دوماهنامهٔ علمی- پژوهشی
د۹، ش٤ (پیاپی ٤٦)، مهر و آبان ۱۳۹۷، صص۱-۳۲

هویت، فردیت و نمایش امر بدنی در داستان‌های *یکی بود و یکی نبود* جمال‌زاده

مرجان کامیاب[۱]، پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی[۲*]

۱. دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، کردستان، ایران.
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، کردستان، ایران.

دریافت: ٩٦/١٢/٤ پذیرش: ٩٧/٣/٦

چکیده

بنا به پس‌زدگی فردیت در جهان قدیم، بدن و امر بدنی به‌مثابهٔ عنصری هویت‌ساز در نظم نشانگانی متون ادبی کلاسیک فارسی نقش چندانی ندارد؛ در مقابل با فراهم آمدن پشتوانه‌های اجتماعی و فرهنگی در جهان معاصر، بازنمایی هویت سوژه‌های ادبی با تکیه بر بدن و ملزومات آن رایج شد. در این نوشتار بازنمایی بدن‌محورانهٔ هویت سوژه- ابژه‌های داستانی مجموعهٔ ***یکی بود و یکی نبود*** جمال‌زاده از منظر«بدن به‌مثابهٔ موضوعی نمادین- جامعه‌شناختی»، با تکیه بر آرای تورستین وبلن[۱] و پی‌یر بوردیو[۲] دلالت‌یابی، تحلیل و تفسیر شده است. نتایج نشان می‌دهد که در روایت‌پردازی رئالیستی راویِ جمال‌زاده از سوژه- ابژه‌های مذکور، سه طبقه بازنمایی شده است: الف) طبقهٔ بالادستی که با انواع سرمایهٔ فرهنگی همچون سواد، زبان، لباس و فاصلهٔ بدنی نیز انواع مصرف نمایشی، اقتدار خود را به نمایش می‌گذارد و هم‌زمان با انواع طنز و گروتسک از آن‌ها اقتدارزدایی می‌شود. ب) طبقهٔ فرودست با سرمایهٔ فرهنگی دریغ‌شده و غیرمتظاهرانه‌ای که در زبان، لباس نیز خود کم‌بینی‌ای در فاصلهٔ بدنی آنان با دیگران مشاهده می‌شود. ج) دسته‌ای دیگر به‌مثابهٔ طبقهٔ محذوف یا خاموش، خلاف دو طبقهٔ قبلی، بیشتر از سامان‌یابی بر مبنای سرمایهٔ فرهنگی و انواع سلیقه و مصرف، بر اساس جنسیت طبقه‌بندی شده است. همین طبقه‌بندی، سلیقه و مصرف آن‌ها را متأثر کرده است. چنین روایت‌پردازی‌ای ضمن هم‌سویی با بافت اجتماعی- فرهنگی و بازنمایی فردیت سوژه‌ها بر مبنای امر بدنی، از یک سو از تشخّصِ متورم گفتمان‌های غالب، اقتدارزدایی می‌کند واز سویی دیگر تشخص بدنیِ به حاشیه رفتهٔ صداهای خاموش را یادآوری می‌کند.

واژه‌های کلیدی: داستان معاصر، جمال‌زاده، هویت، امر بدنی، سلیقه و مصرف.

---

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: p.yaghoobi@uok.ac.ir

۱.مقدمه

هویت مبنای هستی و تشخّص اجتماعی هر موجود به‌ویژه انسان است. این واژه «در ریشهٔ لاتینی خود هم‌زمان حاوی دو معنای تشابه و تمایز است» (جنکینز، ۵:۱۳۹۱). هر فردی در تشابه با دیگران با جامعه گره می‌خورد و بنا به برخی دیگر از ویژگی‌های شخصی از بقیه متمایز می‌شود. برساخت هویت بر دو دسته از عناصر ثابت و سیال استوار است: عناصر ثابتِ هویت شامل مناسباتی مانند جنس، سن، نژاد و غیره است که شخص در انتخاب آن‌ها دخالت ندارد. در مقابل، عناصر متغیرِ هویت شامل ویژگی‌هایی است که فرد در انتخاب یا ردّ آن‌ها مختار است. نوع اخیر در تعبیر بوردیو سلیقه یا الگوی مصرف نامیده شده است. سلیقه عامل متغیر و انضمامی هویت انسان‌هاست. وقتی فردی با سلیقهٔ خود دست به انتخاب و طبقه‌بندی می‌زند، خود نیز در مقام انتخاب‌کننده، به واسطهٔ سلیقهٔ به‌کار برده‌شده طبقه‌بندی می‌شود. به عبارتی دیگر، سوژه‌های اجتماعی به وسیلهٔ طبقه‌بندی‌ای که انجام می‌دهند، خود نیز طبقه‌بندی می‌شوند و با تمایزی که میان موضوعات می‌گذارند خود را از دیگران متمایز می‌کنند (بوردیو، ۲۹:۱۳۹۰). با این وصف، نشانه‌ها و اشیا به‌مثابهٔ عامل منزلتی و هویت‌ساز، فضای بسزایی را در سلسله‌مراتب اجتماعی، به مصرف‌کننده یا صاحب سلیقه اختصاص می‌دهد (بودریار، ۷۷:۱۳۸۹). بدن و امر بدنی به‌مثابهٔ جایگاه و محور مصرف و سلیقه، بالتبع پشتوانهٔ بُعد سیال هویت است که نمایش، به اجرا درآمدگی و دلالت‌سازی اجتماعی آن نسبتی تام با رونق و توجه به فردیت دارد. بنا به نظر آنتونی گیدنز

> فردیت به طور مسلم در همهٔ فرهنگ‌ها به درجات مختلف ارزشمند بوده است؛ ولی در فرهنگ‌های سنتی مفهوم فرد تقریباً وجود نداشته؛ چندان هم پسندیده نبود. فقط پس از ظهور جوامع جدید به‌خصوص بعد از تفاوت‌یابی و تقسیم کار بود که فرد به طور جداگانه در کانون توجه قرار گرفت (گیدنز، ۱۱:۱۳۸٦).

همچنین، وی می‌افزاید:

> جست‌وجوی هویت شخصی مسئله‌ای جدید است که شاید از فردگرایی غربی منشأ گرفته باشد. این اندیشه که هر کس منش و اندیشه‌های ویژه‌ای دارد که ممکن است در عمل متحقق گردد یا نه، به طور کلی در فرهنگ ماقبل جدید دیده نمی‌شود. در اروپای قرون وسطا تبار، جنس، پایگاه اجتماعی و دیگر صفات منتسب به هویت همه به‌طور نسبی ثابت بودند. گذر از مراحل مختلف زندگی مسلماً صورت می‌گرفت؛ ولی این دگرگونی‌ها تابع فرایندهایی نهادینه‌شده بود و در تمام

آن‌ها فرد نقشی نسبتاً انفعالی داشت (۱۱۱:۱۳۹۲).

بر همین اساس، گیدنز از نسبت جهان قدیم و جدید، فردیت و نمایش امر بدنی سخن می‌گوید:

> با فرا رسیدن عصر جدید، برخی از نماهای ظاهری و کردارهای بدنی اهمیت خاصی می‌یابد. در بسیاری از عرصه‌های فرهنگی ماقبل جدید، نمای ظاهری بدن به‌طور کلی تابع استانداردهای مبتنی بر معیارهای سنتی بود. طرز آراستن چهره و انتخاب لباس همیشه تا اندازه‌ای وسیلهٔ ابراز فردیت بوده است؛ ولی امکان استفاده از این وسیله معمولاً به آسانی فراهم نمی‌آمد یا اصلاً مطلوب نبود (*همان*: ١٤٤).

بنا به همین فروپوشیدگی فردیت، پس‌زدگی امر بدنی نیز در گفتمان انضباطی قدیم، کنش‌ها و وضعیت‌های بدنی جز در شکلی کلی‌گویانه، نقش بایسته‌ای در بازنمایی‌های موجود نظام نشانگان ادبی ندارد؛ ولی به‌تدریج و با گذر از دنیای قدیم به جهان معاصر، توصیف امر بدنی به شکلی برجسته وارد گفتمان‌های ادبی و غیرادبی شد. در ادبیات داستانی معاصرِ فارسی، رواج روایت‌های نو و گره خوردن آن با هویت «سوژه ـ ابژه‌ها[۳]»، فرصتی برای اظهار آن در قالب سلیقه و مصرف ایجاد کرد. جمال‌زاده از اولین کسانی است که به بازنمایی هویت سوژه- ابژه‌های داستانی خود بر مبنای بدن و امرِ بدنی پرداخت. برای تبیین و تحلیل بازنمایی مذکور به‌ناچار باید به مطالعات بدن پرداخت.

۲ . پیشینهٔ پژوهش

برای تحقیق حاضر دو دسته پیشینه می‌توان در نظر گرفت. دستهٔ اول که در حوزه‌ای خارج از ادبیات نگاشته شده است که به لحاظ تبیین منظر و نوع نگاه می‌تواند مفید باشد:

ـ تقی آزاد ارمکی و محسن چاوشیان (۱۳۸۱) در مقالهٔ «بدن به‌مثابهٔ رسانهٔ هویت» به بررسی تجربی فرضیهٔ گسسته شدن شکل‌های هویت از موقعیت‌های ساختاری و پیوند آن با موقعیت‌های فرهنگی افراد می‌پردازد .

ـ یوسف اباذری و نفیسه حمیدی (۱۳۸۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات»، می‌کوشند تا پیدایش شاخه‌ای از جامعه‌شناسی با عنوان جامعه‌شناسی بدن را تعقیب کنند و به طرح مناقشات نظری حول محورهای هستی‌شناسی بدن، تقابل ذهن/ بدن،

مقولهٔ نظارت بر بدن و ادبیات فمینیستی و موضوع بدن زنانه بپردازند.

ـ محمدحسین شربتیان (۱۳۸۸) در پژوهش دیگری با عنوان «رویکردهای فرهنگی و اجتماعی در حوزهٔ بدن انسان»، بیان می‌کند بدن به‌عنوان یک عنصر فرهنگی و اجتماعی در جامعهٔ انسانی جنبهٔ درونی یافته و در سال‌های اخیر پدیده‌هایی به نام چرخش بدنی و بدن زیسته در اندیشه‌های جامعه‌شناسی اهمیت زیادی یافته و این پدیده را امری فرهنگ‌پذیر، جامعه‌پذیر و اکتسابی کرده است.

ـ محمدسعید ذکایی و مریم امن‌پور (۱۳۹۲) در اثر خود با عنوان «درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران»، به این مقوله پرداخته و گفتمان‌های جامعه‌شناختی، دینی و ادبی بدن در ایران را با تکیه بر نظریه‌های وبلن، زیمل، بلومر و بوردیو بررسی کرده‌اند.

دستهٔ دوم با تکیه بر ادبیات و داستان‌های جمال‌زاده سامان یافته است، منتها با اینکه بحث بدن و امر بدنی در آثار جمال‌زاده موضوع اصلی آن‌ها نیست، برخی از توضیحات و اشارات آن‌ها به شکلی غیرمستقیم با گوشه‌هایی از بحث در باب هویت بدنی در آثار جمال‌زاده هم‌خوانی دارد:

ـ محمدرضا نصراصفهانی و طاهره میرزایی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «نقد و بررسی دیدگاه‌های جمال‌زاده دربارهٔ زنان ایرانی» به بررسی نقش زن در داستان‌های جمال‌زاده در جامعهٔ ایرانی پرداخته‌اند. در نظر آنان زنان قصه‌های جمال‌زاده عموماً زنان دورهٔ قاجارند: کم‌اطلاع، سطحی و عموماً بی سواد و خرافاتی. بر همین اساس در بیشتر داستان‌های وی نقش اساسی بر عهدهٔ مردان قرار گرفته است و زنان نقش بسیار کمتر و در سایه‌ای را نسبت به مردان دارند.

ـ فریده علوی و سهیلا سعیدی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جایگاه زن در آثار واقع‌گرایانهٔ جمال‌زاده و بالزاک» به بررسی تطبیقی نگرش به زن بین آثار این دو نویسنده می‌پردازند. نویسندگان به این نتیجه می‌رسند که هر دو نویسنده جایگاه سنتی زنان را به تصویر کشیده‌اند و از سوی دیگر تأثیر سرمایه‌داری بر روی زندگی آنان را افشا کرده‌اند.

ـ تورج عقدایی (۱۳۸۹) در پژوهش خود با عنوان «ساختار زبان و بیان جمال‌زاده در *یکی بود و یکی نبود*» نشان می‌دهد که جمال‌زاده برای نخستین بار در قصه‌نویسی فارسی به جای استفاده از زبان رسمی و ناکارآمد عصر خویش، زبان پویای زندگی مردم روزگارش را به کار

گرفت تا بتواند دریافته‌های تازهٔ خود و مخاطبانش را بیان کند .

ـ پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی و طیبه فشی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمال‌زاده» نشان می‌دهند که راوی جمال‌زاده چگونه با شخصیت‌پردازی گروتسکی به‌مثابهٔ امر بدنی ضمن هویت‌بخشی به شخصیت‌های داستانی، از آن‌ها اقتدارزدایی می‌کند.

ـ فاطمه رضایی‌خیرآبادی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه نمادهای هویت ملی در زبان و ادب فارسی؛ مطالعهٔ موردی آثار داستانی جمال‌زاده» به بررسی اهمیت و جایگاه هویت در قلم جمال‌زاده پرداخته‌اند. بر این اساس جمال‌زاده در آثارش با استفاده از ظرافت‌های ادب فارسی همانند اصطلاحات عامیانه، ضرب‌المثل‌ها و کنایه‌ها به عنوان یک عامل هویتی مهم تأکید دارد.

ـ علی‌محمد پشت‌دار و کیومرث گروسی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «رابطهٔ کارکردهای زبانی با تیپ‌های شخصیتی داستان‌های سید محمد علی جمال‌زاده» پرداخته‌اند. در این مقاله برای مشخص کردن کارکردهای زبانی، تیپ‌های شخصیتی داستان‌ها و ویژگی‌های خلق و خوی هر کدام از آن‌ها نقد شده است.

از میان این نوشتارها فقط مقالهٔ «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمال‌زاده» هویت را با مبنایی بدن‌محور- البته منظری متفاوت- در چند داستان جمال‌زاده بررسی کرده است، تاکنون پژوهشی به صورت مستقل و مشابه تحقیق حاضر، داستان‌های جمال‌زاده را از منظر نوشتار حاضر نکاویده است.

جامعهٔ آماری این پژوهش، مجموعهٔ *یکی بود و یکی نبود* از جمال‌زاده است که در مقام نخستین نوشتار داستانی منطبق با معیارهای جدید، برای معرفی سوژه- ابژه‌ها به شکلی برجسته بر امر بدنی تکیه می‌کند. از میان شش داستان کوتاهِ این مجموعه، در سه داستان اغلب وجوه هویتی سوژه- ابژه‌ها با تکیه بر امر بدنی و مصرف و سلیقه بازنمایی شده است: الف) فارسی شکر است ب) رجل سیاسی ج) بیله دیگ بیله چغندر.[٤]

۳. مبانی نظری

از نظر لاک و شپرهیوز بدن و امرِ بدنی را می‌توان دست‌کم در سه حوزهٔ معنایی متفاوت مشاهده و بررسی کرد: الف) بدن تجربه‌شده- پدیده‌شناختی ب) بدن به‌مثابهٔ موضوعی نمادین

ـ جامعه‌شناختی ج) بدن به‌مثابهٔ موضوع نظارت ـ سیاسی (لیندولم، ۳۳٦:۱۳۹٤) و متفکرانی همچون مارسل موس، تورستین وبلن، گئورک زیمل، مری داگلاس، موریس مرلوپونتی، میخاییل باختین، اروینگ گافمن، پی‌یر بوردیو، میشل فوکو، برایان ترنر، جودیت باتلر، آنتونی گیدنز از سه منظر مذکور به مطالعه و تحلیل بدن و امر بدنی پرداخته‌اند که آرای هر کدام به اقتضای حوزهٔ خاص قابل تأمل است. منظر اول با نگاهی فلسفی و متأثر از پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی جایگاه سوژه را به لحاظ بدنمندی و بدن‌آگاهی وی بررسی می‌کند؛ بدین صورت که سوژه چگونه بر مبنای بدن خود، جهان را شناسایی و تسخیر می‌کند (مرلوپونتی، ۱۳۹۳). اما دو منظر بَعدی با نگاهی اُبژه‌محور به بدن می‌نگرند؛ بدنی که بر مبنای قراردادهایی خاص سامان می‌یابد و هویت خود را به نمایش می‌گذارد. کیت کریگان با طبقه‌بندی دیگری، بدن را در سه دستهٔ «اُبژه ـ بدن»، «اَبژه ـ بدن» و «سوژه ـ بدن» صورت‌بندی می‌کند.[۵] در این صورت‌بندی، برای بخش اولِ طبقه‌بندی لیندولم بنا به ماهیت غیرجامعه‌شناختی جایی نیست. کریگان بخش دوم و سوم طبقه‌بندی لیندولم را ذیل «اُبژه ـ بدن» قرار می‌دهد با این تفاوت که بخش‌هایی از بدن سیاسی- نظارتی مورد نظر لیندولم یعنی بدن‌های آیینی- دینی و جنسیتی را ذیل طبقهٔ جدید «اَبژه ـ بدن» قرار می‌دهد. افزون بر این با طرح طبقه‌ای دیگر با عنوان «سوژه ـ بدن» مصداق‌هایی جدیدتری مبنی بر بدن زیستی، ماشینی و علمی را مطرح می‌کند (کریگان، ۱۳۹۵). برایان ترنر هم در مواجهه با بدن از سه نوع جهت‌گیری سخن می‌گوید: «داشتنِ بدن»، «به‌کار گرفتن بدن» و «بودنِ بدن» (کاریگان، ۲۲٦:۱۳۹٦). در نظر وی «داشتنِ بدن» به زمانی برمی‌گردد که گویی نوعی تمایز بین بدن ما و احساس ما از خود وجود دارد و بدن ورای کنترل ماست مثل مواجهه با بیماری. «بودنِ بدن» هم به این معنی است که ما در مقام موجوداتی بدنمند، نیازی نداریم دستوری صادر کنیم تا میزان اطاعتمندی بدن را بسنجیم. در این مورد گویی بدن به لحاظ پدیدارشناختی غایب است. در سطح «به‌کارگرفتنِ بدن» بدن‌ها به‌مثابهٔ ابژه‌های بازنمایی هستند که کنش‌ها و وضعیت‌های را که بر اساس جامعه‌پذیری آموخته‌اند به نمایش گذاشته‌اند، معنا تولید می‌کنند (*همان*: ۲٦٦-۲٦۷). در نظر ترنر نوع اخیر همان بدنِ بیرونی- در مقابل درونی- است که با بازنمایی در فضاهای اجتماعی و کنترل و تنظیم خود، روابط اجتماعی را سامان می‌دهد. بدن بیرونی به شکلی وسیع و عمیق با مصرف گره خورده است (*همان*: ۲۷٦). در این پژوهش، منظرِ «بدن به‌مثابهٔ موضوعی نمادین-

جامعه‌شناختی» مبنای نظری تحقیق است و چگونگی «به‌کار گرفتنِ بدن»های داستانی چند روایت جمال‌زاده به‌مثابهٔ ابژه‌هایی که راوی، هویت و فردیت آن‌ها را در قالب سلیقه و مصرف سامان داده، معرفی، تحلیل و تفسیر شده است. اگر چه در مواردی به شکل ضمنی از بحث‌های هم‌جوار هم بهره برده شده است.[٦] بر همین اساس گزیده‌ای از آرای دو چهرهٔ اصلی مطالعات سلیقه و مصرف به‌مثابهٔ عنصر بدن‌محورِ تمایز و هویت، ذکر می‌شود.

یکی از نظریه‌پردازان مشهور این حوزه، تورستین وبلن است. وبلن (۸۸:۱۳۹۲) در کتاب ***طبقهٔ تن‌آسا*** بحث هویت و نسبت آن با مصرف و امر بدنی را ذیل این سؤال که سیر منزلت‌یابی در جوامع بشری چگونه بوده است؟ مطرح می‌کند. در نظر وی تن‌آسایی یا مرفه‌بودگی به‌مثابهٔ اصطلاحی برای توصیف طبقه، بیشتر از آنکه بر تنبلی و بی‌حرکتی دلالت کند، با مصرف و نمایش گره خورده است البته مصداق‌ها و شکل‌های مصرف و نمایش در دوره‌های تاریخی متفاوت بوده است. در مراحل پیشرفتهٔ بربریت ـ که حاوی تمایزهای برجستهٔ اجتماعی است ـ برای مردان پرهیز از کار یدی افتخار محسوب می‌شده است و شغل‌های همچون دیوانی، جنگی، ورزشی و غیره که جنبهٔ نمایشی- مصرفی بیشتری داشت، افتخارآمیز تلقی می‌شد. این امر در عصر یغماگری بیشتر در قالب غارت و ربودن نمود داشت. در این عصر زورمندی و تفوق نشانهٔ افتخار بود بر همین اساس، تصاحب قهری نشانهٔ منزلت اجتماعی بود. در دوره‌های بعد دستاوردهای قهرمانانهٔ عصر یغماگری جای خود را به مالکیت خصوصی اعم از ارثی یا اکتسابی داد تا مصرف و نمایش آن به شکلی دیگر مبنای منزلت اجتماعی باشد (*همان*: ۵۲-۷۵).

در میان مفاهیم نظریهٔ طبقهٔ تن‌آسای وبلن دو اصطلاح کلیدی وجود دارد: الف) تن‌آسایی یا مصرف آشکار ب) تن‌آسایی یا مصرف نیابتی. در نوع آشکار، شخص علاوه بر امتناع از کار یدیِ رایج سعی می‌کند در پی انواع فضایل یا فرهیختگی باشد. بر همین اساس از سلیقه‌های دمِ دستی پرهیز می‌کند و به انواع آداب سختگیرانه و سلسله مراتبی رو می‌آورد یا تظاهر می‌کند تا جایی که بدن را به ریاضت‌های خاص عادت می‌دهد. نمود این مصرف بدنی- نمایشی را می‌توان در قالب انواع آداب سخن گفتن، غذا خوردن، لباس پوشیدن، راه رفتن، مطالعه و غیره دید (*همان*:۹۲-۱۱٤). در مقابل، تن‌آسایی یا مصرف نیابتی آنست که به‌جای آنکه شخص خود مستقیماً به مصرف یا نمایش بپردازد، سعی می‌کند وابستگان خود اعم زن، خدمتکاران و غیره را به انواع مصرف و آداب‌دانی مجهز کند. در این شکل، درست است که وابستگان در عرصهٔ

نمایش و مصرف حضور دارند، منزلت اجتماعی به‌دست آمده از نمایش اینان به حساب شخصی که بدان منسوبند، نوشته می‌شود (*همان*: ۱۱۰-۱۱۵).

دیگر چهرهٔ نامدار مطالعات حوزهٔ هویت، سلیقه و مصرف، پی‌یر بوردیو است. مفاهیم کلیدی بوردیو متناسب با تحقیق حاضر شامل سرمایهٔ فرهنگی، عادت‌واره، سلیقه و مصرف است. او با خوانشی جدید از مفهوم سرمایهٔ مارکس، آن را به چهار دستهٔ اقتصادی، نمادین، اجتماعی و فرهنگی تقسیم می‌کند. سه دستهٔ اول به‌ترتیب شامل منابع مالی، شهرت و روابط اجتماعی اعم از خویشاوندی و غیرخویشاوندی است و سرمایهٔ فرهنگی شامل اشکالی از دانش، مهارت، تعلیم و تربیت و سایر فضایل و آداب است (مؤیدحکمت، ۲۷:۱۳۹۵). سرمایهٔ فرهنگی گاهی به‌صورت «عینیت‌یافته» در قالب انواع اشیای فرهنگی مثل تابلوهای نقاشی، کتابخانهٔ شخصی، ادوات موسیقی و غیره وجود دارد. گاهی هم به شکلی «نهادینه‌شده» به‌صورت انواع مدرک تحصیلی، گواهینامهٔ مهارت‌ها و مشاغل و مواردی مشابه نمود می‌یابد (*همان*: ۳۰-۳۱).

«عادت‌واره» دیگر اصطلاحی است که بوردیو آن را از حیث شکل، سرمایهٔ عاملان اجتماعی می‌داند که به‌مثابهٔ ساختاری ساخته‌شده، خود نیز سازنده است؛ بدین صورت که از یک طرف بر اساس قواعد اجتماعی ساخته می‌شود از سوی دیگر در شکل‌گیری کنش‌های حال و آیندهٔ افراد دخالت دارد. به عبارتی دیگر، عادت‌واره نظامی از تمایلات است که اصول، باورها، ارزیابی‌ها، سلایق و رفتار افراد را سامان می‌دهد (گرنفل، ۱۰۵:۱۳۹۳). بوردیو در کتاب ***تمایز*** ضمن اینکه نیازهای فرهنگی و انواع ترجیحات و سلیقه‌ورزی را حاصل تعلیم و تربیت می‌داند (بوردیو، ۲۳:۱۳۹۰)، نشان می‌دهد که سلایق برآمده از عادت‌واره‌ها همانقدر که موضوع خود را طبقه‌بندی می‌کنند عاملِ طبقه‌بندی را نیز طبقه‌بندی می‌کنند. بدین صورت که سوژه‌های اجتماعی با سلیقه‌ورزی، خود را متمایز می‌کنند (*همان*: ۲۹). بر همین مبنا به مطالعهٔ جامعهٔ فرانسه در دههٔ ۱۹۷۰ می‌پردازد و سلایق افراد را در چهار حوزهٔ تغذیه و خوراک، مهمانداری و پذیرایی، بدن و زیبایی و در آخر از نظر ورزش از هم تفکیک می‌کند. نتیجه حاکی از آنست که افراد مورد مطالعه چه در کیفیت و کمیت انتخاب‌ها و مصرف‌ها در حوزه‌های چهارگانه، چه در آداب مواجهه اعم از شکل صحبت کردن، خوردن، پوشیدن، راه رفتن و هر گونه تظاهر به شکلی معنادار با هم فرق دارند. بر همین اساس سه «طبقه ـ سلیقه» را از هم متمایز می‌کند: الف) طبقهٔ

فرادست ب) طبقهٔ متوسط ج) طبقهٔ فرودست (*همان*: ۲۳۳۷-۵۰۷). با این وصف در تلقی وبلن و بوردیو، سلیقه و مصرف به‌مثابهٔ امری فردی ـ بدنی نقش بسزایی در تمایز اجتماعی و برساخت هویت فردی دارد که مبنای نظری پژوهش حاضر خواهد بود.

۴. بازنمایی امر بدنی در داستان‌های *یکی بود و یکی نبود*

مجموعهٔ *یکی بود و یکی نبودِ* جمال‌زاده از نخستین داستان‌های نسل اول ادبیات معاصر فارسی است. در این اثر یک مقدمه، شش داستان کوتاه و فهرستی از الفاظ عامیانه وجود دارد. جمال‌زاده در این اثر برای بازنمایی هویت سوژه ـ ابژه‌ها، کُنش‌ها و وضعیت‌هایی را که برآمده از بدن و حاوی نشانگان سلیقه و مصرف است، به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم بازنمایی کرده است. بر همین اساس کنش‌ها و وضعیت‌ها هر کدام به صورت جداگانه نیز در تعامل با دیگران بررسی شده است. در این بازنمایی می‌توان سه طبقه در قالب سه دسته « اُبژه ـ بدن» یافت. با این توضیح که هویت دو دستهٔ اول یعنی طبقهٔ فرادست و فرودست با تکیه بر دلالت‌های سرمایهٔ فرهنگی و سلیقه و مصرف برساخته از آن سامان یافته است؛ ولی در دستهٔ سوم که با نام طبقهٔ محذوف یا خاموش معرفی شده است، جنسیت، به‌مثابهٔ امر پیشینی، فرصت انتخاب و سلیقه‌گزینی آن‌ها را متأثر کرده است.

۴-۱. اُبژه- بدن: طبقهٔ فرادست[۷]

۴-۱-۱. شیخ

هویت شیخ در مقام یکی از شخصیت‌های داستان «فارسی شکر است»، به دو شکل افشا می‌شود: الف) زبان و طرز صحبت کردن. ب) فیزیک و پوشاک. آنجا که رمضان در صدد ارتباط با شیخ برمی‌آید، شیخ با الفاظی تخصصی و غیرمعمول که برای رمضان نامفهوم است، با او سخن می‌گوید:

> جناب شیخ مانند لکهٔ ابری آهسته به حرکت درآمد و از لای آن یک جفت چشمی نمودار گردید که نگاه ضعیفی به کلاه نمدی انداخته و از منفذ صوتی که بایستی در زیر آن چشم‌ها باشد و درست دیده می‌شد با قرائت و طمأنینه تمام کلمات ذیل آهسته و شمرده مسموع سمع حضار گردید: مؤمن! عنان نفس عاصی قاهر را به دست قهر و غضب مده که الکاظمین الغیظ و العافین

عن الناس ... (جمال‌زاده، ۱۳۷۹:۳٤).

به حکم اینکه «افراد برای برقراری تعامل با دیگران، بدن‌های خود را کنترل و ارزیابی می‌کنند و منطبق با واژگان و اصطلاحات رایجی که کنترل فردی بر آن ندارند، بلکه معنای نمادین دارند، بدن‌های خود را ارائه و مدیریت می‌کنند» (ذکایی و امن‌پور، ۱۳۹۲:۷٦) جابه‌جایی آرام، نگاه از بالا به پایین به همراه لحن استوار و شمرده‌گویی شیخ، موضع مقتدرانهٔ وی را می‌رساند که با به‌کارگیری کلام مقدس و مشروعیت‌بخشی همسو با آن، اقتدار مذکور را شدت می‌بخشد.

این اقتدار با اعتمادبه‌نفس تداوم می‌یابد و شیخ اقتدار بدن و زبان خود را بار دیگر به شکلی فروبسته و غیرمألوف بر مخاطب عرضه می‌کند.

> این دفعه باز هم با همان متانت و قرائت تام و تمام از آن ناحیهٔ قدس این کلمات صادر شد: جزاکم الله مؤمن! منظور شما مفهوم ذهن این داعی گردید. الصبر مفتاح الفرج. ارجوا که عما قریب وجه حبس به وضوح پیوندد و البته الف البته بأی نحو کان چه عاجلاً و چه آجلاً به مسامع ما خواهد رسید. علی‌العجاله در حین انتظار احسن شقوق و انفع امور اشتغال به ذکر خالق است که علی کل حال نعم الاشتغال است (جمال‌زاده، ۱۳۷۹:۳۵).

یا

> می‌فرمودند: لعل که علت توقیف لمصلحه یا اصلاً لا عن قصد به عمل آمده و لاجل ذلک رجای واثق هست که لولا البدأ عما قریب انتها پذیرد و لعل هم که احقر را کأن لم یکن پنداشته و بلا رعایه المرتبه و المقام بأسوء احوال معرض تهلکه و دمار تدریجی قرار دهند و بناء علی هذا بر ماست که بأی نحو کان مع‌الواسطه أو بلاواسطه الغیر کتبا أو شفاهاً علناً أو خفاء از مقامات عالیه استمداد نموده و بلاشک به مصداق من جدّ وجد به حصول مسئول موفق و مقضی المرام مستخلص شده و برائت مابین الأماثل و الأقران کالشمس فی وسط النهار مبرهن و مشهود خواهد گردید (*همان*: ۳۵).

ابهام‌سازی تعمدی شیخ حاصل سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده‌ای است که از دانش مکتب‌خانه‌ای به‌دست آورده است. بر همین اساس او با آگاهی از مشروعیت‌سازی نهفته در زبان دینی سعی می‌کند از واژگان فنی و اصطلاحات چند حوزهٔ تخصصی استفاده کند تا تمایز طبقاتی و جایگاه نخبگی خود را گوشزد کند.

البته روای داستان، همانقدر که با نقل قول‌های مستقیم از سخن شیخ اقتدار وی را به نمایش

می‌گذارد با سایر توصیف‌هایی که رنگ و بوی گروتسکی داشته است از وی اقتدارزدایی می‌کند. به عبارتی دیگر، راوی داستان ضمن تشخص بخشیدن به شیخ و نمایش اقتدار وی، اقتدار ناشی از کشف‌ناشدگی و ابهام زبانی وی را در بقیهٔ بازنمایی‌های بدن‌محور او بر هم می‌زند؛ توصیف لباس، نحوهٔ حرف زدن و شکل دست‌های شیخ از این نمونه‌هاست:

صدای سوتی که از گوشه‌های محبس به گوشم رسید نگاهم را به آن طرف گرداند و در آن سه گوشی چیزی جلب نظرم را کرد که در وهلهٔ اول گمان کردم گربهٔ براق سفیدی است که بر روی کیسهٔ خاکه زغالی چنبره زده و خوابیده باشد؛ ولی خیر معلوم شد شیخی است که به عادت مدرسه دو زانو را در بغل گرفته و چمباتمه زده و عبا را گوش تا گوش دور خود گرفته و گربهٔ بُراق سفید هم عمامهٔ شیفته و شوفتهٔ اوست که تحت‌الحنکش باز شده و درست شکل دم گربه‌ای را پیدا کرده بود و آن صدای سیت و سوت هم صوت صلوات ایشان بود (جمال‌زاده، ۳۳:۱۳۷۹).

جناب شیخ که دیگر مثل اینکه مُسهل به زبانش بسته باشند یا به قول خود آخوندها سلس‌القول گرفته باشد، دست‌بردار نبود و دست‌های مبارک را که تا مرفق از آستین بیرون افتاده و از حیث پرمویی دور از جناب شما با پاچهٔ گوسفند بی‌شباهت نبود از زانو برگرفته و عبا را عقب زد (*همان*: ۳٦).

نحوهٔ توصیف شیخ، وضعیتی است که سلسله‌مراتب اجتماعی و فرهنگی او را نشان می‌دهد. هنگامی که راوی، شیخ را به‌صورت گربه‌ای که بر کیسهٔ خاکه زغالی چنبره زده، توصیف می‌کند و دست‌های او را با پاچهٔ گوسفند تشبیه می‌کند، در اصل اقتدار نهفته در نقل قول‌های مستقیم شیخ را با توصیف‌های گروتسک‌وار خود که «هم‌زمان دارای محتوای مشمئزکننده و خنده‌آور است» (تامسون، ۹:۱۳۸٤) سرکوب می‌کند و پس می‌زند. با این وصف، اگرچه نمایش زبانی شیخ با رویکردی اقتدارگرایانه در صدد ایجاد تمایز و انتساب وی به طبقهٔ بالاست، شخصیت‌پردازی گروتسکی راوی از شیوهٔ بیان و ژست بدنی نامبرده، جایگاه طبقاتی تثبیت‌شده و مألوف وی را واسازی می‌کند.

۴-۱-۲. فرنگی‌مآب

بدنمندی فرنگی‌مآب شخصیت دیگر داستان «فارسی شکر است»، نیز با دو شکل الف) فیزیک، زبان بدن و پوشاک، ب) زبان و طرز سخن‌گفتن، بازنمایی می‌شود. پس از آنکه راوی در گزارشی مستقیم وی را شخصیتی مضحک معرفی می‌کند:

اول چشمم به یک نفر از آن فرنگی‌مآب‌های کذایی افتاد که دیگر تا قیام قیامت در ایران نمونه و مجسمهٔ لوسی و لغوی و بی‌سوادی خواهند ماند و یقیناً صد سال هم رفتار و کردارشان تماشاخانه‌های ایران را (گوش شیطان کر) از خنده روده‌بر خواهد کرد (جمال‌زاده، ۳۲:۱۳۷۹).

نخستین و عینی‌ترین چیزی که شخصیت و بدنمندی فرنگی‌مآب را نشان می‌دهد، لباس اوست:

آقای فرنگی‌مآب ما با یخه‌ای به بلندی لوله سماوری که دود خط آهن‌های نفتی قفقاز تقریباً به رنگ همان لولهٔ سماورش هم درآورده بود در بالای طاقچه‌ای نشست و در تحت فشار این یخه که مثل کُندی بود که به گردنش زده باشند در این تاریک و روشنی غرق خواندن کتاب رومانی بود (*همان*: ۳۲).

لباس متمایز فرنگی‌مآب به همراه رمان و «ساعتی» مچی‌ای و گه‌گاهی بدان نگاه می‌نگرد (*همان*: ۳۷) بنا به دلالت فرهنگی، نمایشی از مصرف و سلیقه‌ای مطابق با جهان مدرن و روشنفکری توأم با آن بوده که البته طنزآلود توصیف شده است. افزون بر این‌ها، تنگی یقهٔ لباس فرنگی‌مآب گویای جنبهٔ دیگری از شخصیت اوست. برخی از روان‌شناسان بر این باورند که «افرادی که لباس تنگ می‌پوشند، اغلب تلاش می‌کنند خود را جذاب نشان دهند. اما آنان علاوه بر جذاب بودن، افرادی مغرور و زودرنج هم محسوب می‌شوند» (ذکایی و امن‌پور، ۲٦٤:۱۳۹۲). این وجهه از شخصیت او در جای دیگر، با توصیف برخی از کنش‌های وی بیشتر نمایان می‌شود:

در تمام این مدت آقای فرنگی‌مآب در بالای همان طاقچه نشسته و با اخم و تخم تمام توی نخ خواندن رومان شیرین خود بود و ابداً اعتنایی به اطرافی‌های خویش نداشت و فقط گاهی لب و لوچه‌ای تکانده و تُک یکی از دو سبیلش را که چون دو عقرب جراره بر کنار لانهٔ دهان قرار گرفته بود به زیر دندان گرفته و مشغول جویدن می‌شد و گاهی هم ساعتش را درآورده نگاهی می‌کرد و مثل این بود که می‌خواهد ببیند ساعت شیر و قهوه رسیده است یا نه (جمال‌زاده، ۲۷:۱۳۷۹).

در کنار این‌ها زبان بدن فرنگی‌مآب حاکی از اعتماد به‌نفس است و جنبهٔ اقتدارگرایانهٔ شخصیت وی را به شکلی مؤکد برجسته می‌کند:

... جناب خان هم مجبور شدند دست خود را بی خود به سبیل خود ببرند و محض خالی نبودن عریضه دست دیگر را هم به میدان آورده و سپس هر دو را به روی سینه گذاشته و دو انگشت ابهام را در سوراخ آستین جلیقه جا داده و با هشت رأس انگشت دیگر روی پیش سینهٔ آهاردار بنای تنبک زدن را گذاشته و با لهجهٔ نمکین گفت ... (*همان*: ۳۸).

البته ضرب گرفتن باز تکرار می‌شود: « جناب موسیو شانه‌ای بالا انداخته و با هشت انگشت به روی سینه قایم ضربش را گرفته و سوت‌زنان بنای قدم زدن را گذاشته...» (*همان*: ۳۹). این ژست بدنی نشانهٔ اعتماد به نفسی است که فرنگی‌مآب بر اساس سرمایه‌های عیینیت‌یافته‌ای همچون رمان و ساعت، نیز سرمایهٔ نهادینه‌شدهٔ خود- سواد و زبان فرنگی- به‌دست آورده است. آقای فرنگی‌مآب وجودی اشراف‌سالار برای خود قائل است و این نکته از میان حرف‌ها، پوشش و زبان بدن نمایان می‌شود.

> ذات و گوهری که این قشر برای خود قائل هستند به هیچ تعریفی تن نمی‌دهد. از نظر اشراف‌سالاری تحصیلی، عقیده به ذات و جوهرهٔ انسان فرهیخته و پذیرش الزاماتی که به‌طور تلویحی در آن مندرج است و همراه با منزلت عناوین و القاب افزایش می‌یابد، هر دو یک چیز است (بوردیو، ۵۲:۱۳۹۳).

روای به شکلی برجسته خودبرتربینی فرنگی‌مآب را با تکیه بر مضمون و نحوهٔ سخن گفتن وی بازنمایی می‌کند:

> با لهجه‌ای نمکین گفت: ای دوست و هم‌وطن عزیز! چرا ما را اینجا گذاشته‌اند؟ من هم ساعت‌های طولانی هرچه کلهٔ خود را حفر می‌کنم آبسولومان چیزی نمی‌یابم نه چیز پوزیتیف نه چیز نگاتیف. آبسولومان آیا خیلی کمیک نیست که من جوان دیپلمه از بهترین فامیل را برای یک... یک کریمینل بگیرند و با من رفتار بکنند مثل با آخرین آمده؟ ولی از دسپوتیسم هزار ساله و بی‌قانانی و آربیترر که میوه‌جات آن است هیچ تعجب‌آورنده نیست. یک مملکت که خود را افتخار می‌کند که خودش را کنستیتو سیونل اسم بدهد باید تریبونال‌های قانانی داشته باشد که هیچ کس رعیت به ظلم نشود. برادر من در بدبختی! آیا شما اینجور پیدا نمی‌کنید؟ (جمال‌زاده، ۳۸:۱۳۷۹).

با استناد به این نکته که «سرمایه‌ها می‌توانند مبادله شوند؛ مثلاً کسی که سرمایهٔ فرهنگی دارد می‌تواند آن را به سرمایهٔ اجتماعی و یا اقتصادی تبدیل کند، مثلاً امروزه هدف از تحصیل بیشتر از آنکه دستیابی به شغل باشد، به‌دست آوردن اعتبار است»(ریترز، ۷۲٤:۱۳۷٤؛ فکوهی، ٤٥:۱۳۸٤). نمایش زبانی فرنگی‌مآب هم از این زمره است.

تشخص بدن‌محورانهٔ فرنگی‌مآب در ظاهر خیلی بیشتر از شیخ است: پوشاک- لباس و ساعت- رمان، ژست‌های فاصله‌گیرانه و زبان. در قیاس با شخصیت‌پردازی شیخ، راوی با اینکه سعی می‌کند تشخّص طبقاتی فرنگی‌مآب را به نمایش بگذارد؛ از همان ابتدا با طنز و گروتسک اقتدار ملازم آن تشخص را به سخره می گیرد؛ برای مثال در تشبیه سبیل فرنگی‌مآب به عقرب

یا برابرخوانی ظاهر کردارهای او با مجسمه‌های نمایش‌خانه و مهم‌تر از همه افشای اشتباهات گفتاری مؤید این ادعاست: «آقای فیلسوف بنا کرد به خواندن مبلغی شعر فرانسه که از قضا من هم سابق یک بار شنیده و می‌دانستم مال شاعر فرانسوی ویکتور هوگو است و دخلی به لامارتین ندارد» (*همان*:٤٠). یا «از کجا می‌توانست بفهمد که مثلاً «حفر کردن کله» ترجمهٔ تحت‌اللفظی اصطلاحی است فرانسوی و به معنی فکر و خیال کردن است و به جای آن در فارسی می‌گویند «هر چه خودم را می‌کشم ...» یا «هر چه سرم را به دیوار می‌زنم ...» (*همان*: ٣٩).

با این وصف ترجیحات و تظاهرات شیخ و فرنگی‌مآب در مقام سرمایه‌ای برآمده از امر بدنی، ابزاری برای برتری‌جویی آن‌هاست. راوی با نمایش ژست‌های خاص بدنی ازجمله لباس‌های ویژه، حرکات بدنی خاص، فاصله‌گیری و زبان‌ورزی هر دوی آن‌ها سعی می‌کند هویت متمایز و البته بالادستی آن‌ها را علی‌الخصوص با تکیه بر زبان آن‌ها ـ الفاظ عربی شیخ یا لغات فرنگیِ فرنگی‌مآب ـ به‌مثابهٔ سرمایهٔ نهادینه‌شده، نشان دهد. در عین حال همسو با فلسفهٔ اجتماعی جهان معاصر، مشروعیت‌سازی نهفته در نخبه‌نمایی و مشروعیت‌بخشی برآمده از آن سرمایه را که محتمل اقتداربخشی است، متزلزل می‌کند.

۴-۱-۳. شیخ جعفر

شیخ جعفر، قهرمان داستان «رجل سیاسی» است. او با توجه به موقعیت سابق، به طبقهٔ فرودست تعلق دارد؛ منتها به شکلی جعلی به طبقهٔ فرادست وارد می‌شود. واژهٔ جعفر عمدتاً از نام‌های طبقهٔ متوسط و پایین اجتماع ایرانی است؛ به طوری که اگر شنونده ـ خواننده حتی به کنش‌ها و وضعیت صاحب نام توجه نکند، طبق سنت مألوف نام‌گذاری ایرانی می‌تواند کم‌وبیش به پایگاه اجتماعی او پی ببرد. فراتر از نام، آنچه از ابتدای داستان در بازنمایی بدن‌محور این شخصیت داستانی به‌چشم می‌آید، شیوهٔ تغذیه و مصرف خوراک اوست:

> چهار سال پیش مردی بودم حلاج و کارم پنبه‌زنی بود. روز می‌شد دو هزار، روز می‌شد یک تومان درمی‌آوردم و شام که می‌شد یک من نان سنگک و پنج سیر گوشت را هر جور بود به خانه می‌بردم (جمال‌زاده، ١٣٧٩:٤٥).

اولین نکته‌ای که در مورد تغذیه جلب توجه می‌کند مصرف نان زیاد با گوشت اندک است؛ «به

طور عینی، خانوارهای با درآمد پایین‌تر احتمالاً گوشت را در ترکیب با مواد دیگر مصرف می‌کنند؛ اما خود رفتار نیز محتوای نمادین هماهنگی را در بر دارد (جرموو و ویلیامز، ۱۳۹٤:۲۲۰). همچنین، با توجه به اینکه شخصیت داستان از این غذا به‌عنوان غذای هر روزه‌اش یاد می‌کند می‌توان به ویژگی طبقه و نابرابری اجتماعی در برگیرندهٔ آن پی برد؛ به این صورت که

> هر الگوی غذایی که بارها شکست بخورد یا در معیار کمّی – زیاده از حد یا خیلی کم – یا از نظر تنوع، یا بدتر، در هر دو می‌تواند نتایج جدی داشته باشد؛ زیرا مواد مغذی و انرژی مورد نیاز برای سلامتی، کار و شاید در مدت طولانی‌تر، برای زندگی را تأمین نمی‌کند؛ این بخش به این امکان در بافت نابرابری اجتماعی مربوط می‌شود (*همان*: ۲۲۱).

دیگر دلالت بدن‌محور را باید در زبان و لحن وی یافت. شیخ جعفر مردی پنبه‌زن و حلاج و بی‌اراده‌ای است که به تحریک زنش به مردی سیاسی تبدیل می‌شود: «زن ناقص‌العقلم هر شب بنای سرزنش را گذاشته و می‌گفت هی برو زه زه سر پا بنشین خایه بلرزان، پنبه بزن و شب با ریش و پشم تار عنکبوتی به خانه برگرد» (جمال‌زاده، ۱۳۷۹:٤٥) یا در جای دیگر

> پیش از آنکه خودم به خانه رسیده باشم شرح شجاعتم به آن‌جا رسیده بود و هنوز از در داخل نشده بودم که مادر حسنی خندان پیش آمد و هزار اظهار مهربانی نمود و گفت: آفرین حالا تازه برای خودت آدمی شدی. دیروز هیچ کس پِهِن هم بارت نمی‌کرد امروز بر ضد شاه و صدر اعظم علم بلند می‌نمایی، با فوج فوج سرباز و سیلاخوری طرف می‌شوی، مثل بلبل نطق می‌کنی. مردم می‌گویند خود صدر اعظم دهنت را بوسیده است. مرحبا! هزار آفرین! حالا زن حاج علی از حسادت بترکد به درک! (*همان*:٥١).

پیامد این تلفیق نامألوف در قالب نوعی تردید و تمسخر از زبان جعفر نمایان می‌شود:

> چند دقیقه نگذشت که از داخل مجلس آمدند و جناب شیخ آقا جعفر را احضار کردند و ما هم بادی در آستین انداخته و با باد و بروت هرچه تمام‌تر داخل شدیم. ولی پیش خودم فکر می‌کردیم که مرد حسابی اگر حالا از تو بپرسند حرفت چیست و مقصودت کدام است چه جوابی می‌دهی که خدا را خوش آید (*همان*: ٤٨).

یا «یک دفعه خودم را در محضر وکلا دیدم و از دستپاچگی یک لنگه کفشم از پا درآمد و یک پا کفش و یک پت برهنه وارد شدم. دفعهٔ اولی بود که چشمم به چنین مجلسی می‌افتاد» (*همان*: ٤٨) یا «خلاصه آنچه را از کلمات و جمله‌های عجیب و غریب در مجلس شنیده و جلو در مجلس نتوانسته بودم به خرج جمعیت بدهم اینجا تحویل زنمان دادیم و حتی به او هم مسئله را

مشتبه نمودیم» (*همان*:۵۱) یا «پس از آنکه دید قلیان آتشش خاموش و از حیّز انتفاع افتاده وقتی که بلند شده بود برود پرسید: «جلسهٔ آتیه کی خواهد بود؟». کلمهٔ«جلسه» تا آن وقت به گوشم نخورده بود و در جواب معطل ماندم» (*همان*: ۵۳).

نکتهٔ قابل توجه دیگر در مورد جعفر این است که شخصیت و بدن او منطبق با الگوی گریس هریس به سه شیوه نمود می‌یابد. طبق این الگو انسان سه بخش دارد:

> نخست، خود که کانون وجودی تجربه و دربرگیرندهٔ من و خود بازاندیشندهٔ من است؛ دوم، فرد که جنبه‌های نوعی اختصاصی انسان، ازجمله زبان را در برمی‌گیرد؛ سوم، شخص، که بازیگری اجتماعی است که نقش‌هایی را در صحنهٔ عمومی ایفا می‌کند (لیندولم، ۱۳۹٤:۳۷۱).

شیخ جعفر با کنش‌ها و وضعیت‌هایش هر سه نوع اعم از خود، فرد و شخص را نمایان می‌کند. بازاندیشی دربارهٔ خود در تردید حلاجی و رجل سیاسی بودن، گرایش به خوراک و زبان طبقهٔ پایین‌دستی و درنهایت نمایش اجباری ژست طبقهٔ بالا، مصداق‌های سه سطح مذکور است که در بازنمایی بدن‌محور راوی داستان از زندگی جعفر افشاء شده تا به بهانهٔ آن ضمن بازنمایی رئالیستی تیپ مألوفِ برخی از کنشگران سیاسی آن عصر، اقتدارِ تصنعی آن‌ها را به پرسش بکشاند.

۴-۱-۴. سیاه کلاه‌ها

راوی داستان «بیله دیگ، بیله چغندر» پس از معرفی زنان ایرانی، مردان ایرانی را با تکیه بر کلاه‌های آنان ـ که حاوی دلالت فرهنگی- طبقاتی است ـ به سه دسته طبقه‌بندی می‌کند: «مردهای ایران به کلاهشان شناخته می‌شوند و سه دسته عمده هستند که هر دسته حالات و کیفیات مخصوصی دارد از این قرار: زردکلاه‌ها، سفیدکلاه‌ها و سیاه‌کلاه‌ها» (جمال‌زاده، ۱۱۲:۱۳۷۹). توصیف مذکور را می‌توان به ترتیب صورت‌بندی‌ای دیگری از کنش‌ها و وضعیت-های شخصیت‌های داستان «فارسی شکر است» دانست. سیاه‌کلاه‌ها همان طبقه‌ای‌اند که «فرنگی‌مآب» از آن برخاسته است.

در بازنمایی کنش‌ها و وضعیت سیاه‌کلاه‌ها، راوی بحث را با منصب شغلی و فرهنگی آن‌ها می‌آغازد:

> حالا برسیم به طایفهٔ سیاه‌کلاه‌ها که در خود ایران به آن‌ها خان می‌گویند. همهٔ ادارات دولتی چه در مرکز و چه در ولایات و ایالات در دست این طایفه است. اینها یک انجمن بزرگی دارند که مثل

فراموش‌خانه می‌باشد و مخصوص خود این طایفه است. هر کس داخل این انجمن شد دیگر نانش توی روغن است. اسم این انجمن دیوان است. این کلمه از لفظ دیو می‌آید که در افسانه‌های ایرانی مشهور است و معروف است و می‌گویند کار دیو کج است. یعنی مثلاً اگر به دیو خوبی کنی لقمهٔ اولش می‌شوی اگر با او راست بگویی دشمنت می‌شود، دروغ بگویی دوستت می‌گردد. این سیاه‌کلاه‌ها هم، چون همین طورند و کارشان کج است به همین مناسبت اسم انجمن خود را دیوان گذاشته‌اند (*همان*: ۱۱٤).

در این گزارش رئالیستی انتساب وضعیت‌هایی همچون «در دست داشتن منصب‌های اداری» و «عضویت در دیوان» کاملاً با تلقی‌های وبلن و بوردیو از طبقهٔ تن‌آسا و فرادست همسوست. در توصیف راوی، سیاه‌کلاه‌ها فقط یک کارمند یا مدیر ساده نیستند؛ بلکه تمام ادارات در دست آن‌هاست. به عبارتی دیگر، این گروه در هیچ کار یدی که در تلقی وبلن (۵۲:۱۳۹۲) نشانه طبقهٔ فرودست است، مشارکت ندارند. افزون بر این، عضویت در «انجمن دیوان» خود نوعی فضیلت‌طلبی است که نیازمند آموزش و آداب‌دانی خاص است که طبقهٔ تن‌آسا برای تمایز از دیگران خود را به آن قید مجهز می‌کنند و این مسئله به‌مثابهٔ نوعی مصرف نمایشی شیوهٔ زندگی و بدن آن‌ها را متأثر می‌کند. اولین نمونهٔ آن تغییر نام است که به محض شرکت در انجمن اتفاق می‌افتد: «برای اینکه کسی بتواند جزو این انجمن شود اول باید اسمش را عوض کند و اغلب اسم‌های تازه‌ای به آن‌ها داده می‌شود؛ اسم حیوانات و اشیای حرب و جنگ است ...» (جمال‌زاده، ۱۱٤:۱۳۷۹). تغییر نام نوعی مصرف نمایشی است که شخص به شکلی نمادین برای جابه‌جایی یا تغییر سلیقهٔ خود بدان متوسل می‌شود.

توسل به زبان اسپرانتووار از جانب سیاه‌کلاه‌ها نیز تداوم آداب‌دانی و مصرف نمایشی برآمده از آن است:

نکتهٔ نفیس این است که این زبان اسپرانتو که می‌گویند مرکب از کلمات زبان‌های مختلفه است و باید زبان بین‌المللی شود و برای ترویج و انتشار آن در پیش ما آن همه زحمت می‌کشند. در ایران رایج است و تمام دسته فُکلی‌ها جز آن زبانی حرف نمی‌زنند و فهمیدن زبان آن‌ها که مرکب از کلمات السنهٔ مختلف اروپایی و گاهی هم چند کلمهٔ فارسی و عربی و ترکی است برای ماها هیچ اشکالی ندارد (*همان*: ۱۱٦).

در نگاه وبلن (۹۱:۱۳۹۲) آداب نوعی زبان اشارت‌وارست که در خدمت روابط سلسله‌مراتبی و منزلت‌محور است. سیاه‌کلاه‌ها با زبان رمزی، فاصلهٔ سلسله‌مراتبی را تشدید می‌کرده‌اند.

آداب‌دانی ملازم عضویت در انجمن فقط به تغییر نام و زبان‌ورزی ویژهٔ سیاه‌کلاه‌ها محدود نمی‌شود؛ بلکه ظاهر فیزیکی آن را هم در بر می‌گیرد: در توصیف گروهی از آن‌ها می‌گوید: «یک دسته از این سیاه‌کلاه‌ها را که ریششان را می‌تراشند و سبیلشان را می‌تابند و کلاهشان را چند انگشت کوتاه نموده و یک ور می‌گذارند فکلی می‌نامند» (جمال‌زاده، ۱۱٦:۱۳۷۹). اصلاح صورت، تاب دادن سبیل، کوتاه کردان کلاه و کج گذاشتن که به هویت فکلی منجر می‌شود با وجود تمامی جنبهٔ بهداشتی یا زیبایی‌شناختی آن، نوعی ریاضت بدنی است که سیاه‌کلاه‌ها همسو با سلیقهٔ طبقاتی خود و به‌مثابهٔ نوعی مصرف نمایشی عرضه می‌کنند.

اگر بخواهیم دلالت‌شناسی مذکور را با دستگاه نظری بوردیو بسنجیم باید گفت که طبقهٔ سیاه‌کلاه‌ها بنا به عادت‌واره‌های طبقاتی به سرمایهٔ فرهنگی از نوع نهادینه شده‌اش دست یافته‌اند و همین امر با ملزوماتش زندگی آن را متمایز کرده است. به این صورت که لازمهٔ به‌دست گرفتن ادارات و عضویت در انجمن داشتن سواد و مدارک تحصیلی در حد متعارف است. این اسناد در تلقی بوردیو همان سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده است (مؤیدحکمت، ۳۱:۱۳۹۵).

گفتنی است که راوی علاوه بر بازنمایی جنبهٔ ویژگی‌های طبقاتی نشان‌دهندهٔ فرادستی سیاه‌کلاه‌ها، اقتدار ملازم تشخص آن‌ها را با انتساب صفاتی همچون غارت و سرکوبگری سست می‌کند [۸] (جمال‌زاده، ۱۱۳:۱۳۷۹-۱۱۵).

۴-۲. اُبژه - بدن: طبقه فرودست

۴-۲-۱. رمضان

رمضان یکی از شخصیت‌های اصلی داستان «فارسی شکر» است. نخستین وجه معرفی وی همان نام‌گذاری اوست. در این داستان، وی تنها شخصیتی است که راوی با انتخاب نام خاص به او هستی و هویت می‌دهد. سایر شخصیت‌های این داستان بدون نام و از طریق القابی همچون شیخ و فرنگی‌مآب توصیف می‌شوند. با توجه به ویژگی‌هایی که راوی داستان برای رمضان ترسیم می‌کند، به نظر می‌رسد انتخاب نام هم تعمدی و هوشمندانه است. به قول آنتونی برجس «کلماتش را به اضافه‌کاری وادار کرده» (برجس، ۱۲:۱۳۷۷) تا موجب دلالت‌های ضمنی یا تداعی‌های مکمل شود. برای نام‌گذاری سه کارکرد یا نقش شناسایی، ارتباطی ـ تبلیغی و آستانگی برشمرده‌اند (نامور مطلق، ۱۳۸۸). واژهٔ رمضان با معنای لغوی تفتیده یا گداخته

همچون آستانه‌ای است که راوی داستان با آن خواننده را به جهان طبقاتی سوژه وارد می‌کند. سپس با انتساب کنش‌های زبانی و لحن ویژه به وی، این شناخت را تثبیت می‌کند: «نه جناب، اسم نوکرتان کاظم نیست، رمضان است. مقصودم این بود که کاش اقلاً می‌فهمیدیم برای چه ما را این‌جا زنده به گور کرده‌اند» (جمال‌زاده، ۳٤:۱۳۷۹). نیز «نه آقا، خانه‌زاد شما رعیت نیست. همین بیست قدمی گمرک‌خانه شاگرد قهوه‌چی هستم!» (*همان*: ۳۹).

افزون بر این‌ها حرکات چهره و بدن رمضان نیز ادعای راوی را تأیید می‌کند. به نظر محققان هر چند برای بیان حالات و حرکات چهره تعداد محدودی عبارات و کلمات مانند لبخند، اخم، چین به پیشانی آوردن و چشمک زدن وجود دارد، عضلات چهرهٔ انسان به اندازهٔ کافی پیچیده و دارای قدرت است؛ به طوری که می‌توانند بیش از هزار حالت خاص را ترسیم کنند (فرهنگی، ۲۹٤:۱۳۷٤). یکی دیگر از وجوه هویت‌بخشی رمضان در این داستان، حرکات چهرهٔ اوست: «کلاه نمدی از شنیدن این سخنان هاج و واج مانده بود و چون از فرمایشات جناب شیخ تنها کلمهٔ کاظمی دستگیرش شده بود گفت: ...» (جمال‌زاده، ۳٤:۱۳۷۹) یا

> رمضان مادرمرده که از فارسی شیرین جناب شیخ یک کلمه سرش نشد مثل آن بود که گمان کرده باشد که آقای شیخ با اجنه و از ما بهتران حرف می‌زند یا مشغول ذکر اوراد و عزایم است، آثار هول و وحشت در وجناتش ظاهر شد و زیر لب بسم‌اللهی گفت و یواشکی بنای عقب کشیدن را گذاشت (*همان*: ۳۵).

در تلقی جورجیو آگامبن (۹٤:۱۳۹۰) چهره، شورِ پرده برداشتن و شورِ زبان است. وقتی زبان به کار پرده‌برداری از طبیعت مشغول می‌شود آن را چهره‌مند می‌کند. با این وصف چهره و چهره‌شدگی حاوی نشانمندی و گشودگی یا دلالتگری و افشاگری هم‌زمان است. حیرانی مندرج در چهرهٔ رمضان که برآمده از کم‌اطلاعی وساده‌لوحی اوست، هیچ سنخیتی با رخسار پر از تکبر و دانانمایانهٔ شیخ و فرنگی‌مآب ندارد. در واقع، حرکات چهرهٔ او به همراه سایر کنش‌هایش گویای مرتبه و منزلت اجتماعی متفاوت او با سایر افراد موجود در داستان است.

نوع پوشش رمضان که در تعبیر راوی با عنوان کلاه‌نمدی آمده است، نیز گویای طبقهٔ پایین اجتماعی اوست. در مطالعات فرهنگی یکی از وجوه هویتی افراد، انواع لباس ازجمله کلاه است. دلاواله «میزان تمایز میان طبقات جامعه را بهای شال و کلاه ایشان ثبت کرده است» (٤۳:۱۳۷۰). در دوران‌های مختلف تاریخی دستار و کلاه نشان‌دهندهٔ توان مالی و منصب دارندهٔ آن است. کلاه نمدی نشانهٔ طبقات متوسط و پایین جامعه است. قبای چرکین نیز طرز استفادهٔ

وی از آن نیز مؤید این ادعاست: « یاروی تازه‌وارد پس از آنکه دید از آه و ناله و غوره چکاندن دردی شفا نمی‌یابد چشم‌ها را با دامن قبای چرکین پاک کرده ...» (جمال‌زاده، ۳۳:۱۳۷۹).

فاصله و قلمرو بدنی از دیگر نشانه‌های زبانی بدن است که دربردارندهٔ مفهوم میزان دوری و نزدیکی افراد به یکدیگر است. نشانه‌های مربوط به فاصله به چهار دسته تقسیم می‌شود و به تبع آن روابط انسان‌ها بر اساس فاصله نیز به چهار دسته تقسیم شده است: صمیمانه، شخصی، اجتماعی و عمومی (هال، ۱۲۹:۱۳۷٦). فاصله در مقام بُعدی پنهان در نمایان کردن بدنمندی و هویت شخصیت‌هاست که تمایزها و شباهت‌ها را نمایش می‌دهد و منزلت اجتماعی را نیز آشکار می‌کند. اگر بخواهیم ارتباط رمضان با سایر شخصیت‌های داستان را بر مبنای فاصله تبیین کنیم باید گفت وجود تفاوت‌های آشکار بین شخصیت رمضان با فرنگی‌مآب و شیخ باعث ایجاد فاصله‌ای شده است که روابط آن‌ها از حد اجتماعی فراتر نمی‌رود و حتی این تفاوت‌ها موجب رانده شدن رمضان از آن‌ها می‌شود. نگاه رمضان به آن‌ها نوعی نگاه پایین به بالاست و هماهنگی بین آن‌ها احساس نمی‌شود؛ اما هنگامی که با نفر سوم یا همان راوی هم‌صحبت می‌شود، شباهت و نزدیکی اندیشه و کلام باعث می‌شود با او احساس یگانگی کند و رابطهٔ این دو، نوعی ارتباط صمیمانه است که فاصلهٔ مکانی را برنمی‌تابد: «رمضان همین که دید خیر راستی راستی فارسی سرم می‌شود و فارسی راستا حسینی باش حرف می‌زنم دست مرا گرفت و حالا نبوس و کی ببوس و چنان ذوقش گرفت که انگار دنیا را بش داده‌اند» (جمال‌زاده، ٤١:١٣٧٩). نکتهٔ دیگر، گفتار است که با نشانه‌های آوایی سروکار دارد و بلندی و کوتاهی صدا، سرعت ادای کلام، زیر و بمی و لحن سخن در سطح زبر زنجیری آن می‌تواند در روند دلالت‌پردازی تغییر ایجاد کند (بهنام و همکاران، ٤٢:١٣٩٣). گفتنی است این نشانه‌های فرازبانی در شناسایی هویت رمضان و نشان دادن فردیت او نقش زیادی ایفا کرده است؛ زیرا راوی، خود مستقیم رمضان و شخصیت او را توصیف نکرده، بلکه با تلفیق نوعی فرازبان به همراه نمایش کنش‌ها و وضعیت رمضان، وی را به مخاطب معرفی کرده است.

> چاره را منحصربه‌فرد دیده و مانند طفل گرسنه‌ای که در طلب نان به نامادری نزدیک شود به طرف فرنگی‌مآب رفته و با صدایی نرم و لرزان سلامی کرده و گفت: «آقا شما را به خدا ببخشید! ما یخه‌چرکین‌ها چیزی سرمان نمی‌شود. آقا شیخ هم معلوم می‌شود جنی و غشی است (جمال-زاده، ۳۸:۱۳۷۹).

یا «بدبخت رمضان دیگر نتوانست حرف بزند و بغض بیخ گلویش را گرفته و بنا کرد به هق

هق گریه کردن» (*همان*: ٤١).

با توجه به آنچه گفته شد، نشانگان بدنی یا منسوب به بدن همچون نام، لحن، لباس، چهره و فاصله‌گزینی ـ که حاکی از مصرف و سلیقهٔ فردی و طبقهٔ پایین رمضان است ـ در زبان صریح راوی نیز با تعابیر عاطفی همچون رمضانِ مادر مرده، رمضان بدبخت، رمضان طفلک و رمضان فلک‌زده تأیید می‌شود. با این وصف، برساخت بدن‌محورانه‌ای که رمضان با آن‌ها تمایز یافته و هویت می‌یابد، در ظاهر بیانگر به حاشیه رفتن نوعی تیپ اجتماعی در نظم اجتماعی در حال گذار است. از سوی دیگر، تکاپوی راوی در هم‌نشین کردن این تیپِ به حاشیه-رفته با اصحاب دو گفتمان نخبه و غالب آن زمان ـ عربی‌گرایی و غرب‌گرایی ـ خود به قصد رواج چندصدایی و هم‌ترازی حاشیه و متن صورت گرفته است.

۴-۲-۲. زرد کلاه‌ها

طبقهٔ زردکلاه‌ها طبقهٔ رمضان‌هاست. از میان توصیف‌های راوی از زردکلاه‌ها آن مقدار که حاوی دلالت‌های بدن‌محور باشد، به این شرح است:

> دستهٔ اول که عموماً آن‌ها را «مشهدی» و «کربلایی» می‌نامند و اغلب رعیت و نوکر باب هستند نمی‌دانم به چه سبب نذر کرده‌اند که در تمام مدت عمرشان هرچه می‌توانند بیشتر کار بکنند و نتیجهٔ خود را بالتمام به آن دو دستهٔ دیگر مردم یعنی سفید کلاه‌ها و سیاه‌کلاه‌ها تقدیم کنند و در این مسئله چنان مصرّند که چه بسا خود و کسانشان از گرسنگی و سرما می‌میرند و بی‌کفن به خاک می‌روند در صورتی که سیاه‌کلاه‌ها و سفیدکلاه‌ها از حاصل دسترنج آن‌ها این‌قدر دارا می‌شوند که نمی‌دانند پولشان را چطور به مصرف برسانند ... در تهیدستی و نداری از نعمت برابری کامل برخوردار هستند و حتی وقتی می‌میرند برای آنکه همه با هم برابر باشند هیچ سنگ و آجر و نشانه‌ای روی قبر خود نمی‌گذارند و طولی نمی‌کشد که باد و باران اثر قبر آن‌ها را هم محو نموده و همه با خاک هم مساوی می‌شوند. اما در باب برادری، طبقهٔ مذکور برادری را به جایی رسانده که همدیگر را «داش» صدا می‌کنند ... (جمال‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۱۲-٤۲).

در توصیف مذکور سه ویژگی وجود دارد که با بدن و امر بدنی نسبت دارد: الف) لقب مشهدی و کربلایی، ب) کارکردن، ج) خطابِ داش. لقب مشهدی یا کربلایی اگرچه ظاهراً حاکی از یک سفر زیارتی است، در اصل نشان‌دهندهٔ نوعی خاکساری و فروگذاری ذهنی و جسمی است. در این خاکساری بدن به شکلی نمادین، تشخص را در تشخص‌گریزی می‌جوید. این رویه به

لحاظ فیزیکی برای طبقهٔ متوسط و فرودست ـ که بدنشان با کار از نوع یدی عجین شده است ـ سخت نیست. البته این بدان معنا نیست که طبقهٔ فرادست اهل خاکساریِ اعتقادی نیست؛ بلکه نوع نمایش یا تظاهر به عمل بدنی خاکسارانه در این دو طبقه متفاوت است. علاوه بر خاکساری بدنی طبقهٔ زردکلاه‌ها، ویژگی دیگر آن‌ها کار یدی مضاعف است که عموماً بنا به سختی فعالیت خمیده و با آن خاکساری همسو می‌شود. افزون بر آن، ثمرهٔ کار مضاعف هم اندوخته نمی‌شود تا شخص بتواند برابر با ارزش آن انواع سرمایهٔ فرهنگی کسب کند.

نکتهٔ آخر خطابِ «داش» است که زردکلاه‌ها در خطاب به هم به‌کار می گیرند. واژهٔ داش شکل شکستهٔ کلمهٔ داداش است که هم بنا به عوام‌بودگی و هم صمیمیت مشارکان گفت‌وگو استفاده می‌شود. کلمهٔ داداش به لحاظ معنا حاوی نزدیکی است. این نزدیکی چه به لحاظ ذهنی چه جسمی با شکسته‌گویی تشدید می‌شود و « فضای شخصی هر کس با دیگری را که از بدن وی شروع می‌شود» (مدنی‌پور،۱۳۹۱:۳۸) از میان بر می‌دارد. با این وصف، راوی که هویت بدن‌محورانهٔ زردکلاه‌ها را بنا به عادت‌واره‌های زیستی و سلائق متأثر از تشخص طبقاتی خود، در قالب انواع خاکساری و بی‌فاصلگی فروتنانه به نمایش می‌گذارد، به حاشیه رفتگی آن‌ها را هم برجسته می‌کند.

۴-۳. اُبژه- بدن: طبقهٔ محذوف یا خاموش

۴-۳-۱. همسر شیخ جعفر

در داستان‌های فارسی نسل اول از جمله جمال‌زاده، بازنمایی هویت زنان در نقش شخصیت‌های اصلی، با همان دقت و جزئی‌نگری بدن‌محورانه‌ای که در معرفی مردان دیده می‌شود، صورت نمی‌پذیرد. این امر بیشتر به ماهیت رئالیستی این آثار بر می‌گردد که واقعیت عرفی را بازنمایی می‌کند. حال اگر در روایتی زن نقشی فرعی داشته باشد، این فروبستگی در بازنمایی هویت او بیشتر و بیشتر می‌شود. همسر شیخ به لحاظ پیشبرد داستان نقش بسزایی دارد. سؤال‌ها و تحریک اوست که شخصیت اصلی داستان را دچار جدال و تردید هویتی می‌کند؛ اما خود در داستان، نامِ شخصی ندارد. هرگاه راوی از او سخن می‌گوید او را با نام «زنم» (جمال‌زاده، ۱۳۷۹: ٤٦، ٥٢، ٥٤، ٥٦) یا کنیهٔ «مادرِ حسنی» خطاب می‌کند: «پیش از آنکه به خانه رسیده باشم شرح شجاعتم به آنجا رسیده بود و هنوز از در داخل نشده بودم که مادر

حسنی خندان پیش آمد ...»(*همان*:۵۰).

افزون بر این، همسر شیخ از زبان شوهرش با گفتمانی طردکننده و با تعبیر «ناقص‌العقل» معرفی می‌شود:

> زن ناقص‌العقلم هر شب بنای سرزنش را گذاشته و می‌گفت هی برو زه زه سر پا بنشین خایه بلرزان، پنبه بزن و شب با ریش و پشم تار عنکبوتی به خانه برگرد! در صورتی که همسایه‌مان حاج علی که یک سال پیش آه نداشت با ناله سودا کند کم‌کم داخل آدم شده و برو بیایی پیدا کرده. زنش می‌گوید که همین روزها هم وکیل مجلس می‌شود با ماهی صد تومان دوهزاری چرخی و هزار احترام! اما تو تا لب لحد باید زه زه پنبه بزنی (جمال‌زاده، ۱۳۷۹:٤۵).

در این داستان هویت بدن‌محورانهٔ همسر شیخ را به این شرح می‌توان گزارش کرد: بی‌نامی زن و خطاب کنیه‌محور- مادر حسنی ـ سبب شده است به‌مثابهٔ بدنی خاموش عرضه شود. سپس انتساب صفت ناقص‌العقل به وی، به شکلی توأمان زیستی ـ فرهنگی طرد می‌شود.

۴-۳-۲. زنان ایرانی

در داستان «بیله دیگ بیله چغندر»، روایت از نگاه مستشارنمایی فرنگی که به‌واسطهٔ «دلاکی ـ مستشاری» هجده ماه در ایران به سر برده است، توصیف می‌شود. این داستان که توصیف جامعهٔ ایرانی است از همان آغاز بر توصیف بدنی استوار است: «ایرانی‌ها عموماً متوسط‌القامه و گندم‌گون هستند. زیاد حرف می‌زنند و کم کار می‌کنند. خیلی خوشمزه و خنده‌دوست هستند؛ ولی گریه بسیار می‌کنند. زبانی دارند که مار را از سوراخ بیرون می‌کشد. بچه‌ها کچل هستند، مردها سر را می‌تراشند و ریش را ول می‌کنند؛ ولی یک چیز غریبی که در این مملکت هست این است که گویا اصلاً زن در آنجا وجود ندارد ...» (جمال‌زاده، ۱۳۷۹:۱۱۰). پس از این توصیف، ابتدا هویت فردیت‌نیافتهٔ زنان ایرانی را بازنمایی می‌کند. راوی داستان در ابتدا با حکم کلیِ «یک چیز غریبی که در این مملکت هست این است که گویا اصلاً زن در آنجا وجود ندارد» (*همان*:۱۱۰)، سعی می‌کند عدم حضور اجتماعی زنان و خاموشی هویتی آن‌ها را با نگاهی هستی‌شناختی به‌مثابهٔ نیستی اعلام کند. سپس این غیبت تحمیلی را در دو شکل بازنمایی کند:

شکل اول بازنمایی غیاب هویتی ـ بدنی مبتنی بر نحوهٔ جایگیری فیزیکی زنان در فضای تعاملی ـ اجتماعی است. بدین صورت که در برخی از اماکن عمومی انتخابی هرگز نمی‌توانند حاضر شوند: «هیچ حق ندارند در قهوه‌خانه‌ای یا جایی داخل شوند» (*همان*:۱۱۲). در اماکن

عمومی‌ای که به اقتضای زندگی اجتماعی از آن گریزی نیست، نیز حضور زنان از فرط کم‌رنگی همچون غیبت فرض شده است: «تو کوچه‌هادخترهای کوچک چهار پنج ساله دیده می‌شود؛ ولی زن هیچ در میان نیست» (*همان*: ۱۱۱). یا آنکه بنا به پوشش خاص که همچون ماسکی هویت و تشخص فردی را از آنان سلب کرده است، باز بدن و وجودشان با وجود حضور، همچون ابژه‌ای غایب تدوام می‌یابد: «چیز دیگری که در ایران غریب است این است که یک قسمت عمدهٔ مردم که تقریباً نصف اهل مملکت می شود، خودشان را سر تا پا توی کیسهٔ سیاهی می‌بندند و حتی برای نفس کشیدن هم روزنه‌ای نمی‌گذارند و همین طور در همان کیسهٔ سیاه تو کوچه رفت و آمد می‌کنند» (*همان*:۱۱۲). آنچه راوی از آن به‌مثابهٔ کیسهٔ سیاه یاد می‌کند، سبب می‌شود بدن و تفاوت‌های بدنی در مقام عنصر هویتی گم شود؛ زیرا به دو صورت می‌توان هویت برآمده از بدن را پوشاند یا امحا کرد: شکل اول ماسک زدن است. ماسک به قول ژولیا کریستیوا نشانهٔ از بین رفتن فردیت و پذیرش گمنامی و نیز قبول کثرت هویت‌هاست (لچت، ۱۹:۱۳۸۳). شکل دوم یکدست‌نمایی و متحدالشکل کردن است. متحدالشکلی نوعی تغییر قیافه است که جانشین نقاب یا ماسک می‌شود (کیوئا،۲۸:۱۳۸۹). کیسهٔ سیاهِ درپوشیده بر بدن زن هم به‌مثابهٔ ماسک صورت‌ها پوشانده است وهم به لحاظ شکل یکسان پارچه‌ها به یکدست‌نمایی تمام زنان مذکور منجر شده است. با این وصف تشخص بدنی زنان و هویت برآمده از آن به شکلی مضاعف خاموش شده است.

راوی در شکل دوم بازنمایی غیاب هویتی ـ بدنی زنان بر نحوهٔ فراخوانی آنان تکیه کرده است. با استناد به سخن لویی آلتوسر مبتنی بر اینکه موجودات با فراخوانی به سوژه‌های اجتماعی تبدیل می‌شوند (آلتوسر، ۷۲:۱۳۹۵–۶۷). فراخوانی راوی و کنشگران داستانی مندرج در روایت هم تشخص فردی را از زنان گرفته است:

> یک روز از یکی از ایرانیانی که خیلی با من رفیق بود و دارای چندین اولاد بود، پرسیدم پس زن تو کجاست. فوراً دیدم سرخ شد و چشمهایش دیوانه‌وار از حدقه درآمد و حالش به کلی دیگرگون شد. فهمیدم خطای بزرگی کردم ... (جمال‌زاده، ۱۱۱:۱۳۷۹).

مرد در مقام یکی از کنشگران داستان نه‌تنها حاضر نیست زنش نام داشته باشد؛ بلکه نمی‌خواهد به وی در مقام شخص اشاره شود. به عبارتی دیگر، حتی با فراخوانی به ظاهر خنثای وی موافق نیست. اگر هم در داستان، زنان در مقام سوژه فراخوانده می‌شوند راوی با

استناد به گفتمان اجتماعی ـ معرفتی حاکم بر فرهنگ برسازندهٔ داستان، وی را ضعیفه می‌خواند: «... مردم چندان احترامی به آن‌ها نمی‌کنند و حتی اسم آن‌ها را «ضعیفه» گذاشته‌اند که به معنای ناتوان و ناچیز است» (*همان*: ۱۱۲). فراخوانی زنان با عنوان ضعیفه اگرچه ممکن است به اقتضای فرهنگ حاوی دلالت‌های عاطفی باشد؛ اما در همان تعبیر، دلسوزی جای اعطای حقوق را گرفته است. افزون بر این، صفت مذکور کاملاً مبتنی بر توصیفی بدنی است که زن را به لحاظ فکری و جسمی ناتوان نشان می‌دهد. با این وصف زنان بازنمایی راوی داستان ـ که به شیوه‌ای رئالیستی مطرح شده است ـ با بدنی کاملاً خاموش و غایب و به دور از نشانه‌هایی دال بر تمایز و سلیقهٔ فردیِ اُبژه ـ بدن ترسیم شده‌اند.

۵. نتیجه

بنا به تحولات اجتماعی ـ فرهنگی جهان معاصر ایرانی، توجه به فردیت و ملزومات آن به‌ویژه بدن و امر بدنی به شکلی فراگیر مطرح شده است. بدنمندی و بدن‌آگاهی مبنای معرفی و فراخوانی سوژه ـ ابژه‌های اجتماعی و متنی شد. جمال‌زاده از نخستین داستان‌پردازان ایرانی است که برای بازنمایی هویت سوژه ـ ابژه‌های درون‌داستانی و متنی بر نمایش بدن و امر بدنی تکیه کرد. در این مقاله بر مبنای برخی از مفاهیم کلیدی تورستین وبلن و پی‌یر بوردیو دلالت‌های بدن‌محورانه و نمادین هویت سوژه ـ ابژه‌های متنیِ داستان‌های جمال‌زاده طبقه‌بندی، تحلیل و تفسیر شد. در این داستان‌ها بدنمندی و بدن‌آگاهی عمدتاً در قالب کنش‌ها و وضعیت‌هایی همچون صحبت کردن، لباس پوشیدن، تنظیم فاصلهٔ بدنی و برخی از شکل‌های زبانِ بدن سامان یافته است که خود در مقام نشانگان سلیقه و مصرف یا وجوهی از مصرف نمایشی و انواعی از سرمایهٔ فرهنگی علاوه بر نمایش تمایز طبقاتی برآمده از امر بدنی، نزاع و تخاصم مندرج در آن‌ها را به شکلی ضمنی به پرسش در آورده است. بدین صورت که در بازنمایی رئالیستی راوی می‌توان سه طبقه مشاهده کرد:

اول طبقهٔ فرادست که شیخ، فرنگی‌مآب، شیخ جعفر، سفیدکلاه‌ها و سیاه‌کلاه‌ها را در بر می‌گیرد. برجسته‌ترین ویژگی آن‌ها به‌کارگیری زبان و طرز صحبت کردن است که با پشتوانهٔ سرمایهٔ نهادینه‌شدهٔ ضمنیِ هر کدام، در قالب مصرف نمایشی نمود می‌یابد. شیخ با تمسک به زبان عربی و تلفظ ویژهٔ آن، فرنگی‌مآب با توسل به زبان فرانسوی و طمأنینهٔ خاص در ادای

آن، سیاه‌کلاه‌ها با گرایش به زبان اسپرانتووار برآمده از عضویت در انجمن دیوان و حتی شیخ جعفر با زبانی جعل‌شده، سعی می‌کنند به شکلی نمایشی فاصلهٔ خود را را با دیگران حفظ کنند. همسو با زبان و لحن خاص، نوع پوشاک و ژست‌های خاص بدنی هم به تداوم نمایش مذکور انجامیده است: عمامهٔ آویزان و تحت‌الحنکی شیخ، پالتو و ساعت فرنگی‌مآب، سیبیل، کلاه‌کج و فکل سیاه‌کلاه‌ها از یک طرف و نگاه از بالا به پایین شیخ با انگشتانِ چهار ضرب برسینه‌گرفتهٔ فرنگی‌مآب، همگی با جنبه‌های نمایشی خود کفهٔ تمایز افراد را به سوی تفوق آنان بر دیگران سوق داده است. دوم طبقهٔ فرودست که شامل رمضان و زردکلاه‌هاست. زبان، لباس و ژست-های این طبقه نقطهٔ مقابل طبقهٔ فرادست است. زبان و رفتارهای رمضان کاملاً خاکسارانه است. حیرتی توأم با عجز در رخسارش وجود دارد. کلاه او نمدی و قبای او چرکین است و در مواجهه با شیخ و فرنگی‌مآب فاصلهٔ بدنی خود را به شکلی آشکار حفظ می‌کند. این خاکساری در لقب، رفتار و خطاب‌های زردکلاه‌ها هم دیده می‌شود. طبقهٔ سوم که بنا به وضعیتشان، طبقهٔ محذوف یا خاموش نامیده شدند، خلاف دو طبقهٔ اول، پیش‌تر از آنکه بر اساس سلیقه و مصرف متمایز شوند بر مبنای جنسیت تمایز یافته، سپس تمایز مذکور سلیقه و مصرف آنان را سامان داده و در مقام هستندگانی خاموش حضور یافته‌اند. این خاموشی در نام به شکل‌های بی‌نامی یا در حالت خوب به شکل اسم افزوده در کنیه‌ها یا اسامی که حاوی ضعف و نقص است، نمود می‌یابد. به لحاظ حضور اجتماعی هم یا کاملاً غایبند یا آنکه با انواع ماسک غیبت مذکور را تداوم می‌دهند.

افزون بر بازنمایی بدن‌محورانه که مبنای تشخّص فردی و تمایز طبقاتی است، راوی سعی می‌کند اقتدار نهفته در تشخص و تمایز را که نزاع و تخاصم طبقاتی را یک‌سویه و اقتداگرایانه می‌نماید، سست کند. در تمام داستان‌های مذکور، راوی از یک سو با اشکالی از طنز و گروتسک اقتدارِ برآمده از سرمایهٔ فرهنگی و مصرف نمایشی، طبقهٔ فرادست را متزلزل می‌کند. از سوی دیگر با نمایش وضعیت طبقهٔ فرودست و خاموش به‌مثابهٔ به حاشیه‌رفتگان، خود به خود سبب جلب توجه به سوی آن‌ها می‌شود. با این وصف، راوی ضمن بازنمایی فردیت سوژه ـ ابژه‌ها و برساخت بدنی ملازم آن، از غلبه و رواج تک‌صدایی پرهیز و از سلطهٔ پیوسته به آن اقتدارزدایی می‌کند.

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Veblen Thorstein
2 . Bourdieu Pierre

۳. مراد از تعبیر« سوژه ـ ابژه» نشان دادن وجوه دوگانهٔ سوژه در دو گفتمان است. سوژه در گفتمان دکارتی در مقام عامل فعال و در گفتمان آلتوسری به‌مثابهٔ فراخوانده‌ای فرض شده است. از آنجا که نمی-توان مفهوم سوژه را به شکل کامل با یکی از آن گفتمان‌ها نشان داد، تعبیر مذکور برای بازنمایی دو وجه به صورت هم‌زمان به‌کار گرفته شد.

٤. با توجه به اینکه بازنمایی مبتنی بر امر بدنی یا سلیقه و مصرف در سه داستان دیگر این مجموعه یعنی «درد دل ملا قربانعلی، دوستی خاله خرسه و ویلان‌الدوله» چشمگیر نیست، از طرفی دیگر بنا به محدودیتی که برای حجم مقاله وجود دارد از آن موارد صرف‌نظر و از جامعه‌ی آماری حذف شد.

٥. اُبژه (Object): موضوع شناخت و البته در گفتمان قدرت حاوی مفهوم تسخیرشده و منفعل است و اَبژه (Abject) به معنای طردشده، محذوف است.

٦. منظور از مبنای نظری همجوار، بحث‌هایی است که دو نظریه‌پرداز مطرح نکرده‌اند. برای مثال برای تحلیل وضعیت زنان از مفاهیم دیگری استفاده شد.

۷. ویژگی‌های هریک از طبقاتِ اُبژه ـ بدن بر اساس نشانگان سرمایهٔ فرهنگی مورد نظر بوردیو اعم از زبان، لباس، خوراک، فاصله‌گزینی بدنی و غیره تعیین شده است.

۸ . در این داستان نام سفیدکلاه‌ها چهار بار و هر بار اشاره‌وار آمده است. توصیف و گزارش قابل تفسیری از آن‌ها دست نداد، به همین دلیل تیتر جداگانه‌ای به آن‌ها اختصاص نیافت.

۷. منابع

- آگامبن، جورجیو (۱۳۹۰). ***وسایل بی‌هدف: یادداشت‌هایی در باب سیاست***. ترجمهٔ امید مهرگان و صالح نجفی. تهران: چشمه.
- آلتوسر، لویی(۱۳۹۵). ***ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت***. ترجمهٔ روزبه صدر آرا. تهران: چشمه.
- اباذری، یوسف و نفیسه حمیدی (۱۳۸۷). «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات». ***پژوهش زنان***. د ٦. ش ٤. صص ۱۲۷– ۱٦۰.
- ارمکی، تقی و حسن چاوشیان (۱۳۸۱). «بدن به‌مثابهٔ رسانه هویت». ***جامعه‌شناسی ایران***. د ٤. ش ٤. صص ٥۷–۷٥.

- برجس، آنتونی (۱۳۷۷). «**ادبیات چیست؟**». ترجمهٔ سید محمد حسینی جهان‌آبادی. ***ادبیات داستانی***. ش ٤٨. صص ۱۰-۱۵.
- بودریار، ژان(۱۳۸۹). ***جامعهٔ مصرفی: اسطوره‌ها و ساختارها***، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: ثالث.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰). ***تمایز***. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: ثالث.
- تامسون، فیلیپ (۱۳۸٤). ***گروتسک در ادبیات***. ترجمهٔ غلامرضا امامی. شیراز: نوید.
- جرموو، جان و ویلیامز لورن (۱۳۹٤). ***جامعه‌شناسی غذا و تغذیه: اشتهای اجتماعی***. ترجمهٔ هما زنجانی‌زاده. تهران: جامعه‌شناسان.
- جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۷۹). ***یکی بود و یکی نبود***. تهران: سخن.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۹۱). ***هویت اجتماعی***. ترجمهٔ تورج یاراحمدی. تهران: پردیس دانش.
- ---------- (۱۳۸٤). ***پیر بوردیو***. ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. تهران: نی.
- دلاواله، پیتر (۱۳۷۰). ***سفرنامهٔ دلاواله***. ترجمهٔ شجاع الدین شفا. تهران: علمی فرهنگی.
- ذکایی، محمدسعید و مریم امن‌پور (۱۳۹۲). ***درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن***. تهران: تیسا.
- ریترز، جورج (۱۳۷٤). ***نظریهٔ جامعه شناسی در دوران معاصر***. ترجمهٔ محسن ثلاثی. چ ۲. تهران: انتشارات علمی.
- شربتیان، محمدحسن (۱۳۸۸). «رویکردهای فرهنگی و اجتماعی در حوزهٔ بدن انسان»، ***مطالعات فرهنگی و اجتماعی خراسان***. ش ۱۳ - ۱٤. صص ۱۳۱-۱۵۱.
- فرهنگی، علی‌اکبر (۱۳۷٤). ***ارتباطات انسانی***. ج ۱. تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸٤). «پیر بوردیو: پرسمان دانش و روشنفکری». ***علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد***. ش ۵. صص ۱٤۱-۱٦۱.
- کاریگان، پیتر (۱۳۹٦). ***جامعه‌شناسی مصرف***. ترجمهٔ سعید صدرالاشرافی. تهران: گل آذین.
- کریگان، کیت (۱۳۹۵). ***جامعه‌شناسی بدن: نظریه‌های مدرن، پست‌مدرن، پساساختارگرایانه***. ترجمهٔ محسن ناصری‌راد. تهران: نقش و نگار.
- کیوئا، روژه (۱۳۸۹). ***انسان و بازی***. ترجمهٔ مهدی داوودی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

- گرنفل، مایکل (۱۳۹۳). ***مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو***. ترجمهٔ محمدمهدی لبیبی. تهران: افکار.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸٦). ***جامعه‌شناسی***. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: نی.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۹۲). ***تجدد و تشخص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید***. ترجمهٔ ناصر موفقیان. تهران: نی.
- لچت،جان (۱۳۸۳). ***پنجاه متفکر بزرگ: از ساختارگرایی تا پسامدرنیته***. ترجمهٔ محسن حکیمی. تهران: خجسته.
- لیندولم، چارلز (۱۳۹٤). ***فرهنگ و هویت***. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: ثالث.
- مدنی‌پور، علی (۱۳۹۱). ***فضاهای عمومی و خصوصی شهر***. ترجمهٔ فرشاد نوریان. تهران: سازمان فناوری اطلاعات و ارتباطات شهرداری.
- مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۳). ***جهان ادراک***. ترجمهٔ فرزاد جابرالانصار. تهران: ققنوس.
- مؤید حکمت، ناهید (۱۳۹۵). ***سرمایهٔ فرهنگی: درآمدی بر رویکرد نظری و روش شناسی بوردیو***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸). «عنوان‌شناسی آثار هنری و ادبی ایران» (مطالعهٔ نشانه‌شناختی عنوان هنری از قرن چهارم تا دوازدهم).. ***مجموعه مقالات چهارمین هماندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هماندیشی سینما***. به کوشش منیژه کنگرانی. تهران: فرهنگستان هنر. ۷۵-۱۱۲.
- وبلن، تورستین (۱۳۹۲). ***نظریهٔ طبقهٔ تن‌آسا***. ترجمهٔ فرهنگ ارشاد. تهران: نی.
- هال، ادوارد. تی (۱۳۷٦). ***بُعد پنهان***. ترجمهٔ منوچهر طبیبیان. چ ۱. تهران: دانشگاه تهران.
- یعقوبی جنبه‌سرایی، پارسا و طیبه فشی (۱۳۹۰). «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمال-زاده». ***سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی***. س ٤. ش ۳. صص ۲٤٥- ۲٥٤.

References:

- Abazari, Y. & N. Heydari. (2008). "Sociology of Body and Theoretical Arguments". *Women in Development & Politic*. Pp. 127-160. [In Persian].
- Agamben, G. (2011). *Untouchables: Notes on Politics*. Translated by Omid Mehregan and Saleh Najafi. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].
- Althusser, L. (2016). *Ideology and Ideological Mechanisms of Government*.

Translated by Roozbeh Sadr Ara. Tehran: Cheshmeh. [In Persian].

- Armaki, T. & H. Chavashian, (2002), "Body as an Identity Media". *Iranian Journal of Sociology.* Vol. 4, No. 4. Pp. 75-57. [In Persian].
- Baudrillard, J. (2010). *La Société de Consommation: Ses mythes, Ses stractures.* Translated by Pirouz Izadi. Tehran: Sales. [In Persian].
- Bourdieu, P. (2011). *Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste*. Translated by Hasan Chavoshian. Tehran: Sales. [In Persian].
- Burgess, A. (1998). "What is Literature", Translated by seyyed Mohammad Hosseini Jahan Abadi. Fiction Literature.Vol 48. Pp 10-15. [In Persian].
- Caillois, R. (2010). *Man, Play and Games.* Translated by Mehdi Davoodi. Tehran: Pajuhesh Farhangi. [In Persian].
- Carrie, K. (2016). *Body Sociology: Modern, Postmodern, Post-Structural Theories*. Translated by Mohsen Nasseri rad. Tehran: Naqsh o Negar. [In Persian].
- Corrigan, P. (2017). *The Sociology of Consumption: An Introduction.* Translated by Saeed Sadr al-Ashrafi. Tehran: Golazin. [In Persian].
- Della Valle. P. (1991) . *Della Valle Travelogue.* Translated by Shoja al-ddin Shafa. Tehran: Elmi Farhangi. [In Persian].
- Fakouhi, N. (2005). "Pierre Bourdieu: knowledge and intellectuals". *Social Sciences Journal of Ferdowsi University of Mashhad.* No. 5.[In Persian].
- Farhangi, A. A. (1995). *Human Comunications*. Vol. 1. Tehran: Rasa. [In Persian].
- Germov, J. & L. Williams, (2015), *A Sociology of Food and Nutrition: The Social appetite.* Translated by Homa Zanjanizadeh. Tehran: Jameahshenasan. [In Persian].
- Giddens, A. (2013). *Modernity and Self Identity: Self and Society in the Late Modern age*. Translated by Naser Movaffaqian. Tehran: Ney. [In Persian].
- Giddens, A. (2003). *Sociology*. Translated by Hassan Chavoshian. Tehran: Ney. [In Persian].
- Grenfell, M. (2014). *Pierre Bourdieu: Key concepts*. Translated by Mahdi Labibi. Tehran: Afkar. [In Persian].

- Jamalzadeh, M. (2000). *Yeki Bud & Yeki Nabud*. Tehran: Sokhan. [In Persian].
- Jenkins, R. (2005). *Bourdieu.* Translated by Leila Jowafshani and Hasan Chavoshian. Tehran: Ney. [In Persian].
- Jenkins, R. (2012). *Social Identity*. Translated by Touraj Yar Ahmadi. Tehran: Pardis Danesh. [In Persian].
- Lechte, J. (2004). Fi*fty Key Contemporary Thinkers from Structuralism to Postmodernity*. Translated by Mohsen Hakimi, Tehran: Khojasteh. [In Persian].
- Lindolm, Ch. (2015). *Culture and Identity: the History, Practice of Psychological Anthropology*. Translated by Mohsen Salasi. Tehran: Sales. [In Persian].
- Madanipour, A. (2012). *Public and Private of City.* Translated by Farshad Nourian. Tehran. [In Persian].
- Merleau- Ponty, M. (2014). *The world of perception.* Translated by Farzad Jaber-al Ansar. Tehran. Qoqnoos. [In Persian].
- Moayed Hekmat, N. (2016). *Cultural Capital :an Introduction to Theoretical Approach and Methodology of Pierre Bordieu* . Tehran: Institute for Humanities and Cultural study. [In Persian].
- Namvar Motlagh, B. (2009). "The Title of the Science and Technology of Iran". (Cognitive Study of the Art Title from the 4th to the 12th Century) from the Collected Articles of the Fourth Symposium on Semiotics of Art, Including Articles of Cinema Consensus. By the efforts of Manijeh Kangarani. Tehran: Academy of Art. SS112-75. [In Persian].
- Ritzer, J. (1995). *Contemporary Sociological Theory*. Translated by Mohsen Salasi. Tehran: Elmi. [In Persian].
- Sharbatian, M. H. (2009). "Cultural and social approaches in the area of Human Body. *Journal of Cultural and Social Studies of Khorasan.* No. 13 and 14. Pp. 151-131. [In Persian].
- Hall, Edward. T. (1997).*The Hidden Dimension.* Translated by Manouchehr Tabibiyan. Tehran: Tehran University Press. [In Persian].

- Thomson, Philip J. (2005).*The Grotesque*. Translated by Gholamreza Emami. Shiraz: Navid. [In Persian].
- Veblen, Th. (1970). *The theory of the leisure class*. Translated by Farhang Ershad. Tehran: Ney. [In Persian].
- Yaghoobi Janbeh Saraei, P. & T. Fashi, (2011). "Grotesque in the works of Jamalzadeh", *Quarterly Journal of Stylistics of Persian Discipline and Prose*. 4th year. Pp: 254-245. [In Persian].
- Zokaei,M. & M. Amanpour, (2013), *An Introduction to Cultural History of the Body in Iran.* Tehran: Tisa. [In Persian].

.