Journal of Literary Schools, Volume 9, Number 29, pp. 80-105

University of Mazandaran

A Study of the Semiotic-Semantic Aspects of the Story "The Night Sohrab Was Killed"

Shahla Naseri[1] **Teymoor Malmir**[1*]

1- Kurdistan, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran

DOI: 10.22080/RJLS.2024.26566.1455

Abstract

The short story "The Night Sohrab Was Killed", from the collection *Cheetahs That Ran with Me*, is one of the most acclaimed works of Bijan Najdi. This article explores the semiotic-semantic features of this story to examine the reasons behind the author's intertextual reference to the tale of Rostam and Sohrab, the metafictional presence of Ferdowsi, and the role of Naqqāli (traditional storytelling) images in the narrative. As such, it is an attempt to answer the following questions: How do textual images transform into action? What semantic systems are constructed within the story? Intertextuality, through repetition and resurrection of textualized characters, creates a Boushi (a term referring to an existential duplication in Najdi's works). *Shahnameh* characters experience a different form of existence within this story. The fusion and alignment of the story's characters with those of *Shahnameh* present another form of transformation and Boush. Morteza and Sohrab serve as the two central figures of the story. The core discourse of the narrative highlights a recurring situation that can unfold for inexperienced young individuals across different eras. Both Morteza and Sohrab find themselves alone in their struggles for understanding and self-awareness, ultimately paying for their inexperience and haste with their lives. The experienced and mature society merely mourns their loss without the courage to look back and realize that it was, in fact, the true instigator of this tragedy.

Keywords: Bijan Najdi, Intertextuality, The Night Sohrab Was Killed, The Story of Rostam and Sohrab, Semiotic-Semantic Aspects

Introduction

The human mind, when encountering artistic works—especially outstanding and novel ones—is often engaged with the question of how such a work was created. Readers of literary texts similarly expect critics to analyze and explain the process of narrative formation in storytelling. Sometimes, a story is shaped by a historical event or a specific incident, while in other cases, it may originate from reading a text, experiencing a dream, visiting a particular location, or observing a painting or a photography exhibition.

[*] **Corresponding Author**: Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Language. University of Kurdistan. Sanandaj. Iran Email t.malmir@uok.ac.ir

Copyright: © 2024 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Discovering and explaining the foundation of a story's creation is, therefore, valuable for both criticizing and interpreting the text.

Beyond the event or incident that might serve as the core inspiration for a narrative, the formation of a story as a structured narrative largely depends on narrative competence. Writers create narratives based on their storytelling abilities, and readers, in turn, interpret and analyze these stories based on their own narrative competence. Thus, this study analyzes "The Night Sohrab Was Killed to examine how this narrative was structured to explore the meaning and purpose behind this form of storytelling.

Research Methodology and Questions

This study follows a descriptive-analytical approach, with data collected through library research and document analysis. The research focuses on "The Night Sohrab Was Killed", a short story from the collection *Cheetahs That Ran with Me* by Bijan Najdi in an attempt to answer the following questions:

1. How do written images transform into action in "The Night Sohrab Was Killed"?
2. How are semantic systems constructed within the story?
3. What does the intertextuality between "The Night Sohrab Was Killed" and *Shahnameh* reveal about its semantic structure?
4. How do the metafictional presence of Ferdowsi and the depiction of *Shahnameh*'s illustrated scenes contribute to the story's meaning?

Findings and Conclusion

Morteza and Sohrab: The Main Figures of the Narrative

Morteza and Sohrab serve as the focal points of the story. The primary discourse of the narrative aims to depict a recurrent situation—one that can unfold for inexperienced youth across different historical periods, whether in its mythological form as found in *Shahnameh* or in its modern adaptation, set in a realistic framework. Both Morteza and Sohrab are young and naïve: Morteza is deaf and mute, while Sohrab is blind to the truth. The society surrounding them, rather than guiding or enlightening them, is solely preoccupied with its own comfort and self-interest, refusing to offer help. Sayyed, despite his experience, prioritizes saving the painting and defeating Morteza rather than informing and educating him—just as Rostam, instead of engaging in dialogue with Sohrab, is fixated on his defeat. Both Morteza and Sohrab, trapped in ignorance, struggle alone in their quest for understanding, ultimately paying the price for their inexperience and haste with their lives.

In the tragic endings of both stories, the experienced and mature society mourns their deaths without the courage to look back and acknowledge its own role as the instigator of these tragedies.

***Shahnameh*'s Warriors and Their Existential Experience**

The legendary heroes of *Shahnameh* experience various states of being in "The Night Sohrab-Was Killed". Initially, they exist as images on a Naqqāli painting, awaiting their narrative emergence through the words of Sayyed, the storyteller. Within the storytelling act, they come to life, and by the climax of the story, they transform into active agents.

However, their destiny remains unchanged—a predetermined fate they have played out repeatedly and will continue to relive as long as the painting is preserved.

These characters understand their purpose and the meaning of their existence, yet they mourn the ignorance and the doomed pursuit of knowledge that leads to destruction—as seen in the tragic fates of Sohrab and Morteza. However, those who hear their story, like Morteza, may be too young/ naïve to accept this fatalistic worldview, instead yearning for an alternative reality.

The Silent Heroes and Their Unchanging Fate

The painted warriors in the Naqqāli artwork remain silent and voiceless, even after they step out of the canvas. Without uttering a word, they accept Ferdowsi's decree and become puppets of fate. Their departure from the painting may symbolize a form of rebellion against their repetitive destiny, but ultimately, they lack the power to change it—leaving them with nothing but sorrow and lamentation.

Shahnameh characters experience a different form of existence in this story. Furthermore, the alignment of other characters in the narrative with *Shahnameh* figures represents another form of transformation and duplication (Boush). Thus, intertextuality, by repeating and reviving textualized characters, constructs a discourse of existential duplication.

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ۹، شماره‌ی ۲۹، صص ۱۰۵- ۸۰

تبیین و تحلیل نشانه - معناشناسی داستان «شب سهراب‌کشان»

شهلا ناصری[۱]
تیمور مالمیر[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۰ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۵/۲۰**

چکیده

داستان کوتاه «شب سهراب‌کشان» از مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* یکی از آثار موفق و مشهور بیژن نجدی است که پیکربندی روایت آن در داستان‌نویسی کم‌سابقه است. در این مقاله به تبیین و تحلیل نشانه-معناشناسی این داستان پرداخته‌ایم تا نشان‌دهیم سبب و هدف نویسنده در استفاده از بینامتنیت داستان رستم و سهراب و حضور فراداستانی فردوسی و نقش‌های پرده‌ی نقالی در این داستان چیست؟ تصاویر مکتوب چگونه به‌کنش‌درمی‌آیند و چه نظام‌های معنایی در داستان شکل‌می‌گیرد؟ بینامتنیت با تکرار و هستیِ دوباره‌ی شخصیت‌های متنی‌شده، گفتمانی بُوشی می‌سازد. شخصیت‌های *شاهنامه* در این داستان شکل دیگری از هستی را تجربه‌می‌کنند. پیونددادن و همسان‌کردن شخصیت‌های داستان با شخصیت‌های *شاهنامه*، خود شکل دیگری از تغییر و بُوش است. مرتضی و سهراب دو کانونی‌شده‌ی اصلی این داستان هستند. گفتمان اصلی داستان سعی در نشان‌دادن وضعیتی یکسان دارد که در دوره‌های مختلف می‌تواند برای انسانی نوجوان و ناآگاه روی‌دهد. مرتضی و سهراب هر دو در نبرد و تلاش برای فهم و شناخت تنها هستند. آن‌ها تاوان بی‌تجربگی و شتاب خود را با مرگشان می‌دهند. جامعه‌ی بزرگسال فقط بر مرگ آنان زاری‌می‌کند بدون اینکه جرأت نگاه‌کردن به پشت سرش را داشته‌باشد و بفهمد که آغازگر و نابودگر اصلی این ماجرا خودش بوده‌است.

واژه‌های کلیدی: «بیژن نجدی»، «بینامتنیت»، «داستان شب سهراب‌کشان»، «داستان رستم و سهراب»، «نشانه-معناشناسی»

۱- مقدمه

لحن و بیان شاعرانه در کنار حادثه و کنش داستانی محدود ویژگی خاصی به داستان‌های بیژن نجدی داده‌است، اما آنچه داستان را می‌سازد ترکیب مینیاتوری این‌ها است چندان‌که به‌نظرمی‌رسد هیچ‌چیز را بی‌سبب انتخاب‌نکرده‌است. از دقت‌ها و انتخاب‌های حساب‌شده‌ی نویسنده باید به بینامتنیت داستان «شب سهراب‌کشان» با *شاهنامه* و انتخاب پرده‌ی نقاشی و نقالی از یک‌سوی و تشابه عاقبت سهراب با مرتضی از سوی دیگر توجه‌کرد.

بینامتنیت ازنظرِ ژنت، رابطه‌ی میان دو متن براساس هم‌حضوری است. هرگاه بخشی از یک متن در متن دیگری حضورداشته‌باشد، رابطه‌ی بینامتنی محسوب‌می‌شود. ژنت بینامتنیت خود را به سه دسته‌ی بزرگ تقسیم‌می‌کند: صریح و اعلام‌شده، غیرِصریح و پنهان‌شده و ضمنی (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۸۷).

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. رایانامه: shahlanaserisalar321@gmail.com
۲- استاد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه کردستان، کردستان، ایران. (نویسنده مسؤول) رایانامه: t.malmir@uok.ac.ir

بینامتنیت صریح و اعلام‌شده بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. مؤلف متن دوم درنظرندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان‌کند. به همین دلیل، می‌توان حضور متن دیگری را در آن مشاهده‌کرد. بینامتنیت غیرِصریح و پنهان‌شده بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است. این نوع بینامتنیت تلاش‌می‌کند مرجع بینامتن خود را پنهان‌کند و این پنهان‌کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست. سرقت ادبی- هنری یکی از مهمترین انواع بینامتنیت غیرِصریح است چون استفاده از متنی دیگر بدون اجازه و ذکر مرجع است (همان:۸۸). در بینامتنیت ضمنی، مؤلف متن دوم قصد پنهان‌کاری ندارد به همین دلیل نشانه‌هایی را به‌کارمی‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص‌داد و مرجع آن را شناخت. این عمل بیشتر به دلایل ادبی با اشارات ضمنی و غیرِصریح انجام‌می‌شود. در این نوع بینامتنیت مخاطبان خاصی که نسبت‌به متن اول آگاهی‌دارند، متوجه بینامتن می‌شوند. مهمترین اشکال این نوع بینامتن، وجود مواردی نظیرِ کنایات، اشارات و تلمیحات است (همان:۸۹).

نجدی با ایجاد بینامتنیت صریح بین داستان شب سهراب‌کشان و *شاهنامه‌ی* فردوسی، قهرمانان *شاهنامه* را زنده‌می‌کند تا به یاری قهرمان نوجوان و بی‌تجربه‌ی داستانش بشتابند. انتخاب مرتضی با نقطه‌ضعفی چون لالی در مقابل سیّد نقال که به مرتضی می‌گوید من زبانم ناتوان‌است که ترا حالی‌کنم. و استفاده‌ی نویسنده (راوی) از دو زبان در متن؛ یکی زبان طبیعی که مرتضی دارد و دیگری زبانی قراردادی که مرتضی از آن بی‌نصیب است، در بینامتنیتی ضمنی، سرنوشتی یکسان برای قهرمان نوجوان داستان با سهراب *شاهنامه* می‌سازد.

۱- ۱- بیان مسأله

ذهن انسان در مواجهه با آثار هنری مخصوصاً آثار برجسته و حاوی تازگی، همواره با این پرسش درگیرست که چگونه این اثر خلق‌شده‌است. خوانندگان متون ادبی نیز از منتقدان انتظاردارند در تحلیل روایت‌های داستانی، چگونگی تکوین این روایات را گزارش‌کنند. گاهی مبنای شکل‌گیری یک روایت داستانی، اتفاقی تاریخی یا حادثه‌ای مشخص است، گاهی نیز ممکن‌است مبتنی‌بر قرائت یک متن، دیدن یک رؤیا، دیدار از یک مکان خاص و ملاحظه‌ی تابلوی نقاشی یا نمایشگاه عکس باشد. کشف و توضیح مبنای شکل‌گیری داستان برای نقد یا فهم متن مفید است. غیر از رخداد یا حادثه‌ای که ممکن‌است مایه‌ی اصلی قصه‌ی روایت باشد، تکوین آن قصه در قالب روایت تا حدّ بسیار مبتنی‌بر توانش روایی است. نویسنده براساس توان روایی خود به خلق روایت می‌پردازد، خوانندگان نیز مبتنی‌بر توانش روایی خود به فهم و تحلیل اثر روی‌می‌آورند. بنابراین، به تحلیل داستان شب سهراب‌کشان می‌پردازیم تا چگونگی تکوین روایت آن و دلیل و معنای این نوع روایی را نشان‌دهیم.

دو نوع تصویر در روایت مطرح‌می‌شود یکی تصاویر دیداری و دیگری تصاویر کلامی، بر این اساس، میکه بال[1] دو مسئله در مورد روایت بصری مطرح‌می‌کند: نخست؛ تصویر مکتوب چیست و چطور می‌توان آن را خواند؟ دوم؛ تصاویر (گرافیکی) چگونه روایت‌می‌کنند؟ پرسش اول مربوط به جنبه‌ی بصری روایت (کلامی) است و پرسش دوم، به روایت‌مندی بالقوه‌ی تصویرهای بصری مربوط‌می‌شود (بال،۱۳۹۶: ۸۳). بال، استعاره را یکی از گونه‌های مؤثر بصری‌سازی در متون روایی می‌داند که منجر به دیده‌شدن چیزی می‌شود که از طریق بصری‌سازی قابلِ‌دست‌یابی است، علاوه‌براین، فضایی که در روایت بازنمایی‌می‌شود ازطریقِ تصویرهای بصری و بازنمایی موقعیت‌های دیداری ترسیم‌می‌گردد. راوی‌ها در رمان، دیده‌های خود را توصیف‌می‌کنند. در این میان آنچه توصیف‌می‌شود لزوماً فضا یا بصیرت نیست بلکه ممکن‌است متشکل از خودِ بازنمایی بصری باشد: تصویر، نقاشی، حکاکی یا عکس؛ یعنی بازنمایی کلامی تصاویر مانند شعر روایی «تجاوز به لوکرس[2]» شکسپیر که خودکشی با توصیف بصری یک تابلو نقاشی ایجادمی‌شود، تابلویی که در داستان وجودندارد اما لوکرس مثل خواننده‌ی بصری‌ساز آن را می‌بیند. این شیوه‌ی بصری‌سازی را می‌توان پیکربندی[3] نامید (همان:۸۵). بنابراین، می‌توان دو شکل از پیرنگ را در روایت کلامی شناسایی‌کرد: شکل‌گیری پیرنگ از طریق بصری‌سازی؛ شکل‌گیری پیرنگ با رویدادهای کنش‌محور.

۱- ۲- پرسش‌های پژوهش

۱- «تصاویر» مکتوب در داستان «شب سهراب‌کشان» چگونه به‌کنش‌درمی‌آیند؟

۲- نظام‌های معنایی در داستان «شب سهراب‌کشان» چگونه شکل‌می‌گیرند؟

۳- بینامتنیت داستان «شب سهراب‌کشان» با *شاهنامه* بیانگر چه نظام معنایی است؟

۴- حضور فراداستانی فردوسی و شخصیت‌های پرده‌ی نقاشی *شاهنامه* در داستان مبتنی‌بر کدام نظام معنایی است؟

۱- ۳- روش پژوهش

روش پژوهش این مقاله توصیفی- تحلیلی است و داده‌ها به روش کتابخانه‌ای و سندکاوی گردآوری‌شده‌است. جامعه‌ی آماری آن داستان «شب سهراب‌کشان» از مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* نوشته‌ی بیژن نجدی است.

---

[1] Mieke Bal
[2] The Rape of Lucrece
[3] Figuration

۱- ۴- پیشینه‌ی پژوهش

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

شریفی ولدانی و چهارمحالی در مقاله‌ی «بازتاب اسطوره‌ی رستم و سهراب در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی» به تحلیل داستان شب سهراب‌کشان و پیوند آن با داستان رستم و سهراب در *شاهنامه* می‌پردازند. ازنظرِ ایشان، اسطوره‌ی رستم و سهراب بنمایه‌ی داستان شب سهراب‌کشان است و خود را در شخصیت‌ها، مکان، رویداد و زاویه‌دید داستان نمایانده است (شریفی ولدانی و چهارمحالی، ۱۳۹۱: ۶۱).

عبداللهیان و فرهمند در مقاله‌ی «نقد شالوده‌شکنانه دو داستان از بیژن نجدی»، از دیدگاه نقد شالوده‌شکنی به بررسی دو داستان روز اسب‌ریزی و شب سهراب‌کشان پرداخته‌اند. ازنظرِ ایشان تقابل‌ها در داستان‌های نجدی برپایه‌ی تضاد بین انسان و حیوان؛ انسان و طبیعت؛ و انسان و تمدن است که در داستان «شب سهراب‌کشان» تضاد بین دنیای خشن مردسالار و دنیای معصومانه‌ی کودکانه باعث ایجاد تضاد و تناقض شده‌است (عبداللهیان و فرهمند، ۱۳۹۱: ۵۳).

حسن‌زاده نیری و علی‌نوری در مقاله‌ی «بررسی نشانه‌ها و شگردهای بیان معانی ثانوی در داستان‌های نجدی»، درونمایهٔ مشترک و دلالت‌های درونمایه‌ها را در داستان‌های نجدی تعیین کرده‌اند. ازنظرِ ایشان، «معانی ثانوی اصلی یا درونمایه‌ی مشترک این داستان‌ها، عبارت است از تقابل هویّت و بی‌هویّتی در قالب تقابل سنّت و نوگرایی، که از راه شگردها و عناصر گوناگون داستان بیان‌می‌شود» (حسن‌زاده نیری و علی‌نوری، ۱۳۹۳: ۱).

سلیمی کوچی و رضائیان در مقاله‌ی «بینامتنیّت و معاصرسازی حماسه در «شب سهراب‌کشان» بیژن نجدی» به بررسی و تحلیل بینامتنیت داستان «شب سهراب‌کشان» با *شاهنامه* پرداخته‌اند تا میزان و چگونگی بازسازی گذشتهٔ حماسی در متنی از زمان معاصر را روشن کنند. ازنظرِ ایشان، نویسنده به کمک بینامتنیت، به انتقاد از فضای تک‌صدایی در ادبیّات پرداخته‌است و پذیرش دیگری را به‌مثابه پذیرش وجود صدای متفاوت و نفی تسلط صدای غالب دانسته‌اند (سلیمی کوچی و رضائیان، ۱۳۹۴: ۱۵۹).

عرب یوسف‌آبادی (۱۳۹۶) در مقاله‌ی «کانونی‌سازی در شب سهراب‌کشان» به بررسی انواع کانونی‌سازی در این روایت، براساس موقعیت کانونی‌ساز و میزان تداوم کانونی‌سازی می‌پردازد.

کنعانی در مقاله‌ی «کارکرد گفتمانی مکان در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی» بیان‌می‌کند که مکان در داستان شب سهراب‌کشان، با حضور کنشگران گفتمان و تقابل، تعامل و هم‌کنشی آنها، کارکردی هویتی و شَوِشی پیدامی‌کند. سپس با تأثیرپذیری از این وضعیت، در گستره‌ای از مکان تا فضا سیّال‌می‌شود و سرانجام به مکانی هستی‌محور و استعلایی بدل‌می‌شود که مهم‌ترین نتیجه‌ی آن هم‌کنشی کنشگر و مکان و در مرتبه‌ی بالاتر وحدت و این‌همانی کنشگر با شخصیت اسطوره‌ای سهراب و *شاهنامه* در این داستان است (کنعانی، ۱۳۹۸: ۱۵۱).

باقری مزرعه و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله‌ی «نقد جامعه‌شناختی مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، اثر بیژن نجدی» معتقدند «بیژن نجدی در کنار ساختن فضای شاعرانه داستان‌هایش از مسائل اجتماعی غافل‌نیست و صورت و محتوای اثر او تحت‌تأثیر ساختارهای جامعه شکل‌گرفته‌است. او به‌طور غیرمستقیم و از طریق ایجاد دلالت‌های ضمنی به آسیب‌هایی چون هجوم مدرنیته به ایران پس‌از جنگ و ماشینی‌شدن جوامع در قرن حاضر پرداخته‌است» (همان:۴۱).

ناصری، داستان «شب سهراب‌کشان» را به‌دلیل انعکاس کنش‌های اجتماعی متأثر از حوادث و شخصیت‌های *شاهنامه* بستر مناسبی جهت نقد و بررسی مبانی سوسیالیستی مبتنی‌بر اصول اجتماعی و عقاید ماکس وبر می‌داند. ازنظرِ وی «این داستان با برخورداری از ساختار داستانی نظامند، افکار، اندیشه‌ها و آداب و رسوم یک دوره را به‌خوبی در خود منعکس‌می‌سازد (ناصری، ۱۴۰۰: ۷۴). در مقاله‌ی مذکور از ارزش زیباشناختی اثر و سبب انتخاب پرده‌ی نقاشی نقالی *شاهنامه* سخنی نیست.

در هیچ‌کدام از این تحقیقات، به بحث کنشی‌شدن تصویر و نقش آن در شکل‌گیری پیرنگ داستان «شب سهراب‌کشان» نپرداخته‌اند. ازاین‌رو، این تحقیق از زاویه‌ای متفاوت و تازه به نقش پرده‌ی نقاشی در این داستان می‌پردازد.

۲- مبانی نظری پژوهش

نظام نشانه‌شناختی سوسور، نظامی بسته بود و نشانه‌ی سوسوری، مدلولی پایان‌یافته و نهایی را تبیین‌می‌کرد که مبتنی‌بر روابط دال و مدلولی در سطحی انتزاعی بود. در ادامه‌ی همین سنت، یلمسلف[1] به جای روابط دالی و مدلولی، مجموعه‌های بزرگ نشانه‌ای (دو پلان صورت و محتوا) را درنظرمی‌گیرد که در تعامل با یکدیگر، فرایند «نشانه- معنایی» را تحقق‌می‌بخشند. این سنت بعدها مبنای تفکر گرمس[2] و شاگردان او قرارگرفت و براساس آن نشانه- معناشناسی گفتمانی شکل‌گرفت (شعیری، ۱۳۹۸: ۴). پایه و اساس معناشناسی گرمس را «شدن» تشکیل‌می‌دهد، به اعتقاد او معنا زمانی پدیدمی‌آید که تغییری رخ‌دهد

[1] Hjelmslev
[2] Garms

(شعیری، ۱۳۹۷الف: ۸۲). منظور از معنا، جریانی جهت‌دار است؛ بنابراین معناشناس باید توجه خود را بر مطالعه‌ی فرایندی متمرکز کند که کلام در آن شکل می‌گیرد.

در نظام‌های ساخت‌گرا و کلاسیک، معنا براثرِ کنش‌هایی برنامه‌ریزی‌شده، زمانی حاصل می‌شود که سوژه از وضعیّت اولیه به وضعیّت ثانویه دست‌یابد. ازاین‌رو، کنش روایی کنشی است که سوژه را از «نداشتن» به «داشتن» سوق می‌دهد. اما در نشانه- معناشناسی پساساختگرا و پساکلاسیک بدون اینکه سوژه برنامه‌ای داشته‌باشد یا به دنبال تغییر وضعیّتی باشد خود را در مقابل دنیایی می‌یابد که همه‌ی حواس او را درگیرمی‌کند و معنا آنجایی رخ‌می‌دهد که انتظارنمی‌رود. این معنا شَوِشی است. معنایی که نتیجه‌ی کنش نیست، بلکه نتیجه‌ی تعامل حسی- ادراکی سوژه و دنیاست. گرمس در کتاب *نقصان معنا*، مسائل روایی و القایی مربوط به تولید معنا را کنارمی‌گذارد و از نشانه- معناشناسی ساختاری و قاعده‌مند به نشانه- معناشناسی سیّال و غیرساختاری یعنی نشانه- معناشناسی زیبایی‌شناختی و یا حسی- ادراکی ورودمی‌کند (گرمس، ۱۳۸۹: ۷-۹). نشانه- معناشناسی ادبیات به شناسایی نظام‌های گفتمانی ادبی باتوجه‌به سازوکار آن‌ها و ارائه‌ی روش تحلیل هریک از این نظام‌ها می‌پردازد. براین‌اساس، چهار نظام گفتمانی مهم مطرح‌می‌شوند: نظام‌های گفتمانی کنشی، تنشی، شَوِشی و بُوِشی.

نظام گفتمانی کنشی[1]؛ روند حاکم بر این نظام به‌گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان شروع‌می‌شود و کنشگران برای رفع این نقصان اقدام‌می‌کنند. رفع این نقصان به عقدِ قرارداد منجرمی‌شود (عباسی و یارمند، ۱۳۹۰: ۱۵۰). کنشگران در این نظام براساس برنامه و سازماندهی عمل‌می‌کنند. کنش می‌تواند از نوع تجویزی (دستور) از بالا دیکته‌شود و بین کنشگر و کنشگزار رابطه‌ی عمودی بسازد درحالی‌که کنش از نوع مجابی (القایی)، تعاملی‌است و رابطه‌ی افقی می‌سازد (شعیری، ۱۳۹۸: ۱۴).

نظام گفتمان شَوِشی[2]؛ در نظام گفتمان شَوِشی با برنامه و نظم روایی مواجه‌نیستیم. آنچه اهمیت‌دارد نوع حضور سوژه متناسب با پدیده‌ها و رابطه‌ی ادراکی او با آن‌هاست. این حضور یک حالت یا وضعیّت درونی را شکل‌می‌دهد. شَوِش، ما را با این وضعیّت‌های چندلایه مواجه‌می‌سازد: ۱) ارتباط با دنیای بیرون. ۲) تمایز حضور باتوجه‌به تغییر وضعیّت. ۳) حضور خود را با حضور دیگری پیونددادن. ۴) متوجه احساس حضور خود شدن. ۵) احساس حضور خود را برجسته‌نمودن. ۶) برجستگی حضور را گفتمانی‌نمودن.

در وضعیّت کنشی، کنشگر تلاش‌می‌کرد تا براساس هدفی مشخص، چیزی را محقق‌سازد اما در وضعیّت شَوِشی، بدون اینکه برنامه یا هدفی مطرح‌باشد، شَوِشگر می‌تواند هرآن متوجه حضور خود نسبت‌به موقعیتی شود که در آن قراردارد و تحت‌تأثیر همین حضور، خود را مهیای دریافت خود و دیگری سازد. شَوِشگر در موقعیتی قرارمی‌گیرد و نسبت به آن موقعیت، واکنش احساسی با درجات

[1] action system
[2] sensible system

مختلف از حضور بروزمی‌دهد. به همین دلیل شَوِشگر می‌تواند بترسد، بلرزد، بهت‌زده‌شود، فریاد شادی سردهد، کاملاً از حرکت بازایستد یا به‌وجدآید (شعیری، ۱۳۹۸: ۹۱-۹۲).

این نظام ما را با وجه ارتباط با هستی از طریق تجربه‌ی زیسته، همچنین با وجه زیبایی‌شناختی و وجه عاطفی حضور مواجه‌می‌سازد که مبتنی‌بر نوعی هم‌سویی یا هم‌ارتباطی است. شیوه‌ی حضور هریک از دو طرفِ درگیر در تعامل، موجب احساس در طرف دیگر می‌شود که به واکنش یا حرکت شَوِشگر می‌انجامد (شعیری و وفایی، ۱۳۸۸:۲۰). گرمس، فرایند ادراک حسی را در جریان شکل‌گیری معنا به سه مرحله‌ی ادراک حسی برونه‌ای، درونه‌ای و جسمانه‌ای تقسیم‌می‌کند. ادراک حسی برونه‌ای هنگامی است که ما متوجه حضور چیزی می‌شویم، چیزی که دیده‌شده و یا نشانه‌گرفته‌می‌شود، بدون موضع‌گیری خاصی نسبت‌به آن (مانند دیدن تصویر یا شنیدن آهنگ). ادراک حسی درونه‌ای زمانی است که ما نسبت‌به آن چیز موضع‌گیری‌می‌کنیم. این مرحله شناختی است؛ اندیشه‌ای که در ذهن شکل‌می‌گیرد (مثل قضاوت، تخیّل و تأثیر بر روح و روان). جریان جسمانه‌ای، زمانی است که جسم انسان نسبت‌به آن چیز واکنش‌نشان‌می‌دهد (شعیری، ۱۳۹۷ب: ۳۴-۳۵)؛ مانند گریه‌کردن، خندیدن، سخن‌گفتن یا روایت‌کردن. در وجه زیبایی‌شناختی «حادثه‌ای حسی- ادراکی روی‌می‌دهد و حسی از سوژه با حسی از دنیا واردِ تعامل‌می‌شود، حاصل این تعامل، دریافتی زیبایی‌شناختی است که معنا را رقم‌می‌زند؛ معنایی که برای لحظه‌ای ما را از دنیای واقعیت جدامی‌کند و بیشتر به خلسه‌ی معنایی شباهت‌دارد و سوژه پس از تجربه‌ی عمیق زیبایی‌شناختی (تکان از درون) دوباره به دنیا بازمی‌گردد» (گرمس، ۱۳۸۹: ۸). بُعد زیبایی‌شناختی بر پایه‌ی حواس استواراست، مثلاً شنیدن ترانه، صدایی که بیانگر حسِّ زیبایی است و واکنش شَوِشگران به این صدا (مانند همخوانی یا گریستن و خوشحالی). گفتمان در وجه عاطفی، ما را با شَوِشگرانی مواجه‌می‌کند که یا از درون نگران یا خشنودند و یا اینکه دچار بحرانی عاطفی هستند (شعیری، ۱۳۹۸:۱۴).

نظام گفتمان تنشی؛ بر اصل رابطه‌ی سیّال و طیفی بین دو جریان «گستره‌ای» (دنیای شناختی و بیرون از من) و فشاره‌ای (دنیای هیجانی- عاطفی و درون من) استوارست (همان:۱۴). هرگاه میزانی از نیرو یا انرژی بر چیزی واردشود، آن چیز تحت‌فشارقرارمی‌گیرد و از وضعیّت معمولی و عادی خارج و دچارتنش‌می‌شود. جریان تنشی، ارزش را متعلق به دنیای درون کنشگران می‌داند که براساس شرایط حسی- ادراکی شکل‌می‌گیرد. در این نظام، تجربه‌ی زیستی کنشگران و حضور عاطفی آن‌ها همراه حساسیت‌های دریافتی‌شان موردِتوجه‌قرارمی‌گیرد (همان:۳۹).

نظام گفتمان بُوِشی؛ مسأله‌ی بودن و نبودن، حضور و سلب حضور و تجربه‌ی زیستی را مبنای حرکت خود قرارمی‌دهد (همان:۱۴). منظور از بُوِش، نحوه‌ی حضور سوژه در زمان و مکان است که براساس نوع ارتباط حسی- ادراکی تعریف‌می‌شود که با محیط پیرامون برقرارمی‌کند. آنچه قبلاً بوده‌است به یک

تجربه برای بودن فعلی سوژه تبدیل‌می‌شود و آنچه سپس می‌شود به‌نوعی اندوخته برای بودن بعدی او تبدیل‌می‌شود. هر بودنی خود در محاصره‌بودن قبلی و بودنِ بعدی قراردارد. بنابراین، سوژه در هر بودنِ جدید می‌تواند استعلایابد. جریان بُوشی بی‌برنامه است و براساس ساختار متداول عمل‌نمی‌کند. به همین دلیل نفی و سلب، ویژگی مهم این نظام است. سوژه‌ی بُوشی می‌تواند پس از جریان سلبی به ایجاب برسد؛ ولی هیچ ایجابی برای او قطعی نیست؛ چون حضور او، همواره براساس موقعیّتی بُوشی تعیین می‌شود (همان: ۱۲۵- ۱۲۹).

۳- تحلیل داده‌ها

«شب سهراب‌کشان»، داستانی از «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، اثر بیژن نجدی است که نقش مهمّی در ادبیّات داستانی ایفا کرده است. در این بخش به بررسی و تبیین نشانه-معناشناسی این داستان می‌پردازیم.

۳- ۱- خلاصه‌ی داستان

سیّد نقّال (پرده‌خوان) پرده‌ی نقاشی منقش به تصویر قهرمانان و صحنه‌های حماسی *شاهنامه* را در میدان دهکده بین دو سپیدار آویزان می‌کند. با جمع‌شدن مردم دهکده، داستان رستم و سهراب را نقل می‌کند. در میان مردم دهکده پسر نوجوان و لالی به اسم مرتضی به تماشای روایت سیّد می‌نشیند؛ چون ناشنوا است برای فهم ماجراها به دهان مردم و حرکات سیّد نگاه‌می‌کند و از پدر و مادرش سؤال می‌پرسد. زمانی که سیّد به روز نبرد سهراب و رستم می‌رسد ادامه‌ی ماجرا را برای روز بعد می‌گذارد؛ امّا مرتضی وقتی چهره‌های اندوهگین و نگران مردم را برای ادامه‌ی داستان می‌بیند از مادرش می‌خواهد که برای او توضیح‌دهد که چی شده؟ مادر با انگشتان و لب‌های ساکتش به او می‌گوید آن پدر و پسر می‌خواهند یکدیگر را بکشند. مرتضی برای اینکه بتواند مانع مرگ آن‌ها بشود، شب هنگام به سراغ سیّد در قهوه‌خانه می‌رود و از او می‌خواهد که پرده‌ی نقاشی را به او بدهد. سیّد که فکر می‌کند مرتضی برای دزدی آمده‌است با او که با چراغ زنبوری و پرده در قهوه‌خانه دور می‌زند، درگیر می‌شود و قهوه‌خانه آتش می‌گیرد. زمانی که یکی از تیرک‌های سقف می‌افتد فردوسی به سردارانش می‌گوید بروند و آتش را خاموش‌کنند. اسفندیار و سهراب و سیاوش همراه رستم از طوس به طرف آرارات می‌آیند و جسد سوخته‌ی سیّد و مرتضی را بیرون‌می‌آورند. رستم، پرده را روی گردن اسبش می‌اندازد. رستم و سرداران پرده‌ی نقاشی «در راهی که تا طوس زیر اسب داشتند به پشت سر ننگریستند و گریستند».

۳- ۲- شیوه‌ی روایت داستان

داستان «شب سهراب‌کشان» به‌صورتِ داستان در داستان در دو سطح روایت‌می‌شود. راوی- کانونی‌گر بیرونی به روایت داستانی می‌پردازد که در آن سیّد پرده‌خوانی به دهکده‌ی آرارات (اسم روستا یا کوه‌های

اطراف روستا) می‌رود. دهکده کانون روایت می‌شود و مردم دهکده؛ ازجمله مرتضی برای شنیدن قصه نزد او جمع‌می‌شوند. این روایت سطح اول داستان است. چند پی‌رفت اصلی و فرعی در سطح اول داستان شکل‌می‌گیرند. داستان سطح دوم یا درونی، زمانی شکل‌می‌گیرد که سیّد پرده‌خوان به‌عنوان راوی- کانونی‌گر درونی به بازخوانی داستان رستم و سهراب از روی پرده‌ی نقاشی می‌پردازد. این داستان درونی، یک پی‌رفت است که به‌صورتِ تکه‌تکه، لابه‌لایِ سطح اول روایت‌می‌شود. این سطح به‌صورتِ یک گزاره از تولد سهراب تا زمان نبردش با رستم را بیان‌می‌کند. در پی‌رفت پایانی، سطح اول و سطح درونی ترکیب‌می‌شوند و مرز بین واقعیت و تخیّل به‌هم‌می‌ریزد.

راوی بیرونی و همه‌چیزدانِ سطح اول، درعینِ‌اینکه روایت سطح دوم را به سیّد، شخصیت- کانونی‌گر داستان سپرده‌است، خود نیز از روایت او خبردارد و موضوع روایت سیّد را با پیرنگ داستان خود ترکیب‌می‌کند: «نزدیک غروب مرتضی از قهوه‌خانه به طرف پرده بازگشت، لحظه‌ای به مردم رسید که سهراب رو در روی پدرش بر اسب نشسته‌بود» (نجدی، ۱۳۹۰: ۳۸). همین باعث‌می‌شود که مرز دو سطح دقیقاً مشخص‌نباشد و خواننده تصورکند که فقط یک داستان را با یک راوی می‌خواند. راوی درون داستانی که یکی از شخصیت‌های سطح اول داستان است، روایت درونی را راویت‌می‌کند و راوی برون‌داستانی (نویسنده) روایت او را به‌صورتِ تکه‌تکه و در طول پیرنگ داستان می‌آورد. پرده‌خوانی سیّد جزئی از پیرنگ سطح اول داستان است؛ یعنی دو سطح روایت به‌صورتِ موازی در کنار هم پیش‌می‌روند. واکنش‌هایی که مردم (شخصیت‌های سطح اول) به روایت سیّد نشان‌می‌دهند به ساختن روایت او کمک‌می‌کند: «سیّد گفت: صبح نزده تهمینه زائید، چی؟ مردم دادکشیدند: پسر...». «سیّد گفت: اسم پسرش را چی گذاشت؟ مردم دادکشیدند: سهراب. مرتضی هم دهانش را بازکرد» (همان:۳۷). دو سطح داستان به همین شکل پیش‌می‌روند تا داستان به پی‌رفت پایانی می‌رسد. مرتضی برای گرفتن پرده و آشتی‌دادن پدر و پسر نزد سیّد رفت اما به درگیری میان آن دو و آتش‌گرفتن قهوه‌خانه انجامید. سیّد که راوی روایت درونی و داستان رستم و سهراب است در آتش می‌سوزد. فردوسی که در نقاشی آن طرف استخر طوس ایستاده و از اول داستان، نظاره‌گر روایت سیّد است، وقتی می‌بیند راوی و روایتش بر پرده درحالِ‌سوختن هستند، به سرداران منقّش بر پرده‌ی روایت می‌گوید: «بروید آن آتش را خاموش‌کنید!» (همان:۴۵). در اینجا روایتِ نقش روی پرده و سطح اول داستان یکی‌می‌شوند. سرداران *شاهنامه* با همان شکل خود در نقاشی روی پرده بلندمی‌شوند و برای خاموش‌کردن آتش می‌روند. در دنیای خیالی و ذهنی راوی بیرونی، نقش‌های روی پرده کنشی‌می‌شوند؛ از پرده خارج‌می‌شوند و برای نجات راوی و مرتضی که شکل جدیدی از سهراب است به‌پامی‌خیزند (نظام شَوِشی).

در پی‌رفت روایت پرده، سیّد جانشین فردوسی می‌شود و روایتِ او را بازخوانی‌می‌کند. فردوسی که آن طرف استخر طوس ایستاده‌است فقط به پرده‌ی بین درخت‌های این طرف آرارات و روایت آن نگاه‌می‌کند؛ اما در پی‌رفت پایانی، فردوسی جانشین سیّد می‌شود و روایت سیّد را تمام‌می‌کند. راوی بیرونی در سرنوشت سهراب *شاهنامه* دخالتی‌نمی‌کند اما در روایت جدید خود، سرداران *شاهنامه* را دوباره زنده‌می‌کند و آن‌ها را برای نجات سهراب قصه‌ی خود یعنی مرتضی می‌فرستد (همان:۴۳).

۳- ۳- شرح و تحلیل پی‌رفت‌های داستان

این داستان از چند پی‌رفت اصلی و تعدادی پی‌رفت فرعی تشکیل‌شده‌است. پی‌رفت‌های فرعی به‌صورتِ کوتاه، لابه‌لای پی‌رفت‌های اصلی بیان‌می‌شوند. آن‌ها نقشی در پیش‌بردن خط پیرنگ داستان ندارند. نقش ایجاد تعلیق در داستان را برعهده دارند و با بازگشت به گذشته و مرور اتفاق گذشته در شناساندن و معرفی‌کردن شخصیت مرتضی مهم هستند.

پی‌رفت اصلی اول سطح نخست روایت: صفحات ۳۵ تا نیمه‌ی صفحه‌ی ۳۶ (نجدی، ۱۳۹۰: ۳۶). در این پی‌رفت سیّد به روستا می‌آید و پرده‌ی نقاشی را بین دو درخت سپیدار آویزان‌می‌کند. مرتضی شخصیت اصلی داستان همراه با پدر و مادرش و مردم دهکده برای شنیدن قصه جمع‌می‌شوند. سیّد با صلوات‌گرفتن از مردم، نقالی را شروع‌می‌کند.

پی‌رفت فرعی اول: نیمه‌ی صفحه‌ی ۳۶. «دوماه پیش کبودی غده‌شده‌ی سینه‌اش را...» (همان:۳۶). در اینجا راوی با بازگشت به گذشته، ماجرایی را بیان‌می‌کند که دو ماه قبل، بین مرتضی و پدرش رخ‌داده‌است. به شروع بلوغ و جوانی مرتضی نیز اشاره‌می‌کند.

ادامه‌ی پی‌رفت اول اصلی: «سیّد چوبش را به طرف گوشه‌ی پرده درازکرد...» (همان). سپس با بیانی گزاره‌ای به پی‌رفت داستان درونی سیّد گریزمی‌زند: «و گفت: یک روز تهمینه احساس‌کرد که حامله‌است و از غذای ترش...» (همان). در ادامه به پی‌رفت اصلی اول برمی‌گردد.

ادامه‌ی داستان درونی، آغاز صفحه‌ی ۳۷، «سید گفت: صبح نزده تهمینه زائید، چی؟» (همان:۳۷)، سپس بازگشت به پی‌رفت اصلی اول. زنان برای شادی تولد سهراب هلهله‌می‌کشند و مرتضی تکان‌خوردن صداها را روی صورتش احساس‌می‌کند.

پی‌رفت فرعی دوم: نیمه‌ی صفحه‌ی ۳۷. «چند سال پیش یک روز سر سفره‌ی ناهار، قاشق را به پشت دیگ زد...» (همان:۳۷). در اینجا به تجربه‌هایی اشاره می‌کند که مرتضی از فهمیدن صداهای اطراف دارد و آن‌ها را برای خود حسی و لامسه‌ای می‌کند.

ادامه‌ی پی‌رفت اصلی اول: «لای زنانی که هله‌له‌له می‌کردند نمی‌توانست مادرش را پیداکند» (همان:۳۸).

ادامه‌ی پی‌رفت داستان درونی: «سیّد گفت: تهمینه پیش از آنکه به سهراب شیردهد، بازوبند را...» (همان:۳۸).

پی‌رفت اصلی دوم سطح نخست روایت: نیمه‌ی صفحه‌ی ۳۸. مرتضی به ایوان خانه‌اش بازمی‌گردد سپس به قهوه‌خانه می‌رود و از خود می‌پرسد مردم کنار پرده چه‌می‌کنند. نزدیک غروب از قهوه‌خانه به طرف پرده بازمی‌گردد (همان:۳۸).

در نیمه‌ی صفحه‌ی ۳۸، روایت سطح نخست و پی‌رفت داستان درونی در هم ترکیب‌می‌شوند. راوی بیرونی نگاه خودش را با نگاه سیّد یکی می‌کندو با صدای خود، دو داستان را پیش‌می‌برد: «سیّد توانست سهراب را تا سالی که دندان دربیاورد بزرگ کند...» (همان:۳۸).

ادامه‌ی پی‌رفت داستان درونی: صفحه‌ی ۳۸، «سید گفت: اسب سهراب یکی از نوه‌های رخش بود...» (همان).

ادامه‌ی پی‌رفت اصلی دوم: «مرتضی دید که پدرش سیگاری را روی لب‌هایش گذاشته‌است...» (همان:۳۸). مرتضی می‌بیند که مردم و پدر و مادرش با نگرانی به پرده و ادامه‌ی داستان گوش‌می‌دهند. او با بازوبسته‌کردن چشم‌هایش از مادرش می‌پرسد: چی‌شده؟ مادر به او می‌گوید که آن پدر و پسر می‌خواهند همدیگر را بکشند. مرتضی می‌پرسد چرا؟ ولی کسی پاسخ‌نمی‌دهد. سیّد ادامه‌ی روایتش را برای فردا میگذارد. مرتضی در خانه هم دنبال پاسخ می‌گردد و از پدرش می‌پرسد آشتی‌می‌کنند؟ پدر پاسخ‌می‌دهد نه. دلیل آن را می‌پرسد اما کسی به او جواب‌نمی‌دهد.

پی‌رفت اصلی سوم سطح نخست: صفحه‌ی ۴۰. مرتضی برای یافتن پاسخ سؤال‌هایش به دنبال سیّد به خانه‌ی قهوه‌چی می‌رود (همان:۴۰). «قهوه‌چی روی تالار سرگرم بستن پشه‌بند بود که صدای تکان‌خوردن دروازه‌ی حیاط را شنید...» (همان:۴۰)، اما سیّد آنجا نیست.

پی‌رفت اصلی چهارم سطح نخست: «از خانه‌ی قهوه‌چی تا قهوه‌خانه، کوچه‌ی باریکی از کنار ماغ‌گاوها می‌گذشت...» (همان:۴۳). مرتضی به قهوه‌خانه نزد سیّد می‌رود. و از او می‌خواهد ادامه‌ی داستان را برایش نقل‌کند. می‌خواهد بداند کدام یک از پدر و پسر زنده‌مانده‌اند (همان:۴۳). سیّد حوصله‌ی نقل و فهماندن آن را به مرتضی ندارد. مرتضی بلندمی‌شود و دنبال پرده می‌گردد تا خودش ادامه‌ی ماجرا را ببیند (همان:۴۴). پرده را می‌یابد ولی سیّد گمان‌می‌کند که مرتضی برای دزدیدن پرده آمده است و او را درون قهوه‌خانه دنبال‌می‌کند. در کشمکش و درگیری آن دو قهوه‌خانه آتش‌می‌گیرد (همان:۴۵).

پی‌رفت پایانی به‌صورتِ فراداستانی نقل‌شده‌است: «وقتی که یکی از تیرک‌های سقف افتاد، فردوسی سرش را برگرداند و به سردارانش گفت: بروید آن آتش را خاموش‌کنید» (همان:۴۵). در این پی‌رفت، داستان سطح نخست و داستان درونی که سیّد نقل‌می‌کند در هم ترکیب‌می‌شوند و داستان یکی‌می‌شود.

اینجا پرده‌ی نقاشی کنشی‌می‌شود و شخصیت‌ها با ندای فردوسی از آن بیرون‌می‌آیند تا آتش قهوه‌خانه را خاموش‌کنند و پرده را از سوختن نجات‌دهند. تصاویر روی پرده‌ی نقالی کانونی‌شده‌ی این پی‌رفت هستند که از چشم راوی- کانونی‌گر بیرونی به حرکت درمی‌آیند و به نبرد با آتش می‌روند: «اسفندیار بی‌آنکه نیزه را از چشمش بیرون‌کشد سوار اسب شد. سهراب با همان دشنه‌ی فرورفته در استخوان دنده‌اش، اسب را زین‌کرد و سوار بر اسب آن‌قدر استخر را دورزد تا سیاوش، چشم از خون ریخته‌ی زیر پاهایش بردارد و پیشاپیش اسب از تاریکی پشت پلکان‌های طوس بیرون‌آید. همه منتظر ماندند تا پیرمرد پیدایش‌شود، همین‌که رستم با موهای سفید که تا وسط سرش ریخته‌بود، با ریش شانه‌نکرده، رسید، آن‌ها از اسب پیاده‌شدند» (همان:۴۵). شخصیت‌ها به‌صورتی‌که در تصویر هستند و روایت آن‌ها در شاهنامه تمام‌شده به‌پامی‌خیزند. آن‌ها جسد زغال‌شده و پرده‌ی نسوخته را بیرون‌می‌آورند (همان:۴۶) و بعد از پوشیدن زره «پیرمرد (رستم) پرده را روی گردن اسبش انداخت. آن‌ها در راهی که تا طوس زیر اسب داشتند به پشت ننگریستند و گریستند» (همان:۴۶). نسوختن پرده و اینکه رستم آن را روی گردن اسبش می‌اندازد و با خودشان می‌برند، کنایه از ادامه‌داشتن داستان است. این داستان نمی‌سوزد، چراکه از سال‌ها پیش بوده و تا حالا آمده و حالا هم با همان پهلوانان زخمی و با سنگینی گناه کشته‌شدن سهراب به دست رستم، دوباره نقالان مختلف آن را نقل‌می‌کنند. پهلوانان شاهنامه و روایتشان ادامه‌دارند. پهلوانان دیگر زخمی هستند ولی رستم خسته و پیر است، چراکه در هربار تکرار ماجرا فرزندش را می‌کشد. در قاب بیرونی داستان مرتضی شخصیتی است که ناآگاهی او همچون ناآگاهی و بی‌خبری سهراب است که پا به سرزمینی ناآشنا می‌گذارد و براثرِ ناآگاهی و نوجوانی و خامی کشته‌می‌شود. مرتضی برای نجات سهراب می‌رود. سرنوشت سهراب و مرتضی در این پی‌رفت پیوندمی‌خورد. مرتضی نوجوان و لال است دو شکل از ناآگاهی؛ نمی‌تواند بشنود تا داستان را برای خود تحلیل‌کند همچون سهراب که گوش به حرف مادر نمی‌دهد. مرتضی نیز برای یافتن و فهمیدن چیزی که می‌خواهد ناآگاهانه، در راه قدم‌می‌گذارد و با سیّد درگیرمی‌شود. سیّد نقال که از خواست و هدف مرتضی آگاه‌نیست، شکل دیگری از رستم است. مرتضی می‌خواهد بداند آن‌ها کیستند تا مانع کشته‌شدنشان بشود. می‌خواهد شکل روایت را عوض‌کند، اما تاوان آن را با مرگ خودش می‌دهد. سیّد و مرتضی در آتش کشته‌می‌شوند و این باعث‌می‌شود سیّد روایتش را ادامه‌ندهد و به نبرد پایانی سهراب و رستم نرسد. رستم، خسته از درد می‌آید و پرده را می‌برد تا روایت در همان نبرد اول ناتمام‌بماند.

فردوسی شخصیتی فراداستانی است که در چند جای داستان، راوی بیرونی به حضور او اشاره‌می‌کند (همان:۳۶، ۴۳، ۴۵). همین باعث ساخته‌شدن یک سطح فراداستانی در داستان می‌شود. او در طول داستان نظاره‌گر روایت راوی بیرونی و روایت سیّد است، اما در پی‌رفت پایانی در روند داستان دخالت‌می‌کند.

گویی او باید همیشه‌ی تاریخ حافظ روایتش باشد و آن را از جعل و تغییر درامان‌نگهدارد. ازاین‌رو، راوی داستان (نویسنده) می‌گوید: «هنوز فردوسی نتوانسته‌بود برود و روی استخوان‌های درازکشیده‌اش درازبکشد» (همان:۴۳). فردوسی نگران تغییر روایت شاهنامه است. بنابراین، راوی این داستان نیز حق اینکه خود، پهلوانان شاهنامه را زنده‌کند و آن‌ها را به کاری غیر از روایت فردوسی وادارد از خود می‌گیرد و با فرمان خودِ فردوسی سرداران او را وارد قصه‌اش می‌کند. آنچه انجام‌می‌دهند حفظ پرده‌ی نقاشی است تا کسی نتواند سرگذشت رستم و سهراب یا دیگر پهلوانان را تغییردهد.

مرتضی شخصیت اصلی سطح نخست (قاب) داستان و کانونی‌شده‌ی آن است. پسر نوجوان لالی که نمی‌تواند قصه‌ی سیّد را بشنود و از چندوچونی آن سردربیاورد. کانونی‌شده درونی است. راوی بیرونی به‌صورتِ همه‌چیزدان، گذشته‌ی مرتضی و خاطرات و افکار او را می‌داند و در روایت داستان به نقل آن‌ها می‌پردازد: «چند سال پیش یک روز سر سفره‌ی ناهار، قاشق را به پشت دیگ کته زد. قاشق خالی را در دهانش فروبرد و با چشم‌هایش از مادرش پرسید...» (همان:۳۷). گاهی راوی- کانونی‌گر بیرونی، کانونی‌گری را به مرتضی می‌دهد ولی خود همچنان راوی است. «مرتضی دید که پدرش سیگاری را روی لب‌هایش گذاشته‌است و با ...» (همان:۳۸). و «مرتضی دید یک مشت نور آویزان، پله‌به‌پله پایین‌می‌آید و تاریکی حیاط برایش راه‌بازمی‌کند...» (همان:۴۱). در این بخش‌ها و جاهایی که راوی به توصیف صداهای محیط می‌پردازد آنچه بیان‌می‌شود متناسب با دید یک انسان لال است. «مرتضی تکان‌خوردن صداها را روی صورتش احساس‌می‌کرد...»(همان:۳۷)، «مرتضی... تا قدم‌زنان به ایوان خانه‌اش بازگردد، روی لبه‌ی ایوان بنشیند و به سکوت پارس‌کشیدن سگی... گوش‌کند...»(همان:۳۸)، «مرتضی... نقاشی‌های روی پرده را به‌یادآورد و یک تکه صدای تاریک آن طرف چاه ریخت ته دلش»، «مرتضی... دست‌هایش را روی گوش‌هایش گذاشت تا سکوت سیاه‌شده‌ی باغچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت...» (همان:۴۰). نویسنده از پارادوکس برای بیان نسبیت استفاده‌می‌کند. تناسب خاصی میان زبان شاعرانه و لالی مرتضی وجوددارد. با بصری‌کردن گفتار و پدیده‌ها زبان شاعری در داستان خلق‌می‌شود. در این وضعیت، صداها به جای شنیده‌شدن دیده‌می‌شوند. پارادوکس‌های داستان برای بیان این وضعیت است. در زبان مردم عادی، گفتار مکانیکی موجب فهم می‌شود و دائم تکرارمی‌شود، اما در زبان شاعر، زبان بصری صدای خاصی دارد و بی‌تکرارست و در نوع خود هنجارگریزی است. این زبان، خلق شاعر است. مرتضی هم خالق داستان می‌شود. نویسنده به قهرمان داستان زبان شاعری می‌دهد و با این شیوه، شاعر و نویسنده را تلفیق‌می‌کند. درعینِ‌حال با این تلفیق پارادوکس‌می‌سازد: «مادر پرده را نشان‌داد و با انگشت‌ها و لب‌های ساکتش گفت...» (همان:۳۹). با این پارادوکس‌ها نسبیت را برجسته‌می‌کند. مرتضی زبان خاص خودش را دارد همچنان‌که درخت و تاریکی

زبان خاص دارند. اما عدم فهم این نسبیت موجب بلا و درد و مرگ می‌شود: «تاریکی خاکستری اول شب با آن‌ها به طرف خانه‌ها می‌رفت ... مادر مرتضی صدای اذانی را که از مسجد می‌آمد به مرتضی نشان‌داد... مرتضی وضو گرفت... و بی‌هیچ آیه‌ای به سجده رفت» (همان:۳۹).

میان سه نقطه از زبان اشاره‌ای مرتضی مانند: «مرتضی با ابروهای باز از هم پرسید: ...»،«مرتضی با چشم‌های پر از ریزه‌های نخ ابریشم گفت: ...» (همان:۴۴)، با حذف از زبان سیّد (راوی پرده) «سید گفت همه‌ی اسب‌ها شیهه کشیدند وقتی سهراب بر سینه‌ی پدرش نشست و دشنه را...» (همان:۳۹). با پایان داستان هماهنگی هست. خصوصاً با مرگ مقدّر سهراب که جز حیرت نه حاصلی دارد نه معبّری، و عاقبت کار یک پرده‌خوان که می‌خواهد برای فردی گنگ روایت کند و سهراب‌کشی که عاقبتش مرگ نقال نیز هست. قهرمانان، هم صحنه را همراهی می‌کنند هم دست به هم می‌دهند (همان:۴۵-۴۶). همچنان مرگ نقال و تماشاچی موجب تداوم پرده می‌شود: «سرداران روی برهنگی خیس پوستشان دوباره زره‌پوشیدند. پیرمرد پرده را بر گردن اسبش انداخت» (همان:۴۶).

مرتضی و اهالی روستا مخاطبِ درون‌داستانی هستند که سیّد، داستان درونی را برای آنان نقل‌می‌کند. هرخواننده‌ی ضمنی نیز مخاطب بیرونی روایتی است که راوی بیرونی (نویسنده) داستان را برای او نقل‌می‌کند. روایت سطح نخست در داستان «شب سهراب‌کشان» با رویداد پی‌رفت درونی، تداوم زمانی و مکانی ندارد ولی از نظر موضوعی با هم ارتباط‌دارند. خواننده با دانستن روایت رستم و سهراب در شاهنامه می‌تواند ارتباط دو سطح روایت را دریابد. در سطح نخست راوی بیرونی، و غایب از داستان است. در سطح درونی داستان نیز، شخصیت سیّد روایتی را نقل‌می‌کند که خود در آن حضورندارد. پس در این داستان ما در دو سطح روایت شاهد داستان دگرروایتی هستیم. راوی- کانونی‌گر بیرونی امتیاز کارکرد روایی در سطح درونی داستان را به شخصیت سیّد واگذارمی‌کند اما او نیز تنها به نقل روایت دیگران می‌پردازد و خود در روایتش نقشی‌ندارد. روای بیرونی در سطح نخست، خود را بی‌طرف نشان‌می‌دهد، حتی سعی در بیان حرف‌های نگفته‌ی مرتضی ندارد و آن را به شکل«...» نشان می‌دهد اما روایت جنبه‌ی عینی‌تری دارد. در پی‌رفت پایانی، فردوسی را از ماجرا آگاه‌می‌کند تا سردارانش را به یاری قهرمان داستان بفرستد: «وقتی که یکی از تیرک‌های سقف افتاد، فردوسی سرش را برگرداند و به سردارانش گفت: بروید آن آتش را خاموش‌کنید!» (همان:۴۵). در اینجا روایت جنبه‌ی ذهنی و خیالی دارد. داستان حالت سوررئال می‌گیرد و خیال و واقعیت را با هم ادغام‌می‌کند.

۳- ۴- تحلیل نشانه- معناشناسی داستان

نشانه- معناشناسی ادبیّات به شناسایی نظام‌های گفتمانی ادبی با توجّه به سازوکار آن‌ها و ارائه‌ی روش تحلیل هریک از این نظام‌ها می‌پردازد. در ادامه به چهار نظام گفتمانی مهم پرداخته می‌شود: نظام‌های گفتمانی کنشی، تنشی، شَوِشی و بُوِشی.

۳- ۴- ۱- نقش نظام شَوِشی

این داستان در دو سطح روایت‌می‌شود که به‌صورتِ موازی پیش‌می‌روند. در پی‌رفت پایانی دو سطح داستان با کنشی‌شدن تصویر روی پرده‌ی نقاشی با هم ترکیب‌می‌شوند. در اینجا نظامی شَوِشی شکل‌می‌گیرد.

پرده‌ی نقاشی پهلوانان *شاهنامه* و صحنه‌ی نبرد آن‌ها کانون روایت سطح درونی داستان است. کانونی‌شده‌ی روایت سید، شخصیت سهراب *شاهنامه* است. سیّد قصه‌ی سهراب و نبرد او با رستم را بازخوانی‌می‌کند که با مرتضی، کانونی‌شده‌ی سطح نخست داستان یکی‌می‌شود. در پی‌رفت پایانی پهلوانان پرده‌ی نقاشی، کانونی‌شده‌ی روایت می‌شوند. آن‌ها به‌کنش‌درمی‌آیند و تغییرِوضعیت‌می‌دهند؛ یعنی دیگر ما با یک تصویر ایستا و توصیفی که راوی (سیّد) از روی آن نقل‌می‌کند روبرونیستیم بلکه شخصیت‌های کانونی‌شده‌ی تصویر به‌کنش‌درمی‌آیند و از تصویر خارج‌می‌شوند و وارد جهان داستان می‌شوند. آن‌ها از پرده خارج‌می‌شوند و به کانون سطح نخست روایت پامی‌گذارند. حضور آن‌ها در این وضعیت جدید یک وضعیت شَوِشی است که فقط نتیجه‌ی تغییردید راوی- کانونی‌گر بیرونی داستان است: «رستم خستگی‌اش را روی رکاب باره‌اش گذاشت. آن‌ها کمک‌کردند تا پیرمرد سوارشود. این‌طرف آرارات آن‌ها اسب‌هاشان را به درختان سپیدار بستند و زره‌هایشان را از سینه برداشتند و روی زین گذاشتند، پاپوش‌ها را از رکاب اسب‌ها آویزان‌کردند و لخت به درون قهوه‌خانه رفتند» (نجدی، ۱۳۹۰: ۴۵). گویی همگی آنان رویین‌تن هستند و در آتش نمی‌سوزند. آن‌ها پوشش‌هایی راکه آتش‌می‌گیرد از خود دورکردند و لخت درون آتش رفتند. در پایان نیز سالم از آتش بیرون‌آمدند و «روی برهنگی خیس پوستشان دوباره زره‌پوشیدند. پیرمرد پرده را روی گردن اسبش انداخت. آن‌ها در راهی که تا طوس زیر اسب داشتند به پشت ننگریستند و گریستند» (همان:۴۶). آن‌ها برای چه گریستند؟ در اینجا می‌توان پیرمرد را شکل دیگری از پدر مرتضی دانست که جنازه‌ی پیچیده در پرده‌ی پسرش را روی گردن می‌اندازد و همراه مردم از آنجا دورمی‌شود. به پشت سر نگاه‌نمی‌کنند چون دیگر کار از کار گذشته‌است.

شگرد کنش و تماشا در داستان «شب سهراب‌کشان» به این صورت است که با نگاه خاص راوی- کانونی‌گر بیرونی به پرده‌ی نقالی، شخصیت‌های آن به‌کنش‌درمی‌آیند. در این موقعیت سوژه- بیننده،

دچار احساسی شده که او را از حالت قبلی‌اش خارج کرده‌است. همین تغییرِحالت باعث‌می‌شود که در ذهن او شخصیت‌های روی پرده‌ی نقاشی از دنیای خود (دنیای حضور در نقاشی) خارج‌شوند و با دنیای بیرون از آن پیوندبخورند. این شخصیت‌ها که قبلاً در روایت فردوسی حضورداشته‌اند و بعدها نقش روی پرده شده‌اند، اکنون شکل متفاوتی از حضور برای آن‌ها خلق‌می‌شود: حضوری ذهنی و تخیلی. در این داستان ازنظرِ گفته‌ای با پرده‌ی نقاشی پهلوانان شاهنامه و نبرد آن‌ها مواجه‌هستیم، اما از دیدگاه گفتمانی با کنشی‌شدن این تصویر از زاویه‌دیدی خاص مواجه‌هستیم. تغییرِوضعیت نتیجه‌ی بُعد حسی- ادراکی راوی است. راوی کانونی‌گر بیرونی در مقام سوژه- تماشاگر در وضعیتی که شخصیت اول داستانش در آتش گرفتارشده‌است، دچار تغییراتی عاطفی و درونی می‌شود و فردوسی را وامی‌دارد تا سردارانش را فراخواند. سرداران زیرِ نگاه راوی از پرده‌ی نقاشی خارج‌می‌شوند و شکل جدیدی از حضور برای ابژه‌های روی پرده در ذهن راوی خلق‌می‌شود. آن‌ها از پرده خارج‌می‌شوند و در متن کلامی و جهان داستان حضورمی‌یابند (همان:۴۵).

سوژه- تماشاگر (راوی) با شَوِش دیداری خود و با نفوذ در دنیای ابژه (پرده‌ی نقاشی) آن را متحرک‌می‌کند و به جهان داستان واردمی‌کند. یعنی هم سوژه وارد دنیای ابژه می‌شود هم ابژه وارد دنیای داستان می‌شود؛ دنیاها درهم‌می‌آمیزند. سوژه- تماشاگر در تجربه‌ی ذهنی، شناخت هوشمند و منطقی خود را ازدست‌می‌دهد و به‌وسیله‌ی ابژه‌های نقاشی تصاحب‌می‌شود. ابژه‌های پرده‌ی نقاشی حرکت و حیات‌می‌یابند. وضعیتی شَوِشی شکل‌می‌گیرد و شرایطی به‌وجودمی‌آید که باعث شکل‌گیری معنا می‌شود. در این وضعیت، زمان و مکان قابلیتِ سیّال می‌یابند و بین زمان و مکان دنیای ابژه‌های پرده‌ی نقاشی و دنیای داستان، جابه‌جایی یا آمدوشد اتفاق‌می‌افتد. شخصیت‌های پرده‌ی نقاشی از پرده خارج‌می‌شوند و اسب‌هایشان را این‌طرف آرارات به درختان سپیدار می‌بندند (همان:۴۵). در این پی‌رفت ابژه‌های نقاشی در مقام شَوِش‌گر در گستره‌ی روایی از یک مرحله به مرحله‌ی دیگر نمی‌روند، بلکه به‌صورتِ ناگهانی در موقعیتی انتزاعی در جهان بیرون از نقاشی حضورمی‌یابند و لحظاتی از حضور را تجربه‌می‌کنند. شخصیت‌های پرده‌ی نقاشی از حالت توصیفی خارج‌می‌شوند و به عاملی تبدیل‌می‌شوند که در شکل‌گیری گفتمان داستان نقش‌دارند. آن‌ها برمی‌خیزند و قهرمان قسمت پایانی داستان می‌شوند تا پرده‌ی نقاشی را از نابودی نجات‌دهند که شکلی از تکرار گذشته و جلوه‌گر حیات دوباره‌ی آنان است.

۳- ۴- ۲- نقش نظام تنشی

بحرانی روحی و درونی برای مرتضی، شخصیت اصلی داستان شکل‌می‌گیرد که باید آن را رفع‌کند. تلاش وی جهت رفع این بحران باعث شکل‌گیری نظام تنشی در داستان می‌شود. یک اتفاق بیرونی، ناآگاهی از دانستن ماجرا همان فشاره‌ی عاطفی است که موجب تنش و تغییر درون و احوال سوژه

(قهرمان) و واکنش او به این حس می‌شود: «مرتضی دو تا انگشتش را به هم قلاب کرد و اشاره کرد، آشتی‌می‌کنند. پدر گفت: نه. مرتضی لقمه‌ای را که برداشته‌بود، در بشقاب گذاشت، نقاشی‌های روی پرده را به‌یادآورد و یک تکه از صدای تاریکی آن طرف چاه ریخت ته دلش» (همان: ۴۰). یک تکه از تاریکی که در دل مرتضی می‌ریزد، اندوه و نگرانی است که از ندانستن پایان ماجرا در دل او می‌نشیند. او را به کنش وامی‌دارد و موجب حرکت او در جهت رفع دلشوره و نگرانی می‌شود چون نمی‌داند چرا؟ از مادرش پرسید اما «مادرش گفت: بس کن مرتضی، من چه‌می‌دانم!» (همان). مرتضی باید از ناآگاهی عبورکند تا بتواند به معنایی برای فهم ماجرا برسد. همان‌گونه که صداها را با بصری‌کردن برای خود قابلِ‌فهم کرده‌است. اگر به آگاهی نرسد نمی‌تواند به شکلی از شناخت و معنا برسد. به سراغ سیّد می‌رود و از او می‌خواهد ماجرا را برایش نقل‌کند. مرتضی در پایان این داستان با مرگ خودش مانع از تکرار نبرد پدر و پسر و مرگ دوباره‌ی سهراب می‌شود.

لال‌بودن مرتضی شکلی از ناآگاهی است برای پیونددادن نوجوانی و ناآگاهی وی با نوجوانی و ناآگاهی سهراب که دنبال فهمیدن و دانستن بود. مردم جامعه به جای کمک و فهماندن ماجرا به مرتضی بیشتر یاریگر او برای نزدیک‌شدن به مرگ می‌شوند. چراکه در این داستان جستجو، عامل مرگ است مثل داستان رستم و سهراب، آن هم جستجوی یک بی‌گناه. همین جستجو با تبدیل‌شدن به یک تابلو جاودانه‌می‌شود. این تداوم با سه چیز یا سه شخصیت رستم، سهراب، فردوسی از یک سوی با سید، مرتضی و پرده موازی‌است و از سوی دیگر با جسد، اسب و سرداران موازی‌است. این تداوم با گذاشتن سه نقطه‌ی تعلیق (...) نمایان‌می‌شود. از جستجوی مرتضی حتی فردوسی هم به‌شگفت‌آمده‌است. مرتضی به مردمان اطرافش نگاه‌می‌کند، آنان می‌دانند ماجرا چیست. فقط او در بی‌خبری مانده‌است. این تنش باعث‌می‌شود خودش را از مردم کناربکشد چراکه نمی‌داند ماجرا چیست. مرتضی برای اینکه بتواند در آن جمع، حضور و هستی‌ای بیابد باید مانند آنان بفهمد: «مرتضی بین مردهایی که به طرف پرده سرک‌می‌کشیدند راه‌بازکرد، خودش را از مردم کنارکشید، تا قدم‌زنان به ایوان خانه‌اش بازگردد، روی لبه‌ی ایوان بنشیند و به سکوت پارس‌کشیدن سگی که در حیاط می‌دوید گوش‌کند، تا به قهوه‌خانه برود و آنجا روی نیمکتی بنشیند و به صدای آب در لیوان روبرویش نگاه‌کند و از خودش بپرسد که مردم کنار پرده چه‌می‌کنند» (همان:۳۸). آگاهی برای او موجب معنا، حضور و هستی می‌شود. صداها با شکل برای او معناپیداکرده‌اند؛ اما این داستان، جدید و برای او ناآشناست. برای آن در محیط اطرافش شکلی نمی‌یابد تا آن را درک‌کند. گفتمانی عاطفی در داستان شکل‌می‌گیرد. مرتضی دچار بحرانی شناختی است. به دنبال یافتن معنا و آگاهی است تا بتواند ضمن همراهی با جامعه، حضور و تداوم‌بیابد. در طول داستان هر چه مرتضی به جستجوی خود ادامه‌می‌دهد این فشاره‌ی عاطفی اوج‌می‌گیرد و او را به دویدن وامی‌دارد:

«آن طرف دایره، مرتضی می‌دوید و تاریکی دور تا دورش بوی عرق زیربغل او را می‌گرفت» (همان:۴۲). اما گستره‌ی شناختی در داستان شکل‌نمی‌گیرد. مرتضی با گرفتاری در اراده‌ی جامعه به‌ناچار به جانب ناآگاهی سوق‌می‌یابد و راه بر آگاهی و دانستنش بسته‌می‌شود. خانواده و سیّد نمونه‌ای از جامعه هستند: «مرتضی شانه‌های خودش را بغل‌کرد و خودش را روی تشک انداخت، یک دشنه‌ی بلند را بی‌آنکه دیده‌شود در شکمش فروبرد، با ابروهای باز از هم پرسید... . سیّد گفت: ها!؟ می‌خواهی برایت نقل بگویم؟ تو دیده‌ای که قلندر بیکاره ولی شب دراز نیست حضرت!» (همان:۴۴). مرتضی ناامید از اطرافیانش خود برای فهمیدن ماجرا به دنبال پرده‌ی نقالی می‌گردد.

شتاب و عجله‌ی مرتضی برای رسیدن به سیّد، در توصیف حرکت او نمایان‌است: «مرتضی در حیاط به‌صورتِش آب‌زد، دست‌هایش را روی گوش‌هایش گذاشت تا سکوت سیاه‌شده‌ی باغچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت و تا به خانه‌ی قهوه‌چی برسد یک پل از روی رودخانه گذشت. یک جاده‌ی مالرو بین دو مزرعه افتاد، یک پنجره خودش را بازکرد» (همان:۴۰). روایت در نقل ماجرا و توصیف‌هایش همچون حرکت سریع مرتضی سریع‌می‌گذرد. این شتاب و بی‌تابی حتی فردوسی را نیز به‌شگفتی‌می‌آورد: «هنوز فردوسی نتوانسته‌بود برود و روی استخوان‌های درازکشیده‌اش درازبکشد. در تمام این هزار سال او ندیده‌بود کسی مثل مرتضی لای بوته‌های تمشک، با آن همه دلشوره بدود و بتواند بی‌هیچ صدایی آن همه دادبکشد» (همان:۴۳). مرتضی دادکشیدنش برای فهمیدن را با دویدن نشان‌می‌دهد.

۳- ۴- ۳- نقش نظام بُوشی

هر چیزی که با کمی تغییر فرم همراه‌نباشد حالتی خنثی پیدامی‌کند. ازاین‌رو، قاعده‌شکنی یعنی ارائه‌ی غیرمنتظره، شگفت‌انگیز و ناباورانه‌ی یک چیز، ضروری‌ترین بخش زیبایی است (گرمس، ۱۳۸۹: ۸۰). «شب سهراب‌کشان» به‌صورتِ داستانی غنایی با زبانی شاعرانه شروع‌می‌شود؛ مردمانی که در دهکده‌ای برای شنیدن داستان سیّد نقالی از پرده‌ی پهلوانان *شاهنامه* جمع‌شده‌اند. در این میان مرتضی پسر نوجوان لالی است که نمی‌تواند ماجرا را به‌درستی بفهمد و برای فهمیدن ماجرا به سراغ سیّد نقال می‌رود. اما آنچه موجب قاعده‌شکنی و خلافِ‌عادت در پیرنگ این داستان شده‌است، پی‌رفت یا پرده‌ی آخر داستان است. در این پی‌رفت است که داستان جنبه‌ی فراداستانی می‌یابد. خیال و واقعیت با هم ترکیب‌می‌شوند. زمانی که درگیری مرتضی و سیّد موجب آتش‌گرفتن قهوه‌خانه و مرگ آن دو می‌شود، فردوسی سرش را برمی‌گرداند و به سردارانش می‌گوید بروند و آتش را خاموش‌کنند (نجدی، ۱۳۹۰: ۴۵). سرداران به همان شکلی که در پرده نقش‌شده‌اند با حالت زخمی از نقش خارج‌می‌شوند و همراه رستم پیر و خسته، لباس از تن درمی‌آورند و برای خاموش‌کردن آتش به درون آن می‌روند (همان:۴۵). در اینجا فرم و محتوای

پرده‌ی نقاشی از هم جدامی‌شوند. به جای آنکه تصاویر نقش بر پرده باشند و نقال آنان را روایت‌کند، چون دیگر نقالی نیست که آن‌ها را روایت‌کند، ابژه‌های نقاشی خود از پرده خارج‌می‌شوند و از حالت تصویر به کلام تبدیل‌می‌شوند. فرم تصویر در متن غایب‌است ولی محتوای آن منتقل‌می‌شود. به جای دیدن تصویر، شکل کلامی آن را می‌خوانیم. محتوا که در تصویر منجمد و ایستا است در متن کلامی گسترده و زنده است و تکرارمی‌شود. محتوا در فرمی دیگر حضور را تجربه‌می‌کند. به این شکل فرایندی نشانه- معنایی بر مبنای کارکرد بُوشی شکل‌می‌گیرد. در این پی‌رفت ابژه‌های پرده‌ی نقاشی براساس خوانشی انتزاعی (تخیلی)، کارکرد توصیفی خود را ازدست‌می‌دهند و وضعیت جدیدی با حرکت و زنده‌شدن خود خلق‌می‌کنند. به این ترتیب از وضعیت تکراری هزارساله‌ی خود خارج‌می‌شوند و به نوعی استعلا و حضور مجدد می‌رسند. آن‌ها برعکس روزهای نبرد که لباس رزم می‌پوشیدند و به میدان مبارزه می‌رفتند، این بار: «زره‌هایشان را از سینه برداشتند و روی زین گذاشتند، پاپوش‌ها را از رکاب اسب‌ها آویزان‌کردند و لخت به درون قهوه‌خانه رفتند» (همان:۴۵). آن‌ها می‌خواهند پرده‌ی نقاشی را از سوختن نجات‌دهند. پرده‌ای که شکلی از امتداد و سرنوشت مقدّر آنان است. گویی جز خود پهلوانان کسی دیگر نمی‌تواند حافظ آنان باشد. در این تغییر وضعیت، پهلوانان پرده‌ی نقاشی از ابژگی و نقشِ پرده خارج‌می‌شوند و به سوژه- کنشگری فعال تبدیل‌می‌شوند که حامی جاودانگی خود هستند. هرچند سرنوشت آنان غم‌انگیزست و بر آن گریه‌می‌کنند، اما مانع نابودی آن در آتش می‌شوند؛ آتشی که می‌توان آن را نمادی از فراموشی قلمدادکرد.

۴- نتیجه

مرتضی و سهراب دو کانونی‌شده‌ی اصلی این داستان هستند. گفتمان اصلی داستان سعی در نشان‌دادن وضعیتی یکسان دارد که در دوره‌های مختلف می‌تواند برای انسانی نوجوان و ناآگاه روی‌دهد. چه شکلی از آن را در اسطوره بخوانیم و چه شکل دیگر آن را در داستانی امروزی که سعی در نشان‌دادن آن در بستری مبتنی‌بر واقعیت دارد. مرتضی و سهراب هر دو نوجوان و خام هستند. مرتضی کر و لال است و سهراب چشم و گوش بسته. جامعه‌ی اطراف این دو به جای یاری‌دادن و کمک به آگاهاندن آنان، همگی به فکر منفعت و آسودگی بیشتر خود هستند و از یاری امتناع‌می‌کنند. سیّد باتجربه است ولی به جای آگاه‌کردن و فهماندن ماجرا به مرتضی، تمام سعی‌اش برای نجات پرده‌ی نقاشی و مغلوب‌کردن مرتضی است. همان‌گونه که رستم به جای گفت‌وگو با سهراب به شکست او فکرمی‌کند. چون هر دوی آنان در ناآگاهی به‌سرمی‌برند. مرتضی و سهراب هر دو در نبرد و تلاش برای فهم و شناخت تنها هستند. آن‌ها تاوان بی‌تجربگی و شتاب خود را با مرگشان می‌دهند. در پایان تلخ هر دو قصه، جامعه‌ی بزرگسال و

باتجربه بر مرگ آنان زاری‌می‌کند بدون اینکه جرأت نگاه‌کردن به پشت سرش را داشته‌باشد و بفهمد که آغازگر و نابودگر اصلی این ماجرا خودش بوده‌است.

سرداران شاهنامه در این داستان، شکل‌های مختلفی از بودن را تجربه‌می‌کنند. در آغاز داستان، تصویری در پرده‌ی نقالی هستند که در کلام سیّد نقال، منتظرِ رسیدن به سطح روایت هستند. در روایتگری نقال هستی‌می‌یابند و در پی‌رفت آخر داستان به‌کنش‌درمی‌آیند، اما سرنوشت آنان در همه‌ی این بودن‌ها یکسان است. سرنوشت مقدّری که بارها بازیگر آن شده‌اند و با نجات پرده از سوختن، آن را به‌صورتِ مکرر بازی‌خواهندکرد. آن‌ها هدف و معنای بودن خود را می‌دانند و بر ناآگاهی و جستجویی که می‌تواند موجب مرگ شود، همچون مرگ سهراب و مرتضی می‌گریند. اما ممکن‌است کسانی که داستان آنان را می‌شنوند، همچون مرتضی خام و ناآگاه باشند و بخواهند چیزی غیر از وضعیت موجود را بسازند و باورکنند.

پهلوانان در پرده‌ی نقاشی ساکت و بی‌حرف هستند، حتی زمانی که از پرده خارج‌می‌شوند بی‌هیچ گفت‌وگویی، فرمان فردوسی را می‌پذیرند. آنان بازیگرانیِ در دست گردانندگان سرنوشت می‌شوند. خروج آن‌ها از پرده‌ی نقاشی می‌تواند شکلی از سرکشی آنان نسبت به این سرنوشت مکرر و مقدّر باشد اما کاری از دستشان برنمی‌آید؛ سرنوشت آن‌ها قابلِ‌تغییرنیست و باید بر آن بگریند. شخصیت‌های شاهنامه در این داستان شکل دیگری از هستی را تجربه‌می‌کنند. علاوه‌براین، پیونددادن و همسان‌کردن شخصیت‌های دیگر داستان با شخصیت‌های شاهنامه خود شکل دیگری از تغییر و بُوش است. بنابراین، می‌توان گفت بینامتنیت، با تکرار و هستیِ دوباره‌ی شخصیت‌های متنی‌شده، گفتمانی بُوِشی می‌سازد.

منابع

- باقری مزرعه، منصوره؛ مدرس‌زاده، عبدالرضا؛ حیدری، فاطمه (۱۳۹۹)، «نقد جامعه‌شناختی مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، اثر بیژن نجدی»، **پژوهش‌های ادبی**، س۱۷، ش۷۰، صص۴۱-۶۵.
- بال، میکه (۱۳۹۶)، «روایت‌مندی بصری». ترجمه‌ی فائزه نوری‌زاد و امیرحسین هاشمی، گردآورنده: محمد راغب، **دانشنامه‌ی نظریه‌های روایت**، چاپ اول، تهران: نیلوفر، صص۸۳- ۹۷.
- حسن‌زاده‌ی نیری، محمّدحسن؛ علی‌نوری، زهرا (۱۳۹۳)، «بررسی نشانه‌ها و شگردهای بیان معانی ثانوی در داستان‌های نجدی (با تکیه بر مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند)، **پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت**، س۳، ش۲، صص ۱-۱۸.
- سلیمی کوچی، ابراهیم و محسن رضائیان (۱۳۹۴)، «بینامتنیّت و معاصرسازی حماسه در «شب سهراب‌کشان» بیژن نجدی»، **متن پژوهی ادبی**، س۱۹، ش۶۳، صص۱۴۷-۱۶۰.
- شریفی ولدانی، غلامحسین؛ چهارمحالی، محمد (۱۳۹۱)، «بازتاب اسطوره رستم و سهراب در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی»، **فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**، س۸، ش۲۷، صص۳۸- ۵۸.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷الف)، **مبانی معناشناسی نوین**، چاپ ششم، تهران: سمت.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷ب)، **نشانه- معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری**، چاپ دوم، تهران: سخن.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۸)، **نشانه معناشناسی ادبیات: نظریه و روش تحلیل گفتمان**، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- شعیری، حمیدرضا؛ وفایی، ترانه (۱۳۸۸)، **راهی به نشانه معناشناسی سیّال: با بررسی موردی ققنوس نیما**، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا؛ آریانا، دینا (۱۳۹۰)، «چگونگی تداوم معنا در چهل نامه‌ی کوتاه به همسرم از نادر ابراهیمی»، **نقد ادبی**، س۴، ش۱۴، صص ۱۶۱- ۱۸۵.
- عباسی، علی؛ یارمند، هانیه (۱۳۹۰)، «عبور از مربع معنایی به مربع تنشی: بررسی نشانه معناشناختی ماهی سیاه کوچولو»، **پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی**، س۲، ش۷، صص ۱۷۲- ۱۴۷.
- عبداللهیان، حمید؛ فرهمند، فرنوش (۱۳۹۱)، «نقد شالوده‌شکنانه دو داستان از بیژن نجدی (روز اسب‌ریزی و شب سهراب‌کشان)، **زبان و ادبیات فارسی**، س۲۰، ش۷۲، صص ۵۳-۷۱.

- عرب یوسف‌آبادی، فائزه (۱۳۹۶)، «کانونی‌سازی در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی»، **زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج**، س۹، ش۳۳، صص۶۳- ۸۲.
- کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۸)، «کارکرد گفتمانی مکان در شب سهراب‌کشان بیژن نجدی»، **زبان و ادبیات فارسی**، س۲۷، ش۸۶، صص۱۵۱- ۱۷۷.
- گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹)، **نقصان معنا**، ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری، چاپ اول، تهران: علم.
- نجدی، بیژن (۱۳۹۰)، **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، چاپ پانزدهم، تهران: مرکز.
- ناصری، فرشته (۱۴۰۰)، «بررسی نظریه کنش اجتماعی ماکس وبر در داستان سوسیالیستی «شب سهراب کشان» بیژن نجدی»، **پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی**، س۵، ش۱۶، صص ۵۹-۷۰.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتنیت مطالعه‌ی روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، **پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی**، س۱۴، ش۵۶، صص ۸۳-۹۸.

References

Abbasi, A., & Yarmand, H. (2011). Transition from the semantic square to tension square in the case study of "Mahi Siahe Kocholo". *Comparative Literature Research, 2*(3), 147-172.

Abdollahian, H., & Farahmand, F. (2012). A deconstructive analysis of two stories by Bizhan Najdi. *Persian Language and Literature, 20*(72), 53-71.

Arab Yosofabadi, F. (2017). Focalization in "The Night when Sohrab was killed" by Bijan Najdi. *Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Sanandaj Branch, 9*(33), 63-82.

Bagheri Mazraeh, M., Modarreszadeh, A., & Heydari, F. (2020). Sociological criticism of a short story collection "The leopards who have run with me" by Bijan Najdi. *Literary Research, 17*(70), 41-65.

Bal, M. (2017). *Visual storytelling* (F. Noorizad & A. Hashemi, Trans., M. Ragheb, Compiler). *Encyclopedia of narrative theory* (1st ed., pp. 83-97). Tehran: Niloufar. [in Persian].

Griemas, A. J. (2010). *The deficiency of meaning* (H. Shairi, Trans., 1st ed.). Tehran: ʿElm Publication.

Hasanzadeh Niri, M. H., & Alinoori, Z. (2015). A study on symbols and techniques which are used to express secondary meanings in Bijan Najdi's stories (depended on his work *The leopards who have run with me*). *Journal of Literary Criticism and Rhetoric, 3*(2), 1-18. https://doi.org/10.22059/jlcr.2015.54189

Kanani, E. (2019). The discursive function of place in *"The Night when Sohrab was killed"* by Bijan Najdi. *Persian Language and Literature, 27*(86), 151-177.

Najdi, B. (2011). *The night when Sohrab was killed* (15th ed.). Tehran: Makaz. [in Persian].

Namvar Motlagh, B. (2008). Transtextual study. *Journal of Human Sciences, 14*(56), 83-98.

Naseri, F. (2022). A study of Max Weber's theory of social action in Bijan Najdi's story *"Sohrab Koshan Night"*. *Research Journal of Literacy Schools, 5*(16), 59-75.
https://doi.org/10.22080/rjls.2022.23580.1300

Salimi Kouchi, E., & Rezaeian, M. (2015). Intertextuality and the contemporization of epic in *"The Night of Sohrãb's Killing"* by Bijan Najdi. *Literary Text Research, 19*(63), 147-160.

Sharifi Veldani, G. H., & Chaharmahali, M. (2012). Reflection of the myth of Rostam and Sohrab in Bijan Najdi's *"The Night of Sohrab-Koshan"*. *Mytho-Mystic Literature Quarterly Journal, 8*(27), 38-58.

Shairi, H., & Vafaee, T. (2009). A way to the sign-semantics of fluid: With a case study of *"Phoenix"* by Nima. (1st ed.). Tehran: Elmi & Farhangi. [in Persian].

Shairi, H., & Aryana, D. (2012). A survey of continuity of signification in *chehel nameye kutah be hamsaram*, by Nader Ebrahimi. *Literary Criticism, 4*(14), 161-186.

Shairi, H. (2017). *Fundamentals of contemporary semiotics* (6th ed.). Tehran: Samt. [in Persian].

Shairi, H. (2018). *Signs of visual semantics: Theory and analysis of artistic discourse* (2nd ed.). Tehran: Sokhan. [in Persian].

Shairi, H. (2019). *A review of the semio-semantics of literature: Towards the theory and method of literary discourse analysis* (2nd ed.). Tehran: Tarbiat Modares University. [in Persian].