

کارکرد گفتمانی مکان در «شب سهرباب کشان» بیژن نجدى

ابراهیم کنعانی*

چکیده

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

کلیدواژه‌ها: نشانه - معناشناصی، مکان، فضا، استعلا، «شب سهرباب کشان».

۱. مقدمه و بیان مسئله

«شب سهراب کشان»^۱ عنوان داستان کوتاهی از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند اثر بیژن نجدی است که بر مبنای یکی از معروف‌ترین داستان‌های اساطیری- حماسی شاهنامه نوشته شده است. در این داستان، گفته‌پرداز در فضایی زنده و همراه با مردمی که در صحنه حضور دارند، مکان اسطوره‌ای شاهنامه و قهرمانان بزرگ آن، رستم، سهراب، سیاوش و اسفندیار را در چارچوب مکان و زمان جدید از نو زنده می‌کند. مکان یکی از عناصر مهم این داستان است که در فرآیند معناده‌ی به آن نقش مهمی دارد. در داستان پیش‌گفته، مکان پیوسته دچار استحاله می‌شود و مرزهای میان مکان و فضای، زمان حماسه، و زمان داستان در هم آمیخته می‌شوند، مکان‌ها و فضاهای در هم تنیده می‌شوند و گذر از یک مکان به فضای دیگر امکان می‌یابد. مسئله اینجاست که این وضعیت طی چه فرآیندی شکل می‌گیرد و چگونه جنبه مکانی مکان، در تعامل یا تقابل با وجه فضاشده آن قرار می‌گیرد.

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

۲. پیشینهٔ پژوهش

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

در «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی» (سجودی، ۱۳۹۱: ۷۹-۹۵)، چگونگی دلالتمندشدن مکان به واسطه جنسیت بررسی و فیلم «لیلا» ساخته مهرجویی برای نمونه تحلیل شده است. فرضیه پژوهش این است که میان مکان در حکم یک نظام نشانه‌ای ساختمند و جنسیت همبستگی معناداری وجود دارد. در «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا» (شعیری، ۱۳۹۱: ۹۷-۱۱۶)، مکان‌های نشانه- معناشناختی معرفی و نوع‌شناسی دقیقی از مکان ارائه شده است.

در «بررسی استحالة مکانی در نمایشنامه کانال کمیل: رویکرد نشانه- معناشناختی» (حامد سقایان و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۵-۴۶)، هدف نشاندادن چگونگی استعلاحی مکان با تکیه بر نمایشنامه کانال کمیل است. در این پژوهش مکان‌ها در شکل‌گیری گفتمان نقش دارند. در «نشانه‌شناسی مکان در تئاتر معاصر ایران با تأکید بر اجرای سیندرلا» (بنی‌اسدی و سجودی، ۱۳۹۴: ۲۳-۳۸)، کارکردهای نشانه‌ای لایه مکان در تقابل با بقیه عناصر و نظامهای درام بررسی شده و این کارکرد بهمثابه لایه‌ای رمزگانی در نمایشنامه سیندرلا تحلیل شده است. در «بررسی شگردهای بیان معانی شانوی در داستان‌های نجdi (حسن‌زاده‌نیری و علی‌نوری، ۱۳۹۳: ۱-۱۸)، در بخش کوتاهی، مکان‌های طبیعی و جغرافیایی این داستان‌ها معرفی و مکان عامل هویت‌بخش دانسته شده است.

شعیری (۱۳۹۲) در فصلی از کتاب نشانه- معناشناختی دیداری، ضمن ارائه گونه‌شناسی مکانی و تحلیل انواع مکان‌های نشانه- معناشناختی، برای نمونه ویژگی‌های مکان را در نمایش عجایب‌المخلوقات ثروتی بررسی کرده است. با توجه به این نمونه‌ها، چنان‌که نگارنده بررسی کرده، عنصر مکان در هیچ‌یک از متون شعری، نثری و داستانی فارسی از دیدگاه نشانه- معناشناختی بررسی نشده و چنین پژوهشی از این منظر نخستین کوشش است.

۳. کارکرد گفتمانی مکان

«همه‌جا مکان است. ما هیچ‌گاه از مکان خارج نمی‌شویم، بلکه 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» (شعیری، ۱۳۹۱: ۹۷). این تعریف نشان می‌دهد مکان از شروط مهم تحقق کنش‌های انسانی است. اما، به این نکته هم باید توجه کرد که مکان و فضا به واسطه حضور انسان/ سوزه شکل می‌گیرد. در یک نظام هم‌کنشی، مکان و سوزه در کنار ضلع

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

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

رابطه بین انسان و مکان، رابطه‌ای یکسویه نیست که از طرف مکان به انسان یا بر عکس تحمیل شده باشد، بلکه رابطه نشانگی دوسویه‌ای بین انسان و مکان قرار دارد؛ یعنی همان‌طور که مکان به انسان هویت و معنا می‌بخشد، انسان نیز به مکان معنا و هویت می‌بخشد و از این طریق، بنا به گفته سجودی: «مکان وارد شبکه تمایزی می‌شود که منشأ معنای نشانه‌های مکانی می‌شود» (همان، ۸۴).

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

ارزش‌ها» می‌نامد (نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۶۹). در مکان شبکه‌ای، سوژه‌ها در عین فاصله از یکدیگر، در ارتباطی تنگاتنگ با هم قرار می‌گیرند (همان، ۱۷۰). پس، مکان شبکه‌ای سوژه‌ها را در فضایی میان گسست و پیوست در نوسان قرار می‌دهد، به‌طوری‌که می‌توان آن را مکان «نه‌گسست» نامید. در مکان شبکه‌ای، مکان به فضایی بدل می‌شود که در آن ابژه‌ها و ارزش‌ها می‌توانند به‌راحتی حرکت کنند و جایه‌جا شوند. اما، مکان - بافتار از نظر لاندوفسکی «مکان عملیاتی تسلط بر جهان چیزها» است (همان، ۱۷۱). در این مکان، سوژه بـر مکان تسلط دارد و کـنـشـهـای او مـکـانـی رـا شـکـلـمـی دـهـدـ کـه باـفـتـارـی پـیـوـسـتـهـ، معـنـدـارـ و منـسـجـمـ دـارـدـ. بر پـایـهـ اـینـ، مـیـتوـانـ مـفـهـومـ فـضـاـ و مـکـانـ رـا اـزـ هـمـ مـتـمـاـیـزـ دـانـسـتـ و بـهـ دـوـ صـورـتـ آـنـ رـا طـرـحـ کـرـدـ اـولـ، فـضـاـ بـرـ سـوـژـهـ تـسـلـطـ پـیـداـ مـیـ کـنـدـ؛ دـوـمـ، سـوـژـهـ بـرـ مـکـانـ حـاـکـمـ مـیـ شـوـدـ. در نـگـرـشـ اـولـ، فـضـاـ کـلـیـ و هـمـ گـنـ شـکـلـمـیـ گـیرـدـ کـه در آـنـ سـوـژـهـ تـوـانـیـ تـسـلـطـ بـرـ مـکـانـ رـا اـزـ دـسـتـ مـیـ دـهـدـ و در نـتـیـجـهـ مـبـهـوتـ فـضـاـ مـیـ شـوـدـ. در مـورـدـ دـوـمـ، نـگـرـشـ سـوـژـهـ و زـاوـیـهـ دـیدـ اوـسـتـ کـه مـکـانـ رـا شـکـلـمـیـ دـهـدـ. در اـینـ نـگـرـشـ، سـوـژـهـ در فـضـاـ بـرـشـ مـیـ زـنـدـ و اـزـ مـیـانـ هـمـهـ مـکـانـهـاـ، مـکـانـیـ رـا اـنـتـخـابـ مـیـ کـنـدـ کـه بـتـوـانـدـ کـنـشـهـایـ خـودـ رـا در آـنـ عـمـلـیـ کـنـدـ. با توجه به نشانگی دوسویه انسان و مکان و بـهـتـبـعـ آـنـ، خـودـ و دـیـگـرـیـ، و دـوـ مـفـهـومـ مـکـانـ و فـضـاـ، مـکـانـ کـارـبـرـدـ گـفـتمـانـیـ پـیـداـ مـیـ کـنـدـ و کـنـشـهـایـ گـفـتمـانـیـ باـ مـکـانـ و فـضـاـ اـرـتـبـاطـ مـیـ گـیرـدـ و بـهـمـیـنـ دـلـیـلـ، زـیـانـ بـرـایـ تـوـصـیـفـ، تـصـوـیرـسـازـیـ، اـقـنـاعـکـرـدـنـ، الـقاـکـرـدـنـ، تـوـجـیـهـ، عـیـنـیـسـازـیـ و اـسـتـعـارـهـسـازـیـ، اـزـ واـزـگـانـ و تـصـاوـیرـ مـکـانـیـ بـهـرـهـ مـیـ بـرـدـ. پـسـ، باـ حـضـورـ سـوـژـهـ اـنـسـانـیـ و وـرـودـ اوـ بـهـ مـکـانـ و تـعـالـمـاتـ مـکـانـیـ، مـکـانـ بـهـ قـلـمـروـ دـلـالـتـ و فـرـهـنـگـ وـارـدـ مـیـ شـوـدـ و بـدـینـ گـونـهـ خـواـنـشـپـذـیرـ مـیـ شـوـدـ؛ زـیـرـاـ هـمـانـ طـورـکـهـ سـجـودـیـ نـیـزـ بـیـانـ مـیـ کـنـدـ.

مـکـانـ، مـحـصـولـ فـعـالـیـتـ فـرـهـنـگـیـ در فـضـاـ اـسـتـ، فـعـالـیـتـیـ کـه طـبـیـعـتـ خـامـ رـا بـهـ فـرـهـنـگـ تـبـدـیـلـ مـیـ کـنـدـ کـه فـضـایـ تـهـیـ رـا بـهـ فـضـایـ اـشـغـالـشـدـهـ، طـبـقـبـنـدـیـشـدـهـ و مـعـنـدـارـ تـبـدـیـلـ مـیـ کـنـدـ؛ یـعنـیـ بـهـ مـکـانـ، بـهـ مـکـانـ زـیـسـتـ فـرـهـنـگـیـ، تـبـدـیـلـ مـیـ کـنـدـ و شـکـلـگـیرـیـ مـکـانـ بـهـمـثـاـیـهـ یـکـ نـظـامـ نـشـانـهـایـ در تـعـالـمـ دـوـسـوـیـهـ اـسـتـ باـ شـکـلـگـیرـیـ زـیـرـمـزـگـانـ فـرـهـنـگـیـ کـه بـهـ مـکـانـ و روابـطـ مـکـانـیـ معـنـاـ مـیـ دـهـدـ (سـجـودـیـ، ۱۳۹۱: ۸۱).

پـسـ، نـظـامـیـ مـکـانـیـ گـفـتمـانـیـ شـکـلـمـیـ گـیرـدـ کـه اـزـ کـارـکـردـ مـعـنـاـسـازـ مـکـانـ بـرـایـ آـفـرـینـشـ دـنـیـاهـایـ مـمـکـنـ و مـعـنـابـخـشـیدـنـ بـهـ شـخـصـیـتـهـاـ و اـعـمـالـ و نـگـرـشـهـایـ آـنـهاـ بـهـرـهـ مـیـ گـیرـدـ.

۴ مکان‌های نشانه- معناشناختی

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

۴.۱. مکان پدیداری^۵

حضور عاطفی سوژه مکان را دلالتمند می‌کند و به آن معنا می‌بخشد. در مقابل، مکان با تأثیرپذیری از این حالت، از حضوری جسمانی برخوردار می‌شود. اینجاست که جسمانه سوژه و جسمانه مکان با یکدیگر تعامل می‌کنند. پریت^۶ از چنین حضوری سخن می‌گوید: «تفکر مکانی تفکری است و استه به احساسات و عواطف، عواطفی که ریشه در حضور فعال سوژه در مکان دارند. نشانه- معناشناستی عواطف به خوبی نشان داده که جسمانه^۷ با حضور نیرومند خود بر مکان اثرگذار است. از این‌رو، تفکر مکانی تفکری عاطفی است» (نقل از شعیری، ۱۳۹۲: ۲۴۵).

در چنین وضعیتی، بنا به گفته دنی برتران،^۸ با «هستی مکان» مواجه هستیم (همان). مکان سد خود را می‌شکند و از خود فراتر می‌رود تا به فرامکان تبدیل شود.

شعیری (همان، ۱۳۹۴-۲۴۷)، در کتاب نشانه- معناشناستی دیداری، برای مکان پدیداری ویژگی‌هایی برمی‌شمارد: (الف) سیال است و با مکان‌های دیگر تعامل می‌کند؛ (ب) شوشی و در حال شدن است؛ (پ) از ویژگی استعاری برخوردار است؛ (ت) به حضور ویژگی استعلایی^۹ می‌دهد؛ (ث) سوژه را تا تعالی زیبایی‌شناختی حضور همراهی می‌کند؛ (ج) هستی مدار است. با توجه به این ویژگی‌ها می‌توان گفت مکان پدیداری مکانی، سیال و استعاری است که زیر نگاه سوژه و در اثر حضور حسی- ادرaki او شکل می‌گیرد. سپس، این حضور به مکان منتقل می‌شود و بدین‌سان، مکان در زیر پوسته خود جریان می‌یابد و سوژه را در وضعیتی سیال قرار می‌دهد و او را از مکان و زمان حاضر به مکان و زمان گذشته و آینده سیر می‌دهد. چنین مکانی مکان زایش تخیل و فرامکان است.

۴.۲. مکان گردبادی یا حلزونی^{۱۰}

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

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

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

۴. ۳. مکان استعلایی

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

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

۵ کارکرد گفتمانی مکان در «شب سه راب کشان»

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

۵. مکان در گسترهای از پیوستار تا ناپیوستار

در آغاز داستان، توصیف پرده نقالی برجسته شده است:

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

داستان با این پرده آغاز می‌شود و با همان پایان می‌پذیرد، پرده‌ای که تمام هویت ایران را در خود جای داده است. پرده نقالی صحنه نمایش را بهیاد می‌آورد. صحنه و در اینجا پرده نقالی، «بهواسطه اجرا، تعریف مکانی پیدا و آن را دنبال می‌کند و مکان و زمان در قالب نشانگان و رمزگان، بهواسطه عناصر صحنه مانند لباس، دکور، بازی، نور، دیالوگ و...، در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد» (بنی‌اسدی و سجودی، ۱۳۹۴: ۲۴). پرده نقالی به مکانی اشاره دارد که روایتها در آن شکل می‌گیرد و شخصیتها در آن مکان نقش ایفا می‌کنند. این مکان یک مکان پیوستاری^{۱۱} است. مکان پیوستاری مکانی است که عناصر آن همواره در اتصال با یکدیگر قرار دارند. این مکان مکان روایی نیز نامیده می‌شود؛ چون همه‌چیز در یک پیوستار قرار دارد و سیر از یک مکان به مکان دیگر با برنامه‌ای فرآیندی صورت می‌گیرد. پرده نقالی نیز مکانی است با ویژگی پیوستاری، روایی و مجازی؛ چون روایت در درون یک نظام پیوستار مکانی جریان می‌یابد و همه تصویرها در جای خود ثبت شده‌اند و تابع نظمی روایی هستند، اما این ساختار پیوستار ثابت نمی‌ماند و با آغاز نقل روایت و حضور کنشگران، به نظام ناپیوستار بدل می‌شود و یک کلان روایت شکل می‌گیرد:

باد آرامی که در دهکده و لای درختها راه می‌رفت، نیمیرخ نخ‌نمای اسفندیار را روی پرده آهسته تکان می‌داد. در همان حاشیه پرده، که به درخت چسبیده بود، سید به رستم و دشنه بهاندازه ساقه علف بالاتر از دندۀ سهراب بود. سید به رستم گفت: دست نگه دارید تا مردم بیایند (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۵).

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

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

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

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

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

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

در ادامه گفتمان و با کمک توصیفی که راوی از حاملگی تهمینه ارائه می‌دهد، سوژه یا بیننده گفتمانی با فضای گفتمان همراه می‌شود و مکان برای او به مکانی پیوستار تبدیل می‌شود: تازه‌عروسوی که بین زن‌ها نشسته بود سرش را پایین انداخت و سعی کرد قرمزی ریخته روی گونه‌هایش را از دیگران پنهان کند (تجدی، ۱۳۹۴: ۳۶).

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

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

مکان برای مرتضی، کنشگر دیگر داستان، تا این بخش از گفتمان فضای پیوستاری است. کنشگر در مکان حاضر است، اما به دلیل اینکه قدرت تعامل با دیگران را ندارد، کنشی از خود نشان نمی دهد و صرفاً در مواجهه با کنش دیگران، دهانش را باز و بسته می کند و ناخودآگاه نگاه خود را به این سو و آن سو برمی گرداند:

... او هم دهانش را باز کرد و آرواره پایینش را دو سه بار تکان داد... مرتضی روی دنباله چوب سید به گیس بلند تهمینه نگاه کرد. مرتضی بعد از مردم دهانش را باز کرد بی آنکه بداند چه کسی چه چیزی را زاییده است (همان، ۳۶-۳۷).

اینجا، شوشگر در شکل گیری معنا نقشی ندارد و صرفاً بیننده کنش دیگران است. حضور شوشگر (مرتضی) در این مکان ویژگی خاصی به آن نمی دهد. به همین دلیل، جنبه مادی مکان کاهش می یابد و به مکان پیوستاری تبدیل می شود که شوشگر را رام خود می کند. جسم شوشگر در مکان حضور دارد، اما این حضور عین غیب است و او قادر نیست حضور خود را در محدوده مکانی مشخص تثبیت کند و به همین دلیل، حضور او انفصلی^{۱۲} است.

۵. مکان القایی

لاندوفسکی مکان القایی را مکان شبکه‌ای می نامد (نقل از معین، ۱۳۹۶: ۱۶۷). از نظر او، در نظام مکانی شبکه‌ای، سوزه‌ها در عین فاصله از یکدیگر، در ارتباطی تنگاتنگ با هم قرار می گیرند و در عین انتقال موضوعات ارزشی، با یکدیگر دادوستد می کنند؛ گویی، فاصله‌ای سلبی بین آنها وجود دارد که هم آنها را از یکدیگر جدا می کند و هم پیوندشان می دهد (همان، ۱۷۰). بر پایه این، مکانی انتزاعی شکل می گیرد که زمینه انتقال کنشگر را از یک وضعیت به وضعیتی دیگر ممکن می سازد. در ادامه گفتمان چنین مکانی شکل می گیرد. زمانی که راوی روایت خود را از تولد سهراب بیان می کند، کنشگران (زنان)، هلهله کنان آوازه‌های شادی سر می دهند:

... زنی که روی تنۀ بریدۀ درختی نشسته بود، برخاست، چهار انگشتیش را روی لب‌هایش

گذاشت و تا برخاستن بقیه زن‌ها «هلهله‌له‌له» کرد (نجدی، ۱۳۹۴: ۳۷).

صدای هلهله نشان می دهد که مکان روایی برای آنان به مکانی القایی تبدیل شده است. روایت تولد سهراب کنشگران را از مکان و فضای روایت به فضای واقعی روایت منتقل کرده و آنها در همراهی با روایت راوی، با شخصیت‌های داستان این‌همانی پیدا کرده‌اند و با آنان

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

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

۵.۳ از مکان‌بودگی تا فضاشدگی

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

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

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

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

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

کنشگر چون از حس شنیداری بی‌بهره است، صدا را از طریق دیگر حس‌ها می‌فهمد و ارزیابی می‌کند. آنجا که کنشگر بتواند حس شنیداری را در تعامل با حس دیداری یا لامسه‌ای قرار دهد، با مکان احساس نزدیکی می‌کند و داشتن یا نداشتن صدا را احساس می‌کند، مثلاً او چون نمی‌تواند تاریکی‌های روی تاریکی چاه را از نزدیک لمس کند، از وجود صدا آگاه نمی‌شود، اما آنجا که دانه‌های باران را با گونه‌هایش حس می‌کند، از نبود صدای آنها هم اطمینان دارد: در تمام روزهایی که باران می‌بارید مرتضی مطمئن بود که باران هیچ صدایی ندارد. دانه‌های باران نرم بود، مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌ها می‌ریخت، مثل پیراهن مادرش (نجدى، ۱۳۹۴: ۳۸).

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

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

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

در ادامه گفتمان، هنگامی که راوی از تحويل بازوبند رستم به سهراب خبر می‌دهد، دوباره کنشگر (مرتضی) از مکان پیوستاری که در آن قرار دارد، به مکان ناپیوستار پرده می‌رود. مکان پرده برای بینندگان، همان‌طور که گفته شد، مکانی القایی است. بینندگان با دیدن صحنه‌ها و شنیدن روایت راوی، وارد نظام تفامی و متقاعدسازی می‌شوند و خود را به روایت نزدیک احساس می‌کنند.

زُلزدن مادر مرتضی به صحنه روایت چنین وضعیتی را برای مکان توصیف می‌کند:

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

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

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

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

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

برای فهمیدن رفتار و سخنان بینندگان پرده، به مکان خانه و قهقهه خانه روی می‌آورد، مکانی که در سیطره اوسط و در آن احساس امنیت مطلق دارد.

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

سید توانست شهراب را تا سالی که دندان در بیاورد بزرگ کند، همان‌جا کنار پرده و در آوازهای سید، سال‌های نوجوانی شهراب در پرتاب نیزه به طرف برگ‌هایی که می‌افتد و پاره‌کردن آب چشم‌های با شمشیر گذشت (تجدی، ۳۹۴: ۳۹۴).

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

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

مادر مرتضی چانه‌اش را به مشت‌هایش تکیه داده است (ر.ک: نجدی، ۱۳۹۴: ۳۸). این توصیف به مکانی اشاره می‌کند که کنشگر را در اختیار گرفته و به هر سو که بخواهد می‌تواند بکشد. مکان با قدرتی که دارد کنشگر را متعجب می‌کند و این امر ماهیت فیزیکی مکان را از آن می‌گیرد و به آن وجهه غیرمادی می‌دهد. اینجاست که نه - مکان تحقیق می‌یابد و همین نه - مکان است که مکان را به فضای نزدیک می‌کند. با حضور حسی-ادرانکی و عاطفی بینندگان، مکان‌بودگی مکان نفی می‌شود و فضایی پر از حضور و احساس شکل می‌گیرد. در ادامه، چنین مکان فضایی‌های بیشتر توصیف می‌شود. هنگامی که سهراب بر سینه پدر می‌نشیند، حتی اسب‌ها شیشه می‌کشند:

سید گفت: همه اسب‌ها شیشه کشیدند وقتی که سهراب بر سینه پدرش نشست و دشنه را... (همان، ۳۹).

راوی با توصیف شیشه اسیان بهترزدگی و تعجب کنشگران را بیشتر نشان می‌دهد. مکان با این ویژگی‌ها جنبه کاربردی خود را از دست می‌دهد و همچون فضایی نمادین و اسطوره‌ای شناخته می‌شود.

۵. مکان گرددبادی تا مکان استعلایی

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

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

در این بخش، تجربه شنیداری برای کنشگر (مرتضی) وجهی دیداری پیدا کرده است. مرتضی صدا را نمی‌شنود و از این‌و صدا وجهی دیداری پیدا می‌کند تا موظفی آن را ببیند. در واقع، صدا با تغییر وضعیت هویت پیدا کرده و مکان دار شده است. ابتداء، مادر مرتضی با نشان‌دادن صدا به مکان معنا و هویت خاصی می‌بخشد. صفت دیده‌شدن برای صدا، نوع زاویه دید را به مکان دگرگون می‌کند، به گونه‌ای که وجه کشی مکان تقویت و معنای عینی آن برجسته می‌شود. سپس، مرتضی با انتساب به صدا معنا و هویت پیدا می‌کند.

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

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

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

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

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

مرتضی دو تا انگشتتش را به هم قلاب کرد و اشاره کرد، آشتبایی می‌کنند؟ (نجdi، ۱۳۹۴: ۴۰).

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

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

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

کنشگر هر لحظه بی‌تابتار می‌شود و بی‌قراری او به اوج خود می‌رسد و برای التیام آتش درونش آبی به صورت می‌زنند. در این حالت، او در گردباد مکان گم می‌شود. مکان به کنشگری تبدیل می‌شود که بیننده را در می‌نورده و او را در خود محو می‌کند. در این حالت، بیننده ایزه‌های بیش نیست. گویا تاب مقاومت او در مقابل مکان گردبادی می‌شکند. کنشگر

در چنین وضعیتی، شگفتزده، فقط فرصت پیدا می‌کند دست‌ها را روی گوش‌هایش بگذارد: «دست‌هایش را روی گوش‌هایش گذاشت تا...» (همان). در این بخش، تقابلی بین «آن» مکان و «آن» کنشگر شکل می‌گیرد. مکان صوری به مکان انتزاعی تغییر می‌یابد و در سمعی نشانه‌ای، به سمع مکان بدل می‌شود. مکان و تمام اجزای آن به حرکت درمی‌آید و فرصت جایه‌جایی پیدا می‌کند. سکوت سیاهشده باعچه شنیدنی می‌شود و صدای قدکشیدن علف‌ها احساس می‌شود: ... تا سکوت سیاهشده باعچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت... (همان).

این حرکت و جایه‌جایی نتیجه همسوی و همایی کنشگر با مکان است که در بازی دیداری حسی- ادراکی شکل گرفته است. مکان نیز هم‌گام با حرکت و تکاپوی کنشگر و در تعامل با او به تکاپو می‌افتد و حیات پیدا می‌کند. در نتیجه، باعچه صدادار و سکوت‌شدنی می‌شود و صدای قدکشیدن علف‌ها حس می‌شود. اما، این تعامل به تقابل می‌انجامد. معنای مکان به یک فرصت معنایی تبدیل می‌شود که کنشگر دیداری در لحظه و «آن» دیداری خود کشف کرده است. در نتیجه، او حصار مکان را می‌شکند و در جست‌وجوی «آن» مکانی خود، حرکت را ادامه می‌دهد. بهمین دلیل، گوش‌هایش را می‌گیرد تا سکوت باعچه را نشنود و روی صدای قدکشیدن علف‌ها قدم می‌گذارد.

از نظر کنشگر، باعچه سکوت سیاهشده‌ای دارد: «... تا سکوت سیاهشده باعچه را نشنود» (همان). سکوت سیاهشده دو حس دیداری و شنیداری را در تعامل با هم قرار داده است. سکوت به حس شنیداری مربوط می‌شود و سیاهشدن با حس دیداری دریافت می‌شود. این دو حس با حس دیگری که لامسه‌ای است همراه می‌شود. سکوت با گوش کنشگر برخورد می‌کند و در ارتباط لامس‌های با او قرار می‌گیرد و بدین ترتیب، تجربه زیستی او کامل می‌شود. در فرآیندی چند حسی،^{۱۵} سه حس دیداری، شنیداری و لامسه در هم می‌آمیزند و کنشگر را احاطه می‌کند. سیاهشدن سکوت باعچه سکوت را نیز مکان‌دار کرده است. این امر سبب شده تا کنشگر بتواند آن را با حس دیداری ببیند و با تمام وجود آن را لمس کند. در ادامه، گفته‌پرداز برای علف‌ها نیز صدا قائل شده و صدا با مکان مفهوم‌سازی شده است: «قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت...» (همان). قدکشیدن علف‌ها صدا دارد و صدا مکان‌دار نیز شده است؛ چون کنشگر می‌تواند قدم‌هایش را روی آنها ببریزد.

اینجا، نیز دو حس شنیداری و لامسه در هم می‌آمیزد و کنشگر با این دو حس تعامل پیدا می‌کند. اما، همان‌طور که بررسی شد، تعامل کنشگر و مکان به تقابل منجر می‌شود و او مرزهای مکانی را درمی‌نورد و به بیرون از آن می‌گریزد. در ادامه، شاهد تعامل دوباره کنشگر و مکان هستیم، اما، این‌بار مکان است که با او همسو می‌شود. تغییر نوع زاویه دید کنشگر دیداری به مکان، معنای جدیدی به آن می‌دهد و آن را سیال می‌کند:

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

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

سیلان‌شدن مکان و همایی مکان و کنشگر و نوع رفتار تعاملی آنها در این بخش، نشان می‌دهد که ضرب‌آهنگ گفتمان در حال تندترشدن است. در ادامه نیز هر لحظه شاهد اوج گرفتن ضرب‌آهنگ گفتمان و وضعیت تنشی آن هستیم. هنگامی که مرتضی برای یافتن پرده به خانه سید می‌رود، پیوسته خود را در تکاپو می‌اندازد تا از مکانی که پرده در آنجا قرار دارد آگاه شود. اینجا بی‌قراری کنشگر با وضوح بیشتری به نمایش گذاشته شده است: تا به تالار برسند و از پلهای بالا بروند، بی‌آنکه صفر ببینند، مرتضی لب‌هایش را باز و بسته می‌کرد، انگشتانش را خم می‌کرد، روی هم می‌کشید و نپه آن‌طرف تاریکی را نشان می‌داد (همان).

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

برونهای قرار می‌گیرد. بهمین دلیل، بی‌قراری جلوه‌ای بیرونی به خود می‌گیرد و بدین ترتیب، کنشگر لب‌هایش را حرکت می‌دهد، انگشتانش را خم می‌کند و روی هم می‌کشد و اشاره‌وار تپه آن طرف تاریکی را نشان می‌دهد. بی‌قراری و بی‌تابی او سرانجام نتیجه‌های می‌دهد و کنشگر می‌تواند از مکانی که پرده در آن قرار دارد آگاه شود: بالآخره، او توانسته بود بفهمد که رستم و سید و سهراب آن شب را کجا خواهیداند (همان، ۴۲). با توجه به این بخش، کنشگر در فضا برش می‌زند و از میان همه مکان‌های موجود در آن، یکی را انتخاب می‌کند. کنشگر موضع‌گیری می‌کند و این‌بار اوست که نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری مکان دارد. پس، ما با مکانی مواجهیم که از اتصالی وجودشناختی خبر می‌دهد. سوزه موضع‌گیری می‌کند و همه مکان‌ها را نفی می‌کند تا یک مکان برتر را، که همان مکان پرده یا مکان حضور رستم و سهراب است، انتخاب کند.

کنشگر از مکان برتر (محل استقرار رستم و سهراب) آگاه می‌شود، اما دستیابی به آن به دغدغه‌اصلی او تبدیل می‌شود. بهمین دلیل، دوباره بی‌قراری اش به اوج می‌رسد، اما این‌بار بی‌قراری او برای یافتن مکان برتر نیست، بلکه برای دستیابی و تسلط بر مکان است. بی‌قراری به اوج خود می‌رسد و در درون او تغییری ایجاد می‌شود. این تغییر حضوری حسی - حرکتی برای او رقم می‌زند که به دویدن او منجر می‌شود. در واقع، هیجان و بی‌قراری کنشگر، که وجهی درونی است، شکلی بیرونی به خود می‌گیرد و او را به حرکت و امیدار و بسط و گستره مکانی او را سبب می‌شود. اینجاست که فضا دیگر با ره مکان تبدیل می‌شود و کنشگر تسلط خود را بر آن بهنمایش می‌گذارد. پس‌پسکی رفتن روی ایوان، انداختن خود از روی پله به حیاط و دویدن، این گونه حسی - حرکتی را نشان می‌دهد:

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

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

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

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

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

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

سرانجام، کنشگر (مرتضی) پرده را به دست می‌آورد. اما، به دلیل اینکه نمی‌تواند منظور خود را به راوی (سید) بفهماند، مسئله‌ای میان او و راوی شکل می‌گیرد. این مسئله در انتهای داستان به سوختن و مرگ کنشگر می‌انجامد و تراژدی مرگ سهراب دیگریار در این داستان تکرار می‌شود. کنشگر پرده را می‌یابد، اما پرده برای او جنبه مادی و کاربردی خود را از دست می‌دهد تا بتواند همچون مکانی نمادین و اسطوره‌ای، یعنی مکانی که حالا دیگر وجه ابزاری ندارد، عمل کند. اینجا، پرده دیگر پرده نیست، بلکه به فضایی اسطوره‌ای استحاله می‌یابد، فضایی که تمام هویت و حافظه تاریخی، اجتماعی و فرهنگی را در خود ذخیره کرده و مدلول‌های زیادی از حیات فرهنگی و اجتماعی با آن پیوند خورده است. بهمین دلیل، دیگر مکان نیست و فضاست و وجهی شاعرانه و استعاری یافته است. کنشگر پرده را می‌یابد و آن را در آغوش خود می‌فشارد تا پاسدار همه ارزش‌های عاطفی‌ای باشد که در نتیجه تعامل او با مکان ایجاد شده است. در این حالت، کنشگر احساس می‌کند با مکان و تمام پیشینه فرهنگی و اسطوره‌ای آن این‌همانی پیدا کرده و به همسویی رسیده است. این همسویی در نهایت کنشگر را با شخصیت اسطوره‌ای سهراب به وحدت می‌رساند و او را مانند سهراب به خاطره اسطوره‌ای و فرهنگی ایران پیوند می‌دهد. حالا، دیگر مکان به مکانی هستی‌شناختی تبدیل شده است. در چنین مکانی است که هستی کنشگر (مرتضی) با هستی مکان، که پرده نماینده آن است، پیوند می‌خورد و به این‌همانی می‌رسد. بدین ترتیب، مکانی استعاری با کیفیت بالای حسی-ادرانکی شکل می‌گیرد. این مکان به

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

نتیجه‌گیری

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

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

پی‌نوشت

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

2. Réseau

3. Tissu

4. E. Landowski

5. Espace phénoménal

6. Herman Parret

7. Corps propre

8. Bertrand

9. Transcendental

10. Spirale

11. Continu

12. Débrayé

13. Interaction

14. Présentification de l'absence

15. Synesthésie

منابع

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

حامد‌سقایان، مهدی، حمیدرضا شعیری و محمد فرزان رجبی (۱۳۹۲) «بررسی استحالة مکانی در نمایشنامه کانال کمیل: رویکرد نشانه-معناشناختی». *نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. دوره ششم، شماره ۶: ۳۵-۴۶.

حسن‌زاده نیری، محمد‌حسن و زهرا علی‌نوری (۱۳۹۳) «بررسی شگردهای بیان معانی شانوی در داستان‌های نجدی (با تکیه بر مجموعه داستانی یوزپلنگانی که با من دویده‌اند)». *پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت*. سال سوم، شماره ۲: ۱-۱۸.

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

- سجودی، فرزان (۱۳۹۱) «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی» در: *نشانه‌شناسی مکان*، مجموعه مقالات هفتمین هم‌ندیشی نشانه‌شناسی، به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱) « نوع شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا» در: *نشانه‌شناسی مکان*، مجموعه مقالات هفتمین هم‌ندیشی نشانه‌شناسی، به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۲) *نشانه-معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.
- معین، مرتضی‌بابک (۱۳۹۶) *بعاد گمشده معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظام معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: علمی و فرهنگی.
- نجدی، بیژن (۱۳۹۴) *یوزپلنگانی* که با من دویده‌اند. تهران: مرکز.