

تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی مطالعه موردی این سگ می خواهد رکسانا را بخورد

ملیحه علوی پور*، حمیدرضا شعیری**

علی ربیع***، علی کریمی فیروزجانی****

چکیده

تخریب لنگرهای کنشی به فضایی گفتمانی اطلاق می شود که در آن به تدریج کنش قادر به پشتیبانی روایت یا پیش برد آن نیست و به همین دلیل دچار فروپاشی شده و جای خود را به شوش^۱ می دهد. این فروپاشی کنشی را تخریب لنگرهای کنشی معنا در گفتمان می نامیم. نشانه معنائشناسی، کارکرد سنتی معنا را به سوی کارکردی گفتمانی که در آن هیچ معنای از پیش محقق و وجود ندارد، سوق می دهد. هدف پژوهش بررسی نشانه معنائشناسی و تحلیل نظام های گفتمانی کنشی^۲ و شوشی در اثر این سگ می خواهد رکسانا را بخورد به قلم قاسم کشکولی است. در این پژوهش علاوه بر تحلیل روایت های گفتمانی موجود که از نوع کنشی یا شوشی هستند، مشخص خواهد شد چگونه با نفی نظام کنشی جریان تلاطمی حضور سوژه، راه را بر تفتیدگی معنا و ناپایداری روایی می گشاید. در واقع هرکدام از ویژگی های کنشی و شوشی و ابعاد چندگانه نظام های گفتمانی در چارچوب رویکرد نشانه معنائشناسی گفتمان در این اثر به نوعی مشهود است. بنابراین مسئله اصلی این است که ببینیم چگونه لنگرهای کنشی یکی پس از دیگری تخریب گشته و جای

* دانشجوی دکتری تخصصی زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب، ایران،
maliheh.alavi@gmail.com

** استاد گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسنده مسئول)، shairih@gmail.com

*** گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد جنوب، تهران، ایران، Ali.rabi22@gmail.com

**** گروه زبان شناسی همگانی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، alikarimif@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۴

خود را به شوش‌هایی متلاطم و غیرتعینی می‌دهند. همچنین چگونه تعلیق کنش، مکانیکی شدن زمان، گسست در پیوند عناصر کنشی و جابجایی ناگهانی عناصر روایی سبب تخریب لنگرهای معنایی گشته و تلاطم معنایی و شوشی را در پی دارد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌معناشناسی، گفتمان شوشی، گفتمان کنشی، تخریب لنگرهای معنایی، تلاطم گفتمانی، تفتیدگی معنی.

۱. مقدمه

یکی از ویژگی‌های مهمی که نشانه‌شناسان برای هر متن یا گفتمان در نظر گرفته‌اند، ویژگی کنشی آن است. کنش (Performance) به عملی گفته می‌شود که می‌تواند ضمن تحقق برنامه‌ای معین و قابل پیش‌بینی، موجب تغییر وضعیتی به وضعیت دیگر شود. اما آیا روایت (Narration) فقط مبتنی بر کنش شکل می‌گیرد؟ آیا متون و گفتمان‌ها فقط کنش‌محور هستند؟ آیا عوامل گفتمانی فقط به وسیله کنش معناسازی می‌کنند؟ آیا کنش در همه گفتمان‌ها محور اصلی تولید معنا را تشکیل می‌دهد؟ بی‌شک پاسخ به چنین پرسش‌هایی منفی است. نظام‌های گفتمانی متعددی وجود دارند که بر اساس رابطه ادراکی، تعاملی، سیال و پدیداری با جهان شکل می‌گیرند و سیر تولید معنا در آن‌ها امری است که بر اساس تعامل سوژه با عناصر هستی‌پدیدار می‌شود. بنابراین، در این پژوهش بر اساس نظریه شوشی (To become/L'etat) گفتمان، نشان خواهیم داد چگونه عبور از کنش‌های تعینی به وضعیت شوشی غیرتعینی، زنجیره روایت را دستخوش تلاطم کرده و نظام تعینی گفتمان را به نظام تعاملی (Interactive) و سپس تلاطمی تغییر می‌دهد.

نظام گفتمانی تولیدشده توسط کشکولی، شکل تعینی گفتمان را دگرگون می‌کند و جریان معنا را از وضعیت‌های برنامه‌محور به وضعیتی در نوسان تغییر می‌دهد. مسئله اصلی تحقیق این است که دریا بیم این کارکردهای نوسان‌پذیر بر مبنای کدام جریان و روابط درون‌متنی تولید گشته و سپس بر اساس چه الگویی و در قالب کدام فرآیند نشانه-معنایی گسترش می‌یابند تا به تولید معناهایی سیال، در گریز، تلاطم‌پذیر و نایستاستا منجر شوند. در واقع در مقاله حاضر سعی بر آن است که به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱. چه عواملی باعث تخریب لنگرهای معنایی در اثر مورد مطالعه می‌گردد؟

۲. مهمترین وجوه باز نمود گفتمان شوشی در این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد

کدامند و چگونه این وجوه ما را به سوی گفتمانی سیال و پسا روایی سوق می‌دهد؟

۲. پیشینه پژوهش

دیدگاه نشانه‌معناشناسی (Semiotics) گفتمانی مبحثی است که از سوی نشانه‌شناسان مکتب پاریس به‌ویژه گرمس (Greimas, A.J) و فونتنی (Fontanille) مورد توجه قرار گرفته است. از کتاب‌های مهم در این زمینه می‌توان *تقصان معنا* اثر گرمس (۱۹۸۷) را نام برد که مبنای عبور از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا به نشانه‌معناشناسی پساساخت‌گراست؛ گرمس در دوره دوم اندیشه‌هایش از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا عبور و نشانه‌معناشناسی گفتمانی را پایه‌گذاری می‌کند و با حضور گفته‌پرداز، مطالعات زبانی را از فرم ساختگرایی خارج می‌کند. لاندوفسکی (Landowski, Eric) با تألیف کتاب *جامعه انعکاسی* (۱۹۸۹) به پژوهش در حوزه گفتمان اجتماعی و تولید معنا از طریق رابطه تعاملی بین خود و دیگری پرداخته است. ژاک فونتنی نیز در کتاب *نشانه‌معناشناسی و ادبیات* (۱۹۹۹) از پدیدارشناسی، دریافت حسی-ادراکی و زیبایی‌شناختی در متون ادبی بحث کرده و در این زمینه بر تأثیرات عاطفی که تحت نظارت و کنترل و جهت‌گیری گفتمانی قرار دارند، تأکید کرده است. کتاب *احساسات بی‌نام* اریک لاندوفسکی (۲۰۰۴) در واقع تبیین مفاهیم پدیدارشناسی از جمله هم‌حضور، حضور، تن و دیگر ادراکات حسی در تعاملات انسانی و معرفی نظام تطبیق است.

ژاک فونتنی پایه‌های فرایند تنش (Tension) گفتمان را طرح‌ریزی کرد و اریک لاندوفسکی بعد حسی‌ادراکی (Affective-sensitive) گفتمان را با تکیه بر نظریه تعامل و با دورنمای پدیدارشناسی بررسی کرد. در ایران، شعیری (۱۳۸۱) در تجزیه و تحلیل *نشانه‌معناشناسی گفتمان*، و راهی به سوی *نشانه‌معناشناسی سیال* (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸) ابعاد ادراکی گفتمان را معرفی و تبیین کرده است. وی در کتاب *نشانه‌معناشناسی ادبیات* (۱۳۹۵)، به طرح مباحث نشانه‌معناشناسی گفتمان در ادبیات پرداخته است. در همین راستا، چهار نظام گفتمانی مهم که عبارتند از: نظام گفتمانی کنشی، شوشی، تنشی، بوشی (Existential) تبیین شده است. در کتاب *معنا به مثابه تجربه زیست*، گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی (معین، ۱۳۹۴)، چرخش نشانه‌شناسی به سوی دورنمای پدیدارشناختی و نظام تطبیق بررسی و تبیین شده است. کتاب *ابعاد گم‌شده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک «نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل»* (معین، ۱۳۹۶) بحث نظام‌های گفتمانی از دیدگاه لاندوفسکی، از جمله نظام‌های گفتمانی برنامه‌مدار، مجاب‌سازی، تطبیق و نیز امنیت و خطر را به‌پیش کشیده است.

سیدان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی نقش گسست (Discontinuity) و پیوست در زنجیره گفتمانی غزل‌های روایی حافظ: رویکرد نشانه‌معناشناسی» با بررسی ساختاری غزل روایت‌های حافظ روشن می‌کند که ابیات مختلف یک غزل گسسته و جدا از هم نیستند؛ بلکه در یک زنجیره پیوستاری و پویا نمود می‌یابند. در این مقاله توضیح داده شده که چگونه تغییر ضمائر و شناسه‌ها سبب اتصال و انفصال گفتمانی می‌شود و معناسازی می‌کند. جلالی (۱۳۹۵) در مقاله «نشانه‌معناشناسی نظام‌های گفتمانی شوشی در لالایی لیلی اثر حسن بنی‌عامری» نشان می‌دهد که چگونه «حواس شش‌گانه» بعد پدیدارشناسی به داستان می‌دهد و با ایجاد تکان‌هایی در شخصیت اصلی داستان به پیش‌تیدگی و حاضرسازی غایب می‌رسد و چگونه فرایند عاطفی و بعد زیبایی‌شناسی آن شکل می‌گیرد.

توحیدلو (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل نشانه‌معناشناسی دروغ: لغزندگی نظام آیکونیک زبان در قصه‌های عامیانه» به عوامل کاستی و یا نیستی انطباق در فرایند نشانه‌معناشناسی پرداخته است. رضایی (۱۳۹۸) در مقاله «مؤلفه‌های گفتمانی، نشانه‌معنایی و متنی دخیل در شکل‌گیری هویت روایی ادبی، مطالعه موردی داستان‌های کوتاه گلی ترقی» چگونگی شکل‌گیری هویت روایی در گفتمان مهاجرت، ظهور «خود» و «دیگری» را نه به‌مثابه عناصر ثابت و از پیش تعیین‌شده و پایدار، بلکه به‌منزله عناصر سیال و پویا که در بطن فرایند گفتمان و کنش روایت در عمل شکل گرفته است، در آثار گلی ترقی، نویسنده معاصر ایرانی، واکاوی می‌کند. نبی‌ئیان (۱۳۹۸) در «گسست به‌مثابه سقوط از تشخیص در بوف کور اثر صادق هدایت» به بررسی نحوه ایجاد گسست از طریق پیدایش فضای تنشی در روایت بوف کور هدایت و نقش آن در سقوط از تشخیص از دیدگاه نشانه‌معناشناسی گفتمانی پرداخته است.

۳. چارچوب نظری

۱.۳ نقصان معنا: به سوی تلاطم گفتمانی

همه چیز در عبور از ساختارگرایی با کتاب *نقصان معنای گرمس* آغاز می‌شود. گرمس در این کتاب از تزلزل معنا صحبت می‌کند و ساختارهای بسته و تقابلی‌های معنایی را که براساس آن به مدت سی سال در نظام دو قطبی معنا شکل گرفت و سوژه را در مقابل ابژه قرار داد نفی می‌کند. گرمس نشان می‌دهد که پدیده معنا همواره لغزنده و درگیر است. اما

برای این لغزندگی پایگاهی نظری قائل است. او این پایگاه را مدیون پدیدارشناسی حضور است. از این دیدگاه، دیگر سوژه در تقابل با ابژه قرار ندارد و نگاه سوژه به ابژه در راستای تصاحب (Appropriation) یا فتح آن نیست.

درواقع نظام برنامه‌محور کنشی مبتنی بر رابطه تقابلی است و سوژه به دنبال فتح ابژه است. ساختارگرایی مدت‌ها بر اساس این رابطه متن‌ها را مطالعه می‌کرد. اما ناگهان با انتشار این اثر، گرمس ما را از نظام تقابلی به سوی نظام تطابقی و پدیداری سوق می‌دهد. در نظام تطابقی، برخلاف جهان دوقطبی، سوژه و ابژه می‌تواند جای خود را به یکدیگر بدهند؛ فراموضعی عمل کنند؛ یکی دیگری را در اختیار نگیرد؛ به دنبال تصاحب یا سلطه بر چیزها نباشند؛ از ساختار خطی و تجویزی خارج شوند. همه چیز سیر چرخشی پیدا کند. زمان فقط خطی نباشد؛ مکان فقط جهت اجرا یا عملیات نباشد. اینچنین است که معنا نیز دیگر قطعیت ندارد. همین عدم قطعیت معنا، گرمس را واداشت تا عنوان نقصان معنا را انتخاب کند (بابک معین، ۱۳۹۵: ۱۹).

گرمس از مثال ماهی (گیزو) استفاده می‌کند که اگر از آب صید شود بر اثر تماس خورشید با پولک‌هایش برقی درخشنده تولید می‌شود که چشم‌ها را بی‌آنکه انتظار آن برود خیره می‌کند. همین خیره‌شدگی، از معنایی ناگهانی و در لحظه حکایت می‌کند که هیچ‌کس پیش‌بینی قطعی آن را نمی‌کند. بنابراین، معنا در نقصان معنا یعنی مواجه شدن ناگهانی با همه آنچه که در اختیار مطلق سوژه نیست (شعیری، ۱۳۹۸: ۵۸). در حالی که ساختارگرایی، سال‌های سال از معنای در اختیار و یا تحت کنترل سخن می‌گفت و بر همین اساس در پی اثبات همین معنای پایدار بود. تلاطم نتیجه همین عدم ثبات معنایی و لغزندگی گفتمانی است. یعنی دیگر با وضعیتی مواجه نیستیم که یک طرف آن سوژه و طرف دیگر آن ابژه ایستاده باشد و منتظر باشد تا توسط سوژه فتح شود. بلکه با لغزندگی مواجه هستیم که در آن نه سوژه در جای خود قرار دارد و نه ابژه. هر دو در تکاپوی شدن و در شرایط تعامل با خود و دیگری به واسطه ادراک خود هستند.

در واقع، نشانه‌معناشناسی گفتمانی

با تأکید بر موضوعاتی چون تن (Body)، ادراک (Perception)، امر حسی و حضور (Presence) خود را احیا می‌کند. به عبارت دیگر، درک و فهم حسی جهان و نقش ادراک در تولید معنا و مطالعه و پژوهش در خصوص حالت‌های درونی و احساسی، این گرایش جدید در نشانه‌شناسی را تعریف می‌کنند (بابک معین، ۱۳۹۵: ۱۹).

۲.۳ نظام کنشی گفتمانی: ساختار ارزشی تصاحبی

داستان روایت کلاسیک در داشتن و نداشتن است. کنش‌گران یا فاقد چیزی هستند که می‌خواهند داشته باشند و یا چیزی را نداشته و یا از دست داده‌اند و دوباره برای بدست آوردنش تلاش می‌کنند. روایت یعنی زنجیره‌ای از وقایع؛ اما این وقایع در خدمت تصاحب ارزشی هستند که در جهان بیرون قرار دارد. همه راز روایت‌های کلاسیک در این است که ارزش در بیرون از سوژه قرار دارد و هدف کنش‌گر به دست‌آوردن آن است. سوژه در روایت کلاسیک مانند قهرمانی است که سوار بر اسب برای فتح جهان حرکت می‌کند. چنین فتحی تابع کنش است. کنش مهم‌ترین اصل در روایت کلاسیک است چراکه سبب حرکت به سمت مقصد است.

از نکات یا مباحث بسیار مهم روایت کلاسیک این است که روایت با مسئله ارزش‌گره خورده است. در فرایند روایی یا درون‌نظام روایی، کنش‌گران در پی تصاحب شیء، ابژه، موضوع یا چیزی هستند که آن چیز برای آن‌ها دارای ارزش است و به همین دلیل وارد عمل یا کنش می‌شوند. بنابراین نظام روایی می‌تواند نوعی نظام ارزشی هم نامیده شود. در این نظام، ارزش دارای اهمیت است و کنش به دنبال ارزش است یعنی کنش در خدمت ارزش است زیرا

کنش‌گر یا قهرمان به دنبال این است که چیزی را تصاحب کند. پس آن چیز باید دارای ارزش باشد و به خاطر آن، حتی ریسک یا خطر را به جان بپذیرد. به همین دلیل است که متن‌ها یا نظام روایی نشان می‌دهند که چگونه کنش‌ها دست به دست هم می‌دهند و به سمت ارزش حرکت می‌کنند (شعیری، ۱۳۹۸: ۲۴).

در نظام روایی (Narrative system) «هسته مرکزی روایت را کنشی تشکیل می‌دهد که خود در خدمت تغییر وضعیت کنش‌گران و همچنین معناست» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹). پس در این نظام، سه عامل کنش، تغییر وضعیت کنش‌گران و تغییر معنا و ارزش، محور تمام فعالیت‌هاست. بنابراین، مفاهیمی چون کنش، ارزش، تصاحب و تغییر اهمیت می‌یابد و کنش‌گران در ارتباط با آن‌ها کنشی را انجام می‌دهند. بعلاوه، ابژه‌های ارزش‌محوری وجود دارد که کنش‌گران قصد دارند آن‌ها را تصاحب کنند. این امر وضعیتی گفتمانی را رقم می‌زند که گسست و پیوست از ویژگی‌های مهم آن است. ارزش‌ها نیز یا ارزش‌هایی بیرونی هستند که از بیرون به کنش‌گر القا می‌شوند و

نقصان مادی را رفع می‌کنند یا با حضور هستی‌شناختی او پیوند می‌خورند و نقصان هستی‌شناختی را برطرف می‌کنند (معین، ۱۳۹۶: ۲۲).

۳.۳ نظام گفتمانی شوشی لغزنده

در مقابل نظام روایی کلاسیک، روایت مدرن را داریم که از نوع چالشی و ادراکی است. دیگر تقابل سوژه و ابژه از بین می‌رود. حال این دو با هم یکی می‌شوند و ابژه آگاهی سوژه را نقش می‌زند. دیگر در روایت مدرن، جهان یک ابژه نیست که من فتوحش کنم، بلکه یک سوژه است که من فقط می‌توانم وارد رابطه‌ای پدیداری با او شوم. زاویه دید تغییر می‌کند. همه چیز در چالش با درون و احساس شکل می‌گیرد. در هر لحظه جرقه‌ای می‌تواند مرا بیدار کند و مرا در چالش با هستی قرار دهد. به جای تصاحب چیزی ما به دنبال فهم پدیده‌های هستی از طریق ارتباطی حساس با آن هستیم. دیگر هیچ چیز یک مسیر ثابت و هدایت‌شونده ندارد. قهرمان و هدایت و کنترلی در کار نیست. همه چیز تحت تأثیر یک لحظه ناگهانی محض قرار می‌گیرد. نظام شوش و شدن جای کنش را می‌گیرد. در این دیدگاه، جهان رقیب من نیست، بلکه برای این است که ادراک من در آن پرورش یابد (شعیری، ۱۳۸۹: ۲۹).

در روایت مدرن، آهنگ حرکت سوژه و نوع حضور او در لحظه و در رابطه با شرایط موجود تعریف می‌شود. هستی آن چیزی نیست که من از قبل برای آن نقشه کشیده‌ام. بلکه آن چیزی است که یا مرا به سوی خود می‌خواند و یا با همه قدرت به سوی من پرتاب می‌شود. این دیدگاه سبب می‌شود تا آنچه را که در نظام کنشی، کنترل و هدایت فرایند توسط یک سوژه قهرمان می‌نامیدیم جای خود را به یک وضعیت لغزنده و متلاطم بدهد. یعنی سوژه حضور دارد و این حضور او هر لحظه بر اساس درکی از یک جز یا یک ذره معلق در هستی جابجا می‌شود و در نوسان دایم قرار می‌گیرد. سوژه مدرن نه بر خود احاطه کامل دارد و نه بر ابعاد و اجزای هستی. به همین دلیل او دیگر سوژه به معنای کلاسیک نیست؛ بلکه حضوری است کش‌آمده بین ذرات هستی که هیچ جایی برای تثبیت و لنگراندازی ندارد. اگر لنگری هم وجود داشته یا در حال تخریب است و یا تخریب شده است. آنچه لنگرها را تخریب می‌کند، تعامل ادراکی با جهان است که بر مبنای آن کیفیت هر حضوری از صفر تا صد در نوسان است. منظور از کیفیت حضور جاری بودن

سوژه در ظرف هستی و جاری بودن ظرف هستی در سوژه است. همین جاری بودن پیوسته را لغزندگی و تلاطم حضور می‌نامیم. این رویکرد بی‌ارتباط با فهم پدیدارشناختی از متن ادبی نیست. ژاک فونتنی در این باب می‌نویسد:

رویکرد پدیدارشناختی متن ادبی به نظر از رویکردهای ساختارگرا فاصله گرفته و حتی گاه دست احساسات خواننده را باز می‌گذارد تا خود را بیان کنند؛ چراکه این رویکرد مفاهیم سیال را به کار می‌گیرد. این مفاهیم دارای این ویژگی هستند که بر اساس دوگانه‌های تقابلی بنا نشده و به تمایز شکلی ختم نمی‌شوند (فونتنی، ۱۹۹۹: ۲۳).

بدین ترتیب با باز نمودی جدید از مقولات زمان، مکان و فضا به تجربه جدیدی از حضور و به تبع آن به فهم جدیدی از ادراک و فهم دست می‌یابیم. همانطور که شعیری نیز اشاره کرده است

حوزه تولید گفتمان قبل از هر چیز، حتی قبل از اینکه حوزه‌ای باشد که اعمال تولیدات زبانی در آن شکل می‌گیرد، حوزه‌ای است پر از حضور حساس و حسی-ادراکی. به عبارت دیگر، قبل از عمل سازماندهی گفتمانی، ما با چیزی تحت عنوان حضور حساس مواجهیم که زنده و پر جنب و جوش است (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۰۹).

شوش‌گر در رابطه با موضوعی از عالم قرار می‌گیرد و این رویارویی و برخورد حضور دو چیز در مقابل یکدیگر است. چنین برخوردی دو بعد دارد. نخست اینکه هدفمند است یعنی چیزی را نشانه رفته است و دیگر اینکه در صدد بازیافت است. یعنی اینکه از ورای آنچه نشانه می‌رود، دریافتی صورت می‌گیرد.

اینک بر این مبنا می‌توان وضعیت کنشی و شوشی را تعریف کرد. در وضعیت کنشی، کنش‌گر در اقدامی عملی تلاش می‌کند تا براساس هدفی مشخص چیزی را محقق سازد؛ اما در وضعیت شوشی، بدون این که برنامه یا هدفی مطرح باشد، شوش‌گر می‌تواند هر آن متوجه حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرار دارد، شده و تحت تأثیر همین حضور خود را مهبیای دریافت خود و دیگری کند. با توجه به این تعریف، شوش را می‌توان نسبت به کنش که وجه اقدامی، کاربردی و عملی است، مهباشدن سوژه دانست. شوش‌گر، سوژه‌ای است که مهباشده است تا خود را در موقعیتی جدید بیابد. شاید این تعریف را

بتوان به تعریف هایدگری از «سوژه مهیا» نزدیک دانست؛ سوژه‌ای «که با میزانی از انرژی و در موقعیتی مهیا برای واکنش است». (شعیری، ۱۳۹۵: ۹۳).

در ادامه و با توجه به مطالب بیان‌شده باید گفت پس چه تفاوتی بین روایت مدرن و کلاسیک وجود دارد؟ همانطور که ذکر شد در روایت کلاسیک همه چیز تابع برنامه است و چون هدف اصلی تصاحب ارزش و یا ابژه ارزشی است، روایت بیرونی عمل می‌کند. یعنی هدف اصلی روایت دسترسی به چیزی در جهان بیرون است. در این روایت چیزی برای فتح وجود دارد و کنش‌گر فاتح و متمرکز بر جهان بیرون است؛ اما در روایت مدرن است که همه چیز تغییر می‌کند. کنش‌گر مرکزی وجود ندارد. در جهان بیرون چیزی برای تصاحب وجود ندارد. کنش‌گر با دنیای درون خود مرتبط است و چنین ارتباطی بر اساس پیوند او با پدیده‌های هستی و در فرایندی حسی-ادراکی شکل می‌گیرد. به همین دلیل تجربه زیسته حضور، اصل اساسی در این پیوند است. کنش‌گر چیزی را فتح نمی‌کند بلکه در تعامل و تطابق و شاید هم‌همایی با پدیده قرار می‌گیرد. اما امکان اینکه کنش‌گر در این همایی با هستی ناکام بماند نیز هست. در واقع ما با کنش‌گرانی مواجه هستیم که بدون برنامه قبلی و بدون تصمیمی مشخص برای فتح چیزی، ناگهان با وجهی از هستی مواجه می‌شوند و این همان لحظه کشف و همراه شدن یا مبهوت شدن و یا گسست است. در این حالت کنش‌گر شگفت‌زده، دچار لغزندگی معنا شده و فرصت می‌یابد تا از این گسست و لغزندگی فقط به گوشه‌ای از راز معنا پی ببرد.

بنابراین دیگر در روایت مدرن، جهان یک ابژه نیست که فتح شود، بلکه یک سوژه است که فقط می‌توان وارد رابطه‌ای پدیداری با او شد. زاویه دید تغییر می‌کند. همه چیز در چالش با درون و احساس شکل می‌گیرد. به جای تصاحب چیزی، فهم پدیده‌های هستی از طریق ارتباط حسی با آن صورت می‌گیرد. نظام شوشی و شدن جای کنش را می‌گیرد. در این دیدگاه جهان رقیب من نیست بلکه جایی است که ادراک من در آن پرورش یابد.

۴. گسست معنایی و تلاطم گفتمانی

منظور از گسست، برش ناگهانی است که سوژه در ارتباط با هستی تجربه می‌کند. سوژه پیوسته در جهان حاضر است؛ اما پیوسته جهان را یکسان دریافت و فهم نمی‌کند. گسست‌ها و اتفاقات احتمالی که در مسیر معمول چیزها به وجود می‌آیند، بیشترین لغزندگی‌ها را در سطح معنایی سبب می‌شوند. به این ترتیب معنا پایداری خود را از دست می‌دهد و دچار

سرخوردگی می‌شود. نقصان باعث بروز کنش‌های معیوبی می‌شود که در این چرخه شکل می‌گیرد که دیگر به نظام تضاد مطلق تعلق ندارند و در تضاد مقوله‌ای با نظام برنامه‌مداری ناب قرار می‌گیرند؛ یعنی ما با وضعیت گسستی مواجه می‌شویم که در تضاد با وضعیت پیوستاری کنشی و برنامه‌مداری یا شرایط معنایی از پیش معلوم قرار می‌گیرد (معین، ۱۳۴:۱۳۹۴).

مسئله گسست تنها سبب بروز رخداد زیبایی‌شناختی نمی‌شود، بلکه سبب آشکارگی رخداد احساسی می‌گردد. به عبارت دیگر، در اینجا نیز گسست، یکباره و ناگهانی، سوژه را از سیر معمولی جریان زندگی خارج و او را به فضای احساسی-تنشی غیرمترقبه‌ای وارد می‌کند (فوتنی، ۱۹۹۸: ۸۹). اینجا است که کنش‌گر معمولی گفتمان جای خود را به شوشگری احساسی و هیجانی می‌دهد. در این حالت است که نظام شناختی، منطقی و برنامه‌مدار با تکان‌ها و تنش‌های هیجانی به هم می‌ریزد (معین، ۱۳۸۳: ۶۵).

درواقع همانگونه که رخداد زیبایی‌شناختی (Easthetic event) با آشکارگی خود در بطن جهان پیوستار و یکنواخت، ما را از آن رها می‌کند، اینجا نیز رخداد احساسی، مانند ترس، ناامیدی و وحشت، شوش‌گر را از آن رخوت احساسی می‌رهاند. به هر شکل، در هردو مورد با شوش‌گری سروکار داریم که با از سرگذراندن تجربه‌ای زیبایی‌شناختی یا احساسی، از خود و جهان واقعی و بیرونی گذر می‌کند. درواقع به همان اندازه که تضاد زیبایی‌شناختی در بطن روزمرگی تکان‌دهنده و غافلگیرکننده است، رخداد احساسی نیز در فرایند گفتمانی تکان‌دهنده هستند. نتیجه هر دو گسست، تولد شوش‌گری جدید است؛ سوژه‌ای که از خود بیرون می‌شود و از درون، تکان‌های شدید را تجربه می‌کند. اما لاندوفسکی تفاوتی بنیادی بین این دو گسست قائل است.

در نگاه اول، تنها تفاوت این است که تضاد زیبایی‌شناختی برگرفته از ادراک حسی است و این امکان را می‌دهد که سوژه از بی‌معنایی خارج شود و به سرشاری معنا دست یابد؛ ولی تضاد احساسی سیر قهقرایی دارد و به عقب برمی‌گردد؛ چراکه درمجموع اولین تأثیرش این است که منطق شناختی را از کنش‌گر سلب می‌کند و او را در وضعیت گسست معنایی با دنیا قرار می‌دهد (Landowski, ۲۰۰۴: ۴۴).

همین وضعیت گسست معنایی سوژه را دچار تلاطم معنایی می‌کند تا جایی که او هیچ جایی برای لنگر انداختن در آن و تثبیت موقعیت معنایی ندارد.

اتفاق مهمی که در کل روایت *این سگ می خواهد رکسانا را بخورد* رخ می دهد، وجود عامل گسست به عنوان یکی از اصلی ترین عوامل اثرگذار در روند تبدیل ابژه به سوژه است که نقش اساسی ایفا می کند. در گفتمان روایی داستان، گسست های پی در پی در سوژه همواره وی را از ابعاد انسانی اش دور می کند و با ایجاد انزوای حضور، باعث تخریب لنگرهای معنایی گشته و در نتیجه گفتمان به دلیل عدم وجود جریان کنشی مؤثر که کنش گر بتواند در آن لنگر قطعی داشته باشد، همواره در مسیر تردید و تلاطم قرار دارد. این تردیدها سبب می شوند تا کنش جای خود را به شوش و در نتیجه تزلزل حضور دهد.

۵. تحلیل روایی *این سگ می خواهد رکسانا را بخورد*

در رمان *این سگ می خواهد رکسانا را بخورد*، داستان از سقوط شخصیتی به نام رکسانا، از طبقه پنجم ساختمانی که محل زندگی او و همسرش کاوه است، آغاز می شود. کاوه مقامری قفقازی، راوی و کنش گر روایت و همسر رکسانا، معمار شاعر مسلک و اسیر افیونی است که مادرش او را در مدت مرخصی از زندان پهلوی، در سال ۱۳۵۳ باردار شده و آن زمان که او سه ساله بوده اعدام شده است. کاوه، که در نجات رکسانا ناکام می ماند، درصدد پنهان کردن جسد او برای فرار از قضاوت مردمی است که می داند او را متهم خواهند کرد. زمان ایستاده است. با جلو نرفتن زمان و تلاش بیهوده راوی و حرکت مدور او و برگشت به نقطه اول زمانی و مکانی، این فرضیه در ذهن شکل می گیرد که راوی نیز به همراه رکسانا سقوط کرده و مُرده و به مثابه روح سرگردانی است که مرگ را نپذیرفته است و درحال روایت تمام رویدادهای زندگی اش در هاله ای از شک و ابهام بعد از مرگ است؛ روایتی که مرز بین حال و گذشته در آن از بین رفته است. تکلیف مشخص است با هیچ چیز مطمئنی روبه رو نیستیم. دودلی و عدم یقین سرآغاز داستان است.

کاوه راوی غیرموتقی است که روایتی چندگانه از اتفاقی واحد را تعریف می کند و در خلال آن ها، اطلاعات مورد نیاز مخاطب را به او می دهد. نویسنده با استفاده از این راوی غیرقابل اعتماد، از جایی به بعد دیگر نمی تواند یا نمی خواهد خواننده را دچار شوق کشف واقعیت کند بلکه توجه او را معطوف به شناخت خود راوی می کند، و زبان پیش برنده داستان نیز، در به تصویر کشیدن روان راوی کمک می کند، و به این ترتیب ذهن مخاطب را بر ذهن راوی و شیوه طرح خرده روایت ها مسلط می کند.

۱.۵ فضای کنشی و گسست

رمان *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد* دارای ساختار روایی است و از گفتمانی برنامه‌مدار پیروی نمی‌کند و به دلیل همین امر برجستگی بعد حسی-ادراکی و عاطفی در آن آشکار است. در چنین نظامی کنش‌گر نمی‌تواند براساس احساسات و عواطف خود عمل کند و چیزی به برنامه‌تعیین شده اضافه کند یا از آن بکاهد. وضعیت ابتدایی رمان با کنش‌گر اصلی به نام کاوه آغاز می‌شود. در این رمان شاهد هستیم که کنش‌ها ناقص‌اند:

«هر دو دم پنجره بودیم. رکسانا تاپ قرمز ماتیکی یا عنابی، تن‌اش بود... نمی‌توانستم حدس بزنم بخواد به خاطر یک پیراهن، از ارتفاع سقوط بکند... آیا من سقوط نکرده‌ام؟» (کشکولی، ۱۳۹۴: ۱۱).

وقتی رکسانا مثل جنین توی صندوق جای می‌گیرد جوری ترس تسخیرم می‌کند که تا به حال تجربه نکرده‌ام... می‌خواهم در صندوق را ببندم اما احساس می‌کنم چیزی را جاگذاشته‌ام. دست نگه می‌دارم و در صندوق را نمی‌بندم... سیگاری آتش می‌زنم. وقتی سیگار را روشن می‌کنم. یادم می‌افتد فراموش کردم رکسانا همیشه سر جای خوابیدن و بالش با همه دعوا داشت... (همان: ۱۶-۱۵).

«مستأصلم و نمی‌دانم چه بکنم. گفتم بروم شومینه را زیاد کنم. بعد یادم می‌آید من داشتم شومینه را زیاد می‌کردم که او سقوط کرد. برمی‌گردم و تصمیم می‌گیرم به اداره زنگ بزنم. بعد به صرافت می‌افتم کدام اداره؟» (همان: ۱۷)

کنش‌ها تو در تو و بدون سرانجامند. کنشی تمام نشده کنش دیگر از راه می‌رسد و این حالت به واسطه‌ی جابجایی زمان و مکان است. این فرایند ادامه دارد تا جایی که کنش‌ها کم‌کم حذف شده و شوش جای آن‌ها را می‌گیرند. چراکه هیچ کنشی به سرانجام نمی‌رسد. کنش‌گر در چرخه‌ی ادراکی قرار می‌گیرد و همین چرخه سبب توقف کنش او می‌شود. هربار اتفاقی رخ می‌دهد و باز از پس آن اتفاقی که مشخص نیست مربوط به کدام موقعیت است. راوی درگیر رابطه‌ای حسی-ادراکی با خاطرات است و مهم‌ترین کنش کنش‌گر پیچیدن جسد رکسانا در پارچه و حمل آن به داخل آسانسور است که به این صورت با دنیای بیرون ارتباط برقرار می‌کند. ولی بلافاصله به دنیای خاطرات تاریک و پرآشوب ذهن خویش بازمی‌گردد. این نوع کنش باعث می‌شود که کنش‌گر وضعیت شوشی خاصی داشته باشد؛

این که برقراری ارتباط با دنیای بیرون موقتی است. در این حالت با زمانی چرخشی مواجه هستیم زمانی که دیگر نه متعلق به گذشته و نه حال و نه آینده است. زمان، بیشتر به بازی شبیه است. زمانی که آن را زمان بی‌نهایت کش آمده و ارتجاعی خواندیم.

هیچ کنشی به نتیجه نمی‌رسد؛ علت این امر از بین رفتن همه لنگرهای معنایی برای سوژه است. پرسش این است که آیا سوژه باید خود را از شر جسد رها کند یا اینکه بفهمد خودش کیست و اصلاً کجاست؟ بنابراین سوژه در تلاطمی شوشی غرق شده است به این معنی که بین آنچه باید انجام دهد و آنچه که باید راز هستی او باشد، گم شده است. همچون:

- تلاش‌های کاوه برای پنهان کردن جسد رکسانا:

«نمی‌دانستم کجا باید مخفی‌اش کنم. در آن لحظه فقط می‌خواستم مخفی شود تا بعداً تصمیم درستی بگیرم... از دو دستش گرفتم و بنا کردم به کشیدن جسد به زیر زمین و رسیدم به ماشینم... از نو بغلش می‌کنم و می‌گذارم توی ماشینم...» (همان: ۱۴)

«با عجله بنا می‌کنم به جابه‌جا کردن جسد، دقت می‌کنم همان جایی بگذارمش که بود. صورت ظریفش را می‌چرخانم به سمت موزاییک، به همان وضعی که اول افتاده بود...» (همان: ۹۱)

- رفت و آمدهای داخل آسانسور:

فضای آسانسور فضایی بسته است و حرکت عمودی به سمت بالا یا پایین و تکرار آن نشان می‌دهد که سوژه در نوسان شناختی کامل قرار دارد و قدرت هر گونه محاسبه و انتخاب و تثبیت وضعیت را از دست داده است. بنابراین، سوژه فقط می‌تواند چیزی را تکرار کند که نمود تشویش و تلاطم اوست. حرکت تکراری آسانسور که قدرت هر گونه کنش را خنثی می‌کند بیانگر تلاطم گفتمانی است. هیچ کنشی به نتیجه نمی‌رسد؛ علت این امر از بین رفتن همه لنگرهای معنایی برای سوژه است. پرسش این است که آیا سوژه باید خود را از شر جسد رها کند یا اینکه بفهمد خودش کیست و اصلاً کجاست؟ بنابراین سوژه در تلاطم شوشی غرق شده است که بین آنچه باید انجام دهد و آنچه که باید راز هستی او باشد گم شده است.

«با عجله به طرف آسانسور می‌روم، سوار می‌شوم، کلید طبقه پنجم را می‌زنم و لحظه‌ای بعد توی طبقه پنجم پیاده می‌شوم...» (همان: ۱۴)

«از آپارتمان می‌زنم بیرون. سوار آسانسور می‌شوم. طبقه به طبقه مثل وقتی که رکسانا سقوط کرد می‌بردم پایین و مرا می‌رساند به او...» (همان: ۴۸)

باید به آپارتمانم برگردم تا آب بیاورم. اما همین که سوار آسانسور می‌شوم یاد لنگ قرمز می‌افتم... بعد هرچه کلید آسانسور را می‌زنم توقف نمی‌کند و من در چشم برهم زدنی طبقه پنج بودم... بلافاصله دکمه همکف را می‌زنم و از نو برمی‌گردم پایین. (همان: ۵۰)

نمی‌دانم برای بار چندم است که سوار آسانسور می‌شوم. به هر زحمتی که شده دکمه پارکینگ را با آرنج دست راستم می‌زنم می‌رویم پایین... وقتی به ماشین می‌رسم همان‌جا به فکر می‌رسد دیگر توی صندوق عقب نگاهش ندارم... می‌آورمش کنار خودم و می‌نشانمش روی صندلی جلو، جوری که سرش بچرخد سمت من... (همان: ۱۹۶)

- باز و بسته کردن‌های مکرر پنجره:

تمامی کنش‌ها در ابتدای داستان و تلاش راوی برای دفن جسد است و هر بار این کنش‌ها بدون نتیجه و ناقص رها می‌شوند. خاطرات گذشته باعث می‌شود راوی وارد جریان‌های حسی ناخوشایند و همچنین خوشایندی شود؛ اما این یادآوری و تداعی خاطرات سبب می‌شود که راوی کنشی را انجام دهد که این کنش او را وارد وضعیتی شوشی می‌کند.

آنچه که بارها و بارها راوی را از رؤیا بیرون می‌آورد تلاش برای پنهان کردن جسد رکسانا است. از همان ابتدا راوی با تمامی هذیان‌ها و توهمات که نتیجه اعتیاد به بنگ و افیون است، جسد رکسانا را روی دستمال می‌گذارد. از آنجا که شاعر است به‌خوبی می‌تواند به حس و حالش طول و تفسیر دهد. رکسانا مرده است و کاوه با تداعی خاطرات کودکی، پدر، مادر، خواهر، و آشنایی با زنان متفاوت تا پایان داستان در چالش مداومی است برای دفن جسد اوست.

«رکسانا سقوط کرد معطل نکردم. دیوانه‌وار از آپارتمان زدم بیرون. اول کمی جلوی آسانسور ایستادم. این پا و آن پا کردم و هر بار عجله دارم» (همان: ۹)

به صرافت می‌افتم بروم و آثار جرم را پاک کنم اما هر چه می‌کنم جرمی نمی‌بینم تا آثارش را پاک کنم. پس من آثار چی را باید پاک کنم؟... اشتباهم این بود که جسد را

جایجا کردم... باید برگردم و همه چیز را به حالت اول برگردانم. باید جسد را به جای اولش برگردانم و بنا کنم به زاری... (همان: ۶۱)

این امر شاهد دیگری است برای تمایل او به گسست از زندگی و گسست از خود؛ او می‌خواهد از خود رها شود اما شک دارد و از خود می‌پرسد: «تاوان چه چیزی را پس می‌دهم؟ من که کاری نکرده بودم» (همان: ۱۲). تضادهای روحی و «تحمل‌ناپذیر» بودن این وضعیت برای سوژه و افزایش لحظه‌به‌لحظه قبض و تنگنا باعث می‌شود گستره شناختی وی نیز مدام در حال اُفت باشد. هیچ حربه کنشی برای گفته‌پرداز، در جهت رفع نقصان و علاج درمانش وجود ندارد؛ همین او را بر آن می‌دارد تا مدام در زمان و مکان سفر کند و اسیر خاطرات باشد. کنش از هر جنسی که هست، مدام با ناکامی و تقلیل وضعیت کنشی روبه‌رو می‌شود؛ در نتیجه فضای روایت، سوژه را با ضعف در توانایی و ازدست‌دادن ویژگی‌های ارزشی روبه‌رو می‌کند و او را به‌سوی اُبژه‌شدن سوق می‌دهد. با تقلیل وضعیت کنشی و تمرکز بر وضعیت‌های محدود بازنمودی، نظام روایی در مسیر شوشی، یعنی وجهی که قالب‌های خود را فقط مدیون کارکرد عاطفی حضور است، قرار می‌دهد. نظام تقابلی جای خود را به نظام تلاطمی می‌دهد و همین باعث گسست از خود، از زمان، از مکان و از زندگی می‌شود.

۲.۵ کارکردهای نظام رخدادی شوشی و گسست

در این داستان، کنش‌گر نه تابع برنامه است و نه تابع جریان القایی، بلکه عامل اصلی حرکت او را «حس» تشکیل می‌دهد؛ پس در واقع گونه رخدادی، گونه‌ای از تعامل است که در آن معنا تابع هیچ برنامه از قبل تعیین شده، یا هیچ القا و باوری نیست، بلکه محصول جریانی نامنتظر از نوع حسی-ادراکی است؛

«رکسانا که می‌آید یکباره عشقی که تصور می‌کردم مدت‌هاست آتشش خاموش شده، مثل آتشفشان از درونم سر بر می‌آورد...» (همان: ۲۲)

«...به یک‌باره می‌بینم این دو زن را به یک اندازه دوست داشته‌ام. نمی‌توانم از بین آن‌ها یکی را انتخاب کنم...» (همان)

«...رکسانا، ماه شکسته و ستاره سمج چشمک‌زن به یکدیگر نخواهند رسید الا به مرگ. داشتم همین را به او می‌گفتم که سقوط کرد...» (همان: ۱۰)

«...پشت به او داشتم سیگار می کشیدم و شعله شومینه را میزان می کردم. برگشتم سیگار تعارفش کنم که دیدم آویزان است... نتوانستم نجاتش دهم...» (همان: ۱۱)

جریانی ناگهانی و رخدادی سبب غافلگیری سوژه می شود. «نتوانستن» که از همان ابتدای غافلگیری در وجود سوژه ریشه دوانده است، در طول روایت او را رها نمی کند. نتوانستن مفهوم تلاطم را در همه مسیر روایت همراهی می کند. شاید ریشه اصلی همه تلاطم های روایی همین عدم توانایی در نجات دادن است. در ادامه رمان، راوی، شوش گری است که با جریان های حسی پراکنده، دچار حالات روحی مختلفی می شود؛ گاهی سرخوش و گاهی آشفته و پریشان. آنچه روند داستان را پیش می برد، کنش نیست؛ شوش درهم پراکنده ای است که راوی داستان درگیر آن ها است. حالات و افکار پراکنده راوی، وی را در فضای بسته ای قرار می دهد که نقطه فراری ندارد. ناگزیر او از خاطره ای به خاطره دیگر فرار می کند و باز هم به جای اول خود باز می گردد.

سوار آسانسور می شوم و دکمه پارکینگ را می زنم. یادم می آید جریان از روز خاکسپاری مادرم شروع شد. وقتی فقط سه سال و هشت ماهم بود. وقتی توی بغل پدرم گریه می کرد و من هم گریه ام گرفت و گریه کردم... آسانسور که به پایین می رسد... (همان: ۱۷۰)

«باید ببرمش بالا پیش خودم و بندازمش روی تخت... از همیشه سنگین تر به نظرم می رسد» (همان: ۱۷۳)

«بدون معطلی خودم را به درون آسانسور می کشم و با هر ترفندی شده دکمه طبقه پنجم را می زنم، در بسته می شود و آسانسور ما را بالا می برد... نمی دانم آسانسور کند شده یا سنگینی رکسانا سبب شده که احساس کنم نمی رسم» (همان)

در رمان با دو گفتمان حسی-ادراکی مواجه هستیم. گفتمان اول مربوط است به رابطه عاطفی بین کاوه و مادرش که در آن منشأ خلاءهای کاوه و حس خودکم بینی اش و علاقه ای به رابطه با زن های مختلف را موشکافی می کند. رکسانا/ همسر، راحله/ معشوقه، لاله/ خواهر و مادر به علاوه هشتاد و یک زن فصل هفتم، داستان را کاملاً زنانه می کنند، به روایت مردی که آرامشی برای روایت کردن ندارد. کنش گر در مقابل زن ها ضعف دارد چرا که مادرش را در کودکی از دست داده است و برای جبران این نیاز، به زن های مختلف رو می آورد و همین باعث شده است تا در بزرگسالی در وجود او عقده های شکل بگیرد. او به دنبال آغوشی مادرانه، همواره مغلوب زنان بوده است. این شاید مربوط به روایتی است که از

بچگی می گوید؛ داستان مادری که مبارز است و هنگامی که کاوه سه ساله است اعدام می شود و تمامی تصویرهای ذهنی اش در این باره از دریچه ذهن خواهر بزرگترش شکل می گیرد.

«نمی دانم چرا گاهی به سرم می زند کاش مادرم زنده بود و من می توانستم بکشمش، تا از دست این زن های جورواجوری که هر بار مرا یاد او می انداخت راحت شوم» (همان: ۱۶۲)

«... لاله سرم را توی حمام می شست و من اصرار داشتم که لباس هایش را دریاورد: - چرا لباس هایت را در نمی آوری؟ - چون اینجوری بهتره...» (همان: ۱۶۵)

بله من آدم ضعیفی هستم. راست می گفت. ضعیفم اما نمی توانست درک کند صحبت چه جور ضعیفی است. این ضعف از همان هایی نیست که عموم مردم با فراغ خاطر از آن حرف می زنند و از گفتن آن به یکدیگر ابایی ندارند. مردم معمولاً همچنین حرف هایی را از همدیگر مخفی می کنند. گناهم این بود که آن ها را مخفی نکردم و در عوض بارها بهش اعتراف کردم (همان: ۷۵)

این ویژگی ها بعداً در چهره و اندام معشوقه های متعدّدش دنبال می شود و ادامه می یابد، با درکی شکل نگرفته و مبهم از عنصر مادر که چیزی جز کنجکاوی شدید برایش باقی نمی گذارد. مادری که راوی در کودکی مخفیانه به خاک سپرده شدنش را توسط پدر، رقیب در عشق به مادر، دیده است و تا پایان داستان تمایلی ناخودآگاه به بیرون کشیدنش از خاک و یافتن جسدش دارد.

رکسانا می دانست من از بچگی از بوی لباس زنانه مست می شده ام. خودم بهش گفته بودم. یک بار وقتی نه سالم بود یکی از پیراهن های چرک خاله رفی را جایی که کسی نتواند پیدایش کند قایم کرده بودم تا هر بار دزدکی آن را بو بکشم. او می دانست این اشتیاقم از کجا می آید... پیراهن خاله رفی را دزدیده بودم چون بوی مادرم را می داد. (همان: ۷۵)

سیر افقی و توالی زنجیره ای گفتمان بارها متوقف می شود. در این شرایط نظام جانشینی بر نظام همنشینی چیره می شود. پیراهن خاله جای پیراهن مادر، خاله جای مادر، رکسانا جای روای و راوی جای رکسانا. گفتمان درون خود سر می خورد و مرتب در پی پیدا کردن خود است. خودی که پیدا نمی کند. چیزی آن طرف تر از سوژه و آن طرف تر از ابژه در

جریان است و آن چیز، ادراکی است که متوقف نمی‌شود و نمی‌توان برای آن پایداری و انجماد قائل شد.

ماجرای گم‌شدن پیراهن خاله رفی را من به رکسانا، حتی پیشتر به راحله و شاید پیشتر از او به زن‌های دیگر که در زندگی‌ام بودند گفته بودم. چون می‌خواستم همه چیز را بدانند و منصفانه قضاوت کنند. یا آگاهانه انتخاب کنند... (همان: ۷۶)

«...او می‌دانست این اشتیاقم از کجا می‌آید و این که چرا من چاره‌ای جز دوست داشتن بی‌قید و شرط او و راحله ندارم» (همان: ۷۵)

نظام گفتمان شوشی دوم در رمان مربوط می‌شود به رابطه میان کاوه و رکسانا. راوی درصدد آن است مخاطب را وادارد که راز سقوط رکسانا را کشف کند اما در مسیر روایت و عبور از فصل‌های داستان این کشف ابتر مانده آنچه برایش پررنگ می‌شود روابط زناشویی و اجتماعی رکسانا، راحله و کاوه است. او با ناباوری به چشم خود صحنه پرت شدن رکسانا را می‌بیند و آن را توصیف می‌کند اما از طرفی گویی اتفاقی نیافتاده است.

رکسانا که سقوط کرد معطل نکردم. دیوانه‌وار از آپارتمانم زدم بیرون... وقتی رسیدم، تن نحیف و زیبایش روی موزاییک‌های سرد افتاده بود و هنوز گرم بود. صورت ظریفش، توی پیاده‌رو فرو رفته بود... از سر زیبایش فقط یک دسته موی صاف خرمایی بلند از همان موهایی که همیشه دوست داشتم پیدا بود... (همان: ۱۹)

شوش‌گر (کاوه) در پایان روایت، علی‌رغم تمام تلاش و جدیتی که برای انجام کنش (دفن جسد رکسانا) دارد، موفق به انجام کنش نمی‌شود. در واقع در پایان مخاطب نمی‌تواند بفهمد آیا رکسانا و کاوه با هم سقوط کرده‌اند یا نه؟ نمونه‌های زیر ما را با تلاطم معنایی و تلاطم کنشی مواجه می‌کند. ما با شوش‌گری مواجه هستیم که نمی‌داند جای خودش است یا جای دیگری. حتی او نمی‌داند سقوط کرده است یا در جای خودش قرار دارد. شوش‌گر هیچ ملاک و امکان تفکیک بین زمان‌ها و مکان‌ها را ندارد. بنابراین آنچه با آن مواجه هستیم، کش‌آمدگی وضعیت تلاطم معنایی است که در آن همه لنگرها متزلزل گشته و سوژه فقط بین طبقات در پرتابی مداوم بسر می‌برد. همانگونه که او در زمانی ناپایدار بین آنچه مرگ مادرش و مرگ رکساناست در نوسان است. ما چنین زمان و مکان متلاطمی را زمان و مکان متورم و تفتیده می‌نامیم. تخریب لنگرهای معنایی نتیجه همین تفتیده‌شدن زمان و مکان و حضور است. آن قدر این تفتیدگی شدید است که هر نوع

کنش منطقی و شناختی را در نطفه می‌سوزاند. این از گفته ابتدایی و انتهای کاهه (راوی) مشخص می‌شود جایی که می‌گوید:

با این حال نمی‌دانم چرا تصور می‌کنم من نیز به همراه او سقوط کرده‌ام. زیرا هر دم در ذهنم تصویری گنگ و مبهم از سقوط خودم می‌بینم. هر دم می‌بینم که من هم به همراه او از پنج طبقه پیاپی سقوط کرده‌ام. چون هر بار صدای جیغ وحشت‌زده او و نعره مردانه خودم را که با هم آمیخته، به وضوح می‌شنوم. آیا من سقوط کرده‌ام؟ (همان: ۱۱)

و در انتها که می‌گوید:

تصور می‌کنم نیش دندان‌های سگ را که توی قوزک پای چپم احساس می‌کنم. تصور می‌کنم حرف‌زدن با سگ‌ها ما را از هم دور می‌کند. اما دیگر نایی برای من نمانده است و من خسته‌ام و خوابم می‌آید و دلم می‌خواهد مثل رکسانا که کنارم خوابیده بخوابم. (همان: ۲۳۹)

۳.۵ گسست از زمان

زمان داستان در یک بی‌زمانی غیرقابل شناسایی می‌گذرد. زمان با مرگ رکسانا می‌ایستد. ساعت برای راوی همیشه دوازده و چهل و پنج دقیقه است. عموماً به زمان گذشته پرداخته می‌شود تا تمامی عناصر، شخصیت‌ها و حتی اجسام شرکت‌کننده در روایت تفسیر شوند. با جلو نرفتن زمان و تلاش بیهوده و حرکت مدور و برگشت به نقطه اول زمانی و مکانی، این فرضیه در ذهن شکل می‌گیرد که راوی نیز به همراه رکسانا سقوط کرده و مرده و به‌مثابه روح سرگردانی است که مرگ را نپذیرفته و در حال روایت تمام رویدادهای زندگی‌اش در هاله‌ای از شک و ابهام بعد از مرگ قرار دارد؛ روایتی که مرز بین حال و گذشته در آن از بین رفته است.

«می‌خواهم عجله کنم اما وقتی به ساعت پاندولی روی دیوار نگاه می‌کنم می‌بینم ساعت دوازده و چهل‌وهشت دقیقه شب است. هنوز تا صبح راه زیادی مانده» (همان: ۴۸)

عبور از زمان حال و ورود به گذشته چنان سریع و با ظرافت صورت می‌گیرد که تقریباً نامحسوس است. راوی داستان را بر اساس خطی مستقیم از رویدادها که به ترتیب و بر مبنای توالی زمانی رخ داده باشند، روایت نمی‌کند؛ بلکه در بیان احساسات و خاطراتش

دایماً در برهه‌ای مختلف در نوسان است؛ و از راه تداعی، رویدادهای رخ داده در زمان‌ها و مکان‌های مختلف را به هم می‌پیوندد.

نمی‌دانم از کی، از دیشب، از صبح... زمان را گم کرده‌ام. فقط می‌دانم زمان درازی است چیزی نخورده‌ام و تمام شب مشغول دفن رکسانا بوده‌ام و بارها و بارها دفتش کرده‌ام و هر بار دیده‌ام کنارم توی ماشین نشسته و دارد حیرت‌زده نگاهم می‌کند یا اینجا توی آپارتمانم در طبقه پنجم کنارشومینه نشسته است ... (همان: ۲۳۲)

در نتیجه داستان از نحوه نامنظم و پراکنده به یاد آوردن خاطرات راوی و احساساتی که با این خاطرات همراه هستند تشکیل شده است؛ اما لازم به ذکر است که نویسنده به جای مرور خاطرات طبق الگویی متوالی (بازگشت به برهه‌ای از زمان در گذشته و بیان خاطرات)، تداعی‌های ذهن راوی را به نمایش می‌گذارد. راوی به جریانات مختلفی می‌اندیشد که هر کدام یادآوری خاطرات دیگری می‌شود و در نهایت این تداعی‌ها مجدداً به مرگ رکسانا و اتفاق اصلی داستان می‌انجامد. از ابتدای روایت، تمایل به گسست و جدا شدن از درد ناشی از مرگ همسر در سوژه حس می‌شود؛ گسست از دیگران، گسست از عشق، گسست از زمان و مکان، گسست از ابعاد انسانی، گسست از وجود خود و در نهایت گسست از زندگی. در جریان روایت، در شرایط گوناگون، گسست‌های پی‌درپی و متوالی شکل می‌گیرند که سوژه را از زندگی دور می‌کنند. در انتهای داستان نیز سوژه با یادآوری خاطرات گذشته و بی‌حسی در زمان حال، نوید مرگ را می‌دهد.

«دستم توی جیب نمی‌رود. نمی‌توانم موبایلم را درآورم و بهش زنگ بزنم...دیگر هیچ دردی احساس نمی‌کنم و دیگر سرمایی نیست..حالا دیگر چیزی حس نمی‌کنم. من توی ماشین نیستم. رکسانا توی صندوق عقب نیست...» (همان: ۲۳۸)

باید هرطور شده آخرین توانم را جمع کنم و به هر جان‌کنندنی خودم را بچرخانم سمت او و بخواهم... حالا تصور می‌کنم محکم بغلش کرده‌ام. تصور می‌کنم از همان لحظه که تمام توانم را جمع کردم و به طرفش چرخیدم، از همان لحظه مرده‌ام (همان: ۲۴۰)

سوژه در اثر حالت درونی منفی و مصرف بیش از حد افیون، دچار حالت بی‌زمانی و گسست از زمان و مکان می‌شود. روایت در شب شروع می‌شود و در شب هم به پایان می‌رسد.

۶. نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نظام‌های گفتمانی به‌کار رفته در اثر این سگ می‌خواهد رکسانا را بنخورد نظام‌های گفتمانی شوشی و حسی-ادراکی هستند. به بیان دیگر با بهره‌گیری از ارکان مهم مطالعاتی در نظام گفتمانی شوشی، مشاهده کردیم در سرتاسر روایت با شوش‌گری مواجه هستیم که در نتیجه فعالیت حسی-ادراکی در برقراری و تعامل با دنیای پیرامون خود به نوعی به خلق گفتمانی روانی می‌رسد؛ زیرا گفتمان و اتفاق‌های آن حاصل یک شوش است که از ذهن مردی اسیر افیون می‌گذرد و در واقع کنشی در کار نیست. راوی در وضعیت شوش‌گر عاطفی قرار گرفته و سیل خاطرات لحظه‌به‌لحظه ذهنش را درگیر کرده است. پرت‌شدن رکسانا از طبقه پنجم ساختمان و تلاش او برای پنهان کردن جسد، او را وادار به فرار از دنیای واقعی و فرورفتن مطلق در دنیای تلخ و شیرین خاطرات می‌کند و او با افیون، خود را در بیهودگی دنیای رؤیا غرق می‌کند و به نوعی دچار معنازدگی می‌شود و این شوش زمینه را برای دوری و انزوا او از دیگران فراهم می‌کند.

تش □.....رابطه‌ای ناموفق.....کنش.....طلاق.....شوش عاطفی.....(افیون و به تبع آن فرار از مراد و با دیگران).....کنش.....تلاش برای گرفتن رکسانا و مانع پرت‌شدن او.....پوچی

در این اثر، عوامل متعددی در تبانی با یکدیگرند که قادرند توانایی را از سوژه بگیرند و با گسست‌های پی‌درپی در سوژه آن را از ابعاد انسانی دور کرده و در روند لغزندگی گفتمانی و تخریب لنگرهای معنایی، اُبژه را به سوژه تبدیل کنند. شوش‌گر هیچ ملاک و امکان تفکیک بین زمان‌ها و مکان‌ها را ندارد. بنابراین آنچه با آن مواجه هستیم، کش‌آمدگی وضعیت و تلاطم معنایی است که در آن همه لنگرها متزلزل گشته و سوژه فقط بین طبقات در پرتابی مداوم بسر می‌برد. همانگونه که او در زمانی ناپایدار بین آنچه مرگ مادرش و مرگ رکساناست در نوسان است و همین امر باعث بروز زمان و مکان تفتیده می‌شود و تخریب لنگرهای معنایی را در پی دارد. آن‌قدر این تفتیدگی شدید است که هر نوع کنش منطقی و شناختی را در نطفه می‌سوزاند.

از طرفی زمان به نوعی از نظر کمی در خود مسدود می‌شود، قالبی می‌شود و امکان نشر و آینده‌سازی ندارد. ولی زمان کیفی پیوسته در حال رفت‌وآمد بین گذشته دور و زمان حال و آینده نامشخص است. پس یک زمان کمی منجمد شده و یک زمان کیفی لغزنده و در تلاطم وجود دارد. در انتهای داستان نیز شرایط انفعالی چنان بر شرایط کنشی مستولی می‌شود که سوژه به بی‌کنشی مطلق می‌رسد و هیچ لنگری برای تکیه بر آن ندارد. بنابراین

چگونگی نقش آفرینی گسست در شکل‌گیری تلاطم معنایی و در پی آن شرایط انفعالی حاکم بر راوی و تفتیدگی که باعث تورم پوستی و گوشتی زمان و مکان می‌شود، آنقدر تشدید می‌شود که هر نوع کنشی را در نطفه می‌سوزاند.

پی‌نوشت‌ها

۱. شوش اصطلاح تخصصی حوزه نشانه‌معناشناسی است که یک دهه از عمر آن می‌گذرد. شعیری در کتاب *نشانه‌معناشناسی ادبیات* یک فصل را به این موضوع اختصاص داده و به تفصیل به شرح شوش و نظام گفتمانی شوشی پرداخته است. به‌طور خلاصه، در این مفهوم حضور سوژه وابسته به عملی حقیقی نیست و با توجه به کنشی در حین وقوع تعریف نمی‌شود. شوش‌گر برخلاف کنش‌گر وارد عرصه کنشی نمی‌شود و هیچ عملی را انجام نمی‌دهد. بلکه سوژه‌ای است که مهیا شده تا خود را در موقعیتی جدید بیابد. در مجموع در نظام شوشی، حضور مبتنی بر التفات رابطه حسی-ادراکی با چیزهاست. در چنین رابطه‌ای، شوش‌گر چیزی را تصاحب نمی‌کند، بلکه آهنگ حضور دنیا برای خود و حضور خود برای دنیا را شکل داده و بازسازی می‌نماید. لازم به ذکر است که امکان تغییر این اصطلاح به اصطلاحات جایگزین امکان‌پذیر نیست چون کاملاً معنای نظریه تغییر خواهد کرد و کاربرد دیگری غیر از کاربرد مورد نظر خواهد داشت.

۲. کنش و گفتمان کنشی نیز در کتاب *نشانه‌معناشناسی ادبیات* (که ذکر آن رفت) به تفصیل تعریف شده است. این نوع گفتمان نخستین گفتمان از نظام‌های گفتمانی گرمسی است که مانند یک دستور زبان روایی عمل می‌کند. الگوی کنشی گرمس که در آغاز سه آزمون «آماده‌سازی، سرنوشت‌ساز، سرافرازی» بود، به‌صورت دو الگوی روایی کارکردی بازتعریف شد: ۱. قرارداد، توانش، کنش ارزیابی؛ ۲. القا (مجاب‌سازی) یا پیمان، کنش، ارزیابی. در این نوع نظام‌های شناختی روند حاکم بر متن در بیشتر داستان‌ها از یک کاستی آغاز می‌شود و به عقد قرارداد منجر می‌شود. کنش‌گر باید بعد از قرارداد، توانایی لازم را برای انجام آن کسب کند و بعد از این مرحله، کنش که مرحله اصلی و فرایند انجام عملیات است، شکل می‌گیرد که می‌تواند ضمن تحقق برنامه‌ای موجب تغییر وضعیتی شود. با طی شدن این مراحل تغییر معنا رخ می‌دهد؛ زیرا در این وضعیت عوامل گفتمانی ایجاد می‌شود.

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۷۸)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: نشر مرکز.

تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی ... ۲۰۳

بابک معین، مرتضی (۱۳۸۳)، *سیر زایشی معنا*، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر. ۱. چ. تهران: فرهنگستان هنر.

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۳)، *معنا به مثابه تجربه زیسته - گذر از نشانه‌شناسی*، تهران: سخن.

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۶)، *ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی نظام کلاسیک روایی*، تهران: علمی فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران (داستانهای مدرن)*، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.

پراپ، ولادیمیر، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

توحیدلو، یگانه (۱۳۹۶)، *تحلیل نشانه‌معناشناسی دروغ: لغزندگی نظام آیکونیک زبان در قصه‌های عامه*، ویژه‌نامه قصه‌شناسی، فصلنامه فرهنگ و ادبیات عامه، سال ۳، شماره ۱۲.

جلالی، زهرا (۱۳۹۵)، *نشانه - معناشناسی نظام‌های گفتمانی شوشی در «لالایی لیلی» اثر حسن بنی‌عامری*، دوفصلنامه ادبیات دفاع مقدس، دوره ۱، شماره ۱، دانشگاه شاهرود.

رضایی، رضا (۱۳۹۸)، *مؤلفه‌های گفتمانی، نشانه‌معنایی و متنی دخیل در شکل‌گیری هویت روایی ادبی (مطالعه موردی داستان‌های کوتاه گلی ترقی)*، دوفصلنامه روایت‌شناسی، سال ۳، شماره ۵، صص ۱۴۷-۱۸۳.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱)، *مبانی معناشناسی نوین*، چاپ نخست، تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۴)، *مطالعه فرایند تنشی گفتمان ادبی*، پژوهش ادبیات معاصر جهان، شماره ۲۵۰، ۲۵۰-۱۸۷.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵)، *تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناسی گفتمان*، تهران: انتشارات سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶)، *از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی*، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، فصلنامه تخصصی نقد ادبی، شماره سوم، صص ۳۳ تا ۵۱.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶)، *بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه‌معناشناسی*، مجموعه مقالات هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶)، *رابطه نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی، با نمونه‌ای تحلیلی از گفتمان ادبی - هنری*، فصل‌نامه ادب پژوهی، ش ۳، ۶۱-۸۶.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۷)، *روش مطالعه گفته‌ای و گفتمانی در حوزه نشانه‌معناشناسی*، مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، چاپ نخست، تهران: فرهنگستان هنر.

شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸)، *قننوس، راهی به نشانه‌معناشناسی سیال*، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، *از نشانه‌شناسی تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی*، فصل‌نامه تخصصی نقد ادبی، سال ۲، ش ۸، ۵۱-۳۳.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹)، *مطالعه نشانه‌معناشناختی زیبایی‌شناسی در گفتمان ادبی*، نقل شده در مجموعه مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینارشته‌ای: ادبیات و هنر، به کوشش فرهاد ساسانی، تهران: معاونت علمی پژوهشی فرهنگستان هنر، ۱۲۹-۱۴۷.

شعیری، حمیدرضا و دینا آریانا (۱۳۹۰)، *چگونگی تداوم معنا در چهل‌نامه کوتاه به همسر از نادر ابراهیمی*، فصل‌نامه نقد ادبی، سال ۴، ش ۱۴: ۱۶۱-۱۸۵.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، *الگوی مطالعه انواع نظام‌های گفتمانی: بررسی نظام‌های روایی، تنشی، حسی، تصادفی و اتیک از دیدگاه نشانه‌معناشناسی*، مجموعه مقالات نخستین هم‌اندیشی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی، به کوشش فردوس آقاگل‌زاده. تهران: نویسه پارسی.

شعیری، حمیدرضا و بیتا ترابی (۱۳۹۱)، *بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی*؛ فصل‌نامه علمی پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهراء (س)، سال سوم، شماره ۶، بهار و تابستان: ۵۰-۲۳.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۴)، *مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی، گفتمان و قلمروهای آن*، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره ۱۶، شماره ۱: ۱۱۰-۱۲۸.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵)، *نشانه‌معناشناسی ادبیات*، تهران: انتشارات دانشگاه تربیت مدرس.

کشکولی، قاسم (۱۳۹۴)، *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد*، تهران: بوتیمار

گرمس، ژولین آلژیرداس (۱۳۸۹)، *تقصان معنا*، ترجمه حمیدرضا شعیری، تهران: علم.

عباسی، علی (۱۳۹۳)، *روایت‌شناسی کاربردی*، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

علوی مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام (۱۳۸۷)، *کاربرد الگوی کنش‌گر گرماس در نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی*، نشریه علمی پژوهشی گوهر گویا، سال دوم، ش ۸: ۹۵-۱۱۶.

نبی‌ئیان، پانته‌آ (۱۳۹۸)، *گسست به مثابه سقوط از تشخیص در بوف کور اثر صادق هدایت*، دوفصل‌نامه روایت‌شناسی، سال ۳، شماره ۵، صص ۲۸۱-۲۵۱.

Bertrand, D. 1985. *L'espace et le sens: Germinal d'Emile Zola* (Vol. 2). John Benjamins Publishing.

Bertrand, D. 2000. *Precis de la Semiotique litteraire*, Paris: Nathan.

Chandler, D. 1994. *Semiotics, the basics*. London: Routledge.

Fontanille, J., 1989, *Les espaces subjectifs Introduction a la 'semiotique L'observateur*, Paris: Hachett.

Fontanille, J., 1998, *semiotique du discours, Limoges*, Limoges: Univ Presses

Fontanille, J. 1999. *Sémiotique et Littérature. Essais de méthode. Paris*, Paris: PUF.

Greimas, A. J. (1972). *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Larousse.

Greimas, A. & Fontanille, J. 1991. *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'âme*. Seuil.

تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی ... ۲۰۵

Greimas, A. J, 1990, *Narrative Semiotics and Cognitive Discourses*, Ttans. Paul Perron & Frank W.

Greimas, A. J, et Joseph Courtes, 1993, *semiotique. Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*, Paris: Hachette.

Landowski, E. (1989). *La société réfléchié*. Paris: Seuil.

Landowski, E. (2005). Les interactions risquées. *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 101, 102, 103, Limoges: Pulim.

Hjelslev, L., 1997, *essais linguistiques*, Paris: Minuit.

Shairi, Hamid Reza et Somayeh kariminehad. (2014). *Pour une sémiotique de l'alerte, les conditions sémiolittéraire de l'éveil de corps*. Signata, volume 5. Université de Liège.

Zilberberg, Cl. (2006). *Eléments de grammaire tensive*. Nouveaux actes sémiotiques. Limoges: Pulim.

Zilberberg, Cl. 2012, *La structure tensive*, Belgique, Press universitaires de liege