پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی (علمی ـ پژوهشی)

شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۱۴)، زمستان ۱۳۹۲، صص ۲۰۸-۱۸۱

نقد و بررسی نشانه‌ها در داستان "لکه‌ها" از زویا پیرزاد

سمیه رشیدی،[۱] الناز معتمدی[۲]

چکیده

نشانه‌شناسی از مباحث قابل تأمل در عرصهٔ نقد ادبی است. منتقد ادبی، نشانه را در متن، به مثابه عنصری معنی‌دار در نظر می‌گیرد که بر مبنای نظام‌های نشانه‌شناختی‌فرهنگی قابل تأویل است. به طور کلی هدف غایی نشانه‌شناسی کشف همین تأویل‌های متن است. در این رویکرد که می‌توان متن را به عنوان نظامی از نشانه‌ها دید که بازشناسی آن‌ها به خصوص در عرصهٔ داستان مدرن، به شناسایی بهتر روایت می‌انجامد. از پرکاربردترین انواع نشانه‌های داستان، نماد است. هدف از این مقاله بررسی موجز انواع نمادهای موجود در داستان و هم‌چنین نقد عملی روایت داستان "لکه‌ها" از مجموعهٔ طعم گس خرمالو اثر "زویا پیرزاد" با تکیه بر نمادهای آن است. توجه به این نکته نیز ضروری است که هدف، ارائهٔ الگویی واحد برای همهٔ داستان‌ها نیست؛ چه هر داستانی با توجه به چگونگی در هم بافته شدن نشانه‌های آن الگویی منحصر به خود دارد. این مقاله به روش کتابخانه‌ای به این نتیجهٔ مهم دست یافت که نویسنده با استفادهٔ آگاهانه از نمادها و نشانه‌ها در داستان خود می‌تواند نوآوری‌های قابل توجهی در روایت داستان ایجاد کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه، نماد، روایت، نقد ادبی، داستان مدرن، زویا پیرزاد، داستان "لکه‌ها".

---

۱. کارشناس‌ارشد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی Somaye.rashidi@gmail.com

۲. کارشناس‌ارشد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی Elmotamedi@yahoo.com

تاریخ وصول: ۹۱/۰۷/۲۷ تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۶/۳۱

الف) مقدمه

«واژهٔ نشانه‌شناسی دارای ریشهٔ یونانی است. این علم در قلمرو نشانه "sign" و معنا "Meaning" به پژوهش می‌پردازد و در حقیقت از واژگان علم پزشکی که علائم بیماری‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد، برگرفته شده است» *(دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۱۱)*. تصاویر مربوط به کالبدشناسی، علائم نقشه‌کشی، تابلوهای راهنمایی و رانندگی، آگهی‌های تبلیغی و برخی اصوات و... در نشانه‌شناسی مطالعه می‌شود. به طور کلی‌نشانه‌شناسی با هرچیزی که بتواند نشانه دانسته شود، سر و کار دارد. نشانه‌شناسی آثار ادبی به خصوص در حوزهٔ داستان مدرن می‌تواند به نتایجی در جهت تفسیر و تأویل نوآوری‌های آثار مختلف بینجامد.

الف-۱) مسألهٔ تحقیق

این مقاله سعی دارد با موضوع نوآوری در روایت با استفاده از نمادها و نشانه‌ها در داستان مدرن به نگرشی تازه در عرصهٔ بازشناسی نشانه‌ها و درک بهتر نوآوری در روایت اثر دست یابد. مسئلهٔ اصلی آن که می‌توان متن را به عنوان نظامی از نشانه‌ها دید که بازشناسی آن‌ها به خصوص در عرصهٔ داستان مدرن، به شناسایی بهتر روایت می‌انجامد. از پرکاربردترین انواع نشانه‌های داستان، نماد است. به این منظور داستان «لکه‌ها» از "زویا پیرزاد" که دارای نوآوری‌هایی خاص در زمینهٔ پیشبرد روایت از طریق نمادها است در این تحقیق مورد بررسی قرار می‌گیرد.

الف-۲) پیشینهٔ تحقیق

پیش از این مقاله، مقالات متعددی دربارهٔ نشانه‌شناسی در بخش‌های مختلف به ویژه متون ادبی نوشته شده است. مقالاتی چون هیچ چیز بیرون متن وجود ندارد

(بررسی نشانه‌شناسی داستان خروس ابراهیم گلستان) از "لیلا صادقی" در مجلهٔ نوشتا، شمارهٔ ۹ صص ۲۲ تا ۳۳؛ نشانه شناسی کاربردی از "نظام‌الدین امامی‌فر" در کتاب ماه هنر، آذر ۱۳۸۸ شمارهٔ ۱۳۵ صص۴ تا ۱۷؛ نشانه‌شناسی داستان کلیسای جامع از "محمدعلی خبری" در کتاب ماه هنر، در شمارهٔ ۱۰۵ و ۱۰۶ خرداد و تیر ۱۳۸۶ صص ۲۴ تا ۳۰؛ نشانه‌شناسی و ادبیات از "احمد تمیم داری" در مجلهٔ شناخت، بهار ۱۳۸۲ شمارهٔ ۳۷ صص ۹ تا ۲۸. هم‌چنین در کتاب‌های زیادی نیز به‌خصوص در سال‌های اخیر به نشانه‌شناسی پرداخته شده که از آن میان می‌توان به نشانه‌های تصویری تا متن به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری: از "بابک احمدی"؛ معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی از "فرهاد ساسانی"؛ نشانه‌شناسی‌کاربردی از "فرزان سجودی"؛ نشانه‌شناسی: نظریه و عمل از "فرزان سجودی"؛ آشنایی با نشانه‌شناسی از "عباس کاکاوند"؛ فلسفه نشانه‌شناسی‌از "آروین مهرگان" و نگاهی کوتاه به نشانه‌شناسی از "حسین داوری آشتیانی" اشاره کرد.

الف-۳) ضرورت تحقیق

به‌طور کلی نقد نشانه‌شناسی بر داستان‌های ایرانی به منظور دست‌یابی به نوآوری در شکل روایت آن سابقهٔ چندانی ندارد. از این رو می‌توان گفت این مقاله نوآوری‌های خاص خود را داراست و انجام چنین تحقیقی به خصوص بر روی داستان‌های مدرن فارسی به جهت رسیدن به بافت روایی داستان ضروری به نظر می‌رسد.

الف-۴) اهداف تحقیق

هدف از این مقاله بررسی موجز انواع نمادهای موجود در داستان و هم‌چنین نقد عملی روایت داستان «لکه‌ها» از مجموعهٔ طعم گس خرمالو اثر "زویا پیرزاد" با تکیه بر نمادهای آن است. این مقاله در پی آن است که بداند آیا نویسنده با استفادهٔ آگاهانه از

نمادها و نشانه‌ها در داستان خود می‌تواند نوآوری‌های قابل توجهی‌در روایت داستان ایجاد کند یا خیر؟. توجه به این نکته نیز ضروری است که هدف، ارائهٔ الگویی واحد برای همهٔ داستان‌ها نیست؛ چه هر داستانی با توجه به چگونگی در هم بافته شدن نشانه‌های آن الگویی منحصر به خود دارد.

الف-۵) شیوهٔ تحقیق

در بخش نخست مقاله، به روش کتابخانه‌ای به تعریف نشانه‌شناسی و برخی نظریه‌های آن به صورت موجز و مختصر پرداخته شده است. پس از آن در راستای هدف اصلی‌مقاله انواع نمادهای موجود در داستان طبقه‌بندی و در نهایت با تکیه بر نمادها، نوآوری روایت داستان «لکه‌ها» از مجموعهٔ طعم گس خرمالو نقد و بررسی شده است.

ب) نشانه‌شناسی، پیشینه و ویژگی‌ها

«از دوران باستان، فیلسوفان و دستور زبان‌شناسان به تحقیق دربارهٔ نشانه‌ها مشغول بوده‌اند و از عصر رمانتیک تا به امروز شاهد تلاش پیگیر زبان‌شناسان، روان‌شناسان، جامعه‌شناسان و ادبیات‌پژوهان برای تدوین نظریه‌ای منسجم دربارهٔ دلالت در ارتباط و شناخت بوده‌ایم» *(همان)* با وجود آن که می‌توان رد نشانه‌شناسی را تا زمان "ارسطو" و "افلاطون" یافت اما نخستین بار "جان لاک" در سال ۱۶۹۰م. در رساله‌ای در قدرت درک انسان اصطلاح "نشانه‌شناخت" را به کار برد.

«نشانه‌شناسی اصطلاحی عام است برای علم نشانه‌ها. زیرا نشانه‌ها در تمام حوزه‌های تجربهٔ بشری حضور دارند... و تمام محصولات و فعالیت‌های گوناگون بشری را مثل حرکات بدن، آئین‌های اجتماعی، لباسی که بر تن می‌کنیم... در برمی‌گیرد.» *(داد، ۱۳۸۷: ۴۶۵)* هم‌چنین «نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ نظام‌های

نشانه‌ای، نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد» *(گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳)*. «نشانه‌شناسان معمولاً ساختگرا هستند و لذا پدیده‌ها و نظام‌ها و رسوم و آیین‌ها را چون متونی می‌بینند که ساختارهای قابل توضیحی دارند، به این معنی که از مجموعه‌ای از نشانه‌ها تألیف شده‌اند.» *(شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۱۵)*

در عرصهٔ نقد ادبی، در اواخر قرن نوزدهم فیلسوف آمریکایی، "چالرز سندرس پیرس" و زبان‌شناس سوئیسی، "فردینان دو سوسور" بی اطلاع از تلاش دیگری، به نظامی دست یافتند که به ترتیب آن را "Semiotic" و "Semiology" نامیدند. در واقع ظهور علم نشانه‌شناسی را مدیون این دو هستیم *(بارت، ۱۳۷۰: ۹)*.

"سوسور"، زبان را نظامی از نشانه‌ها می‌دانست که بیانگر اندیشه‌هاست. او معتقد بود زبان‌شناسی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است و «هر واژه‌ای نوعاً نشانه‌ای برای‌یک مفهوم یا مدلول است. به بیان دیگر قوانینی که در نشانه‌شناسی مصرف می‌شوند در زبان‌شناسی هم کارایی دارند. همین دیدگاه است که نشانه‌شناسی را با تحلیل ساختار در آثار ادبی پیوند می‌دهد.» *(امامی، ۱۳۸۲: ۱۵)* البته او نشانه‌شناسی را فقط زبان نمی‌دانست بلکه در نظرش زبان مهم‌ترین این نظام‌هاست که می‌توان در چارچوب آن علمی را طراحی کرد «که به بررسی زندگی نشانه‌ها در دل زندگی اجتماعی بپردازد و بخشی از روان‌شناسی اجتماعی و روان‌شناسی عمومی باشد که به آن نشانه‌شناسی لقب داد» *(کایلی، ۱۳۸۰: ۱۴)*

قبل از "سوسور" علم زبان‌شناسی در این صرف می‌شد که سیر تطور واژگان در طول زمان و بین چند زبان مختلف بررسی شود. چنانکه در تعریف علم زبان‌شناسی گفته می‌شود: «مطالعهٔ علمی زبان. این کلمه دربرگیرندهٔ بررسی‌های مختلف زبان نظیر معناشناسی "semantic" و آواشناسی "phonetics" شرح زبان‌ها و دسته‌بندی جغرافیایی و تاریخی آن‌ها است.» *(گری، ۱۳۸۲: ۱۸۲)* اما "سوسور" معتقد بود آنچه تا پیش از آن به عنوان زبان‌شناسی مطرح شده را باید زبان شناسی "در زمانی" دانست، در

حالی‌که زبان شناسی مورد نیاز ما در قرن بیستم زبان شناسی "هم زمانی" است. یعنی زبان به مثابه عنصری ساکن در نظر گرفته شده و از همین رهگذر، به بررسی و مطالعهٔ آن پرداخته شود.

"سوسور" در ادامه قدم مهم دیگری در این راه برمی‌دارد و آن «این است که باید در پی شناسایی و مطالعهٔ نظام انتزاعی زبان یا " Language" باشیم که شالودهٔ کاربرد زبان است، نه موارد و نمونه‌های کاربرد بالفعل زبان که آن را گفتار یا " Parole" می‌نامید.» *(چاوشیان، ۱۳۸۶: ۱۱۸)* وی هم‌چنین بیان می‌دارد که «مدلول یک کلمه با عین خارجی یا مصداق آن تفاوت دارد. او معتقد است هر نشانه در درون خود شامل دو بخش است: دال و مدلول. در مورد کلمه، صورت نوشتاری یا گفتاری آن دال محسوب می‌گردد و مدلول برآیندی ذهنی است از تمام مصداق‌های ممکن در جهان خارج که به واسطهٔ کاربرد کلمه در ذهن تداعی می‌شود. نشانه کلیتی است ناشی از پیوند بین دال و مدلول» *(سجودی، ۱۳۹۰: ۱۳)*.

همگام با "سوسور"، یکی از کامل‌ترین مطالعات در حوزهٔ طبقه‌بندی نشانه‌ها متعلق به "پیرس" است. از نظر او نشانه‌شناسی چارچوبی ارجاعی است که هر مطالعهٔ دیگری را در برمی‌گیرد. "پیرس" در مثلث نشانه‌شناختی خود، نشانه‌ها را چنین معرفی می‌کند:

۱. "Icon" یا شمایلی و تصویری. بین نشانه و مفهوم آن شباهت ذاتی است. مثل عکس که به عنوان نشانه‌یی از صاحب عکس تلقی می‌شود.

۲. "Index" یا نمایه. بین نشانه و مدلول آن رابطهٔ طبیعی یا علت و معلولی است. مثل دود که بر وجود آتش دلالت دارد.

۳. "Symbol" یا نماد. رابطه بین نشانه و مدلول آن قراردادی و معمولاً متکی بر سنن اجتماعی است. مثل دست دادن که نشانهٔ احوالپرسی یا خداحافظی است.

به طور کلی دیدگاه "پیرس" پیرامون نشانه‌شناسی در تقابل با "سوسور" دیدگاهی پیچیده‌تر است. «در نظر "پیرس" نشانه چیزی است که برای کسی در مناسبتی‌خاص و

به عنوانی خاص نشانهٔ چیز دیگری باشد. یعنی ظرفیت زمانی و مکانی، موضوعی و خطابی خاصی را نیز برای تعیین مصداق نشانه مطرح می‌کند» *(امامی، ۱۳۸۲: ۱۷-۱۸)*. "رولان بارت" به عنوان منتقد و زبان‌شناس ساختگرا تأکید خاصی بر نشانه‌ها در ساختار اثر دارد. «برهمین اساس او آفرینش ادبی را نوعی نشانه‌شناسی‌می‌داند و اساساً در نظر وی انسان موجودی نشانه‌ساز است. یعنی برای امور و اشیاء دلالت می‌آفریند» *(احمدی، ۱۳۷۰، ج۱: ۱۲۶)* آنچه در این میان اهمیت دارد، تأویل و تفسیر خواننده یا منتقد از نشانه‌ها است که به نوعی هدف غایی از نشانه‌شناسی را نیز می‌توان کشف همین مفاهیم و تأویل نشانه‌ها توسط خواننده دانست. «اگر تأویل را فعلیت یافتن مندرجات ذهن خواننده در نتیجهٔ تأمل بر متن بدانیم، به ناچار پذیرفته‌ایم هر خواننده‌ای ابهام متن و پرسش‌های ناشی از آن را به اقتضای دانش، استعداد، تجربه یا شیوهٔ زیست خود رفع می‌کند و پاسخ می‌گوید و یا با متن گفت‌وگو می‌کند و این به معنای گذر متن از حصار تک‌معنایی ناشی از تسلط متکلم بر کلام و ورود در قلمروِ آزادِ چند معنایی ناشی از قرار گرفتن متن در اختیار مخاطب است» *(پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۹۶)*. از همین رو است که "نظریهٔ مرگ مؤلف" مطرح می‌گردد و در این حال متن از زیر سایهٔ مؤلف خارج می‌شود و تفسیر و تأویل آن بر اساس ذهنیت و شناخت مخاطب، تماماً در اختیار او قرار می‌گیرد. با این احوال باید در نظر داشت در بحبوحهٔ تفسیر و تأویل متن توسط خواننده یا منتقد، حدود و شروطی وجود دارد که او به ناچار باید آن‌ها را در نظر داشته و از آن حدود تخطی ننماید. چنانکه "بارت" معتقد بود منشأ زمینهٔ معنا منتقد است نه خود متن و کار اصلی منتقد ادبی را می‌توان تأویل نشانه‌ها دانست. «در زبان عادی یا نثر در معنای متعارف، معنی سرانجام جایی تمام یا متوقف می‌شود. اما در متون ادبی تولید معنی تقریباً پایان‌ناپذیر است، زیرا در متون ادبی‌نشانه‌ها علاوه بر ایجاد معنی به تکثیر و اشاعهٔ معنی و دلالت می‌پردازند» *(شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۲۴)*.

نشانه‌ها و معنای آن‌ها در یک "متن" تولید و سپس تفسیر و فهمیده می‌شوند. یعنی هر آنچه از طریق گفتار، نوشتار، اشاره، تصویر و... بیان می‌شود توسط یکی از حواس انسان درک می‌شود و از طرفی عناصر آن را می‌توان به مثابه نشانه در نظر گرفت و با بررسی آن‌ها، به معنای اشاره‌وار و کنایی آن‌ها دست یافت و به عبارت بهتر آن ها را تأویل کرد. اما باید در نظر داشت معنای متن تنها به معنی تک‌تک آن سازه‌ها نیست.

از دیگر نکاتی که در نشانه‌شناسی به آن توجه می‌شود و آن را می‌توان از اصول نشانه‌شناسی دانست آن است که نشانه‌ها و معانی و تفاسیر آن‌ها را افرادی که تجربه‌های‌زیستی، فرهنگی، شرایط و موقعیت فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی مشابه و یکسان داشته و در محیط فرهنگی و اجتماعی یکسان با مؤلفه‌های آشنا و ملموس زندگی کرده‌اند، درک می‌کنند. «نشانه‌ها معنی‌های مشترکی را به اعضایی که در فرهنگ به خصوصی شرکت دارند منتقل می‌نمایند و از این رو می‌توان آن‌ها را به عنوان نشانه‌هایی که در انواع مختلف نظام‌های دلالت‌گر عمل می‌کنند، تحلیل نمود.» *(داد، ۱۳۸۷: ۴۶۵)*

فردینان دوسوسور در مورد هدف نشانه‌شناسی می‌گوید: «نشانه‌شناسی مشخص می‌کند که چه چیزی نشانه‌ها را ایجاد کرده و چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است.» *(گری، ۱۳۸۲: ۲۹۳)* «منتقدان هم‌چنین وظیفهٔ نقد ادبی را کشف آن معنای از پیش تعیین شده و ثابتی می‌دانستند که مؤلف بنا بر نیتی آگاهانه در متن استتار کرده است.» *(پاینده، ۱۳۸۵: ۱۵۱)* «هر مفسری باید زبان خاصی را که در یک اثر هنری به کار رفته کشف و شناسایی کند و در سایهٔ فهم این گونه زبان به معیارهای زیبایی‌شناسی اثر دسترسی پیدا کند.» *(ضیمران، ۱۳۸۵: ۲۲۲)*. پس هدف‌نشانه‌شناسی، بررسی و درک هر نظامی از نشانه‌ها بدون توجه به ماهیّت و محدودیّت آن‌هاست.

پ) نشانه‌شناسی در داستان مدرن

از لحاظ تبارشناسی داستان سه دورهٔ کلاسیک، مدرن و پست مدرن وجود دارد. برخی برای مقایسهٔ داستان‌های کلاسیک و مدرن، داستان کلاسیک را هم‌چون پازلی پشت سر هم قرار گرفته و قانونمند دانسته‌اند که هر چیز در آن جایگاهی تعریف شده دارد. در مقابل، داستان مدرن هم‌چون پازلی است که تکه‌هایش در دست بازیکن قرار دارد و می‌تواند آنطور که می‌خواهد آن را بچیند. با در نظر داشتن این مثال دانسته می‌شود که در داستان کلاسیک مخاطب با دنیایی پیچیده روبرو نیست. بلکه هرآنچه می‌خواهد در متن وجود دارد و داستانی کامل با آغاز و پایانی روشن در مقابل اوست.

نویسنده در داستان‌های مدرن دیگر حکیم داستان‌های کلاسیک نیست و قصد نصیحت مخاطب را ندارد. او «با عدول از نحو سنتی زبان و برهم زدن انسجام زبان روایت از رهگذر ترفندهایی چون جریان سیال ذهن کاملاً از ساختار سنتی داستان نویسی و شیوه‌های پذیرفته شدهٔ روایت فاصله می‌گیرد.» *(داد، ۱۳۸۷: ۴۳۱)* معمولاً داستان‌های مدرن در اوج رها می‌شوند و به نوعی ناتمامند. برخلاف شخصیت‌های داستان‌های کلاسیک که سیاه یا سفید هستند شخصیت‌ها در داستان‌های مدرن خاکستری‌اند. آن‌ها به شناخت خود از جهان پیرامون تردید دارند و همواره در پی آن هستند که دامنه و حدود آگاهی‌شان را مشخص کنند و در واقع به دنبال یافتن هویت واقعی خویش هستند، از این رو به تفسیر جهان مشغول می‌شوند. روایت در داستان مدرنیستی، حرکت از بحران هویت به آگاهی است.

«اصولاً مدرنیسم در ادبیات نشانهٔ هنجارگریزی از قواعد هنجارها و سنت‌های متعارف است و با نگاهی نو (مدرن) به جایگاه انسان و نقش و عملکرد او در جهان می‌نگرد و در این نگاه به دو چیز تأکید فراوان می‌ورزد: شکل و سبک» *(انوشه، ۱۳۸۱: ذیل مدرنیسم)* یکی از نوآوری‌ها و ترفندهایی که نویسندگان مدرن گاه از آن بهره گرفته‌اند استفاده از نشانه‌ها در پیشبرد داستان است. با توجه به دیدگاه "پیرس" در

مثلث نشانه‌شناختی‌اش، نماد یکی از انواع نشانه است که به ویژه در حوزهٔ ادبیات به آن توجهی ویژه داشت. به بیان دیگر نمادشناسی بخش از علم نشانه‌شناسی است.

«نماد شیوه‌ای غیر صریح است که نویسنده با استفاده از آن، موضوعی را تحت پوشش موضوعی دیگر، چیزی را بر حسب چیز دیگر عنوان می‌کند و صحنه‌ها و مفاهیمی را با توسل به نشانه و نمونه پیش می‌کشد» *(میرصادقی، ۱۳۸۸: ۵۴۳)* نمادها از رمزهای معنایی داستان هستند، وقتی‌خواننده دلالت معنایی نمادها را بشناسد و به خلاقیت هنری نهفته در آن پی ببرد لذت او از خواندن متن داستان دو چندان می‌شود. راه دست‌یابی به معنای نماد نیز تأویل است. «رؤیا نظامی دانسته می‌شود که هر نشانه‌ای تبدیل به نشانه‌ای دیگر می‌شود و معنای نشانهٔ دوم قابل شناخت است. کلید این تبدیل هم یافتنی است. اینجا هر رؤیا به رؤیابین وابسته است و معنایش بنا به حالت روانی رؤیابین تبیین و دگرگون می‌شود» *(احمدی ۱۳۷۰: ۵۱۳)* به طور کلی شکل حضور نمادها در داستان را در سه نوع می‌توان طبقه‌بندی کرد:

طبقه‌بندی نمادها در داستان	
نوع اول:	نماد بودن کل یک داستان از عنوان گرفته تا مضمون حاکم بر آن مانند رمان ملکوت از "بهرام صادقی"
نوع دوم:	نمادین بودن بعضی از شخصیت‌های داستان خواه از پیش شناخته شده خواه برساختهٔ ذهن نویسنده مانند داستان «خواهرم و عنکبوت» از "جلال آل احمد"
نوع سوم:	نمادین بودن صحنه‌ها و اشیاء، فضا، مکان و عناصر طبیعی و نام‌ها در داستان مانند داستان گیله مرد از "بزرگ علوی".

از نظر فراوانی نمادها در داستان، نوع سوم بسامد بیشتری دارد و تقریباً در هر داستانی کم و بیش از این دست نمادها یافت می‌شود. اما به تصویر کشیدن نوع اول و دوم این نمادها نیاز به تبحر بیشتری دارد تا داستان شکل تصنعی پیدا نکند. در استفاده

از این دو نوع اخیر نویسنده باید فضایی دولایه در داستان ایجاد کند به نحوی که خوانندهٔ عام و خاص هر دو بتوانند با داستان ارتباط برقرار نمایند.

باید به این موضوع توجه داشت که این نمادها تنها زاییدهٔ ادبیات داستانی معاصر نیست بلکه در بسیاری از داستان‌های رمزی عرفانی مانند داستان‌های "سهروردی" یافت می‌شوند. هم‌چنین در بسیاری از منظومه‌های حماسی و داستانی نظیر شاهنامهٔ "فردوسی"، خسرو و شیرین و ویس و رامین نیز می‌توان آن‌ها را دید.

در ادبیات داستانی معاصر نمونه‌های خوبی برای بررسی نمادها وجود دارد. داستان‌های "سگ ولگرد" و "میهن‌پرست" از "صادق هدایت"، داستان، "قفس"، "عدل"، "انتری که لوطی‌اش مرده بود" و "آتما سگ من" از "صادق چوبک"، داستان "خروس" از "ابراهیم گلستان"، داستان "چشم‌انداز" و "اجاره‌نشینان" از "احمد محمود"، داستان "گلدسته‌ها و فلک" از "جلال آل احمد" و آثار برتر دیگری که به خوبی از نمادها در برقرار کردن ارتباط با خواننده استفاده کرده است.

پیش از بررسی نمونهٔ داستانی این مقاله توجه به چند عامل ضروری می‌نماید:

۱. وجود یک نوع از نمادها به معنی نفی وجود نوع دیگر نیست. چنانکه در بسیاری از داستان‌ها چند نوع از این نمادها در کنار هم دیده می‌شود.

۲. نمادها اگر درون بافتی مانند داستان قرار گیرند در ارتباط با یکدیگر معنای خود را به دست می‌آورند. همانطور که پیش از این در بخش تئوری مقاله بیان شد کلمات و واژه‌ها در ساخت و در محور هم‌نشینی است که معنای غایی خود را به دست می‌آورند.

۳. هر تحلیل و تفسیر و تأویلی که در زمان حال از نمادی داده شود ممکن است در آینده نوع دیگری از آن تعبیر و تفسیر کنند و یا هر خواننده‌ای به جلوه و وجه خاصی از آن توجه داشته باشد. حتی ممکن است برخی از این تفسیرها با یکدیگر در تضاد نیز قرار بگیرند. البته باید دانست به هیچ وجه این تضادها به معنی ضعف یک تحقیق تلقی نمی‌شود.

ت) نظام نمادها در داستان «لکه‌ها»

"زویا پیرزاد"در سال ۱۳۳۰ در آبادان متولّد شد. وی مجموعه داستان‌های مثل همهٔ عصرها (۱۳۷۰)، طعم گس خرمالو (۱۳۷۶)، یک روز مانده به عید پاک (۱۳۷۷)، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم (۱۳۸۰) و عادت می‌کنیم (۱۳۸۲) را به چاپ رسانده است.

در این مقاله داستان «لکه‌ها» از مجموعهٔ طعم گس خرمالو مورد بررسی قرار می‌گیرد. اندیشهٔ غالب در آثار "پیرزاد" توجه به زندگی و مشکلات زنان است. دراین کتاب نگاه زنانهٔ او شکل داستانی پررنگ‌تری به خود گرفته و از این جهت نسبت به مجموعهٔ قبلش به مراتب موفق‌تر است.

عنوان خاص داستان و ارتباط درونی‌اش با متن نخستین مسئله‌ای است که مخاطب با آن درگیر می‌شود. داستان با شخصیت‌های ناشناس و متعددی آغاز می‌شود. مادر لیلا، علی، لیلا، عمهٔ تازه از آمریکا آمده و بعد از آن‌ها رؤیا و حمید. همین طور فضاهای خارجی متعددی مثل پارچه فروشی، خیابان، رستوران در داستان وجود دارد. اما به طور کلی پیرزاد از عهدهٔ شخصیت‌پردازی و فضاسازی به خوبی برآمده و شخصیت‌های داستان او واقعی هستند و همگی نام و گذشته دارند.

انتخاب این داستان در نگارش این مقاله از این‌رو است که انواع نمادهایی که در بالا ذکر شد در این داستان به وضوح قابل شناسایی است. این ویژگی در کمتر داستان ایرانی دیده می‌شود. گسترهٔ نشانه‌ها در این داستان بسیار وسیع است که پرداختن به تمام آن‌ها در توان اندک این مقاله نیست. بنابراین تنها به بررسی چند ابرنماد در این متن اکتفا می‌کنیم و پرداختن به سایر نمادها و نشانه‌ها را به زمانی دیگر موکول می‌کنیم.

بنابر طبقه‌بندی نوع اول نمادها، «لکه‌ها» عنوان و مضمون اصلی و نیز مهم‌ترین نماد داستان محسوب می‌شود. از سوی دیگر شخصیت رازآلود «بانو ح. م» که بر ساختهٔ

ذهن "پیرزاد" است را می‌توان در نوع دوم نمادهای ذکر شده جای داد. در نوع سوم، نماد در عناصر داستان حضور دارد که بهره‌گیری‌از «سگ و چنار» در فضاسازی این داستان از آن دست است که در این مقاله به آن‌ها پرداخته خواهد شد. پس از ذکر خلاصه‌ای از داستان، ابرنمادهای ذکر شده مورد بررسی و تأمل قرار می‌گیرد.

ت-۱) خلاصهٔ داستان

«لیلا بعد از مدتی آشنایی با علی به اصرار مادرش مبنی بر رسمی کردن رابطه با او عقد می‌کند و بدون مراسم ازدواج به خانهٔ بخت می‌رود. علی به زندگی بی‌تفاوت است. مرد کار و زندگی نیست. از کارش یکباره اخراج می‌شود و اهمیتی به لیلا نمی‌دهد. لیلا با پاک کردن لکهٔ بزرگ وان حمام و هر لکهٔ دیگری و هم‌چنین مطالعهٔ کتاب لکه‌زدایی بانو ح.م خود را مشغول می‌کند. روزی با تماس تلفنی مشکوک زنی لیلا می‌فهمد علی با زنان دیگر رابطه دارد. به دوستش رؤیا راز زندگی‌اش را می‌گوید. شوهر رؤیا، حمید نیز دوست علی است و این دو زوج با یکدیگر روابط خانوادگی دارند. رؤیا لیلا را به ترک خانه تشویق می‌کند اما لیلا با صبر به زندگی‌شان ادامه می‌دهد و از علی قول می‌گیرد که به زندگی پایبند شود اما علی به کارش ادامه می‌دهد و در نهایت از لیلا می‌خواهد اگر نمی‌تواند تحمل کند از این زندگی برود. لیلا در پاک کردن لکه‌ها ماهر می‌شود. رؤیا به او پیشنهاد می‌دهد کلاس آموزش لکه‌گیری برگذار کند. کلاس دایر می‌شود و لیلا خانهٔ علی را ترک می‌کند.»

ت-۲-۱) نوع اول: نمادین بودن عنوان و مضمون داستان (لکه‌ها)

عنوان داستان و مضمون کلی آن نماد است. مواجههٔ خواننده با عنوان «لکه‌ها» است. مخاطب هرچه جلوتر می‌رود بیشتر و بیشتر با آن درگیر شده و داستان در بستر این لکه‌ها شرح داده می‌شود. ذهن خواننده همپای قهرمان داستان درگیر لکه‌هایی است که

اوج می‌یابد و به تدریج فرو می‌رود و حل می‌شود. شاید بتوان گفت شخصیت اصلی داستان لکه‌ها هستند که پیدا و پنهان شدنشان داستان را پیش می‌برد. وقتی لیلا حلال تمام لکه‌ها را می‌یابد گویی راه حل مشکل خود را پیدا می‌کند.

«لکه» را به عنوان برجسته‌ترین عنصر این داستان می‌توان از دیدگاه نمادگرایی مورد بررسی قرار داد. از همین رو باید لکه‌ها را با موقعیت خاصی که در آن به وجود می‌آیند و سبب پیشبرد داستان می‌شوند جداگانه بررسی کرد تا بتوان به میزان تأثیرگذاری آن‌ها روی متن رسید. در ادامه، حضور لکه‌ها فهرست‌وار و براساس توالی داستانی بیان شده و سپس به تحلیل و بررسی آن‌ها پرداخته شده است.

۱. «... نوشابه روی رومیزی پلاستیکی راه افتاد و رسید به لبهٔ میز. لیلا با چشم‌های پراشک به علی نگاه کرد. علی سرش را زیر انداخت. روی شلوار سفید علی لکهٔ قهوه‌ای بزرگی داشت شکل می‌گرفت...» *(پیرزاد، ۱۳۸۱: ۸۶)*

۲. «... علی از حمام داد زد: وانش چرا این قدر کثیفه؟ لیلا و بنگاهی خم شدند نگاه کردند. بنگاهی دست کشید به جدارهٔ وان: لکهٔ رنگه. خانمی‌که قبلاً مستأجر اینجا بود نقاشی می‌کرد. چیزی نیس، با وایتکس پاک میشه. لیلا رو به علی گفت: حتماً پاک میشه. خودم پاکش می‌کنم...» *(همان: ۸۹)*.

۳. «... دسته‌های راحتی از دو طرف پهلوهای مادر لیلا را فشار می‌داد. حالا چه خیالی داره؟ هیچ دنبال کار هست؟ لیلا اتو را ایستاند روی قفسه. پیرهن را گرفت رو به نور و گفت: لک چی بوده پاک نشده؟... زیر لب گفت: قرمه سبزیه... باید بخیسونم توی‌وایتکس... شاید هم آب ژاول...» *(همان: ۹۳)*.

۴. «... علی قاشقش را پرت کرد توی کاسهٔ خورش. چند تا لپه پرید بیرون... لیلا لپه‌ها را یکی یکی از روی رومیزی جمع کرد... رومیزی به دست وارد خشک‌شویی سر کوچه شد. قیمه‌س. پاک میشه؟ مرد چشم زاغ پشت پیشخوان رومیزی را وارسی کرد. چی بهش زدین؟ لیلا گفت: اول نمک، بعد آب ژاول، بعد وایتکس، بعد بنزین. مرد چشم

زاغ سرش را بلند کرد، به لیلا نگاه کرد و لبخند پت و پهنی زد. ماشاءالله خودتون که استادین...» *(همان: ۹۴)*.

۵. «... حمید با دهان پر زد زیر خنده. تکه‌ای پیتزا از دهنش پرید بیرون افتاد روی آستین رؤیا. لیلا نمکدان را برداشت و دست رؤیا را کشید جلو. رؤیا گفت: چه کار می‌کنی؟ لیلا روی آستین رؤیا نمک پاشید. یه جایی خوندم رو لک چربی باید فوری نمک بریزی...» *(همان: ۹۵)*.

۶. «... بالا تنهٔ رؤیا پرید جلو. کی؟ آرنجش خورد به فنجان چای و فنجان افتاد روی شیشهٔ لاک و لاک دمر شد. چای و لاک ناخن ریخت روی‌لباس خانه‌اش. داد زد واااای! لیلا از جا جست. نترس، الان پاکش می‌کنم. چند دقیقه بعد جای لک یک دایرهٔ خیس بود...» *(همان: ۹۹)*.

۷. «... لیلا پالتوی رؤیا را داد دستش. بیا، دیدی تمیز شد؟ رؤیا پالتو را گرفت. برد عقب و نگاهش کرد، آورد جلو و نگاهش کرد. بعد به لیلا نگاه کرد. گفت: جادو جنبل بلد شدی؟...» *(همان: ۹۹ -۱۰۰)*.

۸. «... بله؟ سلام، خوبی؟... کدوم دختر خاله‌ات؟ گفتی آب انار روی ابریشم؟ صبر کن. کتاب بانو ح.م را ورق زد. بعد یادداشت‌های خودش را که لای کتاب گذاشته بود زیر و رو کرد. خب، بنویس... به دختر خاله‌ات هم بگو بعد از این با لباس ابریشمی هوس آب انار نکنه، آره، مگه با لکه‌گیری مشهور بشم...» *(همان: ۱۰۰)*.

۹. «... لیلا گفت: این که نشد زندگی، باید تکلیفمو روشن کنی... علی صندلی را عقب زد و پا شد، کاسهٔ آش رشته را از روی میز ناهارخوری برداشت، چند لحظه زُل زد به لیلا. بعد کاسه را برگرداند روی رومیزی. تکلیفت روشن شد؟ ببینم این یکی رو چه جوری پاک می‌کنی. لیلا به کود رشته و نخود و لوبیا وسبزی روی رومیزی کتان زرد نگاه کرد...» *(همان: ۱۰۳-۱۰۴)*.

به طور کلی می‌توان گفت «لکه» در این داستان نماد مصائب و مشکلات این زوج

است. نخستین لکه در این داستان پس از موافقت علی با پیشنهاد لیلا مبنی بر رسمی شدن رابطه، خود را به خواننده نشان می‌دهد. این لکه به عنوان نمادی پیشگو، رخ دادن اتفاق بدی را القا می‌کند. لیلا به این نشانه بی‌توجه است. اما علی به لکه خیره می‌ماند. لکهٔ دوم را نیز او در دومین تلاششان برای آغاز زندگی مشترک می‌بیند. این لکه در داستان نسبت به سایر لکه‌ها مهم‌تر است. زیرا آغازگر ماجرای لکه‌ها در ذهن لیلاست. علی این نشانه را می‌بیند و آن را دستاویزی برای بهانه‌جویی می‌بیند اما لیلا برای حفظ زندگی‌اش سعی می‌کند یک‌تنه در برابر مشکلات بایستد و آن‌ها را حل کند. او با همهٔ بی‌تجربگی پاک کردن لکه را بر عهده می‌گیرد و تلاش زیادی برای پاک کردن آن می‌کند: «... علی کاغذها را پخش کرده بود روی میز جلو راحتی و با ماشین حساب جمع و تفریق می‌کرد. لیلا وان را پر کرده بود از آب و وایتکس و خیره شده بود به لکه‌ها. علی با خودش گفت: نشد. لیلا چند بار زیر لبی گفت: نه، تمیز نمیشه...» *(همان: ۸۹)*.

با وجود آن که در ابتدا، علی متوجه این مشکلات بود ولی در ادامه مخاطب با بی‌توجهی او به مسائل زندگی مواجه است. در مقابل لیلا مصرانه به فکر حل مشکلات است: «... وسایل اتاق خواب و لباس و پتو و خلاصه همه چی رو آبی خریده. دخترش سونوگرافی کرده گفتند بچه پسره. لیلا کتابی را که روی قفسهٔ آشپزخانه بود برداشت. علوم تجربی سال اول راهنمایی. ورق زد. این مال کیه؟ مادر لیلا سرش را بلند کرد. آخِی! حتماً مال پسرشه. طفلک جا گذاشته. از همه چی دوازده تا، ملافه و روبالشی و زیرپرهنی و پیشبند. لیلا خواند: حلال‌هایی برای لک‌های‌معمولی: سبزی با صابون و الکل، ید با تیوسولفات سدیم، آدامس با تترا کلرید کربن...» *(همان: ۹۱-۹۲)*.

از اینجای داستان لیلا با مبحث حلال‌ها آشنا می‌شود. تغییر در روش پاک کردن لکه نشانگر تغییر نگرش لیلا به مسئله است. تغییر نگرشی که موجب حرکت او به سمت آموختن راه پاک کردن لکه‌ها می‌شود. او برای رفع مشکل حتی از خودگذشتگی نشان

می‌دهد تا لکه پاک می‌شود: «... لیلا یادش رفت دستمالی، حوله‌ای، چیزی بگیرد جلو صورتش. جوهر نمک روی لکه‌های وان چند باری فش کرد و ساکت شد. لیلا باورش نشد. سرش را برد جلو نگاه کرد. اثری از لکه‌ها نمانده بود. از خوشحالی جیغ زد، بعد به سرفه افتاد...» *(همان: ۹۲-۹۳)*.

لیلا تصور می‌کند پاک شدن این لکه به معنی از بین رفتن مشکلات است بی‌خبر از این که مشکلات بزرگتری سر راه او قرار می‌گیرد. مانند مشکل بیکاری علی که همزمان با دیدن لکهٔ سوم توسط لیلا خودش را به خواننده نشان می‌دهد و با ایجاد لکهٔ چهارم توسط خود علی این مشکل در داستان پررنگ‌تر می‌شود. اگر حلالی ساده به پیشنهاد لیلا می‌توانست لکهٔ سوم را پاک کند، لکهٔ چهارم با چندین حلال نیز پاک نشد و لیلا به ناچار آن را نزد خشکشویی برد.

با برجسته شدن مشکلات، لیلا بیشتر به فکر حل آن‌هاست. پیگیری او در ماجرای حلال‌یابی در سرعت اقدام او برای پاک کردن لکهٔ پنجم دیده می‌شود. همزمان با آن که مشکلات زندگی لیلا به دنبال خیانت علی به اوج خود می‌رسد او با راهنمای لکه‌بری «بانو ح.م» آشنا می‌شود. لیلا در بدترین وضعیت روحی لکهٔ ششم را به سرعت از روی لباس رؤیا پاک می‌کند. توان مقابلهٔ او با مشکلات به حد قابل قبولی نسبت به آغاز داستان افزایش یافته است. به مشکلات توجه می‌کند و به سرعت راهی برای حل آن پیدا می‌کند. در پاک کردن لکه‌ها متبحر می‌شود و از تأیید دیگران احساس رضایت می‌کند و با وجود مشکلات پیش آمده، از مشاهدهٔ توانایی خود در حل مشکلات خوشحال می‌شود. (لکهٔ هفتم).

لیلا بعد از آشنایی با کتاب بانو ح. م به مشکلات جدی‌تری نیز فکر می‌کند. مسائل و مشکلاتی که هنوز رخ نداده اما او می‌کوشد قدرت خود را برای رویارویی با آن‌ها افزایش دهد. لیلا راه پاک کردن «لکهٔ خون» را می‌خواند. لکه‌ای که هنوز در داستان شکل نگرفته ولی در ذهن لیلا تصور آن وجود دارد که شاید روزی به طور غیرمنتظره با

آن برخورد کند. همساز شدن ماجرای خیانت علی با لکهٔ خون خـوانـنده را از پـیش می‌ترساند. البته استفاده از همین ماجرا قدرت حرکت و تعلیق را نیز در داستان افزایش می‌دهد. «... لیلا نشسته بود روی راحتی دسته فلزی. می‌خواند: برای پاک کردن لک خون از البسه الوان، آب و نشاسته را خمیر نموده روی لک قرار داده بگذارید خشک شود، آنگاه با آب داغ و آمونیاک بشویید و بعد... لیلا سرش را تکان داد. گوشهٔ تکـه کاغذی نوشت: روی لکهٔ خون نباید آب گرم ریخت. بعد یادداشت را تا کرد گذاشت لای کتاب...» *(همان: ۱۰۰)*.

هم‌زمانی مطالعهٔ لیلا دربارهٔ لکهٔ خون و پرسش رؤیا دربارهٔ پاک کردن لکهٔ آب انار از روی ابریشم (لکهٔ هشتم) برای خواننده یادآور رنگ قرمز و سرخ خون است. لیلا از پس حل آن هم برمی‌آید و به وضوح می‌بیند که آنچه آموخته نه فقط برای خود، که برای دیگران نیز کارساز و راهگشا است. او حالا می‌تواند با هنر لکه‌گیری‌اش مشهور شود.

بالاخره در لکهٔ آخر، علی دوباره به مسئلهٔ لکه توجه می‌کند. با این تفاوت که این بار علی آخرین لکه را در زندگی مشترکش با لیلا ایجاد می‌کند. لیلا به لکه نگاه می‌کند ولی دیگر در پاک کردن آن عجله ندارد. ماجرای آن نیز در داستان پیگیری نمی‌شود؛ چون بنا به قرائن، به نظر خواننده نیز این طور می‌نماید که لیلا از پس آن برمی‌آید. با ایجاد شدن این لکه تکلیف لیلا در زندگی‌اش با علی مشخص می‌شود. توان مقابلهٔ او با مشکلات افزایش یافته و آموخته چطور در برابر مشکلات ایستادگی و مقاومت کند و خود را اسیر آن‌ها نسازد.

در جدول زیر خلاصه‌ای از موقعیت ایجاد و سرانجام لکه آمده است:

بررسی لکه‌های موجود در داستان				
لکه‌ها	موقعیت	عامل ایجاد لکه	نخستین توجه به لکه توسط	سرانجام لکه
لکهٔ اول لکهٔ قهوه‌ای بر روی شلوار سفید علی	پذیرفتن علی پیشنهاد لیلا را	لیلا	علی	در داستان پیگیری نمی‌شود
لکهٔ دوم لکهٔ وان حمام	بازدید لیلا و علی از منزل جدید	خانم مستأجر نقاش	علی	- لکه با وایتکس پاک نشد. - آشنایی لیلا با مبحث حلال‌ها. - پاک نشدن با تینر. - استفاده از جوهر نمک. - پاک شدن لکه و خوشحالی لیلا.
لکهٔ سوم لکهٔ قرمه سبزی روی پیراهن	گفتگوی مادر لیلا با لیلا دربارهٔ بیکار شدن علی و بی‌توجهی لیلا به او	-	لیلا	- لیلا معتقد است پیراهن را باید در وایتکس یا آب ژاول خیس کند. - در داستان پیگیری نمی‌شود.
لکهٔ چهارم لکهٔ قیمه روی رومیزی	بیکار شدن علی و قناعت لیلا در گوشت خورش و ناراحت شدن علی از آن	علی	لیلا	- پاک نشدن لکه با وجود تدبیرهای متعدد لیلا. - بردن رومیزی نزد خشک‌شویی.
لکهٔ پنجم لکهٔ پیتزا روی آستین رؤیا	جشن کار پیدا کردن علی	حمید	لیلا	- نمک پاشیدن سریع لیلا روی آستین رؤیا.
لکهٔ ششم لکهٔ چای و لاک بر لباس خانهٔ رؤیا	گفتگوی رؤیا و لیلا دربارهٔ خیانت علی	رؤیا	رؤیا و لیلا	- با سرعت لکه توسط لیلا پاک می‌شود.

بررسی لکه‌های موجود در داستان (ادامه)				
لکه‌ها	موقعیت	عامل ایجاد لکه	نخستین توجه به لکه توسط	سرانجام لکه
لکهٔ هفتم لکهٔ نامعلوم روی پالتوی رؤیا	پس دادن پالتوی رؤیا توسط لیلا	-	-	- لیلا لکهٔ پالتو را پاک کرده. در لکه‌گیری ماهر شده است. به قول رؤیا جادو جنبل بلد شده.
لکهٔ هشتم لکهٔ آب انار روی لباس ابریشمی دخترخالهٔ رؤیا	مکالمهٔ تلفنی رؤیا با لیلا دربارهٔ لکهٔ آب انار	دختر خالهٔ رؤیا	-	- لیلا با اعتماد به نفس کامل دربارهٔ لکه اطلاعات می‌دهد.
لکهٔ نهم (آخر) لکهٔ آش روی رومیزی	بحث لیلا و علی بر سر ادامهٔ زندگی	علی	لیلا	- با آنچه آموخته پاک کردن لکه برای لیلا کار مشکلی نیست.

ت-۲-۲) نوع دوم: نمادین بودن شخصیت‌های داستان (بانو ح.م)

گاهی بعضی اشخاص داستان جنبهٔ نمادین دارند و بر روی شخصیت‌های دیگر اثر می‌گذراند. شخصیت رازآلود «بانوح. م» در این داستان نمادین است. او به صورت اتفاقی وارد زندگی لیلا می‌شود. بدون این که مدام از او بخوانیم حضورش در داستان حس می‌شود. «بانو ح.م» در حکم راهنما لیلا را هدایت می‌کند تا به یک لکه پاک کن حرفه‌ای تبدیل می‌شود.

نخستین برخورد ما در داستان با «بانو ح.م» در این صحنه شکل می‌گیرد: «پیرمرد دست‌فروش ده بیست جلد کتاب کهنه چیده بود کنار پیاده‌رو. پای لیلا خورد به یکی از کتاب‌ها. کتاب باز شد. لیلا گفت: ببخشین. خم شد کتاب را ببندد. وسط صفحهٔ باز شده خواند: آرد سیب‌زمینی را گرم کرده روی لک خامه بپاشید. کتاب را بست و روی جلد را نگاه کرد: راهنمای لکه‌گیری. تألیف بانو ح.م. تاریخ چاپ: یک هز اروسیصدوبیست

شمسی. لیلا سر بلند کرد. دست‌فروش خیلی پیر بود» *(همان: ۹۶)*. تأکید نویسنده روی کلمهٔ «پیر» جالب توجه است. گویی این واژه هم‌چون نشانه‌ای سعی دارد «پیر» در مفهوم عرفانی آن را برای خواننده تداعی می‌کند.

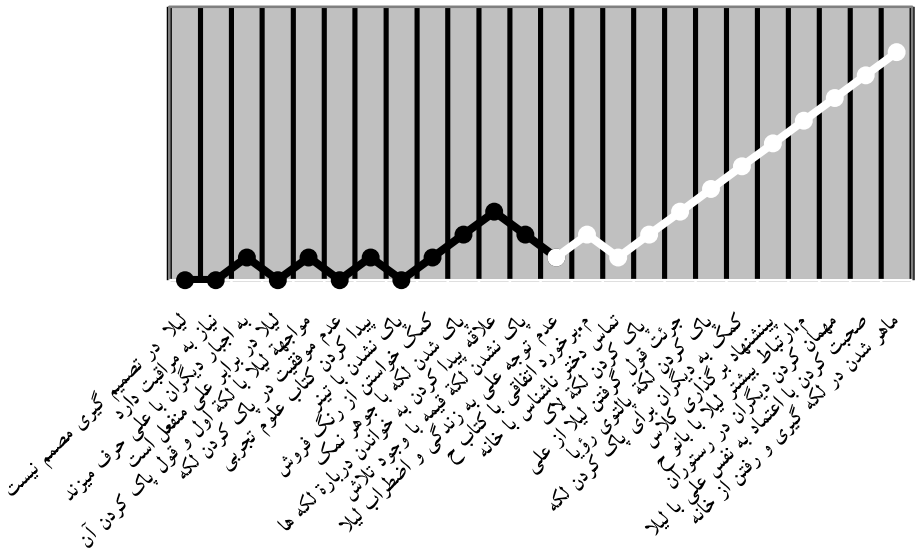
بانو ح.م در داستان اینگونه توصیف می‌شود: «... لیلا خوابش گرفته بود. دوباره به ساعت روی پاتختی نگاه کرد. بعد عکس بانو ح.م را که زیر مقدمه چاپ شده بود تماشا کرد. زن جوانی با ابروهای باریک، تقریباً وسط پیشانی که حالتی تعجب زده به قیافه‌اش می‌داد. رنگ موها مشخص نبود. احتمالاً خرمایی. با فرق از وسط باز شده و فر شش ماهه. لب‌ها غنچه بود. لیلا فکر کرد خط لب کشیده...» *(همان: ۱۰۳)* جایی هم در مقدمه بانو از خودش اینطور می‌گوید: «... نگارنده که خود همسر مردی فداکار و با ایمان و صاحب دو فرزند دلبند است، در اثر تجربه‌های سالیان متمادی به این نتیجه رسیده است که می‌توان با طرقی بس ساده در هزینه‌های زندگی صرفه‌جویی کرد...» *(همان: ۱۰۲)*.

بانو در مقدمهٔ کتابش به لیلا پیام‌هایی می‌دهد تا شاید به او بقبولاند که ارزش‌های خود را نادیده نگیرد. به نوعی به او نگرشی تازه می‌دهد. لیلا پیش از این قناعت کرد اما با رفتار خوبی از جانب علی مواجه نشد. با تضادی که در مرد معرفی شده در مقدمهٔ کتاب با شخصیت علی وجود دارد به نوعی بانو به لیلا پیام می‌دهد که علی شوهر خوبی برای تو نیست:

«... مرد هر بامداد از خانه بیرون می‌رود و تا شام تاریک با مشکلات گوناگون و فراوانی روبه‌رو شده مبارزه می‌کند. شب هنگام که به خانه باز می‌گردد حاصل دسترنج روزانه را تسلیم همسر خود می‌نماید. زن است که در این موقع باید هنر و مهارت خود را نشان داده از آنچه شوهرش به دست او می‌سپارد هزینه‌های روزمره را تأمین نموده قسمتی را هم برای روز مبادا اندوخته و ذخیره سازد... آیا هرگز لباس کرپ دوشین گران قیمتی را که همسرتان با عرق جبین برایتان ابتیاع کرده، تنها به این دلیل که لک

کرم دومان یا خورش فسنجان بر آن افتاده از ردیف لباس‌های گنجه خارج کرده بـه خدمتکار خویش بخشیده‌اید؟...» *(همان: ۱۰۲)*.

اگر به هر حرکت رو به جلوی لیلا یک امتیاز مثبت و به هرحرکت رو به عقب او یک امتیاز منفی دهیم می‌توان نحوهٔ روایت داستان و تأثیر شخصیت بانو ح. م را به شکل کاتالیزور در لیلا این‌گونه ببینیم:



با توجه به همین خط سیر می‌توان دریافت از زمانی که لیلا تغییر زندگی و آموختن شیوهٔ پاک کردن لکه‌ها را هدف قرار می‌دهد، به طور ناخودآگاه با یک راهنما برخورد می‌کند که نقش پیر و استاد را برای او ایفا می‌کند. در ادبیات عرفانی ما پیر حضوری مستمر دارد. هیچ سالکی بدون راهنما به نتیجه نرسیده است. شرط اول خواستن است و مداومت اما ادامهٔ راه بی‌راهنما مـیسر نـمی‌شود. در بسـیاری از مـوارد جـذب درون خواهنده است که او را به پیر و راهنما می‌رساند. بعد از رسیدن به اوست که: «سالک از این پیر سؤال‌هایی می‌کند و پیر دانا به او پاسخ می‌گوید و علم‌هایی به وی می‌آموزد، که یکی از آن‌ها علم فراست است. پیر هم‌چنین به سالک توصیه می‌کند که برود سر و تن

خود را در چشمهٔ آب روان که به همسایگی چشمهٔ زندگانی است بشوید و از آن آب بنوشد تا قوّتی پیدا کند که بتواند بیابان‌های دراز درنوردد و در دریای محیط غرق نشود و از بالارفتن از کوه قاف رنجشی به وی دست ندهد» *(دانشنامهٔ جهان اسلام: ذیل پیر)*.

ت-۲-۳) نوع سوم: استفاده از نماد در برخی از عناصر داستان

فضاسازی‌ها، اعمال و حرکات، خواب‌ها، موجودات و نام‌ها گاه به کمک عناصر طبیعی به گونه‌ای توصیف می‌شود که علاوه بر طبیعی‌نمایی و حقیقت‌مانندی جلوه‌ای‌نمادین نیز می‌یابد. «این نمادها که به صورت صحنه و عناصر جزیی داستان مطرح می‌شوند در ادبیات فارسی کاربردی هزار ساله دارند و نمونه‌هایی از آن را می‌توان در منظومه‌های کهنی چون شاهنامه، ویس و رامین، خسرو و شیرین و غیره مشاهده کرد» *(شیری، ۱۳۸۲: ۶۷)* در ادامه به بررسی یکی از عناصر برجستهٔ نمادین از این دست در این داستان خواهیم پرداخت.

ت-۲-۳-۱) سگ و چنار

در این داستان سگ و چنار به شکل نمادین شخصیت‌های داستان را همراهی می‌کنند. «نمونهٔ بسیار معروفش «خواهرم و عنکبوت» از "جلال آل احمد" است. عنکبوتی که در بالای سقف اتاق بیمار- خواهر روای- تار تنیده، یک موجود فرعی است که در عین واقع‌نمایی، نماد مرضی است که مثل عنکبوت بر سلول‌های بدن خواهر تار بسته و او مثل مگسی گرفتار، توان رهایی از دام را ندارد. استفاده از موجوداتی چون ماهی، گربهٔ سیاه، پرنده و غیره در داستان‌ها، از نوع همین نمادهای حاشیه‌ای است که اغلب با حوادث و شخصیت‌ها همراهی کامل دارند یا آینده را پیشاپیش به تصویر می‌کشند» *(همان: ۶۸-۶۹)*.

در ادامه نقش سگ و چنار در داستان برحسب موقعیت حضور آن‌ها بررسی شده و سپس وجه نمادین هریک مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

طبقه‌بندی نماهایی که از پنجره دیده می‌شود		
موقعیت	بیننده	تصویر
بازدید لیلا و علی از منزل جدید	لیلا و علی	درخت چنار
بازدید لیلا و علی از منزل جدید	علی	توی خرابهٔ جلوی پنجرهٔ اتاق خواب دو سگ دنبال هم کرده بودند
قول گرفتن لیلا از علی	علی	سگی زیر درخت چنار خوابیده
قول دادن علی به لیلا	علی	سگی که بیدار شده بود و زیر درخت خودش را کش و قوس می‌داد
بعد از دادن پالتوی پاک شده به رؤیا	لیلا	درخت چنار
باز هم دیر کردن علی	لیلا	دو تا سگ عقب هم کرده بودند
بعد از ترک کردن خانه توسط علی	لیلا	پای درخت چنار سگی پارس می‌کرد. بالای درخت گربه‌ای سر وصورتش را می‌لیسید
لیلا هنگام ترک خانه	لیلا	سگی ایستاده بود کنار توله‌هاش و به سگی آن طرف‌تر پارس می‌کرد.

ابتدا لیلا و علی همراه با هم نمایی از درخت چنار را مشاهده می‌کنند. می‌توان درخت چنار را نمادی از سکون زندگی و آرامش دانست. چرا که در طبیعت درخت با پایبندی خود در زمین، ثبات و ایستادگی را به ذهن متبادر می‌کند. «... مرد بنگاهی گفت: متراژش زیاد نیست، اما عوضش جمع و جور و راحته. چشم‌انداز قشنگی هم داره. لیلا و علی از پنجرهٔ اتاق نشیمن بیرون را تماشا کردند. توی کوچه یک درخت چنار بود...» *(پیرزاد، ۱۳۸۱: ۸۸-۸۹)*.

در نمای بعدی علی تنها بینندهٔ صحنه است. دنبال هم کردن سگ‌ها نشانهٔ

جفت‌گیری است که نمادی برای آغاز زندگی علی و لیلاست. «... علی آمد بـه اتـاق خواب و از پنجره نگاهی به بیرون انداخت ... چشم‌انداز این اتاقم خیلی قشنگه! لیلا سرش را بی‌هوا چرخاند. پیشانی‌اش خورد به در گنجه. بنگاهی سرفه کرد. توی خرابهٔ جلو پنجرهٔ اتاق خواب دو تا سگ دنبال هم کرده بودند...» *(همان: ۸۹)*.

در مرتبهٔ بعد باز هم علی تنها بینندهٔ سگ‌هاست. در اینجا سگ نمادی از خود علی است که در زندگی دچار رخوت شده. «... لیلا نشسته بود روی راحتی دسته فلزی. علی دست توی جیب شلوار، پشت به لیلا از پنجره بیرون را نگاه می‌کرد. بیرون توی کوچه سگی زیر درخت چنار خواب بود...» *(همان: ۹۹)* علی برای رها شدن ظاهری از چنبر مشکلات به ظاهر به لیلا جواب مثبت می‌دهد: «... لیلا دستمال کاغذی را توی دست مچاله کرد. قول می‌دی؟ علی به سگ نگاه کرد که بیدار شده بود. از پنجره دور شد و خمیازه کشید. آره. زیر درخت چنار سگ خودش را کش و قوس داد...» *(همان: ۹۹)*.

از اینجای داستان لیلا تنها بینندهٔ صحنه‌هاست. گویی داستان با دیدن تک درخت چنار وقتی که نسبت به برخورد با مشکلات (لکه‌ها) به آرامش نسبی‌رسیده و لبـخند می‌زند بار دیگر آغاز می‌شود.: «... رؤیا پالتو را گرفت... گفت: جادو جنبل بلد شدی؟ لیلا درِ خانه را بست. رفت جلو پنجره ایستاد درخت چنار توی کوچه را تماشا کـرد. نفس بلندی کشید و لبخند زد...» *(همان: ۱۰۰)*

در صحنهٔ بعد لیلا شاهد دنبال هم کردن سگ‌هاست که با پیشنهاد برگزاری کلاس لکه‌بری شور و حرارت زندگی را به یاد ما می‌آورد: «... لیلا به زحمت پا شد، پایش را مالید و رفت طرف پنجره... دو تا سگ دور درخت چنار توی کوچه عقب هـم کـرده بودند...» *(همان: ۱۰۱)*.

وقتی رابطهٔ علی و لیلا تمام می‌شود، لیلا بار دیگر از پنجره سگ‌ها را نگاه می‌کند: «... علی کت و بارانی‌اش را برداشت. لیلا از جا تکان نخورد. صدای به هم خوردن در آپارتمان که آمد نفس بلندی کشید و از پنجره به بیرون نگاه کرد. پای درخت چـنار

سگی پارس می‌کرد. بالای درخت گربه‌ای سر وصورتش را می‌لیسید...» *(همان: ۱۰۴)* شاید این گربه نمادی از غریبه‌ای باشد که پا به زندگی آن‌ها گذشته و بر روی آرامش آن‌ها خانه کرده است.

در نهایت وقتی لیلا قصد ترک خانه را می‌کند با این تصویر برخورد می‌کند: «... از پنجره به بیرون نگاه کرد. توی خرابه سگی ایستاده بود کنار توله‌هاش و به سگی چند قدم آن طرف‌تر پارس می‌کرد. رؤیا گفت: حاضری؟ لیلا گفت: حاضرم...» *(همان: ۱۰۵)* سگی که پارس می‌کند و از توله‌های خود که سرمایه او هستند محافظت می‌کند نمادی از خود لیلا است که اینک با جدیت از خانه دل می‌کند و با داشته‌ها و دانسته‌های خود، راه جدیدی را در زندگی پی می‌گیرد.

با بررسی آنچه گذشت دانسته شد "پیرزاد" داستان خود را بر پایهٔ این ابرنمادها استوار ساخته و به وسیلهٔ آن‌ها روایت خود را پیش برده و در داستان لایه‌ای پنهان جدا از لایهٔ آشکار آن ساخته که با بررسی این نمادها و تأویل آن‌ها می‌توان به شیوه‌های نوآوری در روایت داستانی او رسید. شاید آنچه که بیش از هرچیز در این گونه داستان‌ها حائز اهمیت است طریقهٔ به کار بردن این نمادها در داستان است. زیرا نمادها باید در خدمت متن باشند و جلوه‌ای تصنعی به آن ندهند که از این رو باید پذیرفت "پیرزاد" تا حدود زیادی در این داستان موفق بوده است.

نتیجه

با نقد عملی داستان «لکه‌ها» که یکی از نمونه‌های داستان معاصر مدرن فارسی قلمداد می‌شود و بررسی نمادهای آن، شناخت و نگرشی تازه در رابطه با روایت داستان به دست آمد. در واقع این نوع نقد منجر به رسیدن منتقد به لایهٔ دوم اثر می‌شود که عدم توجه به آن، او را از رعایت انصاف در نقد باز می‌دارد. زیرا داستانی که بر پایهٔ نمادها استوار شده و این نمادها در فضاسازی و شخصیت‌پردازی سهم به‌سزایی داشته

را بایستی با تفسیر و تأویل نمادها تحلیل کرد و از آن غافل نشد.

به هرحال توجه به این نکته ضروری است که حوزه‌های نقدادبی چون نشانه‌شناسی وقتی کاربردی خواهد شد که منتقد ادبی از نظریه‌ها فاصله گرفته و با توجه به آموزه‌های آن قدم در راه نقد عملی بگذارد. باتوجه به این که این نوع نقد هنوز در جامعهٔ ادبی ایران جوان است، پژوهش و تلاش‌هایی از این دست می‌تواند دریچهٔ جدیدی برای رسیدن به معنای آثار و نقد آن‌ها باز کند.

منابع

الف) کتاب‌ها:

۱. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن**. تهران: مرکز.
۲. امامی، نصرالله. (۱۳۸۲). **ساختارگرایی و نقد ساختاری**. اهواز: رسش.
۳. انوشه، حسن. (۱۳۸۱). **دانش‌نامهٔ ادب فارسی**. ج ۲. چ ۲. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۴. بارت، رولان. (۱۳۷۰). **عناصر نشانه‌شناسی**. مترجم: مجید محمدی. تهران: هدی.
۵. ـــــــــــ (۱۳۸۷). **درجهٔ صفر نوشتار**. مترجم: شیرین دخت صدیقیان. تهران: هرمس.
۶. پاینده، حسین. (۱۳۸۵) **نقد ادبی و دموکراسی**. تهران: نیلوفر.
۷. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۹). **خانه‌ام ابری است**. چ ۳. تهران: مروارید.
۸. پیرزاد، زویا. (۱۳۸۱). **سه کتاب**. تهران: مرکز.
۹. داد، سیما. (۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چ ۳. تهران: مروارید.
۱۰. **دانش‌نامهٔ جهان اسلام**. (۱۳۶۹). به سرپرستی احمد طاهری عراقی و دیگران. تهران: بنیاد دایرةالمعارف فارسی.
۱۱. دینه سن، آنه ماری. (۱۳۸۰). **درآمدی بر نشانه‌شناسی**. مترجم مظفر قهرمان. تهران: پرسش.
۱۲. سجودی، فرزان. (۱۳۹۰). **نشانه‌شناسی کاربردی**. تهران: علمی.
۱۳. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). **نقد ادبی**. چ ۳. ویرایش دوم. تهران: میترا.
۱۴. شیری، قهرمان. (۱۳۸۲). **داستان‌نویسی شیوه‌ها و شاخصه‌ها**. تهران: پایا.
۱۵. کایلی، پل و لینزا، یانتس. (۱۳۸۰). **نشانه‌شناسی**. مترجم محمد نبوی. تهران: شیرازه.
۱۶. گری، مارتین. (۱۳۸۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی**. مترجم منصوره شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۷. گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۰). **نشانه‌شناسی**. مترجم محمد نبوی. تهران: آگه.
۱۸. میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). **عناصر داستان**. چ۶. تهران: سخن.

ب) مقالات:

۱۹. چاوشیان، حسن. (۱۳۸۶). "**زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان**". در فصل‌نامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی ادب‌پژوهی. گیلان. (۱۳۸۶-۸۷). سال اول. ش ۴. صص ۱۱۷-۱۴۰.
۲۰. ضیمران، محمد. (۱۳۸۵) "**اومبرتو اکو و نشانه‌شناسی**". در بخارا. ۱۳۸۵. ش ۵۲. صص ۲۱۷-۲۲۶.