جستارهای زبانی
دوماهنامهٔ علمی- پژوهشی
د۱۰، ش٦ (پیاپی ٥٤)، بهمن و اسفند ۱۳۹۸، صص۸۷-۱۱۱

# تأملی بر تعامل شکل و معنا در شکل‌بندی متن ادبی «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» در نگاهی سمازیولوژیک

**دانیال بسنج[۱*]، آزاده حکمی[۲]**

۱. عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

دریافت: ۹۸/۰۵/۱۸ پذیرش: ۹۸/۸/۲۲

## چکیده

یکی از اهداف نقد، ازجمله نقد ساختارگرایانهٔ متون در ادبیات را، می‌توان ردیابی اجزای موجود در متن و تحلیل آن‌ها برشمرد. از سوی دیگر، در علم زبان‌شناسی نگاه سمازیولوژیک[۱] مبتنی بر حرکت پردازشی - خوانشی از فرم به طرف معنا در متن است. مطالعات ساختارشناختی بر آثار ادبیات فارسی کم‌شمار نیستند؛ اما کماکان نیاز است ارتباط بین رویکردهای نقد ادبی و روش‌های تحلیل زبان‌شناختی تبیین شود. این پژوهش در نشان دادن روند پیدایش معنا در یک پیکرهٔ مطالعاتی در زبان فارسی تلاش می‌کند. با این پرسش که چگونه، در نگاهی سمازیولوژیک، اجزای فرمی پیکرهٔ مطالعاتی، به تنهایی، در ارتباط با هم و نیز با نگاه به مفهوم انسجام[۲]، در چارچوب متن یک شکل‌بندی معنایی را به‌دست می‌دهند. داستان کوتاهِ «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» نوشتهٔ مصطفی مستور، پیکرهٔ مطالعاتی این پژوهش است. هدف این مطالعه، مشاهدهٔ روند شکل‌بندی متن و معنا در داستان کوتاه مستور با تکیه بر رویکرد ساختارگراست. از مهم‌ترین نتایج این بررسی، نمایاندن معانی نهفته در متن با استفاده از روش سمازیولوژیک و رویکرد ساختارگراست. آنجا که فراز و فرود یک احساس رمزآلود درونی و عشق، از پسِ ساختارهای متن (واژگان، آواها، جمله‌بندی و روایت‌سازی) و تحلیل آن‌ها، تا حد زیادی نمایان می‌شود.

**واژه‌های کلیدی**: ساختارگرایی، شکل، معنا، رویکرد سمازیولوژیک، مصطفی مستور.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: d_basanj@sbu.ac.ir

[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

## ۱. مقدمه

عموماً روش‌های ساختارگرا با این هدف به‌کار گرفته می‌شوند تا نظام‌های دلالتی فعال در متن را آشکار سازند. برخی از ساختارگرایان درصدد مشخص ساختن وقایع و ساخت‌های دستوری هستند که به گمان آن‌ها سیستم زیربنای متن را هویدا خواهد کرد؛ ولی در همهٔ روش‌های گوناگون نقد ساختارگرایانه بر شکل و ساختار متن تأکید گذاشته می‌شود نه بر محتوای آن. فرمالیست‌ها به‌عنوان پیش‌قراولان ساختارگرایی، از دههٔ دوم قرن بیست در جست‌وجوی فرمولی بودند که بتوان به وسیلهٔ آن شکل و یا ساختار داستان‌ها را ارزیابی کرد (آذر، ۱۸:۱۳۹۳). اینکه ساختارگرایی ریشه در زبان‌شناسی دارد، نشانهٔ توانمندی این شاخه از علم در تحلیل و نقد ادبی است. علاوه بر این، ساختارگرایی بین مباحث سنتی از-جمله بدیع و بیان، عروض و قافیه و یافته‌های جدی زبان‌شناسی ائتلافی به‌وجود آورده است (اسکولز[۳]، ۱۷۷:۱۳۹۳). عبارت ساختارگرایی نخستین‌بار از سوی یاکوبسن[۴] از مجموعه سخنرانی‌های سوسور استخراج شد (تایشمن[۵]، ۱۳۷۹: ۳۲٦).

در این مقاله سعی شده است از بارزترین آراء تئوریسین‌های ساختارگرا، ازجمله یاکوبسن و مفاهیم اصلی نقد ادبی مرتبط با این رویکرد زبان‌شناختی در تحلیل متن پیکره استفاده شود. درواقع، تأکید بر رویکرد سمازیولوژیک، به‌مثابهٔ تکیه بر بنیان تقابل دوگانهٔ شکل/ معنا، مشخص کنندهٔ نگاه تحلیلی این پژوهش است؛ بدون آنکه از عامل پیونددهندهٔ اجزای متن، عنصر زایایی‌پذیری و ریسمان اتصال دانه‌های متن ـ که همان معناست ـ غافل بمانیم. گرین در مبانی نقد ادبی می‌گوید این «روش جست‌وجوی واقعیت است نه در چیزهای منفرد، بلکه در روابط میان آن‌ها»(گرین، ۲۸۰:۱۳۸۵).

درواقع، با بررسی ساختاری متن (بررسی نظام واژگانی، آوایی و دستوری متن) امید است بتوان به شبکهٔ معنایی آن دست یافت. حال پرسش اصلی اینجاست که با ساختارهای ذکرشده چگونه مواجه شویم تا بتوان به اندیشه‌های پنهان نویسنده یا همان نیات ارتباطی[٦] گفته‌پرداز، در پسِ کوچک‌ساختارهای متنی دست یافت و به شکل دقیق‌تر چه ارتباط و سازوکاری بر ساختار و اجزای آشکار متن، به‌عنوان بازنمایاننده معانی ضمنی آن حاکم است.



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

در پسِ این پرسش اصلی از خود می‌پرسیم آیا رویارویی با متن باید از تحلیل کوچک‌ساختارهای متن آغاز شود یا اینکه مناسب‌تر است در ابتدا قالب‌های کلان متنی و روایی شکافته شوند تا فهم نیات مؤلف آن ممکن شود.

پیش‌فرض ما در این پژوهش و قبل از اقدام به تحلیل پیکره، بر این است که نظام ساختارگرای تحلیل متن در رویارویی با متن منطق حرکت از خرد به کلان و از یک عامل به مجموعهٔ عوامل حول آن را مناسب‌تر می‌داند.

## ۲. پیشینه و ضرورت تحقیق

ریشهٔ ساختارگرایی را باید در کتاب‌های فن شعر و فن خطابهٔ ارسطو جست‌وجو کرد (احمدی، ۱۸:۱۳۷۵). بررسی ساختاری فرم‌های روایی، با وجود پیشینه‌ای که داشت، تقریباً با کار ولادیمیر پراپ با نام *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان* و به‌دنبال آن بررسی ساختار اسطوره‌ها از سوی کلود ـ لوی استروس آغاز شد. پراپ با توجه دادن به روابط متقابل کارکردها، نقطهٔ شروعی برای گروهی از نظریه‌پردازان بعدی، به‌ویژه گروه گرماس، برمون و تودوروف فراهم آورد (حسن‌لی، ۹۷:۱۳۸۸).

از آنجا که ساختارگرایان معنا را در روابط میان اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک نظام می‌جویند، با توضیح ادبیات به‌عنوان نظامی از نشانه‌های محصور در چارچوبی فرهنگی که به آن نظام امکان عمل می‌دهد دیگر نمی‌توان اثر ادبی را مبین رابطه‌ای بین نویسنده و خواننده تلقی کرد؛ بلکه می‌توان آن را از طریق تحلیل نظام قواعد مشتمل بر خود ادبیات یافت. این روش که در هویدا کردن ساختار یا چارچوب درون متنی سعی تلاش می‌کند، با بهره‌گیری از عناصر هویدا در متن (فرم و ساختار)، روابط مفهومی پنهان را کشف می‌کند؛ زیرا متن از رمزهایی قاعده‌مند تشکیل شده است (برسلر[۷]، ۱۳۸٦: ۱۳۰). تری ایگلتون[۸] (۱۳۸٦: ٦) اثر ادبی را مجموعه‌ای از عناصر می‌داند که در درون متن با هم ارتباط دارند و همچون نظامی پنهانی ساختار متن را به‌وجود می‌آورند. می‌توان این‌گونه برداشت کرد که هدف تحلیل ساختارگرایانه این است که در نگاهی سمازیولوژیک، نظام نهانی متن و درنتیجه نظام فکری خالق اثر را هویدا کند. کوتاه سخن آنکه با بررسی و تحلیل اجزای فرمی متن، انتظار می‌رود



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

بتوان روند تولید معنا را در آن تشریح کرد.

گلدمن (۱۰:۱۳۶۹) اهداف ساختارگرایی را چنین بر می‌شمرد: نخست استخراج اجزای ساختار اثر؛ دوم برقرار ساختن ارتباط موجود بین اجزا و سوم نشان دادن دلالتی که در تمام ساختار اثر هست. یاکوبسن قائل به بررسی موشکافانه متن در استخراج معناست. در ایران قویمی از نخستین کسانی بود که ساختارگرایی را در حوزهٔ شعر در ادبیات فارسی پیاده کرد. کتاب‌های او در این زمینه ***شعر نو در بوتهٔ نقد*** و ***آوا و القا؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث***، هر دو از بهترین منابع کاربردی نقد ساختاری هستند. حمیدرضا شعیری و علی عباسی ساختارگرایی را در حوزهٔ نشانه‌شناسی گسترش داده‌اند و بر غنای آن افزوده‌اند.

بدون پرداختن به دلایل آن، باید پذیرفت که مطالعات نقد در حوزهٔ ادبیات فارسی پرشمار نیستند. ازجمله راهکارهای پیشرفت و پویایی در حوزهٔ ادبیات کشورمان، نقد آثار فارسی با انواع متدهای نقد است. اگر روش‌های نقد در متون ادب فارسی پیاده نشود، دانستن و پیاده‌سازی آن‌ها روی متون ادبیات خارجی شاید تأثیر چندانی بر ادبیات ملی ما و شناخت آن نداشته باشد. از سوی دیگر، مستور برگزیدهٔ جوایز متعددی[۹] است که همین امر، از توانایی نویسنده و اهمیت آثارش حکایت دارد. موضوعات داستان‌هایش، برای جامعه اهمیت دارد. مفهوم مرگ و عشق از مهم‌ترین پیرنگ‌های نوشته‌های او هستند. وی شخصاً معتقد است که:

> ساده نوشتن کار بسیار دشواری است. اینکه بخواهید حرف‌ها و موقعیت‌ها را در ساختاری ساده بریزید کارتان بسیار دشوارتر از زمانی است که بخواهید آن‌ها را در ساختار پیچیدهٔ خودشان طرح کنید. وقتی شما بخواهید داستانی بنویسید که هم ساده باشد و هم در عین حال عمیق، کار دشواری پیش رو خواهید داشت (امیدی سرور، ۱۳۹۰).

کتاب ***چند روایت معتبر*** حاوی داستان‌های کوتاه اوست و داستان «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» مملو از آرایه‌های ادبی است که وسوسهٔ کشف معنا را در دل مخاطب دوچندان می‌کند. با جست‌وجو در مجله‌های علمی دانشگاهی کشور متوجه شدیم که برخی آثار و داستان‌های مستور نقد شده‌اند؛ اما هیچ نقدی در مورد داستان «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» یافت نشد. از طرفی این مقاله می‌کوشد با طرح نگاه سمازیولوژیک در خوانش تحلیلی متن ادبی، نگاه زبان‌شناختی جدیدی را در مقولهٔ نقد داستان مطرح کند و از این منظر دارای نوآوری است.



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

## ۲. بحث و بررسی

### ۲ ـ ۱. معرفی نویسنده و پیکرهٔ مطالعاتی

موضوع متن حاضر، بررسی و تحلیل ساختاری یکی از داستان‌های کوتاه، نوشتهٔ مصطفی مستور است. مستور متولد ۱۳٤۳ در اهواز است. او نخستین داستان‌هایش را پیش از ۳۰ سالگی نوشته و به چاپ رسانده است. تمایل و حساسیت او نسبت به مباحث فیزیک و هندسه در بیشتر نوشته‌هایش مستتر است. ***چند روایت معتبر*** دومین کتاب داستانی اوست. در این کتاب، مستور از زاویهٔ دید متفاوتی به مضامین کلیشه‌ای چون عشق، مرگ و زندگی می‌پردازد. نویسنده خود به تکرار مضامین بی‌پناهی، ناامیدی، رنج، تردید، اضطراب، ترس، معناداری یا بی‌معنایی زندگی، عشق، خیانت، معصومیت و البته، مفهوم مرگ در آثارش اشاره دارد (امیدی سرور، ۱۳۹۰: ۱). «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» نخستین داستان این کتاب است که اگرچه به ظاهر طرحی بسیار پیش پاافتاده ـ علاقهٔ معلم به شاگرد ـ دارد؛ اما نویسنده با ایجاد روابط موازی بین موقعیت‌های زندگی و مفاهیم علم فیزیک از طرح ساده و تکراری نمایشی می‌آفریند که پیش از این کم‌تر دیده شده است. زاویهٔ دید مورد علاقهٔ نویسنده چنان‌که در سایر آثارش دیده می‌شود «روایی» است. به این ترتیب که نویسنده در نقش دانای کل داستان را روایت می‌کند. آنچه در مورد داستان «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» از مجموعه داستان *چند روایت معتبر* می‌توان گفت این است که بهره‌گیری حرفه‌ای مستور از عناصر زبانی سبب تمایز این داستان در مجموعه داستان مذکور شده است.

کتاب ***چند روایت معتبر*** هفت فصل دارد که سه فصل آن با «چند روایت معتبر دربارهٔ ...» آغاز می‌شود. مستور در روند آفرینش‌های ادبی‌اش نشان داد که به بخش‌بندی داستان علاقه‌مند است، به این معنی که داستان را به چند بخش ـ متشکل از چند پاراگراف کوتاه چند خطی تا یک صفحه ـ تقسیم می‌کند. در داستان «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» هفت بخش معادل هفت روز هفته وجود دارد. از آنجا که هر بخش از این داستان به روز خاصی از هفته مربوط می‌شود و عدد هفت بارها در داستان تکرار می‌شود، این تقسیم‌بندی هفت‌تایی را می‌توان اولین بزرگ‌ساختار دارای معنای مورد نظر مؤلف در کلیت متن تلقی کرد. ضمن اینکه مقدمهٔ داستان خلاصهٔ گیرایی از متن به‌دست می‌دهد، این دشوارترین مرحله در فرایند نگارش رمان که باید خواننده را به ورود به جهان خیالی رمان ترغیب کند (پاینده، ۱۳۹۳:۱۰)



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

شبیه تیزر تبلیغاتی کلیات داستان را به تصویر می‌کشد.

### ۲ ـ ۲. بررسی عنوان

عنوان در رویکرد ساختارنگر دارای نقش‌های سه‌گانه است. قویمی (۱۳۸۳ب: ۱۳) به‌نقل از ادان نوشته است: «عنوان ریزمتنی است که سه نقش متفاوت به عهده دارد؛ توضیح، یادآوری و ارزش‌گذاری». عنوان «***چند روایت معتبر***» در ابتدای برخی از داستان‌های این کتاب تکرار شده است. عنوان داستان به قدر کافی وسوسه‌انگیز است که خواننده را به مطالعه ترغیب کند: «درنهایت بر اساس عنوان است که تصمیم به خواندن یا نخواندن یک رمان می‌گیریم» (ژوو، ۱۳۹٤:۵). همان‌طور که از عنوان داستان بر می‌آید، «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» به ما پیش‌آگهی می‌دهد که با چند بخش روبه‌رو خواهیم شد. ضمن اینکه همین عنوان شهادت می‌دهد که روایت‌های معتبر دیگری نیز ممکن است وجود داشته باشند. مؤلف با افزودن لغت معتبر گویا می‌خواهد بر جنبهٔ واقع‌گرایی داستان صحه گذارد.

### ۲ ـ ۳. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌پردازی در داستان «چند روایت معتبر دربارهٔ عشق» با کلی‌گویی انجام پذیرفته است. انگار آنچه اهمیت دارد، سوژه و مضمون و ویژگی‌های عمومی افراد است و نه مشخصات فردی آدم‌ها. از نام و مشخصات ظاهری و جزئیات شخصیت آدم‌ها تا حد زیادی بی‌اطلاع می‌مانیم. معلم مرد جوانی است که فیزیک درس می‌دهد و خانه‌اش در طبقهٔ نوزدهم یک آسمان‌خراش سی‌ویک طبقه است. رقم‌ها می‌توانند نماد سن و سال دخترک و معلم باشند، مخصوصاً هنگامی که معلم بارها به قضیهٔ سقوط از طبقهٔ نوزدهم تأکید می‌کند. دختر دانش‌آموز کیمیا طلوع نام دارد؛ نامش دربرگیرندهٔ مفاهیم یکتایی و کمیابی وی و نام خانوادگی‌اش سرآغاز داستان علاقه‌مندی مرد جوان است. در خلال دیالوگ‌ها چیز بیشتری درباره‌شان نمی‌فهمیم. بیشتر اطلاعات ما از آن‌ها از توصیف حاصل شده است.

### ۲ ـ ۴. روایت و گونهٔ متن

متن داستان به‌طور عمده شامل تک‌گویی است. راوی همان معلم فیزیک و شخصیت اصلی



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

داستان است. مستور در سایر آثارش هم نشان داده به نگارش داستان به شیوهٔ مونولوگ و گونهٔ متنی دیالوگی[۱۰] علاقه‌مند است؛ ولی یکنواختی مونولوگ را هر از گاهی دیالوگ‌های معدود و کوتاه برهم می‌زند.

گفتی: «برخیز» گفتم: «نتوانم» [..] گفتم: «این چیست؟» (مستور، ۱۳۸۵: ۸).

گفتی: «هستم» نگریستم؛ اما چیزی نبود. گفتم: «نیستی» باز گفتی: «هستم». بر خود لرزیدم و در دل گفتم نه، نیستی. اینجا جز من کسی نیست. بعد انگار گرمای تو در دلم ریخت. من داغ شدم، گُر گرفتم تا گیج شدم. بعد لبخندی زدی و من تسلیم شدم. گفتم: «هستی! تو هستی! این من هستم که نیستم». گفتی: «غلطی» (*همان*: ۷).

گفت‌وگوها حالت جدلی ندارد و با اینکه بیشتر حاوی مفاهیم عمیق است، همچون مبادلهٔ آرا عمل می‌کند، بی‌آنکه پاسخ‌گو سعی کند پرسش کننده را قانع کند. انگار هدف گفت‌وگو تنها جواب دادن است؛ یعنی جواب به خودی خود است که اهمیت دارد نه برای روشن کردن ذهن کسی که پرسش می‌پرسد. پاسخ‌دهنده سعی ندارد آنچه را می‌گوید به دیگری بقبولاند و شنونده نیز چه پاسخ را درک کند و چه نکند به مکالمه ادامه می‌دهد. از طرفی پرسش‌های کوتاه و جواب‌های کوتاه به ریتم روایی داستان سرعت می‌بخشد.

او زیر لب می‌گوید: «موضوع بغرنجی است ». تو به سرعت می‌پرسی: «اثر خود القایی در جریان الکتریسیته یا شتاب زاویه‌ای در حرکت دورانی؟» [..]. با صدای بم و خفه‌ای زیر لب می‌گوید: «عشق را می‌گویم» (*همان*: ١٤).

نویسنده در جایگاه دانای کل عمل می‌کند. از ذهن معلم آگاه است؛ ولی طرف او را نمی‌گیرد و بی‌طرف عمل می‌کند. تنها کیمیاست که فرصت چندانی برای حرف زدن ندارد و از پس ذهنش هم آگاه نیستیم.

### ۲ ـ ۵. بررسی واژگانی

اگرچه مؤلف داستان را به زبان بسیار ساده‌ای روایت کرده؛ اما نکاتی که در ادامه آورده می‌شود در حوزهٔ واژگان متن قابل بررسی است:



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

**۲ ـ ۵ ـ ۱. واژه‌گزینی**

در داستان واژه‌سازی رخ نداده است؛ یعنی کلمه‌ای از زبان فارسی نیست که با ساختار تازه‌ای یا در ترکیب تازه‌ای دیده شود، در این داستان استفاده از رابطهٔ معنایی لغات و ایجاد همپوشانی لفظی ـ معنایی بین دامنهٔ واژگان فیزیک و عشق مشهود است. به عبارت دیگر، متن به‌منزلهٔ پلی بین مفاهیمی از فیزیک و عشق عمل می‌کند. مستور سعی کرده در برابر هر مفهوم فیزیکی یک مابه‌ازا در مبحث عشق بیابد و تا حد زیادی در این کار موفق شده است. در این اثر در عین حفظ سادگی لغات و ساختار متن، گویی مفاهیم به شکلی دقیق روبه‌روی هم جفت شده‌اند.

حس مبهم و شیرینی در تک‌تک سلول‌هات نوسان کرده بود.. (*همان*: ۸).

**۲ ـ ۲ ـ ۵. بسامد واژگانی**

از نکات مهم در مبحث بسامد واژگانی، زیادی کاربرد تعاریف علم فیزیک در متن است. مستور از دایرهٔ لغات معنایی همگن[۱۱] در مورد علم فیزیک، سقوط آزاد و عشق بهره می‌برد. درضمن، تکرار کلمات سقوط آزاد و عشق به‌طور موازی، تشکیل‌دهندهٔ یکی از محورهای شکلی ـ مفهومی داستان است. اگرچه مستور به ظاهر مفاهیم را در لفافه و از زبان معلم فیزیک بیان می‌کند، قوانین فیزیک جزء به جزء در زندگی روزمرهٔ داستان مصداق پیدا می‌کنند. گاه کنار هم‌چینی این قواعد و اتفاقات معمول به رمزگشایی کمک می‌کند:

و هر چه فکر می‌کنی نمی‌توانی بفهمی چطور شروع شده بود. [...] تنها چیزی که لابه‌لای تصاویر مبهم و آشفتهٔ ذهنت به یاد می‌آوری این است که وسط حل مسئله دربارهٔ سقوط آزاد اجسام بود که چشمت به او افتاده بود و حس مبهم و شیرینی در تک تک سلول‌هات نوسان کرده بود [...] یکشنبهٔ بعد می‌روی و تخته سیاه را از فرمول‌های قوانین حرکت شتاب دار پر می‌کنی و با خودت کلنجار می‌روی که نگاهت به دخترک نیفتد (*همان*: ۹).

تکرار «سقوط آزاد» در مفهوم چهار بار و سپس به لفظ پنج باردر یک داستان کوتاه نه صفحه‌ای، جایی که مجموع کلمات داستان از مرز ۳۳۰۰ کلمه نمی‌گذرد، نشان از اهمیت این مفهوم نزد نویسنده دارد. همچنین، تکرار کلمهٔ «عشق» ۱٤ بار در داستان رخ داده که دقیقاً دو برابر بخش‌های جداگانهٔ داستان است (داستان هفت بخش دارد). ۲٦ بار تکرار کلمهٔ



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

«یکشنبه»، رقمی است که مبین برجسته‌سازی این روز از سوی نویسنده است، سپس «تو» و «کلاس» با ٢٤ بار، و «کیمیا» با ٢٢ بار تکرار پربسامدترین کلمات داستان هستند. «روشن» نیز ۱۱ مرتبه تکرار شده است. «زمین» دو بار، «آسمان‌خراش»، «پایین» و «جسم» سه بار، «حرکت»، «روح»، «دوست‌داشتن» و «عاشق» چهار بار، «سقوط» و «هفته» پنج بار، «سرعت» و «شتاب» به‌طور یکسان شش بار و «آسمان» و «دخترک» نه بار تکرار شده‌اند.

در مورد ارتباط معنایی ـ واژگانی مبحث سقوط آزاد اجسام و عاشق شدن، معلم در کلاس درس فیزیک مبحث سقوط آزاد اجسام را تدریس می‌کند و از همین‌جا سقوط هم‌زمان او به اعماق نامعلوم یک حادثه ـ یک عشق ـ آغاز می‌شود. با نزدیک شدن به مقولهٔ حرکت شتاب‌دار در کلاس درس فیزیک، معلم در جادهٔ علاقه به دخترک شتاب می‌گیرد. معلم به دخترک علاقه‌مند می‌شود و اینجا هم مبحث درسی فیزیک مطابق احساسات معلم به شاگردش پیش می‌رود. به عبارت دیگر، برای هر اتفاقی در جهان بیرون و در دنیای دخترک و معلم، قانونی ما به ازای آن از علم فیزیک در قصه هست.

معلم از پنجرهٔ اتاقش ـ در طبقهٔ نوزدهم یک آسمان‌خراش سی‌ویک طبقه ـ به شهر نگاه می‌کند و به شاگردش فکر می‌کند؛ اینکه ساختمان سی‌ویک طبقه دارد؛ اما منزل معلم در طبقهٔ نوزدهم است گویای این مفهوم است که او در نوزده سالگی کیمیاگیر افتاده و ساکن شده است و همچون ساکن خانه که نمی‌تواند هر روز جابه‌جا شود، هیچ تغییری برایش متصور نیست. او در طبقهٔ نوزدهم ساکن بود و ساکن خواهد ماند. سیب نیز از همین طبقه به پایین پرتاب خواهد شد. لازم به یادآوری نیست که سیب همان نشانه و دلیل کهن هبوط انسان است.

سیب نیم‌خورده‌ای لبهٔ پنجره پلاسیده شده است. با انگشت به سیب تلنگری می‌زنی و سیب از طبقهٔ نوزدهم آسمان‌خراشِ سی‌ویک طبقه سقوط می‌کند (*همان*: ١٦).

از پنجره به پایین نگاه می‌کنی و انبوه جمعیتی را می‌بینی که مثل مورچه‌هایی که گرد سوسکی جمع شده باشند، در هم می‌لولند (*همان*: ۱۰).

بدیهی است در این منظره که مستور تشریح می‌کند، الزاماً سوسک مرده است و مورچه‌ها دوره‌اش کرده‌اند تا او را به لانه‌شان ببرند. این منظره تصویر موقعیتی را در ذهن تداعی می‌کند که آدمی از ارتفاع سقوط کرده و دیگران دور جسدش جمع شده‌اند. همچنین،



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

نویسنده بارها این واقعیت را صریحاً بیان می‌کند که عشق شبیه سقوط است. آنگاه که معلم درمی‌یابد عاشق دخترک شده، از درون سقوط می‌کند:

در چشمان کیمیا خیره می‌شوی تا گویی چیزی مثل یک آسمان‌خراشِ سی‌ویک طبقه در تو فرو می‌ریزد و کسی، اما صدای آن را نمی‌شنود (*همان*: ۱۱).

در کل این داستان شامل تکرار بخش‌های مختلفی ازجمله واژه، عبارت یا جمله است که به وفور در متن مستور دیده می‌شود. به عقیدهٔ مشونیک (Meschonnic, 1982 : 70) «ضرباهنگ سازمان‌بندی گفتار است و چون گفتار از مفهوم خود نمی‌تواند جدا باشد، ضرباهنگ از مفهوم گفتار جدایی‌ناپذیر می‌نماید؛ زیرا ضرباهنگ چیزی جز سازمان‌بندی مفهوم در گفتار نیست» برای مثال، به نمونه‌هایی که آورده می‌شود دقت کنید:

از دور سایه‌های غریب می‌آمد از جنس دلتنگی و اندوه و غربت و تنهایی و شاید عشق (مستور، ۱۳۸۵: ۷).

دخترک در کلاس نیست. ناگهان کلاس در نظرت خالی و بی‌معنا می‌شود. پوچ و نامفهوم. درست مثل یک ظرف خالی یا لامپ سوخته یا تفالهٔ سیب یا لانهٔ متروکِ پرنده‌ای مهاجر یا درختی بی‌میوه یا واژه‌ای بی‌معنا (*همان*: ۱۱).

در مثال‌های ذکرشده سرعت ریتم و تکرار به روشنی قابل مشاهده است. مستور از تکرار برای زیبایی‌آفرینی بهره برده است، ضمن اینکه قویمی می‌نویسد: «مادام که نویسنده به تعمق و تفکر گرایش دارد و یا به مشاهده و بیان افکار خود می‌پردازد، ریتم نوشته تند و جملات کوتاهند» (قویمی، ۱۳۸۳ ب: ۳۱).

### ۲ ـ ۶. آرایه‌های ادبی

فراوانی آرایه‌های ادبی در متن به شاعرانگی آن کمک می‌کنند؛ صنعت مراعات نظیر، اغراق و انواع سجع در غنای متن نقش مهمی ایفا می‌کنند. ازجمله علامت‌های مشخصهٔ متن مستور، کاربرد غیرمعمول برخی کلمات است؛ «گرما در دل ریختن» کنایه از «هول کردن» یا «گُر گرفتن» ناشی از تب و تاب پیدایش عشق، عینیت یافتنی نیست:

گرمای تو در دلم ریخت. من داغ شدم، گر گرفتم تا گیج شدم (مستور، ۱۳۸۵: ۷).

پیدا کردن تشابهات دقیق، اما نامعمول برای کلمات، برای مثال « تکه گوشت افتاده در



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

قفس قفسهٔ سینه» به جای قلب:

وقتی رفتی اندوه ماند و اندوه. از پاره ابرهای هجر باران شوق می‌بارید و این تکه گوشت افتاده در قفس قفسهٔ سینه‌ام را آتش می‌زد (*همان*: ۷).

استفاده از بوییدن که حس بسیار عمیق‌تری است به جای لمس کردن. ضمن اینکه بوییدن نوعی به درون بردن بخشی از یک شیء برای شناخت اوست. پس نوعی شناخت عمیق و درونی است. مستور با استفاده از تشخص‌نمایی به ما اجازه می‌دهد مفاهیم را بی‌اشاره مستقیم درک کنیم:

هنوز دست‌هات انگشتانم را نبوییده بودند (*همان*: ۷).

همچنین، قائل شدن خواص غیرمعمول برای اشیا، به مدد استفاده غیرمعمول از برخی کلمات:

دلت می‌خواست تکنولوژی می‌توانست ابزاری بسازد که به کمک آن بتوان طعم و بو، رنگ و جنس، لطافت و زیبایی و روح یکشنبه را مثل ابعاد یک تکه سنگ اندازه گرفت (*همان*: ۱۰).

یکشنبه دیگر برای تو از جنس زمان نیست؛ یعنی مثل یک تکه سنگ هم فضا را اشغال می‌کند و هم وزن دارد (*همان*: ۱۰).

ورقه‌ها را جمع می‌کنی و همان جا به ورقهٔ کیمیا خیره می‌شوی. گویی تکه‌ای از روح دخترک لابه‌لای کلمات، روی کاغذش چسبیده است (*همان* :۱۳).

استفاده از تضاد[۱۲] و تکرار آن بسیار شایع است. برای مثال پرتاب کردن ستاره‌ها به دریا و ماهی گرفتن در قله که باید در ارتفاع و عمق انجام شوند. سرگردانی یا آمد و رفت بین آسمان و عمق دریا نماد دیگری است از چیزی که در حال سقوط است. به‌طور خاص این آشفتگی و سرگردانی در دو مورد «با تور ماهیگیری بالای کوه رفتن» و «آزاد کردن ستاره‌ها و پرتاب آن‌ها به دریا» بیشتر نمود پیدا می‌کند:

خواب غریبی می‌بینی. با تور ماهیگیری رفته‌ای روی قلهٔ یک کوه بلند تا از آسمان ماهی بگیری. آسمان پر از ستاره است. تور را به سوی آسمان پرتاب می‌کنی. تور روی بهشت می‌افتد. ریسمان تور تکان می‌خورد: صیدی اسیر شده است. تور را از آسمان بیرون می‌آوری. پر از موجودات بهشتی است. چند ستاره لای تور برق می‌زنند. حوری‌های بهشتی



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

گرفتار تو شده‌اند. چند فرشته و چیز دیگری که نمی‌دانی چیست. ستاره‌ها را یکی یکی از تور جدا می‌کنی وبه دریا می‌اندازی. ستاره‌ها به سرعت به اعماق آب فرو می‌روند. بال‌های فرشته‌ها را از لابه‌لای تور جدا می‌کنی. فرشته‌ها به آسمان پرمی‌کشند. حوری‌ها که مثل بلورهای یخ شفافند از گرمای تابستان توی دست‌هات آب می‌شوند. آن چیز دیگر را که از چشمه‌های تور بیرون می‌آوری، حیرت می‌کنی. کیمیاست. زیباتر از فرشته‌ها، پاک‌تر از حوری (*همان*: ۱۵).

در روند به‌کارگیری تضاد، گاهی پارادوکس‌های غریبی می‌آفریند که خود نویسنده نیز به تباین آن‌ها آگاه است و چنین به‌نظر می‌رسد که به عمد از واژه‌ها و معانی متضاد آن‌ها (هستی و نیستی) یا مشتقات آن‌ها (هستم/ نیستی) به زیبایی در جهت آفرینش نثر مسجع بهره می‌گیرد:

جای خلوتی بود. وسط نیستی. گفتی: «هستم» نگریستم؛ اما چیزی نبود. گفتم: «نیستی» (*همان*: ۷).

کماکان بازی با کلمات از مهم‌ترین توانمندی‌های نویسنده در به تصویر کشیدن اتفاقات است، نه فقط در دنیای حقیقی که حتی در رؤیا. معلم کیمیا را خواب می‌بیند که همراه چند ستاره و پری در تور ماهیگیری افتاده. تشبیه کیمیا به حوری و بلور یخ، بیانگر پاکی و ناماندگاری او در نظر معلم است:

حوری‌ها که مثل بلورهای یخ شفافند از گرمای تابستان توی دست‌هات آب می‌شوند (*همان*: ۱۵).

همچنین، استفاده از فتح کردن برای دست، به منظور تشخص‌نمایی[۱۳] یا بزرگنمایی عمل:

با انگشتان دست‌هات هجوم آوردی تا دستهام را فتح کردی (*همان*: ۸).

یا تشبیهاتی از این دست:

نگاهت به دخترک می‌افتد که مثل باران ملایمی بر سطح روحت می‌بارد (*همان*: ۹).

نیز به‌کار بردن «چشم‌های گشوده» برای ماه بدر و «تکیه‌زدن انگشتان بر شانهٔ انگشتان» به معنای دست‌هایی که در هم قلاب شده‌اند:

یک شب که ماه بدر بود و چشم‌هاش را گشوده بود تا با اشتیاق به هر چه که دلش می‌خواهد خیره شود، تو شرم نکردی و ناگهان با انگشتان دست‌هات هجوم آوردی تا



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

دستهام را فتح کنی. انگشتانت بر شانهٔ انگشتانم تکیه زدند و در آغوش آن‌ها غنودند (*همان*: ۸).

عدم بیان مستقیم و استفاده از همهٔ راه‌های غیرمستقیم. برای مثال بیان جملهٔ بعدی به منظور بیان علاقه‌مند شدن معلم به دخترک که در عین حال از مفاهیم فیزیکی خالی نیست و اشارهٔ مستقیم به مبحث نسبیت دارد و کنایی است:

فاصلهٔ بین یکشنبهٔ دوم و یکشنبهٔ سوم برای تو بیش از هفت روز طول می‌کشد (*همان*: ۹).

یا در عبارت بعدی که حتی هنگامی که راوی یکشنبه را به بهشت تشبیه می‌کند، باز هم از مفهوم سقوط و هبوط خالی نیست:

یکشنبه برای تو مثل قطعه‌ای از بهشت می‌ماند که هفته‌ای یک بار از آسمان، از دورترین کهکشان‌ها به زمین هبوط می‌کند و دو ساعت توقف می‌کند تا تو او را سیر تماشا کنی و باز به بهشت بر گردد (*همان*: ۱۱).

همچنین، پاراگراف بعدی برای نشان دادن علاقهٔ معلم به دخترک که یکنواختی دنیای معلمش را بهم زده است. مستور تلاش می‌کند با اشاره به خالی بودن کلاس و تشبیه آن به قطاری از اشیای بی‌معنی و پوچ، تلویحاً به خواننده تفهیم کند، دخترک در کلاس نیست:

ترکیب کلاس به هم ریخته است و تو او را در جای همیشگی پیدا نمی‌کنی. پس بار دیگر با مکث بیشتری در کلاس خیره می‌شوی تا صندلی روشنی را پیدا کنی؛ اما همه در نظرت تاریکند و دخترک در کلاس نیست. ناگهان کلاس در مقابلت خالی و بی‌معنا می‌شود. پوچ و نامفهوم. درست مثل یک ظرف خالی یا لامپ سوخته یا تفالهٔ سیب یا لانهٔ متروکِ پرنده‌ای مهاجر یا درختی بی‌میوه یا واژه‌ای بی‌معنا. دلت از چیزی که نمی‌دانی چیست انباشته می‌شود. چند کلمه روی تخته سیاه می‌نویسی؛ اما حس می‌کنی نمی‌توانی ادامه دهی. تمام هفته را به هوای یکشنبه درس داده‌ای و انتظار کشیده‌ای و حالا یکشنبه را مثل یک شرط‌بندی، مثل یک قمار باخته‌ای. دست یکشنبه این بار خالی است. انگار یکشنبه مثل یک تکه کاغذ جلوی چشمانت مچاله می‌شود و لحظه‌به‌لحظه در هم فرو می‌رود. زیر لب می‌غری: «چه یکشنبهٔ پوچی! ». کسی از توی ردیف اول چیزی می‌پرسد و تو به سمت صدا بر می‌گردی تا هم روشنی را در چند قدمی‌ات ببینی و هم میوه را و هم معنا را و هم یکشنبه را که حالا به



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

سرعت جان می‌گیرد و براق و شفاف وزیبا می‌شود. جمله‌ات را روی تخته سیاه تمام می‌کنی: هر جسمی حالت سکون یا حرکت مستقیم‌الخط و یکنواخت خود را ادامه می‌دهد مگر آنکه نیرو یا نیروهایی از خارج بر آن اثر کند (*همان*: ۱۱).

مستور به‌دلیل علاقه به کنایه و حاشیه‌روی و چه بسا به دلایل دیگری سعی دارد به برخوردهای عاشقانه کم‌ترین اشارهٔ مستقیم را داشته باشد. این نوع مجاز[۱۴] (بخش‌گویی یا مجاز مرسل) و استفاده از یکی از اجزا برای اشاره به کل، در نوشتهٔ او به وفور دیده می‌شود. نور، گرما و سپس برگهٔ کیمیا نماد دخترک هستند:

وقتی پرسشی دربارهٔ انتشار امواج نورانی می‌خوانی، حس می‌کنی باریکه‌ای از نور قطر صفحهٔ کاغذ را طی می‌کند و تا توی دست‌هات می‌دود و آنجا تمام می‌شود. به مسئله‌ای دربارهٔ انبساط فلزات در اثر حرارت رسیده‌ای که انگار کاغذ توی دستت از گرمای تب‌آلود انگشتانت می‌سوزد [...]. گرما از دست‌ها و چشم‌ها و پیشانی‌ات بیرون می‌ریزد و تو محو نوشته‌های ورقه‌ای [...]. دیگر نمی‌توانی ادامه دهی. ورقه را به صورتت می‌چسبانی [...]. آرام می‌شوی (*همان*: ۱۴).

یکی از صندلی‌های کلاس از بقیه روشن‌تر است (*همان*: ۹).

هیچ چیز نمی‌تواند مثل یکشنبه بامعنا باشد که بین ساعت ده تا دوازده صبح روز یکشنبه چیزی وجود دارد که بقیهٔ روزها و ساعت‌های هفته از آن تهی‌اند که بین تمام روزهای هفته، یکشنبه مثل نور می‌درخشد (*همان*: ۱۰).

در انتهای داستان معلم هم برای حل -و شاید پاک کردن ـ مسئله پنجره را باز می‌کند. راه حل کیمیا هم همین است، قبل از اینکه چیزی را پاک کند پاککنش به زمین می‌افتد. در رفت و آمد بین بالا و پایین، سقوط و سرگشتگی، بی‌ثباتی و ناآرامی و حذف (پاک کردن) به روشنی مشخص است. مشاهده می‌کنیم که اینجا هم مفهوم سقوط دوباره ظهور می‌یابد:

پاک‌کن کیمیا روی زمین می‌افتد. او خم می‌شود و پاک‌کن را بر می‌دارد. باد لبهٔ در کلاس را در هم می‌کوبد. سیب نیم خورده‌ای لبهٔ پنجره پلاسیده شده است. با انگشت به سیب تلنگری می‌زنی و سیب از طبقهٔ نوزدهم آسمان‌خراشِ سی‌ویک طبقه سقوط می‌کند. کیمیا چیزی را از روی ورقهٔ امتحانی‌اش پاک می‌کند (*همان*: ۱۶).

پیش‌تر هم کیمیا برای حل مسئله تعیین زمان سقوط آزاد یک تکه سنگ از ارتفاع معینی به



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

پای تخته آمده و سنگی که برای صورت مسئله کشیده بی‌ربط به علاقهٔ معلم نیست و قلب مانند است، به علاوه تکه سنگ شکلی وارونه دارد، انگار که سقوط کرده باشد. جملهٔ بعدی مستور حدس ما را به یقین بدل می‌کند؛ قلب کج و کوله است، درست شبیه جسمی که از ارتفاع سقوط کرده باشد:

مسئله‌ای دربارهٔ تعیین زمان سقوط آزاد یک تکه سنگ از ارتفاع معینی است که کیمیا برای حل آن پای تخته سیاه می‌آید. می‌خواهی از نگاه کردن به او فرار کنی [...]. پرهیز از نگاه کردن به کسی که شوق دیدنش کلافه‌ات کرده، تردید مبهمات را به یقینی روشن تبدیل می‌کند: عاشق شده‌ای. به تخته سیاه خیره می‌شوی. نگاهت از روی فرمول‌های سقوط آزاد اجسام تا روی تکه سنگی که دخترک برای صورت مسئله کشیده است سُر می‌خورد. تکه سنگ در نگاهت عجیب به یک پنج وارونه، به یک قلب کج و کوله شبیه است (*همان*: ۱۳).

دقیقاً لحظه‌ای که معلم از خواب می‌پرد، خوابی که در نتیجهٔ آن باید همه چیز را تمام کند تا عشقش و کیمیا تباه نشوند، ساعت زمان تاریخی‌ای را نشان می‌دهد که به نظر نگارنده از پس دو واقعهٔ مهم تاریخی که در همین ساعت از روز اتفاق افتاده‌اند می‌توان به تأویل ذکر این ساعت و زمان در متن پی برد. پژوهش حاضر دلایل فراوانی برای این اتفاق به دست داد و از بین همهٔ آن‌ها دو علت منطقی‌تر و به ذکاوت مستور نزدیک‌تر بود:

اول اینکه ساعت ده و ده دقیقه هنگام پایان جنگ دوم جهانی است. در اروپا بعد از پایان جنگ جهانی دوم تصمیم گرفته شد که به یُمن پایان این جنگ خانمان‌سوز زمان اتمام آن را برای همیشه به یاد بسپارند. به همین دلیل ساعت‌ها را روی ده و ده دقیقه که زمان پایان این جنگ جهانی بود قرار دادند و چنانکه می‌بینیم هنوز هم بیشتر ساعت‌ها روی این زمان تنظیم شده‌اند. بنابراین، ساعت ۱۰:۱۰ به ساعت صلح معروف شد. دوم، در این ساعت هنگام بمباران هیروشیما و ناکازاکی اتفاق افتاد که در پی آن مردمان بسیاری به وضع فجیعی کشته شدند. باید دید آیا منظور از چنین زمان تاریخی‌ای این بوده که معلم در نتیجهٔ تصمیم پایان دادن به ماجرای عاشقانه با خودش به صلح رسیده یا این دقیقاً لحظهٔ انفجار و ویرانی وی است.

### ۲ ـ ۷. بررسی آوایی

در فصل پنجم داستان، پاراگراف اول، تکرار همخوان/ا/ محرز است. آنچه مستور سعی در



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

بیان آن دارد، شیفتگی و اضطراب معلم از شناختن حس مبهمی است که تسخیرش کرده است. به این ترتیب تکرار همخوان/ʃ/ به انتقال و نمایش اضطراب وی به خواننده دامن می‌زند. در پاراگراف بعد، با این جمله آغاز می‌شود: «دیری از شب گذشته است و ...» تکرار مسلسل‌وار همخوان/**x**/ می‌تواند تداعی کنندهٔ خمیازه باشد. از نیمهٔ پاراگراف به بعد، شیدایی معلم به اوج می‌رسد و هم‌زمان همخوان/**z**/ که سوختن را تداعی می‌کند در متن بسیار به چشم می‌خورد. در جدول شمارهٔ ۱ فراوانی واج‌ها با هم مقایسه شده است:

**جدول ۱**: مقایسهٔ فراوانی واج‌ها

**Table 1.** Phoneme Frequencies Comparison

| واج | ª | i | M | s | Z | d | T | X | ʃ | N | k | R |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تعداد | ۱۲٤۲ | ۱۱۸۷ | ٥۹۲ | ۳٥۰ | ۲۳۲ | ٦۰۰ | ٥۹٥ | ۱۲۰ | ۲۸۲ | ٦۰٤ | ۳٦۹ | ۱۳۸ |

تکرار واکهٔ درخشان /a/ تداعی کنندهٔ صدای همهمه و هیاهوست یا توصیف اندیشه و احساساتی که در زمان تجلی آن صدا اوج می‌گیرد (قویمی، ٦۳:۱۳۸٦). از طرف دیگر، بیان کنندهٔ توصیف شکوهمندی شخص یا موقعیت است. تکرار مصوت /i/ بازگو کنندهٔ سرمستی و اندیشه‌های نشاطانگیز عاشقانه، شدت و حدت و هیجان است؛ (Chahine, 2006: 65) درنتیجه شاهدیم که بسامد این دو مصوت دارای فراوانی بالایی هستند./s/ و /z/ که سوختن را تداعی می‌کنند در فصل‌های پرتنش بسامد بیشتری دارند. تکرار صداهای بریده /t/ و/d/ و/k/، تداعی کننده و بیانگر عصبانیت، تردید و اضطرابند.

### ۲ ـ ۸. بررسی نحوی

به معنای تکرار ساخت یا آرایش دستوری از مهم‌ترین بخش‌های بررسی ساختاری است. بنا به گفتهٔ یاکوبسن (Jakobson, 1977: 101) دستور زبان همان نقشی را ایفا می‌کند که قواعد ترکیبی مبتنی بر نظم هندسی نهفته یا آشکار در نقاشی. در این بخش به‌منظور بررسی ساختار جمله‌ها، از نمونه‌ساختارهای موازی آغاز می‌کنیم، مثل نمونه‌ای که مستور برای خوش‌آوا کردن یا افزایش جنبه‌های شاعرانهٔ نثر از جناس در کنار عبارت‌های هم‌وزن کمک



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

می‌گیرد تا نثری مسجع بسازد:

مرا طاقت نگریستن نبود؛ اما توان گریستن بود (مستور، ۱۳۸۵: ۸).

استفاده از اجزای مشابه در جمله برای ساختن جمله‌هایی با ساختار یکسان[۱۰]:

[..] و این‌ها پیش از قصهٔ لبخندِ تو بود [..] واین هنوز پیش از قصهٔ دست‌های تو بود [..] واین وقتی بود که هنوز دست‌هات انگشتانم را نبوییده بودند [..] و این هنوز پیش از قصهٔ نگاه تو بود (*همان*: ۸).

همچنین، توالی تسلسل‌وار جمله‌های کوتاهی که ریتم تند داستان را افزایش می‌دهند مهم است. تکرار فعل از مصدر گفتن در پیش‌گفتار و در خلال دیالوگ بسیار مشهود است و می‌توان ادعا نمود که ریتم تند متن، مرهون همین دیالوگ‌های کوتاه است:

گفتی: «هستم». نگریستم؛ اما چیزی نبود. گفتم: «نیستی». بازگفتی: «هستم». برخود لرزیدم ودر دل گفتم، نه نیستی [..]. بعد لبخندی زدی و من تسلیم شدی. گفتم: «هستی! تو هستی! این من هستم که نیستم» گفتی: «غلطی» و این هنوز پیش از قصهٔ دست‌های تو بود (*همان*: ۷).

دیگر حالی نبود. عاشقی نبود. عشقی نبود. فرشته‌ای نبود. هر چه بود تو بودی (*همان*: ۸).

تو هنوز پشت میزت نشسته‌ای و دست‌هات را ستون کرده‌ای و شقیقه‌هات را با کف دست‌ها می‌فشری و انگار تخته‌سیاهِ پر از فرمول‌های انبساط فلزات به تو دهن‌کجی می‌کند و تو فقط محو یکی از صندلی‌های خالی شده‌ای و به یکشنبهٔ آینده فکر می‌کنی و منتظرش می‌مانی و کسی نمی‌داند (*همان*: ۱۰).

فصل‌های داستان نیز دارای حجم متوازنی هستند؛ یعنی داریم:

**جدول ۲**: مقایسهٔ فصل‌ها از نظر تعداد کلمات

**Table 2**. Chapter's Comparison in Terms of the Number of Words

| فصل | پیش‌درآمد | ۱ | ۲ | ۳ | ۴ | ۵ | ۶ | ۷ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تعداد کلمات | ۵۰۷ | ۲۸٤ | ۲۸٥ | ٦٥۸ | ۱٥٦ | ٥۷۷ | ۲۸۲ | ٤۰٦ |

فصل چهارم داستان جایی است که قهرمان به‌روشنی در می‌یابد، عاشق دخترک شده است. در سه فصل پیش تردید دارد و پس از حصول آگاهی در فصل چهارم، در سه فصل بعد وارد مرحلهٔ عمل می‌شود.



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

زمان فعل‌ها عمدتاً گذشته است؛ گذشتهٔ ساده، استمراری و بعید (مطلق). نبودن ماضی نقلی به این منظور است که بین آنچه در گذشته رخ داده با زمان فعل هیچ ارتباطی وجود ندارد. به بیان دیگر، اثر گذشته در حال باقی نمانده است. این گسستگی بین زمان داستان و زمان روایت نشان می‌دهد زمان برای راوی به دو بخش تقسیم شده؛ زمان گذشته که دخترک در آن حضور دارد و زمانی که داستان عشق و دخترک وجود ندارند. تنوع افعال از نوع «افعال غیرموثر» (شعیری، ۱۴۷:۱۳۸۰) مثل خواستن، توانستن، باورداشتن و دانستن بسیار گسترده است و بر افعال کنشی تأثیر می‌گذارند.

## ۳. نتیجه

هدف از این پژوهش، کشف نظام پنهانِ روابط کلمات و ترکیبات متنی (به‌مثابهٔ فرم) و مفاهیم آن‌ها در حرکتی روشمند از فرم به سوی معنا یا به بیان دیگر مشاهده روند شکل‌بندی متن و معنا در داستان کوتاه مستور عنوان شد. در این پژوهش تحلیلی، سعی شد روشی فشرده برای رویارویی با ساختار متن ارائه شود. با اخذ رویکرد ساختارگرا و نگاه سمازیولوژیک، به این پیش‌فرض تکیه کردیم که حرکتی تحلیلی از کوچک‌ساختار به ساختار کلان شکلی ـ مفهومی داشته باشیم. در این راستا با پرداختن به واژگان، واج‌ها و نظام آوایی، اَشکال صنایع ادبی و درنهایت، روابط دستوری و متنیِ موجود در پیکره، تلاش کرده‌ایم این حرکت روشی - تحلیلی (تحلیل مبتنی بر حرکت از فرم به طرف معنا) را تداعی کنیم.

از پسِ تحلیل‌ها می‌توان در اینجا ادعا کرد که حرکت از کوچک‌ساختار به سوی بزرگ‌ساختار متن، تحلیل کلان را برای ما میسر کرده: همان‌طور که پیشتر در این پژوهش ذکر کردیم موضوع محوری داستان به ظاهر تکرار یک تم کلیشه‌ای است؛ اما در نگاه کلان به متن در می‌یابیم که موضوع «عشق» در قالب کلی ساده‌نویسی به شکل‌بندی بیانی ـ مفهومی بدیعی رسیده است. مستور با ساده‌نویسی، دسترسی آسانی به کنه مسائل عمیق میسر می‌سازد. ساده‌نویسی مستور در عین حال ابزاری است برای نقب زدن به مسائل کلی و عظیم، گویی این نگرش تولید متن در نزد مؤلف خود مؤید حرکت از کوچک‌ابزار متنی به بزرگ‌ساختار معنایی است. حرکت و منطقی اسقرایی[۱۶]، آنجا که واژگان، واج‌ها و چیدمان



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

دستوری در خدمت بازنمایی یک مفهوم کلی قرار گرفته‌اند.

به شکل بسیار خلاصه می‌توان یادآور شد که دایرهٔ واژگانی این داستان از مفاهیم علم فیزیک کمک گرفته تا رابطه‌ای بین سقوط آزاد و عشق بسازد. در حوزهٔ صنایع ادبی، گهگاه نویسنده از اغراق استفاده می‌کند. او با مغالطه رابطهٔ خوبی دارد. سراسر متن پر از آرایه‌های ادبی است و بیش از همه از آرایهٔ تضاد استفاده شده است. همچنین، می‌توان دید که مستور برای اشیا اهمیت فراوانی قائل است و در بسیاری از بخش‌های داستان به جای قهرمان‌ها این اشیا هستند که حضور دارند، شکل شخصیت به‌خود می‌گیرند و به جای قهرمان‌ها سخن می‌گویند. در بحث استیل، مستور قسمت اعظم نثرش را به نثر مسجع تبدیل می‌کند و از طرفی با تکرار ساختارهای یکسان در قسمت‌های مختلف متن توجه خواننده را بر می‌انگیزد و به نوعی برجسته‌سازی در متن دست می‌یابد. در حوزهٔ آواها شاهدیم که بیشترین صامت این داستان /ا/ است که تکرار آن می‌تواند بیانگر تنش و اضطراب باشد. با بالا گرفتن آتش عشق، صامت /z/ تکرار می‌شود که به نوعی بیانگر صدای سوختن است و سپس تکرار مصوت /a/ بیشتر به چشم می‌آید که همهمه و هیاهو را تداعی می‌کند. تکرار صامت‌های بریده و کوتاه /t/ و/d/ و/k/ نیز بر اضطراب و تردید می‌افزاید. جمله‌های کوتاه مستور – که گاهی تنها از یک صیغهٔ فعل تشکیل شده است – به تندیِ ریتم کمک می‌کند. در بحث گونه‌شناسی متن[۱۷]و روایت، سهم بالای گونهٔ دیالوگی یا گفت‌وگویی[۱۸] در هیبریداسیون متن داستان و البته، غلبهٔ خودخواستهٔ سیستم تک‌گویی در دل این گونهٔ متن، سبب می‌شود که خواننده به همان نسبت از کنه افکار دخترک بی‌اطلاع بماند و این خود در خدمت رمزآلود بودن مضمون غالب در متن قرار می‌گیرد. در مورد بخش دیالوگ‌ها باید افزود که مؤلف از گونهٔ استدلالی[۱۹] متن بسیار کم بهره گرفته و نقش گونهٔ توضیحی[۲۰] غالب می‌شود؛ به بیان دیگر دیالوگ‌ها بیشتر در جهت بیان نظرات و حالات جاریست و نه قانع کردن مخاطب. در پایان، در بازگشت به آغازین‌ترین عنصر متن - عنوان داستان ـ مشهود است که مؤلف از اولین گام و نخستین رویارویی با داستان ذهن مخاطب را بر موضوع عشق متمرکز می‌نماید، همان مضمونی که این پژوهش، از پسِ تحلیلی ابژکتیو از ساختارهای متن پیکره، به‌دنبال کشف و بازیابی‌اش بود.

و اما در انتها، داستان پایانی باز دارد؛ این‌بار شاید مضمون از ساختار متن فراتر رفته است.



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

## ۴. پی‌نوشت‌ها

1. Approche sémasiologique
2. Cohérence textuelle
3. Robert E. Scholes
4. Roman Jakobson
5. Jenny Teichman
6. Intentions de communication
7. Charles E. Bressler
8. Terry Eagleton

۹. برگزیدهٔ بهترین رمان سال‌های ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰ جشنوارهٔ قلم زرین برای رمان ***روی ماه خداوند را ببوس***، برگزیدهٔ بهترین رمان سال ۱۳۸۲ جایزهٔ ادبی اصفهان برای رمان ***استخوان خوک و دست‌های جذامی*** و برندهٔ لوح تقدیر از نخستین مسابقهٔ داستان‌نویسی صادق هدایت.

10. Type dialogal
11. Champ sémantique homogène
12. Paradoxe
13. Personnification
14. Synecdoque
15. Parallélisme
16. Logique inductive
17. Typologie de texte
18. Type dialogal de texte
19. Type argumentatif
20. Type explicatif

## ۵. منابع


- آذر، امیر اسماعیل و ویدا آزاد (۱۳۹۳). ***الهی‌نامهٔ عطار در نظریهٔ نشانه ـ معناشناسی آلژیر گرمس و شکل‌شناسی ژرار ژنت***. تهران: سخن.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۹۳). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.
- امیدی سرور، حمیدرضا (۹۰/۱۱/۲). «نوشتن و زندگی در گفت‌وگو با مصطفی مستور». ***مد و مه***. دسترسی در مورخه ۱۲/ ۳/ ۱۳۹۱.




[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

- http://www.madomeh.com/site/news/news/1972.htm
- ایگلتون، تری (۱۳۸٦). ***پیش‌درآمدی بر نقد ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.
- برسلر، چارلز (۱۳۸٦). ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی***. ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.
- تایشمن، جنی و همکاران (۱۳۷۹). **فلسفهٔ اروپایی در عصر نو**. ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی. تهران: مرکز.
- پاینده، حسین (۱۳۹۳). ***گشودن رمان؛ رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی***. تهران: مروارید.
- حسن‌لی، کاووس و ساناز مجرد (۱۳۸۸). «بررسی ساختاری رمان کلیدر بر اساس نظریه برمون». ***جستارهای ادبی***. ش ۱٦٥. صص ۹٥ ـ ۱۱۱.
- ژوو، ونسان (۱۳۹٤). ***بوطیقای رمان***. ترجمهٔ نصرت حجازی. تهران: علمی فرهنگی.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۰). ***مبانی معناشناسی نوین***. تهران: سمت.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳الف). ***آوا و القا؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث***. تهران: هرمس.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳ب). ***شعر نو در بوتهٔ نقد***. تهران: دانشگاه هرمزگان.
- قویمی، مهوش و نرگس هوشمند (۱۳۸٦). «بررسی یکی از اشعار پروین اعتصامی بر اساس نظریه‌های ساختاری» ***زبان‌های خارجی***. ش ۳۸. صص ٥۷ – ٦۸.
- گرین و همکاران (۱۳۸٥). ***مبانی نقد ادبی***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.
- مستور، مصطفی (۱۳۸٥). **چند روایت معتبر**. تهران: چشمه.

- Chahine, Ch. & M. Ghavimi, (2006), *Versification Française et Genres Poétiques*, Téhéran : SAMT.
- Jakobson, R. (1984). *Une Vie dans Le Langage*. Paris: Minuit.
- Jakobson, R. (1977). *Huit Questions de Poétique*.Paris. Seuil.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du Rythme*. Paris: Verdier.




[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

**References**:


- Ahmadi, B. (1996). *Structure and Interpretation of Text*. Tehran: Markaz. [In Persian.]
- Azar, A. & V. Azad, (2014), *Attar's Elahinameh in the the Semiotic Framework of Greimas and Morphology of Gerard Genet*. Tehran: Sokhan. [In Persian.]
- Bressler, Ch. (2007). *An Introduction to Literary Theory and Criticism*. Translated by Mostafa Abedinifard. Tehran: Niloufar. [In Persian] .
- Eagleton, T. (2007). *An Introduction to Literary Criticism.* Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Markaz. [In Persian].
- Ghavimi, M. (2004). *New Poem in Front of Criticism*. Tehran: Hormozgan University. [In Persian].
- Ghavimi, M. (2004). *Phonemes and suggestion; An Approach to Akhavan Sales's poem*. Tehran: Hermes. [In Persian].
- Ghavimi, M., Houshmand, N. (2007). "Assessing One of Parvin E'tesami's poems based on structural theories". *Foreign Languages.* Vol. 38. Pp. 57-68. [In Persian].
- Green, W. et al. (2006). *Basics of Literary Criticism*, Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Niloofar .[In Persian].
- Hassanli, K. (2009). "Structural analysis of "Kelidar" based on Bermond's theory". *Literary Studies*. Vol. 165. Pp. 95-112. [In Persian].
- Jakobson, R. (1977). *Eight Questions of Poetry*. Paris: Seuil.[In French]
- Jakobson, R. (1984). *A Life in the Language*. Paris: Minuit. [In French].
- Jouve, V. (2015). *Poetics of the Novel*. Translated by Nosrat Hejazi. Tehran: Elmi Farhangi .[In Persian] .
- Mastour, M. (2006). *Some Credible Stories.* Tehran: Cheshmeh. [In Persian].
- Meschonnic, H. (1982). *Criticism of Rhythm*. Paris: Verdier. [In French].




[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

- Omidi Sarvar, M.R. (90/11/2). Writing and Living in Conversation with Mustafa Mastour. Retrieved 1391/3/12 on the World Wide Web: *http://www.madomeh.com*.
- Payandeh, H. (2014). *Opening a Novel; Iran's Novel in Theory and Literary Criticism*. Tehran: Morvarid. [In Persian.]
- Scholes, R. (2014). *An Introduction to Structuralism in Literature*, Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Agah. [In Persian]
- Shairi, H.R. (2001). *Basics of Modern Semantics*. Tehran: Samt. [In Persian.]
- Shahin, sh. & M. Ghavimi, (2006), *French Versification and Poetic Genres*. Tehran: Samt. [In French].
- Teichman, J. & G. White, (1995), *An Introduction to Modern European Philosophy*, Translated by Mohammad Sa'id Hanayi Kashani. Tehran: Markaz. .[In Persian].




[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

# Form and meaning, semasiological study of *about love*" "*Some credible stories*

**Danial Basanj[1*], Azadeh Hakami[2]**

1. Faculty Member of French and Latin Language and Literature Department, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
2. Ph.D. Candidate in French Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Received: 9/08/2019 Accepted: 13/11/2019

One of the objectives of structuralist criticism - based on linguistics - is to analyze the formation of texts from literature. In this descriptive and analytical study, The authors took advantage of a semasiological approach to the study of the text in order to enrich The analysis of textual structures. By the semasiological approach It means the study of meanings which consists in starting from words, from forms to go towards the determination of meaning.

The purpose of this research is to present a structural analysis of a corpus of contemporary Persian literature. The problematic of this research consists of knowing how meaning takes its configuration by means of the text structures of the story "*Some credible stories about love*" by Mostafa Mastour. Mastour was born in 1964 in Ahvaz. He wrote his first stories before his thirtieth birthday. He has a particular penchant for physics and geometry in his writings. The corpus in the present research is the first story in a Short story collection composed of seven short stories entitled "*Some credible stories*", published in 2003.

The methodological novelty of this study comes from the fact that in the analysis a semasiological approach was taken into account with regard to confrontation of the famous dichotomy: meaning/form.

The main hypothesis of this research consists of believing that the structural system of text analysis follows a logic and a movement that goes from microstructures to macrostructures, from particles of forms to the semantic whole.

* Corresponding Author's E-mail: d_basanj@sbu.ac.ir



[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]

The result of this article demonstrated how meaning takes shape in text, from a semasiological point of view, where the analysis of structures and forms (lexicon, phonetics, grammar and narration) of the corpus gives us access to the main theme and the overall meaning of the story, namely love.

**Keywords**: Structural analysis, Persian literature, Meaning, Form, Semasiology, Mastour.

[ Downloaded from lrr.modares.ac.ir on 2024-04-26 ]

[ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.6.4.6 ]