهری از سوی نقادان به داوری‌هایی ناهمگون انجامیده است که، چه درباره درون‌مایه اشعار و چه در خصوص گرایش فکری و مکتب ادبی او، اغلب با

یکدیگر و با اندیشه شاعر همسو به نظر نمی‌رسند. این مقاله به شیوه توصیفی-تحلیلی، نخست با استفاده از آثار شاعر و پژوهش‌های انجام‌شده، نگرش و زاویه دید سهراب سپهری را بررسی می‌کند؛ سپس با این فرض که این ناهمگونی ناشی از ناآشنایی با شیوه نامتعارف شناختی اوست، به تحلیل این شیوه در تعیین زاویه دید وی در آثارش می‌پردازد.

۲- نگاهی به پیشینه مطالعات آثار سپهری

اشعار سهراب در صدها پژوهش، از جنبه‌های گوناگون صوری، محتوایی، زبان‌شناختی، ادبی، روان‌شناختی و تطبیقی، بررسی و تحلیل شده‌اند. فراوانی این مطالعات، پژوهشگرانی را به گردآوری و یا آماربرداری از نتایج مجموعه‌هایی از این آثار واداشته است. پیروز و صادقی (۱۳۸۴)، با پژوهش بر روی آثاری که طی سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۷۶ در این باره منتشر شده است، به تفکیک موضوع، آمار مفصلی ارائه داده و دریافته‌اند که در همان پاره زمانی، بیش از همه، موضوع عرفان و اندیشه او مورد بررسی قرار گرفته است. هرچند با دریافت‌های بسیار متفاوت. در این میان، شمار زیادی از پژوهشگران به مواردی کاملاً متناقض اشاره داشته‌اند که به نتیجه‌گیری‌های ناهمگونی انجامیده است، چه در مورد مکتب ادبی اشعار سهراب، چه در تحلیل محتوایی آثار او. گاه این تحلیل‌ها با واقعیت ماهیت شعر و شخصیت و شاعری او فاصله زیاد دارد. نگاه به شماری از این اظهارات شواهدی را برای بخشی از موضوع این مقاله فراهم می‌کند. برای مثال، بسیاری از نقادان و تحلیلگران (شمیسا، ۱۳۷۰؛ دستغیب، ۱۳۷۱ و ۱۳۸۵؛ سیاهپوش، ۱۳۷۲؛ نوربخش، ۱۳۷۶ و فتوحی، ۱۳۸۴)، گرایش سهراب را به بیان تجریدی و انتزاعی یافته‌اند.

زرقانی (۱۳۹۰) با ارائه آماری از عینیت‌گرایی تشبیه‌ها، بررسی استعاره‌ها و عینیت‌گرایی استعاره‌ها در هشت کتاب اظهار می‌دارد که از مجموع تشبیهات، در ۱۰۸ مورد (حدود ۵۴ درصد) از کل اشعار کتاب، هر دو طرف تشبیه حسی هستند و در ۴۶ درصد موارد، یک طرف

تشبیه حسی است. آنگاه از این اختلافِ معنادار نتیجه‌می‌گیرد که صورت بیانی تشبیه نشان‌می‌دهد که ذهنیت تصویرساز سپهری، کاملاً عینیت‌گراست و بیان می‌کند که «این برخلاف چیزی است که عموماً در مورد سهراب سپهری پنداشته می‌شود». به‌همین ترتیب، در میان حدود ۱۳۷ ترکیب استعاری که با استفاده از عناصر طبیعت ساخته شده‌اند، وجود ۹۲ درصد استعارهٔ بالکنایه و حدود ۸ درصد استعارهٔ مصرحه را نیز دلیل گرایش بیشترِ وی به عینیت بیان می‌دارد. سرانجام با این آمار که از مجموعهٔ استعاره‌ها، ۱۰۵ مورد هر دو طرف حسی و ۳۲ مورد یک طرف حسی است و این که «هیچ استعاره‌ای مرتبط با طبیعت که دو طرف آن عقلی باشد، در آثار وی یافت نشد»، نتیجه می‌گیرد که «در فرآیند استعاره‌سازی هم عینیت‌گرایی شاعر غلبه دارد» (همان: ۱۸۲).

پنداشت نقادان دربارهٔ ذهنیت‌گرایی و بیان انتزاعی سهراب، ناشی از تصور حالات ذهنی، خلقی و رفتاری برای اشیاء و عناصر طبیعت است. اما اینها درواقع نه‌تنها جنبهٔ انتزاعی به اشیاء نمی‌دهند، بلکه به‌واسطهٔ فراهم کردن تصویری از زمینه‌ای محسوس و تجربه‌شده برای هر فرد، به تشخیص اشیاء، تعیین می‌بخشند. او با توصیف خود از ذات متعین اشیاء، نه‌تنها مجردات را به محسوسات تبدیل می‌کند، بلکه مخاطب را با دریافتی آشنا می‌کند که تنها حسی^۱ است، و نه تجریدی و انتزاعی که مفهومی^۲ است. برای همین، همواره دم از «ادراک شیء» زده است (مؤمنی، ۱۳۸۲).

دستغیب (۱۳۷۱: ۳۶-۳۷) دربارهٔ سهراب می‌نویسد: «رابطهٔ او با جهان بیرون و درون دگرگون شده، او در صورتی می‌تواند این رابطه را منعکس کند که سازمان شعری خود را با تجربهٔ تازه آغاز کند». در واقعیت آن دگرگونی و تجربه، تردیدی نیست، اما باید گفت که بیان شاعر یک رویداد مشروط نیست. این یک اتفاق ارادی نیست که شاعر، به‌شرط آغاز تجربه‌ای

1. perceptive
2. conceptive

تازه، بتواند چیزی را بیان کند. آدمی، از آغاز، شاعری را انتخاب نمی‌کند، شاعر انتخاب شده‌است. حتی چگونگی بیان او نیز بیرون از ارادهٔ اوست (مؤمنی، ۱۳۸۵)، اما شاعر زیر نفوذ عوامل شناختی خود قرار دارد، عواملی همچون طرح‌واره‌ها، فرایندها و مکانیسم‌های شناختی و روان‌شناختی. سهراب از طرح‌واره‌های شناختی خود، شیوه‌ای شناختی ساخته است.

شمار زیادی از نقادان و تحلیلگران (عابدی، ۱۳۸۴؛ زرقاتی، ۱۳۸۳؛ سیدی و بهنام، ۱۰/۲۰۰۹)، هنگام بحث دربارهٔ جنبه‌های محتوایی اشعار سهراب، برای تبیین موضوعاتی چون عرفان، مکتب ادبی یا تحلیل اندیشه‌های او، به موضوع یگانگی، یکی‌شدن و وحدت انسان و طبیعت اشاره کرده‌اند. نگارندهٔ این سطور، در بسیاری از نمونه‌های شاهد (سپهری، ۱۳۶۳: از «صدای پای آب» به بعد)، پدیدهٔ دیگری را یافته است که نه از منظر یگانگی و وحدت، بلکه برعکس، در جایگاهی جدا، بیگانه‌ای را آشنا، و ناشناخته‌ای را شناسایی و معرفی می‌کند و از همین راه، آدمی را به «ادراک خود شیء» و نه «ادراک آدمی از اشیاء» می‌رساند. این تفاوت تقریباً به این می‌ماند که نقش گنبدی را از پیرامون به مرکز دنبال کنیم یا برعکس. از این منظر، شاید سهراب با هیچ شاعری قابل قیاس نباشد زیرا پیش از او هیچ‌کس به این شیوه از شناخت یا به‌قول خودش، «ادراک» دست نیافته و راه نبرده بوده است. امتیاز چشمگیر و شاید بی‌سابقهٔ او در رهیافتی شناختی تحت عنوان «زاویهٔ دید»^۱ است.

۳- چارچوب نظری

۳-۱- زاویهٔ دید

در مطالعات شناختی، یکی از عوامل تعبیر^۲‌های گوناگون از یک موضوع واحد، تفاوت زاویهٔ دید است. موقعیت یک زاویهٔ خاص در دید فرد، بخشی از پردازش ادراکی او را برعهده دارد. لی^۳

1. viewpoint
2. construal
3. D. Lee

(۲۰۰۱) این موضوع را در جای‌جای کتابش، به‌عنوان بخشی عمده در ارتباط با تولید معنا در زبان، معرفی می‌کند. در موضوع زاویه دید، دو مفهوم عمده پایگاه^۱ و پویه^۲ (لانگاکر^۳، ۱۹۹۰) وجود دارند.^۴ پایگاه به موقعیتی اشاره دارد که وضعیت/ موقعیت یک چیز (پویه) نسبت به آن سنجیده می‌شود. برای مثال، اگر بگوییم «علی خانه‌اش را به قیمت خیلی خوبی به گلی فروخت» یا «گلی خانه علی را به قیمت خیلی خوبی خرید»، مفهوم «قیمت خیلی خوب» در اولی یعنی «گران» و در دومی یعنی «ارزان». در هر دو جمله، پویه «قیمت خیلی خوب» است ولی در اولی «فروختن» پایگاه است و در دومی «خریدن». همین تفاوت در پایگاه زاویه دید، دو معنای متضاد را برای یک مفهوم مشترک (قیمت خیلی خوب) می‌سازد. این نمونه به «تضاد معنایی» انجامید ولی تغییر زاویه دید، در هرگونه رابطه معنایی نقش دارد.

زاویه دید، نه‌تنها در تولید معنا (که رویدادی از درون ساخت زبان به بیرون است)، بلکه در تفسیر آن (که رویدادی از بیرون به‌سوی ساخت درون زبان است) نیز نقش دارد. بنابراین هریک از زوایای دید، تفسیر خود را دارد و از زوایای متقابل، تفسیرهایی در تقابل با یکدیگر انتظار می‌رود.

نکته دیگری که در ارتباط با زاویه دید وجود دارد، بخش فعال^۵ یا پیش‌نما^۶ است (لانگاکر، ۱۹۹۰: ۲۰۱-۱۸۹). پیش‌نما سازی^۷ ایجاد وضعیتی است که موضوع مورد نظر در میان مجموعه‌ای از موضوعات، در اولویت قرار می‌گیرد (لی، ۲۰۰۱: ۵-۴) تا تمرکز به آن معطوف

-
1. landmark
 2. trajector
 3. R. W. Langacker

۴. این دو اصطلاح در منابع گوناگون به‌صورت‌های متفاوتی ترجمه شده‌اند و به نظر این نگارنده، برابرندادهای پیشنهادی در اینجا دقیق‌تر و شفاف‌تر هستند زیرا هم با معنای تحت‌اللفظی و هم با تعریف هریک کاملاً تناسب دارند، و از مانعیت بیشتری نیز برخوردارند.

5. active zone
6. foreground
7. foregrounding

شود. تمرکز بر روی کانون اصلی^۱، که همان پویه است، صورت می‌گیرد و پایگاه کانون فرعی^۲ تلقی می‌شود (لانگاکر، ۲۰۰۸: ۷۰). می‌توان در مثال‌های بالا به این موارد اشاره کرد: در اولین مثال بالا، «علی» و در دومی «گلی» پیش‌نماست. با پیش‌نماسازی، موضوع برجسته^۳ (همان: ۶۶ و ۶۷) می‌شود و جنبه کنش‌گری و فاعلیت آن آشکار می‌شود. این فاعلیت لزوماً فاعلیت دستوری نیست بلکه بر جنبه فاعلیت^۴ تأکید دارد.

با تغییر زاویه دید، پیش‌نماسازی و برجسته‌سازی، پویه به‌عنوان کانون اصلی در مرکز توجه بیننده قرار می‌گیرد، اما هدف سهراب سپهری، روایت موقعیت پویه برای درک بیننده نیست، بلکه می‌خواهد پویه، چنان حس شود که خود هست، یعنی بیننده نه به ادراک خود از شیء (پویه)، که به ادراک خود شیء راه یابد. از این پس، مکانیزم‌های دیگری این فرایند را پی می‌گیرند.

۳-۲- همانندسازی و قیاس به نفس

همانندسازی^۵ مکانیسمی است که از راه آن، استعدادهای بالقوه پنهان «خود (من فرد)» فعال و شکوفا می‌شوند و در نتیجه، فرد حقیقت و واقعیت اشیاء را درک و افکار منطقی را جایگزین کسب لذت [که حاصل نگاه فرد از بیرون به شیء است] می‌کند (گنجی، ۱۳۹۱). به این ترتیب، انسان با کس یا چیز دیگری هم‌هویت می‌شود.

مکانیسم همانندسازی بسیار نزدیک به مکانیسمی است که در فلسفه «قیاس به نفس»^۶ نامیده می‌شود. این قیاس، به صورت قیاس شیء با نفس (خود فرد)، نخستین مرحله از آغاز

-
1. primary focus
 2. secondary focus
 3. salient
 4. activity
 5. identification
 6. analogy

تکامل شناختی و نخست‌ترین شیوه شناخت است. بشر برای شناختن شیء (سوژه/ موضوع شناسایی)، آن را با خود -که بیش از همه با آن آشناست- قیاس می‌کند و حالات و تأثیر و تأثرهای خود را به شیء نسبت می‌دهد و از این راه، ناشناخته را می‌شناسد. از این شیوه زیاد استفاده می‌شود و آرایه‌هایی همچون «تشخیص» را شکل می‌دهد که اساس آن، رابطه غیرمستقیم و اسناد مجازی است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰).

۴- بحث و بررسی

قیاس در اساس خود، فرایند پیچیده‌ای است، هرچند مهم‌ترین کارکرد آن کمک به دریافت موضوعی مبهم است. همان‌گونه که پیشتر گفته شد، ساده‌ترین و نخست‌ترین قیاس، قیاس به نفس است. جنتنر^۱ (۱۹۸۳) با ارائه الگویی، برای کمک به درک ماهیت قیاس‌های پیچیده‌تر، نظریه همنگاشتی ساختار^۲ را مطرح کرده است. براساس این الگو، قیاس، همنگاشت کردن دانشی از یک حوزه (پایه/base) با حوزه دیگر (هدف/target) است. همه چیزهایی که پایه را شکل می‌دهند، دارای ویژگی‌هایی هستند که از طریق یک نظام ارتباطی با همان ویژگی‌های موجود در هدف پیوند داده می‌شوند. پایه و هدف در این نظریه، به ترتیب با پایگاه و پویه قابل انطباق‌اند. به این ترتیب، در قیاس به نفس، حوزه پایه، نفس فرد است که پایگاه زاویه دید به‌شمار می‌رود، و سوژه یا شیء در حوزه هدف قرار می‌گیرد و پویه می‌شود تا با سنجه پایگاه شناخته شود.

سهراب در شیوه قیاس به نفس، خلاف معمول و خرق عادت کرده پیش از این نیز به این تفاوت اشاره شده است (مؤمنی، ۱۳۸۲) ولی باید دید که چه چیز در این شیوه به خرق عادت انجامیده است. این مقاله به دنبال این پرسش، سبب را در شیوه شناختی شاعر یافته است و

1. D. Gentner

2. structure-mapping theory

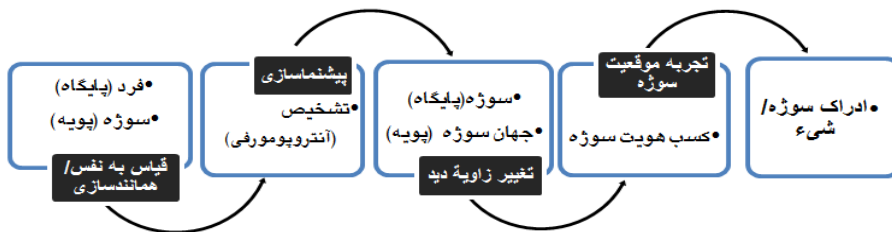
می‌کوشد تا چگونگی آن را در چارچوب معنی‌شناسی شناختی تبیین کند. در قیاس به نفس، همواره انسان پایگاه است و شیء پویه. بنا به گفته رضوی فر و غفاری (۱۳۹۰: ۷-۸) در تحلیلی فلسفی از نشانه‌شناسی پیرس^۱، «صرف رجوع به نفس خود، برای حصول شناخت کافی نیست»، از جمله به این دلیل که به گفته پیرس، «انسان همواره با افکار و صور پیشینی خود وارد عرصه تفکر و تجربه می‌شود ... و لذا علم به نفس نمی‌تواند منشأ یقین باشد» (همان: ۷). پیرس طی بررسی‌های دقیق و گسترده بر روی شناخت انسان از اشیاء، اظهار می‌دارد: «بسیاری از اشیائی که انسان فکر می‌کند آنها را به‌طور مستقیم و به‌نحوه شهودی یافته، در واقع از طریق استدلال خاصی به‌دست آورده‌است» (همان: ۸). سهراب با جابه‌جایی پایگاه و پویه که به تغییر زاویه دید می‌انجامد، پایه قیاس را از فرد به سوژه/شیء منتقل می‌کند و برای فرد این امکان را فراهم می‌کند تا در پایگاه جدید (موقعیت سوژه/شیء)، خود سوژه را - جدا از «صور پیشینی خود» درباره آن - تجربه کند. کانت^۲ و پیرس هر دو بر این باورند که «حدود تجربه، حدود شناخت انسان را معین می‌کند» (همان، ۱۳۹۰: ۹) و به نظر پیرس، «تجربه می‌تواند انسان را به تدریج به حقیقت اشیاء نزدیک‌تر سازد» (همان).

لودویگ^۳ (۱۹۹۷) در یک مطالعه میدانی گسترده به این نکته مهم دست یافت که ما ویژگی‌های آن چیز/ شخصی را که متقاعد می‌شویم هستیم، در خود می‌یابیم. به گفته او، ما در واقعیت‌های وجودی خود محدودیت داریم ولی در تفسیر آنها آزادیم و همه ویژگی‌های موجود در خود را بنا بر تفسیری که از خود داریم ارائه می‌کنیم. در همین راستا، اولسون^۴ (۲۰۱۵) بیان می‌کند که هویت شخصی یک فرد، حسی احتمالی و قابل تغییر است: ویژگی‌های مختلفی

1. Ch.S. Pierce
 2. E. Kant
 3. A. M. Ludwig
 4. E. T. Olson

که فرد از شخص خود توصیف می‌کند ویژگی‌های همان شخصی است که او از خود ساخته است.

اینک با توجه به آنچه گفته شد، با فرایندی چندمرحله‌ای در شکل‌گیری ساختار شعر سهراب روبه‌رو هستیم که در نمودار شماره ۱ مدلی ساده از فرایند پیچیده آن دیده می‌شود و ترتیب آن از این قرار است: فردی که در پایگاه قرار دارد، سوژه/ شیء (پویه) را با خود (نفس فرد) قیاس می‌کند. در صورت غیرانسان‌بودن سوژه، فرایند تشخیص^۱ و همانندسازی فرد با سوژه انسانی‌شده^۲ رخ می‌دهد، آنگاه سوژه پیش‌نماسازی و برجسته‌شده در پایگاه قرار می‌گیرد و جهان درون و بیرون (حالات و حواس) سوژه، در جایگاه پویه، جانشین می‌شود. سپس با قرارگرفتن فرد به‌جای سوژه در پایگاه، زاویه دید فرد (که از بیرون بر سوژه/ شیء بوده است، به جایگاه خود سوژه/ شیء) تغییر می‌کند و این‌گونه، فرد هویت و تجربه سوژه را درمی‌یابد و سرانجام شاعر با ادراک سوژه به توصیف ویژگی‌ها، احساسات و تجارب دریافتی می‌پردازد.



نمودار ۱- فرایند ادراک شیء از سوی فرد

براساس این شیوه که در آثار متأخر سهراب سپهری بسیار پرکاربرد است، می‌توان دریافت که سهراب در هشت‌کتاب چگونه با تغییر زاویه دید از بیرون به درون، فرد را به «ادراک شیء»

1. personification
2. anthropomorphism

و نه به «ادراک خود از شیء»- می‌رساند، و چگونه «واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد» (سپهری، ۱۳۶۳: ۲۹۲).

نمونه‌های زیر از «و پیامی در راه» (۱۳۶۳: ۳۴۱-۳۳۸)، به‌عنوان شواهدی براساس مدل نمودار بالا، با کسب هویت سوژه و دریافت تجربه موقعیت سوژه در جایگاه پایگاه، قابل تحلیل است:

بادبادک‌ها به‌هوا خواهیم برد.

شوق «بادبادک» برای به‌هوارفتن و درک حالی که «به‌هوا می‌برندمان!». حس بادبادک (جهان سوژه در مقام پویه) با قرارگرفتن به‌جای سوژه (پایگاه) و درک این تجربه بادبادک- که برای به‌هوا برده‌شدن ساخته شده است (تجربه موقعیت سوژه)- به ادراک شیء می‌انجامد.

گلدان‌ها آب خواهیم داد.

و باز برای درک حسی که در گلدان ایجاد می‌شود، باید گل گلدان بود، باید با سوژه هم‌هویت شد و از زاویه دید سوژه، موقعیت آن را تجربه کرد.

در این دو پاره، افزون بر فرایندهای گفته‌شده، شاهد یک شگرد دیگر نیز هستیم که در زبان‌شناسی شناختی بیان شده است. زبان‌شناسی شناختی معنابنیاد است و بر نقش صورت‌های دستوری در «مفهوم‌سازی»^۱ تأکید می‌کند. به‌گفته لانگاکر (۱۹۹۰: ۳۱۵)، این که مفهوم‌ساز چه شیوه‌ای را برای بازنمایی یا تعبیر یک موقعیت برمی‌گزیند، در معنای زبانی اهمیت بسیار دارد. ویژگی قاعده‌گاهی نیز فرصت بیشتری برای چنین بازنمایی‌هایی در ادبیات فراهم می‌کند. استاکول^۲ (۲۰۰۲: ۱۴) برای برجسته‌سازی به ابزارهای گوناگونی اشاره می‌کند و در آن میان، از آرایش نحوی خلاقانه هم نام می‌برد. تأکید بر چنین نقشی در مفهوم‌سازی را،

1. conceptualizing

2. P. Stockwell

که ناشی از ویژگی‌های نحوی و ساختاری، و نیز شیوه ترکیب عناصر با هم است، در اظهارات تالمی^۱ (۲۰۰۳: ۱۳۳-۱۲۸) نیز می‌توان یافت. در نمونه بالا، شاعر از یک سو با حذف نقش‌نماهای نشانگر مفعولیت مستقیم و غیرمستقیم، برای «بادبادک‌ها» و «گلدان‌ها»، و از سوی دیگر با مبتداسازی آنها مفهوم‌سازی کرده است. وی، برای القای فاعلیت (در مقابل انفعال) و تقویت کنش‌گری در «بادبادک‌ها» و «گلدان‌ها»، این آرایش نحوی تازه را آفریده است، درحالی‌که اگر نقش‌نماها در جای خود می‌بودند، شعر به لحاظ موسیقایی شاید روان‌تر هم می‌شد، مثلاً به صورت «بادبادک‌ها را به هوا خواهیم برد، و به گلدان‌ها، آب خواهیم داد».

خواهم آمد پیش اسبان، گاوآن، علف سبز نوازش خواهم ریخت.

این تجربه، توجه تازه‌ای است به کاری (نوازش) که به اندازه علف سبز برای اسبان و گاوآن گوارا و لذت‌بخش است. درک تشابه حسی میان «علف سبز» و «نوازش» برای اسبان و گاوآن از زاویه دید همان حیوانات امکان «ادراک شیء/ سوژه» را میسر می‌سازد.

روی پل دخترکی بی‌پاست

دب اکبر را بر گردن او

خواهم آویخت.

با قرار گرفتن در جایگاه دخترک بی‌پا، داشتن چیزی مثل دب اکبر- که مانند پنجره‌ای است با یک ضلع عمودی مانند پایه- بر گردن، چنان‌که آن پنجره قالب بدن شود و آن پایه، یک پا، آنگاه «می‌توان ایستاد!». حس داشتن پایی که خود، پایه‌ای از جنس ستاره در یکی از بزرگترین صور فلکی و نماد قدرت است، درکی را از حس خود سوژه (دخترک بی‌پا) القاء می‌کند (ادراک شیء/ سوژه) که با درک مفهوم شعر تفاوت بسیار دارد.

مادیانی تشنه، سطل شبنم را خواهم آورد.
خر فرتوتی در راه، من مگس‌هایش را خواهم زد.
خواهم آمد سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت.
پای هر پنجره، شعری خواهم خواند.
هر کلاغی را، کاجی خواهم داد.

مار را خواهم گفت: چه شکوهی دارد غوک. «تا انتها حضور» (همان: ۴۵۷-۴۵۵)
در نمونه‌های بالا، تنها خودِ «مادیان تشنه»، خودِ «خر فرتوت»، خودِ «فضای سر هر دیوار»
و «پای هر پنجره»، و خودِ «هر کلاغ» لذت کاری را که سهراب برایشان می‌خواهد بکند
می‌فهمند. و این «مار» است که پیام‌آور (شاعر) می‌خواهد «شکوه غوک» را به «او» یادآور شود!

ته شب، یک حشره
قسمت خرم تنهایی را
تجربه خواهد کرد.

تنها خودِ حشره می‌داند وقتی که دیگران در خواب عمیق «ته شب» فرورفته‌اند، چه تنهایی
خرمی (!) را تجربه می‌کند.

در چند نمونه زیر از «صدای پای آب» (همان: ۲۹۰)، به‌همین شیوه، «زندگی» معنی شده
است:

زندگی جذبه دستی است که می‌چیند.
زندگی نوبر انجیر سیاه، در دهان گس تابستان است.
زندگی بعد درخت است به چشم حشره.
زندگی تجربه شب‌پره در تاریکی است.
زندگی حس غریبی است که یک مرغ مهاجر دارد.

برای درک زندگی، باید در جایگاه (پایگاه) «دست»ی بود که مجذوب «چیدن» است. باید مزه «گسی» را در «دهان تابستان» حس کرد تا زندگی را که به «نوبر انجیر سیاه» در «دهان گس تابستان» می‌ماند، دریافت. باید «حشره» بود تا «بعد درخت» را از چشم او دریافت و ... و زندگی چنین چیزی است.

برای آخرین نمونه (هرچند در سراسر شعرهای چاپ ۱۳۴۴ به بعد سهراب، از این نمونه‌ها فراوان هستند)، در شعر «چشمان یک عبور» (همان: ۴۴۶-۴۴۲) هنگامی که از پاییز سخن می‌گوید:

شاخه مو به انگور
مبتلا بود.

شاید صفت «مبتلا» بهترین صورت توصیف شاخه مویی باشد که تا پاییز همه شیرۀ خود را به انگورش بخشیده است و می‌خواهد از آن بار سنگین و آویزان به خود رها شود، و باز باید شاخه مویی در پاییز بود تا مفهوم «ابتلاء به انگور» را دریافت.

۴-۱- پیامدهای ندیدن از زاویه دید شاعر در نقد ادبی

گستره و تنوع جنبه‌های تحلیل آثار ادبی، به‌ویژه شعر، به وسعت و کثرت ابعاد فکری، و پیچیدگی خود شاعر است. کاوش هر جنبه از وجود هنرمند یا هر شیوه از بیان او که در شعرش آشکار یا کشف می‌شود، راهی راه، از یک سو به درون و از سوی دیگر به بیرون اثر،

می‌گشاید. در جهان بیرون است که اثر طبقه‌بندی‌شده و چهارچوب آن بررسی و تحلیل می‌شود. هرچه اشعار یک شاعر از ابعاد و پیچیدگی بیشتری بهره‌مند باشد، راه‌های بیشتری نیز به درون و بیرون آن می‌توان یافت. پرشماری جنبه‌های گوناگون نقد و بررسی روی اشعار سهراب سپهری، گویای گستردگی و فراوانی ابعاد آن است، اما تفاوت‌های داوری دربارهٔ یک جنبهٔ مشترک، که گاه به نتیجه‌گیری‌های متباین و متناقض می‌انجامد، نیازمند آسیب‌شناسی است.

درون‌مایهٔ چیرهٔ هشت‌کتاب، برخلاف بسیاری از داوری‌ها، «وحدت»ی را نه با «وجود» و نه با «طبیعت» نشان نمی‌دهد. او با هیچ چیز نه یگانه است، نه بیگانه. سهراب خود همواره مدعی است «همیشه فاصله‌ای هست» و خود را با همهٔ «آگاهی»اش با هیچ چیز یگانه نمی‌بیند (که این خود شاید دلیلی بر اندوه تنهایی همیشگی او باشد). او این فاصله‌ها را بارها یادآوری می‌کند، به‌ویژه در هر بند شعر «مسافر»، به این فاصله‌ها هم برای او، هم برای دیگران در همیشهٔ تاریخ و اسطوره و واقعیت و حقیقت اشاره می‌شود. پس چگونه این همه پژوهش و مطالعه مدعی نظری است که شاعر خود همواره آن را رد کرده است؟

همین وضعیت درمورد شمار فراوانی از پژوهش‌ها که سهراب را ذهنیت‌گرا دانسته‌اند، با اثبات عینیت‌گرایی او، همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، از سوی زرقانی (۱۳۹۰) مورد مشاهده قرار گرفته است. دربارهٔ مکتب ادبی او نیز شواهد ما را به نتیجه‌ای غیر از آنچه در بیشتر مطالعات معرفی شده است می‌رساند، که البته این خود می‌تواند موضوع دیگری برای بررسی‌های آتی باشد.

به هر روی، نگاه از زاویهٔ دیدی دیگر، می‌تواند مثلاً نگرشی عینیت‌گرا را ذهنیت‌گرا، کثرت‌گرا را وحدت‌گرا و یا اکسپرسیونیست را امپرسیونیست ببیند.

۵- نتیجه‌گیری

در اشعار پس از سال ۱۳۴۴ سهراب سپهری، شاهد نقش شیوه‌ای شناختی در شکل‌گیری یک زاویه دید بیگانه در جایگاه سوژه‌ای هستیم، که با نگاه از آن زاویه، می‌توان به آگاهی و ادراک خود سوژه/ شیء از جهان پیرامونش دست یافت. در این شیوه، با جابه‌جایی پایگاه و پویه که به تغییر زاویه دید می‌انجامد، پایه قیاس از فرد به سوژه منتقل می‌شود و فرد در پایگاه جدید، موقعیت خود سوژه را جدا از «صور پیشینی خود» درباره سوژه- تجربه می‌کند و از آن دیدگاه به شناسایی جهان سوژه/ شیء که در جایگاه پویه است، دست می‌یابد. گذشته از همه نشانی‌هایی که شاعر خود می‌دهد، نکات مطرح در معنی‌شناسی شناختی و بازتاب تأثیر آن‌ها بر دستور زبان شماری از اشعار سهراب سپهری را می‌توان شواهدی بر کاربرد شیوه‌شناختی او دانست. این مقاله برای نقد و بررسی آثار نوشتاری (شعر و نثر) سهراب سپهری و نیز برای داوری درباره نگرش، گرایش فکری، مکتب ادبی و شخصیت او، زاویه دیدی را که خود وی نشان داده است پیشنهاد می‌کند زیرا به چشم نگارنده مقاله، بخشی از ناهمگونی‌های بسیار درباره یک مطلب یگانه، در پیوند با همین موضوع می‌آید.

منابع

- پیروز، غلامرضا و فاطمه‌زهره صادقی (۱۳۸۴). «سهراب سپهری در ترازوی نقد منتقدان». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. دوره جدید، ش ۵، پاییز و زمستان، ۴۰-۲.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۱). *گرایش‌های متضاد در ادبیات معاصر ایران*. چ ۱. تهران: خنیا.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۵). *باغ سبز شعر: نقد و تحلیل شعر سهراب سپهری*. تهران: آمیتیس.
- رضوی‌فر، املی (نوو-اگلینز) و حسین غفاری (۱۳۹۰). «نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم». *نشریه فلسفه*. دوره ۳۹، ش ۲، ۳۷-۵.

- زرقانی، سیدجواد (۱۳۹۰). «تجلی شاعرانه طبیعت در شعر نیما یوشیج، سهراب سپهری و شفیعی کدکنی». *دوفصلنامه تخصصی علوم ادبی*. س ۳، ش ۶، ۱۹۶-۱۷۱.
- زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۳). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.
- سپهری، پریدخت (۱۳۹۰). *هنوز در سفرم (زندگی‌نامه سهراب سپهری به قلم خودش)*. تهران: فرزانه روز.
- سپهری، سهراب (۱۳۶۳). *هشت کتاب*. چ ۴، تهران: کتابخانه طهوری.
- سیدی، سیدحسین و مینا بهنام (۲۰۰۹/۱۰). «رمانتیسیم در آثار جبران خلیل جبران و سهراب سپهری». *الدراسات الادبیه*. دوره ۶۷، س ۶۷، ۲۲۰-۱۹۱.
- سیاهپوش، حمید (۱۳۷۲). *باغ تنهایی*. چ ۱، اصفهان: اسپادانا.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰). *صور خیال در شعر فارسی*. چ ۸، تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰). *نگاهی به سپهری*. تهران: مروارید.
- عابدی، کامیار (۱۳۸۴). *از مصاحبت آفتاب زندگی و شعر سهراب سپهری به همراه کتاب‌شناسی کامل سپهری*. تهران: ثالث.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۴). *بلاغت تصویر*. تهران: ۱۳۸۵.
- گنجی، حمزه (۱۳۹۱). *نظریه‌های شخصیت*. تهران: ساوالان.
- مؤمنی، فرشته (۱۳۸۲). «چور دیگر با چشمان شسته سهراب». *مجموعه مقالات همایش‌های علمی- پژوهشی علوم انسانی*. دانشگاه آزاد اسلامی واحد چالوس (و نوشهر).
- مؤمنی، فرشته (۱۳۸۵). «نیروی شعر». *زبان و زبان‌شناسی*. س ۲، ش ۴، پاییز و زمستان، ۱۶۳-۱۷۰.

Gentner, D. (1983). "Structure-mapping: a theoretical framework for analogy". *Cognitive Science* 7: 155-170.

- Langacker, R. W. (1990). *Concept, Image and Symbol: Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Langacker, R. W. (2008). *Cognitive grammar, a basic introduction*. New York: Oxford University Press.
- Lee, D. (2001). *Cognitive Linguistics: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Ludwig A. M. (1997). *How Do We Know Who We Are?: A Biography of the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- Olson, E. T. (2015). "Personal Identity". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2015 Edition). Edward N. Zalta (ed.), URL =<http://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/identity-personal/>.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. London/ New York: Routledge.
- Talmy, L. (2003). "Attention phenomena". In: D. Geeraerts and H. Cuyckens (eds.) *Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, 128-133.