دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵

سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳

عنوان‌ها

تحلیل و بررسی نوعی تشبیه نویافته در ادب فارسی، در تقابل با تشبیه تفضیلی ۱
عبدالله ولی‌پور

تحلیل گفتمان انتقادی مکتب داستان نویسی جنوب (تنگسیر، سووشون، اهل غرق) ۱۹
سید محمد دشتی و شهربانو گودرزی

بازنمایی هویت در زبان نمایشنامه‌ی پروین دختر ساسان ٤۱
حسین رضویان و سعید ابوطالبی

تحلیل رمان «قهوه سرد آقای نویسنده» با تکیه بر کارکرد «صورت‌گردانی» در تخمین گروه مخاطبان ٦۱
ابراهیم رنجبر

دگردیسی کنش در ترس و لرز غلامحسین ساعدی با تکیه بر نظریهٔ عمل پیر بوردیو ۸۱
شیرزاد طایفی و محمد شیخ الاسلامی

چیستی و چگونگی «رئالیسم سمبولیک» در متون ادبی ۱۰۳
طاهره کوچکیان

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)
سردبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
دانشیار دانشگاه تهران

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرضا سیف
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
استاد دانشگاه ارومیه

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمدمنصور طباطبایی
دانشیار دانشگاه تهران

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: محمد جواد عظیمی
مدیر اجرایی: مریم مقدّم
نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجلات دانشکده
نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir **وبگاه:** http://jlcr.ut.ac.ir

تلفن: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورّخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجهٔ **علمی ـ پژوهشی** دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir
پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)

حقوق تمام مقالات برای دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

«پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت»

شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

فصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

ـ مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریهٔ دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجلّهٔ دیگری فرستاده نشود.

ـ مقالات ارسالی نباید بیشتر از سه نفر نویسنده داشته باشند.

ـ مقالات دانشجویان ارشد و دکتری تنها در صورتی بررسی می‌شود که یکی از اعضای هیئت علمی نیز در نگارش مقاله مشارکت و نظارت داشته باشد و نام وی نیز جزو اسامی نویسندگان حتماً در سامانه قید شود.

ـ چاپ مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریّه است.

ـ پذیرش مقاله برای چاپ، پس از تأیید هیئت داوران، به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البتّه ویراستار مجلّه در ویرایش مقالات آزاد است.

ـ حجم مقاله بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، گروه، دانشکده و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ همراه (این مشخصات در فرم سامانه برای هر نویسنده درج شود و به صورت جداگانه نیز در صفحهٔ وُرد به ترتیبی که مدنظر نویسندگان است، تایپ و بارگذاری شود).

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریّات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است.

ـ مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدّمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع و چکیدهٔ انگلیسی.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است و سایر نویسندگان نیز در فرم تعهدنامه به آن اقرار کرده‌اند. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

ـ فرم تعهدنامه پس از تکمیل و امضا همراه با فایل اصلی مقاله، فایل مشابهت‌یابی‌شده و نیز فایل مشخصات نویسندگان پیوست شود.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) B Mitra 13 با فاصلهٔ سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ورد نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴٫۵ ، پایین ۳٫۵ و از راست و چپ هر کدام ۴٫۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده انگلیسی: با قلم Times New Roman با اندازهٔ ۹ باید مبسوط باشد (کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد). همچنین این چکیده باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد که هرکدام در سطر یا پاراگرافی جداگانه نوشته شوند.

ـ چکیدهٔ فارسی: شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (بین ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها.

ـ چکیده و واژه‌های کلیدی فارسی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید با اندازهٔ ۱۱ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

ـ ابتدای هر بند، با نیم سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخستِ زیرِ هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

ـ در منابع پایانی، اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطر دوم باید نیم‌سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

ـ منابع فارسی باید در انتهای مقاله به انگلیسی ترجمه شوند و در انتهای هر مورد قید شود (in Persian).

مثال:

Sarvari, R., & Rezvani, M. (2021). "Internationalization Orientation and Export Performance: Investigating the Mediating Effects of Export Knowledge and Moderating Environmental Dynamism". *Journal of Entrepreneurship Development*, 14(3), 461-480, doi: 10.22059/jed.2021.318614.653593. (in Persian)

– نقل‌قول‌های مستقیمِ بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم ولی با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

ـ (نام خانوادگی مؤلّف یا نام مشهورتر قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات). نیازی به نوشتن «ص» برای شمارهٔ صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند.

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲/۴۲۶).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هر کدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخّص خواهد شد.
ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کرد و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

*** ارجاع پایانی**

- **ارجاع به کتاب**

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محلّ نشر، نام ناشر.
ـ اسم کتاب یا رسالهٔ دکتری کج (ایرانیک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

- **ارجاع به مقاله**

ـ نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.
ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، امّا نام مجلّه یا فصلنامه کج می‌شود.

- **ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد**

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.
ـ در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شمارهٔ طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

*** ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی**

ـ نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. ارجاع به چنین مطالبی در حدّ ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

ـ بخش‌های مستقل مقاله با بخش ۱، که به مقدّمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و با فونت B Titr نوشته می‌شود؛

– زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳–۱–۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شمارهٔ عنوان، حداکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳–۱–۴–۲، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

– اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفّظ آنها دشوار است، در پاورقی آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی هرصفحه می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پاورقی خودداری کرد.

ـ درصورتی‌که نام مؤلّف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ـ ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

- با توجه به تخصصی شدن مجلات علمی و پژوهشی، این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.
- دریافت شناسهٔ orcid برای تمامی نویسندگان اجباری است؛ لذا ضروری است قبل از ارسال مقاله در سایت https://orcid.org ثبت نام کنند و پس از دریافت کد یادشده برای ارسال مقاله اقدام فرمایند.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
تحلیل و بررسی نوعی تشبیه نویافته در ادب فارسی، در تقابل با تشبیه تفضیلی عبدالله ولی‌پور	۱
تحلیل گفتمان انتقادی مکتب داستان نویسی جنوب (تنگسیر، سووشون، اهل غرق) سید محمد دشتی و شهربانو گودرزی	۱۹
بازنمایی هویت در زبان نمایشنامه‌ی پروین دختر ساسان حسین رضویان و سعید ابوطالبی	٤۱
تحلیل رمان «قهوه سرد آقای نویسنده» با تکیه بر کارکرد «صورت‌گردانی» در تخمین گروه مخاطبان ابراهیم رنجبر	٦۱
دگردیسی کنش در ترس و لرز غلامحسین ساعدی با تکیه بر نظریهٔ عمل پیر بوردیو شیرزاد طایفی و محمد شیخ الاسلامی	۸۱
چیستی و چگونگی «رئالیسم سمبولیک» در متون ادبی طاهره کوچکیان	۱۰۳

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir
The University of Tehran Press

Analyzing and Investigating a New Type of Simile in Persian Literature, in Contrast to Preferential Simile

Abdollah Valipour✉

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran. Email: a.valipour@pnu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article
(1-18)

Received:
2024-01-13

In Revised Form:
2024-05-26

Accepted:
2024-05-05

Published onlin:
2024-06-20

Abstract

Simile forms the deep structure of many innovative crafts, and in the rhetorical books of the early and late generations, various types and types of it are mentioned, each of which plays an artistic role in different ways in depicting and reflecting poetic imaginations; The efforts and careful analysis of rhetoric scholars in categorizing and classifying all kinds of similes are praiseworthy, however, sometimes in studying the literature of poets and digging into the imaginations of Persian speakers, we come across similes that are found in books. Rhetoric has not been investigated in a separate and scientific way; One of these similes is a simile with a completely independent syntactic structure and purposes, which is opposite to preferential similes. The present essay seeks to analyze these types of similes in the works of speakers of different periods in a descriptive-analytical way. The obtained results show that this type of simile has been used since ancient times and its oldest use was found in Ferdowsi's Shahnameh. These types of similes have different types, in some cases, the speaker portrays the simile - the opposite of the preferential simile - as inferior and less than the simile, and sometimes the speaker of the praise industry is similar to blame. takes advantage and uses the simile in a way that looks suspicious of it, while the purpose of the simile was to praise the simile, and finally, sometimes the purpose of the simile is not in the sides of the simile, but in the element of the simile. The third one, which is outside the pillars of simile, searched that the poet uses this type of simile structures to bow down or express its condemnation.

Keywords:
Humiliation simile, rhetoric, simile, simile preferential, simile purposes.

Cite this article:
Valipour, Abdollah (2024). "Analyzing and Investigating a New Type of Simile in Persian Literature, in Contrast to Preferential Simile". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 1, Ser. N.: 33 (1-18).

DOI:
10.22059/JLCR.2024.371046.1975

Publisher:
The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل و بررسی نوعی تشبیه نویافته در ادب فارسی در تقابل با تشبیه تفضیلی

عبدالله ولی‌پور ✉

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: a.valipour@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۱-۱۸)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۰۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۱۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۳/۳۱

چکیده

تشبیه، ژرف‌ساخت بسیاری از صنایع بدیعی را تشکیل می‌دهد و در کتب بلاغی متقدمان و متأخران به گونه‌ها و اقسام مختلفی به آن اشاره شده است که هر یک به شکل‌های مختلف در تصویرگری و انعکاس تخیلات شاعرانه نقش هنری ایفا می‌کنند. تلاش و نکته‌سنجی‌های علمای بلاغت هم در دسته‌بندی و طبقه‌بندی انواع و اقسام تشبیه ستودنی است، بااین‌وجود گاهی در مطالعهٔ دیوان‌های شاعران و کندوکاو در صور خیال گویندگان پارسی، به تشبیهاتی برمی‌خوریم که در کتب بلاغی به شکل جداگانه و علمی مورد بررسی قرار نگرفته است. یکی از این نوع تشبیه‌ها، تشبیهی است با ساختار نحوی و اهداف کاملاً مستقل، که در نقطهٔ مقابل تشبیه‌های تفضیلی قرار دارد. جستار حاضر در پی آن است که به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی این نوع تشبیه‌ها را در آثار گویندگان دوره‌های مختلف مورد واکاوی قرار بدهد. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که این نوع تشبیه از زمان‌های بسیار قدیم کاربرد داشته و کهن‌ترین کاربرد آن در شاهنامهٔ فردوسی پیدا شد. این نوع تشبیه‌ها گونه‌های مختلفی دارند که در برخی موارد، گوینده، مشبه را - برعکس تشبیه تفضیلی - در صفتی پست‌تر و کمتر از مشبهٌ‌به به تصویر می‌کشد و گاهی هم گوینده از صنعت مدح شبیه به ذم بهره گرفته و تشبیه را به شکلی به کار می‌برد که شائبهٔ ذم از آن به نظر می‌رسد، درحالی‌که هدف تشبیه، مدح مشبه بوده است، و نهایتاً مواقعی نیز هدف تشبیه را نه در طرفین تشبیه، بلکه باید در عنصر سومی که خارج از ارکان تشبیه است جستجو کرد که شاعر برای بزرگ‌داشت و یا نشان دادن زشتی آن، از این نوع ساختارهای تشبیهی استفاده می‌کند.

کلیدواژه‌ها: اغراض تشبیه، بلاغت، تشبیه، تشبیه تفضیل، فروداشت مشبه.

استناد ولی‌پور، عبدالله (۱۴۰۳). «تحلیل و بررسی نوعی تشبیه نویافته در ادب فارسی در تقابل با تشبیه تفضیلی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۱، بهار ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳ (۱-۱۸).

10.22059/JLCR.2024.371046.1975

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

بنا به اعتقاد منتقدان ادبی، ادبیات دنیای ادای معنی واحد به انحای مختلف است به شرط اینکه آن اداها مخیّل باشند (ر.ک. شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۰) و تخیل و تصویر (Image) یکی از ابزارهای زیبایی‌شناختی و زیبایی‌آفرینی است و آن «نقش یا صورت چیزی یا کسی در آینه، بر خاک و بالاخره توصیف تخیّلی یا مقایسه‌ای تخیلی است که منجر به ایجاد نقشی در ذهن خواننده یا شنونده می‌شود» (داد، ۱۳۸۷: ۱۳۹). از بررسی مجموع آرای متقدمان و متأخران در مورد ماهیت شعر می‌توان چنین نتیجه گرفت که شعر زائیدهٔ قدرت تخیّل و تصویرگری است، برای مثال فارابی وقتی که به «بحث در باب ماهیت شعر پرداخته، شعر را محاکات می‌داند و عامل اصلی آن را تخییل می‌داند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۲۶)، یا ابوعلی سینا هم مانند اغلب منطقیون ایرانی و اسلامی، شعر را کلامی مخیّل و در کتاب شفا «شعر را سخنی خیال‌انگیز» (داد، ۱۳۸۷: ۳۰۶) می‌داند. حال خود خیال و تصویر، اشکال مختلفی دارد که در متون بلاغی از مجموع آنها با عنوان «صور خیال» یاد می‌شود. در علم بیان از این تصویرهای شاعرانه بحث می‌شود و «در قدیم بررسی این تصویرها را در چهار مقولهٔ مجاز و تشبیه و استعاره و کنایه محدود کرده بودند؛ اما امروزه تصویرهای دیگری هم در علم بیان مطرح است از قبیل اسطوره، سمبل، آرکی‌تایپ...» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۵). از بین مقوله‌های مختلف صور خیال، تشبیه (simile) پرکاربردترین تصویر شعری است و «هستهٔ اصلی و مرکزی اغلب خیال‌های شاعرانه است. صورت‌های گوناگون خیال و نیز انواع تشبیه، مایه گرفته از همان شباهتی است که نیروی تخیّل شاعر در میان اشیا کشف می‌کند و در صور مختلف به بیان درمی‌آورد» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۸۱)؛ از این روی در ادبیات تمام ملل، خصوصاً در ادبیات فارسی، تشبیه از نخستین اشکال تصویرگری در نزد شعرا بوده است (ر.ک. داد، ۱۳۸۷: ۱۳۵) و نگاهی به اشعار پیش‌آهنگان شعر پارسی این مدعا را تأیید می‌کند؛ ابیاتی که از محمد بن وصیف سگزی — که به قول تاریخ سیستان اولین گویندهٔ شعر پارسی محسوب می‌شود– خطاب به یعقوب لیث صفاری می‌گوید:

ای امیری که امیران جهان خاصه و عام بنده و چاکر و مولای و سگِ بند و غلام

(به نقل از تاریخ سیستان، ۱۳۱۴: ۲۱۰)

امیران جهان را به بنده و چاکر و سگ بند ممدوح خویش تشبیه می‌کند.

یا حنظلهٔ بادغیسی از دیگر پیش‌آهنگان شعر فارسی گوید:

یارم سپند اگر چه بر آتش همی‌فکند از بهر چشم تا نرسد مر ورا گزند

او را سپند و آتش ناید همی به کار با روی همچو آتش و با خال چون سپند

(به نقل از دبیرسیاقی، ۱۳۷۴: ۳)

که در این ابیات بادغیسی روی معشوق را در سرخی و برافروختگی، به آتش، و خال روی یار را به سپند تشبیه کرده است.

و فیروز مشرقی از پیش‌گامان دیگر شعر پارسی گوید:

مرغی است خدنگ، ای عجب، دیدی مرغی که شکار او همه جانا

داده پر خویش کرکسش هدیه تا بچه‌اش را برد مهمانا

(به نقل از همان: ۳– ۴)

فیروز مشرقی هم در ابیات بالا، خدنگ را به مرغی تشبیه کرده است. نکته‌ای که در همهٔ تشبیهات مذکور دیده می‌شود، این است که همهٔ تشبیهات، در سطح کاملاً ابتدایی هستند و طرفین تشبیه در همهٔ موارد حسی به حسی است که از ویژگی‌های تشبیهات آغازین شعر فارسی است.

در متون بلاغی و ادبی، تعاریف زیادی از تشبیه شده که اغلب آنها تقریباً یکسان هستند. ترجمان‌البلاغه که اولین کتابی است که در اواخر دورهٔ تدوین و تثبیت مبانی ادبیات ایران بعد از اسلام در باب صنایع ادبی تألیف شده، در مورد تشبیه می‌نویسد: «آن است کی چیزی را به چیزی مانند کنند به صورت و به هیئت. یا چیزی را به چیزی مانند کنند به صفتی از صفت‌ها، چون حرکت و سکون و لون و رنگ و شتاب و درنگ...» (رادویانی، ۱۹۴۹: ۴۴) و اسرارالبلاغه که یکی از امهات کتب بلاغت و از اساسی‌ترین متون مربوط به علم بیان است، نیز تعریفی کاملاً شبیه این ارائه داده است (ر.ک. جرجانی، ۱۳۷۴: ۵۰ – ۵۱). از بین متأخرین هم سیروس شمیسا تشبیه را این‌گونه تعریف می‌کند: «مانند کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر اینکه آن مانندگی مبتنی بر کذب باشد نه صدق، یعنی ادعائی باشد نه حقیقی» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۶۶ – ۶۷). علمای بلاغت بعد از تعریف تشبیه، به تقسیم‌بندی تشبیه از مناظر مختلف، ازجمله به اعتبار کم و کیف طرفین تشبیه، وجه شبه، حضور یا عدم حضور ادات و... اهتمام ورزیده و بیش از سی نوع تشبیه را در متون بلاغی معرفی نموده‌اند که برخی از آنها جنبهٔ کاملاً تصنعی دارند و جنبهٔ کاربردی چندانی را نمی‌توان برای آنها متصور شد (ر.ک. کریمی قره‌بابا، ۱۳۹۷: ۱۹۰). باریک‌بینی و نکته‌سنجی‌های علمای بلاغت در تبویب و دسته‌بندی انواع و اقسام تشبیه‌ها قابل تحسین است؛ بااین‌وجود در مطالعهٔ آثار و دیوان شعرا و ادبا و دایرهٔ صور خیال برخی گویندگان پارسی، به تشبیهاتی برمی‌خوریم که در کتاب‌های بلاغی به شکل مستقل و مجزا مورد تحلیل و بررسی قرار نگرفته‌اند؛ از این‌روی است که در کتاب «از زبان‌شناسی به ادبیات» می‌خوانیم «در کنار مجموعه‌ای وسیع از فنون و صناعات ادبی که در کتاب‌هایی از این دست جمع آمده‌اند، به برخی از صناعات که اتفاقاً از شگردهای پربسامد ادب فارسی به شمار می‌روند، توجهی نشده است» (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۱۸) به‌عنوان مثال تشبیهاتی که بیدل دهلوی با ضمایر شخصی برای عینیت‌بخشی خلق می‌کند (ر.ک. ولی‌پور و همتی، ۱۴۰۲: ۱۸ – ۹) یا تشبیهات سلب و ایجاب که سعید کریمی قره‌بابا طی مقاله‌ای به آن پرداخته‌اند، (کریمی قره‌بابا، ۱۳۹۷: ۲۰۲ –۱۹۲) از آن دسته‌اند. یکی دیگر از این نوع تشبیهات که ما قصد داریم در این جستار به کندوکاو در مورد آن بپردازیم، تشبیهی است که در نقطهٔ مقابل تشبیه‌های تفضیلی قرار دارد؛ یعنی به همان اندازه که در تشبیه تفضیلی از برتری داشتن مشبه صحبت می‌شود، در این نوع تشبیه از تحقیر و کم‌داشتِ مشبه و حتی عنصر سومی که خارج از طرفین تشبیه حضور دارد، بحث می‌شود و در کتب بلاغی و ادبی متقدم، از این نوع تشبیه سخنی به میان نیامده است؛ این تشبیه با اینکه دارای ساخت‌های تصویری و نحوی خاص و مستقلی است و شاعران پارسی‌گوی در زمان‌های مختلف از آن استفاده کرده‌اند، اما از دید علمای بلاغت ما مخفی مانده است، علاوه بر اینکه ساختار ظاهری این تشبیه به گونه‌ای است که همانند تشبیه مضمر، غیرصریح است، یعنی «در این شیوهٔ بیانی،

شاعر سخن را به گونه‌ای می‌آورد که انگار قصد تشبیه ندارد و موجب می‌گردد که ذهن شنونده در ابتدا متوجه حضور تشبیه نشود و با جستجو و کندوکاو و تأمل در روابط کلام، به آن پی می‌برد» (طالبیان و محمدی، ۱۳۸۴: ۴۲)، به نظر می‌رسد عامل اصلی این غفلت و فروگذاشت این است که کتب بلاغی و ادبی ما اغلب تحت تأثیر مستقیم کتب بلاغی عرب بوده است و علم بلاغت اساساً برای تبیین اعجاز و بلاغت رازآمیز و شگرف قرآن به وجود آمده بود. شفیعی کدکنی در باب این کتب بلاغت چنین نوشته است: «این کتاب‌ها در باب آنچه در ادب عرب در این باب نگاشته شده، به‌منزلهٔ فهرست‌های کوچکی است و اغلب تحت تأثیر دسته‌بندی‌ها و تقسیمات ادیبان است و همهٔ شواهد با توجه به همان جداول ساخته‌شدهٔ دست ادیبان عرب، برگزیده شده و مؤلفان فارسی‌زبان هیچ کار تازه‌ای انجام نداده‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۶۱). غفلت علمای بلاغت از این تشبیه پربسامد و تأثیرگذار در تصویرگری و دایرهٔ صور خیال شاعران، نگارنده را بر آن داشته تا پیشینه، ساختار نحوی و بلاغی، شیوهٔ تصویرپردازی و اهداف بلاغی این تشبیه را در این جستار مورد کندوکاو قرار دهد.

۱. ۱. پیشینهٔ پژوهش

در تلاش برای پیگیری پیشینهٔ این جستار، به این نتیجه رسیدیم که هرچند پژوهش‌های ارزشمند در حوزهٔ صور خیال و خصوصاً مقالاتی که نوآوری‌های شعرا را در حوزهٔ تشبیه مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند، متعدد هستند، ولی مقاله‌ای که موضوع مورد بحث ما را به شکل مبسوط و علمی مورد مطالعه قرار بدهد، یافت نشد؛ از این روی ضرورت و اهمیت انجام این جستار مشخص می‌شود. در ادامه به برخی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در حوزهٔ تشبیه صورت گرفته، اشاره می‌شود. محمدرضا شفیعی کدکنی در کتاب *صور خیال در شعر فارسی* (۱۳۵۰) سیر تطوّر ایماژهای شعر فارسی و سیر نظریهٔ بلاغت اسلام و ایران را همراه با بررسی اشعار قدیمی‌ترین پارسی‌سرایان (فیروز مشرقی و ابو سلیک گرگانی) تا ازرقی هروی به شکل انتقادی مورد نقد و تحلیل قرار می‌دهد. محمود فتوحی هم در کتاب *بلاغت تصویر* (۱۳۸۵) مبانی معرفتی و زیبایی‌شناسی تصویر در هر سبک شعری را بر اساس فلسفهٔ هستی‌شناسی و نگرش هنرمند به جهان و اشیا مورد مطالعه قرار می‌دهد (ر.ک. فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۱). و اما در مقالاتی نظیر «نوعی تشبیه در ادب فارسی» (۱۳۸۰)، علیرضا حاجیان‌نژاد از نوعی تشبیه بحث می‌کند که از آن با عنوان تشبیه حروفی یاد می‌کند و بر این باور است که در متون ادب فارسی به این گونه تشبیه اشاره نشده است. یحیی طالبیان و هوشنگ محمدی، در مقالهٔ «تشبیهات هنری در غزل سعدی» (۱۳۸۴)، تشبیهات سعدی را در غزلیات از منظر اغراق‌های هنری بررسی و بر اساس مبانی نظری تبیین کرده‌اند. و امید مجد و سعید مهدوی‌فر در مقالهٔ «نگاهی تازه به تشبیه تفضیل» (۱۳۹۰)، سیزده ساخت برای تشبیه تفضیل شناسایی و مورد تحلیل قرار داده‌اند. سعید مهدوی‌فر و محمدرضا صالحی مازندرانی در مقالهٔ «یک ساخت تشبیهی نویافته بر پایهٔ سبک تصویرآفرینی قصاید خاقانی» (۱۳۹۱) نوعی تشبیه با عنوان «تشبیه وصفی» را مورد مطالعه قرار داده‌اند. سعید کریمی

قره‌بابا در مقاله‌ای با عنوان «نوعی تشبیه نویافته در ادب فارسی؛ تشبیه سلب و ایجاب» (۱۳۹۷)، از نوعی تشبیه بحث می‌کند که شاعر ابتدا همانندی مشبه را به کسی یا چیزی رد و بلافاصله در پی آن، شباهتِ همان مشبه را به کسی یا چیزی درست در نقطهٔ مقابل مشبه‌به پیشین اثبات می‌کند. مهرداد اکبر گندمانی و مهدی‌رضا کمالی بانیانی در مقالهٔ «چشم‌اندازهای تازهٔ ساختار بلاغیِ تشبیه در اشعار بیدل دهلوی» (۱۳۹۸)، تشبیه‌های بیدل را از نظر ساختار تشبیه و بافت زبانی و موقعیتی، سنت‌شکنی در تشبیهات قدیمی، شبکه‌های تداعی تشبیه، تشبیه‌های برخاسته از دل کنایه‌ها و دیریابی وجه شبه سخن گفته‌اند. مرضیه رحمانی، هنگامه آشوری و ثریا رازقی در مقالهٔ «نوآوری‌های تشبیه در قصاید خاقانی» (۱۴۰۱) به نوآوری خاصی از خاقانی اشاره نکرده‌اند، بلکه صرفاً بر اساس شیوهٔ تقسیم‌بندی بروک رز، تقسیم‌بندی جدیدی (جانشین ساده، روش اشاره، روش ربطی- اسنادی، روش ربطی با استفاده از فعل ساختن و روش اضافی) از تشبیهات خاقانی ارائه کرده‌اند. و نهایتاً عبدالله ولی‌پور و رقیه همتی هم در مقاله‌ای با عنوان «ضمایر خاصِ تشبیهی، نادرترین شاخصهٔ سبک شخصی بیدل» (۱۴۰۲)، از ضمایر شخصی که بیدل دهلوی برای عینیت‌بخشی به مضاف، در اشعار خویش به کار می‌بست و با این کار نوع خاصی از تشبیه منحصر به فرد خلق می‌کرد، بحث می‌کنند.

۲. بحث و بررسی

همان‌طوری که اشاره شد تشبیهی که در این جستار مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد، شباهت زیادی به تشبیه تفضیل دارد و در حقیقت شکل معکوسِ تشبیه تفضیل است که اهداف و اغراض مختلفی را افاده می‌کند. گفتنی است که مجد و مهدوی‌فر در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی تازه به تشبیه تفضیل» به سیزده نوع ساخت تشبیه تفضیل اشاره کرده‌اند که در یکی از موارد به تشبیه تفضیل در قالب سلبی نیز اشاره کرده‌اند که در همهٔ موارد مذکور در اصل هدف گوینده نوعی تفضیل بوده است؛ به‌عنوان مثال وقتی که شاعر می‌گوید:

روشنی طلعت تو ماه ندارد پیش تو گل رونق گیاه ندارد
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۶۱)

در حقیقت، منظور حافظ این است که طلعت و چهرهٔ تو از ماه نورانی‌تر است و در اینجا قطعاً، نوع تشبیه تفضیلی است. یا وقتی که صائب می‌گوید:

تا از آن تُنگ شکر، صائب! جدا افتاده‌ام سایهٔ مژگان به چشمم کمتر از صد نیش نیست
(صائب، ۱۳۶۵: ۶۴۲/۲)

یعنی بعد از جدایی از آن معشوق شکرلب، خوابی به چشمانم نیامده، و سایهٔ مژگان به چشم من از صد نیش بیشتر و بدتر بوده است.

یا وقتی که خاقانی می‌گوید:

بر بخت من که کورتر از میم کاتبانست بگریست چشم‌های هنر کز تو باز ماند
(خاقانی، ۱۳۷۴: ۵۳۲)

یعنی بخت من از میم کاتبان کورتر است، و در همهٔ مثال‌های مذکور در حقیقت نوعی تفضیل حضور دارد، و مجد و مهدوی‌فر به این خاطر این گونه تشبیه‌ها را تفضیل در قالب منفی و سلبی گرفته‌اند که در این نوع تشبیه‌ها وجه شبه بر عکس تشبیه‌های معمولی، در مشبه از مشبهٌ‌به قوی‌تر است (ر.ک. مجد و مهدوی‌فر، ۱۳۹۰: ۲۶۵ – ۲۶۶).

در حالی که در تشبیهاتی که در این جستار قصد کندوکاو در چگونگیِ آنها را داریم، هم ساختار نحویِ تشبیه و هم اهداف و اغراض آن با تشبیه‌های تفضیلی تفاوت‌های فاحشی دارد. به‌عنوان مثال زمانی که عطار می‌گوید:

هر که او افتادهٔ تن‌پرورست نیست انسان، کمتر از گاو و خر است
(عطار، ۱۳۶۳: ۲۰۵)

دیگر از تفضیل و یا تفضیل سلبی خبری نیست، بلکه عطار به شکل مضمر انسان را با گاو و خر مقایسه کرده و انسان تن‌پرور را از گاو و خر هم پست‌تر و کم‌ارزش‌تر می‌داند و همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، هدفِ تشبیه، تحقیر مشبه است.

یا در بیتی دیگر عطار به شکل مضمر، خود را به سگان کوی سلطان تشبیه کرده، و خود را به مرتبه‌ای فروتر از سگِ کوی سلطان سوق داده و خود را کمتر از سگ می‌داند.

عطار کجا رسی به سلطان زیرا که کم از سگان کویی
(عطار، ۱۳۶۸: ۶۹۷)

تشبیه مورد بحث در این جستار، در حقیقت ادعای همانندی میان کسی یا چیزی با کسی یا چیزی است که در آن مشبهٌ‌به خود نماد یک صفت حقیری است، و مشبه در آن صفت از مشبهٌ‌به هم حقیرتر است؛ مثال:

خار نشانند و گل آرد به بار ای تو کم از خار ز خود شرم دار
(وحشی، ۲۵۳۵: ۴۱۳)

در این بیت، وحشی بافقی انسانی را که هیچ نیکی به بار نمی‌آورد با خار مقایسه می‌کند و چنین انسانی را حقیرتر از خار می‌شمارد.

این گونه تشبیهات در ادب فارسی به وفور دیده می‌شود، از قدیمی‌ترین گویندگان تا شاعران معاصر از این نوع تشبیه استفاده کرده‌اند؛ کهن‌ترین کاربرد این نوع تشبیه در شاهنامهٔ فردوسی (۳۲۹ – ۴۱۶) یافت شد:

سخن هرچه بشنیدی اکنون بگوی پیامش مرا کمتر از آب جوی
(فردوسی، ۱۳۷۶: ۲۶۱/۹)

این بیت در قسمت پادشاهی شیرویه آمده است، و فردوسی از زبان خسرو پرویز به اشتاد می‌گوید که هر سخنی که از زبان شیرویه شنیده‌ای برای من باز گوی، سخن شیرویه در نظر من از آبِ جوی، کم‌ارزش‌تر است.

البته امکان دارد با بررسی‌ها و کند و کاوهای بلیغ و دقیق، سابقهٔ کاربرد این نوع تشبیه را به پیش‌تر از فردوسی هم رساند. در بین شاعران سبک خراسانی بعد از فردوسی این تشبیه در اشعار عنصری (۳۵۰ – ۴۳۱)، اسدی طوسی (۳۹۰ – ۴۶۵) و امیر معزی (۴۳۹ –۵۲۱) یافت شد:

کمتر از نثر باشد آن نظمی که بر او مدح میر، زیور نیست
(عنصری، ۱۳۶۳: ۲۰)

عنصری، شعری را که به زیور مدح ابوالمظفر نصر بن سبکتکین آراسته و مزین نباشد کمتر از نثر می‌داند. اسدی طوسی نیز گوید:

جهان پیش چشمش به هنگام خشم کم از سایهٔ پشه بودی به چشم
(اسدی طوسی، ۱۳۵۴: ۲۷۶)

اسدی توسی در این بیت (که در توصیفِ رفتنِ گرشاسب به جنگ شاه لاقطه و دیدن شگفتی‌ها می‌سراید) در وصف کطری، شاه لاقطه این بیت را بر زبان می‌آورد و می‌گوید جهانگیری بود که موقع جنگ و خشم، جهان در مقابل چشمانش حقیرتر و کمتر از سایهٔ پشه بود؛ اسدی توسی به این شکل و با به کار بستن این تشبیه در حقیقت عظمتِ خشم و جنگاوری شاه لاقطه را به شکل اغراق‌آمیز به تصویر می‌کشد. یعنی در حقیقت مقایسهٔ مشبه و مشبهٌبه، منتج به مشخص شدن عظمت عنصر ثالثی می‌شود که خشم ممدوح است. و این یکی از شاخصه‌های اصلی و منحصر به فردِ این ساختار تشبیهی است که بر عکس تشبیهات دیگر، هدف تشبیه، تقریر و بیان حال عنصری غیر از مشبه و حتی مشبهٌبه است.

امیر معزی دو بار از این تشبیه استفاده کرده است؛ یک بار در مدح ذوالسعادات فخر المعالی ابوعلی شرفشاه جعفری قزوینی از این تشبیه استفاده کرده، و در توصیف جود و سخای ممدوح گوید که وی به‌قدری بخشنده است که در مقابل جودش، گنج قارون کمتر از پر ذباب است، و به این شکل پهنا و عظمتِ بخششِ ممدوح را به صورت اغراق‌آمیز به تصویر می‌کشد.

خاک هامون با وجودش برتر از اوج زحل گنج قارون پیش جودش کمتر از پر ذباب
(معزی، ۱۳۶۲: ۷۴)

و بار دیگر در قصیده‌ای که در مناظرهٔ کلک و تیغ و مدح سلطان ملکشاه سروده، در توصیف ظلم ممدوح نسبت به دشمنان، و جود وی نسبت به دوستان می‌گوید:

کمتر از یک ذره و یک قطره باشد از قیاس پیش ظلم او جبال و پیش جود او بحار
(معزی، ۱۳۶۲: ۲۲۷)

یعنی سلطان ملکشاه به گونه‌ای با دشمنان و دوستان متفاوت رفتار می‌کند که کوه‌ها و جبال در مقایسه با ظلم وی در حق دشمنان از ذره هم کمتر، و دریاها و بحار در مقایسه با جود و بخشش وی برای دوستان، همانند قطره، بلکه از قطره هم کمتر است. و همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، باز هم هدف شاعر، توصیف اغراق‌آمیز جنگجویی و بخشندگی ممدوح است در جایگاه‌های متفاوت؛ و امیر معزی برای عینیت‌بخشی به این موضوع، مشبه و مشبهٌبهی را با هم مقایسه می‌کند که هدف آن دیگر صرفاً بیان حال مشبه و تقریر آن در ذهن مستمع نیست، بلکه

این تشبیه، تشبیهی است که هدف و غرضِ آن تقریرِ اغراق‌آمیز یک عنصر سومی است؛ که در ابیات مورد بحث، ظلم و جود ممدوح است.

حکیم سنایی (۴۷۳ – ۵۴۵)، شاعر و عارف ایرانی سدهٔ پنجم و ششم هجری از دیگر شاعرانی است که این نوع تشبیه را در اشعار خود استعمال کرده است. سنایی در قصیده‌ای که در مدح دولتشاه غزنوی و بهرامشاه سروده، در مقام دعا می‌گوید که در روز صید، پیش گرزِ گاوسار ممدوح، شیر گردون، کمتر از روباه باد. و به این شیوه، به توصیف مبالغه‌آمیز شجاعت ممدوح می‌پردازد و همان‌گونه‌ای که ملاحظه می‌شود، مجدداً در این بیت هم، هدفِ تشبیه نه تقریرِ حال مشبه، بلکه توصیف اغراق‌آمیزِ یک عنصر سومیِ خارج از طرفین تشبیه است که آن هم چیزی جز شجاعت ممدوح نیست، و این هدفِ تشبیه، چیز تازه‌ای است که در هیچ یک از کتب بلاغی و ادبی به آن اشاره‌ای نشده و از آن غفلت شده است.

پیش گرز گاوسارش روز صید　　شیر گردون کمتر از روباه باد
(سنایی، ۱۳۳۶: ۶۳)

از شاعران دیگری که این گونه تشبیهات را در اشعار خود استعمال کرده‌اند، سیف فرغانی (متوفی ۷۴۹) از شاعران و مشایخ قرن هفتم و هشتم هجری است که در توصیف چهرهٔ نورانی معشوق می‌گوید:

پیش رخسار چو خورشید وی، آن مرکز نور　　کمتر از نقطه بود دایرهٔ روی قمر
(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۶۹۶)

یعنی خورشید در مقایسه با رخسار نورانی معشوق، از نقطهٔ روی قمر کمتر و حقیرتر است. در این تشبیه هم در حقیقت شاعر، ابتدا چهرهٔ معشوق را در نورانیت با خورشید مقایسه کرده، و خورشید را در مقابل نورانیت چهرهٔ معشوق همانند نقطهٔ روی قمر و کمتر از آن شمرده است.

سیف فرغانی در بیتی دیگر نیز این تشبیه را به کار برده است که زیبایی خاصی دارد، زیرا اول اینکه در کنار تشبیه، لف و نشر مرتب به کار برده است، دوم اینکه عناصر لف و نشر که در حقیقت طرفین تشبیه هستند، دو نوع تشبیه تفضیل و تحقیر (کم‌داشت) را خلق کرده‌اند، مثال:

عقل در سایهٔ حیرت شده زآن رو و دهان　　که ز خورشید فزونست و ز ذره کمتر
(سیف فرغانی، ۱۳۶۴: ۶۹۶)

سیف فرغانی در توصیف رخسار و دهان معشوق، آنها را به خورشید و ذره تشبیه، و چهره را در نورانیت فزون‌تر از خورشید و دهان را در کوچکی کمتر از ذره توصیف می‌کند، نکتهٔ جالب‌توجه در این تشبیه، این است که طرفین تشبیه علاوه بر اینکه به ظاهر جنبهٔ مثبت و منفی یا تفضیلی و کم‌داشت و تحقیری دارند، در قسمت کم‌داشت هم نوعی مدح شبیه به ذم به کار رفته، یعنی شاعر دهان معشوق را ضمن مانند کردن به ذره، از آن هم کوچک‌تر توصیف کرده، که به نظر می‌رسد، این، توصیفِ کم‌داشت و تحقیر و یا ذمِ دهانِ معشوق است، حال آنکه با توجه به اینکه در سنت ادب پارسی، هرچه دهان کوچک‌تر باشد، زیباتر است، از این روی، جزءِ دوم تشبیه نیز در اصل در راستای مدح دهان معشوق است.

امیرخسرو دهلوی (۶۳۲ – ۷۲۵) نیز در این معنی گوید:

دهنت ذره و کم از ذره است رخ ز خورشید ذره‌ای کم نیست
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۱: ۱۲۱)

شاعر در ابتدا دهان معشوق را به ذره تشبیه کرده، بعد با استدراکی رندانه، حتی از ذره هم کوچک‌تر توصیف می‌کند و به این شکل با بهره‌گیری از شگرد مدح شبیه به ذم، زیبایی دهان معشوق را به تصویر می‌کشد. البته باید توجه داشت که این مدح شبیه به ذم هرچند در مطابقت با سنت‌های رایج ادبی است، ولی با تعاریف این ترفند هنری در کتب فنون ادبی هم‌سویی ندارد، زیرا مطابق تعاریف ارائه شده در کتب ادبی، منظور از مدح شبیه به ذم آن است که «مقصود گوینده مدح است، اما چون در کلام، حروف استثنا و استدراک از قبیل لیکن، ولی، اما و کلمات ذمّی است در نظر اول چنین به ذهن متبادر می‌شود که مراد ذم باشد» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷). و همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، در این بیت از حروف استثنا و استدراک خبری نیست.

– از دیگر تشبیهاتی که در این ساختار با توجه به سنت‌های ادبیِ شناخته شده و با بهره‌گیری از شگرد هنری مدح شبیه به ذم، به توصیف زیبایی معشوق می‌پردازد، بیتی از سعدی که می‌فرماید:

میانت را و مویت را اگر صد ره بپیمایی میانت کمتر از مویی و مویت تا میان باشد
(سعدی، ۱۳۷۲: ۴۸۲)

سعدی در این بیت، کمر معشوق را با موی مقایسه کرده، و کمر را از موی هم کمتر و باریک‌تر از آن توصیف کرده است که در نظر اول به نظر می‌رسد شاعر قصد ذم معشوق را دارد، ولی با عنایت به سنت‌های ادبیِ متداول متوجه می‌شویم که در ادبیات، باریکیِ میان معشوق ازجمله ملاک‌های زیبایی معشوق بوده، و این باریکی هرقدر بیشتر و به هیچ نزدیک‌تر و همراه با اغراق بوده، دل‌انگیزی بیشتری داشته، و سعدی با وقوف بر این سنت‌ها به این توصیف پرداخته، تا مخاطب را در مقابل زیبایی معشوق، حیرت‌زده نماید.

سعدی در بیتی دیگر، این ساختار را با بهره‌گیری از ایهام (که از دیگر شگردهای هنری است) هنری‌تر ارائه کرده و به شکل رندانه تواضع و فروتنی عاشق را در مقابل معشوق به تصویر کشیده است.

گفتی ز خاک بیشترند اهل عشق من از خاک بیشتر نه که از خاک کمتریم
(سعدی، ۱۳۷۲: ۵۷۳)

در بیت مذکور، معشوق از روی مفاخره به عاشق می‌گوید که تعداد عاشقان من از تعداد ذرات خاک بیشتر هستند، و عاشق با استفاده از معنی ایهامیِ واژهٔ کمتر (۱. شمار و ۲. جایگاه و ارزش) جواب می‌دهد که ما از خاک بیشتر نیستیم، بلکه از خاک هم کمتر و کم‌ارزش‌تریم.

امیرخسرو دهلوی برای آشنایی‌زدایی ازاین‌گونه تشبیهات، و نو کردنِ تشبیه، آن را مصدّر به حرف شرط می‌کند و می‌گوید، اگر ماه در زیبایی و نورانیت همانند معشوق باشد، در این صورت، خورشید که مرکز نور و نماد روشنایی است، حتی از هلال ماه هم کم‌نورتر خواهد شد:

گر مه چو تو با جمال باشد خورشید کم از هلال باشد
(امیرخسرو دهلوی، ۱۳۶۱: ۱۸۴)

و به این ترتیب، با فروداشتِ خورشید در مقام تشبیه از هلال ماه، به شکل اغراق‌آمیز به توصیف زیبایی چهرهٔ معشوق می‌پردازد. زیبایی این گونه تشبیهات، موقعی خود را بیشتر نشان می‌دهد که مخاطب متوجهِ شرکتِ رشته‌های نامرئی زیادی در ساختار این تشبیه باشد، اول اینکه این‌گونه تشبیه از نوع تشبیهات معکوسِ تفضیلی است که در کتب بلاغی به آن اشاره نشده، دوم اینکه همین تشبیهِ ناشناخته به شکل مضمر بیان شده، سوم اینکه با ادات شرط نوسازی شده، چهارم اینکه برخلاف تشبیهاتی که در کتب بلاغی به آنها پرداخته شده و هدفشان بیان امکان مشبه، بیان حال مشبه، بیان مقدار حال مشبه، بیان شگفتی، تحسین و تعظیم مشبه و یا تقبیح و زشت جلوه دادن مشبه در چشم مخاطب (ر.ک. علوی مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۱۲– ۱۱۵) است، هدف این تشبیه، بیان حال یک عنصرِ بیرون از طرفین تشبیه، یا همان عنصر سوم (معشوق) است.

از دیگر شاعرانی که از این نوع تشبیه استفاده کرده‌اند می‌توان از عطار نیشابوری (۵۴۰ – ۶۱۸) از شاعران نامی و بلندآوازهٔ سدهٔ ششم و آغاز سدهٔ هفتم نام برد. عطار در بیتی به ضعیف‌تر از تارِ موی بودن خویش اشاره می‌کند و برای اینکه جای هیچ‌گونه شکی و شبهه‌ای برای مخاطب در این تقریر باقی نماند، از ساختار منفی استفاده می‌کند و می‌گوید، اگر تن من از موی ضعیف‌تر نبود، من حداقل می‌توانستم اندازهٔ موی در مقابل مشکلات دوام بیاورم.

تن من گر نه کم از موی بودی مرا نیروی مویی روی بودی
(عطار، ۱۳۳۹: ۳۳۷)

و در بیتی دیگر ضعیف‌تر از سپند بودن انسان را در این ساختار تشبیهی به تصویر می‌کشد و تصویر را به شکلی رنگ‌آمیزی می‌کند که سبب تقریر عظمت عزرائیل می‌شود.

سپند چشم بد تا چند سوزی هر زمان خود را که اندر چشم عزراییل کم از یک سپندانی
(عطار، ۱۳۶۸: ۸۳۲)

عطار در بیتی دیگر، وقتی که می‌خواهد عظمت جای و مکانی را به تصویر بکشد، از این نوع تشبیه استفاده می‌کند و می‌نویسد، عظمت این جای به قدری است که اگر صد رستم جوشن‌پوشیده به این جایگاه آید، از طفل دوروزه هم ضعیف‌تر جلوه می‌نماید.

شود اینجا کم از طفل دو روزه اگر صد رستم در جوشن آمد
(عطار، ۱۳۶۸: ۲۲۰)

نزاری قهستانی (۶۴۵ – ۷۲۱) از سرایندگان بزرگ نیمه دوم سده هفتم و آغاز قرن هشتم هم در بیتی با استفاده از این نوع تشبیه‌ها، عظمت زیبایی معشوق را به تصویر می‌کشد:

به جز خیال تو، چیزی به دیده درناید مرا که کوه احد در نظر کم از عدسی ست
(نزاری قهستانی، ۱۳۷۱: ۱/ ۸۶۳)

در این تشبیه نیز نزاری قهستانی در حقیقت با یک تیر چند نشان می‌زند، علاوه بر اینکه با این ساختار، تشبیهات رایج زمان خود را بیگانه‌سازی کرده است، با تحقیر کوه احد و فروداشتِ آن در حد کمتر از عدس، به شکل اغراق‌آمیز، هم به توصیف خیال معشوق پرداخته و هم عظمت نظر خود را به تصویر کشیده است.

نزاری قهستانی در بیتی دیگر و با همین ساختار، به توصیف حقارت نظرگاه‌ها پرداخته و می‌گوید، به اندازه‌ای نظرگاه‌ها و دیدگاه‌ها تنزّل یافته، که کسی را خواجه می‌خوانند که از کمترین غلام هم صدبار کمتر و پست‌تر است.

کسی را خواجه می‌خوانند بالله که صد ره کمتر از کمتر غلام است

(نزاری قهستانی، ۱۳۷۱: ۱/ ۶۷۴)

زیبایی مضاعف این‌گونه تشبیهات موقعی آشکار می‌شود که در نگاه اول مخاطب متوجه هیچ‌گونه تشبیه و ساختار تشبیهی در بیت نمی‌شود، ولی با دقت نظر متوجه می‌شود که شاعر به شکل مضمر، در اصل چیزی را به چیزی دیگر تشبیه کرده، و در این تشبیه، مشبه را برعکس تشبیهات تفضیلی، در مرتبهٔ فروتر از مشبهٌ‌به توصیف و تقریر کرده و این تشبیه منجر به تقریر تعظیم و یا تقبیح و زشت جلوه دادن عنصر سومی در نظر مخاطب شده است.

شاعر دیگری که این ساختار تشبیهی را در اشعار خویش استعمال کرده است، سلمان ساوجی (۷۷۸ – ۷۰۹) از شاعران اوایل قرن هشتم هجری است. سلمان ساوجی در بند ۹ ترکیب‌بند معروف به «صفای صبحدم» که در مدح سلطان اویس جلایر سروده، می‌نویسد در مقابل دلاوری‌های تو در روز جنگ، شیر آسمان (برج اسد)، از تصویر شیری که بر روی پرچم معرکه نقش بسته ضعیف‌تر است، و به این شکل او هم، همانند اغلب اقران خود با بهره‌گیری از این ساختار تشبیهی، به تقریر و بیان اغراق‌آمیز دلاوری‌های ممدوح خود می‌پردازد.

پیش تو در دلاوری روز محاربت بود شیر سپهر کمتر از شیر لوای معرکه

(سلمان ساوجی، ۱۳۷۱: ۵۴۰)

از دیگر شاعران سدهٔ هشتم که از این نوع تشبیهات استفاده کرده‌اند، می‌توان از حافظ (۷۹۲ – ۷۲۷) نام برد. در پیگیری برای یافتن نمونه‌های این ساختار از تشبیه در اشعار حافظ به دو نمونه دست یافتیم که از نظر اغراض تشبیه، حافظ در یک بیت عظمت جای و مکان را به تصویر می‌کشید و در بیتی دیگر تقبیح و زشتی مکانی را برای مخاطبان تقریر می‌کرد.

کمر کوه کم است از کمر مور اینجا ناامید از در رحمت مشو ای باده‌پرست

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۸)

حافظ در مقام امیددهی به فردِ باده‌پرست، از عظمت درگاه الهی و درِ رحمت ایزدی سخن می‌گوید، و بیان می‌دارد که به خاطر عظمت درِ رحمت الهی، کمر کوه از کمر مور هم کمتر است.

حافظ در بیتی دیگر پستی و پلشتی مکانی دیگر را به تصویر می‌کشد که در نظر مردمانش، جایگاه طوطی از زغن هم کمتر است و همای را از سایهٔ شرف افکندن بر چنین مکان‌هایی برحذر می‌دارد.

همای گو مفکن سایهٔ شرف هرگز در آن دیار که طوطی کم از زغن باشد

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۸۱)

از بین شاعران و گویندگان سبک هندی، صائب تبریزی و بیدل دهلوی از این نوع تشبیه استفاده کرده‌اند، صائب برای تقریر عظمت و بیان بزرگی خُلق معشوق، از این تشبیه استفاده

می‌کند و می‌گوید، سوادِ آسمان در مقابل فضای خُلق معشوق، همانند داغِ دل لالهٔ دامانِ دشت و حتی از آن هم کمتر است، و همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، صائب هم مانند اسلاف خویش، هدف از استعمال این تشبیه را، تقریر عظمت عنصری (خُلق معشوق) می‌داند که خارج از طرفین تشبیه (آسمان و داغ دلِ لاله) است.

کمتر از داغ دل لاله است در دامان دشت　　در فضای وسعت خلقش سواد آسمان
(صائب، ۱۳۷۰: ۶/۳۵۶۵)

بیدل دهلوی هم همانند صائب تبریزی از این ساختار برای توصیف حقارت و تقریر تقبیح عنصر سومی استفاده می‌کند که خارج از طرفین تشبیه است. بیدل بر این باور است که دستی که نامرد می‌گیرد کمتر و بی‌ارزش‌تر از پاست و همان‌طوری که ملاحظه می‌شود، هدف شاعر صرفاً بی‌ارزش بودن دست در مقابل پا نیست، بلکه دستی که نامرد آن را می‌گیرد، و به این شکل حقارت و پستیِ آدم نامرد را توصیف و تصویر می‌کند.

به خاکم فرو برد امداد گردون　　کم از پاست دستی که نامرد گیرد
(بیدل، ۱۴۰۰: ۷۲۸)

میرزا حبیب قاآنی (۱۱۸۷-۱۲۳۳) از شاعران دورهٔ قاجار، از دیگر افرادی است که این نوع ساختار را در اشعار خود به کار بسته. قاآنی در قصیده‌ای که در ستایش ستر کبری و مخدرهٔ عظمی مهد علیا سروده، بیتی دارد که می‌خواهد عظمت همت مخدرهٔ عظمی را توصیف کند، از این ساختار تشبیهی بهره می‌برد و بیان می‌کند که در مقابل عظمت همت ممدوح، دهر کمتر و حقیرتر از نان‌ریزه‌ای است که آدمی با خلال از بن دندانش بیرون می‌آورد.

دهر با همت او کمتر از آن نان‌ریزه است　　کآدمی از بن دندانش برآرد ز خلال
(قاآنی، ۱۳۶۳: ۴۳۷)

از بین گویندگان معاصر، این نوع تشبیهات در اشعار ملک‌الشعرای بهار (۱۲۶۵-۱۳۳۰) و پروین اعتصامی (۱۲۸۵-۱۳۲۰) به کار رفته است، البته شاید با جستجوی بلیغ‌تر و بررسی‌های دقیق‌تر بتوان نمونه‌های هنری‌تری را از دیگر شاعران و نمونه‌های دیگری را از شعرای معاصر یافت.

بهار در بیتی از افرادی بیزاری می‌جوید که ارزش نام نیک، در نظرشان کمتر از کاه است و همان‌طوری که در توضیح ابیات قبل هم اشاره شد، اغراض بلاغی شاعر از بیان این نوع تشبیه‌ها نه بیان حال و کیفیت مشبه، بلکه بیان حال عنصر سومی است که بیرون از ساختار تشبیه و طرفین تشبیه قرار دارد و در بیت مورد نظر، هدف تقریر تقبیح کسانی است که قدرت تشخیص خوب از بد را ندارند.

زان کسان نیستم که در برشان　　قدر نام نکو کم است از کاه
(بهار، ۱۳۸۷: ۳۵۹)

پروین اعتصامی هم در قصیده‌ای با عنوان «گویند» که با درون‌مایهٔ اخلاقی و تعلیمی سروده است، به افراد تازه به دوران رسیده هشدار می‌دهد و آنها را تحذیر می‌کند و می‌گوید گلبنی که در چمن زندگی گلی ندهد از گیاه کم‌ارزش‌تر است. و همان‌طوری که مشخص است، هدف بلاغی

پروین از ذکر این تشبیه، تقریر حال مشبه نیست، بلکه وی در مخیلهٔ خویش شاخ تازه‌رس (آدم تازه به دوران رسیده) را به شکل مضمر به گلبنی تشبیه کرده، و به دنبال آن، با لحاظ قیدِ شرطیِ مقدّر، گفته است که [اگر] این‌چنین گلبنی، گلی ندهد، کمتر و بی‌ارزش‌تر از گیاه یا علف هرز است.

ای شاخ تازه‌رس که به گلشن دمیده‌ای آن گلبنی که گل ندهد کمتر از گیاست

(اعتصامی، ۱۳۷۵: ۲۰۵)

بی‌تردید با جستجوهای بیشتر و بهتر می‌توان نمونه‌های دیگری از این نوع ساختار تشبیهی را در اثنای اشعار شاعران متقدم و معاصر پیدا کرد که کمک شایانی برای مستقل قلمداد کردن، تقسیم‌بندی و استخراج اهداف و اغراض و نام‌گذاری دقیق این نوع تشبیه خواهد نمود.

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی‌های که در این جستار به عمل آمد چنین نتیجه می‌گیریم که:

در دایرهٔ صور خیال شاعران پارسی‌گوی، گونه‌ای از تشبیه وجود دارد که در کتب بلاغی سنتی و متأخر، هیچ اشاره‌ای به آن نشده است، درحالی‌که این تشبیه، هم در ادب پارسی بسامد بالایی دارد و هم در انعکاس تخیلات شاعرانه تأثیر بسزایی داشته است. این گونهٔ تشبیه که کهن‌ترین کاربرد آن در شاهنامهٔ فردوسی یافت شد، در اشعار شاعران همهٔ سبک‌ها، یعنی خراسانی، عراقی، هندی و معاصر کاربرد داشته است.

تشبیه مورد بحث به گونه‌ای با تشبیه تفضیلی همانندی‌هایی دارد، ولی با این تفاوت که در این نوع تشبیه، برعکس تشبیه تفضیلی، بنا بر تحقیر و تقبیح است، از این روی با تشبیه‌های تفضیلی منفی یا سلبی که در برخی مقالات به آن اشاره شده است تفاوت بنیادین دارد. نگارنده عجالتاً از نام‌گذاری به این نوع تشبیه خودداری می‌کند؛ زیرا با توجه به اغراض این نوع تشبیه، یافتن نامی بامسما کاری سترگ است و آن را به اهل فن واگذار می‌کنیم.

نکات جالب توجه و نویی که در حیطهٔ مطالعات این نوع تشبیه کشف شد، اهداف و اغراض تشبیه است که به نوعی با اغراض بیان شده در کتب بلاغی هم‌سویی کامل ندارد. ازجمله اغراض این نوع تشبیه یکی تحقیر و تقبیح مشبه است. هدف دیگر در این نوع تشبیه، مدح شبیه به ذم است که این هدف اغلب با توجه به سنت‌های ادبی متداول هم‌سویی دارد. هدف دیگری که از این نوع ساختار، مد نظر گوینده قرار می‌گیرد، تقریر تقبیح و یا بیان تعظیم عنصر سومی است که خارج از طرفین تشبیه حضور دارد؛ به عبارت ساده‌تر، شاعر برای بیان زشتی و یا عظمت امری، از این ساختار تشبیهی استفاده می‌کند که جزو طرفین تشبیه نیست، بلکه مقایسهٔ مشبه و مشبهٌ‌به، منجر و منتج به تقریر زشتی، حقارت و یا عظمت آن می‌شود.

این نوع تشبیه‌ها که به خودی خود جنبه‌های هنری چشم‌گیری دارند، گاهی با توجه به نگاه نوجوی شاعر، با شگردهای هنری دیگر ازجمله، آوردن ادات شرط یا بیان مضمر و همچنین آمیختگی با آرایه‌هایی نظیر ایهام، تأثیر مضاعفی بر تصویرگری و صور خیال می‌گذارد.

منابع

اسدی طوسی، حکیم ابونصر علی بن احمد (۱۳۵۴). *گرشاسپ‌نامه*. به اهتمام حبیب یغمایی. چاپ دوم. تهران: طهوری.

اعتصامی، پروین (۱۳۷۵). *دیوان پروین اعتصامی*. چاپ دوم. تصحیح علی کوچکی. تهران: نغمه.

امیرخسرو دهلوی، حکیم یمین‌الدین بن سیف‌الدین محمود (۱۳۶۱). *دیوان کامل امیرخسرو دهلوی*. به کوشش م. درویش. چاپ دوم. تهران: جاویدان.

بهار، محمدتقی (۱۳۸۷). *دیوان اشعار ملک‌الشعرای بهار*. تهران: نگاه.

بیدل، عبدالقادر بن عبدالخالق (۱۴۰۰). غزلیات بیدل. تصحیح و تحقیق سید مهدی طباطبایی و علیرضا قزوه. تهران: شهرستان ادب.

تاریخ سیستان (۱۳۱۴). *تصحیح ملک الشعرا بهار*. به همت محمد رمضانی. تهران: کلاله خاور.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴). *دیوان حافظ*. به تصحیح قزوینی و قاسم غنی. به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار. چاپ پنجم. تهران: اساطیر.

خاقانی، افضل‌الدین بدیل ابن علی (۱۳۷۴). *دیوان خاقانی شروانی*. مقابله و تصحیح و تعلیقات: ضیاءالدین سجادی. چاپ پنجم. تهران: زوار.

داد، سیما (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ چهارم. تهران: مروارید.

دبیرسیاقی، محمد (۱۳۷۴). *پیشاهنگان شعر پارسی*. چاپ چهارم. تهران: علمی و فرهنگی.

رادویانی، محمد بن عمر (۱۹۴۹). *ترجمان البلاغه*. به اهتمام و تصحیح و حواشی و توضیحات احمد آتش. استانبول: نشریات المهد الشرقی.

سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۲). *کلیات سعدی*. به اهتمام محمدعلی فروغی. چاپ نهم. تهران: امیرکبیر.

سلمان ساوجی، خواجه جمال‌الدین (۱۳۷۱). *دیوان سلمان ساوجی*. مقدمه و تصحیح ابوالقاسم حالت. به کوشش احمد کرمی. تهران: ما.

سنایی، ابو المجد مجدود بن آدم (۱۳۳۶). *دیوان حکیم سنایی*. به کوشش مظاهر مصفا. تهران: امیر کبیر.

سیف فرغانی، مولانا سیف‌الدین ابوالمحامد محمد (۱۳۶۴). *دیوان سیف فرغانی*. با تصحیح و مقدمهٔ ذبیح الله صفا. چاپ دوم. تهران: فردوسی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ ششم. تهران: آگاه.

---------- (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*. چاپ هفتم. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*. چاپ نخست از ویرایش سوم. تهران: میترا.

---------- (۱۳۸۵). *بیان*. چاپ نخست از ویرایش سوم. تهران: میترا.

صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۵). *دیوان صایب تبریزی (جلد ۲)*. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی فرهنگی.

---------- (۱۳۷۰). *دیوان صایب تبریزی (جلد ۶)*. به کوشش محمد قهرمان. تهران: علمی فرهنگی.

صفوی، کورش (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات (جلد اول نظم)*. تهران: چشمه.

طالبیان، یحیی و محمدی، هوشنگ (۱۳۸۴). «تشبیهات هنری در غزل سعدی». نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۷ (پیاپی). بهار. صص ۵۲ – ۲۷.

عطار، شیخ فریدالدین محمد (۱۳۳۹). *خسرونامه*. به اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: انجمن آثار ملی.

---------- (۱۳۶۳). *اسرارنامه، پندنامه و غزلیات عرفانی شیخ عطار نیشابوری*. به قلم محمد عباسی. تهران: فخر رازی.

---------- (۱۳۶۸). *دیوان عطار*. به اهتمام و تصحیح تقی تفضلی. چاپ پنجم. تهران: علمی فرهنگی.

عنصری، ابوالقاسم حسن بن احمد (۱۳۶۳). *دیوان عنصری بلخی*. تصحیح و مقدمهٔ سید محمد دبیرسیاقی. چاپ دوم. تهران: سنایی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶) *شاهنامهٔ فردوسی (جلد ۹)*. تصحیح متن به اهتمام آ. برتلس. زیرنظر ع. نوشین. به کوشش و زیرنظر سعید حمیدیان. چاپ چهارم. تهران: قطره.

قاآنی، میرزا حبیب (۱۳۶۳). *دیوان حکیم قاآنی شیرازی*. با مقدمه و تصحیح ناصر هیری. تهران: گلشائی.

کریمی قره‌بابا، سعید (۱۳۸۷). «نوعی تشبیه نویافته در ادب فارسی؛ تشبیه سلب و ایجاب». مطالعات زبانی و بلاغی. سال ۹، شمارهٔ ۱۷. بهار و تابستان. صص۲۰۴ – ۱۸۹.

مجد، امید و مهدوی‌فر، سعید. (۱۳۹۰). «نگاهی تازه به تشبیه تفضیل». ادب فارسی. دورهٔ جدید۱. شمارهٔ ۵- ۳. صص ۲۷۵ – ۲۵۹.

معزی، محمد بن عبدالملک نیشابوری. (۱۳۶۲). *کلیات دیوان معزی*. با مقدمه و تصحیح ناصر هیری. تهران: مرزبان.

نزاری قهستانی، سعیدالدین ابن شمس الدین (۱۳۷۱). *دیوان حکیم نزاری قهستانی*. تصحیح و تحشیه و تعلیق مظاهر مصفا. تهران: علمی.

وحشی بافقی، مولانا کمال الدین (۲۵۳۵). *دیوان کامل وحشی بافقی*. ویراستهٔ حسین نخعی. چاپ پنجم. تهران: امیر کبیر.

ولی‌پور، عبدالله و همتی، رقیه (۱۴۰۲). «ضمایرِ خاصِ تشبیهی، نادرترین شاخصه سبک شخصی بیدل». *پژوهش های دستوری و بلاغی*. دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۲۳. آبان. صص ۲۰ – ۱.

References

Amir Khosro Dehlavi, Hakim Yamin al-Din Ibn Saif al-Din Mahmood (1982). Diwan -e Amir Khosro Dehlavi. By the effort of M. dervish second edition. Tehran: Javidan.

Asadi Tousi, Hakim Abu Nasr Ali Ibn Ahmad (1975). Garshaspnameh. Edited by: Habib Yaghmai. second edition. Tehran: Tahouri.

Attar, Sheikh Fariduddin Mohammad (1989). Diwan-e- Attar. Edited corrected by: Taqi Tafzzoli. Fifth Edition. Tehran: Elmi & Farhangi.

---------- (1984). Asrarnameh, Pandnameh and Gazaliyyat-e- Erfani-ye-Sheikh Attar Nishabouri. By Mohammad Abbasi. Tehran: Fakhr Razi.

---------- (1960). Khosrownameh. Edited by: Ahmad Soheili Khansari. Tehran: Anjoman-e- Asar-e- Melli.

Bahar, Mohammad Taghi (2007). Diwan-e Malek al-Shora-ye Bahar. Tehran: Negah.

Bidel, Abdul Qadir Ibn Abdul Khaliq (2021).Gazaliyyat-e- Bidle. Proofreading and research by Seyyed Mehdi Tabatabai and Alireza Qazweh. Tehran: Shahrestan-e Adab.

Dabirsayaghi, Mohammad (1995). Scouts of Persian poetry. fourth edition. Tehran: Elmi & Farhangi. (In Persian)

Dad, Sima (2007). Dictionary of literary terms. fourth edition. Tehran: Morvarid. (In Persian)

Etisami, Parvin (1996). Diwan-e Parvin Etsami. second edition. Correction by Ali Koucheki. Tehran: Naghma.

Ferdowsi, Abulqasem. (1997) Shahnameh-eye Ferdowsi. (Vol 9). Correcting the text with the attention of A. Bertels. Under the supervision of A. drink By the effort and under the supervision of Saeed Hamidian. fourth edition. Tehran: Gatreh.

Hafez, Shams-o-ddin Mohammad (1995). Divan-e-Hafez. Edited by Qazvini and Ghasem Ghani. Edited by: Abdul Karim Jorbozedar. Fifth Edition. Tehran: Asatir.

Karimi Qarababa, Saeed (2008). "A kind of novel simile in Persian literature; Analogy of rejection and acceptance". Linguistic and rhetorical studies. Vol. 9, No. 17. Spring and Summer. pp. 204-189. (In Persian)

Khaghani, Afzal-o-ddin Badil Ibn Ali (1995). Diwan-e Khaghani Shervani. Confrontation and correction and comments: Ziya-o-ddin Sajjadi. Fifth Edition. Tehran: Zavvar.

Majd, Omid & Mahdavifar, Saeed. (2011). "A new look at the simile of comparative ". Persian literature. Vol.1. No. 5-3. pp. 275-259. (In Persian)

Moezzi, Mohammad Ibn Abdul Malek Nishabouri. (1983). Koliyat-e- Diwan-e- Moezzi. With the introduction and correction of Nasser Hiri. Tehran: Marzban.

Nazaari Qohastani, Saeed al-Din Ibn Shams al-Din (1992). Diwan-e- Hakim Naazari Qohastani. Correcting and suspending the manifestations of Mosaffa. Tehran: Elmi.

Onsori, Abulqasem Hasan Ibin Ahmad (1984). Divan-e- Onsori-ye- Balkhi. Edited and introduced by Seyyed Mohammad Dabirsiaghi. second edition. Tehran: Sanai.

Qaani, Mirza Habib (1984). Diwan-e- Hakim Qaani Shirazi. With the introduction and correction of Nasser Hiri. Tehran: Golshai.

Radviyani, Mohammad ibin Omar (1949). Tarjoman-ol- Balagheh. Edited and correction, by Ahmed Atash. Istanbul: Al-Mahd al-Sharqi publications.

Sadi, Mosleh-o-ddin (1993). Koliat-e- Sadi. Edited by: Mohammad Ali Foroughi. Ninth edition. Tehran: Amir Kabir.

Saeb-e- Tabrizi, Mohammad Ali (1986). Diwan-e- Saeb Tabrizi (vol. 2). By the efforts of Mohammad Gahraman. Tehran: Elmi & Farhangi.

---------- (1991). Diwan-e- Saeb Tabrizi (Vol. 6). By the efforts of Mohammad Gahraman. Tehran: Elmi & Farhangi.

Safavi, Korosh (1994). From Linguistics to Literature (the first volume of Nazm). Tehran: Cheshmeh. (In Persian)

Salman Savaji, Khajeh Jamal-o-ddin (1992). Diwan-e- Salman Savaji. Introduction and correction of Abolghasem Halat. by the efforts of Ahmad Karmi. Tehran: Ma.

Sanayi, Abu al-Majd Majdood ibin Adam (1957). Diwan-e- Hakim Sanayi. Through the efforts of Mazaher Mosffa. Tehran: Amir Kabir.

Seyf-e- Ferghani, Molana Seyf al-Din Abul-Mahamed Mohammad (1985). Diwan-e- Seyf-e- Farghani. With correction and introduction by Zabihollah Safa. second edition. Tehran: Ferdowsi.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1996). Imaginary images in Persian poetry. Sixth edition. Tehran: Aghah. (In Persian)

---------- (2002). Poetry music. The seventh edition. Tehran: Aghah. (In Persian)

Shamisa, Sirous (2013). Figures of Speech A New Outline. First edition of the third edition. Tehran: Mitra. [In Persian].

---------- (2006). Figurative Language. First edition of the third edition. Tehran: Mitra. (In Persian)

Talebian, Yahya & Mohammadi, Hoshang (2004). "Artistic similes in Saadi's sonnets ". Journal of Faculty of Literature and Humanities, Shahid Bahonar

University, Kerman. New period, number 17 (consecutive). Spring. pp. 27-52. (In Persian)

Tarikh -e Sistan (1935). Correction by Malek Al-Shoara-ye Bahar. To the attention of Mohammad Ramezani. Tehran: Kolaleh-ye Khavar.

Vahshi Bafghi, Maulana Kamaluddin (1976). Diwan-e- Vahshi-ye-Bafaghi. Edited by Hossein Nakhai. Fifth Edition. Tehran: Amir Kabir.

Valipour, Abdollah and Hemmati, Roqayyeh. (2023). ""Specific simile pronouns" the most uncommon personal stylistic feature of Bidel Dehlavi ". Grammatical and rhetorical research. Vol. 13, No. 23. November. pp. 1-20. (In Persian)

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir
The University of Tehran Press

Critical Discourse Analysis of the South School of Story Writing (Tangsir, Suvashon, Ahle Gharq)

Seyyed Mohammad Dashti[1]✉ | **Shahrbanoo Goudarzi**[2]

1. Correspoding Author; Assistant Professor, Department of Persian Languge and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Salman Farsi University, Kazerun, Iran. Email: dashti@Kazerunsfu.ac.ir
2. Ph.D. Candidate, Department of Persian Languge and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Salman Farsi University, Kazerun, Iran. Email: goudarzi2737@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article
(19-39)

Received:
1402-10-17

In Revised Form:
1403-03-08

Accepted:
1402-12-16

Published onlin:
2024-06-20

Abstract

Writers who live in a common climate are influenced by the social and political climatic conditions of that region in addition to their worldview and personal style. And they create the regional and climatic school. Which of these schools is the South school of fiction writing, which has important place in Iranian fiction literature. Texts, including literary texts in interaction with history carry social meanings and become the presence of different discourses. The influence of political, historical and climatic conditions on the literature of the South, especially from the 1953 coup d'état in Iran decades after the revolution, has created many similarities in terms of content and structure in the works of the great storytellers of this region. In this research, by choosing three works of the southern school, namely the novels "Tangsir" by Sadegh Chubak, "Suvashon" by Simin Daneshvar, and "Ahle Ghareq" by Muniro Ravipour, We have shown how the selected works of this school are influenced by the existing discourses and the social structure that generates these discourses. In their works, compared to the other works of this school, the mentioned authors tried to reconstruct the atmosphere of colonialism and tyranny in a more concrete way and create dominant post-colonial and tyrannical discourses in a historical moment, that is, from the time of the presence of British colonialism at the end of the Qajar era until the 1953 coup d'état and have imposed their dominant discourses on the lexical, syntactic and rhetorical structure of speech.

Keywords:
Ahle Gharaq, Analysis of critical discourse, Colonialism, Tangsir, School of south story writing, Suvashon.

Cite this article:
Dashti, Seyyed Mohammad; Goudarzi, Shahrbanoo (2024). "Analyzing and Investigating a New Type of Simile in Persian Literature, in Contrast to Preferential Simile". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 1, Ser. N.: 33 (19-39).

DOI:
10.22059/JLCR.2024.366278.1962

Publisher:
The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل گفتمان انتقادی مکتب داستان‌نویسی جنوب (تنگسیر، سووشون، اهل غرق)

سید محمد دشتی[۱]✉ | شهربانو گودرزی[۲]

۱. نویسنده مسئول؛ استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سلمان فارسی، کازرون، ایران. رایانامه: dashti@Kazerunsfu.ac.ir

۲. دانشجوی دکترا، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سلمان فارسی، کازرون، ایران. رایانامه: goudarzi2737@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی (۳۹-۱۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۷

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۰۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶

تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۳/۳۱

کلیدواژه‌ها: استعمار، اهل غرق، تحلیل گفتمان انتقادی، تنگسیر، سووشون، مکتب داستان‌نویسی جنوب.

چکیده

نویسندگانی که در یک اقلیم مشترک زندگی می‌کنند، در آفرینش هنری خود، علاوه بر جهان‌بینی و سبک شخصی، از شرایط اقلیمی، اجتماعی و سیاسی آن منطقه نیز تأثیر می‌پذیرند و مکتب منطقه‌ای و اقلیمی را پدید می‌آورند. یکی از این مکتب‌ها، مکتب داستان‌نویسی جنوب است که در ادبیات داستانی ایران جایگاه مهمی دارد. متون، از جمله متون ادبی، در تعامل با تاریخ، حامل فحوای سیاسی-اجتماعی می‌شوند و جایگاه حضور گفتمان‌های مختلف می‌گردند. تأثیر شرایط سیاسی، تاریخی و اقلیمی بر ادبیات جنوب، مخصوصاً از کودتای ۱۳۳۲ تا دو دههٔ پس از انقلاب، همانندی‌های بسیاری از نظر محتوا و ساختار در آثار داستان‌نویسان بزرگ این اقلیم به وجود آورده است. در این پژوهش با انتخاب سه اثر شاخص مکتب جنوب یعنی رمان‌های *تنگسیر* از صادق چوبک، *سووشون* از سیمین دانشور، و *اهل غرق* از منیرو روانی‌پور نشان داده‌ایم که چگونه آثار برگزیدهٔ این مکتب، متأثر از گفتمان‌های موجود و ساختار اجتماعی مولد این گفتمان‌ها، تولید شده‌اند. نویسندگان مذکور در آثار خود نسبت به دیگر آثار این مکتب به گونه‌ای ملموس‌تر به بازسازی فضای استعمار و استبداد زده و ایجاد گفتمان‌های غالب پسااستعماری و استبدادستیزی در یک برههٔ تاریخی یعنی از زمان حضور استعمار انگلیس در اواخر عهد قاجار تا کودتای ۱۳۳۲ پرداخته‌اند و گفتمان‌های غالب خود را بر ساختار واژگانی، نحوی و بلاغی کلام تحمیل کرده‌اند.

استناد دشتی، سیدمحمد؛ گودرزی، شهربانو (۱۴۰۳). «تحلیل گفتمان انتقادی مکتب داستان‌نویسی جنوب (تنگسیر، سووشون، اهل غرق)». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۱، بهار ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳ (۱۹-۳۹).

10.22059/JLCR.2024.366278.1962

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

جنوب ایران از نظر استعمارگران مخصوصاً بریتانیایی‌ها حلقهٔ اتصال هندوستان به غرب آسیا و خود نیز سرشار از منابع طبیعی بود. از این‌رو با آغاز انحطاط تمدنی ایران و استعمار اروپا قرن‌ها، میدان تاخت و تاز جویندگان حریص طلا، نفت، الماس و مروارید این مناطق گردید. در دورهٔ صفوی، رقابت پرتغالی‌ها و انگلیسی‌ها بر سر جزایر جنوبی حتی به رویارویی نظامی انجامید. واقع شدن در گذرگاه حوادث، زندگی اجتماعی مردم این سامان را با سیاست گره زده و بازتاب این پیچیدگی‌ها در ادبیات جنوب، سبب غنای سیاسی و اجتماعی ادبیات این منطقه شده است؛ چندان که گفتمان پسااستعماری را به جریان یا تفکر غالب در بخش اعظم آثار نویسندگان جنوب تبدیل کرده است. همجواری با دریا، وجود منابع و تأسیسات نفتی، حضور کارشناسان و نیروهای نظامی بیگانه در این مناطق، در سبک عمومی داستان‌نویسان این خطه بازتاب یافته است. ادبیات جنوب، اغلب از صبغهٔ سیاسی شدید برخوردار است و می‌دانیم که اصولاً ادبیات سیاسی به‌طور عام و نوع ادبی رمان به‌طور خاص یا بازتابی از گفتمان سیاسی حاکم است یا در تضاد با آن قرار می‌گیرد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ تحلیل گفتمانیِ آثار داستان‌نویسان جنوب، نوشته‌های زیر قابل اشاره‌اند:

سید علی دسپ در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تحلیل گفتمان غالب در رمان‌های سیمین دانشور» (۱۳۸۸)، از طریق تحلیل گفتمان در آثار دانشور به بررسی مسائلی چون جنبه‌های حماسی و اساطیری داستان‌ها و یا نقش اجتماعی– سیاسی زن در ادبیات داستانی معاصر پرداخته است.

صفورا السادات رشیدی، در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تحلیل انتقادی آثار صادق چوبک» (۱۳۹۶)، به بررسی و تحلیل گفتمان‌های سیاسی چند اثر چوبک پرداخته است.

الهام حدادی در مقاله‌ای با عنوان «کردار گفتمانی و اجتماعی در رمان مدار صفر درجه» (۱۳۹۱)، رمان *مدار صفر درجه* اثر احمد محمود را با رویکرد فرکلاف بررسی کرده است. تفاوت پژوهش حاضر، نسبت به پژوهش‌های پیشین، در تحلیل جامع‌تر این مکتب است؛ زیرا تا کنون تحقیقات و پژوهش‌ها، مطالعات موردی بوده است و تحقیقی در زمینهٔ بررسی اشتراکات گفتمانی در مکتب جنوب و تحلیل این اشتراکات صورت نگرفته است.

۳. سؤالات تحقیق

۱. گفتمان‌های غالب در آثار برگزیدهٔ مکتب داستان‌نویسی جنوب کدامند؟ این گفتمان‌ها با گفتمان حاکم، همسو یا در تضاد با آن است؟

۲. گفتمان‌های غالب چگونه در متون مورد بحث بازتولید شده است؟

۳. آیا شباهت‌های گفتمانی در متون منتخب مکتب جنوب، سبک یکسانی بین نویسندگان این مکتب ایجاد کرده است؟

۴. مکتب داستان‌نویسی جنوب

حضور استعمار و تماس با فرهنگ‌های بیگانه، صبغهٔ خاصی به آثار داستانی دو اقلیم شمال و جنوب ایران بخشیده است. در این میان، ادبیاتِ جنوب به‌خاطر برخی ویژگی‌های سوق‌الجیشی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و تاریخی، در زمینهٔ ادبیات اقلیمی از جمله داستان و رمان برجسته‌تر است؛ چندان که می‌توان گفت: «مهم‌ترین دستاورد ادبیات اقلیمی حاصل تلاش‌های نویسندگان جنوبی است. آنان داستان‌هایی بر زمینهٔ فرهنگ و طبیعت متنوع جنوب نوشته‌اند و ماجراپردازی را با مسائل اجتماعی در آمیخته‌اند» (میرعابدینی، ۱۳۷۷، ۵۶۱).

مؤثرهای محیطی همواره بر ذهن و ضمیر نویسندگان هم‌اقلیم تأثیرگذار است و خواه ناخواه در فرم و ژرف‌ساخت آثارشان اشتراکات فراوانی پدید می‌آورد. مجموع این مشترکات می‌تواند سبک یک اقلیم را از اقلیم‌های دیگر متمایز کند؛ از این‌رو، پژوهندگان، با اتکا به تأثیر مستقیم عوامل محیطی، به نام‌گذاری مکاتب داستانی، از دههٔ بیست شمسی تا دو دهه بعد از آن پرداخته‌اند و آنها را به مکتب آذربایجان، مکتب اصفهان، مکتب خراسان، مکتب شمال، مکتب غرب، مکتب مرکز و مکتب جنوب تقسیم کرده‌اند (نک: شیری، ۱۳۸۷: ۱۴۲).

مکتب داستان‌نویسی جنوب، در گسترهٔ وسیع خود نویسندگان بزرگی چون احمد محمود، صادق چوبک، سیمین دانشور، منیرو روانی‌پور را پرورده که در پیشبرد و تحول ادبیات داستانی ایران، سهمی چشمگیر داشته‌اند. این نویسندگان با بهره‌وری از ویژگی‌های فرهنگی، جغرافیایی، تاریخی و سیاسی اقلیم خود آثاری خلق کرده‌اند که از پیرنگ بومی و صبغهٔ محلی بارز برخوردارانند.

۵. روش تحلیل در این پژوهش

تحلیل گفتمان از لحاظ روش در زمرهٔ تحلیل‌های کیفی قرار می‌گیرد. به این صورت که تحلیل‌گر در بررسی یک متن از خود متن فراتر می‌رود و وارد بافت یا زمینهٔ متن می‌شود. یعنی از یک طرف به روابط درون متن و از طرف دیگر به بافت‌های موقعیتی، اجتماعی، سیاسی و تاریخی متن می‌پردازد. تحلیل گفتمان در رشته‌هایی چون زبان‌شناسی، نقد ادبی، قوم نگاری، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی و... کاربرد دارد.

تحلیل گفتمان انتقادی، حاصل ترکیب دو خاستگاه زبان‌شناسی- فرمالیستی و اجتماعی- فرهنگی با هدف رسیدن به نگاهی همه‌جانبه به گفتمان است و ریشه در زبان‌شناسی انتقادی دارد. بسیاری مبنای آن را در تئوری انتقادی مکتب فرانکفورت می‌دانند (کلانتری، ۱۳۸۸: ۱۴- ۱۵).

از مهم‌ترین اهداف تحلیل گفتمان، می‌توان به نشان دادن رابطه بین نویسنده، متن و خواننده، تأثیر متن و موقعیت اجتماعی، فرهنگی و سیاسی تولید آن بر روی گفتمان و مشخص کردن رابطه بین متن و جهان‌بینی نویسنده، اشاره کرد. بررسی گفتمان‌ها نشان می‌دهد که هیچ متن یا گفتاری خنثی نیست؛ بلکه بسته به موقعیت‌های خاص اجتماعی مولد خود، ممکن است خودآگاه و یا ناخودآگاه باشد.

از دید تحلیل گفتمان انتقادی، قدرتِ زبان همواره برگرفته از کاربران قدرتمند آن است. زبان‌شناسان انتقادی اغلب ایدئولوژی کسانی را برای تحلیل انتخاب می‌کنند که در معرض تبعیض و ستم یا استعمار باشند. بنابراین رویکرد انتقادی گزینه‌ای مناسب برای بررسی تغییرات اجتماعی و فرهنگی به شمار می‌رود (آقاگلزاده، ۱۳۸۶: ۴۱). مسئلهٔ زبان، ایدئولوژی، جهان‌بینی و قدرت از مضمون‌های مهم این رویکرد تحلیلی است.

در میان نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان انتقادی، فرکلاف صاحب یکی از منسجم‌ترین نظریه‌هاست. او برای تحلیل گفتمان سه سطحِ توصیف، تفسیر و تبیین را در نظر می‌گیرد. استفاده از شیوهٔ فرکلاف در تحلیل‌های ادبی برای محققان ادبیات فرصت مغتنمی است که از دانسته‌های دستوری و معلومات ادبی خود با دقت بیشتر استفاده کنند و بر ژرفای مطالعات اجتماعی، تاریخی و سیاسی خود دربارهٔ دورهٔ مورد نظر بیفزایند.

نویسندگان با پیروی از روش فرکلاف، در مرحلهٔ اول یعنی سطح توصیف، متون منتخب را از نظر انتخاب نوع واژگان از میان مدلول‌های موجود مانند واژگان نشاندار منفی، روابط همنشینی میان واژگان (تناسب معنایی، شمول معنایی و تضاد معنایی)، وجوه دستوری پر بسامد، کوتاه و معلوم بودن جملات و کاربرد نمادها بررسی کرده‌اند؛ سپس به تفسیر متن با توجه به سرنخ‌های سطح توصیف با در نظر گرفتن جنبهٔ اجتماعی، تاریخی و بینامتنی در سطح بافت‌محور و متن‌محور، پرداخته‌اند و در مرحلهٔ تبیین، نگاه ایدئولوژیک نویسندگان را در تقابل یا تأیید گفتمان موجود جامعه و قدرت، تبیین نموده‌اند. بدین جهت ابتدا جمله‌هایی که مفاهیم و مقاصد ایدئولوژیک و انتقادی دارند، به‌عنوان جامعهٔ آماری، استخراج شده‌اند. آنگاه با توجه به مؤلفه‌های اصلی نظریهٔ فرکلاف بررسی و تحلیل گردیده‌اند. درون‌مایه‌ها و نگاه ایدئولوژیک این داستان‌نویسان و توجه به شباهت‌های گفتمانی نیز مد نظر نگارندگان بوده است. دلیل انتخاب این نمونه‌ها از میان عناصر زبانی، نمود و ظهور پررنگ‌تر و ارتباط مستقیم آن‌ها با گفتمان غالب این مکتب است چون این عناصر بیشتر تحت تأثیر جامعهٔ مولد خود تولید شده‌اند. گنجایش محدود مقاله نیز به‌نوبهٔ خود مقتضی گزینش و انتخاب بوده است.

۶. تحلیل داده‌ها در سطح توصیف

سطح توصیف مرحلهٔ آغازین رویکرد فرکلاف است که به مجموعه ویژگی‌های صوری متون می‌پردازد. بر اساس این روش باید دید که چه نوع روابط معنایی از لحاظ ایدئولوژیک بین کلمات وجود دارد؟ جملات بیشتر از سنخ معلوم هستند یا مجهول؟ واژه‌ها نشاندار هستند یا خنثی؟ از کدام وجه فعل (خبری، التزامی، پرسشی) بیشتر استفاده شده است؟

در حقیقت در مرحلهٔ مطالعهٔ علمی و توصیف زبان، متن خنثی و بدون سوگیری نیست؛ زیرا موقعیت اجتماعی- فرهنگی تحلیل‌گر ایجاب می‌کند که توصیف و تحلیل متون با در نظر گرفتن عوامل سیاسی و قدرت باشد (Simpson, 1993:4).

۶. ۱. تناسب معنایی

متن حاصل هم‌نشینی نظام‌مند و بافت‌مدار سازه‌های زبانی در کنار یکدیگر است. بین واژگانی که یک متن را به وجود می‌آورند روابط معنایی مختلفی برقرار است. معنای دقیق یک واژه در جمله، با کاربرد و روابط همنشینی آن با دیگر واژه‌ها مشخص می‌شود. مجموعهٔ همنشینی‌ها همان روابط معنایی را تشکیل می‌دهد که شامل انواع روابط معنایی چون هم‌معنایی، تناسب معنایی، شمول معنایی، تضاد معنایی و... می‌شود (خیرآبادی، ۱۳۹۶: ۲۳). روابط معنایی موجود در متون در بیشتر مواقع با ایدئولوژی خاص نگارندگان آن مرتبط است. این ایدئولوژی ممکن است در بستر نوع خاصی از گفتمان باشد یا خود به صورت خلاقانه در متن به وجود آمده باشد (فرکلاف، ۱۳۸۷: ۱۷۷). تناسب معنایی را در داستان‌های برگزیدهٔ جنوب، می‌توان در رابطهٔ همطراز بین واژگانی چون دشمن، بیگانه، دزد و استعمارگر دید. دشمنان در این متون به دو گروه دشمن خارجی یعنی انگلیسی‌ها و دشمن داخلی یعنی مدافعان و دست‌نشاندگان انگلیسی‌ها تقسیم می‌شوند. از مصادیق آن، نگاه «زری»، در رمان *سووشون* به قشون خارجی و دشمنان داخلی در مراسم عقدکنان دختر حاکم است:

> «زری اندیشید: همه جمعند. مرهب و شمر، یزید و فرنگی و زینب زیادی و هند جگرخوار و عایشه و این آخری هم فضه...» (دانشور، ۱۳۴۹: ۹).

در رمان *تنگسیر* از نظر مردم، تفنگچی‌های حکومتی، دشمنان داخلی و همطراز بیگانگان هستند؛

> «...حالا دیگر همه فهمیده بودند که محمد چه کرده و تفنگچی‌های حکومتی در نظر آن‌ها خارجی بودند. به همان چشم که به هندی‌ها و انگلیسی‌ها نگاه می‌کردند؛ به آن‌ها هم همانطور نگاه می‌کردند» (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۹۸)

در *اهل غرق*، استعمارگران، بیگانه، غربتی و دزد خطاب می‌شوند؛

> «بیگانگان وقتی با زبان فارسی تکلم می‌کنند بیش از این از عهدهٔ کار بر نمی‌آیند. واسموس هم فارسی می دانست با لهجهٔ جنوب آشنا بود. آنها از هر کشوری باشند؛ کلاس‌های ویژه دارند» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۱۴).

این نمونه‌ها، نگاه ایدئولوژیک نویسندگان مکتب جنوب را به خوبی بیان می‌کنند. در مقابل این دشمنان، شخصیت‌هایی وطن‌پرست و مردم‌دار و قهرمانانی مانند «یوسف»، «مه‌جمال»، «شیر محمد» قرار می‌گیرند که نمادی از اصالت ایرانی هستند. این نحوهٔ گزینش، نگاه مشترک نویسندگان را به هویت ایرانی و ملی نشان می‌دهد که از درون‌مایه‌های اصلی این مکتب به‌شمار می‌رود.

قحطی، بحران نان، گرسنگی و فقر نیز از جمله واژگانی است که هم‌آیی و همنشینی ایدئولوژیک در بیان نابسامانی‌های اجتماعی ایجاد کرده‌اند.

> «خانم زهرا و یوسف هم نان را از نزدیک دیدند. یوسف تا چشمش به نان افتاد: چه نعمتی حرام شده و آن هم در چه موقعیتی در موقعی که با همین نان می‌شد چند خانوار را سیر کرد» (دانشور، ۱۳۴۹: ۵).

> «لحظه‌ای بعد، دوباره سکوت بود و حرف‌های مرتضی: ما فقط با اتحاد می‌توانیم فقر، بی‌سوادی، بی‌آبی را نابود کنیم...» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۰۷).

«سرانجام روزی از روزهای قحط‌سالی... دکتر به زایر گفت: باید بدونن تو مملکت چه می‌گذره، اونا مسئول تشنگی و گشنگی مردمند» (همان: ۲۷۷).

رابطهٔ همطراز بین انتخاب اسامی حماسی– اسطوره‌ای (خسرو، سودابه، رستم، سهراب، منیژه) برای شخصیت‌های اصلی و تأثیرگذار نیز از جمله تناسبات معنایی مشهود در این آثار است. در رمان *سووشون* همطرازی نام خسرو (پسر یوسف)، و سودابه (زن پدر یوسف) دلالت بر توجه دانشور به داستان سیاووش، اسطورهٔ ملی دارد. انتخاب اسم خسرو برای پسر یوسف (قهرمان اصلی) که در داستان با سیاووش شخصیت اسطوره‌ای یکی می‌شود و حس انتقام‌خواهی او، یادآور داستان شاهنامه‌ای کیخسرو و پدرش سیاووش است:

«زری کوشید پا شود و بنشیند و توانست. گفت: می‌خواستم بچه‌هایم را با محبت و در محیط آرام بزرگ کنم اما حالا با کینه بزرگ می‌کنم به دست خسرو تفنگ می‌دهم» (دانشور، ۱۳۴۹: ۲۵۱).

و نیز انتخاب نام «رستم» و «سهراب» برای یاران یوسف در مبارزات سیاسی به این اثر روح حماسی بخشیده و ایجاد شبکهٔ معنایی کرده است:

«ملک رستم گفت: هیچ کاری هم که نتوانیم بکنیم به بچه‌هایمان راه را نشان داده‌ایم. ملک سهراب گفت: اگر من یک تن باشم و تنها و دشمن با هم باشند و هزارتا من به میدان پشت نمی‌کنم. ملک رستم گفت: و تا هزاران سال خون همه، به کین ما خواهد جوشید، کاکا! جامشان را سر کشیدند و ادامه داد: خون سیاووشان!...» (دانشور، ۱۳۴۹: ۱۶۹).

در رمان *تنگسیر* نیز انتخاب اسم «سهراب» که اسم یکی از پهلوانان *شاهنامه* است، برای فرزند شیر محمد و اسم منیژه برای دخترش، بیانگر توجه نویسنده به شخصیت‌های حماسی *شاهنامه* است:

«اسمت چیه؟ تنفگچی تنگسیر از پسرک پرسید... سهراب! اسمم سهرابه. پسرک از او بدش می‌آمد. تو میدونی که سهراب اسم یه پهلوونی بود؟ ...» (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۳۴).

چینش این اسامی و ایجاد ارتباط همنشینی بین آن‌ها آشکارا نشان‌دهندهٔ انگیزهٔ این داستان‌نویسان در ایجاد فضای حماسی و اسطوره‌ای و هویت‌بخشی ملی به شخصیت‌های قهرمانی داستان است.

۶. ۲. تضاد معنایی

حضور ضدها در متن‌های تولیدی همواره یادآور مقابله و تضاد دو یا چند چیز است که در ادبیات سنتی به آن تضاد و طباق می‌گویند. «مطابقه در اصل لغت، مقابلهٔ چیزی است به مثل آن... و در صنعت سخن، مقابلهٔ اشیاء متضاد را مطابقه خوانند» (رازی، ۱۳۸۸: ۳۵۸). این سخن بدان معناست که وقتی واژه‌ای در متن به کار می‌رود، واژه‌ای دیگر در مقابل آن قرار می‌گیرد و در نهایت شاخه‌های متضاد یک یا چند معنا را تولید می‌کند. از دید کسانی چون فالک، متضاد به دو واژه‌ای گفته می‌شود که همهٔ شاخصه‌های آن‌ها به جز یک مشخصه یکسان باشد و یا فقط در یک مشخصه یکسان باشند (فالک، ۱۳۷۷: ۳۵۵).

در گفتمان استعمارستیز و استبدادگریز آثار منتخب جنوب، معمولاً عناصر متضاد مانند خانه‌های مجلل استعمارگران و ثروتمندان در کنار خانهٔ فقیران، شهرهای بزرگ و امکانات آن‌ها در تقابل با روستاها، افراد پاک‌سرشت در برابر بدسرشت قرار می‌گیرند و ایجاد گفتمان‌های تقابلی می‌کنند:

«... مگه همین چن سال پیش نبود که جهازاشون آوردن، خونه و زن و بچه‌هامون به گلوله بسّن و اونهمه تنگسیر کشتن؟... هر چیز خوبی هس مال ایناس. آب شیرین خنک مال ایناس! خونه‌های خوب، پول زیاد، اسب و کالسکه همه‌ش مال ایناس....» (چوبک، ۱۳۷۷: ۲۰).

«مادرت تقصیر ندارد. ترتیب کار در این شهر جوری است که بهترین مدرسه، مدرسهٔ انگلیسی‌ها باشد و بهترین مریضخانه، مریضخانهٔ مرسلین و وقتی هم می‌خواهد گلدوزی یاد بگیرد با چرخ خیاطی سینگر است که دلال فروشش زینگر است...» (دانشور، ۱۳۴۹: ۱۷۸).

نویسندگان، با چیدن گفتمان‌های تقابلی چون ثروت و رفاه و غارت و فقر در برابر هم ایدئولوژی خود را تثبیت می‌کنند. فقط با درک این رابطهٔ تقابلی است که می‌توان به شاخصهٔ گفتمان آنان پی برد: «خانهٔ محمد از سنگ‌های گسّار که گوش ماهی‌های بی‌شمار رو هر تکه‌اش نقش بسته بود درست شده بود. این خانه فقط یک اتاق داشت که محمّد خودش آن را ساخته بود... در آن سامان این خانه یک خانهٔ اعیانی حساب می‌شد برای اینکه بیشتر خانه‌ها از پیش نخل و بوریا بودند» (چوبک، ۱۳۷۷: ۳۰).

«چندتا خانه گلی ساختند در جاهایی که آب نداشت و گفتند برید توش بشینید عوض کتاب و معلم و دکتر و دوا و دلجویی، سرنیزه و توپ و تفنگ و کینه تحویلمان دادند...» (دانشور، ۱۳۴۹: ۴۷).

۶. ۳. شمول معنایی

شمول معنایی، رابطهٔ معنایی دیگری است که در هنگام بررسی انسجام واژگانی، مورد توجه قرار می‌گیرد. این رابطهٔ معنایی بین واحدهای واژگانی عام و خاص برقرار می‌شود، به‌طوری که واژهٔ عام در برگیرندهٔ واژهٔ خاص باشد. برای نمونه واژهٔ «گربه» زیر شمول واژهٔ «حیوان» است. در رابطهٔ شمول معنایی یک واژهٔ شامل وجود دارد که چند واژهٔ زیر شمول را در بر می‌گیرد. بنابراین «حیوان» شامل و «گربه» زیرشمول است (نک: کریستال، ۱۹۸۰: ۱۶۸). در این زمینه می‌توان به کاربرد واژگانی چون برنو، فشنگ، کارد، تبر، باروت، تفنگ مارتین و... که همگی زیر مجموعهٔ سلاح قرار می‌گیرند، اشاره کرد. این واژگان مخاطب را به مبارزهٔ مسلحانه علیه ظلم و استعمار ترغیب می‌کنند:

«برای حراست از عشق... گوشه‌ای از دلت باید طغیان کند. دست به تفنگ ببری و بگویی که هستم در کنار آنچه دارم» (روانی‌پور، ۱۳۶۰: ۲۴۷).

«... او هم می‌دانست دیوارهای خانهٔ زایر همه چیز را در دل خود پنهان کرده‌اند. خواب مکرر برنوهای زایر... خواب شانه‌های فشنگ که در طول حیات خود هرگز ندیده بود» (روانی‌پور، ۱۳۶۰: ۲۳۳).

«همهٔ تنگسیرها تو خونه‌های خودشان اسلحه داشتند اما وقتی خبری نبود کسی آن‌ها را نمی‌آورد میان اتاق بریزد و تفنگ را روغن کاری کند و تو لوله‌اش را پاک کند و کارد و تبر را تیز کند گاهی محمد خودش برای او

داستان از تفنگش و جنگ رئیس علی دلواری با انگلیسی‌ها تعریف کرده بود که با همین مارتین چند نفر انگلیسی و هندی را به خاک انداخته بود...» (چوبک،۱۳۷۷: ۶۸).

«یوسف داد زد: آذوقه می‌خواهید که بدهید قشون خارجی و عوضش اسلحه بگیرید و بیفتید به جان برادرها و هم‌وطنان خودتان؟» (دانشور، ۱۳۴۹: ۵۰).

«سهراب می‌گفت... با خون خودم خونبها می‌دهم کافی نیست؟ حاضرم باروت فرو بدهم و خودم را با بنزین پای یکی از دکل‌های نفتشلن آتش بزنم» (دانشور،۱۳۶۰ : ۱۹۲)

۶. ۴. واژگان نشاندار

همهٔ واژه‌ها به طور یکسان نشانگر ذهنیت و نگرش نویسنده و گوینده نیستند. برخی خنثی و از معانی ضمنی و مفاهیم و ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی خالی‌اند و برخی دیگر معانی ضمنی و ارزشی دارند. به همین دلیل زبان‌شناسان واژه‌ها را به دو دستهٔ بی‌نشان و نشاندار تقسیم کرده‌اند. واژه‌هایی که علاوه بر معنای خاص در بردارندهٔ معانی ضمنی و مفاهیم ارزشی نیز هستند و واژگان نشاندار خوانده می‌شوند. وجود معانی ضمنی و تداعی‌های مثبت یا منفی در واژه‌ها ممکن است در بردارندهٔ ایدئولوژی و نگرش شخصی باشد. در تحلیل داستان با بررسی نشانداری واژه‌ها می‌توان میزان دخالت نویسنده و دیدگاه راوی را در روایت بررسی کرد (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۶۲).

روایت فضای استعمارزدهٔ جنوب، نویسندگان این مکتب را به استفادهٔ هرچه بیشتر از واژگان نشاندار منفی واداشته است.

«عجب **جونواری** هسّن اینا. مردنشونم به آدمی نمی‌مونه... من هیچ وقت ندیدم یه انگلیسی گریه کنه» (چوبک، ۱۳۷۷: ۲۳). «... مرد انگلیسی **دیلاق** بود...» (همان: ۱۸).

استفاده از واژگان نشانداری چون «جانور» و «دیلاق» در معنای بی‌عاطفگی و تنومند بودن، نگرش ایدئولوژیک چوبک را به‌خوبی بیان می‌کند.

یوسف تا چشمش به نان افتاد: «**گوساله‌ها**، چطور دست **میرغضبشان** را می‌بوسند!» (دانشور، ۱۳۴۹: ۵).

دانشور نیز با کاربرد کلماتی چون «گوساله» در توصیف دست نشاندگان انگلیسی‌ها و «میرغضب» دربارهٔ انگلیسی‌ها به کلامش از نظر ایدئولوژیک شدت می‌بخشد:

«زایر بارها به شهر رفت تا از دولت بخواهد که دست از سر آبادی جُفره بردارد و **غربتی‌ها** را سر مردم علم نکند» (روانی‌پور،۱۳۶۹: ۲۴۳).

«مه‌جمال و زایر روی آب انبار، محکم به دمام‌ها کوبیدند... تمام جهان باید از حضور **دزدان مو بور** آگاه شوند» (روانی‌پور،۱۳۶۰: ۱۳۰).

روانی‌پور نیز به جای واژهٔ انگلیسی‌ها و یا خارجی‌ها از الفاظی چون «دزدان مو بور» و «غربتی» استفاده می‌کند تا بتواند دیدگاه ایدئولوژیک خود را در قالب عناصر زبانی بازتاب بدهد.

۶. ۵. وجه خبری

وجهیت پدیده‌ای زبانی است که ممکن است در سطح جمله، سازه‌های کوچک‌تر از جمله و در سطح گفتمان بیان شود. لاینز (۱۹۷۷: ۵۴) اشاره می‌کند که وجهیت به نگرش و عقاید مردم در مورد گزاره‌های بیان شده و نیز به ادات اختیاری توصیف شدهٔ آن گزاره‌ها اشاره دارد. کوئرک (۱۹۸۵: ۲۱۹) وجهیت را قضاوت گوینده در مورد اعتبار و صحت گزاره‌ها می‌داند. پالمر (۱۹۸۶ :۱۶) معتقد است وجهیت، دستورشدگی نگرش‌ها و عقاید ذهنی گوینده است. وجهیت فعل در واقع تلقی گوینده از محتوای گزاره را بیان می‌کند.

در کتاب‌های دستور زبان فارسی، فهرست مفصلی از وجوه فعل در جمله‌های فارسی آمده که وجه خبری، تأکیدی، تردیدی، عاطفی، شرطی، پرسشی، تمنایی، التزامی، امری و... را در بر می‌گیرد. دربارهٔ وجه خبری که در این بخش مورد نظر ماست گفته‌اند: «وجه خبری، به مجموع زمان‌ها و صیغه‌هایی از فعل اطلاق می‌شود که در آن‌ها مراد گوینده بیان جریان فعلی است بی آنکه درباره آن تعبیر و تفسیری بیاورد؛ یعنی بدون میل، قصد یا تردید و شرطی دربارهٔ انجام یافتن آن فعل بیان شود. به وسیلهٔ این وجه، گوینده از فعل خبر می‌دهد که در زمان گذشته روی داده است یا اکنون در حال وقوع است یا پس از زمان گفتار انجام خواهد گرفت: مانند آمد، می‌آید، خواهد آمد» (ناتل خانلری، ۱۳۵۴: ۲۱).

یکی از مراحل توصیف در تحلیل گفتمان، بررسی وجه افعال است از پرکاربردترین وجوه فعل، وجه اخباری است. وجه اخباری، بیانگر وقوع یا عدم وقوع قطعی یک رخداد است. در متن داستانی یا شعر بسامد بالای وجه اخباری بیانگر ارتباط نزدیک گوینده با رخدادهاست. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۸۸)

در یک نمونه‌گیری تصادفی از رمان *تنگسیر* (ص۶۶ – ۶۹) از ۱۱۹ جمله، تعداد ۱۰۵ وجه یعنی ۰/۸۸، خبری و تعداد ۱۴ وجه فعل، یعنی ۰/۱۲ وجوه دیگری چون پرسشی (۹)، التزامی (۴) و شرطی (۱) به دست آمده است. در رمان *سووشون* (ص۱۲۶ – ۱۲۹) نیز، از میان ۱۸۱ وجه، تعداد ۱۳۱ وجه یعنی ۰/۷۳ فعل با وجه خبری است و تعداد ۵۰ یعنی ۰/۲۷ وجوه دیگری چون پرسشی (۲۳)، التزامی (۱۰)، و شرطی (۵). در رمان *اهل غرق* (۲۹۱ – ۲۹۴) از میان ۱۰۲ جمله ۸۶ وجه یعنی ۰/۸۵ فعل با وجه خبری و تعداد ۱۶ فعل یعنی ۰/۱۵ وجوه دیگری چون التزامی (۶)، شرطی (۵) و پرسشی (۵) است. از میان وجوهی که شخصیت‌های اصلی این داستان‌ها به کار می‌برند، وجه اخباری بیشترین کاربرد را دارد و بعد از آن وجه پرسشی و وجه التزامی است. به‌کارگیری پر بسامد وجه اخباری آن هم به صورت پیوسته و معطوف به هم، مسلماً به صراحت کلام و ابراز ارادهٔ راسخ شخصیت‌ها در بیان عقیده‌شان کمک می‌کند. استفادهٔ نویسندگان از زبان توضیحی با وجه خبری، آن‌ها را در کاربرد صنایع لفظی و معنوی که بیشتر ویژگی زبان توصیفی است محدود می‌کند. بنابراین وجه غالب در داستان‌های برگزیدهٔ این مکتب مانند سایر داستان‌های سبک رئالیسم، وجه اخباری است و نویسندگان وجوه اخباری را برای توصیف امور و پدیده‌ها و وقایع به کار گرفته‌اند.

۶. ۶. جملات کوتاه و معلوم

در متونی که مولود شور عاطفی و هیجان‌های غالب‌اند بخش اعظم جمله‌ها به صورت گسسته و مستقل می‌آیند. جمله‌های تناوبی فضای کلام را برای گوینده باز می‌کنند تا به سهولت هیجاناتش را بیان کند و شتاب متن را افزونی بخشد. اگر این جمله‌های کوتاه و مستقل را با ادات وصل و حروف ربط به هم متصل کنیم، حرکت تند و پرشور زبان و شتاب و هیجان متن از بین می‌رود (لونگینوس، ۱۳۷۹: ۶۳-۶۵). بررسی میانگین واژه‌ها در جمله، ارزش سبک‌شناختی خاصی دارد. فراوانی جمله‌های کوتاه و منقطع در سخن، باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی می‌شود و برعکس فراوانی جمله‌های بلند، سبکی آرام را رقم می‌زند و جمله‌های مرکب تو در توی پیچیده، حرکت سبک را کند می‌کند. سبک‌های منقطع و پرشتاب عاطفی‌تر و سبک‌های مرکب، برهانی و منطقی‌ترند. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۷۵) در متون داستانی بسامد افعال معلوم بیشتر از افعال مجهول است. در واقع ذکر مسندالیه‌های جمله و پربسامد بودن افعال معلوم در داستان‌ها سبب می‌شود خواننده دربارهٔ شخصیت‌ها اطمینان حاصل کند و روایت به قطعیت بیشتر برسد. بسامد بالای جملات مجهول و حذف مسندالیه به داستان حالت غیرواقعی و غیرتاریخی می‌دهد.

طبق یک آمارگیری تصادفی از (ص۴۶-۴۸) رمان *تنگسیر*، از میان ۹۵ جمله تعداد ۵۸ جمله یعنی ۰/۶۲ کوتاه و معلوم است. در رمان *سوشون* (۲۶۳-۲۶۵) در میان ۱۲۳ جمله تعداد ۸۴ جمله یعنی ۰/۶۹ کوتاه و معلوم و در رمان *اهل غرق* نیز (۱۱-۱۳) از تعداد ۱۱۱ جمله ۷۰ جمله یعنی ۰/۶۴ کوتاه و معلوم است. جمله‌ها در داستان‌های منتخب، بیشتر از سنخ کوتاه و معلوم و بر اساس دیالوگ‌های مستقیم در میان شخصیت‌ها است. با توجه به ویژگی‌های شخصیتی و گفتمان اجتماعی و سیاسی، شخصیت‌ها آنچه را در اندیشه‌شان می‌گذرد، آشکارا بیان می‌کنند.

۶. ۷. نماد

اصطلاح نماد، مفاهیم گسترده‌ای را در بر می‌گیرد. نماد معادل واژه Symbol در زبان انگلیسی است و جایگزین توصیف و بیان مستقیم می‌گردد. از نظر یونگ یک کلمه یا یک نماد، هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطهٔ خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه، جنبهٔ ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به طور کامل توضیح داده شود (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۶). از دلایل اصلی تمایل هنرمندان به استفاده از نماد، فضای سیاسی و اجتماعی جامعه و اختناق و خفقان شدید نظام‌های استبدادی است: «تاریخ کاربرد ادبی نماد نشان می‌دهد که هر موضوعی می‌تواند ارزش نمادین پیدا کند به شرط اینکه فضا و بستر مناسب برای گسترش و بی‌کرانگی معانی آن مهیا شود (شوالیه، ۱۳۸۷: ج ۱: ۲۵). ادبیات جنوب به علت فضای سیاسی پر اختناق حاکم، در گفتمان خود به طور ملموسی از بیان نمادین استفاده می‌کند. در ادامه، نمادهایی چون درخت، بوسلمه و اژدها بررسی می‌شود که ارتباط تنگاتنگ با گفتمان غالب این مکتب دارند.

۶. ۷. ۱. درخت

درخت در فرهنگ ایران همواره نماد زندگی، استواری، جاوید بودن و دوباره زنده شدن محسوب می‌شده است. از طرفی بی‌برگی و دوباره برگ‌دار شدنش نیز نشانهٔ مرگ و باززایی است. در بسیاری از فرهنگ‌ها درخت را مقدس و حاجت‌دهنده می‌دانسته‌اند.

در اساطیر جهان، گیاهان، درختان و گل‌ها نماد مرگ و رستاخیز، نیروی حیات و چرخهٔ حیات هستند. از سویی نیز با ایزدان باروری و مادر زمین در ارتباط هستند. گیاهان و یا گل‌هایی که از خون یک ایزد یا قهرمان می‌رویند مظهر وحدت اسطوره‌ای میان انسان و گیاه هستند. در این باره می‌توان این نمونه‌ها را نام برد: رویش بنفشه از خون آتیس، گندم و سبزه از بدن اوزیریس، انار از خون دیونیزوس و... (کوپر، ۱۳۸۶: ۳۱۸-۳۱۹). سیاوش نیز در روزگار بسیار کهن شخصیتی ایزدی داشته است و ایزد برکت و بخشندگی و خدای باروری و گیاهی بوده است. این اسطوره را متأثر از اسطورهٔ تموز یا دموزی بین‌النهرین می‌دانند (بهار، ۱۳۷۴: ۷۱). دانشور شخصیت یوسف را که نمودی از اسطورهٔ سیاوش است با درخت استقلال (دانشور، ۱۳۴۹: ۳۸) و در واقع با اسطورهٔ درخت و قربانی پیوند می‌زند و در خوابی که زری می‌بیند به تصویر می‌کشد: «خواب دید درخت عجیبی در باغشان روییده و غلام با آبپاش کوچکی دارد خون پای درخت می‌ریزد» (همان: ۲۵۲). نماد درخت در شعر «درخت استقلالِ» مک ماهون و در نامه‌ای که به زری می‌نویسد نیز تکرار می‌شود:

> «... گریه نکن خواهرم در خانه‌ات درختی خواهد رویید و درخت‌هایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت...» (همان:۳۰۳).

در *اهل غرق* نیز «مه جمالِ» قهرمان پس از مرگش بنا بر داستانی که مردم از مرگ شگفت‌انگیز او می‌سازند خود تبدیل به اسطوره‌ای دیگر یعنی خدایی نباتی و مفهومی استعاری از آزادگی، مقاومت و نامیرایی می‌شود:

> «پیرزنی که اشک چهرهٔ سالخورده‌اش را خیس می‌کرد... از مه جمال می‌گفت و صدای او، نخلی که سال‌ها خشکیده بود با حضور مه‌جمال سبز شده است...» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۳۱۲).

در آثار مورد بحث ما، واژهٔ «درخت» با مفهوم نمادین آزادی و مقاومت، صورتی اسطوره‌ای می‌یابد که به تقدس درخت می‌انجامد و با اسطورهٔ قربانی نیز گره می‌خورد.

در رمان *تنگسیر* نیز درخت نمادی از مقاومت، آزادگی و نامیرایی است. در سکانس اول داستان درختی نظر کرده با نام «کُنار مهنا» را می‌بینیم که به همه مراد می‌دهد و از همان آغاز متوجه تقدس درخت می‌شویم. گویی نویسنده می‌خواهد ما را به یاد تقدس درخت اسطوره‌ای میرمهنا در بوشهر بیندازد و این تصویر را با بن‌مایه اصلی داستانش یعنی مبارزه علیه ظلم مربوط سازد. اسم این درخت وام گرفته شده از نام میرمهنا، استعمار ستیز معروف بوشهری است.

> «میرمهنا از قبیلهٔ عرب بنی زعاب بود... قهرمان و مبارزی که سال‌ها با استعمارگران هلندی، انگلیسی و پرتغالی حاضر در خلیج فارس به مبارزه پرداخت و سرانجام در بصره به شهادت رسید. مردم جزیره میرمهنا به یاد این شخصیت محبوب و قهرمان خود، درختی به نام کنار مهنا کاشتند» (پاینده، ۱۳۹۲: ۶۱).

«کُنار میرمهنا گردگرفته و سوخته و خاموش با برگ‌های ریز و تیغ‌های خنجری‌اش برزخ و خشمگین کنار جاده نشسته بود. همه می‌دانستند که این درخت نظر کرده است...» (چوبک، ۱۳۷۷: ۶).

۶. ۷. ۲. اژدهای دو سر و بوسلمه

وجود عناصر خیالی و اسطوره‌ای مانند «اژدهای دو سر» و «بوسلمه» در دو اثر برگزیدهٔ مکتب جنوب یعنی *سووشون* و *اهل غرق*، مفهومی نمادین از دشمن و اهریمن را تداعی می‌کند. اسطوره‌ها تنها برای آفرینش قهرمان‌ها و حفظ هویت ملی به کار نمی‌روند بلکه در خلق چهرهٔ دشمنان نیز نقش مؤثری دارند. دانشور نیز «سرجنت زینگرِ» انگلیسی را که در سرزمین او اهالی شهر را به واسطهٔ فروش صنعت مورد نیاز آن‌ها وابستهٔ خود کرده است، در هیئت اژدهایی می‌بیند:

«یک شب زری خواب دید که یک اژدهای دو سر شوهرش را همان‌طور که سوار مادیان بوده و به تاخت اسب می‌راند درسته با اسب بلعیده و خوب که نگاره کرد دید اژدهای دو سر شبیه سر جنت زینگر بوده...» (دانشور، ۱۳۴۹: ۲۳۷).

این اژدها در بافتی اسطوره‌ای و نمادین، استعاره از نیروهای شر یعنی استعمارگران انگلیسی است. روانی‌پور نیز بوسلمه را همچون استعاره‌ای از استعمارگران انگلیسی و عمال مستبد حکومتی به‌کار می‌برد. بوسلمه را می‌توان نمودی از گَندرو دانست:

«اژدهایی که در میان اساطیر زرتشتی زرین پاشنه نام دارد و دریای فراخکرت را هراسان می‌کند و از دریا برای آرام شدن قربانی می‌طلبد» (کرتیس، ۱۳۹۲: ۲۶). «جهان اسیر بود و آدمیان در چنگال بوسلمه خشکی‌ها می‌مردند و مه‌جمال دریایی بغض می‌کرد و در خود فرو می رفت» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۶۷).

۷. تحلیل داده‌ها در سطح تفسیر

آنچه به زبان‌شناسی صبغهٔ انتقادی می‌بخشد، توجه به این ویژگی است که صورت‌های زبانی آزادانه انتخاب نمی‌شوند؛ بلکه شرایط انتخاب از قبیل بافت خرد و کلان اعم از قراردادهای اجتماعی نوشته و نانوشته، گفتمان غالب، دانش زمینه‌ای گوینده یا نویسنده، تاریخ، دانش اجتماعی–فرهنگی، صورت‌های زبانی را به‌ویژه در متون ادبی تحت تأثیر قرار می‌دهند و این شرایط توسط ایدئولوژی، جامعه و گفتمان تعیین می‌شوند. بنابراین تفسیر و تحلیل این متون، در واقع تفسیر زبان تعیین شده به وسیلهٔ جامعه و به عبارتی فهم نقش‌ها، فرایندها و معانی تعامل اجتماعی است (فاولر، ۱۹۹۶: ۱۶). در بخش تفسیر، ویژگی‌های صوری متن سرنخ‌هایی هستند برای شناخت ارتباط متن و ساختارهای اجتماعی؛ زیرا در کنار پرداختن به صورت متن باید آن را در بطن جامعهٔ مولد آن نیز بررسی کرد. تفسیرها شامل دو بخش بافت محور و متن محور می‌شوند.

۷. ۱. سطح بافت محور

سطح بافت محور شامل بافت موقعیتی و بافت بینامتنی است. بافت موقعیتی، خود دو بافتِ محیطی–جغرافیایی و تاریخی – اجتماعی را در بر می‌گیرد.

۷. ۱. ۱. بافت موقعیتی

الف. بافت محیطی – جغرافیایی

اقلیم جنوب با وسعت گستردهٔ خود شامل استان‌های فارس، خوزستان، بوشهر و هرمزگان و تمام حاشیه‌های خلیج فارس و دریای عمان و همچنین شیراز است که شاهراه ورودی آن به مرکز کشور است. مرکزیت و مجاورت شیراز در مسائل فرهنگی، هنری و سیاسی و تأثیرات متقابل فرهنگی که از راه ارتباط‌های معمول اجتماعی و اقتصادی صورت می‌گیرد باعث شده است که فرهنگ و هنر خوزستان، بوشهر، بندرعباس و شیراز تا حدود بسیاری به درآمیختگی با یکدیگر سوق یابد. (شیری، ۱۳۸۷: ۱۶)

رمان *تنگسیر* در تنگسیر از نواحی تنگستان استان بوشهر روایت می‌شود. در داستان نیز به شجاعت، دلیری و مسلح بودن دایمی مردم تنگسیر مکرراً اشاره شده که نمونهٔ آن شخصیت اصلی یعنی شیر محمد است. رمان *اهل غرق* نیز در روستایی به نام جُفره در استان بوشهر به تصویر کشیده شده است. این دو اثر فضای جنوب و بوشهر آن دوران را به خوبی به تصویر می‌کشد و در آخر رمان *سووشون* نیز در شیراز روایت می‌شود. بنابراین، داستان‌ها در بافت جغرافیایی یکسانی قرار می‌گیرند که الزامات خود را بر آنها تحمیل می‌کند.

ب. بافت اجتماعی– تاریخی

ایران دورهٔ قاجار، میدان رقابت و دخالت روزافزون روس و انگلیس در همهٔ شئون کشور بود. اما حفظ منافع مشترک در مقابل آلمان باعث شد دو رقیب دیرین در زمان جنگ جهانی دوم با یکدیگر متحد شوند و با همراهی آمریکا به خاک ایران تجاوز کنند. این تهاجم بحران‌های اقتصادی و مسائل و مشکلات سهمناک برای ایرانیان آفرید و شرایط را خصوصاً در مناطق جنوبی آشفته‌تر کرد (طبیبی، ۱۳۷۱: ۸۶-۸۷). بیگانگان هر جا که خواستند مراکز تجاری و کنسولی دایر کردند. به این ترتیب شکست‌های نظامی به امتیازات دیپلماتیک منجر شدند و به نوبهٔ خود امتیازات تجاری را به دنبال آوردند. امتیازات تجاری راه‌های نفوذ اقتصادی را هموار و اقتصاد داخلی را ویران ساخت و در نتیجه آشفتگی‌های اجتماعی شدیدی پدید آورد. (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۶۷). مسائل مذکور و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که جامعه را تحت تأثیر قرار داده بود در ادبیات انعکاس یافت. هنرمندان که با شکست جبههٔ ملی همهٔ امیدها و آرزوهایشان بر باد رفته بود، هر کدام به گونه‌ای در آثار خود به این موضوع اشاره کرده‌اند.

بافت تاریخی و اجتماعی رمان *تنگسیر* متعلق به دوران احمدشاه قاجار است و نویسنده اشاراتی هم به دوران مظفرالدین شاه دارد. چوبک در قسمتی از رمان احمدشاه را به باد انتقاد می‌گیرد:

> «[از قول دلاک:] اما به نظر من، اگر یه شکایتی به احمدشاه می‌نوشتی می‌فرستادی تهرون، بد نبود. بالاخره شاه مملکته... [از قول محمد:] باور کن که احمدشاه اصلاً نمیدونه بوشهر مال ایرون یا عربسّون!..» (چوبک، ۱۳۷۷: ۷۸).

چوبک برای نشان دادن وضعیت نابسامان اقتصادی و فقر مردم تنگسیر و در مقابل زندگانی مرفه انگلیس‌ها شرایط زندگی هر دو گروه را به تصویر می‌کشد. به انتقاد از حضور بیگانگان یعنی نیروهای انگلیسی، سربازان هندی، عاملان حکومت و دست‌نشاندگان قدرت (نمایندگان سیاسی- مذهبی حیله‌گر و ریاکار ایرانی) در آن دورهٔ تاریخی می‌پردازد. همچنین به بی‌کفایتی حکومت قاجار اشاره می‌کند.

داستان *سووشون*، بر فضای آشفته و تحت نفوذ بیگانگانِ شیراز در سال‌های جنگ جهانی دوم مبتنی است. دانشور در *سووشون* تصویری هنرمندانه از وضع شیراز و تحولات آن در سال‌های جنگ جهانی دوم ارائه می‌دهد. سربازان انگلیسی و هندی در شیراز ساکن شده‌اند و بر قحطی و فلاکت مردم دامن زده‌اند. آشفتگی و اختلافات داخلی را می‌توان به گونه‌ای از پیامدهای جنگ و حضور خارجی‌ها شمرد. قحطی و بحران نان در ابتدای داستان هم به تصویر کشیده می‌شود (دانشور، ۱۳۴۹: ۵). نویسنده قهرمانی می‌آفریند که می‌خواهد منجی مردم باشد.

رمان *اهل غرق* از نمونه‌های عالی رئالیسم جادویی در ادبیات داستانی معاصر است. روایت از ورود انگلیسی‌ها و مأموران حکومت به روستایی به نام جُفره آغاز می‌شود و تا جنگ ایران و عراق و سخن از جبهه‌های جنوب پیش می‌رود. جفره‌ای که در رمان توصیف می‌شود آبادی پرت و دورافتاده‌ای است که یکی از شخصیت‌های اصلی رمان یعنی زایر احمد حکیم آن را بنیان گذاشته است. این زایراحمد قبلاً یک شورشی بوده که در جست و جوی یک زندگی آرام همراه جمعی از خویشان و یارانش به این منطقه کوچ کرده و تفنگ بر زمین نهاده و از طریق صید ماهی روزگار می‌گذراند. در حوالی دههٔ ۲۰ یعنی سال‌های پیش از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ پای فرنگیان و انگلیسیان که از آن‌ها با نام دزدان دریایی یاد می‌کند و بعدها مردمانی از شهرهای اطراف به ده باز می‌شود و از اینجا درگیری سنت و تجدد و مبارزه علیه ظلم و استعمار و استبداد و هویت‌خواهی آغاز می‌گردد که سرانجام اسطورهٔ مه‌جمال را پدید می‌آورد.

۷. ۱. ۲. بافت بینامتنی

بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خود بسنده نیست بلکه پیوندی دو سویه و تنگاتنگ با سایر متون دارد و این رابطه در چگونگی درک «درون متون» مؤثر است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲). نخستین بار ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) واژهٔ بینامتنیت را در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای با عنوان «کلمه، گفت و گو، رمان» مطرح کرد. او بینامتنیت را فرایند پویایی متون می‌داند که تعامل پیچیده میان متن‌های گوناگون را نشان می‌دهد (Rabau:2002:55).

گفتمان‌ها و متون آن‌ها به مجموعه‌های تاریخی وابسته‌اند. بنابراین در تفسیر بافت بینامتنی، باید دید متون به کدام بافت تاریخی متعلق‌اند و چه وجوه مشترکی میان مشارکت‌کنندگان یک گفتمان وجود دارد. پیش از انتشار رمان *تنگسیر*، رسول پرویزی داستانی با عنوان «شیر محمد» در مجله *سخن* و آنگاه در *شلوارهای وصله‌دار* منتشر کرد. با توجه به تاریخ انتشار تنگسیر در سال ۱۳۴۲ به احتمال زیاد چوبک، داستان «شیر محمد» را از رسول پرویزی خوانده و از آن تأثیر

پذیرفته است. نویسندگان با اشارهٔ مستقیم به شخصیت استعمارستیز رئیس علی دلواری و شیر محمد در رمان‌های *تنگسیر* و *اهل غرق*، بافت بینامتنی زنجیره‌واری را در آثار برگزیدهٔ مکتب جنوب به تصویر می‌کشند: «مه جمال که بود؟... مه جمال رئیس علی بود... مه جمال فرزند شیر محمد تنگستانی بود که یک روز به دریا زد...» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۳۱۲). همچنین می‌توان درخت کُنارمهنا را در آغاز رمان *تنگسیر* که به شخصیتی تاریخی و حقیقی به نام میرمهنای بندرریگی اشاره دارد در این بافت بینامتنی جای داد (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۶).

دانشور نیز در رمان *سووشون* از اسطوره سیاوش تأثیر پذیرفته و در پایان رمان نیز اشاره آشکاری به واقعهٔ کربلا و شهادت امام حسین دارد. خویشکاری‌های «شیر محمد»، «یوسف» و «مه‌جمال» یادآور بینامتنی شخصیت‌های اسطوره‌ای مذهبی و ملی چون امام حسین (ع) و رستم و سیاوش است.

۷. ۲. سطح متن محور

می‌توان گفت که گفتمان مسلط مکتب جنوب، همان گفتمان آرمانی ستم‌ستیزی و حق‌خواهی است که با تار و پود فرهنگ ایران گره خورده و در این داستان‌ها با گفتمان پسااستعماری نیز درآمیخته است. قهرمانانی از میان مردم معمولی برمی‌خیزند و به تنهایی در مقابل ظلم قد علم می‌کند. آن‌ها از حمایت معنوی مردم برخوردار می‌شوند و نهایتاً اسطوره می‌گردند. از این‌روی، نویسندگان برای ایجاد گفتمان خود به‌خصوص برای پردازش شخصیت، از قهرمانان داستان و گفتمان‌های ملی، مذهبی، سیاسی و فرهنگی استفاده می‌کنند. گره خوردگی اسطوره‌های ملی و مذهبی در این مکتب چنان‌که دیدیم کاملاً مشهود است. چنین کاربردی همواره به‌قصد ترغیب روح جمعی به بیگانه‌ستیزی و مبارزه علیه ظلم و عدالت‌خواهی است. این آثار بیش از اینکه بخواهد از تمام ظرفیت‌های دستوری و ارتباط معنوی و لفظی واژگان بهره ببرد؛ زبان خود را صرف توضیح رویدادهای تاریخی – سیاسی مرحلهٔ مهمی از زندگی ایرانیان کرده‌اند. توضیح رویدادها و حوادثی که سرنوشت هر ملتی را در تاریخ دگرگون می‌کند و تغییرات این حادثهٔ مهم نیازمند آوردن بخشی از زمان تاریخی– سیاسی آن دسته از افراد جامعه است که به حقوق خود آگاه هستند. واژه‌های منفی و نشاندار نیز در این مکتب به خوبی فضای استبدادی و استعمارزدهٔ جنوب را در آن برهه از تاریخ تداعی می‌کند و معلوم می‌دارد که نویسندگان به گروه ایدئولوژیکی خاصی تعلق دارند.

این نکته را نیز باید افزود که نویسندگان مورد بحث، در شخصیت‌پردازی قهرمانان اصلی به دلیل انتساب پاره‌ای از صفات اغراق‌آمیز که صبغهٔ حماسی دارند گاه از سبک رئال و واقع‌بینی اجتماعی دور می‌شوند و به ایدئالیسم و آرمان‌گرایی حماسی – اسطوره‌ای نزدیک می‌گردند. این‌گونه نوعی دوگانگی در شیوهٔ روایت این داستان‌ها پدید می‌آید که شاید بتوان آن را بازتاب دوگانگی شخصیتی ایرانیان دانست که در میانهٔ واقع‌بینی و آرمان‌گرایی گرفتار آمده‌اند.

۸. تحلیل داده‌ها در سطح تبیین

در مرحلهٔ تبیین، گفتمان به‌عنوان کنش اجتماعی بررسی و تحلیل می‌شود تا معلوم شود که چگونه گفتمان، ساختارهای اجتماعی را جهت می‌بخشد و با تأثیر بازتولید کننده‌ای که بر ساختارها دارد به حفظ یا تغییر آن‌ها منجر می‌شود (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۲۴۵).

بعد از کناره‌گیری رضاشاه در شهریور ۱۳۲۰ و روی کارآمدن پسرش، متفقین زمام سیاست را در دست گرفتند. صحنهٔ سیاست کشور عرصهٔ تحولات و تشنجات پیاپی شد و با روی کار آمدن مصدق به‌عنوان نخست‌وزیر، جبههٔ ملی، شعار ملی کردن صنعت نفت و خلع ید انگلیس را مطرح کرد. در نتیجهٔ اعتراضات مردم و تلاش مصدق، صنعت نفت ملی شد. هرچند آمریکا و انگلیس با کمک ایادی داخلی، کودتای ۲۸ مرداد را راه انداختند و به دنبال آن دوباره چتر اختناق بر سر مردم کشیده شد. دولت پهلوی شروع به استحکام قدرت خود کرد و در سال ۱۳۳۵ سازمان اطلاعات و امنیت کشور یعنی ساواک را برای سرکوب مخالفان و معترضان به راه انداخت. البته به موازات این رخدادهای سیاسی در ایران، دریچهٔ تازه‌ای فراروی اهالی فکر و هنر گشوده شد، به‌طوری‌که دههٔ چهل عرصهٔ ظهور برجسته‌ترین دستاوردهای هنری به‌ویژه داستان با همین مضامین سیاسی– اجتماعی است.

ایران سدهٔ نوزدهم در توزیع قدرت و ثروت دچار نابرابری بود. این اختلافات اجتماعی در مواردی به تضاد و شکاف عمیق طبقاتی می‌انجامید و نگاه ستیزه‌جوی بازاریان و طبقهٔ فقیر و متوسط و روستایی به ثروتمندان و طبقات مرفه را موجب می‌گشت. چندانکه گاه به قیام فرودستان علیه استثمار و استبداد حکومت و در نتیجه گفتمان بیداری می‌انجامید (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۴۵). چنانکه در آثار منتخب این مکتب هم می‌بینیم گفتمان بیداری و تحقق حقوق شهروندی در ذهن مردم تا حدودی رواج یافته است:

> «خسرو کتابی را که در دست داشت روی میز گذاشت و گفت: عجب نویسنده‌هایی! یک کلمه ننوشته‌اند آدم چطور حق خودش را بگیرد» (دانشور، ۱۳۴۹: ۱۳۵).

بدین ترتیب مردم با بهره‌گیری از حافظهٔ تاریخی– اسطوره‌ای خود به قهرمان‌سازی علیه استعمار و استبداد می‌پردازند. چنانکه در *تنگسیر* مردم در حمایت از زار محمد به او لقب پهلوانیِ شیرمحمد می‌دهند و یا یوسف را در *سووشون* و مه جمال را در *اهل غرق* با قهرمانان اساطیری پیوند می‌زنند. روشنفکران که نویسندگان منتخب ما نیز از شمار آنان‌اند احساس می‌کردند که فرصت طلایی ایجاد حکومت دموکراتیک که با برچیده‌شدن بساط دیکتاتوری پیش آمده بود با کودتای ۲۸ مرداد از مردم گرفته شده است و می‌کوشیدند با گفتمان‌های ضد استعماری و ضد استبدادی‌شان خونی نو در رگ‌های جامعه به جریان درآورند. البته واقع‌بینانه باید گفت از نقش انحطاط چند قرنه، بی‌سوادی و عدم رشد فرهنگی ایران که در ایجاد فضای استعمارزده بی‌تقصیر نبوده است در گفتمان حماسی و ضد استعماری این نویسندگان کمتر نشانی می‌یابیم و گویی عمداً چشم بر این واقعیت‌ها بسته و خواسته‌اند همهٔ تقصیرها را متوجه استعمار و استبداد نمایند.

در تحلیل گفتمان این متون، پیوندی استوار میان زبان، ایدئولوژی، فرهنگ و تاریخ می‌توان یافت. هوای *تنگسیر* چوبک (۱۳۴۲) متناسب با حال و هوای تاریخی، سیاسی و اجتماعی زمانهٔ آن است. «تنگسیر زمانی منتشر شد که کشور دچار ناآرامی سیاسی و اجتماعی شده بود. قیام پانزده خرداد و پیامدهای آن خیزشی بود علیه حکومتی که پس از ده سالی که از انجام کودتای ۲۸ مرداد گذشته بود؛ مستبدانه همه امور کشور را در کنترل خویش گرفته بود و چوبک با انتشار *تنگسیر* اثری پدید آورد که می‌توان در زمینهٔ ادبیات مقاومت درباره‌اش سخن گفت» (عسکری، ۱۳۸۹: ۱۶۱). سووشون (۱۳۴۹) در فاصلهٔ زمانی ۷ ساله پس از *تنگسیر* چاپ می‌شود؛ زمانی که هنوز کشور دچار ناآرامی سیاسی و اجتماعی بود. اهل غرق نیز با فاصلهٔ زمانی بیشتری در سال ۱۳۶۸ به چاپ می‌رسد. هر چند در *اهل غرق* روایت داستان از کودتای ۲۸ مرداد شروع می‌شود اما تا زمان جنگ ایران و عراق ادامه می‌یابد. به‌بیان دیگر، یک نوع هم‌افقی تاریخی و سیاسی میان داستان‌ها و نویسندگانشان برقرار است و به‌قول معروف، داستان‌ها به‌گونه‌ای نقد حال و زمانه نگارندگان آنهاست.

در کنار شباهت‌های گفتمانی آثار مذکور که نتیجه ایدئولوژی نزدیک به هم نویسندگان آن است نمی‌توان از اختلافات گفتمانی نویسندگان تحت تأثیر عواملی چون جنسیت، طبقهٔ اجتماعی، محل سکونت و محیط اجتماعی چشم پوشید. مثلاً در *تنگسیر* که برخاسته از رئالیسمی صرفاً اجتماعی است کمتر با عناصر خیالی و اسطوره‌پردازی روبه‌رو هستیم؛ این در حالی است که در رمان *سووشون* حضور عناصر خیالی و به کارگیری ابژه‌های اساطیری را در قالب اژدهایی دو سر و اسطوره سیاوش می‌بینیم. اوج این گونه کاربرد را در رمان *اهل غرق* مشاهده می‌کنیم که به سبک رئالیسم جادویی نگاشته شده است. شاید بتوان برخی تفاوت‌ها را بین تنگسیر و دو اثر دیگر با توجه به طبقهٔ اجتماعی نویسندگان و سبک جنسیتی و زنانه‌نویسی روانی‌پور و دانشور ریشه‌یابی کرد. در *تنگسیر* و *اهل غرق* استفاده از زبان و اصطلاحات محلی بسیار پررنگ‌تر جلوه می‌کند؛ مخصوصاً در رمان *اهل غرق* که سنت در تقابل با صنعت و مدرنتیه قرار می‌گیرد. آن هم در دوره‌ای که حفظ هویت ملی برخی نویسندگان اقلیم‌گرا را به تعمد در به کارگیری اصطلاحات محلی وامی‌داشت.

۹. نتیجه‌گیری

۱. داستان‌نویسان منتخب مکتب جنوب با باز تولید گفتمان‌های غالب پسااستعماری و استبدادستیزی، نسبت به نفوذ سیاسی و فرهنگی استعمار و استبداد حاکم بر جامعه واکنش نشان می‌دهند. با توجه به تحلیل ارائه شده در آثار برگزیدهٔ مکتب جنوب، گفتمان غالب این مکتب در سیری متضاد با گفتمان حاکم یعنی استعمار و استبداد قرار می‌گیرد و دعوت به مبارزهٔ مسلحانه علیه ظلم و ستم از جمله نکات بینامتنی این آثار منتخب است.

۲. نویسندگان مذکور، برای بیان نقش استعمار در وضع زندگی مردم و مقابله با گفتمان حاکم، در سطح توصیف با انتخاب واژگانی چون دشمن خارجی، قحطی، فقر و فساد، بیگانه، مهمان ناخوانده و توجه به انتخاب نوع واژگان، شخصیت‌ها و اسامی، همنشینی و هم‌آیی بین کلمات در سطح تناسب، تضاد و شمول معنایی و بیانی نمادین و... نگرش خود را مقابل غیر نشان داده به بازتولید عناصر زبانی می‌پردازند.

۳. یافته‌های این پژوهش روشن می‌کند که چگونه این داستان‌نویسان میان متن و عناصر اجتماعی و زمینه‌های سیاسی جامعهٔ خود پیوند ایجاد می‌کنند. جمع‌بندی این نکات، حاکی از گفتمان و ایدئولوژی مشترک این هنرمندان است؛ هرچند نمی‌توان از برخی اختلافات گفتمانی ناشی از تأثیر جنسیت و طبقه و محل سکونت و محیط اجتماعی نویسندگان چشم پوشید.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۷). *ایران بین دو انقلاب: درآمدی بر جامعه‌شناسی ایران معاصر*. ترجمهٔ احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

بهار، مهرداد (۱۳۷۴). *جستاری در چند فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز.

پاینده، حسین (۱۳۹۲). *گشودن رمان*. چ ۱، تهران: مروارید.

چوبک، صادق (۱۳۷۷). *تنگسیر*. تهران: نشر روزگار.

خیرآبادی، رضا و معصومه خیرآبادی (۱۳۹۶). «تحلیل روابط معنایی واژگان به کار رفته در ادبیات داستانی کودکان». مجله علمی پژوهشی *مطالعات ادبیات کودک* دانشگاه شیراز، شماره اول، ۲۳-۳۴.

دانشور، سیمین (۱۳۴۹). *سووشون*، تهران: انتشارات خوارزمی.

رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۸۸). *المعجم فی معاییر اشعار العجم*، به تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی و مدرس رضوی و سروش شمیسا، تهران: علم.

روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۹). *اهل غرق*، تهران: انتشارات آفتاب.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۷). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضایلی، ج ۱، تهران: جیحون.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان نویسی در ایران*. تهران: انتشارات چشمه.

طبیبی، حشمت‌الله (۱۳۷۱). *مبانی جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی ایلات و عشایر*. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

عسکری، عسکر (۱۳۸۹). *نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی*. چ ۲. تهران، فروزان روز.

فالک، جولیا (۱۳۷۷). *زبان‌شناسی و زبان*. ترجمه خسرو غلام علی‌زاده، چ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

فتوحی، محمود (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمهٔ بهرامپور، تهران: مطالعات و تحقیقات رسانه.

لونگینوس، دیونوسیوس (۱۳۷۹). *در باب شکوه سخن*. ترجمه رضا سید حسینی، تهران: نگاه.

کرتیس، وستا سرخوش (۱۳۹۲). *اسطوره‌های ایرانی*. ترجمه عباس مخبر، چاپ نهم، تهران: مرکز.

کلانتری، صمد (۱۳۸۸). « *تحلیل گفتمان با تأکید بر گفتمان انتقادی به‌عنوان روش تحقیق کیفی*». سال اول، شمارهٔ ۴، مجلهٔ جامعه‌شناسی، صص۷-۲۸.

کوپر، جی سی (۱۳۸۶). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: نشر نو.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۵۴). *تاریخ زبان فارسی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه، تهران: جامی.

References

Abrahamian,Y. (1998). *Iran between two revolutions: An introduction to the socoioligy of contemporary Iran*. Translated by Ahmad Gul mohamadi. Tehran: Nai Publications. (in Persian)

Aghagolzadeh. Ferdous. (2007). *Critical discourse analysis*. Tehran: Elmi- Farhangi Publications. (in Persian)

Askary, Askar. (2010). *Social criticism of contemporary Persian novel*. Tehran: Furoozan rooz. (in Persian)

Bahar. M. (1995). *A survey in several cultures of Iran*. Tehran: Fekrerooz Publications . (in Persian)

Choback. Sadegh. (1998). *Tangsir*. Tehran:Roozegar Publications. (in Persian)

Cooper. J.C (2007). *Illustrated culture of traditional symbols.* translated by Malihe Karbasian. Tehran: Now Publications. (in Persian)

Crystal, D. (1980). *A Dictionary of linguistic and Phonetics* (3rd Edition). Blackwell Publishers, UK.

Curtis, Vests sarkhosh. (2013). *Iranian myths.*translated by Abbas Mokhber. Tehran: markaz. (in Persian)

Daneshvar. S. (1970). *Suvashun*. Tehran: kharazmi Publications. (in Persian)

Fairclough, N. (2000).*Critical analysis of discourse*.translated by Shabanali Bahrampur. Tehran: Media studies and research.(in Persian)

Falk, J. (1998). *Linguistics and language*. translated by Khusroo Ghulamalizadeh. Mashhad: Astane Qudse Razavi. (in Persian)

Fowler. Roger (1996). *Linguistic criticism* (second edition), oxford.university Press.

Futoohi, Mahmood (2011). *Stylistics: theories, approaches and methods*. Tehran: sukhan (in Persian)

Jung, C. (1998). Man and symbols. translated by Mahmoud Soltanieh. Tehran: Jami. (in Persian)

Kalantari. Samad (2009). *Discourse analysis with emphasis on critical discourse as a qualitative research method*. First year. Number 4. Journal of sociology. pp 7-28. (in Persian)

Khairabadi. Reza and Khairabadi. M. (2017). *Analyzing the semantic relations of words used in children' s fiction literature*. Scientific Research Journal of Children' s Literature studies, Shiraz University. No 1. Pp 23-34. (in Persian)

Longinus, D. (2000). *About the Glory of speech*. translated by Reza Seyyedhosseini. Tehran: negah. (in Persian)

Lyons, J (1977). *semantics* (VOL.2), Cambridge: Cambridge University Press.

Palmer, F.R (1986). *Mood and Modality*, Cambridge: Cambridge University Press.

Mekarik, I. (2006). *Encyclopedia of contemporary literary theories*. translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabawi. Tehran: Agah. (in Persian)

Mirabedini, Hassan. (1998). *One hundred years of writing in Iran.* Tehran:Cheshmeh. (in Persian)

Natel Khanlari, Parviz. (1975). History of Persian language. Tehran:Bonyade farhange Iran. (in Persian)

Payandeh. Hossain (2013). *Opening the novel*. Tehran: Morvarid Publications .(in Persian)

Qurik, R.et al (1985). *A Comprehensive Grammar of the English Language*, London: Longman.

Rabau, Sophi (2002). *L' intertextualite*. Paris: Flammarion

Ravanipoor, Moniroo (1990). *Ahlegharq*. Tehran: Aftaab Publications. (in Persian)

Razi. Shamsodin. (2009). *Almoajjam fie maayere asharolajjam*. To correct by Abdolvahab Ghazvini and Modares Razavi and Siroos Shmisa.Tehran:elm. (in Persian)

Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and point of view*: London. Routledge.

Shevalier, Jean and Alain Cheerbrant (2008). *Dictionary of symbols*.V.T.translated by Sudabah Fazaeli. Tehran: Jayhoon. Publications. (in Persian)

Shiri. Ghahreman. (2008). *Story writing schools in Iran.* Tehran:Cheshmeh Publications. (in Persian)

Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and point of view:* London. Routledge.

Tabibi, Heshmatollah. (1992). *Basics of sociology and anthropology of Eilat and nomads*. Tehran University Printing Publishing Institute. (in Persian)

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir

The representation of identity in the language of the play of *Parvin, Sasan´s daughter*

Saeed Aboutalebi[1]✉ | **Hossein Razavian**[2]

1. M.A. Graduated of Department of General Linguistics, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran. Email: saeed.ab.1992@gmail.com
2. Corresponding author; Associate Professor, Department of General Linguistics, Faculty of Humanities, Semnan University, Semnan, Iran.Email: razavian@semnan.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article
(41-60)

Received:
2023-11-29

In Revised Form:
2024-06-16

Accepted:
2024-03-10

Published onlin:
2024-06-20

Abstract

The following research examines the representation of identity in the Persian play *Parvin, Sasan's Daughter*, written by Sadegh Hedayat. The purpose of this research is to identify and investigate the role of language in representing identity in Persian historical plays and to provide a linguistic perspective on the issue of identity in the writing of Persian plays and scripts. The work under study was selected based on its depiction of a specific historical period, when the Iranian identit`y was threatened with extinction. This work was analyzed according to the framework of Stuart Hall's representation theory (1996, 2003). The results obtained from the analysis of the work showed that identity representation was mostly used in the intentional and constructive approaches, and the least in the reflective approach. It was also observed that among the levels of identity, individual identity had the highest frequency in both plays, followed by national identity and historical identity, respectively. The author also encountered a case that was not compatible with the identity of that historical period and categorized it as a fake identity. The author suggests that the inclusion of fake identity cases in the text is due to the author's lack of familiarity with the language, culture, and beliefs of the people of that historical period. Moreover, the findings of the research indicate that among the identity-forming parameters, sentence and word were the most influential ones, followed by clause and group, respectively.

Keywords:
historical identity, representation of identity, Sadegh Hedayat, Stuart Hall.

Cite this article:
Aboutalebi, Saeed; Razavian, Hossein (2024). "The representation of identity in the language of the play of Parvin, Sasan´s daughter". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 1, Ser. N.: 33 (41-60).

DOI:
10.22059/JLCR.2024.367296.1965

Publisher:
The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

بازنمایی هویت در زبان نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان[۱]

سعید ابوطالبی[۱]✉ | حسین رضویان[۲]

۱. کارشناس ارشد گروه زبان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: saeed.ab.1992@gmail.com
۲. نویسنده مسئول؛ دانشیار گروه زبان‌شناسی همگانی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران. رایانامه: razavian@semnan.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۶۰-۴۱)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۹/۰۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۳/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۲/۲۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۳/۳۱

کلیدواژه‌ها:
استوارت هال، بازنمایی هویت، صادق هدایت، هویت تاریخی، نمایشنامه.

چکیده

پژوهش پیش رو به بررسی بازنمایی هویت در متن نمایشنامهٔ فارسی پروین دختر ساسان نوشتهٔ صادق هدایت می‌پردازد. هدف این پژوهش شناسایی و بررسی نقش زبان در بازنمایی هویت در نمایشنامه‌های تاریخی فارسی و در پی آن به دست دادن نگاهی زبان‌شناختی به مسئلهٔ هویت در نوشتار نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های فارسی است. اثر مورد مطالعه با توجه به نمایش یک دورهٔ خاص تاریخی، که هویت ایرانی در هشدار از میان رفتن بوده، گزیده شده است. این اثر بر اساس چارچوب نظریهٔ بازنمایی استوارت هال (۱۳۸۶، ۲۰۰۶) مورد بررسی قرار گرفته است. نتیجه‌های به‌دست‌آمده از بررسی اثر نشان می‌دهد که بازنمایی هویت با توجه به رویکرد ارادی و برساختی بیشترین میزان و رویکرد بازتابی کمترین میزان استفاده را داشته‌اند. همچنین مشاهده گردید که از میان سویه‌های هویتی، در این نمایشنامه بیشترین فراوانی مربوط به هویت فردی بود و پس از آن به ترتیب هویت ملی و هویت تاریخی، سویه‌های بهره برده شده، بوده‌اند. در این میان نگارنده با موردی برخورد داشت که با هویت آن دورهٔ تاریخی همگون نبود و آن را در یک دسته با نام هویت جعلی دسته‌بندی کرده است. نگارنده احتمال می‌دهد که وارد شدن موردهای هویت جعلی در متن به دلیل ناآشنایی نویسندهٔ اثر با زبان، فرهنگ و باورهای مردم آن دورهٔ تاریخی است. همچنین یافته‌های پژوهش این‌گونه می‌نماید که از میان پارامترهای هویت‌ساز، به ترتیب بیشترین پارامتر جمله و پس از آن واژه، بند و گروه پارامترهای هویت‌ساز بوده‌اند.

استناد ابوطالبی، سعید؛ رضویان، حسین (۱۴۰۳). «بازنمایی هویت در زبان نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۱، بهار ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳ (۴۱-۶۰).
10.22059/JLCR.2024.367296.1965

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان

۱. هدایت این نمایشنامه را در سال ۱۳۰۷ آغاز و سرانجام در سال ۱۳۰۹ با عنوان *پروین دختر ساسانی* در انتشارات کتابخانه فردوسی منتشر می‌کند. اما نکته جالب، تغییر نام این نمایشنامه در چاپ کتابخانه فردوسی و سپس چاپ انتشارات امیرکبیر است. بعدها که این نمایشنامه به همراه *اصفهان نصف جهان* در انتشارات امیرکبیر منتشر می‌شود، نامش به *پروین دختر ساسان* تغییر می‌کند و دیگر با عنوان قبل چاپ نمی‌شود. بر اساس این توضیح در مقالهٔ حاضر از عنوان مرسوم استفاده شده است.

۱. مقدمه

اندیشمندان برای هویت حوزه‌های گوناگونی را برشمرده‌اند. به‌عنوان نمونه روان‌شناسانی همچون پیاژه و فروید بنیان شکل‌گیری هویت هر فرد را در جایگاه‌ها و موقعیت‌های متفاوت رشد او می‌دانند. از نگاه آنان هویت از لایهٔ فردی آغاز و به لایه‌های گوناگون اجتماعی گسترش می‌یابد و در حس هویت ملی، یعنی عالی‌ترین سطح هویت رخ می‌نماید. جامعه‌شناسان، هویت را در احساسی می‌بینند که هر شخص در جامعه به آن می‌رسد و پس از آن و با تکیه بر آن، رودررویی با گروه‌ها، دیگران، گوناگونی‌ها و همسانی‌هایی که با آن‌ها درک می‌کند به هویت مستقل خود دست می‌یابد (لک،۱۳۸۴: به نقل از گودرزی، ۱۳۸۴، ۱۱۳).

زبان به‌عنوان عامل پیونددهنده در میان مردم یک ملت و سبب اصلی جریان سیال فرهنگ و ارتباطات میان آن مردم است، از همین روی هویت ملی با زبان ملی پیوندی ناگسستنی دارد (رحمان، ۲۰۰۷، ۲). به دیگر سخن زبان از یک‌سو از عنصرهای شکل‌دهندهٔ هویت اجتماعی است و از دیگر سو خود هویت نیز از زبان تأثیر می‌پذیرد. زبان یا گویش هر کس بیانگر بخشی از هویت اوست و به همین رو زبان از نمایه‌های نخستین هویت اجتماعی به شمار می‌آید (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۹).

از نظریات مهم در ارتباط با زبان و هویت، و نقش آن در رسانه، نظریهٔ بازنمایی استوارت هال است. برای هال زبان در مفهوم گستردهٔ آن در دامنهٔ بزرگی از زبان گفتاری، نوشتاری، تصویر و... مطرح است. هال بر این باور است که آنچه در سه‌گانهٔ مفاهیم، اشیا و نشانه‌ها، آن‌ها را به هم مربوط می‌سازد، بازنمایی است. هال بر این باور است که بازنمایی معنا و زبان را به فرهنگ مربوط می‌سازد (هال، ۱۹۹۷: ۱۵– ۲۰).

این پژوهش می‌کوشد تا در راستای پژوهش‌های متمرکز بر هویت و با بررسی انواع هویت در زبان، میزان به‌کارگیری انواع راهبردهای هویت با توجه به نظریهٔ بازنمایی استوارت هال در نمایشنامهٔ تاریخی انتخابی را مشخص کند و هدف پژوهش که همان یافتن و معرفی جنبه‌هایی از هویت در آثار نمایشنامه‌های فارسی است را محقق سازد. گردآوری داده‌ها از آثار نوشته شده به زبان فارسی، نه‌تنها انعکاس‌دهندهٔ ذهن نویسندگان آن از مفهوم هویت و هویت تاریخی آن‌ها است، همچنین به‌نوعی می‌تواند نشان‌دهندهٔ ذهن فارسی‌زبانان و ایرانیان نسبت به مسئلهٔ هویت و هویت تاریخی‌شان باشد.

در این پژوهش تلاش کرده‌ایم با بررسی و تحلیل پیکرهٔ زبانی که همهٔ گفتگوهای نوشته شده در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان را در بردارد، انواع مختلف هویت بازنمایی شده در زبان نمایشنامه را شناسایی و گستردگی و کاربرد آن‌ها را تعیین کنیم. این پژوهش در تلاش برای پاسخ‌گویی به دو پرسش اصلی است که عبارت‌اند از:

کدام سویهٔ هویت با توجه به نظریهٔ بازنمایی استوارت هال در اثر پروین دختر ساسان از صادق هدایت، بیشتر استفاده شده است؟

بازنمایی هویت تاریخی با توجه به نظریهٔ بازنمایی استوارت هال در اثر پروین دختر ساسان صادق هدایت چگونه است؟

در مورد نخست به‌عنوان پاسخی به پرسش یکم، این‌گونه فرض کرده‌ایم که همهٔ سویه‌های هویت با توجه به نظریهٔ بازنمایی استوارت هال در اثر پروین دختر ساسان صادق هدایت به یک اندازه استفاده شده است. فرضیه‌ای که برای پاسخ به پرسش دوم در نظر داریم این است که بازنمایی هویت تاریخی با توجه به نظریهٔ بازنمایی استوارت هال در اثر پروین دختر ساسان صادق هدایت این‌گونه است که از تمام رویکردها استفاده شده است.

در این پژوهش کوشیده‌ایم تا در میان یافتن پاسخ‌هایی گسترده‌تر و آشکارتر به پرسش‌های اصلی، ادعاهای تحقیقات پیشین در این زمینه را نیز ارزیابی کنیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در این بخش گزیده‌وار به مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در زمینهٔ هویت و زبان پرداخته‌اند، خواهیم پرداخت.

کولت، جنیفر ماری (۲۰۱۴)، دیویس (۲۰۱۷) و هانی (۲۰۱۷) هر یک جداگانه به اهمیت و نقش زبان در ساخت هویت در جوامع دوزبانهٔ مورد مطالعهٔ خود پرداخته‌اند.

کولت، جنیفر ماری (۲۰۱۴) برای بررسی هویت زبانی جوانان زبان‌آموز به مطالعهٔ زندگی علمی بیست‌ویک زبان‌آموز اسپانیایی– انگلیسی به‌عنوان مهارت انگلیسی محدود در دو جامعهٔ شهری و مدرسهٔ ابتدایی می‌پردازد. در این پژوهش، استدلال می‌شود که یادگیری زبان برای دانش‌آموزان طبقه‌بندی‌شده در مدرسه، هویت زبان آن‌ها را بیان می‌کند. اینکه چگونه این دانش‌آموزان در مدرسه شرکت می‌کنند، برخوردها با همسالان در زمینه‌های مختلف زبانی و قومی موقعیت آن‌ها از طریق زبان را فراهم می‌کند و سبب می‌شود که چندین نفر از خانهٔ خود، زبان و پیشینهٔ قومی خود به امید همسان‌سازی در انگلیسی، غالب فرهنگ مدرسه دولتی‌شان، فاصله بگیرند.

دیویس (۲۰۱۷) در پژوهشی با عنوان نقش رسانه‌های ولزی زبان در ساخت و درک هویت به مطالعه بر روی کودکان ده تا دوازده‌ساله و نقش برنامه‌های با زبان ولزی تلویزیون در ساخت هویت پرداخته است. این مطالعه بر سه عنصر ساخت هویت متمرکز است که شامل: ۱. زبان، ۲. رسانه و ۳. هویت دوران کودکی است. این پژوهش درنهایت نشان می‌دهد که افراد مورد آزمایش، برنامه‌های ولزی زبان تلویزیون را به‌عنوان سکویی برای درک هویت ولزی خود می‌پنداشتند و همچنین در مناطقی که خارج از مرکز زبان ولزی بود رسانه را به‌عنوان پشتیبان برنامه‌های آموزش زبان ولزی مدارس می‌دانستند. آن‌ها همچنین رسانه را به‌عنوان تولیدکنندهٔ فرصت‌های مناسب شغلی به ولزی زبانان و به برنامه‌های این کانال به‌عنوان پشتیبانی فرهنگی و حامی فرهنگی جامعهٔ ولزی زبان باور داشتند.

هانی (۲۰۱۷) در پژوهشی با عنوان زبان به‌عنوان عملکرد یا مد؟ نشان می‌دهد که تفاوت معناداری در ساخت هویت برای کره‌ای‌تبارها و غیرکره‌ای‌تبارها در یادگیری زبان کره‌ای به‌عنوان عامل هویت‌ساز وجود دارد. به‌عبارت‌دیگر داشتن تبار کره‌ای به دلیل نقش هویتی که از زبان انتظار می‌رود به‌عنوان عاملی بازدارنده در یادگیری زبان دیده شده درحالی‌که برای سایر زبان‌آموزان آموختن زبان کره‌ای و برنامه‌های موزیک پاپ و فرهنگ عامهٔ کره همچون

مشوق‌هایی بود که به کلاس‌ها جنبهٔ سرگرمی می‌داد و همچنین داشتن هدف شغلی یا اقتصادی می‌توانست به‌عنوان عاملی تسهیل‌کننده باشد.

خیرآبادی و دیگران (۱۳۹۱) هاشمی‌زاده، دلاور و مظفری (۱۳۹۵) و خادم‌القرایی و کیان‌پور (۱۳۹۶) هر یک جداگانه به اهمیت و نقش زبان در ساخت هویت در رسانه و به صورت کلی متن‌های مورد مطالعهٔ خود پرداخته‌اند.

خیرآبادی و دیگران (۱۳۹۱) در پژوهشی که توصیفی – کیفی است، کوشیده‌اند تا به بررسی آثار جمال‌زاده پدر داستان‌نویسی کوتاه ایران از دیدگاه نمادهای هویت ملی بپردازند. نتیجهٔ پژوهش این است که جمال‌زاده با کاربرد ظرفیت‌های زبان فارسی مانند واژگان و اصطلاح‌های عامیانه، ضرب‌المثل‌ها، کنایه‌ها و... در داستان‌هایش، بر نقش زبان به‌عنوان یک مؤلفهٔ هویتی مهم تأکید کرده است. درنتیجه نمادهای هویت ملی در آثار داستانی جمال‌زاده حضور پرُرنگی دارند و ازاین‌جهت می‌توان گفت که داستان‌های جمال‌زاده بسیار وابسته به زمینه هستند.

هاشمی‌زاده، دلاور و مظفری (۱۳۹۵) به مسئلهٔ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم سینمایی *مادر* اثر علی حاتمی پرداختند. در این پژوهش کوشش شده است تا با استفاده از روش علمی تحلیل نشانه‌شناختی شیوه و چگونگی بازنمایی هویت ملی و ایرانی در این فیلم مورد بررسی قرار گیرد. فیلم سینمایی *مادر* هر سه سطح توصیف رمزگانی یا نشانه‌شناختی مربوط به هویت ملی را دارا است. یک آنکه مادر در این فیلم القاءکنندهٔ وطن و میهن است. دوم اینکه باهم بودن و باهم زندگی کردن، سبک رمزگانی مهمی است که حاتمی با استفاده از عناصر مختلف در فیلم بازنمایی کرده است و در پایان بازگشت به اصالت و ادبیات ایرانی سبک دیگری است که حاتمی با پرداخت گفتگوها و موسیقی در پی بازنمایی آن بوده است.

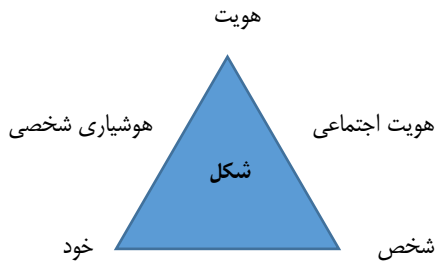
خادم‌القرایی و کیان‌پور (۱۳۹۶) به تحلیل نشانه‌شناختی کلیشه‌های جنسیتی و پایگاه اجتماعی در دو فیلم *برف روی کاج‌ها* و *یه حبه قند* می‌پردازند. نتیجهٔ پژوهش در پایان و با توجه به داده‌های برآمده از هر دو فیلم و با نظر به تفاوت پایگاه اجتماعی شخصیت‌ها در این دو فیلم که یکی از طبقهٔ متوسط به بالا بودند و دیگری از طبقهٔ پایین، نشان می‌دهد که در فیلم *برف روی کاج‌ها* هیچ‌گونه رمز جنسیتی و به پیروی از آن کلیشهٔ جنسیتی نمایش داده نشده است حتی در موردهایی زنان در موقعیتی فراتر قرار گرفته‌اند، در مقابل در فیلم *یه حبه قند* وجود رمزگان جنسیتی و کلیشه‌های در پیوند با آن، معنی‌دار است و زنان در موقعیتی پایین‌تر از مردان نمایش داده می‌شوند.

۳. مبانی نظری و روش‌شناسی پژوهش

همهٔ ما دارای هویت هستیم. این هویت نتیجهٔ ارتباط ما با دیگران است، و احساس خود بودن که در هر یک از ما به وجود آمده حاصل تعامل اجتماعی ماست. به‌عبارت‌دیگر حاصل تجارب ما در رابطه با جهان با همهٔ پیچیدگی‌های آن است. همچنین هویت که به عبارت ساده‌تر با جواب به سؤال من کیستم؟ یا ما کیستیم؟ مرتبط است رابطهٔ بسیار نزدیکی با موضوع زبان دارد (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۲).

مانند آنچه در شکل ۱: مثلث هویت می‌بینیم از یک‌سو ما هویت را دربارهٔ چیزی که فرد را همان چیز که هست، یعنی فرد می‌کند، به کار می‌بریم. چه چیزی (من) را در برابر تمام افراد

دیگر من می‌کند. کنشگر کنش‌های من، جایگاه پیوستهٔ اندیشه و یادهای من، که جداگانه در سازگانی که از دید شمار و جسم متمایز است، تن یافته، که با ضمیر (من) از خود می‌گوید که فردی و شخصی است و نام خاص خود را دارد. از دیگر سوی ما هویت را به کار می‌بریم تا دربارهٔ آن چیزی سخن بگوییم که این افراد را بر پایهٔ ویژگی‌های مشترک، عضویت‌ها، (تویی) که دیگران خطاب می‌کنند و می‌سازند و دربارهٔ آن و با آن سخن بگوییم.



شکل ۱. مثلث هویت

همگانی، میان‌ذهنانه: (تویی) که دیگران خطاب می‌کنند شخصی، ذهنی و واکنش‌های آن با کاربرد (من) گزارش می‌شود.

در شکل ۱: مثلث هویت (شخص) به این معنی به کار گرفته شده که نگاه دیگران و بینندگان بیرونی به آن فرد چگونه است و با چه ویژگی‌ها و عنوان‌هایی او را به یاد می‌آورند. گوشهٔ دیگر (خود) آن شناختی است که فرد نسبت به عنوان‌ها و ویژگی‌های خود دارد و درنهایت گوشهٔ بالا (هویت) درواقع برآیندی است از آنچه که دیگران در مورد آن شخص فکر می‌کنند و آنچه خود او انتظار دارد که دیگران فکر کنند. این موضوع یک معنی ایستا و بی‌دگرگونی نیست و به صورت دائمی در حال تغییر است و نیروهای وارده از این سه‌گوش به صورت همیشگی بر هم وارد می‌شوند و سبب دگرگونی وضعیت می‌شوند. به‌عنوان مثال شخصی که هویت شغلی‌اش دگرگون شده هم احساس و منش خود او دگرگون می‌شود و هم رفتار و شناخت دیگران درست بعد از شناخت نوینی که به دست می‌آورند دیگرگون خواهد شد.

مثلث هویت یک مفهوم روان‌شناختی است که بر بنیاد آن هویت فرد یا گروه از تعامل بین سه عامل خود، دیگران و محیط تشکیل می‌شود. آگاهی تاریخی نیز یکی از عواملی است که می‌تواند بر شکل‌گیری و تغییر هویت تأثیر بگذارد. آگاهی تاریخی به میزان آشنایی و تعلق فرد یا گروه به تاریخ و فرهنگ خود و دیگران گفته می‌شود (مرادی و کرانی، ۱۴۰۰: ۲۹۷ – ۳۴۲).

از سوی دیگر ما هویت را به کار می‌بریم تا دربارهٔ آن چیزی سخن بگوییم که این افراد را بر پایهٔ ویژگی‌های مشترک، عضویت‌ها، (تویی) که دیگران خطاب می‌کنند و می‌سازند و دربارهٔ آن و با آن سخن می‌گویند، همانند دیگران می‌کند (رایلی، ۱۳۹۷: ۱۲۸ – ۱۲۹).

تاجفل (۲۰۰۱) هویت را به دو بخش خود شخصی و خود اجتماعی تقسیم کرده است. خود شخصی به ویژگی‌های ثابت شخصی در طول زمان اشاره دارد و خود اجتماعی ناشی از تعلق به گروه است. هویت، فرایند معناسازی است که در طی زندگی روزمره و مکانیسم‌های آن ساخته می‌شود.

اریکسون (۲۰۰۰) تعریف هویت فردی را به‌عنوان یک احساس پایدار از یگانگی خود مطرح کرده است، به این معنا که با وجود تغییرات در رفتارها، افکار و احساسات، برداشت فرد از خود همواره ثابت است. بنابراین، شناخت فرد از خودش باید با نگرش دیگران نسبتاً همخوان باشد. به عقیدهٔ این نظریه، رابطهٔ بین فرد و جامعه بسیار مهم است. به عبارت دیگر، هویت فرد به معنای پایدار شدن احساس کیستی و شکل‌گیری آن است (بیابانگرد، ۱۳۷۶: ۱۲۳).

هویت ملی بالاترین سطح هویت جمعی و نشانگر رابطهٔ انسان با کشورش است. پاسخ‌گویی آگاهانهٔ یک ملت به پرسش‌های مختلف دربارهٔ خود، شامل نقش تاریخی، فرهنگ و تمدن، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در نظام جهانی، به‌صورت هویت ملی مطرح می‌شود. در تعریف دیگر، هویت ملی به معنای احساس وفاداری به عناصر و نمادهای مشترک در اجتماع ملی و در میان مرزهای تعریف شدهٔ سیاسی است (یوسفی، ۱۳۸۰: ۱۷).

عوامل تشکیل‌دهندهٔ هویت ملی در ایران شامل سه مؤلفه است. اولین عامل، جغرافیا و سرزمین ایران که شامل نوسانات میان فلات ایران و مناطق کوهستانی آن می‌شود. دومین عامل، زبان فارسی است که در اثر آمیزش با زبان‌های ترکی، مغول و عربی تغییراتی را تجربه کرده است. سومین عامل، دین اسلام است که به‌رغم اختلافات فرقه‌ای، اساس آن ثابت و استوار مانده است (زاهد، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

از دیگر گونه‌های هویت، هویت تاریخی است. هویت تاریخی به دانش و شناخت از داده‌ها و یا سرنوشت ذات آگاهی در تاریخ گفته می‌شود. آگاهی تاریخی نقش مهمی در شکل‌دهی به هویت تاریخی دارد، زیرا با ایجاد نوعی هم‌پندارگرایی تاریخی، افراد را با گذشته و ریشه‌های خود آشنا می‌کند و احساس تعلق و همبستگی را در آن‌ها قوت خواهد بخشید.

هویت تاریخی به شناخت و ارزیابی از گذشته و تأثیر آن بر حال و آینده گفته می‌شود. هویت تاریخی به افراد و گروه‌ها کمک می‌کند که با تاریخ خود و میراث فرهنگی و تمدنی خود آشنا شوند و از آن‌ها به‌عنوان منابع الهام‌بخش و ارزشمند استفاده کنند (مطهرنیا، ۱۳۸۵؛ صادقی‌گیوی و ططری، ۱۳۹۰؛ فهندژ و سید، ۱۳۹۹).

آگاهی تاریخی به معنای داشتن دانش و باور نسبت به گذشته و تاریخ خود است. این آگاهی ممکن است شامل گذشتهٔ اسطوره‌ای یا واقعی باشد. هویت و تعلق به تاریخ، ازجمله ریزنمایه‌های ذهنی است که در آگاهی تاریخی نقش دارد. هر فرد یا گروه، احساس علاقه و ارادت بسیار به دانستن دانش تاریخی دارد. درواقع، آگاهی تاریخی شامل سه جنبهٔ مختلف است: دانستن رویدادهای مهم و شخصیت‌های تاریخی، احساسات خود نسبت به آن رویداد و شخصیت‌ها و ارزش قائل بودن به گذشتهٔ تاریخی. آگاهی تاریخی در سطح فردی یا گروهی قابل درک است. برای یک فرد، خاطرات گذشته معنای خاصی دارد و برای یک گروه، تاریخ معنای خاصی دارد.

هر فرد یا گروه، با استناد به خاطرات و تاریخ خود، پایداری و استمرار خود را از آن جوامع استوار می‌سازد (معمار، ۱۳۸۷: ۳۲).

در اینجا به صورت خلاصه به معرفی چارچوب نظری پژوهش یعنی نظریهٔ بازنمایی[۲] استوارت هال[۳] می‌پردازیم.

پژوهش در زمینهٔ مطالعات فرهنگی نشان می‌دهد که بازنمایی پس از مفهوم قدرت پرکاربردترین واژه و مهم‌ترین مفهوم در این زمینه است. مفهوم بازنمایی به‌عنوان یکی از مفاهیم محوری نسبت تنگاتنگی با مسئلهٔ زبان و معنا دارد. درواقع بازنمایی چگونگی تولید معنا توسط زبان را در ساختارهای اجتماعی نشان می‌دهد که بیشتر مدیون چرخش زبانی است. بر این اساس زبان را نباید تنها یک ابزار انتقال‌دهندهٔ معنا دانست بلکه زبان بستر زایش و شکل‌گیری معناست. هال بازنمایی را بخشی از فرایندی می‌داند که به‌وسیلهٔ آن معنا بین افراد یک فرهنگ به وجود می‌آید و سپس دست‌به‌دست می‌شود. در این نگاه فرهنگ چیزی جز معنی‌های مشترک نیست و زبان ابزاری است که به‌واسطهٔ آن معناسازی صورت می‌گیرد (هال، ۲۰۰۶ : به نقل از کاظمی، ناظر فصیحی، ۱۴۰:۱۳۸۶).

واتسون و هیل (۲۰۰۶) بر این باورند که کارکرد اساسی و بنیادی رسانه‌ها، بازنمایی واقعیت‌های جهان بیرون برای مخاطبان است و بیشتر دانش و شناخت ما از جهان به‌وسیلهٔ رسانه‌ها تولید می‌شود و درک ما از واقعیت به‌واسطه و به‌وسیلهٔ روزنامه‌ها، تبلیغات، تلویزیون، فیلم‌های سینمایی و به‌طورکلی رسانه شکل می‌گیرد. رسانه‌ها جهان را برای ما تصور می‌کنند و این هدف را به‌وسیلهٔ عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی اشباع هستند. آنچه ما به‌مثابه یک مخاطب از آفریقا و آفریقایی‌ها، صرب‌ها و آلبانیایی‌تبارها، اعراب و مسلمانان و... می‌دانیم ناشی از تجربهٔ مواجهه با گزارش‌ها و تصاویری است که به‌وسیلهٔ رسانه‌ها به ما نمایانده شده است. از آنجا که نمی‌توان جهان را با تمام پیچیدگی‌های بی‌شمار آن به تصویر کشید، ارزش‌های خبری، فشارهای پروپاگاندایی (عوام‌فریبانه)، تهییج، تقابل (که ما را از دیگران جدا می‌سازد) یا اینکه معنا را در قالب مجموعه‌ای از پیچیدگی‌های [فنی و محتوایی] ارائه می‌دهند. براین اساس بازنمایی عنصری کلیدی در ارائهٔ تعریف از واقعیت است.

به باور هال (۱۹۹۷) بازنمایی زبان در مفهوم عام آن مطرح است و می‌تواند دامنهٔ گسترده‌ای ازجملهٔ زبان گفتاری، زبان نوشتاری، تصاویر بصری و.... را در بر بگیرد. بر همین اساس، هال در درون نظام زبانی از سه‌گانهٔ مفاهیم، اشیا، نشانه‌ها سخن می‌گوید و اعتقاد دارد مجموعه‌ای از فرایندها این سه را به هم مربوط می‌کند، او معتقد است آنچه این امر را ممکن می‌سازد بازنمایی است (هال، ۱۹۹۷: ۲۰).

1. Representation theory
2. Stuart hall

هال (۲۰۰۶) از نگاه استوارت هال سه رویکرد برای توصیف آنکه معنا از کجا آمده است و چگونه بازنمایی معنا در زبان انجام می‌شود وجود دارد. ۱. رویکرد بازتابی[۴] ۲. رویکرد ارادی (تعمدی)[۵] ۳. رویکرد برساختی[۶].

در رویکرد بازتابی همان‌طور که از نامش پیداست اعتقاد بر این است که معنا در ابژه یا همان شخص، عقیده، یا اتفاق در جهان واقعی وجود دارد و زبان همچون آیینه‌ای عمل می‌کند برای بازتاباندن معنای حقیقی که در دنیای واقعی وجود دارد. گرترود اشتین[۷] می‌گوید: «گل سرخ یک گل سرخ است».

هال در رویکرد ارادی معتقد است که گوینده، بیننده یا مخاطب است که معنا را بر الگوی جهان زبانی‌اش بر متن تحمیل می‌کند. مفاهیم همان معنایی را منتقل می‌کنند که نویسندهٔ آن می‌خواهد، البته این رویکرد دارای نقصان‌هایی است. در رویکرد ارادی بازنمایی حالتی شناور دارد یعنی نمی‌توان منبعی یکه از معنا در زبان ارائه کرد. درواقع معنای زبان به صورت انفرادی و خصوصی بازنمایی می‌شود، درحالی‌که جوهر زبان به ارتباط و قواعد زبانی بستگی دارد که عمومی است و رمزگان (کدها) را شکل می‌دهد. زبان هیچ‌گاه نمی‌تواند به صورت بازی یکه و انفرادی درآید. درواقع زبان نظامی اجتماعی است که اندیشه و افکار ما با توجه به واژگان و تصاویری که از قبل برای زبان تعریف شده قابل انتقال است و برساخته و فهم می‌شود (هال، 2006: 25).

در رویکرد سوم ما معنا را برساخته می‌کنیم و برای دریافت نشانه‌ها و مفاهیم از نظام‌های بازنمایی بهره می‌بریم. به‌واقع نه اشیا به خودی خود و به تنهایی معنایی دارند و نه حتی کنشگران زبان. این ما هستیم که با ابزار نظام‌های بازنمایی و مفاهیم و نشانه‌های معنا را برمی‌سازیم، به همین دلیل هم این رویکرد را برساختی یا ساختاری می‌گویند. در این رویکرد ما با جهان مادی یعنی جایی که با پدیده‌ها، چیزها یا افراد سروکار داریم و رفتارهای نمادین و نظام‌های بازنمایی و معناسازی و زبان هستند، کاری نداریم. ساختارگراها به هیچ روی وجود جهان مادی را انکار نمی‌کنند اگر چه از نگاه آن‌ها این جهان مادی نیست که معنا را منتقل می‌کند. معنا توسط نظام زبانی و نظام‌های بازنمایی دیگر تولید می‌شود (هال، 2006: 25 - 26).

۴. بحث و بررسی

۴. ۱. ارائهٔ داده‌ها

نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان اشاره به موقعیتی تاریخی دارد که در آن هویت ایرانی مورد تهدید قرار گرفته و ازاین‌رو هویت ایرانی در رویارویی با هویت قوم تازش‌گر است، که در متن نمایشنامه بازنمایی شده است. صادق هدایت پروین دختر ساسان را در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۰۷ تا ۱۳۰۹ می‌نویسد. یعنی شش سال پیش از سفر پربارش به هند که ره‌آورد آن برگردان هفت متن ارزشمند

1. The Reflective
2. The Intertional
3. The Constructive
4. Gertrud stein

پهلوی به فارسی است. سفری که گویی در موقعیتی فرازمانی و با بخشی از قهرمانان نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان برای یافتن هویت گمشده‌شان صورت گرفته است. هدایت در این نمایشنامه زبانی ساده و روان را برگزیده که کمتر خواست نمایش توانمندی نویسنده را دارد. برای بررسی انواع و میزان هویت برساخته و به کار رفته در اثر انتخابی نخست، متن کامل نمایشنامه مطالعه گردیده سپس با توجه به جدول‌های ۱ رویکردهای استوارت و ۲ سویه‌های هویت که از تعریف‌های بخش ۳ برآمده‌اند انواع هویت به‌کاررفته و برساخته استخراج و سپس به‌طور دقیق در جدول نوشته و شمارش شده است و در پایان تحلیل بر پایهٔ نمونه‌های هویت بازنمایی شده ارائه گردیده است.

جدول ۱. رویکردهای استوارت هال

جدول استوارت هال	فاکتورها	توضیحات
رویکرد بازتابی	متن محور	انواع رویدادهای ثبت شده در متن بدون دخالت استنباط خواننده، مستقیم‌ترین و سطحی‌ترین لایهٔ متن، آشکارترین ارجاعات در فهم عمومی
رویکرد تعمدی	مؤلف محور	اظهارنظرها و برداشت‌های نویسنده که حتی ممکن است با واقعیت منطبق نباشد. منظور ابداعی نویسنده، مثلاً ممکن است از نظر نویسنده تاریکی زیبا باشد./ استعارات، معانی غیرمستقیم، کنایه‌ها
رویکرد برساختی	خواننده محور	آنچه که خواننده وارد متن می‌کند در فهم متن، لایهٔ معنای ناپیدای متن

جدول ۲. سویه‌های هویت

هویت	سویه‌های مورد مطالعه	مؤلفه‌ها
	هویت فردی	نام
		تحصیلات
		سن
		سنت‌گرایی
		جنسیت
		قومیت
		ملیت
		شغل
	هویت ملی	جغرافیا
		زبان
		دین
	هویت تاریخی	نسب
		حافظهٔ تاریخی مشترک
		افسانه‌ها و روایت‌های حماسی

۴. ۱. ۱. بررسی هویت از دیدگاه استوارت هال در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان

در اینجا با توجه به نظریهٔ بازنمایی استوارت هال و رویکردهای سه‌گانهٔ بازتابی، ارادی (تعمدی) و برساختی که پیش‌تر شرح آن به صورت کامل داده شده است به بررسی نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان می‌پردازیم که در پایین مثال‌هایی از آن آورده شده است.

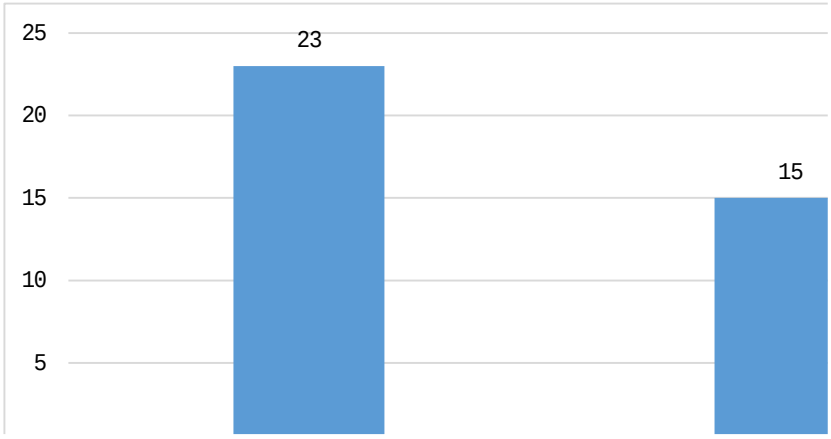
الف) رویکرد بازتابی:

روژگاریاک (هدایت، ۱۳۰۹: ۷)، (به معنی روزگار نیک): در زمان وقوع اتفاقات نمایشنامه، صورت زبانی یاد شده به جای سلام یا درود که این روزها ما به کار می‌بریم کاربرد داشته است. با توجه به این نکته صورت آوایی یاد شده به صورت بازتابی بازنمایی کنندهٔ هویت زبانی آن دوره است. نویسنده در دو مورد از این صورت بهره برده است.

انگره مانیو (هدایت، ۱۳۰۹: ۴)، در برابر سپنتا مانیو و به معنی مینویت خشم و اهریمنی (مهر، ۱۳۷۴: ۱۸) صورت زبانی یاد شده در زمان وقوع اتفاقات نمایش‌نامه، استفاده می‌شده است و با توجه به اینکه این صورت زبانی در روزگار ما متداول نیست به صورت بازتابی بازنمایی‌کنندهٔ هویت زبانی آن دوره است. نویسنده در یک مورد از آن بهره برده است.

مسمغان (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۷)، (به معنی بزرگ مغان): صورت زبانی یاد شده که در دورهٔ تاریخی اتفاقات نمایشنامه استفاده می‌شده و به‌عنوان رتبه‌ای اجتماعی و کاری بوده، در روزگار ما کاربردی ندارد. در نتیجه صورت آوایی آن به صورت بازتابی بازنمایی کنندهٔ هویت زبانی آن دوره است و نویسنده دو بار از آن بهره برده است.

افتحوا الباب ایها الکلاب النجسهٔ (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۸): صورتی آوایی در زبان عربی که نویسنده به‌عنوان جمله‌ای که بازتاب‌دهندهٔ هویت زبان عربی باشد در برابر زبان فارسی میانه در گفتار تازیان بهره برده است. در داده‌های مورد بررسی، ۲۳ بار جمله‌ها و ترکیب‌های زبان عربی به صورت بازتابی توسط نویسنده به کار گرفته شده است.



نمودار ۱. رویکرد بازتابی (نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان)

همان‌طور که در نمودار ۱ آشکار است در جهت پیش بردن نمایشنامه ۳۸ بار از رویکرد بازتابی بهره برده شده است که از این میان ۲۳ بار از زبان عربی و ۱۵ بار از زبان فارسی میانه یاری گرفته شده است.

ب) رویکرد ارادی

از آنجا که در رویکرد ارادی همان‌گونه که از نامش نیز پیداست، آن چیزی است که نویسنده قصد گفتن آن را دارد و از آنجا که همهٔ واژگان، ساخت و جمله‌ها ناشی از ارادهٔ نویسنده است هویت برآمده از نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان نیز به صورت کامل و صددرصد بر مبنای نظریهٔ استوارت هال و رویکرد ارادی ناشی از ارادهٔ نویسنده و مطابق با خواست اوست. در نتیجهٔ بررسی پیکره همهٔ ۳۰۷ مورد هویت به دست آمده از این رویکرد نیز پیروی می‌کنند.

ج) رویکرد برساختی

بر پایهٔ این رویکرد، چیزها معنایی خودبسنده ندارند، بلکه این مخاطب است که به کمک نظام‌های بازنمایی معناها را می‌سازد. بر این مبنا در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان و با توجه به متن گفتگوها در نمایشنامه و دانش مخاطب (نویسندهٔ مقاله) با ۳۰۷ مورد هویت برساختی روبه‌رو هستیم که برخی با شمار و تکرار در متن نمایشنامه و پس از آن در گفتار بازیگران به کار گرفته شده است. این ۳۰۷ مورد همگی در متن نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان آمده است.

۴. ۱. ۲. بررسی سویه‌های مختلف هویت در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان اثر صادق هدایت

انواع هویت شامل هویت فردی، هویت ملی و هویت تاریخی است که هر کدام به زیر شاخه‌های زیر تقسیم می‌شوند.

هویت فردی: به عنصرهای نام، تحصیل، سن، سنت‌گرایی، جنسیت، قومیت، ملیت و شغل تقسیم می‌شود و هویت ملی: به سه عنصر جغرافیا، زبان و دین تقسیم شده است و در پایان هویت تاریخی است که به سه عنصر نسب، حافظهٔ تاریخی مشترک و افسانه‌ها و روایت‌های حماسی بخش‌بندی شده است.

الف) واژه: «باربد» (هدایت، ۱۳۰۹: ۷)

هویت فردی: به نام، سنت‌گرایی، جنسیت، ملیت و شغل در هویت فردی اشاره دارد، زیرا نامی است از نام‌های ایرانی و نام مرد است و به سنت موسیقی و شادی در میان ایرانیان و شغل موسیقی‌دانی و نوازندگی اشاره می‌کند.

هویت تاریخی: به حافظهٔ تاریخی مشترک، افسانه‌ها و روایت‌های حماسی در هویت تاریخی اشاره می‌کند زیرا بخشی از حافظهٔ تاریخی جمعی ماست در مورد موسیقی‌دانی که در دربار خسروپرویز به کار مشغول بوده و این تاریخ، با افسانه‌ها و روایت‌های خیالی بسیاری به هم آمیخته شده‌اند.

ب) گروه: «کیش اشویی» (هدایت، ۱۳۰۹: ۹)

هویت فردی: به زیرشاخهٔ سنت‌گرایی در هویت فردی اشاره می‌کند چرا که اشاره به این باور در دین مزدیسنا دارد که راه در جهان یکی است و آن هم راستی و این راستی همان هنجار گیتی است که اهورامزدا کیهان را بر اساس آن آفریده است و ازاین‌رو کیش مزدیسنا را کیش اشویی هم می‌گویند و این باور به اشویی یا راستی‌بخشی از باورهای ایرانیان در تمام این دوران تبدیل شده است.

هویت ملی: اشاره به زیرشاخهٔ دین در هویت ملی دارد چرا که نام دیگری برای دین زرتشتی است که باور رایج مردم ایران برای سده‌ها پیش از تازش و حتی برای بعضی از ایرانیان برای سده‌های پس از آن بوده است.

ج) جمله: «همهٔ نامه‌های ما را سوزانیدند» (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۰).

هویت تاریخی: به زیر شاخهٔ حافظهٔ تاریخی مشترک ما در هویت تاریخی اشاره می‌کند ازآنجاکه به نسک‌ها و نوشتارهای گذشتهٔ ما نامه گفته می‌شده و سوزاندن کتابخانه‌ها به‌وسیلهٔ تازیان از نمونه کارهای مرسوم بین تازیان بوده و در تاریخ طبری و دیگر نوشته‌ها نیز بارها به آن اشاره شده به نحوی که بخشی از حافظهٔ جمعی ایرانیان گردیده است.

د) بند[۸]: «میهن همهٔ این گل و گیاه و جانورانی هستند که با روان ما آشنا شده‌اند که نیاکان آن‌ها با نیاکان ما زندگانی کرده و آن‌ها را مانند ما به این آب‌وخاک وابستگی می‌دهد» (هدایت، ۱۳۰۹: ۱۵).

هویت فردی: به زیر شاخهٔ سنت‌گرایی در هویت فردی اشاره دارد، زیرا که تعریفی را آورده که آغشته به باورهای تاریخی و دینی ایرانی از مهرپرستی تا دین مزدیسناست و به‌نوعی سنت فکری ایرانیان در درازای هزاره‌ها است.

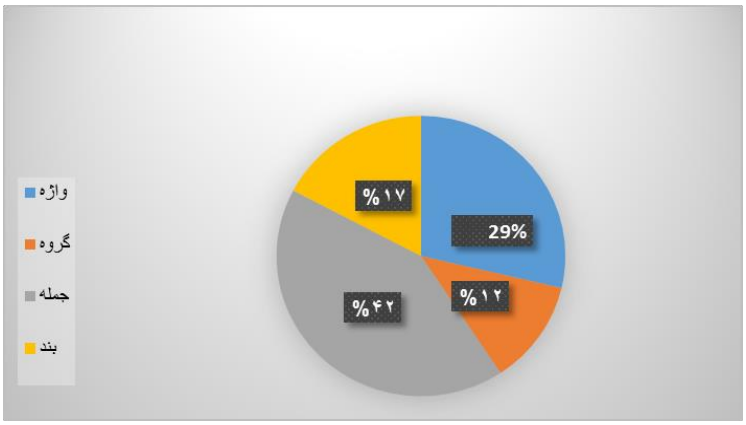
هویت ملی: اشاره به زیرشاخه‌های جغرافیا/دین در هویت ملی دارد، جغرافیا از آن روی که تعلق خاطر به مکان خاصی به میهن دارد و دین از آن جهت که در باور دین زرتشتی آن طبقه‌های آشنا با ذهن ما که انسان را اشرف مخلوقات می‌داند، نداریم. انسان اگر در مسیر راستی و اشایی حرکت کند می‌تواند دستیار اهورامزدا باشد و در این راه دیگر جانداران به او یاری خواهند کرد، ازاین‌رو در بخشی از اوستا داریم که: می‌ستاییم روان جانداران سودمند را.

۴. ۱. ۳. تحلیل انواع داده‌ها در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان نوشتهٔ صادق هدایت

نمودار شمارهٔ ۲ نشان‌دهندهٔ درصد نوع عناصر هویت‌ساز به کار رفته در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان است. با توجه به آنچه در نمودار دایره‌ای شمارهٔ ۲ نیز آشکار است از ۳۰۷ عنصر هویت‌ساز بدون در نظر گرفتن تکرارها، بیشترین مورد به جمله با ۴۲٪ و پس از آن واژه با ۲۹٪ و بند با ۱۷٪ و در پایان گروه با ۱۲٪ موارد هویت‌ساز دارندهٔ نسبت‌های فراوانی در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان هستند.

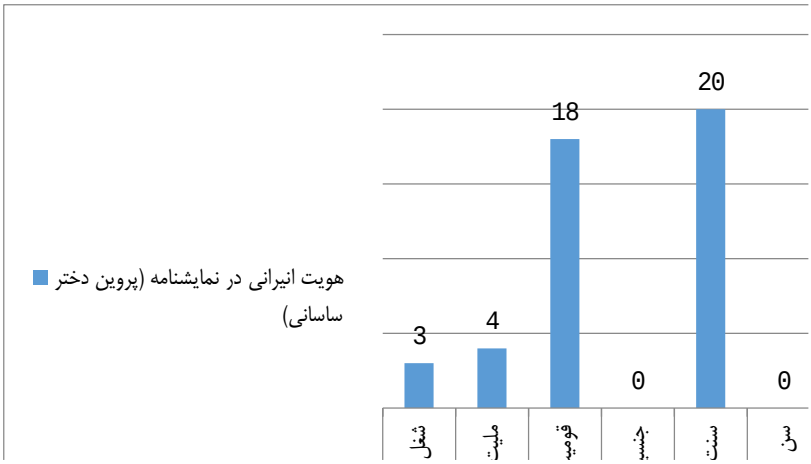
---

۱. نگارنده بند را برابر با پاراگراف در نظر گرفته است.



نمودار ۲. نوع- هویت (پروین دختر ساسان)

نمودار ۳. هویت فردی ایرانی (پروین دختر ساسان)

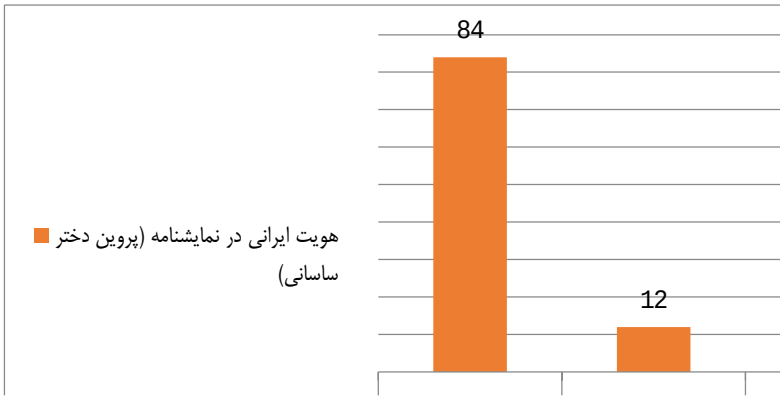


نمودار ٤. هویت فردی انیرانی (پروین دختر ساسان)

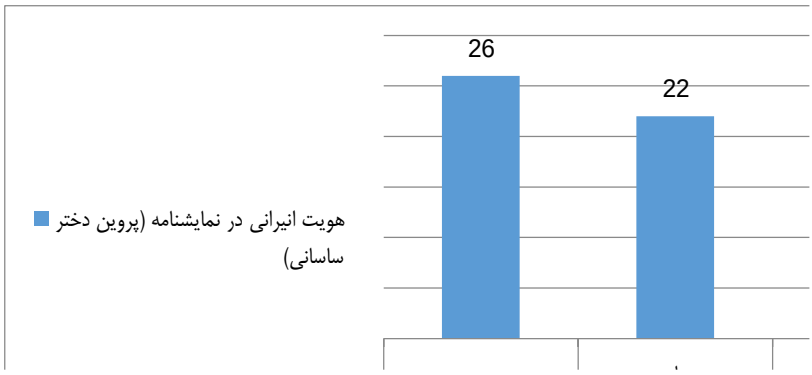
نمودار ۳ هویت فردی ایرانی و سویه‌های گوناگون آن را در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان نشان می‌دهد و همان‌طور که تعداد فراوانی هر کدام نشان داده می‌شود از همهٔ سویه‌های هویت فردی ایرانی در نمایشنامه استفاده شده است. بیشترین سویهٔ هویت فردی سنت‌گرایی با ۸۷ مورد و پس از آن به ترتیب شغل با ۲۸ مورد، ملیت با ۲۴ مورد، نام ۲۳ مورد و در پایان جنسیت با ۹ مورد تکرار به کار رفته‌اند.

در نمودار ۴ اما به هویت انیرانی (ناایرانی) می‌پردازد و سویه‌های گوناگون آن در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان دیده می‌شود در این نمودار از سه سویه که جنسیت، تحصیل و سن هستند استفاده نشده و از پنج مورد دیگر به ترتیب سنت‌گرایی با ۲۰ بار و قومیت با ۱۸ بار بیشترین استفاده را داشته‌اند و پس از آن‌ها ملیت ۴ بار، شغل ۳ بار و نام هم تنها در ۱ مورد به کار رفته‌اند.

از آنجا که پردازش هویت در مرزبندی‌ها می‌تواند تأکید بر وجود هویت (دیگری) باشد نمودار هویت انیرانی و ایرانی به وجود یکدیگر رنگ و قوت بیشتر می‌دهند و از همین‌رو نمودارهایشان در کنار یکدیگر آمده است. همان‌طور که نمودار ۳ و ۴ آشکارا نشان می‌دهند در این نمایشنامه صادق هدایت از هر دو هویت ایرانی و انیرانی در بیشتر موارد استفاده کرده است.



نمودار ۵. هویت ملی ایرانی (پروین دختر ساسان)

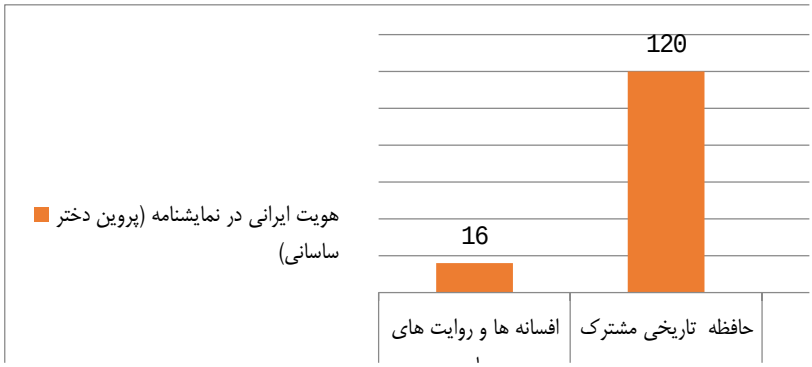


نمودار ٦. هویت ملی انیرانی (پروین دختر ساسان)

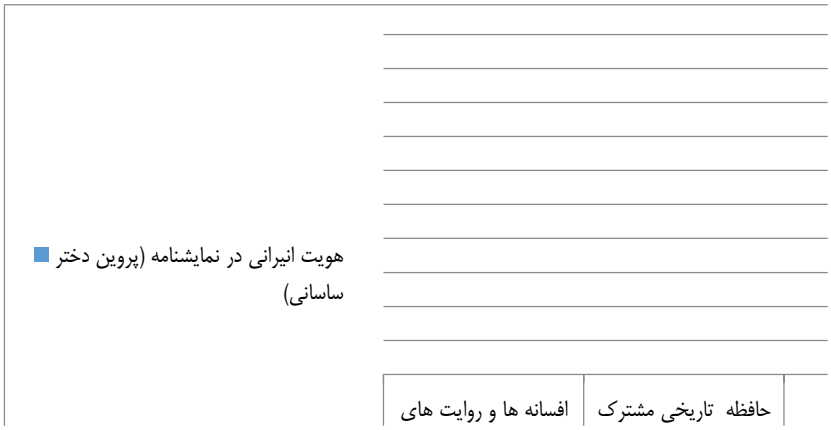
نمودار ۵ هویت ملی ایرانی و سویه‌های گوناگون آن را در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان نشان می‌دهد و همان‌طور که تعداد فراوانی هر کدام نشان داده می‌شود از همهٔ سویه‌های هویت ملی ایرانی در نمایشنامه استفاده شده و بیشترین سویهٔ هویت ملی دین با ۸۴ مورد و پس از آن به ترتیب، جغرافیا با ۲۶ مورد و زبان با ۱۲ مورد تکرار قرار دارند.

نمودار شمارهٔ ۶ هویت ملی انیرانی و سویه‌های گوناگون آن را در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان نشان می‌دهد و همان‌طور که تعداد فراوانی هرکدام نشان داده می‌شود از همهٔ سویه‌های هویت ملی انیرانی در نمایشنامه استفاده شده و بیشترین سویهٔ هویت ملی دین با ۲۶ مورد و پس از آن به ترتیب، زبان با ۲۲ مورد و جغرافیا با ۹ مورد تکرار قرار دارند.

در نگاه مقایسه‌ای بین دو نمودار ۵ و ۶ می‌بینیم که سویهٔ دین که سبب جنگ نیز همان بوده در هر دو مورد هویت ملی ایرانی و انیرانی بیشترین کاربرد را داشته است و در مورد عنصر زبان نیز نویسنده در همان برابرهای اندک و ساده‌ای که از زبان عربی داشته می‌بینیم که به حضور عنصر زبان در هویت ملی پرداخته است و این در حالی است که به فارسی میانه و پهلوی کمتر پرداخته که با این راهبرد مسئلهٔ زبان در نمایش و مرزهای موجود در آن را برای پرداختن به هویت ملی و سویهٔ زبان پیش برده بدون آنکه بیننده در دیدن نمایش دچار سردرگمی شود.



نمودار ۷. هویت تاریخی ایرانی (پروین دختر ساسان)



نمودار ۸. هویت تاریخی انیرانی (پروین دختر ساسان)

نمودار شمارهٔ ۷ هویت تاریخی ایرانی و سویه‌های گوناگون آن را در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان نشان می‌دهد و همان‌طور که تعداد فراوانی هر کدام نشان داده می‌شود از همهٔ سویه‌های هویت تاریخی ایرانی در نمایشنامه استفاده شده و بیشترین سویهٔ هویت تاریخی، عنصر حافظهٔ تاریخی مشترک با ۱۲۰ مورد و پس از آن به ترتیب افسانه‌ها و روایت‌های حماسی با ۱۶ مورد و نسب با ۸ مورد تکرار قرار دارند.

نمودار شمارهٔ ۸ هویت تاریخی انیرانی و سویه‌های گوناگون آن را در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان نشان می‌دهد و همان‌طور که در نمودار دیده می‌شود از هیچ‌کدام از سویه‌های هویت تاریخی برای انیرانیان بهره برده نشده است. دلیل این موضوع شاید این باشد که بیننده و یا حتی نویسنده کمتر اطلاعی از باور تاریخی آنان به‌عنوان قوم تازش‌گر داشته و یا به صورت بنیادین، تاریخ‌نگاری از پدیده‌های انسان متمدن است که در این‌باره می‌توان بیشتر درنگ کرد.

۴. ۱. ۴. بررسی هویت جعلی در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان

در داده‌های مورد بررسی در نمایشنامه به مواردی برخورد شده که با توجه به مسائل گوناگون گاه تاریخی، گاه باورمندی یا زبانی به هویتی غیرواقعی یا جعلی اشاره داشته که از آنجا که نامی برای آن‌ها نبود با نام هویت جعلی آورده شده است. در موردی که در ادامه آمده است به این جمله برمی‌خوریم (ببین هر دو آن‌ها «اشاره به انگشتر نامزدی» یک‌جور هستند، روی این اهورامزدا کنده شده) که می‌توان این معنا را برداشت کرد که اهورامزدا همان نماد فروهر است و دارای صورت و نمادی با ظهور تصویری است که با خواندن کتاب (دیدی نو از دینی کهن) دانسته خواهد شد که این‌چنین نیست و اهورامزدا، نه تصویری دارد و نه نمادی دیداری، به این دلیل این جمله در ردیف هویت جعلی آمده است. در پایین جدول هویت جعلی برای نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان آمده است.

جدول ۳. هویت جعلی (پروین دختر ساسان)

ردیف	هویت جعلی	توضیح
۱	ببین، هر دو آن‌ها (اشاره به انگشتر نامزدی) یک‌جور هستند روی این اهورامزدا کنده شده.	زیرا که اهورامزدا دارای تصویر یا نماد دیداری نیست و آوردن این جمله گمان مخاطب را به‌سوی نشان فروهر خواهد برد و برداشت خواهد کرد، درنتیجه ما را به هویتی جعلی ارجاع خواهد داد.

۵. نتیجه‌گیری

در این بخش کوشش می‌کنیم تا با بهره بردن از نتیجه‌هایی که در بخش پیش، از تجزیه و تحلیل داده‌های زبانی و بررسی‌های آماری متن نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان صادق هدایت به‌دست آوردیم، به پرسش‌های پژوهش پاسخ دهیم و فرضیه‌های نخست را وارسی کنیم.

کدام سویهٔ هویت با توجه به نظریهٔ بازنمایی استوارت هال در اثر پروین دختر ساسان صادق هدایت بیشتر استفاده شده است؟ در پاسخ به پرسش نخست مشاهده می‌کنیم که فرض نخست بیشتر می‌تواند کلی‌گویی برای نمایش مورد نگر باشد و یافته‌های پژوهش حاضر نشان داد که بهره بردن از همگی سویه‌های بازنمایی هویت استوارت هال در نمایشنامه‌های فارسی امری گسترده و مرسوم است. استفاده از بازنمایی هویت در اثر انتخابی با درون‌مایه‌ها و زمان به نسبت همسان مورد استفاده بوده است. برای هر مورد از الگوی استوارت هال ۲ تا ۳ مثال ذکر شد و پس از بررسی ۳۰۷ مصداق از هویت بازنمایی شده در اثر پروین دختر ساسان نتیجه‌های زیر به دست آمد.

به‌طورکلی از انواع راهبردهای تعریف شده توسط استوارت هال (۱۹۹۷) یعنی رویکردهای بازتابی، ارادی و برساختی استفاده شده است که از این میان ۳۸ بار از رویکرد بازتابی و ۳۰۷ بار از رویکرد ارادی و ۳۰۷ بار از رویکرد برساختی استفاده شده است. همان‌طور که پیش‌تر و در پرسش یک هم دربارهٔ نمایشنامهٔ مرگ یزدگرد آورده شده، از آنجا که از آغاز تا پایان نمایشنامه بر خواست و ارادهٔ نویسنده استوار است، رویکرد ارادی را می‌توان بر همهٔ متن گسترش داد اما نگارنده به مواردی دست یافت که بین خواست و دانش نویسنده از آن دورهٔ تاریخی فاصله‌ای را نشان می‌دهد.

موردهایی با این ویژگی که در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان تنها یک مورد است در ستونی به نام هویت جعلی دسته‌بندی شده است. در مورد دیگر موارد هم از آنجا که ارادهٔ نویسنده قابل سنجش نیست از میان سه رویکرد می‌توان رویکرد برساختی را بیشترین سویهٔ هویت به کار رفته دانست.

از میان ۳۰۷ مورد هویت برساخته شده در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان و از سه سویهٔ هویت فردی و هویت تاریخی و هویت ملی، از مجموع ۵۵۸ بار استفاده از هر سه عنوان، ۲۲۵ بار از هویت فردی، ۱۸۸ بار از هویت ملی و ۱۴۵ بار از هویت تاریخی استفاده شده است و از میان موارد هویت فردی که بیشترین مقدار استفاده را داشته، سنت‌گرایی با ۱۰۷ بار از همهٔ عنوان‌ها بیشتر به کار برده شده است.

بازنمایی هویت تاریخی با توجه به نظریهٔ بازنمایی استوارت هال در اثر پروین دختر ساسان صادق هدایت چگونه است؟ در مورد فرض نخست دربارهٔ این پرسش باز هم پاسخ دقیقی نیست و بیشتر کلی‌گویی به نظر می‌رسد و پس از بررسی ۱۴۵ مصداق از انواع هویت تاریخی که در نمایشنامه به کار رفته، در اثر پروین دختر ساسان نوشتهٔ صادق هدایت، نتیجه‌های زیر به دست آمد. به طور کلی در مورد هویت برساخته شده در نمایشنامهٔ پروین دختر ساسان و از میان سه سویهٔ نسب، حافظهٔ تاریخی مشترک و افسانه‌ها و روایت‌های حماسی، به ترتیب از نسب ۸ بار و حافظهٔ تاریخی مشترک ۱۲۱ بار و افسانه‌ها و روایت‌های حماسی ۱۶ بار به کار گرفته شده است. همان‌طور که آمار به‌خوبی نشان می‌دهد از هر سه عنصر در ساخت هویت تاریخی بهره گرفته شده و بیشترین مورد هم مربوط به حافظهٔ تاریخی مشترک است و به یاری نویسنده برای ساختن هویت تاریخی استفاده شده است.

منابع

بهارلوییان، شهران و فتح‌الله اسماعیلی (۱۳۷۹). *شناخت‌نامهٔ صادق هدایت*. تهران، قطره.

بیابانگرد، اسماعیل (۱۳۷۶). *روانشناسی نوجوان*. تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

خادم الفقرایی، مهوش و مسعود کیانپور (۱۳۹۷). «تحلیل نشانه‌شناختی کلیشه‌های جنسیتی و پایگاه اجتماعی در دو فیلم برف روی کاج‌ها و یه حبه قند». *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، د ۹، ش ۱۷، ۴۹-۶۴.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۸۵). *فرهنگ متوسط دهخدا*. تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

رایلی، فیلیپ (۱۳۹۸). *زبان فرهنگ و هویت*. تهران، نشر نویسه پارسی.

زاهد، سیدسعید (۱۳۸۴). «هویت ملی ایرانیان». *فصلنامهٔ راهبرد یاس*، ش۴، ۱۲۹ – ۱۳۸.

صادقی گیوی، مریم و خدیجه ططری (۱۳۹۰). «بررسی و تبیین سیر تاریخی هویت انسانی بر اساس الگوهای ایرانشهری در شاهنامه فردوسی». *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، ش۲، پیاپی ۱۸، ۸۹-۱۱۳.

طاهباز، سیروس (۱۳۷۶). *دربارهٔ زندگی و هنر صادق هدایت*. تهران، زریاب.

رضایی خیرآبادی، فاطمه و دیگران (۱۳۹۱). «جایگاه نمادهای هویت ملی در زبان و ادب فارسی، مطالعهٔ موردی: آثار داستانی جمال‌زاده». *تحقیقات فرهنگی ایران*، د ۵، ش۲. ۸۷-۱۱۱.

فرزانه، م.ف (۱۳۷۲). *آشنایی با صادق هدایت*. تهران، مرکز.

فهندژ سعدی، سیدمعصومه (۱۳۹۹). «تعریف و تبیین مفهوم هویت ملی و ایرانی از دیدگاه حافظ». *پژوهشنامهٔ تاریخ سیاست و رسانه*، ش ۴، ۱۲۰-۱۰۷.

کاظمی، عباس و آزاده ناظرفصیحی (۱۳۸۶). «بازنمایی زنان در یک آگهی تجاری تلویزیونی». *پژوهش زنان*، د ۵، ش۱، ۱۳۷-۱۵۳.

گودرزی، حسین (۱۳۸۴). *زبان و هویت*. تهران، مؤسسه مطالعات ملی.

مرادی، علی، و کیومرث کرانی (۱۴۰۰). «بررسی رابطه بین آگاهی تاریخی و هویت ملی شهروندان (مطالعهٔ موردی شهر کرمانشاه)». *جامعه‌شناسی تاریخی*، د ۱۳، ش ۱، ۲۹۷-۳۴۲.

مطهرزاده، مهدی (۱۳۸۵). «اصالت و معاصرت در هویت». *زمانه*، ش۴۳، ۶۵-۶۶.

معمار، ر (۱۳۸۷). *سنجش گرایش به هویت تاریخی*. تهران: ادارهٔ کل مطالعات مرکز تحقیقات و سنجش و برنامه‌ریزی صدا و سیما.

مهر، فرهنگ (۱۳۷۴). *دیدی نو از دینی کهن فلسفهٔ زرتشت*. تهران، انتشارات جامی.

هدایت، صادق (۱۳۱۲). *مازیار*. با مقدمهٔ مجتبی مینوی، تهران، سازمان انتشارات جاویدان.

هاشمی زاده، سیدرضا و دیگران (۱۳۹۶). «هویت ایرانی و سینما؛ بازنمایی هویت ایرانی در فیلم مادر». مطالعات ملی، د ۱۸، ش ۱، پیاپی۶۹، ۸۵-۱۰۲.

هال، استوارت و دیگران (۱۳۸۶). *مطالعات فرهنگی: دیدگاه‌ها و مناقشات*. ترجمهٔ محمد رضایی، تهران، جهاد دانشگاهی.

هدایت، صادق (۱۳۵۶). *پروین دختر ساسان*. تهران، انتشارات جاویدان.

یوسفی، علی (۱۳۸۰). «روابط بین قومی و تأثیر آن بر هویت ملی اقوام در ایران، تحلیلی ثانویه بر داده‌های یک پیمایش ملی». *مطالعات ملی*، ش ۸ ظ، ۱۳-۴۲.

References

Cho, H. C. (2017). *Language as function or fashion? Multilingual identity formation through Korean language learning* (Doctoral dissertation, The University of Western Ontario, Canada).

Cobley, P. (Ed.). (2005). *The Routledge companion to semiotics and linguistics* . Routledge.

Collett, J. M. (2014). *Negotiating an identity to achieve in English: Investigating the linguistic identities of young language learners* (Doctoral dissertation, UC Berkeley).

Davies, H. M. (2017*). The role of Welsh language media in the construction and perceptions of identity during middle childhood* (Doctoral dissertation, Aberystwyth University).

Fateme R. Kh., R. Hakimzadeh, M. H. Mohammadi, S. A Khalighinejad. (2013). The position of national identity symbols in Persian language and literature; Case study: Jamalzadeh's fictional works). Iranian Cultural Research 2. 87-111. (in persian)

Hall, S. (1983). *The Great Moving Right Show*, London: Lawerence and Wishart.

Hall, S. (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*, London Thousand Oaks, California: Sage in association with the Open University.

Hall, S. (2006). *Critical Dialogues in Cultural Studies*, London: Routledge.

Hall, S. (2020). *Old and new identities, old and new ethnicities*. In Theories of race and racism (pp. 199-208). Routledge

Hall, S. and P. Whannel .1964, *the Popular Arts*, Londom. Hutchinston

Hashemizadeh, Seyedreza, Delavar, Ali, and Mozafari, Afsana. (2016). "Iranian identity and cinema; Representation of Iranian identity in the movie *Mother*". National Studies, 18(1 (69), 85-102. (in persian)

Kazemi, Abbas, and Nazer-Fasihi, Azadeh. (2007). "Representation of women in a television commercial. Women in Development and Politics". *Women's Studies*, 5(1 (ser. 17), 137-153. SID. https://sid.ir/paper/55269/fa. (in persian)

Khadim al-Faqarai, Mahosh, and Kianpour, Massoud. (2017). "Semiotic analysis of gender stereotypes and social base in the two films Snow on the Pines and Yeh Habe Sugar". Performing Arts and Music Letters, 9(17), 49-64. (in persian)

Mamar, R. (2008). *Measuring tendency to historical identity. Tehran: Directorate of General Studies of the Center for Research.* Measurement and Planning of Seda va Sima. (in persian)

Procter, J. (2004). *Stuart hall.* Routledge.

Riley, P. (2007). *Language, culture and identity: An ethnolinguistic perspective*. A&C Black.

Wardhaugh, R., & Fuller, J. M. (2021). *An introduction to sociolinguistics*. John Wiley & Sons

Yousefi, Ali. (1380). "inter-ethnic relations and its impact on the national identity of ethnic groups in Iran); A secondary analysis of data from a national survey". *National Studies*, 2(4(8)), 13-42. SID. https://sid.ir/paper/428280/fa. (in persian)

Zahid, Seyed Saeed. (1384). "National identity of Iranians". *Yas Strategy Quarterly*, -(4), 131-149. SID. https://sid.ir/paper/452016/fa. (in persian)

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir
The University of Tehran Press

An Analysis of the Novel "Cold Coffee of Mr. Writer" Accentuating the Function of Transposition in Guessing the Audience

Ebrahim Ranjbar✉

Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Tabriz, Iran. Email: ranjbar87@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Article

(61-80)

Received:
2023-12-11

In Revised Form:
2024-06-13

Accepted:
2023-12-30

Published onlin:
2024-06-20

Abstract

The novel "*Cold Coffee of Mr. Writer*", authored by Roozbeh Moein (first edition: 2017), reached the eighty-fourth print within three years, according to the book's colophon. According to some news reports[1], purchasers of this novel lined up on the first day of publication and bought all the copies of it. Of course, the impact of social media should be taken seriously in this regard, as the author published purely romantic excerpts of the book online before publication. The purpose of this study is to explain the method of characterization and storytelling of this novel in order to determine its strengths and weaknesses. One of the strengths of this novel is the use of the "transposition" in characterization. This novel is written using the "transposition" style and this style has given a new face to the repetitive concepts of the novel. Here, transposition means that the main character is a core actor. He is multiplied into shadows. Each shadow, in the underlying layer, appears as an actor and, in the outer layer, appears as an independent character but reappears in its original form in one or several actions through one or several similarities. In this review, the analytical method has been utilized. That is, the "transposition" of the characters, which is the focal point of the novel, has been considered, and the degree of distance and proximity and harmony and disharmony of the elements with it have been measured to obtain signs of the aesthetic and cultural tastes of the enthusiasts. The result of the review shows that the elements of the novel are in the service of the "transposition" style. The important characters of the novel are the shadows of the main character and the multiple romantic episodes are the repetition of the main theme of the novel. Additionally, the descriptive aspect of the language, predominating over its behavioral aspect, has significantly highlighted the romantic aspect of the novel. Thus, love and separation and the illusion of loneliness have been repeated many times with various expressions and this can attract specific groups.

Keywords:
Cold Coffee, audience, Roozbeh Moin, transposition, Rule making, love.

Cite this article:
Ranjbar, Ebrahim (2024). "An Analysis of the Novel "Cold Coffee of Mr. Writer" Accentuating the Function of Transposition in Guessing the Audience". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 1, Ser. N.: 33 (61-80).

DOI:
10.22059/JLCR.2023.369458.1970

Publisher:
The University of Tehran Press. © The Author(s)

1. www.ibna.ir/news

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

تحلیل رمان *قهوه سرد آقای نویسنده* با تکیه بر کارکرد «صورت‌گردانی» در تخمین گروه مخاطبان

ابراهیم رنجبر✉
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.
رایانامه: ranjbar87@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۸۰-۶۱)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۹/۲۰

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۳/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۰/۰۹

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۳/۳۱

کلیدواژه‌ها:
قهوهٔ سرد، مخاطبان، معین، صورت‌گردانی، قاعده‌سازی، عشق.

چکیده

رمان *قهوه سرد آقای نویسنده*، نوشتهٔ روزبه معین (چاپ اول: ۱۳۹۶)، مطابق شناسنامهٔ کتاب، در مدت سه سال به چاپ هشتادوچهارم رسید. مطابق گزارش برخی از خبرگزاری‌ها[۱]، خریداران این رمان، در روز اول نشر، در صف انتظار ایستادند و همهٔ نسخه‌های آن را خریدند. البته در این مورد تأثیر فضای مجازی را باید جدی گرفت زیرا نویسنده، پیش از انتشار، قطعه‌هایی از آن را که صرفاً جنبهٔ رمانتیک داشتند، در فضای مجازی منتشر می‌کرد. هدف این نوشته تبیین شیوهٔ شخصیت‌پردازی و داستان‌نویسی این رمان است تا عوامل قوت و ضعف آن تعیین شوند. یکی از عوامل قوت این رمان استفاده از شیوهٔ «صورت‌گردانی» در شخصیت‌پردازی است. این رمان به شیوهٔ «صورت‌گردانی» نوشته شده و این شیوه صورتی نو به مفاهیم تکراری رمان داده است. در اینجا غرض از صورت‌گردانی این است که شخصیت اصلی، یک کنشگر هسته‌ای است. او به سایه‌هایی تکثیر می‌شود. هر سایه، در لایهٔ زیرین، در نقش یک کنشگر و در لایهٔ رویین، در صورت یک شخصیت مستقل نمود پیدا می‌کند ولی در یک یا چند کنش، از راه یک یا چند شباهت، دوباره در قالب اصل خود نمود می‌یابد. در این بررسی از روش تحلیلی استفاده شده است، یعنی «صورت‌گردانی» شخصیت‌ها، نقطهٔ مرکزی رمان تلقی شده و میزان دوری و نزدیکی، و هماهنگی و ناهماهنگی عناصر با آن سنجیده شده تا نشانه‌هایی از سلیقه‌های ذوقی و فرهنگی علاقه‌مندان به دست آید. نتیجهٔ بررسی نشان می‌دهد که عناصر رمان در خدمت شیوهٔ «صورت‌گردانی» هستند. شخصیت‌های مهم رمان سایه‌های شخصیت اصلی و اپیزودهای رمانتیک متعدد، تکرار مضمون اصلی رمان هستند. علاوه بر این وجه توصیفی زبان با غلبه بر وجه رفتارگرایانهٔ آن، جنبهٔ رمانتیک رمان را بسیار برجسته کرده است. بدین ترتیب، عاشقی و هجران و توهم تنهایی با تعابیر متنوع بارها تکرار شده است و این می‌تواند گروه‌های خاصی را جذب کند.

استناد رنجبر، ابراهیم (۱۴۰۳). «تحلیل رمان قهوه سرد آقای نویسنده با تکیه بر کارکرد «صورت‌گردانی» در تخمین گروه مخاطبان». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۱، بهار ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳ (۶۱-۸۰).
10.22059/JLCR.2023.369458.1970

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. از جمله رک. ایبنا، چهارشنبه ۶ اردیبهشت ۱۳۹۶ (www.ibna.ir/news)

۱. مقدمه

نویسندهٔ رمان *قهوهٔ سرد آقای نویسنده*، روزبه معین، (متولد ۱۳۷۰) با انتشار نمایش‌نامهٔ *هنگامی که باران پیانو می‌نوازد* وارد حوزهٔ نویسندگی شد. این رمان دومین اثر داستانی او است. نخستین چاپ این رمان (هزار نسخه) در روز رونمایی به فروش رفت و خبرِ در صف انتظار ایستادن خریداران آن به رسانه‌های داخلی و خارجی راه یافت (https://farhikhtegandaily.com).

این رمان، به استناد سامانهٔ کتابخانهٔ ملی و سامانهٔ نشر نیماژ، نخستین بار در سال ۱۳۹۶ ش. منتشر شد و در سال ۱۳۹۹ ش. به چاپ هشتادوچهارم رسید. چاپ هشتادویکم که مورد استناد این نوشته است، در ۲۲۰۰ نسخه منتشر شده است. در مورد آمار نشر یک نکته قابل تأمل است: اثری با این کثرت آمار نشر، در یک نوبت نشر چرا فقط ۲۲۰۰ نسخه شمارگان دارد؟ البته این در ذهن خواننده‌ای که این رمان را با دید انتقادی مطالعه کند، برجسته‌تر می‌شود. هدف اصلی این تحلیل، تعیین عوامل قوت و ضعف این رمان است (معیار قوت و ضعف، نظریات صاحب‌نظران حوزهٔ رمان است). برای تحلیل و شناخت عوامل مورد نظر، بررسی چگونگی و کیفیت به‌کارگیری عناصر رمان و ارتباط آن‌ها با شیوهٔ شخصیت‌پردازی در اولویت است. در کنار این‌ها توجه به این نکته که مخاطبان رمان به کدام گروه فرهنگی و سنی تعلق دارند، مورد توجه بوده است.

این رمان ۲۴۰ صفحه و هفده فصل دارد. فصل ۱. با طرح کردن عشق راوی ده ساله به یک دختر ۲۵ ساله و گم شدن همان معشوق، هم گره‌افکنی در رمان از همان ابتدا شروع می‌شود، هم رمان در مسیر رمانتیسم قرار می‌گیرد؛ فصل ۲. گره دوم در رمان افکنده می‌شود و «صورت‌گردانی»[1] دور از منطق در شخصیت‌ها دیده می‌شود. راوی (عاشق فصل اول) معشوق گم‌شدهٔ شخصیتی به نام مارال می‌شود که در فصل اول نامی از او نیست و معلوم می‌شود که برخلاف شایعات، آرمان روزبه، راوی فصل اول نمرده است؛ فصل ۳. انتشار خبر زنده بودن قهرمان، با ایجاد گره سوم و یک تعلیق جدید، در کنار جست‌وجوهای پلیسی جذابیت رمان را افزایش می‌دهد؛ فصل ۴. مأیوس شدن معشوق از یافتن عاشق گره چهارم را ایجاد می‌کند؛ فصل ۵. «آرمان روزبه» در ماجرایی پلیسی به تیمارستان برده می‌شود و قدمی به سوی باز شدن گره اول برداشته می‌شود؛ فصل ۶. با ذکر بخشی از احوال چند بیمار روانی بخشی از هدف نگارش این رمان (ورود به دنیای انسان‌های اشراقی و معنی‌گرا و رمانتیک و گریزان از واقعیات زندگی) تبیین می‌شود؛ فصل ۷. با ذکر چند اپیزود با مضمون عشق و هجران، جنبهٔ رمانتیک رمان تقویت می‌شود؛ فصل ۸. با طرح چند راه فرار از تیمارستان بر هیجان رمان افزوده می‌شود؛ فصل ۹. شرح به بند کشیده شدن راوی پس از دستگیری در یک فرار ناکام و همچنین آمدن دوستش (سایه‌اش)، «مهران»، فرصتی به دست می‌دهد برای بیان احوال تنهایی انسان که با تم «عشق و هجران» پیوند دارد؛ فصل ۱۰. وصف حال راوی پس از برداشته شدن زنجیر از پای او و نقل یک داستان مربوط به چندشخصیتی بودن اوست؛ فصل ۱۱. وصف مشکلات اجرای یک نمایش در تیمارستان است که نمادی است از موانع راه هنر؛ فصل ۱۲. وصف تعارض آشتی‌ناپذیر علم با خیال است؛ فصل ۱۳.

1. Transposition

وصف حال راوی پس از تحمل شوک الکتریکی و مأیوس شدن «رئیس» (یک بیمار روانی) از جواب منفی «گلناز» به خواستگاری او، و ناکامی سام در اقدام به خودکشی است تا داستان در حال تعلیق بماند؛ فصل ۱۴. وصف فرار راوی از تیمارستان برای نزدیک شدن به باز کردن گره دوم است؛ فصل ۱۵. گفت‌وگوی «نگار» و «مارال» و «شهاب» است پس از خواندن نامهٔ «آرمان»، برای برجسته کردن یکی از تم‌های رمان یعنی توهم تنهایی؛ فصل ۱۶. جای پنهان شدن و خودکشی «آرمان» و خیانت «نگار» به دوستش، «مارال»، و همچنین عشق او به «آرمان» آشکار می‌شود برای بیان نتیجهٔ تنهایی، یعنی مرگ، و برای باز کردن گره‌های داستان؛ فصل ۱۷. ماهیت نویسندهٔ نامه‌های مرموزی که به «مارال» می‌رسیدند، آشکار می‌شود؛ به ظاهر نامه‌ها را مردی به زنی به نام «سیمین» می‌نوشته ولی به حقیقت هیچ یک وجود خارجی ندارد و بدین ترتیب نتیجه این است که تمام حوادث و ماجراها موهوم‌اند.

۱. ۱. بیان مسئله

سابقهٔ رمان در اروپا به سال‌های میانی قرن هجده میلادی می‌رسد (ن.ک. پریستلی، ۱۳۷۲: ۹۳-۱۰۹). در ایران، صرف‌نظر از *سرگذشت حاجی‌بابای اصفهانی* (تاریخ نگارش قبل از سال ۱۱۹۵ ش.) و *ستارگان فریب‌خورده* (تاریخ نشر ۱۲۵۳ش.) و *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم‌بیگ* (تاریخ نشر ۱۲۷۴ش.) که بسیاری از خصوصیات رمان را ندارند و بیرون از ایران نوشته شده‌اند، نخستین اثری که برخی از خصوصات رمان را دارد، *شمس و طغرا* (تاریخ نشر ۱۲۸۷) نوشتهٔ محمدباقر خسروی است. در ایران، از آن تاریخ تا امروز، هیچ نوع ادبی به اندازهٔ رمان رشد کمّی و کیفی نکرده است؛ هم پرتیراژ بودن برخی از رمان‌ها، هم فراوانی رمان‌ها چشم‌گیر است.

از نگاهی فراوانی رمان نشانه‌ای است از توسعهٔ فکری و فرهنگی، افزایش جامعهٔ نویسندگان و کتاب‌خوانان، دقت در جزئیات زندگی مردم، بیان دردهای اجتماعی، گسترش تبلیغ آرمان‌ها و ارزش‌ها، گوناگونی جهان‌ها و جهان‌بینی‌ها، تعالی ذوق‌ها و اندیشه‌ها و... اما آیا همهٔ رمان‌هایی که منتشر می‌شوند، شایستگی‌ها و بایستگی‌های یک رمان مطلوب را دارند؟ آیا همهٔ خوانندگان رمان از معیارهای انتخاب درست اطلاع دارند؟ آیا کشش‌های متعلق به ذات رمان در انتخاب رمان مؤثرترند یا پیرامتن‌ها و تبلیغات؟ آیا ممکن است که یک رمان موجب تنزل سطح ذوق مخاطب شود؟ پرسش‌هایی از این دست، ایجاب می‌کنند که به رمان معاصر با دقت و احساس مسئولیت بیشتری نگریسته شود زیرا رمان یک پدیدهٔ اجتماعی است که هم از جامعه چیستی و هویت خود را می‌ستاند و هم بر جامعه اثر می‌گذارد.

چیستی رمان را باید یکی از علل رشد و گسترش آن دانست، یعنی رمان می‌تواند جهان‌های پیچیده را به‌خوبی وصف و تبیین کند. ذهن و زندگی بشر امروز پابه‌پای فناوری‌های پیچیده و غول‌پیکر وارد جهان‌های پیچیدگی‌ها و ابهام‌ها و تردیدها شده‌اند و به سبب عظمت و دقت خارق‌العادهٔ دست‌آوردهای علمی، استاندارد یقین و قطعیت به قدری بالا رفته که تردیدها و باورِ عدم قطعیت بر عرصه‌های مختلف زندگی سایه افکنده است. در چنین احوالی انسان علاوه بر این که

نیازمند شناخت محیط خویش است، به پناهگاه و اسباب آسایش فکری و آرامش روانی نیاز دارد و رمان به روش‌های مختلف توانسته است که به این نیازها و مانند این‌ها پاسخ دهد و این ویژگی موجب گسترش آن شده است اما بلافاصله باید گفت که این‌ها همهٔ نیازهای زندگی نیستند.

انسان در زندگی نسبتاً مطلوب به آرمان‌ها، عوالم تعالی‌بخش، الگوهای ذوقی و هنری برجسته، ارزش‌های اعتقادی و فرهنگی و اخلاقی والا، و بالاخره به نردبان‌های ذهن و روان نیاز دارد زیرا به تجارب همنوعان خود نیازمند است. رمان‌های بزرگ به این گونه نیازهای بشر توجه کرده‌اند. وقتی که کسی امروز قلم به دست و مسئولیت مدنی به عهده می‌گیرد، نمی‌تواند به تجارب اسلاف و نیازهای محیط و زمان خود بی‌اعتنا باشد در حالی که ممکن است گروه کثیری از نوع بشر بخشی از عمر خود را صرف مطالعهٔ نوشتهٔ او کنند. امروز نمی‌توان گفت که هر اثری به یک بار خواندن می‌ارزد. از تعداد مخاطبان و نوع عوالم و آرمان‌های یک رمان می‌توان به شناختی از جامعه رسید. با توجه به این ضروریات اجتماعی و نیازهای عصر، می‌توان با تحلیل این رمان به میزان علایق و آرمان‌ها و عوالم و ارزش‌های فرهنگی و فکری تعدادی از مخاطبان آن نوری تاباند.

۱. ۲. روش پژوهش

روش این پژوهش تحلیلی است. منظور از تحلیل این است که رمان را یک ساختار منظم هنری می‌دانیم. در این ساختار اجزا با هم به وحدت و هماهنگی می‌رسند تا به تحقق هدف خاصی کمک کنند، لذا باید هر عنصری با بخش مرکزی رمان پیوند سازنده داشته باشد. بخش مرکزی ساختار رمان، «صورت‌گردانی» شخصیت‌هاست. بخش مرکزی معنی و پیام رمان، تبیین تنها درد زندگی از دیدگاه نویسنده، یعنی «عشق و هجران و توهم تنهایی» است. با بررسی ارتباط عناصر با بخش مرکزی ساختار، قوت و ضعف ساختاری رمان مشخص می‌شود و با بررسی چگونگی پیوند تم‌های رمان با بخش مرکزیِ معنی، می‌توانیم مطلوب‌های ذوقی و فرهنگی طیفی از مخاطبان رمان را حدس بزنیم.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

حیدری و همکارانش (۱۴۰۰) برخی از ویژگی‌های پست‌مدرنیسم را در این رمان بررسی کرده‌اند از جمله: قهرمان‌زدایی و مصنوعی شدن برخی از شخصیت‌ها، ذهنیت‌گرایی شخصیت‌ها به سبب گرفتاری به بیماری پارانوئید، حاکمیت خودشیفتگی بیمارگونه بر جهان ذهنی برخی از شخصیت‌ها، ثابت نبودن یک ماهیت در یک حال، حاکمیت عدم قطعیت بر دنیای رمان و دنیای ذهنی شخصیت‌ها، رفتارهای ضداجتماعی شخصیت‌ها، نوشته شدن رمان به‌منظور سایکودرام، و شکل‌گیری پیرنگ رمان از خرده‌داستان‌ها.

حیدری و همکارانش (۱۴۰۱) دربارهٔ شخصیت‌های این رمان تحقیقی را که با تحقیق پیش‌گفته مشترکاتی هم دارد، منتشر کرده‌اند که مهم‌ترین یافته‌های ایشان عبارت‌اند از: کثرت تعداد شخصیت‌ها و در نتیجه پیچیدگی ساختار رمان، مکان‌های وقوع حوادث رمان، تأثیر بیماری

و خصوصاً توهم‌زدگی در شخصیت‌ها، حس‌های برتر شخصیت‌ها، هذیان‌گویی شخصیت‌ها و در نتیجه حاکمیت عدم قطعیت بر دنیای رمان، بدبینی شخصیت‌ها نسبت به همدیگر، و صدور رفتارهای ضداجتماعی از شخصیت‌ها.

ابراهیمی لامع (۱۳۹۶) در نوشته‌ای مختصر به بررسی پیرنگ، روایت، مضامین پرتکرار، زبان و شیوه‌های جذابیت این رمان پرداخته است.

تحقیق حاضر با یافته‌های محققان محترم مذکور هیچ شباهتی ندارد. در این مقاله رمان از درون و با نگاه چندوجهی بررسی شده است تا از بررسی جزئیات و همکاری سازه‌ها، ساختار کلی آن را بشناسیم و همچنین نشان دهیم که استفاده از یک تکنیک کم‌تکرار چگونه توانسته است یک موضوع پرتکرار را در صورتی نوین به گونه‌ای بازنمایی کند که دل مخاطبان را برباید. علاوه بر این، بررسی و معرفی شخصیت‌ها و عناصر داستانی هدف نیست بلکه راهی است برای رسیدن به این هدف که چرا این رمان مخاطبان زیادی دارد و مخاطبانش چه سلیقه‌ای دارند.

۲. بحث و بررسی

استحکام ساختاری و روابط آن با پیام و در نتیجه جذابیت یک رمان حاصل کیفیت و کارکرد یکایک عناصر رمان و همچنین تعامل دیالکتیکی مجموعهٔ آن‌هاست. یکی از عناصری که تعامل دیالکتیکی تعدادی از عناصر را می‌توان در آن دید، «طرح» رمان است لذا در این جا برای بررسی دقیق این رمان در مورد ارزیابی تعدادی از عناصر آن به اختصار بحث می‌کنیم.

۲. ۱. طرح[1]

طرح مفهومی عام (ن.ک. میور، ۱۳۷۳: ۷) و تعریف‌ناپذیر است. بیشتر از هر چیز با وحدت زمان و مکان و کنش‌ها و توالی حوادث (ن.ک. ریکور، ۱۳۸۲: ۴۱) پیوند دارد و معمولاً از تبعیت عمل و شخصیت و اندیشه از قانون علیت، وجود طرح را می‌پذیریم، یعنی طرح از روابط علّی (ن.ک. براهنی، بی‌تا. ۵۵۱ و رضایی، ۱۳۸۲: ذیل Plot) حوادث و کارکرد منطقی شخصیت و عمل و اندیشه ادراک می‌شود. طرح نضج‌دهندهٔ رمان، وحدت‌بخش حوادث پراکنده (ن.ک. فرهادپور، ۱۳۸۲: ۲۸)، تنظیم‌کنندهٔ تجارب نویسنده، راهبری‌کنندهٔ مخاطب از پرسش‌ها به جواب‌ها، و موجب تحول کنش یا شخصیت یا اندیشه است (ن.ک. یونسی، ۱۳۹۲: ۴۱).

طرح این رمان مانند خطی پر از گسستگی است. ضعف‌های متعددی موجب گسستگی‌های خط طرح شده است. در اینجا تعدادی از مهم‌ترین آن‌ها را می‌آوریم: تناقض در رفتارهای شخصیت‌ها؛ مثلاً راوی می‌گوید که برای اینکه مخاطبم را نبینم، پتو را روی سرم کشیدم. مخاطب من چشم‌هایش را چرخاند: «خوابیدم و پتو رو روی سرم کشیدم و گفتم بس کن... چشم‌هاش رو چرخوند و گفت...» (معین، ۱۳۹۹: ۱۵۱) دیدن چشمان مخاطب از زیر پتو محال است؛ وجود کنش‌های بدون دلیل و پایه‌گذاری حوادث بر همان کنش‌ها، مثلاً مارال و نگار بدون انگیزه و دلیل به‌عنوان

1. Plot

عاشقان آرمان در رمان ظاهر می‌شوند (معین، ۱۳۹۹: ۲۲۹) و حوادث زیادی را به وجود می‌آورند؛ کنش‌های غیرممکن، مثلاً زنی از دیوار سه متری بالا می‌رود و می‌پرد: «مارال... خود را به بالای دیوار رساند... دیوار نزدیک به سه متر درازا داشت و با این که از ارتفاع می‌ترسید اما چشم‌هایش را بست و روی برف‌ها پرید» (معین، ۱۳۹۹: ۲۲۶)؛ کنش‌های اسکیزوفرنیایی (چون راوی اسکیزوفرنی دارد، نامعتبر است و لذا شخصیت‌ها پیوسته صورت‌گردانی می‌کنند)؛ حاکمیت تصادف و قضاوقدر بر کنش‌ها و سرنوشت شخصیت‌ها، مثلاً راوی با یک شماره تلفن تصادفی با دختری سخن می‌گوید و تصادفاً همان دختر عاشق راوی از آب در می‌آید: «تصمیم گرفتم که شماره‌ای رو شانسی بگیرم... صدای دختر جوونی رو اونور خط شنیدم...» (معین، ۱۳۹۹: ۲۱)؛ دَرهم آمیختن خیال با واقعیت، مثلاً دکتر پارسا (نمایندهٔ علم و واقعیت) می‌خواهد به راوی (نمایندهٔ تخیل) بقبولاند که همهٔ شخصیت‌های داستان او موهوم‌اند. درحالی‌که دکتر پارسا یک شخصیت موهوم است:

> «دکتر پارسا... ادامه داد: بیماریت شدت گرفته. توهمات دیداری و شنواییت پیشرفته شده. افرادی رو می‌بینی و صداهایی رو می‌شنوی که فقط زاییدهٔ ذهن خلاق توئن» (معین، ۱۳۹۹: ۱۸۱–۱۸۴).

تناقض در حالات شخصیت‌ها، مثلاً میکائیل عقل ندارد اما عقلاً دستورهای نگار را به دقت اجرا می‌کند؛ برش‌های مکرر و بی‌دلیل در سیر داستان (بارها سیر داستان متوقف می‌شود تا سخنی غیرضروری گفته شود از جمله ن.ک. صص ۱۷، ۱۸، ۲۰، ۲۴–۲۵، ۷۲، ۲۰۴–۲۰۵).

> «طرح، متناسب با میزان اهمیتِ فعال‌ترین عنصر رمان ساختارهایی متفاوت و تقسیماتی دارد: طرح کنش، طرح شخصیت و طرح اندیشه... در طرح کنش اساس و مبنای اصلی عبارت است از تغییر و تحولی نسبتاً کامل که... در موقعیت قهرمان اصلی داستان روی می‌دهد... در طرح شخصیت، اساس و مبنا عبارت است از فرایند کامل تحول در شخصیت اخلاقی قهرمان اصلی که... هم در کنش و هم در اندیشه و احساس نمود می‌یابد... در طرح اندیشه، اساس و مبنا عبارت است از فرایند کامل تحول در اندیشهٔ قهرمان اصلی و به تبع آن در احساس او. این تحول از طریق شخصیت و کنش تحقق می‌یابد و به فعلیت می‌رسد» (دیپل، ۱۳۸۹: ۳۰).

در این رمان هیچ یک از این سه گونه طرح مصداق کامل ندارد. علاوه بر این‌ها، در این رمان غریزه، بیماری روانی و تکبر (شهرت‌جویی) عمده‌ترین علل حوادث‌اند لذا این رمان بر طرح آشفته‌ای بنا شده است. مخاطبانی که رمان را وسیله‌ای برای بیان مشکلات جامعه می‌دانند، مطلوب خود را در این رمان نمی‌یابند اما کسانی که دنبال هیجانات روانی هستند و عشق و هجران را تجربه کرده‌اند و از زبان رمانتیک و ادبی لذت می‌جویند، می‌توانند در این رمان به مطلوب خود برسند و این رمان برای آنان جذابیت داشته باشد.

۲. ۲. سبک و زبان

سبک «نمود فردیت» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۳۵۵) فکری و زبانی نویسنده است. زبان یکی از چهار بعد رمان است و در جذابیت آن و ایجاد صمیمیت میان نویسنده و خواننده اهمیت زیادی دارد زیرا «شخصیت قصه هرطور باشد زبانش نیز همان‌طور است... و همچنین قصه‌نویس هرطور باشد زبانش نیز همان‌طور است» (براهنی، ۱۳۶۸: ۳۲۴). این رمان سبک و زبان مشخص و متمایزی ندارد و در آن از زبان

گفتاری متمایل به محاوره استفاده شده است، مثلاً رمان با این جملات شروع شده: «می‌خوام یه اعتراف کنم. من چند سال پیش دیوانه‌وار عاشق شدم» (معین، ۱۳۹۹: ۷). این امر موجب شود که کسانی که به دنبال سبک و زبان خاص در رمان نیستند و با زبان متداول و محاوره‌ای جامعه انس گرفته‌اند، با زبان رمان و شخصیت‌های آن احساس قرابت داشته باشند و در نتیجه رمان را جذاب تلقی کنند.

۲. ۳. موضوع[1] و مضمون[2]

موضوع این رمان عبارت است از عشق و جدایی بی‌دلیل و منتج به جنون و خودکشی در میان جوانان. مهم‌ترین مضمون این رمان این است که بی‌اعتنایی معشوق به عاشق، بزرگ‌ترین درد و عین مرگ عاشق است. برای رهایی از این درد به خواب و خیال باید پناه برد و خیال را در نوشتن و خواندن رمان و در «سایکودرام» که نویسنده آن را هدف خود اعلام کرده، (معین، ۱۳۹۹: ۱۶۵) باید جست. بدیهی است که چنین توصیه‌ای نوعی تخدیر عقل است. در نتیجه کسانی که عقلانیت و توجه به مسائل و مشکلات اجتماعی در حیات معنوی و فرهنگی آنان اولویت ندارد و خوشی‌های آنی و غریزی را دوست دارند، جذب جنبهٔ رمانتیک و خیال‌پروری‌های متنوع این رمان می‌شوند.

۲. ۴. قاعده‌سازی‌های روان‌شناختی

در این رمان چند مضمون روان‌شناختی به قدری تکرار شده‌اند که می‌توان از آن‌ها به قاعده‌سازی‌های روان‌شناختی تعبیر کرد. به اهم آن‌ها اشاره می‌کنیم: هرکس به شکلی متفاوت تنهاست؛ برخی از انسان‌ها مغلوب عواطف‌اند؛ عوالم روانی انسان‌ها بسیار متفاوت‌اند؛ عشق در انسان‌ها جلوه‌های متفاوت دارد؛ کینهٔ بی‌اعتنایی معشوق از دل عاشق بیرون نمی‌رود؛ دختران با نوشته‌های عاشقانه و ادبی ارتباط بهتری برقرار می‌کنند؛ حس‌های غریبی که از دیدارهای عاشقانه پیدا می‌شوند، هرگز تکرار نمی‌شوند؛ هر دیوانه‌ای خود را عاقل می‌داند؛ هر کس به قفس خود عادت می‌کند؛ هنر باعث پالایش روحی و تسکین آلام انسان می‌شود؛ عشق و هنر می‌توانند زندگی را تلطیف کنند؛ هنر نمایش راه ورود به درون مردم است؛ فراموش کردن مشکلات بهترین درمان مشکلات روانی است (معین، ۱۳۹۹: ۲۱، ۱۷۶، ۴۲، ۴۱، ۱۱۷، ۱۷۸، ۱۲۸، ۱۲۰، ۱۴۸، ۱۵۱، ۷۷–۷۸، ۷۲، ۶۹–۷۱). این مضامین غالباً همگانی و از عناصر مکرر فرهنگی هستند لذا این رمان برای کسانی جذابیت دارد که به این گونه مضامین نگاه جزیره‌ای دارند و سرگرمی‌های آنی را به راه‌حل‌های پایدار ترجیح می‌دهند.

1. subject
2. theme

۲. ۵. قاعده‌سازی‌های اجتماعی

نویسنده برخی از تجارب اجتماعی خود را با تعابیر متنوع به قدری تکرار کرده است که می‌توان از آن به قاعده‌سازی اجتماعی تعبیر کرد از جمله: هنرمندان معتاد و تهی‌دست‌اند؛ روان‌رنجورها تنها رها می‌شوند؛ عاقلان هوشیار که دنیای متفاوتی دارند، دیوانه تلقی می‌شوند؛ سخن عاقلانه را از دیوانه باید شنید؛ جوانان مال والدینشان را بیشتر از خود آنان دوست دارند؛ آمار شکست عشقی و خیانت سر به فلک کشیده؛ همیشه گروه‌هایی هستند که از افشا شدن حقایق هراس دارند؛ سرمایه‌داران مشغول برج‌سازی هستند؛ شرکت‌های صوری برای پول‌شویی تشکیل می‌شوند؛ مدعیان علم از جاهلان بدترند؛ دختران از پسران خواستگاری می‌کنند؛ مظلومان از ستم بر عاجزتر از خود لذت می‌برند؛ جنون پول‌دوستی بر اذهان حاکم است؛ دیوانه بهتر از احمق است (معین، ۱۳۹۹: ۲۷، ۵۰، ۸۸-۸۴، ۲۱۹، ۱۲۱-۱۲۰، ۹۴، ۸۹، ۱۴، ۴۸، ۳۱، ۲۵، ۲۷، ۸۲، ۱۲۴-۱۲۳، ۷۳-۷۲، ۹۸). در میان این مضامین نکتهٔ بدیعی دیده نمی‌شود لذا جذابیت رمان را در جنبه‌های دیگر آن باید جست.

۲. ۶. شخصیت‌ها

شخصیت «عامل ساخته‌شده‌ای» (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۸۴) با «مجموعه‌ای از غرایز، تمایلات و صفات فردی» (یونسی، ۱۳۹۲: ۲۸۸) است که ستون فقرات رمان محسوب می‌شود. شخصیت برجسته‌ای در این رمان وجود ندارد زیرا حوادث بیش از اینکه به خصال شخصیت‌ها متکی باشند، به ماهیت حوادث مربوط‌اند و در حقیقت شخصیت‌ها تکرار همدیگرند. آنان را به اختصار معرفی می‌کنیم.

آرمان روزبه: خود را نویسنده‌ای ماهر می‌داند. پرکارترین شخصیت رمان، سردبیر روزنامهٔ «اطلس» و عاشق همکارش، «مارال» است. یک دم بی‌اعتنایی «مارال»، موجب جنون او می‌شود که در نهایت به خودکشی می‌انجامد.

مارال: کارمند روزنامهٔ «اطلس» (معین، ۱۳۹۹: ۳۸)، معشوق و در عین حال عاشق «آرمان روزبه» است. پس از گم شدن «آرمان»، جست‌وجوی او باعث دوام حوادث رمان می‌شود.

نگار: در دانشگاه هنر تحصیل کرده، به ظاهر دوست صمیمی «مارال» و در خفا رقیب او و عاشق «آرمان» است. وقتی که از نابود کردن «مارال» مأیوس می‌شود، خودکشی می‌کند.[۱]

میکائیل: صاحب یک کارگاه بوده، سر از تیمارستان درآورده و مطیع اوامر «نگار» و رسانندهٔ نامه‌های «آرمان» به «مارال» به صورتی ناشناس و مرموز است.

شهاب: همکار و دلباختهٔ «مارال» است.

مهران: دوست قدیمی «آرمان» است. از فرانسه برگشته و مخفیانه در خانهٔ استیجاری او زندگی می‌کند.

ابی: هم‌اتاق دوران دانشجویی «آرمان» است. مطابق ادعای «آرمان» نام و خاطرات و نت‌های موسیقی ساختهٔ او را ربوده است و به جای او زندگی می‌کند.

---

۱. «مارال» (یعنی آهو در زبان ترکی) و نگار (یعنی بت در زبان فارسی) مظهر جمال محسوب‌اند و در این رمان قرین عشق‌اند. این طرح یادآور سخن شیخ اشراق است که عشق و حسن را برادر و از یک جنس می‌داند (ن.ک. سهروردی، ۱۳۷۳: ۲۶۹/۳).

رئیس: یکی از بیماران تیمارستان است که خود را گاهی رئیس تیمارستان و گاهی هیتلر می‌داند و در خیالات خود با شخصیت‌های سیاسی حکومت هیتلر حرف می‌زند.
گلناز: نام یکی از پرستاران تیمارستان است.
سام: خود را گاهی «سام» و گاهی «بیژن» می‌نامد و گاهی نمی‌داند که کیست.

۲. ۷. بیان مفاهیم در قالب شخصیت‌ها

شخصیت عاملی است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد و کل عوامل دیگر عینیت، کمال، معنی و علت وجودی خود را از شخصیت کسب می‌کنند (ن.ک. براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۲). حتی ویرجینیا وولف نویسندهٔ انگلیسی معتقد است که «فقط برای ترسیم شخصیت، قالب رمان را طرح افکنده‌اند» (آلوت،۱۳۸۰: ۴۵۵). به هر حال «شخصیت‌ها... با اعمال یا گفتار خود داستان را به وجود می‌آورند» (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۶۲-۱۶۳). شخصیت معمولاً از تجارب نویسنده به رمان راه می‌یابد (ن.ک. ایرانی، ۱۳۶۴: ۱۸۹) و به حکم منطق پرسونیفیکاسیون در حقیقت تندیس فکر مرکزی رمان و پیام نویسنده است.

در این رمان شخصیتی نیست که نمایندهٔ صدا یا آرمانی مشخص یا اعتقادی درخشان یا امتیازی خاص باشد. همگی سایهٔ یکی هستند و آن یکی هم مبتلا به وسواس خودکم‌بینی و وابستگی به محبت زنی است، یعنی کسی است که در بیماری خود غرق، و از محیط و زمان خود غافل است. با این همه، فکر مرکزی و پیام رمان بیشتر از گفت‌وگوی شخصیت‌ها، در کنش‌ها و «صورت‌گردانی» شخصیت‌ها تجسم یافته است و لذا در داخل رمان چند اپیزود آمده است و در آن‌ها شخصیت‌ها مثل سایه‌ها از یک حقیقت بیرون می‌آیند و ناپدید می‌شوند، یعنی عملی که در اینجا از آن به «صورت‌گردانی» تعبیر می‌کنیم.

۲. ۸. صورت‌گردانی شخصیت‌ها

غرض از «صورت‌گردانی» این است که همهٔ اپیزودها و شخصیت‌ها سرشت و سرنوشت مشابه دارند، یعنی هر شخصیتی پس از یک رابطهٔ عاشقانهٔ کوتاه‌مدت، از یک نگاه سرد معشوق، دچار توهم تنهایی می‌شود و در پرتگاه نابودی با جنون دست و پنجه نرم می‌کند. چون همه سایه و صورتی به ظاهر متفاوت، از راوی هستند، با خودکشی و نابود شدن راوی، در حقیقت همه نابود می‌شوند. به عبارت دیگر همهٔ شخصیت‌ها یک سرنوشت مشخص (عشق و هجران و توهم تنهایی) را در هویت‌های متنوع تجربه می‌کنند. این امر در ایران نخستین بار در ادبیات فارسی ـ با تفاوت‌هایی که مربوط به سبک نویسنده است ـ در *بوف‌کور* دیده می‌شود اما در غرب سابقهٔ طولانی دارد. در آثاری مانند *فاوست* (۱۸۰۸) نوشتهٔ گوته؛ *اورلیا* (۱۸۵۵) نوشتهٔ نروال؛ فیلم *دانشجوی پراگ* (۱۹۱۳)، ساختهٔ اورس[1]؛ *تصویر دوریان گری* (۱۸۹۱) نوشتهٔ اسکار وایلد؛ *روح*، نوشتهٔ موپاسان، و *روان‌کاوی برای همه* اثر فروید دیده می‌شود و در این آثار با موضوع و عنوان همزاد[2] طرح می‌شود. در این رمان نیز مانند آثار دارای موضوع همزاد، یک شخصیت در صورت چند شخصیت با تنوع ظواهر، با صورت‌گردانی‌های

1. Ewers
2. Double

متنوع نمودار می‌شود. دلیل این امر این است که هستهٔ اصلی این رمان یک راز است؛ راز عشق. همهٔ شخصیت‌ها و حوادث وجود خود را مدیون همان عشق‌اند. زبان هنر در رمان از آن راز متولد می‌شود و به تبیین همان راز می‌پردازد. عشق همهٔ شخصیت‌ها را به یک ماهیت منقلب می‌کند و نهادهای متلون را به یک نهاد شیفته و مجنون بدل می‌کند. با وجود ضعف‌هایی که در طرح این رمان دیده می‌شوند، ویژگی صورت‌گردانی موجب جذابیت رمان شده، بر تعداد مخاطبان آن می‌افزاید، یعنی این خصلت نشان می‌دهد که خوانندگان این رمان به دنبال آرمان‌های بلند یا واقعیت‌های نو نیستند بلکه اثری را دوست دارند که روابط ناتمام عاشقانهٔ دختران و پسران را در تکنیکی خلاقانه به شکل راز و معما و رازگشایی طرح کند و موجب تسکین آلام شکست، از راه همذات‌پنداری، و به قول نویسنده «سایکودرام» شود.

هستهٔ اصلی این رمان یک عشق نابهنجار است؛ عشق راوی ده ساله به دختری ۲۵ ساله. همین راوی در قالب حداقل شانزده شخصیت تکرار می‌شود. چنین نیست که هر شخصیتی نمودار جنبه‌ای از وجود او باشد بلکه همگی از یک جنبهٔ وجود او، یعنی از درد عشق و هجران و توهم تنهایی او پرده برمی‌دارند و تفاوت شخصیت‌ها فقط در تنوع معشوقه‌های بی‌وفای آنان است. راوی با شخصیت‌های «ابی»، «رئیس»، «پسر مردهٔ زنی که همسایهٔ راوی است»، «مهران»، «مارال»، «گلناز»، «سام»، «همسر سام»، «پزشک تیمارستان»، «مادر پسرمرده»، «مادر خود»، «ریحانه»، «یک مجنون بی‌نام و نشان»، «نگار»، «یک دختر بی‌نام و نشان»، «عزیز» و بالاخره هر جوان ناشناخته‌ای که عاشق باشد، گاهی یکی می‌شود و گاهی از آن منتزع می‌شود اما با هر یک به روشی خاص.

به زبان فلسفی عالَم شخصیت‌های این رمان تجلی واحد در ماهیت‌های کثیر است زیرا هر شخصیتی در حقیقت همزادی یا سایه‌ای از راوی است، یعنی در قالب یک ماهیت مستقل صاحب هستی و ماهیت و کنش و پندار است ولی در جای مناسبی از داستان معلوم می‌شود که سایه‌ای از راوی بوده است. برای صورت‌گردانی شخصیت‌ها و برای دادن نشانی‌هایی به مخاطب که متوجه این صورت‌گردانی شود، از روش‌های متعدد و خلاقانه‌ای استفاد شده است و همین ویژگی را می‌توان مهم‌ترین سبب جذابیت این رمان تلقی کرد. همهٔ این‌ها در دنیای خیال راوی جا دارند زیرا شخصیت‌های این رمان از قوانین دنیای خیالات راوی تبعیت می‌کنند. جهان خیالات تابع ارادهٔ انسان و زیباتر و ارجمندتر از جهان واقعیات تجلی می‌کند. در این عالم آرمانی خیال تنها یک حقیقت ارزشمند است و آن هم این است که عاشق جایی در یاد معشوق داشته باشد[۱]، یعنی پیامی که برای هر جوانی که رابطهٔ عاشقانهٔ شکست خورده و ناتمام و هجران پس از آن را تجربه کرده باشد، خوش‌آیند و در حکم مسکّن تلقی می‌شود.

۲. ۹. روش‌های صورت‌گردانی راوی

در این رمان به روش‌های زیر صورت‌گردانی انجام گرفته است:

۱. در حوزهٔ صورت‌گردانی علاوه بر این که «بوف کور» نمونهٔ درخشانی است، فیلم‌هایی هم ساخته شده‌اند از جمله «از ما بهتران». همچنین موضوع عشق باعث فروش زیاد رمان «ملت عشق» بوده است.

۲. ۹. ۱. همنامی

نام نویسندهٔ رمان «روزبه معین» نام راوی آن «آرمان روزبه» است. بدین ترتیب حقیقت نویسنده را در صورت راوی می‌بینیم. راوی مدعی است که دوستش، «ابی» نام و نت‌های موسیقی ساختهٔ او را ربوده و معشوق او را فریفته است اما همان شخصیت مدعی است که این ادعا باطل است و نامش «سینا روزبه» است (معین، ۱۳۹۹: ۴۹، ۷۹ و ۱۱۴) (یعنی در بخشی از نام راوی مشترک است). وقتی که راوی تصریح می‌کند که:

> «ابی اسمم رو گذاشته روی خودش... در اداره جای من زندگی می‌کند... اسم و خاطراتم رو دزدیده و داره از اونا استفاده می‌کنه... باید برم و خودم رو از اون لعنتی پس بگیرم» (معین، ۱۳۹۹: ۷۹ و ۱۱۴).

نوعی تصریح برای راهنمایی خواننده به امر صورت‌گردانی شخصیت‌هاست.

۲. ۹. ۲. همکاری

اشتراک در یک کار یکی دیگر از راه‌های صورت‌گردانی راوی است. راوی، «آرمان روزبه»، ناپدید شده و شغل او، یعنی سردبیری روزنامهٔ «اطلس» به «شهاب افتخاری» سپرده شده. او نیز مانند راوی عاشق «مارال» است و «مارال» هم پنهانی او را دوست دارد (معین، ۱۳۹۹: ۴۳). اتحاد شغل و معشوق نشان می‌دهد که راوی در وجود «شهاب» نمایان شده است.

۲. ۹. ۳. اشتراک در عشق‌پیشگی[1]

مهم‌ترین خصلت شخصیت‌ها این است که بدون انگیزه عاشق می‌شوند و در این خصلت با راوی یکسان‌اند لذا همهٔ شخصیت‌های عاشق رمان، سایه‌ها و صورت‌های به ظاهر متفاوت راوی هستند، مثلاً «آرمان» (راوی) و «مارال»[2] بی‌سبب عاشق هم‌اند. از این طریق «آرمان» با «مارال» یکی می‌شود. «نگار» که بی‌سبب عاشق «آرمان» است، با «مارال» یکی می‌شود. «نگار» همان دختری است که راوی با یک شماره‌تلفن تصادفی او را پیدا کرده است. عشق، سه شخصیت «آرمان» و «مارال» و «نگار» را یکی کرده است. «مارال» دختر موبوری است که راوی عاشق دلسوختهٔ او بود و از یک نگاه سرد او سر از تیمارستان درآورد و بعد خودکشی کرد. او در تیمارستان نمایشنامه‌ای می‌نویسد که در آن دختری موبور وجود دارد. یکی از مجانین با لقب «رئیس» که عاشق پرستار تیمارستان، «گلناز»، است، در عین حال عاشق دختر موبور می‌شود. بدین ترتیب «مارال»، «نگار»، «گلناز»، «رئیس»، «آرمان»، «دختر موبور» و هرکسی که در دل عشقی دارد، همگی یکی می‌شوند. همان مجنونِ ملقب به «رئیس» مدعی است که «هیتلر» است و اگر افسرانش خیانت نمی‌کردند، در جنگ جهانی پیروز می‌شد. راوی هم ادعا دارد که او هم «هیتلر» است اما نه «هیتلر» نازیست یا فاشیست بلکه «هیتلر»ی که با فتح دل محبوب خود قدمی بیش فاصله نداشت اما نگاه سرد او

---

۱. چون عشق به صورت امری عام طرح شده، تعبیر عشق‌پیشگی از عاشقی برای این‌دسته از شخصیت‌ها بهتر به نظر می‌رسد.
۲. اگر حروف کلمات «مارال» و «آرمان» را در هم بریزیم، فقط در لام و نون تفاوت دارند.

ـ بدتر از سرمای شوروی که ارتش «هیتلر» را زمین‌گیر کرد ـ او را از خود بی‌خود کرد. این تکرار جنون در تقویت موضوع داستان یا تحکیم ادعا یا تقویت توهم تنهایی یا جذابیت رمان بی‌تأثیر است زیرا جنون برای یک عاشق کافی است و تکرار آن لازم نیست. لذا آنچه موجب جذابیت رمان تواند بود این است که یک شخصیت در قالب چند شخصیت، با تنوع ماهیت و رنگ ولی با یک صدا، جلوه می‌کند. این صورت‌گردانی با اینکه با خلاقیت همراه است، موجب غلبهٔ تکنیک بر محتوا شده است و روابط مانند معماها پیوسته ایجاد و بعد به جواب منجر می‌شوند و مخاطب را از یافتهٔ خود در عالم هنر خرسند نگه می‌دارند. بدین ترتیب برای مخاطب سرگرمی با اثر هنری ایجاد می‌شود بی آنکه لزوماً در جهان‌بینی یا دانش یا فرهنگ او تحولی ایجاد شود.

۲. ۹. ۴. همدردی و همفکری

نسخهٔ ثانی و همدرد راوی، شخصیتی روان‌رنجور به نام «سام»، به راوی می‌گوید که دوری محبوبش را در سکوت و وقار خود پنهان کرده است (یعنی همان کاری که راوی انجام داده است). چند سطر بعد راوی همین نظر را در قالب یک نصیحت به خود او بازگو می‌کند. (معین، ۱۳۹۹: ۱۱۳-۱۱۴). همچنین راوی وقتی که در نمایش نقش یک جوان هجران‌زده را بازی می‌کند، خود را عین «سام» و تمام جوان‌های مشابه را عین خود می‌داند. بدین ترتیب از راه همدردی و همفکری، این دو شخصیت یکی می‌شوند (معین، ۱۳۹۹: ۱۶۰-۱۶۱)؛ مادر راوی به نحوی مبهم با یک زن که پسرش را از دست داده و پسرش همسال راوی بوده، همدرد و با او یکی می‌شود (معین، ۱۳۹۹: ۱۸-۲۰).

۲. ۹. ۵. هم‌لباسی

راوی لباس پزشک تیمارستان را می‌پوشد و از آنجا می‌گریزد (معین، ۱۳۹۹: ۱۸). بعد از آن همان پزشک را می‌بینیم که نامش تغییر کرده و مثل راوی اسکیزوفرنی دارد.

۲. ۹. ۶. اشتراک در ادعا

گاهی شخصیت‌ها از راه اشتراک در ادعای امری یکی می‌شوند، مثلاً «رئیس» از قول «عزیز» سخنی را نقل می‌کند و راوی بلافاصله همان سخن را به «رئیس» نسبت داده، خود را با او هم‌داستان نشان می‌دهد (معین، ۱۳۹۹: ۹۸). بدین ترتیب این سه شخصیت یکی می‌شوند. همچنین راوی برای نشان دادن صورتی دیگر از خود، بیماری را معرفی می‌کند که برای «خستگی» دنبال دلیل می‌گردد و هر روز چاله‌ای را می‌کَند و پُر می‌کند. راوی خود را با او هم‌عقیده نشان می‌دهد و سخن او را با تعابیر دیگر بیان می‌کند (معین، ۱۳۹۹: ۹۸). از این طریق تکرار درد عشق و هجران را با تکرار کندن زمین و پر کردن آن، یکی و هر دو را بیهوده می‌داند. طبعاً همهٔ شخصیت‌های درد عشق و هجران چشیده، در ارتکاب امر بیهوده یکی می‌شوند.

۲. ۹. ۷. همذات‌پنداری مالیخولیایی

راوی پس از مرگ مادرش با پسر مردهٔ همسایه همذات‌پنداری می‌کند، یعنی هرگاه که صدایی از خانهٔ همسایه می‌شنود، تصور می‌کند که مادرش او را صدا می‌زند (معین، ۱۳۹۹: ۱۸-۱۹). از این طریق مادر و همسایهٔ راوی و پسر او با راوی یکی می‌شوند.

۲. ۹. ۸. خَلط خیال با واقعیت

وقتی که زنی به نام «ریحانه» در روزنامه احوال زنی دیگر را می‌خواند تصور می‌کند که احوال خود را می‌خواند و خود را به جای او معرفی می‌کند؛ عکس آن نیز صادق است، یعنی «نگار» که شخصیتی داستانی است مدعی است که یک شخصیت عینی است نه داستانی (معین، ۱۳۹۹: ۲۳۲). همچنین راوی مدعی است که یک هم‌اتاقی به نام «مهران» دارد ولی پزشک تیمارستان تصریح می‌کند که «مهران» ساختهٔ خیال او است لذا راوی با مخلوق ذهنی خود طبعاً یکی می‌شود (معین، ۱۳۹۹: ۷۰-۷۱). با این روش‌ها این نویسنده به جای اینکه تعداد شخصیت‌های رمان را با هویت‌های مستقل زیاد کند، با ایجاد بیماری چند شخصیتی و خلاقیت صورت‌گردانی، تنوع خاطرات و زندگی‌ها را ممکن کرده است لذا در نمایشنامه‌ای که وارد رمان کرده، تصریح کرده است که «سعی کردم خودم... جای هر کدام از نقش‌ها بازی کنم» (معین، ۱۳۹۹: ۱۶۹) و این امر در کل رمان مصداق دارد.

۲. ۱۰. ساده‌انگاری عشق

موضوع این رمان بیان لزوم عشق در زندگی انسان معاصر است؛ البته نه عشقی که در منابع عرفان اسلامی با آن آشنا شده‌ایم بلکه عشقی زمینی، یعنی مجذوبیت عاطفی زن و مردی به هم که دلیل و منبع جوشش آن را در جنبش غریزهٔ جنسی باید جست. در این رمان این مضمون ده‌ها بار در تعابیر و تمثیل‌ها و اپیزودهای متنوع تکرار شده است مانند بازی شطرنج که با گره‌افکنی‌ها و گره‌گشایی‌های فراوان در نهایت به نابودی مجازی منجر می‌شود و ماهیت آن ایجاد فراموشی است نه به دست آوردن چیزی، یعنی نویسنده می‌خواهد بازی با عشق را که شبیه سرگرمی‌های عاطفی است، به ایمان به عشق و قدرت سحار آن تبدیل کند طوری که عاشق با معشوق یکی شود و معشوق او را پیوسته به یاد داشته باشد. آنچه بر جذابیت رمان افزوده نه وجود یک دنیای نو یا یک آرمان متعالی، بلکه بیان یک درد مشترک است، یعنی گویی نویسنده احساس عشق ناتمام و درد جدایی را به‌عنوان یک تجربهٔ تلخ، به صورت یک درد بزرگ، به اشتراک گذاشته و بیان مؤثر او باعث می‌شود که خواننده آن حالات را به‌خوبی تجسم کرده، زبان او را زبان گویای احوال خود و خود را با او همدرد احساس کند، چنان که حقیقت آن درد به حوزهٔ احساس و ادراک او راه یابد زیرا احساسات و مفاهیم مشترک راه ورود به دنیای انسان‌هاست. در دنیای احساسات و ارزش‌های شخصیت‌های این رمان هر رفتار و پنداری با ترک تعلقات دنیوی و با مجذوب شدن به جاذبهٔ نیرومند و تعلق‌ستیز عشق معنی پیدا می‌کند اما عشقی

که منشأ آن غریزهٔ جنسی است. در این دنیا با ساده‌انگاری عشق، رازی مطرح است؛ نه از نوع رازی که در عرفان مطرح است بلکه از نوع رازی که در میان زن و مرد عاشق هم، قابل جست‌وجو است. این نویسنده انسان را در ورای این ظواهر و نمودهای متعارف جست‌وجو می‌کند و او را مخفی و پیچیده و پر از زوایای پنهان معرفی می‌کند. در کانون آن همه اختفا و پیچیدگی عشق قرار دارد، چیزی که در علوم انسانی امروزی خیلی کم‌رنگ و حتی گاهی رسوا است. این راز در دنیایی مطرح است که در ذهن اهل آن روح هندسی دمیده شده و کتاب زندگی با زبان ریاضی نوشته شده است. منطق ریاضیات و کمیت‌گرایی و کمیت‌سنجی بر فرهنگ روابط سایه افکنده است. علوم تجربی و ریاضی بر تمام جزئیات زندگی جهت می‌دهند و زندگی مانند یک ماشین عمل می‌کند اما در این رمان از این شرایط هیچ خبری نیست. طرح شدن یک راز معماگونه و ساده‌انگاری عشق در دنیای کمیت‌گرا می‌تواند بر جذابیت رمان بیفزاید خصوصاً برای کسانی که در مجذوبیت‌های غریزی تجربهٔ تلخی داشته، به معانی متعدد زندگی بی‌اعتنا باشند.

۲. ۱۱. دنیای دور از واقعیت این رمان

این نویسنده رفتارها را فقط وصف کرده، از تحلیل و بیان علل رفتارها دور است در حالی که یکی از خصوصیات زندگی معاصر علم‌زدگی آن است و علم جدید «در پی یافتن عواملی است که رفتارها و حرکات طبیعی اشیا را مهار و محدود می‌کند» (سروش، ۱۳۷۳: ۱۳۵)، یعنی به جای اینکه رفتارهای اشیا را وصف کند، علل و عوامل آن‌ها را تبیین می‌کند. رفتارهای شخصیت‌ها، خصوصاً عاشق شدن و ترک معشوق کردن و سر از جنون درآوردن و خودکشی کردن و رفتارهایی از این نوع که در دنیای این رمان رواج دارند، طبیعی هستند و کسی از علل رفتارهای غیرمرسوم و مخالف عرف و عادت و فرهنگ و عقل دیگری نمی‌پرسد. کسی از عوامل محدودکننده و جهت‌دهنده و یا ایجاد کننده یا مهار کنندهٔ رفتارهای دیگران سخنی نمی‌گوید. هر کس هرطور که دوست دارد، از سر میل بی‌دلیل یا از سر طبع و غریزهٔ قاعده‌ستیز و مهارناپذیر خود، رفتار می‌کند و در مورد تعلیل یا تبیین رفتارها سخنی در میان نیست و این از آزادی کامل انسان دنیای این رمان، در رفتارها و روابط اجتماعی و از بی‌دلیل بودن حوادث آن حکایت می‌کند. بدین دلیل بسیاری از حوادث بدون دلیل رخ می‌دهند.

انگیزه‌های رفتارهای شخصیت‌ها را نه در ترجیحات منطقی بلکه در علایق آنان باید جست لذا نمی‌توان تفسیر معقولی از دنیای این رمان ارائه کرد. شخصیت‌ها عامل‌اند نه عالم. اعمال آنان مقدم بر تفکرشان است. مطابق احساسات خود عمل می‌کنند. مایهٔ قضاوت در اعمال آنان در خود عملشان نهفته است نه در انگیزه‌ها یا مقدمات صدور آن‌ها و یا مسبوق بودن آن‌ها به عقل یا التزام علمی یا تجارب اجتماعی آنان. بدین جهت گاهی رفتارهایی که در قضاوت اجتماعی نامعروف یا غیرمنطقی تلقی می‌شوند، از آنان صادر می‌شوند. جامعه‌ای که در این رمان ترسیم شده، با سه مدل قابل تبیین است: مدل زبان؛ مدل خواب؛ مدل قصه. در آنچه شبیه مدل زبان است، اکثر رفتارها معنی‌دار هستند و هر جزئی از رفتارها ناظر بر پیامی است و هدفی را دنبال

می‌کند و در عین حال معنی رفتارها در خود رفتارها مشهود و موجود است و نیازی به گذر زمان یا درک و تعبیر دیگران نیست.

در آنچه شبیه مدل خواب است، درهم ریختگی زمان است و آن در عشق راوی خود را نشان می‌دهد؛ راوی در ده‌سالگی عشق را تجربه می‌کند اما در حقیقت او ده سال ندارد بلکه عمری را پشت سر گذاشته و احساس می‌کند که ده سال دارد و این درهم‌ریختگی زمان را بیست سال بعد می‌فهمد یعنی در سی‌سالگی. همچنین در این مدل شخصیت‌ها به جای هم می‌آیند و می‌روند و همگی کار واحدی را انجام می‌دهند و خلط شخصیت‌ها مثل چیزهایی که در رویاها رخ می‌دهند، در سرتاسر رمان دیده می‌شود.

آنچه شبیه قصه است، در رفتارهایی از یکی از شخصیت‌ها، «نگار»، دیده می‌شود که معنی آن‌ها را در پایان رمان می‌فهمیم کما اینکه مفهوم واقعی قصه در پایان آن به دست می‌آید. این خصلت ممکن است در معیارهای رمان‌نویسی چندان مطلوب نباشد ولی جذابیت داشته باشد برای کسانی که به واقعیات زندگی بی‌اعتنا هستند.

۲. ۱۲. دوری از عرف و اخلاق

در این رمان ارزش‌های فرهنگی و عرفی و اخلاقی مثل آزادی، زناشویی شرعی، مهار نفس و خویشتن‌داری امور بی‌ارزشی هستند. انسان خودخواه و خودبین است. اگر اعتباریات ظاهری را از انسان سلب کنند، در حقیقت، همه مثل هم‌اند، یعنی پایبند میلی هستند که در عشق و نگاه خلاصه می‌شود و دستشان از سرنوشت خود کوتاه است. به جای توجه به مسائل و معارف پرتکرار اجتماعی، به نوادر کمیابِ مجانین و روان‌رنجورها توجه شده است. مغالطه‌ای به کار رفته است که «هاکسلی»[1] نام آن را مغالطهٔ «هیچ نیست به‌جز» گذاشته است (ن.ک. معین، ۱۳۹۹: ۱۴)، یعنی در این رمان حقیقت انسان چیزی نیست جز عشق؛ عشق چیزی نیست جز مجذوبیت به جمال یک زن؛ جمال زن چیزی نیست جز درخشش چشم؛ درخشش چشم چیزی نیست جز نگاه مرموز؛ نگاه مرموز چیزی نیست جز یک خاطرهٔ فراموش نشدنی؛ و این تحقق نمی‌یابد جز در معرفت اشراقی که نه مولد علم است نه مولد فلسفه. عشق و هجران معرفت اشراقی و ادراک روانی است لذا با جامعهٔ علم‌زدهٔ امروز در تضاد است.

۳. نتیجه‌گیری

موضوع این رمان عبارت است از عشق و جدایی بی‌دلیل و منتج به جنون و خودکشی در میان جوانان. مهم‌ترین مضمون این است که بی‌اعتنایی معشوق به عاشق، بزرگ‌ترین درد و عین مرگ عاشق است. برای رهایی از این درد به خواب و خیال باید پناه برد. یکی از شایسته‌ترین راه‌های پناه بردن به خیال، روی آوردن به هنر، خصوصاً نویسندگی است. بنابراین در این رمان، چگونگی نوشتن داستان هدفی بزرگ‌تر از پیام آن است. بدین جهت اپیزودها و گزاره‌های

1. T. Haxley

رمانتیک زیادی به رمان راه یافته‌اند و اگرچه باعث جذابیت آنی رمان شده‌اند، موجبات ضعف پیرنگ را فراهم کرده‌اند. ضعف‌های متعددی موجب گسستگی‌های طرح رمان شده‌اند. زبان و سبکی مشخص و متمایزکننده وجود ندارد و مثل رسانه‌ها از زبان نزدیک به زبان معیار استفاده شده است. با اینکه چند مضمون روان‌شناختی و جامعه‌شناختی در آن ذکر شده‌اند، بدیع نیستند. شخصیت برجسته‌ای وجود ندارد. حوادث بیش از اینکه به خصال شخصیت‌ها متکی باشند، از ماهیت حوادث نشأت می‌گیرند. همهٔ شخصیت‌ها تکرار یک شخصیت‌اند با صورت‌های متفاوت ولی با صدای یکسان. صدای متفاوتی که برای خرد و اندیشهٔ اصیل انسان پرسشی ایجاد کند، وجود ندارد. برای صورت‌گردانی شخصیت‌ها از چند روش استفاده شده است از جمله: همذات‌پنداری مالیخولیایی، همنامی، همکاری، اشتراک در عشق‌پیشگی، همدردی، هم‌لباسی، و خَلط خیال با واقعیت.

عشق به عاطفهٔ خواهش و مجذوبیتِ برخاسته از غریزهٔ جنسی فروکاسته شده است. انسان را در ورای این ظواهر و نمودهای متعارف باید جست. انسان مخفی و پیچیده و پر از زوایای پنهان است. در کانون آن همه اختفا و پیچیدگی عشق قرار دارد اما عشقی که نه به عشق عرفانی شباهت دارد و نه با دنیای کمیّت‌گرای امروزی سازگار است. دنیای این رمان دور از واقعیات عصر است. رفتارها فقط وصف شده‌اند نه تحلیل و تعلیل. رفتارهای شخصیت‌ها، خصوصاً عاشق شدن و ترک معشوق کردن و سر از جنون درآوردن و خودکشی کردن و رفتارهایی از این نوع تابع طبیعت‌اند و کسی از علل رفتارهای غیرمرسوم و خلاف عرف و عقل دیگری نمی‌پرسد. برای برجسته کردن جنبهٔ رمانتیک رمان، توصیف با مبنای نمودن و دیدن بر تبیین که مبتنی بر تحلیل و اندیشیدن است، غلبه دارد. کسی از عوامل مهارکننده و جهت‌دهندهٔ رفتارهای دیگران سخنی نمی‌گوید. همگان از سر میل بی‌دلیل یا از سر طبع و غریزهٔ قاعده‌ستیز و مهارناپذیر خود، رفتار می‌کنند و در مورد تعلیل یا تبیین رفتارها سخنی در میان نیست و این از آزادی کامل انسان دنیای این رمان، در رفتارها و روابط اجتماعی و از بی‌دلیل بودن حوادث آن حکایت می‌کند. ارزش‌های فرهنگی و عرفی و اخلاقی مثل آزادی، زناشویی شرعی، مهار نفس و خویشتن‌داری امور بی‌ارزشی هستند. حقیقت انسان چیزی نیست جز عشق؛ عشق چیزی نیست جز مجذوبیت به جمال یک انسان؛ جمال انسان چیزی نیست جز نگاه مرموز؛ نگاه مرموز چیزی نیست جز یک خاطرهٔ فراموش نشدنی. زندگی و مرگ حقیقی (نه صوری و واقعی) قهرمان و دو شخصیت اصلی رمان، در گرو یک خاطره است.

آزادی مطلق انسان، مطرود بودن عقل و منطق، حاکمیت غریزهٔ جنسی، تجویز درمان رایگان تخیل و فراموشی برای دردهای اجتماعی، تعیین عشق و هجران به‌عنوان بزرگ‌ترین درد انسان، بیان مؤثر درد مشترک برخی از جوانان و صورت‌گردانی هنرمندانه موجب امتیاز و جذابیت رمان شده است. از این اوصاف می‌توان جایگاه و قشرهای خوانندگان این رمان را تعیین کرد.

منابع

آلوت، میریام (۱۳۸۰). *رمان به روایت رمان نویسان*. ترجمه علی‌محمد حق‌شناس، چاپ اول، تهران، مرکز.

ابراهیمی لامع، مهدی (۱۳۹۶). «پوست‌اندازی رمان عامه‌پسند، نقد و فرانقدی بر رمان قهوه سرد آقای نویسنده». *فصلنامه نقد کتاب*، سال ۳، شماره ۱۲، صص ۱۲۹–۱۴۲.

ایرانی، ناصر (۱۳۶۴). *داستان؛ تعاریف*، ابزارها و عناصر. چاپ اول، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

براهنی، رضا (بی‌تا.). *جنون نوشتن*. چاپ اول، تهران، رسام.

براهنی، رضا (۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*. چاپ چهارم، تهران، البرز.

بنت، اندرو و رویل، نیکولاس (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر ادبیات، نقد و نظریه*. ترجمهٔ احمد تمیم‌داری، چاپ اول، تهران، پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم و تحقیقات و فناوری.

حیدری، احمد و همکاران (۱۴۰۰). «تحلیل مؤلفه‌های پسامدرن در رمان قهوهٔ سرد آقای نویسنده». *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، سال ۱۰، شماره ۴، صص ۷۹–۹۹.

حیدری، احمد و همکاران (۱۴۰۱). «تحلیل روان‌کاوانهٔ عنصر شخصیت در رمان قهوهٔ سرد آقای نویسنده»، دوفصلنامهٔ *روایت‌شناسی*. سال ۶، شماره ۱۱، صص ۶۵–۱۰۷.

دیپل، الیزابت (۱۳۸۹). *پیرنگ*. ترجمهٔ مسعود جعفری، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.

رضایی، عربعلی (۱۳۸۲). *واژگان توصیفی ادبیات*. چاپ اول، تهران، فرهنگ معاصر.

ریکور، پل (۱۳۸۶). «استحاله‌های طرح داستان». ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، شماره ۹–۱۰ (مجموعه مقالات، دربارهٔ رمان)، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۳۹–۷۵.

سروش، عبدالکریم (۱۳۷۳). *تفرج صنع*. چاپ سوم. تهران، موسسه فرهنگی صراط.

سهروردی، یحیی (۱۳۷۳). *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. چاپ دوم، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). *انواع ادبی*. چاپ ششم، تهران، فردوس.

فرهادپور، مراد (۱۳۸۲). «یادداشتی دربارهٔ زمان و روایت»، *ارغنون*، شماره ۹–۱۰ (مجموعه مقالات، دربارهٔ رمان. تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۲۸–۳۷.

فروید، زیگموند (۱۳۴۲). *روان کاوی برای همه*. ترجمه و مقدمه به قلم هاشم رضی، چاپ اول تهران، کاوه.

گوته، یوهان ولفگانگ فون (۱۳۹۵). *فاوست*. ترجمه محمود حدادی، تهران، نیلوفر.

معین، روزبه (۱۳۹۹). *قهوهٔ سرد آقای نویسنده*. چاپ ۸۱، تهران، نیماژ.

موپاسان، گی (۱۴۰۱). *روح*. ترجمه لادن میرمحمد صادقی، چاپ اول، تهران، دامون.

میرصادقی، جمال (۱۳۶۴). *عناصر داستان*. چاپ اول، تهران، شفا.

میور، ادوین (۱۳۷۳). *ساخت رمان*. ترجمه فریدون بدره‌ای، چاپ اول، تهران، علمی و فرهنگی.

نروال، ژرار (۱۴۰۰). *اورلیا*. ترجمهٔ شعیا موسوی، چاپ سوم، تهران، مهرگان خرد.

وایلد، اسکار (۱۳۶۳). *تصویر دوریان گری*، ترجمه رضا مشایخی (فرهاد)، چاپ دوم، تهران، کمانگیر.

یونسی، ابراهیم (۱۳۹۲). *هنر داستان‌نویسی*. چاپ یازدهم، تهران، نگاه.

References

Allott, Miriam Farris (2001). *Novelists on the novel*. Translated by Ali Mohammad Haq Shenas, Tehran: Nashr-e Markaz. (in Persian)

Barahani, Reza (no date). *Jonoun –E Neveshtan*. Tehran: Rassam. (in Persian)
Barahani, Reza (1989). *story writing*. Tehran: Alborz. (in Persian)
Bennett, Andrew and Royle, Nicholas (2009). *An introduction to literature, tcriticism and theory*. Translated by Ahmad Tamimdari, Tehran: Institute of Cultural and Social Studies, Ministry of Science, Research and Technology. (in Persian)
Dipple, Elizabeth (2001). *Plot.* Translated by Masȯud Jȧfari, Tehran: Nashr-e Markaz. (in Persian)
Ebrahimi Lamė, Mahdi (2017). "The evolution of the popular novel, criticism and meta-criticism on the novel the Cold Coffee of Mr. Writer". *Literature Quarterly Book Review*, 3th year, No. 12: 129-142. (in Persian)
Fahad-pour, Morad (2003). "A note about time and narrative". *Journal of Organon*, No. 9-10: 28-37, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance. (in Persian)
Freud, Sigmund (1977). *Psychology for everyone (unknown world)*. Translated by Hashem Razi, Tehran: Kaveh. (in Persian)
Goethe, Johann Wolfgang von (2016). *Faust*. Translated by Mahmoud Haddadi, Tehran: Niloufar. (in Persian)
Haydari, Ahmad and others (2021). "Analysis of Postmodern Components in The Author's Cold Coffee Novel". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, 10th year, No. 4: 79-99. (in Persian)
Haydari, Ahmad and others (2022). "A Psychoanalytic Analysis of the Character Element in the Novel Mr. Writer's Cold Coffee". *Journal Of Narrativestudies*, 6th year, No. 11: 65-107. (in Persian)
https://farhikhtegandaily.com.
https://www.ibna.ir/news
Irani, Naser (1985). *Story; Definitions, tools and elements*. Tehran: Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults. (in Persian)
Maupassant, Guy de (2022). *apparition*. Translated by Ladan Mir-Mohammad-Sadeqi, Tehran: Damoun. (in Persian)
Mirsadeqi, Jmal (1985). *Story elements*. Tehran: Shafa. (in Persian)
Moein, Rouzbeh (2020). *Cold Coffee of Mr. Writer*. Tehran: Nimaj. (in Persian)
Muir, Edwin (1994). *The structure of the novel*. Translated by Fereydoun Badre'i, Tehran: Elmi Va Farhangi. (in Persian)
Nerval, Gérard de (2021). *Aurelia*. Translated by Sha'ya. Mousavi, Tehran: Mehrgan –e Kherad. (in Persian)
Rezayi, Arab-Ali (2003). *A Descritive Dictionary Of Literary Terms*. Tehran: Farhang-e Mo'aser. (in Persian)
Ricoeur, Paul (2007). "The Metamorphoses of the Plot". Translated by Morad Fahad-pour, *Journal of Organon*, No. 9-10: 39-75, Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance. (in Persian)
Surush, Abd-al-karim (1994). *Tafarruj-e Sun.* Tehran: Serat Cultural Institute. (in Persian)
Sohrvardi, Yahya (1994). *Majmu'e Mosannafat-e Shaykh-e Eshraq.* Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. (in Persian)
Shamissa, Sirous (1999). *Literary Genres.* Tehran: Ferdos. (in Persian)
Wilde, Oscar Fingal (1984). *The Picture of Dorian Gray*. Translated by Reza Mashayekhi, Tehran: Kamangir. (in Persian)
Younesi, Ebrahim (2013). *The art of Narrative*. Tehran: Negah. (in Persian)

The University of Tehran Press

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627

https://jalit.ut.ac.ir

Transformation of Action in Fear and Trembling of GholamHossein Saedi Based on Pierre Bourdieu's Theory of Action

Shirzad Tayefi[1]✉ | **Mohammad SheikholEslami**[2]

1. Corresponding author; Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: taefi@atu.ac.ir
2. Ph.D. of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Email: m.sh0731@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Article
(81-102)

Received:
2021-08-15

In Revised Form:
2024-03-22

Accepted:
2021-09-28

Published onlin:
2024-06-20

Abstract

One of the tools of a researcher in the field of literature is sociological critique, with which he can analyze the world of the text. In this study, we try to re-read the six stories of fear and trembling of Saedi through qualitative analysis and based on library studies and Pierre Bourdieu's theory of action. we tried to examine the habitus, capital and position of characters in the field and their relationships separately. The research achievements show: 1- Poverty and lack of cultural and economic capital are the most important factors to create and spread superstition, fear and especially its imposition as a habitus of the villagers. 2- poverty is the prominent habits of people in fear and passivity field, which they constantly reproduce it in different ways. 3- Despite the lack and poverty of capital, the residents try to maintain their position in the field and even try to improve it. Depending on their position on the field, the basis of their relationship changes and they even turn to conflict. 4- When the residents leave the village or a person or persons enter it, the residents feel danger; especially those who have economic capital are more afraid and shivering than others. 5- The solidarity of the inhabitants with the progression of the stories decreases gradually, and in the sixth chapter, the relations of the inhabitants are completely destroyed. 6- As the stories progress, the level of activism of the characters decreases and they move step by step towards reactivity.

Keywords:
sociological criticism, Pierre Bourdieu, theory of action, GholamHossein Saedi, fear and trembling.

Cite this article:
Tayefi, Shirzad; SheikholEslami, Mohammad (2024). "Transformation of Action in Fear and Trembling of GholamHossein Saedi Based on Pierre Bourdieu's Theory of Action". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 1, Ser. N. 33 (81-102).

DOI:
10.22059/JLCR.2021.328899.1728

Publisher:
The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

دگردیسی کنش در ترس‌ولرز غلامحسین ساعدی با تکیه بر نظریهٔ عمل پیر بوردیو

شیرزاد طایفی[۱]✉ | محمّد شیخ‌الاسلامی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول؛ دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران ایران. رایانامه: taefi@atu.ac.ir
۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران. رایانامه: m.sh0731@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۱۰۲-۸۱)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۰/۰۵/۲۴

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۰۱/۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۰/۰۷/۰۶

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۳۱/۳۱

کلیدواژه‌ها:
نقد جامعه‌شناسی، پیر بوردیو، نظریهٔ کنش، غلامحسین ساعدی، ترس‌ولرز.

چکیده

ازجمله ابزارهای پژوهشگر حوزهٔ ادبی، نقدِ جامعه‌شناختی است که به کمک آن می‌تواند جهان متن را تحلیل کند و از رهگذار آن به انکشاف معنا دست یابد. در این پژوهش، بر آنیم به روش تحلیل کیفی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و بر مبنای نظریهٔ عمل یا کنش پیر بوردیو قصه‌های شش‌گانهٔ ترس‌ولرز غلامحسین ساعدی را بازخوانی کنیم. در هر قصه تلاش کردیم به صورت مجزّا عادت‌واره، سرمایه، موقعیت هر شخصیت در میدان موردنظر و روابط ایشان را بررسی کنیم. دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد: ۱. فقر و کمبود سرمایهٔ فرهنگی و اقتصادی مهم‌ترین عامل برای ایجاد و گسترش خرافه، ترس و به‌ویژه تحمیل آن به‌عنوان عادت‌وارهٔ اهالی آبادی است. ۲. یکی از عادت‌واره‌های برجستهٔ اهالی ترس و انفعال است که به طرق مختلف آن را دائماً بازتولید می‌کنند و به نسل بعدی انتقال می‌دهند. ۳. با وجود کمبود و فقر سرمایه، اهالی سعی می‌کنند موقعیت خود را در میدان حفظ و حتی برای ارتقای آن تلاش کنند. مبنای رابطه‌شان، بر اساس موقعیتشان در میدان تغییر می‌کند و حتی به نزاع روی می‌آورند. ۴. به هنگام خارج شدن اهالی از آبادی یا ورود شخص یا اشخاصی به آنجا، اهالی احساس خطر می‌کنند؛ به‌ویژه کسانی که از سرمایهٔ اقتصادی برخوردارند بیش از دیگران دچار ترس‌ولرز می‌شوند. ۵. همبستگی اهالی با پیشروی قصه‌ها به‌تدریج کاهش می‌یابد و در قصهٔ ششم به‌طور کامل فروپاشی روابط اهالی علنی می‌شود. ۶. با پیشروی قصه‌ها از میزان کنشگری شخصیت‌ها کم می‌شود و به سمت کنش‌پذیری پیش می‌روند.

استناد طایفی، شیرزاد؛ شیخ‌الاسلامی، محمّد (۱۴۰۳). «دگردیسی کنش در ترس‌ولرز غلامحسین ساعدی با تکیه بر نظریهٔ عمل پیر بوردیو». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۱، بهار ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳ (۱۰۲-۸۱).

10.22059/JLCR.2021.328899.1728

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

توجّه به ماهیتِ متفاوتِ مادهٔ اولیهٔ ادبیات در مقایسه با سایر هنرها، نشان از سازوکار متمایز آن در جوامع بشری دارد. برای مثال «رنگ مادهٔ اولیهٔ نقاشی، صوت مادهٔ اولیهٔ موسیقی، سنگ مادهٔ اولیهٔ مجسمه‌سازی و *زبان* مادهٔ اولیهٔ ادبیات است؛ اما زبان مثل سنگ ماده‌ای خنثی نیست، بلکه آفریدهٔ بشر است» (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۱۲) و در ارتباط انسان‌ها با هم ساخته می‌شود؛ بنابراین، ادبیات – به اعتبار مادهٔ اولیه‌اش – پدیده‌ای اجتماعی است و می‌توان بازتاب تصاویر جامعه را یکی از کارکردهای آن دانست؛ کارکردی که رهنمون ما به‌سوی رویکرد جامعه‌شناسیِ ادبیات است. به طریق اولی، در این رویکرد، دو گرایش عمده را می‌توان دنبال کرد؛ نخست اینکه «ادبیات سند اجتماعی یا آینهٔ جامعه است و با بررسی آن می‌توان شناختی دقیق و عینی از مناسبات اجتماعی به دست آورد... [و گرایش دیگر اینکه] پرداختن به جهان‌بینیِ شخصِ نویسنده اهمیت بسزایی دارد» (پاینده، ۱۳۹۵: وبگاه). اینجاست که می‌توان یکی از دست‌افزارهای پژوهشگر حوزهٔ ادبیات را نقدِ جامعه‌شناسی دانست که این امکان را برای او فراهم می‌سازد تا با تبیین دقیقِ الگویی چارچوب‌مند از یک نظریه، به کشف معنا یا معناهای پنهان در جهان متن ادبی بپردازد؛ از این رو، توجّه به رویکردهای متفاوتِ جامعه‌شناسیِ ادبیات و نقد جامعه‌شناسی، ما را به سمت این نکته سوق می‌دهد که بگوییم ادبیات، صرفاً آینهٔ تمام‌نمای حیات اجتماعی یک جامعه نیست که تنها به دریافت درون‌مایهٔ اجتماعی اثر یا جهان‌بینی نویسنده یا شاعر خلاصه شود؛ بلکه دارای معناهای پنهان و نیمه‌پنهانی است که در لایه‌های زیرین مخفی است و پژوهشگر این حوزه با مطالعه و مداقه در متن موردنظر و کمک گرفتن از نقدِ جامعه‌شناسی، می‌تواند قرائت جدیدی از متن ارائه دهد و درواقع «همان‌طور که هایدگر می‌توانست بگوید، نوعی انکشاف مستور است» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۷۷).

در پژوهش پیش‌رو، بر آنیم با بهره‌مندی از نقدِ جامعه‌شناسی به واکاوی یکی از متون داستانی ادبیات معاصر ایران– به روش تلفیقی (بنیادی و کاربردی با محوریت کیفی و کمّی)– بپردازیم و از رهگذار آن، سازوکار و معانی پنهان متن را عیان سازیم؛ ازاین‌رو، برای پیشبرد بخش نظری مقاله، از نظریهٔ عمل یا کنشِ جامعه‌شناس فرانسوی، پیر بوردیو، وام گرفته‌ایم و از دیگر سو، متن مورد تحلیلِ ما، مجموعه داستان *ترس‌ولرز* غلامحسین ساعدی است. حال می‌توان پرسش بنیادین پژوهش را چنین طرح کرد که چگونه می‌توان به کمک نظریهٔ عمل یا کنش بوردیو و تبلور مؤلفه‌های آن (مانند عادت‌واره، سرمایه و میدان) به روابط و معناهای پنهان در متن پی برد؟ به نظر می‌رسد همان‌گونه که بوردیو را جامعه‌شناس افشاگر نامیده‌اند، می‌توان با کمک نگاه او، پرتوی جدید بر متن مورد نظر افکند و از لایه‌های پنهان آن پرده برداشت؛ متنی که در آن عادت‌وارهٔ هر یک از شخصیت‌ها و سرمایهٔ هر میدان نقش برجسته‌ای را ایفا می‌کنند و این قابلیت را دارند که از این منظر مورد واکاوی قرار گیرد.

۱. ۱. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ پژوهش حاضر به چند مورد اشاره می‌گردد: نخست در بخش کتاب‌ها، یک اثر از شهرت و اهمیت بالایی برخوردار است؛ کتاب *روایت نابودی ناب؛ تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران* (۱۳۹۳) به قلم شهرام پرستش که پس از تبیین مفصّل کلیدواژه‌هایی همچون میدان، عادت‌واره، سرمایه و نظریهٔ عمل، بوف کور هدایت را در میدان ادبی ایران (از عصر مشروطه تا زمان انتشار بوف کور) بررسی کرده است. از مجموع جست‌وجوهای انجام شده در قالب کتاب، جز اثر فوق به کتابی برنخوردیم که یک یا چند اثر ادبیات فارسی را با رویکرد بوردیویی مورد تحلیل و نقد قرار داده باشد. بیشینهٔ کتاب‌ها در جهت تشریح و تبیین مبانی نظری پیر بوردیو نوشته شده که از آن جمله می‌توان به چند مورد اشاره کرد: بوردیو و میدان دانشگاهی نوشتهٔ ناصر فکوهی (۱۳۹۶)، مفاهیم کلیدی پیر بوردیو (۱۳۹۳) به تألیف گرنفل، الگوی ارتقای سرمایهٔ فرهنگی در ایران (۱۳۹۴) نوشتهٔ سیدرضا صالحی امیری و رزیتا سپهری و چند اثر دیگر که مکمّل بخش نظری پژوهش است. در بخش مقالات نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته که به کمک یک یا چند مؤلفهٔ نظریهٔ بوردیو، اثری را تحلیل کرده‌اند. دربارهٔ داستان ترس‌ولرز ساعدی نیز مقالاتی نوشته شده که در آن به ساختار، عناصر داستانی، ژانر و مانند آن اشاره شده است. می‌توان نوشتهٔ پیش رو را نخستین اثر در زمینهٔ بررسی داستان ترس‌ولرز ساعدی با تکیه بر نظریهٔ عمل یا کنش بوردیو دانست.

۲. مبانی نظری

۲. ۱. پیر بوردیو و نظریهٔ کنش (theory of action)

از دیدگاه پیر بوردیو[1] برای تبیین یک عمل یا کنش، نمی‌توان تنها آزادیِ عمل و ارادهٔ فرد، عمل‌کننده یا کنشگر را یگانه سببِ آن رفتار در نظر گرفت. نیز نمی‌توان عمل مورد نظر را صرفاً حاصل موقعیت محیط فرد دانست؛ بلکه باید هم به آزادی عمل و هم به شرایط محیطی – توأمان– توجه کرد. به بیانی دقیق‌تر، از دید او، کنش هر فرد حاصل سه کلیدواژهٔ عادت‌واره (habitus)، سرمایه (capital) و میدان (field) است:

(عادت‌واره+ سرمایه)+ میدان= کنش

حال، برای فهمِ دقیق‌ترِ نظریهٔ کنش، به تعریف و تشریح هر یک از کلیدواژه‌های این نظریه می‌پردازیم:

۲. ۱. ۱. عادت‌واره

در حوزهٔ جامعه‌شناسی، پیر بوردیو اصطلاح عادت‌واره را برای ساختارهایی که ملکهٔ ذهن افراد شده است، برمی‌گزیند که از یک سو «به خصلت‌ها (یا آن‌چه افراد هستند) ساختار می‌دهد» (بون ویتز، ۱۳۹۶: ۹) و از سوی دیگر، مردم به‌واسطهٔ عادت‌واره‌ها «با دنیای اجتماعی برخورد می‌کنند» (ریترز، ۱۳۹۵: ۷۰۳)؛ پس خاستگاه عادت‌واره را می‌توان خانواده یا تجربیات گذشته و حتی حالِ فرد (مثل محیط تحصیل) دانست که در آن ساختارهای متعدّدی وجود دارد که بر ذهنِ فرد تحمیل و در ادامه، آن ساختارهای بیرونی

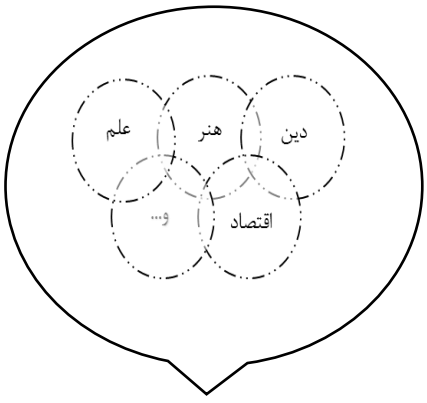
1. Pierre Bourdieu

در قالبِ ساختارهای درونی، در ذهن او ایجاد می‌شود و خصلت‌های وجودی او را (در جهت همان چارچوب‌ها) ساختارمند می‌کند. به طریق اولی، زمانی که فرد در برخورد با محیطِ جدید قرار می‌گیرد، رفتار خود را به‌واسطهٔ همان عادت‌واره‌ها (یا ساختمان ذهنی‌اش) تنظیم می‌کند؛ ازاین‌رو، عادت‌واره هم ساختارمند است و هم سازنده و درمجموع «محصولِ کردارهای معنادار گذشته و مولّد کردارهای [حال] و آینده است؛ یعنی با ایجاد مخزنی از تجربیات گذشته [و حال]، کردارهای معنادارِ [حال] و آینده را تولید می‌کند. پس عادت‌واره محصولی تاریخی است که خود با ایجاد کردارهای تاریخی فردی و جمعی تاریخ‌ساز است» (بون ویتز، ۱۳۹۶: ۸–۹). در تعریفی کوتاه، امّا کلیدی می‌توان گفت که عادت‌واره «دیالکتیکِ درونی شدنِ بیرونیت و بیرونی شدنِ درونیت است» (ریترز، ۱۳۹۵: ۷۰۶). یادآوری چند نکته در جهت فهمِ دقیق‌تر عادت‌واره اهمیت زیادی دارد: نخست اینکه عادت‌واره‌ها دو ویژگی مهم دارند: پایداری و قابلیت انتقال. دومین نکته اینکه همهٔ عادت‌واره‌ها جنبهٔ مثبت و مناسب ندارند و ما با عادت‌واره‌های منفی و نامناسب هم مواجهیم و نکتهٔ پایانی این است که «همهٔ مردم [عادت‌واره‌های] یکسانی ندارند؛ با وجود این، آن‌هایی که جایگاه یکسانی در دنیای اجتماعی دارند، غالباً عادت‌واره‌های یکسانی هم دارند» (همان: ۷۰۵) و «در پی تصدّی بلندمدّت یک جایگاه در دنیای اجتماعی کسب می‌شوند» (همان).

۲. ۱. ۲. میدان

میدان، مکمّل مفهوم عادت‌واره است. اگر از دوربین پیر بوردیو به جامعه نگاه کنیم، چند نکتهٔ مهم نظر ما را بر خواهد انگیخت. نخست اینکه:

«افراد در جوامعِ پیشرفته، نه تنها با فضای اجتماعی یکپارچه مواجه نیستند، که در حوزه‌های چندگانه (که همگی تحت سیطرهٔ عرصهٔ قدرت هستند) نیز زیست می‌کنند؛ حوزه‌های گوناگونی مثل اقتصاد، دین، علم، فرهنگ و... که بوردیو لفظ میدان را برای هر یک از آن‌ها برمی‌گزیند؛ مانند میدان اقتصاد، میدان دین، میدان علم و نظیر آن» (استونز، ۱۳۷۹: ۳۳۶).



فرامیدان قدرت

شکل ۱. فضای اجتماعی

دومین نکته‌ای که مطمح نظر قرار می‌گیرد (و در شکل ۱ نیز قابل رؤیت است)، میزان استقلال هر میدان است. از دید بوردیو در فضای اجتماعی، هر میدان به‌رغم داشتن قواعد و منطقِ خاص خود، دارای استقلال صددرصدی و مرزبندی مشخص نیست (بون ویتز، ۱۳۹۶: ۷۶) و کشف رابطهٔ هر میدان با میدان قدرت، یکی از عواملی است که میزان مرزبندی و استقلال هر میدان را برای ما روشن‌تر می‌سازد. سومین نکته این است که در هر میدان، جایگاه‌ها یا موقعیت‌های واقعی و عینیِ متفاوتی وجود دارد که به‌وسیلهٔ افراد یا نهادها اشغال می‌شوند (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۲۸)؛ نیز در هر میدان، قوانینی حاکم است و افراد یا نهادها، ملزم به رعایت آن قوانین هستند. از دید بوردیو، در یک حوزه، «مجموعه‌ای از روابط [جدا از آگاهی و ارادهٔ فرد] بین موقعیت‌های واقعی وجود دارد» (همان: ۳۴۳) که کشف همین روابط میان موقعیت‌ها مساوی است با میدانِ موردِ نظرِ بوردیو. در این نظریه، آنچه زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد، نه افراد و گروه‌ها و نه حتی تعامل بین آن‌هاست؛ بلکه کشف رابطه میان موقعیت‌هاست.

۲. ۱. ۳. سرمایه

میدان از دید بوردیو مشابه عرصهٔ جنگ است و افراد و نهادها برای حفظ موقعیت خود و بهتر کردن آن، وارد نوعی کارزار با هم می‌شوند. در این جنگ، کسی پیروز میدان خواهد شد که دارای *سرمایه* باشد. از این رو، افراد یا نهادها در صورت کسب آن سرمایه، می‌توانند آن جایگاه را اشغال کنند. از این رهگذار، «ماهیت و تعریف عینی از یک موقعیت یا جایگاه را باید در رابطهٔ آن جایگاه با شکل مناسب و درخورِ سرمایه جست‌وجو کرد» (صالحی امیری و سپهرنیا، ۱۳۹۴: ۱۹). اصطلاح سرمایه معمولاً به فضای اقتصادی و مبادلهٔ مالی مربوط می‌شود؛ امّا استفادهٔ بوردیو از این اصطلاح گسترده‌تر است. او از چهار نوع سرمایه بحث می‌کند: سرمایهٔ اقتصادی (economic capital)، سرمایهٔ فرهنگی (cultural capital)، سرمایهٔ اجتماعی (social capital) و سرمایهٔ نمادین (symbolic capital) (ریترز، ۱۳۹۵: ۷۰۸). نخست سرمایهٔ اقتصادی است که تشابه فراوانی با مفهوم مارکسی کلمهٔ سرمایه دارد و شامل عوامل گوناگون تولید (املاک، کارخانه و...)، اموال و دارایی‌ها یا میراث منقول و غیر منقول می‌شود که در نهایت قابلیت تبدیل شدن به پول را دارند (ممتاز، ۱۳۸۳: ۱۵۰). دوم سرمایهٔ فرهنگی است که شامل کالاها و مهارت‌های خاص فرهنگی و هنری، مدارک تحصیلی و شیوه‌هایی می‌گردد که فرد از طریق آن خود را از دیگران متمایز می‌سازد و به باور بوردیو شاخص‌های این سرمایه به سه حالت ممکن است وجود داشته باشند: ۱. سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته که به صورت اشیای مادی و در قالب آثار هنری، نمایشگاه، ابزار علمی، کتاب و انواع گوناگون عرضه می‌شود. ۲. سرمایهٔ فرهنگی تجسدیافته یا تنیده شده یا ذهنی یا درونی شده که به‌واسطهٔ تلاش، تجربه و استعداد فرد حاصل می‌شود و با مرگ او از بین می‌رود و نمی‌توان آن را مانند پول یا دارایی به دیگران انتقال داد. (محمّدی و همکاران، ۱۳۹۱: ۷) ۳. سرمایهٔ فرهنگی نهادی شده یا ضابطه‌ای که «از طریق مدارک دانشگاهی و تحصیلی که خارج از دارایی‌های مادی و عینی فرهنگی، سرمایهٔ تجسدیافته و بیولوژیکی واقعیت پیدا می‌کند. این کار از طریق کسب عناوین تحصیلی صورت می‌گیرد که به صورت قانونی و نهادی تأیید شده است» (صالحی امیری و سپهرنیا، ۱۳۹۴: ۶۲). سومین نوع سرمایه،

سرمایهٔ اجتماعی است و شامل مجموعه‌ای از روابط اجتماعی می‌شود که فرد یا گروه در اختیار دارد؛ مانند دعوت‌های متقابل و گذراندن اوقات فراغت با دیگران. (بون ویتز، ۱۳۹۶: ۶۸) درنهایت *سرمایهٔ نمادین* که چیزی جز مشروعیتِ سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی نیست؛ بدین معنا که هرگاه سرمایهٔ اقتصادی یا فرهنگی یا اجتماعی از سوی جامعه، به رسمیت شناخته شود و مشروعیت یابد، دستاوردش نوعی پرستیژ، حیثیت، احترام، آوازه و چنین ویژگی‌های کاریزماتیکی برای صاحبِ سرمایه است که از آن تحت عنوان سرمایهٔ نمادین یاد می‌شود. (فکوهی، ۱۳۸۱: ۳۰۰)

بوردیو از اصطلاحی به نام *خشونت نمادین* (symbolic violence) نیز در جامعه‌شناسی خود استفاده می‌کند:

> «خشونت نمادین خشونتی است که بالقوه وجود دارد؛ امّا به فعلیت نمی‌رسد و همین امکان‌پذیر بودنش باعث می‌شود که به‌وسیلهٔ خود فرد اعمال و درونی شود، نه به‌وسیلهٔ عنصری بیرونی... وقتی شما از این بترسید که بر زبان آوردنِ سخنی در مکان خاصی موجب می‌شود که موقعیت شما ارتقا پیدا نکند، خشونت بیرونی به خشونت درونی تبدیل می‌شود که خودتان نیز مسئول اجرای آن می‌شوید» (فکوهی، ۱۳۹۶: ۷۲).

آنچه از دید بوردیو در بحث انواع سرمایه اهمیت دارد، دو نکتهٔ اساسی است: ارتباط و قابلیت تبدیل شدن انواع سرمایه و عوامل تأثیرگذار بر سرمایه‌ها. مثلاً «سرمایهٔ اجتماعی می‌تواند فرد را وارد روابطی سازد که حاصل آن کسب میزانی از سود به شکل پول یا انواع مالکیت باشد. به همان ترتیب، تحصیلات به سرمایهٔ اقتصادی قابل تبدیل است و گاه ممکن است به سرمایهٔ اجتماعی نیز تبدیل گردد» (ممتاز، ۱۳۸۳: ۱۵۱) که همان قابلیت تبدیل شدن سرمایه‌هاست. همچنین بوردیو از سه اصطلاح مهم به‌عنوان عوامل تأثیرگذار بر سرمایه‌ها نام می‌برد: حجم (volume)، ترکیب (composition) و مسیر (trajectory) نام می‌برد. (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۵۵) از دید پیر بوردیو، حجم و ترکیب انواع سرمایه (به‌ویژه سرمایهٔ فرهنگی و اقتصادی)، عامل تعیین جایگاه فرد در میدان است که درنهایت سبب به وجود آمدن طبقات مختلف در نظام اجتماعی می‌شود. مثلاً «طبقهٔ بالا بیشترین میزان سرمایهٔ اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین را دارد؛ طبقهٔ متوسط مقدار کمتری از این انواع را در اختیار دارد و طبقهٔ پایین کمترین مقدار این ترکیب از منابع را مورد بهره‌برداری قرار می‌دهد» (ممتاز به نقل از ترنر، ۱۳۸۳: ۱۵۱).

۳. ترس‌ولرز ساعدی و نظریهٔ کنش پیر بوردیو

۳. ۱. عادت‌وارهٔ شخصیت‌های شش قصّه

جدول ۱. عادت‌وارهٔ شخصیت‌های قصّهٔ اول

نام شخصیت	عادت‌واره و نمونه‌ای از متن
سالم احمد	– مرتب و دقیق انجام دادن کارها: «لنگوته‌اش را از کنار دیوار برداشت و دور سر پیچید... بعد سطل‌ها را زمین گذاشت و دوچرخه‌اش را که به درخت کنار تکیه داده بود، آورد توی سایه. طناب پشت بند دوچرخه را باز کرد و سطل‌ها را به ترک دوچرخه بست و کفش‌های چوبی‌اش را پوشید» (ساعدی، ۱۳۹۶: ۱۰). – تسلّط بر خود: «سالم احمد عقب رفت و به خودش مسلط شد و به طرف بیرون راه افتاد» (همان). – محتاط بودن: «سال‌ها بود که کسی وارد مضیف نشده بود. آهسته روی انگشتان پا نزدیک شد» (همان). – توجّه به اطراف: «سالم احمد دوچرخه‌اش را به سکوی خانهٔ بغلی تکیه داد و با وحشت دور و برش را نگاه کرد. در و پنجره‌های مضیف باز بود. سالم مطمئن شد که حتماً یکی وارد مضیف شده است» (همان). – ترسو بودن: «سالم عقب رفت و بی‌آنکه به فکر دوچرخه باشد، باعجله دوید طرف خانه‌های آن ور میدان» (همان: ۱۱).
صالح کمزاری	– بی‌خیالی: «صالح لنگوته‌اش را از روی صورتش کنار زد و همان‌طور که کف تن‌شوری دراز کشیده بود، چشم‌هایش را باز کرد» (همان). – شوخ‌طبعی: «لابد سر چاه گرفتارش شدی؟» (همان: ۱۲). – ترسو بودن: «خدا خودش رحم بکنه» (همان). – ارائهٔ راهکارهای سطحی: «قلیون می‌کشی برات بیارم؟» (همان). – وابستگی: «هیچ صلاح نیس بری خونه، سالم احمد، بهتره بریم جماعتو خبر کنیم» (همان: ۱۳).
کدخدا	– وابستگی و انفعال: «این کار، کار هیش کدوم از ماها نیست، باید بفرستیم سراغ زاهد» (همان: ۱۴).
محمّدحاجی مصطفی	– خوش‌بین نبودن: «خیال نمی‌کنم این موقع روز زاهد تو کپرش باشه» (همان: ۱۴). – اظهار نظر صریح: «کجایی جنگلی؟ همه اینجا زیر آفتاب ایستاده‌ان و تو زورت میاد یه دقه بیای بیرون؟» (همان: ۱۶). – وابستگی: «دیگه هیش کارش نمی‌تونی بکنی زاهد؟» (همان: ۲۸).
محمّد احمد علی	– ترسو: «محمد احمد علی با صدای لرزان گفت: من می‌ترسم، من می‌ترسم» (همان: ۱۸).
زکریا	– لحن آمرانه: «هیچ معلوم نیست که نباشه، حالا یه نفر بره و خبرش بکنه» (همان: ۱۴). – منفعل بودن: «حالا اختیار دست زاهده. هر چی اون گفت باید قبول کنیم» (همان: ۱۷).
عبدالجواد	– لحن آمرانه: «محمّد احمد علی بره، خبرش بکنه» (همان: ۱۴). – میل فداکاری و ایثار: «خیله خب، منم باهات میام، این همه ناله نکن» (همان: ۲۰). – لحن اعتراضی: «هی زاهد، اگه بخوای بلایی سر این بدبخت بیاری که من از

نام شخصیت	عادت‌واره و نمونه‌ای از متن
	همین حالا بگم که نیستم» (همان: ۲۸).
زاهد	– آرامش: «زاهد بی‌آن‌که سرش را بلند کند گفت: علیکم‌السلام محمّد احمد علی، بفرما» (همان: ۱۵). – صبور بودن: «عجله خوب نیس. باید منتظر بشیم و ببینیم که چی می‌شه؟» (همان: ۱۷). – ترس پنهان: «زاهد که عقب‌عقب می‌رفت گفت: نمی‌شه فهمید، معلوم نیس چه کار می‌خواد بکنه، مواظب باشین، داره نقشه می‌چینه» (همان: ۲۴).
گدا (غریبه)	– خونسرد: «سیاه لاغر و قدبلندی کنار اجاق نشسته بود که کلهٔ بسیار کوچکی داشت و دشداشهٔ بلندی تنش بود. پاهایش را که یکی چوبی بود، دراز کرده بود جلو اجاق و پای دیگرش را زیر تنهٔ خود جمع کرده بود... قهوه جوش مضیف را روی آتش گرفته بود» (همان: ۱۱).

جدول ۲. عادت‌وارهٔ شخصیت‌های قصّهٔ دوم

زکریا	– عدم اعتماد به نفس: «کارت نباشه، نگاشون نکن، هر کی می‌خوان باشن» (همان: ۳۱). – ارائهٔ راهکار فرار: «بازم که از همه چی می‌ترسی، اگه خیلی هول ورت داشته، بزن به دریا و در رو» (همان: ۳۲). – نترس بودن: «چرا نرم؟ مگه من مثل تو هستم که از همه چی بترسم؟... من از غریبه‌هام نمی‌ترسم» (همان). – لحن آمرانه: «زود باش راه بیفت بریم آبادی، مهمون اومده» (همان: ۳۳). – تابع و منفعل: «اگه توی کتاب نوشته باشن که حتماً لازم و واجبه» (همان: ۴۸).
محمّد احمد علی	– ترسو: «یا ارحم الراحمین، اینا دیگه کی‌ان؟» (همان: ۳۱). – پرسشگر: «مال این طرفا نیستن، یه جور غریبن، واسه چی اومده‌ان این طرفا؟» (همان). – ارائهٔ راهکار فرار: «من یکی نمی‌خوام، اگه بخواد به زور برای من سجل بنویسه، فرار می‌کنم» (همان: ۳۵). – منفعل: «لابد کدخدا هم بد نمی‌گه. شریعت رسول (علیه‌السلام) همینه و کارشم نمی‌شه کرد» (همان: ۴۷). تابع زاهد: «عین این‌که مردم میارن، بی‌حال و حوصله، چرا این جوریه زاهد؟» (همان: ۵۷).
مرد کاسکت به سر (ملا)	– استفاده از زبان بدن: «کله‌اش را از چادر عقب ماشین بیرون آورده بود و با حرکت دست آن‌ها را صدا می‌زد» (همان: ۳۲). – لحن آمرانه: «حالا دیر وقته، دیگه وقت گپ زدن گذشته» (همان: ۳۸). – طمع‌کار: «هر آبادی که زن خوب، خرمای خوب و آب خوب نداشته باشه باید ولش بکنی و بری... من از کنار برکه می‌اومدم یه زن همچی چاق و چله داشت آب می‌آورد» (همان: ۴۳). – زیرک و باهوش: «فهمیدم که شوهر نداره، از راه رفتنش معلوم بود، می‌بینی کدخدا، چه جای خوبی اومدم» (همان). – نپذیرفتن نگاهِ دیگری: «نه، کتاب لازمه. بدون کتاب هیچ چیز فایده نداره» (همان: ۴۹).

	– حالا بالانشینی: «ملا کیفش را در آورد و رفت بالاتر از همه روی حصیر نشست» (همان: ۳۶).
محمّد حاجی مصطفی	– حالت ایستایی: «محمد حاجی مصطفی وضو گرفته، با آستین‌های بالازده نشسته بود روی تابوت تا موقع اذان برسد» (همان: ۳۵). – ذهن مقایسه‌گر: «نه بیچاره زاهد این جوری نیس، اون خیلی فقیره، توی کپر پشت برکهٔ ایوب زندگی می‌کنه» (همان: ۳۶). – حالت انفعال: «البته برای تو آوردیم و انشاءالله که تو خوشت بیاد و همه رو بخری» (همان: ۵۴).
کدخدا	– سطحی‌نگر: «بد حرفی نمی‌زنه زکریا. یه نون‌خور از سرت باز می‌شه» (همان: ۴۷). – منفعل و تابع «اینارو نمی‌دونستم ملا، لابد این جوریه که تو فرمایش می‌کنی» (همان: ۴۲).
پسر کدخدا	– رگه‌های عصیان: «هیچ‌جا نمیره، دلواپس نباش. اثاث و خورجینش همین‌جاس... اگه اونم نخوره، خودمون که می‌خوریم» (همان: ۳۹).
زاهد	– مقاومت در برابر حضور دیگری: «این غریبه کیه که اینارو می‌خواد؟» (همان: ۵۱). – نوعی زهدپیشگی: «همهٔ عروسیا که نباید خوب بشه. بعضی‌هاشم این جوریه دیگه» (همان: ۵۷).
خواهر زکریا	– منزوی: «خواهر زکریا رو به دیوار نشسته بود و هیچ جا را نگاه نمی‌کرد» (همان: ۴۸).
صالح کمزاری	– مقاومت در برابر حضور دیگری: «همه چی رو که نمی‌شه فروخت کدخدا، خودمون چه کار کنیم؟» (همان: ۵۱). – باهوش: «آخه خوبشو خودمون می‌خوایم» (همان: ۵۵). – مردّد: «یعنی خوبا و سالماشو بفروشیم به تو؟» (همان).

جدول ۳. عادت‌وارهٔ شخصیت‌های قصّهٔ سوم

کدخدا	– عقاید خاص: «عبدالجواد بی‌خود عیالشو می‌بره پیش اسحاق. بالاخره اسحاق جهوده و نفس پاک نداره» (همان: ۷۶). – حواس‌جمع: «های عبدالجواد! های زکریا! این اسحاق، انصاف نداره، اگه یه وقت دیدی برای دار و ندارت کیسه دوخته، مبادا مبادا خر بشی‌ها» (همان).
زکریا	– راحت حرف خود را می‌زند: «به زاهد بگین بیاد اینارو ببینه و یاد بگیره که چه جوری می‌کوبن» (همان: ۶۹). – بی‌تفاوت: «من چه می‌دونم، اگه‌م یه وقت طوریش بشه، شده دیگه» (همان: ۷۱). – شوخ‌طبع: «اگه خاکو دوست نداری برو تو آب زندگی کن» (همان). – قاطع: «چرا نشه؟ حتماً می‌شه» (همان: ۷۴). – نترس: «باشه، [من حرف] می‌زنم» (همان: ۸۱).
محمّد حاجی مصطفی	– تحمل نکردن دیگری: «از اینا گذشته، زاهد دیگه پیر و گداس. ازش گذشته، اگه یه وقتی‌م چیزی بلد بود، حالا دیگه نیس. یادت باشه» (همان: ۶۹). – نگاه منطقی: «این جوری نیس عبدالجواد. خدا درد داده و درمون هم داده، خدا ارحم الراحمینه» (همان: ۷۳).
پسر کدخدا	– بی‌تفاوت: «اگه طوری شد خبرمان بکنین» (همان: ۷۱).
محمّد احمد	– وحشت‌زده: «محمد احمد علی ایستاد و نفس تازه کرد و گفت: ها زکریا، عیال

علی	عبدالجواد هوایی شده» (همان: ۷۰). – ترسو: «می‌ترسم» (همان: ۸۴). – بدبین: «ها کدخدا! ها حاجی مصطفی! چه جوری می‌برنش توی عامله؟ عینهو می‌خوان بذارنش توی تابوت» (همان: ۷۶). – محتاط: «محمد احمد علی [آب را] نخورد» (همان: ۷۷). – پرسشگر: «الآن چه کارش می‌خواد بکنه؟... این توس؟... چه جوریه؟ چرا درش قفله؟» (همان: ۷۹).
عبدالجواد	– منفعل و دارای عقیدهٔ خاص: «نمی‌دونم. می‌گن، بچه آورده و بعدش خرما خورده باد افتاده به کله‌اش» (همان: ۷۲). – ایستادگی در برابر نگاه و رفتاری دیگری: «اینا درست. اما شعر که وسیله نیس حاجی، اگه حکیم و دوا تو کار باشه، من حرفی ندارم. تازه اگه زاهد براش بکوبه، من حتم دارم حالش بدتر می‌شه» (همان: ۷۳). – ترسو: «ها زکریا، اگه چیزی پرسید عوض من تو حرف بزن، می‌زنی؟» (همان: ۸۱).
اسحاق	– لحن آمرانه و کم‌حرف: «یک کپر بزرگ بهشون بده» (همان: ۸۳).

جدول ٤. عادت‌وارهٔ شخصیت‌های قصّهٔ چهارم

صالح	– شوخ‌طبع: «داشت رو آب راه می‌رفت که گرفتمش» (همان: ۹۸).
پسر کدخدا	– پرهیز از پرسش‌گری: «حالا چه کار داری به این کارا؟ فعلاً تا می‌تونی هیزم جمع کن، زیادم تو نخ این حرفا نرو» (همان: ۹۴).
زکریا	– زودباور: «دروغ می‌گه، صالح کمزاری دروغ می‌گه» (همان: ۹۸). – کم‌هوش: «یه نفر که بچه نداره و اجاقش کوره» (همان: ۱۰۰).
محمّد احمد علی	– ترسو: «هی صالح زکریا دروغ می‌گه، اون نمی‌خواد راستشو بگه، من هول تو دلم افتاده. راستی این بچه رو از کجا گیر آوردین؟» (همان: ۱۰۰).
کدخدا	– ارائهٔ راهکار سطحی: «یه نفر باید نگرش داره» (همان).
عبدالجواد	– کنجکاو: «در حالی که بالا و پایین می‌پرید و ذوق می‌کرد گفت بچه رو، بچه رو» (همان: ۹۸). – چاره‌اندیش: «چاره‌اش اینه که ورش داریم و ببریم تو بیابون و رهاش بکنیم» (همان: ۱۱۶).
محمّد حاجی مصطفی	– منطقی و هوشمند: «ولی این لباس تنشه؟ مال دریا نمی‌تونه باشه» (همان: ۹۸).
زاهد	– پرسشگر: «تو هم مثل منی. راستی تو دیگه واسه چی اومدی دنیا؟ ها؟ اومدی گشنگی بخوری؟ تو کپرا بخوابی؟ با بادها حشر و نشر بکنی؟ واسه هوایی‌ها و دیوونه‌ها دمام بکوبی؟» (همان: ۱۱۰–۱۱۱). – اهل تهدید: «اون وقت من دست و پاتو می‌بندم و می‌ذارمت توی دمام بزرگ و از جای تاریکی آویزونت می‌کنم» (همان: ۱۱۲).

جدول ۵. عادت‌وارهٔ شخصیت‌های قصّهٔ پنجم

محمد حاجی مصطفی	– آرامش: «محمد حاجی مصطفی کنار اجاق نشسته بود و قلیان می‌کشید، گفت: چه خب شده؟» (همان: ۱۱۹). – امیدوار و اهل سفر: «آره، خیلی خوبه، تو بند معلم هر کی لنج بخره این کارو می‌کنه، من دیده‌ام» (همان: ۱۲۲). – منفعل: «همهٔ دنیا که دست ما نیس، باید دید مطاف چی می‌خواد. آدم می‌خواد، لنج می‌خواد، یا اموال مردمو می‌خواد» (همان: ۱۳۰). – پول‌دوست: «همه‌مون خاک بر سر شدیم، بیچاره شدیم، دار و ندارمون رفت، مفلس شدیم» (همان: ۱۴۶).
زکریا	– اعتماد به نفس بالا: «زکریا که پشت سکان نشسته بود و چشم به دریا داشت گفت: چیزی زد و تموم شد» (همان: ۱۱۹). – فداکار: «کدخدا گفت: خدا پشت و پناهت باشه، همیشهٔ خدا زکریا بلاکش ماها بوده» (همان: ۱۲۱).
پسر کدخدا	– به ظاهر نترس: «چیزی نبود، همین جوری بود» (همان: ۱۱۹). – منطقی: «چرا اصلاً به فکر جون خودتون نیستین؟ همه‌اش فکر موتور لنج و اموال هستین، اول باید خودمونو نجات بدیم. مگه نه؟» (همان: ۱۳۰).
صالح	– به ظاهر نترس: «صالح که روی صندوق‌ها چمباتمه زده بود گفت: هر چی بود از اون پایین گذشت و رفت» (همان: ۱۱۹). – فرافکن: «تقصیر زکریاس که راهو عوضی اومده» (همان: ۱۲۹). – دلسوز: «دلم به حال زکریا می‌سوزه» (همان: ۱۳۲).
کدخدا	– منفعل: «بعدشم نماز بخونیم و به خدا و رسول متوسل شویم» (همان: ۱۲۸). – باورمند: «باس یه نفرو پیدا کنیم که خط داشته باشه، بدیم یه پنج تن بنویسه بزنیم تو موتورخونه» (همان: ۱۲۲). – خود را کنار می‌کشد: «زکریا باید فکر بکنه» (همان: ۱۲۵).
محمد احمد علی	– ترسو: «محمد احمد علی در حالی که خود را عقب‌عقب می‌کشید گفت: عبدالجواد، کاری با من نداشته باش، این جوری‌م نگاه نکن» (همان: ۱۲۰). – بدبین: «نکنه ما را هم کشیده، نکنه نزدیک مطاف هستیم؟» (همان: ۱۲۲).
عبدالجواد	– شوخ‌طبع: «آره، حرفشو نزنین که محمد احمد علی زهره‌ترک می‌شه» (همان: ۱۲۰). – دعوت به تفکر: «چرا بهتتون زده، فکری بکنین» (همان: ۱۲۵). – فرافکن: «سکان دست تو بود، دست ما که نبود» (همان: ۱۲۹). – بدبین: «به خداوندی خدا، تا یه ساعت دیگه کارشون ساخته‌اس» (همان: ۱۳۲).
زاهد	– خجالتی: «زاهد کیلیا می‌خورد و سرش را تکان می‌داد با خجالت جواب داد: عزتت زیاد، عزتت زیاد» (همان: ۱۳۷).

جدول ٦. عادت‌وارهٔ شخصیت‌های قصّهٔ ششم

محمّد احمد علی	– وحشت‌زده: «چند قدم به طرف برکهٔ ایوب رفت و بعد ایستاد و با خود گفت: همه جا ساکته، انگار یه خبری می‌خواد بشه» (همان: ۱۴۹).
زاهد	– نگاه زاهدانه: «هر کی سهم‌شو به من ببخشه، خدا یک در دنیا و هزار در آخرت عوضش بده» (همان: ۱۶۷).

	– حریص: «من ظرف لازم ندارم، هر چی بهم برسه، همه رو می‌خورم و تموم می‌کنم» (همان: ۱۷۸).
زکریا	– بی‌تفاوت نسبت به اطراف: «بریم بگیریم بخوابیم، یه ساعت دیگه باید بریم دریا و تور بندازیم» (همان: ۱۵۳). – ایستادگی در برابر نگاه زاهد: «من عوض نمی‌خوام، من سهم خودمو می‌خوام» (همان: ۱۶۷). – ترسو: «خدا کنه که چیزی نپرسن» (همان: ۱۷۹).
کدخدا	– منفعل: «انشاءالله که از مطاف نیومده» (همان: ۱۵۲). – ترسو: «کدخدا گفت: یعنی از اون طرف می‌خوان بیان آبادی؟» (همان: ۱۵۶). – ساده‌لوح: «من خیال می‌کنم که عوضی اومده باشن» (همان: ۱۵۸). – بلاتکلیف: «من نمی‌دونم، شاید تو راس میگی، شایدم که راس نمی‌گی» (همان: ۱۷۹).
محمّد حاجی مصطفی	– محتاط: «احتیاط شرطه، یه وقت دیدی که وضع عوض شد، تازه از کجا معلوم که نمی‌خوان کلک بزنن؟» (همان: ۱۵۷). – ترسو: «اگه کاری به ما ندارن، هر قدر دلشون می‌خواد بمونن» (همان: ۱۵۹). – حریص: «چطوره عبدالجواد؟ خوشمزه‌اس؟» (همان: ۱۶۸).
پسرکدخدا	– معترض: «تو که از همه چیز واهمه داری، اگه صدا باشه می‌ترسی، اگه صدا نباشه می‌ترسی، باد بیاد می‌ترسی، باد نیاد می‌ترسی، شب می‌ترسی، روز می‌ترسی، نمی‌ذاری یه شب جماعت راحت بخوابن» (همان: ۱۵۱).
صالح	– نترس: «من نمیام، من همین جا می‌مونم ببینم چی می‌شه» (همان: ۱۵۶). – شوخ‌طبع: «صالح گفت: اونارو. و خندید» (همان: ۱۵۸). – حریص: «ولی من می‌خوام، به خدا من می‌خوام چیزی بهم برسه، من خیلی دوست دارم، خیلی از کیف کردن خوشم میاد» (همان: ۱۶۳). – بی‌باک: «اگه جلوتر بودم بهتر می‌دیدم. چند قدم خزید جلو. و همه خزیدند جلو» (همان: ۱۶۴).
عبدالجواد	– ترسو: «ممکنه اتفاقی بیفته، طوری بشه» (همان: ۱۵۳). – تلاش می‌کند کاری کند: «یعنی دست رو دست بذاریم و تکون نخوریم؟» (همان: ۱۵۴).

۳. ۲. سرمایهٔ شش قصّه

جدول ۷. سرمایهٔ قصّهٔ اول

سرمایهٔ اقتصادی	سرمایهٔ فرهنگی	سرمایهٔ اجتماعی	سرمایهٔ نمادین
– دوچرخهٔ سالم‌احمد: «دوچرخه‌اش را که به درخت کناری تکیه داده بود، آورد توی سایه» (همان: ۹). – گاو حاجی محمّد مصطفی: «گاو حاجی محمّد مصطفی آمده بود	*	– روابط درون‌روستایی: «صالح گفت: هیچ صلاح نیست بری خونه، سالم احمد بهتره بریم جماعتو خبر کنیم» (همان: ۱۳). – معاملهٔ زاهد: «زاهد گفت: یه گدای هندی بهم فروخت... محمد احمد	– اعتبار زاهد

و زباله می‌خورد» (همان: ۱۰). – کیلیا و خیزرون زاهد: «کیلیای خوبیه، نه؟... یه گدای هندی بهم فروخت... کیلیا نداشتم، اما خیزرون خیلی دارم» (همان: ۱۵). – دریا		علی گفت: خوب معامله کردی زاهد» (همان: ۱۵).	

جدول ۸. سرمایهٔ قصّهٔ دوم

سرمایهٔ اقتصادی	سرمایهٔ فرهنگی	سرمایهٔ اجتماعی	سرمایهٔ نمادین
– پول مرد کاسکت به سر(ملا): «پولم دارم» (همان: ۳۶). – چراغ خانهٔ حاجی محمّد مصطفی: «از خانهٔ محمّد مصطفی چراغ آوردند» (همان: ۳۷). – باغ حاجی محمّد مصطفی: «تو باغ حاجی محمّد مصطفی پنجاه تایی هم قنطار هس» (همان: ۴۰). – باغ کدخدا: «تو باغ ما شکری هس، مصلی هس، چهارتام کبکاب هس» (همان). – باغ زاهد: «آن ور برکهٔ ایوب یه باغ کوچکی هس که صاحب نداره، مثلاً مال زاهده» (همان: ۴۱). – دو شمشیر عبدالجواد: «من دو تا شمشیر دارم و می‌خوام بفروشم» (همان: ۵۲). – دریا	– دعانویسی مرد کاسکت به سر(ملا): «من ملام و خط می‌نویسم... باطل السحر هم هستم» (همان: ۳۶). – دانش تجربی مرد کاسکت به سر(ملا): «کبکاب سر حالم میاره، نه که نرمه، تا می‌خورم خوشم میاد و دلم وا می‌شه... اگه کبکاب رو بعد از تخم مرغ سرخ کرده بخوری، خاصیتش خیلی بیشتره، خاصیت‌های جور واجور و خیلی خوب داره» (همان: ۴۱). – سواد ملا: «من تو کتاب خوندم که این همه نخل که تا باغ هس، هیچ کدوم بی حکمت نیس» (همان: ۴۲).	– رابطهٔ اجتماعی زکریا: «محمد احمد علی گفت: نری‌ها! زکریا گفت: چرا نرم؟ مگه من مثل تو هستم که از همه چی بترسم؟» (همان: ۳۲). – رابطهٔ اجتماعی ملا: «مرد کلاه به سر که کلاه‌اش را از حاشیهٔ چادر بیرون آورده بود و ریش زیادی داشت گفت: سلام علیکم» (همان). – رابطهٔ اجتماعی محمّد حاجی مصطفی: «تازه وارد سلام کرد. محمد حاجی مصطفی گفت: خوش اومدی، سلام علیکم، مرحبا» (همان: ۳۶). – رابطهٔ اجتماعی کدخدا: «کدا خدا گفت: چه خبر از این طرفا؟» (همان).	– اعتبار ملا

جدول ۹. سرمایهٔ قصّهٔ سوم

سرمایهٔ اقتصادی	سرمایهٔ فرهنگی	سرمایهٔ اجتماعی	سرمایهٔ نمادین
– پول اسحاق: «پرده کنار رفت و	*	– رابطهٔ اجتماعی زکریا:	– اعتبار اسحاق

صورت پیرمرد آمد بالا و کیسه‌ها را گرفت و سبک و سنگین کرد و خندید» (همان: ۸۳). – پول زکریا و عبدالجواد: «زکریا یک کیسه پول در آورد و گذاشت روی کیسهٔ پول عبدالجواد و داد دست سیاه» (همان). – لوازم اسحاق: «دور تا دور اتاق پر بود از ظرف‌های ریز و درشت مسی و کارد و شمشیر فراوان و جورواجور و کشکول و بخوردان‌های گلی کوچک و بزرگ، و بالای اتاق طشت مسی بزرگی که پر از گل‌های درشت آتش بود» (همان: ۸۸). – دریا		«عبدالجواد به زکریا گفت: ها زکریا، اگه چیزی پرسید عوض من تو حرف بزن، می‌زنی؟ زکریا گفت: باشه، می‌زنم» (همان: ۸۱).	

جدول ۱۰. سرمایهٔ قصّهٔ چهارم

سرمایهٔ اقتصادی	سرمایهٔ فرهنگی	سرمایهٔ اجتماعی	سرمایهٔ نمادین
– لوازم خانهٔ کدخدا: «شب بچه را بردند خانهٔ کدخدا. زن کدخدا توی تغار خمیر کرد و نان پخت» (همان: ۱۰۱). – گاوهای محمّد حاجی مصطفی: «زن محمد حاجی مصطفی داشت برای گاوها فخاره می‌پخت» (همان: ۱۰۴). – کیلیای زاهد: «بچه را روی دامنش نشاند و یک مشت کیلیا از توی کیسه‌ای بیرون آورد و به مردها تعارف کرد» (همان: ۱۱۰). – عاملهٔ محمد حاجی مصطفی: «می‌رم رو عاملهٔ محمد حاجی مصطفی بخوابم» (همان: ۱۱۳). – دریا	*	– رابطهٔ اجتماعی زاهد: «هی زاهد، سلامٌ علیکم، یه مهمون برات آوردیم. زاهد گفت: علیکم السلام، خوش اومدین و کار خوبی کردین» (همان: ۱۱۰).	

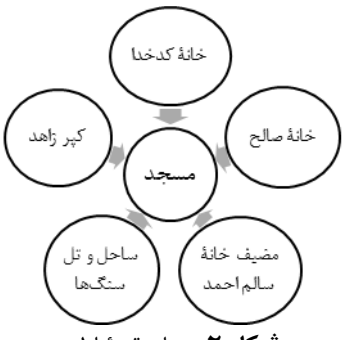
جدول ۱۱. سرمایهٔ قصّهٔ پنجم

سرمایهٔ اقتصادی	سرمایهٔ فرهنگی	سرمایهٔ اجتماعی	سرمایهٔ نمادین
– لنج آبادی: «محمد حاجی مصطفی گفت: حالا دیگه همه چشم دوخته‌ان به این لنج، خدا برکت بده انشاءالله، بالاخره با کمکم رسول علیه‌السلام آبادی مام صاحب لنج شد» (همان: ۱۲۱). – دریا	*		– اعتماد: «کدخدا گفت: وضع ما خیلی فرق می‌کنه عبدالجواد. این اولین سفرمونه، اگه مال مردمو نتونیم صحیح و سالم بهشون برسونیم، دیگه کارمون زاره، هیشکی بهمون اعتماد نمی‌کنه، بی‌کار می‌مونیم» (همان: ۱۳۰).

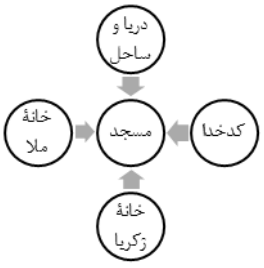
جدول ۱۲. سرمایهٔ قصّهٔ ششم

سرمایهٔ اقتصادی	سرمایهٔ فرهنگی	سرمایهٔ اجتماعی	سرمایهٔ نمادین
– باغ محمد حاجی مصطفی: «محمد احمد علی ایستاد و نخل‌های باغ محمد حاجی مصطفی را تماشا کرد» (همان: ۱۴۹). – دریا	– کتاب‌خوانی مرد غریبه: «مرد قد بلندی روی تخت دراز کشیده بود و کتاب می‌خواند» (همان: ۱۸۷).	– رابطهٔ اجتماعی زکریا: «زکریا گفت: چرا، عدهٔ زیادشون زبون ماهارو بلدن، می‌شه با اونا حرف زد» (همان: ۱۷۱).	

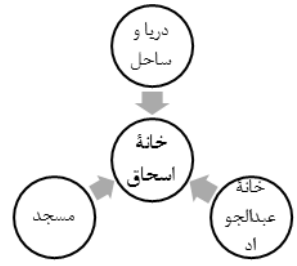
۳. ۳. میدان شش قصّه



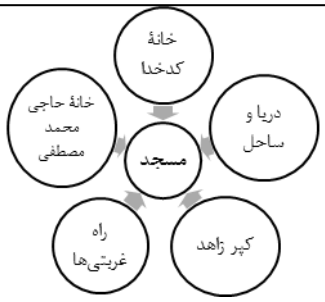
شکل ۲. میدان قصهٔ اول



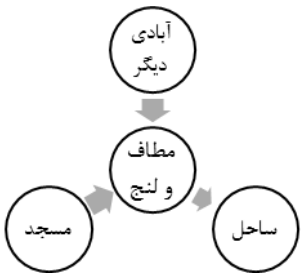
شکل ۳. میدان قصهٔ دوم



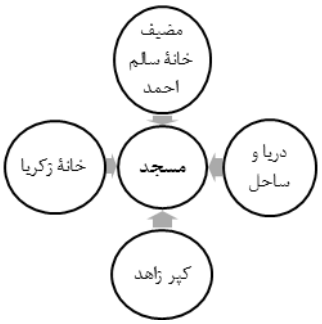
شکل ٤. میدان قصّهٔ سوم



شکل ٥. میدان قصّهٔ چهارم



شکل ٦. میدان قصّهٔ پنجم



شکل ۷. میدان قصّهٔ ششم

۳. ۴. دگردیسی کنش در شش‌گانهٔ ترس‌ولرز غلامحسین ساعدی

اکنون با تکیه بر درون‌دادهای متن، می‌توان شش قصهٔ ترس‌ولرز را از منظر نظریهٔ کنش بوردیو مورد تحلیل و مداقه قرار داد. نخستین نکته‌ای که می‌توان به آن اشاره کرد، این است که ما در هر قصه با شخصیت‌هایی روبه‌رو هستیم که هر یک از آن‌ها دارای عادت‌واره‌هایی هستند و گاه تعدادی از این عادت‌واره‌ها در شخصیت‌های دیگر قصه قابل مشاهده است. گویی می‌توان صورت پایدار و منتقل شدهٔ عادت‌واره را بین برخی از اهالی روستا شناسایی کرد. محض نمونه در قصهٔ اول، محمّد احمد علی به معامله کردن علاقه دارد و تمایل او– از بین شخصیت‌های قصه– به زاهدی است که معامله‌گر است. گویی صورت تکامل یافتهٔ محمّد احمد علی را می‌توان در زاهد دید؛ یا خونسردی، شوخ‌طبع بودن و ارائهٔ راهکارهای سطحی صالح کمزاری، که گویی این منش‌ها در زاهد هم نمود برجسته‌ای دارد و در صورتِ استمرارِ شرایطِ میدان و سرمایه‌های موجود می‌توان دریافت که منش صالح کمزاری تا چند سال بعد، مشابه زاهد خواهد شد. نسخه‌ای دیگر از زاهد. به بیان دقیق‌تر، حتی با مرگ زاهد، افرادی با منش و خوی و خصلت او تولید خواهند شد. همچنین در جریان قصه‌ها با شخصیتی روبه‌رو هستیم که پسرِ کدخداست؛ بر اساسِ رفتار و گفتار او در ماجرا می‌توان پی برد که عادت‌واره‌های او شباهت قابل توجهی با شخصِ کدخدا دارد. اگرچه در مواردی رگه‌های عصیان‌گری را می‌توانیم در شخصیت او بیابیم، اما با پیش‌روی داستان، آرام‌آرام، او نیز مانند پدرش به شخصیتی منفعل و کنش‌پذیر تبدیل می‌شود و این نکته را می‌توان در همزیستی او با کدخدا جست‌وجو کرد. در خانهٔ کدخدا،

عادت‌واره‌هایی وجود دارد که به مرور زمان به اهالی خانه منتقل می‌شود و آن‌ها را بازتولید می‌کنند؛ بنابراین پایداری و قابل انتقال بودن عادت‌واره که بوردیو بر آن تأکید دارد، در جریان شش قصه به چشم می‌خورد.

دومین نکته‌ای که باید به آن اشاره کرد، توجه به سرمایه‌های موجود است. در بین اهالی، حاجی محمّد مصطفی و زاهد جزو کسانی هستند که نسبت به دیگران، دارای سرمایهٔ اقتصادی بیشتری هستند یا زکریا جزو افرادی است که دارای سرمایهٔ اجتماعی بالاتری است. در موارد متعددی می‌بینیم که بر سر حفظ یا به دست آوردن یک موقعیت، بین افراد دارای سرمایه نزاع صورت می‌گیرد. مثلاً مقاومتِ گاه و بی‌گاهِ حاجی محمّد مصطفی در برابر زاهد قابل تأمل است؛ زیرا هر دو دارای سرمایهٔ اقتصادی هستند؛ در نهایت زاهد افزون بر سرمایهٔ اقتصادی، از سرمایهٔ اجتماعی و سرمایهٔ نمادین خود (اعتبار میان اهالی روستا) بهره می‌برد و این فزونی سرمایه منجر به پیروزی او در برابر حاجی محمّد مصطفی می‌شود و در نهایت می‌بینیم که شخصیت محمّد مصطفی مطیع راهکارهای زاهد است و دیگر خبری از مقاومت نیست. حال، در برخی قصه‌ها مانند قصهٔ دوم، قصهٔ سوم یا ششم با شخصیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که حجم سرمایهٔ آن‌ها بسیار بالاست. مثلاً مرد کاسکت به سر یا همان ملا را داریم که هم پول دارد و هم خط می‌نویسد و هم از سرمایهٔ اجتماعی برخوردار است. در نهایت چون سرمایه‌ها میان اهالی روستا مشروعیت و مقبولیت پیدا می‌کند، او را صاحب سرمایهٔ نمادین نیز می‌کند. حال، حتی سرمایه‌داران روستا مثل حاجی محمّد مصطفی یا زاهد یا زکریا در پایان ماجرا مطیع او می‌شوند. گویی ملا با حجم سرمایهٔ خود، موقعیت بالایی را در میدان کسب کرده و در انتهای رقابت، پیروز میدان اوست. یا در قصهٔ سوم، اسحاق، حکیمی است که دارای سرمایهٔ اقتصادی و نمادین بالایی است و از همین طریق شرایط و جریان میدان را به نفع خود پیش می‌برد و مخاطبان او (اهالی روستا) به سبب فقر سرمایه و در نتیجه سقوط به طبقهٔ فرودست جامعه، قدرت کنشگری ندارند و لحظه به لحظه و نسل به نسل عادت‌وارهٔ انفعال، فرار، ترس و مانند آن را بازتولید می‌کنند. در قصهٔ ششم نیز حجم و ترکیب سرمایه بسیار بالاست و این‌بار همان میزان از حرکت و پویایی اهالی (ماهی‌گیری) درون آن‌ها از بین می‌رود و در نهایت به دزدی و جنایت و خشونت و ترس‌ولرز بی‌امان رو می‌آورند و سازوکار جامعه از هم فرومی‌پاشد. در این میان، با تکیه بر نگاه بوردیو، سرمایهٔ اقتصادی و فرهنگی اهمیت بسیار بالایی دارد که متأسفانه، اهالی روستا، نه سرمایهٔ فرهنگی ندارند و نه سرمایهٔ اقتصادی مطلوب و قابل قبولی.

سومین نکته‌ای که می‌توان آن را مکمل نکتهٔ دوم دانست، بروز و ظهور خرافات است که در میان برخی از اهالی روستا وجود دارد. این اصل مهم را نیز می‌توان ناشی از فقر سرمایه (به معنای بوردیویی آن) دانست. مثلاً در قصهٔ پنجم تپه‌ای را در وسط آب‌ها می‌بینند که قلهٔ آن سوراخ‌سوراخ است و هر چند لحظه یکبار دود غلیظی از سوراخ‌ها بیرون می‌آید و گمان می‌کنند که امامزاده است! می‌توان گمان برد که آن تپه یک کشتی غول پیکر است (که در قصهٔ ششم در ساحل پهلو می‌گیرد)؛ ولی اهالی فکر می‌کنند امامزاده است و دشمن جاشوها! و همچنین به نظر می‌رسد دلیل

غرق شدن لنج اهالی، آگاه نبودن زکریا یا دیگر اهالی از سازوکار آن لنج و شرایط آب و هوایی است که آن را هم به گردن مطاف و امامزاده و چیزهای دیگر می‌اندازند. این‌ها نمونه‌هایی هستند که می‌توان گفت که فقر سرمایه و قرار گرفتن در موقعیت پایین، عادت‌واره‌هایی را دایماً بازتولید می‌کند که با استمرار این وضعیت، هرلحظه، فرسخ‌ها با کنشگری فاصله می‌گیرند و به کنش‌پذیری خو می‌کنند. از طرفی کمبود سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی منجر به عقب‌افتادگی بیش از پیش اهالی می‌شود و در مقابل، ملا، اسحاق، صاحبان کشتی با سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی خود، سرمایهٔ نمادین را هم رقم می‌زنند و شرایط میدان را به دست می‌گیرند.

نکتهٔ مهم دیگری که از همان آغاز کتاب قابل دریافت است، توجه به نبود ارتباط اهالی روستا با روستاها و مناطق دیگر است. این‌که سال‌هاست کسی به مضیف خانه نیامده، مؤید همین نکته است. در نگاه کلان، نبود همین میزان از سرمایهٔ اجتماعی، منجر به بروز و ظهور خرافات و تفکرات غریب می‌شود و همین‌که شخصی خارج از محیط روستا وارد آن‌جا می‌شود یا اهالی– به ضرورت– به آبادی دیگری می‌روند و با شخصی روبه‌رو می‌شوند، دچار منشی منفعلانه و کنش‌پذیر می‌شوند؛ اما روابط افراد، درون روستا و با هم قابل قبول است، منتهی چه سود که با نبود سرمایه و اشغال موقعیت‌های پایین، عادت‌واره‌هایی را دایماً بازتولید می‌کنند و روزبه‌روز به انفعال، عدم تفکر و تأمل و پویایی اضافه می‌شود.

نکتهٔ دیگر این‌که یکی از مسایل بسیار مهم که در تمام شش قصه (از صفحهٔ نخست کتاب تا صفحهٔ پایان کتاب) همچون بختکی گریبان اهالی روستا را گرفته است و رها نمی‌کند، خشونت نمادین است. اهالی روستا، به‌ویژه محمّد احمد علی و دیگران، دایماً از اینکه به آن‌ها آسیبی برسد، هوایی شوند، مال و جان و ناموسشان بر باد رود، می‌ترسند و این مهم را هم می‌توان نتیجهٔ نبود سرمایه و بازتولید عادت‌واره‌های منفی دانست. خشونتی که در پایان قصهٔ ششم دیگر نمادین و درونی نیست، به وقوع می‌پیوندد و نمود آن را می‌بینیم. نیز باید اشاره کنیم که در قصهٔ ششم، مرد قد بلند (غریبه)، با آرامش کتاب می‌خواند (سرمایهٔ فرهنگی) و اهالی آبادی مشغول جمع کردن لنگه کفش و جعبهٔ شیرینی و خرت و پرت‌های بی ارزش دیگرند!

در پایان می‌توان گفت که ما با مردمی روبه‌رو می‌شویم که به سبب کمبود سرمایه، قرار گرفتن در موقعیت پایین و بازتولید عادت‌واره‌های نامطلوب، تنها راه ارتباطی آن‌ها با جهان، از راه دریا و تنها کنش آن‌ها ماهی‌گیری است و از همین راه امرار معاش می‌کنند و در ادامه، آرام‌آرام به جهت کمبود سرمایه دچار تفکرات نامطلوب می‌شوند. افزون بر این، با ورود شخصیت‌های ثالث به ماجرا، بیشتر متوجه این ضعف (عدم تفکر و تأمل، خرافه‌پرستی و...) می‌شویم. در طی قصه‌ها ابعاد مختلف زندگی آنان را می‌فهمیم؛ ولی آنچه به‌عنوان نقطهٔ مثبت و حرکتی پویا، دایماً، تکرار می‌شود همان ماهی‌گیری است. در قصهٔ پنجم به سبب عدم تفکر و دانش کافی، خطر از بیخ گوش اهالی می‌گذرد و تا فروپاشی، چند قدمی بیشتر فاصله ندارند. منتهی به رسم و عادت همیشه به سراغ تور ماهی‌گیری می‌روند و زندگی روزمره را آغاز می‌کنند. در قصهٔ ششم یا

پایانی، تیر خلاص زده می‌شود. با قراردادن غذاهای خوشمزه (و بدون هیچ زحمتی) و قرارگرفتن در شرایطی که بوردیو آن را هیستریسیس (hysteresis) یا ناسازی می‌نامد، جامعه از هم فرومی‌پاشد؛ فروپاشی‌ای که راوی، در چند قصه آن را پرداخت و در قصهٔ یکی به پایان هشدار داد و در نهایت این فروپاشی را علنی کرد. به بیانی دقیق‌تر، قصه به قصه از آزادی عمل اهالی روستا کاسته می‌شود و تحت تأثیر محیط قرار می‌گیرند و این آمد و شد میان ساختار و عاملیت را به‌خوبی می‌توان درک کرد.

۴. نتیجه‌گیری

در پژوهش پیش رو با تکیه بر نقدِ جامعه‌شناسی به تحلیل داستان ترس‌ولرز غلامحسین ساعدی پرداختیم. در این گرایش، جهانِ متن را ملاکِ تحلیل و نقد خود قراردادیم و مرزِ مشخصی میان این نگرش با نگرشِ جامعه‌شناسیِ ادبیات متصور شدیم. به نظر ما روشن بودن این مرزبندی، می‌تواند کارکردهای ادبیات را بیش از پیش، عیان‌تر سازد و هدف پژوهشگر را هم مشخص‌تر کند.

نکتهٔ مهم دیگر اینکه بوردیو را جامعه‌شناسی افشاگر نامیده‌اند که به دنبال فاش کردن رازها و مفاهیم پنهان و نیمه پنهان است. ما نیز، با توجه به نظر او، متنِ مورد نظر را مورد مطالعه و تدقیق قرار دادیم و مفاهیمی را برملا ساختیم که چه بسا از منظری دیگر، به وضوح، قابل درک و دریافت نیست. محض نمونه شخصیت زاهد که به نظر می‌رسد دارای نفس حق و کراماتی است؛ زمانی‌که از دوربین بوردیو به کنش او می‌نگریم، می‌بینیم که نه تنها نفس حق و کراماتی در میان نیست، بلکه در مواردی (مانند قصهٔ ششم) و هنگامی‌که پای نفع و سود و سرمایه به میان می‌آید، قصد دارد با سخنان خود، اطرافیان را مسحور کند که راه به جایی نمی‌برد و اصطلاحاً دستش رو می‌شود. این رو شدن دست را به کمک نظریهٔ کنش بوردیو می‌توان فهمید و از کارهای اهالی روستا و علل ترس‌ولرز و وحشت آنان پرده برداشت.

افزون بر این مباحث، دعوتِ ضمنیِ مخاطب به تفکّر، تأمّل و توزیع عادلانهٔ سرمایه است. اگر مردم جامعه‌ای از سرمایهٔ اقتصادی، فرهنگی و حتی اجتماعی برخوردار باشند، می‌توانند موقعیت‌های بهتری را در میدان‌های متفاوت کسب کنند و به همان میزان عادت‌واره‌های آنان نیز دچار دگرگونی مثبت و استعلا می‌شود. این مهم به کنشگری، پویایی و احساس خوشبختی آنان کمک می‌کند. مرزبندی هر میدان با میدان دیگر مشخص‌تر می‌شود و مانند میدان‌های ترس‌ولرز آشفته و درهم نمی‌شود. مثلاً مسجدی را داریم که هم میدان دین است و هم میدان حقوق و هم میدان اقتصاد که روابط عینی افراد در آن‌جا شکل می‌گیرد و دربارهٔ این موارد (دین، حقوق، اقتصاد و...) گفت‌وگوهای متفاوتی دارند. قاعدتاً هرچه حجم و ترکیب سرمایه بیش‌تر باشد، مرزبندی میدان‌ها روشن‌تر خواهد شد که ما در ترس‌ولرز ساعدی، این نکته را به خوبی دریافت می‌کنیم.

منابع

استونز، راب (۱۳۷۹). *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ مهرداد میردامادی، تهران، مرکز.

بوردیو، پیر (۱۳۹۳). «آموزشِ عاطفی فلوبر». ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون*، ش ۹ و ۱۰، صص ۱۱۲-۷۷.

بون ویتز، پاتریس (۱۳۹۶). *درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو*. ترجمهٔ جهانگیر جهانگیری و حسن پورسفیر، چاپ سوم، تهران، آگه.

پاینده، حسین (۱۳۹۵). جایگاه جامعه‌شناسی ادبیات در نقد ادبی معاصر. وبگاه انجمن جامعه‌شناسی ایران به نشانی: www.isa.org.ir

ریترز، جورج (۱۳۹۵). *نظریهٔ جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ هوشنگ نایبی، چاپ سوم، تهران، نی.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۹۶). *ترس‌ولرز*. چاپ سیزدهم، تهران، نگاه.

صالحی امیری، سیدرضا و سپهرنیا، رزیتا (۱۳۹۴). *الگوی ارتقای سرمایهٔ فرهنگی در ایران*. تهران، ققنوس.

فکوهی، ناصر (۱۳۸۱). *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*. تهران، نی.

--------- (۱۳۹۶). *پیر بوردیو و میدان دانشگاهی*. جلد اول و دوم، تهران، پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

گرنفل، مایکل (۱۳۹۳). *مفاهیم کلیدی پیر بوردیو*. ترجمهٔ محمّدمهدی لبیبی، چاپ دوم، تهران، افکار.

محمّدی، جمال، وداد هیر، ابوعلی و محمّدی، فردین (۱۳۹۱). «مناسبات سرمایهٔ فرهنگی و سبک زندگی». *جامعه‌شناسی ایران*، دورهٔ سیزدهم، ش چهار، صص ۱-۳۳.

ممتاز، فریده (۱۳۸۳). «معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، ش ۳۱-۳۲، صص ۱۴۹-۱۶۰.

ولک، رنه و وارن، آستین (۱۳۹۰). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر، چاپ سوم، تهران، نیلوفر.

References

Bourdieu, Pierre (2014). "Flaubert's Emotional Education". translated by Yousef Abazari, Organon, pp. 9 and 10, pp. 112-77. (In Persian)

Bon Wits, Patrice (2017). Lessons from the Sociology of Pierre Bourdieu, translated by Jahangir Jahangiri and Hassan Poursafir, third edition, Tehran, Agah. (In Persian)

Fakouhi, Nasser (2002). History of Anthropological Thoughts and Theories, Tehran, Ney. (In Persian)

---------- (2017). Pierre Bourdieu and University Square, Volumes I and II, Tehran, Research Institute for Cultural and Social Studies. (In Persian)

Grenfell, Michael (2014). Key Concepts of Pierre Bourdieu, translated by Mohammad Mehdi Labibi, second edition, Tehran, Afkar. (In Persian)

Mumtaz, Farideh (2004). "Introduction of the concept of class from Bourdieu's point of view". Journal of Humanities, Vol. 32-31, pp. 149-160. (In Persian)

Mohammadi, Jamal, VadadHir, Abu Ali and Mohammadi, Fardin (2012), "Relations between cultural capital and lifestyle", Sociology of Iran, Volume 13, Vol. 4, pp. 1-33. (In Persian)

Payende, Hossein. (2016). The Position of Sociology of Literature in Contemporary Literary Criticism, Website of the Iranian Sociological Association at: www.isa.org.ir. (In Persian)

Riters, George (2016). Sociological Theory, translated by Houshang Naebi, third edition, Tehran, Ney. (In Persian)

Saedi, GholamHossein (1396). Tars o Larz, 13th Edition, Tehran, Negah. (In Persian)

Salehi Amiri, Seyed Reza and Sepehrnia, Rozita (2015). The model of promoting cultural capital in Iran, Tehran, Phoenix. (In Persian)

Stones, Rob (2000). The Great Thinkers of Sociology, translated by Mehrdad Mirdamadi, Tehran, Markaz. (In Persian)

Volk, René and Warren, Austin (2011). Theory of Literature, translated by Zia Movahed and Parviz Mohajer, third edition, Tehran, Niloufar. (In Persian)

Journal of
Literary Criticism and Rhetoric
Online ISSN: 2676-7627
https://jalit.ut.ac.ir
The University of Tehran Press

Quiddity and How "Symbolic Realism" in Literary Texts

Tahereh Kuchakian✉

Assistant professor, Department of persion language and literature, Payame Noor University, Tehran.Iran. Email: T_kuchakian@pnu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Article
(103-120)

Received:
2023-09-25

In Revised Form:
2023-12-18

Accepted:
2024-01-23

Published onlin:
2024-06-20

Abstract

The present research aims to explain symbolic realism in literary texts by reviewing and critically examining symbolic realism, while explaining three important aspects of symbolic realism epistemology. For this purpose, the possibility of connecting realism with anti-realism and presentationism in symbolic realism and the semantic system of symbolic realism was investigated in three parts of the situational context of symbolic realism. Symbolic realism is known as both an artistic technique and a style. Since the term "symbolic realism" is not properly recognized in literary and artistic circles of Iran, the necessity of this research was felt. As a result, symbolic realism grew in contexts where the connection between language and reality became more prominent and, on the other hand, symbols were used simultaneously with the departure from photographic realism. Another thing is that the possibility of interaction between realism and anti-realism was investigated, the result is that in the studied periods, we can witness the influence of realism from anti-realism and presentationism in the use of symbolic realism, although these links can be traced, but symbolic realism itself maintains an independent structure. It passes through the dry and monotonous approach of pure realism and achieves a broad and multi-meaning system. In the third part, while confirming and explaining the polysemous system of symbolic realism, its difference with other polysemous systems was determined and the position of the symbol in symbolic realism was analyzed. It goes further and an independent semantic pattern can be drawn for it.

Keywords: symbolic realism, realism, anti-realism, symbolism, *presentationism*, *symbolic system*.

Cite this article: Kuchakian, Tahereh (2024). "Quiddity and How "Symbolic Realism" in Literary Texts". *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 13, Issue: 1, Ser. N. 33 (103-120).

DOI: 10.22059/JLCR.2024.337803.1958

Publisher: The University of Tehran Press. © The Author(s)

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

چیستی و چگونگی «رئالیسم سمبولیک» در متون ادبی

طاهره کوچکیان✉

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. رایانامه: T_kuchakian@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(۱۲۰-۱۰۳)

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۳/۰۳

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۹/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۱۱/۰۳

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۳/۳۱

کلیدواژه‌ها:
رئالیسم سمبولیک، رئالیسم، ضدرئالیسم، نمادپردازی، نظام نمادین.

چکیده

پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی مروری و انتقادی رئالیسم سمبولیک، ضمن تحلیل سه جنبهٔ مهم از شناخت‌شناسی آن، چیستی و چگونگی رئالیسم سمبولیک را در متون ادبی تبیین نماید. بدین منظور در سه بخش، بافتِ موقعیتی رئالیسم سمبولیک، امکان پیوند رئالیسم با ضدرئالیسم و نمادپردازی در رئالیسم سمبولیک و نظام معنایی رئالیسم سمبولیک بررسی گردید. رئالیسم سمبولیک، هم به‌عنوان یک تکنیک هنری و همچنین به‌عنوان یک سبک شناخته شده است، از آنجا که اصطلاح «رئالیسم سمبولیک» در مجامع ادبی و هنری ایران به روشنی شناخته نشده است، ضرورت این پژوهش احساس می‌شد. نتیجه آنکه رئالیسم سمبولیک در بسترهایی رشد کرد که ارتباط زبان با واقعیت پررنگ‌تر و برجسته‌تر شد و از سویی نیز برای فراروی از واقع‌گرایی عکاسانه، همزمان از نماد استفاده گردید. در مورد دیگر، امکان تعامل رئالیسم با ضد رئالیسم و نمادپردازی بررسی شد، نتیجه آنکه در دوره‌های مورد بررسی می‌توان شاهد تأثیر و تأثر رئالیسم از ضدرئالیسم و نماد در استفاده از رئالیسم سمبولیک بود، هرچند این پیوندها قابل ردگیری هستند، امّا رئالیسم سمبولیک نشان داد خود دارای ساختاری مستقل است. در سومین بخش ضمن تأیید و تبیین نظام معنایی رئالیسم سمبولیک، وجه تمایز آن با سایر نظام‌های نمادین مشخص شد و جایگاه نماد در رئالیسم سمبولیک تحلیل گردید، نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نظام معنایی در رئالیسم سمبولیک با اندکی تفاوت از نظریات دوسوسور، پیرس و یاکوبسن، قابل تعریف است و می‌توان الگوی معنایی مستقلی برای آن ترسیم کرد و در نهایت می‌توان به این تعریف دست یافت که رئالیسم سمبولیک نوع خاصی از نمادپردازی است که به دلیل قرار گرفتن در یک زمینهٔ رئالیستی از محدودیت‌های معنایی و تفسیری برخوردار است و آن نوع تعدد معنایی رایج در متون نمادین را ندارد.

استناد کوچکیان، طاهره (۱۴۰۳). «چیستی و چگونگی "رئالیسم سمبولیک" در متون ادبی». *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۳، ش ۱، بهار ۱۴۰۳، پیاپی ۳۳ (۱۰۳-۱۲۰).

10.22059/JLCR.2024.337803.1958

ناشر مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان

۱. مقدمه

رئالیسم به‌عنوان یکی از گفتمان‌سازترین مکاتب ادبی بدون کمترین سلطهٔ هژمونتیک، با هم‌افزاییِ جریان‌های فکری و زیباشناسانه در رسیدن به گونه‌های متعدد، توانست آورده‌ای ارزشمند به شمار آید. رئالیسم در ابتدا در پی نشان دادن واقعیت‌های عینی بود، امّا با نگاه جدید به مفهوم «واقعیت» و چگونگی بیانِ آن، متناسب با زمان و مکانِ ظهورِ خود دچار دگردیسی شد. جان پک در کتاب *شیوهٔ تحلیل رمان* دو شیوهٔ رئالیستی را منتج از واقع‌گراییِ معیار می‌داند، شیوه‌ای که بیش از حد برون‌گرا است و شیوه‌ای که به‌طور افراطی درون‌گراست و تفاوتی میان نویسندگانِ درون‌گرایِ واقع‌گرا با واقع‌گرایانِ معیار قائل می‌شود (پک، ۱۳۶۶: ۱۱۳). همچنین *لوکاچ* «نمایش صرفاً "عکاسی" را نفی می‌کند، در عوض به توصیف اثر حقیقتاً واقع‌گرایانه‌ای می‌پردازد که مفهومی از "ضرورت هنری" تصویر ارائه شده را به ما می‌دهد. این قبیل آثار از "کلیّت فشرده‌ای" برخوردارند که بر "کلیّت گسترده"خود جهان منطبق است» (سلدن، ۱۳۷۲: ۱۰۳) که این مفهوم را می‌توان به نوعی در رئالیسم سمبولیک[1]جستجو کرد.

رئالیسم سمبولیک که هم به‌عنوان یک تکنیک هنری و همچنین به‌عنوان یک سبک نیز شناخته شده است، نظامی نمادین است که در آن معنای نخست در سطح، طبیعی و با جزئیات واقع‌گرایانه از وقایع روزمره پیش می‌رود، و چنانچه خواننده از سطح بگذرد همزمان معنا یا معانی ثانویه‌ای قابل دریافت است که با معنایِ نخست، در ارتباط است و حتّی با آن ادغام می‌شود، به نوعی در این روش میان واقع‌گرایی و نمادپردازی[2] تفکیک نمی‌شود و رئالیسم سمبولیک از پیوند این دو شکل می‌گیرد و نویسنده با استفاده از این شیوه، از واقع‌گرایی صرف فراتر می‌رود. *کریس بروکس* رئالیسم سمبولیک را شیوه‌ای می‌داند که به واسطه آن یک هنرمند به‌طور همزمان جهان را واقع‌گرایانه به تصویر میکشد و معنایی از جهان را به‌طور نمادین تفسیر می‌کند (Bright,1985:463). همچنین در تعریف دیگر، رئالیسم سمبولیک را *سبکی* در هنر دانسته‌اند که واقع‌گرا و نشان‌دهندهٔ حقایق زندگی است و از موضوعات و شخصیّت‌هایِ تجسم‌یافته برای نشان‌دادن و نمادپردازی‌کردن چیزهای دیگر استفاده می‌کند.[3]

در ایران بعد از انقلاب مشروطه و با جریاناتی که در حوزهٔ ادبیات داستانی رقم خورد، آثار داستانی با رویکردهای متعدد رئالیستی، ناتورالیستی، رمانتیستی و... خلق شدند. بسیاری از نویسندگان یا به صورت کامل متأثر از این مکاتب و نهضت‌های ادبی و هنری بودند یا بخش‌هایی از آن‌ها را به کار بردند، ترکیب کردند و یا آن را بومی نمودند. یکی از شیوه‌هایی که در این دوره آگاهانه یا ناآگاهانه در آثار داستانی انعکاس یافت «رئالیسم سمبولیک» بود. که در این زمینه می‌توان

---

1. Symbolic realism

۲. با توجه به لزوم تفکیک متونی که مبتنی بر مکتب سمبولیسم نوشته می‌شوند و همچنین متونی که در آنها صرفاً از نماد استفاده می‌شود و دیگر مؤلفه‌های مکتب سمبولیسم را ندارند، در این پژوهش اصطلاح «نمادپردازی» برای آثاری به کار برده شده است که در آن از «نماد» چه به صورت جزئی و در روابط جانشینی و چه به صورت کلی در متن استفاده شده است.

3. Symbolic realism, http://highered.mheducation.com to western humanities

به نمونه‌هایی در ادبیات داستانی اشاره کرد. هرچند صادق چوبک (۱۲۹۵-۱۳۷۶) به‌عنوان نویسنده‌ای پیشرو در این گونه از داستان‌ها معرفی شده است، ولی باید پیشتر از او از نویسندگان دیگری چون بزرگ علوی (۱۲۸۲-۱۳۷۵) در *گیله مرد* (۱۳۱۰) و صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰) در *تاریک خانه* (۱۳۲۱) نام برد. از دیگر نمونه‌های این شگرد داستانی می‌توان به *قفس*، *عدل*، *انتری که لوطیش مرده بود*، *اتما سگ من* از صادق چوبک، *گلدسته‌ها و فلک* جلال آل احمد (۱۳۰۲-۱۳۴۸) و *رقص مرگ* بزرگ علوی اشاره نمود. نمونه‌هایی که ذکر شد در قالب داستان کوتاه است که البته استفاده از «رئالیسم سمبولیک» در داستان کوتاه با توجه به مشخصه‌های خاصّ آن جایگاه بیشتری دارد؛ اما در قالب رمان نیز می‌توان رد پای آن را یافت که در این زمینه می‌توان به *سووشون* سیمین دانشور (۱۳۴۸) ـ و با اغماض دو اثر دیگر ایشان *جزیرهٔ سرگردانی* و *ساربان سرگردان*؛ *اسرار گنج درهٔ جنی* ابراهیم گلستان؛ *خانهٔ ادریسی‌ها* غزاله علیزاده؛ *درخت انجیر معابد* احمد محمود؛ *برهٔ گمشده راعی* هوشنگ گلشیری و *چشم‌هایش* بزرگ علوی اشاره کرد. توجه به آثاری از این دست ضرورت پژوهشی در حوزهٔ چیستی و چگونگی «رئالیسم سمبولیک» در متون ادبی را ایجاد می‌کند، چرا که با شناخت درست این شیوه، می‌توان آثاری را که متأثر از آن بودند به درستی تحلیل نمود و نویسندگان نیز می‌توانند آگاهانه از این شیوه در خلق متون خود استفاده کنند.

هدف از این پژوهش تبیین چیستی و چگونگی رئالیسم سمبولیک در متون ادبی است که برای رسیدن به این هدف اصلی، دست یافتن به سه هدفِ فرعی ضروری می‌نماید: بررسیِ بافت موقعیّتی رئالیسم سمبولیک، تحلیل امکان پیوند رئالیسم و ضد رئالیسم و نمادپردازی و همچنین تبیین ساختار زبانی و معنایی رئالیسم سمبولیک. از سؤالات پژوهش می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: چقدر تعامل رئالیسم و ضدرئالیسم در شکل‌گیری رئالیسم سمبولیک تأثیرگذار بود؟ بافت موقعیّتی رئالیسم سمبولیک از چه عوامل برون‌متنی متأثر شده است؟ ساختار معناشناسی رئالیسم سمبولیک چگونه است؟ چگونه رئالیسم سمبولیک از ساختار نشانه‌شناسانه مبتنی بر محورهای همنشینی و جانشینی فراتر می‌رود؟ وجه شباهت و افتراق نماد و رئالیسم سمبولیک در چیست؟ رئالیسم سمبولیک چیست و چگونه در متون استفاده می‌شود؟

تاکنون پژوهش مستقلی در این زمینه صورت نگرفته است، امّا پژوهش‌هایی انجام شده است که به نوعی به رئالیسم سمبولیک پرداخته‌اند و در این مقاله ضمن تحلیل این پژوهش‌ها به آنها نیز استناد شد: کریس بروکس[1] در سال ۱۹۸۵ با نگارش کتابی به نام *نشانه‌هایی برای زمان: رئالیسم سمبولیک در دورهٔ مید ـ ویکتورین*[2] به رئالیسم سمبولیک در اوج تفکر ویکتوریایی۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ پرداخت. مقالاتی نیز در نقد این کتاب نوشته شده است که می‌توان به *نشانه‌هایی برای زمان: رئالیسم سمبولیک در دوره مید ـ ویکتورین* از میشل برایت (۱۹۸۴)، *نشانه‌هایی برای زمان: رئالیسم سمبولیک در دوره مید ـ ویکتورین* از *هانتر* (۱۹۸۸)؛ *نشانه‌هایی برای زمان: رئالیسم سمبولیک در دوره مید ویکتورین* از جکمن (۲۰۱۴) اشاره کرد. سه مقاله نیز در زمینهٔ نقد کاربردی آثاری که در آنها از رئالیسم

1. Chris Brooks
2. Signs for the Times: Symbolic Realism in the Mid- Victorian word. By Chris Brooks, London (mar,1985) (pp 463-465)

سمبولیک استفاده شده است، قابل اشاره است: مقالهٔ «*رئالیسم سمبولیک در جزئیات*[1]*، اثر سوزان گلسپل*[2]»[3] از ماتیاز کلر[4] که نویسنده در این اثر همزمان با روایت یک قتل واقعی، با تأکید بر ویژگی‌های سمبولیک شخصیّت‌های داستانی و عملکردشان در نمایشنامه، این اثر را از منظر تلفیق رئالیسم و نماد در ارتباط با مفهوم رئالیسم سمبولیک بررسی نموده است (کلر: ۲۰۰۵). مقالهٔ دیگر «*رئالیسم سمبولیک در خانهٔ عروسکی ایبسن: یک بازنگری کلی*»[5] اثر امیر حسین[6] و آربریم ایسنی[7] است؛ در این پژوهش به بررسی شیوهٔ نوگرایانه‌ی نمایشنامهٔ *خانهٔ عروسکی*[8] اثر هنریک ایبسن[9]در به خدمت گرفتن نمادپردازی در حوزهٔ رئالیسم پرداخته شده است. نگارندگان این اثر معتقدند ایبسن در اثرش شرایط عینی و قابل مشاهده را در اجتماع توضیح داده و به آن مقداری وجه سمبولیک را برای خلق یک معنای دوگانهٔ عقلانی و فراگیر می‌افزاید و بدین منظور از رئالیسم جلوتر رفته و به قلمرو رئالیسم سمبولیک وارد می‌شود، او روشش را میان واقع‌گرایی و نمادپردازی تفکیک نمی‌کند؛ بنابراین نویسنده از به کار بردن نماد در قلمرو رئالیسم استفاده کرده و توانسته است از ارائهٔ عکاسانهٔ واقعیّات پیش بیفتد (حسین، ایسنی، ۲۰۱۴: ۱۷–۸). دیگر مقاله «*پرندهٔ قفس جنی: رئالیسم سمبولیک در جنی* اثر روستی»[10] از برایان ریورز[11] است که نگارندهٔ مقاله در این اثر به تبیین رئالیسم سمبولیک «*پرندهٔ قفس جنی*»[12] در شعر «جنی»[13] اثر دی جی روستی می‌پردازد ـ در بخش پیش‌رافائلیان در این پژوهش به تحلیل این مقاله پرداخته شده است ـ و دیگر رویکرد پژوهشی روبرت بلاه[14] و منتقدانش در تبیین مباحث خود در بحث جامعه‌شناسی دین *است که* از رئالیسم سمبولیک استفاده کرده‌اند. در *ایران* هم می‌توان به اشارهٔ کوتاه میرصادقی به *داستان واقع‌گرای نمادین* در کتاب «*واژه‌نامه ادبیات داستانی*» و مقاله «کندشدن لبه تیز رئالیسم با استفاده از *رئالیسم سمبولیک در سووشون*» (۱۳۹۷) از طاهره کوچکیان و مصطفی گرجی اشاره کرد.

۲. تحلیل

در این بخش برای رسیدن به اهداف مورد نظر سه جنبهٔ مهم از شناخت‌شناسی رئالیسم سمبولیک بررسی می‌گردد: ۱. بافت موقعیتی رئالیسم سمبولیک، ۲. امکان پیوند رئالیسم با ضد رئالیسم و نمادپردازی در ساختار رئالیسم سمبولیک ۳. نظام زبانی و معنایی رئالیسم سمبولیک.

1. Trifles (1916)
2. Susan Glaspell (1876-1948)
3. Symbolic realism in Susan Glaspell's 'Trifles'
4. Mathias Keller
5. Symbolic Realism in Ibsen's a Doll's House: An Overview
6. Amir Hossain
7. Arburim Iseni
8. et dukkehjem منتشر شده در سال (1879) به نروژی
9. Henrik Johan Ibsen (1828-1906)
10. Jenny's cage-bird': Symbolic Realism in D. G. Rossetti's 'Jenny'
11. Bryan Rivers
12. Jenny's cage-bird
13. Dante Gabriel Rossetti: collected Writings, ed. Jan Marsh (Chicago,2000), lines 325-9
14. Robert Bellahh

۲. ۱. تحلیل بافت موقعیّتی «رئالیسم سمبولیک»

با توجه به بررسی‌هایی که در این پژوهش انجام گرفت، نمودهایی از رئالیسم سمبولیک از قرون وسطی و انگلیس قرن هفدهم در حوزهٔ ادبیات، هنر و متون مذهبی و معماری قابل رصد است[1] که از آن برای نمود واقعیّت‌های بیرونی در شیوهٔ نمادگرایانه استفاده شده است. در این پژوهش دو دوره به صورت برجسته انتخاب و تحلیل گردید: نیمهٔ قرن نوزدهم و دورهٔ معاصر.

در اواسط قرن نوزدهم رئالیسم به‌عنوان یک نگرشِ نو به واقعیّت در غرب و به‌ویژه فرانسه مطرح شد. در این قرن به دلیل تحولات اجتماعی، اقتصادی و قرار گرفتن این تحولات در مسیر فضای رمانتیکِ حاکم، زمینه برای استفاده از رئالیسم سمبولیک نیز فراهم گردید. انگلستان در این دوره تحولات بنیادین و سریعی را در حوزهٔ اقتصاد و مسائل اجتماعی و طبقاتی تجربه می‌کرد و این امر نیاز به مؤلفه‌هایِ تازهٔ هنری و زبانی در گفتمانِ جدید جامعه و همچنین تغییرِ مفاهیم، جهتِ تطبیق با نیازهای مطرح شده را داشت که رئالیسم می‌توانست پاسخ‌گویی برای آنها باشد؛ امّا مقولهٔ دیگری به نام «نماد» در این جریان نفوذ کرد که توانست در نمود دوباره‌اش در این دوره با رئالیسم همراهی کند. این اتحاد توانست به حلّ شدن تضادهایی که از برخورد علم و صنعت با فضایِ رمانتیک انگلیس و ساختار سنتی آن ایجاد شده بود کمک کند، در پی آن احساس و واقعیّت بهم پیوند خورد و نمود بیرونی آن در شیوهٔ «رئالیسم سمبولیک» به ظهور رسید. همانطور که ایگلتون نیز در کتاب *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی* نماد را در این دوره به‌عنوان حل کنندهٔ تضاد بین ذهن و عین، عامّ و خاصّ، احساسی و مفهومی، مادی و روحی، نظم و خودانگیختگی، می‌داند و آن را به‌عنوان مدل ایده‌آلی از خودِ جامعهٔ بشری معرفی می‌کند (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۳۱). بنابراین در دورهٔ ویکتوریایی با قرارگرفتن نماد در کنار شیءشدگی، فلسفهٔ عقل‌گرایانهٔ محض و تجربه‌گرایی، نوعی همسویی و تعادل بین واقعیّت‌گرایی و احساس‌گرایی و تضادهای مطرح‌شده ایجاد می‌شود، چنانچه جکمن نیز به آن اشاره می‌کند: «ویکتوریایی‌ها دیدگاه خاصّی دارند، آنها می‌خواهند که احساسات رومانتیک داشته باشند، ولی احساسات آنها بایستی با دیدگاه‌های منطقی دنیا به حرکت درآید. میل به بیان واقعیّتی، به جز واقعیّتی که تحت تأثیر نمادپردازی درونیِ ذهن خلاق بود، در این دوره وجود دارد» (Jackman,2014:107). با توجه به این زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی، نویسندگان و هنرمندان در این دوره از شیوه‌ای به نام *رئالیسم سمبولیک* بهره بردند تا بتوانند از پیوند واقع‌گرایی و نماد، تضادهای مطرح شده را معنا کنند. *هانتر* نیز در پژوهشی که در این ارتباط انجام داد معتقد است: «ویکتوریایی‌ها همزمان به دو رویِ سکّهٔ شیء، لفظ و معنای نمادینِ وابسته به آن توجه نشان می‌دهند. در واقع زندگی *ویکتوریایی‌ها* در پی تعریف الگوی تجربه‌هایِ زندگی روزمره در هنرهای خلاق است که ممکن است به‌عنوان تلاشی برای کشف نمادپردازیِ کهن به حساب آید که خیالی فرض می‌شود و به واقعیّت معنایی خاص می‌بخشد» (Hunter,1988:108). نویسندگان و هنرمندان عصر ویکتوریایی[2] از

1. Symbolic realism in pre- Raphaelitism: http://mural.uv.es/sancuman/pre-raphaelitism and symbolic realism
2. Victorian period

(دورهٔ ویکتوریایی به دوره اوج انقلاب صنعتی در بریتانیا گفته می‌شود که دوره شصت و چهار ساله سلطنت ملکه ویکتوریا و سلطنت او را در تاریخ انگلستان از حدود سال ۱۸۳۷ تا ۱۹۰۴ در بر می‌گیرد.)

جمله نقاشان و شاعران پیش رافائلی و معمارانی چون پاگین[۱] و نویسندگانی چون چارلز دیکنز را از به کار برندگان این شیوه به شمار آورده‌اند (Brooks:1984).

پیش رافائلیان نیز در مرحلهٔ دومِ فعالیّتِ خود، به دنبال تغییر رئالیسم محض به سمت رئالیسم سمبولیک برآمدند؛ بدین منظور از نمادپردازی و گاهی توجه به ویژگی‌های قرون وسطایی چون کهن‌گرایی، تأکید بر روحانیّت و برداشت‌های نمادگرایانهٔ مذهبی و هنر معماری[۲] در کنار واقعیّت‌گرایی استفاده کردند. در ادامه با بررسی نقدهایی که در خصوص رویکردهای پیشارافائلیان نوشته شده است می‌توان به شاخصّه‌های برجستهٔ رئالیسم سمبولیک در آثار آنها پی برد: «در این جنبش محسوسات ایده‌آل می‌شوند و ایماژها نمادین، تجارب فیزیکی از حالات ذهنی متأثر می‌شوند.» (کات مانزا) هانتر نیز در تحقیقی که در این زمینه انجام می‌دهد، این شیوه را در آثار راسکین ـ از هنرمندان پیش‌رافائلی ـ چنین ارزیابی می‌کند: «اصرار راسکین به دقت در نشان دادن دنیایِ فیزیکی از حواسی انگیخته می‌شود که با خودِ همگن رمانتیک مغایرت دارد و دیگران نیمه‌ای از آنچه که می‌بینیم را خلق می‌کنند و کشف‌های بعدی از ویژگی‌های ضروری در طبیعت و خصلتی ذاتی است که از مشاهدات دقیق نشأت می‌گیرد. تحلیل تصاویر جنبش پیش‌رافائلیان به زیبایی‌شناسی همین حسی می‌پردازد که طی آن اشیاء هم خودشان به خودی خود وجود دارند و هم بخشی از ساختار معناشناسی هستند» (Hunter,1988:421). با توجه به این مقدمات می‌توان اذعان داشت پیش‌رافائلیان با گرایش به منطق و دنیای بیرونی و همزمان توجه به نمادپردازی، احساسات و همچنین توجه به معانی فراواژه‌ای به مفهوم رئالیسم سمبولیک در آثارشان نزدیک شدند. جکمن نیز به استناد آثار و آراء پیش رافائلیان ویژگیِ مهّم دیگر رئالیسم سمبولیک را معرفی می‌کند، وی بر آن است پیشارافائلیان با آثارشان نشان دادند: «چطور واقعیّت و نماد می‌توانند یک نوع ساخت، یک اتصال ناسازگار را شکل‌دهند، چنانکه حرفی برای گفتن داشته باشند» (Jackman,2014:107). که این ویژگی نیز همان بُعد رئالیسم سمبولیک را که هانتر در بررسی آثار ویکتوریایی‌ها به آن اشاره کرد[۳] برجسته می‌کند: توجه همزمان به دو روی سکه شیء، لفظ و معنای نمادین وابسته به آن. برای تبیین بهتر این مبحث در آثار پیش‌رافائلیان، برای نمونه تحلیلی کوتاه از پژوهش برایان ریورز[۴] در مقاله *«پرنده قفس جنی: رئالیسم سمبولیک در «جنی» اثر روستی»*[۵] ارائه می‌شود که به بررسی رئالیسم سمبولیک در شعر «جنی»[۶] اثر دی جی روستی پرداخته است. ریورز در این مقاله شعر «گنجشک‌های لندن از دور و نزدیک// ناگهان با هم همهمه‌ای به پا می‌کنند// پرنده در قفس جنی بیدار شد// اینجا در آوازشان باید نقشی داشته باشد// چون اینجا هم روز طلوع می‌کند» از *روستی* را کانون توجه خود قرار داده است. او در بررسی خود ابتدا سه تحلیلِ نمادین این شعر از جان بی گوردن، دی. ام. آر و روبرت. ن. کینز ارائه می‌دهد و سپس از آن فراتر

1. Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852)

۲. هنر معماری که پیشتر توسط ویلیام موریس (William Morris) هدایت می‌شد.

۳. رک. بخش ویکتوریایی‌ها همین پژوهش، ص: ۷

4. Bryan Rivers

5. Jenny’s cage-bird’: Symbolic Realism in D. G. Rossetti’s ’Jenny’

6. Dante Gabriel Rossetti: collected Writings, ed. Jan Marsh (Chicago,2000), lines 325-9

می‌رود و در پیوند بین شعر و واقعیّت به رئالیسم سمبولیک می‌رسد. *ریورز* در این مقاله بر آن است که *روستی* در این شعر با اضافه کردن جزئیات واقع‌بینانه به شعر، چیزی ارائه می‌دهد که از لحاظ فلسفی، انتزاعی و نمودهای الهی از منشأ گناهان «*جنی*» است که در زمینه‌های اجتماعی، جسمی و جنسی در محله "هیمارکت" قابل نشان دادن است، ریورز چنین استدلال می‌کند که در تبیین مبحث رئالیسم سمبولیک در این شعر می‌توان بر اساس مشاهدات روزنامه‌نگاران آمریکایی از جمله دانیل جوزف کیروان[1] چنین استنباط کرد که روستی به جای استفاده از پرندگان آوازخوان در قفس برای مقاصد بدوی نمادین، اعمال روسپیان را در محله بدی از لندن نشان می‌دهد، در واقع در این محله هر زنی که تنها زندگی می‌کند، قناری یا پرندهٔ سیاهی دارد که بسیاری مواقع، آنها هم هدیهٔ ملوانان برای زنان هستند. این پرندگان برای این زنانِ تنها، جدا شده و محروم از مهرِ مادری که به دلیل مشاغل شرم انگیزشان ورای اجتماع ویکتوریایی قرار دارند و فرصت مادر شدن را ندارند، در واقع یک آشنا محسوب می‌شوند[2] (Rivers:2005). با این وصف می‌توان اذعان داشت: روستی همزمان با پرداخت هنریِ شعر، به جزئیات واقع‌گرایانه و تاریخچهٔ اجتماعی اثر نیز توجه داشته است و توانسته است از پیوند واقع‌گرایی و نماد برای رسیدن به رئالیسم سمبولیک استفاده کند.

در دورهٔ معاصر، روبرت بلاه رئالیسم سمبولیک را در تبیین نظریات خود در حوزهٔ *جامعه‌شناسیِ دین* به کار برد و در مقاله «*مسیحیّت و رئالیسم سمبولیک*» به تشریح آن پرداخت. با بررسی آثار بلاه و منتقدانش در این پژوهش، مشخصّه‌هایی از رئالیسم سمبولیک استخراج گردید که از آن میان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: وجود نظام چندمعنایی، نمایشی نبودن نماد، دریافت معنای (درک) نمادین به واسطهٔ فرضیاتِ قابل آزمایشِ تجربیِ قابل درک، پذیرش نماد به‌عنوان تنها راه رسیدن به واقعیت بیرونی و درونی و دیگر توجه همزمان به تجربهٔ بیرونی و احساسات درونی و موقعیّتی که در آن دو رویِ متفاوت و گاه متناقضِ یک شیء، بتوانند در یک کلیّتِ معنادار، از واقعیّتِ محض فراتر روند و به سطح بالایی از واقعیّت دست یابند. بنابراین مشخصّه‌ها همانطور که این تحلیلگران نیز اشاره کرده‌اند می‌توان دوگانگی مشهود در رئالیسم سمبولیک را دوگانگی بین نماد و واقعیّت، تجربه و ایده، منطق و احساس، واقعیّت‌های درونی و بیرونی، اعمال و عقاید، طبیعت و ماوراءالطبیعت، فناپذیر و فناناپذیر دانست که در یک وحدت ارگانیک به هم می‌پیوندند تا بتوانند واقعیّت‌های دنیا و روابط آن را معنا و توصیف کنند. (Klausner,1970)، (Burtchaell,1974)، (Wang,2007)، (Bellah,1974)، (Bellah,1970).

رئالیسم سمبولیک در داستان‌نویسی مدرن نیز مطرح شد که ردپای آن را در آثار نویسندگانی چون جیمز جویس[3] می‌توان جستجو کرد. از نمونه آثار برجسته در این دوره می‌توان به *گِل* (۱۹۱۴) اثر جیمز جویس؛ *بیابان تاتارها* (۱۹۴۰) نوشتهٔ دینو بوتزاتی[4]، *طاعون* (۱۹۴۷) از آلبر کامو[5] و *پیرمرد*

1. Daniel Joseph Kirwan
2. Rivers, Bryan (2005),' Jenny's cage-bird': Symbolic Realism in D.G. Rossetti's 'Jenny' published by oxford university press. All rights reserved. For permissions
3. James Joyce (1882-1941)
4. Dino Buzzati (1906-1972)
5. Albert Camus (1913-1960)

و دریا (۱۹۵۱) ارنست همینگوی[1] اشاره کرد. رئالیسم سمبولیک در روسیهٔ دههٔ هفتاد نیز قابل مشاهده است. بر اساس پژوهش انجام گرفته در این زمینه[2]: در دههٔ ۱۹۵۰، رئالیسم اجتماعی در روسیه به دلیل غیرشخصی‌شدن هنر و برنامه‌های ایدئولوژیکیِ دولت و نگاه تعهدگرایانه به هنر، دچار محدودیت‌هایی شد؛ بنابراین هنرمندان غیرمتعهد در دهه ۱۹۷۰ با این روش مخالفت و زیربنای «رئالیسم سمبولیک» را پایه‌ریزی کردند که در آن هنرمند سعی می‌کند از طریق نمادپردازی با گذر از رئالیسمِ خشک تعهدگرای روسی، به هنر ناب نزدیک‌شود، همچنین این پژوهش نشان می‌دهد رئالیسم سمبولیک در این حوزه اثبات کرد که هنر می‌تواند هم در یک زمان به‌عنوان خروجی خلاقِ مشاهده شده و هم به‌عنوان یک منبع از اطلاعات، در فرمِ نمادین مطرح شود. (همان)

۲. ۲. بررسی امکان پیوند رئالیسم با ضد رئالیسم و نمادپردازی در رئالیسم سمبولیک

یکی از خصوصیّات رئالیسم، قابلیت تعامل، هم‌افزایی و ایجاد دگردیسی بر اساس زمان و مکانِ بروز و ظهور آن است. رئالیسم توانست با تأکید بر این ویژگی و تغییر و تعدیل شاخصه‌هایی چون زمانِ خطی، پیرنگی که دارای آغاز و اوج و پایان قطعی بود، تعلیق‌ها و اوج و فرودهای بسیار، روایتِ آسان‌فهم، شخصیّت‌های تیپیک، راوی دانای کلِ معمولاً همه چیز فهم، علیّت قوی و عدم تفسیرپذیری و همچنین وفاداری به اصول نخستین، به تدریج منطبق با زمان و مکان ظهور و بروز آن را تکامل بخشد. این پژوهش نشان می‌دهد که هرچند نمودهای رئالیسم سمبولیک پیش از قرن نوزدهم نیز وجود داشت، امّا در قرن نوزدهم تعامل رئالیسم با ضد رئالیسم ـ رومانتیسم، ایدئالیسم، سمبولیسم ـ و نمادپردازی ظهور جدی آن را به همراه داشت و رئالیسم سمبولیک توانست به صورت تکنیک و همچنین سبک هنری و ادبی، ابعاد جزم‌گرایانه و نگاه عکاسانه به واقعیّات صرف را در رئالیسم کمتر کند و حتی دگماتیسمی را که بعداً در رئالیسم سوسیالیستی به آن دچار می‌شد از این طریق به تعادل برساند؛ بر این اساس در این بخش امکان تأثیر و تأثر رئالیسم از رومانتیسم، ایدئالیسم، سمبولیسم و نمادپردازی بررسی خواهد شد.

۲. ۲. ۱. بررسی امکان پیوند رئالیسم و رومانتیسم در رئالیسم سمبولیک

در نگرش رومانتیک‌ها می‌توان ارتباط ظریفی بین نماد و واقعیت یافت، ارتباطی که *برایت* نیز آن را مورد توجه قرار داده است و معتقد است، کالریج[3] «نماد را مشخصه تمامی مسائل جاودانه‌ای می‌داند که از طریق آن واقعی می‌شوند، در واقع واقعیت به واسطهٔ نماد مشهود می‌شود و به‌عنوان یک عضو پویا از یک مجموعهٔ زنده مشخص می‌گردد» (Bright,1985:464). نمودهای این ارتباط ظریف را می‌توان در رئالیسم سمبولیک نیز یافت، تعامل رئالیسم و رومانتیسم در دورهٔ *میدـ ویکتوریایی* به صورت

1. Ernest Miller Hemingway (1898-1961)
2. symbolic realism (combing the creative with the cerebral), Art and Coin, http://www.artandcointv.com/featuredstyleSymbolicRealism.php
3. Samuel Taylor Coleridge (1772-1834)

برجسته‌ای دیده می‌شود، چنانچه جکمن در این ارتباط معتقد است: «ویکتوریایی‌ها دیدگاه خاصّی دارند، آنها می‌خواهند که احساسات رومانتیک داشته باشند؛ ولی احساسات آنها بایستی با دیدگاه‌های منطقی دنیا به حرکت درآید» (Jackman,2014:107). جکمن در این تحلیل بر نکته حائز اهمیّتی تأکید دارد: وی بر آن است *ویکتوریایی‌ها* ضمن توجه به احساسات درونی و رمانتیک تلاش دارند از نمادپردازیِ حاصل از پرداخت‌هایِ درونیِ ذهن و احساسات به سمت نمادپردازی واقعیّت‌های عینی و قابلِ مشاهده سوق پیدا کنند، بر اساس این تحلیل می‌توان این امر را نمودی از تعامل رومانتیسم و رئالیسم در رئالیسم سمبولیک در این دوره به شمار آورد.

۲. ۲. ۲. بررسی امکان پیوند رئالیسم و ایدئالیسم در رئالیسم سمبولیک

رئالیسم به‌عنوان رویکردی که به دنبال مادی‌کردن افکار و اعمال انسان‌ها و تجربی‌کردن جهان بود، ناگزیر در مقابل ایدئالیسم ایستاد؛ بنابراین ما در قرن نوزدهم شاهد تقابل ماتریالیسم و ایدئالیسم هستیم، اما این تقابل ساختاری در رئالیسم سمبولیک معنای تازه‌ای یافت: «رئالیسم سمبولیک به‌عنوان یک توافق فلسفی بین ماتریالیسم و ایدئالیسم شروع شد. ماتریالیسم، جهانی درهم‌ریخته از موضوعات مادّیِ بدونِ معنی را ارائه می‌داد و ایدئالیسم تلاش می‌کرد که معنا را بر جهانِ مادّی تحمیل‌کند؛ امّا اعتبار معنا موردِ شک بود، زیرا معنا در آن به صورت تصوّری و ذهنی و باطنی مطرح می‌شد. توافق در رئالیسم سمبولیک به جهان بی‌نظمِ واقعی معنا بخشید و معنایِ انتقال داده شده به وسیلهٔ نماد را به مادّه تبدیل‌کرد، به بیان دیگر رئالیسم به نماد اعتبار داد و نمادها به واقعیّت معنا بخشیدند» (Bright,1985:465). به استناد این تحلیل می‌توان اذعان داشت، در رئالیسم سمبولیک، از حاصل این پیوند، تلفیقی هم‌ارز از دو جهان‌بینی مادی‌گرایانه و ایدئالیستی را شاهد هستیم که در آن دلالت‌های نمادین و واقع‌گرایانه در یک وحدت ارگانیک، به خلق یک شبکهٔ معنایی واقع‌گرایانه دست می‌یابند، درواقع *برایت* معتقد است تلفیق دو وجه رئالیسم و ایدئالیسم در رئالیسم سمبولیک کمک می‌کند، رئالیسم سمبولیک از طریق رئالیسم، دنیا را به دقّت آزمایش‌های علمی نشان دهد و از طریق نماد، به دنیای پر هرج و مرج پدیدارشناختی معنا بخشد (همان: ۴۶۳).

۲. ۲. ۳. بررسی امکان پیوند رئالیسم و مکتب سمبولیسم در رئالیسم سمبولیک

با وجود آنکه مکتب سمبولیسم دارای مشخصّهٔ واقعیّت‌گریزی است، امّا در رئالیسم سمبولیک می‌توان در مرحله‌ای شاهد تعامل سمبولیسم با رئالیسم بود. برای ورود به این موضوع، طرح یک مسئله و پاسخ به آن می‌تواند راهگشا باشد: آیا می‌توان رئالیسم سمبولیک را برآیندی از تلفیق دو رویکرد رئالیسم و سمبولیسم دانست؟ قبل از پاسخ به این سؤال باید به دو نکته توجه داشت: الف) رئالیسم سمبولیک در کانون اولیّه خود نمی‌توانست با مکتب سمبولیسم در پیوند باشد، چراکه زمانی که رئالیسم در انگلستان در اوج شکوفایی خود قرار داشت، سمبولیسم در فرانسه در حال پی‌ریزی پایه‌های خود بود و به نوعی سمبولیسم در مقابل رئالیسم قد برافراشت. ب) منطقی و مستدل است که «رئالیسم سمبولیک» را که بر واقع‌گرایی در هر سه سطح معنایی خود تأکید دارد، شیوه‌ای جدا و متفاوت از «سمبولیسم» بدانیم، امّا نکتهٔ حائز اهمیّت که باید آن را حلقهٔ پیوند این دو رویکرد برای رسیدن به رئالیسم سمبولیک بدانیم آن است که در این شیوه

رئالیست‌های قرن بیستم از شیوهٔ نمادپردازیِ مورد نظر سمبولیست‌ها متأثر شدند تا بتوانند از آن طریق دنیایِ درونی، ذهنی و تخیّلی و آرمانی را همزمان با جهان عینی و حقیقی به صورت غیرمستقیم نشان دهند. بررسی‌ها در این پژوهش نشان می‌دهد: این تعامل در سیر تکاملی‌اش توانست در دههٔ دوم قرن بیستم به شکل‌گیری جریانی کمک کند که نویسندگانی چون جیمز *جویس* با الهام گرفتن از مؤلفه‌های رئالیستی، نمادگرایانه و توجه به ذهنیّت در کنار عینت‌گرایی و تبلور باورهای اساطیری و ارزش‌های بومی به وجود آوردند، این دوره را شاید بتوان شروع نفوذ رویکرد نمادگرایانهٔ سمبولیست‌ها در رئالیسم سمبولیک به شمار آورد.

۲. ۲. ۴. بررسی امکان پیوند رئالیسم و نمادپردازی در رئالیسم سمبولیک

در رئالیسم سمبولیک ما شاهد تعاملِ هم ارز نماد و واقعیّت برای رسیدن به اتصالی ناسازگار، امّا هدفمند و معنادار هستیم. میزان این تعامل در شیوه رومانتیست‌ها، ایدئالیست‌ها و سمبولیست‌ها متفاوت بود. دلیل آنکه در این بخش مدخلی جداگانه از مکتب سمبولیسم، برای ارتباط رئالیسم و نمادپردازی در نظر گرفته شد آن است که سمبولیسم یک مکتب با چارچوب‌های ویژه است، اگر اثری شاخصه‌ی اصلی آن نمادپردازی باشد و امّا همه یا برخی فاکتورهای گرایش به مکتب سمبولیسم را دارا نباشد، دیگر اثری سمبولیستی نیست. به این دلیل در این بخش مدخلی جداگانه برای ارتباط رئالیسم و نماد و جایگاه آن در رئالیسم سمبولیک در نظر گرفته شد که برای پرهیز از تکرار در مطالب، به این مهم ضمن بررسی جایگاه و نقش نماد در ساختار زبانی و معنایی رئالیسم سمبولیک پرداخته شده است.

۲. ۳. تحلیل ساختار زبانی و معنایی «رئالیسم سمبولیک»

در این بخش ساختار معنایی رئالیسم سمبولیک به‌عنوان یک تکنیک در متون ادبی تحلیل می‌گردد. با توجه به بررسی پژوهش‌های انجام گرفته در این زمینه[۱] و همچنین تحلیل‌های انجام شده در دو بخشِ نخست این مبحث، می‌توان اذعان داشت نظام معنایی در «رئالیسم سمبولیک» از دال، معنای نخستین و معانی ثانوی تشکیل می‌شود، این ساختار را می‌توان در نظام‌های نمادینِ دیگر نیز یافت، امّا آنچه رئالیسم سمبولیک را از این نظام‌های چندمعنایی متمایز می‌کند این ویژگی‌هاست: در رئالیسم سمبولیک در عین آنکه معنای نخستین حفظ می‌شود، معنای ثانویه نیز در معنای اولیه ادغام می‌شود و در ارتباط با آن و نظام معنایی (با توجه به بُعد همنشینی کلام) که در آن قرار گرفته است، فهمیده می‌شود، بنابراین هم خودش به خودی خود وجود دارد و هم بخشی از ساختار معناشناسانه می‌شود. دیگر آنکه در رئالیسم سمبولیک همزمان جهان به صورت واقع‌گرایانه به تصویر کشیده می‌شود و معنایی از جهان به‌طور نمادین تفسیر می‌گردد. (برایت، ۱۹۸۵: ۴۶۳) به نوعی می‌توان رئالیسم سمبولیک را نمود واقعیت‌های بیرونی در شیوهٔ نمادگرایانه دانست. در واقع همان‌طور که پیش‌تر نیز در مقالهٔ *«رئالیسم سمبولیک در خانهٔ عروسکی ایبسن: یک بازنگری کلی»* اثر امیر حسین و آربریم ایسنی ذکر شد، نویسنده شرایط عینی و قابل مشاهده را در

۱. جامعهٔ آماری این بررسی پژوهش‌های مورد نظر در پیشینهٔ پژوهش و آثار ادبی در این حوزه با تأکید بر نظریهٔ کریس بروکس است که در ادامه به آن پرداخته شده است.

اجتماع توضیح می‌دهد و به آن مقداری وجه سمبولیک را برای خلق یک معنای دوگانه عقلانی و فراگیر می‌افزاید و بدین منظور از رئالیسم جلوتر رفته و به قلمرو رئالیسم سمبولیک وارد می‌شوند. برای تبیین بهتر این موارد، از تحلیل *برایت* بر نظریهٔ کریس بروکس در این زمینه استفاده می‌شود: بروکس معتقد است چارلز دیکنز در داستان *خانه متروک*[1]، «مه» را همزمان هم در معنای حقیقی خودش در جهان رمان به کار برده است و هم به صورت نمادین «نابینایی روحی و معنوی ساکنان این جهان» را نشان می‌دهد، این دو عملکرد از هم جدا نیستند، بلکه در هم ادغام می‌شوند و این درهم آمیختگی به این دلیل است که «*مه*» در معنای حقیقی‌اش همان چیزی است که به صورت نمادین بازنمایی شده است، دیکنز از طریقِ این استفادهٔ هنرمندانه از «*مه*» توانسته است نشان دهد که چگونه معنا و وجود بر هم منطبق می‌شوند (Bright,1985:463).

حال می‌توان چنین استنتاج کرد که مبنای زبان و علّت وجودی آن در رئالیسم سمبولیک هم در لفظ و هم معنا بر واقعیت است که این امر مبتنی بر دلالتی نمادین به واسازی فضاهای چندگانه واقع‌محور می‌انجامد. جکمن نیز از منظر دیگر بر این امر تأکید دارد و معتقد است معنای نمادین در رئالیسم سمبولیک به‌عنوان بخش ذاتی و اصلی از دنیای فیزیکی که ما در آن زندگی می‌کنیم و به‌عنوان شاخص فضای زندگیِ ما، به ظهور می‌رسد (Jackman,2014:108). نویسنده در رئالیسم سمبولیک به شیوه‌ای غیرتصنعی و باورپذیر جزئیاتی که برگرفته از واقعیات بیرونی قابل مشاهده است را در سطح ارائه می‌کند و به آن وجهی نمادین می‌بخشد. این ویژگی در آثار داستانی[2] نیز جایگاه ویژه‌ای دارد، میرصادقی در این زمینه معتقد است: «در این نوع داستان‌ها [داستان واقع‌گرای نمادین] شخصیّت‌ها، اعمال و ریزه‌کاری‌ها واقعی و طبیعی هستند و جزئیات و توصیفات به قصد آن ارائه شده‌اند که معنای خالصی از واقعیّت‌های عادی و روزمره به دست دهد. از میان همین جزئیات و اعمال شخصیّت‌ها ظاهر می‌شوند. در این داستان نمادها جزء طبیعی واقعیّت‌ها هستند. این نوع داستان‌ها اغلب خواننده را با سطح ظاهری خود می‌فریبد. خواننده اگر دقت نکند، فقط معنای ظاهری آن را در می‌یابد و از معنا یا معانی دیگر داستان غافل می‌ماند. نام شخصیّت‌ها نیز می‌تواند نمادین باشد علاوه بر نام‌های شخصیّت‌ها، اعمال و اشیا نیز می‌توانند نمادین باشند» (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۰۷).

در ادامه لازم است رئالیسم سمبولیک با تأکید بر نظریات دوسوسور[3]، پیرس[4]، و یاکوبسن از منظر نظام نشانه‌ای تبیین گردد. دوسوسور و پیرس از نظریه‌پردازانی هستند که با تأکید بر دو محور جانشینی و همنشینی به این مبحث پرداختند. سوسور قائل به وجود دو محور جانشینی و همنشینی در زبان است و معتقد است معنا در این دو محور می‌تواند تولید گردد و این در حالی

---

1. Bleak House

۲. از نمونهٔ داستان‌ها با شاخصهٔ رئالیسم سمبولیک می‌توان به این آثار اشاره کرد: *گل* (۱۹۱۴) اثر جیمز جویس؛ *بیابان تاتارها* (۱۹۴۰) نوشتهٔ دینو بوتزاتی؛ *طاعون* (۱۹۴۷) اثر آلبر کامو؛ *پیرمرد و دریا* (۱۹۵۱) اثر ارنست همینگوی؛ *سووشون* (۱۳۴۱) اثر سیمین دانشور؛ *اسرار گنج درهٔ جنی* (۱۳۵۳) ابراهیم گلستان؛ *چشم‌هایش* (۱۳۵۷) بزرگ علوی؛ *برهٔ گمشدهٔ راعی* (۱۳۵۸) *هوشنگ گلشیری* و *خانهٔ ادریسی‌ها* (۱۳۷۰) غزاله علیزاده.

3. Ferdinand de Saussure (1857-1913)

4. Charles sanders peirce (1839-1914)

است که با وام‌دهی معنای یک واژه به واژه‌ی دیگر و هویّت‌بخشی به آن، خود از معنای خود خالی می‌شود. *پیرس* نیز آن را به نوعی در سه وجه صورت، موضوع و تعبیر بیان می‌کند با این تفاوت عمده که پیرس *برخلاف* سوسور "موضوع" را جزو هویّت نشانه[1] قرار می‌داد و امّا دوسوسور چنین نظری نداشت.

یاکوبسن هم با تأکید بر این دو محور، قطب مجازی و استعاری را پیش کشید و در کتاب *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی* گفت، زمانی نشانه‌ای جانشین نشانه‌ی دیگر می‌شود که به نحوی به آن شبیه باشد (استعاره) و زمانی که نشانه‌ای در پیوند با نشانهٔ دیگر باشد، مجاز شکل می‌گیرد (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۶). وی همین رویکرد را در مقالهٔ «*دربارهٔ رئالیسم هنر*» مورد توجه قرار داد و این امر را مطرح کرد که برخی قالب‌های ادبی مثل نثرِ واقع‌گرا متمایل به مجاز هستند و نشانه‌ها را از رهگذر پیوند متقابلی که دارند به یکدیگر متصل می‌کنند و قالب‌های دیگر از قبیل شعر رومانتیک و نمادگرا فوق‌العاده استعاری هستند (همان: ۱۳۷). حال نظام نشانه‌ای در رئالیسم سمبولیک به این صورت است که ما به صورت همزمان در مدلول نخستین و ثانویه با معنایی مبتنی بر واقعیت روبه‌روییم، از آنجایی که معنا از طریق هر دو محور جانشینی و همنشینی قابل درک است، زبان به دو قطبی شدن (مجازی ـ استعاری) نزدیک می‌شود. در واقع در این وضعیت لفظ در مثال داده شده: «مه»، می‌تواند هم در محور همنشینی در پیوند با دیگر کلمات مجاور و بافت متن درک شود و هم در محور جانشینی از نظام تک معنایی خود گریز بزند و در معانی دیگر «نابینایی روحی و معنوی ساکنان این جهان و...» *نیز* دریافت شود و به قطب استعاری کلام نزدیک گردد، بنابراین رئالیسم سمبولیک دارای شبکهٔ معنایی است که در آن دال به صورت همزمان در دو محور جانشینی و همنشینی قابل دریافت است، این ارتباط به گونه‌ای است که لفظ هم به خودی خود وجود دارد و هویّت خود را به نشانهٔ دیگری نمی‌دهد و هم بخشی از ساختار معناشناسیِ متن می‌شود و قابل توجه آنکه اغلب معنای ثانویه، مدلولی ذهنی است که مفهومی عینی را بازتاب می‌دهد.

بعد از تبیین این شبکهٔ پیچیده معنایی، چگونگی و نوع دریافت معنا نیز در رئالیسم سمبولیک حائز اهمیّت است، این پژوهش با توجه به داده‌های به دست آمده از دستاوردهای محققان و زبانشناسان حوزهٔ نمادشناسی و مقایسهٔ آن با رئالیسم سمبولیک مؤلفه‌های ذیل را در ارتباط با زمینهٔ دریافت و استخراج معنای نمادین در رئالیسم سمبولیک ارائه می‌دهد: مشاهدهٔ دقیق، کثرت تکرار لفظ (با تأکید بر معنای نمادین) در بافت متن، ساختار تجربی و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی در ذهن خواننده، دلالت‌های عقلی و کمتر وضعی، وجود قرینه‌های صارفه در متن، خودِ معنای اولیّهٔ لفظ و توجه به گفتمانِ غالب اثر و نظامِ معناشناسی متن. این موارد هر کدام به تنهایی و یا با یکدیگر می‌توانند در درکِ معنا تأثیرگذار باشند، امّا لزوماً تنها ابزارهای درک معنا در رئالیسم سمبولیک نیستند، همچنین با توجه به بررسی انجام شده می‌توان اذعان داشت پیش‌فرض‌های معناییِ معنایِ نمادین در رئالیسم سمبولیک اغلب در شبکهٔ مفهومی متن قابل فهم است،

۱. رک. آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی، کورش صفوی (۱۳۹۱). انتشارات علمی، ص ۳۴۸

بنابراین این مؤلفه‌ها می‌توانند بیشتر به‌عنوان ذخایر ذهنیِ گیرنده در کشف نیمهٔ دیگرِ معنا تبلور یابند که آن نیز برآمده و مرتبط با الگوهای واقع‌گرایانه در متن است. نقش خواننده در این میان از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است، چرا که دریافت نیمهٔ دیگر معنا با فاصلهٔ کمی از واقعیت توسط خواننده کشف می‌شود. همانطور که ذکر شد در رئالیسم سمبولیک مدلول‌های نهان بازنمودی ذهنی هستند که از جهان واقعیت یاری می‌گیرند و معنای واژه را گسترش می‌دهند. «از نقطه نظر خواننده، رئالیسم سمبولیک فاصلهٔ بین تجارب و تفاسیر را از بین برده است: معنا و وجود در یک حرکت در فرآیند خوانش مجدداً خلق می‌شود» (Bright,1985:463).

با توجه به موارد ذکر شده، تبیین جایگاه نماد در رئالیسم سمبولیک (یا نمادین) حائز اهمیّت است. تعریف واحدی در خصوص نماد ارائه نشده است، امّا با بررسی سیزده مورد[1] از این تعاریف می‌توان در مجموع به ساختار زیر اشاره کرد: در ادبیات، نماد به یک شبکهٔ معنایی تعلق دارد که در آن چرخه‌ای از معانی نزدیک به هم به وجود می‌آیند که مدلول‌های ثانویه‌ای که در ساختار نماد در مقابل یک لفظ قرار می‌گیرند، می‌توانند یک هستهٔ معنایی واحد را تعریف نمایند و از سوی دیگر، معنا یا معانی دیگر به صورت وابسته حولِ محور معنای مرکزی قرار می‌گیرند، بنابراین دال می‌تواند دارای مدلول یکسانی باشد که متعلق به معنای قراردادی آن نیست و بر اساس یک قرارداد معنایی و لفظی به آن مرتبط شده است، همچنین نماد گاهی می‌تواند رابطه‌ای غیرمستقیم با مدلول خود برقرار کند که این معنا اغلب منطبق با فرهنگی است که نماد از آن برآمده است؛ بنابراین «نماد» در متن، به دستگاه جداگانه‌ای تعلق پیدا می‌کند و وابسته است، امّا همزمان می‌تواند با سایر اجزای متن نیز ارتباط برقرار کند. در واقع نماد در عین استقلال، از دیگر اجزای زبان مستقل نیست و یک شبکهٔ به هم پیوسته‌ای از روابط متقابل زبانی را در لایه‌های معنایی متن ایجاد می‌کند. حال در رئالیسم سمبولیک به مانند نماد ما با دلالتی مواجه هستیم که در وجهی، با معنای قاموسی دال روبه‌رو هستیم و در معنای نمادین آن هاله‌ای از معنا و مفاهیم مرتبط با معنای نخستین فهمیده می‌شود. نکته‌ای که در اینجا مطرح می‌شود این است که در رئالیسم سمبولیک برخلاف نماد با شبکه‌ای از معناهای متعدد که اغلب یک معنا در هسته قرار می‌گیرد مواجه نیستیم؛ هرچند نماد در مفهوم خود در متن نیز فهمیده می‌شود، ولی رسیدن به معنای نهایی، هدف اصلی نمادسازی است که در رئالیسم سمبولیک این‌گونه نیست؛ نماد برای مثال «سیمرغ» در *منطق‌الطیر* عطار. می‌توان اینطور بیان کرد که در نماد از موضوعی برای رسیدن به موضوع دیگر باید گذشت، امّا در رئالیسم سمبولیک هر دو موضوع در یک فضای واقع‌گرایانه به موازات هم حضور دارند و همچنین همان‌طور که پیش‌تر نقل شد نمادپردازی در رئالیسم سمبولیک، به نوعی بیان واقعیتی است به جز واقعیتی که تحت تأثیر نمادپردازی ذهن خلاق باشد، بنابراین یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های رئالیسم سمبولیک را می‌توان کاربرد آن با

---

۱. (شوالیه و گربزان، ۱۳۷۸: ۳۵/۳۴)، (سید حسینی، ۱۳۹۱)، (یونگ، ۱۳۹۲: ۱۹، ۱۳۴)، (سعیدایی: ۱۳۸۹)، (لاج، ۱۳۸۸: ۲۴۱)، (پرین، ۱۳۷۸: ۹۲)، (هاورز، ۱۳۸۸: ۶۶)، (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۹۰)، (احمدی، ۱۳۸۶: ۳۶۶)، (فروم، ۱۳۷۸: ۱۵ ، ۲۵–۱۹)، (برت، ۱۳۷۹: ۸۰)، (پورنامداریان، ۱۳۶۴: ۱۴)، (داد، ۱۳۷۸: ۳۰۱)

استفاده از تجربیات زندگی روزمره و جزئیات واقع‌گرایانه در متن خلاق دانست، به نوعی رئالیسم سمبولیک از پیوند نماد و واقع‌گرایی شکل می‌گیرد و بین این دو تقسیم نمی‌شود. در نماد فاصله بین دال و مدلول دور است و معنا بیشتر قابل تأویل است؛ امّا در رئالیسم سمبولیک ابهام کمتری نسبت به نماد وجود دارد[۱] و معنای نمادین به نوعی بازسازی شدهٔ معنای حقیقی است و از درون معنای نخست و در ارتباط با آن فهمیده می‌شود.

در ادامه چند نمونه از رمان *جزیرهٔ سرگردانی* از سیمین دانشور ذکر خواهد شد: «چشم» در سطح داستان به‌عنوان یک عضو بدن دیده می‌شود، امّا در دیگر معنا، جهان‌بینی، شخصیت و افکار درونی شخصیت داستان را نشان می‌دهد: «مردمک چشم‌ها [*ی سلیم*] نور می‌گرفت و نور در آن جابه‌جا می‌شد و چشم‌ها با تغییر درجهٔ نور رنگشان عوض می‌شد و با حرکت سر حتی شکلشان هم تغییر می‌کرد» (دانشور، ۱۳۹۲: ۲۳). نویسنده در اینجا «چشم‌ها»ی سلیم را از دید هستی توصیف می‌کند، از سوی دیگر، شخصیت چند وجهی و جهان‌بینی سرگردان سلیم از آن دریافت می‌شود. و یا در عبارت «مادر بزرگ به هستی می‌گفت: چشم‌هایش [پدر هستی] عینهو چشم تو بود. مامان عشی می‌گفت: پیرزن بی‌خود می‌گوید، چشم‌های تو شبیه چشم‌های من است.» (همان: ۲۷) در لایه‌های زیرین متن، حالت چشم هستی از زبان مادر بزرگ، کشش هستی است به دو دنیای متفاوت ـ دنیای پدر هستی و مادرش ـ که هستی مدام میان این دو نگرش در کشاکش است. در ابتدای حرکت اجتماعی و سیاسی هستی در جامعه، چشم‌هایش ضعیف است: «چشم‌های هستی درست نمی‌بیند تا همهٔ نقش‌ها را بشناسد» (همان: ۵) و (۶۰ و ۲۷۸) پس هستی هنوز جهان‌بینی ثابت و راه مطمئنی انتخاب نکرده است و شناخت و درک درستی از جهان پیرامون ندارد.

۳. نتیجه‌گیری

از منظر بافت موقعیتی، رئالیسم سمبولیک در دورهٔ نیمهٔ قرن نوزدهم و دورهٔ پساصنعتی و دوران معاصر بررسی شد. نتیجه: رئالیسم سمبولیک در بسترهایی رشد کرد که ارتباط زبان با واقعیت پررنگ‌تر و گسترده‌تر شد و از سویی برای فراروی از واقع‌گرایی عکاسانه همزمان از نماد استفاده شد و هنرمند در جهت تلاش برای واسازی فضاهایِ متکثر از واقعیت‌های اجتماعی و ذهنی انسان‌ها و در واکنش به یک منطق‌گرایی انتزاعی از این شیوه بهره برد، در واقع جایی که زبان برای بیان واقعیت با اشارهٔ عینی کفایت نمی‌کرد، رئالیسم سمبولیک ظهور یافت.

در بخش دوم، امکان تعامل رئالیسم با ضد رئالیسم (رومانتیسم، سمبولیسم، ایدئالیسم) و نمادپردازی بررسی شد. با توجه به بررسی‌های انجام شده در این پژوهش، در دوره‌های مختلف می‌توان شاهد تأثیر و تأثر رئالیسم از ضد رئالیسم و نمادپردازی در استفاده از رئالیسم سمبولیک

---

۱. نکته‌ای که در این بخش نیاز به توضیح دارد اینکه "نماد" در متن در پیوند با دیگر رمزها، نمادها و فحوای کلام به دلالت تازه‌ای دست می‌یابد که این مورد نیز با توجه به ماهیّت نمادین «رئالیسم سمبولیک» یکی از شاخصه‌های مهم «رئالیسم سمبولیک» نیز به شمار می‌رود، اما تفاوتی که در اینجا می‌تواند مطرح شود نوع و شیوهٔ دلالت معنا است که در متن مقاله به آن اشاره گردید.

بود. هرچند این پیوندها قابل ردگیری بود، امّا رئالیسم سمبولیک خود با حفظ ساختار مستقل خود از رویکرد خشک و یکسونگرانهٔ رئالیسم محض عبور می‌کند و به نظامی گسترده و نمادین دست می‌یابد که به حل تضادهای بین واقعیت بیرونی و درونی، عین و ذهن، اجتماع و فرد، عقل و احساس کمک می‌کند.

بررسی‌های انجام شده در بخش تحلیل نظام معنایی رئالیسم سمبولیک این دستاورد را دارد که رئالیسم سمبولیک دارای یک نظام نمادین است: دال، مدلول (معنای قراردادی، اولیه) و مدلول یا مدلول‌های ثانویه. وجوه تمایزی که در این شبکهٔ معنایی با سایر نظام‌های زبانی نمادین می‌توان یافت آن است که: در رئالیسم سمبولیک در عین آنکه معنای نخستین حفظ می‌شود، معانی ثانویه نیز در معنای اولیه ادغام می‌شود و در ارتباط با آن و نظام معنایی (با توجه به بُعد همنشینی کلام) که در آن قرار گرفته است، فهمیده می‌شود، بنابراین هم خودش به خودی خود وجود دارد و هم بخشی از ساختار معناشناسانه می‌شود. دیگر آنکه همان‌طور که در نقل قول آمد: در رئالیسم سمبولیک همزمان جهان به صورت واقع‌گرایانه به تصویر کشیده می‌شود و معنایی از جهان به‌طور نمادین تفسیر می‌گردد، به نوعی می‌توان رئالیسم سمبولیک را نمود واقعیت‌های بیرونی در شیوهٔ نمادگرایانه دانست. در رئالیسم سمبولیک، نویسنده به شیوه‌ای غیرتصنعی و باورپذیر جزئیاتی که برگرفته از واقعیات بیرونی قابل مشاهده است را ارائه می‌کند، بنابراین یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های رئالیسم سمبولیک استفاده از تجربیات زندگی روزمره و جزئیات واقع‌گرایانه در متن خلاق است. در رئالیسم سمبولیک با نظامی مواجه هستیم که اغلب معنای ثانویه، مدلولی ذهنی است که مفهومی عینی را بازتاب می‌دهد و معنای نمادین به نوعی بازسازی شدهٔ معنای حقیقی است و از درون معنای نخست و در ارتباط با آن فهمیده می‌شود، در واقع در رئالیسم سمبولیک، نمادپردازیِ حاصل از برداشت‌های درونی ذهن به سمت نمادپردازیِ واقعیت‌های عینی و قابل مشاهده سوق می‌یابد. حال می‌توان اذعان داشت در رئالیسم سمبولیک دال بیشتر از آنچه نشان می‌دهد ارائه می‌کند و نیمهٔ دیگر را خواننده با فراروی از ظواهر با توجه به مشاهدهٔ دقیق، کثرت تکرار لفظ (با معنای نمادین) دریافت متن، ساختار تجربی و زمینه‌ای فرهنگی و اجتماعی در ذهن خواننده، دلالت‌های عقلی و کمتر وضعی، وجود قرینه‌های صارفه در متن، خود معنای اولیهٔ لفظ، توجه به گفتمان غالب اثر و نظام معناشناسی متن کشف می‌کند. رئالیسم سمبولیک از پیوند نماد و واقع‌گرایی شکل می‌گیرد و بین این دو تقسیم نمی‌شود. همچنین می‌توان از منظری دیگر چنین گفت که رئالیسم سمبولیک نوع خاصی از نمادپردازی است که به دلیل قرار گرفتن در یک زمینهٔ رئالیستی از محدودیت‌های معنایی و تفسیری برخوردار است و آن نوع تعدد معنایی رایج در متون نمادین را ندارد.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۶). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمه عباس مخبر، چ اول، تهران: نشر مرکز.

برت، آر.ال (۱۳۷۹). *تخیل*. ترجمه مسعود جعفری جزی، تهران: نشر مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۶۴). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
پرین، لورانس (۱۳۷۸). ساختار، صدا، معنی. ترجمهٔ حسن سلیمانی و فهیمه اسماعیل‌زاده، چاپ دوم، نشر رهنما.
پک، جان (۱۳۶۶). *شیوهٔ تحلیل رمان*. ترجمهٔ احمد صدارتی، چ اول، تهران: نشر مرکز.
داد، سیما (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.
سعیدایی، امیرحسین (۵ خرداد ۱۳۸۹). *هنر از دیدگاه هگل*. از http://artphilosophy1.blogfa.com
سلدن، رامان. (۱۳۷۲). راهنمایی ادبی معاصر (ترجمه عباس مخبر). چ اول، تهران: انتشارات نشر نو.
سید حسینی، رضا (۱۳۹۱). *مکتب‌های ادبی*، تهران، مؤسسه انتشارات نگاه.
صفوی، کورش (۱۳۹۱). آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی، انتشارات علمی.
فروم، اریک (۱۳۷۸). *در زبان از یاد رفته*. ترجمه ابراهیم امانت، تهران: انتشارات مروارید.
لاج، دیوید (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی: با نمونه‌هایی از متن‌های کلاسیک و مدرن. ترجمه رضا رضایی*، تهران: نشر نی.
میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت (۱۳۷۷). *فرهنگ تفضیلی اصطلاحات ادبیات داستانی*. چ اول، تهران: کتاب ممتاز.
یونگ، کارل (۱۳۹۲). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه دکتر محمود سلطانیه، تهران، نشر نماد.

References

Ahmadi. Babak (2007), structure and interpretation of the text, Tehran: Nashr-e-Markaz (In Persian)

Bellah Robert N. (1970), *comment on " Christianity and Symbolic Realism" Journal for the scientific study of Religion* ,Vol. 9. No.2 (summer,1974),pp.89-96 . published by: Willey on behalf of society for the scientific study of religion, stable URL:http:// www.jstor.org/stable/1384973

Bellah Robert N. (1974*). comment on " The Limits of Symbolic Realism" Journal for the scientific study of Religion* ,Vol. 13. No.4 (Des,1974),pp.487-489 . published by: Willey on behalf of society for the scientific study of religion, stable URL:http:// www.jstor.org/stable/1384613

Brett, R.L. (2000), Imagination (translated by Masoud Jafari Jzi), Tehran: Nashr-e - markaz. (In Persian)

Bright Michael (1985). *review Sings for the Times: Symbolic Realism in the Mid-Victorian World, Nineteenth-century Fiction*. Published by: university of California press,vol.39,no.4(mar,1985)pp.463-465, http:// www.jstor.org/stable/3044716

Bryan Rivers (2005);*' Jenny's cage-bird': Symbolic Realism in D.G.Rossetti's'Jenny*' published by Oxford University press.

Dad, Sima (1999), Dictionary of Literary Terms, Tehran: Nashr-e-Morvarid (In Persian)

Eagleton, Terry (2001), an introduction to literary theory. Translated by Abbas Mokhbar, Ch (I). Tehran: Nashr-e- Markaz. (In Persian)

Fromm, Erich (1999), the forgotten language (translated by Ebrahim Amanat), Tehran: Nashr-e- Morvarid. (In Persian)

From: http://www.grin.com/en/e-book/67508/symbolic-realism-in-susan-glaspell-s-trifles

Hossain, Amir; Iseni, Arburim (2014), Symbolic Realism in Ibsen's A Doll's House: an overview, Anglicism Journal (Ijllis), Volume:3, issue:8

Hunter Shelagh (1988). Sings for the Times: Symbolic Realism in the Mid-Victorian World: language and class in Victorian English by K. C. Philipps : public and

private: Studies in the Nineteenth-century Novel by Peter Smith ,the Modern Language Review, vol. 83, NO.2 (Apr. 1988). Pp.421-423

Jackman.S.W, (published online;11 July 2014), *brooks Chris. Sings for the Times: Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*. Winchester,mass, Albion, 17,PP107-108 DOI: 10 2307/4049366. Link to this article http:// journals.cambridge.org/abstract_S009513900002442x

Jung, Carl (2013), Man and His Symbols (translated by Dr. Mahmoud Soltanieh), Tehran, Nashr-e- Nomad. (In Persian)

Keller, Mathias (2005). *Symbolic realism in Susan Glaspell's 'Trifles*', Seminar Paper, Friedrich-schiller-university jena,۲۰۰۵/۸/۱۵,

Klausner Samuel Z. (1970). *comment on " Christianity and Symbolic Realism" Journal for the scientific study of Religion* ,Vol. 9. No.2 (summer,1974),pp.100-106 . published by: Willey on behalf of society for the scientific study of religion, stable URL: http://www.jstor.org/stable/1384975, *symbolic realism (combing the creative with the cerebral), Art and Coin*, http://www.artandcointv.com/featuredstyleSymbolicRealis.php

Lodge, David (2008), The Art of Story Writing: With Examples of Classic and Modern Texts (Translated by Reza Rezaei), Tehran: Nashr-e- Ney. (In Persian)

Mirsadeghi, Jamal, Mirsadeghi, Mayment (1998), dictionary of fiction terms. Ch (1) Tehran: Nashr-e – Ketab-e- momtaz (In Persian)

Pack, John (1999), the way of analyzing the novel. Translated by Ahmad Tsederani. Ch (I) Tehran: Nashr-e- Markaz (In Persian)

Perrin, Lawrence (1378): structure, sound, meaning, translated by Hasan Soleimani and Fahima Ismailzadeh, second edition, Nashr-e- Rahnama. (In Persian)

Pour namdarian, Taghi (1985), Code and secret stories in Persian literature: Tehran: Nashr-e- elmifarhangi. (In Persian)

Saeedai, Amir hossein (2009), Art from Hegel's point of view, http://artphilosophy1.blogfa.com. June 5. (In Persian)

Safavi, Koresh (2012), Introduction to Linguistics in Persian Literature Studies, Nashr-e- Elmi. (In Persian)

Selden, Raman. (1993), contemporary literary guide (translation by Abbas Mokhbar). Che (1). Tehran: nashr-e- now. (In Persian)

سلدن، رامان. (۱۳۷۲). راهنمایی ادبی معاصر (ترجمه عباس مخبر). چ اول، تهران: انتشارات نشر نو.

Seyyed Hosseini, Reza (2012), Literary schools, Tehran, Nashr-e -negah. (In Persian)

Symbolic realism in pre- Raphaelaelitism: http://mural.uv.es/sancuman/pre-raphaelitism and symbolic *Symbolic realism* .http://highered.mheducation.com to western humanities

Tunstead Burtchaell, James: (summer,1974) *A Response to" Christianity and Symbolic Realism"*, Journal for the scientific study of Religion ,Vol. 9. No.2 (summer,1974),pp.79-99 . published by: Willey on behalf of society for the scientific study of religion, stable URL: http://www.jstor.org/stable/1384974,

Wang, Tricia: *"Robert Bellah's Symbolic Realism: A contemporary Modification to Urkheim's Epistemology*" paper located online at: http:// Triciawang.pbwiki.com so from: http://static1.1.sqspcdn.com/static/f/451223/10925768/1298589454127/ Wang_2007_durkyepist_final.pdf?token=hXbyAJ%2Fp8aJthdR%2FDS%2FCa9 OMshA%3D

Table of Contents

Title	Page
Analyzing and Investigating a New Type of Simile in Persian Literature, in Contrast to Preferential Simile Abdollah Valipour	**1**
Critical Discourse Analysis of the South School of Story Writing (Tangsir, Suvashon, Ahle Gharq) Seyyed Mohammad Dashti, Shahrbanoo Goudarz	**19**
The representation of identity in the language of the play of *Parvin, Sasan´s daughter* Saeed Aboutalebi, Hossein Razavian	**41**
An Analysis of the Novel "Cold Coffee of Mr. Writer" Accentuating the Function of Transposition in Guessing the Audience Ebrahim Ranjbar	**61**
Transformation of Action in Fear and Trembling of GholamHossein Saedi Based on Pierre Bourdieu's Theory of Action Shirzad Tayefi, Mohammad SheikholEslami	**81**
What and how "symbolic realism" in literary texts quiddity Tahereh Kuchakian	**103**

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 1 (33), Vol. 13, Spring 2024

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Abdoreza Seyf (Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Mahmoud Fazilat (Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of University of Tehran
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of University of Shiraz
Omid Majd
Associate Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawahar Lal Nehru Dehli
Abdoreza Seif
Professor of University of Tehran
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Mohammad Masoor Tabatabaee
Associate Professor of University of Tehran
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra Zomorrodi
Professor of University of Tehran
Mahmoud Fazilat
Professor of University of Tehran
Internal Manager: Mohamad Javad Azimi
Administration Manager: Maryam Moghaddam

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University, Enqelab Ave, Tehran, Iran.
E-mail: jlcr@ut.ac.ir
Web Site: http://jlcr.ut.ac.ir
Phone: +9821-66973679

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology**, the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric.**

Indexed at: www.sid.ir
Indexed at: www.isc.gov.ir
Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

Faculty of Letters and Human

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9575

No. 1 (33), Vol. 13, Spring 2024

Table of Contents

Analyzing and Investigating a New Type of Simile in Persian Literature, in Contrast to Preferential Simile 1
Abdollah Valipour

Critical Discourse Analysis of the South School of Story Writing (Tangsir, Suvashon, Ahle Gharq) 19
Seyyed Mohammad Dashti, Shahrbanoo Goudarz

The representation of identity in the language of the play of *Parvin, Sasan´s daughter* 41
Saeed Aboutalebi, Hossein Razavian

An Analysis of the Novel "Cold Coffee of Mr. Writer" Accentuating the Function of Transposition in Guessing the Audience 61
Ebrahim Ranjbar

Transformation of Action in Fear and Trembling of GholamHossein Saedi Based on Pierre Bourdieu's Theory of Action 81
Shirzad Tayefi, Mohammad SheikholEslami

What and how "symbolic realism" in literary texts quiddity 103
Tahereh Kuchakian