دو فصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۱، شمـارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۶، صص ۱۰۴-۸۵

تحلیل نشانه- معناشناختی استعلای مکان در داستان کوتاه «بزرگ‌بانوی روح من»

رضا رضایی[۱]، ارسلان گل‌فام[۲*]، فردوس آقاگل‌زاده[۳]

(تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۲۴، تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۲/۱۷)

چکیده

مکان‌ها به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم در شکل‌گیری گفتمان و تولید معنا نقش دارند. در بعضی موارد، مکان به‌شکل کاملاً فیزیکی و عینی در گفتمان‌ها تجلی می‌یابد و درموارد دیگر، این کارکرد عینی ضعیف می‌شود و جای خود رابه کارکرد انتزاعی می‌دهد. مکان‌های انتزاعی ویژگی تخیلی و استعلایی دارند. چگونه گفتمان‌ها می‌توانند به محل چالش مکانی و درنتیجه، عبور از وضعیت کنشی به وضعیت استعلایی تبدیل شوند؟ گریز و گسست از فضا و مکان عینی، وجه پدیداری حضور، و دریافت حسی- ادراکی از مکان می‌توانند راه را برای استعلای مکانی هموار کنند. مکان دارای کارکردهای مختلف روایی، کنشی، تخیلی، استعاری، استعلایی و... است. هرچه جنبهٔ عینی و فیزیکی مکان تقویت شود، بُعد شناختی آن نیز اوج می‌گیردو برعکس، هرچه از وجه عینی مکان کاسته و وجه استعاری آن تقویت شود، مکان از مکان‌بودگی خود فاصله می‌گیرد و به‌سوی فضاشدگی

---

۱. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۲. دانشیار زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

* Golfamr@modares.ac.ir

۳. استاد زبان‌شناسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

سوق داده می‌شود. چگونه در داستان «بزرگ‌بانوی روح من»، اثر گلی ترقی، با نفی جنبهٔ کنشی مکان به مکانی آرمان‌گرا که فرامکان است، دست می‌یابیم؟ بی‌شک، هدف اصلی از نگارش این مقاله، ضمن خوانش پدیداری این داستان، پاسخ دادن به این پرسش است که چگونه گفته‌پرداز با اتکا به تجربهٔ حسی- ادراکی ناشی از هم‌حضوری سوژه و دنیای اطراف راه را برای فضاشدگی باغ می‌گشاید و آن را تا مکانی استعلایی پیش می‌برد و دریافتی تازه از «دیگری» و هستی به‌دست می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: مکان، استعلا، پدیدارشناسی ، روایت ، گلی ترقی.

۱. مقدمه

کنش‌های گفتمانی چه به‌صورت عینی و چه به‌شکل انتزاعی، همواره دارای وجهی مکانی هستند. کنشگران گفتمان نیز از مکان هم به‌عنوان یکی از عوامل ضروری تولید معنا و هم به‌مثابهٔ پایگاهی ارجاعی استفاده می‌کنند. مکان‌ها دارای صورت بیان و نیز صورت محتوا هستند و به همین دلیل، مستقیم یا غیرمستقیم در تولیدات زبانی نقش دارند. مکان می‌تواند دارای کارکردهای مختلف روایی، کنشی، تخیلی، استعاری، استعلایی و... باشد. هرقدر جنبهٔ عینی و فیزیکی مکان تقویت شود، بُعد شناختی آن نیز اوج می‌گیرد؛ برعکس، هرچه از وجه عینی مکان کاسته و وجه استعاری آن تقویت شود، مکان از مکان‌بودگی خود فاصله می‌گیرد و به‌سوی فضاشدگی سوق می‌یابد. چه عناصری سبب می‌شوند گفتمانی وجه مکانی خود را ازدست بدهد و به‌سمت فضاشدگی حرکت کند؟ چه تفاوت‌هایی میان مکان کاربردی و مکان استعلایی وجود دارد؟ چگونه در داستان کوتاه «بزرگ‌بانوی روح من» با نفی جنبهٔ کنشی مکان به مکانی آرمان‌گرا که درواقع، فرامکان است، دست می‌یابیم؟ در این پژوهش، با رویکردی نشانه- معناشناختی و با تکیه بر این داستان کوتاه گلی ترقی نشان می‌دهیم چگونه سیالیت مکان می‌تواند راه را برای توسعهٔ انتزاعی آن بگشاید و ما را تا مرز استعلا و فضاشدگی پیش ببرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

هیچ کنشی[۱] نمی‌تواند خارج از مکان[۲] تحقق یابد و مکان یکی از مهم‌ترین شرایط شکل‌گیری و تحقق یافتن کنش‌های انسانی است. همان‌گونه که برای بسیاری از

حوزه‌های تخصصی مانند نقاشی، معماری، شهرسازی و سینما مکانْ صورت[3] اولیهٔ بیان محسوب می‌شود، کنش‌های گفتمانی نیز همواره از مکان برای تولید و انتقال معنا بهره می‌گیرند. در ضرب‌المثل سادهٔ «آسمان همه‌جا همین رنگ است»، گفتمان بر مکانی واحد تأکید و جنبهٔ تمایزی آن را انکار می‌کند. زبان برای تولید معنایی باعنوان همگونی و هم‌آیی از واژهٔ «جا» استفاده می‌کند که دارای دلالت مکانی است. شعیری در مقالهٔ «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا» تأکید کرده است:

> همه‌جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم؛ بلکه مکانی را ترک می‌کنیم و به مکانی دیگر راه می‌یابیم (خانه، کوچه، خیابان، اتوبان، مرکز شهر...)؛ بنابراین، هیچ کنش و شوشی خارج از مکان صورت نمی‌گیرد. مکان چه انتزاعی باشد و چه عینی، مکان است و تولید معنا می‌کند (شعیری، ۱۳۹۰: ۹۷).

ژیل گاستون گرانژر[4] ما را با مسئلهٔ معرفت‌شناختی مکان مواجه کرده و گفته است: «چگونه می‌توان از اندیشهٔ ابژه‌هایی که در درون مکان قرار دارند، به اندیشهٔ واقعی مکان دست یافت؟» (Granger, 1999: 10). دربرابر تفکر عینی‌گرای گرانژر که مکان‌های عینی و فیزیکی را مکان‌هایی واقعی می‌داند، دانشمندی مانند گاستون باشلار[5] مکان را شاعرانه، منشأ تخیل و تولید استعاره به‌شمار می‌آورد. دربارهٔ بحث پدیدارشناسی و روایت، همان‌گونه که بابک معین (۱۳۹۴) در کتاب خود باعنوان ***معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته: گذار از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی*** نوشته است، با مراجعه به بنیان‌های پدیدارشناختی ادراک حسی و تعامل تن‌به‌تن با دنیا دیگر معنا را تابع روابط تقابلی به‌صورت مطرح در نشانه‌شناسی کلاسیک گرمسی نمی‌دانیم؛ بلکه آنچه معنا را رقم می‌زند، فوریت و آنیت حضور پدیداری تن در تعامل با زمان و مکان است؛ بدین صورت، منطقِ «داشتن» جای خود را به منطقِ «بودن» می‌دهد و بنابراین، در پژوهش حاضر، رخدادگی معنا و پدیدارشناسی تن که ناشی از تعامل انسان و دنیاست و به‌تبع آن، حضور گفته‌پرداز در مکان که به خلق گفتمانی زیبایی‌شناسانه می‌انجامد، گفته‌پرداز داستان «بزرگ‌بانوی روح من» را نیز به‌سوی خلق لحظه‌ای پدیداری و معنایی منحصربه‌فرد سوق می‌دهد.

> ما درپی ارائهٔ تصویری بسیار ساده از مکان، یعنی تصویری بسیار جذاب هستیم؛ به همین دلیل، می‌توانیم این تحقیقات درمورد مکان را مکان‌دوستی[6] بنامیم؛ تحقیقاتی

که به‌دنبال کشف و ارائهٔ ارزش‌های انسانی مکان‌هایی که دراختیار داریم، هستند. مکان تخیلی، مکانی نیست که بتواند با معیارهای عینی و فیزیکی و هندسی سنجیده شود. مکان تخیلی، مکانی است که با آن زندگی می‌کنیم. زندگی کردن در اینجا به‌معنای زندگی عینی و پوزیتیویستی در مکان نیست؛ بلکه به‌معنای تخیلی همه‌جانبه از آن است (Bachelard, 2004: 17).

گرانژر و باشلار ما را درمقابل دو قطب مهم تفکر دربارهٔ مکان یعنی قطب عینی و قطب تخیلی قرار می‌دهند. شاید بتوان این دو تفکر قطبی دربارهٔ مکان را با تفکرات اندیشمندان دیگر مقایسه کرد که هرکدامشان سهمی مهم در مطالعات مکان دارند. ازجملهٔ این اندیشمندان می‌توان فردینان سن مارتین[۷] و اروین پانوفسکی[۸] را نام برد. این دو صاحب‌نظر در تولیدات هنری به ساختار مکانی اعتقاد دارند که «نامحدود، پیوستاری و یکپارچه باشد» (Panofski, 1975: 156) و در قالب منظری خطی تحقق‌پذیر است؛ اما ژان فرانسوا لیوتار[۹] اندیشه‌ای کاملاً متفاوت دربارهٔ مکان دارد. به‌عقیدهٔ او، هیچ مکانی نمی‌تواند همان‌گونه که هست، دریافت شود؛ زیرا همواره احساس و ادراک ما در شکل‌گیری مکان و تحقق یافتن آن دخالت می‌کند و به آن معنایی خاص می‌بخشد. «اینکه یاد بگیریم چطور ببینیم، یعنی اینکه دیگر یکسان و همگون نبینیم. اَشکال مکانی همواره در زیر نگاه ما به گونه‌هایی گسترده یا ناپایدار تبدیل می‌گردند» (Lyotard, 1985: 157).

ژاک فونتنی[۱۰] به کارکرد شناختی مکان اعتقاد دارد و به همین دلیل، ویژگی‌های وجهی[۱۱] مکان در ارتباط با فرایند شناختی آن را به‌دست می‌دهد. به‌عقیدهٔ فونتنی، این ویژگی‌ها عبارت‌اند از:

– وجه نمایشی، یعنی همهٔ آن چیزهایی که گفتمان دربرابر نگاه بیننده قرار می‌دهد؛ مانند شخصیتی که در پلان اول گفتمان و روبه‌روی بیننده قرار می‌گیرد.

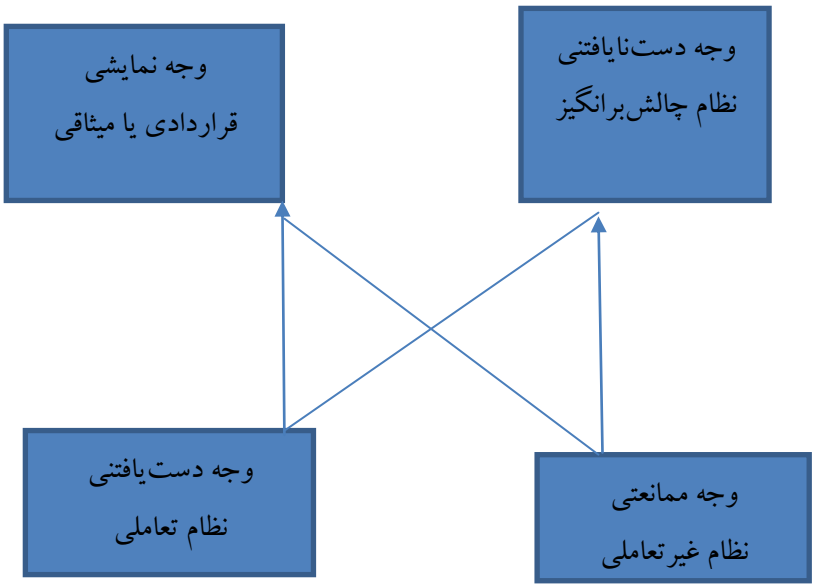
– وجه دست‌نایافتنی، یعنی همهٔ آنچه در مکان دور از دسترس بیننده قرار می‌گیرد؛ مانند آن چیزهایی که خارج از محدودهٔ نگاه بیننده قرار دارند و گویا سوژه به‌راحتی به آن‌ها دسترسی ندارد.

– وجه ممانعتی که نفی وجه نمایشی است، به وجوهی از مکان اطلاق می‌شود که در مخفی نمودن، ناقص جلوه دادن یا ایجاد ابهام و گنگی نقش دارند. در این

حالت، ابژه یا شخصیت دور از نگاه، پشت به بیننده و یا به‌گونه‌ای نقاب‌دار دیده می‌شوند.

– وجه دست‌یافتنی، همهٔ آنچه که راه را بر دیدن بهتر می‌گشایند و با حذف موانع، سبب می‌گردند تا میدان دید مکانی وسعت بیشتری پیدا کند؛ مانند آینه، وجه انعکاسی مکان، درب باز و یا شکاف‌های مکانی (Fontanille, 1989: 55).

مجموعهٔ این ویژگی‌ها نشان می‌دهند گفتمان مکانی تحت نظارت یک اطلاع‌دهنده[۱۲] و یک مشاهده‌کننده[۱۳]قرار دارد؛ به همین دلیل، می‌توان این الگوی شناختی مکانی را محل بروز نظام‌های تعاملی دانست.



شکل ۱. نوع‌شناسی مکان (برگرفته از Fontanille, 1989: 55)

۳. چهارچوب نظری

اینک با توجه به پیشینهٔ نظری مکان که تا اینجا ذکر شد، مشخص می‌شود مکان‌ها نظام‌های معنایی متفاوتی ایجاد می‌کنند که دسته‌بندی آن‌ها از دیدگاه نشانه- معناشناختی به ما کمک می‌کند تا بتوانیم به کارکردهای گفتمانی‌شان و نقش آن‌ها در تولید معنا پی ببریم.

۳-۱. مکان‌های پیوستاری[۱۴] با قابلیت تبدیل به مکان کاربردی[۱۵]

مکان‌های پیوستاری مکان‌هایی هستند که هیچ‌چیزی آن‌ها را از یکدیگر جدا نمی‌کند. برخلاف مکان‌های شبکه‌ای که ابتدا در نظامی ناپیوستار قرار می‌گیرند تا سپس این ناپیوستار به‌وسیلهٔ رابطه‌ای تعاملی حذف و پیوستاری مجدد برقرار شود، مکان‌های پیوستاری طعمهٔ هیچ انفصالی نمی‌شوند و همواره در اتصال با یکدیگر قرار دارند. چنین مکان‌هایی بدون ویژگی کنشی به مکانی مجازی قابل تعبیر هستند؛ اما به‌محض اینکه ما را در نظام روایی برنامه‌مدار با الزام‌ها و ضرورت‌های نظام‌مند قرار می‌دهند، مکان ناپیوستار شکل می‌گیرد. علت این مسئله که چنین مکان‌هایی را روایی می‌نامیم، آن است که برای سیر در آن‌ها باید برنامه‌ای فرایندی داشت و این برنامه صرفاً با توجه به ضرورت‌های زیستی کنشگران جمعی و فردی معنا می‌یابد. اگر مکان‌های شهری را درنظر بگیریم، متوجه می‌شویم این مکان‌ها پیوستاری و درعین حال، برنامه‌مدار هستند. همه‌چیز دراختیار یک پیوستار و نظام قرار دارد؛ چنان‌که خانه به کوچه،کوچه به خیابان، خیابان به اتوبان و اتوبان هم به نقطه‌ای دیگر از همان کلان‌شهر متصل است؛ ولی برای عبور از یکی و رسیدن به دیگری برنامه‌ای روایی لازم است که به‌وسیلهٔ نظام حمل‌ونقل شهری یا شخصی تحقق می‌یابد. شهر به‌دلیل همین نظام پیوستار مکانی به یک کلان‌روایت تبدیل شده است و کنشگران در چنین کلان‌روایتی به یک منطق کنشی تن داده‌اند که سبب شکل‌گیری ناپیوستار مکانی می‌شود و به دیگر سخن، تابع یک جریان روایی برنامه‌مند حرکت می‌کند. همین مسئله مکان را به نوعی مادیت مکانی تقلیل می‌دهد. این مکان‌ها کمتر وجه استعاری دارند؛ چون کم‌کم عادت می‌کنیم در آن‌ها به یک شکل ثابت عمل کنیم.

پس کنش ما تابع برنامه‌ای منظم و شاید ازپیش‌مشخص است و به‌مرور زمان تثبیت هم می‌شود. چنین مکان‌هایی را می‌توان مکان‌های کاربردی نیز نامید؛ زیرا کنشگران از آن‌ها بیشتر به‌عنوان ابزارهایی برای رسیدن به هدف‌هایی متفاوت استفاده می‌کنند؛ اما این مکان‌ها الزامی و ضروری نیز هستند؛ یعنی کنشگر نمی‌تواند آن‌ها را به میل خود تغییر دهد یا به‌سادگی در تعارض با آن‌ها قرار گیرد. این مکان‌ها علاوه‌بر استعمالی بودن، قدرتمند نیز هستند؛ زیرا سوژه برای دست یافتن به هدف‌های خود، مجبور به

گذر از آن‌هاست. ژاک فونتنی در کتاب ***مکان‌های انتزاعی***، دو نوع مکان صوری[۱۶] و مجازی[۱۷] را شناسایی کرده است:

> مکان‌های صوری مکان‌هایی ناپیوستار هستند که کنشگران در آن‌ها استقرار می‌یابند؛ همچنین این مکان‌ها به‌واسطهٔ دو امر تناسب و هم‌جواری معنا می‌یابند [...]. مکان مجازی مکانی پیوستار و پویاست که مستقل از کنشگران و تأثیر آن‌ها بر فواصل مکانی معنادار است. چنین مکانی دارای کارکردی انتزاعی است و جنبهٔ مادی آن کاهش یافته است (80 :1989).

با توجه به این تقسیم‌بندی می‌توان ادعا کرد اگر مکان‌های ناپیوستار بدون وابستگی به حضور کنشگران و کنشی خاص تعریف شوند، به مکان‌هایی پیوستار تغییر می‌یابند؛ چنان‌که مکان‌های پیوستار با حضور کنشگران و جاری شدن کنش در آن‌ها به مکان‌هایی متمایز و ناپیوستار تغییر می‌کنند (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴۵-۲۵۹).

۳-۲. مکان‌های گردبادی یا اسپیرال

اریک لاندونسکی[۱۸] (۲۰۱۰) چنین مکان‌هایی را دارای کارکردی خودبسنده یا هم‌نوا دانسته و معتقد است: «گویا مکانی خاص شکل گرفته است که دارای ارزش ویژه یا افزوده است؛ به عبارت دیگر، برشی در مکان شکل می‌گیرد که مکان پیوستاری را به مکانی خاص و خودبسنده تغییر می‌دهد».

مکان‌های اسپیرال یا گردبادی، خود مکان‌شکن‌اند و کنشگر را حیران می‌کنند. مکان حلزونی یا گردبادی درمقابل نگاه کنشگر شکل می‌گیرد و سپس می‌تواند فروبپاشد. چنین مکان‌هایی را می‌توان مکان‌های هم‌آیی کنشگر با دنیا نامید؛ زیرا کنشگر را مبهوت خود می‌کنند و بدین ترتیب، او با حالتی بهت‌زده، مسیر آن‌ها را پی می‌گیرد. در این حالت، گویا کنشگر به نظاره‌گری تبدیل می‌شود که درمقابل مکانی قرار گرفته و مات و مبهوت آن شده است. کنشگرِ شگفت‌زده فقط فرصت می‌یابد لحظه‌ای با نگاهی که مقابل عظمت گردبادیِ مکان خود را محوشده می‌یابد، مکان و همهٔ آنچه را به آن وابسته است، تعقیب کَند. سوژه در این حالت، در گردباد مکان گم می‌شود و مکان خود به کنشگری تبدیل می‌شود که بیننده را درمی‌نوردد و در خود محو می‌کند. در این حالت، کنشگرْ مخاطبِ ابژه‌ای بیش نیست و گویا تاب مقاومت او درمقابل مکان

گردبادی می‌شکند. شاید این همان وضعیتی باشد که در میدان نقش‌جهان اصفهان دچارش می‌شویم: کنشگری که وسط میدان قرار گرفته است، در احاطهٔ مکانی گردبادی قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که در هر سوی او مکانی قرار دارد که درعین مکان‌بودن، از مکانیت خود فاصله می‌گیرد؛ زیرا گنبد، گلدسته و کاخ وارد نوعی گفت‌وگو با یکدیگر می‌شوند و گویا هرکدامشان حرفی برای دیگری دارند و انگار همهٔ این‌ها در هم می‌پیچند تا به مکانی اسپیرال تبدیل شوند (شعیری، ۱۳۹۰: ۱۵۵). این مکان دیگر ایستا نیست و بیننده در هر ضلعی از آن قرار گیرد، ضلعی دیگر وجود دارد که او از آن غافل است و این غفلت بر اثر تکثر زوایای دید عرضه‌شده ازجانب مکانی به‌وجود می‌آید که بیننده فرصت و توانایی دنبال کردن همهٔ آن‌ها را در یک«آن» ندارد. همین تقابل بین «آن» مکانی و «آن» بیننده، میدان نقش‌جهان را به مکانی گردبادی، سیال و درگریز تبدیل می‌کند. در اینجا می‌توان از تغییر مکان صوری به مکان مجازی سخن گفت؛ اما مکان‌های گردبادی آن‌هایی هستند که گاهی نیز خلاقیت کنشگر را سبب می‌شوند و برای کنشگر آغازِ شدن هستند؛ پس مکان‌های گردبادی به دو شکل عمل می‌کنند: یا بیننده مبهوت آن‌ها می‌شود یا خود او در شکل‌گیری مکان و معنادهی به آن شریک است.

به دیگر سخن، مکان‌های گردبادیِ مشارکتی مکان‌هایی هستند با ارزش‌های زیبایی‌شناختی و عاطفی که کنشگر دیداری در شکل‌گیری این ارزش‌ها همراه مکان پیش رفته است. بهترین مثال برای این‌گونه مکان‌ها را که دارای ویژگی قطعیت‌نیافتگی معنایی هستند، می‌توان در تعامل کنشگر و مکانی جست که در مسیری پرپیچ‌وخم و دارای فرازونشیب بسیار وارد بازیِ بودن و نبودن، حاضر و غایب، دور و نزدیک و حتی گاهی جابه‌جاشدن فضا و عناصر آن می‌شود. گاهی این تعامل به‌گونه‌ای صورت می‌گیرد که کنشگر درحال حرکت در وسیلهٔ نقلیه احساس می‌کند درحال عبور از میان ابرهاست. در اینجا کنشگر و مکان در هم‌آیی با یکدیگر قرار می‌گیرند و مکان سیالیت می‌یابد تا بدین ترتیب، دیگر نتوان دربارهٔ تثبیت آن سخن گفت؛ بدین ترتیب، تغییر زاویهٔ دید کنشگر دیداری به مکان، معنایی جدید از آن را متجلی می‌کند و باز با زاویهٔ دیدی دیگر یا معنای قبلی فرومی‌ریزد یا در معنایی دیگر استمرار می‌یابد.

۳-۳. مکان‌های استعلایی[۱۹]

مکان گردبادی اگر در اوج معنایی قرار گیرد و به دیگر سخن، باعث جدا شدن کامل از مکان عینی و به‌نوعی استمرار احساس مکان و استمرار حضور آن در اندیشه یا تخیل کنشگر شود، مکانی استعلایافته است. به‌عقیدهٔ ایرو تاراستی[۲۰]:

> استعلای نشانه‌ای یعنی اینکه حرکت اندیشه و حضور سوژه در فهم و درک او از مکان متوقف نگردد و فراتر از آن استمرار یابد و به استعلا برسد؛ به همین دلیل، موسیقی گونه‌ای استعلایی است؛ اما با این تفاوت که موسیقی به استعلا عینیت می‌بخشد. موسیقی مکان را به‌گونه‌ای خاص شاعرانه می‌کند (2009: 300).

می‌توان به‌صورت فیزیکی در مکان حضور داشت؛ اما اندیشه در جایی دیگر و فراتر از آن مکان سیر کنند. در اینجا کنشگر دچار نوعی گسست از خود می‌شود؛ یعنی «منِ» کنشگر از «خود» او جدا می‌شود. «من» که قابل تعبیر به حضور فیزیکی است، در مکان می‌ماند و «خود» که حضوری انتزاعی‌تر است، از آن مکان می‌گریزد. آنچه سبب چنین گریزی می‌شود، عنصری است که مکانیت مکان را حذف می‌کند و آن را به‌سوی فضایی فراتر از آن مکان سوق می‌دهد. در اینجا مکان به فضا تبدیل می‌شود و استعلا صورت می‌گیرد. مکان استعلایی دیگر در قیدوبند تثبیت مادی و ایستایی و ثبات نیست. استعلای مکان سبب پویایی و حذف جنبه‌های مادی آن می‌شود و در چنین فضایی کنشگر هم حاضر است و هم غایب؛ اما این‌بار حضور و غیاب جابه‌جا شده‌اند. حضور در مکان ازنوع فیزیکی است و حضور در فضا (فراتر از مکان) ازنوع تخیلی و استعلایی. کنشگر دیداری در مکان، غایب و در فضا، حاضر است (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴۴).

با توجه به توضیحات ذکرشده می‌توان حضور را شامل دو نوع دانست: نخست، حضور «من» که سنگینی حسی در مکان است و دوم، حضور «خود» که سبکی در مکان و امکان گریز از آن تا مرز استعلا و تغییر است.

۴. روش‌شناسی

در پژوهش حاضر، با استفاده از روش توصیفی و تحلیلی، استعلای مکانیِ خانه‌باغ کاشان در داستان «بزرگ‌بانویِ روح من» از مجموعهٔ داستان‌های کوتاه ***جای دیگر***، اثر گلی ترقی (۱۳۷۹) را تجزیه و تحلیل کرده‌ایم؛ بدین منظور و با توجه به مواد و مصالح

چهارچوب نظری، یعنی رویکرد نشانه- معناشناختی به تحلیل گفتمانی مکان، سفر گفته‌پرداز را از فضای کنشی- شوِشی تهران به کاشان و تلاقی گفته‌پرداز را با خانه‌باغی در کاشان بررسی می‌کنیم که به دریافتی پدیداری از مکان و استعلای مکان و استعلای حضور منجر می‌شود؛ همچنین، با توجه به شواهد متنی از پیکرهٔ مورد نظر نشان می‌دهیم مکان همواره قابلیت تبدیل شدن به فضا و برعکس را دارد و در داستان «بزرگ‌بانوی روح من» دراصل، گفته‌پرداز ما را با روایتی دوتکه مواجه می‌کند که با خلق گفتمانی زیبایی‌شناختی و پدیدارای که همانا ناشی از تلاقی شوِشگر گفته‌پرداز با دنیای پیرامون خود و برقراری رابطهٔ حسی- ادراکی با دنیای اطراف است، به دریافتی تازه از مکان می‌رسد و راه را برای بُعد پدیداری روایت می‌گشاید.

۵. تحلیل نشانه- معناشناختی استعلای مکان در داستان «بزرگ‌بانوی روح من»

در این بخش، بحث را ذیل این عنوان‌ها پی می‌گیریم:

۵-۱. خلاصهٔ داستان

«بزرگ‌بانوی روح من» ازجمله داستان‌هایی است که در سال ۵۸ و در بحبوحهٔ انقلاب نوشته شده و ماجرای کسی است که از هیاهو و ازدحام زندگی روزمره می‌گریزد و به کاشان می‌رود؛ سپس این سفر به سلوکی درونی منجر می‌شود و آمیزه‌ای از لحظه‌های انقلابی و تجربه‌های عرفانی در آن نمود می‌یابد. گلی ترقی در این اثر، از دو نوع سفر سخن می‌گوید که به دو گونه زمان نیاز دارد. او از زمان مثالی دربرابر زمان قراردادی زمینی حرف می‌زند و از داستان «بزرگ‌بانوی روح من».[۲۱] در این داستان، سفر گفته‌پرداز داستان در دو مرحله صورت می‌گیرد: سفر اول از زمان و مکان واقعی است و سفر دوم در زمان و مکان مثالی.

۵-۲. تهران: شرح رویدادهای انقلاب اسلامی ایران: مکان کنشی- شوِشی

در «بزرگ‌بانوی روح من»، گلی ترقی روایت گفته‌پردازی را به‌تصویر می‌کشد که در بحبوحهٔ فضای انقلابی حاکم بر آن زمان در تهران به‌نوعی گویا دوربین‌به‌دست، فضای پرآشوب شهر در روزهای ابتدایی انقلاب اسلامی ایران را تصویر می‌کند؛ پس با مکانی

سروکار داریم که گویا بازپردازی شده و همان‌گونه که شعیری (۱۳۹۱: ۲۳۹) گفته، مکان ازنوع روایی است؛ یعنی مرجعیت مکانی و قالب‌های شناختی خود را دارد. این مکان به‌دلیل وضعیت گفتمانی جدیدی که بر آن افزوده می‌شود، ویژگی‌های معنای جدیدی پیدا می‌کند؛ چنان‌که گویا این مکان دچار باززایش شده است؛ به همین دلیل، این‌گونه مکان زایشی نامیده می‌شود. تهران آن روزها از میان همهٔ مکان‌های ممکن به مکانی ویژه تبدیل می‌شود و معنایی جدید می‌گیرد؛ یعنی دیگر فقط تهرانی نیست که در حالت معمول با آن مواجهیم و به‌دلیل روایت بزرگ انقلابی که به خود دیده و فرایند پرشوری که در انقلاب بهمن ۱۳۵۷ در آن اتفاق افتاده، به‌نوعی به مکانی برای ثبت یاد و خاطرهٔ روزهای پرالتهاب انقلاب در اذهان عمومی تبدیل شده است؛ به بیان روشن‌تر، مکان بودنِ مکان تحت تأثیر وضعیت نشانه- معنایی جدیدی که بر آن گذشته، اهمیت ثانوی یافته و وجه فرهنگی آن اهمیت اولیه پیدا کرده است. این مسئله نشان می‌دهد کارکرد مکان با توجه به فرایند معنایی، همیشه یکسان نیست و روایت می‌تواند مکان را بازپردازی و ارزش‌های جدید را در آن ثبت کند؛ پس روایت در تغییر یا بازپردازی معنای مکان نقشی تعیین‌کننده دارد. چنین مکانی هم ازنوع کنشی- شوِشی است؛ یعنی به‌دلیل روایتی که سبب شکل‌گرفتن ویژگی معنایی خاصی در آن شده، کنش‌مدار بوده و سپس به‌علت نمادین و اسطوره‌ای شدن، ویژگی شوِشی پیدا کرده است. این مسئله با نظریهٔ سپهر نشانه‌ای لوتمان[۲۲] هم‌پوشانی کامل دارد؛ زیرا روایت تحقق‌یافته در یک مکان، ویژگی‌های معنایی و کیفی خود را به آن مکان انتقال می‌دهد و در تحول هویت مکانی نقش ایفا می‌کند؛ به همین دلیل، لوتمان تمامیت سپهر نشانه‌ای را در تولید معنا دخیل دانسته و معتقد است: «کل مجموعهٔ سپهرنشانه‌ای را می‌توان زایندهٔ معنا دانست» (Lotman, 1999: 16).

حال با توجه به این مسئله می‌توانیم بگوییم گفته‌پرداز داستان «بزرگ‌بانوی روح من» مکانی را به‌تصویر می‌کشد که به‌نوعی سرتاسر کنش‌مدار است. در صفحات آغازین داستان می‌خوانیم: «شهر ملتهب و بیدار است. پنجره‌ها باز و بسته می‌شوند. صدای تیرهای پراکنده می‌آید و همهمه‌های گنگ، جایی می‌سوزد و کسانی ناشناس در کوچه‌های تاریک به‌دنبال هم می‌دوند» (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۵۷). در این میان، گفته‌پرداز مکانی را به‌تصویر

می‌کشد که به‌نوعی قدرت عینی و تمایزی خود را ازدست می‌دهد و به‌سوی فضا شدن حرکت می‌کند. در این حالت می‌توان گفت انسان در مکان محو می‌شود؛ به‌گونه‌ای که ابژهٔ آن می‌شود؛ یعنی مکان فضاشده انسان را در احاطهٔ خود دارد؛ پس در این حالت، از تفکیک و تمایز به‌سوی نبودِ تمایز پیش می‌رویم و به انتزاع نزدیک می‌شویم (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۴۰). گفته‌پرداز داستان «بزرگ‌بانوی روح من» قابلیت تفکیک در مکان را ازدست می‌دهد و به‌نوعی فضای حاکم بر تهران را به‌گونه‌ای به‌تصویر می‌کشد که گویا خود را دربرابر آن، نظاره‌گری بیش نمی‌بیند و فقط کنش‌های پیرامون خویش را توصیف می‌کند:

> دانشگاه را بسته‌اند. شاگردهایم می‌گویند: «مرگ بر فلسفه! مرگ بر ارتجاع!» و با مشت‌های جوانشان به دیوارها می‌کوبند. استادها را غیابی محاکمه می‌کنند و در راهروهای دانشکده در جست‌وجوی مفهوم آزادی‌اند. صدای تیرهای پراکنده می‌آید و فریاد «الله اکبر» از پشت‌بام‌های مجاور. رفقا می‌گویند: «باید رفت!». رفقا می‌گویند: «باید ماند و جنگید!». رفقا شتابان در فکر تأسیس روزنامه و حزب هستند. دانشگاه شلوغ است و کسی نطق می‌کند و جمعیت صلوات می‌فرستد. عکس‌های امام از درخت‌ها آویزان است (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۵۸-۱۵۹).

بدین ترتیب، با مکانی مواجهیم که به‌دلیل روایت انقلاب و همه‌گیربودن آن، وجه کاربردی خود را ازدست داده است و اکنون برای ما از فضا، یعنی مکان یا به‌زعم فونتنی (56 :1989)، از وجه دست‌یافتنی مکان سخن می‌گوید. توصیف‌های گفته‌پرداز داستان «بزرگ‌بانوی روح من» از آن زمان، همگی مؤید این نکته هستند و بنابراین، تمام عناصر مکانی تهران حاکی از همین شور انقلابی فضای حاکم بر تهران هنگام پیروزی انقلاب ۱۳۵۷ است؛ به‌طوری که کل شهر به فضایی تبدیل شده است که گفته‌پرداز از هر سو به آن می‌نگرد، از خانه و کوچه تا خیابان و دانشگاه را متأثر از چنین فضایی می‌بیند. به‌زعم فونتنی (۱۹۸۹)، گفته‌پرداز داستان «بزرگ بانوی روح من» اطلاع‌دهنده‌ای است که برای گفته‌خوان یا مشاهده‌کنندهٔ خود، روایت فضا یعنی مکان انقلابی تهران در سال ۱۳۵۷ را بیان می‌کند. فونتنی در این زمینه نوشته است: «مجموعهٔ این ویژگی‌ها نشان می‌دهند که گفتمان مکانی تحت نظارت یک اطلاع‌دهنده و یک مشاهده‌کننده قرار دارد» (همان، ۵۶).

در بخشی از این داستان می‌خوانیم:

شاگردی جلویم را می‌گیرد. حالم را می‌پرسد. نمی‌شناسمش. صورتش را سیاه کرده و دستمالی چهارخانه به دور سر و گردنش بسته است. فکر می‌کنم جوانی عرب است و از فلسطین آمده است. مسلسلی هم به دست دارد و چند تیر هوایی شلیک می‌کند. زن‌ها جیغ می‌کشند و پشت درخت‌ها روی زمین می‌خوابند (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۵۹).

۵-۳. عبور از مکان کنشی- شوشی تهران به فضای استعلایی خانه‌باغ کاشان

سفر اول گفته‌پرداز یعنی راوی داستانِ «بزرگ‌بانوی روح من» در عالم واقع اتفاق می‌افتد و سفری مکانی از تهران به کاشان است؛ بدین ترتیب، گفته‌پرداز در فضای پرآشوب انقلاب سال ۱۳۵۷ تهران برشی می‌زند و از مکانی به مکان دیگر می‌رود. در این حین، دوست گفته‌پرداز یعنی راوی که اهل کاشان است، او را به کاشان دعوت می‌کند و در اینجا روایت وارد مرحله‌ای جدید می‌شود: «دوست نقاشم که اهل کاشان بود، دعوتم کرد. از خدا می‌خواستم. پاشدم و راه افتادم» (همان، ۱۶۰)؛ اما در سفر دوم، گویا همه‌چیز فرق می‌کند. گفته‌پرداز داستان گذارش به باغی سبز در دل کویر می‌افتد و در آنجا خانه‌ای سفید و ملکوتی دربرابر چشمانش قرار می‌گیرد. رؤیت این خانه که نماد زیبایی مطلق و مظهر نور و تقدس است، او را چنان حیرت‌زده و مسحور می‌کند که در یک لحظه از زمان حال، از تاریخی بودنِ خود بیرون افکنده می‌شود و به جهانی مثالی قدم می‌گذارد. این سفر درونی و استحالهٔ روحی در یک دقیقهٔ ابدی صورت می‌گیرد و رفت‌وبرگشتی خارج از زمان است. بقیهٔ داستان در واقعیت می‌گذرد.

گفته‌پرداز داستان «بزرگ‌بانوی روح من» در میانهٔ راه به‌سمت کاشان، گذارش به خانه‌باغی در میان بیابان می‌افتد:

شاید خواب می‌بینم. می‌ایستم. باورم نمی‌شود. روبه‌رویم در وسط بیابان، در آن برهوت خاموش، باغی سبز مثل خوابی بهشتی در پناه دیواری سفید و خاموش نشسته است. دری نیمه‌باز مرا به‌سمت خود فرامی‌خواند. سرک می‌کشم. کسی نیست. باغی خلوت و تنهاست با دو ردیف تبریزی‌های بلند در حاشیهٔ دیوارها و

چهار سرو کهن‌سال در دل باغچهٔ پوشیده از شقایق‌های وحشی و گل‌های خودروی ناآشنا (همان، ۱۶۳).

این شخص در یک لحظه می‌بیند تمامیت باغ بر او عرضه شده است و به این ترتیب می‌بینیم سوژه همان‌گونه که لاندوفسکی (57 :2004) می‌گوید، با دیگری یا وجه غیریت یک چیز وارد تعامل و حس هم‌حضوری می‌شود و معنایی در وی شکل می‌گیرد و او را از پیوستار زندگی روزمره جدا می‌کند. وی چنان محو خانه‌باغ شده است که نمی‌تواند حتی نگاهش را از آن بردارد.

در صدر شمالی آن بر فراز پله‌هایی سنگی، ایوانی وسیع قرار دارد و در بالای آن، خانه‌ای سفید و ملکوتی، پشت به آسمان نشسته است. چنان شفاف و سبک‌بار است که به تصویری در خواب یا به صور خیالی، مصور در فضا می‌نماید. انگار تجلی حضوری مقدس است یا چون آیه‌ای منور از آسمان نازل شده است (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۶۴).

به‌زعم لاندوفسکی (۲۰۱۰)، مکان‌های اسپیرال یا گردبادی، خود مکان‌شکن‌اند؛ یعنی مکان‌هایی که کنشگر را حیران می‌کنند. مکان حلزونی یا گردبادی آن است که مقابل نگاه کنشگر شکل می‌گیرد و بعد هم می‌تواند فروبپاشد. گفته‌پرداز داستان «بزرگ‌بانوی روح من» نیز اکنون نگران است که این مکان جلوی چشم‌هایش ناپدید شود؛ تا جایی که توانایی خود را از چشم‌برداشتن از آن ازدست می‌دهد: «آهسته با قدم‌هایی محتاط و مردد پیش می‌روم. می‌ترسم اگر نگاهم را از آن برگیرم، ناپدید شود یا اگر بلند نفس بکشم، فروبریزد» (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۶۴). کنشگری هنگام ملاقات با باغ در احاطهٔ مکانی گردبادی قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که در هر سوی او مکانی قرار دارد که درعین مکان بودن، از مکانیت خود فاصله می‌گیرد؛ زیرا او هم‌اکنون با تمام تن خود، پذیرای حضور باغ است:

بوی خنک آب وسوسه‌انگیز است. لباس‌هایم را درمی‌آورم. سُر می‌خورم، می‌روم زیر آب. چشم‌هایم را باز می‌کنم. دست و پایم را حس نمی‌کنم. بدنم سنگینی جسمانی‌اش را ازدست داده است و خطوط اندامم به‌هم ریخته است و هم‌اکنون آبی آسمان در عمق آبگیر گسترده است (همان، ۱۶۴).

گفته‌پرداز یا شوِشگر در این قسمت از داستان با مشاهدهٔ سادگی، صمیمیت و لطافت باغ، دچار شوِشِ عاطفی می‌شود و درونهٔ عاطفی نوستالژی به‌زعم ژاک فونتنی (82 :1998) در وجودش شکل می‌گیرد و او را به‌یاد بزرگ‌بانوی زایا و حیات‌بخش روح خود، مادر یا زمین حیات‌بخش، می‌اندازد:

> دراز می‌کشم روی آب. آفتاب از کمرگاه دیوار پایین آمده است و درختان سرو در تاریکی روشن غروب قد کشیده‌اند. چشمم دوباره به خانه می‌افتد و دلم می‌تپد. چه ساده و بی‌تکلف است! چه مهربان و محترم! و چنان پاک و مطهر که گویی از شست‌وشویی متبرک آمده است. مرا به‌یاد کسی می‌اندازد؛ کسی نزدیک، اما رفته از یاد؛ کسی نشسته در ابتدای خوابی خوب، در سرآغاز خاطره‌های قدیمی. مرا یاد زنی اثیری می‌اندازد؛ زنی با بدنی آسمانی و چشم‌هایی از جنس آب. شبیه به تصویر عروسی مادرم است (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۶۴).

در اینجا و از اینجاست که:

> آسمان و بیابان و افق با هم وارد گفت‌وگو و تعامل می‌شوند وگویا که هرکدام حرفی برای دیگری دارد و گویا که همهٔ این‌ها درهم می‌پیچد تا به مکانی اسپیرال تبدیل شوند. به بالا که می‌رسم، نفسم بند می‌آید. از اینجا چهار گوشهٔ جهان پیداست. آسمان در یک‌قدمی است و بیابان به انتهای افق می‌رسد (همان، ۱۶۵).

خانه‌باغ کاشان مکانی است که دیگر ایستا نیست و بیننده در هر ضلعی از آن قرار گیرد، ضلعی دیگر وجود دارد که او از آن غافل است. این غفلت بر اثر تکثر زوایای دید عرضه‌شده از جانب مکانی به‌وجود می‌آید که بیننده فرصت و توانایی پی گرفتن همهٔ آن‌ها در یک«آن» را ندارد. همین تقابل بین «آن» مکان و «آن» بیننده، خانه‌باغ کاشان را به مکانی گردبادی، سیال و درحال گریز تبدیل می‌کند. در این هنگام،گفته‌پرداز خود را به‌نوعی خارج از زمان و مکان می‌بیند:

> چه وقتی از زمان است؟ کجا هستم؟ خوابم می‌آید؛ خوابی شیرین که پشت پلک‌هایم می‌لولد؛ اما به مغزم نمی‌رسد. ستاره‌ها تک‌تک پیدا شده‌اند. نگاهم شناور در فضاست و فکرهایم مثل دایره‌های فرّارِ روی آب، شکلی ثابت و معیّن ندارند (همان، ۱۶۵).

در اینجا می‌توان از تغییر مکان صوری به مکان مجازی سخن گفت؛ اما مکان‌های گردبادی آن‌هایی هستند که گاهی هم خلاقیت کنشگر را سبب می‌شوند. این مکان‌ها برای کنشگر آغازِ شدن هستند. گفته‌پرداز داستان «بزرگ‌بانوی روح من» هم‌اکنون دچار تغییر وضعیت روحی می‌شود و خود را دور از روزمرگی‌های زندگی و فارغ از مسائل زمینی می‌بیند:

> چه دورم از همه‌کس و همه‌چیز! از ارتباط هندسی اجسام و تناسب معقول اشیا! از شمارش مکرر دقیقه‌ها و ضریب مطلق اعداد! از رابطه‌های مزین و فکرهای مدون، از لوح عظیم قانون و کتاب قطور اخلاق و [...] (همان، ۱۶۵).

پس مکان‌های گردبادی به دو شکل عمل می‌کنند: یا بیننده مبهوت آن‌ها می‌شود و یا خود او در شکل‌گیری مکان و معنادهی به آن شریک است؛ به دیگر سخن، مکان‌های گردبادی مشارکتی آن‌هایی هستند که ارزش‌های زیبایی‌شناختی و عاطفی دارند و کنشگر دیداری در شکل‌گیری این ارزش‌ها همراه مکان پیش رفته است؛ بدین ترتیب، خانه‌باغ کاشان مکانی است که نمی‌توان بر آن سلطه یافت و به‌نوعی فضایی تثبیت‌نیافته دارد که کنشگر دیداری را مبهوت خود کرده است؛ بدین ترتیب، تغییر زاویهٔ دید کنشگر دیداری به مکان، معنایی جدید از آن متجلی می‌کند و باز با زاویهٔ دید دیگر یا معنای قبلی فرومی‌ریزد یا در معنایی دیگر استمرار می‌یابد.

۵-۴. خانه‌باغ کاشان: مکان استعلایی

مکان گردبادی اگر در اوج معنایی قرار گیرد و به دیگر سخن، باعث جدایی کامل از مکان عینی و به‌نوعی استمرار احساس مکان و استمرار حضور آن در اندیشه یا تخیل کنشگر شود، مکانی استعلایافته است. هرمان پارت[۲۳] در مطالعهٔ نشانه‌شناختی از باغ به‌عنوان یکی از مکان‌هایی که انسان با آن‌ها درحال تعامل است، گفته: «باغ‌ها راهی به‌سوی بازگشت به سعادت اولیه، یعنی همان بهشت هستند؛ اما این سعادت به‌شکل تخیلی آرمان‌گرا تجلی می‌یابد. آرمان‌گرایی باغ‌ها آن‌ها را به بی‌مکانی و بی‌زمانی سحرآمیز تغییر می‌دهد که زایندهٔ سعادت‌اند» (Parret, 1988: 195). اولین تصویری که انسان از بهشت دارد، از زیبایی باغ‌گونه نشئت گرفته است؛ پس باغ مکانی است که ما را به زمان اسطوره‌ای یعنی زمان آدم و حوا، زمان بهشت و زمان ازلی هدایت می‌کند؛ به همین

دلیل، هنر باغ‌آرایی فراتر از همهٔ هنرهای دیگر، ما را به‌سوی زمان آرمان‌گرا سوق می‌دهد. زمان آرمان‌گرا از نوع تخیلی است، محدودیت نمی‌شناسد و زمان بی‌زمانی است. باغ‌ها مکان‌هایی هستند که با زمان گره خورده‌اند و به همین دلیل، با یک مکان- زمان مواجهیم. این مکان فراتر از یک مکان می‌رود و به فضا تبدیل می‌شود؛ به همین علت، باغ‌ها استعلای مکان به زمان ازلی و زمان آرمانی هستند. اینک اگر سؤال شود چرا همهٔ قصرها دارای فضای سبز و باغ‌هایی گسترده و باشکوه هستند، می‌توانیم پاسخ دهیم همهٔ صاحبان قدرت نیازمند عبور از زمان مادی، محدود و تقویمی هستند. چهاردیواری‌ها زمان را محبوس می‌کنند و جبران چنین زمان مادی، عینی و حبس‌شده‌ای جز با ورود به باغ‌ها امکان‌پذیر نیست. باغ‌ها زمان سنگین، سخت و مادی حضور را به احساس حضور در زمان استعلایی و سعادت جاودانه تغییر می‌دهند و این تغییر فرصتی است که به‌لطف حضور مکان‌های استعلایی یا تبدیل‌شده به فضا میسر می‌شود (شعیری، ۱۳۹۱: ۲۳۰-۲۳۲).

در اینجا کنشگر دچار نوعی گسست از خود می‌شود؛ یعنی «منِ» کنشگر از «خود» کنشگر جدا می‌شود. «من» که قابل تعبیر به حضور فیزیکی است، در مکان می‌ماند و «خود» که حضوری انتزاعی‌تر است، از آن مکان می‌گریزد. آنچه سبب چنین گریزی می‌شود، عنصری است که مکانیت مکان را حذف می‌کند و آن را به‌سوی فضایی فراتر از آن مکان سوق می‌دهد. در اینجا مکان به فضا تبدیل می‌شود و استعلا صورت می‌گیرد. مکانِ استعلایی دیگر در قیدوبند تثبیت مادی و ایستایی و ثبات نیست. خانه‌باغ کاشان از جنسِ بهشت است و استعلای مکان سبب پویایی و حذف جنبه‌های مادی آن می‌شود: «صورت خانه مثل موهبتی بهشتی، شسته و معطر ظاهر می‌شود و آرام‌آرام پیش می‌آید. می‌بینم که آنجاست و نفس بهشتی‌اش درپس چیزها پنهان است و می‌دانم که از آن پس، گه‌گاه بی‌خبر به‌سراغم خواهد آمد» (ترقی، ۱۳۷۹: ۱۶۸). در چنین فضایی، کنشگر هم حاضر است و هم غایب؛ اما این‌بار حضور و غیاب جابه‌جا شده‌اند. حضور در مکانْ فیزیکی است و حضور در فضا (فراتر از مکان) تخیلی و استعلایی. کنشگر دیداری در مکانْ غایب و در فضا حاضر است.

با توجه به این توضیحات می‌توان از دو نوع حضور سخن گفت: نخست، حضور «من» که سنگینی حسی در مکان است و دوم، حضور «خود» که سبکی در مکان و امکان گریز از آن تا مرز استعلا و تغییر به‌شمار می‌رود؛ پس مکان از خود عبور می‌کند و راه را به فضای استعلایی می‌گشاید و به‌عنوان نشانهٔ بزرگ‌بانو، زمین زایا و زمان ازلی جلوه می‌کند که همواره در زمان جریان دارد. «این همیشه آنجا، این کامل، این "بزرگ‌بانوی روح من"» (همان، ۱۶۸).

۶. نتیجه

در این پژوهش، با توجه به ارکان اصلی مفاهیم نظری و بنیادی در تحلیل نشانه- معناشناسی مکان و کارکرد گفتمانی آن، داستان کوتاه «بزرگ‌بانوی روح من»، اثر گلی ترقی، را تجزیه و تحلیل کردیم. آنچه در این باب نشان داده شد، به‌طریقی نوع‌شناسی مفهوم مکان در این داستان بود. همان‌گونه که دیدیم، گفته‌پرداز با عبور از مکان کنشی و رسیدن به مکان- فضای استعلایی به‌نوعی به درکی تازه از جهان پیرامون خویش دست می‌یابد. این مفاهیم با لحظهٔ کنشگر و شوِشگر داستان گره خورده‌اند؛ زیرا همواره تفکر انسانی ازگونه‌ای با محتویات مکانی و زمانی است. گلی ترقی در این اثر با خلق داستانی با حافظه‌ای زمانی و مکانی در روایت، زیبایی‌شناختی ویژه‌ای از نوع تعامل انسان با دنیا و برعکس به‌دست می‌دهد. گفتمان شوِشی «بزرگ‌بانوی روح من» با ایجاد لایه‌های مکانی، زمانی و جسم‌محور به‌نوعی در تعویق و تداوم معنا دخیل است و این مسئله بدون درنظر گرفتن کارکردهای عاطفی، پدیداری و زیبایی‌شناختی گفتمان، میسر نیست. در گفتمان «بزرگ‌بانوی روح من»، گفته‌پرداز با نمادین جلوه دادن مفهوم «خانه‌باغ کاشان» به‌عنوان بزرگ‌بانو که مظهر زایش و تجلی روح آدمی است، گفته‌خوان را با جریانی از حضور زندهٔ خود در سرتاسر روایت همراه می‌کند که همه‌چیز آن در لحظه رقم می‌خورد و به خلق معنایی غیرمنتظره می‌انجامد. این معنای غیرمنتظره نیز با ایجاد نوعی گسست هویتی در گفته‌پرداز- کنشگر روایت ایجاد می‌شود؛ زیرا «من» که دارای ابعاد حضوری زمینی است، در مکان می‌ماند و «خود» که دارای بُعد انتزاعی حضور است، در فضا شناور می‌شود. مکان به استعارهٔ مکان و فضا، و زمان روایت نیز

استعارهٔ زمان یا زمان ازلی با ابعاد کیفی حضور آمیخته می‌شود و همواره در حافظهٔ گفته‌پردازی که در تعامل تن‌به‌تن با دنیا همساز و همگون می‌شود، باقی می‌ماند.

پی‌نوشت‌ها

1. action
2. space
3. formant
4. Gilles Gaston Granger
5. Gaston Bachelard
6. topophilia
7. F. Saint Martin
8. E. Panofski
9. Jean François Lyotard
10. Jacques Fontanille
11. modal
12. informant
13. observer
14. continuous
15. pragmatic
16. figurative
17. figural
18. Eric Landowski
19. transcendental
20. Tarasi

۲۱. گلی ترقی خود در این زمینه گفته است: این سفر به‌دعوت سهراب سپهری به کاشان صورت گرفت (کریمی و دهباشی، ۱۳۸۳: ۲۴۵).

22. Yuri Lotman
23. H. Parret

منابع

ترقی، گلی (۱۳۷۹). ***جایی دیگر***. تهران: نیلوفر.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰). «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا» در ***نشانه‌شناسی مکان***. به‌کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۱). ***نشانه- معناشناسی دیداری***. تهران: سخن.

معین، مرتضی بابک (۱۳۹۴). ***معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته: گذار از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی***. تهران: سخن.

Bachelard, G. (2004). *La Poétique de l'espace.* Paris: Quadrige/ PUF.

Fontanille, J. (1989). *Les Espaces Subjectifs: Introduction à la Sémiotique de l'observateur.* Paris: Hachette.
_____ (1998). *Sémiotique du Discours.* Limoges: PULIM.
Granger, G.G. (1999). *La Pensée de l'espace.* Paris: Odile Jacob.
Landowski, E. (2004). *Passion Sans Nom.* Paris: PUF.
_____ (2010). "Régimes d'espace ". *Nouveaux Actes Sémiotiques. Recherches. Sémiotiques.* http://revues.unilim.fr/nas.
Lotman, Y. (1999). *La Sémiosphère. Limoges*: PULIM.
Lyotard, J.F. (1985). *Discours, Figure.* Paris: Klincksieck.
Panofski, E. (1975). *La Perspective Comme Forme Symbolique et Autres Essais.* Paris: Editions de Minuit.
Parret, H. (1988). *Le Sublime du Quotidien.* Paris-Amsterdam: Hadès-Benjamin.
Tarasti, E. (2009). *Fondement de la Sémiotique Existentielle.* Paris: Harmattan.