Literary Theory and Criticism
Year 8, Vol. 2, No. 16
Fall 2023 & Winter 2024
Research Article

DOI: 10.22124/naqd.2024.26652.2554
Received: 03/02/2024
Accepted: 12/04/2024

The Ideological Dimension of the Linguistic-narrative Implications in Ahmad Mahmoud's *The Neighbours*: An Investigation of Modalities and Discursive Conflict

Amin Hamaradha Mohammad Amin[1]
Parsa Yaghoobi Janbeh Saraei*[2]

Abstract

Ahmad Mahmoud realistically narrates his *The Neighbours* to represent/popularise party belief/knowledge. In this regard, its decoding necessitates an understanding of the textual discursive conflict and its fabricating modalities. This study employs the three modalities of name, adjective, and adverb of implication to interpret the discursive conflict in *The Neighbours*. This article claims that the ideological nature of the subject of representation and the inevitable transcendence of the associated subject has leveled the plot sequence, which, in turn, has divided the narrative into pre-heroic, heroic, and reinforced-heroic segments. Although the pre-heroic possesses four discursive conflicts/agreements, modalities tend to represent a sense of intellectual and emotional stagnation which surrounds the subjects, such as Khaled, who is the protagonist and the actor-narrator of the narrative. During the heroic era, a critical conflict between the party subjects and the authority, invokes the implicit author and the three modalities to condemn the authority and glorify the fights of the party subjects. Lastly, the reinforced-heroic regards the hardships that Khaled and his associates endured in prison as their legitimisation and heroism. In this regard, in accordance with all the modalities and both narrational trajectories, the narrative attempts to legitimise the fabricated reality built around the party-belief, so much so that, at times, the text suffers from propagandism.

Keywords: Ahmad Mahmoud, *The Neighbours*, Party Orientation, Discursive Conflict, Modalities

---

1. Ph. D. Joint Student in Persian Language and Literature, Kurdistan University, Iran, and Sulaymani University, Iraq. (amin.mohamad@univsul.edu.iq)
*2. Professor in Persian Language and Literature, Kurdistan University, Sanandaj, Iran.
(**Corresponding Author: p.yaghoobi@uok.ac.ir)**

Extended Abstract

1. Introduction

Ahmad Mahmoud realistically narrates his *The Neighbours* to represent/popularise party belief/knowledge. In this regard, its decoding necessitates an understanding of the textual discursive conflict and its fabricating modalities.

2. Methodology

This descriptive-analytical study investigates the ideological dimensions of the linguistic-narrative implications in Ahmad Mahmoud's *The Neighbours* in light of linguistics, narratology, and discourse analysis.

3. Theoretical Framework

In its linguistic and expanded form, modality entails planned choices and options from the addresser/signifier to declare his stance on the truth/reality of linguistic propositions in terms of commitment and familiarity. In this regard, rather than verifying the truth of the proposition, a mode highlights the epistemic and deontic dimensions of the addresser's stance (Lyons, 1383 [2004]:423). The epistemic dimension expresses the possibility and prediction about the represented subject, while the deontic indicates obligation and permission or pleas and hidden desires in the dialogue.

The linguist and modality theorist, Michael Halliday claims that while the positive and negative poles verify or reject propositions, the polar distance entails possibilities, uncertainty, and indecision, all of which create the modality dimension of language. In other words, modality represents and interprets this uncertain and probable dimension. Halliday and Matthiessen classify modality into the epistemic "modalisation" and the deontic "modulation" (2014:176-178).

Of note here is that grammaticalisation has moved modals beyond verbs to adjectives and adverbs (Frawley, 2006:133). The Dutch linguist and social semiologist, Theo van Leeuwen, points out that although linguists are fond of modal auxiliary verbs which entail lower, middle, and upper modalities, one can also highlight these qualities in nouns, adjectives, and adverbs (1395 [2016]:310-311). Functional linguistics would aid in a better understanding of this notion.

Modality goes hand in hand with point of view in narratology which expands the modality's reach toward the narrator and its focalising aspects. Shlomith Rimmon-Kenan conceptualises point of view's focalisation in three modes: perceptive, cognitive, and ideologic (1378 [1999]:110-113). All of which

impact the perception/representation of the addresser's stance. Likewise, Fawler divides the ideological mode of point of view into two forms: direct, in which the characters or the narrator employ modal structures to directly discuss their beliefs and arguments, and indirect (Fawler, 1395[2016]:225-226).

4. Discussion and Analysis

Ahmad Mahmoud's *The Neighbours* realistically represents/popularises party knowledge/action against an-other who is the capitalist system and its followers. In light of the main character's ideological transcendence, this study classifies the represented discursive conflict into three segments: pre-heroic, heroic, and reinforced-heroic.

In the first segment, the discursive conflict flows like a river among the traditional, renegade, border-like, and inquisitor subjects. A close examination of the noun, adjective, and adverb modalities shows that most subjects are in a state of intellectual and emotional stagnation. Misnomers, close-mindedness, addiction, and unemployment paint a putrefied atmosphere, all of which are in accordance with the subjects' anxiety and lack of privacy. Rather than highlighting the ongoing conflict among the subjects, this form of representation functions as a background for the main character and embellishes his beliefs and actions.

In the second segment, the conflict is between the party subjects and the authority. Khaled's awareness and actions present him as a hero. All the modalities embellish the party and condemn the authority. The noun modalities of party members are colorful and filled with hope, faith, and freedom, all of which are in stark contrast with the opposition, whose names are satiric or loathed. In addition, the adjective modalities represent the party as charismatic, responsible, brave, revolutionary, and supportive. The authority, on the other hand, is presented as carefree and unappealing, whose colorful eyes alienate them as foreigners. Lastly, the adverb modalities exaggerate the numbers to amplify/popularise the sense of revolution.

The third segment deals with the continuation of the conflicts which are now in prison. Despite torture and humiliation, Khaled leads the strike and reinforces his heroism. His actions, just like the previous segment, represent his bravery, charisma, and passion for freedom. The descriptive language and slow narrative pace highlight the negative face of the authority. In this segment, Self-embellishment and other disfigurement reach their climax as the numeral modality of 101 represents Khaled's limitation/prohibition.

5. Conclusion

The implicit author employs the linguistic-narrative implications, or the plot in general, in accordance with the spatial and temporal movements and the modalities to legitimise the party belief/action, and redirect the hegemonic conflict among the conflicting subjects in favour of the conformed subjects. Although, at times, the propagandism of the party manifesto suspends the dramatic and artistic dimensions of the narrative.

Bibliography

Fawler, R. 1395 [2016]. *Sabk va Zaban dar Naqd-e Adabi*. M, Mosharraf (trans.). Tehran: Sokhan. [In Persian]. (*Linguistic Criticism*)

Frawley, W. 2006. *The Expression of Modality*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Halliday, M. et al. 2014. *An Introduction to Functional Grammar*. [ ].Routledge.

Lyons, J. 1383 [2004]. *Moqadameh-ei bar Ma'na-shenakhti-e Zaban-shenakhti*. H, Valeh (trans.). Tehran: Ga'm-e No. [In Persian]. (*Language, Meaning, and Context*)

Rimmon-Kenan, Sh. 1387 [2008]. *Ravayat-e Dast'ani: Boutiqa-e Mo'aser*. A, Horri (trans.). Tehran: Niloufar. [In Persian]. (*Narrative Fiction: Contemporary Poetics*)

Simpson, P. 1993. *Language, Ideology, and Point of View*. London: Routledge.

Van Leeuwen, T. 1395 [2016]. *Ashnaei ba Neshaneh Shenasi-e Ejtemaei*. M, Nobakht (trans.). Tehran: Elmi. [In Persian]. (*Introducing Social Semiotics*)

How to cite:

Mohammad Amin, M., & Yaghoobi Janbeh Saraei, P. 2024. "The Ideological Dimension of the Linguistic-narrative Implications in Ahmad Mahmoud's *The Neighbours*: An Investigation of Modalities and Discursive Conflict", *Naqd va Nazaryeh Adabi,* 16(2): 125-156. DOI:10.22124/naqd.2024.26652.2554

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.

DOI: 10.22124/naqd.2024.26652.2554

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۱/۲۴
صفحات ۱۲۵-۱۵۶

سال (دوره) هشتم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، شماره پیاپی ۱۶
مقاله پژوهشی

ساحت ایدئولوژیک دلالت‌های زبانی–روایی رمان *همسایه‌ها*: وجهیت‌نماها و نزاع گفتمانی

امین حمه‌رضا محمدامین [۱]　　پارسا یعقوبی‌جنبه‌سرایی* [۲]

چکیده

رمان *همسایه‌ها* با رویکردی رئالیستی به قصد بازنمایی/ مقبول‌نمایی دانایی/ باور حزبی به روایت درآمده است. همین امر سبب شده است که نشانه‌گشایی از آن مستلزم درک نزاع گفتمانی متنی و وجهیت‌نماهای برسازندهٔ آن باشد. در این نوشتار نزاع گفتمانی مندرج در رمان *همسایه‌ها* با تکیه بر سه نوع وجهیت‌نمای اسم، صفت و قید دلالت‌یابی و تفسیر شده است. نتیجه نشان می‌دهد که ماهیت ایدئولوژیک موضوع بازنمایی و ضرورت تحول سوژهٔ داستانی ملازم آن به سطح‌بندی جریان پیرنگ انجامیده است، به‌طوری‌که روند روایت را می‌توان به سه دورهٔ پیشاقهرمانی، قهرمانی و تثبیت قهرمانی تقسیم کرد. با وجود چهار دسته مشارک/ خصم گفتمانی در دورهٔ پیشاقهرمانی، وجهیت‌نماها بیشتر در خدمت بازنمایی نوعی رخوت و انجماد فکری، شغلی و عاطفی حاکم بر فضای دربردارندهٔ سوژه‌ها ازجمله خالد شخصیت اصلی و راوی-کنشگر داستان است. در دورهٔ قهرمانی تخاصم جدی میان سوژه‌های حزبی و حاکم در می‌گیرد و هر سه دستهٔ وجهیت‌نماها اعم از اسم، صفت و قید همسو با موضع مؤلف پنهان متن در خدمت مثبت‌نمایی مبارزات سوژه‌های حزبی و منفی‌نمایی دستهٔ حاکم قرار می‌گیرد. در دورهٔ آخر هم تمامی مصائب خالد و همراهانش در زندان بویژه تحمّل انضباط/ تعذیب‌ها، مقابله با تمسخر و حرکت روبه‌جلو به‌مثابه نشانگان تثبیت قهرمانی و مشروعیت آنان فرض شده است. بااین‌وصف روایت در دو خط سیر طولی -هر دوره نسبت به دورهٔ قبل- و عرضی –تقابل درزمانی سوژه‌های حزبی و حاکم- با تکیه بر انواع وجهیت‌نما درصدد مشروعیت‌بخشی به واقعیت برساخته پیرامون باور حزبی است، حتی در مواردی متن دچار بیانه‌زدگی و شعارگویی می‌شود.

واژگان کلیدی: احمد محمود، رمان *همسایه‌ها*، گرایش حزبی، نزاع گفتمانی، وجهیت‌نماها.

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسیِ دورهٔ مشترک دانشگاه کردستان و دانشگاه سلیمانیه، سلیمانیه، عراق. *amin.mohamad@univsul.edu.iq
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران. (نویسندهٔ مسئول) p.yaghoobi@uok.ac.ir

۱- مقدمه

در تداوم انسان‌محوری معاصر، رئالیسم با قصد برجسته‌کردن وجه تاریخمند زندگی بشر و ایجاد ارتباط میان انسان و بافت اجتماعی وی رونق یافت. در کنار اینها، فلسفه/ باور مارکسیسم هم با رویکردی رهایی‌بخش شکل گرفت که ازیک‌سو استعمار برآمده از انسان‌مداری افراطی منتهی به سرمایه‌داری را به پرسش می‌کشید؛ ازسوی‌دیگر به شکلی خاص بر رئالیسم و آگاهی-مبارزهٔ طبقاتی تأکید می‌کرد. برهمین‌اساس در بخش عمده‌ای از جهان ازیک‌طرف روایت‌های رئالیستی با باور مارکسیستی به خوانش در آمدند؛ ازسوی‌دیگر آثار ادبی زیادی همسو با آن خوانش تولید شد. به‌شکل‌مشخص بخشی از رئالیسم موسوم به رئالیسم سوسیالیستی[1] در قالب سبکی هنری در حکومت شوروی و سپس در دیگر کشورهای کمونیستی پدید آمد. البته پیدایش رئالیسم سوسیالیستی را با جریان شکل‌گیری انقلاب‌های کارگری و ایجاد حکومت‌های سوسیالیستی همزمان می‌دانند. این گونهٔ ادبی با اصالت دادن به روایتگری/ بازتاب واقعیت، مرکزیت توجه خود را به زندگی مردمان فرودست، بیان مشکلات طبقاتی و بعضاً روند مبارزات و انقلاب‌ها معطوف می‌کند (ساچکوف، ۱۳۶۲: ۱۸).

ردّ پای ادبیات مذکور را می‌توان در شعر مشروطه و روزنامهٔ *آموزگار* که به این نوع ادبیات اختصاص داشت، دنبال کرد اما رونق این تفکر را باید در ادبیات دههٔ بیست جستجو کرد. شکل‌گیری «انجمن روابط فرهنگی ایران و شوروی»، و تأسیس نشریات و مجلاتی همچون *پیام نو*، *ماهنامهٔ مردم*، *کبوتر صلح*، *پیک صلح*، هم نگاه شاعران نامداری مانند شاملو، اسماعیل شاهرودی، ابتهاج، کسرایی و غیره را به گرایش حزبی جلب کرد (نک. شمس‌لنگرودی، ۱۳۸۱: ۱/ ۲۳۹-۵۸۷) هم به‌شکلی در داستان معاصر فارسی بازنمایی شد. البته شکل‌های اولیهٔ آن با وجهی شعارگونه در برخی از روایت‌های داستانی دههٔ بیست همچون داستان «آب زندگی» (هدایت)، «خدایان از بند رسته» (طبری)، «نیمه‌راه بهشت» (سعید نفیسی) و غیره نمود یافت (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۱۷۸/۱-۱۹۱). تا اینکه در دوره‌های بعد با آثاری همچون رمان *همسایه‌ها* از احمد اعطاء (محمود) به پختگی رسید.

در انواع متون ادبی بنا به تقابل سرشتی مندرج در هر متن، نوعی گروه‌بندی گفتمانی وجود دارد. این تقابل و نزاع ملازم آن در متون ایدئولوژیک که درصدد رواج/ جانبداری

1. Socialist Realism

باوری خاص است، برجسته‌تر شده؛ جهت‌گیری‌های مذکور در قالب انواع مدالیته[1] یا وجهیت‌نما در خدمت بازنمایی نزاع گفتمانی قرار می‌گیرد. به‌عبارتی‌دیگر یکی از ویژگی‌های این دسته از متون جهت‌گیریِ دلالت‌پردازیِ برساخته در متن است که همسو با موضع مؤلف پنهان متن و با به‌کارگیری انواع مدالیته/ وجهیت‌نما به مقبول‌نمایی سوژه/ سوژه‌های مطبوع و طرد دیگریِ تعامل می‌انجامد. برهمین‌اساس نشانه‌گشایی زبان-روایت آنها نیازمند تبیین نزاع گفتمانی سوژه‌های متنی و جهت‌گیری آنها است. در این نوشتار نزاع گفتمانی مندرج در روایت/ متن رمان *همسایه‌ها* و شکل‌های جهت‌گیری آن با تکیه بر انواع وجهیت‌نما و پشتوانه‌های ایدئولوژیک آن، دلالت‌یابی و تفسیر شده است.

۱-۱- پیشینه و ضرورت تحقیق

با توجه به ادعا و رویکرد نوشتار حاضر، از میان پژوهش‌های انجام شده در باب رمان *همسایه‌ها* می‌توان چند مورد زیر را به‌مثابه پیشینهٔ تحقیق معرفی کرد:

زنوزی‌جلالی (۱۳۸۲) در نوشتاری با عنوان «جایگاه واقعیت تاریخی در داستان: نگاهی به جایگاه حزب توده در رمان *همسایه‌ها*» سعی کرده است که بخشی از خلاءها و ساده‌انگاری‌های نویسندهٔ روایت را به پرسش بکشد و همسو با این پرسش‌ها به نسبت‌یابی میان دلالت‌های متنی و باور حزبی هم می‌پردازد. این نوشتار بنا به نوع نگاه و برخی از ریزبینی‌ها درخور تأمل است ولی دلالت‌یابی آن گزینشی و پراکنده است. باقی‌نژاد (۱۳۹۸) در مقالهٔ «احمد محمود: روایتِ تاریخ و داستان در *همسایه‌ها*» به چگونگی بهره‌گیری نویسندهٔ رمان از زمان، اشخاص، وقایع و مکان‌های تاریخی نیز جهت خلق داستانی رئالیستی با اعتبار تاریخی می‌پردازد. نسبت‌یابی‌های نویسندهٔ مقاله متناسب با ادعای مقاله بوده، اگرچه نگاه تفسیری چشمگیری درباب موضوع تحلیل ندارد. فقیه‌عبدالهی و دیگران (۱۴۰۰) در پژوهشی با نام «تحلیل مؤلفه‌های رئالیسم سوسیالیستی در رمان *همسایه‌ها*»، مؤلفه‌های مذکور را در سه دستهٔ مردم‌گرایی، سنخ‌گرایی و مسلک/ حزب‌گرایی با فروعات هرکدام صورتبندی می‌کنند که گزارشی متوسط از ادعای طرح شده در مقاله بوده، خواننده را به نگاه دقیقی دربارهٔ موضوع سوق نمی‌دهد. احمدی‌وند (۱۴۰۰) در نوشته‌ای با عنوان «نام‌شناسی شخصیت‌ها در رمان *همسایه‌ها*» سعی کرده است به شکل کلی و گزارش‌گونه

1. modality

اسامی سوژه‌های داستانی را براساس وضعیت صنفی/ اجتماعی آنها طبقه‌بندی کند که نه به لحاظ فرمالیستی نه گفتمانی نمی‌تواند جایگاه نام‌گذاری در متن را نشان دهد.

رمان *همسایه‌ها* بنا به رویکرد داستان‌نویسی خاص نیز انتخاب موضوعی ویژه، فرم و پیرنگ آن بر مبنایی ایدئولوژیک سامان یافته است. از دو نوشتهٔ اول که بگذریم نوشتارهای دیگر حرف چندانی در باب ساحت ایدئولوژیک دلالت‌پردازی رمان *همسایه‌ها* به میان نیاورده‌اند. مقالهٔ حاضر به قصد نشانه‌گشایی از نزاع گفتمانی منتشر در متن با تکیه بر وجهیت‌نماهای برسازنده نزاع مذکور نوشته شده است.

۲- مبانی نظری

بحث وجهیت و جهت‌مندی در زبان سابقه‌ای طولانی دارد. در جهان کلاسیک این موضوع را می‌توان حداقل در دو حوزهٔ بلاغت، منطق و زبانشناسی دنبال کرد. ازیک‌سو دانش بلاغت و اقناع ملازم یا مطلوب آن نظر به جهت‌گیری‌های ویژهٔ نشانگان زبانی میسر بوده؛ حسب این قابلیت، کارکردی گفتمانی/ سیاسی به آن نسبت داده شده است. بدین صورت که اگر رتوریک/ بلاغت به‌مثابه هنر اقناع و بهره‌گیری از زبان با قصد تأثیرگذاری بر باورها یا کنش‌های متعاقب دیگران (نک. سجویک، ۱۳۹۷: ۱۴۴) مفروض باشد، اقناع مذکور نیازمند انواع موضع‌گیری گوینده و جهت‌مندی دلالت‌هاست. جالب آنکه بنا به موضع‌گیری ملازم فنون و ابزارهای بلاغی برخی بلاغت را همان نظریهٔ گفتمانِ دورهٔ پیشامدرن مدرن دانسته‌اند (برانون و رینام، ۱۳۹۷: ۸۸).

ازسوی‌دیگر وجه یا جهت[1] یکی از اصطلاحات منطق است. در منطق موجّهات سنتی، اصطلاح جهت یا وجه به‌مثابه مقوله‌ای برای تبیین ضرورت و امکان صدق یا کذب گزاره‌ها به‌کار می‌رود. بنا به نظر جان لاینز اگرچه اصطلاح‌های mood، modal و modality به‌لحاظ لغوی از یک ریشه و خانواده‌اند از نظر تاریخی نیز حوزهٔ دلالی بر مفاهیم متفاوتی اطلاق شده‌اند. برای مثال اصطلاح mood که از دیرباز در منطق و زبانشناسی به‌کار رفته است در هر حوزه بر معنایی متفاوت از حوزهٔ دیگر اطلاق شده است. اصطلاح وجه در زبانشناسی همسو با دستور سنتی برای مقوله‌های دستوری امری، التزامی و خبری به‌کار رفته است به‌عبارتی‌دیگر نقش‌هایی وجه ایفا کرده، غیرگزاره‌ای و بسیار فراتر از بحث شرایط صدق در منطق و معناشناسی منطقی است (۴۲۱:۱۳۸۳).

1. mood

وجهیت در معنای زبانشناختی و گستردهٔ خود شامل وجوهی از انتخاب و گزینش‌های هدفمند از جانب گویشور/ نشانه‌گذار است تا به‌واسطهٔ آن موضع خود را از نظر درجهٔ تعهد و میزان وقوف نسبت به حقیقت/ واقعیت‌بودگی گزاره‌های زبانی اعلام نماید. از این نظر وجه بیشتر از آنکه صدق منطقی گزاره‌ها را برساند، جنبهٔ معرفتی[1] یا تکلیفی[2] موضع گوینده را برجسته می‌کند (لاینز، ۱۳۸۳: ۴۲۳). جنبهٔ معرفتی حاکی از یقین/ احتمال ملازم گزاره‌ها درباب موضوع بازنمایی است و جنبهٔ تکلیفی، اجبار و استلزام یا تمنا و آرزوی نهفته در گزاره‌های درحال نقل را در بر می‌گیرد.

یکی از نظریه‌پردازان اصلی بحث وجه و وجهیت مایکل هلیدی است تلقی وی و یکی از همکارانش درباب وجهیت را می‌توان به شرح زیر صورتبندی کرد. در نظر اینان، نقش قطبیت‌های مثبت و منفی در جملات به‌ترتیب تأیید و انکار گزاره‌های درحال‌بیان است منتهی در حد فاصل دو قطبیت وضعیتی مدرج از احتمالات/ امکانات، عدم قطعیت یا بلاتکلیفی وجود دارد که حوزهٔ وجهیت در زبان را شکل می‌دهند. به‌عبارتی‌دیگر نقش وجهیت انعکاس و تفسیر این فضای محتمل و غیرقطعی است. هلیدی و متیسن در طبقه‌بندی انواع وجهیت از دو نوعِ «وجه‌سازی»[3] و «تعدیل‌سازی»[4] نام می‌برند که اولی در مفهوم معرفتی و دومی در معنای تکلیف و اجبار به‌کار می‌رود (Halliday & Matthiessen, 2014: 276--278).

ناگفته نماند امروزه بحث درباب وجه از دایرهٔ محدود پیرامون فعل عبور کرده است. بنا به «دستوری‌شدگی»[5] در مقام یکی از سازوکارهای زبان که به قالب‌ریزی نقش‌های ویژه در زبان می‌انجامد، فراتر از افعال، صفات و قیود هم می‌توانند ماهیتی اختصاصی‌شده یافته، به‌مثابه وجوهی از وجهیت‌نما در زبان ظاهر شوند (Frawley, 2006: 133). ون لیوون -در مقام نشانه‌شناس اجتماعی- این نکته را به شکلی دیگر برجسته می‌کند. در نظر وی علاقهٔ زبانشناسان به وجهیت‌نما به لحاظ سنتی بر روی نظام دستوری مشخصی به نام فعل‌های کمکی مُدال (وجهی) –[همچون] must,will, may- متمرکز است که حاکی از سه وجهیت‌نمای پایین، متوسط و بالا است. درحالی‌که این سه درجه را می‌توان با واحدهای

1. epistmic
2. deontic
3. Modalization
4. Modulation
5. grammaticalization

دیگر دستوری همچون اسم‌ها، صفت‌ها و قیدها هم نشان داد (۱۳۹۵: ۳۱۰-۳۱۱). این نکته در زبان‌شناسی نقش‌گرا که با نگاهی انگیزه‌گرایانه به جایگاه صورت و ساختار در زبان می‌نگرد، بیشتر قابل‌درک است.

بحث وجه در روایت‌شناسی با زاویهٔ دید گره خورده است. همین امر سبب گردیده تا دایره و مصداق‌های وجهیت گسترده شود تا جایی که همهٔ موضع‌گیری‌های کانونی‌ساز/ راوی را در بر بگیرد. ریمون-کنان در بحث در باب زاویهٔ دید، سه وجه برای کانونی‌شدگی با نام‌های وجه ادراکی (زمان-مکان)، وجه شناختی (مؤلفهٔ شناختی و عاطفی) و وجه ایدئولوژیک (باورها و جهان‌بینی‌ها) بر می‌شمرد (۱۳۸۷: ۱۰۶-۱۱۳)که به‌مثابه عوامل مؤثر بر فهم/ بازنمایی مفروض بوده، بر موضع‌گیری ادراک‌کننده/ گوینده موضوع بازنمایی تأثیر می‌گذارند. همسو با این تلقی، فاولر بر این باور است که وجه ایدئولوژیک زاویهٔ دید به دو صورت مستقیم و غیرمستقیم نمود می‌یابد. در نوع مستقیم، راوی یا شخصیت‌ها با به کارگیری ساختارهای مُدال یا وجهی می‌توانند مستقیماً قضاوت‌ها و باورهای خود را نشان دهند. وجهیت‌نمای‌های مورد نظر وی به شرح زیر است:

- فعل‌های کمکی: شایسته است، چه بسا، باید، بهتر است و غیره.
- عبارات قیدی: قطعاً، احتمالاً، لاجرم و غیره.
- صفت‌ها و قیدهای ارزش‌گذار: خوشبختانه، خدار را شکر، باکمال‌تأسف و غیره.
- افعال و مصدرهای دال بر حدس‌زدن، دانستن، پیش‌بینی کردن و غیره.
- جملات نوعی و کلمات قصار که حاکی از نوعی اظهارنظر کلی، جهانشمول و تعمیمی است (فاولر، ۱۳۹۵: ۲۲۵-۲۲۶). سخن سیمپسون درباب وجهیت هم تقریباً مشابه سخن فاولر و تداوم تلقی وی درباب وجهیت است (Vide. Simpson, 1993: 147).

در تحلیل گفتمان نیز معنای بسط‌یافتهٔ وجهیت در قالب انواع راهبردهای ارجاعی و محمولی دربردارندهٔ اسم‌ها، صفت‌ها و قیدهای حاوی جهت‌گیری ایجابی و سلبی یا جانبدارنهٔ و طرد نمود یافته؛ نزاع گفتمانی را سامان می‌دهد. دقت در چیستی گفتمانی و چگونگی برساخت آن کارگشا خواهد بود. برهمین‌اساس به پشتوانه‌های آن از اصطلاح‌شناسی فرمالیست‌های روس و ساختارگرایان فرانسوی تا اهالی تحلیل گفتمان انتقادی اشاره خواهد شد.

بوریس توماشفسکی در مقالهٔ «درون‌مایگان» به تمایز میان فبیولا[1] و سیوژت[2] می‌پردازد؛ در نظر وی فبیولا مجموعه‌ای از رویدادهای به‌هم‌وابسته است که در طول اثر از آنها باخبر می‌شویم. این رویدادها می‌تواند با انواع نظم چیده و عرضه شود، اما سیوژت شکل برساخته و نظم‌یافتهٔ آن حکایت با ترتیبی خاص در یک اثر است (توماشفسکی، ۱۳۸۵: ۲۹۸). سیوژت موردنظر فرمالیست‌ها سخنی است که بنا به زاویهٔ دیدی خاص جهت‌مند شده، حاوی انواع وجهیت‌نما است. این تمایز در تلقی ساختارگرایانهٔ فرانسوی با تعابیر داستان[3] و گفتمان[4] مطرح شده است (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۴). امیل بنونیست برای تبیین تمایز داستان و گفتمان، با ذکر دو مثال به شرح زیر گفتمان را به‌مثابه سخنِ دارای موضع‌مند یا جهت‌یافته از جانب گوینده معرفی می‌کند:

الف- وی سفری به ایتالیا داشت. ب- صراحتاً به شما اعلام می‌کنم که این طرز رفتار نفرت‌انگیز را نکوهش می‌کنم.

جملهٔ اول می‌تواند، بنا به تعریف بنونیست، یک «داستان» باشد، زیرا سخن از عرضهٔ حقایقی است که در برهه‌ای از زمان رخ داده است، بی‌آنکه گفته‌پرداز در روند داستان دخالت داشته باشد. عکس این قضیه درمورد «گفتمان» صادق است. در این شکل از گفته‌پردازی که مستلزم وجود یک گوینده و یک شنونده است اولی تمایل دارد بر دومی/ دیگری تأثیر بگذارد. این وضعیت را می‌توان در مواجههٔ با مثال دوم مشاهده کرد که در آن گوینده به‌وضوح حضور خود را به‌واسطهٔ نشانه‌های زیر اعلام می‌کند:

۱- فاعل گفته‌پرداز به دلیل استفاده از ضمیر فاعلی«من» به خود (گوینده) ارجاع می‌کند. همچنین او مخاطب خود را «شما» خطاب می‌کند. ۲- گوینده زمانِ گفته‌پردازی را «حال» معرفی می‌کند. ۳- وی به کمک گفتمان فراروایتی و به‌واسطهٔ ایراد جملهٔ صریح «من اعلام می کنم که»، به روند گفته‌پردازی خود اشاره می‌کند. ۴- وی با اظهارنظر شخصی دررابطه با نحوهٔ رفتار فرد مقابل،که با واژگانی چون «نفرت انگیز» و «نکوهش می کنم» مشخص شده است، به ابراز نوعی گفتمان ارزیابی‌کننده دست می‌زند (به نقل از لینت-

1. fabula
2. siuzhet
3. histoire
4. discourse

ولت، ۱۳۹۰: ۶۰-۶۱). به‌عبارتی‌دیگر در داستان، سوژه، فقط سخن می‌گوید ولی در گفتمان، سوژه با سخن‌گفتن، خود را در می‌یابد یا می‌سازد (Silverman, 1983: 45).

این موضع‌گیری و جهت‌مندی زمانی بیشتر می‌شود که آن را در قالب نزاع/ تخاصم گفتمانی صورتبندی کنیم. ویژگی هر گفتمان آن است که معنا را با نظمی براساس منطق تقابل به‌صورت نسبی تثبیت می‌کند. هژمونی هر متن در همین نظم نهفته است؛ نظمی که ذاتاً سیاسی و مبتنی بر شکلی از طرد، سرکوب یا حاشیه‌رانی یکی از طرفین تعامل (موفه، ۱۳۹۱: ۲۱) و برجسته‌سازی طرف دیگر و جانبداری از وی است. به‌عبارتی‌دیگر اساس گفتمان نوعی گروه‌بندی در قالب «ما» و «آنها» است که در دو شکل آگونیستی[1] و آنتاگونیستی[2] و آگونیستی سامان می‌یابد. در تخاصمی که مبنای تعامل در آن بر آنتاگونیسم یا «دوست/ دشمن» نهاده شده است، رابطهٔ «خودی/ غیر» به‌صورت «دوست/ دشمن» انگاشته می‌شود. بااین‌وصف «غیر» همان دشمن است و از میان «من و او» یا «ما و آنها» فقط یک نفر می‌تواند وجود داشته باشد و یکی دیگر -غیر یا دیگری- باید حذف شود. ولی آگونیسم حاکی از رابطهٔ «ما/ آنها»یی است که اگرچه هیچ راه‌حل عقلانی برای حل منازعاتشان وجود ندارد، مشروعیت مخالفان را به رسمیت می‌شناسند (همان: ۲۱-۲۷).

همسو با همین تلقی می‌توان اوج نزاع گفتمانی وجهیت‌نماهای ملازم آن را در قطب‌بندی برآمده از مربع ایدئولوژیک تئون ون‌دایک دید. وی از چهارشکل قطب‌بندی احتمالی در قالب یک «مربع مفهومی» یا «مربع ایدئولوژیکی» یاد می‌کند. این چهار احتمال عبارت‌اند از: الف- بر نکات مثبت ما تأکید کنید. ب- بر نکات منفی آنها تأکید کنید. ج- بر نکات منفی ما تأکید نکنید. د- بر نکات مثبت آنها تأکید نکنید (ون‌دایک، ۱۳۹۴: ۵۹-۶۰).

بااین‌وصف بحث وجهیت و جهت‌مندی با عبور از معنای محدود خود در قالب افعال وجهی در مقیاسی گسترده‌تر سایر مقولهٔ دستوری همچون اسم (نامگذاری)، صفت (وضعیت، کنش و باور) و قید (حالت و مقدار) را در بر گرفته و نقشی اساسی در موضع‌گیری مشارکین تعامل نسبت به هم و درنهایت برساخت نزاع گفتمانی دارد.

1. Agonistic
2. Antagonist

۳- رمان *همسایه‌ها*؛ وجهیت‌نماها و نزاع گفتمانی

رمان *همسایه‌ها* بازنمایی نزاع گفتمانی میانِ سه دیگری/ خصم، در بستر تاریخی اواخر دههٔ بیست شمسی و به‌طورمشخص پیرامون رخداد ملی‌شدن صنعت نفت ایران است. داستان با روایتگری و کانونی‌سازی نوجوان پانزده‌ساله‌ای آغاز می‌شود که چهار کلاس درس خوانده (محمود، ۱۳۵۷: ۱۶) تا جایی که نمی‌تواند تابلوها و شعارها را صحیح بخواند (همان: ۸۰) در پایان روایت، راوی سواد آموخته، به هجده‌سالگی رسیده است. مشارکان اصلی تخاصم روایی، حزبی/ توده‌ای‌ها و سرمایه‌داری/ سلطنتی‌ها هستند. در این میان سنتی‌ها -عرفی و دینی- هم در مقام دیگریِ سوم/ فرعی، موضوع بخشی از نزاع مذکور واقع شده‌اند.

بنا به وضعیت شخصیت اصلی داستان و تحول وی، روایت را می‌توان در قالب سه دوره/ مکان یا فضا تقسیم کرد که هرکدام چه از نظر زمانی، چه مکانی، حاوی دلالت‌های ویژه همسو با جهت‌گیری موضع مؤلف پنهان متن و صدای غالب اوست: الف- پیشاقهرمانی و خانهٔ هشت‌دریِ اشتراکی؛ ب- شکل‌گیری قهرمانی و فضاهای عمومی؛ ج- تثبیت قهرمانی و زندان.

۳-۱- پیشاقهرمانی: روزمرگی و فرسایش

گسترهٔ روایی یا فضای اختصاص‌یافته به این بخش از رمان *همسایه‌ها* که تقریباً یک‌هفتم کل روایت را در بر می‌گیرد، از اول داستان شروع شده، تا آغاز گره‌خوردگی خالد با سیاسی‌های حزبی همچون پندار و شفق ادامه دارد. مکان اصلی رخدادها صحن یک خانهٔ هشت‌دری با حیاط مشترک است. در این فضای جغرافیایی- مکانی باوجوداینکه هرکس می‌تواند در چهاردیواری خود محصور بماند اما بنا گستردگی وضعیت مشاع و تداخل انواع فضا و فاصله‌های صمیمی، شخصی و اجتماعی، همسایه‌ها همیشه دچار نوعی بی‌حفاظی و در معرض لمس/ دیده/ شنیده‌شدن هستند.

اولین فضای خصوصی هرکس، ذهن خودآگاه اوست که فضای خصوصی درونی نیز نامیده می‌شود. میان این فضا و فضایی که وجه معمارانه و جغرافیایی- مکانی می‌یابد لایه‌ای وجود دارد که فضای شخصی نامیده می‌شود. فضای شخصی اطراف بلافصل بدن موجودات را در بر می‌گیرد (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۲۳و ۳۸). ادوارد. تی هال -انسان‌شناس مشهور- هم فضا را بر مبنای فاصله‌گزینی موجودات، در قالب چهار دستهٔ فاصلهٔ صمیمی، شخصی، اجتماعی و عمومی تقسیم می‌کند. در تلقی وی هریک از این فاصله‌ها در دو حالت نزدیک و دور با

معیار کمی و عینی -اینچ و متر- قابل تبیین است. برای مثال در فاصلهٔ صمیمی نزدیک سطح تماس طرفین بسیار بالاست ولی در فاصلهٔ صمیمی دور که از شش تا هجده اینچ است سر، رانها و لگن با هم تماس پیدا نمی‌کنند ولی دست‌ها به هم می‌رسند، یا در فاصلهٔ شخصی نزدیک، فرد می‌تواند دیگری را نگه دارد یا بگیرد و در حالت دورِ آن، که فاصله به دو و نیم تا چهار پا می‌رسد، جزئیات چهرهٔ شخص مقابل به‌وضوح پیداست. همچنین در فاصلهٔ اجتماعی، بویژه حالت دور آن که از هفت تا دوازده پا است، جزئیات ظریف صورت دیده نمی‌شود و برای سخن‌گفتن باید بلندتر سخن گفت (۱۳۷۶: ۱۵۹-۱۷۲). توصیف‌های نمایِ نزدیک خالد (راوی-کنشگر) از وضعیت سوژه‌ها که نزدیکترین وجوه امر تنانه نیز انواع مواجهه‌های عینی و ذهنی بی‌واسطهٔ آنها را در بر می‌گیرد حاکی از آن است که هیچ حریم شخصی برای هیچ‌یک از همسایه‌ها قابل‌تصور نیست.

ازآنجاکه راوی و کانونی‌ساز اصلی روایت خالد است، کانونی‌سازی به اقتضای وضعیت/ تحول وی تغییر کرده؛ همین امر بر مدالیته‌گزینی و برساخت نزاع گفتمانی اثر می‌گذارد. در این بخش از روایت سوژه‌های داستانی موضوعِ فراخوانی راوی-کنشگر اصلی داستان یعنی خالد را می‌توان در قالب چهار دسته سوژه‌های متخاصم-مشارکِ نزاع گفتمانی صورتبندی کرد: الف- سوژهٔ سنتی؛ ب- سوژهٔ یاغی؛ ج- سوژهٔ پرسشگر؛ د- سوژهٔ شبه‌مرزی. وجهیت‌نماهای برسازندهٔ نزاع گفتمانی سوژه‌های متنی این بخش از روایت در سه دستهٔ اسم، صفت و قید دلالت‌یابی شده است.

۳-۱-۱- وجهیت‌نمای اسم: نام‌گذاری

اگرچه در عالم واقع یا اجتماع، سنت نامگذاری اغلب به‌شکل دلبخواهی و قراردادی صورت می‌گیرد و میان دال و مدلول یا اسم و مسمی رابطهٔ نشاندار متصور نیست، در برساخت سوژه‌های متنی، نام‌گذاری سوژه‌ها معمولاً به‌شکلی نشاندار سامان می‌یابد به‌طوری‌که گویی میان اسم و وضعیت، کنش یا باور دارندهٔ اسم ارتباطی محکم برقرار است. همین امر سبب می‌شود بخشی از انسجام متن یا وحدت فرم، بر عهدهٔ نامگذاری‌ها باشد. افزون بر این، نامگذاری را می‌توان به‌مثابه شکلی از «فراخوانی» مورد نظر آلتوسر دانست که فرایند سوژه‌شدن به‌واسطهٔ آن صورت می‌گیرد. در تلقی آلتوسر، موجودات با خطاب و فراخوانده‌شدن

به سوژهٔ اجتماعی تبدیل می‌شوند (نک. ۱۳۹۵: ۷۶-۷۲). با این وصف نامگذاری سوژه‌ها هم از نظر فرمالیستی و هم از منظر گفتمانی می‌تواند حاوی دلالت‌های افزوده باشد.

همسو با وضعیت رخوت‌بار و منجمد دورهٔ پیشاقهرمانی، وجهیت‌نماهای مندرج در نامگذاری سوژه‌های سنتی در خدمت بازنمایی همین وضعیت است. از میان سوژه‌های سنتی نام پدر خالد، «اوس‌حداد» (آهنگر) ازیک‌سو در خدمت بازنمایی ثبات اعتقادی اوست ازطرفی‌دیگر وجه جزمی نگاه او را درمقابل هرگونه تغییر نشان می‌دهد که برای مثال مصرانه بر آموزش دینی پای می‌فشارد و تحصیل در سطوح بالای مدرسه را مایهٔ انحراف می‌داند. از نامگذاری اوس‌حداد که بگذریم، اغلب نام‌های این دسته، بنا به ماهیت بی‌مسما و معکوس خود، وضعیت راکد یا مستأصل سوژه‌ها را نشان می‌دهند: «خواج توفیق»، هیچ توفیقی جز منقل و وافور ندارد. بندر نماد برکت، رونق و محل تکیهٔ کشتی‌هاست ولی «عمو بندر» در فاقه و تنگدستی محض به‌سر می‌برد. «امان‌آقا» با اینکه مدام پیگیر کار بقیه است و بارها خالد در پناه او امان گرفته است زندگی ناامنی دارد. به‌شکل پیگیر عرق می‌نوشد و با زنش دعوا دارد. «صنم» (زیبارو، لطیف) مادر کرمعلی، نه‌تنها بهره‌ای از ظرافت و زیبایی ندارد مدام مشغول کارهای زمخت بویژه جابجاکردن دیگ‌های بزرگ شلغم است. پسرش «کرم» (روزی‌فراخ)، گویی از فراخی‌های عالم فقط دهانی گشاد نصیب او شده است. واژهٔ بانو معمولاً نوعی وقار را تداعی می‌کند؛ در ظاهر و کنش‌های «بانو»، دختر خواج توفیق، نه‌تنها وقار دیده نمی‌شود، دچار نابهنجاری اخلاقی هم هست. «ابراهیم» پسر رحیم خرکچی دزد و غارتچی است، هیچ نسبتی با وجه تسمیهٔ خود یعنی «نژاده و اصیل» یا «پدر امت» ندارد.

نام‌دهی به سوژهٔ یاغی این بخش از روایت، برخلاف نامگذاری سوژه‌های سنتی حاوی دلالت‌های افزوده همسو با وضعیت و کنش‌های اوست. در قیاس با سنتی‌ها، نوعی گشودگی در رفتارهای وی دیده می‌شود اگرچه نمی‌توان آنها را اندیشیده فرض کرد. واژهٔ بلور کاملاً با این گشودگی همسو است. بلور، شفاف و بی‌ریاست. کسی است که تکلیفش با خودش مشخص است. همیشه بخش عمده‌ای از تنش عریان و هویداست. او معمولاً خود را کامل نمی‌پوشاند: لباس‌های او یا تُنک و شفاف است یا کوتاه و تنگ. گویی مثل یک صافی عمل می‌کند و خالد با آمیزش/ عبور از اوست که از جهان تکراری/ مبتذل خود عبور می‌کند. جالب اینکه او علاوه‌بر عریانی ظاهری، سلاحی عریان‌کن هم دارد؛ او با هر بهانه‌ای می‌خندد. خنده، عریان‌کردن و تقدس‌زدایی از امر ممنوع و پرسش‌ناپذیر است (باختین، ۱۳۸۷: ۵۸).

سوژهٔ پرسشگر هم همانند سوژهٔ یاغی، نامی بامسما دارد با این تفاوت که کنش‌های این سوژه اندیشیده و هدفمند است. واژهٔ مکانیک در ترکیب نام محمدمکانیک، یادآور استعارهٔ نیوتنی «جهان به‌مثابه ماشین» است (دویت، ۱۳۹۷: ۲۷۹- ۲۸۰). در این تلقی/ نگاه مکانیکی به جهان، باور به کنشگری و تغییر به‌جای تقدیر می‌نشیند؛ دیدگاهی که مقابل تلقی سنتی اعم از مذهبی و عرفی قرار دارد. برهمین‌اساس است که محمد مکانیک از روی پرسشگری از هرگونه فروبستگی انتقاد می‌کند و بر این باور است که جهان با علم و بیداری قابل‌اداره است.

دلالت/ دلالت‌های نهفته در نامگذاری سوژهٔ شبه‌مرزی را نمی‌توان فقط با این بخش از روایت تبیین کرد. خالد علاوه بر اینکه به اقتضای جغرافیای جنوب نامی رایج است از نظر لغوی به معنای جاودان است ولی در چه موضوع و موضعی؟! اگر به اقتضای این بخش در نظر گرفته شود، حاوی طنزی تلخ است. درحالی‌که بنا به تحول شخصیتی که در بخش‌های بعدی روایت برای وی رخ خواهد داد، تفسیر بهتری می‌توان از نامگذاری وی طرح کرد.

۳-۱-۲- وجهیت‌نمای صفت: وضعیت، کنش و باور

وجهیت‌نمای صفت شامل وضعیت، کنش‌ها و باورهایی است سوژه‌ها به‌واسطهٔ آنها خود را شناسانده یا شناخته می‌شوند. این دسته از وجهیت‌نماها به‌شکلی نشاندار هویت سوژه‌های موضوع فراخوانی خود را با تکیه بر سلیقه و مصرف آنها بازنمایی می‌کنند. بوردیو برای معرفی سرمایهٔ عاملان اجتماعی اصطلاح «عادت‌واره» به‌کار می‌برد. در نظر وی عادت‌واره نظامی از تمایلات است که اصول، باورها، ارزیابی‌ها، سلایق و رفتار افراد را سامان می‌دهد (گرنفل، ۱۳۹۳: ۹۵). وجهیت‌نمای صفت را می‌توان شکل نشاندار «عادت‌واره» موردنظر بوردیو دانست.

بنا به بازنمایی راوی، عادت‌وارهٔ سوژه‌های سنتی را می‌توان به این شرح صورتبندی کرد: این سوژه‌ها در قالب دو دسته گرایش دینی یا عرفی ذیل چتر نگاه غالب عصر به‌سر می‌برند که یا به باور پیشین سخت دلبسته‌اند یا چاره‌ای جز تمکین از وضعیت موجود ندارند. در جهان هردو دستهٔ مذکور یا تغییر در باور رایج قابل‌تصور نیست یا آنکه به‌مثابه امر منفی مفروض است. اوس‌حداد، خواج توفیق، رحیم خرکچی، عمو بندر، امان آقا، مادر خالد، هاجر و بچهٔ ریغماسی‌اش، بانو، صنم، کرم، ابراهیم، حسنی و غیره از این دسته‌اند. همسو با عادت‌وارهٔ مذکور وجهیت‌نمای صفت در شاخص‌ترین چهره‌ها شامل انواع روزمرگی‌های آلوده به رخوت ذهنی، شغلی و عاطفی است: اوس‌حداد (اعتقاد صلب به همراه بیکاری، منقل و سیگار)، خواج توفیق

(منقل و تریاک مداوم) رحیم خرکچی (فقر، بیماری همسر و سیگار)، عمو بندر (فقر و دلتنگی برای خانواده)، امان‌آقا (عرق‌خوری و جدال با زن). نمایی کلی از وجهیت‌نماهای صفت این دستهٔ از سوژه‌ها را می‌توان در یک روز تجربهٔ زیستهٔ آنان به شرح زیر دید:

«بچه‌ها حیاط را رو سر گرفته‌اند. حسنی، پسر رحیم خرکچی، گاهی روزها دنبال پدرش میرود کوره‌پزخانه که الاغ‌ها را از های کوره‌ها ببرد گودال خشتمال‌ها و از گودال خشتمال‌ها ببرد پای کوره‌ها که مش‌رحیم زیر سایبان خشتمال‌ها چندک بزند و چینی دود کند و پیاله‌ای چای بخورد. آفتاب پهن می‌شود تو حیاط. بوی تریاک خواج توفیق حیاط را پر می‌کند. عمو بندر از اتاق می‌زند بیرون و جلواتاق، سینه‌کش آفتاب می‌نشیند و بلوز پشمی خودش را وصله می‌کند. گاری و جاروی دسته‌بلند عمو بندر کنار کبوترخانه است. رحیم خرکچی، تو آخور الاغ‌ها، کاه می‌ریزد و بعد به سقف سایبان نگاه می‌کند که شکم داده است. **صنم**، لای لنگه‌های در اتاق را باز می‌کند. بعد، هن‌وهن‌کنان دیگ بزرگ شلغم را از اتاق بیرون می‌آورد و می‌گذارد رو چارچرخه. **کرم** تکون بخور. اومدم ننه. پسر زردنبوی صنم از اتاق می‌زند بیرون و پریموس را می‌گذارد زیر دیگ شلغم و چارچرخه را از در خانه می‌راند بیرون. **پدرم** هنوز پای منقل چندک زده است. انگار خیال بیرون رفتن ندارد. پدرم روزهای جمعه می‌رود به دیدن علما. اول می‌رود خدمت شیخ علی. گاهی ازش مسئله‌ای هم می‌پرسد. از شکیات یا از سهویات و یا از محرّمات. با حاج سیدعلی از تلاوت قرآن و از تفسیر قرآن حرف می‌زند ولی به حضور حاج سید محمد که می‌رسد غالباً حرف از تاریخ اسلام است و حقانیت تشیع و بطلان تسنن [...] ولی امروز انگار خیال بیرون رفتن ندارد. صدای امان‌آقا می‌آید: بلور[...] برات پول گذاشتم لب تاخچه. بلورخانم غر می‌زند ـ پولت سر تو بخوره. امان آقا سوار دوچرخهٔ سه‌تفنگهٔ سبزرنگش می‌شود و می‌رود قهوه‌خانه» (محمود، ۱۳۵۷: ۱۶-۱۷).

در کنار سوژه‌های سنتی، سوژهٔ یاغی نه کاملاً نگاه سنتی را رها کرده؛ نه آن را برمی‌تابد. او در مرز سوژه‌های سنّتی و پرسشگر قرار دارد. با اینکه درک عمیق هستی‌شناختی یا تاریخی از وضعیت خود ندارد گویا به‌شکل غریزی دریافته است که وضعیت انسان متزلزل است. برهمین‌اساس وجهیت‌های‌نمای صفت درباب او برخلاف تلقی انضباطی رایج، حاکی از گشودگی بدن از بلع و قهقهه تا دفع/ انزال است. سوژهٔ یاغی این بخش داستان، زنی حدوداً سی و دو ساله، اجاق‌کور (همان: ۱۹) است که همیشه از شوهرش، امان‌آقا کتک می‌خورد. روایت رمان با کتک خوردن او شروع می‌شود: «باز فریاد بلورخانم تو حیاط دنگال می‌پیچد. امان آقا، کمربند پهن چرمی را کشیده است به جانش[...] نالهٔ بلورخانم حیاط را پر کرده است

[...] تمام تن بلورخانم پیداست. یقین باز تنکه نپوشیده است» (همان: ۱۱). او راهی خاص در پیش گرفته‌است. خوش‌قلب می‌نماید و به معنای واقعی بر امر تنانه متمرکز است از انتخاب اسباب راحتی تا انواع عریان‌نمایی:

-«بلورخانم رو زمین فرش پهن نمی‌کند. بلورخانم تخت دونفری دارد. با امان آقا رو همان تخت می‌نشینند و شام می‌خورند[...] و می‌خوابند (همان: ۲۰).

بلورخانم سفره را پهن می‌کند رو تخت و بعد، بشقاب مخصوص امان آقا را می‌گذارد کنار سفره. تو بشقاب، چند پر ترشی موسیر هست با پیازچه و گاهی تربچه‌نقلی[...] و سبزی‌های جوربه‌جور دیگر» (همان: ۲۲).

- «تمام تن بلورخانم پیداست. یقین باز تنکه نپوشیده است. یک بار که تو کبوترخانه بودم [...] به زن‌ها گفت: کش تنکه به کمر آدم جا می‌ندازه و تازه اینطور بهتره» (همان: ۱۱).

- «بلورخانم تو راه‌پله‌ها شکمش را نشانم داد. اصلاً جای تسمه نداشت [...] تنکهٔ بلورخانم از تور مشکی است. سفیدی ران‌هاش، دل آدم را از جا می‌کند (همان: ۳۲).

محمدمکانیک در مقام سوژه پرسشگر به درکی تاریخمند از هستی/ زندگی رسیده است. او به حقوق فردی/ جمعی توجه دارد و بر این باور است که هیچ امری در زندگی اجتماعی ثابت و قطعی نیست؛ به‌عبارتی‌دیگر بنا به ماهیت برهمین‌اساس در شرایط نامتعادل به تغییر می‌اندیشد. وجهیت‌نماهای صفت درباب سوژهٔ پرسشگر را می‌توان در قالب باور به ارادهٔ فردی، عدم قطعیت و واقع‌گرایی دید که به هنگام مواجههٔ وی با سوژه‌های سنّتی در وضعیت، کنش‌ها و باور وی دیده می‌شود:

«نیم ساعت هست که محمد میکانیک از سر کار آمده است. همیشه زیر ناخن‌هاش سیاه است. پدرم می‌گوید: اگه قلب آدم صاف باشه با دستورات کتاب اسرار قاسمی می‌تونه دنیا رو مسخر خودش کنه [...] محمدمیکانیک به این حرف‌ها اعتقاد ندارد، می‌گوید: تو این دنیا هیچی نیس جز همین چیزایی که می‌بینیم... اسیر همین مزخرفاتیم که همیشه بدبختیم، که همیشه باید مثه خر کار کنیم و کیفش رو دیگرون ببرن[...] حرفش را اصلاً دندان نمی‌زند» (همان: ۲۶-۲۷).

«خدا نکند که خواج توفیق کسی کنار منقلش نشسته باشد و رو دندهٔ حرف زدن بیفتد و محمدمیکانیک روبرویش نشسته باشد. حسابی شاخ‌به‌شاخ می‌شوند. - چی داری میگی مرد حسابی؟ - بوده تا بوده، دنیا همین هس[...] باید آقا باشه و نوکرم باشه[...] اما محمدمیکانیک هم خوب از پسش برمی‌آید. حسابی حقش را کف دستش می‌گذارد[...] خب دیگه، اینا

فرمایشات منقله[...] آدمی که روزی دو - سه مثقال تریاک نفله کنه، بایدم که اینجوری فکر کنه» (همان: ۴۸-۴۹).

سوژهٔ شبه‌مرزی، شخصیت اصلی داستان است که در مقام راوی-کنشگر به بازنمایی روایت هم پرداخته است. او کسی است که در یک یا چند ویژگی با دیگر دسته‌ها اشتراک دارد. همین امر او را در وضعیتی آستانه‌ای قرار می‌دهد. وجه شایستهٔ این وضعیت، تسامح و درک حضور دیگری است و وجه خام آن عدم‌استقلال و بی‌موضعی است. خالد شخصیت اصلی داستان در این بخش وضعیتی شبه‌مرزی دارد. وجهیت‌نماهای صفات او همین وضعیت را نشان می‌دهند: به حکمی دلبسته کبوتر هست. ازطرفی اگرچه رفتار دینی ندارد، خاستگاهی مذهبی دارد. ازسوی‌دیگر خلاف نظم دینی خانوادگی، هم غرق امر تنانه با بلور است هم گاه‌گاه همراه دوستان تن به دزدی کودکانه می‌دهد:

-«کنار کبوترخانه می‌ایستم و بلورخانم را نگاه می‌کنم [...] چند روز قبل که تو پله‌های پشت بام نشسته بودم [...] بلورخانم آمد و یک پله بالاتر از من نشست و دامنش را جمع کرد و بالا کشید [...] دستم را که کشیدم رو جای تسمه، یکهو تنم داغ شد» (همان: ۱۱-۱۲).

- «نفس بلور خانم داغ است... گونه و گردنم را می‌سوزاند[...] ما تو تاریکی هستیم [...] نیمه نفس شده‌ام [...] دست‌های بلورخانم سست می‌شود» (همان: ۳۲).

- «حالا عصرها [...] می‌توانم بروم قهوه‌خانهٔ امان آقا [...] اگر دلمان بخواهد می‌توانیم برویم باغ [...] اگر چشم باغبان را دور ببینیم، می‌توانیم یک عالمه خیار هم بدزدیم، هندوانه و خربوزه هم می‌توانیم بدزدیم [...] ابراهیم عینهو میمون از درخت کنار بالا می‌رود [...] تکانش می‌دهد[...] جیب‌هامان را پر می‌کنیم» (همان: ۲۳-۲۴).

در کنار همهٔ اینها، خالد موضع پرسشگرایانهٔ محمدمکانیک درمقابل اهالی دین را هم می‌ستاید (نک. همان: ۴۸).

۳-۱-۳- وجهیت‌نمای قید: حالت و مقدار

وجهیت‌نمای قید تأکید بر حالت و مقدار موضع‌گیری گوینده نسبت به موضوع بازنمایی است. برای تبیین وجهیت‌نمای قید می‌توان سببیّت ملازم موضع‌گیری رجوع کرد. بدین صورت که در هر سخنگویی به‌هنگام جانبداری یا طرد امری امکان دارد که آن را با درجاتی از یقین یا تردید بیان کند. سببیّت درجه‌بندی یقین/ تردید گوینده نسبت به

موضوعی است که وی درحال اظهار آن است. سببیّت می‌تواند درجاتِ پایین، بالا یـا مطلـق نشان داده شود (نک. موتنر،۱۳۹۷: ۹۶).

برجسته‌ترین وجهیت‌نمای قید در دورهٔ پیشـاقهرمانی بسـامد/ تکـرار اسـت. از نظـر ژنـت، بسامد عبارت است از رابطه بین اینکه یک رخداد چندبار در داستان تکـرار مـی‌شـود و تعـداد روایت شدن یا ذکر شدن آن در متن؛ سه نوع رابطه بین رخدادهای داستان و روایـت‌شـدن آن در متن وجود دارد؛ نقل یکبارهٔ آنچه یک بار در داستان اتفاق افتاده است؛ نقل چند بـارهٔ آنچـه چندبار اتفاق افتاده است؛ نقل چند بارهٔ آنچه یک‌بار اتفاق افتاده است (ژنـت، ۱۳۹۸: ۸۱). همسـو با روزمرگی و فرسایش حاکم بر دورهٔ پیشاقهرمانی بسیاری از وضعیت/ کنش‌هایی که حـاکی از رخوت و انجماد فکری، شغلی و عاطفی است، بارها از زبان راوی-کنشگر بازنمایی می‌شود:

-وجه صُلبی فکر اوس‌حداد، بیکاری و سیگار (محمود، ۱۳۵۷: ۱۶، ۱۷، ۲۰، ۲۳، ۲۵، ۳۲، ۳۹، ۵۴).

-تریاک و زغال خواج توفیق (همان: ۱۶،۱۹، ۲۱، ۲۸، ۳۴، ۵۴، ۵۶).

- فقر و درماندگی رحیم خرکچی (همان: ۱۷، ۱۸، ۳۱، ۳۵).

- بدبختی مالی و عاطفی عمو بندر (همان: ۱۶، ۲۷، ۲۸، ۳۷).

- گریهٔ بچه ریغماسی هاجر (همان: ۱۸، ۲۱، ۳۷، ۳۸، ۵۵).

- چهرهٔ گروتسکی کرم، بانو، ابراهیم و چینووق (همان: ۱۷، ۱۹، ۲۱، ۳۷، ۳۸، ۴۲، ۴۳).

از اینها که بگذریم بخش زیادی از تجربهٔ زیستهٔ خالد هم نگاه/ کنش جنسی نسبت به بلور است که گویی باید در همین عرصه غوطه‌ور شود. خود بلور هم بـا اینکـه سـوژهٔ یـاغی اسـت، به‌شکل سرگیجه هم تجربه را تکرار کرده؛ از آن فراتر نمـی‌رود. در ایـن میـان کیفیـت خنـدهٔ محمدمکانیک و شکل انکارهای وی در اقلیت می‌ماند.

با وصف هر سه سطح وجهیت‌نمای اسم، صفت و قید در خدمت بازنمایی رخـوت و انجمـاد دورهٔ پیشاقهرمانی است که در قالب کم‌حرکتی، درمانـدگی، حرکـت معکـوس یـا کـنش‌هـای تکراری نمود یافتـه و و نمـود عینـی آن بـه‌صـورت جـزم‌اندیشـی، خلسـه و اعتیـاد، بیکـاری، بی‌مسمایی، مشاغل فرودست، رفتارهای غریزی و تنانه، و بدشکلی سوژه‌ها را در بر گرفته یـا از آنان سر می‌زند.

۳-۲- شکل‌گیری قهرمانی: بیداری و کنشگری

دورهٔ بیداری و کنشگری خالد که در این نوشتار از آن با عنوان شکل‌گیری قهرمانی یاد شده است، در یک نگاه با فراخوانی و خطاب «آقا» شروع می‌شود که بر زبان پندار جاری می‌شود (همان: ۴۵)، اما در اصل پس از آشنایی با شفق و صدالبته رفتارهای استعمارستیزانه و نمادین جان‌محمد مبنی بر نصب شعار بر سینه و پیروی راننده‌ها از وی؛ خالد هم به‌صورت جدی برانگیخته می‌شود: «دلم می‌خواهد از کار کمک‌راننده هم سر در بیارم. یعنی می‌خواهم بدانم که نوار روسینه‌اش زده است یا نه؟[...] به سینهٔ کمک‌راننده نگاه می‌کنم: «صنعت نفت باید ملی شود» باید ازش بپرسم، باید از این حرف سر در بیاورم. اگر قرار باشد سمت راننده از این نوارها رو سینه‌اش بدوزد، چرا من ندوزم؟ چرا ابراهیم و حسینی و امید ندوزند؟ چرا خالق و چینووق و همه بچه‌های محل ندوزند؟» (همان: ۸۹).

گسترهٔ تداوم روایی این بخش، حدود دویست صفحه و تقریباً دوپنجم روایت را در بر می‌گیرد. کنشگران جدیدی در قالب یکی از طرفین اصلی نزاع گفتمانی روایت به جهان متن وارد می‌شوند. مکان رخدادها شامل چند قهوه‌خانه، میدان، خیابان و یک کتابفروشی است که مصداق‌های حوزهٔ عمومی موردنظر هابرماس هستند. در تلقی هابرماس طی سده‌های هجده و نوزده میلادی محافل خاصی برای مباحثات عمومی عقلانی در اکثر کشورهای اروپا دیدار شد این محافل عرصه‌ای از زیست اجتماعیِ بیرون از دایرهٔ نظارت و کنترل دستگاه‌های دولتی فراهم آورد که در آن شهروندان به‌منظور تبادل آرا درباب مسایل روز، آزادانه در میادین شهر یا صفحات روزنامه‌ها به گفت‌وگو نشستند (گاردینر، ۱۳۹۴: ۵۳-۸۷). افزون بر اینها حوزهٔ عمومی می‌تواند هر فضای عمومی ازجمله قهوه‌خانه‌ها را در بر بگیرد یا در آنها شکل بگیرد (انصاری، ۱۳۸۴: ۲۰۱). قهوه‌خانهٔ امان‌آقا که خالد در آنجا با اعتصاب نمادین کارگران شرکت نفت و رانندگان نفت‌کش‌ها در قالب انواع گفت‌وگود آتشین استعمارستیزانه و نصب پارچهٔ سفید با شعار «صنعت نفت باید ملی شود» آشنا می‌شود (محمود، ۱۳۵۷: ۸۶ به بعد). قهوه‌خانهٔ «مرشد» (همان: ۱۷۰) و علی‌الخصوص قهوه‌خانهٔ «شکوفه» که محل تجمع روشنفکران و نخبگان معترض است: «مشتری‌های قهوه‌خانهٔ شکوفه با مشتری‌های قهوه‌خانهٔ امان‌آقا و قهوه‌خانهٔ مرشد، کلی فرق دارند. اغلب جوان هستند. درس‌خوانده به نظر می‌آیند. دسته‌دسته دور همدیگر نشسته‌اند و گفتگو می‌کنند. حرفشان از نفت است و از اعتصاب کارگران تصفیه‌خانه» (همان: ۲۰۶). علاوه‌بر این‌ها چند میدان و خیابان و صدالبته کتابفروشی شفق حوزه‌های عمومی برسازندهٔ بخش زیادی

از نزاع گفتمانی کارگزاران متنی روایت همسایه‌ها و زمینه‌ساز تکاپوی آنها برای خیزش/ رهایی انقلابیِ مطلوب مؤلف پنهان رمان است.

اگرچه زندگی سوژه‌های سنتی -دینی و عرفی- در روایت جاری است اما اینان در نزاع گفتمانی نقش کلیدی ندارند بلکه بیشتر در نقش پس‌زمینه حضور دارند. در این میان سوژهٔ یاغی هم مانند بقیهٔ سوژه‌های عرفی در جریان روایت گم می‌شود و تا آخر گاه‌گاه به‌همراه خانوادهٔ خالد برای ملاقات او به زندان می‌رود.

بااین‌وصف طرفین تخاصم فقط دو دسته‌اند: الف- سوژهٔ بیدار-کنشگر: این دسته از محمدمکانیک شروع شده، در این بخش به شکل منسجم و تشکیلاتی عمل می‌کنند. ب- سوژهٔ حاکم: کسانی که به حکومت و دولت منسوبند. بنابراین تقابل تنگاتنگ نزاع گفتمانی میان طرفین تخاصم در قالب نگاهی «آنتاگونیستی» که مبتنی بر منطق تقابلی «دوست/ دشمن» است سامان یافته، هریک فراتر از حاشیه‌رانی دیگری، درصدد حذف اوست (نک. موفه، ۱۳۹۱: ۲۱-۲۷).

۳-۲-۱- وجهیت‌نمای اسم: نام‌گذاری

همسو با آرمان‌گرایی ایدئولوژیک دستهٔ اول، وجه تسمیهٔ بسیاری از سوژه‌های منسوب با آن دسته با رنگ‌وبوی آرمان‌خواهی حزبی برجسته می‌شود. تا جایی که حتی راوی-کنشگر داستان هم از نام‌های افراد متعجب می‌شود. البته این را باید نوعی خودآگاهی/ خودافشایی روایی غیرمستقیم فرض کرد که از صبغهٔ تبلیغی نگاه ایدئولوژیک غالب متن برخاسته است: «پیمان، خودش چای می‌آورد. هنوز استکان‌ها را نگذاشته است رو لبهٔ قفسهٔ کتاب‌ها که جوان لاغراندامی می‌آید تو مغازه و با شفق دست می‌دهد. شفق، ما را با هم آشنا می‌کند. کم‌کم دارم از اسم‌ها تعجب می‌کنم. پندار، پیمان، شفق و این یکی هم که تازه با هم آشنا شده‌ایم. «بیدار» سبیل ندارد. معلوم است ریش و سبیلش تنک و کم‌پشت است[...] باز به فکر اسم‌ها می‌افتم. دلم می‌خواهد از شفق بپرسم» (محمود، ۱۳۵۷: ۱۰۵).

اگر به اسامی چهره‌های کلیدی و در مواردی شخصیت‌های فرعی توجه شود، در پیوستار آنها توامانی از حرکت، اراده‌ورزی، آگاهی‌طلبی، باورداشتن، امید، رهایی و مفاهیمی مشابه دیده می‌شود که حاکی از روحیهٔ انقلابی و صدالبته ایدئولوژیک آنهاست: «پندار» (باور)، «شفق» (سرخی غروب یعنی آینده و امید)، «پیمان» (عهد)، «بیدار» (آگاه از مبارزات

طبقاتی و وارسته از آگاهی کاذب)، «آزاد» (رها از بردگی، از خود بیگانه نشده)، «ایمان» (یقین)، «همت» (اراده و تلاش).

نامگذاری در دستهٔ حاکم چندان برجسته نیست. برای برخی از شخصیت‌ها نامی انتخاب نشده است و فقط با مرتبهٔ شغلی مثل استوار، پاسبان و غیره مورد خطاب قرار می‌گیرند. از میان سوژه‌های این دسته دو نفر نام دارند: غلامعلی‌خان و علی شیطان. هردو حکومتی‌اند و در شرایط خاص به پیگیری و بازجویی حتی شکنجه افراد می‌پردازند. در اسم غلامعلی‌خان، میان غلام و خان تناقض و طنزی دیده می‌شود که می‌تواند در قالب وجهیت‌نمای اسم نوعی طعن و طرد ضمنی فرض شود. این وضعیت دربارهٔ علی شیطان آشکار است. خطاب/ لقب شیطان به‌مثابه نوعی برچسب حاوی عمیق‌ترین شکل طرد است. طعن و طردهای مذکور زمانی بیشتر برجسته می‌شوند که در تقابل با نامگذاری‌های مثبت و پویای سوژه‌های حزبی قرار می‌گیرند.

۳-۲-۲- وجهیت‌نمای صفت: وضعیت، کنش و باور

گفتمان در مقام عرصه‌ای معرفتی-ارتباطی، محل اعمال، دفع یا پذیرش نیرو است. همین مؤلفه متن/ جامعه را به‌صورت قطبی‌شده در دو ساحت «ما» و «آنها» سامان می‌دهد. همسو با «مربع مفهومی» یا «مربع ایدئولوژیکی» ون‌دایک، قطب‌بندی مذکور حاوی برجسته‌کردن نکات مثبت ما، افشای نکات منفی آنها، پنهان‌کردن نکات ضعف ما، کتمان نکات مثبت آنها (نک. ون‌دایک، ۱۳۹۴: ۵۹ -۶۰) عمل می‌کند. برهمین‌اساس وجهیت‌نماهای صفت بازنمایی‌کنندهٔ هریک از احتمال‌های مذکور به این شرح می‌توان صورتبندی کرد.

اولین بخش از وجهیت‌نمای صفت که در خدمت بازنمایی نکات مثبت حزبی‌هاست، در فراخوانی خالد از جانب حزبی‌ها دیده می‌شود. این خطاب‌ها طوری است که خالد پیش از آن تجربه نکرده است. خطاب «آقا» به همراه پرسش‌هایی که به‌مثابه به رسمیت شناختن خالد است، به‌صورت ضمنی حاکی نزاکت اجتماعی و عاطفی خطاب‌کننده است:

- «گوش کن آقا[...] تو فقط گوش کن[...] هیچ حرف نزن و گوشم تیز می‌شود... حتماً میری بیرون[...] وقتی رفتی، برو کتابفروشی «مجاهد» و به « شفق» صاحب کتابفروشی بگو...» (محمود، ۱۳۵۷: ۴۵).
- «تکان می‌خورم که از کتابفروشی بزنم بیرون. شفق دستم را می‌گیرد - نگفتی اسمت چیه؟ -خالد. ـ خونه‌ت کجاس؟» (همان: ۵۳).

«می‌روم تو کتابفروشی. سلام- سلام[...] بیا بشین می‌نشینم رو چارپایه‌ای که ته دکان است - چای می‌خوری؟ اصلاً منتظر چنین سؤالی نیستم. هیچ‌کس تا حالا برای خوردن چای نظرم را نپرسیده است» (همان: ۱۰۴).

خالد با این خطاب/ پرسش‌ها به عزت نفس می‌رسد: «احساس می‌کنم که یکهو بزرگ شده‌ام. از همان روزهای اول که با شفق آشنا شدم، کم‌کم این احساس به من دست داد.- تو کجایی جوون؟» (همان: ۹۹). عزت‌نفسی که مقدمهٔ بیداری و کنشگری اجتماعی اوست.

البته در کنار انقلابی‌های سازمان‌یافته مثل شفق، اولین کسی که به جریان بیدار شدن خالد دامن می‌زند، جان‌محمد است. ظاهر روغنی او در مقام طبقهٔ کارگر، سبیل نشاندار حزبی، پارچهٔ سفید با نوشتهٔ خاص به‌مثابه مبارزهٔ نمادین و نگاه‌انداختن‌های مکرر در آینه که نوعی خودآگاهی را تداعی می‌کند، به همراه زبان استعاری استعمارستیزانه، همگی حاکی از شخصیتی جذاب و مطبوع باور چپ آن روزگار است:

«باز انگار جان‌محمد از سرکار قاچاق شده است [...] همیشه یک آینهٔ کوچک و یک قیچی کوچک تو جیبش هست. تا می‌نشیند، کار اولش این است که آینه را بیرون بیاورد و سبیلش را نگاه کند [...] لباس کار جان‌محمد [...] از چربی به سیاهی می‌زند [...] امروز نوار سفیدی رو سینهٔ جان‌محمد است به پهنا و درازای دو انگشت [...] رو نوار نوشته شده «صنعت نفت باید ملی شود» [...] امان‌آقا خوشش می‌آید که سربه‌سر جان‌محمد بگذارد. انگار که تو هم از این نوارا به سینه‌ت چسبوندی؟ جان‌محمد نوک سبیل را تاب می‌دهد. چرا که نه؟! امان‌آقا آهسته می‌زند رو شانهٔ جان‌محمد و می‌گوید: ولی با این حرف‌ها که نمیشه با دم شیر بازی کرد. جان‌محمد خیلی بی‌تفاوت می‌گوید - شیر دیگه پیر شده بابا [...] پشم و یالش ریخته [...] دیگه تموم شد [...] این‌طور که جان‌محمد حرف می‌زند، معلوم است که به حرف‌های خودش اعتقاد دارد [...] جان‌محمد چای می‌خورد. بعد به سبیلش ور می‌رود و بعد آینه را می‌گذارد تو جیبش» (همان: ۸۷-۸۹).

دومین بخش از مثبت‌نمایی «ما»ی مطلوب صدای ایدئولوژیک حاکم بر متن، جالب/ جذاب‌نمایی حزبی‌ها با تکیه بر ژست‌های بدنی، بویژه دلالت‌های مندرج در چهره آنهاست. شفق، بیدار و پندار سه چهرهٔ کلیدی توده‌ای/ چپ روایت‌اند که با وضعیت‌هایی همچون چهره‌ای خندان، صدایی موقر و دلنشین، چشمانی خوش‌حالت و بانفوذ معرفی می‌شوند:

انگار همین چند لحظه مجذوبش شده‌ام. انگار که در همین چند لحظه سکوت، دنیایی با هم حرف زده‌ایم. به شفق احساس احترام می‌کنم (همان: ۵۱).

شفق می‌گوید: پندار ازت خیلی ممنونه ... از آهنگ صداش لذت می‌برم. آنقدر قشنگ و آرام و سنگین حرف می‌زند که اگر پرت‌وپلا هم بگوید به دل آدم می‌نشیند (همان: ۵۹).

شفق حرف که می‌زند، خنده از لبش نمی‌برد. البته، خنده که نه، یک جور لبخند که حرف زدنش را دلنشین می‌کند (همان: ۱۰۵).

بیدار، لبخند می‌زند و برایم شرح می‌دهد. از حرف‌هایش دستگیرم می‌شود که رئیس دولت با انگلیسیا ساخت‌وپاخت کرده است (همان: ۱۱۶).

حرف‌های بیدار به گوشم می‌نشیند[...] از حرفش لذت می‌برم. احساس می‌کنم که مثل یک آدم بزرگ، به حساب آمده‌ام (همان: ۱۱۸).

چای را هم می‌زنم و به پندار نگاه می‌کنم که دارد از زندان حرف می‌زند و از مقاومتی که کرده است، با لذت حرف می زند و با اشتیاقی که چشمان خوش حالتش را درخشان کرده است (همان: ۲۰۷).

با پندار دست می‌دهم. من ایشونو می‌شناسم. نگاه خوش‌حالت پندار به نگاهم می‌نشیند. می‌شناسی؟[...] از کجا؟ [...] دستم را با صمیمیت فشار می‌دهد (همان: ۲۰۹).

پیش از ظهر، پندار که حرف می‌زد، مجذوب شده بودم... خیلی از شفق بهتر حرف می‌زند (همان: ۲۱۰).

سومین بخش از وجهیت‌نمای صفت که برای مثبت‌نمایی سوژه‌های دستهٔ اول به‌کار گرفته شده است، باورهای استعمار ستیزانهٔ آنهاست که به‌شکلی آشکار و همسو با تلقی مارکسیستی به روایت درآمده است. این موارد اگرچه روایت را به نوعی بیانه و شعارگونگی سوق داده؛ بنا به دلالت‌های ظلم‌ستیزانهٔ خود کفهٔ داوری را به نفع حزبی‌ها سوق داده است:

«زیر چراغ‌های روشن، دسته‌دسته، جوان‌ها ایستاده‌اند [...] حرف‌هاشان را نصفه‌کاره می‌شنوم. به این میگن جبر تاریخ. سرووضعشان نشان می‌دهد که درس‌خوانده هستند - کدوم جبر تاریخ عزیزم؟ [...] -این سیاست دیگه رسوا شده. اون دوره گذشت که اگه آب می‌خوردیم می‌گفتن سیاست انگلیسیاس. حالا همه روشن شدن [...] از اندونزی تا اندلس، همه‌جا پرچم خونین انتقام مواج است. [...] سر چهارراه، باز چند نفر دور هم جمع شده‌اند. زار می‌زنند که دبیرستانی هستند. همیشه استعمارگر، با دست خودش، گور خودشو می‌کَنه [...] تاریخ اینو ثابت کرده [...] اگه جهان‌بینی مارکسیستی داشتی هیچوخ این حرفو نمی‌زدی. صداها بالا می‌گیرد (همان: ۱۶۹-۱۷۰).

تجربه ثابت کرده که با تکامل صنعت و توسعهٔ کارخونه‌ها [...] درگیری‌های تازه‌ای بین کارگر و کارفرما به وجود میاد [...] چون مسئلهٔ سرمایه مطرحه، مسئلهٔ سود. و اساس کار کارفرما هم بر بازده هرچه بیشتر دستگاهای تولیدی قرار داره» (همان: ۲۲۲).

آخرین بخش از مثبت‌نمایی سوژه‌های چپ با کمک وجهیت‌نمای صفت به بازنمایی کنش‌های آنان تعلق دارد. این کنش‌ها علاوه‌بر ماهیت استعمارستیزانهٔ خود حاوی دلالت‌های دیگر هم هست که سبب می‌شود که محبوب به نظر آیند. حمایت از همدیگر، مسوولیت‌پذیری نسبت به باورهای مورد توافق و درنهایت فراتر از تعهد مألوف، خطرپذیری زیاد از این زمره‌اند:

-«ببینم بیدار، نوشته رو اون کاغذا چه معنی میده؟ برایم باحوصله شرح می‌دهد [...] حرف‌هاش عجیب‌وغریب است [...] من تا حالا اینها را نفهمیده‌ام. باید خیلی حواسم را جمع کنم تا ملتفت شوم چه می‌گوید. تازه بعضی از حرف‌ها را دوباره و سه‌باره هم برایم می‌گوید» (همان: ۱۱۵).

- « بیدار معلم است[...] دوسالی هست که معلم است [...] سنش از بیست و چهار بالا می‌زند [...] می‌روم تو دکان و کنار بیدار می‌نشینم. [...] -تو امشب می‌تونی با ما همکاری بکنی؟ دلم شروع می‌کند به زدن [...] چی‌کار باید بکنم؟ [...] خیلی آرام می‌گوید: می‌خوام صد تا اعلامیه بهت بدم که بندازی تو خونه‌های خیابون حکومتی. از اول خیابون تا آخر آسفالت» (همان: ۱۱۶-۱۱۹).

«می‌گویم: ولی بیدار، من، نه خط خوبی دارم و نه اینکه می‌تونم تند بنویسم [...] می‌گوید: اونا می‌نویسن. تو فقط همراشون باش [...] باید سینهٔ سد ساحلی غرب کارون را بنویسیم [...] - این شعارو اگه درشت و خوش‌خط بنویسین، فردا صبحش غوغا میشه (همان: ۱۳۶).

«چند ماه دیگر هیجده سالم تمام می‌شود... حالا، تو حوزهٔ پندار هستم. عصرهای جمعه تشکیل می‌شود. با پندار، چهار نفریم. به بحث‌ها و خبرها گوش می‌دهم، روزنامه‌ها و اعلامیه‌ها را می‌گیرم و می روم تو حوزهٔ کارگران جوان ریسندگی و تحویل می‌دهم» (همان: ۲۱۵).

در مقابل مثبت‌نمایی سوژه‌های حزبی، وضعیت و کنش‌های منسوب به سوژه‌های حاکم و پیامدهای برآمده از آنها با بار دلالتی منفی بازنمایی می‌شود. اولین موضوع منفی‌نمایی راوی-کنشگر از سوژه‌های متعلق به دستهٔ حاکم، وضعیت فیزیکی آنهاست که به دو شکل آشکار و ضمنی آمده است. در نوع آشکار منفی‌نمایی به‌صورت مستقیم و در قالب نوعی حیوان‌نمایی نمود یافته است. توصیف راوی-کنشگر از علی شیطان از این زمره است. در نوع

غیرمستقیم هم، گاهی سوژه‌های موضوع منفی‌نمایی با نوعی مرتب‌بودگی و شیک‌پوشی معرفی می‌شوند که علاوه‌بر انضباط حاکی از رفاه آنهاست. این امر اگرچه در کلیت خود ایرادی ندارد، بنا به نابرابری‌های طبقاتی به‌مثابه نشانه‌های از استثمار طبقهٔ حاکم مفروض است. همچنین سوژه‌های متعلق دستهٔ حاکم دارای چشم‌های روشن -سبز و آبی- هستند. بنا به غلبهٔ چشمان تیره در جوامع شرقی، دارندگان رنگین چشمان، بیگانه و اجنبی به‌حساب می‌آیند. افزون‌براین بنا به باوری رایج در جامعهٔ سنتی شرقی، دارندگان چشمان رنگی به‌مثابه افرادی هوس‌مند و بی‌حیا مفروض هستند:

- «علی شیطان دارد می‌آید. این اسم را بچه‌ها بهش داده‌اند. از رو لباس آدم می‌تونه خبرای روزنومه‌هایی رو که تو جیب بغلته بخونه. مثه گربه بو می‌کشه. چشاش مثه چشم کرکسه. حقه‌باز، مثه شغال. چشم‌های علی شیطان آبی است. ابروهاش کشیده و نوک‌تیز است. سبیلش که به‌قاعدهٔ یک باقلای درشت شامی، پشت لبش نشسته است، زرد است» (همان: ۲۱۶).

- « غلامعلی‌خان نگاهم می‌کند. چشم‌هاش عین کشمش سبز است. گره کرواتش را آنقدر ریز بسته است که به اندازهٔ یک ناخن شست است. ریشش را آنقدر خوب تراشیده است که جابه‌جا گونه‌هاش سرخی می‌زند» (همان: ۴۶).

دومین مسئله موضوع منفی‌نمایی در باب دستهٔ حاکم، گزارش نابسامانی اجتماعی زندگی روزمرهٔ آن زمان است. ازیک‌طرف بیکاری، فقر و کوچ که گریبانگر طبقهٔ کارگر است ازسوی‌دیگر عدم پاسخگویی رییس دولت به همراه عدم باور به توانایی بومی، راه را بر هر امیدی می‌بندد:

-«صدای عمو بندر رگدار است [...] خسته است و [...] همهٔ عمرمو نوکری دولت کردم که چی؟... جوونیمو تلف کردم که چی؟... تو خیال می‌کنی که دولت به فکر آدمای بالا عباس؟... اصلاً خیال می‌کنی قدر زحمت آدمو می‌دونه؟ [...] تف!» (همان: ۱۲۷).

این روزها با هرکس حرف بزنی، تو شش‌وبش این است که پول‌وپله‌ای سرهم کند و راهی کویت شود [...] بیشتر مردهای محله‌مان رفته‌اند کویت. علوان آهنگر، حسن نجار، زایر یعقوب، ابول پاره‌دوز، ناصر نفتی و حتی رجب منگی که [...]» (همان: ۱۵۰).

«حرف‌های رئیس دولت بوی خوش نمی‌دهد. یعنی که باب دل کارگران نیست. حالا دیگر این چیزها را خوب می‌فهمم. آدم اگر خنگی هم باشد، این را از نگاه ناراضی کارگران می‌تواند بفهمد (همان: ۱۳۳).

رئیس دولت عقیده دارد که ما هنوز نمی‌توانیم یک لولهنگ بی‌عیب‌ونقص بسازیم [...] می‌گوید: اگر صنعت نفت را ملی کنیم نابود می‌شویم. بیرون ریختن انگلیسی‌ها اشتباه است» (همان: ۱۳۴).

۳-۲-۳- وجهیت‌نمای قید: حالت و مقدار

در این بخش از روایت وجهیت‌نماهای قیدی که برای برجسته‌سازی و مثبت‌نمایی فضا به نفع دستهٔ حزبی ذکر شده است، عمدتاً در قالب اعداد و ارقام دقیق یا کلیت‌های اکثریت‌نماست. به‌عبارتی‌دیگر ذکر دلالت‌های عددی دقیق یا کلی با سببیّت بالا علاوه‌بر واقعیت‌نمایی، فراگیربودگی انقلاب حزبی‌ها و اقبال عمومی به‌سوی آن باور را به شنونده/ خواننده منتقل می‌کند:

« نفتکش یازدهمی همین الآن رسید[...] یازده تا راننده و یازده تا کمک‌راننده. اولی که نفتکش گنده‌اش را زد زیر سایبان و آمد تو، گفت که صدای رادیو را بلندتر کنیم [...] رو سینهٔ همهٔ راننده‌ها و همهٔ کمک‌راننده‌ها، نوار سفید هست «صنعت نفت باید ملی شود [...]چندتا از کارگران تلمبه‌خانهٔ شمارهٔ سه هستند که دسته‌جمعی می‌آیند تو [...] رو سینهٔ همه‌شان نوار هست. حالا، همهٔ مردم شهر، رو سینه‌هاشان نوار دوخته‌اند. یعنی از هر ده نفر، دست‌کم، هشت نفره» (همان: ۱۳۱-۱۳۲).

این روزها حرف همه‌کس همین است. تنها علاجش اینه که ملی بشه[...] بچه‌های مدرسه هم همین را می‌گویند. کاسب بازاری هم همین را می‌گوید (همان: ۱۵۳).

حالا، حتی بچه‌های مدرسه هم رو سینه‌هاشان نوار دوخته‌اند «صنعت نفت باید ملی شود» (همان: ۱۶۸).

شهر، یکپارچه شده است شور و شادی. راننده‌ها چراغ‌های اتومبیل‌ها را روشن کرده‌اند[...] رادیوها درهم شده است. گویندهٔ رادیو با التهاب و پرتوپ حرف می‌زند. مجلس، به خواست تودهٔ مردم، لایحهٔ ملی شدن صنعت نفت را تصویب کرده است» (همان: ۲۱۱).

۳-۳- تثبیت قهرمانی: تاوان و رستگاری

شخصیت داستانی دورهٔ پیشاقهرمانی پس از بیداری و کنشگری همسو با جریان حزبی در مقام قهرمان ظاهر می‌شود. در دورهٔ شکل‌گیری قهرمانی، خالد با مبادرت به انجام چندین کنش انقلابی از پخش اعلامیه، همراهی در دیوارنویسی، شرکت در جلسات، همراهی با اعتصاب درنهایت به‌هنگام حمل چمدان حاوی اعلامیه‌ها و دیگر مدارک دستگیر می‌شود.

رفتن به زندان دورهٔ دیگری را در مسیر انقلابی وی رقم می‌زند که بنا به ماهیت تبادل نیرو اعم از تحمیل/ تحمل و دفع/ پذیرش می‌توان آن را به‌مثابه دورهٔ تثبیت قهرمانی نامید. گسترهٔ تداوم روایی در این بخش بسیار طولانی و سرعت بازنمایی روایت نسبت به بخش‌های قبلی کندتر است. نزدیک به سیصد صفحه از روایت به بازنمایی این دوره اختصاص دارد. اگرچه فرار خالد از دست ماموران را می‌توان نقطهٔ آغاز این دورهٔ دانست (همان: ۱۴۹)، به‌صورت جدی با به زندان افتادن خالد شروع می‌شود: «از گرما دارم خفه می‌شوم. سلول انفرادی، سه قدم درازا دارد و دو قدم پهنا [...] تاریک تاریک هم هست» (همان: ۲۹۷).

طرفین اصلی نزاع گفتمانی در این بخش از روایت دو دسته سوژهٔ بیدار-مقاومت‌گر و حاکم هستند. محل رخدادهای این بخش زندان است. همسو با تلقی فوکویی، انضباط برآمده از زندان ازیک‌سو با هنر توزیع و جداسازی- به‌صورت عام در قالب «بند» و به‌صورت خاص در «انفرادی»- سوژه‌ها را به‌صورت عینی به حصر درمی‌آورد (نک. فوکو، ۱۳۹۰: ۱۷۷). ازسوی‌دیگر بنا به قابلیت رؤیت‌پذیری موجود در زندان –خواه به کمک دوربین خواه با همدستی جاسوس/ نفوذی- حصر برآمده از جداسازی تشدید می‌شود (همان: ۲۱۵). البته سوژه‌های مخالف جریان حاکم افزون بر انضباط‌های مذکور انواع تعذیب از خشونت کلامی تا شکنجهٔ تنانه نیز تحمل می‌کنند.

۳-۳-۱- وجهیت‌نمای اسم: نام‌گذاری

وجهیت‌نمای اسم دو سوژهٔ متنی در این بخش از روایت بسیار برجسته است: خالد و ناصر ابدی. اینجای روایت است که نام خالد در افق حزبی آن معنا می‌یابد. شخص خالد پس از بیداری و کنشگری که سنگ بنای قهرمانی اوست، در این دورهٔ با مقاومت، آن را تثبیت می‌کند. همسو با بار انقلابی/ حزبی رسیدن به این موقعیت به‌مثابه جاودانگی مفروض است. وضعیتی میان نام خالد و مدلول آن نسبتی تام برقرار کرده؛ آن را با بارمعنایی مثبت بامسمّا می‌کند. ناصر ابدی نام دیگری است که وجهیت‌نمای نهفته در آن قابل‌تأمل است. علاوه‌بر اینکه ناصر همسو با معنای نام خود، یاریگر خالد و جریان حزبی است. واژهٔ ابدی که هم‌بندان او به‌دلیل طول مدت زندان به او نسبت داده‌اند، دلالتی دیگر هم دارد. او با یاری رساندن به خالد و مقاومت در اعتصاب کشته می‌شود. بنا به همراهی وی با جریان حزبی مرگ او در نگاه آن جریان به‌مثابه جاودانه‌شدن است. خالد و ناصر از این نظر شبیه همند.

در طیف مقابل هم نام شهری با موقعیت وی متناسب است. واژهٔ شهری می‌تواند حاوی دو نوع دلالت مثبت و منفی باشد که هردو در تقابل با طبیعت/ روستا قرار می‌گیرد. در معنای مثبت شهری یعنی فرهیخته و با فرهنگ. شخصی که با ریاضت و آموزش توانسته به نزاکت فرهنگی برسد. در این حالت طبیعت/ روستا به‌مثابه پیشافرهنگ مفروض است. در معنای منفی، شهری کسی است که از زلالی و صداقت فطری/ طبیعی فاصله گرفته و به انواع مکر و دغل مجهز شده است. آقای شهری روایت را بنا به موقعیت شغلی وی می‌توان از دستهٔ دوم به حساب آورد.

۳-۳-۲- وجهیت‌نمای صفت: وضعیت، کنش و باور

در این بخش از نزاع گفتمانی مندرج در روایت، وجهیت‌نمای صفت را می‌توان در سه سطح تقابل میان سوژه‌های بیدار-مقاومت‌گر و حاکم صورتبندی کرد: الف- تحمل انواع انضباط و تعذیب، ب- مقابله با کمک تمسخر، ج- حرکت به جلو و جهت‌دهی. کنش‌های واقع در هر سطح در خدمت مثبت‌نمایی سوژه‌های بیدار مقاومت‌گر و منفی‌نمایی سوژه‌های حاکم است.

در سطح اول تقابل میان سوژه‌های متخاصم خالد و همدستانش انواع انضباط و تعذیب را تحمل می‌کنند. با دقت در بازنمایی این رخدادها، تحمل‌ها به‌مثابه کنش‌های مثبت همچون پایمردی، باورمندی و رشادت فرض شده؛ سبب می‌شود که شنونده/ خواننده با شکنجه‌شوندگان همنوا شوند و به تحسین آنان بپردازند درمقابل به انزجار از عاملان آن کنش‌ها بینجامد. انضباط تعذیب‌ها شامل بازجویی، ناسزا، فضای تنگ، تاریک و آلوده، کتک، تهدید شدن به سیه‌چشم (محبوب خالد) و درنهایت نمایش چوبهٔ دار است.

-«علی شیطان هلم می‌دهد تو انفرادی و درش را می‌بندد. انفرادی، سه قدم درازا دارد و دو قدم پهنا. جای نفس کشیدن نیست. گرم گرم است. سقف بلندش رو دل آدم سنگینی می‌کند [...] مگر آدم این‌قدر بد دهن هم می‌شود؟ چشم‌هایش را می‌گذارد رو هم و می‌گوید. از مرده‌ها گرفته تا زنده‌ها [...] حواستون جمع این مادربخطا باشه» (محمود، ۱۳۵۷: ۲۹۷-۲۹۸).

- «بازویم را می‌گیرد [...] همراه شهری راه می‌افتم... گلمشت محکم شهری به قفام کوبیده می‌شود. ناغافل پرت می‌شوم [...] چند لحظه گیج می‌شوم. جلو چشمم سیاهی می‌رود [...] مهره‌های گردنم درد گرفته است. رگ‌های گردنم تیر می‌کشد [...] بوی تند شاش همه‌جا را پر کرده است [...] سرم عجب سنگین است. سه‌کنج اتاق یک شکاف هست [...] یک چاهک روباز است که پر است از کثافت و مگس» (همان: ۳۱۳).

- «صدای نامهربان شهری است[...] دستش به جیبش می‌رود. شلاق چنبره‌زده‌ای از تو جیب بیرون می‌آورد... تا بخواهم بجنبم، می‌بینم که رو نیمکت دراز شده‌ام. یکی نشسته است رو گردنم و یکی رو زانوهام [...] دارم خفه می‌شوم» (همان: ۳۱۶).

-«می‌دونی که اون خوشگله رو بازداشت کردیم؟ [...] همون دختره رو میگم که باش رفیقی [...] یکهو تو دلم خالی می‌شود. نامرد، بدجایی انگشت گذاشته است [...] تنم می‌لرزد [...] یکهو به خود می‌آیم [...] نباید دم به تله بدهم [...] صدای شهری است: انگار سکوت کردی بچه؟ [...] تو که نمی‌خوای کفل قشنگ خوشگله رو زیر شلاق له کنم؟» (همان: ۳۲۱-۳۲۲).

-«هرسه می‌آیند تو. یک طناب بلند حلقه‌شده تو دست شهری است. یک نردبان دوطرفه هم همراهشان است [...] انگار قصد دار کشیدنم را دارند، سر طناب حلقه‌شده است [...] پارچهٔ سیاهی رو چشمانم می‌نشیند و پشت سرم گره می‌خورد. صدای قدم‌های سنگین شهری را می‌شنوم» (همان: ۳۳۴-۳۳۵).

سطح دوم وجهیت‌نماهای صفت در این دوره را می‌توان در مقابله با کمک تمسخر دید که سوژه‌های بیدار-مقاومت‌گر بدان متوسل می‌شوند. این شکل از موضع‌گیری ازیک‌سو شجاعت و میزان تسلط آنها و از سوی دیگر استیصال خصم را نشان می‌دهد:

«دو میز هست. پشت هر میز، یک نفر نشسته است. هردو میان‌سالند. هردو لباس شخصی پوشیده‌اند و لباس هردو خاکستری‌رنگ است. یکی‌شان آنقدر لاغر است که دماغش را بگیری جانش می‌زند بیرون. از خواج توفیق هم لاغرتر است. انگار روزی سه - چهار مثقال تریاک ننله می‌کند. دومی، که میزش بزرگتر است و بالاتر، آن‌قدر چاق است که آدم خیال می‌کند الآن است بترکد[...] خنده‌ام می‌گیرد. از آهنگ صدایش خنده‌ام می‌گیرد. آدم به این گندگی و صدا عین دختربچه‌ها؟! [...] صدای مرد لاغر را می‌شنوم. بخون و بعدشم جوابشو بنویس [...] پاهایش عین دو میل زورخانه، کلفت و کوتاه است. مثل تمساح می‌خزد به طرفم [...] از اینکه دارم دستشان می‌اندازم لذت می‌برم. انگار دارم دق دلی خالی می‌کنم» (همان: ۳۰۴-۳۰۷).

افزون بر این راوی-کنشگر با انگاره‌های دیگری همچون کندذهنی، سردی، حیوان‌نمایی، کثیف‌بودگی آنها را زشت می‌نمایاند:

- «شهری» می‌آید تو [...] یکهو تو نگاهش چیزی می‌بینم که کمتر دیده‌ام. انگار نوعی حواس‌پرتی، نوعی کم‌شعوری و بی‌ارادگی و یا نوعی یخزدگی. عینهو چشمان آدم مرده [...] شهری است [...] لالهٔ گوشم را پیچ می‌دهد... نگاهش خصمانه‌تر از نگاه سگ هار است. باید

تحمل کنم [...] لبخند می‌زنم. هنوز نقش لبخند رو لبانم است که دوباره پنج انگشت سنگین شهری، مثل شلاق گونه‌ام را می‌کوبد» (همان: ۳۱۲-۳۱۴).

-«سفیدی چشمان شهری زردی می‌زند. مثل چشم گرگی که برقان گرفته باشد. دندان‌های کثیف طلایش بیرون می‌افتد» (همان: ۳۲۲).

سطح سوم وجهیت‌نماهای صفت در دورهٔ تثبیت قهرمانی مبتنی بر حرکت روبه‌جلو خالد و رفقای وی است. در این سطح خالد به‌همراه پندار، ناصر ابدی و دیگر همراهان دست به اعتصاب غذا می‌زنند که نهایت آن استیصال رئیس زندان و دستور تیراندازی از طرف اوست:

- «علناً از اعتصاب حرف می‌زنیم. انگار دیگر حرف اعتصاب عادی شده است (همان: ۴۵۹).

پیش از ظهر است. دو زنبیل بزرگ برامان نان آورده‌اند. هرکدام دو گرده سیاه بیات. پندار، گرده‌های نان را می‌گیرد و [...] می‌گذارد زمین. من هم همین کار را می‌کنم. بعد، ناصر ابدی [...] گرده‌های نانش را می‌گذارد رو نان‌های من و پندار. بعد، منوچسیاه است و بعد، مهدی سینه‌کفتری و تا چشم به هم بزنیم، می‌بینیم که نان‌ها، وسط بند رو هم کوت شده است [...] رئیس زندان [...] نگاهش که به کومهٔ نان‌ها می‌افتد، می‌ایستد. رنگش می‌پرد» (همان: ۴۷۰).

چیزی به ظهر نمانده است. ضعف و گرسنگی زور می‌آورد[...] باید کاسه‌زنی را شروع کنیم. تمام شهر را رو سر می‌گیریم. یکصد جفت کاسهٔ مسی که در یک لحظه بدهم کوبیده شود، صداش از ترکیدن گلوله توپ هم پرتوان‌تر است (همان: ۴۸۶).

تمام تن رئیس زندان به عرق نشسته است. قنداق تفنگ را به زمین می‌گذارد[...] صدایش مثل گلوله می‌ترکد (همان: ۴۹۲).

۳-۳-۳- وجهیت‌نمای قید: حالت و مقدار

وجهیت‌نماهای قید را همسو با ماهیت این دوره می‌توان از چند منظر تعدد انضباط/ تعذیب‌ها، تنوع و شدت آنها تبیین کرد. علی شیطان، غلامعلی‌خان، دو مرد لاغر و چاق، شهری، رئیس زندان وغیره، هرکدام چند بار به بازجویی/ شکنجهٔ خالد و همدستانش می‌پردازند. علاوه‌بر دفعات بازجویی/ شکنجه تنوع و شدت آنها هم قابل‌تأمل است: بازجویی، ناسزا، فضای تنگ، تاریک و آلوده، غذای بد، کتک، تهدید شدن به نزدیکان و نمایش چوبهٔ دار است.

برای درک بهتر شدت روایت کافی است به تداوم روایی متن به هنگام بازنمایی مواجههٔ شهری با خالد توجه شود که در آن سرعت روایت نسبت به بخش‌های دیگر بسیار پایین است. خالد در اغلب موارد موضوعات را با جزئیات توضیح می‌دهد. اینجای روایت نه صرفاً بنا

به توضیح جزئیات بل بنا به ماهیت زجرآور فضا، زمان پدیداری خالد بسیار دیرپای است. اوج دیرپایی را می‌توان در بخش دیگری از این دوره یعنی انفرادی صد و یک روزهٔ پایانی زندانی بودن خالد دید که با قید عددی صد و یک که به بنا نمادین آن –عدد فرد- که دال بر ناتمامی است، برجسته می‌شود:

« صد و یکمین خط را رو دیوار می‌کشم و می‌نشینم. صد و یک روز است که تو انفرادی هستم. اگر تو حسابم اشتباه نکرده باشم، فردا باید آزاد شوم [...] صد و یک روز است که از هیچ‌کس و هیچ‌جا خبر ندارم. حتی ملاقاتم را ممنوع کرده اند. حتی وقتی که بچه‌ها از جلو انفرادی رد می‌شوند که بروند ناهار بگیرند و یا بروند شام بگیرند، باید بنشینم که از شوراخ گرد در آهنی چشمم به هیچ تنابنده‌ای نیفتد. صد و یک روز است که چشمم به چاردیواری تنگ انفرادی است. صد و یک روز است که از هواکش مشبک سقف آسمان را امشب می‌بینم» (همان: ۴۹۵-۴۹۶).

البته این صد و یک روزی که خالد پشت سر می‌گذارد وی را از منظر مؤلف پنهان روایت، به ناتمامی/ جاودانگی نمادین می‌رساند و دال خالد با مدلول خود نسبتی طبیعی و تام یافته؛ قهرمان به رستگاری می‌رسد.

۴- نتیجه‌گیری

رمان *همسایه‌ها* با رویکردی رئالیستی برای بازنمایی/ مقبول‌نمایی دانایی/ کنش حزبی در مقابلِ دیگری‌های آن بویژه جهان سرمایه‌داری و نظام سلطنتی طرفدار آن به نگارش درآمده است. نزاع گفتمانی بازنمایی شده در متن را بنا به تحوّل ایدئولوژیک شخصیت اصلی داستان می‌توان به سه دورهٔ پیشاقهرمانی، شکل‌گیری قهرمانی و تثبیت قهرمانی تقسیم کرد.

در دورهٔ اول، نزاع گفتمانی میان چهار دسته سوژهٔ سنتی، یاغی، پرسشگر و شبه‌مرزی جاری است. منتهی با دقت در وجهیت‌نماهای اسم، صفت و قید می‌توان به نوعی انجماد و رخوت فکری، شغلی و عاطفی را در وضعیت و کنش‌های اغلب سوژه‌ها دید. نام‌های بی‌مسما، افکار صُلب، بیکاری و اعتیاد، فضایی راکد را نشان می‌دهد. البته از منظر عینی هم فضا مشوش است چیزی به نام حریم خصوصی برای سوژه‌ها وجود ندارد. این شکل از بازنماییِ روایی بیشتر از آنکه درصدد برجسته‌کردن نزاع جاری میان سوژه‌های متخاصم باشد، در مقام پس‌زمینهٔ موقعیت شخصیت اصلی داستان عمل می‌کند تا بتواند همسو با باور حزبی تحول وی در طول حرکت/ ماجراجویی را به‌مثابه امری مثبت نشان دهد.

در دورهٔ دوم که سوژه‌های حزبی و حاکم طرفین اصلی نزاع هستند، بیداری و کنشگری شخصیت اصلی داستان یعنی خالد سبب می‌شود که او به‌مثابه یک قهرمان ظاهر شود. در این دوره همهٔ وجهیت‌نماها در خدمت مثبت‌نمایی حزبی‌ها و منفی‌نمایی سوژه‌های حاکم هستند. در وجهیت‌نماهای اسم، نام‌های سوژه‌های حزبی همگی رنگ‌وبوی امید، ایمان، آزادی و رهایی دارد در مقابل نام سوژه‌های مقابل طنزآلود یا منفور می‌نماید. علاوه‌براین وجهیت‌نماهای صفت هم سوژه‌های حزبی را خوشرو، جذاب، حامی، مسئولیت‌پذیر، انقلابی و شجاع نشان می‌دهند. آنان با برگزیدن فضاهای عمومی -همچون قهوه‌خانه‌ها و میدان‌ها- که به‌مثابه محلی دموکراتیک به حساب می‌آیند نیز با ژست‌های خوشایند و کنش‌های آزدیخواهانه به کنشگری می‌پردازند. درحالی‌که سوژه‌های حاکم گاه با چهره‌های ناخوشایند گاه با پوشش و آرایشی چشمگیر که بی‌دغدغگی آنها می‌رساند، توصیف می‌شوند. در هردو شکل نوعی نامعمول‌بودگی و شاید اجنبی‌نمایی دیده می‌شود. اجنبی‌نمایی مذکور با رنگ چشمان متفاوت آنان تشدید می‌شود. افزون‌براینها وجهیت‌نماهایی قید نیز با ذکر دقیق اعداد یا کلی‌گویی با سببیّت بالا در خدمت بازنمایی فراگیری انقلاب حزبی‌ها و استقبال بالای مردم از آنهاست.

دورهٔ سوم نیز تداوم تخاصم دورهٔ دوم است با این تفاوت که این دوره را باید دورهٔ تثبیت قهرمانی خواند. رخدادها در زندان اتفاق می‌افتد و خالد با تحمل انواع انضباط/ تعذیب، مقابله با تمسخر و حرکت رو به جلو همچون جهت‌دهی به اعتصاب، قهرمانی خود را تثبیت می‌کند. تمام این رفتارها همچون دورهٔ دوم به‌مثابه تعهدپذیری، شجاعت و آزادیخواهی قلمداد می‌شود در مقابل با کندکردن سرعت روایی و ذکر جزئیات زندان برای مثال تعدد، تنوع و شدت انضباط/ تعذیب‌ها وجههٔ منفی طرف مقابل برجسته‌تر می‌شود. مثبت‌نمایی خود و منفی‌نمایی دیگری، در این بخش از روایت با وجهیت‌نمای عددیِ « صد و یک» که مقدار محدودیت/ ممنوعیت رواداشته بر خالد را نشان می‌دهد، به اوج می‌سد.

بااین‌وصف دلالت‌های زبانی و روایی و در کل پیرنگ داستان در دو سطح حرکت طولی (قیاس یک دوره با دورهٔ قبل) و عرضی و درزمانی (قیاس یک دسته با دستهٔ دیگر در یک دوره) و با انواع وجهیت‌نما در خدمت تداوم و دامنه‌گذاری به صدای مؤلف پنهان متن مبنی بر مثبت/ مشروع‌نماییِ باور/کنش حزبی است و تخاصم هژمونیک میان سوژه‌های متخاصم را به نفع سوژه‌های منطبق/ انطباق‌یافته سوق می‌دهد. البته گاه بوی مانیفست حزبی نیز به شکل شعاروار در داستان منتشر شده؛ بخشی از وجه دراماتیک و هنری داستان را به تعلیق در می‌آورد.

منابع

آلتوسر، لویی. (۱۳۹۵). *ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت*، ترجمهٔ روزبه صدرآرا. تهران: چشمه.

احمدی‌وند، محسن. (۱۴۰۰). «نام‌شناسی شخصیت‌ها در رمان *همسایه‌ها*». *پژوهش‌های نثر و نظم فارسی* دانشگاه اهواز، ۵ (۱۲)، ۲۶۳-۲۸۱.

انصاری، منصور. (۱۳۸۴). *امکانات دموکراتیک اندیشه‌های میخائیل باختین و یورگن هابرماس*، تهران: مرکز.

باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان*، ترجمهٔ رویا پورآذر. تهران: نی.

باقی‌نژاد، عباس. (۱۳۹۸). «احمد محمود: روایتِ تاریخ و داستان در *همسایه‌ها*». *نشریهٔ زبان و ادب فارسی* دانشگاه تبریز، ۷۲ (۲۴۰)، ۴۷-۶۶.

برانون، مارتین و رینام، فلیزیتاس. (۱۳۹۷). *واژه‌نامهٔ توصیفی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی منتظرالقائم و زهرا اسدی. تهران: لوگوس.

توماشفسکی، بوریس. (۱۳۸۵). *«درون‌مایگان»، نظریهٔ ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، گردآوری ترجمه به فرانسه تزوتان تودوروف. ترجمهٔ عاطفه طاهایی. تهران: اختران. ۲۹۳-۳۴۱.

دویت، ریچارد. (۱۳۹۷). *جهان‌بینی‌ها: درآمدی بر تاریخ و فلسفهٔ علم*، ترجمهٔ احسان سنایی اردکانی. تهران: ققنوس.

ریمون-کنان، شلومیت. (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

زنوزی‌جلالی، فیروز. (۱۳۸۲). «جایگاه واقعیت تاریخی در داستان: نگاهی به جایگاه حزب توده در رمان *همسایه‌ها*». *ادبیات داستانی*، (۷۴)، ۱۶-۲۱.

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

ساچکوف، بوریس. (۱۳۶۲). *تاریخ رئالیسم*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: تندر.

سجویک، پیتر. (۱۳۹۷). *مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۸۱). تاریخ تحلیلی شعرنو، ج۱. تهران: مرکز.

فاولر، راجر. (۱۳۹۵). *سبک و زبان در نقد ادبی*، ترجمهٔ مریم مشرّف. تهران: سخن.

فقیه‌عبدالهی، مریم و اسداللهی، خدابخش و ظهیری‌ناو، بیژن.(۱۴۰۰). «تحلیل مؤلفه‌های رئالیسم سوسیالیستی در رمان *همسایه‌ها*». *پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی*، ۵ (۱۳)، ۳۱-۴۷.

فوکو، میشل. (۱۳۹۰). *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نی.

گاردینر، مایکل. (۱۳۹۴). «عموم‌های آزاد و سمپوزیوم‌های گروتسک: آرای هابرماس و باختین پیرامون مکالمه، زندگی روزمره و حوزهٔ عمومی». *هابرماس، باختین و بوردیو: تأملاتی دربارهٔ حوزهٔ عمومی*، سرویراستار نیک کراسلی و جان مک رابرتز، ترجمهٔ محمود مقدس. تهران: روزنه. ۸۷-۵۳.

گرنفل، مایکل. (۱۳۹۳). *مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو*، ترجمهٔ محمد مهدی لبیبی. تهران: افکار.

لاینز، جان. (۱۳۸۳). *مقدمه‌ای بر معناشناسی زبانشناختی*، ترجمهٔ حسین واله. تهران: گام نو.

لینتوِلت، ژپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای درباب گونه‌شناسی روایت: نقطهٔ دید*، ترجمهٔ علی عباسی و نصرت حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.

محمود، احمد. (۱۳۵۷) *همسایه‌ها*، تهران: امیرکبیر.

مدنی‌پور، علی. (۱۳۹۱) *فضاهای عمومی و خصوصی شهر*، ترجمهٔ فرشاد نوریان. تهران: سازمان فناوری اطلاعات و ارتباطات شهرداری.

مکوئیلان، مارتین. (۱۳۸۸). *گزیده مقالات روایت*، ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

موتنر، گرلینده. (۱۳۹۷). *گفتمان و مدیریت از دریچهٔ تحلیل گفتمان انتقادی*، ترجمهٔ روح‌الله عطایی. تهران: لوگوس.

موفه، شانتال. (۱۳۹۱) *دربارهٔ امر سیاسی*، ترجمهٔ منصور انصاری. تهران: رخداد نو.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). *صد سال داستان‌نویسی ایران*، ج۱ و۲. تهران: چشمه.

ون‌دایک، تئون. (۱۳۹۴). *ایدئولوژی و گفتمان*، ترجمهٔ محسن نوبخت. تهران: سیاهرود.

ون‌لیوون، تئو. (۱۳۹۵). *آشنایی با نشانه‌شناسی اجتماعی*، ترجمهٔ محسن نوبخت. تهران: علمی.

هال، ادوارد. تی. (۱۳۷۶). *بعد پنهان*، ترجمهٔ منوچهر طبیبیان. تهران: دانشگاه تهران.

Frawley, W. (2006). *The Expression of Modality*, Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Halliday, M. A. K. & Matthiessen, C. (2014). *An Introduction to Functional Grammar*, London: Routledge.

Silverman, K. (1983). *The sabject of semioties*, newYork: oxford university press.

Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and Point of View*, London: Routledge.

روش استناد به این مقاله:

امین حمه‌رضا محمدامین، امین و پارسا یعقوبی‌جنبه‌سرایی. (۱۴۰۲). «ساخت ایدئولوژیک دلالت‌های زبانی-روایی رمان همسایه‌ها: وجهیت‌نماها و نزاع گفتمانی». *نقد و نظریه ادبی*، ۱۶(۲): ۱۲۵-۱۵۶. DOI: 10.22124/naqd.2024.26652.2554

Copyright:

Copyright for this article is retained by the author(s), with first publication rights granted to *Naqd va Nazaryeh Adabi* (*Literary Theory and Criticism*).

This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided that the original work is properly cited.