ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال سوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص ۱۴۵ – ۱۶۸

آشنایی‌زدایی زبانی در آثار دولت‌آبادی
(با تکیه بر دو اثر داستانی *با شبیرو* و *عقیل عقیل*)

محسن محمدی فشارکی*
سمیه صادقیان**

چکیده

از جمله نظریات محوری فرمالیسم، که توجه بسیاری را به خود جلب کرد، «آشنایی‌زدایی» در ادبیات است. آشنایی‌زدایی رسالت هنر بیگانه‌سازی مفاهیم آشنا و به‌دست‌دادن ادراک نو از این مفاهیم با کنارزدن حجاب عادت از مقابل دیدگان است. آشنایی‌زدایی در ادبیات، در مقام یکی از مظاهر هنر، در سطوح متفاوت و از جمله در سطح زبان صورت می‌گیرد. زبان‌شناسان شیوه‌های بیگانه‌سازی در زبان را به‌مثابهٔ یکی از عناصر صوری متن تبیین و طبقه‌بندی کرده‌اند. با تأمل بر زبان داستانی دولت‌آبادی درمی‌یابیم که این آشنایی‌زدایی تا چه اندازه در شکل‌دادن به فرم مطلوب و متناسب با مضمون داستان اهمیت دارد. از سویی این پژوهش بازنگری مختصری است بر تعاریف و تقسیم‌بندی‌هایی که تاکنون برای شیوه‌های گوناگون آشنایی‌زدایی در سطح زبان صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: برجسته‌سازی، محمود دولت‌آبادی، *با شبیرو*، *عقیل عقیل*.

۱. مقدمه

فرمالیسم روسی از نوآورترین مکاتب قرن بیستم است که در پی جنبش فوتوریست‌ها (آینده‌گرایان) و به‌مثابهٔ واکنشی علیه سمبولیسم شکل گرفت و با استبداد نازیسم متوقف

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اصفهان (نویسندهٔ مسئول) Dr.sadeghian@hotmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۱۲/۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۲/۲۶

شد. اساس نظریات فرمالیست‌ها توجه به واقعیت مادی خود اثر ادبی بود. درواقع آنان ادبیات را کاربرد خاص زبان می‌دانستند و در پی تبیین قواعد علم ادبیات و یا به تعبیری دیگر شگردهای ادبیت آن برآمدند.

> اثر ادبی از کلمات ساخته شده بود نه مقاصد یا احساسات؛ و اشتباه بود اگر آن را تراوشی از ذهن نویسنده به‌شمار می‌آوردند. محتوا صرفاً انگیزه‌ای برای فرم یا موقعیت و بستر مناسبی برای اعمال فرمی خاص بود (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۵).

ویکتور شکلوفسکی (V. Shklovski) در این راستا در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ تمهید» (Art as Technique)، با حاشیه‌نشین‌کردن مفهوم شعر و توجه به شکل و فرم اثر، محوری‌ترین نظریهٔ فرمالیسم را با نام آشنایی‌زدایی مطرح می‌سازد. از نظر وی کارکرد ادبیات همانا آشنایی‌زدایی است. ما همواره از پشت پردهٔ عادت به محیط اطرافمان می‌نگریم؛ ادراک حسی ما از مقولات زندگی روزمره، زمانی که به آن‌ها خو گرفتیم، ضعیف و نامطمئن می‌شود و تلقی ذهنی ما جانشین واقعیت‌هایی می‌شود که آن‌ها را می‌بینیم و از سویی نمی‌بینیم. شکلوفسکی خود می‌گوید:

> هدف هنر افشای حس اشیاست، آن‌چنان که ادراک می‌شوند؛ نه آن‌گونه که شناخته شده‌اند. فن هنر ناآشنا ساختن اشیا، دشوارکردن فرم، و افزایش دشواری و مدت زمان ادراک است؛ زیرا روند ادراک غایتی زیبایی‌شناختی است و باید به درازا انجامد. هنر روشی است تا هنری‌بودن موضوعی تجربه شود؛ خود آن موضوع اهمیت ندارد (Shklovski, 1998: 18).

فرمالیسم با این نظریه شورشی بود ضد معنامحوری، که تا آن زمان تفکر غالب در مورد هنر بود.

> این یک شعار کلاسیک است که هنر اصیل خود را پنهان سازد. با این دیدگاه، یک نوشتهٔ خوب باید نشانه‌های کوششی را که در خلق آن می‌شود، پنهان کند و به‌ظاهر، یک خلاقیت خود به خودی باشد (Selden, 1989: 37).

فرمالیسم با طرح مفهوم آشنایی‌زدایی نگاه‌ها را به سوی شکل اثر هنری و هر آن‌چه در پدیدآوردن آن سهیم است جلب کرد. به نظر شکلوفسکی آشنایی‌زدایی در سه سطح زبان، مفهوم، و اشکال ادبی صورت می‌گیرد (مکاریک، ۱۳۸٤: ۱۳).

آشنایی‌زدایی در زبان منجر به پیدایش نقش ادبی زبان می‌شود. «وقتی که ارتباط کلامی صرفاً به سوی پیام میل می‌کند، یعنی وقتی پیام به خودی خود کانون توجه می‌شود، آن

موقع است که زبان کارکردی شعری دارد» (فالر، ۱۳٦۹: ۸۱). عناصر زبان در نقش ادبی ارزش مستقل می‌یابد و فقط به‌منزلهٔ وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط به‌کار گرفته نمی‌شود. برخی فرمالیست‌ها و نیز ساختارگرایان اصطلاح برجسته‌سازی (foregrounding) را برای تبیین نقش ادبی جانشین آشنایی‌زدایی کردند. «برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد و غیرمتعارف باشد» (صفوی، ۱۳۸۳ ب: ۳٤).

شفیعی کدکنی این برجسته‌سازی را در دو مقوله جای می‌دهد: گروه موسیقایی و گروه زبانی.

> مجموعهٔ عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشند و درحقیقت از ره‌گذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۸).

همچنین «مجموعهٔ عواملی که به اعتبار تمایز نفس کلمات در نظام جمله‌ها بیرون از خصوصیات موسیقایی آن‌ها می‌تواند موجب تمایز یا رستاخیز واژه‌ها شود، عواملی است که در حوزهٔ مباحث زبان و زبان‌شناسی و سبک‌شناسی جدید امروز مطرح است، از قبیل استعاره، مجاز، آرکائیسم، ایجاز و حذف، حس‌آمیزی، و ...» (همان: ۱۰) در حوزهٔ زبانی مطرح می‌شود. بی‌یرویش از دو گونه ساخت سخن می‌گوید که مطابق با تقسیم‌بندی شفیعی کدکنی است: ساخت‌های ثانوی (گروه موسیقایی) و انحراف‌های زبانی (گروه زبانی) (بی‌یرویش، ۱۳٦۳: ۱٤۹). در این مقاله برای دو گونهٔ فوق در برجسته‌سازی از دو اصطلاح قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی بهره می‌بریم (صفوی، ۱۳۸۳ الف: ۳۹). زبان با عوامل توازن و موسیقی همچون وزن، قافیه، ردیف، و هماهنگی‌های صوتی بین واج‌ها و واژه‌ها در کلام برجسته می‌شود و چون این عوامل قواعدی را، علاوه بر آن‌چه در زبان معیار است، بر آن می‌افزاید نام قاعده‌افزایی بر آن نهاده شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۹). قاعده‌کاهی (و به تعبیر لیچ «هنجارگریزی») انحراف از قواعد زبان هنجار است؛ به نحوی که در معنا خلل ایجاد نکند (صفوی، ۱۳۸۳ الف: ٤۰). قاعده‌کاهی واژه‌ها و عبارات را برجسته می‌کند و بر سخن لباس شعر می‌پوشاند. مثلاً انحراف از قواعد نحوی زبان هنجار و یا کاربرد واژه‌ای به جای واژهٔ دیگر، به علت شباهت، زبان متن را از زبان معمول ممتاز می‌کند. تاکنون هنجارگریزی‌های واژگانی، نحوی، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی، زمانی، و نیز ایجاز و حذف به‌مثابهٔ انواع قاعده‌کاهی‌ها یا انحراف‌های زبانی از سوی

زبان‌شناسان مطرح شده است (صفوی، ۱۳۸۳ ب: ٤٢ – ٥٠؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۲ – ٢٤)، اما باید گفت نویسنده یا شاعر گاه در مسیر آشنایی‌زدایی از زبان به شگردهای دیگری نیز متوسل می‌شود که تاکنون در انواع برجسته‌سازی بدان اشاره نشده است و یا اصلاً در هیچ‌یک از طبقه‌بندی‌های فوق جای نمی‌گیرد و هر نویسنده در این زمینه می‌تواند سبکی فردی در زبان خود بیابد. برای نمونه، شکلوفسکی دربارهٔ نحوهٔ آشنایی‌زدایی تولستوی (L. Tolstoi) در رمان‌هایش می‌گوید: «او پدیده‌ای را چنان توصیف می‌کند که گویی برای اولین بار آن را می‌بیند و واقعه‌ای را چنان شرح می‌دهد که گویی بار اول است که اتفاق می‌افتد» (Shklovski, 1998: 18).

در این مقاله آشنایی‌زدایی را در سطح زبان داستانی دولت‌آبادی مورد تأمل قرار می‌دهیم تا علاوه بر یافتن مصادیقی برای انواع تکنیک‌های آشنایی‌زدایی، چه در محدوده‌ای که تاکنون زبان‌شناسی و علوم بلاغی ادبیات بدان اشاره کرده‌اند و چه خارج از این محدوده و نیز ارتباط این تکنیک‌ها و شگردها با یک‌دیگر، جایگاه و اهمیت زبان آشنایی‌زدوده را در داستان‌های وی دریابیم. با درنظرداشتن اهمیت دو داستان نیمه‌بلند *با شبیرو* و *عقیل عقیل* در شکل‌گیری زبان ادبی دولت‌آبادی و تکامل آن در دو رمان بلند او، این دو را برای بررسی بخشی از ویژگی‌های زبان آشنایی‌زدایی‌شدهٔ دولت‌آبادی برمی‌گزینیم. تاکنون برخی ویژگی‌های زبان ادبی دولت‌آبادی به طور پراکنده و گذرا گفته شده است؛ مثلاً جمال میرصادقی در *ادبیات داستانی* نگاهی گذرا به زبان *کلیدر* دارد؛ اما در این زمینه کار مستقلی صورت نگرفته است.

۲. خلاصهٔ داستان *با شبیرو*

حلّه پس از تحمل دو سال زندگی با همسر عیاش و خلاف‌کار خود طلاق می‌گیرد و به خانه نزد دو برادرش برمی‌گردد. عبید، برادر بزرگ‌تر، که او را مانعی برای خود در راه تصاحب باقی‌ماندهٔ میراث پدری می‌داند، به نشان تهدید او به تنهایی قصد دارد با جاسم، برادر کوچک‌تر، به صورت انتقالی به شهر دیگری برود. جاسم از تصمیم او سر باز می‌زند و در کنار حلّه می‌ماند. خدو، معلم دل‌سوز جاسم، با شنیدن درد دل جاسم برای خواهر او در مدرسه کاری دست‌وپا می‌کند. پس از مدتی خدو و حلّه با هم ازدواج می‌کنند و جاسم برای ادامهٔ تحصیل به تهران نزد یکی از دوستان خدو می‌رود. خوش‌بختی حلّه دیرزمانی نمی‌پاید؛ زیرا خدو به جرم فعالیت‌های سیاسی به همراه دیگر دوستانش دستگیر و به

زندان مرکز در تهران و از آن‌جا به شهر دیگری برده می‌شود. جاسم به علت ارتباط با فعالان سیاسی به دبی گریخته است. حلّه در خانهٔ خود مورد آزار و تجاوز قرار می‌گیرد. وی، درمانده و شرمنده از داشتن فرزندی حرام‌زاده در شکم، در ساحل پیش شبیرو درد دل می‌کند؛ شبیرو عموی مادریش، که از بازماندگان برده‌های سیاه‌پوست زمان پرتغالی‌هاست، بر اثر جنون روزها خاموش و خیره به دریا به انتظار دختر عمویش می‌نشیند و شب به درون کپر خود می‌رود. او به حلّه گوش نمی‌دهد؛ اما پس از آن‌که حلّه خود را غرق می‌کند و جاسم جسد بی‌جان او را با شکم پاره به ساحل می‌آورد، شبیرو، به گمان این‌که دریا دخترعمویش را پس داده است، بر روی جسد حلّه جان می‌دهد.

۳. خلاصهٔ داستان *عقیل عقیل*

عقیل در پی وقوع زلزله در خاف با تنها بازماندگانش، یعنی دختر کوچکش شهربانو و بز و مرغ و خروس‌هایش، به سوی تیمور، که در شهر دیگری به خدمت سربازی مشغول است، می‌رود تا امید به زندگی‌اش را در او بیابد. شهربانو در راه می‌میرد؛ بزش ربوده می‌شود و در نزدیکی پادگان یکی از مرغ‌ها نیز می‌میرد؛ اما هیچ‌یک از اشتیاق او برای یافتن تیمور نمی‌کاهد و او لحظه به لحظه برای دیدن تیمور مشتاق‌تر می‌شود. داستان با گفت‌وگوهای ذهنی پیرمرد پیرامون اندوه‌ها و امیدهایش پیش می‌رود. زمانی که عقیل به پادگان می‌رسد تیمور را نمی‌یابد و از هر که نشانش را می‌پرسد بی‌اطلاع است. از این‌رو، شب را بیرون از پادگان به صبح می‌رساند. سحرگاه که به سوی پادگان راه می‌افتد سربازی به او فرمان ایست می‌دهد؛ عقیل صدای تیمور را می‌شناسد (و یا می‌پندارد که صدای تیمور است)؛ سرباز بر ادای وظیفهٔ خود پافشاری دارد. وقتی عقیل خود را مورد بی‌مهری فرزندش می‌یابد، همهٔ آرزوهایش به یک‌باره می‌ریزد و گویی زلزله تازه به او دندان نشان می‌دهد و او را به سمت جنون می‌برد.

۴. انواع آشنایی‌زدایی در *با شبیرو* و *عقیل عقیل*

با شبیرو و *عقیل عقیل* در نسبتی کم و بیش برابر از نثری ادبی برخوردارند. نثر این دو اثر نیز، همچون اغلب آثاری که پیش از این مورد مطالعه قرار دادیم، با تشبیه و استعاره از نثر معمول روایی ممتاز می‌شود، اما علاوه بر این دو عنصر بسیاری تکنیک‌های دیگر نیز موجب شکل‌گیری این نثر می‌شود.

انواع آشنایی‌زدایی‌های زمانی، گویشی، و نحوی و نیز تکرار، توازن، و اطناب در قلم دولت‌آبادی در این دو اثر دیده می‌شود. همهٔ این عوامل زبان را در نقش ادبی خود یاری می‌دهد و همین نقش زبان گاه تا بدان حد قوی می‌شود که حرکت داستان را کند و یا حتی متوقف می‌سازد.

۱.٤ قاعده‌کاهی معنایی

قاعده‌کاهی معنایی قوی‌ترین ابزار شعرآفرینی و گسترده‌ترین پهنهٔ جولان زبان ادبی است. هم‌نشینی واحدهای زبانی بر اساس مؤلفه‌های معنایی‌ای صورت می‌گیرد که تابع قوانین خاصی است، اما اگر در متن از قواعد ترکیب‌پذیری معنایی کاسته و گریز داده شود، به نحوی که برجسته‌سازی صورت گیرد نه آن‌که در ایفای معنا و مفهوم خللی وارد آید، قاعده‌کاهی معنایی صورت گرفته است. صور خیال همچون تشبیه و استعاره، که در بیان مطرح می‌شود، و صنایع معنوی چون ایهام، پارادوکس، حسن تعلیل، و جز آن، که در بدیع معنوی از آن سخن می‌رود، واژگان را به گونه‌ای در کنار یک‌دیگر قرار می‌دهد که به علت قواعد معنایی این هم‌نشین‌سازی در زبان معیار صورت نمی‌گیرد. بدین‌ترتیب میدان معنایی کلام را، بر اساس جولان تخیل در آن، بیش از زبان هنجار وسعت می‌دهد و سخن را بیش از هرگونه انحراف از زبان معیار به سمت شعر سوق می‌دهد (صفوی، ۱۳۸۳ الف: ۸٤– ۸۵).

چنان‌که گفتیم، قاعده‌کاهی معنایی، به‌ویژه در قالب تشبیه و استعاره، بیش‌ترین تأثیر را در نثر دو اثر مورد نظر دارد. علاوه بر این گاه تضاد، پارادوکس، ایهام، و دیگر گونه‌های هم‌نشینی ادبی واژگان نیز دیده می‌شود که بر روی هم زبان شاعرانه را در داستان تقویت می‌کند.

۱.۱.۴ تشبیه

«تشبیه مانندکردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این‌که آن مانندگی مبتنی‌بر کذب باشد نه صدق یعنی ادعایی باشد نه حقیقی» (شمیسا، ۱۳۸۵: ٦٦).

تشبیه از جنبه‌های مختلفی تقسیم‌بندی می‌شود؛ از جمله از لحاظ مفرد، مقید، و مرکب‌بودن طرفین تشبیه. در تشبیه مفرد هر دو طرف تشبیه مفردند و به شکل مطلق بدون هیچ قید و شرطی‌اند. در تشبیه مقید هر دو یا یکی از طرفین تشبیه مفردی است مقید به قیدی (همچون صفت یا مضاف‌الیهی که آن را از نظایر خود متمایز کند) و در تشبیه مرکب

هر دو یا یکی از طرفین تشبیه تصویری است حاصل از چند چیز که همهٔ اجزا در پدیدآمدن تصویر سهیم باشد. درواقع تشبیه انتخاب دو نشانه از روی محور جانشینی و ترکیب آن بر روی محور هم‌نشینی است و هرچه از تشبیه مفصل به سمت تشبیه بلیغ برویم (میزان استفاده از ادات و وجه‌شبه در آن کم‌تر باشد)، نشان‌داری هم‌نشینی کاهش می‌یابد و بسامد آن در زبان خودکار کم می‌شود (صفوی، ۱۳۸۳ الف: ۱۲٤).

تشبیه عنصری است که بیش‌ترین کارکرد را در آشنایی‌زدایی زبان داستان‌های دولت‌آبادی دارد و به اشکال مختلف دیده می‌شود. در زبان دولت‌آبادی غالباً تشبیه از نوع تشبیه حسی به حسی است، اما در این میان گاه نیز پدیده‌های عقلی به امور حسی تشبیه می‌شود.

در *با شبیرو* تشبیه علاوه بر توصیف محیط پیرامون افراد، درون آنان را نیز ملموس می‌کند. تشبیهات مفرد، مرکب، و مقید تقریباً به یک میزان دیده می‌شود؛ اما دولت‌آبادی برای تجسم صحنه‌ها و حالات درونی افراد از تشبیه مرکب و مقید بیش‌تر بهره می‌گیرد و با این دو گونه در پیوند صور خیال با معنا موفق‌تر است.

۱.۱.۱.٤ تشبیه مفرد

«ظاهرش آرام و پاک و صاف بود، مثل بستر ساحل» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۷۰۹). «حجابی از خیال چهرهٔ همه‌شان را پوشانده بود» (همان: ۷۲٦).

۲.۱.۱.٤ تشبیه مقید

«کپر شبیرو مثل بال شکستهٔ یک مرغ کنار ساحل افتاده بود و شبیرو در لابه‌لای پرهایش کز کرده و خاموش بود» (همان: ۷۲۵). «و خورشید، خورشید را می‌خواست که همانند سیلی داغی بر گونه‌های کبود دریا می‌چسبید» (همان: ۷۸۸).

۳.۱.۱.٤ تشبیه مرکب

«خواب مثل ابرهایی که روی خورشید را بپوشانند، چشم‌های او را پوشاند» (همان: ۷٦۷).

> خودش هم نفهمید که این دو ساعت چطور گذشت؛ ولی حس می‌کرد که با ساعت‌های دیگر خیلی فرق دارند. کندتر، خیلی کندتر می‌گذشتند، مثل سنگی که از کوه به بالا بغلتانی (همان: ۷٦۸).

۲.۱.۴ اضافهٔ تشبیهی

«اصلاً خودت را دستی‌دستی توی چهارچوب قیدگذاشتن چه معنایی می‌دهد؟

مخصوصاً که از سال‌ها پیش توانسته باشی پیش خودت گره این خلقیات کهنه را باز کنی» (همان: ۷۳۰). «وقتی به اسکله رسید، همهٔ لنج‌ها و بلم‌ها در بستر ملایم آب لم داده بودند و زیر شمد مهتاب به خوابی آرام فرورفته بودند» (همان: ٧٦٤).

تشبیه در *عقیل عقیل* در مقایسه با دیگر رمان مورد بحث بیش‌تر به یاری معنا می‌شتابد؛ زیرا بیش از هرچیز به تصویر درون راوی می‌پردازد و حتی در آن‌جا که دنیای خارج را نقش می‌زند، درواقع از نگاه اندوه‌ناک راوی به پدیده‌ها الهام می‌گیرد؛ با وجود این، باز هم تشبیه حسی به حسی برتری دارد.

۱.۲.۱.٤ تشبیه مفرد

«وزن و زمختی خود را از دست داده بود؛ کشیده و کشیده‌تر می‌شد، مثل دود، مثل سایه، مثل خیال» (همان: ۹۱۳). «کم‌گفت‌وشنود بود و هر کلمه‌اش مثل تکه‌ای کنده خشک و زمخت می‌نمود» (همان: ۹٤۳).

۲.۲.۱.٤ تشبیه مقید

«نگاهش مثل شیشه شده بود؛ شیشه‌ای که رویش را لایه‌ای از غبار پوشانده باشد» (همان: ۹۱٤). «لب‌هایش مثل کندهٔ خشکیدهٔ خاموش بود» (همان).

۳.۲.۱.٤ تشبیه مرکب

«هر کلامش پنداری بخار بی‌رنگی بود که از تکه ابری برمی‌آمد» (همان: ۹۱۳). «گریه دیگر آن‌قدر ناچیز است که از خود شرم دارد. گریه دختر نابالغی است در خانهٔ غریبان» (همان: ۹۲٦).

از نمونهٔ تشبیهات زیبای این داستان تشبیهاتی است که در آن نخست مشبه‌به توصیف و تصویر می‌شود و سپس مشبه‌به آن تشبیه می‌شود:

> ستاره‌ای که سقوط می‌کند، چگونه بر سینهٔ سیاه آسمان خطی در پی خود می‌گذارد؟ خطی که عمری کوتاه و تند دارد؛ عمری پرشتاب. صدای شهربانو بر قلب پیر عقیل همان خط بود بر سینهٔ سیاه آسمان (همان).
>
> بعضی پایه‌ها، دیوارها هستند که شکاف برمی‌دارند؛ از بنا وامی‌گردند؛ اما همان‌جور می‌مانند؛ نه چسبیده‌اند، نه افتاده؛ معلق‌اند؛ مانده، بلاتکلیف‌اند؛ نمی‌دانند چی هستند؟ عقیل مثل یکی از همین پایه‌ها بود؛ معلق (همان: ۹٤۰).

اضافهٔ تشبیهی نیز در بین تشبیهات دیده می‌شود: «نیزه‌های ضجه‌ها، ضجه‌های غریب،

تن پاکیزه و آرام شب را می‌خراشند» (همان: ۹۱۹). «شب، امشب تا کـه پیشـانی سـپیده از قبای فلق به‌در آید، عقیل می‌باید ستاره می‌شمرد» (همان: ۹٦۱).

٤.۲.۱.٤ تشبیه تمثیل

«عقیل در باطن خود جایی نداشت. در باطنش هم جایی برای قرارگـرفتن نمـی‌یافـت. میان دیگ جوش چگونه می‌توان قرار گرفت؟ میان لانهٔ زنبور؟» (همان: ۹٦۲). «او خود درد شده است. تن سمی نیش مار را پس می‌زند» (همان: ۹۲۰).

در انتها، باید به دو نوعِ تشبیه با وجه‌شبه استخدامی و تشـبیه حماسـی در *عقیـل عقیـل* اشاره کنیم که کاربرد آن در بین نویسندگان کم‌تر دیده می‌شود.

وجه‌شبه زمانی در تشبیه با فن استخدام همراه اسـت کـه بـرای هرکـدام از مشـبه و مشبه‌به معانی متفاوت داشته باشد (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۰٦). در تشبیه زیـر خـاموش‌بـودن برای مشبه (دخترک) به معنی ساکت‌بودن و برای مشبه‌به (برگ) در معنی بی‌حرکت‌بـودن است: «نه، در چهرهٔ دخترک نشـانی از لـرزش نبـود. مثـل بـرگ درخـت خـاموش بـود» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۹۱۸).

> تشبیه حماسی که فرنگیان به آن epic simile می‌گویند و آن را از مختصات آثار حماسـی ذکر کرده‌اند تشبیهی است که، برخلاف تشبیهات معمولی که موجز است، گسترده باشـد و مثلاً فقط حال مشبه را بیان نکند؛ بلکه مفصلاً به توصـیف مشـبه‌بـه هـم بپـردازد و از این‌رو می‌توان بدان تشبیه تفصیلی هم گفت (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۳۵).

بسط و تفصیل مشبه‌به در تشبیه زیر توصیف خورشـید را یکـی از توصـیفات جـان‌دار داستان‌های دولت‌آبادی می‌سازد و اندوه حاکم بر فضای زلزله‌زدهٔ درون و بیرون شخصـیت اصلی داستان را با استادی نقاشی می‌کند:

> خورشید پیرزنی خم‌پشت بود که از عزا برمی‌گشت. تـنش در غبـار سـرخی گـم بـود و می‌رفت که فروبنشیند. کند، غم‌زده، و دل‌مرده قدم برمـی‌داشـت. چشـم‌هـایش را خـاک گرفته بود. همین بود که نمی‌توانست بگرید. گریه در نگاهش خشکیده بود. می‌رفـت تـا خودش را در شب قایم کند. پنداری از چیزی شرمگین بود. نمـی‌خواسـت چشـمش بـه چشم کسی باشد. جز این اگر بود، پس چرا خودش را از نگاه مـردم خـاف مـی‌دزدیـد؟ چرا دزدانه می‌گریخت؟ چرا گریخت؟ گریخت! نگاهش کن. بی باقی به دل ابرها خزیـد تا از آن‌جا به دالان شب قدم بگذارد و بعد خودش را در گودال سیاه، در شـب گـم کنـد (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۹۱۹).

۳.۱.۴ استعاره

در استعاره «نشانه‌ای بر حسب تشابه معنایی به جای نشانه‌ای دیگر از روی محور جانشینی انتخاب می‌شود و به روی محور هم‌نشینی قرار می‌گیرد» (صفوی، ۱۳۸۳ الف: ۱۳۰).

استعاره هنری‌ترین نوع صور خیال است، زیرا «بیش‌ترین فاصله را میان مدلول و مصداق فراهم می‌آورد و مخیل‌ترین نوع کلام را به‌دست می‌دهد» (همان: ۱۳۱).

البته تعریفی که از استعاره به‌دست داده شد یکی از گونه‌های استعاره در علم بلاغت زبان فارسی، یعنی استعارهٔ «مصرحه»، را شامل می‌شود و حال آن‌که اهل بلاغت نوع دیگری را نیز با نام استعارهٔ «مکنیه» برای آن قائل شده‌اند و آن در صورتی است که مشبه با لوازم مشبه‌به به‌کار رود. از آن‌جا که این نوع استعاره نیز همچون مصرحه میان طرفین تشبیه ادعای همانی می‌کند و نه هم‌سانی، و بنابراین در تخییل کلام مؤثر است، از نام‌گذاری علم بلاغت سود می‌جوییم. بدین‌ترتیب برای تعمیم نام استعاره به هر دو گونهٔ آن باید گفت: «تشبیهی است که از آن فقط یکی از طرفین به‌جا مانده باشد» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۷۵).

همچنین شمیسا استعارهٔ تبعیه را، که استعاره در فعل و صفت است، بیش‌ترین عامل برجسته‌سازی در زبان می‌داند (همان: ۱۹۳).

دولت‌آبادی استعاره را کم‌تر از تشبیه به‌کار می‌گیرد، اما تشخیص در جهت مخیّل‌کردن تصاویر و ملموس‌ساختن مفاهیم بسیار او را یاری می‌دهد.

همان‌گونه که گفتیم در *با شبیرو* استعارهٔ مکنیه بیش‌تر در شکل تشخیص دیده می‌شود و تشخیص‌ها در هیئت دو ترکیب اضافی و وصفی است: «خورشید را می‌خواست که همانند سیلی داغی بر گونه‌های کبود دریا می‌چسبید» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸: ۷۷۸). «و این طرف چراغ‌های بی‌رمق شهر و همهمه‌ای که در کوچه‌های تنگ و باریک جاری بود و ستاره‌ها که در بخار نفس دریا کدر شده بودند» (همان: ۷۹٦).

و هم در غیر صورت ترکیبی: «به خاموشی‌ای که بر همه‌جا بال انداخته بود، گوش داد و در دم پا ازجا کند» (همان: ۷۷۷). «اما کم‌کم خاموشی در میان آن‌ها سنگین و سنگین‌تر شد تا خواب تن خستهٔ خود را روی پلک‌های ناخدا زبیر انداخت» (همان: ۷۹٤).

اما استعارهٔ مکنیه در غیر تشخیص نیز بسیار دیده می‌شود: «زندگانی پشت سرش فروریخته بود و پیش روی خود هم هیچ طرحی نمی‌دید» (همان: ۷۲٤). «هر کلمه‌اش بس بود تا همهٔ لبخند خدو را از صورتش بروبد» (همان: ۷٤۹).

استعارهٔ مصرحه و به‌ندرت تبعیه نیز به‌کار رفته است: «خاموشی بهترین مرهم بود؛

وگرنه می‌باید نیش را در جان هم فرو می‌کردند» (همان: ۷۲۷). نیش استعارهٔ مصرحه از سخنان گزنده است.

«پلهٔ تازه‌ای پیش پایش بود که اگر می‌خواست پا بر آن بگذارد، باید خوب وارسی‌اش کند» (همان: ۷۳۰). پله استعارهٔ مصرحه از امید است.

«خورشید داشت توی آب گوش می‌خواباند» (همان: ۷۸۷). گوش‌خواباندن استعارهٔ تبعیه از غروب‌کردن است.

علاوه بر این در آن‌جا که ترس در درون جاسم جانشین سرور قلب او می‌شود، پرندهٔ سیاهی را می‌بیند که نمادی از خطر و سیاهی است: «جاسم به دریا نگاه کرد. پرنده‌ای، پرندهٔ سیاه و غریبی روی سر دریا پرواز می‌کرد و غوق می‌کشید» (همان: ۷۸۷).

در *عقیل عقیل* تشخیص نیز همچون تشبیه غالباً در خدمت تجسم فضای حاکم بر داستان است، به‌ویژه که در قسمت اعظم داستان، روایت از راوی سوم شخص به راوی اول شخص منتقل می‌شود و فضای داستان از دریچهٔ نگاه افسرده و اندوه‌بار قهرمان داستان توصیف می‌شود. وجود استعارهٔ مکنیه برای ایفای این مقصود مجالی چندان برای کاربرد استعارهٔ مصرحه و تبعیه باقی نمی‌گذارد. این نوع از استعاره یا در شکل تشخیص است: «آفتاب همیشه نبود؛ خاک‌آلوده بود؛ پیر بود؛ خسته بود؛ کم‌حوصله، تنبل، و بی‌امید بود ... هلاک و تشنه بود؛ بهت‌زده بود ... از شکاف دندان‌هایش آتش بیرون می‌جهید» (همان: ۹۱۱). «خواب از عقیل پرهیز می‌کرد. خواب پیرمرد را بازی می‌داد. وسوسه‌اش می‌کرد. می‌آمد و پرسه می‌زد. دامنی می‌چرخاند و باز می‌گریخت ... خواب قهر می‌کرد» (همان: ۹۶۳).

و یا در غیر صنعت تشخیص: «گاهی این سؤال از خیال می‌روید که پس چرا او زنده است» (همان: ۹۲۲). «شب روی شانه‌هایش خراب شد» (همان: ۹۶۵).

همچنین، این‌گونه استعاره گاهی در هیئت اضافهٔ استعاری بروز می‌کند: «راه باریک کوه‌پایه، بر سنگلاخ و زیر تن تب‌زدهٔ آفتاب» (همان: ۹۱۶). «چندان ذلّه بود که احساس می‌کرد به آسودگی همیشه نیاز دارد؛ به گوری عمیق با خنکای خاکی نمناک، زیر تن مهربان خاک» (همان: ۹۲۱).

همان‌گونه که گفتیم استعارهٔ مصرحه و تبعیه به‌ندرت به‌کار رفته است:

«خورشید پیرزنی خم‌پشت بود که از عزا برمی‌گشت. تنش در غبار سرخی گم بود» (همان: ۹۱۹). غبار سرخ استعارهٔ مصرحه از فلق است.

«عقیل می‌خواست بمیرد اگر تیمور نبود ... درخت پیر تنها یک ریشه داشت که او را با آب پیوند می‌داد؛ با دریا» (همان: ۹۲۲). آب و دریا استعارهٔ مصرحه از زندگی است.

«آسمان دل بزرگی دارد. شب‌های بسیاری را می‌توان در آن غوطه خورد» (همان: ۹٦۱). غوطه‌خوردن استعارهٔ تبعیه از نگاه باتأمل‌داشتن است.

«صبح فردا، خورشید اگر در چشم عقیل بروید، امشب هفتمین شب خرابی است» (همان: ۹٦۳). روییدن استعارهٔ تبعیه از طلوع‌کردن است.

۴.۱.۴ کنایه

«در اصطلاح آن است که لفظی را بگویند و از آن لازم معنی حقیقی را اراده کنند، به این شرط که ارادهٔ معنی حقیقی نیز جایز باشد» (همایی، ۱۳۷۳: ۲۰۵).

گاه کنایاتی در داستان‌ها دیده می‌شود که در زبان معمول چنان پرکاربرد نگشته است که معنای مجازی آن حکم معنای حقیقی را پیدا کند و بنابراین از عناصر ناآشنا در زبان است: «پلهٔ تازه‌ای پیش پایش بود که اگر می‌خواست پا بر آن بگذارد، باید خوب وارسی‌اش کند ... حال دیگر نمی‌باید خود را با سر در آب بیندازد» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۷۳۰). با سر درآب‌انداختن کنایه است از بی‌تأمل و ناگهانی وارد کاری‌شدن.

«گویی این بار راست از خاک خشک و تشنهٔ سیستان برکنده شده ... به کوه‌پایه‌های خشک و خالی پایین‌دست گناباد تن کشیده است» (همان: ۹۱۰). تن‌کشیدن کنایه است از کوچ‌کردن. «هرکس سرش به رنج خودش بود. هرکس در آتش اجاق خود نشسته بود» (همان: ۹۱۲). آتش اجاق کنایه است از بلا و مصیبت وارد بر خانه. «شب، امشب تا که پیشانی سپیده از قبای فلق به‌در آید، عقیل می‌باید ستاره می‌شمرد» (همان: ۹٦۱). ستاره‌شمردن کنایه است از منتظربودن.

۵.۱.۴ مجاز

مجاز کاربرد لفظی در غیر معنای حقیقی آن است مشروط بر وجود قرینه‌ای در کلام که لفظ را از معنای حقیقی دور و به معنای مجازی هدایت کند (شمیسا، ۱۳۸۵: ٤۳-۵۷). برخی مجازها نیز از زبان معمول و غیرادبی فراتر رفته عامل برجسته‌سازی است، مانند خون که مجاز از غصه است: «سینه‌ام پر از خون و درد است شبیرو و من می‌خواهم این حرف‌ها این لخته‌های خون را جلوی روی تو از سینه‌ام بیرون بپاشم» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۷۸۹). «می‌دید که دلش پر از خون و خشم است» (همان: ۷۹۸).

و یا سرود که آهنگ خوشحالی است، مجاز به علاقهٔ تضاد و به معنی مرثیه و آهنگ اندوه است: «همه مویه می‌کنند و آرام‌آرام آهنگ عزا را با خود گویه می‌کنند؛ آهنگی که به سرود می‌ماند؛ سرود ویرانی» (همان: ۹۲۸).

در جملهٔ زیر پوست مجاز از درون است و شاید بتوان آن را مجاز به علاقهٔ مجاورت دانست؛ زیرا پوست مجاور درون و قلب است: «در مقابل دیگران حس تازه‌ای در زیر پوستش داشت» (همان: ۷۱٤).

۶.۱.۴ تضاد

صنعت تضاد آن است که «بین دو یا چند لفظ تناسب تضاد باشد؛ یعنی کلمات از نظر معنی، عکس و ضد هم باشند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۷).

اگرچه این صنعت در دو داستان مورد بحث اندک است اما به زیبایی در کلام به‌کار گرفته شده است: «آن‌ها که در همه‌جا هیچ‌چیز نداشتند تا به هوایش بروند، فقط آن‌ها می‌ماندند ...» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۷۰۷). «هر دو کنار اجاق نیمه‌روشن، خاموش و در عمق نشسته بودند» (همان: ۷۹٤). «بر جای ایستادهٔ مردها، کلوخ‌ها نشسته بودند» (همان: ۹۰۹).

۷.۱.۴ استثنای منقطع

گاه واژگان و یا جملات برخلاف هنجار معنایی معمول در کنار یک‌دیگر قرار می‌گیرند که یکی از اشکال آن استثنای منقطع است؛ بدین معنا که:

> حکم یا موردی را از حکم یا موردی مستثنی کنند، بدون این‌که بین آن‌ها سنخیت و هم‌جنسی و مناسبتی که لازمهٔ استثناست وجود داشته باشد و بدین‌ترتیب آن استثنا عقلاً و عرفاً صحیح نباشد (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱٤۹).

شفیعی کدکنی استثنای منقطع را نوعی آشنایی‌زدایی نحوی دانسته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۳)؛ حال آن‌که ترکیب نحوی واژگان در این نوع استثنا کاملاً مطابق با قواعد نحوی است و آن‌چه موجب برانگیختن حس زیبایی می‌شود ارتباط معنایی جدید میان مستثنی و مستثنی‌منه است. مثلاً در جملهٔ: «جاسم آرام چفت پشت در را انداخت و سر خود را از چهارچوب بیرون برد و کوچه را نگاه کرد. فقط مهتاب در کوچه بود» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۷۵۹).

مهتاب از لحاظ قواعد معنایی معمول زبان نمی‌تواند از حکم کلی‌نبودن افراد در کوچه مستثنی شود؛ زیرا اساساً از مقولهٔ مستثنی‌منه نیست؛ اما در زبان ادبی برقراری ارتباط بین

مستثنی و مستثنی‌منه‌ای که هیچ تناسب و سنخیتی با هم ندارند جایز است، همچنین است در جملات: «هیچ‌کس و هیچ‌چیز بر آن دور پرسه نمی‌زد. نسیمی حتی گذر نداشت. برگی نمی‌جنبید. جنبنده‌ها تنها بال مگس‌ها بودند و گوش و دم چهارپایان» (همان: ۹۱۱). «صدای قورچهٔ گردن بز عقیل تنها نوای شبانه بود» (همان: ۹۲۷).

۱۸.۱.۴ ایهام

ایهام بدین معناست که کلمه‌ای در کلام حداقل به دو معنا به‌کار رود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۳۲). ایهام «حاکی از آن است که زبان ادبی دارای لایه‌های مختلف و پیچیدهٔ معنایی است» (نفیسی، ۱۳٦۸: ۳٦).

«(برگ‌ها) خاک بر سرشان شده بود» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۹۰۹). خاک برسرشدن برگ‌ها دو معنا را هم‌زمان می‌رساند: معنای ظاهری یعنی ریختن گرد و خاک روی برگ‌ها بر اثر ویرانی؛ و معنای کنایی یعنی بلادیده و داغ‌دارشدن.

«پس این چند شب، سایه‌های شکسته، ستون‌های شکاف برداشته، و سقف‌های درهم ریخته چگونه هول‌انگیز نبودند» (همان: ۹۲۰). سایه‌های شکسته به علت پروراندن معانی متفاوت ابهام زیبایی یافته است: سایه‌های بناهای شکسته، سایهٔ انسان‌های درمانده و مستأصلی که از شدت اندوه سایه‌هایشان نیز شکسته است و نیز سایه‌هایی که با نقش‌بستن روی خرابی‌ها شکل کامل خود را ازدست داده است و شکسته و بریده‌بریده به‌نظر می‌آید.

۹.۱.۴ پارادوکس

«تصویری است که دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم یک‌دیگر را نقض می‌کنند، مثل سلطنت و فقر» (شفیعی کدکنی، ۱۳٦٦: ٥٤). «(خورشید) ناگهانی جلوه می‌کند. با همهٔ کهنگی‌اش تازه است» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۹۲۲).

۲.٤ قاعده‌کاهی زمانی

یکی از انواع هنجارگریزی‌هایی که، علاوه بر برجسته‌کردن زبان، بدان صلابت و فخامت می‌دهد هنجارگریزی معنایی است؛

> یعنی استعمال الفاظی که در زبان روزمره و عادی به‌کار نمی‌روند. این‌که زبان شعر همیشه زبانی ممتاز از زبان کوچه و بازار بوده است، یکی از علل آن همین اصل باستان‌گرایی است؛ احیای واژه‌هایی که در دسترس عامه نیست سبب تشخص زبان می‌شود و نیز

ساخت‌های نحوی کهنهٔ زبان اگر جانشین ساخت معمولی و روزمره شود، خود از عوامل تشخّص زبان است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ٢٤).

باستان‌گرایی زبانی یکی از عوامل برجستهٔ زبان داستانی دولت‌آبادی است (میرصادقی، ١٣٦٦: ٦٨١). دولت‌آبادی در *با شبیرو* زبان را به گذشتهٔ خود گریز می‌زند تا بدین‌ترتیب، ظرفی مناسب باشد برای گنجاندن درون‌مایهٔ متعالی داستان؛ یعنی مبارزه برای حفظ ارزش‌ها؛ و بیش‌ترین سهم را در این زمینه به افعال پیش‌وندی، که خاصیت زبان کهن است، می‌دهد: «سر در زیر سقف خانه فرو برد و درها را از پشت بست و شب را به انتظار صبح نشست» (دولت‌آبادی، ١٣٦٨: ٧٥٧). «دلش می‌خواست رنجوری را زیر پا بگذارد و بر گرده‌های خود تازیانه فروکوبد» (همان: ٧٩٧). «صباح سر خود را فرود آورد» (همان: ٧٩٨)؛ اما آرکائیسم زبانی در غیر افعال پیش‌وندی نیز دیده می‌شود: «شانه و بازویش درد ملایمی داشت و بقیهٔ تنش هم سر به سر خسته و کوفته و بی‌حال بود» (همان: ٧٠٨). «جای آن گرفتگی و حتی حالتی نزدیک به اندوه در جبینش راه یافت» (همان: ٧٤٩). «در این مدت، ترس مثل پیراهنی به برش شده بود» (همان: ٧٦٠).

در *عقیل عقیل* نیز این هنجارگریزی به میزانی کم‌تر دیده می‌شود: «عقیل سر فروافکنده بود. به جایی نگاه نمی‌کرد» (همان: ٩١١). «عقیل به عتاب گفت: برادر! بزم را بردند ...» (همان: ٩٤٤). «همه مویه می‌کنند و آرام‌آرام آهنگ عزا را با خود گویه می‌کنند» (همان: ٩٢٨).

۳.٤ قاعده‌کاهی گویشی

این نوع قاعده‌کاهی کاربرد ساخت‌هایی از گویشی غیر از زبان هنجار است. رویکرد دولت‌آبادی به ادبیات اقلیمی مظاهر گوناگونی در داستان‌های وی یافته است. برای مثال در *با شبیرو* با عواملی چون نام شخصیت‌ها، برخی ویژگی‌های شخصیتی آنان، و صحنه‌هایی چون ساحل، دریا، امواج، و مانند آن زبان داستان را به فضای جنوب ایران می‌برد؛ اما زبان معیار به طور تام و تمام به زبان مکان داستان تبدیل نمی‌شود؛ بلکه با حفظ همهٔ ساخت‌های خود، حتی در نقل قول‌ها، گاه واژگان گویش جنوبی را به جای واژگان خود می‌گذارد. این‌گونه گریز و فاصلهٔ ناگهانی از زبان معیار آن را از سطح آشنا فراتر می‌برد و برجسته می‌سازد:

«علاوه بر این‌ها خورشید هم بود؛ بالای سر؛ یک طبق آتش که هرم خود را به دریا می‌تافت» (همان: ٧٤٣). هرم: گرما و حرارت.

«صدای ملایم آب در شب می‌پیچید و بر شنوایی خدو می‌ریخت، مثل این‌که آب زلالی از بلندی بر شانه‌های برهنهٔ مردی شره کند» (همان: ۷۲۹). شره‌کردن: ریختن.

«دریا آرام و شرمگین خپ کرده بود» (همان: ۷۹۷). خپ‌کردن: ساکت‌شدن و در خود فرورفتن.

٤.٤ قاعده‌کاهی نحوی

گاهی شاعر یا نویسنده از قواعد نحوی و دستوری زبان هنجار تخلف می‌کند و با درهم‌ریختن نظم قراردادی نقش‌های زبان آن را از صورت معمول خود متمایز و برجسته می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۳۰-۳٦). باید توجه داشت که گریز از قواعد نحوی در زبان داستان با زبان شعر، به‌ویژه شعر منظوم، متفاوت است. در شعر، جابه‌جایی اجزای جمله، به علت ضرورت وزن و آهنگ شعر، امری معمول است و هنجارگریزی نحوی شاعر در این حیطه غالباً ناآگاهانه است؛ از این‌رو در برجستگی زبان، این‌گونه جابه‌جایی جایگاهی قابل توجه ندارد. زبان داستان از ضرورت وزن و آهنگ خالی است و پس و پیش‌شدن نقش‌های نحوی جمله چون نهاد، قید، مفعول، و مانند آن در داستان بسیار نادر است. بنابراین، هرگاه نویسنده به چنین هنجارگریزی‌ای در نحو دست زند، زبان داستان را از زبان معمول متمایز کرده است. دولت‌آبادی از این شگرد آشنایی‌زدایی زبان بسیار استفاده کرده و انواع نقش‌های جمله به‌ویژه نهاد، قید، و مفعول را در غیر جایگاه خود در جمله آورده است.

۱.۴.۴ نهاد

> این خفگی در گلوی حلّه چنگ انداخته بود و بر این خفگی می‌افزود دیدن عباهای زمخت زنان و روبنده‌های سیاهشان، گونه‌های کبود و پیشانی پرچروک پیرمردها، و ... (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۷۰۸).

«غلیظ و غبار گرفته بود آفتاب. هلاک و تشنه بود» (همان: ۹۱۰). «چنین می‌نمود که جز تیمور هیچ نمی‌خواهد. هیچ نمی‌بیند. عاشق می‌نمود عقیل» (همان: ۹۳۲).

۲.۴.۴ قید

«و سال‌هاست حالا که او همان‌جا نشسته» (همان: ۷۲۵). «دیگر دریا نبود؛ هیاهویش فقط بود» (همان: ۷۲٦). «دل دریا آشوب شده بود انگار؛ نه دیوانه بود پنداری» (همان: ۷٤۷).

۳.۴.۴ مفعول

«به تماشا ایستاد خورشید را و آغوش باز آب را و تنهایی دریا را» (همان: ۷۸٦).

۴.۴.۴ اطناب

در بلاغت فارسی اطناب، یعنی تفصیل و طولانی‌کردن سخن، از مباحث دانش معانی است که در دو سطح جمله و مجموعهٔ اثر بررسی می‌شود. برخی متون ادبی به علت داشتن اطناب در کلیت خود محبوبیت می‌یابد و بنابراین، اطناب در مجموعهٔ یک اثر، در صورتی که با هنرمندی صورت گیرد، پسندیده و از نشانه‌های اعجاز گویندهٔ آن است. در سطح جملات نیز اطناب در صورتی که به اقتضای حال باشد و تأثیر سخن را در مخاطب بیش‌تر کند جایز و در غیر این صورت ملال‌آور است (شمیسا، ۱۳۸٦: ۱۷۱–۱۷۳). بنابر آن‌چه گفته شد دانش معانی به اطناب به‌مثابهٔ عاملی در جهت ایفای مقصود و شیوایی سخن می‌نگرد، نه شگردی در برجستگی سخن و آرایش کلام؛ و اگرچه برخی اشکال آن چون تشبیه و تمثیل در علوم بیان و بدیع بررسی می‌شود، اما تحت عنوان کلی خود، اطناب، جزء فنون شعر به‌شمار نرفته است.

از نظر فرمالیست‌ها فرایند کندشدن خوانش متن باعث افزایش مدت زمان ادراک حسی می‌شود و همین امر آن ادراک معمول از نشانه‌های متن را تازه و ناآشنا می‌کند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸٤: ۵۱). در زبان ادبی گاه معنا با اطناب به تأخیر می‌افتد و یا نشانه‌هایی که برای انتقال آن به مخاطب به‌کار می‌رود بیش از بار معنایی متن و نیاز آن متن در القای مفاهیم است؛ در این صورت، این زبان است که خود را بیش از هرچیز جلوه می‌دهد و در نقش ادبی ظاهر می‌شود. البته، همان‌گونه که گفتیم، گاهی اطناب در داستان بیرون از ساخت زبانی است؛ برای نمونه دولت‌آبادی در تصویرسازی خود از حالت خشم یا اندوه شخصیت‌ها با توصیف جزئیات به ظاهر بی‌اهمیت و گستردن دامنهٔ توصیفْ جریان پیشبرد داستان را کند می‌کند تا تصویر مورد نظر او به‌عینه در پیش چشم خواننده شکل بگیرد؛ اما آن‌چه در این مقاله اهمیت دارد اطناب‌های وی در سطح زبانی است. در *با شبیرو* گاه داستان فقط عرصه‌ای می‌شود برای جولان کلمات، بی آن‌که معنا بدان نیازمند باشد و چنان‌که گفتیم، از آن‌جا که در این حالت زبان و نشانه‌های زبانی در مرکز توجه قرار می‌گیرد نقش ادبی آن پررنگ می‌شود. برای مثال در جملات زیر فرارسیدن زمان غروب خورشید توصیف می‌شود؛ اما این توصیف بی آن‌که در روند داستان سهمی داشته باشد به‌اندازه‌ای کند می‌شود که خواننده را از فضای اصلی داستان دور و به کلمات سرگرم می‌سازد:

روز آخرین پردهٔ پوست خود را از دریا کند؛ کبودی ملایمی جایش نشست؛ کم‌کم تیره و تیره‌تر شد تا که رنگ نیلی به‌خود گرفت؛ به فضای بالا سر دمید؛ در آن آمیخت و با آسمان یکی شد. دیگر دریا نبود؛ هیاهویش فقط بود (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۷۲٦).

همچنین است توصیف امواج دریا که با تخییل همراه شده است:

موج‌ها گله‌گله سوار دوش هم می‌شدند، فرومی‌غلتیدند و باز برمی‌جهیدند؛ خود را در خود می‌پیچیدند و سر در دل هم فرومی‌کردند؛ مشت بر سر و روی خود می‌کوفتند، یال برمی‌کشیدند، و نعره سر می‌دادند و باز به‌خود می‌پیچیدند (همان: ۷٤۷).

۵.٤ قاعده‌افزایی

در علوم ادبی عوامل توازن در زبان با نام‌های گوناگون وزن عروضی، قافیه، ردیف، سجع، جناس، واج‌آرایی، تکرار، طرد و عکس، و مانند آن نمود می‌یابد؛ اما در بررسی زبان‌شناسیک همهٔ این عوامل را می‌توان در یک طبقه‌بندی کلی جای داد؛ یعنی انواع تکرار و توازن در سطح واج، هجا، واژه، گروه، جمله، و نیز نقش‌های نحوی (صفوی، ۱۳۸۳ ب: ۱٦۷– ۲۲۵).

غیر از توازن هجایی، که مقصود از آن نظم میان هجاهای کوتاه و بلند است و وزن عروضی در سخن منظوم را پدید می‌آورد، سایر توازن‌ها در زبان دولت‌آبادی در دو داستان مورد بحث دیده می‌شود. اگرچه این توازن به شکل پراکنده و گاه‌به‌گاه در داستان دیده می‌شود، و به همین علت آهنگ آن در گوش ناپایدار و زودگذر است، فضای داستان را نظم شاعرانه می‌بخشد و خواننده گویی موسیقی اندوه‌ناک درون شخصیت‌های اصلی داستان را می‌شنود؛ زیرا هرجا انواع تکرار دیده می‌شود، از زبان یا دل این شخصیت‌های اصلی، یعنی جاسم و حلّه و عقیل، برمی‌خیزد. به همین علت نیز میزان تکرار در *عقیل عقیل*، که تأثرات روحی شخصیت اصلی در آن بیش از *با شبیرو* انعکاس یافته، بیش‌تر است. به علت دریافت جدید و عمیقی که خواننده از ره‌گذر این تکرار از احساس درونی شخصیت‌ها می‌یابد این تکرارها، علاوه بر صورت، معنا را نیز تحت پوشش قرار می‌دهد.

تکرار در سطوح مختلف واج، واژه، گروه، و جمله به دو صورت کامل و ناقص دیده می‌شود.

۱.۵.۴ تکرار در سطح واج

زمانی که یک صامت و یا یک مصوت در چند واژه از جمله یا جملاتی تکرار شود، توازن

آوایی بـا واج ایجـاد مـی‌شـود: «دیگـر خنـده و شـخم، شـوخی و خرمـا در میـان نبـود» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۹۱۲).

علاوه بر تکرار صامت «خ» در سطح جمله، تکرار صـامت «ش» در دو واژهٔ پـی‌درپـی «شخم و شوخی»، که بر تکرار «خ» علاوه شده است، بر موسیقی جمله می‌افزاید.

«چندان ذلّه بود که احساس می‌کرد به آسودگی همیشه نیاز دارد؛ بـه گـوری عمیـق بـا خنکای خاکی نمناک» (همان: ۹۲۱).

۲.۵.۴ تکرار در سطح واژه

تکرار در سطح واژه به دو صورت ناقص و کامل دیده می‌شود. تکـرار نـاقص واژه شـامل تکرار گروهی از صامت‌ها و مصوت‌ها در آغاز و میانه و یا پایـان دو یـا چنـد واژه، تکـرار منظم یا پراکندهٔ برخی صامت‌ها یا برخی مصوت‌ها، و نیز تکرار نظم هجاها و بـه عبـارت دیگر تکرار وزن در بین دو یا چند واژه می‌شود: «صورت‌هایشـان برگشـته؛ نگـاه‌هایشـان شکسته؛ تنشان شکسته. مویه می‌کنند. همه مویه می‌کنند و آهنگ عـزا را گویـه مـی‌کننـد» (همان: ۹۲۸). «دیگر خانه‌ای برجا نمانده؛ همه تپیـده، همـه افتـاده، همـه هـیچ شـده‌انـد» (همان: ۹۱۱). «نفس غروب می‌رفت تا پستی و بلندی‌های خاف را بپوشاند؛ شب می‌رفـت تا بود و نبود خاف را به کام خود بکشاند» (همان: ۹۱۹).

آن‌چه در نمونه‌های بالا دیده می‌شود در بدیع با عنوان سجع متوازی و مطـرف یـاد شده است.

در تکرار کاملْ یک واژه یا تک‌واژ غیر مستقل در چند جمله یا عبارت تکرار می‌شود. در جملات بالا ضمیر متصل «شان» تکرار شده است و در نمونه‌های زیر واژه‌های مستقل «را» و «همه»: «به تماشا ایستاد خورشید را، آغوش باز آب را و تنهایی دریا را» (همان: ۷۸٦).

در جملهٔ بالا گروه‌های مفعولی در حرف نشانهٔ مفعول یعنی «را» بـا هـم مشـترک و در سایر واژگان متفاوت‌اند. «دیگر خانه‌ای برجا نمانده؛ همـه تپیـده، همـه افتـاده، همـه هـیچ شده‌اند» (همان: ۹۱۱).

در جمله‌های زیر، تکرار در کنار صور خیال، علاوه بر ایجـاد نظـم، ابـزاری در جهـت آفرینش شعر است:

> آسمان دل بزرگی دارد. شب‌های بسیاری می‌تـوان در آن غوطـه خـورد. مـی‌تـوان مـاهی کوچکی بود در آب‌هایی که عمق و کرانه‌شان پیدا نیست. می‌توان ذره‌ای گم بود. می‌تـوان خود را در پناه ستاره‌ای گم کرد. می‌توان خیال بود. می‌توان خیال شد (همان: ۹٦۱).

۳.۵.۴ تکرار در سطح گروه

> گروه دو یا چند کلمه است که معنی کامل نداشته باشد و به صورت جمله یا جمله‌واره یا کلمهٔ مرکب درنیامده باشد و نقش یکی از کلمات و واحدهای دستوری را در کلام بازی کند (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۹۷).

گروه به انواع گروه اسمی، فعلی، قیدی، وصفی، و متممی (مجموعهٔ حرف اضافه و متمم آن که نقش قیدی ندارد) تقسیم می‌شود (همان: ۹۹). تکرار در زبان دولت‌آبادی در سطح گروه‌های مختلف چون گروه اضافی و گروه متممی به شکل تکرار ناقص دیده می‌شود؛ زیرا قسمتی از گروه، و نه کل آن، تکرار می‌شود. حتی در جملهٔ ذکرشده در بالا تکرار واژهٔ «می‌توان» جزء تکرارهای ناقص در سطح گروه فعلی نیز جای می‌گیرد. «بوی جنوب، بوی نفت، بوی شرجی، و تنهایی حلّه جاسم را به‌خود می‌خواند» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۷۸۸).

توازن بین ترکیب‌های اضافی پی‌درپی با تکرار مضاف و کسرهٔ اضافه صورت گرفته است. «مدیر همچنان به خود بود، در یک نقطه، در یک مدار، در یک گودال» (همان: ۹۱۵).

تکرار ناقص در قسمتی از گروه متممی انجام شده است. همچنین است در جملهٔ زیر در تکرار حرف اضافهٔ «مثل» و کسرهٔ اضافه: «وزن و زمختی خود را ازدست داده بود. کشیده و کشیده‌تر می‌شد، مثل دود، مثل سایه، مثل خیال» (همان: ۹۱۳).

۴.۵.۴ تکرار در سطح جمله

هرگاه تکرار دو یا چند واژه فراتر از محدودهٔ یک گروه باشد، تکرار در سطح جمله صورت گرفته است که می‌تواند به طور کامل همهٔ جمله را دربر گیرد یا به صورت ناقص باشد. دولت‌آبادی همچون گروه‌ها در بین جملات نیز توازن را از طریق تکرار ناقص برقرار کرده است. در جملهٔ زیر تکرار ناقص در سطح جمله با ضمیر تعجبی «چه» و فعل «بود» صورت گرفته است: «... دریا را به تماشا گرفت؛ چه دور و چه صاف بود و دورها چه کبود بود، مثل این‌که شلاق خورده باشد و دورتر چه تیره بود، انگار جزو شب شده بود» (همان: ۷۸۷).

توازن در عبارات زیر نیز از تکرار منظم حرف اضافهٔ «برای»، یای نکره، حرف ربط «که»، و شناسهٔ سوم شخص جمع در فعل‌ها حاصل شده است: «بگذار من این حرف‌ها را برای یک نفر گفته باشم؛ برای گوش‌هایی که نمی‌شنوند، برای چشم‌هایی که نمی‌بینند، و برای لب‌هایی که خاموشند» (همان: ۷۸۹).

این تکرار همچون دیگر انواع تکرار در *عقیل عقیل* نمود بیش‌تری دارد: «نفس غروب می‌رفت تا پستی و بلندی‌های خاف را بپوشاند؛ شب می‌رفت تا بود و نبود خاف را به کام خود بکشاند» (همان: ۹۱۹). «همه با خود خون دارند؛ خون بر لب؛ خون بر دست؛ خون بر چشم؛ خون بر سینه» (همان: ۹۲۸). «صداها نامفهوم است؛ سرود نامفهوم است» (همان).

٦.٤ توازن نحوی

اگر آرایش دستوری عناصر جمله در بین جملات تکرار شود باعث القای نظم موسیقایی در کلام می‌شود. این امر در اثر هم‌نشینی عناصر هم‌نقش در کنار یک‌دیگر، تقابل آرایش دستوری جملات و عبارات با یک‌دیگر، یا با جابه‌جایی نقش واژگان یک جمله در جملهٔ مقابل شکل می‌گیرد (صفوی، ۱۳۸۳ ب: ۲۲۷–۲۳۲). دولت‌آبادی رویکردی اندک به جانشین‌سازی نقشی یعنی جابه‌جایی نقش واژگان در جملات متقابل داشته است: «پردهٔ شمایل را سربه‌سر تیمور پر کرده بود و خیال عقیل را سربه‌سر پردهٔ شمایل» (دولت‌آبادی، ۱۳٦۸: ۹٥٦).

۵. بررسی و تحلیل

در یک نگاه کلی بیش‌تر داستان‌های رمان‌گونه و به‌اصطلاح نیمه‌بلند دولت‌آبادی، چون *گاوارهبان*، *با شبیرو*، *از خم چمبر*، *مرد*، *و عقیل عقیل*، از آشنایی‌زدایی زبانی بهره برده و در معدودی از این‌گونه داستان‌ها، چون *اوسنهٔ باباسبحان* و *هجرت سلیمان*، این‌گونه آشنایی‌زدایی بسیار اندک و نزدیک به صفر است.

آن‌چه اهمیت دارد میزان تأثیر داستان‌های دستهٔ اول در تکامل زبان ادبی دولت‌آبادی و دست‌یابی وی به زبان ایدئال در داستان‌های بلند *جای خالی سلوچ* و *کلیدر* است. دولت‌آبادی بیش‌ترین سهم را در این امر به دو داستان *با شبیرو* و *عقیل عقیل* می‌دهد.

> دولت‌آبادی در *با شبیرو* به نحوی کاملاً محسوس از ساختار نوشتاری متعارف منفک شده و به زبانی غنی‌تر و شاعرانه‌تر روی می‌آورد. این گرایش در داستان *عقیل عقیل* نیز تکرار شده و در *جای خالی سلوچ* و همچنین *کلیدر* به نقطهٔ اوج خود می‌رسد (شهپرراد، ۱۳۸۲: ۲۱).

در زمینهٔ آشنایی‌زدایی زبان داستان‌های دولت‌آبادی توجه به دو نکته ضروری است. نکتهٔ اول علت رویکرد وی به زبان شاعرانه و بعضاً منظوم است؛ از نظر او زبان بیش از حد با زبان عامیانه نسج یافته است و این زبان معمولی نمی‌تواند بار مضامین او را به

دوش بکشد (چهل‌تن و فریاد، ۱۳۷۳: ٦٦). مثلاً، دولت‌آبادی در مورد زبان داستانی *با شبیرو* چنین می‌گوید:

> اهمیت *با شبیرو* از نظر خودم این است که من به کمک آن توانستم به جسارت نوشتن دست پیدا کنم و آن نقیض و جدال درونی را، که حالا بدان واقف شده بودم، به سود نخستین تأثیرات خودم که اصیل‌تر و دل‌چسب‌تر بود، حل کنم. یعنی که در *با شبیرو* من موفق شدم مقدار زیادی از قیدهای دست‌وپاگیری را که تحت عنوان ساده‌نویسی و زبان کوچه و بازار به دست و پایم پیچیده شده بود، دور بیندازم و این کار گویا که می‌بایست با تطهیر تن حقیرشدهٔ حلّه و برکشیده‌شدن جاسم از دل دریای زلال، صورت می‌پذیرفت تا من جسارت نوشتن را، جسارت بیان را آن‌گونه که حس می‌کردم در درونم وجود دارد، به دست بیاورم (همان: ٣٦٦).

نکتهٔ دیگر، که از همین گفته‌های دولت‌آبادی برمی‌آید، ارتباط مضمون و زبان در داستان‌های اوست. به هر میزان که داستان متکی به حادثه باشد و توالی حوادث بیرونی جای احساسات درونی را در داستان بگیرد، از ادبیت زبان کاسته می‌شود و بالعکس، هرچه داستان با درون شخصیت‌ها بیش‌تر مأنوس شود، نقش ادبی زبان نیرو می‌یابد. مقایسهٔ داستان‌های *اوسنهٔ باباسبحان* و *هجرت سلیمان* با داستان *عقیل عقیل* مصداقی آشکار برای این امر به‌دست می‌دهد. در دو داستان نخست آن‌چه در مقایسه با دیگر داستان‌های نیمه‌بلند دولت‌آبادی نمود دارد گره‌ها و گره‌گشایی‌های آن است؛ اما در داستان سوم یعنی *عقیل‌عقیل*، ذهنیات و سیر درونی قهرمان داستان بر حادثه غلبه می‌کند؛ از این‌رو حرکت داستان کند می‌شود و زبان فرصت بیش‌تری برای جلب توجه می‌یابد. در حد واسط این داستان‌ها داستان‌های دیگری چون *گاوارهبان*، *از خم چمبر*، و *مرد* قرار دارد که دنیای بیرون و درون را به نسبت‌هایی نابرابر با یک‌دیگر آمیخته است.

به هر روی، زبان در غالب داستان‌های دولت‌آبادی نه‌تنها در مقایسه با زبان معمول، بلکه در قیاس با زبان داستانی هم‌عصران وی نیز آشنایی‌زدایی شده است و همین تکنیک در زبان نثر وی را در برابر نثر نویسنده‌ای چون ساعدی قرار می‌دهد که تا جای امکان از عناصر ادبیت پرهیز می‌کند.

بارزترین مصداق این سخن توازن‌های موجود در داستان‌های اوست؛ عنصری که در ادبیات داستانی معاصر بسیار نادر است. با یک تقسیم‌بندی کلی برای تکرار، یعنی تکرار واج و تکرار ناقص و کامل واژه و گروه و جمله، همهٔ گونه‌های توازن (از طریق تکرار

صامت‌ها و مصوت‌ها) را می‌توان در یکی از این دسته‌ها جای داد. این طبقه‌بندی همهٔ انواع توازن‌های علم بدیع همچون سجع، جناس، تکرار، و مانند آن را، که هریک انواع و اقسام بسیار و اسامی متعدد یافته است، دربر می‌گیرد و چه‌بسا دامنهٔ آن وسیع‌تر از انواع ذکرشده در بدیع باشد. مثلاً، تکرار ناقص در گروه هیچ نامی در بدیع نیافته و یا تکرار کامل واژه فقط در مثال‌های نظم و شعر و نه در نثر بررسی شده است. همچنین کاربرد تشبیهات تازه و بدیع در شکل مقید، و به‌ویژه مرکب، و مجازهایی که گاه به دشواری می‌توان در طبقه‌بندی‌های سنتی مجاز قرار داد استفاده از واژگان گویشی غیر از زبان معیار در این زبان و جابه‌جایی اجزای جملات نثر ادبی او را ممتاز و دارای سبک فردی می‌سازد.

در بررسی شیوه‌های آشنایی‌زدایی زبان داستان‌های دولت‌آبادی، به ارتباط میان این شیوه‌ها و شگردها پی می‌بریم. دولت‌آبادی با به‌کارگیری آرکائیسم زبانی، که به زبان فخامت و صلابت می‌دهد از هنجارگریزی سبکی و واردکردن شکل شکستهٔ زبان محاوره، که از این صلابت می‌کاهد، اجتناب می‌کند. همچنین قاعده‌افزایی، که در تعریف زبان‌شناسان فقط با صورت زبان مرتبط است، در زبان دولت‌آبادی ارتباط تنگاتنگی با معنا می‌یابد و بنابراین می‌توان گفت که گاه مرز میان قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی درهم می‌شکند.

همچنین وجود اطناب با کارکرد برجسته‌سازی زبان دلیلی بر این مدعاست که دستاویزهای بسیاری در آشنایی‌زدایی زبان برای نویسنده وجود دارد که تاکنون بدان توجهی نشده و چه‌بسا این تکنیک‌ها در هیچ‌یک از تقسیم‌بندی‌های ذکرشده نگنجد.

۶. نتیجه‌گیری

در نظر دولت‌آبادی زبان ادبی و فرارفته از زبان هنجار در ارتباط آن با مضمون و انتقال لایه‌های زیرین داستان، که زبان معمول قدرت بیان آن را ندارد، اهمیت می‌یابد؛ لذا، دولت‌آبادی همهٔ توانایی‌های زبانی خود را در شکل‌گیری این زبان به‌کار می‌گیرد. از رهگذر بررسی زبان ادبی دو داستان دولت‌آبادی به این امر رهنمون شدیم که علاوه بر شگردهایی که در برجسته‌سازی زبان تاکنون در زبان‌شناسی به طور مجمل و در علم بلاغت به‌تفصیل ذکر شده است، تکنیک‌های دیگری نیز برای ادبیت زبان وجود دارد؛ با بررسی زبان ادبی متون مختلف می‌توان مصادیق بسیاری برای این گفته یافت و همین امر ثابت می‌کند که طبقه‌بندی‌هایی که برای شیوه‌های برجسته‌سازی شده است جامع و مانع نیست.

منابع

ایگلتون، تری (۱۳٦۸). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

بی‌یرویش، مانفرد (۱۳٦۳). *زبان‌شناسی جدید*، ترجمهٔ محمدرضا باطنی، تهران: آگاه.

چهل‌تن، امیرحسن و فریدون فریاد (۱۳۷۳). *ما نیز مردمی هستیم*، تهران: چشمه و پارسی.

دولت‌آبادی، محمود (۱۳٦۸). *کارنامهٔ سپنج: مجموعه آثار*، تهران: بزرگمهر.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۸٤). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳٦٦). *شاعر آیینه‌ها: بررسی سبک هندی و شعر بیدل*، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱). *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *نگاهی تازه به بدیع*، تهران: فردوس.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). *بیان*، تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۸٦). *معانی*، تهران: میترا.

شهپرراد، کتایون (۱۳۸۲). *رمان درخت هزار ریشه: بررسی آثار داستانی محمود دولت‌آبادی از آغاز تا کلیدر*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده، تهران: معین انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.

صفوی، کورش (۱۳۸۳ الف). *از زبان‌شناسی به ادبیات، شعر*، تهران: سورهٔ مهر.

صفوی، کورش (۱۳۸۳ ب). *از زبان‌شناسی به ادبیات، نظم*، تهران: سورهٔ مهر.

فالر، راجر، رومن یاکوبسن، و دیوید لاج (۱۳٦۹). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، تهران: نشر نی.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز بر پایهٔ زبان‌شناسی جدید: شامل پژوهش‌های تازه‌ای دربارهٔ آواشناسی و صرف و نحو فارسی معاصر و مقایسهٔ آن با قواعد دستوری ...*، تهران: سخن.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸٤). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

میرصادقی، جمال (۱۳٦٦). *ادبیات داستانی*، تهران: شفا.

نفیسی، آذر (۱۳٦۸). «آشنایی‌زدایی در ادبیات»، *کیهان فرهنگی*، س ٦، ش ٦۲.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۳). *معانی و بیان*، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: هما.

Selden, Raman (1989). *Practising Theory and Reading Literature: An Introduction*, New York: Harvester Wheatsheaf.

Shklovski, Viktor (1998). 'Art as Technique', *Literary Theory: An Anthology*, Julie Rivkin & Michael Ryan (eds.), Malden: Blackwell.