سال ؟؟، شماره ؟؟، پیاپی ؟؟
پاییز و زمستان ؟؟؟؟، صص ۱۱۸-۹۱
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/islah.2025.9868.1703

دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۷

# تحلیل مربع معنایی در گذر از متن ادبی به فیلم
## مطالعهٔ موردی: «درخت گلابیِ» گلی ترقی و فیلم اقتباسیِ داریوش مهرجویی

زهرا حیاتی[۱]، حامد رشاد[۲]

**چکیده**

مطالعهٔ تطبیقیِ اقتباس برپایهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، رویکردِ بنیادین این پژوهش است. داستان کوتاه «درخت گلابی»، نوشتهٔ گلی ترقی (۱۳۷۵) و فیلم اقتباسی آن، ساختهٔ داریوش مهرجویی (۱۳۷۶)، با رویکردهای بین‌رشته‌ای متفاوت، بررسی و در همهٔ تحلیل‌ها بر وجود تقابل‌های معنایی، به‌ویژه تقابلِ باروری/ ناباروری، تأکید شده است. مسئلهٔ پژوهش این است که داستان و فیلم *درخت گلابی* را نمی‌توان با دو قطبِ مفهومی تفسیر کرد؛ زیرا ساختارهای پیچیدهٔ معنا، نتیجهٔ سیر روایی میان مفاهیم متضاد و مقوله‌های نقیضِ آن است؛ به این سبب، رویکرد پژوهش، مدلِ تحلیلیِ مربع معنایی آلژیرداس ژولین گریماس در حوزهٔ معناشناسی ساختاری است که نشان می‌دهد گفتمان، در پویایی معناها تولید می‌شود. روش تحقیق، توصیفی با ابزار کتابخانه‌ای است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد هر دو گفتمانِ ادبی و سینمایی، روایتِ تلاشِ شخصیت ـ نماد (درخت) داستان برای برون‌رفت از یک وضعیتِ معلق است که در وهلهٔ نخست به نظر می‌رسد چالش باروری/ ناباروری است؛ اما واکاوی لایه‌های عمیق‌تر معنا نشان می‌دهد مخاطب با رفت‌وآمد میان مفاهیم چهارگانهٔ باروری، سترونی، نه‌باروری و نه‌سترونی مواجه است. پردازش تقابل‌ها و خلق معنا با مربع معنایی در داستان گلی ترقی با سبک زبانی و ادبی صورت می‌پذیرد و در فیلم داریوش مهرجویی از طریق رمزگان‌ها و نشانه‌های سینمایی محقق می‌شود.

**واژه‌های کلیدی:** آلژیرداس گریماس، داریوش مهرجویی، «درخت گلابی»، گلی ترقی، مربع معنایی

۱- پژوهشکدهٔ زبان و ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران Z.Hayati@ihcs.ac.ir
۲- پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی، تهران، ایران h.rashad@iict.ac.ir

**ارجاع به این مقاله:**
زهرا حیاتی؛ حامد رشاد. "تحلیل مربع معنایی در گذر از متن ادبی به فیلم مطالعهٔ موردی: «درخت گلابیِ» گلی ترقی و فیلم اقتباسیِ داریوش مهرجویی". مطالعات بین رشته ای ادبیات، هنر و علوم انسانی، ؟، ؟؟، ؟؟؟؟، ۱۱۸-۹۱. doi: 10.22077/islah.2025.9868.1703

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

**مقدمه و بیان مسئله**

«درخت گلابی» داستانی کوتاه از مجموعه‌داستان *جایی دیگر*، نوشتهٔ گلی ترقی است که در سال ۱۳۷۵ منتشر شد و عنوان «برندهٔ دومین جایزهٔ منتقدان و نویسندگان مطبوعات» را به خود اختصاص داد. داریوش مهرجویی فیلم اقتباسی *درخت گلابی* را در سال ۱۳۷٦ ساخت و هر دو اثر ادبی و سینمایی توجه مخاطبان و منتقدان را به خود جلب کردند. پیرنگ «درخت گلابی» را می‌توان در ساختار سه‌گانهٔ تعادل، بحران و بازگشت به تعادل، به این شکل خلاصه کرد: ۱. محمود، استاد، نویسنده و روشنفکری است که به باغ پدری آمده تا در سکوت و خلوت کتاب جدیدی بنویسد؛ ۲. محمود از نوشتن بازمانده و در همین حال با مسئلهٔ ناباروری درخت گلابی مواجه شده و در این مواجهه، گذشتهٔ خود را از اولین عشق نوجوانی تا چهل سال کار فکری و حزبی و خستگی و تنهایی مرور می‌کند و ۳. محمود پس از بازگشت به طبیعت و یادآوری عشق نخستین، به سرزندگی و امید می‌رسد.

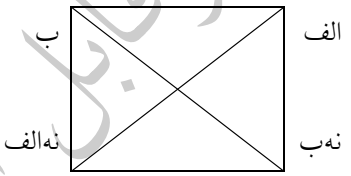
در نگاه نخست، این روایت سرشار از مفاهیم و معانی متقابل است که در دو روایت ادبی و سینمایی، هم‌ارز و همسان وجود دارند. استعارهٔ برجستهٔ داستان، یعنی درخت گلابی، مسئلهٔ ناباروری را پررنگ می‌کند و تقابل محوری روایت را در دوگانهٔ باروری/ ناباروری به رخ می‌کشد. کشف معنای متن با تحلیل تقابل‌هایِ بنیادین معنایی و ساختاری، کار ساختارگرایان است؛ اما مدلِ تحلیلیِ تقابل‌های دوتایی در نشانه‌شناسیِ ساختاری، به مدلِ مربع معنایی گسترش یافت و این درک حاصل شد که شخصیت‌ها و رویدادهای داستان با حرکت میان قطب‌های متضاد و نقیضِ آن‌ها، معنای پنهان روایت را شکل می‌دهند. مسئلهٔ پژوهش که بر همین چهارچوب نظری بنا شده، این است که درخت گلابی چگونه میان ناباروریِ اکنون، خاطرهٔ باروریِ گذشته، رؤیای باروری در آینده و هراس از ناباروری تا همیشه، ساختار پویای معنایی را خلق کرده است؟

بیشتر تحلیل‌گرانِ داستان و فیلم *درخت گلابی* بر کشمکش باروری/ ناباروری تأکید کرده‌اند و پرسش پژوهش این است که این تقابل و ساختارهای معنایی مرتبط با آن، چه معنا و درونمایه‌ای را و چگونه تولید کرده‌اند؟ فرضیهٔ پژوهش این است که داستان و فیلم *درخت گلابی* را نمی‌توان تنها با دوگانهٔ باروری/ ناباروری و تقابل‌های مرتبط با آن تفسیر کرد؛ زیرا روایت، ساختارهایی پیچیده دارد که با نقیض این مفاهیم، رابطه‌ای تکمیلی دارند و در گذر از متن داستانی به روایت سینمایی نیز، ابزارهای رسانه‌ای در تولید معنا نقش دارند.

**ادبیات نظری**

معناشناس فرانسوی، آلژیرداس ژولین گریماس[1]، با بسط منطقیِ تقابل‌های دوتایی، یک مدل تحلیلی با عنوان مربع معنایی یا مربع نشانه‌شناسی[2] ارائه داد تا پویایی و پیچیدگی‌های معنایی متن را بهتر نشان دهد. در این الگو، یک مفهوم اصلی در مرکز تحلیل قرار دارد و با مفهومی دیگر در تضاد[3] کامل است و رابطهٔ تقابلی[4] دارد؛ مانند مرگ/ زندگی؛ اما هرکدام از این دو مفهوم، یک نفی یا نقیض[5] دارند که به‌معنای نبود آن مفهوم اصلی است، مانند نه‌زندگی/ نه‌مرگ. رابطهٔ قطب‌های متضاد و نقیض آن‌ها، تقابل تناقضی[6] را شکل می‌دهد؛ مانند زندگی/ نه‌زندگی. رابطهٔ میان نقیض‌ها نیز تقابلِ تکمیلی[7] را نشان می‌دهد؛ مانند نه‌زندگی/ نه‌مرگ؛ بنابراین مربع معنایی فراتر از منطق سادهٔ دوگانه‌ها عمل می‌کند و پژوهشگر با کاربرد آن می‌تواند لایه‌های ژرف‌تر معنا را تحلیل کند.

گریماس نظام معنایی را از دو قطبِ مفهومیِ فرینان‌دو سوسور[8] به چهارضلعِ مفهومی گسترش و نشان داد گفتمان در پویایی معناها تولید می‌شود. مربع معنایی، نمایشِ بصریِ ساختارهای معنایی است (courte's1991: 86) و به این شکل نشان داده می‌شود که دو مقولهٔ متضاد در دو ضلع بالایی قرار می‌گیرد و نفی هر یک از آن‌ها در دو ضلع پایینی می‌آید و میان این چهارضلع، رابطه‌های تقابلی، تناقضی و تکمیلی برقرار می‌شود (عباسی ۱۳۹۵: ۵۳).




این مدل تحلیلی در حوزهٔ دانش نشانه ـ معناشناسی[9] شکل گرفته و در پی کشف معنی[10] و سازوکارهای تولید آن در متن روایی است که خودبه‌خود نوعی تحلیل گفتمانی را شکل می‌دهد (شعیری ۱۳۸۱: ۱۲۹).

1- Algirdas Julien Greimas
2- Semiotic Square
3- Contrariety
4- Binary Opposition
5- Negation
6- Contradiction
7- Complementarity
8- Ferdinand de Saussure
9- Semio-narrative Semiotics
10- sens

**پیشینهٔ پژوهش**

پژوهش‌های مرتبط با داستان و فیلم درخت *گلابی* گلی ترقی را می‌توان در سه حوزهٔ اصلیِ روان‌شناختی، بوم‌گرایانه و زبان‌شناسانه دسته‌بندی کرد. در نقدهای روان‌شناختی، داستان به‌مثابهٔ روایتی از بحران هویت و فراموشی بررسی شده است (وهابی دریاکناری و حسینی ۱۳۹٦: ۱۲۳ـ۹۵؛ جاویدشاه و خوش‌سرور ۱٤۰۱: ۲۰٦ـ۸۳؛ درویش و محمدی بدر ۱٤۰۳: ٤۰۵ـ۳۷۷). رویکردهای بوم‌گرایانه، بر نمادپردازیِ درخت گلابی به‌عنوان پیوند انسان و طبیعت و نقش آن در ترمیم روانی تأکید کرده‌اند (نیازی ۱۳۹۸: ۱۲۷ـ۱۱۳؛ رئوف‌زاده و اسلامیه ۱٤۰۳: ۱۲۹ـ۱۰۵). در نقدهای زبان‌شناسانه نیز ساختارهای معنایی و ارزش‌های پنهان در متن واکاوی شده است (رضایی ۱٤۰۱: ٦۰۰ـ٥٦۹؛ دبیرمقدم و رسولی دانش ۱٤۰۳: ۷۱ـ۵۳). دربرابر این رویکردهای فردگرایانه، برخی پژوهشگران بر جنبه‌های اجتماعی و زنانهٔ متن انگشت نهاده‌اند (آل سید و کیخایی ۱۳۹۹: ۳۹ـ۲۱؛ وصال و فهندژ سعدی ۱۳۹۸: ۲۲۰ـ۲۰۵). دربارهٔ فیلم مهرجویی نیز بیشتر مقالات، یا محتوای داستانی آن را ادامهٔ نقدهای ادبی دانسته‌اند یا به شگردهای سینمایی، به‌ویژه زمان و مکان پرداخته‌اند (اقصی ۱۳۷۷: ۹۹ـ۹۸؛ ساداتی و سقازاده ۱۳۹۸: ۱۳٦ـ۱۱۷). درمجموع، منتقدان بر تقابل‌هایی چون یاد/ فراموشی، بنا/ باغ، هویت فردی/ جمعی و شکوفایی/ ایستایی تأکید کرده‌اند که به پویایی روایت دلالت دارد. با این‌حال، به کاربست الگوی مربع معنایی گرماس در این اثر کمتر پرداخته شده است؛ درحالی‌که مطالعات متعددی، کارایی این الگو را در متون ادبی و عرفانی نشان داده‌اند (آلگونه جولقانی ۱۳۹۵؛ آلگونه جولقانی و دیگران ۱۳۹۸؛ مرادی و آجیلیان مافوق ۱٤۰۲؛ مشگین‌قلم و عباسی ۱٤۰۲؛ مرادی و عباسی ۱٤۰۳).

**تحلیل تقابل‌ها با الگوی مربع معنایی در داستان گلی ترقی**

«درخت گلابی» داستان محمود، نویسندهٔ میان‌سالی است که از نوشتن بازمانده و به باغ پدری خود در دماوند پناه آورده است تا بتواند کتاب جدید خود را آغاز کند. باغبان و کدخدای پیر به محمود می‌گویند درخت گلابی باغ که همیشه بارور بوده، حالا میوه نداده و از او می‌خواهند در مراسم آیینیِ ترساندن درخت شرکت کند. این ماجرا خاطرات گذشته را برای محمود زنده می‌کند و او به یاد می‌آورد که عاشق دخترعمه‌اش «میم» بوده و آرزوی ازدواج با او را در سرش می‌پرورانده است؛ اما «میم» با خانواده‌اش مهاجرت کرده و سال‌ها بعد محمود وارد جریان‌های سیاسی شده و آرمان‌های حزبی را جایگزین عشق «میم» کرده است. نامه‌های «میم» بی‌پاسخ مانده، محمود به زندان افتاده و در زندان خبر مرگ او را شنیده است. حالا محمود در آستانهٔ شصت‌سالگی از فعالیت‌های سیاسی سرخورده است و احساس می‌کند مثل درخت

گلابی که بی‌بار شده، نمی‌تواند بنویسد. مرور خاطرات میم و عشق دوران نوجوانی، امید و سرزندگی را به محمود بازمی‌گرداند.

در خوانش گرماسی، جفت‌های متضاد اصلی و نفی‌های آن‌ها استخراج می‌شوند، روابط میان آن‌ها تحلیل می‌شود و لایه‌های عمیق‌تر معنا، خود را نشان می‌دهد. در داستان کوتاه «درخت گلابی»، دوگانه‌ها بسیارند و به نظر می‌رسد اگر برهم‌سنجی و مقایسهٔ سویه‌های مثبت و منفی را از روایتِ راوی ـ شخصیت حذف کنیم، بیشتر از یکی دو صفحه داستان باقی نمی‌ماند. جفت‌های اصلیِ تقابل در داستان گلی ترقی، بدون ذکر افعال و صفات و قیودی که در روایت‌پردازی به کار رفته‌اند، در مفاهیم زیر و با محوریت باروری/ ناباروری فهرست می‌شوند: باروری/ ناباروری؛ خلاقیت/ رکود؛ امید/ ناامیدی؛ سرزندگی/ دلمردگی؛ هنر/ سیاست؛ شادی/ غم؛ زن ـ زنانگی/ مرد ـ مردانگی؛ وصل/ هجران؛ یاد/ فراموشی؛ یقین/ تردید؛ نوجوانی/ میان‌سالی؛ باغبان/ روشنفکر؛ آزادی/ تقید؛ سکون/ دگردیسی؛ واقعیت/ خیال؛ خاطره/ اکنون؛ پوچ/ بامعنا؛ خالی/ سرشار؛ آرامش/ آرمان؛ تسکین/ تشویش؛ زیبا/ نازیبا؛ حضور/ غیاب؛ بیرون/ درون و... . این دوگانه‌ها در سبک روایی و به‌ویژه در افعال، صفات، قیود، فضاسازی‌های زمانی ـ مکانی و شخصیت‌پردازی در بُعد جسمانی و روانی به‌خوبی بروز و ظهور دارد و با طیف وسیعی از سویه‌های متقابل تصویرپردازی می‌شود؛ مانند باغ تابستانی گرم/ دماوند آبی و سرد؛ وصال در بهار و تابستان/ فراق در خزان و زمستان؛ سفیدپوشی میم/ سیاه‌پوشی محمود؛ بالای درخت/ پایین درخت و... .

**روشنفکر/ باغبان**

«درخت گلابی» با چالش آشکار محمود و باغبان پیر آغاز می‌شود. محمود به‌روایت خودش «ارباب محترم سابق» است که برای «انجام کاری مهم و حیاتی» به باغ آمده و «نوشتن اثر جاودانش برای خودش و خانواده‌اش و سرزمینش ـ و ای بسا دنیا ـ اهمیت و ارزش دارد» (ترقی ۱۳۷۵: ۱۲۵). این ارباب، «بی‌تفاوت» است و «بدون ذره‌ای ذوق و شوق و هیجان، با نگاهی خالی از هرنوع اندیشه و تخیل ـ حتی شعور ـ رو به دیوار نشسته و به نقطه‌ای نامعلوم در فضا خیره مانده است» (۱۲۶). افعال «نشستن» و «خیره‌ماندن» و قید «با نگاهی خالی از اندیشه و شعور»، در تقابل با کنش باغبان قرار می‌گیرد که «سلام» و «خنده» و «نگاه کنجکاو» دارد و می‌خواهد از بیرون اتاق به داخل بیاید: «باغبان پیر با سلامی و خنده‌ای محتاط به شیشهٔ پنجره می‌زند. سرش زیر است. شرمنده است. دست‌هایش را به هم می‌مالد. نگاهی کنجکاو به داخل اتاق می‌اندازد» (۱۲۶).

نگاه باغبانِ پیر به اکنون و به «این درخت گلابی» معطوف است: «می‌گوید: ببخشید. حال شما خوب است؟ خیلی ببخشید. اگر ممکن است نگاهی به این درخت گلابی بیاندازید.»؛ اما نگاه محمود به رؤیای دور و دراز دوهزار صفحهٔ نانوشته و دو جلد مقوایی زرکوب خیالی است که می‌تواند تا سال آینده آماده شود: «[...] اگر مثل آدم کار کنم، تا اول زمستان، نزدیک به هزار صفحه نوشته‌ام و دو جلد مقوایی زرکوب آماده دارم. جلدی دو کیلو. اگر تا سال آینده کار کنم، هزار صفحهٔ دیگر هم نوشته‌ام» (۱۲۷ـ۱۲۶).

از نظر محمود درخت گلابی و نبات و گیاه، همه و باغبان‌های پیر، اعم از مشداکبر و مشدعلی و مشدغلام، مزاحم هستند: «جناب مشدحسین (مشداکبر، مشدعلی، مشدغلام، هرکه هستی)، گور پدر درخت گلابی و هرچه نبات و گیاه است (و هرچه باغبانِ پیرِ مزاحم) [...]» (۱۲۷). استفاده از واژه‌هایی که بر جنس و نوع دلالت می‌کنند و تأکید با قید «هرچه» و «هرکه»، نگاه بی‌تفاوت، کل‌نگر و تحقیرکنندهٔ محمود را به طبیعت و دیگریِ غیرروشنفکر نشان می‌دهد.

دوگانهٔ روشنفکر/ باغبان، جفت‌های متضاد دیگری را ذیل خود فهرست می‌کند. ذیل روشنفکر، با چنین افعال، افکار، عواطف و حالاتی مواجهیم: دغدغهٔ انجام کار مهم و حیاتی؛ رؤیای نوشتنِ اثرِ جاودان برای دنیا؛ آرزوی نوشتن دوهزار صفحه در دو سال؛ بی‌تفاوت؛ بدون ذوق و شوق و هیجان؛ داشتن نگاهی خالی از اندیشه و تخیل و شعور؛ نشستن؛ خیره‌ماندن و عصبانی از دیگریِ مزاحم. این ویژگی‌ها درتقابل با حرکات و سکنات باغبان است: سربه‌زیر؛ شرمنده؛ سلام‌کردن؛ لبخندزدن؛ دارای نگاه کنجکاو و دغدغهٔ احیای درخت.

اگر نفی این مفاهیم را در نظر بیاوریم، روایت با مفاهیمی چون نه‌اکنون؛ نه‌اندیشه؛ نه‌احساس؛ نه‌هیجان؛ و نه‌طبیعت روبه‌روست. این کشمکش، شکلی فیزیکی به خود می‌گیرد که با دوگانهٔ درون/ بیرون آشکارتر می‌شود.

**درون (اتاق)/ بیرون (آسمان ـ باغ)**

محمود با ژست‌های نویسندگی و روشنفکری و با وضعیتِ بی‌حوصلگی، خواب‌آلودگی، کلافگی و توقف در کار، داخل اتاق پشت میزش نشسته و افعالی مانند تظاهرکردن، نیمه‌معلق بودن، بیکاربودن، خط‌زدن و خمیازه‌کشیدن، تقابل او را با پیرمردهایی که پشت پنجره ایستاده‌اند، پررنگ می‌کند. پنجره، نفیِ تقابلِ درون و بیرون است. نگاه محمود به پنجره است که نه‌درون و نه‌بیرون است و قرار است او را از جای خود بلند کند و به بیرون بکشد:

به‌روی خودم نمی‌آورم. کاغذی را مچاله می‌کنم. می‌اندازم زمین. کاغذی دیگر

برمی‌دارم. شروع به نوشتن می‌کنم. تظاهر به خواندن. غرق در فکر. قلم به دست. دست نیمه‌معلق در هوا. دست دیگر بیکار. یک انگشت آن به گوشهٔ دهنان. به گونه. به شقیقه. می‌نویسم. جمله‌های نامربوط. خط می‌زنم. حواسم پیش پیرمردها پشت پنجره است. از جان من چه می‌خواهند؟ خوابم می‌آید. خمیازه می‌کشم. گرسنه‌ام (۱۳۱).

در تقابل با آنچه در اتاق می‌گذرد و بر رخوت و سکون و خواب دلالت می‌کند، فضای بیرون (آسمان ـ باغ) سرشار از زندگی و گشادگی است:

می‌ایستم پای پنجره. آسمان، آن‌سوی این اتاق، پشت این دیوارهای قطورِ گچی، آن سمتِ کلهٔ محدود و فکرهای کوتاه من، وسیع و روشن است و رنگی فروتن دارد؛ بدون لکه‌ای ناجور یا خطی ناهموار، بی‌وزن، بی‌نیاز، خاموش. انگار پشت خط نازک افق، حیاتی دیگر گسترده است و ذره‌هایی از جنسی ناشناخته درحال انبساط و ترکیبند (۱۳۰).

بیرون اتاق، باغی است که تقابل آن با اتاق، در توصیفات شاعرانهٔ نویسنده برجسته می‌شود. شخصیت‌بخشی به باغ، با توصیفاتی همراه است که در سطح آوایی، واژگانی و نحویِ زبان، وزن و موسیقی دارد و بر حرکتِ باغ دربرابر سکونِ اتاق دلالت می‌کند؛ توصیفاتی مانند ولوله و جوش‌وخروش؛ هیاهو و تپش؛ منم‌منم‌های نباتی و... :

باغ، پشت این پنجرهٔ کوچکِ نیمه‌باز، پر از ولوله و جنبش و جوشش است. پر از هیاهو و تپش، پر از منم‌منم‌های نباتی. درخت حرامزادهٔ گیلاس، سرخ و سبز و ترگل و ورگل، با قر و فر همیشگی‌اش، لبریز از خودستاییِ جوانی (به‌خصوص جوانی) با شاخه‌های گشودهٔ مغرور، رودرروی من ایستاده و به‌دلیلی نامعقول، حرصم می‌دهد. درخت ابله ازخودراضی (۱۳۱).

اگر توصیف کوتاه اتاق را دربرابر توصیفِ پرشور آسمان و باغ قرار دهیم؛ به‌این معنی که اتاق فاقد همهٔ ویژگی‌های وسعت، روشنی، جنبش، تپش، رنگ و جوانی است، پس درون، جایی است که نه‌وسیع، نه‌روشن، نه‌پویا، نه‌رنگی و نه‌جوان است و محمود این تفاوت‌ها را دریافته است.

### جهان ذهنی و انتزاعی/ عالم عینی و واقعی

یکی از مفاهیم بنیادین روایت، بی‌کنشیِ محمود و کنش‌گریِ باغبان است که آن هم با دوگانهٔ ذهن و عین مرتبط است. چیزی که به شعر و فلسفه و غیب مربوط باشد همیشه در دسترس نیست و بیشتر از کارهای واقعی و ملموس با رکود مواجه می‌شود؛ چنانکه محمود در اکنونِ روایت، فاقد توانایی نوشتن، عقیدهٔ استوار، ایمانِ

مطلق و عشق است؛ درحالی‌که پیرمردها با مسئلهٔ روشنی مواجه هستند که به خاک و زمین مربوط است:

دست‌کم به گمان من، منِ محصور در این چهاردیواری، ناتوان از نوشتن، از یافتنِ حرفی برای گفتن، از آویختن به عقیده‌ای استوار، به ایمانی مطلق یا دست‌کم به عشقی، عشقکی، رؤیایی. پیرمردها منتظرند. حرف و کارشان صریح و واقعی است. درخت گلابی بار ندارده و این حادثه در ارتباط با خاک و زمین است و کاری به شعر و فلسفه و عالم غیب ندارد (۱۳۱-۱۳۰).

محمود بی‌تفاوتی و بی‌کنشی خود را با کنشگری پیرمردها مقایسه می‌کند و این تقابل، نه‌فقط در محتوا و معنا، بلکه در شیوهٔ روایت و سبک بیان، خود را نشان می‌دهد. در توصیف کنشِ باغبان و کدخدا دست‌کم ۱۶فعل به کار رفته و می‌توان گفت این همه فعل و عمل که به چشم محمود آمده، بر وضعیتِ «نه‌کنشگری» او دلالت می‌کند؛ زیرا اگر او به‌طور مطلق «بی‌کنش» و بی‌تفاوت بود، عملکرد پیرمردها را با جزئیات بیان نمی‌کرد و در مقام مقایسه برنمی‌آمد. قیاس انفعال محمود با فعالیت پیرمردها، با چالش محوریِ روایت مرتبط است و تمنای ازجابرخاستن و دست به‌عمل‌زدن را در ذهن شخصیت زنده نگه داشته است. محمود دربرابر وضعیت «کنشگری» که خود فاقد آن است، احساسِ غبن می‌کند؛ کنش‌هایی چون آب‌دادن درخت؛ هرس‌کردن شاخه‌های اضافی و غیره. تأکید بر اینکه «کاری نبوده که نکرده باشد» یا «هرچه به عقلش رسیده»، توجه محمود را به بی‌تفاوتی خود پررنگ‌تر می‌کند:

کاری نبوده که برای این تحفهٔ نظنز نکرده باشد. آبش داده ـ قسم می‌خورد و اشکی ته چشمش می‌غلتد ـ شاخه‌های اضافی‌اش را هرس کرده، خاک و خاشاک و تیغ و علف هرزه‌های خاکش را روبیده، کودش داده ـ کودِ اعلای انسانی ـ باهاش حرف زده، نصحیتش کرده، قربان‌صدقه‌اش رفته: چاکرتم، نوکرتم، کوچکتم، هرچه به عقلش رسیده. ناز و نوازشش کرده؛ حتی خودش را زده به کوچهٔ علی‌چپ و الکی خندیده. چندزمانی محلش نگذاشته. ولش کرده به امان خودش تا شاید سرعقل بیاید که نیامده. باغبان پیر از کوره دررفته، داد کشیده، فحشِ جد و آباد بهش داده و لگد به تنهٔ لشِ بی‌خاصیتش زده، تف به رویِ بی‌حیایش انداخته و مانده ول‌معطل که چه مرگش است و چه کار باید کرد (۱۳۱).

وقتی محمود دربارهٔ وضعیت باغبان می‌گوید: «مانده ول‌معطل که چه مرگش است و چه کار باید کرد»؛ یعنی روایت میان نه‌باروری و ناباروری درخت، معلق و درپیِ چاره‌جویی است. اندیشیدنِ چاره، پویایی در ساختار روایت را رقم می‌زند.

**پویایی ـ توانمندی/ ایستایی ـ ناتوانی**

محمود نه‌تنها به کنش‌گری باغبان، بلکه به گذشتهٔ فعال و پرتکاپوی خود نیز غبطه می‌خورد و تقابل پویا/ ایستا را در گذشته/ امروز خود مرور می‌کند. امروزِ محمود تلخ است؛ چون کار آسان گذشته تبدیل شده به جان‌کندن دردناک؛ دست‌و پازدن بی‌حاصل؛ چلپ‌چلوپ ناشیانه در حوض و... :

کاری که برایم آسان بوده و حالا، یک‌مرتبه، بدون دلیلی آشکار، دلیلی قابل قبول و توجیه، تبدیل به جان‌کندنی دردناک شده، به دست‌وپازدنی بی‌حاصل، چلپ‌چلوپی ناشیانه در حوض گود، مثل دویدن در خواب، میخکوب روی نقطه‌ای ثابت. نمی‌توانم بنویسم. اعترافی تلخ. همین است که هست و نمی‌خواهم بنویسم. اعترافی تلخ‌تر. اگر هم بخواهم بنویسم ـ اگر ـ نمی‌دانم دربارهٔ چی بنویسم. حرف‌هایم ته کشیده و کفگیرم به ته دیگ خورده است (۱۲۸ـ۱۲۷).

دقت در افعال، دلالتِ ضمنیِ «حرکت» را نشان می‌دهد؛ اگرچه حرکتی کند و بی‌هدف. افعالی مانند دست‌وپازدن؛ چلپ‌چلوپ‌کردن؛ و دویدن و نرسیدن، کشمکش با وضع کنونی و تلاش برای برون‌رفت از آن را نشان می‌دهد. کار «آسان» به «نه‌آسان» تبدیل شده؛ اما هنوز کاری درحال انجام است و محمود به ایستایی کامل نرسیده و اگر «پویا» نیست، «ایستا» هم نیست و درواقع «نه‌پویا» است.

یکی از پیشنهادهای روایت برای گریز از ایستاییِ کامل و احیای پویایی گذشته، مرور گذشته است. گذشتهٔ پویا/ امروزِ ایستا، در تقابل احوال و وضعیت‌ها خود را نشان می‌دهد. نوشتن ده‌ها کتاب و صدها مقاله؛ دفاع از عقاید درست یا نادرست؛ پشت هم سخنرانی‌کردن؛ روی صحنه‌بودن؛ وسط گود حضورداشتن؛ در صفحات ادبی روزنامه‌ها نوشتن و در برنامه‌های رادیویی و سمینارها سخن‌گفتن، همه، افعالِ اسنادی یا گزارشی هستند که در روایت محمود برای زمان گذشته به کار رفته‌اند و بر وجودداشتن یا عمل‌کردن دلالت می‌کنند. بعد، محمود با پرسشی که معنای حسرت دارد، ادامه می‌دهد: «و حالا؟» و در ادامهٔ این پرسش از وضعیت کنونی، بدون کاربردِ فعل به توصیف حالاتی می‌پردازد که نفیِ پویایی است: خاموشی و فراموشی؛ ملالِ آرام؛ رخوتِ مدام؛ تنبلیِ سنگین؛ بی‌تفاوتی خواب‌آورد و میل به سکوت و انزوا:

گذشته‌ام را مرور می‌کنم. می‌بینم که ده‌ها کتاب نوشته‌ام و صدها مقالهٔ سیاسی و اجتماعی و فلسفی. یک عمر حرف زده‌ام. از عقایدم ـ درست یا نادرست ـ با صمیمیت و سادگی (ساده در حد بلاهت) دفاع کرده‌ام ـ سخنرانی پشت سخنرانی ـ شاید هم زیادی. روی صحنه بوده‌ام، وسط گود، در صفحهٔ ادبی روزنامه‌ها، رادیوها، سمینارها حضور داشته‌ام و نوشتن و گفتن بخشی اساسی از حیاتِ فکری‌ام بوده و

حالا؟ این خاموشی و فراموشی را چگونه تعبیر و تفسیر کنم؟ این ملالِ آرام و رخوتِ مدام، این تنبلیِ سنگین و بی‌تفاوتیِ خواب‌آور، این میل به سکوت و انزوا از کجا آمده و چگونه در جانم رسوب کرده است (۱۲۷)؟

پرسش، کنشی برای رسیدن به پاسخ است؛ نه اینکه فقط وضعیت متقابل موجود را وصف کند. روایت درحال بررسی راهکاری است که شخصیت را از آنچه نباید باشد، دور نگه دارد و به آنچه قبلا بوده، نزدیک کند و آنچه که اکنون هست، همین کشمکش است.

**فراموشی/ یادآوری**

در نگاه نخست، یادآوری/ فراموشی یکی از تقابل‌های بنیادین متن است که می‌تواند در مدلِ تحلیلیِ تقابل‌ها بررسی شود؛ اما رابطهٔ این دو سوی تقابل، ریزکردن فراموش‌شده‌هاست که خود به‌مثابهٔ یادآوری است و ذهن شخصیت را از فراموشی به یادآوری حرکت می‌دهد:

ولوله‌های جسمانی و تپش‌های عاشقانه، آرزوهای بزرگِ بشردوستانه، آرمان‌های سیاسی، تعهدها، باورها، جاه‌طلبی‌های اجتماعی و علمی و فرهنگی، توهم‌های فریبنده دربارهٔ خود و دیگران و میل به خودنمایی و اثبات خود، در جان و مغزم فروکش کرده و نیاز به حضورِ صددرصدِ حادثه‌ها از یادم رفته است. روحی سرد و خاموش در من حلول کرده و نگاهم از اتفاق‌های روزانه فاصله گرفته است. شاید پیری است و نیاز به تنفس و مکث. شاید خستگی است و افول. شاید یأس (۱۲۸).

آنچه کشمکش داستان را از وضعیت معلق «نه‌باروری» عبور می‌دهد و شخصیت را از «نابارویِ» ذهن عبور می‌دهد، همین یادآوری خاطرات گذشتهٔ «بارور» است. محمود و درخت که یکی هستند به تذکر و گوشمالی نیاز دارند تا آنچه را فراموش کرده‌اند، به یاد آورند. کدخدا به یاد محمود می‌آورد که همیشه فکر درخت‌ها بوده و وقتی ذهن محمود به‌سمت باغ بچگی و دماوندِ کودکی حرکت می‌کند، دوباره کدخدا می‌گوید باید درخت گلابی را گوشمالی داد:

می‌گوید: «همیشه فکر درخت‌ها بودید. خوب خاطرم هست. یک روز الاغ، شما را برداشت و تا قنات بالا برد». باغِ بچگی، دماوندِ کودکی، محو و رنگ‌باخته، مثل تصویری خیالی، آرام‌آرام، از انتهای ذهنِ مکدر و غبارگرفته‌ام، پدیدار می‌شود. پشت درختانی سبز، پسربچه‌ای لاغر ایستاده و نزدیک به او، روی پتویی چهارخانه، دختری جوان نشسته و کتاب می‌خواند. «ما معتقدیم که باید درخت گلابی را گوشمالی داد» (۱۳۲).

محمود که تا پیش از به‌یادآوردن خاطرات گذشته، به خاموشی، فراموشی،

ملال، رخوت، تنبلی، بی‌تفاوتی و میل به سکوت و انزوا دچار است، حالا تلنگری دریافت می‌کند و خاطره‌ای در سرش می‌چرخد:

باقی حرف‌هایش را نمی‌شنوم. دستی نامرئی به کنج و کنار خاموشِ قلبم تلنگر می‌زند. خاطره‌هایی محو و مغشوش ته سرم می‌چرخند. هزارهزار فرسخ از این تابستان آخر، دور هستم. یک ابدیت. کسی پشت پلک‌هایم می‌دود. کسی آوازی را ته گوشم زمزمه می‌کند. ته‌ماندهٔ خوابی قدیمی ـ تکه‌پاره ـ پراکنده ـ لابه‌لای پلک‌هایم می‌نشیند. تابستان آخر (۱۳۳).

تعدد افعال حرکتی، به گذشتهٔ پرجنب‌وجوش پیوند می‌خورد و محمود، خانوادهٔ پرجمعیت خود را به یاد می‌آورد که توی ایوان دونفره سر سفرهٔ غذا نشسته‌اند: «سری خم شده، دستی تکه‌نانی را در کاسهٔ ماست فروبرده» (۱۳۳).

پرسش محمود از خودش دربارهٔ اینکه چرا «میم» را فراموش کرده، برمعنای ثانویِ ملامت و سرزنش، دلالت می‌کند. این پرسش، پرسش از «نه‌یاد» و کشاندن محمود به «نه‌فراموشی» است: «چگونه شد که فراموشش کردم؟ چگونه نیم‌قرن گذشت و من از خاطر بردم که "میم" همچنان منتظر من است؟ روی همین سنگ نشسته بودیم. انگار همین دیروز بود، همین یک ساعت پیش» (۱۳۶).

**گذشته/ اکنون**

در تقابل با حس پیری که محمود اکنون با آن دست‌به‌گریبان است و به درختِ گلابیِ بی‌بار می‌ماند، شور عشق گذشتهٔ او، طبیعتِ زنده و شاداب باغ را تداعی می‌کند: صداها و تصاویر در این خاطره برجسته هستند و درتقابل با سکوت اکنون تولید معنا می‌کنند:

نگاه ممتد و پرحرف کدخدای ریش‌سفید، مثل نفسی بلند، گردوغبار روحم را می‌زداید و صداهای باغ دماوند، پرنده‌های شب، همهمه‌های گنگ روستایی، خش‌خشِ خواب‌آورِ علف‌های بلند و ذکر یکنواختِ مرغِ حق روی درخت بید، همراه با ریزشِ دلپذیر آب قنات توی آبگیر بزرگ باغ و خنده‌های شیرینِ آن تک‌چهره، آن صورت دوست‌داشتنی، در گوش و سرم می‌چرخد. دماوندِ بچگی، با کوه سفید و گندمزارهای طلاییِ‌اش، اغواکننده‌تر از رختخواب گرم و تنبل کودکی، مرا در خود فرومی‌کشد و دقیقه‌های مجذوب و خاطره‌های مضطربِ عشق ـ اولین عشق ـ مثل اشباحی برخاسته از خوابی هزارساله، هوشیار و حاضر، به هم می‌آویزند و توی تن محترم و موقر و مشروط من ـ تن خسته و پیرم ـ پایکوبی می‌کنند (۱۳۶ـ۱۳۵).

صفت‌های آشنا، روشن، دلپذیر، شیرین، دوست‌داشتنی، سفید، طلایی، اغواکننده، دلگرم، مجذوب و مضطرب، ذیل محورِ گذشته قرار می‌گیرند و صفت‌های

تن؛ یعنی محترم، موقر، مشروط، خسته و پیر، ذیل محورِ اکنون فهرست می‌شوند. راوی می‌گوید این همه زیباییِ گذشته، هم‌اکنون به شکل هوشیار و حاضر در تن او پایکوبی می‌کنند؛ یعنی «گذشته» در این یادآوری به «اکنون» نزدیک شده و در وجود محمود، «نه‌گذشته» است و محمود را از «اکنون» دوست‌نداشتنی کنده و در وضعیتِ ذهنیِ «نه‌اکنون» قرار داده است. فعل حرکتیِ پایکوبی‌کردن و قیدهای هوشیار و حاضر، مؤید این پویاییِ روایی است.

محمود بعد از اینکه ذهن خود را بین اکنون و گذشته رفت‌وآمد می‌دهد، اصرارش را به نویسندگی به چالش می‌کشد و درواقع، محمودِ کنونی را نقد می‌کند؛ این خودِ متکثرِ منتشرِ بزرگ؛ معتاد به حضور و شکفتن و گفتن و نیازمند به جلوه‌گری و نمایش:

> اگر ننویسم؟ اگر ول کنم و پشت به زمین و آسمان بایستم و هیچ کار نکنم؟ چه اجباری دارم، به کی بدهکارم؟ اول از همه به خودم؛ به این خودِ متکثرِ منتشرِ بزرگ، که نمی‌تواند چشم از تصویر رنگین و پرزرق و برقش بردارد که معتاد به حضور و شکفتن و گفتن و نیازمند به جلوه‌گری و نمایش است (۱۳۹).

نقد وضعیت «اکنون»، روایت را به «نه‌اکنون» نزدیک می‌کند و تمایل به «گذشته»‌ای را که از یاد رفته، پررنگ می‌کند. محمود این شخصیتِ غیردلخواه را نتیجهٔ قضاوت دیگران می‌داند؛ کسانی که از او انتظار دارند در عرصهٔ روشنفکری و آرمان‌گرایی، مانند یک قهرمانِ معتقد و متعهد عمل کند: او همهٔ تلاش‌های روشنفکرانه را «هیچ» می‌داند و می‌گوید: «[...] حاصل زورزدن‌های ادبی ـ فلسفی ـ اجتماعی‌ام هیچ بوده، هیچ» (۱۳۹) و نتیجهٔ آن انسان آرمانیِ مطلوبِ دیگران را «سقوط» می‌داند:

> چگونه اعتراف کنم که بعد از این همه سال، این همه حرف و وعده و وعید ـ بزک نمیر بهار میاد ـ و پز الکی و ادعا، حاصل زورزدن‌های ادبی ـ فلسفی ـ اجتماعی‌ام هیچ بوده، هیچ. که دیگر نه حرفی برای گفتن دارم، نه میلی برای شنیدن. احساس تأسف یا ندامت هم نمی‌کنم. اگر به حال خودم باشم، خوشم؛ اما دیگران رضایت نمی‌دهند و دست از سرم برنمی‌دارند. از من انتظار ابداع و تحرک و تعهد دارند و با خط‌کشِ قضاوتشان به پایم می‌کوبند، گه‌گاه نیز به کله‌ام. باید همانی که بودم بمانم: معتقد و متعهد، با ارادهٔ معطوف به شعور و قدرت، برای ساختن دنیایی بهتر و انسانی برتر، برای به‌وجودآوردن مدینهٔ فاضله و تکوین احکام تاریخ و تحکیم اخلاق و ارزش‌های والا و تثبیت حق و حقیقت و کشف و صعود و درنهایت سقوط (۱۳۹).

«اکنون» با قدرت بیشتری جای خود را به «نه‌اکنون» و «گذشته» می‌دهد. مرد مسن توی آینه از خودِ واقعی شخصیت فاصله دارد و هویت خود را در پسربچه‌ای

بازمی‌جوید که بر نوکِ درخت نشسته و نگاهش به نور و هوا است؛ یعنی بلندی، روشنی و وسعت:

ریشم درآمده و زیر چشم‌هایم پف کرده است. توی آینه تصویر رنگ‌ورورفتهٔ مردی مسن را می‌بینیم که شباهت دوری با من دارد و در پشت ذهن آشفته‌ام، در پشت کتاب‌های تمام و ناتمام و انبوه آدم‌ها و حرف‌ها و در لابه‌لای حادثه‌ها و خاطره‌های پراکنده، پسربچهٔ دوازده‌ساله‌ای را می‌بینیم که نوک درختی بلند نشسته و چشمش خیره به ذره‌های چرخان نور در هواست (۱۴۱).

**عشق ـ حقیقت/ آرمان ـ دروغ**

محمود پس از جدایی از «میم»، عشق او را با آرمان‌های سیاسی و حزبی جایگزین کرده است. مقایسهٔ توصیفات راوی ـ شخصیت از حالات عاشقی در دوران بلوغ با آرمان‌گرایی در بزرگ‌سالی، تقابلِ آشکار حقیقت/ دروغ را رقم می‌زند. عشق دوازده‌سالگی، عشقِ «دوازده‌هزاربار به توان صد» (۱۳۵) است. ترسیم جزئیات ظاهر «میم» و رساندن حرف به اینکه «و من از تماشایش سیر نمی‌شوم.»، تقابل عشق واقعی را با عشق‌های واهیِ آرمان‌های سیاسی، برجسته می‌کند و محمود دوبار از «کلاهی که بر سرم رفته» سخن می‌گوید:

دربارهٔ چه بنویسم؟ درباره عشقی که تمام شده، آرمان‌های عوام‌فریب سیاسی، رفقا، حزبی متلاشی، قلابی و کلاهی که بر سرم رفته است؟ [...] هنوز عاشقم و این عشق، این تب و تاب به راهی تازه کشیده شده و گردِ معشوقی جهانی‌تر می‌گردد. «میم» ابدی، «میم» گم‌شده، در قالبی بزرگ‌تر ظهور کرده و تبدیل به رفیقی سبیل‌سیاه و زحمتکش شده است. به‌دنبال رفقای جدید ـ رفقای سیاسی ـ می‌دوم، پابه‌پای آن‌ها، از ته دل، با ایمان راسخ شعار می‌دهم؛ فریاد می‌کشم؛ سرودهای حزبی می‌خوانم؛ عکس مارکس و لنین را به دیوار اتاقم می‌کوبم و قلبم به همان شدّت و حدّت می‌کوبد. نامه‌های «میم» بدون جواب می‌ماند. مهم نیست. میم جزئی از حزب شده، از رفیق استالین و سایر رفقای هم‌پیاله. [...] و بعد؟ و بعد ندارد. همان کلاه قدیمی بود که به سرم رفته بود (۱۵۰ـ۱۴۹).

احساس پشیمانی و حسرت از جایگزین‌کردن عشق «میم» با آرمان‌خواهیِ پوچ و فریب‌دهنده، محمود را متوجه «نه‌عشق» می‌کند و نیز او را در وضعیت «نه‌آرمان» قرار می‌دهد و حالا سودای «عشق» به‌جای «آرمان» در روایت شکل می‌گیرد و به‌معنای پنهان داستان عمق می‌بخشد.

**زن ـ زنانگی/ مردـ مردانگی**

تقابل زن/ مرد در آشکارترین شکل خود، به‌وقتِ عاشقیِ محمود در دوازده‌سالگی جلوه می‌کند. پسر دوازده‌ساله‌ای که بوی بلوغ می‌دهد، با این ویژگی‌ها وصف می‌شود: خنده‌های شُل و بی‌مایه و خُنک؛ بهانه‌گیر و بی‌حوصله و غمگین؛ زشت و دراز و لقلقی و مانند آن:

الکی می‌خندم؛ از آن خنده‌های شل و بی‌مایه و خنکی که دل آدم‌بزرگ‌ها را آشوب می‌کند و بی‌دلیل بهانه‌گیر و بی‌حوصله و غمگینم. زشت و دراز و لقلقی شده‌ام. صورتم جوش زده و موهایم بدتر از علف‌های خودروی هرزه، از اطراف سرم بیرون زده است. صدایم هم عوض شده، زنگدار و چندش‌انگیز. با این همه، با وجود لاغری و بی‌خوابی و بی‌اشتهایی، با وجود ترس‌ولرزهای مجهول و غصه‌های ناشناخته، با وجود پاهایم که به‌طور ترسناکی یک‌مرتبه رشد کرده‌اند (انگشتان دراز) و بدنم که بوی تند عرق تن می‌دهد (بوی بلوغ) و با وجود بی‌نهایت اغتشاش حسی و فکری و بی‌نهایت دلهره‌های مبهم و بی‌نهایت کوفت و زهرمار دیگر، خوشبختم (۱۳۵).

ویژگی‌های مردانه در تقابل با این صفات زنانه قرار می‌گیرند: موهای کوتاه فرفری؛ چشم‌های سیاه و درشت و پررو؛ دهان گشاد و دندان‌های سفید؛ دست‌های کوچک و انگشتان بچه‌گانه و شلوار بلند و کفش‌های کتانی سفید که تماشایش سیری ندارد:

موهای کوتاه فرفری دارد، گردن باریک، سینهٔ صاف، پاهای استخوانی، چشم‌های سیاه و درشت پررو، دهان گشاد و دندان‌های سفید، دست‌های کوچک و انگشتان بچگانه (عاشقش هستم). [...] شلوار بلند پا می‌کند و کفش‌های کتانی سفید می‌پوشد و من از تماشایش سیر نمی‌شوم (۱۳۷).

تقابلی که زنانگی/ مردانگی را همراهی می‌کند؛ طبیعت/ غیرطبیعت است. زنانگیِ باغ در تشبیه درخت رنگین به شاهزاده‌خانمی که آینه‌به‌دست محو تماشای خودش ایستاده، آشکار می‌شود و خواه‌ناخواه بقیهٔ توصیفات باغ به این زنانگی پیوند می‌خورد: شب روشن و شفاف؛ درخشش ماه در باغ؛ تلألو خیره‌کنندهٔ انگورها؛ چشمک‌زدن گیلاس‌های سرخ آبدار و مانند آن:

ابتدای شب است، شبی روشن و شفاف. ماه بالای سر ما می‌درخشد. انگورها، انگورهای نورس، زیر نور مهتابی آسمان تلألؤ خیره‌کننده‌ای دارند. گیلاس‌های سرخِ آبدار چشمک می‌زنند. درخت سیب از همیشه سرحال‌تر است و شاخه‌هایش از وفورِ بار و سنگینیِ میوه‌های وزین، از میان تاشده، در شُرُف شکستن است. به هرجاکه می‌نگرم درختی رنگین می‌بینم که چون شاهزاده‌خانمی آینه‌به‌دست محو

تماشـای خـودش ایسـتاده و آن پرسـشِ اساسـیِ ابـدی را تکـرار می‌کنـد: «آینـه، بگـو زیباتریـن زن دنیـا کیسـت؟ زیباتریـن ـ بهتریـن ـ بزرگ‌تریـن ـ هنرمندتریـن ـ پولدارتریـن ـ زوردارتریـن؟» (۱۵۱).

**طبیعت/ مدنیت**

تفسـیر ایـن تقابـل در مربـع معنایـی، بـا مقایسـهٔ نـگاه آغازیـن و نـگاه پایانـی شـخصیت بـه طبیعـت، شـدنی‌تر اسـت. درختانـی کـه در پایـانِ روایـت بـا صفـات دال بـر درخشـندگی، رنگارنگـی و بـاروری وصـف می‌شـوند و در تعبیـری انسـان‌انگارانه، مغـرور و فاتـح و خوشـبخت هسـتند، در تضـاد آشـکار بـا تعبیـرِ ابتدایـیِ محمـود قـرار می‌گیرنـد: «گـورِ پـدر درخـت گلابـی و هرچـه نبـات و گیـاه اسـت» (۱۲۷)؛ یـا «[...] لگـد بـه تنـهٔ بی‌خاصیتـش زده، تـف بـه روی بی‌حیایـش انداختـه [...]» (۱۳۱) و غیـره. در ابتـدای روایـت نسـبت محمـود بـا طبیعـت، طـرد و اعتـراض اسـت؛ امـا در انتهـای روایـت، نسـبت محمـود و طبیعـت، پذیـرش، اقـرار و تأییـد اسـت. بـاغ بـا صفـاتِ انباشـته، لبریـز و سرشـار وصـف شـده اسـت. درختـان نه‌تنهـا بـه محمـود ربطـی ندارنـد؛ بلکـه شـاخه‌های خـود را به‌سـوی او دراز کرده‌انـد: «درختـان فاتـح و خوشـبخت شـاخه‌های سرشـار خـود را به‌سـوی مـن و دنیـا دراز کرده‌انـد» (۱۵۳).

چرخـش معنایـی میـان اضـلاعِ مفهومـیِ «مدنیـت»، «نه‌طبیعـت»، «طبیعـت» و «نامدنیت» معناآفریـن اسـت و دگردیسـیِ شـخصیت در گـذار از سـویهٔ منفـی تقابـل بـه سـویهٔ مثبـت آن بـا ریزپـردازیِ افعـال، صفـات و قیـود و درواقـع بـا سـبک بیـان، روایتـی پویـا خلـق کـرده است.

**باروری/ ناباروری**

کلیدی‌تریـن تقابـل معنایـی متـن، بـاروری/ نابـاروی اسـت و در این‌همانـیِ درخـت و شـخصیت تفسـیر می‌شـود. رفـع ایـن تقابـل، بـا ورود پیرمردهـا بـه مسـئلهٔ اصلـی داسـتان آغـاز می‌شـود. کدخـدا و باغبـان معتقدنـد بایـد درخـت گلابـی را گوشـمالی داد و می‌خواهنـد محمـود آغازگـر ایـن تنبیـه باشـد: «حـرف اول را شـما بایـد در گـوش درخـت زمزمـه کنیـد» (۱٤۷). در مراسـم نمایشـیِ ترسـاندن درخـت، باغبـان جملـه‌ای می‌گویـد کـه دربـارهٔ محمـود هـم صـادق اسـت: «ای درخـت! تـو برخـلاف قانـون بـاغ رفتـار کـرده‌ای و سـزاوار مرگـی» (۱٤٦). شـاید بتـوان گفـت پیرمردهـا، یـادآور کهن‌الگـوی پیـر دانـا هسـتند کـه بـا نمایـش تنبیـهِ درختـی کـه قانـون بـاغ را فرامـوش کـرده، محمـود را بـه تبعیـت از قانـون حیـات و بازگشـت بـه طبیعـت، زن و عشـق دعـوت می‌کننـد: «پیرمردهـا مثـل دو قاصـد زمـان، از دنیـای گذشـته می‌آینـد و از "میـم" برایـم پیـام دارنـد» (۱۳۷).

بازگشت به زندگی، بازیافتن نیروی حیات و شکست سترونی، با بیرون‌آمدن از اتاق و از درون خود و قدم‌گذاشتن در طبیعت، شروع می‌شود: «پنجره را می‌بندم. اسباب‌هایم را جمع‌وجور می‌کنم. [...] می‌آیم توی باغ» (۱۵۱).

در ظاهرِ درخت و محمود، زندگی و باروری خاموش است؛ اما در درون آن‌ها حیاتی وجود دارد که باید حس شود (نه‌مرگ): «این درخت حرفی پنهان دارد و با خودش در نجواست و من تپش حیات درونی‌اش را حس می‌کنم» (۱۵۲).

محمود با درکِ اکنونِ درخت، به درکِ خود می‌رسد. اطلاقِ «ناباروری» و «بی‌ثمری» به درخت پیر، از سرِ سهم‌خواهی دیگرانی است که به میوه‌چیدن عادت کرده‌اند. این قضاوت در ابتدای روایت، محمود را آزار می‌دهد: «اگر به‌حال خودم باشم، خوشم؛ اما دیگران رضایت نمی‌دهند و دست از سرم برنمی‌دارند [...]. باید همانی که بودم بمانم [...]» (۱۳۹).

در پایان روایت، محمود از درخت می‌آموزد که گوشش بدهکار ملامت این و آن نباشد. زمانی که محمود درخت را دوباره و با نگاهی متفاوت می‌بیند- «این‌بار با چشمانی جوینده و کنجکاو»- او را شبیه پیری، متواضع و شکیبا می‌بیند:

> همه جز درخت گلابی که با بدنی خاموش و دست‌هایی خالی میان آن همه ولوله و رشد و رویش ایستاده و گوشش بدهکار به ملامت این و آن نیست. نگاهش می‌کنم؛ این‌بار با چشمانی جوینده و کنجکاو. شبیه به پیری است نشسته در خلوت، متواضع و شکیبا. در میان آن همه قیل‌وقالِ فریبنده، ایستاده و حضور ساده‌اش بی‌نیازی آدمی گمنام را دارد. شکراله باغبان، هر تابستان سبدی پر از گلابی‌های مجلس‌آرا برایمان می‌آورد و با لذت و غرور به ملچ‌ملوچ دهان‌های بلعندهٔ ما نگاه می‌کرد و حالا، سوگلی باغ و طاووسِ پرطلایی‌اش، بال و پر و دمش را بسته، سر توی لاکش فروبرده و بی‌اعتنا به زخم‌زبان و تحقیر دیگران سکوت کرده است (۱۵۳).

اکنون اصلی‌ترین معنای روایت رخ می‌نماید: محمود و درخت قرار نیست مانند گذشته انتظارات دیگران را برآورده کنند؛ همان‌طورکه درخت مانند گذشته سبد پر از گلابی را برای دهان‌های بلعنده پر نمی‌کند، محمود هم دیگر به سرزنش دیگران اعتنا نمی‌کند و نباید در اندیشهٔ نوشتن دوهزار صفحه باشد. گلی ترقی این معنا را در براعت استهلال داستان کوتاه خود از کتاب *جامعه*، باب سوم، نقل کرده است: «هرکاری را زیر آفتاب وقتی است.../ زمانی است برای ولادت/ و زمانی برای موت/ زمانی برای دوختن/ و زمانی برای شکافتن/ زمانی برای گفتن/ و زمانی برای سکوت».

براساس مدل مربع معنایی می‌توان گفت این داستان بیشتر از آنکه روایتِ رابطهٔ تقابلی باروری/ ناباروری باشد، مقاومت دربرابر القای احساس ناباروری و نیز

پوچی و سرخوردگی برآمده از این احساس است و «نه‌باروری» به‌معنای «سترونی» نیست؛ زیرا حیاتی دیگر در سرشتِ کهن‌سالی و پیری جریان دارد.

**تحلیل تقابل‌ها با الگوی مربع معنایی در فیلم داریوش مهرجویی**

بازنمایی تقابل‌ها در سینما با ابزار و نشانه‌های سینمایی رخ می‌دهد. تاآنجاکه به محتوای داستان مربوط است، بیشتر پاره‌روایت‌هایی که در ذهن محمود شکل می‌گیرند در فیلم حفظ شده‌اند؛ یعنی یا در توضیح صحنه‌ها و گفت‌وگوها توزیع شده؛ یا طیِ بازگویی‌های راوی به رویدادهای کنش‌محور تبدیل شده‌اند؛ بنابراین معنای اصلی روایت می‌تواند همان چالشِ دغدغهٔ «نه‌باروری» اکنون؛ رؤیای «باروری» گذشته و هراس از «ناباروری» مطلق در آینده باشد.

ملموس‌کردن مفاهیم متقابل در سینما و تجلی آن‌ها در نشانه‌های دیداری ـ شنیداری و سبکِ روایت‌پردازی سینمایی، تضاد جفت‌های مفهومی را برجسته‌تر کرده و در مقایسه با متن نوشتاری، ذهن مخاطب در نخستین رویارویی با فیلم، کمتر میان چهارضلعی‌های مفهومی گردش می‌کند. شاهد این مدعا توجه مخاطبان به فریم‌های نقاشی‌گونهٔ فیلم است:

> در فیلم *درخت گلابی*، هر سکانس حاوی تابلوهای زیبا، با رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی استادانه است. سبزه‌زارِ سبز، مزرعهٔ زرد و کوه البرز در پس‌زمینهٔ تصویر، آسمان آبی، گلابی‌های درحال‌رسیدن، باغ پربار، چشمه، همه و همه، فریم‌های فیلم *درخت گلابی* را نقاشی کرده‌اند (کبیری ۱۳۸۸: ۱۴۳).

**الف. بازنمایی تقابل‌ها در فیلم**

تقابل‌های شکلی و سبکی که از امکانات منحصربه‌فرد سینما برمی‌آید، در درخت *گلابی* مهرجویی، نه‌تنها در انتقال تقابل‌های مضمونی کارکردی مؤثر دارد؛ بلکه نفس نشانه‌های سینمایی متقابل و زیبایی‌شناسی فیلم را رقم زده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

ـ قاب‌بندی اتاق تیره و تاریک در تضاد با روشنایی باغ، می‌تواند بر فروبستگی ذهن شخصیت دربرابر گشادگی طبیعت دلالت کند؛

ـ تصویر بنای خالی و خلوت امروز درتقابل با بنای شلوغ و پرهیاهوی گذشته، یادآور حضور زندگی و غیاب آن است؛

ـ جزءنگری‌های محمود و میم که در نماهای بسیار نزدیک از لمس انگشتان، لمس تنهٔ درخت یا محوشدن در کفش کتانی نشان داده شده، درتقابل با نماهای دور از باغ خالی یا غیاب جزئیات، دوگانهٔ حس/ عقل را تداعی می‌کند؛

ـ بازنمایی تقابل در نشانه‌های صدا و گفتار را می‌توان در گفت‌وگوی باغبان ـ کدخدا و تک‌گویی یا سکوت محمود بازجست. یکنواختی صدای راوی و اوج و فرود گفتار کدخدا و باغبان همراه با اطوارهای پرشور، با همهٔ تقابل‌های نهفته در محمود/ باغبان و کدخدا هم‌سوست؛

ـ تقابل تصویر گرم و تابستانی در زمان گذشته با تصویر سرد و آبی‌فام دماوند در زمان حاضر، دو حال‌وهوای متفاوت را نشان می‌دهد؛

ـ استعارهٔ پاکتِ سفید نامه‌های میم درتقابل با صحنهٔ پخش‌کردن اعلامیه در سیاهی شب به دوگانهٔ عشق راستین/ سیاست دروغین تنه می‌زند؛

ـ تصویربرداری صحنه‌های باغ در گذشته با دوربین ثابت ـ دوربین روی سه‌پایه ـ انجام شده و تصویربرداریِ صحنه‌های مربوط به فعالیت‌های حزبی و سیاسی با دوربین روی دست و نماهای تعقیبی انجام شده است.

برخی از تقابل‌های خلاقانهٔ مهرجویی در یک نمای واحد، جلوه می‌کند؛ مانند نبرد ماشین/ دوچرخه هنگام مهاجرت میم و تلاش محمود برای رسیدن به او:

> در سکانس مسافرت میم‌چه، محمود با دوچرخه‌ای به‌دنبال ماشین میم‌چه می‌رود؛ اما در سربالایی جاده که دوربینِ مهرجویی بر آن تأکید می‌کند، کم می‌آورد و تصویرِ سربالایی جاده هم فراتر از جنبهٔ عینی خود می‌رود و خبر از ناتوانی محمود در دست‌یافتن به آن امر متعالی (رسولی‌نژاد ۱۳۸۸: ۱۲۸).

**ـ باغبان کنشگر/ روشنفکر فاقد کنش**

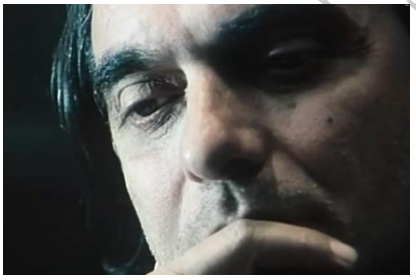
**ـ کدخدا ـ باغبانِ گویا/ روشنفکرِ خموش**

**ـ درخت بارور/ درخت بی‌بار**

**ـ بنای گرم و شلوغ/ بنای سرد و خالی**

**ـ تابستان گرم و پرجمعیت و پرثمر/ پاییز سرد و خلوت و بی‌ثمر**

**ـ شادی نوجوانی و حضور عشق/ غم میان‌سالی و غیاب عشق**



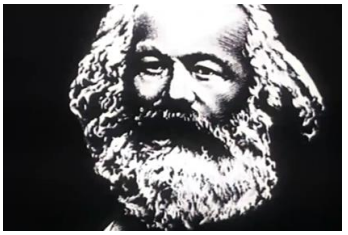
**ـ سپیدی و آرامش/ سیاهی و اضطراب (نمای ثابت/ نمای تعقیبی)**

**ـ ماشین معشوق در پیش/ دوچرخهٔ عاشق در پس**

**ـ شادی وصال/ غم فراق**

**ـ خلاقیت و نقادیِ هنر/ سرسپردگیِ سیاست**

**ـ عشق رنگین/ سیاست بی‌رنگ**



**ـ رنگ گرم و روشن/ رنگ سرد و تیره**

**ـ شوق انتشار شعر عاشقانه/ هراس پخش اعلامیهٔ سیاسی**

**ـ جمعیت در نمای باز/ فردیت در نمای بسته**

## ب. بازنمایی مربع معنایی در فیلم

همهٔ تقابل‌های فوق در کلیت فیلم می‌توانند با مدل مربع معنایی تفسیر شوند؛ اما چند پردازش سینمایی خاص در فیلم مهرجویی وجود دارد که قرینه‌های درک مفاهیم متناقض و نقیض آن‌ها را آسان‌تر و درعین‌حال، هنرمندانه‌تر کرده است. این موقعیت‌ها یا با رمزگان‌های بلاغی، مانند تشبیه و نماد خلق شده‌اند؛ یا با سبکِ سینمایی.

**حضور محمود در مراسم تنبیه درخت در باغ و بازگشت به اتاق**

محمود ناخواسته و به‌اصرار باغبان و کدخدا از اتاق تیره و تهی بیرون می‌آید و با مسئلهٔ باروری/ نابارووری درخت مواجه می‌شود. بعد با عصبانیت از زمانی که هدر رفته، به سمت ساختمان بازمی‌گردد؛ اما در میانهٔ راه به نقد و بازنگری خود می‌پردازد که چرا به نویسندگی اصرار دارد. در این بازبینی، الزام به نوشتن را نتیجهٔ خواست دیگران ـ دانشجویان ـ می‌بیند که به همان تنبیه‌کنندگان درخت شباهت دارند. محمود به اتاق برمی‌گردد و در این بازگشت، به نامه‌های «میم» توجه می‌کند که تا آن لحظه بی‌پاسخ مانده و فراموش شده بودند. این‌بار محمود نوشتن را با چیزی آغاز می‌کند که مطالبهٔ دیگران نیست و بیان احوال خود است.

این پاره‌روایتِ استعاری با سیر دراماتیک خود (حرکت از اتاق به باغ و برگشت به اتاق)، تفسیر نادرستِ «نابارووری» را با تفسیر درستِ «نه‌بارووری» جایگزین می‌کند؛ هم دربارهٔ درخت گلابی هم دربارهٔ محمود.

آن‌سو، جماعتی تبربه‌دست پای درخت ایستاده‌اند و او را سرزنش می‌کنند که چرا بار نمی‌دهی؛ این‌سو، دانشجویانی با استاد عتاب‌وخطاب می‌کنند که چرا نمی‌نویسی. در نمایشِ تنبیهِ درخت، کدخدا برای جلوگیری از بریدن درخت، جمله‌ای می‌گوید که هم‌ارزِ نقل‌قولِ گلی ترقی از کتاب *جامعه*، پیش از آغاز داستان است که به آن اشاره شد. کدخدا می‌گوید: «هرکاری یه وقتی داره، ی وقت بار می‌دی، ی وقت بار نمی‌دی، ی وقت خوابی، ی وقت بیداری، ی وقت زنده‌ای، یه وقت مرده‌ای، طبیعت از ما بیشتر سرش می‌شه» (دقیقه ۲۵ تا ۲۷). این جمله، تقابل انتظار انسان و قانون طبیعت را نشان می‌دهد. محمود به اتاق بازمی‌گردد و دربارهٔ عشق فراموش‌شدهٔ میم می‌نویسد و دوبارهٔ دوگانه‌ها را مرور می‌کند. نوشتن نمایشنامه برای میم، انتشار مجموعه‌شعر عاشقانه برای میم و نامه‌های بی‌جواب میم، جای خود را به سوی متقابل داده است: آرمان‌های عوام‌فریب سیاسی و رفقای حزبی. حالا محمود از فراموشی عشق می‌نویسد و به نیرویِ «عشق»، «طبیعت» و «هویت» از سترونی عبور می‌کند.

**کارکردِ دراماتیک نماد عنکبوت در آغاز، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی**

ماجرای عنکبوت در داستان گلی ترقی فقط در ابتدای روایت آمده و محمود به یاد می‌آورد که وقتی خواسته عنکبوت روی درخت را بکشد، میم به او گفته «به‌علت کوری و کری و خنگی‌ات است که نمی‌فهمی این تار عنکبوت چقدر قشنگ است!»؛ اما در فیلم مهرجویی دوبار دیگر عنکبوت دیده می‌شود و هربار نما، نزدیک‌تر و بسته‌تر می‌شود. تکرار این موتیف تصویری، آن را به نماد تبدیل می‌کند و برای هر معنی

و تفسیری که از آن ارائه دهیم، یک ساختار مشترک وجود دارد: گذار از یک مفهوم به مفهوم دیگر. کشتن عنکبوت در ابتدا/ ادراک عنکبوت در انتها، شاید تغییر دیدگاهِ شخصیت را از «نازیبا» به «نه‌زیبا» و «زیبا» نشان دهد.

**گذر تصویری از ایستادن روبه‌روی درخت به نشستن درپای درخت**

به‌سرانجام‌رسیدن چالشِ باروری/ناباروری و طیف‌های معنایی آن در پایان‌بندی سینمایی روایت، قابل توجه است. محمود که در ابتدای روایت، روبه‌روی درخت ایستاده و او را برای بارندادنش مورد خطاب قرار می‌دهد، در پایان روایت، پایین درخت نشسته و به آن تکیه داده و در همین حال، نگاه او/ دوربین به بالای درخت می‌رود و محمودِ نوجوان را روی شاخه‌های درخت نشان می‌دهد. اعتراض به ناباروی درخت جای خود را به پذیرشِ سودمندی درخت داده و گویی محمود در سایه‌سار خاطرات، آسوده و بر تنهٔ سترگ تجربه و خرد تکیه داده است. درخت میوه نمی‌دهد (نابارور)؛ اما سبز و تنومند و پرطروات است (نه‌بارور) و می‌تواند تکیه‌گاه و سایه‌سار باشد (نه سترون) و باور به بی‌فایده‌بودن درختِ بی‌میوه (سترون) در فرایند روایت به چالش کشیده می‌شود.

**نتیجه**

داستان «درخت گلابی» و فیلم اقتباسیِ آن، روایتِ تلاش برای برون‌رفت از وضعیتی معلق است و ساختار معنایی آن با مدل تحلیلیِ مربع معنایی گریماس بهتر درک می‌شود. وضعیت کنونیِ داستان، بارندادن درخت گلابی و ناتوانیِ شخصیت ـ راوی در نوشتن است. تلاشِ باغبان و کدخدا برای تحقق باروریِ درخت و تلاشِ محمود برای بازیابی خلاقیت و نویسندگی، نشان می‌دهد هنوز ناباروری مطلق، چه در عالم واقع، چه در جهان ذهن رخ نداده و آنچه هست، محقق‌نشدنِ باروری است. مرور خاطرات و رؤیای بازگشت درخت به میوه‌دهی، به‌مثابهٔ چنگ‌زدن به بارقه‌های امید و تلاش برای احیای یک امر نیمه‌جان است. این وضعیت براساس مربع معنایی گرماس، مرحلهٔ «نه‌باروری» است و شخصیت‌ها با باور به امکان تحقق «باروری»، به کنش می‌پردازند. این کشمکش، اثر را از تفسیر خطی میان دو قطب متقابل خارج می‌کند و روایتی پویا را در سیر میان چهارضلعی مفهومی خلق می‌کند: آنچه بوده (باروری)؛ آنچه هست (نه‌باروری)؛ آنچه می‌تواند باشد (نه سترونی) و آنچه نباید باشد (سترونی). این کشمکش، در مربع معنایی مرتبط با سایر تقابل‌ها نیز وجود دارد؛ مانند تقابل زندگی/ مرگ. عشقِ نوجوانی نمادِ «زندگی» بوده؛ اما با ناکامی در عشق به «نه‌زندگی» رسیده و برای گریز از «مرگ»، عشق با آرمان‌های

حزبی و خلاقیت نویسندگی جایگزین شده؛ آرمان‌گرایی حزبی دستاوری نداشته و فقط توانسته در شرایط فقدان عشق، وضعیت «نه‌مرگ» را ایجاد کند؛ نویسندگی که هنوز انگیزهٔ حیاتِ ذهن و روح است، با رکود و سکون روبه‌رو شده که وضعیت «نه‌زندگی» است و درنهایت، چالش روایی این وضعیت‌ها، با برگشت محمود به طبیعت و عشق و امید، روایت را به وضعیتِ «زندگی» نزدیک کرده است.

در متن ادبی، پردازش مربع معنایی ازطریق سبک زبانی و ادبی صورت می‌گیرد. ویژگی بارز سبکی در «درخت گلابی» گلی ترقی، تکرار ساخت‌های دستوری و معنایی است؛ برای مثال، تقابل جهان ذهنی و انتزاعی محمود با عالم عینی و واقعی کدخدا و باغبان، در کثرت افعالی نشان داده می‌شود که بر کنش‌گریِ باغبان دلالت می‌کنند؛ مانند آب‌دادن، اشک‌ریختن، هرس‌کردن، روبیدن، کوددادن، نصیحت‌کردن، قربان‌صدقه‌رفتن، نازونوازش‌کردن، الکی‌خندیدن، محل‌نگذاشتن، ازکوره‌دررفتن، دادکشیدن، فحش‌دادن، لگدزدن و تفانداختن. این فهرستِ افعال، دربرابرِ توصیفِ محمود از خودش با افعالِ منفیِ ناتوان از نوشتن، نیافتن حرفی برای گفتن و نبودِ عقیدهٔ استوار یا ایمان مطلق یا عشق و رؤیا قرار می‌گیرد و دوگانهٔ کنشگر/ بی‌کنشی یا ذهنی/ عینی در خود زبان محقق می‌شود. در نمونه‌ای دیگر، وقتی ذهن محمود تلنگر می‌خورد، گذشته را با صداها و آواهایی به خاطر می‌آورد که در تقابل با سکوتِ اکنونِ او معناآفرین است؛ به‌ویژه اینکه صداها با یک توصیفِ مثبت همراه است؛ مانند صدای پرنده‌های شب، خش‌خشِ خواب‌آورِ علف‌ها، ریزشِ دلپذیرِ آب، و خنده‌های شیرینِ تک‌چهرهٔ دوست‌داشتنی. در مثالِ دیگر، فراموشیِ گذشته، از محمود شخصیتی ساخته که با مصدرهای هم‌ارزِ معنایی توصیف می‌شود: پیری، تنفس، مکث، خستگی، افول و یأس. این وضعیت دربرابرِ یادآوری گذشته رنگ می‌بازد که حجم فعالیت‌ها را با اسامی جمع به رخ می‌کشد: ولوله‌ها، آرزوها، آرمان‌ها، تعهدها، باورها، جاه‌طلبی‌ها و توهم‌ها.

در فیلم *درخت گلابی* داریوش مهرجویی، پردازش تقابل‌ها و مربع معنایی با رمزگان‌های سینمایی صورت می‌گیرد، مانند: قاب‌بندی مکان‌ها با نورپردازی تیره/ روشن؛ چیدمان خلوت/ شلوغ بناها؛ شخصیت‌پردازی با جزءنگری/ کل‌نگری؛ بازنمایی صداها و گفتارهای یکنواخت/ پرشور؛ تصویرسازی زمان با نور گرم/ سرد؛ رنگ‌آمیزی سفید/ سیاه نمادهای عشق/ آرمان؛ جای‌دادن نمادهای متقابل مانند دوچرخه/ ماشین در یک نما و نیز پردازش مربع معنایی با رمزگان‌های بلاغی، مانند «حرکت دراماتیکِ شخصیت از درون به بیرون و بازگشت به درون»، کارکردِ دراماتیکِ نماد عنکبوت در آغاز، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی» و «گذر روایی تصویر از ایستادن روبه‌روی درخت به نشستن درپای درخت».

## منابع


افتخار، زهرا؛ آقاحسینی، حسین؛ آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۸). «تحلیل زبان تجریدی روزبهان با الگوی مربع نشانه‌شناسی.» *جستارهای زبانی*، ۱۰: ۱، صص. ۲۴۹_۲۲۳. (DOI): https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.23223081.1398.10.1.10.2

اقصی، ملک‌منصور (۱۳۷۷). «پیکرسازی با زمان و مکان: دربارهٔ طراحی صحنهٔ *درخت گلابی*.» *فیلم*، ۲۳۳، صص. ۹۹_۹۸.

آلگونه جونقانی، مسعود (۱۳۹۵). «پژوهشی درباب توان تحلیلیِ "مربع نشانه‌شناختی" در خوانش شعر.» *نقد ادبی*، ۹: ۳۳، صص. ۲۱-۳۹. (DOI) : https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.2008 0360.1395.9.33.2.8

ترقی، گلی (۱۳۷۵). *جایی دیگر*. تهران: نیلوفر.

جاویدشاه، مهدی؛ خوش‌سرور، سحر (۱۴۰۱). «بحران رشد شخصیت در *درخت گلابی*.» *نقد و نظریهٔ ادبی*، ۷: ۱، صص. ۲۰۶_۱۸۳. (DOI): https://doi.org/10.22124/naqd.2022.20832.2284

درویش، سویدا؛ محمدی بدر، نرگس (۱۴۰۳). «تحلیل روان‌شناختی شخصیت در داستان کوتاه «درخت گلابی» براساس نظریهٔ اناگرام.» *متن‌پژوهی*، ۲۸: ۹۹، صص. ۴۰۵_۳۷۷. (DOI): 10.22054/ LTR.2021.52400.3053

رسولی‌نژاد، سیدعلیرضا (۱۳۸۸). «میم مثل متافیزیک.» در *درخت گلابی*، داریوش مهرجویی و گلی ترقی، تهران: کتاب‌سرا، صص. ۱۴۸_۱۴۵.

رضایی، رضا (۱۴۰۱). «واکاوی ابعاد پدیداری معنا در داستان کوتاه "درخت گلابی" اثر گلی ترقی: رویکرد نشانه‌معناشناختی به تحلیل گفتمان ادبی.» *جستارهای زبانی*، ۱۳: ٤، صص. ۶۰۰_۵۶۹. (DOI): http://dx.doi.org/10.29252/LRR.13.4.17

رئوف‌زاده، نرگس؛ اسلامیه، راضیه (۱۴۰۳). «ترودرمانی در قرابت انسان و طبیعت: خوانش بوم‌روان‌شناسانهٔ «درخت گلابی» و «اناربانو و پسرانش» اثر گلی ترقی و *نجات استخوان‌ها* اثر جاسمین وارد.» *جستارهای نوین ادبی*، ۲۲٤، صص. ۱۲۹_۱۰۵. (DOI): 10.22067/ JLS.2024.87204.1559

ساداتی، شید شهاب‌الدین؛ سقازاده، بهار (۱۳۹۸). «هویت‌های مکانی‌شده: مطالعهٔ فیلم *درخت گلابی* با رویکرد نقد زیست‌محیطی.» *نقد ادبی*، ٤۷، صص. ۱۲۶_۱۱۷.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۱). *مبانی نشانه‌شناسی نوین*. تهران: سمت.

عباسی، علی (۱۳۹۵). *نشانه‌معناشناسی روایی مکتب پاریس: جایگزینی نظریهٔ مدالیته‌ها بر نظریهٔ کنشگران: نظریه و عمل*. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

کبیری، ابوذر (۱۳۸۸). «اگر درخت گلابی بارور نشود: به بهانهٔ نمایش فیلم *درخت گلابی* ساختهٔ داریوش مهرجویی.» در *درخت گلابی*، داریوش مهرجویی و گلی ترقی، تهران: کتاب‌سرا، صص. ۱٤٤_۱۳۹.

مـرادی، فهیمـه؛ آجیلیـان مافـوق، محمدمهـدی (۱٤۰۲). «مربـع نشانه‌شناسـی و کاربـرد آن در معناشناسـی سـاختاری قـرآن.» *پژوهش‌هـای زبان‌شـناختی قـرآن*، ۱۳: ۱، صـص. ۲۱ـ۱. (DOI): https://doi.org/10.22108/nrgs.2023.133774.1784

مـرادی، میتـرا؛ عباسـی، علـی (۱٤۰۳). «بررسـی کارکـرد روایـی ازطریـق مربـع معنایـی و برنامـهٔ روایـی در رمـانِ *و اگـر حقیقـت داشـت*، نوشـتهٔ مـارک لـوی.» *نقـد زبـان و ادبیـات خارجـی*، ۲۱: ۳۲، صـص. ۲۰۱ـ۱۷۹. (DOI): https://doi.org/10.48308/clls.2024.234539.1231

مشـکین‌قلم، سـحر؛ عباسـی، علـی (۱٤۰۲). «تحلیـل نشانه‌معناشناسـی روایـی در نمایشـنامهٔ "آی بـی‌کلاه آی بـاکلاه" اثـر غلامحسـین سـاعدی براسـاس مربـع معنایـی و تنشـی.» *روایت‌شناسـی*، ۷: ۱، صـص. ۳۱۳ـ۳٤۳. (DOI) : https://doi.org/10.22034/jlc.2022.299009.1410

مهرجویی، داریوش (کارگردان) (۱۳۷٦). *درخت گلابی* [فیلم]. بنیاد سینمایی فارابی.

نیـازی، نـوذر (۱۳۹۸). «خوانشـی بوم‌گرایانـه از داسـتان کوتـاه "درخـت گلابـی" نوشـتهٔ گلـی ترقـی.» *ادبیـات پارسـی معاصـر*، ۵: ۳، صـص. ۱۲۷ـ۱۱۳.

وصـال، متیـن؛ فهنـدژ سـعدی، رحیـم (۱۳۹۸). «زن اسـطوره‌ای و راوی پرابلماتیـک در "درخـت گلابـی" اثـر گلـی ترقـی بـا بهره‌گیـری از نظریـهٔ جامعه‌شناسـی پیرزمـا.» *پژوهـش زبـان و ادبیـات فرانسـه*، ۱۳: ۲۳، صـص. ۲۲۰ـ۲۰۵. (DOI): https://doi.org/10.22034/rllfut.2019.9287

وهابـی دریاکنـاری، رقیـه؛ حسـینی، مریـم (۱۳۹٦). «اسـطورهٔ یـاد و فراموشـی در "درخـت گلابـی" گلـی ترقـی.» *مطالعـات داسـتانی*، ۵: ۱، صـص. ۱۲۳ـ۹۵.

Corte's, Joseph (1991). *Semiotic Analysis of Discourse*. Paris: Hachette.

*Vol.?, No.??*
*Fall & Winter ????*
**Research Article**

***Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities***

DOI: 10.22077/islah.2025.9868.1703

**Received: 12/08/2025** **Accepted: 08/11/2025**

# A Semantic Square Analysis of the Transition from Literary Text to Film: A Case Study of "The Pear" Tree by Goli Taraghi and Its Film Adaptation by Dariush Mehrjui

**Zahra Hayati[1], Hamed Rashed[2]**

Accepted / Not Edited

## Abstract

The short story "The Pear Tree" by Goli Taraghi (1996) and its film adaptation directed by Dariush Mehrjui (1997) have been examined through various interdisciplinary approaches. Most analyses emphasize the presence of semantic oppositions, particularly the binary of fertility/infertility. The core argument of the present research is that the short and its film adaptations cannot be interpreted solely by drawing on conceptual binaries, as the complex and dynamic structures of meaning emerge through narrative movement between opposing and contradictory categories. Therefore, this descriptive analytical study adopts the analytical model of the Semantic Square developed by Algirdas Julien Greimas within a structuralist semantics, which demonstrates how discourse generates meaning through dynamic oppositions. The findings show that both the literary and cinematic discourses demonstrate the struggle of a symbolic character (the tree) to escape a state of suspension. At first glance, this seems to be a conflict between concepts of fertility and infertility, but a deeper semantic analysis reveals a movement among the four concepts of fertility, sterility, non-fertility, and non-sterility. In Taraghi's story, meaning is shaped through literary and linguistic techniques, while in Mehrjui's film, it is conveyed through cinematic codes and signs.

**Keywords:** *The Pear Tree*, Goli Taraghi, Dariush Mehrjui, Semantic Square, Algirdas Greimas

1- Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran Z.Hayati@ihcs.ac.ir
2- Institute of Islamic Culture and Thought, Tehran, Iran h.rashad@iict.ac.ir

**How to cite this article:**
Zahra Hayati; Hamed Rashed. "A Semantic Square Analysis of the Transition from Literary Text to Film: A Case Study of "The Pear" Tree by Goli Taraghi and Its Film Adaptation by Dariush Mehrjui". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, ?, ?, ????, 91-118. doi: 10.22077/islah.2025.9868.1703

Copyright: © 2025 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).