Arshive of SID

فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره1 (پیاپی 18) بهار 1396، ص 62- 53

نشانه‌شناسی تخیل و استعاره در داستان «نشانی» احمدرضا احمدی

فاطمه کاسی *و محمدصادق بصیری**

چکیده

این مقاله قصد دارد تا با تحلیل نشانه‌ها در داستان «نشانی» احمدرضا احمدی، به واکاوی عناصر تخیل و استعاره بپردازد. احمدی از شاعران و نویسندگان دهۀ چهل ایران است. او همزمان با شاعری در زمینۀ ادبیات کودک فعالیت خود را آغاز کرد. اولین کتاب کودک او در سال 1348 نوشته شد و تا امروز هم به نوشتن ادامه می‌دهد. آثار او در زمینۀ ادبیات کودک از فضایی متفاوت سخن می‌گوید. مطالعۀ آثار احمدرضا احمدی نشانی‌هایی را در چشم خواننده برجسته می‌سازد و از همین رو، بررسی نشانه‌شناسیک آن را برمی‌انگیزد. نشانه‌شناسی، مطالعۀ هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره دارد و این نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند. با خواندن آثار احمدی و از جمله این داستان، نشان‌داری تخیل، خودنمایی می‌کند. مطالعات انجام‌شده در آثار احمدی نشان داد که تخیل در آثار او، تخیل مدرن و فانتاسیک است و همین طور به دلیل همگامی تخیل و استعاره و ابهام، خواننده در محور جانشینی با استعاره به معنای مدرن و ابهام و گشودگی متن روبه‌روست. این مقاله به تخیل و استعاره‌ای می‌پردازد که رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها بدان اشاره دارند و در پی آن به رمزگشایی این نشانه‌ها بر پایۀ نظریۀ لیکاف خواهد پرداخت.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، تخیل، استعاره، داستان نشانی، احمدرضا احمدی.

مقدمه

داستان «نشانی» یکی از زیباترین داستان‌های احمدرضا احمدی است. او فعالیت‌های مربوط به ادبیات کودک را در سال 1348 با نوشتن کتاب *«من حرف‌هایی دارم که فقط شما بچه‌ها باور می‌کنید»* آغاز کرد و تا امروز به فعالیت خود ادامه می‌دهد. داستان نشانی به دلیل ویژگی‌های بالقوۀ خود که در بیشتر داستان‌های احمدی مشاهده می‌شود، راه را برای تحلیل‌های نشانه‌شناسانۀ تخیل و استعاره فراهم می‌آورد و آن را از میان سایر آثار متمایز می‌سازد. همراهی تخیل با استعاره و ابهام، متن را از تک‌معنایی به تأویل‌ها و تفسیرهای چندگانه نزدیک می‌سازد.

بدین منظور، نگارنده به بررسی مفاهیم تخیل واستعاره از دیدگاه کالریج و لیکاف پرداخت. از نظر کالریج، تخیل هم نیروی گردآوری و تداعی‌کننده دارد و هم عنصری است که بین پدیده‌ها و اشیای دور از هم انسجام به وجود می‌آورد. بنابراین، تخیل در

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، کرمان، ایران (مسؤول مکاتبات) fateme.casi@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران ms.basiri@gmail.com
تاریخ وصول: 1393/8/29 تاریخ پذیرش: 1394/6/23

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

www.SID.ir

Arshive of SID

انسجام و یکپارچگی هنر، نقش اساسی دارد. از نظر کالریج ،تخیل ساختارآفرین است.

از نظر لیکاف، نظام ادراکی ما، که بر پایهٔ آن فکر می‌کنیم یا فعالیت‌هایی که انجام می‌دهیم، ماهیتا استعاری است (افراشی، 1390: 20). این دیدگاه مدرن در مورد استعاره را می‌توان ادامهٔ دیگاه کالریج و رمانتیک‌ها دانست. این مقاله به واکاوی تخیل و استعاره از منظر رمانتیک‌ها می‌پردازد و سپس نگارنده به رمز گشایی این نشانه‌ها بر پایه نظر لیکاف خواهد پرداخت.

پیشینهٔ پژوهش

در مورد هر یک از این عنوان‌ها یعنی نشانه‌شناسی، استعاره و تخیل می‌توان به مقالاتی اشاره کرد:

«نشانه‌شناسی نام شخصیت‌های نمایشی در نمایسنامهٔ مرگ فروشنده»، سعید اسدی و فربد فرهنگ، سال1388، مجلهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی

«نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پر گهر» فروغ فرخزاد»، بهزاد برکت و طیبه افتخاری، 1389، مجله جستارهای زبانی

«نگاهی نو به استعاره (تحلیل استعاره درشعر قیصر امین‌پور)»، فاطمه راکعی، 1388، مجله پژوهش‌های ادبی

«مفهوم ناکجا آباد در دو رسالهٔ سهروردی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی»، زهره هاشمی، 1392، جستارهای زبانی

«فراواقعیت در رویا و تخیل (با نظری به مثنوی مولوی)»، بهجت‌السادات حجازی، 1390، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی

«فضا و کارکرد تخیل در اثر ژان ژیو نو: شاه سرگرمی ندارد»، فرزانه کریمیان، 1388، نقد زبان و ادبیات خارجی اما هیچ مقاله‌ای با این عنوان مستقل یافت نشد.

داستان نشانی

آن روز که مادربزرگ سرفه می‌کرد، زمستان بود- یک چهارشنبهٔ سرد آخر هفته بود. کنار تخت‌خواب مادربزرگ یک شیشهٔ خالی شربت سینه در جعبهٔ آن بود. یک درخت کاج در خانهٔ ما بود که من و مادربزرگ از صبح تا غروب آن را نگاه می‌کردیم.

آن روز چهارشنبهٔ آخر هفته، درخت کاج انبوه از برف بود. آن روز چهارشنبه، سرفه مادربزرگ را امان نمی‌داد. شیشهٔ خالی را از جعبه بیرون آوردم. مادربزرگ سرفه کرد. شیشه را در جعبه گذاشتم، سرفهٔ مادربزرگ تمام شد. مادربزرگ نشانی یک داروخانه را به من داد. شیشه خالی شربت سینه و جعبهٔ آن را با نشانی داروخانه برداشتم و از خانه بیرون آمدم.

هوای آن روز چهارشنبه سرد بود و سرما همراه من بود. در خیابان به پاسبان راهنمایی رسیدم. نشانی داروخانه را به پاسبان دادم، پاسبان نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای سوت شنیده می‌شد. شیشهٔ خالی شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را شنیدم.

شیشه را که در جعبه نهادم، سرفه مادربزرگ تمام شد. پاسبان هم رفته بود و صدای سرفهٔ مادربزرگ را نشنیده بود.

هوای آن روز چهارشنبه سرد بود و سرما همراه من بود. به کنار یک کارخانهٔ سازندهٔ پودرهای رختشویی رسیدم، به کارخانه رفتم، سرکارگری به طرف من آمد.

نشانی داروخانه را دادم، سرکارگر نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش کف‌های فراوان بیرون آمد. شیشهٔ خالی شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را شنیدم. شیشه را که در جعبه نهادم، صدای سرفهٔ مادربزرگ تمام شد. سرکارگر هم رفته بود و صدای سرفهٔ مادربزرگ را نشنیده بود.

هوای آن روز چهارشنبه سرد بود و سرما همراه من بود. به کنار یک اداره رسیدم، به اداره رفتم، زنان مشغول ماشین کردن نامه‌ها بودند.

www.SID.ir

Arshive of SID

یکی از زنان به طرف من آمد، نشانی داروخانه را به زن دادم. زن نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای ماشین تایپ شنیده می‌شد. شیشهٔ خالی شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را شنیدم. شیشه را که در جعبه نهادم، صدای سرفهٔ مادربزرگ تمام شد. زن هم رفته بود و صدای سرفهٔ مادربزرگ را نشنیده بود.

به انتهای راهرو رفتم. نشانی را به مرد تلفن‌چی دادم. تلفن‌چی نشانی داروخانه را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای زنگ تلفن شنیده می‌شد. شیشهٔ خالی شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را شنیدم. شیشه را که در جعبه نهادم، صدای سرفهٔ مادربزرگ تمام شد. مرد تلفن‌چی هم رفته بود و صدای سرفهٔ مادربزرگ را نشنیده بود.

هوای آن روز چهارشنبه سرد بود و سرما همراه من بود. به یک کیوسک تلفن عمومی رفتم. به خانه تلفن زدم. از تلفن‌خانهٔ ما صدای هزاران ساز همراه با سرفهٔ مادربزرگ شنیده می‌شد.

از پشت شیشه‌های کیوسک تلفن، خیابان را دیدم که برف می‌بارید. در میان دانه‌های برف نوازندگانی را دیدم که با هم حرف می‌زدند.

از دهانشان گل‌های داوودی و گل‌های یخ بر کف خیابان می‌ریخت. یکی از نوازندگان ایستاد و من را نگاه کرد.

شیشهٔ خالی شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را شنیدم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را مرد نوازنده شنید. خندید. نشانی را به مرد نوازنده دادم.

با مرد نوازنده به داروخانه رفتم و یک جعبهٔ شربت سینه خریدم. شیشهٔ پر از شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم. صدای سرفهٔ مادربزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی‌شناختم.

از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت:

– صدای تار من است، من نوازندهٔ تار هستم (احمدی، 1384).

نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی علم مطالعهٔ نشانه‌هاست که اگرچه ابتدا فردینان دوسوسور و سپس پیرس در اوایل سدهٔ بیستم از چنین علمی سخن به میان آوردند، اما می‌توان رد آن را در کهن‌ترین روزگار تفکر بشری جست. اگرچه به صورت علمی تدوین نشده بود. «نشانی‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد» (گیرو: 1380، 9). نشانه‌شناسی ادبی یافتن مناسبت میان تصویر (دال) و تصور (مدلول) است. هدفش در نهایت کشف مناسبتی است میان آنچه نویسنده ارائه کرده است و آنچه خواننده فهمیده یا تأویل کرده است (احمدی ،1380الف: 6). سوسور و پیرس به عنوان بنیان‌گذاران آنچه امروزه به نشانه‌شناسی[1] معروف است، شناخته می‌شوند. برای سوسور زبان‌شناس، نشانه‌شناسی[2] «دانشی بود که به مطالعهٔ نقش نشانه‌ها به مثابهٔ بخشی از زندگی اجتماعی می‌پرداخت». برای چارلز پیرس فیلسوف، رشتهٔ مطالعاتی که او «نشانه‌شناسی» semiotics می‌نامید، «نظریهٔ صورتی نشانه‌ها» بود که با منطق ارتباط نزدیکی داشت (چندلر، 1387: 25 و 26).

نشانه‌شناسان ساختگرا بیشتر به رابطهٔ عناصر با یکدیگر توجه دارند. جدا کردن نشانه‌شناسی اروپایی از ساختارگرایی در بنیادهای آن بسیار مشکل است. ساختارگرایی مبتنی بر زبانشناسی که منشأ آن سوسور، یلمزلف و یاکوبسن هستند، الهام بخش ساختارگرایی اروپایی بود. ساختارگرایی یک روش تحلیلی است که ابزار زبان‌شناختی را در محدودهٔ گسترده‌تری از پدیده‌های اجتماعی به کار می‌گیرد. ساختارها در جست‌وجوی ژرف ساخت‌هایی هستند که در زیر «جنبه‌های ظاهری» نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند (همان: 30).

---

[1] semiotics
[2] semiology

www.SID.ir

Arshive of SID

سوسور با تمرکز بر لانگ به جای پارول، بر ساختارهای نشانه بیشتر متمرکز شد تا با کارکرد ساختارها، روش او مطالعهٔ همزمانی بود که البته توسط مارکسیست‌ها مورد انتقاد شدید قرار گرفت. او به خاطر نادیده گرفتن روند تاریخی مورد انتقاد قرار گرفته است. در مقابل سوسور، نشانه‌شناسان معاصر به روند تاریخی و بافت اجتماعی اولویت می‌دهند.

سوسور نشان داد که هر زبان از همنشینی واحدهای زبانشناسانه شکل می‌گیرد... اما این یگانه خاصیت واحدهای زبانی نیست. آنها می‌توانند باز بنا به قاعده‌های مشخص و معلوم، واژگان یا گزاره‌های بسیاری پدید آورند. یاکوبسن براساس همین تمایز منش همنشینی و منش جانشینی عناصر زبانی، از کارکردهای مجازی زبان یاد کرد. او کشف کرد که یکی از مهم‌ترین مجازهای بیانی که در سخن ادبی و شعر نقش زیادی دارد، یعنی استعاره، استوار است بر شباهت عناصر. استعاره امکان معرفی دالی را به جای دال دیگر چنان پیش می‌کشد که همان معنای مورد نظر به دست آید (احمدی، 1380ب: 329). در مبحث مربوط به استعاره به این مورد بیشتر خواهیم پرداخت.

نشان‌داری تخیل

با مطالعهٔ آثار احمدرضا احمدی در حیطهٔ ادبیات کودک در کنار سایر ویژگی‌ها، تخیل و نشان‌داری آن به گونه‌ای بسیار روشن و شفاف آثار او را از سایر ادبیات مربوط به کودکان مجزا می‌سازد و همان طور که رومن یاکوبسن مبدع نظریه نشان‌داری[1] گفته است: هر جزء از یک زبانی براساس تقابل در امر به لحاظ منطقی شکل گرفته است: حضور یک ویژگی (نشان‌داری) در مقابل غیابش (بی‌نشانی) (چندلر، 1387: 168).

نگارنده بر آن است که این نشان‌داری را به عنوان یک ویژگی برجسته در آثار احمدی در مقابل آثاری از این دست از نویسندگان دیگر (بی‌نشان) تبیین کند. برای روشن‌تر شدن بحث باید گفت آنچه در آثار سایر نویسندگان یافت می‌شود، خیال است که با تخیل تفاوت دارد. «تخیل به پیوندهای پیچیده و دشوار همچون اندامی زنده باز می‌گردد نه به روابط مکانیکی و یک به یک چیزها. در خیال چیزی ساده چون تمثیل آفریده می‌شود و از استعاره و نماد آن گونه که در رمانتیسم و سمبولیسم مطرح است، خبری نیست» (تسلیمی، 1390: 22) و تصاویر خاصی نمی‌آفریند و از واقعیت‌ها چندان فراتر نمی‌رود. از نظر کولریج نماد، محصول رشد ارگانیک شکل(فرم) است؛ در جهان ماده زندگی و شکل یکسان‌اند: «شکل چنان است که زندگی است». ساختار شکل همان ساختار مجاز مرسل[2] است؛ زیرا نماد همیشه جزئی از همان کلیتی است که بیان می‌کند. در نتیجه، در عرصهٔ تخیل نمادین هیچ انفصالی میان قوای خلاقهٔ ذهن رخ نمی‌دهد، زیرا ادراک مادی (یا حسی) و تخیل نمادین با یکدیگرمتصل و پیوسته‌اند، همچنان که جزء و کل نیز متصل به یکدیگرند. در مقابل، شکل تمثیلی کاملا مکانیکی به نظر می‌آید؛ بنا به نظر او شکل تمثیلی[3]، توخالی و فاقد هر گونه جوهر و مایهٔ درونی است. شکل تمثیلی پیکرهٔ غیرمادی است که صرفا مبین شبحی بدون شکل و محتواست (دومان، 1390 :79).

کالریج، یکی از منتقدانی است که به مبحث مربوط به تفاوت خیال و تخیل پرداخته است. او تخیل را نیروی گردآوری و تداعی‌کننده می‌داند، و هم عنصری که بین پدیده‌ها و اشیای دور از هم انسجام به وجود می‌آورد. بنابراین، تخیل می‌تواند در انسجام و یکپارچگی هنر، نقش اساسی داشته باشد. از نظر کالریج، تخیل، ساختارآفرین است. او می‌گوید: در بین سال‌های 1795 و 1796 هنگامی که به صدای وردزورث (شاعر هم عصرش) در هنگام قرائت شعر گوش فرامی‌داد، برای اولین بار عنصر تخیل در ذهنش برجسته شد (برت، 1386: 46). وی می‌گوید: آفرینندهٔ اثر ادبی، لحن و محتوای یکپارچه‌ای می‌آفریند که با قدرت‌های ترکیبگر جادویی همه چیز را با هم در می‌آمیزد، که من آن را تخیل می‌نامم. این ترکیب جادویی ما را از واقعیت دور کرده، جهان دیگری می‌آفریند (Hall, 1946: 89).

[1] Markendness
[2] synecdoche
[3] Allegorical representative

www.SID.ir

Arshive of SID

بازتاب تخیل مدرن در آثار احمدرضا احمدی

تخیل در آثار احمدرضا احمدی را نمی‌توان تخیل اسطوره‌ای و مابعد اسطوره‌ای دانست؛ بلکه تخیل در آثار او را می‌توان تخیل فانتاسیک دانست. تخیل فانتاسیک از آن گونه تخیل است که از مرزهای واقعیت فراتر می‌رود یا به صورت خاص ابعاد و اشکال واقعیت را در جهت نیازها و خواسته‌های خود دگرگون می‌کند. تخیل فانتاسیک، تخیل بی‌انتها، نامحدود و عموماً غیرتکراری است (محمدی، 1378: 3 و 34).

شاید یکی از دلایلی که بیشتر داستان‌های احمدی را از منطق دور می‌سازد، بی‌ارتباط با تخیل فانتاسیک آثار او نباشد. او خود می‌گوید: «حذف منطق عادی از اشیا و اجسام رکن اساسی در ادبیات کودک است که نشانهٔ پایهٔ آن را می‌توان در تمام ادبیات عرفانی یافت، ولی حذف منطق عادی از اشیا و اجسام می‌تواند همان راهی را برود که ادبیات عرفانی ما رفته است: راهی به سوی نور، جاده‌ای به سوی حقیقت و اعتلای انسانی آن طور که از مشخصهٔ فانتزی کودکانه است، این سبک، منطق عادی زندگی را به هم می‌ریزد. فانتزی کودکانه در برخورد با واقعیت شیوهٔ آشنایی‌زدایی[1] گسترده را در پیش می‌گیرد. آشنایی‌زدایی از هر آنچه ذهن و جسم به آن عادت کرده است (محمدی، 1377: 318).

احمدی در تمام آثار چه در ادبیات کودک و چه در مجموعهٔ اشعار، از تجارب خود سخن می‌گوید؛ تجاربی منحصر به فرد که به گونه‌ای اتوبیوگرافی است، اما به زبانی شاعرانه. خود او از اینکه آثارش نتواند با کودکان ارتباط برقرار کند، چندان نگران نیست و می‌گوید: به نظرم این هم خود روشی است که تو می‌توانی تخیلت را با بچه تقسیم بکنی. می‌گویم من بچه را احمق نمی‌دانم. راحت‌الحلقوم هم نمی‌خواهم به آنان بدهم. کودک هم باید فکر بکند و یک خورده زحمت بکشد (خواب یک سیب، 1387: 85). همین طور او می‌گوید تخیل کودک از نوع تخیل ناب است. بنابراین، از طرف خود کودک پذیرفته می‌شود. او به هیچ وجه قائل به ظریف کردن تخیل در آثارش نیست.

در تمام آثار احمدی، گره خوردگی دو دنیای واقعی و تخیلی وجود دارد و حتی تخیلی بودن در عنوان داستان‌ها هم خودنمایی می‌کند. خواننده با دیدن عناوینی چون «*نوشتم باران، باران بارید*» و «*باز هم نوشتم صبح، صبح آمد*»، «*خواب یک سیب، سیب یک خواب*» پی به دنیای تخیلی داستان خواهد برد.

در داستان «نوشتم باران، باران بارید»، داستان با سفر پدر شروع می‌شود؛ یعنی خواننده ابتدا با دنیای واقعی مواجه می‌شود، امّا به محض رفتن پدر به مسافرت، راوی و شخصیت اصلی داستان، وارد دنیای تخیلی می‌شود. گویی تنهایی عامل محرک است برای ورود به دنیای تخیلی: درخواست گنجشک برای کشیدن گنجشکی دیگر برای رهایی از تنهایی. گویی تلاش گنجشک برای رهایی از تنهایی به نوعی فرافکنی کودک است که برای تحمل تنهایی به گنجشک پناه می‌برد. بنابراین نقاشی و تخیل عاملی است برای رهایی از تنهایی که تحمل‌پذیر نیست (رک: احمدی، 1384ب).

در داستان «*نشانی*» شاید نتوان لغزیدن به سمت دنیای تخیلی را آنچنان‌که در داستان پیشین از آن یاد کردیم، مشاهده کرد. داستان، حول محور کودکی است که به دنبال نشانی داروخانه جهت خرید شربت سرفهٔ مادربزرگ در یک روز سرد زمستانی، راهی خیابان می‌شود. او در میان راه از انسان‌هایی با مشاغل متفاوت نشانی داروخانه را جویا می‌شود. اما هر کدام از آنان با نشانی از مشاغل خود به کودک پاسخ می‌دهند؛ برای مثال، کودک کنار کارخانهٔ سازندهٔ پودرهای رخت‌شویی می‌رسد. نشانی را به سرکارگر می‌دهد اما:

سرکارگر نشانی را خواند، می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش کف‌های فراوان بیرون آمد (احمدی، 1384الف: 9).

این گونه پاسخ دادن دربارهٔ سایر مشاغل به گونه‌ای تکرار می‌شود: پاسبان راهنمایی با صدای سوت، زن تایپیست با صدای ماشین تایپ، تلفن‌چی با صدای زنگ تلفن. اگرچه شاید بتوان عکس‌العمل هر کدام را در مقابل کودک با دنیای تخیل و رؤیا

[1] Defamiliarization

www.SID.ir

Arshive of SID

مقایسه کرد، آنجایی که انسان در رؤیا هر لحظه خود را به هدف مورد نظر نزدیک می‌بیند، اما درست در لحظه‌ای که باید به هدفش برسد، همه چیز نابود می‌شود و دوباره باید این حرکت به سوی هدف از سر گرفته شود. اما پاسخی که کودک در انتها از مرد نوازنده می‌گیرد، و او را به نشانی و در نهایت شربت سینهٔ مادربزرگ می‌رساند، پاسخی است که کودک باید فاصلهٔ بزرگ آن را با تخیل خود پر کند: وقتی مرد نوازنده، شیشهٔ سرفهٔ مادربزرگ را دید، صدای سرفهٔ او را شنید و:

با مرد نوازنده به داروخانه رفتم و یک جعبهٔ شربت سینه خریدم. شیشهٔ پر از شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم. صدای سرفهٔ مادربزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی‌شناختم. از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت: – صدای تار من است، من نوازندهٔ تار هستم (همان: 21–22).

اوج زیبایی داستان در این بخش متمرکز شده است که تخیل ناب آن ابهام زیباشناختی دارد و شاید تلاش بیشتری از سوی کودک را طلب می‌کند، برای درک این مطلب که چگونه مرد نوازنده توانست صدای سرفه را بشنود و چطور صدای شیشهٔ مادربزرگ بعد از بازگشت از داروخانه دیگر شباهتی به گذشته ندارد و تبدیل به صدای تار می‌شود، اگرچه می‌توان حدس‌های متفاوتی زد، اما آیا باید این قسمت را که از نظر نگارنده سبب شده است یکی از زیباترین داستان‌های احمدی باشد، به تخیل ناب کودک سپرد؟ آیا می‌توان مطمئن بود که کودک قادر به ارتباط دادن این بخش از داستان با بخش‌های دیگر است؟ همان حرفی که احمدی به آن پای می‌فشارد و تمایل دارد تخیل خود را با کودک تقسیم شد؟

در داستان‌هایی چون *«پسرک دریا را نگاه کرد و گفت:»* یا داستان *«بهار بود»* اگرچه خواننده دائماً در دو دنیای واقعی و تخیلی در آمدوشد است، پذیرفتن این دنیا چندان برای او دشوار نیست. حتی اگرچه منطقی نداشته باشد؛ برای مثال، در داستان *«بهار بود»*، راوی از حضور خود در باغ وقتی که زیر پنجره نشسته است و به تماشای گل‌ها می‌پردازد سخن می‌گوید که:

ناگهان دستی از تاریکی پنجره بیرون آمد به من یک بوتهٔ گل سرخ داد. به انتهای باغ رفتم. زمین را کندم. بوتهٔ گل سرخ را در زمین کاشتم (احمدی، 1385: 1).

اما این هنوز ابتدای این دنیای تخیلی است و راوی در بخش‌های دیگر منتظر این دست پنهان است و خواننده با علاقه منتظر حضور اوست. در حضور بعدنی او تنگ بلورین، فانوس، قیچی، گلدان، یک جعبهٔ مداد رنگی، کاغذ سفید و آیینه به راوی می‌دهد. او حتی زیر نقاشی راوی می‌نویسد:

تو دیگر از این بوته هزاران گل سرخ داری (همان: 10).

دست خطی که شباهت به خط هیچ یک از مردمان روی زمین نداشت و در نهایت همهٔ دست‌نوشته‌ها و چیزهایی که دریافت کرده بود (تنگ آب، گلدان و آیینه) محو می‌شود. اما در انتها خواننده متوجه می‌شود که همهٔ اینها اتفاق‌هایی است که در دنیای متخیل کودک در یک روز بهاری می‌گذرد و از شریک بودن در دنیای تخیل راوی لذت می‌برد.

رد پای دست‌های مهربان و بخشنده را می‌توان در بیشتر داستان‌های احمدی یافت. داستان *«پسرک دریا را نگاه کرد و گفت:»* داستان پسرکی است که از دریا روییده است. تولد عجیب فرشته‌ای که دست‌های مهربان و بخشندهٔ او داستان *«تیستوی سبزانگشتی»* را به خاطر می‌آورد و آن در زمرهٔ فانتزی‌های آرمان‌گرایانه قرار می‌گیرد. پسرک روییده از دریا، خود باعث رویش گل‌هایی چون نرگس و موجوداتی چون آهو، خرگوش، پروانه از دل دریا شد. او حتی به ماهیگیرانی که راه را، در شب گم کرده بودند، با تاباندن ماه کمک کرد و سپس خود دوباره به همان دریا برگشت و از جایی که او به عمق دریا رفته بود، درختی نارنجی‌رنگ رویید که پر از شکوفه‌های نارنج بود (نک: احمدی، 1389).

درهم‌رفتگی دو دنیای واقعی و تخیلی در این داستان قابل‌مشاهده است. ملاحظه می‌کنید که دنیای تخیلی این دو داستان که هر دو وابسته به موجودات تخیلی هستند، تا چه اندازه متفاوت از فضای تخیلی داستان *«نشانی»* است. فشردگی و ایجاز حتی در عنوان داستان «نشانی» هم دیده می‌شود. اگر در دو داستان پیشین خواننده با دو دنیای متفاوت (واقعی و تخیلی) مواجه می‌شود، در این

www.SID.ir

Arshive of SID

داستان باید فاصله‌ای که در بخش انتهایی داستان دیده می‌شود، با تخیل خود پر کند و از این جهت متن این داستان با متن داستان‌های دیگر متفاوت می‌شود. هر کدام از این نشانه‌ها سبب تأویل متفاوت می‌شوند و همین مورد متن را از تک‌معنایی دور می‌سازد.

این یگانگی رنگ تخیل نه تنها در ادبیات کودک، بلکه در تمام اشعار او نیز یافت می‌شود. تفسیر و معنایی که او از دنیا دارد کاملاً شخصی و منحصر به فرد است. او خود را وابسته به هیچ مکتب و بیانیه‌ای نمی‌کند و خود آغازگر راهی است که پایانش نیز هموست. احمدی با تخیل خود از تنهایی، حسرت و حرمان می‌گریزد و شادی و امید را جایگزین آن می‌سازد و با استفاده از این روش، از تلخی آن لحظات می‌کاهد. تاریکی زمستان تنهایی در این داستان به بهار عشق و همراهی گره می‌خورد. این است که همواره زمستان برای او همراه با تنهایی است که با تخیل به بهار پیوند می‌پیوندد و او را با تولد و زایایی پیوند می‌دهد. در بیشتر موارد نویسنده با نقاشی، همراهی با پرندگان (کبوتر و گنجشک) یا ماهی و گل‌ها یا نوشتن یا دست‌ساخته‌ای چون قایق به درون فضای تخیلی می‌رود و از آن چون وسیله‌ای برای رهایی از تنهایی و ترس بهره می‌جوید.

نشانه‌شناسی استعاره

استعاره را می‌توان یکی از وجوه زبان تخیلی دانست. پیش از ادامهٔ بحث بهتر است تعریفی از استعاره ارائه کنیم. براساس نظر زبان‌شناسان، استعاره مشتمل است بر فرایند انتقال در ادراکات مفهومی از طریق تشابه، به این ترتیب که الفاظ موجود در زبان در معنی جدید به کار گرفته می‌شوند (افراشی، 1390: 20). این نوع برداشت از استعاره طبیعتاً در مقابل برداشت‌های کلاسیک قرار می‌گیرد که استعاره را از زبان جداپذیر می‌داند و تقریباً می‌توان دیدگاه مدرن در مورد استعاره را ادامهٔ دیدگاه رمانتیک دانست که استعاره را از زبان جداناپذیر می‌داند. یکی از زبان شناسانی که از محوریت استعاره در زبان سخن گفته است، رومن یاکوبسن است. استعاره از نظر او وجود یک شباهت یا همگونی «انتقال‌پذیر» میان یک موجود (مثلاً حرکت اتومبیل من) و موجودی دیگر را که می‌تواند جانشین آن شود (حرکت اسب)، پیشنهاد می‌کند (هاوکس، 1380: 114). از نظر یاکوبسن نوعی مطابقت و مقایسه بین زبان و تخیل صورت می‌گیرد. وی ساختار زبان را به استعاره و مجاز تقسیم می‌کند؛ کل ساختار زبان با استعاره ساخته می‌شود. ما در نشانه‌شناسی زبان به چیزی جز بازی استعاری برنمی‌خوریم. بسیاری از نظریه‌پردازان جهان معاصر چون یاکوبسن، ژاک لاکان، لیکاف و دیگران زبان را دارای سرشتی نمادین و استعاری می‌دانند (تسلیمی، 1390: 191).

نگرش معاصر به استعاره جایگاه آن را مربوط به اندیشه می‌داند و نه زبان. لیکاف این نظریه را در قالب یک مثال روشن‌تر می‌سازد:

«رابطهٔ ما به یک کوچهٔ بن‌بست رسیده است».

در این جا عشق در قالب یک سفر مفهوم‌سازی است، با این اشارهٔ ضمنی که رابطه از حرکت ایستاده است و عاشقان نمی‌توانند راهی را که پیمودنش را آغاز کرده بودند ادامه دهند یا بازگردند یا رابطه را به کلی رها کنند. استعاره را می‌توان، نگاشت (به مفهوم ریاضی کلمه) از یک قلمرو مبدأ (در این مورد سفر) به یک قلمرو مقصد (در اینجا عشق) دانست. این نگاشت به شدت ساختمند است. استعاره‌ها نگاشت‌اند، یعنی مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی‌اند. نگاشت عشق به مثابهٔ سفر مجموعه‌ای از هستی‌شناختی است که مشخصه‌های تناظرهای معرفت‌شناختی را با نگاشت دانش مربوط به عشق تعیین می‌کند (رک: لیکاف، 1390: 144-1459)

بازتاب استعارهٔ ساختار رویداد در داستان نشانی

لیکاف و دانشجویانش پژوهشی در مورد موضوع درک استعاری ساختار رویداد انجام داده‌اند. یافته‌های آنان نشان می‌دهد جنبه‌های مختلف ساختار رویداد، از جمله مفهوم‌هایی همچون حالت‌ها، دگرگونی‌ها، روندها، کنش‌ها، علت‌ها، هدف‌ها، شیوه‌ها، از نظر شناختی از طریق استعاره و بر حسب مکان، حرکت و نیرو، تعریف می‌شوند. بنابراین، بیشتر مفاهیم انتزاعی- زمان، حالت،

www.SID.ir

Arshive of SID

دگرگونی، علیت، کنش، هدف و شیوه- از طریق استعاره مفهوم‌سازی می‌شوند (همان: 166).

داستان نشانی را می‌توان بر اساس استعارهٔ رویداد بررسی کرد. کل داستان استعاره‌ای است از قلمرو مبدأ (خانه) به سوی قلمرو مقصد (داروخانه). البته بایدگفت استعارهٔ حرکتی فقط در حرکت فیزیکی (رفتن از خانه به داروخانه جهت خرید دارو) خلاصه نمی‌شود. بلکه حرکت در حالت هم دیده می‌شود؛ به عبارت دیگر، استعارهٔ تغییر حال مادر بزرگ که در هر لحظه وقتی شیشه شربت سینه توسط کودک از جعبه بیرون می‌آید و به صورت صدای سرفه نمایان می‌شود، در انتها به صورت صدای تار= بهبودی یا امید به بهبودی دیده می‌شوند (دگرگونی‌ها حرکت‌اند).

شیشهٔ خالی شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را شنیدم. شیشه را که در جعبه نهادم صدای سرفهٔ مادربزرگ تمام شد (احمدی، 1384: 13).

و سپس در انتها پس از اینکه با مرد نوازنده به داروخانه می‌رود و شربت سینه می‌خرد:

شیشهٔ پر از شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم. صدای سرفهٔ مادربزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی‌شناختم. از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت: صدای تار من است، من نوازندهٔ تار هستم (همان: 21 و 22).

جملهٔ اول که در سراسر داستان تکرار می‌شود، از نوع تکرارهای معنادار است؛ کودک همزمان که با عکس‌العمل‌های غیرهمدلانهٔ کسانی که از آنها کمک می‌خواهد مواجه می‌شود، شیشهٔ خالی را از جعبهٔ آن بیرون می‌آورد و صدای سرفهٔ مادربزرگ (درد) را می‌شنود و این صدا، این‌همانی شربت سینه با سرفهٔ مادربزرگ است. نمونهٔ دیگر این‌همانی را می‌توان در جای دیگر داستان مشاهده کرد وقتی کودک به نوازنده‌ها می‌رسد و در توصیف آنها می‌گوید:

از دهانشان گل‌های داوودی گل‌های یخ بر کف خیابان می‌ریخت (همان: 19).

کسانی که او قبل از دیدار نوازنده‌ها ملاقات کرده بود (پاسبان راهنمایی، سرکارگر خانهٔ پودر رختشویی، تلفن‌چی، تایپیست) در مقابل درخواست کودک برای یافتن نشانی، اصوات هماهنگ با مشاغلشان از دهانشان خارج می‌شود (سوت، صدای زنگ تلفن و صدای تایپ) و یا کف رخت‌شویی از دهان سرکارگر کارخانهٔ پودر رختشویی. اما این نوازنده‌ها پیش از کلام و درخواست این گونه توصیف می‌شوند؛ این توصیف آنها را از صاحبان مشاغل قبلی که استعاره‌هایی از انسان‌هایی بی‌تفاوت و فرورفته در موقعیت شغلی هستند، متفاوت می‌سازد. گل‌های داودی و یخ می‌تواند استعاره‌هایی باشد از لطافت، تازگی و رویندگی تفکر نوازنده‌ها که اتفاقاً همین نوع تفکر سبب شناسایی صدای درد و کمک به کودک شد (استعارهٔ انعکاسی).

مادربزرگ از سرفه‌های پی‌درپی در رنج است. در اینجا حالت خصوصیتی است که به صورت مکان مفهوم‌سازی شده است. شنیدن صدای سرفهٔ مادربزرگ از شیشهٔ شربت سینه استعاره‌ای است از در رنج بودن مادربزرگ (حالت‌ها مکان‌اند). این همانی صدای سرفه در شیشه با مفهوم مکانی رنج در این استعاره دیده می‌شود.

کودک برای رسیدن به هدف (داروخانه) باید دشواری‌هایی را از سر بگذراند. همانند سفر اسطوره‌ای که مسافر آن باید بعد از آزمون‌های دشوار به هدف نهایی خود برسد. هر مرحله از مراحل سفر آزمونی است برای سنجش تحمل و توانایی مسافر. در اینجا اما کودک با موانعی از آن گونه که در داستان‌های پریان به شکل دیو نمایان می‌شوند، برخورد نمی‌کند. موانع کودک بی‌حرکتی و سکون افرادی فرورفته در خود است. همین است که سبب می‌شود کمک کردن به کودک جای خود را به یکی از لوازم شغلی هر یک از آنها بدهد (صدای سوت پاسبان، کف از دهان سرکارگر کارخانه پودر رخت‌شویی، صدای تایپ، و زنگ تلفن از تلفن‌چی).

در خیابان به پاسبان راهنمایی رسیدم. نشانی داروخانه را به پاسبان دادم، پاسبان نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای سوت شنیده می‌شد (همان: 4).

به کارخانه رفتم. سرکارگری به طرف من آمد. نشانی داروخانه را دادم. سرکارگر نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش کف‌های فراوان بیرون آمد (همان: 8).

www.SID.ir

Arshive of SID

به کنار یک اداره رسیدم. به اداره رفتم. زنان مشغول ماشین کردن نامه‌ها بودند یکی از زنان به طرف من آمد، نشانی داروخانه را به زن دادم. زن نشانی را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای ماشین تایپ شنیده می‌شد (همان: 10).

به انتهای راهرو رفتم. نشانی را به مرد تلفن‌چی دادم. تلفن‌چی نشانی داروخانه را خواند. می‌خواست با من حرف بزند، ولی از دهانش صدای زنگ تلفن شنیده می‌شود (همان: 14).

کنش‌های تکراری که در موارد بالا در قالب عکس‌العمل افراد، وضعیت هوا (سرما) و حتی تکرار روز چهارشنبه که همراه با سرماست و همچنین بیرون آوردن شیشهٔ سرفهٔ مادربزرگ از جعبهٔ آن بعد از نرسیدن به هدف (داروخانه و خریدن داروی سرفه) به‌وجودآورندهٔ تکرار ساختاری است. تکرارهایی که معنایی جز سکوت، سکون، تنهایی کودک و مردابی شدن تفکر نمایندگان مشاغل ندارد. وقتی کودک از هوای سرد چهارشنبه در تمام قسمت‌های داستان یاد می‌کند (به‌جز مورد پایانی و ملاقات با مرد نوازنده)، این یادکرد تأثیر آب و هوای فصل‌ها در ذهنی است که هر چیزی از واقعیت و به‌ویژه رنگ‌ها را جذب می‌کند تا به آنها معنای درونی (سرما که همان تنهایی است) بدهد.

پایان داستان که با رسیدن به هدف گره می‌خورد، تأویل‌های متفاوتی را به ذهن متبادر می‌کند. پایانی که البته متن را مبهم و به گفتهٔ بارت متن باز معرفی می‌کند. کودک پس از مکالمهٔ نافرجام با کسانی که یادشان در سطور پیشین رفت، با مرد نوازنده برخورد می‌کند. با کمال تعجب او صدای سرفهٔ مادربزرگ را می‌شنود:

شیشهٔ خالی شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را شنیدم، صدای سرفهٔ مادربزرگ را مرد نوازنده شنید، خندید. نشانی را به مرد نوازنده دادم. با مرد نوازنده به داروخانه رفتم و یک جعبهٔ شربت سینه خریدم (همان: 21–20).

آیا شنیده شدن صدای سرفه توسط مرد نوازندهٔ تار به این دلیل است که چون خود دردها را می‌نوازد، با تمام دردها آشناست؟ آیا روحیهٔ هنرمندانه‌اش، او را قادر به شناختن و شنیدن دردها می‌سازد؟ اگر بتوانیم این گونه از ابهام‌های متن را رمزگشایی کنیم و این رمزگشایی را بپذیریم، بنابراین، باید بگوییم در اینجا هنر (تار) استعاره‌ای است برای درمان دردها. هنر و هنرمند همواره با آفرینش‌های خود پاسخی می‌دهند به دردهای درونی خود یا انسان‌های اطراف خود. بنابراین، قبل از پاسخ دادن به درد باید درد آن را شناخت. هنرمندان را می‌توان آشناترین افراد با دردها شناخت.

در نهایت، از میان تمام صداهایی که در متن از افراد می‌شنویم (صدای سوت پاسبان راهنمایی، سرفهٔ مادر بزرگ، تایپ، تلفن) به یک‌صدایی سرفهٔ مادربزرگ با صدای تار می‌رسیم (استعارهٔ درمان درد).

شیشهٔ پر از شربت سینه را از جعبهٔ آن بیرون آوردم. صدای سرفهٔ مادربزرگ را نشنیدم، صدایی شنیدم که نمی‌شناختم. از مرد نوازنده نام صدا را پرسیدم، گفت: صدای تار من است، من نوازندهٔ تار هستم (همان: 22–21).

نتیجه

داستان *«نشانی»*، داستانی است که مانند بسیاری از داستان‌های احمدی می‌توان تخیل مدرن را در آن جست‌وجو کرد؛ تخیلی که تجربیات منحصربه‌فرد نویسنده در آن بازتاب یافته است. داستان دارای سیر تراژیک نیست و در انتها دردها تبدیل به شادی و امید می‌شوند. هر جا تخیل باشد، استعاره هم هست. استعارهٔ ساختار رویداد که در آن از قلمروی مبدأ و قلمروی مقصد به همراه الزامات آن سخن به میان می‌آید، در این داستان دیده می‌شود. مبدأ (خانه)، مقصد (داروخانه) برای خرید شربت سرفهٔ مادربزرگ است. موانع منحصر به فرد این داستان جزء لاینفک استعارهٔ رویداد است.

منابع

1. احمدی، احمدرضا (1384الف). *نشانی*، تهران: شباویز.

www.SID.ir

Arshive of SID

2. ـــــــــــــــ (1384ب). *نوشتم باران باران بارید*، تهران: شباویز.
3. ـــــــــــــــ (1385). *بهار بود*، تهران: شباویز.
4. احمدی، بابک (1380الف). *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
5. ـــــــــــــــ(1380ب). *حقیقت و زیبایی*، تهران: مرکز.
6. افراشی، آزیتا (1390). *نگاهی به تاریخچهٔ مطالعات استعاره*، در ساسانی (کوشش و ترجمه): *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، تهران: سوره مهر.
7. برت، آ. ال (1380)، *تخیل*، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: مرکز.
8. . کانون پرورش فکری کودکان (1387). *خواب یک سیب*.
9. تسلیمی، علی (1390). *نقد ادبی*، تهران: کتاب آمه.
10. دومان، پل (1390). *نماد و تمثیل*، ترجمه میترا رکنی، در مراد فرهاد پور و دیگران(مترجمان): *رمانتیسم* (مجموعه مقالات)، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.
11. چندلر، دانیل (1387). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.
12. ساسانی، فرهاد (1390). *استعاره مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی*، گروه مترجمان، تهران: سورهٔ مهر.
13. گیرو، پی‌یر (1378). *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگه.
14. محمدی، محمدهادی (1378). *فانتزی در ادبیات کودکان*، تهران: روزگار.
15. ـــــــــــــــ (1377). *روش‌شناسی نقد ادبیات کودکان*، تهران: سروش.
16. هاوکس، ترنس (1380). *استعاره*، ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، تهران: مرکز.
17. Hall,vernuon, (1964). *A short History of literary criticism*, New York, University press.

www.SID.ir