فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۱۳۲-۱۰۵
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۴/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۶/۱۶
نوع مقاله: پژوهشی

خوانش انتقادی مجموعهٔ «بنی‌آدم» بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی «تئو ون‌لیوون»

مریم ممی‌زاده*
بیژن ظهیری ناو**
شکرالله پورالخاص***
امین نواختی مقدم****

چکیده

مجموعهٔ «بنی‌آدم»، شامل شش داستان از زندگی انسان‌های معاصر است. کنش‌های شخصیت‌ها، بازتابی از فضای اجتماعی و سیاسی نویسنده است. در مقالهٔ حاضر، این مجموعه داستان از منظر اصول نشانه‌شناسی اجتماعی «ون‌لیوون» بررسی شده است تا مشخص شود که دولت‌آبادی با استفاده از چه شگردهایی در کنشِ کنشگران، آسیب‌های اجتماعی و سیاسی موجود در جامعه را بازنمایی می‌کند؟ برای نیل به این هدف، داستان‌ها به روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس اصول نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون بررسی شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که صورت روایی داستان، در فضای تخیلی و سوررئال در برگیرندهٔ آسیب‌های اجتماعی و سیاسی است. تفکیکِ قاب‌بندی داستان‌ها در زیرساخت از تقابل سنت

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران fly.yourlove1@gmail.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران
Bijanzahirinav@yahoo.com
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران pouralkhas@uma.ac.ir
**** دانشیار گروه علوم سیاسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ایران navakhti@yahoo.com

و مدرنیته، حق و ناحق، خوددوستی و دیگردوستی پرده برمی‌دارد. اقتدار شخصی و غیر شخصی موجود در داستان‌ها در لایه‌های زیرین از سلطهٔ فرد بر فرد و دولت بر مردم سخن می‌گوید. غیاب جنس زن و عدم نام‌گذاری و انکار او، از امحای وجود زنان در جامعهٔ مردسالار ایران خبر می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: نشانه شناسی اجتماعی، ون‌لیوون، دولت‌آبادی، مجموعهٔ بنی‌آدم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه

در نشانه‌شناسی اجتماعی، «معنا» پیش از تولید متن حضور دارد؛ اما در ساختارگرایی، «معنی» پس از تولید متن خلق می‌شود. در نشانه‌شناسی اجتماعی برخلاف ساختارگرایی، معنا «غایب» است و در هاله‌ای از ابهام قرار دارد. کشف معنا در گرو حضور معناساز انسانی است که با خوانش فعالانه، عملیات و سازوکار معناپردازی را کشف می‌کند و معناهای فراتر از معنای متن به دست می‌دهد. در واقع خوانشگر در مفصل‌بندی و معناسازی، نقشی فعال و مشارکتی دارد و مبدع معانی بکر می‌شود؛ پس معنا همواره ناپایدار است. البته ناپایداری معنا بدین مفهوم نیست که فرایند دریافت معنا از یک بازنمایی، نامحدود باشد؛ بلکه این دریافت به وسیلهٔ قراردادهای اجتماعی، تجربه‌های جمعی و عوامل بافتی محدود می‌شود. در تعامل گفته و گفته‌خوان، شرایط گفته‌خوان نیز در درک معنا دخیل می‌گردد. حتی ممکن است گفته‌خوان در زمان‌های متفاوت از خوانش یک گفتهٔ یکسان، معناهای متفاوت و گاه متناقض دریافت کند؛ زیرا فهم و نیازهای اطلاعاتی از ویژگی تاریخمندی برخوردارند و متن هر زمان، لباس معنایی جدیدی به تن می‌کند. «سویهٔ کاربردی فهم و آگاهی مستلزم آن است که دعاوی یک متن یا اثر در هر لحظه و در هر موقعیت به گونه‌ای نو و متفاوت، معنای آن فهمیده می‌شود؛ زیرا فهم، چیزی نیست جز کاربرد و این امر با توجه به وضعیت و موقعیت کاربر تغییر می‌کند» (نشاط، ۱۳۹۰: ۱۱۱). پس متن، معنای یگانه و یکتای گفته‌پرداز را ندارد، بلکه اثری چندساحتی و چندبُعدی است که هیچ‌یک از معانی خلق‌شده توسط گفته‌یاب، معنای اصیل و نهایی اثر نیست (احمدی، ۱۳۷۰، ج۱: ۲۰۱). به عبارتی در این نوع نشانه‌شناسی با «مرگ مؤلف» روبه‌رو هستیم.

ون‌لیوون[1]، معنا را حاصل مبادلات پیچیدهٔ تأثیر و تأثر متن و بافت موقعیتی، اجتماعی و سیاسی بیرون متن می‌داند که از این طریق می‌توان بسیاری از مفاهیم و پیام‌های پنهان متون را دریافت. بنابراین با بررسی عوامل برون‌متنی و لایه‌ها و سطوح زبانی متون می‌توان به کشف ایدئولوژی حاکم بر نویسنده پی برد. ون‌لیوون در مقالهٔ

1. Theo Van Leeuwen

«بازنمایی کنشگران اجتماعی» (۱۹۹۶) معتقد است که مؤلفه‌های جامعه‌شناختی معنایی به جای مؤلفه‌های زبان‌شناختی، نقش عمده‌ای در فهم لایه‌های عمیق‌تر متن ایفا می‌کنند. در رویکرد ون‌لیوون، تحلیل متون از سطح توصیفی به سطح تبیینی ارتقا می‌یابد و رابطهٔ میان زبان، جامعه، فرهنگ، قدرت و ایدئولوژی بازنمایی می‌شود.

دولت‌آبادی نیز نویسنده‌ای است که همواره در کسوت جمله‌ها و عبارات، مفاهیم اجتماعی و سیاسی را مطرح می‌کند که با واکاوی لایهٔ توصیفی آثار او می‌توان به لایه‌های زیرین نفوذ کرد و از رهگذر خوانشی پویا، نقاب از چهرهٔ معانی مکنونی که در بطن ساختار روایت در خاموشی و غیاب به صورت اندام‌وار بالیده‌اند، فروکشید و «نبود»ها را به «بود» و «غیاب»ها را به «حضور» بدل کرد. از این‌رو الگوی کار خود را نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون قرار داده‌ایم. از سوی دیگر برآنیم تا کارآمدی الگوی ون‌لیوون را علاوه بر نشانه‌شناسی تصویر، در تحلیل متون روایی تثبیت کنیم. از این‌رو در این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود:

- نقش قاب‌بندی داستان‌ها در بیان ایدئولوژی‌های نویسنده چگونه است؟
- کارایی اصول نوآوری نشانه‌شناختی برای خلق معانی ثانوی چگونه است؟
- نقش قواعد نشانه‌شناختی در خلق مضامین مکنون چگونه است؟
- نمایش قدرت در این مجموعه داستان چگونه است؟
- دولت‌آبادی چه استراتژی‌هایی بر ذهن و زبان شخصیت‌های داستانی خود نهاده است تا آنها را در افادهٔ مقصود یاری کند؟

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهشی درباره مجموعهٔ «بنی‌آدم» انجام نگرفته است. همچنین بیشتر آثار انجام‌شده به شیوهٔ ون‌لیوون، مربوط به الگوی کنشگران اجتماعی است که بخشی از نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون است. یعنی ما در این مقاله کنشِ کنشگران را بر اساس اصول و قواعدی که ون‌لیوون برای نشانه‌شناسی اجتماعی بیان کرده، مثل: قاب‌بندی (تفریق، تفکیک و...) قواعد نشانه‌شناختی (اقتدار شخصی و غیر شخصی و...) و جنبه‌های نوآوری (استعارهٔ تجربی و معنای ضمنی) بررسی و تحلیل کرده‌ایم؛ شیوه‌ای که بیشتر

در تحلیل تصاویر از آن بهره برده می‌شود. از این‌رو به کارگیری این اصول در این مقاله، امری بدیع است. در ذیل به چند مورد از مقالات انجام‌شده بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی اشاره می‌شود:

- علامی، ذوالفقار و مائده اسداللهی (۱۳۹۶) «تحلیل روایی داستان سیاوش بر اساس الگوی کنشگران اجتماعی ون‌لیوون»، دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شمارهٔ ۸۳، صص ۲۰۸-۱۷۸
- حق‌پرست، لیلا (۱۳۹۱) «شیوه‌های تصویرسازی کارگزاران اجتماعی در داستان بهمن از شاهنامه و بهمن‌نامه»، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲ (پیاپی)، صص ۶۲-۴۵
- غلامعلی‌زاده، خسرو و دیگران (۱۳۹۶) «نام‌دهی و طبقه‌بندی کنشگران اجتماعی در داستان آل بر اساس الگوی ون‌لیوون»، جستارهای زبانی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۷ (پیاپی ۴۲)، صص ۸۹-۷۱
- جنیدی جعفری، محمود و طوبی خاقانی (۱۳۹۴) «بررسی بازنمایی کنش‌های اجتماعی در داستان زن زیادی از جلال آل‌احمد بر اساس الگوی ون‌لیوون»، زبان شناخت، سال ششم، شمارهٔ دوم، صص ۷۷-۹۷

آثار یادشده، تأثیر بافت اجتماعی و کنش و کردار کارگزاران را در خلق معانی ثانوی بررسی کرده‌اند و معانی فراتر از متن را آشکار ساخته‌اند.

نشانه‌شناسی اجتماعی از دیدگاه تئو ون‌لیوون

ون‌لیوون معتقد است همان‌گونه که زبان‌شناسان از جمله و دستور گذر کرده و به متن و گفتمان رسیده‌اند، نشانه‌شناسی اجتماعی هم از نشانه به نشانه‌پردازی یعنی ساخت نشانه رسیده است. از دیدگاه وی، محور و کانون نشانه‌شناسی اجتماعی، «ارتباط» است. کنش‌های قابل مشاهده و اشیا به مثابهٔ منابع نشانه‌شناختی در حوزهٔ ارتباط اجتماعی کاربرد دارد (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۲۰-۱۷). در واقع ون‌لیوون همسو با رولان بارت[1] و

1. Roland Barthes

امبرتو اکو[1] به کارکرد نمادین اشیاء اعتقاد دارد.

نشانه‌ها در تعاملات اجتماعی ساخته می‌شوند. تعامل بین گروه‌های هم‌گرا و واگرا درون موقعیت یا بافتی متنی که خود وابسته به گفتمان‌های اجتماعی، تاریخی و چندلایه است، شکل می‌گیرد. بنابراین نشانهٔ حاصل از چنین تعاملی، سیال، متکثر، پویا، تغییرپذیر و چندبُعدی خواهد بود. نشانه‌ها تابع نظامی فرایندی هستند که مفصل‌بندی معنا تحت تأثیر عواملی چون کنش، کنشگر، بافت و موقعیت، ویژگی‌های فرهنگی، رابطهٔ درونه و برونه، حضور جسمانه، فعالیت حسی و ادراکی بسیار متنوع و چندوجهی می‌گردد. بنابراین در این نوع نشانه‌شناسی دیگر رابطهٔ بین نشانه‌ها به رابطهٔ تقابل تقلیل نمی‌یابد.

در نشانه‌شناسی اجتماعی، معنا در رفتارهای انسان و تعاملات او جست‌وجو می‌شود و فرایند معناپردازی حول محور جامعه و فرهنگ بررسی می‌شود. بنابراین باید گفت که نشانه‌شناسی اجتماعی به زیربنای انسانی و زیستی برای مطالعات حوزهٔ نشانه و معنا اهمیت می‌دهد. نشانه‌ها، جدا از انسان و جامعه و به عنوان ساختاری ذات‌محور و خودبسنده، ارزشی کاربردی ندارند. پس سه عامل در این نوع نشانه‌شناسی مهم است که عبارتند از: کنشگر اجتماعی (انسان)، بافت اجتماعی (موقعیتی که انسان در آن قرار می‌گیرد) و نشانه‌هایی که در بافت، انسان را تحت تأثیر قرار می‌دهند (تأثیرات متقابل نشانه و انسان). نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون شامل: قاب‌بندی، اصول نوآوری نشانه‌شناختی و قواعد نشانه‌شناختی است که در ذیل بدان‌ها پرداخته می‌شود.

الف) قاب‌بندی

مراد ون‌لیوون از «قاب‌بندی»، تفکیک عناصر ترکیب است. قاب‌بندی در متن نوشتاری یا تصاویر سبب گسست فضاهای موجود و مرزبندی می‌شود. قاب‌بندی انواع مختلفی دارد که گفته‌پرداز با استفاده از هر یک از آنها، مفاهیم مختلفی چون وصل یا فصل، تشابه یا تفاوت، همگرایی و واگرایی و... را به گفته‌خوان انتقال می‌دهد. انواع مختلف قاب‌بندی در بافت‌های مختلف اجتماعی و در دوره‌های متفاوت استفاده می‌شود که متناسب با فرهنگ آن دوره و آن بافت می‌تواند قابل تغییر و گاه متناقض با بافت اجتماعی دیگر باشد که در قالب تفاوت‌های فرهنگی جلوه‌گر می‌شود. برای مثال تفکیک

1. Umberto Eco

در زیرساخت، چندین معنا را به گفته‌خوان انتقال می‌دهد. گفته‌پرداز گاه دو عنصر ضد هم را پررنگ می‌کند که بر اساس آنچه می‌گوید، گفته‌خوان جبهه‌گیری او را نسبت به یکی از آنها دریافت می‌کند و در واقع به جهان‌بینی پنهان در پشت کلمات پی می‌برد.

استفاده از عنصر تفکیک در یک مکان، معانی متفاوتی را از دیدگاه اشخاص مختلف انتقال می‌دهد. مثلاً تفکیک از نظر کارمندان اداره به معنای خلوت شخصی و حریم و امنیت است؛ اما از دیدگاه مدیران به معنای از دست دادن کنترل و ارادهٔ جمعی است. تفکیک از نظر کارمندان، روح درون‌گرایانه و فعالیت خودبنیاد و فردی یا به عبارتی جامع‌تر، تفاوت‌های فردی را تقویت می‌کند و در مقابل از نظر مدیران، روح برون‌گرایانه و فعالیت‌های گروهی و جمعی را از بین می‌برد.

قاب‌بندی انواع مختلفی دارد:

- تفکیک: در تفکیک، عناصر منبع به دو حوزه تقسیم می‌شود. بافت، این حوزهٔ دوگانی را مشخص می‌کند. مثلاً در تبلیغات، با تفکیک دنیای خیالی و واقعی مواجه‌ایم.
- تفریق: در تفریق، با دو فضای جداشده از یکدیگر که توسط فضای خالی‌ای به نام منطقهٔ بی‌طرف یا خنثی به یکدیگر مربوط می‌شوند، مواجهیم. در تفریق، عناصر از جهاتی همگون و از جهاتی ناهمگون‌اند.
- تلفیق: در تلفیق، دو عنصر (مثلاً تصویر و متن) با اشغال کردن فضای مشابه به یکدیگر می‌پیوندند.
- هم‌پوشی: در اثر نفوذپذیری قاب‌ها، دو عنصر وارد بخش‌هایی از مرزهای یکدیگر می‌شوند.
- توازن: در توازن، دو عنصر در عین جدایی از هم، ویژگی مشترکی دارند. این ویژگی مشترک را می‌توان در ساختار ظاهری جست‌وجو کرد.
- تقابل: در تقابل، دو عنصر با یکدیگر از لحاظ رنگ و یا سایر ویژگی‌ها تفاوت دارند (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۴۲-۳۱).

ب) اصول نوآوری نشانه‌شناختی

ون‌لیوون معتقد است که با استفاده از دو اصل استعارهٔ تجربی و معنای ضمنی

می‌توان منبع نشانه‌شناختی را مورد تفسیر و تأویل قرار داد و با استفاده از این دو عنصر به نوآوری نشانه‌شناختی دست یافت و سبب تغییر در نشانه‌شناسی کلاسیک شد.

استعارهٔ تجربی

استعاره‌ها به مثابهٔ ترفندهای زبانی و عبارت‌های زبانی، زمینهٔ اصلی ارتباط هستند که انسان را از فضای صریحِ دلالت به سوی دلالت‌های تلویحی و کنایی سوق می‌دهند. به باور ون‌لیوون، استعاره، سازوکاری برای خلق معانی جدید است. استعاره، یک فرایند شناختی از تجربه‌های محسوس برای ساختار بخشیدن به تجربه‌های عینی است. استعارهٔ تجربی به قول ون‌لیوون، همان استعارهٔ مفهومیِ لیکاف و جانسون است که در آن، «آدمی میان حوزه‌های مختلف، نگاشت‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی می‌یابد» (قائمی‌نیا، ۱۳۹۱: ۳۱).

در استعارهٔ تجربی، اصطلاحات مربوط به یک قلمرو (بیشتر قلمرو محسوس) به قلمرو دیگری نگاشت می‌یابد. دلیل نگاشت تشابه نیست، بلکه زمینه‌های تجربی محیطی مابین دو حوزهٔ متفاوت است. نگاشت‌های بین قلمرویی، شاکلهٔ ظهور مفاهیم تلویحی می‌گردد. البته درک این مفاهیم مستلزم آشنایی با بافتی است که استعاره در آن به کار می‌رود. هر استعارهٔ مفهومی، پیش‌انگارهٔ فرهنگ را در خود نهفته دارد. فرهنگ موجودِ زیست‌جهان، تجربه‌ها را شکل می‌دهد. پس «می‌توانیم استعاره را بر اساس تعامل با انسان‌های حاضر در فرهنگمان، بر اساس سازمان‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و مذهبی درک کنیم» (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۸۲). تجربهٔ متفاوت منجر به درک متفاوت افراد از یک استعارهٔ واحد می‌گردد. تفاوت در بافتِ فرهنگی - اجتماعی، تاریخ فردی و اجتماعی، دغدغه‌های شخصی و اجتماعی و عملیات شناختی مختلف، معانی متفاوتی به یک استعاره می‌دهد.

معنای ضمنی

معنای صریح، همان معنای رایجی است که برای همگان به آسانی قابل دریافت است. معنای ضمنی به صورت غیر مستقیم دریافت می‌شود. درک اینگونه معناها نیازمند تأمل و استدلال است. اینگونه معناها بر جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی مدلول تکیه دارند و سن، طبقه، جنسیت، پایگاه فرهنگیِ گفته‌یاب در فهم اینگونه معناها، نقشی اساسی دارد (اسداللهی تجرق، ۱۳۸۸: ۱۷-۱۴).

معنای ضمنی، معناهای تغییرپذیر و متداعی را که در بافت‌های مختلف و گفته‌یاب‌های مختلف تغییر می‌کند، در برمی‌گیرد. معنا، چندبُعدی است و گفته‌یاب بر اساس فرهنگ و کارکرد عقیدتی خود، معنای اجتماعی و روابط فرادستی و فرودستی یا معنای عاطفی و احساسی دریافت می‌کند. هرچه تفاوت تجربه‌های اجتماعی، سیاسی، دینی و روانی افراد زیاد باشد، تفاوت معناهای دریافتی نیز زیاد خواهد بود. مثلاً در نظام پوشاک در سطح گفتمانی و فرهنگی نشان‌داری نسبی مشهود است. برای نمونه می‌توان گفت پوشیدن کت و شلوار و پیراهن مردانه برای کارمندان در ادارات، پوشاکی بی‌نشان محسوب می‌شود، اما اگر کسی در یک روز آفتابی در تعطیلات در کنار دریا چنین پوشاکی به تن داشته باشد، این پوشاک در آن بافت، نشان‌دار تلقی می‌شود و دامنهٔ دلالت‌های ضمنی گسترده‌تری را برمی‌انگیزد. حال اگر در همان بافت اداره در فضای کنونی ایران، شخصی ضمن پوشیدن همان لباس بی‌نشان، کراوات هم بزند، نشان‌دار خواهد شد و دلالت‌های ضمنی در پی خواهد داشت. در حالی که همین کراوات در بسیاری از مجالس عروسی و یا در ایام نوروز، در طیف وسیعی از طبقهٔ متوسط شهری بی‌نشان است (سجودی، ۱۳۹۳: ۲۴).

ج) قواعد نشانه‌شناختی

ون‌لیوون، پنج قاعده برای نشانه‌شناختی اجتماعی برمی‌شمارد:

۱. اقتدار شخصی: این قاعده توسط کسانی که در جایگاه قدرت هستند و نیازی برای توجیه اعمالشان نیست، اعمال می‌شود.
۲. اقتدار غیر شخصی: اینگونه اقتدار، ماهیت انسانی ندارد و اعتبار خود را از سنت‌ها، قوانین، عرف و باورهای نظام اجتماعی کسب می‌کند.
۳. انطباق: در انطباق، افراد بر مبنای مشاهدهٔ رفتار دیگران، رفتار می‌کنند. بنابراین رفتارها تقلیدی و تکراری خواهد بود و چون همسانی در رفتار مشهود است، تفاوت‌ها بسیار اندک است.
۴. سرمشق: در این قاعده، فرد شخصی را که بهترین عمل را دارد، به عنوان سرمشق انتخاب می‌کند.
۵. تخصص: در قاعدهٔ تخصص، راهبردهای منطقی برای دستیابی به اهداف خاص، توسط متخصصان حوزهٔ متناسب با آن اهداف ارائه می‌شود. فرد در پذیرفتن و

به کارگیری آن پیشنهادها مختار است که پیامد عدم انجام توصیه‌های متخصصان حرفه‌ای، با خودِ فرد است (ون‌لیوون، ۱۳۹۵: ۱۲۶-۱۱۹).

تحلیل مجموعهٔ «بنی‌آدم» بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون

مجموعهٔ «بنی‌آدم» متشکل ازشش داستانِ «مولی و شازده»، «اسم نیست»، «یک شبِ دیگر»، «امیلیانو حسن»، «چوب خشکِ بلوط» و «اتفاقی نمی‌افتد» است. داستان‌های این مجموعه حول «انسان معاصر» شکل گرفته است و در هر یک از آنها، دولت‌آبادی یک یا چند آسیب اجتماعی و سیاسی را در لفافه بیان کرده است. دولت‌آبادی در این مجموعه داستان از ساختار منطقی زبان (نظم و ترتیب اجزای جمله رعایت نشده و داستان، زبانی شعرگونه دارد) دور می‌شود. آوردن جمله‌های کوتاه و پشت سرهم به سرعت روایت افزوده که همین امر ناشی از اضطراب نویسنده است که در زیرساخت از اوضاع پریشان جامعه و مردم جامعه پرده برمی‌دارد. فضای ابهام‌آلود در سراسر داستان‌ها موج می‌زند و همین امر عامل پیوستاری داستان‌هاست. داستان‌ها، پایانی باز دارند و نتیجه‌گیری را به عهدهٔ خوانشگر گذاشته است.

در این بخش از مقاله برآنیم تا به کمک اصول نشانه‌شناسیِ ون‌لیوون، لایه‌های کلام را واکاوی کرده، به مقاصد پنهان آن دست یابیم و پیوند عوامل برون‌متنی را با متن شناسایی کنیم و بیان کنیم که گفته‌پرداز چگونه با مؤلفه‌های زبانی، درونه و محتوای داستان‌ها را بیان کرده و رابطهٔ زبان را با فرهنگ، جامعه، قدرت و ایدئولوژی بازنمایی کرده است.

داستان اول: مولی و شازده

خلاصهٔ داستان

داستان مولی و شازده، روایت «سه مرگ» است: مرگ قوزی، جوان اعدامی و شازده. قوزی در داستان به دنبال بالا رفتن از ستون پرچم و کشیدن آن به پایین است که در نهایت قوزی و پرچم همزمان کنده می‌شوند و در هوا به پرواز درمی‌آیند و در نهایت پیکر قوزی به کوچه‌ای انداخته می‌شود. جسم جوان اعدامی بعد از اعدام در فضا معلق می‌ماند. شازده نیز در یک فضای تخیلی، هنگامی که پا را از در بیرون می‌گذارد، به ناگاه

از زمین کنده می‌شود و بالا و بالاتر می‌رود و همزمان وسایل مربوط به او در هوا می‌شود و استخوان‌های شازده در هوا پودر شده، ذرات معلق آن را باد با خود می‌برد.

قاب‌بندی (تفکیک)

قاب‌بندی داستان از نوع تفکیک است. تفکیک دنیای بیرونی و اندرونی که پنجره، واسطهٔ اندک اتصالی است که برقرار می‌شود. این تفکیک در سطح زیرین از تفکیک ازدحام و تنهایی، اعتنا و بی‌اعتنایی، جوان و پیر، گذشته و حال خبر می‌دهد.

جنبهٔ نوآوری (معنای ضمنی)

کوتولهٔ قوزی در این داستان، نمادی از گذشته است. این نماد زمانی پررنگ می‌شود که نویسنده او را به میمون تشبیه می‌کند و با این‌همانی به سیر نزولی تکامل انسان رجعت می‌کند. همچنین کنش‌های او در داستان با کنش‌های قهرمان‌های قصه‌های هزارویک‌شب پهلو می‌زند که پیوند او را با گذشته تثبیت می‌کند. صفت کوتوله و قوزی که نویسنده به او داده است، این امر را آشکار می‌کند که او از مردان حاشیه‌ای است. از سوی دیگر پوشش او به‌ویژه کمربندی که به کمر دارد، نشان از اوضاع بد اقتصادی اوست و گفته‌پرداز آشکارا در جمله‌ای بیان می‌کند: «به همچو موجودی نمی‌آمد که رشته‌ای از ابریشم دور کمر بسته باشد. پس می‌توانست بافته از موی بُز باشد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۳). این امر نیز او را در طبقهٔ مردان حاشیه‌ای قرار می‌دهد. تلاشی که کوتولهٔ قوزی برای بالا رفتن از ستون دارد، بیانگر تلاش مرد حاشیه‌ای برای دست یافتن به موقعیتی برتر است.

شازده همسو با قوزی، نمادی از گذشته است؛ اما برخلاف قوزی، او جزء مردان هژمونیک است. ابژه‌های متعلق به او مانند عمارت قدیمی، قوطی سیگار نقره‌ای، مبل مخمل بیانگر موقعیت اقتصادی برتر است. وضعیت برتر اقتصادی او موجب بی‌اعتنایی او به دنیای بیرون شده است. او انزوا و تنهایی را برگزیده است و چنان در پوستهٔ خود فرو رفته که «دیگری» برای او اهمیتی ندارد. عینک ذره‌بینی نزدیک‌بین شازده این خودخواهی و اسارت در محور خوددوستی و گریز از دیگری را بازنمایی می‌کند. در تقابل قرار گرفتن میدان و اتاق شازده حاکی از تقابل وسعت و تنگی است و در لایه‌های زیرین، بی‌اهمیتی وجود شازده در میان خیل انسان‌هاست.

جملهٔ «ایستاد به تماشای سکوت خالی میدان به عادت هر آن شب‌هایی که از خوردن قرص خواب خودداری می‌کرد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۶)، نشان می‌دهد که شازده چنان پریشان‌خاطر بوده که به حالت طبیعی به خواب نمی‌رفته و عبارت «به عادت هر آن شب‌ها»، مدالیتهٔ بالای این امر را نشان می‌دهد. ذهن پریشان انسانی منزوی و تنها با سکوت خالی میدانی وسیع، رابطهٔ پارادوکسیکالی را خلق می‌کند. گویی که هر یک، ذات و ماهیت واقعی خود را به دیگری وام داده است که این امر نیز از خودبیگانگی شازده را نشان می‌دهد.

کندی حرکات شازده و توجه او به جزئیات، او را در تقابل با سرعت و شتاب جهان‌شمول جهان امروزی قرار می‌دهد که این سکون و تأمل نیز نماد سنت بودن او را تثبیت می‌کند. دو حرف اول اسم و فامیل شازده که از زنجیر ریز گردن‌بند پاک شده، نشانهٔ بی‌هویتی شازده از یکسو و مرگ سنت از سوی دیگر است. سبک زندگی شازده نشان می‌دهد که عقاید و باورهای او در تضاد با دنیای جهان مدرن است. بنابراین باید فاصلهٔ موجود میان او و جهان مدرن با مرگ او از بین برود؛ مرگی غیر متعارف که حتی دانسته‌های شازده را زیر سؤال می‌برد تا تناقض کامل او را با دنیای جدید نشان دهد.

«این عبارت از صدای عالمانهٔ او شنیده شد که زمین هم قدرت جاذبه‌اش را از دست داده است» (همان: ۲۲).

گویی دولت‌آبادی تضاد سنت و مدرنیته را اینگونه بیان کرده و گفته است که در جهان مدرن، جایی برای سنت وجود ندارد. گفتنی است همین جمله از زبان شازده می‌تواند بار منفی داشته باشد و منظور شازده این باشد که جهان مدرن با پیشرفت‌های علمی و صنعتی و روی آوردن به زندگی ماشینی و از بین رفتن تماس‌های حسی و لمسی که بار عاطفی به همراه دارد، دیگر جذبه‌ای برای زندگی ندارد و مرگ بهتر از این سبکِ زندگی است. از سوی دیگر مرگ نامتعارف شازده در سطح درونی از مرگ تمام انسان‌ها حکایت می‌کند. این امر از مکانی که در آن این اتفاق می‌افتد، دریافت می‌شود. کارکرد نمادین میدان، همگانی و عمومی بودن آن است. پس وقتی چنین اتفاقی در میدان می‌افتد، این حادثه به همهٔ مردم تعمیم داده می‌شود. از سوی دیگر میدان که در ابتدا محل تجمع مردم است و سوژه‌ها بر آن تسلط دارند، در انتهای داستان با قرار گرفتن شازده در فضا، میدان از مکان‌بودگی رهایی می‌یابد و آن بر سوژه تسلط پیدا می‌کند و تبدیل به مکان استعلایی می‌شود. مکان دارای

عینیت است و در مقابل فضای انتزاعی است.

مکان استعلایی دیگر در قید و بند تثبیت مادی و ایستایی و ثبات نیست. استعلای مکان سبب پویایی آن و حذف جنبه‌های مادی آن می‌گردد (شعیری، ۱۳۹۲: ۲۳۰). این امر با بالا رفتن شازده بازنمایی می‌شود. بالا رفتن انسان از عروج روح و نابودی تن سخن می‌گوید. شازده از بین می‌رود، اما متعلقات او می‌ماند. این امر نشان می‌دهد که انسان به هنگام مرگ، چیزی از دنیای مادی به همراه نخواهد داشت. همچنین پایین افتادن وسایل شازده از بالا نشان می‌دهد که وابستگی به مادیات سبب نزول انسان از بالا به پایین می‌شود. پس استعارهٔ جهتی در این مورد محقق می‌شود.

ذکر زن به صورت عام نشان از همان زن‌ستیزی سابق گفته‌پرداز دارد. دولت‌آبادی در جهان مدرن همچنان اسیر باور کهن خود مانده و با کمرنگ کردن حضور زن به طور نمادین به امحای وجود زن پرداخته است.

شخصیت قوزی در داستان به دنبال پایین کشیدن پرچم از بلندی است. پرچم، نمادی از وطن است و کسی که به دنبال اهانت به پرچم کشور باشد، در تضاد با آن کشور قرار می‌گیرد. معنای ضمنی کنش یادشده، نقد دستگاه حکومتی است که با ایجاد نکردن شرایط یکسان در جامعه، سبب شکل‌گیری تضاد طبقاتی می‌گردد که این تضاد در تقابل مرد قوزی و شازده بازنمایی می‌شود. زندگی در طبقهٔ سوم و از بالا به مرد قوزی نگاه کردن، تضاد طبقاتی را پررنگ‌تر می‌کند. در تضاد قرار دادن نمادهای سنت در جهان کنونی در لایهٔ زیرین، اشاره به بی‌زمانی تضاد طبقاتی دارد؛ یعنی تضاد طبقاتی از گذشته تا به امروز و حتی آینده در جامعه ایرانی مشهود بوده و است و خواهد بود و این تضاد نه تنها سیر نزولی، بلکه سیر صعودی دارد.

قواعد (اقتدار شخصی و غیر شخصی)

اقتدار در این داستان به دو شکل شخصی و غیر شخصی به کار رفته است. اقتدار شخصی درون خانهٔ شازده در قالب ارباب محقق می‌شود. اقتدار ارباب‌مآبانهٔ شازده در جهان مدرن که حکایت ارباب و رعیتی برچیده شده، در زبان او و در قالب فعل‌های امری و بریدن سخنان خدمتکار تجلی می‌یابد. سبک زندگی برنامه‌مدار شازده و توجهی که به برپایی آیین هر روزهٔ صبحانه‌خواری دارد، نشان می‌دهد که او هنوز دل در دوران کهن ارباب و رعیتی دارد.

اقتدار غیر شخصی در قالب اعدام جوان توسط نیروی دولتی به منصهٔ ظهور می‌رسد. چهار مرد نیرومند «با سر و چهره‌های پوشیده در کلاه‌های سیاه و لباس‌های نسبتاً چسبان که البته رنگشان به سیاهی کلاه‌ها نبود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۲۰)، مأموران اجرای اعدام هستند. سر و چهره‌های پوشیده در کلاه‌های سیاه، نشانهٔ ناشناخته بودن آنهاست. افرادی که راوی در حق یا ناحق بودن آنها تردید دارد، اما سیاه بودن لباس و کلاه، ناحق بودن آنها را نشان می‌دهد. از سوی دیگر در توصیف چهار مرد می‌خوانیم: «آن چهار مرد کلاهی لابد نباید صدایشان شنیده می‌شد، چون ممکن بود صدایشان به گوش‌هایی آشنا بیاید» (همان: ۲۰). آشنا آمدن صدا بیانگر فاش شدن هویت آنهاست. اگر هویت آنها منفی باشد، اعدام و دستگاه حکومتی زیر سؤال می‌رود. تنگ بودن لباس آنها نیز نمادی از فرمانبر بودن آنهاست که همین امر بیانگر این است که آنها از مردان متباین هستند که مردان هژمونیک را در راه رسیدن به هدف و مقصود یاری می‌رسانند.

جوانی که قرار است اعدام شود، با دست‌های بسته توصیف می‌شود که نشانهٔ این است که قدرت او را سلب کرده‌اند و این اقتدار جامعهٔ حاکم را می‌رساند. در ادامهٔ داستان می‌خوانیم: «عجیب آنکه چهره‌ای رنگ‌پریده نداشت» (همان: ۲۰). عدم رنگ‌پریدگی و ترس جوان، نشان از ثبات و استقامت او بر باور و اعتقادش است. همین جمله نشان می‌دهد که نویسنده او را بی‌گناه قلمداد می‌کند. جملهٔ دیگری که بی‌گناهی جوان را تثبیت می‌کند، این است: «آن زن... آمد طرف ستون، به جای خالی مرگ نگاه کرد» (همان: ۲۱). دریافت نویسندگان از جملهٔ یادشده این است که جوان چون بی‌گناه به دار آویخته شده، پس در زمرهٔ شهدا قرار گرفته است. آونگ ماندن جوان نسبت به دو مرگ دیگر که بدن یکی به کوچه‌ای پرتاب می‌شود و دیگری پودر می‌شود، نشان می‌دهد که جسم جوان همسو با روحش دارای ارج و قرب است.

داستان دوم: اسم نیست

خلاصهٔ داستان

این داستان روایت فرار چهار زندانی است. چهار زندانی با برنامه‌ریزی قبلی با ماشینی به سوی مرز حرکت می‌کنند. هنگام رسیدن به مرز، دو شخصیت برجستهٔ

داستان یعنی مرد عینکی و سراج با هم همراه می‌شوند. سراج به مرور درمی‌یابد که مرد عینکی تبدیل به چهارپای (حیوان) می‌شود. مرد عینکی چون انسانیت را در وجود سراج می‌بیند، او را برای کشتن خود برمی‌گزیند و به سراج می‌گوید که اگر او را نکشد، او نیز مسخ می‌شود. سراج برحسب انسانیتی که در وجودش موج می‌زد، از کشتن مرد عینکی سر باز می‌زند و در نهایت خود نیز همسو با مرد عینکی مسخ می‌شود.

قاب‌بندی (تفکیک)

قاب‌بندی داستان از نوع تفکیک است. تفکیک دنیای بیرون و درون. سکوت ظاهری شخصیت‌ها و درون پرتلاطم آنها در تناقض با یکدیگر قرار دارد. تناقض یادشده بیش از همه در سخنان مرد چهارم که جوان‌ترین مرد است، مشهود است. سکوت‌های پی‌درپی او و ضرب‌آهنگ بالای جمله‌ها، نشانهٔ پریشانی خاطر و عذاب وجدان او از کشتن ناپدری است.

«گفته بودم بابا، بابام که نبود، شوهر ننه... این دو تا کار را مکن! آن بابام که مرده بود! م م م مکن... دیگر... م م م...ن... چه‌چه... بچه... حی...وونیم... می‌شیم... حیواان... حیف... حیف... حیو... حیو... حیوان. ح... اا... ن... نم... گم‌م‌م‌م... شو... از... گم... از. خودم... کجا... کجا... م... ن... نم... گم‌م‌م‌م... شو... از... گم از... خودم... کجا...کجا... م... نه‌خون، نه‌خون، نه!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۴۳).

سکوت در برابر آن کار، به خاطر تابو بودن آن است که همان هم‌آغوشی پدر و مادر است. «باز هم آن کار...» (همان: ۴۲). اینکه تناقض یادشده در جوان‌ترین فرد به صورت پررنگ جلوه می‌نماید، در لایه‌های زیرین بیانگر اعتقاد گفته‌پرداز نسبت به مدرنیته است. در داستان، فرد جوان نماد مدرنیته و سه فرد دیگر، نمادهایی از سنت هستند که پریشانی در مدرنیته نسبت به سنت بسی افزون‌تر است. در انتهای داستان، همین فرد پشت قدم‌های نعمت عمو (نماد سنت) حرکت می‌کند تا نشان داده شود که مدرنیته همواره نیازمند پشتیبانی سنت است.

جنبهٔ نوآوری (معنای ضمنی)

داستان از دخمه یا زیرزمینی شروع می‌شود. زیرزمین، مکانی برای جمع کردن وسایل کهنه و ناکارآمد و به دردنخور است. پس افرادی که در آنجا جمع شده‌اند، افرادی

به درد نخور هستند که سرنوشت شومی برای آنها مقدر شده است. از همین‌جا سفر زندانیان فراری آغاز می‌شود. سفر با ماشین که خود استعارهٔ مفهومی از زندان است، اما زندانی متحرک که در مسیری ناشناخته، شخصیت‌ها را به سوی آینده‌ای نامعلوم به پیش می‌برد. سفر، خود عنصری معناساز است و حکایت از تغییری در آینده دارد. «سفر ترسیم‌کنندهٔ تغییر وضع فاعل از حالت قبلی به حالت جدید است و معمولاً برای به دست آوردن چیزی. بنابراین از همان ابتدا با گفتمانی پویا سروکار داریم؛ گفتمان پویایی که با گذار از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر انجام می‌شود و بحث «شدن» را به میان می‌آورد» (اطهاری نیک‌عزم، ۱۳۹۱: ۴۲۹).

«شدن» در این داستان در قالب «مسخ» نمودار می‌شود. پس داستان از «مسخ» انسان‌ها سخن می‌گوید. انسان‌هایی که به خاطر مقام و موقعیت برتر به هر عمل ناشایستی تن در می‌دهند و موجب نابودی انسان‌های زیادی می‌شوند. آنها چنان از انسانیت دور می‌شوند که باطن ناپاک آنها به تدریج در ظاهرشان نمودار می‌شود و سبعیت درونی آنها در ظاهر در قالب چهارپا نمود می‌یابد. مرد عینکی، نمونهٔ اینگونه انسان‌هاست. بر اساس آنچه از داستان برمی‌آید، مرد عینکی خود دست‌نشاندهٔ سران حکومتی است و خود او طراح نقشهٔ فرار از زندان است. در توصیفی از او می‌خوانیم: «دست‌هایش را هم طوری میان پاها جفت کرده بود که گویی دست‌بند به مچ‌هایش بسته است» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۳۲). دست‌بند به مچ داشتن، تعبیری از تحت سلطهٔ دیگری بودن است.

در همان ابتدای داستان در میان چهار شخصیت داستان، دو شخصیت متفاوت است. یکی مرد عینکی و دیگری سراج، رانندهٔ ماشین. مرد عینکی، شخصیت سیاه داستان و سراج، شخصیت سفید و دو مرد دیگر، شخصیت‌های خاکستری داستان هستند و نسبت به دو نفر اول، اهمیت کمتری دارند و به همین جهت، سرنوشت آنان در انتهای داستان نامعلوم می‌ماند. تفاوت مرد عینکی و سراج در تضاد میان این دو متبلور می‌شود؛ تفاوت حیوانیت و انسانیت. جسمانهٔ مرد عینکی و حالات و رفتار او نشان از وجود حیوانی اوست. در مقابل حالات و رفتار سراج، نشانهٔ انسانیت اوست. نوع نشستن مرد عینکی در ماشین و توصیفاتی که سراج از او به دست می‌دهد، از تفاوت او نسبت به بقیه حکایت می‌کند. در جایی از داستان درباره سکوت او می‌خوانیم:

«ساکت بود، ساکت و خیره به جاده. سکوت او انگار بیش از یک سکوت عادی بود که هرکس می‌تواند بدان دچار شده باشد. او هم حرف نمی‌زد، دیگران هم مثل او بی‌سخن بودند، اما سکوت دیگران گویی هیچ حرف خاصی در خودش نداشت» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷:: ۳۲).

در جای دیگر داستان شاهد آن هستیم که آقای عینکی به دنبال «قایم کردن دستانش» است که این امر معنای ضمنی ابهام را به همراه دارد. ابهامی که با عبارت «او یک طور دیگری بود» تکمیل می‌شود. ابهامی که با اسم بی‌معنای «چمسک» به اوج می‌رسد. تفاوت میان مرد عینکی با دیگران در جایی از داستان که مرد جوان دچار پریشان‌گویی است، پررنگ‌تر می‌شود. در این قسمت داستان، سراج به نعمت عمو درباره مرد جوان می‌گوید: «از خودمان است انگاری؛ جنس‌مان جور است!» (همان: ۴۳).

ذکر مادر در انتهای داستان و ذکر زن مرد عینکی به صورت عام، بار دیگر گفته‌خوان را با زن‌ستیزی دولت‌آبادی مواجه می‌کند. غیاب زن در داستان در لایه‌های زیرین به بی‌ارزش قلمداد کردن جنس مذکور نزد گفته‌پرداز اشاره می‌کند.

قواعد (اقتدار غیر شخصی، انطباق)

اقتدار در این داستان از نوع اقتدار غیر شخصی است. هر چهار شخصیت به واسطهٔ عملی که برخلاف قوانین مکتوب مرتکب شده‌اند، دستگیر و زندانی شده‌اند. قدرت در این داستان به مثابهٔ مفهومی ابزاری- انباشتی به کار رفته است. کنترل، نظارت، سرکوب و سلطهٔ فاعلان قدرت آشکارا رخ می‌نماید. سخن نگفتن از آنچه در دل است، در تمام طول داستان مشهود است. شخصیت‌ها، حرف‌های خودشان را می‌خورند و به زبان نمی‌آورند و ما به کمک راوی دانای کل است که از درونیات نهفتهٔ شخصیت‌ها آگاه می‌شویم. از همین‌رو سکوت آنها نشانهٔ ترس از یک قدرت مافوق و فرمانبری از اوست. در لایه‌های زیرین، این امر نقد دستگاه حکومتی است که اجازهٔ سخن گفتن به شهروندان نمی‌دهد.

«در چنین احوالی اگر آدم‌ها به یکدیگر نگاه هم بکنند، سعی می‌کنند توی چشم‌هایشان حرفی خوانده نشود» (همان: ۲۸).

چشم‌ها، حقایق را بی‌پرده آشکار می‌کنند و عضوی از جسمانه است که شخص روی آن کم‌ترین تسلط را دارد. اینکه راوی می‌گوید شخصیت‌ها تلاش می‌کنند توی چشم‌هایشان حرفی خوانده نشود، نشانهٔ ترس حاکم بر محیط از یکسو و ترس از قدرت مافوق از سوی دیگر است. گویی کوچک‌ترین حرکات آنها تحت کنترل است.

در چند جای داستان از ساعتی که عقربه‌هایش تکان نمی‌خورد، سخن گفته شده که به اعتقاد نویسندگان، انجماد زمان، نشانهٔ بی‌زمانی وقایع یادشده است. وقایعی که تاریخ ندارند و هر زمان و دوره‌ای را از گذشته و حال و آینده در برمی‌گیرند.

انطباق در داستان در میان چهار فراری که گروه فراریان را تشکیل داده‌اند، مشهود است؛ انطباقی از سر اجبار و در قالب سکوت و با هدف فرار از زندان و عبور از مرز به صورت قاچاقی.

داستان سوم: یک شب دیگر

خلاصهٔ داستان

این داستان، نمایش بازیِ خشنِ نبردِ غول‌ها در صفحهٔ تلویزیون است. فردی که روبه‌روی تلویزیون نشسته، قابل مشاهده نیست. بازی خشن همواره نمایش داده می‌شود، هرچند شخصیت ناشناس به رختخواب می‌رود.

قاب‌بندی (هم‌پوشی)

این داستان، نقد جهان امروزی است. جهان صنعتی‌شده که چنان جهان‌شمول شده که با واقعیت زندگی انسان‌ها عجین شده است. درهم تنیدگی و به‌هم آمیختگی صنعت و زندگی روزمره با قاب‌بندی هم‌پوشانی با ورود گربه از جهان بازی‌های تلویزیونی به زندگی حقیقی انسان بازنمایی می‌شود.

جنبهٔ نوآوری (استعارهٔ مفهومی)

غول در داستان، استعاره‌ای مفهومی از تمام کشورهای طالب جنگ است که به دلیل حرص و طمع و به دست آوردن آنچه حق آنها نیست، آتش جنگ برمی‌افروزند و انسان‌ها و طبیعت و زندگی را نابود می‌کنند.

قواعد (اقتدار شخصی)

خوابیدن طراح بازی در حالی که صفحهٔ تلویزیون روشن است و بکُش بکُش ادامه

دارد، نشان می‌دهد که طراحان بازی در پی رواج خشونت در جامعه هستند. آنها خود در آرامش به سر می‌برند، اما مصرف‌کنندگان بازی‌ها را با ناآرامی روانی روبه‌رو می‌کنند. پس اقتدار در این داستان از نوع اقتدار شخصی است. به کار بردن لغات غیر فارسی در این داستان نیز بیانگر این است که گفته‌پرداز، کشورهای دیگر را مسبب صنعت‌زدگی می‌داند. کشورهای خارجی که داستان‌های قدیمی را دستمایهٔ اهداف خویش نموده‌اند و با درهم آمیختن سنت و مدرنیته (غول‌ها (نمایندهٔ سنت)ی مجهز به سلاح‌های گرم و سرد عجیب و غریب (نمایندهٔ مدرنیته)، در پی آن هستند که بی‌زمان و بی‌مکان باشند و بر همه چیز و کس سلطه داشته باشند. طراح بازی که در داستان «چهره‌اش دیده نمی‌شد. هیچ‌وقت چهره‌اش دیده نشده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۶۱)، چون نمایندهٔ کشورهای خارجی و باعث رواج خشونت و ناآرامی در جامعه است، مورد انزجار نویسنده است و بنابراین در هاله‌ای از ابهام ذکر می‌شود. از سوی دیگر طراح بازی به صورت بی‌نام و مرموز ذکر شده تا نفرت نویسنده را از صنعت‌زدگی نشان دهد.

داستان چهارم: امیلیانو حسن

خلاصهٔ داستان

این داستان روایت نویسنده‌ای است که در دنیای واقع، سرگذشت خویش را با استمداد از قوهٔ تخیل، از قدیم تا آیندهٔ نامعلوم به رشتهٔ تحریر درمی‌آورد. این شخصیت تروریستی است که از کشور خود روسیه، به کشور دیگر مهاجرت کرده است. ننگ گذشته و اعمالی که انجام داده، او را دچار عذاب وجدان کرده است؛ عذاب وجدانی که باعث دو خودکشی ناموفق شده است. رؤیای مرگی که در عالم خیال توسط دو نفر برای خود متصور می‌شود، خواننده را از خودکشی سوم شخصیت می‌آگاهاند؛ خودکشی‌ای که شخص در موفقیت‌آمیز بودن آن شک دارد. «این بار... شاید بشنود هیچ!» (همان: ۷۵).

قاب‌بندی (هم‌پوشی)

در این داستان، مرز میان دنیای واقع و دنیای تخیل فرو ریخته و هم‌پوشانی میان این دو دنیا برقرار است. در این داستان، یک شخصیت واحد، چندین اسم دارد: امیلیانو حسن، موسیو ژامپوند، میستر هیرنسکی لودکایوویچ، یک شخصیت واحد با نام‌های

متفاوت است که این از یک‌طرف تخیلی بودن داستان و از سوی دیگر پریشانی خاطر شخصیت داستان را نشان می‌دهد. سیال بودن نام شخصیت، نشانهٔ بحران هویتی و اختلال روانی شخصیت داستان است. سیال بودن مکان (جایگزین کردن روسیه با فرانسه) نیز بیانگر تخیلی بودن داستان و اسرار آمیز بودن آن است.

قواعد (اقتدار شخصی و غیرشخصی)

اقتدار در داستان از نوع اقتدار شخصی است که در قالب «آدمکش» نمودار می‌شود. از سوی دیگر تجربهٔ خودکشی‌های ناموفق، نشان از اقتدار غیر شخصی است؛ یعنی نیرویی مافوق نیروی انسانی بر جهان حکمفرماست.

داستان پنجم: چوب خشک بلوط

خلاصهٔ داستان

این داستان روایت چند برادر است که همراه پدر پیر خود که در آستانهٔ مرگ قرار دارد، کوچ را آغاز کرده‌اند. برادر بزرگ‌تر، پدر را باری برای خود می‌داند و در پی آن است که پدر را در جایی رها کند تا بمیرد و حال آنکه پدر همواره چشم به چکاد برفو که یادآور جدال او با گرگ‌هاست، دارد و با زبان بی‌زبانی خواهان رفتن به آنجاست. برادران دیگر چون تحت سلطهٔ برادر بزرگ‌تر قرار دارند، پدر را در میانهٔ راه رها می‌کنند؛ اما نوهٔ پیرمرد (پسر برادر بزرگ) که نامش تکه است، با این تصمیم آنها همراهی نمی‌کند و پیرمرد را با خود به چکاد برفو می‌برد.

قاب‌بندی (تفکیک)

قاب‌بندی این داستان از نوع تفکیک است: تفکیک تکه، نوهٔ پیرمرد، از فرزندان پیرمرد و در لایهٔ زیرین، تفکیک مدرنیته از سنت. این داستان در نقد رفتار فرزندان با والدین سالخورده است. رها کردن پیر سالخورده روی تخته سنگ، بازنمایی‌ای از رها کردن پیران در خانهٔ سالمندان است. شکاف نسل‌ها در این داستان مشهود است.

پدر پیر، نمادی از سنت است. فرزندان و به‌ویژه پسر بزرگ‌تر - پدر تکه - وام‌دار سنت و نمونه‌هایی از درجات مختلف سنت هستند. در این داستان شاهد جدال دولت‌آبادی با سنت هستیم. دولت‌آبادی‌ای که همواره جانبدار سنت بوده است، سنت را در این داستان تخطئه می‌کند و رتبهٔ او را پایین‌تر از سگ قرار می‌دهد؛ انسانی که بویی

از وفاداری و مهربانی نبرده است. چهار برادر دیگر که نمایندگان دیگر سنت هستند، خود را ملزم به اطاعت از دستورات برادر بزرگ‌تر می‌دانند، با وجود این عطوفت و انسانیت آنها هنوز سوسویی می‌زند.

جنبهٔ نوآوری (معنای ضمنی)

آنچه در این داستان برجسته است، مسئلهٔ «اتیک» است که در قالب «تکه» تجسم می‌یابد. اتیک که از آن با عنوان اخلاق معرفتی و مرامی در تقابل با اخلاق تکلیفی و ایجابی یاد می‌شود، با دو عنصر «ایده‌آل‌گرایی» و «دیگری‌گرایی» شناخته می‌شود. رویکرد لویناسی نسبت به اتیک در داستان مشهود است. در این نوع رویکرد، دیگری از جایگاه برتری برخوردار است. «در اینجا قبل از هر اتفاق یا کنشی، دیگری را مرجعی می‌دانیم که باید با توجه به حضور او، خود را تعریف کنیم. به همین دلیل در این تعریف، اتیک استعلایی است. در نگرش لویناسی، اتیک نمی‌تواند وجود داشته باشد مگر اینکه فقط مبتنی بر دیگری باشد و دیگری در این حالت بر عقلانیت غلبه دارد و با راهبردهای هدف‌مدار کنشگر در تناقض است. به همین دلیل است که لویناس، اتیک خود را در تضاد با فلسفهٔ «خودمحور» یا «من‌گرا» قرار می‌دهد» (شعیری، ۱۳۹۵: ۱۵۴).

تکه در این داستان، «دیگری» را که همان «پدربزرگ» است، بر خود ترجیح می‌دهد. او برخلاف نظر پدر عمل می‌کند، هرچند عقل حکم می‌کند که اگر چنین کند، تنبیه خواهد شد، اما او به خواست و ارادهٔ خود عمل می‌کند و از هدف خود که همراهی پدر و عموها بود، سرباز می‌زند و پدربزرگ را که نمونهٔ بزرگی و عظمت از دیدگاه خود اوست، با خود به چکاد برفی می‌برد.

قواعد (شخصی، غیر شخصی، تطبیق)

اقتدار در این داستان از نوع شخصی و در افقی برتر از نوع غیر شخصی است. شخصی است، زیرا برادر بزرگ‌تر بر دیگران سلطه دارد. اقتدار غیر شخصی در قالب اقتدار سنت متجلی می‌شود. برادران در تطبیق با برادر بزرگ‌تر قرار دارند. آنان از ترس طرد شدن، توان مخالفت با برادر بزرگ‌تر را ندارند؛ بنابراین تفاوت میان آنها بسیار اندک است. تکه - پسر برادر بزرگ‌تر و نوهٔ پیر - نمادی از مدرنیته است. او نمونهٔ انسانیت و عطوفت در این داستان است. او هرچند نمادی از مدرنیته است، معنای احترام به سنت

را از نمایندگان سنت بهتر درمی‌یابد. او پدر را سلطه‌جویی می‌بیند که «خود بودن» را از دیگران ربوده و منِ واقعی آنها را سرکوب کرده است.

«پسرک خاموش تصور کرد پدرش به جای همه، از پیربابا خداحافظی کرده که چهار برادر دیگر او صدایشان شنیده نشد» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۸۳).

تکه به عنوان مدرنیته علیه پدر می‌شورد و برخلاف میل او عمل می‌کند و پدربزرگ را با خود به چکاد برفی می‌برد. او با شورش علیه پدر، تمایز و تفاوت خود را با پدر و دیگران به منصهٔ ظهور می‌رساند. به عبارتی باید گفت تکه سنت‌های اصیل را ارج می‌دهد و با سنت‌هایی که سلطه و زور و جبر به همراه دارد، در تناقض قرار می‌گیرد.

داستان ششم: اتفاقی نمی‌افتد

خلاصهٔ داستان

این داستان، روایت یک پناهندهٔ سیاسی در کشور آلمان است. پناهنده‌ای که تحت شکنجه‌های بازپرسی با اسم مستعار ساداس به خرچنگ مسخ شده است. او اینک پس از گذشت سال‌ها و در کشور دیگر بنا به عادت، همانند خرچنگ، چهار دست و پا به دستشویی می‌رود. خرچنگ در طول دوران زندان یک بار با تکه تیغی اقدام به خودکشی می‌کند که با آگاهی یافتن سربازِ نگهبان، این خودکشی بی‌سرانجام می‌ماند. از این به بعد ساداس به دنبال این است که خرچنگ، آن تکه تیغ را از کجا آورده است؟ ساداس پس از سال‌ها، در کشور آلمان خرچنگ را می‌یابد و باز همچنان به دنبال یافتن جواب سؤال خود است.

قاب‌بندی (تفکیک، هم‌پوشی)

قاب‌بندی داستان از نوع تفکیک است. عنصری که این تفکیک را بازنمایی می‌کند، پنجرهٔ اتاق است. تفکیکی که گذشته و حال، انقلابی و ضد انقلابی را در تقابل هم قرار می‌دهد. تفکیک در این داستان، رهایی از کلیشه‌ها را برجسته می‌کند. در بیشتر داستان‌هایی که درباره فرد انقلابی و ضد انقلابی نوشته می‌شود: انقلابی، شخصیتی سفید و ضد انقلابی، شخصیتی سیاه تصویر می‌شود، حال اینکه در این داستان موضوع برعکس می‌شود.

آنچه این دو شخصیت را در هم‌پوشانی قرار می‌دهد، عنصر «وطن‌دوستی» است. این

وطن‌دوستی درباره شخصیت انقلابی با واژهٔ «گربه» بازنمایی می‌شود. گربه در داستان، نمادی از کشور ایران و دنبال گربه گشتن، بازنمایی‌ای از بازگشت به ایران و در افقی برتر اصالت است. عنصر یادشده درباره شخصیت ضد انقلابی با واژهٔ «مادر» بازنمایی می‌شود. مادر نمادی از کشور ایران است. بازگشت انقلابی به ایران و بی‌خبری ضد انقلابی از مادر (ایران)، دولت‌آبادی را همسو با انقلابی و در تقابل با ضد انقلابی قرار می‌دهد.

از سوی دیگر در این داستان با هم‌پوشانی شخصیت‌های داستانی مواجهیم. این هم‌پوشانی در طول داستان، توجه گفته‌خوان را جلب می‌کند. پوشش ساداس با بارانی‌ای که به تن دارد و کلاه شاپویی که به سر دارد، یادآور پوشش شخصیت اول داستان (خرچنگ) است. شخصیت دکتر ساداس در ابتدای داستان، کلاه شاپو دارد، اما بار آخری که راوی از او سخن می‌گوید، کلاه کپی، مثل کلاه کارگران معدن به سر دارد. این تغییر در پوشش و از اوج به حضیض آمدن، در زندگی خرچنگ نیز مشهود است: تبدیل شدن از یک ضد انقلابی به یک پناهنده و اوضاع نامناسب زندگی در یک اتاق. شخصیت اول داستان، بی‌نام ذکر شده و از سوی دیگر، دیگری با اسم مستعار ساداس شناخته می‌شود که هر دو نشان از بی‌هویتی است. در پایان داستان، کلمات و جمله‌های دکتر ساداس در دهان شخصیت اول داستان گذاشته می‌شود: «آب هم معجزه‌ای است» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۰۷). همچنین راوی داستان به یک‌باره از راوی اول شخص تبدیل به راوی سوم شخص و بالعکس می‌شود که تمامی موارد بالا بیانگر هم‌پوشانی شخصیت‌های داستان است.

دیگری در این داستان، «خود» شخصیت داستان است. به اعتقاد نویسندگان، دولت‌آبادی با استفاده از این شگرد، هر دو شخصیت داستان را به خاطر اعمالشان تخطئه می‌کند. در واقع شخصیت‌های داستانی در این داستان، نمایندهٔ گروه انقلابی و ضد انقلابی است که هر یک بر اساس باورها و اعتقادات، خود را برتر از دیگری دانسته، درصدد سلطه بر دیگری درآمده است که سلطهٔ هر دو را که در قالب شکنجه بر جسمانهٔ اشخاص است، مورد نکوهش قرار می‌دهد. در واقع دولت‌آبادی با این هم‌پوشانی، «خشونت» را نفی می‌کند. از سوی دیگر در جملهٔ «راستی چه‌قدر به این آب نگاه کردم و تو به من نگاه نکردی از پشت شیشهٔ یکی از آن پنجره‌ها. روبه‌رویشان می‌ایستادم به

قصد. اما... به جای تو آب روان، آب را دیدم. آب هم واقعاً معجزه‌ای است» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۱۰۷)، کارکرد آب، انعکاس تصویر است. انعکاس تصویری که خودشیفتگی را به همراه دارد. گویی که هر دو گروه انقلابی و ضد انقلابی با توجه زیاد به خود، شیفتهٔ باورهای خود گشته‌اند. به همین جهت است که دولت‌آبادی این جمله‌ها را در دهان هر دو شخصیت داستان قرار داده است تا مخالفت خود را با خودشیفتگی هر دو گروه نشان دهد. همچنین آب با وجود انعکاس تصویر قادر به حفظ و نگهداری از آن نیست که این امر نیز نمادی از «تهی و پوچ بودن» است. پس از دیدگاه گفته‌پرداز، مسیری که هر دو گروه پیش گرفته‌اند، چیزی جز پوچی برایشان به ارمغان نخواهد آورد.

جنبهٔ نوآوری (معنای ضمنی)

شخصیت ضد انقلاب در داستان از مردان حاشیه‌ای است، زیرا هم تحت سلطه است و هم وضعیت اقتصادی بدی دارد و هم اینکه او تحت حمایت یک زن قرار می‌گیرد. هرچند دادن قدرت به زن از سوی نویسندهٔ زن‌ستیزی چون دولت‌آبادی، گفته‌خوان را مجاب می‌کند که دولت‌آبادی از موضع زن‌ستیزی خود کناره گرفته است، باز دولت‌آبادی شگردی را به کار می‌گیرد که به صورت ضمنی همان ویژگی زن‌ستیزی او را نشان می‌دهد و آن شگرد این است که اسم شخصیت زن را با تلفظ نادرست در دهان شخصیت ضد انقلاب قرار می‌دهد، تا بیان کند که حتی حاشیه‌ای‌ترین مردان نیز زنان را تحت سلطه دارند. از سوی دیگر شخصیت انقلابی از مردان هژمونیک است و همان سلطهٔ او بر خرچنگ و یافتن محل زندگی او بعد از سال‌ها، قدرت او را نمایان می‌کند.

توصیف لباس ساداس حتی بعد از سال‌ها به گونه‌ای است که هویت او را مجهول نگه می‌دارد.

> «جز پشت، سرشانه‌ها که حالا شیب پیدا می‌کرد و یقهٔ بالاکشیدهٔ بارانی‌اش، چیز دیگری از وی دیده نمی‌شود. اینکه موهایش سفید شده یا نشده باشد، اینکه موهایش کم‌پشت، پُر یا خاکستری باشد هم قابل تشخیص نبود. چون یک کلاه شاپو سرش بود که لبه‌اش مماس می‌شد با لبهٔ برگردان شده و بالاکشیدهٔ بارانی‌اش» (همان: ۸۷).

هویتی که در میانه‌های داستان در قالب اسم مستعار «ساداس» دوباره به صورت

ناشناخته رخ می‌نماید. اعمالی که در داستان از دکتر ساداس گفته می‌شود، بیانگر مرموز بودن شخصیت و ابهام‌آلود بودن اوست.

«به نشان عقربهٔ ساعتش از جایی که پیدا نبود کجاست، بیرون می‌آمد و راه می‌افتاد طرف مقصدی که برای خود منظور کرده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۷: ۸۸).

پیدا نبودن محل آمدن ساداس به طور ضمنی بار دیگر بی‌هویتی او را برجسته می‌کند.

اسم مستعار «خرچنگ» نیز بیانگر بی‌هویتی شخصیت اول داستان است. این امر در ابهام سرگذشت پدر وی پررنگ‌ترمی‌شود. از زبان وی در داستان چنین می‌خوانیم:

«زنی که همسر یک پاسبان بود و چه‌بسا توی یک درگیری خیابانی از بین رفته بود. آن پاسبان، یا چه می‌دانم... اعدام‌شده بابت قاچاق، چه می‌دانم؟ من خردسال بوده‌ام آن روزگار» (همان: ۹۵).

کنش‌هایی که در داستان از این شخصیت بروز می‌کند، بیانگر ناآرامی و پریشانی خاطر اوست. پریشان خاطری او با اتاق تیره و تار او بازنمایی می‌شود. علاوه بر این واگویه‌های درونی او نیز از پریشان‌حالی او خبر می‌دهد. مسخ شخصیت ضد انقلابی در لایه‌های زیرین بیانگر جانبداری گفته‌پرداز از شخصیت انقلابی (ساداس) علی‌رغم سبعیت اوست.

گفتنی است که در لایه‌های زیرین متن از مهاجرت مردم انتقاد می‌کند. شخصیت اول داستان (خرچنگ)، نمونهٔ این انسان‌هاست که توصیف اوضاع بد زندگی وی در آلمان از تعمیم این اوضاع به تمام مهاجران خبر می‌دهد.

قواعد (اقتدار شخصی و غیر شخصی)

دکتر ساداس که نمونهٔ مردان انقلابی است، در این داستان در قالب مرد شکنجه‌گر نمودار می‌شود. ایستاده بودن فرد و عدم رغبت او بر نشستن روی نیمکت، تلویحاً نشان از شکنجه‌گر بودن فرد است که در حالت ایستاده بر شکنجه‌شوندگان، برتری و تسلط داشته است؛ امری که دولت‌آبادی در لفافه با عبارت «شاید در نشستن نمی‌شد به آب فایق بود» (همان: ۸۸) بیان می‌کند.

اقتدار غیر شخصی نیز در قالب قدرت دولت‌مردان و با توصیف زندان و شکنجه‌های موجود در آن، که به قول فوکو «عنان گسیخته‌ترین تجلی قدرت» است، بازنمایی

می‌شود. «زندان تنها جایی است که در آن قدرت می‌تواند در برهنه‌ترین ابعاد و شدیدترین شکلش تجلی یابد و به عنوان نیرویی اخلاقی توجیه شود: «تنبیه کردن حق من است، چون تو خوب می‌دانی که دزدی و قتل، غیر قانونی است...». آنچه ما را مسحور زندان می‌کند این است که قدرت تنها در آنجاست که خود را مخفی نمی‌کند، به چهرهٔ خود نقاب نمی‌زند و تنها در آنجاست که قدرت خود را به عنوان استبدادی که در نهایت بدبینی به کوچک‌ترین مخرج مشترکش فروکاسته شده، آشکار می‌کند. در زندان قدرت به گونه‌ای همزمان هم بدبین و هم ناب و یکسر موجه می‌نماید؛ چراکه اعمالش را می‌توان یکسر در زمینهٔ اخلاقیات طبقه‌بندی کرد و به این ترتیب استبداد وحشیانه‌اش به مثابهٔ استیلای خوبی بر شرّ، یا نظم بر اغتشاش بازنموده می‌شود» (فوکو، ۱۳۸۷: ۳۰۳-۳۰۴).

نتیجه‌گیری

تحلیل مجموعهٔ «بنی‌آدم» بر اساس مؤلفه‌های الگوی نشانه‌شناسی اجتماعی ون‌لیوون، معانی فراتر متن را به دست می‌دهد. صورت روایی مجموعهٔ «بنی‌آدم»، متضمن جهان‌بینی دولت‌آبادی در باب مسائل اجتماعی و سیاسی است. داستان‌ها، بار ایدئولوژیک و گاه عاطفی دارند که دولت‌آبادی با استفاده از شگرد معنای ضمنی، استعارهٔ تجربی و پوشیده‌گویی و انکار وجود دیگری، آنها را آشکار سازد. او واقعیت‌های جهان‌شمولی مثل صنعتی شدن که خود مولد خشونت است و همچنین استفادهٔ ابزاری از وجود انسان‌ها را نقد می‌کند. او انسان‌هایی که به دلیل منافع مادی، انسانیت را فراموش می‌کنند، به صورت انسان‌های مسخ‌شده به تصویر می‌کشد، تا زشتی این عمل را برای گفته‌خوان ترسیم کند.

دولت‌آبادی با استفاده از شگردِ قاب‌بندیِ تفکیک، تضادها را پررنگ می‌کند و تقابل سنت و مدرنیته، تضاد طبقاتی، فقر و ثروت، حق و ناحق، خوددوستی و دیگردوستی را در ایران حال حاضر بیان می‌کند. در قالب قاب‌بندیِ هم‌پوشی، ویژگی‌های مشترک شخصیت‌های داستانی خود در جبههٔ حق و ناحق را بیان می‌کند. قدرت‌طلبی، سلطه و خودشیفتگی هر دو گروه مذکور و خشونت خفته در بطن باورهای آنها را نکوهش می‌کند.

بافت‌زدایی زمانی و مکانی از سلطه را در قالب اقتدار شخصی و غیرشخصی در داستان‌ها، نشان می‌دهد؛ سلطه‌ای که به اشکال مختلف و در مکان‌های گوناگون به منصهٔ ظهور می‌رسد: سلطهٔ ارباب بر رعیت، دولت بر مردم، مرد بر زن، جامعه بر زن. قدرت در تمام داستان‌ها به مثابهٔ مفهومی ابزاری- انباشتی به کار رفته است که وارسی، نظارت، سرکوب و سلطهٔ فاعلان قدرت را نشان می‌دهد. دولت‌آبادی با استفاده از قاعدهٔ نشانه‌شناختی انطباق، انطباق در گروه‌هایِ برابرطلب را نقد می‌کند. انطباقی ناشی از اجبار بوده و انسجام ضعیف دارند و سنت و باور مشترکی ندارند، نقد می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰) ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)، جلد اول، تهران، مرکز.

اسداللهی تجرق، الله‌شکر (۱۳۸۸) معناشناسی از دیدگاه کاترین کربرات - اورکیونی، تهران، علمی و فرهنگی.

اطهاری نیک‌عزم، مرضیه (۱۳۹۱) «نظام روایی و نشانه‌های متعالی از دیدگاه نشانه - معناشناسی سیال در داستان طوطی و بازرگان مثنوی»، نامهٔ نقد (مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات)، دفتر دوم، به کوشش حمیدرضا شعیری، ویراستار اعظم فتحی هل‌آباد، تهران، خانهٔ کتاب.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳۹۷) بنی‌آدم، چاپ هفتم، تهران، چشمه.

سجودی، فرزان (۱۳۹۳) بازنمایی پوشاک زنان در مجموعه‌های تلویزیونی (رویکرد نشانه‌شناسی گفتمانی)، تهران، انتشارات و اطلاع‌رسانی مرکز تحقیقات.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲) نشانه- معناشناسی دیداری، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۵) نشانه- معناشناسی ادبیات، نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، مرکز نشر آثار علمی.

فوکو، میشل (۱۳۸۷) «روشن‌فکرها و قدرت، گفت‌وگوی ژیل دلوز با میشل فوکو»، سرگشتگی نشانه‌ها، نمونه‌هایی از نقد پسامدرن، گزینش و ویرایش مانی حقیقی، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

قائمی‌نیا، علیرضا (۱۳۹۱) «استعاره‌های مفهومی در آیات قرآنی»، زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی (مجموعه مقالات) رضا داوری اردکانی و دیگران، تهران، هرمس.

نشاط، نرگس (۱۳۹۰) در جست‌وجوی معنا، رهیافتی معناشناختی در علم اطلاعات، تهران، کتاب‌دارو.

ون‌لیوون، تئو (۱۳۹۵) آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران، علمی.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی