Journal of Linguistic and Rhetorical Studies
Volume 17, Consecutive Number 44, Summer (August) 2026
Pages 1-38 **(research article)**

Received: September 23, 2025 **Revised:** October 22, 2025 **Accepted**: October 25, 2025
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Critical Analysis of the Metaphorical and Metonymic Poles of Language and the dichotomy between Culture and Nature in the Young Adult Novel *The Seventh Western Floor*

Shirzad Tayefi[1*] & Fatemeh Jafari[2]

1. Professor, Persian Language and iterature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. Corresponding Author): taefi@atu.ac.ir
2. PhD student, Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abstract: Ecocritical reading examines how ecocentric themes are cultivated within literary works. One way of developing these themes is through the use of metaphor and metonymy, with one of the two axes of selection and combination dominating the other. It is of prime importance to convey ecocentric themes to adolescents through literature, and critical readings of young adult novels can have a meaningful impact on the creation of more and better ecocentric works for young adult readers. This study employs a qualitative analytical method to explore the nature-culture nexus in the young adult novel, *The Seventh Western Floor*, from a rhetorical/ecocritical perspective. Specifically, the study analyzes how the author manipulates the linguistic axes so that the metaphorical pole comes to dominate, reshaping -culture-nature nexus as well as the dichotomy between innocence and experience. The findings of this analysis reveal that the narrative positions an elderly character representing culture, experience, and metaphorical language against a young protagonist who embodies nature, innocence, and metonymical language. This opposition produces a form of aphasia marked by the dominance of the metaphorical pole-a process that ultimately links culture and nature and results in a systematic return to childhood and nature.

Keywords: **:** ecocriticism, vertical axis, horizontal axis, culture and nature, innocence and experience.

- Sh. Tayefi; F. Jafari (2026). "Critical Analysis of the Metaphorical and Metonymic Poles of Language and the dichotomy between Culture and Nature in the Young Adult Novel *The Seventh Western Floor*". Semnan University: *Journal of Linguistic and Rhetorical Studies*. 17(44). 1-38.

Doi: 10.22075/jlrs.2025.36487.2584

1. Introduction

Ecocriticism addresses the relationship between literature and environment and is an attempt to engage with nature that has been marginalized by humanistic thought. In this context, literature, through the imagination employed in literary works, exposes nature to human perception more than anything else, and can thus accommodate ecocritical thinking better. One way of creating imaginative discourse is the use of metaphor and metonymy. Accordingly, examining the functions of metaphor and metonymy in conveying environmental themes is of significant importance. In this study, the young adult novel *The Seventh Western Floor* will be examined in terms of the horizontal and vertical axes of language and its relation to ecocriticism, "Culture and Nature" and "Innocence and Experience".

2. Literature Review

In the discussion of imagery and ecocriticism, the article "Metaphor and Ecocriticism: A Case Study of Two Narratives 'Gileh Mard' and 'Az Kham Chamber'" (2016) analyzes ecocriticism and metaphor in these two narratives. In the Article "Ecocriticism in the Mind and Language of Nima Youshij and Manouchehr Atashi" (2023), the poems of Nima Youshij and Atashi are examined from an ecocritical perspective, including figurative language such as simile, metaphor, and metonymy.

3. Methodology

According to Jakobson, language works on two distinct semantic directions; this continuity is either based on similarity (metaphor) or on contiguity (metonymy). Jakobson posits two axes in language: the axis of juxtaposition and the axis of substitution. In his view, metaphor relates to the vertical axis based on selection, replacement, and similarity; and metonymy relates to the horizontal axis based on combination, context, and contiguity (Chandler, 2015: 208-209). The manner of selecting and applying words among other options on these two axes determines the role of language (Safavi, 2015: 43). Thus, by examining the vertical and horizontal axes, the text can be read and analyzed.

Innocence and Experience, like Culture and Nature, are two concepts that stand in opposition to each other. These two concepts originate from the works of William Blake. According to him,

“innocence is a state in which a child’s imagination follows its path of growth, and experience is the time when this innocence encounters the world of laws— whether scientific or social— morality and exclusions. Blake’s poems are, in fact, a critique of adults and social institutions, which, in his terms, hinder the path of human innocence” (Khosronejad, 2010: 48-49). For Blake, neither innocence nor experience alone is desirable. What he sought was a state between these two. In his view, “innocence, pure and naive, must necessarily pass through experience and assimilate it… and arrive at a third state that encompasses these two yet is superior to both” (Ibid: 76). Blake considered innocence and experience to be opposing forces within humans that manifest in the encounter between the individual and the environment. In this struggle, experience assimilates innocence and leaves it behind, arriving at a new form of innocence: systematized innocence (Ibid: 60).

4. Discussion and Results

In the young adult novel *The Seventh Western Floor*, Amir-Ali, a poor teenager, is hired to nurse a solitary and ill elderly man who resides in a tower in the uptown. Amir-Ali serves as the caregiver for one day. The elderly man, depressed and frail, discovers a renewed vitality in Amir-Ali’s presence and becomes his interlocutor and companion. Amir-Ali, who has lost his father, regards the old man as his father. Amir-Ali’s father was a forester who died in a forest accident. The following day, when Amir-Ali goes to the tower with hopeful anticipation, he learns that the old man has died.

The narrative comprises two days of Amir-Ali’s presence in the tower. The story opens with the narration of the second day; at this point Amir-Ali is influenced by the old man’s language and way of thinking, and the language of the narrative tends toward the metaphorical pole (Khanyan, 2017: 7). By contrast, in the narration of the first day, when Amir-Ali had not yet met the old man, the metonymic pole is active (Ibid: 8).

In this literary process, what is placed on the axis of horizontal are elements of nature and rural life rather than culture and urban elements; thus, nature stands in opposition to culture and substitutes it. Indeed, the old man embodies culture, experience, and

metaphorical language, while Amir-Ali embodies nature, innocence, and metonymic language; therefore, all these deployments on the vertical axis can be analyzed in light of the old man's aspiration to return to childhood and to village life and nature. The old man longs to return to his childhood, the period when he lived in the countryside. This longing manifests as a form of aphasia, and his language takes on a metaphorical state. He, as a symbol of adulthood and experience, achieves his longing in his encounter with Amir-Ali. Amir-Ali embodies nature and innocence. In his language, the metonymic axis is more salient, because due to financial constraints he is compelled to work during adolescence and is driven from the world of innocence into the world of experience. In this trajectory, the old man and Amir-Ali move toward one another, and their destination is the same: the attainment of a cultivated form of innocence and the synthesis of culture and nature, or in the other words, the dominance of nature over culture.

References

- Chandler, Daniel (2015). *Mabani-ye Neshane-shenasi* [*Semiotics: The Basics*]. Translated by Mehdi Parsa. Tehran: Soreh Mehr.
- Safavi, Koroush (2015). *az Zabanshenasi be Adabiat*; Jelde Aval: Nazm [*From Linguistics to Literature*; Volume 1: Verse]. Tehran: Soreh Mehr.
- Khaniyan, Jamshid (2017). *Tabagheh-ye Haftam Gharbi* [*The Seventh Western Floor*]. Tehran: Ofogh.
- Khosronejad, Morteza (2010). *Ma'sumiyat ve tajrobeh* [*Innocence and Experience*]. Tehran: Markaz.

مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی
دانشگاه سمنان

سال هفدهم ـ شمارهٔ ۴۴ ـ تابستان ۱۴۰۵

صفحات۳۸-۱ (مقاله پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۴/۰۷/۰۱ بازنگری ۱۴۰۴/۰۷/۳۰ پذیرش ۱۴۰۴/۰۸/۰۳

نقد قطب‌های استعاری و مجازی زبان و تقابل فرهنگ و طبیعت در رمان نوجوان *طبقه هفتم غربی*

شیرزاد طایفی [۱*] / فاطمه جعفری [۲]

۱. استاد، زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول). taefi@atu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

چکیده: یکی از رویکردهای خوانش بوم‌گرایانه، بررسی نحوهٔ پرورش مضامین بوم‌محور در آثار ادبی است و از راه‌های پرورش این مضامین، بهره‌گیری از استعاره و مجاز و غلبهٔ یکی از محورهای همنشینی و جانشینی است. انتقال مضامین بوم‌محور ازطریق ادبیات داستانی به نسل نوجوان اهمیت به‌سزایی دارد و بررسی رمان نوجوان از این حیث می‌تواند بر خلق بهتر و بیشتر آثار بوم‌محور برای نوجوانان تأثیر داشته باشد. در این پژوهش با روش تحلیل کیفی و با رویکردی بلاغی ــ بوم‌گرایانه، به واکنش رمان نوجوان طبقه‌ی هفتم غربی به مبحث فرهنگ و طبیعت و بررسی نوع رابطهٔ این دو مقوله با یکدیگر پرداخته می‌شود؛ به این معنی که نویسنده چگونه با دست بردن در محور زبان و غلبهٔ قطب استعاری، تقابل فرهنگ و طبیعت و به موازات آن تقابل معصومیت و تجربه را به تصویر کشیده است؛ حاصل این واکاوی آن است که این روایت با رودررو قرار دادن شخصیت پیرمرد که نماد فرهنگ، تجربه و زبان استعاری و شخصیت نوجوان که نماد طبیعت، معصومیت و زبان مجازی است، در پی دستیابی شخصیت‌ها به زبان‌پریشی از نوع غلبهٔ قطب استعاری و به‌نوعی پیوند فرهنگ و طبیعت است که نتیجهٔ آن بازگشت به کودکی و طبیعت و رسیدن به معصومیت نظام‌دار است.

کلیدواژه: نقد بوم‌گرا، محور همنشینی، محور جانشینی، فرهنگ و طبیعت، معصومیت و تجربه.

– طایفی، شیرزاد؛ جعفری، فاطمه (۱۴۰۵). «نقد قطب‌های استعاری و مجازی زبان و تقابل فرهنگ و طبیعت در رمان نوجوان *طبق هفتم غربی*». دانشگاه سمنان: *مطالعات زبانی و بلاغی*. ۱۷(۴۴)..

Doi: 10.22075/jlrs.2025.36487.2584

۱. درآمد

با نگاهی به ترکیب «نقد بوم‌گرا»، می‌توان دو خاستگاه و شالودهٔ مهم برای آن در نظر گرفت؛ نخست «بوم‌گرا» است که ریشه در بوم و طبیعت دارد و دوم، «نقد» است که خاستگاه ادبیِ این حوزه را مشخص می‌کند؛ به‌این‌ترتیب، نقد بوم‌گرا نقدی است که به رابطهٔ ادبیات و محیط‌زیست می‌پردازد و این نقد هم‌زمان در علوم طبیعی و علوم انسانی ریشه دارد؛ چنان‌که رفتار انسان با طبیعت، نشئت‌گرفته از طرز تلقی اوست. با انقلاب صنعتی و پیشرفت‌های روزافزون پس‌از آن، انسانی که همواره خود را مقهور طبیعت می‌پنداشت، توانست آن را رام کند. در علوم انسانی نیز اومانیسم، انسان را در مرکز قرار داد و باقی موجودات را به حاشیه راند. «مطالعات نقادانهٔ متون ادبی تا میانهٔ قرن بیستم میلادی به تحلیل و خوانش متن، قطع‌نظر از هرگونه عوامل فرامتنی دیگر می‌پرداختند. برای نمونه، مطالعات فرمالیستی و ساختارگرایانه چنین رویکردی دارند؛ اما، در پرتو دگرگونی‌های مختلف فلسفی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی از دههٔ هفتاد میلادی قرن گذشته، این نوع نگرش به‌تدریج به حاشیه رفت و نگرش‌هایی شکل گرفت که در آن‌ها به متن ادبی به‌مثابهٔ نوعی پاسخ و واکنش به رخدادهای پیرامونی نگریسته می‌شد» (آلبوغبیش و گل‌بابائی، ۱۳۹۷: ۸۲)؛ به‌عبارتی هر آنچه به حاشیه رانده شده بود، تلاش کرد به گفتمان‌های غالب پاسخ دهد. اندیشه‌های پسااستعماری، فمینیستی و در ادبیات پساساختارگرایی از جملهٔ این واکنش‌ها بود و در ساحت خلق آثار ادبی نیز، ادبیات سبز و بوم‌محور، محملی شد برای توجه به طبیعت به‌حاشیه‌رانده‌شده.

در این میان، طبیعت نیز به‌عنوان عنصری که خاموش پنداشته می‌شد، به سخن آمد؛ بحران‌های زیست‌محیطی پاسخ رسایی به دست‌اندازی‌های بی‌ملاحظهٔ انسان به طبیعت بود. در این مقطع، انسان دانست که باید در اخلاق خود در برخورد با طبیعت تجدیدنظر کند. در فلسفهٔ اخلاق، اخلاق زیست‌محیطی مطرح شد و ادبیات نیز تحت‌تأثیر پساساختارگرایی به فرامتن توجه نمود؛ بنابراین، دیگر می‌شد صدای طبیعت را از

متن‌های ادبی شنید و طبیعت نه به‌عنوان یک عنصر منفعل در قصه، بلکه این بار به‌عنوان یک کنشگر در روایت مطرح شد. ادبیات با سازوکار زیبایی‌شناسانه‌اش بیش‌از همه، طبیعت را در معرض دید انسان قرار داد. نقد بوم‌گرا به این وجهه از متن توجه می‌کند و برخورد متن با طبیعت را مورد کاوش قرار می‌دهد. به گفتهٔ پارساپور تفاوت نقد بوم‌گرا با دیگر شاخه‌های نقد ادبی در آن است که دیگر شاخه‌های نقدِ انسان، فرهنگ، زبان، تاریخ و اجتماع او را در مرکز توجه خود قرار می‌دهند؛ درحالی‌که نقد بوم‌گرا انسان و تمام مظاهر وابسته به او را جزئی از محیط‌زیست می‌داند و در شکل‌گیری آثار ادبی زمینه و طبیعت را دارای تأثیر فراوانی تلقی می‌کند (۱۳۹۲الف: ۶). به عقیدهٔ لارنس بوئل[1]، نقد بوم‌گرا به آثاری توجه دارد که چه به شکل استعاری، چه به معنای علمی، تفکرات بوم‌شناسانه دارد؛ «با تأکید بر اینکه بازنمایی هنرمندانه چگونگی شبکهٔ روابط متقابل انسان و غیرانسان را ترسیم می‌کند» (همان: ۲۱۸)؛ به این ترتیب، با تخیلی که در آثار ادبی به کار رفته است، ادبیات بهتر می‌تواند تفکرات بوم‌شناختی را در خود جای دهد. یکی از وجوه مخیل کردن کلام، بهره‌گیری از مجاز و استعاره است و صورخیال بیش‌از اینکه در داستان وجود داشته باشد، در شعر خودنمایی می‌کند. به گفتهٔ نبی‌لو و همکاران، در شعر کودک و نوجوان ایران که یکی از موتیف‌های اصلی‌اش طبیعت و جلوه‌های آن است (نبی‌لو و همکاران، ۱۴۰۲: ۳۵۴)، بررسی کارکردهای صورخیال درجهت انتقال مضامین زیست‌محیطی حائز اهمیت است؛ ولی این به آن معنا نیست که ادبیات داستانی منثور از این امکانات و کارکردها بی‌بهره است؛ لذا در ادامه به بررسی مجاز و استعاره به‌ویژه از دیدگاه یاکوبسن[2] خواهیم پرداخت؛ سپس رمان نوجوان *طبقه‌ی هفتم غربی* را ازحیث بهره‌گیری از محورهای هم‌نشینی و جانشینی کلام و ارتباط آن با نقد بوم‌گرا، «فرهنگ و طبیعت» و «معصومیت و تجربه» بررسی خواهیم کرد.

---

1. Lawrence Buell
2. Jakobson

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱-۱-۱. صورخیال چگونه می‌تواند به بیان مضامین بوم‌محور کمک کند؟

۱-۱-۲. استعاره و مجاز در روایت *طبقه‌ی هفتم غربی* چگونه مضامین زیست‌محیطی چون مبحث فرهنگ و طبیعت را به تصویر کشیده است؟

۱-۱-۳. مبحث معصومیت و تجربه چگونه می‌تواند در خوانش بوم‌محورانهٔ آثار داستانی نوجوان مورد بررسی قرار گیرد؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

۱-۲-۱. صورخیال با آشنایی‌زدایی و جلب توجه مخاطب به عناصر طبیعت در متن روایت، در پرورش تخیل زیست‌محیطی و انتقال دغدغه‌های بوم‌محورانه به مخاطبان مؤثر است.

۱-۲-۲. روایت *طبقه هفتم غربی* با دست بردن در محور زبان و غلبهٔ قطب استعاری، در پی جایگزینی طبیعت به‌جای فرهنگ است.

۱-۲-۳. مبحث معصومیت و تجربه با همراهی مضامینی چون فرهنگ و طبیعت و استعاره و مجاز، می‌تواند در پرورش مضامین بوم‌محورانهٔ ادبیات داستانی نوجوان مؤثر باشد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

راکعی و نعیمی حشکوائی در پژوهش «استعاره و نقد بوم‌گرا، مطالعهٔ موردی دو داستان "گیله مرد" و "از خم چمبر"»(۱۳۹۵) به تحلیل نقد بوم‌گرا در این دو روایت اقلیمی پرداخته و با بررسی استعارهٔ «مادر طبیعت» به این نتیجه رسیده‌اند که نویسندگان بوم‌گرا با خلق این استعاره‌ها به‌دنبال ایجاد فضای اقلیمی و بومی در ذهن خواننده هستند تا از این رهگذر، الگوهای فرهنگی زیست‌محور در ذهن او ایجاد کنند. در پژوهش «کنایه و قطب مجازی زبان در تاریخ بیهقی» (۱۳۹۷) سنچولی و واثق عباسی به بررسی *تاریخ بیهقی* ازمنظر محور جانشینی می‌پردازند و به این نتیجه می‌رسند که بیهقی از کنایه- که متعلق به محور هم‌نشینی است- برای تجسم بخشیدن به مفاهیم ذهنی بهره

برده است. درزمینهٔ قطب استعاری و مجازی زبان، چهارلنگ، ضامنی و مهرکی در مقالهٔ «بررسی قطب استعاری و مجازی زبان در شرح شطحیات روزبهان براساس نظریهٔ رومن یاکوبسن»(۱۴۰۰) به بررسی زبان شطحیات روزبهان براساس دو محور هم‌نشینی و جانشینی می‌پردازند و چنین نتیجه می‌گیرند که روزبهان از هر دو قطب استعاری و مجازی بهره برده است؛ لیکن قطب استعاری هنگامی‌که به شرح شطحیات عرفا می‌رسد، غالب‌تر است. آقابابایی در «بررسی ویژگی‌های سبکی اخوان ثالث در مجموعهٔ "آخر شاهنامه" با تکیه بر نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن»(۱۴۰۰) شعر اخوان ثالث را ازحیث انتخاب و ترکیب در محورهای جانشینی و هم‌نشینی بررسی می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که در این مجموعه شعر، فرایند ترکیب با هدف توضیح ابیات، نزدیکی مدلول و درک آسان ابیات بسامد بیشتری دارد. در پیوند صورخیال و نقد بوم‌گرا، پژوهش «بوم‌گرایی در ذهن و زبان نیما یوشیج و منوچهر آتشی»(۱۴۰۲) شاهسون طغان، خدادادی مهاباد و خبازی در بررسی اشعار نیما و آتشی ازمنظر نقد بوم‌گرا، آرایه‌های ادبی چون تشبیه، استعاره، مجاز، سمبل، ایهام و اغراق را مورد مطالعه قرار می‌دهند.

۴-۱. خلاصهٔ رمان

امیرعلی، نوجوان فقیری است. او برای پرستاری از پیرمردی تنها و بیمار که ساکن برجی در بالای شهر است، استخدام می‌شود. دخترِ پیرمرد، زن پرمشغله‌ای است که خود نمی‌تواند از پدرش مراقبت کند. امیرعلی یک روز از پیرمرد پرستاری می‌کند. پیرمرد که افسرده و رنجور است، با حضور امیرعلی نشاط رفته را بازمی‌یابد و با او هم‌زبان و هم‌بازی می‌شود. امیرعلی هم که پدر ندارد، در این رابطه گویا پیرمرد را مانند پدر خود می‌بیند. پدر امیرعلی جنگلبان بود که طی سانحه‌ای در جنگل جانش را از دست داد. روز بعد که امیرعلی امیدوارانه به آن برج می‌رود، درمی‌یابد که پیرمرد از دنیا رفته است.

۵-۱. مبانی نظری

۱-۵-۱. نقد بوم‌گرا و ادبیات به‌عنوان زبان مخیل: استعاره و مجاز، محورهای هم‌نشینی و جانشینی

در صورخیال فارسی، مجاز «استعمال لفظ است در غیر معنای حقیقی آن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۹۷). استعاره از مصدر باب استفعال است، به‌معنی عاریه خواستن و در اصطلاح ادبی، یعنی عاریه خواستن لغتی به‌جای لغت دیگر. شاعران نیز در بهره‌گیری از استعاره، واژه‌ای را به علاقهٔ مشابهت به‌جای واژهٔ دیگری به کار می‌برند (شمیسا، ۱۳۹۲: ۱۵۷). این تعاریف مجاز و استعاره با آنچه یاکوبسن از استعاره و مجاز در نظر دارد، تفاوت‌هایی دارد (صفوی، ۱۳۹۰: ۹۸). شیری همهٔ تقسیم‌بندی‌های مجاز را در یک نوع خلاصه می‌کند و آن مجاز مرسل است که درمقابل استعاره قرار می‌گیرد. او با تأسی از یاکوبسن معتقد است که به همان سان که استعاره براساس مشابهت و جانشینی به وجود می‌آید، مجاز مرسل بر بنیاد مجاورت و رابطهٔ همنشینی پدید می‌آید (شیری، ۱۳۹۱: ۱۲۲). از نظر یاکوبسن، کلام در دو جهت معنایی مختلف ادامه پیدا می‌کند؛ این تداوم یا براساس مشابهت (استعاره) یا براساس مجاورت (مجاز) است؛ «درحالی‌که استعاره میان دو مدلول نامربوط عمل می‌کند، مجاز مرسل شامل به‌کارگیریِ یک مدلول برای دلالت بر مدلولی دیگر است که مستقیماً وابسته به اولی یا مربوط به آن می‌باشد» (چندلر، ۱۳۹۴: ۱۹۶). هر انسان به‌طور طبیعی و هم‌زمان از مجاز و استعاره بهره می‌برد؛ اما در بیماران روانی مبتلا به زبان‌پریشی، یکی از این دو فرایند غلبه دارد. «وقتی شخصی نمی‌تواند به شیء با دو واژه یا دو نما اشاره کند، می‌گویند ناتوانی شباهتی دارد. او ناخودآگاه از چیزهای مربوط به آن شیء استفاده می‌کند تا بتواند آن را توضیح دهد و توصیف کند. در نتیجه، در گفتار خود همواره به مجاز مرسل متوسل می‌شود؛ اما اگر در توصیف زبانی ناتوانی داشته باشد، ناخودآگاه اشتباه شباهتی می‌کند و چون در تداوم و ترکیب ناتوانی دارد، به استعاره متوسل می‌شود» (مقدادی، ۱۳۹۳: ۶۵). در آثار ادبی نیز، به همین ترتیب است و برخی آثار به یک قطب تمایل بیشتری دارند. با توجه به

بحث استعاره و مجاز، یاکوبسن در زبان دو محور مطرح می‌کند: محور هم‌نشینی و محور جانشینی. در نظر او استعاره مرتبط به بعد جانشینی- محور عمودی، براساس انتخاب، تعویض و مشابهت- و مجاز مرسل مرتبط به بعد هم‌نشینی- محور افقی، براساس ترکیب، بافتار و مجاورت- است (چندلر، ۱۳۹۴: ۲۰۹-۲۰۸). شیوهٔ انتخاب و کاربرد واژگان از میان واژه‌های دیگر بر این دو محور است که نقش زبان را مشخص می‌کند (صفوی، ۱۳۹۴: ۴۳). در این زمینه لاج[1] بیان می‌کند که در نثر، قطب مجازی و محور هم‌نشینی استوار است و ادبیات داستانی نوگرا به‌شیوهٔ استعاری تعلق دارد (فالر و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۸ و ۶۷)؛ به‌این‌ترتیب با بررسی محورهای جانشینی و هم‌نشینی و کاربردهای استعاری و مجازی کلمات، می‌توان متن را مورد خوانش و نقد قرار داد.

۲-۵-۱. فرهنگ و طبیعت

یکی از مسائل مطرح در نقد بوم‌گرا، رابطهٔ فرهنگ و طبیعت است. فرهنگ در نقد بوم‌گرا اغلب در معنای مقابل طبیعت به کار می‌رود؛ یعنی آنچه به دست انسان- نه طبیعت- ساخته می‌شود. در مردم‌شناسی نیز به همین معنا به کار می‌رود؛ «اختصاص مفهوم فرهنگ به همهٔ عقاید و آداب‌ورسوم و استعدادها و مهارت‌هایی که انسان در جامعه کسب می‌کند، در آغاز از تضاد بین طبیعت "NATURE" و فرهنگ "CULTURE" [...] سرچشمه می‌گرفت و به مجموعه‌ای از مباینت‌ها که بین انسان و حیوان وجود دارد، می‌پیوست» (بالاندیر، ۱۳۵۲: ۴۸). از نظر ساپیر[2]، زبان‌شناس و مردم‌شناس آمریکایی، فرهنگ مجموعه‌ای گوناگون از محصول فعالیت‌های انسان در جامعه است (همان: ۵۲). فرهنگ هر جامعه تفکر و رفتار مردم آن جامعه را شکل می‌دهد و فناوری و شیوهٔ بهره‌برداری از آن نیز حاصل تفکر حاکم و در نتیجه، حاصل فرهنگ است، حتی می‌توان فناوری و ساخته‌های انسان را فرهنگ دانست. «بحران محیط زیست حاصل تکنولوژی بود و تکنولوژی حاصل تفکر و اندیشه‌ای است که انسان را در محور

---

1. Ladge
2. Edward Sapir

و رأس جهان خلقت می‌دید و همه چیز را برای او و در رابطه با نیازهای او تعریف می‌کرد» (پارساپور، ۱۳۹۲ب: ۱۴). پیتر بری[1] در این زمینه معتقد است، منتقدان بوم‌گرا باور به این مسئله را که هر چیزی ساختهٔ زبان یا اجتماع است، رد می‌کنند. به‌طور کلی نظریهٔ نقد متمایل است دنیای بیرون را برساختهٔ زبان و اجتماع بداند که از قبل در داخل گفتمان به‌صورت متن درآمده است؛ اما در نظر منتقدان بوم‌گرا، طبیعت بی‌آن‌که به‌عنوان یک مفهوم، نیاز به شناساندن داشته باشد، در ورای ما وجود دارد و ما بر طبیعت تأثیر می‌گذاریم و او بر ما تأثیر می‌گذارد. بری از کیت ساپر[2] نقل‌قول می‌کند که این زبان نیست که در لایهٔ اوزون خود سوراخ دارد [بلکه طبیعت است]. در ادامه می‌گوید، گرچه این دیدگاه یکه‌تازی خود را در بحث‌های ادبی از دست نداده است، ماهیت ورود نقد بوم‌گرا به حوزهٔ نظری برای به چالش کشیدن این یکه‌تازی است (همان: ۱۹–۱۸).

بری در ادامهٔ بحث تمایز فرهنگ و طبیعت، مرزهای فرهنگ و طبیعت و حالات مشترک بین این دو را مشخص می‌کند:

«ناحیهٔ یک: طبیعت بکر و وحشی (بیابان‌ها، اقیانوس‌ها و دیگر سرزمین‌های غیرمسکونی)

ناحیهٔ دو: مناظر باشکوه و دیدنی (جنگل‌ها و دریاچه‌ها، کوه‌ها، صخره‌ها و آبشارها)

ناحیهٔ سه: حومه و نواحی روستایی (تپه‌ها، مزارع و بیشه‌ها)

ناحیهٔ چهار: دیدنی‌های درون‌شهری (پارک‌ها، باغ‌ها و کوچه‌ها)» (همان: ۲۲).

بری در ادامه ناحیهٔ یک را طبیعت کاملاً «خالص» و جایگاه چهارم را مرتبط با «فرهنگ» می‌داند (همان).

---

1. Peter Barry
2. Kate Soper

۳-۵-۱. معصومیت و تجربه

فرهنگ و طبیعت دو مفهومی هستند که در مقابل یکدیگر قرار دارند. این دو مفهوم از آثار ویلیام بلیک[1] برآمده است. در نظر او «معصومیت حالتی است که تخیل کودک مسیر رشد خود را می‌پیماید و تجربه، زمانی رخ می‌نماید که این معصومیت با جهان قوانین- خواه علمی، خواه اجتماعی- اخلاقیات و واپس‌زدن‌ها مواجه می‌شود. اشعار بلیک درواقع، انتقاد به بزرگسالان و سازمان‌های اجتماعی است که به تعبیر او مسیر معصومیت انسان را سد کرده‌اند» (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۴۹-۴۸). در نظر بلیک، نه معصومیت صرف، نه تجربه به‌تنهایی مطلوب است. آنچه او به دنبالش بود، حالتی میان این دو بود. از نظر او، «معصومیت پاک و ساده‌انگارانه باید الزاماً از تجربه بگذرد و آن را جذب نماید... و به حالت سومی که جامع این دو، اما برتر از هر دو نیز هست، رسد» (همان: ۷۶). بلیک معصومیت و تجربه را در مقابل یکدیگر و دو نیروی هم‌ستیز می‌دانست که درون انسان‌ها وجود دارد و در برخورد با فرد و محیط رخ می‌نماید. در این ستیز تجربه و معصومیت، معصومیت، تجربه را جذب می‌کند و پشت سر می‌گذارد و به حالت تازه‌ای از معصومیت- یعنی معصومیت نظام‌دار- می‌رسد (همان: ۶۰)؛ لذا مبحث معصومیت و تجربه در نقد بوم‌گرایانهٔ آثار داستانی کودکی و نوجوان، می‌تواند حائز اهمیت باشد؛ به‌این‌ترتیب که یگانگی کودک و تخیل او با طبیعت می‌تواند به‌مثابه معصومیت تلقی شود؛ فاصله گرفتن از معصومیت و حرکت به‌سوی تجربه به‌موازات فاصله گرفتن از طبیعت صورت گیرد و نیز درک مقتضیات طبیعت و دریافتن تقابل «فرهنگ و طبیعت» به‌منزلهٔ دست یافتن به معصومیت نظام‌دار باشد.

۲. بحث

پیش‌از این، مباحث نقد بوم‌گرا، استعاره و مجاز و محورهای هم‌نشینی و جانشینی و مبحث معصومیت و تجربه طرح شد. در این بخش، رمان نوجوان *طبقه‌ی هفتم غربی* برمبنای این مباحث تحلیل خواهد شد.

---

1. William Blake

۱-۲. محورهای همنشینی و جانشینی و قطب مجازی و استعاری

این رمان آغاز مبهمی دارد. درحقیقت، ورود مخاطب به روایت، هم‌زمان می‌شود با ورود شخصیت داستان به مکان غریبی که همان برج محل زندگی پیرمرد است:

«توی طویله، قره‌قیطاس را در ردیف دوچرخه‌های دیگر گذاشت، قفل زد و راه افتاد و رفت به‌طرف دَر شیشه‌ای بزرگ قلعه. وقتی از پلکان پت‌وپهن رفت بالا، دیگر پشت در این‌پاوآن‌پا نکرد تا خودش را توی شیشهٔ کج‌ومعوج ببیند و بخندد. صاف رفت تو و آنجا، نزدیک اتاقک قلعه‌بیگی ایستاد. دست خودش نبود، یک مرتبه ایستاد؛ انگار صدای جیغ‌جیغوی مرغ ماهی‌خوار را شنیده بود که: «کجا شازده؟» خیره شد به اتاقک قلعه‌بیگی. مرغ ماهی‌خوار را پشت شیشهٔ آن ندید. به‌سرعت رفت به‌طرف تابلویی که نوشته بود "غربی" و انگشتش را روی دکمه‌ای فشار داد که نوکش علامت روبه‌پایین بود. بعد نگاه کرد به بالا. دید "۱۳" قرمز شد. رو برگرداند و باز نگاهی انداخت به اتاقک. هنوز از مرغ ماهی‌خوار خبری نبود. "۱۴" قرمز شد و بعد "۱۵". منتظر نماند. یکی‌دو قدم به عقب برداشت. پلکان سمت راست "شرقی" بود و چپ "غربی". با قدم‌های تند رفت به چپ. از درختچهٔ پلاستیکیِ گلابی گذشت و پا روی پله‌ها گذاشت» (خانیان، ۱۳۹۶: ۸-۷).

کلمات زیر خط‌دار در بافت روایت نامأنوس هستند؛ طویله، قره‌قیطاس(نام اسب حسین کرد شبستری)، قلعه‌بیگی و مرغ ماهی‌خوار در محور افقی زبان جایی ندارند؛ به‌عبارتی دیگر، با محور هم‌نشینی همخوانی ندارند و تنها می‌توان آن‌ها را در محور جانشینی بررسی کرد؛ برای مثال، جمله اولِ بند بالا، به‌طبع باید چنین می‌بود: «توی پارکینگ، دوچرخه را در ردیف دوچرخه‌های دیگر گذاشت».

نکته اینجاست که کم‌وبیش همین عبارات، اما این بار به‌صورت طبیعی، هماهنگ با محور افقی زبان و بدون غلبه قطب استعاری، در روایت آمده است:

«دیروز همین موقع، شاید هم کمی دیرتر که آمد، دوچرخه را پشت در شیشه‌ای بزرگ، پایین پلکان پت‌وپهن، تکیه داد به لبهٔ کوتاه باغچه و رکاب را یک دور چرخاند

تا گیر کرد به لبه. پشت در، توی شیشه خودش را دید که کج‌ومعوج شده بود. خندید. داخل که شد، ندید که از توی یک دایرهٔ خالی دو تا چشم ریز خیره شده به او. همان‌جا، یکی‌دو قدمی در ایستاد. کاغذ چهارتاشده‌ای را از جیب پیراهن تمیز و اتوکشیده‌اش آورد بیرون، تابه‌تا بازکرد، خواند و بعد سرش را گرفت بالا. تابلوهای "شرقی" و "غربی" را، روی دیوار، بالای هر دو پلکان و دو در آسانسور دید. آمد برود به‌طرف آسانسور غربی که صدای جیغ‌جیغویی گفت: "با کی کار داری شازده؟"

برگشت به‌طرف صدا. داخل اتاقک شیشه‌ای سر طاسی را دید که خم شده بود توی دایرهٔ خالی. رفت به‌طرفش. پشت دایرهٔ خالی که ایستاد، مرد سرش را راست کرد و او دید که چه گردن باریک و درازی دارد با چشم‌های ریز و بینی استخوانی نوک‌تیز» (همان: ۹-۸).

در این مقطع، زبان متمایل به قطب مجازی است. «دوچرخه» و «لبهٔ کوتاه باغچه» تناسب کاملی با مقتضیات زبان ارجاعی دارد و «دو چشم ریز» و «سر طاس» مجاز جزء از کل است برای مرد نگهبان. برای بررسی این شاهدمثال‌ها لازم است نقبی به شیوهٔ روایت این رمان بزنیم. «در مطالعهٔ نظم زمانی روایت، نظام ترتیب رخدادها یا بخش‌های زمانمند در گفتمان روایی، با نظام توالی همین رخدادها یا بخش‌های زمانمند در داستان مقایسه می‌شود» (ژنت، ۱۳۹۸: ۱۴-۱۵). در این اثر، شیوهٔ روایت خطی نیست و راوی، از ابتدا تا انتهای داستان به‌صورت خطی به روایت نمی‌پردازد (فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۷: ۱۳۳). در رمان طبقه‌ی هفتم غربی، دو روز از کار امیرعلی روایت می‌شود. روایت با روز دوم کار او آغاز می‌شود و مدام بین روز اول و دوم در رفت‌وآمد است. طرح این مبحث به این دلیل حائز اهمیت است که در این مقطع از روایتِ روز دوم، قطب استعاری زبان فعال است و در روز اول، قطب مجازی:

روز دوم	توی طویله،	قره‌قیطاس را در ردیف	قفل زد و راه افتاد و رفت به‌طرف دَر

		دوچرخه‌های دیگر گذاشت،	شیشه‌ای بزرگ قلعه.
روز اول	پشت در شیشه‌ای بزرگ، پایین پلکان پت‌وپهن،	دوچرخه را	تکیه داد به لبهٔ کوتاه باغچه و رکاب را یک دور چرخاند تا گیر کرد به لبه.

در بخش دیگری از رمان، امیرعلی که از آسانسور می‌ترسد، از پله‌ها استفاده می‌کند. در همین زمان است که در مکالمات کارگر ساختمان با او، قطب استعاری فعال می‌شود:

«دیو بی‌شاخ‌ودم گفت: "د نگاه کن ببین روی زمین چه گل و بته‌ای نقش انداخته‌ای!"

نگاه کرد به پشت سرش و دید که جای پایش، درست مثلِ نقش گل‌وبته، مانند روی زمین خیس.

دیو بی‌شاخ‌ودم گفت: "حتماً اون طبقه رو هم مثلِ اینجا گل‌بارون کرده‌ای. پس اون آسانسور رو برا چی گذاشتن؟ مال کدوم طبقه‌ای؟"

گفت: "هفتم!"

از روی شصت و دومین پله نگاهی انداخت به گل‌وبته‌هایی که نقش انداخته بود روی زمین و لبخند زد» (خانیان، ۱۳۹۶: ۲۸).

در مقطعی دیگر غلبهٔ قطب استعاری به‌صورت دیگر خودنمایی می‌کند:

«پیرمرد سر برگرداند به‌طرف دیوار و طوری که انگار با خودش باشد، آهسته و بریده‌بریده گفت: "دیگه نمی‌دونم کِی روز می‌شه کی شب می‌شه."

امیرعلی گفت: "مال اینه که اینجا تاریکه آقا. این پرده‌ها چیه! توری می‌ذاشتین بهتر بود که!"

[...] پیرمرد کف دستش را به‌نرمی گذاشت روی استخوان مُچ امیرعلی و آهسته و بریده‌بریده گفت: "دستت می‌رسه بکشیش کنار؟"

امیرعلی گفت:"پرده رو؟"

[...] پیرمرد این بار نرمه‌فشاری به استخوان مچِ دست امیرعلی داد و از ته گلو، انگار با التماس گفت: "پس می‌کشی؟"

امیرعلی گفت: "کشیدن که می‌کشم. می‌گم نکنه یه وَخ بد باشه برا حالتون!"

پیرمرد با لبخند گفت: "نور؟" و سرفه کرد. آهسته و بریده‌بریده ادامه داد: "نور که خوبه. تا حالا دیدی کسی پیدا بشه بگه نور بَده؟"

امیرعلی گفت: "بابام می‌گفت تو جنگل دو جور درخت داریم. اونایی که نورپسندن، یکی هم اونایی که سایه‌پسندن. بلوط نورپسنده، شمشاد نه، سایه‌پسنده. گفتم نکنه حساب این‌جور چیزاس که پرده‌ها رو کشیدین."

پیرمرد خندید و گفت: "من بلوطم!" (همان: ۳۱-۳۰)

چنان‌که در این شاهدمثال آمد، پیرمرد یک بار در کلام امیرعلی به‌صورت ضمنی و بار دیگر در کلام خودش با تشبیه بلیغ به درخت بلوط مانند شده است. پیش‌تر گفتیم که ادبیات داستانی نوگرا به‌شیوهٔ استعاری تعلق دارد. حال، با توجه به بند بالا، گاه قطب کلام به‌صورت مجازی است، اما به‌شیوهٔ استعاری تعلق دارد. لاج[1] دو دلیل برای این امر ذکر می‌کند؛ نخست اینکه ادبیات منثور ماهیتی مجازی دارد و دوم اینکه تکنیک‌های مجازی را می‌توان طوری به کار برد که در خدمت و حمایت نوشتهٔ استعاری باشد (فالر و دیگران، ۱۳۹۶: ۶۷). در بند زیر نیز، این قضیه صادق است. پیرمرد که به‌مثابه درخت بلوط توصیف می‌شود، همچون درخت بلوط محتاج نور است. در آپارتمان تاریک او، همهٔ پرده‌ها راه نور را سد کرده‌اند و او بدون تابش نور بی‌جان شده است. امیرعلی این پرده‌ها را کنار می‌زند و پیرمرد در شعاع نور همچون درخت بلوطی جان می‌گیرد:

«پیرمرد سست و بی‌حال و آهسته گفت: "خواب بودم. چه خوابی رفتم!"

---

1. Lodge

این بار بریده‌بریده نگفته بود.

امیرعلی چیزی نگفت. آسه‌آسه و شل‌وول رفت به‌طرف لیوان‌های روی زمین. هر دو را برداشت برد داخل آشپزخانه. صدای پیرمرد را شنید. [...]

– خواب دیدم امیرعلی! [...]

گفت: "مگه چقدر خوابیدین آقا که خواب دیدین؟" [...]

پیرمرد گفت: "از معجزه‌های نوره لابد!"

امیرعلی گفت: "بابام می‌گفت نور اگه نباشه گل که هیچ، هیچ درختی هم شاخه و برگ نمی‌ده"» (خانیان، ۱۳۹۶: ۳۶، ۳۷ و ۳۸).

در این شاهدمثال، زبان مجازی است؛ کلام همان روند طبیعی خود را طی می‌کند و هیچ استعارهٔ صریحی وجود ندارد؛ اما شیوه استعاری است و پیرمرد مدام به درخت بلوط تشبیه می‌شود.

در ادامهٔ داستان، غلبهٔ قطب استعاری همچنان ادامه دارد. حال که پیرمرد درخت بلوط است، خانهٔ او نیز جنگل و شعاع نوری که از پنجره به داخل می‌تابد، مانند آب است:

«پیرمرد، بی‌حال، سرش را تکیه داد به پشتی مبل و پلک خواباند. امیرعلی ترسید.

گفت: "آقا! آقا!"

پاسخی نشنید. [...] پا شد رفت طرف پردهٔ بزرگی که پشت مبل‌ها بود. [...] کشیدش کنار. نور برقی زد؛ طوری که انگار جا باز کند از لابه‌لای تاج پُرساقه و برگ درخت بلوط، یک‌باره تابید روی مبل‌ها و روی پیرمرد و همین‌طوری مثل آب رفت تا پای پلکان.

امیرعلی شتاب‌زده نیم‌نگاهی انداخت به پیرمرد.

گفت: "آقا! آقا!"

پاسخی نشنید. با گام‌های بلند رفت به‌طرف آن یکی پرده که پشت میز چوبی قرار داشت. کشیدش کنار. نور برقی زد و یک‌باره تابید روی میز چوبی و همین‌طور مثل آب رفت تا پشت دَر بسته که کلید روی آن بود.

امیرعلی باز نیم‌نگاهی شتاب‌زده انداخت به پیرمرد.

گفت: "آقا! آقا!"

پاسخی نشنید. آمد به‌طرف پیرمرد. آهسته و ترسیده گفت: "پرده‌ها را کشیدم آقا!"

و با احتیاط دستش را گذاشت روی شانهٔ پیرمرد. [...] پیرمرد پلک باز کرد و لابد اول نور را دید که باز پلک خواباند و رو برگرداند به‌سمتی که دستی روی شانه‌اش بود. امیرعلی وقتی چرخش سر و گردن پیرمرد را دید، نفس پرسروصدایی کشید و قدم جلوآمده را باز برگشت به عقب» (همان: ۳۵، ۳۶ و ۳۷).

چنان‌که در همهٔ این شاهدمثال‌ها می‌بینیم، در روایت روز دوم وجه استعاره غلبه دارد (چنان‌که در ادامه خواهد آمد، در این مقطع، زبان امیرعلی تحت‌تأثیر پیرمرد قرار دارد). چیزی که در محور جانشینی جای کلماتی را که با زبان ارجاعی سازگاری دارد، گرفته است، کلماتی از حوزهٔ طبیعت و روستا است و آنچه در روایت روز نخست آمده، همه متناسب با بافت متن و از محیط شهری است (در این مقطع، امیرعلی هنوز پیرمرد را ندیده و تحت‌تأثیر زبان او قرار نگرفته است)؛ در شواهدمثال دیگر هم گل و بته به‌عنوان استعاره از رد پای انسان آمده است. نیز انسان به‌مثابه درخت بلوط تصویر شده است.

۲-۲. فرهنگ و طبیعت در *طبقه هفتم غربی*

غلبهٔ قطب استعاری زبان با گزینش عناصر طبیعت و روستا در محور جانشینی، محیط طبیعی و محیط شهری را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد؛ این موضوع از این حیث در نقد بوم‌گرا اهمیت دارد که ذیل رابطهٔ فرهنگ و طبیعت قرار می‌گیرد. هوبرت زپف[1] در مقالهٔ «وضعیت نقد بوم‌گرا و نقش ادبیات به‌عنوان بوم‌شناسی فرهنگی» ادبیات را وسیلهٔ نشر باور تخیلی و احساسی می‌داند که به شکلی نمادین گویای آن چیزی است

1. Hubbert Zapf

که به حاشیه رفته و مورد غفلت قرار گرفته است. از نظر او «به‌عنوان یک شکل فراگفتمانی متنیت، ادبیات مواد سازندهٔ زبان و نظام‌های رایج نشانه را به‌گونه‌ای بازسازی می‌کند که فرم‌ها با سازمان‌دهی خودشان روندهایی را طی کنند که حیات ازنظر بوم‌شناختی برای سازمان‌دهی خودش طی می‌کند» (پارساپور، ۱۳۹۲الف: ۱۲۲ و ۱۲۳). خانیان در این روایت با بهره‌گیری از وجه مخیل زبان، قطب استعاری را در متن به کار گرفته و در محور جانشینی عناصر ناحیهٔ دو و سه را جایگزین عناصر ناحیهٔ چهار کرده است؛ چنان‌که «در استعاره دو عنصر اهمیت تمام دارد؛ یعنی معنی لفظی مستعار که در محور هم‌نشینی است (منتها با پارازیت) و یکی معنی استعاری آن (مستعارٌ منه) یعنی منتقل شدن از مشبهٌ‌به به مشبه که در محور جانشینی عمل می‌کند» (شمیسا، ۱۳۹۲: ۲۰۷)؛ به‌این‌ترتیب، نویسنده داستانی را که در شهر واقع شده است و در آن تمام عناصر شهری (معنی لفظی مستعار) با ویژگی‌ها و ساختار غیرطبیعی‌شان غلبه دارد، با محیط‌زیست طبیعی‌تر (مستعارٌ منه) که به حاشیه رفته، جایگزین کرده است.

۳-۲. قطب استعاری: انسان به مثابه درخت

چنان‌که تا به این‌جا ذکر شد، ساختمان پیوسته همچون محیطی طبیعی و روستایی و انسان (پیرمرد) هم درخت بلوط تلقی شده است. در این تکرارها، کلام نشان‌دار شده و در این غلبهٔ محور جانشینی، انسان به‌مثابه درخت تلقی گردیده است. در این زمینه می‌توان به گفته‌های باتسون[1] رجوع کرد که ادعا می‌کند تفکر بوم‌شناختی بیش‌از اینکه از اصلی منطقی وام بگیرد، از اصلی شاعرانه و استعاری وام گرفته است؛ به این معنی که بر منطق کلی‌شدهٔ موضوع تمرکز نمی‌کند؛ بلکه بر شباهت‌هایی که ممکن است بین حوزه‌ها و پدیده‌های زندگی وجود داشته باشد و همچنین بر گزاره‌های مشترک تأکید دارد. به عقیدهٔ او، تفکر استعاری و ارتباطی به‌جای منطق قیاسی، مرتبط با اصولی است که جهان زیست‌شناختی براساس آن ساخته شده است. در قیاس سنتی آمده است: «تمام انسان‌ها می‌میرند/ سقراط یک انسان است/ سقراط می‌میرد». او این قیاس را با این

1.Bateson

نمونه‌ای که خود آن را «تصدیق نتیجه» یا «قیاس در چمن» می‌نامد، جایگزین می‌کند: «سبزه می‌میرد/ انسان می‌میرد/ انسان‌ها سبزه هستند». در نظر باتسون «این روند استعاری که حوزه‌های جداشده از هم را در مقولات سنتی از تفکر، بر مبنای گزاره‌های مشترک به هم مرتبط می‌کند، به روند حیات نزدیک‌تر است، که به‌جای طبقه‌بندی انتزاعی و خطوط مرزی منع‌کنندهٔ تفکر منطقی- تصوری، توسط شباهت‌های ساختاری و خصوصیات مشترک مشخص می‌شود» (پارساپور، به نقل از زیف، ۱۳۹۲الف: ۱۲۴)؛ به‌این‌ترتیب، با توجه به آنچه باتسون طرح کرده، پیرمرد درخت بلوط است:

«پیرمرد با لبخند گفت: "نور؟" و سرفه کرد. آهسته و بریده‌بریده ادامه داد: "نور که خوبه. تا حالا دیدی کسی پیدا بشه بگه نور بَده؟"

امیرعلی گفت: "بابام می‌گفت تو جنگل دو جور درخت داریم. اونایی که نورپسندن، یکی هم اونایی که سایه‌پسندن. بلوط نورپسنده، شمشاد نه، سایه‌پسنده. گفتم نکنه حساب این‌جور چیزاس که پرده‌ها رو کشیدین."

پیرمرد خندید و گفت: "من بلوطم!" (خانیان، ۱۳۹۶: ۳۱).

با توجه به قیاس در چمنِ باتسون، صغری، کبری و نتیجهٔ این بند به این شکل خواهد بود: نور برای درخت بلوط لازم است/ نور برای پیرمرد لازم است/ پیرمرد درخت بلوط است.

این قیاس درباره بند زیر نیز صادق است:

«وقتی ملافهٔ سفیدرنگ از روی تن پیرمرد پس کشیده شد، هیکل کوچک و لاغرش، زیر نور بی‌حال و رنگ، تکان ریزی خورد. در این حالت، پیرمرد شکل تنهٔ درختی بود که شاخه و برگش، بعد از خواب چندین ساله، داشت بیدار می‌شد» (همان: ۳۲).

وجه مشترک درخت بلوط و پیرمرد نیز، نیاز به نور برای ادامهٔ حیات است. حتی فضای داستان نیز متناسب با این قیاس روایت می‌شود:

«دستگیره را به پایین فشار داد. در باز شد. از باریکهٔ درز در به تو نگاه کرد. اتاق تاریک تاریک بود. بوی تندی مثل بوی کندهٔ خیس و بریده‌شدهٔ درخت بلوط به مشامش خورد. سر چرخاند داخل، تاریکی کم‌کم جلوی چشم‌هایش رنگ باخت، بعد ردیف ایستادهٔ کتاب‌ها و پوشه‌های چاق‌شده از کاغذ را دید که دور تا دور اتاق، بغل هم قطار شده بودند» (همان: ۵۵).

این برش از آن جهت مهم است که پیرمرد در همین لحظه در حمام است و در مقطع بعد، او توصیف می‌شود درحالی‌که در حمام نشسته و همچون درخت بلوطی است. محیط اطراف او نیز همچون جنگلی مه‌گرفته است:

«در را باز کرد. هوای حمام پر شده بود از بخار. [...] خیره شد تا پیرمرد را همان‌جایی ببیند که نشانده بودش. روی چهارپایه. ندید. رو به بخاری که جلوی چشم‌هایش پیچ‌وتاب می‌خورد، گفت: "حال‌تون خوبه آقا؟»"

صدای پیرمرد از آن طرف بخار، انگار از تَه چاه، شنیده شد: "خوب. هیچ‌وقت به این خوبی نبودم!"

امیرعلی، با دست، چند بار بخار پیش رویش را پس‌زد. گفت: "اینجا تازه شده عین جنگل‌های شمال!"

[...] وقتی پردهٔ بخار، جلوی چشم‌های امیرعلی، نازکِ نازک شد، دید که پیرمرد روی چهارپایه در خودش گرد شده و سرش را انداخته است پایین. در این حالت، او شبیه درخت کهنسالی بود که تاج و ساقه‌اش ریخته شده باشد. [...] بخار مثل حرکت آهستهٔ مه، میان شاخه و برگ درختان جنگلی، پیچ‌وتاب می‌خورد لای انگشت‌های کشیده و باریک دست پیرمرد» (همان: ۵۶ و ۵۷).

در قضیهٔ دیگر، اشتراک وزن پیرمرد و کیسه درخت بلوط مقایسه شده است:

«امیرعلی، پشت به پیرمرد، پایین تخت نشست و هر دو پنجه‌اش را برد عقب به سمت پیرمرد.

– دست‌تون رو بدین به من!

وقتی انگشت‌های استخوانی پیرمرد جا گرفت تو هر دو پنجهٔ امیرعلی [...]، پیرمرد آهسته و بریده‌بریده گفت: "سنگین که نیستم؟"

امیرعلی خمیده راه افتاد، از تخت فاصله گرفت.

گفت: "اندازهٔ یه کیسه بلوط!"» (همان: ۳۳)

قیاس این بند به این صورت است: پیرمرد سبک است/ کیسهٔ بلوط سبک است/ پیرمرد بلوط است.

در بندی دیگر آمده است:

«پوست پیشانی پیرمرد خط‌خط شد و همان دوسه موی تاب‌خوردهٔ هر دو ابرویش، مثل شاخه‌ی کرک‌دار بلوط، پرید بالا» (همان: ۲۲).

قیاس در چمن این نقل‌قول را می‌توان به این صورت نوشت: موی پیرمرد مانند کرک است/ درخت بلوط کرک دارد/ پیرمرد درخت بلوط است. چنان‌که پیش‌تر گفته شد، در شاهدمثال‌های بالا در استفاده از این بیان ضمنی در اشاره به پیرمرد به‌مثابه درخت، محور زبان از نوع همنشینی و متمایل به قطب مجازی است؛ ولی با بهره‌گیری از این نوع قیاس، در خدمت قطب استعاری به کار رفته است.

۲-۴. بازگشت به کودکی

هنرمندان گاهی در آثارشان دنیای آرمانی خود را به تصویر می‌کشند؛ به‌این‌ترتیب که فرهنگ و طبیعت را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهند. گاهی این دنیای آرمانی نه متعلق به نویسنده، بلکه متعلق به شخصیت اثر اوست. از دیگر مباحث نقد بوم‌گرا که در خوانش این اثر قابل طرح است، مکان و زمان آرمانی است. این دنیای آرمانی به اشکال گوناگون بیان شده که بازگشت به دوران کودکی و گریز از شهر و تمایل به روستا قابل ذکر هستند.

۲-۴-۱. قطب استعاری و بازگشت به دوران کودکی و خاطرات آن

یکی از مظاهر گریز از فرهنگ، بازگشت به دوران کودکی است. «دوران کودکی دورانی است که هنوز فرهنگ، تربیت و سنت بر ذهن، فکر و رفتار انسان حاکم نشده

است و نگاه انسان به جهان اطرافش تازه و شاعرانه است» (پارساپور، ۱۳۹۵: ۲۲). از دیدگاه شاعری چون وردزورث[1] و دیگر رمانتیک‌ها «کودکی وقت مناسب بذرپاشی» روح است. در این دوره، زیبایی و ترس به یک مقدار در او پرورش می‌یابد (کان و کلرت، ۱۳۹۷: ۱۶۵)؛ به همین دلیل، این مسئله در ادبیات کودک و نوجوان اهمیت دوچندان دارد؛ چراکه نویسندهٔ این آثار سعی می‌کند خود را به دنیای این مخاطبان نزدیک کند و آن را به تصویر بکشد. در این رمان نیز، پیرمرد میل بازگشت به کودکی دارد. استفاده از محور استعاری و غلبهٔ این قطب در مدخل روایت، شاهد این مدعاست. پیرمرد آرزو دارد به کودکی‌اش بازگردد. او که تنها و بیمار در آپارتمانش رها شده است، با ورود امیرعلیِ نوجوان به این آرزویش می‌رسد. جالب است که در نخستین مواجههٔ امیرعلی و خواننده با شخصیت پیرمرد، او همانند کودکی توصیف می‌شود:

«امیرعلی رفت جلوتر.

[...] پیرمرد خیره شده به امیرعلی و بعد، چقدر گذشت؟ یک دستش را به سختی از زیر ملافه آورد بیرون و به‌نرمی توی پشنگهٔ نور کم‌رنگ بلند کرد و گفت: "سلام!"

امیرعلی، بلافاصله، دستپاچه گفت: "سلام آقا!"

زن گفت: "اسمش امیرعلی‌ئه!" و ادامه داد: "یه‌کمی کم‌سن‌وسال به نظر می‌رسه؛ اما باید تروفرز باشه که معرفیش کردن." و باز رو کرد به‌طرف امیرعلی: "بیا اینجا امیرعلی. بیا شیر رو بده آقاجون بخوره!"

پیرمرد با اخم رو برگرداند به‌طرف دیوار.

زن گفت: "این‌جوری که نمی‌شه آقاجون. بچه‌بازی رو بذار کنار. [...]" و ادامه داد: "بیا امیرعلی!"

امیرعلی رفت به‌طرف پیرمرد.

زن از تخت‌خواب فاصله گرفت و آمد این طرف که اصلاً نور نبود.

امیرعلی آهسته گفت: "بخورید آقا!"

---

[1]. Wordsworth

پیرمرد به‌نرمی رو برگرداند و خیره شد توی چشم‌های خیرهٔ امیرعلی. چشم در چشم. امیرعلی لیوان شیر را برد جلوتر. پیرمرد دید که توی آن نور بی‌حال و رنگ، حلقهٔ سیاه چشم‌های امیرعلی، زیر آن. و ابروی پُرپشت مثلثی یک‌مرتبه چه برقی زد. امیرعلی این بار سر تکان داد و لب جنباند، اما کلمه‌ای نگفت. پوست پیشانی پیرمرد خط‌خط شد و همان دوسه موی تاب‌خوردهٔ هر دو ابرویش، مثل شاخهٔ کرک‌دار بلوط، پرید بالا. امیرعلی که دید حلقه‌های خاکستری چشم‌های پیرمرد پشت پرده‌ای از آب موج برداشت، دستش را بااحتیاط سُر داد زیر سرش. در این حالت، سر پیرمرد روی سینهٔ امیرعلی قرار گرفت. با اینکه می‌شد پوست سفید و خال‌مخالی سر پیرمرد را دید، اما هنوز موهای نرمی داشت که حالا، پریشان و درهم، ریخته بود روی دست امیرعلی. امیرعلی لیوان شیر را نزدیک‌تر برد و هلال پایینی آن را به‌نرمی چسباند روی لب پیرمرد. پیرمرد نوشید؛ جرعه‌جرعه، تا به آخر، شیر نوشید. شیر نوشید» (خانیان، ۱۳۹۶: ۲۲ و ۲۳).

زن به پیرمرد می‌گوید که بچه‌بازی در نیاورد. پیرمرد باید شیر بنوشد. هنگام شیر نوشیدن چون نوزادی سرش روی دست و سینهٔ امیرعلی قرار می‌گیرد و موهای سرش نیز مانند موهای نوزادان کم‌پشت، نرم و کرک‌مانند است. همچنین او مانند نوزادان از انجام کارهای روزمره ناتوان است و دائم باید روی تخت بخوابد. همهٔ این توصیفات، او را به کودک مانند می‌کند.

نکته دیگر در بازگشت به کودکی، غلبهٔ قطب استعاری در بدو ورود به روایت است. پیش‌تر گفتیم که در این اثر، قطب استعاری بر قطب مجازی غلبه دارد و ورود امیرعلی را به برج محل سکونت پیرمرد، طی روز اول و دوم شاهد آوردیم. در روز نخست، توصیف محیط با غلبهٔ قطب مجازی و روز دوم همراه با غلبهٔ قطب استعاری است. ازآن‌جاکه جریان زمان در این رمان خطی نیست، ابتدا توصیف روز دوم را می‌خوانیم. درواقع، در این مقطع، روایت را از کانون نگاه امیرعلی می‌خوانیم؛ با این تفاوت که در روز نخست او هنوز پیرمرد را ملاقات نکرده بود؛ به همین دلیل، توصیف او از ورودش براساس قطب هم‌نشینی بود. در روز دوم نگاه امیرعلی تحت‌تأثیر نگاه

پیرمرد قرار می‌گیرد. در توصیف اتفاقات روز اول می‌خوانیم که پیرمرد، دوچرخه را قره‌قیطاس، پارکینگ را طویله و نگهبان را مرغ ماهی‌خوار می‌خواند:

«گفت: "گفتی تو هم یه قره‌قیطاس داری؟"

امیرعلی گفت: "بله آقا!"

پیرمرد کنجکاو پرسید: "کجاست حالا؟"

امیرعلی گفت: "پایین، تو پارکینگ!»"

پیرمرد گفت: "من بهش می‌گم طویله. به پارکینگ می‌گم طویله. تو هم بگو طویله!"

امیرعلی خندید.

گفت: "اول گذاشتمش، نمی‌دونستم، گذاشتمش روبه‌روی در، کنار... یه باغچه هست اونجا، کنار باغچه. بعد یه آقاهه اونجا بود –"

پیرمرد بلافاصله گفت: "مرغ ماهی‌خوار!"

امیرعلی خندید و گفت: "شازده!"

پیرمرد گفت: "قلعه‌بیگی اینجاست. نگهبان".

امیرعلی گفت: "یه ساعت بدریخت گشادی دستشه".

پیرمرد گفت: "دیدی چه گردن درازی داره؟"

امیرعلی گفت: "کله‌اش زرده عینهو کدوتنبل!"

پیرمرد گفت: "دماغش رو دیدی؟"

امیرعلی گفت: "سوراخ‌هاش عینهو دو تا لولهٔ بخاری کهنه‌ست!"

پیرمرد گفت: "نوکش هم مثلِ لولهٔ قیفه. قیف پلاستیکی!"

و هر دو ریسه رفتند از خنده» (همان: ۴۲).

در این نقل‌قول، تمایل پیرمرد برای بازگشت به کودکی تصویر شده است. او نام‌های رایج را تغییر می‌دهد و با نام دیگر جایگزین می‌کند. به‌عبارتی، محور جانشینی در کلام او پررنگ می‌شود.

«نام‌های مرسوم که سال‌ها و قرن‌ها است در فرهنگ درج شده‌اند، برای پدیده‌های طبعیت رنگ فرهنگ دارند؛ اما همین نام‌ها در دورهٔ حیات ابتدایی بشر فاصله‌ای با طبیعت و ذات پدیده‌های طبیعت نداشتند. نام خدایان، دیوان و اشیاء و حیوانات، همان ویژگی‌هایی را داشت که خود آنها داشتند. کودک نیز نامی را که برای پدیده‌ها برمی‌گزیند، براساس ویژگی‌های صوری یا ویژگی‌هایی است که خود از آن پدیده استنباط کرده است» (پارساپور، ۱۳۹۵: ۲۲). در آثار هنرمندان، «بازگشت به طبیعت و رویگردانی از فرهنگ با بازگشت به دوران کودکی همراه است» (همان). قیصر امین‌پور معتقد بود مادهٔ خام تمام صورخیالی که هنرمندان به کار می‌برند، همان بازی‌های زمان کودکی‌شان است و بسیاری از شگردهای شاعرانه و صنایع بدیعی و بخش‌های گوناگون علم بیان به این نحو توجیه می‌شوند (امین‌پور، ۱۳۸۵: ۳۱). نکته این‌جاست که پیرمرد بهاقتضای شغلش، تخیل فعالی دارد. او یک نویسنده است و به همین دلیل نیز، تمایل زیادی به بهره‌گیری از قطب استعاری زبان دارد:

«امیرعلی بلافاصله گفت: "شما نویسنده‌این؟"

پیرمرد گفت: "حالا دیگه نه. نویسنده‌ها تا وقتی می‌نویسند، نویسنده‌ان، بعد دیگه نه"» (خانیان، ۱۳۹۶: ۵۷ و ۵۸).

ازطرفی، پیرمرد در کودکی در روستا زندگی می‌کرده است؛ به همین دلیل بازگشت به کودکی برای او، بازگشت به روستا نیز هست:

«پیرمرد گفت: "منم سن‌وسال تو که بودم قدوقوارهٔ تو رو داشتم. زورم هم زیاد بود. تو روستا زندگی می‌کردم. یه الاغ داشتم تو روستا، مال خودم بود، بهش می‌گفتم قره‌قیطاس".

امیرعلی بلافاصله گفت: "این دیگه چه‌جور اسمیه؟"

پیرمرد گفت: "اسم اسب حسین‌کُرد شبستری بود. قره‌قیطاس تنها اسبی بود که می‌تونست وزن این پهلوون رو تاب بیاره. [...] من قصه‌اش رو پای آتیش از بابام شنیدم.

سال‌ها بعد، هم‌سن‌وسال تو که بودم، وقتی اومدیم شهر، بابام یه دوچرخه برام خرید. مثل دوچرخه‌های امروزی که نبود، اما خوب بود. اسم اون رو هم گذاشتم قره‌قیطاس".

امیرعلی گفت: "پس با این حساب منم یه قره‌قیطاس دارم."

پیرمرد گفت: "وقتی خوابم برد، خواب قره‌قیطاس رو دیدم. ولی یادم نمی‌آد الاغم بود یا دوچرخه‌ام؟"» (همان: ۳۹)

هنرمندان فضای روستا را در تقابل با شهر و عوارض نامطلوب آن می‌بینند و برای آنان روستا در مقایسه با شهر به‌مراتب به طبیعت نزدیک است. «شاعرانی مانند نیما که دوران کودکی خود را در چنین مکان‌هایی سپری کرده‌اند، اکنون با مرور آن خاطرات، آرزوی بازگشت به زمان و مکان قدیم را در شعر خویش مطرح می‌سازند» (پارساپور، ۱۳۹۵: ۲۷ و ۲۸).

در نقد بوم‌گرا یکی از مضامینی که در آثار هنرمندان این گرایش را آشکار می‌کند، ارائهٔ تصویری نامطلوب از مظاهر شهر و شهرنشینی است؛ به‌این‌ترتیب که هنرمند با ارائهٔ تصاویر نامطلوب از مظاهر تمدن و شهرنشینی، شهر و زندگی مدرن را نقد می‌کند (همان: ۲۹). در این رمان نیز، امیرعلی از شهر و مظاهر آن می‌ترسد. او حتی نمی‌تواند به‌تنهایی سوار آسانسور شود و ترجیح می‌دهد از راه پله تا طبقهٔ هفتم برج برود:

«برگشت و توی آینه نگاه کرد به چهرهٔ ترسیده‌اش. خجالت کشید. از آینه رو برگرداند. با خودش گفت: "عجب غلطی کردم سوار آسانسور شدم!" چشمش افتاد به دکمه‌هایی که دوبه‌دو روبه‌روی هم بودند و هر کدام یک شمارهٔ خارجی داشتند. با احتیاط رفت به‌طرف دکمه‌ها؛ ۱ – ۲ – ۳ – ۴ – ۵ – ۶ – ۷ – ۸ – ۹ – ۱۰ – ۱۱ – ۱۲ – ۱۳ – ۱۴ – ۱۵ – ۱۶ – ۱۷ را فشار داد و نگاه کرد به اطراف تا ببیند چه می‌شود. هیچ اتفاقی نیفتاد. تکیه داد به دیوار آسانسور و با خودش گفت: "اینجا دیگه چه‌جور جاییه؟ از راه‌پله رفته بودم بهتر بود"» (خانیان، ۱۳۹۶: ۱۲).

از نظر پیرمرد نیز هر چیزی که غیرطبیعی باشد، مذموم پنداشته می‌شود:

«امیرعلی تا کنار تخت جلو رفت.

گفت: "می‌بخشید آقا، شما دندون ندارید؟"

پیرمرد این بار طوری خندید که شانه‌های کوچکش تکان ریزی خورد و صدای خس‌خسی از توی بینی‌اش شنیده شد.

آهسته و بریده‌بریده گفت: "همه‌اش رو کشیده‌ام؛ همه‌اش رو."

امیرعلی گفت: "از این مصنوعی‌هاش چی؟ که می‌ذارن و درمی‌آرن؟ ندارین؟"

پیرمرد پلک خواباند و سر به پایین تکان داد. آهسته و بریده‌بریده گفت: "چرا دارم. چیزی که مال خود آدم نباشه مزه نمی‌ده"» (همان: ۲۹ و ۳۰).

در این برج به‌اقتضای سن و شرایط زندگی امیرعلی، چیزهایی توجهش را برمی‌انگیزد که ریشه در طبیعت دارد:

«روی دیوار، یک تابلوی نقاشی دید از بلندی‌های جنگل‌های شمال. با اینکه هاله‌ای از مه روی درخت‌ها را پوشانده بود، اما ردیف بلوط‌ها را از خوشه‌های آویزان گل‌های زرد شناخت و لبخند زد» (همان: ۱۵).

او همچنین در راهروهای برج، سگی را می‌بیند:

«همان توله‌سگ پشمالوی تروتمیزی را دید که دیروز از توی آسانسور دیده بود. [...] توله‌سگ پشمالو کنار دیوار را گرفت و راه افتاد رفت به راست. وقتی می‌رفت جای دست و پایش، مثل یک مشت کوچک، نقطه‌نقطه می‌شد روی زمین نم‌دار. او یکی‌دو قدم رفت جلوتر [...].

توله‌سگ پشمالو برگشت، راه افتاد آمد طرف او و کنار پایش ایستاد. خم شد. دست کشید روی سر توله‌سگ.

گفت: «پس چشمات کجاست؟»

توله‌سگ پارس کوتاهی کرد.

گفت: «بلوط پخته می‌خوری بهت بدم؟» و راست ایستاد و دست کرد توی جیب شلوارش» (همان: ۱۸ و ۱۹).

اینکه امیرعلی در یک محیط شهری به‌دنبال کوچک‌ترین نشانه‌های طبیعت می‌گردد، شاید به این دلیل باشد که پدر او جنگلبان بوده است و خود او نیز آرزو دارد که در آینده، شغل پدر را پیش بگیرد (همان: ۲۶ و ۲۷). البته ازمنظر معصومیت و تجربه، بهتر می‌توان علت این علاقه را بررسی کرد.

۵-۲. همسویی استعاره و مجاز، معصومیت و تجربه، فرهنگ و طبیعت در *طبقه‌ی هفتم غربی*

در این رمان نوجوان، امیرعلی نماد معصومیت و ازسویی نماد طبیعت است، پدر او جنگلبان است. او عاشق طبیعت و جنگل است و آرزو دارد در آینده جنگلبان شود، میوهٔ بلوط می‌خورد و از شهر و مظاهر آن می‌ترسد؛ چنان‌که ترس او از آسانسور به‌عنوان یکی از فناوری‌های شهری پیش‌تر مطرح شد. جالب است که امیرعلی زمانی بدون ترس وارد آسانسور می‌شود که پیرمرد نیز همراه اوست (خانیان، ۱۳۹۶: ۴۹). پیرمرد نیز نمایندهٔ تجربه است. او بزرگسال است. ازآن‌جاکه حرکت ازسوی معصومیت به‌سوی تجربه ناگریز است، امیرعلی نیز به‌سوی این تجربه حرکت می‌کند؛ چراکه با کار کردن، بیشتر به دنیای بزرگسالان و تجربه وارد می‌شود. پیرمرد نیز در این اثر میل دارد به‌سوی معصومیت خویش بازگردد و قوانین بزرگسالان را زیر پا بگذارد. بازگشت به معصومیت برای او، بازگشت به کودکی و روستاست. او که به‌اقتضای شغلش تخیل فعالی دارد، این مسیر را طی می‌کند. او همچون کودکان برای اشیاء نام‌هایی غیر از نام‌های قراردادی که بزرگسالان انتخاب کرده‌اند، برمی‌گزیند و با امیرعلی به دوچرخه‌بازی می‌رود:

«پیرمرد گفت: "منم می‌بری سرسره بریم و برگردیم؟" [...]

امیرعلی گفت: "سرسره؟"

پیرمرد گفت: "سرسره!"

امیرعلی گفت: "با دوچرخه؟"

پیرمرد گفت: "با قره‌قیطاس!"» (همان: ۴۴)

بنا به این تمایل، پیرمرد برای بازگشت به روستا، پدیده‌های روستا را جانشین پدیده‌های شهری می‌کند (جانشینی طبیعت به‌جای فرهنگ و ناحیهٔ دو و سه به‌جای ناحیهٔ چهار). آمدن امیرعلی نیز به‌عنوان نمادی از معصومیت و طبیعت، این بازگشت را تسهیل می‌کند؛ به‌این‌ترتیب هر دو حرکتی به‌سوی یکدیگر دارند. امیرعلی به‌سوی شهر، تجربه و زبان مجازی و پیرمرد به‌سوی معصومیت، طبیعت و زبان استعاری رهسپار است و در این میان، در نقطهٔ میانی به یکدیگر می‌رسند؛ نقطه‌ای که بلیک آن را معصومیت نظام‌دار می‌نامد.

رسیدن به معصومیت‌نظام‌دار برای پیرمرد، ملاقات با امیرعلی و برای امیرعلی، مرگ پیرمرد است، او باید بمیرد و جای خود را به نهالی جوان‌تر بدهد:

«امیرعلی گفت: "شما می‌دونین چه‌جوری می‌شه فهمید یه درخت چند سال عمر کرده؟"

پیرمرد با لبخند گفت: "نه!"

امیرعلی گفت: "من می‌دونم. شما می‌دونستین درختا هم مثلِ آدما بزرگ می‌شن، بچه‌دار می‌شن، بعد پیر می‌شن و چوب‌شون می‌پوسه؟"

پیرمرد با همان لبخند پاسخ داد: "نه!"

امیرعلی گفت: "بابام می‌گفت درختی که عمر خودش رو کرده باشه، دیگه هیچ‌جوری نمی‌شه ازش نگهداری کرد. اون موقع‌اس که با اره برقی می‌بُرَنش، جاش رو می‌دَن به یه نهال جوون‌تر."

دست پیرمرد، برای لحظه‌ای، یک‌مرتبه مثل ماهی از توی دست امیرعلی لیز خورد. امیرعلی خیره شد توی چشم‌های پیرمرد. باری که بخاری که از تشت پیچ و تاب خورده بود سمت آن‌ها، مثل مه از جلوی چشم‌های پیرمرد گذشت. امیرعلی سرش را انداخت پایین.

پیرمرد گفت: "نگفتی از کجا می‌شه فهمید یه درخت چند سال عمر کرده؟"

امیرعلی، بریده‌بریده؛ انگار از روی ناچاری، گفت: "وقتی با اره‌برقی اونا رو می‌بُرن، ته اونجایی که بریده شده، یه خط‌هایی هست. اونا رو می‌شمرن می‌فهمن"» (همان: ۵۹)؛ با مرگ پیرمرد، امیرعلی به انتهای مسیر خود می‌رسد و روایت تمام می‌شود:

«امیرعلی برگشت به‌طرف زن.

گفت: "هر کاری می‌کنم زودتر بیام، نمی‌شه خانوم!"

زن گفت: "مهم نیست. دیگه مهم نیست".

و بلافاصله پا شد رفت به‌طرف آشپزخانه. امیرعلی نگاه کرد به اتاق پیرمرد. تاریکی، قاب در را پُر کرده بود.

زن گفت: "دستمزد یک روزت رو گذاشتم رو میز. وردار!"

وقتی زن با یک لیوان آب از آشپزخانه آمد بیرون، امیرعلی خواست چیزی بگوید، نگفت. خیره شد به زن که سفیدی چشم‌هایش سرخ بود. [...] پنجه‌های دست امیرعلی فرورفت توی جیب شلوارش. دانه‌های بلوط را توی مشت گرفت. مشتش را از توی جیب بیرون آورد و دانه‌های بلوط را ریخت روی میز.

گفت: "آوردم برا آقا. بلوط پُخته است!"

و عقب‌عقب رفت به‌طرف در.

زن گفت: "پولت رو وَرنداشتی!"

امیرعلی از در زد بیرون. پشت در، کف دستش را بو کرد. بوی درخت بلوطی را می‌داد که با اره بریده باشندش» (همان: ۶۱ و ۶۲).

مرگ چه طبیعی، چه بر اثر حادثه، بر شخصیت‌های داستان‌ها تحمیل می‌شود و این چهره‌ای از تجربه را بر بازماندگان روایت آشکار می‌کند. به‌ویژه که این مسئله برای کودک و نوجوان، قرار گرفتن در معرض بزرگ‌ترین آزمون زندگیشان نیز هست (خسرونژاد، ۱۳۸۹: ۱۳۲)؛ به‌این‌ترتیب، می‌توان نمودار حرکت این دو شخصیت را به‌سوی معصومیت نظام‌دار این‌گونه ترسیم کرد:

امیرعلی			پیرمرد
معصومیت ←	معصومیت نظام‌دار ملاقات با امیرعلی مرگ پیرمرد	→	تجربه
طبیعت قطب مجازی			شهر(فرهنگ) قطب استعاری

۳. نتیجه‌گیری

– ادبیات محمل خوبی برای مطرح کردن دغدغه‌های زیست‌محیطی، به‌ویژه برای مخاطب نوجوان است و این اصل مهم، زمانی بهتر محقق می‌شود که نویسندگان از صورخیال و امکانات زبان برای به کار بردن تخیل زیست‌محیطی در اثر خود بهره ببرند.

از مهم‌ترین صورخیالی که موجب تخییل در کلام می‌شود، استعاره و مجاز است. با توجه به مباحث استعاره و مجاز، می‌توان برای کلام دو محور قائل شد: محور هم‌نشینی و محور جانشینی. در رمان *طبقه‌ی هفتم غربی*، غلبه با محور جانشینی و قطب استعاری زبان است. این انتخاب، هدفمند و برای مطرح کردن دغدغه‌های زیست‌محیطی است؛ به‌این‌ترتیب که براساس نواحی چهارگانهٔ مطرح‌شده از سوی پیتر بری، ناحیهٔ دو و سه که به‌ترتیب متعلق به «نواحی باشکوه و دیدنی» و «حومه و نواحی روستایی» است و مظاهر آن‌ها جانشین «دیدنی‌های درون‌شهری» شده است.

از نوآوری‌های نویسنده در این روایت این است که حتی در محور همنشینی، قطب مجازی زبان را به‌شکلی به کار برده که در خدمت قطب استعاری و محور جانشینی باشد؛ چنان‌که در روایت، پیرمرد مکرراً به‌مثابه درخت بلوط فرض شده است و این جانشینی ازمنظر قیاس در چمن باتسون قابل بررسی است.

– همهٔ این بهره‌گیری‌ها از محور جانشینی کلام را می‌توان در تمایل شخصیت پیرمرد در بازگشت به کودکی، روستا و طبیعت بررسی کرد. پیرمرد خواهان بازگشت به دوران کودکی است. زمانی که در روستا زندگی می‌کرده است. این خواسته به‌صورت نوعی زبان‌پریشی خود را نشان می‌دهد و زبان او رنگ استعاره می‌گیرد. او که نماد بزرگسالی

و تجربه است، در برخورد با امیرعلی به آرزویش می‌رسد. امیرعلی نماد طبیعت و معصومیت است. در زبان او قطب مجازی پررنگ‌تر است؛ چراکه به دلیل تنگنای مالی مجبور است در نوجوانی کار کند و از دنیای معصومیت به دنیای تجربه رانده شده است. در این سیر، پیرمرد و امیرعلی هر دو به‌سوی یکدیگر حرکت می‌کنند و مقصد آن‌ها یکی و همان معصومیت نظام‌دار و ترکیب فرهنگ و طبیعت یا به‌عبارتی غلبهٔ طبیعت بر فرهنگ است.

مشارکت‌های نویسنده: جمع‌آوری اطلاعات به‌وسیلهٔ نویسندهٔ دوم و پردازش و تحلیل آن‌ها به‌وسیلهٔ نویسندهٔ مسئول انجام شده است.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ تضاد منافع احتمالی‌ای دربارهٔ تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله ندارند.

تقدیر و تشکر: این پژوهش فاقد تشکر و قدردانی است.

منابع مالی: نویسندگان هیچ‌گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکرده‌اند.

منابع

- آلبوغبیش، عبدالله؛ فاطمه گل‌بابائی (۱۳۹۷)، «نقد زیست بوم‌گرایانهٔ داستان کوتاهی از غلامحسین ساعدی»، *ادبیات پارسی معاصر*، ۸(۱)، ۹۷-۷۹.

- بالاندیر، جورج (۱۳۵۲)، «مفهوم فرهنگ و انتقادات آن»، *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، (۹)، ۵۷-۴۷.

- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۵)، شعر و کودکی، تهران: مروارید.

- پارساپور، زهرا (۱۳۹۵)، ادبیات سبز: مجموعه مقالات در نقد بوم‌گرایانهٔ ادبیات فارسی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- پارساپور، زهرا (۱۳۹۲الف)، دربارهٔ نقد بوم‌گرا، ترجمهٔ عبدالله نوروزی و حسین فتحعلی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- پارساپور، زهرا (۱۳۹۲ب)، نقد بوم‌گرا: (ادبیات و محیط زیست)، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

- چندلر، دانیل (۱۳۹۴)، مبانی نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

- خانیان، جمشید (۱۳۹۶)، طبقه هفتم غربی، تهران: افق.

- خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۹)، معصومیت و تجربه، تهران: مرکز.

- راجر فالر و دیگران (۱۳۹۴)، زبانشناسی و نقد ادبی، ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده، ویراست دوم، تهران: نی.

- ژنت، ژرار (۱۳۹۸)، گفتمان روایت: جستاری در باب روش، ترجمهٔ معصومه زواریان، تهران: سمت.

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۳)، صورخیال در شعر فارسی: تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران، تهران: آگه.

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

- شیری، قهرمان (۱۳۹۱)، «نگاهی نو به انواع مجاز و تصویرهای مجازی»، *مطالعات زبانی و بلاغی*، ۳(۵). ۱۴۲-۱۲۱.

- صفوی، کوروش (۱۳۹۰)، از زبان‌شناسی به ادبیات؛ جلد دوم: شعر، تهران: سورهٔ مهر.

- صفوی، کوروش (۱۳۹۴)، از زبان‌شناسی به ادبیات؛ جلد اول: نظم، تهران: سورهٔ مهر.
- کان، پیتر؛ استفن کلرت (ویرایش و گردآوری) (۱۳۹۷)، کودک و طبیعت؛ پژوهش‌های روانی، اجتماعی- فرهنگی و تکاملی، ترجمهٔ عبدالحسین وهابزاده و آرش حسینیان، مشهد: جهاد دانشگاهی مشهد.
- محمدی فشارکی، محسن؛ فضل‌الله خدادادی (۱۳۹۷)، فرهنگ توصیفی اصطلاحات روایت‌شناسی، تهران: سورهٔ مهر.
- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، دانشنامهٔ نقد ادبی (از افلاتون تا امروز)، تهران: چشمه.
- نبی‌لو، علیرضا؛ مریم باقی؛ فاطمه نیازی (۱۴۰۲)، «بررسی تصاویر طبیعت در شعر شاعران کودک و نوجوان»، *مطالعات زبانی و بلاغی*، ۱۴(۳۱)، ۳۷۸-۳۴۹.

References

- Alboghbeish, Abdallah; Fatemeh Gol-Babaei (2018). "Naghd-e Zist-Bom-Grayaneh-ye Dastane Kootahi az Gholamhosein Sa'edi." [Critique of an Ecocentrical Short Story by Gholamhossein Sa'edi]. Contemporary Persian Literature. 8(1): 79-97.
- Aminpour, Qeisar (2006). Sh'er va Koodaki. [Poetry and Childhood]. Tehran: Morvarid.
- Balandier, Georges (1973). Mafhoome Farhang va Enteghadht an [The Concept of Culture and It's Criticisms]. Faculty of Literature and Humanities of University of Isfahan. (9). 47- 57.
- Chandler, Daniel (2015). Mabani-ye Neshane-shenasi [Semiotics: The Basic]. Translated by Mehdi Parsa. Tehran: Soreh Mehr.
- Genette, Gerard (2019). Goftamane Ravayat: Jostari darbabe Ravesh [Narrative Discourse: An Essay into Methods]. Translated by Masoumeh Zavarian. Tehran: Samt.
- Kahn, Peter and Stephen Kellert (Eds.) (2018). Koodak va Tabiat; Pajooheshi Ravani, Ejtemaei- Farhangi va Takamoli [Children and Nature; Psychological, Sociocultural, and Evolutionary Investigations]. Translated by Abdolhossein Vahabzadeh and Arash Hosseinian. Mashhad: Jihad University of Mashhad.
- Khaniyan, Jamshid (2017). Tabagheh-ye Haftam Gharbi [The Seventh Western Floor]. Tehran: Ofogh.

- Khosronejad, Morteza (2010). Ma'sumiyat ve tajrobeh [Innocence and Experience]. Tehran: Markaz.
- Meghdadi, Bahram (2014). Danesh-nameh-ye Naghde Adabi (az Aflaton ta Emruz) Encyclopedia of Literary Criticism (From Plato to Peresent). Tehran: Cheshmeh.
- Mohamadi Fesharaki, Mohsen and Fadlollah Khodadadi (2018). Farhange Tosifi-ye Estelahate Ravayatshenasi [Descriptive Terminology of Narratology]. Tehran: Soreh Mehr.
- Nabilu, Alireza; Maryam Baghi; Fatemeh Niazi (2023). "Barresie Tasavire Tabi'at dar sh'ere sha'erane koodak va noojavan." [An Examination of Nature Representations in the Poetry of Child and young adult Poets." Language and Rhetoric Studies. 14(31): 349-378.
- Parsapour, Zahra (2016). Adabiate Sabz: Majmue Moghalat dar Naghde Bomgarayaneh Adabiat Farsi [Green Literature: Essays in Ecocriticism of Persian Literature.] Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
- Parsapour, Zahra (2013A). Darbareh-ye naghde bomgara [About Ecocriticism]. Translated by Abdollah Norouzi and Hossein Fathali, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
- Parsapour, Zahra (2013B). naghde bomgara (Adabiate va Mohitezist) [Ecocriticism (Literature and Environment)]. Translated by Abdollah Norouzi and Hossein Fathali, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
- Roger Fowler and Others (2015). Zaban-shenasy va naghde adaby [Linguistics and Literary Criticism]. Translated by Maryam Khozan and Hossein Payandeh. Second Edition. Tehran: Nei.
- Saffavi, Koroush (2011). az Zabanshenasi be Adabiat; Jelde Dovom: Sh'er [From Linguistics to Literature; Volume 2: Poetry]. Tehran: Soreh Mehr.
- Saffavi, Koroush (2015). az Zabanshenasi be Adabiat; Jelde Aval: Nazm [From Linguistics to Literature; Volume 1: Verse]. Tehran: Soreh Mehr.
- Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2014). Sovare Khial dar Sh'ere Farsi: Tahaqiq Entegadi dar Tatavure Imazh-haye Sh'er Parsi va Seire Nazarie-ye Belaghat dar Eslam va Iran [Images in Persian Poetry: A Critical Study in the Evolution of Imagery in Persian Poetry and the Theoretical Development of Rhetoric in Islam and Iran]. Tehran: Agah.

- Shamisā, Sirus (2013). Baian [Fgurative Language]. Tehran: Mithra.
- Shiri, Gharaham (2012). "Negahi Noo be Anva'e Majaz vaTasvirhaye Majazi" [New Perspective on Types of metony and Metonymical Images.] Language and Rhetoric Studies]. 3(5): 121-142 .