Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

کارکرد گفتمانی مکان در «شب سهراب‌کشان» بیژن نجدی

ابراهیم کنعانی*

چکیده

یکی از کارکردهای مهم هر نظام نشانه‌ــ معنایی کارکرد مکانی آن است. مکان‌ها به‌شکل‌های مختلف عینی، کنشی، شَوِشی، روایی و اسطوره‌ای در گفتمان نقش دارند و از کارکردهای ارجاعی، تنشی، استعاری و استعلایی برخوردارند و در شکل‌دهی به معنا نقش‌آفرین هستند. با تقویت جنبهٔ عینی مکان، بعد شناختی آن اوج می‌گیرد و با تضعیف این جنبه، وجه استعاری آن تقویت می‌شود و مکان به‌سوی فضاشدگی سوق می‌یابد. در داستان «شب سهراب‌کشان»، مکان با حضور کنشگران گفتمان و تقابل، تعامل و هم‌کنشی آنها، هربار به‌گونه‌ای استحاله می‌یابد. در نتیجه، سیال می‌شود و همین عامل به آن ویژگی فرامکانی می‌دهد. کارکردهای نشانه‌ـ معناشناختی چنین وضعیتی چیست؟ پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که چگونه و طی چه فرآیندی، استحالهٔ مکان شکل می‌گیرد و چطور و با کدام کارکردها زمینهٔ استعلای آن فراهم می‌شود. این پژوهش، بر مبنای این فرضیهٔ مهم شکل می‌گیرد که مکان با توجه به تقابل، تعامل و هم‌کنشی کنشگران آن، کارکردی هویتی و شوشی پیدا می‌کند. سپس، با تأثیرپذیری از این وضعیت، در گستره‌ای از مکان تا فضا سیال می‌شود و سرانجام به مکانی هستی‌محور و استعلایی بدل می‌شود که مهم‌ترین نتیجهٔ آن هم‌کنشی کنشگر و مکان و در مرتبهٔ بالاتر وحدت و این‌همانی کنشگر با شخصیت اسطوره‌ای سهراب و *شاهنامه* در داستان برگزیدهٔ این پژوهش است. هدف این پژوهش، بررسی ویژگی‌های نشانه‌ــ معناشناختی مکان و فضا در داستان «شب سهراب‌کشان» و تحلیل شروط استحالهٔ مکانی و استعلای آن به فرامکان است. این پژوهش نشان داد که مکان‌های مختلف پیوستاری، ناپیوستار، القایی، گردبادی و استعلایی در این گفتمان نقش ایفا می‌کنند و این مکان‌ها همواره از کارکردهای کنشی، شوشی، عاطفی، القایی، اسطوره‌ای و استعلایی برخوردارند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌ـ معناشناسی، مکان، فضا، استعلا، «شب سهراب‌کشان».

* استادیار دانشگاه کوثر بجنورد ebrahimkanani@kub.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۶/۹/۹ تاریخ پذیرش:۹۷/۱۲/۲۰

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، شمارهٔ۸۶، بهار و تابستان ۱۳۹۸

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

۱. مقدمه و بیان مسئله

«شب سهراب‌کشان»[1] عنوان داستان کوتاهی از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* اثر بیژن نجدی است که بر مبنای یکی از معروف‌ترین داستان‌های اساطیری- حماسی *شاهنامه* نوشته شده است. در این داستان، گفته‌پرداز در فضایی زنده و همراه با مردمی که در صحنه حضور دارند، مکان اسطوره‌ای *شاهنامه* و قهرمانان بزرگ آن، رستم، سهراب، سیاوش و اسفندیار را در چارچوب مکان و زمان جدید از نو زنده می‌کند. مکان یکی از عناصر مهم این داستان است که در فرآیند معنادهی به آن نقش مهمی دارد. در داستان پیش‌گفته، مکان پیوسته دچار استحاله می‌شود و مرزهای میان مکان و فضا، و زمان حماسه، و زمان داستان در هم آمیخته می‌شوند، مکان‌ها و فضاها در هم تنیده می‌شوند و گذر از یک مکان به فضای دیگر امکان می‌یابد. مسئله اینجاست که این وضعیت طی چه فرآیندی شکل می‌گیرد و چگونه جنبهٔ مکانی مکان، در تعامل یا تقابل با وجه فضاشدهٔ آن قرار می‌گیرد.

پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که چگونه و طی چه فرآیندی، استحالهٔ مکان شکل می‌گیرد و چطور و با چه کارکردی، زمینهٔ استعلای آن فراهم می‌شود. فرضیهٔ اصلی ما این است که مکانی پویا شکل می‌گیرد که هویت و فرهنگ ایرانی را بازتاب می‌دهد. این مکان در اثر تعامل، تقابل و هم‌سویی عوامل و کنشگران گفتمانی در فرآیندی استحاله‌ای سیالیت می‌یابد و در گستره‌ای از مکان تا فضا، در نوسان قرار می‌گیرد و در نهایت به مکانی هستی‌شناختی و استعلایافته بدل می‌شود که نتیجهٔ آن، هم‌کنشی کنشگر و مکان، و در مرتبه‌ای بالاتر، وحدت و یکی‌شدن کنشگر با شخصیت‌های اسطوره‌ای است. پژوهش پیش‌رِو، با روش تحلیلی- توصیفی و در چارچوب نظری نشانه‌ــ معناشناسی، کارکردهای گفتمانی مکان را در داستان «شب سهراب‌کشان» بررسی و تحلیل می‌کند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

نشانه‌شناسی مکان، عنوان مجموعه مقاله‌های هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی است که به‌کوشش ساسانی (۱۳۹۱) گردآوری شده است. در این مقالات، موضوعات مربوط به نمایش معنایی فضا بررسی و این نتیجه گرفته شده که فضا همه‌جا حضور دارد؛ حتی، نشانه‌ها مجبورند در فضا و زمان حرکت خود را آغاز کنند و از شکل‌های ساده به شکل‌های پیچیده برسند.

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

در «مکـان، جنـسیت و بازنمـایی سـینمایی» (سـجودی، ۱۳۹۱: ۷۹-۹۵)، چگـونگی دلالت‌مندشدن مکان به‌واسطهٔ جنسیت بررسی و فیلم «لیلا» ساختهٔ مهرجویی برای نمونـه تحلیل شده است. فرضیهٔ پژوهش این است که میـان مکـان در حکـم یـک نظـام نـشانه‌ای ساخت‌مند و جنسیت هم‌بستگی معناداری وجود دارد. در «نوع‌شناسی مکان و نقـش آن در تولید و تهدید معنا» (شعیری، ۱۳۹۱: ۹۷-۱۱۶)، مکان‌های نشانه‌ـ معناشـناختی معرفـی و نوع‌شناسی دقیقی از مکان ارائه شده است.

در «بررسی استحالهٔ مکانی در نمایش‌نامهٔ کانـال کمیـل: رویکـرد نـشانه‌ـ معناشـناختی» (حامـد سقایان و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۵-۴۶)، هدف نشان‌دادن چگونگی استعلای مکان با تکیه بـر نمـایش‌نامـهٔ *کانال کمیل* است. در این پژوهش مکان‌ها در شکل‌گیری گفتمان نقش دارند.

در «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران بـا تأکیـد بـر اجـرای سـیندرلا» (بنـی‌اسـدی و سجودی، ۱۳۹۴: ۲۳- ۳۸)، کارکردهای نشانه‌ای لایهٔ مکان در تقابل با بقیـهٔ عناصـر و نظـام‌هـای درام بررسی شده و این کارکرد به‌مثابهٔ لایه‌ای رمزگانی در نمایش‌نامهٔ سیندرلا تحلیل شده است.

در «بررسی شگردهای بیان معانی ثـانوی در داسـتان‌هـای نجـدی (حـسن‌زاده‌نیـری و علی‌نوری، ۱۳۹۳: ۱-۱۸)، در بخش کوتاهی، مکان‌های طبیعی و جغرافیایی این داستان‌هـا معرفی و مکان عامل هویت‌بخش دانسته شده است.

شعیری (۱۳۹۲) در فصلی از کتاب *نشانه‌ـ معناشناسی دیداری*، ضمن ارائهٔ گونه‌شناسی مکانی و تحلیل انواع مکان‌های نشانه‌ـ معناشناختی، بـرای نمونـه ویژگـی‌هـای مکـان را در نمایش *عجایب‌المخلوقات* ثروتی بررسی کرده است. با توجه به این نمونه‌ها، چنان‌که نگارنده بررسی کرده، عنصر مکان در هیچ‌یک از متون شعری، نثـری و داسـتانی فارسـی از دیـدگاه نشانه‌ـ معناشناختی بررسی نشده و چنین پژوهشی از این منظر نخستین کوشش است.

۳. کارکرد گفتمانی مکان

«همه‌جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم، بلکه مکـانی را تـرک مـی‌کنـیم و بـه مکانی دیگر راه می‌یابیم (خانه، کوچه، خیابان، اتوبـان، مرکـز شـهر...). بنـابراین، هـیچ کـنش و شوشی خارج از مکان صورت نمی‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۱: ۹۷). این تعریف نشان می‌دهد مکان از شروط مهم تحقق کنش‌های انسانی است. اما، به این نکته هم باید توجه کرد که مکان و فضا به‌واسطهٔ حضور انسان/ سوژه شکل می‌گیرد. در یک نظام هم‌کنشی، مکان و سوژه در کنار ضلع

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

سوم آن، که مخاطب یا بینندهٔ گفتمانی است، وارد بازی تعاملی می‌شوند. وقتی سوژه در مکانی خاص قرار می‌گیرد و تعریفی از آن ارائه می‌کند، از تقابلی سخن می‌گوید که مکانِ او را از مکان دیگری متمایز می‌کند. بدین‌ترتیب، یک نقطهٔ مرکزی گفتمانی شکل می‌گیرد که «من»، «اکنون» و «اینجا» را در برابر «دیگری»، «آنگاه» و «آنجا» قرار می‌دهد. اما این مفهوم مرکزی با توجه به بافت گفتمان دگرگون می‌شود و ما با پیوستاری از این مکان و آن مکان یا «من» و «دیگری» مواجه می‌شویم که از طریق ارتباط با سطوح گسترده و متفاوتی از این مرکز، هویت و معنا پیدا می‌کنند. همان‌طور که سجودی (۱۳۹۱: ۸۳) نیز معتقد است:

> تعلق به جایی داشتن، در جایی بودن، نگرش ما به جاهای متفاوت، تمایل ما به اینکه نشان دهیم به این یا آن مکان به‌خصوص تعلق داریم و نه مکان‌های دیگر، یا معناهایی که مکان به جنبه‌های متفاوت زندگی ما می‌دهد، نقشی که مکان در موقعیت‌های متفاوت گفتمانی به شکل‌گیری ماهای متفاوت و دیگری‌های متفاوت بازی می‌کند، مکان را به یک رمزگان پویا و فعال فرهنگی تبدیل می‌کند (سجودی، ۱۳۹۱: ۱۳).

رابطهٔ بین انسان و مکان، رابطه‌ای یک‌سویه نیست که از طرف مکان به انسان یا برعکس تحمیل شده باشد، بلکه رابطهٔ نشانگی دوسویه‌ای بین انسان و مکان قرار دارد؛ یعنی همان‌طور که مکان به انسان هویت و معنا می‌بخشد، انسان نیز به مکان معنا و هویت می‌بخشد و ازاین‌طریق، بنا به گفتهٔ سجودی: «مکان وارد شبکهٔ تمایزی می‌شود که منشأ معنای نشانه‌های مکانی می‌شود» (همان، ۸۴).

تعامل و آمیختگی انسان با مکان و بده‌وبستان‌های متقابل بین آنها، مکان را وارد شبکهٔ دلالت‌ها و معناها می‌کند و به‌همین‌دلیل، زبان برای بیان مفاهیم از استعارهٔ مکان بهره می‌گیرد و این کنش زبانی بسیار اهمیت پیدا می‌کند. این امر هویت مکان را به هویت سوژه پیوند می‌زند و بدین‌ترتیب، «هر مکان هویتی، مکانی است معنادار، عاطفی، شناختی، انسان‌شناختی، کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرامش‌بخش، زیبایی‌شناختی، هستی‌شناختی، حسی- ادراکی و...» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۲). این پیوند کنش‌های سوژه را در ارتباطش با مکان تعریف می‌کند، به‌طوری‌که، بنا به گفتهٔ معین، می‌توان مکان را «پیش‌فرض منطقی کنش‌های سوژه» (۱۳۹۶: ۱۶۸) دانست. پس، با توجه به نوع کنش انسان و شیوهٔ تعامل میان او و مکان، دو مکان گفتمانی شکل می‌گیرد که می‌توان آن را نظام مکانی شبکه‌ای[۲] و مکان‌ـ بافتار[۳] نامید. نظام مکانی شبکه‌ای را لاندوفسکی[۴] «مکان قراردادی چرخش

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

ارزش‌ها» می‌نامد (نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۶۹). در مکان شبکه‌ای، سوژه‌ها در عین فاصله از یکدیگر، در ارتباطی تنگاتنگ با هم قرار می‌گیرند (همان، ۱۷۰). پس، مکان شبکه‌ای سوژه‌ها را در فضایی میان گسست و پیوست در نوسان قرار می‌دهد، به‌طوری‌که می‌توان آن را مکان «نه‌ـگسست» نامید. در مکان شبکه‌ای، مکان به فضایی بدل می‌شود که در آن ابژه‌ها و ارزش‌ها می‌توانند به‌راحتی حرکت کنند و جابه‌جا شوند. اما، مکانــ بافتار از نظر لاندوفسکی «مکان عملیاتی تسلط بر جهان چیزها» است (همان، ۱۷۱). در این مکان، سوژه بر مکان تسلط دارد و کنش‌های او مکانی را شکل می‌دهد که بافتاری پیوسته، معنادار و منسجم دارد. بر پایهٔ این، می‌توان مفهوم فضا و مکان را از هم متمایز دانست و به دو صورت آن را طرح کرد: اول، فضا بر سوژه تسلط پیدا می‌کند؛ دوم، سوژه بر مکان حاکم می‌شود. در نگرش اول، فضایی کلی و هم‌گن شکل می‌گیرد که در آن سوژه توانایی تسلط بر مکان را از دست می‌دهد و در نتیجه مبهوت فضا می‌شود. در مورد دوم، نگرش سوژه و زاویهٔ دید اوست که مکان را شکل می‌دهد. در این نگرش، سوژه در فضا برش می‌زند و از میان همهٔ مکان‌ها، مکانی را انتخاب می‌کند که بتواند کنش‌های خود را در آن عملی کند.

با توجه به نشانگی دوسویهٔ انسان و مکان و به‌تبع آن، خود و دیگری، و دو مفهوم مکان و فضا، مکان کاربرد گفتمانی پیدا می‌کند و کنش‌های گفتمانی با مکان و فضا ارتباط می‌گیرد و به‌همین‌دلیل، زبان برای توصیف، تصویرسازی، اقناع‌کردن، القاکردن، توجیه، عینی‌سازی و استعاره‌سازی، از واژگان و تصاویر مکانی بهره می‌برد. پس، با حضور سوژهٔ انسانی و ورود او به مکان و تعاملات مکانی، مکان به قلمرو دلالت و فرهنگ وارد می‌شود و بدین‌گونه خوانش‌پذیر می‌شود؛ زیرا همان‌طورکه سجودی نیز بیان می‌کند:

> مکان، محصول فعالیت فرهنگی در فضا است، فعالیتی که طبیعت خام را به فرهنگ تبدیل می‌کند که فضای تهی را به فضای اشغال‌شده، طبقه‌بندی‌شده و معنادار تبدیل می‌کند؛ یعنی به مکان، به مکان زیست فرهنگی، تبدیل می‌کند و شکل‌گیری مکان به‌مثابهٔ یک نظام نشانه‌ای در تعامل دوسویه است با شکل‌گیری زیررمزگان فرهنگی که به مکان و روابط مکانی معنا می‌دهد (سجودی، ۱۳۹۱: ۸۱).

پس، نظامی مکانی‌ـگفتمانی شکل می‌گیرد که از کارکرد معناساز مکان برای آفرینش دنیاهای ممکن و معنابخشیدن به شخصیت‌ها و اعمال و نگرش‌های آنها بهره می‌گیرد.

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

٤. مکان‌های نشانه‌ـ معناشناختی

مکان و فضا با توجه به حضور و نقش سوژه معنادار می‌شوند. حضور سوژه در بُعدهای مختلف کنشی، پدیداری، حسی‌ـادراکی، عاطفی، شوشی و پدیداری، کنش خاصی برای مکان تعیین می‌کند. با توجه به نوع حضور سوژه، مکان‌های نشانه‌ـمعناشناختی را می‌توان چنین تقسیم‌بندی کرد:

٤. ١. مکان پدیداری[۵]

حضور عاطفی سوژه مکان را دلالت‌مند می‌کند و به آن معنا می‌بخشد. در مقابل، مکان با تأثیرپذیری از این حالت، از حضوری جسمانی برخوردار می‌شود. اینجاست که جسمانهٔ سوژه و جسمانهٔ مکان با یکدیگر تعامل می‌کنند. پَرِت[۶] نیز از چنین حضوری سخن می‌گوید: «تفکر مکانی تفکری است وابستهٔ به احساسات و عواطف، عواطفی که ریشه در حضور فعال سوژه در مکان دارند. نشانه‌ـ معناشناسی عواطف به‌خوبی نشان داده که جسمانه[۷] با حضور نیرومند خود بر مکان اثرگذار است. ازاین‌رو، تفکر مکانی تفکری عاطفی است» (نقل از شعیری، ۱۳۹۲: ۲۴۵). در چنین وضعیتی، بنا به گفتهٔ دنی برتران،[۸] با «هستی مکان» مواجه هستیم (همان). مکان سد خود را می‌شکند و از خود فراتر می‌رود تا به فرامکان تبدیل شود.

شعیری (همان، ۲۴۴-۲۴۷)، در کتاب *نشانه‌ـ معناشناسی دیداری*، برای مکان پدیداری ویژگی‌هایی برمی‌شمارد: الف) سیال است و با مکان‌های دیگر تعامل می‌کند؛ ب) شوشی و در حال شدن است؛ پ) از ویژگی استعاری برخوردار است؛ ت) به حضور ویژگی استعلایی[۹] می‌دهد؛ ث) سوژه را تا تعالی زیبایی‌شناختی حضور همراهی می‌کند؛ ج) هستی‌مدار است. با توجه به این ویژگی‌ها می‌توان گفت مکان پدیداری مکانی، سیال و استعاری است که زیر نگاه سوژه و در اثر حضور حسی‌ـ ادراکی او شکل می‌گیرد. سپس، این حضور به مکان منتقل می‌شود و بدین‌سان، مکان در زیر پوستهٔ خود جریان می‌یابد و سوژه را در وضعیتی سیال قرار می‌دهد و او را از مکان و زمان حاضر به مکان و زمان گذشته و آینده سیر می‌دهد. چنین مکانی مکان زایش تخیل و فرامکان است.

٤. ٢. مکان گردبادی یا حلزونی[۱۰]

مکان گردبادی بر مبنای سرایت حسی و بر پایهٔ ارتباط ادراکی‌ـ حسی و تنی کنشگران با یکدیگر و با مکان شکل می‌گیرد. چنین ارتباطی کنشگران و مکان را در تعامل و هم‌سویی با یکدیگر قرار می‌دهد. لاندوفسکی، به‌همین‌دلیل، مکان گردبادی را «مکان حس‌شدهٔ جریان تن‌ها» می‌نامد (نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۷۴). این مکان، از سویی، از منظر نگاه و

زاویهٔ دید کنشگر شکل می‌گیرد و از سویی دیگر، با همهٔ عناصر درون خود، در چرخشی گردبادی در هم می‌پیچد و از مکان‌بودن خود فاصله می‌گیرد. این مکان زاویه‌های متکثری را در مقابل نگاه بیننده قرار می‌دهد که او امکان دنبال‌کردن همهٔ آنها را ندارد؛ به‌همین‌دلیل، شکار مکان می‌شود و در مقابل عظمت گردبادی آن بهت‌زده می‌شود (ر.ک: شعیری، ۱۳۹۲: ۲۲۸). مکان گردبادی چند ویژگی مهم دارد: الف) کنش و مکان در همایی با یکدیگر قرار می‌گیرند و با یکدیگر کنشی انجام می‌دهند؛ ب) چنین مکانی، محل درگیری و چالش میان تن‌هاست؛ پ) سیال است؛ ت) به سماع درمی‌آید و سوژه در گردباد آن گم می‌شود؛ ث) سوژه مبهوت مکان می‌شود؛ ج) سوژه در نقش کنشگر با حضوری هستی‌مدار، در شکل‌گیری ارزش‌های عاطفی مکان نقش دارد و خود او در معنادهی به آن شریک است. شعیری (۱۳۹۲: ۲۲۸-۲۳۰) ضمن معرفی میدان نقش جهان اصفهان برای چنین مکانی، آن را چنین تبیین می‌کند:

ابتدا، کنشگر چون نظاره‌گری زاویهٔ دید ثابتی را برای دیدن میدان انتخاب می‌کند. اما میدان به حرکت درمی‌آید و زاویه‌های دید مختلفی را ارائه می‌دهد. گویا گنبد، گلدسته و کاخ وارد دیالوگ با یکدیگر می‌شوند، سپس درهم می‌پیچند و به مکانی گردبادی تبدیل می‌شوند. بیننده در مقابل چنین عظمتی مبهوت می‌شود. اما در وضعیت دوم، کنشگر به‌همراه چرخش زاویه‌های دید میدان، فرصت چرخیدن می‌یابد و معنای مکان را در «آنِ» دیداری خود کشف می‌کند. تکثر زاویهٔ دید کنشگر و مکان در هم می‌آمیزد و میدان نقش جهان به مکانی که دیگر بیشتر فضاست تبدیل می‌شود. در چنین حالتی و در نتیجهٔ هم‌سویی مکان و کنشگر، مکان به سماع درمی‌آید: کاخ به حرکت درمی‌آید تا به‌جای مسجد بنشیند و مسجد به‌جای کاخ و گلدسته‌ها بر فراز بازار و بازار در درون شبستان قرار می‌گیرد.

٤. ۳. مکان استعلایی

مکان استعلایی همان مکان گردبادی است که از مکان عینی فراتر می‌رود و با حذف جنبه‌های مادی آن، به فرامکان یا فرازمان پیوند می‌یابد و در نهایت به فضا بدل می‌شود. مکان استعلایی به سوژه امکان می‌دهد تا از مکان عینی فاصله بگیرد و اندیشه و تخیل خود را در زمان و مکان آرمانی به پرواز درآورد. این مکان سوژه را در ارتباط حسی‌ــ ادراکی با هستی قرار می‌دهد و در نتیجه، او را با گونه‌ای از حضور مواجه می‌سازد که وجهی پدیداری و هستی‌شناختی دارد. بر پایهٔ این، مکان استعلایی به تعریفی که لاندوفسکی از مکان‌ــ ورطه

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

ارائه می‌کند نزدیک است. از نظر او، مکان‌ـ ورطه مکان «هستی‌ـ آنجا»ی ما در جهان است (نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۸۰). استعلای مکانی مکان را سیال می‌کند و مکان را به‌سوی فضایی فراتر از آن هدایت می‌کند. سوژه یا کنشگر نیز هم‌زمان با اوج‌گرفتن مکان و تبدیل‌شدن آن به فضا و با کمک‌گرفتن از آن اوج می‌گیرد و به مرز تخیل و استعلا می‌رسد. همان‌طورکه شعیری (۱۳۹۲: ۲۳۰) نیز معتقد است، «در چنین حالتی، کنشگر دچار گسست از خود می‌شود؛ یعنی، "منِ" کنشگر از "خودِ" او جدا می‌گردد. "من"، که همان حضور فیزیکی است، در مکان می‌ماند و "خود" که حضوری انتزاعی‌تر است از آن مکان می‌گریزد و به استعلا می‌رسد». ویژگی‌هایی چون تجربهٔ پدیداری، وجه تخیلی و افزایش کارکرد عاطفی، به مکان کارکردی استعلایی می‌بخشد. می‌توان گفت، مکان استعلایی حاصل همایی دو مکان گردبادی و پدیداری است؛ یعنی، دو مکان پدیداری و گردبادی در تعامل با هم قرار می‌گیرند و در بالاترین مرتبه، وضعیتی استعلایی را برای مکان رقم می‌زنند.

۵. کارکرد گفتمانی مکان در «شب سهراب‌کشان»

نخستین نکته‌ای که در داستان مشهود است، شکل‌گیری مکان‌ها، فضاها و لایه‌های گوناگون و گذر پیوستهٔ یکی به دیگری است. مکان پیوسته استحاله می‌شود و در مکان و فضای دیگری به حیات خود ادامه می‌دهد. بر پایهٔ این، در داستان سه فضای اصلی مشاهده می‌شود: الف) مکان و فضای درون پردهٔ نقالی و درواقع، مکان و فضای حماسی *شاهنامه*؛ ب) مکان و فضای واقعی دهکده که نقالی در آن انجام می‌گیرد؛ پ) مکان و فضای درونی و ذهنی مرتضی در جایگاه شخصیت اصلی داستان. این سه مکان فضاهایی گفتمانی را در داستان شکل می‌دهند که در تعامل پیوستهٔ با یکدیگر و با کنشگر سیال می‌شود. گاه کنشگر این فضا را به خدمت می‌گیرد و بر آن چیره می‌شود. گاه مکان است که او را در فضای گردبادی خود پنهان می‌کند و او را با خود همراه می‌سازد و به هر سو می‌کشاند. گاهی نیز کنشگر و مکان، در تعاملی حسی‌ـ ادراکی با یکدیگر، وضعیتی استعلایی را برای گفتمان رقم می‌زنند. گفته‌پرداز نیز با حضوری مؤثر، پیوسته مرزهای میان این فضاهای گفتمانی را درهم می‌شکند. در نتیجه، مخاطب نیز خود را هر لحظه در حال جابه‌جایی احساس می‌کند، جابه‌جایی و گذر از مکانی به مکانی دیگر. این نشان می‌دهد که مکان نیز مانند معنا پیوسته پویا و در حالِ شدن است.

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

۵. ۱. مکان در گستره‌ای از پیوستار تا ناپیوستار

در آغاز داستان، توصیف پردهٔ نقالی برجسته شده است:

> پرده آن‌قدر بزرگ بود که سید توانست آن را روی تپه بیرون از میدان دهکده بین دو سپیدار آویزان کند (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۵).

داستان با این پرده آغاز می‌شود و با همان پایان می‌پذیرد، پرده‌ای که تمام هویت ایران را در خود جای داده است. پردهٔ نقالی صحنهٔ نمایش را به‌یاد می‌آورد. صحنه و در اینجا پردهٔ نقالی، «به‌واسطهٔ اجرا، تعریف مکانی پیدا و آن را دنبال می‌کند و مکان و زمان در قالب نشانگان و رمزگان، به‌واسطهٔ عناصر صحنه مانند لباس، دکور، بازی، نور، دیالوگ و...، در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد» (بنی‌اسدی و سجودی، ۱۳۹۴: ۲۴). پردهٔ نقالی به مکانی اشاره دارد که روایت‌ها در آن شکل می‌گیرد و شخصیت‌ها در آن مکان نقش ایفا می‌کنند. این مکان یک مکان پیوستاری[11] است. مکان پیوستاری مکانی است که عناصر آن همواره در اتصال با یکدیگر قرار دارند. این مکان مکان روایی نیز نامیده می‌شود؛ چون همه‌چیز در یک پیوستار قرار دارد و سیر از یک مکان به مکان دیگر با برنامه‌ای فرآیندی صورت می‌گیرد. پردهٔ نقالی نیز مکانی است با ویژگی پیوستاری، روایی و مجازی؛ چون روایت در درون یک نظام پیوستار مکانی جریان می‌یابد و همهٔ تصویرها در جای خود تثبیت شده‌اند و تابع نظمی روایی هستند، اما این ساختارِ پیوستارْ ثابت نمی‌ماند و با آغاز نقل روایت و حضور کنشگران، به نظام ناپیوستار بدل می‌شود و یک کلان‌روایت شکل می‌گیرد:

> باد آرامی که در دهکده و لای درخت‌ها راه می‌رفت، نیم‌رخ نخ‌نماشدهٔ اسفندیار را روی پرده آهسته تکان می‌داد. در همان حاشیهٔ پرده، که به درخت چسبیده بود، دست رستم و دشنه به‌اندازهٔ ساقهٔ علف بالاتر از دندهٔ سهراب بود. سید به رستم گفت: دست نگه دارید تا مردم بیایند (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۵).

در این نمونه، توصیفی که نقال از «باد» و تکان‌دادن آهستهٔ نیم‌رخ نخ‌نمای اسفندیار ارائه می‌دهد، مکان را به مکانی ناپیوستار تبدیل می‌کند. حضور باد و کنشگری چون اسفندیار به مکان هویت خاصی می‌بخشد و آن را از مکان‌های دیگر متمایز می‌کند. سپس، این حضور تثبیت می‌شود و با ورود کنشگران جدید، با نام رستم و سهراب، معنا و تعریف تازه‌ای پیدا می‌کند. در نقطهٔ اوج آن نیز گفت‌وگوی نقال (سید) با رستم و درخواست از او برای توقف روایت، این نظام ناپیوستار را تثبیت می‌کند. روایت نقال ساختار روایی داستان را درهم

می‌شکند و همین ویژگی مکانی ناپیوستار را شکل می‌دهد. گویا، مکانِ پرده و مکان اصلی روایت در هم تنیده شده‌اند و مکان پرده همان مکان روایت است. در ادامه، کنش راوی دوباره به مکان ویژگی ناپیوستاری می‌دهد:

> سید با کف دست روی سینهٔ رستم زد و خاک زرهش را تکاند و از پشت سرش شنید که صدای کوچک دویدن بچه‌ها می‌آید... (همان).

کنش راوی، از آن حکایت دارد که او از مکان روایت خارج شده و در مکانی خاص قرار گرفته که با قهرمانان داستان این‌همانی پیدا کرده است. حضور تثبیت‌شدهٔ راوی سبب تمایز آن مکان از مکان‌های هم‌جوار شده و به آن ویژگی ناپیوستاری داده است. اینجا، راوی در جایگاه سوژه در مقابل مکان اقتدار دارد و با تسلط بر آن هر بار بخواهد می‌تواند به آن مکان سرک بکشد. در ادامه، نیز راوی خود را به فضای روایت نزدیک احساس می‌کند و با فردوسی هم‌ذات‌پنداری می‌کند:

> سید به‌خاطر فردوسی که آن‌طرف استخر طوس ایستاده بود و به پردهٔ بین درخت‌های این طرف آرارات نگاه می‌کرد، باز هم صلوات گرفت (همان، ۳۶).

این گفته یکی‌شدن راوی با روایت اصلی حماسه را نشان می‌دهد و در نگاهی دیگر، پیوند مکان قصه با مکان واقعی حماسه است. نظامی مکانی‌ــ گفتمانی شکل می‌گیرد که گفته‌پرداز برای کنونیت‌بخشی به گفتمان از آن استفاده می‌کند و کنونیت‌بخشی یعنی «گفتمان با استفاده از مؤلفه‌های مکانی، قابلیت القای واقعیت را در خود افزایش داده و از شفافیت‌سازی بالا برخوردار می‌گردد» (شعیری، ۱۳۹۱: ۱۰۲).

در ادامهٔ گفتمان و با کمک توصیفی که راوی از حاملگی تهمینه ارائه می‌دهد، سوژه یا بینندهٔ گفتمانی با فضای گفتمان همراه می‌شود و مکان برای او به مکانی پیوستار تبدیل می‌شود:

> تازه‌عروسی که بین زن‌ها نشسته بود سرش را پایین انداخت و سعی کرد قرمزی ریخته روی گونه‌هایش را از دیگران پنهان کند (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۶).

با توجه به این نمونه، مکان برای شوشگر (تازه‌عروس) قدرت عینی و متمایز خود را از دست می‌دهد و به‌سوی فضاشدگی حرکت می‌کند. اینجاست که شوشگر ابژهٔ مکان می‌شود و مکان او را به‌دنبال خود می‌کشد و در خود محو می‌کند، تا جایی که شوشگر با شخصیت اسطوره‌ایِ روایت این‌همانی پیدا می‌کند و خود را در فضای پیوستاری داستان حاضر

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

می‌بیند. البته، پیوستار مکانی برای شوشگر دوباره به فضایی ناپیوستار تبدیل می‌شود؛ چون او با کنش خود سعی دارد این وضعیت را از دیگران پنهان کند.

مکان برای مرتضی، کنشگر دیگر داستان، تا ایـن بخـش از گفتمـان فـضای پیوسـتاری است. کنشگر در مکان حاضر است، اما به‌دلیل اینکه قدرت تعامل با دیگران را ندارد، کنشی از خود نشان نمی‌دهد و صرفاً در مواجهه با کنش دیگران، دهانش را باز و بسته مـی‌کنـد و ناخودآگاه نگاه خود را به این‌سو و آن‌سو برمی‌گرداند:

... او هم دهانش را باز کرد و آروارهٔ پایینش را دو سه بار تکـان داد... . مرتـضی روی دنبالـهٔ چوب سید به گیس بلند تهمینه نگاه کرد. مرتضی بعد از مردم دهانش را باز کرد بـی‌آنکـه بداند چه کسی چه چیزی را زاییده است (همان، ۳۶-۳۷).

اینجا، شوشگر در شکل‌گیری معنا نقشی ندارد و صرفاً بینندهٔ کنش دیگـران اسـت. حـضور شوشگر (مرتضی) در این مکان ویژگی خاصی به آن نمی‌دهد. به‌همین‌دلیـل، جنبـهٔ مـادی مکان کاهش می‌یابد و به مکان پیوستاری تبدیل می‌شود که شوشگر را رام خـود مـی‌کنـد. جسم شوشگر در مکان حضور دارد، اما این حضور عین غیب است و او قـادر نیـست حـضور خود را در محدودهٔ مکانی مشخص تثبیت کند و به‌همین‌دلیل، حضور او انفصالی[۱۲] است.

۵. ۲ . مکان القایی

لاندوفسکی مکان القایی را مکان شبکه‌ای می‌نامد (نقـل از معـین، ۱۳۹۶: ۱۶۷). از نظـر او، در نظام مکانی شبکه‌ای، سوژه‌ها در عـین فاصـله از یکـدیگر، در ارتبـاطی تنگاتنـگ بـا هـم قـرار می‌گیرند و در عین انتقال موضوعات ارزشی، با یکدیگر دادوستد می‌کنند؛ گویی، فاصله‌ای سلبی بین آنها وجود دارد که هم آنها را از یکدیگر جدا می‌کند و هم پیوندشان می‌دهد (همان، ۱۷۰). بر پایهٔ این، مکانی انتزاعی شکل می‌گیرد که زمینهٔ انتقال کنشگر را از یک وضعیت به وضعیتی دیگر ممکن می‌سازد. در ادامهٔ گفتمان چنین مکانی شکل می‌گیرد. زمانی که راوی روایت خـود را از تولد سهراب بیان می‌کند، کنشگران (زنان)، هلهله‌کنان آوازهای شادی سر می‌دهند:

... زنی که روی تنهٔ بریدهٔ درختی نشسته بود، برخاست، چهار انگـشتش را روی لـب‌هـایش گذاشت و تا برخاستن بقیهٔ زن‌ها «هله‌له‌له» کرد (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۷).

صدای هلهله نشان می‌دهد که مکان روایی برای آنان به مکانی القـایی تبـدیل شـده اسـت. روایت تولد سهراب کنشگران را از مکان و فضای روایت به فضای واقعیِ روایت منتقل کـرده و آنها در همراهی با روایت راوی، با شخصیت‌های داستان این‌همانی پیدا کرده‌اند و بـا آنـان

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

هم‌آواز شده‌اند. به‌این‌ترتیب، مکانی شبکه‌ای شکل گرفته است که کنشگر در لحظه از مکان حاضر فاصله گرفته است و خود را در موقعیت اصلی روایت حاضر می‌بینند. اینجاست که کنشگر در بازی حضور و غیاب مشارکت می‌کند؛ از سویی، در مکان واقعی حاضر است و در همان حال، در اثر اصل سرایت حسی، خود را در فضای مربوط به روایت احساس می‌کند و با مشاهدهٔ تولد سهراب از آن متأثر می‌شود و هلهله سر می‌دهد. مکان و فضای دیگر این گفتمان فضای مربوط به راوی/ نقال است. پرده برای راوی مکانی القایی است. مکان‌های القایی «در پی متقاعدنمودن کنشگر هستند تا باوری را نسبت به چیزی در او ایجاد کنند. به‌همین‌دلیل، می‌توان آنها را مکان‌های باورانگیز نیز نامید» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۱۹). در واقع، مکان به سوژه‌ای تبدیل می‌شود که با سوژه‌ای دیگر تعامل می‌کند. سپس، به‌شیوه‌ای مجاب‌کننده سوژهٔ مقابل را متقاعد می‌کند تا نظرش را به نفع خود تغییر می‌دهد. لاندوفسکی نیز از قدرت مجاب‌سازی مکان سخن گفته است. از نظر این پژوهشگر، نظام شبکه‌ای بر نظام معنایی مجاب‌سازی استوار است (نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۶۷). راوی در بخش‌های مختلف روایت، برای اینکه بینندگان را تا آخر روایت همراه خود نگه دارد و آنها را در روایت خود مشارکت دهد، از همین رابطهٔ تعاملی و هم‌کنشی[۱۳] استفاده می‌کند. توصیف گفته‌پرداز از مکانی که پرده در آن قرار گرفته (روی تپه، بیرون از میدان دهکده و بین دو سپیدار)، ابعاد بزرگ پرده، به‌همراه نقش‌ها و تصویرهای حک‌شده روی پرده و به‌ویژه تصویر بزرگ رستم در وسط پرده و به‌کارگیری هنر نقالی و استفاده از شعر، آواز و آهنگ، پردهٔ نقالی را برای بینندهٔ گفتمانی به مکانی القایی بدل می‌کند. بیننده از چنین روایتی آن‌چنان تأثیر می‌پذیرد که خود را در درون روایت و در مکان حماسی داستان حاضر می‌بیند. هم‌آوازی راوی و مردم و کودکان در صلوات فرستادن، سرخ‌شدن چهرهٔ نوعروس هنگام نقل آوازهای زایمان، زُل‌زدن مردم به راوی (سید) هنگام نقل روایت، همراهی مرتضی با بینندگان و تقلید صدای آنان، هلهلهٔ زنان هنگام تولد سهراب، نگاه نگران و بهت‌زدهٔ مردم از کودکان گرفته تا پیران و...، نشان می‌دهد راوی به‌خوبی توانسته بینندگان را به تعامل و هم‌کنشی با خود فرابخواند. این ویژگی‌ها پردهٔ نقالی را به پردهٔ سینمایی تبدیل کرده و بینندگان را تا عمق داستان کشانده است؛ گویی، پردهٔ نقالی به مکانی شبکه‌ای تبدیل شده که هستی سوژه‌ها را چنان به سیطرهٔ خود درآورده که هنگام

نقل روایت، با قهرمانان داستان این‌همانی می‌کنند و طوری رفتار می‌کنند که انگار خود را در درون داستان احساس می‌کنند و از آنچه در اطرافشان می‌گذرد بی‌خبرند.

۵. ۳. از مکان‌بودگی تا فضاشدگی

در ادامهٔ گفتمان، نوع ارتباط کنشگر (مرتضی) با مکان اهمیت پیدا می‌کند. با اینکه مرتضی لال است، "تکان‌خوردن صداها را روی صورتش" احساس می‌کند، اما برای او این صدا بدون شکل است و نمی‌تواند با دستانش آن را بگیرد:

> مرتضی تکان‌خوردن صداها را روی صورتش احساس می‌کرد و می‌دانست یک چیز بدون شکل بین دهان مردم و در هوا جریان دارد که او نمی‌تواند آن را با دست‌هایش بگیرد (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۷).

اینجا، تجربهٔ زیستی برای کنشگر (مرتضی) تجربهٔ دیداری است؛ یعنی، تجربهٔ حسی او در فعالیتی حسی از نوع دیداری شکل گرفته است. همان‌طور که شعیری نیز می‌نویسد، «اگر فعالیت دیداری بتواند منجر به حسی لامسه‌ای نیز شود، حرکتی در جهت کامل‌شدن تجربه شکل گرفته است» (۱۳۹۲: ۲۳۴). اما در این بخش، چون کنشگر نمی‌تواند از طریق حس شنیداری با صدا تعامل داشته باشد، صرفاً شاهد فعالیت دیداری او هستیم و به‌همین‌دلیل او نتوانسته فضا را به مکانی ملموس تبدیل کند. مکان برای او به فضا تبدیل می‌شود یا فضاشده باقی می‌ماند. کاربرد ترکیب «یک‌چیز بدون شکل» که «نمی‌تواند آن را با دست‌هایش بگیرد»، به‌خوبی چنین فضایی را توصیف می‌کند. احساس چیزی بدون شکل که لمس‌کردنی نیست، فضایی کلی و همگن را معرفی می‌کند که شناسایی و تفکیک آن ممکن نیست. در چنین فضایی، معنا بازتولید نمی‌شود؛ چراکه فضا را نمی‌توان لمس کرد و به مکان‌های مشخص هم نمی‌شود تجزیه کرد.

در ادامه، مکان و فضای کنشگر (مرتضی) در ارتباط با عامل حسی‌ـ شنیداری صدا تعریف خاصی پیدا می‌کند. درواقع، عامل حسی‌ـ ادراکی صدا هویت خاصی به مکان می‌دهد و از این طریق مکان و فضایی که کنشگر در آن قرار دارد نشان‌دار می‌شود. یکی از مشکلات کنشگر این است که او مانند دیگران نمی‌تواند بشنود. به‌همین‌دلیل، مکان برای او به تجربهٔ جسمی از نوع لامسه‌ای تبدیل نمی‌شود و ازاین‌رو، مکانی مشخص را نمی‌تواند برای خود در نظر بگیرد. تعلق‌نداشتن به مکانی خاص کنشگر را از نظر هویتی دچار بحران می‌کند؛ به‌طوری‌که برای رفع آن، به تعامل با پدیده‌ها می‌پردازد. از نظر او، بهترین راه تعامل، احساس‌کردن صدا یا

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

سکوت است: با زدن قاشق خالی به پشت دیگ و فروبردن آن در دهان صدای آن را می‌فهمد، سکوت تاریکی‌های روی تاریکی چاه را احساس می‌کند، و صدای قدکشیدن درخت را می‌شنود (ر.ک: نجدی، ۱۳۹۴: ۳۷). در این بخش، هویت هر پدیده‌ای برای کنشگر از طریق صدا تعیین می‌شود و از نظر او، هر مکانی که صدایی داشته باشد هویت‌دار است. هر مکانی که کنشگر از طریق صدا با آن ارتباط برقرار می‌کند، مکانی هویتی است که در ارتباط با هویت او، ویژگی عاطفی و حسی‌ـ ادراکی پیدا می‌کند. «در داستان‌های نجدی، صداها دلالت‌مند هستند و صدا یکی از عناصر هویت‌ساز به‌شمار می‌آید. هر آنچه صدا دارد، به نوعی خبر از هویتش می‌دهد و هر آنچه صدا ندارد، دلالت بر بی‌هویت‌بودنش دارد» (حسن‌زاده‌نیری و علی‌نوری، ۱۳۹۳: ۱۴-۱۵). اما، مسئله اینجاست که کنشگر از چه طریق با صدا ارتباط پیدا می‌کند و صدا را چگونه می‌بیند، حس می‌کند یا می‌فهمد.

کنشگر چون از حس شنیداری بی‌بهره است، صدا را از طریق دیگر حس‌ها می‌فهمد و ارزیابی می‌کند. آنجا که کنشگر بتواند حس شنیداری را در تعامل با حس دیداری یا لامسه‌ای قرار دهد، با مکان احساس نزدیکی می‌کند و داشتن یا نداشتن صدا را احساس می‌کند، مثلاً او چون نمی‌تواند تاریکی‌های روی تاریکی چاه را از نزدیک لمس کند، از وجود صدا آگاه نمی‌شود، اما آنجا که دانه‌های باران را با گونه‌هایش حس می‌کند، از نبود صدای آنها هم اطمینان دارد:

> در تمام روزهایی که باران می‌بارید مرتضی مطمئن بود که باران هیچ صدایی ندارد. دانه‌های باران نرم بود، مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌ها می‌ریخت، مثل پیراهن مادرش (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۸).

اینجا کنشگر نرمی دانه‌های باران را مانند ریختن صبح روی سفال‌ها یا پیراهن مادرش لمس و ازاین‌رو صدانداشتن آنها را حس می‌کند. او با گذاشتن سر روی درخت، صدای قدکشیدن آن را نیز احساس می‌کند:

> یکی از گوش‌هایش را روی تنهٔ درخت گردو گذاشت و به پدرش التماس کرد که او هم گوشش را روی درخت بگذارد. پدر گفت: نه. مرتضی با حنجرهٔ چوبی‌اش آن‌قدر زوزه کشید، آن‌قدر ناخن‌هایش را از پایین به بالا روی درخت کشید تا پدرش باور کند که درخت دارد قد می‌کشد (همان، ۳۷).

پس، کنشگر به‌وسیلهٔ دو حس دیداری و لامسه‌ای صدا و سکوت پدیده‌ها را می‌فهمد، اما اگر او نتواند از طریق حس لامسه با مکانی ارتباط برقرار کند، آنجا برای او تشخص لازم را ندارد و به فضا تبدیل می‌شود.

در ادامهٔ گفتمان، هنگامی که راوی از تحویل بازوبند رستم به سهراب خبر می‌دهد، دوباره کنشگر (مرتضی) از مکان پیوستاری که در آن قرار دارد، به مکان ناپیوستار پرده می‌رود. مکان پرده برای بینندگان، همان‌طورکه گفته شد، مکانی القایی است. بینندگان با دیدن صحنه‌ها و شنیدن روایت راوی، وارد نظام تعاملی و متقاعدسازی می‌شوند و خود را به روایت نزدیک احساس می‌کنند. زُل‌زدن مادر مرتضی به صحنهٔ روایت چنین وضعیتی را برای مکان توصیف می‌کند:

> مادرش با همان چشم‌های پیله‌آورده، زیر پیشانی چین‌خورده‌ای که انگار از لای سیم‌های خاردار گذشته بود به سید زُل زده است (همان، ۳۸).

اما کنشگر (مرتضی) چون نمی‌تواند با دیگران و مکان آنها به وحدت و این‌همانی برسد، مکان ناپیوستار را رها می‌کند. او برای فهم فضای ناپیوستار پرده به فضای خانه و قهوه‌خانه برمی‌گردد تا در خلوت با آن مکان‌ها تعامل برقرار کند. خانه و قهوه‌خانه برای کنشگر مکانی ناپیوستار است و چون برای او هویت خاصی دارد حضور او را به تثبیت می‌رساند و از مکان‌های دیگر متمایز است.

حضور کنشگر (مرتضی) در مکانِ اشاره‌شده، نتیجهٔ تعامل و هم‌آمیختگی او با مکان است؛ به‌همین‌دلیل، چند ویژگی مهم دارد: ۱. سکوت آن شنیدنی و حس‌کردنی است؛ ۲. صدای پدیده‌ها دیدنی است؛ ۳. به دور از هیاهوی دیگران است؛ ۴. مکانی خاص و آشناست که او در آنجا می‌تواند پاسخ پرسش‌های خود را دریابد:

> ... تا قدم‌زنان به ایوان خانه‌اش بازگردد، روی لبهٔ ایوان بنشیند و به سکوت پارس‌کشیدن سگی که در حیاط می‌دوید گوش کند، تا به قهوه‌خانه برود و آنجا روی نیمکتی بنشیند و به صدای آب در لیوان روبه‌رویش نگاه کند و از خودش بپرسد که مردم کنار پرده چه می‌کنند (همان).

توصیف راوی از نوع کنش کنشگر در این مکان، نشان می‌دهد این مکان در نتیجهٔ کنش او مادیت و هویت یافته و گوشه‌ای از آن اشغال شده است؛ یعنی، کنشگر آن مکان را خودی کرده و در انحصار خود گرفته است. به‌عبارتی دیگر، مکان آشنا شده است. این مکان، مطابق با تعریف لاندوفسکی (نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۷۱)، مکان‌ـ بافتار نامیده می‌شود. در مکان‌ـ بافتار، مکان به‌مثابهٔ واقعیت ملموس جهان‌ـ ابژه‌ای تعریف می‌شود که در زیر نگاه ما گسترده است؛ لاندوفسکی، این مکان را «مکان عملیاتی تسلط بر جهان چیزها» می‌داند (همان). با توجه به همین ویژگی است که کنشگر فضای بیرون از خانه را ترک می‌کند و

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

برای فهمیدن رفتار و سخنان بینندگان پرده، به مکان خانه و قهوه‌خانه روی می‌آورد، مکانی که در سیطرهٔ اوست و در آن احساس امنیت مطلق دارد.

در ادامه، روایت گفته‌پرداز با روایت راوی در هم می‌آمیزد و بدین‌ترتیب، قالب‌های شناختی مکان درهم شکسته می‌شوند و مکان حالت سیال به خود می‌گیرد:

> سید توانست سهراب را تا سالی که دندان دربیاورد بزرگ کند، همان‌جا کنار پرده و در آوازهای سید، سال‌های نوجوانی سهراب در پرتاب نیزه به طرف برگ‌هایی که می‌افتاد و پاره‌کردن آب چشمه‌ها با شمشیر گذشت (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۸).

همان‌طورکه در این بخش می‌بینیم، راوی با شکستن قالب شناختی مکان وارد مکان واقعی حماسه می‌شود و به شخصیت اسطوره‌ای رستم بدل می‌شود که می‌تواند سهراب را بزرگ کند. این مکان، به‌دلیل وضعیت گفتمانی جدیدی که به آن افزوده شده است، زایشی مجدد دارد که می‌توان آن را مکان زایشی نامید. گفته‌پرداز، با بازآفرینی مکان حماسی داستان، آن را به مکانی که پرده در آن قرار دارد پیوند می‌دهد و مکان را بازپردازی می‌کند. به‌همین‌دلیل، به این مکان، مکان بازپردازی‌شده هم می‌گویند. کاربرد عبارت «همان‌جا کنار پرده و در آوازهای سید» این مکان زایشی و بازپردازی‌شده را معرفی می‌کند. چنین مکانی به‌دلیل ویژگی‌های سیالی که پیدا کرده، مکانی کنشی‌ـ شوشی است؛ کنشی است، چون گفته‌پرداز راوی را به عمق گفتمان خود کشانده است و او با کنش خود می‌تواند سهراب را بزرگ کند، و شوشی است، چون راوی به شخصیت اسطوره‌ای و نمادین داستان و روایت خود (رستم) تبدیل و سال‌های نوجوانی سهراب در کنار پردهٔ راوی سپری شده است.

در ادامهٔ داستان، کنشگر (مرتضی) از خانه و قهوه‌خانه به صحنهٔ پرده بازمی‌گردد، اما با مکان جدیدی مواجه می‌شود که دیگر مکان نیست، بلکه به فضا بدل شده است. این مکان همان مکان رویارویی سهراب و پدرش رستم است. بینندگان تسلط خود را بر مکان از دست داده‌اند و این فضاست که آنها را با خود به این‌سو و آن‌سو می‌کشاند: «جنس مکان اتصالی است و سوژه به‌نحوی بر آن مسلط است. در مقابل، فضا کمتر امکان تفکیک و برش را به کنشگر یا سوژه می‌دهد؛ چراکه بر او تسلط دارد و محدوده و مرز نمی‌شناسد» (شعیری، ۱۳۹۱: ۹۸). در این صحنه، بینندگان واقعه همه بهت‌زده و مضطرب هستند. پدر مرتضی، درحالی‌که دستانش می‌لرزد، سیگاری روشن کرده، بچه‌ها با دهان باز پیوسته نگاه خود را به حوادث داستان و روایت راوی سپرده‌اند، صورت مردم از خبر بدی حکایت دارد، و

مادر مرتضی چانه‌اش را به مشت‌هایش تکیه داده است (ر.ک: نجدی، ۱۳۹۴: ۳۸). این توصیف به مکانی اشاره می‌کند که کنشگر را در اختیار گرفته و به هر سو که بخواهد می‌تواند بکشد. مکان با قدرتی که دارد کنشگر را متعجب می‌کند و این امر ماهیت فیزیکی مکان را از آن می‌گیرد و به آن وجهۀ غیرمادی می‌دهد. اینجاست که نه‌ـ مکان تحقق می‌یابد و همین نه‌ـ مکان است که مکان را به فضا نزدیک می‌کند. با حضور حسی‌ـ ادراکی و عاطفی بینندگان، مکان‌بودگی مکان نفی می‌شود و فضایی پر از حضور و احساس شکل می‌گیرد. در ادامه، چنین مکان فضاشده‌ای بیشتر توصیف می‌شود. هنگامی که سهراب بر سینۀ پدر می‌نشیند، حتی اسب‌ها شیهه می‌کشند:

> سید گفت: همۀ اسب‌ها شیهه کشیدند وقتی که سهراب بر سینۀ پدرش نشست و دشنه را... (همان، ۳۹).

راوی با توصیف شیهۀ اسبان بهت‌زدگی و تعجب کنشگران را بیشتر نشان می‌دهد. مکان با این ویژگی‌ها جنبۀ کاربردی خود را از دست می‌دهد و همچون فضایی نمادین و اسطوره‌ای شناخته می‌شود.

۵. ٤. مکان گردبادی تا مکان استعلایی

در ادامۀ روایت، مرتضی، کنشگر اصلی صحنه، با دیدن حالت مردم متعجب می‌شود، اما چون از حادثه آگاه نیست به تکاپو می‌افتد و دلیل آن را از مادرش می‌پرسد و می‌فهمد که تراژدی اصلی کشته‌شدن یکی از دو شخصیت رستم و سهراب به‌دست دیگری است. این‌بار، مرتضی است که بهت‌زده می‌شود، اما راوی ادامۀ داستان را برای روز دیگر می‌گذارد و مرتضی نمی‌فهمد چرا مردم به خانه‌هایشان بازگشتند. مرتضی نیز با یک پرسش بزرگ به خانه‌اش برمی‌گردد. هنگام اذان است و مادر مرتضی صدای اذانی را که از مسجد می‌آید به مرتضی نشان می‌دهد:

> مادر مرتضی صدای اذانی را که از مسجد می‌آمد به مرتضی نشان داد (همان).

در این بخش، تجربۀ شنیداری برای کنشگر (مرتضی) وجهی دیداری پیدا کرده است. مرتضی صدا را نمی‌شنود و ازاین‌رو صدا وجهی دیداری پیدا می‌کند تا مرتضی آن را ببیند. درواقع، صدا با تغییر وضعیت هویت پیدا کرده و مکان‌دار شده است. ابتدا، مادر مرتضی با نشان‌دادن صدا به مکان معنا و هویت خاصی می‌بخشد. صفتِ دیده‌شدن برای صدا، نوع زاویۀ دید را به مکان دگرگون می‌کند، به‌گونه‌ای که وجه کنشی مکان تقویت و معنای عینی آن برجسته می‌شود. سپس، مرتضی با انتساب به صدا معنا و هویت پیدا می‌کند.

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

«یک رابطهٔ نشانگی دوسویه بین انسان و مکان وجود دارد... گاهی این انسان است که با مکان هویت می‌یابد و گاهی این مکان است که با انسان تشخص پیدا می‌کند» (سجودی، ۱۳۹۱: ۸۴). صدای اذان برای کنشگر (مرتضی) مکان را وارد شبکه‌ای از دلالت‌ها می‌کند که معناهای بعدی را نیز در پی می‌آورد. صدا برای او از وجه شنیداری به وجه دیداری منتقل می‌شود و بدین‌ترتیب، مکان نشان‌دار می‌شود و دغدغه‌ها و احساسات او به مکان منتقل می‌شود. در ادامهٔ گفتمان، فردوسی مکان خود را ترک می‌کند و به مکان و زمان حاضر می‌آید تا نگهبان تمام هویتش باشد:

> آن‌طرف استخر طوس، فردوسی ایستاده بود و به بلندی مقبره‌اش نگاه می‌کرد (نجدی،۱۳۹۴: ۳۹).

اینجا، می‌توان از حضوری پدیدارشناختی سخن گفت که در ارتباط با میدان حضور شکل می‌گیرد. گفته‌پرداز فردوسی و قهرمانان *شاهنامه* را از دوردست‌ترین نقطهٔ میدان حضور در گذشته‌های دور به زمان و مکان حال فرا می‌خواند. این حالت حضوری زنده را توصیف می‌کند که خاطره و تخیل شوشگران را بازآفرینی می‌کند. در پدیدارشناسی، به چنین فرآیندی حاضرسازی غایب[۱۴] می‌گویند.

تا این بخش از گفتمان، مرتضی هر جا که قدم می‌گذاشت، مکان او را در احاطهٔ خود می‌گرفت و به او اجازهٔ شناخت و تفکیک نمی‌داد، بنابراین، مکان برای او وجهی مجازی و پیوستاری داشت. این مکان از نظر لاندوفسکی، مکان‌ـ شبکه نامیده می‌شود (نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۶۷). اما از زمانی که کنشگر (مرتضی) می‌فهمد هر کدام از دو قهرمان حماسه می‌خواهند دیگری را بکشند، تا آخر داستان، مکان از نظر او معنا و مفهوم تازه‌ای پیدا می‌کند. از اینجا به بعد، مکان برای کنشگر به مکانی گردبادی تبدیل می‌شود. در این مکان است که کنشگر به‌تدریج با شخصیت‌های اصلی و مکان حماسی داستان این‌همانی پیدا می‌کند و درحالی‌که مبهوت و سرگشتهٔ مکان و فضای داستان شده، به‌دنبال راهی است که مانع فاجعه شود. اما، همچنان پرسش‌های مرتضی نشان می‌دهد مکان بر او تسلط دارد و او نمی‌تواند خود را از جبر مکانی و زمانی داستان خارج کند. او ابتدا از زیبایی رستم و سهراب می‌پرسد و آگاه می‌شود که آنها هم زیبا هستند و هم زور دارند (ر.ک: نجدی، ۱۳۹۴: ۴۰). با دریافت این پاسخ، کنشگر (مرتضی) خود را به زمان و مکان آنها نزدیک‌تر احساس می‌کند. اینجاست که با شخصیت‌های داستان هم‌گام می‌شود و خود را در شکل‌گیری مکان

و معنابخشی به آنها شریک می‌داند. او قصد دارد در مکان حماسی داستان حاضر شود و هم‌گام شخصیت‌های حماسی، سرانجام داستان را خود رقم بزند. چنین مکانی مکان گردبادی مشارکتی نامیده می‌شود. مکان گردبادی مشارکتی مکان‌هایی هستند «با ارزش‌های زیبایی‌شناختی و عاطفی که کنشگر دیداری در شکل‌گیری این ارزش‌ها همراه با مکان پیش رفته است» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۲۸). انگار مرتضی در کنار این دو پهلوان (رستم و سهراب) ایستاده و خود را در زمان و مکان آنها حاضر می‌بیند و از این دو پهلوان می‌خواهد با هم آشتی کنند. اما آیا آشتی می‌کنند؟ پدر می‌گوید نه:

مرتضی دو تا انگشتش را به هم قلاب کرد و اشاره کرد، آشتی می‌کنند؟ (نجدی، ۱۳۹۴: ۴۰).

زمانی که کنشگر (مرتضی) می‌فهمد آنها آشتی نمی‌کنند، بار دیگر به تکاپو می‌افتد. تکاپوی او نشان می‌دهد که در گردباد مکان گرفتار است، اما هر لحظه با دخالت در اوضاع می‌خواهد در رقم‌خوردن وضعیت بعدی نقشی ایفا کند. او لقمه‌ای را که برداشته در بشقاب می‌گذارد و دوباره خاطرهٔ نقاشی‌های روی پرده برایش تداعی می‌شود و ترس کشته‌شدن یکی از این دو شخصیت آرام و قرارش را می‌گیرد:

مرتضی لقمه‌ای را که برداشته بود در بشقاب گذاشت، نقاشی‌های روی پرده را به یاد آورد و یک تکه از صدای تاریکی آن‌طرف چاه ریخت ته دلش. به مادرش اشاره کرد...؟ (همان).

در بخش اخیر، آنجا که گفته‌پرداز از ریخته‌شدن یک‌تکه از صدای تاریکی چاه به ته دل کنشگر (مرتضی) خبر می‌دهد، برای صدا موقعیت مکانی قائل می‌شود. کاربرد «یک‌تکه صدا» برای تاریکی، صدا را مکان‌دار و تاریکی را به پدیده‌ای ملموس تبدیل کرده است. از نظر کنشگر، تاریکی نیز صدا دارد و هر عنصری که صدا داشته باشد هویت دارد و به نوعی نشان‌دار می‌شود. هویت کنشگر، از این طریق، با هویت تاریکی و چاه مرتبط می‌شود و سیاهی، تنهایی، اضطراب و اندوه چاه به درون دل او راه پیدا می‌کند. مکان نیز از راه پیوند با کنشگر، کارکردی عاطفی و انسان‌شناختی پیدا می‌کند و از اضطراب و اندوه برخوردار می‌شود و می‌تواند آن را به دیگری نیز انتقال دهد.

کنشگر هر لحظه بی‌تاب‌تر می‌شود و بی‌قراری او به اوج خود می‌رسد و برای التیام آتش درونش آبی به صورت می‌زند. دراین‌حالت، او در گردباد مکان گم می‌شود. مکان به کنشگری تبدیل می‌شود که بیننده را درمی‌نوردد و او را در خود محو می‌کند. دراین‌حالت، بیننده ابژه‌ای بیش نیست. گویا تاب مقاومت او در مقابل مکان گردبادی می‌شکند. کنشگر

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

در چنین وضعیتی، شگفت‌زده، فقط فرصت پیدا می‌کند دست‌ها را روی گوش‌هایش بگذارد: «دست‌هایش را روی گوش‌هایش گذاشت تا ...» (همان). در این بخش، تقابلی بین «آنِ» مکان و «آنِ» کنشگر شکل می‌گیرد. مکان صوری به مکان انتزاعی تغییر می‌یابد و در سماعی نشانه‌ای، به سماع مکان بدل می‌شود. مکان و تمام اجزای آن به حرکت درمی‌آید و فرصت جابه‌جایی پیدا می‌کند. سکوت سیاه‌شدهٔ باغچه شنیدنی می‌شود و صدای قدکشیدن علف‌ها احساس می‌شود:

... تا سکوت سیاه‌شدهٔ باغچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت... (همان).

این حرکت و جابه‌جایی نتیجهٔ هم‌سویی و همایی کنشگر با مکان است که در بازی دیداری حسی‌ـ ادراکی شکل گرفته است. مکان نیز هم‌گام با حرکت و تکاپوی کنشگر و در تعامل با او به تکاپو می‌افتد و حیات پیدا می‌کند. در نتیجه، باغچه صدادار و سکوتش شنیدنی می‌شود و صدای قدکشیدن علف‌ها حس می‌شود. اما، این تعامل به تقابل می‌انجامد. معنای مکان به یک فرصت معنایی تبدیل می‌شود که کنشگر دیداری در لحظه و «آنِ» دیداری خود کشف کرده است. در نتیجه، او حصار مکان را می‌شکند و در جست‌وجوی «آنِ» مکانی خود، حرکت را ادامه می‌دهد. به‌همین‌دلیل، گوش‌هایش را می‌گیرد تا سکوت باغچه را نشنود و روی صدای قدکشیدن علف‌ها قدم می‌گذارد.

از نظر کنشگر، باغچه سکوت سیاه‌شده‌ای دارد: «... تا سکوت سیاه‌شدهٔ باغچه را نشنود» (همان). سکوت سیاه‌شده دو حس دیداری و شنیداری را در تعامل با هم قرار داده است. سکوت به حس شنیداری مربوط می‌شود و سیاه‌شدن با حس دیداری دریافت می‌شود. این دو حس با حس دیگری که لامسه‌ای است همراه می‌شود. سکوت با گوش کنشگر برخورد می‌کند و در ارتباط لامسه‌ای با او قرار می‌گیرد و بدین‌ترتیب، تجربهٔ زیستی او کامل می‌شود. در فرآیندی چندحسی،[۱۵] سه حس دیداری، شنیداری و لامسه در هم می‌آمیزند و کنشگر را احاطه می‌کنند. سیاه‌شدن سکوت باغچه سکوت را نیز مکان‌دار کرده است. این امر سبب شده تا کنشگر بتواند آن را با حس دیداری ببیند و با تمام وجود آن را لمس کند.

در ادامه، گفته‌پرداز برای علف‌ها نیز صدا قائل شده و صدا با مکان مفهوم‌سازی شده است: «قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت...» (همان). قدکشیدن علف‌ها صدا دارد و صدا مکان‌دار نیز شده است؛ چون کنشگر می‌تواند قدم‌هایش را روی آنها بریزد.

اینجا، نیز دو حس شنیداری و لامسه در هم می‌آمیزد و کنشگر با این دو حس تعامل پیدا می‌کند. اما، همان‌طور که بررسی شد، تعامل کنشگر و مکان به تقابل منجر می‌شود و او مرزهای مکانی را درمی‌نوردد و به بیرون از آن می‌گریزد.

در ادامه، شاهد تعامل دوبارهٔ کنشگر و مکان هستیم. اما، این‌بار مکان است که با او هم‌سو می‌شود. تغییر نوع زاویهٔ دید کنشگر دیداری به مکان، معنای جدیدی به آن می‌دهد و آن را سیال می‌کند:

> مرتضی دید یک مشت نور آویزان، پله به پله پایین می‌آید و تاریکی حیاط برایش راه باز می‌کند. روی تکان‌های فانوسی که جلو می‌آمد، تکه‌ای از دیوارک مرغدانی روشن شد؛ بعد، تبری که به افرا تکیه کرده بود، یک لنگهٔ دمپایی، بعد سرتاسر نردبانی که روی زمین افتاده بود (همان، ۴۱).

بدین‌ترتیب، کنشگر (مرتضی) و مکانی که در آن قرار گرفته، در همایی با یکدیگر قرار می‌گیرند. کنشگر، در جست‌وجوی پرده، به‌سرعت از روی رودخانه می‌گذرد و خود را به خانهٔ سید می‌رساند و هنگامی که به آن مکان می‌رسد، مکان نیز سیال می‌شود و به حرکت و جولان درمی‌آید تا خود را به کنشگر برساند و با او هم‌سو شود. پایین‌آمدن نور، راه‌بازکردن تاریکی حیاط، تکان‌های فانوسی که جلو می‌آمد و...، حرکت مکان و سیال‌شدن آن را نشان می‌دهد. چنین مکانی را می‌توان مکان گردبادی مشارکتی نامید؛ چون کنشگر و مکان در همایی با یکدیگر قرار می‌گیرند و این‌گونه، مکان سیالیت می‌یابد.

سیلان‌شدن مکان و همایی مکان و کنشگر و نوع رفتار تعاملی آنها در این بخش، نشان می‌دهد که ضرب‌آهنگ گفتمان در حال تندترشدن است. در ادامه نیز هر لحظه شاهد اوج‌گرفتن ضرب‌آهنگ گفتمان و وضعیت تنشی آن هستیم. هنگامی که مرتضی برای یافتن پرده به خانهٔ سید می‌رود، پیوسته خود را در تکاپو می‌اندازد تا از مکانی که پرده در آنجا قرار دارد آگاه شود. اینجا بی‌قراری کنشگر با وضوح بیشتری به‌نمایش گذاشته شده است:

> تا به تالار برسند و از پله‌ها بالا بروند، بی‌آنکه صفر ببیند، مرتضی لب‌هایش را باز و بسته می‌کرد، انگشتانش را خم می‌کرد، روی هم می‌کشید و تپهٔ آن‌طرف تاریکی را نشان می‌داد (همان).

بی‌قراری کنشگر به اوج خود می‌رسد. بی‌قراری و بی‌تابی گونهٔ حسی- حرکتی درونه‌ای است که امکان عبور به گونهٔ حسی- حرکتی برونه‌ای را فراهم می‌کند. جریان حسی— حرکتی درونه‌ای کنشگر، که سبب بی‌قراری او شده است، مبنایی برای جریان حسی— حرکتی

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

برونه‌ای قرار می‌گیرد. به‌همین‌دلیل، بی‌قراری جلوه‌ای بیرونی به خود می‌گیرد و بدین‌ترتیب، کنشگر لب‌هایش را حرکت می‌دهد، انگشتانش را خم می‌کند و روی هم می‌کشد و اشاره‌وار تپهٔ آن‌طرف تاریکی را نشان می‌دهد. بی‌قراری و بی‌تابی او سرانجام نتیجه می‌دهد و کنشگر می‌تواند از مکانی که پرده در آن قرار دارد آگاه شود:

بالاخره، او توانسته بود بفهمد که رستم و سید و سهراب آن شب را کجا خوابیده‌اند (همان، ۴۲).

با توجه به این بخش، کنشگر در فضا برش می‌زند و از میان همهٔ مکان‌های موجود در آن، یکی را انتخاب می‌کند. کنشگر موضع‌گیری می‌کند و این‌بار اوست که نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری مکان دارد. پس، ما با مکانی مواجهیم که از اتصالی وجودشناختی خبر می‌دهد. سوژه موضع‌گیری می‌کند و همهٔ مکان‌ها را نفی می‌کند تا یک مکان برتر را، که همان مکان پرده یا مکان حضور رستم و سهراب است، انتخاب کند.

کنشگر از مکان برتر (محل استقرار رستم و سهراب) آگاه می‌شود، اما دست‌یابی به آن به دغدغهٔ اصلی او تبدیل می‌شود. به‌همین‌دلیل، دوباره بی‌قراری‌اش به اوج می‌رسد، اما این‌بار بی‌قراری او برای یافتن مکان برتر نیست، بلکه برای دست‌یابی و تسلط بر مکان است. بی‌قراری به اوج خود می‌رسد و در درون او تغییری ایجاد می‌شود. این تغییر حضوری حسی‌ـ حرکتی برای او رقم می‌زند که به دویدن او منجر می‌شود. در واقع، هیجان و بی‌قراری کنشگر، که وجهی درونی است، شکلی بیرونی به خود می‌گیرد و او را به حرکت وامی‌دارد و بسط و گسترهٔ مکانی او را سبب می‌شود. اینجاست که فضا دیگربار به مکان تبدیل می‌شود و کنشگر تسلط خود را بر آن به‌نمایش می‌گذارد. پس‌پسکی رفتن روی ایوان، انداختن خود از روی پله به حیاط و دویدن، این گونهٔ حسی‌ـ حرکتی را نشان می‌دهد:

روی ایوان پس‌پسکی رفت. از روی همان پلهٔ اول خودش را انداخت کنار یک دایرهٔ زرد که پای فانوس در حیاط نشسته بود (...) آن‌طرف دایره مرتضی می‌دوید (همان).

مرتضی سبک‌بال می‌دوید تا جایی‌که مکان گردبادی برای او به مکانی استعلایی تبدیل شد. در واقع، استعلای مکان «سبب پویایی آن و حذف جنبه‌های مادی آن می‌گردد» (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۰). اینجاست که در اندیشهٔ کنشگر، مکان مکان‌بودگی خود را از دست می‌دهد و به‌سوی فضایی فراتر از آن سیر می‌کند:

پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

هنوز فردوسی نتوانسته بود برود روی استخوان‌های درازکشیده‌اش دراز بکشد. در تمام این هزار سال، او ندیده بود کسی مثل مرتضی لای بوته‌های تمشک، با آن‌همه دلشوره، بدود و بتواند بی‌هیچ صدایی آن‌همه داد بکشد (نجدی، ۱۳۹۴: ۴۳).

اینجا، ما با دو مکان و فضای گفتمانی مواجه هستیم: زمان و مکان گذشتهٔ داستان که فردوسی نمایندهٔ آن است و زمان و مکان کنونی داستان که مرتضی نمایندهٔ آن می‌شود. اینجا، فردوسی از زمان گذشته و مرتضی در زمان کنونی به هم برخورد می‌کنند و دو مکان و دو زمان به هم پیوند می‌خورد. نتیجهٔ این تعامل استمرار مکان اسطوره‌ای در مکان و زمان کنونی است. کنشگر در تعامل با زمان و مکان حماسی و اسطوره‌ای، از قید و بند مکان خارج می‌شود و احساس حضور در آن مکان، در اندیشه و تخیل او استمرار می‌یابد. بدین‌ترتیب، مکان به فضا تبدیل می‌شود و به استعلا می‌رسد. حضور استعلایی کنشگر، که در قالب دویدن با آن‌همه دل‌شوره و دادکشیدن ممتد بدون صدا تجلی پیدا کرده است، کنشگر را با فردوسی و شخصیت‌های اساطیری به این‌همانی می‌رساند و آنها را به زمان و مکان حاضر فرا می‌خواند. بی‌قراری، دویدن و فریاد بدون صدای کنشگر، حاکی از آن است که مکان سیال شده و او را با زمان اسطوره‌ای و زمان تخیلی پیوند داده است. به‌همین‌دلیل، مطابق گفتهٔ شعیری (۱۳۹۲: ۲۳۱) ما با یک «مکان- زمان» مواجه می‌شویم، مکانی که فراتر از مکان می‌رود و به فضا تبدیل می‌شود. در چنین فضایی، کنشگر هم حاضر است و هم غایب، اما این‌بار حضور و غیاب جابه‌جا شده‌اند. او در مکان فیزیکی حضور دارد، اما در فضایی فراتر از مکان حضوری تخیلی و استعلایی یافته است. کنشگر دیداری در مکان غایب و در فضا حاضر است (همان). کنشگر دو نوع حضور را تجربه می‌کند: ازیک‌سو، در حصار سنگین مکان و زمان محدود شده است و از سوی دیگر، مرزهای مکان و زمان را در هم می‌شکند و به نهایت سبکی می‌رسد و امکان گریز تا مرز استعلا برایش فراهم می‌شود.

در ادامه، ابهامی برای کنشگر به‌وجود می‌آید که چه فاجعه‌ای قرار است رخ بدهد. او در این حالت، تسلط کاملی بر مکانی که در آن است ندارد؛ اینجاست که مکان مرزبندی خود را از دست می‌دهد. بنابراین، کنشگری که در آن مکان قرار می‌گیرد، دچار گسست از خودش می‌شود؛ یعنی، "منِ" کنشگر در تعارض با وجه دیگری از هویت او یعنی "خود" قرار می‌گیرد. این تعارض به چالشی جدی تبدیل می‌شود، تا جایی که با وضعیتی بینابین و در تعلیق مواجه می‌شویم، وضعیتی که نه مکان و نه فضاست. اینجا، مکان راهی برای گریز از

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

وضعیت کنشی تعلیق و سرگردانی است. آنچه برای کنشگر مهم است، شدن و تغییر وضعیتی است که در آن گرفتار است. به‌همین‌دلیل، برای رهایی از این وضعیت، به‌دنبال پیداکردن پرده است. او برای یافتن پرده به قهوه‌خانه می‌رود و چون نمی‌تواند منظور خود را به راوی بفهماند، مستطیلی در هوا یا روی دیوار می‌کشد، اما راوی متوجه نمی‌شود و تلاش او بی‌ثمر می‌ماند. قرار است حادثه‌ای در مکان رخ دهد، به‌همین‌دلیل، مکان از کنترل کنشگر خارج می‌شود و هر کنشی که او انجام می‌دهد، محقق نمی‌شود. کنشگر تمام تلاش خود را می‌کند تا پرده را بیابد و با اعمال تسلط بر آن، از وقوع فاجعه جلوگیری کند، اما تعامل بین او و مکان (پرده) ضعیف شده است، چون در این حالت با مکانی شکل‌یافته و خودشده مواجه هستیم، کنشگر قصد دارد خود را از تسلط مکان خارج سازد تا بتواند دوباره مکان فضاشده را به مکانی در دسترس تبدیل کند.

سرانجام، کنشگر (مرتضی) پرده را به‌دست می‌آورد. اما، به‌دلیل اینکه نمی‌تواند منظور خود را به راوی (سید) بفهماند، مسئله‌ای میان او و راوی شکل می‌گیرد. این مسئله در انتهای داستان به سوختن و مرگ کنشگر می‌انجامد و تراژدی مرگ سهراب دیگربار در این داستان تکرار می‌شود. کنشگر پرده را می‌یابد، اما پرده برای او جنبهٔ مادی و کاربردی خود را از دست می‌دهد تا بتواند همچون مکانی نمادین و اسطوره‌ای، یعنی مکانی که حالا دیگر وجه ابزاری ندارد، عمل کند. اینجا، پرده دیگر پرده نیست، بلکه به فضایی اسطوره‌ای استحاله می‌یابد، فضایی که تمام هویت و حافظهٔ تاریخی، اجتماعی و فرهنگی را در خود ذخیره کرده و مدلول‌های زیادی از حیات فرهنگی و اجتماعی با آن پیوند خورده است. به‌همین‌دلیل، دیگر مکان نیست و فضاست و وجهی شاعرانه و استعاری یافته است. کنشگر پرده را می‌یابد و آن را در آغوش خود می‌فشارد تا پاسدار همهٔ ارزش‌های عاطفی‌ای باشد که در نتیجهٔ تعامل او با مکان ایجاد شده است. در این حالت، کنشگر احساس می‌کند با مکان و تمام پیشینهٔ فرهنگی و اسطوره‌ای آن این‌همانی پیدا کرده و به هم‌سویی رسیده است. این هم‌سویی در نهایت کنشگر را با شخصیت اسطوره‌ای سهراب به وحدت می‌رساند و او را مانند سهراب به خاطرهٔ اسطوره‌ای و فرهنگی ایران پیوند می‌دهد. حالا، دیگر مکان به مکانی هستی‌شناختی تبدیل شده است. در چنین مکانی است که هستی کنشگر (مرتضی) با هستی مکان، که پرده نمایندهٔ آن است، پیوند می‌خورد و به این‌همانی می‌رسد. بدین‌ترتیب، مکانی استعلایی با کیفیت بالای حسی‌ـ ادراکی شکل می‌گیرد. این مکان به

بستری مبدل شده تا کنشگر به تعالی زیبایی‌شناختی برسد و در فرآیندی استعلایی به شخصیت اسطوره‌ای سهراب تبدیل شود.

نتیجه‌گیری

در داستان «شب سهراب‌کشان»، مکانی مرکزی وجود دارد که مکان اصلی و اسطوره‌ای مرتبط با روایت اصلی داستان رستم و سهراب است. این مکان به‌مثابهٔ میدان حضور عمل می‌کند و بازتاب‌دهندهٔ هویت و فرهنگ سرزمین ایران است. این مکان مرکزی همهٔ عوامل گفتمانی را به نوعی به تعامل یا تقابل فرا می‌خواند. کنشگران گفتمانی نیز هر کدام به نوعی با این مکان به تعامل، تقابل یا هم‌سویی می‌رسند. این سبب می‌شود تا هر بار وجهی از مکان رمزگشایی شود. مکان هر بار به‌گونه‌ای استحاله می‌شود و سیالیت می‌یابد و در گستره‌ای از مکان تا فضا در نوسان قرار می‌گیرد. در این حالت است که مکان می‌تواند از مکان‌بودگی تا فضاشدگی در سیلان باشد، همان‌گونه که فضا می‌تواند از فضابودگی تا مکان‌شدگی در نوسان باشد. این مکان در نهایت به مکانی هستی‌شناختی و استعلایافته تبدیل می‌شود که نتیجهٔ آن، هم‌کنشی مکان با کنشگر و در مرتبه‌ای بالاتر، وحدت و یکی‌شدن کنشگر با شخصیت اسطوره‌ای سهراب و با تمام هستی است. در داستان پیش‌گفته، همان‌گونه که بررسی شد، سه فضای اصلی شکل گرفت: مکان و فضای روایت حماسی *شاهنامه*، مکان واقعی دهکده یا مکان راوی، مکان و فضای درونی و ذهنی کنشگران اصلی و فرعی داستان.

این سه مکان، فضاهایی گفتمانی را شکل می‌دهند که از تعامل پیوستهٔ مکان، فضا و کنشگران حکایت دارند. بر پایهٔ این، گاه کنشگر اختیار مکان را در کف می‌گیرد و بر آن حکم می‌راند. زمانی نیز در فضای گردبادی حاصل از آن گرفتار می‌شود و این‌بار مکان است که او را در سیطرهٔ خود قرار می‌دهد. گاهی نیز مکانی هستی‌شناختی تحقق می‌پذیرد که همان مکان هستی‌ـآنجای ما در جهان است. در نهایت، همین مکان است که وضعیت استعلایی را برای گفتمان رقم می‌زند. آنچه در داستان مشهود است، حرکت پیوسته و درهم‌تنیدهٔ مکان‌ها و فضاهای داستان در درون یکدیگر و جابه‌جایی پیوستهٔ کنشگر در اثر این سیر و حرکت است. بر پایهٔ این، مکان‌های مختلف پیوستاری، ناپیوستار، القایی، گردبادی و استعلایی، در این گفتمان نقش ایفا می‌کنند و این مکان‌ها همواره از کارکردهای تنشی، کنشی، عاطفی، تخیلی، القایی، استعاری، اسطوره‌ای و استعلایی برخوردارند.

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019

پی‌نوشت

۱. خلاصهٔ داستان: سید پرده‌خوانی با پردهٔ ماجرای سهراب‌کشان به دهکده می‌آید و همهٔ مردم آنجا را با داستان سرگرم می‌کند. مرتضی پسر ناشنوای روستا که تنها با زبان اشاره مفاهیم را درک می‌کند و انتقال می‌دهد، از تصاویر و گفته‌های سید چیزی نمی‌فهمد و از مادرش کمک می‌گیرد. مادر و پدرش ماجرای قتل سهراب را از او پنهان می‌کنند و مرتضی برای دانستن آن شبانه به قهوه‌خانه می‌رود و برای فهمیدن ماجرا پردهٔ سید را برمی‌دارد. در جریان تعقیب و گریز، سماور وارونه می‌شود و مرتضی و سید در قهوه‌خانه می‌سوزند. در نهایت، فردوسی به ماجرا وارد می‌شود و از سردارانش می‌خواهد تا پردهٔ نقالی را از میان قهوه‌خانه بیرون بکشند. سپس، قهرمانان *شاهنامه*، درحالی‌که می‌گریند، به طرف طوس می‌روند (ر.ک: نجدی، ۱۳۹۴: ۳۵- ۴۶).

2. Réseau
3. Tissu
4. E. Landowski
5. Espace phénoménal
6. Herman Parret
7. Corps propre
8. Bertrand
9. Transcendental
10. Espirale
11. Continu
12. Débrayé
13. Interaction
14. Présentification de I’absence
15. Synesthésie

منابع

بنی‌اسدی، نسیم و فرزان سجودی (۱۳۹۴) «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا». *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*. دورهٔ ششم. شمارهٔ ۱۱: ۲۳- ۳۸.

حامدسقایان، مهدی، حمیدرضا شعیری و محمدفرزان رجبی (۱۳۹۲) «بررسی استحالهٔ مکانی در نمایشنامهٔ *کانال کمیل*: رویکرد نشانه‌ـ معناشناختی». *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*. دورهٔ سوم. شمارهٔ ۶: ۳۵- ۴۶.

حسن‌زادهٔ نیری، محمدحسن و زهرا علی‌نوری (۱۳۹۳) «بررسی شگردهای بیان معانی ثانوی در داستان‌های نجدی (با تکیه بر مجموعهٔ داستانی یوزپلنگانی که با من دویده‌اند». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*. سال سوم. شمارهٔ ۲: ۱-۱۸.

ساسانی، فرهاد (۱۳۹۱) *نشانه‌شناسی مکان، مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی*. تهران: سخن.

سجودی، فرزان (۱۳۹۱) «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی» در: *نشانه‌شناسی مکان، مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی*. به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱) «نوع شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا» در: *نشانه‌شناسی مکان، مجموعه مقالات هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی*. به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۹۲) *نشانه‌ـ معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.

معین، مرتضی‌بابک (۱۳۹۶) *ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: علمی و فرهنگی.

نجدی، بیژن (۱۳۹۴) *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. تهران: مرکز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Downloaded from jpll.khu.ac.ir at 10:51 IRDT on Saturday September 21st 2019