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

Received: 11/05/2025
Accepted: 22/07/2025

* Corresponding Author's E-mail: Anet.Abkeh@iau.ac.ir

"Examining the sensory-perceptual and emotional dimensions of discourse in Albert Camus's *The Stranger* and Sadegh Hedayat's *The Blind Owl*."

Milad Darvishan[1], Anet Abkeh,[*2] Yasmin Mohammadi[3]

Abstract

Discursive semiotics is a process that examines how meaning functions, is produced, and is received in discursive systems. Our discourse analysis method is based on the discursive semiotics approach, which studies the flow of meaning within the contexts of discursive systems to determine how meaning transforms from a static state into a dynamic one. For this purpose, we selected two novels, Albert Camus's The Stranger and Sadegh Hedayat's The Blind Owl, because the main characters (Meursault and the narrator) are constantly in contact with sensory spaces that challenge their perception. In the emotional system of discourse, the issue is not fixed meaning; rather, meaning is produced just like an event. The primary meaning of "stranger" (bīgāneh) is "foreign" and "isolated," but in Camus's The Stranger, "the stranger" refers to someone who is in conflict with the social system. Likewise, in The Blind Owl, the

1. PhD Candidate, Department of German and French language, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0000-2309-4829;
2. Assistant Professor, Department of French Language, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0002-3377-964X
3. Assistant Professor, Department of German and French language, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0003-4729-5726

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

meaning derived from the dictionary differs from the meaning embedded in the story. In this research, using library resources and a descriptive-analytical method, we answer the question of how the discursive system in these two novels produces an identity that is in conflict with the majority of society. In fact, the main aim of this article is to explain how the tensile system is formed under the influence of the sensory-perceptual and emotional dimensions of discourse, based on the two aforementioned novels. The outcome of analyzing these novels is the impact of the main characters' relationships on other characters, whose perception is constantly changing through various sensory spaces.

Keywords: semiotics, sensory-perceptual dimension of discourse, emotional dimension of discourse, the Stranger, the Blind Owl.

1.Introduction

Discursive semiotics is based on processes that manage the discourse chain, in which meaning is formed not according to predetermined goals but rather based on the situational functions of discourse. The analysis of the semantic system in this research is founded on the sensory-perceptual principle.

The tensile discursive system follows affective and emotional conditions, such that this discursive system is not based on the actions of the actants; rather, the meaning of the text is formed according to the relationship between the tense participants (tensors) and the surrounding elements of the text. From the perspective of discursive semiotics, linguistic productions are subject to a complex process. Discourse brings forth the sensory-perceptual aspects of meaning for the subject. The sensory-perceptual discursive system examines the role of the five human senses in the formation of meaning, while the tensile-emotional system investigates the psychological and emotional tensions of the tensors.

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

In this article, we examine how The Stranger and The Blind Owl are formed as identities within society, and how, once formed, they transform the semantic systems that we previously knew.

2.Literature Review

Hamidreza Shairi wrote a book titled Analysis of Discursive Semiotics, published by SAMT in 2006 (1385 Persian calendar), the main goal of which is to examine discourse from various semiotic dimensions. The obtained results show that these dimensions do not represent existing discursive genres from a semiotic perspective, and that all these dimensions share a common point. Therefore, it can be understood that signs are flexible, fluid, and dynamic types.

Hamidreza Shairi published a translation of a book titled The Defect of Meaning: From Structuralist Narratology to the Aesthetics of Presence by Algirdas Julien Greimas through Khamoush Publications in 2019 (1398 Persian calendar). The aim of this book is to move from classical, action-oriented semiotics to tensile, emotion-oriented semiotics. With this book, Greimas demonstrates how meaning—and, consequently, value—lacks any kind of stability. For this reason, by proposing fluid, emotion-oriented, and sensory-perceptual processes, Greimas provides a way to move beyond rigid, program-oriented structures.

3. Methodology

The term "semiotics" is directly related to the evolution of semiotics (Shairi, 2006, p.1). Discursive semiotics, based on the direct interaction between linguistic levels, addresses ontological and embodied relationships.

An actant is a subject who is defined by the occurrence of an action and the performance of a deed. However, there are many subjects whose presence does not depend on a real action and who are not defined by an action in the process of occurring (Shairi, 2016, p.89).

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

In this article, we examine the senses in the two novels The Stranger and The Blind Owl. These senses are: touch, smell, taste, hearing, sight, and movement.

Studying the emotional flow of discourse is by no means equivalent to studying the affective and psychological characteristics of the characters in an utterance; rather, it means examining the conditions for the formation and production of the emotional system and how meaning is created through it (Shairi, 2006, p.138).

The stages of the emotional process of discourse are: the stage of emotional stimulation, the stage of emotional readiness or emotional competence, the stage of identity through emotional tension, the stage of emotional excitement, and the stage of emotional evaluation.

4.Results

The sensory-perceptual dimension of discourse in The Stranger goes beyond a simple description of the environment. It becomes a means of portraying a character who is isolated from others and of Meursault's alienation. The lack of conventional emotions in the face of key events—such as his mother's death or the murder of the Arab—emphasizes the absurdity of his existence.

The sensory-perceptual dimension is a fundamental element of the style and meaning of The Blind Owl. Hedayat uses sensory descriptions to create an oppressive atmosphere, explore the narrator's psychological state, and challenge the concept of objective reality.

In The Stranger, the emotional dimension of Meursault's discourse is characterized by profound detachment. This lack of conventional emotions in the face of key events—such as his mother's death or the murder of the Arab—emphasizes the absurdity of his existence.

The emotional dimension of The Blind Owl is a fundamental element. Hedayat uses his narrator's emotions to create an intense and unsettling reading experience that explores the depths of the human soul and calls the very foundations of our existence into question.

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

Examining the novels The Stranger and The Blind Owl based on the tensile discursive system shows that meaning is not always formed solely through actional factors; rather, tensile factors sometimes drive the narrative forward. Therefore, when analyzing the narrative structure of a story, paying attention to actional factors is not sufficient, and occasionally sensory-perceptual factors create tension in the story and take it out of a mechanical state.

Therefore, based on the semiotic method, we find that the lives of the characters in the two novels—Meursault in The Stranger and the narrator in The Blind Owl—are influenced by relationships that are constantly changing across different spaces. Hence, the discursive system in these two novels produces an identity that is in conflict with the majority of society, and the discourse, along its path, shifts its perspective under the influence of the emotional dimension and changes its course through a discursive transformation.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱۰، شمـارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۵، صص ۱۶۹-۲۱۱
مقالهٔ پژوهشی

بررسی دو بُعد حسی ـ ادراکی و عاطفی گفتمان در رمان‌های *بیگانهٔ* آلبرکامو و *بوف کور* صادق هدایت

میلاد درویشان،[۱] آنت آبک*[۲]، یاسمین محمدی[۳]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۴/۳۱)

چکیده

نشانه‌معناشناسی گفتمانی فرایندی است که به بررسی نحوهٔ عملکرد، تولید و دریافت معنا در نظام‌های گفتمانی می‌پردازد. روش تحلیل گفتمانی ما مبتنی بر رویکرد نشانه‌معناشناسی گفتمانی است که سیر جریان معنا را درون بافت‌های نظام گفتمانی مطالعه می‌کند تا مشخص شود که چگونه معنا از یک حالت ثابت به پویا تبدیل می‌شود. برای این هدف دو رمان *بیگانه*[۱] اثر آلبر کامو[۲] و *بوف کور* اثر صادق هدایت را انتخاب کردیم چون شخصیت اصلی رمان‌ها (مورسو[۳] و راوی) به‌طور مداوم با فضاهای حسی در ارتباط‌اند که ادراک او را مورد چالش

۱. دانشجوی مقطع دکتری ادبیات فرانسه، گروه تخصصی زبان آلمانی و فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
https://orcid.org/0009 ـ 0000 ـ 2309 ـ 4829

۲. استادیار گروه زبان فرانسه، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
Anet.Abkeh@iau.ac.ir
https://orcid.org/0009 ـ 0002 ـ 3377 ـ 964X

۳. استادیار گروه تخصصی زبان آلمانی و فرانسه، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
https://orcid.org/0000-0003-4729-5726

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/).

قرار می‌دهد. در نظام عاطفی گفتمان بحث بر سر معنای ثابت نیست، بلکه معنا درست مثل یک اتفاق تولید می‌شود. معنای اولیهٔ بیگانه غریب و دورافتاده است، ولی در *بیگانهٔ* آلبر کامو «بیگانه» به معنای کسی است که با نظام اجتماعی در تعارض است و در *بوف کور* نیز معنایی که از فرهنگ لغت برداشت می‌شود با معنای نهفته در داستان متفاوت است. در این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی ـ تحلیلی به این پرسش پاسخ می‌دهیم که چگونه نظام گفتمانی در دو رمان مذکور هویتی را تولید می‌کند که در تعارض با اکثریت جامعه قرار می‌گیرد. درواقع هدف اصلی مقالهٔ حاضر تبیین چگونگی شکل‌گیری نظام شوشی در سایهٔ ابعاد حسی ـ ادراکی و عاطفی گفتمان بر پایهٔ دو رمان مذکور است. دستاورد حاصل از تحلیل این رمان‌ها، تأثیر روابط شخصیت‌های اصلی با دیگر شخصیت‌هاست که ادراک آن‌ها به‌طور مداوم با فضاهای حسی مختلف در حال تغییر است.

واژه‌های کلیدی: نشانه ـ معناشناسی، بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان، بُعد عاطفی گفتمان، *بیگانه*، *بوف کور*.

۱. مقدمه

نشانه ـ معناشناسی گفتمانی مبتنی بر فرایندهایی است که مدیریت زنجیرهٔ گفتمان را عهده‌دار است و معنا در آن نه براساس اهداف از پیش‌تعیین‌شده، بلکه برپایهٔ کارکردهای موقعیتی گفتمان شکل می‌گیرد. تحلیل گفتمان نظام معنایی در این پژوهش مبتنی بر اصل ادراکی حسی است. مطالعهٔ پیکره‌ها در این پژوهش به صورت توصیفی ـ تحلیلی صورت گرفته و روش تجزیه و تحلیل داده‌ها به صورت کیفی است. در این پژوهش به بررسی دو بُعد گفتمان یعنی حسی ـ ادراکی و عاطفی در *بیگانه* و *بوف کور* می‌پردازیم. علت انتخاب رمان‌های مذکور این است که شخصیت‌های اصلی این دو رمان با فضاهای حسی گوناگونی در طول داستان مواجه‌اند. در تحلیل این دو رمان

براساس شیوهٔ نشانه‌معناشناسی، روابط میان شخصیت‌ها را درنظر می‌گیریم و با توجه به آن به بررسی هر یک از ابعاد حسی ـ ادراکی و عاطفی گفتمان می‌پردازیم.

نظام گفتمانی شَوِشی، از شرایط عاطفی و احساسی تبعیت می‌کند به گونه‌ای که این نظام گفتمانی مبتنی بر کنش کنشگران نبوده و معنای متن با توجه به رابطهٔ شوِش‌گران با عناصر پیرامون متن شکل می‌گیرد. از دیدگاه نشانه ـ معناشناسی گفتمانی، تولیدات زبانی تابع فرایندی پیچیده هستند که عوامل نشانه معنایی بسیاری در آن دخیل‌اند. گفتمان وجوه ادراک حسی را برای سوژه پدیدار می‌سازد. نظام گفتمانی حسی ـ ادارکی حواس پنج‌گانهٔ انسان را در شکل‌گیری معنا بررسی می‌کند و نظام تنشی ـ عاطفی نیز به بررسی تنش‌های روحی و عاطفی شوِش‌گران می‌پردازد.

مسئله به این‌گونه بیان می‌شود که چگونه معنای بیگانه در درون گفتمان متحول می‌شود، جریان گفتمان را تحت تأثیر قرار می‌دهد و نظام‌ها و هویت‌های اجتماعی براساس آن تبدیل به هویت‌های در حال استحاله می‌شود. معنای ثابت بیگانه در فرهنگ لغت یافت می‌شود و معنای پویای آن در اثر ادبی متفاوت است. درواقع در این مقاله می‌خواهیم ببینیم که چگونه *بیگانه* و *بوف کور* به‌عنوان هویت در جامعه شکل می‌گیرند و بعد از شکل‌گیری چگونه نظام‌های معنایی را که از پیش می‌شناختیم تغییر می‌دهند.

۲. ضرورت و پیشینهٔ پژوهش

علی کریمی فیروزجایی و علی حشمتی مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمانی ساختار روایی داستان عامیانهٔ شاهبِزِن» در نشریهٔ روایت‌شناسی در پاییز و زمستان ۱۳۹۸ منتشر کرده‌اند. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد فرایند تشخیص با تأثیر بر چرخهٔ معنا، دوسویهٔ بیشینه‌ای و کمینه‌ای به‌وجود می‌آورد و در ایجاد این فرایند

عناصری همانند کارکرد رخدادی، تنشی، نظام فشاره‌ای و گستره‌ای، و گسست از عوامل مهم هستند.

مسعود محمدزاده و مرتضی بابک معین مقاله‌ای با عنوان «نشانه ـ معناشناسی گفتمانی تن‌نگاشته‌های ایران» در نشریهٔ *جستارهای زبانی* در مهر و آبان ۱۴۰۰ منتشر کرده‌اند. هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی فرایند ادراک حسی تن‌نگاشتهٔ پدیداری با رویکرد نشانه ـ معناشناسی گفتمانی است. در این پژوهش مشخص شد که تن‌نگاشتهٔ پدیداری نظام معنایی زبان را به سوی کشف تجربهٔ زیستهٔ حضور سوق می‌دهد و لایه‌های پنهان معنا را هویدا و معناهای آشکار را غایب می‌کند.

ابراهیم کنعانی مقاله‌ای با عنوان «نشانه ـ معناشناسی نور در شعر سهراب سپهری» در مجلهٔ *زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان* در بهار و تابستان ۱۳۹۷ منتشر کرده است. هدف اصلی از این پژوهش، بررسی وضعیت گفتمانی و تحولی نور در شعر سهراب سپهری با تکیه بر چهار دیوان شعر او با عنوان‌های «شرق اندوه»، «مسافر»، «صدای پای آب» و «حجم سبز» است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که با تحلیل نظام گفتمانی نوری می‌توان الگویی را از چگونگی و استحاله و استعلای گفتمان از منظر نور در شعر سهراب سپهری تبیین کرد.

حمیدرضا شعیری کتابی با عنوان *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان* در انتشارات سمت در سال ۱۳۸۵ نوشته است که هدف اصلی از نوشتن کتاب بررسی گفتمان از ابعاد مختلف نشانه ـ معناشناختی است. نتایج به‌دست آمده گویای این قضیه است که این ابعاد گونه‌های موجود گفتمانی از نظر نشانه ـ معناشناسی نیستند و همهٔ این ابعاد یک نقطهٔ مشترک دارند. لذا می‌توان دریافت که نشانه‌ها گونه‌هایی منعطف، سیال و پویا هستند.

مسعود مجاوری آگاه، مجتبی الهیاری و حمیدرضا شعیری مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ جریان حسی ـ ادراکی در نظام گفتمانی کتاب تصویری تالیفی درخت سرخ» در مجلهٔ *مبانی نظری هنرهای تجسمی* در بهار و تابستان ۱۴۰۰ منتشر کرده‌اند. هدف اصلی از این پژوهش این است که با روش نشانه‌معناشناختی بدانیم که چگونه در فرایند ارتباطی وابسته به احساس و ادراک، سازمان‌دهی تجسمی نقش دارد. پرسشی که در این مقاله مطرح می‌شود این است که براساس جریان حسی ـ ادراکی معناسازی در ساختار کتاب *درخت سرخ* تابع چه مؤلفه‌هایی است؟ نتایج حاصل نشان می‌دهد که احساس مخاطب تحت تأثیر رابطهٔ هم‌حضوری با غیریتی است که ادراک اورا مسئله‌دار می‌سازد و وارد معناسازی پویا می‌شود.

حمیدرضا شعیری و فاطمه سیدابراهیمی مقاله‌ای با عنوان «نقد ترجمهٔ کتاب سیر نشانه‌شناسی: از نشانه‌شناسی سخت تا نشانه ـ انسانشناسی نرم» در نشریهٔ *پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی* در فروردین ۱۴۰۰ منتشر کرده‌اند. هدف اصلی آن‌ها نشان دادن چگونگی عبور از نشانه‌شناسی سخت به نشانه ـ انسان‌شناسی نرم و مهم‌ترین دستاورد این تحقیق بررسی نقش پدیدارشناسی و کاربردشناسی فرهنگی در سیر تحول علم نشانه‌شناسی است.

حمیدرضا شعیری ترجمهٔ کتابی به عنوان *نقصان معنا: عبور از روایت‌شناسی ساختارگرا زیبایی‌شناسی حضور* نوشتهٔ آلژیرداس ژولین گرمس[۴] را در انتشارات خاموش در سال ۱۳۹۸ چاپ کرده است. هدف این کتاب عبور از نشانه ـ معناشناسی کلاسیک و کنش‌مدار به نشانه ـ معناشناسی شوِشی و احساس‌مدار است. گرمس با این کتاب نشان می‌دهد که چگونه معنا و به تبعیت از آن ارزش از هیچ‌گونه ثباتی برخوردار

نیستند. به همین دلیل است که گرمس با طرح فرایندهای سیال، احساس‌مدار و حسی ـ ادراکی راه عبور از ساختارهای منجمد و برنامه‌مدار را فراهم می‌سازد.

فهیمه خراسانی، غلامحسین غلامحسین‌زاده و حمیدرضا شعیری مقاله‌ای با عنوان «بررسی نظام گفتمانی شوِشی در داستان سیاوش» در مجلهٔ فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی* در تابستان ۱۳۹۴ منتشر کرده‌اند. در این پژوهش، با تحلیل داستان *سیاوش* در *شاهنامه*، به این نکته پرداخته شده است که شخصیت‌های این داستان فراتر از یک کنش‌گر عمل کرده و بسیاری از رفتارها و اعمال آن‌ها در چارچوب گفتمان شوِشی قرار می‌گیرد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که گفتمان شوِشی موجب عبور از ساختارگرایی می‌شود؛ به گونه‌ای که تحلیل از سطح یک طبقه‌بندی صوری و خوانش‌های عینی فراتر رفته و معنا با توجه به نظام‌های گفتمانی موجود در متن شکل می‌گیرد که لزوماً کنشی نیستند. بنابراین، با نظامی حسی ـ ادراکی مواجه خواهیم بود.

امید وحدانی‌فر و ابراهیم کنعانی مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نظام روایی کنشی و تنشی در حکایتی از بوستان سعدی با رویکرد نشانه ـ معناشناختی» در مجلهٔ *روایت‌شناسی* در بهار و تابستان ۱۳۹۹ منتشر کرده‌اند. هدف اصلی آن‌ها تبیین چگونگی شکل‌گیری نظامی تنشی و ارزشی در درون نظام تقابلی و کنشی است که بر پایهٔ ابعاد ادراکی ـ حسی، عاطفی، تعاملی و هستی شناختی صورت می‌گیرد.

مرضیه اطهاری نیک‌عزم مقاله‌ای با عنوان «در ورطهٔ دگرگونی: تحلیل تغییرات احساس در رمان زن در ریگ روان با رویکردی نشانه ـ معناشناسی» در مجلهٔ *پژوهش ادبیات معاصر جهان* در پاییز و زمستان ۱۴۰۰ منتشر کرده است. هدف از این مقاله، بررسی روند تغییرات احساسی قهرمان داستان، نیکی جومپی در اثر *زن در ریگ روان* با

رویکرد نشانه ـ معناشناسی عواطف است و در انتها به الگویی از روند درونی تغییرات احساسی که در واقع از دنیای خارج و فشارهای بیرونی نشئت گرفته، دست یافت.

۳. چارچوب نظری

۳-۱. رویکرد نشانه ـ معناشناسی

رویکرد نشانه ـ معناشناسی بر گونهٔ رخدادی از حضور نشانه ـ معناها دلالت دارد و چگونگی کارکرد، تولید و دریافت معنا را در نظام‌های گفتمانی بررسی می‌کند. در نظام گفتمانی تطبیقی، زیبایی‌شناسی حضور مطرح می‌شود و زیبایی و زشتی در قالب یک تقابل شکل می‌گیرد و تا زمانی که برجستگی خاصی به یک جریان وارد نشود، پیوسته قلمداد می‌شود (Greimas & Courtès, 1993, p.101). نظام اخلاقی یا فضای گفتمانی اخلاقی به رابطهٔ «من» و «دیگری» اشاره می‌کند.

اصطلاح نشانه ـ معناشناسی مستقیماً با تحول نشانه‌شناسی مرتبط است (شعیری، ۱۳۸۵، ص.۱). نشانه ـ معناشناسی گفتمانی براساس تعامل مستقیم بین سطوح زبانی به رابطه‌های هستی‌شناختی و جسمانه‌ای می‌پردازد. در نشانه ـ معناشناسی گفتمانی مرزهای معنایی سیال است و همواره از طریق روابط میان دو سطح بیان و محتوا در زبان بازنگری می‌شود (معین، ۱۳۹۴، ص.۲۶).

در این تحقیق نشان می‌دهیم که «بیگانه» و «بوف کور» معنای ایستای خود را به معنایی پویا بدل می‌کنند که این امر باعث تحول نظام‌های معنایی از پیش شناخته‌شده‌مان می‌شوند.

۳-۲. نظام گفتمانی شوشی

کنش‌گر سوژه‌ای است که با توجه به وقوع عمل و انجام کنشی تعریف می‌شود. اما چه بسیار هستند سوژه‌هایی که حضور آن‌ها وابسته به عملی حقیقی نیست و با توجه به کنشی در حین وقوع تعریف نمی‌شوند (شعیری، ۱۳۹۵، ص.۸۹). شوش‌گر برخلاف کنش‌گر در اینجا وارد عرصهٔ کنشی نمی‌شود و هیچ عملی را انجام نمی‌دهد. او فقط دچار تغییر حالت شده و این تغییر او را به نوعی از حالت قبلی‌اش متمایز کرده است (همان، ص.۹۰). در وضعیت کنشی، کنش‌گر در اقدامی عملی تلاش می‌کند تا براساس هدفی مشخص چیزی را محقق سازد. اما در وضعیت شوشی بدون اینکه برنامه یا هدفی مطرح باشد، شوش‌گر می‌تواند هر آن متوجه حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرار دارد، شود و تحت تأثیر همین حضور خود را مهیای دریافت خود و دیگری سازد (همان، ص.۹۱). زمان کنش، زمانی تقویمی و کمی است، اما زمان شوِشی، زمانی پدیداری و کیفی است (همان، ص.۹۴).

هرگاه به جای تغییر در وضعیت مواد گفتمانی، تغییر در احساس و ادراک عوامل گفتمانی اتفاق بیفتد، با وضعیتی به نام شوشی مواجه هستیم. شوش‌گزار فردی است که باعث ایجاد شوِش می‌شود. شوِش می‌تواند به تغییرات عاطفی، کیفی یا حسی ـ ادراکی منجر شود. شوش‌گر فردی است که شوِشی را به مرحلهٔ اجرا درمی‌آورد.

در نقصان معنا با نشانه ـ معناشناسی سیال و غیرساختاری، یعنی نشانه ـ معناشناسی حسی ادراکی مواجه می‌شویم. از درون گرمس ساختارگرا، گرمسی عاطفی زاییده می‌شود و نشانه ـ معناشناسی سخت به نشانه ـ معناشناسی نرم تبدیل می‌شود (شعیری، ۱۳۹۸، ص.۱۳).

۳-۳. گفتمان

هدف از برقراری ارتباط انتقال پیام است. «گفتمان یعنی به کارگیری زبان به‌واسطهٔ عمل استعمال فردی» (بنونیست،[5] ۱۹۷۰، صص.۱۲ـ ۱۸). «گفتمان تولید زبان‌شناختی است که به‌مثابهٔ «فرایند» اجتماعی تولید معنای مورد نظر قرار می‌گیرد. لذا، می‌توان گفت گفتمان به شرایط ارتباط و کنشگرهای عینی اجتماعی ارجاع می‌دهد» (معین، ۱۳۹۴، ص.۴۲). «گفتمان رخدادی کلامی است که از چند عنصر تشکیل شده است: فرستنده، گیرنده، پیام یا موضوع و هدف» (محسنیان راد، ۱۳۶۹، ص.۳۹۲). گفتمان زمانی شکل می‌گیرد که زبان به کنش و تعامل تبدیل شود (شعیری، ۱۳۹۱، ص.۱۸۰). «گفتمان، فرایند گفته‌پردازی پویایی است که در آن موضع‌گیری تعاملی عوامل گفتمانی ضمن هویداسازی جنبه‌های پنهان زبان منجر به تولید متنی بهره‌مند از معنایی منسجم می‌شود» (صاحبی، ۱۳۹۸، ص.۳۰).

«تحلیل گفتمان چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام‌های زبانی را در ارتباط با عوامل درون‌زبانی و برون‌زبانی مانند زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی و موقعیتی بررسی می‌کند» (لطفی‌پور ساعدی، ۱۳۷۲، ص.۱۰).

۳ـ۴. بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان

در این مقاله قصد داریم که به بررسی حواس در دو رمان *بیگانه* و *بوف کور* بپردازیم. این حواس عبارت‌اند از: لامسه، بویایی، چشایی، شنیداری، دیداری و حرکتی. گفته‌پرداز تجربه‌های خود را از راه حس دیداری و نگاه درک و توصیف می‌کند. نگاه واسطه‌ای می‌شود تا گفته‌پرداز بتواند به عمق پدیده‌ها نفوذ کند و آن‌ها را از منظری نو ببیند.

گرمس براساس پدیدارشناسی هوسرلی[۶] و نشانه‌شناسی یلمسلفی،[۷] فرایند احساس و ادراک را به‌طور کلی شامل سه مرحله می‌داند:

۱. احساس و ادراک برونه‌ای: در این حالت شیء یا نشانه‌ای که مشاهده می‌شود، در دنیای بیرون از «من» وجود دارد.

۲. احساس و ادراک درونه‌ای: در این مرحله، گذر از دنیای برونه‌ای به دنیای درونه‌ای انجام می‌شود. در این حالت، تصاویر ذهنی از شیء یا چیزی که با آن مواجه شده‌ایم در ما شکل می‌گیرد و فعال می‌شود. در این مرحله، بنیان‌های شناختی ما نسبت به شیء نشانه‌رفته شکل می‌گیرد و ما به نوعی فعالیت خودآگاهانه یا شناختی نسبت به آن می‌پردازیم.

۳. احساس و ادراک جسمانه‌ای: زمانی شکل می‌گیرد که جسم نسبت به شیء یا آن چیزی که نشانه گرفته شده است از خود عکس‌العمل نشان می‌دهد (خراسانی و همکاران، ۱۳۹۴، ص.۸).

۳ـ۴ـ۱. حس لامسه

دو جریان دخیل در فعالیت حسی ـ لامسه‌ای عبارت‌اند از ۱) آنچه «من» هستم و ۲) آنچه «من» نیستم. بر این اساس، ما با نوعی رابطه بین «من» و «دیگری» مواجهیم. این رابطه نوعی احساس را به‌وجود می‌آورد که عبارت است از «در اختیار من»، «در اختیار دیگری» و یا «مال من» و «مال دیگری» (شعیری، ۱۳۸۵، ص.۱۱۷).

بر این اساس، ما فقط یک عامل داریم که به خودی و غیرخودی تقسیم می‌شود و هنوز نمی‌توان از عامل مبدأ و مقصد سخن گفت، چراکه خودی و غیرخودی با یکدیگر در ارتباط‌اند، در حالی که برای شکل‌گیری عامل مبدأ و مقصد، باید خودی و

غیرخودی به نوعی استقلال نسبی حضور دست یافته باشند. به همین دلیل، زمانی که ارتباط حسی ـ لامسه‌ای به پایان می‌رسد، می‌توان از استقلال خودی و غیرخودی سخن گفت. پایان یا تعلیق عمل حسی ـ لامسه‌ای تمایز بین خودی و غیرخودی را به دنبال دارد (شعیری، ۱۳۹۸، ص.۱۱۸).

۳ـ۴ـ۲. حس بویایی

«در عملیات حسی بویایی، پوستهٔ حسی تکثیر می‌شود و ما با گونه‌ها و طبقاتی بویایی مواجه هستیم. بوهایی که به ما نزدیک‌تر یا دورتر هستند؛ بوهایی که بخش یا همهٔ یک فضا را پوشش می‌دهند. بوهایی که دارای درجهٔ تحریک‌کنندگی متفاوت هستند» (شعیری، ۱۳۸۵، ص.۱۱۹). مسیر حرکت حس بویایی، مسیری تک‌سوست؛ یعنی برگشت‌پذیر نیست.

۳-۴-۳. حس چشایی

گونهٔ حسی ـ چشایی گونه‌ای است که به‌واسطهٔ عمل حسی ـ لامسه‌ای شکل می‌گیرد. یعنی‌این‌که تا رابطهٔ لامسه‌ای با عنصری بیرونی برقرار نگردد، تحقق حسی ـ چشایی غیرممکن است (همان، ص.۱۲۲). مهم‌ترین ویژگی در این گونه توالی‌پذیر بودن آن است.

۴-۴-۳. حس شنیداری

مهم‌ترین ویژگی نشانه ـ معناشناختی حس شنیداری کروی بودن آن است. خاصیت کروی بودن حس شنیداری از روی نحوهٔ ارزش‌گذاری بر روی صدا فهمیده می‌شود.

برخلاف گونهٔ بویایی که قابلیت نفوذپذیری در جسم خودی را دارد، گونهٔ شنیداری جسم خودی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و متأثر می‌سازد (همان، ص.۱۲۵).

۵-۴-۳. حس دیداری

حس دیداری ازجمله حواسی است که می‌تواند با حواس دیگر ارتباط برقرار کند و به نوعی همان نقشی را که آن‌ها دارند، ایفا نماید (همان، ص.۱۲۸).

۳-۴-۶. حس حرکتی

این فعالیت خود شامل دو حس حرکتی درونه‌ای و برونه‌ای است: تمام عکس‌العمل‌هایی که به نوعی باعث جوشش، تیش یا برانگیخته شدن از درون می‌گردد، بی‌آنکه جسم به حرکت درآید، درونه‌ای و تمام عکس‌العمل‌هایی که حرکت یا جابه‌جایی جسم در مکان را به دنبال داشته باشند، برونه‌ای نامیده می‌شوند (همان، ص.۱۳۲).

۳-۵. بُعد عاطفی گفتمان

مطالعهٔ جریان عاطفی گفتمان به هیچ وجه به معنای مطالعهٔ خصوصیات عاطفی و روانی شخصیت‌های یک گفته نیست، بلکه به معنی بررسی شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن است (همان، ص.۱۳۸).

۳-۵-۱. طرح‌وارهٔ فرایند عاطفی گفتمان

مراحل فرایند عاطفی گفتمان عبارت‌اند از:

۳-۵-۱-۱. مرحلهٔ تحریک عاطفی

تحریک عاطفی اولین مرحله از مراحل فرایند عاطفی گفتمان است که در آن شوِش‌گر عاطفی دچار حسی خاص می‌شود و حضوری عاطفی از نظر گستره‌ای و فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد (همان، ص.۱۷۲).

۳-۵-۱-۲. مرحلهٔ آمادگی یا توانش عاطفی

این مرحله، مرحله‌ای است که طی آن شوِش‌گر عاطفی با هویت فعلی مؤثر ظاهر می‌شود. چنین هویتی می‌تواند سبب کشف مشخصهٔ عاطفی خاصی برای او شود (همان، ص.۱۷۳).

۳-۵-۱-۳. مرحلهٔ هویت با شوِش عاطفی

این مرحله که از مراحل اصلی فرایند عاطفی به‌شمار می‌رود، همانند محوری اصلی عمل می‌کند و نقش جایگاه مرکزی را در مجموعهٔ مراحل عاطفی به عهده دارد (همان، ص.۱۷۵).

۳-۵-۱-۴. مرحلهٔ هیجان عاطفی

نتیجهٔ تغییر وضعیت و هویت عاطفی بروز هیجاناتی است که نشانه‌هایی فیزیکی دارد و می‌توان آن را با بیان جسمی یا فعالیت جسمانه‌ای یکی دانست (همان، ص.۱۷۵).

۳-۵-۱-۵. مرحلهٔ ارزیابی عاطفی

این مرحله که از آخرین مراحل فرایند عاطفی به‌شمار می‌رود، نوعی ارزیابی یا قضاوت است که می‌تواند درمورد هر یک از مراحل این فرایند صورت گیرد (شعیری، ۱۳۸۵، ص.۱۷۶).

۴. بحث و بررسی

در پژوهش حاضر به بررسی دو بُعد حسی ـ ادراکی و عاطفی گفتمان در رمان‌های *بیگانه* و *بوف کور* پرداخته می‌شود:

۴ـ۱. تبیین بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان در رمان *بیگانهٔ* آلبر کامو

بیگانه نوشتهٔ آلبر کامو رمانی نمادین است که مضامین عمیقی مانند پوچ بودن زندگی، بیگانگی نسبت به خود، دیگری و جهان خارج را بررسی می‌کند. تحلیل نشانه‌شناختی این متن می‌تواند نشان دهد که چگونه نشانه‌ها و نمادها در ساخت معنای آن نقش دارند.

۴ـ۱ـ۱. حس لامسه و حرکتی

این بُعد حسی و ادراکی گفتار او بازتاب پوچ بودن، موضوع اصلی رمان است. مورسو در لحظهٔ حال زندگی می‌کند، بدون اینکه به دنبال معنا بخشیدن به اعمال یا احساسات خود باشد. ادراکات حسی او به عناصری تبدیل می‌شود که روایت را ساختار می‌دهد و در عین حال بی‌تفاوتی او را نسبت به قراردادهای اجتماعی و اخلاقی برجسته می‌کند. او از واقعیت احساسی که به‌نظر می‌رسد به شخصیت‌های دیگر مربوط می‌شود، جدا شده است و همین فاصلهٔ حسی است که تنهایی و بیگانگی شخصیت را برجسته می‌کند.

جریان معناسازی مبتنی بر دو جریان است: اول، جریان معناهای ثابت یا منجمد در زبان که قابل تغییر هستند و دوم، جریان‌های در حال تغییر و شوِش که مرتب بازسازی و احیا می‌شوند. معنای جدیدی در *بیگانهٔ* آلبر کامو به بیگانه داده می‌شود.

در اثر ادبی *بیگانه* شخصیت داستان دچار استحاله می‌شود و بدین ترتیب معنای بیگانه و بیگانگی تحول می‌یابد. لذا از هویت قبلی عبور کرده و هویت معنایی جدیدی ایجاد می‌شود.

بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان در *بیگانهٔ* کامو عمدتاً از طریق نحوهٔ ادراک و توصیف راوی، مورسو، از محیط خود متجلی می‌شود. مورسو که شخصیتی است که با جدایی عاطفی‌اش مشخص شده است، به‌نظر می‌رسد در دنیایی زندگی می‌کند که به جای تحلیل احساسی یا فکری از آنچه در اطرافش اتفاق می‌افتد، تحت سلطهٔ احساسات فیزیکی فوری است.

> کمکش کردم که روی کمربند لاستیکی بنشیند. هنگامی‌که او طاقباز روی کمربند دراز کشیده بود من هنوز در آب بودم. او به طرف من برگشت. موهایش روی چشمش ریخته بود و می‌خندید. از کمربند بالارفتم و کنارش خزیدم. هوای خوبی بود و مثل اینکه شوخی می‌کردم، گذاشتم که سرم به عقب بیفتد و آن وقت آن را روی شکم او قرار دادم (کامو، ترجمهٔ آل‌احمد، خبره‌زاده، ۱۳۹۷، ص.۱۸).

همانطور که در بالا اشاره شد (شعیری، ۱۳۹۸، ص.۱۱۸)، کاملاً مشخص است که مورسو و ماری در این لحظه احساسی را تجربه می‌کنند که در اختیار هیچ یک از آن دو نیست و هیچ یک نمی‌توانند ادعا کنند که این احساس مال اوست.

پس از گذراندن لحظات مشترک لذت‌بخشی بین ماری و مورسو، ماری از مورسو جدا شده و به خانه عمه‌اش می‌رود. پس از آن می‌توانیم ادعا کنیم که احساسات بیان‌شده متعلق به خود مورسو هستند و او می‌تواند از خود در برابر (دیگری) سخن بگوید: «به خاطرم رسید که امروز یکشنبه است و این کسلم کرد» (کامو، ترجمهٔ آل‌احمد، خبره‌زاده، ۱۳۹۷، ص.۱۸).

با توجه به مفهوم گفتمان شوِشی، مورسو برای بروز احساسش از حواس خود کمک می‌گیرد و وارد فعالیت حس لامسه می‌شود. درواقع مورسو در این مرحله به اندیشه، تعبیر و تفسیر درمورد احساس خود می‌پردازد.

نمونه‌هایی از این بعد حسی را می‌توان درست در ابتدای رمان یافت. برای مثال، مورسو در مراسم تشییع جنازهٔ مادرش، احساسات فیزیکی گرما و نور خورشید را توصیف می‌کند، اما به‌نظر نمی‌رسد که تحت تأثیر خود مرگ مادر قرار گرفته باشد. او به درد آفتاب روی پوستش بیشتر حساس است تا خود حادثهٔ غم‌انگیز. «به‌نظرم می‌آمد که دستهٔ تشییع اندکی تند می‌رفت اطراف من همچنان همان جلگهٔ سوزان و انباشته از آفتاب بود» (همان، ص.۱۶).

گرمای شدیدی که او احساس می‌کند در تضاد با نگرش سرد و بی‌تفاوت مورسو نسبت به مرگ مادرش است. گرما به عنصری تبدیل می‌شود که بر تجربهٔ او از جهان مسلط است و به‌واسطهٔ ماهیت طاقت‌فرسا، عاملی کلیدی در رفتار اوست. به جای سوگواری یا هر احساسی که مربوط به مرگ باشد، این احساس فیزیکی خورشید است که ذهن او را به خود مشغول می‌کند. می‌توان دریافت که نمونهٔ آورده‌شده بیانگر حس لامسه است.

گرمای روز مراسم در مرحلهٔ احساس و ادراک برونه‌ای است؛ یعنی واقعیت بیرون از ادراک مورسو قرار دارد. آنگاه این حس لامسه درونه‌ای شده و موجب کلافگی وی در مراسم تدفین می‌شود.

مرگ مادر مورسو به قدری برای مورسو بی‌تأثیر است که گرمای آفتاب بیشتر از مراسم مرگ مادرش برای او جلب توجه می‌کند و این امر همان شوِشی است که

مورسو نسبت به گرما دارد و همین امر باعث این موضوع می‌شود که روی گرما حساس شود.

در صحنهٔ قتل عرب، گرما و نور نیز از عوامل تعیین‌کننده است. برخورد خورشید به صورت او به نوعی بهانه یا توضیحی برای عمل او می‌شود: «آن وقت، چهار بار دیگر هفت‌تیر را روی جسد بی‌حرکتی که گلوله‌ها در آن فرومی‌رفتند و ناپدید می‌شدند، خالی کردم» (همان، ص.۳۶).

مثال فوق بیانگر حس لامسه و حرکتی است، زیرا توالی احساسات بدنی (گرما، خیره شدن) و حرکات مکانیکی (پرتاب گلوله) نشان می‌دهد که چگونه ادراک حسی بر هر گونه قضاوت اخلاقی یا عقلانی اولویت دارد. مورسو تحت تأثیر نور عمل می‌کند، گویی این خود محیط است، نه اراده یا احساسات، که او را به سوی انجام عمل سوق می‌دهد. با توجه به توضیح داده شده مثال فوق گویای گفتمان شوشی است.

در صحنهٔ قتل عرب احساس و ادراک برونه‌ای گرماست. درواقع مورسو با حس لامسه‌اش گرما را حس می‌کند که همان احساس و ادراک درونه‌ای است و واکنشی که مورسو نسبت به آن از خود نشان می‌دهد، بیانگر احساس و ادراک جسمانه‌ای است.

۴ـ۱ـ۲. حس دیداری و شنیداری

یکی از ویژگی‌های مهم بُعد حسی ـ ادراکی در گفتمان مورسو این است که او هرگز واقعاً از نظر احساسی با تجربیات خود درگیر نمی‌شود، برای مثال در مراسم تشییع جنازهٔ مادرش متوجه می‌شود که روستاییان «بیش از حد تحت تأثیر» این رویداد قرار گرفته‌اند که با بی‌تفاوتی او در تضاد است. «آن زن همانطور گریه می‌کرد، خیلی متحیر بودم» (همان، ص.۱۴). او نه از مادرش می‌گوید و نه از درد از دست دادن او. درعوض،

عناصر حسی اطراف خود را توصیف می‌کند، مانند صدای پرندگان، باد یا نور خورشید. از توضیح داده‌شده می‌توان نتیجه گرفت که نمونهٔ فوق بیانگر دو حس دیداری و شنیداری است.

از مثال فوق این مطلب به ذهن متبادر می‌شود که مرگ مادر موجب گریه و عزاداری روستاییان شده است. در اینجا کنش‌گر (زن) با گریه خود این شوِش را بیان می‌کند.

گرمای روز مراسم در مرحلهٔ احساس و ادراک برونه‌ای قرار دارد؛ یعنی واقعیت بیرون از ادراک مورسو قرار دارد. این احساس از حس لامسه برخوردار است که همان احساس و ادراک درونه‌ای است و واکنشی که مورسو نسبت به گرما از خود نشان می‌دهد، احساس و ادراک جسمانه‌ای را توصیف می‌کند.

گریهٔ زن مرحلهٔ احساس و ادراک برونه‌ای را توصیف می‌کند درواقع این احساس دو حس شنیداری و دیداری را نشان می‌دهد که همان احساس و ادراک درونه‌ای است و گریه‌ای که زن نسبت به مرگ مادر مورسو از خود نشان می‌دهد، نشان‌دهندهٔ احساس و ادراک جسمانه‌ای است.

این عدم تحلیل عاطفی در برداشت او از شخصیت‌های دیگر نیز منعکس می‌شود. در اینجا، ادراک حسی تقریباً غیرشخصی شده و به یک مشاهدهٔ فیزیکی ساده، بدون عمق احساسی تقلیل می‌یابد، برای مثال وقتی از ماری صحبت می‌کند، بیشتر بر تأثیرات فیزیکی (مانند زیبایی او، یا احساس ساحل زیر پای او) تمرکز می‌کند تا ملاحظات عاطفی یا احساسی: «ماری وارد شد. کلاهی بر سر داشت و باز زیبا بود» (همان، ص.۵۰).

از نظر مورسو ماری شخصیتی زیبا (حتی با کلاهش) در داستان دارد و با ذکر مثال فوق درمی‌یابیم که زیبایی ماری از حس دیداری مورسو تبعیت می‌کند و این گفتمان شوِشی را برای ما به اثبات می‌رساند.

زیبایی ماری حس دیداری را نشان می‌دهد که همان احساس و ادراک درونه‌ای است و این زیبایی در بیرون از شخصیت مورسو است که احساس و ادراک برونه‌ای را توضیح می‌دهد. واکنشی که مورسو در برابر دیدن ماری با کلاهش از خود نشان می‌دهد، احساس و ادراک جسمانه‌ای را توصیف می‌کند.

رابطهٔ مورسو با محیط و ادراکات حسی او نیز فلسفهٔ پوچی را که در کار کامو مرکزی است، نشان می‌دهد. پوچی از تقابل جست‌وجوی انسان برای معنا و بی‌تفاوتی جهان ناشی می‌شود. مورسو، تنها با تمرکز بر احساسات فیزیکی فوری خود، به‌طور ضمنی از نسبت دادن معنای عمیق‌تر به رویدادها، اعمال خود یا روابط انسانی خودداری می‌کند.

این بی‌تفاوتی ادراکی نسبت به جهان پیرامون، بر پوچ بودن شرایط انسانی به گفتهٔ کامو تأکید می‌کند: جهان آنجاست، و احساسات جسمانی بخشی از آن هستند، اما به درک یا کاوش بیشتری از عواطف انسانی منجر نمی‌شوند. به‌نظر می‌رسد مورسو در دنیایی زندگی می‌کند که در آن فقط ادراکات آنی اهمیت دارند و همه چیز فراتر از این بی‌واسطگی (مانند جست‌وجوی معنا، احساسات یا ارزش‌ها) در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد.

به‌طور خلاصه، در *بیگانه*، بعد حسی ـ ادراکی گفتمان مورسو بازتابی از حالت درونی اوست: وجودی که با ادراک فوری احساسات و ناتوانی در درگیر شدن عاطفی یا فکری با دنیای اطرافش مشخص شده است.

۴ـ۲. تبیین بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان در رمان *بوف کور* صادق هدایت

بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان در *بوف کور* صادق هدایت برای درک فضای ظالمانه، وضعیت روانی راوی و ماهیت ذهنی واقعیت او کاملاً تعیین‌کننده است. هدایت از توصیفات حسی برای غوطه‌ور ساختن خواننده در تجربهٔ راوی استفاده، مرز بین واقعیت و توهم را محو و تصور دنیایی تحریف‌شده و بیگانه را تقویت می‌کند. در *بوف کور* با توجه به جریان‌های معناسازی، معنایی که از بوف کور در فرهنگ لغت برداشت می‌شود، برداشت نخواهد شد. در این اثر ادبی شخصیت داستان دچار استحاله شده و موجب تحول معنای انزوا و گوشه‌گیری یا بیگانگی می‌شود؛ یعنی از هویت قبلی عبور می‌کند و به هویت معنایی جدیدی می‌رسد.

این گونه است که بُعد حسی ـ ادراکی خود را نشان می‌دهد و به روشن شدن معنای رمان کمک می‌کند:

۴ـ۲ـ۱. حس لامسه

بدن اغلب محل احساسات دردناک و ناخوشایند است که نشان‌دهندهٔ رنج روانی راوی است. «نه، ترس از مرگ گریبان مرا ول نمی‌کرد» (هدایت، ۱۳۵۱، ص.۶۶). این توصیف نشان‌دهندهٔ رنج روانی راوی است و آن را با شکنجهٔ درونی مقایسه می‌کند.

ترسی که از مرگ ناشی می‌شود بیانگر احساس و ادراک برونه‌ای است. وقتی راوی از گریبانش صحبت می‌کند درواقع راوی با حس لامسه‌اش درگیر است. ترسیدن از مرگ واکنشی است که راوی از خود نشان می‌دهد، این ترس در ظاهر او مؤثر است و توصیف احساس و ادراک جسمانه‌ای را می‌رساند.

احساس سرما و لرز نشان از ناراحتی و رنج راوی است. «مثل این بود که این لکاته از شکنجهٔ من کیف و لذت می‌برد، مثل اینکه دردی که مرا می‌خورد کافی نبود» (همان، ص.۴۸). دردی که از شکنجه لکاته می‌کشد حسی است که راوی از حس لامسهٔ خود دارد و این حس خارجی موجب ناراحتی و رنج راوی می‌شود که بیانگر تغییر حالت اوست.

راوی قادر به برقراری تماس فیزیکی آرامش‌بخش با دیگران نیست. لمس اغلب با درد یا مرگ همراه است که احساس انزوا و ناامیدی او را تقویت می‌کند. «همین زن که مرا به خودش راه نمی‌داد که مرا تحقیر می‌کرد ولی با وجود همهٔ این‌ها او را دوست داشتم» (همان، ص.۸۱). نادر بودن صحنه‌های تماس فیزیکی مثبت قابل توجه است. به‌نظر می‌رسد راوی قادر به برقراری روابط صمیمانه و آرامش‌بخش نیست و همین امر احساس تنهایی و ناامیدی او را تقویت می‌کند. با توجه به بحث گفتمان شوِشی راوی از اینکه نمی‌تواند روابط صمیمانه‌ای داشته باشد رنج می‌برد و رنج حاصل از آن شوِش باعث تغییر حالت راوی (تنهایی و ناامیدی) می‌شود.

حس انزوا و ناامیدی بیانگر احساس و ادراک برونه‌ای است که در برابر عدم برقراری تماس فیزیکی حاصل می‌شود و این تماس فیزیکی درواقع حس لامسهٔ راوی است که همان احساس درونه‌ای است. تقویت احساس انزوا و ناامیدی حس جسمانه‌ای را نشان می‌دهد.

رمان واقعیتی را ارائه می‌دهد که از طریق حواس و ادراک تحریف‌شدهٔ راوی فیلتر شده است. خواننده نیز در دنیای درونی خود غوطه‌ور می‌شود، جایی که مرز بین واقعیت و توهم نامشخص می‌شود. این مفهوم واقعیت عینی را به‌چالش می‌کشد و ماهیت ذهنی تجربهٔ انسانی را برجسته می‌کند.

توصیفات حسی به ایجاد فضایی سنگین، تاریک و ظالمانه کمک می‌کند. خواننده احساس اضطراب، ترس و انزجار می‌کند که بر راوی چیره می‌شود. «نه، ترس از مرگ گریبان مرا ول نمی‌کرد» (همان، ص.۶۶). ترس از مرگ شوِشی است که موجب تغییر رفتار شوِش‌گر یعنی راوی می‌شود. این تغییر رفتار نشان از ترس دارد که در راوی مشاهده می‌شود.

بُعد حسی ـ ادراکی رمان امکان کاوش در مضامین جنون، ازدست دادن کنترل و ازهم‌گسیختگی شخصیت را فراهم می‌کند. هدایت با نشان دادن چگونگی تحریف و تکه‌تکه شدن ادراک راوی ما را در دل تجربهٔ روان‌پریشی خود غوطه‌ور می‌سازد.

احساسات به نمادهای قدرتمندی تبدیل می‌شوند که حالت‌های احساسی و ایده‌های انتزاعی را نشان می‌دهند. حالت تهوع نمادی از انزجار از زندگی است که به صورت حالتی جسمانی ظاهر می‌شود، رنگ پریدگی نشانهٔ جسمی حاصل از مرگ امید و سکوت بیشتر نماد تنهایی و انزواست. «دوباره سکوت و تاریکی همه‌جا را فراگرفت» (همان، ص.۶۷). سکوتی که در شب اتفاق می‌افتد بیانگر انزوای راوی است. این مطلب به ذهن متبادر می‌شود که راوی سکوت و تنهایی را دوست ندارد، چراکه این سکوت او را آزار می‌دهد. درواقع این مطلب گویای همان واکنشی است که در برابر انزوا و تنهایی از خود نشان می‌دهد.

هدایت با غوطه‌ور ساختن خواننده در تجربهٔ حسی راوی، هم همدلی و هم وحشت ایجاد می‌کند. ما رنج این شخصیت را درک می‌کنیم، در حالی که از سقوط او به ورطهٔ جنون می‌ترسیم.

این جزئیات حسی، به صورت جداگانه و جمعی، یک تجربهٔ خواندن فراگیر و احشایی ایجاد می‌کند. خواننده نه‌تنها داستان راوی را دنبال بلکه آن را نیز احساس

می‌کند. وجود همه جانبهٔ احساسات ناخوشایند، تصاویر مخدوش و صداهای آزاردهنده به فضای ظالمانهٔ رمان کمک می‌کند و به خواننده اجازه می‌دهد تا وضعیت روانی راوی را بهتر درک کند.

۴ـ۲ـ۲. حس بویایی

بوهای تجزیه، بیماری و مرگ تکرار می‌شوند و بر پوسیدگی جسمی و اخلاقی حاکم بر رمان تأکید دارند. این بوهای تهوع‌آور باعث ایجاد فضای وحشت و انزجار می‌شود. «روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو پوشیده شده بود» (همان، ص.۲۴). این توصیف بویایی فضایی بیمارگونه ایجاد و تجزیه و مرگ را تداعی می‌کند.

۴ـ۲ـ۳. حس چشایی

مزه‌های تلخ یا نامطبوع احساس ناراحتی و انزجار راوی را تقویت می‌کند. اگرچه نسبت به توصیف‌های بصری و بویایی، ذکر طعم‌های تلخ باعث ایجاد احساس ناراحتی و انزجار کمتری در راوی می‌شود. «لب‌های او طعم کونهٔ خیار می‌داد ـ تلخ‌مزه و گس بود» (همان، ص.۵۸). وقتی مزه‌ای را می‌چشیم اگه بدمزه باشد حس بدی به ما دست می‌دهد، این حس بیانگر تغییر حالت در چهرهٔ ما می‌شود، بنابراین گفتمان شوِشی در این مثال گویای این قضیه است. تلخ‌مزگی و گس بودن، احساس و ادراک برونه‌ای و حسی که درگیر این تلخی می‌شود حس چشایی است که احساس و ادراک درونه‌ای را شرح می‌دهد. درواقع توصیف این مزهٔ بد احساس جسمانه‌ای را بیان می‌کند.

۴-۲-۴. حس شنیداری

سکوت غالباً سنگین و ظالمانه توصیف می‌شود که بر تنهایی راوی تأکید و فضای تنش و ناراحتی ایجاد می‌کند. «سکوت کامل فرمان‌روایی داشت» (همان، ص.۲۷). این سکوت سنگین احساس انزوا و تنهایی راوی را بیشتر می‌کند.

راوی صداهای عجیب و غیرقابل توضیحی مانند زمزمه، خراش و خنده‌های شوم را می‌شنود که ترس و پارانویا یعنی سوء ظن نسبت به دیگران را در او تشدید می‌کند.

فریاد جغد که در طول رمان تکرار می‌شود، صدای آزاردهنده‌ای است که خبر از بدبختی و مرگ می‌دهد. «سایه‌ام به دیوار درست شبیه جغد شده بود و با حالت خمیده نوشته‌های مرا به دقت می‌خواند» (همان، ص.۹۱). راوی در طول داستان با سایه‌اش درگیر است که همانند فریاد جغد می‌داند و گوشش را آزار می‌دهد. بنابراین این امر سبب آزار شنیداری او شده و بیانگر گفتمان شوِشی است که از طریق حس شنوایی القا می‌شود.

۴ـ۲ـ۵. حس دیداری

بینش راوی توسط تصاویر تکرارشونده، اغلب تحریف و تسخیر شده است. حضور همه جانبهٔ نقاشی روی قلم (مرد و زن خمیده) یک مثال کلیدی است. این تصویر به یک وسواس تبدیل می‌شود، یک موتیف بصری که در ادراک راوی اختلال ایجاد می‌کند و شاید نمادی از ناتوانی او در برقراری رابطهٔ سالم با زنان یا درک وجود خودش باشد. «نمی‌دانم، فقط می‌دانم که هر چه نقاشی می‌کردم همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود» (همان، ص.۶). این تداوم بصری بر ماهیت وسواس‌گونه و آشفتهٔ ادراک راوی تأکید می‌کند. وسواس ماهیتی است که از حس دیداری به‌وجود می‌آید و

موجب رنجش راوی (شوِش‌گر) می‌شود. درواقع این وسواس همان شوِش است. درواقع وسواس، احساس درونه‌ای و حس دیداری احساس برونه‌ای است که نتیجهٔ آن نقاشی مکرر تصویر این زن و مرد به‌وسیلهٔ راوی است.

هدایت از رنگ‌ها به صورت نمادین برای تقویت فضای رمان استفاده می‌کند. قرمز (خون)، سیاه (مرگ، ناامیدی)، سفید (رنگ‌پریدگی، مرگ، غیبت) «(...) یک مشت موی سفید از سینه‌ام بیرون زده بود (...)» (همان، ص.۹۴). «چکه‌های خون لخته‌شدهٔ سرد از گلویش بیرون آمد» (همان، ص.۲۲). رنگ قرمز، همراه با خون، خشونت، مرگ و گناه را تداعی و احساس وحشت و انزجار را در راوی تقویت می‌کند. درواقع واکنشی است که راوی نسبت به موی سفید سینه‌اش یا چکه‌های خون لخته شده از گلویش نشان می‌دهد. این واکنش همان تغییر حالتی است که از شوِش‌های فوق حاصل می‌شود.

واقعیت بصری اغلب مبهم است، گویی راوی نمی‌تواند آن را به‌وضوح درک کند. اشیا و افراد تحریف‌شده و تکه‌تکه شده به‌نظر می‌رسند که به تصور دیوانگی و ازدست دادن کنترل کمک می‌کنند.

راوی اغلب در تشخیص واقعیت از رؤیاها یا توهمات خود مشکل دارد. این آشفتگی ادراکات با توصیفات تصویری غیردقیق و ذهنی تشدید می‌شود.

۴ـ۳. بُعد عاطفی گفتمان در *بیگانه‌ی* آلبر کامو

بُعد عاطفی گفتمان در *بیگانهٔ* آلبر کامو به‌ویژه با فقدان احساسات یا واکنش‌های سنتی از سوی شخصیت اصلی، مورسو، مشخص می‌شود. این ویژگی گفتار او به ایدهٔ اصلی پوچی، مفهوم اساسی در کار کامو کمک می‌کند. در اینجا به بررسی مراحل فرایند عاطفی در این رمان می‌پردازیم:

۴ـ۳ـ۱. مرحلهٔ تحریک عاطفی

در زمان محاکمه، عدم واکنش عاطفی شخصیت برجسته می‌شود. او به جای تمرکز بر گناه خود یا ابراز پشیمانی، بیشتر به جزئیاتی مانند گرمای اتاق دادگاه توجه دارد. هیئت منصفه و مردم از عدم حساسیت او شگفت‌زده می‌شوند و به عنصر مهمی در قضاوت او تبدیل می‌شود. فقدان عاطفه در چنین لحظهٔ جدی درنهایت علیه او کار می‌کند، زیرا او به‌عنوان فردی اخلاقاً «سرد» و غیرانسانی تلقی می‌شود. «گرما بیش از پیش سنگین می‌شد مثل همیشه که وقتی می‌خواستم خودم را از دست کسی که سخنانش را به زحمت گوش می‌دادم خلاص کنم (...)» (کامو، ترجمهٔ آل‌احمد، خبره‌زاده، ۱۳۹۷، ص.۴۰). تغییر قضاوت مورسو نشان‌دهندهٔ تأثیرگذار بودن مرحلهٔ تحریک عاطفی بر شخصیت اوست و همین امر باعث تغییر مسیر گفتمان می‌شود.

۴ـ۳ـ۲. مرحلهٔ آمادگی یا توانش عاطفی

مورسو نسبت به رنج دیگران نیز بی‌تفاوت به‌نظر می‌رسد. هنگامی که عرب را در ساحل می‌کشد، عمل او عاری از احساسات یا پشیمانی به‌نظر می‌رسد. حتی قبل از قتل، بیشتر تحت تأثیر گرمای خورشید قرار می‌گیرد تا عمل خشونت‌آمیزی که قرار است انجام دهد. پس از قتل، نسبت به عواقب عمل خود نسبتاً بی‌تفاوت می‌ماند، بنابراین شخصیت‌های دیگر و جامعه را که انتظار واکنش عاطفی مشخص‌تری از او دارند شوکه می‌کند. «و این همچون چهار ضربهٔ کوتاه بود که بر بدبختی می‌نواختم» (همان، ص.۳۶). در این مرحله مورسو (شوِش‌گر) به تغییری که در او رخ داده آگاه می‌شود یعنی با قتل عرب متوجه می‌شود بدبختی در انتظار اوست. این بدبختی همان شوِشی است که از قتل عرب حاصل شده است.

۴-۳-۳. مرحلهٔ هویت یا شوش عاطفی

مورسو در پایان رمان، در مواجهه با مرگ هم دارای تجربهٔ عاطفی هوشیاری است. او می‌داند که زندگی معنای عمیقی ندارد، اما این آگاهی باعث دگرگونی عاطفی شدید وی نمی‌شود.

۴-۳-۴. مرحلهٔ هیجان عاطفی

به‌طور کلی هیجان عاطفی در رمان *بیگانه* وجود ندارد، چه در رابطهٔ مورسو با ماری و چه در رابطه‌اش با دیگر افراد. در اینجا به ارائهٔ مثال درمورد ماری بسنده می‌کنیم. مورسو احساسات متعارف مرتبط با عشق را نشان نمی‌دهد. او ماری را جذاب می‌بیند و از همراهی با او لذت می‌برد، از او به شیوه‌ای کاملاً عینی صحبت می‌کند و بیشتر بر ظاهر فیزیکی او تمرکز می‌کند، اما هیچ‌گونه اشتیاق یا بازتاب درونی را بیان نمی‌کند. او احساسات عمیق عاشقانه ندارد. «این امر هیچ اهمیتی ندارد و اگر او مایل باشد ما می‌توانیم ازدواج کنیم» (همان، ص.۲۹). این جمله نشان‌دهندهٔ رابطه‌ای است که فاقد احساسات قوی یا تعهد عمیق است و با قدردانی سطحی و حسی مشخص می‌شود. بی‌تفاوتی مورسو نسبت به ازدواج بیانگر حالتی است که احساسات عمیق را در رابطه‌اش نشان نمی‌دهد. درواقع قدردانی او از پیشنهاد ماری کاملاً سطحی است.

۴-۳-۵. مرحلهٔ ارزیابی عاطفی

در سراسر رمان، مورسو از احساسات خود و همچنین از احساسات مورد انتظار در موقعیت‌های روزمره جدا شده است. مثلاً وقتی از مرگ مادرش مطلع می‌شود، نه غمگین می‌شود و نه اندوهناک. درعوض، به‌نظر می‌رسد که درگیر مسائل بی‌اهمیتی

مانند گرمای خورشید و صدای پرندگان است. در مراسم تشییع جنازه، او بیشتر از غم و اندوه خود، احساس گرمای طاقت‌فرسا را توصیف می‌کند. «مادرم امروز، مرد. شاید هم دیروز، نمی‌دانم» (همان، ص.۱۱). «به‌نظرم می‌آمد که دستهٔ تشییع اندکی تند می‌رفت اطراف من همچنان همان جلگهٔ سوزان و انباشته از آفتاب بود» (همان، ص.۱۶). این عدم واکنش عاطفی به رویدادی به اندازهٔ مرگ مادرش، بی‌تفاوتی او را نشان می‌دهد. تأثیر عاطفی که مرگ باید بر فرد بگذارد در او اصلاً وجود ندارد. در کل متوجه می‌شویم که واکنش مورسو نسبت به مسائل بی‌اهمیت بیشتر از مسائل مهمی است که با آن‌ها سروکار دارد بنابراین این تغییر حالت مفهوم گفتمان شوِشی را می‌رساند.

۴-۴. بُعد عاطفی گفتمان در *بوف کور* صادق هدایت

بُعد عاطفی گفتمان در *بوف کور* صادق هدایت برای درک عمق و پیچیدگی تجربهٔ راوی اساسی است. این رمان غوطه‌وری مهیبی در اقیانوسی از احساسات منفی است، از غم و اندوه و مالیخولیا گرفته تا خشم، ترس، انزجار و ناامیدی مطلق. نحوهٔ بیان این احساسات، چه صریح و چه ضمنی، فضای رمان را شکل می‌دهد و عذاب‌های درونی شخصیت اصلی را آشکار می‌کند. در ادامه با جزئیات بیشتری به بُعد عاطفی رمان می‌پردازیم:

۴ـ۴ـ۱. مرحلهٔ تحریک عاطفی

حجابی از مالیخولیا کل داستان را دربرمی‌گیرد. راوی دائماً در غم و اندوه عمیق و دلتنگی نسبت به گذشته‌ای ایدئال یا گمشده غرق است. این غم در افکار، خاطرات و ناتوانی‌اش در یافتن آرامش در زمان حال منعکس می‌شود.

راوی دچار اضطراب و ترس می‌شود، از مرگ، از جنون، از دیگران و از خودش می‌ترسد. این ترس از طریق دیدن تصاویر توهم‌آمیز، هذیان‌های پارانوئید و احساس دائمی تهدید قریب‌الوقوع خود را نشان می‌دهد. «نه، ترس از مرگ گریبان مرا ول نمی‌کرد» (هدایت، ۱۳۵۱، ص.۶۶). اضطراب و ترس بیانگر تغییری است که در شوِش‌گر ایجاد می‌شود.

راوی نسبت به دنیا، نسبت به دیگران و به‌ویژه نسبت به خود احساس خشم و نفرت می‌کند. این خشم اغلب سرکوب می‌شود، اما خود را از طریق کنایه، توهین و طغیان خشونت نشان می‌دهد. زن‌ستیزی نهفته‌ای نیز وجود دارد که چهرهٔ زنی که او هم دوستش دارد و هم از او متنفر است، به آن دامن می‌زند. «همین زن که مرا به خودش راه نمی‌داد که مرا تحقیر می‌کرد ولی با وجود همهٔ این‌ها او را دوست داشتم» (همان، ص.۸۱). در این مثال تنش‌های عاطفی در راوی بروز پیدا کرده است، اما در برقراری ارتباط صمیمانه ضعف دارد.

راوی از بدن، از بیماری، از تجزیه و از هر چیزی که شکنندگی و فناپذیری وجود انسان را به‌یاد می‌آورد، احساس انزجار عمیقی می‌کند. این انزجار به توصیف‌های نفرت‌انگیز و به طرد جهان فیزیکی تبدیل می‌شود.

ورای همهٔ این احساسات منفی، راوی در یأس عمیق و احساس نهیلیسم مطلق فرو می‌رود. او دیگر به هیچ چیز اعتقاد ندارد، زندگی را معنایی نمی‌بیند و خود را محکوم به وجودی پوچ و دردناک می‌کند. «(...) حس کردم که زندگیم برای همیشه بیهوده و گم شده است» (همان، ص.۱۲).

۴ـ۴ـ۲. مرحلهٔ آمادگی یا توانش عاطفی

راوی از همه چیز دلزده است. اغلب این دلزدگی سرکوب می‌شود، اما خود را از طریق کنایه، توهین و طغیان خشونت نشان می‌دهد. از ابراز عشق نیز ناتوان است و چهرهٔ زنی که او هم دوستش دارد و هم از او متنفر است، به آن دامن می‌زند. «همین زن که مرا به خودش راه نمی‌داد که مرا تحقیر می‌کرد، ولی با وجود همهٔ این‌ها او را دوست داشتم» (همان، ص.۸۱). این مثال بیانگر عدم توانش عاطفی شخصیت اصلی در رمان *بوف کور* است.

۴ـ۴ـ۳. مرحلهٔ هویت یا شوش عاطفی

غلبهٔ احساسات منفی به ایجاد فضایی سنگین، تاریک و ظالمانه کمک می‌کند که در کل رمان نفوذ دارد. با در میان گذاشتن عواطف راوی، از خواننده دعوت می‌شود تا با او هم‌ذات‌پنداری و رنج او را درک کند، حتی اگر او عقاید یا رفتارهایش را با او در میان نگذارد.

بُعد عاطفی رمان به ما این امکان را می‌دهد که به کاوش در اعماق روح انسان بپردازیم و تاریک‌ترین و عذاب‌آورترین جنبه‌های هستی را برجسته کنیم.

رمان با بیان پرهیزه‌ها، هنجارهای اجتماعی و قراردادهای اخلاقی را به چالش می‌کشد.

۴-۴-۴. مرحلهٔ هیجان عاطفی

راوی گاهی به صراحت احساسات خود را از طریق جملات کوتاه و قاطع بیان می‌کند. «افکار پوچ!» (همان، ص.۴). این بیان ساده و مستقیم ترس عمیقی را که راوی را می‌بلعد نشان می‌دهد.

عواطف راوی غالباً از طریق توصیف وضعیت جسمانی او آشکار می‌شود. «من هراسان از خواب پریدم، مثل کوره می‌سوختم، تنم خیس عرق بود و حرارت سوزانی روی گونه‌هایم شعله‌ور بود» (همان، ص.۵۹). این علائم ظاهری نشان‌دهندهٔ اضطراب و ترس شدید راوی است. هیجان عاطفی با فعالیت جسمانه‌ای راوی همراه است. این هیجان همان اضطراب و ترسی است که راوی از خود نشان می‌دهد.

هدایت از استعاره‌ها و تصاویر بسیار استفاده می‌کند تا احساسات راوی را به شکلی ظریف و شاعرانه‌تر بیان کند. «(...) روح چشم‌هایش را روی کاغذ داشتم (...)» (همان، ص.۲۱). این استعاره بیانگر احساس مهجوریت و اندوهی است که بر راوی چیره می‌شود.

رمان اساساً از مونولوگ درونی راوی تشکیل شده است که به خواننده امکان می‌دهد مستقیماً به عمیق‌ترین افکار و احساسات خود دسترسی داشته باشد. این جریان آگاهی پیچیدگی و تناقضات دنیای درونی او را آشکار می‌کند.

تکرار برخی کلمات، عبارات و تصاویر، تأثیر احساسی داستان را تقویت می‌کند. «نمی‌دانم، فقط می‌دانم که هر چه نقاشی می‌کردم همه‌اش همین مجلس و همین موضوع بود» (همان، ص.۶).

۴ـ۴ـ۵. ارزیابی عاطفی

راوی نسبت به زنی که دوستش دارد احساسات دوسویه دارد. او را آرمانی می‌کند و در تب و تاب تسخیر اوست، اما به‌خاطر زیبایی دست‌نیافتنی و قدرت ویرانگرش از او متنفر است. این دوگانگی تنش ایجاد می‌کند. «همین زن که مرا به خودش راه نمی‌داد که مرا تحقیر می‌کرد، ولی با وجود همهٔ این‌ها او را دوست داشتم» (همان، ص.۸۱).

راوی هم مجذوب مرگ است و هم از بیماری و از هر چیزی که نشان‌دهندهٔ شکنندگی هستی است، شیفته و رانده است. این دوگانگی به توصیف‌هایی تبدیل می‌شود که هم جذاب و هم زننده است.

حتی در تاریک‌ترین لحظات، گاهی اوقات بارقه‌ای از امید، اشتیاق مبهم برای زیبایی، عشق، یا رستگاری وجود دارد. با این حال، این باور که هر تلاشی برای خوشبختی محکوم به شکست است، به سرعت خفه می‌شود.

بُعد عاطفی عنصر اساسی *بوف کور* است. هدایت از احساسات راوی برای ایجاد فضایی ظالمانه، کاوش در اعماق روح انسان و به چالش کشیدن هنجارهای اجتماعی استفاده می‌کند. این رمان کاوش سوزناکی از رنج، ناامیدی و پیچیدگی وجود انسان است. سفری است به دل تاریکی، جایی که درد و زیبایی در کنار هم قرار می‌گیرند و درهم تنیده می‌شوند. با وجود اینکه احساسات ابرازشده افراطی است، اما با چنان شدت و صمیمیت ارائه می‌شود که به رمان اصالت عاطفی زیادی می‌بخشد. این رمان به بررسی محدودیت‌های روان انسان پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه رنج، ناامیدی و جنون می‌تواند به ازهم‌پاشیدگی شخصیت منجر شود. *بوف کور* علی‌رغم شخصیت سیاه و بدبینانه‌اش، نسبت به کسانی که رنج می‌برند و احساس گمراهی می‌کنند، به شفقت و درک دعوت می‌کند. برای برخی از خوانندگان، این داستان می‌تواند تأثیری برانگیزاننده داشته باشد، و به آن‌ها اجازه می‌دهد تا با کاتارسیس، تخلیهٔ روانی شود، احساسات سرکوب‌شده را رها، رنج خود را بهتر درک کند و آن را التیام بخشند.

۵. نتیجه

بُعد حسی ـ ادراکی گفتمان در *بیگانه* فراتر از توصیف ساده از محیط است. این امر به وسیله‌ای برای وصف شخصیت جداشده از دیگران و ازخودبیگانگی مورسو تبدیل

می‌شود. فقدان احساسات متعارف در مواجهه با حوادث کلیدی، مانند مرگ مادرش یا قتل عرب، بر پوچ بودن وجود او تأکید می‌کند. مورسو به جای بیان احساسات مورد انتظار، در لحظهٔ حال زندگی می‌کند که تحت سلطهٔ ادراکات حسی فوری او به جای بازتاب‌های عاطفی یا اخلاقی است. ادراکات حسی او عاری از هرگونه تأمل و تفسیری است که گواه بر فاصلهٔ عاطفی و فکری او از حوادث پیش آمده است. گرما، نور، سر و صدا و سایر احساسات فیزیکی فقط عناصر منظره نیستند، بلکه کاتالیزورهایی هستند که بر اعمال و رفتار او تأثیر می‌گذارند و در عین حال بر بی‌تفاوتی شخصیت نسبت به هنجارهای اجتماعی و در *بیگانه*، بُعد عاطفی گفتار مورسو با جدایی عمیق مشخص می‌شود.

بُعد حسی ـ ادراکی، عنصر اساسی سبک و معنای *بوف کور* است. هدایت از توصیفات حسی برای ایجاد فضایی ظالمانه، کاوش در وضعیت روانی راوی و به‌چالش کشیدن مفهوم واقعیت عینی استفاده می‌کند. رمان یک تجربهٔ حسی شدید است که خواننده را در دنیایی تحریف‌شده و بیگانه غوطه‌ور و رنج و ازهم‌پاشیدگی شخصیت اصلی را منعکس می‌کند.

در *بیگانه*، بُعد عاطفی گفتار مورسو با جدایی عمیق مشخص می‌شود. این فقدان احساسات متعارف در مواجهه با حوادث کلیدی، مانند مرگ مادرش یا قتل عرب، بر پوچ بودن وجود او تأکید می‌کند. مورسو به جای بیان احساسات مورد انتظار، در لحظهٔ حال زندگی می‌کند که تحت سلطهٔ ادراکات حسی فوری او به جای بازتاب‌های عاطفی یا اخلاقی است. این موضوع به ایدهٔ کامو از پوچی کمک می کند؛ جایی که جست‌وجو برای معنا در دنیایی بی‌تفاوت بیهوده است.

بُعد عاطفی *بوف کور* عنصر اساسی است. هدایت از عواطف راوی خود استفاده می‌کند تا یک تجربهٔ خواندنی شدید و تکان‌دهنده ایجاد کند که به کاوش در اعماق روح انسان می‌پردازد و پایه‌های وجودی ما را زیر سؤال می‌برد. نقل‌قول‌ها نشان می‌دهد که چگونه احساسات از طریق کلمات، تصاویر و استعاره‌ها بیان می‌شوند و تصویری تکان‌دهنده از مردی در چنگال ناامیدی و جنون ایجاد می‌کنند.

درمجموع، نظام گفتمانی شَوِشی نشان می‌دهد که چگونه شخصیت‌ها در اثر احساس ـ ادراک درونه‌ای در فرایندی قرار می‌گیرند که سیر تحول آن بر «حضور»ی مبتنی است که رفته‌رفته عواطف را آشکارتر می‌سازد.

این تحقیق نشان می‌دهد که حواس پنج‌گانهٔ انسان معناساز هستند. همچنین، هرچه شدت شوِش ایجادشده در شوِش‌گر بیشتر باشد، فشار و تنش ایجادشده در او نیز افزایش خواهد یافت.

بررسی رمان‌های *بیگانه* و *بوف کور* براساس نظام گفتمانی شوِشی نشان می‌دهد که معنا همیشه تنها از طریق عوامل کنشی شکل نمی‌گیرد، بلکه عوامل شوِشی است که در برخی مواقع داستان را پیش می‌برند. بنابراین، در بررسی ساختار روایی داستان، توجه به عوامل کنشی کافی نیست و گاهی عوامل حسی ـ ادراکی هستند که موجب تنش‌زایی در داستان می‌شوند و آن را از حالت مکانیکی خارج می‌کنند.

بنابراین براساس روش نشانه‌معناشناسی، درمی‌یابیم که حیات شخصیت‌های دو رمان یعنی مورسو در *بیگانه* و راوی در *بوف کور* تحت تأثیر روابطی هستند که مدام در فضاهای مختلف در حال تغییر و تحول هستند. از این رو نظام گفتمانی در دو رمان مذکور هویتی را تولید می‌کند که در تعارض با اکثریت جامعه قرار می‌گیرد و گفتمان

در مسیر حرکت با تأثیرپذیری از بُعد عاطفی تغییر چشم‌انداز می‌دهد و با یک تغییر گفتمانی مسیر خود را عوض می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. L'Étranger
2. Albert Camus
3. Meursault
4. Algirdas Julien Greimas
5. Émile Benveniste
6. Edmund Husserl
7. Louis Trolle Hjelmslev

منابع

اطهاری نیک‌عزم، م. (۱۴۰۰). در ورطهٔ دگرگونی: تحلیل تغییرات احساس در رمان زن در ریگ روان با رویکردی نشانه ـ معناشناسی. *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. ۲۶(۲). ۵۴۸–۵۷۵.

خراسانی، ف.، غلامحسین‌زاده، غ.، و شعیری، ح.ر. (۱۳۹۴). بررسی نظام گفتمانی شوِشی در داستان سیاوش. *پژوهش‌های ادبی*. ۱۲*(۴۸)*. ۳۵–۵۴.

شعیری، ح.ر. (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۱). *نشانه ـ معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.

شعیری، ح.ر.، و سیدابراهیمی، ف. (۱۴۰۰). *نقد ترجمهٔ کتاب سیر نشانه‌شناسی: از نشانه‌شناسی سخت تا نشانه ـ انسان‌شناسی نرم*. *پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، ۲۱(۱)، ۱۷۱–۱۹۲

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۸). *نقصان معنا*. تهران: خاموش.

صاحبی، س. (۱۳۹۸). *تحلیل نشانه ـ معناشناختی نظام های گفتمانی گلستان سعدی*. پایان‌نامهٔ دکتری رشتهٔ زبان‌شناسی همگانی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کامو، آ. (۱۳۲۸). *بیگانه*. ترجمهٔ ج. آل‌احمد و ع.ا. خبره‌زاده. تهران: نگاه.

کریمی فیروزجایی، ع.، و حشمتی، ع. (۱۳۹۸). تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمانی ساختار روایی داستان عامیانهٔ «شاه‌بزِن». *روایت‌شناسی*، ۳(۶)، ۲۴۱-۲۶۰.

کنعانی، ا. (۱۳۹۷). نشانه ـ معناشناسی نور در شعر سهراب سپهری. *زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان*، ۱۰(۱۸)، ۱-۲۰.

لطفی‌پور ساعدی، ک. (۱۳۷۲). *درآمدی بر اصول و روش ترجمه*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

مجاوری آگاه، م. الهیاری، م. شعیری، ح.ر. (۱۴۰۰). مطالعهٔ جریان حسی ـ ادراکی در نظام گفتمانی کتاب تصویری تألیفی درخت سرخ. *مبانی نظری هنرهای تجسمی. ۱۱، ۲۹-۴۱.*

محسنیان راد، م. (۱۳۶۹). *ارتباط‌شناسی*. تهران: سروش

محمدزاده، م.، و معین، م.ب. (۱۳۹۹). نشانه ـ معناشناسی گفتمانی تن‌نگاشته‌های ایران. *جستارهای زبانی*، ۱۲(۴)، ۲۶۵ـ ۳۰۴.

معین، م. ب. (۱۳۹۴). *معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته*. تهران: سخن.

وحدانی‌فر، ا.، و کنعانی، ا. (۱۳۹۹). تحلیل نظام روایی کنشی و تنشی در حکایتی از بوستان سعدی با رویکرد نشانه ـ معناشناختی. *روایت‌شناسی*، ۴(۷)، ۳۱۱ـ ۳۳۹.

هدایت، ص. (۱۳۵۱). *بوف کور*. به کوشش ا.ح. خنجی. تهران: نسخهٔ چاپخانهٔ سپهر.

References

Benveniste, E. (1970). L'Appareil formel de l'énonciation. In *Langage*, Paris, Larousse, n° 217.

Camus, A. (1957). *L'Étranger*. Paris : Gallimard.

Hedayat, S. (1953). *La Chouette aveugle*, traduit en français en 1953 par Roger Lescot, Paris, José Corti.

Ahtari Nik Azm, M. (2021). In the Vortex of Transformation: An Analysis of Emotional Changes in the Novel *Woman in the Quicksand* with a

Semio-Semantic Approach. *Journal of Contemporary World Literature Research, 26*(2), 548-575 [in persian].

Khorasani, F., Gholamhosseinzadeh, Gh., & Shairi, H. R. (2015). An Investigation of the Shushi Discursive System in the Story of Siavash. *Journal of Literary Studies (Literary Research Quarterly), 12*(48), 35-54 [in persian].

Shairi, H. R. (2006). *Semio-Semantic Analysis of Discourse*. *SAMT Publications* [in persian].

Shairi, H. R. (2012). *Visual Semio-Semantics*. *Sokhan Publications* [in persian].

Shairi, H. R., & Seyed Ebrahimi, F. (2021). A Critique of the Translation of the Book *The Course of Semiotics: From Hard Semiotics to Soft Semio-Anthropology*. *Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences Journal, 21*(1), 171-192 [in persian].

Shairi, H. R. (2019). Lack of Meaning. *Khamoush Publications* [in persian].

Sahebi, S. (2019). A Semio-Semantic Analysis of Discursive Systems in Saadi's Golestan. Doctoral dissertation in General Linguistics. Institute for Humanities and Cultural Studies [in persian].

Camus, A. (1949). *The* Stranger (J. Al-e Ahmad & A. A. Khabehzadeh, Trans.). *Negah Publications* [in persian].

Karimi Firoozjaei, A., & Heshmati, A. (2019). A Discourse Semio-Semantic Analysis of the Narrative Structure of the Folk Tale *Shah-Bezan*. Tehran: *Narrative Studies* (Biannual Journal), *3*(6). 241-260 [in persian].

Kanani, E. (2018). The Semio-Semantics of Light in the Poetry of Sohrab Sepehri. *Linguistics and Khorasan Dialects Journal, 10*(18), 1-20 [in persian].

Lotfipour Saedi, K. (1993). *An Introduction to Translation Principles and Methods. University Publishing Center.* [in persian].

Mojavari Agah, M., Elahiyari, M., & Shairi, H. R. (2021). A Study of the Sensory-Perceptual Flow in the Discursive System of the Authored Picture Book *The Red Tree*. *Theoretical Foundations of Visual Arts Journal, 21*(1), 171-192 [in persian].

Mohsenian Rad, M. (1990). *Communication Studies*. *Soroosh Publications* [in persian].

Mohammadzadeh, M., & Babak Moin, M. (2020). *Discursive Semio-Semantics of Iranian Body Writings*. *Language Related Research Journal, 12*(4), 265-304 [in persian].

Moin, M. B. (2015). *Meaning as Lived Experience. Sokhan Publications* [in persian].

Vahdanifar, A., & Kanani, E. (2020). An Analysis of the Actional and Tensive Narrative System in an Anecdote from Saadi's Bustan with a Semio-Semantic Approach. *Narrative Studies (Biannual Journal), 4*(7), 311-339 [in persian].

Hedayat, S. (1972). *The Blind Owl* (A. H. Khonji, Ed.). *Sepehr Printing House Edition* [in persian].