مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) **دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی- پژوهشی**
سال چهاردهم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۴۰۱، پیاپی ۵۳، صص ۲۶۷-۲۹۶
DOI: 10.22099/JBA.2022.40960.4060

ژست و استعلای سوژه در غزلی از مولانا

ابراهیم کنعانی*
امید وحدانی‌فر**
اکرم صفی‌خانی***

چکیده

در جستار حاضر، به کاربرد ژست در یکی از غزل‌های روایی مولانا پرداختیم. در این گفتمان، مولانا سوژه‌ای را به تصویر می‌کشد که با تمرین و ممارست در ژست همان می‌شود که از آن ژست انتظار داشته است. سوژه‌های مولانا ازطریق تعامل با ژست و در قالب جسمانه و استعلا شکل می‌گیرند و در فرایندی مبتنی بر نظام تطبیق به نوعی هم‌حضوری با ژست دست می‌یابند؛ اما مسئله‌ی اصلی این است که سازوکار چنین وضعیتی چیست و برپایه‌ی کدام راهبردها و کارکردهای گفتمانی تحقق می‌پذیرد. بر پایه‌ی این، در پژوهشِ پیش روی با استفاده از شیوه‌ی تحلیل محتوا تلاش شده است تا چگونگی مواجه شدن سوژه با ژست و تأثیر آن بر نظام زبانی و معنایی مولانا تبیین شود. پرسش اصلی پژوهش این است که ژست براساس چه شرایطی تولید می‌شود و چگونه سوژه را از وضعیت جسمانه‌ای به وضعیتی استعلایی مبدل می‌کند. فرض ما این

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد ebrahimkanani@gmail.com (نویسنده‌ی مسئول)
** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بجنورد o.vahdanifar@gmail.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات روایی دانشگاه کوثر بجنورد ak.safikhani@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/ ۳/۲۹ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۲/۱

است که فشاره‌ی حسی- ادراکی و حسی- شهودی زمانی‌که از حد خود فراتر می‌رود، ژست تولید می‌شود. سوژه با تکرار و درونی‌سازی ژست برساخته‌ی خود (ژست استعلایی)، به سوژه‌ای استعلایی استحاله می‌یابد؛ بنابراین ژست با قابلیتی دووجهی، ازطرفی سوژه را از دیگر ژست‌ها، نقاب‌ها و تصاویر رهایی می‌بخشد و ازطرفی به میانجی خودِ ژست، سوژه از فضای جسمانه- ژستیک به فضای استعلایی ارتقا می‌یابد و به یک هم‌حضوری مطلق می‌رسد.

واژه‌های کلیدی: ژست، سوژه‌ی استعلایی، غزل روایی، گفتمان، مولانا.

۱. مقدمه

هر گفتمان ادبی- روایی مبتنی بر عناصر سازنده‌ای است که موجب شکل‌گیری روایت می‌شود. یکی از این عناصر مهم، سوژه‌ها (subject) هستند که روایت پیرامون محور آن‌ها ساخته می‌شود؛ اما عنصر دیگری که هویت سوژه‌ها را تثبیت می‌کند و منجر به پویایی آن‌ها می‌شود، ژست‌ها (gesture) هستند. در تئاتر و سینما با چهره و ژست‌های بدنی مواجه هستیم؛ اما در متن ادبی آنچه مقابل مخاطب قرار دارد، سوژه‌های زبانیِ مقوم به ژست هستند که در نظام زبانی و گفتمانی بازتولید می‌شوند. در گفتمان مولانا، سوژه برای برخورداری از هویت و تشخص فردی باید به ژست تن بدهد. ژست‌ها گاهی در سطح قرار می‌گیرند و در این موقعیت، بدن ابژه‌ی (object) حاملی است که ژست‌ها ازطریق تن به نمایش درمی‌آیند؛ اما وقتی ژست‌ها تکرار می‌شوند، از سطح فراتر می‌روند و به درون سوژه نفوذ می‌کنند که دیگر مرزی بین ژست و خودِ سوژه قابل‌تبیین نیست؛ پس همان‌گونه که ژست قادر است وجه بیرونی سوژه را بازسازی کند، می‌تواند در نهاد سوژه نیز رخنه کند و با سرایتی جسمانه‌ای، ذهنیت و هویت سوژه را برسازد. سوژه با عمق بخشیدن به ژست‌هایش در وضعیت تعاملی با آن قرار می‌گیرد و درنهایت ژست، واسطه‌ای برای حرکت سوژه در مسیر استعلا (transcendence) می‌شود. در نظام زبانی و گفتمانی غزل روایی مولانا شاهد چنین تجربه‌ای هستیم. مسئله‌ی اصلی جستارِ پیشِ روی این است که سوژه چگونه با میانجی ژست به استعلا می‌رسد و دوباره ازطریق

ژست به بازنمود آن تجربه‌ها می‌پردازد. برپایه‌ی این، پژوهشِ حاضر با هدف تبیین مفهوم ژست ازمنظر عملکردهای زبانی تلاش دارد به این پرسش‌ها پاسخ دهد: ۱. در نظام زبانی و گفتمانیِ غزل روایی مولانا، ژست چگونه تولید می‌شود؟؛ ۲. ژست در فرایند استعلای سوژه چه کارکردی دارد؟؛ ۳. نقش ژست در بازنمود تجربه‌ی سوژه‌ی استعلایی چیست؟ فرضیه‌ی ما این است که فشاره‌ی حسی- ادراکی چنان قوی می‌شود که فضای گفتمانی به فضای زبانی- ژستیک مستحیل می‌شود و ژست‌ها پله‌ای می‌شوند تا سوژه به تثبیت هویت برسد و سپس با زدودن ژست‌ها به فراسوژه دست یابد و دگربار ازطریق ژست به بیان تجربه‌ی خویش بپردازد.

۱. ۱. پیشینه‌ی پژوهش

پیشینه‌ی پژوهش حاضر از دو منظر بررسی شده است: ۱. پژوهش‌های برجسته‌ی مرتبط با آثار مولانا که از نگاه سوژگانی به آن‌ها پرداخته‌اند: پورنامداریان (۱۳۸۸)، در کتابی با عنوان *در سایه‌ی آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*، در بستر ساخت‌شکنی، غزل مولانا را در دو ساحت من و فرامن موردخوانش قرار می‌دهد و نگاهی نو از آن ارائه می‌دهد. در مقاله‌ی «از لاکان تا مولانا، نگاهی لاکانی به سیر رشد روانی سوژه در آرای مولانا» از شیری و همکاران (۱۳۹۱)، فرایند چگونگی فراق روح از اصل خویش و ورود آن به نظم نمادین تبیین می‌شود و این موضوع که سوژه میلِ بازگشت به مبدأ خویش دارد، موردبررسی قرار می‌گیرد. شعیری و کنعانی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ی «نشانه- معناشناسی هستی‌محور: از برهم‌کنشی تا استعلا براساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا» پس از بررسی کارکرد گفتمانی نور و رنگ در داستان مزبور نتیجه می‌گیرند که حضور هستی‌محور نور به فضای انحطاطی رنگ استعلا می‌بخشد. کنعانی (۱۳۹۸)، نیز در مقاله‌ی «دیگری و نقش آن در گفتمان مولانا» به تعامل میان من، دیگری و فرامن و اینکه چگونه این تعامل به تکثر حضور متمرکز به تمام فضا منجر می‌شود و درنهایت ابژه‌ها و سوژه‌ها به استعلا می‌رسند، پرداخته است. ۲. پژوهش‌های مهم در زمینه‌ی ژست: آنچه دررابطه

با مفهوم ژست بررسی شده است، بیشتر به ژست‌های نمایشی و عکاسی پرداخته که ارتباطی با پژوهش حاضر ندارد. دراین‌میان، پژوهش‌های مرتبط عبارت‌اند از: جستار یادداشت‌هایی در باب ژست در کتاب *وسایل بی‌هدف: یادداشت‌هایی در باب سیاست* (آگامبن، ۱۳۹۵الف) که به مفاهیم ژست در سینما، سیاست و فلسفه می‌پردازد. در جستار دیگری باعنوان مؤلف به‌مثابه‌ی ژست در کتاب *حرمت‌شکنی‌ها* (همان، ۱۳۹۸الف) به این موضوع پرداخته می‌شود که سوژه محصول رویارویی تن‌به‌تن با نظام‌های گفتمانی (apparatus) است و یکی از این نظام‌ها را نوشتن می‌داند. خلیلی (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه‌ی خود باعنوان: *بررسی ویژگی‌های ژستی در شاهنامه‌ی فردوسی و چگونگی انعکاس آن در نقالی قهوه‌خانه‌ای*، به مفاهیم ژست در حوزه‌ی نمایش پرداخته و ژست‌های *شاهنامه* را بررسی کرده و درنهایت با توجه به *شاهنامه*، به مقایسه‌ی نقال و نقاش پرداخته است. در دو پایان‌نامه‌ی *هدایت بازیگر برپایه‌ی ژست روانی*، از منشی (۱۳۸۹) و *بررسی مونتاژ ژست‌های روزمره، کهن‌الگو و روان‌شناسانه در جریان پرورش نقش با نظر به متد بازیگری میخائیل چخوف* از رهنمایی (۱۳۹۴)، به ژست ازمنظر بازیگری در تئاتر پرداخته شده است. مسئله‌ی اصلی در این دو پژوهش ژست‌ها و فیگورهای (figure) بدنی بازیگر است. پژوهش‌ها نشان می‌دهد اگرچه به‌طورکلی به مفهوم سوژه در آثار مولانا توجه و به مقوله‌ی ژست در متون غیرادبی فارسی نیز پرداخته شده؛ اما نوع تعامل و اثرگذاری یا اثرپذیری دو مقوله‌ی سوژه و ژست از یکدیگر و نقش آن‌ها در چگونگی شکل‌دهی به مناسبت‌های معنایی در متون ادبی و به‌طوراخص در غزل مولانا بررسی نشده؛ بنابراین پژوهش حاضر با هدف بررسی تأثیر ژست بر سوژه در غزلی از مولانا از منظری نو نگاشته شده است.

۱. ۲. حجم نمونه و معرفی غزل

غزلی که در این جستار بررسی می‌شود، غزل[1] ۲۲۱۹ با مطلع: «من غلام قمرم غیر قمر هیچ مگو/ پیش من جز سخن شمع و شکر هیچ مگو» است (مولانا، ۱۳۹۲: ۱– ۱۱). در

پژوهشِ حاضر، غزل یادشده از منظر سوژگانی و کارکرد ژست مطالعه شده و ازاین‌منظر به چگونگی صیرورت سوژه از جسمانه به استعلا پرداخته می‌شود. در غزل مزبور به بررسی سوژه‌ای می‌پردازیم که همواره میل به استعلا دارد و این استعلا ازطریق ژست حادث می‌شود؛ یعنی سوژه ابتدا باید نقش‌پذیر شود تا به استعلا برسد و در این مسیر ریزژست‌هایی در خدمت ژست کلان (سوژه‌ی استعلایی) درمی‌آیند تا این هدف غایی میسر شود. در این غزل، سوژه از جهان مادیت‌یافته و زبانی- ژستیک به جهان استعلایی و بی‌ژستی در گذر است و همچنین در یک فرایند استحاله‌ای، سوژه‌ی هست‌مند به سوژه‌ی ژستیک و سپس به سوژه‌ی استعلایی مستحیل می‌شود. این فرایند در غزل موردنظر تبیین شده است.

۲. مبانی نظری

سوژه مفهومی است که در مسیر اندیشه‌ورزی انسان، همواره دگرگون شده است. اگرچه سوژه‌ی مدرن با دکارت (R. Descartes) آغاز و اصالت بر خِرد داده می‌شود؛ اما پس از آن در تجربه‌گرایی (empiricism) و سپس در آرمان‌گرایی (idealism) این مفهوم متغیر می‌شود. در اواخر قرن نوزدهم متفکرانی چون ژان‌پل سارتر (Sartre)، مسئله‌ی وجود را به پرسش می‌گیرند و دغدغه‌ی اصلی سوژه، بودن و وجود می‌شود (رک. کنعانی، ۱۳۹۳: ۷۷-۷۸). سارتر اصالت را بر وجود می‌دهد و بیان می‌کند: «بشر نه‌فقط آن مفهومی است که از خود در ذهن دارد؛ بلکه همان است که از خود می‌خواهد. آن مفهومی است که پس از ظهور در عالم وجود از خویشتن عرضه می‌دارد. همان است که پس از جهش به‌سوی وجود، از خود می‌طلبد. بشر هیچ نیست؛ مگر آنچه از خود می‌سازد» (سارتر، ۱۳۸۹: ۲۸-۲۹)؛ پس آنچه سبب تمایز سوژه از ابژه می‌شود، مسئولیت‌پذیری در این جهان هستی است؛ سوژه‌ای که دست به کنش و عمل می‌زند و می‌تواند هویت و وجودش را انتخاب کند؛ اما سوژه برای مواجه شدن با مفاهیمی چون عقل، تجربه، حسیات، انتخاب، معرفت، کنش و... باید تن داشته باشد تا واسطه‌ای بین جهان بیرون و درون

باشد. مرلوپونتی (Merleau - Ponty) بر این باور است که نقطه‌ی اتصال ما با جهان ابژکتیو (objective) ازطریق تن است و قبل از آگاهی، بدنی هستیم که جهان را درک می‌کنیم و حتی به جهان زیسته‌ی خود شکل می‌دهیم (رک. مرلوپونتی،۱۳۹۴: ۱۷)؛ یعنی حسیات از دریچه‌ی بدن «به مجموعه‌ای از اطلاعات تصویری، شنیداری، بویایی، بساوایی یا چشایی» (لوبرتون، ۱۳۹۸: ۸۲) تبدیل می‌شود. این امر نشان می‌دهد مسائل مرتبط با تن اهمیت ویژه‌ای دارند؛ پس بدن مرز بین جهان بیرون و درون است و آنچه پیرامون سوژه وجود دارد، ازطریق تن به درون سوژه راه می‌یابد؛ سپس در طی فرایندی پردازشی تمامیِ داده‌های بیرونی، درونِ سوژه رسوب می‌کنند. این ته‌نشست به‌طورخودآگاه یا ناخودآگاه در زمان‌های مختلف کارکردهای متفاوتی از خود بروز می‌دهد و سبک و سیاق خاصی به خود می‌گیرد که به هویت‌سازی سوژه منجر می‌شود؛ پس تعاملی دوجانبه بین درون و بیرون سوژه وجود دارد، چنان‌که بالزاک (Balzac) باور دارد شخصیت افراد روی راه رفتن آن‌ها منعکس می‌شود و نحوه‌ی راه رفتن، حرکات و ژست اندام‌های فرد نشان‌دهنده‌ی نوع شخصیت افراد است (Vazquez & Carrillo, 2015:240). براساس این، تن و ژست‌های تنانه با هویت سوژه پیوند می‌خورد و حتی می‌تواند هویت او را نیز شکل دهد.

۲. ۱. تبیین مفهوم ژست

مقوله‌ی ژست مانند سوژه از منظرهای مختلفی قابل‌تبیین است که در این بخش از چند نگاه بنیادین بررسی می‌شود. ژست ازنظر لغوی به رفتار، ادا و جنبش‌های بدن گفته می‌شود. در *فرهنگ فارسی* ژست به‌معنای حرکات و عمل شخص است (رک. *فرهنگ فارسی معین*، ۱۳۸۷: ۵۶۲). این مفهوم در کتاب *ژست و اندیشه* (*Gesture and Thought*) این‌گونه تبیین شده که زبان، یک دیالکتیک (مناظره) تصویری- زبانی است؛ در این دیالکتیک نقش ژست‌ها ارائه‌ی تصویر است که فقط یک همراه‌کننده و زینت‌بخش کلام و گفتار نیست؛ بلکه جزء جدایی‌ناپذیر از زبان است. این ژست‌های پرتکرار هم‌زمان با گفتمان هستند (McNeill, 2005: 1). این زبانِ تصویری و حرکات تنانه که با تن و

جسم سوژه تعامل برقرار می‌کنند، می‌توانند از یک حرکتِ فقط جسمانه فراتر بروند و در یک فرایند همگنه‌ای روح و جسم را با یکدیگر پیوند بدهند و هویت سوژه را برسازند. گفته‌ی چخوف (Chekhov) مبنی بر اینکه «جسم و روح رابطه‌ی تنگاتنگی با یکدیگر دارند و مدام روی همدیگر اثر می‌گذارند»(چخوف، ۱۳۹۸: ۲۱) نیز بر همین موضوع تأکید دارد. اگر سوژه‌ی تن‌دار ژست‌ها را تکرار کند، هدف اصلی به تمام پیکره‌ی سوژه منتقل می‌شود. ژست با نفوذ در لایه‌های عمیق روان و تحریک آن، بین فرد و روانِ او پیوند برقرار می‌کند و همین امر مولد حرکت فرد به‌سمت ژست برساخته می‌شود (رک. همان: ۹۰). درواقع وقتی در ژست موردنظر ممارست باشد، همان حس در سوژه ایجاد می‌شود. این ژست که در تعبیر چخوف «ژست روانی» نامیده می‌شود (رک. همان: ۹۳)، «ساخته‌ی اراده و نیت‌هاست» (همان،۱۳۹۹، ج۲: ۱۴۶)؛ یعنی منشأ اصلی این ژست از درونِ سوژه و مبتنی بر اراده آغاز می‌شود. ابتدا سوژه در مقام انتخاب‌گر، اراده می‌کند و ژست خود را بر می‌سازد؛ سپس با تمرین و تکرار به آن نقش و ژست مبدل می‌شود. در نگاه چخوف ما با یک رفت‌وبرگشت از بیرون به درون و سپس از درون به بیرون مواجه هستیم. حال برای اینکه نیت‌ها، آرزوها و احساسات روی بدن و در جهان بیرون نمایان شود، باید حرکت‌های جسمانه گسترده شود. لیزا دالتون (Dalton) نیز بر این باور است برای اینکه بتوانیم روح آدمی را به عرصه‌ی خاکی بکشانیم، باید به جسم به‌عنوان کالبد فیزیکی، جنبه‌ای روحانی ببخشیم. وی برای تحقق این امر از «ژست معنوی» نام می‌برد. ژست معنوی به تفکرات و اندیشه‌های روحانی تجسم فیزیکی می‌بخشد. شخص برای دستیابی به مقاصد روحانی خویش از ژست معنوی بهره می‌گیرد؛ چون این نوع ژست خواسته‌های معنوی را به قلمرو تن می‌کشاند و تن جولانگاه روح می‌شود. ازنظر دالتون، ما باید وجه‌های روحانی خود را در قالب جسم بازنمایی کنیم (به‌نقل از خلیلی،۱۳۹۳: ۱۸-۲۰).

بدن ایستا و بدون ژست همچون جسدی است که از حیات و پویایی تهی شده و هویت ندارد؛ ازاین‌روی سوژه برای کسب هویت وارد جهان نمادین- ژستیک می‌شود و

در موقعیت‌های عاطفی و احساسی قرار می‌گیرد که برای این منظور باید زبان و تحرک‌های بدنی را بیاموزد. بدنِ دراماتیک (dramatic) بدنی است که از حالت یک‌قطبی بودن و متعادل خارج شود (رک. رحیمی، ۱۳۹۸: ۸۰). ازاین‌منظر، بدن زمانی نامتعادل می‌شود «که در خود برهم‌کنش دو قطب را داشته باشد: قطب پیش‌برنده‌ی حرکت زیستی و قطب باز دارنده از حرکت زیستی» (همان). برهم‌کنش نیز زمانی ایجاد می‌شود که نیرویی (چه درونی چه بیرونی) بر بدن وارد شود و آن را در کشمکش دو قطب ناهمنام قرار دهد؛ یک قطب یاری‌رسان جسم باشد و قطب دیگر در ستیز با آن. در این موقعیت بدن ایستایی خود را از دست می‌دهد و وارد ژست می‌شود (رک. همان: ۸۰–۸۱).

وارو (Varro) نیز درباره‌ی ژست نظریه‌ای را ارائه می‌دهد؛ اما نگاهِ وی به مفهوم ژست از جنسِ دیگری است. او ژست را در حوزه‌ی کنش می‌گنجاند؛ ولی آن را از عمل کردن (agree) و ساختن (facere) جدا می‌کند و برای کنش جنبه‌ی سومی در نظر می‌گیرد و آن واسطه بودن است (رک. آگامبن، ۱۳۹۵الف: ۶۲–۶۴). این نوع نگاهِ وارو، در متفکری به نامِ آگامبن (Agamben) تأثیر بسزایی می‌گذارد و سبب می‌شود تا وی با بازنگری در مفهوم ژست، آن را بدین‌گونه تبیین کند: ۱. ژست، تقاطع متن و اجرا، قوه و فعل، عام و خاص، زندگی و هنر است (رک. همان: ۸۲)؛ ۲. ژست محض، وسیله‌ای است که از هدفش منها شده و فقط نقش واسطه دارد (رک. آگامبن، ۱۳۹۵ب: ۲۴۳–۲۴۴)؛ ۳. ژستی که نه ساخته می‌شود و نه به عمل درمی‌آید و فقط وجه حمایت‌کننده دارد. این مفهوم از ژست، نقش واسطه‌گری آن را تقویت می‌کند؛ ازاین‌روی آگامبن اذعان دارد ژست چیزی را بیان نمی‌کند و فقط وسیله‌ی نابی است برای آنکه در «زبان» بودن بشر را نمایان کند (رک. آگامبن، ۱۳۹۵الف: ۶۵). هنگامی‌که زبان به لکنت می‌افتد، ژست زبانی ظهور می‌کند (رک. کماندوچی، ۱۳۹۸: ۱۸) و آنچه را که در بیان نمی‌آید، ژست آن را بازنمایی می‌کند. لوکاچ (Lukacs) بر این باور است که «ژست چیزی نیست جز حرکتی که چیزی بی‌ابهام را به وضوح بیان کند» (لوکاچ،۱۳۹۷: ۵۱). درواقع ژست‌ها چه معنادار باشند و چه خالی از معنا، در مواجهه و تعامل با جهان نمادین تحقق می‌پذیرند و سوژه را در پیوند با جهان

زیسته‌ی خود قرار می‌دهند. این تعامل سبب شکل‌گیری حضوری در سوژه می‌شود که عمق هستی او را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد. این تجربه ازطریق تن سوژه و در قالب کنش‌هایی بروز می‌یابد که برگرفته از رسوبات جهان زیسته‌ی اوست و ژست نامیده می‌شود؛ بنابراین سوژه انباشتی از ژست‌ها و نقاب‌های متباینی است که در عمق هستی‌اش رسوب کرده؛ ولی سوژه‌ی استعلایی در پی زدودن صورتک‌ها است تا بتواند قابلیت اتحاد با فراسوژه (حضور مطلق) را داشته باشد.

۲. ۲. مفهوم‌شناسی واژگان

برای تبیین بهتر پیوند میان ژست و سوژه، واژگان و اصطلاحات به‌کاررفته در پژوهش را تعریف می‌کنیم.

۲. ۲. ۱. سوژه‌ی هست‌مند

سوژه میل دارد کامل شود و به عالم پیشازبانی که سراسر معنا و وحدت است، دست یابد. این میل سبب می‌شود تا حس نارضایتی از وضعیت فعلی به او دست دهد. سوژه در نظام روایی مولانا ابتدا از وضعیتی که در آن قرار دارد احساس نارضایتی می‌کند و آغازگر این احساس آنجایی است که فاصله‌ای میان آنچه اکنون هست تا منِ آرمانیِ خود می‌بیند؛ بنابراین سوژه در این کشاکش دوپاره می‌شود. ما در این پژوهش سوژه‌ای را که در عالم زمینی هبوط کرده و در وضعیت فعلی (قبل استعلا) قرار دارد، سوژه‌ی هست‌مند نام می‌نهیم.

۲. ۲. ۲. سوژه‌ی استعلایی

سوژه از خود، منِ آرمانی و ایدئالی می‌بیند و میل دارد به آن مبدل شود. آن منی را که سوژه از خود به‌عنوان تصویری آرمانی برساخته، سوژه‌ی استعلایی می‌خوانیم.

۲. ۲. ۳. سوژه‌ی ژستیک

سوژه‌ی هست‌مند برای مبدل شدن به سوژه‌ی استعلایی، باید ابتدا نقشِ «استعلایی» را بپذیرد و در سرتاسر وجود خویش آن را سرایت دهد و بعد از آن است که به استعلا

می‌رسد؛ بنابراین تقاطع بین سوژه‌ی استعلایی و سوژه‌ی هست‌مند را سوژه‌ی ژستیک می‌گوییم. درواقع نقشی که سوژه‌ی هست‌مند برای رسیدن به سوژه‌ی استعلایی بازی می‌کند، سوژه‌ی ژستیک نامیده می‌شود.

۲. ۲. ۴. ژست شی‌واره

انسان و طبیعت تأثیر بسزایی بر یکدیگر می‌گذارند و انسان همواره در آثار زیبایی‌شناختی، از طبیعت الهام گرفته است. اینجا نیز سوژه برای معرفت‌شناسی به طبیعت و سایر باشندگان چنگ می‌اندازد. به هر شیء و پدیده‌ای که در پیرامون سوژه قرار دارد و سوژه برای رسیدن به استعلا از آن الگو می‌گیرد یا سعی دارد با آن همسان شود، ژست شی‌واره می‌گوییم.

۳. بحث و بررسی

در سیر اندیشگانی مولانا این امر کاملاً مشهود است که ما به جهانی مادیت‌یافته و زبانی که دارای فرم، نقش و ژست است، هبوط کردیم. مولانا ضمن صحه گذاشتن بر این موضوع، معتقد است هبوط و نزول ما از عالمی ازلی و دارای معنا بوده که به پیشازبانی تعلق داشته است. ما در آن جهان یک جوهر داشتیم و در مقام وحدت به‌سر می‌بردیم. با قدم نهادن در عالم مادی، متکثر و علاوه بر آن در زنجیر زبان و نقش‌ها گرفتار شدیم. در این جهان برای فهمیدن یکدیگر ناگزیر به زبان، حرکت‌های تنانه و ژست چنگ می‌زنیم؛ ولی همیشه مازادی از آن معنای اولیه باقی می‌ماند که قابل بازنمایی بدین‌طریق نیست؛ به همین دلیل سوژه در غزل مولانا میل به استعلا، یعنی میل به همان جهان معنا دارد. سوژه برای دستیابی به این هدف استعلایی، سفری را آغاز می‌کند؛ سفری که از خود به خویش و از خویش به بی‌خویشی و حضورِ مطلق منتهی می‌شود؛ بنابراین برای رسیدن به استعلا، باید سیر جسمانی، زبانی و ژست‌ها را رها کند و به مسیری شهودی، بی‌ژستی و سکون قدم بگذارد؛ اما برای سپری کردنِ سیری از جسمانه به حضور، راهی نیست جز اینکه از عوامل این‌جهانی استفاده کند و در اولین قدم باید نقش‌پذیر شود و آنچه را طالب

است، به دست آورد؛ اما این راه جز به میانجی ژست میسر نمی‌شود. بدین‌سیاق، ژست مدخلی می‌شود که این سفر استعلایی آغاز شود و سپس به زدودن دیگر ژست‌های خود بپردازد. سوژه برای تثبیت هویت خویش در جهان نمادین با تن دادن به ژست است که می‌تواند هویت خود را برسازد. این ژست‌ها گاه به‌شکل روانی- شهودی و گاه به‌شکل جسمانه‌ای و فیزیکی نمود می‌یابند. در پیکره‌ی غزل موردنظر، وقتی سوژه نیت می‌کند که به سوژه‌ی استعلایی مبدل شود، این میل‌ورزی به استعلا مانند نیرویی واردِ روان سوژه می‌شود. بر اثر این نیرو، پاره‌ای از سوژه که هنوز تعلقاتِ این‌جهانی دارد، به ایستایی در همان وضعیت اصرار دارد و قطب مخالف آن که تمایل به استعلا دارد، به‌سمت پویایی میل می‌کند. اینجاست که سوژه دوپاره و به سوژه‌ی هست‌مند و ژستیک تقسیم می‌شود. سوژه‌ی ژستیک در نقش میانجی، سوژه‌ی هست‌مند را در مسیر استعلا همراهی می‌کند تا با سوژه‌ی استعلایی به این‌همانی برسد؛ درنتیجه و به‌محض منطبق شدن آن دو، سوژه‌ی ژستیک از میان برمی‌خیزد، چنان‌که بین این دو سوژه حدِّفاصلی نیست و به سوژه‌ی استعلایی استحاله می‌یابند. این فرایند در قالب عناوین زیر و در بستر تحلیل غزل مولانا تبیین می‌شود.

۳. ۱. سوژه‌ی منقاد و ژست سرسپردگی

در آغاز روایت با سوژه‌ای سرسپرده به «قمر» مواجه هستیم که در طلب استعلای خویش است. این مفهوم در کل غزل گسترده شده، به‌گونه‌ای‌که می‌توان گفت تمام مضمون در مصرع نخست بیت اول فشرده شده است:

من غلامِ قمرم غیر قمر هیچ مگو پیش من جز سخن شمع‌وشکر هیچ مگو
سخن رنج مگو جز سخن گنج ور از این بی‌خبری رنج مبر هیچ مگو
(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۶۵)

دو بیت نخست را در جستار حاضر با دو تفسیر خوانش کردیم: تفسیر نخست: ژست منقاد: سوژه برای رسیدن به حضور اکمل (قمر)، ژست سوژه‌ای سرسپرده را می‌گیرد و

می‌گوید «من غلام قمر» هستم و با فرایند تکرارسازی، این ژست را در خود تکثیر می‌کند تا بدان نقش (غلام قمر) مبدل شود. تفسیر دوم: استحاله‌ی سوژه: پس از تکرار ژست، سوژه به ژست برساخته استحاله یافته و در مسند ژستِ خویش نشسته است و در این وضعیت سوژه و ژست این‌همان می‌شوند و دیگر مرز بین آن دو قابل‌شناسایی نیست؛ بنابراین میل به استعلا مانند نیرویی به جسم و جان سوژه وارد می‌شود، به‌گونه‌ای‌که حالت متعادلِ روزمره‌ی خویش را از دست می‌دهد و وارد موقعیت دراماتیک می‌شود؛ درنتیجه سوژه از خود، منِ آرمانی و «منِ برتر»[۲] می‌سازد. این ژست برساخته (منِ برتر) به پیشازبانی تعلق دارد؛ به همین دلیل در این غزل سوژه پی‌درپی به سکوت و «هیچ مگو» دعوت می‌شود؛ پس رکن اصلی استعلایی شدن، سکوت و خاموشی است. سوژه برای دستیابی به استعلا باید ژستِ سکوت را تکرار کند تا بتواند به میانجی آن، از سایر ژست‌ها و نقاب‌های انباشت‌شده در خود رها شود. تکرار ژستِ سکوت و خموشی، سوژه را تسلیم می‌کند و فرایند منقادسازی شکل می‌گیرد.

۳. ۲. کارکرد ریزژست‌ها در کلان‌ژست

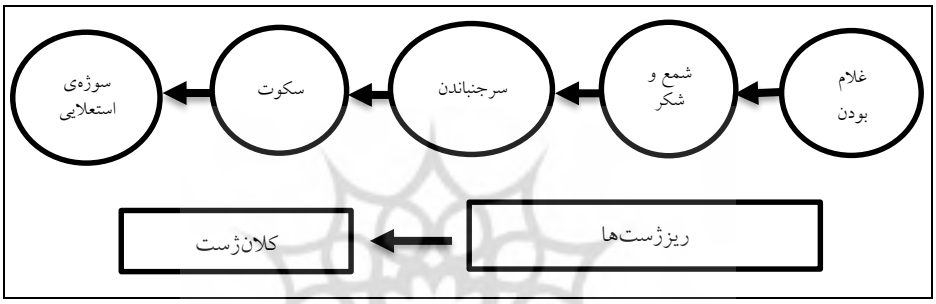
در این غزل با یک کلان‌ژست مواجه هستیم؛ یعنی در ابتدای امر سوژه ژستِ سوژه‌ی استعلایی را به خود می‌گیرد و آن را درون خود نهادینه می‌کند و آن ژست سوژه‌ی استعلایی است. در این میان ریزژست‌هایی نیز وجود دارند که در خدمت اجرایی شدن این کلان‌ژست هستند. برای مستحیل شدن به سوژه‌ی استعلایی، سوژه ابتدا باید نقش آن را بازی کند. یک سوژه‌ی استعلایافته چون حلاج فریاد اناالحق سر می‌دهد و در مقابل حضور مطلق، خود را هیچ می‌انگارد؛ پس سوژه برای رسیدن به این مقام ابتدا باید به انقیاد دربیاید و غلام و سرسپرده شود. همچنین ژست‌هایش باید مانند غلامی حلقه به گوش باشد، «سر بجنباند» و «جز به سر هیچ نگوید»:

من به گوش تو سخن‌های نهان خواهم گفت سر بجنبان که بلی جز که به سر هیچ مگو

(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۶۵)

ژست یک بُعد عینی و بیرونی دارد و یک بُعد درونی و انتزاعی که در اینجا از انتزاع تا عینیت در گسترش است. سوژه برای دستیابی به مقام استعلا، نیت درونی‌شده‌ی خود را که در قالب سرسپردگی است، باید به عرصه‌ی تن و جسم بکشاند، با «سر»، «بلی» بگوید و بازتاب سرسپردگی را به‌شکل عینی و در کالبد فیزیکی بروز دهد. مفهوم سرسپردگی به نوعی هم‌حضوری نظر دارد که میان دو سوی تعامل شکل گرفته است. برای تحقق این هم‌حضوری، سوژه باید به تمرینِ بینشی وحدت‌مند بپردازد. همان‌گونه که گفتیم، طبیعت و پدیده‌ها همواره منبع الهام برای انسان‌ها هستند. اینجا نیز سوژه برای رسیدن به معرفت در یک فرایند حسی- ادراکی پدیدارها را حس می‌کند و این واقعیت ملموس به معرفت سوژه منجر می‌شود. سوژه برای مفهوم‌بخشی به این امر از ژست‌های شی‌واره‌ی «شمع» و «شکر» الهام می‌گیرد که شکل تجسدیافته‌ی ژست انتزاعی سکوت هستند؛ بنابراین مانند «شمع» و «شکر» باید از قیل‌وقال گذر کرد و به خموشی رسید. درواقع هر شیئی، فرایندی استعلایی را طی می‌کند. نهایت استعلا برای شمع، نورافکنی است؛ شمعی که در سکوت می‌سوزد و روشنایی می‌بخشد و نهایت استعلا برای شکر، شیرینی است؛ شکری که در سکوت آب می‌شود و حلاوت می‌بخشد؛ پس رهروِ این راه برای رسیدن به معرفت باید سرسپرده و خموش باشد. همچنین می‌باید مادیت ژست‌های شی‌واره (شمع و شکر) را شناسایی کند و همواره آن‌ها را در حافظه‌ی خویش ثبت کند؛ یعنی با تکرار سکوت، این ژست‌های تجسدیافته را درون خود بازسازی کند. یکی دیگر از ریزژست‌ها، «ژست غلام»بودن است که معادل همان سرسپردگی است. سوژه برای تمرین، خود را چنین توصیف می‌کند: «من غلام قمرم». یعنی ابتدا «من» را به زبان می‌آورد؛ اما بلافاصله «غلام قمر» برجسته می‌شود. «من» با «غلام»بودن است که معنا پیدا می‌کند. حضور سوژه‌ی من‌دار منوط بر غلام بودن است و این تکرار ژست غلام بودن است که سوژه را به استعلا می‌رساند. اینجا حضورِ «من» در سایه‌ی فشاره‌ی بالای حضور پرجاذبه‌ی قمر، از گفتمان کنار گذاشته می‌شود و درعوض با استمداد از این حضور، دیگربار حاضر می‌شود؛ اما این‌بار به تأثیر از این فشاره و جاذبه‌ی بالا، گستره‌ی حضور

خود را در سطح افزایش می‌دهد و درنتیجه ژستِ «غلام بودن» در سطح شناختی گسترده می‌شود. براساس این، سوژه ژست غلام بودن را می‌پذیرد و آن را تکرار می‌کند. این تکرار در قالب ژست‌هایی تحقق می‌پذیرد که وجهی تنانه پیدا می‌کنند و ازطریق ریزژست‌های شمع و شکر و سرجنباندن، ژست سکوت را بازمی‌نمایند. توالیِ خرده‌ژست‌ها را که به کلان‌ژست منتهی می‌شود، در الگوی زیر می‌بینیم:

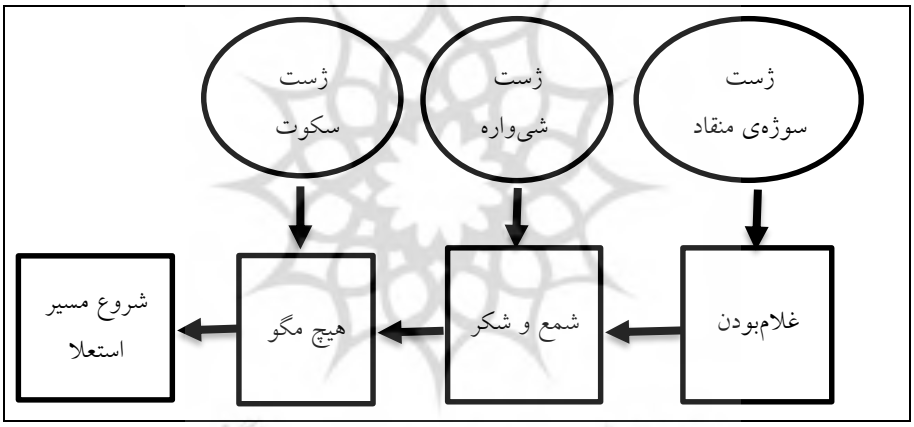


نمودار شماره‌ی۱. فرایند تبدیل ریزژست‌ها به کلان‌ژست

۳. ۳. ژست سکوت

یکی دیگر از ژست‌های بسیار مهم در این غزل ژستِ سکوت (هیچ مگو) است. خرده‌ژستِ سکوت در اجرایی شدن کلان‌ژست استعلایی نقش بسزایی دارد. سوژه برای رسیدن به فضای استعلایی باید ژست‌های معنوی را در قالب جسم گسترش بدهد و به تکثیر آن‌ها بپردازد. درواقع سوژه ازطریق تکرار زبانی واژگانی چون «هیچ مگو» و «سخن مگو»، تلاش دارد تجربه‌ی روحانی خود را به حوزه‌ی تن بکشاند و این خموشی را به تمام تن خود سرایت دهد. سرایت جسمانه‌ای ژست سبب می‌شود تا ژست‌ها به نقش تبدیل شوند. دراین‌باره چخوف اذعان داشت که اگر ژست‌ها را تکرار کنیم و به تمرین آن اصرار ورزیم همان اتفاقی رخ می‌دهد که از ژست انتظار داشتیم، نیت به عضلات مخابره می‌کند و به میانجی ژست لایه‌های عمیق روان تحریک شده و می‌توان با آن ارتباط برقرار کرد (رک. چخوف، ۱۳۹۸، ج۱: ۹۰). او این تکرار ژست را «ژست روانی» نامید که از نیت آغاز می‌شود و با تکرار به عینیت می‌رسد. درواقع ژست روانی ازطریق

تکرارِ ژستی خلق می‌شود و وجهی تنی و جسمانه پیدا می‌کند. ما در این جستار ژست روانی را از این نظر که بُعدی شهودی دارد و سوژه همراه با شهود به آن دست می‌یابد، ژست شهودی نامیده‌ایم. سوژه‌ی تن‌دار با ژست شهودی، ژستِ استعلا را به تمام بدن خود پیوند می‌زند. بدین‌منظور باید ابتدا سوژه از نظام تقلید تبعیت کند؛ یعنی با تکرار خموشی و بازی کردن در نقش ژست سکوت، آن را در تاروپود خویش تکثیر کند؛ پس از این ژست شهودی، سوژه‌ی غلام قمر می‌شود و این باور در او شکل می‌گیرد که باید مانند شمع و شکر خموش باشد. درواقع سوژه ژستِ سکوت را می‌پذیرد تا زمینه‌ی استعلای او فراهم شود. این فرایند در الگوی زیر نشان داده شده است:



نمودار شماره‌ی ۲. توالی ژست‌ها

۳. ۴. واگویه‌های سوژه

در دو بیت اول شاهد بودیم سوژه، ژست سکوت را درونی‌سازی می‌کند و برای مخاطب غایب، «هیچ مگو» را تکرار می‌کند. این مخاطب غایب، شِق دیگر سوژه است. سوژه دوپاره می‌شود؛ یک‌بار به‌عنوان سوژه‌ی سخنگو پاره‌ی دیگر خود را موردخطاب قرار می‌دهد و برعکس. این گفت‌وگو درونی است و نهیب سوژه به خودش است بدون آنکه مخاطب گفتمانی در قاب‌بندی دو بیت نخست وجود داشته باشد. سوژه با پاره‌گفت امریِ

«هیچ مگو» مخاطبی را برای خوانندگان به تصویر می‌کشد. در ادامه‌ی غزل همچنان امتداد ژست سرسپردگی را شاهد هستیم. سوژه به عالم تکثر زبانی هبوط کرده و کلام به‌جای مفهوم ازلی نشسته است. درواقع «گنج»، شکل تجسدیافته‌ی مفهوم حضور مطلق قمر است و جایگزین حضور او شده. سوژه مخاطب خود را که پاره‌ای از وجود خودش است، فرامی‌خواند که جز از «گنج مگو» تا ازاین‌طریق، دوباره راه‌ورسم سرسپردگی را به خود نهیب بزند.

سخن رنج مگو جـــز سخـــن گنج مگو ور از ایـــن بی‌خبری رنج مبر هیچ مگو

(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۶۵)

باید سکوت پیشه کرد؛ چون هرکس به گنج دست یابد قطعاً نمی‌تواند لب به سخن بگشاید. ژست تکرارشونده در این دو بیت، «سرسپردگی» و «هیچ مگو» است.

۳. ۵. فضای زبانی- ژستیک

سوژه در طلب استعلا، سرسپردگی را با درونی‌سازی سکوت تکرار می‌کند که این تکرار، سوژه را به دگرسوژه مبدل می‌کند. در بیت:

دوش دیوانه شدم ع شق مرا دید و بگفت آمـدم، نعره مزن، جـامـه مـدر هیچ مگو

(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۶۵)

هم‌زمان با حضور عشق، سوژه در یک شوک تکانه‌ای دچار جنون می‌شود، به‌گونه‌ای که نمی‌توان گفت به‌طوردقیق فاصله‌ی بین آگاهی از تحول تا جنون چقدر است. قبل از استحاله‌ی کامل به دیگری، سوژه دوپاره می‌شود؛ پاره‌ی اول سوژه‌ی هست‌مند است که می‌تواند نقش‌پذیر باشد و پاره‌ی دوم سوژه‌ی ژستیک که نقش‌گزار است. سوژه‌ی هست‌مند مشاهده می‌کند میان او و دیگریِ خود (سوژه‌ی ژستیک)، فاصله‌ای وجود دارد. درواقع به تأثیر از حضور پرفشاره‌ی سوژه‌ی ژستیک، نوعی جنون لحظه‌ای به سوژه دست می‌دهد و به‌دلیل اینکه ظرفیت درک آن فضا را ندارد، دچار تکانه‌ی عاطفی می‌شود. این تکانه‌ی عاطفی در قالب دیوانگی نمود می‌یابد. همان‌گونه که کنعانی نیز اشاره می‌کند،

زمانی‌که فشاره‌ی حسی- ادراکی با قدرت بر فضا حاکم باشد، گونه‌های زبانی قوام بیشتری دارند و درنهایت، فضای گفتمانی تولید می‌شود (رک. کنعانی، ۱۳۹۶: ۳۳).

حال اگر این فشاره از حد خود بالاتر برود، سوژه برای بیان عواطف خویش از زبان– سخن تهی می‌شود و به فضای زبان- ژست می‌رسد، چنان‌که بدنش جلوه‌گاه زبان می‌شود. در متن با پاره‌گفت خبریِ «دوش دیوانه شدم»، فضای حیرانی بر مخاطب آشکار می‌شود؛ اما سوژه تجربه‌ای را «دوش» از سر گذرانده که هجمه‌ی بالایی از فشاره‌ی حسی- ادراکی را متحمل شده است و برای بیان احساس از زبان قاصر می‌شود؛ به همین سبب آن عواطف نه ازطریق زبان بلکه با ژست ظاهر می‌شود. این ژست در قالب دو خرده‌ژست تنانه بازنمایی می‌شود: ۱. ژستِ نعره زدن؛ ۲. ژستِ جامه دریدن. شدت حضور دیگریِ سوژه (سوژه‌ی ژستیک) در ابتدای این تحول به‌دلیل نوپا بودن و عدم فضاگشایی، در سوژه‌ی هست‌مند ترس تولید می‌کند. این حضورِ مشحون، با شکل دادن حالتی در فضا سوژه را وارد نظام شوشی[۳] می‌کند و یک‌باره به دیوانگی او منجر می‌شود. اینجاست که سوژه در شهودی درونی، آنیت جنون را تجربه می‌کند. این آنیت حضور، او را از استحاله‌ای آگاه می‌کند که در انتظار اوست و همین استحاله سبب وحدت سوژه با فضای استعلایی می‌شود. درواقع سوژه در اثر وضعیتی رخدادی، به مرحله‌ی جنون می‌رسد و ضرب‌آهنگ گفتمان شدت می‌یابد؛ اما پس از آن، به‌واسطه‌ی اثرپذیری از سوژه‌ی ژستیک، حضوری سودایی را تجربه می‌کند. این حضور نتیجه‌ی ورود به فضایی است که پیونددهنده‌ی دو نقطه‌ی حضور از آگاهی تا وحدت است. حال با سوژه‌ای مواجه هستیم که خود را در انتظار صحنه‌ای از حضور می‌بیند که همان فضای استعلایی است.

۳. ۶. رقص گفتمانی

در بیت سوم، با تمرین ژست، نیت ذهنی سوژه عینی می‌شود و دیگری‌ای به نام سوژه‌ی ژستیک از سوژه متولد می‌شود، بدین‌منظور سوژه برای رسیدن به استعلا بستری را فراهم کرده است. حال سوژه با ژست برساخته‌ی خویش به گفت‌وگو می‌پردازد و ما با نظام

دیالوگ‌محور (dialogue-based system) مواجه هستیم؛ درنتیجه دو پاره‌ی سوژه وارد رقص گفتمانی می‌شوند. لاندوفسکی (Landowski) این وضعیت را «رقص مکالمه» می‌نامد (به‌نقل از *فرهنگ فارسی معین*، ۱۳۹۶: ۶۸). رقص مکالمه، ژست‌ها و حرکت‌های دو طرف گفتمان را درجهت دستیابی به «هارمونی و وحدت» هماهنگ می‌کند (همان). در ادامه سوژه‌ی هست‌مند با سپردن خویش به دست نقش و ژستش لحظه‌به‌لحظه به این وحدت نزدیک می‌شود. از اینجا (بیت سوم تا آخر غزل)، مخاطبِ غایبِ درونیِ سوژه نمود بیرونی می‌یابد و در فضای گفتمانی غزل، حضوری «جسمانه‌ای»[۴] پیدا می‌کند. دو طرف گفتمان در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند؛ یک طرف فضای عینی سوژی هست‌مند و طرف دیگر فضای مضمونی سوژه‌ی ژستیک (من آرمانی، من برتر) که درجهت استعلای سوژه است. سوژه‌ی هست‌مند در جایگاه راوی غزل، حضوری فیزیکی و ملموس دارد؛ اما سوژه‌ی ژستیک برساخته و بازنمود ذهنیت سوژه است و حضور تنی ندارد. در پاره‌گفت «عشق مرا دید و بگفت»، عشق معادل سوژه‌ی ژستیک است و مضمونی انتزاعی دارد.

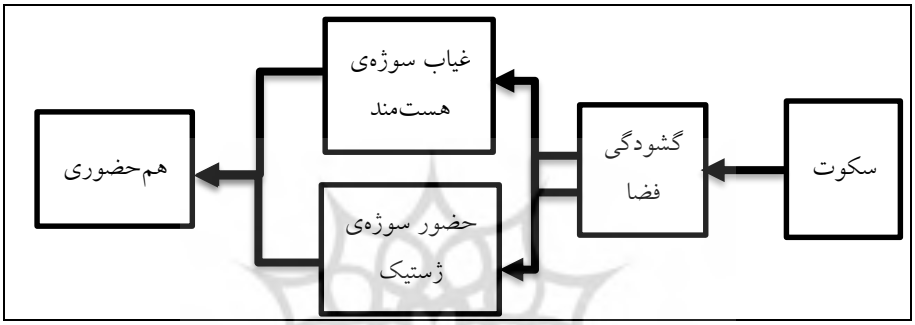
۳. ۷. بازی حضور و غیاب

دوریِ فرد از حضورِ اصیل با هبوط در نظام زبان و نشانه‌ها همراه است (رک. مکاریک، ۱۳۹۸: ۲۷۱). در نظام زبانی و نشانه‌ای، با دلالت‌هایی مواجه هستیم که دال و مدلول در آن مدام در بازی حضور و غیاب قرار می‌گیرند. در این فرایند، دلالت‌های زبانی برای ارجاع به معنای ورای زبان حضور می‌یابند؛ اما همین امر به غیاب معنا منجر می‌شود. در این غزل، سوژه‌ی ژستیک و هست‌مند در تعامل و تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند، به‌گونه‌ای‌که حضور یکی از آن‌ها غیاب دیگری را در پی دارد. سوژه‌ی ژستیک، سوژه‌ی هست‌مند را در مسیر استعلا حمایت می‌کند و ازاین‌طریق، ژست سکوت را که مهم‌ترین ابزار این سفرست، به سوژه‌ی هست‌مند در قالب کنش گفتاری امری «هیچ مگو» القا می‌کند. آنچه از سوی سوژه‌ی ژستیک فرمانی بیرونی است (هیچ مگو)، برای سوژه‌ی

هست‌مند اجباری درونی می‌شود که برای استعلا باید ژست برساخته‌ی سکوت را در خود قوام بخشد. این سکوت، سوژه‌ی هست‌مند را به غیاب می‌کشد و حضور سوژه‌ی ژستیک را برجسته می‌کند. بنا بر گفته‌ی آگامبن، یکی از ویژگی‌های ژست این است که «در آن هیچ چیز تولید یا انجام نمی‌شود؛ بلکه تحمل و حمل می‌گردد» (آگامبن، ۱۳۹۵الف: ۶۲– ۶۳)؛ بنابراین سوژه باید از سناریوی چیده‌شده اطاعت کند و این اطاعت ازطریق ژست تنانه‌ی «سر بجنبان که بلی» حمل گردد و تنِ سوژه ژست شود. درواقع آنچه سوژه‌ی ژستیک فرمان می‌دهد، سوژه‌ی هست‌مند آن را حمل می‌کند و به تکرار خموشی می‌پردازد؛ پس سوژه در این سفر استعلایی از اولین ژست و نقابی که باید پالوده شود، «زبان» است. اینجا تنها وجه آوایی زبان موردنظر نیست؛ بلکه «زبان» در مقیاسی بزرگ‌تر و در مفهومی که ژاک لکان (J. Lacan) آن را «دیگریِ بزرگ»[5] می‌نامد، به کار رفته است؛ اما رها شدن از آن به‌منزله‌ی خموشی است و این ژست‌زُداییِ یک‌باره که به هویت‌زدایی منتهی می‌شود، ترس را در سوژه تولید می‌کند که نمود آن را در مصراع «گفتم ای عشق من از چیز دگر می‌ترسم» شاهد هستیم؛ اما سوژه‌ی ژستیک بر تکرار سکوت اصرار می‌ورزد؛ چون آگاه به «بی‌چیزی» است و تمامی ترس سوژه‌ی هست‌مند را بی‌بنیاد می‌داند، چنین است که بیان می‌کند «آن چیز دگر نیست، دگر هیچ مگو». درواقع چیزهای دیگر که همان ژست‌های رسوب‌شده، تصاویر و نقاب‌ها هستند، به سوژه‌ی هست‌مند هویت جعلی بخشیده‌اند؛ ازاین‌روی، ازدست‌دادن آن‌ها سببِ ترسِ او می‌شود. سوژه‌ی ژستیک از همه‌ی ژست‌ها و نقاب‌های رسوب‌شده در سوژه‌ی هست‌مند آگاه است و پیوسته او را به سکوت فرامی‌خواند.

نوع مواجهه‌ی دو پاره‌ی وجودی سوژه، نشانگر این است که شِقی از او حضوری جسمانه‌ای دارد که در برابر هر وضعیتی مقاومت می‌کند و از تغییر می‌هراسد: «من از چیز دگر می‌ترسم»، و شِق دیگر او آماده‌ی دگردیسی و تحول است؛ پس سوژه‌ی هست‌مند برای تثبیت هویت به ژست تن می‌دهد؛ درنتیجه حضور (معنا) غایب می‌شود و ژست در حکم یک سالبه به غیاب آن منجر می‌شود. درواقع فضای حضور به سخن، دال و

ژست فروکاسته نمی‌شود. در مقابل، امتناع از سخن گفتن (هرگونه اعمال زبان) فضا را گشوده می‌کند. گشودگی فضا نیز ازطرفی بر غیاب سوژه‌ی هست‌مند دلالت دارد و ازطرف‌دیگر حضور سوژه‌ی ژستیک را بازنمایی می‌کند تا درنهایت بتواند هم‌حضوری را تجربه کند؛ اما با هربار غیاب سوژه‌ی ژستیک، هم‌حضوری با فضای استعلایی به تعویق می‌افتد که می‌توان الگوی آن را چنین ترسیم کرد:



نمودار شماره‌ی۳. بازی حضور و غیاب

۳. ۸. ذهنیت و عینیت زبان

همان‌گونه که گفتیم، «زبان» به‌مثابه‌ی ژست است و به‌محض اینکه سوژه سخن را آغاز می‌کند، وارد ژست‌ها و تصاویر می‌شود؛ اما آنچه را سوژه توسط ژست بازنمایی می‌کند، توان رساندن معنا ندارد، بدین‌ترتیب «آنچه که برای زبان بیان‌ناپذیر است، چیزی نیست جز خودِ معنا (Meinung) که به معنی دقیق کلمه در هر گفته‌ای ضرورتاً ناگفته می‌ماند» (آگامبن، ۱۳۹۸ب: ۷۹)؛ یعنی هر معنایی را بخواهیم در قالب زبان فروبکاهیم، مازادی از آن باقی خواهد ماند که قابل‌بازنمود نیست. در اینجا سوژه تا مرز جهان پیشازبانی می‌رود و آنچه را مشاهده می‌کند، نمی‌تواند نامی بگذارد یا معنایی ببخشد؛ بنابراین برای بازنمود و معنابخشی آن فضا، به دال‌ها ارجاع می‌دهد. ژست‌ها در اینجا دال‌های تصویرشده‌ای هستند که زبانِ ذهنی سوژه را عینت می‌بخشند و آنچه را که قابل‌بازنمود نیست، به زبان تقلیل می‌دهند. ازآنجایی‌که سوژه تمامی ابژه‌های پیرامون خویش را با حِسیات و ادراک بدن خود شناسایی می‌کند و معنا می‌بخشد؛ پس اگر بخواهد تمامی ادراک استعلایی را

در زبان تجلی بخشد، باید به جهان زیسته که تجربه‌کرده فرو بکاهد. اینجاست که زبان عینی از زبان ذهنی سبقت می‌گیرد و آن فضای پیشازبانی و پیشانشانگی را با تجربه‌ی زیستی پدیده‌ها ملموس می‌کند. از این حیث، سوژه‌ی هست‌مند آن تجربه را با «قمر»، «شمع و شکر»، «گنج»، «مه»، «فرشته»، «بشر» و... به تصویر می‌کشد و عینیت می‌بخشد و ازطرفی سوژه‌ی ژستیک به نام‌ناپذیری آن فضا اشراف دارد و متذکر می‌شود که فضای یکتایی به فرم و زبان کاسته نمی‌شود؛ چون در آن مرحله از مرز زبانی عبور کرده‌اند. درواقع آنچه بر سوژه متجلی می‌شود، قابل‌ادراک این جهانی نیست، «غیر فرشته و بشر» است و با مقیاس زبان و تعینات قابل اندازه‌گیری نیست.

گفتم این روی فرشته‌ست عجب یا بشر است گفت این غیر فرشته‌ست و بشر هیچ مگو
(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۶۵)

سوژه‌ی هست‌مند می‌خواهد فضای یکتایی و بی‌فرمی را با ژست‌های زیست‌شده فرم بدهد؛ بدین‌جهت زبان وسیله‌ای می‌شود که فضای ذهنی و مضمونی را تصور ببخشد؛ پس آنچه از زبانِ سوژه به تصورِ مخاطب انتقال داده می‌شود، ژست‌های تثبیت‌شده‌ای هستند که به تجربه‌ی لامسه‌ای و حسی- ادراکی مخاطب نزدیک است و ازاین‌جهت آن فضا توسط ژست‌ها بازخوانی می‌شود؛ به‌همین دلیل می‌گوید آن تجربه‌ای که از آن سخن گفته می‌شود و آن چیزی که درحال تجربه هستم، بر آن نام بگذار و بگو «فرشته» است یا «بشر»، چون ذهنیت او هنوز این‌جهانی است و به ورای زبان قدم نگذاشته است. سوژه‌ی هست‌مند هرچقدر تلاش کند تا آن حضور برجسته که تمام فضا را آکنده کرده بیان کند و به معنایی یا کلامی بیاویزد، امکان‌پذیر نیست؛ اما سوژه‌ی ژستیک همواره ژست سکوت را یادآور می‌شود که اگر سفر استعلا (ره دل) خوشایند است و لطیف، باز هم بیان نکن و از تحمیل ژست‌ها بر آن فضا اجتناب کن و «هیچ مگو».

۳. ۹. استحاله‌ی سوژه‌ی هست‌مند به سوژه‌ی ژستیک

از بیت ششم به بعد با گشودگی فضای سوژه‌ی هست‌مند مواجه هستیم. در این بخش سوژه‌ی ژستیک به سوژه‌ی هست‌مند، حضوری هستی‌شناختی می‌بخشد و حضور آیکونیک[۶] را به حضوری نمادین مبدل می‌کند؛ بنابراین با تکرار و ممارست در ژست سکوت، سوژه‌ی هست‌مند در یک حالت پویا پذیرای استحاله می‌باشد؛ یعنی سکوت به‌مثابه‌ی سکونی درونی و بَری از زبان، فضای سلبی سوژه‌ی ژستیک را که مملو از زبان بود، صیقل می‌زند و از همین منفذِ سکوت، سوژه به وضعیتی نقش‌پذیر مستحیل می‌شود. در متن با پاره‌گفت خبریِ «قمری، جان‌صفتی در ره دل پیدا شد»، شاهد این امر هستیم که سوژه برای تغییر وضعیت از حالتی به حالت دیگر قدم در «ره دل» گذاشته است. ازآنجایی‌که سوژه در مرز پیشازبانی قرار گرفته، سوژه‌ی ژستیک که قطب دیگر سوژه است، نام‌ناپذیر می‌شود؛ به همین دلیل او را با مضمون انتزاعی «جان‌صفت» می‌خواند. ازطرفی وقتی سوژه به‌سمت هم‌حضوری «ره دل» می‌رود، ثنویت نگاهش به پیوستگی منجر می‌شود. براساس این، بین حضور اکمل که آن را «قمر» می‌نامید و شِق دیگر خود که مسبب این همسویی شده، مرزی قائل نیست و سوژه‌ی ژستیک را نیز «قمر» یاد می‌کند. درواقع سوژه با پذیرش ژست، از سوژه‌ای کران‌مند که وابسته به محدودیت‌های زبانی است، به سوژه‌ای بی‌کران که حجابِ زبان را می‌زُداید و به ورای آن می‌رود، مبدل می‌شود؛ ازاین‌روی مرحله به مرحله به فضای استعلا نزدیک می‌شود.

قمری، جان‌صفتـــی در ره دل پیـــدا شد در ره دل چه لطیف است سفـــر هیچ مگو
(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۶۵)

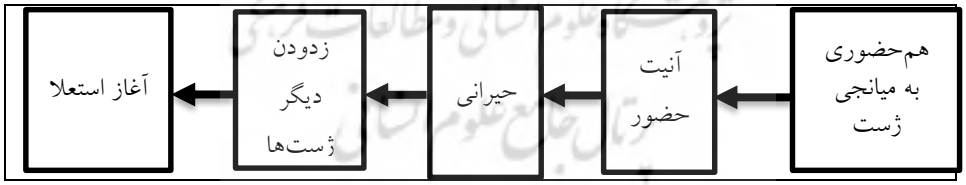
۳. ۱۰. آستانه‌ی استعلا

پیش از این گفتیم که سوژه با ژستِ سوژه‌ی استعلایافته می‌تواند منِ برتر را در وجود خویش بیدار کند تا آن «منِ روزمره»[۷] به کنار رانده شود و «منِ برتر» از کالبدی مرده رستخیز شود. منِ برتر یا همان سوژه‌ی ژستیک با سرایت در نهاد سوژه‌ی هست‌مند، او

را آهسته‌آهسته به‌سمت آگاهی و اتحاد جسم و جان می‌برد؛ بنابراین فضای گسسته‌ی بین این هم‌حضوری کم‌کم به میانجی ژست ترمیم و سپس راهی برای استعلا گشوده می‌شود. درنهایت این نظام طریقت به وحدت می‌رسد؛ اما این آهستگی به‌یکباره جای خویش را به آنیت می‌دهد و ضرب‌آهنگ تند می‌شود:

گفتم این چیست بگو زیر و زبر خواهم شد گفت می‌باش چنین زیروزبر هیچ مگو
(همان)

درنتیجه فشاره‌ی گفتمان به اوج می‌رسد. تند شدن ضرب‌آهنگ با آمدن پی‌درپی دو واژه‌ی «زیروزبر» در مصرع «گفتم این چیست بگو زیروزبر خواهم شد»، نشان داده شده است. «زیروزبر» شدن، نشانگر این است که سوژه به‌صورت دفعی، یک‌باره به بی‌خویشی می‌رسد. درواقع پیش از این فرایند، سوژه به‌طورکامل از قالب ژست تهی نشده است؛ اما اینجا تمام ژست‌ها و صورت‌ها درحال کنده شدن از او هستند و دگرگونیِ سوژه با واژه‌ی «زیروزبر شدن»، کاملاً مشهود است؛ به همین دلیل در این مصرع ضرب‌آهنگ تند و تنش‌زا را احساس می‌کنیم. این حیرت چیزی جز در هم‌آمیختگی سوژه و ژست برساخته‌ی خود نیست. سوژه با ژستی شهودی از سوژه‌ی هست‌مند تهی و به سوژه‌ی ژستیک تبدیل می‌شود و این یگانگی سرآغاز استعلا است. در الگوی زیر این مسیر نشان داده شده است:



نمودار شماره‌ی۴. فرایند شکل‌گیری استعلا

۳. ۱۱. از ژست تا استعلا

در این گفتمان، با سه فضای جسمانه، اتیک[۸] و استعلا مواجه هستیم. اولین فضا، فضای سوژه‌ی هست‌مند است؛ دومین فضا، فضای سوژه‌ی ژستیک و سومین فضا، فضای تطبیق

سوژه‌ی هست‌مند و سوژه‌ی ژستیک است. در فضای اتیکی، سوژه‌ی هست‌مند در خدمت سوژه‌ی ژستیک قرار می‌گیرد. «اتیک کنشی ایدئال‌گراست که خود را در خدمت دیگری می‌داند» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۵۲). در اینجا سوژه در خدمت دیگریِ خودش است؛ یعنی سوژه باید دو وجه تقابلی موجود در درون خود را سامان دهد. در این فضا، سوژه‌ی هست‌مند به‌دلیل اثرپذیری از سوژه‌ی ژستیک در خدمت شقِ دیگر خویش قرار می‌گیرد. لازمه‌ی راهِ از ژست به استعلا رسیدن، ابتدا تقلید است و باید از مسیر تقلید به تحقیق برسد.

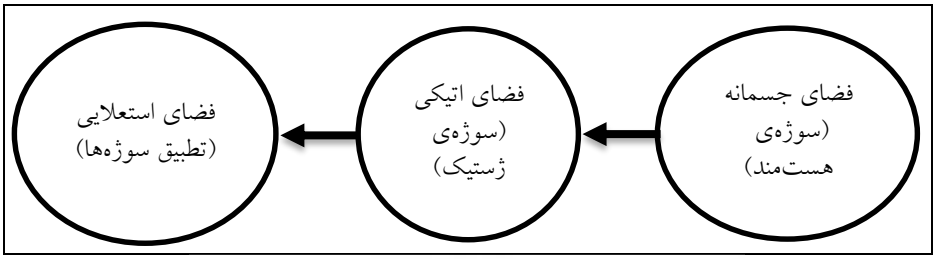
عکس کـــاول زد تـــــو آن تقلیـــد دان چـــــون پیاپـــی شد شـــود تحقیـــق
(مولوی، ۱۳۷۱، دفتر۲: ۲۲۷)

با تمرین ژست استعلایی، حقیقتِ جهان وحدتمند بر سوژه آشکار می‌شود و درنتیجه سوژه تک‌تک ژست‌های «پر نقش و خیال» و متکثر را که با آن‌ها احساس هم‌خویشی داشت، از خانه‌ی وجودی‌اش تطهیر می‌کند و آن حجاب برداشته می‌شود:

ای نشسته تو درین خانه‌ی پر نقش و خیال خیز ازین خانه برو رخت ببر هیچ مگـو
(مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۶۵)

ژست‌های گوناگونی که هرکدام «منی» از سوژه هستند، خانه‌ی وجودی سوژه را رنگارنگ کرده‌اند و او به زدودن آن‌ها می‌پردازد. «خیز از این خانه برو»، نشان از این امر است. سوژه‌ی هست‌مند با سوژه‌ی ژستیک در فرایند تطبیق به وحدت می‌رسد، به‌گونه‌ای که دیگر ژست و سوژه از یکدیگر قابل‌بازشناسایی نیستند. با سرایت ژست، سوژه‌ی هست‌مند از سلبیت و تعادل خارج می‌شود. براساس این با کاهش حضورِ سوژه و افزایش حضورِ ژست مواجه می‌شویم. سوژه در این صیرورت استعلایی با حضوری یکپارچه درمی‌آمیزد و همین هم‌آمیختگی موجب استعلا می‌شود. درواقع منِ استعلایافته از آن پوسته جدا و در قالب «دیگری» متجلی می‌شود؛ یعنی به نقش خود مبدل شده است. حال با سوژه‌ای مواجه هستیم که در جهان پیشازبانی و بی‌فرمی حضور می‌یابد و نوعی وحدت را تجربه می‌کند. آنچه در فرایند این دگردیسی رخ داده، در ابتدای غزل آمده و سوژه به

«غلام» واقعیِ «قمر» استحاله یافته است. حال او برای دعوت مخاطبان به این فضای استعلایی، ژست سکوت را تجویز می‌کند و می‌گوید «من غلام قمرم غیر قمر هیچ مگو». الگوی این نظام به‌صورت زیر ترسیم می‌شود:



نمودار شماره‌ی ۵. فرایند تطبیق سوژه‌ی ژستیک و هست‌مند

۴. نتیجه‌گیری

در این جستار بر اساس کارکرد ژست، وضعیت‌های سوژگانی *غزلیات شمس* مولانا را بررسی کردیم و تلاش داشتیم تا این کارکرد را در رسیدن سوژه از نظام جسمانه به استعلا تبیین کنیم. در این بررسی نشان داده شد که ابژه‌ی ارزشیِ سوژه، مادی نبود؛ بلکه درونی- شهودی بود. این شهودِ درونی با فشاره‌ای حسی- ادراکی و حسی- شهودی به تولید ژستی برساخته از روان خود سوژه منجر شد: ژست سوژه‌ی استعلایی، پس سوژه برای دستیابی به جهان بی‌فرمی و پیشازبانی که همان استعلاست، ابتدا ژست سکوت را تکرار می‌کند و این ژست را به سرتاسر تن و روان خود سرایت می‌دهد و فضای جسمانه‌ایِ سلبی به تبعیت از ژست به فضایی ایجابی تبدیل می‌شود. در این سفر استعلایی، سوژه‌ی هست‌مند در یک نظام اتیکی در خدمت شِق دیگریِ خویش، یعنی سوژه‌ی ژستیک قرار می‌گیرد تا بتواند از منظومه‌ی ژست‌ها و نقاب‌ها رها شود؛ اما این رهایی فقط با خود ژست میسر می‌شود. در اینجا با امر پارادوکسیکال و با منفیت ژست روبه‌رو هستیم. آنچه به رهایی از ژست‌ها منجر می‌شود، خودِ ژست است؛ یعنی سوژه باید ژستِ بی‌ژستی بگیرد؛ بنابراین منشأ کل فرایند حضور، آن ژست اولیه است که سوژه نیت و سپس تکرار کرد و قدم‌به‌قدم شاهد ظهور و گسترش ژست در تمام پیکره‌ی سوژه بودیم. این

گستردگی مبیّن اتحاد جسم و جان سوژه است، به‌گونه‌ای که دیگر گسستی بین سوژه با ژست برساخته‌اش وجود ندارد و این هم‌آمیختگی به استعلای سوژه منتهی می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. غزل (مولوی، ۱۳۷۸، ج۵: ۶۵)

۱. مـــن غلام قمـــرم، غیرِ قمر هیچ مگو — پیش من جز سخن شمع و شکر هیچ مگو
۲. سخـن رنـــج مگو جز سخن گنج مگو — ور از این بی‌خبـــری رنج مبر هیچ مگو
۳. دوش دیوانه شدم عشق مرا دید و بگفت — آمدم، نعره مـــزن، جامه مدر هیچ مگو
۴. گفتم ای عشق من از چیز دگر می‌ترسم — گفت آن چیـــز دگر نیست دگر هیچ مگو
۵. من به گوش تو سخن‌های نهان خواهم — سر بجنبـــان که بلی جز که به سر هیچ مگو
۶. قمـــری، جان‌صفتی در ره دل پیـــدا شد — در ره دل چه لطیـف اســـت سفر هیچ مگو
۷. گفتـم ای دل چه مه‌ست ایـــن دل اشارت — که نه اندازه‌ی توست این بگذر هیچ مگو
۸. گفتـم این روی فرشته‌ست عجب یا بشر — گفت این غیر فرشته‌ســـت و بشر هیچ مگو
۹. گفتم این چیست بگو زیروزبر خواهم شد — گفت می‌بـــاش چنیـن، زیر و زبر هیچ مگو
۱۰. ای نشسته تو درایـــن خانـــه‌ی پرنقش — خیـــز از ایـــن خانه برو رخت ببر هیچ مگو
۱۱.گفتم ای دل پدری کن نه که این وصف — گفت این هســـت ولی جـــان پدر هیچ مگو

۲. منِ برتر: منِ برتر در حوزه‌ی آگاهی تغییرات قابلِ‌توجهی ایجاد می‌کند. سوژه، با نقش و ژست‌های خود آن‌قدر همسو می‌شود که به کنار گذاشته شدن «منِ روزمره» منجر می‌شود. او با استفاده از بدن، صدا و عواطف به نقش جان تازه‌ای می‌بخشد و بدین‌طریق با منِ آفرینشگر خود یکی می‌شود که در آن لحظه، حضور یک منِ گسترده در کنارِ منِ عادی و روزمره کاملاً مشهود است (رک. چخوف، ۱۳۹۸: ۱۲۱-۱۲۵).

۳. در نظام شوشی (state)، کنش به حاشیه رانده می‌شود و معنا در بافت گفتمانی و مبتنی بر شرایط عاطفی و حسی- ادراکی شوش‌گر و عوامل گفتمانی تحقق می‌پذیرد. شوش‌گر نیز عاملی است که در رابطه‌ی حسی- ادراکی و پدیداری با هستی و ابژه‌های دیگر قرار می‌گیرد (رک.

شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۱۲). شوِش (از مصدر شدن) یا «توصیف‌کننده‌ی حالتی است که عاملی در آن قرار دارد یا بیان‌کننده‌ی وصال عاملی با اُبژه یا گونه‌ای ارزشی است» (همان).

۴. در رویکرد نشانه- معناشناختی، آنچه بین دال و مدلول یا بیان و محتوا قرار می‌گیرد و عناصر معناآفرین را از حالت مکانیکی خارج می‌کند، جسمانه نامیده می‌شود (رک. همان: ۳۶). درواقع جسمانه به‌عنوان مرز مشترکی در نظر گرفته می‌شود که با قرار گرفتن بین بیان و محتوا گفت‌وگوی آن‌ها را ممکن و نشانه- معناها را منسجم می‌کند. منظور از جسمانه، «نوعی حضور جسم یا خود- جسمی در فرایندی است که با احساس و ادراک گره می‌خورد و جریان «شدن» را تعیین می‌کند؛ پس حضور جسمانه‌ای را می‌توان نوعی جسم- ادراکی نیز نامید. به‌این‌ترتیب، جسم به‌طورمستقیم در فرایند تولید معنا نقش دارد؛ یعنی به جسم- نشانه تبدیل می‌شود» (همان: ۹۶).

۵. دیگری بزرگ (the other great)، هم یک تصویر است و هم یک کارکرد، می‌تواند قانون، زبان و... باشد. دیگری بزرگ فردی عینی نیست؛ هرچند می‌تواند در یک فرد، برای نمونه پدر یا مادر مجسم شود؛ بلکه نشانه‌ای است از نظام کلان اجتماعی (رک. کالویانوف، ۱۳۹۸؛ برتنس، ۱۳۹۴).

۶. حضور آیکونیک (iconic) حضور تحقق‌یافته و بسته است؛ اما حضور نمادین، گفتمان را در وضعیتی پویا و دینامیک (dynamic) قرار می‌دهد (رک. شعیری و کنعانی،۱۳۹۴: ۱۸۰).

۷. منِ روزمره: در زندگی روزمره، ما با «من»های خود یکی هستیم؛ همان منی که همواره در طول زندگی با ما است. این من، تمامی وجود عادی ما را می‌سازد: تن ما، عادت‌های ما، شکل زندگی‌ما، زندگی خصوصی و اجتماعی ما را و با پاره‌گفت‌هایی مانند: من می‌خواهم، من فکر می‌کنم، من احساس می‌کنم و... خودمان را با آن یکسان می‌دانیم (رک. چخوف،۱۳۹۸: ۱۲۱).

۸. اتیک (Etic) به مفهوم ازخودگذشتن و دیگری را در مرکز حضور قرار دادن است. ازاین‌منظر، دو رویکرد وجود دارد: الف)رویکرد بوردیویی (Bourdieu)؛ ب) رویکرد لویناسی (Levinas). در رویکرد نخست، کنشگر در مواجهه با عملی، در همان موقعیت و بر اساس باوری جمعی، کنش خود را در خدمت دیگری قرار می‌دهد؛ اما در رویکرد دوم، دیگری حضوری استعلایی دارد و کنشگر پیش از هر کنشی، دیگری را به‌عنوان مرجعی برتر در نظر می‌گیرد و با توجه به حضور او خود را تعریف می‌کند (رک. شعیری، ۱۳۹۵: ۱۵۲-۱۵۴).

منابع

آگامبن، جورجو. (۱۳۹۵الف). *وسایل بی‌هدف: یادداشت‌هایی در باب سیاست*. ترجمه‌ی امید مهرگان و صالح نجفی، تهران: چشمه.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۵ب). *کودکی و تاریخ درباره‌ی ویرانی تجربه*. ترجمه‌ی پویا ایمانی، تهران: مرکز.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۸الف). *حرمت‌شکنی‌ها*. ترجمه‌ی صالح نجفی و مراد فرهادپور، تهران: مرکز.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۸ب). *زبان و مرگ در باب جایگاه منفیت*. ترجمه‌ی پویا ایمانی، تهران: مرکز.

بابک‌معین، مرتضی. (۱۳۹۶). *ابعاد گمشده‌ی معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک*. تهران: علمی و فرهنگی.

برتنس، یوهانس. (۱۳۹۴). *مبانی نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). *در سایه‌ی آفتاب: شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی*. تهران: سخن.

چخوف، میخائیل. (۱۳۹۸). *بازیگری*. ج ۱، ترجمه‌ی کیاسا ناظران، تهران: قطره.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۹). بازیگری. ج ۲، ترجمه‌ی کیاسا ناظران، تهران: قطره.

خلیلی، کیوان. (۱۳۹۳). *بررسی ویژگی‌های ژستی در شاهنامه‌ی فردوسی و چگونگی انعکاس آن در نقالی قهوه‌خانه‌ای*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت مدرس.

رحیمی، محمودرضا. (۱۳۹۸). *بدن*. تهران: افراز.

رهنمایی، درناسادات. (۱۳۹۴). *بررسی مونتاژ ژست‌های روزمره، کهن الگو و روان‌شناسانه در جریان پرورش نقش با نظر به متد بازیگری میخائیل چخوف*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر.

سارتر، ژان‌پل. (۱۳۸۹). *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر*. ترجمه‌ی مصطفی رحیمی، تهران: نیلوفر.

شعیری، حمیدرضا؛ وفایی، ترانه. (۱۳۸۸). *راهی به نشانه- معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما*. تهران: علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا؛ کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۴). «نشانه- معناشناسی هستی‌محور: از بر هم‌کنشی تا استعلا براساس گفتمان رومیان و چینیان مولانا». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۶، شماره‌ی ۲ (پیاپی ۲۳)، صص ۱۷۳-۱۹۵.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵). *نشانه- معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: تربیت مدرس.

شیری، قهرمان و همکاران. (۱۳۹۱). «از لاکان تا مولانا نگاهی لاکانی به سیر رشد روانی سوژه در آرای مولانا». *ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا*(س)، سال ۳، شماره‌ی ۶، صص ۸۱- ۱۰۰.

کالویانوف، رادوستین. (۱۳۹۸). *هگل، کوژو، لکان دگردیسی‌های دیالکتیک به‌همراه پنج نامه‌ی منتشرنشده‌ی لکان به کوژو*. ترجمه‌ی احسان کریم‌خانی، تهران: علمی و فرهنگی.

کماندوچی، کارلو. (۱۳۹۸). «میمسیس و انقیاد در سینمای لانتیموس». ترجمه‌ی صالح نجفی، *سینما و ادبیات*، دوره‌ی ۱۶، شماره‌ی ۷۷، صص ۱۶-۲۳.

کنعانی، ابراهیم. (۱۳۹۳). *تحلیل کارکرد گفتمانی نور، صدا و رنگ در مثنوی مولوی: رویکرد نشانه- معناشناختی*. پایان‌نامه‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان.

ـــــــــــ (۱۳۹۶). «تحلیل کارکرد تنشی- زبانی نور و ابعاد معنایی آن در نظام گفتمانی شرق اندوه و حجم سبز سپهری». *جستارهای زبانی*، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲ (پیاپی ۳۷)، صص ۲۵-۵۲.

ـــــــــــ (۱۳۹۸). «دیگری و نقش آن در گفتمان مولانا». *زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا* (س)، سال ۱۱، شماره‌ی ۳۲، صص ۲۵۳- ۲۷۹.

لوبرتون، داوید. (۱۳۹۸). *جامعه‌شناسی بدن*. ترجمه‌ی ناصر فکوهی، تهران: ثالث.

لوکاچ، جورج. (۱۳۹۷). *جان و صورت*. ترجمه‌ی رضا رضایی، تهران: ماهی.

مرلوپونتی، موریس. (۱۳۹۴). *جهان ادراک*. ترجمه‌ی فرزاد جابرالانصار، تهران: ققنوس.

معین، محمد. (۱۳۸۷). *فرهنگ فارسی*. تهران: فرهنگ نما.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۹۸). *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

منشی، اردلان. (۱۳۸۹). *هدایت بازیگر برپایه‌ی ژست روانی*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

مولوی، جلال‌الدین‌محمدبن‌محمد. (۱۳۷۱). *مثنوی معنوی*. تصحیح رینولد الین نیکلسون، تهران: امیرکبیر.

ـــــــــــــــــــــــــــ(۱۳۷۸).*کلیات شمس(دیوان‌کبیر)*. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: امیرکبیر.

McNeill, D. (2005). *Gesture and Thought*. University of Chicago Press.

Vazquez, C. & J. M. Carrillo. (2015). Balzac and Human Gait Analysis, *Neurologia*. V. 30. N. 4. Pp: 240- 246.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی