

## Methods of Continuing the Meaning in Virginia Woolf's "To the Lighthouse" Novel

Leila Rahmatian<sup>1</sup> , Khalil Begzade<sup>2\*</sup> , & Gholamreza Salemiyan<sup>3</sup> 

Vol. 14, No. 6, Tome 78  
pp. 77-104  
January & February  
2024

Received: 4 April 2021  
Received in revised form: 26 May 2021  
Accepted: 27 January 2022

### Abstract

The advent of meaning follows cognitive functions in active discourses of exteroception, interoception, and Physical sense and perception in discourse. Accordingly, intellectual and perceptual-cognitive dimensions, which lead to the advent of meaning by cognitive functions, emotion and perception, have a significant role in creating and continuing meaning. These functions are considered effective to understand and perceive the meaning of signs and continuation of discourse. The current study aims to explain the techniques of meaning continuation and the interaction of signs and meaning in the novel to the Lighthouse by Virginia Woolf. Applying a descriptive-analytical approach, the present study aims to figure out the techniques of meaning continuation in the aforesaid novel according to functions of cognitive, sensory-perceptual, emotional, and aesthetic discourse. The findings reveal that the techniques like the angle of view in cognitive dimension, sensory-visual in emotion demission and external perception, object-perception in emotional dimension, and the relationship between time and aesthetic discourse have created some signs whose interaction gets meanings continued through the discourses of to the lighthouse.

**Keywords:** a discourse- semiotics, discourse functions, continuity of meaning, to the lighthouse

<sup>1</sup> Ph.D. student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran; ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6485-2294>

<sup>2</sup> Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran; Email: [kbaygzade@razi.ac.ir](mailto:kbaygzade@razi.ac.ir)  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0637-4700>

<sup>3</sup> Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University, Kermanshah, Iran;

## **1. Introduction**

Signs, in the breadth of narratives and within unique discourses, can reconstruct and transform the experiences of characters from various angles, thus contributing to the continuity of meaning. The discovery patterns of these signs in interaction with meaning in the narrative process result in the reconstruction and continuity of meaning. "The generative grammar model, originating from the studies of Vladimir Propp, is a dynamic model that illustrates the process of meaning renewal in a story. Based on this, it can be said that grammar successfully establishes a narrative discourse system or, in other words, standard semiotics" (Grami, 1987, translated by Shairi, 1389; 5). Therefore, meaning is not examined as a separate entity but is explored generatively throughout the narrative and story. Coexistence, parallelism, mutual divergence, transformation, and challenging of signs in interaction with each other in a generative process lead to the continuity of meaning. Based on this, signs always interpret meaning, and meaning manifests in signs.

## **2. Literature Review**

The present research aims to elucidate the patterns of continuity of meaning and the interaction between signs and meaning in Virginia Woolf's novel "To the Lighthouse" using a descriptive-analytical approach. It seeks to answer which functions cognitive, sensory-perceptual, emotional, and aesthetic discourse serve in the studied novel and how they contribute to the continuity of discourse meaning.

## **3. Methodology**

This research demonstrates that meaning is reproduced and sustained in shared yet different experiences of characters. Signs expand discourses in a dynamic chain of interaction with meaning, creating complex discourses by crossing temporal-spatial components from the mother's (initial) situation, which

transform with aesthetic understanding governing discourse into a new positive situation, changing the discourse for movement towards a new positive situation. The dominant perspective in this narrative is the fluidity of the mind's stream. Woolf selects her subjects and gives direction to them, and this directionality connects her view with signs. Woolf's perspective promotes the diversity in creating different signs from one character to another, as if they all align in one direction but give meaning independently through different mental streams.

#### 4. Results

Woolf broadens linguistic uses within various semantic ranges and, by creating understanding in narrative agents and comprehending the emotions and affections of characters, brings about the presence of the story's prominent figure (Mrs. Ramsay) in the discourse of different sign-semiotics functions. The clarity of the lighthouse's meaning, through the signs of maturity in the character of Lily, is continuously woven into the experiences of the two central female characters, granting a new lease of life to the different experiences of the story's central axis. Understanding meaning in the personal thoughts of characters and creating different codes for children and adults in the narrative process shows that various interactions in various social contexts do not limit and restrict the display of meaning in discourse. Instead, the narrative can impact the reconstruction of meaning solely in the hands of the interpreter beyond the recipient's interpretation. The research findings reveal that the continuity of meaning in the novel "To the Lighthouse" is subject to the cognitive, sensory-perceptual, emotional, and aesthetic functions in the cognitive dimension, the sensory-visual dimension, the physical-perceptual dimension, and the emotional discourse, and the relationship between time and aesthetics leads to the extraction of signs that, in interaction with each other, contribute to the continuity of meaning in the narrative.

[ DOI: 10.29252/LRR.14.6.3 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1401.0.0.75.7 ]

[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2025-04-29 ]



دوماهنامه بین‌المللی

د ۱۴، ش ۶ (پیاپی ۷۸)، بهمن و اسفند ۱۴۰۲، صص ۷۷-۱۰۴

مقاله پژوهشی

<http://dorl.net/dor/20.1001.1.23223081.1401.0.0.75.7>

## شگردهای تداوم معنا در رمان به سوی فانوس دریایی ویرجینیا وولف

لیلا رحمتیان<sup>۱</sup>، خلیل بیگزاده<sup>۲\*</sup>، غلامرضا سالمیان<sup>۳</sup>

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۰۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۱۵

### چکیده

بروز معنا تابع کارکردهای شناختی در گفتمان‌های کُشی و احساس و ادراک برونه‌ای، درونه‌ای و جسمانه‌ای در گفتمان‌های شوشی است. ابعاد هوشمندی و حسی - ادراکی که براساس کارکردهای شناختی و احساس و ادراک سبب بروز معنا هستند، در آفرینش نشانه‌ها و تداوم معنا نقشی ارزنده دارند و این کارکردها برای درک نشانه‌ها و تداوم معنای گفتمان مؤثر هستند. پژوهش پیش روی با هدف تبیین شگردهای تداوم معنا و نیز تعامل میان نشانه و معنا در رمان *به سوی فانوس دریایی* از ویرجینیا وولف با رویکردی توصیفی - تحلیلی انجام شده است تا پاسخ به این پرسش باشد که شگردهای تداوم معنا براساس کارکردهای گفتمانی شناختی، حسی - ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی در رمان مورد مطالعه کدام هستند و چگونه سبب تداوم معنای گفتمان در این رمان شده‌اند؟ دستاورد پژوهش نشان می‌دهد، تداوم معنا در رمان *به سوی فانوس دریایی* تابع کارکردهای زاویه دید در بُعد شناختی، بُعد حسی - دیداری، جسم - ادراکی در بُعد عاطفی گفتمان است و رابطه زمان و زیبایی‌شناختی به استخراج نشانه‌هایی منجر شد که در تعامل با یکدیگر معنا را در روایت تداوم می‌بخشند.

واژه‌های کلیدی: نشانه - معناشناسی گفتمان، کارکردهای گفتمانی، تداوم معنا، رمان *به سوی فانوس دریایی*.

E-mail: kbaygzade@razi.ac.ir

\* نویسنده مسئول مقاله:

## ۱. مقدمه

نشانه‌ها در پس‌گفتمان<sup>۱</sup>‌های منحصربه‌فرد در درازای یک روایت می‌توانند در تجربیات متفاوت شخصیت‌ها از زوایای گوناگون بازسازی و دگرگون شوند که به تداوم معنای گفتمان در نشانه‌های گوناگون منجر می‌شوند. شگردهای کشف این نشانه‌ها در تعامل با معنا در سیر روایت سبب بازسازی و تداوم معناست. «الگوی زایشی گرمسی<sup>۲</sup> که از مطالعات ولادیمیر پروپ<sup>۳</sup> سرچشمه می‌گیرد، الگوی دینامیک است که چگونگی تجدید معنا در داستان را نشان می‌دهد. بر همین اساس است که گرمس موفق به بنیان‌گذاری نظام گفتمانی روایی یا به عبارتی نشانه - معناشناسی<sup>۴</sup> استاندارد می‌گردد» (گرمس، ۱۹۸۷، ترجمه شعیری، ۱۳۸۹، ص. ۵). پس معنا در جزء بررسی نمی‌شود و در محور افقی روایت و داستان در تمام متن به شیوه‌ای زایشی بررسی می‌شود. هم‌نشینی، هم‌سوایی، واگرایی دگرسویی، دگرگونی و چالش نشانه‌ها در تعامل با یکدیگر در فرایندی زایشی به تداوم معنا می‌رسد. بر این اساس نشانه همواره معنا را فرامی‌خواند و معنا در نشانه تجلی می‌یابد. تجربه دیداری یکسان سخنگویان در زبان‌های متفاوت معنای درخت را به شکلی که هست همواره مداوم می‌سازد، درخت با هر نامی که خوانده شود گیاهی تنومند است که از زمین می‌روید، تنه و ساقه و برگ و بار دارد. هر چند نشانه گفتاری و نوشتاری آن در زبان مردم در گوشه و کنار دنیا متفاوت باشد، اما معنایی که تصویر دیداری درخت در ذهن انسان می‌نشانند، یکسان است. نقاش ایرانی همان تصویری را از درخت می‌کشد که توسط نقاش آمریکای جنوبی یا دورترین کشور اروپا خلق شده است. این فرایند در سیر روایت هم با شگردهای متفاوت گفتمانی در نشانه‌های دیداری، شناختی، حسی - ادراکی و یا زیبایی‌شناسی معنا را ماندگار می‌سازند.

معنا در رمان به سوی فانوس دریایی<sup>۵</sup> از ویرجینیا وولف<sup>۶</sup> در تجربیات مشترک، اما متفاوت کارکترها بازتولید و تداوم می‌یابد. نشانه‌ها گفتمان‌ها را در یک زنجیره پویا و در تعامل با معنا گسترش می‌دهند، چنان‌که با عبور مؤلفه‌های زمانی - مکانی از وضعیت مادر (آغازین) دگرسویی ایجادشده گفتمان‌هایی درهم‌پیچیده را حاصل می‌کند که با درک زیبایی‌شناختی حاکم بر گفتمان سبب تبدیل وضعیت ایجابی به موقعیت سلبی<sup>۷</sup> و تغییر گفتمان برای حرکت به موقعیت ایجابی<sup>۸</sup> جدید می‌شود. وولف با خلاقیت‌های ذهنی خویش در عین

اتصال با گفتمان اصلی و پی‌ریزی چارچوبی ساده در طراحی داستان، استعمال‌های زبانی را در گستره‌های معنایی بسط داده و با ایجاد شناخت در کنش‌گران گفتمانی و درک احساسات و عاطفه شخصیت‌ها به حضور برجسته داستان (خانم رمزی) در شوش‌گران گفتمانی، شرایط را برای ایجاد کارکردهای متفاوت نشانه - معناشناسی حاصل کرده است. معنای روشنگری فانوس دریایی، در شخصیت خانم رمزی با نشانه‌های پختگی در شخصیت لی‌لی مداوم می‌شود و تجربیات متفاوت دو زن محوری داستان به معنا فرصت حیات دوباره می‌دهد. لی‌لی خود را در خدمت تولید نشانه‌ای جدید قرار می‌دهد، اما در نهایت این نگاه و واکنش‌های خانم رمزی است که در گزاره‌های حسی - ادراکی او ظاهر می‌شوند. جریان سیال ذهن حاکم بر گفتمان این رمان و حرکت از ذهن و تصورات یک شخصیت به شخصیت دیگر این بازسازی معنا را فراهم کرده است. دریافت معنا در پس افکار شخصیت‌ها و ایجاد گداهای متفاوت برای کودکان و بزرگسالان در جریان روایت نشان می‌دهد که تعامل‌های متفاوت در بافت‌های گوناگون اجتماع شرایط نمایش معنا را در ساحت گفتمان‌ها محدود و مقید نمی‌کند، بلکه روایت می‌تواند خارج از برداشت دریافت‌کننده‌ها از گفته‌پرداز به تنهایی در بازسازی معنا تأثیر داشته باشد. تعامل سوژه‌های متفاوت گفتمانی با گداهای دریافتی متفاوت سبب سیالیت و تداوم معنا می‌شود، وقتی که سوژه در یک فرایند گفتمانی پویا قرار می‌گیرد، دیگر محدود نیست و در تعامل با معنا به عنوان مرکز فرماندهی گفتمان از شرایط انقباضی؛ یعنی «خود، اینجا و اکنون» که سبب محدودیت گفتمان است، آزاد شود و می‌تواند معناهای جدید را فارغ از قبض گفتمانی و زمان و مکان حاصل کند. اکنون برای درک پویایی و تازه‌سازی نشانه‌ها باید دانست که این حالت انفصالی چگونه و تحت تأثیر کدام کارکردهای گفتمانی صورت می‌پذیرد؟ که در گفتمان - رمان مورد مطالعه این پژوهش، علاوه بر درک و استخراج این کارکردها از سازوکارهای نشانه - معناشناختی، نقش آن‌ها نیز در تداوم معنا در گفتمان رمان به سوی فانوس دریایی به روش توصیفی - تحلیلی بررسی شده است.

این جستار به پرسش‌هایی پاسخ داده است که الف) شگردهای تداوم معنا براساس کارکردهای گفتمانی (شناختی، حسی - ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی) در رمان به سوی فانوس دریایی کدامند؟ ب) شگردهای گفتمانی چگونه سبب تداوم معنای گفتمان در رمان به سوی فانوس دریایی است؟ و نیز پژوهش مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای با روشی توصیفی -

تحلیلی ابتدا نشانه‌هایی که در پی ساختن شگردهای گفتمانی هستند، استخراج کرده و سپس با دریافت نوع نشانه‌ها و رابطه آن‌ها با ابعاد مختلف شگردهای شناختی، زیبایی‌شناسی و حسی - ادراکی چگونگی تداوم معنا را پیگیری کرده است. پژوهش‌هایی که براساس نشانه - معناشناسی گفتمان و تداوم معنا انجام شده، در پیشینه پژوهش آمده است.

## ۲. پیشینه پژوهش

بحث از کارکردهای نشانه - معنایی که سبب تداوم معنا در گفتمان می‌شوند و مطالعه معنا با در نظر گرفتن ابعاد گفتمانی که جریان معناسازی در آن شکل می‌گیرد، ممکن خواهد بود. بر این اساس پژوهش‌هایی در تبیین نشانه - معناشناسی گفتمان و تداوم آن انجام شده که عبارتند از: کتاب‌های *نقصان معنا* از گرمس (۱۹۸۷) که ما را از نشانه - معناشناسی ساختاری و قاعده‌مند به نشانه - معناشناسی سیال و غیرساختاری راهنمایی می‌کند. در *نقصان معنا* با نشانه - معناشناسی زیبایی‌شناختی یا حسی - ادراکی مواجه هستیم. گرمس ساختگرا در این کتاب به نشانه - معناشناسی تبدیل شده است که مبانی نظری را بر پایه عاطفه و احساس و ادراک نمایش می‌دهد. *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان* از حمیدرضا شعیری (۱۳۹۵) که شرایط تغییر نشانه - معناشناسی بسته به نشانه - معناشناسی باز، منعطف و حساس را بررسی کرده است. شعیری نشانه و معنا را همواره مانند دو عنصر وابسته به یکدیگر می‌داند که جریانی هدفمند را رقم می‌زنند؛ یعنی نشانه بدون معنا عقیم است و معنا بدون نشانه، هیچ، پوچ و نامشروع. *نشانه - معناشناسی دیداری* از همین نویسنده (۱۳۹۱) به این پرسش پاسخ داده که آیا می‌توان یک نشانه - معناشناس دیداری را همانند نشانه - معناشناسی کلامی یا ادبی با موضوع قابل توصیف و مشخصی بنا نهاد؟ در این کتاب به تبیین نقش نشانه‌های دیداری در تعامل با مابقی حواس پنج‌گانه پرداخته شده است. *معنا به مثابه تجربه زیسته* از معین (۱۳۹۴) که به گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی پرداخته است. *مبانی نظری تحلیل گفتمان نشانه - معناشناسی* از شعیری (۱۳۸۸) که به پرسش آیا گفتمان می‌تواند راه را برای رشد و توسعه معنا با عبور از خود هموار سازد؟ پاسخ داده و ویژگی‌های کنش گفتمانی و مبانی نظری گفتمان، مطالعه نقش آن در معناسازی و ایجاد ارتباط پویا و سیال میان طرح‌های زبان را بررسی کرده است. از *نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه - معناشناسی گفتمانی* از شعیری (۱۳۸۸) که



شرایط را در سوق دادن ما از نشانه‌شناسی ساختگرا که معناهای از پیش تعیین شده در آن از اهمیت زیادی برخوردارند، به نشانه - معناشناسی گفتمانی که معنا در آن تابع مذاکره و کشمکش و تنش بین سطوح زبانی است، مؤثر می‌داند. همچنین مقاله «چگونگی تداوم معنا در چهل نامه کوتاه به همسر از نادر ابراهیمی» از شعیری و آریانا (۱۳۹۰) که کارکردهای تداوم معنا را در گفتمان‌های مورد مطالعه بررسی کرده است. نویسندگان بر این باورند که تداوم معنا در چهل نامه به همسر تابع کارکردهای حافظه‌ای، واسطه‌ای و جسمانه‌ای است و ویژگی‌هایی تنشی، عاطفی، زیبایی‌شناختی و نمودی این کارکردها در تداوم معنا مؤثر است. هدف اصلی پژوهش بررسی کارکردهای نشانه - معنایی است که سبب تداوم معنا در گفتمان مورد نظر می‌شوند. جستار پیش رو با بهره‌گیری از مبانی نظری موجود در منابع ذکرشده و با توجه به ابعاد شناختی و حس - ادراکی در جریان روایت که سبب تداوم معناست، پژوهشی تازه در جهت ارتباط میان نشانه - معناشناسی گفتمان با تدام معناست.

### ۳. معنا<sup>۹</sup>

وقتی برای درک یک روایت از سطح نحوی و واژگانی خارج می‌شویم و در ژرف‌ساخت کلام در پی یافت فرایندی معنایی هستیم، دیگر نمی‌توانیم تنها به واژه‌ها و شکل نشانه‌ها برای نیل به هدف بسنده کنیم، بلکه ابزار معناست و معنا شکلی از حضور است که می‌تواند تداوم یابد. در تاریخ فلسفه، معنی یک واژه مصداق آن دانسته شده است، موضوعی که گوینده به آن اشاره دارد. این درک از معنا مطابق با روایتی است که زبان را اساساً مجموعه‌ای از نام‌ها می‌داند، ولی زبانی که ما به‌طور معمول استفاده می‌کنیم، نادقیق و گنگ است و مصداق‌های ما نمی‌تواند همیشه بدون ابهام باشد. بنابراین یکی از وظایف فلسفه جست‌وجوی یک «زبان آرمانی» بری از ابهامات گفتار معمولی است که در آن یک واژه و مصداق آن یکی باشند. پیدایش این رویکرد در این عقیده افسانه‌ای مشترک بسیاری فرهنگ‌ها نهفته است که واژه، شیء و زمان یکی بودند و بعد از آن به دو پاره تقسیم شدند (رومان، ۲۰۰۲، ترجمه مردوخی، ۱۳۹۹، ص. ۵۲۰).

این تعریف برداشتی سطحی از زبان را که مجموعه‌ای از نشانه‌هاست، توجیه می‌کند، اما سهم بزرگی از شمایل سخن در زبان را معنا برعهده دارد. «معنا گریزان است و در همین

گریز هم اثرگذار است، معنا در تلاقی سوژه<sup>۱</sup> و ابژه<sup>۱۱</sup> با یکدیگر و یا در تلاقی انسان و دنیا با یکدیگر شکل می‌گیرد، معنا در هیچ قفسی حبس نمی‌شود، در هیچ قالبی نمی‌گنجد و نمی‌توان برای آن هیچ نقطه پایانی را فرض نمود» (گرمس، ۱۹۸۷، ترجمه شعیری، ۱۳۸۹، ص. ۸). «ما حس می‌کنیم که چیزی معنی دارد، وقتی این حس قوت و قدرت تمایز می‌یابد؛ یعنی اینکه به معنا تبدیل شده است، پس معنا چیزی است که معنی‌های مبهم را آشکار و روشن می‌سازد و در واقع معنی هسته تاریک معناست» (شعیری، ۱۳۸۸، ص. ۵۷). اما در قرون اخیر میلادی با مطالعات گسترده زبانی و جایگاه نقد ادبی در زبان دیگر واژه به تنهایی برای انتقال معنا مورد توجه نیست «در قرن نوزدهم، منطق‌دان آلمانی، گوتلوب فرگه<sup>۱۲</sup>، کانون معنا را از واژه‌های مجزا به جمله یا گزاره منتقل کرد: یک واژه فقط در متن عبارتی که بخشی از آن است، معنا دارد. مثلاً در ساختارگرایی زبان‌شناختی فردینان دو سوسور<sup>۱۳</sup> واژه‌ها به‌عنوان نمادهای اختیاری یا معانی قراردادی در نظر گرفته می‌شوند که از طریق ارتباط بین خود معنا پیدا می‌کنند» (رومان، ۲۰۰۲، ترجمه مردوخی، ۱۳۹۹، ص. ۵۲۱)، چنان که رویکردهای نقد ادبی در حال تغییر و گسترش هستند، توجه به معنا هم در حال تغییر است.

مشهورترین روایت امروزی رویکرد گزاره‌ای به معنا، نظریه تحقیق‌پذیری<sup>۱۴</sup> مربوط به اثبات‌گرایی منطقی<sup>۱۵</sup> است که می‌گوید: تنها عباراتی دارای معنی هستند که با تحلیل یا تجربه تأیید شوند و نظریه معنای صوری که می‌گوید: معنای یک عبارت عین شرايطی که در آن درست است، معنی می‌دهد<sup>۱۶</sup>. نوم چامسکی<sup>۱۷</sup> زبان‌شناس، حتی موضع تندتری دارد که در آن معنی از ساختار نحوی واژه در یک جمله برمی‌خیزد<sup>۱۸</sup>. در تقابل با رویکردهای ارجاعی و گزاره‌ای لودیک ویتگنشتاین<sup>۱۹</sup> که در آغاز نظریه زبان آلمانی را مطرح کرد، بعداً به این نتیجه رسید که معنا پدیده‌ای اجتماعی است (رومان، ۲۰۰۲، ترجمه مردوخی، ۱۳۹۹، ص. ۵۲۱).

آنچه با رویکرد معناشناسی سازگارتر است، همین رویکرد اجتماعی است که معنا را در تقابل‌های اجتماعی دریافت می‌کند؛ معنا می‌تواند در بافت‌های متفاوت تاریخی، اجتماعی و فرهنگی تکرارپذیر و مداوم باشد.

#### ۴. نشانه - معناشناسی گفتمان

شناخت اجزای سازنده گفتمان که با به‌کارگیری یک زبان شکل می‌گیرد، بهترین راه درک

معناهای حاصل از آن است؛ یعنی شناخت معنی و نقش کارکردهای گفتمانی در تداوم و سازماندهی گفتمان بهترین راه برای تحلیل یک روایت است، در نشانه - معناشناسی برخلاف نشانه‌شناسی کلاسیک روایی<sup>۲۰</sup> دهه ۱۹۶۰ میلادی نگاهی ساختاری و تنها مبتنی بر قالب‌های زبانی در فرایند روایی بررسی می‌شود.

سه سطح در مطالعات نشانه - معناشناسی گرمس و در فرایند تولید و دریافت معنا قابل مشاهده هستند: سطح اول معنا را صورت‌های متعدد و نامحدودی از نمایه‌های قابل مشاهده می‌دانند که عملیات گفتمانی با استفاده از شگردهای خاصی که خود بسیار متنوع هستند، به آن‌ها نظم بخشیده و آن‌ها را ارائه می‌دهد، سطح بعدی سطحی است که در آن ساختارهای گفتمانی تحت کنترل کامل گفته‌پرداز قرار گرفته و به همین دلیل به نظام نحوی تقلیل می‌یابند که این امر منجر به شکل‌گیری دستور زبان روایی با کارکردهای کنشی، تقابلی، القایی ارجایی ... می‌گردد. این سطح همان چیزی است که تحت عنوان روساخت گفتمانی از آن یاد شده است و سطح بعدی ژرف‌ساخت گفتمانی را تشکیل می‌دهد، سطحی انتزاعی آن را ساختارهای اولیه معنا نیز نامیده‌اند، چون این ساختارها مقدم بر عملیات نشانه‌ای و یا گفتمانی هستند (گرمس، ۱۹۸۷، ترجمه شعیری، ۱۳۸۹، ص. ۷).

گرمس اولین کسی است که به معنا به‌مثابه فرایندی شوشی و حسی - ادراکی نگاه می‌کند، چنان که «اندیشه گرمس حاصل تلاش وی برای تجزیه و تحلیل و صورت‌بندی تمامی جنبه‌های گفتمان است، او معتقد است، نظام از پیش موجود نیست، بلکه باید ساخته یا تدوین شود» (لچت، ۱۹۹۴، ترجمه حکیمی، ۱۳۷۸، ص. ۲۲۷) و این نظام در فرایند تحلیل گفتمان متن به دست می‌آید، زیرا ساختارهای دلالت، کاملاً تقطیع می‌شوند. «هر گفتمان جریانی است که به‌واسطه آن معنی‌های مشترک و یکسان به معناهای خاص، متفاوت، غیرمنتظره و بدیع تبدیل می‌گردند. از این دیدگاه معنا سبب انحراف و بسط معنی می‌شود، تحقق این انحراف وابسته به عواملی مانند حذف، جذب، افزایش، کاهش، جابه‌جایی، سبقت، نشستی و بالأخره تغییر است» (شعیری، ۱۳۸۸، ص. ۵۸). معنا از ارتباط موضوع و سوژه تولید می‌شود؛ زمانی که فردی خاص در فرهنگ و شرایط اجتماعی خود به خوانش اثر می‌پردازد، با موضوعی که جزء سازمان‌یافته یک رمان یا اثر هنری است، پیوند می‌خورد و در تعامل سوژه با ابژه معناهای متفاوت در خوانش‌های متفاوت خلق می‌شود؛ یعنی تعامل سوژه با موضوع و ابژه، معنا را حاصل می‌کند. بر این اساس «هر یک از این فرضیه‌ها که یکی عینیت‌گرا و دیگری

ذهنیت‌گرا و آخری از گونه ارتباط و تعاملی است، در قالب اندیشه‌های معاصر در خصوص زبان و به شکل کلی‌تر در خصوص معنا و معنای معنا مطرح شده‌اند» (معین، ۱۳۹۴، ص. ۳۹). امروز نشانه - معناشناسی دیدگاهی کاملاً گفتمانی دارد و خود را به بررسی نشانه‌های جدا از بافت، مانند واژه و جمله محدود نمی‌کند. «متن‌ها چه مکالمه کوتاه باشند و چه نوشته‌ای رسمی در هر حال توالی جملاتند. جمله یک واحد نحوی است، ولی نحو یعنی نظم و ترتیب کلمات و عبارات، مبنای معناشناسی دارد و کارش معنی‌دار کردن نشانه‌هایی است که در مکان (نوشتار) و در زمان (گفتار) مرتب شده‌اند. هسته معنا چیزی است که گفتن آن قصد شده و «مطلب»<sup>۲۱</sup> نامیده می‌شود» (فاولر، ۱۹۹۶، ترجمه مشرف، ۱۳۹۵، ص. ۱۳۱). در این میان ادبیات به‌عنوان گفتمانی پویا با دخالت در زبان و کنکاش در آن در پی خلق گفتمان‌های جدید و بازتولید معنا در نتیجه عملیات نشانه - معنایی است.

##### ۵. تحلیل سطح روایی رمان به سوی فانوس دریایی

ویرجینیا وولف (۱۸۸۲-۱۹۴۷) رمان *به سوی فانوس دریایی* را در سال ۱۹۲۶ با الهام از زندگی خود (ن.ک: پلان، ۲۰۰۴، ترجمه نظری، ۱۳۸۵، ص. ۳۳۸) منتشر کرد. طرح کلی آن بیشتر مانند نمایی از یک تابلو نقاشی است تا صفحات یک کتاب، چنان که فصل آغازین کتاب را با تصویر یک پنجره غوطه‌ور در نور گرم غروب از روزهای ماه سپتامبر چند سال قبل از جنگ ۱۹۱۴ در یک ویلا، برای تعطیلات روی جزیره‌ای در پهنای اسکاتلند به نمایش می‌کشد که خانواده «رمزی» و هشت بچه آن‌ها همراه چند میهمان در آنجا ساکن هستند. نور تند خورشید روی تورهای لباس خانم رمزی پاشیده و چشم‌های پرسش‌گر جیمز که مشتاق پاسخ مثبت مادر برای سفر فردا به *سوی فانوس دریایی* است، تصویر ژرف و ملموسی را پیش روی مخاطب می‌سازد. خانم «رمزی» مادر و میزبانی با دقت است که مراقب هماهنگی در گروه کوچکشان است، اگرچه در ظاهر همسرش را اساس خانواده می‌داند، اما محوریت مادر چنان مرکز توجه و علاقه فرزندان در تمام سه فصل کتاب مشهود است، زیرا آقای «رمزی»، در لندن پروفیسور رشته فلسفه است و به سختی حاضر است از کارش دل بکند و به ندرت به اهل خانه می‌پردازد. این خانواده میزبان مهمانانی هستند که هر یک با تفکراتی گوشه‌ای از داستان را به تصویر می‌کشند. وولف «اسلوب نگارش این اثر را از

قلمرو نقاشی الهام گرفته و خود را به عنوان یک تابلوی سه قسمتی معرفی می‌کند» (پلان، ۱۳۸۵، ص. ۳۳۹). طرح رمان با ساختار مورد انتظار؛ یعنی مقدمه، متن و پایان‌بندی همگون نیست، چنان که فصل اول پنجره نام دارد و خواننده را از چند روایت ذهنی که جریان شناور ذهن نویسنده از شخصیت‌های داستان روایت می‌کند، به سرعت می‌گذراند و این فصل را تفکرات، هیجانات، تمایلات و محرومیت‌های شخصیت‌های داستان تشکیل می‌دهد. این فصل طولانی بیشترین قسمت داستان است که با جمع شدن مهمانان بر سر میز شام و خوردن خوراک گوشت فرانسوی منحصر به فرد خانم رمزی که طبق دستور مادر بزرگش پخته است، با لذت میهمانان به پایان می‌رسد. در بخش میانی خواننده را با صحنه‌هایی مأیوس‌کننده از خانه ویلایی متروکه، گذر از اتفاق‌های مهمی مثل مرگ خانم رمزی و پسر و دختر بزرگش (اندرو و پرو) و گذر ده سال جنگ و سختی در کمتر از بیست صفحه به سرعت مواجه می‌سازد و بخش میانی برخلاف ساختار پیش‌فرض نقطه کور این رمان است. در فصل سوم پس از گذشت ده سال ناگهان وولف تصمیم می‌گیرد، تمام گره‌ها را بگشاید؛ آقای رمزی بالاخره همراه پسر و دختر کوچکش (جیمز و کال) براساس توصیه ده سال پیش همسر، راهی فانوس دریایی می‌شود. هم‌زمان با سفر دریایی آقای رمزی و فرزندانش به سوی فانوس دریایی لی‌لی بریسکو که نقاشی‌اش را ده سال پیش مقابل پنجره با نمایی از مادر و پسر کوچک خانواده رمزی آغاز کرده بود، در یک کشف و شهود به پایان می‌رساند. بیشتر روایت این بخش از کتاب مربوط به تک‌گویی‌های درونی جیمز، کال و لی‌لی بریسکو برای رسیدن به تصویر رویایی خویش است. در رمان‌های ویرجینیا وولف

همانند کارهای نقاشان امپرسیونیست، گرایش‌های متضادی به چشم می‌خورد، یکی از این گرایش‌ها مرکزگریز است، در جهت حل همه چیز در نوری پراکنده و در تجرد هوشمندانه‌ای که به واسطه آن محیط اطراف در ذهن شخصیت‌ها در جریان است. گرایش دیگر مرکزگراست (اشتغال ذهنی بسیار به شکل) که رمان‌های او را پیوسته نگه می‌دارد و اهمیتشان را بیشتر از زمانی می‌کند که آن‌ها را فقط بیان نوعی نگرش جدید به زندگی تلقی نماییم (اسماعیلی، ۱۳۸۵، ص. ۳۷۷).

خانم رمزی در این داستان به جهت نورپراکنی به ذهن شخصیت‌ها و استواری نمادی از فانوس دریایی است. در فصل سوم با شناخت درست لی‌لی بریسکو از خانم رمزی که

درواقع سویهٔ مدرن و هنجارگریز اوست، همهٔ کسانی که هنوز به شناخت نرسیده‌اند، از لایه‌های ذهنی خود گره‌گشایی می‌کنند و در لحظهٔ اشراق لی‌لی بریسکو همگی به کشف می‌رسند و تصویر خیالی خود را می‌بینند.

### ۶. شگردهای تداوم معنا

نشانه - معناشناسی چون مؤلفه‌های خام گفتمانی یعنی درک نشانه‌ها را از طریق کارکردهای شناخت و احساس و ادراک در اختیار گفتمان قرار می‌دهد، می‌تواند کاربردی‌ترین نظریه برای درک این روابط و تعامل میان آن‌ها باشد. نشانه‌ها کوچک‌ترین عضو سازندهٔ گفتمان هستند که در تعامل با یکدیگر استعمال‌های تکراری را که در فرهنگ و زبان نهادینه شده، در فرایندهای زبانی (حذف، اضافه، ترکیب، تبدیل و یا گونه‌گونی) به گونه‌های منحصر به فردی تبدیل می‌کنند و در یک حالت انفصالی از «خود، اینجا و اکنون» در گسترش گفتمانی به تولید معناهای متفاوتی می‌رسند که این تغییرات زایش و تداوم معنایی را حاصل می‌کند. حال این شگردهای زبانی در تداوم معنای گفتمان در رمان به سوی فانوس دریایی از ویرجینیا وولف نظر به ابعاد شناختی، حسی - ادراکی، عاطفی و زیبایی‌شناختی بررسی شده است.

### ۱-۱. نقش بُعد شناختی زاویهٔ دید در تداوم معنا

از آغاز قرن بیستم با پیشرفت‌های سریع بشری، بحث‌های تازهٔ روان‌شناسی توسط کسانی مانند فروید پرسش‌های تازه‌ای را با معرفی ضمیر ناخودآگاه ایجاد کرد. دیگر زبان سادهٔ سبک‌های رئالیسم و رمانتیسم قرن نوزدهم جوابگوی خوانندگان هوشیار قرن بیستمی نبودند. «در ادبیات سیلان ذهن»<sup>۲۲</sup> جریان تصادفی افکار و احساسات درون ذهن یک شخص را بیان و جریان واقعی آگاهی را برای خواننده روشن می‌کند و در بسیاری موارد، به صورت طعنه به‌کار می‌رود، چون نشانهٔ آن است که خودِ درونی کمتر تحت تأثیر خرد و بیشتر در کنترل سلسلهٔ آشفته از خاطرات و احساسات است که بدون هدف یا ارادهٔ خاص و در اختیار الگوهای اختیاری و مبهم فکر است» (رومان، ۲۰۰۲، ترجمهٔ مردوخی، ۱۳۹۹، ص. ۳۵۹). جریان سیال ذهن که سیر داستان‌نویسی را در قرن بیستم ارتقا داد، به جهت کاستی‌های سبکی حاصل شد. در این سبک «از سیلان نامنظم و پایان‌ناپذیر ذهن شخصیت داستانی

استفاده می‌شود؛ به عبارتی دیگر، لایه‌های پیش از گفتار ذهن قهرمان داستان، بی‌هیچ ملاحظه و نظمی بر روی کاغذ می‌آید. در واقع تلاش می‌شود، تجارب ذهنی شخصیت‌های داستانی که در هزارتوی ناخودآگاه ذهنشان مدفون شده، بیرون ریخته شود» (مقبولی‌اقبال، ۱۳۸۴، ص. ۸۰). زاویه دید با نشانه - معناشناسی رابطه تنگاتنگی دارد، چنان که «گرمس و کورتز زاویه دید را مجموعه شگردهایی می‌دانند که گفته‌پرداز به کار می‌برد تا به این وسیله تنوع پردازش متنی را به وجود آورد. این تنوع خوانش‌های متعدد از داستان را در پی دارد. در این تعریف نیز زاویه دید با بحث غایتمندی که می‌توان آن را تنوع پردازش و تعدد خوانش تعریف نمود، مرتبط است» (شعیری، ۱۳۹۵، الف، ص. ۷۶). رویدادها «همانند جریانی در آگاهی ما روان است و از میان آن تعدادی را انتخاب می‌کنیم که آگاهی ما را درگیر می‌کنند. نزدیک به این نظریه، روش درمانی تداعی آزاد فروید است که در آن بیمار تحت روان‌کاوی به بیان بدون نظم و سانسور هر چیزی تشویق می‌شود که به ذهنش می‌رسد» (رومان، ۲۰۰۲، ترجمه مردوخی، ۱۳۹۹، ص. ۳۵۹).

در رمان به سوی فانوس دریایی اگر چه ممکن است، زاویه دید بیرونی به نظر آید، اما به جهت جریان سیال ذهن حاکم بر روایت در واقع گفته‌پرداز سعی دارد، با گفته‌یاب به رابطه استواری برسد:

و حالا در گرمای تابستان باد بار دیگر جاسوسانش را به درون خانه فرستاده بود، پشه‌ها در اتاق‌های آفتابی جولان می‌دادند، گیاهان هرزه‌ای که شب نزدیک شیشه پنجره روییده بودند، بر اثر باد به شیشه می‌خوردند و صدای یکنواختشان به گوش می‌رسید، پرتو فانوس دریایی وقتی تاریکی فرارسید آمرانه بر فرش می‌تابید و نقش و نگار آن را نمایان می‌کرد (وولف، ۱۹۲۷، ترجمه کیهان، ۱۳۹۵، ص. ۱۷۴).

اینجاست که رابطه‌ای بین چشم‌انداز و زاویه دید حاصل می‌شود، اما چون در چشم‌انداز هم بیننده و هم ماده دیدنی حذف می‌شود، با چشم‌اندازسازی؛ یعنی ایجاد نگاه واحد و حذف نگاه متکثر مواجه نیستیم، بلکه وولف در مقام گفته‌پرداز سعی دارد، جزئیات بیشتری از ذهن شخصیت‌ها را به صورت مستقیم یا غیرمستقیم به خواننده منتقل کند:

وقتی وارد اتاق شد، فکر کرد حتماً باید اینجا می‌آمد تا چیزی را که می‌خواست به دست آورد. ابتدا می‌خواست روی صندلی خاصی زیر نور چراغی که نشان کرده بود بنشیند، ولی چیز

دیگری می‌خواست، با این که نمی‌دانست چیست و نمی‌توانست فکر کند چه می‌خواهد. به شوهر نگاه کرد (جوراب نیمه‌کاره را برداشت و شرع به بافتن کرد) و پی برد که او مایل بود به خواندن ادامه‌دهد، این روشن بود (همان، ص. ۱۵۶).

زاویه دید در این اثر به صورت «تک‌گویی درونی غیر مستقیم» شکل گرفته است، چنان که «به کمک تک‌گویی درونی خواننده به‌طور غیرمستقیم در جریان افکار و احساسات شخصیت اصلی داستان و واکنش‌های او نسبت به محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌ها و بازتاب‌های عاطفی او را دنبال می‌کند» (صادقی، ۱۳۹۱، ص. ۲۷۹). وولف روایت‌های ذهنی شخصیت‌ها را که حاصل خاطرات و خیال‌پردازی‌های آن‌ها در زمان حال، گذشته یا نامشخص است، به شیوه سوم شخص بیان می‌کند: «باید راه حلی برای همه این‌ها پیدا کند. خانم رمزی آهی کشید و گفت: شاید راه ساده‌تری وجود داشته باشد، راهی کم‌زحمت‌تر. وقتی که به آینه نگاه می‌کرد و موهای خاکستری و گونه‌های گودافتاده‌اش را در پنجاه‌سالگی می‌دید، فکر می‌کرد، شاید می‌توانست همه‌چیز را بهتر اداره کند: شوهرش را، اوضاع مالی را، کتاب‌های او را. با این حال درمورد خودش هرگز، ولو یک لحظه از تصمیم‌هایی که می‌گرفت پشیمان نبود» (وولف، ۱۹۲۷، ترجمه کیهان، ۱۳۹۵، ص. ۲۳). در این روایت زاویه دید غالب، جریان سیال ذهن است، هر چند که ممکن است زوایای دید بیرونی و من اول شخص هم در رمان دیده شود، اما همین جابه‌جایی و تغییر راوی نه در کنش که در شوش شخصیت‌ها روایتی سیال است که زاویه دید در این روایت را مشخص می‌کند. وولف موضوعات مورد نظرش را گزینش می‌کند و به آن‌ها جهت می‌دهد و این جهت‌مندی سبب خلق ارتباط بین نگاه او و نشانه‌هاست، وولف برای تنوع در آفرینش نشانه‌های متفاوت زاویه دید را از شخصیتی به شخصیت دیگر روان می‌کند، گویی همه در یک راستا، اما از خلال ذهنی متفاوت جریانی مستقل را معنا می‌بخشند. نشانه‌هایی که براساس شناخت در متن ایجاد شده، رابطه بین مبدأ و مقصد را بهتر بیان می‌کند، زاویه دید در کارکرد شناختی با شگردهای بیشتر و کارآمدتری جهت‌مند و گزینش شده است، چنان که درنهایت لی‌لی دنیا را همان‌گونه دریافت می‌کند که خانم رمزی می‌دید، اما در جریان ذهنی متفاوت و دریافت معنایی گوناگون، تنوع پردازش متن در این رمان خوانش‌های متعددی را از تک‌گویی‌های درونی متفاوت شخصیت‌های آن نشان می‌دهد. بازبینی تجربیات مشابه در ذهن



شخصیت‌های متفاوت در طول روایت منجر به گوناگونی معنا در سیلان گفته‌هاست و این تفاوت و گوناگونی تداوم معنا را حاصل می‌کند.

## ۲-۶. نقش بُعد حسی - دیداری در تداوم معنا

هنگاهی که احساس در گفتمان دخیل می‌شود، گستره تأثیر چنان زیاد است که نظام گفتمانی را متحول می‌کند. البته این تغییر حالت سبب بروز عملی نمی‌شود، بلکه تنها حالت را تغییر می‌دهد و حضور را از درون به بیرون منتقل می‌کند. حواس جسمانی در این تغییر حالت نقش با اهمیتی دارند و اولین ارتباطی که در حضور بیرونی درک می‌کنیم، ارتباط دیداری است، اگرچه «کانال دیداری منجر به غیاب گونه‌های حسی دیگر نمی‌گردد و فقط گاهی شرایط تجلی آن‌ها را تغییر می‌دهد؛ یعنی این که یکی را کم‌رنگ‌تر و دیگری را پررنگ‌تر جلوه می‌دهد. گاهی نیز بروز آن‌ها را با تأخیر مواجه می‌سازد» (شعیری، ۱۳۹۲، ص. ۱۴۵). حس دیداری می‌تواند با حواس دیگر ارتباط برقرار کند و همان نقشی را که آن‌ها دارند، ایفا کند. عملیات حسی - دیداری می‌تواند سبب تحریک و ارتباط با دیگر جریان‌های حسی یا بالعکس سبب بسته شدن ارتباط و قطع فعالیت حسی شود. جریان دیداری می‌تواند به راحتی همان ویژگی‌های حواس پنج‌گانه را عهده‌دار شود، جنبش عاطفی عملیات احساسی را فراهم ساخته و دو گونه عامل مبدأ و مقصد را در تعامل با یکدیگر قرار داده است. ویژگی عملیات حسی - دیداری مقدم بودن آن بر حواس دیگر است؛ یعنی می‌تواند راه را برای ورود به دیگر گونه‌های عملی حسی باز کند (ن.ک. شعیری، ۱۳۹۵ الف، صص. ۱۲۸ - ۱۳۰). وولف در روایت رمان به سوی فانوس دریایی تصاویر داستان را با توصیف کوچک‌ترین نکته‌های آن از آغاز تا پایان خلق کرده است، چنان که خواننده تصاویر ذهنی گفته‌پرداز را همراه با شخصیت‌ها مشاهده می‌کند، تصاویری که جریانات احساسی را در رابطه با حواس دیگر شکل می‌دهد. خانم رمزی در این گفتمان رمز الهه گل‌هاست که راوی این نشانه را با خلق تصاویر دیداری در روایت ذهنی شخصیت‌ها نمایان می‌کند. شخصیت‌ها تصاویر دیداری را که خانم رمزی مرده و خانه متروکه شده و جنگ جهانی اول آسیب‌های عظیمی به دنیا زده، در بخش دوم و سوم رمان خانم رمزی در میان گل‌ها به خاطر می‌آورند که گویای «تصویری روشن از باغ بهشت پیش از هبوط است و خانم رمزی صورت مثالی مادر و علاوه بر این متصف به

اوصاف الهه باروری و الهه کشت هم هست» (ولف، ۱۳۸۷، ص. ۱۰). بر این اساس چارلز تنسلی خانم رمزی را این‌گونه می‌بیند: «با چشمان پرستاره و نور و گل‌های سیکلمه و بنفشه وحشی بر موها، این چه فکر مهملی بود؟ خانم رمزی دست‌کم پنجاه سالش بود و هشت بچه داشت. وقتی از میان گل‌ها رفتند خانم رمزی غنچه‌های شکسته را به سینه‌اش زد و چشمانش پرستاره بود و باد در موهایش» (ولف، ۱۳۹۵، ص. ۳۳). لیلی بریسکو هم خانم رمزی را در میان گل‌ها تصوّر می‌کند. «برای چند لحظه از سنگینی جهان آزاد شده، به نرمی کنارش ایستاد و بعد (زیرا خانم رمزی در نهایت زیبایی بود) یک حلقه گل سفید را به سوی پیشانی برد و رفت. لیلی بار دیگر لوله‌های رنگ را فشرد و به مشکل پرچین پرداخت. چقدر عجیب بود که خانم رمزی را چنین به وضوح می‌دید، با شتاب همیشگی در مزرعه‌ها می‌رفت و میان پیچ و خم سنبل‌ها و سوسن‌ها ناپدید می‌شد» (نیز دیده شود همان، ص. ۳۲۹، ۱۷۸، ۲۰۶، ۲۱۷، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۳۳، ۲۴۵، ۲۵۲). تصویری که شخصیت‌ها از خانم رمزی در میان گل‌های باغ تصور می‌کنند و لیلی بریسکو او را همانند یک نامیرا درک می‌کند، به او خصوصیتی الهی می‌دهد؛ یعنی شخصیت‌ها در حین دیدن مناظری که زیبایی طبیعت را جلوه‌گر است، همواره خانم رمزی را به خاطر می‌آورند و او را واسطه تمام زیبایی‌هایی می‌دانند که در خانه بیلاقی جزیره وجود دارد. این رمز، پیوند یگانگی است که بعد حسی - ادراکی گفتمان را با مرکزیت احساس شخصیت‌ها در برابر خانم رمزی، براساس عملیات حسی - دیداری در تقابل با حواس دیگر در گفتمان به جریان می‌اندازد و تداوم معنا را حاصل می‌کند.

### ۳-۶. نقش جسم - ادراکی بعد عاطفی گفتمان در تداوم معنا

عواطف در نگاه هستی‌شناختی جایگاه ارزشمندی دارند، زیرا روابط انسانی را با نمودهای واژگانی و رفتاری خود به تعامل می‌رسانند. عواطف در نشانه - معناشناسی گفتمان مانند عطری هستند که نشانه‌ها را با بوی ملایم یا تند خود متأثر می‌کنند و در بازتولید و خلق معنا نقش پراهمیتی دارند. مطالعه نظام عاطفی گفتمان؛ یعنی بررسی شرایط شکل‌گیری، تولید و چگونگی ایجاد معنا از طریق نشانه‌هایی است که مبتنی بر عواطف باشند. شرایط عاطفی گفتمان براساس وجود یک فضای تنشی تنظیم می‌شود، چنان که احساس کم‌ترین اختلاف در

پتانسیل سبب نابسامانی در توازن، تعادل و تقارن در این فضای تنشی می‌شود که تغییراتی جهت‌مند و قابل پیش‌بینی فراهم شده و سبب بروز دو نوع نیروی متفاوت در دو طرف تنش (مبدأ و مقصد) خواهد شد. براساس فضای تنشی، ارزشی به دست می‌آورد که سبب اعتبار می‌شود یا از توجیه اعتباری بهره‌مند می‌شود و با دگرگونی فضای تنشی به فضای اعتباری، تغییرات آهنگ گفتمان و روابط سازمان یافته بین یک کل و بخش‌های مربوط به آن ترسیم‌کننده گونه‌های ابتدایی و اولیه ارزش به معنای تمایز و ارزش به معنای هماهنگی در فضای تنشی هستند و چنین فضایی نظام عاطفی گفتمان را شکل می‌دهد. در زندگی روزمره و ارتباطات انسانی گاهی عواطف به صورت واکنش‌های جسمانی نمود دارند و بیان جسمی را می‌توان جایگزینی مناسب برای کلام دانست. این گونه از نمایه‌های جسمی نشان می‌دهد که فعالیت‌های عاطفی ابتدا در جسم بروز دارند و چون این نمایه‌های جسم - ادراکی نوعی گفتمان هستند، می‌توان آن‌ها را بررسی کرد. بیان جسم - ادراکی گونه‌دالی است که حکایت بر بیان زبانی دارد و دنیای عواطف می‌تواند در گفتمان‌ها به جای استفاده از شناسنده کلامی از شناسنده جسمی سود جوید و بروز عواطف را به جای گفتار از طریق جسم میسر سازد (ن.ک شعیری، ۱۳۹۵ الف، صص. ۱۲۸-۱۵۶). در رمان می‌خوانیم که «خانم رمزی بی‌اختیار با لحنی هیجان‌زده گفت: «آه، چه زیباست!» زیرا آب آبی‌رنگ همچون ظرفی عظیم در برابرش بود و فانوس دریایی خاکستری، دور، ساده و بی‌پیرایه در وسط بود و در سمت راست تا آن‌جا که چشم کار می‌کرد، تپه‌های شنی سبز و علف‌های وحشی که بر آن‌ها روییده بود و همیشه به‌نظر می‌آمد تا سرزمینی در کره ماه امتداد دارند تا جایی نامسکون. خانم رمزی ایستاد و رنگ خاکستری مردمک‌هایش ژرف‌تر می‌نمود، گفت: این چشم‌اندازی است که شوهرم دوست دارد» (وولف، ۱۹۲۷، ترجمه کیهان، ۱۳۹۵، ص. ۳۱). راوی شناسنده جسمی را در بیان عواطف با انتخاب واژگان عاطفی و هیجانی و با برقی که در چشمان خانم رمزی حاصل می‌شود، می‌نمایاند و هیجان درونی را با توصیف برق در چشم نشان می‌دهد. خانم رمزی در جایی دیگر از متن رمان مشاهده می‌کند که «شوهرش چهره در هم کشیده بود، اخم کرده و از فرط خشم سرخ شده بود. با خود گفت چرا چنین خشمگین است؟ فقط آگستوس بیچاره یک بشقاب سوپ دیگر خواسته بود، همین. این که آگستوس بار دیگر خوردن سوپ را شروع کند، غیر قابل تصور و نفرت‌انگیز بود» (وولف، ۱۹۲۷، ترجمه کیهان، ۱۳۹۵، ص.

(۱۲۷). در این گفتمان شناسنده جسمی خشم در چهره که با سرخی نمود کرده، جلوه‌گر نقش جسم - ادراکی بُعد عاطفی است که همین بروز عواطف با واکنش‌های جسمانی به جای گفتار در جای جای متن روایت (همان، ص. ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۷، ۳۸، ۴۰، ۴۳، ۴۵، ۴۷، ۴۹، ۸۹، ۹۱، ۹۵، ۱۰۱، ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۳۱، ۱۴۶ و ...) سبب تداوم معنا در گفتمان است.

#### ۴-۶. نقش رابطه زمان و زیبایی‌شناختی در تداوم معنا

همه علوم انسانی برآنند که آدمی گام مؤثر و پویاتری با افزایش دید زیبایی‌شناسی در تداوم بهتر روابط بشری بردارد. «به زعم نویسندگان فرانسوی هنر نسبت به سایر کارهای انسان از عالی‌ترین ارزش‌ها برخوردار است و غیر از تعامل و تعالی خود، هدف دیگری را دنبال نمی‌کند، تنها و غایت هر اثر هنری زیستن و زیبا بودن است» (داد، ۱۳۹۲، ص. ۱۸۲) و روایت‌پردازی به‌عنوان یکی از ابعاد ارزنده هنر از این قانون مجزا نیست. «گرمس از واقعه یا رخداد زیبایی‌شناختی سخن می‌گوید، واقعه‌ای که نه‌تنها تحت نظارت و کنترل کنشگر شکل نگرفته است، بلکه از هیچ برنامه معین و مشخص و از قبل تعیین‌شده تبعیت نمی‌کند. نظام تصادف نظامی است که بر مبنای اتفاق شکل می‌گیرد، چنین نظامی عبور از معنای امر و تضمین‌شده به معناهای ناامن و بدون تضمین را رقم می‌زند» (گرمس، ۱۹۸۷، ترجمه شعیری، ۱۳۸۹، ص. ۸). گفتمان دربرگیرنده مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که دریافت معنای آن‌ها در فرایندهای فعال شناختی و حسی رابطه مستقیمی با زیبایی‌شناختی دارد. گرمس مفهوم زیبایی‌شناسی را در دو دیدگاه کلاسیک و پساکلاسیک بررسی و مقایسه کرده است و آن را در دیدگاه پساکلاسیک «نظام زیبایی‌شناختی تلطیف» می‌نامد.

تفاوت نظام زیبایی‌شناختی تلطیف و پساکلاسیک با نظام زیبایی‌شناختی کلاسیک در این است که در زیبایی‌شناسی تلطیف، «زیبا» در تعامل سوژه و ابژه و در رابطه‌ای حسی شکل می‌گیرد و سپس محو می‌گردد. «زیبا» نتیجه دریافت زیبا یا زیبا دیدن است، در حالی که در نظام زیبایی‌شناختی کلاسیک، زیبا انجماد زیباست، همانند مجسمه سنگی شکل‌گرفته و ماندگار است، چه سوژه باشد چه نباشد، زیبا هست و می‌ماند. در این نظام زیبا با همان سرعتی که شکل می‌گیرد به همان سرعت هم ناپدید می‌شود (همان، ص. ۲۸).

زیبایی در تقابل با نازیباهاست که معنا می‌یابد، پس برای درک زیبایی باید بتوان

نشانه‌های آن را استخراج کرد. زمانی که در گفتمان انقطاع در روزمرگی حاصل می‌شود و شگردی زیبایی‌شناسانه این روند کسالت‌بار را قطع می‌کند، زیبایی ایجاد می‌شود. «ارتباط زیبایی‌شناختی بر اصل نظامی دیداری استوار است، انتظار می‌رود که واقعه زیبایی‌شناختی به گفتمان روزمرگی نفوذ کند» (همان، ص. ۱۵). برخی واژگان در جریان گفتمان موجب شکنندگی در روال روزمرگی می‌شوند و باعث ایجاد رابطه‌ای زیبایی‌شناختی میان گفته‌پرداز و گفتمانی و ارزش می‌شود و این واژگان می‌توانند زمان گفتمان را دچار انقطاع کنند و زیبایی‌شناختی را ایجاد کنند.

درحقیقت ناپیوستگی می‌تواند همانند تیری که از کمان رها شده است، وارد محور زمان شود و با دخالت در این محور جریان مستقیم و پیش‌رونده زمان را برای لحظه‌ای متوقف کند. انقطاع در زمان تقویمی یا مادی به‌عنوان مثال یک توقف لحظه‌ای است که ناپیوستگی‌های زمانی عامل اصلی آن هستند. همین توقف در زمان عادی یا روزمره یا شکنندگی در آن می‌تواند عامل ایجاد نوعی جریان زیبایی‌شناختی باشد (شعیری، ۱۳۹۵ الف، ص. ۱۸۷).

زمان در رمان مورد مطالعه درواقع مبحث اساسی گفتمان را شکل می‌دهد، چنان که در بخش ابتدایی داستان که براساس زمان کیفی (زمان رخدادها و رویدادها) است، داستان در یکی از روزهای ماه سپتامبر چند سال قبل از جنگ جهانی ۱۹۱۴ آغاز می‌شود که بیشتر صفحات کتاب در همین یک روز می‌گذرد، اما روایت‌های ذهنی شخصیت‌ها زمان زبانی داستان را عقب یا جلو می‌برد.

آقای رمزی به یاد آورد که سال‌ها پیش، قبل از ازدواجش روزی از صبح تا شب راه رفته بود. در یک کافه نان و پنیر خورده بود. روزی ده ساعت بی‌وقفه کار کرده بود. پیرزنی گاه می‌آمد و به آتش شومینه سرکشی می‌کرد. آن منطقه‌ای بود که بیشتر دوست داشت، آنجا تپه‌های شنی در تاریکی به زحمت دیده می‌شدند. می‌شد تمام روز راه رفت و کسی را ندید. تا چندین مایل نه خانه‌ای بود، نه دهی. آدم می‌توانست در تنهایی مسائل را برای خود حل و فصل کند (وولف، ۱۹۲۷، ترجمه کیهان، ۱۳۹۵، ص. ۹۸).

این جابه‌جایی‌های زمان زبانی در داستان فراوان است و در صفحات ۲۸، ۳۰، ۴۱، ۵۱، ۶۵، ۱۱۰، ۱۳۵، ۱۶۱، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۸ و ۱۸۳ رمان مورد مطالعه آمده است. این انتقال زمان در سیالیّت جریان ذهنی وولف به خواننده منتقل می‌شود و قوه تخیل خواننده را فعال می‌کند تا در بخش دوم با گذر سریع زمان و بیان اتفاقات مهمی مثل مرگ خانم رمزی، ازدواج و

مرگ پرو و مرگ اندرو، خواننده ناگهان با انفصال گفتمانی از بخش قبلی روبه‌رو شود. داستان در ۱۶۴ صفحه که بیشترین صفحات این کتاب را تشکیل می‌دهد، در یک روز پیش می‌رود، اما در بخش بعدی ناگهان خواننده با جابه‌جایی زمانی ده ساله در تنها ۱۳ صفحه روبه‌رو می‌شود. زبانی پویا در این شوک روایی نهفته است که گذر زندگی خانواده رمزی و حالی که بر آن‌ها گذشته، آن را بارور کرده است.

در زمان روایی با دو گونه از زمان مواجهیم:

یکی زمان روایت‌شده و دیگری زمان روایت‌کننده. تفاوت این دو زمان در آن است که در زمان روایت‌شده در درون روایت قرار می‌گیریم و روایت گفته‌ای می‌شود که ما بازیگر آن هستیم، ولی در زمان روایت‌کننده از روایت فاصله می‌گیریم و سپس به ابداع آن می‌پردازیم و همین امر باعث می‌شود که از زمان گفته وارد زمان گفتمان شویم (شعیری، ۱۳۹۵ الف، ص. ۱۸۹).

جیمز در زمان روایت‌کننده به همراه پدر و خواهرش در نهایت راهی فانوس دریایی شده و

گویی آن‌ها پس از ده سال به جست‌وجوی خانم رمزی می‌روند، زیرا

خانم رمزی نه تنها با فانوس دریایی احساس این‌همانی می‌کند، بلکه به تعبیری خود فانوس دریایی می‌شود. وی به اطراف خود نور می‌پراکند و ذهن و دل آدم‌ها را روشن می‌سازد. در حضورش دوگانگی‌ها و تضادها از میانه برمی‌خیزد و تاریکی محو می‌شود. اشخاص داستان از من بودن بیرون می‌آیند و ما می‌شوئیم (وولف، ۱۹۲۷، ترجمه کیهان، ۱۳۹۵، ص. ۹).

در بخش سوم روایت این لیلی بریسکواست که با زمان روایت‌کننده روبه‌روست، گذر زمان ده ساله و یک نقاشی ناتمام در حضورش، اما در نهایت لحظه کشف و شهود اوست که در این بخش زمان روایت را بارور کرده است، تصویر رؤیایی‌اش را می‌بیند و پس از کشمکش درونی با روح خانم رمزی، هنگامی که آقای رمزی و فرزندانش به فانوس دریایی می‌رسند، او هم در نهایت شمایل دیگری از خانم رمزی را درون خود کشف می‌کند و به شهود می‌رسد.

با این حال قلم‌مو را برداشت و با خود گفت اما چه اهمیتی دارد؟ به پله‌ها نگاه کرد، خالی بودند، به بومش نگاه کرد، محو و نامشخص بود به شوقی ناگهانی، گویی لحظه‌ای آن را به وضوح می‌دید، خطی در مرکز کشید. همین بود. با خستگی، قلم‌مو را پایین گذاشت و فکر کرد بله، من هم تصویر خیالی‌ام را دیدم (وولف، ۱۹۲۷، ترجمه کیهان، ۱۳۹۵، ص. ۲۶۱).

این روابط بین شخصیت‌ها با انقطاع زمانی و ایجاد فضایی متفاوت با روال گفتمان در

طول روایت با تقویت بُعد زیبایی‌شناختی گفتمان سبب تداوم معنا می‌شود.

## ۷. نتیجه

تداوم معنا در پی آشکار شدن معنی‌های مبهم ایجاد می‌شود، خواننده در این روایت حس می‌کند که فانوس دریایی معنا را در پیوند با شخصیت محوری (خانم رمزی) روایت مداوم می‌کند. فانوس دریایی در پیوند مفهوم روشنگری در روح خانم رمزی که در جریان روایت سعی در آگاهی دادن به شخصیت‌هاست، در آخر در روح سایر شخصیت‌ها تداوم می‌یابد. وولف قصه‌های ذهن شخصیت‌ها را در سیر روایت و در شگردهای مختلف نشانه - معنانشناسی قطعه قطعه می‌کند و خواننده در هر زمانی و هر مکانی می‌تواند با درک روابط نشانه‌های این قطعه‌ها به معنای موجود در روایت برسد. وقتی که روایتی مانند به سوی فانوس دریایی از نویسنده و بافت خاصی که در آن به وجود آمده است، بیشتر عمر می‌کند، معنای آن فراتر از چیزی می‌شود که در آغاز در نظر بوده است؛ با این تعبیر خواننده به اندازه نویسنده در متن دخالت دارد و همین آزادی دریافت است که معنا را مداوم می‌سازد.

زاویه دید غالب در این روایت جریان سیال ذهن است، وولف موضوعات مورد نظرش را گزینش می‌کند و به آن‌ها جهت می‌دهد و این جهت‌مندی سبب خلق ارتباط بین نگاه او و نشانه‌هاست، وولف زاویه دید را برای تنوع در آفرینش نشانه‌های متفاوت از شخصیتی به شخصیت دیگر روان می‌کند، گویی همه در یک راستا، اما از خلال ذهنی متفاوت جریانی مستقل را معنا می‌بخشند. نشانه‌هایی که براساس شناخت در متن ایجاد شده، رابطه بین مبدأ و مقصد را بهتر بیان می‌کند، زاویه دید در کارکرد شناختی با شگردهای بیشتر و کارآمدتری جهت‌مند و گزینش شده است، چنان که در نهایت لی‌لی دنیا را همان‌گونه دریافت می‌کند که خانم رمزی می‌شناخت، اما تصویری که شخصیت‌ها از خانم رمزی در میان گل‌های باغ در جریان ذهنی متفاوت و دریافت معنایی گوناگون تصور می‌کنند و لی‌لی بریسکو او را همانند یک نامیرا درک می‌کند، به او خصوصیتی الهی می‌دهد؛ یعنی شخصیت‌ها در حین دیدن مناظری که زیبایی طبیعت را جلوه‌گر است، همواره خانم رمزی را به خاطر می‌آورند و او را واسطه تمام زیبایی‌هایی می‌دانند که در خانه بیلاقی جزیره وجود دارد. این رمز، پیوند یگانگی است که بعد حسی - ادراکی گفتمان را با مرکزیت احساس شخصیت‌ها در برابر خانم رمزی، براساس عملیات حسی - دیداری در تقابل با حواس دیگر در گفتمان به جریان می‌اندازد. راوی شناسنده

جسمی را در بیان عواطف با انتخاب واژگان عاطفی و هیجانی و با برقی که در چشمان خانم رمزی حاصل می‌شود، می‌نمایاند و هیجان درونی را با توصیف برق در چشم نشان می‌دهد. در این گفتمان شناسنده جسمی خشم در چهره که با سرخی نمود کرده، جلوه‌گر نقش جسم - ادراکی بُعد عاطفی است. زمان سوگیری اساسی گفتمان این روایت است. بیشتر صفحات کتاب (۱۶۴ صفحه) مربوط به زمان روایی و خطی تنها در یک روز رخ می‌دهد. این انتقال زمان در سیالیت جریان ذهنی وولف به خواننده منتقل می‌شود و قوه تخیل خواننده را فعال می‌کند. در بخش دوم با گذر سریع زمان و بیان اتفاقات مهمی مثل مرگ خانم رمزی، ازدواج و مرگ پرو و مرگ اندرو خواننده ناگهان با انفصال گفتمانی از بخش قبلی روبه‌رو شود. در این بخش ناگهان خواننده با جابه‌جایی زمانی ده ساله در گذر ۱۳ صفحه روبه‌رو می‌شود. در این شوک روایی، زبانی پویا نهفته است که گذر زندگی خانواده رمزی و حالی که بر آن‌ها گذشته، آن را بارور کرده است. در بخش سوم روایت این لی‌لی بریسکوست که با زمان روایت‌کننده روبه‌روست، گذر زمان ده ساله و یک نقاشی ناتمام در حضورش، اما در نهایت لحظه کشف و شهود اوست که در این بخش زمان روایت را بارور کرده است و در نهایت همه چیز به فانوس دریایی می‌رسد؛ معنایی که در شخصیت خانم رمزی مداوم بود. روابط بین شخصیت‌ها با انقطاع زمانی و ایجاد فضایی متفاوت با روال گفتمان در طول روایت بُعد زیبایی‌شناختی را تقویت می‌کند. بازبینی تجربیات مشابه در ذهن شخصیت‌های متفاوت در طول روایت منجر به گوناگونی معنا در سیلان گفته‌هاست و این تفاوت و گوناگونی تداوم معنا را حاصل می‌کند.

## ۸. پی‌نوشت‌ها

1. discourse
2. Greimas Algirdas Julien
3. Vladimir Propp
4. semiotics
5. To the Lighthouse
6. Virginia Woolf
7. privatif
8. affirmatif
9. meaning
10. subject
11. object



12. Gottlob Frege
13. Ferdinand de Saussure
14. verifiability
15. logical positivism

هر چیزی که ارزش تحقیق علمی داشته باشد مانند مابعدالطبیعه، دین، اخلاق و دیگر موضوعات نظری و اعتقادی این مقوله هسته مرکزی اثبات‌گرایی منطقی است. دیدگاه فلسفی مشتق از اثبات‌گرایی که در پی اجرای اصول منطق، ریاضیات و علوم تجربی در تمام حوزه‌های اندیشه بود. این دیدگاه در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ توسط گروهی از فیلسوفان و دانشمندان مشهور به «حلقه وین»، از جمله رودولف کارنپ، موریتس اشلیک و کورت گودل شکل گرفت که تحت تأثیر پدیدارگرایی ارنست ماخ و نظریه تصویری زبان ویتگنشتاین بودند. این رویکرد بعدها توسط فیلسوف انگلیسی، آلفرد جوینز آیر عمومیت یافت (رومان، ۲۰۰۲، ترجمه مردوخی، ۱۳۹۹، ص. ۷۵).

۱۶. مثلاً «باران می‌آید» فقط وقتی باران در حال بارش است، معنی می‌دهد.

17. Noam Chomsky

۱۸. واژه‌های «او در باران تند آمد»، معنای کاملاً متفاوت از «او در باران تند آمد» دارند.

19. Ludwig Wittgenstein

۲۰. مطالعه ارتباطات از طریق علائمی که به خلق و انتقال معنا مرتبط هستند، ویژگی نظریه ساختارگرایانه ولی نه محدود به آن است. نشانه‌شناسی عمدتاً با نظریه زبان‌شناختی تعریف می‌شود، ولی عموماً در نقد ادبی و رسانه‌ای، علوم اجتماعی (مخصوصاً انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی) و مطالعات فرهنگی هم به کار می‌رود. علائم از روابط بین دال‌ها - کلمات، حرکات، علائم، تصاویر، مصنوع‌ها و غیره - و اشیاء، اندیشه‌ها یا مفاهیمی ظهور می‌کنند که دلالت دارند. دال‌ها به خودی خود بی‌معنی هستند، ولی از طریق تداعی، تقابل، تعامل و ترکیب در روال زبان‌شناختی و اجتماعی علائم معنی‌دار می‌شوند

21. proposition
22. stream of consciousness

## ۹. منابع

- اسماعیلی، س. (۱۳۸۵). یادداشت‌هایی بعد از مرگ ویرجینیا وولف: یادداشت‌هایی از: استیون اسپندر - تی، اس، الیوت - دیوید سسیل - مالکوم کاولی - لوییس کروئنبورگر. بخارا، ۹ (۵۶). ۳۷۵ - ۳۹۱.
- پلان، ف. (۲۰۰۴). به سوی فانوس دریایی در نگاهی کوتاه. ترجمه ب. نظری (۱۳۸۵).

- بخارا، ۹ (۵۶)، ۳۳۷-۳۴۵.
- رومان، ک. (۲۰۰۲). اندیشه‌ها و اندیشمندان، ترجمهٔ مردوخی، ر. (۱۳۹۹). تهران: کتاب سده.
  - شعیری، ح. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختارگرا تا نشانه‌معناشناسی گفتمانی. نقد ادبی، ۲ (۸)، ۳۳-۵۲.
  - شعیری، ح. (۱۳۸۸). مبانی نظری تحلیل گفتمان رویکرد نشانه-معناشناختی. پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر، ۴ (۱۲)، ۵۴-۷۲.
  - شعیری، ح. (۱۳۹۲). نشانه - معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری. تهران: سخن.
  - شعیری، ح. (۱۳۹۵ الف). تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان. تهران: سمت.
  - شعیری، ح. (۱۳۹۵ ب). نشانه-معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی. تهران: مرکز نشر آثار علمی دانشگاه تربیت مدرس.
  - شعیری، ح.، و وفایی، ت. (۱۳۸۸). تقنوس راهی به نشانه‌معناشناسی سیال. تهران: علمی و فرهنگی.
  - شعیری، ح. (۱۳۸۶). بررسی انواع نظام‌های گفتمانی از دیدگاه نشانه-معناشناسی. مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی، ۹ (۲۱۹)، ۱۰۶-۱۱۹.
  - فاوئر، ر. (۱۹۹۶). سبک و زبان در نقد ادبی. ترجمهٔ مشرف، م. (۱۳۹۵). تهران: سخن.
  - گرمس، آ. ژ. (۱۹۸۷). نقصان معنا. ترجمه و شرح ح. شعیری (۱۳۸۹). تهران: علم.
  - لچت، ج. (۱۹۹۴). پنجاه متفکر بزرگ معاصر، از ساختارگرایی تا پسامدرنیته. ترجمهٔ م. حکیمی (۱۳۷۸). تهران: خجسته.
  - معین، م. ب. (۱۳۹۴). معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته (گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با‌دورنمای پدیدارشناسی). مقدمهٔ اریک لاندوفسکی. تهران: سخن.
  - مقبولی اقبالی، و. (۱۳۸۴). نگاهی کوتاه به زاویهٔ دید در داستان و جریان سیال ذهن. ادبیات داستانی، ۱۴ (۹۴ و ۹۵)، ۷۸-۷۹.
  - میرصادقی، ج. (۱۳۹۱). زاویهٔ دید در داستان. تهران: سخن.
  - میرصادقی، ج. (۱۳۹۴). عناصر داستان. تهران: سخن.

- وولف، و. (۱۹۲۷). به سوی فانوس دریایی. ترجمه خ. کیهان (۱۳۹۵). تهران: نگاه.
- وولف، و. (۱۹۲۷). به سوی فانوس دریایی. ترجمه ص. حسینی (۱۳۸۷). تهران: نیلوفر.

## References

- Ismaili, S. (2006), "Notes after the death of Virginia Woolf: Notes by: Steven Spender-T, S, Elliott-David Cecil-Malcolm Cowley-Louis Cronenberger", *Bokhara*, 9(56), 375–391. [In Persian].
- Babakmoein, M. (2015). *Meaning as a lived experience (Transition from classical semiotics to semiotics with a phenomenological perspective)*, Introduction by Eric Landowski, first Eeition. [In Persian].
- Plan, F. (2004), "Towards the lighthouse at a glance", translated by Nazari, B. (2006), *Bokhara*, 9(56), 337–345. [In Persian].
- Roman, K. (2002), *The dictionary of important ideas and Thinkers*, translated by Mardukhi, R. (1399), first edition. [In Persian].
- Shairi, H. R. (2010), "Passing from a predetermined relationship of signifier and signified to a processional discursive meaning", *Literary Criticism*, 2(8), 33–52. [In Persian].
- Shairi, H. R. (2009), "Theoretical foundations of discourse analysis of the sign-semantic approach", *Research Journal of the Academy of Arts*, 4(12), 54–72. [In Persian].
- Shairi, H. R. (2013), *Sémiotique Visual Théorie and Analyse du Discourse d' art*, first edition. [In Persian].
- Shairi, H. R (2016 A), *Analyse-Sémiotique du Discourse*, fourth edition.
- Shairi, H. R. (2016 B), *Semiotics of literature: Theories and practices of literary discourse regimes*, first edition. [In Persian].
- Shairi, H. R., & Wafae, T. (2009), *A way to sign - fluid semantics: with a case*

*study of "Phoenix" Nima*, First Edition. [In Persian].

- Shairi, H. R. (2007), "A study of types of discourse systems from the perspective of signs - semantics", *Proceedings of Allameh Tabatabai University*, 9(219), 106–119. [In Persian].
- Fowler, R. (1996), *Linguistic Criticism*, translated by Musharraf, M. (2016), first edition. [In Persian].
- Greimas, A. J. (1987), *De l'imperfetion*, Translation and Explanation Shairi, H, R (2010), first edition. [In Persian].
- Lechte, J. (1994) *Fifty key contemporary thinkers: From structuralism to postmodernity*. (1994), translated by Hakimi, M, (1999), second edition. [In Persian].
- Maghboili Eghbali, V. (2005), A brief look at the perspective of the story and the flow of the fluid of the mind, *Fiction*, 14 (94 & 95), 78–79. [In Persian].
- Mirsadeghi, j. (2012), *Perspective on the story*, first edition. [In Persian].
- Mirsadeghi, j. (2015), *Elements of the story*, ninth edition. [In Persian].
- Woolf, V. (1927), *To the Lighthouse*, translated by Kayhan, Kh (2016), fourth edition. [In Persian].
- Woolf, V. (1927), *To the Lighthouse*, translated by. Hosseini, p. (2008), fifth edition [In Persian].