دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۳، شمـارهٔ ۵، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صص۱۴۷- ۱۸۳

مؤلفه‌های گفتمانی، نشانه ـ معنایی و متنی دخیل در شکل‌گیری هویت روایی ادبی
(مطالعهٔ موردی داستان‌های کوتاه گلی ترقی)

رضا رضایی* [۱]

(دریافت: ۱۳۹۸/۳/۱۶ پذیرش: ۱۳۹۸/۴/۲۳)

چکیده

اغلب تعاریف مفهوم هویت به حس تعلق به گروه‌های اجتماعی اشاره دارند. در این میان متخصصان جامعه‌شناسی از یک سو و زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان از سوی دیگر، هریک می‌کوشند تعریفی جامع از این مفهوم به‌دست دهند. به‌زعم دستهٔ اول، هویت بخشی از «خود ـ مفهوم» فرد است که برخاسته از دانش و آگاهی او از عضویت در گروه اجتماعی است؛ حال آنکه زبان‌شناسان و تحلیلگران گفتمان، ازقبیل کروسکریتی، هویت را برساختهٔ نقش زبان در فرایند تولیدات زبانی و روایی می‌دانند. به عبارت دیگر، هویت برساختی است زبان‌شناختی ـ گفتمانی از عضویت در یک یا چند گروه از اجتماع که زبان و گفتمان در شکل‌گیری آن دارای نقش محوری است. با لحاظ این پیش‌زمینهٔ نظری، پژوهش حاضر برآن است تا با روشی توصیفی ـ تحلیلی و پیشنهاد الگوهای حاصل از پژوهش، چگونگی شکل‌گیری هویت روایی در گفتمان مهاجرت، ظهور «خود» و «دیگری» را نه به‌مثابهٔ عناصر ثابت و ازپیش‌تعیین‌شده و پایدار، بلکه به‌منزلهٔ عناصری سیال و پویا که در بطن فرایند گفتمان و کنش روایت در عمل

---

۱. استادیار زبان‌شناسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*reza.rezaei1@yu.ac.ir

شکل گرفته است، در آثار گلی ترقی، نویسندهٔ معاصر ایرانی، واکاوی کند. پیکرهٔ پژوهش شامل دو مجموعه‌داستان کوتاه با عنوان *دو دنیا* و *خاطره‌های پراکنده* است. پرسش‌های پژوهش نیز از این قرارند: مؤلفه‌های گفتمانی و سازوکارهای نشانه ـ معنایی دخیل در شکل‌گیری هویت روایی کدام‌اند؟ این سازوکارها در چه سطوحی قابل تحلیل‌اند؟ نتایج نشان می‌دهند سوگیری و بازنمایی اجتماعی، مقوله‌بندی و عاملیت به‌مثابهٔ مؤلفه‌های گفتمانی و در لایه‌های نشانه ـ معنایی و متنی قابل بررسی است.

واژه‌های کلیدی: روایت، هویت، کنش روایی، خود و دیگری، عاملیت و مقوله‌بندی، گلی ترقی.

۱. مقدمه

به‌طور کلی این ادعا که موجود یا فردی هویت دارد، بدین معناست که آن موجود یا فرد مانند دیگر وجودهای مشابه است و درعین حال، چونان موجود یا فردی متمایز خاصیتی یگانه دارد (گل‌محمدی، ۱۳۸۳: ۶۱؛ Oyserman, Elmore and Smith, 2012: 14). فرهنگ هر جامعه که از حمایت گفتمان‌های هویت‌ساز هژمونیکی برخوردار است، به‌محض ورود بـه سرزمین میزبان و قرار گرفتن در جایگاه حاشیه‌ای، قدرت هژمونیک و حمایت‌کنندگی خود را ازدست می‌دهد و دربرابر گفتمان‌های هژمونیکی فرهنگ سرزمین میزبان قرار می‌گیرد و تلاش می‌کند در صورت‌بنـدی جدید اجتماعی که در آن قدرت حاکم به‌طرز ظریف و فراگیری در سراسر رفتارهای عادی روزانه پراکنده شده است، بـا خـود فرهنگ پیوند برقرار کند. پژوهش پیش‌رِو درپی آن است تا با بررسی و واکاوی فرایندهای نشانه ـ معنایی دخیل در شکل‌گیری خاطره و نوستالژی و با تحلیل دو اثر از ادبیات داستانی معاصر فارسی از گلی ترقی، نویسندهٔ مهاجر ایرانی، و آثاری که در ژانر خاطره و حسب‌حال‌نویسی از نمونه‌های بارز ادبیات داستانی معاصر فارسی هستند (Kahnamouipour and Mazaheri, 2010: 107) و با بسط و تلفیق رویکرد هویت روایی طرح‌شده از پل ریکور[1] و نظریات نشانه ـ معناشناختی مطرح در تحلیل گفتمان، به چگونگی کسب هویت روایی از سوی عامل گفتمان در روایت ادبی بپردازد و نشان دهد که ۱. چه مؤلفه‌های گفتمانی‌ای در شکل‌گیری هویت روایی نوستالژیک در گفتمان ادبی گلی ترقی دخیل‌اند؟ و ۲. سازوکارهای نشانه ـ معنایی

مربوط به هویت روایی کدام‌اند؟ بنابراین پژوهش حاضر را می‌توان اولین تلاش در این راستا دانست که با کاربست و تلفیق نظریه‌های موجود درپی ارائهٔ الگوست. فرضیه‌های پیش‌رو نیز به‌نوبهٔ خود بر دو قسم‌اند: نوستالژی با ایجاد ناحیه‌ای تنشی که به‌لحاظ زمانی و مکانی مقید هستند از یک سو و از سوی دیگر و به‌زعم کان[۲] (۱۹۹۹)، با انتقال ارزش‌های گذشته به زمان حال گفته‌پرداز همراه است که این به‌نوبهٔ خود باعث ایجاد نوعی برش[۳] در وجود می‌شود و «من» و «خودِ» گفته‌پرداز را درگیر و او را به‌سوی کنشِ تنشی در روایت سوق می‌دهد؛ بدین ترتیب که تنش در اینجا کنش‌زاست و راه را برای عبور از بحران تنشی هموار می‌کند. از سویی دیگر، تلاقی دو سپهر نشانهٔ مهمان و میزبان به شکل‌گیری هویت ترکیبی[۴] در گفته‌پردازِ راوی منجر می‌شود که به‌نوعی در سپهر نشانهٔ میزبان هضم می‌گردد. به‌علاوه، تمامی این فرایندها و کارکردهای نشانه ـ معنایی دارای برابرنهادهای خاص خود در سطوح مختلف متنی هستند.

۱- ۱. پیشینهٔ پژوهش

آنچه ذیل عنوان پیشینهٔ پژوهش شرح آن می‌رود، معرفی، مرور و ارائهٔ وجوه افتراق و اشتراک پژوهش‌های انجام‌شده در حوزهٔ هویت، هویت روایی و مهاجرت با پژوهش پیش‌روست. در مطالعات متعددی دربارهٔ شکل‌گیری هویت مهاجر، استوارت هال[۵] (۲۰۰۵) و جیمز کلیفورد[۶] به این مسئله می‌پردازند و این سؤال را مطرح می‌کنند که چگونه می‌توان هم «خود» بود و هم «دیگری» باقی ماند. مسئلهٔ عمدهٔ آن‌ها فاصله گرفتن از رویکردهای دوگانه و حرکت به‌صورت رویکردهای ترکیبی است. تأکید آن‌ها بر هویت و جایگاه هویتی متکثر[۷] و اصولاً «مهاجرت ـ هویت»[۸] است. به‌زعم هال، هویت مهاجر به‌واسطهٔ تفاوت شکل‌گرفته و آرمانی جلوه دادن سرزمین مادری اصولاً دارای سازوکاری هویت‌ساز است. کلیفورد نیز با طرح مبحث هویت سرگردان یا در سفر[۹] و هم‌راستا با ادوارد سعید (105 :2012)، از نوعی گسیختگی و عدم تمایل در شکل‌دهی به نوعی هویت خالص سخن به‌میان می‌آورد . لاندوفسکی[۱۰] (26 :1997) نیز براین باور است که بدون تردید زمانی که سخن از ارتباط به‌میان می‌آید، نظام غیریت (نه من) نیز شکل می‌گیرد؛ نظامی که در آن سوژه‌ها متقابلاً با یکدیگر ارتباط برقرار

کرده، همدیگر را شناسایی[۱۱] می‌کنند؛ بدین منظور که بتوانند به منِ خودشان پیوند بخورند و از حضور خود بر خود سخن بگویند که در ادبیات مربوطه از آن با عنوان حاضرسازی[۱۲] یاد می‌شود.

یانگ[۱۳] (2000: 199) نظریه‌های معاصر هویت را دارای سه ویژگی می‌داند؛ نخست اینکه «هویت» بدون بحث تفاوت بی‌معناست؛ چراکه هویت، خود نتیجهٔ تفاوت است. به عبارت دیگر، این هویت که به‌معنای «همانند» یا «همان» است، تنها از طریق تفاوت با دیگران قابل تعریف است. مهاجر همواره اقلیت و مهمان، و حاشیه‌ای یا به‌حاشیه‌رانده‌شده دربرابر میزبان، اکثریت و مرکز قرار می‌گیرد. در چنین رابطه‌ای معمولاً خواست کشور میزبان است که تاحد زیادی نوع رفتارهای مهاجر را تعیین کند؛ زیرا فرهنگ میزبان یا مرکز همواره خواسته‌های دوگانه و متناقضِ خود را از مهاجر دارد، تا اینکه خود را با فرهنگ میزبان تطبیق دهد و الگوهای فرهنگی کشور میزبان را رعایت نماید؛ اما از سوی دیگر، از او می‌خواهد تا همچنان فاصلهٔ خود را با فرهنگ میزبان حفظ کند و متوجه تفاوت‌های خود با آن فرهنگ باشد که مهاجر در این صورت با خواست‌های متناقض از سوی فرهنگ میزبان روبه‌رو می‌شود و همواره برای حفظ این پارادوکس همانندی و تفاوت گام برمی‌دارد. مهاجر دربرابر این دستور یا خواستهٔ متناقض همواره به‌طور کامل فرمان‌بردار نیست و گاه بـه اقـدامات مقاومتی دست می‌زند که این اقدامات با توجه به میزان درونی‌شدگی رمزگـان فرهنگی سرزمین خود متفاوت است (De Fina, 2003: 125).

نجومیان هویت را همواره درحال ساخته شدن و بازسازی می‌داند و آن را از دیدگاه نشانه‌شناسی این‌گونه تعریف می‌کند: «هویت دلالتی است بین فرد و اجتماع» (۱۳۸۹: ۱۲۲). نجومیان فهم نشانه‌شناسی از هویت را فهمی ساختاری ـ نشانه‌ای می‌داند و معتقد است از این روست که «تفاوت» معنی می‌یابد. وی همچنین هویت با دلالت «همانندی» را نگاهی جوهری به این مفهوم بومی برمی‌شمرد، درحالی که هویت به‌مثابهٔ «تفاوت» را نگاهی ضدجوهری و نشانه‌شناختی می‌داند (همان، ۱۲۳). به‌زعم نجومیان، «هویت برساختهٔ زبان، گفتمان و سازوکار بازنمایی است و هیچ‌گونه برابرنهاد بیولوژیکی ندارد» (همان، ۱۲۴).

در مطالعه‌ای دیگر (Garnier, 2012)، با مطالعه‌ای دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری هویت روایی در اینترنت براین باور است که به‌زعم ریکور، اگر ارتباط با «خود» با وساطت داستان روایت‌شده شکل می‌گیرد، هرگونه ارتباط با این داستان روایت‌شده نیازمند اشکالِ ازپیش‌نهادینه‌شده است. بنابراین در فضای مجازی و اینترنت ارتباط نهادینه‌شده بینِ کاربر و رایانه نیازمند این است که از خود دربارهٔ امکان تکیه بر هویت روایی به‌منظور تعریف این اعمال بپرسیم.

۱- ۲. مبانی نظری پژوهش

۱- ۲- ۱. هویت روایی و خاطره در اندیشهٔ ریکور

به‌زعم ریکور (۲۰۰۴)، حافظه دارای دو بعد فردی و جمعی است. او برای حافظه ویژگی‌های شخصی بودن، درک فاصلهٔ زمانی و ایجاد حس پیوستگی را لحاظ می‌کند. در این میان، خاطره پا به عرصهٔ میدان می‌گذارد و حافظهٔ فردی را به حافظهٔ جمعی پیوند می‌زند. به‌نظر وی، به‌رغم شخصی بودن خاطره، آن را با دیگران قسمت می‌کنیم. خاطره‌ای که به‌اشتراک گذاشته می‌شود، پایگاهی اجتماعی می‌یابد؛ بنابراین عمل بازگویی یا روایت، حلقهٔ اتصال حافظهٔ فردی به جمعی است. ریکور از سوی دیگر بر این امر صحه می‌گذارد که «اکثر خاطرات ما شخصی نیستند، بلکه بخشی را از دیگران شنیده و یا فراگرفته‌ایم. این خاطرات متعلق به جامعه‌ای هستند که عضوش هستیم؛ لذا اجتماعات گوناگون که ما عضو آن‌ها هستیم، هریک خاطرهٔ خاص خود را دارد» (۱۳۷۴: ۵۰- ۵۲). بدین ترتیب و در دیدگاه ریکور، ویژگی بارز حافظه و خاطره روایت‌پذیر بودن آن است. از این منظر، کنش روایت امر تاریخی را با خاطره پیوند می‌زند و همین ویژگی روایتی خاطره است که هویت افراد را تعیین می‌کند. ریکور در اثر خود با عنوان *زمان و روایت*[۱۴] (۱۹۸۴) براین باور است که انسان با کنش روایت تجارب خود را سازماندهی می‌کند و معنایی مشخص را به آن‌ها اختصاص می‌دهد.

۱- ۲- ۲. خود و دیگری، سپهرِ نشانه، گفتمان و ارزش

در مطالعات فرهنگی، مقولهٔ خود و دیگری از مقوله‌های اساسی مورد توجه اندیشمندان این رشته است. از این منظر، هر فرهنگ برای خود یک کانون، مرکز، و هسته را تعریف می‌کند که در آن رمزگان‌های مرکزی مشغول هدایت متون پذیرفته‌شدهٔ فرهنگی‌اند. یوری لوتمان[۱۵] (۱۹۹۰) با به‌کارگیری استعاره‌های فضایی، مانند مرکز و حاشیه، بیرون و درون، سپهر نشانه‌ای[۱۶] ـ فضایی را که امکان تولید متن و تولید معنا از طریق نشانه‌ها در آن ممکن است، به‌صورت فضایی دوگانه، نامتقارن و ناهمگن تعریف می‌کند. این فضا دوگانه است، به این اعتبار که در آن رابطه‌ای میان فرهنگ و نافرهنگ یا آنچـه آشنا می‌نماید و آنچه ناآشناست، مطرح می‌شود و نامتقارن است. با توجه به تعریف مرکز و حاشیه، مرکز جایی است که در آن متون فرهنگی تولید می‌شوند، درحالی که در حاشیه، آشوب و بی‌نظمی فرهنگ را تهدید می‌کند. البته به همین علت است که حاشیه محل خلاقیت نوآورانه اسـت؛ درواقع تنش میان مرکز و حاشیه است که به ایجاد معنا و فرهنگ جدید می‌انجامد و درنهایت به تغییر مرکز موجود منتج می‌شود (لیونگبرگ، ۱۳۹۰: ۱۲۷). بنابراین فضای حاشیه برخلاف فضای مرکز که انعطاف‌ناپذیر و ثابت است، پویا و سیال است (Kotov and Kull, 2006: 194-195).

قابل توجه‌ترین بحث در ارتباط با سپهر نشانه‌ای این است که در این فضای نشانه‌ای نوعی جبر ارتباط و تأثیرگذاری یا تأثیرپذیری به‌واسطهٔ نوعی هم‌نشینی مکانی حاکم است؛ یعنی طبیعت از منظر یا از دیدگاه فرهنگ ساخته می‌شود و نه درمقابل و ضد آن (Sonesson, 1997; Chandler, 1994 : 23).

از دیدگاه سپهر نشانه‌ای که لوتمان آن را مطرح کرد، گفتمان ترسیم‌کنندهٔ سه سپهر ارزشی است که با نفوذ در یکدیگر رابطه‌ای ترا ـ سپهری[۱۷] را می‌سازند که می‌توان آن را آن‌گونه که لوتمان (1999: 38) باور دارد، محل گفت‌وگویی پایان‌ناپذیر دانست. حوزهٔ نشانه ـ معنایی دومی که عنصر در آن جای می‌گیرد، مرزی است که بین مکان خاص و مکان عمومی برقرار است؛ یعنی مکانِ «شدن» را از مکان‌های تکرارهای بی‌معنا و بی‌نشان جدا می‌کند. در اینجا با نوعی حضور بیناسپهری مواجه هستیم که دارای ویژگی‌های دوسویه است؛ یعنی اینکه عنصر در مرزی استقرار می‌یابد که همانند پیکانی دوسر است؛ یک سر آن به‌سوی دنیای روزمرگی و عادت‌های مادّی و سر

دیگرش به‌سوی رهایی. چنین مکانی را که عبور از ارزش‌ها به ارزشی اسطوره‌ای را میسر می‌کند، مکان ترا ـ ارزشی[۱۸] می‌خوانیم: این مکان پشت‌سر دنیای عادت‌ها و دربرابر آن، دنیای معنا قرار دارد. مرزهایی که عنصر بر فراز آن قرار می‌گیرد، مکانی ترا ـ سپهری است که بین دو حوزهٔ فرهنگی متفاوت قرار گرفته است. به‌عقیدهٔ لوتمان، «حرکت و جابه‌جایی به‌سوی نقطه‌ای مرکزی شکل می‌گیرد که راز موفقیت نظام‌های نشانه ـ معنایی در آن است» (Ibid, 37).

و بالاخره حوزهٔ سوم، سپهری متعادل است که معرف ارزش‌های کیفی، نوین و متفاوت است. در چنین مکانی است که عنصر به‌تعادل می‌رسد. در این سپهر نشانه‌ای است که زایش رخ می‌دهد و آفرینش صورت می‌پذیرد؛ در همین سپهر است که عنصر اسطوره می‌شود؛ یعنی به فرا ارزشی تبدیل می‌شود که ضامن استمرار حیات ارزش‌ها، یعنی تولد و خلق است. اتفاق مهمی که رخ می‌دهد، این است که سپهر بی‌کنشی به سپهر کنشی و سپس سپهر شوشی تبدیل می‌شود. مکان بی‌کنشی مکانی است که کنشگران آن خنثا هستند؛ چراکه به‌قول ژان‌کلود کوکه[۱۹] (1997: 8) فقط نقش زنده بودنشان را ایفا می‌کنند؛ درحالی که سپهر کنش ترسیم‌کنندهٔ کنشگری است که قادر است تجربهٔ زیستی خود را مورد ارزیابی و نقد قرار دهد.

۱- ۲- ۳. عاملیت[۲۰]، مقوله‌بندی[۲۱] و جهتگیری اجتماعی[۲۲]: مؤلفه‌های نشانه ـ معنایی

استقرار سوژه در مرکز فرایند فرهنگی و بازتعریف او و تجربهٔ آن به‌معنای فاصله گرفتن از دیدگاه انتزاعی و فلسفی پیرامون نوعِ انسان و جایگزینی آن با رویکردی مردم‌شناختی است. این شیوه از شکل‌گیری گفتمانی پیرامون ساختِ خود[۲۳] در اوایل دههٔ ۱۹۷۰، با مضامینی چون گفتمان، خلاقیت به‌مثابهٔ خود ـ رهایی[۲۴] و نظام معنایی و بیانی جسم در شکل‌گیری معنا توسعه یافت. بنابر نظر ژاک فونتنی[۲۵]، نظریه‌پرداز حوزهٔ نشانه ـ معناشناسی، و در پژوهشی با عنوان «حایل، ارتباط، تبادل و گفته‌پردازی: نشانه‌پردازی، کجا هستی؟»[۲۶] (۲۰۱۵)، حوزهٔ محض نشانه‌شناسی بایستی به‌موازات بحث دربارهٔ حایل ارتباطی بین کنشگران، به عمل گفته‌پردازی به‌عنوان حایل بین تجربه و نشانه‌شناسی و یا خود ادراکی به‌عنوان حایل بین سطح صورت و سطح محتوا در

نشانه‌شناسی، همان‌طور که یلمزلف به آن اشاره می‌کند، بپردازد و نباید فقط به ارتباطات دوگانه و متقابلی که در قلب روش اسطوره‌شناختی لوی استروس یا دستور زبان روایی که گرمس آن را ابداع کرد، بسنده کند. حایل در این راستا زمانی شکل می‌گیرد که پیرامون مشخصه‌سازی ماهیت ارتباط، به‌ویژه هنگامی که با ارتباطات بدون اطلاعات یا با تبادلات و تعاملات بدون موضوع ارزش سروکار داریم، مواجه شویم (Dufrêne and Gellereau, 2001: 14; Caune, 1999).

۱- ۲- ۴. تقسیم‌بندی[۲۷]، روابط بیناوابسته[۲۸]، تقابل

در اینجاست که فرضیهٔ تنشی از مفهوم کلاسیکِ تفاوت ساختاری با تکمیل آن مشتق می‌شود. در ابتدا باید بر مکانیسم‌های روابط بیناوابسته، قبل از توضیح اینکه چگونه آن‌ها تنش‌ها و جهات تقابلی را به‌وجود می آورند، پرتو افکند. در سطح ساختار ابتدایی یا مقدماتی، عاملیت، مقوله‌بندی و جهتگیری اجتماعی را می‌توان طبق توالی زیر درنظر گرفت:

روابط بیناوابسته ـ تقسیم‌بندی ـ تفاوت ـ اتصال و اتحاد

دیگر تقسیم‌بندی‌ها از ساختار ابتدایی مفهوم حایل به‌شکل زیر است:

- ساختارکلاسیک در نشانه شناسی روایی: تفاوت ـ آشتی دادن[۲۹] ـ اتصال و اتحاد[۳۰]
- ساختار تنشی و سیال عاملیت، مقوله‌بندی و جهتگیری اجتماعی: روابط بیناوابسته ـ تنش ـ وارونگی تنش‌ها[۳۱] ـ تفاوت[۳۲]

در انتها به‌طور خلاصه و به‌زعم ژاک فونتنی (۲۰۱۵)، عاملیت، مقوله‌بندی و جهتگیری اجتماعی را بایستی دارای خصیصه‌های زیر دانست که به‌نوعی وجوه متمایزکنندهٔ آن‌ها را هویدا می‌کند:

- این مقولات هم‌زمان دو عنصر را جدا می‌کنند و دوباره به یکدیگر پیوند می‌دهند.

- بقا و بهینه‌سازی روابط اجتماعی و بینافردی و گسترش وجوه اشتراک و نزدیکی روابط در اعمال اجتماعی را تضمین می‌کنند و بدین ترتیب نیازمند زمانی ارتجاعی و عملگر هستند.
- اصول شباهت، مساوات، برگشت‌پذیری اجتماعی و وجه اشتراک مضمونی ـ محتوایی آن را بالفعل می‌کنند.
- متقابل و دوجانبه نیستند، بلکه یقیناً بین لحظاتی که در زمان و مکان دچار انفصال‌اند، دارای خاصیت انتقال‌دهنده هستند.

به‌طرزی مشابه، این مقولات را می‌توان به‌عنوان ابزاری برای ارتباط و روشی برای انتقال از یک یا چند واسطه که دارای ماهیت متفاوت هستند، تعریف کرد. آن‌ها همچنین به ما اجازه می‌دهند تا اطلاعات موجود و مورد نیاز امر ارتباط را از طریق فرایند گدگذاری و رمزگردانی در دسترس داشته باشیم.

بنابراین گفته‌پردازیْ ساحتی[۳۳] است که در آن تظاهر نشانه‌شناختی دو سطح زبانی مطرح از سوی لویی یلمزلف یا به بیان دیگر، سطح صورت و سطح محتوا قابلیت تحقق پیدا می‌کنند. با اتخاذ دیدگاه پساگرمسی[۳۴] به نشانه ـ معناشناسی، این رویکرد به تحلیل گفته‌پردازی می‌پردازد که شامل قطع ارتباط با رویکرد زایشی برای تحقق این دو سطح زبانی و گردآوری دوبارهٔ آن‌ها کنار هم است. گفته‌پردازی به‌زعم فونتنی (۲۰۱۵)، از این پس توصیف خودِ فرایند نشانه‌پردازی است و نه فقط نتیجهٔ حاصل از آن.

۱- ۳. روش پژوهش

در جستار پیش‌رو و به‌منظور تحلیل و بازنمایی هویت روایی، دو مجموعه‌داستان از گلی ترقی (متولد ۱۳۱۸) با عنوان *دو دنیا* و *خاطره‌های پراکنده* انتخاب شده‌اند. از میان آثار او، *خاطره‌های پراکنده* (۱۳۷۱) و *دو دنیا* (۱۳۸۱) حاصل تجربه‌های نویسنده پس از مهاجرتش از ایران و استقرار در غربت هستند و بیشترین بار ادبیات نوستالژیک او را دربر می‌گیرند (زرلکی، ۱۳۸۹: ۱۱۰). درواقع مزیت اصلی این دو مجموعه‌داستان، برقراری نوعی ارتباط فرهنگی است که گفته‌پرداز ـ نویسنده با فرهنگ و کشور میزبان برقرار می‌کند. هردو اثر که به‌لحاظ ژانر روایی حسب‌حال‌نویسی‌اند (Kahnamouipour and

(Mazaheri, 2010: 103)، شرح‌حال گفته‌پرداز ـ راوی‌ای هستند که در بدو اقامت خود در پاریس با فرورفتن در خاطرات کودکی به توصیف نوستالژیک آن زمان می‌پردازند و گفته‌پرداز را دچار بحران تنشی در گفتمان نوستالژیک آثار مذکور می‌کنند.

بنابراین با تجزیه و تحلیل و ارائهٔ شواهد متنی از داستان‌های کوتاه «اتوبوس شمیران»، «دوست کوچک»، «خانهٔ مادربزرگ» و «پدر» از مجموعه‌داستان *خاطره‌های پراکنده* و داستان‌های کوتاه «آن سوی دیوار»، «اولین روز» و «آخرین روز» از مجموعه‌داستان *دو دنیا*، در این بخش از پژوهش حاضر قصد داریم که به واکاوی فرایندهای نشانه ـ معنایی دخیل در تبیین هویت روایی رمانتیک ـ نوستالژیک این آثار بپردازیم.

با اتکا به اصول اساسی نظریهٔ سپهر نشانه‌ای که یوری لوتمان مطرح کرده است و همچنین ابعاد تحلیل گفتمان تنشی که فونتنی و زیلبربرگ (۱۹۹۸) و زیلبربرگ[۳۵] (۲۰۱۲) طرح نموده‌اند، به این مسائل خواهیم پرداخت که چگونه و تحت چه شرایطی خاطره و نوستالژی را می‌توان به‌عنوان حایل گفتمانی و نشانه‌ای (در قالب عاملیت، مقوله‌بندی و جهتگیری اجتماعی) در گفتمان ادبی گلی ترقی درنظر گرفت، یا اینکه چگونه ممکن است بین این مفهوم و مسئلهٔ هویت گفتمانی و فرهنگی در بستر سپهر نشانهٔ میزبان[۳۶] پل زد. همان‌گونه که در انتها خواهیم دید، نوستالژی با ایجاد ناحیه‌ای تنشی که به‌لحاظ زمانی و مکانی مقید هستند از یک سو و از سوی دیگر و به‌زعم کان (۱۹۹۹)، با انتقال ارزش‌های گذشته به زمان حال گفته‌پرداز همراه است که این به‌نوبهٔ خود باعث ایجاد نوعی برش در وجود می‌شود و «من» و «خودِ» گفته‌پرداز را درگیر می‌کند و او را به‌سوی کنشِ تنشی، همان‌طور که شعیری (۱۳۹۵: ۴۵) به آن اشاره می‌کند، سوق می‌دهد؛ بدین ترتیب که تنش در اینجا کنش‌زاست و راه را بر عبور از بحران تنشی هموار می‌کند. از سویی دیگر، تلاقی دو سپهر نشانهٔ مهمان و میزبان به‌نوعی به شکل‌گیری هویتی ترکیبی در گفته‌پرداز راوی منجر می‌شود که در سپهر نشانهٔ میزبان هضم می‌گردد.

۲. بحث و بررسی

۲- ۱. عاملیت و مقوله‌بندی زمانی ـ مکانی در تبیین هویت روایی نوستالژیک در مجموعه‌داستان‌های *خاطره‌های پراکنده* و *دو دنیا*

از میان آثار گلی ترقی، *خاطره‌های پراکنده* (۱۳۷۱) و *دو دنیا* (۱۳۸۱) متشکل از داستان‌های کوتاهی هستند که در همهٔ آن‌ها با گفته‌پرداز ـ راوی‌ای مواجهیم که در بدو اقامت خود در پاریس، با فرورفتن در خاطرات کودکی به توصیف نوستالژیک آن زمان می‌پردازند و گفته‌پرداز را دارای بحران تنشی در گفتمان نوستالژیک آثار مذکور می‌کنند.

همان‌گونه که فونتنی و زیلبربرگ (1998: 123) اشاره می‌کنند، ادراک نوستالژی و شیوه‌ای که گفته‌پرداز با او مواجه می‌شود، بدون شک با ابعاد پدیدارشناختی حضور در ارتباط مستقیم است. در این تحلیل و در این پیکره، نوستالژی حایلی گفتمانی بین جسم حساس و دنیای پیرامون اوست. این حضور یا مرکز مؤلفه‌ای[۳۷] که گرمس[۳۸] (۱۹۸۷) آن را جسم[۳۹] می‌نامد، به‌عنوان مرکز ارجاع در ادبیات مربوط به رویکردهای نشانه ـ معناشناختی به ادبیات با دورنمای پدیدارشناختی مشهود است. بنابراین همان‌طور که فونتنی (۱۹۹۵) به آن اشاره دارد، نشانه‌شناسی با ارجاع به بنیان‌های پدیدارشناختی بر سه مؤلفهٔ اصلی متمرکز است:

الف. فضای تنشی که در آن عواطف و احساسات فرصت دارند تا خود را به‌عنوان ارزش نشان دهند. ناحیهٔ تنشی را دو منطقهٔ فشاره‌ای و گستره‌ای ـ که هردو با ابعاد حضور و سوگیری‌های عاطفی و شناختی همراه هستند و از طریق متعلقات بیناوابسته تحت کنترل‌اند ـ اداره می‌کنند.

ب. حضور جسم بین دو سطح و دو واحد زبانی مطرح: سطح صورت و سطح محتوا در نظام زبانی.

ج. شیوه‌های حضور نشانه ـ معناشناختی، ازقبیلِ حضور مجازی، جاری، بالقوه و واقعی.

پس آنچه ذکرش در اینجا حائز اهمیت است، توجه به این نکته است که نوستالژی، همان‌طور که شعیری (۱۳۸۵: ۲۱۱) به آن اشاره می‌کند، از نشانه‌های حضور ممکن است؛

چراکه شوشگر بدون هدف و نشانه‌گیری به دریافت آنچه قبلاً زندگی کرده است و در حال حاضر از آن دور است، می‌نشیند. در مجموعه‌داستان‌های *خاطره‌های پراکنده* نیز ما با شوشگر نوستالژیکی همراهیم که به دریافت همهٔ آنچه در گذشته زندگی کرده است، در گسترهٔ زمان و مکان می‌رسد. همین امر درونهٔ عاطفی نوستالژی را در او می‌پروراند. از طرف دیگر، همان‌طور که فونتنی (1995: 1-25) اشاره می‌کند، حضور نشانه ـ معناشناختی در فضای تنشی، رابطه‌ای مستقیم دارد با عمق[۴۰] و دو فرایند که او آن‌ها را با حاضرسازی[۴۱] و غایب‌سازی[۴۲] مرتبط می‌داند.

اکثر داستان‌های او در این دو مجموعه، به زمان روایی حال هستند؛ اما برای ترقی، یک صحنه، یک رخداد یا یک نشانه کافی است تا او را در زمان به عقب براند و این گذشته همواره به همان سال‌های کودکی او، زمانی که در تهران قبل از مهاجرت او به فرانسه گذشته است، مربوط می‌شود. در اغلب موارد، آینده هیچ نقشی در داستان‌های او ندارد و شخصیت ـ گفته‌پردازها به گذشتهٔ خود پناه می‌برند، نه به این دلیل که هویتِ جدیدی را تعریف کنند، بلکه به این دلیل که مکان امنی را در خاطرات گذشتهٔ خود بیابند و همان‌طور که زرلکی اشاره می‌کند،

> ترقی همواره ترس از زندگی در خلأ و پوچی زمان حال را با خود به‌یدک می‌کشد و این درواقع همان حسی است که او در مقابله با فضای نشانه‌ای جدیدی که در بافت کشور بیگانه تعریف می‌شود، پیدا می‌کند. او تنها راه فرار از این خلأ را پناه بردن به لایه‌های مخفی حافظه می‌داند (۱۳۸۹: ۸۰).

گفته‌پرداز داستان «اتوبوس شمیران»، با دیدن صحنهٔ روز برفی پاریس به‌یاد روزهای زمستانی تهران و اتوبوسی که او را هر روز صبح به مدرسه می‌بُرد، می‌افتد:

> به زمستان‌های تهران فکر می‌کنم، به کوه‌های سفید و بلند البرز در زیر آسمان فیروزه‌ای و به درختان عریان باغمان که به‌خواب رفته‌اند و غرق در رؤیای بازگشت پرندگان مهاجرند. در روزهای کودکی من، روزهای برفی تمامی نداشت (ترقی، ۱۳۷۱: ۲– ۳).

در داستان کوتاه دیگری به‌نام «دوست کوچک»، گفته‌پرداز درحالی که روی سواحل شنی در کرانه‌های مدیترانه دراز کشیده است، نگاهش با زنی تلاقی می‌کند که او را به‌یاد دوازده‌سالگی‌اش و یار دبستانی و دوست قدیمی‌اش سوتلانا می‌اندازد:

سوِتلانا. هنوز هم از گفتن اسمش واهمه دارم و یادش مضطربم می‌کند. می‌خواهم فراموشش کنم، اما خاطره‌ها هجوم می‌آورند، قلبم می‌زند، دریای جنوب و بچه‌ها از یادم می‌روند. صدها تصویر پراکنده از سوِتلانا، مثل گردبادی آشفته، توی سرم می‌چرخند و حفاظ‌های نازک ذهنم را درهم می‌شکنند. انگار که همین دیروز بود. همین صبحِ پیشین [...] (همان، ۲۴).

این گریز به کودکی و نوجوانی و ترس از گذر زمان را می‌توان در داستان کوتاه «آن سوی دیوار» از مجموعه‌داستان *دو دنیا* نیز ردیابی کرد:

چهارده‌سالگی، انگولکی، رنگی، پر از وسوسه‌های کیف‌آور، ته روزهای گرم و غبارآلود تابستان نشسته و برای بردن من آمده است. می‌ترسم و چهارچنگولی به ته‌ماندهٔ امن و راحتِ کودکی می‌چسبم (همان، ۱۳۸۵: ۶۵).

دیگر نشانه‌های نوستالژی در آثار گلی ترقی مکانمندند. نوستالژی مکان‌های ازدست‌رفته در *خاطره‌های پراکنده* و *دو دنیا* به دو شکل قابل توجیه‌اند: ۱. نوستالژی برای سرزمین مادری؛ ۲. نوستالژی برای خانهٔ پدری. خانهٔ پدری که جایگاهی ویژه را در این دو اثر از گلی ترقی به خود اختصاص می‌دهد، مکانی است که اکثر اتفاق‌ها در آنجا رخ داده است؛ پس می‌توان آن را بهشت گمشده‌ای برای گفته‌پرداز دانست و با تخریب آن، سالیان سرشار از طراوت و سرخوشی کودکی و نوجوانی به‌پایان می‌رسد. بهترین نمونهٔ آن را می‌توان در داستان «پدر» از مجموعه‌داستان *خاطرهای پراکنده* یافت:

خانهٔ شمیران با روزهای روشن و سایه‌های مرموزِ درخت‌هایش، با شب‌های شفاف و جادویی و پچ‌پچِ کیف‌آور، پسرهای محلهٔ پشتِ دیوارش، با دلهره‌های درونی و غصه‌هایش، با سخاوت‌های عیان و قساوت‌های پنهانی‌اش. خانهٔ پدری. نوستالژی بزرگ. خانهٔ کودکی، خوب یا بد، خوش‌رنگ‌ترین خاطره‌ها را دارد. اولین مکانی که ما با یکدیگر آشنا شدیم، خانه‌ای در دورترین گوشهٔ خاطراتمان، امن‌ترین مکان روی زمین [...] (همان، ۱۳۷۱: ۷۶).

این سیر روایت خاطره‌گونه ادامه پیدا می‌کند، تا اینکه در داستان «اولین روز» که در آن گفته‌پرداز ـ راوی بر اثر بیماری روانی در یک آسایشگاه روانی بستری است، با پرستار آسایشگاه وارد گفت‌وگو می شود و تهران برای او آرمان‌شهری است که از پس و پشت خاطره‌ها سر برمی‌آورد:

او می‌پرسد: ملیت؟

ـ ایرانی

شغل؟

ـ نویسنده

محل تولد

ـ تهران

همهمهٔ شیرین شهری آشنا توی سرم می‌چرخد، آن را حس می‌کنم و باغ شمیران، مثل خوابی سبز، پشت پلک‌هایم می‌نشیند. تهران با آن حرفِ بازیگوشِ «را» که زیر باران می‌غلتد و آن آی کشیدهٔ بلند، مثل دهانهٔ وسوسه‌انگیز بازاری رنگین، من را در خود فرومی‌کشد. کسی از دور صدایم می‌زند؛ کسی از آن سوی کوه‌ها و دریاها (همان، ۱۳۸۱: ۱۳).

گفته‌پرداز داستان «اتوبوس شمیران» در زمان به عقب برمی‌گردد و روزهای کودکی خود را متصور می‌شود که فقط با اتوبوس عزیز آقا تا مدرسه می‌رود؛ یعنی زمانی که ده سال دارد:

صدای موتور اتوبوسی از دور می‌آید. حسن آقا ازجا می‌پرد. اما من مطمئن نیستم که آیا سوار این اتوبوس می‌شویم یا نه؟ من هر شب وقت خواب به‌جای دعایی که مادرم به من یاد داده است، سه بار با خودم تکرار می‌کنم: «من سوار هیچ اتوبوسی جز اتوبوس عزیز آقا نمی‌شوم»؛ این عهدی است که با هم بسته‌ایم تا روز قیامت (همان، ۱۳۷۱: ۸).

۲- ۲. هویت روایی رمانتیک ـ تنشی در گفتمان ادبی گلی ترقی

در انگارهٔ تنشی گفتمان، هر ارزش از ترکیب دو فرا ارزش به‌دست می‌آید: فشاره و گستره. گستره محدوده‌ای است که فشاره بر آن سوار است. گستره مربوط به کمیّت، گوناگونی و ابعاد زمانی و مکانی پدیده‌ها و بر محور شناخت استوار است. هر دو فرا ارزشِ گستره و فشاره در ذات خود کمّی هستند. فشاره قابل اندازه‌گیری و گستره قابل شمارش است (Fontanille and Zilberberg, 1998: 25-31).

تنش حاصل‌جمع قبض و بسط است. ناحیهٔ فشاره‌ای بر سوگیری‌های عاطفی و کمّی کنشگر متمرکز است، درصورتی که ناحیهٔ گستره‌ای نشانگر عوالم بیرونی، کمّی و

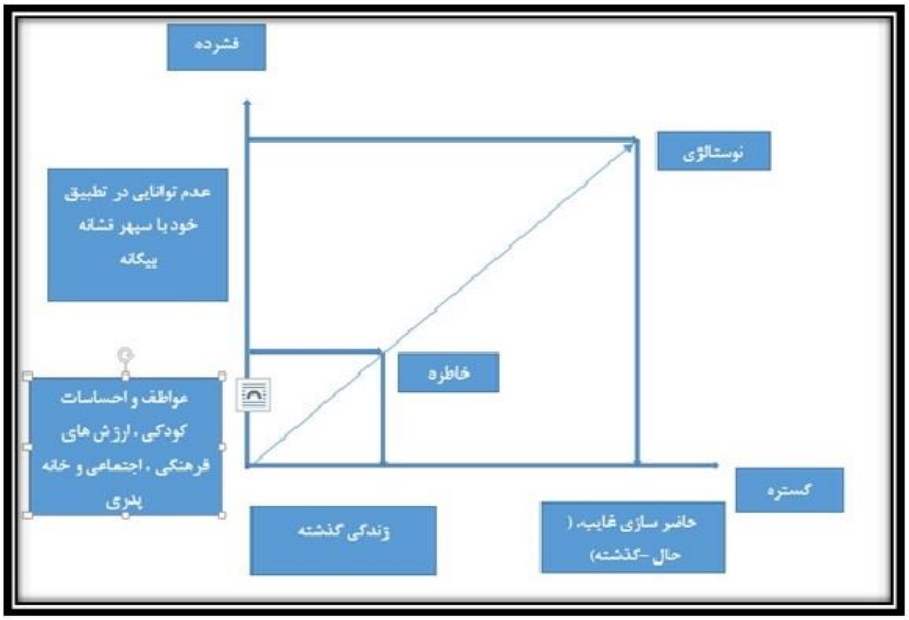
شناختی کنشگر است (Ibid, 2007). گفته‌پرداز تمامی داستان‌های کوتاه مجموعه‌های *خاطره‌های پراکنده* و *دو دنیا*، شوشگر یا به‌زعم ژان‌کلود کوکه (25 :1997)، ناکنشگری است که با حضوری حساس و در مواجهه با دنیای بیرونی خود در پاریس، به‌ناگاه تمامیت خاطرات کودکی، خانهٔ پدری و گذشتهٔ ازدست‌رفتهٔ خود در تهران را به حیطهٔ ادراک می‌کشد.

> همهمهٔ شیرین شهری آشنا توی سرم می‌چرخد، آن را حس می‌کنم و باغ شمیران، مثل خوابی سبز، پشت پلک‌هایم می‌نشیند. تهران با آن حرفِ بازیگوش «را» که زیر باران می‌غلتد و آن آی کشیدهٔ بلند، مثل دهانهٔ وسوسه‌انگیز بازاری رنگین، من را در خود فرومی‌کشد. کسی از دور صدایم می‌زند؛ کسی از آن سوی کوه‌ها و دریاها (ترقی، ۱۳۸۱: ۱۳).

افعال «حس کردن» و «در خود فروکشیدن» به‌خوبی نشان می‌دهند که گفته‌پرداز داستانِ «اولین روز» با حضوری حساس درصدد برقراری ارتباط و حسِ تمامیت تجربهٔ زنده و ناب دنیای بیرون است که هم‌اکنون او را احاطه کرده است. با اتخاذ رویکردی پدیدارشناختی به تحلیل گفتمان و همان‌طور که شعیری (۱۳۹۴: ۱۱۰) اشاره می‌کند، در برخورد با دنیا، ما همواره از خود مقداری مقاومت را دربرابر سبکسری و بی‌معنایی هستی نشان می‌دهیم و همواره سعی داریم تا حضور نمادین خود را تقویت کنیم؛ بدین منظور کافی است تا حضور خود را با لایه‌های عمیق هرچیزی که در پیرامون ماست، گره بزنیم، تا جایی که هیچ جنبه از وجوه هستی‌شناختی آن بر ما پنهان نباشد. در این نوع از حضور، دسترسی ما به این جنبه از هستی، به ما اجازه می‌دهد تا تصویری متمرکز و تثبیت‌شده در ذهنیت ما از طریق اکتساب و امکان اسطوره‌ای شدن حضور شکل بگیرد.

درواقع حضور به‌نوبهٔ خود به درجه‌ای از تعالی دست می‌یابد که در آنجا دربرابر هرگونه صدمه‌ای مصون است. بنابراین نوستالژیِ اعتلایافتهٔ کودکی در دو اثر مذکور، حضور بالقوه و تجربهٔ رخدادی و پدیداری عناصر هویتی کودکی، ازقبیل خانهٔ پدری، اتوبوس شمیران و غیره، به‌عنوان حایلی میان دو سپهر نشانه‌ای نامتقارن[۴۳]، همان‌طور که لوتمان (34 :1990) به آن اشاره می‌کند، عمل می‌نماید. با توجه به این حقیقت که مؤلفه‌های زمان و مکان را می‌توان از اعضای محور گستره‌ای در انگارهٔ تنشی گفتمان و

معنا درنظر گرفت و بنابر بُعد فشاره‌ای نوستالژی، در اینجا بد نیست به ذکر این نکته نیز بپردازیم که حضور نوستالژیک ارتباطی مستقیم با عمق فضای تنشی و فرایندهای حاضرسازی و غایب‌سازی دارد. شکل زیر نواحی درگیر در شکل‌گیری هویت روایی تنشی را نشان می دهد:



شکل ۱. تلاقی نواحیِ تنشی در شکل‌گیری هویت روایی نوستالژیک

همچنین باید به این نکته نیز اذعان داشت که زمان حال که نشانگر زمانیت[۴۴] محض است (نه زمان تقویمی با مشخصه‌های مکانی)، دربردارندهٔ نوعی کلیت درونی است که دال بر وجود و حضور عمیق گفته‌پرداز است؛ گفته‌پردازی که برای او هر تصویر یا آوایی از زمان حال، خاطرات بچگی‌اش در ایران را زنده می‌کند، آن‌هم با کوچک‌ترین جزئیات. این شیوه از تجربهٔ دوباره و حضور زندهٔ خاطرات و دنیای اطراف برای تصدیق و تأیید صمیمی‌ترین عواطف و احساسات بدون اینکه به ماهیت آن‌ها صدمه‌ای وارد شود، همان چیزی است که هوسرل[۴۵] (1974: 324-325) بنیان‌های حسی ـ اداراکی معنا می‌داند.

گفته‌پردازی در داستان «اولین روز» از مجموعه‌داستان *دو دنیا*، دارای دو محور زمانی از سوی گفته‌پرداز است. او خاطرات مادر خود را هنگامی که تمامی آن‌ها به زمان حال انتقال می‌یابند، بازگو می‌کند: «کسی مرا از ورای آسمان‌ها و دریاها صدا می‌زند. مادرم گلدان‌های ژرانیوم را که دورتادور بالکن را احاطه کرده‌اند، آب می‌دهد. شب شده است» (ترقی، ۱۳۸۱: ۱۱).

با لحاظ نظم زمانی روایت در تمامی داستان‌های کوتاه مجموعه‌داستان *خاطره‌های پراکنده* و *دو دنیا* یا به عبارت دیگر، استفاده از فلاش‌بک با زمان روایی حال، می‌توان به خوانشی منطقی از داستان‌ها پرداخت. درواقع با توجه به مفاهیم زمان روایت و زمان داستان، ما شاهد هم‌زمانی تقریبی این دو مرحله در روایت داستان‌های کوتاه مذکور هستیم. در داستان «اولین روز» و هنگامی که گفته‌پرداز در یک آسایشگاه روانی بستری است، خاطره‌های سالیان دور او در زمان حال بیان جسمی یافته است؛ گویی که این خاطرات، خود جزئی از زمان روایت بوده‌اند. این پدیده درنتیجهٔ باهم‌آییِ دو عاملِ مهم است: الف. درک و نظم زمانی مخدوش گفته‌پرداز افسرده و نوستالژیکی که هم‌اکنون در آسایشگاه روانی بستری است؛ ب. درک خودجوش و آنی زمانِ حال که تقریباً هرگونه توالی منطقی زمانی و مکانی را به‌هم می‌ریزد و این امر همان چیزی است که ما را در تلاقی با تجربهٔ زنده و رخدادی معنای زمان حال و ساحت ناب گفتمان[۴۶]، همان‌طور که ژان‌کلود کوکه (1997: 97) به آن اشاره می‌کند، قرار می‌دهد.

در نگاه اول، به‌نظر می‌رسد که اولین فاکتور به‌نوعی دومی را تغذیه می‌کند. درواقع دلیل ادراک و پذیرش زمانِ حال و زندگی واقعی در کلینیک بیماران روانی، افسردگی و بیماری روانی گفته‌پردازِ داستان «اولین روز» است. آیا می‌توان نوستالژی مخرب را وسیله‌ای دانست که به‌نوعی نظم زمانی را به‌هم می‌ریزد؟ یا برعکسِ ساحت واقعی زمان حال در گفتمان، زمانِ حال گفته‌پرداز در آسایشگاه را می‌توان به‌عنوان عوامل تعیین‌کنندهٔ ادراک زمانی در روایت گلی ترقی در این دو مجموعه‌داستان و با واسطه‌گری نوستالژی پنداشت؟

درمجموع و دربارهٔ فرایند بحران تنشی و عبور از آن در دو داستان کوتاه «اولین روز» و «آخرین روز» از مجموعه‌داستان *دو دنیا*، همان‌طور که شعیری (۱۳۹۵: ۸۰– ۸۲)

اشاره می‌کند، در جایی کنشگر گفتمانی حضور خود را سلب‌شده می‌بیند؛ یعنی در زمان حال سیر می‌کند؛ زمان حالی که او را فاقد حضور کرده است. اگر زمان حال تهی از حضور و تجربهٔ عینی آن باشد، کنشگر به ناکنشگر[۴۷] تبدیل می‌شود. اما اگر زمان حال با حضور مسلط و قابل استناد همراه باشد، آن وقت می‌توان از کنشگر سخن گفت. در دو داستان «اولین روز» و «آخرین روز» تنش بین همین «حضور» و «نه ـ حضور» است. زمان حالی که گفته‌پرداز داستان «اولین روز» در آن به‌سر می‌برد، فاقد محتوای حضور عینی و کاربردی است؛ به همین دلیل کنشگر خود را از درون تهی می‌بیند و این امر است که همه‌چیز را زیر سؤال می‌برد. پس شوشگر نوستالژیک وجه کنشی خود را ازدست می‌دهد و به‌قول ژان‌کلود کوکه به یک ناکنشگر تبدیل می‌شود. از نظر کوکه، کنشگر کسی است که وارد عمل ارادی و بازنگرانه می‌شود. عمل بازنگرانه یعنی اینکه کنشگر به‌طور ارادی وارد بازی زبانی می‌شود که از طریق آن قدرت نقد و ارزیابی و قضاوت خود را نیز به‌صحنه می‌کشد: «کسی که می‌گوید من و پای این من بودن می‌ایستد، یعنی اینکه قدرت ایجابی خود را از طریق زبان نشان می‌دهد» (Coquet, 1997: 152).

گفته‌پرداز داستان «اولین روز» که درگیر نوستالژی کودکی و دیگریِ فرهنگی و تاریخی خود است، قدرت ایجابی و تأییدی خود را که می‌تواند بیانگر ارادهٔ او و انعکاس آن در زبان باشد، ازدست می‌دهد. بر این اساس، او دیگر یک کنشگر نیست و به ناکنشگری تبدیل می‌شود که تحت اراده و سلطهٔ آن دیگری قرار می‌گیرد؛ یعنی اکنون این همان دیگریِ جمعی است که بر کنشگر مسلط می‌شود و او را با ضرب‌آهنگ خود به جلو می‌برد. به همین دلیل به‌جای کنشگر یک ناکنشگر داریم که منفعل است. زمان دیگر دارای قدرت کنشی جلوروونده نیست؛ یعنی ما با زمانی مواجه نیستیم که به‌صورت تقویمی و خطی جلو برود و تغییراتی را نیز نسبت به حضور کنشی کنشگر در خود ثبت کند. زمان به یک فرم تبدیل شده است؛ فرمی که محتوای آن خود کنشگر است:

> زنگ کلیسا همراه با آژیر سرسام‌آور آمبولانس غربت اطرافم را تشدید می‌کند. کجا هستم؟ با خودم می‌گویم: نه من شبیه این‌ها نیستم. غیرممکن است. باید با خانم

دکتر حرف بزنم. باید حالی‌اش کنم که پریشانی حال من دلیل دارد؛ دلیلی معقول و قابل فهم (ترقی، ۱۳۸۱: ۱۲).

اما زمانی نیز در متن مطرح است که مربوط به گذشته و تاریخ و کودکی گفته‌پرداز داستان «اولین روز» است. چنین زمانی زمانِ آن دیگری، یعنی آن کودکی و گذشتهٔ باشکوه و نوستالژیک اوست که در گسست با کنشگر است؛ آن زمان گذشته و نوستالژی مخرب که از گفته‌پرداز جدا شده است و حالا روبه‌روی او، یعنی در جدال با او قرار دارد. آن دیگری نمایندهٔ زمان گذشته است؛ مدافع کودکی و نوستالژی. پس زمان گذشته که با خود محتوای تجربه را به‌همراه دارد، زمانی است پر از کنش. تجربهٔ حالِ شکل‌نگرفته، پویایی آینده را فرامی‌خواند. این تنش بین حال و آینده انرژی و نیرویی را به خود اختصاص می‌دهد که دیگر فرصتی برای کنش باقی نمی‌ماند. پس زمان هم تنشی شده است و زمان تنشی، راه تنفس برای کنش را به‌شدت تنگ می‌کند: «از آینده وحشت دارم و امروز زمانِ خالی و معلقی است که به هیچ مکانی متصل نیست» (همان، ۱۹). تنها کنش نوشتاری می‌تواند از فشار تنشی بکاهد. کنش نوشتاری به محل ساحت حضور کنشگر تبدیل می‌شود (شعیری، ۱۳۹۵: ۸۲– ۸۳). گفته‌پرداز این‌چنین ادامه می‌دهد: «با خودم می‌گویم اگر بتوانم بنویسم، خوب خواهم شد و می‌خواهم خوب شوم. سلامت روانی من در گرو همین نوشتن است» (ترقی، ۱۳۸۱: ۲۵).

پس حالا مسئله این است که درون من یک «خود» و یک «دیگری» شکل گرفته است. دیگری انفصال یا گسست[۴۸] است. گسست زمانی، گسست مکانی و گسست فرهنگی با «من» دارد؛ سپهرِ نشانه‌ای دیگری. «دیگری» در وضعیت گستره‌ای و در شرایط انبساطی قرار دارد، درحالی که «من» «خود» در وضعیت فشاره‌ای قرار دارد و شرایط انقباضی حضور را تجربه می‌کند؛ یعنی اینکه گسترهٔ زمانی «دیگری» را محقق کرده است. گفته‌پرداز دیگر کودکِ خوشبخت خانهٔ شمیران و کودکی نیست. این دیگری نیاز به توجیه خود ندارد. گفته‌پرداز هم‌اکنون در محیطی کاملاً غریبه زندگی می‌کند و از فرط نوستالژی کودکی در یک آسایشگاه روانی بستری است. اما «من» در گسست با این دیگری نمایندهٔ خودش است، از جانبی حمایت نمی‌شود و محصول حضور خودش است. همهٔ این‌ها او را در وضعیت هم‌زمانی ولی بحران‌زا قرار داده است و او هم‌اکنون در وضعیتی

کاملاً سلبی است: «من اینجا پشت این پنجره‌های بسته، زیر این آسمان بارانی خواهم مرد» (همان، ۱۴).

این جدال در داستان «آخرین روز» از مجموعه‌داستان دو دنیا ظاهراً به‌پایان می‌رسد، آن‌هم به‌واسطهٔ عمل نوشتن. در این جدال بین خود و دیگری، «دیگری» پاره‌ای از «من» است و از همین «من» نشئت می‌گیرد؛ اما حالا در گسست با او قرار دارد. چه کسی پیروز می‌شود؟ بی‌شک در پایان گفتمانِ حسب‌حال‌نویس گلی ترقی یک نتیجه‌گیری مهم وجود دارد که به این پرسش پاسخ می‌دهد: در اینجاست که گسست با کودکی و نوستالژی آن که بخشی از «خود» است، بیان می‌شود. گفته‌پرداز در پایان خود را بازمی‌یابد. او قدرت ایجابی زبان را دوباره به‌دست می‌آورد؛ یعنی ارادهٔ او، او را به وضعیتِ یک «من» تغییر می‌دهد. حالا این «من» بر خود مسلط شده است و توان و قدرت ارزیابی و نتیجه‌گیری را دارد:

> تمام شد. دیگر به گذشته فکر نمی‌کنم و الآن دارم کتابم را می‌نویسم. به همین روز چهارشنبه می‌چسبم. به همهمه‌های زندگی آن سوی این دیوارهای سیمانی آسایشگاه. پشت به آسایشگاه می‌ایستم. منِ تازه و کنونی‌ام را به دنیا عرضه می‌کنم (همان، ۲۱۲).

البته این بازگشت به منِ ارادی کنشگر با تغییر مکان صورت می‌گیرد. گفته‌پرداز از آسایشگاه روانی خارج می‌شود و خود را در شهر و در کنج قهوه‌خانه‌ای در شهر پاریس بازمی‌یابد و تمامیت زندگی در فضای بیگانه را این‌چنین به حیطهٔ ادراک می‌کشد و هم‌اکنون جسم اوست که درگیر این لحظه است.

> لیوان آب من روی میز است. تشنه‌ام و تشنگی مثل اولین تجربهٔ عشق، کیف‌آور و شگفت‌انگیز است. جرعه‌جرعه و آهسته می‌نوشم. ذره‌های مرطوب، قطره‌های گوارا و سبک آب را توی گلویم احساس می‌کنم، توی روده‌هایم، توی تنم و روی فکرهایم (همان، ۲۱۳).

پس در پایان با حل بحران تنشی حضور مواجه هستیم که کنشگر را در وضعیتی ایجابی که تسلط بر «منِ» اوست، ترسیم می‌کند: «با خودم می‌گویم: خانم این لحظه و این مزه را از یاد نبر، بگذارش گوشهٔ قلبت. به‌دردت خواهد خورد» (همان، ۲۱۹).

جدول زیر چگونگی شکل‌گیری هویت روایی در تنش و نوستالژیک را در کلیت گفتمانی این دو مجموعه‌داستان نشان می‌دهد.

جدول ۱. عبور از بحران تنشی در مجموعه‌داستان *دو دنیا*

در دو داستان کوتاه «اولین روز» و «آخرین روز» از مجموعه‌داستان *دو دنیا* که به‌نوعی تولد و مرگ نوستالژی است، از مجموع حضور این منِ گرفتار و افسرده در آسایشگاه روانی و دیگریِ همه‌جا حاضر (شرایط زندگی در سپهر نشانه‌ای بیگانه یا پاریس)، یک فشارهٔ تنشی شکل می‌گیرد که کنشگر را در بودن خود و در همهٔ ابعاد هستی‌شناختی دچار بحران هویتی می‌کند. جهت خروج از این بحران تنشی، کنشگر با انتخاب ارادی عمل نوشتن خاطرات کودکی خود، همهٔ «من» بودنش را ثابت می‌کند و پس از عبور از چالشی ارزشی موفق می‌شود به گسستی که او را در مقابل یک دیگری فرهنگی قرار می‌دهد، پایان دهد. نتیجهٔ این عبور از گسست، بازیابی خود و دستیابی به «من» واحدی است که کنشگر را در وضعیت ایجابی که تسلط بر خود است، قرار می‌دهد.

۲-۳. پذیرش فرهنگ دیگری در سپهر نشانهٔ مقصد

در ابتدای داستانِ کوتاه «اولین روز» از مجموعهٔ *دو دنیا*، روایت ما را با گفته‌پردازی مواجه می‌کند که در وضعیتی کاملاً سلبی قرار دارد. او هم‌اکنون در کلینیک یک بیماران روانی در حومهٔ پاریس بستری است و دارای حالات روحی نوستالژیک است و خود را

به‌نوعی تبعیدی می‌پندارد: «من اینجا چه‌کار می‌کنم؟ من اینجا، پشت این پنجره‌های بسته، زیر این آسمانِ بارانی خواهم مرد» (همان، ۱۲– ۱۴). گفته‌پرداز داستان «اولین روز» در «اینجا» (پاریس) احساس نقصان می‌کند. او نمی‌تواند خود را با شرایط زندگی جدید در پاریس وفق دهد. ناگزیر از وضع موجود، او دوباره غرق در خاطرات کودکی و گذشتهٔ خود می‌شود و باقی داستان در توصیف و وضعیت روحی شوِشگر عاطفی می‌گذرد. او باز به خانهٔ شمیران، خانهٔ پدر و... بازمی‌گردد: «به باغ شمیرانِ فکر می‌کنم، به درختان تبریزی که هم‌بازی‌های من بودند، به مجسمه‌های گچی توی باغچه‌ها و پری دریایی چاق‌وچله‌ای که پای استخر ایستاده است [...]» (همان، ۱۱).

تلاش او برای رهایی و برون‌رفت از این وضعیت سلبی و زندگی در آسایشگاه بی‌نتیجه می‌ماند: «با خودم می‌گویم: باید از اینجا دور شوم، تا دیر نشده، همین الآن» (همان، ۱۲). این تنش روحی و عاطفی، جسم گفته‌پرداز را نیز درگیر می‌کند: «پاهایم به زمین چسبیده‌اند و بدنم متعلق به خودم نیست. فکرهایم پراکنده‌اند و کلمه‌ها از ذهنم می‌گریزند. همه‌چیز در سرم تکثیر می‌شود» (همان‌جا). ترتیب و نظم زمانی ازدست می‌رود و راوی هم‌اکنون دچار آشفتگی و اضطراب است: «میان گذشته و حال می‌چرخم، بی‌آنکه بتوانم روی لحظه‌ای متوقف بشوم» (همان‌جا).

احمد کریمی حکاک (۲۰۰۶) دو نوع نوستالژی را از یکدیگر تفکیک می‌کند: الف. نوستالژی مخرب؛ ب. نوستالژی احیاکننده. همان‌گونه که در داستان «اولین روز» می‌بینیم، نوستالژی گفته‌پرداز را چه به‌لحاظ روانی و چه به‌لحاظ فیزیکی تهدید کرده است. از سوی دیگر، در این داستان سیر تکاملی نوستالژی تا داستان کوتاه پایانی مجموعهٔ *دو دنیا* (« آخرین روز») که در آن گفته‌پرداز گویا به نوعی سنتز می‌رسد، قابل رؤیت است. تأثیر این نوع نوستالژی در کسب هویت جدیدی که گفته‌پرداز چه به‌لحاظ وجهی (شوِشگر امیدوار) و چه به‌لحاظ فرهنگی در بستر سپهر نشانه‌ای بیگانه کسب می‌کند، به‌خوبی از خلال نوشته‌هایش قابل پیگیری است. در داستان‌های کوتاه مجموعهٔ *خاطره‌های پراکنده* که حاصل اولین سال‌های مهاجرت ترقی به کشور بیگانه (فرانسه) است، نوستالژی مخرب با پررنگ و ایدئال جلوه دادن سرزمین مادری و ردِ سرزمین بیگانه همراه است. سپس در مرحلهٔ دوم، اگر حسرت گذشتهٔ ازدست‌رفته مستولی شود،

پذیرش سرزمین بیگانه به‌اجبار رخ می‌دهد. غنای فرهنگی به فعالیتِ خلاق نویسنده افزوده می‌شود.

کریمی حکاک نوستالژی احیاکننده را چنین تعریف می‌کند: «قابلیت هنرمند تبعیدی در با خود به‌همراه بردن عصارهٔ فرهنگی کشور مبدأ و انتقال آن‌ها به تخیل و ذهنیت، و ارائهٔ چشم‌انداز جدیدی برای خواننده» (2006, 114). در این نقطه، نوستالژی احیاکننده دیگر به هیچ وجه فرهنگ‌زدایی محسوب نمی‌شود، بلکه منجر به پیدایش هویت ترکیبی فرهنگی یا به عبارت دیگر، با استفاده از واژگان نشانه‌شناسی حایل‌های فرهنگی به نوعی برش منجر می‌شود که باعث جدا شدن «خود» از «منِ» واحد می‌گردد تا اینکه منِ واحد را به‌تثبیت برساند. این نوع از نوستالژی به ایدهٔ ترا ـ فرهنگیت[۴۹] نزدیک‌تر است و همان‌طور که اورتیز[۵۰] (۱۹۸۷) به آن اشاره می‌کند، فرایندی است که به‌واسطهٔ آن، یک فرهنگ مقادیری از مواد و مصالح فرهنگی کشور میزبان را به‌عاریت می‌گیرد تا اینکه بتواند آن‌ها را به‌خواست و بنابه کاربرد خود بازیابی کند و شکلشان را تغییر دهد. همان‌طور که می‌بینیم، گفته‌پرداز داستان کوتاه «اولین روز»، فرهنگ، زبان و دیگر مواد مصالح سپهر نشانهٔ بیگانه (فرانسه) را کاملاً رد می‌کند: «می‌خواهم در را باز کنم و فرار کنم. در زمان به عقب برگردم، به خانه‌ام، دور از این آسمان بیگانه، این دنیای ناشناخته، این زبان فراری و غیرقابل دسترسی» (ترقی، ۱۳۸۱: ۱۴).

مسئله در این است که گفته‌پرداز داستان «اولین روز» همچنان درتلاش است تا از بحران تنشی نوستالژی کودکی و افسردگی عبور کند. او حلِ این مشکلات را در گروِ نوشتن می‌بیند:

> با خودم می‌گویم: اگر بتوانم بنویسم، خوب خواهم شد و می‌خواهم خوب شوم. خودم را به این شکل ناتوان و بیمار قبول ندارم. می‌دانم این غریبه که در جانم خانه کرده، مهمانی ناخوانده و غریبه است و حضورش موقتی است. سلامت روانی من در گرو نوشتن فکرها، حس‌ها و خاطره‌هایم است (همان، ۱۶).

او درپی یافتن آنیّت حضور و زمان حال است. او باید از گذشته فاصله بگیرد تا به بازیابی منِ واحد برسد و از خود فاصله بگیرد:

> خانم دکتر اصرار دارد که با مریض‌های دیگر توی سالن ناهارخوری غذا بخورم، معاشرت کنم، حرف بزنم، نگاه کنم و بفهمم کی و کجا هستم. باید از گذشته

فاصله بگیرم و به زمان حال برگردم. باید منِ کنونی‌ام را بشناسم و این موجود واقعی را در فردا و آینده مجسم کنم (همان، ۱۹).

اما هنوز نمی‌تواند و ترس از آینده و عدم ثبات، همواره او را دچار تردید و اضطراب می‌کند: «از آینده وحشت دارم و امروز زمانِ خالی و معلقی است که به هیچ مکانی متصل نیست. تنها گذشته واقعیت دارد و مثلِ دامن گلدار مادر، من را در پناه خودش می‌گیرد» (همان‌جا).

اما نگاه گفته‌پرداز در پایان داستان کوتاه «آخرین روز» از مجموعهٔ *دو دنیا*، معطوف به پذیرش در سپهر ـ نشانهٔ میزبان است:

پشت دیوارهای خاکستری این باغ، دنیایی دیگر منتظر من است. دنیای بیدار با بوی کافه‌ها و کوچه‌ها، آدم‌ها، حرف‌ها، کلمه‌ها، تپش‌های عاشقانه، وعده‌های رنگین، حس‌های لذیذ، مزه‌ها، آفتاب، رفقا (همان، ۲۰۷).

در این قسمت، همان‌طور که شاهد هستیم، به‌نظر می‌رسد که چالش در سپهر نشانهٔ میزبان تاحد زیادی مرتفع شده و منتظر زندگی جدیدی در محیط بیگانه است؛ جایی که قرار است به‌عنوان شبکه‌ای از نشانه‌های فرهنگی جدید وارد عمل شود. بنابراین همان‌طور که می‌بینیم، عبور از بحران تنشی و بازگشت به منِ واحد یا به عبارت دیگر، عبور از نوستالژی مخرب به نوستالژی احیاکننده در گروِ تعالی فرهنگ خودی و مبدأ است تا اینکه محیط فرهنگی میزبان مورد قبول واقع شود. پس ادراک زمانی، مؤلفهٔ واقعی گفته‌پردازی متعالی است که هم‌اکنون بر نوستالژی ویرانگر غلبه کرده است.

نوستالژی مخرب از طریق نگاه نوستالژیک گفته‌پرداز به گذشته که در ابتدا هرگونه تعلق به سپهر نشانهٔ بیگانه را منکر می‌شود، اتخاذ می‌گردد و خود شامل آرمانی جلوه دادن کشور خودی و گذشته و کودکی خود است (آب‌وهوا، خانواده، کشور و آداب و رسوم)؛ پروژه‌ای که سرانجام با نوعی بحران در هویت و برش هستی‌شناختی به‌پایان می‌رسد. اما برای خروج از این بحران تنشی (یأس و افسردگی)، گفته‌پرداز داستان «اولین روز» هیچ چاره‌ای جز نوشتن کتاب خاطرات کودکی خود ندارد تا اینکه بتواند بر این نوستالژی متعالی غلبه کند. گفته‌پرداز اولین اقدامات خود برای خروج از بحران را انجام می‌دهد، اما گویا خود را ناتوان می‌بیند: «چگونه بنویسم؟ از کجا شروع کنم؟

دو سال است که این افسردگی تمام زوایای پنهان فکرم را به خود مشغول کرده است، نمی‌توانم بنویسم» (همان، ۱۹).

عمل نوشتن که متعاقب نوستالژی و افسردگی شدید به ذهن گفته‌پرداز داستان «اولین روز» خطور می‌کند، به او کمک می‌نماید که بودنِ خود را در سپهر نشانهٔ بیگانه به‌تثبیت برساند (Fontanille, 2015). نوعی برش در وجود او پدیدار شده است، آن‌هم به‌واسطهٔ نوستالژی. در اینجاست که منِ خلاقِ واحد باید از خودِ مسلط فاصله بگیرد. با رهایی از نوستالژی، آن‌هم از طریق عمل نوشتار، گفته‌پرداز داستان «اولین روز» میلِ خود به نوشتن و انتقال تجارب خود را نشان می‌دهد. پس عملِ نوشتار ناشی از استعلای نوستالژی کودکی، گذار از نوستالژی مخرب به احیاکننده را ممکن می‌کند. اولین نشانهٔ زندگی جدید در سپهر نشانهٔ بیگانه هنگامی نمایان می‌شود که گفته‌پرداز سعی دارد آن را به‌خوبی نشان دهد. در ابتدا و انتهای داستان، روایت ردِپایی از شروع جدیدی از زندگی و شیوهٔ جدیدی از بودن را پیشِ‌روی خواننده قرار می‌دهد:

> صدای بسته شدن در را می‌شنوم و کلینیک ویل دَوری[۵۱]، با اتاق‌های سفید و پرستارهایش، با اوهامِ سرگیجه‌آور و هذیان‌هایش، با خواب‌ها و ترس‌ها و آدم‌هایش، تهِ سرم تبدیل به یک داستان کوتاه خواهد شد؛ داستانی که آن را یک روز خواهم نوشت (ترقی، ۱۳۸۱: ۲۱۲).

«[...] یک روز» به دورهٔ زمانی پس از بستری شدن در آیندهٔ گفته‌پرداز داستان «آخرین روز» اشاره دارد؛ پس تمام این روایت‌ها به یک شخص، ولی در زمان‌های مختلف اختصاص دارند. ارجاع به عبارت زمانی (آگوست ۱۹۸۷) در ابتدای روایتِ داستان کوتاه «اولین روز»، این ایده را تقویت می‌کند که داستان واقعیتی است از یک روایت دارای فلاش‌بک. این ارجاع فاصلهٔ زمانی بین داستان نوشته‌شده و داستان روایت‌شده در زمانِ حال و از سوی گفته‌پرداز را نشان می‌دهد؛ به این ترتیب که گفته‌پرداز براساس شواهد زمانی روایت توانسته است بر نوستالژی مخرب غلبه کند و توانایی نوشتاری خود را بازیابد و به مرحلهٔ نوستالژی احیاکننده برسد:

> نیاز دارم که حرف بزنم، نگاه کنم و من کنونی‌ام را بشناسم. و این موجود واقعی را در فردا و آینده مجسم کنم. این بالاتر از قدرت من است. آینده مرا می‌ترساند. تنها گذشته است که واقعیت دارد (همان، ۱۹).

متعاقباً صحبت از آینده نشانهٔ درمانِ گفته‌پرداز است و این عمل نوشتن و نوستالژی مخرب است که حایل و واسطه قرار می‌گیرد؛ چشم‌اندازِ دورهٔ پساتبعید، نوعی برشِ وجودی از درون. گفته‌پرداز چنین ادامه می دهد:

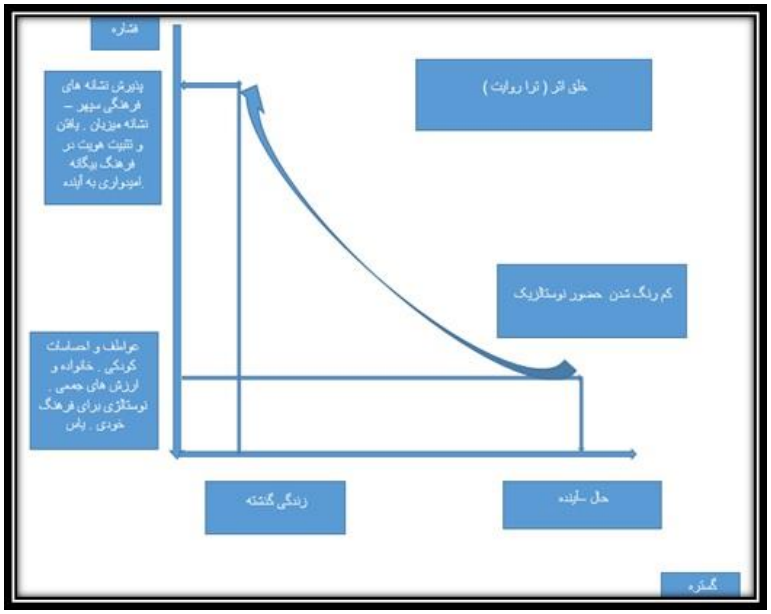
> لذت نوشتن ذهن بیمار مرا زنده می‌کند. باید از واژه‌ها، حرف‌ها و نقطه‌ها ریسمانی محکم ببافم و از این چاه تاریک، چاه خاموش، تا گذشته‌های دور سفر کنم. تا پله‌های چوبی خانهٔ شمیران (همان، ۲۴).

با توجه به منطق درمانی و بهبودی روانی گفته‌پرداز در انتهای داستان «آخرین روز»، ما به‌نوعی با پذیرش زندگی جدید و با یافتن هویتی جدید در بافت فرهنگی سپهر نشانه‌ای بیگانه روبه‌رو هستیم.

> کتابم را محکم زیر بغلم می‌گیرم و سنگینی دلپذیرش را مثل بارِ سرنوشتی شیرین به‌دوش می‌کشم. یک روز، فقط یک روز مثل امروز، سرشار و سبکبار، پر از تب‌وتاب و تپش، پر از خواب و خیال، به یک عمر، به صد سال زندگی آسه برو آسه بیا می‌ارزد. شاید این وقتِ سرمستی، این فرصت متعالی، لحظه‌ای گذرا باشد که حتماً هست. مهم نیست. خاطره‌اش را زنده نگه می‌دارم و با یاد امروز، این ساعت شاداب غنی، ته‌ماندهٔ روزهای آینده را رنگین می‌کنم (همان، ۲۱۵).

هم‌زمانی زمانی ـ مکانی در دو داستان «اولین روز» و «آخرین روز» در مجموعه‌داستان *دو دنیا* معنا و کاربرد معیّنی دارد. گفته‌پرداز همواره به واقعیت حالت نوستالژیک تأکید می‌کند. تنها در این مرحله است که منِ خلاقِ واحد از بند نوستالژی مخرب رهایی می‌یابد؛ چراکه او هم‌اکنون دارد آن را می‌نویسد. بنابراین همان‌طور که دیدیم، فاصله‌ای که نوستالژی به‌عنوان حایل و واسطه بین «من» و «خود» می‌اندازد، ساحت حضور گفته‌پرداز را برجسته می‌کند. گذشته‌ای که گفته‌پرداز تمام داستان‌های کوتاه *خاطره‌های پراکنده* و *دو دنیا* به‌سمت آن تمایل پیدا می‌کند، نه‌تنها مکان و فضایی عینی است، بلکه انعکاس‌دهندهٔ ریشه‌های هویتی گفته‌پرداز است. شیوه‌ای که گفته‌پرداز برای توصیف و روایت جزئیات، مکان‌ها و فضاها درپیش می‌گیرد، راه را بر روان‌شناسی شخصیت‌های داستانی‌اش در هردو سپهر نشانهٔ مهمان و میزبان می‌گشاید. بدین ترتیب نوستالژی فرافکنی[۵۲] فضا و مکان کودکی به روی زمان حال بزرگ‌سال در فرانسه و پاریس است.

شکل زیر انتقال عناصر نشانه ـ معنایی گذشته به زمان حال و ایجاد فضای هویتی و روایی جدید را نشان می‌دهد.



شکل ۲. شکل‌گیری حوزهٔ روایی جدید (ترا ـ روایت)

۲-۴. صورت‌بندی روایی، هویت ترکیبی و بازتعریف عامل گفتمانی در چارچوب مفهوم سپهر نشانه

خاطرات همواره تداعی‌کنندهٔ سرزمین‌های ازدست‌رفته‌اند. کودکی اغلب مترادف است با پایه‌های هویتی. تداعی آرمان‌گرایانهٔ خاطرات کودکی تأکیدی است بر نوستالژی گفته‌پرداز تمامی داستان‌های کوتاه این دو مجموعه. نوستالژی به فضای خانهٔ پدری و مامِ میهن اشاره دارد؛ جایی که هویت ریشه‌دار بوده است؛ خاطرات کودکی؛ چراکه اگر مهاجرت باعث افسردگی و بحران هویت است، تنها در همین‌جاست که گفته‌پرداز باید به‌دنبال بازیابی خود و جست‌وجوی خویش باشد. بنابراین مکان از دو چشم‌انداز قابل تجزیه و تحلیل است. مکان و فضا از یک سو جایی است عینی همراه با اشیائی که

دارای شاخصه‌های حسی و عاطفی‌اند (خانه، مناظر، مجسمه‌های باغ شمیران، استخر و...) و از سوی دیگر، فضایی است با شخصیت‌ها، بوها، عواطف و احساسات که ساخت هویتی گفته‌پرداز داستان‌های «اتوبوس شمیران»، «دوست کوچک»، «خانهٔ مادربزرگ» و «پدر» از مجموعه‌داستان *خاطره‌های پراکنده* و داستان‌های کوتاه «اولین روز» و «آخرین روز» از مجموعه‌داستان *دو دنیا* را برعهده دارد. این مکان (خانهٔ پدری) خود دربرگیرندهٔ حافظهٔ تاریخی یک نسل (دورهٔ قبل از انقلاب ۱۳۵۷) در ایران است. فضای اطراف خانهٔ شمیران (به‌دور از هیاهوی شهر در دامنهٔ کوه) به‌طور عینی منعکس‌کنندهٔ ذهنیت دختربچهٔ اصل‌ونسب‌داری است: «من عاشق این خانهٔ دنج هستم و از تانکرهای بزرگ آب و استخرهای پر از قورباغه و یا اشباح سیاه درختان که شبیه افراد بدذات است، نمی‌ترسم» (همان، ۱۳۷۱: ۸۳).

خانهٔ باشکوه، نمادِ افتخار، با ضرب‌آهنگ پدری تمامیت‌طلب که ستون همه‌چیز است، اداره می‌شود. پدر مکان و فضا را تعریف می‌کند و مکان به‌نوعی در تصویر پدر متجلی می‌شود.

> باغ شمیران پر از مجسمه‌های حیوانات است. پای پله‌های ایوان دو شیر عظیم با دهان باز آمادهٔ بلعیدن مهمان‌ها نشسته‌اند [...]. بخش شمالی ایوان منحصراً به پدر اختصاص یافته است (همان، ۱۳۸۱: ۱۷۴).

هر گونهٔ هویتی، تخیل فضایی و مکانی به‌نوعی وابسته به حاکمیت مطلق پدر است؛ حتی ذوق نوشتن نیز از او ناشی می‌شود: «دفتر کار پدر مرا جذب خود می‌کند و آن روز تصمیم گرفتم نویسنده شوم» (همان، ۱۳۷۱: ۸۵). «تنها در رابطه با حوزهٔ مغناطیسی پدر است که واقعیت حسن آقای آشپز و دیگران در خانه خود را آشکار می‌کند» (همان، ۱۳۸۱: ۱۹۷).

پس حضورِ محقق پدر اهرمی است هویتی که سنگ‌بنای هرگونه رابطهٔ خانوادگی و دیگر سلسله‌مراتب از رابطه‌ها و حتی حقوق و مزایای افراد خانواده را تعیین می‌کند:

> سایهٔ پدر همه‌جا گسترده است. ساعت خوشِ آزادی با باز شدن پلک‌های پدر اعلام می‌شود. حسن آقا با سینی و کارد و بشقاب برای بریدن هندوانه‌ها وارد می‌شود. اولین قاچ را که نیمی از هندوانه است، جلوی پدر می‌گذارد و با لبخندی

تردیدآمیز به او نگاه می‌کند. اگر کم‌رنگ و بی‌مزه باشد، دو تومان جریمه می‌شود و [...] (همان، ۱۷۵).

درواقع تبلور پدر در قالب فلاش‌بک روایی، این گسست زمانی ـ مکانی و ازبین رفتن یک دوره یا به بیان دیگر، تبعید کنونی را در سپهر نشانهٔ میزبان (پاریس) نمادپردازی می‌کند. راوی با دیدن پدرِ بیمار خود می‌گوید: «می‌بینم و از دیدن این‌همه آدم که به ملاقات پدر می‌آیند، بیزارم. خجالت می‌کشم؛ گویی که بیماری پدر حادثه‌ای شرم‌آور است» (همان، ۱۹۵). مهم‌ترین عنصر هویتی در داستان «پدر» از مجموعه‌داستان *دو دنیا*، قادر به پذیرش بیماری خود نیست و سعی دارد بر آن غلبه کند. در بخشی از داستان «پدر» چنین می‌خوانیم: «چشم چپ بینایی‌اش را ازدست داده است. برایش مهم نیست. یک چشم برایش کافی است؛ چشمی نافذ و هشیار، بیناتر از صد چشمِ محتاطِ ترسان» (همان، ۱۹۶).

در انتهای داستان «پدر»، میلی به‌منظور رهایی از جو پدرسالارانه و فضای تحت سلطهٔ او ظاهر می‌شود؛ گویا در بدو امر، گفته‌پرداز در حین جست‌وجوی هویت گذشته، گوشهٔ چشمی نیز به هویتی جدید در سپهر نشانه‌ای جدید داشته است. متعاقباً گذشته که گفته‌پرداز را با فضای تهاجمی خود دربر گرفته است، او را به‌سمت و سوی استعلا و رهایی هدایت می‌کند. مرد آهنین و فولادی یک روز می‌میرد و دختر کوچک چاره‌ای جز رویارویی با واقعیت ندارد. با مرگ پدر، یک دوره و یک فضا ـ مکان است که رو به انقراض می‌رود:

> می‌خواهند خانه‌ای بسازند، بزرگراه شاهنشاهی، از این سر شهر تا سر دیگر آن. باغ شمیران سر راه است. ده روز فرصت داریم تخلیه‌اش کنیم [...]. تصویرها یک‌مرتبه متحرک می‌شوند. سر پدر به عقب می‌افتد، مادرم از جایش می‌جهد و آقای دکتر آه می‌کشد و زیر لب می‌گوید: تسلیت عرض می‌کنم (همان، ۲۰۰).

در اینجا می‌بینیم که نوعی گسست زمانی اتفاق می‌افتد و درپی آن گسست مکانی که همان گسست با سپهر نشانه‌ای خودی است که در جست‌وجوی تثبیت هویت جدید در سپهر نشانه یا فرهنگ میزبان است. نوستالژی و حس انزوای گفته‌پرداز در غربت، درنتیجهٔ همین گسست زمانی و مکانی با شخصیت پدرسالار و محافظِ پدری است که برپایهٔ آن هویت فرهنگی یک جمع بنا می‌شود: «بیماری و مرگ پدر باعث ازبین رفتن

هویت و سنت شد. این مرگ شبیه مرگ‌های دیگر نیست. این زنگ زدن فولاد است و تکمیل یک دوره و سنن تاریخی» (همان، ۲۰۱).

مرگ پدر به‌معنای تخریب تمامی سنت‌ها، اشکال زندگی و دیگر عناصر نوستالژیک کودکی گفته‌پرداز است که هم‌اکنون حس تنهایی و تهی بودن را برای گفته‌پرداز به‌دنبال دارد. از سمتی دیگر، فضا ـ مکان میزبان یا به‌عبارتی سپهر ـ نشانهٔ میزبان خالی از هرگونه احساس و عاطفه است. گفته‌پرداز در ابتدی داستان کوتاه «اولین روز» حس و حال خود را در روز اول بستری بودن چنین بیان می‌کند: «من در تبعید خواهم مرد، زیر این باران بی‌وقفه، زیر این آسمان بی‌خورشید» (همان، ۱۴).

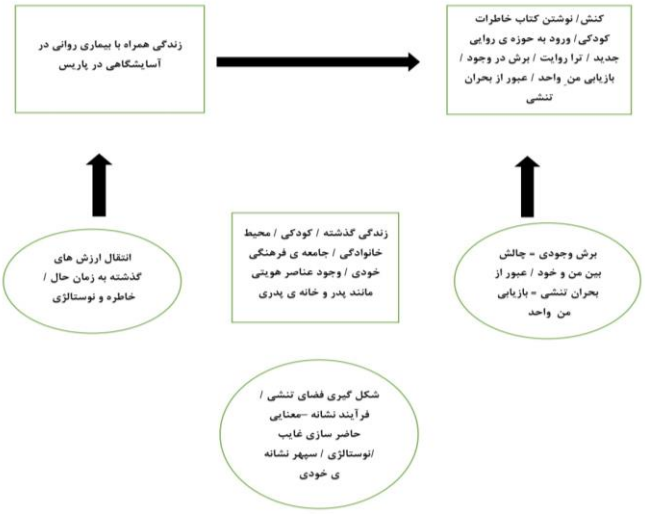
گفته‌پرداز داستان‌های «اولین روز» و «آخرین روز» متعاقب عبور از بحران تنشی ناشی از نوستالژی و رسیدن به خلق اثر و نوشتن خاطرات کودکی خود در آسایشگاه روانی، سعی در برقراری تعاملی سازنده با عناصر فرهنگ میزبان داشته که دارای بار ارزشی مربوط به خود بوده است؛ چراکه گفته‌پرداز داستان‌های مذکور با افزودن عناصر هویتی ـ فرهنگی سپهر نشانهٔ خودی با فرهنگ میزبان موفق می‌شود که به هویتی ترکیبی برسد. او همواره گره‌های عاطفی با سپهر نشانهٔ خودی را حفظ می‌کند و بعضی جنبه‌های فرهنگ میزبان را به‌عاریت می‌گیرد و با ترکیب آن‌ها با هویت خودی، به زندگی در فرهنگ و سپهر نشانهٔ جدید می‌پردازد و بافتِ دیگری را می‌پذیرد.

در پایان داستان کوتاه «آخرین روز»، چرخش در زاویهٔ دید گفته‌پرداز در بازتعریف و تثبیت خود در سپهر نشانهٔ میزبان، زمانی که به درک جدیدی از فضا ـ مکان و به شکل جدیدی از زندگی می‌رسد، به‌خوبی مشهود است. بنابراین همان‌طور که دیدیم، خلقِ هنری به‌واسطهٔ نقش حایلی نوستالژی که تمامی اشکال زندگی، هویتی و شاخصه‌های زمانی ـ مکانی کودکی باشکوه خود را به زمان حال منتقل می‌کند، امری است که به‌نظر می‌رسد نقشی کلیدی در بهبود بیماری روحی ـ روانی گفته‌پرداز دارد و به او کمک می‌کند تا منِ واحد خود را بازیابد. پس بازیابی منِ واحد یک بار دیگر تأکیدی است بر بازیابی و تثبیت مکان به‌عنوان معنا. امکان برقراری زندگی جدید را می‌توان در بخش انتهایی روایت داستانِ کوتاه «آخرین روز» چنین خواند:

قصه‌هایم را توی گنجه می‌گذارم و درِ آن را قفل می‌کنم. کلیدش را توی گلدان روی میز می‌اندازم و رو به فردا می‌ایستم، رو به وعده‌های ممکن و آرزوهای میسر. می‌خواهم به امروز فکر کنم، به حضورِ آشنای اجسام دوروبر، به این روز آفتابی و درخت جوانی که پشت پنجره است، به دست‌هایم که آرام و صبور کتابی را ورق می‌زنند و بدنِ خاموشم که با اتفاق‌های اطراف درصلح است. فعلاً سبکبارم و هشیارم و به این فعلاً، این زمانِ نامعیّنِ محدود دودستی چسبیده‌ام و [...] (همان، ۲۰۶– ۲۰۷).

همان‌طور که مشاهده می‌کنیم، فضای هویتی گفته‌پرداز که براساس عوالمِ پدر، سرزمین مادری و جامعهٔ فرهنگیِ سپهر نشانهٔ خودی بنا شده بود، به‌تدریج به‌سمت پذیرش دیگری و فضای هویتی سپهر نشانهٔ جدید منجر می‌شود؛ امری که به‌واسطهٔ نقش حایلی نوستالژی و برشِ در بودن و سبکِ بودن، همان‌طور که زیلبربرگ (2012: 39) به آن اشاره می‌کند، میسر است. این جای دیگر، مکان خلق و احیای خود است که نوید هویتی ترکیبی از منِ واحد را می‌دهد.

شکل زیر سیر تکاملی کسب هویت روایی و تعامل دو سپهر نشانهٔ مهمان و میزبان را با لحاظ مؤلفه‌های نشانه ـ معنایی و متنی نشان می‌دهد.



شکل ۳. برهم‌کنش سپهرهای نشانه‌ای مبدأ و مقصد در شکل‌گیری هویت روایی

۳. نتیجه

در جستار حاضر و با اتکا به چارچوب نظری و مفاهیم مطرح در نشانه‌شناسی فرهنگی، ازقبیل مفهوم سپهر نشانه، و همچنین رویکرد نشانه ـ معناشناسی به تحلیل گفتمان، دو اثر از گلی ترقی، نویسندهٔ معاصر ایرانی، برای بازنمایی و تحلیل سطوح هویت روایی مهاجر در بطن گفتمان ادبی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. با تکیه بر مفهوم خاطرهٔ فردی و جمعی مطرح از سوی پل ریکور، فیلسوف فرانسوی، و مفاهیمی ازقبیل خود و دیگری، به تبیین هویت روایی رمانتیک ـ نوستالژیک در گفتمان ادبی پرداخته شد. همان‌طور که در بخش تجزیه و تحلیل داده‌ها بدان پرداخته شد، عاملیت، مقوله‌بندی زمانی ـ مکانی و جهتگیری اجتماعی در ایجاد حس نوستالژیک در روایت ادبی گلی ترقی، سازماندهی مجدد نظام ارزشی گفتمان مورد بررسی را درپی داشته است. به‌عبارتی این هویت روایی رمانتیک ـ نوستالژیک در گفتمان ادبی مورد نظر را به‌نوعی به‌زعم نگارندهٔ پژوهش حاضر می‌توان به تمامی آثار این نویسنده تعمیم داد. به‌لحاظ مؤلفه‌های نشانه ـ معنایی دخیل در شکل‌گیری این هویت روایی، باید بر این نکته اذعان داشت که خاطره و نوستالژی با ایجاد ناحیهٔ تنشی که محل شکل‌گیری ارزش‌های جدید است، منجر به شکل‌گیری حوزهٔ روایی جدید (ترا ـ روایت) می‌شود و به‌عبارتی کنش روایی را تغذیه می‌کند. ماحصل این کنش روایی که عبور از بحرانِ تنشی حضور را درپی دارد، به‌نوعی منجر به برقراری گفت‌وگو با سپهر نشانهٔ دیگری می‌شود که در آن عامل گفتمانی هویت خود را بازمی‌یابد؛ هویتی ترکیبی در سپهر نشانهٔ مقصد.

پی‌نوشت‌ها

1. Paul Ricoeur
2. Caune
3. scission
4. hybrid identity
5. Stuart Hall
6. James Clifford
7. position of multiple identity
8. immigration-identity
9. caught identity
10. Landowski

11. identification
12. presentification
13. Young
14. *Time and Narrative*
15. Lotman
16. semiosphere
17. trans-semiospherical
18. trans-axiological
19. Coquet
20. agency
21. categorization
22. social orientation
23. self
24. creativity as self-liberation
25. Fontanille
26. “Médiation, communication, échange, énonciation: sémiose, où es-tu?”
27. division
28. interdependent relationship
29. reconciliation
30. reunification
31. tensions inversion
32. difference
33. instance
34. post- Gremassian
35. Zilberberg
36. host semiosphere
37. deictic center
38. Greimas
39. body
40. depth
41. presentification
42. absentification
43. asymmetric semiospheres
44. temporality
45. Husserl
46. pure instance of discourse
47. non-subject
48. discontinuity
49. trans-culturation
50. Ortiz

۵۱. Ville d'Avray: ناحیه‌ای در حومهٔ غربی پاریس

52. projection

منابع

- ترقی، گلی (۱۳۷۱). *خاطره‌های پراکنده*. تهران: نیلوفر.
- ـــــــــ (۱۳۸۱). *دو دنیا*. تهران: نیلوفر.
- ریکور ، پل (۱۳۷۴). «حافظه، تاریخ، فراموشی». *گفتگو*. س۳ . ش ۸ . صص۴۷– ۶۰.
- زرلکی، شهلا (۱۳۸۹). *خلسهٔ خاطرات*. تهران: نیلوفر.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه ـ معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۴). «مقاومت، ممارست و مماشات گفتمانی، گفتمان و قلمروهای آن». *مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران*. د۱۶. ش۱. صص۱۱۰– ۱۲۸.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۵). *نشانه ـ معناشناسی ادبیات*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- گل‌محمدی، احمد (۱۳۸۳). «گفتمان‌های هویت‌ساز در عصر جهانی شدن؛ رابطهٔ قدرت و مقاومت در بازسازی هویت ملی». *مجموعه‌مقالات همایش هویت ملی و جهانی شدن*. به‌کوشش اکبر عباس‌زاده و مهدی عباسی. تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.
- لیونگبرگ، کریستینا (۱۳۹۰). «مواجهه با دیگری فرهنگی: رویکردهای نشانه‌شناختی به تعامل بینافرهنگی» در *نشانه‌شناسی فرهنگی*. ترجمهٔ تینا امراللهی. به‌کوشش فرزان سجودی. تهران: علم.
- نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۹). «تجربهٔ مهاجرت و پارادوکس همانندی و تفاوت» در *نشانه‌شناسی فرهنگی*. تهران: سخن.
- Caune, J. (1999). "La médiation culturelle: une construction du lien social". *Les enjeux de l'information et de la ommunication*. 1.
- Chandler, D. (1994). *Semiotics, the Basics*. London: Routledge.
- Clifford, J. (2000). "Taking Identity Politics Seriously: The Contradictory, Stony Ground". Without Guarantees: In *Honour of Stuart Hall*. pp. 94-112.
- Coquet, J.C. (1997). *La Quête du Sens: La langue en Question*. Presses Universitaires de France-PUF.

- De Fina, A. (2003). Identity in Narrative: *A study of Immigrant Discourse*. Vol. 3. John Benjamins Publishing.
- Dufrêne, B. and M. Gellereau (2001). "La médiation culturelle, métaphore ou concept? Propositions de repères". *Émergences et continuité dans les recherches en information et communication*.
- Fontanille, J. (1995). "La base perceptive de la sémiotique". *Degrés*. Revue de synthèse à orientation sémiologiques.
- _____ (2015). "Médiation, communication, échange, énonciation: sémiose, où es-tu?" Retrieved from the web: http://www.afsemio.fr//.
- Fontanille, J. and C. Zilberberg (1998). *Tension et Signification*. Editions Mardaga.
- _____ (2007). "The tensive model". Retrieved from the web: http://www.signosemio.com/fontanille/tensive-model.asp.
- Garnier, J. (2012). "Identité narrative et internet: quel concept pour quelle réalité?". *Recherches en Communication*. 36 (36). pp. 149-164.
- Greimas, A.J. (1987). *De l'imperfection.* Vol. 2. Editions Fanlac.
- Hall, S. (2005). "The rediscovery of ideology: Return of the repressed in media studies". In *Culture, society and the media.* pp. 61-95. Routledge.
- Husserl, E. (1974). "Kant and the Idea of Transcendental Philosophy". *Southwestern Journal of Philosophy*. 5(3). pp. 9-56.
- Kahnamouipour, J. and M. Mazaheri (2010). "Temporalité et écriture dans l'oeuvre autobiographique de Goli Taraghi". In *Plume*. Sixième année. Numéro 12. automne 2010- hiver 2011. Téhéran.
- Karimi Hakkak, A. (2006). Conférence littéraire. *Meskoob collection*. S. USA: Kanoone Iranian.
- Kotov, K. and K. Kull (2006). *Semiosphere versus Biosphere*. *Encyclopedia of Language and Linguistics.* pp. 194-199.
- Kroskrity, P.V. (2004). "Language ideologies". In *a Companion to Linguistic Anthropology.* pp. 496-517.
- Landowski, E. (1997). *Présences de l'Autre: Essais de Socio-Sémiotique 2.* Vol. 2. Presses universitaires de France.
- Lotman, I.M. (1999). *La Sémiosphère*. Presses Univ. Limoges.
- Lotman, Y.M. (1990). *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture. London: IB Taurus*.
- Ortiz, F. (1987). Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Vol. 42. *Fundacion Biblioteca Ayacuch*.
- Oyserman, D., Elmore, K. and G. Smith (2012). *Self, self-concept, and identity*. The Guilford Press: London.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative*. Vol. 1. Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. *Chicago UP*.
- _____ (2004). *Memory, History, Forgetting*. The University of Chicago Press.
- Said, E.W. (2012). *Out of Place: A memoir*. Vintage.

- Sonesson, G. (1997). "The limits of nature and culture in cultural semiotics". In *Papers from the fourth bi-annual meeting of the Swedish Society for Semiotic Studies*. Linköping University. December. Retrieved from www. arthist. lu. se/kultsem/sonesson/CultSem1. html.
- Young, Robert J.C. (2000). "Deconstruction and the Postcolonial". In *Deconstructions*. Nicholas Royel (ed). Houndmills: Palgrave.
- Zilberberg, C. (2012). *La Structure Tensive*: suivi de *Note Sur la Structure des Paradigmes et de Sur la Dualité de la Poétique*. Presses Universitaires de Liège.

Analyzing and Investigating Discursive, Semiotic and Textual Components of Literary Narrative Identity: The Case Study of Goli Taraghi's Short Stories

Reza Rezaei * [1]

1. Assistant Professor of Linguistics Faculty of Humanities, Department of English Language and Literature, Yasouj University, Yasouj, Iran.

Received: 06/06/2019 Accepted: 14/07/2019

Abstract

Most definitions encompassing the concept of identity refer to the "sense of belonging to categories and social groups". Accordingly, sociologists as well as linguists and specialists of discourse analysis have tried to provide a comprehensive definition of the term. Based on the scholars of the first category, identity is part of a person's "self-concept", which stems from his knowledge of his membership to a social group. Linguists and discourse analysts such as Kroskrity (2000, p.14) have defined identity as the result of language function in the process of linguistic and narrative production. In other words, identity has a kind of discursive – linguistic mechanism of belonging to one or more groups and communities in which language and discourse play a key role in its formation. Given this theoretical framework, the present study seeks to analyze and investigate the emergence and formation of narrative identity in the literary discourse of Goli Taraghi – an Iranian immigrant writer - by adopting a descriptive – analytical research methodology. In this approach, "self" and "other" are no longer considered as fixed, predetermined, and stable elements, but rather they are taken into account as dynamic elements emerging in the context of discourse and narrative action. However, this research seeks to answer two fundamental questions: 1. what are the main discursive components involved in the formation of literary narrative identity? 2. What are the major levels of analysis in this case? The results showed that social bias and representation, categorization, and agency as discursive components are analyzable at the semio- textual levels.

Keywords: Narrative; Identity; Narrative action; Self - other; Agency and categorization; Goli Taraghi.

---

* Corresponding Author's E-mail: reza.rezaei1@yu.ac.ir