

## تحلیل کارکردهای ابژه در روایت «خانه‌روشنان» گلشیری

ابراهیم کنعانی\*<sup>۱</sup>

(دریافت: ۱۳۹۸/۳/۸ پذیرش: ۱۳۹۸/۴/۱۷)

### چکیده

مسئله مقاله حاضر برپایه این فرضیه شکل گرفته که ابژه‌ها با وجه جهان‌شمولی خود می‌توانند در کارکردهای مختلف سوژگانی، بیناسوژه‌ای، بینابژه‌ای، پدیداری، پروتزی و جسمانه‌ای نقش ایفا کنند. برپایه این، پرسش اصلی مقاله پیش‌رو این است که جایگاه ابژه در مناسبات اجتماعی کجاست و ابژه چگونه و بر مبنای کدام کارکردهای روایی می‌تواند منظر سوژه و راوی را از آن خود کند و با ساختارمند کردن سکانس‌های کنشی او حتی ارتباطات بیناسوژه‌ای و بینابژه‌ای را سامان بخشد. در واقع هدف اصلی پژوهش حاضر تبیین نقش و جایگاه ابژه در مناسبات‌های بینانشانه‌ای، بینابژه‌ای و اجتماعی از منظر نشانه - معناشناسی بر مبنای روایت «خانه‌روشنان» گلشیری است. بررسی نشانه - معناشناختی ابژه در «خانه‌روشنان» نشان‌دهنده ارتقای جایگاه ابژگانی ابژه تا سطح سوژه - کنشگر و ایفای نقش کنشگری و سوژگانی در بستری از کنش‌های بیناسوژه‌ای و اجتماعی است. «خانه‌روشنان» برپایه روایتی غیرخطی شکل می‌گیرد و از جمله معدود آثاری است که در آن ابژه وظیفه روایتگری را برعهده دارد و همه‌چیز از منظر او ارزیابی می‌شود. در این اثر، ابژه با نقش‌ها و کارکردهای بیناسوژه‌ای و بینابژه‌ای، نبض روایت را در اختیار می‌گیرد و بر مبنای کنش‌های اجتماعی در تعاملی ادراکی - حسی و تنی با دیگر سوژه‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه به مقام سوژه - کنشگر ارتقا می‌یابد.

**واژه‌های کلیدی:** نشانه - معناشناسی، ابژه، سوژه، «خانه‌روشنان»، روایت.

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

\* ebrahimkanani@kub.ac.ir

## ۱. مقدمه

نشانه - معناشناسی<sup>۱</sup> مبتنی بر رویکرد پدیدارشناختی<sup>۲</sup>، با تأکید بر سه عامل تن<sup>۳</sup>، حضور<sup>۴</sup> و تجربه زیسته<sup>۵</sup>، تصویر تازه‌ای از خود را نشان داد. این سه عامل، رابطه یک‌سویه میان سوژه<sup>۶</sup>، ابژه<sup>۷</sup> و جهان چیزها را دگرگون می‌کنند و فضای تعاملی و چندسویه را میان آن‌ها حاکم می‌نمایند که به جابه‌جایی نقش‌های سوژگانی و ابژگانی منجر می‌شود. در واقع سوژه‌های درگیر در تعامل به‌واسطگی تن، با ویژگی‌های حسی و مادی دیگری در تعامل قرار می‌گیرند و از این رهگذر، با حضور خود با دیگری درگیر می‌شوند. برپایه این، سوژه‌ها و ابژه‌ها از طریق ادراکی بی‌واسطه و به‌مثابه یک تن - سوژه، تعاملی فعال را تجربه می‌کنند. لاندوفسکی<sup>۸</sup> در حضورهای دیگری، در جست‌وجوی تجزیه و تحلیل شرایط تولید معنا در قالب تعامل‌هایی مشخص و در بافت‌های اجتماعی متفاوت است و معنا را برآیند تعامل بین سوژه‌ها در شرایط متفاوت گفتمانی می‌داند (به نقل از معین، ۱۳۹۴ الف: ۲۷). مرلو - پنتی<sup>۹</sup> (۱۹۴۵) نیز با طرح تجربه حسی تن، ادراک را به‌منزله «لنگر تنی فعال در ابژه» در نظر می‌گیرد (به نقل از همان، ۲۲). گرماس<sup>۱۰</sup> (۱۳۸۹: ۴۷) پا را از این فراتر می‌گذارد و از تصاحب و تسخیر سوژه به‌واسطه ابژه سخن می‌راند. در این حالت، بنابه گفته بارت<sup>۱۱</sup>، سوژه «احساس می‌کند دارد به یک ابژه تبدیل می‌شود» (به نقل از پین، ۱۳۸۸: ۱۵۴). از این منظر شاهد جابه‌جایی نقش‌ها هستیم؛ طوری که سوژه نقش سوژگانی خود را به ابژه می‌سپارد. این امر چارچوب‌های خطی معمول را درهم می‌ریزد و ساختارهای روایی غیرخطی را در گفتمان رقم می‌زند. «خانه‌روشنان» نیز مبتنی بر همین ویژگی، براساس روایتی غیرخطی شکل می‌گیرد و از جمله معدود آثاری است که در آن ابژه وظیفه روایتگری را برعهده می‌گیرد و همه‌چیز از منظر او ارزیابی می‌شود. برپایه این، پرسش‌های اصلی مقاله حاضر عبارت‌اند از: در روایت «خانه‌روشنان»، ابژه‌ها چگونه و بر مبنای کدام کارکردهای روایی<sup>۱۲</sup> می‌توانند جایگاه سوژه را تسخیر کنند و با پذیرفتن نقش سوژگانی و کنشی<sup>۱۳</sup>، مناسبات اجتماعی جدیدی را بنیان گذارند؟ همچنین نقش و جایگاه ابژه در شکل‌گیری کنش‌های بیناسوژه‌ای و حتی ارتباط بینابژه‌ای چیست؟ در این پژوهش، با کاربست رویکرد نشانه - معناشناختی و به‌شیوه‌ای توصیفی - تحلیلی، کارکردها و نقش‌های

مختلف روایی ابژه در برخورد با سوژه و تبیین جایگاه ابژه در مناسبت‌های اجتماعی، بیناسوژه‌ای و بیناابژه‌ای و چگونگی ارتقای جایگاه ابژه به مقام یک سوژه - کنشگر در یکی از داستان‌های نیمه تاریک ماه هوشنگ گلشیری با نام «خانه‌روشان» مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

#### ۱-۱. پیشینه تحقیق

گرماس در *تقصان معنا*<sup>۱۴</sup> (۱۳۸۹)، ضمن تحلیل داستان‌های چند نویسنده، از جمله ریلکه<sup>۱۵</sup>، کالینو<sup>۱۶</sup> و تورنیر<sup>۱۷</sup>، تجربه حسی برخورد بین سوژه و ابژه را به‌عنوان تجربه‌ای زیبایی‌شناختی<sup>۱۸</sup> طرح می‌کند. در این اثر، میان سوژه و ابژه رابطه‌ای تعاملی برقرار می‌شود و درنهایت این رابطه به هم‌آمیختگی آن دو منجر می‌گردد. در «نشانه‌شناسی ابژه، راهی به سوی نشانه - انسان‌شناسی، مورد مطالعه: سرعت‌گیر اتومبیل» (معین، ۱۳۹۴ ب)، کارکردهای ابژه و ارتقای نقش آن تا جایگاه سوژه بررسی شده است. در «از ابژه تا نشانه، از روایت تا گفتمان» (شعیری، ۱۳۹۶)، کارکردهای ابژه در نظام گفتمانی فرش و نظام‌های شهری تحلیل شده و نقش و جایگاه آن در برخورد با سوژه تبیین گردیده است. در بخشی از *ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک*؛ *نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل* (معین، ۱۳۹۶: ۱۴۸-۱۵۹) نیز، ذیل بحث پراتیک<sup>۱۹</sup> فرایند گذر از چیز<sup>۲۰</sup> به ابژه و چگونگی کارکرد ابژه‌های هنری براساس دیدگاه لاندوفسکی بررسی شده است. در «مطالعه گفتمانی فرش کرمان از منظر نشانه‌شناسی دیداری» (زکریایی کرمانی، ۱۳۹۱)، ابعاد مختلف ادراکی - حسی، عاطفی<sup>۲۱</sup>، زیبایی‌شناختی، اسطوره‌ای، ارزشی<sup>۲۲</sup> و روایی ابژه فرش با رویکرد نشانه - معناشناسی دیداری، مورد بررسی قرار گرفته است. در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل نشانه - معناشناختی جایگاه سریر در نگارگری ایرانی دوران اسلامی و ارتباط آن با مبلمان معاصر» (احمدی، ۱۳۹۴) نیز، چگونگی تغییر جایگاه ابژه سریر در ارتباط با مبلیت تحلیل شده است. در «خوانش نشانه‌ای ابژه‌های روزمره، مطالعه فرایند نشانه‌شناسی تعامل و چالش بین مبلیت و فرش» (احمدی، شعیری و زکریایی کرمانی، ۱۳۹۶)، فرایند چگونگی نشانه شدن ابژه‌های مبلیت و فرش و ویژگی‌های نشانه‌ای آن‌ها در فضای چیدمانی بررسی شده است. مسئله اصلی

این پژوهش، کشف چگونگی کارکرد چالشی - تعاملی مبل و فرش از دیدگاه نشانه - معناشناسی در فضای اجتماعی - فرهنگی است. اما مقاله پیش‌رو، نظام ابژگانی را به‌طور خاص در تحلیل متون روایی و ادبی به‌کار گرفته است که تا جایی که نگارنده بررسی کرده، این امر تاکنون سابقه‌ای نداشته است.

## ۱-۲. چارچوب نظری

دو نظام کلی روایی و تطبیقی<sup>۲۳</sup>، از رویکردهای غالب در حوزه نشانه‌شناسی بوده است. در رویکرد نخست، سوژه برپایه برنامه‌ای از پیش تعیین شده سعی دارد ابژه را به مالکیت خود درآورد و از آن خود کند. در این نگاه، سوژه با ابژه رابطه‌ای هم‌شأن ندارد و هیچ‌گاه به ابژه اجازه نمی‌دهد هویت خود را تحقق بخشد. در این نظام، سوژه با توجه به اهدافی که دارد، ارزش‌گذاری می‌شود و همین سوژه است که ابژه‌ها و سوژه‌های دیگر را بنابه گفته لاندوفسکی (۲۰۰۴) در جایگاه «واقعیت‌هایی بی‌روح و جان» قرار می‌دهد (به نقل از معین، ۱۳۹۴ الف: ۶۰). در این رویکرد، ابژه‌ها به واسطه‌هایی بدل می‌شوند که اگر هم ارزشی داشته باشند، ارزش‌های انتزاعی است که آن‌هم تنها در خدمت منافع سوژه قرار دارد. این نظام در راستای نگاه سوسوری<sup>۲۴</sup> بود که به مادیت نشانه زبانی اعتقاد نداشت (چندلر، ۱۳۸۷: ۸۵). این ارتباط یک‌سویه تحمیل‌شده از سوی سوژه به ابژه، در دوره مدرن<sup>۲۵</sup> به کناری گذاشته می‌شود و در دوره پسامدرن<sup>۲۶</sup> به وحدت میان سوژه و ابژه منتهی می‌گردد (هارلند، ۱۳۸۰: ۱۶۹). گرماس در *نقصان معنا* این رابطه را در قالب نظام زیبایی‌شناختی و برپایه تعامل احساسی دوسویه میان سوژه و ابژه توصیف می‌کند. این تعامل درنهایت بنابه گفته گرماس (۱۳۸۹: ۲۷) به «هم‌آمیختگی» سوژه و ابژه و در وجهی دیگر، «تصاحب سوژه توسط ابژه» (همان، ۴۷) منجر می‌شود. اینجاست که ابژه قدر می‌بیند و تا مقام یک سوژه - کنشگر استعلا می‌یابد. این فرایند به تعبیر بارت (۱۳۸۹: ۲۵)، متأثر از وضعیت سیال و منعطف زبان است که ساختارهای معمولی متن را می‌شکند و آن را برای پذیرش هر طرحی آماده می‌کند. این نگاه برآیند رویکرد پدیداری است و نظام تطبیق را شکل می‌دهد. برپایه این، در کنار نظام کنشی<sup>۲۷</sup>، نظام‌های عاطفی، ادراکی - حسی<sup>۲۸</sup>، شوشی<sup>۲۹</sup> و تنشی<sup>۳۰</sup> نیز طرح می‌شوند و رابطه

کنشی یک‌سویه به رابطه‌ای سیال، تعاملی و چندوجهی و مبتنی بر هم‌حضور سوژه با ابژه و سوژه‌های دیگر بدل می‌شود. برپایه این، در نظام تطبیق سوژه و ابژه در جریان تعاملی تطبیقی، همدیگر را از درون حس می‌کنند و متناسب با آن رفتارشان تنظیم می‌شود. این امر نظامی را بنیان می‌گذارد که دیگر از ساختارهای معمول پیروی نمی‌کند و مبتنی بر نظام روایی غیرخطی و سیال است.

در این نظام، بنا به گفته لاندوفسکی (۲۰۰۵)،

از یک سو با سوژه‌هایی سروکار داریم که دارای توانش ادراکی - حسی هستند؛ یعنی صرفاً از توانش مُدالی<sup>۳۱</sup> بهره‌مند نیستند، و از سوی دیگر، ابژه‌ها، واقعیت‌های مادی و سوژه‌هایی قرار دارند که همگی دارای ویژگی‌های حسی و مادی می‌باشند؛ ویژگی‌هایی که خود را به ادراک حسی سوژه‌ها عرضه می‌کنند (به نقل از معین، ۱۳۹۴ الف: ۱۵۲).

این مفهوم بنا به گفته کالر<sup>۳۲</sup> (۱۳۸۸: ۶۶)، مبتنی بر رابطه‌ای است که از طریق معنی‌دار کردن ابژه‌ها، به دنیای سوژه‌ها شکل می‌دهد. در این رویکرد، رابطه سوژه و ابژه از این هم فراتر می‌رود و حتی ابژه‌ها وارد رقصی تعاملی با سوژه‌ها می‌شوند. لاندوفسکی (۲۰۰۹) برای تبیین این ارتباط مسابقه رانندگی را مثال می‌زند و می‌نویسد در این تجربه، فرد با اتومبیل خود تن به لذتی می‌دهد که ناشی از مهار لغزش در جاده‌ای پُرخطر است؛ جاده‌ای که در آن اتومبیل به‌عنوان ابژه با سوژه (راننده) وارد رقصی می‌شود و در آن حرکت<sup>۳۳</sup>‌های فرد (سوژه) باید به‌شکل حسی و دقیق با ویژگی‌های اتومبیل که با این حرکت‌ها مجال بروز پیدا می‌کند، تطبیق داده می‌شود (به نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۵۱). اینجاست که دیگر نه با یک ابژه، بلکه با هم - سوژه‌ای مواجه هستیم که از یک سو می‌تواند به‌مثابه یک سوژه با سوژه‌های دیگر در ارتباط باشد و از دیگر سو می‌تواند بر سوژه غلبه کند و چونان سوژه‌ای خط‌دهنده، او را به‌سوی ساختارهای کنشی خاصی هدایت و کنش‌های او را ساماندهی نماید. برپایه این، هم‌زمان با سوژه، ابژه نیز می‌تواند نقش سوژگانی داشته باشد و مانند یک سوژه، وظیفه کنشگری، خط‌دهندگی، پدیداری، پروتزی<sup>۳۴</sup>، اجتماعی، بینا سوژه‌ای و بینا ابژه‌ای را برعهده بگیرد.

## ۲. بحث و بررسی

## ۲-۱. تحلیل کارکردهای نظام ابژگانی در «خانه‌روشان»

۲-۱-۱. جسمانه‌ای<sup>۳۵</sup>، تنی و سرایتی<sup>۳۶</sup>

از وقفه‌ای که در چرخش کلید پیش آمد فهمیدیم خودش است. این را بعد جاکلیدی و در بارها برایمان گفته‌اند. همیشه اول کلید را توی جاکلیدی می‌کند و مدتی معطل می‌ماند، انگار که یادش رفته باشد که چه می‌خواسته است بکند. بالاخره کلید را می‌چرخاند. دیروقت بود و تاریک بودیم ما. باریکه نوری پایین پرده را روشن کرده بود. ندیده‌ایم ما. پرده اگر هیچ نوری از چراغ‌ها نریزد و بیرون هم تاریک تاریک باشد، همین را می‌گوید. در تاریکی نمی‌بینیم ما که کی روشن است و کی تاریک تاریک. تاریک بوده است حتماً، مثل ما که ساکت و تاریک سر جایمان بودیم و حتی پچیچه نمی‌کردیم. تاریک که باشد با پهلودستی‌هامان حرفی نداریم بزیم. آینه [...] منتظر ایستاده که کی کلید برق را می‌زند تا گپ و گفت خاموش اما مداومش را با سفیدی دیوار روبه‌رو و حتی نیمه در و چند پله شروع کند [...] اگر کلید را می‌زد، پچیچه‌های خاموشمان را شروع می‌کردیم. نکرد و ما ساکت ماندیم. نه، ساکت نه، تاریک و پنهان ماندیم [...] (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۰۷).

در ابتدای متن نوعی این‌همانی میان سوژه و ابژه‌ها مشاهده می‌شود که مبتنی بر نظام تطبیق است. اینجا شاهد شکل‌گیری دو رُخداد نشانه - معنایی هستیم. در گونه اول، ابژه با سوژه تعاملی تطبیقی برقرار می‌کند. در این تعامل، سوژه به ابژه این امکان را می‌دهد تا آزادانه و تاحد ممکن قابلیت‌های بالقوه خود را آشکار سازد؛ در نتیجه با حضور سوژه، ابژه‌ها در کنشی اجتماعی با او مشارکت می‌کنند و میان آن‌ها تعاملی پویا برقرار می‌شود. از این رو، با حضور سوژه و به‌واسطه درگیر شدن او با ابژه و چرخش کلید، ارتباطی بین‌ابژه‌ای میان ابژه‌ها شکل می‌گیرد و زمینه گفت‌وگوی میان آن‌ها فراهم می‌شود. اینجاست که ابژه‌ها به محض آگاهی از حضور سوژه، به‌طور ناخودآگاه به حرکت درمی‌آیند، با یکدیگر هم‌سخن می‌شوند و پچیچه آغاز می‌کنند. در واقع حضور سوژه از طریق درگیر شدن تنی او با ابژه کلید به‌طور سرایتی به دیگر ابژه‌ها منتقل می‌شود و آن‌ها را به حرکت ترغیب می‌کند. حضور سوژه در جریان سرایت حضور به ابژه آینه نیز منتقل می‌شود و او را به تعاملی پویا فرامی‌خواند. در واقع تعامل

دوسویۀ سوژه و ابژه‌ها در طول زمان، تجربه‌ی زیسته‌ی مشترکی را شکل می‌دهد. این تجربه‌ی مشترک، ارزش‌های بالقوه‌ای را در وجود ابژه فعال می‌کند؛ طوری که هر تعامل جزئی از آن ارزش‌ها و معنای پنهان‌شده را آشکار می‌سازد. اینجا به محض حضور تنی سوژه و باز کردن کلید، ابژه‌ی آینه نیز با او تعاملی را برقرار می‌کند. این تعامل ارتباط بین‌ابژه‌ای میان ابژه‌ی آینه و ابژه‌های دیگر را نیز موجب می‌شود. برپایه‌ی این، مطابق گفته‌ی شعیری (۱۳۹۵: ۶)، ابژه‌ها به کنشگرانی بدل شده‌اند که در محیط براساس تجربه‌ی زیسته و مبتنی بر روابط اجتماعی عمل می‌کنند و هر لحظه معنایی متفاوت را رقم می‌زنند. در گونه‌ی دوم، شاهد سرایت حسی حضور به ابژه‌ها و مشارکت آن‌ها در این حضور هستیم. اما این مشارکت در گرو حضور ابژه (روشنی) است. در واقع روشنایی به‌عنوان ابژه، به‌واسطه‌ی تلاقی پیوسته با سوژه در بستر زمان قرینه‌های اجتماعی را در خود پنهان کرده است. این قرینه‌ها تداعی‌گر تجربه‌ی زیسته‌ی مشترک می‌شوند و همین تجربه‌ی مشترک حلقه‌ی رابط کنش‌های سوژه و ابژه است و بدین ترتیب، به محض حضور سوژه و تعامل ابژه‌ی روشنایی با او، ارتباطی بین‌ابژه‌ای نیز شکل می‌گیرد و در نتیجه آن‌ها به حرکت درمی‌آیند، پیچیده می‌کنند و با یکدیگر حرف می‌زنند.

«می‌دانستیم که هستش. صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما. حجم نفس‌ها را که می‌آیند و به‌تناوب به سینه می‌خورند، اگر سینه‌ای مان باشد» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۰۸).

در این بخش، ابژه‌ی روشنی (خانه‌روشان)، نقش ابژگانی خود را ارتقا داده و به یک هم - سوژه بدل شده است؛ ابژه‌ای که بودن سوژه را احساس می‌کند، او را لمس می‌کند و حتی حجم نفس‌هایش را می‌شنود. همان‌گونه که شاهد هستیم، رابطه و تعامل جدیدی میان سوژه و ابژه شکل گرفته است که بر مبنای آن، ابژه از نزدیک با تن سوژه درگیر می‌شود. این درگیری تنی است و ابژه در تعاملی تنی و جسمانه‌ای با سوژه قرار می‌گیرد و حتی حجم نفس‌های او را حس می‌کند. در واقع به‌تناسب سوژه، ابژه نیز به حرکت درمی‌آید، لمس می‌کند و حجم نفس‌های ابژه با حجم نفس‌های سوژه یکی می‌شود.

بوی مستی اگر بود بر تخت می‌افتاد و صبح که از درز میان دو پرده می‌آمد و می‌نشست بر تاقچه پنجره، بیدار می‌شد. ضبط صوت و نوارها می‌گویند منتظر

بودیم. بوی آدمی گرفته‌اند این‌ها. سیگار هم بوی آدمی دارد. ته سیگار وقتی توی زیرسیگاری له شود، مثل ما می‌شود (همان، ۴۰۸).

این بخش نیز از نوعی تجربه زیسته مشترک خبر می‌دهد که میان سوژه و ابژه شکل گرفته است. ابژه در بستر زمان در اثر تجربه زندگی با سوژه به نوعی هم‌حضور با او دست می‌یابد و این تجربه مشترک در قالب انتظار بروز کلامی پیدا می‌کند. انتظار از ارتباطی فعال خبر می‌دهد که وجهی درونی به خود گرفته و ابژه منتظر است تا آن تجربه تکرار شود. بدین ترتیب، ابژه (ضبط‌صوت و نوارها) از طریق تعامل تنی و جسمانه‌ای با سوژه، با او به نوعی هم‌حضور دست یافته و از این طریق سوژه حضور تنی خود را به ابژه انتقال و سرایت داده است. در واقع ابژه‌ها به دلیل تعامل تنی و جسمانه‌ای با سوژه، به یک تجربه زیسته مشترک دست می‌یابند. این تجربه مشترک در فرایندی بویایی تحقق یافته و سوژه از طریق سرایت حسی، حضور خود را به ابژه انتقال داده است. شعیری (۱۳۸۵: ۱۲۰) نیز به ویژگی سرایتی و سیال بودن فرایند ادراکی - حسی بویایی اشاره می‌کند. علاوه بر این، جریان حسی بویایی، تأثیری عمیق بر جسم سوژه می‌گذارد و در آن نفوذ می‌کند؛ از این رو، این تأثیر وجه تنی و جسمانه‌ای نیز می‌یابد و از درون او را متأثر می‌کند. بوی آدمی گرفتن ابژه‌ها، به چنین فرایندی نظر دارد.

تلخ بود همچنان. آن حفره را سایه دو پایش کرده بود. کلید برق را هم که زد تاریک‌ترمان کرد. ساعت چند ضربه زد. چیزی خورد، حتی چیزی آشامید تلخ، اما وقت ما خوش نشد. فریب نمی‌خوریم ما. سور ماست وقتی آدمی لقمه‌ای را به جرعه‌ای تلخ می‌گوارد. جنازه‌ای بر میز بود، سری بود با موی آبچکان. به تاریک‌ترین طبله‌های ما بودش، مثل همان عکس که می‌گوید، او روزی من بوده است. هستش هنوز. دستی ستون چانه کرده و موها افشان، شانه‌نکرده، و نوک سبیل گرفته به لب. تلفن زنگی زد. ما نگفته بودیم که بزنند. می‌توانیم، به القای خیال می‌توانیم. یله بر پای راست آمد، خم شد و گوشی را برداشت. گفت: بله؟ - پس چرا نیامدی؟ (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۱۰)

در این بخش، شاهد شکل‌گیری رابطه تعاملی میان ابژه نور و سوژه هستیم. این تعامل از طریق حس چشایی برقرار می‌شود و به شکل سرایتی از سوژه به ابژه منتقل



می‌گردد. سوژه دچار حس تلخی و اندوه می‌شود. سپس این تلخی در فرایندی تنی به ابژه منتقل می‌گردد و او نیز دچار تلخی و وقت‌ناخوشی می‌شود. لاندوفسکی (۲۰۰۵) این فرایند را مبتنی بر «جریان مستقیم بی‌واسطه ادراکی - حسی» می‌داند (به نقل از معین، ۱۳۹۴ الف: ۱۵۹). در این بخش نیز نوعی رابطه ادراکی - حسی میان سوژه و ابژه نور برقرار می‌شود و حس تلخی به‌طور سرایتی از سوژه به ابژه منتقل می‌گردد. لاندوفسکی این جریان را برآمده از «میل ناب» می‌داند (همان‌جا). در واقع ابژه نور از وجه ابژگانی خود فراتر می‌رود و در یک موقعیت هم‌شأن با سوژه قرار می‌گیرد و با این شیوه، حس تلخی به او نیز منتقل می‌شود و در قالب سیطره تاریکی بر ابژه بروز می‌یابد. این موقعیت در بستر زمان تداوم می‌یابد و در ذهن ابژه در قالب خاطره‌ای تداعی می‌شود. در واقع تصویری از سوژه جایگزین خود او می‌شود و ابژه سوژه را با خود همراه می‌کند تا او را در تاریک‌ترین طبقه‌های خود و در قالب خاطره‌ای تداعی کند. بدین ترتیب، ابژه نور به‌دلیل تجربه زیسته مشترک با سوژه به هم - سوژه‌ای بدل شده است که می‌تواند از طریق خاطره با او تعاملی زنده برقرار کند و او را از تاریک‌ترین اعماق ذهن به زمان حاضر فراخواند.

در ما نیست مه، ماه‌بانو هم نیست. در رقت هوای کوهستانی یا حفره حفره‌های تن سنگ‌ها مانده است. احضارش نمی‌توانیم کرد. کلمات شاعر قالب خالی بود که به حرکت دستی یا لرزش صدایی پُرش بایستی می‌کرد. شاعر هم‌خانه خیال بود خود [...]» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۱۴).

در این بخش، راوی از زبان ابژه‌ها از عدم تعامل با سوژه سخن می‌راند. ابژه‌ها در بخش پیشین، به‌دلیل تجربه زیسته مشترک با سوژه با او ارتباطی تعاملی داشتند. این ارتباط نوعی هم‌حسی و هم‌حضور را در فضای اتاق موجب شده بود. این حس به‌طور سرایتی و تنی از ابژه به سوژه و از سوژه به ابژه منتقل می‌شد. این امر نشانگر این نکته است که دو سوی درگیر در تعامل، در اثر تماس تدریجی و تنی با یکدیگر تعاملی تطبیقی را تجربه می‌کنند و همین تعامل نوعی انس و پیوستگی میان آن‌ها به‌وجود می‌آورد. لاندوفسکی این تماس پیوسته و این شکل تطبیق را با ارتباط میان نوازنده و آلت موسیقی مقایسه می‌کند و چنین نتیجه می‌گیرد: «اگر چنانچه نوازنده به‌دلیل کاربرد و استفاده مدام، آلت موسیقی خود را حس می‌کند، می‌توان ادعا کرد که

آلت موسیقی نیز در نهایت در دستان نوازنده جا می‌افتد و با او مانوس می‌شود (به نقل از معین، ۱۳۹۴ الف: ۱۶۴). اما در این بخش، ابژه‌ها هنگامی که با سوژه مخاطب (ماه‌بانو) مواجه می‌شوند، چنین حسی ندارند. در واقع به دلیل اینکه ابژه‌ها در تماس پیوسته با سوژه قرار نگرفته بودند و بین آن‌ها پیوستگی و آشنایی شکل نگرفته بود، هیچ تجربه‌ای در ذهن آن‌ها تداعی نشد و از تعامل با او بازماندند. حتی تجربه ذهنی مشترک سوژه با ماه‌بانو، نمی‌تواند به ابژه سرایت کند و در نتیجه ابژه‌ها از تعامل با او دور می‌مانند. جمله «در ما نیست مه، ماه‌بانو هم نیست»، به چنین فرایندی نظر دارد. در ادامه، تعامل دیگری میان سوژه (= مه‌بانو) و ابژه (= هوای کوهستان/ تن سنگ) شکل می‌گیرد. البته این تعامل ابتدا میان سوژه با سوژه مخاطب (ماه‌بانو) برقرار می‌شود، اما به دلیل ویژگی هم‌جواری، به مکان به‌عنوان ابژه نیز منتقل می‌گردد. دنی برتران<sup>۳۷</sup> این ویژگی را «انتقال توانش روی‌آوردی و حضورمدار سوژه به مکان» می‌نامد (به نقل از شعیری، ۱۳۹۲: ۲۴۵). در این صورت، سوژه به دلیل حضور پیوسته و زمان‌دار در مکان، توانسته است نمودی از حضور خود را در قالب خاطره به مکان منتقل و در حافظه آن ثبت کند. در واقع مکان به بستری برای حافظه تاریخی حضور سوژه‌ها بدل یافته و توانسته است این حضور را در خود جلوه دهد. ماندن در رقت هوای کوهستان و نفوذ خاطره در حفره حفره تن سنگ‌ها به این فرایند اشاره می‌کند. علاوه بر این، خاطره و حافظه حضور سوژه، ویژگی دیگری هم دارد که تنی و جسمانه‌ای بودن آن است. در واقع، سوژه حضور خود را به‌همراه تجربه زیسته به مکان منتقل کرده و حتی در تن او نیز ذخیره نموده است؛ طوری که تنها خود سوژه به آن دسترسی دارد و ابژه از طریق خاطره نمی‌تواند آن را بازنمایی کند. عبارت «احضارش نمی‌توانیم کرد»، این وضعیت را توصیف می‌کند. در ادامه، ابژه وظیفه دیگری را نیز برعهده می‌گیرد و آن انتقال بار حافظه تاریخی سوژه به ابژه‌های دیگر است. در واقع اینجا ابژه ارتباط میان سوژه‌ها را می‌تواند ساماندهی کند. این امر ابژه را به سوژه‌ای خط‌دهنده بدل کرده است که می‌تواند در قالب کلمات در ذهن سوژه نفوذ و او را درگیر تجربه‌های گذشته کند. در واقع کلمات به ابژه‌هایی بدل می‌شوند تا خاطره حضور و حافظه تاریخی و فرهنگی

را به خیال سوژه تلقین کنند. عبارت «پر کردن کلمات با حرکت دست و لرزش صدا»، این فرایند را توصیف می‌کند.

## ۲-۱-۲. خط‌دهندگی

در بند آدمی ماییم و آدمی در بندان ما. در آن سوی حصار ما را راهی نیست. القای خیال البته می‌توانیم کرد. کردیم. از دل سیاه دودی، زبانه سرخ آتشی برآوردیم. بوته خشک شعله‌وری پیش‌روش می‌بود اگر دو دست حایل زبانه سرخ و لرزان می‌کرد. ساقی سیم‌ساق غزل را گفتیم نه به‌ناز که به‌عتاب غمزه‌ای درکار او کند. سربرنیاورد که دیدیم ساقی را که رنجیده به قالب نقش برآمد و همان جام که داشت برداشت. جامیش نیز نمودیم؛ نرگشیش برآوردیم؛ دو سه بوته پونه بر لب جویباری که زلال و جاری می‌رفت. جاده‌ای پرت در میان جنگلش دادیم تا مگر برخیزد و دریچه چراغی بگشاید. نمی‌دید. می‌دیدیم که نمی‌بیندشان، حتی باد را که بر ننوی عاشقی نشسته بود. سنگ را ندید که سایبان کلاهک نرم قارچی کرده بودیم. خسته نمی‌شویم ما، سیاه می‌شویم وقتی می‌بینیم با دو دست سنگین بر دسته مبل نشسته باشد کسی و در بر هرچه غیر بسته. ماییم غیر. گفتیم بگذاریمش تا خود مگر خیالی را احضار کند (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۰۹)

در ابتدای این بخش، از تعامل سوژه و ابژه در فرایندی تطبیقی سخن رفته است. ابتدا در فرایندی تنی و در قالب سرایت حسی، حضور ابژه به سوژه منتقل می‌شود. سوژه نیز بر اثر درگیری تنی با ابژه، از حضور او متأثر می‌شود و حضور او نیز به‌طور سرایتی با ابژه پیوند می‌خورد. در واقع ابژه در ارتباطی حسی با سوژه قرار می‌گیرد تا در نتیجه آن و در قالب نظام تطبیق، ارتباطی حسی و شهودی میان آن‌ها شکل بگیرد. این تعامل دوسویه در قالب واژه «در بندان» نشان داده شده است. در ادامه، ابژه برای تعامل با سوژه از گفتمان مجابی<sup>۳۸</sup> بهره می‌گیرد. این فرایند برپایه وجه سببی و توانش مُدالی ابژه‌ها قابل تبیین است. وجه سببی کنش شناختی است که به‌دنبال خود یک کنش جسمی را پایه‌گذاری و ایجاد می‌کند (معین، ۱۳۹۴: ب). وجه سببی در ساختار و ریخت‌شناسی ابژه‌ها به‌صورت بالقوه وجود دارد. این ویژگی سبب شده است تا ابژه رد و اثر کنش بالقوه سوژه را در خود حفظ کند و کنش او را هدایت نماید. در واقع ابژه در

نقش یک کنشگر یا هم - سوژه عمل می‌کند و مجاب‌سازی از سوی او صورت می‌گیرد. برپایه این، ابژه با استفاده از گفتمان مجابی تلاش می‌کند با القای خیال به سوژه، او را از انزوا و یأسی که درگیر آن است رهایی بخشد. ابژه این فرایند را در سه مرحله انجام می‌دهد. ابتدا از دل سیاه، زبانه سرخ آتشی برمی‌آورد، سپس از ساقی غزل می‌خواهد به‌عبارت غمزه‌ای در کار او کند و درنهایت او را به‌سوی جنگلی هدایت می‌نماید. اینجا ابژه به سوژه خط‌دهنده‌ای بدل می‌شود که می‌تواند کنش و توانش سوژه را در مسیر درستش هدایت کند. درواقع کنش مجاب‌ساز ابژه با کنش تفسیری سوژه در مکانی بحرانی که مکان قرارداد است، باید با هم پیوند بخورد تا کنش بالقوه فعال شود. اما در این بخش، کنش مجابی ابژه نمی‌تواند کنش تفسیری سوژه را به‌درستی شکل دهد و به همین دلیل نمی‌تواند کنش‌های او را به‌شکل سببی هدایت کند؛ درنتیجه سوژه از تعامل با دیگری غیر بازمی‌ماند و در انزوا قرار می‌گیرد. این حالت در قالب فرایند سرایت حسی از سوژه به ابژه منتقل می‌شود و درنتیجه ابژه نیز سیاه و تاریک می‌گردد.

بوی کافور بود. این را از پیش بوییده بودیم، اما رانده بودیمش به دورترین حفره‌هایی که در این حلقه هست، از ترس آن حفره مبادا که همیشه همسایه اوست. دیدیم که دارد جلوی پایش پهن قالی می‌شود یا هرچه که بوده بود. بوی سنگین خاک خیس بود و همان کافور که بر تیره پشت ما نیز - اگر پشتی‌مان بود - عرقی سرد می‌نشانده. ساقه نازک علفی را، خم‌شده از باریکی دو شبنم، رویاندیم بر لبه آن تاریک. نغمه‌ای معلق میان دو سکوت را به خانه خیالش القا کردیم. حفره دوم را به ادامه‌ای پر نکرد. خسته نمی‌شویم ما. تاریک، گفتیم، می‌مانیم تا مگر او خود خانه روشن کند (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۱۰).

در ادامه، ابژه وظیفه سوژگانی پیدا می‌کند و در نقش سوژه‌ای خط‌دهنده ظاهر می‌شود. او برای ایفای این نقش، ابتدا تمام عواملی را که مانع تحقق وجه مُدالی و کنشی است، از سوژه دور می‌کند. ابژه به‌عنوان سوژه خط‌دهنده، ابتدا رابطه تن سوژه را با جهان تبیین می‌کند. این رابطه از طریق پیوند سوژه با خاک خیس برقرار می‌شود و ابژه آن را با حس بویایی احساس و منتقل می‌کند. درواقع ابژه به‌دلیل تعامل زیسته با خاک، چیزی را از تجربه زیسته به‌همراه دارد و از طریق حس بویایی از آن آگاه می‌شود. این احساس همان حس مرگ است و ابژه از نزدیک شدن مرگ به سوژه آگاه

می‌شود و تلاش می‌کند تا مانع آن گردد. ابژه برای تبیین رابطه سوژه با بوی سنگین خاک، او را در ارتباط تنی با پدیده‌های هستی قرار می‌دهد. رویاندن ساقه نازک علف بر لبه تاریکی به این وضعیت اشاره می‌کند. سپس از گفتمان القایی بهره می‌گیرد و نغمه‌ای معلق میان دو سکوت را در خاطره‌اش زنده می‌کند. درواقع ابژه با کنش مجابی قصد دارد سوژه را با جهان درگیر کند و از این راه توانشی را در او ایجاد کند. سپس بر مبنای وجه خط‌دهندگی، رفتار سوژه را مدیریت کند. اما سوژه در مقابل کنش مجابی ابژه (که دیگر به سوژه بدل شده است) مقاومت می‌کند. درواقع ابژه نتوانسته کنش تفسیری سوژه را به درستی شکل بدهد و بنابراین به انجام کنش مورد نظر ابژه ترغیب نمی‌شود.

### ۲-۱-۳. هم‌آمیختگی سوژه و ابژه

«گنجه و رختخواب و حتی لباس‌ها از بوی سنگین و متناوب تاریکی و روشنی آدم‌ها چنان پرند که نمی‌بینند ما را. کنار می‌کشند از ما. پچپچه نمی‌کنند» (همان، ۴۰۸).  
در این بخش، از منظر ابژه برای سوژه (آدم‌ها) دو ویژگی در نظر گرفته شده است: بوی سنگین و متناوب؛ تاریکی و روشنی. این امر نشان می‌دهد ابژه نقشی فراتر از یک ابژه را برعهده گرفته است. درواقع ابژه (گنجه، رختخواب، لباس)، در نقش سوژه ظاهر می‌شود و تعریف خاصی از تن سوژه انسانی ارائه می‌دهد و از این طریق، ابعاد خاصی از تن سوژه در ذهن او مجسم می‌شود. بوی سنگین و متناوب، و تاریکی و روشنی سوژه به این فرایند نظر دارد. البته این فرایند از منظر ابژه (اینجا راوی) ارزیابی شده است. اینجا از حضور بوی سنگین و متناوب نیز سخن رفته است که متعلق به سوژه انسانی است. بوی سنگین و متناوب و تاریکی و روشنی، دو گونه حسی بویایی و دیداری را فعال می‌کند. این ترکیب نشانه تسری حضور سوژه با تمام ابعاد در فضا و وجه جهان‌شمولی حضور اوست. درواقع همان‌گونه که ریچاردز<sup>۳۹</sup> (۱۳۹۵: ۸۴) معتقد است، رنگ‌ها فقط در تماس با نگاه سوژه است که واکنش کلی عاطفی یا معنوی را برمی‌انگیزند و همین واکنش است که ابژه‌ها را مقهور سوژه انسانی می‌کند و سبب نادیده گرفته شدن ابژه‌های دیگر می‌شود. این امر نشانگر آن است که سوژه حضوری

پر و کامل دارد و سنگینی حضور سوژه تمام فضا را به تسخیر کشیده است که این فرایند را می‌توان «تصاحب ابژه توسط سوژه» نامید. علاوه بر این، اینجا با فرایندی مواجه هستیم که از رابطه تعاملی بین سوژه و ابژه فراتر می‌رود و از درهم آمیختگی آن دو سخن می‌گوید؛ حضور وجهی بویایی یافته و ابژه را از درون درگیر خود کرده و از طرفی تاریکی که رنگ همه رنگ‌هاست، در کنار روشنایی، به این فضا وجهی عاطفی نیز بخشیده است. از نظر گرماس، «حضور رنگ مشکی، یعنی حضور پنهانی (غایب) همه رنگ‌های دیگر. رنگ‌های سیاه، همه رنگ‌های دیگر را به طور مجازی در خود دارند و دربرگیرنده همه زیبایی‌ها هستند. رنگ‌های سیاه رنگ‌های عاطفه هستند» (۱۳۸۹: ۴۳). برپایه این، حضور ابژه در بعدی فیزیکی و با حسی ناب با حضور سوژه پیوند خورده و حتی می‌توان گفت ابژه جلوه‌ای از حضور صمیمی در وجود سوژه است.

صندلی‌ها می‌گویند از سنگینی یا سبکی می‌فهمند که هرکس چقدر تاریک است. گفته‌اند وقتی آمد و نشست تلخ بود. تلخی را از صدای فنرها فهمیده بودند. ما تلخ نمی‌شویم. تلخی آدم را ما از دستی که بر دسته صندلی می‌گذارد، می‌فهمیم و با تلخی‌های گذشته که هست پاسخ می‌دهیم و تلخ‌ترش می‌کنیم. او چنان پر بود که تلخی‌های کهنه را پس می‌زد؛ مثل ابر که می‌گویند وقتی پر است از آب، سرریز می‌شود (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۰۸).

ویژگی دیگر ابژه در این بخش، بدل شدن تن ابژه به تنی گواهی‌دهنده و شاهد است. این ویژگی حاصل یک دوره تعامل زیسته سوژه و ابژه در فرایندی تطبیقی است. در اثر این تعامل، حضور سوژه به ابژه سرایت می‌کند و بدین ترتیب تن به حرکت درمی‌آید، لمس می‌کند و درگیر می‌شود. این درگیری دوسویه است. از سویی سوژه در تطبیقی تنی، سنگینی و سبکی خود و درواقع سنگینی و سبکی حضور را به تن ابژه منتقل می‌کند و از دیگر سو، ابژه نیز برمبنای کنشی اجتماعی، درد او را از درون می‌فهمد و با او هم‌حسی می‌کند؛ در نتیجه به او پاسخ می‌دهد. درواقع ابژه به دلیل تطبیق تنی با سوژه، رد و اثر کنش‌های سوژه را در خود حفظ و آن را در بستر زمان ذخیره می‌کند. به همین دلیل به محض قرار گرفتن سوژه در موقعیت پیشین حضور، تجربه زیسته مشترک دوباره شکل می‌گیرد. ابژه نیز در تعامل با سوژه دیگر بار تن سوژه را

درگیر می‌کند و تلخی‌های گذشته را به او بازتاب می‌دهد. در واقع ابژه‌ی صندلی رفتارهای کنشی سوژه را به شکل سببی هدایت می‌کند؛ در نتیجه او را درگیر موقعیت پیشین حضور و یک قرینه‌ی زمانی، تاریخی و اجتماعی می‌کند و به همین دلیل از طریق خاطره، تمام تلخی‌های گذشته سوژه برایش تداعی می‌شود و او تلخ‌تر می‌گردد. «او در ما بود، نوربارانمان می‌کرد اگر بودش. هم‌خانه بوی پونه لب جوئیبارش کرده‌ایم ما» (همان، ۴۱۰).

در این بخش، شاهد نوعی تطبیق در زمانی میان ابژه و سوژه هستیم. این تطبیق، از وجود نوعی تمرین‌های مکرر میان آن دو خبر می‌دهد. در واقع ابژه و سوژه به دلیل تعامل تطبیقی، به تدریج از توانش‌های وجودی هم آگاه می‌شوند و بدین ترتیب، بخشی از جهان‌بودگی<sup>۴۰</sup> یکی برای دیگری کشف می‌شود و در نتیجه آن‌ها می‌توانند خود را با آن تطبیق دهند. این تعامل تدریجی در نهایت به وحدت میان ابژه و سوژه منتهی می‌شود؛ به گونه‌ای که ابژه به خود سوژه بدل می‌گردد. در این فضا، ابژه خود بهترین دلالت بر حضور سوژه است. در این شرایط، ابژه از حضوری مرکزی برخوردار شده است که هستی و حالات درونی سوژه را نیز در خود دارد و می‌تواند خود نهفته او را نیز نمایش دهد. این امر نشانگر درهم‌آمیختگی ابژه و سوژه است. در این حالت، حضور سوژه برای ابژه تداعی می‌شود و ابژه آن را در قالب آرزویی طرح می‌کند. در صورت تحقق این آرزو، سوژه در قالب بارانی از نور جلوه می‌کند. جلوه نوری به صورت بارشی، به شکلی متمرکز و درعین حال، با درخششی کامل نمود می‌یابد. این امر به حضوری متمرکز نظر دارد که می‌تواند ابژه را دربر بگیرد و او را از حضور خود پر کند. گرماس (۱۳۸۹: ۴۵) این حضور متمرکز را «زیاد - پر» یا «زیاد - نزدیک» می‌داند. در ادامه، حضور سوژه وجهی هستی‌محور<sup>۴۱</sup> نیز می‌یابد و در قالب تجربه‌ای زیسته برای ابژه بازنمایی می‌شود. این تجربه چند ویژگی دارد: ۱. برمبنای گونه‌ی حسی بویایی تداعی می‌شود؛ ۲. نشانگر گذر شوشگر<sup>۴۲</sup> از خود و پیوند با دنیای بیرون است؛ ۳. قابلیت تسری به تمام فضا را دارد؛ ۴. نیازی جسمی است که آهنگ زندگی را تنظیم می‌کند؛ ۵. در ارتباط با هستی پنهان ابژه‌ها تحقق می‌یابد؛ ۶. در قالب نظامی شوشی شکل می‌گیرد. برپایه این، سوژه در قالب گونه‌ی حسی بویایی و برمبنای خاطره‌ای ادراکی - حسی، در

خاطر ابژه مجسم می‌شود. در این حالت، ابژه به‌طور ناخودآگاه به وضعیتی می‌رسد که می‌تواند با ویژگی‌های مادی و حسی پونه لب جویبارش آغشته شود. بدین ترتیب، بنابه گفته گرماس، با زبان دوم جهان هم‌سخن می‌شود و مطابق گفته لاندوفسکی جهان برایش «طعم» پیدا می‌کند (به نقل از معین، ۱۳۹۶: ۸۸). تجربه زیسته‌ای که ابژه آن را روایت می‌کند، برآیند تعامل مستقیم و بی‌واسطه ابژه و سوژه، البته در قالب خاطره‌ای شوشی و مبتنی بر توانش ادراکی - حسی حاصل از آن است؛ گویی ابژه یک لحظه درمقابل هجوم ویژگی‌های حسی خاطره‌ای از جهان بیرون حیرت‌زده می‌شود و خود را ناگهان در آن غرق می‌بیند.

بوی ترس را ما هم شنیده بودیم، همسایه لرزش دو دست است گاهی. تا شاعر نبیند، لبه میز را کاتب به دو دست گرفته بود. میز از ناآرامی دو پای کاتب گفته است. از درد ماهیچه ساق پای راست و سوزش کف آن پا با غنچه ما بارها گفته‌ایم. زبان ما را می‌داند. می‌گوید: بوی بابا را من می‌شنوم، یک جایی همین جاهاست. نیستش حالا. در لایه‌های ماست. به مدد اوست که از دریچه کلمه می‌بینیم (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۱۳).

در این بخش نیز نوعی تعامل میان ابژه و سوژه شکل می‌گیرد. سوژه در گذر زمان با ویژگی‌های زیستی و مادی ابژه میز در تعاملی ادراکی - حسی قرار گرفته و همین تعامل سبب هم‌آمیختگی و آغشتگی سوژه و ابژه شده است. از این رو، شیء از شیء‌وارگی به مقام ابژه و از ابژه به مقام یک هم - سوژه ارتقا پیدا کرده است. ابژه میز با قدرت کنشگری‌ای که یافته، بسیاری از تجربه‌های زیسته مشترک با سوژه را در خود ذخیره کرده است. درواقع نوع تعامل تطبیقی میان سوژه (کاتب) و ابژه میز، به ابژه امکان داده است تا امکانات بالقوه خود را آشکار سازد و با تمام امکانات وجودی در تعامل شرکت کند. اینجاست که ناآرامی تن سوژه (= کاتب) در نتیجه تجربه زیسته مشترک به‌طور سرایتی به تن ابژه میز منتقل می‌شود و به همین دلیل می‌تواند این ناآرامی را درک کند. در این تعریف، ابژه به‌مثابه یک واقعیت مادی در نظر گرفته می‌شود که هم‌عرض سوژه است و می‌تواند در تعاملی دوسویه و پویا با او همراه شود. تعامل دوسویه تنها به ارتباط سوژه با ابژه میز منتهی نمی‌شود، بلکه به دیگر ابژه‌ها نیز تسری می‌یابد. بدین ترتیب، تعامل دیگری میان سوژه با ابژه‌های دیگر نیز شکل می‌گیرد. آنچه



در این بخش مشهود است، تسری حضور و تعامل سوژه به ابژه‌های پیرامون اوست. این امر نشان می‌دهد سوژه ارتباطی ادراکی - حسی با ابژه‌های پیرامونش داشته است. در واقع سوژه‌ها و ابژه‌ها بر مبنای یک هم‌آمیختگی حسی و هم‌حضور، به تجربه مشترکی دست یافته‌اند. این تجربه زیسته نیز در فرایندی جسمانه‌ای و تنی از سوژه به ابژه منتقل می‌شود و از این رو، ابژه روشنایی درد ماهیچه ساق پای راست و سوزش کف پای سوژه را حس می‌کند و آن را با غنچه در میان می‌گذارد. این تجربه در فرایندی دیگر در قالب گونه حسی بویایی منتقل می‌شود. در واقع نوعی آغشتگی ادراکی - حسی میان سوژه و ابژه‌های پیرامونش ایجاد شده است. این آغشتگی به حدی به تمام فضا سرایت کرده است که از طریق گونه حسی بویایی قابل احساس است. این تعامل نتیجه کنش مجاب‌ساز میان سوژه و ابژه نیست، بلکه نشانگر این است که سوژه با ابژه و با جریان‌های حسی پیرامون خود به وحدت و بنابه گفته آگنونه‌جونقانی (۱۳۹۷: ۱۲۹)، به نوعی همذات‌پنداری می‌رسد. این جریان‌های حسی به تمام فضا سرایت کرده و غنچه (اینجا فرزند راوی) وقتی به دنیای ابژه‌ها و فضای زندگی سوژه وارد می‌شود، آن را از طریق حس بویایی درک می‌کند. این آغشتگی به حدی است که تمام کلمات و ذهنیت سوژه به ابژه و حتی به خود مکان زندگی سوژه سرایت یافته و در لایه‌های آن نفوذ کرده است. بدین ترتیب، ابژه‌ها به راویانی بدل شده‌اند که حتی از دریچه کلمات راوی می‌بینند و از این دریچه همه چیز را قضاوت می‌کنند.

به قه‌قاه خندید شاعر. هم‌خانه حق‌حش کرده بود. کاتب برخاست، یله بر پای راست و دست بر درد پشت، رفت و آمد، از پنجره تاریک تا این مبل که حالا دیگر به بوی نشستن نرگس خو کرده است، وقتی می‌آید و چهار زانو می‌نشیند و می‌گوید: شاید هم حق با غنچه باشد، گاهی من هم بویش را می‌شنوم (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۱۴).

در این بخش، ابژه مبل نیز وجهی انسانی و اجتماعی می‌یابد و می‌تواند با سوژه در تعاملی دوسویه مشارکت کند. ابتدا این سوژه است که به واسطه تعامل تنی با ابژه، این گشودگی را برای ابژه فراهم می‌آورد و او را درگیر قرینه‌های اجتماعی می‌کند. در این کارکرد، ابژه مبل به نشانه‌ای بدل می‌شود که با سوژه رابطه‌ای انسانی هم برقرار می‌کند و این ارتباط وجهی بویایی نیز می‌یابد. در واقع اینجا ابژه مبل به هم - سوژه‌ای بدل شده

است که اجازه می‌دهد سوژه با او ارتباط تنی برقرار کند، او را لمس کند و روی آن بنشیند. بدین صورت، نوعی وابستگی میان ابژه مبل و سوژه ایجاد می‌شود که در قالب عادت توصیف می‌گردد و از طریق گونه حسی بویایی منتقل می‌شود. خو کردن مبل به بوی نشستن نرگس این فرایند را توصیف می‌کند.

«در ماست بویش. صدایش هم. می‌گفت: در کلمات نیست، معلق میان ما و مخاطب است هرچه تو گفته‌ای، من مه را دیده‌ام، آن کوره‌راه را هم که ماهت رفت، حالا حتی می‌بینم» (همان‌جا).

در ادامه، دیگر بار از تعامل میان ابژه و سوژه سخن گفته می‌شود. این بار تعامل میان این دو از طریق حس بویایی و شنوایی منتقل می‌گردد. در واقع تعامل میان ابژه و سوژه در فرایندی تطبیقی از تن سوژه به تن ابژه سرایت می‌کند. بدین ترتیب، دو گونه حسی بویایی و شنوایی، به واسطه‌ای بدل می‌شوند که می‌توانند این حس را از یکی به دیگری سرایت دهند و به واسطگی این دو گونه حسی، احساس تعلق و وابستگی میان این دو برقرار شود. این تعامل به دلیل تماس مکرر ابژه و سوژه به مرحله‌ای از آمیختگی و وحدت می‌رسد که دیگر حتی واسطه‌ها نیز به کناری می‌روند. همان‌گونه که در بخش پیشین مشاهده شد، کلمات در نقش ابژه‌ای واسطه‌ای ظاهر می‌شدند که خاطره حضور را از ابژه به سوژه از طریق تداعی منتقل می‌کردند. اما در این بخش، این تعامل آنقدر تنگاتنگ می‌شود که کلمات رنگ می‌بازند و رابطه سوژه با ابژه به نهایت هم‌آمیختگی می‌رسد؛ در نتیجه تمام خاطرات سوژه و حتی خاطرات سوژه با سوژه مخاطب، به ابژه منتقل می‌شود. این تعامل در نهایت به وحدت میان ابژه و سوژه منتهی می‌شود. بنابراین ابژه می‌تواند هم فضای مه‌گرفته حاصل از تعامل سوژه و سوژه مخاطب (ماه‌گل) را حس کند و هم زمان فراق و جدایی میان آن دو را در ذهنش تداعی ببخشد و نه تنها از طریق تداعی برای خودش زنده کند، بلکه حتی آن‌ها را بتواند ببیند.

### ۳. نتیجه

در این پژوهش سعی کردیم نشان دهیم ابژه‌ها از نقش ابژگانی فراتر می‌روند و نقش‌های بیناسوژه‌ای و بینابژه‌ای می‌یابند. آن‌ها می‌توانند نقش یک هم - سوژه را ایفا

کنند و در تعامل تطبیقی با سوژه‌های دیگر قرار گیرند. همچنین آن‌ها می‌توانند در نقش یک سوژه خط‌دهنده عمل کنند و سوژه را به انجام کنشی فراپخوانند. در نقشی دیگر می‌توانند با سوژه تعاملی تنی برقرار کنند و به یک تجربه زیسته مشترک با او دست یابند. نیز ابژه‌ها در نتیجه تعامل با سوژه‌ها می‌توانند به‌حافظه بسپارند، خاطره‌ها را تداعی کنند، روایت کنند، کنشی انجام دهند، درگیر شوند، گفت‌وگو کنند، احساس کنند، لمس کنند و حتی حجم نفس‌هایش را بشنوند. این مسئله رابطه میان سوژه و ابژه را برپایه نظام تطبیق تعریف می‌کند که در آن، میان این دو رابطه یک‌سویه و از بالا به پایین وجود ندارد، بلکه تعاملی دوسویه شکل می‌گیرد که جایگاه ویژه‌ای هم برای سوژه و هم برای ابژه قائل است. همچنین در این ارتباط ممکن است نقش‌ها جابه‌جا شوند و ابژه جایگاه سوژه را از آن خود کند و سوژه نیز در جایگاه ابژه قرار بگیرد. این امر از تحقق وضعیتی سیال و ادراکی - حسی در گفتمان حکایت دارد. همچنین کارکردهای بیناابژه‌ای، تنی، سرایتی، خط‌دهندگی و هم‌آمیختگی از مهم‌ترین کارکردهای ابژه در این اثر است.

### پی‌نوشت‌ها

1. semiotics
۲. در بینش پدیدارشناختی (phenomenology) که مبانی آن را گراماس در کتاب *تقصان معنا* طرح می‌کند، ارتباط ادراکی - حسی و درهم‌آمیختگی سوژه و ابژه، از مبانی اساسی به‌شمار می‌رود. در این رویکرد، سوژه با «خود پدیده‌ها» یا اصل آن‌ها مواجه می‌شود. براساس این، سوژه در جریانی ادراکی - حسی، لحظه‌ای را تجربه می‌کند که در آن هر پدیده‌ای از اصل وجود سرچشمه می‌گیرد.
3. corpus
4. presence
5. lived experience
6. subject
7. object
8. E. Landowski
9. M. Merleau-Ponty
10. A. Greimas
11. R. Barthes
12. narrative
13. actor
14. *de l'imperfection*
15. R.M. Rilke

16. I. Calvino
17. M. Tournier
18. aesthetics
19. practice
20. thing
21. emotional
22. value
23. adjustment
24. F. de Saussure
25. modern
26. post modern
27. action
28. sensory-perception
29. state
30. tension

۳۱. منظور از مُدال (modal)، افعال «خواستن»، «بایستن»، «توانستن» و «دانستن» است. در بحث مدالیت، سوژه‌ها با این افعال که بر سر فعل‌های «انجام دادن» و «بودن» می‌آیند، تعریف می‌شوند و توانایی آن‌ها ارزیابی می‌شود.

32. J. Culler
33. gesture
34. prosthetics
35. corporeal
36. contagion
37. D. Bertrand
38. manipulation
39. I.A. Richards
40. being-in-the-world
41. ontological

۴۲. از دیدگاه نشانه - معناشناختی، شوَشگر (subject state) عاملی است که حالت یا وضعیتی را از خود بروز می‌دهد. این حالت می‌تواند حالتی عاطفی، زیبایی‌شناختی، روانی، مفعولی و... باشد. برخلاف کنشگر که در وضعیتی فعال قرار دارد و عملی را عهده‌دار می‌شود که او را با اُبژه یا دنیایی در بیرون مرتبط می‌کند، شوَشگر با وضعیت یا حالتی درونی مواجه است؛ اگرچه عاملی بیرونی سبب چنین وضعیتی شده باشد.

## منابع

- آلگونه‌جونقانی، مسعود (۱۳۹۷). «نشانه - معناشناسی و انفصال و اتصال گفتمانی در یک نگاه» در نشانه‌شناسی شعر. به‌کوشش مسعود آلگونه‌جونقانی. تهران: نشر نویسه پارسی.

- احمدی، هاجر (۱۳۹۴). «تحلیل نشانه - معناشناختی جایگاه سریر در نگارگری ایرانی دوران اسلامی و ارتباط آن با مبلمان معاصر». پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر. دانشگاه هنر اصفهان.
- احمدی، هاجر، شعیری، حمیدرضا و ایمان زکریایی کرمانی (۱۳۹۶). «خوانش نشانه‌ای ابژه‌های روزمره، مطالعه فرایند نشانه‌شناسی تعامل و چالش بین فرش و مبیل». ارائه‌شده در نخستین همایش ملی نشانه‌شناسی فرهنگ، هنر و ادبیات. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- بارت، رولان (۱۳۸۹). *لذت متن*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- پین، مایکل (۱۳۸۸). *بارت، فوکو و آلتوسر*. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: مرکز.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.
- ریچاردز، آیور آرمسترانگ (۱۳۹۵). *اصول نقد ادبی*. ترجمه سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.
- زکریایی کرمانی، ایمان (۱۳۹۱). «مطالعه گفتمانی فرش کرمان از منظر نشانه‌شناسی دیداری». پایان‌نامه دکتری رشته پژوهش هنر. دانشگاه تربیت مدرس.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲). *نشانه - معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴). «نشانه - انسان‌شناسی». *کارگاه آموزشی نشانه - انسان‌شناسی*. تهران: خانه هنرمندان ایران.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۵). *نشانه - معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۶). «از ابژه تا نشانه، از روایت تا گفتمان». *کارگاه آموزشی نشانه‌شناسی*. گروه زبان و ادبیات فرانسه. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
- کالر، جاناتان (۱۳۸۸). *در جست‌وجوی نشانه‌ها*. ترجمه لیلا صادقی و تینا امراللهی. تهران: علم.
- گرماس، ژولین آلژیرداس (۱۳۸۹). *تقصان معنا*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: علم.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰). *نیمه تاریک ماه (داستان‌های کوتاه)*. تهران: نیلوفر.
- معین، مرتضی‌بابک (۱۳۹۴الف). *معنا به مثابه تجربه زیسته: گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. با مقدمه اریک لاندوفسکی. تهران: سخن.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴ب). «نشانه‌شناسی ابژه، راهی به سوی نشانه - انسان‌شناسی، مورد مطالعه: سرعت‌گیر اتومبیل». *کارگاه آموزشی نشانه - انسان‌شناسی*. تهران: خانه هنرمندان ایران. ۲۸ آبان ۱۳۹۴.

- (۱۳۹۶). ابعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق  
یا رقص در تعامل. تهران: علمی و فرهنگی.
- هارلند، ریچارد (۱۳۸۰). ابرساخت‌گرایی: فلسفه ساخت‌گرایی و پس‌ساخت‌گرایی. ترجمه فرزانه  
سجودی. تهران: سوره مهر.

## The Analysis of the Object Discourse Operations in Golshiri's *Khaneh-Roshan* Reza Safdari

Ebrahim Kana'ni \* <sup>1</sup>

1. The Assistant Professor of Persian Language and Literature, Kosar University of Bojnourd, Bojnourd, Iran

Received: 29/05/2019

Accepted: 08/07/2019

### Abstract

The current paper assumes that the objects having a universalizing nature can play different subjective, intersubjective, interobjective, phenomenological, and bodily roles. Accordingly, it is wondered where the object stands in social issues, how the object can attain the subject and the narrator's point of view, and coordinate the intersubjective and interobjective relationships through structuring the agentive scenes. In particular, the study attempts to explain the role and status of the object in intersemiotic, interobjective, and social issues from a semiotic-semantic perspective considering the case study of *Khaneh-Roshan* written by Golshiri. The semiotic-semantic analysis of the object in *Khaneh-Roshan* shows that the status of object increases to that of the subject-agent, and this role is fulfilled in an intersubjective and social context. The narrative of *Khaneh-Roshan* is nonlinear and it is one of the rare novels in which the object plays the role of the narrator, representing everything from its own point of view. The object, in the novel, uses the intersubjective and interobjective roles and functions to control the narration, and thus it has affective and bodily interaction with other subjects through social actions so that it obtains the subject-agent status.

**Keywords:** Semiotic-semantic; Object; Subject; *Khaneh-Roshan*; Narrative.

---

\* Corresponding Author's E-mail: ebrahimkanani@kub.ac.ir

