

تحلیل نشانه- معناساختی خلسه در گفتمان ادبی

حمیدرضا شعیری

دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

چکیده

یکی از ویژگیهای مهم گفتمانهای ادبی، به ویژه در شرق، کارکرد خلسه‌ای آن است. از دیدگاه نشانه-معناساختی، در گفتمان ادبی خلسه زمانی شکل می‌گیرد که کنشها در وضعیتی فرعی قرار گیرند و جای خود را به شوش، یعنی فرآیندی تنشی-عاطفی دهند که در آن شوشگر در وضعیتی انفعالی از خود رها گردد و تحت عظمت و ارادهٔ یک «دیگر» فراسوژه‌ای «شدنی» آنی را تجربه کند. در واقع، خلسه فاصلهٔ بین استقرار در مرز کنش و عبور به هالهٔ معنایی جدید را که با تغییر یا استحاله همراه است، آنقدر کاهش می‌دهد که گفتمان ادبی ما را با وضعیتی کوبشی یا تکانه‌ای مواجه می‌سازد. در چنین حالتی، آنچه به طور طبیعی پایان یک فرآیند است، در ابتدای آن رخ می‌دهد. به همین دلیل، خلسهٔ ادبی کارکردی است که همهٔ محاسبات گفتمانی را به هم می‌ریزد، و خارج از هر نوع زنجیرهٔ استدلالی و روایی، سبب غافلگیر شدن و ایجاد وضعیتی استعلایی می‌گردد؛ گویا خلسه وضعیتی است که سوژهٔ گفتمان به واسطهٔ آن خود را در انفصال کامل با آنچه حضور ارجاعی و عینی است می‌یابد و در نوعی غیاب قرار می‌گیرد که سرچشمهٔ گریز از ایستایی و تحمل کنشهای زمانمند است.

کارکردهای نشانه-معناساختی خلسهٔ ادبی کدام‌اند؟ چگونه خلسهٔ ادبی زمان کنشی را به زمان شوشی تغییر می‌دهد؟ چگونه خلسهٔ ادبی شرایط استعلای سوژهٔ گفتمان را فراهم می‌سازد؟

با توجه به توضیحات بالا، هدف از این مقاله تحلیل نشانه-معناساختی خلسه در گفتمان ادبی به منظور تبیین ساز و کارهای آن برای دستیابی به الگویی است که بتواند فرآیند تولید خلسهٔ ادبی و نقش آن در تبیین معنا را مطالعه کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه-معناسناسی، گفتمان ادبی، خلسه، استعلا، شوش.

۱۲۹



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۹، شماره ۳۶ و ۳۷، تابستان و پاییز ۱۳۹۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۹/۱۲

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۱/۷/۲۰

مقدمه

بر خلاف گفتمان‌های روایی که مبتنی بر کنش‌اند، نظام‌های گفتمانی خلسه‌ای سازوکاری شوشی دارند. همین امر سبب می‌گردد جنبه عینی و مبتنی بر روابط ارجاعی صرف در این گفتمانها تضعیف شود و کارکرد تنشی و عاطفی با ویژگی‌هایی مانند آنیت حضور، فوریت استحاله‌ای یا تغییر حالت پدیداری و شتاب گشتالتی (در راستای حرکت سریع‌تر از انتظار گفته‌پرداز) جای عینیت قراردادی و حضور ارجاعی را بگیرند. گفتمان خلسه‌ای را می‌توان منشأ شکل‌گیری نوعی رابطه زیبایی‌شناختی دانست که با سلب کارکرد شناختی و استدلالی سبب ایجاد نوعی زیبایی‌شناسی انفسی می‌گردد. در این حالت، شوشگر با آنچه می‌توان آن را روح جهان هستی نامید، گره می‌خورد و نتیجه این هم‌آمیختگی تحقق وضعیتی استعلایی است. همین هم‌آمیختگی عامل اوج‌گیری انرژی تنشی و عبور از فضای محاسبه‌گر و برنامه‌مدار متنی در حرکت به سوی «گیجی» حضور است. به این ترتیب، متن به جسمانه‌ای تبدیل می‌گردد که خود مرکز تولید انرژی است، زیرا زبان در حرکت خود به سمت و سویی سوق می‌یابد که فاصله بین سوژه و زبان برداشته شود؛ تا جایی که متن چیزی جز ترجمه حضور پدیداری سوژه نباشد.

در این پژوهش سعی خواهیم کرد به چند پرسش مهم پاسخ دهیم: سازوکار نشانه-معناشناختی شکل‌گیری خلسه در گفتمان ادبی چیست؟ چگونه گفتمان ادبی می‌تواند با سلب ویژگی‌های شناختی و کاربردی و به صفر رساندن شرایط کنشی با روح هستی یکی شود و به گفتمانی خلسه‌ای استحاله یابد؟ چگونه خلسه ادبی می‌تواند سبب استعلای شوشگر گفتمانی شود؟ در واقع، هدف این مقاله تحلیل ویژگی‌های خلسه‌ای گفتمان ادبی با تکیه بر رویکرد نشانه-معناشناختی است.

کارکرد گفتمان روایی کلاسیک

قبل از بررسی کارکرد خلسه‌ای گفتمان، لازم است به بعضی از ویژگی‌های گفتمان‌های روایی که خصوصیات کلاسیک دارند اشاره کنیم. در نظام‌های روایی کلاسیک، معمولاً یک نقصان یا اختلال سبب بروز بحران در فرآیندی می‌شود که کنشگری در مرکز آن است. در این وضعیت، آنچه گفتمان را پیش می‌برد، تصمیم کنشگر به رفع نقصان و

خروج از بحران است. همین تصمیم است که در نظامهای روایی کلاسیک آغاز ورود به فرآیند معناسازی نام می‌گیرد. در این فرآیند کنشگر با استفاده از راهبردهای متفاوت و برنامه‌های روایی زنجیره‌هایی کنشی را شکل می‌دهد که راه را برای عبور از بحران و تغییر وضعیت اولیه، که وضعیتی نابسامان است، به وضعیتی سامان‌یافته هموار می‌سازند. پس می‌توان نتیجه گرفت که کنش در قلب نظام روایی برای عامل تغییردهنده معنا بسیار اهمیت دارد. پس از کنش، تغییر معنا (خروج از بحران با دگرگون کردن وضعیت اولیه) است که ماهیت روایی گفتمان بر آن استوار است؛ برای مثال در ماهی سیاه کوچولو، اثر صمد بهرنگی، اختلال در معنای حضور کنشگر را در بحرانی قرار می‌دهد که تصمیم به خروج از آن او را وارد فرآیند روایی می‌کند تا امکان تحقق معنایی جدید پدید آید، معنایی که بتواند رضایت حضور را فراهم سازد.

آنچه در این فرآیند جالب توجه است، زنجیره‌های روایی است که کنشگر پشت سر می‌گذارد و می‌توان آنها را مراحل مختلف رفع نقصان یا بحران نامید. در این زنجیره‌ها بعضی از کنشها مقدماتی‌اند و زمینه را برای عبور به کنش اصلی فراهم می‌سازند. ما قبلاً این کنشهای مقدماتی را توانشهایی نامیده‌ایم که به‌کارگیری آنها در جریان معناسازی ضروری است (شعیری، ۱۳۸۱). به همین دلیل است که معتقدیم زمان عنصر مهمی در شکل‌گیری فرآیند رفع بحران معناست. دلیل این اهمیت این است که برنامه‌روایی به پختگی کنش یا گاهی تغییر راهبرد و ارتقای آن نیاز دارد، و چنین تغییراتی مشمول زمان می‌گردد. عامل زمان گاهی ما را با کندی حرکت کنشی، و گاهی هم با تندتر شدن این حرکت مواجه می‌سازد، ولی نکته مهم این است که کنشها تابع زمان روایی، یعنی زمان برنامه‌پذیرند. در کنار زمان باید از عنصر مهم دیگری به نام مکان نام برد که کنشها در آن شکل می‌گیرند تا تحقق معنای جدید ممکن گردد. مکانها در نظامهای روایی و در فرآیند تحقق معنا به سه دسته تقسیم می‌گردند:

مکانهای بحران‌زا: مکانهایی مقدماتی هستند که احساس اولیه بحران یا حتی کشف بحران در آنجا شکل می‌گیرد؛

مکانهای واسطه‌ای: مکانهایی هستند که کنشگر برای تغییر وضعیت خود مجبور به ورود و عبور از آنهاست. در این مکانها، شرایط برای تغییر وضعیت رقم می‌خورند؛

مکان بحران‌زدایی: مکانی پایانی است که کنشگر در آن تغییر معنا را تجربه می‌کند یا حتی این دگرگونی وضعیت را جشن می‌گیرد، مثلاً سیندرلا با شاهزاده ازدواج می‌کند و زندگی در قصر آغاز می‌شود.

فرآیند روایی چه بر مبنای اراده خود کنشگر (احساس بحران و اقدام برای خروج از آن)، چه بر مبنای تعامل کنشگران با یکدیگر (بحرانی که در جریان یک تعامل به وجود می‌آید و یکی از کنشگران در صدد متقاعد کردن دیگری یا چیرگی بر اوست) و چه بر مبنای تجویز (برنامه‌ای که کنش‌گذاری بر اساس آن کنشگری را وادار به انجام عملیاتی می‌کند) باشد، در زمان و در مکان تحقق می‌یابد (نک. شعیری، ۱۳۹۰: ۵۳-۷۳). زمان و مکان می‌توانند زمانها و مکانهای دور یا نزدیک باشند.

گفتمانی که در این مقاله مورد نظر ماست، گفتمان خلسه‌ای است. ادبیات شرق و به‌ویژه ادبیات ما، سرشار از گفتمانهایی است که کارکرد خلسه‌ای دارند که از طریق بررسی نشانه-معناشناختی خلسه متوجه ویژگیهای مهم این نوع گفتمان و نقش آن در شکل‌گیری معنا خواهیم شد.

در تعریف واژه خلسه بر حضور خاص سوژه، که بیشتر ناخودآگاه است، بسیار تأکید می‌شود. لحظه‌ای که سوژه از خود رها می‌شود و در وضعیتی تشبیه‌پذیر با وضعیت بین خواب و بیداری قرار می‌گیرد. اینک باید ببینیم چگونه و با توجه به چه ویژگیهایی گفتمان تولید خلسه می‌کند.

کنش و خلسه

بر خلاف گفتمانهای روایی که کنش در مرکز آنها قرار دارد و بر اساس آن حرکت گفتمان به جلو شکل می‌گیرد، در گفتمانهای خلسه‌ای کارکرد کنشی گفتمان بسیار تضعیف می‌گردد. به همین دلیل، همه مقدماتی که متن باید به آنها تحقق بخشد تا شرایط عبور به کنش فراهم شود، حذف می‌گردند. پس متن آنجا شروع می‌شود که ما با نتیجه یا پایان یک کنش مواجه می‌شویم، یعنی جایی که کنشی وجود ندارد و آنچه بر ما نمایان می‌گردد، وضعیت شوشی (چه شدنی اتفاق افتاده باشد یا باید رخ دهد) است؛ یعنی حالات یا حضوری که کنش رقم می‌زند.

حذف مقدمات کنش و تضعیف جایگاه آن در متن سبب می‌گردد گفتمان زنجیره استدلالی را که برای متقاعد کردن عوامل درون‌متنی و برون‌متنی از آنها استفاده می‌شود، از دست بدهد و باور شناختی به پایین‌ترین درجه ممکن برسد. حذف وضعیت استدلالی مبتنی بر منطق برنامه‌محور سبب می‌گردد تا شرایط شناختی جای خود را به شرایط عاطفی و سودایی بدهد. در این حالت، گفتمان مانند یک «آن» گفتمانی عمل می‌کند که لحظه ایجاد شوک یا تکانه است. در واقع، حذف یا تضعیف کنشهای مقدماتی که مبنای تغییر وضعیت‌اند، فاصله بین ارسال و دریافت معنا را آنقدر کوتاه می‌کند که زمان صفر تنها زمان ممکن برای تحقق معناست. در این حالت، گفتمان کارکردی جهشی به خود می‌گیرد. این ویژگی سبب غافلگیر شدن گفته‌خوان می‌گردد: «بمیرید، بمیرید، در این عشق بمیرید».

در این گفته زبان به درجه‌ای از دفعیت و یکبارگی می‌رسد که ما را با زمان صفر کنشی، یعنی وضعیتی کوبشی مواجه می‌سازد، یعنی ما فقط با نتیجه کنش که شوش است مواجه می‌شویم. همین حذف فاصله منطقی بین کنش و شوش است که سبب بهت‌زدگی مخاطب می‌گردد. گویا انفصالی ناگهانی زمان پیوستاری را که سوژه در آن قرار دارد، به زمانی ناپیوستار تغییر می‌دهد که القاکننده برش از همه سطوح «حضور» است. این وضعیت را می‌توان به سکوی پرتابی تشبیه کرد که همه انرژی لازم برای تولید معنا در آنجا متمرکز گشته است و به محض آزاد شدن این انرژی با تغییر وضعیت بدون هیچ مقدمه‌ای مواجه می‌شویم. این انرژی آزاد شده امکان استعلای سوژه به‌مثابه یک فوریت را فراهم می‌آورد.

در زمینه زمان و حضور ژان کلود کوکه به دو زمان «عینی»^۱ و «انتزاعی»^۲ قایل است (Coquet, 1997: 81-103). زمان عینی از نظر او زمان رخدادی است. زمان شمارشی زمان حرکت ثبت‌شدنی کنشگر است، اما کوکه زمان انتزاعی را زمان تجربه منحصر به فرد کنشگری می‌داند که بدون حرکتی شمارشی و جابجا شدن تقویمی، زمان خاصی را می‌آفریند که به عقیده من زمانی شوشی است؛ زیرا مربوط به شوشگر و دریافت آنی و پدیداری او از چیزهاست. در خلسه نیز زمانی رخ می‌دهد که زمان شمارشی به زمان کیفی حضور تغییر یابد که زمان پدیداری یعنی زمان غیرمادی و غیرتقویمی است. مولوی چنین زمانی را با ویژگی غیرمترقبه زبان تولید می‌کند که

لحظه‌ساز است و ویژگی «آنی» دارد. او گویا زمان را به شتاب زمانی تبدیل می‌کند. گویا زمان را از همه پوسته‌های آن جدا می‌کند و آن را مانند یک جوهر یا عصاره‌ای از خود زمان به بیرون از آن پرتاب می‌کند تا زمان پیش‌تاز شکل گیرد. همین پیش‌تازی زمانی عامل ایجاد شکلی از خلسه در گفتمان است، زیرا زمان جلوتر از هر نوع آماده‌سازی کنشی یا آمادگی ارزیابی کنشی حرکت می‌کند و کسی را فرصت مقاومت در برابر این شتاب زمانی نیست. پل ریکور، فیلسوف فرانسوی، از اصطلاح هایدگری زمان «پیش‌تازتر از خود» سخن می‌گوید (Ricoeur, 1990 : 107). در چنین زمانی، هنوز انتظار استعلا در سوژه شکل نگرفته است و او خود را در شرایطی از حضور کیفی می‌یابد که کاملاً غیرمترقبه است. مولانا نه تنها این زمان پیش‌تاز را تولید می‌کند، آن را سرچشمه حضور کیفی و رهایی از تشنگی و کمیت‌گرایی اضمحلال‌دهنده قرار می‌دهد: «بمیرید، بمیرید، به پیش شه زیبا/ بر شاه چو مردید همه شاه و شهیرید».

مولانا به اوج حضور زمان کیفی فکر می‌کند. زمانی که شاید همه زمانهای دیگر در آن به طور فشرده نهفته‌اند تا به محض تحقق بازآفریده شوند، اما در قالب حضوری استعلایی که دیگر دچار هیچ تنزلی نمی‌گردد، زیرا چنین زمانی به مادر همه زمانها تبدیل می‌گردد (همه شاه و شهیرید). همین زمان است که خلسه می‌سازد.

زمان تنشی

زمان محتوایی و کیفی، که در بالا از آن صحبت کردیم، نزد مولوی ویژگی دیگری دارد که در خلسه‌سازی نقش مهمی دارد و آن بعد تنشی زمان است. بر اساس این، زمان کیفی می‌تواند در حال واحد هم گستره‌ای باشد هم فشاره‌ای. اجتماع این دو بعد تنشی در یک جا و یک نقطه، قدرت محاسبه شناختی و دریافت منطق‌مدار مخاطب را دچار اختلال می‌کند تا جایی که او زمان گذر از بعد انقباضی به بعد انبساطی را گم می‌کند. در حقیقت، تلاقی همزمان دو زمان در یک جا، میزان انرژی یکسان به کار رفته در هر دو و آنتی^۳ گذر از یکی به دیگری، زمان را به تلاطمی از زمان تبدیل می‌کند که نتیجه‌ای جز خلسه‌آفرینی ندارد: «قطره تویی، بحر تویی، لطف تویی، قهر تویی». «دانه تویی، دام تویی، باده تویی، جام تویی». «پخته تویی، خام تویی، خام بمگذار مرا».

یکی از نتایج مهم در هم آمیختگی دو وضعیت زمانی باز و بسته در یک نقطه، غیاب شرایط انتقال از یک وجه زمانی به وجه زمانی دیگر است؛ به عبارت دیگر، از دیدگاه زبان شناختی، هر گاه زبان شرایط شناختی همنشینی در گستره روایی را که مبتنی بر انتقال برنامه مدار از یک وضعیت به وضعیت دیگر است، از دست بدهد، ما با نوعی «آنیت» یا «دفعیت» گذر مواجه می شویم. این آنیت در اثر غیاب شرایط انتقال تعبیرپذیر به زمان هستی مدار است. همان طور که می بینیم، عبور از قطره به بحر، از دانه به دام و از پخته به خام تابع هیچ نوع احتیاط روایی یا رعایت شرایط فرآیندی گذر نیست. علت پذیرش چنین ریسک گفتمانی را باید در اهمیت تقدم وجه هستی شناختی زمان بر هر وجه دیگر دانست. این سخن را باید این گونه تفسیر کرد که مولانا درون زمان قرار می گیرد و از همین «درون» است که آن را بازمی پروراند. به همین دلیل، او ترسی از برهم ریختن تناسب زمانی ندارد. زمان آنیت او به این شکل عمل می کند که هر نقطه زمانی امکان برگشت به نقطه دیگر را دارد، زیرا زمان هستی شناختی زمان کیفی حضوری است که همه چیز آن مطلوب است؛ به گونه ای که می توان این وضعیت در هم آمیختگی مطلوب زمانهای کیفی فشاره ای و گستره ای را همان زمان شوشی، یعنی زمان خارج از محاسبه شناختی و کنشی یا همان زمان «تلاطم از درون» یا زمان زیبایی شناختی حضور نامید. در چنین زمانی، هر گونه عنصری چه از جنس «قند» باشد و چه از «زهر»، یک معنی بیشتر ندارد: هم حسی و هم آبی انسان و دنیا و روح هستی. در چنین شرایطی، زمان به خلسه زمان تبدیل می شود؛ زیرا مفهوم واقعی آن گره خوردن با خود هستی است.

ژاک فونتنی به دو ویژگی «آنیت و فوریت به منزله دو روی جدایی ناپذیر زمان سنکوپ (دفعیت) قایل است» (Fontanille, 2005 : 19). «آنیت» یعنی در یک آن تبلور یافتن و «فوریت» نشانه - معناشناختی، یعنی سرعت گذر از این آنیت تازه شکل گرفته به آنیت دیگری که ویژگی متفاوتی دارد، بدون نیاز به شرایط واسطه ای انتقال. همین وضعیت افت و اوج است که تلاطم کننده حضوری است که تحیر و بهت زدگی از نتایج آن هستند. گویا لحظه ای درنگ در عبور از یک وضعیت انقباضی به وضعیتی انبساطی و برگشت به وضعیت انقباضی جدید جایز نیست. این آنیت و فوریت، همچون دو وجه هستی بخش به خلسه حضور، آنقدر اهمیت دارد که گاهی مولانا از

این درنگ شکایت می‌کند و خود بر این شتاب صحنه می‌گذارد و تحقق آن را فرا می‌خواند:

«ای علمِ عالم نو پیش تو هر عقل گرو
گاه میا، گاه مرو، خیز بیکبار بیا»

«ای دل آغشته به خون، چند بود شور و جنون
پخته شد انگور کنون غوره میفشار بیا»

شاید علت اینکه مولانا می‌تواند فاصله بین زمانهای گذر را حذف کند و بدون شرایط کنشی در تلاطمی آمیخته به خلسه زمانها را جابجا کند، در قدرت «فراخود» شدگی او نهفته است: «من همه در حکم توأم، تو همه در خون منی» (۴۴۰).

کارکرد زیبایی‌شناختی خلسه

گرمس^۴ در کتابی با عنوان *تقصان معنا*^۵ (۱۳۸۹) از «رخداد زیبایی‌شناختی»^۶ سخن می‌گوید. او در این کتاب دو نظام زیبایی‌شناختی کلاسیک^۷ و باروک^۸ را از یکدیگر متمایز می‌کند. در نظام کلاسیک، ابژه زیبایی‌شناختی مستقل از سوژه‌ای که با او در ارتباط است، تولید معنا می‌کند. اما در زیبایی‌شناسی باروک، ابژه زیبایی‌شناختی بر اساس کارکردی روی‌آوردی^۹ و هوسرلی^{۱۰}، زیر نگاه سوژه و تأثیر متقابل آن دو بر یکدیگر و تابع نظامی حسی- ادراکی، که هم‌آمیختگی سوژه و ابژه را در پی دارد، تولید معنا می‌کند. ژان ژنی‌ناسکا^{۱۱} در کتاب *سخن ادبی بین گفتمان اجتماعی و گفتمان زیبایی‌شناختی* تفاوت می‌نهد. به عقیده ژنی‌ناسکا، درون گفتمان اجتماعی، «واژگان در خدمت چیزهایی هستند که قرار است ما را به آنها ارجاع دهند و درون گفتمان زیبایی‌شناختی صورتهای بیرونی با مدلولهای زبانی مرتبط نیستند؛ این صورتهای دالهایی هستند که مدلول آنها چیزی جز حالات شوشی سوژه نیست» (Geninasca, 1997: 206). بی‌شک، منظور نویسنده از مدلولی با نام حالات سوژه^{۱۲}، هم‌آمیختگی و هم‌حسی سوژه و دنیا در شکل‌گیری معناست. به نظر می‌رسد با چنین ادعایی دورانی را که یاکوبسون^{۱۳} از نقش شعری^{۱۴} زبان سخن می‌گفت و در آن بر خود پیام زبانی، به منزله تولید‌کننده استعاره معنایی تأکید می‌کرد، پشت سر گذاشته باشیم. زبان پی در پی خود را می‌سازد و دوباره با تفسیر، نقد، موضع‌گیری و به چالش کشیدن خود، همواره در موضع خود

تجدید نظر می‌کند. این همان عملکرد گفتمانی^{۱۵} زبان است که با نقشگرایی زبان بسیار متفاوت است و آن را نقض می‌کند.

اینک با توجه به توضیحات بالا و ویژگیهای نظام عرفانی گفتمانی شرق می‌توان از زیبایی‌شناسی خلسه سخن گفت که با دو نظام کلاسیک و باروک متفاوت است. در چنین نظامی، یکبار که شوشگر در ارتباط با دنیا قرار می‌گیرد، آن را پشت سر می‌گذارد. گویا چشمهای عینی او به روی دنیا بسته می‌شود و چشمهای انفسی او - به تعبیر نشانه - معناشناختی، چشمان اسطوره‌ای (که طغیان نشانه از بستر خود را در پی دارد) - فعال می‌گردند. در این حالت، همه دنیا در وجود سوژه به حرکت درمی‌آید؛ گو اینکه دیگر حضور دنیا مستلزم حضور سوژه و ادراک او از آن است. در زیبایی‌شناسی انفسی دیگر جایی برای درنگ، تأمل و آمادگی مقدماتی برای تعامل با دنیا نیست. زیبایی‌شناسی انفسی نوعی زیبایی‌شناسی خلسه‌ای است که با سلب کارکرد عقلگرا و شناختی و همچنین سلب رابطه حسی - ادراکی از نوع تعاملی پس از پشت سر گذاشتن همه این کارکردها و دستیابی به عمق حضور است؛ چیزی که جز با شکستن ناموس عقل «ناقوس تن شکستی، ناموس عقل بشکن» و «گیجی»، که سرچشمه در «گیجی خردها» دارد، ممکن نیست. تنها رهایی سوژه از همه اصول عقلگرایی حضور است که می‌تواند راه را بر زیبایی‌شناسی خلسه‌ای بگشاید. این لحظه لحظه گریز از همه ابعاد شناختی حضور و یکی شدن با «موسیقی روح جهان» است. شکستن تن و عقل، که می‌توان از آن به عبور از جسم و شناختهای ارجاعی و عینی تعبیر کرد، سبب می‌گردد شوشگر هیچ عنصر مؤلفه‌ای^{۱۶} نداشته باشد که او را به معیارهای نشانه‌شناختی «من، اکنون، اینجا» وابسته بداند. عناصر مؤلفه‌ای از عوامل تضمین‌کننده حضور در مکان و زمان هستند. مولانا با پیشنهاد شکستن تن و عقل و سلب ویژگیهای ارجاعی، شوشگر را فراتر از شرایط مؤلفه‌ای حضور قرار می‌دهد؛ یعنی او را با فرازمان و فرامکانی پیوند می‌دهد که چیزی جز «گیجی خردها» نیست: «بر گیجگاه ما زن، ای گیجی خردها/ تا وا رهد به گیجی این عقل ز امتحانها» (۵۸).

اگر این گیجی حضور تحقق یابد و شوشگر قدرت خلسه‌ای یابد، به درجه‌ای از استعلای حضور می‌رسد که حالا همه دنیا باید در مقابل حضور او به سماع درآید. خلسه لحظه درهم آمیختگی همه مدلولهای حضور سوژه با مدلولهای حضور روح جهان

هستی، و پس از آن، درهم آمیختگی همه مدلولهای حضور دنیا با مدلولهای حضور سوژه شوشی است. در نظام گفتمانی خلسه‌ای، حضور دالها آنقدر کمرنگ می‌شود که همه چیز به مدلولی یکپارچه از موسیقی زیبایی‌شناختی روح جهان تبدیل می‌گردد؛ و اکنون این دنیا است که باید در حضور درخشنده و تعالی یافته سوژه به وجد آید و این وجد را با سماع آشکار سازد. تاراستی برای تفهیم لحظه استعلایی حضور در نظام نشانه- معناشناختی اگزیستانسیالیستی از نوعی تعالی و کمال سوژه سخن می‌گوید که در ادامه شور و وجد او درون دنیا و در ارتباط با جهان هستی کسب می‌گردد. این تعالی همان لحظه «همساز شدن سوژه با آهنگ روح جهان» است (Tarasti, 2009 : 24). همچنان که آمد، در چنین شرایطی، خود سوژه به درجه‌ای از تعالی می‌رسد که حالا دیگر دنیا در مقابل عظمت او به سماع در می‌آید: «مخدوم شمس دین است، تبریز رشک چین است/ اندر بهار حسنش، شاخ و شجر به رقص آ» (۵۷).

کارکرد هیجان و سودا در تولید خلسه ادبی

از دیدگاه کانت تفاوت بین هیجان^{۱۷} و سودا^{۱۸} در مدت‌داری است. کانت هیجان را شوکی موقتی می‌داند. اگر این شوک به وضعیتی تبدیل شود که در آن سوژه دچار حالت برآمده از ادامه تنشهای آن شوک شود، آن وقت می‌توان گفت هیجان به سودا تبدیل شده است که طولانی و مدت‌دار است. در بررسی نشانه- معناشناختی هیجان و سودایی که در تولید خلسه نقش دارند، نمی‌توان فقط به این تعریف و تمایز بسنده کرد. خلسه ابتدا به واسطه یک تکانه یا شوک غیرمترقبه شکل می‌گیرد و سپس مدت‌دار می‌گردد، زیرا این شوک شوشگر را بهت‌زده می‌کند و وی را برای مدتی در وضعیت خاصی قرار می‌دهد که قدرت عکس‌العمل را از او می‌گیرد و او را در حالتی انفعالی نگاه می‌دارد. بنا بر این می‌توان به عناصری مانند افعال مؤثر^{۱۹}، نمودها^{۲۰} و تنش^{۲۱}، به‌منزله متغیرهای نظام عاطفی که در یک سر آن هیجان و در سر دیگر آن سوداها قرار دارند، اشاره کرد. اگر به نمونه «نور تویی، سور تویی، دولت منصور تویی/ مرغ که طور تویی، خسته به منقار مرا» (۳۲) دقت کنیم، متوجه می‌شویم که «تو» نماد همه توانشها است. فعل مؤثر توانستن به دلیل تجمع توانش در «تو» یک نقطه مرکزی یا منبع تولید انرژی ایجاد می‌کند (نک. شعیری، ۱۳۸۱). این نقطه مرکزی ظرفیت فشاره‌ای و گستره‌ای

بالایی دارد، چون حکایت از حرکت در سطح افقی، در سطح عمودی و همچنین در عمق و فضا دارد. «نور» مانند منبع متمرکز انرژی عمل می‌کند که از عمق فضا به سوی بیرون از خود حرکت می‌کند و هر چه از منبع اصلی انرژی خود فاصله بگیرد، ضعیف‌تر می‌شود: نور عملکرد همزمان فشاره‌ای و گستره‌ای دارد و توانایی پوشش تمام فضا را دارد؛ «دولت»، به منزله نماد قدرت، رابطه بالا به پایین را پوشش می‌دهد؛ «گه» حرکت عمودی به سمت بالا را تداعی می‌کند و «سور» هم مانند نور می‌تواند در فضا پخش شود. سور هم یک منبع انرژی مرکزی دارد که از آن پایگاه به اطراف و اکناف متصل می‌گردد، اما شاید امکان پخش آن از نور ضعیف‌تر است. پس از این دیدگاه مولوی به توانایی بالای گستره‌ای و فشاره‌ای که در «تو» جمع است، اشاره کرده است.

ویژگی مهم دیگر این منبع و مرکز همه انرژیها کارکرد پیوستاری آن است. این کارکرد را نوعی حضور تام و بنیادی ممکن می‌کند که تمام سطوح نشانه‌ای حضور خود را از آن دارند. ویژگی بعدی شرایط نشانه عاطفی را باید در ریتم و ضرب‌آهنگ عناصر نشانه‌ای هیجان و سودا جست. در واقع، هیجان به رعد و برقی می‌ماند که در یک لحظه تولید می‌شود. پس ضرب‌آهنگ آن سریع و برق‌آساست؛ درحالی‌که سوداها که بر مبنای هیجان تولید می‌شوند، در عمق وجود شوشگر رسوب می‌کنند و او را سودازده می‌کنند. اکنون آنچه سرعت است تغییر ریتم می‌دهد و حرکت آن کندتر می‌شود. در نمونه بالا، نور و سور هر دو سرعت انتشار بالایی دارند، و به محض شکل‌گیری، فضای بسیار زیادی را در یک آن پر می‌کنند، اما نمونه «دولت» به مرور زمان شکل می‌گیرد و استحکام می‌یابد. با توجه به این استدلال می‌توان گفت که «توی» گفتمانی با هیجان، یعنی شدت و سرعت بالای عاطفی شکل می‌گیرد، و سپس به حضوری سودایی تبدیل می‌گردد. «من» که کاملاً در عظمت «تو» غرق است، در وضعیت سودایی، «خسته به منقار»، قرار می‌گیرد. مولانا که صید سودای حضور شده است، در وضعیت استمراری قرار می‌گیرد که از دیدگاه «نمودی»^{۲۲} وضعیتی مدت‌دار است.

فونتنی و زیلبربرگ اعتقاد دارند که «کندی حرکت از دیدگاه ضرب‌آهنگ آن و افت شدت حضور از دیدگاه تنشی سبب می‌گردند وارد مرحله مدتمندی هیجان شویم که

می‌توان آن را سودای انتظار نامید» (Fontanille et Zilberberg, 1998 : 216) به این ترتیب، شوشگر به انتظار وصال باارزشی^{۳۳} می‌نشیند که همه هستی خود را در گروی آن می‌داند. به همین دلیل است که هیجان و سپس سودای عاطفی وصال در ایجاد نظام خلسه نقش دارند. نکته‌ای که نباید فراموش کرد، این است که سوداها قدرت تکثیر بالایی دارند؛ یعنی به سختی می‌توان گفت که سودایی راه خاموشی را طی می‌کند. کافی است که سودایی شکل گیرد تا سبب تبدیل سودایی به سودای دیگر گردد. به همین دلیل، بسیاری از متخصصان حوزه گفتمانی به همپوشانی سوداهای عاطفی و تبدیل و انتقال یکی به دیگری اعتقاد دارند.

شاید به همین دلیل است که مولانا به دلیل استقرار در فضای عاطفی و سودایی نیاز و ضرورت استفاده از «گفتار» را نفی می‌کند، زیرا وصال با یار را که همان توفیق شوشی است، ضامن تولید معنا می‌داند: «این تن اگر کم تندی، راه دل کم زندی/ راه شدی، تا نبدی این همه گفتار مرا».

شاید مثالی از سپهری کمک کند که مفهوم سودازدگی و کارکرد خلسه‌ای آن را بهتر نشان دهیم. در «واحه‌ای در لحظه» سپهری به ترسیم «پشت هیجستانی» می‌پردازد که همه ویژگیهای نظامی عاطفی با کارکردهای هیجانی و سودایی را دارد، اما آنچه مهم است حضوری عاطفی- سودایی است که شوشگر در پایان به آن دست یافته است و آن چیزی جز سودای تنهایی نیست. با این حال، این تنهایی پایان سوداهای سوژه نیست، زیرا اکنون سودای دیگری آفریده می‌شود؛ سودای بیم یا ترس از دست دادن آن تنهایی. پس اینجا هم یک انتظار منفی شکل می‌گیرد که همان ترس از تهدید این تنهایی است. این نشان می‌دهد که سوداها چگونه در هم تنیده می‌شوند و تصور پایان آنها بسیار دشوار است. به همین دلیل، دوباره بحث کنندی و تندی ضرب‌آهنگ حرکت و شدت و نرمی حضور آن مطرح می‌گردد. در حقیقت، شاعر از همگان می‌خواهد که با حرکتی که ضرب‌آهنگی کند دارد (آهسته)، و همچنین با حضوری از دیدگاه تنشی ملایم (نرم) به سوی او بروند تا مبدا سودای «تنهایی» او درهم شکسته و نابود شود. می‌بینیم که باز برای نجات یک سودا و تضمین استمرار^{۳۴} آن راهی جز پناه بردن به کارکرد تنشی، ضرب‌آهنگی و نمودی زبان نیست: «به سراغ من اگر می‌آیید، نرم و آهسته بیایید، مبدا که ترک بردارد/ چینی نازک تنهایی من» (سپهری، ۱۳۸۹ : ۳۲۱).

کارکرد جسمانه‌ای متن در تولید خلسه

خلسه حالتی است که به واسطه ارتباط خاصی که در فضایی بین شوشگر و جریان ارزشی ایجاد می‌گردد، رخ می‌دهد. اکنون اگر ادعا کنیم که گفتمان ادبی تولید خلسه می‌کند، باید بپذیریم تحقق این خلسه منوط به این است که مخاطب یا گفته‌خوان در تعامل با چنین گفتمانی در همان فضای خلسه‌ای قرار گیرد و حالات خلسه را تجربه کند. چگونه چنین چیزی ممکن است؟ پاسخ به این پرسش را باید در کارکرد جسمانه‌ای متن جست، یعنی اینکه متن خلسه‌ساز متنی است که به جسمانه تبدیل شده است.

ما به این دلیل واژه «جسمانه» را به کار می‌بریم که از نظر ما بر جسمی دلالت دارد که پایگاهی دارد که می‌توان آن را بر اساس داده‌های نظری مرلوپونتی (۱۹۴۵) «تن» نامید. به باور این پدیدارشناس فرانسوی، ابتدا «تن» ما در ارتباط با چیزها و دنیای بیرون قرار می‌گیرد، و سپس، به واسطه نفوذپذیری همین «تن» و میزبانی او از چیزهاست که شوشگر به مرتبه حسی - ادراکی، و در نهایت، به تولید معنا می‌رسد:

تن من فقط به مثابه یک ابژه در میان دیگر ابژه‌ها یا حضوری حساس در میان دیگر حضورها نیست. بلکه تن من ابژه حساسی در واکنش به همه ابژه‌های دیگر است. تن من به همه آوایی که می‌شنود پاسخ می‌دهد؛ در مقابل همه رنگهایی که می‌بیند، به ارتعاش در می‌آید؛ و معنایی که آن را به واژه‌ها اطلاق می‌کند، وابسته به چگونگی میزبانی او از همان کلمات است (Merleau-Ponty, 1945 : 273).

اکنون مشخص است که اگر متنی می‌تواند تولید خلسه کند، به این دلیل است که به جسمانه‌ای تبدیل شده است که می‌تواند در برابر جهان هستی نفوذپذیر باشد. گویا به همان میزان که سوژه تن را می‌شکند، متن هم تن‌پذیر می‌شود تا شکنندگی تن سوژه در آن تجلی یابد. در همین زمینه، ژاک فونتنی بین دو حضور جسم (من) و جسمانه (خود) که عبارت‌اند از «من» و «خود»، تفاوت می‌نهد:

«من» پایگاهی است که برای خود حکم مرجع را دارد. همان پایگاهی که در مقابل همه فشارهایی که به او تحمیل می‌گردد تا او را به دگر-سوژه تبدیل کند، مقاومت می‌کند و از نقش مرجعی خود دفاع می‌کند و به همین دلیل است که کنترل «خود» را عهده‌دار است، اما «خود» که همواره آماده دگرگونی، تغییر، دگردیسی و پذیرش نقشهای جدید است، همان عاملی است که عهده‌دار مدیریت حافظه و فرآیند تحول همه آن مقاومت‌های انباشته شده در «من» است...



تفاوت بین «من» و «خود» را می‌توان در تفاوت زاویه دید دانست: از ناحیه «من»، اصل مقاومت مبتنی بر جریان فشاره‌ای است که وحدت‌گراست؛ و از ناحیه «خود»، تغییر مبتنی بر جریان گستره‌ای است (گستره در زمان، در مکان و در تعداد). تنشی که این دو را با یکدیگر همسو می‌کند، سبب می‌گردد راه بر الگویی که تولید کننده گفتمان است باز شود؛ الگویی که جریان گفته‌پردازی را بر یک کنش - جسمانه استوار می‌کند (Fontanille, 2011 : 47).

مولانا نیز در جدال بین من و خود از من عبور می‌کند، زیرا هم تن و هم عقل را می‌شکند و سپس به یک فراخود اتیک^{۲۵} محور یا مرام‌محوری تبدیل می‌گردد که همان «گیجی خرد» است.

اکنون می‌توان گفت که دلیل اینکه متنی توانایی ایجاد خلسه دارد، این است که قدرت ایجاد تعامل بین قطبهای مختلف «من» و «خود» را دارد. اگر فرض کنیم که پشت متن همان «من» قرار دارد که از طریق آزاد کردن انرژیهای ذخیره‌شده و در حال مقاومت در مقابل تغییر، به واسطه دخالت «خود»، متنی را تولید می‌کند که محصول و تجلی چالش بین «من» و «خود»، یا به تعبیر دیگر، «تن» و «جسمانه» است، به قول فونتنی، می‌توانیم متن تولیدشده را پوسته‌ای بدانیم که هم به دنیای «من» و هم به دنیای «خود» متعلق است. این پوسته (در اینجا متن) به این دلیل متعلق به دنیای «من» است که همه انرژیهای نشئت گرفته از دنیای «من» را مدیریت می‌کند. همین پوسته به این دلیل متعلق به دنیای «خود» (جسمانه) است که بر اساس همه تحریکها از ناحیه «دیگری» (که حالا من نیست)، شکل می‌گیرد.

اگر بخواهیم این بحث را با فرآیند تولید خلسه مرتبط کنیم، باید بگوییم که در متن خلسه‌ای به جای اینکه «من» مبنا یا سرچشمه تولید گفتمانی باشد، که زوایای حضور «خود» در آن متجلی می‌گردند، دیگری است که با همه انرژی و انباشته‌های فشاره‌ای و گستره‌ای خود مبنای تولید گفتمان قرار می‌گیرد. به دیگر سخن، «منی» وجود ندارد که «خود» در چالش با آن فرآیند تحول و دگرگونی را به وجود آورد. هر چه هست، «دیگری» است که در جایگاه من گفتمانی قرار گرفته است و از زاویه دید و حضور اوست که متن فرصت تولد می‌یابد. در حقیقت، «من» گفتمانی از حافظه حضور من عبور کرده و خود را پشت سر گذاشته است تا در فراموشی حضور تن و جسمانه خود را یکپارچه به «فرامن» یا «فراخودی» بسپارد که «من» و «خود» در مقابل او بهانه‌ای بیش نیستند. به همین دلیل است که متن مولانا به پوسته‌ای از حضور این فراخود تبدیل

می‌گردد؛ پوسته‌ای که انعکاسی از همان چیزی است که در بالا آن را موسیقی روح جهان نامیدیم: «نوح تویی، روح تویی، فاتح و مفتوح تویی / سینۀ مشروح تویی، بر در اسرار مرا» (۳۲).

اکنون می‌توان ادعا کرد که خود متن به جای پوسته‌بودن به حضوری تبدیل شده است که هم «من» و هم «خود» است. متن هم منبع انرژی و هم منبع تغییر است؛ هم کنش‌ساز است و هم شوش‌ساز. گویا هستی جهان با هستی متن گره خورده است و متن به کنش پیوسته گفتمانی زنده تبدیل شده که در پی تجربه گنجی حضور است. به همین دلیل است که متن در درون خود به طغیان درمی‌آید، یعنی یکپارچه تلاطم، ناآرامی و شور و فریاد می‌گردد. گویا با متنی فرابیولوژیک مواجهیم که برای خود حق حضوری هستی‌شناختی قایل است. متنی که فقط صورت و محتوا نیست، بلکه جریان زنده حضوری است که در لایه‌های پدیداری خود به گردش درمی‌آید تا ما را در هستی خود، و یا آن‌گونه که مولانا می‌خواهد، در گنجی خود گیج کند؛ و این همان پا به دنیای خلسه گذاشتن است.

در واقع، هر گاه متنی بتواند کل شرایط حسی - حرکتی را که کنشگران از خود بروز می‌دهند، داشته باشد، آن را متن - جسمانه می‌نامیم. متن به این دلیل هم در جایگاه «من» و هم در جایگاه «خود» قرار دارد که هم همه انرژی حضور را در خود متمرکز کرده است و هم به واسطه بعد دیگری از حضور، که آن را «خود» نامیدیم، این انرژی را به سکوی پرتابی فوری و آنی برای اتصال و پیوند با فراخود تبدیل می‌کند. به همین دلیل هم متن خلسه‌ای بدون اینکه مشمول شرایط زمانی فرآیند گذر از معنایی به معنای دیگر شود، از هستی اینجایی تا هستی آنجایی گسترده شده است: «یار مرا، غار مرا، عشق جگرخوار مرا / یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا» (۳۲).

یکی از عناصر دخیل در جسمانه‌ای شدن متن تکرار زبانی است؛ تکراری که دیگر در اینجا در خدمت ایجاد عادت نیست، تکراری که به راهبردی برای تمرکز و انقباض انرژی و سپس بسط و نشر آن تبدیل شده است، تکراری که شکلی چرخشی به خود گرفته است، زیرا گویا هر واژه راهی به صعود و سپس بازگشت است. با هر واژه حیات در چرخشی دوباره از سر گرفته می‌شود و چنین تکراری نتیجه همین گفتمان در تلاطم است.

دیگر عامل دخیل در تولید انرژی و جسم‌پذیری متن، زنگدار شدن آن است. این زنگدار شدن فقط به دلیل استفاده از آواهایی نیست که ارتعاشات صوتی قوی دارند، بلکه به دلیل ادامه ارتعاش صوتی واژه قبلی در واژه بعدی نیز است؛ یعنی تن هر واژه به تن واژه بعدی متصل شده است؛ به گونه‌ای که گویا اگرچه هر واژه در «خود» اوج می‌گیرد، اما در تن واژه بعدی «فرود» می‌آید. علاوه بر این، تکرار صوت «آ» و نزدیک بودن آن به صوت قبلی و بعدی باعث شده است که فاصله بین افت و اوج موسیقایی آنقدر کم شود که فرصت نفسگیری از زبان گرفته شود. به این ترتیب، تن زبان چاره‌ای جز طنین‌افکنی ندارد؛ زیرا هنوز طنین صدایی به بار ننشسته، صدای بعدی طنین‌انداز می‌شود. از دیدگاه نشانه - معناشناختی، می‌توان گفت که هنوز آوای قبلی در ذهن تثبیت نشده، آوای بعدی طنین‌افکن می‌شود؛ شتاب موسیقایی و جریان تودرتویی اصوات باعث شده است آنچه «انتظار» شنیدن صوت بعدی است، جای خود را به گشتالت صوتی (پرتاب شتاب‌زده صوتی که هنوز شرایط دریافت و استقبال از آن در مخاطب مهیا نیست) بدهد. به همین دلایل است که با تولید موسیقی و ریتمی مواجهیم که به طور پیوستاری و کوبشی درون زبان شکل می‌گیرد. همه چیز به گونه‌ای پیش می‌رود که گویا زبان خود به طبل و سنجی تبدیل شده است که در حال نواخته شدن‌اند.

در مجموع و با توجه به تحلیل‌های بالا می‌توان ادعا کرد که متن خلسه‌ای متنی است که جسم زبان را بر حضور روح جهان نفوذپذیر می‌کند و به دلیل گره‌خوردن با گنجی خرد، شرایط عبور مخاطب خود را به جهان استعلایی فراهم می‌سازد. متن خلسه‌ای متنی است که در آن گفتمان با آنیت، فوریت، دفعیت، زمان کنشی و شناختی را به صفر می‌رساند و زمان پدیداری، یعنی زمان شوشی را که مبتنی بر حالات حضور سوژه در ارتباط با گنجی خرد و روح جهان هستی است، جایگزین آن می‌کند.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که نشان داده شد، گفتمان خلسه‌ای گفتمانی است که خود به منبع تولید انرژی تبدیل می‌گردد. علت چنین ویژگی‌ای را باید در حذف شرایط کنشی و هم‌آمیختگی حضور شوشگر و هستی دانست. هم‌آمیختگی شوشگر با روح هستی تابع

ویژگی‌هایی نشانه - معناشناختی است که عبارت‌اند از: آنیت حضور، غلبه بر وجه شناختی و کنشی حضور، فوریت استحال‌ه‌ای که مرزهای بین سوژه، هستی و متن را بر می‌دارد. در چنین اوضاعی، گفتمان خود به منبع تولید انرژی تبدیل می‌گردد تا فاصله سوژه گفتمانی و زبان برداشته شود؛ به گونه‌ای که دیگر زبان، نه وسیله‌ای برای انتقال پیام، نه جایگاهی برای تعامل و نه حربه‌ای برای موضع‌گیری و به چالش کشیدن موضع‌های دیگر باشد. در شرایط خلسه‌ای، زبان به سماعی از زبان تبدیل می‌گردد. در این حالت، اوج، افت، تنش، کوبش، همه به ریتمی از حضور تبدیل می‌گردند که استعلای شوشگر را در پی دارند. در چنین وضعیتی، زبان به تلاطمی زبانی و گفتمان به سماع گفتمانی استحال می‌یابد. بنا بر این، خلسه گفتمانی نتیجه فاصله گرفتن از سازوکارهای شناختی و کنشی و همساز شدن با راز درونی حضور است که چیزی جز سبقت گرفتن از انتظار نیست. در فرآیند خلسه‌ای هنوز انتظاری در سوژه شکل نگرفته است، هستی با همه وجوه زیبایی‌شناختی خود بر سوژه تجلی می‌یابد. این امر موجب بهت‌زدگی و در نتیجه، گیجی خلسه‌ای او می‌گردد.

پی‌نوشت

1. objectif
2. subjectif
3. immédiateté
4. Greimas
5. *De l'imperfection*
6. événement esthétique
7. classique
8. baroque
9. intentionnel
10. Husserl
11. Geninasca
12. états modaux du sujet
13. Jakobson
14. fonction poétique
15. opération énonciative
16. déictique
17. émotion
18. passion



19. verbes modaux
 20. aspect
 21. tension
 22. aspectuel
 23. valeur
 24. durée
 25. étique

منابع

۱. سپهری، سهراب؛ *هشت کتاب*؛ تهران: آستان دوست، ۱۳۸۹.
۲. شعیری، حمیدرضا؛ *مبانی معناشناسی نوین*؛ تهران: سمت، ۱۳۸۱.
۳. شعیری، حمیدرضا؛ «الگوی مطالعه انواع نظام‌های گفتمانی»؛ مجموعه مقالات نخستین کارگاه تحلیل گفتمان؛ تهران: انجمن زبانشناسی ایران، ۱۳۹۰.
۴. گرمس، آلزیرداس ژولین؛ *نقصان معن*؛ ترجمه حمیدرضا شعیری؛ تهران: علم، ۱۳۸۹.

5. Coquet, J.Cl; *La quête du sen*; Paris: PUF.
6. Fontanille, J. et Cl., Zilberberg; *Tension et signification*; Sprimont-Belgique: Pierre Mardaga. 1997.
7. Fontanille, J.; «*Les régimes temporels dans les illusions perdues*»; *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 98, 99,100. Limoges: PULIM., 2005.
8. Fontanille, J. *Corps et sen*; Paris: PUF., 2011.
9. Geninasca, J. *La parole littéraire*; Paris: PUF., 1997.
10. Merlesu-Ponty, M. *Phénoménologie de la perception*; Paris: Gallimard. 1945.
11. Ricoeur, P. *Soi-même comme un autre*; Paris : Seuil. 1990.
12. Tarasti, E. *Fondements de la sémiotique existentielle*; Paris: L'Harmattant, 2009.

