

از نظام جسمانه‌ای تا تعامل تطبیقی؛ نشانه‌شناسی تجربه در یک عاشقانه آرام نادر ابراهیمی

ابراهیم کنعانی^{*۱}

(تاریخ دریافت: ۹۶/۱/۱۸، تاریخ پذیرش: ۹۶/۸/۹)

چکیده

نشانه‌شناسی تجربه برآیند چرخش نشانه‌شناسی به سوی دورنمایی پدیدارشناختی است. در این رویکرد، شاهد شکل‌گیری نظام معنایی تطبیق هستیم. در نظام تطبیق، کنش‌ها و ارزش‌های بیرونی و تملکی جای خود را به ارزش‌های درونی، شوشی، لحظه‌ای، عاطفی و ادراکی - حسی می‌دهند. در نظام مزبور، کنشگر در پی فتح جهان نیست؛ بلکه به دنبال هم‌آیی با جهان یا به نوعی اهلی کردن و درونی کردن کنش و ارزش‌ها جهت ارتباطی نزدیک و درونی شده با آن‌هاست. بنابراین، باید نظام کنشی جایگزین نظام شوشی شود تا شرایط تطبیق فراهم آید. پرسش بنیادین مقاله پیش رو این است که در گفتمان مورد بحث، چگونه و در چه شرایطی این ارزش‌ها شکل می‌گیرد. همچنین چگونه می‌توان آن‌ها را در خدمت استعلا و توسعه فرهنگی قرار داد. در واقع هدف از مقاله پیش رو، بررسی شرایط تطبیق و تحقق نظام نشانه‌شناسی تجربه بر مبنای یک عاشقانه آرام اثر نادر ابراهیمی است. فرضیه اصلی در پژوهش حاضر این است که در گفتمان مورد بحث، عناصر درگیر در

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کوثر بجنورد (نویسنده مسئول)

* ebrahimkanani@kub.ac.ir

تعامل با کسب توانش ادراکی - حسی و در فرایندی جسمانه‌ای توانسته‌اند به تطبیقی متقابل دست یابند. در نتیجه چنین تطبیقی است که معناها و ارزش‌ها توسعه می‌یابند و به استعلا می‌رسند. گفتمان مورد نظر توانسته شرایط و الزامات تحقق نظام معنایی تطبیق را تبیین کند.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی تجربه، تطبیق، ادراکی - حسی، تجربه زیسته، **یک عاشقانه آرام.**

۱. مقدمه

نشانه‌شناسی در چرخشی الگومدار و نظریه‌محور، به رویکردی پدیدارشناختی گرایش پیدا کرد که از آن می‌توان به «نشانه - شناسی تجربه»^۱ تعبیر کرد. در این رویکرد، سوژه‌ها در تعاملی تنی^۲، جسمانه‌ای^۳ و ادراکی - حسی^۴ مشارکت می‌کنند و نتیجه چنین تعاملی، شکل‌گیری نظام معنایی تطبیق^۵ است. در نظام مزبور - که هسته مرکزی اندیشه‌های اریک لاندوفسکی^۶ به‌شمار می‌آید - ارزش‌ها و معناها از درون خود سوژه و با فهمی از درون و در تعاملی دوسویه خلق می‌شوند. اساس بینش لاندوفسکی درباره معنا و فهم، در همین نکته نهفته است: «فهمیدن، یعنی ساختن؛ یعنی به چیزی هستی دادن»^۷: به جهان هستی دادن، به جهان به‌مثابه جهانی معنادار، اما هم‌زمان یعنی هستی دادن به خود به‌مثابه سوژه» (به نقل از: معین، ۱۳۹۴: ۳۵). پس هستی بخشیدن از طریق تماس پیوسته و در لحظه یکی از دو سوی درگیر در تعامل با ویژگی‌های حسی و ذاتی آن دیگری بروز می‌یابد و در نهایت سبب هم‌حضور حسی و نزدیک شدن آن‌ها می‌شود. درواقع کنشگر با از آن خود کردن و درونی کردن این ارزش‌ها، با عناصر دیگر درگیر در تعامل، به نوعی هم‌آیی و هم‌حضور حسی متقابل دست می‌یابد. در نتیجه چنین فعالیتی است که کنش و ارزش‌های بیرونی و تملکی به ارزش‌های شوشی، لحظه‌ای، انسانی، عاطفی، ادراکی - حسی و پدیدارشناختی بدل می‌شوند. مسئله‌ای که اینجا وجود دارد این است که این روند چگونه و بر اساس چه سازوکاری تحقق می‌یابد؟ بر این اساس، پرسش بنیادین مقاله پیش رو این است که در گفتمان **یک عاشقانه آرام**، چگونه و در چه شرایطی ارزش‌ها شکل می‌گیرند. همچنین چگونه

می‌توان این ارزش‌ها را بازآفرینی کرد و در جریان استعلا و توسعه فرهنگی قرار داد؛ کارکردها و ویژگی‌های چنین فرایندی چیست. پژوهش حاضر بر مبنای این فرضیه مهم شکل گرفته که تعامل پویا، حسی و جسمانه‌ای میان عناصر درگیر در تعامل سبب می‌شود آن‌ها نوعی «کنش با هم^۱» را تجربه کنند. نتیجه چنین وضعیتی، تحقق شرایط تطبیق است. گفتمان مورد نظر توانسته نظام تطبیق و شرایط شکل‌گیری و تحقق آن را نشان دهد.

۲. پیشینه تحقیق

در مقاله «کاربرد الگوی کنشگر گرماس در نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی» (علوی‌مقدم و پورشهرام، ۱۳۸۷: ۱۰۷-۱۳۰)، سه داستان کوتاه «خانه‌ای برای شب»، «دشنام» و «صدا که می‌پیچد» از نادر ابراهیمی، بر مبنای مدل کنشی گرماسی - البته گرماس ساختارگرا - بررسی و تحلیل شده است. هدف از این پژوهش، نمایاندن نقش شخصیت‌های این داستان‌ها بر اساس الگوی مزبور است. در «چگونگی تداوم معنا در *چهل نامه کوتاه به همسر* از نادر ابراهیمی» (شعیری و آریانا، ۱۳۹۰: ۱۶۱-۱۸۵)، کارکردها و ویژگی‌های نشانه - معناشناختی گفتمان مورد نظر و نقش آن‌ها در تداوم معنا بررسی شده است. هدف اصلی این پژوهش، بررسی کارکردهایی است که سبب تداوم معنا می‌شود. درباره نظام معنایی تطبیق نیز نخستین بار معین در *معنا به مثابه تجربه زیسته* (۱۳۹۴) به تبیین این نظریه بر مبنای اندیشه‌های لاندوفسکی پرداخته و به صورت مفصل و دقیق آن را معرفی کرده است. همین پژوهشگر در کارگاه آموزشی با عنوان «روایت‌شناسی گرماسی؛ نقدی بر نظام روایی کلاسیک گرماسی با تکیه بر پدیدارشناسی» (۱۳۹۵)، ضمن نقد نظام روایی کلاسیک گرماسی، ویژگی‌های تعامل تطبیقی را تبیین کرده است. در «تبیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشده اریک لاندوفسکی» (معین، ۱۳۹۲: ۱۲۱-۱۳۴)، نظام معنایی تطبیق بررسی و نشان داده شده که خلق زبان شاعرانه، نتیجه تعامل فعال و همراه با خطر شاعر با زبان است. در *ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل* (معین، ۱۳۹۶) که به نوعی تکمیل‌کننده مباحث معنا

به‌مثابه تجربه زیسته است، نظام معنایی تطبیق به‌صورت دقیق‌تر و کامل‌تری تبیین شده است. بر این اساس، تا جایی که نگارنده جست‌وجو کرده است، تاکنون آثار شعری و نثری فارسی بر پایه نظریه معنایی تطبیق مورد بررسی قرار نگرفته‌اند؛ بنابراین نخستین بار در پژوهش حاضر یک عاشقانه آرام نادر ابراهیمی از این منظر بررسی می‌شود.

۳. بحث و بررسی

نشانه‌شناسی تجربه، نتیجه گرایش نشانه‌شناسی از نگاهی ساختارگرا به‌سوی بینشی پدیدارشناختی است. در بینش پدیدارشناختی که مبانی آن را گرماس^۹ در کتاب *در باب نقصان معنا*^{۱۰} (۱۹۸۷) طرح می‌کند، ادراک ناب، ارتباط ادراکی - حسی و درهم‌آمیختگی سوژه و ابژه، از مبانی اساسی به‌شمار می‌رود. گرماس در این باره می‌نویسد: «وصال سوژه و ابژه در بُعدی فیزیکی، با حسی ناب تحقق می‌یابد؛ شاید هم بهتر باشد بگوییم تصاحب سوژه به‌واسطه ابژه» (۱۳۸۹: ۴۴-۴۵). سوژه و ابژه در سطح تن و جسم و بر مبنای حسی ناب و تجربه‌ای زیسته با هم تعامل و در نتیجه با یکدیگر پیوند برقرار می‌کنند و این پیوند می‌تواند به حیرت سوژه در مقابل ابژه منتهی شود. لاندوفسکی با تأثیرپذیری از این بینش جدید، نظریه معنایی تطبیق را بنیان می‌گذارد و در *احساسات بی‌نام*^{۱۱} (۲۰۰۴) و *تعامل‌های خطری*^{۱۲} (۲۰۰۵) آن را معرفی می‌کند. لاندوفسکی ضمن تأکید بر مفاهیمی چون تن، جریان ادراکی - حسی، موقعیت، امر حسی^{۱۳}، هم‌حضور^{۱۴} و تجربه زیسته^{۱۵}، این نظام را چنین تبیین می‌کند:

پژوهش ما که هدف مشخص آن همانا درک معنا، به‌مثابه بُعد حس‌شده هستی در جهان ماست و بر آن است تا مستقیماً خود را درگیر جهان روزمره، امور اجتماعی و خود زندگی و تجارب حس‌شده در آن قرار دهد، بیشتر و بیشتر و به‌شکل واضحی به‌سوی سمیوتیک تجربه و به‌ویژه تحت عنوان سمیوتیک اجتماعی حرکت می‌کند. در این قالب، ارجحیتی که به ارتباط بین سطوح متفاوت گفتمانی و در نتیجه به مسئله تطبیق در عمل و وحدت بین عامل‌ها در ساخت معنا داده می‌شود، این امکان را فراهم می‌آورد تا در سطح اصول کلی ارتباط و همانندی‌ها،

این دورنمای جدید را با جریان پدیدارشناسی تشخیص دهیم (به نقل از: معین، ۱۳۹۴: ۵۵).

از این منظر، معنا برآیند تعامل و هم‌حضور دو سوژه در موقعیت است؛ دو سوژه‌ای که هر دو با اقتدار حضور دارند. لاندوفسکی در این زمینه معتقد است: ما می‌توانیم حداقل در برخی بافت‌ها، جدا از هر گونه نگاه ابزاری به جهان، حالت‌های تطبیقی را متصور شویم که در آن‌ها تطبیق بین تمایلات، کنجکاو‌ی‌ها و برنامه‌های خود و کنجکاو‌ی‌ها و برنامه‌های دیگری صورت می‌گیرد؛ غیریتی که در مقابل ماست و می‌تواند خود را به‌مثابه سوژه‌ای مستقل عرضه کند (همان، ۴۹). در این گونه تعامل، معنا با حضور دوجانبه هر دو سوی تعامل قابل تحقق است. پس در تعامل تطبیقی، تنها در فرآیند تعامل و بر اساس وضعیتی که یکی از دو طرف تعامل از هستی در جهان دیگری حس می‌کند، معنا خلق می‌شود. این تعامل سوژه‌ها را در شرایطی قرار می‌دهد که به‌سوی امکانات بالقوه تجربه‌های زیسته گشوده می‌شوند و در لحظه و با توانش ادراکی - حسی، با جهان و با دیگری تعامل برقرار می‌کنند.

۴. نظام سرایت حسی^{۱۶}

نظام سرایت حسی به‌گونه‌ای استعاره‌ای نظام معنایی تطبیق را تداعی می‌کند. در این نظام، کنشگرها نوعی ادراک حسی بی‌واسطه و تن‌به‌تن را تجربه می‌کنند. لاندوفسکی این ادراک بی‌واسطه را مبتنی بر «میل ناب» می‌داند (معین، ۱۳۹۴: ۱۵۹). در چنین حالتی «نه با یک نظاره‌گر - سوژه و تن - ابژه، بلکه با دو تن که در حضوری مشترک و بی‌واسطه یکدیگر را حس می‌کنند، سروکار داریم» (همان‌جا). در واقع میل ناب نتیجه جریان ادراکی - حسی بین دو تن است که به‌صورت سرایتی از یکی به دیگری منتقل می‌شود؛ اما سرایت حسی تنها به این تعامل محدود نمی‌شود و تعامل متقابل بین انسان و عناصر جهان بیرونی یا ارتباط میان جهان چیزها و ابژه‌ها را نیز دربر می‌گیرد. لاندوفسکی برای تبیین این تعامل، ارتباط میان نوازنده و آلت موسیقی را برای مثال مطرح می‌کند. به نظر او، اگر چنانچه نوازنده به‌دلیل کاربرد و استفاده مدام، آلت موسیقی خود را حس کند، می‌توان ادعا کرد که آلت موسیقی نیز درنهایت در دستان نوازنده جا می‌افتد و با او مأنوس می‌شود (همان، ۱۶۴). پس در سرایت حسی، تماس

پیوسته و در زمان دو سوی درگیر در تعامل، تطبیقی متقابل را شکل می‌دهد که نتیجه آن نزدیک شدن و انس و اشتیاق آن‌ها به هم است.

یک عاشقانه آرام داستان سفر گیله‌مرد، معلم ادبیات اهل انزلی، به کوهپایه‌های دامنه سبلان برای دست یافتن به عسل اصل و طبیعی است؛ عسلی که کارمایه زنبوران درستکار بی‌ریای عاشق گل است. نتیجه این سفر، آشنایی و دل بستگی به دختری آذری به نام عسل است. در بخش آغازین گفتمان هنگامی که گیله‌مرد به کوهپایه‌های سبلان می‌رسد، با وضعیتی رُخدادی مواجه می‌شویم که به خوبی می‌تواند نظام سرایت حسی را معرفی کند. در ابتدا، یک جریان تعاملی میان سوژه (گیله‌مرد) از یک سو و ابژه از سوی دیگر برقرار می‌شود؛ اما این بار نقش سوژه و ابژه جابه‌جا شده است. سوژه در سیر تعامل و در جریان رُخدادی از حضور گل‌های سبز قرار می‌گیرد. گل‌ها به عنوان ابژه، به یک شبه‌ابژه بدل می‌شوند و سوژه را به تسخیر درمی‌آورند و در اثر آن سوژه گل‌باران می‌شود. گل‌باران شدن به فرایندی تنی و جسمانه‌ای نظر دارد. در واقع بر اساس وضعیت رُخدادی که در اثر تعامل سوژه و ابژه (اینجا شبه‌سوژه) شکل می‌گیرد، سوژه احساس می‌کند عطر گل تمام تن او را تصرف کرده، طوری که یکپارچه از عطر گل‌ها خیس می‌شود و چتری از رؤیای رنگ بالای سرش گشوده می‌شود. خیس شدن نشان می‌دهد سوژه جریان حسی لامسه‌ای را از سر گذرانده است. سپس فرایند جسمانه‌ای دیگری، از درون او را متأثر می‌کند که از نوع جریان حسی بویایی است و در اثر تماس تن سوژه با عطر گل ایجاد شده است. گشوده شدن چتری از رؤیای رنگ بالای سر سوژه به این فرایند اشاره می‌کند و نشان می‌دهد سوژه همچنان در تسخیر ابژه قرار دارد: «در دامنه سبلان به ناگهان چنان گل‌باران شدم که یکپارچه خیس از عطر گل‌ها چتری از رؤیای رنگ، بالای سرم گشوده شد» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۱۷).

فرایند جسمانه‌ای به همین جا محدود نمی‌شود و در قالب سرایت حسی به دیگر بخش‌های گفتمان نیز تسری می‌یابد و فضای گفتمان را به فضایی ادراکی - حسی بدل می‌کند. اینجا در ابتدا با دو تن - ابژه (چاقو و خیار) مواجه می‌شویم که در فضای رُخدادی حاصل از گل‌باران شدن و گشوده شدن چتری از رؤیای سبز قرار گرفته‌اند. این فضا آن‌ها را در ارتباط با احساس سوژه و فضای ادراکی - حسی حاصل از آن قرار

می‌دهد و تأثر آن‌ها را سبب می‌شود. سپس چاقو با تنِ خیار برخورد می‌کند و شرمسار تُردی و طراوت آن می‌شود. این برخورد، چاقو و خیار را در فرایندی جسمانه‌ای، لامسه‌ای و شنیداری در ارتباطی بی‌واسطه با هم قرار می‌دهد. در این حالت، دیگر نه با دو تن - ابژه، بلکه با دو تن - سوژه‌ای روبه‌رو هستیم که در یک هم‌حضور ی‌کدیگر را حس می‌کنند. به همین دلیل، چاقو در مقابل تُردی و طراوت پوست خیار احساس شرمندگی می‌کند. در واقع احساس شرمندگی به‌گفته‌ی لاندوفسکی (معین، ۱۳۹۴: ۱۶۰) نتیجه‌ی وجود میل نابی است که به‌گونه‌ای مستقیم میان تن حس‌کننده و تن حس‌شده قرار می‌گیرد و آن‌ها را به هم‌حسی فرامی‌خواند. در ادامه پنیر و خیار لای نان تازه گذاشته می‌شود و بوی معطر نان، پنیر و خیار فضا را از آن خود می‌کند. این بوی معطر جریان شکل‌گرفته را به حس بویایی مرتبط می‌کند. سوژه (گیله‌مرد) نیز با تأثر از این عطر واکنشی ناخودآگاه از خود نشان می‌دهد که در قالب گفته‌ی «چه عطری» بروز می‌یابد. اینجا از طریق گونه‌ی بویایی عطر، تعاملی میان ابژه (پنیر، خیار و نان) و سوژه (گیله‌مرد) برقرار می‌شود. شعیری (۱۳۸۵: ۱۲۰) نیز ضمن اشاره به ویژگی گستره‌ای و سیال بودن جریان حس بویایی، ویژگی تعاملی این گونه‌ی حس را نیز تبیین می‌کند. این تعامل تغییری در وضعیت ابژه‌ای این عناصر ایجاد می‌کند و نقش آن‌ها را تا حد یک کنشگر - سوژه یا تن - سوژه ارتقا می‌دهد. حال عطر ناشی از حضور سوژگانی پنیر، خیار و نان تازه ویژگی خود را به ادراک حس سوژه (گیله‌مرد) عرضه می‌کند و بدین سان عطر از تن این عناصر به تن سوژه به صورت سرایتی منتقل می‌شود. سوژه (گیله‌مرد) نیز با اثرپذیری از این حالت، به‌مثابه‌ی تنی میل‌کننده در نظر گرفته می‌شود که به نوعی هم‌حضور و تجربه‌ای مشترک با آن‌ها دست می‌یابد. لاندوفسکی این تجربه را چنین تبیین می‌کند:

آنچه که باعث می‌شود میل چیزی را کنم، دیگر دیدن چیزی نیست که نزد دیگری به‌ویژه میل‌آور است (چیزی که آن را میل‌آورتر از دیگری می‌کند)؛ بلکه به‌دلیل دریافت من از حضوری است به‌مثابه‌ی شخص، به‌مثابه‌ی یک کلیت، به‌مثابه‌ی تنی میل‌کننده (به نقل از: معین، ۱۳۹۴: ۱۵۹).

عطر گستره‌ی بالایی دارد و تمام عناصر حاضر در فضای تعاملی را فرامی‌گیرد. زنبور در جریان این گونه‌ی حس قرار می‌گیرد و در فضای گفتمان حاضر می‌شود. در نهایت

صدای زنبور در تعامل با جریان‌های حسی دیگر، فرایند ادراکی - حسی را کامل‌تر می‌کند. سرایت احساسی - عاطفی که در جریان این فرایند همه عناصر حاضر در فضای تعامل را درگیر خود می‌کند، سبب تغییر در جریان ادراکی - حسی فضای گفتمان می‌شود. این تغییر، شرایط را برای حضور سوژه مخاطب (عسل) فراهم می‌کند. و زیر چتر کوله‌ام را زمین گذاشتم - روی سبز - سفره‌ام را باز کردم و خسته خسته، پنیر تبریزی را با خیاری که طراوت و تردی پوستش چاقوی زنجانی‌ام را خجل می‌کرد، لای نان تازه دهی گذاشتم... چه عطری، خدای من! صدای زنبور می‌آمد و تو را دیدم که از دور می‌آمدی (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۱۷-۱۸).

تعامل حسی که تاکنون میان عناصر حاضر در گفتمان ایجاد شد، از جریانی حکایت دارد که در لحظه رخ می‌دهد و نوعی تطبیق حسی و عاطفی میان ابژه‌ها برقرار می‌کند و همین امر تجربه‌های زیستی را به‌روی آن‌ها می‌گشاید. سوژه مرجع (گیله‌مرد) نیز چنین تجربه‌ای را از سر می‌گذراند و در مقابل بروز هیجان‌های عاطفی و حسی حاصل از حضور ابژه‌ها، حضوری ادراکی - حسی را رقم می‌زند. با ورود سوژه مخاطب (عسل)، بانوی آذری گילה‌مرد) به گفتمان و فضای حسی و عاطفی آن، ابژه (گُل) نیز از این حضور متأثر می‌شود؛ به گونه‌ای که در فرایندی جسمانه‌ای «پراز مینای سفید» می‌شود. درواقع قامت سوژه (تو - عسل) با تن گُل برخورد می‌کند و در اثر آن، امکان بروز جریان‌های حسی برای ابژه (گُل) فراهم می‌شود و در نتیجه با سرایت این احساس به او، گُل نیز پُر از مینای سفید می‌شود. حضور جسمانه‌ای سوژه (عسل) و جریان حسی فضای گفتمان، جریان ادراکی - حسی را به بالاترین حالت خود می‌رساند؛ به گونه‌ای که قطعه‌های سپید ابرهای پنبه‌ای «الماس‌نشان» می‌شوند. فرایند جسمانه‌ای گفتمان، هر لحظه حس جدیدی را در میان عناصر حاضر در تعامل بر می‌انگیزاند؛ به طوری که هر حس از عنصری به عنصری دیگر سرایت می‌کند و در این صورت نظام سرایت حسی ایجاد می‌شود:

و تو را دیدم که از دور می‌آمدی... ظهر گُل با قامت تو که از دور کوتاه می‌نمود، پر از مینای سفید شد، چنان که آسمان را ناگهان قطعه سپید ابرهای پنبه‌ای الماس‌نشان کند؛ عشق یعنی پویش ناب دائمی به سراغ خستگان روح نمی‌آید (همان‌جا).

نظام سرایت حسی، در نهایت فضایی عاطفی را در گفتمان حاکم می‌کند که عشق نتیجه آن است و سرانجام همین عشق به سوژه و تمام فضای گفتمان نشاط و سرزندگی می‌بخشد.

در بخش دیگری از گفتمان نیز شاهد ارتباط پویای تنی دو سوژه هستیم که در قالب عشق امکان بروز یافته است. اینجا عشق توانسته است ارتباطی تعاملی میان سوژه‌ها را سبب شود و آن‌ها را در شرایطی قرار بدهد که بتوانند آزادانه قابلیت‌های پنهان خود را آشکار کنند. فرایند عشق سوژه مرجع (تو - گیله‌مرد) را در بالاترین فشاره عاطفی قرار می‌دهد و این خواهش قوی از طریق نگاه، تن‌وارگی پیدا می‌کند و تنش عاطفی او را بروز می‌دهد. در واقع سوژه مرجع می‌کوشد تمام تنش‌های عاطفی خود را که در تنی قبض یافته تجلی کرده است، در قالب نگاه به سوژه مخاطب (عسل) انتقال دهد و در یک تعامل تنی او را به هم‌حسی با خود فرابخواند. تصرف کردن در چشمان سیاه سیاه، به چنین فرایندی اشاره دارد:

عشق رحم ندارد و تو عاشق شده بودی. تو می‌نشستی کنار آتش و فقط به من نگاه می‌کردی. من سر فروافکندم تا نتوانی آن چشمان سیاه سیاه را تصرف کنی و تو شب روز دوم گفتی: قلبم را دزدیدی، دست‌کم نگاهت را نذر! بگذار در این دریای سیاه، قایق این گیلک آرام، پاروزنان بگردد! (همان، ۳۱).

اما مخاطب که نمی‌خواهد به ابژه دیدن تبدیل شود، در برابر نگاه او مقاومت می‌کند. در واقع این نگاه در برابر سوژه مرجع لیز می‌خورد و شعیری (۱۳۹۳: ۷) چنین نگاهی را «نگاه فراری» یا «گریزان» می‌نامد. اینجا نگاه بُعد فرهنگی به خود می‌گیرد و ما را با نجابت دیداری مواجه می‌سازد. نگاه کنش دیداری خود را پنهان می‌کند و در نتیجه نگاه به شکلی مهارشده عرضه می‌شود؛ اما همین نگاه نیز در درون خود از تعاملی تنی حکایت دارد. نگاه فعال مخاطب از طریق تن بروز می‌یابد و تن در جایگاه چشم و نگاه مستقیم مخاطب می‌نشیند تا بار آنچه را که به دلیل نجابت فرهنگی قابلیت بروز نداشته، بر دوش بکشد.

در این بخش، به قدرت عشق اشاره شده است. عشق تعاملی تنی بین دو سوژه است که به هر کدام از دو سوی تعامل امکان می‌دهد آزادانه قابلیت‌های یکدیگر را آشکار کنند. اینجا هرچند عاشق شکار سوژه مخاطب شده و در ارتباطی یک‌طرفه قلب

او به وسیله سوژه دزدیده شده، عشق خواستنِ متقابل یک پیوند است. سوژه مرجع تمام اضطراب‌ها و خواسته‌های تن خود را از طریق نگاه به سوژه مخاطب منتقل می‌کند. در واقع نگاه که نماینده حضور فعال سوژه مرجع است، پیشروی می‌کند و سوژه مخاطب را به هم حسی فرامی‌خواند. سوژه مخاطب نیز هرچند به دلیل نجات فرهنگی، نگاه خود را از او می‌پوشاند، از این هم حسی تأثیر می‌پذیرد و در یک تعامل پویای تنی مشارکت می‌کند و در نتیجه پیوند قلبی و تنی دو سوی تعامل ممکن می‌شود. در ادامه، سوژه مرجع سوژه مخاطب را به مشارکت دیداری فرامی‌خواند. اینجا جریان دیداری، بُعدی جسمانه‌ای به خود می‌گیرد. در واقع از طریق جریان دیداری نگاه، جسم شوشگر (سوژه مخاطب) به مکانی تبدیل می‌شود که جریان لامسه‌ای را تحقق می‌بخشد. اگر شوشگر چنین اجازه‌ای را بدهد، تعامل دیداری سوژه به تعامل لامسه‌ای و حسی منجر می‌شود و از این طریق، سوژه می‌تواند در تماس لامسه‌ای با سوژه مخاطب قرار بگیرد و در فرایندی جسمانه‌ای در درون دریای سیاه نگاه او پارو بزند و بگردد. همان طور که گرماس نیز معتقد است:

حس لامسه مفهومی بیش از آنچه که زیبایی‌شناسی کلاسیک از آن ارائه نموده است، در خود دارد: سیر و پیشروی و کشف در فضا و تسلط بر حجم. این حس که از عمیق‌ترین حواس است، در بُعد ارتباطی، بیانگر صمیمی‌ترین رابطه بشری است و از نظر شناختی ابرازکننده بالاترین تمایل وصال است (۱۳۸۹: ۲۶).

۵. از تعامل تملکی تا تعامل تطبیقی

در نظام روایی تملکی، «سوژه هستی خود را با «داشتن» و «به تملک درآوردن» ابژه تحقق می‌بخشد؛ ابژه‌ای که معنا و ارزش آن با توجه به نقطه‌نظرات سوژه و برنامه‌های آن، صرفاً به شکلی یک‌جانبه شکل می‌گیرد» (معین، ۱۳۹۴: ۴۸). این نوع ارتباط با ابژه، ارتباط از نوع «از آن خود کردن» و «به تملک درآوردن» است. در این نظام، تنها و تنها ارتباط اقتصادی مبتنی بر تبادل و چرخش ابژه‌ها در دستان سوژه‌ها حاکم است (همان، ۵۰). در این رویکرد، سوژه به جای ارتباط ادراکی - حسی با جهان بیرونی و ابژه‌های آن،

تنها به خوانش آن می‌پردازد و با کنش برنامه‌مدار به فکر بهره بردن از ابژه‌ها برای رسیدن به هدفی مشخص است.

در بخشی از گفتمان مورد بحث، دو نوع شیوه تعاملی تملکی و تطبیقی در مقابل هم قرار می‌گیرند. عسل و گیلهمرد در گفت‌وگویی با یکدیگر به زندگی، دو نوع نگاه متفاوت دارند. این دو نگاه را می‌توان بر اساس این دو نوع شیوه تعاملی تبیین کرد. از نظر عسل، گیلهمرد تنها زندگی را ورق می‌زند، می‌خواند و بر حاشیه آن می‌نویسد (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۴۲). در این نگاه که تعامل تملکی را تداعی می‌کند، زندگی به‌عنوان ابژه‌ای در نظر گرفته می‌شود که سوژه (گیلهمرد) مالک آن است و هر طور که بخواهد می‌تواند آن را در خدمت خود بگیرد. در این ارتباط، سوژه در نقش یک سوژه برنامه‌مدار تصور می‌شود که بر ابژه تسلط پیدا می‌کند و آن را در حد ابژه مورد نیاز خود تقلیل می‌دهد. سوژه لحظه را برای لحظه زندگی نمی‌کند و به‌جای ارتباط ادراکی - حسی با زندگی و ابژه‌های آن، تنها در ارتباط صوری با آن قرار می‌گیرد. ابژه‌ها نیز نمی‌توانند در نقشی فراتر از آنچه سوژه برای آن برنامه‌ریزی کرده است، ظاهر شوند. در این تعامل، با سوژه‌ای مواجه هستیم که به‌گفته معین (۱۳۹۶: ۹۴) می‌توان آن را سوژه «خوانشگر» نامید. اینجا سوژه (گیلهمرد) به خوانشگری تبدیل شده است که از «پشت یک دیوار بلند کاغذی و مقوایی به زندگی» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۴۲) نگاه می‌کند و آن را مورد خوانش قرار می‌دهد. به همین دلیل، از نگاه سوژه مرجع (عسل)، او در نقش کتابی ظاهر شده که «عاشق نمی‌شود، آواز نمی‌خواند، پای نمی‌کوبد، به دریا نمی‌زند، درد مردم را حس نمی‌کند» (همان، ۴۳). این نوع تعامل یک‌طرفه است و سوژه (اینجا گیلهمرد) تنها نقش خوانشگری را دارد که با فاصله تنها ابژه‌های جهان را نظاره می‌کند و بدون ارتباط مبتنی بر تجربه زیسته فقط آن را رمزگشایی می‌کند. به همین دلیل، با سوژه‌ای کاغذی مواجه می‌شویم که نظام ارتباطی را به نظامی بسته و نامنعطف تبدیل می‌کند. در چنین نظامی است که جنگل، تفنگ و اعتقاد ارزش و هویت خود را از دست می‌دهند و صرفاً کاغذی می‌شوند:

تو زندگی را خوانده‌ای، لمس نکرده‌ای. تو در طول و عرض خاک مقدس زندگی راه نرفته‌ای، فقط زندگی را ورق زده‌ای و بر زندگی حاشیه نوشته‌ای. جنگل تو

کاغذی است، تفنگ تو کاغذی، اعتقاد تو به مردم، اعتقادی کاغذی و پارگی‌پذیر (همان، ۴۲).

ارتباط دوم، تعاملی تطبیقی است که سوژه مرجع یا گفته‌پرداز (عسل) از تحقق نیافتن آن سخن می‌گوید. نظام تعامل تطبیقی به صورت آرزویی طرح شده که سوژه مرجع به فکر تحقق آن است. اولین ویژگی چنین نظامی، تعامل تنی و لامسه‌ای میان سوژه و ابژه است که بر اساس آن، سوژه از نزدیک با زندگی و ابژه‌های آن درگیر می‌شود و در ارتباطی ادراکی - حسی قابلیت‌های بالقوه آن‌ها را کشف می‌کند. در مقابل ابژه نیز توانش‌های ادراکی - حسی خود را محک می‌زند و خود را به این جریان می‌سپارد. در ادامه، تعامل تنی سوژه و ابژه شکل کامل‌تری به خود می‌گیرد و شاهد تماس تن‌به‌تن همراه با تمام احساسات آن‌ها هستیم. در یک سوی این ارتباط، خاک مقدس زندگی را داریم که به‌عنوان تن - ابژه، ویژگی مادی و حسی پیدا کرده است. توصیف زندگی در قالب خاک مقدسی که طول و عرض دارد، به این قابلیت اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که به‌خوبی می‌توان با آن وارد تعامل شد. در دیگر سو کنشگر را داریم که به‌عنوان تن - سوژه، با احساسات گوناگون لامسه‌ای، بویایی، شنیداری و دیداری از نزدیک در تماس با این خاک مقدس قرار می‌گیرد و هستی در جهان آن را به شکل هم‌حضور درک می‌کند. راه رفتن سوژه در طول و عرض خاک زندگی، به این ویژگی اشاره می‌کند و حکایت از آن دارد که چنین درکی بر اساس تجربه زیسته او شکل گرفته است. اینجا هم ابژه با تمام قابلیت‌های مادی، خود را به دست سوژه می‌سپارد و هم سوژه خود را به تجربه زیسته‌ای می‌سپارد که در تعامل با این خاک و از طریق راه رفتن روی آن، در لحظه احساس می‌شود.

تعامل تنی میان سوژه و ابژه، در ادامه می‌تواند از طریق جریان بویایی تحقق پیدا کند. جریان بویایی که از طریق عطر (ابژه) فعال می‌شود، با تمام ویژگی مادی و حسی در فضا گسترده می‌شود. گونه حسی بویایی از نظر شعیری (۱۳۸۵: ۱۱۹-۱۲۰)، پویا و متکثر است و گستره، عمق و حرکت دارد. جریان بویایی با برخورداری از عمق و گستره بالا می‌تواند تمام فضای گفتمان را دربر بگیرد. در مقابل سوژه نیز در ارتباطی حسی - ادراکی، خود را در اختیار تجربه زیسته قرار می‌دهد و هستی در جهان ابژه را

درک می‌کند. تعامل دیگری که می‌تواند تحقق پذیرد، تعامل از طریق نگاه است. سوژه به همان نسبت که می‌تواند سوژه یا ابژه دیگری را ببیند، خود، سوژه دیدن نیز می‌شود و از این رو، نگاه جریان تعاملی دوسویه‌ای را میان سوژه‌ها برقرار می‌کند. سوژه مرجع و گفته‌پرداز در مقابل نگاه بچه‌ای (سوژه‌ای فعال) قرار گرفته‌اند که هم نگاه حاضر دارد و هم این حضور به کنشی عاطفی تبدیل شده است. شعیری (۱۳۹۳: ۴) چنین نگاهی را نگاه «همراه فعال دیداری» می‌نامد. اینجا سوژه در جریان ادراکی - حسی در تعامل مستقیم و بی‌واسطه با نگاه ملتمس شوشگر عاطفی قرار می‌گیرد. این تعامل بر اساس هم‌حضور صورت گرفته و سبب تأثیر هستی در جهان آن‌ها بر هم می‌شود. به این ترتیب، شاهد تغییر درونی و کیفی در هستی آن‌ها هستیم. اگر چنین تعاملی تحقق بیابد، سوژه‌ها در حضور مستقیم و بی‌واسطه با ابژه و عناصر حاضر در تعامل قرار می‌گیرند و بدین گونه جهان یکدیگر را حس می‌کنند و در نتیجه می‌توانند عاشق شوند، آواز بخوانند، به دریا بزنند و درد مردم را حس کنند؛ اما سوژه‌ای که در این بخش توصیف شده، نمی‌تواند به هیچ کدام از این قابلیت‌ها دست یابد و به سوژه‌ای کاغذی تبدیل می‌شود: «تو عطرها را خوانده‌ای، دشت‌ها را خوانده‌ای، نگاه ملتمس بچه‌ها را خوانده‌ای [...] کتاب عاشق نمی‌شود، آواز نمی‌خواند، پای نمی‌کوبد، به دریا نمی‌زند، درد مردم را حس نمی‌کند» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۴۲-۴۳).

۶. نظام جسمانه‌ای

در بخش دیگری از گفتمان، دو قهرمان اصلی رمان (گیله‌مرد و عسل) برای همدردی با کودکان در بیمارستان، برای آن‌ها دسته‌گلی خیالی می‌آورند و به آن‌ها تقدیم می‌کنند؛ اما این نمایش رؤیایی، به صحنه‌ای از زندگی واقعی تبدیل و سبب بروز احساسات آن‌ها می‌شود. اینجا از تجربه زیسته‌ای سخن می‌رود که در لحظه و در اثر تطبیق تنی و حسی سوژه‌ها حاصل می‌شود. این تجربه هرچند در عالم رؤیا شکل می‌گیرد، در نظامی تطبیقی و در تماس تنی سوژه‌ها، به تصویری کاملاً واقعی تبدیل می‌شود. اولین تصویری که سوژه‌ها با آن مواجه می‌شوند، گلی است که قابلیت این را دارد که به هر رنگ و شکلی درآید: «گلی به هر رنگی که بخواهی و با هر شکلی که بخواهی» (همان،

۱۴۱). اینجا گل‌ها ابژه‌هایی هستند که از طریق تعامل مستقیم و تن‌به‌تن سوژه‌ها می‌توانند فهمیده و حس شوند. نوع تعامل و برخورد با ابژه‌ها، گل‌های خیالی را از قالب خود بیرون می‌کشد و جلوه و معنای تازه‌ای به آن‌ها می‌بخشد؛ به گونه‌ای که می‌توانند دیده و لمس شوند و به هر رنگ و شکلی درآیند که سوژه می‌خواهد. سوژه مخاطب نیز که اینجا کودکی است، «یک شاخه گل را با لبخند می‌گیرد، می‌گوید ممنون آقا. آن را می‌بوید و با لطف و محبت در گلدان بالای سرش می‌گذارد، باز می‌خندد» (همان‌جا).

در این بخش، اولین حسی که کودک با آن درگیر می‌شود، حس لامسه است که با احساس لبخند همراه می‌شود. کودک گل را با دست خود می‌گیرد و با تمام احساس آن را درک می‌کند. لبخند نیز تجربه دوم جسمانه‌ای اوست. لبخند برونه‌ای جسمانه‌ای از احساس درونی و عاطفی سوژه است که در نتیجه حس لامسه‌ای و تعامل تنی با ابژه پدید آمده است: «لبخند شیوه‌ای است برای ابراز یک حالت درونی در پوسته ظاهری بدن که از برونه جدایی‌ناپذیر است» (شعیری و فوتنی، ۱۳۹۳: ۱۶۰). سوژه‌ها به صورت تنی در این تعامل مشارکت می‌کنند و لبخند بروز جسمانه‌ای چنین حالتی است. دومین حسی که سوژه با آن درگیر می‌شود، حس بویایی است. سوژه با ابژه خیالی چنان تعامل تنی و جسمانه‌ای برقرار می‌کند که حتی آن را می‌بوید. این امر نشان می‌دهد ابژه با عطر خود که حسی عمیق و دارای گستره است، سوژه را مبهوت خود کرده و تعامل بویایی او را برانگیخته است؛ به همین دلیل گل را می‌بوید. حضور زیبایی‌شناختی ابژه (گل) با حضوری عمیق سوژه را افسون خود می‌کند و سوژه نیز حالتی عاطفی از خود بروز می‌دهد و ناخودآگاه می‌خندد.

حضور و تعامل سوژه‌ها و ابژه هر لحظه عمیق‌تر می‌شود تا جایی که به درهم‌تنیدگی و آغشتگی سوژه و ابژه می‌انجامد. سوژه دوم نیز از طریق دو حس لامسه‌ای و بویایی در تعامل با ابژه قرار می‌گیرد؛ اما این بار ابژه با عمق و گستره بیشتری ظاهر می‌شود و تأثیر عمیق‌تری بر سوژه می‌گذارد. سوژه نیز در بروزی جسمانه‌ای آن را آشکار می‌کند، گل را عمیق می‌بوید و از بوی ویژه آن طوری شگفت‌زده می‌شود که انگار هیچ گاه گلی با این رنگ‌وبو ندیده است: «گل را

برمی‌گیرد، عمیق می‌بوید، می‌گوید: عجب بویی دارد. من هیچ وقت گلی با این بو و با این رنگ ندیده بودم» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۱۴۱). در ادامه، عطر گُل به‌عنوان ابژه تمام‌گستره اتاق را تسخیر می‌کند و حتی در تمام فضای بیرون پخش می‌شود و سوژه‌های دیگر را به‌سوی خود فرامی‌خواند. علاوه بر این، جریان حسی بویایی تأثیری عمیق بر جسم سوژه می‌گذارد و در آن نفوذ می‌کند. این نفوذ در گفتمان در قالب سکوت گُل و عطر نشان داده شده است. شعیری نیز به این ویژگی گونه حسی بویایی اشاره می‌کند: «برخلاف گونه بویایی که قابلیت نفوذپذیری در جسم خودی را دارد، گونه شنیداری جسم خودی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و متأثر می‌سازد» (۱۳۸۵: ۱۲۵). سکوت عطر و گُل جریان بویایی را با جریان شنیداری مرتبط می‌کند و از تأثیر و نفوذ عمیق و گسترده عطر گُل (ابژه) در سوژه و در تمام فضای گفتمان حکایت دارد. تعامل تنی و جسمانه‌ای سوژه و ابژه، به‌صورت عمیق و گسترده در فضای گفتمان نمود می‌یابد و گستره‌ای از خیال تا واقعیت را دربر می‌گیرد: «عطر گُل اتاق را پر کرده است [...] عطر غریب گُل‌ها، پرستار دوم را به جلوی اتاق می‌کشد. سکوت عطر، سکوت گُل. مه خیالی نیست، واقعیت پرشکوه رؤیاست» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۱۴۲).

در کنار جریان حسی لامسه‌ای و بویایی، حس دیداری نیز در تعامل نقش‌آفرینی می‌کند و در قالب رنگ سرخ گُل نمود می‌یابد. ابژه به‌شکل واقعی از رؤیا جلوه می‌کند و سوژه در قالب حس لامسه‌ای، بویایی و دیداری با آن وارد تعامل تنی و جسمانه‌ای می‌شود. به همین دلیل، هم عطر آن را احساس می‌کند، هم رنگ آن را می‌بیند و هم از دیدن آن لذت می‌برد. با حضور تنی و جسمانه‌ای ابژه، سوژه به هم‌حسی فراخوانده می‌شود و در یک هم‌آمیختگی حسی، خود را به تجربه زیسته‌ای می‌سپارد که در لحظه شکل گرفته است. این چنین فضای خیالی به فضایی واقعی پیوند می‌خورد و فضای مه‌آلود واقعی نام می‌گیرد: «گُل تو اسمش چیست. گُل سرخ، رنگش؟ سرخ. چه گُل سرخی! [...] بچه دوم فریادزنان می‌گوید: من گُل نرگس دارم (آه بانو! آن دسته گُل نرگس مرطوب، کنار پل، در مه کاملاً واقعی خوشبو)» (همان‌جا).

در بخش دیگری از گفتمان نیز با نوعی نظام جسمانه‌ای مواجه می‌شویم. در نمایی از موزه ایران باستان، ابتدا سنگی خاکستری جلوه‌گری می‌کند که سکوت سرد آن، وقار

مغلوب‌کننده‌ای دارد. سنگ خود جسمی است که به‌عنوان ماده بیانی مطرح است؛ اما این جسم در اثر دخالت انسان و تغییر و تحول در آن، به پایگاهی برای نمایش نمادهای هویتی و فرهنگی تبدیل شده است. پس ابتدا سنگی داریم که دارای فشردگی، سختی و حجم است و به‌صورت ماده بیانی در نظر گرفته می‌شود. داشتن «سکوتی سرد» به این ویژگی اشاره می‌کند. این ماده بیانی که در تماس مستقیم و تنی سنگ‌تراش و هنرمند به‌عنوان سوژه قرار می‌گیرد، به تن - ابژه‌ای تبدیل می‌شود که غلظت مادی و ویژگی حسی دارد. سوژه هنرمند در این تماس، تمام احساسات خود را به همراه بار فرهنگی و تاریخی به آن منتقل می‌کند و در نتیجه شکل و نقشی هنری آفریده می‌شود که جسمانه نام دارد. این جسمانه در قالب سنگ خاکستری بروز یافته و به جسمانه‌ای تبدیل شده که نماینده هنر و هویت فرهنگی یک ملت است. دال‌ها در فرایندی جسمانه‌ای به‌واسطه حضوری فرهنگی و نمادین، مدلولی با عنوان مقاومت در برابر گذر زمان را شکل داده‌اند و به همین دلیل، زمان را تسلیم خود می‌کنند. پس ما با جسمانه‌ای فرهنگی مواجه هستیم که دارای چند ویژگی است: نظامی جسمانه‌ای را تحقق بخشیده، نتیجه تعامل لامسه‌ای و ادراکی - حسی است، نماد فرهنگ و هویت است، وقار مغلوب‌کننده‌ای دارد، و فراتر از زمان و ماندگار است: «از پله بالا می‌رویم. سکوت سرد سنگ‌های خاکستری. چه وقار مغلوب‌کننده‌ای دارد، اثرگاه (موزه) ایران باستان! در اینجاست که انسان ایرانی، زمان را به زانو در می‌آورد» (همان، ۱۵۹).

در ادامه، دو حس تاریخی کاذب و حس فراتاریخی در مقابل هم قرار می‌گیرند. حس تاریخی حس سوژه‌ای است که ابژه را به تملک خود درمی‌آورد و از نظر او ابژه در صورتی ارزش دارد که برایش لذت‌بخش باشد. از این‌رو، با نظامی تملکی سروکار داریم که نمی‌تواند در تعامل مستقیم و تنی با ابژه قرار بگیرد و به‌دنبال تعاملی یک‌سویه است؛ اما حس فراتاریخی حس سوژه‌ای است که سعی می‌کند تطبیق تنی و ادراکی - حسی با ابژه برقرار کند و آن را طی یک تجربه زیسته درک نماید. سوژه در تعامل تنی با ابژه‌های تاریخی قرار می‌گیرد و از این طریق، ارزش‌های بالقوه آن‌ها را کشف می‌کند. در نتیجه این بناهای سنگی و تاریخی، در فرایندی درزمانی به بنایی نمادین بدل می‌شوند که هویت فرهنگی و تاریخی را نمایش می‌دهند. نتیجه چنین تعاملی، حرکت

و شناوری در زمان و پیوند با خودهای فرهنگی است: «تو هم فعلاً سعی کن که اسپیر این حس تاریخی کاذب نشوی؛ بلکه با حسی فراتاریخی ارتباط برقرار کنی: حرکت» (همان‌جا).

تعامل ادراکی - حسی دیگر این بخش از گفتمان، تعامل سوژه بیننده با نیزه سنگی به‌عنوان ابژه است. سوژه بیننده نیزه سنگی را می‌بیند و در ادراکی لحظه‌ای که معین (۱۳۹۴: ۹۹) آن را «عمل ناب سمیوتیکی» می‌نامد، هستی در جهان آن را کشف می‌کند و با حاضرسازی هویت فرهنگی، با آن گفت‌وگو می‌کند. لاندوفسکی چنین فرایندی را گذر از صحنه^{۱۷} به تصویر^{۱۸} می‌داند؛ «تصویری که قابلیت این را دارد که از درون حتی شرایط و وضعیت نگاه سوژه را شکل داده و لذا بتواند وجوه هستی او را در ارتباط با جهانی که احاطه‌اش کرده، بر او بازتاب دهد» (همان، ۱۰۰). در گفتمان مورد بحث نیز ابتدا سوژه در جریان ادراکی - حسی و به‌واسطه تن، با نیزه سنگی تعامل برقرار می‌کند. این تعامل ابژه را به هم‌سوژه‌ای تبدیل می‌کند که انباشت‌های فرهنگی خود را که به صورت بالقوه وجود دارد، آشکار می‌کند. بدین سان، سوژه در جریان تجربه‌ای زیسته به حضوری ناب دست می‌یابد و می‌تواند با حافظه فرهنگی ابژه گفت‌وگو و تعامل کند: «زن سرنیزه‌ای سنگی را نگاه کرد تاریخ آن را و گفت: این نیزه را نگاه کن! از ده هزار سال پیش مانده است ...» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۱۵۹). اینجا سوژه به تعامل با ابژه می‌پردازد و ابژه به‌مثابه واقعیتهای عینی، خود را در مقابل سوژه بیننده می‌اندازد و پیکربندی جدیدی را به او نشان می‌دهد:

ای مردم! بدانید که من این دختر را از این قبیله، بسیار بسیار خواسته‌ام و این نیزه را به‌خاطر آن تراشیده‌ام از سنگ سنگ، تا اگر کسی باشد که بخواهد این دختر را از این قبیله، از چنگ من درآورد، قلبش را با این نیزه که آن را تیز تیز تراشیده‌ام، سوراخ کنم و بشکافم [...] من دلم نمی‌خواهد این دختر را گریان ببینم و گریان به کلبه خویش ببرم. پس درماندگی کردم و درماندگی مرا به فرمانبری از او واداشت و این به فرمان اوست که چنین نیزه‌ای را تراشیده‌ام. اینک من شکلی نو از خواستن و بسیار خواستن را به قبیله شما آورده‌ام که زمین و آسمان را دیگرگون خواهد کرد (همان، ۱۶۰).

در این پیکربندی، با ابژه‌ای مواجهیم که نماینده تعامل عاشقانه میان سوژه هنری (عاشق) با سوژه مخاطب (معشوق) است. سرنیزه سنگی به‌عنوان ابژه در اثر تعامل این دو سوژه در فرایندی جسمانه‌ای و تنی شکل می‌گیرد و نمایانگر رابطه عاشقانه میان آن‌هاست. سوژه هنری خواسته‌های قلبی و احساسات تنی خود را به‌صورت فشارهای و متمرکز به تن سرنیزه سنگی منتقل می‌کند و در نتیجه جسمانه‌ای هنری شکل می‌گیرد که به‌صورت نمادین به دو صورت ارزش‌گذاری و معنا می‌شود: حفظ رابطه عاشقانه و تداوم آن؛ شکلی نو از خواستن و عشق که نشانه درماندگی عاشق و فرمانبری او از معشوق است.

در ادامه، نظام جسمانه دیگری در گفتمان تحقق می‌پذیرد. اینجا ابژه‌ای که در مقابل دیدگان سوژه بیننده ظاهر می‌شود، بنایی باستانی است. سوژه در جریان تعامل تنی با قلعه‌ای باستانی و عناصر درون آن قرار می‌گیرد. اولین حسی که سوژه را درگیر خود می‌کند، حس بویایی است که بروزی عاطفی دارد. اینجا عشق در قالب جریان بویایی بروز یافته است. این امر نشان می‌دهد عشق در فرایندی پویا و در حال حرکت نمود می‌یابد و دارای گستره و عمق بالاست و همه عوامل گفتمانی را در سیطره خود قرار می‌دهد. سوژه در تعاملی ادراکی - حسی با ابژه، با آن ارتباط برقرار می‌کند؛ سپس جریان بویایی حاصل از فرایندی عاشقانه که تمام فضا را دربر گرفته، در تن سوژه نفوذ و او را به خود جذب می‌کند. به همین دلیل می‌تواند بی‌واسطه عطر جاری عشق را با تمام وجود و تن خود ببوید: «در قلعه‌های قدیمی، عطر جاری عشق را هنوز هم می‌شود بوید» (همان، ۱۶۲).

حس بویایی حس شنیداری سوژه را برمی‌انگیزاند. این بار عشق در فرایندی ادراکی - حسی و جسمانه‌ای از طریق حس شنیداری، احساس خود را به تن سوژه منتقل می‌کند. مظاهری از عشق که در بنای باستانی به ودیعه گذاشته شده، از طریق تعامل مستقیم و بی‌واسطه سوژه کشف می‌شود و این بار این ابژه است که در فرایندی جسمانه‌ای و از طریق حس شنیداری و در قالب آهنگ موسیقی، هستی در جهان خود را به سوژه منتقل می‌کند و سوژه با تن خود صدای شروء عشق را می‌شنود: «در قلعه‌های قدیمی، صدای شروء عشق را می‌شود شنید» (همان‌جا). جریان حسی کامل‌تر

می‌شود و این بار عشق، از راه فرایند حسی دیداری جریان می‌یابد. اولین ویژگی دیداری عشق، عبور اثری آن چون شبیحی همیشگی است؛ عشق می‌تواند عبور کند و به شکل شبیحی همیشگی درآید. اینجا عشق ویژگی مادی و جسمانه‌ای یافته است؛ به طوری که می‌توان عبورش را احساس کرد و آن را مانند شبیحی همیشگی دید. دومین ویژگی دیداری عشق، گسست از شکل رایج آن و تجلی به شکلی متفاوت و در قالب شبیحی همیشگی است. این فرایند را شعیری (۱۳۸۵: ۱۳۱) «دگرگونه دیدن» می‌نامد. این دو ویژگی نشان می‌دهد که عشق به منزله ابژه می‌تواند این قابلیت را پیدا کند که در نظامی جسمانه‌ای و در قالب شبیحی خیالی تحقق یابد. سوژه نیز در جریان هم‌آمیختگی چندحسی بویایی، شنیداری و دیداری و حضوری ناب، قابلیت پنهانی عشق را کشف و با هستی در جهان آن تعامل می‌کند: «در قلعه‌های قدیمی، عشق را در عبور اثری‌اش، چون شبیحی همیشگی می‌توان دید. این فقط بستگی به نگاه تو دارد و به اینکه چگونه بویی، بشنوی و لمس کنی» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۱۶۲). همان طور که در متن می‌بینیم، رمز تعامل جسمانه‌ای و حسی، دگرگونه دیدن و برخورداری از حضور نابی است که قابلیت هستی ابژه‌ها را رمزگشایی می‌کند.

۷. از نظام برنامه‌مدار تا نظام تطبیق حسی

در انتهای گفتمان نیز با نظام تطبیق حسی مواجهیم. اینجا دو نوع نگاه برنامه‌مداری و تطبیق در تقابل قرار می‌گیرند: پناه بردن به مه مصنوعی و سرزمین مه‌آلود، و عشق. از ابتدای گفتمان نیز شاهد این تقابل بودیم؛ آنجا که مه مصنوعی در تقابل با مه واقعی و واقعیت پرشکوه رؤیا قرار می‌گیرد (همان، ۱۴۲). مه مصنوعی نظام مبتنی بر برنامه‌مداری را تداعی می‌کند که بر مبنای مدل روایی کلاسیک شکل می‌گیرد و عشق نظام مبتنی بر تطبیق حسی را نمایندگی می‌کند: «مه مصنوعی نه... و حتی نه پناه بردن به سرزمینی که پیوسته مه‌آلود است؛ پناه سپر است. عشق جنگی است بی‌سپر؛ عاشق سپر انداخته می‌جنگد» (همان، ۲۳۳).

در این بخش، ابتدا نظام برنامه‌مداری تأکید می‌شود و سوژه از نظمی ذهنی و زیبا در زندگی سخن می‌گوید. از نظر سوژه، شرط ساخت‌شکنی از هر برنامه‌ای، داشتن نظمی

ابتدایی است؛ اما در چنین نظامی خود را محدود نمی‌کند. از نظر سوژه، به‌گاه ضرورت‌های حسی و عاطفی می‌توان ساختارهای برنامه‌مدار را درهم شکست و هر نظم در صورتی زیبا می‌شود که بتوان در فرایندی حسی آشفته‌اش کرد:

این درست است که من به زندگی که از آشفته‌گی‌اش به جان آمده بودی، نظمی ذهنی و زیبا بخشیدم، هرگز اما نگفتم که براطلاق، تابع آن باش. نظم زیباست، تنها در صورتی که بتوانی به‌گاه ضرورت - ضرورت حسی و عاطفی - آشفته‌اش کنی (همان، ۲۳۳-۲۳۴).

اینجا دو نکته اهمیت دارد: اول، به نظمی ابتدایی نیاز داریم که ما را از آشفته‌گی رهایی بخشد؛ اما این نظم نظامی روشمند است که برای رهایی از آشفته‌گی برقرار می‌شود، نه نظم و سواس‌گونه که مبتنی بر انجام به‌موقع همه برنامه‌هاست. معین نیز بین این دو نظم تفاوت قائل می‌شود: «باید بین برنامه‌ریزی کردن کنش‌ها برای رسیدن به هدفی مشخص، و برنامه‌ریزی کردن برای اینکه همیشه همه چیز در جای خود باشد و خودمان نیز همیشه به‌مثابه ماشین، مطابق قاعده و برنامه عمل کنیم، تفاوت قائل شویم» (۱۳۹۴: ۱۴۲). لاندوفسکی این و سواس بیمارگونه را به «تراژدی امر پیش پا افتاده مبتدل»^{۱۹} تعبیر می‌کند (همان‌جا). سوژه گفتمانی چنین نظم و سواس‌گونه را یاغی‌گری می‌نامد؛ یاغی‌گری‌ای که بنیان آن به جای نظم، یاغی‌گری دیگری است: «از آشفته‌گی نمی‌توان سرپیچید و واقعاً باور داشت که تمردی اتفاق افتاده است؛ از یک آشفته‌گی به یک آشفته‌گی دیگر؛ از یک یاغی‌گری به یاغی‌گری دیگر؛ این، زندگی‌مان را زشت و نفرت‌انگیز می‌کند» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۲۳۵).

نکته دوم، ضرورت حسی و عاطفی به‌عنوان رمز زیبایی نظم طرح شده است و جالب‌تر اینکه همین ضرورت قرار است نظم را به آشفته‌گی بکشاند. پس اینجا ما با نوعی لغزش مهارشده مواجه می‌شویم؛ آن‌گونه که لاندوفسکی به آن اعتقاد دارد:

در تطبیق که می‌توان آن را به شکل پارادوکسیکال، نوعی «تعداد ناپایدار» دانست، سوژه هر لحظه در حال تجربه لغزش است؛ اما با تطبیق خود با ابژه (که دیگر نقش سوژه را بازی می‌کند) این لغزش، مهار شده و از این مهار، ارزش و معناهای جدید شکل می‌گیرد» (به نقل از: معین، ۱۳۹۴: ۱۴۴).

سوژه به صورت روشمند، نظمی را طراحی می‌کند که به ضرورت‌های حسی و عاطفی دچار آشفتگی و لغزش می‌شود؛ اما هر لحظه با تطبیق سوژه با ابژه، این لغزش به مهار می‌شود و زندگی معنایی تازه پیدا می‌کند. سوژه گفتمانی از این نوع لغزش به یاغیگری‌های شیرین یاد می‌کند و آن را معادل از سایه به آفتاب دویدن می‌داند: «از نظم اما گاه به یاغیگری‌های شیرین پناه بردن، از سایه به آفتاب دویدن است و برای یاغیگری‌های بزرگ آماده ماندن، دست‌گرمی، و همیشه می‌توانیم و خوب است که بازگردیم به برنامه دیواری‌مان، به یک عاشقانه آرام» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۲۳۵). البته لغزشی که در نهایت مهار می‌شود و لغزش مهارشده، رسیدن به همان نظم روشمندی است که «یک عاشقانه آرام» نام می‌گیرد.

۸. نتیجه

در گفتمان *یک عاشقانه آرام*، شاهد شکل‌گیری نشانه‌شناسی تجربه در نظام معنایی مبتنی بر تطبیق هستیم. سرایت حسی، جسمانه‌ای و تطبیقی، از فرایندهای غالب گفتمان مورد بحث است. در این گفتمان، تمام عناصر درگیر در تعامل، در حضوری بی‌واسطه و تنی با یکدیگر مشارکت می‌کنند. در این گونه حضوری به همان اندازه که سوژه‌ها نقشی فعال دارند، ابژه‌ها نیز اثرگذار هستند. در واقع، همان‌گونه که سوژه‌ها در فرایندی ادراکی - حسی در تعامل مشارکت می‌کنند، ابژه‌ها نیز نقش خود را ارتقا می‌بخشند و به‌عنوان سوژه ویژگی‌های حسی خود را به ادراک حسی سوژه‌ها عرضه می‌کنند. نتیجه چنین تعاملی رمزگشایی از قابلیت هستی عناصر حاضر در تعامل و تحقق تجربه «هستی در جهان» مشترک است. در گفتمان مورد بحث، پیوسته نظام تملکی و روایی برنامه‌مدار به چالش کشیده می‌شود و در کنار آن ارزش‌های مادی و تملکی نیز فرو می‌پاشد؛ اما در مقابل، با فراهم کردن شرایط تطبیق و با قابلیت و توانش ادراکی - حسی، شاهد تحقق نظام تعامل تطبیقی هستیم. طی این فرایند، ارزش‌ها و معناها نیز در مسیر تحول قرار می‌گیرند و به ارزش‌های درونی، شوشی و پدیدارشناختی بدل می‌شوند و بدین گونه شرایط استعلا و توسعه فرهنگی و ارزشی فراهم می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

1. semiotic experience
2. Le corps
3. corporelle
4. Esthésie
5. Ajustemen
6. Eric Landowski
7. Faire-être
8. faire ensemble
9. Algirdas julien Greimas
10. De l'imperfection
11. passions sans nom
12. interactions risquées
13. Le sensible
14. Co-présence
15. L'expérience vécue
16. Contagion du sens
17. Scène
18. Image
19. Tragique du trivial

منابع

- ابراهیمی، نادر (۱۳۷۶). *یک عاشقانه آرام*. تهران: روزبهان.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- _____ (۱۳۹۲). *نشانه - معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی نگاه»، عنوان سخنرانی حمیدرضا شعیری. تهران: مؤسسه بهاران (مدرسه مطالعات فرهنگی). صص ۱-۱۳.
- شعیری، حمیدرضا و دینا آریانا (۱۳۹۰). «چگونگی تداوم معنا در *چهل نامه کوتاه به همسر* از نادر ابراهیمی». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۴. ش ۱۴. صص ۱۶۱-۱۸۵.
- شعیری، حمیدرضا و ژاک فونتنی (۱۳۹۳). «رویکرد نشانه - معناشناختی نگاه در عکس (دو اثر از ایران معاصر)». ترجمه هدا خیاط و سمیه کریمی نژاد. *تحلیل نشانه - معناشناختی تصویر*. زیر نظر حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم. صص ۱۴۱-۱۷۸.
- علوی مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام (۱۳۸۷). «کاربرد الگوی کنش گر گرماس در نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی». *گوهر گویا*. س ۲. ش ۸. صص ۱۰۷-۱۳۰.

- گرماس، ژولین آلژیرداس (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: نشر علم.
- معین، مرتضی‌بابک (۱۳۹۲). «تیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشده اریک لاندوفسکی». *مطالعات زبان و ترجمه*. ش ۴. صص ۱۲۱-۱۳۴.
- _____ (۱۳۹۴). *معنا به مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. با مقدمه اریک لاندوفسکی. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۵). «روایت‌شناسی گرماسی؛ نقدی بر نظام روایی کلاسیک گرماسی با تکیه بر پدیدارشناسی». *کارگاه تخصصی مدرسه روایت‌پژوهی انجمن علمی نقد ادبی*. بخش جنبی اولین همایش ملی روایت‌پژوهی. مشهد: دانشگاه فرهنگیان، پردیس شهید هاشمی‌نژاد مشهد.
- _____ (۱۳۹۶). *ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: علمی و فرهنگی.

