پژوهش‌های بلاغی و دستوری
سال ۱۱، شمارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (صص: ۲۳۰-۱۹۵)
نشریهٔ علمی / مقالهٔ پژوهشی

Rhetoric and grammar studies
Vol. 11, Issue 20, Autumn & Winter 2021-2022 (pp.195-230)
10.22091/jls.2022.7787.1357

خوانش بلاغی- کنشی (بوردیویی) داستان‌های مرغ انجیر، پیگمالیون و صداخونهٔ غلامحسین ساعدی

شیرزاد طایفی[1]
دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
محمّد شیخ‌الاسلامی[2]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۲۲ | تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۱/۱۹

چکیده

از جمله دست‌افزارهای پژوهشگر حوزهٔ ادبیات در تحلیل یک متن، نقد بلاغی و نقد جامعه‌شناسی است. حال، اگر بتوان میان این دو نوع نقد ارتباطی رَوشمند و هدفمند برقرار کرد، مرز باریک میان جامعه‌شناسی ادبیات و نقد جامعه‌شناسی مشخص‌تر، پویایی و سیالیت دست‌افزارها تقویت و توانمندیَ خالق متن و ظرفیت‌های اثرش، بیش از پیش، شناخته می‌شود. پرسش بنیادین اینَ پژوَهش را می‌توان چنین طرح نمود که ارتباط میان نقد بلاغی و نقد جامعه‌شناسی در انجام پژوهش‌های ادبی تا چه میزان قابل اعتنا و بررسی است؟ و اساساً چگونه می‌توان از این رهگذار به سیالیت و پویایی نقد رسید؟ در این پژوهش کوشیده‌ایم به روش تلفیقی (بنیادی و کاربردی با محوریت کیفی و کمّی) و با بهره‌گیری از مطالعات کتابخانه‌ای، در سه داستان کم‌تر خوانده‌شدهٔ غلامحسین ساعدی (داستان‌های مرغ انجیر، پیگمالیون و صداخونه)، مرز میان جامعه‌شناسی ادبیات و نقد جامعه‌شناسی را در مقام عمل، مشخص کنیم و ارتباطی روشمند میان نقد بلاغی (دانش معانی، بیان و بدیع) و نقد جامعه‌شناسی(کنش پیر بوردیویی) برقرار کنیم. در مجموع، دستاوردهای پژوهش نشان می‌دهد: ۱. به کمک دانش بلاغت می‌توان به عادت‌وارهٔ افراد، سرمایه و موقعیت ایشان در میدان فضای اجتماعی پی برد. ۲. به محض تغییر در سرمایه و موقعیت افراد در میدان، در بخش بلاغی نیز، تغییراتی هدفمند صورت می‌گیرد. ۳. توجّه به این مسأله، متن داستان را صرفاً در لایهٔ ادبیت متن بررسی نمی‌کند، بُعد کاربردی بودن و پویایی این ادبیت را هم تبیین و تحلیل می‌کند. ۴. بیش از پیش می‌توان به توانمندی‌هایَ نویسنده‌ای چون غلامحسین ساعدی پی برد که هوشمندانه و جمله به جمله، مترصّد اوضاع است و جملات را به فراخور جریان روایت، رنگ و لعابی بلاغی می‌بخشد و با این تغییر، ویژگی‌های جامعه‌شناسانهٔ متن هم دچار تغییر می‌شود. می‌توان گفت که این مقاله، درآمدی بر پژوهش‌های نوین حوزهٔ ادبی است و پرتوی میان پرتوهای گوناگون.

واژه‌های کلیدی: پیر بوردیو، نظریهٔ کنش، بلاغت، غلامحسین ساعدی، مرغ انجیر، پیگمالیون، صداخونه.

(نویسندهٔ مسئول)
[1] **Email**: sh_tayefi@yahoo.com
[2] **Email**: m.sh0731@yahoo.com

ISSN: 2783-2627

Rhetoric and grammar studies
Vol. 11, Issue 20, Autumn & Winter 2021-2022 (pp.195-230)
10.22091/jls.2022.7787.1357

سال ۱۱، شمارهٔ ۲۰، پاییز و زمستان ۱۴۰۰ (صص ۲۳۰-۱۹۵)
نشریهٔ علمی / مقالهٔ پژوهشی

Rhetorical-action (Bourdieusian) reading of Morgh-e-Anjir, pygmalion and Seda-Khone by GholamHossein Sa'edi

Shirzad Tayefi [1]
Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
Mohammad SheikholEslami [2]
Ph.D. Student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran
Received: 2021/11/13 | Accepted: 2022/02/08

Abstract

The rhetorical and sociological criticism are two writing tools available to literature researchers. If we can provide a methodological and purposeful relationship between these two types of criticism, the narrow boundary between sociology of literature and sociological criticism becomes more clear. Meanwhile the dynamism and fluidity of writing tools are strengthened and the capabilities of author and the capacities of his/her writing are more tangibly discovered. The main question of current research is how relevant and discussable the relationship between rhetorical and sociological criticism in literary research is. And essentially how can we can achieve the dynamism and fluidity of critique through this path. In the current study, we tried to apply mixed method (basic and applied researches with quantitative and qualitative focuses) coupled with library research on three less-known stories of Gholamhossein Saa'edi (Morgh-e-Anjir, Pygmalion and Seda-Khone), to identify the boundary between sociology of literature and sociological criticism in a practical manner. In addition, a methodological relationship is created between rhetorical (knowledge semantics, expression and prosody) and sociological criticism (Pierre Bourdieu's action). Overall, Research findings indicate that 1)Using the knowledge of rhetoric, one can understand the habits of people, their cultural capital and position in social space, 2) As soon as there are changes in the cultural capital and position of individuals, purposeful changes take place in their rhetoric. 3) With regard to this, not only the literariness of the story is examined, but also the functionality and dynamics of literariness are explained 4) It is also possible to figure out the abilities of a writer like GholamHossein Saa'edi who delicately writes and gives a rhetorical color to sentences. This research could be an introduction to new research in literature.

Keywords: Pierre Bourdieu, Theory of Action, Rhetoric, Fiction, GholamHossein Sa'edi

[1] **Email**: sh_tayefi@yahoo.com (Corresponding Author)
[2] **Email**: m.sh0731@yahoo.com

ISSN: 2783-2627

۱. مقدّمه

توجّه به ماهیتِ متفاوتِ مادهٔ اولیهٔ ادبیات در مقایسه با سایر هنرها، نشان از سازوکار متمایز آن در جوامع بشری دارد. برای مثال «رنگ مادهٔ اولیهٔ نقاشی، صوت مادهٔ اولیهٔ موسیقی، سنگ مادهٔ اولیهٔ مجسمه‌سازی و زبان مادهٔ اولیهٔ ادبیات است؛ اما زبان مثل سنگ ماده‌ای خنثی نیست، بلکه آفریدهٔ بشر است» (ولک و وارن، ۱۳۹۰: ۱۲) و در ارتباط انسان‌ها با هم ساخته می‌شود؛ بنابراین، ادبیات به اعتبار مادهٔ اولیه‌اش، پدیده‌ای اجتماعی است و می‌توان بازتاب تصاویر جامعه را یکی از کارکردهای آن دانست؛ کارکردی که رهنمون ما به سوی رویکرد جامعه‌شناسیِ ادبیات است. به طریق اولی، در این رویکرد، دو گرایش عمده را می‌توان دنبال کرد؛ نخست این‌که «ادبیات سند اجتماعی یا آینهٔ جامعه است و با بررسی آن می‌توان شناختی دقیق و عینی از مناسبات اجتماعی به دست آورد.... [و گرایش دیگر] پرداختن به جهان‌بینیِ شخصِ نویسنده [که] اهمیت بسزایی دارد» (پاینده، ۱۳۹۵: وبگاه) که از آن تحت عنوان جامعه‌شناسیِ ادبیات یاد می‌کنیم. رویکرد دوم، نقدِ جامعه‌شناسی است که به عنوان دست‌افزاری برای پژوهشگر حوزهٔ ادبیات، به او کمک می‌کند تا با تبیین دقیقِ الگویی چارچوب‌مند از یک نظریه، به کشف معنا یا معناهای پنهان در جهان متن ادبی بپردازد؛ از این رو، توجّه به رویکردهای متفاوتِ جامعه‌شناسیِ ادبیات و نقدِ جامعه‌شناسی، ما را به سمتی سوق می‌دهد که بگوییم ادبیات، صرفاً آینهٔ حیات اجتماعی یک جامعه نیست که تنها به دریافت درون‌مایهٔ اجتماعی اثر یا جهان‌بینی نویسنده یا شاعر خلاصه شود، بلکه دارای معناهای پنهان و نیمه‌پنهانی است که در لایه‌های زیرین مخفی است و پژوهشگر این حوزه با مطالعه و مداقه در متن مورد نظر و کمک گرفتن از نقدِ جامعه‌شناسی، می‌تواند قرائت جدیدی از متن ارائه دهد و در واقع «همان‌طور که هایدگر می‌توانست بگوید، نوعی انکشاف مستور است» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۷۷). گفتنی‌است، ما برای پیش‌برد اهدافِ این بخش از پژوهشِ پیش رو، از نظریهٔ عمل یا کنشِ جامعه‌شناس فرانسوی- پیر بوردیو- وام گرفته‌ایم که در ادامه به شرح و بسط آن خواهیم پرداخت.

یکی از وجوه ادبیات، ادبیت متن است و یکی از راه‌های دست‌یابی به آن، داشتن ابزاری به نام نقدِ بلاغی یا رتوریکی است. در این نقد «استفادهٔ آگاهانهٔ فرستنده از زبان یا هر نماد دیگر، پاسخ گیرنده و موقعیت یا بافتی که ارتباط در آن برقرار می‌شود، همگی در تعامل با یکدیگر هستند تا افکار، احساسات، رفتار و کنش انسان را تغییر دهند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۶۶). به دیگر سخن، «بررسی تأثیر ادبی بر خواننده است. یعنی اثر ادبی را در درجهٔ اول، اثری می‌داند که بر خواننده تأثیر می‌گذارد. این تأثر یا لذت بخشیدن است و جنبهٔ زیبایی‌شناسانه دارد، یا آموزش و تعلیم است یا تغییر جهت دادن‌های اخلاقی است و از این قبیل...؛ این‌گونه نقد از عصر رومیان تا قرن هجدهم رایج‌ترین نوع نقد بود و در دوران جدید هم تحت نام نقد بلاغی (Rhetorical Criticism) تجدید حیات کرد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۷). همچنین برای پیش‌بردِ اهداف این بخش، از سه دانش معانی، بیان و بدیع در بحث بلاغت کمک گرفته‌ایم.

باری، در پژوهش پیش رو برآنیم تا به کمک نقد بلاغی و نقدِ جامعه‌شناسی، به تحلیل و بررسی آثار داستانی (سه اثر مرغ انجیر، پیگمالیون و صداخونه) غلامحسین ساعدی بپردازیم و عیان سازیم که می‌توان میان نقد بلاغی و نقد جامعه‌شناسی پلی روش‌مند و هدفمند برقرار کرد و آگاهانه به جریان آمد و شدِ این دو دست‌افزار واقف شد و از همه مهم‌تر، به ظرفیت‌های درخور توجه داستان‌های غلامحسین ساعدی پی برد. گفتنی است روش ما در این مقاله، تلفیقی (بنیادی و کاربردی با محوریت کیفی و کمّی) است. در این پژوهش، دو هدف عمده را دنبال کرده‌ایم: نخست این‌که بازخوانی یک اثر ادبی بر مبنای یک نظریه، به منزلهٔ برجستگی یکسرهٔ نظریه و به حاشیه رانده‌شدن متن و نادیده‌انگاشتن توانش‌های زبانی، ادبی و فکری موجود در متن نیست. هدف دوم ارتباطی است که میان دو نقد می‌توان برقرار کرد و از توانش‌های نظری هر دو نقد (بلاغی و جامعه‌شناسی) بهره‌مند شد. نخستین پرسش بنیادین این پژوهش را می‌توان چنین مطرح کرد که در پژوهش‌های نوین ادبی، توجّه به مسألهٔ برهم‌کنشِ نقدِ بلاغی و نقدِ جامعه‌شناسی تا چه میزان قابل اعتنا و بررسی است؟ و به طریق اولی، این پژوهش، چه

دریچه‌هایی را پیش روی پژوهشگر حوزهٔ ادبیات قرار می‌دهد؟ و سؤال دیگر این‌که چگونه می‌توان در جریان آمدوشد میانِ نقدِ بلاغی و نقدِ جامعه‌شناسی، ظرفیت‌های نانوشته و پنهان آثار داستانی غلامحسین ساعدی را کشف کرد؟ در جریان این پژوهش کوشیده‌ایم به این پرسش‌ها، پاسخ دهیم.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

در بخش نظری، به کتاب «روایت نابودی ناب؛ تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران» (۱۳۹۳) نوشتهٔ شهرام پرستش توجه داشته‌ایم که پس از تبیین مفصّل کلیدواژه‌هایی همچون: میدان، عادت‌واره، سرمایه و نظریهٔ عمل، بوف کور هدایت را در میدان ادبی ایران (از عصر مشروطه تا زمان انتشار بوف کور) بررسی کرده است. نیز در حوزهٔ نظری آثاری همچون: «بوردیو و میدان دانشگاهی» نوشتهٔ ناصر فکوهی (۱۳۹۶) و «مفاهیم کلیدی پیر بوردیو» (۱۳۹۳) به تألیف گرنفل که در هر دو کتاب، شرح و تبیینی قابل درک از کلیدواژه‌های نظری بوردیو ارائه داده‌اند. «الگوی ارتقای سرمایهٔ فرهنگی در ایران» (۱۳۹۴) نوشتهٔ سیدرضا صالحی امیری و رزیتا سپهری که مفهوم سرمایه را به شکلی روشن‌مند تبیین می‌کند و در بخش عمده‌ای از کتاب، نگاهی به سرمایهٔ بوردیو هم دارد. در حوزهٔ نقد بلاغی نیز آثاری نوشته شده‌اند که از آن جمله می‌توان به «نقد بلاغی شعر مشروطه» (۱۳۹۸) یا «نقد بلاغی بیت معروفی از شاهنامه» (۱۳۸۹) یا «نقد بلاغی اشعار سنتی نیما» (۱۳۹۱) و موارد مشابه اشاره کرد که بیش‌تر از نگاه دانش بلاغت و زیرشاخه‌های آن (معانی، بیان و بدیع) به شکل سنّتی و نو تحلیل شده است که به آن‌ها نیز توجه داشته‌ایم. در مجموعِ جست‌وجوها، می‌توان نوشتهٔ پیش‌رو را در زمینهٔ پیوند میانِ نقد بلاغی و نقدِ جامعه‌شناسی با تأکید بر آثار داستانی غلامحسین ساعدی و نظریهٔ کنش پیر بوردیو، پیشگام دانست.

۲. نقد بلاغی

بلاغت «در اصطلاح معانی و بیان، رسایی کلام و چیره‌زبانی متکلم است. رسایی کلام در آن است که مطابق مقتضای مقام و حال شنونده (کوتاه، دراز، به اندازه، بی‌تأکید،

مؤکد، یا جز این‌ها) گفته شود و چیره‌زبانی متکلم در آن است که در هر زمان و حال بر گفتن سخنان رسا توانا باشد. چون بلاغت در معنی کلام و فصاحت در الفاظ و چگونگی ترکیب آن‌هاست، لاجرم شرط نخست بلاغت کلام، فصاحت آن است» (شریفی، ۱۳۹۵: ۱۸۵). در بحث مربوط به نقد بلاغی و یک منظر می‌توان یادآور شد که «مقصود اصلی از سخن تفهیم معانی مختلف و تقریر حالات متفاوت است و در صورتی آن را کلام و سخن ادبی و گویندهٔ آن را ادیب سخن سنج و سخن‌پرداز می‌گویند که مقصود خود را به بهترین وجه بفهماند و در روح شنونده مؤثر باشد، چندان‌که موجب انقباض یا انبساط او گردد و خاطر او را برانگیزد تا حالتی را که منظور اوست از غم، شادی، مهر و کین، رحم و عطوفت، انتقام، کینه‌جویی، خشم، عتاب، عفو، اغماض و امثال آن معانی، در وی ایجاد کند و این خاصیت را از سخنی می‌توان چشم داشت که به زیور فصاحت و بلاغت و سایر محسنات لفظی و معنوی آراسته باشد و تشخیص آن جز به دانستن فن بدیع و دیگر فنون ادبی که مجموع آن را فنون بلاغت یا علوم بلاغت و صناعات ادبی می‌گویند میسر نمی‌شود» (همایی، ۱۳۹۱: ۱۸). به بیان دقیق‌تر، نقد بلاغی «عناصری را که نویسنده به کار گرفته تا دیدگاه‌های خود را برخواننده تحمیل کند بررسی می‌کند... باید دقت کرد که تأثیر عمدتاً با چه ابزاری القا شده است. یکی از این ابزارها صنایع بدیعی است. در برخی از صنایع معنی کلمات عوض می‌شود مثل استعاره و مجاز... اما صنایعی هم هست که در آن‌ها معنی کلمات عوض نمی‌شود اما کلمات کاربرد خاصی می‌یابند تا تأثیر خاصی را ایجاد کنند؛ مثل: التفات، قلب، استخدام... . همچنین می‌توان گفت که برخی از صنایع به موسیقی کلام می‌افزایند (صنایعی که در بدیع لفظی مطرح است) و برخی در کلام ابهام ادبی ایجاد می‌کنند... برخی از صنایع برعکس در وضوح کلام دخیل‌اند؛ مثل: تناسب و تضاد و لف و نشر» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۸). در یک تقسیم‌بندی کلاسیک، نقد بلاغی سه زیر شاخه دارد: ۱. معانی ۲. بیان ۳. بدیع.

۲-۱. علم معانی

می‌توان گفت که «معانی جمع معنی است و معنیِ معنی در این علم، مقصود و غرض

است و به گفتهٔ علمای علم بلاغت، علم معانی علمی است که در آن از مطابقت کلام با مقتضای حال بحث می‌شود» (احمدنژاد، ۱۳۸۵: ۸۹) و «همان‌طور که در کتب دستور آمده است جمله بر چهار قسم است: ۱- خبری ۲- پرسشی ۳- امری ۴- عاطفی؛ عمدهٔ کار علم معانی بحث از موارد کاربرد مختلف این جملات است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۳۲) و فایدهٔ اصلی این علم «آشنایی با روح زبان و ظرایف آن [و] آگاهی یافتن از کاربردهای متعدد جملات و موقعیت و نقش اجزای آن‌ها (پیش و پس کردن، حذف و ذکر، معرفه و نکره آوردن) [است]» (همان: ۳۳).

۲-۲. علم بیان

در یک تعریف ساده می‌توان گفت که علم بیان عبارت است از «مجموعه قواعد و قوانینی که به وسیلهٔ آن‌ها می‌توان یک معنی را به گونه‌های متعدد بیان کرد؛ به شرط آن‌که این شیوه‌های گوناگون، در میزان روشنی و پوشیدگی با یکدیگر متفاوت باشند و این تفاوت، مبتنی بر تخییل باشد» (علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۹۵: ۸۴). نیز موضوع علم بیان «بحث در صورت‌های متفاوت و متمایز خیال است؛ زیرا این صور، وسایلی هستند که با آن‌ها می‌توان یک مفهوم را به شیوه‌های گوناگون بیان کرد. صورت‌های مختلف خیال عبارتند از: ۱- تشبیه ۲- استعاره ۳- مجاز ۴- کنایه» (همان: ۸۴).

۲-۳. علم بدیع

بدیع «چنان‌که قدما گفته‌اند علمی است که از وجوه تحسین کلام بحث می‌کند و از نظر ما بدیع مجموعهٔ شگردهایی (یا بحث از فنونی) است که کلام عادی را کم و بیش تبدیل به کلام ادبی می‌کند و یا کلام ادبی را به سطح والاتری (از ادبی بودن یا سبک ادبی داشتن) تعالی می‌بخشد» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۱-۲۰) و به دو بخش بدیع لفظی و بدیع معنوی تقسیم می‌شود. گفتنی است که «در بدیع لفظی زینت و زیبایی کلام وابسته به الفاظ است و اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر دهیم آن حسن زایل می‌گردد؛ مانند: صنعت سجع یا صنعت جناس... در بدیع معنوی زینت و زیبایی کلام وابسته به معنی است و اگر الفاظ را با

حفظ معنی تغییر دهیم باز آن حسن باقی می‌ماند؛ مانند: صنعت حسن تعلیل. برخی از مباحث مهم بدیع معنوی چون کنایه و تشبیه و استعاره که در آرایش کلام نقشی ندارند، در مبحث دیگری با عنوان بیان مطرح می‌شود» (شریفی، ۱۳۹۵: ۱۷۸-۱۷۷).

۳. نقد جامعه‌شناسی؛ پیر بوردیو و نظریهٔ کنش(Theory of action)

از دیدگاه پیر بوردیو (Pierre Bourdieu) برای تبیین یک عمل یا کنش، نمی‌توان تنها آزادیِ عمل و ارادهٔ فرد، عمل‌کننده یا کنشگر را یگانه سببِ آن رفتار در نظر گرفت. نیز نمی‌توان عمل مورد نظر را صرفاً حاصل موقعیت محیط فرد دانست؛ بلکه باید هم به آزادی عمل و هم به شرایط محیطی- توأمان- توجه کرد. به بیانی دقیق‌تر، از دید او، کنش هر فرد حاصل سه کلیدواژهٔ عادت‌واره (Habitus)، سرمایه (Capital) و میدان (Field) است: (عادت‌واره+ سرمایه)+ میدان= کنش

حال، جهت فهمِ دقیق‌ترِ نظریهٔ کنش، به تعریف و تشریح هر یک از کلیدواژه‌های این نظریه می‌پردازیم:

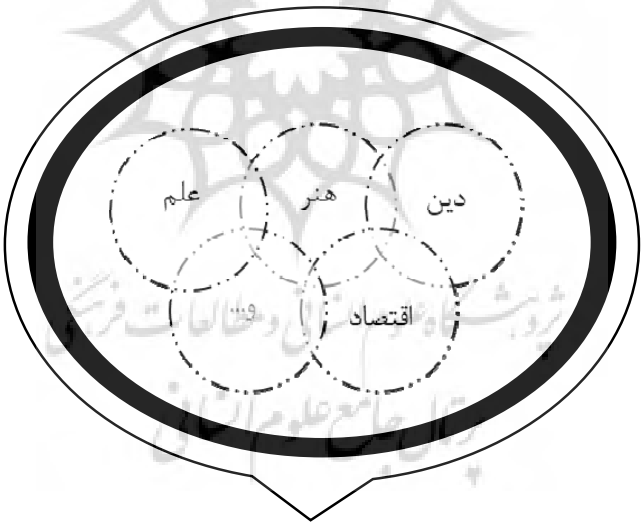
۳-۱. عادت‌واره

در حوزهٔ جامعه‌شناسی، پیر بوردیو اصطلاح عادت‌واره را برای ساختارهایی که ملکهٔ ذهن افراد شده است، برمی‌گزیند که از یک سو «به خصلت‌ها (یا آن‌چه افراد هستند) ساختار می‌دهد» (بون ویتز، ۱۳۹۶: ۹) و از سوی دیگر، مردم به واسطهٔ عادت‌واره‌ها «با دنیای اجتماعی برخورد می‌کنند» (ریترز، ۱۳۹۵: ۷۰۳)؛ پس خاستگاه عادت‌واره را می‌توان خانواده یا تجربیات گذشته و حتی حالِ فرد (مثل محیط تحصیل) دانست که در آن ساختارهای متعدّدی وجود دارد که بر ذهنِ فرد تحمیل و در ادامه، آن ساختارهای بیرونی در قالبِ ساختارهای درونی، در ذهن او ایجاد می‌شود و خصلت‌های وجودی او را (در جهت همان چارچوب‌ها) ساختارمند می‌کند. به طریق اولی، زمانی که فرد در برخورد با محیطِ جدید قرار می‌گیرد، رفتار خود را به واسطهٔ همان عادت‌واره‌ها (یا ساختمان ذهنی‌اش) تنظیم می‌کند؛ ازاین‌رو، عادت‌واره هم ساختارمند است و هم سازنده و در مجموع «محصولِ کردارهای معنادار گذشته و مولّد کردارهای [حال] و آینده است؛ یعنی با ایجاد مخزنی از

تجربیات گذشته [و حال]، کردارهای معنادارِ [حال] و آینده را تولید می‌کند. پس عـادت‌واره محصولی تاریخی است که خود با ایجاد کردارهای تاریخی فردی و جمعی تاریخ‌ساز اسـت» (بـون ویتـز، ۱۳۹۶: ۹-۸). در تعریفـی کوتـاه، امّـا کلیـدی می‌تـوان گفـت کـه عـادت‌واره «دیالکتیکِ درونی شدنِ بیرونیت و بیرونی شدنِ درونیت است» (ریترز، ۱۳۹۵: ۷۰۶).

۳-۲. میدان

میدان، مکمّل مفهوم عادت‌واره است. اگر از زاویهٔ دیـد پیـر بوردیـو بـه جامعـه نگـاه کنیم، چند نکتهٔ مهم نظر ما را بر خواهد انگیخت. نخست این‌که: «افراد در جوامعِ پیشـرفته، نه تنها با فضای اجتماعی یکپارچه مواجه نیستند، کـه در حوزه‌هـای چندگانـه (کـه همگـی تحت سیطرهٔ عرصهٔ قدرت هستند) نیز زیست می‌کنند؛ حوزه‌های گونـاگونی مثـل اقتصـاد، دین، علم، فرهنگ و... که بوردیو لفظ میدان را برای هر یـک از آن‌هـا برمی‌گزینـد؛ ماننـد میدان اقتصاد، میدان دین، میدان علم و نظیر آن» (استونز، ۱۳۷۹: ۳۳۶).



شکل شمارهٔ ۱: فضای اجتماعی

دومین نکتهٔ درخور اهمیـت (در شـکل شـمارهٔ ۱ نیـز قابـل رؤیـت اسـت)، میـزان استقلال هر میدان است. از دید بوردیو در فضای اجتماعی، هر میدان به رغم داشـتن قواعـد

و منطقِ خاصّ خود، دارای استقلال صددرصدی و مرزبندی مشخّص نیست (بون ویتز، ۱۳۹۶: ۷۶) و کشف رابطهٔ هر میدان با میدان قدرت (حلقهٔ سیاه رنگ)، یکی از عواملی است که میزان مرزبندی و استقلال هر میدان را برای ما روشن‌تر می‌سازد. سومین نکته این است که در هر میدان، جایگاه‌ها یا موقعیت‌های واقعی و عینیِ متفاوتی وجود دارد که به وسیلهٔ افراد یا نهادها اشغال می‌شوند (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۲۸)؛ نیز در هر میدان، قوانینی حاکم است و افراد یا نهادها، ملزم به رعایت آن قوانین هستند. از دید بوردیو، در یک حوزه، «مجموعه‌ای از روابط [جدا از آگاهی و ارادهٔ فرد] بین موقعیت‌های واقعی وجود دارد» (همان: ۳۴۳) که کشف همین روابط میان موقعیت‌ها مساوی است با میدانِ موردِ نظرِ بوردیو. در این نظریه، آن‌چه زیر ذرّه‌بین قرار می‌گیرد، نه افراد و گروه‌ها و نه حتی تعامل بین آن‌هاست، بلکه کشف رابطه میان موقعیت‌هاست.

۳-۳. سرمایه

میدان از دید بوردیو مشابه عرصهٔ جنگ است و افراد و نهادها برای حفظ موقعیت خود و بهتر کردن آن، وارد نوعی کارزار با هم می‌شوند. در این جنگ، کسی پیروز میدان خواهد شد که دارای سرمایه باشد؛ از این رو، افراد یا نهادها در صورت کسب آن سرمایه، می‌توانند آن جایگاه را اشغال کنند. از این رهگذار، «ماهیت و تعریف عینی از یک موقعیت یا جایگاه را باید در رابطهٔ آن جایگاه با شکل مناسب و درخورِ سرمایه جست‌وجو کرد» (صالحی امیری و سپهرنیا، ۱۳۹۴: ۱۹). اصطلاح سرمایه معمولاً به فضای اقتصادی و مبادلهٔ مالی مربوط می‌شود؛ امّا استفادهٔ بوردیو از این اصطلاح گسترده‌تر است. او از چهار نوع سرمایه بحث می‌کند: سرمایهٔ اقتصادی (Economic capital)، سرمایهٔ فرهنگی (Cultural capital)، سرمایهٔ اجتماعی (Social capital) و سرمایهٔ نمادین (Capital symbolic) (ریترز، ۱۳۹۵: ۷۰۸).

نخست سرمایهٔ اقتصادی است که تشابه فراوانی با مفهوم مارکسی کلمهٔ سرمایه دارد و شامل عوامل گوناگون تولید (املاک، کارخانه و...)، اموال و دارایی‌ها یا میراث منقول و غیر منقول می‌شود که در نهایت قابلیت تبدیل شدن به پول را دارند (ممتاز، ۱۳۸۳:

۱۵۰). دوم سرمایهٔ فرهنگی است که شامل کالاها و مهارت‌های خاص فرهنگی و هنری، مدارک تحصیلی و شیوه‌هایی می‌گردد که فرد از طریق آن خود را از دیگران متمایز می‌سازد و به باور بوردیو شاخص‌های این سرمایه به سه حالت ممکن است وجود داشته باشند: ۱. سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته (Objective Cultural Capital) که به صورت اشیای مادی و در قالب آثار هنری، نمایشگاه، ابزار علمی، کتاب و انواع گوناگون عرضه می‌شود. ۲. سرمایهٔ فرهنگی تجسم‌یافته (Embodied Cultural Capital) یا ذهنی یا درونی شده که به واسطهٔ تلاش، تجربه و استعداد فرد حاصل می‌شود و با مرگ او از بین می‌رود و نمی‌توان آن را مانند پول یا دارایی به دیگران انتقال داد (محمّدی و همکاران، ۱۳۹۱: ۷). ۳. سرمایهٔ فرهنگی نهادی شده (Institutionalized Cultural Capital) یا ضابطه‌ای که «از طریق مدارک دانشگاهی و تحصیلی که خارج از دارایی‌های مادی و عینی فرهنگی، سرمایهٔ تجسدیافته و بیولوژیکی واقعیت پیدا می‌کند. این کار از طریق کسب عناوین تحصیلی صورت می‌گیرد که به صورت قانونی و نهادی تأیید شده است» (صالحی امیری و سپهرنیا، ۱۳۹۴: ۶۲). سومین نوع سرمایه، سرمایهٔ اجتماعی است و شامل مجموعه‌ای از روابط اجتماعی می‌شود که فرد یا گروه در اختیار دارد؛ مانند دعوت‌های متقابل و گذراندن اوقات فراغت با دیگران (بون ویتز، ۱۳۹۶: ۶۸). در نهایت سرمایهٔ نمادین، که چیزی جز مشروعیتِ سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی نیست؛ بدین معنا که هرگاه سرمایهٔ اقتصادی یا فرهنگی یا اجتماعی از سوی جامعه، به رسمیت شناخته شود و مشروعیت یابد، دستاوردش نوعی پرستیژ، حیثیت، احترام، آوازه و چنین ویژگی‌های کاریزماتیکی برای صاحبِ سرمایه است که از آن تحت عنوان سرمایهٔ نمادین یاد می‌شود (فکوهی، ۱۳۸۱: ۳۰۰).

آن‌چه از دید بوردیو در بحث انواع سرمایه اهمیت دارد، دو نکتهٔ اساسی است: ارتباط و قابلیت تبدیل شدن انواع سرمایه و عوامل تأثیرگذار بر سرمایه‌ها. مثلاً «سرمایهٔ اجتماعی می‌تواند فرد را وارد روابطی سازد که حاصل آن کسب میزانی از سود به شکل پول یا انواع مالکیت باشد. به همان ترتیب، تحصیلات به سرمایهٔ اقتصادی قابل تبدیل است

و گاه ممکن است به سرمایهٔ اجتماعی نیز تبدیل گردد» (ممتاز، ۱۳۸۳: ۱۵۱) که همان قابلیت تبدیل شدن سرمایه‌هاست.

۴. غلامحسین ساعدی و آثار داستانی او

غلامحسین ساعدی (گوهر مراد) «در سال ۱۳۱۴ در خیاو (مشکین‌شهر) آذربایجان شرقی به دنیا آمد. تحصیلات ابتدایی و دبیرستان را در تبریز طی کرد. در نوجوانی به روزنامه‌نگاری روی آورد. او چند ماه پس از کودتای ۲۸ مرداد در سال ۱۳۲۸ دستگیر و روانهٔ زندان شد. سپس در تهران در رشتهٔ روان‌پزشکی تحصیل نمود. همزمان، وارد دنیای تئاتر شد و به نویسندگی و نمایش‌نامه‌نویسی پرداخت. ساعدی ... در سال ۱۳۶۴ درگذشت و در پاریس دفن گشت» (باقی‌نژاد و علیزاده، ۱۳۹۴: ۲۱۲). داستان‌هایی که در پژوهش پیش رو مبنا قرار گرفته‌اند، شامل «مرغ انجیر»، «پیگمالیون» و «صداخونه» است. یکی از ادلهٔ انتخاب سه اثر این است که پژوهشگران در مطالعات و تحقیقات خود کم‌تر به سراغ این آثار رفته‌اند و ما برآنیم که پرتوی جدید بر جهان این متون بیفکنیم و قدری عمیق‌تر لایه‌های معنایی آن‌ها را بکاویم.

۵. بحث

۵-۱. برهم‌کنشِ بلاغت و نظریهٔ کنش بوردیو

۵-۱-۱. معانی

۵-۱-۱-۱. جملات خبری و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۱-۱-۱. مرغ انجیر: پیش از تحلیلِ متن از منظرِ علمِ معانی، یادآور می‌شویم که در این علم، جملهٔ خبری «کلامی است که احتمال درستی و نادرستی و یا به تعبیر دیگران احتمال صدق و کذب در آن می‌رود» (علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۳۹۵: ۳۱). یکی از زیرشاخه‌های مورد بحث در جملات خبری، لازم فایدهٔ خبر است که ما آن را دربارهٔ «معانی ثانویِ [یک جملهٔ خبری] به کار می‌بریم» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۸۱) که این معنای ثانوی می‌تواند اغراض متفاوتی را در بر گیرد. حال، مداقه در عادت‌واره، سرمایه و موقعیت فرد

در میدان می‌تواند راهنمای خوبی برای ارتباط میان علم معانی و نظریهٔ کنش بوردیو و افکندن پرتوی جدید بر یک متن باشد. در داستان مرغِ انجیر، راوی ماجرا دارای عادت‌وارهٔ پرسشگری، کنجکاوی و سرمایهٔ اجتماعی است. زمانی‌که کدخدا وارد اتاق راوی می‌شود، می‌خوانیم: «یک فنجان چایی ریختم و پیش او گذاشتم» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵۲) یا «من هم چندین دفعه انجیر خریدم و برای طوطی کدخدا بردم» (همان: ۱۵۴). این نمونه‌ها، جملات خبری هستند که از سوی راوی داستان مطرح می‌شوند. می‌توان ارتباطی میان معنای اول هر یک از این جملات با معنای ثانوی آن‌ها (مطابق با عادت‌واره و سرمایهٔ فرد) برقرار کرد. این‌که راوی برای کدخدا چایی می‌ریزد و همین امر، آغاز گفت‌وگویی میان آن‌هاست؛ یا راوی می‌گوید که من انجیر خریدم و برای طوطی کدخدا بردم که در پسِ آن، می‌توان دریافت کسی که چنین کاری می‌کند، به دنبال ارتباط است؛ ارتباطی که برآمده از سرمایهٔ اجتماعی و عادت‌وارهٔ کنجکاوی و پرسشگری اوست. شاید برجسته‌ترین جمله‌ای که در داستان مرغ انجیر تکرار می‌شود، اما مفهوم خواهش و ناتوانی را به همراه دارد، جملهٔ مرغ انجیر است: «مرغ انجیر، بستهٔ زنجیر، انجیر نخورده...» (همان: ۱۵۶). جملهٔ فوق، خبری است و در ظاهر خبری را منتقل می‌کند اما در ضمن خود به دنبال گوشزدکردن ناتوانی و رنج است. همچنین یکی از عادت‌واره‌های دیگر راوی، حس نوعی ترس و وحشت است. همین عادت‌واره باعث می‌شود زمانی که به نقاط بحران و اوج داستان می‌رسیم، جملات به صورت کوتاه و پشت سر هم تکرار شوند؛ گویی هر جمله یک دم و جمله‌ای دیگر بازدم راوی است: «کدخدا خون خونش را می‌خورد، یک دقیقه منتظر شد، یکدفعه با قنداق تفنگ حمله‌ای به در آورد؛ هر دو لنگهٔ در باز شد ...» (همان: ۱۵۵). نکته‌ای دیگر در همین بخش، ساخت بلاغی جملات است. در جملات خبری اگر «فاعل اول بیاید (تقدیم مسندٌالیه)، جمله طبیعی و متعارف و به قول زبان‌شناسان بی‌نشان است؛ اما اگر مفعول یا متمم یا فعل (تقدیم مسند) نخست بیاید، جمله نشان‌دار است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۹۲). در سرتاسرِ متن داستان، غالب جملات به صورت طبیعی و متعارف به کار می‌روند. محض نمونه، خستگی راوی در آغاز روایت و رعایتِ ساخت جملات در چنان شرایطی حایز اهمیت است: «هوای شهر همدان هزار و یک رنگ است؛ باد می‌وزد، طوفان می‌شود، برف

می‌بارد و سرما بیداد می‌کند. در فصل برگ‌ریزان سوز و سرما به آخرین حد می‌رسد. درختان لخت و عور، با شاخه‌های خمیده و دردآلود در باد و بوران ناله و زنجموره می‌کنند» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۴۹). می‌بینیم در اکثر جملاتی که راوی در آغاز داستان می‌آورد، تقدیم مسندٌالیه بر مسند (حالت طبیعی و متعارف) کاربرد دارد. چه بسا بتوان این ویژگی را یکی از دستاوردهای سرمایهٔ فرهنگی راوی- یعنی کتاب‌خوان بودن او- دانست. حتی در لحظه‌ای که ترس و وحشت وجود او را فراگرفته است، باز هم ساخت طبیعی رعایت می‌شود: «من تب کرده بودم و نتوانستم حرکت کنم... سرم گیج می‌رفت، سرما و باد و برف، مثل اشباح خیالی جلو پنجرهٔ مرا گرفته بودند!» (همان: ۱۵۶). یکی دیگر از مسایل مهم در بحث جملات خبری، کاربرد فعل به صورت جمع است. در داستان مرغ انجیر، می‌توانیم به دو نکتهٔ مهم اشاره کرد؛ نخست این‌که وقتی موقعیت شخصی در میدان، از موقعیت شخص دیگر پایین‌تر باشد، با توجه به وضعیتش چه بسا با موقعیت فراترِ خود، به گونهٔ دیگری سخن گوید و مثلاً فعل جملات خود را جمع ببندد. در ماجرای مرغ انجیر، کدخدا به عنوان خدمتکار مسافرخانه، در برخورد با راوی یا پاسبان، از فعل جمع استفاده می‌کند. گویی برای مخاطب خود که در موقعیت بالاتری است، احترام و اعتباری قایل است: «ارباب، خوش آمدید، صفا آوردید... هر وقت کاری داشتید به غلامتان کدخدا رحیم بفرمایید، هرچه لازم داشته باشید حاضرم خدمت کنم» (همان: ۱۵۰). نه تنها فعل، بلکه ضمایر نیز جهت احترام به موقعیت بالاتر، جمع بسته می‌شوند که در گفتار کدخدا مشهود است. نکتهٔ دیگر، توجه به سرمایهٔ فرهنگی راوی است و ادبیاتی که او در ارتباط با دیگر افراد مسافرخانه به کار می‌برد و سعی می‌کند از افعال جمع استفاده کند: «گفتم بفرمایید کدخدا، منزل خودتان است، بفرمایید این بالا روی تشکچه بنشینید... کدخدا، چایی میل دارید؟» (همان: ۱۵۱). می‌بینیم اگرچه موقعیت راوی نسبت به کدخدا رحیم (به عنوان میهمان مسافرخانه) قابل احترام است، اما به سبب دارا بودن سرمایهٔ فرهنگی، سخن خود را چنین طرح نموده، از افعال جمع برای احترام استفاده می‌کند. در این بخش، ما به کمک نوعِ فعل به سرمایه و موقعیت فرد در میدانِ مورد نظر پی می‌بریم.

۵-۱-۱-۱-۲. داستان پیگمالیون: در سرتاسر داستان، وجه ابتدایی خبر (بنا بر حال مخاطب) غالب و انواع دیگر آن نادر است. به بیانی دقیق‌تر، خبر ابتدایی «خبری است که شنوندهٔ آن خالی‌الذهن است و هیچ احساس خاصی از تأیید یا رد نسبت به آن ندارد» (احمدنژاد، ۱۳۸۵: ۹۵). در ماجرای پیگمالیون، با پیش رفتن داستان، به تدریج با ابعاد گوناگون شخصیت پیگمالیون و دیگر شخصیت‌ها آشنا می‌شویم. به دیگر سخن، از طریق همین جملات خبری است که به عادت‌وارهٔ درون‌گرایی، عاشق‌پیشگی، دلهره و اضطراب، جرأت‌مندی و روحیهٔ شکرگزاری پیگمالیون یا خشم و غرور، فریبکاری و حسادت و تمسخرجویی اندریا و سرمایه‌های آن‌ها پی می‌بریم و غالب آن‌ها نیز از نوع ابتدایی هستند. محض نمونه در بخشی از داستان و از زبان پیگمالیون می‌خوانیم: «من شاهم، شاه جزیره، به ژوپیتر هم اعتنا ندارم. از او هم باکم نیست، ولی از تو تمنا می‌کنم، ای دختر زیبای خدایان!» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۸). توجه به این نیایش ما را به سه نکتهٔ درخور توجه می‌رساند: نخست سرمایهٔ نمادین پیگمالیون که اعتبار و اقتدار شاهیِ اوست و تأکیدی که بر آن سرمایه دارد؛ دوم عادت‌وارهٔ جرأت‌مندی او که بی‌پرده و صریح می‌گوید که از ژوپیتر هم باکی ندارد و همچنین عادت‌وارهٔ درماندگی و عاشق‌پیشگی او. نکتهٔ مهم دیگر در این بخش، اشاره به جملات کوتاه در زمانی است که اوضاع و احوال به هم می‌ریزد. برای نمونه، زمانی‌که آمینوس فیلاری، لگد محکمی به سینهٔ پیگمالیون می‌زند و پیگمالیون درمانده و مستأصل به دنبال چاره‌ای می‌گردد، نمود جملات کوتاه برجسته می‌شود: «یک سال، دو سال گذشته است، دریا هر روز بالا می‌رود، طوفان‌ها شروع می‌شود، کشتی‌ها غرق می‌شوند، صدای نعرهٔ آب‌ها، رنگ بلوری آسمان، ابرهای سیاه و حجیم همچنان باقی‌ست، مه پیدا می‌شود و دوباره ناپدید می‌شود. ماه سرد می‌آید و سرد می‌رود» (همان: ۱۹-۲۰). گویی شرایط ناپایدار میدان بر صورت کمّی جملات هم تأثیر گذاشته است. یکی دیگر از مسایل قابل تأمّل، زمانی است که اندریا در جام جهان‌نمایش رفتار پیگمالیون را می‌بیند؛ اما نامی از آمینوس فیلاری (معشوقهٔ پیگمالیون) نمی‌آورد. گویی عادت‌وارهٔ حسادت و تمسخرجویی در نیاوردن نام آمینوس فیلاری (به عنوان مسندٌالیهی که باقی

توضیحات دربارهٔ اوست) برجسته شده است: «چوبی که به دست مانیلاند از کاج بریده شده باشد و گالاته‌آ آن را با قلم بتراشد» (همان: ۱۹-۱۸). در ضمنِ کاربردِ واژهٔ چوب به جای مجسمهٔ آمینوس فیلاری، رد پای غرضی چون تحقیر را هم می‌توان جست.

۵-۱-۱-۱-۳. داستان صداخونه: بخشی از داستان صداخونه به صورت خبری آمده است. توجه به مقاصد این جملات نیز قابل تأمل است. در جایی از داستان، راوی، قصد ایجاد تعامل میان خود با مافوق را دارد و از جملهٔ خبری برای این امر مهم استفاده می‌کند؛ اما سخنش تمام نمی‌شود و با تنبیه فرمانده روبه‌رو می‌شود: «جناب سرکار می‌دونید، یک هفته است که نتوانسته‌ام به بهداری بروم و... پس گردنی دوم را می‌خورم و می‌آیم صف پنجم و نفر سوم و قدم می‌گیرم» (همان، ۱۳۹۶: ۱۸۰). نیز زمانی که راوی در حال اندیشیدن است، از جملات خبری بهره می‌برد: «صدای موزیک مرا می‌کشد، صدای شیپورها زیر سقف سرم داد می‌کشد، صدای شیپورها، صدای طبل زیر سقف سرم می‌غرد» (همان: ۱۷۹). در چنین مواقعی رگه‌های روانی و فشار عصبی راوی بیش‌تر نمود دارد. نکتهٔ جالب توجه، کاربرد جملات خبری از زبان فرماندهٔ بزرگ یا دیگر فرماندهان میدان است و اکثراً قصدشان تحقیر، تعجیز یا تنبیه است. برای نمونه: «فرمانده داد می‌زند غلطه سرباز، غلطه، تو کار یک گروه را خراب می‌کنی، با این وضع نمی‌شود، با این وضع نمی‌شود» (همان: ۱۷۸). با کمک جملات خبری و توجه به شخص صادرکنندهٔ آن، می‌توان بر شرایط و قواعد حاکم بر میدان پی برد؛ میدانی که قواعد خاص خود را دارد؛ اما مردی که با این اوضاع نمی‌تواند خود را سازگار کند، این ناسازی حتی در ترتیب کلامش نیز پیدا می‌شود: «بشمار هه، بشمار هه، بشمار هت. قدم آهسته می‌شمارم هه، می‌شمارم ها، می‌شمارم هت، می‌شمارم هو، می‌شمارم ها» (همان: ۱۷۷).

۵-۱-۱-۲. جملات پرسشی و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۱-۲-۱. داستان مرغ انجیر: پیش از تحلیل داستان از منظر جملات پرسشی و ارتباط آن با نظریهٔ کنش بوردیو، باید گفت که در برابر جملات خبری، با جملات انشایی روبه‌رو هستیم. جملهٔ انشایی «کلامی است که برخلاف خبر، محتمل صدق و کذب نباشد»

(احمدنژاد، ۱۳۸۵: ۹۹). جملات پرسشی زیرمجموعهٔ جملات انشایی در علم معانی به حساب می‌آیند. باری، در این بخش، تحلیل خود را دربارهٔ جملات پرسشی داستان مرغ انجیر مطرح خواهیم کرد. گاهی پرسش به جهت استیناس «یعنی انس گرفتن به مخاطب و سر صحبت را بازکردن» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۴۳) طرح می‌شود. کدخدا رحیم، شخصیتی است که دارای سرمایهٔ اجتماعی است؛ از این رو سعی می‌کند با طرح پرسش، ارتباطی با دیگران برقرارکند. در بخشی از داستان می‌خوانیم: «[کدخدا رحیم] وقتی مرا دید ناگهان آوازش را برید و رو به من کرد و گفت: ارباب، حاضرید مرغ انجیر مرا ببینید؟» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵۰)؛ یا در جایی دیگر «کدخدا رحیم با سادگی دهاتی‌اش وارد شد. پس از سلام و علیک و خوش و بش گفت: ارباب، مهمان نمی‌خواهید؟» (همان: ۱۵۱). حتی در جایی از داستان، راوی -که خود دارای چنین سرمایه‌ای است- سعی می‌کند با طرح پرسش، ارتباط خود را با کدخدا نزدیک‌تر کند: «چرا کدخدا؟ مگه از ده بیرونت کردند؟... ممکن است سرگذشت‌ات را برای من بگویی؟» (همان: ۱۵۲). گاهی اوقات، جملات پرسشی مفهوم تهدید دارد و پرسشگر، با سرمایه‌ای که در اختیار دارد، مفهوم تهدید را در قالب پرسش طرح می‌کند: «[کدخدا رحیم] فریاد کشید: ها...؟ بازم که چی... مویتان را آتش زدند؟ و دست به تفنگ چخماقی برد. آن‌ها در یک چشم به هم زدن آن‌جا را ترک گفتند» (همان: ۱۵۱). می‌بینیم که تفنگ چخماقی برای کدخدا رحیم نوعی سرمایهٔ اقتصادی به حساب می‌آید که با آن، جماعتِ فضول را تهدید می‌کند اما تهدیدی که به صورت پرسش طرح می‌شود. در جایی دیگر از داستان می‌خوانیم که سرکار آژان (به عنوان کسی که سرمایهٔ نمادین دارد)، به دنبال کدخدا رحیم است و اسمش را صدا می‌زند؛ اما صدا زدنی که مفهوم تهدید و توبیخ دارد: «آهای، کدخدا رحیم... کدخدا رحیم... کجا رفتی؟ کدخدا از جایش پرید و همان‌جور که فریاد می‌کشید از اتاق بیرون رفت: آمدم... سرکار... آمدم... خدمت خان بودم» (همان: ۱۵۳). حالت بازخواستی که در کلام آژان می‌بینیم، برآمده از تصدی شغلی است که عهده‌دار شده و عادت‌وارهٔ او را شکل داده است. در مجموع می‌توان گفت در داستان مرغ انجیر و در میدانی که صحنهٔ نبرد است،

کسی که دارای سرمایهٔ اجتماعی است، برای برقراری ارتباط، گاه، از این ویژگی (جملات پرسشی) استفاده می‌کند. نیز اگر کسی دارای دیگر سرمایه‌ها باشد، چه بسا، مفاهیم تهدید، توبیخ، بازخواست و... را در قالب پرسش مطرح کند.

۵-۱-۱-۲-۲. داستان پیگمالیون: در داستان پیگمالیون، با چند جملهٔ پرسشی روبه‌رو می‌شویم. نخست زمانی است که پیگمالیون، زمزمه‌کنان به سراغ مجسمهٔ آمینوس فیلاری می‌رود. در همین لحظه: «دلش می‌خواست که قطره‌ای هم شده به بدبختی بزرگ خود گریه کند، ولی با گریه می‌شد کاری کرد؟ در حالی‌که دستش می‌لرزید کلید را پیچاند» (همان: ۱۶). اگرچه ظاهر این جمله (ولی با گریه می‌شد کاری کرد؟) پرسشی است اما در معنای ثانوی آن نوعی از انکار وجود دارد؛ هرچند انکاری که در ادامهٔ داستان با عجز و لابهٔ هر روزهٔ پیگمالیون دیگر امری انکاری نیست و آفرودیت به سبب همان سماجت‌ها و گریه‌ها خواستهٔ او را اجابت می‌کند! به هر روی، بدبختی‌ای که از آن در جملهٔ بالا یاد می‌شود، برآمده از همان عادت‌وارهٔ عاشق‌پیشگی پیگمالیون و در ادامهٔ آن مشکلات آن راه پر پیچ و خم است. در بخش دیگر از داستان با جملهٔ پرسشی دیگری روبه‌رو می‌شویم: «پیگمالیون با هیچ‌کس درد دل نکرده بود، آیا از مردم جزیرهٔ Cyprus کسی لیاقت آن را نداشت که محرم راز شاه باشد؟... جز آفرودیت چه کسی می‌توانست درد عشق را بداند؟» (همان: ۱۷). می‌بینیم که شاه جزیره، به سبب عاشق‌پیشگی خود، به نوعی درون‌گرایی هم میل پیدا کرده است. از طرفی چون آفرودیت را الههٔ عشق می‌دانند، جز او، کسی درد عشق را نمی‌داند و معنای ثانوی پرسشی که در این باره مطرح شده، انکاری است. نیز در بخشی دیگر از داستان، پیگمالیون در خطاب به مجسمه می‌گوید: «آی آمینوس فیلاری عزیز، آیا زنده نخواهی شد؟ مگر نمی‌دانی که پیگمالیون می‌میرد؟» (همان: ۱۸). غرض از این پرسش، نوعی خواهش و تمناست که از سوی پیگمالیون طرح می‌شود. می‌توان گمان برد که انسانی که عاشق‌پیشه است، در خطاب به معشوق خود در ظاهر پرسشی را مطرح می‌کند که غرض آن خواهش و تلاش برای وصال و رسیدن به اوست. این قالب، در پرسش پیگمالیون قابل دریافت و تأمل است. همچنین در بخش دیگری از داستان که

مجسمه جان می‌گیرد و پیگمالیون در حال رفت و آمد است، بابت پرس‌وجو از حال پیگمالیون می‌خوانیم: «ولی چه کسی را یارای پرسش بود؟» (همان: ۱۸). غرض این پرسش انکار است؛ یعنی هیچ‌کس. از همین پرسش و پرسشی که پیش‌تر طرح کردیم که آیا «کسی لیاقت آن را نداشت که محرم راز شاه باشد؟» (همان: ۱۷) می‌توان پی برد که پیگمالیون به سبب فرط عشقی که جانش را تسخیر کرده، دل از مردم خود برگرفته است. این‌که با کسی سخن نمی‌گوید، کسی جرأت صحبت‌کردن با او ندارد و در پایان ماجرا نیز مردم شاد و خوش‌حالند- گویی مرگ پیگمالیون برایشان اهمیتی ندارد- نشان از شکاف اساسی میان شاه جزیره با مردم خود دارد. به نظر می‌رسد تناقضی در وجود او هست که تا لحظهٔ مرگ گریبان او را رها نمی‌کند؛ یکی سرمایهٔ نمادین و همان اعتبار و اقتدار شاهی و دوم عادت‌وارهٔ عاشق‌پیشگی. همین نکته نوعی از کشمکش، دلهره و دل‌شوره را بر سرتاسر داستان حاکم کرده است.

۵-۱-۱-۲-۳. داستان صداخونه: در داستان صداخونه، با جملات پرسشی هم روبه‌رو می‌شویم که فهم مقصود ثانویهٔ آن‌ها، تصویری روشن از میدان پیش روی ما قرار می‌دهد. مثلاً در آغاز داستان، غرض از جملهٔ پرسشی، تحقیر است؛ تحقیری که در میدان نظامی جریان دارد و در روابط افراد در میدان دیده می‌شود: «اوهوی نفر سوم صف پنجم باز که نشد... تو یک نفر کار یک واحد را خراب می‌کنی، متوجهی؟ کار یک واحد بزرگ را خراب می‌کنی» (همان، ۱۳۹۶: ۱۷۷). جملهٔ پرسشی «متوجهی؟» از سوی فرماندهٔ بزرگ صادر می‌شود که مفهوم و مقصود تحقیر را می‌توان از آن دریافت؛ تحقیری که از ناحیهٔ فرد با موقعیت بالاتر نسبت به فرد با موقعیت پایین‌تر به کار برده می‌شود. در بخشی دیگر، فرمانده برای مچ‌گیری و تهدید، از جملات پرسشی استفاده می‌کند: «هیکل داره؛ اما چرا دست‌شو بالا نمیاره، چرا غلط راه می‌ره؟ عمدی این کار و نکنه؟ اوهوی سرباز، متوجهی؟ می‌دونی چه بلایی سرت می‌آرم؟» (همان: ۱۷۸). در صحنه‌ای دیگر، راوی خواهش و درخواست خود را در قالب جملهٔ پرسشی و در ذهن خود مطرح می‌کند: «شیپورها، ای شیپورهای لعنتی، می‌تونید یک لحظه خفه بشید؟» (همان: ۱۸۱). این حجم از فشار روانی و

تحمل آن را می‌توان ناشی از حضور در میدان نظامی و قواعد و شرایط آن بدانیم. فضایی برای گفت‌وگو فراهم نیست، روابط یک سویه است، گوشی برای شنیدن وجود ندارد و شیپور که آلت موسیقی (سرمایهٔ فرهنگی) است، کارکرد هنری خود را از دست می‌دهد و حتی در ذهن راوی مورد اعتراض و انتقاد قرار می‌گیرد.

۵-۱-۱-۳. جملات امری و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۱-۳-۱. داستان مرغ انجیر: در جملات امری «غرض اصلی از امر بنا به موقعیت گوینده نسبت به مخاطب (فرودست بودن یا بالا دست بودن) تقاضا یا دستور (طلب به طریق استعلا) است؛ اما در اغراض مجازی هم به کار می‌رود» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۴۹). کدخدا رحیم با توجه به عادت‌واره و شغلی که عهده‌دار شده است، گاه و بی‌گاه از جملات پرسشی استفاده می‌کند تا بتواند ارتباط و تعاملی برقرار کند. راوی هم در پاسخ، از جملهٔ امری مؤدبانه بهره می‌برد اما امری که مفید معنای اذن و اجازه است: «[کدخدا رحیم گفت] ارباب، مهمان نمی‌خواهید؟ گفتم: بفرمایید کدخدا، منزل خودتان است، بفرمایید این بالا روی تشکچه بنشینید» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵۱). در بخشی دیگر از داستان، کدخدا رحیم مفهوم دعا را در قالب جملهٔ نهی (امر منفی) به کار می‌برد: «خوش آمدید، خدا سایهٔ‌تان را از سر ما کم نکند...» (همان: ۱۵۴). می‌بینیم که موقعیت افراد در یک میدان بر مبنای سرمایه‌ای که در اختیار دارند، بر نوع جملهٔ ایشان تأثیرمی‌گذارد.

۵-۱-۱-۳-۲. داستان پیگمالیون: هنگامی که پیگمالیون به معبد آفرودیت می‌رود به راز و نیاز با الههٔ عشق می‌پردازد. ظاهر کلام صورت امری دارد اما غرض آن، یکسره، خواهش و دعاست: «ای آفرودیت مهربان، تو باید او را به من ببخشی... تو باید او را جان و زندگی دهی، و نفس شیرینت را در کالبد بی‌جانش بدمی» (همان: ۱۷). پیگمالیون شاه جزیره است (دارای سرمایهٔ نمادین) است. این سرمایه و خلق‌وخویی که او از شاه بودنش به دست آورده، حتی در لحظاتی که خواهشی را طرح می‌کند، دیده می‌شود. او چند بار از لفظ باید در کلام خود استفاده می‌کند یا با توجه به این‌که آفرودیت، الههٔ عشق است، اما پیگمالیون از فعل مفرد مثل ببخشی، زندگی دهی، بدمی استفاده می‌کند. اگرچه غرض این

جملات، دعا و خواهش است، اما در چنین لحظاتی هم، نوع عادت‌واره و سرمایهٔ فرد در گزینش واژه‌ها و ادبیاتش تأثیر می‌گذارد.

۵-۱-۱-۳-۳. داستان صداخونه: بخش قابل توجهی از جملات در داستان کوتاه صداخونه به صورت امری و دستوری مطرح می‌شود. می‌توان گفت در میدان نظامی، موقعیت‌هایی وجود دارد که افراد گوناگون آن را اشغال کرده‌اند. گویی، شرایط و قواعد این میدان ایجاب می‌کند تا سهم عمدهٔ جملات، امری و دستوری باشد. در این میدان کنش‌پذیری بر کنش‌گری برتری دارد و کسانی که دارای سرمایهٔ بیش‌تری هستند، صادرکنندهٔ جملات امری‌اند. به بیان بوردیویی، سرمایهٔ بالاتر، موقعیت برتری را پیش روی عاملان قرار می‌دهد. در مجموع فضای امری و تحت سلطه‌بودن از همان جملهٔ اول داستان شروع می‌شود و تا پایان ادامه دارد: «قدم آهسته بشمار، هت، بشمار هو، بشمار هه، بشمار ها. بشمار هت، بشمار هو» (همان، ۱۳۹۶: ۱۷۷) یا «پدرسگ چهار قدم با شمارهٔ من، گوش به فرمان من داشته باش» (همان: ۱۸۳). تنها در یک جمله، راوی که در موقعیت پایین‌تر نسبت به فرماندهان قرار دارد و دارای عادت‌وارهٔ انتقادگری است، جملهٔ خود را به گونهٔ نهی‌ای مطرح می‌کند: «قدغن است جناب سروان، تنبیه مستقیم بدنی قدغن است، شما می‌توانید به من دستور بدهید، حق ندارید مرا بزنید» (همان: ۱۸۳). می‌بینیم که جمله با فعل امر منفی مطرح می‌شود و فرمانده را از زدن نهی می‌کند اما پاسخی که دریافت می‌کند به صورت امری و کاملاً از موضع بالا به پایین است: «خفه شو، فضولی را تمام بکن» (همان: ۱۸۳). می‌توان چنین در نظر گرفت که اکثراً، اغراض ثانویهٔ جملاتی که از سوی فرماندهان صادر می‌شود، به قصد تحقیر و تعجیز است.

۵-۱-۱-٤. جملات ندایی، دعایی و... و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۱-٤-۱. داستان پیگمالیون: ندا در لغت به معنای «فراخواندن است و در اصطلاح آن است که کسی را بخوانند و توجّه او را به سوی خویش جلب نمایند. گاه مقاصد و اغراض خاصی در ندا دیده می‌شود» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۱۹۶) که یکی از آن‌ها استغاثه است. در بخشی از داستان، زمانی‌که آمینوس فیلاری در حال غرق شدن در دریای

طوفانی است، پشت سر هم نام پیگمالیون را صدا می‌زند و عاجزانه از او می‌خواهد که به دادش برسد: «پیگمالیون!... پیگمالیون!... پیگمالیون!» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۲۱).

۵-۱-۱-٤-۲. داستان صداخونه: در داستان صداخونه زمانی‌که راوی تحت فشار شدید روانی قرار می‌گیرد، در ذهن خود، به جهت اعتراض و بروز خشم و نفرت، چیزی را خطاب قرار می‌دهد اما به حدی عصبی است که حرف ندا را به کار نمی‌برد: «خیک‌های پر باد، چطور می‌توانید این همه بدمید و نفستان بریده نمی‌شود؟» (همان، ۱۳۹۶: ۱۸۱). زمانی که فرماندهٔ بزرگ قصد صدا زدن (خطاب قراردادن راوی را) دارد، کاملاً محقرانه این کار را نجام می‌دهد: «اوهوی نفر سوم صف پنجم» (همان: ۱۷۷)؛ حتی نام سرباز یا زیردست خود را نمی‌داند!

۵-۱-۲. بیان

۵-۱-۲-۱. تشبیه و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۲-۱-۱. داستان مرغ انجیر: زمانی که راوی با کدخدا هم‌کلام می‌شود و از راز عاشقی او سر در می‌آورد، از تشبیهی استفاده می‌کند که طرفین آن حسی است. به بیان دقیق‌تر، «تشبیه را باید به اعتبار هر دو رکن اصلی آن مشبه و مشبهٌ‌به یکجا نگریست؛ زیرا تشبیه در جمله است نه در واژه و هر جمله یا عبارت یا اضافهٔ تشبیهی از این دو رکن خالی نیست اما توجه اصلی ما در فهم تشبیه باید روی مشبهٌ‌به باشد؛ چون وجه شبه از مشبهٌ‌به اخذ می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۷۶-۷۵). اعتبار اولین تشبیهی که راوی به کار می‌برد، حسی بودن طرفین تشبیه است. «مراد از حسی اموری است که به یکی از حواس پنجگانهٔ چشایی، بینایی، بساوایی، شنوایی و پویایی قابل درک باشند؛ یعنی به طور کلی وجود محسوس و مادی داشته باشند» (همان: ۷۶). در بخشی از داستان مرغ انجیر می‌خوانیم: «کدخدا دائم از طوطی و انجیر و زن خیاط حرف می‌زد و آن‌چنان‌که پیدا بود، در نهان مثل شمعی می‌گداخت» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵۴). در این تشبیه مشبه، کدخدا، مشبهٌ‌به، شمع، ادات تشبیه، مثل و وجه شبه هم گداختن و سوختن است. اگرچه صحبت از عاشقی کدخداست و عشق مقوله‌ای عقلی است، اما در تشبیه خود از امور حسی کمک می‌گیرد. این تشبیه زمانی در داستان مطرح می‌شود که

کدخدا رحیم، همیار و رفیق راوی شده است و از درد دل خود با راوی سخن می‌گوید و راوی هم به لحاظ وضعیت روحی و رفتاری، در وضعیت مطلوبی است. با پیش رفتن داستان، به تشبیهی دیگر می‌رسیم که این‌بار نیز طرفین تشبیه حسی است: «هیکل پاسبان مثل سایه‌ای به طرف پله‌ها راه افتاد» (همان: ۱۵۴). با توجه به مشبهٌ‌به (سایه) و وجه شبه سیاهی برای طرفین تشبیه (هم پاسبان و هم سایه)، سرآغاز ترس و وحشت و مقدمه‌ای برای رخداد یک فاجعه است. یکی از عادت‌واره‌های راوی، ترس و وحشت اوست و با پیش رفتن داستان به خطّ پایان، این ترس و وحشت نمایان می‌شود و زمانی که کدخدا می‌میرد، پاسبان به بیمارستان می‌رود و خانم خیاط از مسافرخانه اسباب‌کشی می‌کند و راوی می‌ماند و تداعی یک فاجعه؛ عادت‌وارهٔ ترس باعث می‌شود تا در تشبیهی که به کار می‌برد، تأثیرگذار باشد: «سرم گیج می‌رفت... سرما و باد و برف، مثل اشباح خیالی جلو پنجرهٔ مرا گرفته بودند!» (همان: ۱۵۶). به بیان دقیق‌تر، زمانی‌که عادت‌وارهٔ ترس و وحشت راوی برجسته می‌شود، جنبهٔ وهمی بودن تشبیه هم بیش‌تر می‌شود. با به هم ریختگی وضع روحی و روانی راوی، طرفین تشبیه، گرایشی به عقلی بودن پیدا می‌کنند؛ یعنی طرفین تشبیه «با یکی از حواس خمسه قابل درک نباشد» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۷۷).

۵-۱-۲-۱-۲. داستان پیگمالیون: اولین نمونهٔ آن زمانی است که داستان آغاز می‌شود و ما با تشبیهی روبه‌رو می‌شویم: «آسمان رنگ بلور شفافی را داشت که انعکاس هزاران اشعهٔ الوان در آن غرق شده باشد» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵). مشبّه ما آسمان، مشبّهٌ‌به بلور و وجه‌شبه آن شفافیت است. در تقسیمات تشبیه، به این نوع تشبیه مؤکد می‌گویند؛ یعنی تشبیهی که «ادات تشبیه ذکر نشود» (احمدنژاد، ۱۳۸۵: ۲۲). هر دو طرف این تشبیه هم حسی هستند. کاربرد این تشبیه در حالی است که ما در آغاز داستانیم و در حال شناسایی موقعیت‌های میدانِ جزیره؛ بنابراین، حسی بودن تشبیه به ما کمک می‌کند که به صورت عینی‌تر، وضعیت میدان را زیر ذره‌بین قرار دهیم. نیز در پایان داستان با تشبیه دیگری روبه‌رو می‌شویم که آن‌جا تصویری قابل تأمل و هدفمند به ما ارائه می‌دهد. گفتنی است که فریبکاری، حسادت، تمسخر جزو عادت‌واره‌های اندریاست. حال، در قسمت پایانی با

چنین تصویری روبه‌رو می‌شویم: «اندریا سوار بر گاو وحشی کنار دریا رسید. سر طاس و بزرگش او را مانند غولی نشان می‌داد» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۲۲-۲۱). اگر فیزیکِ اندریا را مشبّه در نظر بگیریم و غول را مشبهٌ‌به، به این نتیجه می‌رسیم که تصویر پیش روی ما، از حالت عینی به سمت و سوی ذهنی و انتزاعی گرایش پیدا می‌کند. کاربردِ واژهٔ غول برای اندریا، با توجه به شخصیت او در داستان پیگمالیون، به جا و قابل تأمل است. این‌که عادت‌واره‌های مثبتی ندارد یا به کمک سحر و جادو (سرمایهٔ در اختیار) شرایط میدان را به نفع خود تمام می‌کند، بی‌ارتباط با پیش‌فرض ذهنی ما از غول نیست.

۵-۱-۲-۱-۳. داستان صداخونه: در داستان صداخونه با آرایهٔ تشبیه نیز روبه‌رو هستیم؛ تشبیهی که گاه در ارتباط مستقیم با عادت‌واره، سرمایه و موقعیت فرد در میدان است. در بخشی از داستان مرد (راوی) نقل می‌کند: «فرماندهٔ بزرگ کارد بزنی خونش در نمی‌آید و مثل دیوی می‌غرّد» (همان، ۱۳۹۶: ۱۸۰). در این جمله مشبه ما فرماندهٔ بزرگ، مشبهٌ‌به ما دیو، اداتِ ما مثل و وجه شبه نیز غریدن است؛ اما چرا دیو؟ برای این‌که فرماندهٔ بزرگ اوضاع و شرایطی را در میدان بازتولید می‌کند که تحقیر و خشونت، فریاد زدن به جای صحبت کردن، تنبیه و موارد مشابه در آن نقش مهمی ایفا می‌کنند. همین نکته آن‌قدر به روان و جسم راوی فشار می‌آورد که وقتی به فرماندهٔ بزرگ نگاه می‌کند، او را در قالب دیوی می‌بیند که در حال غریدن و فریاد زدن است. از طرفی در سرتاسر داستان، رگه‌هایی از وهم و خیال را هم می‌بینیم که همین مسأله در این تشبیه نمود دارد. نیز در جایی دیگر به تشبیه دیگری برمی‌خوریم که به هنگام قدم زدن در میدان رخ می‌دهد: «فرماندهٔ کوچک هم جلوتر از ما، مثل عروسک چهار قدم تمام می‌رود» (همان: ۱۸۱). فرماندهٔ کوچک موقعیتی را در میدان نظامی تصرف کرده است و در بخش‌های دیگر دیدیم که ادبیاتی تحکمی و دستوری دارد اما نکتهٔ مهم این‌جاست که او قدم‌روی خود را نه آگاهانه بلکه از روی عادت و برنامه‌ای از پیش تعیین شده انجام می‌دهد. مانند عروسکی که در دست صاحب خود است و آن‌طور که صاحب عروسک بخواهد، او را راه می‌برد یا عروسک

کوکی که برایش تعریف کرده‌اند، زمانی‌که کوک شد، حرکاتی را انجام دهد، بی‌آن‌که بداند چرا؟ این همان چیزی است که میدان نظامی از طریق عاملانش بازتولید می‌کند.

۵-۱-۲-۲. استعاره و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۲-۲-۱. داستان مرغ انجیر: در آغاز داستان مرغ انجیر، با استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیهٔ روبه‌رو می‌شویم: «سرما بیداد می‌کند... درختان لخت و عور، با شاخه‌های خمیده و دردآلود، در باد و بوران زنجموره می‌کنند» (همان، ۱۳۹۸: ۱۴۹). سرما به انسان (انسان ظالمی) تشبیه شده که بیداد می‌کند. بیدادکردن، ویژگی‌ای است که می‌توان به انسان ظالم نسبت داد. در ادامه، درختان زنجموره می‌کنند؛ درختان همچون انسان‌هایی هستند که زنجموره می‌کنند. چه بسا بتوان کاربرد این نوع از استعاره را بسته به عادت‌وارهٔ راوی دانست. ترس و وحشت یکی از عادت‌واره‌های اوست و زمانی‌که زیربنای استعاره را با هم تبیین می‌کنیم، نمود آن ترس و وحشت را می‌توانیم ببینیم و البته مواجههٔ با این ویژگی، بیان‌گر این می‌تواند باشد که در ادامه با رخدادهای ناخوشایندی مواجه خواهیم شد. در بخش دیگری از داستان با چنین استعاره‌ای روبه‌رو می‌شویم: «باد به پنجره تنه می‌زد» (همان: ۱۵۲). باز حال و هوای حاکم بر زیربنای استعاره، ترس و وحشت است؛ باد همچون انسانی است که به در تنه می‌زند.

۵-۱-۲-۲-۲. داستان پیگمالیون: در قسمتی از داستان می‌خوانیم: «هیچ صدایی از آفرودیت شنیده نمی‌شد و پیگمالیون باز در آغوش یأس و حرمان برمی‌گشت، می‌رفت و مجسمهٔ چوبی را بغل می‌کرد» (همان: ۱۷). یأس و حرمان همچون انسانی پیکر مغموم پیگمالیون را در بر می‌گیرد. می‌توان ارتباطی معنادار میان عادت‌وارهٔ عاشق‌پیشگی پیگمالیون با استعارهٔ به کار رفته برقرار کرد. در بخشی دیگر از داستان، زمانی‌که پیگمالیون به دلهره و اضطراب می‌خواهد به دیدار مجسمهٔ پیگمالیون برود، فضا به صورت عاشقانه توصیف می‌شود. حتی ستاره‌های آسمان همچون گل‌هایی هستند که روییده و سقف آسمان را زیبا کرده‌اند. به بیانی دقیق‌تر، از نظر عاشق، لحظهٔ دیدار معشوقش بسیار دلهره‌آور و در عین حال زیباست. همه چیز را زیبا و مطلوب می‌بیند. «پله‌ها را پایین رفت.

بیرون ستاره‌ها روییده، سقف آسمان را زیبا کرده بودند، هر چند که ماه در نیامده بود، ولی هوا به روشنی تمام، مانند روزهای مقدس دلپسند بود؛ بدین جهت پیگمالیون احساس راحتی و امید کرد» (همان: ۱۶).

۵-۱-۲-۳. کنایه و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۲-۳-۱. داستان مرغ انجیر: کنایه «جمله یا ترکیبی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد اما قرینهٔ صارفه‌ای هم که ما را از معنای ظاهری متوجه معنای باطنی کند، وجود نداشته باشد» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۲۷۹). در سرتاسر داستان، با کنایات متفاوتی روبه‌رو می‌شویم که تعداد قابل توجهی از آن‌ها، دربارهٔ کدخدا رحیم است؛ کدخدا رحیمی که هیجانی بودن و انتقام‌جویی عادت‌وارهٔ اوست و برخی از کنایاتی هم که دربارهٔ او به کار می‌رود، مرتبط با چنین عادت‌واره‌هایی است؛ برای نمونه: «کدخدا خون خونش را می‌خورد» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵۵) که خون، خونِ کسی را خوردن کنایه از «بسیار عصبانی بودن اوست» (انوری، ۱۳۹۰: ۵۳۶). همچنین کنایاتی که او به کار می‌برد، ارتباطی نزدیک با محیطی دارد که پیش از آن در آن‌جا بوده و رشد کرده است؛ مثلاً «انگولک کردن» یعنی «آزار رساندن به کسی از راه گفتار یا رفتار» (انوری، ۱۳۹۰: ۷۷).

۵-۱-۲-۳-۲. داستان پیگمالیون: در متن داستان به چند کنایه نیز برمی‌خوریم. یکی از کنایه‌های قابل بحث، به تاخت رفتن پیگمالیون است که مفهوم کنایی آن «با سرعت و عجله» (همان: ۲۶۱) رفتن است. «پیگمالیون، شاه جزیره، بی‌اعتنا به همهٔ این‌ها از میان درختان گذشته، وارد خیابان زیبایی شد و به تاخت خود را جلو کاخ رساند» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵). این‌که پیگمالیون بی‌اعتنا و با سرعت و عجله خود را به مرکز فرمان‌روایی‌اش می‌رساند، نشان از خارخار ذهنی و دغدغهٔ اوست. در ادامهٔ داستان درمی‌یابیم که عاشق پیشگی و درون‌گرا بودن شخصیت او، مقوّم به تاخت رفتن و بی‌اعتنایی‌های شاه جزیره است. نیز در بخشی دیگر می‌خوانیم: «اندریا چراغی روشن کرده، قطعهٔ چوبی از زمین برداشت و روی دیوار تصویر زنی را کشید که بی‌اعتنا راه می‌رود و مردی تاج زرین به سر

و عصای مرصع به دست دنبالش روان است» (همان: ۱۹). در فرهنگ کنایی، به دنبال کسی یا چیزی بودن کنایه از «خواستار یافتن او بودن» (انوری، ۱۳۹۰: ۷۲۳) است.

۵-۱-۲-٤. مجاز و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۲-٤-۱. داستان مرغ انجیر: در علم بیان، از جمله علایق مورد بحث در مجاز، کلّیت و جزئیت است؛ یعنی «کُل را بگوییم و جزء را اراده کنیم یا بالعکس» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۲۸). در بخشی از داستان، کدخدا رحیم- به واسطهٔ عادت‌واره و سرمایهٔ اجتماعی که دارد- سعی می‌کند سر سخن را با راوی بازکند و از مرغ انجیرش بگوید. مرغ انجیری که تنها بهانهٔ دیدار روزانهٔ کدخدا و خانم خیاط است. «باز صحبت را به مرغ انجیر کشاند و از دم و منقار و بال و پرش حرف زد» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵۳). ذکر جزئیات خود می‌تواند دلیلی بر تعامل بیش‌تر و همراه‌کردن حداکثری مخاطب با خود و رسیدن به یک کُل باشد. نیز علاقهٔ دیگری که می‌توانیم در بحث مجاز از آن یادکنیم و در پی تبیین ارتباطش با نظریهٔ کنش بوردیو باشیم، علاقهٔ احترام است. «اطلاق لفظ شما به جای تو» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۵۷) و همچنین رابطهٔ عکس آن. وقتی به موقعیت افراد در میدان نگاه می‌کنیم، کسی مثل پاسبان، با عادت‌وارهٔ نگاه از بالا به پایین، مخاطبی مثل کدخدا را هیچ‌گاه شما خطاب نمی‌کند و فعل جملاتش را برای او جمع نمی‌بندد: «آهای کدخدا رحیم... کدخدا رحیم... کجا رفتی؟» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵۳). می‌بینیم عادت‌واره و سرمایهٔ نمادین آژان بر بیان جملات او تأثیرگذاشته است. در مقابل، کدخدا رحیم را هم داریم که زمانی‌که با راوی روبه‌رو می‌شود، گزینش ضمیر «شما» به جای «تو» را ترجیح می‌دهد و این گزینش بی‌ارتباط با جایگاه آن‌ها در میدان مورد نظر بازی نیست: «ارباب، مرغ انجیر من به نظر شما چطور آمد؟» (همان: ۱۵۲).

۵-۱-۳. بدیع

۵-۱-۳-۱. روش تناسب و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۳-۱-۱. داستان مرغ انجیر: در این روش «بین کلمات، هارمونی یا تناسب معانی ایجاد می‌کنند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۰۷) و از زیر شاخه‌های روش تناسب، براعت

استهلال است. «براعت استهلال یا خوش‌آغازی را این‌گونه تعریف می‌کنیم: مؤثّر، مقبول، جمیل و جذاب آغازکردن (یا شدن) داستان، آن‌گونه که این آغاز در ارتباط با، یا در خدمتِ یک یا چند عنصر از عناصرِ پایه در داستان باشد و نیز در ارتباط با سازه‌های اصلی و ساختارِ داستان» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۲۰). با مطالعهٔ بند اول داستان، می‌توان فضای کلی را متوجه شد: «هوای شهر همدان هزار و یک رنگ است؛ باد می‌وزد، طوفان می‌شود، برف می‌بارد و سرما بیداد می‌کند. در فصل برگ‌ریزان سوز و سرما به آخرین حد می‌رسد. درختان لخت و عور، با شاخه‌های خمیده و دردآلود، در باد و بوران ناله و زنجموره می‌کنند؛ آسمان تیره و ابرآلود بالطبع یک نوع پژمردگی و پریشانی روی شهر می‌پاشد، در چنین هنگامی بود که من برای مدتی وارد آن شهر شدم» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۴۹). داستان از زبان اول شخص روایت می‌شود و با توضیحاتی که او برای‌مان ارائه می‌دهد، می‌توان گمان برد که در ادامه شاهد رخدادی ناخوشایند خواهیم بود. نیز کسانی که موقعیت‌های مختلف میدان موجود در داستان را تصرف کرده‌اند، وارد نبردی می‌شوند که پایان خوشی نخواهد داشت. در نهایت این مسأله رخ می‌دهد که میان کدخدا رحیم و پاسبان (دارندگان سرمایهٔ نمادین) و رقابتی که میان این دو بر سر تصاحب خانم خیاط وجود دارد، کدخدا رحیم می‌میرد و پاسبان راهی بیمارستان می‌شود. میدان مورد نظر ما، پُر تنش است و این تنش را در همان بند اول می‌توان حدس زد.

۵-۱-۳-۱-۲. داستان پیگمالیون: در علم بدیع تناسب آن است که «در نظم یا نثر کلماتی آورند که از حیث معنی نه از راه تضاد با هم نوعی تناسب و ارتباط دارند و این تناسبِ معانی از چند جهت است» (اسفندیارپور، ۱۳۸۸: ۱۰۹). شاید برجسته‌ترین نکته‌ای که در جریان داستان پیگمالیون به آن برمی‌خوریم، شرایطی است که در میدان حاکم و بسیار پویا و متغیر است؛ محض نمونه، در آغاز داستان می‌خوانیم: «بوی گل‌های داودی در هوا می‌پیچید و نسیم آرامی به راحتی تمام می‌وزید، آسمان رنگ بلور شفافی را داشت که انعکاس هزاران اشعهٔ الوان در آن غرق شده باشد» (ساعدی، ۱۳۹۸: ۱۵). واژه‌هایی همچون: گل‌های داودی، هوا، نسیم، می‌وزید، آسمان، رنگ، اشعه و الوان شرایطی مساعد

و مطلوب را به ذهن منتقل می‌کنند. به بیانی دقیق‌تر، شرایط میدانِ جزیره (خاصه کاخ پیگمالیون)، به دور از نزاع و کشمکش است تا این‌که در چند سطر بعدی پیگمالیون را می‌بینیم که بی‌اعتنا و به تاخت وارد کاخ خود می‌شود و با همین کنش او، شرایط پایدارِ میدان، شکننده می‌شود. یا زمانی‌که قصد دیدار آمینوس فیلاری را دارد، بسامد این آرایه برجسته می‌شود و کلمات به کار گرفته شده در یک حوزه، بالا می‌رود: «شمع‌های معطر و عودهای خوشبو در مجمرهای عاجی روشن بود. پیگمالیون دست دراز کرده، شمعی از شمعدان گرفت، پله‌ها را پایین رفت. بیرون ستاره‌ها روییده، سقف آسمان را زیبا کرده بودند، هرچند که ماه در نیامده بود، ولی هوا به روشنی تمام، مانند روزهای مقدس دلپسند بود» (همان: ۱۶). هم‌نوایی واژه‌هایی همچون: معطر، خوشبو، زیبا، روشنی و دلپسند این نکته را به ذهن متبادر می‌کند که کماکان شرایط میدان مطلوب و به دور از نزاع است. هنگامی‌که اندریا به صحنه می‌آید و با عادت‌وارهٔ فریبکاری و حسادت خود سعی می‌کند شرایط میدان را تغییر دهد، این حس نامطلوب و نزاعی که در میدان پدید آمده است، نمود خود را در تناسب کلمات نیز نشان می‌دهد: «[اندریا] بلند شده، بیرون رفت و وارد سرداب تاریکی شد، پله‌ها را پایین رفت، تا به دخمهٔ سیاه و دودآلودی رسید، محل وحشتناکی بود، جمجمه‌های خشکیده را در طاقچه‌ها چیده بودند و خفاشان پیر در آن فضای مسموم پر می‌زدند در یک طرف اجاقی بزرگ و چند دیگ قرار داشت. جنازهٔ پیرزنی دولا جلو اجاق افتاده بود» (همان: ۱۹). می‌بینیم که بار معنایی کلماتی که در این بخش آمده است، مطلوب و خوشایند نیست. این قسمت مربوط به کنش اندریا برای مقابله با پیگمالیون است و چون شخص اندریا، دارای عادت‌وارهٔ منفی است، فضایی هم که ایجاد می‌کند، منفی و نامطلوب است.

۵-۱-۳-۲. تکرار و ارتباط آن با نظریهٔ کنش

۵-۱-۳-۲-۱. داستان صداخونه: شرایط و قواعد در میدان دایماً در حال بازتولید است و کسانی‌که وارد این عرصه می‌شوند، در این چرخه جامعه‌پذیر می‌شوند. نمود کلامی این مسأله را می‌توان در قالب آرایهٔ تکرار جست. صاحبان موقعیت برای تحت

سلطه درآوردن دیگران و ضمن کاربست جملات دستوری که در بخش معانی به آن‌ها اشاره کردیم، به جهت استمرار این سلطه‌گری، واژه یا عبارت یا جمله‌ای را تکرار می‌کنند. نمود این مسأله از همان چند سطر آغازین داستان و تکرار دستورِ «بشمار» به چشم می‌خورد: «قدم آهسته بشمار، هت، بشمار هو، بشمار هه، بشمار ها، بشمار هت، بشمار هو، بشمار هه، بشمار هار، بشمار هو، بشمار هار» (همان، ۱۳۹۶: ۱۷۷). و شخص تحت سلطه هم چاره‌ای جز فرمانبرداری نمی‌بیند و او هم دایم با خود تکرار می‌کند: «قدم آهسته می‌شمارم هه، می‌شمارم ها، می‌شمارم هت، می‌شمارم هو، می‌شمارم ها» (همان: ۱۷۷). هنگامی که به صورت مستمر واژه‌ای تکرار می‌شود، فرصت هرگونه درنگ، تأمل و گفتگو را می‌گیرد و رابطهٔ یک‌سویه جلوه‌گری می‌کند؛ چیزی که در میدان نظامی (صاحبان موقعیت) به دنبال آن هستند. همچنین زمانی که راوی نمی‌تواند دست و پای خود را هماهنگ کند، از سوی فرماندهٔ بزرگ توبیخ می‌شود که شیوهٔ اعتراض و رگه‌های تحقیر به سبک تکرار بازنمود دارد: «اوهوی نفر سوم صف پنجم باز که نشد، باز که نشد» (همان: ۱۷۷). یا در جایی دیگر، راوی فتیله را از حفرهٔ زیر بغل بیرون می‌کشد. هر سانت فتیله که بیرون می‌کشد، با درد و رنج و خون و چرک همراه است و این بار بیرون کشیدن را چند بار تکرار می‌کند که نشان از طولانی بودن فتیله، عمیق بودن زخم و درد مستمر است: «از داخل زخم فتیله را بیرون می‌کشم، بیرون می‌کشم و بیرون می‌کشم، فتیله را از توی زخم بیرون می‌کشم» (همان: ۱۸۴). دردی که در این میدان (نظامی) با ذکر تکرار، دوام می‌یابد و برجسته می‌شود.

پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه

دستاوردهای این مقاله را می‌توان چنین برشمرد:

تحلیل یک یا چند اثر به کمک یک نظریه، مستلزم دو پیش‌نیاز «مطالعهٔ متن» و «مطالعهٔ نظریه» است. اگر هر یک از طرفینِ پیش‌نیاز به خوبی پیش نرود، خروجی کار- احتمالاً- مطلوب نخواهد بود. نمی‌توان بدون خواندن و فهم دقیق متن، به سراغ نظریه رفت. ابتدا باید متن را خواند و فهمید و سپس به سراغ نظریه رفت؛ ازین‌رو، نظریه‌محور کارکردن نه تنها در رسیدن به معنای متن بازدارنده نیست، بلکه پیش‌برنده است.

نکتهٔ قابل ذکر دیگر این است که متوجه شدیم می‌توان بین جامعه‌شناسی ادبیات و نقد جامعه‌شناسی خط مرزی تعیین کرد. به کمک جامعه‌شناسی ادبیات، از شاهراه متن به مناسبات اجتماعی زمانهٔ خالق متن و افکار و جایگاه او در این مناسبات می‌رسیم. از سویی دیگر، برای تحلیل خود متن، می‌توان از نقد جامعه‌شناسی کمک گرفت؛ زیرا تأکید عمدهٔ نقد جامعه‌شناسی بر جهان متن است و تأکید عمدهٔ جامعه‌شناسی ادبیات بر حال و هوا و جهان خارج متن و در جهت رسیدن به آن حال و هوا. پس می‌توان در چنین پژوهش‌هایی در جهان متن سیر و سفر کرد و در گام بعدی، به سراغ جامعه‌شناسی ادبیات رفت. توجه به این حدود و ثغور، آشفتگی ذهنی پژوهشگر ادبی در مواجههٔ با متن را به نحو چشم‌گیری کاهش می‌دهد.

دیالکتیک میان بلاغت و کنش بوردیو، به ما کمک کرد تا بتوانیم پرتوی را از پویایی به جهان متن و مسیر پژوهش بیفکنیم. به بیانی دقیق‌تر، با این نگاه، سه هدف مهم دنبال می‌شود: نخست ظرفیت‌های متن مورد تحلیل، بهتر شناخته می‌شود؛ دوم، در نگاه برون‌متنی، به توان‌مندی‌های خالقِ متن پی برده می‌شود و سوم، اعتبار و ارزش کاربردی بودنِ دست‌افزار پژوهشگر حوزهٔ ادبی، بیش از پیش، شناخته و معرفی می‌شود. در سه داستان مرغ انجیر، پیگمالیون و صداخونه- که جزو آثار کمتر بررسی شدهٔ غلامحسین ساعدی هستند- در ابتدا، جملات هر داستان از دید بلاغی مورد تحلیل قرار گرفت (مشابه بخشی از پژوهش‌های دیگر حوزهٔ ادبیات که روی متون دیگر انجام شده است)؛ اما نکتهٔ حایز اهمیت و نوین تحقیق،

توجه به سیالیت دست‌افزارهای حوزهٔ ادبی است. به بیانی دقیق‌تر، رفت‌وآمدی هدف‌دار و روش‌مند میان بلاغت و نظریهٔ کنش بوردیو و پیوند ناگسستنی که میان آن‌ها برقرار است، زمینه را برای عمیق‌تر شدن فراهم می‌کند؛ به گونه‌ای که در جریان هر داستان درمی‌یابیم، به کمک دانشی مثل معانی می‌توانیم به عادت‌وارهٔ شخصیت‌های داستان پی ببریم، یا با بهره‌گیری از دانش بیان یا بدیع به سرمایه یا موقعیت فرد در میدان فضای اجتماعی داستان راه یابیم. نیز دستاورد مهم دیگر، این است که با تغییر سرمایه‌های هر فرد در میدان و تغییر موقعیت او، رنگ و لعاب بلاغت متن نیز تغییر می‌یابد. با پیش‌رویِ ماجرا، آشنایی بیش‌تر با شخصیت‌ها و عیان‌تر شدن عادت‌وارهٔ آنان، گزاره‌های بلاغی بیش از پیش معنا می‌یابند و رنگ جدیدی به خود می‌گیرند. مثلاً یک جملهٔ امری، صرفاً معنای ثانویهٔ توبیخ ندارد بلکه از ناحیهٔ کسی صادر می‌شود که در میدان، موقعیت بالایی را تصرف کرده و دارای سرمایهٔ بیش‌تری است و عادت‌وارهٔ سرکوب‌گری در او وجود دارد. از سویی دیگر، وقتی ما با شخصیت سرهنگی روبه‌رو می‌شویم، می‌توانیم تشخیص دهیم که عادت‌وارهٔ نگاه از بالا به پایین و موقعیت بالا در میدان نظامی جزو ویژگی‌های اوست که از گذر نقد جامعه‌شناسی به آن می‌رسیم. حال، در حوزهٔ ادبی، جملاتی که از ناحیهٔ او صادر می‌شود، بیش‌تر، امری است که در نقد بلاغی به آن پرداخته می‌شود. چنین دستاوردی، زمانی محقق می‌شود که ما به امر برهم‌کنشِ نقد بلاغی و نقد جامعه‌شناسی نگاه دقیق‌تر، عمیق‌تر و جدی‌تر داشته باشیم و پژوهش پیش رو، سعی کرده به تحقق این نگاه کمک کند.

با پژوهش‌هایی از این دست (که درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات است)، توان‌مندی‌های غلامحسین ساعدی نیز بیش‌تر به چشم می‌آید و پی می‌بریم که حداکثر جملات داستان‌ها با هوش‌مندی‌ای درخور توجه جانمایی شده‌اند و با تغییر در فضای اجتماعی داستان، صورت ادبی آن نیز بلافاصله تغییر می‌کند. هرچند این دستاوردها، یگانه تحلیل یا دستاورد موجود نیست، بلکه یکی از دستاوردهای موجود است و می‌توان پژوهش پیش رو را درآمدی بر پژوهش‌های جدی این حوزه دانست.

تعارض منافع: طبق گفتهٔ نویسندگان، پژوهش حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع است.

منابع و مآخذ

ابراهیمی، نادر. (۱۳۹۶). **براعت استهلال یا خوش‌آغازی در ادبیات داستانی**. تهران: روزبهان.

احمدنژاد، کامل. (۱۳۸۵). **معانی و بیان**. چاپ دوم. تهران: زوّار.

استونز، راب. (۱۳۷۹). **متفکران بزرگ جامعه‌شناسی**. ترجمهٔ مهرداد میردامادی. تهران: مرکز.

اسفندیارپور، هوشمند. (۱۳۸۸). **عروسان سخن**. چاپ سوم. تهران: فردوس.

انوری، حسن. (۱۳۹۰). **فرهنگ کنایات سخن**. چاپ دوم. تهران: سخن.

باقی‌نژاد، عباس و ناصر علیزاده. (۱۳۹۴). **تأملی در ادبیات امروز (۲)**. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

بوردیو، پیر. (۱۳۹۳). «آموزشِ عاطفی فلوبر». ترجمهٔ یوسف اباذری. **ارغنون**. شمارهٔ ۹ و ۱۰. صص: ۱۱۲-۷۷.

بون ویتز، پاتریس. (۱۳۹۶). **درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو**. ترجمهٔ جهانگیر جهانگیری و حسن پورسفیر. چاپ سوم. تهران: آگه.

پاینده، حسین. (۱۳۹۵). «جایگاه جامعه‌شناسی ادبیات در نقد ادبی معاصر». **وبگاه انجمن جامعه‌شناسی ایران** به نشانی: www.isa.org.ir

پرستش، شهرام. (۱۳۹۳). **روایت نابودی ناب؛ تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران**. چاپ دوم. تهران: ثالث.

حائری، محمّدحسن؛ امیری، محسن و رضوان وطن‌خواه. (۱۳۹۱). «نقد بلاغی اشعار سنّتی نیما». **پژوهشنامهٔ نقد ادبی**. دورهٔ ۱. شمارهٔ ۲. صص: ۱۰۶-۸۷.

ذوالفقاری، داریوش و نرگس محمّدی‌بدر. (۱۳۸۹). «نقد بلاغی بیت معروفی از شاهنامه». **کهن نامهٔ ادب پارسی**. سال ۱. شمارهٔ ۲. صص: ۲۷-۱۵.

ریتزر، جورج. (۱۳۹۵). **نظریهٔ جامعه‌شناسی**. ترجمهٔ هوشنگ نایبی. چاپ سوم. تهران: نی.

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۹۶). **آشفته‌حالان بیداربخت**. چاپ سوم. تهران: نگاه.

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۹۸). **در سراچهٔ دباغان**. گردآوردهٔ حمید تبریزی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

سلیمانی، علی و محمود مهرآوران. (۱۳۹۸). «نقد بلاغی شعر مشروطه». **پژوهش‌های دستوری و بلاغی (علوم ادبی سابق)**. سال ۹. شمارهٔ ۱۶. صص: ۲۰۵-۱۶۷.

شریفی، محمّد. (۱۳۹۵). **فرهنگ ادبیات معاصر**. تهران: آسیم.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). **نگاهی تازه به بدیع**. چاپ سوم. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۲). **بیان**. چاپ دوم. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). **معانی**. چاپ چهارم. تهران: میترا.

صالحی امیری، سیدرضا و رزیتا سپهرنیا. (۱۳۹۴). **الگوی ارتقای سرمایهٔ فرهنگی در ایران**. تهران: ققنوس.

علوی مقدم، محمّد و رضا اشرف‌زاده. (۱۳۹۵). **معانی و بیان**. چاپ سیزدهم. تهران: سمت.

فکوهی، ناصر. (۱۳۸۱). **تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی**. تهران: نی.

فکوهی، ناصر. (۱۳۹۶). **بوردیو و میدان دانشگاهی**. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

قاسمی، رضا. (۱۳۸۸). **معانی و بیان تطبیقی**. تهران: فردوس.

گرنفل، مایکل. (۱۳۹۳). **مفاهیم کلیدی پیر بوردیو**. ترجمهٔ محمّدمهدی لبیبی. چاپ دوم. تهران: افکار.

محمّدی، جمال، وداد هیر، ابوعلی و فردین محمّدی. (۱۳۹۱). «مناسبات سرمایهٔ فرهنگی و سبک زندگی. **جامعه‌شناسی ایران**. دورهٔ ۱۳. شمارهٔ ۴. صص: ۱-۳۳.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). **دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.

ممتاز، فریده. (۱۳۸۳). «معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو». **پژوهشنامهٔ علوم انسانی**. شمارهٔ ۳۱-۳۲. صص: ۱۶۰-۱۴۹.

ولک، رنه و آستین وارن. (۱۳۹۰). **نظریهٔ ادبیات**. ترجمهٔ ضیاء موحّد و پرویز مهاجر. چاپ سوم. تهران: نیلوفر.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۹۱). **فنون بلاغت و صناعت ادبی**. چاپ سی‌ویکم. تهران: هما.

References

Ahmadnezhad, K. (2006). Ma’ani va Bayan. 2th Edition. Tehran: Zavvar.

Alavi Moghaddam, M. & R. Ashrafzadeh. (2016). Ma'ani va Bayan. 13th Edition. Tehran: Samt.

Anvari, H. (2011). Farhang-e kenayat-e sokhan. 2th Edition. Tehran: Sokhan.

Baghinezhad, A & N. Alizadeh. (2015). Ta'ammoli dar Adabiyyat-e emrooz 2. Tehran: Bongah-e Tarjome va Nashr-e Ketab-e Parseh.

Bon Howitz, P. (2017). Darshayi az jame'eshenasi'e Pierre Bourdieu. Tarjome-ye Jahangir Jahangiri & Hasan Poorsafir. 3th Edition. Tehran: Agah.

Bourdieu, P. (2014). Amoozesh-e Atefi-ye fluober. Tarjome-ye Yousef Abazari. Arqanon. No 9 &10. PP. 77-112.

Ebrahimi, N. (2017). Bara'at-e estehlal ya khosh'aghazi dar adabiyyat-e dastani. Tehran: Roozbahan.

Esfandiyarpoor, H. (2009). 'Aroosan-e sokhan. 3th Edition. Tehran: Ferdows.

Fakoohi, N. (2002). Tarikh-e Andisheh va nazariye-haye Ensanshenasi. Tehran: Ney.

Fakoohi, N. (2017). Bourdieu va Meydan-e Daneshgahi. Tehran: Pazhooheshkadeye Motale'at-e Farhangi va Ejtema'i.

Ghasemi, R. (2009). Ma'ani va Bayan-e tatbighi. Tehran: Ferdows.

Grenfell, M. (2014). Mafahim-e kelidi-ye Pierre Bourdieu. Tarjome-ye Mohammad Mehdi Labibi. 2th edition. Tehran: Afkar.

Ha'eri, M & Others. (2012). Naghd-e Balaghi-ye 'Ash'ar-e Sonnati-ye Nima. Pazhooheshname-ye Naghd-e Adabi. Years 1. No 2. Pp. 106-87.

Homayi, J. (2012). Fonoon-e balaghat va sana'at-e adabi. 31th edition. Tehran: Homa.

Makaryk, I. (2006). Daneshnameye Nazariyehaye adabi-ye mo'aser. Tarjome-ye Mehran Mohajer & Mohammadmahdi Labibi. 2th edition. Tehran: Agah.

Mohammadi, J. & Others. (2012). Monasebat-e sarmayeye farhangi v sabk-e zendegi. jame'eshenasi Iran.Years 13. No 4. Pp. 1-33.

Momtaz, F. (2004). Mo'arrefi-ye mafhoom-e tabaghe az didgahe Bourdieu. Pazhooheshnameye 'Oloom-e Ensani. No 31-32. PP. 149-160.

Parastesh. Sh. (2014). Ravayat-e naboodi-ye nab; Tahlil-e Bourdieuyi-ye Boof-e koor dar Meydan-e Adabi-ye Iran. 2th Edition. Tehran: Sales.

Payandeh, H. (2016). Jaygahe jame'eshenasi-ye Adabiyyat dar naqd-e Adabi-ye mo'aser. Website Anjoman-e jame'eshenasi-ye Iranian: www.isa.org.ir.

Riters, G. (2015). Nazariye-ye jame'eshenasi. Tarjome-ye Hooshang Nayebi. 3th Edition. Tehran: Ney.

Sa'edi, Gh. (2017). Ashoftehalan-e bidarbakht. 3th Edition. Tehran: Negah.

Sa'edi, Gh. (2019). Dar sarache-ye dabbaghan. Gerdavarde-ye Hamid Tabrizi. Tehran: Bongah-e Tarjome va Nashr-e Ketab-e Parseh.

Salehi Amiri, S.R & R. Sepehrnia. (2015). olgooye Erteghaye sarmayeye farhangi dar iran . Tehran: Ghoghnoos.
Shamisa, S. (2007). Negahi taze be badi'. 3th edition. Tehran: Mitra.
Shamisa, S. (2013). Bayan. 2th edition. Tehran: Mitra.
Shamisa, S. (2014) . Ma'ani. 4th edition. Tehran: Mitra.
Sharifi, M. (2016). Farhange adabiyyat-e mo'aser. Tehran: Asim.
Soleimani, A & M. Mehravaran. (2019). Naghd-e Balaghi-ye She'r-e Mashrooteh. Pazhoohesh-haye Dastoori va Balaghi ('Oloom-e Adabi-ye sabegh). Years 9. No 16. Pp. 167-205.
Stones, R. (2000). Motefakkerane bozorge jame'eshenasi (Great sociological thinkers). Translated by Mehrdad Mirdamadi. Tehran: Markaz.
Wellek, R. & A, Warren. (2011). Nazariye-ye adabiyyat. Tarjome-ye Zia Movahed & Parviz Mohajer. 3th edition. Tehran: Niloofar.
Zolfaghari, D & Mohammadibadr, N. (2010). Naghd-e Balaghi-ye Beyt-e ma'roofi az Shahnameh. Kohanname-ye adab-e parsi. Years 1. No 2. Pp. 15-27.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی