-- Literary Text Research ---------
Vol. 26, No.93, Fall 2022, 97-122
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2020.44261.2745

ATU PRESS

Original Research
Received: 30/Jun/2019
Accepted: 28/Sep/2020
ISSN:2251-7138
eISSN:2476-6186

Layered Semiotic Readings in the Semantic Process in Fereshteh Sari's "Abolhol" Modern Story

Maryam Ghanbarian Shiadeh – Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran

Mohsen Zolfaghari Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran

Hassan Heidari Professor, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Arak, Iran

Abstract

Verbal discourse of the modern prose is formed by interconnected structure from a conscious mind in a way that the play of the signs in the text along with the personal mentality and memory of the character can become so fluid and elusive that ambiguity becomes a particular component of modern narrative. But semiotic layers with a detailed and systematic reading deal with the interaction of the text layers in the story to investigate implicit and explicit implications of signs in a semantic process through multiple codes and according to the context of the texture. "Abolhol" is a short story by Fereshte Sari written in the eighties. Narrator's diegesis that as if it is the symbolic narrative of the visualization of his subconscious mind and body about the fate of women, shows such semantic capacity of the places such as caravanserai and darkroom so fertile with human and inhuman activists that the phenomenology of reading with a layered semiotic approach, in addition to the interference of the paratext elements in the implications, the layers of time, space, aesthetics, and actors in codes are considered to show their semantic capacity in the semantic process of the story. But in the "sequence" the semantic process of the modern subject is on the path of "becoming" which led to the narrator's transcendental "Stative subject "in addition to the obvious role of "effective verbs" the narrator's "disjunction" was also considered in "meaning manqué" to show the difference between the character of traditional and modern stories in search of objects.

Keywords: Layered Semantics, Modernism, Codes, Becoming.

The present paper is adapted from a Ph.D. thesis on Persian language and literature, Arak University.

– Corresponding Author: ghanbariyanmaryam@yahoo.com

How to Cite: Ghanbarian Shiadeh, M., Zolfaghari, M., Heidari, H. (2022). Layered Semiotic Readings in the Semantic Process in Fereshteh Sari's "Abolhol" Modern Story. *Literary Text Research*, 26(93), 97-122. doi: 10.22054/LTR.2020.44261.2745

-- متن‌پژوهی ادبی---------
دوره ۲۶، شماره ۹۳، پاییز ۱۴۰۱، ۹۷-۱۲۲
ltr.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/LTR.2020.44261.2745

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۰۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۰۷
ISSN: ۲۲۵۱-۷۱۳۸ eISSN: ۲۴۷۶-۶۱۸۶

خوانش نشانه‌شناسی لایه‌ای در فرایند معنایی داستان مدرن «ابوالهول» از فرشته ساری

مریم قنبریان شیاده * دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران

محسن ذوالفقاری استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران

حسن حیدری استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران

چکیده

گفتمان کلامی نثر مدرن، با سازه‌هایی درهم‌بافته از پیرنگی آگاهانه و هنری شکل گرفته است به‌طوری‌که بازی نشانه‌ها در متن، چنان همگام با ذهنیت و حافظه‌ی شخصیت، سیال و گریزان می‌شود که ابهام، مؤلفه‌ی خاص روایت مدرن می‌شود؛ اما نشانه‌شناسی لایه‌ای با خوانش دقیق و نظام‌مند به تعامل لایه‌های متنی در اثر توجه می‌کند تا در رمزگان‌های متعدد، با عنایت به بستر بافت، به دلالت‌های صریح و ضمنی نشانه‌ها در فرایند معنایی بپردازد. «ابوالهول» نام داستانی کوتاه اثر فرشته ساری است که در دهه هشتاد نوشته شده است. خودگویی‌های راوی که گویی روایت نمادینی از تجسم حافظه و ضمیر ناخودآگاه او در زمینه‌ی سرنوشت زنان است، چنان بار معنایی مکان‌هایی مانند کاروانسرا و تاریکخانه را به همراه کنشگران انسانی و غیر انسانی، زایا نشان می‌دهد که پدیدارشناسی خوانش با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای، علاوه بر دخالت عناصر پیرامتنی در دلالت، به لایه‌های زمانی، مکانی، زیبایی‌شناختی و کنشگران در رمزگان‌ها توجه می‌کند تا بار معنایی آن‌ها را در فرایند معنایی داستان نشان دهد؛ اما در «پی‌رفت» فرایند معنایی سوژه‌ی مدرن در مسیرِ «شدن»، که به «شوشگر» ی متعالیِ راوی انجامید، علاوه بر نقش بارز «افعال مؤثر»، به «انفصال» راوی در «نقصان معنا» نیز توجه شد تا تفاوت شخصیت داستان‌های سنتی و مدرن در جستجوی ابژه‌ها نشان داده شود.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی لایه‌ای، مدرنیسم، رمزگان، شدن.

مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک است.

* نویسنده مسئول: ghanbariyanmaryam@yahoo.com

مقدمه

داستان کوتاه مدرن، به‌عنوان گفتمان بالفعل یا پارولی از لانگ یا نظام روایی، اغلب با صفت «آوان گارد» همراه است. زمینه‌ی پیدایش چنین ادبیاتی، متأثر از فضای مدرنیته‌ای بود که در پی نو کردن همه‌چیز بود ـ هرچند پیامدهای این نوگرایی متناقض از کار درآمد ـ ادبیات مدرنیسم با تأثیری که از فلسفه‌ی روشنگری و فیلسوفانی چون دکارت، کانت، هگل... و روانشناسی فروید و اهمیتی که او برای رؤیا، ذهن، ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه داشت، به واقعیت‌های جهان روحی و ذهنی انسان توجه ویژه نمود. پیچیدگی دنیای درون، فرمی ظریف و پیچیده می‌طلبید تا زمان‌گریزی‌ها، مکان‌گریزی‌ها و بازی‌های زبانی ذهن و حافظه‌ی شخصیت داستانی را بهتر نشان دهد؛ بنابراین آشنایی‌زدایی از عناصر متعارف داستان سنتی، فهم داستان را مشکل نمود؛ اما نشانه‌شناسی لایه‌ای با توجهی که به تعامل لایه‌های متنی در خوانش دارد آن‌ها را با عنایت به بافت، در رمزگان‌های متعدد، تفسیر و معنا می‌کند؛ زیرا «متن حاصل همنشینی لایه‌های متفاوتی است که به‌واسطه عملکرد رمزگان‌های متعدد ممکن شده است.» (سجودی، ۱۳۹۰) درواقع این خوانش علاوه بر توجه به بار زایایی دلالت‌های صریح و ضمنی در فرایند معنایی، متن را از تحلیل نشانه‌شناسی ساختگرای تقلیل‌گرا نیز می‌رهاند و آن را به گفتمانی پویا و سیال تبدیل می‌کند.

داستان ابوالهول عنوان داستان کوتاهی از مجموعه‌ی «مرکز خرید خاطره» اثر فرشته ساری است که در دهه‌ی هشتاد نوشته شده است. هدف مقاله این است تا با روش توصیفی ـ تحلیلی ارتباط بین پدیدارشناسی خوانش و نشانه‌شناسی لایه‌ای را در فهم داستانی نشان دهد. همچنین سؤال اینجاست که نشانه‌شناسی لایه‌ای با توجهی که به نقش سازه‌های جانشین دارد، آیا می‌تواند پیرنگ بجا و آگاهانه نشانه‌ها را در داستان مدرن موردنظر جلوه دهد؟ در ضمن به سبب خلط فضای واقعی با فراواقعی و محوریت انسان و ذهنیت او در اغلب داستان‌های مدرن، مسلماً «نقصان معنا» در کنش سوژه، مانند «انفصال» شخصیت‌های

سنتی از ابژه نیست؛ بنابراین باید دید که در پی‌رفت شخصیت داستانی، آیا «شدن»، صورت می‌گیرد یا صرفاً شخصیت‌ها در «شوِش»های توصیفی باقی می‌مانند؟

پیشینه پژوهش

فرزان سجودی علاوه بر معرفی فرضیه نشانه‌شناسی لایه‌ای در کتاب «نشانه‌شناسی کاربردی» (۱۳۹۷)، به‌صورت عملی نیز در مقاله‌های متعدد به پیاده‌شدن این فرضیه روی آثار هنری پرداخته است. حمیدرضا شعیری نیز در زمینه نشانه ـ معناشناختی صاحب آثار فراوانی هستند ازجمله «از نشانه‌شناختی ساختگرا تا نشانه معناشناسی گفتمان» (۱۳۸۸). مقاله‌هایی چون: «بررسی نگاره آزمودن فریدون پسرانش را از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای» (۱۳۸۴) از حسنوند، سجودی و خیری؛ «نشانه شناسی لایه‌ای رمزگان‌ها در داستان قرآنی خلقت آدم» (۱۳۹۴) از سیدان؛ همچنین لیلا صادقی، مجموعه مقالاتی را در کتابی به نام «نشانه‌شناسی و نقد ادبیات داستانی معاصر» (۱۳۹۳) در دو جلد گردآوری کردند که اثری قابل توجه است؛ اما با روش نشانه‌شناسی لایه‌ای روی داستان کوتاه مدرن، اثری دیده نشد؛ بنابراین این مقاله سعی دارد تا علاوه بر استخراج لایه‌های متنی و سوق دادن آن‌ها در رمزگان‌ها که به تعامل معنایی بافتی می‌انجامد، به پی‌رفت شخصیت سوژه‌ی مدرن در راستای «شدن» نیز بپردازد.

۱. مباحث نظری

۱-۱. مدرنیته؛ مدرن؛ مدرنیسم

بنیاد فلسفه مدرن که با گزاره‌ی «من می‌اندیشم» دکارت آغاز شده بود، با زمینی شدن اندیشه در مورد عالم و آدم شکل گرفت. در قرن هجدهم کانت، خودآگاهی و ساختار ذهنیت آدمی را شرط امکان حصول معرفت دانست. (بایزر و دیگران، ۱۳۸۵) اما مدرنیته را اغلب پس از رنسانس و انقلاب‌های علمی قرن هفدهم یا همزمان با عصر روشنگری قرن هجدهم و عقل‌گرایی در نظر می‌گیرند؛ هرچند به نظر برخی، مدرنیته اصلاً دوران نیست بلکه یک نگرش است و «عبارت است از تلاش برای صورت بخشیدن به انسان و بخصوص

عقل انسانی در همه شئون» (چایلدز، ۱۳۹۳) در کل، مدرنیته با مفاهیمی چون صنعتی شدن، شهرنشینی، دیوان‌سالاری، دنیاگرایی و... همراه شد. (گیدنز و دیگران، ۱۳۸۰). زمینه‌های بیگانگی انسان در جامعه‌ی سرمایه‌داری را مارکس پیش‌بینی کرده بود. تصویر مدرنیته‌ای که از تحلیل فروید بیرون می‌آمد، نیز چندان مسالمت‌آمیز نبود. به نظر او حاکمیت عقل در انسان عوارض آسیب‌زای روانشناختی به دنبال داشت. (باومن، ۱۳۷۹) هرچند کسانی مانند هابرماس مدرنیته را پروژه‌ای ناتمام می‌دانستند. لیکن به نظر برخی اندیشمندان پیامدهای آن برای انسان خوشایند نبود؛ بنابراین مدرنیسم را نقد مدرنیته می‌دانند با تمام ویژگی‌هایش. (نجومیان، ۱۳۸۳) و شاید نوعی نگاه زیبایی‌شناسانه‌ی ابهام‌محور و نقادانه که در آثار هنری و ادبیات تبلور یافته است.

۱-۲. ادبیات مدرنیستی

ساختار روایت مدرن به دنبال سرگشتگی انسان در سیطره‌ی ایدئولوژی زمانه، در صدد نمایاندن چنین درون‌مایه‌ای است؛ بنابراین قهرمان به معنای داستان‌های کلاسیک نداریم که در پی به‌دست‌آوردن ابژه‌ای مادی یا معشوقی زمینی و آسمانی باشد. پس روایت مدرن در پیِ اسطوره‌سازی مانند داستان‌های سنتی نیست. «نقصان معنا» در سوژه‌ی مدرن، غالباً روزمرگی و بحران معرفتی ـ هویتی است که اغلب توسط رؤیا و فضای سوررئال، شاهد تجسم و بازنمونی کشمکش‌های ضمیر خودآگاه با ناخودآگاه او هستیم؛ بنابراین گزینش مکان، زمان و زبان راوی در انتخاب کلمات، از سوی نویسنده باید آنقدر آگاهانه و دقیق باشد که پیرنگ ظریف روایت مدرن را در بر داشته باشد؛ زیرا قرار است زبان و کلمات، بار سنگین مفاهیم ذهنی را در نمادهای درون متنی، درست پیاده کنند. پس نشانه‌های جانشین، باید ارزش حضور خود را از میان عناصر غایب در لایه‌های متنی نشان دهند. همچنین با توجه به خودگویی‌های راوی و اهمیت رؤیا و ذهن‌گرایی، زمان آنچنان ذهنی و حجیم می‌شود که خواننده اغلب روایت خطی زمان را گم می‌کند و این یکی از دلایل دشواری روایات مدرن می‌شود. همچنین با توجه به پدیدارشناسی هوسرل و اهمیت نمود پدیده‌ها در آگاهی انسان، اهمیت دنیای ذهن و ادراک عینیات همان زیست‌جهانی می‌شود

که امر ابژکتیو را به امر سوبژکتیو بدل می‌کند. (کریمی و حسام‌پور، ۱۳۹۶) بدین ترتیب، نثر مدرنیسم همراه می‌شود با تلاش برای ارائه‌ی ذهنیت انسانی به شیوه‌هایی واقعی‌تر از رئالیسم که بازنمایی آگاهی، ادراک، عواطف و معنا را از طریق سیلان ذهن، آشنایی‌زدایی و خودگویی... بیان می‌کند. (چایلدز، ۱۳۹۳)

۱-۳. نشانه، معنا

سوسور با اصطلاحات لانگ یا نظام به‌عنوان وجه اجتماعی، انتزاعی و بالقوه زبان و پارول یا گفتار به‌منزله‌ی قوه بالفعل زبان، یکی از مهم‌ترین نظریه پردازان نشانه‌شناسی شد. به نظر او نشانه، حاصل دال و مدلول یا مفهوم و صورت آوایی است. رابطه‌ای که قراردادی و اختیاری است و عناصر جانشین از میان سازه‌های بی‌شمار براساس تمایز، گزینش می‌شوند تا در محور همنشینی و خطی ترکیب یابند؛ اما همزمان با سمیولوژی سوسور (اواخر قرن نوزدهم)، مهم‌ترین نظریه پرداز نشانه‌شناسی، «پیرس» است که آن را سمیوتیک معرفی می‌کند و با اصطلاحات «نماد»، «شمایل» و «نمایه» بستر بحث‌های مهمی را می‌گسترد. وی برخلاف سوسور، با مفاهیم «بازنمون»، «موضوع» و «تفسیر» به تأویل و دلالت نشانه‌ها نیز توجه می‌کند؛ اما سمیولوژی پذیرفته شده در مکتب پاریس با تأثیری که از سوسور، یلمسلف، بارت و گرمس گرفت به «سمیوتیک ـ موضوع» تحول یافت؛ یعنی «مجموعه معنادار» جانشین «نظام نشانه‌ها» شد. سمانتیک نیز علاوه بر گذر از بحث‌های «سمانتیک در زمانی»، به سمانتیک گفتمانی و پویا رسید به‌طوری‌که با توجه به رویکردهای سمانتیکی، شرایط توصیف، تولید و دریافت معنا فراهم شد. (شعیری، ۱۳۹۷) اصطلاحات «شوِش»، «شدن»، «نقصان معنا»، «انفصال»، «افعال مؤثر» و... در روایت داستانی، از «فونتنی» و «گرماس» است که جزو اندیشمندان بزرگ مکتب پاریس هستند. «شوِش» خبر از وضعیت یا حالتی می‌دهد: مثلاً اگر بشنویم «بهمن غمگین است»، بهمن، عاملی شوِشی است زیرا از حالت روحی او خبر می‌دهیم. (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸) عامل شوشی در وضعیت حسی ـ ادراکی و رابطه‌ی پدیداری که با دنیا برقرار می‌کند می‌تواند بدون اینکه کنشی انجام دهد به «شوِشگر» تبدیل شود. (همان) «نقصان معنا» نیز، وضعیت اولیه فاعل حالتی به‌واسطه‌ی

نبود یا «انفصال» او از موقعیتی است که باعث کنش او می‌شود تا در مسیرِ «شدن» قرار گیرد. در داستان‌های مدرن اغلب شاهد رابطه‌ی حسی ـ ادراکی سوژه به‌جای کنش هستیم یعنی نظام شوشی به‌جای نظام کنشی قرار می‌گیرد. سوژه در ارتباطی که با یک خاطره، شیء، مکان، رنگ، بو، مزه و... برقرار می‌کند در وضعیت شوشی جای می‌گیرد. در برخی از متن‌ها شاهد کنش نیستیم و اغلب با موقعیت عاطفی و روحی شخصیت مواجه هستیم پس همه‌ی متون کنشی نیستند. هرچند «در وضعیت حسی، حتی کنش هم رخ ندهد باز امکان بروز معنا وجود دارد.» (گرمس، ۱۳۸۹)؛ اما افعال مؤثر به قول ژاک فونتنی: افعالی هستند که افعال دیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهند و عبارت‌اند از: «خواستن»، «بایستن»، «دانستن»، «توانستن» و «باور داشتن». افعال مؤثر «خود به طور مستقیم باعث تحقق عمل نمی‌شوند اما بر گزاره یا فعلی کنشی تأثیر می‌گذارند و سبب می‌شوند تا عمل یا کنشی با شرایط تحقق خاصی انجام پذیرد.» (شعیری، ۱۳۹۷)

۱-٤. نشانه‌شناسی لایه‌ای و روایت مدرن

به موقعیتی که نشانه در آن قرار می‌گیرد، بافت می‌گویند؛ اما رمزگان، قالب‌های قراردادی و چارچوبی است که براساس دانش پیشین شکل می‌گیرد و امکان تفسیر و معنای نشانه را فراهم می‌آورد. توجه به انواع مختلف رمزگان از قبیل رمزگان خوراک، پوشاک، مد، بلاغت و.. در روایت داستانی مهم است؛ زیرا علاوه بر دلالت صریح، حامل دلالت‌های ضمنی هستند و در تأویل و تفسیر معنا نقش دارند. نشانه شناسی لایه‌ای به اهمیت محور جانشینی در گزینش تک تک عناصر و نشانه‌ها در رمزگان و بافت دقت می‌کند. اهمیت بافت در معنا بارز است؛ زیرا همجواری معناداری است که فرایند جانشینی و همنشینی را در لایه‌های متنی شکل می‌دهد و باعث می‌شود نشانه در این همجواری معنی‌دار، معنای نسبی پیدا کند. (عربشاهی، ۱۳۹۵) ازنظر اندیشمندان نشانه‌شناسی، در هر ارتباط ما نه با پیام بلکه با متن سروکار داریم. (سجودی، ۱۳۹۷) اگر رمزگان‌ها را مشابه لانگ سوسوری بدانیم، متن نه حاصل همنشینی بین رمزگان‌ها بلکه حاصل همنشینی بین لایه‌هایی است که براساس انتخاب از آن رمزگان‌ها تحقق عینی یافته‌اند و هر یک از این لایه‌ها، حکم پارول

را برای لانگ یا رمزگانی دارند که امکان انتخاب معنی را فراهم کرده‌اند. (همان) پس نشانه‌شناسی در صدد تحلیل متن است و با مدلول یا معنا سروکار دارد. در نشانه‌شناسی لایه‌ای حتی یک نشانه منفرد نیز می‌تواند به یک لایه‌ی متنی تبدیل شود و این مسئله با پیرنگ گزینش آگاهانه نشانه‌ها در روایت مدرن که ارزش عناصر جانشین را طبق اقتصاد داستانی پررنگ می‌کند، مأموریت رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای را بیشتر نشان می‌دهد.

۲. خلاصه‌ی داستان

دختر جوانی که خود روایت داستان را بر عهده دارد، به دنبال پنچر شدن اتوبوس درحوالی ترمینال، بقیه مسیر را پیاده طی می‌کند؛ اما به‌جای اینکه وارد ترمینال نوساز شود به قصد فال و تماشا قدم در کاروانسرای متروک کنار ترمینال می‌گذارد و در آنجا با دیدن دختری که رنگ لباس‌هایش همرنگ نقوش به‌جامانده از کاروانسراست با پرسشی مواجه می‌شود. در همان حین دو زن سیاهپوش دخترک را کشان‌کشان به سمت وانتی می‌برند که راوی نیز به تأثیر از چشمان نافذ دختر، دنبال آنان به راه می‌افتد. پس از سوارشدن در وانت، دخترک مثل پرنده‌ای ناگهان ناپدید می‌شود لیکن راوی به همراه آن دو زن وارد خانه‌ای تاریک می‌شود ودر آنجا متوجه کوری، کری و لال بودن زنان می‌گردد... و درنهایت پس از چهل روز اقامت حبس‌گونه ازآنجا بیرون می‌آید و درحالی‌که زنان سیاهپوش بر قالیچه‌ای نشسته‌اند و شیشه‌ی خالی گلاب را برسر گورهای بی نام و نشان خالی می‌کنند به سوی در خروجی کاروانسرا به راه می‌افتد.

۳. لایه‌های متنی

۳-۱. عناصرپیرامتنی

طبق نشانه‌شناسی لایه‌ای، هرکدام از لایه‌های نشانه‌ای جلد کتاب نیز در فهم و معنای اثر دخالت دارند. اولین لایه‌ی متنی در رمزگان دیداری وتصویری، زمینه‌ی رنگ جلدکتاب است. در رمزگان رنگ‌ها، رنگ سبز دلالت بر طبیعت و آرامش دارد. لایه دوم، نوشته‌هایی با فونت درشت به رنگ سبز تیره بر روی جلد است و دقیقاً همین نوشته‌ها،

پشت جلد کتاب با فونت ریز تایپ شده‌اند؛ اما لایه‌ی دیگر که در تعامل با لایه‌های قبلی، بازنمون می‌شود و در فهم آن‌ها یاری‌رسان است، عنوان کتاب: «مرکز خرید خاطره» است که با قلم سفید در ضمن نوشته‌های روی جلد نقش بسته است که می‌تواند رمزگشا باشد؛ یعنی در فرایند معنایی، حامل بار نشانه‌ای است و دلالت بر مرکز تجارت و خریدوفروش خاطرات در آینده دارد؛ درواقع ذهن بیننده در رویارویی با الفاظ خریدوفروش خاطرات، با عواملی بافت‌زدا در رمزگان تجارت و عاطفه مواجه می‌شود؛ اما زمینه و بافت روایت‌ها، رمزگانی دیگر در فرایند معنایی می‌طلبد تا رفع این بافت‌زدایی شود و این با تصویر روی جلد توسط بازی نرم‌افزار کامپیوتری و فونت ریزودرشت نوشته‌ها، به خواننده می‌فهماند که در آینده تسلط کامپیوتر چنان است که او حتی مرکز تشخیص عواطف و خاطرات احساسی انسان نیز می‌شود؛ درواقع نماد این مفهوم در جلد کتاب نیز باز نمون می‌شود و تصویر روی جلد در صدد تجسم چنان مفهومی است. علاوه بر آن زمینه‌ی سبزرنگ ـ به‌عنوان نماد طبیعت ـ هم می‌تواند نشان از تسلط تکنولوژی و مدرنیته بر طبیعت باشد و هم می‌تواند دال بر نقش خاطرات سبز احساس و طبیعت بر گوشه‌ی ذهن آدمی در آینده گردد. در داستان «ابوالهول» نیز سیطره‌ی واژگان مربوط به کامپیوتر بر ذهنیت راوی در رمزگان زیبایی‌شناختی و جهان‌بینی مشهود است؛ اما دلالت ضمنی دیگر به پیرنگ چنین طرحی بر جلد این است که نوشته‌های ریزی که به همراه تصویر مؤلف در پشت جلد حک شده است، به‌صورت درشت روی جلد کتاب نیز درج شده است و این دلالت بر دعوت اثر به خوانش دقیق مخاطب دارد تا لایه‌های متن، با بزرگ‌نمایی و فونت درشت، زیر ذره‌بین نگاه خواننده رمزگشایی شود تا تعامل نشانه‌ها در فرایند معنایی نشان داده شود. لایه بعدی نام نویسنده ـ فرشته ساری ـ است که ازنظر دلالت در رمزگان مؤلفان، جزو یکی از شناخته‌شده‌ترین شاعران، نویسندگان و مترجمان است. لایه‌ی دیگر، نام انتشارات «خجسته» است که در نظر مخاطب ناآشنا نیست.

۳-۲. کنشگران انسانی

راوی ـ دختر ـ زنان سیاهپوش ـ پیرمرد وانت سوار ـ میهمانان تاریکخانه

۳-۲-۱. راوی و رمزگان نشانه‌شناختی شخصیت:

جدول ۱. نشانه شناسی شخصیت راوی در رمزگان اجتماعی

نشانه‌ها در رمزگان پوشاک	نشانه‌ها در رمزگان خوراک	نشانه‌ها در رمزگان اشیا	نشانه‌ها در رمزگان سفر	نشانه‌ها در رمزگان مکان
مانتو شلوار	نسکافه ـ قرص لورازپام	کوله پشتی ـ تلفن همراه ـ ساعت مچی ـ سیگار	اتوبوس ـ کوله‌پشتی	کاروانسرا ـ وانت ـ تاریکخانه-ترمینال- هتل

در داستان، لباس‌ها نشانه‌های اصلی زمانه هستند. (لاج، ۱۳۸۸) پس نوع پوشش راوی در رمزگان پوشاک و اشیایی که در همنشینی و مجاورت با راوی قرار دارند، دلالت بر زمان معاصر دارد. نسکافه در رمزگان خوراک، کوله‌پشتی در سفر، حاکی از تمایز اجتماعی هستند؛ زیرا تمایزهای اجتماعی در یک فرهنگ توسط رمزگان اجتماعی تعیین می‌شوند و ما ماهیت اجتماعی خود را به‌واسطه کارهایی مانند شیوه‌ی سخن‌گفتن، لباس‌پوشیدن، مدل مو، عادت غذاخوردن، محیط بومی، مالکیت، شیوه استفاده از اوقات فراغت، آداب سفرکردن و غیره منتقل می‌کنیم. (چندلر، ۱۳۹۴) بدین ترتیب شیوه‌ی سخن‌گفتن یا کنش‌های گفتاری راوی در ابتدای داستان از وضعیت «شوِشی» او خبر می‌دهد:

جدول ۲. موقعیت شوشی راوی

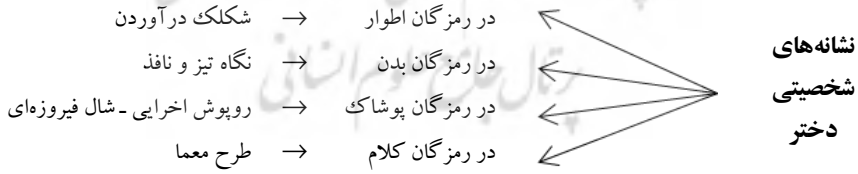
وضعیت «شوشی» راوی در ابتدای داستان
دل‌ودماغ نداشتن ـ توکار و بار خود ماندن ـ تو پاسخ به خود ماندن

این لایه‌های متنی در قالب کنش‌های گفتاری، دال بر شخصیتی خسته، بی‌حوصله و ملول از جامعه شهری دارد؛ زیرا راوی به‌جای وارد شدن به شهر و ترمینال نوساز، به کاروانسرای متروک می‌رود؛ اما آنچه پی‌رفت موقعیت اولیه شخصیت اصلی داستان را درگذر به پی‌رفت‌های بعدی قرار می‌دهد، فرایند معناییِ «شدن» است. گفتمان کلامی آغازین، مخاطب را از وضعیت اولیه عامل فاعلی آگاه می‌کند و آن پیاده‌روی به سمت کاروانسراست. گریماس وضع اولیه‌ای را که باعث تغییر وضعیت کنشگر می‌شود «نقصان

معنا» می‌داند. هرچند در نظام روایی کلاسیک، سوژه برای رسیدن به هدف و تغییر وضعیت خود برنامه‌ریزی می‌کند. (گرمس، ۱۳۸۹)؛ اما «نقصان معنا» در روایت مدرن به معنای «انفصال» شخصیت اصلی از قهرمانی و مادیات نیست. فردگرایی و تنهایی شخصیت داستان ابوالهول، سوژه‌ی روایت مدرنی است که دغدغه‌ی معرفت «خود» دارد. به قول لاکان، «خود» مدام در حال نوشته‌شدن است. ایگو پایدار و سامان نیست. درواقع به‌صورت مدام نوشته و بازنویسی می‌شود و نیروهای ناخودآگاه به‌پیش می‌رانندش. (رابرتس، ۱۳۸۶) بدین ترتیب عامل کنش و شوِش شخصیت، بازکاوی ضمیر ناخودآگاهی است که سرکوب شده است. فروید سرکوبی را اساس و پایه مکانیسم‌های دفاعی خود می‌داند. (شاملو، ۱۳۸۸) نقصان معنا در فاعل شناسای داستان، گریز و تنهاروی اوست در پی «فال وتماشا». پس اولین کنش شخصیت داستانی در مسیر کاروانسرا، تنها روی اوست که پیرنگ «نقصان معنا» است. سوژه به علت «انفصال» از نقصان یا سرگشتگی روحی ظاهراً یک فاعل حالتی است اما زمانی که مسیری را طی می‌کند و دست به اقدامی می‌زند تبدیل به فاعلی عاملی می‌شود زیرا تغییر مکان نیز می‌دهد.

۳-۲-۲. دختر

کنشگر انسانی دیگر داستان، دختری است که در کاروانسرا حضور دارد و نشانه‌های رفتاری او لایه‌ی متنی مهمی را در فرایند معنایی داستان شکل می‌دهد:



وجود دختر در کاروانسرا شاید حضوری غیر متعارف نباشد؛ اما هنگامی‌که راوی از صفت «بلند» برای او استفاده می‌کند، این مسئله با توجه به بافت داستانی که «دختر بلند» را در مجاورت کاروانسرایی با ستون‌های بلند قرار می‌دهد، خالی از بار نشانه‌ای نیست؛ زیرا

رنگ لباس‌های دختر دقیقاً مانند رنگ ستون‌های کاروانسراست که موجب آشنایی‌زدایی و غیرمتعارف شدن داستان در مسیر واقع‌گرایی محض می‌شود. از سویی، دخترک بعد از طرح پرسش به نشان عاجز بودن راوی از جواب، «شکلک» درمی‌آورد. در رمزگان اطوار، شکلک درآوردن، دال بر تمسخر دارد. علاوه بر آن، تکرار و بسامد بالای واژه‌ی «نگاه»، خود به یک لایه متنی نشاندار تبدیل می‌شود؛ زیرا نگاه با بار صفتی «تیز و نافذ» تبدیل به یک عامل کنش‌زا می‌گردد و موجب تغییر مکان راوی از کاروانسرا می‌شود.

۳-۲-۳. زنان سیاهپوش

جدول ۳. نشانه‌شناسی شخصیت زنان سیاهپوش در رمزگان اجتماعی

نشانه‌ها در رمزگان پوشاک	نشانه‌ها در رمزگان خوراک	نشانه‌ها در رمزگان اشیا	نشانه‌ها در رمزگان کلام	نشانه‌ها در رمزگان بدن	نشانه‌ها در رمزگان اطوار
پیراهن سیاه و گشاد، پیراهن ابریشمی با یراق‌دوزی فیروزه‌ای	آش ـ کلوچه، ریواس، کنگر نان و پنیر تازه شربت بیدمشک	بشقاب میناکاری، سینی ورشو، دیگچه مسی، کاسه فیروزه‌ای، سماور برنجی، قالیچه و شیشه گلاب، دسته‌کلید، پشتی‌ها با نقش و نگار گل آفتابگردان، پتو با نقش آهو، لیوان‌ها با نقش پرواز و پرنده	کر و لال	نابینا، کر و لال	چالاک، تر فرز، با شتاب، نیشگون بر بازوی راوی

ـ **رمزگان پوشاک**: پوشش زنان تاریکخانه از میان نظام پوشاک، لباس‌های گشاد به رنگ مشکی است. رنگ مشکی در رمزگان نمادین رنگ‌ها به‌عنوان لایه‌ای متنی دال بر معناهای متعددی است: آنچه به دلالت‌های ضمنیِ رنگ مشکی مجال بروز می‌دهد، بافت داستان است. اگر لباس مشکی را دال صریح بر مصیبت بدانیم بی‌وجه نیست؛ زیرا راوی دو بار از شیشه‌ی گلاب و گذر بر گورها توسط زنان سیاهپوش یاد می‌کند. اگر ازلحاظ

ایدئولوژی حاکم بر داستان بنگریم، رنگ مشکی می‌تواند دال بر تجسم بخت سیاه جبر تقدیری حاکم بر تاریخ‌زنان باشد. این جبرگرایی زمانی در بافت داستان تقویت می‌شود که دخترک به راوی می‌گوید: «تو نه راه پیش داری نه راه پس» (ساری، ۱۰)؛ یعنی طبق «افعال مؤثر» و فعل «بایستن»، حتی راوی نیز در معرض چنین تقدیری قرار دارد و دقیقاً بعد از گفتن چنین کلامی از زبان دختر است که راوی به یاد «ابوالهول» می‌افتد و لایه‌ی متنی ابوالهول و دلالت ضمنی آن، که حامل داستان «ادیپ» و تقدیر حتمی سرنوشت او در آن اسطوره‌ی تاریخی است، سر برمی‌آورد. همچنین اگر جنس لباس ابریشمی و یراق فیروزه‌ای زنان را در رمزگان جنس پوشاک قرار دهیم، در جایگاه تفاخر می‌گنجد و این با ظروف عتیقه مانند تاریکخانه، بی‌مناسبت نیست.

- **رمزگان خوراک**: سبزی‌های تازه و خوراکی‌های پخته‌شده توسط زنان تاریکخانه در تقابل با شیشه‌ی نسکافه‌ی راوی در دلالت معنایی یک لایه متنی است؛ زیرا در رمزگان اجتماعی و تمایز جایگاه، نقش تقابلی را در فرایند معنایی ایفا می‌کند. همچنین عطر ریواس و کنگر و گلپر، طبق اقتصاد داستانی روایت مدرن، به‌صورت غیرمستقیم لایه‌ی متنی زمان یا فصل بهار را گوشزد می‌کند.

ـ **رمزگان اشیا**: ظروف مورداستفاده زنان در تاریکخانه ازنظر نشانه‌شناسی درزمانی، زمانی وسایل ضروری و عادی زندگی محسوب می‌شدند؛ اما ازلحاظ نشانه‌شناسی همزمانی و در محور جانشینی با ظروف دنیای معاصر بافت‌زدایی می‌شوند؛ زیرا از حالت دلالت صریح و مصداق ظروف عادی بیرون می‌آیند و تبدیل به ابژه‌ای ارزشی می‌گردند؛ یعنی تعالی نشانه‌ای می‌یابند و با ترکیب «هیبت اشیا» درواقع به‌عنوان لایه‌ای متنی، تجسم تاریخ می‌شوند. نکته موردتوجه دیگر تقابل نشانه‌های همجوار راوی با زنان سیاهپوش است:

گوشی همراه بر گردن ≠ دسته‌کلید بر گردن	ساعت مچی ≠ آواز خروس
نسکافه ≠ غذاهای تازه طبخ شده و چای سماور برنجی	عطر ریواس و گلپر ≠ عطر صنعتی

آنچه به این ابژه‌ها معنا می‌دهد سوژه یا فاعل عامل است که متوجه کارکرد آن‌ها می‌شود؛ اما دلالت ضمنی چنین تقابلی نشان می‌دهد که در تاریکخانه، پریزها برق ندارند؛ لامپ‌ها خاموش هستند؛ شارژ گوشی همراه کار نمی‌کند و ساعت مچی راوی شکسته است. پس ابژه‌های مادی دنیای مدرنیته سوژه را متوجه شیء شدگی خود می‌کنند؛ بنابراین زمانی که راوی می‌گوید: «پیش از تمام‌شدن شارژ آن کجا بوده‌ام، چرا همیشه هنگام هشدارها، ناهوشیار بوده‌ام؟» (ساری)، یعنی او متوجه موقعیت خود است. سوژه در ادبیات مدرن در پی موقعیت زیست‌جهان خویش است اما شخصیت پسامدرن، دغدغه‌ای برای بنا نهادن چنین دنیایی ندارد؛ زیرا شخصیت پسامدرن اصلاً ویژگی یک سوژه را ندارد که بتواند یا بخواهد برآن اساس، به دنبال زیست‌جهان خویش باشد. (کریمی، ۱۳۹۷)؛ بنابراین خودگویی‌های راوی نشان از منش سوژه‌ای مضطرب و درگیر با ابژگی و سوژگی خویش دارد.

۳-۳. رمزگان بلاغی

جدول ٤. نشانه‌ها و رمزگان بلاغی

نشانه‌ها در رمزگان بلاغی
موومان تند و کوتاه از سمفونی عطرها؛ به هم خوردن ارکستر از پارازیت دود؛ مرور کردن خود و شناسایی حافظه‌ی خود مثل کامپیوتر؛ شناسایی و چک کردن خود؛ قفل شدن برنامه شناسایی خود؛ پیدا کردن خطای اجرای خود؛ بارگیری کند برنامه‌های سازنده هویت خود؛ احضار کردن لایه‌های فرعی ذهن؛ باز شدن پوشه‌ی شناسایی خود و نیشگونی که مانند مورس است.

علاوه بر ترکیب بلاغی سمفونی عطرها، موومان عطر ریواس...که میزان جایگاه دانش راوی را در حوزه موسیقی نشان می‌دهد و ازلحاظ اقتصاد داستانی، نوعی شخصیت‌پردازی غیرمستقیم در روایت مدرن قلمداد می‌شود، مسئله موردتوجه بسامد بالای دایره تشبیهات و استعارات راوی در حوزه علم کامپیوتر، یادآور استعاره مفهومی لیکاف و جانسون در مورد استعارات معاصر است. استعاره با بهره‌گیری از مفاهیم سوسور به‌طورکلی منشی تداعی‌آمیز دارد و روابط عمودی زبان را به کار می‌برد. (هاوکس، ۱۳۹۴)؛ زیرا راوی به سبب

نشانه‌شناسی در رمزگان شغلی، از عناصر همنشین نشانه‌های زبانی استفاده می‌کند و ازنظر جانشینی در محور عمودی، او عملکرد هویتی خویش را در تاریکخانه، بسان کامپیوتر و تلفن همراهش می‌داند؛ یعنی تناظرهای شناختی استعاره را می‌توان نگاشت از قلمرو مبدأ (کامپیوتر، تلفن همراه) به قلمرو مقصد (ذهن و مغز راوی) قلمداد کرد. درواقع جایگاه استعاره‌ها فقط در زبان نیست بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی برحسب یک قلمروذهنی دیگر یافت. (اکو و دیگران، ۱۳۸۳) آنچه استعاره را در مفهوم لایه متنی داستان، حاوی معنا می‌کند، غلبه نگاشت‌های ذهنی راوی است که به سبب استفاده از چنین تکنولوژی، جهان‌بینی و زیست جهان او را در مسیر پدیدارشناسی خاص او معنا می‌دهد. همچنین مبنا قرار دادن شباهت به‌نوعی آن را در وجه شمایلی قرار می‌دهد. (چندلر، ۱۳۹۴) و کارکرد نشانه‌ها در چنین استعاراتی در فرایند معنایی داستان، سیر تقابلی و تفاوت فکری دو نسل را گوشزد می‌کند. در ضمن کارکرد نشانه‌ها علاوه بر تشبیه در وجه شمایلی، با جابجایی عناصر حسی ـ ادراکی وجهی دیگر از معنا را نشان می‌دهد. راوی دکمه‌های تلفن همراه را کر ولال می‌داند و صفحه تاریک گوشی را مانند شخص کوری می‌داند که نگاهش می‌کند. درواقع تلفن همراه را با زنان کر و لال و کور تاریکخانه در یک راستا قرار می‌دهد و با نماد قرار دادن این شیء برای زنان، بر ناکارآمدی هر دو عنصر تأکید دارد و این تنهایی سوژه را بیشتر ملموس می‌سازد.

۳-٤. لایه مکانی

راوی یا فاعلِ عامل به‌جای ورود به ترمینال نوساز و شهر، وارد کاروانسرا می‌شود یعنی تغییرمکان روی داده است به قول گرماس: معنی هنگامی پدید می‌آیدکه تغییری رخ دهد. (شعیری، ۱۳۹۷) این معنا شناس بحثِ «شدن» را نیز در این تغییر می‌گنجاند؛ اما مسلماً تغییر و «شدن» در داستان مدرن، اغلب روحی و ذهنی است. مکان در داستان موردنظر در درجه اول ابژه‌ای عادی است که سوژه بر فراز سکویی از آن می‌نشیند تا طبق دلالت صریح لایه‌ی نشانه‌ای، در جهت رفع آلام جسمانه به قصد فال و تماشا گذری بر آن داشته باشد. در رمزگان جهانِ باور، فال نوعی سرگرمی از روی کنجکاوی است؛ یعنی دلالت ضمنی

این لایه‌ی نشانه‌ای خود متضمن ورود به عرصه‌ی معنایی خاص می‌شود. به نظر کورت، ازنظر عده‌ای نه‌تنها تاریخ مدرن و شهرها مادی هستند بلکه همه تلاش می‌کنند تا با توجه به این مادی‌گرایی، مکان یا فضایی را تأسیس کنند که با این مادی‌گرایی در تضاد باشد. (کورت، ۱۳۹۱)؛ بنابراین یکی از پیامدهای مدرنیته شهر است که راوی قبل از ورود به آن، کاروانسرا را ترجیح می‌دهد؛ اما این مکان در درجه اول با توصیفی که راوی از رنگ‌های فیروزه‌ای و اخرایی آن دارد، صرفاً ابژه‌ای تماشایی است لیکن با توصیفی که راوی از نشانه‌های زبانیِ «روزنه‌ها»، «دیده بانی»، «هوهوی باد»، «سایه» و «اشباح» می‌کند، آن را تبدیل به ابژه‌ای تاریخی می‌نماید. در همان حین با پدیدار شدن دختری که رنگ لباسش دقیقاً به رنگ ستون‌های کاروانسراست، گویی داستان وارد فضای رؤیا و سوررئال می‌شود و پنداری «مکان» تبدیل به موجودی جاندار شده است و دیگر این مکان یک مکان معمولی نیست بلکه تبدیل به مکانی کنشی می‌شود؛ یعنی شخصی به‌طور فیزیکی در مکانی حضور دارد لیکن منِ کنش گر به‌سوی فضایی فراتر از آن مکان سوق می‌یابد. درنتیجه این مکان به فضایی تبدیل می‌شود که به آن، مکان استعلایی می‌گویند. (شعیری، ۱۳۹۲)

بنابراین، این مکان در جایگاه استعلای نشانه‌ای کنش‌زا، در لایه‌ی متنی جای می‌گیرد. علاوه بر آن، در لایه زمانی نیز می‌گنجد که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

۳-۵. لایه‌ی زمانی

جدول ۵. نشانه‌ها و رمزگان زمان

نشانه‌ها در رمزگان زمان
دوازده ساعت ـ ایران قدیم ـ لحظه‌های بی‌درنگ ـ قرن هجدهم ـ مثل همیشه ـ صبر کردن تا صبح ـ یک ثانیه ـ شب شده ـ تاریخ خورشیدی ـ سوم اکتبر ـ چند شب ـ هر شب ـ امشب ـ فردا شب ـ دیروز ـ امروز صبح ـ «چهل روز»

بنا به تقسیم‌بندی زمان از سه جهت: نظم و ترتیب، تداوم و بسامد (کنان، ۱۳۸۷)، سازه‌های زمانی در جدول فوق، زمان تقویمی و خطی را نشان می‌دهند. زمان افعال در داستان نیز زمان حال است؛ اما بار حسی ـ ادراکی یک خاطره یا نگاه راوی بر کاروانسرا چنان تعمیق

می‌یابد که دنیای تداعی‌ها را رقم می‌زند. پس پیرنگ گزینش زمان افعال در حال، آگاهانه بوده است؛ بنابراین با توجه به اهمیت عنصر زمان در داستان‌های مدرن و ذهنیت‌گرایی شخصیت اصلی، آنچه به‌عنوان لایه متنی، نشاندار می‌شود و حکم لنگری را در تعامل لایه‌ها ایفا می‌کند، بار زمانیِ مکان است.

ـ **کاروانسرا:** کاروانسرا مکانی است که تاریخ را در خود دارد و فشرده‌ی زمان است. کاروانسرا به خاطر تغییر کاربری، اکنون در رمزگان هنری تبدیل به موزه‌ای تاریخی شده است و حضور راوی در کاروانسرا آن را تبدیل به ابژه‌ای پدیداری کرده است: هر مکانی در رابطه با هویت سوژه، معنادار، عاطفی، اضطراب‌آمیز، آرامش بخش، زیبایی شناختی، هستی شناختی و... می‌باشد. درواقع تعامل و آمیختگی انسان با مکان است که آن را تبدیل به مکانی معنادار می‌کند. (شعیری، ۱۳۹۲) پس به سبب تعامل ذهن و عین یا جنبه پدیداری و انضمامی مکان در مواجهه با راوی، شاهد زمان حسی هستیم یعنی زمان حجیم شده است؛ زیرا کاروانسرا، در ذهن راوی، زمان فشرده‌ای است که حافظه‌ی راوی آن را به یدک می‌کشد؛ چون آنچه برای سوژه‌ی مدرن اصالت دارد، ذهنیت اوست، عین بیرونی تابعی از ایده‌های ذهنی است. (کریمی، ۱۳۹۷) پس مکان استعاره از زمان می‌شود.

ـ **تاریکخانه:** تاریکخانه نیز با رویکرد نشانه‌های همنشین خود و تلفیق آن‌ها با زمان معاصر و عناصر همزمانی و درزمانی گفتمان، به بی‌زمانی داستان‌های مدرنیستی می‌رسد. لایه متنی که در تعامل با فرآیند معنایی بی‌زمانی قرار می‌گیرد، شکستن ساعت مچی راوی است که حمل بر نماد گم‌شدن زمان دارد و همچنین گورهای بی‌نام‌ونشان در کاروانسرا نیز به عنوان نماد مرگ، زمان بی‌زمان را تداعی می‌کنند.

۳-٦. فضای سوررئال داستان

اگر دود سیگار راوی و رنگ‌های فیروزه‌ای و اخرایی را که هفت بار در داستان تکرار می‌شود، عاملی کنش‌زا و لایه‌ای متنی در نظر بگیریم، پیرنگی برای وارد شدن داستان به

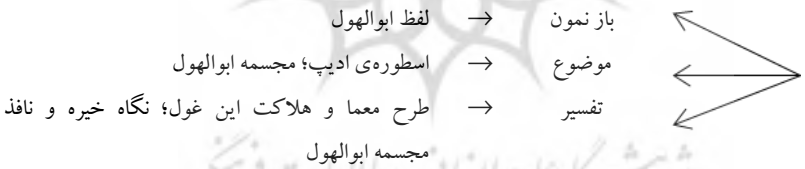
فضای سوررئال می‌شود تا زنان و دخترک، در دنیایی فراتر از واقعیت نشان داده شوند و جنبه پدیداری آن بیشتر مشهود باشد. به قول هایدگر، پدیدار آن چیزی است که قابل نمود است. ما در نگرش خویش نسبت به پدیدار وجه ایجابی آن را در نظر داریم و پدیدار را همچون نمود به‌منزله معنایی خاص در نظر می‌گیریم. (هایدگر، ۱۳۹۳) اگر زنان سیاهپوش و دختر را نمودار پدیداری ذهنیت راوی بدانیم، در بافت، خالی از دلالت بر تجسم تاریخ و زمان نیست و این با کر ولال بودن زنان سیاهپوش و اطوار دخترک که هم‌راستا با مکان‌های خاموش و درعین‌حال سخنگوست، همخوانی دارد؛ زیرا رنگ فیروزه‌ای و اخرایی علاوه بر بار نمادین در رمزگان معماری تاریخی، دایره تداعی‌های گسترده‌ای را در حافظه راوی می‌گشاید و آن در پوشش دختر، در آسمان و در لباس زنان سیاهپوش با یراق فیروزه‌ای نیز پدیدار می‌شود.

۳-۷. لایه‌های داستان در قالب نشانه‌های نمادین حشرات، گل‌ها و پرندگان

لایه متنی دیگر، حضور «مورچه‌های قرمز» در داستان است که سه بار تکرار می‌شود و راوی دو بار از واژه‌ی «لشکر» و یک‌بار از واژه‌ی «صف» برای آن‌ها استفاده می‌کند. پیرنگ گزینش مورچه‌ها از بین حشرات مختلف در داستان به خاطر بار معنایی تقابلی، یعنی جدی بودن آن‌ها در مقابل بی‌حوصلگی و تنهایی راوی است، «مورچه‌ها نماد کوشایی و سرمشقی است برای اشخاص تنبل.» (هال، ۱۳۸۷) پس مورچه‌ها در وجه ناشمایل‌گونگی با راوی جای می‌گیرند. وجود خروس در داستان با صفات «قبراق و سرحال» نیز در تقابل با راوی‌ای قرار می‌گیرد که اغلب تکیه بر رختخواب‌پیچ اتاق داده است؛ اما نقش و نگار پشتی‌های تاریکخانه، گل‌های درشت آفتابگردان است و نقش و نگار پتوها، آهوها. پیش دستی‌های ورشو با نقش گل و برگ است و دوازده لیوان بلند با نقش پرواز و پرنده. (ساری، ۱۳۸۶)؛ این نقش‌ها، زیبایی‌شناسی آرمانی و تقابل معنایی جهان‌بینی و معرفت‌شناسی اجتماعی نقاشی کهن را در مقابل تفردگرایی جزیی‌نگر مدرن نشان می‌دهد؛ اما تصویر پرندگان و پرواز بر روی ظروف تاریکخانه در فرآیند معنایی داستان، نشان از شور زیستن زنان تاریکخانه نیز، می‌تواند باشد که گویی تقدیر جبر زمان

آنان را اسیر زندان هیبت اشیا و ظروف کرده است. به‌طوری‌که کور و کر و لال بودن آن‌ها نیز نماد خاموشی و عدم اعتراض است. میهمانان زن نیز نماد همه‌ی مسافران زمان و حافظه‌ی تاریخ هستند. حتی راوی و دختر نیز جزو همین زنان هستند و شاید نیشگون زنان بر بازوی راوی و نگاه تیز و تند دختر نیز به‌عنوان لایه‌ای نشانه‌ای، حاکی از این باشد که: ما زنان تاریکخانه، نماد زنان تاریخ گذشته، قربانی جهل، تاریکی و بازی با اسباب‌بازی‌های آشپزخانه بودیم همچنان که تو ـ راوی ـ نیز قربانی اسباب‌بازی‌های زمانه‌ی خود هستی؛ اما پرنده‌ی دیگر، «کلاغ» است که به‌عنوان لایه‌ای متنی قبل از ورود راوی به تاریکخانه نامی از آن برده می‌شود. کلاغ در وجه شمایلی، جایگزین آسمان سیاه ازنظر استعاری می‌شود که رنگ فیروزه‌ای و اخرایی آسمان را محو می‌کند لیکن از منظر رمزگان نمادین، پیرنگ چنین گزینشی در داستان به پیش‌انگاشت دانش مخاطب در جهان باور، تلنگری می‌زند؛ زیرا کلاغ اغلب نماد بدخبری است و سیاهی رنگ کلاغ با سیاهی تاریکخانه و حبس چهل‌روزه راوی، ناهمگون نیست.

۳-۸. لایه‌ی عنوان داستان: ابوالهول



ذکر ابوالهول بر پایه دانش پیشین مخاطب بازنمون می‌شود؛ زیرا این نام در رمزگان اسطوره به داستان ادیپ شهریار می‌رسد که قبل از ورود به شهر تبس با معمای ابوالهول روبرو می‌شود و به سبب پاسخ به معما باعث هلاکت این غول می‌گردد. در داستان موردنظر نیز راوی قبل از ورود به شهر در کاروانسرای متروکه با معمای دخترک روبرو می‌شود و همچنان که ادیپ در مسیر داستان زندگی‌اش دچار نابینایی می‌شود، راوی نیز در تاریکخانه به سبب فضای حاکم بر آن مکان تاریک به سیاهی و تاریکی گام می‌گذارد و همان‌طور که ادیپ بعد از نابینایی به تولدی دوباره می‌رسد، راوی نیز بعد از چهل روز

ماندن در تاریکخانه، شاهد آگاهی حافظه‌ی تاریخی خویش در زمینه تقدیر زنان است. از طرفی طبق نشانه‌شناسی دیداری و ارجاع برون‌متنی، مجسمه‌ی ابوالهول با بدن شیر و سر زنان، دارای دیدی نافذ و خیره به جلو است. پس گزینش راوی از ابوالهول در محور جانشینی به‌جای دختری که نگاه نافذ به‌سوی راوی دارد خالی از پیرنگی آگاهانه نیست؛ و اما اگر طبق کهن الگوی «بزرگ بانو» و «مادر زمین» به معنای داستان بنگریم، زنان سیاهپوش همان کهن الگوی زمین ـ مادر را در ناخودآگاه جمعی، تجسم می‌بخشد. تاریکخانه که بازگشت به رحم مادر یا تاریکی زمین را تداعی می‌کند پس از چهل روز یا چله نشینی، انتظار تولد دوباره را برای راوی مفهوم می‌بخشد.

٤. پی رفت شخصیت داستانی در فرآیند معنایی «شدن» و نقش «افعال مؤثر»

پی‌رفت اولیه، موقعیت راوی را در وضعیت شوشی نشان می‌دهد که موجودی بی‌حوصله و بی دل‌ودماغ است؛ اما در ادامه با فعل مؤثر «خواستن»، راوی را کنشگری می‌دانیم که خودخواسته تغییر مکان می‌دهد:

پیاده روی ← کاروانسرا ← سوار بر وانت ← تاریکخانه

هرچند لایه‌ی متنی «رمزگان اطوار» در نشانه‌ی «شکلک» و «نگاه تیز» و معمای ابوالهول وار دختر است که در فعل «بایستن»، راوی را به کنش‌های بعدی وا می‌دارد. پی‌رفت ثانویه، موقعیت راوی را در وضعیت سکون تاریکخانه در حبسی چهل‌روزه قرار می‌دهد؛ اما در این پی رفت، او علی رغم سکون جسمانی، درگیر فعل «خواستن»، کنجکاوی و جدال با لایه‌های سرکوب ضمیر ناخودآگاه و آگاه خویش در حوزه شناخت، هویت وهستی خود نیز قرار می‌گیرد؛ لیکن در سیر پی‌رفت نهایی، که به «شدن» او می‌انجامد، به لایه‌ی متنی دیگری می‌رسیم که شاید به این گره‌گشایی کمک کند و آن نشانه‌ی «چهل» است که در رمزگان عدد، رمزگان عرفان و زهد، چله‌نشینی را تداعی می‌کند و در پیش‌دانش مخاطب، تعالی نشانه‌ای دارد؛ بنابراین اگر تاریکخانه را در رمزگان نمادین، سمبل زمین ـ مادر بدانیم «انسان زاده‌ی زمین نامیده می‌شود» (الیاده، ۱۳۷۵)، گویی راوی پس از چهل روز به یک

هوشیاری و تولد دوباره در خودآگاهی هستی خویش رسیده است و مادر ـ زمین در تجسم زنان سیاهپوش با نشانه‌ی نیشگون، او را به آگاهی و معرفت رسانده‌اند. پس به قول راوی هنگامی‌که در پایان داستان می‌گوید: شاید نگاه او نیز مثل دختر تیز و نافذ شده باشد، نشان از «شدن» در پی رفت پایانی داستان دارد؛ بنابراین اگر فرآیند معنا را صرفاً در رابطه‌ی پدیداری و حسی ـ ادراکی راوی در مواجهه با رنگ فیروزه‌ای ـ اخرایی کاروانسرا قرار دهیم، توجه به تعامل لایه‌های متنی در قالب مکان، زمان و فضای سوررئالی که بر داستان حاکم است و با محور قرار دادن رمزگان نمادین در تأویل، باید تنها شخصیت داستان را خودِ راوی بدانیم پس درواقع یک شخصیت بیشتر نداریم و آن خود راوی است که حافظه‌ی تاریخی او، سرنوشت زنان را کالبدشکافی می‌کند؛ بدین ترتیب با ورود راوی به کاروانسرا و بسته شدن چشمان او به‌واسطه‌ی دود سیگار، جهانی دیگر به روی او باز می‌شود و آن صحنه‌ی کشمکش درونی فرافکنی‌های ضمیر ناخودآگاه او در مواجهه با واقعیت داستان زنان اطرافش است؛ بنابراین؛ پیرمرد وانت‌سوارِ سیگاری، که به وسیله‌ی وانت یا «مکان برزخی»، واسطه‌ی انتقال زنان از تاریکخانه به‌سوی گورهای بی‌نام‌ونشان کاروانسراست، همان آنیموس یا مظهر طبیعت مردانه‌ی راوی است که در داستان تجسم می‌یابد. دخترِ همرنگ کاروانسرا، نماد ضمیر هوشیار و خودآگاه راوی است که با نگاه تندوتیز خود، نمایه می‌شود و شکلک درآوردن او نیز تمسخری است بر راوی که چون مجسمه‌ی ابوالهول ساخته‌ی دست‌ساز تقدیر زنانی خواهی شد که کسانی چون زنان تاریکخانه برایت رقم زده‌اند. هرچند دخترک خود را از این تقدیر می‌رهاند؛ زیرا نگاه یا آگاهی او به‌اندازه‌ی کافی نافذ شده است که خود را مانند پرنده‌ای رها می‌کند؛ اما زنان تاریکخانه، نماد ضمیر ناخودآگاه او و بازکاوی حافظه‌ی تاریخی سرگذشت زنانی است که در وجه نمادین، روایت می‌شوند. درد قلب و آلام جسمانه‌ای که در تاریکخانه در قالب «تن ـ ادراکی»، بر راوی وارد می‌آید، نماد زخمِ آگاهی و هوشیاری است؛ بنابراین نه‌تنها تاریکخانه نماد زمین ـ مادر است که با ظلمات و تاریکی چون زهدان، راوی را در خود فرومی‌برد. تا پس از چهل روز، به او تولدی دوباره بدهد، نکته موردتوجه این است که نشانه‌های همنشین با تاریکخانه از قبیل ظروف مدور که در داستان بارها تکرار می‌شوند نیز،

نماد زهدان هستند: «در قدیمی‌ترین روایات، ظرف مدور نماد زهدان بود...» (هال، ۱۳۸۷) علاوه بر آن در داستان از کلیدهایی نام برده می‌شود که در اختیار زنان تاریکخانه است جالب است که «کلید» نیز نشانه‌ی الهه است، «مارتا، تجسم کدبانوی فعال، یک مشت کلید در دست دارد.» (همان) پس اگر موقعیت راوی را در پی‌رفت نهایی داستان، در فضای رؤیا و سوررئال قرار دهیم، «شدنِ» او را سیری انفسی در درون و ذهن می‌بینیم که به «شوشگری» متفکر و آگاه تبدیل شده است حتی اگر کنشی نداشته باشد و کنش او را صرفاً پیاده‌روی و ورود به کاروانسرا بدانیم که قبل از داستان تاریکخانه است.

بحث و نتیجه‌گیری

«ابوالهول» به دلیل خودگویی‌های راوی در ایجاد روایتی که خلط فضای واقعی با سوررئال را به همراه دارد، دارای ابهام خاص داستان‌های مدرن می‌شود؛ اما پدیدارشناسی خوانش با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای به استخراج لایه‌های پیرامتنی، مکانی، زمانی، کنشگران انسانی و غیرانسانی و... پرداخت تا پیرنگ آگاهانه هرکدام از نشانه‌های جانشین را در فرآیند معنایی نشان دهد؛ بنابراین لایه‌ی مکانی کاروانسرا و تاریکخانه علاوه بر عامل کنش زا، به‌عنوان لایه‌ی زمانی نیز شناخته شدند. توجه به رمزگان خوراک، پوشاک، کلام، اشیا، اطوار، عدد و بلاغت در کنشگران انسانی، ضمن اهمیت گزینش درست نشانه‌ها در محور جانشینی، تقابل‌های معنایی را در بستر جهان بینی کنشگران، نشان داد. حتی انتخاب آگاهانه حشرات و تصویر گل‌ها و پرندگان در بافت داستانی مدرن «ابوالهول» نشان از پیرنگی دقیق بود؛ زیرا با توجه به رمزگان نمادین، هرکدام در تأویل و معنای داستان نقش داشتند؛ اما در پی رفت شخصیت راوی در مسیرِ «شدن» با توجه به نقش لایه‌های مکانی و رمزگان اطوار در قالب فعل مؤثر «بایستن»، راوی در جبر تقدیری قرار گرفت و این با رمزگان اسطوره‌ی ابوالهول و جبر تقدیری سرنوشت ادیپ در هم آمیخت. لیکن با توجه به «انفصال» راوی در «نقصان معنا» که نوعی روزمرگی و سرگشتگی روحی به شمار می‌رود، درواقع فقط با یک شخصیت در داستان مواجه هستیم و آن خودِ راوی است: دختر تجسم ضمیر خودآگاه راوی است؛ پیرمرد سیگاری، آنیموس یا مظهر مردانه

اوست؛ زنان و میهمانان تاریکخانه تجسم نمادین سرکوب‌های فرافکنی شده سرنوشت زنان در ضمیر ناخودآگاه او هستند و راوی در سیر انفسی خویش در تاریکخانه‌ای که نماد زمین ـ مادر و زهدان است، پس از چهل روز که در رمزگان خلوت نشینی عارفانه، یادآور چله نشینی و تولد دوباره است به‌نوعی هوشیاری می‌رسد و تبدیل به «شوِشگر» ی آگاه می‌شود؛ بنابراین چنین خوانشی متن را از تحلیل بسته و مکانیکی ساختارگرایی می‌رهاند زیرا نشانه‌ها در فرآیند معنایی و رمزگان‌های متعدد از ایستایی بیرون می‌آیند و با توجه به فهم خواننده و محدوده‌ی بافت، تأویل می‌شوند و گفتمانی پویا و باز شکل می‌گیرد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Maryam Ghanbariyan Shiadeh **https://orcid.org/0000-0002-1888-5324**

Mohsen Zolfaghari **https://orcid.org/0000-0002-8823-1588**

Hassan Heidari **https://orcid.org/0000-0003-1139-1572**

منابع

اکو، امبرتو و دیگران. (۱۳۸۳). *استعاره، مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*. فرهاد ساسانی و گروه مترجمان. تهران: سوره مهر.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۵). *اسطوره، رؤیا، راز*. ترجمه رؤیا منجم. تهران: فکر روز.

بایزر، فردریک و دیگران. (۱۳۸۵). *روشنگری مدرنیته و ناخرسندی‌های آن*. ترجمه محمد ضیمران. تهران: علم.

باومن، زیگموند و دیگران. (۱۳۷۹). *مدرنیته و مدرنیسم*. ترجمه حسینعلی نوذری. تهران: نقش‌جهان.

چایلدز، پیتر. (۱۳۹۳). *مدرنیسم*. ترجمه رضا رضایی. تهران: ماهی.

چندلر، دانیل. (۱۳۹۴). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

حسنوند، محمدکاظم، سجودی، فرزان و خیری، مریم. (۱۳۸۴). بررسی نگاره «آزمودن فریدون، پسرانش را» از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای. *هنرهای زیبا*، (۲۴)، ۹۷ ـ ۱۰۴.

رابرتس، آدام. (۱۳۸۶). *فردریک جیمسن: مارکسیسم، نقد ادبی و پسامدرنیسم*. ترجمه وحید ولی‌زاده. تهران: نی.

ساری، فرشته. (۱۳۸۶). *مرکز خرید خاطره*. تهران: خجسته.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: علم.

_____. (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: علم.

سیدان، الهام. (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی لایه‌ای رمزگان‌ها در داستان قرآنی خلقت آدم با تأکید بر کشف الاسرار میبدی. *پژوهش‌های ادبی ـ قرآنی*،۳(۴)، ۱۴۴-۱۶۹.

شاملو، سعید. (۱۳۸۸). *مکتب‌ها و نظریه‌ها در روانشناسی شخصیت*. تهران: رشد.

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

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۸). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه معناشناسی گفتمانی. *نقد ادبی*، ۲(۸)، ۳۳-۵۱.

_____. (۱۳۹۷). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

_____. (۱۳۹۲). *نشانه ـ معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.

صادقی، لیلا. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی و نقد ادبیات داستانی معاصر، مجموعه *مقالات نقدهای ادبی ـ هنری*)، تهران: سخن.

عربشاهی، ابوالفضل. (۱۳۹۵). *نماد و نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: آرون.

کریمی، فرزاد و حسام‌پور، سعید. (۱۳۹۶). تقابل زیست جهان سوژه در چند داستان مدرن و پسامدرن فارسی. *کاوش‌نامه*، ۱۸(۳۵)، ۱۲۱-۱۴۲.

کریمی، فرزاد. (۱۳۹۷). *تحلیل سوژه در ادبیات داستانی پسامدرن ایران*. تهران: روزنه.

کنان، ریمون. (۱۳۸۷). *روایت داستانی و بوطیقای معاصر*. ترجمه ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

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

گرمس، آلژیر داس ژولین. (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه حمیدرضا شعیری. تهران: علم.

گیدنز، آنتونی و دیگران. (۱۳۸۰). *مدرنیته و مدرنیسم*. ترجمه حسینعلی نوذری. تهران: نقش‌جهان.

لاج، دیوید. (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی ـ با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن*. ترجمه رضا رضایی. تهران: نی.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۳). *درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات*. تهران: رسش.

هال، جیمز. (۱۳۸۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

هاوکس، ترنس. (۱۳۹۴). *ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی*. ترجمه مجتبی پردل. مشهد: ترانه.

هایدگر، مارتین. (۱۳۹۳). *درآمد وجود و زمان*. ترجمه منوچهر اسدی. تهران: پرسش.

References

Arabshahi, A. (2016). *Culture Symbolism and Semiotics*. Tehran: Arvan Pub. [In Persian]

Baiser, F., et al. (2006). *Enlightenment of Modernity and its Dissatisfaction.* Translated by Mohammad Zeimaran. Tehran: Elm Pub. [In Persian]

Bauman, S, & et al. (2000). *Modernity and Modernism.* Translated by Hossein Ali Nozari. Tehran: Naghsh Jahan pub [In Persian]

Chandler, D. (2015). *Fundamentals of Semiotics.* Traslated by Mahdi Parsa.Tehran: Sooreh Mehr Pub. [In Persian]

Childs, P. (2014). *Modenism.* Translated by Reza Rezai. Tehran: Mahi Pub. [In Persian]

Eco, U., et al. (2004). *Metaphor, The Basis of Thinking and the Tool of Aesthetics.* Translated Farhad Sasani and the Translation Team. Tehran: Sooreh Mehr Pub. [In Persian]

Eliade, M. (1996). *Myth, Dream, Mystery*. Traslated by Roya Monadjem. Tehran: Fekre Rooz Pub. [In Persian]

Giddens, A., et al. (2001). *Modernity and Modernism.* Translated by Hossein Ali Nozari. Tehran: Naghsh Jahan Pub. [In Persian]

Grimas, A. D. J. (2010). *Deficiency of Meaning.* Translated by Hamid Reza Shairi. Tehran: Elm Pub. [In Persian]

Hall, J. (2008). *A Pictorial Culture of Symbols in Eastern & Western Art.* Traslated by Roghaieh Behzadi. Tehran: Farhang Moaser Pub. [In Persian]

Hasanvand, M., Sojoodi, F., Kheiri, M. (2005). *Examining the Drawing of Ferrdoun Testing his Sons from the Perspective of Layered Semiotics.* Journal of Fine Arts, (24), 97-104. [In Persian]

Hawks, T. (2015). *Constructivism and Semiotics.* Translated by Mojtaba Pordel. Mashad: Taraneh Pub. [In Persian]

Heidegger, M. (2014). *Sein und Zeit.* Translated by Manoochehr Asadi. Tehran: Porsesh Pub. [In Persian]

Karimi, F., Hessampoor, S. (2017). *A Comparative Study of the Concept of "World Life" in Some Stories from Moderns to Postmodern Era.* Kavoshnameh, 18 (35), 121-142. [In Persian]

Karimi, F. (2018). *Subject Analysis in Postmodern Iranian Fiction.* Tehran: Rozaneh Pub. [In Persian]

Kenan, R. (2008). *Contemporary Storytelling and Poetry*. Translated by Abolfazl Horri. Tehran: Niloofar Pub. [In Persian]

Kurt, W. (2012). *Time & Place in Modern Storytelling.* Translated by Farnaz Ganji &Mohammad Bagher Ismailpoor. Tehran: Arvand Danesh Pub. [In Persian]

Lodge, D. (2009). *The Art of Storytelling with Examples of Classic and Modern Texts.* Translated by Reza Rezai. Tehran: Ney Pub. [In Persian]

Nojoomian, A. (2004). *An Introduction to Literary Modernism.* Tehran: Rasesh Pub. [In Persian]

Roberts, A. (2007). *Fredrick Jameson*: *Marxism, Literary, Criticism and Postmodernism.* Translated by Vahid Valizadeh. Tehran: Ney Pub. [In Persian]

Sadeghi, L. (2014). *Semiotics and Critique of Contemporary Fiction (Collection of Articles on Literary and Artistic Criticism*). Tehran: Sokhan Pub. [In Persian]

Sari, F. (2007). *The Shopping Center of Remembrance*. Tehran: Khojasteh Pub. [In Persian]

Seiedan, E. (2015). *A Semiotic Analysis of Layers of Codesin the Quranic Story of the Creation of Adam Emphasizing Maybodi's Kashf al Asrar*. Journal of literary – Quranic Researches, 3(4). 144-169. [In Persian]

Sojoodi, F. (2018). *Practical Semiotics.* Tehran: Elm Pub. [In Persian]

_____. (2011). *Semiotics: Theory & Practice*. Tehran: Elm Pub. [In Persian]

Shamloo, S. (2009). *Schools & Theories in Personality Psychology*. Tehran: Roshd Pub. [In Persian]

Shairi, H. R., Vafai, T. (2009). *A way to Signify the Semantics of Fluid with a Case Study of Ghoghnoos Nima.* Tehran: Elmi Farhangi Pub. [In Persian]

Shairi, H. R. (2009). *From Constructivist Semiotics to Discourse Semantics*. Journal of Literary Critic, 2(8), 33- 51. [In Persian]

_____. (2018). *Fundamentals of Modern Semantics.* Tehran: Samt Pub. [In Persian]

_____. (2013). *Signs of Visual Semantics.* Tehran: Sokhan Pub. [In Persian]

استناد به این مقاله: قنبریان شیاده، مریم، ذوالفقاری، محسن و حیدری، حسن. (۱۴۰۱). خوانش نشانه‌شناسی لایه‌ای در فرایند معنایی داستان مدرن «ابوالهول» از فرشته ساری. *متن پژوهی ادبی*، ۲۶(۹۳)، ۹۷-۱۲۲. doi: 10.22054/LTR.2020.44261.2745

Literary Text Research is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.