Sociology of Culture and Art

Volume 5. Issue 5. Winter 2024. Pages 49 to 67

Research Paper

The social semiotic of the play "Jafar Khan az Farang Amadeh": Using Pierre Guiraud's theory

Tahere Mirhashemi[1]

1. Assistant professor, Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2023.138014.1243

Received: October 1, 2022
Accepted: November 1, 2023
Available online: 15 March, 2024

Abstract

The play "Jafar Khan came from West " written by Hassan Moghadam is one of the most important and influential plays of his time which attracted the attention of general and special audiences. The present paper intends to investigate the process of the semantics of the text of the play under socio-cultural variables in the framework of social semiotics and based on the theory of Guiraud. The questions that the research seeks to answer are: 1. what are the most obvious social signs that can be discovered and explained in the play "Jafar Khan came from West "? 2. What are the semantic implications of the social signs of the play "Jafar Khan came from West "? The results indicate that the most obvious signs of identity in this play are names, nicknames, clothes, objects, and animals. Hassan Moghadam has shown Jafar Khan's confrontation with his family members who are influenced by the collectivism of traditional Iranian society while highlighting his individuality by using these signs. The most obvious signs of social etiquette in the play "Jafar Khan Az Farang Bargashte" are the tone of speech, the distance between people, and insults. The endless efforts of the family members to get close to Jafar Khan and his resistance to keeping a distance from them are evident in these three signs of social etiquette. , it could be argued that the social signs of this play significantly contribute to shaping the semantic framework of the work (depicting traditional and modern human attitudes and life).

Keywords: Hassan Moghadam; The play "Jafar Khan came from West"; social semiotics; identity signs; social etiquette.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Mirhashemi, T. (2024). The social semiotic of the play "Jafar Khan az Farang Amadeh": using Pierre Guiraud's theory. *Sociology of Culture and Art*, 5 (5), 49-67.

Corresponding author: Tahere Mirhashemi
Address: Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran.
Tell: 09122165923
Email: t-mirhashemi@araku.ac.ir

Extended Abstract

1- Introduction

In their modern sense, there was no play and playwriting in classical Iranian literature, and this type of literature received attention from the Qajar period. Although the first Iranian plays were translated from European ones, some modernists and intellectuals of the constitutional era turned to playwriting after some time, trying to present the political, moral, and social problems of their time in their plays with a critical view by using the critical and communicative capacity of the play. One of the pioneers of playwriting in Iran is Hassan Moghadam (1898-1925), whose most important work is "Jafar-Ḵān az Farang āmada (Jafar Khan has returned from West)", a play that made the author famous and created a trend in the field of playwriting at that time. In this play, Hassan Moghadam takes a critical look at extreme traditionalism and modernism and criticizes the common superstitions and prejudices among the people of Iran in addition to the behavior and speech of young people who have gone to the West. Believing that people can be better communicated with the language of the play, Moghadam wanted to inform extreme traditionalists and modernists of the ugliness of their behavior with this play. The remarkable thing about this play is that, although a century has passed since it was written, its theme (the extreme behavior of traditionalists and modernists) is still evident in today's society and has caused some cultural and social conflicts to form.

2- Methods

The author first collects semiotics information by using library resources and then chooses the theory of French linguist and semiotician Pierre Giroud (1912-1983) as the study framework among different theories and models in the field of social semiotics. Giroud's theory is based on the principle that signs significantly contribute to human interactions and that the relationship between individuals and groups can be better understood by considering signs and their interpretation. In a part of the book "Semiotics", which is one of the most significant books written in the "Golden Age of Semiotics" (Nabavi, 1387: 10), Pierre Giroud has divided social signs into two main groups: 1. Signs of identity 2. Signs of social Etiquette, each of which has sub-branches. Within the framework of this theory, the writer draws a coherent plan, extracts different types of social signs from the text of the play "Jafar Khan Az Farang Bargashte" by the complete induction method according to the plan, and then analyzes the data using the descriptive-analytical method.

3- Findings

Social signs are divided into two main groups by Pierre Giroud as follows: 1. Identity signs and 2. Social etiquette signs. The names of the characters in the play "Jafar-Ḵān az Farang āmada" are the first and most obvious identity signs in the play. Some identity aspects of the characters of the work can be represented by paying attention to their names. Jafar-Ḵān's confrontation with his family from various aspects under the influence of western culture and upbringing can also be seen in his naming in the play under review. Among the characters of the play, Jafar-Ḵān Abjad is the only one who is introduced independently and without considering the family relationships. All the other characters are introduced concerning Jafar-Ḵān. The structure of the kinship network in Jafar-Ḵān's family is drawn by this type of naming. The type of clothing of the characters in the play that represents some aspects of their identity is another identity sign evident in the play. If the type of clothing is seen as a sign system, Jafar-Ḵān's clothing system is a new system that is in contrast to the traditional Iranian male clothing system. The tone of voice is one of the social etiquette signs that can be discussed in the text under review. Considering the tone of voice in conversations can indicate the type of relationship between people. The tone of voice of different characters is explained according to their position in the family system in the play "Jafar-Ḵān az Farang āmada". The distance between people and insults are among the other social etiquette signs in this play. Insult is one of the main features that can be seen in Jafar-Ḵān's relationships with other family members. This insulting behavior starts from the very first encounter and continues until the end of the play.

4- Discussion & Conclusion

The data suggest that the social signs that indicate the identity of the characters in this play are as follows: 1. Names and nicknames: among the characters of the play, only Jafar Khan is introduced independently without considering family relationships, while all other characters in the play are introduced concerning Jafar Khan, with their identity dependent on family relationships. 2. Clothing: In this play, Jafar Khan's modern clothing system is contrasted with Mashhadi Akbar's traditional clothing system. Moghadam shows the modernism of Jafar Khan and his disregard for the common norms of clothing by describing the European clothing of this character. Jafar Khan has used this new system to differentiate between himself and others and emphasize his modern identityI 3. Objects and animals: the way of owning family objects in the play shows Jafar Khan's

Mirhashemi, T. (2024). The social semiotic of the play "Jafar Khan az Farang Amadeh": using Pierre Guiraud's theory. *Sociology of Culture and Art*, 5 (5), 49-67.

individualistic spirit and his confrontation with the collectivism of family members. In a family where nothing is owned by anyone, Jafar Khan has special things, some of which are used for personalization rather than being practical. Carrot - Jafar Khan's dog - in this play and his emotional attachment to it can indicate his loneliness and emotional emptiness or self-loathing and absurdity.

The most obvious signs of social etiquette in this play are as follows: 1. Tone of speech: Jafar Khan's cold and indifferent tone in contrast to the warm and loving tone of the family members is evident in the play. This cold tone shows that he does not want to establish a close relationship with his family. 2" Distance between people: In the play, Jafar Khan still tries to keep his distance from his family members, despite the family members' efforts to enter his privacy and create a sense of intimacy. He seems to want to resist the many opinions and interferences of family members, which endanger his individuality, by keeping a distance from them. 3. Insult: Insult is one of the main characteristics that can be seen in Jafar Khan's dealings with other family members. This behavior is caused by two reasons: a) selfishness and self-aggrandizement and b) reaction to the interference of family members. Finally, it could be argued that the social signs of this play significantly contribute to shaping the semantic framework of the work (depicting traditional and modern human attitudes and life).

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' Contributions

Tahere Mirhashemi, the corresponding author of this article, assistant professor of Persian Language and Literature in the Faculty of Literature and Foreign Languages of Arak University, Arak, Iran.

7- Conflict of Interests

Author declared no conflict of interest.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره پنجم، شماره پنجم، زمستان ۱۴۰۲، ص ۴۹-۶۷

مقاله پژوهشی

نشانه‌شناسی اجتماعی نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» بر اساس نظریهٔ پی‌یر گیرو

طاهره میرهاشمی[۱]

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

https://doi.org/10.22034/scart.2023.138014.1243

تاریخ دریافت: ۹ مهر ۱۴۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۰ آبان ۱۴۰۲
انتشار آنلاین: ۲۵ اسفند ۱۴۰۲

چکیده

نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» نوشتهٔ حسن مقدم یکی از نمایشنامه‌های مهم و تأثیرگذارِ روزگار خویش است که با اقبال مخاطب عام و خاص مواجه شد. جستار حاضر برآن است تا در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی به‌عنوان یکی از ابزارها و روش‌های کیفی تحلیل متن و بر اساس نظریهٔ پی‌یر گیرو به بررسی فرایند معناپردازیِ متن نمایشنامه متناسب با متغیرهای فرهنگی ـ اجتماعی بپردازد. پرسش‌های پژوهش عبارتست از: الف) در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» بارزترین نشانه‌های اجتماعی قابل کشف و تبیین کدام است؟ ب) نشانه‌های اجتماعی نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» چه دلالت‌های معنایی‌ای دارد؟ دستاورد پژوهش نشان می‌دهد که بارزترین نشانه‌های هویت در این نمایشنامه عبارتست از: نامها و القاب، لباس، اشیا و حیوانات؛ مقدم با استفاده از این نشانه‌ها ضمن برجسته کردن فردیت جعفرخان، تقابل او را نیز با اعضای خانواده، که تحت تأثیر جمع‌گرایی جامعهٔ سنتی ایران هستند، نشان داده است. بارزترین نشانه‌های آداب معاشرت هم در این نمایشنامه عبارتست از: لحن کلام، فاصلهٔ بین افراد و توهین. آنچه در این سه نشانهٔ آداب معاشرت مشهود است، تلاش بی‌سرانجام اعضای خانواده برای نزدیک شدن به جعفرخان و مقاومت او برای حفظ فاصله از آنان است. این حفظ فاصله از سویی نشان‌دهندهٔ خودخواهی و خودبرتربینی این شخصیت و از سوی دیگر نیز نوعی واکنش در برابر اعمال نظرها، دخالت‌ها، اعتقادات خرافی و تعصب‌های غیرمنطقی خانواده است. در مجموع باید گفت نشانه‌های اجتماعی این نمایشنامه نقش مهمی در شکل دادن به چارچوب معنایی اثر (ترسیم نوع نگرش و زندگی انسان سنتی و مدرن) داشته است.

واژه‌های کلیدی: حسن مقدم، نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده»، نشانه‌شناسی اجتماعی، نشانه‌های هویت، نشانه‌های آداب معاشرت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد: میرهاشمی، طاهره (۱۴۰۲). نشانه‌شناسی اجتماعی "جعفرخان از فرنگ آمده" براساس نظریهٔ پی‌یر گیرو. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۴۹-۶۷.

* **نویسنده مسئول:** طاهره میرهاشمی
نشانی: گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
تلفن: ۰۹۱۲۲۱۶۵۹۲۳
پست الکترونیکی: t-mirhashemi@araku.ac.ir

۱- مقدمه و بیان مسئله

در تاریخ معاصرایران، انقلاب مشروطه یکی از مهمترین رویدادها از حیث تغییر افکار و اندیشه‌های نهادینه‌شده در طی قرن‌های پیشین است. در این دوره دگرگونی‌های اساسی و بنیادی در زیرساخت‌های سیاسی- اجتماعی جامعهٔ ایران پدید آمد که مهمترین آنها برانداختن سلطنت مطلقه و ایجاد حکومت مشروطه بود. با توجه به این نکته که «در هم ریختن ساخت اجتماعی و حتی دگرگونی در اجزایی از ساخت، دیگر اجزا را دستخوش تغییرمی‌کند» (وحیدا،۱۳۸۷: ۲۶۹)، ایجاد تغییراتی در ادبیات عصر مشروطه (به عنوان جزئی از عناصر فرهنگی) در پی تحولات سیاسی- اجتماعی بنیادین آن روزگار، امری طبیعی محسوب می‌شود. یکی از تغییراتی که در ادبیات منثور دورهٔ مشروطه دیده می‌شود، شکل‌گیری و گسترش انواع ادبی جدیدی چون نمایشنامه است. نمایش و نمایشنامه‌نویسی بصورت نوین آن در ادبیات کلاسیک ایران وجود نداشت و توجه به این نوع ادبی از دورهٔ قاجار آغاز شد. پیش از دورهٔ قاجار، آثاری در ایران وجود داشت که به نمایش و نمایشنامه نزدیک بودند. تخت حوضی یا سیاه‌بازی، معرکه، نوروزخوانی، میرنوروزی، تقلید، نقالی، خیمه‌شب بازی، پرده‌خوانی، بقال‌بازی و در نهایت تعزیه یا شبیه‌خوانی - که به عنوان تئاتر بومی پیشرو ایران شناخته شده است - همه از جمله صورت‌های نمایشی هستند که قبل از ورود تئاتر جدید به ایران وجود داشتند و برخی هم رونق زیادی داشتند؛ ولی نکتهٔ مهم این است که در ایران تا پیش از دوران قاجار هرگز نمایشنامه و نمایش به شیوهٔ جدید و معاصر وجود نداشت و هر جا سخنی از نمایش به میان آمده غالباً مراد از آن تعزیه و گاهی هم نمایش‌های سنتی تقلید، نقالی، سیاه‌بازی و... بوده است (آژند، ۱۳۷۳: ۹- ۲۰؛ آرین‌پور، ۱۳۷۵، ج۱: ۳۲۲- ۳۲۷؛ حقوقی، ۱۳۷۹: ۳۶؛ میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۴- ۱۵).

هرچند نخستین نمایشنامه‌های ایران ترجمهٔ آثار نمایشی اروپا بود، پس از مدتی عده‌ای از تجددخواهان و روشنفکران عصر مشروطه به نمایشنامه‌نویسی روی آوردند و با استفاده از ظرفیت انتقادی و ارتباطی نمایش، سعی کردند با دیدی انتقادی معضلات سیاسی، اخلاقی و اجتماعی روزگار خود را در نمایشنامه‌هایشان مطرح کنند. بعضی از متقدمان نمایشنامه‌نویسی در ایران عبارتند از: فتحعلی آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی، مرتضی قلیخان فکری «مؤیدالممالک»، میرزا احمد خان محمودی «کمال‌الوزاره»، علی خان ظهیرالدوله، سید علی نصر، ذبیح بهروز و حسن مقدم.[۱] همان‌طور که پیشتر اشاره شد، حسن مقدم (۱۲۷۷ – ۱۳۰۴ ه. ش) یکی از پیشگامان نمایشنامه‌نویسی در ایران است. مقدم که بیشتر کارهایش را با امضای علی نوروز منتشر می‌کرد، در مدت عمر کوتاه خود دو نمایشنامه، چند داستان کوتاه و مقالات ادبی زیادی نوشت. شناخته‌شده‌ترین و مهم‌ترین اثر او نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» است؛ نمایشنامه‌ای که موجب شهرت نویسنده و ایجاد نوعی جریان در زمینهٔ نمایشنامه‌نویسی در آن روزگار شد (آژند، ۱۳۷۳: ۱۵۷- ۱۵۸؛ ملک‌پور، ۱۳۸۶: ج۳/ ۱۸۴). این نمایشنامه را - که در اجرا نیز بسیار موفق بود - می‌توان اولین نمایشنامهٔ مدرن و اولین تئاتر مدرن ایرانی دانست (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۳۹۴). «اجرای نمایشنامهٔ جعفرخان از فرنگ آمده تکانی

۱. برای آشنایی بیشتر با این نمایشنامه‌نویسان بنگرید به: گوران، هیوا، کوششهای نافرجام: سیری در صدسال تئاتر ایران (تهران: آگاه، ۱۳۶۰)، صص ۳۹- ۶۳ و ۱۴۰- ۱۵۶؛ ملک‌پور، جمشید، ادبیات نمایشی در ایران (تهران: توس، ۱۳۶۳)، ج ۱، صص ۱۲۳- ۲۱۰ و ج۲، صص ۱۵۵-۲۱۶؛ آرین‌پور، یحیی، از صبا تا نیما (تهران: زوار، ۱۳۷۵)، ج۱، صص ۳۴۲- ۳۶۱ و ج۲، صص ۲۹۴- ۳۱۱؛ خلج، منصور، نمایشنامه‌نویسان ایران (تهران: اختران، ۱۳۸۱)، صص ۱۵- ۵۴؛ ۷۵- ۹۱ و ۱۱۳- ۱۱۷؛ میرانصاری، علی، «نمایش و نمایشنامه‌نویسی در دوره قاجار» در تاریخ جامع ایران (تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۹۳)، ج۱۹، صص ۵۶- ۵۷، ۷۲- ۸۲ و ۹۱- ۱۰۱.

سخت برای نمایش ضعیف و نوپای ایران در سال ۱۳۰۰ هجری شمسی بود» (ملک‌پور، ۱۳۸۶: ج۳/ ۱۸۵). شهرت و مقبولیت این نمایش در زمان خود به حدی بود که «نام قهرمان آن برای کسانی که تظاهر به به فرنگی‌مآبی می‌کردند علم شد، چنانکه دربارهٔ این اشخاص گفته می‌شد یارو جعفرخانه یا جعفرخان از فرنگ آمده» (آرین‌پور، ۱۳۷۵: ج۲/ ۳۰۵).

حسن مقدم در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» نگاهی انتقادی به سنت‌گرایی و تجددگرایی افراطی دارد. او در این نمایشنامه همان‌طور که از طرز رفتار و گفتار جوانان فرنگ‌رفته انتقاد می‌کند، از خرافات و تعصبات رایج در بین مردم ایران نیز انتقاد کرده است. مقدم که اعتقاد داشت «با زبان نمایش بهتر می‌شود با مردم ارتباط برقرارکرد» (جمشیدی، ۱۳۷۳: ۱۴۳) برآن بود تا با این نمایشنامه سنت‌گرایان و تجددگرایان افراطی را از زشتی رفتارشان آگاه کند. او خود در این باره چنین گفته است: «[...] فکر می‌کنم باید آثاری را به نمایش بگذاریم که هم به زندگی مردم نزدیک باشد و هم تماشاچی بی‌آنکه پای صحبت نصیحت‌گوئی بنشیند به زشتی اعمال نادرست خود پی‌ببرد [...]» (همان، ۱۴۳). نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» را یکی از سه نمایشنامهٔ مهم سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ می‌دانند[۱] (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۹۵) که اجرای موفقیت‌آمیز آن، تأثیر زیادی در جذب افراد تحصیل‌کرده و بااستعداد آن روزگار به ادبیات نمایشی و هنر نمایش داشت (ملک‌پور، ۱۳۸۶: ج۳/ ۱۸۵). نکته قابل توجه درباره این نمایشنامه آن است که با این که یک قرن از زمان نوشتن آن گذشته است، مضمون آن (رفتارهای افراطی سنت‌گرایان و تجددگرایان) همچنان در جامعه امروز وجود دارد و باعث شکل‌گیری برخی از تعارض‌های فرهنگی و اجتماعی شده است. نظر به اهمیت و جایگاه این نمایشنامه در ادبیات نمایشی ایران و همچنین با توجه به مضمون انتقادی ـ اجتماعی آن، نویسندهٔ مقاله حاضر بر آن است تا پس از ارائهٔ پیشینه و تبیین چارچوب نظری پژوهش، این متن را از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی بررسی‌کند و به این پرسش‌ها پاسخ‌دهد:

الف) در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» کدام نشانه‌های اجتماعی قابل کشف و تبیین است؟

ب) نشانه‌های اجتماعی نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» چه دلالت‌های معنایی‌ای دارد؟

۲- پیشینهٔ پژوهش

۲-۱: پیشینهٔ تجربی

علیرغم جایگاه و اهمیتی که نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» در ادبیات نمایشی ایران دارد تا کنون پژوهش چندانی دربارهٔ این نمایشنامه انجام نشده است. اسماعیل جمشیدی در کتاب «حسن مقدم و جعفرخان از فرنگ آمده» (۱۳۷۳) بیشتر به زندگی و فعالیت‌های ادبی، هنری و اجتماعی حسن مقدم پرداخته و آنچه درباره نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» در این کتاب دیده می‌شود، شامل نقد و نظر مطبوعات آن روزگار و دیدگاه خود مقدم دربارهٔ نمایشنامه است. مطابق جستجوی نگارنده، تنها پژوهش مستقلی که دربارهٔ نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» انجام شده، مقاله‌ای است با عنوان «نسبت "خود " و "دیگری " در عصر تجدد، در نمایشنامه "جعفر خان از فرنگ برگشته " نوشته "حسن مقدم "» (۱۳۹۶) از فارس باقری. در مقالهٔ یادشده، شکل‌های مواجههٔ آگاهانه یا ناآگاهانه کاراکتر ایرانی از خود و دیگری در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده»

[۱]. دو نمایشنامهٔ دیگر عبارتست از: «جیجک علی‌شاه» از ذبیح بهروز و «پروین دختر ساسان» از صادق هدایت. بنگرید به: میرعابدینی، حسن، سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی، (تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی،۱۳۸۷)، ص ۹۵.

بررسی شده است. جستار حاضر بر آن است تا نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» را در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی بررسی کند. لازم به ذکر است که خوانش متن در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی، منجر به دریافت معانی ضمنی و پنهانی می‌شود که ریشه در بافت اجتماعی ـ فرهنگی دارد؛ به همین دلیل برخی پژوهشگران از این چارچوب برای تحلیل متون ادبی استفاده کرده‌اند. بعضی پژوهش‌هایی که در چارچوب مورد بحث نوشته شده، عبارتست از: مقالهٔ «الگوی تحول نقش زن از همسر خانه‌دار تا مصلح اجتماعی بر اساس نشانه‌شناسی اجتماعی رمان‌های سووشون و عادت می‌کنیم» (۱۳۹۱) نوشتهٔ نیکوبخت و همکاران؛ مقالهٔ «نشانه‌شناسی اجتماعی مقامات حریری با تکیه بر نظریه پی‌یر گیرو» (۱۳۹۹) از عموری و خلیلی و مقالهٔ «تحلیل اجتماعی - فرهنگی سفرنامهٔ حاج سیاح بر پایهٔ نظریهٔ نشانه شناسی اجتماعی پیر گیرو» (۱۳۹۹) نوشتهٔ نقابی و اکبری. از آنجا که تا کنون نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی بررسی نشده، نگارنده مقاله حاضر می‌کوشد با بهره‌گیری از این رویکرد برخی معانی ضمنی و پنهان متن نمایشنامه را تبیین کند.

۲-۲: ملاحظات نظری

نشانه‌شناسی به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای مثل زبان‌ها، رمزگان‌ها و نظام‌های علامتی می‌پردازد (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۳). البته هرچند زبان مهم‌ترین نظام نشانه‌ای است ولی تنها نظام نشانه‌ای نیست (همان: ۱۴) و نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیا ظاهر شوند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۱). «در واقع هر چیزی که به عنوان دلالت‌گر، ارجاع‌دهنده، یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد» (همان، ۴۱). در بررسی‌های نشانه‌شناختی برای کشف معنای هر نشانه باید به این نکته توجه داشت که هیچ نشانه‌ای قائم به خود معنی نمی‌دهد و ارزش هر نشانه در رابطه با نشانه‌های دیگر مشخص می‌شود؛ چرا که نشانه‌ها صرفاً ابزارهای منفرد درون یک جعبه ابزار نیستند که هنرمند هنگام خلق اثر هنری گاهی از آنها بهره ببرد؛ بلکه هر نوع بیانی اعم از زبانی و غیرزبانی فقط از طریق نظام‌های نشانه‌ای قراردادی اجتماعی ممکن است (سجودی، ۱۳۸۸: ۱۰۸؛ ۱۱۰). ماهیت اجتماعی نشانه کاربرد آن را در زندگی بشر ناگزیر ساخته است؛ زیرا «تمامی ابزارهای بیان مقاصد یک جامعه، اصولا بر پایهٔ عادت‌های جمعی قرار می‌گیرند، یا به عبارت دیگر تمامی آنها قراردادی‌اند... این قاعده است که ما را ناگزیر به کاربرد نشانه‌ها می‌سازد و نه ارزش ذاتی آنها» (سوسور، ۱۳۷۸: ۹۹).

معنای نشانه متکی به رمزی است که در آن نهفته است و نشانه‌ها در چارچوب رمزگان معنادار می‌شوند. به بیان دیگر نمی‌توان چیزی را که در قلمرو رمزگان نقش ندارد، نشانه نامید. رمزگان عبارت است از مجموعه نشانه‌هایی که میان فرستنده و دریافت‌کنندهٔ پیام، پیوند برقرار می‌کند و چارچوبی را به وجود می‌آورد که در آن نشانه‌ها واجد معنا می‌شوند (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۳۲- ۱۳۳). انواع رمزگان عبارتست از: ۱. رمزگان‌های منطقی که در چارچوب این رمزگان‌ها تجربهٔ عینی انسان و رابطه انسان با جهان نشان داده می‌شود؛ ۲. رمزگان‌های زیباشناختی که در چارچوب آنها تجربهٔ زیبایی‌شناختی انسان که شامل احساسی درونی و کاملاً ذهنی است تبیین می‌شود؛ ۳. رمزگان‌های اجتماعی که این رمزگان‌ها از انسان‌ها، گروه‌ها و روابط میان آنها سخن می‌گویند (گیرو، ۱۳۸۷: ۶۹- ۱۱۶).

ساختارگرایی و پساساختارگرایی دو نگرش حاکم بر نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی ساختارگرا بر پایهٔ آرای زبان‌شناسانهٔ سوسور، یلمزف و یاکوبسن بنا نهاده شده است. ایشان در تحلیل متن متکی به ابزار زبان‌شناختی هستند و چون رابطهٔ متن و

معنای متن را رابطه‌ای مستقیم می‌دانند، به رمزگشایی نشانه‌های متن می‌پردازند. «ساختارگراها در جست‌وجوی "ژرف‌ساخت‌هایی " می‌باشند که در زیر "جنبه‌های ظاهری " نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۰). نشانه‌شناسان پساساختارگرا، رویکرد ساختارگرایانه را به دلیل نادیده‌انگاشتن ابعاد اجتماعی نظام‌های نشانه‌ای مورد انتقاد قرار دادند؛ چرا که در نشانه‌شناسی ساختارگرا بیشتر بر نظام‌های صوری تأکید می‌شود تا کاربری‌های اجتماعی. پساساختارگرایان معتقد بودند که در بررسی‌های نشانه‌شناختی یک متن «ما نه فقط باید به این‌که چگونه نشانه‌ها دلالت می‌کنند توجه کنیم (نگاه ساختاری)، بلکه باید به این که چرا نشانه‌ها دلالت می‌کنند نیز توجه داشته باشیم (نگاه جامعه‌شناختی)؛ ساختارها علت امر دلالت نیستند. روابط میان دال‌ها و مدلول‌ها به طور هستی‌شناختی اختیاری است اما به طور جامعه‌شناختی این‌طور نیست» (همان، ۳۰۵). شکل‌گیری «نشانه‌شناسی اجتماعی» حاصل توجه پساساختارگرایان به بُعد اجتماعی نظام‌های نشانه‌ای است و پایهٔ نظری آن نیز زبان‌شناسی نقش‌گرای هالیدی است.[۱] در این رویکرد نشانه‌شناسی آنچه مورد تأکید قرار می‌گیرد «فرایند معناپردازی در بستر جامعه و فرهنگ» (عظیمی‌فرد، ۱۳۹۲: ۱۹۰- ۱۹۱) است. نشانه‌شناسی اجتماعی بیش از آنکه نظریه‌ای انتزاعی باشد، رویکردی کاربردی است که به بررسی فرایند معناپردازی متناسب با متغیرهای فرهنگی ـ اجتماعی می‌پردازد. «نشانه‌شناسی اجتماعی اخطار می‌کند که چگونه یک متن یکسان برای خوانندگان مختلف، معنای متفاوت خواهد داشت» (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۱۲). دلیل این امر آن است که هر یک از مخاطبان، متن را متناسب با تجربیات، باورها و گسترهٔ معلومات خود دریافت می‌کنند. به بیان دیگر «افراد جامعه که متعلق به گروه‌های اجتماعی و فرهنگی می‌باشند با توجه به علایق‌شان و با استفاده از منابع نشانه‌شناختی فرهنگی موجود که توسط افراد تولید می‌شوند، به نشانه‌ها معانی متفاوت می‌بخشند» (کرس، ۱۳۹۲: ۱۹). هدف اصلی از بررسی متون در چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی، کشف و تبیین نشانه‌های اجتماعی و رفتارهای معناداری است که جزو معانی پنهان و ضمنی متن هستند و کشف آنها مستلزم دقت و آگاهی مخاطب است؛ زیرا «یک چیز فقط هنگامی نشانه است که یک تأویل‌گر آن را به عنوان نشانهٔ چیزی تأویل کرده باشد» (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۴۳). دربارهٔ حیطه و قلمرو نشانه‌شناسی نظرات متفاوتی وجود دارد. عده‌ای آن را به عنوان رشته‌ای علمی می‌دانند که به مطالعهٔ نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد و عده‌ای از نشانه‌شناسی به عنوان روش بررسی یاد کرده‌اند؛ اما حقیقت آن است که عرصهٔ نشانه‌شناسی به قدری گسترده است که نمی‌توان آن را صرفاً رشته دانست و همچنین این عرصه چندوجهی‌تر و ناهمگون‌تر از آن است که بتوان آن را به یک روش تقلیل داد. نشانه‌شناسی در واقع علمی چند رشته‌ای است که خصوصیات دقیق آن از نظر روش‌شناختی در حوزه‌های مختلف متفاوت است. نشانه‌شناسی در حیطهٔ ادبیات به‌عنوان یکی از ابزارها و روش‌های کیفی تحلیل متن کاربرد دارد. در این روش، متن در حکم کلیتی ساختمند در نظر گرفته می‌شود و معناهای ضمنی آن که در لایه‌های عمیق‌تر متن پنهان است، جستجو و کشف می‌شود (چندلر، ۱۳۸۷؛ مکاریک، ۱۳۸۵؛ ساسانی، ۱۳۸۹؛ عظیمی‌فرد، ۱۳۹۲؛ مقدادی، ۱۳۹۳؛ مارتین و رینگهام، ۲۰۰۰).

۳- روش پژوهش

در این پژوهش نگارنده ابتدا با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، اطلاعات مربوط به نشانه‌شناسی را جمع‌آوری کرده، سپس از بین نظریه‌ها و الگوهای متفاوتی که در حیطهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی وجود دارد، نظریهٔ پی‌یر گیرو زبان‌شناس و نشانه‌شناس

[۱]. هالیدی زبان را نهادی اجتماعی می‌دانست و معتقد بود سخنوران در انتخاب‌های خود به شکلی نظام‌مند از ساختار اجتماعی ـ فرهنگی جامعه تأثیر می‌پذیرند و بین روساخت نقش‌های زبانی و چارچوب اجتماعی ـ فرهنگی رابطهٔ نزدیکی وجود دارد.

فرانسوی (۱۹۸۳- ۱۹۱۲ م) را به عنوان چارچوب پژوهش انتخاب کرده است. نظریهٔ گیرو بر این اصل استوار است که نشانه‌ها نقش مهمی در تعاملات انسانی دارند و با توجه به نشانه‌ها و تفسیر آنها می‌توان ارتباط بین افراد و گروه‌ها را بهتر درک کرد. پی‌یرگیرو در بخشی از کتاب «نشانه‌شناسی» که یکی از شاخص‌ترین کتابهایی است که در «دوران طلایی نشانه‌شناسی» (نبوی، ۱۳۸۷: ۱۰) نوشته شده، رمزگان‌ها (نشانه‌ها)ی اجتماعی را به دو گروه اصلی تقسیم کرده است: ۱. نشانه‌های هویت ۲. نشانه‌های آداب معاشرت؛ که هر کدام از این دو نشانه زیرشاخه‌هایی دارد. نگارنده مقالهٔ حاضر در چارچوب این نظریه طرحی منسجم را ترسیم و در مرحلهٔ بعد مطابق این طرح، انواع مختلف نشانه‌های اجتماعی را به شیوهٔ استقرای تام از متن نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» استخراج کرده و سپس داده‌های پژوهش را به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی مورد بررسی قرار داده است.

٤- تحلیل یافته‌ها

همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، پی‌یرگیرو نشانه‌های اجتماعی را به دو گروه اصلی تقسیم کرده است: ۱. نشانه‌های هویت، ۲. نشانه‌های آداب معاشرت؛ هر کدام از این دو نشانه نیز زیرشاخه‌هایی دارد که در ادامه به تناسب موضوع به آن اشاره خواهد شد.

۴. ۱. نشانه‌های هویت در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده»: عبارتست از مجموعهٔ ویژگی‌های شخصیتی و فرهنگی که یک شخص یا گروه را از دیگر اشخاص و گروه‌ها متمایز می‌کند (انوری، ۱۳۸۳: ۴۶۰). مفهوم هویت در جامعه‌شناسی مفهومی چند بُعدی است و به صورت کلی به درک و تلقی افراد از این که چه کسی هستند و چه چیزی برایشان معنادار است، مربوط می‌شود. جامعه‌شناسان اغلب از دو نوع هویت سخن می‌گویند: الف) هویت اجتماعی که نشان‌دهندهٔ شیوهٔ همسانی افراد با دیگران است و بر مبنای اهداف، ارزش‌ها و تجربه‌های مشترک بنا می‌شود؛ ب) هویت شخصی که عبارتست از ویژگی‌ها، خصوصیات و اعتقاداتی که فرد را از سایر افراد متمایز می‌کند. البته این دو نوع هویت (اجتماعی و فردی) فقط از نظر تحلیلی از هم جدا هستند؛ اما در واقع بسیار درهم تنیده‌اند (گیدنز و بِردسال، ۱۳۸۷: ۴۵ـ ۴۶). یکی از لازمه‌های زندگی اجتماعی، شناخت و تشخصیص هویت اشخاص و گروه‌های مختلف است. برای دستیابی به این شناخت می‌توان از نشانه‌های هویت کمک گرفت. نشانه‌های هویت تعلق شخص به یک گروه یا انتساب او به یک کارکرد را منعکس می‌کنند و سازمان‌بندی جامعه و روابط میان افراد و گروه‌ها را نشان می‌دهند. مهم‌ترین ویژگی نشانه‌های هویت آن است که روابطی که این نوع نشانه‌ها بازنمایی می‌کنند، روابط پایدار است (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۱۷).

نشانه‌های هویت در فهرستی که گیرو ارائه داده عبارتست از: یک) آرم‌ها، پرچم‌ها، توتم‌ها؛ دو) یونیفورم و لباس؛ سه) نشان‌ها و مدال‌ها؛ چهار) خال‌کوبی‌ها، آرایش‌ها و مدل‌های مو؛ پنج) نام‌ها و القاب؛ شش) شاخص‌ها و هفت) علائم تجاری (همان، ۱۱۷- ۱۲۰)؛ اما مسئله این است که مطابق آنچه این نشانه‌شناسِ نظریه‌پرداز بدان اذعان کرده نمی‌توان این فهرست را به آخر رساند و «همه چیز نشانه است: هدایا، خانه‌ها، مبلمان، حیوانات خانگی و غیره» (همان، ۱۲۵). به بیان دیگر «دامنه نشانه‌شناسی بسیار گسترده است، ارتباط به گونه‌ای کلی را در بر می‌گیرد و هر چیز که دلالت بر چیزی دیگر کند، در قلمرو آن جای خواهد داشت» (احمدی، ۱۳۸۸: ۷). مطابق این توضیحات هرچند فهرست هفت‌گانهٔ گیرو در تعیین و تشخیص نشانه‌های هویت به پژوهشگر کمک می‌کند، همواره باید به این نکته نیز توجه داشت که این فهرست می‌تواند متناسب با نمود دیگر نشانه‌های هویتی همچنان

ادامه یابد. بر این اساس و مطابق داده‌های پژوهش بارزترین نشانه‌های هویت در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» عبارت است از:

۴. ۱. ۱. نامها و القاب: نخستین نشانهٔ هویت که در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» دیده می‌شود، نام و لقب شخصیت‌های نمایش است: جعفرخان ابجد (بیست و دو سه سال)، دایی جعفرخان، مشهدی اکبر (لـله جعفرخان)، مادر جعفرخان و زینت (دخترعموی جعفرخان) (مقدم، ۱۳۰۱: ۱). از آنجا که «نامها و القاب ساده‌ترین و عمومی‌ترین نشانه‌های هویت‌اند» (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۱۸)، توجه به نام یا لقب شخصیت‌های یک اثر می‌تواند برخی جنبه‌های هویتی آن اشخاص را بازنمایی کند. در نمایشنامهٔ مورد بررسی، تقابلی که جعفرخان تحت تأثیر فرهنگ و تربیت غرب از جنبه‌های مختلف با خانواده‌اش پیدا کرده، در نوع نام‌دهی وی نیز قابل مشاهده است. از بین شخصیت‌های نمایشنامه تنها کسی که به صورت مستقل و بدون لحاظ کردن روابط خانوادگی معرفی شده، جعفرخان ابجد است؛ دیگر شخصیت‌ها همه در رابطه با جعفرخان معرفی می‌شوند. به موجب این نوع نام‌گذاری و لقب‌دهی ساختار شبکهٔ خویشاوندی در خانوادهٔ جعفرخان ترسیم شده است: «شبکه خویشاوندی پدیده‌ای فرهنگی است که به اشکال گوناگون در جوامع انسانی یافت می‌شود. ... زبان انسان را قادر ساخته است که واژه‌های گوناگونی برای روابط خویشاوندی در سطوح مختلف به کار گیرد. در نتیجه شبکه خویشاوندی بسیار گسترده و متنوع است که در تعیین هویت، وابستگی گروهی و موقعیت اجتماعی افراد، عامل اساسی به شمار می‌آید» (امان‌اللهی بهاروند، ۱۳۹۳: ج۱۹/ ۳۷۳). بر این اساس و متناسب با نوع نام‌دهی شخصیت‌های نمایش، خانواده جعفرخان به عنوان خانواده‌ای سنتی بازنمایی شده که در آن خویشاوندی اهمیتی خاص دارد؛ تا جایی که مادر و دایی جعفرخان، هیچ اسم خاصی ندارند و فقط از دو لقب (مادر، دایی) برای نشان دادن روابط آنها با جعفرخان استفاده شده است. در واقع هویت آنها در متن نمایشنامه وابسته به روابط خانوادگی است؛ مشهدی اکبر و زینت نیز به ترتیب لـله و دخترعموی جعفرخان هستند.

تفاوت بارزی که در نوع نام‌دهی جعفرخان با دیگر شخصیت‌های نمایش وجود دارد، می‌تواند نشانه‌ای از فردگرایی او تحت تأثیر فرهنگ و تربیت غرب باشد. چرا که رواج فرهنگ سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی در غرب منجر به فردگرایی متزایدی شد که در همهٔ طبقات اجتماع مشهود بود و بر همهٔ فعالیتهای انسانی، سلیقه‌ها، رسوم، هنر و... تأثیر داشت (راوندی، ۱۳۵۴: ج۳: ۲۹). فردگرایی جعفرخان که در گفت‌وگوهای او نمود بارزی دارد نیز تحت تأثیر همین نگرش و فرهنگ شکل گرفته است و نشانه‌ای از آن در نوع نام‌دهی این شخصیت دیده می‌شود. او صرفاً با عنوان «جعفرخان ابجد» معرفی شده، بدون آنکه به جایگاهش در نظام خانواده اشاره‌ای شود. در صورتی که دیگر اعضای خانواده (اعم از خویشان و خدمتکار خانه) به واسطهٔ ارتباطشان با جعفرخان در نظامی منسجم و همبسته قرارگرفته‌اند.

از دیگر نشـــانه‌های هویت که در نامهای خاص این نمایشـــنامه (جعفر، اکبر و زینت) قابل تأمل اســـت، منابع و معانی این نامهاست که هر سه برگرفته از زبان عربی هستند و ریشه در هویت دینی و منابع مذهبی دارند. از گذشته تا کنون انتخاب نام تحت تأثیر هویت و تعلقات دینی از جمله گرایش‌های نام‌گذاری در جامعهٔ سنتی ـــ مذهبی ایران بوده است. یکی از مهم‌ترین دلایل این گرایش آن است که «انتخاب نام مذهبی به خصوص نام پیامبر اسلام و بزرگان دین... در افراد مسلمان معتقد باعث برانگیخته شدن حس احترام نسبت به فرد می‌گردد» (طیب و علینژاد، ۱۳۸۲: ۲۶)؛ زیرا «نامها در یک فرهنگ خاص تداعی‌های خاصـی کسـب می‌کنند. این معانی ضـمنی یک نام ممکن اسـت از فردی به فرد دیگر فرق کند، ولی در مجموع می‌توان گفت

اعضای یک فرهنگ خاص تداعی‌های مشترکی در مورد یک نام در ذهن دارند» (همان، ۳۶). بر این اساس در متن مورد بررسی، جعفر نامی است نمادین که تداعی‌کننده نام پیشوای ششم شیعیان، امام جعفر صادق، است. گزینش این نام برای شخصیت اصلی نمایشنامه می‌تواند عمق تغییر هویت وی را نمایان‌تر کند؛ چرا که نوع نامگذاری او نشانه‌ای است از هویت دینی خانواده جعفرخان و ارزش و احترامی که خانواده وی برای بزرگان دین قائل بوده‌اند. شاید پشتوانه فکری خانوادهٔ جعفرخان در انتخاب این نام برای فرزندشان این باور بوده است که «اگر بچه به نام یکی از امامان نامگذاری شود، این امام هستی بچه را تضمین خواهد کرد» (ماسه، ۱۳۸۷: ۴۴). با وجود تعلقات دینی خانوادهٔ جعفرخان که حتی در نوع نام‌گذاری فرزندشان نیز تأثیرگذار بوده، هیچ نشانه‌ای از این تعلقات و هویت دینی خانواده در جعفرخانِ از فرنگ برگشته دیده نمی‌شود.

به کار بردن لقب «خان» همراه اسم جعفر نیز یکی دیگر از نشانه‌های قابل تأمل در این نمایشنامه است. «خان» لقبی است که بعد از سلطهٔ مغولان در ایران متداول شد. تا پیش از دورهٔ قاجار این لقب در حیطهٔ القاب اشرافی قرار داشت که فقط به حکام ولایات، سران ایلات و ملاکان بزرگ اختصاص داشت. در زمان قاجار این لقب بیش از هر دورهٔ دیگری رواج پیدا کرد، آن‌گونه که افراد عادی هم واژهٔ «خان» را به دلخواه به‌صورت پسوند یا پیشوند به نام خود اضافه می‌کردند (امان الهی بهاروند، ۱۳۹۸: «خان»). هرچند در دورهٔ قاجار این لقب از لقبی اشرافی به لقبی عادی تبدیل شده و در معنای «آقا» (دهخدا، ۱۳۷۷: «خان») به کار رفته است، به جهت پیشینهٔ تاریخی خود واژه‌ای نشان‌دار است که معنای ضمنی بزرگی و مهتری را نیز به همراه دارد. در متن مورد بررسی استفاده از این لقب احترام‌آمیز برای جعفر که به لحاظ سنی بیش از بیست و دو یا بیست و سه سال ندارد (مقدم، ۱۳۰۱: ۱) می‌تواند نشان‌دهندهٔ جایگاه «جعفر» در خانواده باشد. زینت، همیشه و مشهدی اکبر در بیشتر موارد از «جعفر» با عنوان «جعفرخان» یاد می‌کنند (همان، ۲، ۴، ۷، ۱۳، ۱۸، ۲۶) در حالی که مادر جعفر که در نظام خانواده شأنی بالاتر دارد، چندان در قید و بند این لقب نیست. او اغلب در نامیدن جعفرخان از عنوانهایی چون«جعفرجون» (همان، ۲، ۵، ۶، ۱۱) و «جعفر» (همان، ۲۷، ۲۹، ۴۱) استفاده می‌کند. این نوع نام‌دهی نشان‌دهندهٔ رابطهٔ صمیمی و خودمانی مادر با فرزند است.

«اکبر» و «زینت» از واژگانی هستند که به ترتیب ۱۷ بار و ۹ بار در آیات قرآن به کار رفته‌اند. همچنین واژه «اکبر» یکی از دو رکن ذکر تکبیر (الله اکبر) است. یکی از معانی این واژه «سالخورده‌تر و بزرگ‌تر از لحاظ سن» (دهخدا، ۱۳۷۷: «اکبر») است که در این معنی نام مشهدی اکبر بر کهولت سن او دلالت می‌کند. در متن مورد بررسی نیز او از همه شخصیت‌های نمایش پیرتر است. این کهولت سن مشهدی اکبر و نوع نگرش جعفرخان به آن در بخشی از نمایش مورد تأکید قرارگرفته و برجسته شده است (مقدم، ۱۳۰۱: ۱۱). «زینت» نیز همانگونه که پیشتر گفته شد، از واژگانی است که در قرآن به کار رفته است. معنای واژگانی این نام «آرایش، پیرایش، پیرایه و زخرف» (دهخدا، ۱۳۷۷: «زینت») است. زینت واژه‌ای است که به لحاظ مفهومی تداعی‌کنندهٔ عرَض و فرع است: اول باید کسی یا چیزی وجود داشته باشد تا نیاز به زینت و آرایش آن شخص یا آن شیئ پیدا شود. شخصیت زینت در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» نیز زنی است که وجودش فرعِ وجود جعفرخان است. خانواده، او را برای همسری جعفرخان برگزیده‌اند. زینت با استفاده از آرایش سنتی رایج در ایران (سرمه، وسمه و...) سعی دارد خود را در چشم جعفرخان زیبا بنمایاند و او را دلباختهٔ خود کند؛ با همهٔ این تلاش‌ها و با وجود این‌که مادر جعفرخان، زینت را مطمئن

می‌کند که: «خوب! شدی مثل ماه شب چهارده. [...] حالا پسرم چه سگی است که فوراً عاشق تو نشه!» (مقدم، ۱۳۰۱: ۳) اما در نهایت جعفرخان عاشق زینت نمی‌شود.

۴. ۱. ۲. لباس: اگر چه در آغاز شکل‌گیری اجتماعات بشری، نقش لباس فقط مصون نگه‌داشتن بدن از عوامل طبیعی و اقلیمی بوده است، با توسعهٔ فعالیتهای اجتماعی و فرهنگی در جوامع و شکل‌گیری نظام‌های دینی ـ عقیدتی، لباس کارکرد اجتماعی و فرهنگی پیدا کرد (بلوکباشی، ۱۳۸۳: ۱۷). در دنیای امروز پوشش و لباس از مشهودترین نشانه‌های هویت محسوب می‌شود. «تن‌پوشها نشان‌دهندهٔ پایگاه و منزلت اجتماعی، اقتصادی، مذهبی، شغلی و حال و احوال روحی پوشندگان آنها و برتابندهٔ تفاوتهای جنسی و سنّی و جایگاه و مقام طبقاتی افراد در گروه‌های اجتماعی و قومی مختلف می‌باشند» (همان، ۱۷-۱۸).

از منظر نشانه‌شناسی پوشش و لباس هر فرد نظامی است متشکل از چندین نشانه. گزینش این نشانه‌ها (هر یک از قطعات لباس) توسط صاحب لباس و ترکیب آنها با هم در نهایت منجر به انتقال پیامی می‌شود. «پیام موجود در هر قطعه از لباس، ممکن است فقط جنبهٔ کارکردی یا زیباشناختی داشته باشد ـ هر چند این امر نادر است ـ یا آنکه مجموعه‌ای از رمزگان‌های نمادین جهت رساندن پیام‌هایی عمیق با معانی بزرگ فرهنگی، اسطوره‌ای، اجتماعی و سیاسی را در خود دارا باشد» (متین ۱۳۸۳: ۴۰). مثلاً در دوره‌ای از تاریخ، یهودیان ملزم بودند برای تمایز از مسلمانان تکه پارچه‌ای زردرنگ را به قسمت شانهٔ لباس خود بدوزند که به آن اصطلاحاً «عسلی» می‌گفتند (یوسفی، ۱۳۸۳: ۳۷۱). این تکه پارچهٔ زردرنگ در نظام پوشش یک فرد به عنوان نشانه‌ای بود که هرکسی با دیدن آن به هویت دینی صاحب لباس پی می‌برد.

در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» نیز نوع پوشش شخصیت‌ها جنبه‌هایی از هویت ایشان را بازنمایی می‌کند. برای مثال لباس مادر جعفر خان عبارتست از: «شلیطه و شلوار، پیراهن و نیم‌تنه ورافتاده[۱]، چهارقد کلفت، چادر نماز» (مقدم، ۱۳۰۱: ۲) و لباس زینت هم از این اجزا تشکیل شده است: «چهارقد گاز[۲] قالبی،[۳] دامن و پیراهن مد جدید، جوراب ابریشمی[...]، بدون چادر» (همان). مقدم در توصیف پوشش مادر جعفرخان و زینت با در تقابل هم قرار دادن دو صفت «ورافتاده» و «مد جدید» تفاوت سلیقه این دو شخصیت را نشان داده است که می‌تواند ریشه در اختلاف سنی آنها داشته باشد. از سوی دیگر در حالی که مادر جعفرخان چهارقدی کلفت همراه با چادر نماز برسر دارد، زینت به پوشیدن چهارقدی نازک و لطیف و جورابی ابریشمی بسنده کرده و چادری بر سر ندارد. تفاوت نوع پوشش این دو زن نشان‌دهندهٔ آن است که هر یک بر حسب اعتقاد، سلیقه، سن و سال و موقعیت خود در خانواده تلاش می‌کند تا مطابق ارزش‌ها و هنجارهای جامعه و در چارچوب نظام پوشش ایرانی ـ اسلامی ابعادی از هویت خود را بازنمایی کند.

۱ . ورافتاده: از مد افتاده. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: دهخدا، علی اکبر، لغت‌نامه (تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۷۷)، ذیل «ورافتاده».

۲ . گاز: جامهٔ سخت نازک و لطیف و تابدار، بافته شده از پشم و ابریشم و غیره. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: دهخدا، علی اکبر، لغت‌نامه، ذیل«گاز» و «گارس».

۳ . چارقد قالبی: نوعی چارقد که با نشاسته قالب سر درمی‌آورند. بنگرید به: کمپانی، نسیم، فرهنگ اصطلاحات پارچه و پوشاک در ایران از دوران باستان تا آغاز عصر پهلوی (تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۹۱)، ص ۴۷.

همچنین در این نمایشنامه همان‌گونه که زبان و نوع گفتار جعفرخان برجسته‌ترین نمود تغیر هویت این شخصیت است، بیرونی‌ترین و محسوس‌ترین نمود تغییر هویت وی نیز در نوع پوشش او دیده می‌شود؛ اجزای لباس جعفرخان آن‌گونه که در دستورالعمل اجرایی نمایشنامه آمده، عبارتست از: «نیم‌تنه و شلوار خاکستری، آخرین مد پاریس. شلوار باید خوب اتوکشیده و دارای خط کامل باشد. یقه نرم. کراوات و پوشت و جوراب یکرنگ. روی این لباس‌ها یک پالتوی بارانی کمربنددار. دستکش لیمویی رنگ[...]» (مقدم، ۱۳۰۱: ۸). اگر پوشش را نوعی نظام نشانه‌ای در نظر بگیریم، نظام پوشش جعفرخان نظامی نوین است که در تقابل با نظام سنتی پوشش مرد ایرانی قرار می‌گیرد.

در آن روزگار «عمومیت یـافتن مسـافرت بـه اروپا بین مردان جوان ایرانی و نیز تحصیل در نهادهای آموزشی مدرن [...] مردان را با الگوهای فرهنگ مادی اروپا ازجمله پوشاک اروپایی آشنا ساخت. میل این مردان به ایجاد تمایز میان خود با وابستگانِ نهادهای اجتماعی سنتی، چون اشرافیت، روحانیت، بازار و غیره، آنان را به احساسِ نیاز به تغییر و هـمنـواییِ صـوری بـا دنیای پیشرفتهٔ بیرون سوق می‌داد» (محمدی و سیداحمدی زاویه، ۱۳۹۷: ۱۵۷). در نمایشنامهٔ مورد بررسی، جعفرخان به لحاظ نوع پوشش، نماد جماعت تحصیل‌کرده و فرنگ‌رفته آن روزگار است که بر خلاف گروه‌های سنت‌گـرا، پـذیرای تغییـر بودند و می‌خواستند با گزینش پوشاک مدرن اروپایی، بین خود و مردم عادی تمایز ایجاد کنند. اجزای لباس جعفرخان در این نمایشنامه همه از نظام پوشاک فرنگ اقتباس شده است: نیم‌تنه و شلوار خاکستری اتوکشیدهٔ جعفرخان بنا به تصریحِ متن، آخرین مد پاریس است. همچنین پالتو، یقه[1] و کراوات او از انواع رایج پوشاک مردانه در کشورهای غربی است (همان: ۱۵۹). در نظام پوشش جعفرخان، دستکش و کلاه از ضمائم لباس مدرن مردانه است؛ ضمائمی که نمادهای مهمی از مدرنیتهٔ اروپایی محسوب می‌شد و نشانهٔ مؤکدی برای متمایز ساختن تجددگرایان از مردم عادی بود (همان: ۱۷۴).

در نمایشنامه، نظام نوین پوشش جعفرخان در مقابل نظام سنتی پوشش مشهدی اکبر قرار گرفته است. آشنا بودن این نظام سنتی برای مخاطب، موجب شده حسن مقدم چندان به جزئیات آن نپردازد؛ زیرا سبک زندگی کاملاً به تاریخ، فرهنگ و جایگاه اجتماعی افراد بستگی دارد و افراد توانایی چندانی در تغییر آن ندارند (محسن‌زاده و فکوهی، ۱۳۹۸: ۹۸). به بیان دیگر «سبک زندگی مانند داغ مهری بر پیشانی، از پیش مسبب انتخابهایی خاص» می‌شود (همان). مقدم در دستورالعمل اجرایی نمایشنامه در توصیف لباس مشهدی اکبر صرفاً به این میزان بسنده کرده است: «کلاه نمدی تخم مرغی، شال، جوراب پشمی رنگارنگ، خلاصه یک لباس مشداکبری» (۱۳۰۱: ۳). اجزای لباس مشداکبر یعنی کلاه نمدی، شال و جوراب پشمی رنگارنگ تداعی‌کنندهٔ پوشش سنتی‌ای است که سالها در بین ایرانیان رواج داشته است. شاردن، جهانگرد فرانسوی‌ای که به ایران نیز سفر کرده بود، ضمن اشاره به دیرپایی نظام پوشش سنتی مردم ایران، آن را نشان‌دهندهٔ حزم و احتیاط ایشان می‌داند: «مردمان ایران در لباس پوشیدن، هرگز از مد پیروی نمی‌کنند و بسیار سال می‌گذرد که کمترین تغییر در پوشاک خود نداده‌اند و اگر این گفته راست باشد که یکسان ماندن و عدم تغییر و تبدیل پوشاک در جامعه‌ای، نشان‌گر حزم و احتیاط آن اجتماع است، ایرانیان به تحقیق

۱. منظور از یقه، گردن‌پوش ایستاده و بلندی است که همراه با کراوات یا پاپیون استفاده می‌شده است. بنگرید به: محمدی، منظر و سیداحمدی‌زاویه، سیدسعید (۱۳۹۷). سیمای مرد مدرن: تحلیلی بر تحول لباس مردان در ایران عصر قاجار. *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، ۸ (۱)، ۱۵۹.

محتاط‌ترین و استوارکارترین و دوراندیش‌ترین افراد جوامع بشری هستند؛ زیرا هرگز در بند آن نیستند که رنگ یا نوع پارچه یا دوخت پوشاک خود را تغییر دهند» (۱۳۷۲: ج۲/ ۷۹۹).

در نظام پوشش ایرانیان کلاه در بسیاری از دوره‌های تاریخیِ فرهنگ ایرانی بخش مهمی از پوشاک و جزء اصلی پوشش محسوب می‌شد نه از ضمائم آن. دلیل این امر آن است که ایرانیان از دیرباز سر را به عنوان بالاترین قسمت بدن و منشأ تفکرات و القائات روحی می‌دانستند و از سرپوش و کلاه برای پاک نگه داشتن سر از ناپاکی‌ها استفاده می‌کردند (مونسی سرخه، ۱۳۹۶: ۱۱۳- ۱۱۴). همچنین مردم ایران کلاه را نشانهٔ مردی و مردانگی می‌دانستند. هیچ مردی بدون کلاه در انظار ظاهر نمی‌شد؛ چرا که برسرنداشتن کلاه نشانهٔ بی‌ادبی و بی‌وقاری بود و موجب بی‌حرمتی و اهانت می‌شد. اهمیت کلاه نزد مردم به حدی بود که هر مردی که در اجتماع شأن بالاتری پیدا می‌کرد به همان نسبت هم بر طول قامت کلاه خود می‌افزود و آن را بالاتر می‌گذاشت (شهری، ۱۳۷۱: ج۱/ ۴۵۴). از سوی دیگر با توجه به رواج اصطلاحاتی نظیر «کلاه خود را دو دستی نگاه داشتن: برای حفظ مال یا هر چیز دیگر با کمال دقت متوجه اطراف خود بودن» (امینی، ۱۳۷۱: ۴۵۹)، «سر کسی کلاه گذاردن: اغفال کردن و فریب دادن» (همان، ۳۵۱) و «سر کسی بی‌کلاه ماندن: بی‌نصیب ماندن» (نجفی، ۱۳۸۷: ۸۸۲) این ملزم بودن ایرانیان به بر سر داشتن کلاه می‌تواند نشانه‌ای از محافظه‌کاری و نبود اعتماد اجتماعی باشد.

مطابق بافت متنی نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده»، مشهدی اکبر در همهٔ این نمایشنامه کلاه خود را بر سر دارد؛ حال آنکه جعفرخان به محض آنکه وارد خانه می‌شود، کلاهش را از سر برداشته و آن را روی میز می‌گذارد (مقدم، ۱۳۰۱: ۸). این امر نشان‌دهندهٔ آن است که از نظر جعفرخان کلاه از ضمائم پوشش است و او از این قطعه برای پوشش سر یا ظاهرآرایی استفاده کرده است؛ اما مشهدی اکبر تحت تأثیر نظام سنتیِ پوشاک ایرانی، کلاه را از ضروریات پوشش می‌داند و برای رعایت ادب و نیز به منظور حفظ حرمت خود همیشه آن را برسر دارد. همچنین می‌توان الزام مشهدی اکبر به پوشیدن کلاه را نشانه‌ای از عدم اعتماد اجتماعی دانست. موضوعی که در نمایشنامه از زبان دایی جعفرخان این‌گونه نقل شده است: «در این مملکت، اگه آدم کلاه سرش نگذاره، کلاه سرش می‌گذارند. [...] ما ایرونیها باید کلامون دو دستی نگر داریم، چونکه تنها چیزی است که برامون باقی مونده...» (همان، ۲۳).

آن‌گونه که از مقایسهٔ نظام پوشش مشهدی اکبر و جعفرخان برمی‌آید، مشهدی اکبر مطابق با ارزشهای گروهی رفتار می‌کند و بسیار مواظب است تا وجههٔ مناسبی داشته باشد؛ در مقابل، تخطی جعفرخان از شیوهٔ پوشش مرسوم و روی آوردن او به نظام پوشش نوین وجههٔ او را در بین افرادی که در چارچوب ارزش‌های گروهیِ جامعهٔ سنتی ایران رفتار می‌کنند، به خطر می‌اندازد. چنین به نظر می‌رسد که رفتار اغراق‌آمیز جعفرخان در پوشیدن لباسهای مُد روز غربی به این منظور صورت گرفته است که هم با تأکید بر هویتی مدرن، خود را متفاوت و بدیع احساس کند و هم تأیید کسانی را که مانند او رفتار می‌کنند، به دست بیاورد (استوتزل، ۱۳۷۱: ۳۵۰). این گرایش به مُد در جامعهٔ امروز ایران نیز مشهودست و بیشتر در بین جوانان و نوجوانان دیده می‌شود. حقیقت آن است که مُد در اصل پدیدهٔ اجتماعی خاص نظام سرمایه‌داری و مدرنیتهٔ غربی است که از سویی با میل به همرنگ بودن با دیگران و تأیید آنها و از سویی دیگر با میل به ممتاز بودن، بی‌همتایی و خاص بودن ارتباط دارد (همان). هرچند نمی‌توان رواج مُدگرایی در جامعه را کاملاً نفی، انکار یا رد کرد، لازم است مردم به ویژه نسل جوان را از این موضوع آگاه ساخت که در پذیرش آنچه به عنوان مُد رایج می‌شود، هوشمندانه عمل کنند و تابع بی قید و شرط مُد نشوند؛ چرا که افراط در مُدگرایی ممکن

است انسان را دچار «کالاپرستی» (گیدنز، ۱۳۷۸: ۲۷۶) کند. کالاپرستی پدیده‌ای است که فرد را از توسعهٔ هویت شخصی باز می‌دارد و او را به خودشیفتگی و خودبزرگ‌بینی مبتلا می‌کند و در نهایت منجر به ایجاد تعارض در محیط اجتماعی می‌شود. به بیان دیگر وقتی فردی دچار خودبزرگ‌بینی شده باشد، نمی‌تواند نوعی هویت شخصی منسجم و متعادل را در خود پرورش بدهد و به تبع این امر چنین شخصی قادر نیست در محیط اجتماعی خود به انتظارات دیگران پاسخ دهد (همان، ۲۸۰- ۲۸۱).

۴. ۱. ۳. اشیا و حیوانات: اشیا در حکم نشانه‌هایی هستند که می‌توانند بر معانی مختلفی دلالت کنند. برای مثال در چیدمان اسباب خانه، اگرچه هر قطعه کارکرد خاص خود را دارد، اما در نهایت از ترکیب‌بندی این اشیا کلیت یک‌پارچه‌ای ایجاد می‌شود که بر معانی‌ای چون طبقهٔ اجتماعی خانواده، گرایش‌ها و سلایق افراد خانواده دلالت دارد. در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» آنچه به عنوان چیدمان خانه در نظرگرفته شده عبارتست از: قالی و قالیچه‌ای که کف اتاقی سفید پهن شده، در طرف راست اتاق یک میز و صندلی، روی میز ظرف نخودچی و کشمش و ظرف شیرینی یا یک دست کارد و چنگال. دست چپ میزی کوچک و روی آن سماور، تقویم و یک روزنامه، وسط اتاق یک تخته (مقدم، ۱۳۰۱: ۱). آنچه در این چیدمان مشهود است، تلفیق عناصر فرهنگ مادی ایرانی و غربی است؛ برای مثال قالی «یکی از اصلی‌ترین نشانه‌های شناخت هنر و فرهنگ ایرانی در میان مردم کشورهای دیگر به ویژه طبقهٔ فرهنگی آنان بوده است. قالی ایران در گذر قرن‌ها جلوه‌ای از هنر و صنعت این سرزمین بوده و استفاده از آن به‌عنوان یکی از نقاط کانونی و مرکزی در دکوراسیون خانه است» (عبداله پور و همکاران، ۱۳۹۵: ۴). در خانهٔ جعفرخان هم استفاده از قالی به عنوان نماد برجستهٔ هنر و فرهنگ ایرانی نشان‌دهندهٔ نگرش سنتی افراد خانواده و گرایش ایشان به عناصر فرهنگ مادی ایرانی است.

بر خلاف قالی که از دیرباز جزء جدایی‌ناپذیر چیدمان خانه‌های ایرانی بوده است، انواع میزها و صندلی‌ها پس از گسترش ارتباطات اقتصادی و فرهنگی میان ایران با سرزمینهای اروپایی وارد کشور شد (بلوکباشی، ۱۳۷۷، ج۸/ «اسباب خانه») و تا مدتها وجود میز و صندلی در ساختار چیدمان یک خانه نشانهٔ منزلت و پرستیژ بود. ردپای این نگرش را می‌توان در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» مشاهده کرد. مادر جعفرخان با توجه به فرنگی‌مآب شدن فرزندش وجود میز و صندلی را برای او لازم می‌داند: «من این جا رو یه خورده منظم کنم، بچه‌ام بدش نیاد. میز و صندلی که براش حاضر کرده‌ام. [...] تختش هم اون اتاق براش زده‌ام. اون حالا فرنگی‌مآب شده و این چیزها براش لازمه» (مقدم، ۱۳۰۱: ۵). مخاطب از این مونولوگ متوجه دو نکته می‌شود: الف) میز و صندلی‌ای که در چیدمان خانه مشاهده می‌شود، صرفاً برای جعفرخان آماده شده و قبلاً در ترکیب اسباب خانه وجود نداشته است. ب) در این چیدمان میز و صندلی فقط برای نشستن جعفرخان درنظر گرفته نشده، بلکه نشانه‌ای برای ترسیم منزلت و پرستیژ این شخصیت و متمایز کردن موقعیت وی از دیگر افراد خانواده است.

تفاوت و تمایز موقعیت جعفرخان با دیگر اعضای خانواده به شکل دیگری نیز در نظام اشیا این نمایشنامه ترسیم شده است. بدین‌گونه که اشیایی که در این نمایشنامه به کار رفته، به لحاظ میزان انحصاری بودن قابل تقسیم به دو نوع است: اشیا عمومی مثل قالی، سماور، ظرفها و تقویم که متعلق به همه افراد خانواده است و اشیا شخصی که متعلق به جعفرخان است. به جز میز و صندلی که برای جعفرخان آماده شده، خود این شخصیت هم وقتی از راه می‌رسد وسایل زیادی به همراه دارد؛ وسایلی نظیر چمدان، چندین چتر و عصا، ماهوت پاک‌کن و عطرپاش (همان، ۸- ۹) که همه متعلق به جعفرخان و از مصنوعات غرب است. حقیقت آن است که اشیا مورد استفادهٔ هر کس بخشی از فرهنگ مادی و پسندهای او را منعکس می‌کند؛ زیرا «اشیا پیرامون ما

صرفاً واجد کاربردهای عملی نیستند، بلکه آنها نوعی آینه‌اند که تصویری از خود ما را نشان می‌دهد» (آسابرگر، ۱۳۹۸: ۴۰). در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» نیز اسباب و وسایل مورد استفادهٔ جعفرخان و خانوادهٔ او بخشی از هویت ایشان را نشان می‌دهد. اعضای خانواده تحت تأثیر جمع‌گرایی جامعهٔ سنتی ایران هیچ شیئ را در تملک شخصی خویش درنیاورده‌اند. حتی اسباب وسمه‌کشی و بزکی که مطابق توضیحات اجرایی نمایشنامه، روی میز کوتاهی جلوی زینت گذاشته شده (مقدم، ۱۳۰۱: ۲) یا غلیانی که همراه با یک منقل و انبر است و مادر از آن استفاده می‌کند (همان، ۲، ۴) جزو اشیای عمومی خانواده محسوب می‌شوند. ولی جعفرخان تحت تأثیر فردگرایی رایج در غرب اشیایی دارد که خاص اوست. اشیایی که گاه بیش از آنکه جنبه کاربردی داشته باشند، فقط برای تشخص‌بخشی از آنها استفاده شده است. وجود چندین چتر و عصا در مجموعهٔ اشیای جعفرخان این ادعا را اثبات می‌کند. چرا که در آن دوره این وسایل نمادهای مهمی از مدرنیتهٔ اروپایی بود (محمدی و سیداحمدی زاویه، ۱۳۹۷: ۱۷۴).

از دیگر نشانه‌های قابل بحث در این نمایشنامه، کاروت توله‌سگ جعفرخان است. جعفرخان کاروت را سگی باشرف و باتربیت می‌داند که باید با او با کمال و احترام رفتار کرد (مقدم، ۱۳۰۱: ۱۵). او در جواب مشهدی اکبر که سگ را نجس می‌داند، چنین می‌گوید: «کاروت نجسه؟ از تو صد دفعه پاک‌تره. هر صبح من این با صابون می‌شورم!» (همان، ۱۰). جعفرخان با سگش به زبان فرانسوی حرف می‌زند و از سگ می‌خواهد که به مادرش دست بدهد (همان، ۱۳). «حیوانات خانگی حد واسط انسان‌ها و اشیا هستند» (بودریار، ۱۳۹۳: ۱۰۱) و حضور آنها نشان‌دهندهٔ شکست رابطهٔ انسانی و توسل به ایجاد یک محیط خانگی از روی خودشیفتگی است (همان). با توجه به این توضیحات وجود کاروت در نمایشنامهٔ مورد بحث و نوع رفتار جعفرخان با این سگ، بر تنهایی و خلأ عاطفی‌ای دلالت می‌کند که جعفرخان به‌خاطر گسست زودهنگام و طولانی مدت از خانواده بدان دچار شده است. او تنهایی عمیق و خلأ عاطفی خود را با این توله سگ پر می‌کند. از منظری دیگر مواجههٔ یکباره و بدون پشتوانهٔ فکری جعفرخان با فرهنگ غرب باعث شکل‌گیری نگرش و ذهنیتی متفاوت در این شخصیت شده است که یکی از نمودهای آن، رفتار متفاوت و خارج از عرفی است که نسبت به کاروت دارد. در جامعهٔ سنتی ایران سگ به عنوان حیوان خانگی شناخته نمی‌شود؛ اما جعفرخان تحت تأثیر فرهنگ غرب توله سگی را به خانه می‌برد و از همه اعضای خانواده هم توقع دارد که با آن سگ با ادب و احترام رفتار کنند. چنین به نظر می‌رسد که جعفرخان در اثر مواجههٔ سطحی و شتاب‌زده با فرهنگ غرب دچار نوعی ازخودبیگانگی و پوچ‌گرایی شده و به همین دلیل سگش را با انسانها در یک رده قرار می‌دهد و بی‌احترامی به این حیوان را بر نمی‌تابد. نکتهٔ قابل توجه در این مبحث آن است که در چندسال اخیر نیز در جامعهٔ ایران مواجههٔ مستمر با فرهنگهای دیگر از طریق شبکه‌های اجتماعی و ماهواره، برخی از افراد را به نگهداری حیواناتی نظیر سگ و گربه در محیط خانه سوق داده است. موضوعی که به دلیل تقابل با آموزه‌های دینی و عرف رایج در جامعهٔ سنتی و همچنین افراط بعضی از صاحبان حیوانات خانگی که مثل جعفرخان حیوان خانگی را با انسان در یک رده قرار می‌دهند، در جامعهٔ امروز تبدیل به یک معضل شده است.

۴. ۲. نشانه‌های آداب معاشرت: بر خلاف نشانه‌های هویت که بر تعلق شخص به یک گروه یا انتساب او به یک کارکرد دلالت می‌کنند، نشانه‌های آداب معاشرت چگونگی روابط بین افراد را نشان می‌دهند. روابط بین انسانها روابطی گذراست که متناسب با افراد، موقعیت‌ها و فرهنگهای گوناگون تغییر می‌کند (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۲۰- ۱۲۱). روابط افراد در هر جامعه در چارچوب هنجارها و معیارهایی است که مقبول و موجه دانسته می‌شود. «کودکان به همان‌گونه که زبان مادری‌شان را از مادر و پدر و دیگر افراد

جامعهٔ اطرافشان فرا می‌گیرند بخشهایی از فرهنگ و آداب و رسوم آن جامعه را نیز همچون بدیهیات می‌پذیرند و هنجارهای جامعه‌ای را فرا می‌گیرند که خود عضوی از آن‌اند» (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۱۹- ۲۲۰). بیرون آمدن از چارچوب این هنجارها، رفتار فرد را نامطلوب و غیرعادی نشان می‌دهد؛ هرچند ممکن است در جامعه و فرهنگی دیگر همان رفتارِ ناهنجار، مطلوب و عادی تلقی شود یا بالعکس. برای مثال تعارف در فرهنگ ایرانی به عنوان یک هنجار اجتماعیِ پذیرفته شده است. ایرانیان از تعارف برای نشان دادن محبت، دوستی و ادب استفاده می‌کنند. چون این هنجار برای سیاحان خارجی ناشناخته بوده، نظر آنها را به خود جلب کرده و در سفرنامه‌هایشان با شگفتی، حیرت و گاه با تمسخر از آن یاد کرده‌اند (یاحقی، ۱۳۹۸: «تعارف»). بعضی از نشانه‌های آداب معاشرت عبارتست از: لحن کلام، فرمول‌های آداب معاشرت، فاصلهٔ بین افراد، توهین، سلام و خداحافظی و حالتهای چهره (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۲۱- ۱۲۳). بارزترین نشانه‌های آداب معاشرت در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» عبارتست از:

۴. ۲. ۱. لحن کلام: لحن کلام که از منظر زبان‌شناسی «آهنگ زبان» نامیده می‌شود، «تظاهر لفظی و بیانی احساس و عاطفهٔ گوینده است» (عمران‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۹). کاربران یک زبان در گفتگو با مخاطبان گوناگون متناسب با احساسات خود و همچنین با در نظر گرفتن بافت موقعیتی از لحنهای متفاوتی استفاده می‌کنند؛ برای مثال لحن یک مادر در گفتگو با فرزند خردسالش حتی با لحن او در گفتگو با فرزند بزرگترش فرق می‌کند. با در نظر گرفتن این امر توجه به لحن کلام در گفتو گوها می‌تواند نشان‌دهندهٔ نوع رابطهٔ بین افراد باشد. در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» نیز لحن کلام شخصیت‌های مختلف متناسب با جایگاه آنها در نظام خانواده تبیین شده است. برای مثال لحن مادر جعفرخان در سخن‌گفتن با مشهدی اکبر و زینت لحنی آمرانه و اقتدارگرایانه است؛ چرا که وی از جایگاه فرادست خود در ذهن این دو شخصیت مطمئن است. او به زینت امر و نهی می‌کند که چگونه و چقدر آرایش کند (مقدم، ۱۳۰۱: ۲- ۳) و به مشهدی اکبر دستور می‌دهد که «غلیون» را بردارد و «دم در» منتظر جعفرخان باشد و خبر آمدنش را به اهالی خانه بدهد (همان، ۴)؛ اما همین شخصیت که در برخورد با زینت و مشهدی اکبر فردی اقتدارگرا به نظر می‌رسد، در مواجهه با پسرش مادری مهربان، باگذشت و ملاحظه‌کار و در گفتگو با برادرش، خواهری مطیع و فرمان‌بردار است. دلیل این امر را می‌توان در ساختار اجتماعی آن روزگار جستجو کرد: «جامعه قاجار، جامعه‌ای پدرسالار بود که مردان را در رأس امور نشانده و زنان را به فرودستی کشانده بود. فرهنگ پدرسالاری در آن روزگار تلاش می‌کرد که سلطه مردان بر زنان را به‌مثابه امری طبیعی، فراگیر و لذا غیرقابل تغییر نشان دهد» (شریفی ساعی و ارمکی، ۱۴۰۰: ۱۰۵).

آنچه در همهٔ نمایشنامه در لحن گفتار مادر جعفرخان با فرزندش مشهود است «کنش حفظ وجهه» است. در این کنش گوینده سعی می‌کند طوری سخن بگوید که وجههٔ خودش و شخص مقابلش کمتر در خطر احتمالی قرار بگیرد (یول، ۱۳۹۵: ۱۷۸). برای نمونه وقتی جعفرخان می‌خواهد که سگش، کاروت، با مادرش دست بدهد مادر، خود را از سگ دور می‌کند و می‌گوید: «اوا، نه قربون، نجسه! این چیه همرات آوردی؟» (مقدم، ۱۳۰۱: ۱۳). یکی از مسائل مهم در مطالعهٔ نشانه‌ها توجه به این نکته است که چرا از میان مجموعه نشانه‌های ممکن‌الوقوع یکی را انتخاب کرده‌اند و در ترکیب با سایر نشانه‌ها قرار داده‌اند. در مثال فوق مادر جعفرخان به ملاحظهٔ فرزندش حتی سگ را از خود دور نمی‌کند و خود را از سگ دور می‌کند و به جای لحن امری‌ای که در گفتگو با زینت و مشهدی اکبر به کار می‌برد، در اینجا فقط به خبر و پرسشی بسنده می‌کند: «... نجسه! این چیه همرات آوردی؟» این پرسش می‌تواند نوعی کنش کلامی غیر مستقیم شامل ساخت پرسشی با نقش امری محسوب شود. به این معنی

که مادرجعفرخان برای این‌که وجههٔ خود را نزد فرزندش که بعد از سالها دوری تازه به خانه برگشته، مخدوش نکند، به‌جای آنکه با لحنی ملامت‌گر بگوید: این را نباید همراهت می‌آوردی یا به جای آنکه با لحنی امری بگوید: این را از خانه بیرون کن، از ساخت و لحن پرسشی با نقش امری استفاده می‌کند. وقتی کسی در گفتگو با دیگران از امر مستقیم استفاده می‌کند، گویا نسبت به آنها قدرت اجتماعی بیشتری دارد و اگر به واقع آن قدرت اجتماعی را نداشته باشد، استفاده از امر مستقیم ممکن است وجههٔ او را به خطر بیندازد. ولی کنش کلامی غیرمستقیم که به صورت سوالی مطرح می‌شود فرض مبنی بر قدرت اجتماعی را از بین می‌برد (یول، ۱۳۹۵: ۱۷۷- ۱۷۸). لحن گفتار مادر جعفرخان با فرزندش و همچنین با برادرش ریشه در هویت او به عنوان یک زن در جامعه پدرسالار ایران دارد. در جامعهٔ پدرسالار مرد همهٔ قدرت را در دست دارد و رابطهٔ زن و مرد مبتنی بر قدرت یکسویه است. زنان در این جامعه منقاد و تسلیم پدر، شوهر، برادر یا هر مردی هستند که سرپرستی آنان را به عهده دارد. در چنین جامعه‌ای پذیرش سلطهٔ مردانه از عناصر مهمی است که موجب قوام هویت زنان می‌شود (خجسته، ۱۳۸۶: ۴۵- ۴۶). به همین دلیل است که در لحن گفتار مادر جعفرخان با پسر و برادرش هیچ نشانه‌ای از اقتدارگرایی دیده نمی‌شود.

در کل نمایشنامه نیز آن‌گونه که از نوع واژگان و عبارتهایی که افراد خانواده در گفتگوی با جعفرخان به کارمی‌برند، برمی‌آید، لحن گفتار اعضای خانواده با جعفرخان لحنی محبت‌آمیز است. هرچند در این میان لحن محبت‌آمیز دایی با دیدن رفتارها و گفتارهای خارج از عرف جعفرخان گاه توأم با سرزنش و عصبانیت می‌شود. در مقابلِ این لحن محبت‌آمیز افراد خانواده، لحن سرد، غریبه و خالی از هرگونه علاقه و دلبستگی جعفرخان قرار دارد. از آنجا که لحن کلام بیان‌کنندهٔ موضع‌گیری و احساس افراد مشارکت‌کننده در یک گفتگو نسبت به یکدیگر است، بر این اساس با توجه به تقابل بارز و مشهودی که بین لحن افراد خانواده و جعفرخان وجوددارد، می‌توان به این دلالت معنایی رسید که هرچه افراد خانواده تلاش می‌کنند فاصلهٔ بین خود و جعفرخان را با لحنی محبت‌آمیز کمتر کنند، جعفرخان به همان نسبت با لحنی سرد و بی‌تفاوت فاصله‌اش را با ایشان حفظ می‌کند و هیچ تمایلی برای صمیمی‌شدن با دیگران (حتی با مادر و دایی‌اش) ندارد. این حفظ فاصله با دیگران به جز لحن در برخوردهای فیزیکی جعفرخان با اعضای خانواده نیز مشهود است که در مبحث بعد بدان پرداخته خواهد شد.

۴. ۲. ۲. فاصلهٔ بین افراد: انسانها به شیوه‌های مختلف و با استفاده از ابزارهای گوناگون با یکدیگر ارتباط برقرارمی‌کنند. درست است که در جوامع بشری مهم‌ترین شیوهٔ ارتباطی، ارتباط کلامی است، اما از نقش و اهمیت ارتباط غیرکلامی نیز نباید غافل بود. یکی از شیوه‌های ارتباط غیرکلامی که در تعامل بین افراد قابل بررسی است، توجه به فاصله بین ایشان است. «هر فرهنگی درون خود معیاری برای نزدیکی افراد (حریم فاصله) دارد که بر مبنای آن می‌توان به نوع ارتباط میان اعضای جامعه رسید» (کریستال، ۱۳۹۳: ۲۳)؛ برای مثال فاصله مطلوب بین افراد در آمریکای لاتین کم‌تر از فاصله مطلوب در ایالت متحده است. به همین دلیل در آمریکای لاتین مردم در صورتی احساس راحتی می‌کنند که فاصله کمی با هم داشته باشند حال آنکه همین فاصله در آمریکا پرخاش‌گرایانه تلقی می‌شود (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۲۴). با وجود تفاوت فرهنگی در تعیین حریم فاصله، آنچه در همهٔ فرهنگها مشترک است آن است که فاصلهٔ میان مشارکان یک گفتگو متناسب با میزان آشنایی و صمیمت ایشان تعیین می‌شود. در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» یکی از نشانه‌های قابل تأملِ آداب معاشرت، فاصله گرفتن جعفرخان از دیگر اعضای خانواده و رفتار

سرد و تکبرآمیز او نسبت به ایشان است. مشهدی اکبر، مادر و دایی هر یک به نوبه خود می‌خواهند با ورود به حریم خصوصی[1] جعفرخان، به او که بعد از هشت‌سال از غربت بازگشته، اظهار نزدیکی و صمیمیت کنند، ولی جعفرخان تمایلی به این صمیمیت ندارد. به همین دلیل است که وقتی مشهدی اکبر (لـلهٔ جعفرخان) می‌خواهد او را بغل کند و ببوسد، جعفرخان وی را پس می‌زند (مقدم، ۱۳۰۱: ۷)؛ در مقابلِ بوسه‌های مهربانانه مادر، هیچ عکس‌العملی نشان نمی‌دهد (همان، ۱۲) و در اولین مواجهه با دایی نیز فقط می‌خواهد به او دست بدهد که دایی دستش را پس می‌زند و «از گونه‌های جعفرخان دو ماچ آبدار برمی‌دارد» (همان، ۲۰) که البته از طرف جعفرخان هیچ عکس‌العملی دیده نمی‌شود و همچنان سعی در حفظ فاصله دارد. چنین به نظر می‌رسد که این حفظ فاصله و تمایل نداشتن جعفرخان برای ایجاد رابطهٔ صمیمی با اعضای خانواده نوعی واکنش و مقاومت عمدی است نسبت به جامعه‌ای که در آن فردیت تعریف نشده و همهٔ ابعاد زندگی شخصی از لباس پوشیدن و غذا خوردن تا انتخاب همسر توسط دیگران تعیین می‌شود. در نمایش مورد بحث، مادر و دایی جعفرخان در غیاب او و بدون توجه به نظر وی، زینت را برای ازدواج با جعفرخان مناسب تشخیص می‌دهند (همان، ۶). همچنین در مجلس دهم نمایشنامه (همان، ۲۰- ۲۴) دایی جعفرخان مسائلی را دربارهٔ رعایت رسوم ایرانی، شیوهٔ پوشش، نوع و شیوهٔ غذاخوردن و حتی شیوهٔ خوابیدن مطرح می‌کند و به خواهرزاده‌اش یادآور می‌شود که: «شما، آقا جون، حالا که بسلامتی اومدید مملکت خودتون، باید به رسوم ایرونی عادت کنید [...]» (همان، ۲۳). بر این اساس می‌توان چنین استنباط کرد که آنچه جعفرخان را به حفظ فاصله وامی‌دارد، اعمال نظرها و دخالتهای بی‌حد و حصر اعضای خانواده در زندگی شخصی جعفرخان و به رسمیت نشناختن فردیت اوست.

۴. ۲. ۳. توهین: یکی از بارزترین ویژگی‌های انسان ارزش‌گذاری است (صفوی، ۱۳۹۲: ۲۲۹). مطابق این ویژگی هر جامعه و هر فرهنگ برای رفتارهای مختلف ارزش‌گذاری‌های مثبت (رفتارهای بهنجار) و منفی (رفتارهای ناهنجار) خاص خود را دارد. توهین از جمله رفتارهای ناهنجار است و گیرو آن را «نشانه‌ای مبتنی بر دشمنی» (۱۳۸۷: ۱۲۱) دانسته است. در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده»، توهین از عمده‌ترین ویژگی‌هایی است که در برخورد جعفرخان با دیگر اعضای خانواده به چشم می‌خورد. این برخورد اهانت‌آمیز از همان اولین مواجهه آغاز می‌شود و تا پایان نمایشنامه ادامه دارد. آن‌گونه که از متن برمی‌آید، توهینی که در رفتار و گفتار جعفرخان مشهودست مبتنی بر دشمنی نیست؛ بلکه بخشی از آن نشانهٔ خودخواهی و خودبرتر بینی این شخصیت است. او که به واسطهٔ زندگی در فرنگ به قول مادرش «فرنگی‌مآب شده» (مقدم، ۱۳۰۱: ۵) به خودش اجازه می‌دهد بدون توجه به ارزش‌ها و هنجارهایی که رعایت آنها در جامعهٔ ایران نشانه نزاکت و ادب است، مطابق خواست و میل خود با دیگران سخن بگوید و رفتار کند. برای مثال وقتی مشهدی اکبر بعد از سالها او را می‌بیند، می‌خواهد مطابق رسم رایج در بین مردم ایران با وی روبوسی کند؛ ولی جعفرخان او را پس می‌زند و به او می‌گوید: «موسیو، اخ تفت را به من نمال، مکروب داری» (همان، ۷). یکی دیگر از رفتارهای توهین‌آمیز جعفرخان توجه نکردن به معتقدات دینی خانواده‌اش درباره نجاست سگ است. او بدون توجه به ناراحتی مادر، دایی و مشهدی اکبر از حضور کاروت در اتاق و آشپزخانه، اصرار بر مراقبت از توله‌سگش دارد (همان، ۱۰، ۱۳، ۱۵، ۲۴- ۲۵). از دیگر رفتارهای بیرون از قاعده و توهین‌آمیز جعفرخان از سربرداشتن کلاه (همان، ۸)[2] و با کفش در

[1]. این حریم در فرهنگهای مختلف بین ۱۵ تا ۴۵ سانتیمتر است و حریمی است که انسان آن را شخصی و متعلق به خود می‌داند. فقط افرادی اجازهٔ ورود به این محدوده را دارند که از نظر عاطفی بسیار نزدیک به فرد هستند؛ این افراد عبارتند از: والدین، همسر، دوستان بسیار نزدیک، کودکان و اقوام. برای اطلاعات بیشتر بنگرید به: پیز، آلن، زبانِ بدن، ترجمهٔ سعیده زنگنه، چاپ نهم (تهران: نشر جانان، ۱۳۹۲)، صص ۱۹- ۲۰.

[2]..همان‌گونه که پیشتر توضیح داده شد در فرهنگ ایران برسرنداشتن کلاه نشانهٔ بی‌ادبی بود.

اتاق گشتن (همان، ۲۲) است. بروز این رفتارها در نهایت باعث خشم و اعتراض دایی (همان، ۲۲- ۲۶) و ترس مشهدی اکبر از دیوانه شدن جعفرخان می‌شود (همان، ۲۷). بخش دیگری از رفتارهای توهین‌آمیز جعفرخان، در واقع عکس‌العملی در مواجهه با دخالتهای خانواده، اعتقادات خرافی و تعصب‌های غیرمنطقی آنان است. هرچه تلاش افراد خانواده برای اعمال نظر بر رفتار جعفرخان و متقاعدکردن او به پذیرش باورهای خرافی بیشتر می‌شود، رفتارهای توهین‌آمیز این شخصیت هم بیشتر می‌شود. مقدم در مجلس شانزدهم نمایشنامه (همان، ۳۴- ۴۰) دخالتهای خانواده در زندگی شخصی جعفرخان را به شکلی طنزآمیز ترسیم کرده است: طبق نظر افراد خانواده، جعفرخان برای حمام رفتن و بیرون رفتن از خانه باید منتظر ساعت سعد بماند، او نباید کتاب تئاتر بخواند و چون موقع بیرون رفتن از خانه کسی عطسه کرده، باید صبرکند. این دخالتها، که در واقع نقض حریم شخصی افراد محسوب می‌شود، منجر به لبریزشدن کاسهٔ صبر جعفرخان می‌شود تا آنجا که با خود می‌اندیشد: «اگه یک ساعت دیگه توی اینها بمونم، حتما خواهم ترکید» (همان، ۴۰) سپس همهٔ آنچه را که نشان از تلاش خانواده برای هم‌سو کردن پوشش و سلیقهٔ جعفرخان با خودشان است، به آنها برمی‌گرداند: «این طلسم و این نظرقربونی هم مال خودتون، این سرداری هم مال خودتون... این زینت هم مال خودتون...» (همان، ۴۱) و در نهایت وسایلش را جمع می‌کند و برای همیشه به فرنگ بازمی‌گردد.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

در این پژوهش نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» در چارچوب نظریهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی پی‌یر گیرو بررسی شد. مطابق داده‌های پژوهش نشانه‌های اجتماعی‌ای که بر هویت شخصیت‌های این نمایشنامه دلالت می‌کند عبارتست از: ۱. نامها و القاب: این نشانه، نخستین نشانهٔ هویتی است که در نمایشنامهٔ مورد بحث دیده می‌شود. مقدم در معرفی شخصیتهای نمایشنامه فقط جعفرخان را به صورت مستقل و بدون لحاظ کردن روابط خانوادگی معرفی کرده، در حالی که دیگر شخصیتهای نمایشنامه همه در رابطه با جعفرخان معرفی می‌شوند و هویت آنها وابسته به روابط خانوادگی است. او با استفاده از این شیوه ضمن برجسته کردن نظام منسجم و همبسته خانواده در مقابل فردگرایی جعفرخان، خانواده‌ای سنتی را ترسیم می‌کند که در آن خویشاوندی اهمیتی خاص دارد. ۲. لباس: پوشش و لباس از مشهودترین نشانه‌های هویت است که می‌تواند بر جنبه‌هایی از هویت نظیر سن و سال، سلیقه، اعتقاد و موقعیت افراد دلالت کند. در این نمایشنامه هرچند اجزای پوشش زینت و مادرجعفرخان تفاوتهایی دارد، نظام پوشش هر دو زن مطابق ارزش‌ها و هنجارهای جامعه است. همچنین نظام نوین پوشاک جعفرخان در تقابل با نظام سنتی پوشاک مشهدی اکبر قرار می‌گیرد. مقدم با توصیف پوشش اروپایی جعفرخان تجددگرایی این شخصیت و بی‌توجهی او به هنجارهای رایج پوشش را نشان می‌دهد. جعفرخان از این نظام نوین برای ایجاد تمایز بین خود و دیگران و تأکید بر هویت مدرن خویش استفاده کرده است. ۳. اشیا و حیوانات: اشیا در حکم نشانه‌هایی هستند که می‌توانند بر معانی مختلفی نظیر طبقهٔ اجتماعی، گرایش‌ها و سلایق افراد دلالت کنند. در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» چگونگی تعلق اشیای خانواده نشان‌دهندهٔ روحیهٔ فردگرای جعفرخان و تقابل او با جمع‌گرایی خانواده است. در خانواده‌ای که هیچ وسیله‌ای به تملک کسی درنیامده، جعفرخان وسایلی دارد که خاص اوست و بعضی از آنها بیش از آنکه جنبه کاربردی داشته باشند، برای تشخص‌بخشی استفاده می‌شوند. وجود کاروت ـ سگ جعفرخان ـ در این نمایشنامه و تعلق خاطری که نسبت به این حیوان دارد، می‌تواند بر تنهایی و خلأ عاطفی یا خودباختگی و پوچ‌گرایی او دلالت کند.

در نمایشنامهٔ «جعفرخان از فرنگ آمده» نشانه‌های اجتماعی دیگری نیز وجود دارد که مطابق الگوی پی‌یر گیرو نشانه‌های آداب معاشرت نامیده می‌شود. بارزترین نشانه‌های آداب معاشرت در این نمایشنامه عبارتست از: ۱. لحن کلام: توجه به لحن کلام در گفتگوها می‌تواند نشان‌دهندهٔ نوع رابطهٔ بین افراد باشد. بر این اساس آنچه در نمایشنامهٔ مورد بحث مشهود است، لحن سرد و بی‌تفاوت جعفرخان در مقابل لحن گرم و محبت‌آمیز خانواده است. این لحن سرد نشان‌دهندهٔ آن است که جعفرخان تمایلی به ایجاد رابطهٔ صمیمی با خانواده ندارد. ۲. فاصلهٔ بین افراد: توجه به فاصلهٔ مشارکان گفتگو یکی از شیوه‌هایی است که می‌توان به کمک آن تعامل بین افراد را بررسی کرد. در نمایشنامهٔ مذکور باوجود تلاش اعضای خانواده برای وارد شدن به حریم خصوصیِ جعفرخان و ایجاد احساس نزدیکی و صمیمیت، این شخصیت همچنان سرسختانه درصدد حفظ فاصله از آنان است. گویا او می‌خواهد با حفظ فاصله در مقابل اعمال نظرها و دخالتهای فراوان اعضای خانواده، که فردیتش را به خطر می‌اندازد، مقاومت کند. ۳. توهین: یکی از عمده‌ترین ویژگی‌هایی که در برخورد جعفرخان با دیگر اعضای خانواده به چشم می‌خورد، توهین است. این رفتار او دو علت دارد: الف) خودخواهی و خودبرتربینی که به موجب آن بدون توجه به ارزش‌ها و هنجارهایی که رعایت آنها در جامعهٔ ایران نشانهٔ نزاکت و ادب است، مطابق خواست و میل خود با دیگران سخن می‌گوید و رفتار می‌کند. ب) واکنش در مقابل دخالتها، باورهای خرافی و تعصبات غیرمنطقی خانواده به شکلی که هرچه تلاش افراد خانواده برای تسلط‌پیدا کردن بر زوایای مختلف زندگی جعفرخان بیشتر می‌شود، رفتارهای توهین‌آمیز او هم تشدید می‌شود. در پایان باید گفت نشانه‌های اجتماعی این نمایشنامه نقش مهمی در شکل دادن به چارچوب معنایی اثر (ترسیم نوع نگرش و زندگی انسان سنتی و مدرن) داشته است.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسنده مقاله تامین شد.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسنده مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۸). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چاپ نهم، تهران: نشر مرکز.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۵). *از صبا تا نیما*، جلد ۱ و ۲. چاپ ششم، تهران: زوار.

آژند، یعقوب (۱۳۷۳). *نمایشنامه‌نویسی در ایران از آغاز تا ۱۳۲۰ ه. ش*. تهران: نشر نی.

آسابرگر، آرتور (۱۳۹۸). *تحلیل گفتمان کاربردی*. ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: مروارید.

استوتزل، ژان (۱۳۷۱). *روان شناسی اجتماعی*. ترجمهٔ علیمحمد کاردان، تهران: دانشگاه تهران.

امان‌اللهی بهاروند، سکندر (۱۳۹۳). خانواده و خویشاوندی در ایران و تحولات آن در *تاریخ جامع ایران*، جلد ۱۹. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۳۷۱- ۴۳۴.

امینی، امیرقلی (۱۳۷۱). *فرهنگ عوام*. تهران: انتشارات علمی.

انوری، حسن (۱۳۸۳). *فرهنگ بزرگ سخن*. تهران: سخن.

بلوکباشی، علی (۱۳۷۷). «اسباب خانه» در *دائرة المعارف بزرگ اسلامی*، جلد ۸. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۱۱۱- ۱۲۵.

بلوکباشی، علی (۱۳۸۳). *مقدمه بر کتاب پوشاک در ایران زمین*. چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

بودریار، ژان (۱۳۹۳). *نظام اشیا*. ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: نشر ثالث.
پیز، آلن (۱۳۹۲). *زبانِ بدن*. ترجمهٔ سعیده زنگنه، چاپ نهم، تهران: نشر جانان.
جمشیدی، اسماعیل (۱۳۷۳). *حسن مقدم و جعفرخان از فرنگ آمده*. تهران: زرین.
چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.
حقوقی، محمد (۱۳۷۹). *مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران*. چاپ چهارم، تهران: نشر قطره.
خجسته، حسن (۱۳۸۶). ساختاربندی هویت زنان. *پژوهشهای ارتباطی (پژوهش و سنجش)*، ۱۴(۵۲)، ۳۵- ۵۵.
خلج، منصور (۱۳۸۱). *نمایشنامه‌نویسان ایران از آخوندزاده تا بیضایی*. تهران: اختران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت نامه*، چاپ دوم از دورهٔ جدید. تهران: دانشگاه تهران.
راوندی، مرتضی (۱۳۵۴). *تاریخ اجتماعی ایران*، جلد ۳. تهران: امیرکبیر.
ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹). *معناکاوی: به سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*. تهران: علم.
سجودی، فرزان (۱۳۸۸). *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل*. تهران: علم.
سوسور، فردینان‌دو (۱۳۷۸). *دوره زبانشناسی عمومی*. ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: هرمس.
شاردن، ژان (۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن*، جلد ۲، ترجمهٔ اقبال یغمایی. تهران: توس.
شریفی ساعی، محمدحسین، آزادارمکی، تقی (۱۴۰۰). زنان در عصر پدرسالاری: روایت تاریخی از وضعیت اجتماعی و فرهنگی زنان در دوره قاجار. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۳(۲)، ۱۰۲-۱۲۲.
صفوی، کورش (۱۳۹۲). *معنی‌شناسی کاربردی*. چاپ دوم، تهران: همشهری.
ضیمران، محمد (۱۳۸۳). *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. چاپ دوم، تهران: قصه.
طیب، محمدتقی و علی‌نژاد، بتول. (۱۳۸۲). بررسی گرایش‌های جدید نامگذاری در اصفهان از دیدگاه زبان‌شناسی. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی اصفهان (مطالعات و پژوهش های دانشکده ادبیات و علوم انسانی)*، ۲(۳۲-۳۳)، ۲۳-۵۸.
عبداله‌پور، میرصائم و همکاران (۱۳۹۵). سبک‌شناسی در دکوراسیون داخلی. *کنفرانس بین المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی*. ۴، ۱- ۱۲.
عظیمی‌فرد، فاطمه (۱۳۹۲). *فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی*. تهران: نشر علمی.
عمران‌پور، محمدرضا (۱۳۸۴). عوامل ایجاد، تغییر و تنوع و نقش لحن درشعر. *پژوهشهای ادبی*، (۹-۱۰)، ۱۲۷- ۱۵۰.
کرس، گونتر آر (۱۳۹۲). *نشانه‌شناسی اجتماعی از نظریه تا کاربرد*. ترجمهٔ سجاد کبگانی و رحمان صحراگرد، تهران: مارلیک.
کریستال، دیوید (۱۳۹۳). *زبان چگونه کار می‌کند*. ترجمهٔ علی ربیع، تهران: نشر علمی.
کمپانی، نسیم (۱۳۹۱). *فرهنگ اصطلاحات پارچه و پوشاک در ایران از دوران باستان تا آغاز عصر پهلوی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
گوران، هیوا (۱۳۶۰). *کوششهای نافرجام: سیری در صدسال تئاتر ایران*. تهران: آگاه.
گیدنز، آنتونی و بِردسال، کارن (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
گیرو، پی‌یر (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی، چاپ سوم، تهران: آگاه.
ماسه، هانری (۱۳۸۷). *معتقدات و آداب ایرانیان*. ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تهران: شفیعی.
متین، پیمان (۱۳۸۳). پوشاک و هویت قومی و ملی. *مطالعات ملی*، ۵(۳)، ۳۷-۴۸.
محسن زاده، رسول و فکوهی، ناصر. (۱۳۹۸). کاوشی در تاریخ فرهنگی تغذیه در ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۱(۱)، ۹۳-۱۲۱.
محمدی، منظر و سیداحمدی‌زاویه، سیدسعید (۱۳۹۷). سیمای مرد مدرن: تحلیلی بر تحولات لباس مردان در ایران عصر قاجار. *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، ۸(۱)، ۱۸۱-۲۰۷.
مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). *دانش‌نامه نقد ادبی از افلاتون تا به امروز*. تهران: چشمه.
مقدم، حسن (۱۳۰۱). *جعفرخان از فرنگ آمده*. تهران: مطبعه فاروس.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگه.
ملک‌پور، جمشید (۱۳۸۶). *ادبیات نمایشی در ایران*. جلد ۳، تهران: توس.
مونسی سرخه، مریم (۱۳۹۶). لباس و هویّت: ابعاد هویّت فرهنگی در لباس ایرانی. *جلوه هنر*، ۹(۱)، ۱۰۷- ۱۲۰.
میرانصاری، علی (۱۳۹۳). نمایش و نمایشنامه‌نویسی در دوره قاجار در *تاریخ جامع ایران*، جلد ۱۹. تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، ۴۵- ۱۳۰.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). *سیر تحول ادبیات داستانی و نمایشی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.
نبوی، محمد (۱۳۸۷). مقدمه بر *کتاب نشانه‌شناسی پی‌یر گیرو*. چاپ سوم، تهران: آگاه.
نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۷). *فرهنگ فارسی عامیانه*. تهران: نیلوفر.
وحیدا، فریدون (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی*. تهران: سمت.
وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹). *نوای گفتار در فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۸)، «تعارف» در تارنمای تخصصی مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی https://cgie.org.ir/fa/article/239656/ تعارف۱.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۳). «واژه‌نامهٔ تاریخی پوشاک ایران» در *پوشاک در ایران زمین*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر، ۳۶۹- ۳۹۸.
یول، جورج (۱۳۹۵). *مطالعه و بررسی زبان*، ترجمهٔ علی بهرامی. ویراست پنجم، تهران: رهنما.

References

Halliday, Michael. (1978). *Language as Social Semiotics*. London: Edward Arnold.
Martin, Bromwen & Ringham, Feliztas. (2000). *Dictionary of semiotics*, London & New York: Cassell.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی