Literary Theory and Criticism
Year 10, Vol. 2, No. 21
Fall 2025 & Winter 2026
Research Article

DOI:10.22124/naqd.2026.31947.2759
Received: 30/09/2025
Accepted: 24/01/2026

Representing Involuntary Memory in Goli Taraghi's Fiction: A Walter Benjaminian Approach

Alireza Sayyad[1]
Kamran Sepehran[2]*

Abstract

Informed by Walter Benjamin's concept of "involuntary memory," this study examines the representation of memory and the process of recollection in Goli Taraghi's oeuvre. Benjamin distinguishes between voluntary and involuntary memory: the former operates through conscious will, while the latter is triggered suddenly through sensory stimuli, bringing the past into the present in a fragmented, instantaneous, and nonlinear form. In Taraghi's fictional world, sensory experiences—ranging from hearing, smell, and taste to sight, touch, and even bodily movement—serve as gateways for the activation of such memories. An analysis of stories such as "The First Day," "The Unfinished Game," "The Pear Tree," "A House in Heaven," "The Incident," and "The Return"—used here as case studies—demonstrates how minor sensory triggers can summon a network of blurred, fragmented, and quasi-cinematic images that intertwine past and present. These narratives reveal that the body and the senses play a central role in shaping involuntary memories, where recollection is less the linear reconstruction of the past than a fleeting, dialectical event between remembering and forgetting. Thus, in Taraghi's works, memory is not merely a narrative construct but an ontological foundation that reflects individual experience in relation to history and the collective lifeworld. The findings further suggest that the imagistic and montage-like qualities of these memories resonate with Benjamin's visual metaphors of memory. Accordingly, Taraghi's fictional universe can be seen as a site for the embodiment of Benjamin's idea of involuntary memory, where sensory experience becomes the point of convergence between past and present.

Keywords: Goli Taraghi, Involuntary Memory, Walter Benjamin, Sensory Experience, Cinematic Image

Extended Abstract

1. Introduction

In the works of Goli Taraghi, as one of the most prominent contemporary Iranian novelists, memory plays a central and constructive role. Informed by

1. Associate Professor in Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran. (a.sayyad@art.ac.ir)
*2. Associate Professor in Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran.
(Corresponding Author: sepehran@art.ac.ir)

Walter Benjamin's concept of "involuntary memory," this study examines the representation of memory and the process of recollection in Goli Taraghi's oeuvre. The central question of this study are: How is the relationship between sensory experience, the body, and memory configured in the fictional world of Taraghi, and how does this representation relate to Benjamin's conceptualisation of involuntary memory? This article aims to reveal that sensory experiences—ranging from hearing, smell, and taste to sight, touch, and even bodily movement—serve as gateways for the activation of involuntary memories.

2. Methodology

This research adopts a descriptive-analytical approach and a qualitative content analysis method. The statistical population of the research includes stories such as "The First Day," "The Unfinished Game," "The Pear Tree," "A House in Heaven," "The Incident," and "The Return."

3. Theoretical Framework

Memory is a fundamental intellectual conceptualisation of Walter Benjamin, a German philosopher and theorist. According to Benjamin, recollection is less the product of a rational attempt to recreate the past and more a sudden event that brings hidden and forgotten experiences to light in the present. Benjamin distinguishes between voluntary and involuntary memory: the former operates through conscious will, while the latter is triggered suddenly through sensory stimuli, bringing the past into the present in a fragmented, instantaneous, and nonlinear form. Benjamin emphasises that involuntary memory has a sensory and corporeal basis. He repeatedly resorts to cinematic metaphors to explain memory. He likens the structure of memory to a film reel: a collection of disconnected frames that only acquire new meaning in the montage process. Just as cinema confronts the viewer with sudden cuts and unexpected juxtapositions, involuntary memory functions as montages of the past that joins the present in a shocking moment.

4. Discussion and Analysis

In Taraghi's fictional world, sensory experiences—ranging from hearing, smell, and taste to sight, touch, and even bodily movement—serve as gateways for the activation of such memories. An analysis of stories such as "The First Day," "The Unfinished Game," "The Pear Tree," "A House in Heaven," "The Incident," and "The Return"—used here as case studies—demonstrates how minor sensory triggers can summon a network of blurred, fragmented, and quasi-cinematic images that, intertwine past and present. These narratives reveal

that the body and the senses play a central role in shaping involuntary memories, where recollection is less the linear reconstruction of the past than a fleeting, dialectical event between remembering and forgetting. Thus, in Taraghi's works, memory is not merely a narrative construct but an ontological foundation that reflects individual experience in relation to history and the collective lifeworld. Accordingly, Taraghi's fictional universe can be seen as a site for the embodiment of Benjamin's idea of involuntary memory, where sensory experience becomes the point of convergence between past and present.

5. Conclusion

The present analysis showed that involuntary memory, according to Benjamin, is the fundamental mechanism shaping the fictional world of Goli Taraghi. In this world, the past is evoked suddenly and through sensory stimuli. These memories, which are not the product of will and linear reconstruction, are evoked through sensory shocks and the body's kinesthetic perception—from hearing a familiar name to feeling a touch or tasting a food. In Taraghi's fictional world, sensory experiences serve as gateways for the activation of such memories and connect a network of fragmented times and places (home/abroad, childhood/middle age). Thus, memory is not a purely psychological or narrative phenomenon, but rather has an ontological and bodily foundation that defines the individual's presence in his or her personal and collective history. The present analysis also reveals that this sensory appeal is also reflected in the expressive and stylistic level of the narrative itself. To represent involuntary memories, Taraghi frequently employs terms and metaphors borrowed from cinema and photography. The past in these narratives is rarely reconstructed in a linear and coherent form, but rather appears as fleeting images, broken fragments, or slow shots that carry a paradoxical mixture of presence and absence, clarity and ambiguity. Overall, Goli Taraghi draws on these narrative techniques to portray the transient, elusive, and multilayered nature of memory.

Bibliography

Abbas, A. 1988. "Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience." *New Literary History*, No. 20 (1), pp. 217–237.

Benjamin, W. 1986. "A Berlin Chronicle." In *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, pp. 3–60. New York: Schocken.

Ferris, D. S. 2008. *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Gilloch, G. 1996. *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity Press.

Hansen, M. 2012. *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Jay, M. 2005. *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Kang, J. 2014. *Walter Benjamin and the Media: The Spectacle of Modernity*. Cambridge: Polity Press.

Leslie, E. 2010. "Siegfried Kracauer and Walter Benjamin: Memory from Weimar to Hitler." In *Memory: Histories, Theories, Debates*. Susannah, R., and Bill, S (eds.). pp. 123–135. New York: Fordham University Press.

McTighe, M. E. 2012. *Framed Spaces: Photography and Temporality in Contemporary Installation Art*. New Hampshire: Dartmouth College Press.

Moran, J. 2003. "Benjamin and Boredom." *Critical Quarterly*, No. 45 (1–2), pp. 168–181.

How to cite:

Sayyad, A., Sepehran, K. 2026. "Representing Involuntary Memory in Goli Taraghi's Fiction: A Walter Benjaminian Approach", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 21(2): 233-251. DOI:10.22124/naqd.2026.31947.2759

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI:10.22124/naqd.2026.31947.2759

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۰۴
صفحات ۲۳۳-۲۵۱

سال (دوره) دهم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۴، شماره پیاپی ۲۱
مقاله پژوهشی

بازنمایی خاطرهٔ غیرارادی در جهان داستانی گلی ترقی بر اساس اندیشه‌های والتر بنیامین

علیرضا صیاد[۱]　　کامران سپهران*[۲]

چکیده

این پژوهش به بررسی بازنمایی خاطره و فرآیند یادآوری در داستان‌های گلی ترقی، با تکیه بر مفهوم «خاطرهٔ غیرارادی» والتر بنیامین می‌پردازد. بنیامین با الهام از پروست میان خاطرهٔ ارادی و غیرارادی تمایز می‌گذارد؛ اولی تحت اراده آگاهانه ذهن عمل می‌کند، درحالی‌که دومی به‌طور ناگهانی و از خلال محرک‌های حسی فعال می‌شود و گذشته را به شکلی گسسته، برق‌آسا و غیرخطی در اکنون حاضر می‌سازد. در جهان داستانی ترقی، تجربه‌های حسی -از شنوایی، بویایی و چشایی تا بینایی، لامسه و حتی جنبش بدنی- دروازه‌هایی برای فعال‌سازی چنین خاطره‌هایی‌اند. بررسی داستان‌های «اولین روز»، «بازی ناتمام»، «درخت گلابی»، «خانه‌ای در آسمان»، *اتفاق* و *بازگشت* به عنوان نمونه‌های موردی این پژوهش نشان می‌دهند که محرک‌های حسی کوچک می‌توانند شبکه‌ای از تصاویر محو، تکه‌تکه و شبه‌سینمایی را فراخوانند؛ تصاویری که همچون مونتاژی ناگهانی، گذشته و حال را در هم می‌آمیزند. تحلیل این روایت‌ها آشکار می‌سازد که بدن و حواس نقشی محوری در شکل‌گیری خاطره‌های غیرارادی دارند و یادآوری در آن‌ها کمتر محصول بازسازی خطی گذشته، و بیشتر رخدادی گریزپا و دیالکتیکی میان یادآوری و فراموشی است. بدین‌سان، خاطره در آثار ترقی، نه سازه‌ای صرفاً روایی، بلکه پدیده‌ای زیسته و بدن‌مند است که از خلال گسست‌های ناگهانی حال، فرد را به لایه‌های پنهان گذشته و تجربه‌های زیسته‌اش پیوند می‌زند. یافته‌های پژوهش همچنین نشان می‌دهد که کیفیت تصویری و مونتاژی این خاطره‌ها با استعاره‌های بصری بنیامین درباره حافظه هم‌خوان است. بنابراین، می‌توان گفت جهان داستانی ترقی مجالی است برای تجسد ایده بنیامینی خاطرهٔ غیرارادی، جایی که تجربه حسی به نقطه تلاقی گذشته و حال بدل می‌شود.

واژگان کلیدی: خاطرهٔ غیرارادی، تجربه حسی، تصویر سینمایی، والتر بنیامین، گلی ترقی.

۱. دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.　a.sayyad@art.ac.ir
۲. دانشیار گروه نمایش، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)　* sepehran@art.ac.ir

۱- مقدمه

مفهوم خاطره و فرآیند یادآوری در ادبیات معاصر جایگاهی برجسته دارد. نویسندگان بسیاری، چه در عرصهٔ جهانی و چه در ادبیات معاصر ایران، از طریق بازنمایی خاطره و شیوه‌های گوناگون یادآوری، کوشیده‌اند نسبت فرد با گذشته، حال و آینده را ترسیم کنند. در این میان، خاطره در آثار گلی ترقی، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین داستان‌نویسان معاصر ایران، نقشی محوری و سازنده ایفا می‌کند. روایت‌های او غالباً از مسیر بازگشت به گذشته، از طریق تداعی‌های حسی و اتصالات ناگهانی میان اکنون و دیروز شکل می‌گیرند. برخلاف خاطرهٔ خطی و ارادی، این بازخوانیِ گذشته در جهان ترقی، بیش از هر چیز خصلتی «غیرارادی» و «تنانه» دارد. بدین‌ترتیب، خاطره در آثار او نه صرفاً عنصری روایی، بلکه شالوده‌ای هستی‌شناختی برای جهان داستانی‌اش فراهم می‌آورد. از این رو، بررسی حاضر نه با هدف سنجش کمی بسامد خاطره در داستان‌های ترقی، بلکه با تمرکز بر کیفیت متمایزِ بازنمایی فرآیند یادآوری در آثار وی صورت گرفته است. آنچه محوریت خاطره را در جهان ترقی شاخص می‌سازد، نه تکرار آن، بلکه کارکرد هستی‌شناختی و الگوی غیرارادی و حسیِ آن است که در این پژوهش، با معیارهای نظری والتر بنیامین مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

مفهوم خاطره از اهمیتی بنیادین در منظومهٔ فکری والتر بنیامین، فیلسوف و نظریه‌پرداز آلمانی، برخوردار است. خوانش بنیامین از خاطره، که متأثر از نوشته‌های مارسل پروست[1] و در تعامل با اندیشه‌هایی چون فلسفهٔ زمان هانری برگسون[2]، روانکاوی زیگموند فروید[3] و تحلیل جامعه‌شناختی گئورگ زیمل[4] شکل گرفته، در بستر تجربهٔ مدرنیتهٔ شهری، فناوری‌های جدید بصری (عکاسی و سینما) و هنر مدرن معنا می‌یابد. متأثر از این متفکران و خصوصاً با الهام از پروست، بنیامین تمایزی کلیدی میان «خاطرهٔ ارادی»[5] و «خاطرهٔ غیرارادی»[6] قائل می‌شود. خاطرهٔ ارادی محصول ارادهٔ آگاهانهٔ فرد است و تحت کنترل ذهن عمل می‌کند، درحالی‌که خاطرهٔ غیرارادی خارج از حیطهٔ اراده و آگاهی رخ می‌دهد و عموماً با محرک‌های حسی -همچون یک بو، صدا، تصویر، طعم یا حس لمس- به‌صورتی ناگهانی و

1. Marcel Proust
2. Henri Bergson
3. Sigmund Freud
4. Georg Simmel
5. Voluntary memory
6. Involuntary memory

برق‌آسا فعال می‌شود. به باور بنیامین، این لحظات غیرمنتظره ظرفیت آن را دارند کـه گذشـته را به شکلی نو و غیرخطی در برابر سوژه آشکار سازند و تجربهٔ خطی و پیوسـتهٔ زمـان را دچـار گسست کنند. وی خاطرهٔ غیرارادی را با مفـاهیمی چـون تصـویر دیـالکتیکی، تجربـهٔ مـدرن، مونتاژ و سینما نیز پیوند می‌زند؛ حوزه‌هایی که در آنها گذشته و حال در شـبکه‌ای چندلایـه و غیرخطی درهم تنیده می‌شوند.

در سنت فلسفی کلاسیک، حافظه اغلب به‌عنوان قوه‌ای عقلانی درک می‌شد که وظیفـه‌اش بازخوانی گذشته یا بازتولید وفادارانهٔ آن بود. این دیدگاه، حافظه را همچون ذخیره‌گاهی مـنظم و در سیطرهٔ خودآگاه در نظر می‌گرفت. حال آنکه در سایهٔ کشفیات روانکـاوی مـدرن، بـه‌ویژه آرای فرویـد و یونـگ، نقـش تعیین‌کننـدهٔ ناخودآگـاه انباشـته از خـاطرات سرکوب‌شـده و کهن‌الگوهای جمعی، در تبیین ماهیت پیچیدهٔ حافظه مورد توجه قـرار گرفـت. والتـر بنیـامین نیز در آثار خود، این درک کلاسیک را به چالش کشـید و بـا افـزودن وجهـی تـازه، حافظـه را عرصه‌ای گسسته، غیرارادی و تنانه معرفی نمود. بـه بـاور بنیـامین، یـادآوری کمتـر محصـول تلاشی عقلانی برای بازآفرینی گذشته است و بیشتر رخـدادی ناگهـانی اسـت کـه تجربـه‌های پنهان و فراموش‌شده را در دل اکنون ظاهر می‌سازد. وی ایـن نگـرش را در پیونـد بـا خـوانش خود از مارسل پروست بنا نهاد. رمان *در جست‌وجوی زمان از دست‌رفته بـرای* بنیـامین نمونـهٔ برجستهٔ شیوه‌ای بود که در آن گذشته نه از مجرای ارادهٔ آگاهانه، بلکه از رهگـذر برانگیختگـی حسیِ غیرمنتظره به حال بازمی‌گردد. بر این اساس، بنیامین تمـایزی بنیـادین میـان دو گونـه خاطره قائل شد: خاطرهٔ ارادی، که یادآوری آگاهانه و خطی است و حافظه را چونـان آرشـیوی در دسترس می‌بیند؛ و در مقابل، خاطرهٔ غیرارادی که رخدادی ناگهانی و خـارج از حیطـهٔ اراده است و از طریق محرک‌های حسی (یک طعم، صدا، بافت یا تصویر) اقتدار قصد و کنترل ذهـن را درهم می‌شـکند (Gilloch, 1996: 58–59; Leslie, 2010: 130–131; Moran, 2003:173). اپیزود مشهور کیک مادلن در رمان پروست -که در آن مزهٔ شـیرینی، گذشـته‌ای فراموش‌شـده را فرامی‌خواند- برای بنیامین الگوی کلاسیک این تجربه بـود. اهمیـت ایـن گونـه از یـادآوری صرفاً در بازیابی گذشته نیست، بلکه در ماهیت شوک‌وار، گسسته و پیش‌بینی‌ناپـذیر آن اسـت (Abbas, 1988: 227). از همین رو، بنیامین تأکید داشت که خاطرهٔ غیرارادی بنیانی حسـی و تنانه دارد (Hansen, 2012:109) و در بطن تجربهٔ بدنی و زیسـته قـرار می‌گیـرد (McTighe, 2012: 117–118).

از منظر بنیامین، خاطرهٔ غیرارادی گونه‌ای از تجربهٔ تاریخی است که می‌تواند در برابر تهی‌بودگی و فقر تجربهٔ زندگی مدرن قرار گیرد. وی برای توضیح این امر، میان دو مفهوم آلمانی تمایز قائل می‌شود: «تجربهٔآنی»[1] که اشاره به تجربه‌های سطحی، منفصل و زودگذر زندگی شهری مدرن دارد؛ و «تجربهٔ انباشته»[2] که به تجربه‌ای عمیق‌تر، انباشتی و متکی بر سنت و روایت دلالت می‌کند. بنیامین باور داشت خاطرهٔ غیرارادی می‌تواند لحظه‌ای باشد که در آن، تجربه‌های آنی پراکنده، ناگهان کیفیتی شبیه به تجربهٔ انباشته می‌یابند (Gilloch, 1996: 114; Jay, 2005: 339–340). این پدیده با مفهوم محوری «شوک» در مدرنیته نیز گره خورده است: جهان مدرن با بمبارانِ تصاویر، صداها و تماس‌های حسی، ادراک سوژه را تکه‌تکه می‌کند. در چنین زمینه‌ای، خاطرهٔ غیرارادی به‌مثابهٔ لحظه‌ای برق‌آسا عمل می‌کند که این پاره‌ها را به یکدیگر پیوند می‌زند و گذشته‌ای سرکوب‌شده یا فراموش‌شده را در دل اکنون احیا می‌نماید (Gilloch, 1996: 69 & 114). این نوع یادآوری، توهم خودمختاری سوژه را فرو می‌ریزد؛ انسان نه مالک گذشته، بلکه مغلوبِ بازگشت ناگهانی آن می‌شود. با این حال، خاطرهٔ غیرارادی، خود همچون شوک‌های محیط شهری مدرن عمل می‌کند: سوژه را آماج هجوم گذشته قرار داده و یکپارچگی‌اش را در هم می‌شکند (Gilloch, 2002: 221).

برداشت بنیامین از خاطرهٔ پروستی، او را به مفهوم کلیدی منظومه[3] رهنمون ساخت. از این منظر، خاطره نه رشته‌ای خطی، بلکه چینشی از قطعات پراکندهٔ گذشته و حال است که در مجاورت یکدیگر معنایی تازه می‌آفرینند. به بیان دیگر، خاطرهٔ غیرارادی، تجربهٔ سوژه از همین ساختار منظومه‌ای است: لحظه‌ای که یک طعم، صدا یا رایحه گذرا، گذشته و حال را در هم می‌آمیزد و تصویری برق‌آسا و افشاگر پدید می‌آورد (Gilloch, 1996: 58–59; Hamilakis, 2013: 84,90). این نگرش، بنیامین را به سمت رسانه‌های مدرنی مانند عکاسی و سینما سوق داد که ذاتاً ساختاری مونتاژی و شوک‌وار دارند. همان‌گونه که عکاسی جزئیاتی را ثبت می‌کند که از دید چشم عادی پنهان می‌ماند، خاطرهٔ غیرارادی نیز ابعادی از گذشته را عیان می‌سازد که برای حافظهٔ ارادی دست‌نیافتنی‌اند. استعارهٔ نگاتیو عکاسی -که در فرآیند ظهور، جزئیات پنهان را مرئی می‌کند- به روشنی گویای محتوای نهفتهٔ حافظه است (Jay, 2005: 338–339; Leslie, 2010: 128–129). از این رو، فرد در مواجهه با خاطرهٔ غیرارادی، به

1. Erlebnis
2. Erfahrung
3. Constellation

تماشاگر مونتاژی از تاریخ شخصیِ خویش بدل می‌گردد؛ تدوینی که فراسوی کنترل عقلانی شکل می‌گیرد (Leslie, 2010:130–131).

بنیامین بارها برای تبیین کارکرد حافظه به استعاره‌های سینمایی و تصویری متوسل شد. او ساختار حافظه را به حلقهٔ فیلم تشبیه می‌کرد: مجموعه‌ای از قاب‌های منفصل که تنها در فرآیند مونتاژ معنایی تازه می‌یابند (Hansen, 2012: 111–112; Leslie, 2010: 130-131). به‌همین سیاق، خاطرهٔ غیرارادی نیز همچون مونتاژی شوک‌آور عمل می‌کند که تکه‌های گذشته را در لحظه‌ای ناگهان به اکنون می‌پیوندد. او در *وقایع‌نگاری برلین* بر این جنبهٔ نمایشی حافظه تأکید می‌ورزد و می‌نویسد: «حافظه ابزاری برای کنکاش در گذشته نیست، بلکه تئاتری برای نمایش آن است» (Benjamin, 1986: 25). این جمله بیانگر این نکته است که یادآوری برای او کیفیتی نمایشی و اجرایی دارد: گذشته صرفاً بازتولید نمی‌شود، بلکه در اکنون صحنه‌پردازی و بازنمایی تازه‌ای پیدا می‌کند (Rajabi, 2021: 69–70). نوشته‌های او در این زمینه همچنین آکنده از استعاره‌های عکاسانه و اپتیکی است: فلش‌ها، جرقه‌ها و روشنایی‌های ناگهانی. تصاویر حافظه در «فلشی کوتاه» پدیدار می‌شوند و پیش از آن که به کلی محو شوند، باید شکار گردند (Hansen, 2012: 111–112). از این منظر، خاطرهٔ غیرارادی درکی بنیادین از زمان ارائه می‌دهد: گذشته نه انباشته‌ای خنثی در پشت سر، بلکه رویدادی یورش‌برنده است که به‌طور غیرمنتظره حال را درمینوردد و معنایی جدید را بر آن می‌افکند.

با این حال، خاطرهٔ غیرارادی هرگز حضوری پایدار را تضمین نمی‌کند. آنچه ظاهر می‌شود، همواره لرزان، ناپایدار و شبح‌وار است؛ لحظه‌ای برق‌آسا که پیش از محو شدن باید شکار گردد. کیفیتی که بنیامین به مثابه «تصویری دیالکتیکی» در نظر می‌گرفت: آمیزه‌ای از یادآوری و فراموشی در یک لحظهٔ گذرا. از دید او، فراموشی صرفاً ضعف حافظه نیست، بلکه شرط امکانِ خودِ یادآوری است (Ferris, 2008: 83; Gilloch, 1996: 114). از همین منظر، او در مقالهٔ «تصویر پروست» می‌نویسد: «آیا خاطرهٔ غیرارادی نسبت به آنچه خاطره نامیده می‌شود به فراموشی نزدیک‌تر نیست؟» (1986: 202). اگر گذشته همواره در دسترس می‌بود، شوک یادآوری بی‌معنا می‌شد. استعارهٔ باستان‌شناسی که بنیامین به‌کرات از آن بهره می‌جوید، همین مفهوم را نمایان می‌سازد: گذشته همچون لایه‌هایی مدفون است و حافظه تنها تکه‌هایی پراکنده از آن را می‌یابد. کار حافظه، کاویدن و بازیافت این خرده‌ریزه‌هاست، نه بازسازی کاملِ کل گذشته (Martens, 2011: 23). بنیامین در مقالهٔ «حفاری و خاطره»

می‌نویسد: «هر آنکس که قصد دارد به گذشته مدفون خویش دست یابد، باید همچون مردی که مشغول حفر کردن است رفتار کند» (576 :2005). بنابراین، خاطرهٔ غیرارادی بازگشتی ساده و نوستالژیک به سرچشمه‌ها نیست، بلکه حرکتی دیالکتیکی است در آستانهٔ حضور و غیاب، یادآوری و فراموشی؛ لحظه‌ای که تصاویری گذرا و شبح‌گون از گذشته به سطح می‌آیند (Sinha, 2005: 25–26; Ferris, 2008: 83).

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر روش تحلیل محتوای کیفی متون داستانی انجام شده است. قلمرو متون مورد بررسی، داستان‌های «اولین روز»، «بازی ناتمام»، «درخت گلابی»، «خانه‌ای در آسمان»، *اتفاق* و *بازگشت* را دربرمی‌گیرد که در آنها مقولهٔ خاطره نقشی محوری ایفا می‌کند. هدف کلی پژوهش، بررسی شیوهٔ بازنمایی خاطره و فرآیند یادآوری در این آثار با تکیه بر نظریهٔ «خاطرهٔ غیرارادی» والتر بنیامین است. در راستای این هدف، پرسش اصلی تحقیق این است که نسبت میان تجربهٔ حسی، بدن و خاطره در جهان داستانی ترقی چگونه پیکره‌بندی می‌شود و این بازنمایی چه نسبتی با اندیشهٔ بنیامین درباره خاطرهٔ غیرارادی دارد؟ پژوهش می‌کوشد این نکته را آشکار سازد که در نوشته‌های ترقی، حواس پنجگانه و حتی احساس جنبشی بدن[1]، به‌عنوان درگاه‌هایی برای فعال‌سازی خاطره‌های غیرارادی عمل می‌کنند؛ خاطره‌هایی که غالباً در قالب تصاویری محو، تکه‌تکه و شبه‌سینمایی ظاهر می‌شوند. تحلیل این آثار نشان می‌دهد که تجربهٔ حسی و بدن، نقشی محوری در شکل‌گیری یادآوری غیرارادی دارد و این گونه یادآوری همواره با یک حرکت دیالکتیکی میان حضور و فقدان، یادآوری و فراموشی همراه است.

۱-۱- پیشینه پژوهش

کتاب *مکانی دیگر: هویت، فضا و دلالت‌های فرافرهنگی در داستان‌های گلی ترقی* نوشتهٔ گولیا قراداشخانی[2] (2017)، یکی از مهمترین و جامع‌ترین مطالعات دربارهٔ آثار این نویسنده محسوب می‌شود که ابعاد اجتماعی، فرهنگی و جغرافیایی نوشته‌های او را به‌خوبی آشکار می‌سازد. قراداشخانی در این اثر، فرآیند هویت‌یابی را در داستان‌های کوتاه ترقی تحلیل کرده و اهمیت فضا و بازنمایی فرهنگی را از مجرای بازگویی خاطرات شخصی بررسی می‌کند. وی با

1. kinesthetic sense
2. Goulia Ghardashkhani

تأکید بر معنای ناپایدار مفاهیمی چون «وطن» و «فرنگ»، سبک طنزآمیز روایت ترقی در خاطرات دوران مهاجرت را توضیح می‌دهد. مساح و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «ادبیات مهاجرت از خلال خاطره پردازی های گلی ترقی»، بر نقش محوری «خاطره» در داستان‌های ترقی تأکید می‌کنند. از نظر نگارندگان، آثار ترقی با وجود برچسب ادبیات مهاجرت، از چارچوب متعارف آن فراتر می‌رود. در این جهان داستانی، خاطره -به‌ویژه نوستالژی خانه کودکی در شمیران- نه صرفاً یادآوری، که پناهگاهی حیاتی در برابر تجربه غربت است. شخصیت‌های ترقی برای مقابله با بی‌هویتی و اضطراب زندگی در تبعید، به‌جای جستجوی هویت جدید در جامعه میزبان، به گذشته پناه می‌برند. نگارش برای ترقی همچون روایت شهرزاد، عملی نجات‌بخش از طریق احیای گذشته است. تمرکز بر گذشته و ناتوانی در پل‌زدن به اکنون، نوستالژی را به کانون داستان‌ها بدل می‌کند و آنها را از ادبیات مهاجرت مرسوم -با محوریت تعامل فرهنگی و سازگاری- متمایز می‌سازد. رضایی (۱۴۰۱) در مقالهٔ خود، با رویکرد نشانه-معناشناسی پدیدارشناختی، داستان «درخت گلابی» را تحلیل می‌کند و بر نقش حضور پدیداری و خاطره در تولید معنا تأکید می‌ورزد. به باور نگارنده، خاطره در این داستان صرفاً یک یادآوری روایی نیست، بلکه تجربه‌ای زیسته و حسی-ادراکی است که در لحظهٔ بارقه رخ می‌نماید. خاطرهٔ عشق گذشته، همچون نوستالژی، جهانی عاطفی ازدست‌رفته را احیا می‌کند. این خاطره به‌عنوان نیرویی ساختارشکن، گفتمانی با کارکرد زیبایی‌شناختی ایجاد کرده و با پیوند راوی به طبیعت، بحران خلاقیت او را در زمان حال حل کرده و عشق به زندگی را در او متبلور می‌سازد. نامجو و برادران‌جمیلی (۱۴۰۴) در مقالهٔ «آستانگی فردیت : فضا، بازروایت خاطرات در مجموعه داستان دودنیا نوشته گلی ترقی» با تحلیل مجموعه داستان «دو دنیا» و با تکیه بر نظریه‌های «فضای سوم» لوفور و «آستانگی» ترنر، نقش خاطره را در بازسازی فردیت مهاجر بررسی می‌کنند. آنها استدلال می‌کنند راوی، در وضعیتی آستانگی میان دو هویت متعارض سرگردان است. خاطرات در اینجا نه صرفاً بازگشت نوستالژیک، که پناهگاه و مادهٔ خام حیاتی برای حفظ هویت در برابر همسان‌سازی هستند. راوی با پناه بردن به «فضای سوم» ذهنی و از طریق کنش درمانگر نوشتن، خاطرات را بازروایت می‌کند. این فرآیند به او امکان می‌دهد تصاویر متعارض از خود را آشتی دهد، از مرحله آستانگی عبور کند و به درکی منسجم‌تر از فردیت خویش در غربت دست یابد. پایان‌نامهٔ اسماعیلی (۱۳۹۳) با عنوان «بررسی گونهٔ خاطره داستان در آثار گلی ترقی (خاطره‌های پراکنده و دو دنیا)»، این دو مجموعه

داستان را به عنوان نمونه‌های برجستهٔ «خاطره‌داستان» بررسی می‌کند. نویسنده استدلال می‌کند ترقی با تلفیق دو گونه خاطره و داستان، ژانری نوآورانه و مختلط می‌آفرینند. در این آثار، عناصر خاطره‌نگاری با عناصر داستانی درهم می‌آمیزند. نتیجه، روایتی است با تاروپودی از خاطره و ساختاری داستانی، که در آن خاطرات شخصی (به‌ویژه کودکی) به ماده خام اصلی قصه‌پردازی تبدیل می‌شوند. این رویکرد نه تنها مرزهای ژانری را درمی‌نوردد، بلکه خاطره را به اثری ادبی پیچیده و چندلایه ارتقا می‌دهد. همچنین گلناز تاج‌بخش (۱۳۸۳) در مقالهٔ خود نظریات والتر بنیامین را دربارهٔ پیامدهای عصر مدرن بر شیوه‌های ادراک و یادآوری در فضای کلانشهری بررسی می‌کند. در مقاله با تحلیل مفاهیمی مانند خاطرهٔ غیرارادی، زوال قصه‌گویی و تأثیر کلانشهر بر ذهنیت انسان، این دگرگونی واکاوی شده‌است. همچنین، طبق استدلال مقاله، از دیدگاه بنیامین، کلانشهر عرصه‌ای متناقض است که هم باعث ملال و انزوا می‌شود و هم بستری برای سرخوشی و رهایی فراهم می‌آورد. محبتی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بارقه‌های خاطره و حافظه در شهر: «والتر بنیامین» چگونه شهر را به متن تبدیل می‌کند و «مارسل پروست» چگونه آن را می‌خواند؟» به مقایسهٔ دیدگاه‌های والتر بنیامین و مارسل پروست دربارهٔ رابطهٔ خاطره و فضاهای شهری می‌پردازد. نویسنده استدلال می‌کند که بنیامین شهر را مانند یک متن پیچیده می‌بیند که باید با رویکردی مشابه باستان‌شناسی و از طریق رمزگشایی خاطرات فردی و جمعی، «خوانده» شود. از سوی دیگر، مارسل پروست و مفهوم «خاطرهٔ غیرارادی» او نشان می‌دهند که چگونه یک حس یا نشانه ساده (مانند یک طعم) می‌تواند گذشتهٔ فراموش‌شده را ناگهان زنده کند. در نهایت، مقاله نتیجه می‌گیرد که تلفیق این دو نگاه، روشی غنی برای درک و قرائت لایه‌های پنهان معنا و تاریخ در شهر فراهم می‌آورد.

۲- مرور کوتاه داستانها

در این بخش، خلاصه‌ای فشرده از داستان‌های منتخب به تفکیک ارائه می‌شود. هدف از ارائه این خلاصه داستان‌ها، تدوین چارچوبی روایی از هر یک از متون مورد بررسی است که در آن، پیرنگ اصلی، شخصیتهای محوری و بافت زمانی-مکانی هر داستان به طور فشرده ترسیم می‌شود. این چارچوب‌های مشخص، پیش‌زمینه‌ای را برای خواننده فراهم می‌سازد که مبتنی

بر آن، تحلیل‌های بعدی -با تمرکز بر شیوه بازنمایی خاطرهٔ غیرارادی- قابل پیگیری و ارزیابی خواهند بود.

داستان «اولین روز» (*دو دنیا*)، روایت نخستین روزهای بستری شدن راوی، یک زن میانسال ایرانی، در کلینیکی روانی در پاریس است. او دچار فروپاشی روانی و ازهم‌گسیختگی هویتی شده و میان گذشته و حال سرگردان است؛ خاطرات کودکی و نوجوانی او در تهران، به شکلی پراکنده و تداعی‌وار به ذهنش هجوم می‌آورند. در داستان «بازی ناتمام» (*جایی دیگر*)، راوی که سرنشین پروازی شلوغ از پاریس به تهران است، در میان مسافران با زنی میانسال روبرو می‌شود و به‌تدریج درمی‌یابد که او همان «آزاده درخشان»، دوست دورهٔ نوجوانی و قهرمان افسانه‌ای‌اش در دبیرستان انوشیروان دادگر تهران است. این مواجهه، خاطرات راوی را از آن دوران و شیفتگی‌اش به آزاده برمی‌انگیزد. در داستان «درخت گلابی» (*جایی دیگر*)، راوی که نویسنده‌ای میانسال است، برای تکمیل نگارش آخرین کتابش به باغ خانوادگی در دماوند می‌رود. او با بحران خلاقیت، تردید و بی‌انگیزگی در نوشتن دست‌وپنجه نرم می‌کند. درخواستِ مکررِ باغبان و کدخدا برای حل مشکلِ درخت گلابی کهنسال و بی‌بار، خاطرات گذشته، ازجمله عشق قدیمی‌اش به دختری به نام «م»، را در ذهن راوی زنده می‌کند. «خانه‌ای در آسمان» (*خاطره‌های پراکنده*)، زندگی «مهین بانو» را روایت می‌کند که پس از مهاجرت پسرش، ناچار می‌شود خانه و زندگی گذشته‌اش در ایران را ترک کند و میان خانه‌های فرزندانش در اروپا سرگردان شود. او در غربت با احساس بی‌خانمانی و بی‌هویتی روبه‌رو می‌گردد. سرانجام، هنگامی که برای زندگی نزد برادرش به کانادا پرواز می‌کند، در میان ابرها و خاطرات شیرین کودکی غوطه‌ور می‌شود. *اتفاق*، سرگذشت خواهر و برادر دوقلو، شادی و نادر را روایت می‌کند که در نوجوانی از هم جدا می‌شوند؛ یکی در ایران می‌ماند و دیگری به آمریکا مهاجرت می‌کند. داستان با دنبال کردن مسیرهای موازی زندگی آن‌ها، نقش رویدادها و تحولات ناگهانی را در شکل‌دهی به سرنوشتشان بررسی می‌کند. در پایان، نادر پس از سال‌ها به ایران بازمی‌گردد و به شادی می‌پیوندد. داستان *بازگشت* ماجرای ماه‌سیما، زنی تنها و میانسال را روایت می‌کند که پس از سال‌ها زندگی در پاریس به ایران بازمی‌گردد. او که سال‌ها پیش همسرش ترکش کرده و پسرانش نیز به آمریکا رفته‌اند، در جستجوی آرامش به خانهٔ کودکی خود پناه می‌برد. داستان، فرآیند بازگشت و استقرار او در وطن و رویارویی‌اش با واقعیت‌های زندگی گذشته را دنبال می‌کند.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- تجربهٔ حسی به مثابهٔ مدخل خاطرهٔ غیرارادی در داستان‌های ترقی

از منظر بنیامین خاطرهٔ غیرارادی پیوندی ناگسستنی با تجربه حسی و بدنی دارد و عموماً با محرک‌های ناگهانیِ چون صدا، طعم یا بو برانگیخته می‌شود. تحلیل داستان‌های منتخب گلی ترقی به‌وضوح نشان می‌دهد که این سازوکار نظری، در جهان روایی او عینیت می‌یابد. در این آثار، حواس گوناگون -از شنوایی و بویایی تا چشایی، بینایی و لامسه- در نقش «درگاه‌هایی» ظاهر می‌شوند که گذر از حال به گذشته را ممکن می‌سازند. دراین‌میان، حس شنوایی به‌عنوان یکی از کارآمدترین این مجراها، نقشی محوری ایفا می‌کند: شنیدن یک واژه، آهنگ یا صدای آشنا می‌تواند ناگهان لایه‌های فراموش‌شده گذشته را فعال سازد. ترقی بارها از نام‌ها، اصوات شهری و صداهای انسانی به‌عنوان محرک‌هایی برای برانگیختن خاطرات بهره می‌گیرد. نمونه‌ای برجسته از این سازوکار در داستان «اولین روز» دیده می‌شود. راوی در کلینیکی در پاریس، هنگام پاسخ‌دادن به پرسش پرستار فرانسوی درباره محل تولد، نام «تهران» را بر زبان می‌آورد، این واژه به یک شوک شنیداری تبدیل می‌شود که گذشته را به‌شکلی غیرارادی و گسسته فرا می‌خواند: «همهمه شیرین شهری آشنا توی سرم می‌چرخد» (ترقی، ۱۳۸۵: ۱۳). در این لحظه، «تهران» دیگر صرفاً یک نشانه زبانی نیست، بلکه آوایی است که فضاها و تصاویر گذشته دوران کودکی را به شکلی غیرارادی و حسی فرا می‌خواند. توصیف «همهمهٔ شیرین شهری» به‌خوبی ماهیت غیرمنسجم و چندپاره خاطرهٔ غیرارادی را بازتاب می‌دهد، و تبدیل آوای «آ» در واژهٔ تهران، به تصویر «دهانهٔ بازار»، نشان از آمیختگی حواس در این فرآیند دارد. در ادامهٔ همین داستان، صدای فراخوان پسری از دور، به تصویری شبح‌وار از یک عشق قدیمی بدل شده، سپس محو می‌شود. این حضور لرزان و ناپایدار گذشته، که تنها لحظه‌ای کوتاه دوام می‌آورد، بازتاب دیگری از همان ویژگی گریزپا و ناتمام خاطرهٔ غیرارادی از منظر بنیامین است (McTighe, 2012: 117).

نمونه‌ای دیگر از توانایی شوکِ شنیداری در فعال‌سازی خاطرهٔ غیرارادی، در داستان «بازی ناتمام» مشاهده می‌شود. در اینجا، شنیدن نام خود از زبان دوست دیرین (آزاده درخشان) به یک محرک صوتی قدرتمند بدل می‌گردد که گذشته را با نیرویی غافلگیرانه به اکنون می‌آورد. توصیف خود راوی از این لحظه به‌خوبی کیفیت شوک‌وار و بمباران‌گونه یادآوری غیرارادی را نشان می‌دهد: «اسمم را تکرار می‌کند و این بار زنگ این اسم ممتد است، بلندتر از دفعهٔ پیش

-دنگ دنگ دنگ. انوشیروان دادگر -انوشیروان خسرو دادگر- سرود صبحگاهی -اسم‌ها، اسم‌های نیمه‌فراموش‌شده، اسم‌های حک شده در ذهن، شاگردها، معلم‌ها، اتفاق‌ها، دیوانگی‌ها، خاطره‌ها» (ترقی، ۱۳۸۴: ۲۱). این «دنگ دنگ دنگ» نمادین، همان شکست ناگهانی دیوار زمان است. آوای صوتیِ نام، شبکه‌ای درهم‌تنیده از فضاها، صداها و چهره‌ها را زنده می‌کند و حافظهٔ ارادیِ خطی را با هجومِ تصاویر پراکنده تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. در ادامه، راوی از «زنگ خاطره‌انگیز» (همان‌جا) کلام آزاده یاد می‌کند که گذشته مشترکشان را فرامی‌خواند. نتیجه، تغییری بنیادین در ادراک واقعیت است؛ چنان که راوی تأکید می‌کند این گذشتهٔ فراخوانده‌شده، از موقعیت کنونیِ او در هواپیما «حقیقی‌تر» احساس می‌شود:

«من و ازاده درخشان در این لحظه، در زمان گذشته‌ایم و واقعیت صریح و روشن خیابان پهلوی و بانو خانم و کلاس‌های کهنه دبیرستان انوشیروان دادگر و ساندویچ‌فروشی اندره برایمان از این هواپیما و این اقا، ایستاده در دو قدمی سیگار به دست، و این سینی شام، حقیقی‌تر است» (همان: ۲۲).

در «بازی ناتمام»، محوریت حس شنوایی به تدریج به یک فعال‌سازی چندحسی گسترش می‌یابد. خاطرهٔ برانگیخته‌شده با صدا، فوراً با تصاویر دیداری کلاس‌ها، بوهای مدرسه و حتی حس لمس همکلاسی‌ها درمی‌آمیزد و کیفیتی چندحسی و همه‌جانبه می‌یابد. این امر نشان می‌دهد که خاطره در جهان ترقی -همان‌گونه که در اندیشهٔ بنیامین نیز می‌بینیم- به یک مجرای حسی منفرد محدود نمی‌ماند، بلکه شبکه‌ای به هم پیوسته از تجربه‌های حسی و بدنی را فعال می‌سازد (McTighe, 2012: 117–118). از این منظر، شنوایی در داستان‌های او نقشی کلیدی دارد؛ نام‌ها و پژواک‌های آوایی نه تنها گذشتهٔ فردی، که ابعاد جمعی و تاریخی حافظه را نیز فرامی‌خوانند. صدا در اینجا چونان شبحی از گذشته عمل می‌کند که ناگهان ظاهر می‌شود، ذهن و بدن را درمینوردد و گذشته را با نیرویی غیرمنتظره به زمان حال تزریق می‌کند.

حس بویایی نیز در جهان ترقی از جایگاه ممتازی در فراخوانی خاطرهٔ غیرارادی برخوردار است. بنیامین در تحلیل خود، کارکرد بو را به «توری»‌ای تشبیه می‌کند که فرد در دریای زمان ازدست‌رفته می‌گستراند تا به‌طور تصادفی و غیرمنتظره، تکه‌هایی از گذشته را صید کند (Benjamin, 1986: 214). بوها با شدت و ناگهانی بودن خود، می‌توانند خاطرات پراکنده را مستقل از ارادهٔ آگاهانه زنده سازند. نمونهٔ درخشان این سازوکار در داستان «اولین روز» یافت می‌شود. بوی صابون زیتونی که از لباس پرستار فرانسوی برمی‌خیزد، به‌مثابهٔ همان تور عمل

می‌کند و راوی را مستقیماً به دنیای کودکی پرتاب می‌کند: «لباسش بوی صابون زیتون می‌دهد، بوی ملافه‌های خنک تازه‌شسته، بوی رختخواب کودکی‌ام» (ترقی، ۱۳۸۵: ۱۴). این بو تنها یک یادآوری انتزاعی نیست، بلکه شبکه‌ای زنده از تصاویر و صحنه‌ها را فعال می‌سازد و خاطره را به تجربه‌ای چندحسی بدل می‌کند: «بند رخت روی پشت بام است. پشت ملافه‌ها قایم شده‌ام. هر چه صدایم می‌زنند جواب نمی‌دهم [...] صدایشان از تـه باغ می‌آید[...]» (همان‌جا). در اینجا، یک محرک بویایی ساده به سازندهٔ یک صحنهٔ دیداری-شنیداری کامل تبدیل می‌شود و گسست میان فضای بیمارستانیِ زمان حال و فضای گرم خانهٔ کودکی در گذشته را -در عین ایجاد پیوندی ناگهانی بین آن دو- به نمایش می‌گذارد.

نمونه‌ای دیگر که بر قدرت بویایی به‌عنوان یک محرک شوک‌آور تأکید می‌کند، در داستان *اتفاق* یافت می‌شود. نادر هنگام پرسه‌زنی در شهری آمریکایی، با زوجی دلداده روبه‌رو می‌شود و بوی عطری که از آنان برمی‌خیزد، محرک خاطره می‌گردد. این بو، ناگهان و بی‌اختیار چهرهٔ تانیا، معشوق ازدست‌رفته‌اش در تهران را در برابر چشمانش حاضر می‌سازد: «بوی بدن‌های عاشقشان در فضا موج زد. صورت تانیا ناگهان پیش چشم‌های نادر ظاهر شد و مثل حبابی نازک در هوا ترکید» (ترقی، ۱۳۹۷الف: ۹۳-۹۴). در اینجا، بوی عطرِ متصاعد از بدن زوج، همان محرک حسی است که بدون هیچ تلاش آگاهانه‌ای از سوی سوژه، خاطره‌ای غیرارادی را فعال می‌سازد. بدین‌ترتیب، یک محرک حسی ناگهانی (شوک بویایی)، گسستی در تداوم زمان و مکان ایجاد می‌کند (از آمریکای کنونی به تهران گذشته) و تصویری دیالکتیکی -آمیخته از حضور درخشان و فقدان ویرانگر معشوق گذشته- پدید می‌آورد. همچنین تشبیه خاطره به «حبابی نازک» که می‌ترکد، به‌خوبی کیفیت گذرا، شکننده و ناپایدار این نوع یادآوری را بازمی‌نماید. از این‌رو، بو در جهان ترقی به مثابه نیرویی حسی عمل می‌کند که شبکه‌ای از زمان‌ها و مکان‌های گسسته را به یکدیگر پیوند می‌زند.

حس چشایی نیز به‌مانند شنوایی و بویایی، یکی از درگاه‌های خاطرهٔ غیرارادی است. بنیامین با استناد به اپیزود مشهور کیک مادلن در رمان پروست، نشان می‌دهد چگونه یک طعم می‌تواند بدون هیچ ارادهٔ آگاهانه‌ای، لایه‌های عمیق و فراموش‌شدهٔ گذشته را یک‌باره فرا بخواند (Gilloch, 1996: 58–59). در جهان ترقی، این سازوکار در بستری بومی و آشنا بازتولید می‌شود. در *اتفاق*، طعم گز اصفهان در دهان شخصیتی مهاجر در غرب، نقش همان کیک مادلن را ایفا می‌کند و کلید بازگشایی خاطرات کودکی می‌گردد: «تموم اصفهان، خیابان

چهارباغ، تموم بچگی اومد زیر دندونم» (ترقی، ۱۳۹۷الف: ۲۷۲). کل جوهرهٔ یک شهر و یک دوره از زندگی، در قالب یک تجربهٔ حسی، فشرده و «زیر دندان» احساس می‌شود. این تبدیل کیفیات فضایی به کیفیات چشایی، گویای همان مشخصه پیشازبانی، حس‌آمیزانه و تنانه خاطرهٔ غیرارادی است که بنیامین بر آن تأکید داشت (Hansen, 2012: 109; McCole, 2018: 260). حافظه در اینجا، پیش از آنکه به بازنمایی زبانی درآید، در کام و بدن زیسته می‌شود. طعم گز، هم پلی استعاری میان غربت و وطن، و هم اتصالی کاملاً ملموس و جسمانی به تاریخ شخصیِ سوژه، ایجاد می‌کند.

یادآوری از دیرباز با استعاره‌های دیداری، همچون «دیدن دوباره»، «پیش چشم آمدن» همراه بوده است. در داستان‌های ترقی، نگاه به چهره‌ها یا اشیا اغلب محرک خاطرهٔ غیرارادی و فراخوانی گذشته است. در «بازی ناتمام»، نگاه به چهرهٔ آزاده همچون «تلنگری کوچک به آبی راکد» عمل می‌کند و تصاویری محو و لرزان از گذشته پدید می‌آورد (ترقی، ۱۳۸۴: ۱۲). این تشبیه، هم بر سکون و رکود حافظه («آب راکد») تأکید دارد و هم بر نقش محرکِ ناگهانیِ خاطرهٔ غیرارادی («تلنگری») که این سکون را می‌شکند و تصاویری محو و لرزان از گذشته را به سطح می‌آورد. به‌گونه‌ای مشابه، در «درخت گلابی»، چشم‌های کدخدا به «تیله‌ای شیشه‌ای» تشبیه می‌شوند که «پر از نقش و نگارهای محو و سایه‌روشن‌های قدیمی است» (همان: ۱۳۸). در اینجا، چشم حامل دیداریِ تصاویر گذشته است. این «نقش و نگارهای محو»، تصاویری مبهم و ناواضح از گذشته‌اند که منطبق با توصیف بنیامین از خاطرهٔ غیرارادی به‌مثابهٔ تصاویری پراکنده و تکه‌های یک کلیت ازدست‌رفته است (Benjamin, 1986: 214). بنابراین، در جهان ترقی، بینایی صرفا حس ثبت منفعل زمان حال نیست، بلکه ابزاری برای شکافتن زمان است که از رهگذر یک مواجههٔ دیداری گذرا، گذشته را در قالب تصاویری شکننده و ناپایدار بر صفحهٔ اکنون نقش می‌زند.

حس لامسه، به‌عنوان عینی‌ترین و مستقیم‌ترین شکل تماس با جهان، در آثار ترقی نقشی حیاتی در فراخوانی خاطره ایفا می‌کند. این اهمیت از آنجا ناشی می‌شود که خاطرهٔ غیرارادی در اندیشهٔ بنیامین، اساساً پدیده‌ای تنانه است. در داستان «بازی ناتمام»، تماس فیزیکی خفیفِ بازوی آزاده با شانهٔ راوی، به‌سان کلیدی عمل می‌کند که قفل گذشته را می‌گشاید: «بازویش فشاری خفیف به شانه‌ام می‌دهد و این تماس ساده، این رابطهٔ خفیف موقتی، مثل نخی نامرئی، مهره‌های پراکنده را کنار هم می‌گذارد و تکه‌های گسسته را به هم جفت

می‌کند» (ترقی، ۱۳۸۴: ۲۱). علاوه بر لمس بیرونی، خودِ حس حرکتی و جنبش درونی بدن نیز می‌تواند به محرک حافظه بدل شود. در *بازگشت*، ماه‌سیما، زنی میانسال که پس از سال‌ها اقامت در غرب به ایران بازگشته، هنگام رقصیدن در یک مهمانی، خاطرات رقص دوران کودکی خود را به یاد می‌آورد: «بدنش، بی‌اختیار، می‌جنبید. رقص توی جانش بود. توی خاطره‌های کودکی‌اش. توی پاهای لاغر ده ساله‌اش. اولین روزش در کلاس رقص بود» (ترقی، ۱۳۹۷ب: ۱۳۰-۱۳۱). حرکت بدن هنگام رقصیدن، خاطره تنانه رقص کودکی را در وجود ماه‌سیما احیا می‌کند و پلی می‌شود میان اکنون و گذشته. در این لحظه انرژی و نیروی جنبشی این خاطره، موجب می‌شود ماه‌سیما تجربه حضور در کلاس رقص در دوران کودکی، دیگر شاگردها و تجربه رقصیدنش را به یاد آورد. در انتها، شایان ذکر است که پرداختن به خاطره، به‌واسطه ذات روایی و غیاب «اکنون» عینی در ادبیات، امری شایع و در آثار بسیاری از نویسندگان قابل ردیابی است. با این حال، مسئله در آثار گلی ترقی صرف تکرار یا حضور خاطره نیست، بلکه تبدیل شدن آن به سازوکار هستی‌شناختی معنامندی است که کل جهان داستانی را می‌سازد. وجه تمایز و محور تحلیل حاضر، تمرکز بر همین کیفیت خاص حسی، غیرارادی و شبه‌سینمایی خاطره در جهان ترقی است که در بخش بعد، نمودهای تصویری و مونتاژی آن بررسی خواهد شد.

۳-۲- کیفیت تصویری و شبه‌سینمایی خاطرهٔ غیرارادی در داستان‌های ترقی

برای والتر بنیامین، حافظه امری جدایی‌ناپذیر از تکنولوژی‌های بصری عصر مدرن، به‌ویژه عکاسی و سینما، است. از نگاه او، این رسانه‌ها صرفاً ابزارهایی تکنولوژیکی بیرونی نیستند، بلکه به سازوکار درونیِ یادآوری شکل می‌بخشند و استعاره‌هایی برای فهم آن فراهم می‌آورند (Leslie, 2010: 127). خاطرهٔ غیرارادی از منظر بنیامین، کیفیتی اساساً تصویری، مونتاژشده و شوک‌آمیز دارد. گاه همچون فلاشی ناگهانی لحظه‌ای را روشن می‌کند و گاه مانند نگاتیوی در تاریک‌خانه، با تأخیری معناساز، ظاهر می‌شود (Ibid: 127–128). این خاطرات به شکل فریم‌های پراکنده و گذرای فیلم پدیدار می‌شوند (Hansen, 2012: 111–112) که معنای آنها در لحظه‌ای برق‌آسا و از طریق کنار هم قرار گرفتن ناهمگون این فریم‌ها آشکار می‌گردد (Jay, 2005: 338–339). بدین‌ترتیب، منطق حاکم بر خاطره، منطق مونتاژ است؛ منطقی که روایت خطی را درهم می‌شکند و به جای آن، منظومه‌ای از تصاویر ناپایدار و لرزان می‌آفرینند که

همـواره بـا سـایهٔ فراموشـی درآمیخته‌انـد (Leslie, 2010: 130; Hansen, 2012: 112). در حقیقت، این خوانش سینمایی بنیامین از حافظه، بر پایه قابلیت ذاتی سینما در بازنمایی عینـی و حضوری گذشته استوار است؛ جایی که تصویر متحرک، گذشته را نه صرفاً به عنـوان روایتـی غایب، بلکه همچون امری ملموس و حاضر در برابر چشم تماشاگر زنده می‌کند. همین ظرفیت منحصر به فرد، سینما را به رسانه‌ای ایده‌آل برای کاوش در پدیده حافظه بدل ساخته و موجی از آثار شاخص را در این زمینـه پدیـد آورده اسـت؛ از کنکاش‌هـای سـینماگرانی چـون چـون اینگمار برگمان[1]، آندری تارکوفسکی[2] و آلن رنه[3] گرفتـه تـا آثـار متـأخرتری ماننـد فیلم‌هـای کریستوفر نولان[4]. بنابراین، ارجاع بنیامین به سینما، اشاره‌ای است به مدیومی که ذاتاً با مسئله بازآفرینی گذشته در حال پیوند خورده است.

تحلیل داستان‌های گلی ترقی از همین منظر آشکار می‌سازدکه این کیفیت شبه‌سـینمایی، در خودِ زبان و ساختار روایی او بازتولید می‌شود. در جهان داستانی او، خاطرات نـه بـه صـورت روایت‌هایی منسجم، که در قالب صـحنه‌هایی مجـزا، تصـاویری روی هـم افتـاده و توالی‌هـایی ناتمام ظاهر می‌گردند. این کیفیت تصویری و شبه‌سینمایی به‌وضوح در زبان خود راویان ترقـی بازتاب می‌یابد. آنان پیوسته خاطرات خود را به «فیلمی ناتمام»، «عکس‌های افتـاده روی هـم» یا «صحنه‌هایی پراکنده» تشـبیه می‌کننـد. داسـتان «اولـین روز»، تصـاویر گذشـته به‌صـورت سلسله‌ای از تصاویر و عکس‌های روی هم افتاده، به شیوه‌ای شبه‌سینمایی در ذهن راوی ظـاهر می‌شوند: «اولین عشق؟یادم نمی‌اید. کی، کجا؟ ده‌ها تصویر، مثل عکس‌هـای افتـاده روی هـم، مقابل چشم‌هایم ظاهر می‌شوند: پسرهای محله محمودیه، راننده‌های اتوبوس، دوستان مسن و کچل پدر، هنرپیشه‌های سینما، رهگذری غریبه تـوی کوچـه» (ترقـی، ۱۳۸۵: ۱۸). در «درخـت گلابی» نیز خاطرات غیرارادی به «عکس های افتاده روی هم» تشبیه می‌شوند: «بـاغ بچگـی، دماوند کودکی، محو و رنگ باخته، مثل تصویری خیالی، آرام آرام، از انتهای ذهن مکدر و غبـار گرفته‌ام پدیدار می‌شود.. سایه‌ها و صورت‌ها، مثل عکس‌های افتاده روی هم به هم می‌آویزنـد» (ترقی، ۱۳۸۴: ۱۳۲). در ادامه، خاطره‌ها به «شکسته‌های ظروف زیرخاکی» تشـبیه می‌شـوند کـه کنار هم قرار می‌گیرند و مونتاژ می‌شوند: «گذشته، مثل شکسته‌های ظروف زیـر خـاکی، تکـه

1. Ingmar Bergman
2. Andrei Tarkovsky
3. Alain Resnais
4. Christopher Nolan

تکه، کنار هم قرار می‌گیرد و صورت‌هایی مخدوش، رنگین، سفید، سیاه، خاک گرفته از پیش نظرم می‌گذرند[...] مه‌ای غلیظ روی باغ و اجسام نشسته است. مه فراموشی» (همان: ۱۳۳). این توصیف شباهت آشکاری با دیدگاه بنیامین در رابطه با خاطرهٔ غیرارادی دارد. وی با توسل به استعارهٔ باستان‌شناسی، گذشته را در لایه‌هایی از فراموشی مدفون می‌داند و حافظه را به حفاری تصادفی و بازیابی تکه‌هایی ناقص تشبیه می‌کند (Martens, 2011: 23).

به همین شیوه، در داستان *اتفاق* نیز خاطره همانند خرده‌های ظرفی شکسته بازسازی می‌شود: «تکه‌های گذشته را مثل خرده‌های ظرفی شکسته، کنار هم می‌گذاشت و به هم می‌چسباند. گذشته را می‌آفرید» (ترقی، ۱۳۹۷الف: ۷۹). در اینجا، به یاداوری خاطره‌های گذشته، به عمل چسباندن خرده‌های ظرفی شکسته تشبیه می‌شود، مشابه فرایندی که بنیامین از تدوین و مونتاژ تصاویر پراکنده خاطرهٔ غیرارادی یاد می‌کند(Ferris, 2008: 83). در همین داستان، لحظه‌های دیدار نادر با تانیا به‌صورت «فیلمی با دور آهسته» در ذهن نادر بازسازی می‌شود: «لحظه به لحظه آن دیدار، مثل فیلمی با دور آهسته، در ذهنش تکرار می‌شد، می‌رسید به نگاه خیره تانیا و روی چشم‌های او ثابت می‌ماند. فیلمی ناتمام بود» (ترقی، ۱۳۹۷الف: ۵۵). خاطره در اینجا به‌صورت پلان‌هایی سینمایی و کند ظاهر می‌شود. این تصاویر خاطره‌ای از گذشته «غبار گرفته، پنهان پشت مه فراموشی» (همان: ۲۱۲) هستند با تلنگری ناگهانی بیدار می‌شوند. در «خانه‌ای در آسمان»، خاطرات مهین بانو نیز به شکل تصاویر پراکنده ظاهر می‌شوند: «خاطره‌هایش مثل هزاران تصویر پراکنده در فضا، در اتاق های خانه می‌چرخیدند» (ترقی، ۱۳۷۱: ۱۷۸). در ادامهٔ همین داستان، کیفیت سینمایی خاطرات مهین بانو به شیوه‌ای دیگر اشاره می‌شود: «خاطره‌هایش را به یاد می‌آورد [...] همه جا بود، در زمان‌های مختلف. در ان واحد هزار تصویر از خودش می‌دید، پراکنده در فضا، یا ردیف پشت هم، مهین‌بانوهای گوناگون، پیر و بچه و جوان[...]» (همان: ۱۹۳). به این ترتیب، خاطره در جهان داستان‌های ترقی، مشابه دیدگاه بنیامین، کیفیتی مونتاژی و سینمایی دارد. گذشته به‌جای آنکه در قالب روایت خطی بازسازی شود، در قالب صحنه‌ها و نماهای پراکنده و لرزان احضار می‌گردد؛ تصاویری که هم‌زمان حامل حضور و فقدان‌اند.

۴- نتیجه‌گیری

تحلیل حاضر نشان داد که خاطرهٔ غیرارادی، مطابق با خوانش بنیامینی، سازوکار بنیادین شکل‌دهنده به جهان داستانی گلی ترقی است. در این جهان، گذشته به‌طور ناگهانی و از طریق محرک‌های حسی برانگیخته می‌شود. این خاطرات، که محصول اراده و بازسازی خطی نیستند، از رهگذر شوکِ حواس پنجگانه و حتی ادراک جنبشی بدن -از شنیدن یک نام آشنا تا حس یک تماس یا طعم یک خوراکی- برانگیخته می‌شوند. حواس در آثار ترقی درگاه‌هایی بدنی به حساب می‌آیند که لایه‌های تجربه‌های فراموش‌شده را می‌گشایند و شبکه‌ای از زمان‌ها و مکان‌های گسسته (وطن/غربت، کودکی/میانسالی) را به یکدیگر پیوند می‌زنند. بدین‌ترتیب، خاطره در اینجا پدیده‌ای صرفاً روان‌شناختی یا روایی نیست، بلکه بنیانی هستی‌شناختی و تنانه دارد که حضور فرد را در تاریخ شخصی و جمعی‌اش تعریف می‌کند. همچنین، تحلیل حاضر آشکار ساخت که این فراخوانی حسی، در سطح بیانی و سبکیِ خودِ روایت نیز انعکاس می‌یابد. ترقی برای بازنمایی خاطرات غیرارادی، به‌کرات از اصطلاحات و استعاره‌های وام‌گرفته از سینما و عکاسی -مانند «فیلمی ناتمام»، «عکس‌های روی هم افتاده» و «صحنه‌های پراکنده»- سود می‌جوید. گذشته در این روایت‌ها به ندرت به شکل خطی و منسجم بازسازی می‌شود، بلکه در قالب تصاویر گذرا، خرده‌های شکسته، یا پلان‌های آهسته‌ای ظاهر می‌گردد که آمیزه‌ای پارادوکسیکال از حضور و فقدان، وضوح و ابهام را با خود حمل می‌کنند. این ویژگی شبه‌سینمایی، به‌خوبی با برداشت بنیامین از منطق مونتاژ در کارکرد حافظه هم‌خوانی دارد: خاطره از کنار هم نشستن ناگهانی تصاویر و تجربه‌های ناهمگون شکل می‌گیرد و با شوکی که به آگاهی وارد می‌آورد، شدت عاطفی لحظهٔ یادآوری را به اوج می‌رساند. در مجموع، گلی ترقی با تکیه بر این شیوه‌های روایی، ماهیت گذرا، فرار و چندلایه خاطره را به تصویر می‌کشد. در آثار او، خاطرهٔ غیرارادی صرفاً مکانیزمی برای بازخوانی گذشته نیست، بلکه فرآیندی حسی، بدنی و عاطفی است که که مرزهای زمان را در هم می‌نوردد. گسست، مونتاژ و ناپایداری، نه نقص حافظه، بلکه شرط امکان خود یادآوری در این چارچوب هستند؛ یادآوری همواره غیرقابل پیش‌بینی، ناقص و درهم‌تنیده با تجربهٔ زیسته باقی می‌ماند.

منابع

اسماعیلی‌چوکلایی، ندا. (۱۳۹۳). *بررسی گونهٔ خاطره داستان در آثار گلی ترقی (خاطره های پراکنده و دو دنیا)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان: سمنان.

تاج‌بخش، گلناز. (۱۳۸۳). «والتربنیامین: دگرگونی تجربه و خاطره در عصر جدید و کلانشهر مدرن». *هنرهای زیبا*، ۲۰(۲۰): ۵-۱۶.

ترقی، گلی. (۱۳۷۱). *خاطره‌های پراکنده*، تهران: نیلوفر.

ترقی، گلی. (۱۳۸۴) . *جایی دیگر*، *تهران*: نیلوفر.

ترقی، گلی. (۱۳۸۵). *دو دنیا*، تهران: نیلوفر.

ترقی، گلی. (۱۳۹۷)الف. *اتفاق*، تهران: نیلوفر.

ترقی، گلی. (۱۳۹۷)ب. *بازگشت*، تهران: نیلوفر.

رضایی، رضا. (۱۴۰۱). «واکاوی ابعاد پدیداری معنا در داستان کوتاه «درخت گلابی» اثر گلی ترقی: رویکردی نشانه معناشناختی به تحلیل گفتمان ادبی». *جستارهای زبانی*، ۱۳ (۴)، ۵۹۶-۶۰۰. https://doi.org/10.29252/LRR.13.4.17

محبتی، فائزه. (۱۴۰۰)، «بارقه‌های خاطره و حافظه در شهر: «والتر بنیامین» چگونه شهر را به متن تبدیل می‌کند و «مارسل پروست» چگونه آن را می‌خواند؟». در تارنمای *انسان شناسی و فرهنگ*. بازیابی در https://anthropologyandculture.com

مساح، آفاق؛ زیار، محمد و رزاقی، رویا. (۱۴۰۲). «ادبیات مهاجرت از خلال خاطره پردازی های گلی ترقی». *زبان‌پژوهی فرانسه*، ۴(۸)، ۷۹-۱۰۰. https://doi.org/10.22054/rlf.2023.73730.1165

نامجو، مهشید و برادران‌جمیلی، لیلا. (۱۴۰۴). «آستانگی فردیت : فضا، بازروایت خاطرات در مجموعه داستان دودنیا نوشته گلی ترقی». *نقد زبان و ادبیات خارجی*، ۲۲ (۳۴)، ۱۱۳-۱۲۴. https://doi.org /10.48308/CLLS.2024.236056.124

Abbas, A. (1988). "Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience". *New Literary History,* 20 (1), 217–237.

Benjamin, W. (1986). "A Berlin Chronicle". In *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York: Schocken. 3–60.

Benjamin, W. (2005). *Selected Writings*, Volume 2, Part2: 1931-1934, Cambridge & London: Harvard University Press.

Ferris, D. S. (2008). *The Cambridge Introduction to Walter Benjamin*, Cambridge & New York: Cambridge University Press.

Ghardashkhani, G. (2017). A*nother Place: Identity, Space, and Transcultural Signification in Goli Taraqqi's Fiction*, Leiden: Brill.

Gilloch, G. (1996). *Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City*, Cambridge: Polity Press.

Gilloch, G. (2002). *Walter Benjamin: Critical Constellations*, Cambridge: Polity Press.

Hamilakis, Y. (2013). *Archaeology and the Senses: Human Experience, Memory, and Affect*, New York: Cambridge University Press.

Hansen, M. (2012). *Cinema and Experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Jay, M. (2005). *Songs of Experience: Modern American and European Variations on a Universal Theme*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Leslie, E. (2010). "Siegfried Kracauer and Walter Benjamin: Memory from Weimar to Hitler". In *Memory: Histories, Theories, Debates*, Eds. S. Radstone and B. Schwarz. New York: Fordham University. 123–135.

Martens, L. (2011). *The Promise of Memory: Childhood Recollection and Its Objects in Literary Modernism*, Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.

McTighe, M. E. (2012). *Framed Spaces: Photography and Temporality in Contemporary Installation Art*, Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.

Moran, J. (2003). "Benjamin and Boredom". *Critical Quarterly,* 45 (1–2), 168–181.

Rajabi, S. (2021). *All My Friends Live in My Computer: Trauma, Tactical Media, and Meaning*, New Jersey and London: Rutgers University Press.

Sinha, A. (2005). "Forgetting to Remember: From Benjamin to Blanchot." *Colloquy,* (10), 22–41.

روش استناد به این مقاله:

صیاد، علیرضا و سپهران، کامران. (۱۴۰۴). «بازنمایی خاطرهٔ غیرارادی در جهان داستانی گلی ترقی بر اساس اندیشه‌های والتر بنیامین». *نقد و نظریه ادبی*، ۲۱(۲): ۲۳۳-۲۵۱. DOI:10.22124/naqd.2026.31947.2759

Copyright:
Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).
This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.