مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: 10.22067/JLKD.2023.80800.1146

نشانه‌شناسی فرهنگی رمان رهش با تکیه بر رمزگان‌های بارت

حسین رضائی لاکسار، دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول)
یوسف آرام، استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
مازیار مهیمنی، استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

صص: ۱۰۰-۱۲۳

چکیده

رهش آخرین رمان رضا امیرخانی است. او در این رمان به موضوع توسعهٔ نامتوازن تهران پرداخته است. این رمان مانند سایر آثار امیرخانی به چاپ‌های متعدد رسید و جایزهٔ ادبی جلال آل احمد را نیز نصیب خود کرد؛ نکته‌ای که ضرورت نقد و بررسی آن را نشان می‌دهد. از این رو، هدف مقالهٔ حاضر این است که با استفاده از نظریهٔ رمزگان بارت به تحلیل نشانه‌شناختی این رمان پرداخته شود. برای این کار ابتدا رمزگان‌های پنج‌گانه، با تأکید بر رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی، در واحدهای خوانش برگزیده تحلیل و بررسی می‌شود. سپس به نقد این متنِ واسازی‌شده با نگاهی به مفهوم ایدئولوژی پرداخته می‌شود تا به حقیقت مادی پنهان در متن دست یازیم. نتایج حاصل از این بررسی نشان می‌دهد که روش بارت، در صورتی که با خوانشی فرامتنی همراه شود قادر است پرتوی بر زوایای پنهان و تاریک متن بیفکند. برای مثال، تقابلی تکرارشونده در رمان حول مضامین طبیعت/شهر، پاکی/آلودگی و سنت/تجدد از همان سطرهای نخستین رمان شکل می‌گیرد و تا پایان ادامه می‌یابد و تقویت می‌شود. تقابلی که بدیهی و طبیعی انگاشته می‌شود و تردید در آن روا نیست. نیز معلوم شد که راوی داستان با ایجاد تقابل‌های کاذب میان شخصیت‌های سیاه و سفید، سعی در پوشاندن بخشی از واقعیت و گاهی واژگونه نشان دادن آن دارد. ویژگی‌هایی که رهش را تبدیل به متنی ایدئولوژیک می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی فرهنگی، رضا امیرخانی، رهش، رمزگان‌های بارت، ایدئولوژی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۳۰

پست الکترونیکی: 1. hosseinrezaeilaksar@yahoo.com 2. youssefaram@gmail.com
3. m.mohaymeni@basu.ac.ir

۱. مقدمه

رضا امیرخانی از نویسندگان پرکار پس از انقلاب است که آثار متعددی را در قالب رمان، سفرنامه و نقد اجتماعی منتشر کرده است. تقریباً تمام آثار این نویسنده به چاپ‌های متعدد رسیده و با استقبال مخاطبان خاص خود مواجه شده است. امیرخانی از سال ۱۳۷٤ تا کنون پنج رمان نوشته و *رهش*، آخرین رمان منتشرشدهٔ اوست که چاپ اول آن در سال ۱۳۹٦ انتشار یافت و تا سال ۱۳۹۸، ۱۸ بار تجدید چاپ شد. این رمان به عنوان اثر برگزیدهٔ یازدهمین دورهٔ جایزهٔ جلال آل احمد در بخش رمان و داستان بلند نیز انتخاب شد. بنابراین، از آن‌جا که *رهش* توانسته است رضایت جامعه و سیاست حاکم را توأمان به‌دست آورد می‌توان آن را رمانی موفق توصیف کرد؛ موفقیتی که ضرورت نقد و بررسی آن را نشان می‌دهد.

امیرخانی در این رمان به‌دنبال نشان دادن مشکلات توسعهٔ نامتوازن شهری است و می‌خواهد بن‌بست‌های موجود در این الگوی توسعه را از دیدگاه خود توصیف می‌کند (امیرخانی، ۱۳۹۷). اما کارکرد این رمان، هم‌چون همهٔ آثار ادبی، تنها توصیف شرایط حاکم بر جامعه نیست، بلکه می‌تواند تأثیرات عملی نیز داشته باشد. ایگلتون[۱](۱۳۹۸ الف: ۱٦۳) در این زمینه می‌گوید «ادبیات شاید توصیف جهان به نظر برسد و گاهی اوقات به‌واقع چنین است، اما نقش واقعی آن اجرایی است، یعنی به‌منظور پدید آوردن اثراتی خاص در خواننده، زبان را در چارچوب قراردادهای معینی به کار می‌گیرد».

حال سؤال این است که چگونه می‌توان «اثرات خاص» و «دلالت»های پیدا و پنهان متن را بیرون کشید و تحلیل کرد. کالر [۲]در پاسخ به این سؤال می‌گوید که از نظر بارت[۳]نمی‌توان «کار تحلیل یک متن را آغاز کرد... بدون در نظر گرفتن منظر معنایی (محتوایی) آن، اعم از این‌که این منظر مضمونی، نمادی یا ایدئولوژیک باشد» (ن.ک. کالر، ۱۳۸۸: ۳۵۵). بنابراین، برای بررسی هر متنی ابتدا باید محتوای اولیه آن را در نظر گرفت. سپس باید این محتوا را «در قالب رمزگان‌های[٤] متعددی 'شالوده‌شکنی' و تجزیه» کرد، آن‌گاه «عملکرد همین رمزگان‌هاست که موضوع اصلی تحلیل را به خود اختصاص می‌دهد» (کالر، ۱۳۸۸: ۳۵۵). این همان کاری است که بارت در

۱. Terry Eagleton
۲ Jonathan Culler
۳. Roland Barthes
۴. codes

اس/زد[۱] (۱۹۷۰) انجام داده است، شیوه‌ای بسیار کارآمد که می‌توان با استفاده از آن مصالح لازم را برای تحلیل و نقد متن به دست آورد و دلالت‌های پنهان آن را شناسایی کرد. دلالت‌هایی که پا را فراتر از متن می‌گذارد و به عوامل بیرون از متن می‌رسد. اما روش بارت در این کتاب به‌رغم این‌که خلاقیت و جذابیت کم‌نظیری در خود دارد، کار تحلیل و خوانش متن را تمام نمی‌کند و از «جمع‌بندی نهایی اثر در نوعی مفهوم منسجم» پرهیز می‌کند. در واقع رمزگان‌های بارت «بیشتر پراکندگی و قطعه‌قطعه بودن متن را نشان می‌دهند» (ایگلتون، ۱۳۹۸الف: ۱۹۱).

همین ناتمامی در تفسیر، ما را بر آن داشت تا در پژوهش حاضر پس از اعمال نظریهٔ رمزگان بارت بر متن، رمزگان‌های حاصل را دست‌مایهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی و خوانشی فرامتنی قرار دهیم و به دلالت‌های پیدا و پنهان ایدئولوژیک رمان *رهش* دست یابیم. گفتنی است که منظور از نشانه‌شناسی فرهنگی در این پژوهش، بررسی، تحلیل و تفسیرِ دلالت‌های ایدئولوژیکِ متن براساس رمزگان‌های بارت و با رویکردی فرامتنی است. به عبارت دیگر، از طرفی مطالعهٔ متن ادبی به‌مثابهٔ یکی از نمودهای فرهنگ از منظری نشانه‌شناختی (نظریهٔ بارت در *اس/زد*) مد نظر است، و از طرف دیگر همین نشانه‌پردازی متن ادبی از منظری فرهنگی (ایدئولوژیک) تفسیر خواهد شد.

۲. روش پژوهش

در پژوهش حاضر، همان‌طور که بارت توصیه کرده است (ن.ک. بارت، ۱۹۷٤: ۱۰)، ابتدا رمان *رهش* چند بار بازخوانی و سپس تمام متن به واحدهای خوانش متعددی (۷۸۰ واحد خوانش، با قرائت این نگارندگان) تقسیم شد. بدیهی است که بررسی تمام واحدهای خوانش رمان *رهش* نه ممکن است (باتوجه به حجم بالا) و نه مطلوب (زیرا هدف این مقاله تکرار مکانیکی الگوی بارت و پیدا کردن دوبارهٔ رمزگان‌های کشف شده نیست). بنابراین، تعداد محدودی از واحدهای خوانش حول محور دو خط داستانی اصلی رمان بررسی خواهند شد. نکتهٔ دیگر این‌که از میان رمزگان‌های پنج‌گانه، تنها سه رمزگان (معنایی، نمادین و فرهنگی) هستند که سازوکار نامحدودی دارند و دامنهٔ دلالت را هرچه بیشتر گسترش می‌دهند و در نتیجه متن را «نوشتنی» می‌کنند. بنابراین این سه رمزگان برای هدف مقالهٔ حاضر، یعنی نشانه‌شناسی فرهنگی، مناسب‌تر هستند.

۱. S/Z

اما رمزگان‌های هرمنوتیکی و کنشی باتوجه به ساختارشان، محدود هستند و کماکان متن را در محدودهٔ متون «خواندنی» نگه می‌دارند (بارت، ۱۹۷٤: ۳۰). رمزگان هرمنوتیک، چنان‌که بارت می‌گوید ضامن روایت‌پذیری متن است (همان: ۲٦۲) و رمزگان کنشی بیشتر به کار تحلیل ساختاری متن می‌آید (همان: ۲۰٤). از این رو، با توجه به نقش کم‌رنگ‌تر رمزگان‌های کنشی و هرمنوتیکی در بررسی فرامتنی و فرهنگی، تأکید عمدهٔ مقالهٔ حاضر بر رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی است. هر چند که در موارد لزوم به دو رمزگان دیگر نیز اشاره خواهد شد.

ناگفته نماند که تحلیل داده‌ها در این پژوهش دو بخش دارد. ابتدا واحدهای خوانش برگزیده در چارچوب نظریهٔ رمزگان بارت تحلیل می‌شوند، آن‌گاه، (در بخشی جداگانه) نتایج حاصل از این تحلیل درون‌داد نقدی ایدئولوژیک قرار می‌گیرد تا تن به تفسیر بدهد. با این حال، تأکید می‌کنیم که این فقط یکی از قرائت‌های ممکن متن است و لزوماً قرائت برتر نیست. زیرا چنان‌که بارت (۱۹۷٤) معتقد است نمی‌توان یک خوانش را بر خوانش‌های دیگر برتری داد و تکثر متن را نادیده گرفت. بنابراین باید هم‌صدا با ایگلتون گفت: «نیاز به گفتن ندارد که در بررسی من از این داستان چیزهای زیادی ناگفته مانده است. تفسیرها همه جانب‌دارانه، نسبی و موقتی‌اند. در نقد و تفسیر، کسی حرف آخر را نمی‌زند» (ایگلتون، ۱۳۹۸ب: ۲۰۱–۲۰۰).

۳. پیشینهٔ پژوهش

تا جایی که جست‌وجوهای نویسندگان سطور حاضر نشان می‌دهد تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی رمان *رهش* با استفاده از نظریهٔ رمزگان بارت نپرداخته است. با این حال، نگاهی گذرا می‌افکنیم به پژوهش‌هایی که رمان *رهش* را در چارچوب‌های دیگری غیر از نظریهٔ بارت بررسی کرده‌اند. هم‌چنین به نمونه‌هایی از پژوهش‌های انجام‌شده در چارچوب نظریهٔ رمزگان بارت، با پیکره‌ای متفاوت، نیز اشاره خواهد شد.

کشاورز (۱۳۹۸) به بررسی عناصر داستان در رمان *رهش* پرداخته است. وی در پژوهش خود به این نتیجه رسیده که امیرخانی «استاد حفظ پی‌رنگ است و می‌تواند به منطقی‌ترین شکل ممکن زمین و زمان را به هم ربط بدهد» اما داستانش اوج ندارد و در شخصیت‌پردازی نیز ضعیف عمل کرده است. درون‌مایه نقطهٔ قوت کار امیرخانی است و در مجموع می‌توان گفت که در به‌کارگیری عناصر داستان تقریباً موفق عمل کرده است. هم‌چنین، پوریزدانپناه کرمانی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای به نقد جامعه‌شناختی *رهش* بر اساس ساخت‌گرایی گلدمن پرداخته است. نویسنده با

بررسی موضوع، شخصیت‌ها، مسائل فردی و اجتماعی مطرح در رمان و بستر تاریخی، سیاسی و اجتماعی آن کوشیده است بازتاب ساختارهای جامعه در *رهش* و نیز اعتراض ضمنی آن نسبت به جامعه را نشان دهد. در نهایت به این نتیجه رسیده است که امیرخانی در این رمان توانسته است مشکلات ساختار شهری تهران را به‌خوبی بیان و آن‌ها را نقد کند و به چالش بکشد؛ مشکلاتی از قبیل تقابل سنت و مدرنیته، شکاف طبقاتی، مشکلات محیط زیستی، دو رویی کارمندان، خودباختگی فرهنگی و غیره. گرجی (۱۳۹۹) نیز در مقاله‌ای به بررسی و تحلیل *رهش* با توجه به دیدگاه آلن دو باتن و پل تیلیش در خصوص اضطراب موقعیت پرداخته است. به‌زعم نویسندهٔ مقاله، امیرخانی نویسنده‌ای است که همواره در آثارش به موقعیت ناهنجار انسان مدرن پرداخته است. به‌طور خاص در رمان *رهش*، مسئلهٔ اضطراب موقعیت مطرح شده است که بررسی آن را ضروری می‌سازد.

اکنون به نمونه‌هایی از پژوهش‌های انجام‌شده در چاچوب نظریهٔ رمزگان بارت اشاره خواهیم کرد.

شام روشن (۱۳۹۰) با استفاده از نظریهٔ رمزگان‌های بارت به روایت‌شناسی برخی از داستان‌های معاصر فارسی پرداخته است. وی در این اثر کوشیده است نشان دهد این آثار تا چه اندازه «خواندنی» و «نوشتنی» هستند. او با بررسی رمزگان‌های پنج‌گانهٔ حاصل از تقطیع پیکرهٔ خود نشان می‌دهد که میزان کاربرد رمزگان‌های کنشی و هرمنوتیک بسیار بیشتر از سایر رمزگان‌هاست و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که بیشتر آثار فوق «خواندنی» و فاقد تکثر هستند، زیرا از نظر بارت تفوق این دو رمزگان حاکی از این است که متن برگشت‌ناپذیر، فاقد تکثر و در نتیجه، «خواندنی» است. روشن است که چنین تحلیلی گامی فراتر از توصیف برنداشته است. هم‌چنین، «رمزگان‌شناسی حیوان در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور» (۱۳۹۳)، عنوان مقالهٔ فقیه مرزبان و کریمی است. از نظر آن‌ها حیوانات در این داستان‌ها به مثابهٔ رمزگان‌های مهمی مطرح شده‌اند که با توجه به جایگاه‌شان نمایان‌گر رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی هستند. برای مثال «باغ وحش» و تقابل دوگانهٔ انسان/حیوان در داستان *سایه‌ای از سایه‌های غار* حاکی از رمزگان نمادین است که باعث شکل‌گیری ساختار دوگانه در داستان می‌شود. در نهایت، نویسندگان به این نتیجه می‌رسند که در این داستان‌ها «طیف مختلفی از تقابل، تشابه، یکسان‌سازی و این‌همانی انسان و حیوان صورت می‌گیرد» و «در واقع، تقابل‌های موجود در داستان‌ها همگی نشان‌دهندهٔ

دوسویه و دوبعدی بودن انسان است که منجر به کنش‌های مختلفی در روایت و ساختار داستان می‌شود». صافی پیرلوجه (۱۳۹٦)، نیز در فصلی از کتاب خود به معرفی و شرح رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت با استفاده از نمونه‌هایی از شعر و داستان‌های معاصر فارسی پرداخته است. نویسنده در این اثر کوشیده است در چارچوب متن محصور نماند و با تکیه بر بافت فرهنگی، اجتماعی و تاریخی حاکم بر متن، دریچه‌ای برای ورود به بحث دامنهٔ خوانش‌پذیری و تکثر در دلالت‌مندی و معنای متن بگشاید.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود هیچ‌یک از پژوهش‌های فوق با استفاده از نظریهٔ رمزگان بارت در پی بررسی و تحلیل رمان *رهش* نبوده‌اند.

٤. مبانی نظری پژوهش

رولان بارت (۱۹۱۵–۱۹۸۰)، اندیشمند و منتقد بزرگ فرانسوی در کتاب *اس/زد* داستانی از بالزاک[۱] به نام *سارازین*[۲] را به ٥٦۱ واحد خوانش[۳] تقسیم می‌کند و با تحلیل آن‌ها نهایتاً به پنج رمزگان دست می‌یابد. اندازهٔ هر واحد خوانش و نحوهٔ شناسایی آن در نظر بارت کاملاً دل‌بخواهی است و بنا به نظر منتقد می‌تواند از یک کلمه تا چند پاراگراف باشد؛ گویی «زلزله‌ای کوچک» در سرزمین متن رخ داده است. در این روش الگوی برش متن معنایی است و هر واحد خوانش به‌مثابهٔ دال عمل می‌کند و تحلیلی که از آن ارائه می‌شود به‌نوعی مدلول آن است (بارت، ۱۹۷٤: ۱۳). رمزگان‌های پنج‌گانه عبارت‌اند از رمزگان هرمنوتیک[٤]؛ رمزگان معنایی[٥]؛ رمزگان نمادین[٦]؛ رمزگان کنشی[۷] و رمزگان فرهنگی[۸] (یا ارجاعی[۹]) که همهٔ مدلول‌های متن ذیل آن‌ها قرار می‌گیرد.

رمزگان هرمنوتیک با طرح معما یا رازی خواننده را به خواندن ادامهٔ داستان ترغیب می‌کند؛ برای مثال «عنوان خود داستان سارازین چنین کارکردی دارد. این که سارازین کیست؟ یا

---

۱. Honore de Balzac
۲. Sarrasine
۳. lexia
۴. hermeneutic
۵ semic
۶. symbolic
۷. proairetic
۸ cultural
۹. referential

چیست؟». در واقع این رمزگان پرسش‌هایی را مطرح می‌کند تا در نهایت پاسخی به آن‌ها داده شود. **رمزگان معنایی** مربوط به دلالت‌های ضمنی است. یعنی مفاهیم و مدلول‌هایی که به طور تلویحی بیان می‌شوند، به‌ویژه خصوصیات شخصیت‌ها، مکان‌ها و کنش‌ها. برای نمونه نام سارازین در فرانسوی به‌خاطر **e** پایانی‌اش (نشانهٔ تأنیث در زبان فرانسه) تلویحاً اشاره به زنانگی دارد. **رمزگان نمادین** حاکی از ترکیب‌بندی‌هایی است که با نظمی خاص در متن تکرار و در نهایت غالب می‌شوند. این رمزگان بیان‌گر تقابل‌های دوگانه در متن است؛ تقابل‌هایی که باعث عمیق‌تر شدن و پیچیدگی متن می‌شوند مانند خوب/بد، خیر/شر، زشت/زیبا و قس علی هذا. **رمزگان کنشی** چنان که از نامش پیداست رمزگان کنش‌ها و رویدادهاست و اشاره به پی‌رفت‌های داستان دارد که می‌توان آن‌ها را فهرست کرد. مثلا می‌گوییم «صحنهٔ قتل» یا «هنگام آدم‌ربایی». این رمزگان در کنار رمزگان هرمنوتیکی داستان را پیش می‌برد. و در نهایت **رمزگان ارجاعی یا فرهنگی** که اشاره به دانش بیرون از متن دارد. مانند دانش پزشکی، ادبی، تاریخی، روان‌شناختی و .... در واقع خواننده برای درک این رمزگان باید از دانش خود دربارهٔ جهان واقعی استفاده کند (بارت، ۱۹۷٤: ۱۸-۱٦؛ موریارتی[۱] ۱۳۹۹: ۲۲۷-۲۳۱). در واقع هم‌صدا با اسکولز[۲](۱۳۸۳: ۲۱۹) باید گفت که حسن بزرگ این روش وارد کردن بعد معناییِ روایت به عرصهٔ نقد ساختارگرایی است، اما ممکن است اصلاح آن نیز ضرورت داشته باشد و این امر جز با به‌کارگیری آن میسر نمی‌شود.

باری، استفاده از روش بارت می‌تواند پرتوی بر دلالت‌های پنهان پیکرهٔ مورد بررسی بیفکند، لیکن نه فقط از طریق تقطیع متن به واحدهای خوانش و توصیف صرف آن، بلکه با در پیش گرفتن رویکردی استعلایی که پا را فراتر از مرزهای متن می‌گذارد؛ تا بدین ترتیب متن پس از واسازی، دوباره به متنیت برسد و تن به تفسیر بدهد. در این مسیر نظریهٔ رمزگان بارت با داشتن ابزارها و مصالح لازم، ابتدا به کمک تقطیع و واسازی متن می‌آید، تا پس از آن با نگاهی فرامتنی و با استفاده از نظریات اندیشمندانی مانند پی‌یر ماشری و تری ایگلتون، بتوانیم دلالت‌های ایدئولوژیک متن را دریابیم. زیرا برای دریافتن دلالت‌های ایدئولوژیک پنهان متن، باید شکاف‌ها و ناگفته‌های آن را بررسید، شکاف‌هایی که ردشان را می‌توان در عناصر متنی گرفت (برتنز،[۳]

۱. michael moriarty
۲. Robert Scholes
۳. Johannes Willem Bertens

۱۲٤:۱۳۸۸). بدین ترتیب می‌توان از سطح توصیفِ صرف برگذشت و کار ناتمام بارت در *اس/زد* را به سرانجام رساند.

۵. تحلیل داده‌ها

۵. ۱. خلاصهٔ داستان

رهش (ر ه ش) روایت زندگی زنی به‌نام لیا همراه با همسرش (علا) و پسر پنج‌ساله‌شان (ایلیا)، در شهر تهران است. لیا و همسرش، در رشتهٔ معماری تحصیل کرده‌اند. آن‌ها در خانهٔ موروثی لیا در منطقهٔ یک تهران زندگی می‌کنند، که در میان برج‌های بلند اطرافش محصور است. علا موقعیت شغلی مناسبی دارد و معاون شهردار همان منطقهٔ یک است، اما لیا به‌علت بیماری تنفسی ایلیا، امکان کار کردن در بیرون از خانه را ندارد. لیا از وضعیت شهر، آلودگی هوا، ساخت‌وسازهای بی‌رویه در تهران و ... ناراضی است و بیماری تنفسی فرزندش را نیز ناشی از آلودگی هوای تهران و ناکارآمدی مدیران شهرداری از جمله همسرش می‌داند. این‌گونه است که لیا و همسرش از همان ابتدای رمان بر سر همین مسائل دچار اختلافات جدی می‌شوند، اما گفت‌وگوهای گاه‌وبی‌گاه‌شان راه به‌جایی نمی‌برد و به جدل و قهر ختم می‌شود. لیا می‌خواهد به نبرد با این بی‌کفایتی برخیزد و اطرافیانش را از خواب غفلت بیدار کند. در این مسیر، لیا که از شهرداری ناامید شده است به‌سراغ نهادهای دیگری مانند سازمان بسیج نیز می‌رود. او درمی‌یابد که این نهادها سهم‌شان را برای مراقبت از نَفَس بچه‌ها انجام می‌دهند و شهرداری مقصر اصلی مشکلات است.

۵. ۲. بازتاب رمزگان‌های فرهنگی در رهش

(۱) رهش/ ر ه ش

عنوان رمان یعنی رهش، که بر روی جلد به‌صورت «ر ه ش» نوشته شده و روی عطف کتاب و صفحهٔ اول به‌صورت «رهش» خود نوعی **رمزگان هرمنوتیک** است. زیرا خواننده را با این پرسش مواجه می‌کند که منظور از این عنوان چیست و چرا دو گونهٔ نوشتاری دارد. اگر منظور نویسنده رهایی است، چرا از خود این واژه استفاده نکرده و حروف این واژه را از هم جدا کرده است. این عنوان اولین سؤالات را در ذهن خواننده ایجاد و او را به شروعِ خواندن ترغیب می‌کند. چنین تلاشی برای متفاوت نشان دادن خود از سوی نویسنده، که قبل از شروع به خواندن کتاب

رخ می‌نماید، پیشاپیش حکایت از عدم تکثر متن و به قول بارت «خواندنی» بودن آن دارد. متنی که صرفاً می‌توان آن را خواند و خواننده تنها آزاد است آن را بپذیرد یا رد کند و نقش دیگری ندارد؛ متنی که می‌خواهد خواننده را به یک مصرف‌کنندهٔ صرف تقلیل دهد (ن.ک. بارت، ۱۹۷٤: ٤). مؤید این نکته عبارت «للحَق» است که در پیشانی‌نوشت کتاب درج شده و تکلیف خواننده را روشن می‌کند؛ گویی اصولاً کتاب مخاطبی دیگر دارد. نکات فوق را می‌توان ذیل **رمزگان فرهنگی** تعبیر کرد.

(۲) اسب‌ها از دو روز قبل‌ش سم می‌کوبانند. سگ‌ها دندان به هم می‌سایند. شب‌ش گربه‌ها خرناس می‌کشند. کبوترها بی‌قراری می‌کنند و نصف شب تو لانه در جا بال می‌زنند. قزل‌آلاها عوض این‌که بالا بیایند، خودشان را رها می‌کنند در مسیرِ پایین‌دستِ رود. ماهی‌های آکواریوم اما همان‌جور مثل ابله‌ها با لب‌های‌شان بی‌صدا می‌گویند «یو» و از دهان‌شان حباب بیرون می‌دهند؛ من اما یقین دارم که مردها فقط ظرف می‌شکانند... (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۷).

این‌ها جملات آغازین رمان رهش هستند. روشن است که بلافاصله می‌توان این واحد خوانش را ذیل **رمزگان هرمنوتیک** دسته‌بندی کرد. زیرا باز هم این پرسش را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که راوی راجع به چه واقعه‌ای حرف می‌زند که حیوانات و «مردها» به‌شیوه‌های گوناگون به آن واکنش نشان می‌دهند، و برای پاسخ این سؤال، خواندن ادامهٔ داستان را پی می‌گیرد. اما کار این واحد خوانش با همین رمزگان تمام نمی‌شود. بی‌شک پای **رمزگان فرهنگی** نیز در این‌جا به میان می‌آید. زیرا این قطعه حاوی گزاره‌هایی است که یا از باوری عامیانه سرچشمه می‌گیرد و یا واقعیت‌هایی علمی را دربارهٔ واکنش حیوانات به پدیده‌ای در شرف وقوع بیان می‌کند. از طرفی، در همین واحد خوانش مشخص می‌شود که راوی زن است و چندان دل خوشی از «مردها» ندارد؛ مردهایی که مثل حیوانات قدرت تشخیص چیستی وقایع را ندارند و در بهترین حالت مانند «ماهی‌های آکواریوم» که فقط ابلهانه «یو» می‌کنند، مردها نیز «فقط ظرف می‌شکانند». نکتهٔ دیگری که در این واحد خوانش جلب توجه می‌کند در تقابل قرار گرفتن «قزل‌آلاها» با «ماهی‌های» آکواریوم است. قزل‌آلاها (ماهیان موجود در طبیعت) متوجه نزدیکی واقعه می‌شوند و واکنش نشان می‌دهند، اما ماهی‌های آکواریم (ماهیان زینتی دور از طبیعت و موجود در خانه‌های شهری) هیچ تغییری در رفتارشان ایجاد نمی‌شود. این تقابلِ طبیعت/شهر نخستین جلوهٔ **رمزگان نمادین** در رهش است که مکرراً در رمان تکرار می‌شود. همان‌طور که بارت می‌گوید

طرفین این تقابل «هم‌چون دو جنگ‌جوی تا بن دندان مسلح رودرروی هم ایستاده‌اند» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۷). همین رمزگان است که سبب می‌شود بتوانیم به خوانش‌های نمادین و مضمونی برسیم (ن.ک: کالر، ۱۳۸۸: ۲۸۵).

(۳) هیچ‌کدام درست نمی‌فهمندش. نه اسب‌ها، نه سگ‌ها، نه گربه‌ها و نه مردها. فقط می‌دانند قرار است اتفاقی بیافتد. برزخ می‌شوند و بدقلق. حوصله‌شان تنگ می‌شود. ته دل‌شان می‌دانند که قرار است اتفاقی بیافتد اما نمی‌دانند چه اتفاقی. ته دل‌شان می‌شود ماشین لباس‌شویی روی دور تند. بعد خشک‌کن راه می‌افتد و داغ می‌شوند... اما نمی‌فهمند. همین‌قدر می‌فهمند که بدشگون است (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۷).

مجدداً در این واحد خوانش **رمزگان هرمنوتیک** خودنمایی می‌کند. معمای قبلی دوباره تکرار می‌شود. راوی این بار نیز با سخاوتِ تمام «مردها» را در کنار «اسب‌ها، سگ‌ها و گربه‌ها» قرار می‌دهد و آن‌ها را در «نفهمیدن» چیستی اتفاقِ در شرف وقوع یک‌سان می‌انگارد. این توصیف مجدداً پای **رمزگان معنایی** را به‌میان می‌کشد زیرا در ادامهٔ واحد خوانش قبل تأکید می‌کند که قاعدتاً مرد داستان نیز، مانند سایر مردها توان تشخیص واقعه را ندارد، «همین‌قدر می‌فهمد که بدشگون است» و بنابراین نمی‌توان از چنین شخصیتی انتظار کمکی برای حل مسائل و رفع مشکلات پیش رو داشت. راوی در همین ابتدای کار و حتی پیش از نام بردن از شخصیت مرد داستان، تکلیف خودش و خواننده را با او روشن و حکمش را نیز صادر کرده است؛ آن‌چه در ادامه روایت می‌شود تثبیت و تأیید همین حکم است. شکستن آخرین سفال یادگار دوران دانشجویی (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۷–۸)، که حتی نزدیک است به درگیری فیزیکی بین لیا و علا منجر شود، اختلاف عمیق آن‌ها را نشان می‌دهد:

(٤)جلو می‌آید. با دست‌ش می‌خواهد چانه‌ام را بگیرد. سرم را عقب می‌کشم. نه به‌خاطر ترس؛ به‌خاطر تماس (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۸).

رفتار علا حاکی از **رمزگان کنشی** است. اما واکنشی که لیا نشان می‌دهد نوعی **رمزگان فرهنگی** است، زیرا از ترس آسیب دیدن نیست، بلکه از ترس تماس پیدا کردن با مردی است که حالا دیگر انگار غریبه و نامحرم شده. با این‌که از نظر شرعی و قانونی اتفاقی نیفتاده است، اما لیا انگار دیگر در این‌جا محرمیت شرعی و قانونی را کافی نمی‌داند. در ذهن او کار تمام شده است. گویی او در ناخودآگاه خود می‌داند که چه واقعه‌ای در پیش است، بنابراین رفتارش واکنشی پیش‌گویانه

به انتهای ماجرا و پس از فاجعه است. علا اما نمی‌داند، نمی‌فهمد، فقط ظرف می‌شکاند و عصبانی می‌شود.

در میانهٔ مشاجرهٔ لیا و علا، ایلیا با سرفه و تنگی نفس از خواب بیدار می‌شود، علت شکستن سفال را می‌پرسد و علا می‌گوید که ظرف از بالا افتاده است:

(۵) می‌خواهد دروغ نگوید مثلاً. شرعاً ایرادی نداشته باشد و خارِ راه بهشت‌ش نشود. آن‌طور که با هم در دوران خوشی عهد کرده بودیم دروغ یاد ایلیا ندهیم (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۹).

در این واحد خوانش باز هم **رمزگان فرهنگی** در کار است. بیان این‌که دروغ گفتن شرعاً جایز نیست و مانع از دست‌یابی به بهشت می‌شود. و البته این‌که علا دروغ نگفتن را صرفاً به‌دلیل شرعی و تازه آن هم برای رسیدن به بهشت فضیلت می‌پندارد. این‌ها جزئیاتی هستند که ذیل **رمزگان معنایی** ترکیب می‌شوند (ن.ک: بارت، ۱۹۷٤: ٦٧) و به‌تدریج شخصیت علا را می‌سازند و او را فردی خشکه‌مقدس، ریاکار و قدرت‌طلب معرفی می‌کند (اشارات مکرری دربارهٔ این‌ویژگی‌های علا در جای‌جای رمان وجود دارد، برای مثال ن.ک. صفحات ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٤٦، ٧٣، ٨٩، و ١٠٣). اما لیا با گفتن واژهٔ «مثلاً» می‌خواهد بگوید که از نظر او به‌هرحال علا دروغ گفته است، زیرا همان‌طور که پیش‌تر نیز دیدیم او در چارچوب شرع نمی‌اندیشد. با این حال، وقتی در ادامه از عهدی سخن می‌گوید که با علا بسته‌اند تا دروغ یاد ایلیا ندهند، تلاشی نمی‌کند تا دست کم به‌سهم خودش به این عهد وفا کند و اجازه می‌دهد تا دروغ علا منعقد شود.

بعد از مشاجرهٔ لیا و علا، گره‌گاه دیگر داستان روایت می‌شود؛ شخصی به نام فرازنده (نمادی از برج‌سازان بی‌سواد و فرصت‌طلب که به چیزی جز منافع شخصی خود نمی‌اندیشند) در هم‌سایگی خانهٔ لیا، در حال ساختن برج است و تاورکرین را در زمین خالی کنار خانهٔ او قرار داده و لیا از این موضوع ناراحت است:

(٦) شمد را از روی مبل برمی‌دارم و دور خودم می‌پیچم و می‌روم تو حیاط. پیچیدن‌ش از روی عادت است، وگرنه حیاط مشرف ندارد. هنوز مشرف ندارد. بید مجنونِ ما و برادرش که در خانهٔ خالی کناری است، جلو دید هم‌سایه‌های آن سوی کوچه را می‌گیرند. روی پلهٔ ایوان می‌نشینم. به این فکر می‌کنم که اگر پدر بود، چه‌قدر قصه‌ها داشت که از بید مجنون بگوید که کی کاشتیم و مرحوم هم‌سایه کی نارون کاشت... ما کود چه می‌دادیم و او چه کودی می‌داد. تو تاریکی نگاه می‌کنم به بید خودمان و نارونِ هم‌سایه و منارش... تاورکرین بالا رفته است.

بی‌ریخت و بدشکل. بازوش برگشته تو خانهٔ ما. کجکی رهاش کرده‌اند و رفته‌اند. نگاهم به درازی تاور است که قد بلند علا را می‌بینم کنار تصویر تاور (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۲-۱۱).

در این واحد خوانش، **رمزگان فرهنگی** در اشاره‌ای که به عادت پوشاندن زن از نامحرم شده است ملاحظه می‌شود. بید مجنون برای لیا در نقش حجابی است که او را از دید دیگران محفوظ نگاه می‌دارد. حضور **رمزگان نمادین** نیز در این واحد خوانش پررنگ است. از طرفی بید مجنون و نارون (نماد طبیعت و سلامتی) که در تقابل نمادین با تاورکرین (نماد بلندمرتبه‌سازی و آلودگی هوا) قرار می‌گیرد و مجدداً مضمون اصلی و محوری رمان را یادآوری می‌کند. از طرف دیگر یادآوری خاطرات پدر که گویی به‌شکلی ناخودآگاه به ذهن لیا می‌آید و در تقابل با همسرش علا قرار می‌گیرد. پدری که روزگاری درخت بید مجنون را کاشته، و همسری که معاون شهردار منطقه است و لابد در بلندمرتبه‌سازی در شهر و «علم کردن تاورکرین» نقش دارد. ضعف‌ها و مشکلات علا باعث می‌شود لیا مکرراً جای خالی پدر را احساس کند و خاطراتش را به یاد بیاورد (برای نمونه ن.ک: امیرخانی، ۱۳۹٦: ١٦، ١٧، ١٨، ٢٨، ٤٩، ٥٢، ٧١، ١٦٧ و ١٨٥). باری، این تقابل‌ها وقتی پررنگ‌تر می‌شود که لیا می‌گوید «نگاهم به درازی تاور است که قد بلند علا را می‌بینم کنار تصویر تاور» و تاور «بی‌ریخت و بدشکل» را در تناظر با علا قرار می‌دهد. برای لیا، بید مجنون و سلامت و امنیتِ ناشی از وجودش در حیاطِ خانه، نماد پدر است، و تاورکرین که «کجکی رها شده» در حیاط خانه‌اش و به حریمش تجاوز کرده نماد علا. روغنی که از تاورکرین پای درخت همسایه ریخته، باعث خشک شدن و شکستن درخت به‌هنگام تاب‌بازی لیا و ایلیا می‌شود (همان: ۳۰). تاورکرین درخت (طبیعت) را می‌خشکاند و علا زندگی لیا و ایلیا را نابود می‌کند. پیش‌تر هم دیدیم که علا برای لیا حتی به مرز نامحرمیت نیز رسیده است و ما در رمان نیز نقطهٔ روشنی در زندگی جاری علا دست کم بعد از ازدواج با لیا نمی‌بینیم. با این حال، در جای‌جای رمان راوی (لیا) در تلاش است تا خود را تبرئه و وانمود کند که او قصد آشتی و سازش دارد و علاست که راه‌ها را بسته (برای مثال ن.ک. صفحات ۱۲، ۱۳، ١٤، ٥٨، ٦٩ و ١٦١)؛ اما وقتی او ناخودآگاه (و یا شاید آگاهانه) همسرش را با تاور کرین «بی‌ریخت و بدشکل» مقایسه می‌کند، گفتن جملاتی مثل «می‌خواهم دوست‌ش بدارم... می‌خواهم زن‌ش باشم؛ با تمام زنانگی‌ام» (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۳)، معنایی جز فریب و ظاهرسازی نخواهد داشت. علاوه بر آن، لیا چند بار تأکید می‌کند که خانه‌ای که درآن زندگی می‌کنند، خانهٔ اوست («خانهٔ ما؟! یا خانهٔ

من»)، نه خانهٔ مشترک‌شان (همان : ۱۳ و ۱۲۳)، او حتی علا را تحقیر می‌کند و به قول خودش به او «متلک» می‌گوید (همان: ٤٥-٤٤) و نمی‌تواند با لهجهٔ شهرستانی او کنار بیاید (همان: ۱۲۱).

بنابر آن‌چه گفته شد، همین صفحات ابتدایی رمان را می‌توان به‌مثابهٔ آیینهٔ تمام‌نمایی از کل رمان دانست؛ نگاه تجددستیز و سنت‌گرای لیا به مقولهٔ توسعهٔ شهری، توصیف علا به‌عنوان مردی متظاهر و فاقد توانایی برای درک امور و اختلاف لیا با او بر سر نوع مدیریت شهری که منجر به آلودگی هوا و بیماری ایلیا شده است، هشدار راوی نسبت به حادثه‌ای قریب‌الوقوع در شهر و خانه، و ناامیدی لیا از نجات هر دو. پاینده (۱۳۹٤: ۹) در خصوص اهمیت صحنه‌های آغازین رمان در ترسیم کل اثر می‌گوید: «رمان‌نویسان با استفاده از صناعاتی مانند نماد، مجاز مرسل، استعاره و آیرونی جزئیاتی را در صحنهٔ آغازین می‌پرورانند که با شروع رویدادها و بسط پی‌رنگ، آرام‌آرام درون‌مایه(ها)ی رمان را شکل می‌دهد و القا می‌کند». بدین ترتیب، خواننده با تیزبینی و دقت در این موارد می‌تواند به درک درستی از آن‌چه در پیش است دست یابد. در ادامه، واحدهای خوانش دیگری را که مؤید نکات یادشده است، از نظر می‌گذرانیم.

(۷) دوست دارم سرم را فرو کنم در دهان‌ش تا ببینم بعد از حنجره و بعد از نای، آیا از ریه‌هایش سردرمی‌آورم یا نه. مادر اگر سردرنیاورد، دست‌گاه‌های رادیولوژی و سونوگرافی سردرمی‌آورند؟ (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۲۰).

در این واحد خوانش باز هم **رمزگان نمادین** را مشاهده می‌کنیم که حس مادری در تقابل با علم و فناوری قرار می‌گیرد و تقابل‌های پیشین را تقویت می‌کند. لیا که زنی تحصیل‌کرده و امروزی است مرجعیت علم را زیر سؤال می‌برد و معتقد است که یک مادر بهتر از دستگاه‌های پزشکی بیماری را تشخیص می‌دهد. این نکته عملکرد **رمزگان فرهنگی** را در این قطعه نشان می‌دهد؛ چرا که بارت می‌گوید «رمزگان فرهنگی به یک علم یا پیکره‌ای از دانش ارجاع می‌دهد» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۰)، اما مهم‌تر از آن حضور **رمزگان معنایی** است. زیرا آرام‌آرام ویژگی‌هایی را که در سطور بالا برشمردیم به لیا نسبت می‌دهد. گویی لیا کلاً با تکنولوژی و مظاهر زندگی مدرن مشکل دارد و برای مسائل زندگی به‌دنبال راه‌حل‌های ماورایی می‌گردد. نمود دیگر این طرز تفکر را باز هم در ادامهٔ رمان می‌بینیم، آن‌جا که لیا می‌گوید: «منتظرم تا تولد پنج‌ساله‌گی ایلیا برسد. شاید عدد پنج تغییری ایجاد کند در زندگی ما؛ به قول مادربزرگ‌ها 'به حقِ پنج‌تن'» (امیرخانی، ۱۳۹۸: ٤۷). یا زمانی که برای درمان سرفه‌های ایلیا تصمیم می‌گیرد «با یک آخوند

مشورت» کند یا «استخاره» بگیرد (همان: ۱۵۵). بنابراین، لیا در عین حال که چندان به شرعیات پایبند نیست، اما برای رفع مشکلاتش دل به معجزه بسته است. این تناقض‌ها در ذهن و زبان لیا، شخصیت او را برخلاف آن‌چه نویسنده درنظر داشته است، متزلزل و بی‌منطق نشان می‌دهد. بارت در خصوص شخصیت‌پردازی از طریق واحدهای معنایی می‌گوید: «شخصیت وقتی به وجود می‌آید که واحدهای معنایی مشابه چندین بار از یک اسم خاص عبور می‌کنند و گویی بر آن استقرار می‌یابند. ازاین‌رو، شخصیت محصول ترکیب این واحدهاست؛ ترکیبی نسبتاً ثابت (ثباتی حاکی از تکرار واحدهای معنایی) و کم‌وبیش پیچیده (شامل خصوصیاتی کم‌وبیش متناسب و متناقض)؛ این پیچیدگی ویژگی‌های شخصیت را تعیین می‌کند» (بارت، ۱۹۷٤: ٦٧). آن‌چه گفته شد، شخصیت متناقض لیا را نشان می‌دهد. فروید[۱] تناقض‌های موجود در رفتار انسان را با تبیین «الگوی ساختاری» ذهن توضیح می‌دهد، او بر اساس این الگو ذهن را به سه بخش «نهاد»[۲]، «فراخود»[۳] و «خود»[٤] تقسیم می‌کند. «نهاد» در ضمیر ناخودآگاه قرار دارد و مدافع اصل لذت است و در این راه همهٔ محدودیت‌ها را زیر پا می‌گذارد، «فراخود» مدافع اصل اخلاق است، باید و نبایدهای اخلاقی را به فرد گوش‌زد می‌کند و دائماً با نهاد درگیر است. اما «خود» مدافع اصل واقعیت است و می‌کوشد با درنظرگرفتن واقعیت‌های جهان پیرامون، لذت را نیز به‌رسمیت بشناسد. اگر خود نتواند بین نهاد و فراخود توازن برقرار کند ناپایداری و تناقض در رفتار اشخاص بروز پیدا می‌کند (ن.ک: پاینده، ۱۳۹۷: ۸۷–۸۵ و فروید، ۱٤۰۰). با این اوصاف، به نظر می‌رسد رفتارهای متناقض لیا، حکایت از عدم توازن در نهاد و فراخود اوست. «نهاد» لیا نمی‌خواهد که او در قیدوبند مذهبِ متشرعانه باشد و وادارش می‌کند که برخی از الزاماتش را نیز رعایت نکند، اما «فراخودِ» او اجازه نمی‌دهد که او حتی به علم هم اعتماد کند و ناگزیر با استخاره به‌دنبال راه چاره است.

(۸) علا بیش از خانهٔ ما و به‌تعبیرِ او خانهٔ پدری من، و بیش از سلامتی فرزند من و به‌تعبیر او فرزند ما، نگران خاکی است که روی پژوی چهارصدوپنج اداره ریخته شده است. مدام بالا و پایین می‌رود و خاک‌ها را با دستمال کاغذی پاک می‌کند (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۳۵).

---

۱. Sigmund Freud
۲. Id
۳. super ego
۴. ego

در این واحد خوانش برای چندمین بار علا از سوی لیا زیر سؤال می‌رود و متهم می‌شود؛ عملکرد **رمزگان معنایی** برای شخصیت‌پردازی علا از نگاه لیا. او مردی است که بیش از خانه و خانواده‌اش نگران ماشین اداره است. اما نکته این‌جاست که لیا در این اظهار نظر به‌اصطلاح دروغ وارد بازی می‌کند؛ از قضا خود لیاست که اصرار دارد بگوید خانهٔ من، نه علا (ن.ک: صفحه ۱۳ و ۱۲۳) و هیچ شاهدی هم نیست که نشان دهد علا نگران سلامتی ایلیا نیست. بلکه به‌نظر می‌رسد که لیا با پیش‌فرض‌ها و قضاوت‌های نادرست خود، نسبت‌های ناروایی در مورد بیماری فرزندشان به علا می‌دهد. اما **رمزگان نمادین** در این واحد خوانش نیز به تقویت مضمون اصلی رمان، یعنی تقابل طبیعت/شهر و پاکی/آلودگی ادامه می‌دهد. خانهٔ لیا و فرزندش ایلیا، در برابر ماشین ادارهٔ علا و خودش قرار می‌گیرند. عجیب آن‌که لیا در راه این تقابل، علا را نه‌تنها از مقام همسری، که حتی از مقام پدری نیز خلع می‌کند: «بیش از سلامتی **فرزند من و به تعبیر او فرزند ما**». آیا علا واقعاً پدر ایلیا نیست؟ آیا این موضوعی وابسته به «تعبیر» آدم‌هاست؟

(۹) یکی–دو ضربهٔ کاری به‌ش زده‌ام؛ شهرستان و تهران دوگانه‌ای که دیوانه‌اش می‌کند... ضربهٔ کاری دوم هم همان ربطِ آلودگی هوا به مدیریت شهری در اداره‌هاشان. چیزی که اصلاً نمی‌پسندد و هنوز خیال می‌کند مثل جهادگران زمانِ جنگ مشغول کار فرازمینی است! (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۳۵–۳۶).

لیا در این‌جا بار دیگر ناخودآگاهش را بروز می‌دهد. او در درون خود رسماً با علا در حال جنگ است و طبیعتاً می‌خواهد او را شکست دهد. باین‌حال، خود را در ظاهر به‌فکر صلح و آشتی نشان می‌دهد. اما ناخودآگاهش حکایت از چیز دیگری دارد. تناقضات لیا به همین‌جا ختم نمی‌شود. این ادعا که دوگانهٔ «شهرستان و تهران» علا را دیوانه می‌کند، خلاف واقع است و از قضا در متن و فرامتن شواهدی علیه‌اش وجود دارد. امیرخانی در جایی گفته است که شهردار هر شهری باید بومی باشد و یکی از مشکلات تهران را شهردار غیربومی می‌داند (ن.ک: امیرخانی، ۱۳۹۱). لیا نیز مانند امیرخانی معتقد است: «اگر مادربزرگِ جناب شهردار، هر شهرداری، اهل همان شهر نباشد، شهر توسعه پیدا نمی‌کند» (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۹۷). درواقع، این خود راوی است که به‌عنوان یک تهرانی اصیل، از وجود شهرستانی‌ها در مناصب مدیریتی تهران در رنج است. در این‌جا گویی راوی برای فرار از این واقعیت سعی در «فرافکنی» دارد. فرافکنی یکی از سازوکارهای دفاعیِ ضمیر ناخودآگاه است که «فرد با توسل به آن، واقعیت را تحریف می‌کند تا

اضطراب و سایر احساسات ناخوشایند را کاهش دهد، یا از بین ببرد» (پاینده، ۱٤۰۰: ۲۷). بی‌دلیل نیست که بارت (۱۹۷٤: ۱۹۱) معتقد است فهرست توصیفات اشخاص ذیل **رمزگان معنایی** به‌کار نقد روان‌کاوانه، مضمونی و به‌ویژه نقد روان‌شناختی می‌آید. از سوی دیگر، لیا مدام مقصر مشکلات شهری و آلودگی هوا را به اداره‌های شهرداری تقلیل می‌دهد و آن‌چنان از مواضعش سخن می‌گوید که خواننده در نگاه اول تردیدی در درستی‌شان به‌دل راه نمی‌دهد. **رمزگان فرهنگی** همه‌چیز را بدیهی می‌نمایاند و «به‌مثابهٔ بخشی از ایدئولوژی، ریشهٔ طبقاتی خود را... به‌شکل مصداقی طبیعی و بیانی آشنا جا می‌زند» (بارت، ۱۹۷٤: ۹۷).

جدایی عاطفی لیا از علا، وقتی با ایلیا به کوه می‌رود و با ارمیا، چوپان کوه‌نشین، روبه‌رور می‌شود به‌صورت ناخودآگاه بروز پیدا می‌کند:

(۱۰) کسی که می‌فهمد خاک رساناست، آب رساناست و طبیعت رساناست، مرد است ...حرف‌ش حرف است. بگذار ایلیا کمی با مردی دیگر باشد؛ مردی غیر از علا (امیرخانی، ۱۳۹۸: ٥٤).

در این‌جا مجدداً شاهد **رمزگان معنایی** هستیم؛ توصیف ارمیا به‌مثابهٔ کسی که آب و خاک و طبیعت را «می‌فهمد»، بنابراین مرد است و حرفش حرف. همین ویژگی‌ها در تقابل **نمادین** با علا قرار می‌گیرد؛ ایلیا بهتر است با مردی غیر از علا باشد، زیرا علا درکی از طبیعت ندارد، «نمی‌فهمد» و لابد حرفش هم حرف نیست. علا کسی است که در شهر جا مانده و «شهر اگر فرو بریزد» معلوم نیست چه بلایی به‌سرش می‌آید. لیا خودش و ایلیا را از علا جدا می‌کند و به ارمیا می‌پیوندد: «راستی ما می‌مانیم یا نه. من و ایلیا و چوپان... » (امیرخانی، ۱۳۹۸: ٥٤). او به‌یاد علا در دوران نامزدی‌شان می‌افتد و می‌گوید: «آن روزها علا هم شبیه بود به این مرد...» (همان: ٥٥)، حتی در این قیاس هم هنوز علا به‌پای «این مرد» نمی‌رسد، فقط می‌تواند «شبیه»اش باشد. لیا این مرد را بیش‌تر از علا می‌پسندد و ناخودآگاه از این‌که ایلیا ماجرای این دیدار را به علا بگوید نگران می‌شود: «نمی‌خواهد حالا قصه‌های عمو را به کسی بگویی...»، و ایلیا با همهٔ کودکی‌اش می‌فهمد که: «منظورت به بابا علا است... .» (همان: ٥٦) باری، این کشمکش درونی میان دوست داشتن ناخودآگاه ارمیا (نهاد) و تعهد اخلاقی به علا (فراخود) لیا را رها نمی‌کند و او باز هم به دوست داشتن علا تظاهر می‌کند: «نکند خانه‌ام گرم نباشد. نکند علا دوست نداشته باشد خانه را. دوست نداشته باشد من را و ایلیا را»، اما در نهایت این علاست که متهم می‌شود:

«چرا علا به اندازهٔ من از وجود ایلیا- همین‌جور که هست- لذت نمی‌برد» (همان: ۵۸). این میل پنهان درونی لیا گاهی به‌شکلی صریح‌تر بیان می‌شود:

(۱۱) دوست دارم ایلیا را بگذارم پیش ارمیا. از این فضا چه‌قدر چیز می‌آموزد...از آن سو از این مرد چه‌قدر خواهد آموخت. از علا چه چیزهایی را فراگرفته است و فرامی‌گیرد؟ پیش‌رفتِ شغلی... و از این چوپان چه چیزهایی را یاد خواهد گرفت... این‌جا اگر بماند حتماً زود خوب می‌شود (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۷۸).

دوباره در این واحدِ خوانش **رمزگان نمادین** در کار است و علا در تقابل با ارمیا قرار می‌گیرد. علا نمادی از انسانِ شهرستانی غیربومی که حالا مدیریت شهر را به عهده دارد و با مدیریت نادرستش موجب شده تا کسی مثل ارمیا که بومی تهران است و می‌شود از او چیزهای زیادی آموخت، از شهر به کوه فرار کند. علا چیزی برای آموختن به ایلیا ندارد اما ارمیا حتی می‌تواند پیامبروار معجزه کند و او را شفا دهد؛ خانهٔ آرمانی لیا خانهٔ مادربزرگ است و مرد آرمانی‌اش هم ارمیا. اما او نمی‌خواهد این را بپذیرد و سعی در انکار آن دارد. اما عاقبت ارمیا را برمی‌گزیند و همراه با ایلیا سوار بر پاراگلایدر ارمیا، بر فراز تهران پرواز می‌کنند. ارمیا آن‌ها را بالا می‌برد و با چرخشی شهر را قطعه‌قطعه و وارونه می‌کند؛ «ر ه ش... رهیدیم... رهش... » (همان: ۱۸۵).

(۱۲) باید پایین برویم تا به علا برسیم. حتا اگر دوباره دعوامان شود... علا هست و میز هست و هیچ نیست... شهر نیست، اما میز هست... (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۸٦).

شرط رسیدن به علا، پایین آمدن از اوج است. لیا در بالا و علا در پایین به‌فکر میز و قدرت است، به‌هر قیمتی که باشد؛ **رمزگان معنایی**. حتی اگر شهر نباشد «اما میز هست». این‌بار علا به‌شکلی صریح‌تر به‌عنوان عامل نابودی شهر تصویر می‌شود و در برابر آن قرار می‌گیرد؛ **رمزگان نمادین**. باری، تقابل مضامین طبیعت/شهر، آلودگی/پاکی و سنت/تجدد در سراسر متن ادامه می‌یابد و تقویت می‌شود. به‌زعم بارت «متن به ما می‌گوید که از بین بردن خطوط ممیز معنا، عملی مرگ‌بار است» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۱۵). این تقابل‌ها هم‌چون طرفین برابرنهاد تا ابد ادامه خواهد داشت: «برابرنهاد آرایه‌ای است از تقابلی **مفروض** و جاودانه که تا ابد تکرار می‌شود؛ هم‌چون جنایتی بی‌مکافات. بنابراین، هرگونه هم‌بستگی، آمیزش یا سازش میان برابرنهادها- خلاصه، هر شکافی در دیوارِ برابرنهاد- نوعی قانون‌شکنی است» (همان: ۲۷).

(۱۳) مدام به این فکر می‌کنم که پام به زمین برسد باید بروم سراغ بازیافت زباله و زمین بازی بچه‌ها و کوچهٔ بدون اتومبیل و شناختِ اجتماعیِ هم‌سایه‌ها و نجاتِ باغ کنار سفارت و ... وای که چقدر کار دارم (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۹۰).

در این واحد خوانش، شخصیت لیا کاملاً فعال و مسئولیت‌پذیر تصویر شده است (**رمزگان معنایی**). به‌نظر می‌رسد او برنامه‌های بسیاری برای آبادانی شهر دارد و مشتاق است که هر چه سریع‌تر از آسمان فرود بیاید و کارها را یکی پس از دیگری سامان دهد. او از بی‌عملی و انفعال ارمیا خوشش نمی‌آید (همان: ۱۹۰) و معتقد است «باید برای این شهر کاری کرد؛ هر کاری که بشود...» (همان: ۱۹۱). اما او قبلاً نشان داده است که در موارد مشابه چندان کاری از او بر نمی‌آید (مثلاً طرح بازی بچه‌ها در فصل ۷ که با شکست مواجه می‌شود). تنها کاری که عملاً انجام می‌دهد این است که اجازه می‌دهد ایلیا از آسمان بر روی این شهر و مردمش «شمارهٔ یک انجام بدهد». کاری که پیش‌تر در ترافیک پل صدر نیز انجام داده بود (همان: ٦٣). گویی راوی خود نیز بهتر می‌داند که راه‌حل‌ها و طرز فکرش، عاقبت راهی به دهی نمی‌برد و فراتر از انجام همین «شمارهٔ یک» نمی‌رود. زیرا مسئله و راه حل اساساً چیز دیگری است.

۳. ۵. رهش؛ واقعیت واژگونه

امیرخانی دربارهٔ چرایی نوشتن رمان *رهش* در جایی گفته است: «در اصل دنبال مسئلهٔ توسعهٔ شهری بودم... از طرف دیگر مسئلهٔ آلودگی هوا مسئلهٔ بسیار مهمی بود که حتی بچه‌های ما تحت تأثیر آن قرار گرفته‌اند... توسعهٔ شهری تهران به‌شدت برای من مسئله شده بود چون به‌عنوان الگوی توسعه به سایر شهرستان‌ها هم تسری پیدا می‌کرد» (امیرخانی، ۱۳۹۷). او این دغدغه‌های خود را در *رهش* از زبان لیا بیان می‌کند. اما چنان‌که در تحلیل رمزگان‌ها مشاهده کردیم، راوی تحت تأثیر ایدئولوژی غالب، در حال پنهان کردن واقعیت و وارونه نشان دادن آن است، برای مثال این‌که مشکلات تهران، را صرفاً در مدیریت ناکارآمد شهری خلاصه می‌کند و دلایل نامتعارفی مانند وجود شهردار غیربومی را نیز به‌عنوان علت این ناکارآمدی معرفی می‌کند. می‌توان پرسید که آیا واقعاً شهردار غیربومی مشکل‌آفرین است؟ آیا مشکل آلودگی هوا در تهران ناشی از مدیریت نادرست شهری است؟ آیا استفاده از خودروهای فرسوده، تولید خودروهای غیراستاندارد، ماشین‌آلات صنعتی فرسوده، استفاده از مازوت به‌جای گاز در صنعت و... در حوزهٔ مدیریت شهری است؟ بدون شک، نمی‌توان منکر نقش شهرداری تهران و مدیران ناکارآمدش

در توسعهٔ نامتوازن شهر شد. اما نگاه ایدئولوژی‌زده جایی رخ می‌نماید که راوی سعی دارد همه‌چیز را در همین سطح برگزار کند و با نقد شدید یک نهاد، نهادهای دیگر را تلویحاً تبرئه کند (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۲۳). باری، «بسیاری از آن‌چه ایدئولوژی‌ها می‌گویند صادق است و اگر صادق نبود بی‌حاصل بود؛ اما ایدئولوژی‌ها در عین حال حاوی مقدار معتنابهی گزاره‌اند که به‌طرز فاحشی کاذب‌اند» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۳۲۲).

لیا علاوه بر آن‌که در مورد توسعهٔ شهری مخاطب را به بی‌راهه می‌برد، در خصوص رابطهٔ خودش با علا نیز واقعیت را واژگونه جلوه می‌دهد. دیدیم که لیا در بسیاری از موارد وانمود می‌کند که در پی آشتی و تمام کردن اختلاف با علاست، اما در عمل رفتار و گفتارش حکایت از چیز دیگری دارد. او در ضمیر (نا)خودآگاه خود از علا عبور کرده است اما تظاهر می‌کند که او را دوست دارد. ایدئولوژی غالب بر ذهن و زبان لیا، حتی مانع از آن می‌شود که او در زندگی شخصی خود رفتاری منطقی در پیش بگیرد. او چون مقصر همهٔ مشکلات شهر را شهرداری می‌داند، نتیجتاً علا را که معاون شهردار منطقه است نیز به‌طور یک‌طرفه مقصر تمام مشکلات خانوادگی خود می‌بیند و حتی او را به‌عنوان پدر فرزندش قبول ندارد. نکته‌ای که هم‌چون نهاد شهرداری عیناً در مورد شخصیت علا نیز صادق است همین است که علا نیز در مقام یک مدیر شهرداری قطعاً عاری از اشتباه نیست، اما لیا که داستان را روایت می‌کند، تمام رذایل اخلاقی را، از دروغ‌گویی و ظاهرسازی تا قدرت‌طلبی و فساد اخلاقی، به او نسبت می‌دهد. چون او شهرستانی و معاون شهردار منطقه است و لیا تهرانی‌ای است که به‌خاطر بیماری ایلیا (که مقصرش شهرداری است) در خانه مانده است. وقتی صورت‌مسئله پیش از متن اشتباه تعریف شده باشد و با واقعیت بیرونی تناقض داشته باشد، آن‌گاه این تناقض در لابه‌لای خطوط متن خود را نشان می‌دهد. در چنین شرایطی است که «ادبیات از طریق اثر یک یا چند تناقض ایدئولوژیک تولید می‌شود، دقیقاً به آن دلیل که تناقضات نمی‌توانند در درون ایدئولوژی [ناب] حل و فصل شوند؛ یعنی در تحلیل نهایی، ادبیات از طریق مواضع طبقاتی متناقض موجود در ایدئولوژی، که به‌معنای دقیق کلمه سازش‌ناپذیرند، تولید می‌شود... بهتر است بگوییم ادبیات با راه حل داستانی یا خیالی‌ای 'آغاز می‌شود' که برای تناقضاتِ ایدئولوژیک سازش‌ناپذیر تدارک یافته شده‌اند» (بالی‌بار و ماشری، ۱۳۹۹: ۹۲-۹۱). امیرخانی تناقضات موجود در دنیای واقعی را به جهان

داستان آورده است تا به حل آن‌ها دست یازد، اما رد پای «ایدئولوژی به‌منزلهٔ حل خیال‌آمیز تضادهای واقعی» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۹) در آن مشهود است.

٦. نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشیدیم تا با استفاده از روش تحلیل متنی که بارت در *اس/زد* ارائه کرده است، به تحلیل و بررسی رمان *رهش* بپردازیم. تحلیل واحدهای خوانش برگزیده نشان داد که روش بارت، در صورتی که با خوانشی فرامتنی همراه شود قادر است پرتوی بر زوایای پنهان و تاریک متن بیفکند. البته با توجه به هدف مقالهٔ حاضر، نقطهٔ تأکید ما بر رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی بود. تحلیل واحد خوانش نخستین نشان داد که امیرخانی در رمان *رهش*، متنی «خواندنی» تولید کرده که مخاطب به‌مثابهٔ مصرف‌کننده می‌تواند آن را بپذیرد یا رد کند، هرچند عبارت «لِلحق»، در پیشانی‌نوشت این رمان اصولاً نقش خواننده را در آن بسیار کم‌رنگ می‌کند. هم‌چنین، تقابلی تکرارشونده در رمان حول مضامین طبیعت/شهر، پاکی/آلودگی و سنت/تجدد شکل می‌گیرد و تا پایان ادامه می‌یابد و تقویت می‌شود. امیرخانی خود روزگاری در نقد شعاری بودن داستان نویسنده‌ای دیگر نوشته بود: «کدام یک از نویسندگان شعاریِ ما تا به حال چنین جملات غیرداستانی‌ای را در متن داستان خود جا داده‌اند... این داستان است یا ستونِ سیاسی‌نویسِ فلان روزنامهٔ چپ یا راست؟» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۱۷۰)، اما اکنون خود او در *رهش* به‌شدت دچار این عارضه شده است. به‌گونه‌ای که بسیاری از منتقدان، از شعارزدگی و گزارش‌گونگی رمان که یادآور مقالات انتقادی جناح‌های سیاسی علیه یکدیگر است، انتقاد کرده‌اند (برای نمونه ن.ک: از داستان خبری هست؟ نیست؟، ١٣٩٦). علاوه بر آن، شخصیت‌های رمان نیز عمدتاً به‌شکلی سیاه و سفید و در تقابل با یکدیگر تصویر شده‌اند. راوی، با ذهنیت و پیش‌فرض‌های خود آدم‌ها را به دو دستهٔ خوب و بد تقسیم می‌کند (لیا، ایلیا، ارمیا، معاون بسیج، پدر لیا در طرف خوب‌ها، و علا، فرازنده، شهردار و ... در طرف بدها). با این حال باید گفت شاید راوی در انتخاب و توصیف «بدها» درست عمل کرده باشد، اما تحلیل رمزگان‌ها نشان داد که «خوب‌ها» (به‌ویژه خود لیا) آن‌چنان‌که در ابتدا به‌نظر می‌رسد پاک و بی‌گناه نیستند و ای‌بسا مشکل اصلی از خود آن‌ها باشد؛ مثلاً همان‌طور که دیدیم، در جهان واقعی اصولاً تقابلی میان بسیج و شهردار وقت تهران وجود ندارد و هر دو در یک سمت هستند؛ این امر مصداق نگاه ایدئولوژیک به مسائل است. بنابراین، می‌توان *رهش* را به‌واسطهٔ چنین ضعف‌هایی اثری ایدئولوژیک تلقی کرد. زیرا

همان‌طور که دیدیم ذهن ایدئولوژی‌زدهٔ راوی مسائل توسعهٔ شهری و آلودگی هوا را، تنها به نهاد شهرداری تقلیل می‌دهد و با نوعی آرمان‌گرایی موهومِ توأم با چاشنی فریب‌کاری در پی کتمان واقعیت‌ها و اقتضائات زندگی مدرن و محکوم کردن نابه‌جای همسرش علاست. اگرچه نویسنده مدعی است که راه‌کاری برای برون‌رفت از این بن‌بست ارائه نمی‌دهد، اما راوی داستانش عاقبت، فرار از این شهر و ملوث کردن آن را تجویز می‌کند.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۹۷). *واژه‌نامهٔ فلسفی مارکس*. تهران: مرکز.

ادگار، اندرو. سجویک، پیتر. (۱۳۹۷). *مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۸). *رهش*. چاپ هجدهم، تهران: افق.

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۳). *سرلوحه‌ها*. مشهد: سپیده‌باوران.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۸ الف). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. ویراست دوم. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۸ ب). *چگونه ادبیات بخوانیم*. ترجمهٔ مشیت علایی. تهران: لاهیتا.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۷). *درآمدی بر ایدئولوژی*. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. تهران: بان.

بالی‌بار، اتین و پی‌یر ماشری. (۱۳۹۹). «ادبیات به‌مثابهٔ شکلی ایدئولوژیک». *جامعه‌شناسی هنر*. گردآوری و ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: مروارید.

پاینده، حسین. (۱۳۹٤). *گشودن رمان؛ رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی، درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای*. (جلد اول). تهران: سمت.

پاینده، حسین. (۱٤۰۰). «مقدمهٔ مترجم». *کاربرد روان‌کاوی در نقد ادبی؛ هفت اثر از فروید دربارهٔ ادبیات*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: مروارید. صص۳۳-۷.

پوریزدانپناه کرمانی، آرزو. (۱۳۹۹). «نقد جامعه‌شناختی رمان ره ش اثر رضا امیرخانی بر اساس نظریهٔ ساخت‌گرایی گلدمن». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*. دورهٔ نهم. شمارهٔ ۳. صص ۳٦-۱۹.

شام روشن، مهدی (۱۳۹۰). *روایت‌شناسی داستان‌های معاصر فارسی: رویکرد زبان‌شناختی رمزگان‌های رولان بارت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. دانشگاه تربیت مدرس.

صافی پیرلوجه، حسین. (۱۳۹٦). *درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی*. تهران: نی.

فروید، زیگموند. (۱٤۰۰). «خود ونهاد». *نظریهٔ روان‌کاوی؛ هفت رساله از زیگموند فروید*. ترجمهٔ حسن پاینده. تهران: مروارید. صص ۲۱۰-۱۵۳.

فقیه مرزبان، نسرین. کریمی، طاهره. (۱۳۹۳). «رمزگان‌شناسی حیوان در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور». در *مطالعات داستانی*. سال دوم. شماره‌ی ۳ (پیاپی ۷). صص ۱۰۸-۹۱.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا؛ ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات*. ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: مینوی خرد.

کشاورز، وحید. (۱۳۹۸). *نقد و بررسی عناصر داستانی در رمان رهش (ر ه ش)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه سلمان فارسی کازرون.

گرجی، مصطفی. (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل رمان رهش با توجه به دیدگاه آلن دوباتن (اضطراب موقعیت). *ادبیات پارسی معاصر*. سال دهم، شمارهٔ دوم، صص ۳۵۳-۳۲۹.

موریارتی، مایکل. (۱۳۹۹). *رولان بارت*. ترجمهٔ سجاد غلامی. تهران: آوند دانش.

نیلون، جفری و سوزان سرلز ژیرو. (۱۳۹٦). *جعبه ابزار نظریه*. ترجمهٔ عباس لطفی‌زاده و مرتضی خوش‌آمدی. تهران: ققنوس.

هاوکس، ترنس. (۱۳۹۸). *ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: علمی.

Barthes, Roland. (1974). *S/Z*. trans. Richard Miller, New York: Hill & Wang.

منابع الکترونیکی

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۱). «پول مفت داشتم امیرخانی نمی‌شدم». ***مصاحبه با سایت تبیان***. (تاریخ انتشار: ۱۳۹۱/۰۷/۰۱).

https://article.tebyan.net/article/ampshow/۲۲۱۷۷۰

امیرخانی، رضا (۱۳۹۷). «در رهش به دنبال آسیب‌های توسعهٔ شهری بودم». ***مصاحبه با روزنامهٔ فرهیختگان***. شماره ۲۵۸۱، ۱۹ شهریور ۱۳۹۷.

https://farhikhtegandaily.com/page/۱۳۷٤٤٥

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۲). «حزب‌اللهی و مدافع انقلاب هستم». ***گزارش سومین نشست عصر تجربه در سرای داستان***. در تارنمای نامه‌نیوز (تاریخ انتشار : ۱۳۹۲/۰٤/۳۱).

https://www.namehnews.com/fa/tiny/news-55318

«از داستان خبری هست؟ یا نیست؟ هفت نگاه به کتاب رهش» (۱۳۹٦). پنجمین نشریهٔ اینترنتی هفت‌راه، ویژهٔ رمان رهش. منتشرشده در پایگاه خبری تحلیلی فرهنگ و هنر (هفت راه). تاریخ انتشار ۱٤ اسفند ۱۳۹٦.

https://haftrah.ir/1396/12/14/%d8%a7%d8%b2-%d8%

Quarterly Journal of Linguistics & Khorasan Dialects, Vol. 15. No.2 /Serial Number.31 (2023)

Cultural Semiotics of *Rahesh* based on Barthesian Codes

Hossein Rezaei Laksar[1]
PhD Student in Linguistics, Bu-Ali Sina University, Hamedn, Iran (Corresponding Author)

Yousef Aram[2]
Assistant Professor of Linguistics, Bu-Ali Sina University, Hamedn, Iran

Maziar Mohaymeni[3]
Assistant Professor of Linguistics, Bu-Ali Sina University, Hamedn, Iran

Received: Jan 26, 2023 Accepted: Aug 21, 2023

Abstract

Rahesh is the last novel written by Reza Amirkhani. He tried to reflect his concerns about the disproportionate development of Tehran in this novel. As other works written by Amirkhani, *Rahesh* was also published many times and even won the Ale-Ahmad literary reward; the point which indicates its importance. Hence, in the present article we tried to study this novel with a look at Barthes's theory of narrative codes. To do this, first of all we determined the five codes (with emphasis on semic, symbolic and cultural codes) in selected lexias and analyzed them. Then, in order to understand it's hidden and apparent significations, we criticized the deconstructed text with a look at the concept of ideology. The results of this analysis show that applying Barthes' method beside using a trans-textual reading, can illuminate the dark parts of the text, for example in this article we concluded that *Rahesh*, like readerly texts doesn't pay attention to readers. Also some binary oppositions like nature/city, purity/impurity and tradition/modernity form from the beginning of the story and continue and expand to the end of it; oppositions which are taken for granted by the narrator. Besides that, the narrator tries to make false oppositions and biased characterization in order to hide some parts of reality or even reversing it. These features, make *Rahesh* an ideological text.

Key Words: cultural semiotics, Reza Amirkhani, Rahesh, Barthesian codes, ideology

۱. hosseinrezaeilaksar@yahoo.com
2. youssefaram@gmail.com
3. m.mohaymeni@basu.ac.ir