Interdisciplinary research in persian Language and literature
Print ISSN: 2821-076X
Online ISSN: 2821-0778
Vol. 1, New Series, No.1, spring and summer 2022

Rhetorical Narrative Of The Novel Panjshanbe Firuzeeies

Fateme shekardast[1*], narges mohamadi badr[2]

[1*] *Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University*
[2] *Associate Professor Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University*

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
16/01/2021
Accepted:
04/12/2021

ABSTRACT

Rhetoric narratology is one of the sub-categories of post-classic narratology in contemporary narrative theory. The rhetoric narratology is looking forward to influencing the plot on the audience and discovering rhetoric structures. The narration is assumed as a targeted communicative action in the rhetorical approach. In this view, the narration is not merely a representation of events. It is an event in which speakers seek to attract attention and influence the audience's values. In rhetoric narratology, an implied author is paid more attention than a narrator. The implied author is an applied semantic identity that is more interpretive rhetoric than narrative rhetoric. In this article, after expanding this term based on the theory of Mikhail Bakhtin (as the initiator of this theory) and Wayne C. Booths, the novel of Turquoise Thursday by Sara Erfani has been read and interpreted in three levels of author, text and reader. Therefore, the implied author and his/her tricks in rhetoric functions of the story (contrast trick, realization, changing the point of view and narrator, argument and its justification trick, intelligent choice of the plot) are considered. Discourse stresses and signs (intensities and extensive) and finally different levels of audience and influential ways are considered in the text. As a result, the author has tried to use some tricks in order to reach her favorite rhetoric level and the main aim of the story (intellectual and spiritual growth of the human being through electoral capability). This effort is as a separate event that constitutes rhetoric structure of the story.

Keywords: rhetoric narratology, implied author, Semiology, discourse tension, novel, turquoise Thursday, Sara Erfani

Cite this article: shekardast, Fateme , mohamadi badr,narges *.(2022).* Rhetorical Narrative Of The Novel Panjshanbe Firuzeeies*, Interdisciplinary research in persian Language and literature*,*Vol. 1, New Series, No.1, spring and summer 2022*: page: 213-236.

DOI: 10.30479/irpli.2021.14921.1020

© The Author(s).

Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: Fateme shekardast
Address: *Assistant Professor of Persian Language and Literature, Payame Noor University*
E-mail: *f.shekardast@gmail.com*

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

روایت‌شناسی بلاغی رمان پنجشنبهٔ فیروزه‌ای اثر سارا عرفانی*

فاطمه شکردست[1*]، نرگس محمدی بدر[2]

[1*] استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

[2] استادیار دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۳۹۹/۱۰/۲۷

پذیرش:
۱۴۰۰/۰۹/۱۳

چکیده

«روایت‌شناسیِ بلاغی» یا «بلاغت داستان» یکی از زیرشاخه‌های روایت‌شناسی پساکلاسیک در نظریهٔ روایت معاصر است که در پی کشف شگردهایی است که موجب تأثیر روایت بر مخاطب می‌گردند. این رویکرد، روایت را یک کنش ارتباطی هدفمند فرض می‌کند که در این نگاه، روایت صرفاً بازنمایی رویدادها نیست؛ بلکه خود نیز یک رویداد است؛ رویدادی که در آن نویسنده به‌دنبال جلب‌توجه و تأثیر بر شناخت، احساسات و ارزش‌های مخاطبان است. در این مقاله پس از بسط مفهوم بلاغت داستان براساس آرای «وین سی.بوت»، رمان *پنجشنبهٔ فیروزه‌ای* اثر سارا عرفانی، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. رمان مذکور را می‌توان در گروه رمان‌های دینی جای داد که با هدف تعالی خواننده بر مدار سبک زندگی دینی خلق شده است. کشف ترفندهای بلاغی این رمان می‌تواند ما را در تحلیل رمان‌های دینی معاصر یاری کند. در این مقاله، رمان در سه سطح «نویسنده»، «متن» و «خواننده» با هدف یافتن ترفندهای بلاغی مؤثر بر مخاطب، بازخوانی و تحلیل شده است که نتایج پژوهش نشان می‌دهد «نویسنده» آگاهانه کوشیده تا ترفندهایی را ترفند تقابل، حقیقت‌نمایی، تغییر زاویه‌دید و راوی، استدلال و ترفند توجیه آن، انتخاب موضوع خاص برای رسیدن به سطح بلاغی مطلوبش به‌کار گیرد و به‌وسیلهٔ آن به هدف اصلی داستان، یعنی ارتباط با مخاطب و رشد فکری- معنوی انسان به مدد قوهٔ انتخاب‌گری برسد. در «متن» نیز حضور نشانه‌ها و تنش‌های گفتمانی در مسیر این تأثیرگذاری مطرح هستند که سطوح مختلف مخاطب یعنی «خواننده» و شیوه تأثیرگذاری داستان بر آن‌ها نیز مورد توجه قرار گرفته است.

کلمات کلیدی: روایت‌شناسی بلاغی، رمان دینی، پنجشنبهٔ فیروزه‌ای، سارا عرفانی.

استناد: شکردست، فاطمه، محمدی بدر، نرگس. (۱۴۰۱). *روایت‌شناسی بلاغی رمان پنجشنبهٔ فیروزه‌ای اثر سارا عرفانی*،دوفصلنامه پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، سال اول، دورهٔ جدید، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱: ۲۳۶-۲۱۱.

DOI : 10.30479/irpli.2021.14921.1020

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان.

* - پست الکترونیکی نویسنده مسئول: *f.shekardast@gmail.com*

۱. مقدمه

ادبیات در همهٔ دوره‌ها علاوه‌بر ارزش زیباشناسانه، نمایندهٔ افکار و انعکاس‌دهندهٔ مفاهیم فکری جوامع بوده است: «ادبیات به دلیل ژرف‌نگری و اصالت، ما را برای نقد دنیای سطحی، عقلانی و کالایی‌شده‌ای که در آن زندگی می‌کنیم، در موقعیتی مناسب قرار می‌دهد. نقد ادبی که بهترین‌های چندهزاره نوشتن را جستجو می‌کند و در حفظ آن‌ها می‌کوشد، هم‌زمان با نقد اجتماعی عمل می‌کند و ادبیات امکان عمیق‌ترین نگرش‌های ممکن به ماهیت انسان را به ما عرضه می‌کند» (برتنز، ۱۳۸۸: ۴۶).

در قرن حاضر، ادبیات داستانی اعم از رمان و داستان کوتاه، بیش از دیگر نمونه‌های ادبی به انسان و مناسبات او در اجتماع پرداخته است؛ به‌عبارت‌دیگر، ادبیات داستانی یکی از مهم‌ترین ابزارهای تولید معنا از طریق چارچوب‌های مفهومی و گفتمانی است و به‌همین‌دلیل، هدف از مطالعهٔ داستان، درنهایت آشکارساختن روایت ویژه‌ای از جهان، روابط و مناسبات انسانی است که در خلال آثار ادبی شکل گرفته و پرورش یافته است.

روایت‌شناسی حوزه‌ای است که از ابتدای سدهٔ بیستم به اشکال مختلف به آن توجه شده است و افراد بسیاری از پراپ، شکلوفسکی، بارت و غیره، نظریه‌های مختلفی برای آن ارائه داده‌اند. «روایت‌شناسی بلاغی» یک نوع قرائت روایت‌شناسانهٔ متن و تحلیل رمان است. تلفیق روایت‌شناسی معاصر و بلاغت، به‌وجودآورندهٔ «روایت‌شناسی بلاغی» است که از سویِ نظریه‌پردازان متعددی مورد توجه قرار گرفته است: «به‌جز بلاغت داستان، کاربردشناسی و تحلیل گفتمان – دو شاخه جدید زبان‌شناسی– نیز به مدد بلاغت، راهی به‌سوی نقد جدید گشوده‌اند؛ با این تفاوت که علم معانیِ سنتی، گوینده‌مدار است؛ درحالی‌که این دو شاخهٔ جدید از زبان‌شناسی– که می‌توان به آن علم معانی جدید گفت – خواننده‌مدار هم هستند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۲)؛ یعنی هم به گوینده توجه دارد و هم به خواننده. باختین معتقد است که «ادبیات داستانی زیرمجموعهٔ علم بلاغت است، چون کاری که انجام می‌دهد معطوف به هدف است. باختین استدلال می‌کند که رمان نسبت‌به شعر، در هر برههٔ تاریخی مشخص، اشتراکات بیشتری با سایر فرم‌های بلاغی مثل زبان مورد استفاده در روزنامه‌نگاری، اخلاق، دین، سیاست، و اقتصاد دارد» (به نقل از:کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۸۸).

درواقع «روایت‌شناسی بلاغی» به‌دنبال تأثیر پی‌رنگ بر مخاطب و کشف سازه‌های بلاغی، موجدِ چنین تأثیری است: «رویکرد بلاغی به داستان و داستان‌گویی، در بوطیقای ارسطو و تعریف او از تراژدی به عنوان تقلیدِ کنشی که شفقت و ترس را برمی‌انگیزد و به تهذیب احساسات منجر می‌شود، ریشه دارد» (فیلان، ۱۳۹۲: ۱۲). در رویکردهای نظری قرن بیستم، وین‌سی.بوت[1] رابطهٔ بوطیقا و بلاغت را معکوس کرد و با انجام این کار راه را برای رویکرد بلاغی هموار کرد.

۱-۱. مبانی نظری

روایت‌شناسی[۲] و نظریهٔ روایت[۳]، اصطلاحاتی مشابه به نظر می‌رسند؛ اما برخی افراد میان این دو تفاوت قائل شده‌اند: «اولی روایت‌شناسی کلاسیک یا به اصطلاح ساختارگرا نامیده می‌شود و آرای نظریه‌پردازانی چون تزوتان تودورف، رولان بارن، ژولین آلژیراداس گرمس، ژرار ژانت، فرانتس استنزل، میکی بال، سیمور چتمن، جرالد پرینس و سوزان لنسر را در برمی‌گیرد و دومی روایت‌شناسی پساکلاسیک خوانده می‌شود که رشته‌ها و زیررشته‌های متنوعی دارد» (راغب، ۱۳۹۳: ۱۱۴).

رویکرد بلاغی یکی از شاخه‌های معتبر نظریهٔ روایت معاصر است و میخائیل باختین، وین سی.بوت، سیمور چتمن، ویلیام نلس، جیمز فیلان و غیره، از نظریه‌پردازان بنامِ این شاخه از نقد هستند: «رویکرد بلاغی، روایت را یک کنش ارتباطی هدفمند فرض می‌کند. در این نگاه، روایت صرفاً بازنمایی رویدادها نیست بلکه خود نیز یک رویداد است؛ رویدادی که در آن کسی با بازنمایی رویدادها کاری انجام می‌دهد و به بیان رسمی‌تر، نظریه‌پرداز بلاغی روایت را بدین‌صورت تعریف می‌کند که در یک زمان و با یک هدف یا هدف‌هایی، شخصی برای دیگری می‌گوید که چه اتفاقی افتاده است» (فیلان، ۱۳۹۲: ۱۰).

«بلاغت داستان به حمایت از ترفندهای ویژه‌ای پرداخت که در نیمهٔ قرن بیستم مورد توجه نبودند، به‌ویژه کاربرد توضیحات آشکار نویسنده در متن. بوت گمان نمی‌کرد که این توضیحات همیشه اثرگذارند بلکه درعوض استدلال می‌کرد که داوری دربارهٔ اثرگذاری، به رابطهٔ توضیحات و هدف کلی رمان از تأثیر بر مخاطب خود به شیوهٔ خاص بستگی دارد که اگر توضیحات، هدف را پیش ببرند، تأثیرگذارند و اگر بی‌اعتبار کنند، تأثیرگذار نیستند» (همان: ۱۲). در پیشبرد این موضوع، بوت استدلال می‌کند که هر ترفندی، تأثیری متفاوت بر مخاطبانش می‌گذارد و بنابراین هر ترفندی، اساساً بلاغی است. درنتیجه توضیحات آشکار نویسنده، فقط بخشی از استدلال جامع‌تر او دربارهٔ رابطهٔ بلاغت و داستان است. انتخاب رمان‌نویس این نیست که آیا از بلاغت استفاده کند یا نه؛ بلکه کمابیش این است که چه نوعی را استفاده کند؛ نوعی که به توضیحات آشکار مربوط می‌شود، یا نوعی که با خودداری از توضیحات، به بازنمایی صحنه‌های نمایشی یا چکیده‌های رویدادها و غیره مرتبط است (همان).

سه نسل، نظریهٔ روایت بلاغی را پرورانده‌اند که نمایندهٔ نسل اول میخائیل باختین، نمایندهٔ نسل دوم وین سی.بوت و نمایندهٔ نسل سوم، جیمز فیلان و پیتر رابینوویتز است که محمد راغب در مقالهٔ خود (۱۳۹۳) با استناد به آراء و نظرات این سه نسل و همچنین آرای منتقدین آنان، به مراحل تکامل این نظریه پرداخته است.

وین بوت پیش از انتشار مقالهٔ ؟«مرگ مؤلف» بارت، اصطلاح «نویسندهٔ ضمنی»[۴] را در بلاغت داستان مطرح کرد که این مسئله، واکنشی به موضع نقد نو در برابر نیت مؤلفانه و آرمان زیبایی‌شناختیِ نوشتارِ غیرشخصی بود: «نویسنده ضمنی نه یک انسانِ غیرشخصیِ آرمانیِ عام؛ بلکه گونه‌ای ضمنی از خود

نویسنده است که با نویسندگان ضمنی آثار افراد دیگر تفاوت دارد. نویسندهٔ ضمنی نیاز خواننده را برای دانستن اینکه کجای ارزش‌ها ایستاده است، برآورده می‌کند؛ یعنی دانستن جایی که نویسنده می‌خواهد او در آنجا بایستد. مقصود از این اصطلاح، صرفاً مفاهیم قابل‌استخراج نیست؛ بلکه محتوای اخلاقی و عاطفی هر بخش، کنش و مصائب شخصیت‌ها نیز هست و همچنین هستهٔ هنجارها و گزینش‌های متن را در بر-می‌گیرد. نویسندهٔ ضمنی آگاهانه یا ناآگاهانه آنچه را ما می‌خوانیم، برمی‌گزیند و ما او را به صورت گونهٔ آرمانی، ادبی و آفریدهٔ انسان واقعی استنباط می‌کنیم» (راغب، ۱۳۹۳: ۱۱۵). مقصود بوت از «نویسندهٔ ضمنی» برداشتی از خود نویسنده است که در نگارش روایت ساخته می‌شود (همان: ۱۲).

متن‌های روایتی با عبارت‌پردازی‌های خود به‌ناچار صدای روایت‌گری را نمایان می‌کنند، لحن گوینده‌ای پنهان که نگاهی خاص به موضوعش و جایگاهی ویژه نسبت‌به خوانندگانش دارد؛ به بیان دیگر چنان‌که وین سی.بوت در کتاب تأثیرگذارش *بلاغت داستان* (۱۹۶۱) گفته است، در درون هر داستان «گوینده»ای مشخص سخن می‌گوید و هیچ رمانی خنثی و عینی‌نگر نیست ... . ناگفته نماند که تاثیر بلاغی و نگره‌ای، شرط لازم همهٔ کاربردهای زبان است و منحصر به ادبیات نمی‌شود (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۶).

«نویسندهٔ تلویحی، نویسنده‌ای خیالی است که خواننده وجودش را با خواندن رمان استنتاج می‌کند. رمان‌نویس هرچند رمانی را که نوشته است توسط خوانندهٔ آن رمان‌ها به‌صورت چند نویسندهٔ تلویحی خلق می‌شود. هیچ یک از این نویسندگان تلویحی را نمی‌توان با نویسندهٔ واقعی هم‌هویت دانست، هرچند که نام همهٔ آن‌ها یکی است. به طریق اولی، مؤلف را نباید با راوی رمان اشتباه گرفت. حیات نویسندهٔ تلویحی به محدودهٔ داخل متن منحصر می‌شود، حال آن که نویسندهٔ واقعی فقط خارج از متن حیات دارد» (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۷۴).

سیمور چتمن، نویسندهٔ ضمنی را در جایگاه نیت اثر می‌داند و اذعان می‌کند که دفاع او کاربردشناختی است نه هستی‌شناختی و مسئله، وجد نویسندهٔ ضمنی نیست بلکه سودمندی آن است (راغب، ۱۳۹۳: ۱۱۶). «پیام ضمنی» را از یک‌سو می‌توان ویژگی‌های زبانی و نشانه‌شناختی اثر دانست: «هنگامی‌که سخنی می‌گوییم یا می‌نویسیم، واژه‌ها و جمله‌هایی که برمی‌گزینیم، طنین خاصی برای شنوندگان یا خوانندگان ما دارد و معناهای پنهان را منتقل می‌کند که بخش عمدهٔ آن از اختیار ما خارج است. رمان‌نویس گرچه غالباً به‌آرامی و بادقت می‌نویسد؛ اما در معرض همان فشارهای معنایی است که شاید فردی در گفتگویی عادی و خودجوش نیز در معرض آن‌ها باشد» (فاولر، همان: ۱۰۶). از دیگرسو «هر متنی در بستری نابسامان گسترش می‌یابد که با تنش، ناپایداری در سطح داستان رخ می‌دهد و روابط انفرادی و بینافردی شخصیت‌ها و موقعیت‌های آن‌ها را دربرمی‌گیرد. تنش در سطح گفتمان اتفاق می‌افتد و روابط نویسندگان، راویان و مخاطبان را شامل می‌شود، به‌ویژه فاصلهٔ میان ارزش‌ها و اعتقادات فرستندگان و گیرندگان روایت» (فیلان، همان: ۱۴). در اینجا «مخاطب ضمنی» رخ می‌نماید: «چه بخواهیم چه

نخواهیم، هنگام سخن‌گفتن، هم‌سخنی را مورد خطاب قرار می‌دهیم، کسی که صداها و عقیده‌های خاص خود را دارد و ممکن است به ما پاسخ بدهد. در ادبیات این رابطه از نوع غیرمستقیم است نه رودررو؛ با این‌همه، نویسنده پاسخ خوانندهٔ پنهان را در ذهن خود مجسم می‌کند و گفتمانِ روایت خود را با تصویر موردنظر نویسنده وفق می‌دهد» (فاولر، همان: ۱۰۹).

نسل سوم بلاغت‌پژوهان (شاگردان بوت) سویهٔ مخاطب‌محور را بیشتر گسترش دادند. رابینو ویتز، الگویی چهارگانه از مخاطبان ارائه داد که فیلان شکل پنجمی به آن افزوده است (راغب، همان: ۱۱۷) که این پنج مخاطب را این چنین می‌توان دسته‌بندی کرد:

الف) مخاطب واقعی: تنها خواننده‌ای که نویسنده نمی‌تواند نظارت بر او را تضمین کند.

ب) مخاطب نویسنده: خواننده‌ای که پیام نویسنده ضمنی را درمی‌یابد و می‌داند که شخصیت‌های داستان هرگز وجود نداشته‌اند.

ج) مخاطب روایت: مخاطبی تقلیدی که راوی برای او روایت می‌کند، مشاهده‌گر درون داستان که معتقد است شخصیت‌های داستان وجود داشته‌اند.

د) مخاطب آرمانی روایت: مخاطبی که راوی آرزوی نوشتن برای او را دارد. تصور راوی نامعتبر حاصل انگارهٔ این مخاطب است، او با تحلیل خاص راوی از رویدادها توافق دارد.

ه) روایت‌شنو: مخاطبی که راوی با خطاب به او روایت می‌کند.

توجه بوت به تبادلات بلاغی میان نویسندگان، راویان و خوانندگان موجب می‌شود که وی در پایان بلاغت داستان، گریزی کوتاه به نقد اخلاقی بزند. او استدلال می‌کند که چون ساخت بلاغی یک روایت، مخاطب خود را به دنبال‌کردن مسیر ویژه‌ای از میل فرامی‌خواند، روایت ناگزیر، طرح‌هایی برای ارزش‌های مخاطبش دارد، حتی اگر در همین حد باشد که ما را از برخی چیزها به چیزهای دیگر متمایل سازد (فیلان، همان: ۱۲).

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

توجه‌به روایت‌شناسیِ ساختاری در سال‌های اخیر در ایران موجب شده است که روایت‌شناسی بلاغی کمتر مورد توجه و پژوهش نظری و عملی قرار گیرد. حاصل جستجو به منظور یافتن پیشینهٔ روایت‌شناسی بلاغی و تحلیل داستان برپایهٔ آن، فقط یک مقاله با عنوان «تحلیل داستان کوتاه درخت اثر گلی ترقی از دیدگاه روایت‌شناسی بلاغی» (۱۳۹۳) تألیف محمد راغب بود که مشخصاً با تمیزنهادن بین روایت‌شناسی ساختاری و روایت‌شناسی بلاغی به بررسی علمی دیدگاه سه نسل از نظریه‌پردازان بلاغی و تحلیل داستان برمبنای آن پرداخته بود. همچنین در کتاب‌هایی چون *دانشنامهٔ روایت‌پردازی* (در مقاله‌ای از دیوید هرمن) ترجمهٔ محمد راغب (۱۳۹۱) و برخی دیگر از کتاب‌های زبان‌شناسی، رمان و درسنامه‌های آن، اشاره‌های

کوتاهی به این نظریه (بلاغت داستان) شده است؛ اما نقد عملی داستان برپایهٔ این نظریه، تنها محدود به همان مقالهٔ محمد راغب است. دربارهٔ رمانِ *پنجشنبهٔ فیروزه‌ای* – به‌عنوان یکی از رمان‌های دینی و اجتماعی پرمخاطب چند سال اخیر– نیز تاکنون پژوهشی علمی و درخور صورت نگرفته است؛ هرچند به‌دلیل استقبال مخاطبان، نقدهایی تخصصی در قالب نشست‌ها، سخنرانی‌ها و مصاحبه‌هایی موجود است.

۳-۱. روش پژوهش

روش تحلیل در مقالهٔ حاضر، توصیفی– تحلیلی است که به‌این‌منظور ابتدا به تعریف روایت‌شناسی بلاغی و سپس به معرفی نویسنده، رمان و تجزیه و تحلیل داده‌ها خواهیم پرداخت. همچنین تلاش شده است تا باتوجه‌به نظریهٔ وین بوت، «نویسنده»، «متن» و «مخاطب» در رمان مورد بررسی و تحلیل شود. نظریهٔ روایت بلاغی حاوی شش اصل است: نخست: روایت، کنشی بلاغی است که در آن کسی با نقل رویدادی که اتفاق افتاده می‌کوشد هدف یا اهدافی را تحقق بخشد؛ دوم: رابطهٔ میان سه مؤلفهٔ اصلی ارتباطِ بلاغی، یعنی گوینده، متن و مخاطب است؛ سوم: به خواننده مربوط می‌شود که فیلان پنج مخاطب را برمی‌شمرد: خواننده واقعی یا انسانی، مخاطب نویسنده، مخاطب روایت، روایت‌شنو و مخاطب آرمانی روایت؛ چهارم: ذات علائق و واکنش‌های معطوف به خواننده؛ پنجم: داوری‌های روایی برای ذات چندلایهٔ ارتباط روایی و ششم: اهمیت گسترش روایی[5] که در پژوهش، سه اصل ابتدایی مطمح‌نظر نگارنده بوده است.

۲. بحث‌وبررسی

۲-۱. معرفی رمان *پنجشنبهٔ فیروزه‌ای*

با وجود سابقهٔ طولانی ادبیات دینی در ایران و جهان، رمان دینی در ایران با فراز و نشیب‌های ساختاری و معنایی متعددی همراه بوده است که درنهایت نیز ماحصل انتشار در این سبک ادبی را نمی‌توان چیزی بیشتر از طبع‌آزمایی دانست. در طول چهار دهه پس از پیروزی انقلاب اسلامی، نویسندگان متعددی که در این زمینه فعال بوده‌اند، به‌طور عمده موفق‌ترین آثار خود را در این زمینه، صرفاً به بازروایی حوادث تاریخی معطوف داشته‌اند که در چنین فضایی، آنچه کمتر به خلق آن توجه شده است، تولید داستان‌های کوتاه و بلند و رمان‌هایی دینی با مضمونی اجتماعی است که در چهارچوب و جغرافیای زیستی امروزی به وقوع پیوسته است. واضح است که فرق اساسی داستان دینی و غیردینی غایت داستان است. ازآنجاکه دین «فضیلت‌محور» و «غایت‌محور» است، طبیعی‌ترین انتظار از هنر و ادبیات دینی، توجه خاص به این دو محور است. داستان دینی علاوه‌بر وجوه ادبی–هنری، رسالت‌مند است و بلاغت داستان (چگونگی تعامل با خواننده) زمینهٔ مناسبی برای نقد این گونه داستان‌ها به‌حساب می‌آید.

سارا عرفانی متولد ۱۳۶۱ در تهران و فارغ‌التحصیل کارشناسی الهیات (گرایش فلسفهٔ اسلامی) است. مهم‌ترین آثار او عبارتند از: *پروانه‌ای که سوخت*، *عطر عطش*، *صد درجهٔ سانتی‌گراد*، *لبخند مسیح* و *پنجشنبهٔ فیروزه‌ای*. او همچنین فعالیت‌های دیگری چون داوری در جشنواره‌ها، تدریس کلاس‌های داستان‌نویسی، سردبیری سایت لوح، عضویت در انجمن قلم و غیره را نیز در کارنامه ادبی خود دارد. رمان *پنجشنبهٔ فیروزه‌ای*[۶] در ۳۷۳ صفحه، ۹ فصل دارد که در بخش آزاد موفق به کسب عنوان رمان سال، از پانزدهمین جایزهٔ ادبی شهید غنی‌پور[۷] گردید.

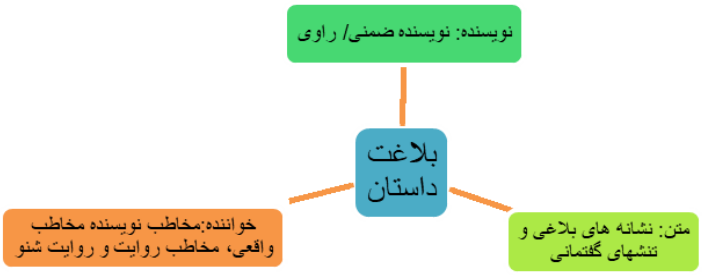
رمان *پنجشنبهٔ فیروزه‌ای* را می‌توان در گروه ادبیات دینی جای داد که با هدف تعالی خواننده، بر محور سبک زندگی دینی نگاشته شده است. نظام نشانه‌شناختی در این اثر، فلسفی- عرفانی است که سیری از ظاهر به باطن داشته، نگاه جزئی‌نگر توأم با التذاذ از هستی آن نیز به سبک زنانه اثر دلالت دارد. نویسنده در این رمان واقع‌گرا، علاوه‌بر داستان‌پردازی با موضوع عاشقانه، به وجوه دیگری چون: آسیب شناسی زیارت، سبک زندگی، ازدواج و موانع آن پرداخته است. همچنین به موازات داستان اصلی (عشق بین سلمان و غزاله) چند داستان فرعی همچون داستان «صدف» و «حمید»، داستان «مریم» و «سلمان» و داستان «رانندهٔ هتل» را نیز پرورانده است. باتوجه‌به هویت دینی این اثر و تلاش نویسنده برای تسرّی این هویت به سایر عناصر داستان، می‌توان گفت که عنصر غالب این رمان، درون‌مایه است (گرچه می‌تواند پیرنگ[۸] هم باشد). داستان ۹ فصل دارد؛ اما نویسنده در نام‌گذاری فصول، فصل اول و آخر را با عنوان «پیش‌درآمد» و «فصل وصل» از ۷ فصل دیگر جدا کرده است. رمان سه راوی (دانای کل در پیش‌درآمد، اول‌شخص غزاله/ اول‌شخص سلمان در فصل‌های دیگر) و دو زاویه‌دید (درونی و بیرونی) دارد. از شخصیت‌های اصلی داستان نیز می‌توان به «غزاله»، «سلمان»، «مریم»، «شهاب»، «صدف» و «آقای سعیدی» اشاره کرد که در قالب یک اردوی دانشجویی به مشهد سفر کرده‌اند. داستان گره‌ها و گره‌گشایی‌های فراوانی دارد که مهمترین گره، سرنوشت عشق بین دو شخصیت اصلی داستان (غزاله و سلمان) است که به‌واسطهٔ ترفند «پایان باز» ناگشوده می‌ماند.

پنجشنبهٔ فیروزه‌ای با شروعی غیرمنتظره و پرحادثه آغاز می‌شود. با روایتی از یک دانشجو که مخاطب می‌تواند به سادگی با آن هم‌ذات‌پنداری کند؛ اما رمان پس از این پیش‌درآمد، وارد رابطهٔ چند دختر و پسر دانشجوی ممتاز می‌شود که به‌عنوان اردوی تشویقی- زیارتی به مشهد مقدس سفر کرده‌اند که بین دو نفر از آن‌ها رابطهٔ عاشقانهٔ چندین‌ساله برقرار است و بقیه نیز به‌نوعی با عشق (در سطوح مختلف آن) و موضوع ازدواج درگیرند. داستان، حوادث این سفر یک‌هفته‌ای را به تصویر می‌کشد که روایت به‌شیوهٔ بازگشت‌به‌گذشته (فلش‌بک/ تداعی) بسط داده شده است.

۲-۲. تحلیل رمان براساس نظریهٔ روایت‌شناسی بلاغی

باتوجه‌به تأکید نظریهٔ بلاغت داستان (نظریات بوت و فیلان) بر سه عنصر نویسنده، متن و مخاطب، نخست در رمان *پنجشنبهٔ فیروزه‌ای* به روابط نویسنده، متن و خواننده به‌عنوان فرستنده – گیرنده می‌پردازیم. باتوجه‌به اینکه در روایت‌شناسی بلاغی، نویسندهٔ ضمنی مرکز توجه است، ابتدا «نویسندهٔ ضمنی» اهداف و ترفندهایی را که برای رسیدن به آن اهداف در داستان به‌کار برده شده، تحلیل می‌شوند؛ سپس نشانه‌های بلاغی و تنش گفتمانی استخراج می‌گردد و درنهایت، اشاره‌ای کوتاه به خواننده و انواع آن از دیدگاه نویسندهٔ ضمنی خواهیم کرد.

نمودار شماره ۱: روابط نویسنده، خواننده، متن



۲-۲-۱. نویسنده

در اینجا منظور ما از نویسندهٔ ضمنی، آن بُعدی از سارا عرفانی است که به‌عنوان نویسنده در این داستان ظهور کرده و با انتخاب‌ها و گزینش‌هایش سطحی از بلاغت را در داستان به نمایش گذاشته است. این تجلی از سارا عرفانی فقط مختص این داستان است و نه داستان‌های دیگرش؛ زیرا وی برای نقش‌آفرینی ویژه‌ای در این داستان حضور دارد که این نقش‌آفرینی در ادامهٔ این نوشتار تحلیل خواهد شد. این نویسندهٔ ضمنی، «راوی» هم نیست (این داستان سه راوی دارد)؛ بلکه نویسندهٔ ضمنی، حد واسط مؤلف و راوی است که بیشترین نزدیکی را به مؤلف دارد.

یکی از انتقادات به نظریه‌های نقد بلاغی، عدم ارائهٔ راهکار برای یافتن نویسندهٔ ضمنی است (راغب، همان: ۱۱۶)؛ اما می‌توان آن نویسندهٔ تلویحی را تصور کرد که از راوی به‌عنوان بازیگردان استفاده می‌کند و او را به توضیحات آشکار، بازنمایی اهدافش در کنش‌ها وواکنش‌های پیدا و پنهان شخصیت‌های داستان و بهره‌گیری از دیگر عناصر داستان برای کمک به راوی در رساندن او به اهداف بلاغی داستان وادار می‌کند. نویسندهٔ ضمنی با اصراری که بر تجلی برخی اهداف بلاغی داستان دارد، رخ می‌نماید و او را می‌توان

به کارگردانی تشبیه کرد که اتفاقاً مهارتش باید پنهان‌کردن رد پای خود در اثر باشد و قرار نیست از خود نشانه‌ای بر جا بگذارد.

نویسندهٔ ضمنی، فاعلی است که برای رسیدن به اهداف داستانی‌اش دست به انتخاب‌های بلاغی می‌زند. این وجه از نویسنده، مختص همین داستان است و ارتباطی با نویسندهٔ ضمنی در داستان‌های دیگر از همین نویسنده ندارد؛ درحالی‌که نویسنده در همهٔ داستان‌های دیگر، سارا عرفانی است. نویسندهٔ ضمنی را می‌توان حلقهٔ واسط نویسنده و راوی به‌حساب آورد. راوی کسی است که داستان را روایت می‌کند؛ اما اینکه چه کسی و چگونه روایت کند، به انتخاب نویسندهٔ ضمنی بستگی دارد.

نویسنده با نویسندهٔ ضمنی نیز تفاوت دارد و می‌توان تفاوت نویسنده و نویسندهٔ ضمنی را به تفاوت شخصیت حقیقی و حقوقی تشبیه کرد. شاید این معنا در شعر ملموس‌تر باشد که شاعر در شعرش با شاعر در زندگی حقیقی‌اش، تفاوت غیرقابل‌انکار دارد. نویسندهٔ ضمنی در داستان همین نسبت را با نویسنده دارد. انتخاب‌های بلاغی و گزینش ابزارهای هنری برای تأثیرگذاری بر خواننده، کارکرد مهم همین نویسنده ضمنی است.

شاید بتوان گفت که اولین انتخاب بلاغی نویسندهٔ ضمنیِ رمان *پنجشنبه فیروزه‌ای* این است که برای ارائهٔ یک اثر روایی دینی، دست به انتخاب موضوع عاشقانه زده که در حوزهٔ داستان‌نویسی، از موضوعات خواننده‌پسند است. در قدم دوم، وی داستان را در دورهٔ معاصر و همین سال‌های متأخر روایت می‌کند، با تمام ویژگی‌های فرهنگی و اقتصادی و سبک‌هایی از زیستن که امروزه در زندگی همهٔ ما حاکم شده است و همچنین فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌هایی که از قبل به رفتار و گفتار امروز ما رسوخ کرده‌اند. نویسنده با هدف بسط یک روایت از هزاران روایت زنده و ملموس اطراف ما با تکنیک تداعی در یک پلان هفت‌روزه، بازهٔ زمانی حدود سه‌ساله را به تصویر می‌کشد.

تم و دورن‌مایه و جهت نگاه نویسنده، نمایش یک سبک زندگی دینی و تکامل فکری- معنوی است. او می‌خواهد با استدلال‌هایش، بر قوه انتخاب‌گری خواننده اثر گذارد و او را برای رسیدن به یک نتیجه مشخص، همراهی کند که به‌این‌منظور، هیچ صحنه‌ای را بدون این هدف رها نمی‌کند و حتی برای پیشبرد مقصدش، از حضور شخصیت داستان در یک ترافیک معمولی و پیش‌پاافتاده نیز بهره می‌گیرد (عرفانی، ۱۳۹۳: ۹۵).

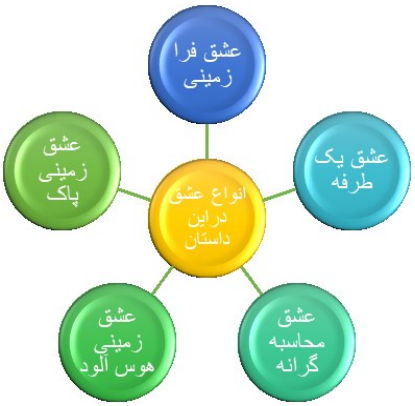
نویسندهٔ ضمنی برای دستیابی به این هدف، از روش‌های مختلف و همچنین ابزارها و ترفندهایی استفاده می‌کند که در ادامه به برخی از این ترفندها که برای رسیدن به اهدافی چون: تکامل معنوی، خویشتن‌داری، بازنگری در رفتارهای فردی و اجتماعی و غیره شکل گرفته‌اند، خواهیم پرداخت.

۲-۲-۱-۱. انتخاب هوشمندانهٔ موضوع

اگر درون‌مایه و مضمون را در این داستان، سبک زندگی مؤمنانه بدانیم که نویسنده در تلاش برای نمایش آن است، انتخاب عشق از میان ده‌ها موضوع انسانی به‌عنوان موضوع اصلی، نویسنده را در رساندن پیامش یاری می‌دهد. عشق زبان مشترک همهٔ انسان‌ها، فارغ از تفکر، ملیت، جنسیت و سن‌وسال است که نویسنده با طرح این مسئله به‌عنوان موضوع اصلی داستان، با خلق موقعیت‌های دراماتیک و رمانتیک در وصال عاشق و معشوق، هدف اصلی خود را - که همراهی خواننده با درون‌مایهٔ داستان است - تحقق بخشیده است.

نویسنده عشق را نیز با ترفندی دیگر در خدمت هدف اصلی خود درآورده و آن را با در کنار هم قراردادن سطوح مختلفی از عشق به تصویر کشیده است: عشق یک مسلمان شیعی به امام رضا(ع)، عشق آسمانی، پاک و بی‌آلایش «سلمان» و «غزاله»، عشق زمینی، بی‌آلایش و یک‌طرفهٔ «مریم» به «سلمان»، عشق هوس‌آلود «صدف» و «حمید» و درنهایت علاقهٔ محاسبه‌گرانهٔ «شهاب» به «مریم» و سپس «غزاله».

نمودار شمارهٔ ۲: انواع عشق در رمان پنجشنبهٔ فیروزه‌ای



نویسنده بدون اینکه مستقیماً دربارهٔ به‌هنجار یا نابه‌هنجاربودن این سطوح از عشق قضاوتی کند، سعی دارد با شیوهٔ پروراندن داستان، خواننده را به نتیجهٔ هرکدام از این سطوح در رسیدن به تکامل معنوی هدایت کند. هرکدام از این سطوح عشق می‌تواند گونه‌ای از انواع مخاطب را - که ذکر شد - با خود همراه کند.

پس از موضوع اصلی، موضوعات فرعی نیز رخ می‌نماید؛ موضوع زیارت و بررسی آسیب‌شناسانهٔ فرهنگی و اعتقادی آن در میان سایر موضوعات فرعی چشمگیرتر است. زیارت علاوه‌براینکه خود به‌عنوان یکی از مصادیق عشق آسمانی دارای مراتبی است، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین جلوه‌های ارتباطی مسلمان شیعی با ائمهٔ معصومین(ع) درخور توجه است که نویسنده کوشیده است تا آسیب‌شناسی هنرمندانهٔ آن در

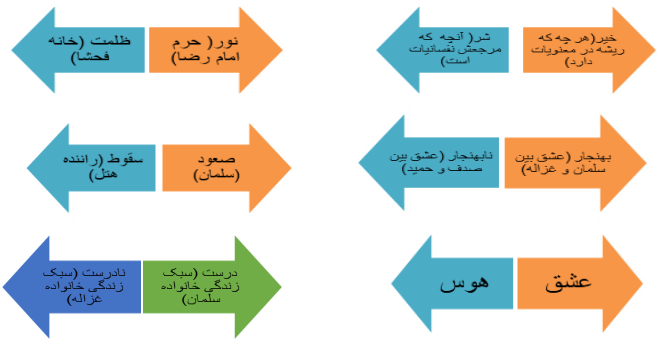
قالب داستان به یکی از موضوعات فرعی داستان بدل شود (عرفانی، ۱۳۹۳: ۷۹ و ۱۵۵ و ۱۸۶ و ۱۸۷). موضوعات فرعی بیشتری را نیز می‌توان برشمرد که جهت‌گیری همهٔ آن‌ها سلوک اخلاقی قهرمان به‌عنوان یک انسان است؛ موضوعاتی نظیر: قضاوت‌نکردن، غیبت‌نکردن، بخشش، سکوت، کنترل خواطر، دوری از حرص و غرور و دروغ (همان: ۴۹ و ۸۳ و ۸۴ و ۸۹ و ۱۰۱).

به‌چالش‌کشیدن سبک زندگی خانواده‌های مذهبی نیز از دیگر موضوعات داستان است. خانوادهٔ «غزاله» و «سلمان» هر دو به‌ظاهر مذهبی هستند؛ ولی خانوادهٔ «غزاله» نگاهی مادی دارند که در تقابل آن، خانوادهٔ «سلمان» روش زاهدانه‌تری را انتخاب کرده‌اند که نویسنده با طرح این دو سبک از زندگی، شیوهٔ زیستن خانواده‌های مذهبی را به چالش می‌کشد (همان: ۱۴۸و۱۴۹). در کنار همهٔ این‌ها، نویسنده از هر فرصتی برای اعلام مصادیق تکامل معنوی داستان استفاده کرده و همهٔ موضوعات را به سطح تنش رسانده است (همان: ۱۵۹).

۲-۲-۱-۲. تکیهٔ ویژه بر تقابل‌های دوگانه

انتخاب یک میدان تقابلی و دووجهی که دائم خواننده را مجبور به قضاوت دربارهٔ انتخاب‌ها می‌کند، چشمگیرترین ترفند بلاغی این داستان است. نویسنده زندگی را عرصهٔ دائمی تقابل خیر و شر، و انسان را انتخاب‌گر مداوم درست و نادرست آن می‌داند. انسان از غریزی‌ترین امور زندگی نظیر خوردن و خوابیدن تا معنوی‌ترین امور مانند عبادت و زیارت، مجبور به انتخاب بین دو کلیت خیر و شر است و نویسنده می‌خواهد بگوید که روند تکاملی زندگی (تحصیل/ ازدواج/ کسب درآمد/ زیارت/ عبادت و غیره) راه و بی‌راهه دارد. وی می‌خواهد مخاطبش در محل قضاوت و انتخاب قرار گیرد، بدون اینکه خودش مستقیم به قضاوت بپردازد و به‌این‌منظور، تمام اندیشه‌ها و کنش‌های داستان را با اندیشه و کنش متضاد همراه می‌کند. این راه و بیراه یا به‌اصطلاح خیر و شر/ نور و ظلمت را در موضوعات مختلف متجلی می‌کند: در عشق، ازدواج، زیارت، رفتارهای فردی و کنش‌های اجتماعی، و برای دستیابی به این هدف، به خلق موقعیت‌های متضاد می‌پردازد که همهٔ تنش‌ها و کنش‌ها با موقعیتی متناقض و متضاد همراه می‌شوند.

نمودار شمارهٔ ۳: تقابل‌های دوگانه داستان



مثلاً نویسنده در مقابل عشق «سلمان» و «غزاله» که کاملاً در چارچوب شرع، عرف و اخلاق است، عشق «حمید» و «صدف» را قرار می‌دهد که از همهٔ این چارچوب‌ها خارج است. در مقابل خانوادهٔ «سلمان» که زیست معنوی و انسانیِ به‌دور از تجمل و ریاکاری دارند، خانوادهٔ «غزاله» را قرار می‌دهد که در عین تظاهر به دیانت، گرفتار تفاخر و تقلیدند. در مقابل زیارت‌های سرسری و از سر عادت، زیارتی متفاوت را از آنچه در افکار عمومی رایج است، قرار می‌دهد. در مقابل کرامت و معجزهٔ امام رضا(ع) برای شفای دختر خانوادهٔ مسیحی، انتظارات و حوائج برآورده‌نشده از امام را می‌گذارد. در مقابل سلمانِ نظرکرده، رانندهٔ هتلی را قرار می‌دهد که به‌ظاهر نظرکرده است؛ اما خواننده می‌فهمد او فقط یک رانده‌شده از درگاه خداست. نویسنده تقریباً در همهٔ اندیشه‌ها و کنش‌های داستان، خواننده را به داوری می‌کشاند و او را به قضاوت فرامی‌خواند که همهٔ این انتخاب‌ها به فاعلیت نویسندهٔ ضمنی است.

۲-۲-۱-۳. حقیقت‌مانندی

ترفند دیگر نویسندهٔ ضمنی برای رسیدن به هدف، واقعی جلوه‌دادن داستان است. تعلق خاطر انسان به حقیقت و واقعیت[۹] باعث شده که انسان در طول اعصار و قرون علاقه‌مند باشد که آفریده‌های ذهنی خود را واقعی بپندارد. نویسنده از این میل بشری استفاده کرده و خودش به خواننده برای رسیدن به این نکته که «این یک داستان واقعی است» کمک می‌کند. یکی از این ترفندها، صفحهٔ تقدیم در پیش‌درآمد رمان است. همان ابتدا، نویسندهٔ ضمنی قهرمان داستان را واقعی جلوه می‌دهد و داستان را به او تقدیم می‌کند: «تقدیم به سلمان و تمام قلب‌هایی که با هزاران درد همچنان برای تو می‌تپد ...» (عرفانی، ۱۳۹۳: ۹).

قسمت‌های دیگر داستان هم به این تصور کمک می‌کند؛ مثلاً به‌وسیلهٔ ظهور راوی که اول‌شخص است و واگویه‌هایش دربارهٔ نحوهٔ ادامهٔ داستان (فراداستان)[۱۰]: «در این لحظه می‌خواستم داستان واقعی جذاب‌تری به خورد مخاطب بدهم که دیگر دلش نیاید کتاب را زمین بگذارد. باید خون تازه‌ای از پیداکردن چنین سوژهٔ نابی در رگ‌هایم جریان پیدا می‌کرد ... در این صورت داستانم را به‌جای دو راوی از زبان سه راوی بازگو می‌کردم ... یک جوری با خودم حرف می‌زنم انگار همین امروز و فردا می‌خواهم یادداشت‌های خودم و سلمان را منتشر کنم» (همان: ۲۴۶ و ۲۴۷).

۲-۲-۱-٤. تغییر راوی و زاویه‌دید

نویسندهٔ ضمنی برای رسیدن به هدفش باید خود را از چارچوب یک نگاه و یک راوی برهاند و دایرهٔ دریافت‌ها را وسیع‌تر کند. استفاده از چند راوی و تغییر زاویه‌دید به همین منظور است. پیش‌درآمد با زاویه‌دید «درونی» و روایت دانای کل است؛ اما فصل یک تا هفت و فصل آخر (فصل وصل) دو راوی اول‌شخص دارند که گاهی زاویه‌دید بیرونی به ماجراها دارند و گاهی زاویه‌دید درونی؛ قسمت‌هایی را

«غزاله» و قسمت‌هایی را «سلمان» روایت می‌کند؛ اما چگونه تغییر راوی به بلاغت داستان کمک کرده است؟ نویسنده در پیش‌درآمد نیاز دارد به شیوهٔ اخلاقی و گذرا به مناسبات جنسی در جامعه بپردازد؛ از دانشجویانی که به‌دنبال فیلم‌های مستهجن هستند تا شکارچیان خیابانی که دختر دست‌فروشی را به دام می‌اندازند. در این بخش از داستان، راوی، دانای کل است که صلاح نمی‌بیند بی‌پرده سخن بگوید و نویسندهٔ ضمنی هیچ‌یک ازشخصیت‌های این فصل را در شأن روایت نمی‌داند و دانای کل نیز همچون یک بزرگ‌ترِ مشرف به حوادث، با انتخاب‌گری روایت می‌کند. اگر وجه اخلاقی منتج از بلاغت حکم نمی‌کرد، شاید نویسنده می‌توانست بیشترین بهره‌برداری را از این فصل به‌عنوان ابزار جذب مخاطب سطحی‌نگر و عام داشته باشد. پرش از پیش‌درآمد به فصل اول نیز ترفندی است تا خواننده در احساسات درونی خود (فراتر از داستان) دچار قبض و بسط ناگهانی شود. پیش‌درآمد در شرایطی پرتنش و اضطراب‌انگیز پایان می‌یابد؛ پسر (که بعداً می‌فهمیم سلمان است) هنگام فرار از خانهٔ بزهکاران – که دختر دست‌فروش را دزدیده‌اند – با ضربه‌ای بیهوش می‌شود و بلافاصله فصل بعد در حرم امام رضا(ع) آغاز می‌شود. تغییر راوی از دانای کل به اول‌شخص و زاویه‌دید از درونی به بیرونی و از فضای نسبتاً ترسناک و معلّق به فضای امن و آرام (حرم) این بازی با خواننده را کامل می‌کند.

۲-۲-۱-۵. استدلال و ترفند توجیه آن

داستان مملو از استدلال است: «غزاله» برای نوع رابطهٔ خودش و «سلمان» برای افکار و ذهنیت‌هایش، برای نوع ارتباط با دوستانش، برای حرف‌زدن‌ها و نزدن‌هایش و غیره، دائم در حال توجیه و استدلال است؛ سلمان نیز به همین‌گونه. اغلب استدلال‌ها به‌واسطهٔ تک‌گویی راوی با خودش و نقض‌کردن افکارش با بحث و جدل و کشمکش‌های درونی است و کمتر با دیگران (همان: ۱۵۸). همین موضوع، علاوه‌بر به‌وجودآوردن بارقه‌هایی از چندصدایی، خواننده را به قضاوتی که خود می‌خواهد سوق می‌دهد.

نویسنده برای توجیه این‌همه استدلال، ترفندی دیگر به کار برده است: اول اینکه هر دو قهرمان که راویان اول‌شخص هستند، ازقضا فلسفه خوانده‌اند و فلسفه علم استدلال است. این انتخاب، علاوه‌براینکه خواننده را در فلسفه‌بافی‌ها و توضیحات دائمی راویان توجیه می‌کند، عشق بین آن‌ها را نیز عقلانی‌تر از بقیه عشق‌ها نمایش می‌دهد. «سلمان» که قهرمان اصلی داستان است، دانشجوی کارشناسی‌ارشد فلسفه است و غزاله که قهرمان مکمل است، دانشجوی کارشناسی فلسفه! گذشته از کارکرد تاریخی فلسفه در تقابل عقل و عشق – که باز هم به‌وجود آورندهٔ موقعیتی متناقض است – همین مسئله ابزاری می‌شود که نویسنده قهرمانش را در موضع بالاتری نشاند و افکارش را برای خواننده موجه‌تر و منطقی‌تر جلوه دهد. حتی راوی در جایی مستقیماً این‌همه استدلال را به فلسفه‌خواندن خودش نسبت می‌دهد:

«هر چقدر توصیف داستانی بلد نباشم، در نوشتن مقاله‌های تخصصی مهارت زیادی دارم؛ حواسم نباشد شروع می‌کنم به تجزیه و تحلیل» (همان: ۶۶).

قهرمان ترفند دیگری را نیز به یاری این توجیه می‌آورد که اگر فلسفه‌خوانی دو راوی در توجیه استدلال‌ها مقبول نیفتاد، این ترفند دوم کارگر افتد و از ملالت‌زابودن احتمالی این شیوه بکاهد؛ آنجاکه در میانه‌های داستان به خواننده می‌فهماند که این یادداشت‌ها جایگزین ارتباط مستقیم این دو دلداده با یکدیگر است و آن‌ها برای هم می‌نویسند تا پس از گذشت این روزهای فراق، هریک بدانند بر دیگری چه گذشته است: «چشمم می‌افتد به Draft (43) کی می‌شود دوتایی بنشینیم پشت یک کامپیوتر. یکی‌یکی این ایمیل‌ها را باز کنیم و بخوانیم و خاطرات را با هم مرور کنیم» (همان: ۱۱۲).

۲-۲-۲. متن

همان‌طور که در مقدمه ذکر شد، متن از طریق نشانه‌ها و تنش‌های گفتمانی به بلاغت داستان کمک می‌کند و نشانه‌ها درواقع استفاده از داده‌های زبانی برای منظوری خاص است. در اینجا پس از نگاهی گذرا به برخی نشانه‌های مهم در متن، چند نمونه تنش داستانی بررسی می‌شود:

۲-۲-۲-۱. نشانه‌ها

۲-۲-۲-۱-۱. نامگذاری‌ها

برای نویسندگان حرفه‌ای، نام فقط اسمی برای نامیدن افراد نیست؛ بلکه در نام‌گذاری، باورها و الگوهایی دخالت دارد که کارکرد نام را فراتر می‌برد. در این داستان نیز نویسنده برای داستان و شخصیت‌هایش نام-هایی را برمی‌گزیند که به اهداف بلاغی متن کمک می‌کند. نکتهٔ جالب اینجاست که نویسنده علاوه‌بر نام-گذاری، از نام‌نگذاشتن بر شخصیت‌ها و فصول در قسمت‌هایی از داستان نیز استفاده بلاغی کرده است. نویسنده فصل اول را جزو فصول اصلی داستان به‌حساب نیاورده و از آن با عنوان پیش‌درآمد یاد می‌کند و باوجوداینکه در پیرنگ و منطق داستان، این فصل بسیار اهمیت دارد، نویسنده از فصل دوم داستان شروع به شمردن فصول می‌کند. کارکرد بلاغی این ترفند آن است که می‌خواهد به خواننده القاء کند که داستان، روایت هفت شهر عشق (هفت فصل اصلی) است و چنین سطحی از روابط غریزی، نمی‌تواند به هفت شهر عشق وارد شود. فصل آخر را نیز «وصل» نام می‌نهد تا باوجودآنکه در روند داستان هیچ تغییری در رفع موانع وصل «سلمان» و «غزاله» رخ نداده است، خواننده را برای تفسیر موردِنظر خود از پایان باز داستان یاری کند.

نویسنده در فصل پیش‌درآمد، از شخصیت‌ها فقط با نام پسر و دختر یاد می‌کند تا به‌طور ضمنی بگوید که نام از خصایص انسانی است و این سطح از زندگی اجتماعی- غریزی متعلق به انسان نیست تا

سزاوار نام‌گذاری باشد: «پسر موهای بلندش را که موج برداشته بود با دست از جلو صورتش کنار زد ... پسر خندید و دختر بی‌جهت به ساعتش نگاه کرد» (همان: ۱۳).

در فصل پیش‌درآمد همهٔ شخصیت‌ها به نام پسر، دختر، مرد و زن نامیده می‌شوند. همه‌چیز در سطح است و با غریزه تعریف می‌شود. اشاره فراوان به شامهٔ تیز و تشخیص وسواس‌گونهٔ بوها که از ویژگی حیوانات است (همان: ۱۴) و همچنین توجه ویژهٔ شخصیت‌ها به جذابیت‌های ظاهری و جسمی، از همین مورد است (همان: ۴۱).

۲-۲-۲-۱-۱-۱. نام‌های نمادین

پنجشنبهٔ فیروزه‌ای نامی است که علاوه‌بر هنجارگریزی معنایی که در ترکیب آن قرار دارد (صفت رنگ برای واحد زمان) هر دو واژه‌اش به انتقال پیام داستان کمک می‌کند؛ هم «پنجشنبه» که در بین روزهای هفته از معنویت ویژه‌ای برخوردار است و هم «فیروزه‌ای» که درنشانه‌شناسی رنگ‌ها دارای وجوه معنوی است. در ادب فارسی استفاده از رنگ‌ها برای روزهای هفته سابقه دارد؛ ازجمله در *هفت‌پیکر* نظامی که گنبد پنجم به رنگ فیروزه است و بهرام، چهارشنبه را در آن می‌گذراند و به‌نوعی فیروزه‌ای را با چهارشنبه پیوند داده است؛ اما در این داستان باتوجه‌به اینکه وجوه معنوی رنگ‌ها و روزها مدّنظر نویسنده بوده، پنجشنبه و رنگ فیروزه‌ای را به یکدیگر نسبت داده است.

۲-۲-۱-۱-۱-۲. نام شخصیت‌ها

«سلمان» نام قهرمان اصلی داستان است که این نام علاوه‌بر دلالت بر مفهوم بی‌عیب و نقص و سالم، نام یکی از اصحاب بزرگ پیامبر اکرم(ص) و امیرالمؤمنین علی(ع) است که در دوره‌ای از عمر خود، زرتشتی و مسیحی بوده و سپس مسلمان شده است. قهرمان این داستان نیز دو دوره زندگی را تجربه کرده است، دوره‌ای که نویسنده در پیش‌درآمد آن را وصف می‌کند، جوانی است که دغدغه ذهنی‌اش امور شهوانی است که در این فصل با نام «پسر» از او یاد می‌شود؛ اما در فصول بعد، با «سلمانی» مواجه هستیم که رشد کرده و تحول یافته است و گویی دوباره مسلمان شده است. از سویی این «سلمان» دیگر به ظاهر سالم نیست و می‌لنگد؛ اما اسمش «سلمان» است چون سلامت نفس مهم‌تر از سلامت جسم است.

شخصیت مطرح دیگر «غزاله» است؛ «غزاله» به‌معنای آهوی گریزپا است که برای معشوقهٔ داستان، نام مناسبی است. همچنین «غزاله» به‌معنای آفتاب و چشمهٔ آفتاب است که به پاکی و نوربخشی و گرما اشاره دارد که همهٔ این خصلت‌ها در غزاله وجود دارد.

۲-۲-۲-۲. نشانه‌های مفهومی

۲-۲-۲-۲-۱. فلسفه

فلسفه در یک تعریف کلی، مطالعهٔ مسائلی کلی و اساسی دربارهٔ موضوعاتی همچون هستی، واقعیت، آگاهی، ارزش، خِرَد، ذهن و زبان است. اگرچه فلسفه، پژوهشی تخصصی است، ریشه‌اش در نیازهای مشترک انسان‌هایی است که فیلسوف نیستند؛ اما به این نیازها آگاهند. مهم‌ترین ابزار برای حرکت به‌سوی تعالی و رشد، «آگاهی» و «عشق» است. نویسنده هر دو وجه را در داستان گنجانده، عشق که موضوع اصلی داستان است و میل به آگاهی و شناخت هستی که با علاقه‌مندی و تسلط قهرمانانش به فلسفه (اردوی دانشجویان ممتاز فلسفه!) القاء شده است. تلاش برای رسیدن به فهم درست از مسائل، از ویژگی فیلسوفان است و اینکه قهرمانان داستان یکی از دغدغه‌های اصلی‌شان، فهم فلسفه باشد ناخودآگاه خواننده را برای پذیرفتن استیلای فکری قهرمان یاری می‌رساند.

۲-۲-۲-۲-۲. فیروزه و رنگ فیروزه‌ای

رنگ فیروزه‌ای علاوه‌بر حضور در عنوان رمان، به‌عنوان رنگ مورد علاقهٔ شخصیت داستان در همه‌جا حضور دارد. فیروزه وجاهتی معنوی دارد و بیشترین استفاده‌اش در مکان‌های مقدس و معنوی است که در حوزهٔ معنایی تداعی‌ها، مفاهیمی چون آرامش، معنویات و احساسات لطیف را دربرمی‌گیرد. ویژگی‌های تاریخی‌بودن، کهن‌گرایی و سنت‌مداری که برای رنگ فیروزه‌ای معرفی شده، به همراه لطافت زنانه‌ای که دارد، شبکه‌ای از مفاهیمی را می‌سازد که به لحاظ فرهنگی، بسیار نمادین و مؤثر عمل می‌کند؛ رنگی که نشان از قدمت، سنت و تاریخ دارد و شاد و تأثیرگذار است؛ رنگی که در بناها و ادبیات، ابزار بیان استعاره است و همچنین می‌توان میان سنگ فیروزه و آب و آسمان در اندیشهٔ ایرانی پیوند برقرار کرد. در ادبیات کهن، «فیروزه» به سیارهٔ عطارد یا تیر که سیارهٔ نویسندگی است، ارجاع داده شده است.

این نماد در باوراندن روحیه و انتخاب‌های معنوی قهرمان بر خواننده تأثیر غیرمستقیم دارد. قهرمان داستان لباس‌هایش را فیروزه‌ای انتخاب می‌کند و در گل‌های قالی، روی گل فیروزه‌ای متمرکز می‌شود، وقتی به کلاس تذهیب می‌رود، استفادهٔ بیش‌ازاندازه از رنگ فیروزه‌ای باعث نارضایتی استاد می‌شود (همان: ۱۶۱ و ۱۶۲). در حرم امام رضا(ع) که می‌نشیند به کاشی‌های فیروزه‌ای خیره می‌شود و نهایتاً آن پنجشنبه‌ای که تصمیمی بزرگ می‌گیرد، پنج‌شنبه‌ای فیروزه‌ای است: «با پنجه‌ای که از زیر چادر درآمده بود گل‌های فیروزه‌ای قالی را دورگیری می‌کرد» (همان: ۶۴). «با دست روسری مارک‌دار فیروزه‌ایم را طوری مرتب می‌کنم که چندتا از بته‌جقه‌های طلاکوبش از میان چادر معلوم باشد. مامان آن را برایم خریده، می‌گفت حس معنوی خوبی در طرح و رنگش است و با فضای زیارت تناسب دارد» (همان: ۳۱).

۲-۲-۲-۲-۳. زخم

زخم یک معنای خام است که در اینجا به آن جهت داده شده است و در این داستان توسط خود نویسنده رمزگشایی شده است؛ زخم یعنی رابطهٔ ناسالم: «همان روزهای اول سلمان خواسته بود که با هم رابطه نداشته باشیم. نه با پیامک، نه ایمیل و نه هرجور دیگری که این رابطه را به دوستی بدل کند. می‌گفت نمی‌خواهد رابطه‌مان زخمی شود» (همان: ۱۰۲).

از آن طرف «صدف» که با «حمید» رابطهٔ دوستی دارد، بهای سنگینی بابت آن می‌دهد. «صدف» روی دستش زخمی دارد که هرچه این رابطه بیشتر می‌شود، زخم دست «صدف» نیز عمیق‌تر می‌شود که نهایتاً به خون‌ریزی می‌افتد: «روی دست راستش، کمی پایین‌تر از مچ، جای زخمی را که قرمز شده می‌مالد» (همان: ۶۲). «دستم را می‌گیرد و می‌خواهد به‌زور بلندم کند. چشمم به زخم روی دستش می‌افتد. حواسم هست لباسم را نجس نکند ...» (همان: ۲۱۲).

۲-۲-۲-۲-٤. زیارت

زیارت در این داستان، ازنظر واژگانی به‌معنای دیدار (معنوی) است که به‌عنوان نشانه نیز در این متن عمل کرده است.

۳-۲-۲. ناپایداری‌ها و تنش‌ها

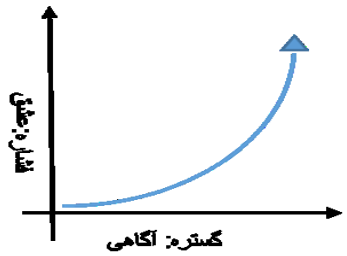
یکی از مهمترین طرح‌واره‌های طرح هوشمند در حوزهٔ گفتمان، طرح‌وارهٔ «فرآیند تنشی»[۱۱]است که براساس این طرح‌واره، بین عناصر نشانه – معنایی رابطه‌ای به‌وجود می‌آید که معنا از کم‌رنگ‌ترین تا پررنگ‌ترین شکل آن در نوسان است (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۳۷). طرح‌وارهٔ تنشی، دو بُعد دارد: فشاره [۱۲]و گستره[۱۳] که فشاره همان بعد عاطفی و گستره همان بعد شناختی و هوشمند است و فرآیند تنشی در تعامل بین فشاره و گستره شکل می‌گیرد و تعامل بین این دو عامل یا سبب تحقق بُعد عاطفی می‌شود که در این صورت تنش در بالاترین میزان آن به وقوع می‌پیوندد و یا سبب تحقق بُعد شناختی می‌شود که در این حالت، با افت فشار عاطفی و رفع تنش، روبه‌رو می‌شویم (اسماعیلی و دیگران، ۱۳۹۱: ۸۶). در فشاره‌ها، احساس و ادراک و عواطف نقش فعال دارند، در صورتی که در گستره‌ها، تعدد، کثرت و کمیّت نقش اصلی را ایفا می‌کند. فشاره موضع‌گیری گفتمانی را به سمت‌وسویی هدایت می‌کند که تبدیل به نوعی هدف‌گیری می‌شود و برعکس گستره، موضع‌گیری گفتمانی را به نوعی دریافت تبدیل می‌کند (شعیری، ۱۳۸۴: ۱۹۱).

گفتمان به‌دلیل پویایی و دینامیک‌بودن آن همواره ما را با نوعی موضع‌گیری گفتمانی، بسط روابط، تعامل بین نیروهای همسو یا هم‌گرا و ناهمسو یا واگرا درگیر می‌کند. این تنش گفتمانی سبب ایجاد فشاره‌ها و

گستره‌هایی می‌گردد که گفتمان را به کنشی زنده و دارای حیات تبدیل می‌کند. پس در طول گفتمان است که کنش گفتمانی شکل می‌گیرد و کنشگر با تولید معنا خود را بیش از پیش به ما می‌شناساند (شعیری، ۱۳۹۳: ۶۱). تنش در سطح گفتمان است و شکل‌دهندهٔ روابط نویسنده و خواننده است و اینکه نویسنده چه گفتمانی را در پیش می‌گیرد و آیا این با ارزش‌های خواننده مطابقت دارد یا خیر؟ پس حاصل فعالیت گفتمانی، شکل‌گیری گفته‌ای است که در رأس آن، گفته‌پردازی قرار دارد که همواره آن را فعال نموده، به‌پیش می‌برد و رد پای خود را در آن به جا می‌گذارد.

براساس نظریهٔ فونتنی،[۱۴] برای تنش گفتمان چهار طرح‌واره با دو محور x و y می‌توان رسم کرد: محور x همان محور افقی و گسترهٔ شناختی است و محور y همان محور عمودی و فشارهٔ عاطفی است. نویسنده تلاش کرده است تا همهٔ تقابل‌هایی را که در داستان وجود دارد، به سطح تنش برساند. اصلی‌ترین «تنش» در این داستان، همان «عشق» و «آگاهی» است. نویسنده با روایت پرکششِ عشقِ بین «سلمان» و «غزاله» و فراق طولانی‌مدت بین این دو به‌سبب مخالفت والدین و همسفرشدن ناخواسته و بی‌برنامهٔ آن‌ها در سفر زیارتی مشهد، فشاره را به‌وجود می‌آورد و با روایت عشق‌هایی چون عشق «مریم» به «سلمان» و عشق بین «صدف» و «حمید» آن را تقویت می‌کند و از سویی دیگر، با استدلال‌ها و تحلیل‌هایی که در داستان می‌گنجاند و منطق خویشتن‌داری که برای خواننده تصویر و توصیف می‌شود، «گسترهٔ» این تنش را طرح می‌کند که در طول داستان، هم عشق قوی‌تر می‌شود و هم شناخت گسترش می‌یابد؛ یعنی این طرح-واره سیر صعودی دارد.

نمودار شمارهٔ ۴: طرح‌وارهٔ سیر صعودی تنش در داستان



تنش‌های دیگر نیز در این داستان به همین صورت‌اند. نویسنده با تقویت بُعد عاطفی زیارت، فشاره را به‌وجود می‌آورد و با تفکر در فلسفه و آداب زیارت و پرداختن به تفسیر زیارت جامعهٔ کبیره در دل داستان گسترهٔ این تنش را شرح می‌کند. با همین روش، تنش سبک زندگی، تنش در سطوح عشق، تنش در صفات اخلاقی بشری در داستان قابل‌مشاهده و تفسیر است. آنجاکه نویسنده در تلاش است تا خوانش و سبکی از عشق و ازدواج، زیارت، اخلاق و غیره به خواننده ارائه کند، ممکن است بین نویسنده و

مخاطب و درواقع بین آنچه هست و آنچه باید باشد، فاصله ایجاد شود؛ اما نویسنده کوشیده است تا با ترفندهایی، خواننده را تحت‌تأثیر خود قرار دهد و تصدیق و تأیید وی را بگیرد (عرفانی، ۱۳۹۳: ۱۷۲).

نویسنده با پل‌زدن بین حقیقت (گزارشی که از شخصیت‌ها و رویدادها می‌دهد) با دانش (تفسیر این گزارش‌ها) و اخلاق (ارزیابی غیرمستقیم اخلاقی گزارش‌ها و تفسیرها) سعی دارد تنش را به سیر صعودی وادارد و خود را به هدف داستان (که در این مقاله «تعالی» فرض شده است) نزدیک کند.

٤-۲-۲. مخاطب

٤-۲-۲-۱. مخاطب نویسنده

خواننده‌ای است که پیام نویسندهٔ ضمنی را درمی‌یابد و می‌داند که شخصیت‌های داستان هرگز وجود نداشته‌اند. در این داستان گروه‌های همسال و هم‌موقعیت، قهرمان‌ها و شخصیت‌های داستان‌اند که نویسنده می‌خواهد آن‌ها پیامش را با علم به اینکه این فقط یک داستان است دریابند و به‌این‌منظور، نویسنده زمان و مکان و فضای داستان را طوری طراحی می‌کند که برای جوانان دانشگاه‌رفته، کاملاً باورپذیر و ملموس است و بارها شخصیت‌هایی شبیه شخصیت‌های داستان را در اطراف خود دیده و با مشکلاتی نظیر آنچه در داستان رخ می‌دهد، درگیر بوده‌اند. وجوه مثبت و منفی این گروه سنی به‌خوبی در این داستان لحاظ شده است؛ اما نویسنده با فصل پیش‌درآمد (که راوی دانای کل دارد) به خواننده می‌گوید که «می‌دانم که میدانی این فقط یک داستان است!»

٤-۲-۲-۲. مخاطب روایت

مخاطبی است تقلیدی که راوی برای او روایت می‌کند؛ مشاهده‌گر درون داستان که معتقد است شخصیت-های داستان وجود داشته‌اند و در اینجا به‌مانند نویسندهٔ ضمنی، وجهی تخیلی از خواننده‌ای است که تحت‌تأثیر داستان، اتفاقات و شخصیت‌ها را واقعی می‌پندارد و علاقه‌مند است که این‌طور فرض کند که آن‌ها واقعی هستند. به‌این‌منظور نویسنده می‌کوشد کیفیت «حقیقت‌مانندی» را در داستان ارتقاء بخشد: «حقیقت‌مانندی کیفیتی است که داستان را پیش چشم خواننده، مستدل و محتمل جلوه می‌دهد و موجب پذیرش آن می‌شود» (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۴۲).

علاوه‌بر تکنیک سبک رئالیستی و واقع‌گرایی که نویسنده برای داستان برگزیده و تلاش کرده است تا امور را چنان ملموس به تصویر کشد که مخاطب روایت در واقعی‌بودن آن شک نکند، به چند تکنیک بلاغی دیگر نیز می‌توان اشاره کرد؛ ازجمله: «راوی اول‌شخص» با «تک‌گویی درونی» که ازنظر روانی، مخاطب را در جایگاه شنونده‌ای مورد اعتماد قرار می‌دهد که گوینده (در اینجا نویسنده) برای او حتی از پستوهای محرمانهٔ ذهنش گزارش می‌دهد و احساسات او را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. ترفند دیگر نویسنده

در این باره، در همان ابتدای کتاب آمده است که نویسنده با تقدیم داستان به «سلمان» (شخصیت و قهرمان اصلی داستان) باور واقعی‌بودن روایت را تقویت می‌بخشد. همچنین دو راوی اول‌شخص (یک پسر جوان و یک دختر جوان) داستان را از مخاطب تک‌جنسیتی و تک‌صدایی رها می‌کند؛ هرچند که نویسنده در این تکنیک آن‌چنان‌که باید موفق نبوده است و زبان زنانه بر داستان حاکم است.

٤-۲-۲-۳. مخاطب آرمانی

مخاطب آرمانی این داستان، مخاطبی است که راوی آرزوی نوشتن برای او را دارد؛ تصور راوی نامعتبر، حاصلِ انگارهٔ این مخاطب است که با تحلیل خاص راوی از رویدادها توافق دارد و ازنظر نویسنده هر انسانی است که به انتخاب‌گری به مدد عقل معتقد است و برای همین نویسنده می‌کوشد برای هر انتخابی دست به استدلال بزند تا جایی که حتی انتخاب‌های احساسی قهرمان‌هایش، بدون بررسی عقلانی صورت نمی‌گیرد. نویسندهٔ ضمنی دائماً در حال پاسخ به سؤالات مقدر مخاطب نویسنده و مخاطب آرمانی است و گویی نمی‌خواهد هیچ سؤالی در ذهن او بی پاسخ بماند (عرفانی، ۱۳۹۳: ۱۷۲).

٤-۲-۲-٤. روایت‌شنو

روایت‌شنو، مخاطبی است که راوی با خطاب به او روایت می‌کند که در این داستان، روایت‌شنو «سلمان» و «غزاله» هستند؛ به‌این‌ترتیب که ما در میانه‌های داستان می‌فهمیم که دو شخصیت در حال نوشتن برای یکدیگرند و شاید در حال خواندن یادداشت‌های یکدیگر؛ یعنی در جایی طوری سخن می‌گویند که گویی همهٔ این روایت‌ها، به زبان حال ساده گفته می‌شود؛ اما متعلق به ماضی بعید است و اتفاقاتی است که افتاده، تمام‌شده و الان خاطره‌وار مرور می‌شود: «بلوز آستین کوتاه سبز پوشیده بود که پولک‌های رویش برق می‌زد، پولک‌های طلایی ... (این توصیف‌ها را بعداً غزاله مجبورم کرده به نوشته‌ام اضافه کنم) ...» (همان: ۲۷۳).

ازآنجاکه داستان‌گوییِ نویسنده، مُشرف بر داستان‌گوییِ راوی است، کار بلاغی نویسنده ضمنی برای مخاطبان داستان این بوده که این تصور را ایجاد کند که داستان‌گویی «غزاله» و «سلمان» کاملاً به‌وسیلهٔ شخصیت، موقعیت و روابطش با روایت‌شنو برانگیخته می‌شود که نویسنده از این شیوه برای انتقال اهداف کاملاً متفاوت خود به مخاطبانش استفاده کرده است و درواقع نویسنده می‌خواهد «مخاطب نویسنده» و «مخاطب روایت» را یکی کند و فاصله این دو را با «مخاطب آرمانی» کمتر کند.

نتیجه‌گیری

تلفیق روایت‌شناسی معاصر و بلاغت را می‌توان مولد روایت‌شناسی بلاغی دانست که از سوی نظریه-پردازان متعددی مورد توجه قرار گرفته است. رویکرد بلاغی، روایت را یک کنش ارتباطی هدفمند فرض

می‌کند که در این نگاه، روایت صرفاً بازنمایی رویدادها نیست بلکه خود نیز یک رویداد است؛ رویدادی که در آن کسی با بازنمایی رویدادها کاری انجام می‌دهد. نظریه‌پرداز بلاغی روایت را بدین‌صورت تعریف می‌کند که در یک زمان و با یک هدف یا هدف‌هایی، شخصی برای دیگری می‌گوید که اتفاقی افتاده است. در روایت‌شناسی بلاغی، پژوهشگر به‌دنبال کشف سازه‌های بلاغیِ این تأثیرات است. این بررسی در سه سطح نویسنده (با تمرکز بر نویسندهٔ ضمنی)، متن و مخاطب انجام می‌پذیرد. نویسندهٔ ضمنی برای دستیابی به اهدافی، ترفندهایی به‌کار می‌برد که هرکدام تأثیری متفاوت بر مخاطبانش می‌گذارد؛ بنابراین هر ترفندی اساساً بلاغی است و در روایت‌شناسی بلاغی بررسی و تحلیل می‌گردد.

در این مقاله با تلفیقی از نظریات «بوت» و «فیلان» به روابط پیچیدهٔ نویسنده، متن و خواننده به‌عنوان فرستنده، پیام و گیرنده در رمان *پنجشنبهٔ فیروزه‌ای* پرداخته شده است. درون‌مایهٔ اصلی داستان، سبک زندگی مؤمنانه در مواجهه با امور مختلفی چون عشق، ازدواج، زیارت و غیره است که باتوجه‌به هدفمندی و تعهدمندی داستان دینی، طبیعی است که نویسنده به‌دنبال رشد فکری- معنوی و تعالی اخلاقی خواننده باشد و برای رسیدن به این هدف، ترفندهای بلاغی متعددی را به‌کار گیرد. اگر این ترفندها را در سه حوزهٔ نویسنده، متن و مخاطب بررسی کنیم، در حوزهٔ اول نویسندهٔ ضمنی با ترفندهایی مانند تقابل دائم و لاینقطع میان خیر و شر، نور و ظلمت، درست و نادرست، به‌هنجار و نابه‌هنجار، عشق و هوس، صعود و سقوط و غیره در همهٔ صحنه‌های داستان، خواننده را ناخودآگاه به حوزهٔ قضاوت و انتخاب‌گری کشانده و با ترفندهای دیگری نظیر انتخاب ویژهٔ موضوع (عشق)، حقیقت‌مانندی، استدلال و توجیه آن، این تأثیرات را در خواننده تقویت کرده است.

با بررسی نشانه‌شناختی و تنش‌گفتمانی در متن (پیام) – که حاکی از سیر صعودی فشاره و گستره در طرح‌واره است – به عواملی برمی‌خوریم که به بلاغت داستان و اهداف روایت کمک کرده است؛ نظیر نام-گذاری‌ها و بی‌نامی‌ها و نشانه‌هایی چون فیروزه، فلسفه، زخم و غیره تأثیر عاطفی- احساسی (فشاره) با به‌خدمت‌گرفتن قوّهٔ تعقل و استدلال مخاطب (گستره) و تناسب کمّی و کیفی این دو، به‌وجودآورندهٔ تنش گفتمانی موفق در داستان بوده است. بررسی مخاطبان و گیرندگان پیام که تأکید بر آن، مهم‌ترین وجه تمایز بلاغت سنتی و مدرن است، نشان می‌دهد که نویسنده تلاش کرده تا هم زمان توجه «مخاطب روایت»، «مخاطب داستان» و «مخاطب آرمانی» را جلب کند. برای مخاطب روایت مستقیماً بر غیرواقعی‌بودن داستان تأکید می‌کند؛ برای مخاطب داستان تلاش می‌کند کیفیت «حقیقت‌مانندی» داستان را با ترفندهایی چون فراداستان، تک‌گویی درونی و تقدیم داستان به شخصیت اصلی بالا ببرد و کمک کند که مخاطب داستان، داستان را واقعی فرض کند و همچنین با استدلال‌های پِی‌درپِی برای کنش‌ها و واکنش‌های روایت تلاش دارد تا نظر مخاطب آرمانی را نیز جلب کند. درنهایت می‌توان پذیرفت که نویسنده برای ارتباط با

مخاطب و قبولاندن آنچه از نگاه خود، زندگی مؤمنانه است، به ترفندهایی تمسک جسته است که در این زمینه موفق عمل کرده و توانسته است رمان دینی متعهدی را با درجهٔ قابل‌قبولی خلق کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Wayne C Booths (1983)
2. Narratology
3. Narrative Theory
4. implied author

۵. برای توضیحات بیشتر درباره این شش اصل رجوع کنید به (فیلان، ۱۳۹۲: ۱۳/۱۲)

۶. براساس تعریفی که از رمان در منابع معتبر آمده، این اثر را باید داستان بلند دانست؛ اما چون در شناسنامه کتاب از آن به‌عنوان رمان یاد شده است، در این مقاله نیز از واژهٔ رمان استفاده می‌شود.

۷. کتاب سال «شهید حبیب غنی‌پور» یک جایزهٔ ادبی معتبر در حوزه ادبیات دینی و ادبیات انقلاب اسلامی است که به همت مرحوم امیرحسین فردی بنیان‌گذاری شد که از سال ۱۳۷۶ آغاز به کار کرده است. این جایزه توانسته است در میان علاقه‌مندان به ادبیات، جایگاه خوبی را در طی سال‌های متمادی کسب کند. این جشنواره هرساله در اسفندماه در سالروز شهادت حبیب غنی‌پور برگزار می‌شود.

۸. ازآن‌جهت می‌تواند پیرنگ هم باشد که نگاه فلسفی- عرفانی داستان بر نظام ویژه‌ای از روابط علّی و معلولی دلالت دارد که منطبق بر نظام فکری اسلام و تشیع است.

۹. در ادبیات داستانیِ دینی، توجه ویژه‌ای به واقعیت‌نمایی وجود دارد تا جایی که در دههٔ اخیر، قالب رمان- خاطره در حال تبدیل‌شدن به وجه غالب داستان‌نویسی ادبیات انقلاب اسلامی است.

۱۰. رخ‌نمودن راوی از پس داستان و گفتگوی مستقیم او با خواننده از ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن است.

11. process tens if
12. intensities
13. extensive

۱۴. برای اطلاع بیشتر به کتب و مقاله‌های متعددی می‌توان مراجعه کرد؛ ازجمله مقالات حمیدرضا شعیری که منبع این مقاله است.

فهرست منابع و ماخذ

کتاب‌ها

- برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۸). ***نظریهٔ ادبی***؛ ترجمه فرزان سجودی، تهران: آهنگی دیگر.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۴). ***گشودن رمان***؛ چاپ سوم، تهران: مروارید.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). ***معانی*** (ویرایش دوم)؛ چاپ اول، تهران: میترا.
- عرفانی، سارا. (۱۳۹۳). ***پنجشنبهٔ فیروزه‌ای***؛ تهران: نیستان.
- فاولر، راجر. (۱۳۹۰). **زبان‌شناسی و رمان**؛ ترجمهٔ محمد غفاری، چاپ اول، تهران: نی.

- کلینگز، مری. (۱۳۸۸). ***درسنامهٔ نظریهٔ ادبی***؛ ترجمهٔ جلال سخنور، الهه دهنوی و سعید سبزیان، چ اول، تهران: اختران.

- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۸). ***عناصر داستان***؛ چاپ ششم، تهران: علمی.

- مقاله‌ها

- اسماعیلی، عصمت، حمیدرضا شعیری و ابراهیم کنعانی. (۱۳۹۱). «رویکرد نشانه‌معناشناختی فرآیند مربع معنایی با مربع تنشی»؛ ***پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)***، سال ششم، شمارهٔ سوم، صص ۶۹-۹۴.

- راغب، محمد. (۱۳۹۳). «تحلیل داستان کوتاه درخت اثر گلی ترقی از دیدگاه روایت‌شناسی بلاغی»؛ ***مجلهٔ ادب فارسی***، سال ۴، شمارهٔ ۱، صص ۱۱۳-۱۳۲.

- شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۴). «مطالعهٔ فرآیند تنشی گفتمان ادبی»؛ ***پژوهش ادبیات معاصر جهان***، شمارهٔ ۲۵، صص ۱۸۷ – ۲۰۴.

---------- (۱۳۹۳). «مبانی نظری تحلیل گفتمان رویکرد نشانه ـ معناشناختی»؛ ***پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر***، شمارهٔ ۱۲، صص ۵۴-۷۲.

- فیلان، جیمز. (۱۳۹۲). «بلاغت/ اخلاق»؛ ترجمهٔ محمد راغب، ***کتاب ماه ادبیات***، شمارهٔ ۷۳، پیاپی ۱۸۷، صص ۱۰ – ۱۶.