

Research paper  
2 (2), 49-78, Winter, 2024

## Narrative Configuration, Focalization, and Semantic-Semiotic of the Story of *Midday Moon*

Shahla Naseri<sup>1</sup>  | Teymoor Malmir<sup>2</sup> 

<sup>1</sup> PhD., Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Iran. E-mail: [shahlanaserisalar321@gmail.com](mailto:shahlanaserisalar321@gmail.com)

<sup>2</sup> professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Iran. (Corresponding Author)  
E-mail: [t.malmir@uok.ac.ir](mailto:t.malmir@uok.ac.ir)

### Article Info

#### Article type:

Research article

#### Article history:

Received: 27 Dec. 2023

Accepted: 9 Feb. 2024

#### Keywords:

semantic-semiotic,  
narrative configuration,  
focalization,  
short story

### ABSTRACT

The short story *Midday Moon* (Mah-e-Nimrooz) is from a collection of stories with the same name written by Shahriar Mandanipour. In this article, we explain and analyze the narrative configuration, focalization, and semiotics of this story to show how the plot of the story is formed and what meaning it conveys. Using Genette's focalization approach, we have discussed the focalizer and the focalized, and we have shown the role of images as focalizers or focalized. We have analyzed the semantic systems formed in the story with the semiotic-semantic approach of Greimas. The result of the research shows that this story takes place in the dream of an old man who is dying, while three strange characters in his dream watch and interpret paintings of death. The objects of the images become active and create a new form of existence for them, and the reflection discourse of the story is formed. They speak and express their feelings and pain. The activation of the paintings and the use of this narrative plot are for expressing the unsaid things that cannot be seen in the image. Images can only show the present time of the event, but by becoming active, they also express some aspects of the past and future.

Cite this article: Naseri, Sh., Malmir, T. (2024). "Narrative Configuration, Focalization, and Semantic-Semiotic of the Story of *Midday Moon*". *Journal of Linguistic Studies: Theory and Practice*, 2 (2), 49-78.



© The Author(s).

Publisher: University of Kurdistan.

DOI: [10.22034/jls.2024.140795.1077](https://doi.org/10.22034/jls.2024.140795.1077)

### 1. Introduction

Readers of literary texts expect critics to report how these narratives are formed in the analysis of narratives. Sometimes the basis of the formation of a story is a historical event or a specific incident, sometimes it may be based on reading a text, visiting a certain place, and looking at a painting or a photo exhibition. Discovering and explaining the basis of story formation is useful for criticizing or understanding the text. Apart from the event or incident that may be the main source of the narrative story, the development of that story in the form of narration is largely based on its narrative ability. The author creates a narrative based on his narrative ability, and the readers understand and analyze the work based on their narrative ability.

### 2. A Brief note of previous works

Various research has been done on the works of Shahriar Mandanipour. In the article "Analyzing plot in Shahriar Mandanipour's short stories based on formalism boutiques" (2014) Tashakori et al. examined three collections of stories of East Banafsheh, wax and honey, and Midday Moon. They have not mentioned how the plot of the short story "Midday Moon" was formed and its connection with the main theme. Moradi (2013) in his dissertation "Structural Analysis of Shahriar Mandanipour's Works" examines the narrative and thematic structure of the story "Midday Moon", but does not mention the role of the image in the formation of the plot of the story. Other articles and theses have examined the works of Shahriar Mandanipour from different perspectives. Still, none of them have addressed the role of the images and how the structure of the story of "Midday Moon" is formed with paintings or photographs.

### 3. Theoretical framework

Focalization answers the question of whose point of view the story is told. Genet relates who speaks to the category of "narrator's voice" and who sees to "focalization". The subject of focalization is "focalizer"; He looks and his look is registered in the text. The object of focus is "focused". Literary semiotics identifies literary discourse systems according to their mechanisms and presents the method of analysis of each of these systems. Therefore, four important discourse systems are proposed: action discourse system; sensible discourse system; tension discourse system; and reflection discourse system.

### 4. Research Methodology

The methodological nature of this paper is descriptive-analytical and the data was collected by the library and sand mining method. The statistical population is the story "Midday Moon" from the collection of stories with the same name written by Shahriar Mandanipour.

### 5. Conclusion

The story of Midday Moon is narrated in the form of a story within a story. Two worlds are formed in the story; one is the world in which an old man is dying on a bed and dreaming, and his occasional awakenings when he remembers Sara, this is the outer frame of the story. This frame opens at the beginning of the story with a quotation from the old man. The subject-old man, by being in a state of

dying and reviewing memories, experiences a presence again next to Sara. The nostalgic feeling or revival of memories and the re-presence of the subject in the space of these memories create a reflection process. The other world is the world that happens in the dream and vision of the old man, and in it, three plastic or wax characters; blue-eyed, black-eyed, and white-eyed, in a daily round in a place like an exhibition, sit and watch and interpret paintings of death, this is the inner frame of the story. With the interpretation, the paintings become active and the inner developments take shape. Each painting becomes the focus of a development and advances the color of the story. The subject-viewers enter into a sensory-perceptual relationship with the objects within the image. In this state, the objects of the image leave their static world and enter the world outside. The objects enter the space of the story and move and come to life and advance the events of the story alongside the subjects. This is where another reflection situation is formed and conditions arise that cause meaning to be formed.

In the outer frame of the story, the narrator is a limited third person, who is also the focalizer of the story, and we see the situation of the old man and his behavior from his eye focus. The old man is the focal point of this development, which shows internally what passes through his mind in the final moments of life and what he says. The focus of this development is a painting of the old man who is lying on a bed. In the inner frame is the world of the old man's dream- the narrator of the story is the same limited third person, but the focalizer of this development is the old man. In this frame, the third-person narrator expresses the events with an indirect discourse from the window of the old man's mind and with the voice of the narrator. The focus of this development is the mind and dream of the old man. The focalized of this development are three strange characters who wherever they go, bring death with them. The look at the focalized in this frame is external. It narrates the behavior of the focalized and their hearings from their interpretation.

In the story "Midday Moon", seeing, which is a sensory-perceptual relationship, creates a system of reflection. The objects of the image become active under the gaze of the subject-viewers. The subject-viewers start to interpret and discuss the paintings as they see them. With the interpretation of the paintings, the objects of the image become active and create a new form of existence for them. The objects of the image speak and express their feelings and pain. The images are transformed into words and the reflection dimension of the story is formed. Another system of reflection is running in the story, which is formed in the moments of awakening of the old man character. The old man, under the influence of the state of dying, reviews the memories and brings Sara from the past to the present, to continue it by remembering the past romances.

With this thought, he dies easily for himself and returns to the world of marble stones and chamomiles with Sara. The activation of the paintings and the use of this narrative plot are for expressing the unsaid things that cannot be seen in the image. Images can only show the present time of the event, but by becoming active, they also express some aspects of the past and future. Something that is not in the image, but by becoming active, which is in a way, an interpretation of the seen

image, is expressed. In the story “Midday Moon”, by becoming active, we read the anxiety and worry of the objects of the image from the event that is going to happen to them, or the ignorance and calmness before their event.

سال دوم، دوره دوم، شماره دوم، شماره پیاپی چهارم، زمستان ۱۴۰۲، ص ۷۸-۴۹

### پیکربندی روایت، کانونی‌سازی و نشانه-معناشناسی داستان کوتاه ماه نیمروز

شهلا ناصری<sup>۱</sup>، تیمور مالمیر<sup>۲</sup>

۱. دانش‌آموخته دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، کردستان، ایران.  
shahlanaserisalar321@gmail.com  
۲. نویسنده مسؤل، استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، کردستان، ایران.. t.malmir@uok.ac.ir

#### چکیده

#### اطلاعات مقاله

داستان کوتاه ماه نیمروز از مجموعه داستانی با همین نام نوشته شهریار مندنی‌پور است. در این مقاله به تبیین و تحلیل پیکربندی روایت، کانونی‌سازی و نشانه-معناشناسی این داستان پرداخته‌ایم تا نشان‌دهیم طرح داستان چگونه شکل گرفته است و این طرح به دنبال بیان چه معنایی است. با استفاده از رویکرد کانونی‌سازی ژنت به بحث درباره کانونی‌گر و کانونی‌شده پرداخته‌ایم و نقش تصاویر به‌عنوان کانونی‌گر یا کانونی‌شده را نشان داده‌ایم. و با رویکرد نشانه-معناشناسی گرمس نظام‌های معنایی شکل گرفته در داستان را تحلیل کرده‌ایم. نتایج نشان داد این داستان در خواب پیرمردی در حال احتضار شکل می‌گیرد؛ درحالی‌که، سه شخصیت عجیب در خواب او به‌عنوان کانونی‌گر به تماشا و تفسیر تابلوهایی از مرگ می‌پردازند. با تفسیر آن‌ها تابلوها از تصویر به کلام تغییر شکل می‌دهند و گفتمان بوشی داستان به‌وجود می‌آید. ابژه‌های تصاویر کنشی می‌شوند و شکل جدیدی از هستی برای آن‌ها خلق می‌شود. آن‌ها سخن می‌گویند، احساسات و رنج خود را بیان می‌کنند و گفتمان شوشی داستان شکل می‌گیرد. به کنش درآمدن تابلوها و استفاده از این طرح روایی، برای بیان ناگفته‌هایی است که در تصویر نمی‌توان دید. تصاویر فقط می‌توانند زمان حال واقعه را نشان دهند، ولی با کنشی شدن آن‌ها، گوشه‌هایی از گذشته و آینده نیز بیان می‌شود.

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ وصول:

۶ دی ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش:

۲۰ بهمن ۱۴۰۲

واژه‌های کلیدی:

ماه نیمروز،

کانونی‌سازی،

پیکربندی روایت،

نشانه-معناشناسی،

داستان کوتاه

استناد: ناصری، شهلا؛ مالمیر، تیمور (۱۴۰۲). «پیکربندی روایت، کانونی‌سازی و نشانه-معناشناسی داستان کوتاه ماه نیمروز». پژوهش‌های زبان‌شناسی: نظریه و کاربرد، ۲(۲)، ۷۸-۴۹.

ناشر: دانشگاه کردستان



حق مؤلف: نویسندگان

DOI: 10.22034/jls.2024.140795.1077

## ۱. مقدمه

ذهن انسان در مواجهه با آثار هنری مخصوصاً آثار برجسته و حاوی تازگی، همواره با این پرسش درگیرست که چگونه این اثر خلق شده است. خوانندگان متون ادبی نیز از منتقدان انتظار دارند در تحلیل روایت‌های داستانی، چگونگی تکوین این روایات را گزارش کنند. گاهی مبنای شکل‌گیری یک روایت داستانی، اتفاقی تاریخی یا حادثه‌ای مشخص است، گاهی نیز ممکن است مبتنی بر قرائت یک متن، دیدن یک رؤیا، دیدار از یک مکان خاص و ملاحظه تابلوی نقاشی یا نمایشگاه عکس باشد. کشف و توضیح مبنای شکل‌گیری داستان برای نقد یا فهم متن مفیدست. غیر از رخداد یا حادثه‌ای که ممکن است مایه اصلی قصه روایت باشد، تکوین آن قصه در قالب روایت تا حد بسیار مبتنی بر توانش روایی است. نویسنده براساس توان روایی خود به خلق روایت می‌پردازد، خوانندگان نیز مبتنی بر توانش روایی خود به فهم و تحلیل اثر روی می‌آورند.

دو نوع تصویر در روایت مطرح می‌شود یکی تصاویر دیداری و دیگری تصاویر کلامی، بر این اساس، میکه بال<sup>۱</sup> دو مسئله در مورد روایت بصری مطرح می‌کند: نخست؛ تصویر مکتوب چیست و چطور می‌توان آن را خواند؟ دوم؛ تصاویر (گرافیکی) چگونه روایت می‌کنند؟ پرسش اول مربوط به جنبه بصری روایت (کلامی) است و پرسش دوم، به روایت‌مندی بالقوه تصویرهای بصری مربوط می‌شود (بال، ۱۳۹۶: ۸۳). بال، استعاره را یکی از گونه‌های مؤثر بصری‌سازی در متون روایی می‌داند که منجر به دیده‌شدن چیزی می‌شود که از طریق بصری‌سازی قابل دست‌یابی است، علاوه بر این، فضایی که در روایت بازنمایی می‌شود از طریق تصویرهای بصری و بازنمایی موقعیت‌های دیداری ترسیم می‌گردد. راوی‌ها در رمان، دیده‌های خود را توصیف می‌کنند. در این میان آنچه توصیف می‌شود لزوماً فضا یا بصیرت نیست؛ بلکه ممکن است متشکل از خودِ بازنمایی بصری باشد: تصویر، نقاشی، حکاکی یا عکس؛ یعنی بازنمایی کلامی تصاویر مانند شعر روایی «تجاوز به لوکرس»<sup>۲</sup> شکسپیر که خودکشی با توصیف بصری یک تابلو نقاشی ایجاد می‌شود، تابلویی که در داستان وجود ندارد اما لوکرس مثل خواننده بصری‌ساز آن را می‌بیند.

<sup>1</sup> M. Bal

<sup>2</sup> The Rape of Lucrece

این شیوه بصری‌سازی را می‌توان پیکربندی<sup>۱</sup> نامید (همان: ۸۵). بنابراین، می‌توان دو شکل از پیرنگ را در روایت کلامی شناسایی کرد: شکل‌گیری پیرنگ از طریق بصری‌سازی؛ شکل‌گیری پیرنگ با رویدادهای کنش‌محور. شایان ذکر است که نگارندگان در پژوهش حاضر در صددند تا نشان دهند که تصاویر مکتوب در داستان ماه نیمروز به‌عنوان کانونی‌گر یا کانونی‌شده چگونه به کنش‌درمی‌آیند؟ و همچنین، نظام‌های نشانه-معنایی در داستان ماه نیمروز چگونه شکل می‌گیرند؟

## ۲. پیشینه پژوهش و مطالعات مرتبط

بررسی تصویر در تحقیقات ادبی عمدتاً یادآور شعر است. در اغلب پژوهش‌هایی که به بررسی پیوند تصویر و داستان پرداخته‌اند، داستان‌هایی را بررسی کرده‌اند که ترکیبی از دو رسانه متن و تصویر هستند یا از تصاویر واقعی (عکس‌ها و نقاشی‌ها) برای توصیف استفاده کرده‌اند. اما همچنان جای پژوهشی خالی است که به بررسی نقش تصاویری پردازد که وجود خارجی و دیداری ندارند اما در داستان، حاوی نقش‌روایی هستند و در مواردی در گسترش و شکل‌گیری پیرنگ نقش دارند.

درباره آثار شهریار مندنی‌پور پژوهش‌های مختلفی انجام شده است. سلطانی و خدادادی (۱۴۰۱) در مقاله «بررسی مؤلفه‌های پلیدشهری در داستان‌های مدرن مندنی‌پور» به بررسی تعدادی از داستان‌های مندنی‌پور از جمله ماه نیمروز می‌پردازند.

محمدی و صادقی (۱۳۹۰) در مقاله «اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور» بیان می‌کنند که زمان در بعضی از داستان‌های کوتاه او همانند زمان در روایات اسطوره‌ای کیفی و ذهنی است نه عینی و کمی. زمان در این داستان‌ها، اعتبار خود را از رویداد یا حادثه روایت‌شده می‌گیرد. تداوم زمان نیز خطی و مستقیم نیست، بلکه به صورت دورانی و چرخه‌ای است (محمدی و صادقی، ۱۳۹۰: ۱۳۷).

تشکری و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله «تحلیل پیرنگ در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور برمبنای بوطیقای فرمالیسم» سه مجموعه داستان شرق بنفشه، مومیا و عسل و ماه نیمروز را بررسی کرده‌اند. البته از چگونگی شکل‌گیری پیرنگ داستان کوتاه «ماه نیمروز» و ارتباط آن با درون‌مایه یاد نکرده‌اند، فقط به ذکر این نکته بسنده می‌کنند که در ماه نیمروز سه مرد؛

<sup>1</sup>figuration

ارزق چشم، سیاه چشم و سفید چشم مأمور قبض روح انسان‌ها هستند و درباره زندگی انسان‌ها بحث و مناظره می‌کنند (تشکری و همکاران، ۱۳۹۴: ۵۶۲).

شربتدار و انصاری (۱۳۹۱) در مقاله «گروتسک و ادبیات داستانی، بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور» به بررسی خصلت‌ها یا عناصر گروتسک در تعدادی از داستان‌های کوتاه مندنی‌پور پرداخته‌اند، اما به ذکر یا تحلیل مصداق گروتسک در داستان کوتاه ماه نیمروز نپرداخته‌اند.

مرادی (۱۳۹۰) در پایان‌نامه «بررسی ساختاری آثار شهریار مندنی‌پور» به بررسی ساختار روایی و مضمونی داستان ماه نیمروز می‌پردازد، اما از نقش تصویر در شکل‌گیری پیرنگ داستان یاد نمی‌کند.

مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های دیگری از منظرهای مختلف به بررسی آثار شهریار مندنی‌پور پرداخته‌اند، اما هیچ کدام از آن‌ها به نقش پیرنگی تصاویر و چگونگی شکل‌گیری ساختار داستان «ماه نیمروز» با تابلوهای نقاشی یا عکس نپرداخته‌اند.

### ۳. روش‌شناسی پژوهش

روش پژوهش این مقاله توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و سندکاوی گردآوری شده‌است. جامعه آماری آن، داستان ماه نیمروز از مجموعه داستانی با همین نام نوشته شهریار مندنی‌پور است.

### ۴. مبانی نظری پژوهش

یان بیتنز<sup>۱</sup> به بیان شکل‌های مختلف پیوند تصویر و روایت پرداخته‌است؛ از جمله: ۱- تصاویر به عناصر روایی تبدیل می‌شوند؛ یعنی جایگزین عناصر روایی مثل فضا، مکان و سوژه می‌شوند، ۲- تصاویر نه تنها جایگزین بخش‌های توصیفی رمان می‌شوند، بلکه اطلاعات حساسی برای درک روایت فراهم می‌کنند، ۳- توالی عکس‌ها، روایت‌های صامت را خلق می‌کند، ۴- روایت‌هایی با ترکیب واژه و تصویر به گونه‌ای که این دو رسانه تقریباً غیرقابل تشخیص باشند، ۵- استفاده از توانایی بالقوه تصاویر به عنوان ابزارهای روایت داستانی (بدون توالی)، ۶- تصاویر آزادانه در متنی وارد می‌شوند، ۷- روایت الکترونیکی که ترکیب واژگان و تصویر را به نمایش می‌گذارد (بیتنز، ۱۳۹۱: ۳۱-۳۲).

<sup>1</sup>J. Baetens



#### ۱.۴ توانش و کنش روایی

توانش روایی عبارت است از قابلیت افراد در درک و بیان داستان. توانش روایی، هم مهارت فهم، هم ایجاد روایت است. انسان هر رویداد و موقعیتی را که می‌بیند و می‌شنود در بستر زمان بازنمایی می‌کند و همواره جهان را در قالب داستان درک می‌کند. توانایی داستان‌سازی هریک از ما، صورت‌بندی متفاوتی با دیگری دارد. هر فرد، رخدادها را براساس توانش زبانی و ذهنی خود فهم می‌کند یا انتقال می‌دهد. رندال<sup>۱</sup> این جنبه از ویژگی انسان را «هوش روایی» می‌خواند که نوعی صورت‌بندی و انسجام‌بخشی به محتویات ذهن است (رندال، ۱۹۹۹: ۱۳). رندال می‌گوید انسان با بهره‌مندی از هوش روایی برای نقل و بیان رخدادها در داستان، از شگردهای روایی پیرنگ‌سازی، شخصیت‌پردازی، روایت‌سازی، ژانرپردازی و درونمایه‌پروری استفاده می‌کند (همان: ۲۰-۱۵).

ژنت<sup>۲</sup> روایت را به سه سطح تقسیم می‌کند: ۱- داستان: رخدادها و شرکت‌کنندگان در آنهاست که براساس نظم گاه‌شمارانه بر ساخته می‌شود (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲)؛ یعنی توالی واقعی رخدادها که می‌توان آن را از متن روایی استخراج کرد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷). ۲- متن روایی: کلامی مکتوب یا شفاهی است که رخدادها در آن نقل می‌شوند و لزوماً نظم گاه‌شمارانه ندارند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲). متن روایی همان گفتمان است (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷). ۳- روایت‌گری: کنش خلق متن روایی، ایجاد یا عمل روایت است. چون متن روایی کلامی شفاهی یا مکتوب است، لازم است کسی آن را بگوید یا بنویسد (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۲).

پیرنگ را با تلخیص داستان می‌توان استخراج کرد. این تلخیص نسبی است و با توجه به شخصی که آن را انجام می‌دهد متفاوت خواهد بود. تحقق توانش‌ها، گفتمان را تولید می‌کند. نویسنده، خلاصه‌ای از یک داستان را در ذهن دارد سپس برای بیان این داستان باید قالب، شکل یا فرمی داشته باشد که گاهی مثلاً می‌تواند به صورت ترکیبی از کلام و تصویر روایت شود. ژنت پیشنهاد می‌کند که مدلول یا محتوای روایی را «داستان» و متن روایی را «گفتمان» بنامیم؛ همچنین کنش روایی تولیدکننده، به صورت «روایت‌گری» نامگذاری شود (ژنت، ۱۳۹۸: ۷). قالب یا شکل تدوین پیرنگ داستان، همان «کنش روایی» است که نویسنده برای بیان داستان انتخاب می‌کند تا

<sup>1</sup>W. L. Randall

<sup>2</sup>G. Genette

«توانش روایی» یا «هوش داستانی» خود را در قالب آن صورت بندی کند. توانش روایی در نویسندگان مثل «توانش زبانی» است که می تواند کنش های متفاوت داشته باشد (چامسکی، ۱۳۹۲: ۱۶۳). شکل های مختلف داستان مثل طرح های خواب، سفر، فراداستان، داستان در داستان، جریان سیال ذهن، تصویرخوانی و طرح های دیگر همگی کنش های داستانی هستند.

#### ۲.۴ زاویه دید و کانونی سازی

زاویه دید عنصری خاص در داستان است. با زاویه دید می توان عناصر دیگر داستان را طوری شکل داد که هدف خاصی را برآورد طوری که شخصیت ها دید خاصی پیدا کنند. هر قدر هم که طرح داستانی سنتی باشد، زاویه دید کمک می کند تا روایت، اطلاعات، توصیف ها، صحنه ها، و حتی زبان داستان تروتازه به نظر برسد (راسلی، ۱۳۹۴: ۱۰۷). کانونی سازی<sup>۱</sup> به این پرسش پاسخ می دهد که داستان از دیدگاه چه کسی روایت می شود. ژنت این سؤال را مطرح می کند که شخصیتی که زاویه دیدش، چشم انداز روایی را جهت می دهد کیست؟ و اینکه راوی کیست؟ به عبارت ساده تر، چه کسی می بیند؟ و چه کسی سخن می گوید؟ (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۳۸). چه کسی سخن می گوید را به مقوله «صدای راوی» و چه کسی می بیند را به «کانونی شدگی» ربط می دهد. فاعل کانونی شدگی، «کانونی گر<sup>۲</sup>» است؛ کانونی گر کارگزاری است که با ادراک خود به ارائه داستان جهت می دهد. او می نگرد و نگاهش در متن ثبت می شود. مفعول کانونی شدگی، «کانونی شده<sup>۳</sup>» است. کانونی شده همانی است که کانونی گر مشاهده می کند (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۱-۹۹).

وقتی از زاویه دید متفاوت به حوادث نگاه می کنیم، کانونی ساز متفاوت می شود. گزینش حوادث، چینش حوادث و واکنش به آن ها متفاوت می شود. کانونی گر و کانونی شده در ساخت طرح روایی داستان مؤثر هستند. تکنیک هنرمند، نا آشنا کردن چیزها و مبهم کردن فرم هاست تا دشواری و طول زمان ادراک را افزایش دهد. در داستان، آشنایی زدایی از طریق سبک و نظرگاه انجام می پذیرد اما نحوه تدارک طرح روایی هم در رسیدن به آن سهیم است. اصل مهم و مطرح شده در شکل گیری گفتمان، کانونی سازی است که موجب تفاوت در شکل داستانها

<sup>1</sup>focalization

<sup>2</sup>focalizer

<sup>3</sup>focalized

می‌شود. کانونی‌ساز (کانونی‌گر) سیرِ خطی گذر زمان رویدادها را به هم می‌زند و با توجه به نظر خود، آن‌ها را از نو می‌سازد. کانونی‌ساز مکان روایت را تعیین می‌کند و اینکه چه چیزی دیده و بیان شود (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۴). کانون روایت محدوده‌ای است که راوی برای روایت برمی‌گزیند و میزان اطلاعاتی که می‌دهد. کانونی‌شدگی نسبت به داستان می‌تواند بیرونی یا درونی باشد. در کانونی‌شدگی بیرونی<sup>۱</sup>، کانونی‌گر از بیرون به داستان سمت‌وسو می‌دهد و معمولاً به صورتِ راوی-کانونی‌گر خود را نشان می‌دهد؛ اما در کانونی‌شدگی درونی<sup>۲</sup>، کانونی‌گر درون رخدادهای بازنمایی شده قرار دارد و کانونی‌شدگی معمولاً در قالب شخصیت-کانونی‌گر ارائه می‌شود. همان‌گونه که کانونی‌گر در برابر رخدادهای ارائه‌شده می‌تواند درونی یا بیرونی باشد، از داخل یا خارج نیز می‌توان به کانونی‌شده نگریست. کانونی‌شده خارجی<sup>۳</sup> شیء یا انسانی است که فقط جنبه خارجی آن نشان‌داده می‌شود و کانونی‌شده داخلی<sup>۴</sup> ایزه‌ای است که احساسات و افکار او علاوه بر جنبه خارجی آن نمایانده می‌شود (تولان، ۱۳۸۳: ۶۸-۶۹).

#### ۳.۴ نشانه-معناشناسی<sup>۵</sup>

نظام نشانه‌شناختی سوسور، نظامی بسته بود و نشانه سوسوری، مدلولی پایان‌یافته و نهایی را تبیین می‌کرد که مبتنی بر روابط دال و مدلولی در سطحی انتزاعی بود. در ادامه همین سنت، یلمسلف<sup>۶</sup> به جای روابط دالی و مدلولی، مجموعه‌های بزرگ نشانه‌ای (دو پلان صورت و محتوا) را در نظر می‌گیرد که در تعامل با یکدیگر، فرایند «نشانه-معنایی» را تحقق می‌بخشند. این سنت بعدها مبنای تفکر گرمس<sup>۷</sup> و شاگردان او قرار گرفت و براساس آن نشانه-معناشناسی گفتمانی شکل گرفت (شعیری، ۱۳۹۸: ۲-۱). نشانه-معناشناسی دیدگاهی کاملاً گفتمانی دارد و به هیچ‌وجه خود را محدود به بررسی نشانه‌های جدا از بافت مانند واژه و جمله نمی‌کند (همان: ۴). به اعتقاد گرمس معنا زمانی پدید می‌آید که تغییری رخ دهد (شعیری، ۱۳۹۷ الف: ۸۲). منظور از معنا، جریانی جهت‌دار است؛ بنابراین معناشناس باید توجه خود را بر مطالعه فرایندی

<sup>1</sup>external focalization

<sup>2</sup>internal focalization

<sup>3</sup>external focalized

<sup>4</sup>internal focalized

<sup>5</sup>semantic-semiotic

<sup>6</sup>Hjelmslev

<sup>7</sup>A. J. Giermas

متمرکز کند که کلام در آن شکل می‌گیرد. این فرایند همان عمل گفتمان است که هر گفته‌پرداز به گونه‌ای مختلف به آن می‌پردازد. عامل گفتمانی به عنوان مرجع معنایی در فرایند گفتمان تحت تأثیر زیبایی‌ها، هیجان‌ها، عواطف، دانسته‌ها و همچنین احساس حضور دنیا یا دیگران در مقابل خود به فعالیت گفتمانی می‌پردازد (همان: ۵). اولین دغدغه نشانه-معناشناسی بررسی شرایط تولید و دریافت معنا در گفتمان است (شعیری، ۱۳۹۷ الف: ۳۸). در نشانه-معناشناسی نگاه سیال و طیفی جایگزین نگاه قطبی، ساختاری بسته و تقابلی شده‌است. در اینجا معنای زمانی تولید می‌شود که ما در فرایندی قرار بگیریم که طی آن جریان‌های نشانه‌ای تولید می‌شوند و در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند. در این تعامل به سمت جلو حرکت می‌کنند و در نتیجه آموشد نشانه‌ها، معنایی تولید می‌شود. یک نشانه در بافت گفتمانی می‌تواند معنای متفاوت و متعددی داشته باشد. و یک معنا نیز می‌تواند براساس مجموعه نشانه‌های متفاوت تولید شود (شعیری، ۱۳۹۸: ۸).

در نشانه-معناشناسی ساختارگرا و کلاسیک، معنا بر اثر کنش‌هایی برنامه‌ریزی شده، زمانی حاصل می‌شود که سوژه از وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه دست یابد. از این رو، کنش روایی کنشی است که سوژه را از «نداشتن» به «داشتن» سوق می‌دهد. در *علی‌بابا و چهل دزد بغداد*، علی‌بابا به دلیل اقدامات کنشی از وضعیت نداشتن (فقر) به وضعیت داشتن (ثروت) می‌رسد. اما در نشانه-معناشناسی پسا ساختارگرا و پسا کلاسیک سوژه بدون اینکه برنامه‌ای داشته باشد یا به دنبال تغییر وضعیتی باشد خود را در مقابل دنیایی می‌یابد که همه حواس او را درگیر می‌کند و معنا آنجایی رخ می‌دهد که انتظار نمی‌رود. این معنا شوشی است. معنایی که نتیجه کنش نیست، بلکه نتیجه تعامل حسی-ادراکی سوژه و دنیاست (گرمس، ۱۳۸۹: ۹). گرمس در کتاب *نقصان معنا*، مسائل روایی و القایی مربوط به تولید معنا را کنار می‌گذارد و از نشانه-معناشناسی ساختاری و قاعده‌مند به نشانه-معناشناسی سیال و غیرساختاری یعنی نشانه-معناشناسی زیبایی‌شناختی و یا حسی-ادراکی ورود می‌کند (گرمس، ۱۳۸۹: ۷-۹). نشانه-معناشناسی ادبیات به شناسایی نظام‌های گفتمانی ادبی با توجه به سازوکار آن‌ها و ارائه روش تحلیل هر یک از این نظام‌ها می‌پردازد. بر این اساس، چهار نظام گفتمانی مهم مطرح می‌شوند: نظام‌های گفتمانی کنشی،

تنشی، شوشی و بوشی.

نظام گفتمانی کنشی؛ روند حاکم بر این نظام به گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان شروع می‌شود و کنشگران برای رفع این نقصان اقدام می‌کنند. رفع این نقصان به عقد قرارداد

منجر می‌شود (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۵۰). کنشگران در این نظام براساس برنامه و سازماندهی عمل می‌کنند. کنش می‌تواند از نوع تجویزی (دستور) از بالا دیکته شود و بین کنشگر و کنش‌پذیر رابطه عمودی بسازد (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۴)، برای مثال در داستان «آهنگر و شاگردش» که از داستان‌های فولکلور شفاهی است، اوستای آهنگری هر روز صبح کوزه آبی را به شاگردش می‌دهد تا برود و از چشمه آب بیاورد و قبل از اینکه کوزه را به او بدهد، محکم توی گوش او می‌زند تا مراقب باشد و کوزه را سالم برگرداند (همان: ۲۴). درحالی که کنش از نوع مجابی (القایی)، تعاملی است و رابطه افقی می‌سازد (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۴)، مانند داستان زاغ و روباه. روباه که گرسنه است نمی‌تواند به زاغ دستور دهد که پنیر را رها کند؛ چراکه قدرت تجویز ندارد. بنابراین، وارد رابطه گفتگو-محور و تعاملی با زاغ می‌شود تا او را متقاعد کند که آواز بخواند و طعمه از دهانش بیفتد و خود آن را برگیرد (همان: ۳۰).

در نظام گفتمان شوشی<sup>۱</sup> با برنامه و نظم روایی مواجه نیستیم. آنچه اهمیت دارد نوع حضور سوژه متناسب با پدیده‌ها و رابطه ادراکی او با آنهاست. این حضور یک حالت یا وضعیت درونی را شکل می‌دهد. شوش، ما را با این وضعیت‌های چندلایه مواجه می‌سازد: (۱) ارتباط با دنیای بیرون. (۲) تمایز حضور با توجه به تغییر وضعیت. (۳) حضور خود را با حضور دیگری پیوند دادن. (۴) متوجه احساس حضور خود شدن. (۵) احساس حضور خود را برجسته نمودن. (۶) برجستگی حضور را گفتمانی نمودن. در گفته‌ای مانند «چه بارانی میاد!»، سوژه تحت تأثیر شرایط بیرونی، یعنی فضای بارانی قرار دارد. در اینجا حضور کنش‌گر وابسته به تجربه حضور او از دنیای بیرون است و با توجه به این تجربه وارد عرصه گفتمانی شده است. کنش‌گر نسبت به موقعیت بارانی‌ای که در آن قرار گرفته دچار احساسی شده است که او را از حالت قبلی‌اش متفاوت می‌کند. این حالت شوشی است (همان: ۹۰).

در وضعیت کنشی، کنشگر تلاش می‌کند تا براساس هدفی مشخص، چیزی را محقق سازد اما در وضعیت شوشی، بدون اینکه برنامه یا هدفی مطرح باشد، شوشگر می‌تواند هر آن متوجه حضور خود نسبت به موقعیتی که در آن قرار دارد، شود و تحت تأثیر همین حضور، خود را مهیای دریافت خود و دیگری سازد. شوشگر در موقعیتی قرار می‌گیرد و نسبت به آن موقعیت، واکنش احساسی با درجات مختلف از حضور بروز می‌دهد. به همین دلیل شوشگر می‌تواند

<sup>1</sup>sensible system

بترسد، بلرزد، بهت زده شود، فریاد شادی سردهد، کاملاً از حرکت باز ایستد یا به وجد آید (شعیری، ۱۳۹۸: ۹۱-۹۲). این نظام، ما را با وجه ارتباط با هستی از طریق تجربه زیسته، همچنین با وجه زیبایی شناختی و وجه عاطفی حضور مواجه می‌سازد که مبتنی بر نوعی هم‌سویی یا هم‌ارتباطی است. شیوه حضور هریک از دو طرف درگیر در تعامل، موجب احساس در طرف دیگر می‌شود که به واکنش یا حرکت شوِشگر می‌انجامد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸: ۲۰). گرمس، فرایند ادراک حسی را در جریان شکل‌گیری معنا به سه مرحله ادراک حسی برونه‌ای<sup>۱</sup>، درونه‌ای<sup>۲</sup> و جسمانه‌ای<sup>۳</sup> تقسیم می‌کند. ادراک حسی برونه‌ای هنگامی است که ما متوجه حضور چیزی یا امری می‌شویم، چیزی که دیده شده و یا نشانه گرفته می‌شود، بدون موضع‌گیری خاصی نسبت به آن (مانند دیدن تصویر یا شنیدن آهنگ). ادراک حسی درونه‌ای زمانی است که ما نسبت به آن امر موضع‌گیری می‌کنیم. این مرحله شناختی است؛ اندیشه‌ای که در ذهن شکل می‌گیرد (مثل قضاوت، تخیل و تأثیر بر روح و روان). جریان جسمانه‌ای، زمانی است که جسم انسان نسبت به آن امر واکنش نشان می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۷: ۳۴-۳۵)؛ مانند گریه کردن، خندیدن، سخن گفتن یا روایت کردن. در وجه زیبایی شناختی «حادثه‌ای حسی-ادراکی روی می‌دهد و حسی از سوژه با حسی از دنیا وارد تعامل می‌شود. حاصل این تعامل، دریافتی زیبایی شناختی است که معنا را رقم می‌زند؛ معنایی که برای لحظه‌ای ما را از دنیای واقعیت جدامی کند و بیشتر به خلسه معنایی شباهت دارد و سوژه پس از تجربه عمیق زیبایی شناختی (تکان از درون) دوباره به دنیا باز می‌گردد» (گرمس، ۱۳۸۹: ۸). بعد زیبایی شناختی بر پایه حواس استوار است، مثلاً شنیدن ترانه، صدایی که بیانگر حس زیبایی است و واکنش شوِشگران به این صدا مثلاً همخوانی کردن یا گریستن و خوشحالی کردن. گفتمان در وجه عاطفی، ما را با شوِشگرانی مواجه می‌کند که یا از درون نگران یا خشنودند و یا اینکه دچار بحرانی عاطفی هستند. همین امر آن‌ها را به حرکت وامی‌دارد. ماهی سیاه کوچولو از درون ناخشنود است و دست‌به‌کنش می‌زند یا شوِشگر عاشق همواره نگران از دست دادن معشوق است، برای همین پیوسته سناریو می‌سازد و براساس آن عمل می‌کند (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۴-۱۵).

<sup>1</sup>extroverted

<sup>2</sup>internal

<sup>3</sup>physical

نظام گفت‌مان تنشی، بر اصل رابطه سیال و طیفی بین دو جریان «گستره‌ای» (دنیای شناختی و بیرون از من) و فشارهای (دنیای هیجانی-عاطفی و درون من) استوارست (همان: ۱۴). هرگاه میزانی از نیرو یا انرژی بر چیزی (امری) وارد شود، آن چیز (امر) تحت فشار قرار می‌گیرد و از وضعیت معمولی و عادی خارج و دچار تنش می‌شود. جریان تنشی، به جای اینکه ارزش را متعلق به ابژه‌ای بداند که بیرون از کنشگران قرار دارد، آن را متعلق به دنیای درون کنشگران می‌داند که براساس شرایط حسی-ادراکی شکل می‌گیرد. ارزش چیزی است که کنشگران برای به‌دست آوردن آن اقدام می‌کنند. در این نظام، تجربه زیسته کنشگران و حضور عاطفی آن‌ها همراه حساسیت‌های دریافتی‌شان مورد توجه قرار می‌گیرد (همان: ۳۹).

در نظام گفت‌مان بوشی، مسئله بودن و نبودن، حضور و سلب حضور و تجربه زیسته مبنای حرکت قرار می‌گیرد (همان: ۱۴). منظور از بوش، نحوه حضور سوژه در زمان و مکان است که براساس نوع ارتباط حسی-ادراکی تعریف می‌شود که با محیط پیرامون برقراری کند. آنچه قبلاً بوده‌است به یک تجربه برای بودن فعلی سوژه تبدیل می‌شود و آنچه سپس می‌شود به نوعی اندوخته برای بودن بعدی او تبدیل می‌شود. هر بودنی خود در محاصره بودن قبلی و بودن بعدی قرار دارد. بنابراین، سوژه در هر بودن جدید می‌تواند استعلا یابد. نفی و سلب ویژگی مهم نظام بوشی است. سوژه بوشی می‌تواند پس از جریان سلبی به ایجاب برسد؛ ولی هیچ ایجابی برای او قطعی نیست چون حضور او همواره براساس موقعیتی بوشی تعیین می‌شود (همان: ۱۲۵-۱۲۹). به‌عنوان نمونه انتر در داستان *انتری که لوطی‌اش مرده بود* اثر صادق چوبک، یک سوژه بوشی است، چرا که با وجود مرگ صاحبش و آزادی به دست آمده، هنوز مضطرب و دردمند است. انتر حالا که صاحبش مرده و آزاد شده است همچنان در اضطراب بوشی غرق است تا جایی که مرگ لوطی به یک درد تبدیل می‌شود (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۳۱).

##### ۵. بررسی پیکربندی روایت و کانونی‌سازی داستان

داستان *ماه نیمروز* به شکل داستان در داستان روایت می‌شود. دو جهان در داستان شکل می‌گیرند؛ یکی جهانی که در آن پیرمردی در حال احتضار روی تخت دراز کشیده و خواب می‌بیند و بیداری‌های گاه‌به‌گاه او که به یاد سارا می‌افتد، این قاب بیرونی داستان است. این قاب در ابتدای داستان با نقل‌قولی از پیرمرد بازمی‌شود (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۲۶). راوی گاهی به قاب بیرونی

داستان برمی گردد و بیدارشدن‌های کوتاه پیرمرد را نشان می‌دهد که خطاب به سارا زمزمه می‌کند (همان: ۲۶، ۲۹، ۳۳، ۳۰، ۳۶، ۴۳، ۴۴، ۴۵، ۴۶).

دیگری جهانی است که در خواب و رؤیای پیرمرد اتفاق می‌افتد: «... لخته‌های معلق بخار در هوای شیری‌رنگ، مثل گوشه‌های یک رؤیای روبه‌فراموشی بودند در لحظه‌های میان خواب و بیداری. مهماندار از کابین خلبان بیرون آمد...» (همان: ۲۷). رؤیایی که در لحظه‌های میان خواب و بیداری اتفاق می‌افتد و در آن سه شخصیت پلاستیکی یا مومی (مجسمه)، ازرق چشم، چشم‌سیاه و سفیدچشم در گردش روزانه در مکانی مانند نمایشگاه به تماشا و تفسیر تابلوهایی از مرگ می‌نشینند. این قاب درونی داستان است و هرکدام از تابلوها یک پی‌رفت درونی هستند که در قاب درونی داستان به کنش درمی‌آیند. هرکدام از آن‌ها شکل خاصی از مرگ را نشان می‌دهند. گویی این سه شخصیت، مأموران مرگ هستند که از ابتدا هم برای دیدن مرگ پیرمرد آمده‌اند ولی هنوز زمان آن نرسیده‌است و باید تا رسیدن نیمه‌شب صبر کنند (همان: ۴۴). هنوز وقت دارند و در این میان به تماشای مرگ‌های دیگری می‌نشینند (همان: ۲۹).

راوی در این داستان، سوم شخص محدود به ذهن شخصیت است که در هر قاب از نگاه کانونی‌گری متمایز ماجراهای داستان را روایت می‌کند. راوی سوم شخص محدود مانند راوی دانای کل بر همهٔ زمان‌ها، مکان‌ها و شخصیت‌ها اشراف ندارد و مانند راوی دانای کل نمایشی فقط اطلاعات عینی و بیرونی ارائه نمی‌دهد. راوی سوم شخص محدود، ابتدا به توصیف و ارائهٔ اطلاعات می‌پردازد تا این که یک یا چند شخصیت متن را به‌عنوان کانون آگاهی و اطلاع‌رسانی انتخاب می‌کند، سپس می‌تواند به صورت مستقیم از دریچهٔ چشم و زبان شخصیت (گفتمان مستقیم) یا به شکل غیرمستقیم از دریچهٔ چشم شخصیت و با زبان خود (گفتمان غیرمستقیم) روایت‌گری را ادامه‌دهد (مستور، ۱۳۸۷: ۳۹). در گفتمان مستقیم، راوی سوم شخص محدود وارد ذهن شخصیت کانونی می‌شود و شخصیت در موقعیت راوی اول شخص (من-راوی) خاطره‌ها، تجربه‌ها، آرزوها و افکار خود را بیان می‌کند (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۳). در گفتمان غیرمستقیم، افکار و اندیشهٔ شخصیت کانونی به شکل غیرمستقیم و در قالب سوم شخص (او) است. صدای راوی و شخصیت درهم می‌آمیزد و تشخیص صدای آن‌ها از هم سخت است (همان: ۵۴-۵۵).



در قاب بیرونی داستان «ماه نیمروز»، راوی سوم شخص محدود، کانونی‌گر داستان نیز هست و از کانون چشم او موقعیت پیرمرد و رفتار او را می‌بینیم. ولی زمانی که پیرمرد در ذهن خود با سارا صحبت می‌کند، نوعی تک‌گویی درونی شکل می‌گیرد که کانونی‌گر آن پیرمرد است. در این‌جا راوی سوم شخص، از دریچه ذهن پیرمرد و با صدای پیرمرد و ضمیر من روایت می‌کند؛ یعنی به شکل گفتمان مستقیم. این شیوه باعث تأثیر بیشتر سخنان او بر مخاطب (سارا یا هر روایت‌شنوی بیرونی) می‌شود. سخنان پیرمرد در گیومه گذاشته می‌شوند تا از سخنان راوی اصلی متمایز باشند: «پیرمرد، انگشت بر مچ دستش گذاشت. از پشت پوست چرمی، ضربان گنگی را حس می‌کرد. «...سارا... هزار بار عشق ورزیدم و تا...» (مندنی‌پور، ۱۳۸۸: ۳۷).

پیرمرد، کانونی‌شده این پی‌رفت است. نگاه به کانونی‌شده درونی است، آنچه در لحظات پایانی زندگی در ذهن او می‌گذرد و آنچه بر زبان می‌راند را نشان می‌دهد. کانون این پی‌رفت تابلویی از پیرمرد است که در آن روی تختی خوابیده است. مرگ او به تدریج و آرام اتفاق می‌افتد، گویی آن‌گونه است که خود آرزو دارد (همان: ۴۵). او مرگی آرام، پوشیده در تخیلی از معشوقش سارا را تجربه می‌کند. در قاب درونی - که جهان خواب پیرمرد است - راوی داستان همان سوم شخص محدود است ولی کانونی‌گر این پی‌رفت، پیرمرد است. در این قاب، روای سوم شخص با گفتمان غیرمستقیم از دریچه ذهن پیرمرد و با صدای راوی (ضمیر او) اتفاقات را بیان می‌کند:

«و سه مرد، در قهوه‌خانه‌ای در بلندترین نقطه کوهستانی جنگلی نشسته بودند و چای می‌خوردند. از پنجره‌های قهوه‌خانه، بادبان‌های مه در دره‌های پوشیده از درخت دیده می‌شدند... . مرد سفید چشم گفت...» (همان: ۲۸).

کانون این پی‌رفت ذهن و خواب پیرمرد است. او در خواب، سه مرد عجیب را در مکان‌هایی می‌بیند که به تماشا و تفسیر تابلوهای عکس یا نقاشی می‌پردازند. کانونی‌شده این پی‌رفت سه شخصیت ارزق چشم، چشم سیاه و سفید چشم هستند که همچون مأموران مرگ هر جا می‌روند، مرگ را با خود به آنجا می‌برند و شاهد مرگ دیگران می‌شوند. نگاه به کانونی‌شده‌ها در این قاب، بیرونی است. به روایت رفتار کانونی‌شده‌ها و شنیده‌های خود از تفسیر آن‌ها می‌پردازد. کانونی‌گر درباره رفتار و سخنان کانونی‌شده‌ها قضاوت نمی‌کند بلکه تصورات خود را متناسب با ذهن خسته و در حال احتضارش روایت می‌کند.

به نظرمی رسد سه شخصیت عجیب این داستان، مجسمه‌هایی پلاستیکی باشند که در ذهن پیرمرد زنده می‌شوند. حرکت آن‌ها از قهوه‌خانه شهر بازی شروع می‌شود و در مسیر خود به تماشای تابلوهایی می‌پردازند. ما هم از کانون چشم این سه شخصیت به تابلوها نگاه می‌کنیم. آن‌ها تابلوها را می‌بینند و به تفسیر آن‌ها می‌پردازند. با تفسیر، تابلوها کنشی می‌شوند و پی‌رفت‌های درونی شکل می‌گیرند. هر تابلو کانون یک پیرفت می‌شود و با به کنش درآمدن تابلوها پیرنگ داستان پیش می‌رود. راوی سوم شخص (راوی اصلی داستان) در این پی‌رفت‌ها، صدا و کانونی‌گری را به سه شخصیت ارزق چشم، چشم سیاه و سفید چشم می‌سپارد و با استفاده از گفتمان مستقیم این سه شخصیت روایت را پیش می‌برد؛ یعنی از دریچه ذهن پیرمرد (در قاب درونی)، رفتار این سه شخصیت را می‌بینیم و از دریچه چشم این سه شخصیت تابلوها را تماشای می‌کنیم. این سه شخصیت در موقعیت راوی اول شخص قرار می‌گیرند و اتفاقات درون تابلو و تفسیرها و افکار خود را روایت می‌کنند. آن‌ها به درون تابلوها می‌روند و با کسانی که در انتظار مرگ هستند، صحبت می‌کنند:

«ارزق چشم... زمزمه کرد:

«دو ساله است و شیر می‌خورد. پوستش برق دانه‌های خاویار دارد و موهای فرفری‌اش هر کسی را وسوسه می‌کند که دستی روی آن بکشد.  
- سیاه چشم گفت:

«ولی در این سن کم هیچ درکی ندارند. گریه‌اش غریزی است...»

«و پسرک، دستش را از دست ارزق چشم بیرون کشید و هم‌چنان که عقب‌عقب می‌رفت، مثل بیر نعره کشید. هر سه مرد خندیدند... ارزق چشم به نزدیکی کلبه‌ای نیم‌سوز اشاره کرد و گفت: مادرت آنجاست. برو!» (همان: ۳۴-۳۵).

در این پی‌رفت‌ها نگاه به کانونی‌شده که ابژه‌های درون تابلوهای عکس یا نقاشی هستند، درونی است و کانونی‌گرها احساس و درون کانونی‌شده‌ها را بیان می‌کنند تا رنج و درد آن‌ها بیشتر نشان داده شود، ولی خود این سه شخصیت، احساس و قضاوتی نسبت به حادثه ندارند. شخصیت‌های بی‌احساس پلاستیکی که خود شبیه مرگ هستند: «ما را دیده. حالا فکرمی کند ما مرگیم و می‌میرد» (همان: ۴۲). تصویر این سه شخصیت در داستان و بی‌اعتنایی آن‌ها هنگام مشاهده مرگ‌های فجیع، با جنس پلاستیکی و سرد و بی‌عاطفه آن‌ها تناسب دارد. دیده‌های خود

را گزارش می‌کنند بدون آن‌که نگاهی درونی و احساسی به مرگ افراد داشته باشند. حتی در پایان داستان از مرگ آرام و زیبای پیرمرد روی برمی‌گردانند تا نشان‌دهنده بی‌اعتنایی آن‌ها به اتفاقات اطرافشان باشد. در جاهایی از داستان به پلاستیکی بودن آن‌ها اشاره شده است: «... خم شد طرف مردها. بوی عسل و پلاستیک کهنه را بویید و فقط توانست پرسد...» (همان: ۲۸ نیز ر.ک: ۴۰ و ۴۴).

آن‌ها برای توصیف و نشان دادن حالت‌هایی از مرگ انتخاب شده‌اند که بتوانند با بی‌اعتنایی این فجایع را نشان دهند. استفاده از این کانونی‌گرها بدون درگیر کردن احساسات و بیان وقایع محض، بهترین شکل ممکن برای نشان دادن این فجایع است تا خواننده بتواند عمق ماجرا را درک کند و دریابد که در وضعیتی مانند جنگ و بازی‌های سیاسی چه بر سر انسان‌های بی‌گناه می‌آید. انسانی که می‌تواند زنی عاشق و در انتظار ازدواج باشد (همان: ۲۸)، یا کودکی بی‌پناه در روستایی که جنگ، کلبه‌هایش را ویران کرده است و پناهی جز جسد مادر و مکیدن پستان‌های خشک‌شده او را ندارد (همان: ۳۵)، یا سربازی اسیر شده در بازی جنگ که سربازهای اشغالگر او را با مواد منفجره آجین می‌کنند و به میان هم‌زمانش می‌فرستند تا از ترس تنها مردن، آن‌ها را نیز به کشتن دهد (همان: ۳۱)، یا زنی که ناآگاه از جهان اطرافش در خیابان قربانی بمبی می‌شود که در اتومبیلی در آن خیابان منفجر می‌شود (همان: ۳۰)، یا زنی که بر اثر مشت و لگد شکنجه‌گرها بچه‌اش سقط می‌شود، اما حاضر نیست محل و وقت قرار شوهرش را به آنان بگوید (همان: ۴۰). همه این‌ها بازیچه‌هایی در دستان قدرتمند دیگری هستند. این سه شخصیت می‌توانند نمادی از همان گردانندگان بازی‌های مرگ باشند که خود احساس و تأثیری از این مرگ‌ها ندارند؛ فقط می‌خواهند «زوزه‌هایش را ضبط کنند. خبر مرگ او زیر شکنجه، برای تضعیف روحیه بقیه به دردشان می‌خورد» (همان: ۴۱). و زمانی که نظاره‌گر مرگی با آرامش و در پایان عمر و پیری می‌شوند روی خود را برمی‌گردانند تا نارضایتی خود را نشان دهند.

### ۱.۵ تحلیل مقاصد و معانی پی‌رفت‌های داستان

اولین پی‌رفت درونی (همان: ۲۷-۲۸) تابلویی است که سقوط یک هواپیما را نشان می‌دهد، مکان توصیف شده در این تابلو احتمالاً شهر بازی است. سه شخصیت همراه مسافران سوار هواپیما می‌شوند و منتظر سقوط آن هستند: «مهماندار خیره به آن‌ها عقب‌عقب رفت و روگرداند و تداوتند به کابین خلبان رفت. سه تا مسافر اضافه شده‌اند! خلبان گفت: پیش پای تو هم، شاهزاده‌ای سوار

اسب بالدار از جلو مان گذشت. و قه‌قاه زد» (همان: ۲۷). اسب بالدار از وسایل شهر بازی است. این توصیف، نشانه‌ای از این مکان را به دست می‌دهد.

در پی رفت درونی دوم (همان: ۲۸-۳۰)، سه شخصیت به قهوه‌خانه می‌روند و در آن‌جا به توصیف و کنشی کردن تابلویی می‌پردازند که می‌بینند: «سفیدچشم گفت: یک خیابان شلوغ هست... سیاه‌چشم حرف او را قطع کرد: پیرمرد را از دست می‌دهیم، برویم ملاقاتش که... سفیدچشم گفت: هنوز وقت داریم. پیرمرد باشد برای بعد. حالا زنی می‌خواهد...» (همان: ۲۹). در این تابلو زنی زیبا سر ساعت چهار به خیابانی می‌رود تا کتابی قدیمی را در عتیقه‌فروشی بفروشد. در این زمان اتومبیلی در خیابان منفجر می‌شود و زن کشته می‌شود (همان: ۲۸-۳۰). این‌ها ممکن است در فضای یک نمایشگاه باشد که در آن قهوه‌خانه نیز هست. سه شخصیت عجیب به ترتیب زمانی و فرصتی که دارند به تماشای تابلوها می‌روند. وقایع به ترتیب زمانی و حرکت روبه‌جلوی آنان در نمایشگاه و دیدن تابلوها پیش می‌رود. در آخر به تماشای پیرمرد می‌روند که او نیز می‌تواند تابلوی نقاشی و بخشی از نمایشگاه باشد: «سر ساعت چهار... یعنی نیم دقیقه دیگر بمبی در اتومبیلی در این خیابان منفجر می‌شود: پاره‌های زیبایی زن، تکه‌های فیلیپینا، خنجرهای زهر آلود حشاشین، لعل‌های خونین و دست و کله و روده‌های رهگذران...» (همان: ۳۰). آن‌ها از واقعه‌ای که هنوز رخ‌ن داده آگاهند و این یعنی آن را می‌بینند و با شخصیت‌های تابلو همراه می‌شوند. سفیدچشم، طره‌ای موی بلند از زن را دور انگشتش می‌پیچید و می‌گوید: «بی‌بدیل است عجین شدن فیلیپینا با اشیاء هم عمر خودش...» (همان: ۳۰). باید به این نکته توجه کرد که سفیدچشم، وقایع بسیار هولناکی نظیر تکه‌تکه شدن بدن زن را توضیح می‌دهد؛ از انفجار اتومبیل و تکه‌تکه شدن بدن‌ها به هیجان می‌آید و برایش بی‌بدیل است (همان: ۳۰)، اما سقوط هواپیما برایش کسل‌کننده است (همان: ۲۸). در هواپیمایی که سقوط می‌کند چشم به چشم زن مهماندار می‌شود و زن به نزدیک بودن مرگش آگاه می‌شود (همان: ۲۷).

در پی رفت درونی سوم (همان: ۳۱-۳۳)، تابلویی از یک سرباز جنگ کنشی می‌شود: «...تشویقش می‌کنند تندتر بیاید. دهانش باز شده برای یک نعره ولی صدایی ندارد (همان: ۳۲). صدا ندارد چون تصویر است (عکس یا نقاشی)». «...معلوم نیست قطره‌های روی صورتش عرق است یا دانه‌های باران.

- یا اشک...» (همان: ۳۲). نشانه‌های تصویری مبهم نشان‌دهنده آن است که به تابلو نگاه می‌کنند.

شرح و توضیح تابلوها در برخی موارد عین تصویر است و در برخی موارد حدس‌های تفسیری بیننده-کانونی‌گر است: «این‌طور که شانه‌هایش جمع شده‌اند حالتی است که انگار دست‌هایش بازند و جلو آمده‌اند تا دوست‌هایش را بغل بکشد» (همان: ۳۳).

در پی‌رفت درونی چهارم (همان: ۳۴-۳۶)، تابلوی کودکی دو ساله است که پدر و مادرش در جنگ کشته شده‌اند و حالا تنها و گرسنه در میان اجساد به دنبال مادرش می‌گردد: «نمی‌تواند مادرش را پیدا کند. کمک می‌خواهد. از رق چشم دست پسرک را گرفت و گفت: نترس کوچولو. من می‌برمت پیش مادرت» (همان: ۳۵). حدس و اختلاف‌نظرهایی که با هم دارند، گواه خواندن و تفسیر تابلوهاست.

کسی این کشتارها را نمی‌بیند و اهمیت نمی‌دهد. مانند اتفاقات ساده و تکراری از کنار آن می‌گذرند: «بی‌خود جلو تر نو. فریادهایشان را می‌شنوم. این تکرارها، مثل تکرار فصل‌ها فقط تا حد اضافه شدن یک شاخه به شاخ گوزن‌ها تغییر دارد» (همان: ۳۴). راوی با به‌کنش در آوردن و زنده کردن دوباره تصاویر می‌خواهد عمق فاجعه را نشان دهد و یادآوری کند.

در پی‌رفت درونی پنجم (همان: ۳۷-۳۸) به تفسیر تابلویی می‌پردازند که زن و مرد درون آن می‌توانند آخرین جفت زمین باشند:

«و مرد: ساق‌ها و بازوهای نیرومند آفتاب‌خورده. دندان‌های ردیف درخشان، با چشم‌های...

-سیاه.

-نه، آبی.

-زیادی حرف بزنی کورش می‌کنم» (همان: ۳۸). کور کردن تصویر داخل تابلو، نشان تابلو بودن آن است.

پی‌رفت درونی ششم (همان: ۳۹-۴۴). تابلوی زنی که در دخمه‌ای زندانی است و شکنجه‌گران انواع شکنجه را به‌کار می‌برند تا از او اعتراف بگیرند. او آرزوی مرگ دارد، ولی سه شخصیت نظاره‌گر او هستند و مرگش را به تأخیر می‌اندازند. گویی تا آن‌ها نخواهند نمی‌میرد: «شکنجه‌گر مشغول ناخن دیگری بود. سیاه چشم با شفقت دست روی سر زن گذاشت و در گوش او زمزمه کرد: تو نمی‌میری. هزار و یک طلوع ماه و خورشید توی تن توست...» (همان: ۴۱). هزار و یک طلوع دیگر که در تن زن است، نشان یک تابلوی دائم در نمایشگاه است که هزاران روز دیگر هم نمایش داده می‌شود.

پی رفت هفتم (همان: ۴۴-۴۶). سه شخصیت به تابلوی آخر که تابلوی پیرمرد است می‌رسند و زمان هم به نیمه شب و پایان رسیده است. پیرمرد، چشم‌هایش را از چرتی غافلگیرانه باز می‌کند (همان: ۴۴).

قبل از هر پی‌رفت درونی که خوانش یک تابلو است، پیرمرد جملاتی را خطاب به سارا زمزمه می‌کند. این‌ها بیدارشدن‌های مکرر پیرمرد در میان کابوسی است که می‌بیند. و در هر وقفه کوتاه سارا را عاشقانه به یاد می‌آورد. گویی مأموران مرگ هنوز نتوانسته‌اند در او نفوذ کنند و به مرگی سخت برسانند. به هر کجا که می‌روند با خود مرگ را می‌برند. هر تفسیری که از تابلو دارند همان بر سر شخصیت‌های درون تابلو می‌آید. حرکت سه شخصیت ادامه دارد تا به هنگام شب و رسیدن به تابلوی پیرمرد، دیگر خسته شده‌اند و خوابشان می‌آید (همان: ۴۴) در این سو و آن سوی تخت پیرمرد بر زمین می‌نشینند و به او زل می‌زنند. دیگر فرصت و توان تفسیر آنچه را می‌بینند، ندارند. پیرمرد بر آن‌ها پیروز می‌شود و با حرف‌هایی که خطاب به سارا می‌زند و مرگ آرامی که برای خود توصیف می‌کند، لبخند زنان از دنیا می‌رود. پیرمرد در توصیف چشم‌های سارا آن‌ها را همچون یخ می‌داند که سرد است، همچون رنگ و سردی ماه نیمروز. پیرمرد می‌خواهد روی قله تپه بازگردند تا به آفتاب نزدیک‌تر شوند و از آن جانی دوباره بگیرند و سردی و بی‌فروغی ماه نیمروز را فراموش کنند (همان: ۴۵). پی‌رفت تابلوی پیرمرد در میان پی‌رفت‌های دیگر پخش شده است. گویی تمام داستان در خواب و ذهن شخصیت پیرمرد درون تابلو می‌گذرد.

## ۲.۵ طرح کنشی شدن عکس و ارتباط آن با معنای داستان

نگاه ایدئولوژیک این داستان به جنگ و جنایاتی است که انسان بر ضد انسان انجام می‌دهد و سپس تصویرگر آن می‌شود. نگاه متفاوت به این جنایات را در قالب سه شخصیت نشان می‌دهد که هر یک دارای چشمی متفاوت هستند (ارزق چشم، چشم سیاه و سفید چشم). آن‌ها کاری انجام نمی‌دهند فقط تماشاگرانی هستند که با بی‌اعتنایی توانسته‌اند این جنایات را نشان دهند. از نگاه به مرگ آرام پیرمرد روی برمی‌گردانند زیرا با خواست و ایدئولوژی آنان متفاوت است. نشانی از تأثر و اندوه یا کاری که بخواهند برای قربانیان انجام بدهند در آنان دیده نمی‌شود. آنان انتظاری کشند تا جنایت رخ دهد سپس مفسر آن می‌شوند. سه شخصیت در قالبی متفاوت از

انسان نشان داده می‌شوند تا بگویند کسانی که می‌توانند شاهد و منتظر چنین جنایاتی باشند از انسانیت دور هستند.

به کنش در آمدن تابلوها و استفاده از این طرح روایی، برای بیان ناگفته‌هایی است که در تصویر نمی‌توان دید. تصاویر فقط می‌توانند زمان اکنون واقعه را نشان دهند ولی با کنشی شدن آن‌ها، گوشه‌هایی از گذشته و آینده نیز بیان می‌شود. چیزی که در تصویر نیست، ولی با کنشی شدن که تفسیری از تصویر دیده شده است، نشان داده می‌شود. در داستان ماه نیمروز با کنشی شدن، اضطراب و نگرانی ابژه‌های تصویر را از اتفاقی که قرار است سرشان بیاید، می‌شنویم یا بی‌خبری و آسودگی قبل از واقعه آن‌ها را می‌بینیم.

### ۳.۵ نقش نظام شوشی در ماه نیمروز

احساس نوستالژیک یا زنده شدن خاطرات گذشته و حضور مجدد سوژه در فضای این خاطرات یک فرایند شوشی است که در قاب بیرونی داستان اتفاق می‌افتد. سوژه-پیرمرد با قرار گرفتن در حالت احتضار و مرور خاطرات، حضوری دوباره در کنار سارا را تجربه می‌کند. پیرمرد تحت تأثیر شرایطی که دارد در لحظات بیداری، سارا را به خاطر می‌آورد و با او صحبت می‌کند. تغییر در درون پیرمرد است و با این تغییر حال در دنیای گذشته و زمانی که سارا بوده قرار می‌گیرد و لحظات زیبایی را مرور می‌کند که باهم داشته‌اند. حضور او در زمان گذشته یک حضور شوشی است. در قاب بیرونی، پیرمرد حضور خود را با حضور سارا پیوند داده است. همین به پیرمرد هستی دوباره و تازه می‌دهد که گذر از لحظات مرگ را برای او آسان می‌کند. عاشق شدن پیرمرد و حضور سارا در گذشته خود یک شوش است که تمام شده است ولی یادکرد دوباره آن باعث هستی و دوام آن شوش می‌شود.

نوع سخنان پیرمرد خطاب به سارا، چنان است که گویی سارا رفته است و حالا پیرمرد با یادآوری خاطرات زیبایی گذشته، سارا را دوباره برای خود زنده می‌کند (مندنی پور، ۱۳۸۸: ۲۶). تکرار نام سارا سبب ارزش و برتری او می‌شود. حضور اوست که سبب مرمی شدن تپه، درخشیدن بابونه‌ها و سنگ‌ها، نرمای آب و اطمینان خاک می‌شود. یعنی حضور سارا سبب بیداری عاطفی پیرمرد و شکل‌گیری وضعیت زیباشناختی می‌شود که به حضور پدیده‌های دیگر نیز معنا می‌دهد. پیرمرد عاشق سارا بوده ولی بر اثر بی‌اعتنایی سارا توان ابراز آن را نداشته است (همان: ۳۰). این ابراز نکردن احساس، باعث تداوم و ماندن عشق در دل پیرمرد می‌شود. او از

خود رها می‌شود و مرزهای زمانی و مکانی اکنون را پشت‌سرمی‌گذارد تا زمان و مکان گذشته را حاضر کند. رابطه حسی-عاطفی که سوژه با گذشته برقرار می‌کند باعث حضوری زیبایی‌شناختی می‌شود. عشقی که هیچ‌گاه فراموش نمی‌شود و سیالیت زمانی و مکانی یافته است. در هر لحظه از زندگی و از جوانی تا پیری پیرمرد ادامه دارد: «سارا... هزاربار عشق ورزیدم و تا سقف اتاق‌ها و برق آفتابی برگ‌های سپیدار را دیدم به یاد تو افتادم... و وقتی که ریش تراش برقی‌ام را خالی می‌کردم می‌دیدم که آن غبار سیاه کم‌کم خاکستری می‌شود و با تو به سوی تپه می‌رفتیم همیشه که بابونه‌ها گل می‌دادند» (همان: ۳۷). این سخنان، نیرو و انرژی است که هر لحظه آن را زنده می‌کند و حالا در لحظات پایانی زندگی شدت می‌گیرد. گویی نهایت تلاش اوست برای رسیدن و گفتن حرفی که ناگفته مانده است. می‌خواهد به جبران چیزی پردازد که در گذشته فرصت و توان ابراز آن را نداشته است.

برش زمانی با مرور خاطرات در فکر پیرمرد به او کمک می‌کند تا از زمان اکنون و حالت سخت مرگ فاصله بگیرد و فرصت دوباره بودن با سارا را برای خود به زمان حال بیاورد، اما فرصت روبه‌پایان است و پیرمرد با صدا، با بو، با رنگ و با حس، سارا را یاد می‌کند. این حس‌ها کم‌کم می‌روند و پیرمرد با دست کشیدن روی پرزهای ملافه، تپه‌ای که با سارا به آنجا می‌رفته را به یاد می‌آورد. در نفس‌های آخر همراه او دوباره از تپه بالامی‌رود و روی سنگ‌ها دست می‌کشد، با همین خیال، عشق را تا حالای همین حالا (همان: ۴۵) می‌آورد و از کابوس ترسناک مرگ رهایی می‌یابد تا با لبخند آسودگی بر لب جهان را ترک گوید (همان: ۴۶)، عشق را بدین شکل از محدوده زمانی و مکانی خود خارج می‌کند تا آن را ابدی کند.

دومین نظام شوشی، در خواب پیرمرد شکل می‌گیرد. او خواب سه شخصیت عجیب را می‌بیند که در حین گردش و بازدید از جایی شبیه نمایشگاه، تابلوهایی را تماشا می‌کنند. با تماشا و تفسیر هر تابلو، آن تابلو به کنش درمی‌آید و سه شخصیت با ابژه‌های درون تابلو همراه می‌شوند و صحبت می‌کنند. گویی جهان تابلو و جهان سه شخصیت یکی می‌شود. در نگاه آنان ابژه‌های تابلو (نقاشی یا عکس) از دنیای خود (دنیای حضور در تصویر) خارج می‌شوند و با دنیای بیرون (دنیای سه شخصیت و دنیای خواب پیرمرد)، پیوند می‌خورند. سوژه-بیننده‌ها وارد رابطه حسی-ادراکی و عاطفی با ابژه‌های درون تصویر می‌شوند. در این حالت، شکل متفاوتی از حضور برای ابژه‌های داخل تصویر خلق می‌شود. ابژه‌های تصویر از جهان ایستای خود خارج شده و در جهان



بیرون از آن حضور می‌یابد. این تجربه متفاوت حضور فقط برای ابژه نیست بلکه برای سوژه-بیننده‌ها نیز هست؛ چراکه آنان نیز در دنیای تصویر حضور می‌یابند و با آن یکی می‌شوند. می‌توان گفت یک شوشِ دوسویه است (همان: ۲۷، ۲۹، ۴۴). دو عامل گفتمانی، سوژه و ابژه درهم می‌آمیزند. ابژه‌ها در فضای داستان وارد می‌شوند و حرکت و حیات می‌یابند و در کنار سوژه‌ها وقایع داستان را پیش می‌برند. این جاست که وضعیتی شوشی شکل می‌گیرد و شرایطی به وجود می‌آید که باعث شکل‌گیری معنا می‌شود. در این شرایط، زمان و مکان قابلیت سیالیت می‌یابند و بین زمان و مکان دنیای ابژه (تصویر) و دنیای سوژه (بیننده)، جابه‌جایی یا آمدوشد اتفاق می‌افتد.

زمان‌ها و مکان‌هایی که سه شخصیت پلاستیکی در آن‌ها قرار می‌گیرند، کیفیت فیزیکی و عینی دارند، حضور در هواپیما، میدان جنگ، روستایی آتش‌گرفته، دخمه شکنجه. حرکت آن‌ها از یک صبح بهاری شروع می‌شود و تا نیمه شب ادامه دارد، ولی شوش‌گران در هر مرحله از حرکت خود وارد مکان متفاوتی می‌شوند که با پی‌رفت و مکان قبلی، پیوستار روایی ندارد؛ یعنی یک گفتمان برنامه‌دار برای رسیدن به هدف خاصی نیست. اگر پی‌رفت‌های درونی را جابه‌جا کنیم هیچ اتفاقی در گستره روایی نمی‌افتد. سه شخصیت عجیب طبق برنامه از پیش تعیین شده از وضعیتی به وضعیت دیگر حرکت نمی‌کنند، بلکه در لحظه‌های خواب و کابوس پیرمرد ظاهر می‌شوند. هر بار که به خواب می‌رود، جریانی شوشی در خواب شکل می‌گیرد و موقعیت روایی عوض می‌شود. با هر حضور، وضعیتی جدید (پی‌رفتی جدید) شکل می‌گیرد که نتیجه کنشی شدن تابلویی جدید است که وجه مشترک آن‌ها خواب پیرمرد و حضور سه شخصیت پلاستیکی است. حرکت آنان تا رسیدن به پرده آخر (تابلوی پیرمرد) ادامه دارد. زمان و مکان اتفاقات پی‌رفت‌های درونی مشخص نیست. رویدادهایی که می‌توانند در هر زمان و مکانی اتفاق بیفتند. چیزی که مهم است، خود رویداد است. در این پی‌رفت‌ها شکل‌هایی از مرگ را نشان می‌دهد که طبیعی و آرام نیستند، هر کدام جنایتی هستند که نتیجه تصمیم و عمل دیگری است و در این میان قربانیان به بدترین شکل کشته می‌شوند. و ما همچون تماشاگرانی هستیم که تصاویر و روایاتی تفسیری از این جنایات را می‌بینیم، اما هیچ‌گاه اصل ماجرا برای ما روشن نمی‌شود. حرکت سه شخصیت که از صبح تا شب ادامه دارد، یک روز از تاریخ است که در طول روزگاران تکرار می‌شود. پیرمرد نمونه انسانی است که زندگی آرام و عاشقانه‌ای را

پشت‌سر گذاشته و توانسته از جنایات روزگار در امان بماند. در پی‌رفت آخر (مرگ پیرمرد)، دنیای خواب و بیداری یکی می‌شوند و سه شخصیت پلاستیکی شاهد مرگ پیرمرد هستند (همان: ۴۴).

#### ۴.۵ نقش نظام بوشی در ماه نیمروز

در این داستان فرم و محتوا از هم جدا می‌شوند. ابژه‌های تصویری از حالت تصویر به کلام تبدیل می‌شوند. به جای دیدن تصویر، شکل کلامی آن را می‌خوانیم. محتوای منجمد و ایستای تصویر، در متن کلامی گسترده، زنده و تکرار می‌شود. فرم عوض می‌شود، ولی محتوا در فرمی دیگر حضور را تجربه می‌کند، به این شکل فرایندی نشانه-معنایی برمبنای کارکرد بوشی شکل می‌گیرد. گاهی عوامل حسی-ادراکی موجب خوانش متفاوتی از ابژه می‌شوند. مرلوپونتی آن را «شکل زدایی منسجم» گونه‌های حسی می‌خواند (گرمس، ۱۳۸۹: ۶۱). شکل زدایی منسجم، عملیاتی است که براساس آن ابژه‌های دیداری کارکرد شمایی خود را از دست می‌دهند و براساس خوانشی انتزاعی وجوه دیگری از خود نشان می‌دهند که خاصیت ارجاعی آن ضعیف می‌گردد و بر ویژگی‌های تجسمی آن افزوده می‌شود. شکل زدایی سبب ایجاد صورتی جدید و به دنبال آن معناهای جدید می‌شود (همان). در این داستان، ابژه‌های دیداری براساس خوانشی انتزاعی، متحرک و زنده می‌شوند و وضعیت جدیدی از بودن خلق می‌شود. وقتی تصویر از حالت گفتمان دیداری خارج می‌شود و به نشانه‌های کلامی تبدیل می‌شود ظرفیت و استعداد وجود معانی دیگر را به وجود می‌آورد. ابژه‌های تصویر دیگر ایستا و بی‌کلام نیستند، جهانی زنده و جاری هستند که گریه می‌کنند، می‌خندند، حرف می‌زنند و می‌خواهند سرنوشتی را نمایش دهند که بر سرشان آمده‌است. همان درد و تجربه و حس به خواننده نیز منتقل می‌شود. ابژه‌های تصویر برجسته می‌شوند و از تنزل و تکراری شدن جلوگیری می‌کنند یا استعلامی یابند. در ماه نیمروز تابلوها به فرم کلامی تبدیل می‌شوند تا اضطراب، نگرانی و رنج قربانیان بیان شود. آن‌ها هیچ فرصت و توانی برای دفاع از خود ندارند و ما این را در شکل کلامی تابلوها می‌خوانیم که در واقع کشته‌شدگان، کسانی هستند که ناآگاه و بی‌گناه قربانی می‌شوند.

## ۶. نتیجه‌گیری

در داستان ماه نیمروز دیدن که رابطه‌ای حسی-ادراکی است نظامی شوشی می‌سازد. ابژه‌های تصویر زیر نگاه سوژه-بیننده‌ها به کنش‌درمی‌آیند. سوژه-بیننده‌ها (سه شخصیت پلاستیکی: ازرق‌چشم، سیاه‌چشم و سفیدچشم) با دیدن تابلوها شروع به تفسیر و بحث درباره آن‌ها می‌کنند. با تفسیر تابلوها، ابژه‌های تصویر به کنش‌درمی‌آیند و شکل جدیدی از هستی برای آن‌ها خلق می‌شود. ابژه‌های تصویری سخن می‌گویند، احساسات و رنج خود را بیان می‌کنند. تصاویر به کلام تبدیل می‌شوند و بعد بوشی داستان شکل می‌گیرد. نظام شوشی دیگری در لحظات بیداری شخصیت پیرمرد شکل می‌گیرد. پیرمرد تحت تأثیر حالت احتضار، خاطرات گذشته را مرور می‌کند و سارا را از گذشته به حال می‌آورد تا با یادکرد عاشقانه‌های گذشته، باعث تداوم آن شود. او با این خیال، مردن را برای خود آسان می‌کند و همراه سارا به دنیای سنگ‌های مرمین و بابونه‌ها بازمی‌گردد. به کنش‌درآمدن تابلوها و استفاده از این طرح روایی، برای بیان ناگفته‌هایی است که در تصویر نمی‌توان دید. تصاویر فقط می‌توانند زمان اکنون واقعه را نشان دهند ولی با کنشی‌شدن آن‌ها، گوشه‌هایی از گذشته و آینده نیز بیان می‌شود. چیزی که در تصویر نیست ولی با کنشی‌شدن که به شکلی، تفسیری از تصویر دیده شده است، بیان می‌شود. در داستان ماه نیمروز با کنشی‌شدن، اضطراب و نگرانی ابژه‌های تصویر را از اتفاقی که قرار است بر سرشان بیاید، یا بی‌خبری و آسودگی قبل از واقعه آن‌ها را می‌خوانیم.

## منابع فارسی

انصاری، شهره؛ شربتدار، کیوان (۱۳۹۱). «گروتسک و ادبیات داستانی بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور». *ادبیات پارسی معاصر*، ۲(۲)، ۱۰۵-۱۲۱.

بال، میکه (۱۳۹۶). «روایت‌مندی بصری». ترجمه فائزه نوری‌زاد و امیرحسین هاشمی.

گردآورنده: محمد راغب. *دانشنامه نظریه‌های روایت*. چاپ اول. تهران: نیلوفر، ۸۳-۹۷.

بیتنز، یان (۱۳۹۱). «تصویر و روایت». ترجمه ثمین اسپرغم. گردآورنده: محمد راغب. *دانشنامه روایت‌شناسی*. تهران: علم، ۲۹-۳۳.

تایسن، لویس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی.

چاپ اول. تهران: نگاه امروز.

تشکری، منوچهر؛ قاسم‌پور، قدرت؛ بخشی، مریم (۱۳۹۴). «تحلیل پیرنگ در داستانهای کوتاه شهریار مندنی‌پور بر مبنای بوطیقای فرمالیسم». پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی: ۵۷۰-۵۵۱.

تولان، مایکل (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حرّی. چاپ اول. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

چامسکی، نوام (۱۳۹۲). *زبان و ذهن*. ترجمه کورش صفوی. چاپ اول. تهران: هرمس. ریمون-کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی (بوطیقای معاصر)*. ترجمه ابوالفضل حرّی. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

ژنت، ژرار (۱۳۹۸). *گفتمان روایت (جستاری در باب روش)*. ترجمه معصومه زواریان. چاپ اول. تهران: سمت.

سلطانی، فاطمه؛ خدادادی، نگار (۱۴۰۱). «بررسی مؤلفه‌های پلیدشهری در داستان‌های مدرن مندنی‌پور». *پژوهش‌نامه مکتب‌های ادبی*، ۶ (۱۸): ۵۲-۲۹.

شربتدار، کیوان؛ انصاری، شهره (۱۳۹۱). «گروتسک و ادبیات داستانی، بررسی مفهوم گروتسک و کاوش مصداق‌های آن در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور». *ادبیات پارسی معاصر*، ۲ (۲): ۱۰۵-۱۲۱.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷الف). *مبانی معناشناسی نوین*. چاپ ششم. تهران: سمت. شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷ب). *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. چاپ دوم. تهران: سخن.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸). *نشانه معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان*. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

شعیری، حمیدرضا؛ وفایی، ترانه (۱۳۸۸). *راهی به نشانه معناشناسی سیال: با بررسی موردی ققنوس نیما*، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.

شعیری، حمیدرضا؛ آریانا، دینا (۱۳۹۰). «چگونگی تداوم معنا در چهل‌نامه کوتاه به همسر از نادر ابراهیمی». *نقد ادبی*، ۴ (۱۴): ۱۶۱-۱۸۵.

عباسی، علی؛ یارمند، هانیه (۱۳۹۰). «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه معناشناختی ماهی سیاه کوچولو». *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، ۲ (۷): ۱۷۲-۱۴۷.

- فلکی، محمود (۱۳۸۲). *روایت داستان (تئوری‌های پایه داستان‌نویسی)*. تهران: بازتاب نگار.
- گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹). *نقصان معنا*. ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری. چاپ اول. تهران: علم.
- محمدی، ابراهیم؛ صادقی، سمیه؛ فاروقی هندوالان، جلیل‌اله (۱۳۹۰). «اسطوره‌ای شدن زمان در چند داستان کوتاه شهریار مندنی‌پور». *زبان و ادبیات فارسی*، ۱۹ (۷۰): ۱۳۷-۱۶۶.
- مستور، مصطفی (۱۳۸۷). *مبانی داستان کوتاه*. چاپ چهارم. تهران: مرکز.
- مرادی، گل‌اله (۱۳۹۰). «بررسی ساختاری آثار شهریار مندنی‌پور». پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه کردستان.
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۸). *ماه نیمروز*، چاپ پنجم. تهران: مرکز.

## References

- Abbasi Ali & Yarmand, H. (2011), "Transition from the Semantic Square to Tension Square in the Case Study of "Mahi Siahe Kocholo"; *Comparative Literature Research*, 2(3), 147-172. [In Persian]
- Ansari, S., & Sharbatdar, K. (2012), "The Grotesque and Story Literature the Study of Concept of Grotesque and the Investigation of its Examples in Shahryar Mandanipour's Short Stories". *Contemporary Persian Literature*, 2(2), 105-121. [In Persian]
- Baetens, J. (2012), "Image and narrative", translated by Samin Espargham, Compiler: Mohammad Ragheb, *Encyclopedia of narrative theory*, ed. 1, Tehran: Elm, 29-33. [In Persian]
- Bal, M. (2017), "Visual storytelling", translated by Faezeh Noorizad & Amirhosein Hashemi, Compiler: Mohammad Ragheb, *Encyclopedia of narrative theory*, ed. 1, Tehran: Niloufar, 83-97. [In Persian]
- Chomsky, N. (2013), *Language and Mind*, Kourosh Safavi (Trans.), Tehran: Hermes. [In Persian]
- Genette, G. (2019), *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Translated by Masoumeh Zavvariyan, ed. 1, Tehran: Samt. [In Persian]
- Falaki, M. (2003), *Revayat-e Dastan (Basic theories of fiction writing)*, ed.1, Tehran: Baztabnegar. [In Persian]
- Griemas. A. J. (2010), *The Deficiency of Meaning*, Translated by Hamidreza Shairi, ch 1, Tehran: ' Elm Publication. [In Persian]
- Mohammadi, I.; Faroughi Hendevalan, J.; Sadeghi, S. (2011), "Mythicization of Time in Shahriyar Mandanipour's Short

- Stories". *Persian Language and Literature*; 19 (70),137-166. [In Persian]
- Mandanipour, Sh. (2009), *Midday Moon*, ed. 5, Tehran: Markaz. [In Persian]
- Mastour, M. (2007), *Basics of the short story*, Ch.4, Tehran: Markaz. [In Persian]
- Moradi, G. (2011), "Structural examination of the works of Shahriar Mandanipour". Master's thesis in the field of Persian language and literature. The University of Kurdistan. [In Persian]
- Randall, W. L. (1999). "Narrative intelligence and the novelty of our lives". *Journal of Aging Studies*, 13 (1), 11-28.
- Raymond-Kenan, S. (2008), *Narrative: Contemporary poetics*, translated by Abolfazl Hori, Tehran: Niloufar. [In Persian]
- Shairi, H. & Vafae, T. (2009). *A way to the sign-semantics of fluid: with a case study of "Phoenix" by Nima*, Tehran: Elmi & Farhangi. [In Persian]
- Shairi, H. & Aryana, D. (2012). "A survey of continuity of signification in chehel nameye kutah be hamsaram, by Nader Ebrahimi", *Literary Criticism*, 4(14), 161-186. [In Persian]
- Shairi, H. (2017), *Fundamentals of Contemporary Semiotics*, ed. 6, Tehran: Samt. [In Persian]
- Shairi, H. (2018), *Signs of visual semantics: theory and analysis of artistic discourse*. ed. 2, Tehran: Sokhan. [In Persian]
- Shairi, H. (2019), *A Review of the Semio-Semantics of Literature: Towards the Theory and Method of Literary Discourse Analysis*, ed. 2, Tehran: Tarbiat Modares University. [In Persian]
- Soltani, F. & khodadadi, N. (2022), "Investigating the Components of Dystopia in Modern Stories of Mandanipour". *Research Journal of Literacy Schools*, 6(18), 29-52. [In Persian]
- Tashakori, M.; Qasimpour, Q.; Bakhshi, M. (2014), "Analysis of Plot in Shahriyar Mandanipour's short stories based on formalism's boutique". *Research Institute of Humanities and Cultural Studies*. The 8th Persian Language and Literature Research Conference, 551-570. [In Persian]
- Tolan, M. (2004), *A Critical-Linguistic introduction to narration*, translated by A. Hori, Tehran: Farabi Cinema Foundation. [In Persian]
- Tyson, L. (2008) *Theories of contemporary literary criticism*, translated by M. Hosseinzadeh & F. Hosseini, Tehran: Negah-e- Emroz. [In Persian]