[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

دوماهنامهٔ علمی بین‌المللی
د۱۲، ش۲ (پیاپی ٦٢) خرداد و تیر ١٤٠٠، صص٦٥- ٩٣
مقاله پژوهشی

نوع‌شناسی مکان در رمان *ملکوت* از بهرام صادقی با رویکرد نشانه - معناشناسانه

ایوب مرادی[1*]، سارا چالاک[2]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور، تهران، ایران.
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران‌شرق، تهران، ایران.

دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۱۲ پذیرش:۱۳۹۹/۰۳/۰۱

چکیده

یکی از عناصر معناآفرینی در ادبیات داستانی، عنصر مکان است. نویسنده از طریق کاستن از معنای ارجاعی و عینی مکان، از این عنصر به‌منزلهٔ ابزاری مهم در خلق و تقویت معنای مورد نظرش بهره می‌جوید. مکان با توجه به میزان عینیت خود، در طیفی از معانی مختلف از ارجاعی تا انتزاعی سیر می‌کند. مکان‌های انتزاعی به‌دلیل ماهیت تخیلی و استعلایی خود می‌توانند در برخی از انواع ادبی جایگاه ویژه‌ای داشته باشند. این مقاله درپی آن است تا با روش توصیفی ـ تحلیلی و با رویکرد نشانه ـ معناشناسانه انواع مکان‌های ترسیم‌شده در رمان *ملکوت* از بهرام صادقی را بررسی کند و ضمن طبقه‌بندی این مکان‌ها، به این پرسش پاسخ دهد که ابزار مکان تا چه اندازه در خدمت القای معانی مورد نظر نویسنده بوده است. نتایج نشان می‌دهد بهرام صادقی در رمان *ملکوت* تلاش کرده است تا با بازآفرینی خلاقانهٔ اسطورهٔ آفرینش، به‌شکل ضمنی فضای یأس‌آلود حاکم بر جامعه در دوران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را در اسطورهٔ یادشده بازنمایی کند. او در مسیر اجرای این خواسته نگاه ویژه‌ای به عنصر مکان داشته است. از همین رو، با استفاده از فضاسازی‌های وهمناک و هول‌انگیز و با بهره‌گیری از انواع مکان‌های روایی، پدیداری، گردبادی و استعلایی، سرشکستگی، یأس و امیدهای ازدست‌رفتهٔ جامعه را به تصویر کشیده است.

واژه‌های کلیدی: رمان *ملکوت*، نشانه ـ معناشناسی، مکان پدیداری، مکان گردبادی، مکان استعلایی.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: ayoob.moradi@pnu.ac.ir

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

۱. مقدمه

با وجود آنکه در بادی امر این‌گونه به‌نظر می‌رسد که عنصر فضا و مکان بیشتر با هنرهای تصویری همچون تئاتر و سینما مناسبت داشته باشد، اما مطالعات اخیر که در زمینهٔ بررسی نشانه‌شناسانهٔ مکان صورت پذیرفته است، نشان می‌دهد که عنصر مکان در آثار مکتوب نیز می‌تواند به‌منزلهٔ ابزاری اساسی در اختیار هنرمندان این عرصه قرار گیرد. این پژوهش درپی آن است تا ضمن بررسی انواع مکان در رمان *ملکوت* از بهرام صادقی، تأثیر این عنصر بر تقویت معناهای مورد نظر این نویسنده را بررسی کند.

۱ ـ ۱. بیان مسئله

مکان چه به‌شکل عینی و ارجاعی و چه به گونهٔ خیالی و استعلایی در هر روایتی حضور دارد و نویسندگان از این ابزار برای تولید و تقویت معنا بهره می‌جویند. فرایند تبدیل مکان‌های عینی به فضاهای دربردارندهٔ معانی چندلایه با کاستن از بعد ارجاعی و تقویت جنبهٔ استعاری این عنصر امکان وقوع می‌یابد. در روایت مدرن «که ویژگی مهم آن ایجاد رابطهٔ حسی ـ ادراکی است» (شعیری، ۱۳۹۸، ص. ۳٤) مکان تنها به‌مثابهٔ ظرفی برای رویدادها تلقی نمی‌شود، بلکه سوژه با حضور ادراکی خود در مکان فرایندی معناساز را رقم می‌زند؛ به‌گونه‌ای که گاه مکان‌ها با حضور سوژه معانی جدید می‌یابند و زمان‌هایی هم سوژه‌ها به‌دلیل هم‌حضوری با مکان، واجد هویت‌های تازه می‌شوند. از همین رو، مطالعات جدید نشانه‌شناسانه که به‌شکل جدی متأثر از رویکردهای پدیدارشناختی هستند، توجه خاصی به عنصر مکان دارند.

بهرام صادقی یکی از نویسندگان معاصر است که نگاه ویژه‌ای به عنصر مکان در خلق معانی جدید و تقویت فضاهای داستانی‌اش دارد. رمان *ملکوت* معروف‌ترین اثر این نویسنده است که منتقدان از ابعاد مختلف به آن توجه داشته‌اند. فضاسازی‌های ویژهٔ این اثر به‌گونه‌ای است که می‌توان ادعا کرد مکان به‌منزلهٔ ابزار و تکیه‌گاهی اساسی در اختیار نویسنده برای القای معنی مدنظر بوده است. این عنصر گاه آنچنان قوت می‌گیرد که این احساس به خواننده دست می‌دهد که در حال تماشای اثری سینمایی است.

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

در عصر حاضر، رویکردهای ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی اهمیت ویژه‌ای به موضوع زبان در شکل‌دهی به جهان سوژه‌ها می‌دهند. مطابق این رویکردها ادراک واقعیت صرفاً در عرصهٔ زبان و گفتمان رخ می‌دهد و تنها گفتمان است که واقعیت را قابل درک می‌کند. مکان در گفتمان‌ها چه به‌شکل عینی و چه به‌شکل انتزاعی حضور دارد. تصور گفتمان فاقد مکان تصوری محال است. گفتمان برای کنونیت‌بخشی به خود نیازمند آن است که با استفاده از مؤلفه‌های مکانی، قابلیت القای معانی را در خود بالا ببرد و در این راستا هر اندازه که خاصیت عینی بودن از مکان سلب شود، جنبهٔ انتزاعی آن فزونی می‌یابد.

> هرچه جنبهٔ عینی و فیزیکی مکان تقویت شود، بُعد شناختی آن نیز اوج می‌گیرد و برعکس هرچه از وجه عینی مکان کاسته و وجه استعاری آن تقویت شود، مکان از مکان‌بودگی خود فاصله می‌گیرد و به‌سوی فضاشدگی سوق داده می‌شود (رضایی و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۸۵).

مقالهٔ حاضر در پی پاسخ دادن به این پرسش است که نویسندهٔ رمان *ملکوت* برای شکل‌دهی به گفتمان مطرح در آن ــ که بازنمایی تنوع شخصیت‌ها در فضای یأس‌آلود جامعهٔ ایران بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ در قالب روایتی اسطوره‌ای است ــ تا چه اندازه از مؤلفه‌های مکانی بهره جسته است و این مؤلفه‌ها چه نقشی در شکل‌دهی به معانی مورد نظر نویسنده داشته‌اند. همچنین، تلاش خواهد شد با اتکا به تقسیم‌بندی شعیری (۱۳۹۷)، انواع مکان‌های تصویرشده در رمان *ملکوت* براساس تأثیرگذاری‌شان بر شکل‌گیری معنا، شناسایی و طبقه‌بندی شوند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

فرهاد ساسانی (۱۳۹۱) در مجموعه‌مقالات نشانه‌شناسی مکان، چند مقالهٔ کلیدی را دربارهٔ مطالعهٔ معناشناسانهٔ مکان‌های مختلف گرد آورده است. از میان این مقالات می‌توان به مقالهٔ «مکان، جنسیت و بازنمایی سینمایی» از فرزان سجودی اشاره کرد که به بررسی ارتباط مکان و جنسیت در فیلم *لیلا* از داریوش مهرجویی پرداخته است. یکی دیگر از مقالات مهم این مجموعه، مقالهٔ «نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تحدید معنا» به قلم حمیدرضا شعیری است که تقریباً منبع اصلی علاقه‌مندان به موضوع بررسی معناشناسانهٔ مکان در آثار ادبی است. ابراهیم کنعانی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «کارگرد گفتمان مکان در شب سهراب‌کُشان بیژن

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

نجدی» تلاش کرده است تا ضمن بیان انواع مکان‌های معناشناسانه در داستان یادشده، شروط استحالهٔ مکانی و استعلای آن را در این اثر بررسی کند. رضا رضایی و همکاران نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه - معناشناختی استعلای مکان در داستان کوتاه بزرگ‌بانوی روح من» تلاش کرده‌اند تا به این پرسش پاسخ دهند که نویسندهٔ این داستان چگونه با نفی جنبهٔ کنشی مکان، به مکان آرمانی و فرامکان دست یافته است. مرتضی‌بابک معین (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی» به ریشه‌یابی بنیاد و زیرساخت نظام‌های فضایی مکانی در نظام‌های معنایی و تعاملی اریک لاندوفسکی پرداخته است. رستمی‌پور و خان‌محمدی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل فضا ـ زمان در فضای متنی رمان *دگرگونی* با تأکید بر گفتمان جغرافیایی» چگونگی شمول فضا ـ زمان در رمان *دگرگونی* اثر میشل بوتور، نویسندهٔ فرانسوی را بررسی کرده‌اند.

تمایز اصلی این پژوهش با پژوهش‌های پیشین در آن است که طی آن ضمن پرداختن به یکی از رمان‌های اثرگذار ادبیات داستانی فارسی ــ که عنصر مکان، نقش ویژه‌ای در روایت آن دارد ــ تلاش شده است با رویکردی کاربردی ارتباط مکان و معنا در این اثر با نگاهی منتقدانه تشریح شود.

۳. ملاحظات نظری درخصوص مکان و فضا

کانت مکان را ضروری و مقدمهٔ درک ما از هستی می‌داند. او ضمن بیان به این مسئله که درک فاعلِ شناسا از هستی بیرون از چارچوب مکانی قابل تحقق نیست، این عنصر را جزو آگاهی‌های پیشینی انسان می‌داند «که در بن همهٔ شهودهای بیرونی ما قرار دارد، به‌نحوی که ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم خود اشیا را خارج از مکان و مستقل تصور کنیم» (سیدهاشمی، ۱۳۸۵، ص. ۱۰۹). این نکته که آدمی هرگز نمی‌تواند خارج از مکان به درکی از پدیده‌ها دست یابد، اهمیت این عنصر را در زندگی نشان می‌دهد.

نوع انسان همیشه در مکان است، زیرا درک او از پدیده‌ها بستگی به مکان دارد. ما هرگز قادر نیستیم خود را از مکان خارج بکنیم، تنها می‌توانیم از مکانی به مکان دیگر منتقل شویم. «بنابراین هیچ کنش و شورشی خارج از مکان صورت نمی‌گیرد» (شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۹۷).

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

نوع تصویر مکان در مطالعات نشانه‌شناسانه دقیقاً همانی نیست که کانت می‌گوید. نشانه‌شناسی در نگرش خود میان دو عنصر مکان و فضا تفاوت قائل می‌شود. البته، به این‌شکل نیست که فضا چیزی جدای از مکان باشد، بلکه دخالت احساسات درونی فرد سبب ایجاد تغییر در مکان و کاسته شدن از وجه عینی آن می‌شود. در این حالت مکان معنای ارجاعی خود را از دست می‌دهد و بر معنی استعاری‌اش افزوده می‌شود. «با تقویت جنبهٔ عینی مکان، بُعد شناختی آن اوج می‌گیرد و با تضعیف این جنبه، وجه استعاری آن تقویت می‌شود و مکان به‌سوی فضاشدگی سوق می‌یابد» (کنعانی، ۱۳۹۸، ص. ۱۵۱).

نکتهٔ مهم آن است که اصولاً مکان خنثی وجود ندارد و هر مکانی اعم از محل روی دادن کنش‌های روزمره و مکان‌های ویژه‌ای که در باور عامه محل تجلی نیروهای ماورائی و اساطیری محسوب می‌شوند، هیچ کدام بدون رنگ‌پذیری از حالت‌ها و اوهام فاعلِ شناسا قابل تصور نیستند. «مکان با توجه به تقابل، تعامل و هم‌کنشی کنشگران آن، کارکردی هویتی و شوشی پیدا می‌کند. سپس با تأثیرپذیری از این وضعیت، در گستره‌ای از مکان تا فضا سیال می‌شود» (همان).

نکتهٔ مهم درخصوص فرایند تبدیل مکان به فضا، هم‌کنشی دوطرفهٔ سوژه و مکان است، یعنی همان‌گونه‌که انسان یا سوژه نمی‌تواند خارج از مکان باشد، مکان هم برای تبدیل شدن به فضا نیازمند سوژه است. زمانی‌که سوژه از میان مکان‌های مختلف، مکانی را برمی‌گزیند و با بارش ابر احساسی خود بر این مکان، آن را از سایر مکان‌ها متمایز می‌کند و تعریف ویژه‌ای از آن ارائه می‌دهد، جنبهٔ عینی و ارجاعی مکان تحت‌الشعاع معنای خیالی قرار می‌گیرد. «برای نشانه‌شناسی که مسئلهٔ بنیادی آن نه جوهرهٔ چیزها، بلکه معنای چیزهاست، پرسش اساسی درخصوص برساختن فضا و زمان به‌مثابهٔ واقعیت‌های معنادار است. واقعیت‌هایی که همیشه به نسبت ارتباط سوژه با جهان بیرونی شکل می‌گیرد» (معین، ۱۳۹۸، ص. ۵۵). از همین روست که می‌توان گفت مطالعه بر روی مکان‌های تخیلی، در اصل بررسی و واکاوی ارزش‌های انسانی مکان است.

این حضور سوژهٔ انسانی است که با تأثیر و تأثر متقابلی که با مکان دارد، رفته‌رفته از بُعد ارجاعی آن می‌کاهد و با انطباق مکان فیزیکی با حالت‌های درونی، رنگی از درون بر آن می‌افزاید و مکان را به فضا تبدیل می‌کند. صحنهٔ آغازین رمان *ملکوت*، توصیف باغی است که

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

آقای مودت و دوستانش پیش از حلول جن، در آنجا بساط خود را گسترده‌اند و به خوش‌گذرانی مشغول هستند. گذشته از معنای اسطوره‌ای این باغ که تداعی‌کنندهٔ باغ محل زندگی آدم و حوا پیش از طردشدن از بهشت است، نحوهٔ پرداخت و توصیفی که راوی از این مکان دارد، خاصیتی ویژه به آن می‌بخشد. خاصیتی که می‌تواند مصداق بارزی برای تبدیل مکان به فضا باشد:

> آقای مودت و سه‌نفر از دوستانش، در آن شب فرح‌بخش مهتابی، بساط خود را بر سبزهٔ باغی چیده بودند. ماه، بدر تمام بود و آنچنان به همه‌چیز رنگ و روی شاعرانه می‌داد و سایه‌های وهم‌انگیز به‌وجود می‌آورد و در آب جوی برق می‌انداخت که گویی ابدیت در حال تکوین بود. در فضا خنکی و لطافت و جوهر نامرئی نور موج می‌زد و از دورِ دور زمزمه‌های ناشناخته‌ای در هوا پراکنده می‌شد و مثل مه بر زمین می‌نشست (صادقی، ۱۳۵۱، ص. ۱).

خواننده با مرور توصیف‌های راوی از باغ، با فضایی اسطوره‌ای مواجه می‌شود. بساط سبزه، بدر تمام ماه، سایه‌های وهم‌انگیز، لطافت و خنکی هوا و زمزمه‌هایی که از دور به گوش می‌رسد، اوصافی هستند که بدون درنظر داشتن کلیت روایت که بازنمایی نمادین هبوط انسان از بهشت است، ذهن را به آرامش بهشتی انسان پیش از هبوط معطوف می‌کند. در این تصویر باغ که اصولاً مکانی عینی است، به‌دلیل ترکیب برخی عناصر و جلوه‌های ویژه با فضای ذهنی مودت و دوستانش، از مکان‌بودگی صرف فاصله می‌گیرد و به فضابودگی نزدیک می‌شود.

ترسیم این مکان ازسوی نویسنده ضمن فضاسازی آرامش اولیه که یادآور آرامش آغازین آدم و حوا در بهشت است، زمینه را برای تنوع بزرگی که با حلول جن در آقای مودت آغاز و با حضور وهمناک دکتر حاتم و دادن خبر هولناک مرگ به حاضران در باغ پایان می‌یابد، آماده می‌کند. گفتنی است که آقای مودت و همراهانش بعد از مراجعه به دکتر حاتم و انجام تزریق مادهٔ سمی ازسوی او، در بازگشت موفق به ورود به باغ نمی‌شوند و در همان آستانه و ورودی باغ با خبر مرگ قریب‌الوقوع خود مواجه می‌شوند.

۳ ـ ۱. مکان ـ بودگی و مکان ـ شدگی

یکی از تقسیم‌بندی‌های کلی مکان در مباحث نشانه ـ معناشناسانه، دوگانهٔ مکان ـ بودگی و مکان ـ شدگی است. اگر با مکان در معنای محل و ظرفی برای روی دادن کنش روبه‌رو

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

باشیم، نوع آن مکان ـ بودگی است، اما اگر مکان حالت نشانه‌ای به‌خود بگیرد و بُعد کنشی آن چندان اهمیتی نداشته باشد، با مکان ـ شدگی یا شوشی روبه‌رو هستیم.

> وقتی با مکان ـ شدگی مواجه هستیم، حضور مکان دوباره حاضر می‌شود، یعنی حاضرشدگی حضور اتفاق می‌افتد. آنچه حاضر بوده است، دوباره حاضر می‌شود و این همان چیزی است که حضور مکان را برجسته و زنده می‌کند (شعیری، ۱۳۹۷، صص. ۲۳۸ ـ ۲۳۹).

مکان‌های کنشی و کاربردی نیز این قابلیت را دارا هستند که تبدیل به نشانه شوند. تسرّی بار احساسی ـ عاطفی سوژه به محیط‌هایی از این دست، سبب شکل‌گیری خاصیت نشانگی در آن‌ها می‌شود.

در صحنه‌ای از داستان ملکوت، دکتر حاتم وضعیت کوچه‌ها و خیابان‌ها را بعد از اینکه اثر داروی کشنده‌اش بر روی مردم شهر آشکار می‌شود، این‌گونه بیان کرده است:

> شهرستان دیگر قبرستانی بیش نخواهد بود. آن روز ناله‌ها دیگر خاموش شده است، اجساد باد کرده‌اند و می‌گندند، در کوچه‌ها ... اجساد باد کرده و گندیده در خیابان‌ها و کوچه‌ها و اتاق‌ها روی هم انباشته شده است. لاشخورها فضای شهر را سیاه کرده‌اند. بو... بو... بوی مرده... بوی زن‌های زشت و زیبای مرده و مردان شاد یا ناشاد... بوی بچه‌های چندروزه و جوان‌های تازه‌بالغ... همه‌جا، همه‌جا آه! (صادقی، ۱۳۵۱، ص. ۲۵).

در این تصویر خیابان، کوچه و اتاق سه عنصر مکانی کنشی ــ که در حالت عادی مکانی برای روی دادن کنش‌های روزمره تلقی می‌شود ــ به‌واسطهٔ رنگ گرفتن از احساس نفرت دکتر حاتم، در تصویر ترسیم‌شده از او، حالت کنشی خود را از دست داده و تبدیل به نشانه‌هایی شده‌اند که مرگ و نیستی را نمایندگی می‌کنند.

شعیری (۱۳۹۷)، این مکان‌ها را که محل وقوع عادت‌ها و تکرار کنش‌ها هستند، **مکان استعمالی**[1] می‌نامد. از نظر او اگر در این مکان‌ها ویژگی نشانه‌شدگی ظهور یابد، تبدیل به مکان‌هایی احساسی ـ عاطفی می‌شوند.

در صحنه‌ای دیگر از داستان آقای م. ل. به‌دلیل ارتباط فرزندش با شخصیت مرموز فیلسوف که بعدها مشخص می‌شود همان دکتر حاتم است، تصمیم به قتل او می‌گیرد، پیش از اقدام به قتل به ترسیم مکان می‌پردازد. مکان جایی به‌جز محل زندگی او نیست. محلی که هیچ

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

ویژگی خاصی که آن را از سایر مکان‌ها متمایز کند، ندارد، اما حاصل ترکیب این محل تکراری با سفیدی برف و سرمایی که سبب یخ زدن همه‌چیز شده است و نوری که بر ابهام آن می‌افزاید، مکان را به‌سوی نه‌مکان سوق می‌دهد و فضایی را پدید می‌آورد که درنهایت، به قتل فجیع فرزند به‌دست پدر منجر می‌شود:

> چراغ اتاقش با نوری خیره‌کننده می‌سوخت. در بیرون، همه‌جا برف می‌بارید و سرما هرچیز را یخ می‌زد. توفان در دالان‌ها و راهروهای پیچاپیچ قصر می‌پیچد و هوهو می‌کرد. من فانوس را برداشتم و از اتاقم بیرون آمدم... خطی از نور تاریکی را شکافت و انتهای راهرو در روشنی ابهام‌آمیزی جان گرفت (صادقی، ۱۳۵۱، صص. ۳۶ ـ ۳۷).

مطابق روایت، آقای م. ل مدتی طولانی نسبت‌به تغییر رفتار و بینش پسرش حساس شده بود، اما هیچگاه انتظار نمی‌رفت که رفتاری چنین سبوعانه از او سر بزند. احساساتی در او وجود داشت، اما این احساسات به‌حدی نبود که او را متقاعد به عمل کند. از همین رو، به‌نظر می‌رسد فضای خاصی که از ترکیب شب، برف، یخ، نور مبهم و ابهام پیچاپیچ دالان‌ها و راهروها شکل گرفته است، با احساس خشم نهفته در درون م. ل ترکیب می‌شود و طی فرایندی القایی او را به قتل فرزند تهییج می‌کند.

۳ ـ ۲. مکان پیوستار و ناپیوستار

تقسیم‌بندی پیوستار و ناپیوستار از مکان، جزو مواردی است که طی رمان *ملکوت* از سوی نویسنده برای ترسیم فضای داستانی مورد توجه بوده است، به‌ویژه در بخش‌هایی که شخصیت آقای م. ل به روایت سرگذشت خود و اعمال خشونت‌بارش می‌پردازد. در منابع مربوط به مباحث نشانه ـ معناشناسی مکان، از دو گونهٔ پیوستار و ناپیوستار نام برده شده است. «چیزها می‌توانند به یکدیگر پیوند بخورند و کلیتی را شکل دهند و یا خود کلیت واحد و به‌هم‌پیوسته‌ای را تشکیل دهند؛ چیزها می‌توانند از هم جدا شوند و یا خود آن‌ها قطعات مجزایی داشته باشند» (معین، ۱۳۹۸، ص. ۵۸). مکان پیوستاری[۲] مکانی است که چیزها در آن با هم در پیوند هستند و کلیتی واحد را شکل می‌دهند. این نوع مکان‌ها طعمهٔ هیچ انفصالی نمی‌شوند و همواره در اتصال با یکدیگر قرار دارند. مکان‌های پیوستاری بدون ویژگی کنشی

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

به مکانی مجازی قابل تعبیر هستند، اما به‌محض اینکه چنین مکان‌هایی را در نظام روایی برنامه‌مدار با الزامات و ضرورت‌های نظام‌مند قرار می‌دهند، مکان ناپیوستار شکل می‌گیرد. به عبارت دیگر، مکان‌های پیوستار در صورت وجود کنش و کنشگری خاص تبدیل به مکان‌های متمایز و ناپیوستار می‌شوند. عکس این نکته نیز صادق است، یعنی مکان ناپیوستار بدون کنش و کنشگر تبدیل به مکان‌های پیوستار می‌شود.

اگر حضور شَوِشگر در مکان ویژگی خاصی به آن ندهد، از جنبهٔ مادی آن کاسته می‌شود و تبدیل به مکان پیوستاری می‌شود که شوشگر را رام خود می‌کند. «جسم شوشگر در مکان حضور دارد، اما این حضور عین غیب است و او قادر نیست حضور خود را در محدودهٔ مکانی مشخص تثبیت کند و به همین دلیل، حضور او انفصالی است» (کنعانی، ۱۳۹۸، ص. ۱۶۱).

در صحنه‌ای از داستان، م. ل بعد از ترک مراسم خاکسپاری پدرش در وسعت مزارع گندم بی‌هدف حرکت می‌کند. در این حالت این مزرعه‌ها به‌دلیل اینکه شوش یا کنش خاصی سبب برش و تمایز بخشی از آن از سایر بخش‌ها نمی‌شود، مکانی پیوستار است. شعیری (۱۳۹۷) مکان‌های باز صحرایی را که در فیلم‌های وسترن استفاده می‌شود، از آن رو پیوستار تلقی می‌کند که در خدمت روشنی کنش قرار دارند. راوی داستان *ملکوت* از میان مکان پیوستار مزارع وسیع عبور می‌کند تا اینکه به گندم‌زاری خاص می‌رسد. مطابق الگوی نوع‌شناسی مکان:

> به‌محض اینکه کنشگری در مکانی خاص قرار می‌گیرد و به‌واسطهٔ حضور تثبیت‌شدهٔ خود سبب تمایز آن مکان از مکان‌های هم‌جوار می‌گردد، چنین مکانی به مکانی ناپیوستار قابل تعبیر است، چراکه آن مکان تعریف خاص خود را می‌یابد و در آن لحظه توسط کنش‌گری مادیت می‌یابد و یا گوشه‌ای از آن اشغال می‌شود (همان، صص. ۲۲۵ ـ ۲۲۶).

گندم‌زار وسیع و فراخی که م. ل هنگام غروب به آنجا می‌رسد، با پای نهادن او بر فراز پشته‌ای که بر کل وسعت مزارع محاط است، از سایر مکان‌ها برش می‌خورد و حالتی ناپیوستار به‌خود می‌گیرد. فراز پشته در این حالت به‌دلیل حضور کنشگری که لحظاتی بعد یکی دیگر از قتل‌های بی‌دلیل خود را مرتکب می‌شود، هویتی ویژه می‌یابد. تأکید راوی بر کیفیت‌هایی نظیر نور سنگین و خسته‌ای که بر آن مکان خاص می‌تابد و توده‌های انبوه گندم چیده‌شده و درآمیختن تصویر طلایی این گندم‌ها با تیرگی مغرب و سایه‌هایی که شبیه

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

شبح‌های هول‌انگیز هستند، آن مکان برش‌زده را به فضایی ویژه با قدرت القایی خاص بدل می‌کند:

> من ناگهان از آن‌ها کناره گرفتم و پنهان به خانه رفتم. تمام مزرعه‌های خودم و دیگران را با اسب زیر پا گذاشتم تا آنکه هنگام غروب به گندم‌زاری رسیدم. نوری سنگین و خسته بر من و بر اسبم و بر تفنگ و گندم‌ها افتاده بود و زمین چنان فراخ و وسیع بود ... آنگاه از اسب پیاده شدم و بر فراز پشته‌ای رفتم و نگاه کردم. گوشه‌به‌گوشه گندم‌ها را انبوه کرده بودند تا درو کنند و تا دوردست، تا آنجا که نگاه منتظرم یارای رفتن داشت، خرمن‌های طلایی‌رنگی بود که یا برق می‌زد و یا در تیرگی می‌رفت و یا مثل شبحی هول‌انگیز بر زمین سایه می‌انداخت (صادقی، ۱۳۵۱، صص. ٤٤ ـ ٤٥).

در ادامهٔ این صحنه، آقای م. ل. با بی‌رحمی تمام و طی رفتاری هیستریک فرزند کشاورز را هدف گلوله قرار می‌دهد. او در توجیه رفتار خود بر تأثیر فضا تأکید می‌کند: «و خونش در تیرگی وسوسه‌انگیز غروب بر زمین سبز بی‌گناه نخواهد ریخت و طفلش در میان بوته‌های خار جان نخواهد داد» (همان، ص. ٤٤).

ذیل بحث مکان‌های پیوستار و ناپیوستار در رمان *ملکوت*، می‌توان به ویژگی ایجاد تقابل میان مکان‌های باز و گستره‌ای با مکان‌های بسته و محصوری اشاره کرد. برای نمونه در صحنهٔ بالا، م. ل فضای مراسم تدفین پدرش را با تصاویری بسته و فروگرفته بیان می‌کند:

> و آن روز را به یاد می‌آورم که پدرم را به خاک سپرده بودیم و من خاموش‌وار از گورستان بازمی‌گشتم... و بوی خاک مرده در دهانم بود ... و دیگران دوروبرم می‌لولیدند ... مثل اینکه هوا بود که فشارش کم و زیاد می‌شد (*همان*، ص. ٤٣)

بلافاصله بعد از ذکر این فضای تنگ و فروبسته به وصف گندم‌زار طلایی و زمین فراخ و وسیع مزرعه می‌رسد که القاگر حس گشادگی و رهایی است.

یکی دیگر از مصادیق این دوگانگی، تقابل میان اتاق ویژه‌ای که آقای م. ل در آن سکونت دارد با فضای کالسکه‌ای است که این شخصیت برای عزیمت به غرب از آن استفاده می‌کند. در این کالسکه که با پرده‌های تیره پوشیده شده، اعضای بریده‌شدهٔ بدن آقای م. ل در کنار تابوت فرزندش قرار گرفته است. فضایی تیره که حس سرخوردگی شدید این شخصیت را نمایش می‌دهد: «همه‌چیز سیاه شد، گویی ناگهان روز به پایان رسید. پرده‌های مخمل شب‌رنگ کالسکه را آویختند، در را بستند و شکو کمک کرد تا تکیه بدهم» (همان، صص. ۲۸ ـ

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

۲۹). این دوگانگی در بخش‌های دیگر مثلاً فضای گشادهٔ باغ در برابر فضای بستهٔ اتومبیل آقای مودت و دوستانش بعد از حلول جن در تن او و همچنین، فضای قصر آسمانی م. ل با دالان‌ها و و اتاق‌هایش که بهار در آن‌ها شکوفه کرده و استخرهایش، که شعلهٔ آتش در آن‌ها موج می‌زند، در برابر دالان‌های تنگ و تاریک و استخرهای بی‌آب منزل آقای م. ل در شب قتل فرزندش نیز قابل مشاهده است. تا آنجا که به‌نظر می‌رسد نویسنده به‌شکلی آگاهانه با ایجاد تقابل میان این دو نوع مکان درصدد القای معانی مورد نظر خویش است.

۴. بررسی انواع مکان در *ملکوت* مطابق الگوی مکان‌های نشانه ـ معناشناختی

مکان با حضور احساسی و ادراکی سوژه، معانی و گونه‌های مختلفی را به‌خود می‌گیرد. انواع مختلف مکان از نظر مطالعات نشانه ـ معناشناسی با توجه به نوع اثرگذاری سوژه، به مواردی همچون مکان‌های حلزونی یا اسپیرال، استعلایی، پدیداری و روایی قابل تقسیم است. در این بخش انواع این مکان‌ها در متن داستان *ملکوت* بررسی و تحلیل می‌شود.

۴ ـ ۱. مکان گردبادی یا حلزونی[۳]

مکان گردبادی یا حلزونی نوعی از مکان است که بر پایهٔ حضور جسمانی کنشگر در محل شکل می‌گیرد. کنشگر در این مکان خاص، خود را در برابر جریانی قدرتمند می‌بیند که همچون گردبادی او را دربر می‌گیرد و در خود محو و گم می‌کند. کنشگر تسلیم در برابر حسی که فضا به او القا می‌کند، همچون ابژه‌ای ناتوان در دست مکان، تنها می‌تواند مکان را تعقیب کند و از هر نوع تغییری ناتوان است.

اریک لاندوفسکی مکان گردبادی را «مکان حس‌شدهٔ جریان تن‌ها» (معین، ۱۳۹۶، ص. ۱۷۴) می‌نامد، زیرا لازمهٔ شکل‌گیری این مکان حضور تنی و جسمانی کنشگرانی است که در هم‌کنشی با یکدیگر و مکان قرار دارند.

تنی که بدون اینکه تنها به نظاره بنشیند، خود در جریان چیزها شرکت دارد و جهان را به‌شکل شهودی، بی‌واسطه و از درون دریافت می‌کند. با این بینش با درهم‌تنیدگی سوژه و ابژه مواجه می‌شویم، مفهومی که از مفاهیم اصلی پدیدارشناسی است (همان، ۱۳۹۸، ص. ٦٣).

در مکان‌های گردبادی نیز شکل‌گیری ارزش‌های خاص و معنایابی تنها از مسیر حضور فعال سوژه روی می‌دهد، یعنی با وجود آنکه این نوع مکان‌ها ویژگی‌هایی خاصی دارند که در پیوند و ساختار ظاهری، آن‌ها را از سایر مکان‌ها متمایز می‌کند، اما بدون حضور حسی ـ ادراکی سوژه، این ویژگی‌های خاص قابلیت بروز و ظهور نخواهند داشت. حضور سوژه و تعاملی که بین او و مکان حاصل می‌شود، سبب آشکار شدن خاصیت گردبادی این نوع مکان‌ها می‌شود. پس از این مرحله، سوژه در حالتی مات و مبهوت اختیار خود را به مکان می‌سپارد تا در سیالیتی مستمر به استعلا دست یابد.

یکی از مکان‌های موجود در رمان *ملکوت* که تمایز ویژه‌ای نسبت‌به سایر مکان‌ها دارد تا جایی که می‌توان ادعا کرد بخش عمده‌ای از جریان داستان در این مکان رخ می‌دهد، اتاقی است که آقای م. ل. تا پیش از فرا رسیدن زمان عمل جراحیِ جدا کردن اندام‌های خود از سوی دکتر حاتم، در آن قرنطینه شده است. این اتاق در منزل دکتر حاتم واقع شده و ویژگی‌های ظاهری آن بیانگر فضایی خاص است:

اتاق عجیب؟ پیش از این گفتم و شاید ... گاهی تعجب می‌کنم که چگونه هنوز چیزهای شگفت‌انگیزی وجود دارد، اما برای من هر اتاقی که سقفش را با آینه پر از ماه و ستاره کرده باشند و دیوارهایش از تداخل و ترکیب هزاران رنگ گوناگون، که گویی هر یک از بطن دیگری سر بیرون می‌آورد، متموج باشد و دریچه‌های بیضی‌شکلش با شیشه‌های ضخیم ملوّن به جهان خارج باز شود هنوز هم عجیب است. اگرچه برای دکتر حاتم شاید یک‌نوع سرگرمی باشد (صادقی، ۱۳۵۱، ص. ٢٦ ـ ٢٧).

مطابق باورهای اساطیری نقوشی که این اتاق را به فضایی متفاوت تبدیل کرده‌اند، متضمن پیام‌گذار و عبور قهرمان از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر است. میرچا الیاده (۱۹۸۵، ترجمهٔ صالحی علامه، ۱۳۹۳، ص. ۲۸) نقوش و تصاویر مارپیچ، ظهور نور در میان تیرگی و تصویر ماه و آسمان را بیانگر تبدل از حالتی به حالت دیگر می‌داند. این اتاق جایی است که م. ل پس از ورود و اقامت در آن، دچار تحولی اساسی در زندگی خود می‌شود. تا آنجا که در روزهای انتهایی حضورش تصمیم می‌گیرد دوباره ازدواج کند و صاحب فرزندان متعددی

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

شود. اینکه به دکتر حاتم اجازه می‌دهد تا مادهٔ کشنده را در رگ‌های او تزریق کند، خود حاصل این تغییر رویهٔ اساسی در زندگی است.

این اتاق ویژه با این ویژگی‌های ظاهری تقریباً غریب، گذشته از ماه و ستاره‌ها و امواج رنگ‌هایش، برای آقای م. ل امکانات خاص دیگری نیز دارد، مثلاً شیشه‌هایی که داخل آن‌ها اندام‌هایی، که م. ل پیشتر آن‌ها را از بدن جدا کرده است، وجود دارد:

> من در این اتاق از امتیازات جالبی برخوردارم. این را دیروز هم نوشتم. هر لحظه می‌توانم به خودم و به اعضای قطع‌شده‌ام که در الکل شناورند نگاه کنم و مهم این است که حتی نباید زحمت برگشتن یا چرخاندن سر را به خودم هموار کنم. همهٔ آن‌ها روبه‌روی من هستند (صادقی، ۱۳۵۱، ص. ۳۳).

گذشته از شیشه‌های اعضای بدن م. ل، در این اتاق آینهٔ ویژه‌ای نصب شده است که در زمان‌ها و حالت‌های مختلف تصاویر آقای م. ل و درادامه، دکتر حاتم را به‌شکلی غریب و ناآشنا آشکار می‌سازد. البته، این غرابت بیشتر از آنجاست که زشتی نهفته در درون شخصیت‌ها را آشکار می‌سازد.

> من در این هنگام به اتاق پا گذاشته بودم و ناگهان خود را با دنیای تازه‌ای روبه‌رو دیدم. نخستین چیزی که به چشمم خورد آینهٔ بزرگ قدی بود که درست روبه‌روی تخت‌خوابم در دل دیوار نشسته بود (همان، صص. ۲۷ ـ ۲۸).

آقای م. ل هرزمان به آینه می‌نگرد با تصویر هیولایی روبه‌رو می‌شود که در میان بالش‌ها و پتوها پوشیده شده است.

از شروط اصلی شکل‌گیری مکان‌های گردبادی، لزوم حضور سوژهٔ کنشگر در آن است. راوی داستان در بخشی دچار این ذهنیت می‌شود که شاید این فضا از پیش برای حضور او درنظر گرفته شده است، اما درادامه، ضمن بیان به این امر مهم که امکان طراحی اتاق‌هایی از این دست در همه‌جا وجود دارد، به این مسئله اشاره می‌کند که امر لازم برای تکمیل این طراحی ویژه، حضور خود اوست، «اما هرچه باشد، وجود من در این میان لازم بوده است، تا همه چیز را کامل کند» (همان).

مکان گردبادی در ایدئال‌ترین شکل خود به‌طور کامل از بُعد مکان بودن فاصله می‌گیرد و به‌سوی فضاشدگی سوق پیدا می‌کند. این وضعیت حالتی از بی‌خویشی را در سوژه پدید می‌آورد که زمینهٔ استعلای تخیل را در او فراهم می‌آورد. در این حالت «منِ کنشگر از خودِ

کنشگر جدا می‌گردد. من که قابل تعبیر به حضور فیزیکی است در مکان می‌ماند و خود که حضوری انتزاعی‌تر است از آن مکان می‌گریزد» (شعیری، ۱۳۹۷، ص. ۲۳۰). در بخشی از داستان که م. ل. به‌یاد مادر خود می‌افتد، این یادکرد که به تعبیری معادل آن چیزی است که ژاک لاکان[۴] از آن ذیل تئوری بازگشت به شیرینی ازدست‌رفتهٔ دوران اتحاد خیالی با جسم مادر در دورهٔ پیشاادیپی یاد می‌کند (هومر، ۲۰۰۵، ترجمهٔ جعفری و طاهایی، ۱۳۸۸، صص. ۳۳ ـ ۵۲)، با گردبادی که عناصر خاص اتاق به‌پا می‌کنند در هم می‌آمیزد و سبب حضور فرامکانی، تخیلی و استعلایی راوی می‌شود. گردبادی که راوی از آن با عنوان گردباد ملون یاد می‌کند:

> همه‌چیز گرداگرد من می‌چرخید. در اتاق و در آیینهٔ روبه‌رویم و در ماه و ستاره‌ها، توفان و گردباد بود: خاک سبزرنگ به هوا برمی‌خاست و درهم می‌پیچید و مثل خون بر زمین می‌ریخت و باد سفید صفیرزنان از راه می‌رسید و آنگاه همه‌چیز سیاه می‌شد و من مادرم را می‌دیدم که در دوردست صدایم می‌زد ... اما در این آرزو سوختم، صدایم در گلو شکست و من می‌دانستم که هر فریاد و هر التماس در این گردباد ملون خواهد شد و تنها دهان خشک و تب‌زدهٔ من مثل دهان ابلهان و تشنگان نیمه‌باز خواهد ماند (صادقی، ۱۳۵۱، صص. ۳۱ ـ ۳۲).

گذشته از تجارب شخصی‌ای که م. ل. در این اتاق خاص از سر می‌گذراند و این تجارب زمینه‌های تغییرات ذهنی عمیق را در او فراهم می‌آورد، بخش دیگری از مسائلی که در این اتاق رخ می‌دهد به شخصیت دکتر حاتم بازمی‌گردد. دکتر حاتم با وجود دارا بودن ظاهر انسانی، ویژگی‌های خاصی دارد که او را از نوع انسان متمایز می‌کند. اندام‌های قوی و ورزیدهٔ او که با بدن مردان جوان همخوانی دارد، در کنار صورت پرچین‌وچروک و موهای سفید، هیبتی خاص را پدید آورده است که با توجه به حال و هوای رمان، نشانی از نمادین بودن این شخصیت است. «او نماد شیطان است که با اغواگری، همهٔ شخصیت‌های داستان را غیر از مرد ناشناس می‌فریبد. او شیطانی است که می‌خواهد آدم را به عشق دچار کند و از بهشت بیرون اندازد» (تسلیمی، ۱۳۸۳، ص. ۷۷).

گذشته از این هیبت عجیب که بر نمادین بودن شخصیت او دلالت دارد، ابهام در شمار سالیان عمر و اقدام عجیب او در تزریق سمی کشنده به رگ‌های تمامی اهالی شهر، بر این نکته ــ که دکتر حاتم نمادی از شیطان است که با تمامی فرزندان آدم دشمنی می‌ورزد ــ

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

تأکید دارد. اگر دکتر حاتم نماد شیطان باشد، دشمن اصلی او، یعنی م. ل. نیز می‌تواند نماد شخصیت مقابل شیطان در داستان آفرینش باشد. «او نماد خداوند است که به قالب انسانی با خصایص جسمی عجیب وارد شده است» (قبادی و همکاران، ۱۳۹۳، ص. ۳٤).

اگر م. ل. و دکتر حاتم را نماد خداوند و شیطان بدانیم، اتاقی که م. ل. در آن اقامت دارد، با آن فضای ویژه، یعنی ماه و ستاره‌های سقف، دریچه‌های بیضی، رنگ‌های موج‌وار و دیوارهای تودرتو تصویری است از فضای نامتناهی افلاک که داستان آفرینش در آن رقم می‌خورد. همین نکته است که سبب می‌شود، صحنه‌های آمیختگی و برخورد جسمانی این دو شخصیت، در حالت‌هایی که دکتر حاتم به بهانهٔ درمان به م. ل. نزدیک می‌شود، انعکاس خاصی در آینهٔ قدی و قطعه‌های شیشه که در معماری سقف و دیوار اتاق نصب شده‌اند داشته باشد: «دکتر حاتم پیش آمد و آستین م. ل. را بالا زد. اینک هر دو در آینهٔ روبه‌رو و در شیشه‌های دق و پراکندهٔ سقف جای گرفته بودند» (صادقی، ۱۳۵۱، ص. ۷۲).

در اسطورهٔ آفرینش خداوند شیطان را از درگاه خود می‌راند و شیطان که مطرود واقع شده است، قسم می‌خورد که از انسان انتقام بگیرد. در این داستان نیز تلاش دکتر حاتم در تزریق مادهٔ سمی در رگ‌های اهالی شهر و نیز القای باورهای پوچ این شخصیت در ذهن فرزند آقای م. ل. که سبب دلسردی او نسبت‌به فلسفهٔ هستی و رشد باورهای نیهیلیستی در ذهن او می‌شود، یادآور جدال همیشگی شیطان با فرزندان آدم است. تنها شخصیتی که دکتر حاتم خود را در برابر او ناتوان احساس می‌کند، آقای م. ل است که او هم در پایان داستان در برابر دسیسه‌هایش تسلیم می‌شود و تن به تزریقی می‌دهد که او را برای همیشه قربانی می‌کند. صحنهٔ پایانی برخورد این دو شخصیت در فضای اتاق جلوه‌ای متفاوت در آینه و ماه و ستاره‌های سقف دارد. جلوه‌ای که نشانه‌های ابدیتی ظلمانی را در خود دارد:

> م. ل. گفت: آخ! دکتر حاتم سوزن را از رگش بیرون کشید. در آینهٔ روبه‌رو و در ماه و ستاره‌های دق و اندوهگین، در سراسر سقف و در کمرکش دیوارها، تصویرهای فراوان آن‌دو را در زوایای گوناگون فروشکست و منعکس شد و درهم آمیخت و آنگاه از هم جدایی گرفت. دکتر حاتم از م. ل. دور شده و به‌سوی طاقچه رفته بود. اکنون در آسمان اتاق، در ملکوت ماه و ستاره‌های لاغر و شرمزده و در تلألؤ رنگین و سرگیجه‌آور دیوارها، سکوت و آرامش و خاموشی بود، ابدیتی ظلمانی بود و تنها بر آیینهٔ قدی هیولایی ناقص و بی‌حرکت با چشمانی نامفهوم و نگاهی سرد نقش بسته بود (همان، صص. ۷۳ ـ ۷٤).

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

ذکر این نکته مهم است که به بیان برخی پژوهشگران این داستان که در ساحت نمادها به بازآفرینی داستان آفرینش و فریب سخت شیطان پرداخته است، به‌شکل ضمنی درهم‌شکستن آرزوها و امیدهای نسل آزادی‌خواهی را بازنمایی می‌کند که پس از وقوع کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تمام امیدشان به آزادی و اعتلای میهن را ازدست‌رفته دیدند.

> به‌طور کلی، همهٔ شخصیت‌های موجود در داستان ملکوت، آدم‌هایی أخذشده از جامعه‌اند که تخیل نویسنده هاله‌ای از اسطوره بر گردشان کشیده است، یعنی زمینهٔ روحی و اندیشگی نسل شکست را دارند، اما موجوداتی آسمانی را می‌نمایانند (میرعابدینی، ۱۳۸۷، ص. ۳۵۷).

این یأس و سرشکستگی در کل داستان و به‌شکل ویژه در جلوه‌های مکانی اتاق مورد بحث آشکار است.

۴ ـ ۲. مکان استعلایی[۵]

مکان استعلایی همان مکان گردبادی است؛ با این تفاوت که در این نوع جنبه‌های مادی کاملاً زدوده می‌شود و مکان به فرامکان و فرازمان می‌پیوندد و درنهایت، تبدیل به فضا می‌شود. مکان استعلایی این امکان را فراهم می‌کند که سوژه با فاصله گرفتن از معنای ارجاعی مکان، ذهنش را به‌سوی مکان و زمان آرمانی پرواز دهد. در فرایند استعلای مکانی، در حالی که جسم سوژه همچنان اسیر قید و بندهای مکان است، ذهن او با کمک تخیلش در فضایی که فراتر از مکان است، سیر کند. در این حالت «کنشگر دیداری در مکان غایب و در فضا حاضر است» (شعیری، ۱۳۹۷، ص. ۲۳۱).

شعیری با ایجاد تمایز میان «من»ــ که دلالت بر حضور فیزیکی سوژه دارد با «خود» که حضور انتزاعی او را در بر می‌گیرد ــ خاطرنشان می‌کند که در استعلای تخیل، «من» پای‌بند چارچوب‌های مکانی می‌ماند، اما «خود» از قید و بند مکان می‌گریزد و در فضای خیال شناور می‌شود.

> با توجه به توضیحات ذکرشده می‌توان حضور را شامل دو نوع دانست: نخست، حضور «من» که سنگینی حسی در مکان است و دوم، حضور «خود» که سبکی در مکان و امکان گریز از آن تا مرز استعلا و تغییر است (رضایی و همکاران، ۱۳۹۶، ص. ۹۳).

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

در بخشی از داستان *ملکوت*، م. ل. با رجوع به یادگارهای شیرین دوران کودکی و آغوش گرم مادر، از تجربه‌ای یاد می‌کند که طی آن مکانی خاص، که بوی کودکی و حضور مادر را دارد، با حدوث تجربه‌ای دردناک که برای کودک ناآشناست، تبدیل به فضایی غریب برای سیر تخیل سوژه می‌شود. بی‌شک شرط لازم برای روی دادن تمامی این تجربه، حضور سوژه در مکانی است که به‌خوبی از سوی راوی توصیف شده است.

نکتهٔ مهم در این میان، نقش ممتاز عنصر مکان است. مکان در این تصویر به‌شکلی سیال درمی‌آید و پس از آن در قالب فضایی استعلایی، تخیل سوژه را از حصر مکان فیزیکی رها می‌کند و «خود» او را در فضایی خیالی سیر می‌دهد، در حالی که «من» فیزیکی‌اش هنوز در مکان باقی است:

> آن حال غریب، آن نشئهٔ پرقدرت، اکنون مرا کاملاً دربر می‌گرفت. مثل همان روزی شده بودم که دوازده‌سال داشتم و با خانواده‌ام به باغ رفته بودیم، آن روز که در ایوان باغ نشستیم و من با گل‌های سرخ باغچهٔ جلو ایوان بازی می‌کردم. جوی آب از کنار باغچه می‌گذشت و پونه‌های خودرو عطر خود را با نسیم تا دوردست می‌فرستادند. بچه‌ها پشت سرم به جست‌وخیز و بازی مشغول بودند و من باز هم از آن‌ها کناره گرفته بودم. چیزی بود که مثل همیشه مرا به‌سوی انزوا و تنهایی می‌کشاند. ناگهان مادرم از قفا صدایم زد و در همین‌وقت بود که غنچه‌ای در انگشتانم له شد، دستم از تیغ خار آتش گرفت و من فریاد زدم: می‌سوزد! و برای اولین‌بار، برای اولین‌بار بود که خودم را در کشاکش کابوسی عجیب احساس کردم. همه‌چیز زرد شد و پرده‌ای نگاهم را کدر کرد و مثل اینکه کمی از زمین بلند شدم، سرم گیج رفت و گرمای کشنده‌ای در سراسر بدنم لول خورد. همهٔ این‌چیزها چند ثانیه بیشتر طول نکشید، باز بر زمین برگشتم و هرچیز به‌سرعت رنگ حقیقی خود را بازیافت. من به صدای مادرم برگشتم و خودم را در دامانش انداختم و او خون دستم را با دستمالی پاک کرد (صادقی، ۱۳۵۱، ص. ۳۱).

اگرچه این بخش می‌تواند شاهدی برای فراروی «خود» سوژه از مکان فیزیکی و سیر او در فضایی خیالی باشد، اما این فرارفتنِ «خود» سبب شکل‌گیری مکان آرمانی نمی‌شود. درعوض، در بخش دیگری از داستان، آقای م. ل در عالم رؤیا از تجربهٔ مکانی ویژه سخن می‌گوید که مصداق کاملی از نوع مکان آرمانی تلقی می‌شود:

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

قصری بود پر از دالان‌ها و اتاق‌ها که بهار در آن شکوفه کرده بود و در استخرهایش شعلهٔ آتش موج می‌زد و آلاچیقی بود که شمع‌ها و قندیل‌ها در آن می‌سوخت و مجمرها و عودها و نوایی ملایم از نامعلوم می‌آمد (همان، ص. ٤٥).

درک آرمانی بودن این مکان زمانی آشکار می‌شود که آن را در برابر دالان‌ها، استخرها و آلاچیق منزل آقای م. ل در صحنهٔ بریدن زبان شکو (همان، صص. ۳۸ ـ ۳۹) قرار دهیم. «منِ» م. ل در صحنهٔ ذکرشده اسیر سنگینی مکان فیزیکی دالان‌ها، استخرها و آلاچیق فرزند مقتول خود است، اما «خود» او در عالم رؤیا رها از قید و بند محسوسات، مکانی آرمانی را تجربه می‌کند.

۴ ـ ۳. مکان پدیداری[۶]

مکان به‌خودی خود عنصری خنثی خواهد بود، اگر حضور حسی ـ ادراکی فاعل‌شناسا آن را تحت تأثیر قرار ندهد.

تفکر مکانی تفکری است وابسته به احساسات و عواطف؛ عواطفی که ریشه در حضور فعال سوژه در مکان دارد. نشانه ـ معناشناسیِ عواطف به‌خوبی نشان داده است که جسمانه با حضور نیرومند خود بر مکان اثرگذار است. به همین دلیل تفکر مکانی، تفکری عاطفی است (parret، ۲۰۰۸ـ ۲۰۰۹، به‌نقل از شعیری، ۱۳۹۱، ص. ۱۰۹).

حضور سوژه با عواطف ویژهٔ خود سبب می‌شود مکان رنگی از احساسات او را بگیرد که این امر خود مایهٔ تعامل و هم‌حضوری میان سوژه و مکان می‌شود. نگاه خیرهٔ فاعل‌شناسا به مکان آن را از حالت خنثی خارج می‌کند و سیالیتی استعاری به آن می‌بخشد. در این حالت مکانی که نقش ابژه داشته است، خود به سوژه‌ای تبدیل می‌شود که فرد را مجذوب می‌کند و او را از مکان و زمان حاضر بیرون می‌کشد. تعامل میان سوژه و ابژه و سیال بودن دو ویژگی اصلی مکان‌های پدیداری محسوب می‌شود. این امر سبب می‌شود که مکانی واحد تحت تأثیر عاطفه و ادراک فرد، حالت‌هایی مختلف به‌خود بگیرد و البته، مکان در هر جلوه‌ای که به‌خود می‌گیرد، به تخیل فرد کمک می‌کند تا در فضایی خیالی سیر کند.

در صحنه‌ای از رمان *ملکوت* خواننده شاهد ایجاد دو حس متمایز از یک مکان واحد است. جاده‌ای که شهر را به باغ آقای مودت وصل می‌کند، در دو زمان متفاوت، یعنی هنگام عزیمت

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

گروه به‌سوی باغ و زمانی‌که همان گروه سوار بر اتومبیل از باغ خارج شده و به‌سوی شهر حرکت می‌کنند، دو جلوهٔ متفاوت دارد. این دو جلوه حاصل تأثیر احساسات و عواطف مودت و دوستانش بر مکانی واحد، یعنی جاده است:

> راه با دست‌اندازهای بی‌شمار و پیچ‌های متعددش به‌نظر تمام‌ناشدنی می‌آمد، در حالی که، به هنگام غروب، وقتی‌که با دلی شاد و فارغ از غم و اسبابی آماده برای طرب، از شهر به‌سوی باغ آقای مودت راه افتاده بودند از اینکه می‌دانستند سرانجام خواهند رسید و از لذت تفرج و سواری محروم خواهند شد ناراحت بودند. اکنون هر سه‌تن در سکوت کامل خیره به جاده می‌نگریستند و بازی مهتاب را در پستی و بلندی‌ها و نیز سایه‌های تند و زودگذر بوته‌های خار و پشته‌های سنگ و تپه‌های خاک و زمزمهٔ غافلگیرکنندهٔ حیوانات شب‌خیز را به حساب عوامل مابعدطبیعی و آن‌جهانی می‌گذاشتند (صادقی، ۱۳۵۱، ص. ٦).

همین تأثر عواطف گروه در رویارویی با خیابان شهر کوچکی که مطب دکتر حاتم در آن واقع است، باز هم تکرار می‌شود. ترس و بُهت اطرافیان آقای مودت که به‌شدت نگران بیماری او هستند، رنگ غریبی به خیابان‌های شهر داده است: «از خیابان‌های خواب‌آلود و خلوت که مالامال جلوه‌های غریبانه‌ای بود که تنها آخر شب در شهرستان‌های دورافتاده ممکن است پدیدار شود گذشتند» (همان).

در بخشی دیگر نیز ملال و دلزدگی آقای م. ل. که در طول اقامت او در اتاق ویژه‌اش همراه اوست، رنگی از ملالت و غم بر بعدازظهرهای این اتاق زده است. مکان اتاق که در بیشتر وقت‌ها برای م. ل. شگفت‌انگیز و غریب با تجاربی عجیب همراه بود، زیر نگاه او رنگی دیگر به‌خود گرفته است. (همان، ص. ۳۵).

۴ ـ ۴. مکان روایی[۷]

زمانی‌که مکانی با ماهیت و مرجعیت صرف مکانی به‌دلیل قرار گرفتن در بافت گفتمانی خاص، معانی جدیدی بیابد مکان روایی شکل می‌گیرد. به این نوع، مکان زایشی نیز می‌گویند، زیرا اخذ معانی جدید در آن به‌گونه‌ای است که گویی مجدداً زاده شده است. «مکانی که به‌دلیل شرایط گفتمانی جدیدی که بر آن افزوده می‌گردد، ویژگی‌های معنایی جدیدی پیدا می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۷، ص. ۲٤۳).

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

همسر م. ل. در حیاط منزلشان، آلاچیق زیبایی را برای فرزندشان ساخته است. این آلاچیق نشان‌دهندهٔ محبت مادر به فرزندی است که در ادامه تحت القائات دکتر حاتم دچار فلسفهٔ پوچی می‌شود. تغییری که سبب خشم م. ل. می‌شود، خشمی که درنهایت، قتل فرزند را به دست پدر رقم می‌زند. این قتل در شبی برفی که پسر از نزد دکتر حاتم برگشته است اتفاق می‌افتد. هیچ کدام از اهالی خانه در ساعت قتل بیدار نیستند؛ الا «شکو» نوکر خاص م. ل. که طبق غریزه از قصد شوم اربابش آگاه شده بود و درنهایت، صحنهٔ قتل را از نزدیک می‌بیند.

م. ل. برای کشتن شکو او را دنبال می‌کند تا اینکه به حیاط منزل و آلاچیق خاص فرزندش می‌رسد. آلاچیقی که بعد از قتل صاحبش معنایی دیگر یافته است. این مکان با نور مبهم و بی‌جانی که از پشت پنجره‌های اتاق م. ل. می‌تراود، در این بخش از داستان معنایی دیگر یافته و از معنای پیشین خود، یعنی نمادی از عشق مادر به فرزند تهی شده است. همین است که در آن شب عجیب، دومین رفتار وحشیانه از م. ل. سر می‌زند. بریدن زبان شکو برای گذاشتن سرپوشی دائمی بر جنایت قتل فرزند:

> برف مثل کفنی سرتاسر حیاط و باغچه‌ها و استخرها را پوشانده بود، انگار گورستان وسیعی است، پست و بلند ... در این دنیای سفید، بوران بر سر و رویم کوفت و بر گُرده‌ام شلّاق زد و من عاقبت شکو را زیر یک بوتهٔ بزرگ گل سرخ که اکنون به مجسمه‌ای می‌مانست، در همان آلاچیق قشنگی که زنم برای فرزندمان ساخته بود، گیر آوردم. نور مبهم و بی‌جانی که از پشت پنجره‌های اتاق پسرم به بیرون می‌تراوید آلاچیق را نیمه‌روشن می‌کرد ... زبان داغ و قرمز خون‌چکانش، بر روی برف‌ها، مثل لکه‌ای درشت نقش بست (صادقی، ۱۳۵۱، صص. ۳۸ ـ ۳۹).

به‌تعبیری می‌توان گفت، در این صحنه ما شاهد جابه‌جایی دو روایت در یک مکان هستیم. روایت اولی در این مکان، تبلور عشق مادری به فرزند است و روایت دوم که اولی را از صحنه به‌در می‌کند و جانشین آن می‌شود، روایت مرگ و خشونت است. «این امر با نظریهٔ سپهر نشانه‌ای لوتمان هم‌پوشانی کامل دارد. روایت تحقق‌یافته در یک مکان، ویژگی‌های معنایی و کیفی خود را به آن مکان انتقال می‌دهد و در تحول هویت مکانی نقش ایفا می‌کند» (شعیری، ۱۳۹۷، ص. ۲٤٤).

نکتهٔ مهم آن است که م. ل در یادآوری تمامی جنایت‌هایش تأکید ویژه‌ای بر موضوع مکان دارد. گویی که مکان با تمامی عناصر خود نقش مهمی در اقناع او برای ارتکاب جنایاتش

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

دارد. چه طراحی این فضاهای ویژه را ترفندی از سوی نویسندهٔ رمان برای افزایش اثرگذاری بر خوانندگان بدانیم و چه اینکه قائل باشیم نیات درونی م. ل فضا را در چشم او به‌شکلی درآورده است که توجیه‌کنندهٔ اعمالش باشد، هر دو حالت نشان‌دهندهٔ نقش ویژهٔ عنصر مکان در پیشبرد روایت در داستان ملکوت است.

۵. نتیجه

داستان ملکوت در قالب روایتی اسطوره‌ای به بیان سیر تنزل جامعه‌ای پرداخته است که بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ امیدهای خود را ازدست‌رفته می‌بیند. از همین رو، شاهد فضاهای وهمناکی هستیم که در جای‌جای روایت زمینه را برای بروز این تنزل پیاپی فراهم می‌آورد. در ملکوت هیچ‌چیزی حتمی و همیشگی نیست و هرچیز این قابلیت را دارد که به‌سرعت از رنگی به رنگی دیگر درآید. تنزل شخصیت‌ها در این داستان طی رابطه‌ای پدیداری با جهان سوژه‌ها و ابژه‌ها رخ می‌دهد و در این مسیر نویسنده دست به خلق فضاهایی خاص می‌زند. فضاهایی که حاصل حضور حسی ـ ادراکی سوژه در مکان‌های روایت است. این حضور حسی ـ ادراکی سبب می‌شود مکان‌ها رنگی از احساسات سوژه‌ها را به‌خود بگیرند و همین امر سبب کاسته شدن از معنای ارجاعی و افزوده شدن بر معانی خیالی و استعاری آن‌ها می‌شود.

مکان آغازین روایتِ ملکوت، باغی است که آقای مودت و دوستانش در آنجا مشغول به خوش‌گذرانی هستند، اما اوقات خوش چندان پایدار نمی‌مانند و با حلول جن در تن آقای مودت، حرکت شخصیت‌ها در مسیر هلاک و نابودی به‌دست دکتر حاتم آغاز می‌شود. این فضا یادآور باغ بهشت و سکون و آرامش اولیهٔ آدم و حوا در آن است. آرامشی که با وارد شدن شیطان و فریب حوا از بین می‌رود و داستان آفرینش و سقوط انسان از بهشت به زمین رقم می‌خورد. نکتهٔ جالب آن است که آقای مودت بعد از درمان به همراه دوستانش به‌سوی باغ برمی‌گردند، اما نمی‌توانند وارد آن شوند و در همان ورودی باغ با خبر هولناک مرگ قریب‌الوقوع خود روبه‌رو می‌شوند.

از دیگر ویژگی‌های مهم مکان در این داستان، که القاگر حس فروریزی درونی و سقوط شخصیت‌هاست، تقابل مکان‌های گستره‌ای و باز در برابر مکان‌های تنگ و فروبسته است.

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

گشادگی مکان باغ در برابر تنگی فضای اتومبیل و مطب دکتر حاتم، بزرگی و عظمت قصر آسمانی در برابر فروبستگی منزل و اتاق آقای م. ل و وسعت مزارع و گندم‌زارها در برابر فضای فروبسته و گرفتهٔ گورستان محل دفن پدر آقای م. ل، نمونه‌هایی از تقابل‌های مکانی هستند.

شخصیت اصلی داستان ملکوت، آقای م. ل است. فردی با گذشته‌ای تاریک و سرشار از رفتارهای غیرانسانی. از کشتن فرزند گرفته تا بریدن زبان شکو نوکر خاصه‌اش. م. ل شخصیت ویژه‌ای دارد که او را برای دکتر حاتم، که نماد شیطان است، نفوذناپذیر و دست‌نایافتنی کرده است. از همین رو، دکتر حاتم اتاقی ویژه در اختیار او می‌گذارد. اتاقی با ماه و ستاره‌هایی در سقف همراه با شیشه‌هایی نشانده در آن‌ها، که تصاویر اشیا و افراد داخل اتاق را بازنمایی می‌کنند، دیوارهای تودرتو و رنگ‌های موج‌دار، شیشه‌های الکل حاوی اندام‌های جداشده از بدن و از همه مهم‌تر، آینه‌ای با جلوه‌هایی متفاوت. این عناصر زمانی‌که با احوالات مغشوش روان م. ل. همراه می‌شوند، سبب تحولی بزرگ در اندیشهٔ او می‌شود. تحولی که نفوذناپذیری این شخصیت در برابر شیطان را از بین می‌برد و او را نیز تسلیم فریب دکتر حاتم می‌کند. بی‌گمان بخش عمده‌ای از جریان تنزل شخصیت م. ل در اثر القائات این مکان ویژه رقم می‌خورد. مکانی که هر لحظه با توجه به نوع نیت‌مندی فرد حاضر در آن، جلوه‌ای تازه و متمایز از خود بازمی‌نمایاند.

بررسی مکان‌های مورد استفاده در روایت ملکوت از نگاه تقسیم‌بندی‌های نشانه ـ معناشناسانه حاکی از آن است که نویسنده از انواع مکان‌های پدیداری، روایی، گردبادی و استعلایی بهره جسته است و در کنار آن ویژگی‌هایی نظیر مکان ـ بودگی و مکان ـ شدگی و همچنین، تقابل‌های مکان‌های پیوستار و ناپیوستار در فرایند معناسازی در این رمان نقشی ویژه داشته است. این اثرگذاری بیشتر برخاسته از نگاه خاصی است که بهرام صادقی به خلق فضاهای خیالی و وهمناک در اثر خود دارد. فضاهایی که بار اصلی القای پیام اثر را بر دوش می‌کشند.

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Pragmatic space
2. Continuous place
3. Spiral location
4. Jacques Lacan
5. Transcendental place
6. Phenomenal place
7. Narrative Space

۷. منابع

- الیاده، م. (۱۹۸۵). *نمادپردازی، امر قدسی و هنرها*. ترجمهٔ م. صالحی علامه (۱۳۹۳). تهران: نیلوفر.
- تسلیمی، ع. (۱۳۸۳). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*. تهران: اختران.
- رستمی‌پور، س.، و خان‌محمدی، ف. (۱۳۹۸). تحلیل فضا ـ زمان در فضای متنی رمان *دگرگونی* با تأکید بر گفتمان جغرافیایی، *جستارهای زبانی*، ۳، ۴۷ ـ ۶۹.
- رضایی، ر.، و گل‌فام، ا.، و آقاگل‌زاده، ف. (۱۳۹۶). تحلیل نشانه - معناشناختی استعلای مکان در داستان کوتاه بزرگ‌بانوی روح من. *روایت‌شناسی*، ۱، ۸۵ ـ ۱۰۲.
- ساسانی، ف. (۱۳۹۱). *نشانه‌شناسی مکان*. تهران: سخن.
- سیدهاشمی، س. م. ا. (۱۳۸۵). زمان و مکان در منظومهٔ معرفت‌شناختی کانت. *آینهٔ معرفت*، ۹، ۱۰۱ ـ ۱۲۴.
- شعیری، ح. ر. (۱۳۹۷). *نشانه - معناشناسی دیداری*. تهران: سخن.
- شعیری، ح. ر. (۱۳۹۱). نوع‌شناسی مکان و نقش آن در تولید و تهدید معنا. مجموعه‌*مقالات نشانه‌شناسی مکان*. به کوشش فرهاد ساسانی. تهران: سخن.
- شعیری، ح. ر. (۱۳۹۸). *مقدمهٔ کتاب نقصان معنا*. نویسنده: آلژیداس ژولین گرماس. ترجمهٔ ح. ر. شعیری. تهران: خاموش.
- صادقی، ب. (۱۳۵۱). *ملکوت*. تهران: کتاب زمان.
- قبادی، ح.ع.، و بزرگ بیگدلی، س.، و علیجانی، م. (۱۳۹۳). تحلیل اسطوره‌ای یکلیا و تنهایی تو و ملکوت با نگاه به تأثیر کودتای ۲۸ مرداد در بازتاب اسطوره‌ها. *متن‌پژوهی ادبی*،

۶۰، ۲۵ ـ ۵۰.

- کنعانی، ا. (۱۳۹۸). کارکرد گفتمانی مکان در شب سهراب‌کُشان بیژن نجدی. *زبان و ادبیات فارسی*، ۳۱، ۷۷ ـ ۱۵۱.
- معین، م. ب. (۱۳۹۶). *ابعاد گمشدهٔ معنا در نشانه‌شناسی روایی کلاسیک؛ نظان معنایی تطبیق یا رقص در تعامل*. تهران: علمی و فرهنگی.
- معین، م. ب. (۱۳۹۸). تحلیل چهار نظام زبانی فضایی با تکیه بر نظام‌های معنایی تعاملی اریک لاندوفسکی. *جستارهای زبانی*، ۵، ۴۹ ـ ۷۲.
- میرعابدینی، ح. (۱۳۸۷). *صدسال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.
- هومر، ش. (۲۰۰۵). *ژاک لاکان*، ترجمهٔ م. ع. جعفری و م. ا. طاهایی (۱۳۸۸). تهران: نیلوفر.

References

- Eliade, M. (1985). *Symbolism, the sacred and the arts.* Translated by. Salehi Allameh (2014). Tehran: Niloufar. [In Persian].
- Ghobadi, H. A., Bozorg Bigdeli, S., & Alijani, M. (2014). Analyzing the myths of monotheism and loneliness in you and the kingdom by looking at the effect of the coup d'etat of 28 August on the reflection of myths. *Literary Research* Text, *60*, 25-50. [In Persian].
- Homer, Sh. (2005). *Jacques Lacan*. translated by Jafari, M. A., & Tahaei, M. A. (1388). Tehran: Niloufar. [In Persian].
- Kana'ni, A. (2019). The discourse function of space in the night of Sohrabokushan by Bijan Najdi. *Persian Language and Literature*, *31*, 77-151. [In Persian].
- Mir Abedini, H. (2008). *One hundred years of storytelling in Iran*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].
- Moin, M. B. (2017). *Missing dimensions of meaning in classical narrative semiotics; Semiotic system of adjustment or dance in interaction*. Tehran: Scientific and cultural. [In Persian].

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

[DOI: https://doi.org/10.29252/LRR.12.2.3]
Downloaded from lrr.modares.ac.ir at 9:56 IRDT on Sunday August 29th 2021

- Moin, M. B. (2019). Analysis of four spatial language systems based on Eric Landowski's interactive semiotic systems. *Linguistic Essays*, *5*, 49-72. [In Persian].
- Rezaei, R., Golfam, A., & Aghagolzadeh, F. (2017). Semiotic analysis of the transcendence of space in the short story of The Great Lady of My Soul. *Narratology*, *1*, 85-102. [In Persian].
- Rostamipour, S., & Khan Mohammadi, F. (2019). Space-Time analysis in the textual space of the transformation novel with emphasis on geographical discourse. *Linguistic Essays*, *3*, 47-69. [In Persian].
- Sadeghi, b. (1972). *Malakout*. Tehran: Book of Time. [In Persian].
- Sasani, F. (2012). *Semiotics of place*. Tehran: Sokhan. [In Persian].
- Seyedhashmi, A. M. S. (2006). Time and place in Kant's epistemological system. *The Mirror of Knowledge*, *9*, 101-124. [In Persian].
- Shaeiri, H. R. (2012). *Typology of space and its role in the production and threat of meaning*. Collection of space semiotics articles. By the efforts of Farhad Sasani. Tehran: Sokhan. [In Persian].
- Shaeiri, H. R. (2018).*Visual semiotics*. Tehran: Sokhan. [In Persian].
- Shaeiri, H. R. (2019). The *introduction of"on imperfection"*. by Algidas Julien Garmas. Translated by Shaeiri, H. R. Tehran: Off. [In Persian].
- Taslimi, A. (2004). *Propositions in contemporary Iranian literature* (Fiction). Tehran: Akhtaran. [In Persian].