Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Received: 15/02/2025
Accepted: 26/04/2025

Moving from Hard Narratology to Soft Narratology: Discursive Enjoyment in Surrealist Narrative (Based on Two Persian Surrealist Short Stories)[1]

Nasrin Sohrabi* [2]

* Corresponding Author's E-mail: n.sohrabi001@gmail.com

Abstract

Surrealist narratives transcend structural and classical narrative systems and present phenomenal, unconscious, and miraculous perceptions in a dialectical relationship between dream and reality. One of the important functions of these narratives is the ecstatic function. Enjoyment refers to a state in which literary discourse transcends the structural, action-oriented, program-oriented, and goal-oriented system and enters a sensory-perceptual, abstract, and dream-oriented state. The issue that arises is how the transition from hard narratology to soft narratology takes place. What techniques and factors in this transition cause the production of meaning and enjoyment in the surrealist narrative? This article, using a descriptive-analytical method and a discursive semiotics approach, while examining the grounds for the transition from hard narratology in narrative semiotics to soft narratology, examines the characteristics of surrealist enjoyment in two surrealist short stories, "Nightmares" and

1. The present article is derived from an internal sabbatical research project of Ph.D. candidate Nasrin Sohrabi, in Persian Language and Literature (supported by the Student Affairs Organization), under the supervision of Dr. Hamidreza Shairi at Tarbiat Modares University.

2. PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
https://orcid.org/0009-0005-3082-3547

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

"Traces of the Amber Man" by Abu Torab Khosravi. The results show that narratives move from purely action systems, material values, referential aspects, subject-object distance, and rigid and frozen situations to soft, fluid, emotional, and phenomenal discourse systems, internal values, non-referential forms, etc. Syntactically determined structures collapse, and grammatical and rigid subjects and bodies transform into perceptual, eventual, and mythological subjects and bodies. These arrangements create the illusion of surrealist images in the narrator, surrealist shock and jolt, loss of meaning, and the preservation of defamiliarization.

Keywords: surrealist story, discursive enjoyment, hard narratology, soft narratology, narrative semiotics

1. Introduction

Surrealist narratives disrupt classical narrative conventions, challenging structural, programmatic, and goal-oriented modes of storytelling. Meaning emerges through dream, perception, and embodied experience rather than causal or referential logic. This marks a transition from “hard” narratology, which emphasizes structured sequences and action-driven frameworks, to “soft” narratology, which highlights phenomenological, affective, and non-linear qualities. Discursive enjoyment is central to this transition: it denotes a state in which narratives transcend rigid structures, allowing sensory and abstract experiences to dominate reader engagement. This study examines the narrative strategies in Persian surrealist stories that enable this transition and create ecstatic readerly effects.

2. Research Questions

1. How do Persian surrealist narratives transition from hard narratology to soft narratology?
2. Which narrative strategies generate discursive enjoyment and fluid meaning?

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

3. How do these strategies affect reader perception, defamiliarization, and interpretive openness?

3. Literature Review

Classical narratology, represented by Propp, Todorov, Barthes, and Greimas, emphasizes actor roles, sequence, and referential clarity. Greimas's actantial model illustrates structural relations, but his later work, *On the Loss of Meaning*, adopts a phenomenological perspective, focusing on embodiment, perceptual presence, and the role of discourse in shaping experience. Post-Greimasian theorists, including Fontanier, Zilberberg, Coucke, and Landowski, expanded these ideas to include affective, tensive, and discursive dimensions. Philosophical influences from Kant, Husserl, Heidegger, Gadamer, Merleau-Ponty, and Wittgenstein underpin the conceptual foundations of soft narratology. Their work challenges Cartesian dualisms, emphasizes embodied perception, qualitative temporality, and interpretive openness, informing mechanisms through which meaning becomes fluid, experiential, and non-referential. Despite these theoretical advances, the phenomenon of **discursive enjoyment** in Persian surrealist narratives remains underexplored. While previous studies have examined the transition from structural narrative semiotics to phenomenological and discourse-oriented approaches, little attention has been paid to the role of **discursive enjoyment** in Persian surrealist fiction. This gap is particularly significant because surrealist narratives provide a privileged space for observing how narrative structures dissolve into perceptual, affective, and non-referential forms of meaning production.

4. Methodology

A descriptive-analytical method combined with discursive semiotics was employed. Two Persian surrealist short stories, *"Nightmares*" and *"Traces of the Amber Man*," were analyzed. The selected stories were chosen because of their strong surrealist orientation and their

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

suitability for examining the semiotic and discursive mechanisms through which ecstatic states and fluid meaning are generated. The analysis focused on subject presence, discursive systems, temporality, narrative disorientation, poetics of minutiae, and hypericonic or post-signifying imagery. Analytical categories—embodiment, affective-tensive systems, and phenomenological perception—were used to identify mechanisms for the transition from hard to soft narratology and the generation of discursive enjoyment.

5. Results

The analysis reveals that surrealist narratives employ multiple strategies to shift from hard, structured narratology to soft, fluid, and ecstatic forms:

- **Embodied and Phenomenological Presence:** Subjects are liberated from structural and grammatical constraints, becoming perceptual, event-oriented, and mythological.
- **Temporal Fluidity:** Surrealist time is non-linear and tensive, creating qualitative experience that disrupts cognitive sequencing.
- **Narrative Disorientation and Hypericonicity:** Hypericonic and post-signifying imagery produces defamiliarization, cognitive disruption, and ecstatic effects.
- **Poetics of Minutiae and Flash Moments:** Intertwined subjects and objects create perceptual intensity and dream-like qualities.
- **Affective and Tensive Discursive Systems:** Thymic and tensive systems create affective resonance and intuitive insight.

The conditions and strategies for achieving discursive enjoyment in the two case studies are summarized in the table below.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Table 1. Semiotic Mechanisms of the Transition from Hard to Soft Narratology in the Selected Stories

Story	Modes of Presence and Discursive Systems	Qualitative Time and Space	Other Features of Soft Narratology (Enjoyment)
Nightmares	Embodied and phenomenological presence; thymic discourse system (unconscious presence)	—	Narrative disorientation; hypericonicity; post-signifying, trans-discursive imagery
Traces of the Amber Man	Phenomenological presence; tensive discourse system; dialectic of reality and imagination	Tensive temporality	Narrative disorientation; poetics of minutiae; embodied perception

Semiotic Functions and Reader Effects

Semiotic Functions	Readerly Effects
Sensory-perceptual positioning of subjects and transformation of the text into corporeal discourse	Transmission of ecstatic experience
Gestalt acceleration, instantaneity of presence, surrealist shock and surprise	Intensification of perception
Defamiliarization, fluidity of meaning, semantic insufficiency, non-referential imagery	Sustained illusion and interpretive openness

These strategies collectively enable narratives to shift from structural, goal-oriented frameworks to soft, fluid, and ecstatic forms, preserving defamiliarization, sustaining discursive enjoyment, and enhancing interpretive flexibility.

6. Conclusion

Persian surrealist narratives realize the transition from hard to soft narratology through embodied, tensive, and affective strategies.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.10, No. 20
Autumn and Winter 2026
Research Article

Discursive enjoyment emerges via hypericonic imagery, narrative disorientation, poetics of minutiae, and qualitative temporality. Subjects are transformed from grammatical, structural entities to perceptual, mythological, and event-oriented presences. The study contributes to narrative theory by linking post-Greimasian semiotics with mechanisms of ecstatic, phenomenological storytelling, illuminating aesthetic and cognitive effects of surrealist narratives. Beyond its contribution to the study of Persian surrealist fiction, the research demonstrates the analytical potential of post-Greimasian discursive semiotics for investigating experiential, affective, and phenomenological dimensions of narrative discourse and for explaining the production of fluid meaning in surrealist texts.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۳۹۷-۴۴۳
مقالهٔ پژوهشی

عبور از روایت‌شناسیِ سخت به روایت‌شناسیِ نرم: خلسهٔ گفتمانی در روایتِ سوررئالیستی (با تکیه بر دو داستان کوتاه سوررئالیستی فارسی)[۱]

نسرین سهرابی[*۲]

(دریافت: ۱۴۰۳/۱۱/۲۷ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۰۶)

چکیده

روایت‌های سوررئالیستی از نظام‌های روایی ساختاری و کلاسیک عبور می‌کنند و ادراکات پدیداری، ناخودآگاه و امور شگفت را در رابطه‌ای دیالکتیکی بین رؤیا و واقعیت به نمایش می‌گذارند. یکی از کارکردهای مهم این روایت‌ها کارکرد خلسه‌ای است. خلسه به حالتی اشاره دارد که گفتمان ادبی از نظام ساختاری، کنشی، برنامه‌محور و غایت‌محور عبور می‌کند و در وضعیتی حسی ـ ادراکی، انتزاعی و رؤیامحور قرار می‌گیرد. مسئله‌ای که مطرح می‌شود، این است که عبور از روایت‌شناسی سخت به روایت‌شناسی نرم چگونه صورت می‌گیرد؟ و در این

---

۱. مقالهٔ حاضر برگرفته از طرح فرصت مطالعاتی داخلیِ دانشجوی دکتری، نسرین سهرابی، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی (تحت حمایت سازمان امور دانشجویان) به راهنمایی دکتر حمیدرضا شعیری در دانشگاه تربیت مدرس است.

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (نویسندهٔ مسئول)

*n.sohrabi001@gmail.com

https://orcid.org/0009-0005-3082-3547

Copyright: © 2026 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

انتقال و عبور چه شگردها و عواملی سبب تولید معنا و خلسه در روایت سوررئالیستی می‌شود؟ این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد نشانه ـ معناشناختیِ گفتمانی ضمن بررسی زمینه‌های عبور از روایت‌شناسی سخت در نشانه ـ معناشناسی روایی به روایت‌شناسی نرم، ویژگی‌های خلسهٔ سوررئالیستی را در دو داستان کوتاه سوررئالیستیِ «کابوس‌های شبانه» و «رد پای مرد کهربایی» از ابوتراب خسروی، بررسی می‌کند. نتایج نشان می‌دهد روایت‌ها از نظام‌های کنشیِ صرف، ارزش‌های مادی، جنبه‌های ارجاعی، فاصلهٔ بین سوژه و ابژه و وضعیت‌های سخت و منجمد به سمت نظام‌های گفتمانی نرم، رقیق، عاطفی و پدیداری، ارزش‌های درونی، اشکال غیرارجاعی و ... حرکت می‌کنند. ساختارهای قطعیت‌یافتهٔ نحوی فرو می‌ریزند و سوژه‌ها و تن‌های گرامری و سخت به سوژه‌ها و تن‌های ادراکی، رخدادی و اسطوره‌ای تبدیل می‌شوند. این تمهیدات سبب ایجاد توهمِ تصاویر سوررئالیستی در گفته‌خوان، شوک و تکانهٔ سوررئالیستی، نقصان معنا و حفظ آشنایی‌زدایی می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: داستان سوررئالیستی، خلسهٔ گفتمانی، روایت‌شناسی سخت، روایت‌شناسی نرم، نشانه ـ معناشناسی روایی.

۱. مقدمه

متون سوررئالیستی عرف‌های روایی کلاسیک و زیبایی‌شناسی سنتی را درهم می‌ریزند. این متون غالباً از شیوه‌های بازنماییِ واقع‌گرایانه و برمبنای برنامه، کنش و ساختارِ مشخص تخطی می‌کنند. از این‌رو در آن‌ها نوعی جهش و انتقال از روایت سخت، ساختاری و غایت‌محور به روایت نرم، پدیداری، انتزاعی و غیرغایت‌محور صورت می‌گیرد. رویکرد نشانه ـ معناشناختیِ[1] روایی مکتب پاریس از روایت‌شناسی سخت در دورهٔ نظری اول آن عبور می‌کند و وارد روایت‌شناسی نرم می‌شود. در دورهٔ اول جنبهٔ سخت و ساختاری متون روایی مورد توجه بود و گرمس[2] با طرح مدل کنشگران به

بسط و بازنگریِ دیدگاه ساختارگرای پراپ[۳] می‌پردازد. اما گرمس با کتابِ *در باب نقصان معنا* از دیدگاه ساختارگرایی خود عبور می‌کند و رویکردی پدیدارشناختی[۴] به روایت‌ها اتخاذ می‌کند. در این رویکرد، نوع حضور سوژه‌ها (پدیدارشناسی حضور)، انواع نظام‌های گفتمانی، نقش تن، ارتباط بین سطح بیان و سطح محتوا و ... مورد توجه قرار می‌گیرد. متون سوررئالیستی با تضعیف و رد تمهیدات روایت‌های سخت، بستری برای شرایط خلسه‌ای و انتزاعی ایجاد می‌کنند و در حوزهٔ روایت‌های نرم قرار می‌گیرند. خلسه که ما در این پژوهش از آن با عنوان حذف و تضعیف تمامی شرایط روایتِ سخت و ساختاری، یاد می‌کنیم؛ در روایت‌های سوررئالیستی از طریق شگردها و تمهیداتِ مختلف و خاصی پدید می‌آید و تبیین دقیق آن به شناخت سازوکارهای نشانه ـ معناییِ این روایت‌ها، فرایند تولید معنا و ایجاد تأثیر و توهم در مخاطب کمک می‌کند. ازاین‌رو مسئله‌ای که مطرح می‌شود این است که عبور از روایت‌شناسی سخت به روایت‌شناسی نرم چگونه صورت می‌گیرد؟ و در این انتقال و عبور چه شگردها و عواملی سبب تولید خلسه و کارکرد سیال معنا در روایت سوررئالیستی می‌شود؟ برای بررسی این مسئله، پژوهش حاضر دو داستان کوتاهِ سوررئالیستیِ «کابوس‌های شبانه» و «رد پای مرد کهربایی» از ابوتراب خسروی را به‌عنوان مطالعه موردی انتخاب کرده است. بر این اساس پژوهش حاضر با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استفاده از دیدگاه نشانه ـ معناشناختی گفتمانی، در بخش چارچوب نظری، مباحث عمدهٔ عبور از روایت‌شناسی سخت به روایت‌شناسی نرم و زمینه‌های آن را بررسی می‌کند. سپس با توجه به گفتمان سوررئالیستی، مهم‌ترین مؤلفه‌ها و مفاهیم اصلی روایت‌شناسی نرم به‌طور خلاصه بیان می‌شود. در ادامه دو داستان کوتاه سوررئالیستی فارسی تحلیل و بررسی می‌شود.

۲. پیشینهٔ تحقیق

مبحث عبور از روایت‌شناسی ساختارگرای گرمس به روایت‌شناسی پساساختارگرا (گرمس و پساگرمس) تاکنون در چند پژوهش مورد بحث قرار گرفته است. در ترجمهٔ کتاب گرمس، *در باب نقصان معنا*، حمیدرضا شعیری در مقدمه و در حواشیِ ترجمه به این موضوع اشاره کرده است. معین در چند اثر این موضوع را بررسی کرده است؛ ازجمله در مقالهٔ «نظام معنایی مبتنی بر تطبیق و گذر از نشانه ـ معناشناسی کلاسیک به دورنمای پدیدارشناسی» (۱۳۹۲)؛ در کتاب *معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته* (۱۳۹۴) و در کتاب *ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک، نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل* (۱۳۹۶). هاتفی (۱۳۹۹) نیز در کتاب *عبور از گفتمان* به مراحل تحول نشانه ـ معناشناسی روایی گرمس اشاره کرده است. همچنین شعیری (۱۴۰۳) در مقالهٔ «نظریهٔ نشانه ـ معناشناختی تن و جان برگرفته از اندیشهٔ مولانا»، زمینه‌های عبور از معنای سخت به معنای نرم را با تأکید بر نقش تن و عبور آن از کمیت‌های مادی و دست‌یابی آن به درجهٔ ناب حضور در هستی تبیین کرده است. دربارهٔ خلسهٔ گفتمانی، شعیری (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تحلیل نشانه ـ معناشناختی خلسه در گفتمان ادبی»، کارکرد خلسه‌ای گفتمان‌های ادبی را با بررسی نمونه‌هایی از گفتمان ادبی شرق ازجمله مولانا و سپهری، تبیین کرده است. همچنین شعیری (۱۳۹۵) در کتاب *نشانه ـ معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*، ذیل مبحث نظام گفتمانیِ شَوِشی،[۵] خلسه را به‌عنوان نمونهٔ شوِشی معرفی و بررسی کرده است. تاکنون پژوهشی درمورد خلسه در روایت سوررئالیستی انجام نشده است. تفاوت پژوهش حاضر این است که بحث عبور از روایت‌شناسی سخت در آرای گرمس به روایت‌شناسی نرم را با تکیه بر موضوع خلسهٔ گفتمانی در روایت سوررئالیستی بررسی می‌کند.

۳. چارچوب نظری

۳ـ ۱. عبور از روایت‌شناسی سخت به روایت‌شناسی نرم

روایت‌شناسی سخت یا ساختارگرا بر پایهٔ نظریه‌های کسانی چون پراپ، تودورف[۶]، بارت[۷]و گرمس بنا نهاده شد. این رویکرد بر مبنای روایت‌های کلاسیک و اصول و قواعد زیبایی‌شناسی کلاسیک پایه‌ریزی شده است. زیبایی‌شناسی کلاسیک «در پی یافتن تعریفی برای اثر هنری بود که با تعریف منطقی قابل مقایسه باشد. ... به‌دنبال تلاش برای یافتن چنین تعریفی، نظریهٔ لایتغیر بودنِ انواع هنری و حاکم بودن قواعدی عینی و دقیق بر هر نوع مطرح شد» (کاسیرر، ۱۳۷۰، ص. ۴۳۱). این نوع نگاه نیز بر نظریه‌های روایی حاکم بود. برای نمونه گرمس با بازنگری در رویکرد پراپ، مدل کنشگران را نظریه‌پردازی نمود. بر اساس این مدل، گرمس «تأکید کرده است که داستان تبدیل الف به ب است و کنش دلالت در ذهن همواره استوار بر تقابل است» (احمدی، ۱۳۷۱، ص. ۱۶۴). بنابراین «نشانه ـ معناشناسی سخت همراه با این پیش‌فرض بنیادی عمل می‌کند که هیچ معنایی بدون تفاوت و تمایز وجود ندارد. هیچ بالایی بدون پایین و هیچ گرمایی بدون سرما و ... نمی‌تواند وجود داشته باشد» (شعیری و همکاران، ۱۴۰۲، مقدمه، ص. ۱۵). اما با تحول روایت‌ها و ظهور روایت‌هایی با زیبایی‌شناسی مدرنیستی و پسامدرنیستی، نظریه‌های روایت نیز همگام با آن‌ها تحول پیدا کرده‌اند. بنیان‌های گذر از روایت‌شناسی سخت به روایت‌شناسی نرم با توجه به تفکر فیلسوفان و نظریه‌پردازانی شکل می‌گیرد که دیدگاه‌هایشان سبب می‌شود تا حوزهٔ نشانه ـ معناشناسی نرم شکل بگیرد و کارکرد سوررئال معنا یا گفتمان سوررئال نیز نتیجهٔ همین تفکرات است. در اینجا خلاصه‌ای از این سیر تحول و دیدگاه‌های کسانی را که در آن دخیل بوده‌اند بررسی می‌کنیم.

شالوده‌های اصلی آنچه که امروزه به‌عنوان نشانه ـ معناشناسی روایی یا روایت‌شناسی نرم در مکتب پاریس می‌شناسیم به فلسفهٔ مدرن و شاخه‌های مختلف آن از ایمانوئل کانت[۸] (۱۷۲۴ ـ ۱۸۰۴) به این سو بازمی‌گردد. می‌دانیم که یکی از نقاط عزیمت فلسفهٔ مدرن، نقدی است که بر مسئلهٔ جدایی بین سوژه و ابژه و نیز جدایی بین ذهن و بدن در فلسفهٔ دکارت[۹] مطرح شده است. دکارت «ذهن را جوهری متفکر و بدن را جوهری متمایز از ذهن و دارای امتداد قلمداد می‌کرد» (جعفری اسکندری، ۱۳۹۳، ص. ۱۷). فلاسفهٔ بعد از دکارت ازجمله کانت، هگل[۱۰]، هایدگر[۱۱]، هوسرل[۱۲] و ... نقدهایی بر این اندیشه وارد کردند که درمجموع آرای آن‌ها به تبدیل معناهای سخت و ساختاری به معناهای سیال و نرم در هنر و ادبیات منجر می‌شود. در این میان ما شاهد تأثیر عظیم کانت بر تفکر مدرن هستیم. سویه‌های مختلف این تأثیر در آرای معرفت‌شناسی و زیبایی‌شناسیِ وی، بازنگری او در سوبژکتیویتهٔ[۱۳] دکارت، دیدگاه‌های وی درمورد زمان و مکان و ... نمایان می‌شود. کانت بر پدیدارشناسی نیز تأثیر گذاشته است، به‌طوری که «هوسرل معتقد بود که نوعی پدیدارشناسی را که در کانت در مرحلهٔ جنینی قرار داشته، توسعه داده است» (Ricoeur, 1967, p. 175 به نقل از فتح طاهری و جاپانی، ۱۴۰۰، ص. ۶۰). از فلاسفهٔ دیگر که در پی‌ریزیِ بنیان‌های کارکرد سیال معنا نقش بسزایی دارد، لودویک ویتگنشتاین[۱۴] (۱۸۸۹ ـ ۱۹۵۱) است. وی یکی از تأثیرگذارترین فلاسفهٔ قرن بیستم است که دو رویکرد کاملاً متفاوت نسبت به زبان اتخاذ کرده است. در دورهٔ اول در *رسالهٔ منطقی ـ فلسفی* نظریهٔ تصویری زبان را مطرح می‌کند. هدف ویتگنشتاین در این کتاب بررسی این امر است که زبان تا چه حد کارایی دارد، چه اموری را می‌توان به نحو قابل فهمی بیان کرد و زبان از بیان چه اموری قاصر است (هوشیار، ۱۳۸۳، ص. ۱۷۰). ویتگنشتاین در دورهٔ دوم رویکرد خود به زبان،

دیدگاه اول خود را نقد می‌کند و نظریهٔ بازی‌های زبانی[15] را بیان می‌کند که بیانگر جنبه‌های سیال و منعطف معناست. براساس این دیدگاه

> در حالی که مثلاً نظریه‌های سنتی معنای یک واژه را تابعی از «ارجاع» آن واژه به واقعیت یا شیئی در جهان می‌دانستند، نظریهٔ بازی‌های زبانی معنای یک واژه را تابعی از کارکرد آن واژه در بافتار یک رفتار زبانی خاص یا یک بازی زبانی در نظر می‌آورد (سلطان بیاد و علمی، ۱۴۰۰، ص. ۶۹۵).

در همین دورهٔ زمانی، ادموند هوسرل (۱۸۵۹ ـ ۱۹۳۸)، دیدگاه‌های خود را در زمینهٔ پدیدارشناسی پایه‌گذاری می‌کند. در نظریهٔ هوسرل، «قلمرو پدیدارشناسی، وجدان محض یا حالات وجدان یا پدیدارهای آن است» (ورنو و وال، ۱۳۷۲، ص. ۳۲). هوسرل در پدیدارشناسی، بازگشت به اصل چیزها یا بازگشت به خود چیزها را مطرح می‌کند، یعنی برداشتن پوستهٔ جهان و جهان را عریان دیدن، یا برداشتن لباسی که بر تن جهان است و نگریستن به عمق پدیده‌ها. در ادامه، مارتین هایدگر (۱۸۸۹ ـ ۱۹۷۶) با تأثیرپذیری از آرای هوسرل، در *هستی و زمان* به مباحثی چون حضور[16] ناب، تجربهٔ زیسته و اگزیستانسیالیسم[17] می‌پردازد. یکی از جنبه‌های تبدیل معنای سخت به معنای نرم و سیال در اندیشهٔ هایدگر این است که «طرحی که هایدگر در تحدی با طرح دکارتی [که تصویری کمی از جهان است]، پیشنهاد کرد کوششی است برای از بیم بردن جدایی میان من و جهان» (خاتمی، ۱۳۷۸، ص. ۲۰). هایدگر این ایده را با مفاهیم و تعابیری چون حضور، اگزیستانس، دازاین[18]، در ـ جهان ـ بودن، حیث زمانمندی و تاریخمندیِ انسان و غیره تبیین می‌کند. برای نمونه «حضور در نظر هایدگر به‌معنی "وجود داشتن" است و از نظر او کسی که "وجود دارد" جهان هم دارد» (همان، صص. ۶ ـ ۵۵). بر مبنای حضور انسان است که «تمایز تن و روان و اصولاً هر تمایزی که در

مفهوم سنتی "انسان" قائل شده‌اند از میان می‌رود» (همان، ص. ۱۱۱). در اندیشهٔ هایدگر زمان و مکان نیز با بحث بودن و حضور گره خورده است. فیلسوف مهم دیگر در این حوزه هانس گئورگ گادامر[۱۹] (۱۹۰۰ ـ ۲۰۰۲) است که آرای هایدگر درباب هرمنوتیک را بسط داده است. گادامر در هرمنوتیک مدرن و با طرح افق معناییِ متن و خواننده قائل به عدم قطعیت معناست. بر اساس دیدگاه او «هرگونه تأویل معنایی برای زمانی خاص، و در مناسبتی که با پرسش‌هایی در افق معنایی خاصی می‌یابد، درست است. هیچ تأویلی قطعی، همواره درست و عینی نیست» (احمدی، ۱۳۷۰، ص. ۵۷۳). همچنین گادامر خصلت ابزاری زبان را که معطوف به جنبهٔ سخت و ساختاریِ معناست، رد می‌کند و «در برابرِ تأکید بر صورت و کارکردهای ابزاری زبان به خصلت زبان زنده و مشارکت ما در آن اشاره می‌کند» (پالمر، ۱۳۷۷، صص. ۲۸ ـ ۲۲۳). یکی دیگر از فلاسفهٔ تأثیرگذار در این سیر تحول، موریس مرلوپونتی[۲۰] (۱۹۰۸ ـ ۱۹۶۱) است. مهم‌ترین نظریهٔ مرلوپونتی درمورد ادراک حسی و بدنمند است. وی «از طریق ایمان حسی، توانست به تجربهٔ واقعی، زیسته و هر روزهٔ جهان‌مان بازگردد. ... [او] سرانجام توانست به این نتیجه برسد که ما به‌وسیلهٔ ابزار سرآغازین بدن‌مان جهان را در برابر آگاهی خود حاضر می‌کنیم» (تامس پریموریک، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۶).

در ادامهٔ این تحولات، آلژیر داس ژولین گرمس (۱۹۱۷ ـ ۱۹۹۲) متأخر در کتاب در *باب نقصان معنا* (۱۹۸۷) و متأثر از رویکردهای پدیدارشناختی، مباحث زیبایی‌شناسی حضور، سیالیت معنا، تن، پدیدارشناسی ادراک حسی و ... را مورد بحث قرار می‌دهد. اثر دیگر گرمس که با همکاری ژاک فونتنی[۲۱] نوشته شده است، *نشانه‌شناسی احساسات* (۱۹۹۱) است. درواقع آرای گرمس در دورهٔ دومِ صورت‌بندی نظریهٔ روایی را می‌توان حلقهٔ پیونددهندهٔ چندین رویکرد نظری قلمداد نمود، ازجمله

آرای یلمزلف[۲۲]، پیرس[۲۳] و دیدگاه‌هایی که تاکنون به آن‌ها اشاره شد. نظریه‌پردازان دیگری که در حوزهٔ روایت‌شناسی نرم فعالیت می‌کنند، گروهی از نظریه‌پردازان پساگرمسی هستند که ازجمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به ژاک فونتنی و کلود زیلبربرگ[۲۴] اشاره کرد که با آثاری همچون *تنش و نشانه* (۱۹۹۸)، نظام تنشی[۲۵] گفتمان را در روایت‌ها تبیین کرده‌اند. ژان کلود کوکه[۲۶] نیز در کتاب *گفتمان و سوژهٔ آن* (۱۹۸۴)، گفتمان را دارای چهار مؤلفهٔ سازنده می‌داند: ساحت بنیادی (تن)، ساحت قضاوت (اندیشه)، ساحت ذاتی و درونی، و ساحت فرارونده (ر. ک. معین، ۱۳۹۴، ص. ۲۲). اریک لاندوفسکی[۲۷]، نشانه‌شناس اجتماعی فرانسه نیز به‌نوبهٔ خود در آثار مختلفی، نقش مهمی در این سیر تحول داشته است؛ ازجمله در آثاری چون *احساس‌های بی‌نام* کوشش می‌کند گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک روایی را به‌سوی دورنمای پدیدارشناختی ترسیم نماید (همان، ص. ۲۷). همهٔ این نظریه‌پردازان به‌نوعی درپی بررسی فرایند تولید و دریافت معنا در جهان و نحوهٔ شناخت آن هستند و همگی زمینه‌های شکل‌گیری روایت‌شناسی نرم و کارکرد سیال و سوررئال معنا در روایت‌ها را فراهم می‌کنند.

۳ـ ۲. مفاهیم و مؤلفه‌های اصلی روایت‌شناسی نرم (نشانه ـ معناشناسی گفتمانی)

در اینجا به‌طور خلاصه برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها و معیارهای روایت‌شناسی نرم و کارکرد سوررئال گفتمان بررسی می‌شود.

۳ـ۲ـ۱. جنبهٔ فرایندی معنا و نشانه ـ معناشناسیِ تن

در این رویکرد بُعد فرایندی ـ گفتمانی متون که از آرای یلمزلف گرفته شده است، برجسته می‌شود. یلمزلف «به‌جای روابط دالی و مدلولی، مجموعه‌های بزرگ نشانه‌ای

(دو پلان صورت و محتوا) را که در تعامل با یکدیگر، فرایند "سیمیوزیس[۲۸]" یا "نشانه ـ معنایی" را تحقق می‌بخشند، در نظر می‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۵ الف، ص. ۱). در این رویکرد برای تبیین این موضوع از اصطلاح جسمانه[۲۹] استفاده می‌شود. جسمانه عامل ارتباط بین دو پلان صورت و محتواست. به بیان دیگر، جسمانه قائل شدن به جسمی است که می‌توان براساس نظریات مرلوپونتی آن را «تن» نامید (همان، ص. ۱۱۸). از نظر ژاک فونتنی، مرز بین بیرون و درون امری تعینی نیست، بلکه مرزی است که یک وجود زنده آن را براساس رابطهٔ خود با جهان زیسته یا یک رخداد جدید ایجاد می‌کند. در تفکر غرب نسبت به معنا، این مرز همان تن است که قادر است رابطهٔ صورت و محتوا را جابه‌جا کند. این مرز چیزی جز موقعیت سوژه در جهان زیسته نیست و ایجاد این موقعیت بدون داشتن تن ممکن نیست (ر. ک. شعیری، ۱۴۰۳، ص. ۱۸۳). انواع تن در نشانه ـ معناشناسی شاملِ ا. تن ـ فیزیکی[۳۰]؛ ۲. تن ـ مرجع[۳۱]؛ ۳. تن ـ همانی[۳۲] یا خود ـ تن؛ ۴. فراتن[۳۳]؛ ۵. تن ـ اسطوره[۳۴]؛ و ۶. تن ـ هایبرید ـ یا تن ـ پروتز[۳۵] است. برای نمونه تن ـ اسطوره، تنی است که رابطهٔ منطقی با جهان عادت و روزمرگی را کنار گذاشته، مانند تن ـ عصیان یا فراتن عمل کند. تن ـ اسطوره مبتنی بر گریز از محدودیت است و فرامرزی عمل می‌کند. ... تن ـ اسطوره از تخیل سود می‌جوید و حضور زیبایی‌شناختی دارد (همان، صص. ۸۵ ـ ۱۸۴).

۳ـ۲ـ۲. خلسهٔ گفتمانی

از دیدگاه نشانه ـ معناشناختی، «خلسه» به تمام شرایطی اشاره دارد که در آن‌ها گفتمان‌ها از حالت سخت و ساختاری عبور می‌کنند و نظام‌هایی غیرکنشی و غیربرنامه‌مدار رقم می‌زنند. در نظام روایی غیرکلاسیک و سوررئالیستی، تضعیف جایگاه

کنش و شرایط 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 لحظهٔ ایجاد شوک یا تکانه است» (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۳۳). بر این اساس در تعریف واژهٔ 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» (همان، ص. ۱۳۲). این وضعیت یکی از ویژگی‌های مهم روایت‌های سوررئالیستی است.

۳ـ۲ـ۳. ابعاد حضور و انواع نظام‌های گفتمانی

در مقابل حضور کنشی و شناختی صرف در روایت‌های کلاسیک، در روایت‌های غیرکلاسیک انواع دیگر حضور و نظام‌های گفتمانی شکل می‌گیرد.

۳ـ۲ـ۳ـ۱. نظام شوِشی گفتمان و حضور پدیدارشناختی: حضور شوشی، غیرکنشی است و «شوِش ما را با مسئلهٔ حضور پدیدارشناختی مواجه می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۵ الف، ص. ۸۹). درواقع، «حضورِ درهم‌آمیختهٔ سوژه با دنیا و تأثیرو تأثرات سوژه و دنیا بر یکدیگر ما را براین می‌دارد تا به‌جای بازنمود بگوییم: چیزی را برای بار دوم حاضر نمودن» (همان، ص. ۹۲). به این ترتیب برخلاف گفتمان‌های روایی که مبتنی بر کنش‌اند، نظام‌های گفتمانی خلسه‌ای سازوکاری شوِشی دارند. همین امر سبب می‌گردد جنبهٔ عینی و مبتنی بر روابط ارجاعیِ صرف در این گفتمان‌ها تضعیف شود و کارکرد تنشی و عاطفی با ویژگی‌هایی مانند آنیت حضور، فوریت استحاله‌ای ... جای عینیت قراردادی و حضور ارجاعی را بگیرد (ر. ک. به شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۳۰).

۳ـ۲ـ۳ـ۲. نظام تنشی گفتمان: در روایت‌شناسی نرم، نظام تنشی در مقابل نظام تقابلی در روایت‌شناسی سخت مطرح شده است. در این نظام، هرگاه میزانی از نیرو یا انرژی بر چیزی وارد شود، تن آن چیز تحت فشار قرار گرفته و به این ترتیب از وضعیت معمول و عادی، خارج و دچار تنش می‌شود. به‌طور خلاصه تنش گفتمانی، دو جریان یکی متعلق به حالات روحی و عاطفیِ کنش‌گر و دیگری متعلق به ابژه و دنیای بیرونی را در هم‌آمیختگی با یکدیگر قرار می‌دهد؛ در نظام تنشی، تجربهٔ زیستی کنش‌گران و حضور عاطفی آن‌ها به همراه حساسیت‌های دریافتی‌شان مورد توجه قرار می‌گیرد (ر. ک. به شعیری، ۱۳۹۵ الف، صص. ۴۲ ـ ۳۸).

۳ـ۲ـ۳ـ۳. نظام بُوشی[۳۶] گفتمان: نظام بُوشی یا اگزیستانسیالیستی نیز در تقابل با نظام کنشی صرف مطرح شده است. گفتمان بُوشی محل حضور و به چالش کشیده شدن سوژه‌هایی است که پیوسته با تردید، نفی، بُرش، اضطرابِ حضور، شگفتی، تغییر ناگهانی و ناهنجاری بر ما هویدا می‌شوند (ر. ک. شعیری، ۱۳۹۵ الف، ص. ۱۳۰).

۳ـ۲ـ۳ـ۴. نظام تطبیقی گفتمان: این نوع روایت مدرن است و ویژگی مهم آن ایجاد رابطهٔ حسی ـ ادراکی است. در روایت مدرن، مهم‌ترین مسئلهٔ حضور در هستی است. همه چیز در لحظه شکل می‌گیرد. منظور از لحظه همان چیزی است که آنِ حضور نامیده می‌شود. در این نظام ارزش کاملاً درونی است و ارزشی در بیرون از کنش‌گر برای فتح وجود ندارد (گرمس، ۱۳۹۸، صص. ۵ ـ ۳۴، مقدمهٔ مترجم).

۳ـ۲ـ۳ـ۵. نظام تصادفی گفتمان: روایت سوررئالیستی همچنین دارای نظام تصادفی یا رخدادی گفتمان است. نظام رخدادی نظام غیرتعینی و غیرقابل پیش‌بینی است که در مقابل نظام برنامه‌مدار مطرح می‌شود. در این‌گونه رخداد آنقدر غیرمنتظره و

باورنکردنی است که موجب شگفتی و حیرت بشر می‌گردد. ... ما با چیزی مواجه می‌شویم که هیچ تعاملی برای انجام آن شکل نگرفته است (شعیری، ۱۳۸۶، ص. ۱۱۶).

۳ـ۲ـ۴. زمان و مکان در پدیدارشناسی و نشانه ـ معناشناسی

۳ـ۲ـ۴ـ۱. زمان در رویکرد پدیدارشناختی: در پدیدارشناسی سه سطح از ساختار زمانمندی تفکیک و بررسی می‌شود. نخست، زمانِ جهانی، یعنی زمان ساعت و گاهنامه است. سطح دوم، زمان درونی است که به تجربه‌های ذهنی، یعنی به رویدادهای زندگانی آگاهانه مربوط می‌شود. سطح سوم را آگاهی از زمان درونی می‌گویند که گامی فراتر از سطح دوم است. در پدیدارشناسی، این سطح سوم، ... قلمرویی است که در آن سرآغاز چیزها به‌عنوان پدیدار فرا می‌رسند (ر. ک. ساکالوفسکی، ۱۳۸۴، صص. ۳۵ ـ ۲۳۳). در فلسفهٔ کانت «زمان عبارت است از صورت ذهنی جریان و مرور حوادث بیرونی و درونی» (غفاری، ۱۳۸۱، ص. ۴۶). هایدگر «نظریهٔ دیرینهٔ عینی بودن زمان را که ابتدا ارسطو به میان آورد، به "تصور عوامانهٔ" زمان [که مستلزم تغییر است] تعبیر می‌کند» (بارت، ۱۳۶۲، ص. ۶۷). از نظر وی «زمان باید از تاریکی به درآید، و به‌نحوی اصیل و خالص همچون افقی برای هرگونه فهم و واگشاییِ هستی درآید» (هایدگر، ۱۳۸۶، ص. ۹۷). هایدگر در اساس دو جنبهٔ عینی و هستی‌شناسانهٔ زمان را از یکدیگر متمایز می‌کند و برای تبیین آن دو از دو واژهٔ یونانیِ «کایروس[۳۷]» و «کرونوس[۳۸]» استفاده می‌کند. کایروس «یک مفهوم کیفی از زمان است، به‌معنای وهلهٔ مناسب در زمان ... کرونوس عمدتاً یک مفهوم کمی از زمان است» (اُمورچادا، ۱۳۹۷، ص. ۲۵). درواقع «زمان به‌مثابهٔ کایروس لحظه‌ای در زمان است که در آن، آنچه رها از بستگیِ این جهانی است به ظهور می‌آید» (همان، ص. ۴۳). مرلوپونتی نیز در *پدیدارشناسی ادراک* درمورد

زمان می‌گوید «زمان روندی واقعی، توالی‌ای واقعی که به صِرف ثبت کردن آن اکتفا کنم نیست. زمان زادهٔ رابطهٔ من با چیزهاست، در خودِ چیزها، آینده و گذشته در نوعی وجود پیشین ابدی و نوعی بقای ابدی‌اند» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۵۵۳).

۳ـ۲ـ۴ـ۲. زمان در نشانه ـ معناشناسی نرم

در رویکرد نشانه ـ معناشناختی زمان نیز با نگاهی پدیدارشناختی مورد بحث قرار می‌گیرد و زمان کیفی در ساختارهای روایی بررسی می‌شود. به‌طور کلی در این دیدگاه از زمان اسطوره‌ای و مدلول‌ها و مفاهیم مختلف زمانی سخن به میان می‌آید. بر این اساس، «در نظام‌های روایی مطابق نظریهٔ گرمس، ساختار روایی در خدمت معنابخشی به زندگی است و مطابق نظریهٔ ریکور[۳۹] در خدمت بازسازی تجربهٔ زمانی است» (شعیری، ۱۳۸۸، ص. ۱۴۶). ازجمله انواع مدلول‌ها و مفاهیم زمان اسطوره‌ای می‌توان به زمان روایی، زمان تاریخی، زمان چرخشی، زمان هستی‌گرا، زمان بی‌زمانی، زمان تجربهٔ زیستی، زمان کنشی، زمان تنشی، زمان شناختی و .. اشاره کرد (ر. ک. کنعانی، ۱۳۹۳، صص. ۹۴ ـ ۹۹). در اینجا با توجه به داستان‌های مورد بحث به یک نمونه از زمان کیفی یعنی زمان تنشی اشاره می‌شود.

۳ـ۲ـ۴ـ۲ـ۱. زمان تنشی

زمانِ کیفی می‌تواند در حال واحد هم گستره‌ای باشد هم فشاره‌ای. اجتماع این دو بُعدِ تنشی در یک‌جا و یک نقطه، قدرت محاسبهٔ شناختی و دریافت منطق‌مدار مخاطب را دچار اختلال می‌کند تاجایی‌که او زمان گذر از بُعد انقباضی به بُعد انبساطی را گم می‌کند (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۳۴).

۳ـ۲ـ۴ـ۳. مکان و فضا در اندیشه‌های فلسفی و پدیدارشناسی

در اندیشه‌های فلسفی قرن بیستم رویکرد عینی به مکان به‌عنوان امر یا ابژه‌ای بیرونی و خارج از ادراک سوژه‌ها کنار گذاشته می‌شود. به‌عنوان مثال در اندیشهٔ کانت «مکان عبارت است از صورت ذهنی که با آن اشیاء را ادراک می‌کنیم. مکان شرط ادراک اشیاء و امور بیرون از ذهن است» (غفاری، ۱۳۸۱، ص. ۴۶). از نظر هایدگر «فضامندی به این معناست که ما نمی‌توانیم نخست فضایی ابژکتیو را مفروض بگیریم که سپس دازاین در آن انجام دهندهٔ کنشی باشد، بلکه مفهوم فضامندی، یک مؤلفهٔ اگزیستانسیال دازاین است و بدون دازاین فضا هم معنی نخواهد داشت» (Heidegger, 2003, pp. 102-113 به نقل از مروجی و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۳۷۲). به عبارت دیگر «مکان را تنها با رجعت به جهان می‌توان یافت. ... مطابق با مکانیت ذاتی دازاین، که ناظر بر تقویم بنیادین در ـ جهان ـ بودن اوست، مکان نیز درحقیقت مقوم جهان است» (هایدگر، ۱۳۸۶، ص. ۲۹۵). مرلوپونتی در رویکرد پدیدارشناسی اگزیستانسیالیستی خود به فضا از فضای زیسته بحث می‌کند. او در *پدیدارشناسی ادراک* نشان می‌دهد که «استقرار ریشه‌دار سوژه در این یا آن محیط و نهایتاً التصاق او به جهان، شرط فضامندی است؛ به عبارت دیگر، ... ادراک فضایی، پدیداری ساختاری است و تنها در درون میدانی ادراکی به فهم درمی‌آید» (مرلوپونتی، ۱۴۰۳، ص. ۳۹۰).

۳ـ۲ـ۴ـ۴. مکان در نشانه ـ معناشناسی نرم

در نشانه ـ معناشناسی مکان با حضور سوژهٔ انسانی معنا می‌یابد. در این رویکرد «تفکر مکانی تفکری است وابسته به احساسات و عواطف. عواطفی که ریشه در حضور فعال سوژه در مکان دارند. نشانه ـ معناشناسی عواطف به‌خوبی نشان داده است که جسمانه

با حضور نیرومند خود بر مکان اثرگذار است (Parret, 2008, 2009 به نقل از شعیری، ۱۳۹۷، صص. ۲۴۴ ـ ۲۴۵). در این رویکرد مکان‌ها دارای کارکردهای مختلفی هستند، برای نمونه می‌توان به مکان‌های استعلایی، مکان ـ بودگی و مکان ـ شدگی، فضاشدگی مکان یا مکان‌شدگی فضا، مکان روایی، مکان پدیداری و ... اشاره کرد (ر. ک. به شعیری، ۱۳۹۷، صص. ۵۹ ـ ۲۱۹).

۳ـ۲ـ۵. سایر مفاهیم و مؤلفه‌ها در روایت‌شناسی نرم

۳ـ۲ـ۵ـ۱. روایت‌پریشی[۴۰]

یکی از مؤلفه‌های کارکرد سوررئال و سیال معنا، روایت‌پریشی است. روایت‌پریشی گسست در جریان روایت نحوی است. ... روایت‌پریشی رهایی از همهٔ آن قواعدی است که روایت‌شناسی کلاسیک و خطی طی سالیان طولانی با تأکید بر ساختارهای بسته و منجمد در الگوهایی مانند الگوی کنشگران، الگوی خطی یا مربع معنا از آن‌ها استفاده کرده است (ر.ک. طاهرنژاد و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۳۴۲). عناصر اصلی روایت‌پریشی عبارت‌اند از: کنش‌پریشی، مکان‌پریشی، زمان‌پریشی، مضمون‌پریشی، شخصیت‌پریشی و نشانه‌پریشی.

۳ـ۲ـ۵ـ۲. بوطیقای ریزوارگی

بوطیقای ریزواره به‌جای جهان‌های پروسعت به ریزه‌هایی میکروسکوپی می‌پردازد. در چنین ساحتی با ساحتی از حضور مواجه هستیم که قابل شمارش نیست. در این ساحت حضور است که دیگر کنش روایی معنا ندارد. همه چیز تابع ریزواره‌ای است که فقط شدن است (ر. ک. گرمس، ۱۳۹۸، صص. ۹ ـ ۳۶).

۳ـ۲ـ۵ـ۳. اشکال غیرارجاعی (وضعیت هایپرآیکونیک)

پیرس در الگوی نشانهٔ خود سه نوع نشانه را از یکدیگر متمایز می‌کند: نشانهٔ تصویری یا شمایلی (آیکونیک[۴۱])، نشانهٔ نمادی[۴۲] و نشانهٔ نمایه‌ای[۴۳]. به‌طور خلاصه تعریف این سه نوع نشانه عبارت است از

> نخست مشابهات یا شمایل‌ها، که تصوراتی از چیزهایی را که می‌نمایند، صرفاً از طریق تقلید تصویری آن‌ها به‌دست می‌دهند. دوم شاخص‌ها یا نمایه‌ها، که از طریق ارتباط فیزیکی با چیزها، به آن‌ها دلالت می‌کنند ... سوم، نمادها یا نشانه‌های عام که از طریق کاربرد با معناهایشان پیوند یافته‌اند. بیشتر واژه‌ها از این نوع‌اند (سجودی، ۱۳۸۸، ص. ۸۹).

اشکال غیرارجاعی به این دلیل ضروری به نظر می‌رسد که ما با گونه‌های تصویری مواجه می‌گردیم که آیکونیک (در خدمت مرجع خود) نیستند و انتزاعی به‌شمار می‌روند آیکون می‌تواند متحول شود و راه توسعه را در پیش گیرد. آیکون به دلیل حضور گفته‌پردازی که با روی‌آوردی خاص و طی فرایندی حسی ـ ادراکی در شکل‌گیری آن دخالت می‌کند، قدرت تحول و توسعهٔ نشانه ـ معنایی دارد. بنابراین سیالیت آیکون سبب ایجاد وضعیت هایپرآیکونیک یا بیش ـ آیکونیک می‌شود. هایپرآیکون نشانهٔ آیکونیکی است که از آیکون عبور می‌کند و تا مرز استعاره پیش می‌رود. اما در عین حال در بسیاری از موارد وجهی از آیکونیک بودن خود را نیز حفظ می‌کند (ر. ک. شعیری، ۱۳۹۱، صص. ۶ ـ ۶۵).

۳ـ۲ـ۵ـ۴. فراگفتمان و شبه‌گفتمان: گفتمان‌های سوررئالیستی به‌جای ترسیم کنش‌های آشنا و معمول و منطق‌محور و به‌جای بازنمایی مکان‌ها، زمان‌ها و دیگر عناصر ارجاعی و منطقی، راه را برای ترسیم وجه غایب و ناپیدای امور می‌گشاید.

بازنماییِ این وجه غایب، گفتمان را به فراگفتمان مبدل می‌سازد. گفتمان سوررئالیستی به‌دلایلی چون وضعیت هایپرآیکونیک و اشکال غیرارجاعی، گفتمانی غیرمعمولی قلمداد می‌شود. از این‌رو «در فضای گفتمان غیرمعمولی، همه‌چیز به وضعیت تعلیق یا «شبه» درمی‌آید که ترسیم‌کنندهٔ نوعی وضعیت شبه‌گفتمانی است. در این وضعیت ... کنش و شناخت به حالت تعلیق درمی‌آیند (ر. ک. هاتفی و شعیری، ۱۳۹۰، ص. ۵۴).

۴. تحلیل داده‌ها

در این بخش دو داستانِ «کابوس‌های شبانه» و «رد پای مرد کهربایی» از ابوتراب خسروی، به‌عنوان مطالعهٔ موردی بررسی می‌شود.

۴ـ۱. خلاصهٔ داستان «کابوس‌های شبانه»

گفته‌پرداز که خود جزو شرکت‌کنندگان در جهان گفتمان است دربارهٔ مردی به نام فتحی نقل می‌کند که حلقهٔ اتصال میان او و چند نفر دیگر از دوستانش است. خیلی زود خبر مرگِ مجهولِ فتحی منتشر می‌شود و هیچ‌کس از زمان و مکان مرگش آگاهی ندارد. دوستانش برای او مراسم ختم می‌گیرند. هر یک از آن‌ها درمورد مرگ فتحی عکس‌العملی متفاوت داشت؛ راسخ حیرت خود را اعلام می‌کرد، برهانی می‌گفت ما فقط از مرگ او باخبریم و ستوده با اعتقاد به مرگ او یقین به بازگشت او داشت. سپس فتحی در هیئت‌های متفاوتی به خواب آن‌ها می‌آید و هر بار به شکلی متفاوت کشته می‌شود. تا این‌که پس از آن کابوس‌های هول‌انگیز، فتحی به‌صورت واقعی ظاهر می‌شود و هر چهار شخصیت او را می‌بینند. ورود او هم حالتی شبح‌وار و مبهم دارد و

درنهایت به‌طور غیرمنتظره ناپدید می‌شود و دوستان او درمورد هویتش تردید دارند و به دنبال او خیابان‌های شهر را جستجو می‌کنند (خسروی، ۱۳۷۰، صص. ۲۹ ـ ۳۳).

۴ـ۱ـ۱. شگردهای ایجاد خلسه سوررئالیستی در این داستان

در این گفتمان نظام گفتمانی کنشی در حاشیه قرار می‌گیرد و شوشِ مبتنی بر کابوس و رؤیا و حضور پدیدارشناختی جای آن را می‌گیرد. مؤلفه‌های اصلی خلسهٔ گفتمانی در این روایت به شرح زیر است:

۴ـ۱ـ۱ـ۱. حضور تن‌مدار

در «کابوس‌های شبانه» تن‌مداری حاصل حضور حسی ـ ادراکی سوژه‌های گفتمانی است. گفته‌پرداز ـ عامل گفتمانی تجربه، احساس و ادراک خود و دیگر عوامل گفتمانی را بازگو می‌کند. تصویری که از این کابوس‌ها به نمایش درمی‌آید بیانگر حضور شوشی و پدیدارشناختی آن‌هاست. درواقع، با تضعیف نظام کنشی، حذف شرایط کاربردی و برنامه‌مدار در گفتمان، ترسیم کابوس‌ها و توهماتِ عوامل گفتمانی و ایجاد رابطهٔ دیالکتیکی بین خیال و واقعیت، نظام شوشی گفتمان شکل می‌گیرد. در این نظام با کنش‌گر که براساس هدفی مشخص دست به اقدام می‌زند، مواجه نیستیم، بلکه در این اینجا، عوامل گفتمانی که رابطه‌ای دوستانه با فتحی داشته‌اند و اینک به‌طرز مبهمی خبر مرگ او را دریافت می‌کنند؛ شوش‌گرانی هستند که در کابوس‌های شبانه و در توهمات روزانهٔ خود متوجه حضور خود و تأثر خود از واقعهٔ ناپدید شدن فتحی شده‌اند. نمونهٔ این نظام شوشی در اینجا بیان می‌شود:

برهانی معتقد بود که او در حال دوران در جهان‌های متفاوت است و نتیجه می‌گرفت که جهان‌های متفاوت منطق‌های ناهمگونی دارند. اصرار می‌کرد که واقعاً آقای فتحی را شکسته. فتحی بلندقد و چهارشانه در خوابهامان تجسد می‌یافت و در فجایعی پیش‌بینی‌نشده، همیشه قربانی محکومی بود که به مسلخ می‌رفت. و ما در عمق خواب‌های سنگینمان مرگ‌های متفاوت او را فراموش می‌کردیم و فجایع به اشکالی دیگر تکرار می‌شد (ص.۳۱).

عوامل گفتمانی در توهمات خود فتحی را نه آن‌گونه که هست، بلکه آن‌گونه که خود دریافت می‌کنند و با توجه به موقعیت و نوع نگاه خود توصیف می‌کنند؛ به همین دلیل است که در این گفتمانِ سوررئالیستی از پدیدارشناسی حضور سخن به میان می‌آوریم. بر این اساس این حضور سبب می‌شود که مرزهای دو سطح بیان و سطح محتوای گفتمان یا قلمروی بیرونی و قلمروی درونی آن بسط یابد. درواقع حضور شوِشی و پدیدارشناختیِ عوامل گفتمانی به‌مثابهٔ موضع‌گیریِ انتزاعی آن‌ها قلمداد می‌شود که در این شرایط متن به متن ـ جسمانه تبدیل می‌گردد. با توجه به این نوع حضور است که آن‌ها به سوژه‌هایی تن‌دار تبدیل می‌شوند و با تن خود وارد میدان ادراک می‌شوند. به بیان دیگر به‌دلیل اینکه سوژه‌ها رابطه‌ای بدون پیش‌فرض‌های علمی و منطقی با جهان برقرار می‌کنند، کابوس‌های شبانه و نیز ادراکات پدیداری در روز و به‌طور کلی تجربهٔ زیستهٔ آن‌ها، بیانگر عبور تن آن‌ها از تنِ ساختاری و گرامری به‌سوی تنِ ادراکی است که می‌توان آن را تنِ رخدادی نامید. نمونه‌های این حضور تن‌مدار در دیدن سوژهٔ گفتمانی (فتحی) در کابوس به‌صورت قوچ کوهی و سفال، در ادراک چشایی (خوردن قطعاتی از قوچ کوهی) و بویایی (بوی تعفن لاشه) و ادراک شنیداری (شنیدن فریادهای بسیط و حیوانی از عمق کابوس‌ها) مشهود است.

۴ـ۱ـ۱ـ۲. روایت‌پریشی

یکی دیگر از جنبه‌های خلسه‌ساز در این گفتمان، روایت‌پریشی است که در اینجا مؤلفهٔ برجستهٔ آن مضمون‌پریشی است. مطابق تعریف «اگر مضمون در یک سیر روایی نتواند به نتیجهٔ نهایی برسد، با مضمون‌پریشی مواجهیم» (طاهرنژاد و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۳۵۰). روایت درمورد عامل گفتمانی (فتحی) یک مضمون قطعی ارائه نمی‌دهد. ابتدا خبر مجهول مرگ فتحی مطرح می‌شود، سپس فتحی به اشکال مختلف در کابوس‌های دیگر عوامل گفتمانی ظاهر می‌شود و پس از آن ظهوری واقعی دارد، اما درنهایت حضوری سایه‌وار و مورد تردید از او ترسیم می‌شود. درواقع به‌دلیل اینکه روایت از ساختارهای قطعیت‌یافته عبور می‌کند، مجموع عناصر گفتمان دیگر در خدمت ایجاد گفتمانی ناپیوستاری که به‌صورت مرحله‌ای پیش می‌رود نیستند. در نظام ناپیوستار یا نظام گسست «هر مرحله باید فرجام یابد تا کنشگر به‌طور منطقی بتواند وارد مرحلهٔ بعد شود» (همان، ص. ۳۴۸). اما در این روایت نظامی پیوستاری شکل می‌گیرد. در نظام پیوستاری «شرایطی یگانه یا واحد داریم که سوژه در وضعیتی معلق یا تعلیقی قرار دارد و در این وضعیت تعلیق هر آن امکان یک رخداد وجود دارد» (همان). در گفتمان حاضر سوژه‌هایی گفتمانی حضور دارند که بدون هیچ برنامه‌ای مشخص در وضعیتی حسی ـ ادراکی قرار می‌گیرند و هذیان‌ها و کابوس‌ها و تردیدهای آن‌ها نسبت به دیگر عامل گفتمانی (فتحی) به نمایش گذاشته می‌شود. بر اثر این نوع حضور، عامل گفتمانی (فتحی) در وضعیتی غیرتعینی به‌تصویر کشیده می‌شود، به‌گونه‌ای که به‌صورت قطعی، شناختی و منطقی موضوع مرگ او یا زنده بودن و حضور او مشخص نمی‌شود. همین فعالیت حسی ـ ادراکی و پدیدارشاختی است که سبب نقصان معنا و روایت‌پریشی می‌شود. درواقع در این گفتمان به‌دلیل زیبایی‌شناسی پسامدرنیستی ـ سورئالیستی و

نوع رابطهٔ سوژه‌ها با جهان، ما با معنایی به‌شدت شکننده و ناقص مواجه می‌شویم و سرگشتگی نشانه ـ معنایی و بازی‌های زبانی نیز حاصل این نوع زیبایی‌شناسی است. رومن اینگاردن[۴۴] درمورد متون و جهان‌های داستانی پسامدرنیستی به‌دلیل عدم قطعیت، نوسان هستی‌شناختی و ابهام در آن‌ها از استعارهٔ پدیدهٔ «رنگین‌کمانی[۴۵]» یا «جهان‌های رنگارنگ[۴۶]» استفاده می‌کند (ر. ک. مک‌هیل، ۱۳۹۲، صص. ۸۹ ـ ۹۳). در این داستان نیز این وضعیت مبهم مشهود است.

۴ـ۱ـ۱ـ۳. وضعیت هایپرآیکونیک و فراگفتمانی در این داستان

در این گفتمانِ سوررئالیستی به‌دلیل جهان موازیِ کابوس و نوع دریافت عوامل گفتمانی، با اشکالی غیرارجاعی مواجهه می‌شویم. نمونهٔ بارز اشکال غیرارجاعی یا شکل‌زدایی منسجم، تجسدهای مختلف فتحی در کابوس‌های عوامل گفتمانی است. تجسدهای فتحی در این گفتمان نشانه‌های شمایلی یا آیکونیک محسوب می‌شوند؛ البته نه به‌دلیلِ شباهت به موضوع یا ابژهٔ خود بلکه به این دلیل که در این بافت گفتمانی به او ارجاع داده شده‌اند (و درواقع عوامل گفتمانی این اشکال را به فتحی تفسیر کرده‌اند):

> هیئت‌های متفاوت فتحی در کابوس‌های شبانه همیشه بحث‌انگیز بود. راسخ او را در شمایل یک قوچ کوهی دیده و ساعت‌ها او را گم کرده بود ... راسخ می‌گفت مجبور بوده او را سر ببرد (ص.۳۰).
>
> برهانی گفت که ساعت‌هاست کابوسی را از سر گذرانده، او معترف بود که مفتش آدمی شبیه به فتحی بوده، ولی نامی دیگر داشته، ... برهانی او را با چوب می‌زده، آقای فتحی جسمی سفالی بوده که می‌شکسته، و پولک‌های سفالی‌ی تنش می‌لرزیده و رعشه داشته‌اند ... (صص.۳۰ ـ ۳۱).

به این ترتیب، آیکون فتحی در کابوس‌های شبانه نقض می‌شود و در تجسدهای قوچ کوهی و جسم سفالی جنبهٔ هایپرآیکونیک می‌یابد و این‌ها استعاره‌هایی از فتحی هستند. جنبهٔ هایپرآیکونیک در این گفتمان در توهمات بیداری عوامل گفتمانی نیز نمایان می‌شود.

> آقای فتحی در هنگام حضور خود دور و دست‌نیافتنی می‌نمود. شب همه‌جا گسترده بود. نورهای چراغ‌های شبانه طرح کم‌رنگی از چهره‌اش را آشکار می‌کرد. ... البته شکل ظاهری او بی‌یقین فتحی بود. ولی سایه‌روشنِ اندامش در خلجانی مدام می‌لرزید (ص.۳۲).

به‌واسطهٔ وضعیت بیش ـ آیکونیک سوژه گفتمانی توسعهٔ نشانه‌ای می‌یابد و فضای فراواقعی و سوررئالیستی حاصل این فرایند نشانه ـ معنایی است که در هر خوانش، گفته‌خوان را با توهمی از این فضا مواجه می‌سازد. از سوی دیگر، این ایماژها خود وضعیتی فراگفتمانی در متن ایجاد می‌کنند. یکی از وجوه فراگفتمانی شدن متن، بازنمودِ امر نانمودنی و ناپیدا (رؤیا، کابوس) است. علاوه براین بازتاب جنبه‌هایی از کابوس نیز در حالت بیداری به تصویر کشیده می‌شود و به این ترتیب آنچه غایب است در گفتمان حاضر می‌شود و این همان فراگفتمان شوِشی است. آن‌ها پژواکِ صدای فتحی در میان کوه‌ها را در کابوس راسخ می‌شنوند و احساس و ادراک خوردن قوچ کوهی (فتحی) که در کابوسِ راسخ روی داده بود، را در حالت بیداری احساس می‌کنند.

> البته ما فریادی بسیط و حیوانی را از عمق کابوس‌های راسخ می‌شنیدیم ... تأکید راسخ بر خوردن قطعاتی از گوشت آن قوچ کوهی، ما را بر این موضوع واقف ساخت که معده‌هایمان به‌طور غیرقابل انکاری سنگین شده است و بوی تعفنِ لاشه‌ای را از گلوگاهمان می‌شنیدیم (ص.۳۰).

۴ـ۲. خلاصهٔ داستان «رد پای مرد کهربایی»

این گفتمان با توصیف افکار و کنش‌های یک زن درمورد همسرش آغاز می‌شود. هر وقت مرد دیر به خانه می‌آمد، زن حدس می‌زد که باید پای زنی دیگر در میان باشد؛ برای همین همیشه رد مرد را می‌گرفت و او را در اتاق متروک یک مسافرخانه پیدا می‌کرد و هر بار که می‌رسیده، آن زن رفته بوده است. مرد که قرار بود به مسافرت برود، صبح ناگهان متوجه گذشت زمان می‌شود. پس از گفت‌وگو با زن، دوباره شمد را روی سرش می‌کشد. زن کنار تختخواب زانو می‌زند و ناگهان متوجه می‌شود که شانه‌های مرد مثل زمهریر شده است. او شانه‌های مرد را تکان می‌دهد اما مرد ساکت بود. زن شمد را از روی مرد می‌کشد، صورت مرد کهربایی و فروکشیده شده بود. زن رو به پسرش می‌گوید که دوباره رفت. او با عجله به همراه پسرش آماده می‌شوند که رد مرد را پیدا کنند. کامیونی آن‌ها را به مقصد می‌رساند. زن طرح دور هیکل مرد را در میان شاخه‌های مبهم بیدهای مجنون می‌بیند که به دنبال زنی که دورتر از او بود می‌رفت. درنهایت در طبقهٔ سوم یک مسافرخانه زن سراسیمه درِ اتاق‌ها را باز می‌کند، تا این‌که مرد را در حالی‌که روی تختخوابی دراز کشیده بود، پیدا می‌کند. هیکل کهربایی مرد در نور صبح آشکار می‌شود. زن و پسرش در دو سوی مرد برهنه‌ای بودند که با تردید قدم برمی‌داشت (خسروی، ۱۳۷۷، صص.۱۷ـ ۲۲).

۴ـ۲ـ۱. شگردهای ایجاد خلسهٔ سوررئالیستی در این داستان

۴ـ۲ـ۱ـ۱. حضور پدیدارشناختی

در «رد پای مرد کهربایی» حضور پدیدارشناختی با جریانی تنشی نیز همراه است. سوژهٔ گفتمانی (زن)، تحت تأثیر میزانی از انرژی از دنیای بیرون و در ارتباط با مرد قرار

می‌گیرد و کنش او نتیجهٔ این تنش بیرونی است. بنابراین در اینجا نیز نوع حضور و نظام تنشی گفتمان بیانگر عبور از روایت سخت به روایت نرم و درنتیجه تولید خلسه در این گفتمان سوررئالیستی است. در روایت‌شناسی سخت تنها بر بُعد کنشی گفتمان و نظام منطق‌محور تأکید می‌شد و ابژه‌های ارزشی صرفاً در دنیای بیرون قرار داشت و موضع‌گیریِ حسی ـ اداراکیِ سوژه‌های گفتمانی در ارتباط با ابژه‌های ارزشی مورد توجه نبود. در داستانِ مورد بحث، گفته‌پرداز در آغاز گفتمان و در بخش‌های مختلف آن احساس و ادراک سوژه را بیان می‌کند، «مرد که به خانه نمی‌آمد، زنش حدس می‌زد که باید پای آن زن در کار باشد. می‌خواست با او روبه‌رو شود، رد مرد را می‌گرفت» (ص.۱۷). در این ساختار تنشی، تجربهٔ زیستهٔ سوژه و حساسیت‌های عاطفی او دربارهٔ کنش‌های مرد برجسته می‌شود. بنابراین حالات درونی او با جریانی متعلق به ابژهٔ بیرونی در هم‌آمیخته می‌شود. ابژهٔ ارزشی یعنی «یافتن مرد و روبه‌رو شدن با آن زن» برای او درونی شده است و در طول گفتمان بر این موضوع تأکید می‌شود. این موضع‌گیریِ حسی ـ ادراکی و عاطفیِ سوژه خود ارتباط بین دو سطح بیان و سطح محتوا را در گفتمان گسترش داده و متن از این طریق کارکردی جسمانه‌ای می‌یابد و سیالیت معنا تضمین می‌شود. مسیری که سوژه می‌پیماید تا رد مرد را پیدا کند، دارای توصیف‌هایی است که بیانگر فشارهٔ تنشی و نگاه پدیدارشناختیِ اوست. درواقع، گفتمان با اتخاذ زاویهٔ دیدِ سوژه و ترسیم نگاهِ پدیداری او به پیش می‌رود. بنابراین نظام تنشی از نظر فشاره و گستره، هم دارای گسترهٔ بالاست چون یک سوگیری به دنیای بیرونی و شناختی دارد و این امر در کنش‌های سوژه در پی‌گیری مرد بروز می‌یابد؛ و هم دارای فشارهٔ بالای عاطفی، حسی ـ ادراکی و پدیدارشناختی نیز هست، چراکه سوژه در

وضعیتی کنشی ـ شوِشی ـ تنشی قرار دارد. برای نمونه در ایماژ مربوط به دیدن صحنهٔ مرد به‌همراه آن زن توسط سوژه، این نگاه پدیداری نمایان می‌شود

> زن نیم‌خیز شد، دستش را سایبان چشم‌ها کرد، به انتهای خیابان نگاه کرد، رو به پسرش گفت: «پدرت آنجاست.» صف بیدهای مجنون با شاخه‌های سبز مبهمشان، در دو سوی خیابان تا افق می‌رفت. سایهٔ عابرانی که از پیاده‌روها می‌گذشتند پیدا بود، از پشت شاخه‌های لرزان بیدها نگاه می‌کردند، طرح دور هیکل مرد پیدا بود که به دنبال زنی که دورتر بود، می‌رفت، زن طرح تن مرد را حتی در خطوط مغشوش شاخه‌های آویخته بیدها می‌شناخت (ص.۱۹).

مرلوپونتی فرایند ادراکِ حسی را با استفاده از یک «قوس التفاتی» توصیف می‌کند که به معطوف بودن آگاهی ما به جهات مختلف اشاره دارد. او این ایده را با استعارهٔ «پروژکتور» تبیین می‌کند. ما در فرایند ادراک حسی از امکانی بهره می‌گیریم که مرلوپونتی آن را جنبندگی می‌نامد و درواقع همان توانایی هدف‌گیری پروژکتور به تمام جهات ... است. درواقع بدن پیش‌شرط سوژهٔ معرفتی انسان یا، به‌طور دقیق‌تر، سوژهٔ تن‌دار ماست، چراکه بدن جنبندگی را ممکن می‌کند (ر. ک. به تامس پریموریک، ۱۳۸۷، صص. ۷ ـ ۲۶). در این گفتمان جنبندگی و آگاهیِ سوژه (زن) به‌عنوان سوژهٔ ادراکی و تن‌دار معطوف به جهاتی است که با اهداف او مرتبط است. به‌علاوه در بحث از نقش تن و سوژهٔ تن‌دار در جریان معنای نرم و سیال در گفتمان در رابطه با سوژهٔ مرد، با یک تن رخدادی یا تن اسطوره‌ای مواجهیم. مرد در طول گفتمان از تن مادی و منجمد عبور می‌کند و در قالب تنی انتزاعی، غیرمادی و تخیلی (کهربایی) به‌تصویر کشیده می‌شود.

> زن شمد را از صورتش کشید صورت مرد کهربایی شده و فروکشیده بود (ص.۱۸). /شبح کهربایی مرد از سایه‌روشن پشت سر زن گذشت (ص.۲۱). /مرد

برخاست، برهنگی کهربائیش در نور صبح آشکار شد. زن دستش را گرفت، هر سه از اتاق بیرون رفتند (ص.۲۲).

۴ـ۲ـ۱ـ۲. بوطیقای ریزوارگی

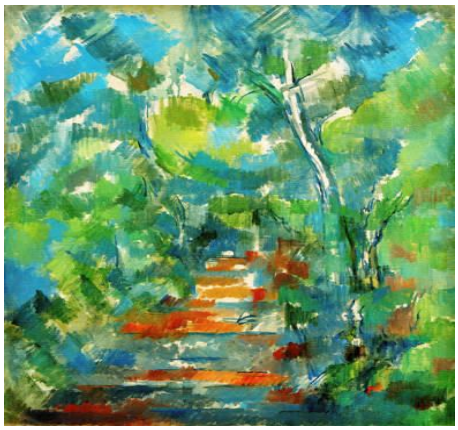
ایماژهای مختلف در داستان «رد پای مرد کهربایی» حاصل حضور حسی ـ ادراکی و پدیدارشناختی سوژه و درهم‌تنیدگی سوژه و ابژه است که در اصطلاح گرمس می‌توان آن را لحظه ـ بارقه نامید. لحظه ـ بارقه «به زمانی گفته می‌شود که سوژه و ابژه در یکدیگر ذوب می‌شوند و حضور به بالاترین درجهٔ معنای خود که همان وجد و شور هستی‌شناختی است، نایل می‌گردد» (شعیری، ۱۳۹۵الف، ص. ۴۰) و این همان نظام تطبیقی و بوطیقای ریزوارگی است. به عبارت دیگر برخلاف روایت‌های سخت و ساختاری که در آن فاصلهٔ بین سوژه و ابژه یا اندیشه و عین حفظ می‌شد و از این طریق بوطیقایی کلان‌واره بر آن‌ها حاکم بود، روایت‌های ادراکی در نتیجهٔ کنار گذاشتن تمایز میان اندیشه و ابژه ساحت‌هایی ریزواره خلق می‌کنند که در آن‌ها به سبب نوع نگاه و حضور شوشی و حسی ـ ادراکیِ گفته‌پردازان و عوامل گفتمانی، تصاویر، صحنه‌ها و رویدادهایی که در حکم پدیدار هستند، در گفتمان ترسیم می‌شود که از نظر نشانه ـ معناشناسی دارای ویژگی‌های مهمی هستند که در اینجا به چند مورد اشاره می‌شود: الف) در این روایت‌ها شکل‌گردانی منسجم یا وضعیت هایپرآیکونیک شکل می‌گیرد و اشیا و امور نمی‌آیند تا همان اشیا و امور بیرونی و عینی را نمایش دهند، بلکه از تلاقی عین با احساس و ادراک صحنه‌هایی بدیع و منحصربه‌فرد خلق می‌شود؛ ب) این روایت‌ها دارای ویژگی‌های حسی ـ ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی هستند؛ ج) این روایت‌ها بر مخاطب یا گفته‌خوان تأثیر می‌گذارند و به او مجال می‌دهند تا در

تجربه‌های حسی ـ ادراکی و عاطفی مشارکت کند. برای نمونه در اینجا صحنه‌هایی از گفتمان مورد بحث را تحلیل می‌کنیم. در یکی از صحنه‌هایی که زن رد مرد را تا نزدیک یک عمارت (مسافرخانه) می‌گیرد، فضای حاکم این‌گونه توصیف می‌شود:

> زن گفت: «حتی اگر سایه‌اش پیدا باشد می‌شود شناختش.» پنجره‌ای در طبقهٔ سوم باز شد، هیئت مهتابی زنی با شانه‌هایی شاید از جنس نوری سفید در قاب پنجره نمایان شد. سرخی لب‌هایش در قاب پنجره می‌درخشید، خرمن‌های نور در شفافی هوا شناور بود. شبح کهربایی مرد از سایه‌روشن پشت سر زن گذشت ... (صص.۲۰ـ۲۱).

در این صحنه زن و مرد از جنبهٔ آیکونیک و شمایلی عبور و به زن و مردی زیبایی‌شناختی و منحصر به‌فرد تبدیل شده‌اند. از جنس نور بودن و شبح کهربایی آن‌ها را در وضعیتی هایپرآیکونیک قرار داده و از این طریق فضایی توهمی و رؤیاگونه شکل می‌گیرد و گفته‌خوان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. از سوی دیگر تلاقی ذهن و عین ارتباط بین سطح بیان و سطح محتوا را گسترش داده و از این طریق جنبهٔ جسمانه‌ای و تن‌مداری در این صحنه نمودی برجسته می‌یابد. تن‌ها از تن‌های ساختاری به تن‌هایی رخداددی تبدیل شده‌اند. از بُعد حسی ـ ادراکی و عاطفی نیز به‌طور خلاصه این صحنه دارای ضرباهنگی کند و آهسته است. آهستگیِ ریتم و ضرباهنگ در جریان حسی ـ ادراکی سبب تجلیِ برجستگی‌هایِ امر به ادراک درآمده که می‌توان از آن به شبه‌شیء سیال یاد کرد، می‌شود. این برجستگی‌ها در ظاهر آن‌ها، جسم محو و کهربایی آن‌ها و نوع حرکت آن دو نمایش داده شده است. ایماژهای این گفتمان که بیانگر ظهور جهان در نگاهِ پدیداریِ سوژه و گفته‌پرداز است، همچنین یادآور نقاشی‌های سبک

امپرسیونیستی[۴۷] است که در اینجا نمونه‌ای از آن از پل سزان[۴۸]، نقاش معروف این سبک ارائه می‌شود.



تصویر ۱: «زیر درختان پروانسی[۴۹]» پل سزان (۱۹۰۰)، منبع: https://www.art9000.com

Figure 1: "Provencal Undergrowth" by Paul Cézanne (1900), Source: https://www.art9000.com

در این تابلو، سزان با نگاهی پدیدارشناسانه و با تعلیق پیش‌فرض‌های علمی، از قواعد سنتی و متعارف نقاشی اجتناب می‌کند و همان‌طور که سبک خاص اوست و بسیار مورد توجه مرلوپونتی بوده است، جهان را بر مبنای ادراک حسی به‌تصویر کشیده است. نمونهٔ این نوع ایماژ امپرسیونیستی در گفتمان که همانند این تابلو تجربهٔ آنیِ حسی و ریزوارگی را در امتزاجی از نور و سایه ترسیم می‌کند در اینجا بیان می‌شود:

> دست پسرک را کشید، ... خورشید گرد و سفید از روبه‌رو می‌تابید، سفیدی آفتاب چشم را می‌زد، هر خیابان به چارراهی می‌رسید، سایهٔ آن‌ها در کمرکش خیابان دیده می‌شد که با شتاب در میان شاخ و برگ‌های بیدهای افشان بر شانه‌های خیابان گم می‌شد. هیکل دور مرد در میان هاشورهای مواج شاخه‌ها پیدا و ناپیدا می‌شد (صص. ۱۹ـ۲۰).

۴ـ۲ـ۱ـ۳. روایت‌پریشی

بارزترین جنبهٔ روایت‌پریشی در این گفتمان نشانه‌پریشی و سرگشتگی نشانه ـ معنایی است که براساس آن رخدادها از یک نظم و کارکرد منطقی و اثبات‌گرایانه پیروی نمی‌کنند. روایت درمورد عناصر و رخدادها وضوح و شفافیتی را که لازمهٔ یک روایت ساختاری و برنامه‌مدار و غایت‌محور است، ارائه نمی‌دهد. همه‌چیز در سایه‌روشن و در مرز بین بودن و نبودن به‌تصویر کشیده می‌شود. این گفتمان هم رویدادهایی را که با جهان واقعی منطبق هستند به نمایش می‌گذارد و هم رویدادهای غیرواقعی، تخیلی، رؤیاگونه، مبهم و غیرتعینی را توصیف می‌کند و درواقع بین این دو نوع رویداد رابطه‌ای دیالکتیکی برقرار می‌کند. به همین دلیل مخاطب یا گفته‌خوان در مواجهه با این داستان به یک قطعیت معنایی نمی‌رسد. ازاین‌رو درمورد جنبهٔ روایت‌پریشی، نرم و خلسه‌ای در «رد پای مرد کهربایی» باید گفت که گفتمان ساختارهای مستحکم روایی را رها می‌کند، به این معنا که یک زنجیرهٔ روایی مشخص و براساس نظامی کنشی که در آن کنشگران درپی کسب ارزشی بیرونی حرکت می‌کنند بر گفتمان حاکم نیست، بلکه همانطور که اشاره شد، سوژهٔ گفتمانی (زن) در رابطه‌ای پدیدارشناختی، حسی ـ ادراکی و تنشی با جهان اطراف خود قرار می‌گیرد و جریان معنا مبتنی بر این رابطهٔ سیال و درهم‌تنیده است. دیگر عناصر گفتمان نیز در وضعیتی غیرتعینی به‌تصویر کشیده می‌شوند، ازجمله عامل گفتمانی (مرد) که حضوری واقعی و در عین حال شبح‌وار و کهربایی دارد،، زنی که دورتر از او حرکت می‌کرد و سیاهی درهم آن دو (حضور این زن نیز به‌صورت شاختی و منطقی تصویر نمی‌شود)، طرح تیره و هیکل‌های محوی که در قاب‌های پراکندهٔ پنجره‌های عمارت (مسافرخانه) پیدا بودند و ... . مجموع این تصاویر و فرایندها به‌دلیل ابهام و عدم تأمین کارکرد ارجاعیِ زبان، سبب روایت‌پریشی،

نقصان و سیالیت معنا، بازی‌های زبانی و سرگشتگی نشانه ـ معنایی می‌شود. به این ترتیب در این گفتمان نیز به‌دلیل زیبایی‌شناسیِ پسامدرنیستی ـ سوررئالیستی ما با جهانی رنگین‌کمانی و هاله‌ای مواجهیم که به علت روایت ادراکی معنا هر آن دستخوش تغییر و نقصان است. لنگرگاه‌هایی که به‌لحاظ منطقی، شناختی و کنشی باعث استحکام جهان گفتمان و اتصال آن به جهان واقعی می‌شوند، بسیار لغزان، متزلزل و بی‌ثبات هستند و روایت به یک غایت و فرجام منطقی ختم نمی‌شود. لیوتار[۵۰] درمورد «بحران معنا» در متون پسامدرنیستی که به یاری نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین مطرح شده است، از استعارهٔ «ابر» سود جسته است. وی می‌گوید:

> ما به «سازماندهی درست زبان» یعنی به «قاعده‌های انتقال معنا» نخواهیم رسید. ... همانطور که هر روایت در ابری (ترکیبی دگرگون‌شدنی و نامتعین) از عناصر روایی شکل می‌گیرد، ابری که یکسان نمی‌ماند و مدام شکل عوض می‌کند، نظام معنایی نیز دگرگون‌شدنی است (احمدی، ۱۳۷۳، صص. ۲۷۴ ـ ۲۷۵).

۴ـ۲ـ۱ـ۴. زمان خلسه (زمان تنشی)

یکی دیگر از کارکردهای سیال معنا در این گفتمان عبور از زمان کمی، تقویمی و کاربردی و ایجاد زمان کیفی، خلسه‌ای و تنشی است که خود بیانگر نظام رخدادی یا تصادفی در آن نیز هست. زمان تنشی هنگامی شکل می‌گیرد که مرد بدون هیچ‌گونه مقدماتِ شناختی‌ای محل خود را ترک می‌کند و آنچه از او برجای می‌ماند، تصویری شبح‌وار و کهربایی در زیر شمد است،

> مرد خندید و گفت: «تو همیشه ردم را پیدا کرده‌ای، ولی دیگر فکر نمی‌کنم این بار بتوانی.» و شمد را روی سرش کشید. ... . مرد کوچک شده و زیر شمد خزیده بود ... شانه‌های مرد مثل زمهریر شده بود، زن گوش داد، حتی صدای نفسش هم

نمی‌آمد، شانه‌های مرد را تکان داد، ولی مرد ساکت بود، زن شمد را از صورتش کشید صورت مرد کهربایی شده و فروکشیده بود. زن رو به پسرش گفت: «نگاه کن! دوباره ول کرد رفت! ... (۱۸).

در یک تعریف زمان خلسه «زمان بی‌لنگر، غیرنقطه‌ای، زمانِ زمان، غیرمادی، پدیداری و زمان تولد دوباره یا زمان خلق دوباره است» (هاتفی، ۱۳۹۹، ص. ۱۷۶). در اینجا فاصلهٔ زمانی بین حضور فیزیکی و عینیِ سوژه و بین ناپدید شدن ناگهانی او در زیر شمد دارای آنیت و دفعیتی است که با غیابِ هرگونه شرایط انتقال به‌صورت شناختی از یک وجه زمانی (بودن) (گستره‌ای) به وجه زمانی دیگر (ترک کردن) و حضور شبح‌وار (فشاره‌ای) همراه است. آنچه که بین این دو زمان برجای می‌ماند تصویری سوررئال از چهرهٔ کهربایی مرد در زیر شمد است، تصویری در مرز وجود و عدمِ وجود که بیانگر عدم قطعیت وجودشناختی در سبک پسامدرن است. تأثیر این نوع بازیِ زمانی، ایجاد شوک و تکانهٔ خلسه‌ای، انتزاعی و سوررئالیستی در گفتمان است که بر گفته‌خوان نیز تأثیر می‌گذارد.

با این بررسی مشخص شد که متون سوررئالیستی از طریق تمهیداتی مانند نظام‌های شوشِی و تنشی، لحظه بارقه یا بوطیقای ریزوارگی، حضور پدیدارشناختی، حضور تن‌مدار، زمان‌های کیفی، روایت‌پریشی و وضعیت هایپرآیکونیک، پسانشانه‌ای و فراگفتمانی شرایط عبور از روایت سخت به روایت نرم را فراهم می‌کنند و دارای کارکردهایی خلسه‌ای، انتزاعی، شهودی، پدیدارشناختی و حسی ـ ادراکی هستند. در اینجا این شرایط عبور و تمهیدات خلسهٔ گفتمانی در این دو داستان در جدول ۱ ارائه شده است.

جدول ۱: تحلیل نشانه‌معناشناختی خلسهٔ گفتمانی در دو داستان کوتاه سوررئالیستی فارسی

Table 1: Semantic Analysis of Discursive Enjoyment in Two Surrealist Persian Short Stories

	ابعاد حضور و نظام‌های گفتمانی	زمان و مکان کیفی	دیگر مؤلفه‌های روایت نرم (خلسه)
«کابوس‌های شبانه»	حضور تن‌مدار و پدیدارشناختی، نظام شوشی گفتمان (حضور ناخودآگاه)	ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ	روایت‌پریشی، وضعیت هایپرآیکونیک و فراگفتمان
«رد پای مرد کهربایی»	حضور پدیدارشناختی (نظام تنشی گفتمان) (دیالکتیک واقعیت و خیال)	زمان تنشی	روایت‌پریشی، بوطیقای ریزوارگی، تن‌مداری
کارکردهای نشانه ـ معنایی	موضع‌گیریِ حسی ـ ادراکی سوژه‌ها و تبدیل شدن متن به متن ـ جسمانه تجربهٔ حالات خلسه توسط گفته‌خوان	شتاب گشتالتی، آنیت حضور، ایجاد شوک و تکانهٔ سوررئالیستی، غافلگیری گفته‌خوان	حفظ و تداوم آشنایی‌زدایی، نقصان و سیالیت معنا، ایجاد توهمی از ایماژهای غیرارجاعی و تداوم این توهم در گفته‌خوان

۵. نتیجه

این مقاله با هدف بررسی عبور از روایت‌شناسی سخت به روایت‌شناسی نرم در نشانه ـ معناشناسی روایی مکتب پاریس و با تکیه بر مبحث خلسهٔ گفتمانی در روایت

سوررئالیستی، دو داستان کوتاه سوررئالیستی با عنوان «کابوس‌های شبانه» و «رد پای مرد کهربایی» از ابوتراب خسروی را تحلیل کرد. مقاله در بخش چارچوب نظری، دورنمایی از روایت‌شناسی سخت و گذر آن به روایت‌شناسی نرم در دیدگاه گرمس ارائه کرد. سپس با توجه به ظرفیت‌ها و ویژگی‌های دو داستان، مهم‌ترین مؤلفه‌ها و شگردهای انتقال از روایت سخت به روایت نرم و ایجاد خلسهٔ گفتمانی در روایت سوررئالیستی مورد بحث قرار گرفت. در بحث از ابعاد حضورِ سوژه‌های گفتمانی در دو داستان، با تضعیف حضور کنشی و برنامه‌مدار و به‌واسطهٔ ترسیم حضورِ شوِشی و تنشیِ سوژه‌های گفتمانی و پدیدارشناسیِ ادراک آن‌ها، داستان‌ها از روایت سخت و غایت‌مدار عبور می‌کنند و با این موضع‌گیریِ حسی ـ اداراکیِ سوژه‌های گفتمانی، متن به متن ـ جسمانه تبدیل می‌شود و از این طریق تجربهٔ حالات خلسهٔ سوررئالیستی به گفته‌خوان منتقل می‌شود. به عبارت دیگر سوژه‌ها از تنِ ساختاری، گرامری و منجمد رها می‌شوند و با تن‌هایی ادراکی با کارکردهای رخدادی و اسطوره‌ای به‌تصویر کشیده می‌شوند. زمان در روایت سوررئالیستی از زمان خطی و شناختی تبعیت نمی‌کند، بلکه زمان کیفی و تنشی که محاسبهٔ شناختی را با اختلال مواجه می‌کند، گفتمان را در وضعیتی خلسه‌ای، انتزاعی و نرم قرار می‌دهد. در اشکال غیرارجاعی، وضعیتی هایپرآیکونیک و فراگفتمانی در رابطه با ایماژهای بسیار دور از نشانهٔ واقعیِ خود شکل می‌گیرد. این نشانه‌های هایپرآیکونیک در کابوس‌ها کارکردهایی پسانشانه‌ای و استعلایی به گفتمان می‌بخشند. از دیگر تمهیدات ایجاد خلسه و عبور از روایت سخت در این داستان‌ها، بوطیقای ریزوارگی و لحظه ـ بارقه است که حاصل درهم‌تنیدگی سوژه و ابژه و زیبایی‌شناسی حضورِ سوژه‌های گفتمانی است. مؤلفهٔ مهم دیگر در این روایت‌ها روایت‌پریشی و سرگشتگیِ نشانه ـ معنایی است که در اثر آن روایت در وضعیتی رها

از الگوهای کنشی و برنامه‌مدار شکل می‌گیرد و از ساختارهای قطعیت‌یافته عبور می‌کند. مجموع این تمهیدات سبب عبور روایت‌ها از جنبه‌های ساختاری و سخت به وضعیت‌های نرم، خلسه‌ای، انتزاعی و سیال می‌شوند. این تمهیدات همچنین موجب حفظ آشنایی‌زدایی، تداومِ خلسه، ایجاد توهمِ آن‌ها در گفته‌خوان و نقصان معنا می‌شوند.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. semiotics
2. A. J. Gremas
3. V. Propp
4. Phenomenological
5. Thymic
6. T. Todorov
7. R. Barthes
8. I. Kant
9. René Descartes
10. G. W. F. Hegel
11. M. Heidegger
12. E. Husserl
13. Subjectivity
14. L. J. J. Wittgenstein
15. the theory of language games
16. Presence
17. Existentialism
18. Dasein
19. H. G. Gadamer
20. M. Merleau. Ponty
21. J. Fontanill
22. L. T. Hjelmslev
23. Ch. S. Peirce
24. C. Zilberberg
25. Tensional

26. J. C. Coquet
27. E. Landowski
28. semiosis
29. Le corps propre/ Eaveloppe
30. corps . physique
31. corps . référence
32. corps . idème
33. méta . corps
34. corps . mythe
35. corps hybride ou corps . prothèse
36. being
37. kairos
38. chronos
39. P. Ricœur
40. Disnarrative
41. Icon
42. Symbol
43. Index
44. R. Ingarden
45. iridescence
46. opalescence
47. impressionnisme
48. P. Cézanne
49. Provencal undergrowth
50. J. F. Lyotard

۷. منابع

احمدی، ب. (۱۳۷۱). *ساختار و تأویل متن*. چاپ بیست و یکم. تهران: مرکز.

احمدی، ب. (۱۳۷۳). *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*. تهران: مرکز.

اُمورچادا، ف. (۱۳۹۷). *کایروس و کرونوس در آثار هایدگر*، ترجمهٔ ع. رسولی. تهران: هزارهٔ سوم اندیشه.

بارت، و. (۱۳۶۲). *اگزیستانسیالیسم چیست؟* ترجمهٔ م. مشکین‌پوش. تهران: آگاه.

پالمر، ر. ا. (۱۳۷۷). *علم هرمنوتیک، نظریهٔ تأویل در فلسفه‌های شلایر ماخر، دیلتای، هایدگر، گادامر*. ترجمهٔ م. س. حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

پیرس، چ. س. (۱۳۸۱). منطق به‌مثابهٔ نشانه‌شناسی: نظریهٔ نشانه‌ها. ترجمهٔ ف. سجودی. *زیباشناخت، ۶*، ۵۱ ـ ۶۳.

تامس پریموریک، د. (۱۳۸۷). *مرلوپونتی، فلسفه و معنا*. ترجمهٔ م. ر. ابوالقاسمی. تهران: مرکز.

خاتمی، م. (۱۳۷۸). *جهان در اندیشهٔ هایدگر*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی دانش و اندیشهٔ معاصر.

خسروی، ا. (۱۳۷۰). کابوس‌های شبانه. در *هاویه*. تهران: نشر مرکز. ص. ۲۳ ـ ۲۹.

خسروی، ا. (۱۳۷۷). رد پای مرد کهربایی. در *دیوان سومنات*. تهران: نشر مرکز. ص. ۱۷ ـ ۲۲.

ساکالوفسکی، ر. (۱۳۸۴). *درآمدی بر پدیدارشناسی*. ترجمهٔ م. ر. قربانی. تهران: گام نو.

سجودی، ف. (۱۳۸۸). نشانه و نشانه‌شناسی: بررسی تطبیقی آرای سوسور، پیرس و اکو. *زیباشناخت، ۶*، ۸۳ ـ ۱۰۰.

شعیری، ح. م. (۱۳۸۶). بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه ـ معناشناختی. در *هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران*، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی. ۱۰۶ ـ ۱۱۹.

شعیری، ح. م. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه ـ معناشناسی گفتمانی. *نقد ادبی، ۸*، ۳۳ ـ ۵۲.

شعیری، ح. م. (۱۳۹۵ الف). *نشانه ـ معناشناسی ادبیات، نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس، مرکز نشر آثار علمی.

شعیری، ح. م. (۱۳۹۵ ب). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

شعیری، ح. م. (۱۳۹۱). *نشانه ـ معناشناسی دیداری، نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران: سخن.

شعیری، ح. م. (۱۴۰۳). نظریهٔ نشانه ـ معناشناختی تن و جان برگرفته از اندیشهٔ مولانا. *نقد و نظریهٔ ادبی*، *۱*(۱۸)، ۱۷۹ ـ ۲۰۱.

شعیری، ح. ر.، محمودی ب.، و سبزواری، م. (۱۴۰۲). *فرهنگ توضیحیِ جهانِ نشانه و مَعنا*. تهران: لوگوس.

غفاری، ا. (۱۳۸۱). زمان و مکان در معرفت‌شناسی کانت و هگل. معرفت، *۶۱*، ۴۵ ـ ۴۹.

فتح طاهری، ع.، و جاپانی، م. (۱۴۰۰). بررسی تطبیقی فلسفهٔ استعلایی کانت و پدیدارشناسی استعلایی هوسرل. *متافیزیک*، ۳۲، ۵۹ ـ ۷۳.

کاسیرر، ا. (۱۳۷۰). *فلسفهٔ روشنگری*. ترجمهٔ ی. موقن. تهران: نیلوفر.

کنعانی، ا. (۱۳۹۴). *تحلیل کارکرد گفتمانی نور، صدا و رنگ در مثنوی معنوی مولوی: رویکرد نشانه ـ معناشناختی*. [رساله دکتری، دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان.]

گرمس، آ. ژ. (۱۳۹۸). *نُقصان معنا*. ترجمهٔ ح. ر. شعیری. تهران: نشر خاموش.

مرلوپونتی، م. (۱۳۹۴). *جهان ادراک*. ترجمهٔ ف. جابرالانصار. تهران: ققنوس.

مرلوپونتی، م. (۱۴۰۳). *پدیدارشناسی ادراک*. ترجمهٔ م. علیا، تهران: نشر نی.

مروجی، ا.، ضیاء شهابی، پ.، و حسینی، م. (۱۴۰۰). مفهوم فضا در پدیدارشناسی کاسیرر، هایدگر و اشمیتس. *پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز*، ۳۴، ۳۶۳ ـ ۳۸۰.

معین، م. ب. (۱۳۹۴). *معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته، گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*. تهران: سخن.

معین، م. ب. (۱۴۰۰). گذار گرماس از منطق «لوگوسانتریم» یعنی منطق «مرکزگرایی تقلیلی اقتصادیِ حاکم بر نظام روایی کلاسیک به دورنمای پدیدارشناختی. *روایت‌شناسی*، ۹، ۳۹۱ ـ ۴۱۴.

مک‌هیل. ب. (۱۳۹۲). *داستان پسامدرنیستی*. ترجمهٔ ع. معصومی. تهران: ققنوس.

ورنو، ر.، وال، ژ. و دیگران (۱۳۷۲). *نگاهی به پدیدارشناسی و فلسفه‌های هست بودن*. ترجمهٔ ی. مهدوی. تهران: خوارزمی.

هاتفی، م.، شعیری، ح. ر. (۱۳۹۰). وضعیت شبه‌گفتمانی: نشانه ـ معناشناسی تطبیقی متن و تصویر در کتاب مصور مردم معمولی. *مطالعات تطبیقی هنر*، ۲، ۴۱ ـ ۵۶.

هاتفی، م. (۱۳۹۹). *عبور از گفتمان*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

هایدگر، م. (۱۳۸۶). *هستی و زمان*. ترجمهٔ س. جمادی. تهران: ققنوس.

Reference

Ahmadi, B. (1992). *Structure and Interpretation of the Text*. Twenty . first edition. Tehran [in persian].

Ahmadi, B. (1994). *Modernity and Critical Thought*. Tehran [in persian].

Omorchada, F. (1998). *Kairos and Chronos in the Works of Heidegger*, translated by A. Rasouli. Tehran [in persian].

Barthes, W. (1982). *What is Existentialism?* Translated by M. Meshkinposh. Tehran [in persian].

Palmer, R. A. (1998). *Hermeneutics, the Theory of Interpretation in the Philosophies of Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, Gadamer*. Translated by M. S. Hanaei Kashani. Tehran [in persian].

Peirce, C. S. (1982). Logic as Semiology: The Theory of Signs. Translated by F. Sojoodi. *Aesthetics, 6*, 51 . 63.

Thomas Primoric, D. (2008). *Merleau . Ponty, Philosophy and Meaning*. Translated by M. R. Abolghasemi. Tehran [in persian].

Khatami, M. (2009). *The World in Heidegger's Thought*. Tehran [in persian].

Khosravi, A. (2008). "Nightmares" in *Hawiyeh*. Eighth edition, Tehran [in persian], pp. 23 . 29.

Khosravi, A. (2008). "The Footprint of the Amber Man" in *Divan Somnath*. Ninth edition, Tehran [in persian], pp. 17 . 22.

Sakalovsky, R. (2005). *An Introduction to Phenomenology*. Translated by M. R. Ghorbani. Tehran [in persian].

Sojoodi, F. (2009). Sign and Semiotics: A Comparative Study of the Thoughts of Saussure, Peirce, and Eco. *Aesthetics, 6*, 83 . 100.

Shairi, H. M. (2007). A study of various discourse systems from a semiotic . semantic perspective. *In the 7th Iranian Linguistics Conference*, Tehran: Allameh Tabatabaei University. 106 . 119.

Shairi, H. M. (2006). From structural semiotics to discourse semiotics. *Literary Criticism, 8*, 33 . 52.

Shairi, H. M. (2016). *Semiotics of literature, theory and method of literary discourse analysis*. Tehran [in persian].

Shairi, H. M. (2016). *Semiotic analysis of discourse*. Tehran: Samat.

Shairi, H. M. (2012). *Visual semiotics, theory and analysis of artistic discourse*. Tehran [in persian].

Shairi, H. M. (2014). Semantic theory of body and soul derived from Rumi's thought. *Literary Criticism and Theory, 18*, 179 . 201.

Sha'iri, H. R., Mahmoudi B., Behrouz, Sabzevari, M. (2023). *Explanatory Dictionary of the World of Signs and Meaning*. Tehran [in persian].

Ghaffari, A. (2002). Time and Space in Kant and Hegel's Epistemology. *Marafat Publication, 61*, 45 . 49.

Fath Taheri, A., Japanese, M. (2021). A Comparative Study of Kant's Transcendental Philosophy and Husserl's Transcendental Phenomenology. *Metaphysics, 32*, 59 . 73.

Cassirer, A. (1991). *Philosophy of the Enlightenment*. Translated by Y. Moqen, Tehran [in persian].

Kan'ani, A. (2015). *Discursive Function Analysis of Light, Sound, and Color in Rumi's Spiritual Mathnavi: A Semantic Approach*. [PhD Thesis, Faculty of Humanities, Semnan University.]

Greimas, A. J. (2019). *De l'imperfection, Commentaries*. Translated by H. R. Shairi. Tehran [in persian].

Merleau . Ponty, M. (2015). *The World of Perception*. Translated by F. Jabral Ansar. Tehran [in persian].

Merleau . Ponty, M. (2014). *Phenomenology of Perception*. Translated by M. Olia, Tehran [in persian].

Maroji, A., Zia Shahabi, P., Hosseini, M. (2013). The Concept of Space in the Phenomenology of Cassirer, Heidegger, and Schmitz. *Philosophical Researches of Tabriz University, 34*, 363 . 380.

Moin, M. B. (2015). Meaning as lived experience, transition from classical semiotics to semiotics with a phenomenological perspective. Tehran [in persian].

Moin, M. B. (2021). The transition of Garmas from the logic of "logocentrism", that is, the logic of "economic reductionist centralism"

that dominates the classical narrative system to the phenomenological perspective. *Journal Of Narrative Studies, 9,* 391 . 414.

McHale. B. (2013). *Postmodernist fiction*. Translated by A. Masoumi, Tehran [in persian].

Verno, R., Wall, J. et al. (1993). *A look at phenomenology and philosophies of being*. Translated by Y. Mahdavi, Tehran [in persian].

Hatefi, M., Shairi, H. R. (2011). The quasi . discursive situation: comparative semiotics of text and image in the illustrated book of ordinary people. *Comparative Art Studies, 2*, 41 . 56.

Hatfi, M. (2019). *Crossing Discourse*. Tehran [in persian].

Heidegger, M. (2007). *Being and Time*, translated by S. Jamadi, Tehran [in persian].