دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال پنجم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۱۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص۱۴۳ـ۱۲۵

بلاغت کاربردی نشانه‌ها در فرآیند زیبایی شناختی رمان *کولی کنار آتش* با رویکرد نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان

Applied Rhetoric of Signs in the Aesthetic Process of the *Gypsy Novel by the Fire* with a Sign-Approach - Discourse Semantics

زکیّه رجبی[–]
مهیار علوی مقدم[—]
محمود فیروزی مقدم[——]

Zakiye Rajabi[–]
Mehyar Alavi Moghaddam[—]
Mahmoud Firozimoghaddam[——]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۲۵

چکیده

ارسطو، بلاغت را هنر کشف و کاربرد ابزاری می‌دانست که برای ترغیب و تهییج شنونده مفید واقع شود، و از این روست که بررسی تولیدات زبانی در گفتمان، که نظامی فراتر از جمله است در حوزهٔ مطالعات نشانه–معناشناسی قرار می‌گیرد. نشانه‌ها در روابط گفتمانی، پویا، متکثّر و سیال می‌شوند و دیگر تابع روابط تثبیت شدهٔ سوسوری نیستند. از این رو بسیاری از سنت‌های بلاغی را می‌توان به‌عنوان تعریف یک عمل نشانه‌شناختی که راهی است به سوی فرآیندهای زیبایی‌شناختی در نظر گرفت، که قادرند فراتر از شناخت استعاره‌ها و نمادها، استنتاج‌های معناداری را به مدد نشانه‌ها در ذهن مخاطبان و ناظران تولید کنند. در نشانه–معناشناسی، معناهای از پیش تعیین شده براساس روابط دال و مدلول، جای خود را به معناهایی که تابع کشمکش و تنش بین سطوح زبانی است می‌دهند و از قالب نشانه‌های معمول و قراردادی، با کارکردی رایج و متداول خارج شده و به نشانه‌های غیرمعمول، متحوّل و ناپایدار تبدیل می‌شوند. رمان «*کولی کنار آتش*» اثر منیرو روانی پور، حاوی مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که در شکل گفتمان روایی، قصد القای معناهایی دارد که نتیجهٔ شناخت ارتباط همین نشانه‌هاست. این پژوهش بر پایهٔ روش تحلیلی–توصیفی، روش تحلیل داده‌ها به صورت کیفی، و روش استدلال استقرایی، به بررسی نظام‌های معنایی گفتمان، زیبایی‌شناختی و عناصر مؤثّر در ارتباط بین نظام، نشانه‌ای و نظام معنایی که متأثر از بلاغت نشانه‌هاست، در این رمان خواهد پرداخت.

کلیدواژه‌ها: بلاغت کاربردی، نشانه، گفتمان، کنش، نشانه‌ـمعناشناسی، *کولی کنار آتش*.

Abstract

Aristotle considered rhetoric to be the art of discovering and using tools that could be useful for motivating the listener. The study of linguistic productions in discourse, which is a system beyond, is also in the field of sign-semantics studies. Signs in discourse relations become dynamic, plural, and fluid, and are no longer subject to Saussure's established relations. Many of these rhetorical traditions can be considered as the definition of a semiotic act which is a way to aesthetics that are able to produce meaningful inferences beyond the knowledge of metaphors and symbols with the help of signs in the minds of audiences and observers. In sign-semantics, pre-determined meanings based on signifier and signified relations give way to meanings that are a function of conflict and tension between language levels, and are removed from the form of ordinary and conventional signs with a common function. Symptoms become unusual, evolving, and unstable. The gypsy novel by the fire by Moniro Ravanipour contains a set of signs that in the form of narrative discourse, intend to induce meanings that are the result of recognizing the relationship between these signs. Based on descriptive-analytical method, qualitative data analysis method and inductive reasoning method, this study will examine the semantic systems of discourse, aesthetics and effective elements in the relationship between the sign system and the semantic system that is affected by the rhetoric of signs in this novel.

Keywords: Applied Rhetoric, Sign, Discourse, Action, Sign - Semantics, *Gypsy by the Fire*.

–. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران؛ zrajabi755@yahoo.com
—. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران (نویسنده مسئول)؛ m.alavi.m@hsu.ac.ir
——. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران؛ firouzimoghaddam@gmail.com

–. Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Torbat Heydariyeh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydariyeh, Iran; zrajabi755@yahoo.com
—. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Hakim University of Sabzevar, Sabzevar, Iran (Corresponding Author); m.alavi.m@hsu.ac.ir
——. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Torbat Heydariyeh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydariyeh, iran; firouzimoghaddam@gmail.com

۱. مقدمه

بلاغت و حوزه‌های زیباشناختی متن ادبی، با رویکردهای نقد ادبی و تحلیل متن پیوندی تنگاتنگ دارد و در حقیقت، هرگونه تحلیل بلاغی و زیباشناسی متن، تحلیل متن ادبی به شمار می‌آید. از میان این رویکردهای نقد ادبی و از پیوند دو حوزهٔ نشانه‌شناسی و معناشناسی، در دهه‌های اخیر، رویکرد نشانه‌ـمعناشناسی پدید آمده است که خاستگاه آن، ساختارگرایی و پساساختارگرایی است. در سیر تکاملی این حوزه، ساختارگرایانی مانند فردینان دوسوسور (Ferdinand de Saussure)، چارلز سندرس پیرس (Charles Sanders Peirce)، ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp)، کلود برمون (Claude Bermond)، ژرار ژنت (Gérard Genette) و نشانه‌شناسانی مانند لویی یلمسلف (Louis Hjelmslev) و آلـژیر داس ژولین گـرِماس (Algirdas J. Greimas) نقش به سزایی داشته‌اند. در پیشینهٔ تاریخیِ تحلیل گفتمانی و روایی، سه مرحله طی شده است: «*ریخت‌شناسی*» ولادیمیر پراپ، «*منطق روایت‌های ممکن*» کلود برمون و «*معناشناسی روایی*» گِرماس. این رویکرد معناشناسی با نشانه‌شناسی در هم آمیخت و به نشانه‌ـمعناشناسی انجامید که خاستگاه آن مکتب پاریس است. «نشانه‌ـمعناشناسی گفتمانی و روایی برآیند نشانه‌شناسی ساختارگرای سوسوری و پیرسی و نشانه‌شناسی پساساختارگراست» (حسین پور و دیگران، ۱۳۹۸:۶۰). یلمسلف، زبان شناس دانمارکی، نظریهٔ نشانه‌شناسی سوسور را تکمیل و رابطهٔ فرآیندی دو سطح بیان و محتوا را جانشین رابطهٔ دال و مدلولی کرد (ر.ک: شعیری، ۱۳۸۸: ۴۱). نشانه‌شناسی یلمسلفی، برخلاف نشانه‌شناسی ساختارگرا، با اعتقاد به دو سطح بیان و محتوا، رابطهٔ دنیای بیرون و درون را به رابطه‌ای حسی‌ـادراکی و سیال تبدیل کرد (نک. شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲).

به این ترتیب، اصطلاح نشانه‌ـمعناشناسی در چارچوبِ مکتب پاریس، برخاسته از ژرف اندیشیِ نوگرایان و نظریه‌پردازانی که از دل ساختارگرایی سر برون آورده‌اند و زنجیرهٔ مطالعاتی سوسور، پیرس، یلمسلف و گِرماس را تشکیل می‌دهند، ایجاد شد. این رویکرد کوشید از شکل قراردادی نشانه‌ها، معناهایی را که از همنشینی نشانه‌ها در گفته توسط گفته‌پرداز ایجاد می‌شود، دریابد. چرا که نشانه‌شناسی تا حد زیادی با رابطهٔ دال و ممدلولی و قراردادهای دلالتی در ارتباط است، درحالیکه بلاغت، نگاهی ویژه به چگونگی این ارتباط و نتایج معنایی حاصل از آن دارد، تا در پرتو روابط علّی و کاربردی بتواند راهی برای اقناع، توضیح و بیان بیابد و با تکیه بر دلالت‌های معنایی از ارتباط بلاغت و نشانه در حصول معناشناسی نوین غافل نماند. از این رو، نگاه معناشناسانه به زبان، نیازمند توجّه به بلاغت کاربردی و معنایی آن است. ساميل بنونيست (Émile Benveniste) از جمله زبان‌شناسانی است که معتقد است اگر در چارچوب گفتمان، به بررسی مسائل زبانی بپردازیم، بسیاری از مفاهیم زبان‌شناسی رنگ و رویی تازه خواهند یافت و دستخوش تغییر خواهند شد. پس زبان فرآیندی است که کسی عهده‌دار تولید آن می‌شود. در همین مرحله است که شاخص‌های فردی دخیل در تولیدات زبانی به‌عنوان عناصری مهم و تعیین کننده به حوزهٔ مطالعات زبانی راه می‌یابند. تجزیه و تحلیل متون براساس بازنگری گفتمان، موضوعی است که حوزهٔ نشانه‌ـمعناشناسی آن را برعهده دارد. گفتمان، یا کنشی و غیرزبانی است و به این ترتیب، در حوزهٔ مطالعات و توانایی‌های نشانه‌معناشناسی نمی‌گنجد، یا این که فرآیندی زبانی است و سبب ایجاد نوعی حضور در متن می‌شود. این حضور، همان گفته یا همان موضوع نشانه‌ـمعناشناختی است که نشانه‌ـمعناشناسی را ملزم به بررسی و یافتن شرایط این تولید از نظر گفته‌پرداز یا فاعل گفتمانی می‌کند (گِرماس، ۱۹۷۲: ۲۰). به

همین دلیل، گفتمان فرآیندی است که گفته‌پردازی در لحظه‌لحظهٔ آن تولید و ثبت می‌گردد و گفته‌پردازی حضوری است در حال تولید و شکل-گیری؛ حضوری که فقط می‌تواند از طریق قطعات تحقق یافتهٔ متنی دریافت شود. از این رو، نشانه‌ـمعناشناسی گفتمانی مبتنی بر کنشی است که مدیریت زنجیرهٔ فرآیندی گفتمان را عهده‌دار است و معنا در آن نه تنها براساس اهداف از پیش تعیین شده، بلکه براساس کارکردهای موقعیتی گفتمان شکل می‌گیرد (نک. شعیری، ۱۳۸۸: ۳۴).

۱ـ۱. بیان مسئله

منیرو روانی‌پور در شمار رمان‌نویسان پرآوازه در ادبیات داستانی معاصر فارسی به شمار می‌آید که توانست به‌طور ملموس، مشکلات زنان را بیان کند و با رویکردی ناتورالیستی، در رمان *کولی کنار آتش*، تصویر روشنی از فقر، فساد، فحشا و ظلم و ستم حاکم بر جامعه در برابر زنان را خلق کند. روانی پور در رمان‌هایش با بازتابِ مشکلات زنان و لایه‌های تودرتوی آن، میکوشد تلاش برای گسستن از تنگنای قوانین زنگار گرفتهٔ به‌جا مانده از سنت‌های مردسالارانه را به زنان آموزش دهد و راه رهایی از ظلم ناشی از این باورها را فراروی زنان قرار دهد. وی در میانِ مردمان سنّت گرا زندگی کرده است، و به خوبی با چالش‌های درونی آن‌ها آشناست؛ پس به خوبی می‌تواند نشانه‌ها را در خدمت انتقال معانی مهمی که در ذهن دارد، به کار گمارد. بازخوانی روساخت و ژرف ساخت *کولی کنار آتش* با توجّه به مؤلفه‌های نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان، به آشکارشدن نگرش و ایدئولوژی منیرو روانی پور کمک به سزایی می‌کند تا مخاطب را در مواجهه با این رمان، از سطح به عمق هدایت کند. بررسی عناصر و ابعاد مؤثر در فرآیند شناخت معنا و زیبایی‌شناختی، با توجّه به حضور نشانه‌ها در گفتمان، مسئله‌ای است که این پژوهش به دنبال بررسی و تحلیل و تجزیهٔ آن است تا با مطالعهٔ نظریات نظریه‌پردازان بلاغی، نشانه‌شناسی، معناشناسی و نشانه‌ـمعناشناسی بر پایهٔ رویکردهای نوین مکتب پاریس و بررسی ابعاد حسی‌ـادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی به بررسی رمان *کولی کنار آتش* بپردازد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

رویکرد نشانه‌ـمعناشناسی رویکردی جدید در تحلیل متن‌های ادبی و زبانی است، که تاکنون تعداد اندک و محدودی از آثار ادبی زبان فارسی بر پایهٔ آن نقد و بررسی شده و بی‌گمان، تاکنون این رمان توسط هیچ پژوهشگری از دریچهٔ رویکرد نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان تحلیل نشده است. امّا در پژوهش‌هایی مشابه، تحلیل بر پایهٔ نشانه‌ـمعناشناسی گفتمانی در دیگر آثار ادبی، به کار گرفته شده است. در مباحث نظری و کاربردی حمیدرضا شعیری، در کتاب *مبانی معناشناسی نوین* (۱۳۸۵)، فرآیند تحول در گفتمان پویا و مباحث کاربردی علم معناشناسی را مطرح کرده و تحلیلی معناشناختی از داستان «*کچل مم سیاه*» را به عنوان نمونه آورده است. همو در کتاب *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناختی گفتمان* (۱۳۹۲) و نیز در کتاب *نشانه‌ـمعناشناسی سیال* (۱۳۸۸) به مباحثی در زمینهٔ تحلیل روایت از منظر نشانه‌ـمعناشناسان ساختارگرا، نشانه‌ـمعناشناسی گفتمانی و نظرات نظریه‌پردازانی همچون امیل بنونیست، ژاک فونتنی، دنی برتراند، یلمسلف، وگِرماس پرداخته و بر دیدگاه پویا ومتکثّر بودن نشانه‌ها تأکید دارد و معتقد است نظام گفتمانی واجد تغییر معناست. *نقصان معنا* عنوان کتابی است از گِرماس (۱۹۸۷) با ترجمهٔ حمیدرضا شعیری که بر ناکامل بودن معناها و گریزان بودن نشانه‌ها تأکید دارد. همچنین حمیدرضا شعیری (۱۳۸۸) در مقالهٔ «*از نشانه‌شناسی ساختگرا تا*

نشانه‌ـمعناشناسی گفتمانی»، به بررسی شرایطی که ما را از نشانه‌شناسی ساختگرا به نشانه‌ـمعناشناسی گفتمانی، با کارکردی کنشی و گفتمانی سوق می‌دهد پرداخته است. علی عبّاسی (۱۳۹۵) در کتاب *نشانه‌ـمعناشناسی روایی مکتب پاریس*، به ارائهٔ دیدگاه نشانه‌ـمعناشناسی برای تحلیل‌های روایی و بیان نگرش‌های مکتب پاریس و روایی‌گری به ویژه نشانه‌ـمعناشناسی روایی گِرماس پرداخته است. اکرم آیتی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «بررسی نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان در شعر«*پی دارو چوپان*» نیما یوشیج، ضمن بررسی ابعاد حسی‌ـاداراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی شعر «*پی دارو چوپان*» چگونگی تولید جریان سیال معنا و عناصر اصلی و دخیل در آن را بررسی کرده است. از فریده داودی مقدم (۱۳۹۳) مقاله‌ای با عنوان «*تحلیل نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان در قصهٔ یوسف*» به چاپ رسیده که به تبیین انواع نظام‌های گفتمانی در قصه پرداخته است. حسین پور و دیگران (۱۳۹۸) در مقالهٔ«*تحلیل ساختار روایی و کنش گفتمان رمان سمفونی مردگان بر پایهٔ نظریهٔ نشانه‌ـمعناشناسی روایی گرماس*» به تحلیل روایی‌گری رمان *سمفونی مردگان* در دو سطح روساخت که جایگاه داده‌های عینی است و ژرف ساخت، که جایگاه داده‌های انتزاعی است، برمبنای نشانه‌ـمعناشناسی روایی گِرماس والگوی کنشگر او پرداخته‌اند.

۳. مبانی نظری تحقیق

۳ـ۱. بلاغت کاربردی و گذری بر رویکردهای نشانه‌شناسی و معناشناسی

نشانه‌شناسی (semiologie) به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان (code) و نظام‌های علامتی می‌پردازد. نشانه‌شناسی به ما می‌آموزد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم‌اند. از این رو، قواعدی را که نشانه‌شناسی کشف می‌کند می‌توان در مورد زبان‌شناسی نیز، به کار بست. اهمیت نشانه‌های زبانی در ارتباطات انسانی، مورد توجّه زبان‌شناسان قرار دارد و وجود این ارتباط، منجر به وابستگی علم زبان‌شناسی به نشانه‌شناسی شده است.

فردینان دوسوسور زبان‌شناس سوییسی، نشانه را ترکیبی از دال و مدلول می‌دانست. دال از نظر سوسور همان تصوّر آوایی است، مدلول از نظر او تصوّر ذهنی است. ارتباط بین دال و مدلول نزد سوسور، تابع ارزش نشانه است و این ارزش یعنی اینکه دال و مدلول همواره در تقابل با دال و مدلول‌های دیگر قرار دارد. فردینان دو سوسور به رابطهٔ مستقیم زندگی نشانه‌ها و زندگی اجتماعی قائل است، و معتقد است: زبان نظامی نشانه‌ای است که بیانگر اندیشه‌هاست و از این رو، با خط، الفبای کر و لال‌ها، آیین‌های نمادین، آداب و معاشرت، علائم نظامی و غیره قابل مقایسه است. زبان فقط مهم‌ترینِ این نظام‌هاست (گیرو، ۱۳۸۰: ۷۹). همچنین بسیاری از سنت‌های بلاغی را می‌توان به‌عنوان تعریف یک عمل نشانه‌شناختی در نظر گرفت، نه تنها در توجه به مطالعهٔ استعاره‌ها و شمایل، بلکه در رابطه با اینکه چگونه استنتاج‌ها بر روی داربستی از نشانه‌ها، در ذهن مخاطبان و ناظران تولید می‌شوند. این همچنین می‌تواند اختراع بلاغی‌ای که با رفتار ربوده شدن پیرس برابری می‌کند را نیز در بر بگیرد. نشانه‌شناسی برای نظریه‌پردازان اولیهٔ فیلم، که به دنبال لغات و ابزاری برای بحث در مورد جذابیت بصری، زبانی، موسیقایی و ویرایش تصویر در فیلم‌ها بودند، جذاب بود. همچنین به‌عنوان یک استراتژی برای خواندن طیف گسترده‌ای از دال‌های اجتماعی، از مد لباس گرفته تا موقعیت موضوع در درون شیوه‌های نشانه‌شناختی، مورد استفاده قرار گرفت. نشانه‌ها نیازمند ابزاری هستند که به کمک آن،

کاربردشان در جمله یا متن مشخص شود و هر فردی که با زبان و ادبیات سروکار دارد، بتواند به کمک این ابزار علمی، نگاهی تحلیلی به کلام یا متن داشته باشد؛ از این رو، معناشناسی تنها ابزاری است که به کشف چگونگی ساماندهی این دانسته‌ها در کلام و بررسی تأثیر معنایی آن‌ها در خواننده یا شنونده می‌پردازد. معناشناسی به تجزیه و تحلیل گفتمان می‌پردازد، به گونه‌ای که بتوان هر نوع متن یا سخنی اعم از کلامی یا غیرکلامی را مورد بررسی قرار داد؛ امّا نه در حدّی که وارد علوم دیگری همچون فلسفه، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و غیره گردد. البتّه این علوم به کمک معناشناسی خواهند آمد؛ امّا مرز بین آن‌ها و شناخت حدود و ثغور آن لازم است.

۳ـ۲. نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان بلاغی

نشانه و معناشناسی، نوعی هم‌پوشانی دارند که هریک نیازمند دیگری است. نشانه، معنا را فرامی‌خواند و معنا در نشانه تجلّی می‌یابد. پس نه نشانه به تنهایی کاربرد دارد و نه معنا بدون نشانه. نشانه‌شناسی به تنهایی، یعنی مطالعهٔ شناسایی و طبقه‌بندی نشانه‌ها و در نهایت، اطلاق مدلولی به آن‌ها و معناشناسی به تنهایی، یعنی یافتن واحدهای کوچک و بزرگ معنایی و پرداختن به معناهای ضمنی. نشانه با قرار گرفتن در نظامی فرآیندی، به تولید معنا می‌پردازد، معنایی که منجمد و ایستا نیست، زیرا فرآیندی که نشانه‌ـمعناها در آن قرار می‌گیرند پویا و پایان‌ناپذیر است. نشانه در تعریف ما، گونه‌ای منعطف، سیال، پویا، تغییرپذیر، متکثّر و چند بعدی است. همهٔ این‌ها معنا را تعاملی، فرآیندی، تحول‌پذیر، پویا، و چندوجهی می‌سازند (نک. شعیری ، ۱۳۹۵: ۲).

رویکرد نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان بلاغی، به دور از هر گونه تمایلات سمانتیک یا سمیولوژیک صرف، ابتدا بر پایهٔ ارتباط تنگاتنگ میان دال و مدلول نبوده و نشانهٔ زبانی را به‌عنوان واحدی مجزا و منزوی آن‌گونه که سوسور باور داشت، نپذیرفت در واقع سمیوتیک متن را به مثابهٔ یک«کل یا مجموعهٔ معنادار» در نظر می‌گیرد که معنا در آن، ابتدا از طریق ارتباط نشانه‌ها با یکدیگر و سپس به عنوان جریانی جهت‌دار و پویا تدوین می‌شود. به بیان دیگر، آن‌چه وجه تمایز میان سمیوتیک و سایر رویکردها را می‌سازد، باور به«گفتمان در حال تولید» بوده که«گفتمانی پویا و زاینده» و به‌طور مداوم، در پی خلق صورت‌های جدید است (شعیری، ۱۳۸۸: ۸). در نشانه‌ـمعناشناسی، بر خلاف نشانه‌شناسی کلاسیک، نشانه‌ها فرصت نشانه‌پذیری مجدد می‌یابند و از نشانه‌های معمولی که کارکردی رایج و تکراری دارند، به نشانه‌هایی نو با کارکردی زیبایی‌شناختی و غیرمنتظره تبدیل می‌شوند (ر.ک: شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۶). در نشانه‌ـمعناشناسی، یک نشانهٔ زبانی دارای ارزش از پیش تعیین شده نیست و سایر اجزای جمله که گفتمان را به‌عنوان واحدی فراتر از جمله به وجود می‌آورند، در دلالت معنایی آن نقش دارند. نشانه تنها دارای یک دلالت معنایی نیست، بلکه معنای نشانه می‌تواند هم در شکل ظاهری (بیرونی) کلام، و هم در شکل درونی کلام (دلالت ضمنی) مورد توجّه قرار گیرد؛ به این معنا که نشانه، ساختاری دوتایی دارد؛ هم دلالت معنایی دارد و هم دلالت ضمنی (احمدی، ۱۳۸۳: ۵۴).

بنابراین نشانه‌ـمعناشناسی به تحلیل روابط نشانه‌های زبانی، در سطحی فراتر از جمله تحت عنوان «گفتمان» می‌پردازد تا نشان دهد هر نشانه در فرآیند معناسازی چه نقشی در ارتباط با سایر نشانه‌های زبانی درون گفتمانی ایفا می‌کند، و این ارتباط چگونه سبب حصول معنا می‌شود و چگونه یک نشانه در بافت گفتمانی، می‌تواند معناهای

متفاوت و متنوعی را تولید کند یا دارای معناهای متعدد باشد.

۳ـ۳. معرفی درون مایهٔ *کولی کنار آتش*

رمان *کولی کنار آتش*، حکایت دختری کولی است که هنجارگریز، پرشور و پویا است. مادرش را سال‌ها پیش از دست داده و به همراه پدر و نامادری‌اش، در قبیله‌ای سنت‌گرا زندگی می‌کند. در رقصی شبانه که کولی‌ها برای مسافران و مردان شهر داشته‌اند، دلبستهٔ مانسی که از شهر برای نوشتن قصّه به آن‌جا آمده است می‌شود، و خود را تسلیم او می‌نماید. سنّت‌ها و خشم قبیله او را می‌تاراند و «آینه» همان دختر کولی، در پی یافتن مانس، قافله را ترک کرده و غربت گناوه، بندرگاه، شیراز و زندگی در پایتخت را تجربه می‌کند. آینه در حاشیهٔ زندگی پرتلاطم و پر پیچ و خمش، با افرادی آشنا می‌شود که قصّهٔ زندگیشان را برای آینه بازگو می‌کنند و هرکدام به‌نوعی اسیر یا قربانی خرافات، سنت‌های حاکم بر زندگی و ظلم و ستم مردانی که دشنهٔ کهن قانون مردسالاری را بر کمر بسته‌اند شده، و محکوم به تحمل اعتقادات و جبر جامعه هستند. رمان از ساختاری چند لایه و پیچیده برخوردار است که گاهی خواننده و مخاطب خود را در موج‌های پیاپی روایت‌های متعدد غرق می‌کند، و نجات دهنده‌ای می‌خواهد تا دوباره او را به خط اصلی داستان برگرداند. *کولی کنار آتش* پس از جستجو و عبور از تاریک و روشن‌های هزارتوی زندگی، در انفعالی که ریشه در کودکی‌اش دارد، به فرزانهٔ نقاش تبدیل شد و شکوفایی و روشنفکری زنانه‌ای را که مدت‌ها در انتظارش بود به‌دست آورد.

۳ـ٤ . فرآیندهای نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان

در گفتمان روایی، معنا تابع تغییر و تحول است؛ چرا که اساس گفتمان در این نظام، بر تغییر در وضعیت عوامل گفتمانی حاصل از کنش یا برنامه‌ای منسجم و منطقی شکل می‌گیرد. اما مطالعات گِرماس شامل عبور از نشانه‌شناسی ساختگرا به نشانه‌ـمعناشناسی گفتمانی است. این نوع رابطهٔ خاص زبانی، مطالعهٔ نشانه را از حالت مکانیکی و از هم گسسته خارج کرده، و آن را وارد دیدگاهی گفتمانی می‌کند. در این دیدگاه، نه تنها نشانه وارد نظامی فرآیندی می‌شود، بلکه رابطهٔ میان واحدهای نشانه‌ای نیز درجه‌ای و سیّال می‌گردد.

کولی کنار آتش در نگاه اول، یک نظام گفتمانی روایی دارد که در آن، عامل فاعلی از وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه می‌رسد، و در وضعیت سامان یافتهٔ ثانویه، هنوز وضعیت اولیه را فراموش نکرده است. اما این تغییر و دگرگونی از سه بعد حسی‌ـادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناسی، قابل بررسی است؛ چرا که جریان تولید معنا از نظام روایی عدول کرده و جریانی رخدادی را پی می‌گیرد، و آن‌جاست که فرآیند روایی گِرماسی به سمت نشانه‌ـمعناشناسیِ گفتمانیِ گِرماسی پیش می‌رود. گفتمان در *کولی کنار آتش* با پویایی آغاز می‌شود و از همان اولین رقص در برابر مانس، سودای دگرگونی در ذهن آینه نقش می‌بندد و نقصان شکل می‌گیرد؛ و به سمت پویایی کلام پیش می‌رود. این پویایی با فعل موثر«خواستن» (می‌خواهم...) شکل گرفته است؛ اما کشش و گسست‌های متوالی در این فرآیند، فضایی را می‌سازد که گونه‌های دیگری از گفتمان نیز فرصت ظهور می‌یابند و از این طریق، سیالیست و پویایی معنا را رقم می‌زند و امکان خوانش‌های«باز» و متعددی را ایجاد می‌کند. اولین بُعد از ابعاد معنایی، در روند پویایی، *کولی کنار آتش* بعد حسی‌ـادراکی است.

۳ـ٤ـ۱. فرآیند حسی‌ـادراکی

حلقهٔ پیوند نظام‌های پدیدارشناسی، نشانه‌شناسیِ سوسوری و نشانه‌ـمعناشناسی گرمسی‌ـپیرسی، آفرینش معنا در جریانی حسی‌ـادراکی است. از

آن‌جا که در جریان«گریز از واقعیت»، معنای واقعی از نظر پنهان می‌شود، رابطهٔ غیراحساسی بین دال و مدلول، به تنهایی نمی‌تواند پاسخگوی تولیدات معنایی باشد و تنها راه رسیدن به معنا، دست یافتن به بنیان‌های حسی‌ـادراکیِ نشانه‌ـمعناهاست (ر.ک: شعیری و اسماعیلی، ۱۳۹۲: ۲۳). گفتمان حسی‌ـادراکی دخیل در تولید گفتمان، باید سه شرط اساسی را دارا باشد:

الف. طرح فضای تنشی (Dimension tensive)

ب. حضور جسمانه‌ای/ جمسار (corps proper)

ج. طرح شیوه‌های حضور (presence semiotique)

فضای تنشی یا همان فضای قافلهٔ صفاری به عنوان پایگاه مرکزی برای بروز احساسات عمل می‌کند، که باعث شکل‌گیری معنا با جریانی پیوسته و جهت‌مند به سوی عمقی دو سویه است. زمان و مکان نقش مستقیم با فضای تنشی داشته و نوعی «پس تنیدگی» یا «پیش تنیدگی» را موجب می‌شوند. «آینه بر روی شن‌ها زیر نور ماه در گذر به پس تنیدگی خود، به یاد می‌آورد که در کودکی زمانی که بر پشت مادر بسته شده بود نمی‌خسبید و می‌خواست ماه را بگیرد و گاه در پیش تنیدگی آینده را برای خود مجسم می‌کرد و دلش می‌خواست که لحظه‌ای گم شود. خیلی کوچک بود؛ مادر می‌خواست او را بر پشت خود ببندد و بخسباند، نمی‌خسبید دستش را دراز می‌کرد تا قرص ماه را بگیرد و ماه همیشه دور بود دور» (روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۳).

رویکرد پدیدارشناختی و بررسی نقش جریانات ادراک حسی، به‌عنوان مایه‌های آغازین تولید معنا از آن جا نشئت می‌گیرد که براساس آن‌چه که گِرماس در کتاب «*نقصان* معنا» (۱۹۸۷) جریان«گریز از واقعیت می‌خواند، همیشه در مواجهه با چیزی، معنای واقعی آن پنهان مانده و معنای «انحرافی» آن چیز بروز می‌نماید؛ یعنی در ارتباط با نشانه، به علت عدم امکان دسترسی به باطن و یا وجود اصلی نشانه، جز صورتی از آن قابل دریافت نیست. بنابراین رابطهٔ دال و مدلولی پاسخگوی تولیدات معنایی نخواهد بود (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۵). از دیدگاه هوسرل، اولین مرحلهٔ شکل‌گیری معنا نشانه‌گیری است که با ایجاد نوعی ارتباط بین مبدأ به مقصد، و به دست آمدن ادراک به‌وسیلهٔ حواس پنج‌گانه می‌تواند به شکل‌گیری معنا بیانجامد.

٤ـ۳ـ۱ـ۱. حس دیداری

آینه در اولین دیدار، از طریق حس دیدن نوعی معنا را در چشمان مانس درک می‌کند و حواس بعدی نیز به کمک این ایجاد ارتباط می‌آید. کنشگر در این فضای تنشی، به واسطهٔ عملیات «حاضرسازی غایب» تمایلات و خواسته‌های درونی که از اول در وجودش شکل گرفته را با نگاه در زیتونی زلال چشمان مانس زنده کرده و به تصویر کشیده است. حس دیدن به کمک آینه آمده است، تا آینده‌ای را که سال‌ها به دنبالش بود و هنجارشکنی و فرار از قانون قافله را طلب می‌کرد در انعکاس نگاه مانس برایش مجسم کند. فرآیند دوم با یک تنش ایجاد می‌شود. حالت شوشی «هیجان درونی آینه و شوق حرف زدن با مانس» آغازگر فرآیند تنشی بود. عمق فضای تنشی در این فرآیند دوسویه بود، که با پس تنیدگی به گذشتهٔ سخت و متأثر از قانون قافله کنشگر اشاره داشت و با پیش تنیدگی به رهایی از بند و رسیدن به شرایط مطلوب که تا این لحظه آینه آن را در وجود مانس دیده بود، مرتبط می‌شد و برای همیشه خواب را از چشمان آینه ربوده بود. «ماه دورتر رفته بود. صبح سر می‌رسید. نخل‌ها در زمینه‌ای از رنگ‌های لیمویی و آتشین؛ باریک و بلند، مانند مردان قافلهٔ آینه، مبهوت و تنبل ایستاده بودند. «داره صبح می‌شه» آینه ناگهان جا خورد. چه

زود گذشته بود. خوش داشت که بماند. خواب از چشمانش گریخته بود انگار مرد هم فهمیده بود...» (روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۸).

این فرآیند همچنین نمایانگر حضور جسمانه‌ای است که به‌عنوان مرز مشترک میان دو دنیای برون (برون‌ـنشانه‌ها یا دال‌ها) و درون (درون‌ـنشانه‌ها یا مدلول‌ها)، عبور از یکی به دیگری را میسر می‌کند. در جریان شکل‌گیری معنا در *کولی کنار آتش*، نقش جسمار در رابطهٔ میان دنیای برونه (آینه و میل به درهم شکستن قانون قافله) و دنیای درونه (عشق به مانس و شاید مانس‌های دیگر)، نزد کنشگر کاملاً واضح است. این حضور جسمانه‌ای موجب به حرکت در آوردن گونه‌ای فعالیت حسی‌ـحرکتی است که شامل دو حس برونه‌ای و درونه‌ای است. در این جریان، حسی درونه‌ای (شوق رفتن آینه) مبنای حسی برونه‌ای (آشنایی با مانس و فکر جدایی از قافله صفاری) که موجب جدایی و حرکت رو به جلوی اوست، می‌شود. در این فرآیند، از بسط یا گسترهٔ مکانی (شب‌های زیادی رقصیده بود، به هزار جانب جهان دویده بود، اما نرسیده بود، همیشه همان جا بود که بود.) به نوعی قبض یا فشارهٔ حسی‌ـحرکتی (می‌توانست فال بگیرد مثل همهٔ کولی‌ها، اما شعله‌های آتش نگذاشته بود. شعله‌های آتش و رنگ‌های غریب آن و آن باریکهٔ رنگ آبی که انگار بانگش می‌زد و رنگ سرخ زغال که می‌خندید. همیشه می‌خندید، این بود که رقصید دور شعلهٔ آتش و فقط به خاطر آن باریکهٔ رنگ آبی که بالا می‌رفت در میان رنگ‌های دیگر...) می‌رسیم.

همچنین فرآیند تنشی گفتمان *کولی کنار آتش*، برآیند دو محور فشارهای جریان کیفی و محور گسترهٔ جریان کمّی است که عامل به وجود آمدن رابطه‌ای نوسانی و همبسته است، و از تعامل آن دو، گونهٔ ارزشی شکل می‌گیرد. در محور عمودی کیفی، فشارهٔ عاطفی میان رقصیدن در مقابل چشمان مانس و توقفی در مقابل دیدگان او، که پدر را بدگمان می‌کند تا کنش به سوی خانه‌ای که شناشیر سبز دارد و بیان عشق و به‌دست آوردن آرامشی در کنار، او در نوسان است. در محور افقی کمی، گستره از زندگی کوچ‌نشینی و تحت سیطرهٔ قانون قافلهٔ صفاری تا یکجانشینی و مهربانی شهر با او کشیده می‌شود. فشاره‌ها یا همان انرژی درونی بعد کیفی ادراک و گستره یا استقرار در موقعیت‌های فضاـزمانی، ابعاد کمی ادراک را می‌سازد. فشاره کم و بیش باعث شورمندی و سرزندگی ادراک می‌شود و گستره جریان ادراک فاعل شناسا را به سوی جهتی خاص می‌کشاند (فونتنی و زیلبرگ، ۱۹۹۸: ۱۴). هرچه کنشگر در محور کیفی پیش رفته و به اوج حضور عاطفی دست یابد، از زندگی عادی و روزمرگی دور شده و برشیفتگی و میل به تغییر و حرکت به سوی نوشدن می‌افزاید.

٤ـ۳ـ۱ـ۲. حس لامسه‌ای

در فعالیت حسی‌ـلامسه‌ای، دو نوع جریان«من و غیرمن» وجود دارد. بر این اساس، ما با نوعی رابطه بین«من» و«دیگری» روبرو می‌شویم. «دخترک جلوتر سرید، طوری نشست که بتواند شیارهای دست مرد را زیر نور ماه ببیند بااحتیاط انگشتان مرد را گرفت. گرم بود گرمش شد» (روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۷).

در این‌جا، پایان اولین رابطهٔ حسی‌ـلامسه‌ای (گرفتن دست مانس) سبب ایجاد تمایز بین خودی و غیرخودی می‌گردد، امّا تنها پایان رابطه و پایان عمل نیست که در این امر دخیل است. گرمای دست و انتقال حس گرم شدن از مانس به آینه نیز، باعث ایجاد تفاوت بین خودی و غیرخودی گردیده است. و روابط دیگری که در فرآیند ایجاد

این رابطه در بعد حسی‌ـلامسه‌ای برای شوشگر ایجاد می‌شود، مثل دست کشیدن آینه بر موهای مانس هنگام خواب و ... باعث ایجاد نوعی تمایز گردیده است.

٤ـ٣ـ١ـ٣. حس بویایی

جریان بویایی به علت گسترهٔ بالای خود، پویا و در حالت حرکت به نظر می‌رسد. تولید کننده و منبع صادر کنندهٔ بو، گیرنده را در محاصرهٔ خود قرار می‌دهد. آینه بویی را استشمام می‌کرد که او را در حصر خود قرار داده بود. بوی نان بوی زندگانی بود (همان: ۴۵). در این زمان، آینه در مهربانی شهر غرق شده بود. آینه در قافلهٔ صفاری در حصر قوانین قرار گرفته است. بوی رفتن و رهایی از این قوانین، برای آینه خوشایند است. بوی نان تازه، بوی خوش تغییر است.

جدا شدن از قافله حتی برای لحظه‌ای و دورشدن از سایهٔ سنگین قوانین یخ زده‌ای که مرده‌ها آن را آورده بودند، خوشایند است؛ حتی اگر در حد دراز کشیدن روی شن‌های ساحل و فکر کردن به مانسی باشد، که زلال زیتونی چشمانش آینه را در خود گم کرده بود. این جدایی بوی بد روباه را از او دور می‌کند و باعث می‌شود در هوای پاکیزه نفس بکشد. «رو به آسمان دراز کشید. صدای نرم پایی به گوشش خورد: خرگوشه یا روباه! بر لبانش لبخندی نشست: گوش‌های دراز و تن نرم و گرم پنبه‌ای خرگوش! گوش داد. بو کشید، خرگوش بود حتماً. روباه بوی بدی دارد، وقتی نفس می‌کشد هوای پاکیزه را می‌بلعد و بوی بدی به همه‌جا می‌پراکند... نه، روباه نبود خرگوش نرم و آهسته می‌آید، خیلی نرم» (همان: ۴).

دو حس بویایی و شنوایی، با هم تلفیق شده و با غلبهٔ حس شنوایی بر بویایی، لبخند بر لبان آینه می‌نشیند. عامل فاعلی سعی در باورکردن تغییر دارد. امید به تغییر و باورِ حصول آن ایجاد رضایت می‌کند که این رضایت منتج شده از حس شنوایی و عدم تحریک حس بویایی در مقابل بویی ناخوشایند است که به نرمی به گوش عامل فاعلی می‌رسد.

حس قدرت طلبی و استبدادی که مردان به پشتوانهٔ قوانین سنتی در خود ایجاد کرده بودند، و مالکیت بی‌حد و حصر خود بر زنان را به رسمیت می‌شناختند، زنان را به وحشت می‌انداخت و در اثر این وحشت، بوی ناجوانمردی آنان را استشمام می‌کردند. مردانی که مست از خوردن و نوشیدن، شیشه‌های پر و خالی را بر کلهٔ ناهوشیار یکدیگر می‌زدند.

«دستان مست، شیشه‌های پر و خالی را بر کلهٔ ناهوشیار یکدیگر کوبیدند و دیر وقتِ شب مردانِ شب زنده‌دار غربت، با سر شکسته و صورت خونین، به خانه‌ها یا کشتی‌های لنگر گرفته در ساحل رفتند و زنان ماجرا را بو کشیدند» (همان: ۴۹).

٤ـ٣ـ١ـ٤. حس شنوایی

حس شنیداری بر خلاف این که دارای دو قطب مبدأ و مقصد است، خاصیتی کروی دارد و فقط نفوذ عامل غیرخودی در خودی مطرح نیست، و می‌تواند جسم خودی را هم تحت تاثیر قرار دهد و هم متاثر سازد.

آینه در صدای کفتارهایی که همراه شکری وارد خانه می‌شدند، فریاد می‌کشد. فریادی که از آنِ آدمیزاده نیست و کم‌کم صدای ضجه‌هایش تبدیل به ناله می‌شود. آینه متأثر از صدای ضجه‌های خودش، می‌خواهد قلم مو را بردارد و پنجره‌ای بکشد. «چند نفر بودند که آمدند، آن هم نیمه شب! اول صدای خندهٔ کفتارها را شنید و بعد شکری در را هل داد... نه، نمی‌توانم، نمی‌توانم ببینمش، نگاه کن مانند پلنگی به سوی شکری خنج می‌کشد. فرزانهٔ نقاش! تو هم صدای

فریادهایش را می‌شنوی؟ وای فرزانه، صدای ضجه‌هایش به ناله تبدیل شده ... بیا، بیا قلم مویت را بردار و پنجره‌ای بکش...» (همان: ۵۲).

گونهٔ شنیداری درصورتی‌که پایین‌تر از آستانهٔ تحمل عمل کند، یعنی صدا تبدیل به نجوایی ضعیف گردد، جسم به تکاپو می‌افتد. یعنی این مبدأ تولید حسی‌ـشنیداری نیست که جسم را متأثر ساخته، بلکه جسم است که همچون مبدأ عمل نموده و نسبت به آن صدا، عکس‌العمل نشان داده است. «فریادی که از گلویش درآمد، از آنِ آدمیزاد نبود. زوزهٔ سگی تیپا خورده و گم شده بود. دور خودش چرخید، دستانش را رو به آسمان تکان داد، چند متری دوید و روی خودش نزدیک گاراژ رمبید» (همان: ۵۳).

میدان عملیات شنیداری، حوزه‌ای است که از دو گونهٔ تقابلی پیدا و پنهان تشکیل شده است. پیدا نشانهٔ حضور صدا، و پنهان نشانهٔ غیبت آن است. صداهایی که گاه وجود دارد و شنیده نمی‌شود و صداهایی که وجود ندارد و شنیده می‌شود، در این حوزه جای می‌گیرد. «آینه مبدأ صداهایی است که وجود دارد و شنیده نمی‌شود و کسانی که باید بانگش را بشنوند، هنوز نشنیده‌اند. مجسمه‌ای در کار نیست. من فقط بانگ می‌زنم و دنیا پر از بانگ‌هایی است که هنوز به گوش کسی که باید نرسیده» (همان: ۶۸). از چشمان سبز زن سوخته که او نیز به جرم قانون‌گریزی به سرانجامی شوم گرفتار شده بود و هیچ حالتی نداشت، فریادها و حکایت زنی دیگر که مردان سنت‌گرا خود را حاکم و مالک او می‌دانستند، شنیده می‌شد. «آینه بهت‌زده نگاهش کرد. چشمان سبز همیشه بازش هیچ حالتی نداشت. انگار حکایت زنی دیگر را واگویه کرده بود» و صداهایی که در گوش آینه می‌پیچد و صدای قانون قافله و قانون قبیله و پژواک آن، تا دوردست‌ها می‌رود، ولی به گوش هیچ‌کس نمی‌رسد. قانون قافله نمی‌گذارد آقا... قافله. صدای دوردست پدر در ذهنش پیچید، قانون قافله، قانون قبیلهٔ ساکن» (همان: ۷۳).

٤ـ۳ـ۱ـ۵. حس چشایی

طعم تلخیِ به جامانده از قانون قافله و پنج شبانه روز تازیانه خوردن، با گونهٔ حسی‌ـلامسه‌ای با چشیدن دانه‌ای انگور تغییر می‌کند. حضوری جسمانه‌ای در فعالیت حسی‌ـادراکی که از حس لامسه‌ای به چشایی می‌رسد، لازم است در این فعالیت احساس و ادراک درونه‌ای شکل می‌گیرد، و به واسطهٔ آن عناصری نمایه‌ای از نوع عاملی، زمانی و مکانی زنده می‌شوند. در این‌جا گونهٔ حسی‌ـلامسه‌ای که شکل برونهٔ کلام است (چشیدن دانهٔ انگور) منجر به احساس و ادراک درونه (شیرینی انگور که به ادراکی از طعم شیرین جهان منجر می‌شود) می‌رسد و نمایه‌های عاملی (آسوده دل)، زمان (بعد از جدایی از قافله) و مکان (غربت شیراز) به محل تولید نمایشی، با همهٔ گونه‌های شمایلی بروز می‌نماید. «آسوده دل کیسهٔ انگور را توی آب روان می‌شویی، صورت، دست‌ها و پاهایت را، کنار میدان پر از سبزه و گل می‌نشینی، نگاه می‌کنی، دانه‌های انگور یاقوتی را در دهانت می‌گذاری و جهان را می‌چشی؛ شیرینِ شیرین و بی‌دغدغه» (همان: ۷۰). شیرینیِ دانهٔ انگور از فشارهٔ بالایی برخوردار است که به محض چشیدن، جهان را شیرینِ شیرین می‌یابد و سبب تغییر در وضعیت درونه‌ای عامل مقصد (ایجاد لذت فراوان) می‌گردد.

٤ـ۳ـ۲. بعد عاطفی گفتمان

مطالعات گِرماس و فونتنی (۱۹۹۱) نشان می‌دهد که گونه‌هایِ عاطفی در گفتمان، نظام‌مند بوده و عواملی چون افعال مؤثر، ریتم و نمود، بیان جسمی، صحنه‌های عاطفی، عمق و نیز سکون در تولید آن‌ها مؤثر هستند (فونتنی، ۱۹۹۹: ۶۷).

مطالعهٔ جریان عاطفی گفتمان به معنای مطالعهٔ عاطفی شخصیت‌های یک داستان نیست؛ بلکه به معنای بررسی تولید و ساختار عاطفی شکل‌گیری راهکارها برای ایجاد معناست؛ به همین دلیل، هنگام تولید گفتمان‌های زبانی، وجود واژگان عاطفی برای بحث دربارهٔ ساختار عاطفی گفتمان کافی نیست؛ بلکه باید از راهکارها و کاربردهای عاطفی سخن به میان آورد که قابل مطالعه باشند (عباسی ، ۱۳۹۰: ۱۵۴). گفتمان عاطفی در اولین مرحله، بیداری عاطفی را شامل می‌شود که در طول آن شوشگر در«حالت» احساس کردن چیزی قرار می‌گیرد، حساسیتش هوشیار می‌شود و حضوری عاطفی در فشاره و گستره در او شکل می‌گیرد و تغییر در ریتم و آهنگ کلام می‌تواند این فرآیند عاطفی را شکل دهد.

٤ـ۳ـ۲ـ۱. بیداری عاطفی

بیداری عاطفی در آینه، از اولین دیدارش با مانس در همان رقص شبانه آغاز می‌شود. در واقع تنش عاطفی اولیه، توسط حس دیداری آغاز می‌شود و با شنیدن صدای مانس که انگار از نفس‌نفس زدن‌های او فهمید و پرسید که: خسته‌ای؟ به کمک حس شنیداری ادامه می‌یابد. هر چند حواس دیگر نیز به کمک ایجاد این رابطهٔ عاطفی می‌آیند، امّا بدون شک حس دیداری بر دیگر حواس مقدم است و می‌تواند راه را برای ورود به دیگر گونه‌های حسی باز کند. در این مرحله، شوشگر دچار حسی خاص می‌شود و حضوری عاطفی از نظر گستره‌ای و فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد. آیینه در زلال زیتونی چشمان مانس چیزی را که از کودکی در ماه جستجو می‌کرده است، می‌یابد و ایجاد این حس عاطفی، او را برای حرکت آماده می‌کند. در این صورت، آهنگ و حرکت او دستخوش تغییر می‌گردد. کندی، شتاب، ناآرامی، توقف. «مرد که راه افتاد، آینه به جانب چادرها رفت. خسته نبود. می‌توانست تا غروب، روی ماسه‌ها بی نالهٔ نی برقصد» (روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۰).

٤ـ۳ـ۲ـ۲. توانش عاطفی

شوشگر توسط این بیداری عاطفی، به سوی مرحلهٔ بعد که توانش عاطفی است هدایت می‌شود و به کسب آمادگی، جهت به دست آوردن هویت عاطفی می‌پردازد و هویت مؤثر لازم جهت ایجاد احساس خاصی در خود را دریافت می‌کند. توانش عاطفی در آینه با ترک قافلهٔ صفاری، جستجوی خانه‌ای که رو به دریا بود و شناشیر سبز داشت و مانس در آن زندگی می‌کرد و... آغاز شد و پس از اخراج آینه از قافلهٔ صفاری و رفتنش به سوی مانس و مواجه شدن با خانهٔ خالی مانس و انگیزهٔ پیداکردن او، وارد موقعیت کسب هویت عاطفی شد. «از چادر بزرگ بیرون آمد . پاییده بود که کیمیا در خواب باشد، بود. در میدانگاه، استکان‌ها و شیشه‌های خالی. باد خاکستر شعله‌های آتش را می‌تاراند... راست جادهٔ باریک را گرفت و راه افتاد... دستی او را به جانب چادرها می‌کشید - آنچه در زندگانی به آن خو کرده بود، میلی او را به سوی غربت شهر می‌برد ـ آنچه سالیان سال در ذهنش گذشته بود» (همان: ۲۱). این حرکت رو به جلوی شوشگر عاطفی او را به هویت عاطفی نزدیک می‌کند.

٤ـ۳ـ۲ـ۳. هویت عاطفی

شوشگر با توصیف شاخص‌های زمانی و مکانی، به نوعی در صدد القای ترس و واهمه و تردید و تعیین است. پارادوکس و کشمکش درونی آینه در ماندن و یا رفتن، به واسطهٔ فعل موثر«خواستن» به سمت رفتن و آغاز مرحلهٔ جدیدی از زندگی پیش می‌رود. در جادهٔ خاکی می‌رفت با گام‌هایی که از هجوم تاریکی سرعت می‌گرفت، درد لحظه به لحظه کمرنگ تر می‌شد. «شوری قامت خمیده‌اش

را استوار می‌ساخت... مانس! پژواک این کلام حتی، زنگار غم را از جانش می‌زدود، آینه می‌شد، همانی که بود. صدای زندگانی بود، صدای ماشین‌هایی که از جادهٔ آسفالته می‌گذشتند» (همان: ۳۷). انگار هر چه از چادر بزرگ دورتر باشی، قانون قافله کم‌رنگ‌تر می‌شود... (همان: ۱۴). دوری از قانون قافله و دور شدن از باورهای قبلی، او را به سوی باور جدید سوق می‌دهد. در حقیقت ایجاد باور، در اثر عدم باور اتفاق افتاده است. عدم باور به قوانین سنتی راه را برای رسیدن به باور و هویت جدید باز می‌کند.

٤ـ٣ـ٢ـ٤. هیجان عاطفی

تغییر وضعیت و هویت عاطفی در آینه، منجر به بروز هیجاناتی می‌شود که در جسم حساس اتفاق می‌افتد. این مرحله بیان جسمی حاصل از کسب شوش عاطفی است که قابل مشاهده است. پس از این که آینه متوجه می‌شود مانس او را ترک کرده و نمی‌داند به کجا رفته است. «مرد، دو ساعد روی نرده‌های شناشیر می‌گذارد، بیشتر خم می‌شود، خوب نگاه می‌کند و آهسته می‌گوید: «رفت» انگار بر لبهٔ پرتگاهی ایستاده‌ای، پاهایت همچون دو ساقهٔ باریک خیرزان در باد می‌لرزند به بالا نگاه می‌کنی شاید کس دیگری می‌بینی، صدای دیگری بشنوی، اما روی شناشیر دیگر کسی نیست و آیا اصلاً زنگ در را فشرده‌ای یا نه؟ سر روی بازو تکیه می‌دهی تا نیفتی» (همان: ۳۹). این رفتارهای جسمی عکس‌العملی قابل مشاهده است، که شوشگر پس از کسب هویت عاطفی، از خود بروز می‌دهد و بر حسب شوش عاطفی کسب شده، میزان تحمل یا عدم تحمل خود را به نمایش می‌گذارد. آینه یا همان شوشگر عاطفی، امیدوار وارد مرحلهٔ هیجان عاطفی گشته و با مواجه شدن با جای خالی مانس، دچار فعالیت جسمانه‌ای خاصی به نام «بیتابی» می‌شود؛ گویا جسم او تاب تحمل این همه نشانه‌های دوری را ندارد و جسم لبریز از هجوم نشانه‌ها، بی‌قرار می‌شود: «صدای دوردست افتادن و شکستن. ماه بود که از آسمان افتاد. افتاد توی کوچهٔ دررو و مثل جامی هزار تکه شد، تکه‌های شکستهٔ ماه را چه کسی جمع می‌کند آقا» (همان: ۴۱).

٤ـ٣ـ٢ـ٥. ارزیابی عاطفی

هیجان عاطفی همچون واقعه‌ای قابل مشاهده و در نتیجه قابل ارزیابی است. این ارزیابی می‌تواند توسط خود شوشگر، اطرافیان و یا حتی اجتماع انجام شود و امکان دارد در هر مرحله‌ای از فرآیند عاطفی صورت گیرد. ارزیابی عاطفی در پی شوش آینه، توسط خود او صورت پذیرفته. آینه به شدت ناامید می‌شود و در کوچهٔ دررو زیر شناشیر چند پاره می‌شود و دیگر امیدی به نور ندارد. «چشمانش را گشود، پیرزنی بود با لباس سراسر سیاه، عبای عربی و پوزه‌ای تیز که با نوک سرانگشتان پا به پهلویش می‌زد: برو از اینجا برو» (همان: ۴۱). ارزیابی و قضاوت در مرحلهٔ توانش عاطفی صورت می‌گیرد. آینه حرکت را آغاز می‌کند و در این توانش به موانعی برخورد می‌کند که سبب بروز هیجانات و رفتارهایی جسمانه‌ای می‌شود و گفته‌پرداز نظر خود را در کنار نظر شوشگر عاطفی، اطرافیان و اجتماع بیان می‌کند. اطرافیانی همچون پیرزن، که او را از جلوی خانهٔ مانس دور می‌کند، تا اجتماعی مانند زنانی که پنجرهٔ خانه‌شان رو به دریا باز می‌شود و پاسبانی که گل پلاسیده را از موهای آیینه برمی‌دارد و مسافران نوروزی که هیچ‌کدام مانس او نبودند. مردم شهر و مسافران نوروزی، که در آخرین روزهای سفر دل از دریا نمی‌کندند... هیچ‌کدام شما آیا مانس من نیست؟ (همان: ۴۲). «صدا دور می‌شد و آینه حتی توان آن نداشت که سر را بچرخاند و رو به بالا نگاه کند.

پاهایش را دراز به دراز روی تخته سنگی رها کرده بود، پاهایی چنان خسته و سنگ شده که اگر هم می‌خواست تن به حرکتی نمی‌دادند. دریا تاریک بود و زندگانی دوپاره گشته‌اش، آنقدر غریب و از هم دور که گاهی هراسان برمی‌خاست، در جستجوی جانبی که آینه از او گریخته بود... زندگی مثل دیواری رویش رمبیده بود و درد مانند شعلهٔ آتشی زبانه می‌کشید، استخوانش را می‌سوزاند و تا سراسر گر نگیرد خودش را به دست موج‌های دریا می‌سپرد» (همان: ۴۳).

٤ـ۳ـ۳. بعد زیبایی‌شناختی گفتمان

بعد حسی‌ـادراکی پایه و اصل بعد زیبایی‌شناختی را شکل می‌دهد، و رابطهٔ مستقیم بعد زیبایی‌شناختی با بعد حسی‌ـادراکی غیرقابل انکاراست. گِرماس معتقد است: «دریافت زیبایی‌شناختی نوعی خواستن دو جانبه، نوعی دیدار در مسیری است که فاعل و مفعول در سر راه یکدیگر قرار گرفته‌اند و به سوی یکدیگر کشش دارند» (گِرماس، ۱۹۸۷: ۲۸). او جریان زیبایی‌شناختی را همچون واقعه‌ای توصیف می‌کند که در ذهن کنشگر رخ داده و دریچه‌ای را به سوی تکامل معنا می‌گشاید؛ چرا که ما همیشه با معناهای گریزان مواجهیم درحالی‌که معنای حاصل از تعامل فاعل و دنیا در دریافتی زیباشناختی، او را از دنیای واقعیت جدا کرده و معنای پنهان را بر او آشکار می‌کند. فرآیند زیبایی‌شناختی در چندین مرحله در گفتمان آینه و مانس، آینه و راننده کامیون، آینه و زن سوخته برگونه‌ای حسی‌ـلامسه‌ای صورت گرفته است. کلامش که تمام شد نفس بلندی کشید. مانس لبخند گنگی زد، با انگشت روی خالک بینی‌اش دست کشید:

«نشونی کی یادت هست؟» «ها! روبه روی دریا، کوچه‌ای باریک، کنارش خانه‌ای با شناشیر سبز، سه تا پنجره قدی دارد، روبه دریا...» مانس تارمویی از موهای سیاه او را گرفت و کشید: «آفرین، آینه...» آینه به چشمان مانس خندید. ماسه‌های دستش را تکاند، آهسته دفتر را از توی دست‌های او درآورد، صدای هیچ فریادی نشنید، ورق زد، می‌توانست بشمارد. بیست صفحه نوشته بود. گیج به کلمات نگاه کرد. با انگشت اشاره‌اش زیر جمله‌ای خط کشید. صدای خواب آلود مانس را شنید: «چی نوشتم؟» آینه دست‌هایش را بلاتکلیف تکان داد. مرد دفتر را گرفت، توی جیبش گذاشت. «وقتی تمامش کردی چه می‌کنی؟» مرد دست آینه را میان دو دستش گرفت. «چاپش می‌کنم. کتاب می‌شد. «چه جوری؟» مانس خندید: مرد سرش را آهسته خم کرد: «تومی می‌زنی؟» «نه! خوش ندارم» «فردا چه وقت می‌آیی؟» آینه از دور سایهٔ بلندی را کنار نخل‌ها دید. بلند شد، نشست، از مانس فاصله گرفت. «نگفتی کی؟» زود، خیلی زود» (روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۹ـ۲۰).

«زکی! انگار اگر تا ابد به آینه نگاه کنی به جز این نمی‌بینی، راننده‌ای که بیرون می‌رود، غذایی می‌خرد و می‌آید تا دوباره از نو شروع کند؛ و آینه گونه‌هایش از سعادت گلگون شده، روی زمین محکم قدم برمی‌دارد... چه کسی بود که می‌گفت اگر می‌خواهی ببینی زنی خوشبخت است، به راه رفتنش نگاه کن؟ آینه بی‌نیاز است، در ماهیچه‌های خوشبخت پاهایش و پریشانی عاشقانهٔ موهایش زندگی نفس می‌کشد. حتی لحظه‌ای به فکر مانس نیفتاده، به گذشته نمی‌اندیشد، انگار با همین راننده به دنیا آمده و با او می‌بایست از دنیا برود... انگار فقط عشق می‌تواند زنی را چه کولی باشد و چه نباشد، یکجانشین کند (همان: ۱۳۳).

زیبایی‌شناسی گفتمان اگر به دور از بررسی گفتمان، که واحدی فراتر از جمله است باشد و فقط در سطح واژگان صورت پذیرد، تبدیل به مطالعهٔ نشانه‌ای منجمد و ایستا می‌شود. اما هنگامی که بخواهیم به مطالعهٔ عواطف و زیبایی‌شناسی

گفتمانی آن بپردازیم، باید به یک نظام و مجموعه‌ای از نشانه‌ها در تعامل با هم که جریان معناداری را به وجود می‌آورند، که دارای خصوصیات و ویژگی‌های عاطفی است توجه کنیم. دیدیم که در رمان *کولی کنار آتش* معنا به زیبایی در فرآیندی زیباشناسانه شکل گرفته و پویا می‌شود.

٤ـ٣ـ٣ـ١. برجستگی

گِرماس و کورتز (۱۳۹۹: ۱۰۱) معتقدند که جریان تا زمانی که برجستگی خاصی به آن وارد نشده است، جریانی پیوسته است. در گفتمانِ عامل فاعلی (آینه) پس از غیب شدن راننده برجستگی خاصی دیده می‌شود که با شاخص تأکید بر پایان خوشبختی به وجود می‌آید. آینه زندگی را در بودن با راننده پیدا می‌کند و در صورتش خورشید نشسته است و می‌درخشد چشمانش؛ اما همه چیز ساعت ۵ صبح که آینه بیدار می‌شود، تمام می‌شود. شوک عجیبی که به آینه وارد می‌شود نشان از اندوه بزرگی است که آینه دوست نداشت شرایط کنونی‌اش را از دست بدهد.

صبح سحر، آینه میان خواب و بیداری غلت می‌زند، دستش را دراز می‌کند تا مرد را بیابد... امّا دستانش انگار در بیابانی می‌سُرد، خالی است بسترش و تا انتهای دنیا چیزی نیست تا طاقچهٔ رو به رو که او حیرت زده و خواب آلود نگاهش می‌کند تا بستهٔ پول و نامه را ببیند. نوشته است: «ماندن ما در کنار هم درست نیست، خودت بهتر می‌دانی...» رفته است؟ یک شوخی مرگ‌آور در ساعت پنج صبح؟ اتاق در احتضار مرگ. کاغذ توی دستش مثل کبوتری زخمی می‌لرزد، می‌خواهد به حیاط برود، به دستشویی، به حمامک خانه، اما این تصور که اگر برود او را برای همیشه از دست خواهد داد، ماندگار اتاقش می‌کند (روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۳۵ـ۱۳۶).

در این‌جا واژهٔ «مرگ» موجب شکنندگی در جریان زندگی و خوشبختی که قبل از این برای آینه به وجود آمده بود، می‌شود و آن را طوری برجسته می‌سازد که باعث ایجاد رابطه‌ای زیبایی‌شناختی بین فاعل زیبایی‌شناس (آینه) و ارزش بیرونی (زندگی بدون عشق) می‌شود. تغییر حالت فاعل چنان برجسته شده است که به نوبهٔ خود فعل مؤثر«خواستن» را فعال می‌کند. و به علت بروز همین فعل است که در این مثال، فرآیند زیبایی‌شناختی شکل گرفته، فرآیندی ابتدایی است (یعنی خواستن شکل گرفته است). پس شوشگر زیبایی‌شناس، در مرحلهٔ تحقق قرار ندارد و تنها زمینه‌های بروز جریان زیبایی شناختی فراهم آمده است. نکتهٔ مهمی که در فرآیند زیبایی‌شناسی این برجستگی حائز اهمیت است، جریانی است که با رفتن راننده و ترک آینه در روح شاداب و درخشان آینه رخ می‌دهد و او را به احتضار مرگ می‌کشاند. علاوه بر این، تغییر حالت آینه به تصویر کشیده می‌شود و نشان دهندهٔ آن است که نویسنده به آینه نظر داشته است نه راننده؛ پس عامل فاعلی در رفتن گرچه راننده است امّا فاعل ارزشی آینه است.

٤ـ٣ـ٣ـ٢. نقش زمان در زیبایی‌شناسی گفتمان

زمان در *کولی کنار آتش* در جریان و پویا است. زمانی که زمان زندگی است. زمانی غیرعینی است. این زمان توسط بشر بسط یافته است. زمانی که هیچ‌گاه تنزل نمی‌یابد، زمانی که ایستانیست.

«اگر بخواهی می‌توانیم تو را به گذشته‌ات برگردانم، یعنی همان پیرزن کنگوباشی...» تو داری با من بازی می‌کنی، حالا چطور می‌توانم به گذشته برگردم؟ حالا که کسی را دوست دارم تو دیده‌ای کسی که عاشق باشد میل گذشته کند؟ شتاب نکن، چند روزی که از عمرت بگذره می‌فهمی که باید

خودت باشی نه اینطرفی نه آن طرفی...»جون به سر شدم آبجی، این‌طرفی، اون‌طرفی، چی داری می‌گی؟ خودت می‌فهمی، خیلی زود، فقط یادت باشد که عمر آدم تو قصه خیلی درازتر از عمر یه آدم تو زندگیه. و خیلی‌ها قیچی به دست منتظرن بند عمرتو کوتاه کنن (همان: ۱۴۵).

زمانِ پویا بی‌وقفه تولید می‌شود. زمان زندگی یا زمانِ زیستی، زمانی بسته و کدر نیست. بلکه شفاف و قابل نفوذ است. هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که زمان زندگی می‌میرد. به اعتقاد اریک لاندوسکی (۱۹۹۷: ۸۷) نشانه‌ـمعناشناس فرانسوی، گفته‌پرداز به واسطهٔ زمان، حضوری را رقم می‌زند که معرف رابطهٔ او با دنیا و با دیگری است. این رابطه در زمان شکل می‌گیرد. حضور در زمان استحکام و استمرار می‌یابد، جهت‌دار می‌شود و شکل و محتوا به خود می‌گیرد.

«نگاه‌ها، نگاه‌ها؛ انگار آدم‌ها چیزی نیستند به جز دو تا چشم متعجب و حیرت زده که مانند پاندول ساعت حرکت می‌کنند و تو را زیر نظر دارند. انگار کسی همهٔ عالم را خبردار کرده است که تو جا و مکانی نداری، که تو باز توی خیابان افتاده‌ای و تو می‌خواهی نشان بدهی که هیچ اتفاقی نیفتاده، که امروز دیروز است و دیروز فرداست و پسین فردا.

در انتهای روز، پسین تنگ، زرینه‌های خورشید که می‌پرند، تو همچون روشنایی بی‌رمق غروب، که از سراین بام به آن بام عقب می‌نشیند، از کنار این گروه به گروه دیگر می‌روی، سعی می‌کنی که بخندی و وانمود می‌کنی که به حرف‌هایش گوش می‌دهی، امّا خورشید دیگر در آسمان نیست و آخرین ذره‌های نور را تاریکی از روی شهر می‌لیسد و شب» (روانی‌پور، ۱۳۹۵: ۱۵۵ـ۱۵۶).

زمان به گونه‌ای است که می‌تواند نیروی محرکی برای پی‌ریزی و استمرار حرکت بسازد. «رنگ خورشید تغییر می‌کند. به تاریکی می‌گراید و تاریک شدن آینه را قابل رؤیت می‌کند؛ به همین دلیل است که چنین زمانی خلق کننده است. و شب دور ساق پاهایت می‌پیچد، بالا می‌آید، دور تنت، دستانت و مانند ماری لب بر لبت می‌گذارد و تو، تاریک می‌شوی، تاریک» (همان: ۱۵۷).

٤ـ۳ـ۳ـ۳. رابطهٔ زمان و مکان

در نشانه‌ـمعناشناسی، زمان بدون مکان یا مکان بدون زمان، ماده‌هایی هستند که شکل نیافته‌اند. می‌دانیم که زمان به محض راه رفتن، به گفتمان با مکان درهم می‌آمیزد؛ چرا که اتفاق معنایی در خلأ رخ نمی‌دهد. «سنگینی حضورت در تاریکی شب و اولین مغازه که کرکره‌اش را پایین می‌کشد، انگار جادوگری دندان قروچه می‌کند، گوش‌هایت را می‌گیرد، وحشت‌زده نگاه می‌کنی... تنها می‌شوی، با چراغ‌های روشن و خیابان که انگار به تو می‌خندد، کش و قوسی به تنش می‌دهد و زیر پایت مانند اژدهایی تکان می‌خورد، انگار می‌خواهد تو را به گوشه‌ای یا در ناکجاآباد پرت کند و تو به آخرین مغازه که هنوز چراغش روشن است، به مغازه اختران نگاه می‌کنی و می‌بینی که مرد دخلش را می‌شمرد» (همان: ۱۵).

ما انگار هزار سال پایین پله‌ها ماندیم. نمی‌توانستیم برویم و سرک بکشیم. می‌ترسیدیم و بعد از هزار سال بود که آینه آمد. صورتش مثل گوجه فرنگی سرخ شده بود... (۱۸۱). از این رو زمانِ گفتمان زمانی است که عناصر دنیایی می‌توانند در تعامل با یکدیگر زمان روایت کننده را بیافرینند و جریان زیبایی شناختی را به گونه‌ای شکل می‌دهند که دیگر توصیف گونه‌های بیرونی نیست، بلکه دخالت گفته‌پرداز و تبانی اوست در فرآیندی تعاملی با دنیا برای دستیابی به چیزی فراتر از تکراری معمولی. ما می‌میریم. من و قمر. در یک روز تابستانی

میان آدم‌ها گیر می‌کنیم، قمر در روشنایی روز می‌میرد و من در تاریکی شب (همان: ۱۷۸). روشنایی، تاریکی، یک روز تابستانی، تحت عنصرهای مردن و گیرکردن غایتی را در زمان پدید می‌آورند که همان رسیدن به آزادی و فرار از اسارت و غربت است. که نقش به سزایی در شکل‌گیری جریان زیبایی‌شناختی در گفتمان ایفا می‌کنند. آینه اما زیبا بود. زیبا می‌شد دوباره. سپیده دمان، زخم‌های تنش را آب مهربان دریا می‌شست و شامگاهان در پناه صخره‌ها آرام می‌گرفت (همان: ۴۷). زیبا، شستن، آرام، مهربان نیز تحت تأثیر عنصرهای سپیده دمان و شامگاهان نیز پدیده آورندهٔ امید به آزادی و بهبود شرایط سخت در شکل‌گیری جریان زیبایی‌شناختی در گفتمان مؤثرند.

٤ـ۳ـ۳ـ٤. فرا ارزش، ارزش و زیباشناسی

گاهی عدم اعتماد و عدم باور، گفته‌پرداز را به سوی تغییر و فرار از نقصان و رفتن به سوی ارزش تحریک می‌کند. شوشگر در فضایی قرار دارد که نمی‌تواند ارزش‌های جدیدی ایجاد کند، به همین دلیل برای یافتن فضایی جدید و فرار از این خلأ ارزشی، قدم در دنیایی جدید می‌گذارد و علاوه بر فعل موثر خواستن، دنیایی با شرایط حسی‌ـادراکی جدید را در ذهن می‌پروراند و به سویش گام برمی‌دارد. ارزش‌های قافلهٔ صفاری در دیدگاه آینه، ضدارزش است و نمی‌تواند چشم‌اندازی را که برای خودش ترسیم کرده است در آن بیابد. رقص هر شب کنار آتش و پرشدن جیب‌های پدر از پول، مانس‌هایی که بر گرد آتش حلقه زده بودند و ربودن شیئی از کنار فردی که مادر فالش را می‌گیرد و گرفتن فال و... او را در سرزمینی محدود اسیر کرده که نمی‌تواند رهایی و آزادی و برخورداری از حقوقی که هیچ کدامشان را نمی‌دانست را مزه کند. رفتن و ترک قافلهٔ صفاری فراارزشی است که قادر به ایجاد، کنترل و ضمانت ارزش است. او با ترک قافله و رفتن به شهر، با تحمل سختی‌های فراوان توانست به ارزش‌هایی دست پیدا کند که برای لحظاتی او را آرام می‌کرد. خیلی دیر فهمیده بود که سخت است وشعلهٔ آبی رنگ برای خودش می‌خواند و می‌رود و رنگ سرخ ذغال سرانجام خاکستر می‌شود... خیلی دیر، وقتی قافله رقص او را دیده بود، مادر با پاهای ورم کرده در چادر افتاده بود و مردان گریز پای شهری با آوازهٔ نام او به چادرها می‌آمدند و جیب‌های پدر پر از پول می‌شد: «برقص، می‌خواهی مادرت بمیرد؟» مچ پاهایش تیر کشید، سرش سنگین می‌شد، تصاویر در ذهنش آشفته و پریشان می‌آمدند: «همین جا می‌خسبم تا غروب فردا» (همان: ۴). شوق پرواز و رسیدن به ارزش‌هایی که در تقابل با قوانین مرده و زنگار گرفتهٔ قافله، در جان آیینه لانه کرده بود، او را به دنبال نالهٔ نی‌ای می‌کشاند تا قصهٔ شوربختی دختی را بشنود که چوپان می‌نواخت و او قصد داشت پایان آن شوربختی باشد و در بازوان نخلی تنومند، آشیانه بسازد. گرم بود. «هوا داغ داغ. پرنده‌ای در میان شاخه‌های نخلی تنومند آشیان می‌ساخت. پرنده‌ای که خوش داشت یکجانشین شود، نه در مسیر باد، نه در مسیر ریگ‌های بیابان، در میان بازوان نخلی سرسبز که هر ساله تاره دهد، تاره‌ای شیرین... پرنده آن‌چه را که اندوخته بود، به بازوان نخل تنومند می‌داد، بی‌دریغ تا آشیانه‌ای بسازد، شاخه‌های نخل سبز بود و می‌توانست بادها را بتاراند و هر سال موسم ثمر خرما دهد، پرنده دیگر نیازی نداشت تا برای دانه‌ای گندم، بال‌هایش را به هم بزند، بچرخد، بخواند و این نالهٔ نی... نالهٔ نی از کدام سو می‌آمد که دانه‌های خرما را می‌تکاند و نخل را عریان می‌کرد. این صدا از کجا بود، از چه جانبی؟ و این چوپان که نی را از نیزار بریده بود، قصهٔ شوربختی چه دختی را دهان به دهان می‌گفت (همان: ۲۶).

٤ـ٣ـ٣ـ٥. رابطهٔ نمایه‌ها با جریان زیبایی‌شناختی

کولی کنار آتش داستانی منطقه‌ای است و بسیاری از باورها و اعتقادات محلی در رمان دیده می‌شود که نویسندهٔ رمان به علت بومی بودن نیز، بر این باورها پایبند است. باور زنان قافلهٔ صفاری این است که باید مهرهٔ مار را اوسی کنند تا برایشان شانس بیاورد. آینهٔ تارانده از قافلهٔ صفاری تنها چیزی را که نگران است از دست ندهد، مهرهٔ مارش است و کیمیا آن را به او می‌دهد و یادآوری می‌کند که اوسی‌اش کند. مهرهٔ مار! مهرهٔ مارم کجاست... فراموشت نشود آن را اوسی کنی... بقچه را باز می‌کنی مهرهٔ مار را برمی‌داری وردی می‌خوانی آن را در مشت می‌فشاری و راه می‌افتی» (همان: ۳۹). شوشگر یا گفته‌پرداز بر این باور است که خرمهره‌ها قادرند شرایط را تغییر دهند و این باور را به شوش‌پذیر یا گفته‌یاب منتقل می‌کند و فال می‌گیرد و ... و این باورپذیری نتیجهٔ همان رابطهٔ حسی‌ـادراکی است. که شوشگر دیداری با دنیایی که با آن روبه‌رو است برقرار می‌کند.

٤ـ٣ـ٣ـ٦. نقش حواس در جریان زیبایی‌شناختی

آن‌چه می‌بینیم، می‌شنویم، می‌چشیم، لمس یا استشمام می‌کنیم، می‌تواند معنادار باشد. معنای یک عمل، یک جریان سیاسی، یک نقاشی، یک موسیقی و ... پس معانی مختلفی در پس حواس پنهان شده‌اند و در کنار آن‌چه ما حس می‌کنیم معنای پنهان، یا همان معنای«غایب» نهفته است. از این رو، معنا نمی‌تواند پایدار باشد چرا که ادراک در پس رابطه‌ای حسی برای هر شخص می‌تواند متفاوت باشد. «نالهٔ نی و صدای خلخال‌ها در خواب هم رهایش نمی‌کرد. دو صدا، دو زنگوله برگردن سگی... تا هرگز نتواند از قافله دور شود... . چه کسی، می‌تواند این دو زنگوله را از گردنش باز کند؟ چه کسی می‌داند که او، خوش دارد برای لحظه‌ای هر چند کوتاه گم شود؟ نالهٔ نی و صدای خلخال غیر از صدای محسوس و شنیداری عادی معنای غایبی دارند که همان اسارت، در بند بودن، تحت سلطه بودن و... است. آینه متنفر بود از صدای خلخال و نالهٔ نی.» شعیری در کتاب *تجزیه و تحلیل نشانه معناشناسی گفتمان* معتقد است: غایب بودن معنا به منزلهٔ نیستی آن نیست، بلکه معنا حفره‌ای است ناپیدا که چیزها را با گوشت و پوستشان می‌بلعد و از آن‌ها ذره ای به جای می‌گذارد که خرده استخوان یا لکه خونی بیش نیست. در برخورد دنیا و انسان، حسی است که بیدار می‌شود و این بیداری چیزی را به کام خود فرو می‌کشد، غایب می‌کند و به این ترتیب جریانی زیبایی‌شناختی اتفاق می‌افتد. چشمانش را بست، آه بلندی کشید، خودش بود. با دو پای کوچک ورم کرده از نخلی بالا می‌رفت. دست‌هایش به سوی ماه دراز. ماه چشمان لیمویی زلالی داشت... باران بارید باران لیمویی باران سبز،... ماه... ماه چرا گریه می‌کنی؟ به خاطر زنگوله-های گردنت گریه می‌کنم... و باز آینه در اندیشهٔ رهایی از زنگوله‌های گردنش که طبق قانون قافله به گردن داشت به باز کردن آن‌ها فکر می‌کرد و این معنای غایب هر چه عمیق‌تر باشد، معنایی حاصل می‌شود که خارج از انتظار ماست و بدین سان جریان زیباشناسی قوت می‌یابد. چشمانش را باز کرد، بلند بلند خندید، دستی به پیراهنش کشید، خشک بود. «باران نور فقط روشن می‌کند» (همان: ۳) و این روشنی که از بارش باران نور برای آینه ایجاد می‌شود معنای دور افتاده‌ای است که باز خوانی آن به کمک کنش کنشگر ایجاد می‌شود، و عامل فاعلی که به سوی نور، آزادی و رهایی حرکت می‌کند ما را به سوی نمایان شدن این معنی غایب رهنمون می‌شود.

نتیجه‌گیری

بلاغت کاربردی در نشانه‌های زبانی در *کولی کنار آتش* آکنده از حواسی است که هر کدام، منبع سرشار

تولیدات گفتمانی به شمار می‌روند. نشانه‌ـمعناشناسی بدون پایگاهی حسی‌ـادراکی پوچ و فاقد اعتبار است. چرا که احساس و ادراک خاستگاه اصلی نشانه‌ـمعناها به شمار می‌روند. بررسی این گونهٔ ادبی، در اثبات این قضیه، نشان می‌دهد که آیینه دگرگونی را با بهره‌گیری از حس دیداری و لامسه آغاز کرد و به کمک دیگر حواس (بویایی، چشایی، و شنوایی)، در فضایی تنشی با حضوری جسمانه‌ای که علاوه‌بر انسجام نشانه‌ـمعناها به عنوان مرز مشترکی بین برونه‌ها و درونه‌ها عمل می‌کند، با در نظر گرفتن شیوه‌های حضور، گفتمان را از شکل روایی به سیالیت، تحول و گریزان بودن معناها تبدیل کرد.

گفتمان عاطفی، گفتمانی رخدادی است که به دنبال وصال و انفصال یا تغییر از وضعیت اولیه به وضعیت ثانوی نیست. بلکه زمینه‌ساز نوع حضور است و اهمیت آن در رخدادهایی است که می‌آفریند و جسمانه را به محل تولید فشاره‌های عاطفی تبدیل می‌کند. آینه در فرآیند عاطفی همهٔ تمرکز خود را برای رسیدن به آزادی، رهایی و ساختارشکنی قوانین پوک قافلهٔ صفاری معطوف می‌نماید و با کسب هویت عاطفی جدید و یافتن پاسخی قطعی برای تمام تخیلات، تصورات، پندارها و تردیدهایش فرصت رها شدن از خود را پیدا می‌کند و این رهایی و آزادی نتیجهٔ فعل مؤثر«خواستن» است.

در فرآیند زیبایی‌شناسی آینه با قوانین قافلهٔ صفاری نوعی هم‌زیستی را تجربه می‌کند و با آن در چالش قرار می.گیرد و در عملیاتی زیباشناسانه، که حاصل فرآیند حسی‌ـادراکی است بُرش از آن را تجربه می‌کند. این بُرش که شکنندگی و ناپیوستگی در رابطهٔ بین شوشگر زیبایی‌شناس و قوانین کهنه و مرده را به دنبال دارد، سبب می‌شود تا شوشگر به دریافت جدید و متفاوتی دست یابد که می‌توان آن را به گذر و عبور از دنیایی که در آن قرار دارد به دنیایی جدید تعبیر نمود. بلاغت معنایی در بُرش و انقطاع بین آینه و قوانین یخ‌زده و مستبدانه‌ای که سال‌ها بر قافله حاکم بود، می‌تواند به دلیل مواجه شدن آینه با دنیایی ستمگر، ظالم، تهی از معنا، نابرابر و ناقص که منجر به نوعی عدم باور در او شده است باشد، که وجوه حسی‌ـادراکی و عاطفی باعث شکل‌گیری حضوری زیبایی‌شناختی شده که در حقیقت همان زیبازیستی است.

بنابراین گفتمان دارای چارچوبی بسته نیست، بلکه باز و اثر گذار و اثرپذیر است. گفته پرداز می‌تواند با در هم ریختن اشکال رایج و معمول و تکراریِ زبان و با خلق اشکال جدید، ناآشنا و بدیع، گفتمان را از شکل روایی آن به گفتمانی سیال تبدیل کند. *کولی کنار آتش* رمانی اجتماعی، سیاسی با نگاهی فمنیستی و سبکی ناتورالیستی است که در آن، علاوه‌بر سیر مراحل تحولی کلام و گفتمان روایی و حرکت از یک نقطه به نقطهٔ دیگر، هر سه بعد حسی‌ـادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی در ایجاد معناهایی گریزان و بررسی و تحلیل بلاغت کاربردی آن با رویکرد نشانه‌ـمعناشناختی گفتمان دخیل‌اند، و در تعامل با یکدیگر قرار دارند و موجب ایجاد گفتمانی سیال شده‌اند که نشانه‌ها در آن، همواره در زایش و پویایی هستند و از شکل منجمد، مکانیکی و دال و مدلولی به شکلی متحول، متکثر، زنده و زایا درآمده‌اند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۳). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

پاکتچی، احمد؛ شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۴). «تحلیل فرآیندهای گفتمانی در سورهٔ «قارعه» با تکیه بر نشانه‌شناسی تنشی». *جستارهای زبانی*. شماره ۲۵.

حسین‌پور، احمد؛ علوی مقدم، مهیار؛ فیروزی مقدم، محمود (۱۳۹۸). «تحلیل ساختار روایی و کنش گفتمان رمان سمفونی مردگان بر پایهٔ نظریهٔ نشانه‌ـمعناشناسی روایی گرماس». *روایت‌شناسی*. سال۳. شمارهٔ۶. صص۸۱ـ۵۵.

روانی‌پور، منیرو (۱۳۹۵). *کولی کنار آتش*. تهران: مرکز.
زختاره حسن (۱۳۹۷). «بررسی نشانه‌ـمعناشناختی کارکرد انگیزشی گفته‌پردازی در هزار و یک دست از میرایی تا نامیرایی». *جستارهای زبانی*. دوره ۹. شماره ۱. پیاپی ۴۳.
سجودی، فرزان (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۵). *تجزیه و تحلیل نشانه‌ـمعناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.
ـــــــــ (۱۳۹۷). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.
ـــــــــ (۱۳۸۸). «از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه‌ـمعناشناسی گفتمانی». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. سال ۲. شماره ۸.
شعیری، حمیدرضا؛ وفایی، ترانه (۱۳۸۸). *راهی به نشانه‌ـمعناشناسی سیال*. تهران: علمی و فرهنگی.
شعیری، حمیدرضا؛ اسماعیلی، عصمت (۱۳۹۲). «نشانه‌ـمعناشناختی شعر «باران»». *ادب پژوهی*. سال هفتم. شماره ۲۵.
عباسی، علی (۱۳۹۳). *روایت شناسی کاربردی*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
ـــــــــ (۱۳۹۵). *نشانه‌ـمعناشناسی روایی مکتب پاریس (جایگزینی نظریهٔ مدلیته‌ها بر نظریهٔ کنشگران: نظریه و عمل)*. چاپ اوّل. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
فلاح، ابراهیم؛ شفیع‌پور؛ سجاد (۱۳۹۸). «تحلیل روایت موسی (ع) و سامری بر پایهٔ نشانه‌شناسی گفتمانی». *جستارهای زبانی*. دوره ۱۰. شماره ۱. پیاپی ۴۹.
کنعانی، ابراهیم؛ شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۴). «تحلیل نشانه‌ـمعناشناسی هستی محور از بر هم کنش تا استعلا بر اساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا». *جستارهای زبانی*. شماره ۲۳.
گِرماس، آلژیراداس ژولین (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمهٔ حمیدرضا شعیری. تهران: علم.
گیررتس، دیرک (۱۳۹۳). *نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: علمی.
گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et littérature*. Essais de méthode. Paris: PUF.
Greimas, A.J. (1972). *Essais de Sémiotique Poétiques*. Paris: Larousse.
———— (1987). *Structural Semantics*. Lincoln, NB: Univercity of Nebraska Press.
Greimas, A. J. et Fontanille. J. (1991). *Sémiotique des passions*. Des états de choses aux états d'âme. Paris: Seuil.
Landowski, E. (2005). "Les Interactions Risquées". *Nouveaux Acts Semmiotiques*. Limoges: Pulim.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی