

فصلنامه مطالعات زبان و ترجمه (دانشکده ادبیات و علوم انسانی)، علمی - پژوهشی، شماره چهارم، زمستان ۱۳۹۲

تبیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشده اریک لاندوفسکی

مرتضی بابک معین (استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکزی)

bajo_555@yahoo.com

چکیده

در دهه ۱۹۸۰ میلادی، نشانه‌شناسی با چرخشی روش‌شناختی روبه‌رو می‌شود. این چرخش که برگرفته از فلسفه غالب قرن بیستم؛ یعنی، پدیدارشناسی است، ابعاد گمشده معنا مانند «حضور»، «جریان ادراکی - حسی»، «تن»، «ادراک» و «امر حسی» را به نشانه‌شناسی بازمی‌گرداند. در سال‌های دهه ۱۹۶۰، تصویر نشانه‌شناسی تصویری بسته و درخوردرفته است؛ تصویر دیسپلینی ساختارگرا که صرفاً بر روی داده‌هایی جدا از زندگی و واقعیت‌های تجربه‌های زیسته کار می‌کند. درواقع، نشانه‌شناسی کلاسیک روایی، متن را از واقعیت جهان زیسته جدا می‌کند و تنها و تنها بها را به خود متن و گفته می‌دهد؛ گفته‌ای بریده از بافت خود که در آن سوژه‌هایی جدا از تاریخ و زمان و ابژه‌هایی بدون ویژگی مادی ترسیم می‌شوند. درواقع، متن فضای آشکاربودن معنا بدون ساحت «حضور» می‌باشد؛ اما با این چرخش پدیدارشناختی، ساحت «حضور» به نشانه‌شناسی بازگردانده می‌شود. ازجمله نشانه‌شناسانی که تحت‌تأثیر این چرخش پدیدارشناختی قرار گرفته است، اریک لاندوفسکی است. او با مطرح کردن «نظام معنایی تطبیق» و «لغزش‌های مهارشده» به تعامل فعال (و همراه با خطر) سوژه و آن وجه غیریتی اشاره می‌کند که دیگر نه به مثابه ابژه، بلکه خود نقش سوژه را بازی می‌کند؛ آنگونه‌که در این تعامل روبه‌جلو و خلاق، تعاملی تن‌به‌تن و مبتنی بر جریان ادراکی - حسی شکل می‌گیرد که در آن هر دو طرف تعامل این ویژگی را دارند که قابلیت‌های پنهان و بالقوه خود را علاوه بر تطبیق با یکدیگر آزاد کنند و سبب خلق ارزش‌ها و معناهای تازه شوند. در نوشته حاضر سعی بر آن است تا با تکیه بر «نظام معنایی تطبیق» و مسئله «لغزش‌های مهارشده» نشان داده شود که چگونه شعر و استعاره

شاعرانه، نتیجه تعامل فعال و همراه با خطر شاعر با زبانی است که در مقابل او مقاومت می‌کند و این مقاومت خود سبب خلق زیبایی می‌شود. به تعبیری دیگر، شاعر با زبان خطر می‌کند و نتیجه این خطر و لغزش مهارشده، خلق زبان شاعرانه است.

کلیدواژه‌ها: حضور، جریان ادراکی-حسی، نظام مبتنی بر تطبیق، لغزش‌های مهارشده، لاندوفسکی، شعر.

۱. مقدمه

اساساً ما به‌مثابه سوژه مرجع می‌توانیم به دو شکل با جهان تعامل کنیم: می‌توانیم جهان و اشکال غیریت آن را به‌عنوان «ابژه» در نظر بگیریم یا مانند «سوژه». تفاوت در این است که در صورت اول، استقلال جهان را از آن گرفته‌ایم و در مورد دوم، جهان و اشکال غیریت آن را مستقل در نظر گرفته‌ایم و جایگاه سوژه را به آن‌ها می‌دهیم. به بیان دیگر، می‌توانیم جهان را به ابژه تقلیل دهیم و آن را صرفاً از وجه ابزاری‌اش مورد نظر قرار دهیم که در این صورت این نگاه به دورنمای علمی تعلق دارد و جهان را به تملک ما می‌کشاند؛ اما می‌توانیم حداقل در برخی از بافت‌ها مواردی را تصور کنیم که در آن‌ها بی‌آنکه به دنبال کاربردی و ابزاری‌کردن جهان باشیم، بر آن باشیم تا با آن اشکال غیریت تعاملی براساس تطبیق^۱ برقرار نماییم؛ تطبیق میان خود و قابلیت‌های پنهانمان و آن اشکال غیریت که در این بینش نه دیگر ابژه، بلکه سوژه‌هایی مستقل در نظر گرفته می‌شوند. تجلی بینشی که جهان را از وجه ابزاری‌اش مورد توجه قرار می‌دهد و آن را در حد ابژه فرومی‌کاهد، نشانه‌شناسی کلاسیک روایی است که در آن سوژه‌ها صرفاً با «داشتن» (پیوست)^۲ و «نداشتن» (گسست)^۳ ابژه‌ها تعریف می‌شوند و حالت‌های درونی و روحی آن‌ها در گرو به‌تملک‌کشاندن ابژه‌ها یا به‌تملک‌نکشاندن آن‌ها می‌باشد (کورتز، ۲۰۰۰، ص. ۷۸) در واقع، در این بینش ابژه‌ها داده‌هایی هستند که در دستان سوژه‌ها به‌چرخش درمی‌آیند و براساس معیارهای کارکردی برنامه‌های ازپیش‌معلوم سوژه‌ها به

1. Ajustement
2. Conjonction
3. Disjonction

ابژه‌های ارزشی تبدیل می‌شوند. در این بینش با نگرشی بسیار علمی و شناختی درخصوص معنا روبه‌رو می‌شویم؛ بینشی که معنا را از «تجربه‌های زیسته‌شده»^۱ آنگونه‌که سوژه‌ها آن‌ها را حس کرده و زندگی کرده‌اند، جدا می‌کند. سوژه‌هایی که هریک جهان‌بودگی خود را دارند و سوژه‌هایی تن‌دار محسوب می‌شوند. این تصویر نشانه‌شناسی سال‌های دهه ۱۹۶۰ فرانسه است که بینشی بسیار ساختاری دارد و آنگونه‌که اریک لاندوفسکی (۲۰۰۴، ص. ۲) می‌گوید، متون را از بافت و زندگی و سوژه‌ها را از تاریخ و جهان‌بودگیشان جدا می‌کند و آن‌ها را سوژه‌هایی بی‌«تن» به حساب می‌آورد و درکل، معنا را بی‌مسئله «حضور»^۲ موردنظر قرار می‌دهد. درواقع، می‌توان این بینش را بینش نشانه‌شناسی فرانسه دانست که از مفاهیم «جریان ادراک حسی»^۳ و «تن» بسیار غافل است؛ مفاهیمی که از جمله مفاهیم کلیدی پدیدارشناسی هستند.

از میان پژوهش‌های نشانه‌شناسی می‌توان به‌ویژه به دو اثر تأثیرگذار اشاره کرد که به‌نوعی سبب تغییر در روش‌شناسی شدند: یکی، در باب معنای^۴ گرماس است که در آن، نظریه مربوط به «سوژه حالتی»^۵ با فعل «بودن»^۶ مقید می‌شود و دیگری، گفتمان و سوژه آن^۷ اثر ژان کلود کوکه^۸ است که در آن مسئله ساحت‌های متفاوت گفتمانی مطرح می‌شود. درواقع، این آثار سبب تغییر چرخش نشانه‌شناسی از بینشی ابژه‌مدار به بینشی سوژه‌مدار شدند یا به تعبیری دیگر، راه نشانه‌شناسی مبتنی بر «داشتن» را به نشانه‌شناسی مبتنی بر «بودن» گشودند. براساس نظریه مربوط به مدالیت^۹ که گرماس آن را مطرح می‌کند، سیر مدالی سوژه و ارتباط آن با موضوع ارزشی^{۱۰} می‌تواند از طریق مدالیت‌های مربوط با «بودن» صورت گیرد (می‌خواهم باشم، باید

1. Expérience vécue

2. Présence

3. Esthésie

4. DU sens II

5. Sujet d'état

6. Etre

7. Discours et son sujet

8. Jean claude coquet

۹. منظور از مدالیت و افعال مدال، افعالی هستند که بر سر افعال «انجام دادن» و یا «بودن» آمده و آن‌ها را مقید می‌کنند؛

مانند: افعال «خواستن»، «بایستن»، «دانستن» و «توانستن».

10. Objet de valeur

باشم، ...). این مدالیتها که تکیه بر «هستی سوژه حالتی» دارند، با مدالیت‌هایی که بر کنش سوژه (می‌خواهم انجام دهد، باید انجام دهم، ...) تمییز داده می‌شوند (گرماس، ۱۹۸۳، ص. ۹۳)؛ اما با نظام معنایی مبتنی بر «تطبیق» جایگاه دیگری برای معنا آشکار می‌شود. درحقیقت، از این‌گونه ارتباط تطبیقی و تعاملی به بعد است که نوع دیگر معنا آشکار می‌شود؛ معنایی که دیگر از قبل، به شکل یک‌جانبه و تنها به نسبت معیارهای معتبر سوژه حاصل نمی‌شود؛ بلکه معنایی که آشکاربودن آن تنها و تنها وابسته به «حضور و شکل‌گیری دوجانبه» هر دو طرف در تعامل می‌باشد؛ یعنی تعامل بین یکی که نقش سوژه را دارد و تنها و تنها در صورت امکان تحقق همزمان دیگری، به اصطلاح ابژه، می‌تواند پتانسیل‌های خود را همزمان محقق سازد.

بنابراین، در استراتژی اول ساخت معنا؛ یعنی، در نشانه‌شناسی کلاسیک روایی، سوژه خود را مطابق با برخی از برنامه‌های ازپیش‌معلوم و با «داشتن» یا «نداشتن» ابژه‌ها یا موضوع‌های ارزشی متفاوت محقق می‌کند؛ اما درخصوص استراتژی دوم، بحث درباره‌ی تحقق‌بخشیدن به خود است؛ اما خارج از هرگونه برنامه‌مداری ازپیش‌معلوم و با دادن آزادی کامل به قابلیت‌های خویش و در ارتباطی تعاملی با دیگری به‌مثابه سوژه و نه ابژه منفعل. در نظام معنایی «تطبیق» که می‌توان آن را نظام معنایی «وحدت» بین سوژه‌ها نیز دانست، «دیگری» یا آن وجه «غیریت» نیز آنگونه‌که گفته شد، حکم سوژه‌ای را ایفا می‌کند که او نیز دارای روح است و از داشتن «تنی» حساس بهره‌مند می‌باشد. درواقع،

تعامل که دیگر به اجرای برنامه‌هایی که معنای آن‌ها از قبل تعیین شده است، فروکاسته نمی‌شود، به کشف ارزش و معنا می‌انجامد؛ نه آنگونه‌که گویی صحبت از کشف گنجینه‌هایی پنهان «زیر سطحی از ظواهر» یا پشت «دال‌های» نشانه‌شناس باشد؛ بلکه ارزش و معنا به‌مثابه فعلیت‌قابلیت‌های ناب، یا به‌بیانی دیگر، فعلیت معنایی که پیش از این «وجود نداشته»؛ مگر به شکلی بالقوه (گرماس، ۱۹۸۳، ص. ۳۱).

هدف از نگارش مقاله حاضر این است که نظام معنایی تطبیق و مفاهیم وابسته به آن مانند حضور، جریان ادراک حسی و تن معرفی شود. همچنین، هدف این است تا با بیان ویژگی‌های تعامل فعال و پویایی که در این نظام معنایی بین سوژه و ابژه - که دیگر با این بینش به هم سوژه تبدیل شده‌اند - شکل می‌گیرد، نشان داده شود که اساساً زبان شعر در تضاد با زبان

ارجاعی مستقیم، برای شاعر بیان آن وجه «غیریت و دیگری» است که شاعر با تطبیق و تعامل با آن علاوه بر اینکه قابلیت‌های خود را آشکار می‌کند، قابلیت‌های نهفته زبان را با خلق شعر بیرون می‌ریزد و به رخ می‌کشد.

۲. مفاهیم حضور، تن و جریان ادراکی حسی

شعار اصلی هوسرل^۱؛ یعنی، «برگشت به خود چیزها» را باید یکی از دلایل اصلی و تأثیرگذاری دانست که شرایط را برای دورنمای جدید در نشانه‌شناسی آماده کرد. در واقع، این اندیشه از آنجایی که نگاه ما را به «خود چیزها» معطوف می‌کند، هرگونه تبیین علمی و شناختی را در تعلیق قرار می‌دهد. به عبارت دیگر، هوسرل معتقد است که «لباس تبیین و اندیشه» چیزها را از ما دور می‌کند و به مثابه مانعی سوژه را از ادراک مستقیم و حسی آن‌ها جدا می‌نماید؛ آنگونه که ما به جای آنکه خود آن‌ها را ببینیم، دل مشغول تبیین‌ها و تفسیرها می‌شویم؛ بنابراین، اندیشه‌های هوسرل را می‌توان بازگشتی به پایه‌های حس‌آمیز شناخت دانست. در دهه ۱۹۹۰، این مباحث بنیادین سبب تغییر در دورنمای نشانه‌شناسی می‌شوند؛ آنگونه که پژوهش‌های نشانه‌شناسی به جای آنکه به تجزیه و تحلیل‌های ابرژه‌های تمام‌شده، جدا از تجربه‌های زیسته و در «نظام بسته» (مانند متن‌ها، تصاویر، آثار هنری و ...) پردازد، به «ادراک مستقیم معنا در عمل» معطوف می‌شود. به بیان دیگر، به جای تجزیه و تحلیل نظام‌های بسته و تمام‌شده، به تجزیه و تحلیل خود «فرایند ظهور معنا» می‌پردازد. در این دورنمای جدید، نشانه‌شناسان به چگونگی شکل‌گیری اشکال متفاوت معنایی از امر احساسی و حسی به بعد پرداختند و به این ترتیب در کنار زبان‌شناسی و به‌نوعی مردم‌شناسی سرچشمه‌های پدیدارشناختی نیز فعال می‌شوند. براساس دورنمای جدید، باید به ابعاد گم‌شده معنا پرداخت؛ ابعادی که بیانگر ارتباط ما با جهان هستند. این ابعاد گم‌شده معنا که در دهه‌های پیشین به نام تولید و ساخت دانشی دقیق و مستدل مردود به حساب می‌آمدند، قبل از هر چیز دیگری بُعد «حضور» بلافصل و ادراک‌شده دیگری یا چیزهایی است که در مقابل ما قرار دارند؛ بُعد «امر ادراک‌شده» که به صورت تجربه معنایی‌ای تعریف می‌شود که مستقیماً ناشی از برخورد ما با ویژگی‌های حسی ماهوی چیزهای حاضر می‌باشد.

1. Husserl

می‌توان ریشه‌های این چرخش در دورنمای نشانه‌شناسی را در کتاب *در باب نقصان معنا*^۱ از گرماس جست‌وجو کرد. او در این کتاب از دیدگاه خود چرخشی را تعریف می‌کند. گرماس با کتاب *در باب نقصان معنا*، از آن رویکرد بسیار ساختارگرای معناشناسی ساختاری فاصله می‌گیرد و به رویکرد پدیدارشناختی آغازین خود بازمی‌گردد و به این ترتیب، دورنماهای پژوهش‌های خود را با وارد کردن مفهوم «ادراک حسی» که تا آن زمان مفهومی ناشناخته در نشانه-معناشناسی به حساب می‌آمد، احیا می‌کند. با این چرخش، آنچه که قبلاً بعد گم‌شده معنا نامیدیم، ظاهر می‌شود. به عبارت دیگر، با نوشتن این اثر گرماس به جای پرسش درباره این مهم که چگونه «خوانش» ابژه‌های غیرزبانی صورت می‌گیرد، سعی می‌کند که خود عمل «خوانش» را توصیف نماید؛ یعنی، اساساً خود «ادراک» به مثابه تعامل مستقیم بین سوژه و ابژه در سطحی حسی-ادراکی مورد نظر قرار می‌گیرد. در واقع، می‌توانیم چنین تعبیر کنیم که گرماس با اختیار کردن چنین دورنمایی، هرچه بیشتر به توصیف پدیدارشناختی نزدیک می‌شود.

لاندوفسکی نیز به نوبه خود بعد از کتاب *جامعه انعکاسی*^۲ که توصیف شرایط پدیداری و ظهور معنا در گونه‌های متفاوت تعاملی است، با نوشتن اثر دیگر خود؛ یعنی، *حضورهای دیگری*^۳، اولین گام را در راستای نشانه-معناشناسی برمی‌دارد که در جست‌وجوی تجزیه و تحلیل شرایط ظهور و تولید معنا در قالب تعامل‌هایی مشخص و در بافت‌های اجتماعی متفاوت است؛ زیرا، از این منظر معنا دیگر هرگز برآمده از اندیشه‌ای که مستقیماً با واقعیت مواجه می‌شود، نیست؛ بلکه معنا نتیجه برخورد و تعامل بین سوژه‌ها در شرایط متفاوت گفتمانی است. کتاب آخر لاندوفسکی؛ یعنی، *احساس‌های بی‌نام*^۴، به خوبی گذر از نشانه-معناشناسی کلاسیک روایی با خاستگاه اثبات‌گرایی، به نشانه-معناشناسی جدید با دورنمای پدیدارشناسی را ترسیم می‌کند.

اساساً با مطرح شدن این دورنمای جدید و وارد شدن مفاهیمی مانند حضور، جریان ادراکی-حسی، مفهوم «تن» نیز به مثابه مفهومی کلیدی مطرح می‌شود. در واقع، مفهوم «تن» که به دلایل

1. De l'imperfection
2. La société réfléchie
3. Présences de l'autre
4. Passions sans nom

متفاوت مانند بینش ساختارگرایی حاکم در دهه ۱۹۶۰، از حوزه نشانه‌شناسی طرد شده بود، در دهه ۱۹۸۰ به این حوزه بازمی‌گردد و در نتیجه، مسئله عینیت و مباحث مربوط به فیگوراتیویته با در نظر گرفتن «تن» دوباره تعریف می‌شوند. در نشانه‌شناسی کنشی یا کلاسیک شاهد مطالعه معنا از امر دالی (برون‌ادراکی) و امر مدلولی (درون‌ادراکی) به بعد، با تجزیه و تحلیل سطح بیانی و سطح محتوایی هستیم؛ حال آنکه نشانه‌شناسی‌ای که در آن «جریان ادراکی - حسی» و «حضور» مفاهیمی بنیادین می‌باشند، به دنبال تجزیه و تحلیل مفصل‌بندی دو سطح زبانی با وارد کردن تن به مثابه جایگاه سمیوزیس می‌باشد (فونتانی، ۲۰۰۴، ص. ۲۱).

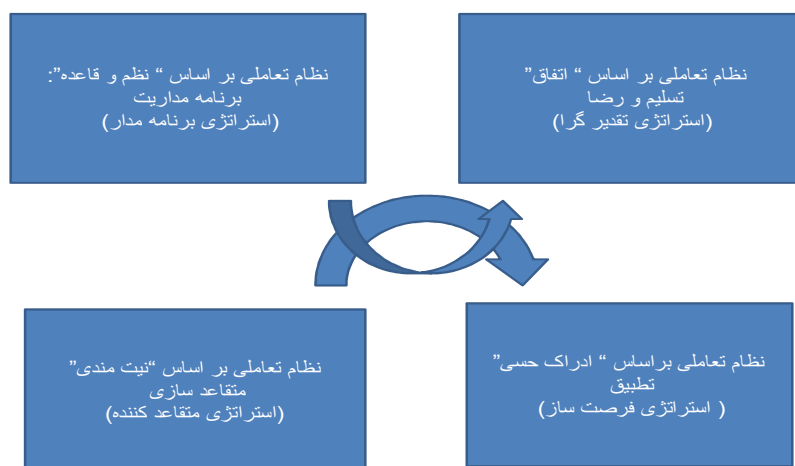
درواقع، جهان قبل از تجزیه به واحدهای منفرد و دارای ارزش و معنا، به شکل «کلیتی معنادار» بر ما عرضه می‌شود و این «هستی در جهان» ما است که بی‌واسطه به ارتباط ما با دیگری و درکل، به جهان واقعی که احاطه‌مان کرده است، معنا می‌دهد؛ بنابراین، به شکل اجتناب‌ناپذیری مسئله معنا به مثابه «حضور» مطرح می‌شود که خود سبب شکل‌گیری نظام دیگر معنایی می‌شود که بر پایه و بنیاد «هم‌حضوری»^۱ حسی، بلافصل و بی‌واسطه کنشگرها بنا شده است؛ کنشگرهایی «تن‌دار» در رودررویی با یکدیگر و با وجوه متفاوت غیریت در جهان.

۳. نظام مبتنی بر تطبیق

اساساً در بطن نشانه-معناشناسی کلاسیک روایی با دو نظام معنایی مواجه می‌شویم: یکی از آن‌ها، نظام معنایی مبتنی بر کنش برنامه‌مدار^۲ بر روی چیزها است که به همان نظام روایی مبتنی بر «داشتن» و «نداشتن» و برنامه‌مدار مربوط می‌باشد. لاندوفسکی این نظام معنایی کنشی را نظام «عمل»^۳ می‌نامد. نظام معنایی دیگر، نظام مبتنی بر «متقاعدسازی»^۴ دیگری است. در واقع، نظام «عمل» مبتنی بر عمل بر روی چیزهای بیرونی و تغییر آن‌ها می‌باشد. به عبارت دیگر، ایده «عمل» مسئله تغییر دادن جهان بیرونی را به همراه دارد. ما بر روی چیزها عمل می‌کنیم تا آن‌ها را از حالتی به حالت دیگر درآوریم

-
1. Coprésence
 2. Action programmée
 3. Opération
 4. Manipulation

(لاندوفسکی، ۲۰۰۵، ص. ۱۶). به بیان دیگر، با تأثیرپذیری بر دیگری و متقاعدکردن او سبب می‌شویم که دیگری در حالت چیزها تغییر به وجود آورد (لاندوفسکی، ۲۰۰۵، ص. ۱۶). با تأکید بر تعاریف کلاسیکی این دو نظام معنایی، به راحتی می‌توان گفت که نظام مبتنی بر برنامه‌مداریت بر اصل «نظم و قاعده»^۱ تکیه دارد و نظام دوم بر اصل «نیت‌مندی»^۲. لاندوفسکی (۲۰۰۵) از دو نظام معنایی تکمیل‌کننده یکدیگر که یکی بر اساس «ادراک حسی»^۳ و دیگری مبتنی بر «اتفاق»^۴ و رویداد است سخن می‌گوید. به عقیده وی، نظام مبتنی بر «ادراک حسی» همانی است که نظام معنایی مبتنی بر «تطبیق» نام دارد. تطبیق سوژه با آن غیریت بیرونی و نظامی که بر اساس «اتفاق» پایه‌گذاری شده است، نظام «رضا و تسلیم» نامیده می‌شود. الگوی دیداری زیر این چهار نظام معنایی و ارتباط آن‌ها را با یکدیگر نشان می‌دهد:



بنابراین، در نظام کلاسیک روایی، در کنار تعامل بین سوژه‌ها که بر اساس چرخش ابژه‌ها میان آن‌ها صورت می‌گیرد، می‌توان از وجود نظام معنایی دیگر که مبتنی بر «هم‌حضور حسی

-
1. Régularité
 2. Intentionnalité
 3. Sensibilité
 4. Aléa

و مستقیم بین سوژه‌ها» است، سخن گفت و این نظام را باید همان نظام معنایی مبتنی بر تطبیق دانست. می‌توان هسته اصلی نشانه- معناشناسی اجتماعی لاندوفسکی را مبتنی بر همین نظام تعریف کرد. تأکیدی که او بر این نظام معنایی دارد، به‌خوبی مشهود است:

حضور، هم‌حضور، موقعیت، احساس، تعامل، تطبیق، وحدت، این‌ها مفاهیم مطرح در نشانه‌شناسی امروزی هستند. هدف پژوهش ما «درک معنا» به‌مثابه بعد ادراک‌شده هستی - در- جهان ما است و این پژوهش بر آن است تا در ارتباط مستقیم با روزمرگی، امور اجتماعی و خود زندگی و تجارب حس‌شده در آن قرار گیرد؛ بنابراین، این پژوهش بیشتر و بیشتر به شکلی مشخص، به‌سوی ایجاد «نشانه- معناشناسی تجربه»، با عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی گرایش پیدا می‌کند. در این مسیر به مسئله «تطبیق» در عمل و وحدت سوژه‌ها در ساخت معنا اولویت داده می‌شود و بنابراین فرصتی فراهم می‌شود تا مناسباتی که این دورنمای جدید را به پدیدارشناسی پیوند می‌زند، قابل فهم گردند. از منظر ما، معنا چیزی نیست که بتوان آن را در بین چیزها کشف و پیدا کرد یا چیزی نیست که بتوان آن را در پیام‌های رمزگذاری‌شده و از پیش معلوم رمزگشایی کرد و بازساخت. معنا را باید ساخت؛ آن هم حداقل با تعاملی دوتایی؛ زیرا، اگر معنا به‌عنوان ماده‌ای زنده وجود دارد، می‌توان آن را محصول هم‌حضور دو کنشگر دانست که در «موقعیت» در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند؛ یکی به‌مثابه سوژه و دیگری ابژه که البته امکان جابه‌جایی آن‌ها همیشه وجود دارد (لاندوفسکی، ۲۰۰۵، ص. ۳۵).

در این تعامل دوتایی دیگر نباید از تعامل سوژه با ابژه سخن گفت؛ زیرا، در این تعامل فعال ابژه نیز نقش هم‌سوژه را در تولید ارزش و معنا ایفا می‌کند. در این دورنمای جدید که دیگر برمبنای مالکیت و داشتن موضوع ارزشی نمی‌باشد، اساس بر سر «وحدت و تطبیق» بین سوژه‌ها است. لاندوفسکی (۲۰۰۵) در این خصوص اعتقاد دارد برای اینکه «من» خود را کامل دریابد، باید «دیگری» به او این امکان را بدهد. باید این دیگری بتواند قابلیت‌های بالقوه‌اش را بالفعل نماید و این در صورتی حاصل می‌شود که «من» این امکان را به او بدهد؛ پس، معنا و ارزش دیگری به‌هیچ‌وجه از قبل مشخص و تثبیت‌شده نیست؛ همان‌گونه که ارزش و معنای من نیز از قبل مشخص نمی‌باشد (لاندوفسکی، ۲۰۰۵).

لاندوفسکی (۲۰۰۵) برای این استراتژی ارتباطی، مثالی زیبا ذکر می‌کند؛ مثال مربوط به اتومبیل. او دو روش ارتباطی را با اتومبیل برمی‌شمارد: روش اول، روش حداقلی رانندگی

است که مبتنی بر استفاده از قابلیت‌های اتومبیل، صرفاً برای جابه‌جایی می‌باشد: جلورفتن، عقب‌رفتن، دورزدن و متوقف‌شدن. وی روش دیگر هدایت اتومبیل را مثال می‌زند که براساس آن به اتومبیل این فرصت داده می‌شود تا همه قابلیت‌های دینامیک و بالقوه خود را که در واقع از ترکیب، وزن، ویژگی سیلندرها و ویژگی‌های دیگر و در یک کلام، از «جسم و تن» او برمی‌آید، آشکار کند. او معتقد است در روش اول، «من»، «مالک» اتومبیل هستم و در حالت دوم، در ارتباطی تعاملی با آن قرار دارم. در واقع، به‌جای به‌دست‌گرفتن و حاکمیت بر ویژگی‌های ذاتی اتومبیل برای صرفاً استفاده کارکردی و ابزاری از آن، در ارتباط تعاملی می‌گذاریم تا قابلیت‌های بالقوه خود را آزاد کنند و اتومبیل نیز با ویژگی‌های خاص و منحصر به فرد خود می‌گذارد تا راننده نیز قابلیت‌های بالقوه خود را آزاد کند و به‌مثابه راننده اتومبیل مسابقه خود را بشناسد. در این صورت است که براساس ارتباطی از نوع «تطبیق دوجانبه»، من و اتومبیل یکدیگر را هدایت می‌کنیم؛ بنابراین، در «ارتباط تطبیقی»، سوژه چیزها را در شرایطی قرار می‌دهد تا آزادانه و تاحدممکن قابلیت‌های خودشان را آشکار کنند و خود نیز در برخورد حسی و تن‌به‌تن با آن‌ها قابلیت‌های خود را آشکار می‌کند.

۴. مقاومت زبان به‌مثابه غیریت در مقابل سوژه و خلق زیبایی برآمده از تطبیق سوژه و زبان

لاندوفسکی (۲۰۰۵، ص. ۳۲) در کتاب *احساس‌های بی‌نام*، بینش خاص خود درباره غیریت را با عنوان «اشکال متفاوت غیریت» مطرح می‌کند. او غیریت را همیشه چیزی نسبی می‌داند؛ یعنی، همیشه از زاویه دید یک سوژه مرجع غیریت دیگری شکل می‌گیرد. در واقع، از نقطه‌نظر این سوژه، «دیگری» به‌مثابه آن چیزی که با آن در تعامل است، ظاهر می‌شود. این تعریف از غیریت، هیچ وجه هستی‌شناسی و جوهره‌ای به غیریت نمی‌دهد؛ بلکه صرفاً تعریفی نحوی است؛ بنابراین، هر آنچه در ارتباط با سوژه «عمل» می‌کند، در مقابل آن «مقاومت» می‌کند یا به بیانی ساده‌تر، هر آنچه «وجود دارد» و با سوژه در تعامل قرار دارد، برای او تصویر دیگری و غیر را به خود می‌گیرد؛ برای مثال، زبان را در نظر بگیریم: زبانی که با آن می‌نویسیم یا با آن صحبت می‌کنیم و به‌طور کلی آن را به کار می‌گیریم، می‌تواند آن شکلی از غیریت باشد که در مقابل ما «مقاومت» می‌کند.

از منظر پدیدارشناسی، زبان از ما جدا نیست؛ آن خود ما است؛ ما با آن زندگی می‌کنیم؛ ما در آن هستیم و آن در ما است. هرگز به‌عنوان چیزی خارج از ما تصور نمی‌شود؛ اما از منظر دیگر، برای نویسنده و شاعر زبان چیست؟ برای او زبان مانند سنگ است. برای مجسمه‌ساز، سنگ به‌مثابه شکلی از اشکال غیریت است. مجسمه‌ساز به‌دنبال آن است تا اشکال معنادار را با کار بر روی ماده خام سخت که به‌صورت وحشتناکی مقاوم می‌باشد، ظاهر کند. زبان برای اکثریت همانند هوایی که تنفس می‌شود، شفاف است؛ اما برای اهل قلم و ادبا زبان عنصری است که درمقابل آن‌ها مقاومت می‌کند. اینجا است که به یکی از اشکال به‌غایت غیریت تبدیل می‌شود. تعامل با این شکل ویژه غیریت؛ یعنی، آن عناصر مستقل در زبان مانند واژه‌ها و قواعد زبانی، به‌معنای کار بر روی ماده خام زبانی برای به‌وجودآوردن زیبایی است.

شاعر نیز مانند راننده اتومبیل مسابقه که با اتومبیل تعامل دارد، با زبان تعامل دارد و در این تعامل فعال زبان به‌مثابه غیریتی ناب است که درمقابل شاعر مقاومت می‌کند و قابلیت‌های نهفته و پنهان خود را آشکار می‌نماید. نکته اینجا است که زبان نیز در این تعامل رودررو با شاعر، سبب آشکارشدن و بیرون‌ریزی قابلیت‌های نویسنده می‌شود؛ آنگونه‌که از انسانی معمولی (و غرق در زبان، زبانی قاعده‌مند و ارجاعی که درمقابل او مقاومت نمی‌کند) شاعر بزرگی می‌سازد. به‌بیانی دیگر، شاعر با تعامل و کار بر روی زبان شاعر می‌شود و شاعر بودن خود را تعریف می‌کند؛ یعنی، با کار بر روی زبان به‌عنوان یک «غیریت» نه به‌عنوان یک «هویت» (جزئی از خود). درواقع، شعر آشکارشدن قابلیت‌های زبانی است؛ بنابراین، شاعر با کار بر روی زبان و بیرون‌کشیدن قابلیت‌های نهفته زبانی نوعی «لذت» را تجربه می‌کند. مسلم است که قبل از این تلاش، آزمایش و محک زبانی که با آن و در آن، شاعر قابلیت‌های خود را در برخورد با آن کلیت زنده و مقاوم بر خود آشکار می‌سازد، هیچ معنا، موضوع ارزشی و هیچ «شعری» حادث نمی‌شود. و این بدان معنی است که قابلیت‌های شعر در آن به شکلی پنهان و بالقوه خاموش مانده‌اند و نیازمند تعاملی فعال‌اند تا خود را آشکار نمایند.

اینجا است که در کار نوشتار «لذت زبانی» توجیه می‌شود؛ لذت ناشی از بازی با قابلیت‌های زبانی. لذت در نوشتن و لذت در خواندن. در نوشتن و خواندن با همان فرایند

تعاملی ساخت معنا سر و کار داریم. نویسندگان با زبان و در آن کار می‌کند. همان‌طور که موسیقیدان با جهان صوت‌ها و در آن کار می‌کند؛ جهانی مانند زبان ساختارمند. به شکل موازی، در کار خوانش جایگاه و نقش «دیگری» به «متن» داده شده است. به هر روی، در خصوص تعامل شاعر با زبان که تعاملی مبتنی بر «تطبیق» است، دیگر زبان نه به مثابه ابژه منفعل و خنثی (مانند آن زمان که زبان کاربردی و ارجاعی است)، بلکه خود به سوژه‌ای تبدیل می‌شود که در برابر شاعر از خود مقاومت نشان می‌دهد.

۵. لغزش‌های مهارشده^۱ و مسئله خلق زیبایی در شعر

لاندوفسکی (۲۰۰۵) در اثر خود به نام *تعامل‌های خطری*^۲ به تفسیر جدیدی از نظام معنایی «تطبیق» می‌پردازد و آن را به نظام معنایی تصادف^۳ پیوند می‌زند:

با نگاهی کلی‌تر باید از خود پرسید آیا تطبیق این تعادل ناپایدار^۴ بین رهاکردن و مهار، بین شل کردن و دوباره از سرگرفتن، همیشه بازی با حدها و مرزها نیست (البته با درجات متفاوت در عمل)؟ روش لمس کردن هر آنچه در مرز خطر است، نزدیکی به آنچه می‌تواند تو را تا مرز افتادن پیش برد و غالباً نیز افتادن، پایان کار این تعادل ناپایدار است. از این منظر یکی از بخش‌هایی که باید با عنوان نشانه‌شناسی مبتنی بر بودن نوشته شود، بخش مربوط به لغزش‌های مهارشده است؛ زیرا، می‌توان گفت هر عمل تطبیقی قبل از هر چیز دیگری، محک و آزمایش خود در ارتباط با دیگری است؛ ارتباطی توأم با خطر؛ آزمایش و محکی که برای اینکه نتیجه دهد باید تا غایت آن پیش رفت (ص. ۷۸).

می‌بینیم که چگونه نظام تطبیق غالباً با نظام تصادف و خطر همراه می‌شود. آنگونه که می‌توان تطبیق را به شکلی متناقض «تعادل ناپایدار» دانست که در آن سوژه هر لحظه در حال تجربه لغزش است؛ اما با تطبیق خود با ابژه (که دیگر نقش سوژه را بازی می‌کند) این لغزش مهار می‌شود و از این مهار ارزش و معناهای جدیدی شکل می‌گیرد. مثال تعامل بین اتومبیل مسابقه و راننده آن بیان‌کننده این «تعامل خطری» است.

1. Dérapage contrôlé
2. Interactions risquées
3. Régime de l'accident
4. Equilibre instable

شاعر نیز با خلق شعر و استعاره‌های شاعرانه تجربه «لغزشی مهارشده» را از سر می‌گذراند. درواقع، زبان شاعرانه برآمده از خطری است که شاعر علاوه بر تعامل فعال با مادهٔ زبانی آن را می‌پذیرد. به بیان دیگر، زیبایی زبان شعر پس از «لغزش مهارشده» حاصل می‌شود. شاعر با کار بر روی مادهٔ مقاوم زبان (زبان ارجاعی معمول درمقابل کسی که آن را به کار می‌گیرد، مقاومت نمی‌کند)، به آن معناهای اضافی را تحمیل می‌نماید؛ یعنی، افزودگی معنایی برآمده از گذشتن از هنجارهای زبانی؛ از جمله هنجارهای معنایی، گرامری، نحوی و غیره. از این منظر استعاره را می‌توان نوعی خطر با زبان دانست. به عبارت دیگر، با استعاره شاعر خود را در معرض خطر در زبان قرار می‌دهد. استعاره جایی در زبان است که زبان در آن بیشترین حد مقاومت خود را در برابر شاعر بروز می‌دهد. درواقع، شاعر با کار بر روی زبان و خلق استعاره قابلیت‌های بالقوهٔ زبان را استخراج می‌کند (همان‌گونه که رانندهٔ اتومبیل مسابقه با مهارت و البته به‌جان‌خریدن خطر قابلیت‌های اتومبیل را بیرون می‌کشد) و در عوض نیز این با شعر و در شعر در کل، و به شکل خاص تر با استعاره و در استعاره است؛ یعنی، آنجا که زبان بیشترین حد مقاومت را از خود نشان می‌دهد که قابلیت‌های نهفتهٔ سرایندهٔ شعر، بر او آشکار می‌شود و او خود را شاعر می‌شناسد؛ به این ترتیب، زبان برای شاعر به شکل آن ابژهٔ منفعلی که شاعر خود را مالک مطلق آن می‌انگارد، آشکار نمی‌شود؛ بلکه همچون سوژه‌ای خود را تثبیت می‌کند تا با تعاملی مبتنی بر تطبیق، قابلیت‌های بالقوهٔ شاعر را نیز بر خودش آشکار می‌کند. آنجا که سخن از زبان ارجاعی و معمول در میان است، زبان چون ابژه‌ای در دسترس کسی که آن را به کار می‌گیرد، قرار دارد؛ حال آنکه آنجا که صحبت از زبان شعر است، زبان به‌مثابهٔ غیریتی مطلق بر شاعر آشکار می‌شود و تعامل فعال شاعر و زبان سبب بیرون‌ریزی قابلیت‌های بالقوه و پنهان آن‌ها می‌شود؛ بنابراین، زیبایی سخن شاعرانه برآمده از خطری است که شاعر در زبان شاعرانه آن را تجربه می‌کند؛ یعنی آنچه لاندوفسکی آن را «لغزش مهارشده» می‌نامد.

۶. نتیجه‌گیری

در دهه‌های اخیر، نشانه‌شناسی با اختیارکردن دورنمای پدیدارشناختی، چرخش روش‌شناختی بزرگی را تجربه کرده است. ریشه‌های این تغییر را در کتاب گرماس با عنوان *در باب معنای II* و آثار

بنویسیست و کوکه می توان جستجو کرد، اما بی شک باید در باب *تقصان معنای* گرماس را نقطه عطف این تغییر و تحول به شمار آورد. مفاهیمی مانند جریان ادراکی - حسی، حضور، تن، ادراک و حس از جمله مفاهیمی به شمار می آیند که پس از این چرخش به جهان نشانه شناسی وارد شدند. یکی دیگر از مفاهیم کلیدی که نتیجه این چرخش روش شناختی است، مفهوم «نظام معنایی تطبیق» می باشد که همراه با «نظام معنایی تضاد»، توسط لاندوفسکی و در ادامه نظام های معنایی «برنامه مداریت» و «مجاب سازی» که پیش تر توسط گرماس مطرح شده بود، مطرح می گردد و به کانون نظریه های لاندوفسکی تبدیل می شود. در «نظام معنایی تطبیق»، با تعامل فعال و همراه با خطر سوژه و آن وجه غیریتی سر و کار داریم که دیگر نه به مثابه ابژه، بلکه خود نقش سوژه را بازی می کند. آنگونه که در این تعامل روبه جلو و خلاق، تعاملی تن به تن و مبتنی بر جریان ادراکی - حسی، هر دو طرف تعامل این ویژگی را دارا هستند که قابلیت های پنهان و بالقوه خود را علاوه بر تطبیق با یکدیگر آزاد کنند و سبب خلق ارزش ها و معناهای تازه شوند. به عبارت دیگر، خلق این ارزش ها و معناهای تازه که به شکلی بالقوه و پنهان وجود دارند، با نظام تطبیقی حاصل می شود که با خطر همراه باشد. شاعر نیز با زبان به مثابه آن وجه غیریتی که در مقابل او مقاومت می کند، مواجه می شود؛ وجه غیریتی که دیگر نه به مثابه ابژه، بلکه مانند سوژه ای بر شاعر ظاهر می شود و در مقابل او از خود مقاومت نشان می دهد. شاعر با خلق استعاره، در زبان دست به خطر می زند و زبان را از هنجارهای خود دور می کند و همین ارتباط تعاملی و تطبیقی بین شاعر و زبان است که قابلیت های بالقوه و پنهان آن ها را بر یکدیگر آشکار می کند و زیبایی آفریده می شود.

کتابنامه

- Courtés, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours, De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette.
- Fontanille, J. (2004). *Soma et séma: Figures du corps*. Paris : Maisonneuve & Larose.
- Greimas, A. J. (1983). *Du sens II*. Paris: Seuil.
- Landowsko, E. (2004). *Passions sans nom*. Paris : Uf.
- Landowski, E. (2005). *les interdictions risquées*. Limoge: Plum.