THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 33, autumn 2023
Issn:2717-090x
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.

A Narrative analysis of semantic marking (literary balance) in the stories of Leilā Sabūhī

Paknahad.Mohammad[1]
1: Assistant Professor of Persian Language and Literature, Farhangian University.
(mpaknahad7@gmail.com)

The aim of this article is to conduct a linguistic-rhetorical analysis of semantic marking in three long stories by Leilā Sabūhī in order to show the author's esthetic from a linguistic perspective; i.e. how the author has used combination in the contiguity axis to convey her topic and content to the audience in a precise way. This study is a qualitative library research, which was carried out with analytical-descriptive and narratological methods. The results indicate that, in writing the stories, the author has given a poetic aspect to her work through rhetoric, simile and allegory. She has brought the signified of the language system closer to the examples of the outside world and in a special and innovative way invented novel similes. And, instead of using the elements of selection and substitution to create poetic words, she has described and imagined her words through the axis of contiguity by creating new similes, bringing her text closer to the world of poetry. This has caused the narrative beat to slow down the plot and affect the tone and atmosphere of the story. The tone and atmosphere are the same in all three works, and the reader feels that he is following the first work. Finally, the author's narrative technique involves present and creative imagination and focalizations through rhetorical marking (simile and allegory).

Keywords: analysis, language and style, selection and substitution, combination and contiguity, marking, poetic language, innovation, Leilā Sabūhī.

- M. Paknahad (2023). A Narrative analysis of semantic marking (literary balance) in the stories of Leilā Sabūhī, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(33), 61-90.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.29441.2222

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ١٤ـ شمارهٔ ٣٣ ـ پاییز ١٤٠٢
صفحات ۶۱ ـ ۹۰ (مقاله پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۱۲/۰۱ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۱۲/۲۶ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۷

تحلیل روایی نشان‌دارسازی معنایی (تراز ادبی) در داستان‌های لیلا صبوحی

محمد پاک‌نهاد[1]

۱: استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. mpaknahad7@gmail.com

چکیده: هدف از نگارش این مقاله، تحلیل زبانی-بلاغی نشان‌دارسازی معنایی در سه داستان بلند لیلا صبوحی است تا زیبایی‌آفرینی این نویسنده از دیدگاه مطالعهٔ زبان نشان داده شود؛ یعنی نویسنده چگونه ترکیب را در محور هم‌نشینی به‌کار بسته است تا موضوع و محتوای خود را به‌شکلی دقیق به مخاطب انتقال‌دهد. این موضوع یک پژوهش کیفی از نوع ادبی است که با روش تحلیلی- تشریحی و روایت‌شناسی انجام یافته است. شیوهٔ گردآوری مطالب نیز از طریق اسناد کتابخانه‌ای صورت گرفته است. نتایج، حاکی از آن است که نویسنده در نگارش داستان، به اثر خود جنبهٔ شاعرانگی‌داده و از طریق بلاغت و با روش تشبیه و تمثیل، مدلول‌های نظام زبان را به مصداق‌های جهان خارج نزدیک ساخته و به شیوه‌ای خاص و مبتکرانه، تشبیهاتی بدیع و نو را ابداع کرده و جهت ایجاد کلام شاعرانه، به‌جای استفاده از عنصر انتخاب و جانشینی،کلام خود را از طریق محور هم‌نشینی، با ذکر تشبیهات نو، توصیف و مخیّل کرده و به عالم شعر نزدیک ساخته است. همین امر، سبب شده ضرب‌آهنگ روایت، پیرنگ را آهسته کند و لحن و فضای داستان را نیز تحت‌تأثیر قرار دهد. لحن و فضایی که در هر سه اثر یکسان است و خواننده حس می‌کند در حال دنبال‌کردن اثر اوّل است. درنهایت اینکه، نویسنده در روایت‌های خود، تخیّل را در دو نوع حضوری و خلّاق به کار بسته و در قالب نشان‌دارسازی بلاغی(تشبیه و تمثیل)، کانون‌سازی‌های خود را تشریح کرده که این، شگرد روایت‌پردازی اوست.

کلیدواژه: تحلیل، زبان و سبک، انتخاب و ترکیب، نشان‌دارسازی، زبان شاعرانه و بدیعه‌پردازی.

- پاک‌نهاد، محمد (۱۴۰۲). تحلیل روایی نشان‌دارسازی معنایی (تراز ادبی) در داستان‌های لیلا صبوحی. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۳، صفحات ۶۱- ۹۰.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.29441.2222

مقدّمه و بیان مسئله

موضوع این پژوهش، تحلیل نشان‌دارسازی معنایی و تحلیل روایت بر اساس زبان و سبک در داستان‌های لیلا صبوحی است. به عبارتی، بررسی تراز ادبی یا رابطهٔ مدلول نسبت به مصداق است. معمولاً نویسندگان، به‌خصوص زمانی که قرار است نقش ارجاعی زبان برجسته شود، سعی می‌کنند با توضیح هرچه بیشتر مطالب، محتوا و مباحث خود را به‌شکل دقیق به خوانندگان انتقال دهند. عموماً در این شیوه، از محور هم‌نشینی بهره می‌گیرند و از طریق نشان‌دارسازی، مدلول‌های نظام زبان را به مصادیق جهان بیرون نزدیک می‌سازند. مسئلهٔ این پژوهش این است که نویسندهٔ مدّنظر، زبان را چگونه برای نشان‌دارسازی معنایی به کار می‌بندد و همین مسئله ممکن است در نسبت با دیگران سبب ایجاد سبکی متمایز شود. مسئله‌ای که اغلب زبان‌شناسان، به‌خصوص یاکوبسن[1] (۱۸۹۶-۱۹۸۲)، معتقدند کلام از طریق محور جانشینی، مخیّل و ادبی می‌شود و کمتر به محور هم‌نشینی توجّه دارند و در این‌خصوص، استعاره را مطرح کرده و وجه و اهمّیتی برای محور هم‌نشینی قائل نیستند (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰۰/۲).

یکی از ویژگی‌هایی که در آثار صبوحی وجود دارد، توصیفات و عینی‌سازی از طریق تشبیهات گسترده و مفصّل و گاه تمثیل است؛ یعنی با استفاده از محور هم‌نشینی و از طریق بلاغت و قیاسِ مستقیم و تفکّر استعاری، عبارات و مفاهیم خود را نشان‌دار می‌سازد و در تقویت جنبهٔ شاعرانگی سخن می‌کوشد. منظور از قیاسِ مستقیم، روشی است که معمولاً در «بدیعه‌پردازی» به کار می‌رود و راه را برای «قیاس شخصی» و «تعارض فشرده» (متناقض‌نما) فراهم می‌سازد (آقازاده، ۱۳۹۶: ۳۹۲). بسامد این روش تا بدانجاست که می‌توان آن را از اختصاصات سبکی ایشان محسوب کرد. مسئلهٔ این تحقیق، همین نکته است که نویسنده با ترکیب و آفرینش شاعرانه در محور هم‌نشینی، چگونه به داستان خود جنبهٔ شاعرانگی بخشیده، کلام را مخیّل ساخته و موضوع و محتوای خود را توضیح و گسترش داده است. نتایج بررسی و پاسخ به این مسئله و این

1. Roman Osipovich Jakobson

پژوهش، زبان و سبک نویسنده را روشن می‌سازد و نشان می‌دهد چگونه با این سبک، داستان‌های وی کارکرد ادبی و شاعرانه یافته است و نکته‌ای نو را در حوزهٔ تراز ادبی و نشان‌دارسازی معنایی از طریق هم‌نشینی روشن می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش با توجّه به موضوع، بیان مسئله و جامعهٔ آماری، پژوهشی کیفی و ادبی است که با شیوهٔ تحلیلی-تشریحی انجام می‌پذیرد. تحلیل تشریحی از این حیث که به سایر لایه‌های متن توجّهی ندارد و فقط از منظر موضوع به متن می‌نگرد. البته از آنجا که این تحقیق بر اساس موضوع، بنا دارد زبان و سبک چند داستان را تحلیل کند، می‌توان آن را از زمرهٔ تحلیل روایت دانست که از این حیث نیز رویکرد آن متن‌محور است و زبان و سبک نویسنده با توجّه به برجستگی‌های زبانی و سبکی، مطالعه خواهد شد. زبان داستان، روش سخن‌گفتن راوی با شخصیت‌های داستانی است و بر اساس قواعد دستوری، آرایه‌های زبانی و عنصری که بر زبان روایت تسلّط می‌یابد، می‌تواند به گونه‌های مختلف باشد.

در بررسی و تحلیل سبک، می‌توان گفت سبک، شیوه‌ای است فردی یا گروهی که بر اساس چگونگی کاربرد زبان در روایت، از سوی نویسنده به کار گرفته می‌شود. سبک، رویکرد مؤلّف به متن و بافت روایت است. گونه‌های تصویرسازی، انتخاب و ترکیب عناصر متنی و مواردی از این دست، با سبک انتخابی نویسنده ارتباط دارد که ممکن است با دیگران متفاوت باشد (خنیفر و مسلمی، ۱۳۹۶، ج۱: ۱۵۵).

جهت پی‌بردن به زبان و سبک نویسنده، تمام داستان‌های بلند وی خوانده شده و برجستگی‌های زبانی و سبکی ایشان بر اساس موضوع تحقیق (نشان‌دارسازی معنایی) جمع‌آوری و تحلیل می‌شود؛ بنابراین، شیوهٔ گردآوری مطالب و داده‌های متنی، از طریق اسناد متنی و کتابخانه‌ای است. روش تحقیق به‌صورت مطالعهٔ موردی و جامعهٔ آماری به‌صورت نمونه‌گیری نیست. تمام سه داستان بلند لیلا صبوحی، بررسی و توصیف شده و بسامد مدّنظر تحلیل خواهد شد. بر اساس نمونه‌های تحلیل‌شده، در پایان، نشان داده

خواهد شد که نویسنده چگونه نشان‌دارسازی معنایی را برای ارتباط با مخاطب به کار می‌گیرد و انتخاب و ترکیب عناصر متنی و زبان داستان چگونه است.

مبانی نظری و مروری بر پیشینه

اعتقاد بر این است که وقتی نویسنده‌ای به‌دنبال استفاده از تخیّل در کلام است، محور جانشینی بیش از محور هم‌نشینی اهمّیت می‌یابد؛ چراکه تخیّل بر اساس استعاره و مجاز و... شکل می‌گیرد. «به این ترتیب، شاید بتوان مدّعی شد که عملکرد بر روی محور جانشینی، یعنی انتخاب نشانه‌ای به‌جای نشانهٔ دیگر برحسب تشابه گرایش به آنچه یاکوبسن قطب استعاری نامیده است، مدلول موجود در نظام زبان را از مصداق جهان خارج دور می‌کند» (صفوی، ۱۳۹۰، ج۲: ۱۰۸). در صورتی‌که وقتی به عنصر مجاورت توجّه می‌شود، فرد برای توضیح و تبیین موضوع، از واژه‌ها و عباراتی استفاده می‌کند تا مخاطب را در فهم موضوع یاری کند یا اینکه دقیقاً به مخاطب بفهماند وی چه تصوراتی از این موضوع و این معنا دارد. روابط جانشینی و هم‌نشینی در زبان را نخستین‌بار، سوسور[1] (۱۸۵۷-۱۹۱۳) مطرح کرد که طرح این نظر، مبنای معرّفی دو قطب استعاری و مجازی در آرای یاکوبسن قرار گرفت (همان: ۹۸). ناگفته نماند استعاره و مجازی که یاکوبسن مطرح می‌سازد، با این دو اصطلاح در علم بیان متفاوت است؛ زیرا در طرح وی، استعاره و مجاز به‌ترتیب به محور جانشینی و هم‌نشینی (مجاورت) برمی‌گردد (همان)؛ اما در علوم بلاغت، استعاره و مجاز به نوعی در یک ردیف قرار دارند و هر دو در راستای محور جانشینی تعریف می‌شوند. بر اساس عملکردی که قطب‌های استعاری و مجازی در آرای یاکوبسن دارند، «به‌ترتیب از دو اصطلاح انتخاب (selection) و ترکیب (combination) استفاده می‌کند» (همان). در مجموع باید گفت عملکرد روی زنجیرهٔ سخن یا از طریق انتخاب صورت می‌گیرد که از آن با نام قطب استعاری یاد می‌کنند یا از طریق ترکیب صورت می‌پذیرد که به آن، قطب مجازی می‌گویند. با این عملکردها می‌توان لحظه‌به‌لحظه در زنجیرهٔ سخن، دست به آفرینش و خلّاقیت زد.

1. Ferdinand de Saussure

در چنین شرایطی است که شعر آفریده می‌شود یا نظم ایجاد می‌شود؛ مثلاً در شعر زیر، غروب و تاریک‌شدن هوا و آمدن روز بر اساس عملکرد انتخاب و مجاورت می‌تواند به اشکال بی‌شماری تغییر یابد یا اینکه برای نزدیک‌ساختن مدلول به مصادیق در جهان خارج می‌توان از شگردهای مختلف، چه بلاغی و چه غیربلاغی، از عنصر استعاره یا مجاورت بهره‌گرفت.

خانه دل‌تنگ غروبی خفه بود
مثل امروز که تنگ است دلم
پدرم گفت چراغ
و شب از شب پُر شد
من به خود گفتم
یک روز گذشت
مادرم آه کشید
زود برخواهد گشت
آه ای واژهٔ شوم
خو نکرده‌ست دلم با تو هنوز
من پس از این‌همه سال
چشم دارم در راه
که بیایند عزیزانم آه...

(ابتهاج، شعر «تاسیان» از دفتر *راهی و آهی*)

نکتهٔ دیگری که باید افزود، این است که با آمدن مصراع «مثل امروز که تنگ است دلم»، مصراع «خانه دل‌تنگ غروبی خفه بود»، به نهایت نشان‌داری معنایی رسیده است؛ یعنی دلالت بر مصداقی در جهان خارج دارد و موضوع مدّنظر را با تعبیرات و کلمات به‌طور دقیق به مخاطب انتقال می‌دهد و این با استفاده از عنصر بلاغت (تصاویر شاعرانه) شکل یافته است و همین شگرد، کلام را شاعرانه و بدیع ساخته است. همهٔ سخن بر سر

این است که نزدیک‌شدن مدلول زبانی به مصداق، از طریق مجاورت و نشان‌دارسازی هم‌نشینی انجام یافته و جالب‌توجّه اینکه این نشان‌دارسازی معنایی، با تصاویر شاعرانه و از رهگذر بلاغت شکل می‌یابد یا اینکه شاعر با استفاده از هنر خلّاقیت و آفرینشگری خود می‌تواند به‌جای تعابیر «شب از شب پر شد» (در معنای غروب و تاریک‌شدن هوا) و «زود برخواهد گشت» (در معنای آمدن و طلوع دوباره) و چشم در راه (در معنای انتظار)، می‌تواند از تعابیر دیگر، حتّی شاعرانه و منظوم استفاده کند.

اگر بخواهیم عبارت نشان‌دارسازی را نیز اندکی توضیح دهیم، باید بگوییم نشان‌دارسازی معنایی را می‌توان در دو طبقهٔ نشان‌دارسازی جانشینی و هم‌نشینی قرار داد؛ به عنوان مثال، در نشان‌داری جانشینی، واژهٔ قوچ را در معنای گوسفند و چارپایان و جانداران به کار می‌بریم و نسبت به واژهٔ گوسفند و جاندار و چارپا نشان‌دار است؛ ولی اگر بخواهیم واژهٔ قوچ را جانشین نکنیم و با هم‌نشینی، کلام خود را توضیح دهیم، باید از ترکیب گوسفند نر استفاده کنیم که «نر» را هم‌نشین «گوسفند» قرار می‌دهیم (رک: صفوی، همان: ۱۰۶). کورش صفوی در جایی دیگر (۱۳۹۱: ۳۷۴) مبحث جایگزینی در ترکیب را بیان می‌کند که اگر بخواهیم از منظر این پژوهش به جایگزینی نگاه کنیم، باید بگوییم در تشبیه و تمثیل به‌جای اینکه دو جمله جایگزین هم شوند، برای تأکید بیشتر کلام و ایجاد زیبایی و نزدیک‌کردن سخن به شعر، هر دو جمله ذکر می‌شود. اگر بخواهیم این نکته را با تفکّر استعاری (بدیعه‌پردازی) شرح دهیم، باید بگوییم از نوع قیاس مستقیم است که در آنِ واحد، هر دو پارهٔ سخن ذکر می‌شود و شکل کلام ما صورت تشبیه می‌یابد که اگر قیاس صورت شخصی (قیاس شخصی) به خود بگیرد، سخن همان چیزی خواهد شد که در بلاغت به آن استعاره می‌گویند؛ بنابراین، گرایش به فرایند ترکیب (در برابر انتخاب)، با بهره‌گیری از عنصر تشبیه و تمثیل و سایر عناصر بلاغی سبب می‌شود متن داستان، هم شاعرانه گردد، هم محتوا و مطالب عینی‌تر و هم مصداق آشناتر شود و در مجموع، بر ظرافت و زیبایی متن افزوده گردد و سبب نگاه نو،

خلّاقانه و شاعرانهٔ داستان‌نویس خواهد شد. به عبارت دیگر، ضرب‌آهنگ روایت پیرنگ، آهسته و داستان، به ابهام شاعرانه نزدیک می‌شود.

لازم است برای تأکید و معرّفی عنصر شاعرانه، نمونه‌ای در این زمینه بررسی شود. اگر به شعر زیر از *مثنوی* توجّه شود، متوجّه خواهیم شد که چگونه تصاویر شاعرانه بر لحن و فضای اثر تأثیر می‌گذارد و ضرب‌آهنگ روایت را کُند می‌کند و روایت به شعر نزدیک می‌شود. باید دانست «*داستان‌های بیدپای* نگاشتهٔ عبداللّه بخاری (سده ششم)، *کلیله و دمنهٔ* نصراللّه منشی و *انوار سهیلی* کاشفی باآنکه سه روایت از یک کتاب‌اند، به‌واسطهٔ تمایز زبان، لحن و فضای داستانی متفاوتی را القا می‌کنند» (توکّلی، ۱۳۹۴: ۳۹۴).

بر لب جو بود دیواری بلند — بر سر دیوار تشنهٔ دردمند
مانعش از آب، آن دیوار بود — از پی آب او چو ماهی زار بود
ناگهان انداخت او خشتی در آب — بانگ آب آمد به گوشش چون خطاب
چون خطاب یار شیرین لذیذ — مست کرد آن بانگ آبش چون نبیذ...

(مثنوی، ۷۵/۲-۱۱۹۲)

مولانا با این تشبیهات، قصّه را از صورت اصلی خارج ساخته است. در این دگرگونی روایی، آشکارا منش شاعرانهٔ روایت، نقش‌آفرین است؛ اینکه «بانگ آب» در یک «تشبیه جمع گسترده»، به آوای رباب، بانگ اسرافیل برای مردگان، صدای رعد بهاری برای باغ عریان، پیغام نجات برای زندانیان، بوی اویس برای محمّد، بوی محمّد برای گناهکاران شفاعت‌جو و بوی یوسف برای یعقوب تشبیه می‌شود (۱۲۰۵/۲-۱۱۹۹). اهمّیت تشبیهات کلان، کافی است تا داستان مولانا از صورت اصلی خود دور شود و فضا و لحنی دیگر بیابد و روایت، شاعرانه گردد (رک: توکّلی، ۱۳۹۴: ۳۹۳-۴۰۷). اینکه «با بررسی ساختار تشبیه به‌صورت دقیق می‌توان تحوّلات سبکی دستگاه بلاغی را نشان داد» (نصیری، ۱۴۰۱: ۲۷۷)، سخنی دیگر است؛ زیرا اگر بدانیم که «دستگاه بلاغی،

مهم‌ترین زبان ادبی است... تشبیه، اساسی‌ترین رکن این دستگاه است که اجزای دیگر، مانند استعاره، تشخیص، مجاز و کنایه از آن ناشی می‌شود» (همان).

آخرین نکته‌ای که به‌عنوان مبانی نظری باید توضیح داده شود، اصطلاح تمثیل در این پژوهش است که مقصود از آن، بیشتر مترادف و هم‌معنی با تشبیه است که قدما هم از آن یاد کرده‌اند (فتوحی، ۱۳۸۹: ۲۵۵). اگر آن را معادل اسلوب معادله نیز در نظر بگیریم، چندان خطا نرفته‌ایم. «اسلوب معادله یا مدّعامثل، بیتی است که در یک مصراع آن، شاعر یک اندیشه یا مفهوم ذهنی را بیان می‌کند و در مصراع دوم، مثالی از طبیعت و اشیا برای اثبات ادّعای خود می‌آورد و آن را معادلی برای ادّعای ذهنی خود قرار می‌دهد. در واقع، یک تشبیه مرکّب عقلی به حسّی است که به آن، ارسال مثل یا بیت تمثیل گفته‌اند» (همان: ۲۶۸). آنچه امروز دربارهٔ تمثیل مطرح می‌شود، بیشتر حوزهٔ ادبیات روایی است که شفیعی کدکنی در کتاب *صور خیال*، آن را معادل الیگوری[1] در بلاغت فرنگی می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۴۰۱: ۸۵) و به انواع مختلفی مثل تمثیل داستانی و رمزی و... تقسیم می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۲۳).

لازم است قبل از ورود به بحث، آثاری که در این زمینه نوشته شده مرور شود تا پیشینه و ضرورت این تحقیق را نشان دهد.

نخستین کسی که رمزگان را بر دو محور جانشینی و هم‌نشینی مطالعه کرده است، یاکوبسن است. وی عملکرد هرکدام از این دو محور را ملاک تشخیص سبک نویسنده می‌دانست (صفوی، ۱۳۹۱: ۵۰۵). در ادامه، کورش صفوی در کتاب *از زبان‌شناسی به ادبیات*، این مسئله را توضیح داده است. این کتاب که حاصل رسالهٔ دکتری اوست، به ارتباط زبان و ادبیات در بخش‌های مختلف پرداخته است. وی در بخش‌هایی از کتاب، به مبحث تراز ادبی، شامل قطب‌های استعاری و مجازی، رابطهٔ مدلول نسبت به مصداق و تراز در انتخاب و ترکیب می‌پردازد. از مطالب دیگر این کتاب می‌توان به سنّت فنّ شعر، انتخاب، واقعیت‌گریزی، بدیع شعر و پیشنهادی در زمینهٔ سبک‌شناسی

1. allegory/ies

ادب فارسی اشاره کرد. نام‌برده موضوع موردبحث را در کتاب *آشنایی با زبان‌شناسی*، به‌طور دقیق‌تر در مبحثی با عنوان سبک‌شناسی در غرب و ایران و نیز سنّت مطالعهٔ سبک، به تصویر کشیده است. اثر مزبور با عنوان *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*، در سال ۱۳۹۱ توسّط انتشارات علمی به چاپ رسید. اثر دیگری که به موضوع این تحقیق بسیار نزدیک است و اتّفاقاً در پژوهش خود، از آثار کورش صفوی کمک گرفته، مقاله‌ای است که سمیّه آقایی نگاشته است. او در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های سبکی اخوان ثالث در مجموعهٔ *آخر شاهنامه* با تکیه بر نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن»، چگونگی ترکیب و انتخاب را در اشعار مهدی اخوان ثالث مطالعه کرده و معتقد است اخوان ثالث با گرایش به‌سوی ترکیب، مفاهیم خود را آسان کرده است. این نویسنده در مقاله‌ای دیگر با عنوان «تحلیل مقایسه‌ای اشعار بیدل دهلوی با مینیاتورهای هندی دورهٔ گورکانیان بر اساس نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن»، به نحوهٔ ترکیب و انتخاب نشانه‌های زبانی و بلاغی بر محور هم‌نشینی و جانشینی در شعر بیدل دهلوی با مینیاتورهای هندی پرداخته است. وی ویژگی‌های سبکی و شیوه‌های زیبایی‌آفرینی مشترک آن‌ها را استخراج کرده و به این نتیجه رسیده است که کاربرد دو فرایند جانشینی و هم‌نشینی، سبب پیچیدگی شعر بیدل و مینیاتورهای این دوره شده و درک آن دو نیز در گرو اندیشیدن خواننده به انتخاب‌های شاعر بر محور جانشینی است و شناخت مینیاتورها هم نیازمند دستیابی به مفاهیم نمادین.

چنان‌که پیداست، پیشینهٔ این تحقیق به تحلیل محور هم‌نشینی و جانشینی برمی‌گردد که در زبان‌شناسی مطرح بوده و از حیث قطب‌های مجازی و استعاری نیز اشاراتی به آن شده است؛ امّا به این شکل که نشان‌دارسازی از حیث زیبایی‌شناسی و بلاغت مطالعه شود، شاید این اوّلین پژوهشی باشد که به این مقوله، از منظر ادبیات، سبک‌شناسی و تحلیل روایت نگاه می‌کند. قطعاً یافته‌های این مقاله به سود زبان‌شناسی نیز خواهد بود. از این نظر که این مقاله، آثار و ویژگی‌های زبانی و بلاغی نویسنده‌ای معاصر و مربوط به دههٔ اخیر را تحلیل و حرکتی نو در تحلیل روایت را مطرح می‌کند، دلالتی دیگر بر

نو بودن اثر است. با این مقدّمهٔ کوتاه که به‌عنوان مبانی نظری ارائه شد، به سراغ داستان‌های لیلا صبوحی می‌رویم تا از این رهگذر، تحلیل و بررسی شود.

معرّفی نویسنده و داستان‌های او

لیلا صبوحی، تحصیل‌کردهٔ رشته زبان و ادبیات فارسی، متولّد تبریز و ساکن مشهد، از زمان دانش‌آموزی تاکنون، در عرصهٔ داستان و داستان‌نویسی، از نگارش داستان تا داوری جشنواره‌های داستان فعالیت داشته و در سال‌های اخیر، سه اثر در قالب داستان بلند به رشته تحریر درآورده است. نخستین اثر او با عنوان *پاییز از پاهایم بالا می‌رود*، در سال ۱۳۹۵ از سوی نشر چشمه منتشر شد. او در تجربهٔ نخستین رمانش، با زبانی پخته از سرزمینی می‌نویسد که در آن، از تقابل جدّی سنّت و رفتارهای خارج از آن، روایت‌های جذّابی را رقم می‌زند. ذهنیت مدرن قهرمان او در تقابل با ساختار محافظه‌کار خانواده قرار می‌گیرد. معلّم جوان رمان، به روستایی سردسیر می‌رود و درمی‌یابد تازه ماجرا برای او آغاز شده است. سرمایی تند و افسانه‌ای، بستر اتّفاق‌های بیرونی و عاطفی برای وی می‌شود. ماجراهایی که خواننده را با یک رمان پرماجرا و پیش‌بینی‌نشده مواجه می‌سازد (صبوحی، ۱۳۹۵).

سیاوش اسم بهتری بود، دومین اثر این نویسنده است که خواننده را از میان عشق‌هایی دردناک و مرگ‌هایی تلخ عبور می‌دهد. خرده‌روایت‌های فشردهٔ او مانند کلاف‌های رنگارنگ بی‌شماری به هم می‌پیچند و پیش می‌روند و هرکدام نقش خود را در بافتهٔ واحدی رقم می‌زنند. نویسنده با تسلّطی که بر زبان راوی خود دارد، قصّهٔ رشد دردناک و اسطوره‌وار او را در صعود به قلّهٔ دماوند روایت می‌کند. داستان ازلحاظ ساختار، ترکیبی دقیق و مهندسی‌شده دارد. می‌توان گفت در ازدحام داستان‌هایی با درون‌مایه‌های پوچ، این نویسنده در پی ارائهٔ قهرمانی باورپذیر و تبیین جهان‌بینی خویش است (صبوحی، ۱۳۹۷).

نیوتن زیر درخت گردو، سومین اثر وی، روایت فراق دوقلوهایی است که جانشان به هم وابسته است. یکی از آن‌ها درگذشته و دیگری لابه‌لای یاداشت‌های باقی‌ماندهٔ او،

در پی کشف راز زندگی اوست. این خطّ روایی، محملی می‌شود برای ثبت دقیق و جذّاب تجربهٔ زیست دانشجویی. نویسنده توانسته پیوندی جذّاب بین موقعیت‌های روزمرّهٔ شهری با باورهای کهن برقرار کند و به رمان خوش‌خوان ساختارمندش عمق ببخشد (صبوحی، ۱۳۹۸).

نشان‌دارسازی معنایی (تراز ادبی) در آثار لیلا صبوحی

همان‌طور که در مقدّمه، بیان مسئله و مبانی نظری ذکر شد، این مقاله به‌دنبال تحلیل زبانی- بلاغی داستان‌های لیلا صبوحی از حیث ترکیب و نشان‌دارسازی معنایی است که وی چگونه از رهگذر بلاغت، معنای کلام خود را با مصادیق خارج روشن می‌سازد و این امر چگونه داستان‌هایش را شاعرانه ساخته است. درنهایت، همین زبان نسبتاً شاعرانه، فضا و لحن اثر را تحت‌تأثیر قرار داده و سبب نوعی آهستگی در ضرب‌آهنگ روایت شده و کلام وی را به عالم شعر نزدیک ساخته است که بعضاً با ترکیب عناصر دیگر، در مواردی ابهام شاعرانه نیز در آثار دیده می‌شود. بررسی ابهام شاعرانه و سایر عناصر در این تحقیق انجام نمی‌گیرد و فقط گوشه‌هایی از زبان و سبک نویسنده در روایت، از منظر موضوع تحقیق بررسی و تحلیل می‌شود و به سایر لایه‌های متن توجّهی ندارد.

نویسنده در اوّلین رمان خود، *پاییز از پاهایم بالا می‌رود*، در ابتدای سخن، در توصیف «پیکان» از عنصر مجاورت یا همان نشان‌دارسازی هم‌نشینی بهره می‌گیرد و از طریق تشبیه، سخن را با مصداقی عینی روشن می‌سازد. علّت بلاغی‌شدن و چگونگی انتخاب مشبّهٌبه (جانشینی) به ساخت و چگونگی مشبّه برمی‌گردد: «پیکان لوچ یک‌چشم، مثل اسبی که یک‌دفعه دهنه‌اش را بکشی، شیهه‌های کوتاهی می‌کشد و نُک پا نُک پا پیچ تند سرازیری را پایین می‌رود» (صبوحی، ۱۳۹۴: ۱). چنان‌که ملاحظه می‌شود، نویسنده با استفاده از جانشین‌سازی، پیکان را با صفت لوچ یک‌چشم توصیف می‌کند. در این توصیف، از آرایهٔ استعارهٔ مکنیه کمک می‌گیرد و همین صفت سبب می‌شود مشبّهٌبهی

برگزیند که با این صفات متناسب باشد و آنگاه با عنصر مجاورت و هم‌نشین‌سازی تعبیرات متناسب، کلام خود را هم روشن می‌سازد و هم می‌آراید.

در جایی دیگر، مشبّهٌ‌به خود را با پاره‌های متن داستان همسو می‌سازد و از خودِ داستان کمک می‌گیرد. صحنه‌ای را به جهت توصیف و عینی‌ساختن صحنه‌ای دیگر به کار می‌گیرد: «چند متر خیال می‌گذارم دم دستم و هی تکّه‌تکّه اطّلاعات ناقص و جسته‌گریخته‌ای را که از این‌وآن شنیده‌ام، رویش وصله‌پینه می‌کنم؛ مثل پلاس‌هایی که مامانجان با تکّه‌پارچه‌های قدیمی و لباس‌های ازکارافتاده درست می‌کرد برای اینکه تابستان‌ها زیر موکت پهن‌کند توی حیاط که هم نرم‌تر باشد و هم موکت‌هایش کثیف نشوند» (همان: ۵۷). عبارت «وصله‌پینه» در قسمت مشبّه سبب شده است مشبّهٌ‌بهی آورده شود تا چگونگی جمع‌کردن اطّلاعات به‌صورت عینی و با واژگان متناسب با «وصله‌پینه» نشان‌دار شود. مولانا نیز در *مثنوی* گاه حس می‌کند لازم است مقصود خود را با تعابیر گوناگون بیان کند و از تمثیلات مختلف بهره بگیرد تا کاملاً کلام خود را از طریق همنشین‌سازی، توصیف و تبیین‌کند:

چون خرید او را و برخوردار شد　　آن کنیزک از قضا بیمار شد

آن یکی خر داشت و پالانش نبود　　یافت پالان، گرگ خر را دررربود

کوزه بودش آب می‌نامد به دست　　آب را چون یافت، خود کوزه شکست

(مثنوی، دفتر اوّل/ ۴۰-۴۲)

چنان‌که مشاهده می‌شود، یکی از شگردهای مولانا در معنی‌پردازی، استفاده از تمثیلات کوتاه و بلند است تا کلام خود را توجیه و تفسیر کند. در ابیات بالا، دو بیت پایانی برای آشکارسازی و نشان‌دارسازی بیت نخست است. جهت تأکید مطلب، نمونه‌ای نیز از *دیوان حافظ* نقل می‌شود تا مشخّص شود چگونه شاعر، یک موضوع و محتوای واحد را در قالب صور و تعبیرات مختلف می‌گنجاند:

عکـــــس روی تو چـــو در آینهٔ جام افتاد　　عـارف از خنـدهٔ می در طمع خام افتـــاد

حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد　　این همه نقـــش در آییـــنهٔ اوهـــام افـتاد

این همه عکس می و نقش نگارین که نمود　　یک فروغ رخ ساقیـست که در جام افتاد

(حافظ/۱۱۱)

اگر نمونهٔ زیر را ملاحظه بفرمایید، متوجّه مقصود خواهید شد که نویسنده چگونه همچون *مثنوی* با تمثیلات گوناگون سعی دارد مقصود خود را به اوج نشان‌داری معنایی برساند؛ آن هم از رهگذر تشبیه و تمثیل: «حال عجیبی دارم امشب. احساس می‌کنم قلبم شده مثل همین پستوی تاریک که سال‌های سال است رنگ لبخند آفتاب را ندیده. مثل همین کوچه‌های برف‌گرفته که پرند از ردّپاهای ریز و درشتی که از روی هم رد شده‌اند و همدیگر را له کرده‌اند و حالا همگی غرق گِل و شل‌اند» (صبوحی، ۱۳۹۴: ۱۱۱) یا در جایی دیگر: « اصلاً به من چه که تو نیازی به مال و ثروت سرهنگ داری یا نداری؟ به من چه که مادرت حتّی کرایه‌هایی را که بابت خانهٔ سرهنگ از من می‌گیرد، نجس می‌داند و قاتی مال خودش نمی‌کند؟ به من چه که روزی هزار بار خدا را شکر می‌کنی که اسمی از سرهنگ توی شناسنامه‌ات نیست...» (همان: ۱۲۰). کاملاً پیداست که نویسنده دوست دارد بیشتر از آنکه خواننده را عبور دهد، او را نگه دارد تا احساسات و سخن شخصیت را دریابد.

در جایی، از عنصر تشبیه استفاده می‌کند که مقصود از مشبّه فقط در سایهٔ مشبّهٌ‌به روشن و عینی می‌شود و به سخنی دیگر، با ایجاد مصداقی خارجی، کلام، روشن و آراسته می‌گردد. «تقلّاخوردن» سایه در عبارات زیر سبب شده نویسنده مشبّهٌ‌بهی به کار بندد که همسو و متناسب با تقلّاخوردن سایه در دست باشد و آن استفاده از تصویر پرنده در قفس است: «سایه‌ای توی مفصل آرنجم مثل پرنده‌ای که خودش را به دیواره‌های قفس بکوبد تقلّا می‌کند» (همان: ۶۸). نویسنده در ادامه، جمله‌های دیگری نیز در توضیح

آن می‌آورد تا به‌طور کامل، تقلّاخوردن سایه را توصیف کند و تمامی احساسات و تخیّلات خود را در این زمینه خالی کند. این‌گونه نشان‌دارسازی و پرداختن به عنصر مجاورت و هم‌نشین‌سازی اگرچه زیباآفرینی می‌کند و کلام را ادبی می‌سازد، پیرنگ داستان را کند می‌کند و داستان، ابهامی شاعرانه به خود می‌گیرد. در جایی دیگر می‌گوید: «صدایش مات و کال است؛ مثل میوه‌ای آفتاب‌ندیده، ترش و سفت که پیش از رسیدن به‌زور بخواهند از شاخه جدایش کنند...» (همان: ۹۰).

جالب اینجاست که نویسنده در نشان‌دارسازی بلاغی، نوآوری دارد و همه برخاسته از تخیّل سرشار اوست و متن خود را همچون کلافی رنگین می‌سازد که خواننده را هم وادار به لذّت‌بردن از کلام و هم وادار به تأمّل می‌کند و مطالب خود را با مصادیق بیرونی، در قالب عباراتی نو عرضه می‌دارد و همه‌چیز برای نویسنده و خواننده معنادار می‌شود: «فانوس! فانوس در این لحظه برای من مثل لبخند مهربان معلّم هنر است که وقتی نیم ساعت است پشت درِ دفتر، یک لنگه پا منتظر تنبیه اصلی ایستاده‌ای، به دادت می‌رسد...» (همان: ۸۳).

در نیم‌نگاهی به ساخت تشبیهات نویسنده، از رهگذر همین نمونه‌های مزبور مشخّص می‌شود نویسنده یک مشبّه معمولاً مفرد یا در حد یک عبارت ذکر می‌کند، بعد از طریق عنصر مجاورت که معمولاً در قالب تشبیه و تمثیل است، چند جملهٔ پی‌درپی را به‌عنوان مشبّهٌ‌به می‌آورد تا دقیقاً مشبّه خود را روشن و تبیین کند.

حرف تازهٔ این مقاله دربارهٔ نشان‌دارسازی، این است که عناصر بلاغی عموماً برای لذّت‌بخشی و زیبایی‌آفرینی ذکر می‌شوند و شاعر یا نویسنده کمتر در اندیشهٔ تصویرسازی و روشن‌ساختن و عینی‌کردن مشبّه است؛ امّا نویسندهٔ مدّنظر در این تحقیق، از رهگذر خلّاقیت بی‌بدیلی که دارد، سعی می‌کند تمام ذهنیات خویش را برای خواننده و مخاطب خود تبیین کند و روشن سازد و چه‌بسا به تأمّل وادارد. اگر مطلب غیر از این بود و در راستای همان کارکرد بلاغی بود، هیچ‌گاه این اجازه را نداشتیم که نشان‌دارسازی را در این آثار مطرح کنیم؛ نشان‌دارسازی‌ای که معمولاً درصدد شناسایی

و همراه‌داشتن عناصر پیشین است؛ مانند همان مثال قوچ و گوسفند که بیان شد. در آنجا مطرح شد که واژهٔ قوچ، علاوه بر معنای جدید، گوسفندبودن را همراه خود دارد. می‌توان به‌جای قوچ، از ترکیب گوسفند نر استفاده کرد که در این شیوه، از طریق مجاورت (نر)، واژهٔ خود را نشان‌دار ساخته‌ایم. نشان‌دارسازی در این مقاله، درست همین مورد اخیر است؛ امّا با یک کارکرد هنری و بلاغی که مجموع مشبّه و مشبّهٌبه، مطلب را روشن می‌کند و آمدن مشبّه به‌تنهایی از عهدهٔ معنا برنمی‌آید؛ همچون ترکیب «گوسفند نر»، مشبّهٌبه یا تمثیل از طریق مجاورت، مشبّه را نشان‌دار می‌سازد و تصویری جدید از مشبّه، توسّط مشبّهٌبه ارائه می‌شود. گویی مشبّهٌبه معنای تازه‌ای ایراد کرده است که علاوه بر معنای پیشین (مشبّه)، معنای جدیدی را نیز به همراه دارد. درست مثل قوچ و گوسفند نر که هرگاه بخواهیم از گوسفند به‌جای قوچ استفاده کنیم، لازمهٔ آن، ترکیب‌شدن با واژهٔ «نر» است. نویسنده گویی با آوردن مشبّه، کانون‌سازی می‌کند و در تشریح کانون‌های متن خود، از عنصر تمثیل و تشبیه بهره می‌گیرد که در جای خود به آن خواهیم پرداخت.

واقعیت امر این است که نشان‌دارسازی معنایی در نوشته‌های صبوحی، با تفکّر استعاری نویسنده در ارتباط است. او از طریق تفکّر استعاری و به‌تبع آن، با استفاده از تصاویر بلاغی، کلام خود را معنادار می‌کند. چیزی که نگارنده به جرئت می‌تواند دربارهٔ آثار صبوحی بدان اشاره کند، کارکرد تخیّل در دو نوع حضوری و خلّاق است. «از نظر روان‌شناسی، تخیّل بر دو نوع است: حضوری و خلّاق. تخیّل در صورتی حضوری است که اموری که سابقاً ذهن را عارض شده‌اند، با همان ترکیب قبلی خودشان در ذهن حاضر شوند و تخیّل خلّاق از ترکیبات بدیع و ساختارهای نوین که از صور معانی در ذهن پیدا می‌شوند» (صلاحی‌مقدّم: ۶۷، به‌نقل از: داد، ۱۴۰۰، مدخل تخیّل). باید گفت تخیّل از مباحث حوزهٔ زیبایی‌شناسی نیز قلمداد می‌شود. «در زیبایی‌شناسی، تصویرگری و تخیّل، کوششی است که ذهن خلّاق به کار می‌برد تا میان اجزای طبیعت، پیوندی نو و بدیع بیافریند؛ یعنی شاعر آنچه را که دیگران با هوش خود دریافت می‌کنند، از پیرامون

خویش برمی‌گزیند و بعد، آن را طی یک فعل و انفعال ذهنی، بازسازی و بازآفرینی می‌کند» (همان).

در ادامه، با ذکر نمونه‌هایی از هر سه اثر نویسنده، موضوع به‌صورت دقیق‌تر بررسی و تحلیل می‌شود. درنهایت، به بسامد مثل و تمثیل در آثار وی اشاره می‌شود تا عنصر سبکی او تأیید و تأکید گردد.

«برای پرشدن، اوّل باید خالی بشوی؛ [مثل] سطلی که یک گوشهٔ باغ، سیب‌های زیردرختی پارسال تویش مانده و گندیده. تا خالی نکرده‌ای و خوب نشسته‌ای‌اش، نمی‌شود گیلاس بهاره و هلوی نوبر داخلش بچینی» (صبوحی، ۱۳۹۷: ۱۰) «سکوت و تاریکی و خلوت برایشان مثل آفتاب صبح بهاری دل‌چسب است. وقتی چیزی آن‌ها را از خواب‌های زمستانی سنگین و طولانی‌شان بیدار می‌کند و وسط گود می‌کشد، مثل لشکر مورچه‌های بهاری پخش می‌شوند زیر تابش سکوت و تاریکی و دست و پای خشک‌شده‌شان را کش‌وقوس می‌دهند و بعدش هم بلافاصله هوس سواری و گشت‌وگذار به سرشان می‌زند» (همان: ۲۱). «با این‌همه سردی، هوا رقیق و خالی است؛ مثل هوای طبقهٔ بالای تخت‌های دوطبقه در خوابگاه‌های مدارس پسرانه، مخصوصاً در اتاقی که بخاری‌اش روشن است و هوای گرم سبک بالا آمده است، همان‌قدر رقیق و حتّی رقیق‌تر، امّا به‌شدت سرد. نفس‌کشیدن در هوای رقیق، یک جور بیگاری است. به کارهای سخت بی‌فایده‌ای ماند؛ مثل انجام مبارزات سنگین چریکی برای نجات مردم منفعت‌طلبی که هرکدامشان گُردهٔ آن یکی را شکل نردبان می‌بینند. در این هوای تنک نفس‌ها نفس‌ها مثل چرخ روی یخ بکسوات می‌کنند، جوری که حتّی با تنفّس عمیق پی‌درپی هم چیز دندان‌گیری گیر ریه‌ها نمی‌آید. برای همین هم هست که مثل کسانی که مریضی سختی را از سر گذرانده‌اند و تازه از جا بلند شده‌اند، با کوچک‌ترین تحرّکی فوراً احساس خستگی و خفگی به آدم دست می‌دهد» (همان: ۳۴ و ۳۵).

«امّا قبول کن که جر زدی صبا خانم، وگرنه دیدی که من یک - هیچ ازت پیش افتاده بودم. آن هم چه یک - هیچی؛ [مثل] شوت کات‌دار برگردان، از آن‌ها که سوباسا

می‌زد توی دروازهٔ کاکرو» (صبوحی، ۱۳۹۹: ۵۴). در مثال اخیر، «شوت کات‌دار برگردان...»، علاوه بر معنای به همراه داشتن تعجّب و تأکیدِ عبارت «آن هم چه یک-هیچی»، مقصود جدیدی را هم از طریق مجاورت و در قالب تشبیه و تمثیل بیان کرده است.

در تمامی مواردی که نویسنده دست به نشان‌دارسازی و عینی‌سازی از طریق همانندی می‌زند، هیچ‌گاه در ترتیب همانندی، انحرافی ایجاد نکرده و مَثل و مشبّهٌ‌به و تمثیل خود را بر موضوع مقدّم نمی‌کند. به قول ژنت[1] در متن «نابهنگامی» ندارد. ژنت هرگونه انحراف در ترتیب ارائهٔ وقایع در متن داستان را نابهنگامی می‌داند و معتقد است در این انحراف ممکن است هر قطعه از متن، زودتر یا دیرتر از جایگاه منطقی خود بیاید. وی نابهنگامی را به تأخّر و تقدّم یا پس‌نگاه و پیش‌نگاه تقسیم می‌کند (تولان، ۱۳۸۶: ۸۰).

نمونه های دیگر: «نکند آن سایهٔ سیاهی که بارها کنار صبا دیده بودمش نادر جلالی بوده؟ همان که مدام توی خواب‌هایم همراه صبا بود و هیچ‌وقت هم درست نمی‌شود فهمید که چی است و چه کار به صبا دارد. یک وقت‌هایی فکر می‌کردم یک گربهٔ بزرگ یا حتّی مثلاً یک ببر است. یک وقت‌هایی فکر می‌کردم پرنده‌ای نه‌چندان محبوب مثل کلاغ یا مثلاً همین جغد است و یک وقت‌هایی هم به نظرم می‌آمد چیزی مثل سگ گلّه است. نمی‌دیدمش. فقط حضورش را حس می‌کردم. با یک فاصلهٔ معیّن نه به صبا نزدیک می‌شد و نه ازش دور می‌شد.» در شاهد اخیر، مشبّهٌ‌به‌های متنوّع می‌آورد به‌صورت دادن شناخت بیشتر و نشان‌دارساختن تصویر و ذهنیات. با این موارد، هم از عبارت سایهٔ سیاه رفع ابهام می‌کند - مشبّهٌ‌به‌ها معانی سایهٔ سیاه را به همراه دارند- و هم تصاویر جدید و دیگری در مجاورت سایهٔ سیاه حضور دارند. در نمونهٔ بعدی، تصاویر برای روشن‌ساختن عبارت «بودنش چیزی بود» و جملات پیش از آن آمده است: «بخواهی‌نخواهی، یک جور نگرانی داشت؛ امّا هراس و وحشت نه. حتّی شاید بتوانم

1. Gérard Genette

بگویم یک جور دل‌گرمی به آدم می‌داد. نمی‌دانم. هرچه می‌گردم اسم درستی برایش پیدا نمی‌کنم. بودنش چیزی بود؛ مثل آن چهارلیتری بنزین توی عقب ماشین دایی وقتی پیرارسال داشتیم از آن جادهٔ فرعی طولانی می‌رفتیم شمال. چیزی که هم خیالت را راحت می‌کند که اگر وسط راه بنزین تمام کنی، معطّل نخواهی ماند و هم خیالت همیشه از بابت نشت‌کردن و فاجعه‌بارآوردنش ناراحت است» (صبوحی، همان: ۵۷). مشبّهٌبه در حدّ توصیف و تمثیل و عینی‌ساختن ذهنیات و نشان‌دارساختن عرضی آمده است. یک امر واحد را با جملات متعدّد و با تشبیه، نشان‌دار و صورت عینی می‌بخشد تا همان حسّ و حالی را که از مشبّه در ذهن دارد، به مخاطب ارائه دهد. در مواردی مثل نمونهٔ زیر، آن‌قدر مشبّه را از طریق تتابع اضافات و صفات، طولانی می‌کند که ممکن است به نوشتار داستان آسیب وارد سازد؛ امّا هرچه هست، صورت خلّاقیت و تصاویر خلّاقانهٔ سرریزشدهٔ نویسنده است که به‌صورت خوشه‌ای، یک ماجرا را توصیف و نشان‌دار می‌کند: «صورتتان مثل چهرهٔ درهم فشردهٔ خدای باستانیِ رانده‌شده‌ای است که در حال تحمّل شکنجهٔ ابدی‌اش ناگهان رو به سقف غار یخ‌بسته و سنگ شده باشد» (همان: ۷۱).

در عبارات زیر، خواننده می‌ماند که نویسنده تشبیه ساخته است یا تمثیل و توصیف را به کار می‌بندد. نکتهٔ جالب دیگر، نوآوری در ادات تشبیه است. وی از تعبیراتی استفاده می‌کند که نو و امروزی است؛ مثل «فکر کن» در عبارات زیر: «رقصش هم آدم را غمگین می‌کرد و هم به وجد می‌آورد. فکر کن یک بچّهٔ مصیبت‌زدهٔ خوشحال بلند شود برای خودش برقصد؛ مثلاً بچّه‌ای که وسط مراسم عزاداری پدرش عروسکی را که خیلی دوست داشته برایش خریده‌اند تا حواسش را از فاجعه‌ای که دامنش را گرفته پرت کند» (همان:۱۰۵).

عبارات زیر، یکی دیگر از شگردهای نویسنده را نشان می‌دهد که چگونه از طریق صحنه‌هایی که مخاطب با آن آشناست، موضوع و احساس و محتوای خود را می‌شناساند و نشان‌دار می‌سازد. باید بار دیگر تأکید کرد نشان‌دارسازی در این مقاله، چیزی جز شناخت بیشتر از طریق مجاورت و هم‌نشینی نیست و آن هم مجاورت و هم‌نشینی‌ای که

از طریق تفکّر استعاری نویسنده نقش می‌بندد و بیشتر از همه، این تفکّر از نوع تشبیه و تمثیل و تشبیهات توصیفی است. آن‌قدر جملات مشبّهٌ‌به‌ها را توصیف می‌کند و بریده‌بریده به جملات پیشین اضافه می‌کند که شناخت کامل یا احساس کامل را برای خواننده مهیّا سازد. اگر به نمونهٔ زیر دقّت شود، کاملاً موضوع مشخّص می‌شود: «ناخن‌های تیزش را عین خنجر فرومی‌کند توی سینه‌ات و تو را می‌گیرد و از توی خودت می‌کشد بیرون؛ مثل ننه اختر که داشت با آن دست‌های سیاه و لب‌های کلفت و کبودش اسما را از توی دل مریم بیرون می‌کشید و مریم داشت از زور درد زوزه می‌کشید و ما از پشت پرده یواشکی دید می‌زدیمش» (همان: ۱۶۳). چنان‌که ملاحظه شد، جملهٔ پایانی «و ما از پشت پرده یواشکی دید می‌زدیمش» در راستای همان توصیفات و توضیحات نهایی است که نویسنده، توصیف خود را کامل می‌کند. در یک سخن، تشبیهات و تمثیلات، مشبّه را روشن می‌سازند، عینی می‌سازند، توصیف می‌کنند، رفع ابهام می‌کنند، تصویرسازی می‌کنند، جلب‌توجّه می‌کنند، تأکید می‌کنند، صحنه‌سازی می‌کنند، تشریح می‌کنند و بسیاری مقاصد دیگر و این‌همه در جهت گسترش اغلب عناصر داستانی است و شاید نویسنده کمتر به عنصر زیبایی‌آفرینی آن توجّه داشته است.

شاید اگر از منظر «کانون‌سازی» به شکل‌گیری متن روایی در داستان‌های لیلا صبوحی بنگریم، نویسنده قصد کانون‌سازی دارد تا به مدد تشبیه و تمثیل، جملات «اشاری» (deixis) خود را روشن کند و از پردهٔ ابهام بیرون آورد. علّت اشاری‌بودن زبان نویسنده نیز به مناسبت چشم‌اندازی است که وی در روایت خود برگزیده است. کانون‌سازی، اصطلاحی است که ژرار ژنت برای انتخاب اجتناب‌ناپذیر منظری در روایت برگزید. «این منظر، زاویهٔ دیدی است که چیزها به‌طور غیرصریح از رهگذر آن دیده، احساس، فهمیده و ارزیابی می‌شوند؛ یعنی همان «جهت‌گیری» نویسنده که البته فقط ادراک بصری را در بر نمی‌گیرد» (تولان، همان: ۱۰۸). بهترین نمونه برای این مورد، همان عباراتی است که در بالا ذکر شد و جهت یادآوری، یک بار دیگر آورده

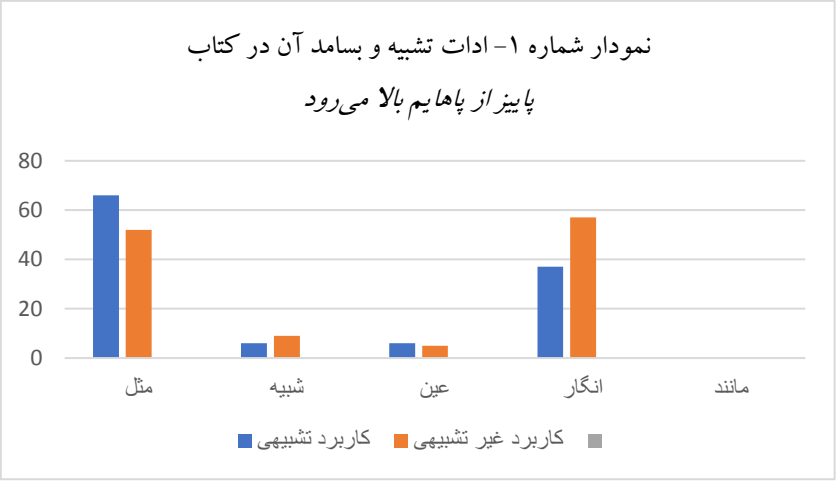
می‌شود تا از منظر کانون‌سازی نیز برجستگی خود را نشان دهد: «بخواهی‌نخواهی یک جور نگرانی داشت؛ امّا هراس و وحشت نه. حتّی شاید بتوانم بگویم یک جور دل‌گرمی به آدم می‌داد. نمی‌دانم هرچه می‌گردم اسم درستی برایش پیدا نمی‌کنم. بودنش چیزی بود مثل آن چهارلیتری بنزین توی عقب ماشین دایی، وقتی پیرارسال داشتیم از آن جادهٔ فرعی طولانی می‌رفتیم شمال، چیزی که هم خیالت را راحت می‌کند که اگر وسط راه بنزین تمام کنی، معطّل نخواهی ماند و هم خیالت همیشه از بابت نشت‌کردن و فاجعه بارآوردنش ناراحت است» (صبوحی، همان: ۵۷).

حال اگر فقط به یکی از ادات تشبیه او توجّه شود و با تعداد صفحات نویسنده مقایسه گردد، کاملاً مشخّص می‌شود علاوه بر اینکه تشبیه در کنار عناصر داستان وی قابل‌مطالعه است و یکی از مقاصد داستان‌نگاری است، یکی از اختصاصات سبکی نویسنده نیز هست. نویسنده حس می‌کند از این راه می‌تواند با خواننده، ارتباطی صمیمانه داشته باشد و محتوا و مطلب خود را راحت‌تر با او در میان بگذارد و شاید ساده‌کردن و عینی‌ساختن مطالب سنگین و انتزاعی نیز یکی دیگر از عوامل شباهت‌سازی از سوی نویسنده باشد که حتماً هست. قطعاً این نشان‌دارسازی بر «دیرش متنی» مؤثّر است؛ یعنی بر مدّت زمانی که صرف خواندن اثر می‌شود تأثیرگذار خواهد بود؛ اگرچه زمانی که صرف خواندن یک اثر می‌شود، بسته به نوع خواننده، مختلف است. شاهد سخن ما می‌تواند این سخن باشد که «امروز اثبات شده است که تفکّر بدون استفاده از استعاره، سخت است؛ چراکه فقط مواردی در ذهن بشر جای می‌گیرند که مصداقی، عینی و فیزیکی‌اند و موارد معنوی، انتزاعی و غیرمادّی در ذهن بشر جای نمی‌گیرند؛ چون شکلی ندارد و بشر هنگام مواجهه و فهم آن، نیاز به بیان آن در قالب مفاهیم ملموس دارد. بدین دلیل، همواره ذهن انسان سعی دارد با ترفندهایی، امور انتزاعی عالم را با امور مصداقی و مادّی بشناسد» (سبزعلیپور و رستمی جوریابی، ۱۳۹۷: ۲۵۷).

حال به کاربرد ادات تشبیه در سه داستان مطرح ایشان توجّه می‌کنیم و هرجا کاربردی غیرتشبیهی داشته‌اند نیز مشخّص می‌شود:

جدول شمارهٔ ۱- ادات تشبیه و بسامد آن در کتاب *پاییز از پاهایم بالا می‌رود* (۱۳٤ صفحه)

ادات	مثل	شبیه	عین	انگار	مانند	جمع
کاربرد تشبیهی	۶۶	۶	۶	۳۷	۰	۱۱۵
کاربرد غیرتشبیهی	۵۲	۹	۵	۵۷	۰	۱۲۳
جمع کل	۱۱۸	۱۵	۱۱	۹۴	۰	۱۳۸



چنان‌که ملاحظه می‌شود، نویسنده در کتاب *پاییز از پاهایم بالا می‌رود*، در مجموع، ۱۱۵ بار از ادات تشبیه به مقصد تشبیه استفاده کرده است؛ در حالی که کل کتاب ۱۳۴ صفحه است و با اندکی چشم‌پوشی می‌توان گفت نویسنده در تمام صفحات، از عنصر تشبیه و تمثیل غافل نبوده است. نکته‌ای که باید یادآوری شود این است که مقصود از بسامد در روایت‌شناسی، اصطلاحی است که در توضیح شکل‌گیری متن روایی به آن توجّه می‌شود و منظور از آن، «بازگویی مکرّر یک حادثهٔ داستانی واحد در متن است» (تولان، همان: ۹۸)؛ امّا در این نمودار، چیزی جز میزان تکرار ادات نیست، وگرنه

نویسنده در ارائهٔ تمثیلات و تشبیهات، حتّی یک بار هم صور خیال خود را تکرار نکرده و هر لحظه، عبارات و ترکیبات تازه‌ای ساخته است.

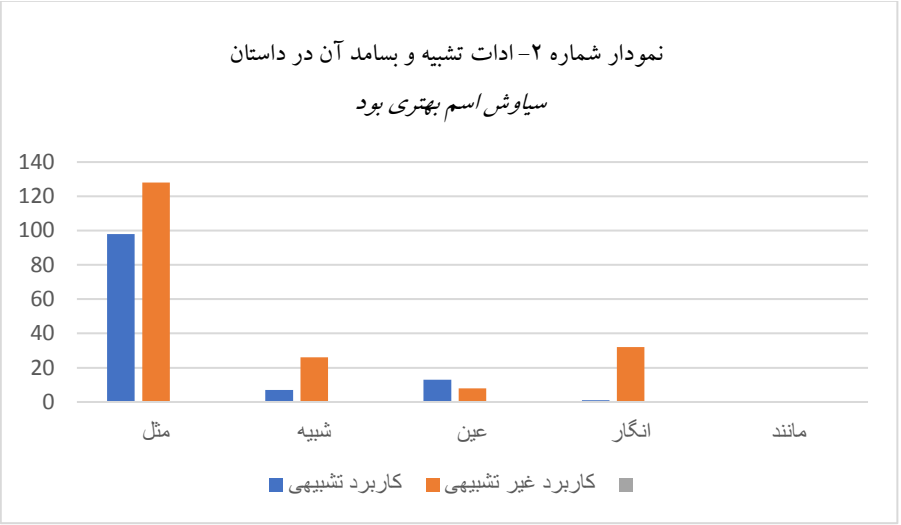
در نمونه‌هایی که عرضه شد، دانستیم که سبک و سیاق نویسنده در تشبیه چگونه است و گاهی چندین سطر را به عینی‌کردن یک موضوع اختصاص‌می‌دهد و ممکن است حتّی یک‌چهارم صفحه به همین نشان‌دارسازی اختصاص یابد. اداتی که نویسنده برای این کار استفاده می‌کند، بیشتر از هر چیز، «مثل، انگار، شبیه و عین» است. در عین حال، با توجّه به عادت زبانی و سبکی و فکری و ادبی نویسنده، در موارد چشمگیری هم از این ادات به مقصد غیرتشبیه استفاده می‌کند. در نمودار و جدول فوق، به‌طور دقیق، بسامد هرکدام از ادات تشبیه و غیرتشبیه گنجانده شده است. در خواندن کتاب، تشبیه و تمثیل، بیشترین سهم را در جلب‌توجّه خواننده دارد. اگر یک بار دیگر به نمونهٔ زیر توجّه شود، پی می‌بریم که توجّه نویسنده به عینی‌سازی و نشان‌دارساختن داستان و موضوع، چگونه از عنصر شبیه‌سازی بهره‌مند می‌شود و البته این از اختصاصات سبکی و شاید فکری و روحی نویسنده است.

«در این هوای تنک نفس‌ها نفس‌ها مثل چرخ روی یخ بکسوات می‌کنند، جوری که حتّی با تنفّس عمیق پی‌درپی هم چیز دندان‌گیری گیر ریه‌ها نمی‌آید. برای همین هم هست که مثل کسانی که مریضی سختی را از سر گذرانده‌اند و تازه از جا بلند شده‌اند، با کوچک‌ترین تحرّکی فوراً احساس خستگی و خفگی به آدم دست می‌دهد» (صبوحی، ۱۳۹۷: ۳۴ و ۳۵).

جدول شمارهٔ ۲- ادات تشبیه و بسامد آن در داستان *سیاوش اسم بهتری بود* (۱۷۶صفحه)

ادات	مثل	شبیه	عین	انگار	مانند	جمع
کاربرد تشبیهی	۹۸	۷	۱۳	۱	۰	۱۱۹

کاربرد غیرتشبیهی	۱۲۸	۲۶	۸	۳۲	۰	۱۹۴
جمع کل	۲۲۶	۳۳	۲۱	۳۳	۰	۳۱۳

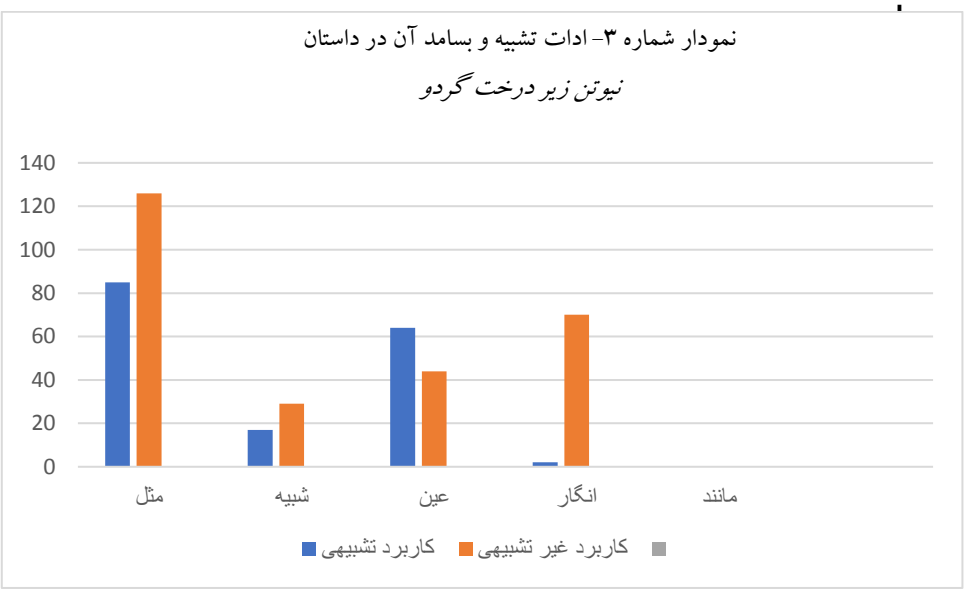


در جدول شمارهٔ ۲ که بسامد ادات تشبیه و غیرتشبیه را در کتاب *سیاوش اسم بهتری بود*، نشان می‌دهد، متوجّه می‌شویم که نویسنده در یک اثر ۱۷۰صفحه‌ای، حدود ۱۲۰ بار از ادات تشبیه استفاده می‌کند که اگر همان ادات را در غیر مقصد تشبیه به آن اضافه کنیم، بالغ بر سیصد بار نویسنده از ادات تشبیه استفاده کرده است. به جرئت می‌توان گفت در هر صفحه از کتاب، گاهی چندین بار تشبیه را به کار بسته و گسترش پیرنگ از طریق همین تشبیه اتفاق افتاده است. با توصیفی که از تشبیهات نویسنده داشتیم، مشخّص می‌شود نه‌تنها در فضاسازی و ایجاد لحن و روشنگری معنا بی‌تأثیر نبوده، بلکه تأثیر زیادی هم گذاشته است. در این کتاب نیز همچنان ادات «مثل»، کارکرد بیشتری در این زمینه داشته است. از مجموع ۱۹۴ مورد تشبیه، ۱۲۸ مورد آن با ادات «مثل» ساخته شده است. ۱۲۸ مورد تشبیه با شیوه و سبکی که خانم لیلا صبوحی در ساختن تشبیه و

تمثیل دارد و چندین سطر را جهت عینی‌ساختن و روشنگری به کار می‌بندد، در یک داستان ۱۷۰صفحه‌ای، رقم چشمگیری است.

جدول شمارهٔ ۳- ادات تشبیه و بسامد آن در داستان *نیوتن زیر درخت گردو* (۲۹٦ صفحه)

ادات	مثل	شبیه	عین	انگار	مانند	جمع
کاربرد تشبیهی	۸۵	۱۷	۶۴	۲	۰	۱۶۸
کاربرد غیرتشبیهی	۱۲۶	۲۹	۴۴	۷۰	۰	۲۶۹
جمع کل	۲۱۱	۴۶	۱۰۸	۷۲	۰	۴۳۷

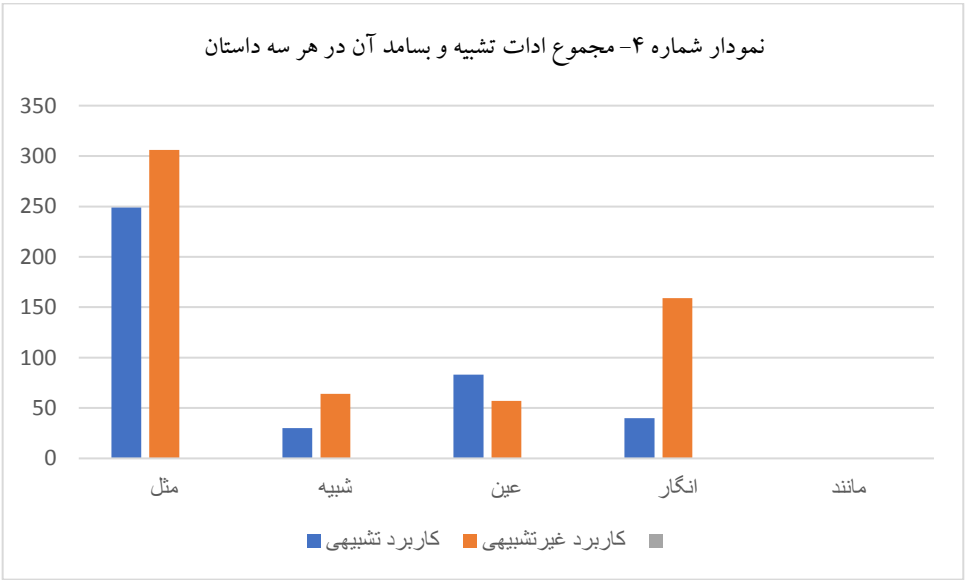


چنان‌که از جدول و نمودار مشخّص می‌شود، نویسنده در سومین اثر، بیش از دو اثر قبل، از عنصر تشبیه جهت نشان‌دارسازی استفاده می‌کند و البته با توجّه به تعداد صفحات داستان مزبور (۲۹۶ صفحه)، در کمتر صفحه‌ای از داستان این روش را برای روشنگری

و نشان‌دارسازی به کار نبسته است. ادات «مثل» با ۸۵ بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است و همراه با «عین» و «شبیه» در مجموع ۱۶۸ بار ادات را در معنای تشبیه و ۲۶۹ بار همین ادات را در معنای غیرتشبیهی به کار برده است که با این حساب، ۴۳۷ بار از ادات مزبور استفاده کرده است. جالب است که نویسنده ادات «مانند» را هیچ‌گاه به کار نبرده و علاقهٔ زیادی به استفاده از «مثل» دارد که در جای خود قابل‌مطالعه است.

جدول شمارهٔ ٤- جمع ادات تشبیه در سه داستان

ادات	مثل	شبیه	عین	انگار	مانند	جمع
کاربرد تشبیهی	۲۴۹	۳۰	۸۳	۴۰	۰	۴۰۲
کاربرد غیرتشبیهی	۳۰۶	۶۴	۵۷	۱۵۹	۰	۵۸۶
جمع کل	۵۵۵	۹۴	۱۴۰	۱۹۹	۰	۹۸۸



در جدول و نمودار شمارهٔ ۴، بسامد همهٔ ادات «مثل، شبیه، عین و انگار» چه در مقاصد تشبیه و عینی‌سازی و چه در معنای غیرتشبیهی نشان داده شده است. چنان‌که پیداست، نویسنده در مجموع سه اثر خود ۹۸۸ بار از ادات مزبور استفاده کرده است و با این رقم می‌توان پنداشت که با یک اثر شاعرانه که سرشار از صور خیال است، روبه‌روییم. اثری که در زبانی نو و بیانی نو، ترکیبات و جملات نو و بکری را با ذهن خلّاق خود و با توجّه به فکر و روح و هنر خود ساخته است. نویسنده در سه اثر خود که حدود ششصد صفحه را شامل می‌شود، ۵۵۵ بار از ادات «مثل»، ۱۹۹ بار از ادات «انگار»، ۱۴۰ بار از ادات «عین» و ۹۴ بار از ادات «شبیه» استفاده کرده که بهترین دلیل برای اثبات یک اثر شاعرانه است. اثری که بیش از هر چیز، از صور خیال تشبیه و تمثیل استفاده می‌کند. چنان‌که اشاره شد، نویسنده در چیزی در حدود نیمی از ادات مزبور، به تفصیل بیشتری و به شیوه‌ای بارز از ادات تشبیه استفاده کرده است که در این موارد با صور نو و شاعرانه‌ای روبه‌رو هستیم و از همین رهگذر است که بیان و زبان نویسنده ممتاز می‌شود:«صورتتان مثل چهرهٔ درهم‌فشردهٔ خدای باستانیِ رانده‌شده‌ای است که در حال تحمّل شکنجهٔ ابدی‌اش ناگهان رو به سقف غار یخ‌بسته و سنگ‌شده باشد» (صبوحی، ۱۳۹۹: ۷۱).

از مجموعه نمونه‌هایی که در این زمینه ارائه شد، اغلب مشبّهٌ‌به خود را در قالب یک بند می‌آورد؛ بندی که از چندین جملهٔ ساده و مرکّب شکل یافته است. این مقاله در نظر داشت این مسئله را ترسیم‌کند که یک عبارت انتزاعی در کنار یک یا چندین جملهٔ عینی می‌نشیند و کلام مقدّم از رهگذر همین عینی‌سازی، نشان‌دار می‌شود که اگر این نشان‌دارسازی نبود، محتوا و معنای ذهنی و نویسنده، کمتر روشن می‌شد و داستان، صورت هنری به خود نمی‌گرفت، لحن و فضای داستان ساخته نمی‌شد و چه‌بسا داستان، صورت داستان‌های امروزی را نداشت و تراوشات ذهنی نویسنده کمتر بود و در یک کلام، مسبّب همهٔ این موارد، تراوشات ذهن خلّاق نویسنده است. سخن آخر اینکه باید این روش را یک نوع نشان‌دارسازی بلاغی و هنری محسوب کرد که در عرصهٔ زبان

شکل می‌گیرد و این‌گونه کلام هنری و ادبی ایجاد می‌شود. لیلا صبوحی غیر از اینکه آثارش در زمرهٔ داستان و روایت است، با روش نشان‌دارسازی بلاغی، آثار خود را در تراز و ترازوی شعر نیز قرار داده است؛ درست همچون شاعرانی مثل مولانا که در قالب نظم، روایت خود را عرضه کرده یا مانند نویسندگانی چون نصرالله منشی، روایات خود را با صور بیانی به شعر نزدیک ساخته‌اند. تأیید این سخن، همان نکته‌ای است که یاکوبسن در نقش‌های زبان بیان می‌کند و معتقد است هرگاه جهت‌گیری پیام به‌سوی خودِ پیام باشد، نقش شعری و ادبی زبان تحقّق می‌یابد و نتیجهٔ آن نیز چیزی جز آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی نخواهد بود که از این رهگذر، کلام برجسته می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۰). «به عقیدهٔ لیچ[1]، فرایند برجسته‌سازی به دو طریق امکان‌پذیر است: هنجارگریزی و قاعده‌افزایی. در قاعده‌افزایی، قواعدی بر قواعد زبان هنجار افزوده می‌شود» (همان). یاکوبسن در بررسی ادبیات از دیدگاه زبانشناسی و پیوند این دو بیان می‌کند که ادب‌شناسی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد؛ درست همان‌طور که در تحلیل نقاشی به ساخت تصویری پرداخته می‌شود. از آنجا که زبان‌شناسی، علم جهانی ساختار کلام است، ادب‌شناسی را باید جزء مکمّل زبان‌شناسی دانست (فالر[2] و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۱).

برای اثبات سخن خود، در پایان، گفتاری از سیدنی[3] نقل می‌شود که در مراحل اوّلیهٔ استدلال خود تأکید کرد که «شاعر چیزهایی می‌آفریند؛ به‌طوری که فلاسفه وقتی افسانه‌های تمثیلی یا محاورات تخیّلی را به‌منظور توضیح افکار خود به کار می‌برند، به شاعر بدل می‌شوند و مورّخان نیز موقعی که برای بیان جزئیات وقایعی که نتوانسته‌اند آن را دریابند، به تخیّل متوسّل می‌شوند و شاعر می‌گردند. ابداع، صفت ممیّزهٔ شاعر است. وی با توسّل به قریحهٔ خویش چیزهای تازه می‌آفریند» (دیچز[4]، ۱۳۶۶: ۱۰۸).

---

1. Geoffrey Neil Leech
2. Roger Fowler
3. Sir Philip Sidney
4. David Daiches

همین صفت آفرینندگی شاعر است که وی را از کسانی که در هنرها و علوم دیگر ممارست می‌کنند، جدا می‌کند و کاملاً پیداست که نویسندهٔ داستان ما از طریق عنصر مجاورت و نشان‌دارسازی، با ذهن خلّاق، پیرایه‌ای بر زبان خود به هر مقصودی که بپنداریم، افزوده و کلامی نزدیک به ابداع ایجاد کرده است. البته کارکردهای متنوّع دیگری نیز در نظر داشته که در لابه‌لای متن به آن‌ها اشاره شد. در پایان این نوشتار، این نکته را بار دیگر برجسته می‌کنم که نویسندهٔ مدّنظر برای اینکه تشبیهاتی نو ارائه دهد، به دنبال نوکردن تشبیهات دیگران نبوده است؛ همان‌طور که بسیاری از نویسندگان و شاعران با پوشاندن لباسی تازه و در قالب تشبیه عکس و مشروط و در دوران معاصر، از طریق تشبیهات ناهمساز (با کمک تناقض: شراب عطش)، زبان ادبی خود را نو می‌کنند (اسدی و حسینی، ۱۳۹۸: ۲۷). «اگر هنرمندی بخواهد در عصر کنونی، اثری ادبی و ماندگار خلق‌کند، نیازمند آن است که مضامین و تصاویر یگانه‌ای بیافریند که دست‌فرسود دیگران نشده باشد (پارسا و بسطامی، ۱۴۰۰: ۱۰۵). لیلا صبوحی با تخیّل حضوری و خلّاق خود و با خلق داستان‌هایش این هنر را اثبات کرده است.

نتیجه‌گیری

چنان‌که دانستیم و اشاراتی شد، هدف از نگارش این مقاله، تحلیل زبانی- بلاغی نشان‌دارسازی معنایی در سه داستان بلند لیلا صبوحی است تا زیبایی‌آفرینی این نویسنده از دیدگاه مطالعهٔ زبان نشان داده شود؛ اینکه نویسنده چگونه ترکیب را در محور هم‌نشینی به کار بسته است تا موضوع و محتوای خود را به‌شکلی دقیق و ادبی به مخاطب انتقال دهد. این موضوع با روش تحلیلی- تشریحی و روایت‌شناسی، با استفاده از بسامد ادات تشبیه و غیرتشبیه انجام گرفت. نتایج، حاکی از آن است که نویسنده در نگارش داستان، از طریق نشان‌دارسازی بلاغی، به اثر خود جنبهٔ شاعرانگی داده و از طریق بلاغت و با روش تشبیه و تمثیل، مدلول‌های نظام زبان را به مصداق‌های جهان خارج نزدیک ساخته و به شیوه‌ای خاص و مبتکرانه، تشبیهاتی بدیع و نو را در قالب جملات ابداع کرده است. وی در راستای ایجاد کلام شاعرانه، به‌جای استفاده از عنصر انتخاب و

جانشینی (استعاره در تعابیر یاکوبسن)، کلام خود را از طریق محور هم‌نشینی، با ذکر تشبیهات نو، توصیف و مخیّل کرده و به عالم شعر نزدیک ساخته‌است. در متن مقاله، میزان استفاده از تشبیه و تمثیل نشان داده شد. نویسنده حدود هزار بار از ادات تشبیه استفاده کرده است که حدود نیمی از آن‌ها در مقاصد تشبیه و تمثیل بوده که اگر آن را با تعداد صفحات داستان‌های وی بسنجیم، مشخّص می‌شود در اغلب صفحات، نشان‌دارسازی را به کار بسته است. مقصود از نشان‌دارسازی، مجموع کانون‌سازی‌های نویسنده است که از طریق تمثیلات و تشبیهاتی روشن شده و اثر را به شعر نزدیک ساخته است. همین استفاده‌های بلاغی در بسامد زیاد، سبک زبانی‌بلاغی وی را نشان می‌دهد و برجستگی خاصی به داستان‌هایش بخشیده است که منشأ آن، چیزی جز هنر نویسندگی و خلّاقیت سرشار نویسنده نیست. رفته‌رفته این روش در خلق آثار داستانی بیشتر شده است و با آثاری مواجهیم که جنبهٔ شاعرانهٔ آن‌ها با جنبهٔ روایی و داستانی پهلو می‌زند و همین سبب شده ضرب‌آهنگ روایت، پیرنگ را آهسته کند، لحن و فضای داستان را نیز تحت‌تأثیر قرار دهد و گاه ابهامات شاعرانه‌ای ایجاد کند. نویسنده در روایت‌های خود، تخیّل را در دو نوع حضوری و خلّاق به کار بسته و در قالب نشان‌دارسازیِ بلاغی، کانون‌سازی‌های خود را تشریح کرده که این شگرد روایت‌پردازی اوست. این همان چیزی است که شاعرانی مثل نظامی و مولانا از آن غافل نبوده‌اند. همین عنصر سبب شده فضا و لحن داستان در هر سه اثر یکسان باشد و خواننده حس کند در حال دنبال‌کردن حوادث اثر اوّل است.

منابع

- ابتهاج، هوشنگ (۱۳۷۸)، **راهی و آهی**، تهران: سخن.
- آقابابایی، سمیّه (۱۴۰۰)، **بررسی ویژگی‌های سبکی اخوان ثالث در مجموعهٔ «آخر شاهنامه» با تکیه بر نظریهٔ قطب‌های استعاری و مجازی یاکوبسن**، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ۱۸، شمارهٔ ۷۳، صص ۹-۳۰.
- آقازاده، محرّم (۱۳۹۶)، **روش‌های نوین تدریس**، تهران: آییژ.

- پارسا، سیداحمد و بهنام بسطامی (۱۴۰۰)، **تشبیه ناهمساز، یک نوع ویژگی سبکی در سروده‌های سیدحسن حسینی و قیصر امین‌پور**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۰۱-۱۲۶.

- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، **خانه‌ام ابری است**، تهران: سروش.

- _____ (۱۳۹۶). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**، تهران: علمی و فرهنگی.

- توکّلی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، **از اشارت‌های دریا** (بوطیقای روایت در مثنوی)، تهران: مروارید.

- تولان، مایکل (۱۳۸۶)، **روایت‌شناسی**، ترجمهٔ سیده‌فاطمه موسوی و همکاران، چ۱، تهران: سمت.

- حافظ، شمس‌الدین محمّد (۱۳۷۰)، **دیوان حافظ**، تصحیح قزوینی و قاسم غنی، به‌اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.

- خنیفر، حسین و ناهید مسلمی (۱۳۹۸)، **اصول و مبانی روش‌های پژوهش کیفی**، تهران: نگاه دانش.

- داد، سیما (۱۴۰۰)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

- دیچز، دیوید (۱۳۶۶)، **شیوه‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ غلامحسین یوسفی و محمّدتقی صدقیانی، تهران: علمی.

- سبزعلیپور، جهاندوست و راضیه رستمی جوریابی (۱۳۹۷)، **مفهوم‌سازی‌های استعاری و مبانی فرهنگی آن در ادبیات فارسی** (مطالعهٔ موردی: استعارهٔ عشق جنگ است)، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۳۳-۲۶۰.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۴۰۱)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگه.

- صبوحی، لیلا (۱۳۹۴)، **پاییز از پاهایم بالا می‌رود**، تهران: چشمه.

- _____ (۱۳۹۸)، **سیاوش اسم بهتری بود**. تهران: نیماژ.

- _____ (۱۳۹۹)، **نیوتن زیر درخت گردو**، تهران: نیماژ.

- صفوی، کورش (۱۳۹۱)، **آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی**، تهران: علمی.

- _____ (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، ج ۱ و ۲، تهران: سورهٔ مهر.

- فالر، راجر و دیگران (۱۳۸۶)، **زبان‌شناسی و نقد ادبی**؛ ترجمهٔ مریم خوزان و...، تهران: نشر نی.

- فتوحی، محمود (۱۳۸۹)، **بلاغت تصویر**، تهران: سخن.

- نصیری، زینب (۱۴۰۱)، **بررسی تشبیه در شعر نظامی گنجوی** (با تکیه بر خسرو و شیرین)، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۲۹، صص ۲۷۷-۳۰۲.