از یقین به تردید:
تحول وجه‌نمایی قهرمان رمان *طوبی و معنای شب*
از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی *

ندا کاظمی نوایی*
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا
فرزان سجودی
دانشیار زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی، دانشگاه هنر تهران
مهبود فاضلی
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا
فرهاد ساسانی
دانشیار زبان‌شناسی، دانشگاه الزهرا

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی *نقد ادبی*، س۸، ش۳۲، زمستان ۱۳۹۴ (صص ۱۵۴-۱۳۳)

چکیده

هدف اصلی این مقاله، بررسی روابط قدرت در رمان ***طوبی و معنای شب*** با تأکید بر مسئلهٔ جنسیت و بازنمایی آن در این رمان است. یکی از ابزارهایی که زبان‌شناسی اجتماعی هلیدی برای بررسی متون و آشکار کردن سازوکارهای ایدئولوژیک آن دراختیار می‌گذارد، واکاوی ساختار وجه و وجه‌نمایی است. در این پژوهش، با تأکید بر نقش وجه‌نمایی در تولید متون و بازتولید روابط قدرت و مناسبات جنسیتی، به بررسی وجه‌نمایی در رمان ***طوبی و معنای شب***، با روش توصیفی- تحلیلی پرداخته شده است. در این رمان، چشم‌انداز تاریخی هفتادساله‌ای از زن ایرانی ارائه می‌شود؛ اما طوبی، شخصیت زن محوری، در این سیر تاریخیِ روبه‌جلو نه‌تنها دستاوردی در رسیدن به اهدافش نمی‌یابد؛ بلکه سیری قهقرایی را می‌پیماید. طوبی در آغاز رمان، زنی است که با کمال اطمینان سخن می‌گوید؛ اما در پایان داستان، فردی است که به

---

* نویسندهٔ مسئول: navaei.neda@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۷/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۷

هیچ‌چیز یقین ندارد و هیچ باوری در گفته‌هایش نیست. درواقع، سیر تحول وجه‌نماهای طوبی از قطعیت و بایدِ بیرونی به تردید و شایدِ درونی میل می‌کند. این استحالهٔ درونی و سترونی روحی طوبی در پایان رمان، با مناسبات و کارکردهای گفتمانی کلان‌ترِ اجتماعی در دوران قاجار و پهلوی اول در ارتباط مستقیم است؛ این مناسبات اجتماعی زنان را از اندیشیدن، گفتن و مشارکت اجتماعی در فضای بیرون بازمی‌دارد.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی اجتماعی، ***طوبی و معنای شب***، وجه‌نمایی، جنسیت، سکوت.

۱. مقدمه

این پژوهش قبل از هرچیز مبتنی بر مفاهیمی است که در زبان‌شناسی انتقادی مطرح می‌شود. زبان‌شناسی انتقادی- که راجر فالر[۱] آغازگر آن است- دیدگاه و رویکردی در مطالعات زبانی است که برای بررسی ایدئولوژی‌های موجود در متن از تکنیک‌های زبان‌شناختی استفاده می‌کند. نگرهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای نظام‌مند مایکل هلیدی[۲] و همکارانش که در چهارچوب رهیافتی کاربردشناختی به زبان شکل گرفت، از این نوع مطالعات انتقادی است. هلیدی بر این باور است که هدف اصلی زبان، انتقال معناست و به همین دلیل، گویشوران برای تبادل معنا متن را می‌سازند؛ یعنی آنچه در کنش ارتباطی اهمیت دارد، ردوبدل کردن معناست؛ درنتیجه، زبان نهادی اجتماعی و بخشی از «نظام اجتماعی» است. بر این اساس، زبان‌شناسی به بررسی آن دسته از کنش‌های اجتماعی می‌پردازد که مبتنی بر انتقال معنا به‌واسطهٔ زبان هستند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۸).

یکی از ابزارهایی که دستور نقش‌گرای هلیدی برای واکاوی متون دراختیار می‌گذارد، بررسی ساختار وجه است. براساس پژوهش‌های پیشین، در تجزیه و تحلیل ایدئولوژیک متون ادبی، پرداختن به وجه‌نمایی[۳] از اهمیت زیادی برخوردار است. هلیدی نیز ضمن مباحث خود در کتاب ***دستور نقش‌گرا***، به‌تفصیل به بررسی وجه‌نمایی و انواع آن می‌پردازد و بیان می‌کند که به این دلیل با این درجه از جزئیات به بیان وجه‌نمایی پرداخته است که در تحلیل گفتمان، به‌ویژه در گفت‌وگوها، همهٔ این تنوع‌ها با یکدیگر تلاقی می‌کنند و تأثیری نشان‌دار بر گفتمان می‌گذارند (Halliday & Matthiessen, 2004: 150).

در متون ادبی، پژوهش‌هایی براساس مطالعهٔ وجه‌نمایی و با استفاده از دیدگاه زبان‌شناسی اجتماعی فالر و هلیدی صورت گرفته است. در این مطالعات نتایج متعددی به‌دست آمده است که برای نمونه، به چند مورد اشاره می‌کنیم:

ژان ژاک وبر[۴] (۲۰۰۵) با استفاده از ابزارهای زبان‌شناختی به بررسی ایدئولوژی‌های پنهان در متن می‌پردازد. وی در پژوهش خود، با عطف توجه به وجه‌نمایی، جهان‌های روایی در رمان ***روزگار سخت***[۵] دیکنز را بررسی می‌کند. وبر در مطالعه‌اش به این نتیجه می‌رسد که در پس‌زمینهٔ هریک از شخصیت‌های اصلی رمان، نوعی خاص از وجه‌نمایی نهادینه شده است. دیوید لی[۶] (۱۹۸۲) ساختار وجه‌نمایی در رمان ***اما*** اثر جین آستین را تجزیه و تحلیل می‌کند. در این پژوهش، لی وجه‌نمایی در صفحهٔ آغازین رمان ***اما*** را مورد توجه قرار می‌دهد. هلیدی (۱۹۸۲) نیز در بررسی ساختار وجه نشان می‌دهد که چطور وجه‌سازی[۷] و وجه‌گردانی[۸] در ساختار دستوری و همچنین ساختار واژگانی، مضامین زمان و تعهدات اجتماعی را در داستان «بازرس فرامی‌خواند»[۹] اثر پریستلی[۱۰] محقق می‌کند.

در زمینهٔ بررسی متون ادبی فارسی، پژوهش‌های چندی با استفاده از دستور نقش‌گرای هلیدی و نیز فرانقش بینافردی صورت گرفته است؛ ازجمله سیدعلی سراج (۱۳۹۲) فرایند افعال و نیز انواع وجه را در ده رمان از ده داستان‌نویس زن ایرانی بررسی کرده است و همچنین، سجودی و کاظمی (زیر چاپ) به بررسی وجه‌نماهای دو شخصیت زن در دو داستان ***بچهٔ مردم*** و ***شهری چون بهشت*** پرداخته‌اند. دربارهٔ رمان ***طوبی و معنای شب*** نیز پژوهش‌هایی انجام شده است؛ ازجمله مشیت علایی (۱۳۶۹) به تحلیل فلسفی چهرهٔ زن در این رمان پرداخته، حورا یاوری (۱۳۶۸) از دیدگاهی اسطوره‌ای و روان‌کاوانه بر این داستان نظر افکنده و اولیایی‌نیا (۱۳۷۲) نیز خوانشی روان‌کاوانه از این اثر به‌دست داده و معتقد است: «طوبی نیمهٔ خاکی و زمینیِ زن است و لیلا نیمهٔ افسونگر زن». همچنین، در پایان‌نامه‌هایی به این رمان از جنبه‌های گوناگون پرداخته شده است؛ ازقبیل ***بررسی سبک‌شناختی رمان طوبی و معنای شب*** (کلاهی، ۱۳۸۴) و ***خوانش روان‌کاوانه و فمینیستی رمان طوبی و معنای شب و رمان به رنگ ارغوان*** (الیاسی، ۱۳۹۳).

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. وجه‌نمایی و توزیع مناسبات قدرت

راجر فالر برای تنظیم الگوی «دیدگاه روایی» خود، از وجه‌نمایی بسیار استفاده کرده است. وی در پژوهش‌هایش، انواع وجه را به جمله، افعال کمکی وجهی،[۱۱] قیدهای وجهی یا قیدهای جمله،[۱۲] قیدها و صفت‌های ارزش‌گذارانه،[۱۳] جمله‌های تعمیم‌دهنده،[۱۴] افعال شناختی[۱۵] و غیره دسته‌بندی کرده است (Simpson, 1993: 47). سیمپسون[۱۶] نیز برای ارائهٔ الگویی برای زاویهٔ دید، به پیروی از فالر، از عناصر وجهی استفاده می‌کند. او چهار نوع اصلی نظام وجهی زبان را نظام وجهی امری[۱۷]، نظام وجهی تمنایی[۱۸]، نظام وجهی برداشتی یا شناختی[۱۹] و نظام وجهی ادراکی[۲۰] می‌داند (همان، ۵۳) و به تعریف نوع و چگونگی استفاده از آن در تحلیل دیدگاه می‌پردازد. به اعتقاد سیمپسون، نوع وجه‌نمایی غالب در روایت‌ها باعث به‌وجود آمدن انواع روایت‌ها با اقسام نظام‌های وجهی مختلفی می‌شود. بر این اساس، او روایت‌های مختلف را برپایهٔ وجه‌نمایی غالب در هر روایت دسته‌بندی و تحلیل می‌کند (همان، ۴۷ به‌نقل از خادمی، ۱۳۹۱).

همان‌طور که بیان کردیم، فالر و سیمپسون برای تنظیم الگوی دیدگاه روایی از وجه‌نمایی بهره برده‌اند؛ اما در این پژوهش برآنیم تا با بررسی وجه‌نمایی، به مناسبات قدرت در متن بپردازیم. براساس تحلیل روابط قدرت از منظر فوکو[۲۱]، قدرت به‌صورت پراکنده[۲۲]، نامتعین، چندچهره، تولیدکننده، دارای شکل‌های گوناگون و به‌مثابهٔ شبکه‌ای از روابط است که در تمام نقاط جامعه پراکنده شده است. به اعتقاد فوکو، قدرت عمیقاً در شبکهٔ جامعه ریشه دارد و می‌توان آن را در تمام عرصه‌های اجتماع و روابط انسانی مشاهده کرد (نظری، ۱۳۹۰: ۳۴۴- ۳۴۶). وجه‌نمایی ابزاری کارآمد برای تحلیل مناسبات قدرت در متن دراختیار می‌گذارد؛ زیرا وجه‌نمایی تمام جنبه‌های گفتمان را که در ارتباط به نگرش یا اعتقاد گوینده یا نویسنده است، دربرمی‌گیرد (Fowler, 1977: 13).

در این پژوهش، براساس تقسیم‌بندی هلیدی در کتاب ***دستور نقش‌گرای نظام‌مند***، به بررسی وجه‌نمایی به‌عنوان ابزاری نظری در خوانش رمان ***طوبی و معنای شب***

می‌پردازیم و از این الگوی نظری برای نشان دادن روابط نامتقارن قدرت و مطالعات جنسیتی استفاده می‌کنیم و درپی پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها هستیم: وجه‌نماهایی که طوبی به‌کار می‌برد، چطور دیدگاه او را بیان می‌کنند و این وجه‌نماها به‌لحاظ روابط قدرت بین زنان و مردان چگونه عمل می‌کند؟ طوبی در هر قسمت از رمان و در مواجهه با هریک از شخصیت‌ها از چه وجه‌نماهایی استفاده می‌کند؟ این وجه‌نماها چه تأثیری بر گفتمان می‌گذارند و چگونه جایگاه فرادستی و فرودستی طوبی را به‌عنوان زن تعیین و تعریف می‌کنند؟

۲-۲. وجه‌نمایی و وجه

کنش کلامی در ساختار وجهیِ[۲۳] بند تحقق می‌یابد؛ به دیگر بیان، تحلیل فرانقش بینافردی زبان در بند، وجه است و منظور از وجه، اخباری، پرسشی، امری یا التزامی بودنِ فعل است (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۱۷). از نظر معنایی، وجه به نگرش متکلم به وقوع یک رخداد اطلاق می‌شود. در تعریف‌های سنتی از وجه، وجه فعل را صورت یا جنبه‌ای از آن می‌دانند که بر اخبار، امر یا احتمال دلالت می‌کند؛ بنابراین، دستور سنتی زبان فارسی سه نوع وجه برای فعل قائل می‌شود: وجه اخباری که خود شامل دو وجه خبر و پرسش است؛ وجه امری؛ وجه التزامی یا احتمالی (فرشیدورد، ۱۳۴۹: ۲۱۹-۲۲۰). البته، در این تعریف‌ها از وجه، به کارکرد اجتماعی آن توجهی نمی‌شود. آنچه در کتاب ***دستور نقش‌گرای*** هلیدی باعنوان وجه و وجه‌نمایی به آن پرداخته می‌شود، کارکردی از زبان را دربرمی‌گیرد که در ارتباط با نگرش گوینده یا نویسنده به محتوای گفته‌اش است.

۲-۳. قطبیت[۲۴] و وجه‌نمایی[۲۵]

هلیدی و متیسن در آغاز بحث درمورد وجه‌نمایی، به تفاوت قطبیت و وجه‌نمایی می‌پردازند. آن‌ها می‌نویسند:

قطبیت به‌عنوان تضاد بین مثبت (این‌طور است. این کار را انجام بده!) و منفی (این‌طور نیست. این کار را نکن)؛ و وجه‌نمایی به‌عنوان قضاوت گوینده، یا درخواست قضاوت از سوی شنونده، در مورد آنچه گفته می‌شود (ممکن است این‌طور باشد. نمی‌تواند این‌طور باشد؟ شما نباید آن کار را انجام دهی. نباید آن کار را انجام می‌دادی؟) مطرح است (Halliday & Matthiessen, 2004: 143).

بنابراین، در قطبیت با دو قطب مثبت و منفی سروکار داریم که چیزی را رد یا اثبات می‌کند. درواقع، قطبیت انتخاب بین بله و خیر است؛ اما این دو، تنها امکانات موجود زبان برای بیان یک پدیده نیستند؛ بلکه درجات متوسطی که شامل انواع متنوعی از آنچه در این میان اتفاق می‌افتد، وجود دارد؛ نظیر «گاهی» یا «شاید». این درجات متوسط بین دو قطب مثبت و منفی همگی به‌عنوان وجه‌نمایی شناخته می‌شوند.

۲-۴. انواع وجه‌نمایی

براساس تقسیم‌بندی هلیدی در ***دستور نقش‌گرا***، وجه‌نمایی به دو گروه کوچک‌ترِ وجه‌سازی و وجه‌گردانی تقسیم می‌شود. وجه‌سازی بیانگر احتمال[۲۶] و تناوب[۲۷] است و وجه‌گردانی دربرگیرندهٔ اجبار[۲۸] و تمایل.[۲۹] درواقع، وجه‌سازی متضمن معنای پیش‌بینی و حدس است و وجه‌گردانی امر پیشنهاد را (با درجات مختلفی از قطعیت یا تحکم) دربرمی‌گیرد. احتمال، خود شامل سه درجه از قطعیت است: قیدهایی نظیر «احتمالاً»، «شاید» و «ممکن است» که دارای درجهٔ قطعیت کم هستند؛ قیدهایی نظیر «حتماً» که درجهٔ قطعیت زیاد را داراست؛ به همین ترتیب، درجهٔ تناوب نیز، خود دامنه‌ای گسترده از قطعیت از «گاهی و معمولاً» تا «همیشه و هرگز» را دربرمی‌گیرد. هریک از این وجه‌نمایی‌ها با فعل، قید، فعل کمکی و عبارت حرف اضافه‌ای نشان داده می‌شود (همان، ۱۴۷-۱۵۰) همچنین، وجه‌گردانی که برای بیان درجه‌ای از اجبار به‌کار می‌رود، درجات مختلفی از پیشنهاد تا امر و اجبار را شامل می‌شود.

نکتهٔ دیگر که هلیدی و متیسن در ***دستور نقش‌گرا*** به آن می‌پردازند، «جهت[۳۰]» وجه‌نمایی است. منظور از جهت، فاعلی یا مفعولی بودن جمله‌ها و وجه‌نماهاست. درجهٔ قطعیت و قدرتی که وجه‌نماها به کلام می‌دهند، به‌طرز برجسته‌ای به فاعلی

(سوبژکتیو[۳۱]) یا مفعولی (اوبژکتیو[۳۲]) بودنِ این نوع جملات بستگی دارد. فاعلی‌سازی به بیان عقیدهٔ نویسنده یا گوینده مربوط می‌شود. در این پژوهش، از واژهٔ فاعلی استفاده کرده‌ایم تا همچون واژهٔ subject در انگلیسی، معنای عاملیت را تداعی کند. درمقابلِ این واژه، مفعولی‌سازی قرار دارد که مفهوم کنش‌پذیری را به‌نمایش می‌گذارد. فاعلی‌سازی از عواملی است که قطعیت زیادی به کلام می‌بخشد. دو جملهٔ «این حرف مطمئناً صحیح است» و «من مطمئنم که این حرف صحیح است»، در ظاهر دامنهٔ یکسانی از معنا را پوشش می‌دهند؛ اما تفاوت آن‌ها در این است که در مثال دوم، گوینده با بیان فاعلی، به‌طور آشکار منبع اعتقاد راسخش را بیان می‌کند و این شیوهٔ بیان بر لحن و گفتمان تأثیری بسزا می‌گذارد (همان، ۱۴۹-۱۵۰).

در اینجا لازم است به مبحث دیگری درمورد وجه‌نمایی باعنوان «بیان استعاری وجه‌نمایی»[۳۳] اشاره کنیم. هلیدی در مبحثی جداگانه به توضیح این مفهوم می‌پردازد که همواره دامنه‌ای وسیع از انتخاب‌ها به‌روی گوینده باز است تا به‌وسیلهٔ آن‌ها قطعیت یا عدم قطعیت سخنش را منعکس کند؛ بنابراین، ممکن نیست که بتوان فهرستی قطعی از بیان استعاری وجه‌نمایی را ارائه کرد؛ بلکه بیان قطعیت یا عدم قطعیت از سوی گوینده، فقط از طریق مفهوم کل متن فهمیده می‌شود؛ برای مثال، هلیدی «من معتقد نیستم» را بیان احتمال استعاری[۳۴] درنظر می‌گیرد یا «من فکر می‌کنم، گمان نکنم، من مطمئنم، حدس می‌زنم» را راه‌های دیگر بیان قطعیت یا عدم قطعیت از سوی گوینده می‌داند؛ به این ترتیب، بیان استعاری وجه‌نمایی هرگونه انتخابی را که گوینده به‌وسیلهٔ آن درجهٔ قطعیت کلامش را تعیین می‌کند، دربرمی‌گیرد. هلیدی در مثال‌های متعددی به تفسیر این معنا می‌پردازد و بیان می‌کند: عبارات «روشن است که، کسی نمی‌تواند این را رد کند، مشکل می‌توان از پذیرش آن اجتناب کرد، شکی نیست که» همگی یک معنا دارد: «من مطمئنم» که خود درجه‌ای از بیان استعاری وجه‌نمایی است (همان، ۶۱۳-۶۱۶). همچنین، وی بیان می‌کند که گوینده در بیان احتمال نیز به همین ترتیب، دامنه‌ای از انتخاب‌های ممکن را در بیان یک نوع از احتمال دراختیار دارد: گزاره‌های «هر معلمی موافق است که، اکثر مردم موافق‌اند که، هرکسی می‌داند که، شما نمی‌توانید شک کنید که، شکی در این نیست که» و بیان‌های بی‌شمار دیگر از این‌دست، همگی به این معنا

هستند: «من معتقدم». درنتیجه، او بر این نکته تأکید می‌کند: «وجه‌نمایی به حوزه‌ای از معنا که بین بله و خیر قرار دارد، ارجاع می‌دهد و این محدوده را شامل می‌شود: آنچه بین دو قطب مثبت و منفی می‌آید» (همان، ۶۱۷-۶۱۸).

۳. تحلیل داده‌ها

براساس آنچه تاکنون مطرح کردیم، اکنون وجه‌نمایی در رمان ***طوبی و معنای شب*** را تحلیل می‌کنیم. طوبی، شخصیت محوری رمان، در روند تاریخیِ هفتادساله‌ای که در رمان مطرح می‌شود، سیری قهقرایی و نومیدانه را طی می‌کند که از قطعیت، ایمان و اطمینان تا تردید، ترس، یأس و سرخوردگی را فرامی‌گیرد. این سیر نزولی و قهقرایی معلول عواملی چند است؛ ازجمله ازدست دادن منابع خارجی قدرت، سکوت و جبر اجتماعی دربارهٔ زنان در این دورهٔ تاریخی و نیز مناسبات مکانیِ جنسیتی‌شده که طوبی را از مشارکت اجتماعی بازمی‌دارد.

بر این اساس، بندها و جملات مورد تحلیل را با روش نمونه‌گیری و انتخاب هدفمند، در سطوح مختلف ازقبیلِ وجه‌نماهایی که طوبی در دوره‌های مختلف زندگی‌اش به‌کار می‌برد، بررسی قدرت طوبی در مقایسه با دیگر زنان و همچنین تحلیل وجه‌نماهای طوبی در مواجهه با مردان انتخاب کردیم که در ادامه به تحلیل کیفی برخی از این نمونه‌ها می‌پردازیم.

۳-۱. قاطعیت طوبی و دسترسی به منابع قدرت: تقابل وجه‌نماهای طوبی در مصاف با دیگر زنان

در این رمان، در پس‌زمینهٔ هریک از شخصیت‌ها، و نیز در دوره‌های مختلف زندگی و شخصیت طوبی، نوع خاصی از وجه‌نمایی برجسته شده است. طوبی در دوران کودکی و جوانی، با وجه‌نماهای با ارزش زیاد[۳۵] و جملات امری به مخاطب معرفی می‌شود. در ابتدای داستان نیز، تفاوت شخصیت طوبی با دیگر زنان و قدرت و قاطعیتش برجسته شده است. در صفحهٔ آغازین رمان، وقتی اولین بار مخاطب با طوبی مواجه می‌شود، چالش او با دو زن دیگر به‌تصویر کشیده شده است. درواقع، در همین بند آغازین رمان، مخاطب با چالش بین سه زن مواجه است: زنان حاج‌مصطفی که با

نام‌های «زن بزرگ‌تر» و «زن کوچک‌تر» حاجی از آن‌ها یاد می‌شود و طوبی شخصیت محوری رمان:

> دو زن حاج‌مصطفی از پشت پنجره به بیوهٔ هیجده‌ساله می‌نگریستند. زن بزرگ‌تر عاقل‌تر و موذی‌تر در هراس این اندیشه بود که اگر حاجی ناگهان و بی‌خبر بیاید و بیوهٔ نیمه‌عریان را در حوض ببیند چه خواهد شد؟ زن کوچک‌تر ساده و بچه‌گانه بود و در وسوسه که به طوبی ملحق شود و حوض را بشوید. زن بزرگ‌تر پنجره را گشوده بود تا طوبی را صدا کند. زن دست از کار کشید و به‌سوی او برگشت. گرم کار بود و اگر باران نبود عرق از سراپایش جاری می‌شد. زن بزرگ‌تر گفت که این‌طور نیمه‌عریان حوض شستن کار خوبی نیست، اگر مردی بیاید، حاجی بیاید یا دیگری [...] طوبی لب‌هایش را به‌هم فشرد و دوباره سرگرم کار شد. دیگر اما کار به دلش نمی‌چسبید [...] بساط حمامش را آماده کرد، چادر و روبنده انداخت و بقچه به بغل بیرون آمد. در اتاق را قفل کرد و به‌طرف در خانه راه افتاد. زنان حاج‌مصطفی دوباره به پشت پنجره هجوم آورده بودند. زن بزرگ‌تر پنجره را باز کرد تا بپرسد طوبی کجا می‌رود. زن جوان گفت به گرمابه می‌رود و اگر زهرا آمد بگویند به دنبال او به آنجا بیاید. زن حاجی می‌خواست چیزی بگوید، از طرف شوهرش دستور داشت و جرئت نمی‌کرد بگوید و طوبی از در که بیرون رفت اندیشید، بی‌شک عذر آن‌ها را باید بخواهد (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۳-۴).

در این بند آغازین رمان، بی‌درنگ با شخصیت مستقل طوبی مواجه می‌شویم که تعداد زیادی از مؤلفه‌های زبان‌شناختی بر این امر صحه می‌گذارند. شخصیت مستقل و قاطع طوبی در ابتدای رمان، در قالب وجه‌نماهای باید، بی‌شک و می‌دانست آشکار می‌شود. طوبی با انتخاب وجه‌نماهای دارای قدرت و ارزش زیاد، از بین امکانات موجود، بیشترین قطعیت را به کلام خود اختصاص می‌دهد. این امر، بر برتری موقعیت او بر دیگران تأکید می‌کند. همان‌طور که هلیدی (1982: 141) اشاره می‌کند، استفاده از وجه‌نماهای دارای بار قطعیت، قدرت و ارزش زیاد، نیازمند دسترسی به منبع خارجی قدرت است. بار ارزشی وجه‌نماها و قدرتی که از این طریق برای طوبی حاصل می‌شود نیز ناشی از دسترسی او به منابع خارجی قدرت است که در طول داستان به مخاطب گوشزد می‌شود. در صفحهٔ بعد و پس از این بند، طوبی زیر سایهٔ شخصیت

پدرش تعریف می‌شود: «مردی به بزرگی دنیا» و تأثیر پدرش در زندگی و جایگاه اجتماعی وی بیان می‌شود:

> در نه‌سالگی وقتی پدرش، حاجی‌ادیب، از سفر مکه برگشته بود، گفته بود که او را- طوبی‌خانم را- در زیر ناودان طلای خانه خدا دعا کرده است تا عمرش به درازای عمر نوح باشد. خاطرهٔ پدرش، مردی به بزرگی دنیا برایش گرامی بود. پدرش با آن قامت بلند، سر اغلب خمیده به جلو و چشمان نافذ دقیق. لقبش ادیب بود به‌خاطر علمش، و از روزی که طوبی دست چپ و راستش را تشخیص داده بود، این موضوع را می‌دانست (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۴-۵).

با بررسی وجه‌نماهای زنان حاج‌مصطفی در همین بندِ آغازین رمان نیز، به نکات درخور توجهی دربارهٔ هریک از این اشخاص و چگونگی جایگاه‌هایشان پی می‌بریم. «زن بزرگ‌تر حاجی» با آوردن وجه شرطی «اگر» که متضمن معنای تردید و احتمال است، به عدم قطعیت درمورد خود و دیگران در کلامش دامن می‌زند و نیز در کلامش از مردان به‌عنوان نهادهای مسلط و ناظر یاد می‌کند؛ بنابراین، او در مقام زنی که به گفتمان مردسالارانه مشروعیت می‌بخشد، دربرابر طوبی قرار می‌گیرد که از موضع اقتدار رفتار می‌کند؛ درنتیجه، تقابل وجه‌نماهای این دو شخصیت، تقابل در نظام گفتمانی هریک را آشکار می‌کند.

۳-۲. زاویهٔ دید، فاعلی‌سازی و جملات امری: دیگر عوامل قطعیت در کلام طوبی

همان‌طور که در مباحث نظری مطرح کردیم، فاعلی‌سازی از عواملی است که قطعیت زیادی به کلام می‌بخشد. فاعلی‌سازی از دیگر مؤلفه‌هایی است که در دوران جوانی *طوبی*، قطعیت را در کلام او تثبیت می‌کند:

> به پدرش گفته بود هرگز اجازه نخواهد داد محبت هیچ‌کس حتی فرزندش جانشین عشق خداوند برای او بشود (همان، ۱۹).
>
> طوبی ناگهان تصمیم گرفت. به‌جای مادر شروع به صحبت کرد. توضیح داد که خانم والده خواستگاری پیدا کرده و امر امری است خانوادگی که درصورت پاسخ رد می‌تواند اسباب کدورت بین اقوام را باعث شود. اما اگر حاج‌آقا مایل باشند، او، طوبی، حاضر است به همسری ایشان درآید و مشکل محرمیت حل شود [...] دختر به‌سادگی

پاسخ داده بود ایرادی در این معنی نمی‌بیند، به‌ویژه آنکه محرمیت مهم‌تر از هرچیز دیگر است (همان، ۲۱-۲۲).

پیش از تحلیل فاعلی‌سازی و جهتِ وجه‌نمایی در این بند، باید به زاویهٔ دید در این رمان بپردازیم؛ زیرا در این نمونه‌ها زبان طوبی و راوی درهم تنیده است. شگرد انتقال سخنان و افکار شخصیت از زبان راوی، بازنمایی گفتار و اندیشه نام دارد. در بازنمایی گفتار و اندیشه، گاهی راوی با گفتار مستقیم و گاه غیرمستقیم، سخنان و افکار شخصیت را به خواننده منتقل می‌کند. همچنین، ترکیب صدای شخصیت (نقل مستقیم) و صدای راوی را سخن غیرمستقیم آزاد می‌نامند. یکی از دسته‌بندی‌های جامع دربارهٔ وجوه بازنمایی گفتار و اندیشه را مک‌هیل (۱۹۷۸) انجام داده است. وی در بررسی‌هایش، بازنمایی گفتار و اندیشه را در هفت سطح، از خودگویی محض تا محاکات محض، دسته‌بندی کرده است (ریمون کنان[۳۶]، ۱۳۸۷: ۱۴۸). نویسندهٔ رمان ***طوبی و معنای شب*** با شیوهٔ بازنمایی گفتار و اندیشه، این امکان را به‌دست می‌آورد که به ذهن شخصیت‌ها نفوذ کند و افکار آن‌ها را به‌زبان آورد؛ بنابراین، در این بندها، وجه‌نمایی راوی نیز به‌کمک وجه‌نماهای طوبی می‌آید و فاعلی‌سازی که با قطبیت همراه می‌شود، بیشترین بار قطعیت را به کلام طوبی می‌بخشد. پیش از این گفتیم که در بیان فاعلی، گوینده آشکارا منبع اعتقاد راسخش را بیان می‌کند: «من مطمئنم» قطعیت بیشتری به کلام می‌دهد تا «مطمئناً». در این نمونه‌ها، فاعلی‌سازی در عباراتی نظیر «هرگز اجازه نخواهم داد»، در القای کنشگری شخصیت نقش بسزایی ایفا می‌کنند. همچنین، «من ایرادی در این معنی نمی‌بینم» با «ایرادی در این معنی نیست» به‌ظاهر یک معنا را منتقل می‌کنند: «ایرادی ندارد»؛ اما تأثیری که این انتخاب فاعلی بر کلام و گفتمان می‌گذارد، تثبیت جایگاه طوبی در مقام فردی است که در جایگاه مرجعیت و تصمیم‌گیری قرار دارد.

۳-۳. جملات امری: تقابل مناسبات قدرت طوبی و مردان

کرس[۳۷] و فالر در پژوهشی مشترک، جملات امری را ابزارهایی قلمداد می‌کنند که افراد فرادست برای اعمال قدرت بر افراد فرودست در گفتار به‌کار می‌برند. به باور آن‌ها،

هنگامی‌که مصاحبه‌کننده صحبتش را در یک گفت‌وگوی دونفره با جمله‌ای مانند «روی صندلی بنشین» شروع می‌کند، درواقع از بین گزینه‌هایی که برای شروع گفت‌وگو دراختیار داشته است، مستقیم‌ترین نوع، یعنی جملهٔ امری، را برمی‌گزیند (Kress & Fowler, 1979: 66-67).

کاربرد جملات امری از دیگر مؤلفه‌هایی است که قطعیت را در کلام طوبی تثبیت می‌کند. طوبی پس از دیدار با آقای خیابانی و عاشق او شدن، در قالب جملات امر و نهی نظیر «آقا مرا دوست بدارید» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۶) و «خدایا نباران دیگر» (همان، ۵۹) سخن می‌گوید. جملات امری که طوبی در این دوران به‌کار می‌برد، شخصیت قاطع، مستقل و کنشگر او را به‌خوبی به‌نمایش می‌گذارد. همان‌طور که در بررسی انواع وجه‌گردانی توضیح دادیم، این نوع وجه‌نماها طیف گسترده‌ای از پیشنهاد تا اجبار را دربرمی‌گیرند؛ بنابراین، هنگامی‌که طوبی در کلام خود از جملات امری استفاده می‌کند، به این معناست که از بین انتخاب‌های ممکن، قطعی‌ترین و آمرانه‌ترین حالت را برگزیده است. درحالی که طوبی برای بیان پیشنهاد خود، امکانات دیگری همچون گزاره‌های «کاش دیگر باران نبارد»، «بهتر نیست دیگر نبارد؟» و «می‌شود نبارانی»، و نیز «می‌شود دوستم داشته باشی؟» و «کاش دوستم داشت» را دراختیار دارد، صریح‌ترین و مستقیم‌ترین نوع بیان را که جملهٔ امری است، انتخاب می‌کند. با کمی دقت مشخص می‌شود که طوبی از این جملات امری در تک‌گویی‌هایش استفاده می‌کند و این نوع از قطعیت درمورد طوبی چندان نمود خارجی ندارد. درمقابل، این مردان هستند که در گفت‌وگو با طوبی از جملات امری استفاده می‌کنند. وجه‌نماهای امری که مردان در جریان حوادث رمان و نیز در مصاف با طوبی به‌کار می‌برند، جالب و حائز اهمیت است. زمانی‌که طوبی اولین بار با آقای خیابانی و نیز شخصیتی درویش به‌نام گداعلیشاه روبه‌رو می‌شود و به‌نوعی به این افراد سر می‌سپارد، این اشخاص با جملات امری، حضور خود را به مخاطب و به طوبی اعلام می‌کنند که البته، معرفِ جایگاه اجتماعی این دو مرد است. آقای خیابانی اولین بار با این جملهٔ امری و البته توصیف راوی از صدای او که حالتی وهمی را تولید می‌کند، در رمان ظاهر می‌شود که این امر متناسب با شخصیتی است که از او تا پایان رمان به‌تصویر کشده می‌شود: مردی عالِم، مبارز و

دور از دسترس که تا آخر عمر تکیه‌گاه روحی طوبی باقی می‌ماند: «صدای تیز و برندهٔ مردی ناگهان فضای اطراف گور عمومی را در خود پوشاند: ولش کنید» (همان، ۲۹).

گداعلیشاه- درویشی که طوبی پس از ناکامی در رسیدن به آقای خیابانی به او سر می‌سپارد- نیز در نخستین دیدار با طوبی در قالب جملات امری با وی صحبت می‌کند که خود، جایگاه‌های قدرت این افراد در دنیای رمان و در مصاف با طوبی را تأیید می‌کند:

> طوبی سر پایین انداخت. آقا قدم دیگری پایین گذاشت و قلب طوبی پایین ریخت. گفت: «ما بازدیدکنندهٔ زن داریم، اما نه زن‌هایی از نوع شما. زنان شوی‌مرده، زنان بی‌سرپرست مانده، زنانی که همه‌چیز خود را ازدست داده‌اند، در این صورت اگر سفر سختی را برعهده بگیرند باکی نیست. اما شما متعهد بچه‌هایتان و شوهرتان نیستید؟» طوبی دوباره سر فرودآورد. آقا گفت: برگردید، ده سال دیگر بیایید، خود راه را پیدا خواهید کرد (همان، ۱۶۴).

بنابراین، طوبی که در مقایسه با دیگر زنان و نیز در باور ذهنیِ خود و در تک‌گویی‌هایش قاطع است و با وجه‌نماییِ با ارزش زیاد و وجه امری سخن می‌گوید، در معادلات قدرت، دربرابر مردان در موضع ضعف قرار دارد و همچنان مردان در مصاف با طوبی صاحب جایگاه قدرت هستند.

۳-۴. سکوت: سترونی روحی طوبی

براساس آنچه تاکنون خلاصه‌وار بیان کردیم، طوبی در دوران جوانی از قاطعیت زیادی در سخنانش برخوردار است که این مسئله با دسترسی او به منابع قدرت نیز ارتباط دارد. اما مسئلهٔ پژوهش این است که طوبی تا پایان رمان سیری قهقرایی را می‌پیماید و دچار دگرگونی از قطعیت به تردید می‌شود. درواقع، این قاطعیت به پیشبرد اهداف طوبی هیچ کمکی نمی‌کند و در زندگی‌اش تأثیری بسزا نمی‌گذارد.

براساس برخی پژوهش‌های زبان‌شناختی دربارهٔ رمان‌ها، یکی از کارکردهای وجه‌نماهای با قطعیت زیاد، ایجاد تغییر در شخصیت‌ها و در روند داستان است؛ مثلاً تیلور در پژوهشی که دربارهٔ فصل اول رمان ***اما*** انجام داده، نشان می‌دهد که چطور

استفادهٔ اما از باید و برخی وجه‌نماهای دیگر، شخصیت و جهان‌بینی وی را متحول می‌کند (Taylor, 1978: 368). بنابراین، در بررسی وجه‌نماهای طوبی در این رمان انتظار می‌رفت که وجه‌نماهای قطعیت دنیای طوبی را نیز تغییر دهد؛ اما وی موفقیتی در این زمینه به‌دست نمی‌آورد. تحول شخصیت طوبی که با بیرون رفتن از خانه و دیدار با آقای خیابانی اتفاق می‌افتد، او را در ظاهر به قطعیتی برمی‌گرداند که در دوران کودکی و پیش از ازدواج داشت؛ اما این نوع وجه‌نمایی بر وقایع زندگی طوبی و پیشبرد اهدافش اثر نمی‌گذارد؛ زیرا هرگز به مرحلهٔ بیان درنمی‌آید. او معمولاً با خود می‌اندیشد؛ اما هرگز نمی‌گوید. درواقع، در سراسر رمان وجه‌نماهای «باید» و «بی‌شک» با «می‌اندیشید» هم‌نشین می‌شوند:

> زن اندیشید او [میرزا] اشتباه می‌کند. دولت پادشاهان هرگز زوال نمی‌یافت، تا دنیا دنیا بود، از ازل پادشاهان بوده‌اند. این نمی‌شود. اندیشید اگر او نمی‌بایست با شاهزاده ازدواج کند، آقا [آقای خیابانی] باید به‌نحوی او را در جریان بگذارد (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۷۶).

افکار طوبی قاطعانه است و مؤلفه‌های زبان‌شناختی نیز این قطعیت را تصدیق و تأیید می‌کنند؛ اما فقط در فکر خود او جریان دارند و به مرحلهٔ گفتار درنمی‌آیند. پیش از این در مبحث زاویهٔ دید مطرح کردیم که این رمان به‌شیوهٔ بازنمایی گفتار و اندیشه روایت می‌شود. در بسیاری از موارد، طوبی در عین اینکه در دنیای درونی و در ذهن خود بسیار قاطع است، این قاطعیت در عالم واقعی و عینی هیچ نمودی ندارد. در این موارد، مخاطب از لابه‌لای تک‌گویی‌های درونی طوبی به اندیشه‌هایش پی می‌برد. درواقع، از آنجایی که «سکوت مطلق غیرممکن است، و حتی اگر فرد با صدای بلند سخن نگوید، تک‌گویی درونی را به‌طور مداوم ادامه می‌دهد» (صادقی، ۱۳۹۲: ۵۲)، در سرتاسر رمان با تک‌گویی درونی مواجهیم که خود از انواع سکوت محسوب می‌شود. در تحلیل این امر، نباید نادیده گرفت که وقایع رمان در دوران قاجار و پهلوی اول رخ می‌دهد. درواقع، یکی از نتایج بلافصلِ مبانی سنتی و ساختار اجتماعی در این دورهٔ تاریخی و همچنین مرزبندی جنسیتی در جامعهٔ بسته و مردسالار آن روز ایران، این بود که زن صاحب صدا نباشد و در نوبت‌گیری در گفت‌وگو کمترین حق را داشته باشد؛

حتی قانون مدنی‌ای که در دوران پهلوی اول به‌تصویب رسید، «از مرد تصویری برتر، رئیس، صاحب حق ولایت بر همسر و فرزند ارائه داده است و زن را منفعل، فرودست، مطیع و گوش‌به‌فرمان توصیف کرده است» (کار، ۱۳۷۶: ۲۲)؛ بنابراین، مجموعهٔ اوضاع سیاسی و ساختارهای خرد و کلان اجتماعی در این دوران به‌شکلی است که زن را منفعل و فرودست توصیف می‌کند. درنتیجه، در چنین اوضاعی صدای طوبی در بسیاری موارد حضور مادی و عینی ندارد. طبیعی است در چنین فضای مردانه‌ای که طوبی قادر نبود در امور دنیا مشارکت کند، ذهن او «فعالانه در امور دنیا مشارکت می‌کرد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۶۹) و ما در بسیاری موارد، وجه‌نمایی قاطعانه را از طریق صدای راوی و از خلال ذهن طوبی می‌شنویم.

طوبی «حوصلهٔ لوده‌گویی زن‌ها را نداشت» و با آن‌ها دم‌خور نمی‌شد و در عین حال، به دنیای مردان نیز راهی نداشت؛ بنابراین، درعین قاطعیت، سکوت می‌کند. راوی در این بند سکوت او را به روشنی بیان می‌کند:

> هرگز به زن‌های دیگر در این باب حرف نمی‌زد و با مردان نیز هرگز فرصت گفت‌وگو پیدا نمی‌شد. آنچه بود در ذهن او بود. ذهنی که فعالانه در امور دنیا مشارکت می‌کرد و بالا و پایین مسائل را بررسی می‌کرد و بسیار کم به مرحله‌ای می‌رسید که از طریق زبان به‌بیان آید، و اما اگر فرصتی پیش می‌آمد که اظهارنظری بکند چنان به لکنت زبان دچار می‌شد که در شنوندگان مرد حالتی از دلسوزی و عطوفتی که بزرگان نسبت به بچه‌ها پیدا می‌کنند، پیدا می‌شد. از این قرار ترجیح می‌داد که حرف نزند و ساکت بماند (همان‌جا).

در بسیاری موارد، صدای طوبی راهی به بیرون از ذهن او ندارد؛ همان‌طور که خودش باوجود تلاش‌هایش راهی به بیرون از خانه ندارد و «سرنوشت زنانه‌اش خم شدن بود، کوچک شدن بود، تاخوردن بود». همین عوامل سترونی روحی و انجماد فکری طوبی را در پایان رمان رقم می‌زنند.

۳-۵. افول وجه‌نماهای طوبی

در دوره‌های مختلف زندگی طوبی، چرخشی از قطعیت به تردید داریم؛ از ثبات تا بی‌ثباتی، از مرکز توجه بودن تا فردی مزاحم و اضافی بودن، از پیشرو بودن تا متحجر بودن، از جوانی تا پیری.

در پایان داستان، وجه‌نماهای طوبی پس از پی بردن به ناکامی در دستیابی به خواسته‌هایش در زندگی دگرگون می‌شود. در قسمت‌های پایانی رمان، تکرار جملات پرسشی و تردید حکایت از سرگشتگی، عدم قطعیت، ترس و تزلزل او دارند. افول وجه‌نماهای طوبی در پایان رمان، در قالب دو مسئله تبیین‌پذیر است: یکی، از دست دادن منابع قدرت (ازجمله زیبایی، پدرش، دانایی و فضل) و دیگری، انجماد فکری و سترونیِ روحیِ ناشی از در خانه ماندن و به سکوت تن دادن. طویی در پایان رمان، درنتیجهٔ جمود فکری، ناتوان از درک اطرافیانش است؛ درنتیجه، همه ترکش می‌کنند و استیصال او در قالب وجه‌نماهای تردید و جملات پرسشی به‌نمایش گذاشته می‌شود:

> طوبی پرسید آیا آقا می‌داند او چه باید بکند؟ [...] حقیقت چیست؟ چرا او باید از خانه محافظت کند؟ چرا نباید همان‌طور که در جوانی آرزو داشته در کوه و دشت به دنبال حقیقت راه بیفتد؟ چرا او را وادار کردند که در یک چهاردیواری بماند و حالا چرا به‌خاطر این امر از او متنفرند؟ (پارسی‌پور، ۱۳۶۸: ۳۷۸).

گفتمانِ طبیعی تلقی‌شده و تثبیت‌شده طی قرن‌ها که تناظرِ زن/ درون، مرد/ بیرون را بازتولید کرده است، زنان را از مشارکت اجتماعی در بیرون از خانه بازداشته؛ درنتیجه، طوبی در این رمان اجازهٔ حضور فعالانه و مستقل در فضای بیرون را ندارد، درون خانه می‌ماند و متولی خانه و نگهبان اجساد می‌شود؛ به این ترتیب، در پایان رمان، حتی عاجز از درک اطرافیانش است:

> در تمام آن سال‌هایی که حریم خانه را حفظ می‌کرد، حادثه در بیرون رخ می‌داد. او چیزی نمی‌دانست. هرگز وقت نکرده بود چیزی بداند. مسئول چیزی نبود. اما اکنون چه؟ [...] ولی شاید می‌توانست آن را در خیابان بیابد. اگر چند صباحی یک نفس در خیابان راه می‌رفت، اگر دربرابر مغازه‌ها می‌ایستاد و به مردم گوش می‌داد، اگر مجله‌های اسماعیل را خوانده بود، اگر به سفر رفته بود و دنیا را دیده بود. چه

احمقانه خود را در خانه‌اش حبس کرده بود تا حادثه ناگهان بر سرش سوار شود. چطور اسماعیل را آن‌همه دیوانه کرده بود تا آن‌همه ناسزا بگوید. چقدر مضحک بود که از حد پایین‌تنه چیزی را بیشتر حدس نمی‌زد. او که دائم مدعی جست‌وجوی خداوند بود (همان، ۸۸-۸۹).

به این ترتیب، این امر در پایان رمان، هم‌زمان با پیری و ازدست دادن سایر منابع قدرت، باعث ازبین رفتن قطعیتش می‌شود. در بخش‌های پایانی رمان، تکرار وجه پرسشی و تردید، یأس و استیصال، چهرهٔ جدیدی از طوبی به‌نمایش می‌گذارد:

ماه‌های بعد را پریشان‌حواس در حیاط راه می‌رفت. به‌طور جدی در اندیشهٔ خانه فرورفته بود. شاید حق با اسماعیل بود. اگر خانه را تعمیر می‌کرد شاید بچه‌ها نمی‌رفتند. شاید اینطور بی‌خبر نمی‌رفتند. ولی چگونه باید خانه را تعمیر کند؟ از کجا شروع کند؟ با جسد ستاره چه کند؟ همهٔ آن چیزهایی که او را به زندگی وابسته می‌کرد همین تلک و پولک بود. اگر آن‌ها را تغییر می‌داد، دیگر نه خودش، نه هویتش را به‌خاطر نمی‌آورد. یک دریا آدم مرده پشت سرش بود. بسیاری از آن‌ها که می‌توانستند گواهی بدهند او، طوبی، دختر ادیب است، مرده بودند. آن چند تایی که مانده بودند، پیر و علیل بودند، اغلب حافظه نداشتند، تنها چیزی که برایش مانده بود، خانه بود (همان، ۳۷۲).

در این بند، به‌خوبی دلایل ازدست دادن منابع قدرت طوبی بیان می‌شود و در همان حال شاهد وجه‌نماهای تردید، جملات پرسشی و «نمی‌دانم‌ها» هستیم. وجه‌نمای «باید» جایش را به «شاید» می‌دهد و جملات پرسشیِ پی‌درپی استیصال را به‌نمایش می‌گذارند. در آغاز رمان، طوبی می‌داند و به‌خوبی می‌داند؛ اما در پایان، ندانستن و سردرگمی‌اش در یافتن حقیقت و حتی دریافتن اتفاقات روزمره، در قالب جملات پرسشی پی‌درپی بیان می‌شود؛ بنابراین، دسترسی‌اش به منابع قدرت در گذشته را به‌یاد می‌آورد و تلاشی بی‌ثمر برای حفظ آن دارد. مهم‌ترین منبع قدرت طوبی در طول رمان، پدرش، ادیب مردی به بزرگی دنیا، بود؛ اما اکنون دیگر کسی او را به‌خاطر نمی‌آورد.

۴. نتیجه

ساختارهای قدرت ساختارهای ثابتی نیستند؛ بلکه با توجه به مؤلفه‌های گوناگون و در شرایط مختلف متغیرند. براساس نظریات فوکو، قدرت در همه‌جا هست و به‌طور یکسان نیز تقسیم نشده است. یکی از ابزارهای مناسب برای بررسی روابط قدرت در رمان، بررسی وجه‌نمایی است؛ زیرا بار قدرت و قطعیت در کلام، از طریق وجه‌نمایی منتقل می‌شود. در این پژوهش، ضمن پیشنهاد بررسی وجه‌نمایی برای آشکار کردن و تبیین روابط قدرت در متون، به بررسی چگونگی کارکرد وجه‌نماها در رمان ***طوبی و معنای شب*** با تأکید بر مسئلهٔ جنسیت و بازنمایی جنسیتی پرداختیم. بر این اساس، نتایج زیر به‌دست آمد:

۱. چگونگی استفاده از وجه‌نماها و درنتیجه، قطعیت یا عدم قطعیت در کلام، در ارتباط مستقیم با دسترسی به منابع خارجیِ قدرت قرار دارد. در ابتدای رمان و درواقع تا قبل از پیری و تنهاییِ طوبی، استفادهٔ وی از وجه‌نماهای دارای بار قطعیت زیاد، بین او و دیگر زنان فاصله‌ای معنادار ایجاد می‌کند که این تمایز متناسب با جایگاه اجتماعی اوست؛ اما در پایان رمان که طوبی دسترسی‌اش به منابع قدرت را ازدست می‌دهد، وجه‌نماهایش نیز دگرگون می‌شوند.

۲. نکتهٔ درخور توجه در بررسی شخصیت طوبی، حضور دوقطبی وجه‌نماها از سوی اوست. در بسیاری از صحنه‌ها، طوبی از وجه‌نماهای دارای بار ارزشی زیاد استفاده می‌کند؛ اما با کمی دقت درمی‌یابیم که این قطعیت فقط در ذهن اوست و چیزی بر زبان نمی‌آورد؛ بنابراین، سکوت که در سرتاسر رمان با تک‌گویی درونی نمود می‌یابد، بار ارزشی و تأثیر قدرت وجه‌نماها را به کمترین حد می‌رساند.

۳. صدای طوبی راهی به بیرون از ذهن او ندارد؛ همان‌طور که خودش، باوجود تلاش‌هایش، راهی به بیرون از خانه ندارد. همین عوامل، سترونی روحی و انجماد فکری طوبی را در پایان رمان رقم می‌زنند.

پی‌نوشت‌ها

1. Roger Fowler
2. Michel. A. K. Halliday

3. modality
4. J.J. Weber
5. hard times
6. D.A. Lee
7. modalization
8. modulation
9. an inspector calls
10. Priestley
11. modal auxiliaries
12. modal adverbs (or sentence adverbs)
13. evaluative adjectives and adverbs
14. generic sentences
15. verds of knowledge
16. Paul Simpson
17. deontic
18. boulomaic
19. epistemic
20. perception
21. Michel Foucault
22. dispersed
23. mood structure
24. polarity
25. modality
26. probability
27. usuality
28. obligation
29. inclination
30. orientation
31. subjective
32. objective
33. metaphorical expansion of modality
34. metaphorical probability
35. high value modality
36. Shlomith Rimmon kenan
37. Gunther Kress

منابع

- الیاسی، زینب (۱۳۹۳). ***خوانش روان‌کاوانه و فمنیستی رمان طوبی و معنای شب و رمان به رنگ ارغوان***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه لرستان.
- اولیایی‌نیا، هلن (۱۳۷۲). «مضمون زایش و مرگ در رمان طوبی و معنای شب». ***فصلنامهٔ زنده‌رود اصفهان***. ش۴ و ۵. صص۲۶۵-۲۸۲.

- پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۶۸). ***طوبی و معنای شب***. چ۵. تهران: البرز.
- خادمی، نرگس (۱۳۹۱). «الگوی دیدگاه روایی سیمپسون در یک نگاه». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. ش۱۷. صص۷- ۳۶.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). ***روایت داستانی بوطیقای معاصر***. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نشر نیلوفر.
- سجودی، فرزان و ندا کاظمی نوایی (زیر چاپ). «بررسی ساختار وجه و تأثیر آن در مناسبات قدرت با تکیه بر دو داستان کوتاه: رویکردی نشانه‌شناختی» در ***مجموعه‌مقالات سومین همایش ملی نقد ادبی: نقد ادبیات داستانی***.
- سراج، سیدعلی (۱۳۹۳). «مطالعهٔ دستور نقش‌گرای هلیدی در ده رمان از ده داستان‌نویس زن ایرانی». ***مطالعات داستانی، فصلنامهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجهٔ دانشگاه پیام نور***. س۶. ش۲. صص۶۰-۷۷.
- سلطانی، علی‌اصغر (۱۳۸۴). ***قدرت، گفتمان و زبان***. تهران: نشر نی.
- صادقی، لیلا (۱۳۹۲). ***کارکرد گفتمانی سکوت در ادبیات معاصر فارسی***. تهران: نقش جهان.
- علایی، مشیت (۱۳۶۹). «اسطورهٔ زن: تحلیل فلسفی رمان طوبی و معنای شب از شهرنوش پارسی‌پور». ***مجلهٔ کلک***. ش۱. صص۶۳-۷۱.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۴۹). «وجه فعل در فارسی معاصر». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی***. س۱۸. ش۱ (۷۵). صص۲۱۹-۲۴۴.
- کار، مهرانگیز (۱۳۷۶). ***حقوق سیاسی زنان ایران***. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- کلاهی، گلبرگ (۱۳۸۴). ***بررسی سبک‌شناختی رمان طوبی و معنای شب: رویکردی زبان‌شناختی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. دانشگاه پیام نور تهران.
- مهاجر، مهران و محمد نبوی (۱۳۷۶). ***به‌سوی زبان‌شناسی شعر (رهیافتی نقش‌گرا)***. تهران: نشر مرکز.
- نظری، علی‌اشرف (۱۳۹۰). «چرخش در مفهوم قدرت: تصور فوکویی و پسافوکویی از قدرت». ***فصلنامهٔ سیاست، مجلهٔ دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی***. س۴۱. ش۳. صص۳۴۱-۳۵۸.
- یاوری، حورا (۱۳۶۸). «تأملی در طوبا و معنای شب». ***مجلهٔ ایران‌نامه***. ش۲۹. صص۱۳۰-۱۴۱.

- 'Al yi, M. (1990). "Osture-ye Zan: Tahlil-e Falsafi-ye Rom re Tub va Ma'n -ye Shab az Sharnush P sipur". *Kelk. No. 1*. pp. 63-71. [in Persian]
- Elyasi, Z. (2014). *Khānesh-e Ravānkāvān-e va Feministi-ye Romān-e Tuba va Ma'nā-ye Shab va Romān-e be Rang-e Arghavān*. Master Thesis . Lorestan University. [in Persian]
- Farshidvard, Kh. (1970). "Vajh-e Fe'l dar F si-ye Mo' sel". *Dāneshkade-ye Adabiyāt va Olum-e Ensāni Magazine. Vol. 18. No. 1*. pp. 219-244. [in Persian]
- Fowler, R. (1977). *Linguistics and the Novel*. London: Methuen.
- Halliday, M.A.K. (1982). "The De-automatization of Grammar: From Priestley s An Inspector Calls " in J. Anderson (Ed.). *Language Form and Linguistic Variation*. Amsterdam: Benjamins. pp. 129-59.
- Halliday, M.A.K. & Ch. Matthissen (2004). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Oxford.
- Karr, M. (1997). *Hoquq-e Siasi-ye Zanān-e Irān*. Tehran: Roshangar va Mot le'at e Zan n Publication. [in Persian]
- Kh dadeni, N. (2012). "Olgu-ye Didg he Rav y-e Simpson dar Yek Neg h". *Naqd-e Adabi Quarterly. No. 17*. pp. 7-35. [in Persian]
- Kolahi, G. (2005). *Barresi-ye Sabkshenākhti-ye Roman-e Tubā va Ma'nā-ye Shab: Ruykardi Zabānshenākhti*. Master Thesis. Pay'm-e Nur University. Tehran. [in Persian]
- Kress, G. & R. Fowler (1979). "Interviews" in *Language and Control*. London/ New York: Routledge. pp. 63-80.
- Lee, D.A. (1982). "Modality, Perspective and the Concept of Objective Narrative". *Journal of Literary Semantics. Vol. 11*. pp. 104 -11.
- Mohājer, M. & M. Nabavi (1997). *Be Su-ye Zabānshenāsi-ye She'r (Rahyafti Naqshgerā)*. Tehran: Markaz Publication. [in Persian]
- Nazari, A.A. (2011). "Charkhesh dar Mafhum-e Qodrat: Tasavvro-e Fokoyi va Pas Fokoyi az Qodrat". *Siāsat Quarterly. Dāneshkade-ye Hoquq va Olum-e Siāsi Magazine. Vol. 41. No. 3*. pp. 341-358. [in Persian]
- Owliaeini H. (1993). "Mazmun-e Z ysh va Marg dar Rom re Tub va Ma'n -ye Shab". *Zende Roud Quarterly. No. 4 & 5*. pp. 265-282. [in Persian]
- Parsipur, Sh. (1989). *Tuba va Ma'nā-ye Shab*. 5th Ed. Sprin 2003. Tehran: Alborz. [in Persian]
- Rimmon-Kenan, S. (2008). *Revāyat-e Dāstāni: Butiqā-ye Mo'āser*. A. Horri (Trans). Tehran: Nilufar. [in Persian]
- Sadeqi, L. (2013). *Kārkard-e Goftmāni-ye Sokut dar Adabiyāt-e Mo'āser-e Fārsi*. Tehran: Naqsh-e Jah n. [in Persian]
- Serāj, S.A. (2014). "Mot e'e-ye Dastur-e Naqshger -ye Halliday dar Dah Rom n za Dah D ts nevis-e Zan-e Irani". *Adadiyāte Dāstāni, Adabiyāt-e Fārsi va Zabānhāy-e Khareje-ye Dāneshgāhe Payām-e Nur Quarterly. Vol. 3. No. 2*. pp. 60-77. [in Persian]

- Simpson P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledg.
- Sojudi, F. & N. K zmi Nav yi (Forthcoming). "Barresi-ye S kht -e Vajh va Ta'sir-e ndar Mon esb -e Qodrat, b Tekye bar do D ts ne Kut h Ruykardi Nesh ne-Shen kti" in *Majmu'e Maqālāt-e Sevomin Hamāyesh-e Melli-ye Naqd-e Adabi*. [in Persian]
- Soltāni, S.A.A. (2005). *Qodrat, Goftemān va Zabān*. Tehran: Ney Publication. [in Persian]
- Taylor, M.V. (1978). "The Grammar of Conduct: Speech Act Theory and the Education of Emma Woodhouse". *Style*. *Vol. 12*. pp. 357-71.
- Weber, J.J. (2005). "Dickens Social Semiotic: the Modal Analysis of Ideological Structure" in R. Carter & P. Simpson (Es.). *Language, Literature and Discourse: An Introductory Reader in Discourse Stylistic*. London/ New York: Routledge. pp. 93-108.
- Y avri, H. (1990). "Ta'amoli dar Tub va Ma'n -ye Shab". *Irān Nāme*. *No. 29*. pp. 130-141. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی