Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 14, No. 56
Winter 2022
Research Article

Processes of Thematising in Literary Criticism

Received: 29/05/2021
Accepted: 1/03/2022

Alireza Mohammadi Kalesar[1*]

* Corresponding Author's E-mail: amohammadi344@gmail.com

Abstract

Although the theme of a work has an important role in literary and art criticism, it has been less discussed as a methodological process. Persian researchers are more concerned with explication and introduction of the theme of literary works than to discuss the processes, methods and strategies of discovering and understanding the theme .This paper, relying on examples of literary and art criticism, introduces two thematising processes: direct and indirect. The first and prevailing process obtains themes through the evident signs and explicit meanings of a text .Three of these evident signs include the direct utterances of the text, elements of fabula, and literary conventions. This process usually displays familiar themes. In contrast, the indirect process achieves the theme of a work by relying on implicit and constructed meanings, using strategies such as the concepts of literary theories, formal devices, extracting non-objective motifs, or combining these. The second type of themes, due to their strangeness, must be justified by a critic precisely and for this reason, they display that the critic is aware of his/her strategies.

Keywords: theme, thematizing, form, motif, interpretation, literary criticism

1. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahr-e Kord University.
https://orcid.org/0000-0002-3567-3235

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 14, No. 56
Winter 2022
Research Article

Extended Abstract

Theme is one of the most current concepts and tools in literary and artistic criticism. Theme and thematic view contribute to the various types and levels of criticism; from the simplest dialogues to professional literary studies and analysis (Scholes, 2018: 22- 23). The effect of the theme can be seen in analytic works in literature and art; for example, the analysis of our everyday dialogues, talking about a movie or novel, introducing a work in social media, and people's evaluations of a literary work or genre. Also, theme has a central function in academic studies. One of the current issues in academic papers, at least in Persian language and literature, is a direct or indirect discussion of the theme of literary works.

In education, an important part of the knowledge students learn is also the themes of the literary works. It can be said that, even curriculums and courses in Persian language and literature, are based on the categorizing of literary texts drawn from their themes. This view to theme and current discussion about theme is a part of the concept that is called "content knowledge" (Linkon, 2018: 19- 28). Therefore, here we have lost "Strategic knowledge"; a type of knowledge that focuses on the process of obtaining these themes. In other words, among the dense articles, theses, curriculums, and common discussion about themes of literary works, there are very few discussions about how to gain these themes. In this paper, I have tried to achieve this aim. In other words, although the theme of a work has an important role in literary and art criticism, it has been less discussed as a methodological process. Persian researchers are more concerned with explication and introduction of the theme of literary works than to discuss the processes, methods and strategies of discovering and understanding the theme This paper, relying on examples of literary and art criticism, introduces two thematising processes: direct and indirect. My aim, in this article, is to discuss

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 14, No. 56
Winter 2022
Research Article

about processes and strategies of constructing of theme via readers and critics rather to discuss about the instances of concrete themes.

Some of the theoretical studies about theme deal with definition of this term and its difference between theme and other similar or correlative terms (Parsanasab, 2009; Taghavi & Dehghan 2009; Sami'i Gilani, 2007). Babak Mo'in (2015) also in his article introduces the concept theme in French thematic theorists' point of view. Because of its reliance on the thermalizing processes, above article is related to my research.

In this article, I have exploited Bordwell (1989) and his results about theme and interpretation. He introduces current norms and procedures in finding and constructing themes and meanings in the history of film studies. With regard to the ideas, theories, and definitions of theme, in this article I want to answer these questions: How do we achieve the theme of works? Is a theme an objective matter or subjective one? Is critic's awareness of the process of making theme affective on the thematic research?

Some of the results of this paper are: various processes of thematising and making theme can be categorized in two main groups: direct processes and indirect processes. The first and prevailing process obtains themes through the evident signs and explicit meanings of a text .Three of these evident signs include the direct utterances of the narrator or fictional characters in the text, elements of fabula (events and persons presented in the deep structure of text), and literary conventions (genre, schools, theories, or some current conventions in literary or artistic institutions). This process usually displays familiar, canonical and traditional themes. Because of their familiarity, these themes don't need to be explained or justified by critics. In contrast, the indirect process achieves the theme of a work by relying on implicit and constructed meanings, using strategies such as the concepts of literary theories (like sexual or political concepts),

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 14, No. 56
Winter 2022
Research Article

formal devices and their meanings (like focalization, metalepsis, or parody), extracting non-objective motifs (like reflection or pretense), or even combining these strategies. The second type of themes, due to their strangeness, must be justified by a critic precisely and for this reason, they display that the critic is aware of his/her strategies. Finally, relying on the second process of theme making and thematising, I introduced the themes of some of the literary and cinematic works such as Hafiz's poems, Birds by Alfred Hitchcock, and Invasion by Sharam Mokri.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.20080360.1400.14.56.1.8

فرایندهای مضمون‌یابی در نقد ادبی

علیرضا محمدی‌کله‌سر [*۱]

(دریافت: ۱۴۰۰/۳/۸ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۰)

چکیده

اگرچه مضمون‌یابی جایگاهی مهم در نقد و پژوهش ادبی و هنری دارد، کمتر به‌عنوان فرایندی روشمند مورد بحث قرار گرفته است. پژوهش‌های زبان فارسی بیشتر متوجه شرح و معرفی مضمون آثار است تا بررسی فرایندها، روش‌ها و راهبردهای کشف و فهم مضمون. در مقالهٔ حاضر، با تکیه بر نمونه‌هایی از نقد آثار ادبی و سینمایی، دو فرایند مستقیم و غیرمستقیم در مضمون‌یابی شناسایی و معرفی شده است. اولین و رایج‌ترین فرایند، مضمون را با تکیه بر نشانه‌های آشکار و معانی صریح متن به‌دست می‌آورد. سه مورد از این نشانه‌های آشکار عبارت است از: گفته‌های مستقیم متن، عناصر فابیولا و قراردادهای ادبی. این فرایند معمولاً مضمون‌هایی آشنا و بی‌نیاز از توجیه و تبیین ارائه می‌دهد. درمقابل، فرایند غیرمستقیم با تکیه بر معانی ضمنی و برساخته، به مضمون اثر دست می‌یابد. مهم‌ترین راهبردهای مورد استفاده در فرایند غیرمستقیم عبارت است از: مفاهیم نهفته در نظریه‌های ادبی، توجه به شگردهای فرمی، استخراج موتیف‌های غیرعینی، یا ترکیب این موارد. مضمون‌های به‌دست‌آمده از فرایند

۱. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.
* amohammadi344@gmail.com
https://orcid.org/ 0000-0002-3567-3235

دوم به‌دلیل غرابت، به توجیه دقیق منتقد نیازمند است؛ توجیهاتی که نشانهٔ آگاهی منتقد از راهبردهای مورد استفادهٔ خود است.

واژه‌های کلیدی: مضمون، فرایند مضمون‌یابی، فرم، موتیف، تفسیر، نقد ادبی.

۱. مقدمه

مضمون یا درون‌مایه[1] یکی از رایج‌ترین مفاهیم و ابزارها در نقد ادبی است. از ساده‌ترین گفت‌وگوها تا پژوهش‌های تخصصی دربارهٔ آثار ادبی و هنری، ردپای مضمون را می‌توان یافت (اسکولز، ۱۳۹۶: ۲۲ـ۲۳). بحث‌های روزمرهٔ ما «دربارهٔ» فیلمی که دیده‌ایم یا داستانی که خوانده‌ایم، معرفی سادهٔ اثر در رسانه‌های اجتماعی، ارزیابی‌های بسیاری از مخاطبان ادبیات دربارهٔ اثر یا ژانری خاص، نمونه‌هایی است که اغلب گِرد مضمون اثر شکل می‌گیرد. اما در تحلیل‌ها و مباحث تخصصی‌تر نیز همین نقش کلیدی را برای مضمون می‌توان قائل شد. دست‌کم در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، یکی از موضوعات رایج در مقالات دانشگاهی، بحث مستقیم یا غیرمستقیم دربارهٔ مضمون آثار ادبی است. در حوزهٔ آموزشی نیز، معرفی مضمون آثار ادبی و انتقال آن‌ها به دانشجویان همواره بخشی از دانشی بوده است که مدرسان ادبیات انتقال آن را به دانشجویان لازم می‌دیده‌اند. حتی می‌توان گفت تقسیم‌بندی گرایش‌های زبان و ادبیات فارسی و سرفصل‌ها و دروس این گرایش‌ها نیز تا حدی مبتنی بر تقسیم‌بندی متون براساس مضامین آن‌هاست. اگر این‌گونه نگاه‌ها به مضمون و بحث‌های رایج دربارهٔ آن را بخشی از چیزی بدانیم که لینکن (۱۳۹۷: ۱۹ـ۲۸) «دانش محتوایی»اش می‌خواند، جای «دانش راهبردی» در این میان خالی است؛ دانشی که از فرایند دستیابی به این مضمون‌ها سخن می‌گوید. به عبارت دیگر، در میان انبوه مقالات، پایان‌نامه‌ها، محتواهای درسی و مباحث عمومی دربارهٔ مضمون آثار ادبی، کمتر دربارهٔ شیوهٔ

دستیابی منتقد به این مضمون‌ها بحث می‌شود. در این نوشتار، سعی بر این است تا بدون پرداختن به مضامین موجود در آثار ادبی (به‌عنوان دانش محتوایی)، به فرایندهای مضمون‌یابی پرداخته شود.

پیش از این، هدف برخی بررسی‌های نظری، تعریف اصطلاح مضمون و تفاوت آن با دیگر اصطلاحات مشابه بوده است (تقوی و دهقان، ۱۳۸۸؛ سمیعی‌گیلانی، ۱۳۸۶؛ پارسانسب، ۱۳۸۸). بابک‌معین (۱۳۹۴) نیز در مقالهٔ «مفهوم مضمون و آسیب‌شناسی نقد مضمونی» مفهوم مضمون نزد هواداران نقد مضمونی به‌ویژه ژرژ پوله را معرفی کرده است که از نظر تکیه بر شیوه‌های مضمون‌یابی می‌تواند مرتبط با مقالهٔ حاضر باشد. مقالهٔ یادشده فقط به معرفی یکی از این شیوه‌ها و راهبردها می‌پردازد؛ ولی به‌دلیل تمرکز بر تفاوت‌های مضمون‌یابی در نقد مضمونی و نقد سنتی می‌تواند موجب تقویت خودآگاهی روش‌شناختی منتقد در مضمون‌یابی شود. بوردول (1989) نیز به‌طور مفصّل قواعد و روش‌های مرسوم در تاریخ تفسیر فیلم را معرفی کرده که در مقالهٔ حاضر، از برخی مفاهیم و دستاوردهای وی نیز بهره گرفته شده است.

در این مقاله، با توجه به ایده‌ها و نظریه‌های حوزهٔ مضمون، به این پرسش‌ها پاسخ داده شده: چگونه به مضمون اثر دست می‌یابیم؟ آیا مضمون اثر مقوله‌ای عینی است یا ذهنی؟ آگاهی منتقد به فرایند مضمون‌یابی چه تأثیری در پژوهش‌ها و نقدهای مبتنی بر مضمون دارد؟ شرح فرایند دستیابی به مضمون مستلزم توجه به چه مسائلی است؟

۲. مضمون

در مقالهٔ حاضر، مضمون در معنایی گسترده درنظر گرفته شده که می‌توان آن را به‌صورت معنا و تفکر محوری اثر یا عنصر معنایی غالب در اثر تعریف کرد. در این تلقی، مضمون همچون کلان‌واژه‌ای است که بسیاری از مصادیق موتیف، موضوع، کهن‌الگو، نماد، ابرپی‌رنگ و غیره را نیز دربر می‌گیرد. دلیل نادیده گرفتن تفاوت‌های

نظری و اختلاف تعاریف میان مضمون و مفاهیم مشابهش این است که سخن گفتن از این تفاوت‌ها، به‌طور مطلق و بریده از پیش‌فرض‌ها، زمینه‌ها، اهداف و انگیزه‌های کاربرد آن، چندان کارآمد نیست. درست است که فرهنگ‌های اصطلاحات تخصصی معمولاً تعاریفی کلاسیک و اولیه از این مفاهیم به‌دست می‌دهند، ولی همین اختلاف میان تعاریف اولیه را می‌توان دلیلی بر انگیزه‌مندی و بافتمندیِ این اصطلاحات دانست. بنابر توضیحات بالا، هر نوع تقسیم‌بندی در مفاهیم درصورتی معتبر است که کارکردی در راستای اهداف پژوهشی ما داشته باشد (Abrams, 1989: 3)؛ در غیر این صورت، می‌توان آن تفاوت‌ها را نادیده گرفت. روشن است که در اینجا اعتبار یک دسته‌بندی یا مرزبندی در گرو کارکرد آن است؛ مثلاً تمایز میان کهن‌الگو و مضمون هنگامی رواست که برای پژوهش ما کارایی داشته باشد.

این زمینه‌های فکری و کاربردی گاه به‌شکل پیش‌فرض پژوهشگران در تعریف و دسته‌بندی اصطلاحات تخصصی نمود می‌یابد. مثلاً تمایز کلیشه‌شده و معروف میان موضوع و مضمون (میرصادقی، ۱۳۹۴الف: ۲۲۸؛ مستور، ۱۳۹۵: ۳۰ـ۳۱) بر این پیش‌فرض استوار است که «موضوع»ها اموری آشنا و ازپیش موجود است، همچون گزینه‌هایی روی میز که هنرمند باید از میان آن‌ها برگزیند و پس از این گزینش است که جهت‌گیری نویسنده نسبت به موضوعِ گزینش‌شده به شکل‌گیری مضمون می‌انجامد. این همان پیش‌فرض کلاسیکی است که گزینش و آراستن را دو وظیفهٔ مهم هنرمند می‌داند؛ همان پیش‌فرض حاکم بر سنت ادبی ما که نمونهٔ نوعی‌اش را در این بیت معروف می‌توان یافت: «یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت/ در بند آن مباش که مضمون نمانده است».

بافت و زمینهٔ شکل‌گیری اصطلاحات نیز در درک نسبت میان اصطلاحات هم‌بسته نقشی مهم دارد. مثلاً اصطلاح کهن‌الگو «برآمده از» روان‌شناسی یونگ و طبعاً برخوردار از زمینه و بار یونگی است. پس اگر پژوهش ما ارتباطی با بافت یونگی نداشته باشد، لزومی ندارد بر تفاوت میان کهن‌الگو با مثلاً موتیف یا مضمون اصرار بورزیم. تأثیر این عامل را در تنوعِ معانیِ یک اصطلاح واحد نیز می‌توان دید؛ چنان‌که در بافت فرمالیسم روسی، معنای موتیف در تعریفی متفاوت و با خالی شدن از بار مرسومِ «تطبیقی» و [شبهِ]یونگیِ خود، همچون «بخش تجزیه‌ناپذیر» هر اثر (توماشوفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۹) تعریف می‌شود.

به هر روی، در مقالهٔ حاضر، مضمون در معنایی گسترده و بدون توجه به تمایزش با اصطلاحاتی هم‌بسته چون موتیف، موضوع، کهن‌الگو و نماد به‌کار برده شده است. چشم‌پوشی از تفاوت میان مضمون و اصطلاحات هم‌بسته‌اش نیز تنها به این دلیل است که این تمایزها هیچ دستاورد و کارکردی برای مطالعهٔ حاضر ندارد.

۳. فرایندهای مضمون‌یابی

چنان‌که در مقدمه نیز گفته شد، در مقالهٔ حاضر به‌جای بحث دربارهٔ تعاریف مضمون یا معرفی مضامین موجود در آثار هنری به فرایندهای مرسومِ دستیابی به مضمون در عملِ نقد توجه شده است. به‌نظر می‌رسد روش‌ها و راهبردهای گوناگون مضمون‌یابی را در دو فرایند کلی می‌توان خلاصه کرد. این فرایندها اولاً در عمل نقد، خوانش، تفسیر و تحلیل متن جای دارد، نه در خلق آن؛ ثانیاً در پیوند با یکدیگر نیز می‌توانند به‌کار روند، ولی در این نوشتار به قصد آشنایی و تقویت آگاهی منتقدان به آن‌ها، متمایز از یکدیگر معرفی خواهند شد؛ ثالثاً اغلب نقدهای معطوف به مضمون در مطالعات ادبی و سینمایی بر همین دو فرایند و زیرمجموعه‌های آن‌ها تکیه دارند.

۳ـ۱. فرایند مستقیم

در نخستین فرایند ــ که در پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی بسامد زیادی دارد ــ منتقد از روی نشانه‌های آشکار متن به مضمونی رایج دست می‌یابد. «مستقیم بودن» این فرایند از آن روست که منتقد به نشانه‌های زبانی و محتوایی متن اعتماد می‌کند و همان نشانه‌ها و دلالت‌ها را برای مضمون‌یابی کافی می‌داند. «آشکار بودن» نیز به این معناست که مضمون مورد نظر از سطحی‌ترین و قراردادی‌ترین دلالت‌های متن قابل دریافت است و به همین دلیل نیز بی‌نیاز از توضیح فرایند و راهبردهای مضمون‌یابی پنداشته می‌شود. دو نمونه از راهبردهای پرکاربرد مضمون‌یابی مستقیم عبارت است از: تکیه بر گفته‌های صریح متن و تکیه بر قراردادهای ادبی.

۳ـ۱ـ۱. گفته‌های صریح متن

ساده‌ترین راه مضمون‌یابی توجه به گفته‌های مستقیم متن است. منظور از گفته‌های مستقیم مواردی است همچون گفته‌های مؤلف، راوی یا شخصیت‌ها که آشکارا به مضمونی خاص اشاره دارند. در بسیاری از مقالات، هنگامی که منتقد برای توجیه مضمون مورد نظر خود شواهدی ارائه می‌دهد، این شواهد معمولاً تکه‌هایی از گفته‌های متن هستند که بدون نیاز به توضیح و تحلیل، به‌طور مستقیم به همان مضمون اشاره می‌کنند. در این پژوهش‌ها، هنگامی که از مضمون‌هایی چون فقر، سنت، مدرنیسم، استبداد، پوچ‌گرایی، ایثار، وطن‌دوستی، خیانت، عشق و خانواده سخن می‌رود، شواهدی از متن گزینش می‌شود که به‌طور صریح «دربارهٔ» سنت‌گرایی (با نشانه‌هایی همچون مذهب‌گرایی سنتی، تکیه بر باورهای عامیانه و مردسالاری)، مدرنیسم (با نشانه‌هایی همچون دین‌گریزی، علم‌گرایی و گرایش‌های فمنیستی)، فقر

(با نشانه‌هایی چون بی‌پولی، اعتیاد و بزهکاری) و موضوعاتی مانند آن سخن می‌گویند. آشکارگی این نشانه‌ها و شواهد تا آنجاست که منتقد را بی‌نیاز از توضیح و تحلیل شواهد می‌کند و نتیجهٔ تحقیق نیز معمولاً چیزی نیست جز تعدادی تیتر یا عنوان (در حکم مضمون‌ها) و مجموعه‌ای شاهدمثال که با بیان همان شواهد به زبانی دیگر به‌مثابهٔ توضیحات هر بخش، کامل شده است.

مهم‌ترین اِشکال این نوع برخورد با مضمون، آشکارگی مضامین یافته‌شده و بی‌نیازی از واسطه‌گریِ منتقد است. تکیه بر خط داستان (به‌معنای آنچه در سطح فابیولا رخ می‌دهد) نیز از همین مقوله است. به عبارت دیگر، ارائهٔ خلاصه‌ای از آشکارترین رخدادهای متن در سطح فابیولا و با تکیه بر آنچه خود متن درپی برجسته کردن آن است، خودبه‌خود مضمونی آشکار را معرفی می‌کند که اغلب مخاطبان هم با آن هم‌رأی هستند. مثلاً اگر ازدواج و اعتیاد و جدایی سه رخداد اصلی‌ای باشد که داستان درپی برجسته کردن آن‌هاست، اغلب افراد هم در ارائهٔ خلاصهٔ داستان، بدون مقاومت دربرابر نشانه‌های مستقیم، بر همین سه رخداد تکیه می‌کنند. همین امر نیز موجب برآمدن مضمونی همچون اعتیاد یا فقر می‌شود. نمونه‌هایی از این راهبرد مضمون‌یابی را در نقدهای ادبیات فارسی می‌توان یافت. مثلاً حسین پاینده (۱۳۹۵: ۴۷۶ـ۴۸۷) در نقد *همراه آهنگ‌های بابام*، با بازنویسیِ پی‌رنگ، به بازخوانی این داستان براساس مضمون آشنای «ستم طبقاتی و لزوم مبارزه با آن» پرداخته است؛ مضمونی که به‌راحتی و از آشکارترین عناصر و رخدادهای فابیولا قابل دریافت است. در اینجا اولاً مضمون حاصل توجه به آشکارترین بخش‌های فابیولا و نمود آن در گفته‌های مستقیم متن است؛ ثانیاً توضیحات منتقد نیز احتمالاً چیزی جز بازگویی همین نشانه‌ها و شواهد متنی نیست. بنابراین معرفی فقر، سنت یا ایثار به‌عنوان مضمون متن، بدین معناست که

بخش‌های زیاد و آشکاری از متن به‌طور صریح دربارهٔ این موضوعات سخن می‌گویند و اغلب مخاطبان حتی بدون نیاز به منتقد، می‌توانند آنها را تشخیص دهند.

۳ـ۱ـ۲. قراردادهای ادبی

برخی قراردادهای ادبی نیز در کنار (حتی گاه به‌جای) گفته‌های متن در فرایند مضمون‌یابی مستقیم نقش دارد. به عبارت دیگر، منتقد در فهم و دریافت مضمون اثر بیش از تکیه بر نشانه‌های مستقیم متن، بر دلالت‌های برآمده از قراردادهای آشنای ادبی تکیه می‌کند. قراردادهای حاکم بر شخصیت‌پردازی در متون روایی، نمونه‌ای از این قراردادهاست. در اینجا میان آنچه در مطالعات سنتی داستان، توصیف مستقیم و غیرمستقیم خوانده می‌شود (میرصادقی، ۱۳۹۴الف: ۱۲۵ـ۱۳۲)، تفاوتی وجود ندارد؛ چون «توصیف غیرمستقیم» چیزی جز تکیه بر عرف‌های آشنای اجتماعی یا همان «نوع‌متن»ها (وردانک، ۱۳۸۹: ۲۹ـ۳۱) نیست. بنابراین بسیاری از همین توصیف‌های غیرمستقیم شخصیت برآمده از قراردادهایی ثابت است و به همین دلیل جزو نشانه‌های صریح متن برای مضمون‌یابی مستقیم قرار می‌گیرد. برخی انواع نمادپردازی‌ها را نیز باید از همین سنخ دانست. مثلاً میرصادقی (۱۳۹۴ب: ۴۵۹) در تحلیل داستان *گیله‌مرد* با توجه به برخی عناصر توصیفی صحنه، «وصف طبیعت و ریزش مداوم باران و همهمهٔ طوفان و تکرار صدای شیون زنی که زجر می‌کشد» را در هماهنگی با وضعیت روحی گیله‌مرد و نشانهٔ درون‌مایهٔ داستان یعنی «عصیان کردن و علیه ظلم و بی‌عدالتی سر برداشتن» دانسته است.

مکتب‌ها و ژانرهای ادبی و هنری نیز وجهی قراردادی از همین سنخ دارند. اگر قراردادها در فرهنگ یا زمانی خاص، یک اثر را متعلق به ژانری خاص بدانند، برخی

منتقدان و خوانندگان نیز مضمون این اثر را همسو با همان ژانر درک خواهند کرد. این نکته درمورد ژانرهایی که معیارهای محتوایی و مضمونی در شکل‌گیری آن‌ها نقشی برجسته دارد، آشکارتر است. مثلاً تعلق اثر به ژانر اجتماعی (اگر بتوان به چنین ژانری قائل بود)، جنایی یا جنگی (ادبیات پایداری) می‌تواند موجب شود تا همین نام‌ها یا نام‌های وابسته برای معرفی مضمون آن اثر به‌کار رود. مثلاً هنگامی که داستانی به‌طور معمول در دستهٔ «ادبیات پایداری»، «ادبیات جنگ» یا «ادبیات دفاع مقدس» قرار می‌گیرد، مواردی چون شهادت، ایثار و وطن‌دوستی به‌عنوان مضمون آن داستان معرفی یا به‌طور ضمنی درنظر گرفته می‌شود. این نکته را تا حدی درمورد برخی مکتب‌های ادبی و هنری نیز می‌توان دید. گفتمان غالب در دوره‌ای خاص می‌تواند مکتب‌های ادبی را چنان معرفی کند که رابطه‌ای خاص با برخی مضامین و موضوعات ازپیش‌موجود برقرار کنند؛ مانند پیوندهای تثبیت‌شده و تا حدی قراردادی میان ناتورالیسم و جبرگرایی (ثروت، ۱۳۸۶: ۱۸۵ـ۱۸۷)، رمانتیسم و اصالت‌گرایی (طبیعت، کودکی و...) (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۱۷) یا سورئالیسم و عرفان (سعید، ۱۳۸۵: فصل اول). بنابراین پژوهشگران نیز مثلاً در بررسی آثار صادق چوبک در نگاه نخست مضامین قراردادیِ وابسته به ناتورالیسم را پیش چشم می‌آورند.

شاید قراردادهای مربوط به تاریخ هنر و دسته‌بندی‌های آن را نیز از همین سنخ بتوان دانست. مثلاً تعلق آثاری خاص از تاریخ ادبیات معاصر ایران به جریانات مارکسیستی موجب می‌شود تا معمولاً مضامینی خاص متعلق به دو مفهوم «مارکسیسم» (به‌عنوان عنصری تاریخی در ادبیات معاصر ما) و «رئالیسم» (به‌عنوان مکتبی ادبی) در خوانش آثار آن دورهٔ تاریخی برجسته شود.

در پایان این بخش، توجه به چند نکته در مورد فرایند مستقیم مضمون‌یابی ضروری است:

الف. مضمون‌های برآمده از این فرایند، مطابق برداشت‌های مرسوم از «مضمون»، معطوف به اموری آشنا در زندگی روزمره است (مارش، ۱۳۸۹: ۱۰)؛ بنابراین معمولاً مفاهیمی مورد انتظار و ازپیش‌موجود است.

ب. این فرایند بیشترین پیوند را با «دانش محتوایی» در خوانش ادبیات دارد. پس در این‌گونه نقدها ردّی از شرح فرایندها و راهبردهای دستیابی به مضمون نمی‌یابیم. همین نکته موجب شده تا محتوای این پژوهش‌ها یا شامل بازگویی شواهد متنی باشد، یا به توضیح مفاهیمی برآمده از علوم اجتماعی، مکاتب ادبی، تاریخ هنر و سایر منابع مرتبط با مضمون مورد نظر بپردازد.

ج. محتواگرایی نهفته در فرایند مستقیم با عینیت‌گرایی منتقد پیوند دارد. این نگاه ــ که در پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی نیز غالب است ــ مضمون را امری می‌داند که حضوری بدیهی و عینی در اثر دارد و بحث دربارهٔ آن مضمون بدون نیاز به شرح فرایند مضمون‌یابی، فقط به ارائهٔ شواهدی نیازمند است که آشکارا به مضمون یادشده اشاره دارد.

د. بداهتِ مضمون در این فرایند تا حدی حاصل غلبهٔ گفتمان‌های مسلط ادبی، هنری، اجتماعی و حتی سیاسی است. این سلطهٔ گفتمانی موجب شده تا نشانه‌هایی خاص و آشکار، به‌طور خودکار بر مضامینی مشخص دلالت داشته باشد، بدون نیاز به شرح چگونگی این دلالت. این سلطهٔ گفتمانی دو نتیجهٔ مهم به‌همراه داشته است: نخست، روی آوردن پژوهشگران و منتقدان به کلیشه‌های مضمونی و تکرار و بازتولید

آن‌ها در نقدهای مختلف؛ دوم، تسلیم شدن منتقد به طبیعی‌پنداریِ گفتمان‌های غالب و بی‌بهره ماندن تحلیل‌ها و پژوهش‌ها از نگاه انتقادی.

۳ـ۲. فرایند غیرمستقیم

دومین فرایند مضمون‌یابی، برخلاف فرایند نخست، در کنارِ (یا بدون توجه به) نشانه‌های مستقیم و صریح، درپی دلالت‌های غیرمستقیم است. مضمون برآمده از این فرایند نه آشناست و نه بدیهی؛ چنان‌که حتی پذیرش آن در ابتدای امر دشوار و نیازمند توضیحاتی برای اقناع مخاطب است. برای درک بهتر فرایند غیرمستقیم مضمون‌یابی، توجه به نکات زیر مفید است:

الف. فرایند غیرمستقیم مضمون‌یابی بر پیش‌فرض «غیرعینی بودن مضمون» مبتنی است. این پیش‌فرض مضمون را امری مشخص و موجود در اثر نمی‌داند که کشف و «یافتن» آن نیازمند چشمانی تیزبین باشد، بلکه امری برساختنی می‌داند که برساختن آن نیازمند نگاه انتقادی و توجه به دریافت خواننده و امکانات متن است.

ب. در پژوهش‌های مبتنی بر فرایند مستقیم مضمون‌یابی، بخش عمدهٔ پژوهش عبارت است از شرح مضمون یافته‌شده (مثلاً عشق) با تکیه بر اطلاعات بیرونی (مثلاً کتاب‌های عرفانی و روان‌شناختی دربارهٔ عشق) و شواهدی آشکار از متن. این درحالی است که در فرایند غیرمستقیم، شرح راهبرد و فرایند رسیدن به مضمون مهم‌تر از شرح خودِ مضمون است و حجم بیشتری از پژوهش را نیز اشغال می‌کند. شاید به همین دلیل است که این نوع مضمون‌یابی نمونه‌های چندانی در پژوهش‌های زبان فارسی (به‌ویژه در حوزهٔ ادبیات) ندارد.

ج. نباید چنین پنداشت که شرط اصلی مضمون برآمده از فرایند غیرمستقیم، دیریابی و ذهنی بودن است. این مضمون باید بتواند بخش‌های مختلف فرمی و

محتوایی متن را توجیه کند. اتفاقاً این توجیه‌ها بخش مهمی از فرایند و حجم پژوهش را تشکیل می‌دهد و به همین دلیل نیز مضمون در این شیوه سرشتی ساختاری (با فرضِ وحدت و انسجام نسبی متن) می‌یابد.

د. فرایند غیرمستقیم، چندان درپی مضامین ازپیش‌موجود نیست؛ بلکه مضامینی منفرد را می‌طلبد که هستی‌شان در گرو فرایند و راهبردهای مضمون‌یابی و چگونگی ارتباط آن‌ها با ساخت اثر است. به‌دلیل تفاوت ساخت یک اثر با دیگر آثار، مضمون آن اثر نیز به‌راحتی قابل تعمیم به دیگر آثار نخواهد بود. پس باید توجه داشت که مثلاً برداشت‌های مرسوم از واج‌آرایی (به‌عنوان عنصری فرمی) که برای تکرار هر واج، معنایی ثابت و ازپیش‌تعریف‌شده درنظر می‌گیرند، به‌دلیل تعمیم‌پذیری و قراردادی بودن در همان فرایند مستقیم مضمون‌یابی جای می‌گیرد و ازاین نظر فرقی با سایر نمونه‌های یادشده در بخش ۳ـ۱ ندارد.

ه. فردی بودن مضمونِ برآمده از فرایند غیرمستقیم به این معناست که این مضمون‌ها با ویژگی‌های درون‌متنی در پیوند است. این مضمون‌ها بیشترین وفاداری را به «ماهیت هنریِ» آثار ادبی و هنری و کمترین وفاداری را به مفاهیم ازپیش‌موجود و بیرونی دارد. این نکته درمورد متون ادبی که همواره در محاصرهٔ مفاهیم و دانش‌های دیگر است، اهمیت زیادی دارد.

با توجه به این نکته‌ها، در بخش‌های بعدی مقاله سه مورد از مهم‌ترین راهبردهای مرتبط با فرایند غیرمستقیم، با توجه به پژوهش‌ها و نقدهای موجود و در دسترس، معرفی و نمونه‌هایی نیز ارائه شده است.

۳ـ۲ـ۱. استفاده از نظریه‌های ادبی

شاید رایج‌ترین شیوه، استفاده از نظریه‌های ادبی به‌عنوان ابزار یا راهبردی برای دستیابی به مضمون‌های غیرمستقیم باشد. در اینجا باید به سه نکته توجه کرد. نکتهٔ نخست این

است که نظریه‌های ادبی در اینجا بیشتر شامل آن‌هایی است که از حوزه‌هایی چون روان‌کاوی، علوم سیاسی و جامعه‌شناسی برآمده تا آن‌ها که سرشت یا زمینه‌ای ادبی‌تر دارد. نکتهٔ دوم این است که کاربست‌های مکانیکی و گاه تحمیلی نظریه معمولاً بر همان نشانه‌های صریح و دلالت‌های مستقیم متن تکیه دارد؛ از این رو در همان دایرهٔ فرایندهای مستقیم می‌گنجد. پس مضمون‌یابی غیرمستقیم در اینجا شامل استفاده‌های انتقادی‌تر از نظریهٔ ادبی است؛ مثلاً استفاده از مفاهیم یک نظریه یا ترکیب خلاقانه و هدفمند چند نظریه. نکتهٔ سوم هم این است که نظریه‌های یادشده در درجهٔ اول، رمزگان‌ها و حوزه‌های مفهومی‌ای برای مضمون‌یابی فراهم می‌آورد (از سیاست تا جنسیت و استعمارگری و غیره) (Bordwel, 1989: 106-128) و در درجهٔ دوم می‌تواند راهبردها و الگوهایی برای خوانش متن نیز داشته باشد. مثلاً از میان نظریه‌ها و مفاهیم برآمده از جریان پساساخت‌گرایی، خوانش ساخت‌شکنانه می‌تواند راهبردی برای دستیابی منتقد به رمزگان‌ها و حوزه‌های مفهومی مختلف باشد. برای نمونه کاترین بلزی با چنین خوانشی از داستان‌های شرلوک هولمز مضمون‌های[۳] جنسیتی و فمینیستیِ آن را برجسته کرده است. مضمون مورد نظر بلزی نه از اشارات مستقیم متن، بلکه از تلاش منتقد برای پرده برداشتن از تناقض پنهان میان «حضور این‌همه زن در داستان‌های شرلوک هولمز به‌مثابهٔ چهره‌هایی سایه‌مانند، رازآمیز و جادویی» و «[تلاش نویسنده برای] واضح بودن [و راززدایی از] متن» (بلزی، ۱۳۹۲: ۱۵۹ـ۱۶۸) برآمده است.

۳ـ۲ـ۲. شگردهای فرمی

شگردهای فرمی محدوده‌ای وسیع از تمهیدات را دربر می‌گیرد؛ از صناعات آشنا تا تمهیدات نوآورانه که کشف آن‌ها نیازمند ریزبینی منتقد است. تأکید فرمالیست‌های

روس بر بررسی‌های فرمال به‌عنوان آغازگاه بحث دربارهٔ معنا و محتوا، به‌نوعی بر همین دستیابی غیرمستقیم به محتوا تکیه دارد. در قرن بیستم، همین نگاه در ترکیب با برخی نظریه‌های مارکسیستی، ارزش‌های محتواییِ فرم را برجسته‌تر کرد (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۴۵ـ۶۳). شاید از همین روست که برخی نظریه‌پردازان، معنای مدرنِ مضمون را تا حدی متوجه وجوه فرمی می‌دانند (Childs & Fowler, 2006: 239).

اگرچه تفسیر بی‌قیدوشرط ویژگی‌های فرمی عاری از اعتراض‌های جدی نیز نبوده است (بوردول، ۱۳۹۹: ۲۴۳ـ۲۴۵)، همین تفسیر شگردهای فرمی را باید از مهم‌ترین راهبردهای مضمون‌یابی نزد منتقدان ادبی و هنری شمرد. یکی از رادیکال‌ترین نگاه‌ها به این راهبرد را در نوشته‌های ابتداییِ یوری لوتمان می‌توان یافت. لوتمان با تأکید بر اینکه اثر هنری حاصل برهم‌کنش نظام‌هایی گوناگون است، بر معانیِ ثانوی‌ای تأکید می‌کرد که برایند این نظام‌ها، و متفاوت با معنای طبیعی و صریح نشانه‌های متن است. مثلاً تکرار یک واج در کلمات مختلف شعر عنصری است فرمی که با نزدیک کردن معنای آن کلمات به یکدیگر، موجب برآمدن معنایی متفاوت از «معنای طبیعی» اثر می‌شود (Lotman, 1977: chap. 6). نمونه‌هایی دیگر از تحلیل مضمون براساس شگردهای فرمیِ آشنا را می‌توان در مضمون‌یابی با تکیه بر زاویهٔ دید یافت. تفسیر براساس مضمونِ میرایی در شعری از بچمن (وردانک، ۱۳۸۹: ۴۸ـ۵۴) و مضمونی زن‌ستیزانه در فیلم *نامهٔ زنی ناشناس*[۴] (برانیگان، ۱۳۹۶: ۳۴۶ـ۳۵۸) نمونه‌هایی از این نوع مضمون‌یابی است.

منتقدان در این شیوه معمولاً با تمرکز بر شگردهای آشنا ولی پنهان در متن، بخش‌های فرعی و کمتر برجسته‌شده در متن را دست‌مایهٔ مضمون‌یابی قرار می‌دهند؛ اموری همچون شخصیت‌های فرعی، پیرفت‌های فرعی، انگیزش‌های زیبایی‌شناختی

(توماشوفسکی، ۱۳۸۵: ۳۲۲ـ۳۲۵)، بن‌مایه‌های آزاد و ایستا (همان: ۳۰۰ـ۳۰۴) و اموری مانند آن. مثلاً تزوتان تودوروف در تحلیل داستان‌هایی از هنری جیمز، مضمون آن‌ها را چنین معرفی می‌کند: طلب حقیقت در غیاب آن، یا تأکید بر فهم رخدادها به‌جای خود آن‌ها، یا طلب آنچه سبب این طلب است (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۲۱ـ۱۲۲). تودوروف فرایند دستیابی به این مضمون غریب و نامتعارف را با ارائهٔ شواهدی از شگردها و بخش‌های فرعی داستان‌های جیمز شرح می‌دهد؛ تکنیک‌هایی همچون دیدن غیرمستقیم وقایع (همان: ۱۱۸)، نمایش «نمودها» (همان: ۱۲۰)، برخی ساخت‌های زبانی و نحوی مانند جاگیریِ پیاپی گزاره‌های اصلی یا «هسته» در دل چندین گزارهٔ پیرو (همان: ۱۲۲ـ۱۲۳) و غیره. در هیچ‌یک از این شواهد نیز به مضمون مورد نظر تودوروف اشاره‌ای مستقیم و آگاهانه نشده است.

آشکار است که استفاده از شگردهای فرمی برای مضمون‌یابیِ غیرمستقیم، طیفی گسترده از شگردها و تحلیل آن‌ها را از نظر میزان توجیه‌پذیری شامل می‌شود. به همین دلیل این نوع تحلیل‌ها گاه با انتقاداتی نیز روبه‌رو بوده است. مثلاً یاکوبسن و استروس (۱۳۷۹: ۲۴۱ـ۲۴۳) در مقالهٔ مشترک خود پس از تحلیل ساختاری شعر «گربه‌ها» از بودلر، مضمونی جنسی را با تکیه بر ساختارهای فرمیِ مورد نظرشان معرفی کردند. غرابت این مضمون و دشواریِ توجیه شیوهٔ به‌دست آمدن آن موجب شد تا مایکل ریفاتر بر همین شیوهٔ مضمون‌یابی بتازد (اسکولز، ۱۳۸۳: ۵۶ـ۶۶). موضع ریفاتر می‌تواند نشان‌دهندهٔ اهمیت و دشواری توجیه و اقناع مخاطبان در این نوع مضمون‌یابی غیرمستقیم باشد.

۳ـ۲ـ۳. موتیف‌ها

موتیف را معمولاً عنصر عینی تکرارشونده در اثر می‌دانند. موتیف پیوندهای مفهومی مهمی با مضمون در معنای عام آن دارد، تا جایی که معمولاً تعریف مضمون بدون

اشاره به موتیف دشوار است.[۵] از آنجا که موتیف‌ها می‌توانند وجهی مضمونی نیز داشته باشند، برخی منتقدان مضمونی را در اثر می‌یابند که می‌تواند به‌عنوان یکی از موتیف‌های اثر نیز معرفی شود. البته باید توجه داشت که این موتیف‌ها اولاً غیرعینی است، یعنی همچون موتیف‌های مرسوم به‌شکل تصویر، کلمه یا عبارتی عینی در متن تکرار نمی‌شود، بلکه پی بردن به آنها نیازمند تحلیل و تفسیر متن است؛ ثانیاً حضورشان با فرض کلیت و انسجام متن همراه است و برخلاف موتیف‌های عادی و کلاسیک، به‌صورت پراکنده و تنها براساس «تکرار» در متن حضور ندارد، بلکه می‌تواند برای توجیه ارتباط میان اجزای مختلف اثر نیز به‌کار رود. از همین روست که کشف این موتیف‌های غیرعینی نیازمند تحلیل و توجیه منتقد است و تلاشی فراتر از یافتن نمونه‌های عینی تکرارشونده در متن می‌طلبد.

بسیاری از مضامین برآمده از گرایش موسوم به «نقد مضمونی» از همین گونه است. نقد مضمونی، مضمون را برخلاف «کاربرد معمول و جاری»، امری «انتزاعی»، «آشکار» و «جمعی» نمی‌داند، بلکه امری «عینی»، «پنهان» و «فردی» می‌شمارد (بابک‌معین، ۱۳۹۴: ۸۹). گفتنی است در اینجا «عینیت» ویژگی خودِ مضمون است نه فرایند مضمون‌یابی؛ یعنی مضمون امری است با ویژگی‌های مادی و متفاوت با مفاهیم انتزاعی.[۶] همچنین مقصود از «فردی» بودن مضمون (دربرابر مضمون جمعی) این است که این مضمون تعمیم‌پذیر به دیگر آثار نیست و برآمده از ویژگی‌های آن اثر و آگاهی مؤلف همان اثر است. مثلاً ژان پیر ریشار در بررسی مضمون رمان در *جستجوی زمان ازدست‌رفته*، به‌جای تکیه بر مضامین آشکار و انتزاعیِ مرسوم، همچون «زمان»، اموری همچون «روشنایی»، «جریان باد» و «تراکم و تخلخل» را مضمون اثر معرفی می‌کند (همان: ۹۰). روشن است که این مضمون‌ها حضوری عینی در متن ندارد و معرفی‌شان

نیازمند توجیه و تحلیل جدی است. همچنین با تکیه بر آن‌ها بخش‌های مختلف متن را نیز می‌توانیم توجیه، تفسیر و بازخوانی کنیم.

۳ـ۲ـ۴. ترکیب راهبردها

چنان‌که از نمونه‌های یادشده در بخش‌های پیشین برمی‌آید، فرایند غیرمستقیم را با ترکیب راهبردهای گوناگون نیز می‌توانیم دنبال کنیم. مثلاً می‌توانیم با تکیه بر شگردهای فرمی، شواهدی از متن به‌دست آوریم و در گام بعد این شواهد را با تکیه بر مفاهیم موجود در نظریه‌ای خاص مفهوم‌پردازی کنیم (مانند تحلیل برانیگان از *نامهٔ زنی ناشناس*). در حالتی دیگر، شواهد مورد نیاز برای توجیه یک موتیف غیرعینی را می‌توانیم با ترکیبی از سه مسیر فراهم آوریم: نشانه‌های مستقیم متن، شگردهای فرمی و تکیه بر نظریه‌های ادبی. در مرحلهٔ بعد، همین موتیف را می‌توانیم مضمون مورد نظر خود بدانیم یا اینکه آن را از مسیر نظریه‌ای خاص (مثلاً سیاسی یا روان‌کاوانه) مفهوم‌پردازی و تفسیر کنیم تا به مضمونی آشناتر برسیم. اما نکتهٔ مهم این است که مضمون‌یابی غیرمستقیم، عمیقاً به شواهد، توجیه شواهد، تفسیرهای منتقد، (معمولاً با فرض انسجام و کلیت متن) و میزان اقناع‌کنندگی تحلیل‌ها وابسته است. بنابراین شرح فرایند مضمون‌یابی مرحله‌ای حیاتی در چنین تحلیل‌ها و نقدهایی است.

در پایان، سه نمونه از تحلیل‌های مضمونی مرور شده است که می‌تواند به جمع‌بندی بحث و درک چگونگی ترکیب راهبردها و فرایندها یاری رساند.

نمونهٔ اول: نخستین نمونه تحلیل گرگوری کوری بر فیلم سینمایی *پرندگان*، ساختهٔ آلفرد هیچکاک، است. کوری متفاوت با اغلب تحلیل‌های اجتماعی و روان‌شناختیِ مرسوم، «وانمود و تصنع» را مضمون *پرندگان* دانسته است. وی بیش از آنکه به شرح معنای «وانمود» و «تصنع» بپردازد، چگونگی دستیابی به این مضمون و شیوهٔ ارتباط آن

با بخش‌های مختلف فیلم را شرح داده است. اصلی‌ترین راهبرد کوری تأکید بر آیرونی به‌مثابهٔ شگردی فرمی و متکی بر «وانمود» دربرابر «بازنمایی» یا «اظهار واقعی» است (کوری، ۱۳۹۱: ۱۸۳). شواهد متنی وی نیز عبارت است از: حرکات تصنعی پرندگان و بازیگران در نماهای مختلف فیلم، اشاره‌های آیرونیک فیلم به موضوعات «اخلاقی» و «آموزشی» همچون «بهره‌برداری نابخردانه و افراطی انسان از طبیعت»، صداهای به‌کاررفته در فیلم که باوجود غیرطبیعی بودن، توجه بازیگران را جلب نمی‌کند و «چنین می‌نماید که در مرز میان مخاطبان و جهان فیلم فقط ما مخاطبان آن را می‌شنویم» (همان: ۱۸۴) و دیگر مواردی که نشانه‌های روایتگری آیرونیک هیچکاک است. چنان‌که می‌بینیم، در اینجا یک موتیف غیرعینی از رهگذر تحلیل عناصر فابیولا و شگردهای فرمی متن، به‌عنوان مضمون معرفی‌شده و بخش بزرگی از تحلیل کوری نیز شامل شرح فرایند مضمون‌یابی و تفسیر و توجیه شواهد است.

نمونهٔ دوم: در مقاله‌ای با موضوع «پیوند تصویری می و چهره در دیوان حافظ»، نمونه‌ای از مضمون‌یابی غیرمستقیم را می‌توانیم بیابیم. البته موضوع و هدف اصلی مقاله تحلیل مضمونی اشعار حافظ نیست، ولی تمامی تحلیل‌های فرمالِ آن درنهایت به فهم غیرمستقیم مضمونی نامرسوم در ابیات حافظ می‌انجامد. نویسندگان مقالهٔ یادشده ابتدا به گردآوری تصاویر مرتبط با می و چهره پرداخته‌اند و در گام بعد، پیوند این دو تصویر را در سه سطح مختلف بررسی کرده‌اند. سطح سوم را در ابیاتی می‌بینیم که «در آن‌ها وابسته‌های متعدد این تصاویر [= می و چهره] با یکدیگر پیوند دارند و موجب فراخوانی دیگر تصاویر مرتبط در سطح بیت می‌شوند» (محمدی و وکیلی‌مطلق، ۱۳۹۹: ۲۴۷). در اینجا با درنظر گرفتن تصاویر مرتبط با یکدیگر در محور جانشینی، و با تکیه بر تعریف فرمالیستی یاکوبسن از شعر، مضمونی متفاوت با معنای لغوی و ظاهریِ

کلمات از ابیات استخراج شده است. مثلاً با این شیوه، ابیاتی همچون «شراب خورده و خوی کرده می‌روی به چمن/ که آب روی تو آتش بر ارغوان انداخت» یا «تنور لاله چنان برفروخت باد بهار/ که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد» نه با مضامینی آشنا همچون «زیبایی معشوق» یا «بهار»، بلکه با مضمون «برافروختن» تحلیل شده است. این مضمون نتیجهٔ در کنار هم قرار گرفتن تصاویری است که همراه با «برافروختن» و «آتش» در محور جانشینی قرار دارد. گویی در این ابیات، فقط شاهد تکرار چندبارهٔ تصویر یا مضمون برافروختن هستیم. پس می‌توان گفت مضمون «برافروختن» حاصل خوانش مستقیم متن نیست، بلکه مضمونی است «برآمده از لایهٔ تصویری و زیباشناختی» (همان: ۲۵۱). در این نمونه، مضمون «برافروختن» از ترکیب فرایند مستقیم مضمون‌یابی (گفته‌های مستقیم متن دربارهٔ آتش و برافروختگی در برخی تصاویر) با راهبرد شگردهای فرمی به‌دست آمده است و حتی در گامی دیگر می‌تواند به تفسیری انتزاعی‌تر و مبتنی بر حوزه‌های مفهومی برآمده از نظریه‌های ادبی نیز برسد.

نمونهٔ سوم: در نمونهٔ آخر، تلاش شده تا تحلیلی مفصّل‌تر از مضمون فیلم سینمایی *هجوم*، ساختهٔ شهرام مکری، ارائه شود. به‌دلیل ماهیت تجربی و روایت نامأنوس و پیچیدهٔ این فیلم، منتقدان تفسیرهایی متفاوت از آن دارند که هرکدام بر مضمونی متفاوت تکیه دارد؛ مانند زمان، نسبیت‌گرایی، عشق، همجنس‌گرایی، عرفان و اسطوره، سیاست، مهاجرت، آمیختگی تخیل و واقعیت (در معنای فلسفی)، و تعدادی دیگر از مضامین فلسفی و روان‌شناختی.

به‌دلیل پیچیدگی‌های فرمی، ارائهٔ خلاصه‌ای سرراست از فیلم *هجوم*، خارج از شکل نمایشش، دشوار است؛ ولی مطابق آنچه از ابتدای زمان روایِ فیلم می‌بینیم،

مأموران برای بازسازی صحنهٔ قتلی که در تیم ورزشی رخ داده است، به ورزشگاه آمده‌اند و اعضای تیم قرار است صحنهٔ قتل سامان را چندین بار بازسازی کند.

یکی از ویژگی‌های فرمیِ این فیلم، تغییر و جابه‌جایی نقش‌ها و شخصیت‌هاست که با کمی گسترش به جابه‌جایی در زمان، مکان و ادراک نیز سرایت می‌کند؛ از این رو شاید بهتر باشد مطلقاً از «جابه‌جایی»، «انعکاس» یا «همگونی» سخن بگوییم. این جابه‌جایی میان دو عنصرِ *آ* و *ب*، یک جابه‌جایی کامل و مطلق نیست، بلکه عنصرِ *آ* پس از تبدیل شدن به *ب*، یا جابه‌جایی با آن، هم *آ* است و هم نیست، گویی *آ* هم خودش را تکرار می‌کند و هم عنصری جدید است. این شبیه همان تجربه‌ای است که ما مثلاً با تصویر انعکاس‌یافتهٔ خودمان در آب یا آینه از سر می‌گذرانیم. این تصویر، هم خود ما هستیم و هم چیزی دیگر و متمایز از ما. با تکیه بر همین تمهید فرمی، می‌توانیم «انعکاس» یا با نگاهی عینی‌تر، «آینه» را مضمون این فیلم درنظر بگیریم. این مضمون که متضمن مفاهیم و مضامین انتزاعی‌تری چون جابه‌جایی، انطباق، این‌همانی، انعکاس، تبدیل و دگردیسی است، برآمده از همان تمهید سادهٔ جابه‌جایی نقش‌هاست.

نمود آشکار و «مستقیمِ» این مضمون را، افزون‌بر حضور مؤثر آینه‌های بزرگ در دستشویی و رختکن، در بخش‌هایی می‌توان یافت که به یکی از وابسته‌های معنایی آینه اشاره می‌شود. در بخشی از فیلم، علی (متهم به قتل) در پاسخ به سؤال یکی از مأموران که می‌پرسد: «حالا کجاست دستشویی؟»، می‌گوید: «تهِ راهرو سمت راست»، ولی به‌سمت چپ (از منظر علی) می‌پیچد. یا علی در دومین ورودش به دستشویی، فردی دیگر را در آینه می‌بیند؛ همانی که در ادامهٔ فیلم، نقشش با او جابه‌جا می‌شود. همچنین سرگرد در صحنه‌ای به نگار (که ظاهراً از «آن‌طرف حصار» آمده) می‌گوید: «یعنی شمام اون‌ورید، ولی یه جورایی این ورید؟». در صحنه‌ای دیگر که سروان اصلِ برگهٔ

یادداشت سامان (مقتول) را از بچه‌ها می‌خواهد، از علی می‌شنود: «اصلش؟ نمی‌دونم. اصلش همینه دیگه» و نمونه‌های بسیاری از این‌دست که به تصاویر، کپی‌ها، دیگری‌ها یا «ب»هایی اشاره دارد که درعین تمایز، همان پدیدهٔ اول یا *آ* نیز است.

اما فراتر از این شواهد جزئی، کدگذاری‌شده، پراکنده و «مستقیم»، دست‌کم دو عنصر بزرگ‌تر را نیز می‌توان معرفی کرد که مبتنی بر همان مضمون آینه و انعکاس، در شکل دادن به ساختمان روایی و زیبایی‌شناختیِ فیلم نقشی برجسته دارد:

الف. درآمیختن لایه‌های روایت: ساده‌ترین لایه‌بندی روایت در نظریه‌های ادبی معاصر، تقسیم روایت به دو سطح فابیولا و سیوژت یا داستان پایه و گفتمان است.[۷] اگرچه مدل‌های دیگری نیز وجود دارد که به سطوح سه‌گانه (ژنت، ۱۴۰۰: ۳۰ـ۳۹)، چهارگانه (Schmid, 2010: 193) و یا حتی هشت‌گانه[۸] (برانیگان، ۱۳۹۶: ۱۸۴) قائل‌اند، تمامی آن‌ها از منطق مدل دوتاییِ یادشده پیروی می‌کنند و حتی قابل تقلیل به همین مدل دوتایی نیز هستند. از منظر نشانه‌شناختی، فابیولا را می‌توان مدلول سیوژت دانست. مثلاً در هنرهای نمایشی، یک اجرا به‌مثابهٔ سیوژت یا گفتمان، دالی است برای محتوای خود یا فابیولا.[۹] برای توضیح ساده‌تر، داستان پایه یا رویدادهای رخ‌داده را همان عنصر یا سطح *آ*، و چگونگی اجرای آن را عنصر یا سطح *ب* درنظر می‌گیریم. پس در متن روایی، *آ* واقعیتی است که گویی پیش‌تر رخ داده و تغییرناپذیر است و ما از طریق *ب* می‌توانیم به آن دست بیابیم یا ادراکش کنیم.

در *هجوم*، این دو سطح به‌راحتی و بارها در یکدیگر می‌لغزد؛ نه به‌شکل جابه‌جایی ساده یا ترکیب، بلکه به‌شکلی انعکاسی و آینه‌گون: *آ* درعین *آ* بودن، *ب* هم هست. در این فیلم ظاهراً قتلی رخ داده (*آ*) و اعضای تیم قرار است صحنهٔ قتل و رخدادهای پیش و پس از آن را بازسازی کنند (*ب*). ولی سطح *ب* به‌دلایلی ازجمله جابه‌جایی در

نقش‌ها، زمان، مکان، موضوعات و مفاهیم، خود به سطح *آ* تبدیل می‌شود که در آن حوادثی همانند حوادث سطح *آی* پیشین رخ می‌دهد. پس این سطح *ب* (بازسازی اولیهٔ صحنهٔ قتل)، گویی هم *ب* است (برای *آی* پیشین) و هم *آیی* جدید؛ هم بازسازی صحنهٔ قتل است و هم قتلی جدید.

سطح *آ* در بخشی از داستان فیلم از این قرار است: سامان به‌دلیل بیماری، زندگی‌اش وابسته به نوشیدن خون دیگران است. علی با کمک چند تن از اعضای تیم، خون مورد نیاز سامان را تأمین می‌کند و بعد از اینکه دو تن از اعضای تیم را برای تهیهٔ خون می‌کُشد، درنهایت خود سامان را نیز به‌قتل می‌رساند تا از این مهلکه نجات یابند. در صحنهٔ بازسازی رخدادها، نگار، خواهر دوقلوی سامان که برای پیگیری ماجرا آمده، قرار است نقش سامان را بازی کند، ولی بعد از مدتی با همان تکنیک «جابه‌جایی نقش‌ها» به‌نوعی با سامان یکی/ جابه‌جا می‌شود. در بازسازی صحنهٔ یکی از قتل‌ها، علی/ شهروز، پدرام را که قرار است نقش کامبیز (یکی از مقتولان) را بازی کند، می‌کُشد تا خون مورد نیاز نگار را که اکنون نقش سامان را بازی می‌کند/ همان سامان است، تأمین کند. در این میان، اعضای تیم تصمیم می‌گیرند برای رهایی از این مهلکهٔ جدید/ بازسازی همان مهلکهٔ قبلی، نگار/ سامان را بکُشند. در اینجا سطح *ب* به‌دلیل رخ دادن قتل‌های جدید/ بازسازی قتل‌های قبلی در سطح *آ*، به *آی* جدید/ بازسازی *آی* قبلی تبدیل می‌شود. این تداخل سطوح روایی، افزون‌بر این بخش از داستان فیلم، در سایر بخش‌ها نیز چند بار رخ می‌دهد.

نکتهٔ مهم در این جایگزینی‌ها، این است که در هر چرخه و هر بار تکرار و بازسازی صحنهٔ قتل، این بازسازی از سویی همان سطح *ب* است (چون افراد چنین «وانمود می‌کنند» که درحال بازسازی صحنه هستند) و از سویی دیگر سطح *آیی* جدید است (چون حوادثی

جدید در همان سطح/ سطحی دیگر رخ می‌دهد). این جایگزینی‌ها عنصری فرمی است که می‌تواند با مضمون آینه گره بخورد؛ در اینجا ب یک سطح روایی است که باید تصویر سطحی دیگر باشد؛ ولی هم هست و هم نیست.

کارکرد مضمونی و محتوایی تمهید «جایگزینی»، هستی خود را وام‌دار یکی دیگر از عناصر فرمیِ آشنا در کارهای شهرام مکری است؛ سکانس ـ پلان. جابه‌جایی مداوم عناصر روایی در این فیلم، به‌طوری که هم خودند و هم دیگری، نیازمند چرخشی زمانی، مکانی و ادراکی است که پیوندی ساختاری با حذف کات و استفاده از یک نمای بلند دارد.

جابه‌جایی سطوح روایی نشانه‌هایی از فراداستان[۱۰] را نیز در این فیلم آشکار کرده است. در صحنهٔ ورود علی به انبار، وقتی انباردار قطعه‌ای از ماکت مکان تمرین تیم/ مکان بازسازی صحنهٔ قتل قبلی/ مکان رخ دادن قتل‌های جدید/ مکان ساخت فیلم را جابه‌جا می‌کند، این قطعه در پشت‌سر انباردار نیز «به‌طور واقعی» جابه‌جا می‌شود. در صحنه‌ای دیگر که علی در رختکن مشغول صحبت با نگار/ سامان است، وقتی نگار/ سامان ادامهٔ جمله‌اش را فراموش می‌کند، مأموران را می‌بینیم که کاغذی در دست دارند و در «پشت صحنه» مشغول کنترل «دیالوگ‌ها»ی نگار هستند. این شباهت تصنعی میان صحنهٔ بازسازی جُرم با صحنهٔ ساخت فیلم و تلاش پارودیک برای تقلید از آن، شکلی از فراداستان را نمایش می‌دهد که در پیوند با سایر تمهیدات تکنیکی فیلم ازجمله جایگزینی است. نکته اینجاست که در بازسازی/ اجرای بعدی این صحنه، وقتی شهروز جایگزین علی می‌شود، ما مأموران را نمی‌بینیم و نگار/ سامان به‌راستی/ به‌صورت نمایشی با ضربهٔ چاقوی علی/ شهروز کُشته می‌شود/ نمی‌شود. این وجه رقیق

روایتگریِ پست‌مدرن در این فیلم، در پیوند با مضمون انعکاس و آینه است؛ مضمونی که از هرچیزی خودِ آن چیز/ جایگزین آن چیز را ارائه می‌دهد.

وجهِ آیرونیکی که در صحنهٔ پیشین توضیح داده شد، با رگه‌های مطایبه‌آمیز نهفته در فیلم هم بی‌ارتباط نیست. در بخش‌های آغازین فیلم و پیش از ورود نگار، یکی از مأموران قرار است نقش سامان را در بازسازی صحنهٔ دیدار علی و سامان بازی کند. بچه‌های تیم از نحوهٔ راه رفتن مأمور به خنده می‌افتند و هنگامی که «سروان» دلیل خندهٔ آن‌ها را می‌پرسد، علی می‌گوید: «آخه سامان که این‌شکلی نیست». مأمور اول می‌گوید: «معلومه که مثل سامان نیستم [...]». مأمور دیگر ادامه می‌دهد: «یعنی شما نمی‌فهمین؟ این جایِ سامانه، داره نقشِ سامان رو بازی می‌کنه. شما هم ببخش اگه موهاش نقره‌ای نیست». یکی از بچه‌ها با اعتراض می‌گوید: «چهار نفر هم می‌آوردین که نقش ما رو بازی کنن». البته این گفت‌وگو با بالا گرفتن تنش میان بچه‌ها و مأموران وارد سطح اصلی و مرسوم فیلم می‌شود؛ ولی چنین مواردی را در چند جای دیگر نیز می‌توان دید. مثلاً اولین باری که پدرام قرار است نقش کامبیز (یکی از مقتولان) را بازی کند، سرگرد از او می‌پرسد: «شما کامبیزید، آره؟» و پدرام جواب می‌دهد: «نه. واقعیتش پدرامم. الآن در نقش کامبیزم» و در ادامه می‌پرسد: «جناب سرگرد، طبیعی بازی کنم دیگه؟ یعنی زد پاهام رو بلرزونم مثلاً جون بدم [...]» و سروان جواب می‌دهد: «مگه فیلم سینماییه؟».[۱۱]

در چنین صحنه‌هایی، درنتیجهٔ جابه‌جایی سطوح و دیگر عناصر روایی، شاهد به بازی گرفتن همین تکنیک‌های جایگزینی و انعکاس هستیم؛ چنان‌که گویی فیلم به‌نوعی بازتاب خودش است: پارودیِ خودش و پارودیِ پارودی‌هایی که به خدمت گرفته است.

ب. ژانرها: آمیختگی و تبدیل ژانرها در *هجوم* نیز در پیوند با مضمون و تمهیدات فرمی آن توجیه‌پذیر است. ازجملهٔ این [شبه]ژانرها می‌توان به جنایی، عرفانی و عاشقانه اشاره کرد. تودوروف «رمان معمایی» را همسو با مدل دوتاییِ فرمالیست‌ها، مبتنی بر دو بخش «داستان جنایت» و «داستان بازپرسی» می‌داند. به‌گفتهٔ وی، «داستان جنایت پیش از آنکه دومی (و بنابراین کتاب) شروع شود، به پایان رسیده» و به همین دلیل شخصیت‌های داستانِ بازپرسی هیچ کاری نمی‌کنند، جز آنکه «مطلع می‌شوند» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۱۲ـ۱۳). تودوروف در ادامه دو شکل رمان معمایی را معرفی می‌کند: اولی از معلول یعنی «یک جسد و چند سر نخ» به علت یعنی «مجرم و انگیزهٔ او برای جنایت» می‌رسد؛ اما در دومی، «نخست داده‌های اولیه را (تبهکارانی که برای نزاع‌های سخت مقدمه‌چینی می‌کنند) نشانمان می‌دهند و [سپس] منتظر آن چیزی می‌مانیم که پیش خواهد آمد؛ یعنی معلول‌ها (اجساد، جنایت‌ها و زدوخوردها)» (همان: ۱۶). تمهید فرمیِ به‌کارگرفته‌شده در فیلم *هجوم*، با نگاهی پارودیک به ژانر جنایی، هم مرز میان این دو شکل داستان معمایی را محو کرده و هم مرز میان سطوح روایت را. این ژانر، متأثر از بازتاب‌ها و جایگزینی‌های فیلم، شکلی آینه‌گون می‌یابد؛ گویی هم داستان جنایتِ قبلی/ جدید است و هم داستان بازپرسی؛ هم وقوع جُرم قبلی/ جدید است و هم بازسازی آن. بنابراین ژانر جنایی در پیوندی چندجانبه با فرم *هجوم* و مضمون آینه و انعکاس نمایان می‌شود.

اشارات پراکندهٔ فیلم به مضامینی از ژانرهای غنایی و عرفانی (با پژواکی اسطوره‌ای) نیز مرتبط با ویژگی‌های فرمی فیلم است. نه‌تنها مؤلفه‌هایی آشکار همچون سیمرغ، ققنوس، سوختن و برآمدن از خاکستر، شعر مولوی، بال درآوردن و پریدن، بلکه همین مضمون آینه نیز خود از مضامین مرکزی عرفانی است؛ چیزی که هم خودش است و

هم نیست. اینکه سامان به همه‌چیز و همه‌جا، حتی آسمان هم دسترسی دارد، اینکه گویی همه‌چیز و همه‌کس (حتی کرم‌های داخل بالش)، «لشکر» اویند، اینکه هم اینجاست هم جای دیگر (با موتیف تاردیس و چمدان)، اینکه موجودی است که نشانی از دیگران در خود دارد (با موتیفِ خون) و خود گویی هم هست و هم نیست (حتی در تیتراژ پایانی فیلم)، گونه‌هایی از تکنیک جایگزینی و نمودی از مضمون آینه است که از دلالت‌های عرفانی و حتی عاشقانه نیز تهی نیست.[۱۲]

چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، تفسیرهای اخیر تفسیرهایی درجه‌دو است که با استفاده از رمزگان‌های مختلف عرفانی، سیاسی[۱۳]، روان‌شناختی، فلسفی و غیره به‌دست می‌آید.[۱۴] به عبارت دیگر، مضمون آینه و انعکاس، هم مواد خام لازم برای برخی از این نوع تفسیرها را به‌دست می‌دهد و هم می‌تواند تنوع تفاسیر بیرونی این فیلم را توجیه کند. البته با تکیه بر نظریه‌ها و رمزگان‌های مختلف می‌توان به تفسیرهایی متنوع از آینگی دست یافت؛ ولی نکتهٔ مهم برای نوشتار حاضر همان گام نخست، یعنی جمع‌آوری شواهد و توجیه آن‌ها با تکیه بر مضمون اولیه یعنی آینه و بازتاب، بوده است.

۴. نتیجه

نقدهای مضمون‌محور به‌ویژه در ادبیات فارسی بر راهبردهایی آشنا و مرسوم تکیه دارد. این فرایندهای مستقیم مضمون‌یابی برآمده از نشانه‌های آشکار متن و دلالت‌های صریح آن‌هاست. از این رو منتقدان در چنین نقدهایی معمولاً نیازی به شرح و توضیح فرایندهای مضمون‌یابی خود احساس نمی‌کنند و حتی چه بسا به‌دلیل همین بداهت مضامین یافته‌شده است که نکتهٔ چندانی نیز برای توضیح وجود ندارد. اما در سوی دیگر، از فرایند غیرمستقیم مضمون‌یابی نیز می‌توان نام برد که شامل مجموعه‌ای از

راهبردهاست؛ استفاده از نظریه‌های ادبی، شگردهای فرمی و موتیف‌های غیرعینی و نامرسوم. همین راهبردها با شکل‌های مختلفی از ترکیب با یکدیگر، و حتی ترکیب با فرایند مستقیم، می‌توانند شیوه‌ها و راهبردهایی ابداعی برای مضمون‌یابی به‌دست دهند که متناسب با امکانات متن‌های مختلف باشند. فرایند مضمون‌یابی غیرمستقیم فایده‌هایی محتوایی و روش‌شناختی برای نقد ادبی به‌همراه دارد که مهم‌ترین آن‌ها عبارت است از: معرفی مضمون‌هایی نو که حاصل خوانش‌هایی نو از متون است، توجه به سطوح مختلف مضمون، از مضامین عینی همچون آینه تا نمونه‌های انتزاعی‌تر همچون مضامین سیاسی و جنسی، برجستگی نقش ویژگی‌های ادبی و هنری در مضمون‌یابی، استفاده از وجوه مختلف متن برای توجیه مضمون به‌جای تکیه بر گفته‌ها و نشانه‌های مستقیم و صریح، لزوم شرح فرایند مضمون‌یابی و توجیه شواهد برای اقناع مخاطب، تقویت خودآگاهی منتقد.

پی‌نوشت‌ها

1. theme
2. *The Shining*

۳. بلزی کار خود را صراحتاً مضمون‌یابی نخوانده است.

4. *Letter from an Unknown Woman*

۵. برای نمونه رک. Childs & Fowler, 2006: 239-240

۶. فرهنگ راتلج میزان انتزاعی بودن مضمون را به سرشت اثر پیوند زده است (Childs & Fowler, 2006: 239).

۷. زوج فابیولا و سیوژت دقیقاً معادل زوج داستان پایه (story) و گفتمان (discourse) نیست؛ ولی در اینجا و با توجه به اینکه تأکید ما بر سطوح روایی است، نقشی یکسان برای هر دو می‌توان قائل شد که همان نمایش تمایز میان سطوح روایت است. اما با توجه به اینکه نگاه ما در این نوشتار نقد متون منفرد است، زوج فرمالیستیِ فابیولا و سیوژت را مبنای تحلیل خود قرار دادیم.

۸. برانیگان مدل خود را با هدف چگونگی درک روایت ارائه داده که آن‌هم بسط و تغییر یافتهٔ الگوی شش‌تاییِ لنسر (1981: chap. 3) است.

۹. تناظر سطوح روایی با دال و مدلول مخالفان جدی دارد. برخی از این مخالفت‌ها را در پیر (۲۰۰۳) و فارنر (2014: chap. 3) می‌توان یافت.

10. metafiction

۱۱. با این حال، پاهای پدرام/ کامبیز می‌لرزد و سروان با لگد به پاهای او می‌زند که: «مسخره‌بازی درنیار». در چرخهٔ بعدی که قرار است پدرام/ کامبیز روی پاهای علی بنشیند، علی واقعاً/ به‌صورت نمایشی از او خون می‌گیرد و او را می‌کُشد/ نمی‌کُشد و ما باز صدای محو سروان را می‌شنویم که: «مسخره‌بازی درنیار».

۱۲. محمد وحدانی (۲۰۱۸۵) در تحلیل این فیلم، خیره شدن علی در چشم برخی شخصیت‌ها را ــ با درنظر داشتن جابه‌جایی نقش‌ها ــ «خیره در خود» نامیده که پژواکی عرفانی دارد.

۱۳. اشارات مختلف به حصار، مهاجرت، فرار، شب، قتل‌های زنجیره‌ای، بازپرسی‌های نمایشی و... که می‌تواند دست‌مایهٔ تفسیرهای سیاسی شود، در *ماهی و گربه* نیز نمودی آشکار داشت.

۱۴. دیوید بوردول (1989: 111-115) بخشی از تنوع تفسیرها براساس مفهوم بازتابندگی را در تاریخ تفسیر فیلم نشان داده است.

منابع

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

ـــــــــــ (۱۳۹۶). *عناصر داستان*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

ایگلتون، تری (۱۳۸۳). *مارکسیسم و نقد ادبی*. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. تهران: نشر دیگر.

بابک‌معین، مرتضی (۱۳۹۴). «مفهوم مضمون و آسیب شناسی نقد مضمونی». *پژوهش‌های ادب و زبان فرانسه*. ش ۴. صص ۷۷ـ۹۲.

برانیگان، ادوارد (۱۳۹۶). *درک روایت و فیلم*. ترجمهٔ سید جلیل شاهری لنگرودی. تهران: سیاهرود.

بلزی، کاترین (۱۳۹۲). *عمل نقد*. ترجمهٔ عباس مخبر. ویراست دوم. تهران: آگه.

بوردول، دیوید (۱۳۹۹). *ازو و بوطیقای سینما*. ترجمهٔ روبرت صافاریان. تهران: نشر مرکز.

پارسانسب، محمد (۱۳۸۸). «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها و...». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. ش ۵. صص ۷ـ۴۰.

پاینده، حسین (۱۳۹۵). *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی*. تهران: نیلوفر.

تقوی، محمد و الهام دهقان (۱۳۸۸). «موتیف چیست و چگونه شکل می گیرد؟». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. ش ۸. صص ۷ـ۳۱.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر: پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت*. ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.

توماشوفسکی، بوریس (۱۳۸۵). «درون‌مایگان». ترجمهٔ عاطفه طاهایی. *نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. تهران: اختران.

ثروت، منصور (۱۳۸۶). «ناتورالیسم». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*. ش ۵۴. صص ۱۷۷ـ۱۹۶.

رایان، مایکل (۱۳۹۵). *درآمدی بر نقد: ادبیات، فیلم، فرهنگ*. ترجمهٔ سارا کاظمی‌منش. تهران: آوند دانش.

ژنت، ژرار (۱۴۰۰). *گفتمان حکایت؛ جستاری در تبیین روش*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد. تهران: نیلوفر.

سعید، علی‌احمد (۱۳۸۵). *تصوف و سورئالیسم*. ترجمهٔ حبیب‌الله عباسی. تهران: سخن.

سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۸۶). «مضمون، مایه غالب، و نماد». *نامهٔ فرهنگستان*. ش ۳۴. صص ۴۹ـ۵۹.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

لینکن، شری لی (۱۳۹۷). *یادگیری ادبی: آموزش و یادگیری ادبیات در دانشگاه*. ترجمهٔ فواد مولودی. تهران: سمت و دانشگاه فرهنگیان.

کوری، گرگوری (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

مارش، نیکلاس (۱۳۸۹). *شیوهٔ مطالعهٔ ادبیات انگلیسی*. ترجمهٔ مهدی صالحی اصفهانی. تهران: نشر ثالث.

محمدی، علیرضا و شیوا وکلی‌مطلق (۱۳۹۹). «پیوند تصویری می و چهره در دیوان حافظ». *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*. ش ۳۰. صص ۲۲۷ـ۲۵۳.

مستور، مصطفی (۱۳۹۵). *مبانی داستان کوتاه*. تهران: نشر مرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴الف). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۹۴ب). *ادبیات داستانی*. تهران: سخن.

وردانک، پیتر (۱۳۸۹). *مبانی سبک‌شناسی*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نشر نی.

یاکوبسون، رومان و کلود لوی استروس (۱۳۷۹). «گربه‌های شارل بودلر». ترجمهٔ مدیا کاشی‌گر. *زیباشناخت*. ش ۲ و ۳. صص ۲۲۷ـ۲۴۴.

وحدانی، محمد (۲۰۱۸). «هجوم». در: http://mvahdani.com/2018/01/19/invasion

Abrams, M. H. (1989). *Doing with Texts: Essays in Criticism and Critical Theory*. New York: W. W. Norton.

Babakmo'in, M. (2015). "Mafhum-e Mazmun va Āsibshenasi-e Naghd-e Mazmuni". *Pajuheshha-ye Adab Va Zaban-e Faranse*. No. 4. pp. 77- 92. [in Persian]

Belsey, C. (2013). *Amal-e Naghd*. A. Mokhber (Tr.). 2th ed. Tehran: Agah. [in Persian]

Bordwel, D. (2020). *Ozo o Butighā-ye Cinema*. R. Safariyan (Tr.). Tehran: Markaz. [in Persian]

Bordwel, D. (1989). *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. London: Harvard University.

Branigan, E. (2017). *Dak-e Ravāyat o Film*. J. Shahrudi (Tr.). Tehran: Siyahrud. [in Persian]

Childs, P., & R. Fowler (Eds.) (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. 2th ed. New York: Routledge.

Currie, G. (2012). *Ravāyathā o Rāvihā*. M. Shahba (Tr.). Tehran: Minu-ye Kherad. [in Persian]

Eagleton, T. (2004). *Mārkxism o Naghd-e Adabi*. A. Ma'sumbeygi (Tr.). Tehran: Digar. [in Persian]

Farner, G. (2014). *Literary Fiction: The Ways We Read Narrative Literature*. New York & London: Bloomsbury.

Fotuhi, M. (2006). *Balāghat-e Tasvir*. Tehran: Sokhan. [in Persian]

Genette, G. (2021). *Goftmān-e Hekāyat.* A. Hoseynzade & K. Shahparrad (Trans.). Tehran: Nilufar. [in Persian]

Jacobson, R., & K. Strauss (2000). "Gorbehā-ye Sharl Budler". M. Kashigar (Tr.). Zib*āshenākht.* No. 2 & 3. pp. 227- 244. [in Persian]

Lanser, S. S. (1981). *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction.* Princeton: Princeton University Press.

Linkon, S. (2018). *Yadgiri-ye Adabi*. F. Moludi (Tr.). Tehran: Samt. [in Persian]

Lotman, J. (1997). *The structure of the artistic text*. Ronald Vroon (Tr.). Michigan: University of Michigan.

Marsh, N. (2010). *Shive-ye Motāle'e-ye Adabiyāt-e Englisi.* M. Salehi (Tr.). Tehran: Sales. [in Persian]

Mastur, M. (2016). *Mabāni-ye Dāstān-e kutāh.* Tehran: Markaz. [in Persian]

Mirsadeghi, J. (2015a). *Anāsor-e Dāstān.* Tehran: Sokhan. [in Persian]

_____(2015b). *Adabiyāt-e Dāstāni.* Tehran: Sokhan. [in Persian]

Mohammadi Kalesar, A. R., & S. Vakili Motlagh (2020). "Peyvand-e Tasviri-ye Mey o Chehre Dar Divan-e Hāfez". *Kohannāme_ye Adab-e Pārsi.* No. 30. pp. 227- 253. [in Persian]

Parsanasab, M. (2009). "Bonmāye: Ta'ārif, Gunehā, Kārkardha". *Naghd-e Adabi.* No. 5. pp. 7- 40. [in Persian]

Payande, H. (2016). D*āstān-e Kutāh dar Irān.*Tehran: Nilufar. [in Persian]

Pier, J. (2003). "On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse". *What is Narratology*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

Ryan, M. (2016). *Darāmadi bar Naghd: Adabiyāt, Film, Farhang*. S. Kazemimanesh (Tr.). Tehran: Avand-e Danesh. [in Persian]

Saeid, A. A. (2006). *Tasavof o Surrealism*. H. Abbasi (Tr.). Tehran: Sokhan. [in Persian]

Sami'I Gilani, A. (2007). "Mazmun, Māye Ghāleb o Namād". *Name-ye Farhangestān*. No. 4. pp. 49-59. [in Persian]

Scholes, R. (2004). *Darāmadi bar Sāxtārgerayi dar Adabiyāt.* F. Taheri (Tr.). Tehran: 'Agah. [in Persian]

_____ (2017). *Anasor-e Dāstān.* F. Taheri (Tr.). Tehran: Markaz. [in Persian]

Servat, M. (2007). "Nāturālism". *Pajuheshnāme-ye Olum-e Ensāni.* No. 54. pp. 177-196. [in Persian]

Schmid, W. (2010*). Narratology: An Introduction*. A. Starritt (Tr.). New York: de Gruyter.

Taghavi, M., & E. Dehghan (2009). "Mutif chist o Chegune Shekl Migirad?". *Naghd-e Adabi.* No. 8. pp. 7-31. [in Persian]

Todorov, T. (2009). *Butighā-ye Nasr*. A. Ganjipur (Tr.). Tehran: Ney. [in Persian]

Tomashevsky, B. (2006). "Darunmāyegān". *Matnhā-yi az Formālisthā-ye Rus*. A. Tahayi (Tr.). Tehran: 'Akhtaran. [in Persian]

Vahdani, M. (2018). "Hojum". at: http://mvahdani.com/2018/01/19/invasion. [in Persian]

Verdonk, P. (2010). *Mabāni-ye Sabkshenāsi*. M. Ghaffari (Tr.). Tehran: Ney. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی