ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال ششم، شمارهٔ دوم، تابستان ۱۳۹۵، ۱-۲۶

تحلیل تقابل‌های دوگانه در مجموعهٔ «جایی دیگر» گلی ترقی

محمدحسن حسن‌زادهٔ نیری*

زهرا علی‌نوری**

چکیده

تحلیل زبان داستان، بررسی معانی ثانوی آن اعم ازمعنای ثانوی اصلی ومعانی ثانوی جانبی داستان وکشف ارتباط پیچیدهٔآن‌ها با یکدیگر است. از منظر این پژوهش، معنای ثانوی اصلی در داستان، همان درونمایهٔ آن است که معانی برآمده از عناصر و شگردهای داستان بدان دلالت دارند و در ارتباط با هم، شبکهٔ پیچیده‌ای از معانی ثانوی داستان را تشکیل می‌دهند. این جستار، در خوانش مجموعه داستان«جایی دیگر»، اثر گلی ترقی، شگردهایی را بررسی کرده که به معانی ثانوی یا درونمایهٔ مشترک این داستان‌ها دلالت داشته باشند. این شگردها ذیل عناصر داستانی مانند شخصیت، مکان، زمان، عناصر طبیعی، آب و هوا و عناصر واژگانی متن قرار می‌گیرند و در ارتباط با هم، درونمایهٔ مشترک این مجموعه را القا می‌کنند. این درونمایهٔ مشترک، در یک چارچوب تقابلی، «از خود بیگانگی و آشنایی» است که بر محوریت سفر قرار دارد؛ این تقابل یکی از مفاهیم مهم در عصر مدرن است که در این مجموعه، از طریق به‌کارگیری ساختار تقابلی برای هریک از عناصر داستان، القا می‌شود. این جستار با بررسی ساختارهای تقابلی هریک از این عناصر، به شبکهٔ معنایی متقابلی دست می‌یابد که درونمایهٔ یا معنای ثانوی مشترک مجموعه داستان‌ها است.

کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه مدرن، تقابل‌های دوگانه، گلی ترقی،جایی دیگر.

---

* استادیار زبان وادبیات فارسی،دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علّامهٔ طباطبائی (ره)
mhhniri@yahoo.com

** دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامهٔ طباطبائی (نویسنده مسئول)، alinoorizahra@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۵/۳/۲۵، تاریخ پذیرش: ۹۵/۶/۲

۱. مقدمه

موضوع این پژوهش، بررسی ویژگی‌های مدرنیستی زبان داستان در مجموعهٔ «جایی دیگر» اثر گلی ترقی است. زبان داستان در معنای عامّ[1] آن، مجموعه عناصر و شگردهایی است که معنای ثانوی داستان را القا می‌کند. در این پژوهش، اصطلاح معنای ثانوی از علم معانی در بلاغت کهن وام گرفته شده و دامنهٔ آن وسعت داده شده است؛ به طوری که تمام برداشت‌های روشمند از هر متنی را شامل می‌شود. به طور کلی معانی ثانوی «حاصل برهمکنش بین لایه‌های متنی، دانش پیشین، رمزگان‌ها، رمزگان‌های فرعی و ... است، و لذا هر نشانه‌ای، زبانی یا غیر زبانی، در یک کنش ارتباطی، در دل نظام پیچیده‌ای از عوامل متعامل معنی پیدا می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۲۵٤). از منظر این پژوهش معنای ثانوی در داستان، بر دو نوع اصلی و فرعی است؛ معنا یا معانی ثانوی اصلی همان درونمایهٔ داستان هستند که چارچوب اصلی داستان را تشکیل می‌دهند و معانی ثانوی فرعی، دیگر معانی مرتبط با درونمایهٔ داستان هستند که به نوعی، نقش بسط‌دهندگی (کاتالیزور) معنا را بر عهده دارند و زیر مجموعهٔ معانی ثانوی اصلی قرار می‌گیرند. بر این اساس، در جستار حاضر، هر عنصری که در القا و انتقال معنای ثانوی اصلی (درونمایهٔ) داستان، نقشی ایفا کند، به عنوان بخشی از زبان داستان بررسی می‌شود. بررسی حاضر با تکیه بر مجموعه داستان «جایی دیگر»، نوشتهٔ گلی ترقی، انجام می‌شود. داستان‌های این مجموعه را می‌توان از جمله داستان‌های مدرنیستی در ایران به شمار آورد. از مهم‌ترین ویژگی‌هایی که سبک این داستان‌ها را به داستان مدرن نزدیک می‌کند، زبان غنایی، شیوهٔ روایت، زاویهٔ دید و نوع شخصیت‌پردازی در آن‌ها است.

داستان کوتاه مدرن در ایران تحت‌تأثیر جریان‌های ادبی غرب، از اوایل دههٔ ۱۳٦۰ رواج یافت. مدرنیسم به عنوان یکی از جریان‌های مهم در ادبیات و هنر، در اواخر قرن نوزدهم در غرب مطرح شد. اصطلاح مدرن به معنی امروزی و نوین است و مدرنیته را می‌توان «مجموعهٔ فرهنگ و تمدن اروپایی از رنسانس به این سو دانست، یا آن را امروزگی (امروزی شدن) یا نوآوری و تجدید نامید» (احمدی، ۱۳۸۹: ٤).

مدرنیسم برخلاف رئالیسم به جنبهٔ عینی و بیرونی واقعیت توجه ندارد و واقعیت را آن‌چه در ذهن فرد منعکس می‌شود، می‌داند. از این رو، بر جنبهٔ فردیِ واقعیت تمرکز دارد. از این‌روست که می‌بینیم یک مبنای مهم مدرنیسم، فردگرایی است. فردگرایان بر هویت فردی تأکید فراوان دارند و از این‌جاست که تنهایی دستاورد مهم فردگرایی است. انسان

مدرن «مدام بیشتر از اصول همگانی دور می‌شود و اصولی فردی را بنیان می‌گذارد. فردیت نیرویی است که از حل شدن کامل ما در جمع مانع می‌شود. انسان مدرن چون یگانه مسئول ارزش‌هایی است که آفریده، همواره وانهاده و هراسان است» (همان: ٤٦).

بر این اساس، مدرنیسم واقعیت را متکثر و قائم به فرد می‌داند و داستان مدرن نیز، بر خلاف داستان رئالیستی که به توصیف ظاهر شخصیت‌ها و وقایع بیرونی می‌پردازد، به دنیای چندپارهٔ ذهن و واقعیت‌های ناپیدا در ذهن شخصیت‌ها می‌پردازد؛ از این‌رو، کشمکش‌ها در این نوع از داستان‌ها، درونی است و تعارض فرد با خودش را نشان می‌دهد (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۲).

عطف توجه از جهان بیرون و وقایع بیرونی به ذهنیات شخصیت‌ها، نوع *روایت* را نیز در داستان‌های مدرن متفاوت می‌کند؛ بدین معنا که نویسندگان داستان مدرن «با نقض ساختار خطی زمان و با استفاده از تکنیک‌هایی مانند سیلان ذهن و تک‌گویی درونی، روایت را به کلاف درهم پیچیده‌ای از خاطرات بدل می‌کنند» (همان: ٢٤). تک‌گویی و جریان سیال ذهن، نوع روایت را در داستان‌های مدرن متفاوت می‌کند؛ از این جهت «این داستان‌ها به ژانرهای غیرروایی بدل شده است و از دلالت‌های ارجاعی و مستقیم و ساده به دلالت‌های ضمنی و بسیار نمادین رو آورده است» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۲۳).

شخصیت در داستان مدرن، با توجه به فردگرایی در عصر مدرن، معمولاً فردی منزوی و تنها است. همانطور که گفتیم تنهایی، مهم‌ترین دستاورد فردگرایی است و «ناآرامی روح مدرن زادهٔ ناهمخوانی فرد است با گروه و جمع» (احمدی، ۱۳۸۹: ٤٦). احساس بیگانگی با جامعه و حتی با خود، انسان مدرن را در تعارض و رویارویی با جامعه و گاه با خود قرار می‌دهد که از مضامین مهم داستان مدرن است.

توصیف در داستان مدرن در خدمت شخصیت‌پردازی قرار می‌گیرد. بدین معنا که هرآن‌چه توصیف می‌شود، دیدگاه و نوع نگاه شخصیت اصلی داستان را نسبت به امور نشان دهد. بنابراین، «هدف نویسنده به دست دادن تصویری بلاواسطه از افکار و احساسات شخصیت اصلی داستان است. از این‌رو، پیرنگ کمترین اهمیت را دارد و بازگویی رویدادها بیشتر برای نشان دادن تأثیری است که حوادث در نگرش‌های شخصیت اصلی باقی می‌گذارد» (پاینده، ۱۳۸۸: ٦٤).

این پژوهش به منظور دستیابی به ویژگی‌های مدرنیستی داستان‌های گلی ترقی، زبان داستان‌های او را در مجموعهٔ جایی دیگر بررسی می‌کند. طبق تعریف ذکر شده، زبان

داستان همان نشانه‌ها و شگردهای بیان معانی ثانوی در داستان است. این نشانه‌ها و شگردها گاه عناصر شناخته‌شدهٔ داستان و گاه زیرمجموعه‌های آن‌ها را شامل می‌شود. از این‌رو، روش این پژوهش استخراج این عناصر و زیر مجموعه‌های آن‌ها و تحلیل ویژگی‌های مدرنیستی این مجموعه شگردها و نشانه‌ها است.

در زمینهٔ پژوهش در داستان‌های کوتاه مدرن، می‌توان به جلد دوم کتاب «داستان کوتاه در ایران» (داستان‌های مدرن)، اثر حسین پاینده، اشاره کرد. این کتاب به بیان ویژگی‌های کلی داستان‌های مدرن و نقد چندین داستان کوتاه مدرن ایرانی، پرداخته است. در زمینهٔ نقد آثار گلی ترقی می‌توان به کتاب «گلی ترقی: نقد و بررسی آثار»، به کوشش علی دهباشی و مهدی کریمی، «خلسهٔ خاطرات: تحلیل و بررسی آثار گلی ترقی»، نوشتهٔ شهلا زرلکی و مقالاتی چون: «تحلیل کهن الگویی داستان جایی دیگر از گلی ترقی»، از الهام حدادی و فرهاد درودگریان و «رویکردی روایت‌شناختی به داستان دو دنیا، اثر گلی ترقی» از الهام حدادی، اشاره کرد. آثار ذکر شده و دیگر نقدهایی که بر داستان‌های گلی ترقی نوشته شده، مبتنی بر رویکردی متفاوت از رویکردِ پژوهش حاضر، هستند.

در زیر به بررسی ویژگی‌های مدرنیستی زبان داستان‌های این مجموعه می‌پردازیم:

۲. بررسی

۱.۲ درونمایه

درونمایه یا مضمون یکی از عناصر مهم در داستان است و از دیدگاه این پژوهش، درونمایهٔ داستان، معنا یا معانی ثانوی اصلی داستان است؛ چنان‌که در تعریف «درونمایه» نیز به ویژگی غیرصریح بودن آن اشاره کرده‌اند؛ «نویسندگان اغلب در آثار خود، از بیان صریح درونمایه‌های داستان خود پرهیز می‌کنند و شیوه‌های غیرصریح را برای تصویر و تشریح آن‌ها بر می‌گزینند، مثلاً درونمایه‌ها را در افکار و عواطف و تخیّلات شخصیت‌های داستان می‌گنجانند و خواننده از طریق تفسیر این افکار و تخیلات و تعبیر موضوع داستان، به درونمایهٔ داستان پی می‌برد؛ زیرا هرچه درونمایه ظریف‌تر و غیرصریح‌تر ارائه شود، تأثیرش بر خواننده بیشتر است» (میرصادقی، ۱۳٦٤: ۵۱). اهمیت درونمایه از آن جهت است که عناصر دیگر را به هم پیوند می‌زند؛ به بیان دیگر، درونمایه معنای اصلی داستان است که دیگر عناصر در پیوند با یکدیگر بر آن دلالت دارند. بنابراین فکر اصلی و مسلط در هر اثر ادبی درونمایه آن است که همچون خط یا رشته‌ای در خلال اثر کشیده می‌شود و عناصر آن

را به یکدیگر پیوند می‌زند (جمال و میمنت میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۲۷). از این‌رو، جهت فکری و ادراکی نویسنده را نیز نشان می‌دهد (میرصادقی، ۱۳٦٤: ٤۲). درونمایهٔ داستان‌های گلی ترقی در مجموعهٔ «جایی دیگر»، سفر است. سفر در این داستان‌ها دو جنبهٔ درونی و بیرونی را در بر می‌گیرد. جنبهٔ درونی سفر، هستهٔ اصلی درونمایه و جنبهٔ بیرونی آن، نقش بسط‌دهنده (کاتالیزور) را به عهده دارد. همواره از این سفر بیرونی به سفر درونی و سپس به مقصد درونی می‌رسیم؛ بنابراین این داستان‌ها بیش از هر چیز نمایش‌گر یک فرایند هستند. ترقی، آن‌چه را که موجب می‌شود شخصیت‌های داستانی به سفر بیرونی رو بیاورند، از خودبیگانگی و غربت درونی می‌داند. او در گفت‌وگوهایش به این مسئله اشاره می‌کند:

> منظور من از غربت، غربت واقعی است، غربت از خود است. مرزهای جغرافیایی تعیین‌کنندهٔ این غربت نیست. می‌شود در سرزمین و خانهٔ خود، از همیشه بیش‌تر احساس بیگانگی کرد. بیگانگی با آدم‌های هم‌زبان، هم‌وطن، هم‌جوار. مسأله این است که انسان چگونه و تحت چه شرایطی، به خود راستین‌اش نزدیک می‌شود و در کجا و در چه نحوه‌ای از بودن و تحت چه نسبت‌هایی با عالم هستی، امکانات بالقوه و نهفته‌اش شکوفا می‌شود (روحانی، به نقل از دهباشی،۱۳۸۲: ۱٦۷).

بنابراین غربت درونی و از خودبیگانگی یکی از معانی ثانوی اصلی داستان‌های ترقی است. از خود بیگانگی یعنی نداشتن آگاهی و بینش عمیق نسبت به خود و رابطهٔ خود با جهان هستی. این نوع از آگاهی است که به انسان آزادی و قدرت انتخاب می‌دهد تا بر سرنوشت خودش حاکم شود. ترقی می‌گوید:

> وسوسهٔ فکری من مفهوم آزادی و انتخاب است. آیا می‌توان حاکم بر سرنوشت خود بود؟ آیا می‌توان نحوهٔ زندگی خود را انتخاب کرد و به راهی دیگر رفت؟ آیا می‌توان معترض بود و پای این اعتراض ایستاد و قیام کرد؟ قیام وجودی. منظورم از قیام وجودی، قیامی اگزیستانسیال است. از خود مردن و دوباره متولد شدن است (دقیقی، به نقل از دهباشی، ۱۳۸۲: ۱۹۳).

ترقی روند رسیدن به آگاهی را، روند فردیت می‌نامد که طی آن انسان خود اصیل و راستین‌اش را می‌یابد (آزرم و افشنگ، به نقل از دهباشی، ۱۳۸۲: ۲۱۷). بنابراین تا زمانی انسان به این آگاهی نرسیده است، احساس غربت درونی، او را دچار اضطراب درونی می کند و برای رهایی از این اضطراب است که به دنبال یافتن جای و یا جایگاهی دیگر (بهتر) می‌گردد، تا شاید از این اضطراب و آشفتگی درونی رهایی یابد. شخصیت‌های این

مجموعه، دائم سفر می‌کنند، و از جایی به جای دیگر می‌روند؛ اما به هر کجا که می‌رسند، آرامش خود را باز نمی‌یابند. ترقی می‌گوید:

> می‌خواستم اسم این آخرین مجموعه را «سفر» بگذارم. قهرمان‌های این داستان‌ها همگی مسافرند، مسافرهای تبعیدی، تبعیدی از اقلیم جغرافیایی، تبعید از دنیای کودکی، تبعید از خود. مسافرهای شهرهای خیالی در جستجوی جایی (فانی و دهباشی، به نقل از دهباشی، ۱۳۸۲: ۲۳۲)؛

اما در پایان داستان‌ها می‌بینیم که جای دیگر، در واقع همین جاست:

> این «دیگرها» همین جاست. عالم غیب و ملکوت و هفت گنبد مینا نیست. در این دنیاست و این دنیا در من است. خیام می‌گوید: «فردوس دمی ز وقت آسودهٔ ماست». صحبت بر سر این وقت آسوده است (همان: ۲۳۷).

بر این اساس، معانی اصلی داستان بر محور دو وضعیت متقابل استوار است؛ یکی از خودبیگانگی و دیگری آگاهی و خودیابی. هر یک از این‌ها زیرمجموعه‌های معنایی خود را دارند که در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. این مجموعهٔ معنایی متقابل را می‌توان در جدول زیر مشاهده کرد:

جدول ۱. مجموعهٔ معانی ثانوی متقابل در داستان

از خود بیگانگی و غربت درونی (بازی ناتمام، انار‌بانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	آگاهی و رسیدن به خود راستین
اضطراب درونی و سرگردانی (بازی ناتمام، انار‌بانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	آرامش و قرار یافتن
سفر بیرونی (بازی ناتمام، انار‌بانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، سفر بزرگ امینه، جایی دیگر)	ماندن در جایی و سفر درونی
غربت و بیگانگی با دنیای بیرون و گم‌گشتگی (بازی ناتمام، انار‌بانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، سفر بزرگ امینه، جایی دیگر)	آشنایی و وحدت با دنیای بیرون
خواب‌آلودگی و بی‌اراده بودن (بازی ناتمام، انار‌بانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، سفر بزرگ امینه، جایی دیگر)	اراده و انتخاب
هیاهو داشتن (بازی ناتمام، انار‌بانو، درخت گلابی،	خاموش بودن

بزرگ بانو، جایی دیگر)	
خسته بودن (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	سرحال بودن
غرور و منیت و برتری‌طلبی (بازی ناتمام، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	تواضع و وحدت‌طلبی
شتاب (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	آهستگی
فاصله از گذشته و کهن‌الگوها (اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو)	بازگشت به گذشته، به کهن‌الگوها
ناراضی بودن (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، سفر بزرگ امینه، جایی دیگر)	داشتن احساس رضا و تسلیم

۲.۲ شخصیت

شخصیت‌پردازی در داستان‌های مدرن به گونه‌ای است که معنای سرگشتگی و تنهایی و انزوا را القا می‌کند. چنانکه می‌دانیم، مهم‌ترین عنصر منتقل‌کنندهٔ درونمایه و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است. تقریباً تمام داستان در گسترش طرح و ارائهٔ درونمایه از این عنصر بهره می‌جوید (یونسی، ۱۳۸٤: ۳۳). بنابراین می‌بایست شگردهای شخصیت‌پردازی در این نوع از داستان‌ها به گونه‌ای باشد که بتواند درونمایه‌ها و ویژگی‌های معنایی مدرنیسم را بیان کند. شخصیت مدرن اغلب فردی تنهاست که نه فقط با دیگران که با خود نیز بیگانه است. «شخصیت‌پردازی چنین شخصیتی معمولاً از طریق تصویر کردن رؤیاها و کابوس‌ها و تداعی‌های او صورت می‌گیرد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۳۱). برای بررسی عنصر شخصیت در داستان، به نام‌ها، کنش‌ها (رفتار و گفتار)، ویژگی‌های ظاهری، رفتاری و درونی آن‌ها، تا آن‌جایی که معنایی همسو با درونمایهٔ داستان دارند، به عنوان بخشی از زبان داستان توجه می‌کنیم:

نامیدن یکی از شگردهای مهمِّ شخصیت‌پردازی است. نام‌ها اغلب دارای معنای ثانویه هستند و در القای درونمایهٔ داستان نقش مهمی را ایفا می‌کنند؛ از این طریق به ایجاز متن یاری می‌رسانند. توضیح آن‌که گاهی برخی از معناها در دل نام‌ها بیان می‌شوند و از این طریق تأثیرگذارتر خواهند بود؛ چرا که معنایی را با شخصیت داستانی پیوند می‌زنند و این پیوند موجب استحکام معنا می‌شود. میان جملهٔ اسنادی و نام‌ها از جهت معنارسانی، تفاوتی

است؛ با این توضیح که نام‌ها از تأکید، قطعیت و ایجاز بیشتری نسبت به جملات اسنادی برخوردار هستند و این قطعیت و ایجاز، معنای بیشتری را در کوتاه‌ترین زمان و با تأکید بیشتر، القا می‌کند و تأثیرگذارتر خواهد بود. برای نام‌ها در داستان، می‌توان انواعی در نظر گرفت؛ از جمله: نام‌های خاص که از اسم‌های خاص برای آن‌ها استفاده می‌شود، مانندِ آزاده؛ نام‌های عام که بر شخصیت‌های عام اشاره دارد، مانندِ خانم و آقا، همه و دیگران؛ نام‌های نسبی که به نسبت‌ها اشاره دارد، مانندِ مادرش یا شوهرش؛ نام‌های اشاری که در این نوع از نام‌ها از ضمیرهای اشاری استفاده می‌شود، مثل او، همان؛ نام‌های کنشی که بر کنش و شغل شخصیت اشاره دارد، مانندِ دکتر؛ نام‌های توصیفی که به وضعیت و صفتی در شخصیت اشاره دارد مانندِ شخصی بدبین. در نام‌های توصیفی بیش‌تر با ترکیب یکی از انواع نام‌های فوق با صفتی مواجه هستیم؛ مانند نام کنشی- توصیفی و یا اشاری- توصیفی و یا عمومی- توصیفی.

یکی از ابزارهایی که جفریز (Jeffries) در کتاب سبک‌شناسی انتقادی برای تحلیل سبک ارائه می‌دهد، نامیدن و توصیف کردن است. در فصل دوم این کتاب[۲] «نامیدن به عنوان فرایند زبانی مطرح شده که مردم، مکان‌ها و اشیاء به‌وسیلهٔ آن تشخّص می‌یابند و از طریق افزودن صفات، این هویت‌ها ویژگی‌های خاصی پیدا می‌کنند» (درپر، ۱۳۹۱: ٤٩).

از میان نام‌های فوق، نام‌های توصیفی در داستان‌های ترقی بسامد فراوان دارد. این نوع نامیدن، یکی از شگردهای زبانی است که علاوه بر موجز کردن متن، به القای درونمایهٔ داستان و تأکید بر آن نیز کمک بسیار می‌کند و جزء ویژگی سبکی نویسنده به‌شمار می‌آیند. گاه نویسنده معنای طنزآمیز مورد نظر خود را با استفاده از این نام‌ها، القا می‌کند؛ مانندِ «فقط من» و «فقط او» که به این معنا اشاره دارد که شخصیت‌های داستان برای رسیدن به جایگاه برتر، خود را از دیگران متمایز و برتر می‌دانند. نامیدن اشخاص با این واژگان، متن را طنزآمیز می‌کند و نویسنده از این طریق، چنین طرز تفکر (برتری طلبی) را به چالش می‌کشد. نمونه بارز این نام‌ها را می‌توان در داستان «بازی ناتمام» مشاهده کرد:

«فقط «او» و فقط «من»، با نگاهی مراقب و بدنی آمادهٔ هجوم، رودرروی هم می‌ایستند و کاری به مسافرهای دیگر ندارند» (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۱).

این دو نام در تقابل با نام »دیگران» و نام‌هایی قرار می‌گیرند که با «صفت دیگر و سایر» توصیف می‌شوند: مثل «سایر شاگردها» و «مسافرین دیگر». نویسنده از طریق این نام‌ها به شکل طنزآمیزی به تقابل مطرح شده در درونمایهٔ داستان اشاره می‌کند؛ یعنی علاوه بر

کارکرد طنزآمیز این نام‌ها، کارکرد معنابخشی مطابق با درونمایه را نیز می‌توان از کاربرد این نوع از نام‌ها مشاهده کرد.

در داستان‌های ترقی، برخی از واژگان همسو با درونمایهٔ داستان، پر تکرار می‌شوند؛ مثل خواب، خستگی، خوشبختی و... . نویسنده گاهی برای نامیدن شخصیت‌ها از این واژگان و صفت‌ها نیز بهره می‌گیرد، تا شخصیت‌های داستان مستقیماً و به گونه‌ای تأکیدآمیز و تأثیرگذار با فضای داستان همسو شوند. برای مثال «خانمی خواب‌آلود»، نامی توصیفی است که علاوه بر این‌که به معنای خواب‌آلود بودن در فضای داستان اشاره دارد، شخصیت را با این ویژگی معرفی می‌کند و هویت او را با بخشی از معنای اصلی داستان پیوند می‌زند.

نام‌های کنشی نیز در داستان‌های ترقی، دلالت بر معنای ثانوی دارند؛ از جملهٔ این نام‌ها، «مسافر» است که به خصوص در دو داستان نخست (بازی ناتمام و انار بانو) بسامد بیشتر دارد. از آن‌جا که موضوع سفر در این مجموعه بسیار پررنگ است، وجود شخصیت‌هایی با نام «مسافر» به ساختن فضایی همسو با این موضوع یاری می‌رساند. از دیگر نام‌های کنشی مرتبط با درونمایه، باربر، مأمور گمرک، مهماندار، خلبان و راننده است که جابه‌جایی و سفر را القا می‌کنند.

کنش شخصیت‌ها بخش مهمی از شخصیت‌پردازی است؛ این کنش‌ها شامل گفتار و رفتار و ذهنیات (تفکرات و احساسات) می‌شود. گاه از طرق کنش‌های رفتاری می‌توان به ذهنیت شخصیت‌های داستان و سپس درونمایهٔ داستان راه یافت. برخی کنش‌ها در این مجموعه داستان پر تکرار هستند و از این رو در القای معنای ثانویه نقش مهمی را به عهده دارند. بیش‌تر این کنش‌ها بر پایهٔ ساختاری دوگانه و متقابل قرار دارند؛ از این‌رو علاوه بر تقابل، گاه نشان‌دهندهٔ یک فرایند در داستان هستند.

سفر کردن و جابه‌جایی، مهم‌ترین و برجسته‌ترین کنش پرتکرار در این مجموعه داستان است. این کنش همان هستهٔ اصلی درونمایهٔ داستان‌ها است. سفر و جابه‌جایی دربردارندهٔ تغییر و نشان‌دهندهٔ یک فرایند است؛ از این‌رو درونمایهٔ داستان‌ها با محوریت کنش و فرایند ناشی از آن همراه می‌شود. در مقابلِ سفر کردن و جابه‌جایی، ماندن در یک جا و سفر نکردن نیز مطرح می‌شود. زیر مجموعهٔ این دو کنش متقابل، دو وضعیت رضایتمندی و نارضایتی است که محرک اصلی این دو کنش به حساب می‌آیند. هرگاه شخصیت‌های داستان احساس رضایت و خشنودی و خوشبختی دارند، به جایی سفر نمی‌کنند و ساکن و

صامت هستند؛ اما آن‌گاه که از وضعیت خود ناراضی‌اند، از جایی به جای دیگر می‌روند تا جایگاهی درخور بیابند.

کنش‌های پرتکرار دیگری نیز وجود دارد که زیر مجموعهٔ این دو کنش متقابل، یعنی سفر کردن و ماندن در یک جا، قرار می‌گیرد. آنان که ناراضی هستند و دائماً به جایی دیگر می‌روند و دنبال جایگاه برتر و بهتری هستند، کنش‌هایی دارند که در تقابل با کنش شخصیت‌های راضی و خشنود قرار می‌گیرد. از جمله مهم‌ترین این کنش‌ها، اعتراض و شکایت است که به معنای نارضایتی است و هم‌چنین جنگیدن و رقابت و دعوا با دیگران برای رسیدن به جای بهتر است که در تقابل با پذیرش و تسلیم و رضایت قرار می‌گیرد. آن‌گاه که شخصیت‌ها از جایی که هستند (هم حقیقی (مکان) و هم مجازی، یعنی جایگاه اجتماعی) راضی نیستند، تلاش می‌کنند تا به جای بهتری برسند. برتر شدن، مهم‌ترین هدف شخصیت‌های ناراضی است. آنان تلاش می‌کنند تا به جای برتری در مقایسه با دیگران برسند؛ از این‌رو همواره در رقابت و جنگ با دیگران هستند و تلاش‌شان در جهت غلبه بر دیگران و برنده شدن است. در این راستا کنش‌هایی که آنان انجام می‌دهند، عبارتند از: خودنمایی، منم منم کردن، هیاهو کردن، هارت و پورت کردن، از بقیه جلو زدن به انحاء مختلف. همهٔ این کنش‌ها در تقابل با قانع بودن و راضی بودن و متواضع و خاموش بودن قرار دارد.

علاوه بر کنش‌ها، صفت‌هایی که برای هر یک از شخصیت‌ها به کار گرفته می‌شود، به پردازش شخصیت و القای معنای ثانویه کمک می‌کند. بر اساس همان تقابل مطرح شده، صفت‌ها نیز در تقابل با هم قرار دارند. افرادی که ناراضی هستند، همواره بد اخلاق، عصبی، خسته، خواب‌آلود و غمگین و جاه‌طلب و مغرور توصیف می‌شوند. در مقابل، افراد راضی و خوشبخت، خوش‌اخلاق، صبور و آرام، سرحال، شاد، قانع و متواضع توصیف می‌شوند. نوعی از صفت‌های افراد ناراضی، صفت تفضیلی است که پارادوکسی به وجود می‌آورد که بر جنبهٔ طنزآمیز داستان می‌افزاید. این صفات عبارتند از: برتر بودن، متمایز و برجسته بودن، قهرمان بودن، معروف و مشهور بودن و در تقابل با گمنامی (صفت افراد راضی) قرار می‌گیرد. افرادی که راضی و خشنود هستند، افراد گمنامی هستند که از ابتدا در پی برتری بر دیگران و خودنمایی و شهرت نبوده‌اند. در داستان درخت گلابی، تقابل این دو صفت را می‌بینیم:

«گفت: این عنکبوت از تو شاعرتر است. ببین چه توری بافته، بی سر و صدا، بدون قـار و قور. شاعر گمنام، عکسش توی روزنامه‌ها نیست. می‌فهمی؟» (ترقی، ۱۳۸۹:۱٤٥).

از این رو یکی از شخصیت‌های مهم در برخی از این داسـتان‌هـا ماننـد داسـتان بـازی ناتمام، قهرمان شکست‌ناپذیر و مغروری است که در پایان شکسـت مـی‌خـورد و ناراضـی است:

«زمان حضوری ملموس یافته و می‌بینم که با قساوتی دردناک، قهرمان مغرور مـرا تنبیـه کرده است» (ترقی، ۱۳۸۹: ۳۱).

کشمکش‌های داستان‌ها نیز بر دو نوع بیرونی و درونی اسـت. کشـمکش‌هـای بیرونـی بیش‌تر بر سر مکان و جایگاه برتر و نیز برنده شدن است؛ چنان‌که در داستان بـازی ناتمـام شاهدش هستیم، افراد بر سر رسیدن به جایی در هواپیما، بـا یکـدیگر رقابـت و کشـمکش دارند. رقابت میان آزاده درخشان با حریفش نیز در این داستان برای برنـده شـدن و تثبیـت جایگاه برتر است. در داستان درخت گلابی نیز این رقابت‌ها برای برتر بودن وجود دارد؛ اما چنان‌که در پایان کشمکش می‌بینیم، این رقابت‌ها پوچ به نظر می‌رسد و هیـاهویی بـر سـر هیچ به شمار می‌آید. (گاهی اوقات راوی به نبود سبب بیرونی برای این کشـمکش‌هـا نیـز اشاره می‌کند). به موازات این کشمکش بیرونـی، کشـمکش درونـی نیـز وجـود دارد. ایـن کشمکش هستهٔ اصلی و دلیل رقابت‌ها و کشمکش‌های بیرونی قرار می‌گیرد و به عنوان یک نیاز مطرح می‌شود. گویی جنگ‌های بیرونی همه از جنگ درون انسان‌ها با خود برمی‌خیزد. تا زمانی که او با خودش صلح نکرده است، بـا دیگـران نیـز سـر جنـگ دارد. ایـن همـان نارضایتی درونی و همان از خودبیگانگی و غربت وجودی است که نویسـنده بـدان اشـاره دارد و بنای داستان را بر آن می‌نهد. زمانی که انسان با خودش آشنا می‌شود، نـزاع و جنـگ درونی نیز پایان می‌یابد. این وحدت و انسجام و آرامش درونی، موجب وحدت بـا جهـان هستی و انسان‌های دیگر می‌شود؛ آن‌گاه دیگر جنگ‌ها و رقابت‌ها و برتری‌ها مفهومی ندارد و پوچ می‌شوند. در پایان اکثر داستان‌ها ایـن وحـدت و صـلح درونـی و در پـی آن صـلح بیرونی به چشم می‌خورد. در داستان بازی ناتمام ایـن کشـمکش درونـی بـا بیرونـی یکـی می‌شود؛ یعنی ناتمام ماندن بازی و مسابقهٔ آزاده درخشان در بیرون با حریفش و ادامه یافتن آن در درون راوی و تبدیل به خشم درونی شدن آن:

«بازی ناتمام توی من می‌ماند و گه‌گاه، به شکل خشمی بـی‌دلیـل یـا جـدالی نـامعقول گریبانم را می‌گیرد» (ترقی، ۱۳۸۹: ۲۷).

در جای دیگر، در همین داستان، این رقابت‌ها را درونی می‌نامد:

«برد و باخت پوچی‌ست. دعوا بر سر هیچ. خسته‌ام و این خستگی مال قدیم است، مال آن رقابت‌های درونی، باخت‌ها، مسابقه‌های تمام‌نشدنی‌ست» (ترقی، ۱۳۸۹: ۳۹).

بنابراین در این کشمکش‌ها نقش خود به عنوان مبدأ و منبع این رقابت‌ها و گاه جنگ‌ها، پررنگ می‌شود؛ چنانکه در داستان «درخت گلابی»، این جدال با خود آغازگر و منبع جدال و رقابت با دیگران شمرده می‌شود:

> اگر برای مدتی سکوت کنم؟ اگر ننویسم؟ اگر ول کنم و پشت به زمین و زمان بایستم و هیچ کار نکنم؟ چه اجباری دارم، به کی بدهکارم؟ اول از همه به خودم- به این خودِ متکثرِ منتشرِ بزرگ، که نمی‌تواند چشم از تصویر رنگین و پر زرق و برقش بردارد (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۳۹).

اوج این از خودبیگانگی را در داستان «جایی دیگر»، می‌توان مشاهده کرد؛ آن‌جا که امیرعلی به خود واقعی‌اش بی‌توجه می‌شود، این کشمکش درونی به صورت جسمی خود را نمایان می‌کند؛ اعضای بدنش با او بیگانه و دشمن و از کنترلش خارج می‌شوند. در واقع، این خود واقعی اوست که به دست و پایش فرمان می‌دهد. در بخش پایانی داستان، امیرعلی به آینه (که نماد خودشناسی است)، می‌نگرد و خود واقعی‌اش را باز می‌یابد:

> تصوّری دیگر از خودش داشت و این موجودِ منعکس در آینه کسی دیگر بود. او و آن دیگریِ غریبه رودرروی هم ایستاده بودند و امیرعلی فهمید که این آدم جدید، با این ریخت و قیافه، همان نفر دوم وجود اوست، همانی که به دست و پایش فرمان می‌دهد، و دل و روده‌اش را به قاروقور می‌اندازد، همان موجود نامرئی که مثل سایه تعقیبش می‌کند و با او سر جنگ دارد. شاید هم این سایه، این نفر دوم، با او سر جنگ نداشت. رفیقی بود از یاد رفته، رانده‌شده، در نتیجه، قهر و زخم‌خورده (ترقی، ۱۳۸۹: ۲۶۰).

بنابراین می‌بینیم آن‌گاه که آدمی با خودش جدا بیگانه می‌شود، به کشمکشی درونی دچار می‌شود که منبعی برای کشمکش و جنگ بیرونی می‌گردد. در پایان همهٔ داستان‌ها، جنگ و رقابت‌های بیرونی زمانی پایان می‌یابد که شخصیت‌ها با درون خود ارتباط برقرار می‌کنند و یکی می‌شوند؛ آن‌گاه این وحدت و یگانگی با بیرون نیز به وجود می‌آید.

۳.۲ مکان

مکان همواره معنادار است. «هیچ مکانی نیست که به نحوی به هویت سوژه مرتبط نباشد. و هر مکان هویتی، مکانی است معنادار، عاطفی، شناختی، انسان‌شناختی، کاربردی، اضطراب‌انگیز، آرامش‌بخش، زیبایی‌شناختی، هستی‌شناختی، حسی-ادراکی و غیره» (ساسانی،۱۳۹۰: ۹۹). در داستان نیز این تعامل و آمیختگیِ معنابخش، میان شخصیت‌ها و مکان وجود دارد. «هر مکان دارای تشخّص و ویژگی خاص خود است و مجموع مشخّصه‌های مکانی، حال و فضای خاصی را رقم می‌زنند. مقصود از مشخّصه‌های معنایی مکان، کیفیت‌های محیط و عناصر به وجودآورندهٔ مکان است که حاصل جمع آن‌ها در ذهن خواننده، حال و فضای خاصی را ایجاد می‌کند» (اخوت، ۱۳۷٤: ٤۳). در داستان‌های مدرن، مکان «بیش از آن‌که محلی برای روی دادن حوادث یا نموداری از جایگاه اجتماعیِ شخصیت‌های داستان باشد، حاکی از حالات ذهنیِ شخصیت‌هایی است که در آن با یکدیگر تعامل می‌کنند» (پاینده، ۱۳۸۸: ۲۹۱). بنابراین مکان در این نوع از داستان‌ها «کارکردی استعاری دارد، به این ترتیب که یا جایگزین رویدادها می‌شود و یا شخصیت‌پردازی را تقویت می‌کند» (همان: ۲۹۲).

عنصر مکان در داستان‌های ترقی، علاوه بر کارکرد ساختاری، کارکردی مفهومی دارد و بخش مهمی از اندیشه و درونمایهٔ متن بر آن بنا شده است. عنصر مکان یا به واسطهٔ تقویت عناصر دیگر مثل شخصیت داستانی، به انتقال معنا کمک می‌کند و یا خود مستقیماً به معنای ثانوی اصلی داستان (درونمایه) دلالت دارد. از آن‌جا که کنش سفر هستهٔ اصلی درونمایه است، مکان نیز اهمیت ویژه می‌یابد؛ چرا که در سفر همواره با جابه‌جایی و تغییر مکانی روبه‌رو هستیم. سفر کردن و تغییر دادن مکان و جستجوی مکانی بهتر و رضایت‌بخش‌تر، کنش اصلی داستان است. با توجه به این کنش، در این مجموعه، با تقابل مکانی نیز روبه‌رو هستیم. مهم‌ترین این تقابل‌ها در قالب تقابل غرب و شرق و وطن و غربت مطرح می‌شود. مکانی که شخصیت ابتدا در آن قرار دارد و از آن راضی نیست، وطنش است؛ سپس او در جست‌وجوی مکانی بهتر و متفاوت به دیار غربت کشانده می‌شود؛ اما آن‌جا نیز او را راضی و خشنود نمی‌کند. از این‌رو باز هم سفر در پیش می‌گیرد، بی‌آنکه بداند مقصد نهایی و مکان واقعی‌اش کجاست. مجهول بودن مقصد نهایی در این مجموعه، باعث ایجاد تعلیق مکانی در داستان می‌شود. این تعلیق به بخش مهمی از درونمایهٔ داستان اشاره دارد و آن این

است که هیچ مکان و جایی بر مکان و جای دیگر برتری ندارد؛ در پایان داستان نیز معنای «هیچ کجایی» مطرح می‌شود.

در پایان داستان «درخت گلابی»، به «بی‌مکانی» اشاره می‌شود:

«خوشم. خوبم. شنگول و منگولم. کجا هستم؟ هیچ جا» (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۵٤).

مکان، با توجه معنای ثانوی داستان‌ها، در این مجموعه حضوری پررنگ و برجسته دارد. از همان آغاز داستان‌ها، مکان داستان معرفی می‌شود؛ اما آن‌چه اهمیت دارد، این است که مکان به عنوان کانون کشمکش و نیز بحران داستان مطرح می‌شود در داستان «بازی ناتمام» و «اناربانو و پسرهایش» مکان داستان، فرودگاه و هواپیما است که از همان ابتدا معرفی می‌شود. این دو مکان از جمله مکان‌های غیرثابتی هستند که اصطلاحاً به آن‌ها، «نامکان» گفته می‌شود؛ «اگر بتوان مکان را هویت‌مند، رابطه‌مند و تاریخی تعریف کرد، فضایی که نتوان آن را هویت‌مند، رابطه‌مند و تاریخی تعریف کرد، نامکان است» (اوژه،۱۳۸۷: ۹۸). اصلی‌ترین ویژگی نامکان‌ها، موقت بودن آن‌ها در ارتباط با اقامت انسان است و دنیایی که می‌سازند، دنیایی است «محکوم به انزوای فردی، به گذرا بودن، به موقت بودن، و به ناپایداری» (همان: ۹۸). از جملهٔ این نوع از مکان‌ها، راه‌های هوایی، راه‌های آهن، بزرگ‌راه‌ها، فرودگاه‌ها، ایستگاه‌های قطار، هتل‌ها، پارک‌های تفریحی و فروشگاه‌های بزرگ هستند که در دنیای مدرن بسط و گسترش چشم‌گیری یافته‌اند. جابه‌جایی و سفر و بنابراین ناپایداری و موقت بودن، معنای ثانوی این مکان‌ها در داستان به حساب می‌آیند.

بر این اساس می‌بینیم که این دو داستان ذکر شده، در جایی رخ می‌دهند که از طرفی، جایی غیرثابت هستند و محل گذر است (نامکان) و هم برای جابه‌جایی انسان به وجود آمده‌اند؛ از این رو داستان، از طریق استفاده از این مکان، فضایی گذرا و ناپایدار ترسیم می‌کند که دلالت بر درونمایهٔ داستان، یعنی سفر و جابه‌جایی دارد. در داستان نخست (بازی ناتمام)، کشمکشی که بر سر جایی در هواپیما، رخ می‌دهد، به این معنا اشاره دارد که انسان‌ها، بر سر امور ناپایدار و گذرا با یکدیگر رقابت و جنگ می‌کنند که در واقع، همان جنگ بر سر هیچ‌وپوچ است. در این داستان، مکان پایانی، مکانی متضاد با مکان اولیه داستان توصیف می‌شود؛ معنایی که «فرودگاه اورلی» به آن دلالت دارد، حاکی از «بیگانگی»، «غربت» و «ناپایداری و موقت بودن» است؛ اما برای مکان پایانی این داستان، از «خانه» استفاده می‌شود که دلالت بر آشنایی و پایداری دارد:

در خانه آهسته باز می‌شود و حسی خوب، مثل لحاف گرم و نرم کودکی، روی بدن خسته‌ام می‌نشیند. پشت این در (یکی دیگر از درهایِ رحمت) دنیایی امن و آشنا در انتظارم است (ترقی، ۱۳۸۹: ٤١)؛

بنابراین با استفاده از این دو مکان متفاوت، دو فضا و حس متفاوت القا می‌شود؛ فضایی اضطراب‌انگیز (در نتیجهٔ ناپایداری و بیگانگی) و فضایی آرامش‌بخش (در نتیجهٔ پایداری و آشنایی).

شایان ذکر است درونمایهٔ داستان به این معنا اشاره ندارد که خانه چون مکانی پایدار است، آرامش‌بخش است و دوری از آن اضطراب‌انگیز است؛ بلکه خانه در معنای استعاری آن مورد نظر است. ممکن است مکانی بیرون از خانه و در راه سفر، برای شخصیت‌ها آرامش‌بخش و آشنا گردد؛ مانندِ داستان «جایی دیگر» که امیرعلی آرامش خود را در سفر و بیرون از خانه پیدا می‌کند؛ اما در آن‌جا هم مقصود آن نیست که تنها در سفر و دور شدن از خانه، می‌توان به آرامش رسید؛ بلکه معنای ثانوی اصلی داستان بر این نکته دلالت دارد که هر کجا انسان به خود واقعی‌اش نزدیک شود، در واقع، در فضایی آشنا و آرامش‌بخش قرار می‌گیرد و آن فضا تبدیل به خانهٔ او می‌شود؛ بنابراین «خانه» و «فرودگاه»، تنها به عنوان ابزاری برای تقویت معنای مورد نظر داستان به کار گرفته می‌شوند. چنانکه در این مجموعه داستان می‌بینیم، در داستان‌های مدرن «مکان‌ها در عنصر روایت از اقتدار و معنا برخوردار می‌باشند؛ آن‌ها به ارزش‌ها و باورهای انسانی وابسته‌اند؛ و بخشی از جهان انسان‌اند که وقایع و رویدادها را نیز در بر می‌گیرد» (کورت، ۱۳۹۱: ۳۳).

٤.٢ زمان

مفهوم نسبیت در درک زمان که در آغاز قرن بیستم رواج می‌یابد، ویژگی متفاوتی به عنصر زمان در داستان‌های مدرن می‌بخشد. تقسیم‌بندی برگسون (Bergson)از زمان به دو نوع عینی و ذهنی، زمان را به روان و ذهن انسان پیوند می‌زند. از این‌رو، در داستان‌های مدرن می‌بینیم که ذهن سیال می‌شود و گذشته و حال را بهم پیوند می‌زند. «زمان و مکان، علاوه بر تأثیرگذاری در رئالیسم صوری، می‌توانند جنبهٔ استعاری پیدا کنند و دلالت‌هایی دربارهٔ شخصیت‌ها یا درونمایهٔ رمان نیز داشته باشد» (پاینده، ۱۳۹۲: ۱۱۸). بنابراین زمان در این داستان‌ها از دو جنبه قابل بررسی است؛ زمان روایی و معنای زمان.

۱.۴.۲ زمان روایی

زمان روایی در این مجموعه داستان، از سیر خطی پیروی نمی‌کند؛ بلکه به وسیلهٔ خاطرات همواره گسست می‌یابد و دوباره پیوند می‌خورد؛ یعنی به گذشته می‌رود و به حال بر می‌گردد. «گذشته‌نگر، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادهای سپری‌شدهٔ متن است. گویی روایت به گذشته‌ای در داستان رجعت می‌کند. برعکس، آینده‌نگر، روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادهای اولیه است. گویی روایت به آیندهٔ داستان نقل می‌کند.» (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ٦٥) گلی ترقی گاهی زمان گذشته (خاطرات) را با استفاده از زمان حال می‌نویسد. این شکل روایی، وجود خاطره را در داستان‌ها پررنگ می‌کند و گذشته را در زمان حال جاری و زنده می‌کند. در گفت‌وگویی نیز به این موضوع اشاره می‌کند:

> بعضی وقت‌ها نوشتن یک داستان را زبان حال قوی‌تر می‌کند. بعضی قصه‌هایم را وقتی به زمان گذشته می‌نویسم، باید به زمان گذشته نوشته شوند. ولی قصه‌های عاطفی به زمان حال است، حالی که به گذشته می‌رود و بازمی‌گردد. ما چطوری می‌توانیم خودمان را از گذشته‌مان جدا کنیم؟ امیرعلی را در داستان *جایی دیگر* در نظر بگیرید.این آدم در عین حال که بار گذشته‌اش را به دوش می‌کشد، برای آینده هم فکرها و آرزوهایی دارد و به طرف آینده در حرکت است. برای من زمان این شکلی‌ست. گذشته و حال و آینده توی هم می‌پیچند و می‌روند و می‌آیند. رفت و آمد در زمان را دوست دارم و این تکنیک را یواش‌یواش یاد گرفتم (دهباشی و کریمی، ۱۳۸۲: ۲۷۵).

از این رو در این داستان‌ها، از طریق این شگرد ساختاری- روایی، بر گذشته و گذر از آن تأکید می‌شود. این رفت و برگشت زمانی برای بیان خاطرات اهمیت زیادی دارد؛ «تناوب فراموشی و به یاد آوردن، فرایندی است که طی آن خاطره شکل می‌گیرد. اگر یکی از دو سوی فرایند حذف شود، چیزی به نام خاطره وجود نخواهد داشت... توقف ابدی در خاطرات، خاطره را به واقعیتی موهوم مبدّل می‌کند. ذهنیت وامانده در خاطره، در گذشته حبس می‌شود و تصاویر خاطره‌گون گذشته برای او مبدل می‌شوند به واقعیت» (زرلکی، ۱۳۸۸: ۸۲). در داستان «سفر بزرگ امینه» و نیز «بازی ناتمام»، حبس شدن در گذشته را می‌بینیم. در داستان «سفر بزرگ امینه»، امینه کسی است که در گذشتهٔ خود محبوس است و به این سبب نمی‌تواند بر مشکلاتش غلبه کند و به سوی آینده پیش برود. این گذشته

می‌تواند آداب و اخلاق موروثی باشد که در ضمیر ناخودآگاه هر کسی وجود دارد. امینه همانند مادرش که بی‌صدا و آرام در سیل غرق می‌شود، تسلیم امور است:

> امینه، زیر آب‌های سرد، به آخرین نگاه مادرش فکر می‌کند و بدن منجمدش را به دست قانون دریا می‌سپارد. دست و پا نمی‌زند. می‌خوابد و خاموشی مرگ با او غریبه نیست (ترقی، ۱۳۸۹: ۸۲).

ترقی، ماندن در گذشته را به خواب تعبیر می‌کند؛ از این رو امینه، عاشق خواب است:

> امینه عاشق خواب بود، خواب عمیق ده ساعته، مثل فرو رفتن در اغما. صبح‌ها منگ و مبهوت، مثل کسی برگشته از جهانی دیگر، با افسوس و اکراه، بلند می‌شد و بدن گیج و گم‌شده‌اش را، تلوتلوخوران، از این اتاق به آن اتاق می‌کشاند (ترقی، ۱۳۸۹: ٧٦).

آن‌گاه که امینه به زمان حال توجه می‌کند و با محیط اکنون خودش آشنا می‌شود، می‌تواند به سوی آینده پیش برود و برای زندگی‌اش تصمیم بگیرد:

> می‌گوید: خانم جان، سرم شلوغ است. باید اجازهٔ کار بگیرم. باید پول درآورم. باید بچه‌ها را بزرگ کنم. باید به فکر کارت اقامت باشم و به فکر آینده‌ام.» آینده! با این کلمه غریبه‌ام. با امینه مدام حرف گذشته را می‌زدیم... (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

از طرف دیگر «اگر گذشته به طور مطلق از حافظه حذف شود، امکان یادآوری وجود ندارد و باز خاطره معنای وجودی خود را از دست می‌دهد و آنچه باقی می‌ماند، فقط واقعیت اکنون است» (زرلکی، ۱۳۸۸: ۸۲). در داستان «درخت گلابی» می‌بینیم که راوی داستان، نویسنده‌ای است که خاطرات کودکی و معشوق خود را به فراموشی سپرده است و همواره در پی آینده و پیشرفت و ترقی است؛ اما این پیش‌روی برای او آرامش به همراه نمی‌آورد. او به یکباره متوقف می‌شود و نمی‌تواند چیزی بنویسد. آن‌گاه که گذشته‌اش را مرور می‌کند و خاطرات کودکی و معشوق خود را دوباره به یاد آورد، به خودش نزدیک‌تر می‌شود؛ از این رو به آرامش دست می‌یابد. این یادآوری از شنیدن کلمهٔ «تابستان آخر» شروع می‌شود؛ آخرین باری که معشوقش را ملاقات کرده بود:

> تابستان آخر؟... هزار هزار فرسخ از این تابستان آخر دور هستم. یک ابدیت... این «آخر» متعلق به حیاتی پیشین است و به زمانی دیگر اشاره می‌کند، زمانی رفته از یاد. غایب، گذشته، مثل شکسته‌های ظروف زیرخاکی، تکه‌تکه، کنار هم قرار می‌گیرد و

صورت‌هایی مخدوش، رنگین، سفید سیاه، خاک‌گرفته، از پیشِ نظرم می‌گذرند (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۳۳).

آن‌گاه که راوی به گذشته باز می‌گردد، وجود معشوق را بار دیگر حس می‌کند و به آرامش ناشی از وحدت با خود و دیگر عناصر جهان می‌رسد:

میم توی من می‌لولد. چنگولم می‌کشد. نوازشم می‌کند و می‌رود. آسمان آن چنان تهی زلال و کامل است، آن چنان یک دست و سبک، که خستگی‌ها، ذره ذره، از کف پا و سر انگشتانم به در می‌شوند- خستگیِ باستانی، موروثی. خوشم. خوبم. شنگول و منگولم (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۵٤).

۲.۴.۲ معنای زمان

تأکید بر گذشته و گذر از آن، به دلالت معنایی زمان، اشاره دارد. در پرداختن به معنا و مفهوم زمان، همواره معنای «گذر و تغییر» مطرح است. این دو مفهوم هم، در داستان‌های ترقی پررنگ و برجسته هستند و به نوعی با درونمایه پیوند دارند؛ یعنی زمان در حال گذر است و هیچ‌گاه نمی‌ایستد تا آدمی بتواند جاه‌طلبی‌هایش را ارضا کند؛ بلکه پیری سر می‌رسد و ناتوانی به سراغ آدمی می‌آید؛ از این رو هیچ‌گاه هیچ چیزی ثابت و پایدار نخواهد ماند و هیچ برتری مطلقی وجود نخواهد داشت.

در ارتباط با مفهوم زمان، دو برخورد و وضعیت متقابل در داستان‌ها به وجود می‌آید: یک برخورد بی‌توجهی به گذشت زمان و ناپایداری امور است که به خاطر جاه‌طلبی‌های انسان و در نتیجه پایدار دانستن امور، همواره فرصت‌ها از دست می‌رود (مانند از دست دادن معشوق در درخت گلابی) و اوست که در بند گذشته و آینده و تحت سیطرهٔ این دو غول زمان قرار می‌گیرد؛ به آینده می‌اندیشد؛ اما زمان حالش را از دست می‌دهد و گرفتار گذشته می‌شود. دوم غلبه بر زمان است. این کار از طریق بازگشت به گذشته و عبور از آن و رسیدن به زمان حال است. یعنی رها کردن خود از گذشته و آینده و قرار گرفتن در زمان حال که برابر با بی‌زمانی است. در این وضعیت خوشبختی و رضایت قلبی به انسان روی می‌آورد و فارغ از هر چیز با خودش و جهان هستی یکی می‌شود و از سیطرهٔ زمان رهایی می‌یابد؛ همان‌طور که «هیچ کجایی» در پایان داستان مطرح شد، «هیچ‌زمانی» یا «بی‌زمانی» هم مطرح می‌شود. در پایان داستان درخت گلابی، راوی به قرار گرفتن در «بی‌زمانی» اشاره می‌کند:

«نیمه شب است یا نزدیک سحر؟ نمی‌دانم. انگار در مکثی خالی میان دو دقیقهٔ پر هیاهو نشسته‌ام، میان بی‌نهایت گذشته و بی‌نهایت فردا» (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۵٤).

در داستان «بزرگ بانوی روح من» نیز، هنگامی که راوی وارد خانهٔ بهشتی و اساطیری می‌شود، خود را در بی‌زمانی و بی مکانی می‌بیند:

> به بالا که می‌رسم نفسم بند می‌آید. ازاینجا چهار گوشهٔ جهان پیداست. آسمان دریک قدمی ست و بیابان به انتهای افق می‌رسد. می‌نشینم. مدت‌ها. چه وقتی از زمان است؟ کجا هستم؟ (ترقی، ۱۳۸۹: ۱٦٥).

۵.۲ عناصر طبیعی

عناصر طبیعی در داستان‌ها، دو نقش مهم را بر عهده دارند؛ گاهی به عنوان یک عنصر متناظر در برابر یک شخصیت مطرح می‌شوند و از این رو تکمیل‌کنندهٔ شخصیت‌پردازی داستان و القاکنندهٔ درونمایهٔ مبتنی بر شخصیت هستند؛ مثل «درخت گلابی» در این داستان که تا حد یک شخصیت ارتقا یافته است و از این رو صفاتی که برای او و دیگر درختان به کار می‌رود، معنابخش و همسو یا متقابل با صفات شخصیت راوی است؛ مانند «درخت خودنمای گلابی» که این صفت در شخصیت داستان نیز، وجود دارد. «آسمان» نیز در این داستان، چنین نقشی را البته کم‌تر از درخت گلابی، به عهده دارد. فروتن بودن و بی‌نیاز و خاموش بودن آن، به نبود این صفات در شخصیت راوی اشاره دارد.

نقش دیگر عناصر طبیعی در داستان‌ها، در بخش فضاسازی داستان مطرح است. مهم‌ترین معنایی که از طبیعت در داستان‌ها مطرح می‌شود، معنای وحدت و صلح و آرامش است. همواره در پایان داستان‌ها، وجود این عناصر طبیعی پررنگ‌تر می‌شود و از این رو دلالتمندی آن‌ها در جهت ایجاد فضای داستان و معنای ذکر شده برجسته می‌شود. لازم به ذکر است که در بیش‌تر موارد، از عناصر طبیعی معنای وحدت و صلح اراده می‌شود؛ اما گاهی این معنا در خدمت شخصیت‌پردازی قرار می‌گیرد و گاه (اکثراً در پایان داستان) در خدمت فضاسازی. می‌بینیم که در مواردی که عناصر طبیعی معنای متقابل با وحدت و صلح دارد، در راستای شخصیت‌پردازی نقش ایفا می‌کنند؛ مانند خودنمایی و هیاهوی درخت گیلاس در داستان «درخت گلابی».

نکتهٔ مهمی که باید یادآور شد، این است که تقابل دوگانه در بحث عناصر طبیعی در نوع ارتباط شخصیت داستان با این عناصر است و تمامی این معانی رانوع نگاه شخصیت‌های داستانی به عناصر طبیعی می‌بخشند. همان‌طور که می‌دانیم، در یک داستان دو نگاه متفاوت به یک عنصر طبیعی می‌تواند وجود داشته باشد (مانند دو برخورد متقابل راوی با درخت گلابی که بر اثر فرایند تغییر ذهنیت او ایجاد می‌شود) و این تغییر نگاه، نشان دهندهٔ فرایند تغییری است که به طور کلی در داستان‌ها مطرح می‌شود؛ بدین وسیله بینش انسان نسبت به امور و از جمله به طبیعت پیرامون، در کانون توجه قرار می‌گیرد و بر آن تأکید بسیار می‌شود؛ بنابراین آن‌گاه که این بینش به سمت وحدت پیش می‌رود، عناصر طبیعی نیز در داستان حضوری پررنگ و معنابخش می‌یابند و زمانی که شخصیت‌ها با خود بیگانه هستند، با طبیعت نیز ارتباط وحدت‌گونه‌ای ندارند. در پایان داستانِ درخت گلابی، شخصیت داستان به خودآگاهی می‌رسد و جنگ درونی‌اش پایان می‌یابد و این امر، به طور همزمان، هم از طریق نزدیک شدن و یکی دانستن خود شخصیت با عنصر طبیعی (درخت گلابی) صورت می‌گیرد:

«این درخت با من آشناست و تمام روزهای کودکی مرا به خاطر دارد. دست‌هایم را با جسارتی بیشتر به دور تنه‌اش حلقه می‌کنم» (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۵۲).

و هم به تقویت ارتباطش با دیگر عناصر طبیعت منجر می‌شود:

> صدای خش‌خش علف‌های بلند می‌آید. «میم» میان ستاره‌ها شناور است. مرغی در دوردست می‌خواند. خواب و بیدارم. فشار کهنه‌ای که روز و شب روی قلبم بود، مثل مه صبحگاهی، آرام آرام، از روی سینه‌ام بر می خیزد و ناپدید می‌شود. حسی ساده و سالم در جانم می‌نشیند و آرامش و خاموشیِ درخت گلابی به من نیز سرایت می کند (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۵٤).

پرتال جامع علوم انسانی

٦.۲ آب و هوا

فصل و آب و هوا در داستان‌های مدرن، نقش مهمی در معنابخشی، فضاسازی و القای درونمایهٔ داستان دارد. در این مجموعه داستان، تقابل تابستان و گرما با زمستان و سرما دلالت بر تقابل معنایی وطن و آشنایی با غربت و بیگانگی دارد. در اکثر داستان‌ها، «گرما» صفتی برای محیط آشنا به شمار می‌آید و سرما نیز مربوط به مکانی بیگانه می‌شود. در

داستان «انار بانو و پسرهایش»، بر سرمای سوئد تأکید زیادی می‌شود و این سرما نیز یکی از عوامل مهم نارضایتی پسرهای انار بانو از کشور سوئد است. آن‌ها در جواب نامهٔ احوال‌پرسی مادرشان می‌گویند:

«ننه، ما اینجا بی‌کس و کاریم. استخوان‌هایمان از سرما یخ زده. بعضی شب‌ها زار زار گریه می‌کنیم. حالا می‌خواهیم برویم آمریکا» (ترقی، ۱۳۸۹: ۵۱).

بنابراین هم‌نشینی بی‌کس و کاری (غربت) را با سرما در این‌جا می‌بینیم. در بخشی دیگری از داستان نیز این معنا را (پیوند سرما و غربت در تقابل با پیوند گرما و آشنایی) باز می‌یابیم؛ راوی در خواب پسرهای انار بانو را می‌بیند که سردشان است:

> می‌پرسم: پسرها اینجا همان جایی‌ست که به دنبالش می‌گشتید؟ جواب نمی‌دهند. برف روی موهای سیاهشان نشسته است. عازم سفر به شهری دیگرند، شهری آن سوی کوه‌ها و دریاها. شهری گرم و آشنا (ترقی، ۱۳۸۹: ٦۰).

در داستان درخت گلابی نیز، فصل گرما به آشنایی و پیوند دلالت دارد. راوی در فصل گرما و تابستان همواره با میم (معشوق خود) ملاقات دارد و در مقابل آن، فصلی که میم از او جدا می‌شود، زمستان است. آن‌ها تنها در فصل تابستان ملاقات دارند:

«بهم می‌گوید که عازم فرنگ است. پس تابستانی در کار نخواهد بود» (ترقی، ۱۳۸۹: ۱٤۷).

۷.۲ واژگان

یکی از عناصر زبانی مهم در داستان‌ها، واژگان به‌کار برده شده در داستان است. واژگان نقش مهمی را در ایجاد فضای داستانی همسو با درونمایهٔ داستان برعهده دارند. تکرار برخی از واژگان، کاربرد آن‌ها در مقوله‌های مختلف دستوری، انتخاب جایگاه مناسب واژه‌ها در داستان و هم‌چنین مناسبات میان واژگان، می‌تواند از شگردهای القای معنای ثانوی به شمار آید. همان‌طور که گفته شد، تقابل محور اصلی درونمایهٔ داستان‌ها است. پایگاه اصلی این تقابل در زبان، واژگان است که شامل اسم، صفت، قید و فعل می‌شود و در این مجموعه داستان، همانند دیگر عناصر داستان، از رابطهٔ تقابلی برخوردار است. نویسنده این تقابل را نه تنها در سطح معنا، بلکه در سطح جایگاه و موقعیت کاربردی آن‌ها در داستان نیز، به کار می‌برد. البته معنا در این سطح نیز حضور دارد؛ اما در شکلی گسترده و

وسیع‌تر؛ یعنی با استفاده از عناصر متقابل در موقعیت‌های متقابل، عناصر از جایگاه تقابلی نیز نسبت به یکدیگر برخوردار می‌شوند. در زیر به بررسی این موقعیت‌های تقابلی می‌پردازیم:

برای نمونه صفات، قیدها، اسم‌ها و فعل‌هایی چون آرام، آرامش، آهسته، صبور و خاموش و آرام و قرار گرفتن که در تقابل با اضطراب و شتاب و هیاهو هستند، در موقعیت‌های پایانی در داستان به کار می‌روند. این کلمات معمولاً در پایان داستان‌ها فضایی آرام را به تصویر می‌کشند، برخلاف آغاز و میانهٔ داستان که معمولاً با اضطراب و شتاب مواجه هستیم. در زیر به عنوان یک نمونه به ذکر این موارد که در پایان داستان‌ها قرار می‌گیرند، می‌پردازیم:

«بازی ناتمام»: «در خانه آهسته باز می‌شود...» (ترقی، ۱۳۸۹: ٤١).

«بازی ناتمام»: «علی آقا یک‌دست در ماشینش را می‌بندد. سری تکان می‌دهد و آهسته دور می‌شود. احساس آرامش می‌کنم...» (ترقی، ۱۳۸۹: ٤١).

> اناربانو و پسرهایش»: «آن‌ها که از انار محبت چشیده‌اند می‌دانند که با هم خواهر و برادرند و هر بار که نگاهشان به هم می‌افتد، حسی خوب در دلشان می‌دود و روح آشفته‌شان برای آنی **آرام** می‌گیرد... (ترقی، ۱۳۸۹: ۷۲).

«اناربانو و پسرهایش»: «تصویر محو و غبار گرفته‌اش، مثل نقشی قدیمی، پشت دالان‌های پیچ در پیچ خواب، آرام و آهسته، دور می‌شود» (ترقی، ۱۳۸۹: ۷۲).

«سفر بزرگ امینه»:«برایم گفته بود که چگونه مادرش، همراه موج‌های گل‌آلود، آرام و آهسته دور می‌شد و در چشم‌های خاموشش هراس یا حسرتی نبود» (ترقی، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

«درخت گلابی»:

> فشار کهنه‌ای که روز و شب روی قلبم بود، مثل مه صبحگاهی، **آرام آرام**، از روی سینه ام بر می خیزد و ناپدید می شود. حسی ساده و سالم در جانم می نشیند و **آرامش و خاموشیِ** درخت گلابی به من نیز سرایت می کند (ترقی، ۱۳۸۹: ١٥٤).

«درخت گلابی»:

«چشمش خیره به عنکبوتی صبور است که آرام و بی سر و صدا توری نازک می‌بافد.» (ترقی، ۱۳۸۹: ١٥٤)

بزرگ بانوی روح من»: «ناگهان، از ته خاکستری افق، از دل روزنه‌ای الهی، صورت خانه، مثل موهبتی بهشتی، شسته و معطر، ظاهر می‌شود و آرام آرام، پیش می‌آید (ترقی، ۱۳۸۹: ۱٦۸).

«جایی دیگر»:

«می‌خواهد که بعد از این همه سال غیبت، عاقبت، در جای خودش آرام و قرار گیـرد.» (ترقی، ۱۳۸۹: ۲٦۱)

چنانکه دیدیم در همهٔ داستان‌های این مجموعه، پایان داستان همواره با واژه‌هـای فـوق همراه می‌شوند؛ از این‌رو پایان داستان‌ها همواره دارای فضایی آرام و ساکن هسـتند کـه در تقابل با فضای ملتهب و مشوش آغاز و میانه داستان قرار می‌گیرند.

واژگان دیگری وجود دارد که همواره در پایان داستان قرار می‌گیرند و به ساختن چنین فضایی کمک می‌کنند. جدول زیـر تقابـل مـوقعیتی واژگـان متقابـل را در ایـن داسـتان‌هـا نشان می‌دهد:

جدول۲. واژگان تقابلی موقعیتی

آغاز و میانهٔ داستان	پایان داستان
شتاب و اضطراب (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی)	آرام و آرامش و آرام گرفتن
هیاهو (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی)	خاموشی و سکوت
تب و تاب و مشغله داشتن (درخت گلابی)	فراغت و سکون و تهی بودن
خسته و غمگین بودن (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی)	سرحال و خوش بودن
بدخلقی و عصبانیت (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی)	خوش‌اخلاقی
بی‌خوابی و خواب‌آلود بودن (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	خواب یا خوابیدن
قرار نداشتن و سرگردانی (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	نشستن و نگریستن و قرار یافتن
نارضایتی(بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	خوشبختی و خوشبخت، رضا
بیگانگی و غربت (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، سفر بزرگ امینه، جایی دیگر)	خودیابی و آشنایی

جنگیدن و رقابت (بازی ناتمام، درخت گلابی، بزرگ بانو)	تسلیم
تاریکی، غبارآلود و کدر (اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	روشن و روشنایی
اضطراب و تشویش خاطر (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، سفر بزرگ امینه، بزرگ بانو، جایی دیگر)	حس خوب
عداوت و دشمنی (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	مهربانی و محبت
سرما (اناربانو)	گرم و گرما
برتری (بازی ناتمام، درخت گلابی، جایی دیگر)	برابری
نیاز (بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، سفر بزرگ امینه، جایی دیگر)	بی‌نیازی
خودنمایی(بازی ناتمام، اناربانو، درخت گلابی، بزرگ بانو، جایی دیگر)	فروتنی

۳. نتیجه‌گیری

در بررسی ویژگی‌های مدرنیستی زبان داستان‌های «جایی دیگر» اثر گلی ترقی، به درونمایه یا معانی ثانوی اصلیِ مشترکی دست یافته‌ایم. این درونمایه، تقابل از خود بیگانگی و خودیابی است که بر محوریت سفر استوار گردیده است. این تقابل یکی از مفاهیم مهم در عصر مدرن است. از آنجا که مفاهیم عصر مدرن در تقابل با سنت فهم می‌شود، نویسندهٔ این مجموعه نیز برای نشان‌دادن این مفاهیم از ساختار تقابلی در به‌کارگیری عناصر داستان بهره می‌جوید. از جمله اینکه، درونمایهٔ داستان معانی متقابلی را شامل می‌شود؛ شخصیت‌ها علاوه بر اینکه در تقابل با هم قرار می‌گیرند؛ حالات و ذهنیات متقابلی را نیز تجربه می‌کنند و این حالات متقابل محور داستان‌ها هستند. در این داستان‌ها، آن‌گاه که شخصیت اصلی با خود بیگانه و دچار غربت درونی است، به سفر روی می‌آورد تا شاید با یافتن جای و جایگاه برتر، آرامش یابد؛ اما این سفر او را بیش از پیش از خودش جدا می‌سازد و از طرف دیگر دچار غربت بیرونی نیز می‌کند. از جمله معانی‌ای که به این غربت درونی اشاره دارد، احساس ترس و اضطراب در شخصیت‌های داستان است. این شخصیت‌ها همواره با خودشان در جنگ به‌سر می‌برند؛ از این‌رو با دیگران نیز در جنگ و رقابت هستند. آن‌ها می‌پندارند که آرامش و خوشبختی خود را در جایی دیگر می‌توانند باز یابند؛ اما به هر کجا

که می‌روند، ناراضی و مضطرب هستند. تنها در بازگشت به خود و سفر درونی است که شخصیت‌های این مجموعه، از غربت رهایی می‌یابند. آن‌گاه که با خود صلح می‌کنند، به انسجام و وحدت درونی‌ای دست می‌یابند که موجب آرامش و خوشبختی آن‌ها در هر جایی می‌شود. در این زمان است که دیگر اندیشهٔ رقابت و جنگ با دیگری را ندارند؛ چرا که گویی در وحدت و صلح با جهان هستی نیز قرار می‌گیرند و از این رو آرام و قرار می‌یابند. در بخش شخصیت‌پردازی، مواردی همچون: نام‌های توصیفی و کنشی، کنش‌های پر تکرار، صفات شخصیت‌ها و کشمکش‌های درونی و بیرونی آن‌ها دلالتمند هستد. مکان نیز در این مجموعه داستان، بر محوریت تقابل قرار دارد. نام مجموعه داستان نیز بر همین معنا دلالت دارد. واژگان و نثر داستان نیز تقابل موجود در درونمایه داستان را به خوبی القا می‌کنند که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی گلی ترقی به شمار می‌آید. تقابل میان وطن و غربت، مجهول بودن مقصد سفر که به تعلیق مکانی منجر می‌شود و استفاده از برخی مکان‌ها، مانندِ فرودگاه، از جملهٔ تمهیداتی است که برای القای درونمایهٔ داستان، ذیل عنصر مکان به‌کار گرفته شده است. در پایان داستان‌های «جایی دیگر»، معنای آرامش در پیوند با مفهوم بی‌مکانی و بی‌زمانی، ضرورت یافتن «جایی دیگر» را برای رسیدن به خوشبختی، به چالش می‌کشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. شفیعی کدکنی در بررسی زبان نثر صوفیه به این مفهوم از زبان اشاره می‌کند: «ما در این‌جا زبان را در مفهوم عامّ آن به کار می‌گیریم که هر نوع «نشانی» است؛ از حرکات سیماییک گرفته تا تغییر رنگِ چهره و خاموشی و خنده و گریه و رقص و. همهٔ این‌ها در نظرگاه سوسور و نشانه‌شناسی امروز، مصادیقِ «زبان»اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵).

۲. «در این فصل به انتخاب یک واژه از میان انتخاب‌های ممکن، کاربرد واژه‌های نشان‌دار (وقتی انتخاب یک واژه نه تنها به چیزی ارجاع دارد، بلکه دیدگاه گوینده را نیز نشان می‌دهد)، فرایند اسم‌سازی و ساختار عبارت‌های اسمی با توصیف‌هایی که به آن افزوده می‌شود، پرداخته شده و سپس تأثیر ایدئولوژیکی آن‌ها با ارائهٔ نمونه‌هایی تبیین شده است» (درپر، ۱۳۹۱: ٤٩).

کتاب‌نامه

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی*، تهران: مرکز، چ هشتم.

اخوت، احمد (۱۳۷٤)، «مکان‌شناسی داستان»، *فصلنامهٔ زنده‌رود*، زمستان، ش ۱۲ و ۱۳. ۲۷-٦۰.

اوژه، مارک (۱۳۸۷)، *نامکان‌ها: درآمدی بر انسان‌شناسی سوپر مدرنیته*، ترجمهٔ منوچهر فرهومند، ویراستار آرام قریب، تهران: دفتر پژوهشهای فرهنگی.

پاینده، حسین (۱۳۸۸)، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*، جلد دوم، تهران: نیلوفر.

پاینده، حسین (۱۳۹۲)، *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، تهران: مروارید.

ترقی، گلی (۱۳۸۹)، *جایی دیگر*، تهران: نیلوفر، چ ششم.

تسلیمی، علی (۱۳۸۸)،*گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن*، تهران: کتاب آمه، چ دوم.

حدادی، الهام (۱۳۸۸)، «رویکردی روایت‌شناختی به داستان دو دنیا اثر گلی ترقی»، *نقد ادبی*، س ۱، شمارهٔ ۵، بهار، ٤۱- ۷۲.

حدادی، الهام و درودگریان، فرهاد (۱۳۹۰)، «تحلیل کهن‌الگویی داستان جایی دیگر از گلی ترقی»،*ادب پژوهی*، ش ۱٦، ۱٤۷- ۱۷۰.

درپر، مریم (۱۳۹۱)، «سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی نوین در بررسی سبک بر اساس تحلیل گفتمان»، *نقد ادبی*، بهار، ش ۱۷، ۳۷- ٦۲.

دهباشی، علی و کریمی، مهدی (۱۳۸۲)، *گلی ترقی: نقد و بررسی آثار*، تهران: قطره.

ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

زرلکی، شهلا (۱۳۸۸)، *خلسهٔ خاطرات: تحلیل و بررسی آثار گلی ترقی*، تهران: نیلوفر.

ساسانی، فرهاد (۱۳۹۰)، *نشانه‌شناسی مکان: مجموعه مقاله‌های هفتمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی*، تهران: سخن.

سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: علم.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی به سبک‌شناسی نگاه عرفانی*، تهران: سخن.

کورت، وسلی (۱۳۹۱)، زمان و مکان در داستان مدرن. ترجمهٔ فرناز گنجی، محمدباقر اسماعیل‌پور، تهران: آوند دانش.

میرصادقی، جمال (۱۳٦٤)، *عناصر داستان*، تهران: شفا.

میرصادقی، جمال و میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت (۱۳۸۸)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی: فرهنگ تفضیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی*، تهران: مهناز، چ دوم.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸٤)، هنر داستان‌نویسی، تهران: نگاه، چ هشتم.