ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال یازدهم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۰، ۱۷۳–۱۹۶

تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی
مطالعهٔ موردی *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد*

ملیحه علوی‌پور*، حمیدرضا شعیری**
علی ربیع*، علی کریمی فیروزجانی******

چکیده

تخریب لنگرهای کنشی به فضایی گفتمانی اطلاق می‌شود که در آن به‌تدریج کنش قادر به پشتیبانی روایت یا پیش‌برد آن نیست و به‌همین‌دلیل دچار فروپاشی می‌شود و جای خود را به شَوِش[1] می‌دهد. این فروپاشی کنشی را «تخریب لنگرهای کنشی معنا در گفتمان» می‌نامیم. نشانه‌معناشناسی کارکرد سنتی معنا را به‌سوی کارکردی گفتمانی، که در آن هیچ معنای ازپیش‌محقَقی وجود ندارد، سوق می‌دهد. هدف از این پژوهش بررسی نشانه‌معناشناسی و تحلیل نظام‌های گفتمانی کنشی۲ و شوشی در اثر این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد به‌قلم قاسم کشکولی است. در این پژوهش، علاوه‌بر تحلیل روایت‌های گفتمانی موجود، که از نوع کنشی یا شوشی‌اند، مشخص خواهد شد چگونه با نفی نظام کنشی جریان تلاطمی حضور سوژه راه را بر تفتیدگی معنا و ناپایداری روایی می‌گشاید. درواقع، هرکدام از ویژگی‌های کنشی و شوشی و ابعاد چندگانهٔ نظام‌های گفتمانی در چهارچوب رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمان در این اثر به‌نوعی مشهود است. بنابراین، مسئلهٔ اصلی این است که ببینیم چگونه لنگرهای کنشی یکی پس از دیگری تخریب

* دانشجوی دکتری تخصصی زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب، ایران maliheh.alavi@gmail.com
** استاد گروه زبان فرانسه، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، shairi@modares.ac.ir
*** گروه مترجمی زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد جنوب، تهران، ایران، Ali.rabi22@gmail.com
**** گروه زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، alikarimif@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۱۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۴

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

می‌شوند و جای خود را به شوش‌هایی متلاطم و غیرتعینی می‌دهند. هم‌چنین، چگونه تعلیق کنش، مکانیکی‌شدن زمان، گسست در پیوند عناصر کنشی، و جابه‌جایی ناگهانی عناصر روایی سبب تخریب لنگرهای معنایی می‌شود و تلاطم معنایی و شوشی را درپی دارد.

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

۱. مقدمه

یکی از ویژگی‌های مهمی که نشانه‌شناسان برای هر متن یا گفتمان درنظر گرفته‌اند ویژگی کنشی آن است. کنش (performance) به عملی گفته می‌شود که می‌تواند، ضمن تحقق برنامه‌ای معین و قابل‌پیش‌بینی، موجب تغییر وضعیتی به وضعیت دیگر شود. اما آیا روایت (narration) فقط مبتنی‌بر کنش شکل می‌گیرد؟ آیا متون و گفتمان‌ها فقط کنش‌محورند؟ آیا عوامل گفتمانی فقط به‌وسیلهٔ کنش معناسازی می‌کنند؟ آیا کنش در همهٔ گفتمان‌ها محور اصلی تولید معنا را تشکیل می‌دهد؟ بی‌شک، پاسخ به چنین پرسش‌هایی منفی است. نظام‌های گفتمانی متعددی وجود دارند که براساس رابطهٔ ادراکی، تعاملی، سیال، و پدیداری با جهان شکل می‌گیرند و سیر تولید معنا در آن‌ها امری است که براساس تعامل سوژه با عناصر هستی پدیدار می‌شود. بنابراین، در این پژوهش، براساس نظریهٔ شَوِشی (to become/ l'etat) گفتمان، نشان داده خواهد شد که چگونه عبور از کنش‌های تعینی به وضعیت شوشی غیرتعینی زنجیرهٔ روایت را دست‌خوش تلاطم می‌کند 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. مسئلهٔ اصلی تحقیق این است که دریابیم این کارکردهای نوسان‌پذیر برمبنای کدام جریان و روابط درون‌متنی تولید می‌شوند و سپس براساس چه الگویی و در قالب کدام فرایند نشانه ـ معنایی گسترش می‌یابند تا به تولید معناهایی سیال، در گریز، تلاطم‌پذیر، و ناایستا منجر شوند. درواقع، در مقالهٔ حاضر سعی بر آن است که به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

۱. چه عواملی باعث تخریب لنگرهای معنایی در اثر موردمطالعه می‌شود؟

۲. مهم‌ترین وجوه بازنمود گفتمان شوشی در *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد* کدام‌اند و چگونه این وجوه ما را به‌سوی گفتمانی سیال و پساروایی سوق می‌دهند؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

دیدگاه نشانه‌معناشناسی (semiotics) گفتمانی مبحثی است که نشـانه‌شناسان مکتب پاریس به‌ویژه گِرمس (Greimas) و فونتنی (Fontanille) به آن توجه کرده‌اند. از کتـاب‌هـای مهـم در این زمینه می‌تـوان *نقصـان معنـا* اثـر گـرمس (1987) را نـام بـرد کـه مبنـای عبـور از نشانه‌شناسی ساخت‌گـرا بـه نشـانه‌معناشناسـی پساسـاخت‌گراسـت. گرمس در دورهٔ دوم اندیشه‌هایش از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا عبور و نشانه‌معناشناسی گفتمـانی را پایه‌گـذاری می‌کند و بـا حضور گفته‌پرداز مطالعات زبانی را از فـرم سـاخت‌گرایـی خارج مـی‌کنـد. لاندوفسکی (Landowski) با تألیف کتاب *جامعهٔ انعکاسی* (1989) بـه پـژوهش در حـوزهٔ گفتمان اجتماعی و تولید معنا از طریق رابطهٔ تعاملی بین خـود و دیگـری پرداختـه اسـت. ژاک فونتنی نیز در کتاب *نشـانه‌معناشناسـی و ادبیـات* (1999) از پدیدارشناسـی، دریافـت حسی ـ ادراکی، و زیبایی‌شناختی در متون ادبی بحث کـرده و در ایـن زمینـه بـر تـأثرات عاطفی، که تحت نظارت و کنترل و جهت‌گیری گفتمانی قرار دارنـد، تأکیـد کـرده اسـت. کتاب *احساسات بی‌نام* اریک لاندوفسـکی (2004) درواقـع تبیـین مفـاهیم پدیدارشناسـی ازجمله هم‌حضوری، حضور، تن، و دیگر ادراکات حسـی در تعـاملات انسـانی و معرفـی نظام تطبیق است.

ژاک فونتنی پایه‌های فرایند تنشـــی (tension) گفتمـــان را طـرح‌ریـــزی و اریـــک لاندوفسـکی بُعـد حسـی ـ ادراکـی (affective-sensitive) گفتمـان را بـا تکیـه بـر نظریـهٔ تعامـــل و با دورنمـــــای پدیدارشناسی بررسی کـــــرد. در ایران، شعیری (۱۳۸۱) در *تجزیه‌وتحلیل نشـانه‌معناشناسی گفتمان* و *راهی به‌سوی نشانه‌معناشناسـی سیال* (شعیری و وفایی ۱۳۸۸) ابعـاد ادراکـی گفتمـان را معرفـی و تبیـین کـرده اسـت. وی در کتـاب *نشانه‌معناشناسی ادبیات* (۱۳۹۵) به طـرح مباحـث نشـانه‌معناشناسـی گفتمـان در ادبیـات پرداخته است. در همین راستا، چهار نظام گفتمانی مهم ـ نظـام گفتمـانی کنشـی، شوشـی، تنشی، بُوَشی (existential) ـ تبیین شده است. در کتاب *معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسـته: گـذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی بـا دورنمـای پدیدارشـناختی* (بابـک معـین ۱۳۹۳)، چرخش نشانه‌شناسی به‌سوی دورنمای پدیدارشناختی و نظام تطبیق بررسی و تبیین شـده است. کتاب *ابعاد گم‌شدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسـیک: «نظـام معنـایی تطبیـق یـا رقص در تعامل»* (بابک معین ۱۳۹۶) بحث نظـام‌هـای گفتمـانی از دیـدگاه لاندوفسـکی، ازجمله نظام‌های گفتمانی برنامه‌مدار، مجاب‌سازی، تطبیق، و نیـز امنیـت و خطـر را پـیش کشیده است.

سیدان (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با نام «بررسی نقش گسست (discontinuity) و پیوست در زنجیرهٔ 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 زنجیرهٔ پیوستاری و پویا نمود می‌یابند. در این مقاله توضیح داده شده که چگونه تغییر ضمایر و شناسه‌ها سبب اتصال و انفصال گفتمانی می‌شود و معناسازی می‌کند. جلالی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «نشانه‌معناشناسی نظام‌های گفتمانی شوشی در *لا یی لیلی*، اثر حسن بنی‌عامری» نشان می‌دهد که چگونه «حواس شش‌گانه» بُعد پدیدارشناسی به داستان می‌دهد و با ایجاد تکان‌هایی در شخصیت اصلی داستان به پیش‌تنیدگی و حاضرسازی غایب می‌رسد و چگونه فرایند عاطفی و بُعد زیبایی‌شناسی آن شکل می‌گیرد.

توحیدلو (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با نام «تحلیل نشانه‌معناشناسی دروغ: لغزندگی نظام آیکونیک زبان در قصه‌های عامیانه» به عوامل کاستی یا نیستی انطباق در فرایند نشانه‌معناشناسی پرداخته است. رضایی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «مؤلفه‌های گفتمانی، نشانه ـ معنایی و متنی دخیل در شکل‌گیری هویت روایی ـ ادبی مطالعهٔ موردی: داستان‌های کوتاه گلی ترقی» چگونگی شکل‌گیری هویت روایی در گفتمان مهاجرت و ظهور «خود» و «دیگری» را نه به‌مثابهٔ عناصر ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده و پایدار، بلکه به‌منزلهٔ عناصری سیال و پویا، که در بطن فرایند گفتمان و کنش روایت در عمل شکل گرفته است، در آثار گلی ترقی، نویسندهٔ معاصر ایرانی، واکاوی می‌کند. نبی‌ئیان (۱۳۹۸) در «گسست به‌مثابهٔ سقوط از تشخیص در *بوف کور*، اثر صادق هدایت» به بررسی نحوهٔ 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. چهارچوب نظری

۱.۳ نقصان معنا: به‌سوی 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 تقابل‌های معنایی را که براساس آن به مدت سی سال در نظام دوقطبی معنا شکل گرفت و سوژه را در مقابل ابژه قرار داد نفی می‌کند. گرمس نشان می‌دهد که پدیدهٔ معنا همواره لغزنده و در گریز 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 مبتنی‌بر رابطهٔ تقابلی است و سوژه به‌دنبال فتح ابژه است. ساختارگرایی مدت‌ها براساس این رابطه متن‌ها را مطالعه می‌کرد. اما ناگهان با انتشار این اثر گرمس ما را از نظام تقابلی به‌سوی نظام تطابقی و پدیداری سوق می‌دهد. در نظام تطابقی، برخلاف جهان دوقطبی، سوژه و ابژه می‌توانند جای خود را به یک‌دیگر بدهند؛ فراموضعی عمل کنند؛ یکی دیگری را در اختیار نگیرد؛ به‌دنبال 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 برای 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، براثر تماس خورشید با پولک‌هایش برقی درخشنده تولید می‌شود که چشم‌ها را، بی‌آن‌که انتظار آن برود، خیره می‌کند. همین خیره‌شدگی از معنایی ناگهانی و درلحظه حکایت می‌کند که هیچ‌کس پیش‌بینی قطعی آن را نمی‌کند. بنابراین، معنا در نقصان معنا یعنی مواجه‌شدن ناگهانی با همهٔ آن‌چه در اختیار مطلق سوژه نیست (شعیری ۱۳۹۸: ۵۸). درحالی‌که ساختارگرایی، سال‌های سال از معنای دراختیار یا تحت‌کنترل سخن می‌گفت و بر همین اساس درپی اثبات همین معنای پایدار بود. تلاطم نتیجهٔ 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 مواجهیم که در آن نه سوژه در جای خود قرار دارد نه ابژه. هر دو در تکاپوی شدن و در شرایط تعامل با خود و دیگری به‌واسطهٔ ادراک خود هستند.

درواقع، نشانه‌معناشناسی گفتمانی

> با تأکید بر موضوعاتی چون تن (body)، ادراک (perception)، امر حسی و حضور (presence) خود را احیا می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، 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 یا چیزی را نداشته یا از دست داده‌اند و دوباره برای به‌دست‌آوردنش تلاش می‌کنند. روایت یعنی زنجیره‌ای از وقایع؛ اما این وقایع در خدمت تصاحب ارزشی هستند که در جهان بیرون قرار دارد. همهٔ راز روایت‌های کلاسیک در این است که ارزش در بیرون از سوژه قرار دارد و هدف کنش‌گر به‌دست‌آوردن 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، زیرا سبب حرکت به‌سمت مقصد است.

از نکات یا مباحث بسیار مهم روایت کلاسیک این است که روایت با مسئلهٔ ارزش گره خورده است. در فرایند روایی یا درون نظام روایی، کنش‌گران درپی تصاحب شیء، ابژه، موضوع، یا چیزی هستند که آن چیز برای آن‌ها دارای ارزش است و به‌همین‌دلیل وارد عمل یا کنش می‌شوند. بنابراین، نظام روایی می‌تواند نوعی نظام ارزشی هم نامیده شود. در این نظام، ارزش دارای اهمیت است و کنش به‌دنبال ارزش است؛ یعنی کنش در خدمت ارزش است، زیرا

> کنش‌گر یا قهرمان به‌دنبال این است که چیزی را تصاحب کند. پس آن چیز باید دارای ارزش باشد و به‌خاطر آن حتی ریسک یا خطر را به جان بپذیرد. به‌همین‌دلیل است که متن‌ها یا نظام روایی نشان می‌دهند که چگونه کنش‌ها دست به دست هم می‌دهند و به‌سمت ارزش حرکت می‌کنند (شعیری ۱۳۹۸: ۲۴).

در نظام روایی (narrative system) «هستهٔ 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 ارزشْ محور همهٔ فعالیت‌هاست. بنابراین، مفاهیمی چون کنش، ارزش، تصاحب، و تغییر اهمیت می‌یابند و کنش‌گران در ارتباط با آن‌ها کنشی انجام می‌دهند. به‌علاوه، 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 بیرونی‌اند 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 وجود دارد 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 فتحش کنم، بلکه یک سوژه است که من فقط می‌توانم وارد رابطه‌ای پدیدار با او شوم. زاویهٔ دید تغییر می‌کند. همه‌چیز در چالش با درون و احساس شکل می‌گیرد. در هر لحظه جرقه‌ای می‌تواند مرا بیدار کند و مرا در چالش با هستی قرار دهد. به‌جای تصاحب چیزی ما به‌دنبال فهم پدیده‌های هستی از طریق ارتباطی حساس با آن هستیم. دیگر هیچ‌چیز یک مسیر ثابت و هدایت‌شونده ندارد. قهرمان و هدایت و کنترلی در کار نیست. همه‌چیز تحت‌تأثیر یک لحظهٔ 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. هستیْ آن چیزی نیست که من از قبل برای آن نقشه کشیده‌ام، بلکه آن چیزی است که یا مرا به‌سوی خود می‌خواند یا با همهٔ قدرت به‌سوی من پرتاب می‌شود. این دیدگاه سبب می‌شود تا آن‌چه در نظام کنشی کنترل و هدایت فرایند توسط یک سوژه قهرمان می‌نامیدیم جای خود را به وضعیتی لغزنده و متلاطم بدهد؛ یعنی سوژه حضور دارد و این حضور او هر لحظه براساس درکی از یک جزء یا یک ذرهٔ معلق در هستی جابه‌جا می‌شود و در نوسان دائم قرار می‌گیرد. سوژهٔ مدرن نه بر خود احاطهٔ کامل دارد نه بر ابعاد و اجزای هستی. به‌همین‌دلیل او دیگر سوژه به‌معنای 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 یا تخریب شده. آن‌چه لنگرها را تخریب می‌کند تعامل ادراکی با جهان است که برمبنای آن کیفیت هر حضوری از صفر تا صد در نوسان است. منظور از کیفیت حضور جاری‌بودن سوژه در ظرف هستی و جاری‌بودن ظرف هستی در سوژه است. همین جاری‌بودن پیوسته را «لغزندگی و تلاطم حضور» می‌نامیم.

این رویکرد بی ارتباط 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 به‌کار می‌گیرد. این مفاهیم دارای این ویژگی هستند که براساس دوگانه‌های تقابلی بنا نشده و به تمایز شکلی ختم نمی‌شوند (فونتنی ۱۹۹۹: ۲۳).

بدین‌ترتیب، با بازنمودی جدید از مقولات زمان، مکان، و فضا به تجربهٔ جدیدی از حضور و به‌تبع آن به فهم جدیدی از ادراک و فهم دست می‌یابیم.

همان‌طورکه شعیری نیز اشاره کرده است:

> حوزهٔ تولید گفتمان قبل از هرچیز، حتی قبل از این‌که حوزه‌ای باشد که اعمال تولیدات زبانی در آن شکل می‌گیرد، حوزه‌ای است پُر از حضور حساس و حسی ــ ادراکی. به‌عبارت‌دیگر، قبل از عمل سازمان‌دهی گفتمانی، ما با چیزی تحت‌عنوان حضور حساس مواجهیم که زنده و پُرجنب‌وجوش 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 بُعد دارد: نخست این‌که هدف‌مند است؛ یعنی چیزی را نشانه رفته است و دیگر این‌که درصدد 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 براساس هدفی مشخص چیزی را محقق سازد، اما در وضعیت شوشی، بدون این‌که برنامه یا هدفی مطرح باشد، شوش‌گر می‌تواند هر آن متوجه حضور خود در موقعیتی که در آن قرار دارد شود و تحت‌تأثیر همین حضور خود را مهیای دریافت خود و دیگری کند. باتوجه‌به این تعریف، شوش را می‌توان در مقابل کنش، که وجه اقدامی، کاربردی، و عملی است، مهیاشدن سوژه دانست. شوش‌گر سوژه‌ای است که مهیا شده است تا خود را در موقعیتی جدید بیابد. شاید این تعریف را بتوان به تعریف هایدگری از «سوژهٔ مهیا» نزدیک دانست؛ سوژه‌ای «که با میزانی از انرژی و در موقعیتی مهیا برای واکنش است» (شعیری ۱۳۹۵: ۹۳).

درادامه و باتوجه‌به مطالب بیان‌شده، باید گفت پس چه تفاوتی بین روایت مدرن و کلاسیک وجود دارد؟ همان‌طورکه ذکر شد، در روایت کلاسیک همه‌چیز تابع برنامه است و چون هدف اصلی تصاحب ارزش یا ابژهٔ 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 همه‌چیز تغییر می‌کند. کنش‌گر مرکزی وجود ندارد. در جهان بیرون چیزی برای تصاحب وجود ندارد. کنش‌گر با دنیای درون خود مرتبط است و چنین ارتباطی براساس پیوند او با پدیده‌های هستی و در فرایندی حسی ـ ادراکی شکل می‌گیرد. به‌همین‌دلیل تجربهٔ زیستهٔ حضور اصل اساسی در این پیوند است. کنش‌گر چیزی را فتح نمی‌کند، بلکه در تعامل و تطابق و شاید هم این‌همانی با پدیده قرار می‌گیرد. اما امکان این‌که کنش‌گر در این‌همانی با هستی ناکام بماند نیز هست. درواقع، ما با کنش‌گرانی مواجهیم که بدون برنامهٔ قبلی و بدون تصمیمی مشخص برای فتح چیزی ناگهان با وجهی از هستی مواجه می‌شوند و این همان لحظهٔ کشف و هم‌راه‌شدن یا مبهوت‌شدن یا گسست است. در این حالت، کنش‌گر، شگفت‌زده، دچار لغزندگی معنا می‌شود و فرصت می‌یابد تا از این گسست و لغزندگی فقط به گوشه‌ای از راز معنا پی ببرد.

بنابراین، دیگر در روایت مدرنْ جهان یک ابژه نیست که فتح شود، بلکه یک سوژه است که فقط می‌توان وارد رابطه‌ای پدیداری با او شد. زاویهٔ دید تغییر می‌کند. همه‌چیز در چالش با درون و احساس شکل می‌گیرد. به‌جای 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 می‌یابد.

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 به‌وجود می‌آیند، بیش‌ترین لغزندگی‌ها را در سطح معنایی سبب می‌شوند. به‌این‌ترتیب، معنا پایداری خود را از دست می‌دهد و دچار سرخوردگی می‌شود. نقصان باعث بروز کنش‌های معیوبی می‌شود که در این چرخه شکل می‌گیرد و دیگر به نظام تصادف 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 معناییِ ازپیش‌معلوم قرار می‌گیرد (معین ۱۳۹۴: ۱۳۴).

مسئلهٔ گسست فقط سبب بروز رخداد زیبایی‌شناختی نمی‌شود، بلکه سبب آشکارگی رخداد احساسی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، در این‌جا نیز گسست یک‌باره و ناگهانیْ سوژه را از سیر معمولی جریان زندگی خارج و او را به فضای احساسی ــ تنشی غیرمترقبه‌ای وارد می‌کند (فونتنی ۱۹۹۸: ۸۹). این‌جاست که کنش‌گر معمولی گفتمان جای خود را به شوش‌گری احساسی و هیجانی می‌دهد. در این حالت است که نظام شناختی، منطقی، و برنامه‌مدار با تکانه‌ها و تنش‌های هیجانی به‌هم 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. به‌هرشکل، در هر دو مورد با شوش‌گری سروکار داریم که با ازسرگذراندنِ تجربه‌ای زیبایی‌شناختی یا احساسی از خود و جهان واقعی و بیرونی گذر می‌کند. درواقع، به همان اندازه که تصادف زیبایی‌شناختی در بطن روزمرگی تکان‌دهنده و غافل‌گیرکننده است، رخداد احساسی نیز در فرایند گفتمانی تکان‌دهنده است. نتیجهٔ هر دو گسستْ تولد شوش‌گری جدید است؛ سوژه‌ای که از خود بیرون می‌شود و از درونْ تکان‌های شدید را تجربه می‌کند.

اما لاندوفسکی تفاوتی بنیادی بین این دو گسست قائل است:

> در نگاه اول، تنها تفاوت این است که تصادف زیبایی‌شناختی برگرفته از ادراک حسی است و این امکان را می‌دهد که سوژه از بی‌معنایی خارج شود و به سرشاری معنا دست یابد؛ ولی تصادف 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 2004: 44).

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

اتفاق مهمی که در کل روایت *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد* رخ می‌دهد وجود عامل گسست، یکی از اصلی‌ترین عوامل اثرگذار در روند تبدیل ابژه به سوژه، است که نقش اساسی ایفا می‌کند. در گفتمان روایی داستان، گسست‌های پی‌درپی در سوژه همواره وی را از ابعاد انسانی‌اش دور می‌کند و با ایجاد انزوای حضور باعث تخریب لنگرهای معنایی می‌شود و درنتیجه گفتمان به‌دلیل فقدان جریان کنشی مؤثر، که کنش‌گر بتواند در آن لنگر قطعی داشته باشد، همواره در مسیر تردید و تلاطم قرار دارد. این تردیدها سبب می‌شوند تا کنش جای خود را به شوش و درنتیجه تزلزل حضور دهد.

۵. تحلیل روایی *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد*

در رمان *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد*، داستان از سقوط شخصیتی به نام رکسانا از طبقهٔ پنجم ساختمانی که محل زندگی او و همسرش، کاوه، است آغاز می‌شود. کاوه مقامری قفقازی راوی و کنش‌گر روایت، همسر رکسانا، معمار شاعرمسلک، و اسیر افیونی است که مادرش او را در مدت مرخصی از زندان پهلوی در سال ۱۳۵۳ باردار شده و آن زمان که او سه‌ساله بوده اعدام شده است. کاوه، که در نجات رکسانا ناکام می‌ماند، درصدد پنهان‌کردن جسد او برای فرار از قضاوت مردمی است که می‌داند او را متهم خواهند کرد. زمان ایستاده است. با جلونرفتن زمان و تلاش بیهودهٔ راوی و حرکت مدور او و برگشت به نقطهٔ اول زمانی و مکانی، این فرضیه در ذهن شکل می‌گیرد که راوی نیز هم‌راه رکسانا سقوط کرده و مُرده و به‌مثابهٔ روح سرگردانی است که مرگ را نپذیرفته است و در حال روایت همهٔ روی‌دادهای زندگی‌اش در هاله‌ای 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 هیچ‌چیز مطمئنی روبه‌رو نیستیم. دودلی و عدم یقین سرآغاز داستان است.

کاوه راوی غیرموثقی است که روایتی چندگانه از اتفاقی واحد را تعریف می‌کند و در خلال آن‌ها اطلاعات موردنیاز مخاطب را به او می‌دهد. نویسنده، با استفاده از این راوی غیرقابل اعتماد، از جایی به بعد، دیگر نمی‌تواند یا نمی‌خواهد خواننده را دچار شوق کشف واقعیت کند، بلکه توجه او را معطوف به شناخت خود راوی می‌کند و زبان پیش‌برندهٔ داستان نیز در به‌تصویرکشیدن روان راوی کمک می‌کند و به‌این‌ترتیب ذهن مخاطب را بر ذهن راوی و شیوهٔ طرح خرده‌روایت‌ها مسلط می‌کند.

۱.۵ فضای کنشی و گسست

رمان *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد* دارای ساختار روایی است و از گفتمانی برنامه‌مدار پیروی نمی‌کند و به‌دلیل همین امر برجستگی بُعد حسی ـ ادراکی و عاطفی در آن آشکار است. در چنین نظامی کنش‌گر نمی‌تواند براساس احساسات و عواطف خود عمل و چیزی به برنامهٔ تعیین‌شده 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 دمِ پنجره بودیم. رکسانا تاپِ قرمز ماتیکی یا عنابی تنش بود ... نمی‌توانستم حدس بزنم بخواهد به‌خاطر 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 تابه‌حال تجربه نکرده‌ام ... می‌خواهم درِ صندوق را ببندم، اما احساس می‌کنم چیزی را جا گذاشته‌ام. دست نگه می‌دارم و درِ 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: ۱۵–۱۶).

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 به‌صرافت می‌افتم کدام اداره؟ (همان: ۱۷).

کنش‌ها تودرتو و بدون سرانجام‌اند. کنشی تمام‌نشده کنش دیگر از راه می‌رسد و این حالت به‌واسطهٔ جابه‌جایی زمان و مکان است. این فرایند ادامه دارد تا جایی که کنش‌ها کم‌کم حذف می‌شود و شوش جای آن‌ها را می‌گیرد، زیرا هیچ کنشی به‌سرانجام نمی‌رسد. کنش‌گر در چرخهٔ 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 ـ 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 پُرآشوب ذهن خویش بازمی‌گردد. این نوع کنش باعث می‌شود که کنش‌گر وضعیت شوشی خاصی داشته باشد؛ این‌که برقراری ارتباط با دنیای بیرون موقتی است. در این حالت، با زمانی چرخشی مواجهیم؛ زمانی که دیگر نه متعلق است به گذشته و نه حال و نه آینده. زمان بیش‌تر به بازی شبیه است؛ زمانی که آن را زمان بی‌نهایت کش‌آمده و ارتجاعی خواندیم.

هیچ کنشی به‌نتیجه نمی‌رسد؛ علت این امر ازبین‌رفتن همهٔ لنگرهای معنایی برای سوژه است. پرسش این است که آیا سوژه باید خود را از شرّ 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 باید راز هستی او باشد گم شده است. هم‌چون:

- تلاش‌های کاوه برای پنهان‌کردن 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).

«باعجله بنا می‌کنم به جابه‌جاکردن جسد. دقت می‌کنم همان جایی بگذارمش که بود. صورت ظریفش را می‌چرخانم به‌سمت موزاییک؛ به همان وضعی که اول افتاده بود» (همان: ۹۱).

- رفت‌وآمدهای داخل آسانسور

فضای آسانسور فضایی بسته است و حرکت عمودی به‌سمت بالا یا پایین و تکرار آن نشان می‌دهد که سوژه در نوسان شناختی کامل قرار دارد و قدرت هرگونه 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 هرگونه کنش را خنثی می‌کند، بیان‌گر تلاطم گفتمانی است. هیچ کنشی به‌نتیجه نمی‌رسد؛ علت این امر ازبین‌رفتن همهٔ لنگرهای معنایی برای سوژه است. پرسش این است که آیا سوژه باید خود را از شرّ 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 باید راز هستی او باشد گم شده است.

«باعجله به‌طرف آسانسور می‌روم، سوار می‌شوم، کلید طبقهٔ پنجم را می‌زنم و لحظه‌ای بعد توی طبقهٔ پنجم پیاده می‌شوم» (همان: ۱۴).

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

> باید به آپارتمانم برگردم تا آب بیاورم. اما همین‌که سوار آسانسور می‌شوم یاد لنگ قرمز می‌افتم ... بعد هرچه کلید آسانسور را می‌زنم توقف نمی‌کند و من در چشم‌برهم‌زدنی طبقهٔ پنج بودم ... بلافاصله، دکمهٔ هم‌کف را می‌زنم و از نو برمی‌گردم پایین (همان: ۵۰).
>
> نمی‌دانم برای بار چندم است که سوار آسانسور می‌شوم. به هر زحمتی که شده، دکمهٔ پارکینگ را با آرنج دست راستم می‌زنم می‌رویم پایین ... وقتی به ماشین می‌رسم همان‌جا به فکرم می‌رسد دیگر توی صندوق عقب نگهش ندارم ... می‌آورمش کنار خودم و می‌نشانمش روی صندلی جلو؛ جوری که سرش بچرخد سمت من (همان: ۱۹۶).

- بازکردن مکرر پنجره و بستن آن

همهٔ کنش‌ها در ابتدای داستان و تلاش راوی برای دفن جسد است و هربار 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 انجام دهد که این کنش او را وارد وضعیتی شوشی می‌کند.

آن‌چه بارها و بارها راوی را از رؤیا بیرون می‌آورد تلاش برای پنهان‌کردن جسد رکسانا است. از همان ابتدا، راوی با همهٔ هذیان‌ها و توهمات، که نتیجهٔ اعتیاد به بنگ و افیون است، جسد رکسانا را روی دست‌مال می‌گذارد. ازآن‌جاکه شاعر است، به‌خوبی می‌تواند به حس‌وحالش طول‌وتفسیر 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 او.

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

> به‌صرافت می‌افتم بروم و آثار جرم را پاک کنم، اما هرچه می‌کنم جرمی نمی‌بینم تا آثارش را پاک کنم. پس من آثار چی را باید پاک کنم؟ ... اشتباهم این بود که جسد را جابه‌جا کردم ... باید برگردم و همه‌چیز 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 لحظه‌به‌لحظهٔ قبض و تنگنا باعث می‌شود گسترهٔ شناختی وی نیز مدام در حال اُفت باشد. هیچ حربهٔ کنشی برای گفته‌پرداز درجهت 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؛ درنتیجه، 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 نه تابع جریان القایی، بلکه عاملِ اصلیِ حرکتِ او را «حس» تشکیل می‌دهد. پس، درواقع، گونهٔ رخدادی گونه‌ای از تعامل است که در آن معنا تابع هیچ برنامهٔ ازقبل‌تعیین‌شده یا هیچ القا و باوری نیست، بلکه محصول جریانی نامنتظر از نوع حسی ـ ادراکی است:

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

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

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

«پشت به او داشتم سیگار می‌کشیدم و شعلهٔ شومینه را میزان می‌کردم. برگشتم سیگار تعارفش کنم که دیدم آویزان است ... نتوانستم نجاتش دهم» (همان: ۱۱).

جریانی ناگهانی و رخدادی سبب غافل‌گیری سوژه می‌شود. «نتوانستن»، که از همان ابتدای غافل‌گیری در وجود سوژه ریشه دوانده است، در طول روایت او را رها نمی‌کند. نتوانستن مفهوم تلاطم را در همهٔ مسیر روایت هم‌راهی می‌کند. شاید ریشهٔ اصلی همهٔ تلاطم‌های روایی همین ناتوانی در نجات‌دادن است. در ادامهٔ رمان، راوی شوش‌گری است که با جریان‌های حسی پراکنده دچار حالات روحی مختلفی می‌شود؛ گاهی سرخوش و گاهی آشفته و پریشان. آن‌چه روند داستان را پیش می‌برد کنش نیست؛ شوش درهم‌پراکنده‌ای است که راوی داستان درگیر آن‌هاست. حالات و افکار پراکندهٔ راوی وی را در فضای بسته‌ای قرار می‌دهد که نقطهٔ فراری ندارد. ناگزیر، او از خاطره‌ای به خاطرهٔ دیگر فرار می‌کند و باز هم به جای اول خود بازمی‌گردد.

> سوار آسانسور می‌شوم و دکمهٔ پارکینگ را می‌زنم. یادم می‌آید جریان از روز خاک‌سپاری مادرم شروع شد. وقتی فقط سه سال و هشت ماهم بود. وقتی توی بغل پدرم گریه می‌کرد و من هم گریه‌ام گرفت و گریه کردم ... آسانسور که به پایین می‌رسد ... (همان: ۱۷۰).

«باید ببرمش بالا پیش خودم و بندازمش روی تخت ... از همیشه سنگین‌تر به نظرم می‌رسد» (همان: ۱۷۳).

> بدون معطلی، خودم را به درون آسانسور می‌کشم و با هر ترفندی شده دکمهٔ طبقهٔ پنجم را می‌زنم. در بسته می‌شود و آسانسور ما را بالا می‌برد ... نمی‌دانم آسانسور کُند شده یا سنگینی رکسانا سبب شده که احساس کنم نمی‌رسم (همان).

در رمان با دو گفتمان حسی ـ ادراکی مواجهیم: گفتمان اول مربوط است به رابطهٔ عاطفی بین کاوه و مادرش که در آن منشأ خلأهای کاوه و حس خودکم‌بینی‌اش و علاقه‌اش به رابطه با زن‌های مختلف را موشکافی می‌کند. رکسانا/ همسر، راحله/ معشوقه، لاله/ خواهر و مادر، به‌علاوهٔ هشتادویک زن فصل هفتم داستان را کاملاً زنانه می‌کنند، به روایت مردی که آرامشی برای روایت‌کردن ندارد. کنش‌گر در مقابل زن‌ها ضعف دارد، زیرا مادرش را در کودکی از دست داده است و، برای جبران این نیاز، به زن‌های مختلف رو می‌آورد و همین باعث شده است تا در بزرگ‌سالی در وجود او عقده‌هایی شکل بگیرد. او، به‌دنبال آغوشی مادرانه، همواره مغلوب زنان بوده است. این شاید مربوط به روایتی است که از بچگی می‌گوید؛ داستان مادری که مبارز است و هنگامی‌که کاوه سه‌ساله است اعدام می‌شود و همهٔ تصویرهای ذهنی‌اش در این باره از دریچهٔ ذهن خواهر بزرگ‌ترش شکل می‌گیرد.

«نمی‌دانم چرا گاهی به سرم می‌زند کاش مادرم زنده بود و من می‌توانستم بکشمش تا از دست این زن‌های جورواجوری که هربار مرا یاد او می‌انداخت راحت شوم» (همان: ۱۶۲).

«لاله سرم را توی حمام می‌شست و من اصرار داشتم که لباس‌هایش را دربیاورد:

ـ چرا لباس‌هایت را درنمی‌آوری؟

ـ چون این‌جوری بهتره ...» (همان: ۱۶۵).

> بله، من آدم ضعیفی هستم. راست می‌گفت؛ ضعیفم. اما نمی‌توانست درک کند صحبت چه‌جور ضعفی است. این ضعف از همان‌هایی نیست که عموم مردم با فراغ خاطر از آن حرف می‌زنند و از گفتن آن به یک‌دیگر ابایی ندارند. مردم معمولاً هم‌چین حرف‌هایی را از هم‌دیگر مخفی می‌کنند. گناهم این بود که آن‌ها را مخفی نکردم و درعوض بارها بهش اعتراف کردم (همان: ۷۵).

این ویژگی‌ها بعداً در چهره و اندام معشوقه‌های متعددش دنبال می‌شود و ادامه می‌یابد، با درکی شکل‌نگرفته و مبهم از عنصر مادر که چیزی جز کنجکاوی شدید برایش باقی نمی‌گذارد؛ مادری که راوی در کودکی مخفیانه به خاک سپرده‌شدنش 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 می‌دانست من از بچگی از بوی لباس زنانه مست می‌شده‌ام. خودم بهش گفته بودم. یک بار وقتی نُه سالم بود یکی از پیراهن‌های چرک خاله‌رفی را، جایی که کسی نتواند پیدایش کند، قایم کرده بودم تا هربار دزدکی آن را بو بکشم. او می‌دانست این اشتیاقم از کجا می‌آید ... پیراهن خاله‌رفی را دزدیده بودم، چون بوی مادرم را می‌داد (همان).

سیر افقی و توالی زنجیره‌ای گفتمان بارها متوقف می‌شود. در این شرایط نظام جانشینی بر نظام هم‌نشینی چیره می‌شود: پیراهن خاله جای پیراهن مادر، خاله جای مادر، رکسانا جای راوی، و راوی جای رکسانا. گفتمان درون خود سر می‌خورد و مرتب درپی پیداکردن خود است؛ خودی که پیدا نمی‌کند. چیزی آن‌طرف‌تر از سوژه و آن‌طرف‌تر 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 خاله‌رفی را من به رکسانا، حتی پیش‌تر به راحله و شاید پیش‌تر از او به زن‌های دیگر، که در زندگی‌ام بودند، گفته بودم. چون می‌خواستم همه‌چیز را بدانند و منصفانه قضاوتم کنند یا آگاهانه انتخابم کنند (همان: ۷۶).

«او می‌دانست این اشتیاقم از کجا می‌آید و این‌که چرا من چاره‌ای جز دوست‌داشتن بی‌قیدوشرط او و راحله ندارم» (همان: ۷۵).

نظام گفتمان شوشی دوم در رمان مربوط می‌شود به رابطهٔ میان کاوه و رکسانا. راوی درصدد 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 پُررنگ می‌شود روابط زناشویی و اجتماعی رکسانا، راحله، و کاوه است. او، با ناباوری، به چشم خود، صحنهٔ پرت‌شدن رکسانا را می‌بیند و آن را توصیف می‌کند، اما ازطرفی گویی اتفاقی نیفتاده 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 فرورفته 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، به‌رغم تمام تلاش و جدّیتی که برای انجام‌دادن کنش (دفن جسد رکسانا) دارد، موفق به انجام‌دادن کنش نمی‌شود. درواقع، 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 می‌کنند. ما با شوش‌گری مواجهیم 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 مواجهیم کش‌آمدگی وضعیت تلاطم معنایی است که در آن همهٔ لنگرها متزلزل شده و سوژه فقط بین طبقات در پرتابی مداوم به‌سر می‌برد. همان‌گونه‌که 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 نتیجهٔ همین تفتیده‌شدن زمان، مکان، و حضور است. آن‌قدر این تفتیدگی شدید است که هر نوع کنش منطقی و شناختی را در نطفه می‌سوزاند. این از گفتهٔ ابتدایی و انتهایی کاوه (راوی) مشخص می‌شود؛ جایی که می‌گوید:

> بااین‌حال، نمی‌دانم چرا تصور می‌کنم من نیز به هم‌راه او سقوط کرده‌ام. زیرا هردم در ذهنم تصویری گنگ و مبهم از سقوط خودم می‌بینم. هردم می‌بینم که من هم به هم‌راه او از پنج طبقهٔ پیاپی سقوط کرده‌ام. چون هربار صدای جیغ وحشت‌زدهٔ او و نعرهٔ مردانهٔ خودم را، که با هم آمیخته، به‌وضوح می‌شنوم. آیا من سقوط کرده‌ام؟ (همان: ۱۱).

و در پایان 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 غیرقابل‌شناسایی می‌گذرد. زمان با مرگ رکسانا می‌ایستد. ساعت برای راوی همیشه دوازده و چهل‌وهشت دقیقه است. عموماً، به زمان گذشته پرداخته می‌شود تا همهٔ عناصر، شخصیت‌ها، و حتی اجسام شرکت‌کننده در روایت تفسیر شوند. با جلونرفتن زمان و تلاش بیهوده و حرکت مدور و برگشت به نقطهٔ اول زمانی و مکانی، این فرضیه در ذهن شکل می‌گیرد که راوی نیز هم‌راه رکسانا سقوط کرده و مُرده و به‌مثابهٔ روح سرگردانی است که مرگ را نپذیرفته و در حال روایت همهٔ 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 دقیقهٔ شب است. هنوز تا صبح راه زیادی مانده» (همان: ۴۸).

عبور از زمان حال و ورود به گذشته چنان سریع و باظرافت صورت می‌گیرد که تقریباً نامحسوس است. راوی داستان را براساس خطی مستقیم از روی‌دادها، که به‌ترتیب و برمبنای توالی زمانی رخ داده باشند، روایت نمی‌کند، بلکه در بیان احساسات و خاطراتش دائماً در برهه‌ای مختلف در نوسان است و از راه تداعیْ روی‌دادهای رخ‌داده در زمان‌ها و مکان‌های مختلف را به‌هم 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 دفنش کرده‌ام و هربار دیده‌ام کنارم توی ماشین نشسته و دارد حیرت‌زده نگاهم می‌کند یا این‌جا توی آپارتمانم در طبقهٔ پنجم کنار شومینه نشسته است (همان: ۲۳۲).

درنتیجه، داستان تشکیل شده است از شیوهٔ نامنظم و پراکنده به‌یادآوردن خاطرات راوی و احساساتی که با این خاطرات هم‌راه‌اند. اما ذکر این نکته لازم است که نویسنده، به‌جای مرور خاطرات، طبق الگویی متوالی (بازگشت به برهه‌ای از زمان در گذشته و بیان خاطرات)، تداعی‌های ذهن راوی را به‌نمایش می‌گذارد. راوی به جریانات مختلفی می‌اندیشد که هرکدام یادآورِ خاطرات دیگری می‌شود و درنهایت این تداعی‌ها مجدداً به مرگ رکسانا و اتفاق اصلیِ داستان می‌انجامد. از ابتدای روایت، تمایل به گسست و جداشدن 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 درنهایت گسست از زندگی. در جریان روایت، در شرایط گوناگون، گسست‌های پی‌درپی و متوالی شکل می‌گیرد که سوژه را از زندگی دور می‌کند. در پایان 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 بـه هـر جـان‌کنـدنی خـودم را بچرخـانم سمت او و بخوابم ... حالا تصور می‌کنم محکم بغلش کرده‌ام. تصور مـی‌کـنم از همـان لحظه که تمام تـوانم را جمـع کـردم و بـه‌طـرفش چرخیـدم، از همـان لحظـه مـرده‌ام (همان: ۲۴۰).

سوژه، براثر حالت درونی منفی و مصرف بیش از حد افیون، دچـار حالـت بـی‌زمـانی و گسست از زمان و مکان می‌شود. روایت در شب شروع مـی‌شـود و در شـب هـم بـه‌پایـان می‌رسد.

۶. نتیجه‌گیری

مهم‌ترین نظام‌های گفتمانی به‌کاررفته در اثر *این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد* نظـام‌هـای گفتمانی شوشی و حسی ـ ادراکی است. به‌بیان‌دیگر، با بهره‌گیری از ارکان مهم مطالعـاتی در نظام گفتمانی شوشی، مشاهده کردیم در سرتاسر روایـت بـا شـوش‌گـری مـواجهیم کـه در نتیجهٔ فعالیتی حسی ـ ادراکی در برقراری و تعامل با دنیای پیرامون خود بـه‌نـوعی بـه خلـق گفتمانی روانی می‌رسد، زیرا گفتمان و اتفاق‌های آن حاصل یک شـوش اسـت کـه از ذهـن مردی اسیر افیون می‌گذرد و درواقع کنشـی در کـار نیسـت. راوی در وضـعیت شـوش‌گـر عاطفی قرار گرفته و سیل خاطرات لحظه‌به‌لحظه ذهنش را درگیـر کـرده اسـت. پـرت‌شـدن رکسانا از طبقهٔ پنجم ساختمان و تلاش او برای پنهـان‌کـردن جسـدْ او را بـه فـرار از دنیـای واقعی و فرورفتن مطلق در دنیای تلخ و شیرین خاطرات وادار می‌کند و او با افیـون خـود را در بیهودگی دنیای رؤیا غرق می‌کند و به‌نوعی دچار معنازدگی می‌شود و این شـوش زمینـه را برای دوری و انزوای او از دیگران فراهم می‌کند.

> تنش ... رابطه‌ای ناموفق ... کنش ... طلاق ... شوش عاطفی ... (افیون و به‌تبع آن فرار از مراوده با دیگران) ... کنش ... تلاش برای گرفتن رکسانا و مانع پرت‌شدن او ... پوچی

در این اثر، عوامل متعددی در تبانی با یک‌دیگرند و قادرند توانایی را از سـوژه بگیرنـد و با گسست‌های پـی‌درپـی در سـوژه آن را از ابعـاد انسـانی دور کننـد و در رونـد لغزنـدگی گفتمانی و تخریب لنگرهای معنایی اُبژه را به سوژه تبدیل کننـد. شـوش‌گـر هـیچ مـلاک و امکانی برای تفکیک زمان‌ها و مکان‌ها ندارد. بنـابراین، آن‌چـه بـا آن مـواجهیم کـش‌آمـدگی وضعیت و تلاطم معنایی است که در آن همهٔ لنگرها متزلزل شده و سوژه فقط بـین طبقـات در پرتابی مداوم به‌سر می‌برد. همان‌گونه‌که او در زمانی ناپایدار بین آن‌چـه مـرگ مـادرش و

مرگ رکساناست در نوسان است و همین امر باعث بروز زمـان و مکـان تفتیـده مـی‌شـود و تخریب لنگرهای معنایی را درپی دارد. آن‌قدر این تفتیدگی شدید است کـه هـر نـوع کـنش منطقی و شناختی را در نطفه می‌سوزاند.

ازطرفی، زمان به‌نوعی از نظر کمّی در خود مسدود می‌شود، قالبی می‌شود، و امکان نشـر و آینده‌سازی ندارد. ولی زمان کیفی پیوسته در حال رفت‌وآمد بین گذشتهٔ دور و زمان حـال و آیندهٔ نامشخص است. پس یک زمان کمّی منجمدشـده و یـک زمـان کیفـی لغزنـده و در تلاطم وجود دارد. در انتهای داستان نیز شـرایط انفعـالی چنـان بـر شـرایط کنشـی مسـتولی می‌شود که سوژه به بی‌کنشی مطلق می‌رسد و هیچ لنگری برای تکیه بر آن نـدارد. بنـابراین، چگونگی نقش‌آفرینی گسست در شکل‌گیـری تلاطـم معنـایی و درپـی آن شـرایط انفعـالی حاکم بر راوی و تفتیدگی، که باعث تورم پوستی و گوشتی زمان و مکـان مـی‌شـود، آن‌قـدر تشدید می‌شود که هر نوع کنشی را در نطفه می‌سوزاند.

پی‌نوشت‌ها

۱. شوش اصطلاح تخصصی حوزهٔ نشانه‌معناشناسی است که یک دهه از عمر آن می‌گـذرد. شـعیری در کتاب *نشانه‌معناشناسی ادبیات* یک فصل را به این موضوع اختصاص داده و به‌تفصیل به شـرح شوش و نظام گفتمانی شوشی پرداخته است. به‌طور خلاصه، در این مفهوم حضور سوژه وابسـته به عملی حقیقی نیست و باتوجه‌به کنشی در حین وقوع تعریف نمی‌شـود. شـوش‌گـر، بـرخلاف کنش‌گر، وارد عرصهٔ کنشی نمی‌شود و هیچ عملی انجام نمی‌دهد. بلکه سـوژه‌ای اسـت کـه مهیـا شده تا خود را در موقعیتی جدید بیابد. درمجموع، در نظام شوشی، حضور مبتنی‌بر التفـات رابطـهٔ حسی ـ ادراکی با چیزهاست. در چنین رابطه‌ای، شوش‌گر چیزی را تصاحب نمی‌کند، بلکه آهنگ حضور دنیا برای خود و حضور خود برای دنیا را شکل می‌دهد و بازسازی می‌نماید. ذکر این نکته لازم است که امکان تغییر این اصطلاح به اصطلاحات جای‌گزین امکان‌پذیر نیست، چـون کـاملاً معنای نظریه تغییر خواهد کرد و کاربرد دیگری غیر از کاربرد موارد موردنظر خواهد داشت.

۲. کنش و گفتمان کنشی نیز در کتاب *نشانه‌معناشناسی ادبیات* (که ذکر آن رفت) بـه‌تفصـیل تعریـف شده است. این نوع گفتمان نخستین گفتمان از نظام‌های گفتمانی گرمسی اسـت که ماننـد یـک دسـتور زبـان روایی عمل می‌کند. الگوی کنشی گرمس، کـه در آغـاز سـه آزمـون «آمـاده‌سـازی، سرنوشـت‌سـاز، و سـرافرازی» بـود، بـه‌صـورت دو الگـوی روایـی کـارکردی بـازتعریف شـد: ۱. قـرارداد، تـوانش، کـنش ارزیابی؛ ۲. القا (مجاب‌سازی) یا پیمان، کنش، ارزیـابی. در ایـن نـوع نظام‌های شناختی روند حاکم بر متن در بیش‌تر داستان‌ها از یک کاستی آغاز می‌شـود و بـه عقـد قرارداد منجر می‌شود. کنش‌گر باید بعد از قـرارداد توانـایی لازم را بـرای انجـام‌دادن آن کسـب

کند و بعد از این مرحله، کنش، که مرحلهٔ اصلی و فرایند انجام‌دادن عملیات است، شکل می‌گیرد که می‌تواند، ضمن تحقق برنامه‌ای، موجب تغییر وضعیتی شود. با طی‌شدن این مراحل تغییر معنا رخ می‌دهد، زیرا در این وضعیت عوامل گفتمانی ایجاد می‌شوند.

کتاب‌نامه

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

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

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۳)، *معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*، تهران: سخن.

بابک معین، مرتضی (۱۳۹۶)، *ابعاد گم‌شدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک: «نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل»*، تهران: علمی و فرهنگی.

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

پراپ، ولادیمیر (۱۳۹۲)، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

توحیدلو، یگانه (۱۳۹۶)، «تحلیل نشانه‌معناشناسی دروغ: لغزندگی نظام آیکونیک زبان در قصه‌های عامه»، ویژه‌نامهٔ قصه‌شناسی، فصل‌نامهٔ *فرهنگ و ادبیات عامه*، س ۳، ش ۱۲.

جلالی، زهرا (۱۳۹۵)، «نشانه‌معناشناسی نظام‌های گفتمانی شوشی در *لالایی لیلی*، اثر حسن بنی‌عامری»، دوفصل‌نامهٔ *ادبیات دفاع مقدس*، دورهٔ ۱، ش ۱.

رضایی، رضا (۱۳۹۸)، «مؤلفه‌های گفتمانی، نشانه‌معنایی، و متنی دخیل در شکل‌گیری هویت روایی ــ ادبی (مطالعهٔ موردی: داستان‌های کوتاه گلی ترقی)، دوفصل‌نامهٔ *روایت‌شناسی*، س ۳، ش ۵.

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

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۴)، «مطالعهٔ فرایند تنشی گفتمان ادبی»، *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، ش ۲۵۰.

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

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶)، «از نشانه‌شناسی ساخت‌گرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی»، مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی، فصل‌نامهٔ تخصصی *نقد ادبی*، ش ۳.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶)، «بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه‌معناشناسی»، *مجموعه‌مقالات هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران*، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۶)، «رابطهٔ نشانه‌شناسی با پدیدارشناسی، با نمونه‌ای تحلیلی از گفتمان ادبی ــ هنری»، فصل‌نامهٔ *ادب‌پژوهی*، ش ۳.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۷)، «روش مطالعهٔ گفته‌ای و گفتمانی در حوزهٔ نشانه‌معناشناسی»، *مقالات سومین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر*، تهران: فرهنگستان هنر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۸)، «از نشانه‌شناسی تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی»، فصل‌نامهٔ تخصصی *نقد ادبی*، س ۲، ش ۸

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۹)، «مطالعهٔ نشانه‌معناشناختی زیبایی‌شناسی در گفتمان ادبی»، *مجموعه‌مقالات نخستین و دومین هم‌اندیشی زبان‌شناسی و مطالعات بینارشته‌ای: ادبیات و هنر*، به‌کوشش فرهاد ساسانی، تهران: معاونت علمی ـ پژوهشی فرهنگستان هنر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۴)، مقاومت، ممارست، و مماشات گفتمانی: گفتمان و قلمروهای آن، مجلهٔ *جامعه‌شناسی ایران*، دورهٔ ۱۶، ش ۱.

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

شعیری، حمیدرضا و بیتا ترابی (۱۳۹۱)، «بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در ارتباط گفتمانی»، فصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی *زبان‌پژوهی*، س ۳، ش ۶.

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

شعیری، حمیدرضا و دینا آریانا (۱۳۹۰)، «چگونگی تداوم معنا در *چهل نامهٔ کوتاه به همسرم*، از نادر ابراهیمی»، فصل‌نامهٔ *نقد ادبی*، س ۴، ش ۱۴.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱)، «الگوی مطالعهٔ انواع نظام‌های گفتمانی: بررسی نظام‌های روایی، تنشی، حسی، تصادفی، و اتیک از دیدگاه نشانه‌معناشناسی»، *مجموعه‌مقالات نخستین هم‌اندیشی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی*، به‌کوشش فردوس آقاگل‌زاده، تهران: نویسهٔ پارسی.

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

علوی مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام (۱۳۸۷)، «کاربرد الگوی کنش‌گر گرماس در نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی»، نشریهٔ علمی ـ پژوهشی *گوهر گویا*، س ۲، ش ۸۶

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

گرِمس، ژولین آلژیرداس (۱۳۸۹)، *نقصان معنا*، ترجمهٔ حمیدرضا شعیری، تهران: علم.

نبی‌ئیان، پانتهآ (۱۳۹۸)، «گسست به‌مثابهٔ سقوط از تشخیص در *بوف کور*، اثر صادق هدایت»، دوفصل‌نامهٔ *روایت‌شناسی*، س ۳، ش ۵.

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 Subjectifsi Introduction a La Semiotique L'observateur*, Paris: Hachett.

Fontanille, J. (1998), *Semiotique du Discours*, Limoges: Presses Universitaires de Limoges.

Fontanille, J. (1999), *Sémiotique et Littérature, Essais de Méthode*, Paris: PUF.

Greimas, A. J. (1972), *Sémantique Structurale: Recherche de Méthode*, Paris: Larousse.

Greimas, A. J. (1990), *Narrative Sémiotics and Cognitive Discourses*, Paul Perron and W. Frank (Ttans.).

Greimas, A. J. et J. Fontanille (1991), *Sémiotique des Passions*: *Des états de Choses aux états d'âme*, Seuil.

Greimas, A. J. et Joseph Courtes (1993), *Sémiotique, Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage*, Paris: Hachette.

Hjelslev, L. (1997), *Essais Linguistiques*, Paris: Minuit.

Landowski, E. (1989), *La Société Refléchié*, Paris: Seuil.

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

Shairi, Hamid Reza et Somayeh Kariminejad (2014), "Pour une sémiotique de l'alerte, les conditions sémiolittéraire de l'éveil de corps", *Signata*, vol. 5.

Zilberberg, CI. (2006), *Eléments de Grammaire Tensive, Nouveaux Actes Sémiotiques*, Limoges: Pulim.

Zilberberg, CI. (2012), *La Structure Tensive*, Belgique: Presses Universitaires de Liége.