مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال پنجم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹۲، پیاپی ۱۷

خوانشی لکانی از شعر «ندای آغاز» اثر سهراب سپهری

عبدالرضا سعیدی*
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد لامرد

چکیده

سهراب سپهری، شاعر و نقاش ایرانی، اشعار خود را در *هشت‌کتاب* گردآورده و بیش‌تر، از لحاظ نوع نگاهش به زندگی، طبیعت، خدا، نیک و بد، زشت و زیبا و ...، مورد توجه منتقدان بوده است. «حجم سبز» و «ما هیچ، ما نگاه»، دو دفتر پایانی *هشت‌کتاب*، بدان جهت که در سیر تکامل شعر و اندیشه، پخته‌تر هستند، اهمیت بیش‌تری دارند. هدف از نوشتن این مقاله، نقد و بررسی شعر «ندای آغاز» سهراب سپهری است. بدین منظور نگارنده نظریه‌ی روان‌کاوی لکان را در نقد شعر به کار بسته و سعی کرده است این شعر را بر اساس نظریه‌ی یادشده، بسنجد و بر اساس آن به درون‌مایه‌ی شعر، دست یابد. بررسی شعر «ندای آغاز» نشان می‌دهد سپهری علاوه بر عرفان شرق و ذن‌بودیسم، به مدد فلسفه و روان‌کاوی غرب، به ویژه روان‌کاوی لکان، سعی در شناخت حقیقت دارد. «واژه»، مجازا زبان، نماینده‌ی ساحت نمادین در تعابیر لکان، است. ترکیب «وسعت بی‌واژه»، توصیفی از «آغاز» (beginning) و مقصد راوی شعر، نشانه‌ای از دوره‌ی پیشازبانی است که با ساحت واقع در تعابیر لکان انطباق دارد و تاکید راوی شعر برای رفتن به «وسعت بی‌واژه» این معنی را القا می‌کند که واژه(زبان) مانعی در راه شناخت است و راوی شعر، سعی دارد آن را از سر راه خود بردارد.

واژه‌های کلیدی: زبان، ساحت خیالی، ساحت نمادین، ساحت واقع، سپهری، لکان.

۱. مقدمه

سهراب سپهری (۱۳۵۹–۱۳۰۷) شاعر و نقاش ایرانی، است که از وی آثاری به نقاشی و

* مربی زبان و ادبیات فارسی reza.saeedi76@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/٤/۱۷ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱۲/۱۹

شعر به جای مانده است. او نقاشی را در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران آموخت و تا پایان عمر نیز به نقاشی پرداخت. برگزاری نمایشگاه‌های مختلف در ایران و خارج از ایران، تلاش پی‌گیر سپهری را در عرصه‌ی هنر نقاشی، نشان می‌دهد. او نقاشی را در دانشگاه آموخت؛ ولی شعر را به صورت غیردانشگاهی و از روی اشتیاق، دنبال کرد. *هشت‌کتاب*، محصول یک عمر شاعری او است. وی در پایان عمر و در سال ۱۳۵۶ این مجموعه را تنظیم کرد و به چاپ رساند. نگاه کلی به مجموعه‌ی *هشت‌کتاب* و هشت دفتر شعر سپهری نشان می‌دهد که سپهری تلاش پی‌گیر خود را برای شناخت انسان و جهان تا پایان *هشت‌کتاب*، ادامه داده است. همه‌ی منتقدان و مفسران شعر سپهری، بر شناختی بودن شعر او تاکید دارند و اغلب، شعر او را متاثر از عرفان شرق، ذن‌بودیسم و به‌ویژه کریشنامورتی، می‌دانند.

در زندگی‌نامه‌ی سپهری نیز سفرهای زیادی ثبت شده است. وی به کشورهای ژاپن، هند، پاکستان، افغانستان، ایتالیا، آمریکا، فرانسه، انگلیس، آلمان، اسپانیا، هلند، اتریش، یونان، سوئیس و مصر (آشوری و دیگران، ۱۳۶۶: ۹-۱۴) مسافرت کرده و انگیزه‌ی او در این سفرها، آموختن، دیدن مکان‌های تاریخی و باستانی و برگزاری و شرکت در نمایشگاه نقاشی بوده است. توجه ویژه‌ی سپهری به سفر در زندگی و آثار او، نشان‌دهنده‌ی تلاش مستمر وی برای رسیدن به شناخت است.

بررسی اجمالی *هشت‌کتاب* نشان می‌دهد سفر یکی از موتیف‌های محبوب سپهری است. این سفرها در *هشت‌کتاب* با شعر بلند «صدای پای آب» شروع می‌شود و تا پایان *هشت‌کتاب* ادامه می‌یابد. علاوه بر این، شعرهای «مسافر»، «نشانی» و «ندای آغاز» نیز دارای ساختی روایتی و سفرگونه هستند. او در دفتر «صدای پای آب»، «مسافر» و «نشانی» مانند مسافری است که جهان را از نظر می‌گذراند و سعی دارد به شناخت و باوری نو از جهان، دست یابد؛ اما در شعر «ندای آغاز»، او مسافر نیست؛ بلکه مهاجر است. واژه‌ی سفر جای خود را به «هجرت» داده است(بوی هجرت می‌آید). برخی از منتقدان واژه‌ی سفر را مترادف هجرت گرفته‌اند و این شعر را در واقع، نوعی سفر دانسته‌اند (شمیسا، ۱۳۸۲: ۲۱۸)؛ اما ضروری است بیان گردد که سفر با هجرت، تفاوت اساسی دارد؛ سفر، رفتن از جایی به جایی به قصد و نیت بازگشت و با اختیار است؛ اما هجرت رفتن است از جایی به جایی از روی اضطرار و قصد بازگشتی در آن نیست. همین نکته، شعر «ندای آغاز» را از اشعار روایتی نام‌برده متمایز می‌سازد.

هدف از نوشتن این مقاله، نگاه به اندیشه و تفکر پنهان در لایه‌های زیرین شعر «ندای آغاز» است. «ندای آغاز» یکی از اشعار روایتی سپهری و دارای محتوای شناختی است. به نظر می‌رسد دیدگاه شناختی سپهری از انسان و جهان، منحصر به شرق و عرفان شرقی نباشد. قرائنی در *هشت‌کتاب* و شعر «ندای آغاز» وجود دارد که نشان می‌دهد این شعر از بن‌مایه‌ای فلسفی و روان‌کاوی برخوردار است. نگاه خاص سپهری به زبان (واژه)، نوع نگاه او را با نگاه شناختی لکان مشابه می‌سازد. بنابراین، برای تحلیل این شعر، از نظریه‌ی روان‌کاوی لکان استفاده و پس از طرح مبانی نظریه به بررسی شعر پرداخته خواهد شد.

۲. مبانی نظری پژوهش

لکان (J. Lacan. 1901-1981)، از فیلسوفان و روان‌کاوان معاصر فرانسه است که نقش به‌سزایی در گسترش نظریه‌های روان‌کاوی فروید (S. Fruid) نقشی به سزا دارد. او مباحث مربوط به ناخودآگاه را در پیوند با دیدگاه‌های زبان‌شناسی سوسور (F. D. Suassure) برای شناخت روان بشری تلفیق کرد و در نهایت به این نتیجه رسید که «ناخودآگاه، ساختی زبان‌مانند دارد.» (وارد، ۱۳۸۳: ۱۹۹) توجه ویژه‌ی لکان به زبان برای بیان دیدگاه روان‌کاویش، وی را از دیگر روان‌کاوان پسافرویدی متمایز کرد. لکان سعی کرد نگاه شناختی خود را از انسان و جهان، در چارچوبی از روند رشد کودک در پیوند با مادر، پدر و دیگران تبیین کند. وی روند رشد انسان را به سه دوره‌ی کلی ساحت واقع، نمادین و خیالی تقسیم می‌کند. بنا به باور او ساحت واقع، به روزگار پیش از تکلم اختصاص دارد و ساحت نمادین، متعلق به دوره‌ای است که انسان زبان می‌آموزد و ساحت خیالی نیز از همان روزگار نمادین، شروع می‌شود و در کنار ساحت نمادین تا پایان عمر، ادامه می‌یابد. لکان میان ساحت‌های سه‌گانه، مرزبندی مشخصی را نشان نمی‌دهد و معتقد است که هر سه ساحت، پیوسته وجود دارند؛ ولی ممکن است دست‌یابی انسان مثلا به یکی از آن‌ها (ساحت واقع) امکان‌پذیر نباشد.

۲. ۱. امر واقع

آن‌چه محققان آثار لکان درباره‌ی ساحت یا امر واقع (the real) گفته‌اند، غامض، مشکل و گاه تنها ناظر به وجهی از وجوه آن است. این امر پیش از آن‌که به شناختی

بودن نگاه لکان مربوط شود، بیش‌تر به زبان مشکل و فلسفی او برمی‌گردد. در تعریف امر واقعی گفته‌اند: امر واقع، «صرفا آن چیزی است که نمادین نشده» و «از نمادین شدن سرباز می‌زند.» (لیدر و گروز، ۱۳۸۷: ۶۳). «امر واقعی، عبارت از مادیت زمخت، ناتراشیده و تجزیه‌نشده‌ای است که پیش از روزگار نمادسازی یعنی زبان وجود داشته است.» (هومر، ۱۳۸۸: ۱۱۵). «امر واقعی، در واقع همان جهان است؛ پیش از آن‌که به وسیله‌ی زبان پاره‌پاره یا تکه‌تکه شده باشد.» (مایرس، ۱۳۸۵: ۶۲).

چنان‌که از تعاریف بالا برمی‌آید، ساحت واقع زمانی است که هنوز زبان به وجود نیامده و انسان، اشیا را نه به واسطه‌ی زبان، بلکه به وسیله‌ی حواسی نظیر بینایی، چشایی، بویایی، بساوایی و شنوایی درک می‌کند. از آن‌جا که هنوز زبان، آموخته نشده، ارتباط انسان و پدیده‌ها، بی‌واسطه است. لکان این دوره را که در واقع، دوره‌ی پیشازبانی یا پیشانمادینی است، به ساحت واقع تعبیر می‌کند و معتقد است که انسان با آموختن زبان، وارد ساحت نمادین می‌شود و از ساحت واقع جدا می‌گردد و دست‌رسی انسان به آن ساحت با آموختن زبان، منقطع می‌شود؛ زیرا از آن پس، نوع ارتباط انسان با پدیده‌ها از مجرای نشانه‌های ذهنی و زبانی است و هنگام یادکردن از یک شیء، تصور ذهنی از شیء، جایگزین خود شیء می‌گردد. از بین رفتن ارتباط انسان با پدیده‌ها در پی آموختن زبان، به طور ضمنی در نظریه‌ی دلالت سوسور نیز وجود دارد. وی در تبیین نظریه‌ی دلالت، دال و مدلول را دو وجه یک نشانه‌ی زبانی می‌داند و معتقد است که میان زبان و پدیده‌های مادی، رابطه‌ای وجود ندارد (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۱)؛ زیرا به باور او صورت آوایی «کتاب» به عنوان «دال»، ما را به مفهومی از کتاب در ذهن خود (و نه در جهان خارج) ارجاع می‌دهد (مدلول) و به هیچ وجه، مصداق خارجی ندارد. لکان بین ساحت واقع و آن‌چه آن را «واقعیت» می‌نامیم، تمایز قاطعی می‌گذارد و معتقد است که واقعیت «ملغمه‌ای از نمادین و خیالی است و به «امر واقعی» مربوط نمی‌شود.» (لیدر و گروز، ۱۳۸۷: ۳۶) اگرچه با آموختن زبان، ارتباط انسان با ساحت واقع از بین می‌رود؛ اما ساحت واقع، «خارج از ساحت رمز و اشارت، به وجود خود ادامه می‌دهد.» (پیرکلرو، ۱۳۸۵: ۱۴۶)

۲. ۲. ساحت نمادین

به باور لکان، ساحت نمادین (The symbolic sphere) به زبان تعلق دارد. ساحت نمادین یا ساحت رمز و اشارت، از زمانی آغاز می‌شود که کودک، زبان را می‌آموزد. کودک با به زبان آوردن کلمات، کم‌کم مرزی پنهان را بین خود و محیط پیرامون، احساس می‌کند. هنگامی که مادرش را با واژه‌ی «مادر» خطاب می‌کند، واژه‌ی «مادر» بین او و مادرش، جدایی می‌افکند؛ گویی واژه‌ی «مادر»، دالی است که بر مدلول یعنی مفهوم مادر در ذهن کودک (و نه خود مادر)، دلالت می‌کند. این جدایی از مادر، محصول ساحت نمادین است. ساحت نمادین، ساحتی است که پیش از تولد نیز برای کودک وجود داشته و کودک در آن ساحت، زاده شده است؛ بنابراین او از کلمات استفاده می‌کند؛ در حالی که کلمات، ساخته‌ی دیگرانی است که پیش از او می‌زیسته‌اند. به اعتقاد لکان در ساحت نمادین، یک ازخود بیگانگی وجود دارد؛ زیرا اگر چه کلمات کودک را بازنمایی می‌کنند، برای او ساخته نشده‌اند. (لیدر و گرووز، ۱۳۸۷: ۸۱) بنابراین، «ساحت رمز و اشارت، حالتی خارجی نسبت به فاعل نفسانی پیدا می‌کند و علت این امر، آن است که این ساحت عمیقا با غیر پیوند دارد.» (پیرکلرو، ۱۳۸۵: ۹۹) انسان با یادگیری و استفاده از زبان که نظامی از نشانه‌ها و متعلق به انسان‌های دیگر، پیش و هم‌زمان با خود است، در واقع برای خود جهانی دیگر را طراحی و سامان‌دهی می‌کند. این جهان، جهانی است که در ذهن او قرار گرفته و برای جهان خارج یک مابه‌ازا محسوب می‌شود. از آن پس، ارتباط او با جهان خارج، نه به صورت مستقیم، بلکه به واسطه‌ی زبان صورت می‌گیرد؛ بنابراین برای انسان قرارگرفته در ساحت نمادین، همیشه این جدایی با جهان خارج، وجود دارد و «زبان، نقش سد راه کردن هویت را به عهده دارد.» (لیدر و گرووز، ۱۳۸۷: ۸۱)

لکان در تحلیل رشد روانی سوژه بیان می‌دارد که کودک با آموختن زبان، هویت خود یا همان خود بودن خود را از دست می‌دهد. (ایستوپ، ۱۳۸۸: ۵۴). او پس از به دست آوردن زبان سعی می‌کند جدایی و فقدان مادر را با به‌کارگیری زبان جبران کند؛ اما تلاش روبه‌فزونی او، شکاف بین او و مادر را بیش‌تر می‌کند. این تلاش، در نهایت وی را وارد کارکردهای اجتماعی و فرهنگ می‌کند و جمع مادر و کودک را می‌گسلد. (همان: ۵۴) لکان این ازدست‌دادگی را فقدان (Lack) می‌نامد و به این علت زبان یا ساحت نمادین را دیگری بزرگ به شمار می‌آورد که انسان به عنوان موجودی محدود و

زمان‌مند، درون آن متولد می‌شود و آن را می‌آموزد تا بتواند با دیگران ارتباط برقرار کند و بدین خاطر است که «امیال انسان، عمیقا به کلام و امیال دیگران وابسته است.» (هومر، ۱۳۸۸: ۶۸-۶۹)

۲. ۳. ساحت خیالی

لکان در نظریه‌ی رشد روانی سوژه، شکل‌گیری ساحت خیالی (The imaginary sphere) را از زمانی می‌داند که کودک با به کارگیری دال‌های زبانی و دیدن دیگران، سعی می‌کند وجود خود را بشناسد. این ساحت از زمان یادگیری زبان تا پایان عمر، ادامه پیدا می‌کند. کودک با آموختن زبان، جهانی دیگر را در مقابل جهان پیشازبانی، طراحی می‌کند. در این جهان، دال‌های زبانی، کودک را به مدلول‌هایی در ذهنش ارجاع می‌دهند (پیرکلرو، ۱۳۸۵: ۸۵) و رابطه‌ی کودک و پیرامون را متحول می‌کنند. از این پس، مدلول‌های زبانی، جای مصداق‌های عینی دوره‌ی پیشازبانی را گرفته‌اند و همین امر باعث جدایی کودک از «امر واقعی» می‌گردد. کودک از شش‌ماهگی سعی می‌کند خود را با محیط، هماهنگ سازد؛ اما تا چند سال، قادر به هماهنگ‌شدن با محیط پیرامون خود نیست؛ در امر هماهنگ‌سازی، کودک واکنش‌های دیگران را به رفتار خود، می‌سنجد و سعی می‌کند وجود خود را از طریق آینه‌ی واکنش پیرامون و پیرامونیان تفکیک کند تا به انگاره‌ای معقول از وجود خویش، دست یابد. این مرحله، در واقع همان مرحله‌ای است که خود یا اگو (ego) شکل می‌گیرد؛ اما به باور لکان، فرایند یکی‌شدن با تصویر آینه‌ای (تصویر خود در آینه‌ی واکنش دیگران) یا انطباق هویت، پایدار نیست؛ زیرا «کودک با آزمودن توانایی‌های خود درمی‌یابد که حس استقلال یا تمامیتی که او دارد، حقیقی نیست و صرفا یک تصور است.» (مایرس، ۱۳۸۵: ۳۵) این فرایند یعنی فرایند هماهنگ‌سازی، امری است که تا پایان عمر انسان، برای او رابطه با جهان خارج را برقرار می‌سازد؛ بنابراین، می‌توان گفت که ساحت خیالی، گستره‌ای از شش‌ماهگی تا پایان عمر هر انسان را در بر می‌گیرد.

این ساحت به آن علت خیالی نامیده شده که شکل‌گیری آن مبتنی بر تصور آینه‌ای سوژه است. سوژه برای دست‌یافتن به شناخت خود، سعی می‌کند از طریق انطباق خود با تصویر آینه‌ای، به تمامیتی کلی و معقول از خود برسد؛ بنابراین، این ساحت «در برگیرنده‌ی انواع توهمات و خیالات است؛ خیال تمامیت، توهم ایجاد ترکیبی کلی و

معقول از پدیده‌های متضاد، خیال رسیدن به استقلال، خیال یافتن شباهت میان امور و مرتبط ساختن آن‌ها، از این دست توهمات است» (پیرکلرو، ۱۳۸۵: ۸۵). لکان معتقد است که «دوران مدرن، مظهر اوج خیالی انسان است؛ زیرا در دوران مدرن، انسان بیش‌تر به خود و آفریده‌هایش می‌اندیشد و به خود دل‌مشغول است و چنین تصور می‌کند که خودش بر جهان، تقدم دارد.» (مایرس، ۱۳۸۵: ۳۳)

لکان با طرح مرحله یا فاز آینه، در پی تبیین کیفیت شکل‌گیری ساحت خیالی و خود (Ego) است. او معتقد است که مرحله‌ی آینه، تقریبا بین ۶ تا ۱۸ ماهگی کودک رخ می‌دهد. (هومر، ۱۳۸۸: ۴۲) در این مرحله، کودک مجذوب تصویر خود می‌شود و سعی می‌کند خود را با آن یکی کند. این یکی‌انگاری با تصویر برای کودک، دارای اهمیتی حیاتی است؛ زیرا کودک برای نخستین بار، خود را به عنوان موجودی کامل، جدا از دیگران و دارای هویت می‌یابد. این مرحله برای کودک با لذت و شادمانی همراه است؛ زیرا نوزاد، پیوسته با دیدن تصویر خود در آینه‌ی رفتار دیگران، آن را کنترل و با آن بازی می‌کند؛ اما این، تصوری بیش نیست؛ چرا که ناتوانی کودک در انجام کارهایش به او نشان می‌دهد که آن‌چه او می‌بیند، واقعیت ندارد. در نتیجه، بخشی از تصورات او از رفتار دیگران یا در آینه‌ی وجود دیگران، شکل می‌گیرد و او سعی می‌کند، پیوسته خود را به آن نزدیک کند. (هومر، ۱۳۸۸: ۴۵)

۲. ۴. قانون پدر

کودک، بزرگ می‌شود و از دنیای کودکی فاصله می‌گیرد. حضور پدر با راهنمایی‌ها و نصایحش، که پیوسته نوعی بازدارندگی را در خود دارد، پررنگ‌تر می‌شود. لکان از این کارکرد تربیتی پدر در خانواده استفاده می‌کند و قانون پدر را بنیان می‌نهد. در تعابیر لکان، قانون پدر (The name of father) عنوانی برای قوانین، تمدن و فرهنگ است (هومر، ۱۳۸۸: ۸۳) که در گستره‌ی اجتماع، نقش تربیتی و امتناعی پدر را بازی می‌کند. محدودیت‌های نهفته در قوانین اجتماعی در قیاس با آزادی‌های دوره‌ی پیشازبانی، کودک رشدیافته را به یاد دوران پیوستگی با مادر می‌اندازد. ورود کودک به ساحت قانون، فرهنگ و تمدن، برایش نوعی از دست‌دادگی یا فقدان را به همراه دارد. فقدانی که تا پایان عمر، با وی خواهد ماند و روزگار پیوستگی با مادر را به یاد او خواهد آورد.

۲. ۵. دیگری بزرگ و دیگری کوچک

لکان بین دیگری بزرگ (Object petit A) و دیگری کوچک (object petit a) تمایز قاطعی می‌گذارد و آن دو را به طور کامل، از یک‌دیگر جدا می‌کند. به اعتقاد او، دیگری کوچک، همیشه بر دیگری‌های خیالی دلالت دارد. مادر یا بخش‌هایی از بدن او که می‌تواند نیازهای کودک را به صورت مقطعی برطرف کند، دیگری کوچک محسوب می‌شود؛ اما دیگری بزرگ، نظام نمادین یا همان زبان است که انسان در آن زاده می‌شود و با یادگیری آن می‌آموزد که چگونه با دیگران ارتباط برقرار کند (هومر، ۱۳۸۸: ۱۰۰). زبان که پیش از تولد کودک وجود داشته و سرشار از امیال دیگران، مثلا پدر، مادر و در مرزی گسترده‌تر، افراد جامعه‌ی بشری است، بازتاب‌دهنده‌ی دیگران است و نه شخص کودک؛ بنابراین، کودک متوجه می‌شود که با به زبان آوردن یک کلمه، آن شیء پنهان می‌شود. لکان در این زمینه بیان می‌کند که کلمات، انسان را بازنمایی نمی‌کنند و در واقع، نوعی سد راه به حساب می‌آیند (لیدر و گرووز، ۱۳۸۷: ۸۱)؛ به عبارت دیگر، ساحت نمادین، سرشار از امیال دیگرانی است که طی سالیان، در ساخته و پرداخته کردن آن، نقش داشته‌اند و کودک با یادگیری آن وارد عرصه‌ای می‌شود که به دیگران تعلق دارد.

۲. نقد شعر

ندای آغاز

کفش‌هایم کو،
چه کسی بود صدا زد: سهراب؟
آشنا بود صدا، مثل هوا با تن برگ.
مادرم در خواب است
و منوچهر و پروانه و شاید همه‌ی مردم شهر
شب خرداد به آرامی یک مرثیه از روی سر ثانیه‌ها می‌گذرد
و نسیمی خنک از حاشیه‌ی سبز پتو خواب مرا می‌روبد.
بوی هجرت می‌آید:
بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست.

صبح خواهد شد؛
و به این کاسه‌ی آب،
آسمان هجرت خواهد کرد.

باید امشب بروم.

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم،
حرفی از جنس زمان نشنیدم.
هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود.
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد.
هیچ کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت.
من به اندازه‌ی یک ابر دلم می‌گیرد.
وقتی از پنجره می‌بینم حوری
- دختر بالغ همسایه-
پای کم‌یاب‌ترین نارون روی زمین
فقه می‌خواند.

چیزهایی هم هست (لحظه‌هایی پر اوج)
مثلا شاعره‌ای را دیدم
آن‌چنان محو تماشای فضا بود
که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت.
و شبی از شب‌ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور چند ساعت راه است؟
باید امشب بروم.

باید امشب چمدانی را
که به اندازه‌ی پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم
و به سمتی بروم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

که درختان حماسی پیداست،
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.
یک نفر باز صدا زد: سهراب!
کفش‌هایم کو؟ (سپهری، ۱۳۷۸: ۳۹۰-۳۹۳)

شعر «ندای آغاز»، روایتی است که در ساحت نمادین، شکل گرفته و روایت‌گر هجرتی (بوی هجرت می‌آید) است برای سوژه‌ای جدا شده و تک‌افتاده که پیوسته به یاد روزگار پیشازبانی یا «آغاز» است. سوژه که در روزگار مدرن (شهر) زندگی می‌کند، دریافته است که در ساحت خیالی قرار دارد. ساحت خیالی که به اعتقاد لکان، اوج آن در روزگار مدرن است (مایرس، ۱۳۸۵: ۳۳)، موجب گردیده که سوژه به یاد روزگار پیشازبانی (آغاز) بیفتد که با مادر، در تعابیر لکان منطبق است. «آغاز» در این شعر، روزگار پیشازبانی و مقصد راوی شعر است که در پایان شعر، «وسعت بی‌واژه» نیز خوانده می‌شود. «وسعت بی‌واژه»، جایی است وسیع که «زبان» در آن وجود ندارد. «واژه»، مجازا به معنای زبان و «وسعت بی‌واژه»، همان جایی که «واژه» در آن وجود ندارد، همان روزگار پیشانمادینی یا پیشازبانی است. سوژه‌ی بیان‌گر یا آن که شعر را از زبان او می‌شنویم، دریافته است که به جهان نمادین «فقدان» پرتاب شده است؛ زیرا زبان، عنصری است که به ساحت نمادین، تعلق دارد و در تعبیرات لکان، نخستین جدایی را برای کودک با مادر رقم می‌زند. زبان یا همان ساحت نمادین، پیوند میان مادر و کودک را می‌گسلد و با وارد کردن او به حوزه‌ی فرهنگ و کارکردهای اجتماعی، شکاف عمیق‌تری را بین او و مادر پدید می‌آورد.» (ایستوپ، ۱۳۸۸: ۵۴)

راوی شعر می‌داند که چگونه خود و مردم عصر مدرن (مردم شهر) در ساحت خیال و نماد، زندگی می‌کنند و اسیر آن هستند؛ بنابراین، مانند یک روان‌کاو، روان مردم عصرش را کاویده و بیان می‌کند که آنان زندگی در حیث واقع را از دست داده‌اند. راوی تلاش می‌کند خود را از زندان فقدان ساحت نمادین و خیالی برهاند و به روزگار پیوستگی با مادر یا طبیعت که در این شعر به صورت «آغاز» یا «وسعت بی‌واژه» آمده است، برساند.

راوی در ابتدای شعر که به طور کنایی از رفتن سخن می‌راند، ناراحتی خود را نیز که سبب اصلی این رفتن و هجرت است، بیان می‌کند. ناراحتی، راوی از حضور در ساحت خیالی و نمادین و هجرت وی به سوی «آغاز»، القاکننده‌ی بازگشتی خوشایند به

دوره و روزگار پیشازبانی است. واژه‌ها و تعابیر «به‌آرامی» و «مرثیه» کـه کندگـذر بـودن زمان را در این شعر القا می‌کنند، نشانه‌هایی هستند که بر نـاراحتی دلالـت دارنـد؛ زیـرا مادامی که انسان ناراحت و اندوهگین است، زمان برایش به کندی می‌گـذرد. بـه خـاطر آوردن روزگار پیشازبانی و پیوستگی با مادر(در این شعر، طبیعت دوره‌ی پیشازبانی) که راوی در دوران مدرن به سبب تسـلط «سـاحت خیـالی» و «سـاحت نمـادین»، آن را از دست داده (فقدان)، او را اندوهگین کرده است؛ امری که این شعر به طور کلی نمایشـی از بازگشت به آن‌جا (آغاز) را در ساحت نمادین سامان می‌دهد:

شب خرداد به آرامی یک مرثیه از روی سر ثانیه‌ها می‌گذرد.

به باور لکان هرچه کودک، بزرگ‌تر می‌شود، شـکاف بـین او و مـادرش بـیش‌تـر می‌شود. ابتدا واژه‌ی مادر این کار را می‌کند و پس از آن، حضـور جـدی پـدر، شـکاف بیش‌تری را بین او و مادر ایجاد می‌کند. بـا وارد شـدن کـودک بـه عرصـه‌ی فرهنـگ و اجتماع و مواجه شدنش با اوامر و نواهی فرهنگی، قوانین بازدارنده‌ی اجتماعی(نام پدر) باعث جدایی هرچه بیش‌تر او از مادر می‌شود. در این شرایط، او پیوسته به یاد روزگـار کودکی و پیوستگی با مادر می‌افتد و یادکرد آن روزها برایش خوشایند است.

راوی «مادر»، «منوچهر»، «پروانه» و «شـاید همـه‌ی مـردم شـهر» را «در خـواب» و خـود را بیدار، توصیف می‌کند و القا می‌کند که «نسیم خنک» و «آواز پر چلچله‌ها» مانع خواب او می‌شوند:

مادرم در خواب است

و منوچهر و پروانه و شاید همه‌ی مردم شهر

خوابیدن در این بند شعر، معادل رویا نیست؛ بلکه همان خفتن اسـت و در مقابـل بیداری، غفلت را القا می‌کند؛ خواب با بستن چشم و ندیدن توام است که در شب، هـم برای راوی و هم برای دیگران، اتفاق می‌افتـد. شـب کـه بـا تـاریکی و از دسـت رفـتن روشنی و بینایی همراه است، با آن‌چه لکان در مورد «ساحت خیالی» بیان می‌کند، منطبق است؛ همان ساحتی که تصور خیالی مبتنی بر دیدن وجود دارد، در صـورتی کـه آن‌چـه دیده می‌شود، واقعیت است و نه «ساحت واقع».

آن‌چه باعث بیداری راوی شده، در واقع دو وجه از طبیعت زنده است که پیرامـون او در شب، حضور دارند. در هنگام روز و بیداری، انسان می‌بیند؛ اما هنگام شب، بینایی کارایی ندارد و حواس دیگر نظیر شنوایی، بساوایی و بویایی، به کار مـی‌افتنـد. ایـن دو،

یعنی «نسیم خنک» و «آواز پر چلچله‌ها» که یکی به طور کلی به احساس و دیگری به حس شنوایی مربوط می‌شود، به عنوان ابژه‌ها یا دیگری کوچک یا خیالی در روان‌کاوی لکان، راوی شعر را به یاد روزگار پیشازبانی یا پیوستگی با طبیعت می‌اندازند. راوی در این شب (روزگار مدرن و سیطره‌ی ساحت خیالی)، با ارتباط یافتن با جلوه‌هایی از امر واقعی (آواز پر چلچله‌ها و نسیم خنک) که به صورت پاره‌پاره از لابه‌لای ساحت نمادین و خیالی نمود یافته، سعی می‌کند به ساحت یا امر واقع، نزدیک شود. تفاوت راوی شعر به عنوان یک سوژه با دیگران که در این شعر با عنوان «مردم شهر» از آنان نام برده می‌شود، در این است که آنان در این روزگار شب‌گون مدرن، به علت قرار گرفتن در «ساحت خیالی»، به جلوه‌های طبیعت دوره‌ی پیشازبانی (آغاز)، بی‌توجهند و آن جلوه‌ها را نمی‌بینند؛ اما راوی که مانند یک روان‌کاو به پدیده‌های پیرامون خود می‌نگرد، می‌داند که ساحت خیالی و نمادین، بین او و ساحت واقع، مانع ایجاد کرده‌اند؛ بنابراین، تلاش می‌کند به «آغاز» (ساحت واقع) برود؛ یعنی همان‌جایی که پیش از روزگار نمادین و خیالی، است.

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم،
حرفی از جنس زمان نشنیدم.
هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود.
کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد.
هیچ‌کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه جدی نگرفت.
من به اندازه‌ی یک ابر دلم می‌گیرد.
وقتی از پنجره می‌بینم حوری
- دختر بالغ همسایه-
پای کم‌یاب‌ترین نارون روی زمین
فقه می‌خواند.

راوی در این بند، از کسانی انتقاد می‌کند که با «چشم» و «عشق»، به طبیعت نمی‌نگرند. این افراد، زندانی دیگری بزرگ یا زبان هستند. آنان «دیدن» را واگذاشته‌اند و به مدلول‌های ذهنی، عادت کرده‌اند؛ این اندیشه‌ها که اندیشه‌های آنان نیست و بنا به اشتراک با دیگران و آموختن زبان، از قدیم به آنان رسیده است، آنان را در محاصره‌ی خود درآورده و چنان است که آنان «حرفی از جنس زمان» نمی‌زنند. به باور راوی و بر اساس روان‌کاوی لکان، انسان‌های اشاره شده در این بند، یعنی کسانی که به طبیعت

و اجزای آن نمی‌نگرند یا عاشقانه نمی‌نگرند، انسان‌هایی هستند که زندانی ساحت نمادین و خیالی هستند و از حیث واقع، دور شده‌اند. راوی شعر در بند یاد شده، تاکید زیادی بر «دیدن» و «عشق» به صورت توامان، دارد. واژه‌های مربوط به دیدن و عشق در این سطور، این نکته را تایید می‌کند:

هیچ **چشمی** **عاشقانه** به زمین **خیره نبود**.
کسی از **دیدن** یک باغچه **مجذوب نشد**.
هیچ‌کس زاغچه‌ای را سر یک مزرعه **جدی نگرفت**.

لکان رابطه‌ی ساحت نمادین و ساحت خیالی را مانند رابطه‌ی اسم دلالت و مدلول آن می‌داند. اسم، دلالت به ساحت نمادین و مدلول آن، به ساحت خیالی اختصاص دارد. (پیرکلرو، ۱۳۸۵: ۸۵) به بیانی دیگر، انسان‌هایی که زبان آموخته و در ساحت نمادین قرار گرفته‌اند، با شنیدن یا به‌کارگیری دال‌های زبانی، به مفهومی از آن در ذهن خود ارجاع داده می‌شوند و نه به شیء در جهان خارج. ندیدن و نگاه نکردن سوژه‌های این بند، تعبیری است برای بیان گونه‌ای فقدان که محصول ساحت نمادین است. این فقدان، از دست دادن خود شیء و دل‌خوش شدن به مفهوم ذهنی آن است.

«دیدن» (چشم) و «عشق»، به «ساحت واقع» اختصاص دارد؛ زیرا «دیدن» به منزله‌ی نمادین نکردن شیء و ارتباط بی‌واسطه است و هم‌چنین است «عشق»، که کلام از بیان آن عاجز است و اساسا به نمادینه شدن، تن نمی‌دهد. کودک پیش از آن‌که لب به سخن بگشاید، ارتباطش با مادر از طریق حواس پنج‌گانه است. او مادرش را می‌بیند؛ می‌بوید و لمسش می‌کند. در این دوره، همه چیز سر جای خود است و هیچ‌چیز نمادین نشده و واژه‌ی مادر، بین او و مادرش جدایی ایجاد نکرده است. سوژه‌های مطرح شده در این بند، شباهتی با کودک دوره‌ی پیشازبانی ندارند؛ همه بزرگ‌سال و بالغند و انسان‌هایی هستند که با ورود به ساحت نمادین و خیالی، نگاهشان به جهان، تغییر کرده است.

راوی شعر، بیش از همه از «حوری» (به عنوان کسی که اسیر ساحت خیالی است) دل‌گیر است و دل‌گیری خود را با تعبیر «من به اندازه‌ی یک ابر دلم می‌گیرد»، بیان می‌کند. گلایه‌ی راوی از «حوری» که به تناسب اسمش (نامی دخترانه که القاکننده‌ی زیبایی حوران بهشتی است) و شرایط بلوغ (دختر بالغ همسایه) و نیز به دلیل نشستن زیر «کمیاب‌ترین نارون روی زمین» و پشت کردنش به نارون، برای خواندن «فقه» (نام

پدر در تعبیرات لکان)، بیش‌تر است؛ زیرا او به نسبت دیگران از شرایط کامل‌تری برای «دیدن» و «عشق» برخوردار است؛ کافی است سر خود را برگرداند و به زیبایی‌های «کمیاب‌ترین نارون روی زمین» بنگرد؛ اما چنین نیست؛ او علیرغم داشتن تمام شرایط برای «دیدن» عاشقانه، به «کمیاب‌ترین نارون روی زمین» پشت کرده و این امر، راوی شعر را رنجور و دردمند کرده است.

«زمین»، «باغچه»، «زاغچه» و «کمیاب‌ترین نارون روی زمین»، جلوه‌هایی از طبیعت هستند که بر اساس نظریه‌ی لکان، ابژه‌ها یا دیگری‌های کوچک، محسوب می‌شوند. به باور راوی شعر، انسان‌های عصر مدرن و ساحت خیال، از طبیعت جدا شده‌اند و به آن نمی‌نگرند. طبیعت در این شعر، برای انسان‌ها حکم مادر را دارد و جلوه‌های مختلف طبیعت مانند اجزای بدن مادر هستند که نیازهای کودک را برطرف می‌کنند. در ساحت واقع بین کودک و مادر جدایی وجود ندارد و کودک اجزای بدن مادر را جزیی از بدن خود می‌بیند؛ مثلا «پستان در مرحله‌ی اول، بخشی از کودک است و نه مادر» (لیدر و گروز، ۱۳۸۷: ۱۲۶). انسان‌های مطرح شده در این بند، در واقع همان انسان‌هایی هستند که لکان آن‌ها را تحت سیطره‌ی ساحت خیالی می‌داند. گویی آنان کودکانی هستند که پس از آموختن زبان و وارد شدن به اجتماع، بین آنان و مادرشان، جدایی ایجاد شده است. اینان به‌ویژه «حوری»، سعی می‌کنند با ساختن دنیایی نمادین و خیالی در ذهن خود برای طبیعت یا مادر یک مابه‌ازا بسازند و برای فقدان خویش، درمانی بیابند.

صبح خواهد شد
و به این کاسه‌ی آب
آسمان هجرت خواهد.

«صبح»، نموداری از روشنی و سپیدی است و در مقابل «شب» قرار دارد. در محور هم‌نشینی و بر اساس رابطه‌ی تقابل، شب در واقع، روزگاری است که مردمانش در خوابند و با توجه به این‌که خوابند، نمی‌بینند (ساحت خیالی)؛ درحالی‌که «صبح»، نشانه‌ای از روزگاری است که در آن می‌توان «دید» (امر واقعی). فعل «خواهد شد»، زمان آینده را نشان می‌دهد و القاکننده‌ی این نکته است که آن‌چه راوی شعر به دنبال آن است (صبح)، امیدوار است در آینده اتفاق بیافتد. «آسمان»، نیز نموداری از طبیعت و برشی نمایان شده از حیث واقع است که برای انسان‌های عصر خیالی، با فاصله‌ی زبان

قابل دیدن است. بنا به اعتقاد لکان، پس از ورود انسان به ساحت نمادین، زبان بین او و حیث واقع، جدایی می‌افکند و این امر باعث از دست رفتن پیوستگی و وصال می‌شود.

راوی در ساحت نمادین یعنی شعر، تلاش کرده است که دریافت بی‌واسطه‌ی طبیعت و «آغاز» را نمایش دهد؛ بنابراین در یک جابه‌جایی در محور جانشینی، واژه‌ی «آب» که به طبیعت (یا مادر در تعبیرات لکان) مربوط است، به جای چشم، در «کاسه» (حدقه) نشسته و به این صورت، بعدی از طبیعت، به صورت بی‌واسطه با راوی شعر، ارتباط یافته است؛ همان چیزی که راوی تلاش می‌کند، در ساحتی دیگر و در آینده به صورت بدون واسطه، به آن دست یابد.

چیزهایی هم هست (لحظه‌هایی پر اوج)
مثلا شاعره‌ای را دیدم
آن‌چنان محو تماشای فضا بود
که در چشمانش
آسمان تخم گذاشت.
و شبی از شب‌ها
مردی از من پرسید
تا طلوع انگور چند ساعت راه است؟
باید امشب بروم.

«شاعره» و «مردی» (و شبی از شب‌ها مردی از من پرسید)، از دیگر سوژه‌های این شعر هستند. این سوژه‌ها نیز زندانی ساحت خیال و نماد هستند؛ اما تفاوت این سوژه‌ها با سوژه‌های پیشین این است که این سوژه‌ها به مفاهیم و مدلول‌های ذهنی برساخته‌ی ساحت نماد و خیال، قانع نیستند و سعی دارند به برش‌های نمایان شده‌ی ساحت واقع که از لابه‌لای ساحت خیال و نماد، قابل دست‌یابی است، دست یابند. «شاعره» «محو تماشای فضا» است و «آسمان» «در چشمانش» «تخم» می‌گذارد. محو تماشا بودن، خود نوعی گریز از نمادسازی‌های پیاپی زبانی است. چنان‌که می‌دانیم، هنگامی که انسان به چیزی خیره می‌شود، گویی برای لحظاتی از این دنیا غافل می‌شود و در دنیای دیگری سیر می‌کند. در واقع، او برای لحظاتی از زندان دنیای نمادین و خیالی فرار می‌کند و به ساحت واقع، وارد می‌شود. سپهری پیوستن «شاعره» به برش‌هایی از ساحت واقع یا «آسمان» را با یک استعاره، نمایش می‌دهد. «تخم» در پیوند با «شاعره»، تخم چشم و در پیوند با «آسمان»، تخم پرنده‌ی آسمان است؛ بنابراین «تخم» بین شاعره و آسمان

مشترک است. راوی در این بند شعر، تلاشی نمادین را سامان داده است تا این نکته را القا کند که «شاعره» با «آسمان» به عنوان بخشی از طبیعت (امر واقعی) که با چشم می‌توان آن را دید، پیوندی بی‌واسطه دارد. به تعبیری دیگر، «شاعره» در این شعر، سوژه‌ای است که توانسته لایه‌های ساحت خیالی را کنار بزند و به صورت بی‌واسطه و مستقیم، به برش‌هایی از طبیعت (امر واقعی) که از لابه‌لای ساحت نمادین قابل رویت است، دست یابد.

در ادامه از «مردی» سخن می‌رود که درباره‌ی زمان «طلوع انگور» از راوی می‌پرسد. «انگور» به قرینه‌ی «طلوع» در محور جانشینی، به جای خورشید نشسته و مجازا به معنای شراب، آمده و از آن‌جا که شراب باعث تحریک احساسات می‌شود؛ چشم را باز می‌کند و عقل را واپس می‌راند، تلاشی است صورت‌گرفته از جانب سوژه‌ای زندانی در ساحت خیال و نماد، برای کنار زدن پرده‌های خیالی و رسیدن به امر واقعی. پس می‌توان چنین نتیجه گرفت که سوژه‌ی مطرح شده (مردی)، سوژه‌ای است که دچار جدایی شده و این نکته را نیز دریافته است که در راه دست‌یابی به عشق، فاصله و مانع وجود دارد.

بند پایانی شعر، در برگیرنده‌ی نشانی مقصد راوی است؛ نشانه‌های موجود در مقصد، نظیر «وسعت بی‌واژه» و «تنهایی» که به نوعی بر دیدن و بی‌زبانی تاکید می‌کنند، نشانه‌هایی از امر واقعی را در خود دارند. پیدا بودن «درختان حماسی» (که درختان حماسی پیداست)، نیز نشانه‌ای است که بر قدمت و عاطفه دلالت دارد و بازگشت به گذشته را تایید می‌کند.

باید امشب چمدانی را
که به اندازه‌ی پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم
و به سمتی بروم
که درختان حماسی پیداست،
رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند.
یک نفر باز صدا زد: سهراب!
کفش‌هایم کو؟

راوی، مقصد هجرت را «وسعت بی‌واژه» می‌نامد. این ترکیب مبهم، دست‌کم محتمل دو معنا است. از جمله به معنای جایی‌که قابل توصیف نیست و هم‌چنین جایی

وسیع؛ اما بدون زبان و واژگان. راوی در تلاش‌های مستمر خود برای دست‌یابی به حقیقت، به این نتیجه رسیده است که آن‌چه موجب جدایی او و باعث از دست‌دادگی یا فقدان (lack) شده، زبان است؛ بنابراین سعی می‌کند به جایی پناه ببرد که در آن «زبان» وجود ندارد یا هنوز به وجود نیامده است. «وسعت بی‌واژه» که راوی شعر را فرا می‌خواند، در واقع همان «آغاز» یا به تعبیر شلینگ، فیلسوف معاصر آلمانی، (beginning) است (مایرس، ۱۳۸۵: ۵۹) که با ساحت واقع در تعابیر لکان، انطباق دارد. ترکیب «ندای آغاز» که عنوان این شعر است و نیز ترکیب «درختان حماسی» که بر روزگاری پیشین، توام با افسانه، اسطوره، تخیل و به‌ویژه قدمت، دلالت دارد، این نظر را تایید می‌کنند.

«وسعت بی‌واژه» در واقع همان طبیعت بکر است که هنوز نمادین نشده و به همین علت نیز هست که از آن در ساحت نمادین شعر، سخنی گفته نمی‌شود. راوی شعر فقط با اشاره به «درختان حماسی»، به عنوان نشانه‌هایی از طبیعت پیشانمادینی، سعی می‌کند آن را توصیف کند؛ زیرا هیچ‌چیزی برای توصیف طبیعت پیشانمادینی بهتر از توصیف نکردن نیست.

طبیعت و جلوه‌های آن که در این شعر نمود یافته‌اند، منفعل نیستند؛ بلکه حالت فاعلی و کنش‌گر دارند؛ هم‌چون مادری که نسبت به فرزندش، رفتاری مادرانه دارد؛ ابتدا او را صدا می‌زند و فرا می‌خواند (ندای آغاز)، سپس با «نسیم خنک» و «آواز پر چلچله‌ها»ی خود، او را نوازش و بیدار می‌کند، «آسمان»اش به چشم او هجرت می‌کند و در چشم «شاعره» تخم می‌گذارد تا بتواند آن‌ها را به خود نزدیک کند. کارکرد طبیعت و جلوه‌های آن در شعر با کارکرد مادر در نظریه‌ی لکان همانند است.

عبارت «کفش‌هایم کو»، کنایه و نشانه‌ای است که به طور ضمنی، بر رفتن دلالت می‌کند. در ابتدای شعر، بدون علامت سوال و در پایان شعر با علامت سوال آورده شده و در آن، نشانه‌ای معنادار نهفته است. پوشیدن کفش باعث می‌شود ارتباط انسان با زمین منقطع شود. اگر علامت سوال را دالی مبنی بر فقدان کفش بگیریم، می‌توانیم استدلال کنیم که انسان‌های بدون کفش روزگار پیشازبانی، پیوندی بی‌واسطه با زمین، طبیعت و مادر دارند؛ در صورتی که انسان‌های عصر مدرن که راوی، خود را یکی از آنان به حساب می‌آورد، با پوشیدن کفش از زمین یا مادر، جدا شده‌اند.

پناه بردن راوی شعر به «تنهایی»- به ویژه این‌که در تنهایی، مخاطبی برای سخن گفتن وجود ندارد- و «وسعت بی‌واژه»، القاکننده‌ی انکار زبان است و تلاش سوژه‌ای جدا افتاده را می‌نمایاند که سعی می‌کند هرچه را که بین او و «ساحت واقع» جدایی انداخته، از میان بردارد و اندوه و ناراحتی مترتب بر آن را از خویشتن دور افکند.

چنان‌که در نقد شعر نشان داده شد، اجزا و ابعاد شعر با ابعاد نظریه‌ی لکان قابل انطباق است. «وسعت بی‌واژه» و «صبح» (صبح خواهد شد)، که در این شعر بر دیدن بی‌واسطه دلالت دارند، نموداری از ساحت واقع و مادر هستند؛ زیرا چنان‌که گفته شد، در ساحت واقع، کودک زبان را نیاموخته است و صرفا با حواس پنج‌گانه به‌ویژه حس بینایی، با مادر و سایر پدیده‌ها ارتباط دارد. «صبح»، که با بیداری توام است، در محور هم‌نشینی، در مقابل واژه‌ی «شب» (شب خرداد) و «خواب» (مادرم در خواب است) قرار دارد. شب، تعبیری است برای عصر مدرن و خواب نیز نشانه‌ای شعری است که بر غفلت، دلالت می‌کند؛ بنابراین غفلت و خواب القاشده در بند اول شعر، با فقدان ناشی از ساحت خیالی و نمادین در تعابیر لکان، منطبق است؛ زیرا بنا به آن‌چه لکان می‌گوید، در ساحت خیالی تصور دیدن وجود دارد؛ اما آن‌چه دیده می‌شود، واقعیت است و نه ساحت واقع. ساحت خیالی و نمادین که از ابتدای شعر، شروع شده است تا سطور پایانی شعر، ادامه می‌یابد و با رسیدن به وسعت بی‌واژه، به عرصه‌ی ساحت واقع وارد می‌شود. چنان‌که پیداست، قسمت اعظم این شعر با ساحت نمادین و خیالی انطباق دارد؛ این امر با سیر تحول جهان نیز هم‌خوانی دارد؛ زیرا شناخت ما از جهان، مبتنی بر زبان است و چون در دوره‌ی پیشازبانی، زبان وجود نداشته و اطلاعات ما از آن ناچیز است، در شعر نیز از آن به اشاره سخن رفته است؛ در مقابل، شناخت ما از جهان بعد از زبان، بیش‌تر است و به همین خاطر، بخش بیش‌تری از شعر را به خود اختصاص داده است.

سوژه‌هایی که در این شعر از آنان سخن می‌رود، «مادرم»، «پروانه»، «شاید همه‌ی مردم شهر»، «حوری»، «شاعره» و «مردی» که در «شبی از شبها» از راوی شعر می‌پرسد، زندانی ساحت خیال و نماد هستند. از میان اینان، «شاعره» و «مردی»، در پی شناخت بی‌واسطه هستند و سعی دارند از زندان ساحت خیال و نماد و غفلت نهفته در آن، جدا شوند و به شناخت مبتنی بر چشم و ارتباط بی‌واسطه، دست یابند. از میان اینان، «مردی» که از شاعر می‌پرسد، در پی آن است که به شناختی متفاوت از جهان دست

یابد؛ اما «شاعره» توانسته از لابه‌لای ساحت خیالی، به برش‌هایی از امر واقعی دست یابد.

«واژه» یا زبان، به عنوان نماینده‌ی ساحت نمادین، ابژه یا دیگری بزرگ و «نسیم خنک» و «آواز پر چلچله‌ها»، به عنوان بخش‌هایی از طبیعت که با مادر در تعابیر لکان منطبق است، دیگری‌های کوچک یا خیالی محسوب می‌شوند. نادیده گرفتن (ندیدن) «زاغچه» و خواندن «فقه»، از مصادیقی است که با نام پدر در تعابیر لکان، انطباق دارد.

۳. نتیجه‌گیری

نقد شعر «ندای آغاز» نشان می‌دهد این شعر دارای بن‌مایه‌ای شناختی است. راوی در این شعر، از هجرت سخن می‌گوید. مبدا این هجرت، روزگار مدرن (روزگار مردم شهر) و مقصد آن، عصر پیشازبانی یا «وسعت بی‌واژه» است. همان‌گونه که در مقاله گفته شد، نگاه سپهری به انسان و جهان در شعر «ندای آغاز»، شباهت زیادی با نظریه‌ی روان‌کاوی لکان دارد؛ بدین ترتیب که دوره‌ی پیشازبانی، زبانی و روزگار مدرن که در شعر نمود یافته، با امر واقعی، ساحت نمادین و ساحت خیالی در نظریه‌ی لکان منطبق است. از طرفی، هر دو بر زبان به عنوان عاملی تاکید می‌کنند که انسان را از پیوستگی با جهان، محروم و او را دچار فقدان کرده است. هجرت راوی شعر به روزگار پیشازبانی یا «وسعت بی‌واژه»، تلاشی است برای به دست‌آوردن پیوستگی دوباره با «آغاز».

بر اساس آن‌چه که در این مقاله گفته شد، به نظر می‌رسد سپهری نیز چون لکان، بر این باور است که شناخت انسان از جهان بر پایه‌ی زبان است و زبان، مانع اصلی در راه شناخت و موجب فقدان است. علاوه بر زبان، «کفش» نیز موجب از دست رفتن پیوند بساوایی انسان با زمین می‌گردد.

شناختی که در این شعر مطرح می‌شود، مبتنی بر حواس پنج‌گانه، از جمله بینایی، شنوایی و بساوایی است. «صبح» به کاسه‌ی چشم او هجرت خواهد کرد (بینایی)، «آواز پر چلچله‌ها» او را بیدار می‌کنند (شنوایی) و کفش‌هایش را در جستجوی پیوند بساوایی با زمین، رها می‌کند (بساوایی).

مطالعه‌ی پی‌گیر سپهری، خواندن فلسفه، تسلط وی بر زبان فرانسه، انگلیسی (آشوری و همکاران، ۱۳۶۶: ۵۴) و هم‌عصر بودن وی با فلاسفه و روان‌کاوانی چون لکان در کنار خوانش صورت‌گرفته از شعر ندای آغاز، قراینی است که ضرورت

پژوهش عمیق‌تر را در شعر سپهری نشان می‌دهد. این ضرورت زمانی بیش‌تر احساس می‌شود که بدانیم اغلب مفسران شعر سپهری، توجه خود را به دفتر اول تا ششم اختصاص داده‌اند و کم‌تر به اشعار دو دفتر پایانی پرداخته‌اند.

فهرست منابع

آشوری، داریوش؛ امامی، کریم و حسین معصومی همدانی. (۱۳۶۶). *پیامی در راه*. تهران: کتاب‌خانه‌ی طهوری.

ایستوپ، آنتونی. (۱۳۸۸). *ناخودآگاه*. ترجمه‌ی شیوا رویگران، تهران: مرکز.

پیرکلرو، ژان. (۱۳۸۵). *واژگان لکان*. ترجمه‌ی کرامت موللی، تهران: نی.

پین، مایکل. (۱۳۹۰). *لکان، دریدا، کریستوا*. ترجمه‌ی پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه*. تهران: مؤسسه لغت نامه دهخدا.

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

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

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

مایرس، تونی. (۱۳۸۵). *اسلاوی ژیژک*. ترجمه‌ی فتاح محمدی، زنجان: هزاره‌ی سوم.

مکاریک، ایرنا. (۱۳۹۰). *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

وارد، گلن. (۱۳۸۹). *پست‌مدرنیسم*. ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

هومر، شون. (۱۳۸۸). *ژاک لکان*. ترجمه‌ی محمدعلی جعفری و سیدمحمد ابراهیم طاهایی، تهران: ققنوس.