مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال سیزدهم، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱ (پیاپی ۲۶)، صص ۲۲۱-۲۴۴
DOI: 10.22099/JCLS.2021.40541.1876

چالش متن‌های ظاهری و زایشی در رمان «زیبا صدایم کن» (بر اساس نظریه‌ی کریستوا)

مصطفی صدیقی*

چکیده

رمان نوجوان، قلمرو مواجهه‌ی نوجوان با موقعیت، مفاهیم و مضامینی است که گاه در پیوند با اقتضای سنی او و گاه تجربه‌هایی نابهنگام قرار می‌گیرد. رمان *زیبا صدایم کن* نوشته‌ی فرهاد حسن‌زاده، روایت تلاش نوجوانی برای غلبه بر وضعیتی ناخواسته است. کریستوا در نظریه‌ی سرپیچی، مواجهه‌ی امر نشانه‌ای و امر نمادین را در کردار خلق اثر و کردار تفسیر اثر، در متن‌های ادبی و نیز در جامعه‌ی نمایش، مطرح می‌کند. این پژوهش با رویکردی توصیفی‌تحلیلی و مبتنی‌بر نظریه‌ی سرپیچی کریستوا و دیگر آرای وی که در پیوند با این نظریه هستند، به تفسیر و تحلیل این رمان می‌پردازد. در این رمان، امر نمادین و امر نشانه‌ای به‌ترتیب در روزنامه و داستان که پیوندی بینامتنی دارند، نمود یافته‌اند. «زیبا» شخصیت نوجوان رمان که در پرورشگاه زندگی می‌کند، می‌کوشد با تخطی در مقابل جامعه‌ی نمایش که خانه و هویت را از او سلب کرده است، امر نمادین را نقض کند؛ اما این عصیان سرانجام در سطحی دیگر با ورود نویسنده به داستان، با گسست امر نمادین و بازگشت به امر نشانه‌ای، در هیأت ادبیات به‌مثابه خانه و هویت و بی‌زمانی، محقق می‌شود.

واژه‌های کلیدی: جامعه‌ی نمایش، رمان *زیبا صدایم کن*، سرپیچی، کریستوا.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان navisa_man@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۹/۹

۱. مقدمه

کریستوا نظریه‌پرداز پساساختگرا، دو کارکرد یا دو وجه دلالت‌گر نشانه‌ای و نمادین (در پیوند با زبان و تن) را برای تحلیل تجربه‌های پیچیده و انتزاعی در زبان ادبی مطرح می‌کند که دیالکتیک میان این دو، باعث شکل‌گیری فرایندی دلالتی است. امر نشانه‌ای با فضایی پیوند دارد که کریستوا آن را «کورا» می‌نامد و با بدن مادر پیوستگی دارد. فضایی که پیش از شکل‌گیری دیگری و هویت و زبان است. امر نشانه‌ای برخلاف امر نمادین که نظام‌مند، منسجم، منطقی و در پیوند با ذهن و خودآگاهی‌ست؛ با ناخودآگاهی و طبیعت و انحراف از قواعد دستور زبان (خصلت زبان شاعرانه) همراه است. کریستوا برای تحلیل متون ادبی در پیوند با امر نشانه‌ای و نمادین، تمایزی میان دو متن زایشی به‌عنوان زیرمتن و متن ظاهری به‌عنوان رومتن قائل می‌شود که میان آن‌ها رابطه‌ی بینامتنی است و سرپیچی و تنش یا بازگشت به امر نشانه‌ای میان این دو متن شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که امر نشانه‌ای غالب می‌شود و امر نمادین نقض و گسسته می‌شود (رک. کریستوا، ۱۳۹۸: ۱۰۶-۱۶۶) و (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۳۹-۵۰).

کریستوا جامعه‌ای کالازده و مصرفی را با عنوان جامعه‌ی نمایش معرفی می‌کند که کالا، هویت انسان را سلب کرده است؛ جامعه‌ی نمایش، ساحت امر نمادین است. در این جامعه، سوژه‌های امروزی، امر نشانه‌ای را فراموش کرده‌اند و فرهنگ سرپیچی لازمه‌ی جامعه‌ی نمایش برای بازگشت به کورای نشانه‌ای است (رک. برت، ۱۳۹۷: ۱۴۲؛ مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۱۶۹و ۱۷۰؛ کریستوا، ۱۳۹۹ب: ۹۳).

سرانجام اینکه فضای روانی کورا با آرامش زهدان مادری، همچون باغ مخفی، در کلمات معناگریز شاعرانه (=جهان ادبیات)، پناهگاهی در مقابل امر نمادین/ پدرسالارانه/ جامعه‌ی نمایش/ کالایی‌شدگی است که امر نشانه‌ای با گسست امر نمادین به آن باز می‌گردد.

در این پژوهش با رویکرد توصیفی‌تحلیلی مبتنی‌بر نظریه‌ی سرپیچی کریستوا و دیگر آرای او در پیوند با این موضوع، *رمان زیبا صدایم کن*[1] نوشته‌ی فرهاد حسن‌زاده تحلیل

شده است. حسن‌زاده آثار فراوان و گوناگونی در قلمرو ادبیات کودک و نوجوان دارد. این رمان، برگزیده‌ی شورای کتاب کودک، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، فهرست کتاب‌های برگزیده‌ی کتابخانه‌ی بین‌المللی مونیخ، فهرست افتخار دفتر بین‌المللی کتاب برای نسل جوان و... است.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

پیش‌ازاین، پژوهش‌هایی درباره‌ی این رمان، انجام شده است: رنجبر (۱۳۹۷) در مقاله‌ی «تحلیل رئالیسم انتقادی شخصیت پروبلماتیک در رمان *زیبا صدایم کن* با تلفیق دو رویکرد بر پایه‌ی نظریات لوکاچ و گلدمن به تحلیل شخصیت‌های رمان می‌پردازد. شیخ‌حسینی و پوریزدان‌پناه (۱۴۰۰) در مقاله‌ی «تحلیل خواننده‌ی درون‌متن در رمان *زیبا صدایم کن* و *هستی*» بر اساس نظریه‌ی چمبرز، خواننده‌ی نهفته‌ی نوجوان و شیوه‌های آفرینش آن را مطرح کرده‌اند. آقابابایی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ی «کاربست مؤلفه‌های ادبیات مرزی در دو داستان *زیبا صدایم کن* و *دنی قهرمان جهان*» از منظر ادبیات مرزی یا بینابین‌نویسی، این دو رمان را بررسی کرده‌اند. پژوهش‌های ارزشمندی نیز به نظریه‌ی کریستوا پرداخته‌اند: فتح‌زاده و دارابی (۱۳۹۸) در مقاله‌ی «طرح ایده‌ی تن سیاست بر اساس اندیشه‌های کریستوا» به سرکوب کورای نشانه‌ای، فضایی که مادر و کودک در آن هستند، اشاره می‌کنند و برای غلبه‌بر این سرکوب و اقتدار، به موضوع بازگشت به کمک زبان یعنی سرپیچی در نظریه‌ی کریستوا به‌عنوان مهم‌ترین کنش سیاسی برای ممانعت از مادرکشی می‌پردازند. فیروزی و اکبری (۱۳۹۴) در مقاله‌ی «مفهوم سرپیچی در فلسفه‌ی ادبیات کریستوا» به آرای کریستوا در انقلاب در زبان شاعرانه و... می‌پردازند که بیان می‌کنند که در متون ادبی، عناصر متن زایشی و امر نشانه‌ای به کمک زبان خلاقه، گفتمان مسلط را نقض یا از آن سرپیچی می‌کنند، همچنین دگرگونی سوبژکتیویته، رابطه‌ی سوژه و ابژه‌ها، جایگاه سوژه و رابطه با بدن و... را مطرح می‌کنند. آفرین (۱۳۹۹) در مقاله‌ی «معناکاویِ اثر ورود مسیح به بروکسل: شمایل مسیحی یا سرپیچی از آن؟» در پی آن است

که نشان دهد شمایل ورود مسیح به بروکسل، بازنمایی کتاب مقدس نیست؛ بلکه خروج و سرپیچی است و برای توضیح این مطلب نظریه‌ی کریستوا درباره‌ی امر نشانه‌ای، امر نمادین، معنازایی، بینامتنیت و انواع سرپیچی را مطرح می‌کند. جامعی و همکاران (۱۴۰۰) در مقاله‌ی «پژوهشی در نقاشی‌های هنرمندان زن دهه‌ی نود ایران به میانجیِ مفهوم مازاد معنا در نظم نشانه‌ایِ ژولیا کریستوا» به کردار خلق و کردار تفسیر که هر دو در مکانیزم سرپیچی امر نشانه‌ای از امر نمادین مشارکت دارند و نیز به تأثیر هنر در بازسازی سوژه پرداخته‌اند و از همین منظر آثار زنان نقاش دهه‌ی نود را بررسی کرده‌اند.

۳. مبانی نظری

کریستوا دو کارکرد یا دو وجه دلالت‌گر را برای بررسی جنبه‌ی رانه‌ای زبان در تجربه‌ی شاعرانه، مطرح می‌کند: نشانه‌ای و نمادین (رک. کریستوا، ۱۳۹۸: ۱۰۶) که در دو گروه از متون نمود می‌یابد؛ «بیان دانشمندان و منطق‌دانان استفاده‌ی نمادین از زبان است درحالی‌که بیان در موسیقی، رقص و شعر نمودی از امر نشانه‌ای است» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۳۵). این‌دو وجه از هم جدا نبوده و نوعی پیوند دیالکتیکی دارند (همان: ۳۶).

امر نشانه‌ای برخلاف امر نمادین (نظام‌مند، منسجم، منطقی) با ویژگی‌های زبان شاعرانه یعنی انحراف از قواعد دستور زبان همراه است و «درون نظم نمادین یک اثر حاشیه‌ای و آشوبگر دارد» (ایستوپ، ۱۳۸۸: ۱۷۰)؛ زیرا ویژگی‌های امر نشانه‌ای بعد از ورود به امر نمادین نیز «در زیرکنش زبانی کمال‌یافته‌ی بزرگ‌سالان، همچنان برجای می‌ماند» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۷۹)؛ اما سرانجام همراه با آشوب و گسست در «کردارهای خلق اثر» بروز و نمود می‌یابند؛ «همچنان که زبان پیشرفت می‌کند و کودک به نظم نمادین راه می‌یابد، پچ‌پچ‌های نشانه‌ای در آواهایی که همراه با گویش هستند، باقی می‌مانند. آواهایی که بازتاب پیش از زبان‌آوری روشن و رسا هستند، به زبان یورش می‌برند؛ به‌ویژه به زبان شعری و نوشته‌های هنرمندانی که مرزهای ارزش‌های پدرسالارانه را زیر پا می‌گذارند» (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۲۹۰) یا به تعبیری، در زبان شعری است که ساحت نشانه‌ای

به امر نمادین هجوم می‌آورد و آن را منحل می‌کند (رک. مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۵۵). از منظر معناکاوی و فرآیند دلالتی معنا (یعنی دیالکتیک میان امر نشانه‌ای و امر نمادین)، فرایندهای سوبژکتیویته[۲] (که هنر و زبان شاعرانه در پیوند با امر نشانه‌ای و برسازنده‌ی سوبژکتیویته است) باعث گسست در زبان (امر نمادین) و معنای پذیرفته‌شده یا پیش‌بینی‌شده می‌شوند (رک. برت، ۱۳۹۷: ۴۶-۵۵). زیرا «هنر در مقام کردار، مستلزم مصافی است میان نیروهای سوبژکتیو ناخودآگاه و مناسبات اجتماعی در همه‌ی سطوحشان» که این تغییرات در سوبژکتیویته به دگرگونی‌های زبان و سرانجام دگرگونی گفتمان منتهی می‌شود (رک. همان: ۲۴-۳۶).

کریستوا، سوبژکتیویته و سرپیچی را در پیوند با زمان و جنسیت نیز مطرح می‌کند؛ امر نمادین با زمان خطی و مردانه و در دیگر سو امر نشانه‌ای با زمان دورانی و زنانه پیوند دارد. بازگشت و حرکت دورانی در ریشه‌شناسی اصطلاح سرپیچی[۱] نیز دیده می‌شود (رک. کریستوا، ۱۳۹۹ب: ۹۵-۱۰۸) او در *زمان زنان* می‌گوید: «ذهنیت زنانه... تکرار و جاودانگی را دربر می‌گیرد... چرخه‌ها، آبستنی و... که با روند زیست‌شناختی طبیعت سازگار است» (کریستوا، ۱۳۷۴: ۱۰۸). از این‌رو، امر نشانه‌ای را در پیوند با زن و در تقابل با زبان مردسالار به‌مثابه سرپیچی می‌آورد؛ «امر نشانه‌ای از ساختارهای مرسوم زبان مردسالار و زبان نمادین فاصله می‌گیرد و به سوی قلمروی سیال بازی واژگان، تداعی و بی‌معنایی، حرکت می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۱۳) یا به تعبیری دیگر «جنبه‌ی سرکوب‌شده و زنانه‌ی زبان که همیشه آماده‌ی ازهم‌گسیختن یا برانداختن نظام نمادین است» (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۵۵). در مقابل زمان خطی، مردانه و امر نمادین «که آن را تک‌خطی می‌خوانیم، همان زمان زبان به‌منزله‌ی بیان عبارت‌هاست (فعل، موضوع، توصیف، آغاز، پایان)» (کریستوا، ۱۳۷۴: ۱۰۹). این مطلب در یکی از انواع سرپیچی یعنی «سرپیچی به‌مثابه تخطی از ممنوعیت» آمده است؛ «فرایندهای سوبژکتیویته عمدتاً با فرایندهای زیست‌شناختی و رانه‌ها تعین می‌یابد و از منطق متفاوتی سود می‌جویند، این

---

1. revolt

همان منطق فرایند مادی و ناخوداگاه است که در بستر آن هیچ زمانی به معنای زمان‌مندی خطی وجود ندارد و دوگانه‌ها و تناقض‌های امر نمادین و گفتمان‌های استقراریافته رنگ می‌بازند» (برت، ۱۳۹۷: ۱۴۸).[۳]

امر نشانه‌ای با فضایی پیوند دارد که آن را «کورا» می‌نامد به معنی زهدان، ظرف، پرستار و دایه؛ اما در نظر کریستوا «بر عرصه‌ای دلالت دارد که اصلاً به زبان در نمی‌آید فضایی که معنای خلق‌شده در آن نشانه‌ای است... هنوز نحوه‌ی استفاده از زبان برای ارجاع به اشیاء را نیاموخته» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۳۹) و «اساس دلالت و سوبژکتیویته است و... با بدن مادر پیوستگی دارد» (ملپس، ۱۳۹۴: ۴۰۹) و «مانند امر زنانه... در بعد مادی و شاعرانه‌ی زبان قرار دارد» (لچت، ۱۳۷۷: ۲۲۲)؛ وضعیتی که «زبان، خود را به‌صورت ادا و اطوارهای موزون نشان می‌دهد» (کریستوا، ۱۳۹۸: ۵۲). کریستوا، سرپیچی و تلاش برای غلبه‌بر امر نمادین و بازگشت به امر نشانه‌ای در پیوند با تن را در تحلیل رمان *جستجوی زمان ازدست‌رفته* پروست نشان می‌دهد؛ «پروست می‌خواهد به خوانندگان بفهماند که وقتی آن‌ها در *جستجوی زمان ازدست‌رفته* را می‌خوانند، منحصراً در کلمات نیستند؛ بلکه در بدن راوی به‌سر می‌برند... چراکه بدن همواره از پیش در شبکه‌ی زبان گرفتارشده است» (کریستوا، ۱۳۹۸: ۱۱۳ و رک. کریستوا، ۱۳۹۷: ۹۳-۱۰۹).[۴]

کریستوا برای تحلیل متون ادبی، در پیوند و در کنار دو اصطلاح امر نشانه‌ای[۱] و امر نمادین[۲]؛ تمایزی میان دو متن زایشی یا پنهان یا پیدایشی[۳] به‌عنوان زیرمتن و متن ظاهری یا نمودی[۴] به‌عنوان رومتن قائل می‌شود که یک متن در این دو ساحت عمل می‌کند (رک. مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۴۶-۵۰). «در سطح متن پیدایشی (زایشی) با کنشگرها (که در جمله عبارت است از واژه‌ها) و بینامتنی و هم‌بافته‌هایی روایی روبروییم... در سطح متن نمودی (ظاهری) با بازیگران، نقل قول‌ها و نسخه‌برداری‌ها و موقعیت‌های روایی» (ایو تادیه، ۱۳۹۰: ۲۵۹). در رابطه‌ی بینامتنی میان این دو ساحت از متن زایشی و ظاهری، سرپیچی

---

1. semiotic
2. symbolic
3. genotext
4. phenotext

و تنش شکل می‌گیرد؛ «بینامتنیت متن را می‌گشاید. بینامتنیت بازی بی‌پایان نشانه‌پردازی است و به انقلاب در زبان شاعرانه می‌انجامد. انقلابی علیه بستار دال در گفتمان بازنمودی؛ اگرچه متون بالقوه ناهمگن هستند اما نیروی نافرمان ویران‌سازی وحدت نمادین متن تنها در بزنگاه‌های تاریخی–اجتماعی تحقق می‌یابد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۷۴).

کریستوا سرپیچی را در سه نوع تعریف می‌کند: «سرپیچی به‌مثابه تخطی از ممنوعیت، سرپیچی به‌منزله‌ی تکرار، درگیرشدن و حلاجی‌کردن و سرپیچی به‌مثابه جابجایی و بازی‌های ترکیبی» (برت، ۱۳۹۷: ۱۴۶). خلق اثر و تفسیر اثر هر دو می‌توانند در سرپیچی همراهی و مشارکت داشته باشند (رک. همان: ۱۴۱–۱۴۷). در تفسیر اثر، مخاطب به متن زایشی و امر نشانه‌ای توجه می‌کند؛ «خواننده‌ی حرفه‌ای در مواجهه با متن باید عملکرد کلامی نحوی–معنایی را که از طریق معنی کشف می‌شود، کنار گذاشته و مسیر و نحوه‌ی تولید آن‌ها را ردیابی کند... این امر از طریق برجسته‌کردن زیرمتن (متن زایشی) در یک اثر انجام می‌پذیرد» (فیروزی و اکبری، ۱۳۹۴: ۲۲۳). در اثر هنری نیز بیننده «خود را بازخوانی می‌کند و در معانی مازادی که از اثر دریافت می‌کند به جریان بازسازی مداوم وارد می‌شود. در این بازسازی و احیا، سوبژکتیویته قادر است تا نظم نمادین را که همواره سعی داشته سوژه را در حصار گفتمان مسلط قرار دهد، متلاشی کند» (جامعی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۰۲).

کریستوا جامعه‌ای کالازده و مصرفی و پاشان را معرفی می‌کند که از روح تهی شده است و در آن سوژه‌های امروزی بیشتر در خطر ازدست‌دادن تماس با امر نشانه‌ای هستند تا خطر ازدست‌دادن واقعیتی که به‌واسطه‌ی معنای نمادین شکل گرفته است. او تحت تأثیر گی دبور نویسنده‌ی کتاب *جامعه‌ی نمایش* می‌گوید: «شاخصه‌ی جهان امروز جامعه‌ی نمایش است ...ما در جهانی زندگی می‌کنیم که آنچه می‌خریم، می‌پوشیم و مصرف می‌کنیم ما را تعریف می‌کند. در جامعه‌ی نمایش انسان‌ها ابزارهای اقتصادی به‌شمار می‌روند آنچه که فرض می‌کنیم نیاز ما است، به شکلی مصنوعی و ساختگی به‌وجودآمده است» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۱۶۹ و ۱۷۰). بنابراین فرهنگ سرپیچی را لازمه‌ی

جامعه‌ی نمایش می‌داند (رک. برت، ۱۳۹۷: ۱۴۲)؛ زیرا «شادمانی تنها به قیمت سرپیچی به‌دست می‌آید» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۱۷۷). اما انسان امروز به‌خاطر روزمرگی و ملال، ناتوان و بی‌بهره از سرپیچی است. وی این موضوع را امری خطرناک می‌داند، «زیرا با فقدان آن، با خطر درافتادن به دو معضل قابل پیش‌بینی مواجه می‌شویم؛ یکی تن‌وارگی که... تنش خود را در قالب بیماری جسمی بروز می‌دهد و در حالت دیگر به خشونت و ویران‌گری و جنگ دچار می‌شویم» (کریستوا، ۱۳۹۸: ۶۱). جامعه‌ی نمایش، بت‌وارگی کالا، صنعت فرهنگ و نیز مطالعات فرهنگی در توضیح، توصیف و بازنمود متن ظاهری و امر نمادین مؤثرند که در تحلیل‌ها از آن می‌توان بهره برد؛ گستره‌ای که در آن از منظر متن‌بودگی به خوانش ساحات زندگی می‌پردازد. برای رهایی از جامعه‌ی نمایش «باید فضایی برای یک منطقه‌ی درونی در خود ایجاد کنند؛ یک باغ مخفی، یک ناحیه‌ی درونی» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۱۷۲). شاید بتوان گفت یکی از معانی استعاری باغ مخفی آن است که باغ مخفی در خویشکاری پالایش‌گر ادبیات تکوین می‌یابد: «ادبیات به مؤلف و خواننده کمک می‌کند تا برخی از ناخوشی‌هایی که روحشان را رنج می‌دهد، پردازش کنند... ادبیات قادر است نقشی پالایش‌گر داشته باشد و روان را به پاکی و تطهیر برساند» (همان: ۸۳) که یادآور سخن متیو آرنولد است البته از منظری دیگر که در نقد جهان مدرن می‌گوید: «در جامعه‌ی جدید، دین و فلسفه جای خود را به شعر خواهند داد و اعلام کرد که فرهنگ به‌مثابه بهترین چیزی که در جهان اندیشیده و شناخته شده است، می‌تواند در مقابل هرج‌ومرج ویران‌گر به دفاعی انسان‌گرایانه برخیزد. هرج و مرجی که بعداً لیویس آن را تمدن تکنولوژیک بنتامی جوامع شهری صنعتی‌شده نامید» (سلدن، ۱۳۷۷: ۲۴).

۴. تحلیل داده‌ها

۴. ۱. روزنامه/ امر نمادین

روزنامه، قلمرو زبان قاعده‌مند (دستورمند) معیار و رسمی، ابزار جامعه‌ی نمایش برای کالایی‌سازی، اقتدار و فضایی برای تبلیغ کالا، سرگرمی و گزارش حوادث است. همچنین

ساحت زمان خطی (گزارش روزمره و تقویمی) و مردانه است که از این منظر می‌توان آن را قلمرو متن ظاهری و امر نمادین دانست و در پیوند با این ساحت، پرورشگاه دختر، آسایشگاه پدر، سرپرست‌های این دو مکان، مراکز خرید، رستوران‌ها و فروشندگان هستند. یعنی همه‌ی این مکان‌ها و اشخاص، ساحت امر نمادین کریستوایی را برمی‌سازند؛ زیرا روزنامه هسته‌ی مرکزی همه‌ی وقایع داستان و نیز جامعه‌ی نمایش است.

سیطره‌ی روزنامه‌ها که وجه تبلیغ کالا را برعهده دارند، همه‌چیز را از هویت و فردیت تهی می‌سازند و فردیت دروغین را شکل می‌دهند (رک. آدرنو و هورکهایمر، ۱۳۸۲: ۴۵، ۸۲، ۹۰) به همین دلیل فروشندگان کالاها و مردمی که در خیابان و مراکز خرید نشان داده شده‌اند، بی‌نام و در هیأتی کلی و انبوه، در تقابل با پدر و دختر هستند. در این موقعیت «رابطه با کالا نه فقط قابل رؤیت است، بلکه دیگر کسی جز آن چیزی نمی‌بیند، جهانی که دیده می‌شود، جهان اوست» (دبور، ۱۳۹۹: ۷۶). به همین دلیل جامعه‌ی نمایش باعث می‌شود که دختر و پدر نتوانند جشن تولد را در مکان‌های عمومی برگزار کنند، زیرا هویت آن‌ها سلب شده است.

میان روزنامه (متن ظاهری) و داستان (متن زایشی) پیوند بینامتنی وجود دارد؛ «بینامتنیت به امر نشانه‌ای دسترسی دارد یعنی آن واقعیت فرازبانی روان که همه‌ی معانی از آن ناشی می‌شود» (کریستوا، ۱۳۹۸: ۱۶۶). کریستوا «با بررسی روابط میان انواع گوناگون (متون ادبی، سیاسی، علمی، مذهبی و روزنامه‌ای) تحقیقات مربوط به بینامتنیت را بسط می‌دهد» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۲۶۲). سرانجام، سرپیچی در میان این دو متن به‌صورت غلبه‌ی متن زایشی (داستان) بر متن ظاهری (روزنامه) شکل می‌گیرد: «متن زایشی متن ظاهری را برهم زده، گسسته و متزلزل می‌کند» (آلن، ۱۳۸۰: ۷۵).

۴. ۱. ۱. جنسیت، تقابل‌ها و سرپیچی در ساحت امر نمادین

حوادث داستان در شهر و با تأکید بر نام مکان‌هایی در شهر است تا قلمرو امر نمادین و جامعه‌ی نمایش در پیوند با آن را آشکارتر نشان دهد. «شهر بیش‌ازآنکه کالبد فیزیکی باشد مجموعه‌ای از مناسبات انسانی است که بر اساس تفکیک فضاهای مختلف

سازماندهی شده است... اهمیت هر فضا بسته به میزان قدرت و اهمیت نیروهای انسانی و گروه‌های اجتماعی و طبقاتی است» (فاضلی، ۱۳۹۳: ۲۹). قدرتی که وجه تقابلی مرکز و حاشیه را سامان می‌دهد (رک. فکوهی، ۱۳۸۳: ۲۷۲-۲۷۳).

مرکز و حاشیه در خوانش جنسیتی، لایه‌هایی پنهان‌تر و عمیق‌تر را باز می‌نمایاند؛ «روابط قدرت در هر فضایی متفاوتند، فضاها به‌صورت نمادین جنسیتی هستند و برخی از آن‌ها با طرد فیزیکی یکی از دو جنس مشخص می‌شود» (بارکر، ۱۳۸۷: ۶۳۲). نمود آشکار خوانش جنسیتی در تقابل میان خانه و بیرون خانه است؛ «خانه، قلمرو امر خصوصی و زنانه تلقی می‌شود و عرصه‌های کار دست‌مزدی در حوزه‌ی عمومی، رمزگذاری مردانه می‌شود» (همان). کریستوا، امر نشانه‌ای را با وجه سرکوب‌شده‌ی زنانه و امر نمادین را با زبان مردسالار در پیوند می‌داند (رک. گرین ولبیهان، ۱۳۸۳: ۳۵۵).

در این رمان، خانه و فضای زنانه، طرد و حذف شده است؛ مادر، معتاد است و باعث بیماری پدر و در نتیجه نابودی خانه (هویت) و آوارگی دختر شده است؛ مادر با مردی معتاد مجدداً ازدواج کرده که از دختر سوءاستفاده می‌کند. زن دیگر، سرپرست آسایشگاه پدر است که رفتاری خشن دارد. سرپرست پرورشگاه دختر را نیز می‌توان چهره‌ی دیگری از او دانست. زنی دیگر که دختر او را هنگام فرار از پرورشگاه می‌بیند، بسیار مرموز و هراسناک توصیف شده است که دختر تصویر خودش را به شکل به‌هم‌ریخته، در عینک آن زن می‌بیند.

پدر و دختر میان دو مکان سرگردانند: پرورشگاه و آسایشگاه (قلمرو امر نمادین/ مردانه) که از آن گریخته‌اند و خانه (قلمرو امر نشانه‌ای/ زنانه) که طرد شده است. فضای میان این دو مکان، خیابان است؛ خیابان، میانه و بی‌مکان است، بنابراین دچار تعلیق، سرگردانی و نوعی بی‌هویتی هستند. خیابان عرصه‌ی جامعه‌ی نمایش، فضایی به‌شدت مردانه است؛ پدر و دختر مدام با مردان فروشنده که رفتاری سرد و خشن دارند، مواجه می‌شوند و آن‌ها را از خود می‌رانند (همچنین، ترسی که از پلیس دارند). صاحبان برخی فروشگاه‌ها، ظاهرشان را که می‌بینند آن‌ها را راه نمی‌دهند؛ «تجربه‌ی پرسه‌زن و تجربه‌ی

مدرنیسم از آن مواردی هستند که در فضاهایی عمومی رخ می‌دهند که مردانه رمزگذاری شده‌اند و زنان از آن رانده شده‌اند» (بارکر، ۱۳۸۷: ۶۳۳). پدر و دختر حتی از وسایل نقلیه‌ی عمومی مثل تاکسی و اتوبوس استفاده نمی‌کنند؛ بلکه سوار بر موتور در شهر پرسه می‌زنند. تقابل دیگری نیز در قلمرو خوراک و مکان آن شکل گرفته است، چنان‌که مسئولان رستوران‌ها و کافی‌شاپ‌ها آن‌ها را راه نمی‌دهند و به‌ناچار به‌سراغ غذای ساده‌ی کنار خیابان می‌روند.

در این میان، نویسنده، خود وارد داستان می‌شود و می‌کوشد آن‌ها را در این بازگشت (تخطی)، همراهی کند و چون در عالم واقع، میسر نمی‌شود، این بازگشت در هیأت و سطحی دیگر شکل می‌گیرد. یعنی در رویارویی یا تقابل میان روزنامه (امر نمادین) و داستان (امر نشانه‌ای).

نویسنده در مقدمه‌گونه‌ای که پیش‌از آغاز رمان آورده است و می‌توان آن را به تعبیر ژنت، پیرامتن[۵] دانست، روزنامه (امرنمادین) را انکار می‌کند و سپس در داستان (امر نشانه‌ای)، روزنامه را از هم می‌گسلد: به‌صورت ورق‌ورق‌شدن، پاشان خواندن و در باد رهاکردن روزنامه، گسستی که صورت‌بندی بازگشت یا سرپیچی است.

در پیرامتن، جدا از ساحت داستان (ساحت امر نشانه‌ای)، گزارش صفحه‌ی حوادث روزنامه به شکل انکاری آمده است: «این داستان درباره‌ی دختری نیست که پدرش او را از بالای جرثقیل پایین انداخت. درباره‌ی صفحه‌ی حوادث روزنامه هم نیست که نوشته بودند پدری دخترش را وادار به فروش مواد مخدر کرد. بابای دختر این داستان هرگز با دخترش به سرقت از مغازه‌ی طلافروشی دست نزده و از گاوصندوق فروشگاه خوش‌خواب رؤیا، چیزی ندزدیده» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۹). با این شگرد، اخبار از شکل تکراری و خنثی خارج شده است تا زمینه‌ی گذار به ادبیات را پیدا کند (غلبه‌ی داستان بر روزنامه یا گسست امر نمادین). در این گذار، واقعیت خنثی‌شده در اخبار به خوانشی از روایت‌ها تبدیل می‌شود و مخاطب فعال روایت‌ها جایگزین خواننده‌ی بی‌تفاوت صفحه‌ی حوادث می‌شود و از سوی دیگر زمان خطی روزنامه به بی‌زمانی ادبیات (زمان

دورانی/ زنانه/ امر نشانه‌ای) فراروی می‌کند. به‌تعبیری، ادبیات، زمان یا مرگ را متوقف کرده است؛ چنان‌که در *هزارویک‌شب*، حکایت‌ها، مرگ را متوقف می‌کنند؛ «اگر همه‌ی شخصیت‌ها، مدام داستان تعریف می‌کنند برای این است که والاترین شأن را دارد: روایت‌کردن مساوی است با زنده‌ماندن... حکایت مساوی است با زندگی؛ غیاب حکایت با مرگ» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۵۴).

۴. ۱. ۲. امر نمادین و جامعه‌ی نمایش

تکثیر و تکرار گسترده‌ی روزنامه‌ها، مخاطبان را به‌نوعی بی‌تفاوتی دچار می‌سازند. بودریار به نوع چیدن خبر حوادث در میان تبلیغات کالاها و سرگرمی‌ها اشاره می‌کند. به‌تعبیری توالی یا تناوب نظام‌مند اخبار برای تحمیل الگوی مصرف، ترفندی که باعث می‌شود آرامش زندگی روزمره برهم نخورد (رک. بودریار، ۱۳۸۶: ۸۴ و ۱۱۲-۱۱۳). بوردیو نیز همین نگاه را دارد و آن را به‌شکل تقابلی نشان می‌دهد: «میدان ژورنالیستی در میان سایر میدان‌ها به تقویت تمایلات تجاری در برابر تمایلات اصالت، دامن می‌زند» (بوردیو، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

مواجهه‌ی متن ظاهری و متن زایشی در کتاب، به‌شکل آمیختگی و ورق‌خوردن صفحه‌های روزنامه در صفحه‌های داستان، نشان داده شده است و سرپیچی در غلبه‌ی امر نشانه‌ای بر امر نمادین به‌صورت غلبه‌ی داستان بر روزنامه بازنمایی شده است؛ روزنامه‌هایی که ورق می‌خورند یعنی حوادثی که روی می‌دهند و حادثه به خبر و خبر به داستان، بدل می‌شود. البته این سرپیچی و غلبه‌ی امر نشانه‌ای در قلمرو و سطحی دیگر شکل می‌گیرد، چون در قلمرو واقعیت، مرگ دختر، اتفاق افتاده است.

زیبا، نویسنده را به پدر معرفی می‌کند و می‌گوید: «من داستان می‌سازم، ایشون می‌نویسه» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۷). زیبا می‌کوشد صفحات روزنامه را متوقف کند و از ورق‌خوردن باز بدارد؛ یعنی تلاش برای توقف فاجعه یا مرگ؛ «ورق... ورق... ورق... ورق... نه... ورق نزن، همین‌جا بمان» (همان: ۸۴). (یادآور «روایت‌کردن، مساوی است با زنده‌ماندن» در *هزارویک‌شب*) اما این خواسته در عالم واقع نمی‌تواند تحقق پیدا کند؛

زیرا صفحات روزنامه، همچون تقدیری رقم خورده‌اند و سر بازایستادن ندارند. در دو جای کتاب به‌صورت ضمنی به مرگ دختر اشاره شده است: «صفحه‌ی اول، تبلیغات بود ورق زدم... چرت‌وپرت ورق... حوادث: مرگ دختر نوجوان به دست پدر روانی، زیر خبر: پدری که با هم‌دستی دخترش مواد مخدر توزیع می‌کرد پس از درگیری با همسرش او را به قتل رساند... ورق... ورق... ورق... آقابالا می‌گوید یه کار کوچیک باهات دارم... ورق... ورق...» (همان: ۸۱–۸۶) که درست در مقابل پیرامتن (مقدمه پیش از آغاز رمان) است که در آغاز به شکل انکاری آمده بود. در پیرامتن، چهار دختر معرفی می‌شود که به‌ترتیب اولی؛ پدرش او را از بالای جرثقیل پایین انداخت، دومی؛ وادار به فروش مواد مخدر کرد، سومی؛ با دخترش از طلافروشی سرقت‌کرده و چهارمی؛ از گاوصندوق فروشگاه چیزی دزدیده که به‌ترتیب می‌تواند با زیبا و سه دختر دیگر در پرورشگاه، انطباق پیدا کند. اگرچه زیبا در داستان نقش همه را برعهده گرفته است، از این منظر زیبا مرده است (یعنی دختری که پدرش او را از بالای جرثقیل پایین انداخته: مرگ دختر نوجوان به دست پدر روانی) و روایت از زبان دختر مرده است؛ «آزادکردن نیروهای نشانه‌ای به‌معنی فراپاشاندن، پویایی‌بخشیدن و درهم‌کوبیدن {است}» (پین، ۱۳۸۰: ۲۹۴). کریستوا جای دیگر درباره‌ی سرپیچی در شعر مالارمه می‌گوید: «گردبادی از سرخوشی و دهشت است در موسیقی و حروف...» (کریستوا، ۱۳۹۹الف: ۱۹۶).

سطح دیگری برای بازگشت به امر نشانه‌ای با ورود نویسنده به داستان شکل می‌گیرد. زیبا به نویسنده زنگ می‌زند و رؤیای خانه (بازگشت به کورای نشانه‌ای) را در درون داستان می‌جوید. یعنی شکل‌گیری انسان‌متن یا تبدیل‌شدن به روایت (رک. کتاب *انسان روایت است* از کریستوا)، برای سرپیچی و غلبه‌بر زمان خطی امر نمادین که فروپاشی امر نمادین به‌شکل پاشان و در دست باد بودن ورق‌های روزنامه نشان داده شده است و در مقابل آن، امر نشانه‌ای در هیأت خانه‌ی نویسنده شکل می‌گیرد: «مثل کتابی که تمام کرده باشی و برگردی صفحه‌هایش را دوباره ورق بزنی، ورق... ورق و ورق... خیابان پر از ورق بود ورق‌های ولگرد روزنامه و مجله، باد تندی تو گوش‌هام هو کشید... باد خودش

را به همه‌جا می‌کوبید... تو خیابان و پیاده‌رو ورق‌های ریزودرشت روزنامه ولو بود... حس عجیبی آمد سراغم. ترس و تنهایی و شب و باران. گوشی را درآوردم زنگ زدم به شما (نویسنده) تا بیایید دنبالم. دلم خانه می‌خواست» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۹۰ و ۱۹۱). فضایی در مقابل آنچه که جلوه‌های امر نمادین هستند؛ «دوست داشتم جایی بروم که نه بانک باشد و نه آدم‌های دیوانه‌ای که به ما نگاه زشت بکنند» (همان: ۴۹).

۴. ۲. داستان/ امر نشانه‌ای

لایه‌ای دیگر که به‌گونه‌ای بینامتنی است نیز بر متن افزوده‌شده است: زیبا (نماد چهار دختر جمع‌شده در یک شخصیت)، خود، رمانی پلیسی در دست دارد و رمان حسن‌زاده با رمانی که دختر درحال خواندن آن است، آغاز می‌شود؛ یعنی پاراگراف آغازین رمان حسن‌زاده بخشی از رمانی پلیسی با صحنه‌ای نفس‌گیر و پر از تعلیق است. صحنه‌ای که راوی آن، خود، جزء کسانی است که در محاصره‌ی ماشین و هلی‌کوپتر پلیس است (شبیه صحنه‌ی پایانی رمان *زیبا صدایم کن* که همچون پیش‌آگهی از تقدیری رقم خورده است) و بلافاصله این پاراگراف به کتابی در دست راوی داستان حسن‌زاده منتقل‌شده که با صدای زنگ تلفن بسته می‌شود. این لایه‌ی بینامتنی، سرپیچی از امر نمادین را به شکلی مضاعف نشان می‌دهد.

آنچه خواننده را از مقدمه که به صفحه‌ی حوادث روزنامه اشاره داشت و نیز رمان پلیسی خارجی و تعلیق‌هایش دور می‌کند، گفتگوی عاشقانه‌ی پدر و دختر برای برگزاری جشن تولد است. روایت، بر عنصر زمان یعنی تولد تأکید دارد. جشن تولد همان کارکرد داستان را دارد؛ یعنی تبدیل زمان خطی به زمان دورانی یا بی‌زمان[۶] که سرپیچی را شکل دهد (به‌تعبیر کریستوا زمان دورانی، نشانه‌ای و زنانه، باعث گسست زمان خطی مردانه می‌شود).

دختر از پرورشگاه و پدر از آسایشگاه، فرار می‌کنند تا با هم جشن تولد بگیرند؛ اما اقتدار امر نمادین، فرار آن‌ها را بی‌سرانجام می‌سازد. از این‌روی، زیبا و پدر عصیان می‌کنند و مکان‌هایی را که جامعه برای آن‌ها درنظر گرفته و تعریف کرده است، رها می‌کنند و در

خیابان‌ها و بازارها و رستوران‌های شهر پرسه می‌زنند؛ بنابراین جشنی که باید در خانه برگزار شود، در خیابان شکل می‌گیرد. البته آن‌ها حتی نمی‌توانند جشن را در رستورانی برگزار کنند چون با منع و مقاومت جامعه‌ی نمایش مواجه می‌شوند.[۷]

خوراک در راستای هویت‌یابی و تعیین مرز خود با دیگری، اهمیتی اساسی دارد؛ به همین دلیل، پدر و زیبا، مدام درباره‌ی اینکه چه خوراکی شایسته‌ی این جشن است و در چه مکانی غذا را بخورند، بحث می‌کنند؛ زیرا نوع غذا و مکان خوردن آن در راستای همان تقابل‌ها، عصیان و جست‌وجوی هویت قرار می‌گیرد؛ «اینکه چه بخوریم، چگونه بخوریم، در چه موقعیتی چه چیزی را بخوریم... همه‌ی وجوه یک فعالیت فرهنگی معناساز و ارزش‌آفرین و هویت‌ساز، مرکزآفرین، حاشیه‌آفرین و متمایزکننده‌ی خود از دیگری‌اند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۶۶ و ۶۷).

۴. ۲. ۱. امرنشانه‌ای و جامعه‌ی نمایش

شهر در سیطره‌ی برج‌ها و غول‌های آهنی (تاورکرین) است که سر در آسمان دارند و در مقابل، انسان‌ها را تحقیر می‌کنند (شغل پدر، قبلاً راننده‌ی جرثقیل تاورکرین بوده است) و اکنون همین فضای شهری، مراکز خرید، فروشگاه‌ها و... زیبا و پدر را تحقیر می‌کنند؛ بنابراین رفتن در اتاقک جرثقیل نوعی انتقام نیز هست (سرپیچی و عصیان در برابر امر نمادین)؛ دورشدن از زمین و کوچک‌دیدن شهر و مراکز شهری که آن‌ها را طرد کرده است. پس ناگزیر جشن‌شان را به‌جای رستوران در اتاقک بالای جرثقیل برگزار می‌کنند. پدر، وقتی از زیبا می‌خواهد از پله‌های جرثقیل بالا برود، می‌گوید: «تو داستان اون روباهه رو شنیدی که از ترس خرس رفت بالای درخت» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۶۵) و در جایی دیگر می‌گوید: «بالای تاور حرف نداره لامصب، بالا که هستی آدما مث مورچه‌ان... اون بالا حس می‌کنی خیلی زورت زیاده. حس می‌کنی اصلاً آدم بدبختی نیستی» (همان: ۷۵). سرانجام به‌جای رستوران گردان، کیک، کباب و... مجبور می‌شوند، غذای ساده‌ای از دست‌فروش کنار خیابان بگیرند و به اتاقک جرثقیل پناه ببرند، ولی همان غذا هم سهم

گربه‌های پارک می‌شود (رک. همان: ۱۶۲) و پدر، کیک تولد را با قرصی که زیبا در آن پنهان کرده است، باید بخورد (همان: ۱۷۵).

۴. ۲. ۲. سرپیچی: ادبیات

از منظر فراداستان، با ورود نویسنده به داستان و ارتباط با شخصیت‌ها، زمینه‌ی شکل‌گیری امر نشانه‌ای فراهم می‌شود و درضمن پیش‌ازآن نیز نویسنده، زمینه‌های سرپیچی را ایجاد کرده است؛ «مؤلف واقعی مکرر در مکرر به جهان داستان گام می‌نهد و از شکاف وجود شناختی برمی‌گذرد. او به‌جای منسجم‌ساختن امر داستانی و امر واقعی چنان‌که در روایت همه‌چیزدان سنتی شاهدش هستیم، این‌دو را از یکدیگر جدا می‌سازد؛ آن هم نه با ارائه‌ی حاشیه و تفسیر بر محتوای قصه، بلکه با ارائه‌ی تفسیر بر خودکنش روایت بر خود امر برساختن قصه» (وو، ۱۳۹۰: ۱۹۰).

نویسنده با حذف پدر، شخصیت دختر را به روایت (ادبیات) بدل می‌کند. شخصیت و متن یکی شده و بر نظم نمادین غلبه می‌کنند و به امر نشانه‌ای باز می‌گردند (روایت‌کردن مساوی‌ست با زنده‌ماندن). دختر، خود نقش فعال و آفرینش‌گر را برعهده می‌گیرد و در اواخر داستان که نویسنده به زیبا زنگ می‌زند، پدر تصویر نویسنده را می‌بیند و خود را شبیه نویسنده می‌داند که جایگزینی نویسنده به‌جای پدر نشان‌داده شده است؛[۸] «گفتم: داستان ما رو هم قراره اون بنویسه. گفت: تو خودت داستان‌نویس داستان‌نویسایی. کی می‌خواد داستان تورو بنویسه؟ گفتم من داستان می‌سازم ایشون می‌نویسه...» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۷۸). این موضوع در نظریه‌ی فمینیستی کریستوا و مسأله‌ی روایت و زنان نیز درخور توجه است؛ «زنان باید نقش‌های جنسیتی خود را مطابق با آنچه زبان، مقرر می‌کند بپذیرند تا بتوانند سوژه‌های بیانگر شوند (به ساحت نمادین وارد شوند) پذیرش قواعد زبان مردسالار در حکم بیگانگی آنان با خویشتن است، از این‌رو زنان فقط زمانی می‌توانند به جرگه‌ی ادیبان وارد شوند که زن‌بودگی خودشان را به‌حاشیه برانند» (پاینده، ۱۳۹۷: ۸۷ و ۸۸). ولی در نظریه‌ی فمینیست‌های پساساختارگرا و کریستوا، زنان با ایجاد شکاف در زبان «مدلول‌های مقرر برای دال‌ها در ساحت نمادین را عوض می‌کنند تا نوشتار و

گفتارشان عرصه‌ی گشتار یا استحاله‌ی دال‌ها شود» (همان: ۱۵۱). «شکاف میان امر نشانه‌ای و امر نمادین همان گسست بین دال (صوت یا تصویر) به مدلول (معنا) است» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۴۳) که به زمان دورانی زنانه و یکی از انواع سه‌گانه‌ی سرپیچی در تعریف کریستوا منتهی می‌شود؛ «داستان‌گویی... مستلزم تداعی آزاد است... در این جریان، تفکر و ادراک در تصاویر هنرمند ادغام می‌شوند و این مجالی فراهم می‌کند تا خاطره در کلمات جای بگیرد و موجب جابجایی ممنوعیت و احیای احتمالی فضای روانی شود... بازگویی به‌منزله‌ی بازگشت جاودانه موجب می‌شود دال انتزاعی از ناخودآگاه به زبان راه یابد و سبکی را به وجود می‌آورد که به یکی از اشکال فرهنگ سرپیچی بدل می‌شود» (برت، ۱۳۹۷: ۱۶۲). اگرچه «آفرینش ادبی والایش‌بخشیدن به میل مرگ‌آور و تبدیل آن به هنر، اقدامی مخاطره‌آمیز اما زندگی‌بخش است» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۱۱۶).

کریستوا، هانا آرنت را به‌عنوان فیلسوف زندگی معرفی می‌کند و می‌گوید: آرنت «زندگی را پیشنهاد می‌کند که مشخصاً انسانی است. این اصطلاح به برهه‌ای میان تولد و مرگ اشاره دارد تا زمانی که بتوان این برهه را با روایتی بازنمایی کرد و با انسان‌های دیگر به اشتراک گذاشت» (کریستوا، ۱۳۹۶الف: ۱۸). همان تعبیر دیگر کریستوا یعنی همسانی عمل متنی و عمل اجتماعی «عمل به‌مثابه روایت و روایت به‌مثابه عمل» (همان: ۱۹)؛ مانند زیبا، راویی که در روایت خود زاده می‌شود یا به روایت خود بدل می‌شود «ما با کلام و کردار وارد جهانی بشری می‌شویم و این ورود همچون تولدی دیگر است» (همان: ۳۵) که در تمثیل برگزاری جشن تولد دختر در داستان نمود یافته است (خویشکاری مشترک جشن تولد و داستان در تکوین زمان دورانی زنانه و بازگشت به کورای نشانه‌ای). خانه‌ی نویسنده همچون فضای روانی و باغ مخفی، فانتزی زندگی را صورت‌بندی می‌کند، فانتزی که «انرژی لازم را برای چیره‌دستی و هنرمندی فراهم می‌کند برای هنر زیستن» (کریستوا، ۱۳۹۶ب: ۲۲). به همین دلیل دختر، روز تولدش را روز ملاقات با نویسنده می‌داند؛ «همیشه فکر می‌کنم روز تولدم هفتم بهمن است، نه بیست‌وپنج آبان» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۲۹).

۵. نتیجه‌گیری

جامعه‌ی نمایش همه‌ی ساحت‌ها را در رمان دوپاره کرده و بر بنیادی از تقابل‌ها شکل‌داده است: پرورشگاه دختر، آسایشگاه پدر، سرپرست‌ها، مراکز خرید، رستوران‌ها و فروشندگان، همگی لایه‌ی متن ظاهری و قلمرو امر نمادین را می‌سازند. در مقابل، متن زایشی و قلمرو امر نشانه‌ای یعنی خانه: الف. خانه (مادر–هویت) که آن را از دست داده است و آرزوی بازگشت به آن را دارد؛ اما ناممکن است و ب. خانه‌ی نویسنده که جایگزین آن خانه است و به وجهی همان کورای نشانه‌ای، باغ مخفی یا خویشکاری جاودانگی‌بخش ادبیات است که برای بازگشت به کورای نشانه‌ای، بی‌زمانی و هویت باید امر نمادین نقض و گسسته شود (تبدیل به روایت می‌شود).

این دو وجه دلالت‌گر در هیأت روزنامه (متن ظاهری/ امر نمادین) و داستان (متن زایشی/ امر نشانه‌ای) است که رابطه‌ای بینامتنی با هم دارند و در مقابل همدیگر قرار گرفته‌اند و بازگشت یا سرپیچی در میان این‌دو لایه روی می‌دهد. روزنامه در هیأت اخبار حوادث در متن داستان پخش شده است؛ اگرچه در مقدمه‌ی رمان یعنی خارج از ساحت داستان، این اخبار انکار شده است تا زمینه‌ی تبدیل‌شدن به روایت و غلبه‌ی داستان (متن زایشی) بر روزنامه (متن ظاهری) فراهم شود که این موضوع (یعنی نقض یا گسست امر نمادین) به‌صورت ورق‌ورق‌شدن، پاشان‌خواندن و در باد رهاکردن روزنامه نشان داده شده است. در این رمان، البته با مرگ دختر، بازگشت یا سرپیچی در سطح و شکلی دیگر صورت می‌پذیرد: داستان (امر نشانه‌ای/ زمان دورانی/ زنانه) با گسست امر نمادین (روزنامه/ زمان خطی/ مردانه)، زیبا و دیگر دختران را نجات می‌دهد و به جهان بی‌زمان متن می‌برد (تبدیل به روایت می‌شوند)[۹]. این گسست به این شکل روی می‌دهد که نویسنده، خود وارد داستان می‌شود و زیبا را پناه می‌دهد؛ یعنی بازگشت به امر نشانه‌ای که در هیأت (یا استعاره)ی خانه‌ی نویسنده نمود می‌یابد؛ خانه‌ای که در کلمات، روایت و ادبیات، شکل می‌گیرد یا همان بازگشت به امر نشانه‌ای که با سرپیچی به دست آمده است؛ به‌تعبیر کریستوا همان باغ مخفی یا خویشکاری پالایش‌گر ادبیات.

یادداشت‌ها

(۱). خلاصه‌ی رمان: رمان *زیبا صدایم کن* روایت یک روز از زندگی «زیبا» دختر نوجوانی است که در پرورشگاه زندگی می‌کند و پدرش در آسایشگاه بیماران روانی نگهداری می‌شود. مادر معتاد است، طلاق گرفته و با مردی دیگر ازدواج کرده است. پدر برای برگزاری جشن تولد زیبا با او تماس می‌گیرد و برای فرار از او کمک می‌خواهد. زیبا به او کمک می‌کند و هر دو می‌کوشند تا جشن تولد بگیرند؛ ولی از همه‌جا رانده می‌شوند و ناگزیر برای جشن تولد به اتاقک جرثقیلی پناه می‌برند (پدر در گذشته راننده‌ی جرثقیل بوده است). نویسنده‌ی داستان با زیبا تماس می‌گیرد. زیبا به پدر توضیح می‌دهد که او داستان می‌سازد و ایشان داستان را می‌نویسند. زیبا ناگزیر به پلیس خبر می‌دهد و پدر به آسایشگاه منتقل می‌شود و دختر برای رفتن به خانه‌ی نویسنده با او تماس می‌گیرد. شواهد ضمنی در رمان می‌گویند پدر، زیبا را از جرثقیل پایین انداخته است. روایت داستانی با صفحات اخبار حوادث روزنامه و رمانی که دختر نوجوان درحال خواندن آن است، آمیخته است.

(۲). «موجود سخنگو» نقطه‌ی توجه کریستوا به‌عنوان ملتقای «تن و فرهنگ» است. همچنین، سوبژکتیویته (فاعلیت/ ذهنیت) را به‌عنوان «امری تحقق‌نایافته و فرآیندی پویا» مطرح می‌کند. موجود سخنگو «تابع بی‌ثباتی‌های تاریخ، زبان و دیگر نیروهای شکل‌دهنده... که دلالت‌گرند و از طریق کردارهای دلالی‌شان تشکل یافته‌اند... تنها زبان را به‌کار نمی‌گیرند؛ بلکه توسط استفاده‌ی خود از زبان شکل می‌گیرند» (مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۱۴-۳۳). «پس نمی‌توان زبان را از سوژه‌ی سخنگو و یا سوژه‌ای که زبان را می‌فهمد و فرا می‌گیرد متمایز ساخت» (برت، ۱۳۹۷: ۱۷). همچنین در نظر کریستوا سوژه‌ی سخنگو «هویتی مستقل و یگانه نیست؛ بلکه همواره در فرآیند است» (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۶۳). این سوژه‌ی درفرایند با ترسیم مرزهای خود با دیگری سوبژکتیویته را شکل می‌دهد (رک. مک‌آفی، ۱۳۸۵: ۷۶ و ۱۳۷).

امر نشانه‌ای در کنار جنبه‌ی عصیان و سرپیچی با یکی از جریان‌های سوژه‌ی درفرایند یعنی آلوده‌انگاری هم در پیوند است؛ جنبه‌ای که عملکردش برای تکوین هویت و شکل‌گیری مرز خود با دیگری است؛ «وجه نشانه‌ای نه‌تنها قادر به خلق معانی جدید و احتمالاً ویران‌گر است، بلکه می‌تواند مشوق پیکربندی مجدد سوبژکتیویته باشد... وجه نشانه‌ای قلمرو امر مطرود یا همه‌ی چیزهایی است که سوژه باید سرکوب کند و بیرون بیندازد تا بتواند مرزهای مشخصی

میان خود حقیقی‌اش با ابژه ایجاد کند. امر مطرود در اصل بخشی از آن چیزی است که طی این فرایند طردکردن به سوژه تبدیل شده است. چیزی که سوژه از آن متنفر است و آن را تحقیر می‌کند؛ زیرا هنوز آن را می‌طلبد و تا اندازه‌ای بدان متکی است؛ ولی نمی‌تواند آن را در مالکیت خود داشته باشد... احساس هویت ما از طریق حذف و منزجرشدن از چیزی که بخشی از ماست، شکل می‌گیرد» (ملپس، ۱۳۹۴: ۴۱۰). «ادبیات همچنین ممکن است... تنها متضمن افشای امر آلوده باشد» (مک‌آفی، ۱۳۸۵ :۸۶).

(۳). نخستین شورش (سرپیچی) مربوط به پسر است علیه پدر؛ عقده‌ی ادیپ که به‌گونه‌ای پیچیده‌تر و به دو روش ادیپی برای دختر اتفاق می‌افتد... همین نظریه موجب شد که من بتوانم به شکلی نو، تفاوت توان خلاقیت به‌طور کلی و شورش به‌طور خاص، میان زن و مرد را درک کنم (رک. کریستوا،۱۳۹۹الف: ۲۰۷). در جای دیگر می‌گوید: «زنان این شانس و مسئولیت را دارند که سوژه‌های مرزی باشند: تن و تفکر، زیست‌شناسی و زبان... بسیار دراماتیک‌تر از آنچه مردان هستند» (کریستوا، ۱۳۹۵: ۳۹).

(۴). «امر نشانه‌ای که توسط کورای نشانه‌ای شکل‌گرفته بعدی از زبان است که با بدن مادر برانگیخته می‌شود... و منبع آفرینندگی در قلمرو نمادین به‌حساب می‌آید... سوژه‌های امروزی در خطر ازدست‌دادن تماس خود با امر نشانه‌ای هستند... و به این ترتیب راه بازگشت به کورای مادرانه‌ی خود را گم کرده‌ایم» (فتح‌زاده، ۱۳۹۸: ۲۶۳-۲۶۹).

(۵). «پیرامتن نشان‌گر آن عناصری است که در آستانه‌ی متن قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند. این آستانه شامل یک درون‌متن است که عناصری چون عناوین، عناوین فصل‌ها، مقدمه‌ها و پی‌نوشت‌ها را دربر می‌گیرد» (آلن،۱۳۸۰: ۱۴۸و ۱۴۹).

(۶). جشن‌ها و مراسم آیینی به‌نوعی دَوَران، تکرار و تجدید زمان هستند (رک. مقاله‌ی «زمان و سرنوشت در شاهنامه» از شاهرخ مسکوب ۱۳۸۲ و «کتاب *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*» از داریوش شایگان (۱۳۷۱).

(۷). از منظر مطالعات فرهنگی این تلاش برای برگزاری جشن، تلاش برای بازیابی هویت و سوژه‌بودگی خود است؛ زیرا به‌تعبیر «بارکر» هویت و سوژه‌بودگی برساخته‌هایی اجتماعی و حاصل بازنمایی‌های فرهنگی هستند. بنابراین رؤیای خانه که مدام به شکل‌های مختلف چهره می‌نماید همین جست‌وجوی هویت است، زیرا خانه نمادی از خود (رک. کوپر، ۱۳۸۴: ۵۴) است که هویت و امنیت ایجاد می‌کند (رک. نوربری، ۱۳۸۷: ۱۴۴).

(۸). رفتار و گفتار پدر با زیبا عاشقانه است؛ «می‌خوام یه جشن دو نفره بگیریم و عشقمو بهت ثابت کنم» (حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۱). برای زیبا نیز چنین وضعی است گویی با حذف و طرد مادر، پدر را به‌طور کامل از آن خود کرده است و پدر نیز این امر را پذیرفته است. این تظاهرات عقده‌ی الکترا در بخش‌های مختلف داستان آشکار است. پدر، کارت بانکی خانم آژیر، سرپرست آسایشگاه را برداشته است و جایی به شوخی می‌گوید: «عیال آینده‌ام آژیر» که با واکنش و اعتراض شدید زیبا مواجه می‌شود. در ادامه‌ی همین بخش، پدر نیز زیبا را جایگزین همسرش کرده و طلایی که می‌خواسته برای زنش بخرد، حالا می‌خواهد برای زیبا بخرد (رک. همان: ۱۱۹).

(۹). نگارنده، این موضوع (انسان‌متن) را در پژوهشی به‌تفصیل باز نموده است. (رک. «صورت‌بندی جاودانگی در خوانش اسطوره‌ای ادبیات») (۱۳۹۵).

منابع

آدرنو، تئودور؛ هورکهایمر، ماکس. (۱۳۸۲). *صنعت فرهنگ سازی*. ویراستار سایمون دیورینگ، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: تلخون.

آفرین، فریده. (۱۳۹۹). «معناکاویِ اثر ورود مسیح به بروکسل: شمایل مسیحی یا سرپیچی از آن؟». *مطالعات فرهنگ*، شماره‌ی۵۲، صص۲۲۳-۲۵۰.

آقابابایی‌خوزانی، زهرا و همکاران. (۱۴۰۰). «کاربست مؤلفه های ادبیات مرزی در دو داستان زیبا صدایم کن و دنی قهرمان جهان». *مطالعات ادبیات کودک*، سال۱۲، شماره‌ی۱، صص ۲۳-۵۴.

آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

ایستوپ، آنتونی. (۱۳۸۸). *ناخودآگاه*. ترجمه‌ی شیوا رویگریان، تهران: مرکز.

ایوتادیه، ژان. (۱۳۹۰). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

بارکر، کریس. (۱۳۸۷). *مطالعات فرهنگی*. مترجمان مهدی فرجی و نفیسه حمیدی، تهران: پژوهشکده‌ی مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

برت، استل. (۱۳۹۷). *کریستوا در قابی دیگر*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: شوند.

بودریار، ژان. (۱۳۸۶). «فرهنگ رسانه‌های گروهی». ترجمه‌ی شیده احمدزاده، *ارغنون*، شماره‌ی ۱۹، صص۸۴-۱۲۴.

بوردیو، پیر. (۱۳۸۷). *درباره‌ی تلویزیون و سلطه‌ی ژورنالیسم*. ترجمه‌ی ناصر فکوهی، تهران: آشیا.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی*. تهران: سمت.

پین، مایکل. (۱۳۸۰). *لکان، دریدا، کریستوا*. ترجمه‌ی پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر*. ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.

جامعی، نوید و همکاران. (۱۴۰۰). «پژوهشی در نقاشی‌های هنرمندان زن دهه‌ی نود ایران به میانجیِ مفهوم مازاد معنا در نظم نشانه‌ایِ ژولیا کریستوا». *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، شماره‌ی۱۱، صص ۹۰-۱۰۴.

حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۹۴). *زیبا صدایم کن*. تهران: کانون پرورش فکری.

دبور، گی. (۱۳۹۹). *جامعه‌ی نمایش*. ترجمه‌ی بهروز صمدی، تهران: آگه.

رنجبر، محمود. (۱۳۹۷). «تحلیل رئالیسم انتقادی شخصیت پروبلماتیک در رمان زیبا صدایم کن». *نقد و نظریه ادبی*، شماره‌ی۲، صص ۹۹-۱۱۹.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). درآمدی بر نشانه‌شناسی خوراک. *مجموعه مقالات خوراک و فرهنگ*، به‌کوشش علیرضا حسن‌زاده، تهران: مهر نامگ و پژوهشکده‌ی مردم‌شناسی.

سلدن، رامان؛ ویدوسون، پیتر. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه‌ی عباس مخبر، تهران: طرح نو.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۱). *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*. تهران: امیرکبیر.

شیخ‌حسینی، زینب؛ پوریزدان‌پناه، آرزو. (۱۴۰۰). «تحلیل خواننده‌ی درون متن در رمان زیبا صدایم کن و هستی». *مطالعات ادبیات کودک*، سال۱۲، شماره‌ی۲، صص۱۸۱-۲۰۶.

صدیقی، مصطفی. (۱۳۹۵). «صورت‌بندی جاودانگی در خوانش اسطوره‌ای ادبیات». *مطالعات ادبیات روایی*، سال۲، شماره‌ی۱، صص ۸۹-۱۱۰

فاضلی، نعمت‌الله. (۱۳۹۳). *کافی‌شاپ و زندگی شهری*. تهران: نیسا.

فتح‌زاده، حسن؛ دارابی، مرضیه. (۱۳۹۸). «طرح ایده‌ی تن سیاست براساس اندیشه‌های کریستوا». *پژوهش‌های فلسفی*، شماره‌ی ۲۷، صص۲۵۸-۲۷۲.

فکوهی، ناصر. (۱۳۸۳). *انسان‌شناسی شهری*. تهران: نی.

فیروزی، آزیتا؛ اکبری، مجید. (۱۳۹۴). «مفهوم سرپیچی در فلسفه‌ی ادبیات کریستوا». *شناخت*، ش۷۲/۱، صص۲۱۵- ۲۲۹.

کرس‌مر، کارولین. (۱۳۸۷). *فمینیسم و زیبایی‌شناسی*. ترجمه‌ی افشنگ مقصودی، تهران: گل‌آذین.

کریستوا، ژولیا. (۱۳۷۴). *زمان زنان*. مجموعه‌ی مقالات سرگشتگی نشانه‌ها، گزینش مانی حقیقی، تهران: مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۹۵). *ملیت‌هایی بدون ملی‌گرایی*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: شوند.

ـــــــــــ (۱۳۹۶الف). *زندگی روایت است*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: شوند .

ـــــــــــ (۱۳۹۶ب). *در آغاز عشق بود*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: شوند.

ـــــــــــ (۱۳۹۷). *مارسل پروست و ادراک زمان*. ترجمه‌ی بهزاد برکت، تهران: دمان.

ـــــــــــ (۱۳۹۸). *فردیت اشتراکی*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: روزبهان.

ـــــــــــ (۱۳۹۹الف). *خودم را می‌سفرم*. ترجمه‌ی توفان گرکانی، تهران: قطره.

ـــــــــــ (۱۳۹۹ب). *علیه افسردگی ملی*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: شوند.

کوپر، کلیر. (۱۳۸۴). *خانه همچون نمادی از خود، مبانی فلسفی و روان‌شناختی فضا*. گزیده و ترجمه‌ی آرش ارباب‌جلفایی، تهران: خاک.

گرین، کیت؛ لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). *درسنامه‌ی نظریه و نقد ادبی*. ویراستار حسین پاینده، تهران: روزنگار.

لچت، جان. (۱۳۷۷). *پنجاه متفکر بزرگ معاصر*. ترجمه‌ی محسن حکیمی، تهران: خجسته.

مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۲). «زمان و سرنوشت در شاهنامه». *بایا*، سال۱، دوره‌ی۲، شماره‌ی ۶، ۷، ۸، صص ۱۳-۲۹.

مک‌آفی، نویل. (۱۳۸۵). *ژولیا کریستوا*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: مرکز.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴). *دانش‌نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

ملپس، سایمون؛ ویک، پاول. (۱۳۹۴). *درآمدی بر نظریه‌ی انتقادی*. ترجمه‌ی گلناز سرکارفرشی، تهران: سمت.

نوربری شولتز، کریستیان. (۱۳۸۷). *مفهوم سکونت*. تهران: آگه.

وو، پاتریشیا. (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمه‌ی شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.