Shiraz University
Journal of Children's Literature Studies
Semiannual, ISSN: 2783-0616
Spring - Summer 2026

OPEN ACCESS

Extended Abstract

DOI: 10.22099/JCLS.2025.54077.2122

Young Adult Novel as an Open Text for an Open Reader: Interpreting Interwoven Symbols and Signs in *Dark Sisters* Based on Umberto Eco's Interpretation Theory

Farzaneh Aghapour*

Introduction

Author, text, and reader are a triad whose relationship has always been matter of consideration throughout the history of literary criticism. The text is nothing more than a set of signs, inviting the reader to construct the meaning of it. One of the controversial issues in reading and understanding the meaning of a text has always been whether the text itself provokes the reader's act of interpretation or the reader's own interpretive strategies impose solutions to the problems posed by the text. Before the recent reader-response theories, Umberto Eco in *The Role of the Reader* (1979), spoke of open and closed texts, defining open text as a text that allows multiple or mediated interpretation by the readers. In contrast, closed texts lead the reader to one correct and valid interpretation.

Regarding the diversity of definitions of adolescence, the young adult novel has had various definitions as well, which are in relationship with young audiences. The adolescents define their identity in fluctuation between various binaries and challenge pre-existing meanings with openness. The young adult novel is, consequently, an arena of conflict and redefinition of meanings. It is necessary to reflect the

* Assistant Prof of Persian Language and Literature, Guilan University, Rasht, Iran.
Farzaneh.aghapour@guilan.ac.ir

Article Info: Received: 2025-08-27, **Accepted:** 2025-10-12

COPYRIGHTS ©2026 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

intertwined relationships between signifiers and the signifieds of text in form and content, and to move towards polysemy and acceptance of multiple meanings by involving its audience in reading and interpretation process. Therefore, reader-response theories might be helpful in understanding the relationship between the adolescent reader and the texts written for them.

Adolescents need “open texts” that reveal the fluidity of meaning in the play of symbols and signs, also along with the adolescents’ cognitive development, make them more capable of decoding the ambiguity of the text and understanding it. Texts are constructed in reading, and taking the young agent readers into account in process of reading and creation of young adult literature promises to move towards new horizons.

Mehdi Rajabi’s novel, *Dark Sisters* (2016) is a psychological thriller that requires active reading by creating a complex network of symbols and signs. This novel is considered a new step in terms of form and theme compared to Iranian young adult novels, and the interpretation of its textual world can make its salient features more evident. In interpreting the aforementioned text, I have used Umberto Eco's theory of reception, the concept of "open text" and "model reader".

Literature Review, Research Method and Objectives

This study aims to examine the interwoven network of textual symbols and signs in *Dark Sisters*, based on Umberto Eco's "open text" and "model reader." The research method is qualitative content analysis with descriptive-interpretive approach.

Prior to this study, Zhian Jahani et al. (2018) have examined *Dark Sisters* from personality disorder perspective with the bibliotherapy approach. No other research has been allocated to this novel. Also, in the field of practical application of Eco's theory, Salis (1989) examined Eco's novel, *The Name of the Rose,* based on Eco’s semiotic theory and his definition of open text and the model reader. He believes that Eco has moved from semiotic theory to semiotic fiction in this novel.

Discussion

In this section, relying on textual, intertextual, and metatextual implications, including my understanding of culture and reading patterns, and considering the genre, I have tried to present a critical reading of *Dark Sisters* in terms of attention to the audience and a close reading of the text in terms of attention to the text in the construction of meaning. Eco considers the interpretation of the text as the result of collaboration between the text and the audience. I have interpreted the novel in four parts:

1. Playing with binary oppositions, colors, and numbers: The opposition between life and death, conscious and unconscious, black and white, and playing with other colors are repeated throughout the

novel. The names are all purposefully chosen and have symbolic and mythological references. Symbols related to numbers, including nine and three, and the game of Sudoku, are used frequently in the novel.

2. Intertwined threads of fantasy and reality: The novel fluctuates between fantasy and reality. The narrative develops in both domains and creates a complex network of symbols with the help of myths, folk beliefs and intertextuality, including the use of proper names, songs, spells and so on.

3. Form-content play and the connection of motifs with deep structure: Several symbols, including the snail, talisman, Sudoku, and fog spreading in the forest, are repeated several times in the novel and, apart from being related to each other, are linked in deep structure to the adolescent character's states and her mentality.

4. The Reversibility of Evil in Symbolic Places and Objects: Moving through different narrative levels and moving back and forth in different parts of the narrative, we can see that the symbols of places are repeated in the past and present. The forest, the villa, the well, and the pool are dark and evil places, and objects such as the lock symbolize evil. In *Dark Sisters*, there is a will and power that goes beyond the power of the characters, which is evil. Darkness has cast a shadow over the lives of the three friends and never disappears.

By creating complex and symbolic occasions, the novel creates a delusional and psychological world. The symbols are so intertwined and numerous that they cannot be deciphered in a single reading, and some of them remain undecoded until the end of the story. Such a text can be read in two ways: naively and critically, or as an open and closed text. The implied reader of *Dark Sisters* as a narrative strategy is a critical reader who does not simply ignore the images, dialogues, and codes, but constantly challenges the text and her/himself. On the other hand, for the inexperienced reader, encountering the meaning underlying the narrative can be disturbing and confusing, because at the surface of the novel, the unity and coherence of the plot are not achieved, and the gaps of the narrative lead to dissimilation of story elements at the ending.

Conclusion

As results show, *Dark Sisters* is approximating to "open text" and its "model reader" is defined as a critical reader, sensitive to words, signs, symbols, and intratextual connections. *Dark Sisters* allows the reader to read more actively. Ambiguity and interwoven signs keep the meaning-making process open and prevent focusing on a single, straightforward meaning. The process of discovering and constructing the meaning is complex and intricate, and the novel, by utilizing the techniques such as time stops, the shadow cast on the main character's mind and perception because of mental illness, signifiers with multiple signifieds, and recurring universal and personal symbols in the structure and the content (including talisman, snail, well, fog, forest), guides the reader to read actively and construct various meanings and interpretations. But in the end, the author fails to make a coherent network of symbols and in the surface of the narrative, many questions remain unanswered. Such texts are rare in Iranian young adult literature, and regarding the mostly

polyphonic, curious, and critical nature of adolescence, they define a new category of adolescent model audience compared to their similar texts. The current adolescent audiences, at least serious readers of young adult literature, seems more eager toward open texts, in which they are not just narrative objects, but rather part of texts' construction, immersing happily in its playful structural ambiguity.

Keywords: Mehdi Rajabi, Open Text, Model Reader, Semiotics, Young Adult Novel

References

Doležel, L. (1980). Review: Eco and his model reader. *Narratology II: The Fictional Text and the Reader, 1*(4), 181–188. https://doi.org/10.2307/1771894

Eagleton, T. (1996). *Literary theory: An introduction* (2nd ed.). Blackwell Publishers.

Eco, U. (1979). *The role of the reader*. Indiana University Press.

Eco, U. (1992). *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge University Press.

Peirce, C. S. (1931–1958). *Collected papers of Charles Sanders Peirce* (Vols. 1–8; C. Hartshorne & P. Weiss, Eds., Vols. 1–6, 1931–1935; A. W. Burks, Ed., Vols. 7–8, 1958). Harvard University Press.

Rahimi, F. (2013). The place of text, author, and reader according to Umberto Eco. *Adab Pazhuhi, 5*(18), 125–143. https://adab.guilan.ac.ir/article_416.html?lang=en [in Persian]

Rajabi, M. (2016). *Dark sisters*. Ofogh. [in Persian]

Sallis, S. (1986). Naming the rose: Readers and codes in Umberto Eco's novel. *The Journal of the Midwest Modern Language Association, 19*(2), 3–12. https://doi.org/10.2307/1315229

Selden, R., Widdowson, P., & Brooker, P. (2005). *A reader's guide to contemporary literary theory* (5th ed.). Pearson Education.

Serafini, F. (2013). Close readings and children's literature. *The Reading Teacher, 67*(4), 299–301. https://www.jstor.org/stable/24573577

Zhian Jahani, H., Aghamohammadian Sherbaf, H. R., & Pourkhaleghi Chatroudi, M. (2018). Personality disorders in the books *Giant from the Tin Can* and *Dark Sisters* with a bibliotherapy approach. *Library and Information Science Research, 8*(16), 317–338. https://infosci.um.ac.ir/article_33574.html?lang=en [in Persian]

مجله‌ی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
بهار و تابستان ۱۴۰۵
مطالعات ادبیات کودک
شاپا الکترونیکی: ۰۶۱۶-۲۷۸۳
مقاله‌ی علمی پژوهشی، دوفصلنامه، سال ۱۷، شماره‌ی اول
بهار و تابستان ۱۴۰۵، پیاپی ۳۳، صص ۱-۱۶
OPEN ACCESS
DOI: 10.22099/JCLS.2025.54077.2122

رمان نوجوان، متنی باز برای خواننده‌ای گشوده
تفسیر نمادها و نشانگان درهم‌تنیده در رمان *خواهران تاریک* برمبنای نظریه‌ی تفسیر امبرتو اکو

فرزانه آقاپور*

چکیده

فرایند معناسازی و خوانش در ادبیات نوجوان به‌خاطر موقعیت مخاطب نوجوان اهمیتی ویژه دارد. هدف پژوهش حاضر، خوانش و بررسی شبکه‌ی درهم‌تنیده‌ی نمادها و نشانگان متنی در رمان *خواهران تاریک*، اثر مهدی رجبی باتوجه‌به نظریه‌ی امبرتو اکو و مفهوم‌های «متن باز» و «خواننده‌ی نمونه» است. روش پژوهش، تحلیل محتوای کیفی با رویکرد توصیفی‌تفسیری است. متن باز به خواننده مجال خوانش و تفسیر چندگانه را می‌دهد، اما متن بسته خواننده را به یک تفسیر درست و معتبر هدایت می‌کند. براساس تحلیل‌ها، *خواهران تاریک* به «متن باز» نزدیک می‌شود و «خواننده‌ی نمونه»اش را خواننده‌ای منتقد، حساس به واژگان، نشانه‌ها و نمادها و ارتباط‌های درون‌متنی تعریف می‌کند. *خواهران تاریک* به خواننده مجال ژرف‌کاوی و عاملیت در فرایند خوانش می‌دهد و برای او تعیین تکلیف نمی‌کند. ابهام و نشانه‌های درهم‌تنیده فرایند تولید معنا را گشوده نگه می‌دارند و راه خوانش یگانه و سرراست را سد می‌کنند. فرایند کشف و ساختن معنا پیچیده است و متن با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی همچون خلأهای زمانی، سایه‌ی فروافتاده بر ذهنیت و ادراک شخصیت اصلی رمان به‌واسطه‌ی بیماری، دال‌های چندمدلولی و نمادهای عام و شخصی تکرارشونده و مرتبط در ساختار و محتوا (ازجمله طلسم، حلزون، چاه، مه، جنگل) خواننده را به فعالانه خواندن و ساخت معناها و تفسیرهای گوناگون رهنمون می‌شود، اما در پایان‌بندی رمان، نویسنده نتوانسته است شبکه‌ی نمادها را منسجم کند. ابهام‌های مخل، به پیرنگ آسیب زده‌اند و در روساخت، پرسش‌های فراوانی بی‌پاسخ می‌مانند. چنین متن‌هایی در ادبیات نوجوان ایران اندک‌اند و به‌دلیل نزدیک‌شدن به ماهیت چندصدا، کنجکاو و انتقادی نوجوانی، رده‌ای تازه از مخاطب نمونه‌ی نوجوان را در قیاس با متن‌های همتای خود تعریف می‌کنند. نوجوانان امروز، دست‌کم خوانندگان

* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان، رشت، ایران Farzaneh.aghapour@guilan.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۶/۵، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۴/۷/۲۰

COPYRIGHTS ©2026 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the Original authors and source are cited. No permission is required from the authors or the publisher.

جدی ادبیات نوجوان، بیش از متن‌های بسته، مشتاق متن‌های گشوده‌ای هستند که در آن‌ها تنها ابژه‌ی روایی به حساب نیایند، بلکه بخشی از فرایند ساختنش باشند و سرخوشانه در ابهام ساختاری و بازی‌گوشانه‌اش غوطه بخورند.

واژه‌های کلیدی: خواننده‌ی نمونه، رمان نوجوان، متن باز، مهدی رجبی، نشانه‌شناسی.

۱. مقدمه

نویسنده، متن و خواننده سه‌گانه‌ای هستند که نسبت میان آن‌ها در طول تاریخ نقد ادبی همواره اهمیت داشته است. متن به‌خودی‌خود چیزی بیش از مجموعه‌ای از علامت‌ها برای خواننده نیست و او را به ساخت معنای قطعه‌ی زبانی فرا می‌خواند. در نظریه‌ی دریافت، «معنای اثر ادبی را که صرفاً نشانه‌هایی سیاه و سازمان‌یافته روی صفحه است، خواننده تعیین می‌کند. بدون این مشارکت فعال و مداوم از سوی خواننده، هیچ اثر ادبی وجود نخواهد داشت. هر اثری از شکاف‌هایی تشکیل شده است و سرشار از عناصر نامتعینی است که تأثیرش به تفسیر خواننده بستگی دارد و می‌تواند به روش‌های مختلف و شاید متضاد تفسیر شود» (Eagleton, 1996: 66).

رمان نوجوان براساس تنوع تعریف‌های نوجوانی و تحول مفهوم نوجوانی، تعریف‌های گوناگونی داشته است که همه‌ی آنان در نسبت رمان با مخاطب نوجوان تعریف می‌شوند. نوجوان هویت خود را در نوسان میان دوگانه‌های گوناگون تعریف می‌کند و با گشودگی و در مرزبودگی معناهای از پیش موجود را به چالش می‌کشد. رمان نوجوان نیز به‌تبع، عرصه‌ی کشاکش و بازتعریف معناهاست و لازم است بیش‌ازپیش با الهام از مخاطبانش در فرم و محتوا، مناسبت‌های سیال و درهم‌تنیده میان دال و مدلول‌ها را بازتاب دهد و با مشارکت‌دادن گسترده‌ی مخاطبانش در فرایند خوانش و تأویل، به‌سمت چندمعنایی و پذیرفتن معناهای متکثر حرکت کند. بنابراین، نظریه‌های مخاطب‌محور در فهم ارتباط خواننده‌ی نوجوان و متن‌هایی که برای او نوشته شده‌اند می‌توانند راه‌گشا باشند.

یکی از مسأله‌های بحث‌برانگیز در خوانش و فهم معنای متن همواره این بوده است که آیا خود متن، عمل تفسیر خواننده را برمی‌انگیزد یا راهبردهای تفسیری خود خواننده، راه‌حل‌هایی را بر مسأله‌هایی که متن مطرح می‌کند، تحمیل می‌کند. پیش از رشد اخیر نظریه‌های مخاطب‌محور، امبرتو اکو، نشانه‌شناس شهیر، در کتاب *نقش خواننده* (۱۹۷۹) از متن‌های باز و بسته سخن گفت و متن‌های باز را متن‌هایی دانست که همراهی خواننده را در تولید معنا طلب می‌کنند، اما متن‌های بسته مانند داستان‌های کمیک و پلیسی، واکنش خواننده را از پیش مشخص می‌کنند. به‌باور او، رمزهای در دسترس خواننده، معنای متن را وقت خواندن تعیین می‌کنند (رک. Selden, Widdowson and Brooker, 2005: 47-48).

به تعبیر امبرتو اکو،[1] نوجوانان نیازمند «متن‌های باز» هستند؛ متن‌هایی که در بازی نمادها و نشانه‌ها، سیالیت معنا را آشکار کند و همگام با رشد شناختی نوجوان، او را در رمزگشایی از ابهام متن و درک آن تواناتر سازد. متن‌ها در خواندن ساخته می‌شوند و به‌رسمیت‌شناختن خوانندگان کنشگر و نقش‌آفرین در فرایند خوانش و آفرینش در ساحت ادبیات نوجوان، نوید حرکت به‌سمت افق‌های تازه است.

رمان *خواهران تاریک* (۱۳۹۴) اثر مهدی رجبی یک تریلر روان‌شناختی است که با ایجاد شبکه‌ای پیچیده از نمادها و نشانه‌ها نیازمند خوانشی فعالانه است و جهان ذهنی نوجوان دچار حالت‌های روانی را به‌واسطه‌ی این نمادها و رابطه‌های

[1]. Umberto Eco

درون/ بینا/ فرامتنی بازتاب می‌دهد. این رمان در مقایسه با رمان‌های نوجوان ایرانی از نظر فرم و درون‌مایه گامی نو به حساب می‌آید و تأویل و تفسیر جهان متنی‌اش می‌تواند برجستگی‌های آن را آشکارتر کند. در تأویل متن یادشده از نظریه‌ی دریافت امبرتو اکو، مفهوم «متن باز»[1] و «خواننده‌ی نمونه»[2] بهره گرفته‌ام. اکو با تعریف نظریه‌ی نشانه‌ها به‌عنوان حرکت خواننده به‌سمت تعداد نامحدودی از امکان‌ها برای تفسیر یک متن، استدلال می‌کند که نشانه‌شناسی از فهرست‌کردن صرف الگوهای پیچیده برای درک نشانه‌ها و متن‌ها (نقد رایج نظریه‌های نشانه‌شناسی) فراتر رفته و به اهمیت خواننده در درک نشانه‌های موجود در متن پرداخته است (رک. Sallis, 1989: 3).

۲. پیشینه‌ی پژوهش و مبانی نظری

۲. ۱. پیشینه‌ی پژوهش

خواهران تاریک تلفیقی از بینامتن‌های فلسفی، روان‌شناختی، اساطیری و فرهنگ عامه است و این مناسبت‌های پیچیده پی‌بردن به شبکه‌ی نمادها را دشوار می‌سازند و درعینِ‌حال خوانشی تکثرگرا می‌طلبند. پیش‌ازاین پژوهش، تنها ژیان‌جهانی و همکاران (۲۰۱۸) به *خواهران تاریک* از منظر بررسی اختلال شخصیت با رویکرد کتاب‌درمانی پرداخته‌اند و پژوهش دیگری درباره‌ی این رمان نوجوان صورت نگرفته است. طبق نظر ایشان شخصیت نوجوان رمان، اختلال اسکیزوتایپال با مؤلفه‌های توهم، تفکر جادویی و سحرآمیز، رفتارهای غیرعادی و عجیب، سفر در زمان و مکان، اندیشه‌پردازی پارانویا، حالت عاطفی نابه‌جا یا محدود، تنهایی و فقدانِ دوست دارد. آن‌ها بر این باورند که این رمان می‌تواند در درمان نوجوانانی با اختلال شخصیت مشابه به کار گرفته شود.

همچنین در حوزه‌ی کاربست عملی نظریه‌ی اکو، سلیس[3] (۱۹۸۹) رمان نام گل سرخ اکو را بر مبنای نظریه‌ی نشانه‌شناختی و تعریف او از متن باز و خواننده‌ی نمونه بررسی کرده و بر این باور است که اکو در این رمان، از نظریه‌ی نشانه‌شناختی به داستان نشانه‌شناختی گذر کرده است. به گفته‌ی سلیس، اکو در این رمان بر مخاطب تمرکز دارد و تجسم مخاطب بی‌تجربه و منتقد و دو سطح از خوانش متن، به‌مثابه متن باز و بسته را در شخصیت‌های آدسو و ویلیام باسکرویل و خوانش آن‌ها از معمای قتل‌های کلیسا می‌تواند دید. همچنین اکو بینامتن‌های بسیاری از انجیل تا آثار بورخس در رمان آورده است و فضای هزارتوشکل کتابخانه به خواننده‌ی علاقه‌مند به نقد ادبی کمک می‌کند تا رمان را کاوشی در نقش خواننده ببیند. هم مانند آدسو، خواننده‌ی بی‌تجربه (دانشجوی تازه‌کار نقد ادبی) بدون پیشینه انتقادی به رمان بیاید و هم مانند ویلیام، خواننده‌ی منتقد (منتقد ادبی باتجربه) پیشینه‌ی گسترده‌ی خود را به رمان بیاورد و با این درک که حتی خوانندگان منتقد هم اشتباه می‌کنند، اما باید بتوانند از یک متن ادبی لذت ببرند، کنار برود.

۲. ۲. مبانی نظری

دستیابی به معنا، تفسیر و خوانش یکی از دغدغه‌های مهم منتقدان در نیمه‌ی دوم قرن بیستم بوده است و پیشینه‌اش در دوره‌ی باستان به ارسطو بازمی‌گردد. در طی چند دهه‌ی گذشته، گستره‌ای از نظریه‌های هرمنوتیکی پدید آمده است که میان سه‌گانه‌ی نویسنده، متن و خواننده در حرکت هستند و بسته به رویکرد نظریه‌پردازان، تعامل میان آن‌ها هر بار به

---

[1]. Open text
[2]. Model reader
[3]. Sallis

شکلی بازتعریف شده است یا کفه به‌سمت یکی از محورها سنگینی کرده است. رویکردهای مؤلف‌محور اولویت را در فهم نیت مؤلف دانسته‌اند و مخاطب را کنار گذاشته‌اند، رویکردهای متن‌محور از میان ساختارگرایان (اینگاردن، یاوس، آیزر) و پساساختارگرایان (بارت و فوکو)، با بی‌اهمیت‌دانستن نیت مؤلف و طرح مرگ مؤلف، معنا را درون متن تصور کرده‌اند و نظریه‌های مخاطب‌محور اعتبار و اولویت را به‌طور عمده به مخاطب داده‌اند و مدعی ساخت معنا و نه کشف معنا از سوی مخاطب هستند.

امبرتو اکو استاد دانشگاه، رمان‌نویس و نظریه‌پرداز پساساختارگرای ایتالیایی و خالق کتاب‌هایی همچون *نقش خواننده* (۱۹۷۹)، *مرزهای تفسیر* (۱۹۹۰) و *تفسیر و بیش‌تفسیری* (۱۹۹۲) اعتبار ویژه‌ای برای مخاطب قائل است و نظریه‌ی مشارکت متنی اکو نقشی کلیدی برای خواننده در فرایند ساخت معنا در نظر می‌گیرد و در آثار نظری‌اش به بررسی گفتمان‌های مدرن پیرامون تفسیر و حقوق خوانندگان و نویسندگان پرداخته است. او راه میانه‌ای را در پیش می‌گیرد و معنا را حاصل ارتباط دوسویه‌ی متن و مخاطب می‌داند. در نظریه‌ی او، خلق و تفسیر اثر، هر دو فرایند گفت‌وگومحور زنده‌ای را تشکیل می‌دهند که در آن معنا از طریق سیستم‌های ارتباطی نشانه‌شناختی پیچیده محل مذاکره قرار می‌گیرد.

اکو متن‌ها را دو دسته می‌داند. متن باز متنی است که بیشترین فعالیت را بین ذهن و جامعه و زندگی دارد. اکو تأکید می‌کند که واژگان معنا ندارند و در بافت گفتار عمل می‌کنند. متن باز امکان تفسیر چندگانه یا باواسطه را برای خوانندگان فراهم می‌کند. در مقابل، متن بسته[1] خواننده را به تفسیر مدنظر هدایت می‌کند و تفسیرهای متعدد را برنمی‌تابد. بااین‌حال اکو فرایند تفسیر را نامحدود و بی‌دروپیکر تلقی نمی‌کند و تفسیر بدون پایگاه متنی را درست نمی‌داند.

اکو ایده‌ی اثر باز[2] و خواننده‌ی نمونه را با الهام از نشانه‌شناسی نامحدود چارلز سندرس پیرس[3] پرورد و مبنای نظری کتاب *نظریه‌ی نشانه‌شناسی* (۱۹۷۶) قرار داد. پیرس معتقد بود تفسیرگر یک نشانه به نوبه‌ی خود تبدیل به نشانه می‌شود و این فرایند تا بی‌نهایت ادامه می‌یابد (رک. Peirce, 1931: 35-36). این خواننده، شکاف‌های فراوان متن را که هرگز کاملاً صریح نیستند، با استفاده از هر چیزی، از استنتاج زبانی ساده گرفته تا استدلال قیاسی پیچیده‌تری که درباره‌ی کل روایت صادق است، پر می‌کند. او قادر است برای گشودن جهان‌های ممکن متن، به معناهای گوناگون تحقق ببخشد.

اکو به‌طور عمده ساختارگراست، اما در مقدمه‌ی کتاب *نقش خواننده* پا در قلمرو پساساختارگرایی می‌گذارد و با طرح خواننده‌ی نمونه، گسترش هم‌زمان استراتژی تفسیری دوگانه‌ی برآمده از تفسیرهای متفاوت و حتی متضاد را ممکن می‌سازد. خواننده‌ی نمونه‌ی تأثیرپذیرفته از متنی پیچیده، گستره‌ای وسیع از تفسیرها را از رد کامل تا توضیح منطقی و دقیق پیشنهاد می‌کند. خواننده‌ی نهفته تنها پیش‌فرضی تئوریک نیست، مفهومی تجربی است که با درگیرکردن خوانندگان واقعی، قابلیت آزمودن و تحقیق دارد (رک. Doležel, 1980: 186-187).

اکو در فرایند تفسیر، نقشی برای مؤلف قائل نیست و او را مؤلف تجربی یا همپای مخاطبان دیگر در جایگاه خواننده‌ی نمونه‌ای قلمداد می‌کند که می‌تواند دست به تفسیر اثر بزند و با کشف مناسبت‌های درون‌متنی وارد دنیای متن و بازی نشانه‌ها گردد. مؤلف تجربی می‌تواند درباره‌ی تجربه‌ی نویسندگی، انگیزه‌ی تألیف و سبک نویسندگی‌اش سخن بگوید، اما نقشی در سرنوشت اثر و تفسیرهای احتمالی ندارد (رک. رحیمی، ۱۳۹۰: ۱۳۰–۱۳۱).

---

1. closed text
2. open work
3. Charles Sanders Peirce

از سویی هنگام آفرینش اثر، نویسنده می‌تواند خواننده‌ی ایده‌آل را پیش‌بینی کند، همچنان که در خوانش رمان *بیداری فینگان‌ها* اثر جیمز جویس اتفاق می‌افتد، می‌تواند کدهای متفاوتی را هدایت کند و مشتاق تعامل با متن همانند هزارتویی از موضوع‌های فراوان باشد، اما آن‌چه اهمیت دارد نه خود موضوع‌ها، بلکه ساختار هزارتومانند متن است. «شما نمی‌توانید از متن آن‌گونه که می‌خواهید استفاده کنید، به‌گونه‌ای استفاده می‌کنید که متن از شما می‌خواهد. متن باز پروژه‌ی بسته‌ی خواننده‌ی نمونه‌اش را به‌عنوان راهبرد روایی‌اش تعیین می‌کند» (Eco, 1979: 9). اکو معتقد است متن با چیدمان واژگانی و نحوی‌اش خواننده را تعریف می‌کند، راه خوب‌خواندنش را تولید می‌کند و محصول معنایی‌عملکردی خواننده‌ی نمونه‌ی خویش است(رک. همان: ۱۰).

متن باز بدون درنظرگرفتن نقش مخاطب و خواننده در لحظه‌ی پیدایشش نمی‌تواند راهبردی تعاملی باشد. متن باز بهترین نمونه‌ی ابزار نحوی‌معنایی‌کاربردی است که تفسیر پیش‌بینی‌شده‌اش بخشی از فرایند پیدایش آن است. مسلم فرض‌کردن مشارکت خواننده به معنای درگیرکردن تحلیل ساختاری با عناصر برون‌متنی نیست. خواننده به‌مثابه کنشگر اصلی تفسیر، بخشی از تصویر فرایند شکل‌گیری یک متن است (رک. همان: ۲-۳).

دیالکتیک زیبایی‌شناختی میان گشودگی و بستگی متن، به ساختار بنیادی فرایند تفسیر متن بستگی دارد و این ساختار را طبیعت نظام کدها و زیرکدها تشکیل داده‌اند. خواننده آزادانه تصمیم می‌گیرد که چگونه یک سطح یا سطحی دیگر را فعال کند یا کدام کد را اعمال کند. «متن‌ها همانند ژانرها براساس سطح گشودگی انتخابی دسته‌بندی می‌شوند. در یک اثر ادبی بازبودن در یک سطح محقق نمی‌شود، مگر این‌که در عملی مشابه، گشودگی در کل رده‌های دیگر منتشر و پایدار شود. حال آن‌که این اتفاق در متن‌های بسته نمی‌افتد» (همان: ۳۹).

«متن‌های باز به گفته‌ی بارت قادر به تولید «ژوئیسانس» مجاز خستگی‌ناپذیر در سطح بیانی‌شان هستند، زیرا آن‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که از خواننده‌ی نمونه دعوت کنند با تکثر انتخاب‌های تفسیری آزاد، فرایندهای واسازی‌شان را بازتولید کند. همان‌گونه که نشانه‌شناسی به‌وفور درباره‌ی متن‌ها سخن می‌گوید، باید به متن‌ها مجال داد که خودشان درباره‌ی راهبردهای نشانه‌شناختی‌شان سخن بگویند» (همان: ۴۰).

اکو در کتاب *تفسیر و بیش‌تفسیری* از تجربه‌ی شخصی و شیفتگی‌اش به رمان سیلوی نروال می‌گوید. او بیان می‌کند که پس از خواندن تفسیر پروست متوجه شد رازآلوده‌ترین ویژگی سیلوی، توانایی‌اش در ساختن بی‌وقفه‌ی اثر مه[1] در مفهوم ابهام و نامتعین‌بودن اثر بود؛ زیرا خواننده نمی‌تواند بفهمد نروال چه زمانی از گذشته و زمان حال می‌نویسد یا راوی از خاطراتش می‌گوید یا تجربه‌ای واقعی را روایت می‌کند. خواننده در چنین شرایطی، مدام ناگزیر است به صفحه‌های پیشین بازگردد تا بفهمد کجای ماجرا ایستاده است و حس کنجکاوی خواننده همواره در مقابل این بازگشت به عقب شکست می‌خورد. اکو کوشش مبسوطی برای فهم راهبردهای کلامی و روایی نروال در به‌چالش‌کشیدن خواننده می‌کند و بر این باور است که این آگاهی تئوریک نه‌تنها لذت خواندن رمان و آزادی خوانش‌های بعدی را کم نکرده، بلکه برعکس، لذتی تازه همراه با کشف نکته‌هایی ظریف را به او بخشیده است؛ همچنان که فهم عملکرد زبان از لذت سخن‌گفتن و شنیدن و زمزمه‌کردن متن‌ها نمی‌کاهد و در سروکله‌زدن با متن‌ها ما تنها با انگیزه‌های نابخردانه سروکار نداریم و به‌دنبال تولید انگیزه‌های تازه نیستیم، بلکه با تفسیرهای پیشین جهان کار داریم (رک. Eco, 1992: 148-149).

---

[1]. fog effect

در فرایند خوانش، خواندن جدا از متن نیست و به بخشی از عملکرد متن تبدیل می‌شود و خواننده‌ی نمونه ابزار بازآفرینی اسلوب‌های متنی است. متن نیز جدا از خواننده نیست و به بخشی از عملکرد ذهنی خواننده بدل می‌گردد و با همکاری خواننده و متن، فرایند خوانش محقق می‌شود (رک. رحیمی، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

۳. شبکه‌ی نشانه‌ها و برهم‌کنش نمادها در رمان *خواهران تاریک*

۳. ۱. خلاصه‌ی رمان

شخصیت اصلی رمان *خواهران تاریک*، نیما پسری یازده ساله است که با بحران بلوغ و نوجوانی روبه‌روست و گذشته از بحران‌های معمول بلوغ، به‌واسطه‌ی بیماری‌اش، حالت‌های روانی و توهم ویژه‌ای را تجربه می‌کند. بحران هویت، ترس‌ها و اضطراب‌های ناشی از تغییرات ناگهانی جسمی و شناختی مربوط به بلوغ، چالش نوجوان با خانواده، مشکل ارتباط و درک دیگری در این رمان برجسته شده است. نیما ارتباط متزلزلی با پدرش دارد که در بازه‌ای او و مادرش، میترا را ترک کرده است. آن‌ها اتفاقی افسون، دوست قدیمی میترا را می‌بینند و به دعوت او، چند روزی به ویلایی در جنگل می‌روند. تارا، دختر افسون بسیار باهوش و منزوی است و رفتاری غیرطبیعی دارد و نیما کشش و ارتباطی عمیق بین خودش و تارا احساس می‌کند.

نیما و تارا شباهت‌های عجیبی مانند خال مادرزادی روی گردن (خال ملانوسیتیک) و دیگر ویژگی‌های مشابه دارند. تارا احساسات متقابلش را با دادن حلزون بزرگ محبوبش به نیما نشان می‌دهد. او به نیما می‌گوید که پدرش، در چاه مرده است و سارو پدر واقعی‌اش نیست و او را کتک می‌زند. نیما در جنگل پرنده‌ای سیاه و زخم‌خورده با چاقو می‌بیند و به‌شدت می‌ترسد و همه‌چیز آن جنگل و ویلا از جمله ماجرای صاحب پیشین آن‌جا، برایش اسرارآمیز می‌شود. نیما مکرر دچار حالت‌های غریبی در میان بیداری و رؤیا می‌شود و از هوش می‌رود.

آن‌ها بار دیگر به دعوت میترا، برای تولد تارا به ویلای جنگلی می‌روند. این بار رؤیا، دوست مشترک میترا و مادرش همراه آن‌ها می‌رود. این سه دوست، در اتفاقی شیطانی و بر سر طلسمی که در گذشته، تاریکی را وارد زندگی آن‌ها کرده است، شانزده سال به‌اجبار از هم دور بوده‌اند، اما در روز تولد، قفلی که سال‌ها پیش به پیشانی رؤیا خورده بود، از آسمان به درون استخر پرت می‌شود و جشن را به‌هم می‌زند. سپس ویلا آتش می‌گیرد و نیما پس از رفتن به جنگل و ازسرگذراندن خیالی کابوس‌وار همراه تارای ذهنی‌اش، قفل را در چاه می‌اندازد. سپس او را بی‌هوش و با پای شکسته، در بیرون ویلا پیدا می‌کنند و به بیمارستان می‌برند. در حادثه‌ی آتش‌سوزی کسی کشته نمی‌شود، اما این اتفاق نیما را به پدرش نزدیک می‌کند و رابطه‌ی ترمیم‌یافته‌ی پدر و پسر، حال روحی نیما را بهتر می‌کند.

۳. ۲. خوانشی آزادانه از *خواهران تاریک* و واکاوی شبکه‌ی نمادها و ارتباط‌های درون‌متنی

خواندن همواره فرایندی پویا، حرکتی پیچیده و گسترش‌یابنده در طول زمان است.

«خود اثر ادبی صرفاً به‌عنوان چیزی وجود دارد که رومن اینگاردن، آن را مجموعه‌ای از طرحواره‌ها یا جهت‌های کلی می‌نامد که خواننده باید آن‌ها را محقق سازد. خواننده فهم‌های پیشینش را به اثر می‌آورد، بافتی مبهم از باورها و انتظارات که ویژگی‌های مختلف اثر در آن ارزیابی می‌شوند. با پیشرفت فرایند خواندن، این انتظارات با آموخته‌هایمان اصلاح می‌شوند

و دایره هرمنوتیکی، حرکت از جزء به کل و بازگشت به جزء شروع به چرخش می‌کند. خواننده در تلاش برای ایجاد حسی منسجم از متن، عناصر آن را انتخاب و در کل‌های منسجم سازماندهی می‌کند و برخی را حذف و برخی دیگر را برجسته می‌کند» (Eagleton, 1996: 67).

در این بخش با تکیه بر دلالت‌های متنی، بینامتنی و فرامتنی اعم از فهم خود از فرهنگ و الگوهای خوانش و باتوجه‌به ژانر، می‌کوشم از باب توجه به مخاطب، خوانشی انتقادی[1] و آزادانه و از نظر توجه به متن در ساخت معنا، خوانش دقیق[2] از *خواهران تاریک* ارائه کنم. همچنان که اکو تفسیر متن را حاصل همکاری متن و مخاطب می‌داند.

اصطلاح «خواندن دقیق» در ابتدا با آثار منتقدان نو، به‌ویژه کلینث بروکس، آی.ای. ریچاردز، جان رانسوم و رابرت پن وارن ارتباط داشت. نقد نو با تمرکز بر خود اثر ادبی، بر تحلیل ساختاری و متنی تأکید داشت و مخاطب را صرفاً کاشف معنا می‌دانست (رک. Serafini, 2013: 299)، اما از تکنیک خواندن دقیق همواره می‌توان برای فهم متن سود برد و در این‌جا هدف بی‌اعتبارکردن عاملیت مخاطب در ساخت معنا نیست. تأکید می‌کنم که این خوانش برآمده از امکانی است که مناسبت‌های درون متن و شبکه‌ی پیچیده‌ی نشانگانی ایجاد کرده‌اند و یکی از خوانش‌هایی است که می‌توان از متن یادشده، ارائه کرد.

۳. ۲. ۱. بازی با تقابل‌ها، رنگ‌ها و عددها

آغاز رمان با تصویرهایی مانند چاه تنگ، تحت فشار قرارگرفتن، چاقوی تیز و تونل تاریک و سیاه، زایمان را تداعی می‌کند. انگار با رفتن به جنگل، بعدی از وجود نیما متولد می‌شود که پیش‌تر، از آن بی‌اطلاع بوده است؛ لحظه‌های فوران نبوغ که به شیدایی بیماری دوقطبی تنه می‌زنند و هم‌زمان به بخش تاریک وجود نیما ارجاع می‌دهند، وقفه‌های زمانی که او تصور می‌کند ناآگاهانه در آن بازه‌ها مرتکب جنایت می‌شود. رنگ سرخ، از نشانه‌های پرتکرار داستان است. سرخی، در چشم‌های نیما هنگام تولد نیز تکرار می‌شود و اینکه موقع به‌دنیاآمدن گریه نکرده است. بر همین اساس، نیما، خودش را در هیئت هیولایی کوچک تصور می‌کند (رک. همان: ۱۵۰).

تقابل مرگ و زندگی مدام تکرار می‌شود. تولد خواهر نیما، مرگ نوزاد خیالی، مرگ ماهی‌ها، مرگ پیرمرد و جز آن، تقابل همچنین در رنگ‌های سیاه و سفید به‌گونه‌ای هدفمند مشاهده می‌شود. نیما با بقیه فرق دارد و تقابل‌های نمادین، این تفاوت و تنهایی نیما و جدایی‌اش از دنیای دیگران را نشان می‌دهند. در سفر دوم، ماهی سیاه با دل و روده‌ی بیرون‌زده دیگر در حوضچه نیست. «فکر می‌کنم شاید این ماهی سفید خود همان سیاهه باشد که تو این یک ماه رنگ عوض کرده» (همان: ۱۹۴). ماهی سفید در میان ماهی‌های خاکستری دیگری‌بودن و متفاوت‌بودن نیما را نشان می‌دهد. او هم با بقیه نمی‌جوشد و به اندازه‌ی بقیه به اتفاق‌ها واکنش نشان نمی‌دهد؛ همچنان‌که ماهی سفید با لگد نیما تکان نمی‌خورد، برعکس ماهی‌های دیگر.

بازی با رنگ سفید و سیاه به‌ویژه در لباس مردهایی که نیما می‌بیند، از جمله سارو، پیرمرد، دوست سارو یا همان مرد ناشناس صورت گرفته است؛ ممکن است همه‌ی آن‌ها یکی باشند که فقط رنگ عوض می‌کنند. در جایی نیما از میترا می‌پرسد که صاحب ویلا کت‌شلوار سفید داشته است و میترا تأیید می‌کند؛ درحالی‌که در نقاشی لباسش سیاه است: «زل می‌زنم به تابلو. پیرمردی عینکی با موهای سفید و بلند نشسته است روی چهارپایه. کت سیاه بلندی تنش است با دکمه‌های درشت براق» (همان: ۳۶).

---

[1]. critical reading
[2]. close reading

نام‌ها همه هدفمند انتخاب شده‌اند. سارو نام پرنده‌ای سیاه است؛ همان پرنده‌ای که نیما فکر می‌کند قلبش را درآورده و با چاقو زخمی‌اش کرده است. نیما هیچ‌گاه حس مثبتی به سارو ندارد و با اینکه در هیچ‌کجای داستان کنشی منفی از او دیده نمی‌شود، توصیف‌های نیما از او همراه با نفرت است: سردی دست‌ها، زردی غیرعادی سفیدی چشم‌ها و دماغ تیز. درآوردن قلب نیز که تکرار شده است، از مراسم مایاهاست و بن‌مایه‌ای اسطوره‌ای به حساب می‌آید. نام مایا و مانیا، دوقلوهای مهمان ویلا، در رمان استفاده شده است. مانیا نیز یکی از دو قطب بیماری دوقطبی و به معنی شیدایی است. نام‌های سه خواهر، میترا، رویا و افسون، با جادو و طلسم ارتباط دارند و فضای وهم‌آلود را تداعی می‌کنند. میترا خدای خورشید است و در بافت تناقض‌آلود رمان، میترا از نور گریزان است، از تاریکی استقبال می‌کند و همیشه به پرده‌های ضخیم تیره پناه می‌برد. جالب است که تنها شخصیت بی‌نام داستان، پدر است. هیچ‌کس او را به اسم صدا نمی‌زند. در راستای بازی با اسم‌ها، حرف‌های واژه‌ی افسون در مربع‌های سودکوی آغاز فصل‌ها پراکنده شده‌اند.

عددها و نمادپردازی‌های مربوط با آن‌ها در این رمان نمودی آشکار دارند از جمله عدد نه و سه. شکل مثلث و سه رأس درختی آن در بالای جنگل (رک. رجبی، ۱۳۹۴: ۷۶)، بارها در رمان تکرار می‌شود و می‌تواند با سه‌گانه‌ی خواهرها (میترا، افسون و رؤیا) تناسب داشته باشد. سودوکو نیز که بازی عددهاست، عنصری محوری در داستان است و با بعد دوم شخصیت نیما ارتباط دارد. عدد نه از جمله عددهای نمادین است و با تولد نیز ارتباط دارد. «جعبه‌ی چوبی کارت‌های فال را گذاشته‌اند جلوی ویترین. فقط عکس یکی از کارت‌ها معلوم است. مردی روی تختش نشسته و دست‌هاش را گرفته دو طرف سرش. انگار از خواب پریده باشد، از کابوسی ترسناک. بالای سرش ۹ شمشیر قرار دارند» (همان: ۱۸۶). این عدد در ساعت نیز تکرار شده بود که روی عدد نه متوقف شده بود یا جمع خط‌های هشت و یک روی دست و همین‌طور در سودوکو که عددها از یک تا نه بی‌تکرارند.

۳. ۲. ۲. بازی با رشته‌های درهم‌تنیده‌ی خیال و واقعیت

رمان از قابلیت‌های نوسان میان خیال و واقعیت بهره می‌گیرد. روایت در دو ساحت پیش می‌رود و شبکه‌ی پیچیده‌ای از نمادها را با کمک اسطوره‌ها، باورهای عامیانه و بینامتن‌ها ازجمله در کاربرد نام‌های خاص، آهنگ، طلسم و جز آن به وجود آورد. نیما و مادرش به‌واسطه‌ی بیماری روانی‌شان در لحظه‌های بی‌خودی کارهایی انجام می‌دهند که پس از خارج‌شدن از آن حالت به خاطر نمی‌آورند و دچار تناقض و خلأ می‌شوند. چنان‌که خلأ واقعیت همچون قطعه‌ای گم‌شده یا حلقه‌ای مفقود بر ذهنشان سنگینی می‌کند.

نیما در لحظه‌هایی زمان را گم می‌کند، متوجه آمدن آدم‌های دوروبرش نمی‌شود و فکر می‌کند آن‌ها بی‌سروصدا آمده‌اند و مرموزند، متوجه کارهایش نمی‌شود و در همان لحظه‌هایی که در خود فرو می‌رود و از همه‌چیز می‌برد، نبوغش فوران می‌کند. همین لحظه‌ها از واقعیت دورش می‌کنند و اعتمادش را به دیده‌ها، شنیده‌ها و اتفاق‌ها از دست می‌دهد. بخش‌های گمشده‌ی حافظه‌اش باعث اضطراب و تقویت توهم مشارکت‌داشتن در جنایت‌های وحشتناک می‌شود.

تارا با نیما یک بازی مرموز انجام می‌دهد و او را وادار می‌کند که این توهم‌ها را باور کند. نیما در حالت بیخودی، سودوکوهای قاتل را حل می‌کند. عجیب است که او تا یازده‌سالگی متوجه بیماری‌اش نشده است. او اشاره می‌کند که در حالت عادی مثل آدم‌های معمولی سودوکو حل می‌کند و خبری از آن قدرت روحی خارق‌العاده نیست. مادر نیز گرفتار همین بیماری است. او رفتنش را به گلخانه انکار می‌کند، اما نشانه‌هایی مثل نبودن توت‌فرنگی‌های سرخ و بوی توت‌فرنگی

نفس مامان، قطره‌های خون و پای زخمی مامان رفتنش را تأیید می‌کنند. در جاهای دیگر او با میترا حرف می‌زند و یادش نمی‌آید در زیرزمین خانه‌اش، نقاشی‌های غریبی کشیده است. درخور توجه است که متن به‌طور ضمنی این فرض را در خواننده پدید می‌آورد که نقاشی روی دیوار ویلا از صاحب پیشین ویلا، کار افسون است و گویی آن‌ها پیش‌تر با ویلا ارتباط داشته‌اند و در آن مکان مرموز زیسته‌اند.

درست است که بخشی از توهم‌ها و حادثه‌ها با بحران روحی خود نیما ارتباط دارند، اما پهلوزدن واقعیت با خیال و واقعی‌بودن برخی خیال‌ها، امکان خیالی‌بودن همه‌ی ماجراها را منتفی می‌کند و به همین دلیل نیاز به توجیه دارد. قفل واقعاً با طلسم داخلش وسط حوض پرت می‌شود و همه آن را می‌بینند یا دفتر قدیمی افسون که نقاشی پیرمرد در تابلو روی آن کشیده شده است، واقعاً وجود دارد. بنابراین، همه‌ی این‌ها زاده‌ی ذهن متوهم نیما نیستند. اگر وجود دارند، نمی‌توان همه‌چیز را با محبت پدر به پسر یا آتش‌زدن ویلا موجه جلوه داد؛ به‌ویژه که قفل از بین نمی‌رود و هر زمانی می‌تواند از ته چاه، مانند آن پیرمرد مرده بیرون بیاید. ارتباط میان ویلا و خواهران تاریک نیز تا پایان مشخص نمی‌شود. این خانه چگونه و از کجا به دست میترا رسیده است که با گذشته‌ی آن‌ها ارتباط دارد؟ در مجموع ایدئولوژی کلی بر آن است که شوربختی و طلسم برای همیشه نابود نخواهد شد و همچون سرنوشت محتومی، هر آن ممکن است بازگردد.

شوخی‌های وهم‌آور میترا مثل تکه‌تکه‌کردن آدم با اره‌برقی یا درخت‌های نفرین‌شده، به تشویش و التهاب ذهنی نیما دامن می‌زنند و این حرف‌ها، سناریوی ذهنی نیما را مبنی‌بر آدم‌کشی شکل می‌دهند (رک. رجبی، ۱۳۹۴: ۷۸). او هی بیشتر و بیشتر در کابوس کشتن ناآگاهانه‌ی آن موجود عجیب سیاه‌رنگ، مرد تنهای کشته‌شده در جنگل و پیرمرد درون چاه فرومی‌رود. تا حدی نیما در این اوهام فرومی‌رود که فکر می‌کند در گذشته نیز تکثیر شده است و همان مردی است که به اتاق مادرش، وحشیانه مشت می‌کوبیده است.

تارا درباره‌ی پدرش می‌گوید: «تو جنگل گم شده، بعد افتاده تو چاه مرده» (همان: ۸۳). شاید تارا این خیال را از حرف‌های مردم گرفته باشد. پیرزن می‌گوید: «{پیرمرد مرده} از تو چاهش دراومده. خرخره‌ی جونورها رو پاره می‌کنه، بچه‌ها رو می‌دزده... مه که بزنه، ظاهر می‌شه، حرف می‌زنه باهات. جواب بدی، می‌ره تو جلدت» (همان: ۱۱۲ و ۱۱۳)، اما نیما که از این شایعه‌ها باخبر نبود و بنابراین، باز داستان تأکید می‌کند که همه‌چیز، زاده‌ی توهم نیست.

گم‌شدن و پیداشدن نیز دوراهی عمیقی است که مدام در تصویرسازی‌ها و نمادپردازی‌ها نمودار می‌شود و به ابهام روایت دلالت دارد. سارو به نیما می‌گوید: «تو جنگل آدم‌های زیادی گم می‌شن. جلوی صورتم بشکن می‌زند: به همین راحتی. اما یه حلزون هیچ‌وقت گم نمی‌شه» (همان: ۸۴–۸۵). جنگل به‌ذات مکانی مبهم، رازآلود و نامتعین است و روایت از این ویژگی بسیار بهره می‌برد. اوهام نیما در ترکیب با فضاهای توبه‌تو جان می‌گیرند و ابهام مخاطب در ترکیب ذهن و فضا دوچندان می‌شود:

احساس می‌کنم آن موجود نامرئی از ما دور می‌شود، ولی راه نمی‌رود. باسرعت لای شاخه‌ها و علف‌ها پرواز می‌کند و مثل گردباد همه‌چیز را درهم می‌پیچاند. بوته‌ها آن‌قدر بلند و درهم‌پیچیده‌اند که هرچیزی می‌تواند پشتشان پنهان شود... فکر می‌کنم آن چیز مرموز، گوشه‌ای لای علف‌های تاریک و تودرتو مخفی شده و زل زده به ما (همان: ۲۱).

سابقه‌ی گم‌شدن تارا در جنگل، پنهان‌کردن آن و از دید نیما عادی بودنش برای خانواده تا پایان در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند. خیال و واقعیت در جنگل باهم گلاویز می‌شوند و این رقابت برنده‌ای ندارد. «جنگل آدم رو گول می‌زنه. همه همین‌جوری گم می‌شن دیگه» (همان: ۷۵).

رمان به‌خوبی تنهایی نوجوان، خودکم‌بینی و حس دیده‌نشدنش را همراه با دغدغه‌های تنانه‌اش نشان داده است. در این رمان، نیما خود را در معرض مراقبت دایم و همه‌جانبه می‌بیند. پرنده‌ای سیاه‌رنگ مدام او را رصد می‌کند. گاه در هیأت پرنده‌ای مرموز درمی‌آید که لابه‌لای شاخه‌ها پنهان شده است و آرامش نیما را می‌گیرد و گاه در قالب سارو که مدام او را زیر نظر دارد و حضور بی‌صدایش در انباری وحشت را در وجود نیما نهادینه می‌کند. سارو نگاه سنگینی است که نیما را رصد می‌کند. او هیچ حرکت منفی علیه نیما انجام نمی‌دهد، اما نیما در حضور او بیش از پیش خودش را محاکمه می‌کند. نیما در توصیف سارو سوگیری دارد و حتی به حرکت‌های عادی‌اش مشکوک است و او را مانند پرنده‌ای توصیف می‌کند. تارا نیز نمود بخش تاریک شخصیت نیماست که بی‌وقفه او را محکوم می‌کند. تارا مدام گناه‌ها و جرم‌های هولناکی را به نیما نسبت می‌دهد و بعد می‌گوید: «نترس... به کسی نمی‌گم.» این نظارت، نیما را تا مرز جنون پیش می‌بَرد و شخصیتی دوپاره و متناقض از تارا به نمایش می‌گذارد که کیفیتش و مرز خیال و واقعیتش تا پایان در ابهام می‌ماند.

همان‌طور که خود نیما می‌گوید، تارا او را به بازی می‌گیرد و عمق روحش را هدف قرار می‌دهد. بارخواست‌های هولناک تارا، نیما و ذهنیتش را کاملاً به هم می‌ریزد و او را به خودش مشکوک می‌کند.

بزرگ‌سالان هرگز چنین بی‌پروا وارد فرایند اعتراف نمی‌شوند و حتی راه عکس را انتخاب می‌کنند. دعوت به سکوت یا نادیده‌گرفتن و انکار شیوه‌ای است که آن‌ها در پیش می‌گیرند. درباره‌ی طلسمی که در گذشته اتفاق افتاده است، سه دوست یا سه خواهر، هیچ حرفی نمی‌زنند و بالعکس نیما با کنجکاوی‌های بی‌وقفه ماجرا را از مادر و دوستانش می‌پرسد و پازلش را کامل می‌کند. حتی پدر بویی از ماجرا نمی‌برد. مادر، نیما را تشویق به سکوت می‌کند و تأکید می‌کند که آن‌ها هیچ مشکلی ندارند و مثل آدم‌های عادی هستند. نیما مدام بین چهره‌ی دوگانه‌ی رخدادها در نوسان است و سرگردانی میان واقعیت و خیال، فهمش از جهان، شکل‌دادن به هویتش و ارتباطش با اطرافیان را دچار مشکل می‌کند.

۳. ۲. ۳. بازی‌های فرمی‌محتوایی و پیوند موتیف‌ها با ژرف‌ساخت

چند نماد ازجمله حلزون، طلسم، سودوکو و مه منتشر در جنگل در رمان بارها تکرار می‌شوند و افزون‌بر ارتباط با یک‌دیگر، در ژرف‌ساخت با حالت‌های نوجوان و ذهنیت او پیوند دارند. نویسنده با حلزون دست به مضمون‌سازی گسترده‌ای می‌زند. حلزون خود نیماست که همیشه در خود فرومی‌رود و حس می‌کند پدرش پدر واقعی او نیست؛ مانند حلزون که تک‌والد است. او تصور می‌کند حلزونی با چشم‌های خیس است که در خودش فرو می‌رود و از پدر و مادرش دور می‌ماند (رک. رجبی، ۱۳۹۴: ۱۱۸). او می‌گوید: «پلک‌هام به هم می‌چسبند. انگار مایعی لزج و چسبناک چشم‌هام را پر کرده» (همان: ۱۲۹). یا «باید مثل حلزون بخزم ته کمد و مدت‌ها بیرون نیایم. باید بروم ته تاریکی‌ها مخفی شوم. ته صدف تاریک خودم» (همان: ۱۷۳). حلزون خط ربط تارا و نیما هم هست؛ مثلاً نیما روی دو سوی صدف حلزون اول اسم خودش و تارا را نوشته است. علاقه‌ی نیما به تارا می‌تواند در هم‌ذات‌پنداری‌اش با حلزون مؤثر باشد؛ چون تارا عاشق حلزون‌هاست و با آن‌ها حرف می‌زند. شخصیت‌ها بارها به گم‌نشدن حلزون‌ها تأکید می‌کنند: «حلزون‌ها هیچ‌وقت گم نمی‌شوند، اما آدم‌های زیادی در جنگل گم می‌شوند» (همان: ۸۴). میترا فکر می‌کند تارا گم شده است، اما تارا مثل حلزون‌ها گم نمی‌شود و روی تخته‌سنگی در نزدیک خانه نشسته است (رک. همان: ۱۷۵).

نیما حلزون را بر روی سیاهی سقف، کاغذدیواری‌های کهنه‌ی خانه و وسط سودوکوی قاتل می‌بیند، علاوه‌بر حضور آشکار حلزون در بخش‌های گوناگون و علاقه‌ی ویژه‌ی تارا به آن‌ها، حلزون بر روی تن مرده در داخل حوض تکرار

می‌شود. مارپیچ حلزونی هزارتوی معماگون و پیچیدگی دنیای ذهن نیما است که او را سردرگم کرده است و واقعیت در نظرش مدام پیدا و پنهان می‌شود (رک. همان: ۱۹۳).

شاید استفاده از سودوکو در راستای این رازگونگی ماجراهاست و صدای پایی که نیما از طبقه‌ی بالا می‌شنود، با مارپیچ معماوار حلزونی مرتبط است. در هر صورت، نماد حلزون در مارپیچ حلزونی‌شکل و سودوکو قاتل و جاهای دیگر، با پیچیدگی و ابهام ساختاری و نیز ژانر روان‌شناختی رمان ارتباط دارد.

لکه‌ی ماه‌گرفتگی روی گردن نیما درست مشابه لکه‌های قهوه‌ای حلزونی‌شکلی است که در دستشویی دیده است: شبیه یک قطره‌ی بزرگ جوهر قهوه‌ای است که بیفتد روی کاغذ و آرام‌آرام نشت کند و بزرگ شود، قد یک کف دست؛ مثل حلزونی که نیما از جنگل پیدا کرده است و سارو قصد داشت در آتش بیندازد (رک. همان: ۹۷).

نشانه‌های متعددی یکی‌شدن و هم‌ذات‌بودن تارا و نیما را تقویت می‌کنند و گویی ارتباطی قوی، به‌سان ارتباط مرموز میان خواهران تاریک میان آن دو وجود دارد. هر دو درون‌گرا و منزوی هستند، میان کتف‌هایشان ماه‌گرفتگی مشابهی دارند، در یک ماه با سه روز اختلاف به دنیا آمده‌اند و واکنش‌های عصبی تنانه‌شان هم مشابه است. لخته‌های خون نیما شبیه حالت تارا و همین‌طور جگر خام است؛ هم‌رنگ حلزون (رک. رجبی، ۱۳۹۴: ۸۱).

نیرویی ناشناخته نیما را جذب تارا کرده است: «قیافه‌اش به نظرم خیلی آشناست. انگار یک جایی از نزدیک دیده باشمش، از خیلی نزدیک، در جایی‌که نمی‌دانم کجاست» (همان: ۱۴) در لایه‌های زیرین می‌توان به این فکر کرد که ماه‌گرفتگی هر دو و حالت‌های روانی‌شان با طلسمی که میترا و افسون درگیرش بوده‌اند، ارتباط دارد؛ زیرا افسون هم مانند تارا و نیما ماه‌گرفتگی دارد (رک. همان: ۱۱۵). در شب حادثه، قفل زنگ‌زده به پیشانی رویا می‌خورد و او اشباح را می‌بیند، اما مشخص نیست که کدام‌یک از آن‌ها طلسم شده‌اند و این مسأله، تعلیقی در سراسر داستان می‌افکند (رک. همان: ۱۱۸). نماد طلسم همانند نماد حلزون در خدمت ابهام ساختاری متن قرار گرفته است و گره‌های روایی با گره طلسم قفلی هم‌ساز شده‌اند.

فضاسازی با مه و متغیربودن حالت‌های جنگل، بارش ناگهانی، آفتاب ناگهانی و تاریکی با حالت‌های نیما همخوانند و او با تعبیر پر از مه شدن سرِ ابهام و آشفتگی ذهنی‌اش را بیان می‌کند (رک. همان: ۱۱۴). گردباد مانند انباری از کف گلخانه بلند می‌شود که می‌تواند تجسم آشفتگی‌های روحی نیما باشد. انباری نماد ناخودآگاه نیماست. آواز من می‌رم گم می‌شم تو جنگل خواب... خیال موج‌زننده در جنگل، گم‌شدن تارا و سمت و سوی کلی داستان را مجسم می‌کند. میترا به افسون می‌گوید درخت‌های سه ضلع مثلث بالای جنگل «درست عین خواب می‌مونن» (همان: ۷۲).

مه منتشر در جنگل که مدام از آن در موقعیت‌های گوناگون یاد می‌شود، پرده‌ای از ابهام بر رخدادها می‌کشد و با ابهام ذهن نیما نسبت دارد. حیوان سیاه‌رنگ زخم‌خورده در جنگل که نیما را صدا می‌زند، میان مه ناپدید می‌شود (رک. همان: ۹۴). ابهام نیما درباره‌ی شخصیت و چهره‌ی واقعی سارو و این‌که آیا او پدر واقعی تاراست یا یک کودک‌آزار، با مه گره می‌خورد. «دلم می‌خواهد از بالای همان پرتگاه عمیق هلش بدهم پایین. ناگهان باران وحشتناکی شروع می‌شود. قطره‌های باران سنگین و درشت‌اند. روی سرم که می‌خورند تالاپ‌تالاپ صدا می‌دهند. اصلاً با عقل جور درنمی‌آید، همه‌چیز به سرعت یک پلک‌زدن اتفاق می‌افتد. آتش به‌سرعت خاموش می‌شود و ما در تاریک مه‌آلود و مرموزی غرق می‌شویم» (همان: ۹۰-۹۱).

۳. ۲. ۴. تجسم برگشت‌پذیری شر در مکان‌ها و اشیای دلالتگر

خواندن یک حرکت خطی سرراست، یک امر صرفاً تجمعی نیست: همان‌طور که می‌خوانیم، فرضیات را کنار می‌گذاریم، باورها را اصلاح می‌کنیم، استنتاج‌ها و پیش‌بینی‌های پیچیده‌تری انجام می‌دهیم؛ هر جمله افقی را می‌گشاید که جمله بعدی آن را تأیید، به چالش کشیده یا تضعیف می‌کند. ما هم‌زمان به عقب و جلو می‌خوانیم، پیش‌بینی می‌کنیم و به یاد می‌آوریم، شاید از سایر تحقق‌های ممکن متن که خواندن ما آنها را نفی کرده است، آگاه باشیم. علاوه‌بر این، تمام این فعالیت پیچیده به‌طور هم‌زمان در سطح‌های مختلفی انجام می‌شود، زیرا متن دارای «زمینه‌ها» و «پیش‌زمینه‌ها»، دیدگاه‌های روایی مختلف، لایه‌های جای‌گزین معنا است که ما دائم بین آن‌ها در حرکت هستیم (رک. Eagleton, 1996: 67). بنابراین، برای فهم نمادهایی مانند جنگل، مشابهت‌های دو مکان خوابگاه و ویلا و دو رخداد موازی پرتاب قفل در خوابگاه در گذشته و پرتاب قفل در ویلا و آتش‌سوزی در اکنون، نیازمند حرکت در سطح‌های روایی گوناگون و پس‌وپیش‌شدن در بخش‌های مختلف روایت هستیم.

ویلا و خوابگاه باتوجه‌به نشانه‌های مشابه، تقریباً یکی هستند. فقط گذشته در حال، تکرار می‌شود. پرده‌های سورمه‌ای، تصویر پیرمرد در اتاق‌خواب که گویا افسون آن را کشیده است، صداها، قفل و حضور انباری در کنار اتاق خوابگاه افسون مثل ویلا که از داخلش صدای قهقهه و مشت‌کوبیدن مردی شنیده می‌شد، فضای یکسانی را بازتاب می‌دهند. سه خواهر و سه دوست پس از شانزده سال در ویلا جمع می‌شوند که محلی نفرین‌شده است. این سه هیچ‌گاه نمی‌توانند یک‌جا جمع شوند؛ زیرا تاریکی قرار نیست از زندگی آن‌ها دور شود.

در *خواهران تاریک*، اراده و قدرتی فراتر از قدرت شخصیت‌ها در جریان است که البته شیطانی است. تاریکی بر زندگی سه دوست سایه افکنده است و هرگز از بین نمی‌رود. پرت‌شدن قفل به داخل ویلا که تجسم و تکرار خوابگاه است، نشان می‌دهد که هرگونه تلاشی برای جمع‌شدن سه خواهر در کنار هم بی‌فایده است. آن‌ها اقرار می‌کنند که تاریکی را با دست‌های خودشان به زندگی‌شان آورده‌اند و تا پایان داستان معلوم نمی‌شود که کدام‌یک از آن سه نفر دچار طلسم شوم شده است؛ هرچند تبعات اشتباه گذشته دامن‌گیر بچه‌هایشان نیز می‌شود. مشکل روانی نیما و تارا، آشوب و التهابشان و حتی ماه‌گرفتگی مشترک پشتشان نشانه‌هایی هستند که حضور طلسم را تقویت می‌کنند. نیما قفل را به جنگل می‌برد تا از شرش خلاص شود و در جنگل که می‌تواند بستر ناخودآگاهی‌اش باشد، با شیطان و تارای ذهنی‌اش مواجه می‌شود. پیرمرد، تارا و بچه‌ای که خواهر فرضی نیماست، همراه قفل به ته چاه می‌افتند، اما نابود نمی‌شوند. قفل هر آن ممکن است مانند شیطان از چاه بیرون بیاید و دوباره به زندگی آن‌ها برگردد. همچنان که شر لرزان و بازگشت‌پذیر است، امید پایان داستان و بهبود نسبی شرایط نیز ناپایدار و لرزان به نظر می‌رسد.

نوسان بخش جدانشدنی وجود نوجوان و به‌تبع رمان نوجوان است. نیما هم به‌خاطر حالت‌های نوجوانی، هم بیماری مرموزش همواره در نوسان است و پایان‌بندی، فروکش‌کردن بحران، التیامی مقطعی را نوید می‌دهد. حادثه‌ی آتش‌سوزی بر حسب تصادف نیز تمهید چندان مناسبی برای نابودکردن ویلای طلسم‌زده نیست. سوزاندن ویلا نماد ازبین‌بردن سایه‌ی شوم گذشته بر حال است، اما در رخدادی ناآگاهانه. اگر نیما همان‌طور که تصور می‌کرد، ویلا را به آتش می‌کشید، تلاشی مثبت در حذف طلسم بود. اتصالی برق و آتش‌سوزی خودبه‌خودی کمکی به تقویت پیرنگ آسیب‌دیده‌ی رمان نمی‌کند. گره‌های بسیاری در رمان ناگشوده می‌مانند و برخی از این ابهام‌ها بیش از آن‌که هنری باشند، ناشی از ضعف پرداخت

هستند. علت غیاب پدر و بازگشت دوباره‌اش، وضعیت خانواده‌ی میترا، چهره‌ی دوگانه‌ی تارا، منشأ ویلا و رخدادهای دیگر گره‌های کوری هستند که بدون نشانه‌های واضح و مشخص به ذهن مخاطب واگذار شده‌اند و روایت از کنار آن‌ها رد می‌شود. برای نمونه، نیما دیگر نمی‌خواهد درباره‌ی گذشته‌ی پدرش بداند.

شاهد دیگری که ذهنیت جبری داستان را درباره‌ی قدرت شیطانی و پایشگر را تقویت می‌کند، حضور تارای شیطانی و نه تارای آرام و دوست‌داشتنی در بیمارستان و در صفحه‌های پایانی داستان است. قاعدتاً پس از برگشت نیما از جنگل نباید بخش تاریک وجود نیما یا هم‌ذاتش بروز پیدا می‌کرد. هرچند نور امیدی با گرم‌ترشدن رابطه‌ی نیما و پدر و تولد نوزاد در داستان تابیده می‌شود، اما همراه با بیم بازگشت طلسم است تا جایی که نیما در پایان، جرأت بازکردن گره مشتش را ندارد. ویلا نیز به‌عنوان جایگاه و مقر شیطان در آتش می‌سوزد، اما این اتفاق ناشی از عاملیت و کنشگری شخصیت‌ها نیست و صرفاً به پای تصادف نوشته می‌شود. تصادف نقش پررنگی در بزنگاه‌های حساس ایفا می‌کند. در آخر رمان، اتصالی برق و آتش‌سوزی ناگهانی است که به همه‌ی اتفاق‌ها پایان می‌دهد و آن ویلای مرموز و شیطانی را می‌سوزاند.

تارای ذهنی نیما می‌گوید نیما قیچی را با خودش به جنگل برده که ممکن است به معنای درستی تصور نیما باشد و او واقعاً آن پرنده را کشته باشد یا نیما، همان پیرمرد مرده باشد؛ با استناد به تصویرهایی همچون درازکشیدن روی آب مانند مرده‌ها، بی‌وزنی، ماه‌گرفتگی پشتش یا وجود چاهی مشابه در خانه‌ی نیما که متعلق به پنجاه سال پیش است. گویی روح پیرمرد در نیما حلول کرده است. چسبیدن حلزون به تن مرده، یکی‌بودن پیرمرد یا شیطان و نیما را دوباره یادآوری می‌کند. پیرزن می‌گوید آن فرد مرده، پرنده‌ها را زخمی می‌کند و بچه‌ها را می‌دزدد. تارا و نیما به‌عنوان دو همزاد، این کارها را در بخش تاریک ذهنشان مرتکب می‌شوند. نیما فکر می‌کند همان شیطانی است که به دیوار خوابگاه مشت می‌کوبیده است و تارا خود را فرزند آن پیرمرد مرده می‌داند. تارا و نیما و پیرمرد، هر سه همزادند و یکی هستند، به همین خاطر، بین خیال‌ها و ذهنیت تارا و نیما ارتباط وجود دارد و همین‌طور کشش عاطفی. نیما به‌وضوح، گرایش و تمایلی درونی به تارا دارد؛ گرچه مادر وقتی متوجه این مسأله می‌شود، آن را به رسمیت نمی‌شناسد و به جمله‌ای کوتاه و ملامت‌بار بسنده می‌کند: «نیما اون فقط یه بچه است!» آن‌ها سه‌گانه‌ای را تشکیل می‌دهند؛ مثل سه‌گانه‌ی رؤیا و افسون و میترا. سه روز اختلاف روز تولد تارا و نیما نیز معنی‌دار است.

تارا ادعا می‌کند که سارو او را در اتاقش زندانی کرده بود. تنبیه در سطحی کلان‌تر میان قدرت منفی پنهان و خواهران تاریک، به‌دلیل شکستن قانون‌های اقلیم تاریکی در جریان است که بسیار عمیق‌تر از نمودهای آشکار تنبیه است. آن‌ها مجاز نبودند طلسم را فراخوانی کنند و رد قفلی که از بیرون پنجره به داخل پرتاب می‌شود و پیشانی رؤیا را می‌شکافد، همچون داغی پس از سال‌ها باقی مانده است و پاک‌شدنی نیست. حضور تاریکی در زندگی آن‌ها، تاوانی است که به‌خاطر قانون‌شکنی باید بپردازند. حتی نسل بعدی نیز از تبعات این تاریکی و طلسم در امان نیست و نشانه‌های آن را همانند ماه‌گرفتگی و حالت‌های روانی با خود حمل می‌کند. در واقع حالت‌های جنون‌آمیز مادر نیما، نیما و تارا و معلولیت رؤیا مجازات و تبعات شکستن طلسم به شمار می‌آیند.

رجبی با ایجاد مناسبت‌های به‌هم‌تافته و پیچیده و نمادین، دنیایی وهم‌آلود و روان‌شناختی می‌آفریند. نشانه‌ها آن‌قدر درهم‌تنیده و بسیارند که با یک بار خواندن به‌هیچ‌روی بازگشایی نمی‌شوند و برخی تا انتها مبهم می‌مانند. ماجرای رفتن پدر در گذشته، با تأکید و تعلیق، مخاطب را کنجکاو می‌کند، اما در پایان داستان، نیما با یک جمله از روشن‌کردن علت

غیاب پدر صرف نظر می‌کند. «هیچ‌وقت همچین احساسی نداشته‌ام. گریه‌کردن چیز عجیبی است. آن‌قدر عجیب که دیگر نمی‌خواهم بدانم چرا رفته یا کجا رفته» (همان: ۲۶۶).

نویسنده با این توجیه از بیان علت غیاب پدر که مسأله‌ی نوجوان از ابتدای رمان است سر باز می‌زند و با جمله‌ی نیمه‌کاره‌ی پدر که می‌گوید جایی نرفته، پرسش‌های بسیاری را پیش می‌کشد. آیا بیماری نیما به‌قدری حاد بوده که او از خانه غایب بوده است یا حافظه و فهمش از گذشته دچار اختلال شده است؟ محبت پدر یخ نیما را آب می‌کند، لاک دفاعی‌اش را می‌شکند، ترس‌هایش را کم‌رنگ می‌کند و رابطه‌اش را با پدر بهبود می‌بخشد، اما نیما خوب نمی‌شود. او گذشته را پس می‌زند و حل نمی‌کند. در پایان داستان، هنوز می‌ترسد مشتش را باز کند؛ مبادا قفل و طلسم هنوز در دستش باشد.

خواننده‌ی بی‌تجربه و منتقد هر دو می‌توانند با متن باز مواجه شوند و به بیان دیگر، چنین متنی را می‌توان به دو «روش خام‌دستانه و منتقدانه» خواند. خواننده‌ی بی‌تجربه از دشواری پایانی متن رنج می‌کشد و خواننده‌ی منتقد لذت می‌برد. در هر دو حالت، متن است که می‌گوید کدام خواننده را پیش‌فرض قرار داده است (رک. Eco, 1979: 10). به نظر می‌رسد خواهران تاریک را می‌توان به‌مثابه متنی باز و بسته خواند. خواننده‌ی پیش‌فرض خواهران تاریک در مقام یک استراتژی روایی خواننده‌ای منتقد است که از کنار تصویرها، دیالوگ‌ها و رمزگان‌ها به‌سادگی نمی‌گذرد و مدام متن و خود را به چالش می‌کشد، برای خواننده‌ی بی‌تجربه، مواجهه با زیرساخت روایت و بخش‌هایی از رمان می‌تواند دربردارنده‌ی ابهامی آزاردهنده و گیج‌کننده باشد. درواقع، در سطح بسته، رمان به وحدت و انسجام پیرنگ نمی‌رسد و ابهام‌های مخل شکاف‌هایی را در متن ایجاد می‌کنند که چندان پیش‌برنده نیستند و بیشتر بر رهاشدگی عناصر در پایان متن دامن می‌زنند.

۳. نتیجه‌گیری

آن‌چنان که از تحلیل‌ها برمی‌آید، *خواهران تاریک* به «متن باز» به تعبیر امبرتو اکو نزدیک می‌شود و «خواننده‌ی نمونه»اش را خواننده‌ای منتقد، حساس به واژگان، نشانه‌ها و نمادها و ارتباط‌های درون‌متنی تعریف می‌کند. این رمان را می‌توان به شیوه‌های متفاوت و حتی بی‌توجه به شبکه‌ی پیچیده‌ی نمادها و مناسبت‌های درون ساختار متن خواند، اما «خواننده‌ی خوبی» که متن در خود تعبیه کرده است و بخشی از ساختار متن است، برای چشیدن لذت متن، منتقدانه گره‌های متن را می‌گشاید و با آن دست‌وپنجه نرم می‌کند. رمان *خواهران تاریک* به خواننده مجال ژرف‌کاوی و عاملیت در فرایند خوانش می‌دهد و برای او تعیین تکلیف نمی‌کند. ابهام و نشانه‌های درهم‌تنیده فرایند تولید معنا را گشوده نگه می‌دارند و راه خوانش یگانه و سرراست را سد می‌کنند. فرایند کشف و ساختن معنا توبه‌تو و پیچیده است و متن با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی همچون خلأهای زمانی، سایه‌ی فروافتاده بر ذهنیت و ادراک شخصیت اصلی رمان به‌واسطه‌ی بیماری، دال‌های چندمدلولی و نمادهای عام و شخصی تکرارشونده و مرتبط در ساختار و محتوا (ازجمله طلسم، حلزون، چاه، مه و جنگل) خواننده را به فعالانه خواندن و دریافت و تفسیرهای گوناگون رهنمون می‌شود، اما در پایان‌بندی رمان، نویسنده نتوانسته است شبکه‌ی نمادها را منسجم کند، ابهام‌های مخل، به پیرنگ آسیب زده‌اند و در روساخت، پرسش‌های فراوانی بی‌پاسخ می‌مانند.

چنین متن‌هایی در ادبیات نوجوان ایران اندک‌اند و به گمان من به‌دلیل نزدیک‌شدن به ماهیت چندصدا، کنجکاو و انتقادی نوجوانی، رده‌ای تازه از مخاطب نوجوان را در قیاس با متن‌های همتای خود تعریف می‌کنند؛ مخاطب نمونه‌ای که

قرابت بیشتری با مخاطبان نوجوان واقعی زمانه‌ی خود دارد و ضمن ارج‌نهادن به توانمندی‌های آنان، ذائقه‌ی ادبی‌شان را برمی‌کشد. اما متن‌های بسته در تیراژهای بالا تولید و همچون هر محصول دیگر مصرف می‌شوند. این دسته از متن‌ها فکربرانگیز نیستند و خواندنشان سواد، هوشیاری، دانش و شناخت ادبی بالایی نمی‌طلبد. نوجوانان امروز، دست‌کم خوانندگان جدی ادبیات نوجوان، بیش از متن‌های بسته، مشتاق متن‌های گشوده‌ای هستند که در آن‌ها تنها ابژه‌ی روایی به حساب نیایند، بلکه بخشی از فرایند ساختنش باشند و سرخوشانه در ابهام ساختاری و بازی‌گوشانه‌اش غوطه بخورند.

منابع

رجبی، مهدی. (۱۳۹۴). *خواهران تاریک*. تهران: افق.

رحیمی، فاطمه. (۱۳۹۰). «جایگاه متن، مؤلف و خواننده از دیدگاه امبرتو اکو». *ادب‌پژوهی*، ۵(۱۸)، ۱۲۵-۱۴۳.

DOI: 20.1001.1.17358027.1390.5.18.5.4

ژیان‌جهانی، هدا و همکاران. (۱۳۹۷). «بررسی اختلالات شخصیتی در کتاب‌های کنسرو غول و خواهران تاریک و نگاهی به رویکرد کتاب‌درمانی». *پژوهش‌نامه‌ی کتاب‌داری و اطلاع‌رسانی*. ۸ (۲)، ۳۱۷-۳۳۸.

DOI: 10.22067/riis.v0i0.71456

Doležel, L. (1980). Review: Eco and His Model Reader. *Naratology II: The Fictional Text and the Reader*, 1(4), 181-188. https://doi.org/10.2307/1771894

Eagleton, T. (1996). *Literary Theory: An Introduction*. 2nd ed. Great Britain: Blackwell Publishers Ltd.

Eco, U. (1979). *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.

---------. (1992). *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Peirce, C. S., Collected Papers of Charles Sanders Peirce (Volumes I-VI, ed. by Charles Hartshorne and Paul Weiss, 1931-1935, Volumes VII-VIII, ed. by Arthur W. Burks, 1958). Cambridge, Mass.: Harvard UP.

Sallis, S. (1986). Naming the Rose: Readers and Codes in Umberto Eco's Novel. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 19(2), 3-12. https://doi.org/10.2307/1315229

Selden, R., Widdowson, P., Brooker, P. (2005). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5th ed. United Kingdom: Pearson Education Ltd.

Serafini, (2013). Close Readings and Children's Literature. *International Literacy Association*, Vol. 67(4), 299-301. https://www.jstor.org/stable/24573577