DOI: 10.22067/jls.v50i2.68869

اسکاز در داستان‌های ذهنِ حسین سناپور

مهشید نیک‌فر[۱]
دکتر سمیرا بامشکی[۲]
دکتر محمدجواد مهدوی[۳]

جستارهای نوین ادبی، مجلهٔ علمی ـ پژوهشی، شمارهٔ ۱۹۷، تابستان ۱۳۹۶

چکیده

اسکاز یکی از پدیدارهای هتروگلاسیا است که منجر به حضور صدای دیگری در گفتمان‌هایِ ترکیبی آزاد غیرمستقیم و هتروگلاسیا در داستان می‌شود. اسکاز به دو دستهٔ **زینتی** و **هدفمند یا توصیف‌کننده** تقسیم می‌شود که نوع اول ممکن است به صورت کلی باشد و همهٔ ویژگی‌های اجتماعی و عرف‌پسندی زبان و صدای دیگری را از دست بدهد و تنها یک آوا در آن به گوش برسد. در نوع دوم، شیوهٔ کلامی شخص دیگر به عنوان دیدگاه و موضعی برای پیش‌برد داستان به کار می‌رود. ویژگی‌های اسکازی به طور کلی به دو دستهٔ ساختاری و محتوایی تقسیم می‌شوند. در این جستار با بررسی آثار حسین سناپور، ویژگی‌های اسکازی در داستان‌های ذهن او که هفت ویژگی ساختاری و چهار ویژگی محتوایی است، به چشم می‌خورد. ویژگی‌های ساختاری عبارتند از: انعطاف‌ها (جابه‌جایی اجزا)، حذف‌ها، تک‌واژه‌ها، تکرارها، واژگان خاص و اصطلاحات و تکیه‌کلام‌ها، صفات جانشین اسم، آواها و نام‌آواها و ویژگی‌های محتوایی عبارتند از: عدم سانسور، محدودیت افق فکری، شاعرانگی و ابهام زبان. از میان ویژگی‌های ساختاری، انعطاف‌ها و حذف‌ها پرکاربرد هستند و از میان ویژگی‌های محتوایی، محدودیت افق فکری و شاعرانگی به دلیل حضور صدای دیگری در بخش‌هایی از داستان به جای حضور راوی و تشبیهات و توصیفات فراوان، دارای بسامد بالایی هستند. کارکردهای اسکاز عبارتند از بسطِ گستره ذهن، انتقال حجم بیشتر اطلاعات توأم با تسریع در آن، امکان ترسیم و انعکاس روحیات و

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد m_nikfar53@yahoo.com
۲- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد (نویسندهٔ مسئول) bameshki@um.ac.ir
۳- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد mahdavy@um.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۸/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۴/۲۰

خلقیات شـخصـیت‌ها، برجسـته کردن نگرش، باورپذیری و ایجاد توهم حضور در فضای ذهن در خواننده.

کلیدواژه‌ها: اسکاز، ذهن، گفتمان آزاد غیرمستقیم، هتروگلاسیا، سناپور.

مقدمه

پدیدار هنری – گفتاری اسکاز در هتروگلاسیا

هتروگلاسـیا شـگردی بسـیار کارآمد در بیان ذهن و نگرش دیگری اسـت که ممکن است به شیوه‌ها و اشـکال گوناگونی در داسـتان پدیدار شـود که «عبارتند از: سـبک‌بخشـی، پارودی، **اسکاز** و گفت‌وگو (گفت‌وگوی شـفاهی کتبی شـده، که به وا- پاسـخ‌ها تجزیه می‌شود)» (باختین، ۳۸۲:۱۳۹۵). لازم است تـا قبـل از آن که اســکاز را مطرح کنیم، به تبیین هتروگلاســیا بپردازیم. اصــطلاح «گفتمان ترکیبی»[1] اصطلاحی است که باختین به کار برده است و آن را این‌گونه تعریف می‌کند:

ترکیبی از دو زبان اجتماعی درون محدوده یک سـخن واحد، رویارویی درون عرصـهٔ یک سـخن، بین دو آگـاهی مختلف زبانی که از یکدیگر توســط یک دوره، تمایز اجتماعی یا با مؤلفهٔ دیگری جدا شده‌اند (1981: 358).

همچنین او این گفتمان را این‌گونه توصیف می‌کند:

گفته‌ای که با نشـانگرهای دسـتوری و ترکیبی‌اش به یک گویندهٔ واحد تعلق دارد، اما درواقع شـامل ترکیب دو سـخن، دو روش گفتار، دو سـبک، دو زبان، دو نظام نحوی و باور اخلاقی می‌شود (Ibid: 304).

در این تعریف به نظر می‌رسـد حداقل دو پدیده وجود دارد. یکی **گفتمان آزاد غیرمســتقیم** با تمام اشـکالش که منجر به آمیزش گفتمان راوی و شـخصیت می‌شود و دیگری **هتروگلاسیا؛** ترکیب سخنان اجتمـاعی کـه جـامعـهٔ داســتان را منعکس می‌کند. فرایندی که از طریق آن کارکرد گفتمان ترکیبی در سـطحی بالاتر در متون نمایان می‌شـود (Black, 2006: 95). درحقیقت، باختین حضــور صــدای دیگری در داسـتان را محصـول ترکیب صـدای راوی و شخصیت در گفتمان ترکیبی می‌داند که اسکاز در شـکل‌گیری آن نقش به‌سـزایی دارد. در ادامهٔ این نوشتار، به تعریف، توضیح و ویژگی‌های اسکاز و

1- Hybrid Discourse

سپس به ویژگی‌ها و کارکردهای آن در داستان‌های ذهن سناپور می‌پردازیم. همچنین در این پژوهش طبق نظر بلک از اصطلاح «گفتمان» استفاده می‌شود که مطرح می‌کند: «اصطلاح گفتمان هم برای پوشش گفتار و هم برای فکر به کار گرفته شده است به جز مواردی که تشخیص بین آن‌ها ضروری است» (Ibid: 64). لذا در اینجا، مراد از گفتمان، فکر و اندیشه است.

اسکاز

اسکاز روایتی است که به‌ویژه از لحاظ سبک به صورت شفاهی طراحی شده است؛ روایتی که به گونه‌ای ساخته می‌شود که توهمِ گفتار خودجوش را ایجاد کند. اسکاز (از skazat/skazyvat روسی) به زبانی گفته می‌شود که مخصوص راوی داستانی (در تقابل با نویسنده) است و به طور جدی در یک چارچوب ارتباطی تنظیم می‌شود. طرز گفتن (ویژگی‌های متمایز و خصایص ویژهٔ گفتار راوی) در تأثیر روایت همان اندازه مهم است که موقعیت‌ها و رویدادهای نقل‌شده ... (Prince, 2003: 89-90).

مسئلهٔ اسکاز نخستین بار از سوی بوریس آخن بام در پژوهش‌ها پیش کشیده شد. او اسکاز را جهت‌گیری به سوی فرم شفاهی روایت، گفتار شفاهی و ویژگی‌های زبانی متناظر با این گفتار (نواخت شفاهی، ساختمان نحوی گفتار شفاهی، واژگان همخوان با گفتار شفاهی و...) دانست. او این واقعیت را در نظر نگرفت که اسکاز در اکثر موارد، جهت‌گیری به سوی گفتار شخص دیگر است و تنها پس از این و همچون یک پی‌آمد، جهت‌گیری به سوی گفتار شفاهی (باختین، ۱۳۹۵: ۳۹۳).

طبق آنچه که باختین مطرح می‌کند، دو نوع اسکاز وجود دارد: **نوع اول، اسکاز زینتی**[1] است که ممکن است به شکل روایی و محض باشد و ویژگی‌های اجتماعی و عرف‌پسندی زبان و صدای دیگری را از دست بدهد و به سخن مستقیم مؤلف بدل شود و تنها یک آوا در آن به گوش برسد، همانند آثار تورگینف. **نوع دوم، اسکاز هدفمند** یا **توصیف کننده**[2] و در خدمت بیان مشخصات فردی و اجتماعی بیگانه شخص دیگر و آوای دیگر است. مؤلف در این نوع، شیوهٔ کلامی شخص دیگر را به عنوان دیدگاه و موضعی به کار می‌گیرد که برای پیش‌برد داستان ضروری است. مثل داستان‌های بلکین اثر پوشکین (همان: ۳۹۲-۳۹۱؛ Schmid, 2013: 1).

1- Ornamental
2- Characterizing

وقتی نویسنده برای بیان بی‌واسطهٔ اندیشه‌هایش فرم درخوری نیابد، ناچار آن اندیشه‌ها را در قالب سخن فرد دیگر و کلام دوآوایی بازنمایی می‌کند. باختین معتقد است داستایفسکی و لسکوف تا حد زیادی به خاطر یک سخن و جهان‌بینیِ بیگانه از نظر اجتماعی و در درجهٔ دوم به خاطر اسکاز شفاهی به راوی متوسل شدند (باختین، ۱۳۹۵: ۳۹٤).

اگر در اسکاز فقط به گفتار شفاهی توجه کنیم، نکتهٔ اصلی یعنی همان نگرش و جهان‌بینی دیگری را از دست می‌دهیم؛ مثل راویِ آثار تورگینف که گرایش شدیدتری به گفتار شفاهی دارد اما همانند راوی آثار داستایفسکی توجهی به صدای دیگری ندارد. افزون بر آن، مجموعهٔ کاملی از پدیدارهای نواختی، نحوی و پدیدارهای زبانی وجود دارند که تنها در اسکاز زمانی که نویسنده به گفتار شخص دیگر متمایل می‌شود و دقیقاً به خاطر دوآوایی بودن آن و دو تکیه در درونش، توضیح‌پذیرند.

اشمید برای اسکاز توصیف‌کننده و هدفمند هفت ویژگی برشمرده است که عبارتند از: ۱- روایتگری ۲- محدودیت افق‌های فکری ۳- دوصدایی ٤- شفاهی بودن ٥- ناگهانی و خودجوش بودن ٦- گفتاری بودن ۷- گفت‌وگویی بودن. بر طبق این ویژگی‌ها، اسکاز حتماً باید در یک متن روایی و نه در متنی که مختص به گفت‌وگوی بیرونی شخصیت است، رخ بدهد. همچنین در آن، فاصلهٔ فکری بین راوی و شخصیت که فردی معمولی و غیرحرفه‌ای است، برجسته باشد و بدین ترتیب دوصدایی بودن در متن ایجاد شود. شفاهی بودن و عدم کاربرد ویژگی‌های گفتمان رسمی و مکتوب و به تبع آن استفاده از قواعد و مختصات زبان گفتاری به شکل‌گیری و ملموس بودن صدای دیگری کمک بکند. در نهایت وجود فضایی گفت‌وگویی که در آن گوینده به شنونده واکنش نشان بدهد و بر اساس پیش‌بینی سؤالات او واپاسخ داشته باشد و بدین شکل بین او و مخاطب تنش دربگیرد، از الزامات یک اسکاز هدفمندِ نواخت‌گر است. لازم به ذکر است که اگر تمامی این ویژگی‌ها در متنی اسکازی نبود، وجود سه ویژگی اول الزامی است (Schmid, 2013: 1-2). شفیعی کدکنی نیز در *رستاخیز کلمات* اشاره‌ای گذرا به اسکاز از رهگذر پیرنگ و به عنوان لحن راوی دارد و در این زمینه به نظر آخن باوم و تقسیم اسکاز به دو دستهٔ روایی و کپی‌وار می‌پردازد که با گرایش راوی به زبان گفتاری و شفاهی و برخورداری از طرح‌های نحوی و قاموسی شکل می‌گیرند. اما همان‌گونه که باختین هم می‌گوید، آخن باوم اسکاز را فقط جهت‌گیری به سوی گفتار شفاهی و نه به سوی صدای دیگری می‌داند و بدین ترتیب هیچ بحثی دربارهٔ نقش آن در سبک‌بخشی و بازنمایی

آوا و نگرش دیگری (شخصیت) همان‌گونه که مطرح شد، درنمی‌گیرد (۱۳۹۱: ۱۹۲–۱۹۷). از آنجا که تا کنون به اسکاز به عنوان پدیداری هتروگلاسیایی فقط اندکی در حوزهٔ نظری پرداخته شده و در پژوهشی به بررسی ویژگی‌ها و کارکردهای آن در آثاری خاص، به طور مبسوط پرداخته نشده است، در این جستار با عنایت به خلق آثار گوناگون حسین سناپور در حوزهٔ سیلان ذهن به جست‌وجوی اسکاز در آثار او، بررسی و تحلیل ویژگی‌های ساختاری و محتواییِ به دست آمده از اسکاز و کارکرد آن در داستان‌های ذهنش می‌پردازیم.

ویژگی‌های اسکاز در داستان‌های سناپور

همان طور که مطرح شد، اسکاز از ویژگی‌های برجستهٔ گفتمان آزاد غیرمستقیم و هتروگلاسیا است. در این گفتمان‌های ترکیبی، راوی به بازنمایی نگرش و ذهن شخصیت(ها) می‌پردازد، با این تفاوت که در گفتمان آزاد غیرمستقیم با دست کم دو صدای شخصیت و راوی روبرو هستیم و در هتروگلاسیا با چندین صدا. از آنجایی که هر آنچه مثل ادراکات حسی، احساسات، افکار و بسیاری از جنبه‌های دیگر آن که در مرحلهٔ پیش از گفتار در ذهن انسان می‌گذرد به خودی خود غیرکلامی است، نویسنده ناچار است این عناصر را به معادل‌های کلامی (گفتمان شفاهیِ مکتوب) تبدیل کند که به جهت شباهت به فرایندها و عملکردهای ذهن، عمدتاً ویژگی‌های نادستورمند و هنجارگریزی‌های زبانی و ساختاری‌ای دارند که بیانگر ماهیت اسکازی و محاوره‌ای آن‌هاست؛ درواقع اسکاز با سبک‌بخشی در گفتمان در صدد برجسته‌کردن و انتقال نگرش و صدای دیگری در داستان ذهن است. گفتمان شفاهی با یک کپی وفادارانه و تطبیق دقیق و کامل از محاورهٔ واقعی شکل نمی‌گیرد بلکه رونوشت و برداشتی ساختگی از ویژگی‌های گفتار شخصیت با هدف برجستگی و رسانایی آن صورت می‌گیرد (Leech & Short, 1981: 70-167). همچنین محتوا در این داستان‌ها خود دارای ویژگی‌های مهمی است و تأثیر مهمی بر شکل‌گیری ساختار دارد. در این بخش به بیان و بررسی ویژگی‌های ساختاری و محتوایی اسکاز در سه داستان *نیمهٔ غایب* (۱۳۹۵)، *لب بر تیغ* (۱۳۸۹) و *ویران می‌آیی* (۱۳۹۰) اثر سناپور می‌پردازیم که دارای گفتمان آزاد غیرمستقیم و هتروگلاسیا است، ولی توسعاً با عنایت به برخورداری گفتمان آزاد مستقیم از ویژگی‌های ساختاری، زبانی و لحنی مشابه، این ویژگی‌ها را در سه داستان دیگر سناپور یعنی *سپیدتر از استخوان* (۱۳۹٤)، *دود* (۱۳۹۳) و *شمایل تاریک کاج‌ها* (۱۳۹۱)

نیز نشـان می‌دهیم. با توجه به ویژگی‌های مطرح شده از سوی اشمید (2013: 1-2) و باختین (۱۳۹۵: ۳۹۳) و منابع دیگر به طور کل دو دسـتهٔ سـاختاری (هفت ویژگی) و محتوایی (چهار ویژگی) در آثار سـناپور یافت شـد. بر اسـاس بررسی ویژگی‌های اسکاز در آثار سناپور قصد آن است تا مشخص شود کارکردهای اسـکاز در آثار او چیسـت. برای نشـانی نمونه‌های آورده شـده به ذکر حرف اولِ نام اثر بسنده می‌کنیم.

ویژگی‌های ساختاریِ اسکاز

۱- انعطاف ساختاری (جابه‌جایی اجزا)

گفتمان آزاد غیرمسـتقیم در اثر نوسـان و رفت و آمد گفتمان راوی و شـخصـیت شـکل می‌گیرد و به اعتقاد تولان، حاصـل جمع گفتمان غیرمسـتقیم راوی و گفتمان مسـتقیم شخصیت است (۱۳۸٦: ۱۳۱). لذا در بازنمایی زبان شـخصـیت، یکی از ویژگی‌های مهم و بارز، کاربرد زبان گفتاری و غیررسـمی در قالب پاره‌گفتارها و جملاتی اسـت که عمدتاً دارای سـاختار منعطف و جابه‌جاشـده هستند. این ویژگی در کار سناپور به‌وفور مشاهده می‌شود. در این بخش به انواع این انعطاف‌ها خواهیم پرداخت.

۱-۱- جابه‌جایی مفعول

گاه مفعول در کلام محاوره در پایان جمله و پس از فعل و گاه در فعل مرکب، میان اجزای آن می‌آید: «بیا تماشـام کن. بیا ببین. می‌بینی‌ام؟ خوب شـدم؟ حالا دیگر دوسـتم داری؟ عاشـقم می‌شوی؟ صدای آهن‌هـا را می‌شـــنوی کـه نمی‌گـذارد بخوابم، رعشـــه می‌اندازد توی تن‌ام؟ دارم می‌بینم این‌ها را» (و، ص۹۱).[۱]

همان‌گونه که در متن بالا مشـاهده می‌شـود، کوچک‌ترین نوسـانی در ساختار کلام، پیام را دگرگون می‌کند و بر موقعیت و لحن متفاوت شکل‌گیری آن دلالت می‌کند.

۱-۲- جابه‌جایی صفت (صفت پایان جمله)

«سـینی خرمایی می‌آید جلوِ روش. بالای سـینی چشـم‌های پسـربچه‌ای اسـت جدی و پر از شادیِ به عهده گرفتن کاری مهم» (و، ص ٦٨).

«اتاق روشـــن بود و همان نور تند ســـبز همه جا پخش بود. پدرش به جای جواب ســـلام، هر دو دستش را دراز کرد. ... فرهاد دستش را گذاشت توی دست او؛ بزرگ و گوشتالو، سرد» (ن، ص٢٤).[۲]

گاه همانند متن دوم، صفت به جهت برجسته‌ترشدن و بازنمایی بهتر ذهن شخصیت به صورت جدا از جمله و به شکل تک‌واژه و پی‌درپی می‌آید.

۱-۳- جابه‌جایی فعل و قید و متمم قیدی

جابه‌جایی قید و متمم یکی از پرکاربردترین انعطاف‌های ساختاری است که در داستان‌های سناپور به چشم می‌خورد و ساختار کلام را به زبان گفتاری نزدیک می‌کند. تنوع و تعدد آن‌ها نیز به بسط و گسترش معنا در کلام کمک فراوانی می‌کند و حالات و ویژگی‌های گوناگونی را پیش نظر مخاطب می‌آورد:

«رد می‌شود، می‌ایستد، توی راهرو، اتاق، یا هرجا، پیش چشم دیگران یا تنها، بی‌پروا نگاه می‌کند؛ تند و با شیطنت ...» (ن، ص۲٤).[۳]

۱-٤- جابه‌جایی فعل اسنادی و مسند

«ناگهان دیدش؛ پشت یک پیچ ایستاده بود. صورت سفید و مات، انگار صورتک زده بود، دست‌ها دراز کرده به سویش؛ خودش بود؛ غریبه و ترسناک» (ن، ص۵).[٤]

در این متن دو صفت «غریبه» و «ترسناک» به عنوان مسند که ویژگی‌هایی را به شخصیت نسبت می‌دهند با جداشدن از جمله و آمدن بعد از فعل، برجسته و بارز شده‌اند.

۲- حذف یکی از اجزا

۲-۱- حذف نهاد

حذف یکی از اجزا یا بیشتر، از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ زبان گفتار و محاوره است. این حذف‌ها یا به قرینهٔ قبلی و یا بعدی شکل می‌گیرند:

«فقط همان یک ماشین که نباید بوده باشد. این دور و بَرَند حتماً. پخش‌اند حالا همین گوشه و کنار، دنبال طرف دیگر قرار. نرفته‌اند. نه. فقط یک ماشین رفت. بقیه هستند» (و، ص۱۱٤).

در متن زیر که بند آغازین *نیمهٔ غایب* است، خواننده هیچ آشنایی با شخصیت‌ها (نهاد و کسی که نهاد دربارهٔ او سخن می‌گوید) چه در کلام راوی و چه شخصیت ندارد؛ درواقع ضمایر جایگزین اسامی هستند، اما در ادامه با اسم آن‌ها و خودشان بیشتر آشنا می‌شود:

«نمی‌توانست بایستد یا رو برگرداند. کوچه باغ‌ها تند از کنارش می‌گذشتند و کسی خیلی جلوتر از او، با موهای بلندِ تاب‌خور، پیراهن گلدار بلند، می‌رفت و مدام پشت هر پیچ پنهان می‌شد. ... روبرنمی‌گرداند. نمی‌توانست. ناگهان دیدش؛ پشت یک پیچ ایستاده بود. صورت سفید و مات، انگار صورتک زده بود، دست‌ها دراز کرده به سویش؛ خودش بود؛ غریبه و ترسناک» (ن، ص۵).[۵]

۲-۲- حذف فعل و بدون فعل (عبارت‌گونگی)

«صدای تکان خوردنِ نامحسوس سروها را می‌شنوم و روی هم لغزیدنِ صداهای غیرانسانی و خفیف و یک‌پارچه را. حالا خش‌خشِ شن‌ها را زیر پام می‌شنوم و فیرفیرِ سروها و چنارها را بالای سرم. آن طرف نرده‌های سبز آهنی، گذر صدها ماشین از کنار و روبه‌روی هم، و در سوی دیگر، انبوه پیامدهای رهگذر از جلوِ کتابفروشی‌ها» (ن، ص۲۲۹).

در متن بالا حذف‌های باقرینه و بی‌قرینهٔ فعل به چشم می‌خورد که به محاوره‌ای‌تر شدن گفتار درونی کمک بیشتری کرده است. گاه در سرتاسر اسکاز حتی یک فعل نیز یافت نمی‌شود و ظاهری شعرگونه می‌یابد. به کار بردن جمله‌های بی‌فعل از امکانات زبان فارسی است که نویسندگان از گذشته آن را خوب می‌شناخته و از آن بهره‌ها برده‌اند. این جمله‌ها به دو گونه‌اند: گونهٔ اول که جمله با فعل پیش از خود کار می‌کند و درنتیجه نیاز به فعل ندارد و گونهٔ دوم که به‌کلی بدون فعل است و این وضع نتیجهٔ ساختار و عناصر خاص این جمله‌ها مثل موصوف و صفت‌ها و مضاف و مضاف‌الیه‌هایی است که در خود نوعی اسناد ضمنی دارند و دیگر فعل نمی‌خواهند (محمدی، ۱۳۸۵: ۲۲۸).[٦]

«صدای بریده بریدهٔ نفس‌ها، خش‌دار و از ته حلق، انگار که آخرین کلام‌ها: «دستت درد نکند! نباید هم بشناسی. داداشت راست می‌گفت». مادرش؛ صدای همیشه شکستهٔ همیشه آرام، صورت باریک همیشه در قاب روسری، گاهی با رشته مویی بیرون مانده در یک سوی صورت» (ن، ص٦).

تمام توصیف‌های موجود در متن بالا چه قبل از دیالوگ شخصیت و چه پس از آن، از ذهن شخصیت (فرهاد) دربارهٔ صدا و ظاهر مادرش در عبارات بدون فعل هستند که گاه افزایش وابسته‌های اجزای اصلی باعث بلندشدن طول آن‌ها می‌شود. «مبادلات مکالمه‌ای ازجمله روایات، در جملات نمی‌آیند بلکه در واحدهای گفتمان می‌آیند. چِیف (۱۹۹٤) آن‌ها را «ایده» یا «واحدهای تکیه کلامی» می‌نامد که به وسیله مکث‌ها و تکمیل چهارچوب‌ها از هم جدا شده‌اند» (Ono & Thompson

cited in Fludernik, 2013: 5). راوی معطوف به ذهن به توصیف محیط بیرونی ذهن شخصیت، از درون ذهن شخصیت می‌پردازد و علاوه بر انعطاف ساختاری موجود در کلام شخصیت، عبارت‌های قیدگونه‌ای را که بیانگر توضیحات بیشتری از حالات، احساسات، تمایلات و نگرش‌های ذهن شخصیت است، می‌آورد و سپس بیرون می‌آید و مدام در نوسان بین این حالات است. «بازنمایی گفتار در روایت فقط به بازنمایی پاره‌گفتارهای اشخاص محدود نمی‌شود؛ گفتمان راوی اگر نوعی پاره‌گفتار شبه شفاهی جلوه کند، ... به‌ویژه در روایتگری اسکاز موقعیتی ارتباطی را میان راوی و روایت‌شنو برمی‌سازد» (فلودرنیک، ۱۳۹۶: ۱۹).

در روایت مکالمه‌ای، اجزایی (عمدتاً قیدها) در موقعیت پیوند یا افزوده شدن به یک بند قرار دارند اما معنی‌شان هنوز مبهم است. آن‌ها به عملکردهای گفتمان کلان ساختاری مانند ورود به یک موضوع جدید، بازگشت از اظهاری جانبی به موضوع اصلی، جلب نظر مخاطبان و غیره کمک می‌کنند (Fludernik, 2013: 5). در متن زیر نیز عبارت‌ها و پاره‌گفتارهای پی‌درپی و افزوده شده به یکدیگر که به‌تنهایی ناقص و مبهم هستند، همانند کلام محاوره به ارائهٔ حجم فراوان اطلاعات و سرعت شکل‌گیری و انتقال آن‌ها از ذهن شخصیت یاری می‌رسانند:

«شماره تلفن و اسم و نشانی بیمارستان را می‌شنید، ... به زهره فکر می‌کرد. ... کشیک شب، نرس، فقط مانتویی نازک، تکیه داده به تخت ایستاده، توی تاریکی، چشم‌ها نیمه باز، با سری که انگار روی گردن سنگینی می‌کند و جایی نیست تا سنگینی‌اش را روی آن بگذارد. نفس‌های عمیق و آرام» (ن، صص ۸-۷).[۷]

۲-۲-۱- حذف فعل کمکی

«اگر می‌دانست سربی داغ و سوزان از سینهٔ بزرگش گذشته، یا زمختیِ نابی، همان‌طور که گردنش را می‌شکسته، پوستش را هم کنده یا خراشیده، یا حتی اگر می‌گفتند برندگی چاقویی پوست نرم و گندمگونِ شکم یا رانش را شکافته تا همهٔ آن تپلی بریزد بیرون ...» (و، ص۶۲).[۸]

۳- تک‌واژه

گاه واژگان به‌تنهایی به کار می‌روند؛ تک‌قید، تک‌اسم، تک‌فعل و ... . «امتزاج زبان‌ها و سبک‌ها که از تک‌واژگان و تک‌عبارات گفتمان اشخاص آغاز می‌شود و به وام‌گیری‌های بزرگتر از زبان شخصیت

ختم می‌شود که استنزل آن را سرایت (آلایش) می‌نامد، با گفتمان غیرمستقیم آزاد به اوج می‌رسد» (فلودرنیک، ۱۳۹٦: ۲۰). این شیوه نیز در ایجاد حجم بالای اطلاعات، حالات، موقعیت‌ها و سرعت انتقال آن‌ها به مخاطب و ایجاد فضای صمیمی و خودمانی بسیار کارآمد است:

«غریبه نبود، دعوایی نبود، فقط مهمانی بود و معامله و دعواها و شوخی‌های همیشگی. بله، خانه، بیمارستان نه، خانه. خواهش می‌کند! چیزی نیست. صورت و چشم‌ها؟ چه جوری؟ مریض، شاید. نمی‌تواند، نمی‌شود، دست خودش نیست، نمی‌تواند جلو لرزشش را بگیرد. نه چیزی نخورده. چیزی نکشیده. نه، هیچ چیز ...» (ن، ص۲۲۰).[۹]

در اسکاز بالا که شخصیت (فرح) در لحظات روحی و روانی خاص بعد از رها شدن ناگهانی از سوی شخصیت دیگر (بیژن) قرار گرفته، اشکال زبانی، ساختاری و لحنی کلام و از جمله تک‌واژه و تک‌فعلی جهت بازنمایی و برجستگی هرچه بهتر حال و هوای درونی و هیجانات و تألمات روحی شخصیت به کار رفته است.

٤- تکرار

تکرار یکی از شیوه‌های زبانی است که با تأکید و تمرکز بر بخشی از ذهنیت و کلام درونی شخصیت به جهت اهمیتش منجر به بارز کردن و برجسته‌سازی آن می‌شود. گاه این تکرار در سطح واژگانی و آوایی است که البته بیشتر به چشم می‌خورد و گاه در سطح جمله. «گفتمان ادبی در کاربرد گویش و گویش اجتماعی، صناعات بسیاری از جمله تکرار، اغراق، گزینش و ادغام را جهت بازنمایی گفتار اشخاص به کار می‌برند» (Fludernik, 1993: 9).

در قطعهٔ زیر این تکرارها که نشان از ذهنیت خاص شخصیت دارد، مشاهده می‌شود:

«بلند می‌شود، از خیابان باریک و خلوت رد می‌شود و می‌رود توی قطعهٔ بعدی. این‌ها هم اغلب رفتگان سال ۷۵ هستند. باز نام‌ها و نام‌ها. آرامگاه، آرامگاه ابدی، پدر یا مادری مهربان، جوانی ناکام، گلی پرپر، آرامگاه. آرامگاه برای دختری ناآرام فقط چنین جایی می‌تواند باشد؛ نه خانهٔ روزبه، نه خانهٔ پدر خودش، نه کلاس و خیابان و پارک و دانشگاه. نه هیچ جای دیگر» (و، ص۷۸).[۱۰]

در متن بالا تکرار واژگانی که منجر به جلب توجه مخاطب می‌شود، اهمیت موضوع و دغدغه و نگرش شخصیت نسبت به آن را نشان می‌دهد.

۵- کاربرد اصطلاحات، واژگان خاص و تکیه‌کلام‌ها

استفاده از تکیه‌کلام‌ها، اصطلاحات و کنایات مربوط به شخصیتی خاص در داستان، یکی از عوامل بسیار مؤثر در نشان دادن رویکرد و نگرش شخصیت در بازنمایی ذهن اوست. این ویژگی، تعریف‌کنندهٔ گفتمان رمان‌نویسی و همچنین مشخصهٔ کاربرد زبان عادی و روزمره است (Bakhtin, 1981:321,262). در *لب برتیغ* با توجه به این که شخصیت اصلی (داوود) دارای طیف و طبقهٔ اجتماعی خاصی است، این ویژگی بسیار برجسته و پررنگ است. کاربرد فراوان اصطلاحات و کنایات و واژگان مختص طبقهٔ جاهل و لوطی‌مآب در قالب گفتمان آزاد غیرمستقیم و هتروگلاسیا، با کاهش ابژگی شخصیت و پررنگ کردن سوژگی او، فاصلهٔ بین مخاطب و شخصیت را به حداقل رسانده و خواننده را به نگرش شخصیت نزدیک‌تر کرده است و حتی ممکن است مخاطب نه تنها او را به خاطر رفتارش نکوهش نکند، بلکه حق به جانب هم قلمداد کند.

«آنجا بود، توی خیابانی که فقط چند ساعت پیش دو تا دکل را دراز کرده بود، جلو چشم او، جلوِ چشم‌های قهوه‌ای او، که گنده‌تر شده بود ... چون آنجا مال او بود، نه هرکس که یک ماشین زیر پاش بود، یا دو تا خط رو بازوش، یا تازه شاشش کف کرده بود و دیلاق شده بود» (ل، ص۱۹).[۱۱]

در هتروگلاسیای بالا، اصطلاحات و کنایات به گفتاری بودن کلام و وجه اسکازی آن رونق بیشتری بخشیده است. واژهٔ «دکل» در متن بالا که برگرفته از دامنهٔ واژگانی و زبان محاوره در نزد شخصیت است، استعاره از پلیس است. نکتهٔ مطرح دربارهٔ این رمان، نقدهای منفی مربوط به شباهت آن به ژانر فیلم فارسی است که در ایران پیش از انقلاب با محوریت جاهل‌بازی و مسائل مربوط به آن ساخته می‌شده است. اما عامل عامه‌پسندی یا نخبه‌پسندی اثر، انتخاب موضوع و شخصیت آن نیست، بلکه شیوهٔ برخورد با این عناصر و پرداخت آن‌ها در متن روایت است. سناپور در این اثر با رویکردی جدید به موضوع و اشخاص (بهره گرفتن از شگرد گفتمان آزاد غیرمستقیم) توانسته است اثری را که ممکن بود ضعف او به شمار آید به کاری قابل تأمل تبدیل کند (نجومیان، ۱۳۹۰: ۹۲). علاوه بر اصطلاحات و کنایات، کاربرد کلمات به شکل شکسته نیز در محاوره‌ای شدن کلام بسیار مؤثر است، اما در آثار سناپور یا اصلاً وجود ندارد و یا بسیار به‌ندرت یافت می‌شود.

٦- کاربرد صفات به‌تنهایی یا همراه اسمِ جانشین اسم

«قهوه‌ایِ بلندِ بارانی دارد قهوه‌ای‌تر می‌شود و بلندتر و می‌آید طرف نیمکتم. یک ساک کوچک هم هست که جابه‌جا می‌شود روی کتف قهوه‌ای با یک دست، با یک دست باریک، ... .

قهوه‌ای کنار چشمم است، تار. آبیِ بادکنک این طرف، قهوه‌ایِ بارانی آن طرف ...» (و، ص١٦٨).

در این بخش که از فصل آخر داستان *ویران می‌آیی* با عنوان «تماس اول: یک اسم برام پیدا کن» آمده، صفت «قهوه‌ای» بیانگر برخورد اولیه و عدم آشنایی شخصیت (فردوس) با شخصیت دیگر (روزبه) است، لذا در ذهن خود از صفت برای نامیدن و توصیف او استفاده می‌کند و بدین ترتیب نگرش خود را نسبت به او به خواننده منتقل می‌کند.

«چشم‌قهوه‌ای داشت از کیفش پول به راننده می‌داد. درهای عقب بنز باز شد، اما کسی بیرون نیامد. چشم‌قهوه‌ای پاش را گذاشت پایین. ... دو نفر از بنز پیاده شدند. رفتند جلوِ چشم‌قهوه‌ای. ... چشم‌قهوه‌ای حرف زد و آن‌ها حرف زدند. چشم‌قهوه‌ای دستش را گذاشت کنارِ در و زور زد تا سوار نشود» (ل، ص٢١).[١٢]

در قطعهٔ بالا صفت «چشم‌قهوه‌ای» که جانشین اسم شخصیتی دیگر (سمانه) از نگاه شخصیت کانونی (داوود) در این فصل رمان *لب بر تیغ* شده، به ایجاد اسکاز و بدین ترتیب بازنمایی صدای دیگری منجر شده است. شکلوفسکی یکی از روش‌های آشنایی‌زدایی را نیاوردن اسم‌ها می‌داند و معتقد است آن‌ها به نحوی توصیف بشوند که گویی نخستین بار است که دیده می‌شوند. این بیان همان است که در مباحث بلاغی به آن کنایه از موصوف می‌گویند (شمیسا، ١٣٨٥:١٧٥).

٧- کاربرد آواها، نام‌آواها

به کاربردن صداها، آواها و نام‌آواهای پدیده‌ها و اشیاء درون اسکاز به جای آوردن مطلق واژهٔ «صدا» تأثیری دوچندان در ارائهٔ نگرش و ذهنیت شخصیت از سوی راوی دارد. کلام بدین شکل محاوره‌ای و گفتاری‌تر شده و به‌زیبایی بر روح و جان مخاطب می‌نشیند:

«قارّ موتور همان‌طور روی خیابان بود و هر دو مأمور روی زمین بودند و انگار هنوز داشتند قارّش را تماشا می‌کردند، چون که موتور چرخیده بود پشت دیوار و رفته بود و فقط صدای قارّش مانده بود» (ل، ص١٠).

در فصل اول *لب بر تیغ* که از زاویه دید «سمانه» یکی از شخصیت‌های این داستان است، راوی در اسکاز به جای صدای موتور از کلمهٔ «قار» استفاده کرده و آن را نیز تکرار کرده است.

«آخ‌خ‌خ! خداااای من! برق آمد گذشت از کفِ پام قاچ خورد تیر رفت توی دلم از سرم از سرم تیر رفت. دستش رفت پشت سرش. دارد می‌آید دارد می‌آید بازوش می‌آید پایین. آخ‌خ‌خ! کجایی تووو!» (و، ص۹۹).[۱۳]

تا به اینجا ساختار زبانی، نحوی و واژگانی که در شکل‌گیری اسکاز در هتروگلاسیا نقش دارند، مطرح شدند. در ادامهٔ این بحث به بررسی ویژگی‌های معنایی و محتوایی برخاسته از اسکاز در شکل‌دهی هتروگلاسیا می‌پردازیم.

ویژگی‌های محتواییِ اسکاز

۱- عدم سانسور

یکی از ماهیت‌های عمدهٔ ذهن، عدم سانسور و فقدان نظم منطقی موجود در کلام آن است؛ گفتمان درونی نیز کلام را به همان شیوه‌ای که در ذهن وجود دارد، بیان می‌کند. یکی از ویژگی‌های مهم اسکاز، خودبه‌خودی و ناگهانی بودن آن است. لذا آوردن گفتار شخصیت بدون سانسور و گزینش- همانند نمونه‌های قبلی و این نمونه- تلاشی در جهت نمایاندن محتویات ذهن او به همان شکل موجود است:

«و باز غورغور، این بار واضح و بلند. برگشت و به تلفنِ روی میز نگاه کرد. گُه‌ترین وقت. یک دفعه. فقط یک دفعه برگشت. غورغور گُه. پس سیندخت نبود که این همه شب‌ها دنبالش می‌کردم؟ غورغور! باز باید فلاکتِ تنهاییِ یک الاغ بی‌خواب ماندهٔ دیگر را بشنوم؟» (ن، ص۵).[۱۴]

در این متن اسکازی، ذهن شخصیت با ساختار زبانی منعطف و همچنین کلمات برگرفته از نگرش او بدون سانسور بازنمایی می‌شود و بدون وقفه بازنمایی این ذهن روایت شده تبدیل به گفتمان آزاد مستقیم شده در حالی که همچنان بازنمایی بدون سانسوری که اکنون با سؤال شخصیت از خود توأم شده است، وجود دارد.

۲- محدودیت افق دید و فکر

در اســـکاز با توجه به این که راوی در محدودهٔ ذهنی مشـــخص قرار می‌گیرد و همه چیز را از دریچهٔ نگاه او بازنمایی می‌کند، مخاطب با افق‌های محدود و مشـــخصـــی از نگرش و اندیشـــه مواجه اســـت؛ نگرشی محدود و معطوف به موضوعی یا شخصیتی در قالب صدای شخصیت:

«گونه‌های تپلش اگر گودافتاده نبود و گوشـهٔ لب‌هاش اگر چین‌های ریز نداشـت، مال فردوس بود. اما چشـم‌ها اصلاً مال فردوس نبود. خنده نداشت، آن طور که به زمین خوردن خودش هم می‌خندید. بی‌تاب هم نبود، آن طور که توی جلسهٔ سخنرانیِ سیاسی به هر طرف نگاه می‌کرد تا چیزی برای سرگرم شدن پیدا کند، مثل فوت کردن به شـوره‌های روی شانهٔ جلویی و گرفتن مجله‌ای که دختر و پسری دست‌های توی همشـان را زیرش به هم چسـبانده بودند، و بعد بلند شـدن و نشـسـتن توی ردیف جلوتر و خمارکردن چشم‌هاش برای سخنران» (و، ص۸).

قطعهٔ بالا بخشـی از فصـل اول داسـتان است که درواقع و با توجه به آنچه نویسنده در ابتدای کتاب گفته اسـت اگر برعکس و از فصـل آخر به اول خوانده شود، با توجه به ایجاد رابطهٔ علی و معلولی در پیرنگ داسـتان، فصـل آخر خواهد بود. بدین ترتیب ذهن شـخصیت (روزبه) در این بخش با توجه به رویدادهای گذشـته و دیدگاه مشـخصـی که بر پایهٔ آن‌ها نسبت به شخصیت دیگر (فردوس) پیدا کرده اسـت، در زمان حال منعکس و بازنمایی می‌شـود و اسـکاز شـکل‌گرفته در این بخش عمدتاً بر اساس آگاهی و نگرش محدود شـخصـیت نسـبت به گذشـتهٔ دیگری و رفتارهای او مثل بازی‌گوشـی، عدم مسـئولیت و جدی نبودن اسـت؛ اسکازی توأم با تداعی. این ویژگی با توجه به انعکاس صدای دیگری در بخش‌هـای گوناگون داســـتان ذهن، فراوان اســـت. لذا از آوردن نمونهٔ بیشـــتر برای آن خودداری می‌شود.

۳- شاعرانگی زبان

با عنایت به ویژگی قبلی و پردازش محدودهٔ ذهن و نگرش شـخصیت، ایجاد تأثیر حسی و عینی بدون هرگونه توضـیح و تفسـیر راوی، منجر به تماس بی‌واسـطه و ادراک‌های متفاوت و درعین حال دقیق‌تر از موضـوع خواهد شـد. سـناپور معتقد اسـت اگر داستانی نتواند این تأثیر حسی را ایجاد کند، مثل این اســـت که ماجرا از زبان کســـی شـــنیده شـــده که قادر به بیان جزئیات تأثیرگذار نیســـت (۱۳۹٤: ۱۲).

فرایندهای ذهنی از سازوکار گزینش و جانشین‌سازی و تلفیق و ترکیب همانند استعاره و مجاز در زبان بهره می‌گیرند و ماهیت استعاری دارند. بهره‌گیری فراوان از این عناصر، تلاشی برای نزدیک کردن زبان در این داستان‌ها به زبان ذهن است. عدم رعایت قواعد دستوری، انعکاس ابهام و تردید بر فضای ذهن و غیره، ترفندهای هم‌حسی مخاطب با فضای ذهن است (بیات، ۱۳۸۷: ۹۵). یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی در داستان ذهن، شعرگونگی و بهره‌گیری از عناصر شعری در آن است. سناپور نیز با استفاده از تشبیهات فراوان نه‌تنها از طریق جایگزینی، ساختار فضای ذهن شخصیت را ملموس‌تر و دقیق‌تر نشان می‌دهد، بلکه حوزهٔ مقصد، نگرش و شناخت او را بارز و برجسته می‌سازد. طبعاً در میان تشبیهات، تشبیهات شخصی و فردیِ برخاسته از زبان عامیانه و طیف و طبقهٔ اجتماعیِ خاص، ماهیت کلام ذهن را گفتاری‌تر و محاوره‌ای می‌گرداند و بدین شکل نویسنده، تجربهٔ زیستهٔ خود را از ذهن شخصیت و بی‌واسطه به مخاطب منتقل و القا می‌کند:

«سیندخت که تا کنار مبل‌ها با او رفته، بی هیچ تعارف یا حرکتی، مثل آدم‌های ماشینی، برمی‌گردد و می‌رود توی آشپزخانه و با یک لیوان شربت توی سینی برمی‌گردد و سینی را می‌گذارد جلوی او. انعکاسِ رنگِ شرابیِ لوسترِ منگوله‌دار مثل موج می‌ریزد توی سینی قلم‌کارِ نقره، ... و طرح مبهمی مثل یک نقاشی امپرسیونیستی شکل می‌گیرد» (ن، ص۸۳).[۱۵]

تصویر ترسیم شده در متن بالا با استفاده از تشبیهاتی برآمده از ذهن و شناخت شخصیت اصلی بخش اول نیمهٔ غایب (فرهاد) که دانشجوی معماری است و با اصطلاحات و واژگان این حوزه آشنا است، شکل گرفته است و حوزهٔ شناخت او را به مخاطب القا می‌کند. عمدهٔ رابطه‌های شباهت در این داستان با حرف اضافهٔ «مثل» شکل گرفته‌اند اما قید «انگار» و پسوند «وار» نیز کاربرد بسیاری دارد؛ به خصوص قید «انگار» که از ماهیتی ذهنی و درونی برخوردار است و برای توصیف چنین فضاهایی بسیار مناسب است؛ نویسنده با آن به ذهن‌خوانی شخصیت می‌پردازد. در کار سناپور این قید **بالاترین بسامد** را دارد. علاوه بر این که در داستان شاعرانه، عناصر و مفاهیم بر اساس رابطهٔ شباهت توصیف و ظاهر می‌شوند و به ایجاد فضای شاعرانه در داستان یاری می‌رسانند، رویدادها نیز به همین سمت و سو میل می‌کنند و جانشین یکدیگر می‌شوند و هم‌عرض یکدیگر قرار می‌گیرند که این خود باعث شکل‌گیری داستان غیرخطی می‌شود (سناپور، ۱۳۹٤: ۱۲۷).

استعاره یکی دیگر از کاربردهای شاعرانهٔ زبان در داستان ذهن است. این آرایه در داستان‌های سناپور در مقایسه با تشبیه کاربرد بسیار کمتری دارد، اما در ایجاد فضاهای ذهنی و انتقال نگرش شخصیت به خواننده اثرگذار است:

«و او (پدر) گفت هرکس که خودت خواستی، می‌دانست. می‌دانست که دماغ من هنوز پر از عطر سیب اوست و با هیچ عطر دیگری فریفته نمی‌شوم» (ن، ص۳۹).[۱۶]

در اینجا، «سیب» کاربرد استعاری دارد و اشاره به وجود خودِ «سیندخت» دارد. نماد نیز جایگاه ویژه‌ای در آثار سناپور دارد؛ عمدهٔ نمادهای مطرح شده در داستان‌های او، شخصی و بدیع هستند. البته نمادهای آشنا نیز وجود دارند. در *نیمهٔ غایب*، «سیب» که بارها تکرار شده است، نه‌تنها نویسنده از آن در توصیفات و تصویرپردازی‌های گوناگون ذهن و نگرش شخصیت (فرهاد) نسبت به خانه و خودِ «سیندخت» از لحظهٔ آشنایی بهره می‌برد، بلکه به آن، رنگ و بوی نمادین و رمزگونه نیز بخشیده است:

«او بوی ملایم سیب می‌دهد، حالا که روبه‌رویم می‌ایستد و بیژن معرفی‌مان می‌کند ...» (ن، ص٤٨).

«تندی ضربان کمی آرام گرفت توی محوطه که رسید. ... خانه‌اش یا دانشگاه؟ تا دانشگاه راه زیادی نبود. اما راهِ مستقیم رسیدن به او نبود. خانه‌اش، خانه‌اش؛ باغچهٔ کوچک سیب و زبان گنجشک و گلدان‌های اطلسی ...» (ن، ص٤٧).

اکو در تفسیر نمادین خواننده از متن، دو مسألهٔ دانش جامع مخاطب و بافت و زمینه‌ای را که عنصر نمادین در آن آمده است مطرح می‌کند (Eco, 1984: 161). در متن زیر، مسألهٔ نمادین بودن به‌خصوص با آگاهی و نگرش تلمیحی شخصیت نسبت به پیشینه و جایگاه «سیب» در اسطوره، دین و فرهنگ و تناسبات واژگانی که برای آن در متن ایجاد می‌کند، بارز و پررنگ‌تر می‌شود:

«باغ عدن لوازمش را داشت؛ درخت، و سیبی که حتماً بویش آدم را مست کرده بود. سیندخت خودش کاشته بود. سیب‌هایش هنوز سبز بودند، اما درشت و بی‌لک و معطر ...» (ن، ص ۳۸).

در رمان *سپیدتر از استخوان* نیز که در بازهٔ زمانیِ یک شب تا صبح در یک بیمارستان رخ می‌دهد، شخصیت اصلی آن (دکتر سام ادیب) که به خاطر خودکشی خواهر بیست‌وچندساله‌اش (سوفیا) آرامش روانیِ خود را از دست داده و تمایل به خودکشی دارد، با گفتارهای درونی خود در صحنهٔ آغازین، حس مرگ، مرگ‌اندیشی و مرگ‌خواهی‌اش را به خواننده القا می‌کند:

«درازیِ کـاج‌هـا شـــب را تـاریک‌تر می‌کند. تن‌هایی تاریک و لُخت، با کله‌هایی رگه‌رگه، پخش توی تاریکی. شـیارهای تاریک مغز، توی سفیدی. سفیدی‌اش پخش می‌شود روی سیمانِ تاریک. می‌توانم بپرم. بپرم توی شـــب و خیال کنم هیچ‌وقت تمام نمی‌شـــود. ... پام را آن‌ور آویزان کنم، بعد خودم را ول کنم و پایین بروم. عصب‌ها یک‌آن تا نهایتِ درد کشیده می‌شوند و تمام. اگر خودم را درست بیندازم. بعد دیگر به هیچ‌جا نمی‌رسم. توی شب می‌روم همین‌طور» (س، ص۷).

پاینده دربارهٔ ابزار و شیوهٔ انتقال و القای این حس می‌گوید:

تاریکی شـــب در آغاز رمان اولین نشـــانه از حال‌وهوای فکری ادیب را به دســـت می‌دهد. دنیای درونی او به اندازهٔ شـــب تاریکی که کاج‌های محوطه‌ی بیمارســـتان را دربرگرفته، تیره‌وتار، محزون و ناامیدانه اســت... . «کاج» و «تاریکی» در جملهٔ اول، واژه‌های مهم و دلالت‌داری هســتند که تا پایان رمان بارها و بارها تکرار می‌شـــوند و به این ترتیب، با تکرارهای پیاپی، وجهی نمادین پیدا می‌کنند. شـــب و تـاریکی البتـه از دیربـاز نماد مرگ بوده‌اند، در حالی که درخت کاج به علت حفظ برگ‌هایش در چهار فصـل سـال، نماد نامیرایی اسـت و تداعی شـدن آن با مرگ متناقض به نظر می‌رسـد (پاینده به نقل از سناپور، hosseinsanapour.blogfa.com).

در *ویران می‌آیی* نیز عناصـر نمادین گوناگونی همچون «نیمکت، بادکنک، ساندویچ و ...» به چشم می‌خورد که در داستان، تکرار شده، اما نمادهای شخصی نویسنده محسوب می‌شود:

«دهانشـــان باز می‌شـــود وقتی می‌روند و می‌آیند از روبه‌رویم. کنار نیمکت‌ها چمباتمه روی زمین می‌مانند با همان دهان‌ها که گشـاد می‌شـود و چشـم‌ها که ریز می‌شـود و سـرها که اشـاره می‌کنند، وقت‌هایی هم انگشـــت‌ها. ... یکی از روبه‌رو می‌آید با همان دهان و چشـــم. ... به بادکنکم می‌زند ... . بادکنک چپ و راست می‌رود و می‌ایستد همین جا کنار شانه‌ام... .

این از روی نیمکـت بلنـد شـــد و دارد می‌آید طرفم. روی نیمکت پیدا نبود. ... قهوه‌ایِ بلندِ بارانی دارد قهوه‌ای‌تر می‌شود و بلندتر و می‌آید طرف نیمکتم ... .

قهوه‌ای کنار چشمم است، تار. آبیِ بادکنک این طرف، قهوه‌ایِ بارانی آن طرف ...» (و، ص ۱۶۸).

در متن بالا که از فصـل آخر داسـتان و در واقع صـحنهٔ آغازین آن اسـت، به نظر می‌آید تکرار دو واژهٔ «نیمکت» و «بادکنک» بر جایگاه و موقعیت متزلزل و بحران هویت یکی از شـخصـیت‌های اصلی داســـتـان (فردوس) دلـالت دارد. لذا از نگاه خودش برای یافتن هویت جدید به دنبال روزبه (قهوه‌ای)

دانشـــجوی جوانِ اهل ســـیاســـت می‌رود. «فردوس که این هویت (دخترِ خوب بودن) را نمی‌خواهد، هویتی دیگر را جســـت وجو می‌کند امـــــا قادر نیســـت این گفتمان هژمونیکی را که به هویت او معنا می‌دهد تغییر دهد» (حسـینی، ۱۳۹۲: ۱۱۱). لذا در بخش اول داسـتان یا همان صـحنهٔ پایانی که عنوان آن «تماس آخر: نیمکت‌ها همیشـــه یک‌جورند» اســـت، واژهٔ نیمکت دوباره دارای تکرار اســـت و بر موقعیت کنونی و همچنان بحران‌زدهٔ شخصیت دلالت می‌کند.

٤- ابهام زبان

با عنایت به شـیوه‌های شکل‌گیری رمان مدرن، عناصر گوناگونی در ایجاد پیچیدگی و ابهام زبان در این داسـتان‌ها مؤثر هسـتند. رویدادهای داسـتان مدرن بر اساس پیرنگ آن، در عرض یکدیگرند که خود به واسـطهٔ تداعی‌های گوناگون ذهن در نوسان هستند و این مسأله به ابهام در داستان می‌انجامد. در مرحلهٔ بعدی و در ســـطحی پایین‌تر، همان‌گونه که قبلاً هم مطرح شـــد، عدم انســـجام و نظم در گفتمان‌های درونی موجب ایجاد ابهام و سـردرگمی خواننده می‌شود. متن گفتمان آزاد مستقیم دارای نحوی ناقص، بریده بریده و عدم اتصـالات منطقی افکار اسـت که رمان‌نویسـان آن را برای نشـان دادن سـرعت فکر، صـــمیمیت و عدم ســـانســـور کلام ذهنی به کار می‌برند. در عین این که ممکن اســـت به نظر برســـد واضـح‌ترین دیدگاه را از ذهن ارائه می‌دهد، با داشـتن مشـکلات تفسـیری برای خواننده، مبهم اسـت. همچنین مشـکلات تفسـیری این نوع گفتمان شبیه به مشکلات استراق سمع است که شنونده در هنگام گوش دادن به آن فاقد اطلاعات لازم است (Black, 2006: 143-144).

همچنین در گفتمان آزاد غیرمسـتقیم به جهت عدم صـراحت کلام راوی و شـخصـیت و دشواری تمایز آن دو از یکدیگر، ابهام در تشـخیص کانون صـدا وجود خواهد داشـت که البته «اسـتفاده از طرز بیان و لحن سـخن شـخصیت در متن، روشی برای نشان دادن تغییر در تمرکز کانونی است» (Chafe, 1994: 222). گاه ابهام معنایی و محتوایی در کلام اسـکازی، در نهایت به عدم درک و دریافت درست سخن از سوی مخاطب می‌انجامد:

«ناتوانی من از همان وقت که رفتم تو، مثل خودم، پیش چشـمش بود. می‌دانسـت که لزومی به فریب دادنم نیســـت، که من خودم را گول خواهم زد. چون که دانایی من، پیش از همه چیز فریبم داده بود. چون کـه دانایی من چیزی بیشـــتر از درنگ لحظه‌هایی نبود که آن‌ها که درون من‌اند و از گلو و دهان من برای

حرف‌هاشـان اسـتفاده می‌کنند، خاموش می‌ماندند. وگرنه اینجا نبودم. حالا هم نباید اینجا باشم» (ن، صص ۳۶ و ۳۷).

از سـطر سـوم این بخش که در آن، شخصیت (فرهاد) به گفتمان آزاد مستقیم پرداخته، دارای ابهام معنایی اسـت. همچنین مرجع ضـمیر «آن‌ها» و این که چه مسأله‌ای دارد مطرح می‌شود و شخصیت بر روی چه موضوعی تمرکز کرده است، دقیقاً برای مخاطب روشن نیست.

اسکاز پارودیک

یکی از مسـائلی که می‌تواند در اسـکاز و کلام محاوره مطرح باشـد، به کاربردن آیرونیکِ بخشی از کلام دیگری اسـت. آنچه اسـکاز پارودیک را از اسـکاز سـاده متمایز می‌کند، ستیزهٔ بین دو آوا در این اسکاز اسـت. انکار جهت‌گیری اسـکاز نسـبت به سـخن دیگری و ردّ آوای دیگری موجب ردّ مناسـبات دوسـویه و گفت‌وگویی خواهد شـد که بین آواهای سـتیزه‌گر برقرار اسـت. در اکثر نمونه‌های اسـکاز معاصر، نمونه‌هایی از پارودی خفیف موجود است (باختین، ۱۳۹۵: ۳۹۷).

سـخن پارودیک در جهت اهدافی که متضاد با سخن دیگری هستند به کار می‌رود و آن را بعضاً به سـخره می‌گیرد. این نوع بیان گفتار دیگری در کلام روزمرهٔ ما بسـیار رایج اسـت. وقتی کلمات دیگری وارد گفتار ما می‌شـوند، تفسـیر جدیدی از ما به خود می‌گیرند و دوآوایی می‌شـوند. نقل گزارهٔ دیگری به شکل پرسش یا حتی تعجب، سبب مواجههٔ دو نیت در سخنی واحد می‌شوند.

تفاوت عمدهٔ اسـکاز با پارودی که گونهٔ دوم سخن دیگری است، در این است که در اسکاز مؤلّف کلـام دیگری را در بیرون از سـخن خود می‌آورد و همواره آن را مدّ نظر دارد و به آن ارجاع می‌دهد. همچنین سـخن دیگری بـا نیّـت تازه‌ای بازآفرینی نمی‌شـود، بلکه خود امکان عمل دارد و تأثیرگذار اسـت. در حقیقت تفاوت اسـاسـی این گونهٔ سـومِ سـخن دیگری یعنی اسـکاز با دو گونهٔ دیگر یعنی سـبک‌بخشـی و پارودی کنشگر بودن آن است. در حالی که دو گونهٔ دیگر **کنش‌پذیر**ند. (همان: ٤٠٣). اینک نمونه‌ای از اسکاز پارودیک را در *نیمهٔ غایب* بررسی می‌کنیم:

«حالا چشمش به تخت بود و حرف می‌زد. باز هم از دردش، که وقتی شروع می‌شد به سینه‌اش چنگ می‌زد و به خودش می‌پیچید. با تمام این‌ها به فکر خودش نبود. گفته بود بیمارسـتان هم برای این خوابیده کـه دیگران بعـدهـا نگوینـد بچه‌هایش هیچ کاری برایش نکردند. خودش را به خدا سـپرده و از چیزی

نمی‌ترسد جز این که بچه‌هایش بی پشت باشند و هوای هم را نداشته باشند. فقط حرف آیندهٔ خانواده‌اش را می‌زند، و بیشتر از همه هم فرهاد را» (ن، ص۱۸).

این متن اسکازی به نگرش شخصیت (فرهاد) نسبت به گفته‌های پدرش که از زبان مادرش بیان شده با رویکردی پارودیک و سخره‌آمیز پرداخته است. زیرا بر طبق داستان، گفتار پدر در عمل در تضاد با رفتار و کردار او است.

کارکردهای اسکاز در داستان‌های ذهن سناپور

بسطِ گسترهٔ فضای ذهن

یکی از مسائل بسیار با اهمیت در استفادهٔ بیش از پیش از اسکاز در پردازش فضای ذهن، گسترش این فضا و محدودهٔ آن است. نویسنده با کمک ویژگی‌های اسکاز به حجم روایت‌های ذهنی در داستان می‌افزاید. این کارکرد در بیشتر ویژگی‌ها و نمونه‌های آن‌ها قابل مشاهده است.

انتقال حجم بیشتر اطلاعات توأم با تسریع در آن

در اسکاز علاوه بر افزایش ظرفیت‌های بازنمایی ذهن، اطلاعات و آگاهی‌های بیشتری از اذهان شخصیت‌ها به مخاطب انتقال می‌یابد و القا می‌شود. نمونه‌های متعددی که برای حذف‌ها به‌خصوص حذف افعال یا بدون فعل‌ها، قیدها و متمم‌های قیدی متعدد پس از فعل، عبارت‌گونه‌ها و تک‌واژه‌ها آورده شده، بیانگر این کارکرد مهم و اساسی اسکاز در پردازش ذهن است. نمونه‌های این کارکرد در شماره‌های ۳، ٤، ٥، ٦، ۷، ۸ و۱۰ به مراتب بیشتر قابل مشاهده است.

امکان ترسیم و انعکاس روحیات و خلقیات شخصیت‌ها

جابه‌جایی‌های نحوی در تبلور حالات و درونیات اشخاص، تأثیرات فراوانی دارند. ایجاد حس صمیمیت و نزدیکی در خواننده نیز از کارکردهای انعطاف‌های ساختاری و همچنین استفاده از آواها و نام‌آواها و لحن‌های گوناگون در کلام ذهن است. نمونه‌های این کارکرد در شماره‌های ۲، ۸، ۱۰و ١٤ دیده می‌شود.

برجسته‌کردن نگرش

آوردن قیدها، متمم‌ها و صفات بعد از افعال و در پایان جمله‌ها، در برجستگی و رساناتر کردن هرچه بیشتر سخن، بسیار حایز اهمیت است. شماره‌های ۳، ۵، ۱۰، ۱۱، ۱۲، ۱۳، ۱٤، و ۱۵ به این کارکرد منجر می‌شوند. همچنین تک‌واژه‌ها در برجسته‌کردن ذهنیات و نگرش‌ها بسیار جالب توجه هستند.

باورپذیری و ایجاد توهم حضور در فضای ذهن در خواننده

هرچه ویژگی‌های اسکازی در جهت ماهیت و عملکردهای ذهن بیشتر به کار گرفته شوند، برای مخاطب، باور حضور در فضای ذهن شخصیت و ملموس بودن کلام ذهنی و درنهایت هم‌ذات‌پنداری با او دوچندان خواهد شد. تقریباً بیشتر نمونه‌ها سعی در ایجاد و القای فضای ذهن در نزد مخاطب دارند.

نتیجه

اسکاز که از ویژگی‌های گفتمان آزاد غیرمستقیم، هتروگلاسیا و همچنین گفتمان آزاد مستقیم است، استفاده از زبان محاوره برای انعکاس صدای دیگری است و در گفتمان‌های ذهنِ موجود در داستان‌های سناپور، غالب است. این ویژگی‌ها، ساختاری و محتوایی هستند؛ ویژگی‌های ساختاری عبارت‌اند از: جابه‌جایی (انعطاف‌ها)، حذف، تکرار اجزا و کاربردهای خاص واژگان، اصطلاحات و آواها. انعطاف‌ها و حذف‌ها دارای بسامد بیشتری هستند. ویژگی‌های محتوایی علاوه بر این که ویژگی‌های ساختاری را ایجاد می‌کنند، عبارت‌اند از: عدم سانسور، محدودیت افق فکری مطرح شده، ابهام و شاعرانگی زبان. محدودیت افق فکری و شاعرانگی به دلیل حضور صدای دیگری در بخش‌هایی از داستان به جای حضور راوی و تشبیهات و توصیفات فراوان، دارای بسامد بالایی هستند. اسکاز کارکردهای بسیار ارزشمندی در داستان‌های ذهن سناپور دارد که عبارت‌اند از: **بسطِ گسترهٔ فضای ذهن، انتقال حجم بیشتر اطلاعات توأم با تسریع در آن، امکان ترسیم و انعکاس روحیات و خلقیات شخصیت‌ها، برجسته‌کردن نگرش، باورپذیری و ایجاد توهم حضور در فضای ذهن در خواننده.** اسکاز، به شکل پارودیک و آیرونیک نیز می‌تواند باشد.

پی‌نوشت

۱. و نیز نگ: (و، صـــص۷، ۲۵، ٤۲، ۷۷). (ن، صـــص١٦٥، ۱۹۰، ۲۲٤، ۲۳۱، ۲۳۸، ۲٤٥). (ل، صـــص۲۷، ۷۳، ۱۱۰، ۱۳۲، ١٦١). (ش، صـص۳۰، ۷۳، ۱۱۱، ۱۳٥). (س، صـص١٤، ۳۰، ٦٥، ۷۸، ۸۳). (د، صـص٤۳، ۷٤، ۱۱٥، ۱۳٥، ١٥٤).

۲. و نیز نگ: (ن، صص۲۲٤، ۲٤۲). (ش، صص۷۱، ۷٤، ١٥٤). (ل، صص۷۸، ۹۹). (س، ص۱۷).

۳. و نیز نگ: (صـص۲٥، ۱۳۹، ۱٥۸، ۱۷۸، ۲۱۲، ۲۲۱). (ش، صص۳۱، ۷۲، ۹۷، ۱۱۱، ١٦۰). (و، صص۲٥، ۳۷، ٦۳، ۷۷، ۸۱). (ل، صص۱۹، ٤۰، ۷۷، ۱۰٤، ۱۲۲، ۱۳۳). (س، صص۷، ۲٦، ٥۷، ۷۸، ۸۳).

٤. و نیز نگ: (و، صـص۳٤، ٤۷). (ش، صص۲۹، ۷٦، ۱۳۷، ۱۳۱، ١٦۹). (ل، صص۹، ٥۷، ۱۳۳). (س، صص۱۰، ٤٥، ٦٥).

٥. و نیز نگ: (صـــص۱٥، ١٦٥، ۲۰۳، ۲۲٦). (و، صـــص۲٥، ٦۱، ۸۹). (ش، صـــص۱۰، ۷۳، ۹٥). (ل، صص۷۲، ۸۱، ١٤٤). (س، صص۱۰، ۲٤، ٥۸). (د، صص٤٦، ٦٥، ۱۱٥).

٦. و نیز (ر. ک به محمدی (۱۳۸٤)).

۷. و نیز نگ: (صـص٤۷، ٥۱، ۱۷٤، ۲۰۹، ۲۲۰). (و، صص۳۰، ۷۲، ۷۸). (ش، صص۷۲، ۱۱۰، ۱۲۹، ۱۳۷، ١٥٦). (ل، صص۱۰، ٤۰، ٥۳، ٦۸، ١٤۰). (س، صص۹، ٥۷، ٦۸، ۸۷). (د، صص٥٤، ۷۰، ۱۱٤، ۱۲۲).

۸ و نیز نگ: (صـص۳٥، ٦٥، ۷٦، ۸۷). (ن، صص١٤٤، ١٥۰، ۱۷٥، ۲۱۹، ۲۲۹). (ش، صص۷۱، ۸٥، ۸۹، ۱۳۱). (ل، صص٥۸، ۱۰٤، ۱۲۹). (س، صص۹، ۱۷، ۷٥، ۱۰۷). (د، صص۲۸، ٤۷، ۱۱٤، ١٥٤).

۹.. و نیز نگ: (صـــص٤۷، ۱۳۳، ١٤٤، ۱۸۷، ۱۹۷، ۲۳٤). (و، صـــص٦۱، ١٦۸). (ش، صـــص۹٥، ۱۱۹). (ل، صص۷٤، ۹۸، ۱۲۲). (س، صص۹، ۱۹، ٤٥، ۱۰۷، ۱۱٥). (د، صص٤۱، ٦۲، ٦۸، ۸۹).

۱۰. و نیز نگ: (صـــص۸۳، ۱۰۷). (ن، صـــص ١٤٧، ١٦۹، ۱۹۲، ۲۱۹، ۲۳۰). (ش، صـــص۷۲، ۸٤، ۱۰۹). (ل، صص۱۳۳، ١٤٤). (س، صص۱۹۷). (د، صص٤۰، ۱۲۱، ١٤۰، ١٦۰).

۱۱. و نیز نـگ: (صـــص۲۷، ۳٦، ٥۸، ۷۸، ۱۲۳، ١٤۰، ١٤٥، ١٥۲). (ن، صـــص ١٤۸، ١٦٥، ۱۸۸، ۲۳۸). (ش، صص۲۳، ۱۰۰، ۱۱٦). (و، صص ۲٦، ۳۱، ۳٦). (د، صص۲۰، ۹۸، ۱۱۳).

۱۲. و نیز نگ: (صص۷، ٤۳). (ن، ص ۲۱۳). (ش، صص۱۲۷– ۱۲۹). (د، ص ١٤۳).

۱۳. و نیز نگ: (ص۲۷). (ن، صـص١٣٤، ١٤۸، ١٥۹، ۱۷۷، ۲۲۹). (ل، صـص ٥۰، ۹۹، ١٦۳). (ش، صـص۷۸، ١٤۳، ١٦٦). (د، صص٤۰، ۷٤، ۱۱۹، ١٥۸).

١٤. و نیز نگ: (صـص۸، ۹، ۱۸، ۸۸، ۲۱٥، ۲۲٦). (ل، صـص۲۷، ٤۰، ۸۱، ۱۲۹). (و، صـص۳٦، ٤٦، ۸۹، ١٦٤). (ش، صص۷۷، ۸۱). (د، صص۳٤، ۷٥، ١٤۳).

۱۵. و نیز نگ: (صـــص۱۳۸، ۱٤۷، ۱٥٦، ۱٦۸، ۱۷۹، ۱۹۳، ۲۰۸، ۲۳۸). (و، صـــص ۸، ۱۹، ٤٦، ٦۹، ۷٥). (ل، صـص۲٤، ۳٦، ۸۱، ۹۷، ۱۳۱). (و، صـص۳٦، ٤٦، ۸۹، ۱٦٤). (ش، صـص۲۰، ۸۳، ۱۰۰). (س، صـص۲۳، ٥۲، ۱۱٦). (د، صص۲٤، ۱۳٦، ۱٥۹).

۱٦. و نیز نگ: (صص۱٤۱، ۱٥۹، ۱٦۹، ۱۷۳). (ل، صص۱۹، ٤۳).

کتابنامه

باختین، میخاییل. (۱۳۹٥). *پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی*. سعید صلح‌جو. چاپ اول. تهران: نیلوفر.

بیات، حسین. (۱۳۸۷). *داستان‌نویسی: جریان سیال ذهن*. چاپ نخست. تهران: علمی و فرهنگی.

تولان، مایکل. (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی: درآمدی بر زبان شناختی – انتقادی*. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه.

حسینی سروری، نجمه. (۱۳۹۰). «بحران هویت شخصیت‌ها در رمان «ویران می‌آیی»؛ تحلیل روایی و گفتمانی متن». *جستارهای ادبی*. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۱۸۱. تابستان. صص ۹۳–۱۲۰.

سناپور، حسین. (۱۳۸۹). *لب بر تیغ*. چاپ اول. تهران: چشمه.

--------- . (۱۳۹۰). *ویران می‌آیی*. چاپ ششم. تهران: چشمه.

--------- . (۱۳۹۱). *شمایل تاریک کاخ‌ها*. چاپ سوم. تهران: چشمه.

--------- . (۱۳۹۳). *دود*. چاپ اول. تهران: چشمه.

--------- . (۱۳۹٤). *ده جستار داستان‌نویسی*. چاپ سوم. تهران: چشمه.

--------- . (۱۳۹٤). *سپیدتر از استخوان*. چاپ اول. تهران: چشمه.

--------- . (۱۳۹٥). *نیمهٔ غایب*. چاپ شانزدهم. تهران: چشمه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. چاپ سوم. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸٥). *نقد ادبی*. چاپ نخست. تهران: میترا.

فلودرنیک، مونیکا. (۱۳۸٥). «بازنمایی گفتار». ترجمهٔ محمد راغب. *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*. تهران: نیلوفر. صص ۱٥–۲۹.

محمدی، عباسقلی. (۱۳۸٤). *بنیان‌های استوار ادب فارسی: تحقیقی در کارکردهای نثر فارسی- تحلیلی از قصهٔ ابوعلی (حسنک وزیر)*. چاپ اول. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

----------. (۱۳۸٥). *رازهای خلق یک شاهکار ادبی: تحقیقی در نثر فارسی- تحلیلی از سفرنامهٔ ناصرخسرو*. چاپ دوم. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

نجومیان، امیرعلی؛ غفاری، محمد. (۱۳۹۰). «گفتمان غیر مستقیم آزاد در رمان لب بر تیغ نوشتهٔ حسین سناپور». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. دورهٔ ۱٦. شمارهٔ ٤. زمستان. صص۹۱-۱۰٦.

Bakhtin, Mikhail. (1981). *The Dialogic Imagination*, trans. C. Emerson and M. Holquist, Austin: University of Texas Press.

Black, Elizabeth. (2006). *Pragmatic Stylistics*: Edinburgh Textbook In Applied Linguistics.

Chafe, Wallace. (1994). *Discourse, Consciousness and Time*, Chicago: Chicago University Press.

Eco, Umberto. (1984). *Semiotics and the Philosophy of language*, Basingstoke: Macmillan.

Fludernik, Monika. (2013). Narratology: Conversational Narration- Oral Narration in http://www.lhn.uni.hamburg.de

Fludernik, Monika. (1993). *The Fiction of Language and The Language of Fiction*: *The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*, London: Routledge.

Leech, Geoffrey; Short, Michael. (1981). *Style in Fiction. A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman.

Prince, Gerald. (2003). *Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press: Lincoln & London.

Schmid, Wolf. (2013). Narratology: Skaz in http://www.lhn.uni.hamburg.de

پاینده، حسین. ۱۳۹۵/۱/۲۳، ساعت ۱۰:۲۸، «سایهٔ سنگین مرگ: نگاهی به رمان اخیر سناپور»، http://hosseinsanapour.blogfa.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی