فصلنامهٔ ادبیات و زبان‌های محلّی ایران‌زمین

(نشریهٔ علمی)

سال پانزدهم- شمارهٔ اول- بهار ۱۴۰۴- شمارهٔ پیوسته ۴۷

ذهن و زبان در ادبیات اقلیمی:

بررسی رمانِ «مرده‌ای که حالش خوب است» (۱۳۸۳) بر اساس نظریات کمبل و لیچ (ص ۹۶- ۵۸)

محمد هادی جهاندیده[۱] (نویسندهٔ مسؤول)، رباب آدم زاده[۲]

نوع مقاله: پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۱۹

چکیده

ادبیات اقلیمی بازتابِ کهن‌الگوهایی است که از ناخودآگاهِ جمعیِ بومیان یک سرزمین سرچشمه می‌گیرند و در ذهن و زبانِ نویسندگان جلوه‌گر می‌شوند. در رمان مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳)، احمد آرام از شگردهای زبانی گوناگونی برای برجسته‌سازی قالب‌های کهن‌الگویی بهره می‌گیرد. اهمیت پژوهش حاضر در واکاوی رابطهٔ ادبیات اقلیمی معاصر با دانش‌های پویای روانشناسی و زبان‌شناسی است. هدف از این مقاله، واکاوی بین‌رشته‌ای رمان مذکور بر اساس الگوی «سفرِ قهرمان» جوزف کمبل (۱۹۹۰) و نظریهٔ «هنجارگریزی زبانیِ» جفری لیچ (۱۹۶۹)است. در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به دسته‌بندی و تعیین میزان فراوانیِ قالب‌های گوناگونِ کهن‌الگویی و انواعِ هنجارگریزی‌های زبانی پرداخته‌ایم. یافته‌ها حاکی از آن است که «نقش‌مایه‌ها» در قالب‌های کهن‌الگویی و «هنجارگریزی گویشی» از میان شگردهای زبانی، به ترتیب با داشتن درصدهای وقوع

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه ادبیات انگلیسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
Email: m.h.jahandideh@pnu.ac.ir

۲. مدرس مدعو گروه انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی و روابط بین‌الملل، دانشگاه شهید اشرفی‌اصفهانی، اصفهان، ایران
Email: r.adamzadeh@ashrafi.ac.ir

(۵۹.۶۱) و (۲۷.۹۶) بسامد بالاتری در رمانِ منتخب دارند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که اسفندیار در سفرِ قهرمانی خود، از مرحلهٔ«عزیمت» گذر می‌کند تا وارد جهـان ناشـناخته‌هـا - شود. اما در مرحلهٔ «تشرُّف»، «نقابِ» پدر را بر چهرهٔ خویش می‌گذارد و با او یکی مـی‌شـود. این دگردیسی، او را در دام خودخواهی گرفتار و از برکتِ نهایی یکپارچگیِ ذهن محروم می‌سازد. در مرحلهٔ«بازگشت»،اسفندیار به تاریکی مرگ فرو می‌رود. هنجارگریزی درسطوح هشت‌گانـهٔ زبانی، مهمترین شگردِ نویسنده برای بومی‌سازیِ رمان برگزیده و افـزایش جلـوه‌هـای زیبـایی- شناختی است.

کلمات کلیدی: ادبیات اقلیمی، ذهن، زبان، کمبل، لیچ.

۱. مقدمه

ادبیات اقلیمی در برگیرندهٔ شاخصه‌های جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی یک سرزمین است. این گونهٔ ادبی بر معیارِ «سنت‌های رفتاری (رسوم اخلاقی، جشن‌ها، آیین-ها)،سنت‌های مادی (کالاها، اشیا، معماری، مشاغل) و سنت‌های گفتاری (باورها، اعتقادات، و دانش‌ها) نوشته شده و از نظر جنبه‌های مردم‌شناختی و جامعه‌شناختی حائز اهمیت است»(صادقی، ۱۴۰۱:۵۸). رمان مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳) یکی از مهمترین آثارِ احمد آرام در سبک ادبیات اقلیمی و نمایانگر لایه‌های پنهانِ ذهن و زبان مردم جنوب است. ذهن در زبان تبلور می‌یابد و نویسندگان«ذهن نامرئی خود را در چه‌گفتن و چگونه‌گفتن مرئی و قابلِ درک می‌کنند» (شریفیان،۱۳۸۴:۷۵).

از گذشته تا کنون، رابطهٔ میان ذهن و زبان در روانشناسیِ زبان، مورد توجه اندیشمندان و صاحب‌نظران این پهنهٔ علمی بوده‌است. کارُل گوستاو یونگ، بنیانگذار روانشناسی تحلیلی، بر این باور بود که روان هر فرد از سه بخشِ خودآگاه، ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی تشکیل شده‌است. ناخودآگاه جمعی، انبار و مخزنِ تصاویری ذهنی است که از آغاز آفرینش انسان وجود داشته‌اند و پیوسته تکرار می‌شوند. این تصاویر تکرارشونده که به آن‌ها کهن‌الگو گفته می‌شود«انگاره‌هایی یکسان و مشترک در ذهن و ضمیر ناخودآگاه افراد بشر هستند که در هر عصری به شکل باورهای رایج آن دوره خود را نشان می‌دهند و بازشناسی تحولات و دگرگونی‌های آن‌ها می‌تواند شناخت ما را در مورد جریان‌های عمیق فرهنگی، اخلاقی و مذهبی در دوره‌های تاریخی افزایش دهد» (فروزنده،۱۳۸۹:۱۱۲).

جوزف کمبل، بر پایهٔ ایده‌های یونگ، «الگوی سفر قهرمان» را مطرح ساخت که در پهنهٔ نقد کهن الگویی، موضوعی جدید به شمار می‌رفت. این الگو، هستهٔ نظریهٔ «تک‌اسطوره» را تشکیل می‌دهد که کمبل آن را از کتاب بیداری فینگان نوشتهٔ جیمز جویس برگرفت و در کتاب خود با عنوان قهرمانی با هزار چهره(۱۹۴۹) مطرح کرد. کمبل با سیری در افسانه‌ها و اسطوره‌های موجود در ادبیات جهان نشان داد که«کهن‌الگو در هر زمان و مکان، خود را در قالبی جدید تکرار می‌کند تا انسان را به سیر و سفر درونی و شناخت نفس راهنمایی کند»(طاهری،۱۳۹۲:۱۰۴). قهرمان در طول سفر خود«از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز را به حیطهٔ شگفتی‌های ماوراءالطبیعه آغاز می‌کند.[او] با نیروهای شگفت در

آن‌جا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند»(کمبل،۱۳۸۸:٤٠).

این الگو، ظرفیت بسیاری برای واکاوی آثار ادبی معاصر دارد و سیر و سلوکِ شخصیتِ اصلیِ رمان مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳) را نیز می توان بر اساس آن بررسی کرد. سفر قهرمان نمادی است که دو دیدگاهِ مجزا را به یکدیگر پیوند می‌زند: «جستجوی معنوی انسان-های باستان و جستجوی انسان معاصر برای هویت. آنچه می‌بینیم داستان شگفت و واحدی است که تغییر شکل داده‌است» (کمبل،۱۳۹۸:۲۲). در رمان‌های اقلیمی،اندیشه‌های قهرمانان این آثار ادبی، آیینهٔ ذهنِ نویسندگان و ترجمان ناخودآگاهِ بومیان هستند. هر واژه در متن آثار اقلیمی «از یک‌سو با جهان بیرون و از سوی دیگر با ذهن [قهرمان] در کنش است. واژه‌ها گاه آن‌چنان تنیده شده با ذهن هستند که ضمیر ناخودآگاه انسان می‌شوند و ناخودآگاهِ انسان، دغدغهٔ علومی چون روان‌شناسی و زبان‌شناسی و در یک کلام، دغدغه فلسفهٔ زیبایی‌شناسی است.جایگاهی که می‌توان در آن ناخودآگاه را تبیین کرد، بررسیِ نتیجهٔ کنش و واکنشِ زبان و ذهن است»(اشرف‌زاده،۱۳۹۵:۱۲۳).

جفری لیچ، زبان‌شناس انگلیسی، هنجارگریزی را یکی از گونه‌های فاصله‌گیری از زبان معیار می‌داند که در ادبیات اقلیمی حضور پررنگ‌تری دارند. زبان معیار با زبان ادبی تفاوت دارد زیرا «زبان معیار یا علمی، زبان ایجاد ارتباط است. در این زبان آنچه که مرکز توجه است موضوع و مخاطب می‌باشد، نه شیوهٔ بیان...، اما در زبان ادبی، خودِ زبان موضوعیت دارد و در فرآیند ارتباط، جهت‌گیریِ پیام به سوی خود پیام می‌باشد»(اسماعیلی، ۱۳۸۴:۴۲). در این جستار قصد داریم که به روش توصیفی و استنباطی، ارتباط کهن‌الگوی غالب با سایر کهن‌الگوها و تاثیرات کلی آن‌ها را به شکلی منسجم بر روابطِ شخصیت‌های رمان برگزیده مشخص سازیم. همچنین، در پی آن هستیم که نقش عناصر ناخودآگاهِ جمعی و گویش بوشهری را در ادبیّتِ رمان مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳) بررسی کنیم. تا کنون، تحقیقات اندکی به واکاوی شگردهای زبانی همچون هنجارگریزی، آشنازدایی و برجسته‌سازی در متون منثور پرداخته‌اند و بیشتر آن‌ها در قلمرو شعر انجام شده‌اند.

از سوی دیگر، پژوهش‌هایی که با رویکرد نقد کهن‌الگویی به بررسی آثار ادبی پرداخته‌اند، کمتر به متون اقلیمی و بوم‌گرا نظر داشته‌اند. از این‌رو، میدان پژوهش‌های میان‌رشته‌ای در ادبیات اقلیمی بسیار گسترده است. جنبهٔ نوآوری این پژوهش نیز در آن است که با بهره‌گیریِ همزمان از الگوی«سفرِ قهرمان»جوزف کمبل(۱۳۸۴) و نظریهٔ هنجارگریزیِ زبانی جفری

لیچ(۱۹۶۹) به خوانشِ چندنواییِ رمانِ اقلیمی مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳) می‌پردازد تا لایه‌های ذهنی و شگردهای زبانیِ نویسنده را در فرآیندِ آفرینش این اثر در قالبِ رئالیسم جادویی مشخص سازد. بر این اساس، نوع تحلیل در پژوهش حاضر، مخاطبان را به درکی مناسب از منظر روانشناختی- زبانشناختی یاری خواهد رساند و الگویی ارزنده در تبیین گونه‌های دیگر هنجارگریزی زبانی در ادبیات اقلیمی ارائه خواهد داد.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

نگارندگان در این جستار به دنبال پاسخگویی به پرسش‌های زیر هستند:

۱-۲-۱.کدام قالبِ کهن‌الگویی در رمان مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳) نمود بیشتری دارد؟

۱-۲-۲.فرآیند تکاملِ شخصیت اصلی رمان مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳) تا چه اندازه با الگوی «سفرِ قهرمان» جوزف کمبل (۱۳۸۴) همخوانی دارد؟

۱-۲-۳. بر اساس نظریهٔ جفری لیچ(۱۹۶۹)، هنجارگریزیِ زبانی نویسنده در کدام سطح نمود بیشتری دارد؟

۱-۳. اهمیت پژوهش

اهمیت پژوهش حاضر در واکاوی رابطهٔ ادبیات اقلیمی معاصر با دانش‌های پویای روانشناسی و زبان‌شناسی است. رمانِ اقلیمیِ مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳)، نمایانگر تاثیرات فرهنگی ناخودآگاه جمعی در گفتار، رفتار و پندارِ شخصیت‌ها است. احمد آرام در زمرهٔ نویسندگانِ چیره‌دستی است که از کهن‌الگوها به عنوان ابزاری قدرتمند در جهت آشناسازی مخاطبان با فرهنگِ عامهٔ خطهٔ جنوب ایران بهره گرفته‌اند. بازشناسی وضعیت‌های کهن-الگویی می‌تواند شناخت ما را در مورد جریان‌های عمیق فرهنگی و اخلاقی پیش از انقلاب اسلامی افزایش دهد. هر یک از کهن الگوهای موجود در این رمان، به تنهایی و در پیوند کلی با هم، در شمار پرمعناترین تجلیات روان جمعی اقلیم جنوب به شمار می‌آیند. در بخش بعدی، به مهمترین تحقیقات انجام شده در این زمینه اشاره خواهیم کرد.

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

در این بخش، به مهمترین پژوهش‌های مرتبط با مفاهیم کلیدی موجود در عنوان مقالهٔ حاضر اشاره می‌کنیم. رحمانیان(۱۳۹۹)، به بررسی مولفه‌های ادبیات اقلیمی در رمان اهل غرق می-پردازد که مواردی همچون موقعیت جغرافیایی، زبان و لهجه، پوشاک، آداب و رسوم، باورها، اعتقادات و سرودهای محلی را در بر می‌گیرد. نتایج حاصل از این پژوهش بر تسلط نویسنده بر جنبه های بومی این منطقه دلالت دارد. قانی و مهرابی(۱۴۰۲)، در مقاله مشترکشان به بررسی شخصیت زن قهرمان در فیلم«زنی به نام نیکیتا» پرداخته‌اند. این پژوهشگران با بهره-گیری از روش اسطوره شناسی تطبیقی ساخت‌گرا به این نتیجه رسیده‌اند که سرگذشت شخصیت اصلی این فیلم بر پایهٔ الگوی «سفر قهرمانی»جوزف کمبل شکل می‌گیرد. از سوی دیگر، معنای پنهان در این اثر از تقابل دوگانه‌های طبیعت/ فرهنگ، آنیموس/آنیما، محبت/خشونت، بخشش/عدالت حاصل شده‌است و در تقابل با فرهنگ مردسالارانهٔ غرب قرار دارد. وحید سمیعی(۱۳۹۱) در پایان نامهٔ خود، به معرفی ترکیبات جدید در آثار بیژن نجدی پرداخته‌است که بیشتر آن‌ها صبغهٔ اقلیمی دارند. همچنین، تشبیه، تشخیص، پارادوکس و حسامیزی در میان عناصری هستند که این نویسنده برای ایجاد آشنایی‌زدایی معنایی در داستان هایش از آن‌ها بهره برده‌است. این پژوهشگر بر اساس الگوی لیچ نشان می-دهد که نجدی در شش مورد دست به هنجارگریزی برجسته زده است. ویسی و عباس-زاده(۱۳۹۵)،در مقاله مشترکشان به جستجو در زوایای شعری دیوان سیمین بهبهانی از جمله خلاقیت‌های هنری و آرایه‌های ادبی پرداخته‌اند. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هنجارگریزی آوایی و معنایی تأثیر قابل توجهی در برجستگی و تشخص سبکی شعر این شاعرهٔ معاصر داشته‌اند. مقالهٔ حاضر بر رمان مُرده‌ای که حالش خوب است تمرکز دارد و نشر افق، چاپ سوم این اثر ادبی را در سال ۱۳۹۸ بر دوش گرفته‌است. تاکنون، هیچ پژوهشی بر مبنای نظریات کمبل و لیچ بر روی آثار داستانی احمد آرام انجام نشده‌است.

۱-۵. احمد آرام

احمد آرام، متولد سال ۱۳۳۰ شمسی در شهر بوشهر و یکی از کوشاترین نویسندگان معاصر است. بیشتر آثار ادبی وی بارها تجدید چاپ شده‌اند زیرا او«جهانی می‌اندیشد و می‌نویسد و البته آشکارا به این موضوع واقف است که جهان همین‌جاست: همین بوشهر، همین دریا و

همین کوچه‌هایش. او کوچه و دریا را جهانی نوشته و می‌نویسد».این ادیب پیشکسوت،در رمان‌های دریایی مرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳) وحلزون‌های پسر(۱۳۹۲)بر پایهٔ تجربیاتِ زیستهٔ خود در اقلیم جنوب به ترسیم فرهنگِ ساکنان سواحل دریایی خلیج فارس می‌پردازد. البته با گذر زمان، توجه احمد آرام به مسائل نوین جهانی و چالش‌های نسل‌نو جلب می‌شود که بازتاب آن‌ها را می‌توان در رمانِ باغ استخوان‌های نمور (۱۳۹۶) مشاهده کرد. این رمان«بر واریاسیون‌هایی از ترس بنا گردیده‌است؛ چرا که این رویکرد در مقام کنشی برای تعریف تراژدی حاکم بر تاریخ، پیرامون یک ترس جهانی و برآمده از دگردیسی مداوم تروریسم گسترش می‌یابد». احمد آرام در بسیاری از داستان‌های کوتاه خود، به شیوهٔ روایِ غیرخطی با مخاطبانش گفتگو می‌کند و در پیشبرد مضامین داستان‌ها از عنصر تعلیق بهره می‌گیرد.

سبک روایی منسجم احمد آرام برآمده از ایده‌های ویژه‌اش دربارهٔ مسئلهٔ بوم و بوم‌نویسی است. درخشش وی در حوزهٔ داستان کوتاه با مجموعهٔ غریبه در بخار نمک (۱۳۸۷) شکل می‌گیرد که برندهٔ لوح تقدیر از نخستین دورهٔ جایزهٔ ادبی یلدا شد و در زمرهٔ بهترین مجموعه داستان در سومین دورهٔ جشن فرهنگ فارس قرار گرفت. بیشتر داستان‌های موجود در این مجموعه پیرامون اقلیم جنوب و باورهای فرهنگی ساحل‌نشینان می‌چرخد.

آرام در مجموعهٔ آن‌ها چه کسانی بودند (۱۳۸۷)، با رویکردی متفاوت با آثار پیشین خود«می‌کوشد با خلق فضایی کولاژگونه و با بهره‌گیری از تجربهٔ رخ‌دادهای پراکنده و گفتارهای درونی، خواننده را در شکل‌دادن به ساختار قصه سهیم کند».

کسی ما را به شام دعوت نمی‌کند (۱۳۸۸)، نام مجموعهٔ داستانی دیگری است که برخی از آن‌ها بوم‌گرا و به دریای جنوب ارتباط پیدا می‌کنند.مجموعهٔ بیدار نشدن در ساعت نمی‌دانم چند(۱۳۹۵) دربرگیرندهٔ هفت داستان کوتاه است که «به جِد، نشان از نویسنده‌ای دارد که بوم جنوب و زادگاه خود را به شکلی خلاقانه و بدیع از آن خود می‌کند و مخاطب را در هزارتوی فضاهای منحصربه‌فردش می‌کشاند».سرانجام، در مجموعهٔ به چشم‌های هم خیره شده‌ بودیم(۱۳۹۸)،با داستان‌هایی از جمله «فانوس» و «دره‌های ماه‌زده» روبرو می‌شویم که بی‌واسطه و سرراست به مضمون بوم‌گرایی و جذابیت‌های بوشهر در سبک رئالیسم جادویی می‌پردازد.

١-٦. روش پژوهش

در این پژوهش، با بهره‌گیری از شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و نیز مطالعات کتابخانه‌ای،ضمن تکیه بر الگوی «سفر قهرمانی»جوزف کمبل و نظریهٔ «هنجارگریزی» جفری لیچ به دسته‌بندی قالب‌های کهن‌الگویی و انواع هنجارگریزی‌های زبانی پرداختیم. سپس، میزان فراوانی و درصد وقوع انواع آن‌ها از رمانِ اقلیمیِ مُرده‌ای که حالش خوب است(١٣٨٣) استخراج کردیم. پژوهشگران به دنبالِ افزایش دامنهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزهٔ ادبیات اقلیمی هستند تا چشم اندازهای نوینی را پیش روی مخاطبان بگشایند.

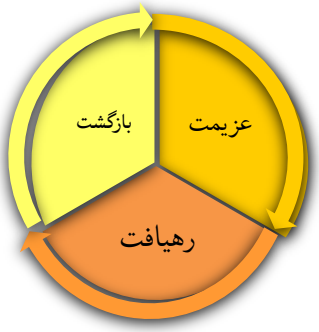
٢. مبانی نظری

پیش از بررسی قالب‌های کهن‌الگویی و شگردهای زبانی موجود در رمانِ اقلیمیِ مُرده‌ای که حالش خوب است(١٣٨٣) ، نیازمندِ واکاویِ الگوی «سفر قهرمانی»جوزف کمبل و نظریهٔ «هنجارگریزی» جفری لیچ هستیم.

٢-١. الگوی «سفر قهرمانی» جوزف کمبل

جوزف کمبل(١٩٨٧-١٩٠٤)، فیلسوف و اسطوره‌شناس آمریکایی، با الهام از ایده‌های یونگ و آمیختن آن‌ها با نظریه‌های اسطوره‌شناختی، «الگوی سفر قهرمان» را در پهنهٔ نقد کهن الگویی پدید آورد که در نوع خود از نوآوری بالایی برخوردار بود. کمبل بر این باور بود که «اسطوره‌ها الهام‌بخش تحقق امکان کمال، تجلي کامل قـدرت و به ارمغان‌آورندهٔ نور خورشید به جهان‌اند»(کمبل، ١٣٧٧:٢٢٤). اسطوره‌ها، الگوهای ازلی هستند و برقراری ارتباط با آن‌ها از راه خواندن آثار ادبی به زندگی ما هویت،اصالت، شکوه و معنی می‌بخشد. اسطورهٔ قهرمان«دربارهٔ پرش دلاورانه از لبهٔ شناخته‌ها برای رودررویی با ناشناخته‌هاست و اعتماد به این که هر چه را برای رویارویی با اژدهاهای خود، کشف گنجمان و بازگشت به منظور دگرگونی قلمرو پادشاهی لازم داریم، به موقع خودش خواهیم داشت. افزون بر این، اسطورهٔ قهرمان دربارهٔ صادق بودن با خودمان و زندگی کردن در جامعه‌ای مسوول است» (پیرسن،١٤٠٢:١٧). وی در کتابِ قهرمان هزار چهره (١٣٨٩)، خط سیر کهن‌الگوی قهرمان را

نشان می‌دهد که در سفرهایِ ماریپیچی و فنری خود با چالش‌های گوناگونی روبرو می‌شود. راهبردهایی که کهن‌الگوی قهرمان در سفر خود برای رویارویی چالش‌ها در پیش می‌گیرد، موجب نوسازی شخصیتی و دستیابی وی به یکپارچگی و تفرّد می‌شوند. مکتب نقد کهن-الگویی بر دو گونه خویشکاری قهرمان تکیه می‌کند. خویشکاری نوع اول به شرح جوانمردی و دلاوری قهرمان در سرزمین خود و در پهنهٔ جهانی عینی می‌پردازد. در خویشکاری نوع دوم، علاوه بر این دلاوری‌ها، دستیابی قهرمان به بلوغ روحانی نیز در نظر گرفته می-شود(طاهری،۱۳۹۲:۱۰۵). شکل زیر، الگوی سفرِ قهرمانِ جوزف کمبل را نشان می‌دهد که بر خویشکاری نوع دوم قهرمان تمرکز دارد و شامل مراحل سه‌گانهٔ عزیمت(جدایی)،رهیافت(تشرف) و بازگشت است:



(فولادی،۱۳۹۷:۹۶)

با توجه به ماهیت میان‌رشته‌ای مقالهٔ حاضر و چشم‌انداز دوسویهٔ آن به ذهن و زبان، در بخش بعدی به تبیین نظریهٔ «هنجارگریزی»جفری لیچ می‌پردازیم.

۲-۲. نظریهٔ «هنجارگریزی» جفری لیچ

مکتب پراگ به شگردهای زبانی، بویژه برجسته‌سازی می‌پردازد که در مباحث نظری جفری لیچ جایگاه ویژه‌ای دارد. نخستین‌بار،یان موکاروفسکی اصطلاح برجسته‌سازی را در ادبیات مطرح کرد. وی بر این باور بود که«برجسته‌سازی در زبان شاعرانه تا آن حد به درجهٔ اعلای خود می‌رسد که عمل ارتباط را در پس‌زمینه قرار می‌دهد (قادری،۱۳۷۳:۳۲۹). گرچه، برجسته-

سازی خود از اصطلاحِ آشنایی‌زدایی در مکتبِ فرمالیسم روسی تاثیر پذیرفته است،این واقعیت به معنای یکسانی این دو اصطلاح نیست. برتس، چنین اظهار کرده‌است: «اعضای گروه پراگ،...،نظریهٔ آشنایی‌زدایی را بیش از پیش گسترش دادند. آنان اثر ادبی را همچون یک ساختار در نظر می‌گرفتند و آشنایی‌زدایی را در این نگرش جا می‌دادند.

ساختارگرایان با وام‌گیری از مطالعات روانشناختی، برجسته‌سازی را جانشین آشنایی‌زدایی کردند» (برتس،۲۰۰۱:۵۹). فرآیند برجسته‌سازی به خودکار شدگی عناصر متنی مجاور منتهی می-شود، حال آنکه در فرآیند آشنایی‌زدایی چنین رخدادی صورت نمی‌گیرد و عناصر دیگر ساخت جمله به پس‌زمینه رانده نمی‌شوند (قربانیان، ۱۵۸:۱۳۹۸). زبانشناسان فرمالیست روسی، دو فرآیند خودکاری و برجسته‌سازی را در بکارگیری زبانی در نظر می‌گرفتند. نظام خودکاری زبان همان بکارگیری عناصر زبان«به گونه‌ای است که به قصد بیان موضوعی بکار رود، بدون آن‌که شیوهٔ بیان جلب نظر کند و مورد توجه اصلی قرار گیرد، ولی برجسته‌سازی بکارگیری عناصر زبان است به گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیر متعارف باشد و در مقابل خودکاریِ زبان،غیرخودکاری باشد» (صفوی،۱۳۹۰:۲۳۴).

جفری لیچ، برجسته‌سازی را به دو گونهٔ هنجارگریزی و هنجارافزایی می‌دانست که در شعر حضور پررنگ‌تری نسبت به متون منثور دارند و به عنوان عوامل موثر در شگردآفرینی زبان، کلام نویسندگان و شاعران را ماندگارتر و دلپذیرتر می‌سازند. هنجارگریزی (قاعده‌کاهی) به معنای آن است که «نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار انحراف صورت پذیرد»و هنجارافزایی (قاعده‌افزایی) یعنی آن‌که«قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود» (صهبا،١٣٨٤:١١١). قاعده‌افزایی، «برحسب توازن، در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی قابل بررسی است و چیزی جز شکل موسیقیایی از زبان خودکار نیست» (صفوی،۱۳۹۴:۳۹ به نقل از باقرزاده، ۱۴۰۲:۷۰).

در شعر، واج‌آرایی، ایجاد وزن، ترصیع، سجع، ردیف و قافیه نمونه‌هایی از قاعده‌افزایی بر خلاف زبان هنجار هستند. در کتاب درآمدی زبان‌شناختی به شعر انگلیسی(۱۹۶۹)، جفری لیچ، هشت‌گونهٔ مشخص هنجارگریزی را از یکدیگر باز می‌شناسد: هنجارگریزی واژگانی(Lexical Deviation)، هنجارگریزی نحوی(Grammatical Deviation)، هنجارگریزی نوشتاری(Graphological Deviation)، هنجارگریزی

آوایی(Phonological Deviation)، هنجارگریزی معنایی(Semantic Deviation)، هنجارگریزی گویشی (Dialectical Deviation)،هنجارگریزی سبکی(Deviation of Reister)،هنجارگریزی زمانی(Deviation of Historical Period). در بخش بعدی این مقاله، به بررسی این گونه‌های برجسته‌سازی و نقش آن‌ها در نقدِ کهن‌الگوییِ رمان برگزیده خواهیم پرداخت.

۳. بحث و بررسی

۳-۱. خلاصهٔ رمانِ اقلیمیِ *مُرده‌ای که حالش خوب است*(۱۳۸۳)

رمان با یادکردِ نوستالژیکِ راوی سی‌سالهٔ داستان، اسفندیار، از خاطراتِ دوران کودکی خود با پدرش، صفدر، آغاز می‌شود که به تازگی مرده و پوشاک کهنه‌ای از وی به جا مانده‌است.

فصل دوّم، گذری به ماجرای قتل یک نفر به دست صفدر در شهریور سال ۱۳۳۰ دارد. صفدر پس از این رویداد تلخ، شبانه به گناوه می‌گریزد تا به بحرین برسد. پس از مدتی، نامه‌ای سه-سطری از بحرین به دست مادر راوی، خاتون، می‌رسد.عباسقُلی، همسایه‌ای که در چاپخانه کار می‌کند و تنها فرد باسواد محله است، خبر فوت صفدر را در این نامهٔ کوتاه می‌خواند.

در فصل سوّم، صفدر در مورد ماجرای دزدی خود از کشتی انگلیسی با فرزندش گفتگو می-کند. وی به همراه شش نفر از همدستانش وارد یک کشتی انگلیسی در نزدیکی اسکله می-شود. هنگام بازگشت از کشتی، پنج نفر از همدستانش فرار می‌کنند و نفر ششم، باقر شش-انگشتی، توسط نگهبانان گمرک دستگیر می‌شود. صفدر در یک درگیری، سروان استرآبادی، فرماندهٔ نگهبانان اسکله را با ضربات چاقو چنان زخمی می‌کند که وی از پا در می‌آید. وکیل حسن، مامور نظمیه، ماموریت دارد که صفدر را بازداشت کند. اما پس از مدتی از یافتن او ناامید می‌شود و خانه را ترک می‌کند. همسایه‌ها، پس از رفتن وکیل حسن، با عجله صفدر را از داخل چاه وسط حیاط بالا می‌آورند.

فصل چهارم با توصیف مرگ دوم پدر راوی شروع می‌شود. پس از این توصیف مقدماتی، راوی غرق در رویای عمیق خود می‌شود. این فصل، با گزارش راوی از فوت پدرش بر اثر بیماریِ ذات‌الریه خاتمه می یابد.

در فصل پنجمِ رمان، اسفندیار، ماجرایِ رفتنِ پدرش با هفتاد مرد دیگر به کشتی استریک را روایت می‌کند. روی دست صفدر، نام رُباب خالکوبی شده‌است. وی داستان عشق خود به

این زن را برای پسرش نقل می‌کند. خانوادهٔ رباب او را به عقد پسر عمویش در می‌آورند. یک روز که همسر رُباب برای بار دوم با زنی مصری ازدواج می کند، روح رباب چنان می‌شکند که خود را به درون چاهی می‌اندازد. هنگامی که جنازهٔ رباب را توسط کشتی به زادگاهش باز می-گردانند، صفدر به دیدار جنازه می رود.

در فصل ششم، مادر راوی از بازگشت خفاش‌ها پس از چهل سال به شدت ترسیده‌است. این فصل با رفتن راوی و مادرش به سمت فنس‌های دریا و دیدار با ماه‌نساء در میان مزاحمت خفاشان ادامه پیدا می‌کند.

در فصل هفتم، صفدر در حال بازگویی ماجرای گرفتاری خود و همراهانش در طوفان و امواج سهمگین دریا است. او در آن لحظه با دوستش، سهراب، سوار بر یکی از پانزده تشاله-ای(قایقی) بودند که در حال جابجایی بار از غُرابِ (کشتیِ) استریک به سمت اسکله بوده-است. صفدر در مورد ارتباطِ سرگنگ(سر گروه کارگران کشتی) با نظمیه، رفاقت وی با وکیل حسن و تبانی آن‌ها علیه سهراب صحبت می‌کند.این فصل با گزارش حملهٔ خفاش‌ها به تشاله‌ها و افتادن سرنشینان و بارها در دریا به پایان می‌رسد.

در فصل هشتم که طولانی‌ترین فصل رمان است، اسفندیار و مادرش در رویایی مخوف فرو می‌روند. خواب آن دو با هم گره می‌خورد و مادر اسفندیار برای وی حکایت‌هایی از هزار و یک‌شب را می‌خواند. این دو نفر در عالم رویا می‌پندارند که خانهٔ آن‌ها در دریا قرار گرفته‌است و کوسه‌ها به درب چوبی اتاقشان می‌کوبند. پس از مدتی، صدای ارواح چهل و سه‌نفر از دریانوردانی را می‌شنوند که پیش از این در سفر دریایی غرق شده‌اند. مادر راوی، یکی از این ارواح را شناسایی می‌کند که همان اسفندیار، عاشق پیشین خواهرِ دوقلوی او بوده‌است. نام واقعی مادر راوی کبرا بوده که به دلیل شباهتِ زیاد به خواهرش، نام وی،خاتون بر او باقی می‌ماند. کبرا پس از بیدار شدن از خواب، حادثهٔ تصادفِ اسفندیار در جادهٔ شیراز به بوشهر را برای فرزندش تعریف می‌کند. در پایان این فصل، عده‌ای از همسایه‌ها از جمله ننه‌اسد، جواهر و یحیی به سراغ کبرا می‌آیند و خبر غرق شدن عدهٔ زیادی از دریانوردان را به او می‌رسانند.

در فصل نهم، صفدر در حال بازگویی خاطرهٔ بازگشت خود از دریا و تلاش دلّاک در حمّامِ حاج مُحمدجعفر است که روی بدن بدن یخ‌زدهٔ او و چند نفر دیگر از نجات‌یافتگان، آب گرم می‌پاشد. صفدر، به آهستگی، توان خود را باز می‌یابد و در حالی که کف حمام دراز کشیده-است به ادعاهای نادرستِ یدو گوش فرا می‌دهد. یدو وانمود می‌کند در تلمبه‌خانهٔ تشاله،

سهراب را با چاقو از پای در آورده‌است. صفدر از شدت خشم پای خود را روی گلوی یدو فشار می‌دهد تا از او کین‌خواهی کند.
فصل دهم، بار دیگر به شیوه‌ای غیر خطی، ماجرای هجوم توده‌ای از مردم به مریض‌خانهٔ جنب کنسولگری انگلیس را در بر می‌گیرد که برای شناسایی جنازه‌های غرق‌شدگان به آنجا شتافته‌اند. اسفندیار،کبرا، ننه‌اسد وجواهر مشغول وارسی اجساد مجهول الهُویه هستند. پس از مدتی، یحیا و وکیل حسن به آن‌ها اطلاع می‌دهند که صفدر زنده‌است و در حالیکه لنگی به دور خود پیچیده روبروی کنسول انگلیس ایستاده‌است. فصل آخر به حال و هوای چهلمین روز درگذشت صفدر و گفتگوی اسفندیار با مادرش می‌پردازد. در پایان رمان، اسفندیار لباس‌های پدرش را بر تن می‌کند و پس از مدتی متوجه تغییر صدا و رفتار و حالات خود می‌شود. او تصور می‌کند که روح پدرش در او حلول کرده و مادرش هم گمان می‌کند که صفدر یکبار دیگر به زندگی برگشته‌است.

۳-۲. قالب‌های کهن‌الگویی

در حوزهٔ نقد، اصطلاح کهن‌الگو«به شیوه‌های روایی مکرّر، الگوهای عمل داستانی(action)، انواع شخصیت،یا تصاویری اشاره دارد که در آثار مختلف ادبی و نیز اسطوره‌ها، رویاها و حتی شیوه‌های آیینی اجتماعی ظاهر می‌شوند»(آبرامز،١٣٨٤:١٧). کهن‌الگوها در هفت قالب شخصیت‌های کلیشه‌ای، شخصیت‌های اساطیری، نقش‌مایه‌ها، آیین‌های جمعی، نمادهای عمومی، سندرم‌ها و عقده‌ها قرار می‌گیرند(قاسمی‌پور،۱۴۰۲:۳۶). در این بخش، به فراخور مجال بحث، تلاش می‌کنیم تا به نقد کهن‌الگویی رمان منتخب بر پایهٔ قالب‌های مورد نظر بپردازیم.

۳-۲-۱. نقش‌مایه‌ها(سفر قهرمانی)

در این اثر، شخصیت اصلی، اسفندیار، عازم سفری رویاگونه می‌شود و در پی آن است که با گذر از مراحل سه‌گانهٔ عزیمت، تشرّف و بازگشت به شناخت خویش دست یابد. اکنون، مراحل سه‌گانهٔ «الگوی سفر قهرمان» کمبل را در رمانِ اقلیمیِ مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳)به صورت اجمالی توضیح می‌دهیم:

۳-۲-۱-۱. عزیمت

۱. دعوت به آغاز سفر

در آغاز سفر، قهرمان در حال انجام فعالیت‌های معمول روزانه است که ناگهان به سفری واقعی یا خیالی فراخوانده می‌شود. در اولین مرحلهٔ سفر اسطوره‌ای، قهرمان ممکن است به ندایی که او را به سوی خویش فرا می‌خواند لبیک گوید و «به میل و ارادهٔ خود راه سفر پیش گیرد...،یا ممکن است ماموری مهربان یا بدخواه او را به سرزمین‌های دور بَرد و یا بفرستد» (کمبل، ۱۳۸۸: ٤٠). پدر راوی، صفدر، پس از یک‌سال زندگی در بحرین نزد خانوادهٔ خود باز می‌گردد. او به فرزندش، اسفندیار می‌گوید:«دلم برات تنگ شده‌بود، تو سایهٔ منی» (آرام،۱۳۸۳: ۱۹). در اینجا، صفدر نقش منادی ویژه‌ای دارد که پسرش را سایهٔ وجود خویش می‌داند و او را به سفری برای خودشناسی فرا می‌خواند. هدف از دعوت قهرمان به سفر آن است که او با فتح قله های درون ونوسازی شخصیت به خویشتنی یگانه دست یابد.

۲. ردّ دعوت

در ابتدا، قهرمان بر پایهٔ دلایل گوناگونی از پذیرش دعوت پرهیز می‌کند.به زعم کمبل، علت ردّ دعوت در اسطوره ها و قصه های مردمی تمام جهان این است که«فرد نمی‌خواهد از چیزهایی که به آن‌ها علاقه‌مند است، دست بکشد. او به آینده به عنوان تکرار بی‌وقفهٔ مرگ و زندگی نگاه نمی‌کند، بلکه در نظر او، آینده عبارت است از تثبیت نظام ایده‌آل‌ها، ارزش‌ها، اهداف و منافع کنونی که در وضعیتی کاملا امن قرار خواهند گرفت» (کمبل، ۱۳۸۸: ٦٨).

گاهی به دنبال رد دعوت، «فرد به کشف و شهودی سعادت‌بخش نایل می‌شود که قانونی ناشناخته و رهایی‌بخش را به او نشان می‌دهد» (همان:۷۱). راوی، اسفندیار، در عالم خواب تلاش می‌کند تا خود را از چنگال نیروهایی رها سازد که او را به جهان ناشناخته دعوت می-کنند. وی چنین می‌گوید: «من خواب بودم و پچ‌پچه‌ای بی‌معنی توی خوابم خزیده بود. هرچه دست و پا می‌زدم نمی‌توانستم به هوشیاری برسم. انگار کسی مرا از تو تاریکی به زیر می‌کشید و می‌خواست به ته زمین ببرد» (آرام،۱۳۸۳: ۳۸). اما در بیشتر موارد، قهرمان از لاک دفاعی و حاشیهٔ امنِ خویش خارج می‌شود و دعوتِ منادی را می‌پذیرد.

۳. امداد غیبی

پس از آنکه قهرمان دعوت را می‌پذیرد با عنصری درونی و شهودی یا بیرونی و عینی همچون عجوزه‌ای یاری رسان یا پیرمردی سالخورده یا فرشته‌ای نجات‌بخش روبرو می‌شود که اشتیاق وی را به ادامه سفر برمی انگیزند. آنان به قهرمان طلسمی می‌دهند تا در برابر نیروهای اهریمنی از او نگهداری کند. در رمان مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳)، فرشتهٔ نجات-بخش که راوی را خواهان سفر سازد، ماه‌نساء نام دارد. وی شخصیتی خیالی است که زمانی دلباختهٔ پسر جوانی به نام اسفندیار بوده و در دریا ناپدید شده‌است. مادر راوی، خطاب به فرزندش در مورد ماه‌نساء چنین می‌گوید: «تورو می‌شونه رو یه تیکه ابر، و انوق تیکه ابر رو فوت می‌کنه رو دریا...، اون تیکه‌ی ابر، تو رو از چارچوب رد می‌کنه و تو میفتی تو یه شهر گم شده. بعد تو از دس یه نفر یه قلپ آب شفابخش می‌خوری و بختیار می‌شی» (آرام، ۴۱:۱۳۸۳). شخصیت‌های یاری‌رسان«نشانگرِ قدرتِ محافظ و مهربانِ سرنوشت هستند. این خیال، دوباره به دل‌ها اطمینان می‌دهد، نوید اینکه آرامشِ بهشت، که از آغاز، در رحم مادر آن را شناخته‌ایم، گم نشده، بلکه حامی حال است و در آینده هم خواهد بود، همانطور که در گذشته بوده‌است» (کمبل، ۷۷:۱۳۸۸). عوامل دیگری مانند یک دوست، کتاب یا رویا نیز می‌توانند در ناخودآگاهِ قهرمان تاثیر بگذارند و او را به ادامهٔ سفر سوق دهند.

٤. عبور از نخستین آستانه

سفر از این نقطه آغاز می‌شود و گذر قهرمان از وادی شناخته شده‌ها به سرزمین ناشناخته‌ها را در بر می‌گیرد. مناطق ناشناخته همچون «صحرا، جنگل، دریای عمیق و قلمروهای بیگانه، حوزه‌های آزادی هستند که محتویات ناخودآگاهی در آن‌ها متجلی می‌شود» (همان:۸٦). قهرمان داستان، اسفندیار، در وضعیتی شبیه رؤیا مشغول گذر از کوچه‌ای متروکه است تا به دریاخانه برسد و با ماه‌نساء دیدار کند. مادرش خطاب به وی چنین می‌گوید:«ننه جون، اگه تو از اون در گذشتی، بختیار میشی، وگرنه میفتی تو شکمِ بَمبَکی که نشونی همهٔ مارو می‌دونه» (آرام، ۷۲:۱۳۸۳). اسفندیار مانند سایر قهرمانان اسطوره‌ای باید هراس، بدبینی و ناامیدی خود را که مانع گذر وی از دروازهٔ ناشناخته‌ها هستند به کناری نهد و نگهبانان آستان را شکست دهد.

۵. شکم نهنگ

شکم نهنگ که از حکایت قرآنی حضرت یونس(ع) گرفته شده ، آخرین مرحلهٔ جدایی قهرمان از زندگی شناخته شده‌است. قهرمان به سپهری دیگر منتقل می‌شود «توسط ناشناخته‌ها بلعیده می‌شود و به ظاهر می‌میرد...، این درون‌مایهٔ تکرار شونده و محبوب بر این نکته تاکید می‌کند که عبور از آستان، نوعی فنای خویشتن است» (کمبل، ۱۳۸۸:۹۸).

راوی داستان از پله‌های مرجانی شهری خیالی پایین می‌رود که آسمان آن دریا و تاریکی آن شبیه شکم نهنگ است. اسفندیار، عشقِ ماه نساء، به راوی آب شفابخشی می‌دهد تا از جهان ناشناخته خارج شود. راوی اینگونه توصیف می‌کند:«دویدم تا طنابی را که آویزان بود و به آرامی بالا می‌رفت بگیرم، اما قبل از همه اسفندیار مچ پایم را گرفت. من طناب را رها نکردم و او که از روی بو مرا پیدا کرده بود، توی دهانم مقداری آب شفابخش ریخت...، طناب، مرا بالا کشید. به کجا می‌رفتم؟ نمی‌دانستم. فهمیدم که ننه‌ام، منِ خواب‌زده را بغل کرده و از سوراخ راه‌پله بالا می‌برد» (آرام،۱۳۸۳:۷۳). با آنکه قهرمان در بازه‌ای زمانی از سفر خود، حس درماندگی را تجربه کرده‌است، همزمان با خروج از این پیله دوباره متولد می‌شود و به بینشی متفاوت دست پیدا می‌کند.

۳-۲-۱-۲. تشرف

۱. جادهٔ آزمون

قهرمان، پس از عبور از نخستین آستانه، وارد «چشم‌اندازِ رویاییِ اشکالِ مبهم و سیال می‌شود که باید یک سلسله آزمون را پشت سر گذارد» (کمبل، ۱۳۸۸:۱۰۵). در فصل ششم از رمانِ مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳)، راوی و مادرش به سوی فنس‌های کنار دریا در حرکت هستند تا با ماه‌نساء در میان مزاحمت خفاشان دیدار کنند. راوی باید هنگام گذر از این‌جادهٔ آزمون بر خفاش‌ها و سگ‌های ولگرد پیروز شود. راوی، فضای هولناک این مسیر را چنین ترسیم می-کند«از زیر طاق که رد شدیم،سگ‌ها را دیدیم؛ گله‌ای با صدای ترسناک...،زیر دومین طاق بلندی که رسیدیم...، تمام خفاش‌ها از سقف گود طاق آویزان شده بودند و جیغ می-کشیدند» (آرام،۱۳۸۳:۱۱۰). هدف از شرکت در این آزمون‌ها، ایجاد آمادگی برای دگردیسی قهرمان است.

۲. ملاقات با ایزدبانو

در این مرحله، قهرمان با شخصی ملاقات می‌کند که مانند مادرش، عشقی خالص و ناب را به او می‌دهد. این ملاقات «آخرین آزمون موهبتِ عشق یا(مهر و محبت:amor fati) است...، برای چنین کشف و شهودی فرد باید به مرحله‌ای ورای هوس‌ها، حیرت‌ها و ترس-های نهان و آشکارِ(کودکانه)بشر عادی رسد» (کمبل، ۱۲۶:۱۳۸۸). در نظر کمبل، زن راهنمای بشر به سوی اوج متعالی لذات جسمانی است و« قهرمانی که بتواند او را همچنان که هست، بدون هیاهوی بسیار و با مهربانی و اطمینانی که محتاج آن است بپذیرد، بالقوه پادشاه و تجلی خدای جهانی است که به دست آن زن خلق شده‌است(همان: ١٢٤). راوی در مورد ملاقاتش با ماه‌نساء در عالم رویا و چگونگی تزکیهٔ نمادین خود می‌گوید: «از زیر دامنش سنگ خارایی بیرون آورد. اول به بدن خودش که زیر بالاپوش پنهان مانده بود کشید و بعد با همان سنگ پوست تنم را خراش انداخت...، بعد با زعفران روی پیشانیم چیزهایی نوشت. پیشانیم داغ و چشم‌هایم پر از اشک شدند» (آرام،۱۱۹:۱۳۸۳). قهرمان به شیوه‌ای اسرارآمیز با ایزدبانویی هماهنگ می‌شود که نماد کهن الگوی مادر است.

۳. زن در نقش وسوسه‌گر

مهمترین مانع قهرمانان در سفرهای اسطوره‌ای،وسوسه‌های جسمانی است که بخشی از آن مربوط به زیبایی زن است. راوی در آغاز رمانِ مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳)، ماجرای علاقهٔ پدرش به سامیه جمال،هنرپیشهٔ زن مصری،و نقش رقص این زن در وسوسهٔ تماشاچیان حاضر در سینمای ممدغوص را روایت می‌کند:«مردها، که همه کنترل خودشان را از دست داده بودند، می‌پریدند و روی صندلی‌ها قیل و قال به راه می‌انداختند» (همان: ۱۱۹).

صفدر، پدر راوی، دلباختهٔ زنان وسوسه‌گری همچون سامیه، رُباب و برخی روسپیان آن دوران شده‌است. او به شدت تلاش می‌کند تا فرزندش را از فضای وسوسه‌آمیز اجتماع آن دوران دور نگه دارد. اما رفتار وی تاثیرات ویرانگر خود را بر فرزندش بر جای می‌گذارد. راوی حس کنجکاوی خود را اینطور توصیف می‌کند«اگر من بیدار بودم او کف دستش را به بهانه‌های مختلف جلوی چشم‌هام می‌گرفت و من از شکاف انگشت‌هاش به پردهٔ سینما نگاه می-کردم» (همان:۸). به زعم کمبل« جویندهٔ زندگی باید به فراسوی این مادر برسد، از وسوسه‌هایش گذر کند و در فضاي اثیری پاک به پرواز درآید» (کمبل، ۱۲۹:۱۳۸۸).

زن، استعاره‌ای از لذایذ مادی زندگی است و در این‌جا روح بلند قهرمان نباید تسلیم بی‌چون و چرای آن شود بلکه باید«جایگاه خود را بیابد و با کمک آن از دیوارهایی که او را احاطه کرده‌اند، بگذرد. دیوهای‌اش را بشناسد و بداند کجا هستند،که آن‌ها انعکاس رازهای نفس اویند. بداند ایده‌آل‌های‌اش کدام‌اند که همانا نشانه‌های درک تنگ و محدود وی از زندگی می‌باشند» (همان:۱۲۸).

٤. آشتی و هماهنگی با پدر

در این مرحله، قهرمان باید با همپوشانی من(ego) و فرامن(superego) به فردیت دست یابد. او باید از اژدهایی که منِ برتر اوست و قرار است حس گناه را در او القا و نهاد(Id) آزاد شود. کمبل بر این باور است که آشتی(Atonement) یا همان یکی‌شدن به معنایی رهایی از خشک‌اندیشی و «چرندیات تعلیمی» است.قهرمان باید ایمان داشته‌باشد که نیروی بزرگی که نماد پدرخدا در ذهنش است بخشنده است و تفکر شکنجه‌گری از او را کنار گذارد. در پایان رمان، اسفندیار لباس‌های پدرش را بر تن می‌کند و پس از مدتی متوجه تغییر صدا و رفتار و حالات خود می‌شود. اسفندیار چنین بیان می‌کند:« انگار یک جوری افتادم تو قالب خالی بدنش که مثل روح، هنوز توی اتاق پرسه می‌زد. آن‌قدر به او شبیه شدم که به خودم گفتم حالا بوی پاهام بلند می‌شود و سکسکه‌هاش از دهانم بیرون می‌زند» (همان: ٢٢٤).

مادر اسفندیار گمان می‌کند که صفدر یکبار دیگر به زندگی برگشته‌است. وی می‌گوید:«دیدی گفتم؟! اگه هزار بار بمیری دوباره سر و کله‌ات پیدا می‌شه. به اسفندیارم گفتم اون نرفته که برنگرده» (آرام،۱۳۸۳: ۲۲۵). قهرمانِ جانشینِ پدر«کسی است که از حالت بشریت مطلق خارج شده و نمایندهٔ نیروی کیهانی است که ورای فردیت است.او دوباره متولد شده‌است. اکنون خود یک پدر است و توان آن را دارد که خود نقش یک کاهن یا راهنما را به عهده گیرد» (کمبل، ۱۳۸۸:۱۴۲).

او باید از چنگال منِ خود رها شود و در پایان، به شیوه‌ای رازگونه، خودش پدرخدا شود. این دگردیسی، قهرمان داستان، اسفندیار را در دام خودخواهی گرفتار و از برکتِ نهاییِ یکپارچگیِ ذهن محروم می‌سازد. وی در مرحلهٔ «بازگشت»، اسفندیار به تاریکی مرگ فرو می‌رود.

۳-۲-۲. نقش‌مایه‌ها (مناسک و آیین‌های جمعی)

۱. عزاداری

وی برای جلوگیری از شایعه‌پراکنی خویشاوندان، اهالی شهر و رهایی از دست طلبکاران تصمیم می‌گیرد که خبر فوت همسرش را آشکار کند. خاتون پیش ننه‌اسد، کعب‌الاخبار محل، می‌رود و او را از قضیهٔ فوت همسرش آگاه می‌کند.این فصل با توصیفات راوی از عزاداری سنتی مادرش و بقیه رخت‌شورها برای فوت پدرش ادامه پیدا می‌کند: «(ننه‌ام) جامه‌های بابام را توی هوا تکان می‌داد و می‌گفت:ای واویلا که ای جومه‌ی بَرِش بی. رخت‌شورها که دور او حلقه زده بودند و دستمال‌های‌شان را زیر آسمان کِدِر شهریورماه، لای شرجی و گرما،تکان می‌دادند، به راست و چپ یله می‌شدند و زار می‌زدند: وِه...وِه...وِه» (آرام،۱۳۸۳:۱۷). نویسنده در جای دیگری از رمان به عشق و ارادت ساکنان اقلیم بوشهر به اهل بیت(ع) و برگزاری آیین جمعی روضهٔ حضرت علی اکبر(ع) اشاره می‌کند: «شبی که ننه‌ام رفته بود روضه‌ی علی‌اکبر، یک تکه یخ انداختم توی لیوان بابام» (همان:۲۲).

۳-۲-۳. نقش‌مایه‌ها (نمادهای عمومی و ایماژها)

اسطوره‌ها، گونه‌های ویژهٔ خود را از فرهنگ‌هایی می‌گیرند که در آن‌ها رشد کرده‌اند. با این حال، «اسطوره در معنای عام خود، همگانی است» (گورین،۱۳۷۷:۱۷۴). در مجموعه اساطیر گوناگون جهان، بن‌مایه‌ها و تصویرها و صورت‌های مثالی را می‌توان دید که به معنای یگانه‌ای دلالت دارند و مفاهیم فرهنگی مشابهی را نمایان می‌سازند. در این قسمت، بر اساس دسته‌بندی آلفرد گورین در کتاب راهنمای رویکردهای نقد ادبی(۱۹۹۲)، به بررسی نمونه‌هایی از صور مثالی و مفاهیم نمادین در رمان منتخب می‌پردازیم.

۱. آب

کهن‌الگوی آب در ادبیات اسطوره‌ای و عرفانی جهان نقشی کلیدی دارد. آب، مایهٔ حیات جهان است و در زمرهٔ نخستین آفریده‌های پروردگار متعال است. به زعم ستاری، «باور عمومی به جاندار بودن طبیعت پایه و مبنای همه اساطیر است» (ستاری،۱۳۸۹:۸).

در این آثار، آبی که در بستر رودخانه و دریا قرار دارد بسان شخصیتی اسطوره‌ای و شمشیری دولبه است که گاهی یاریگر شخصیت اصلی در رویارویی با چالش‌ها و گاهی ویرانگرِ دستاوردهای او در راهِ بازگشت از سفر قهرمانی است.

- همون چیزایی که رو پیشونیت نوشته، سایه‌اش می‌فته رو **آب** و تو می‌باس اون چیزارو از رو **آب** بخونی

{**آب:** نماد ناخودآگاه،(گورین،۱۳۷۷:۱۷۴)} .

- به او گفتم که **دریای عمان** انگار **پشتِ پهنِ فیروزه‌ای دُژشت** بود که نصف کره‌ی زمین را گرفته باشد

{**دریا:** نماد ابدیت و امتداد زمان،(همان:۱۷۵)} .

- می‌گن **تاریکی زیر آب** با تموم تاریکی‌ها فرق می‌کنه، می‌گن **مث تاریکی قبل از دنیا اومدنه**

{**آب:** نماد راز آفرینش، مرگ و تولد دوباره،(همان:۱۷۴)} .

- خاتون تا زنده بود اون **دسته‌ی شبدر** رو تو **لیوان مسی پر از آب** می‌ذاشت و **هر روز آب‌شو عوض می‌کرد**

{**آب:** نماد پالایش و شفا،(همان)} .

- موجا دارن به پنجره‌ها می‌خورن. **پنجره‌هارو کی رسونده به دریا؟ کی دریارو چسبونده به پنجره‌ها؟!**

{**دریا:** راز نامتناهی بودن معنوی، (همان:۱۷۵)}.

۲. درخت

در ناخودآگاهِ جمعی ساکنان اقلیم بوشهر، عناصر نباتی، بویژه درختانی همچون کُنار،انبه،جمبو و نخل جایگاهی اسطوره‌ای و نقشی دوگانه دارند؛«این گیاهان یا خدایان نباتی، هم عامل جادو و هم یاریگر هستند. از جمله، درخت و درمانگری، درخت و پیکرگردانی، درخت و باروری، درخت و سخنگویی، درختانی که میوه‌های آنها از سنگ‌های قیمتی است یا درختانی که مرواریدهای خوشه‌ای دارند و دیو از آن محافظت می‌کند»(خضری-نژاد،۱۴۰۳:۱۶). در رمان مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳)، درخت نمادی با وجوه چندگانه است:

- **همین درخت**، یه شب اومد تو خوابم و گفت چهار ماه دیگه بیوه می‌شی.

{درخت و سخنگویی،(گورین،۱۳۷۷:۱۷۴)}.

- این **درخت انبه** همون جور که آدمارو میاره تو خونه، همون جورم گم و گورشون می‌کنه.

{درخت و باروری،(همان)}.

- او شبحی را زیر **درخت کُنار** دیده بود که روزهای اول گفته بود روح پدرش است.

{درخت و باورهای خرافی،(همان)}.

- او از همان بالا به ته دره نگاه کرد، به **درخت‌های بلوط، به شبدرهای وحشی، به کُنده‌های ترسناک درختان بادام کوهی**، به سمورهایی که داشتند میان **خار اشترها** می‌دویدند.

{درخت و زندگی جاودانه در نتیجهٔ فناناپذیری،(همان)}.

- باورم نمی‌شد که تو آن هوای روشن، این امکان وجود داشته باشد که **جنّی آن‌قدر آشکارا از توی درخت** به آدم زل بزند. {ارتباط درخت با عالم غیب،(همان)}.

۳. رنگ‌ها

رُمانِ مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳)، اثری رمزآلود ونمادگرا است که رنگ‌ها در پیرنگ آن تنیده شده‌اند و یکی دیگر از کهن‌الگوهای اساسی آن به شمار می‌روند.

- لِنج می‌رفت طرف خورشید پَت و پَهنی که هی داشت **قرمز** می‌شد. آن‌قدر رفت که یک‌هو با **قرمزی** آب دریا یکی شد.

{رنگ قرمز بیانگر نیروی حیاتی و تمام اشکال اشتیاق،{(یونگ،۱۳۷۳:۴۸۸)}.

- انگشتان **سفید** کشیده‌اش را روی پلک‌ها و گونه‌هایم گذاشت. **کفِ اُخرایی دستانش** خوش-رنگ بود.

{رنگ سفید، نماد تزکیه و پاکی سرخ نماد ایثار و عشق معنوی،{(گورین،۱۳۷۷:۱۷۵)}.

- ننه‌ام یه **نخ سیاه** به دست خاتون می‌بست و یه **نخ سفید** به دست من.

{رنگ سیاه،نماد رازآلودگی، نیروهای جادویی و فراطبیعی{(لوچر،۱۳۷۳:۱۹۸)}.

- نور غروب آفتاب از تو دریا به هلال در می‌زد و **رنگ‌های آبی و زرد و قرمز**، اتاق را خوابالود می‌کرد.

{رنگ آبی،اغلب مفاهیم کاملا مثبت و همراه با حقیقت، احساس مذهبی،امنیت و تزکیه معنوی{(گورین،۱۳۷۷:۱۷۵)}.

۴. اعداد

اعداد، یکی دیگر از صور مثالی یونگ هستند.«روانکاوان اعداد زوج را مؤنث و اعداد فرد را مذکر به حساب می‌آورند» (پلی،۱۳۷۱: ۲۷۸). در رُمانِ مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳)، احمد آرام توجه ویژه‌ای به اعداد نشان داده‌است.

- شما **چهار** نفر بودید. **دوتا** کارگر نسّاجی،**یک** کارگر بلدیّه و خودت که تازه به آن‌ها پیوسته بودی.

{عدد چهار، نداعی کنندهٔ دایره، چرخهٔ حیات(گورین،۱۳۷۷:۱۷۷)}.

- بهش گفتم دس نگه‌دار، اول **هفتا** صلوات بفرست بعد کلاه‌تو ورکش.

{عدد هفت، نقش‌آفرین‌ترین اعداد نمادین، کامل‌شدن یک دایره یا چرخه نظم کامل(همان)}.

۳-۳. شگردهای زبانی

۳-۳-۱. هنجارگریزی واژگانی

واژه‌سازی یکی از مهمترین کارهایی است که نویسنده برای جلب توجه مخاطبان خویش انجام می‌دهد. وی با گریز از شیوهٔ متداول ساخت واژه در زبان معیار، ترکیباتی نو می‌آفریند. در زیر به نمونه‌ای از هنجارگریزی واژگانی در رُمانِ مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳)، اشاره می‌کنیم:

- سروان یه عوضی به تموم معنا بود، باج‌گیر قهاری که **حق‌البوق** می‌گرفت.

(هنجارگریزی واژگانی در قیاس با ترکیباتی مانند «حقُ‌التّدریس» و «حقّ الوِکاله» در زبان معیار).

۳-۳-۲. هنجارگریزی نحوی

در این نوع از هنجارگریزی، دستور زبان بنابر دلایلی نادیده گرفته می‌شود و اصول نحوی برهم زده می‌شود. انحراف از قواعد نحوی زبان معیار به شکل‌هایی گوناگون همچون بکارگیری فعل مفرد برای فاعل یا مسندالیه جمع یا جابه‌جایی اجزای جمله، جلوه‌گر می‌شود.

- **رسیده بودیم به میدانی** که آن طرف‌ترش فنس گمرک‌خانه دیده می‌شد

(جابجایی محل قرارگیری فعل/ صورت صحیح در زبان معیار: «به میدانی رسیده بودیم»).

- نوک دماغ تیزی داشت که **آویزان می‌شد روی لب بالایی‌اش**

(جابجایی محل قرارگیری فعل/ صورت صحیح در زبان معیار: «روی لب بالایی-اش آویزان می‌شد »).

- سرگنگ توی اورکتِ گشادش چرخید **تا** دهانش را طوری توی باد قرار دهد که صداش **بریزد** تو گوش سلو

(آوردن «تا» بجای حرف ربط «که») (جابجایی محل قرارگیری فعل/ صورت صحیح: «صداش تو گوش سلو بریزد »).

- بعدها فهمیدیم کسی جز خودش **نبوده**، نوشته بود که او را تو طویله‌ی گاوهای استرالیایی تاقباز **پیدا می‌کنند.**

(حذف فعل اسنادی «است») (کاربرد نابجای فعل / صورت صحیح در زبان معیار: «پیدا کردند»)

۳-۳-۳. هنجارگریزی نوشتاری

نویسنده در این گونه از هنجارگریزی، صورت نگارشی واژه‌ها،عبارت‌ها و حتی جمله‌واره‌ها را دستکاری می‌کند بدون آنکه در گفتار تغییری ایجاد شود. این تغییر نامعمول می‌تواند با بلند یا کوتاه‌کردن یا با شبیه‌سازی عناصر ساختاری جمله به یک شیء یا جانداری خاص صورت گیرد. اعراب‌گذاری، یکی از انواع گریز از هنجارهای نوشتاری به شمار می‌آید:

- یه شب، یهو صدای **کِل زدنِ** زنا از توی خونه‌شون بلند شد، منو **می‌گی**، یه حالی **شدم** پسر!

در جملهٔ زیر، قواعد املایی در واژهٔ «عیسی» رعایت نشده که گونهٔ دیگری از هنجارگریزی نوشتاری است:

- ماه بعد که **عیسا** سیاه حالش بهتر شد،از توی همان طارمی به درخت کُنار اشاره کرد.

انحراف از قواعد سجاوندی، نوع دیگری از هنجارگریزی نوشتاری است:

- ...هی خاتون...یحیا...خاتون...یحیا...کسی این‌جا نیس...؟
- داره با خودش حرف می‌زنه. گوش بده...گوش...بده...گو...ش...بده.

در جملات بالا، نویسنده بجای سه‌نقطه«...» از کاما«،» بهره گرفته‌است.

۳-۳-۴. هنجارگریزی آوایی

در این حالت،دستور رایجِ آوایی واژگانی که نویسنده در متن ادبی خویش بکار می‌برد از شکل هنجار خارج می‌شود و به صورتی تلفظ می‌شود که دیگر مرسوم نیست. شاعران نیز صورتی را به لحاظ آوایی به کار می‌برند که در زبان هنجار متداول نیست (گلریز،۱۳۸۳:۷۰). حذف همخوان /t/ در واژهٔ «وقت» یکی از نمونه‌های هنجارگریزی آوایی نویسنده در متن رمان منتخب است:

- **اونوق** به دشمناشم این اجازه رو می‌دیم که تا هر **وق** که دل‌شون می‌خواد اونو گور به گور کنن.

/Væqt/ ⟵ /Væq /

در جملهٔ زیر، حذف هم‌زمانیِ همخوان /l/ و واکه /e/به پیروی از قانون کم کوشی در گفتار در واژهٔ «مثلِ» رخ داده و آن را به«مث»تغییر داده‌است:

- **مِث** آدمای جن‌زده همه‌ش به **یه** جا خیره می‌شد (بکارگیری «مثِ» بجای «مثلِ»)

/Mesle/ ⟵ /Mese /

در جملهٔ امری زیر، با فرآیند واجیِ ابدال روبرو هستیم به صورتی که همخوان /b/ در واژهٔ «باز» به /v/تبدیل شده‌است:

- در رو **واز** کنین.

/Bāz/ ➡ /Vāz /

در متن رمان، موارد متعددی از فرآیند همگونی پیشرو میانِ واج‌های همنشین مشاهده می‌شوند. در جملهٔ زیر، به عنوان مثال، در واژهٔ «قبرستون»، /t/ به /s/ تبدیل شده‌است. واج /t/ که در جایگاه نخستین قرار دارد، بدون تغییر مانده و واج /s/ که در جایگاه دوم قرار گرفته، دچار همگونی شده و به صورت«قبرسّون»در آمده‌است:

- می ترسیدم که صداش بالا بگیره و عمو قندیل، که تو یه اتاق اون ورِ **قبرسّون** زندگی می‌کرد، بیدار شه.

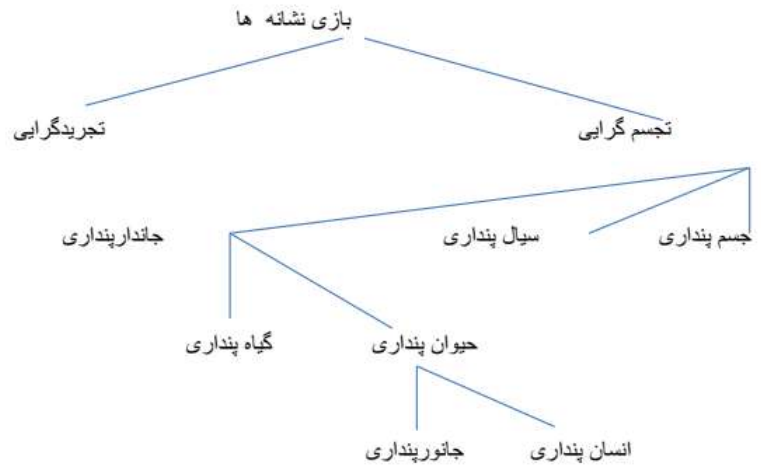
/qæbreston/ ➡ /qabresson /

/t/ ⟶ /s/ /s/ -

۳-۳-۵. هنجارگریزی معنایی

این نوع از هنجارگریزی بیشتر در پهنهٔ متون منظوم دیده می‌شود. شاعر یا نویسنده خود را پایبند پیروی از قواعد معنایی حاکم بر زبان نمی‌داند،عادات مألوف را کنار می‌زند و برجسته‌سازی می‌کند. صنایعی از قبیل استعاره، مجاز، تشخیص، پارادوکس، ایهام و تشبیه و جز آن به صورت سنتی در چارچوب صنایع بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شوند و بیشتر در چارچوب قاعده‌کاهی معنایی (هنجارگریزی معنایی)، قابل بررسی هستند(سجودی،۱۳۷۷:٦٤). هنجارگریزی معنایی را می‌توان به متون منثور نیز تعمیم داد.این نوع هنجارگریزی به دو زیرشاخهٔ تجسم‌گرایی و تجریدگرایی تقسیم می‌شود. به زعم سجودی،« تجریدگرایی یعنی دادن مشخصهٔ معناییِ(+مجرد)به آن واژه‌ای است که در نظام معنایی زبان در نقشِ ارجاعی دارای مشخصهٔ معناییِ(+ملموس) است. تجسم‌گرایی حالاتی را در بر می‌گیرد که در زبان معیار دارای مشخصهٔ معنایی(+مجرد)است. مشخصهٔ معنایی(+ملموس) به(-مجرد) داده شود و یا در گروه واژگانِ(+ملموس)مشخص‌های فرعی‌تر تغییر داده شود و مثلا

به(+انسان) مشخصهٔ(+گیاه)داده شود» (سجودی، ۱۳۷۸:۲٤). نمودار زیر نمایانگر زیرمجموعه-های تجسم‌گرایی است:

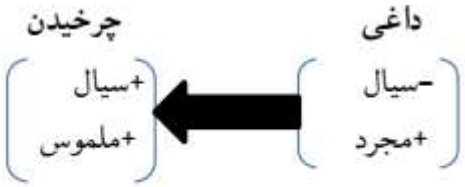


(سجودی،۱۳۷۸:۲۴)

نویسنده از آرایهٔ ادبی جاندارپنداری(تشخیص)به منظور برجسته‌سازی جملات زیر استفاده کرده‌است. وی به مفاهیم «تاریکی» و «داغی» که{+مجرد} هستند، ویژگی {+ملموس}بخشیده و افعالی برای آن‌ها آورده‌است که در حیطهٔ توانایی انسان هستند:

انگار همه چیز دس به دس هم داده بود تا **تاریکی و دریا دخل مارو بیارن.**

داغی بازوش دور گردنم چرخید، احساس کردم که توی آشیانه‌ای امن فرو افتاده‌ام.



۳-۳-۶. هنجارگریزی گویشی

در این نوع هنجارگریزی، نویسنده از ساخت یا واژگان گویشی بیرون از زبـان معیـار یا دیگر زبان‌ها و لهجه‌ها بهره می‌گیرد. این نوع هنجارگریزی که لیچ آن را لهجه‌گرایی نامیده، عبارت است از «وام‌گیری ویژگی‌های لهجه‌هایی که ازنظر جغرافیایی و اجتماعی تعریف‌شده هستند(لیچ،1988: 65).

- چشم‌های **کاکاش** تاریکی را داشت پس می‌زد تا پشت **کُله** را جستجو کند(برادرش / قفس پرندگان).
- چرا تو گوشای من **غُناهِشتِ** دریاس؟(صدا و غُرّش بزرگ و ترسناک).
- صفحه شروع کرد به **پِر خوردن**، یک آهنگ عربی از بلندگویی که به دیوار زده شده‌بود بیرون ریخت(چرخیدن).
- یک‌دست کت و شلوار ایتالیایی هم داشت که آن را از توی **غُراب** دزدیده بود(کشتی بزرگ باربری).
- **دو کُرپا** کنارش نشستم(چهار زانو).
- قرار بود که ما هفتا **موزیری** بزنیم و از اسکله رد شیم (کارگران مخصوص تخلیه بار از کشتی بزرگ به لنج).
- من و باقر شش انگشتی گیر افتادیم. من پشت **نَگلِه‌ها** و او لای پایه‌های چوبی اسکله.(بار بسته‌بندی شده‌ی کشتی).

- از میخی که زیر طاق هلالی پنجره زده بودند، فقط **مَلالّه‌ی** ننه‌ام را آویزان می‌کردیم(سبد حصیری).
- اگه در باز نشه اون تیکه‌ی ابر میفته تو دهن یه **بَمبَکِ** پیر(نوعی کوسه ماهی).
- **پشنگِ** موج دریا به صورتم خورد(قطرات پاشیده شده‌ی آب).
- قبل از آن کمی «**جین**» سر کشیده بود(نوعی مشروب).
- به تپه‌های کوتاهی رسیدیم که بر فرازش ردیف خانه‌های **پلیتی** با پنجره‌هایی تاریک دیده می‌شد(خانه‌های پیش‌ساخته).
- شوهرش پادوی **آفیس** ملکم خان بود(دفتر کار).
- کلّه‌ات را بردی توی **فیدوسِ** کارخانه‌ی نساجی(زنگ برای اعلام وقت استراحت وآغاز دوباره ی کار).
-

۳-۳-۷. هنجارگریزی سبکی

در ایـن حالت نویسنده یا شاعر از قواعد گونهٔ نوشتاری فاصله گرفته و به واژگان یا ساخت‌های نحوی گفتار نزدیک می‌شود (سجودی،۱۳۷۳:۶۲).قاعده‌کاهی سبکی در شکل نحوی به شیوه‌های گوناگونی از جمله بکارگیریِ شـکل گفتـاری کلمـات می‌تواند صورت گیرد. در زیر به نمونه‌هایی از هنجارگریزی سبکی در رمان منتخب اشاره می‌کنیم:

- ننه‌ام مارو، من و خاتون‌رو، چپوند **تو** پستو و در اون‌رو محکم بست.
(بکارگیری واژهٔ «تو» بجای «در»).
- هیچ‌کس گوش‌ماهی به آن بزرگی را ندیده بود. اندازه‌ی یک نوزاد **قنداق** شده.
(واژهٔ«قنداق» از زبان گفتار وارد شده است).

۳-۳-۸. هنجارگریزی زمانی

در این گونه از هنجارگریزی، نویسنده با تسلط خود بر گنجینهٔ زبان مادری، واژگان کـهن را بکار می‌گیرد که دیگر در زبـان معیـار منسوخ هستند. به بیان دیگر، این واژگان به هنگام آفرینش ادبی نویسندهٔ معاصر فاقد کاربرد مؤثر هستند.اکنون به برخی از نمونه‌های هنجارگریزیِ زمانیِ نویسنده در رمان برگزیده اشاره می‌کنیم:

- هیچ آدم زنده‌ای دستش‌رو برای **دقُّالباب** آن‌ها دراز نکرده تا از لای درها عبور کنه(بر در کوفتن).
- آفتابه‌اش را بردارد و پای چپش را توی **مُستراح** بگذارد(دستشویی /توالت).
- از **تتمّه‌ی** پولی که برایش باقی مانده‌بود تمبر پستی می‌خرید(باقیمانده).
- رفتم روی **سکوی سمنتی قونسول‌خانه** ایستادم(سکوی سیمانی کنسولگری).

٤. یافته‌های پژوهش

با توجه به این که رُمانِ مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳)، بخشی از ادبیات اقلیمی معاصر را تشکیل می‌دهد که در سبک رئالیسم جادویی و در قالب کهن‌الگویی نوشته شده‌است. جدول زیر، میزان فراوانی و درصد تقریبیِ قالب‌های کهن‌الگویی را در این اثر ادبی نشان می‌دهد:

جدول۱. قالب‌های کهن‌الگویی در *رمان مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳)*

قالب‌های کهن‌الگویی	مولفه‌ها	فراوانی	درصد تقریبی
نقش‌مایه‌ها (وضعیت‌های کهن‌الگویی)	سفر قهرمانی، تولّد دوباره، جاودانگی، سفر به دنیای زیـرین، دگرپیکـری	۱۵۵	۵۹/۶۱
آیین‌های جمعی	عروسی، عزاداری	۰۸	۰۳/۰۷
نمادهای عمومی و ایماژها	آب، درخت، رنگ‌ها، اعداد	۹۷	۳۷/۳۰
جمع کل	۱۱	۲۶۰	۹۹/۹۸

در جدولِ شمارهٔ(۲)، انواع هنجارگریزی‌های زبانی نویسنده در متن رمانِ منتخب بررسی شده‌اند.در این میان، «هنجارگریزی گویشی» از بسامد بالاتری برخوردار است:

جدول۲. بسامد انواع هنجارگریزی در رمان *مُرده‌ای که حالش خوب است*(۱۳۸۳) بر اساس الگوی زبان‌شناختی لیچ

انواع هنجارگریزی زبانی در رمان *مُرده‌ای که حالش خوب است*(۱۳۸۳)	فراوانی	درصد تقریبی	مثال
گویشی	۷۳	۲۷/۹۶	با چارتا تشالهای از غُراب جدا شدیم
واژگانی	۱۴	۰۵/۳۶	حق‌البوق می‌گرفت
سبکی	۴۸	۱۸/۳۹	صدای تق و توق‌شان تو اتاق می‌پیچید.
نوشتاری	۱۹	۰۷/۲۷	...هی خاتون...یحیا...خاتون...یحیا
معنایی	۳۴	۱۳/۰۲	تاریکی و دریا دخل مارو بیارن
آوایی	۵۱	۱۹/۵۴	میت آدمای جن‌زده همه‌ش به یه جا خیره می‌شد
زمانی	۸	۰۳/۰۶	سرگنگ وصله به نظمیه‌خونه(شهربانی).
نحوی	۱۴	۰۵/۳۶	آویزان می‌شد روی لب بالایی‌اش
جمع کل	۲۶۱	۱۰۰/۰۰	

در جدولِ شمارهٔ(۳)، انواع فعل‌های گویشی در رمان مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳) بررسی شده‌اند.در این میان، «فعل‌های مرکب» از بسامد بالاتری برخوردار هستند:

جدول۳. انواع فعل‌های گویشی در رمان *مُرده‌ای که حالش خوب است* (۱۳۸۳)

فعل‌های گویشی	فراوانی	درصد تقریبی	مثال
ساده	۱۸	۲۵/۷۱	تِنگیدن
مرکب	۵۲	۷۴/۲۸	باکی نبودن، سُق زدن، لَمبَر انداختن /زدن، کلو شدن، خِنج-زدن، لُنده‌دادن،فِرز بودن
جمع کل	۷۰	۹۹/۹۹	

جدولِ شمارهٔ(۴) در برگیرندهٔ آن دسته از واژگانی است که تنها گویش عامیانهٔ بوشهری رایج هستند و در زبان پارسیِ معیار، معادل‌های دیگری دارند. با توجه به میزان فراوانی و درصد تقریبی انواع انواع اسم‌های گویشی،«اسم‌های مربوط به اشیا» از بسامد بالاتری برخوردار هستند:

جدول۴. انواع اسم‌های گویشی در رمان *مُرده‌ای که حالش خوب است*(۱۳۸۳)

انواع اسم‌های گویشی	فراوانی	درصد تقریبی	مثال
موجودات وهمي و خیالی	۳	۰۴/۰۵	ماه‌نِساء
باورها و اعتقادات بومی	۱۳	۱۷/۵۶	وجود جن در درختان بویژه درختِ کُنار، ماندن روح مردگان چهل روز پس از مرگ در خانه، بدجنسی ذاتی بَمبَک‌ها
پوشش محلي مردم	۶	۰۸/۱۰	لَنگوتِه، جومه
گیاهان و جانوران	۹	۱۲/۱۶	درخت جمبو، بَمبَک‌روغن بِل
اسم‌هاي خاص	۱۵	۲۰/۲۷	جاشو، خالو،سرگَنگ،موزیری، تلّ عاشقون، دره کُتَل فِلفلو، محلّه کوتی
اسم‌های مربوط به اشیا و دیگر کلمات گویشی	۲۸	۳۷/۸۳	غُراب، خَن، نَگِله، تشاله،ملاّله،لَخ‌لَخ، کُپیزک، حبّانه، ماشوه، اشکندی
جمع کل	۷۴	۹۹/۹۷	

۵. نتیجه‌گیری

در راستای پرسش‌های پژوهش به نتایج زیر دست یافتیم:

ادبیات اقلیمی به مضامین بسیاری از جمله ذهن و زبانِ بومیانِ یک منطقه می‌پردازد که ریشه در ناخودآگاه جمعی آنان دارد. ذهن بوم‌گرای احمد آرام در پهنهٔ زمان سفر می‌کند و بُرِشی از زمان را انتخاب می‌کند که در ناخودآگاه جمعی مردمان این اقلیم ریشه دارد. احمد آرام با تسلُّط بر باورهای فرهنگی بوشهر و بهره‌مندی از ذهن پویا، رمان‌های دریایی خود را از جمله مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳)،به سبک رئالیسم جادویی آفریده است. در این رمان،

«نقش‌مایه‌ها» در میانِ سایر قالب‌های کهن‌الگویی نمود بیشتری دارد. مؤلفه‌های موجود در این قالبِ کهن‌الگویی همچون سفر قهرمانی، تولّد دوباره، جاودانگی،سفر به دنیای زیـرین و دگرپیکـری نقشی کلیدی در رشد فردی و تکامل سفر قهرمان دارند. الگوی سفرِ قهرمانِ جوزف کمبل، بیشتر برای آثار حماسی و اسطوره‌ای تعریف شده‌است. از آنجا که رمان مُرده‌ای که حالش خوب است (۱۳۸۳)به سبک رئالیسم جادویی نوشته شده‌است، بخش عمده‌ای از سفرِ دورنی شخصیت اصلی با الگوی «سفرِ قهرمان» جوزف کمبل (۱۳۸۴) همخوانی دارد. اما برخی از قسمت‌های سفر بیرونی، بویژه مرحلهٔ بازگشت را نمی‌توان در آن یافـت. شاید با واکاوی چند اثر دیگر از احمد آرام بتوانیم به الگویی متناسب برای تبیین فرآیند تکاملِ شخصیت اصلی دست یابیم. اما انجام چنین پژوهشِ جامعی، خارج از مجال این مقاله است. احمد آرام از شگردِ هنجارگریزی به عنوان روشی برای برجسته‌سازی و غنای نثر خویش بهره‌گرفته‌است. وی تلاش کرده‌است تا اثری خلق کند که سدی در برابر عادت‌زدگی زبانی باشد و دیدگاه انسان‌ها را به زندگی تغییر دهد. در رمانِ مُرده‌ای که حالش خوب است(۱۳۸۳)، سرشار از هنجارگریزی‌های هدفمند در ساختار و فرم واژگان است. در این اثر ادبی، هنجارگریزیِ گویشی نقشی کلیدی در برجسته‌سازی زبانی و پیشبردِ آرمان‌های فرهنگی این نویسنده دارد.

منابع:

الف: فارسی

۱. آبرامز، می‌یر.هوارد. (۱۳۸٤). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان مرادآبادی. تهران: رهنما.

۲. آرام، احمد. (۱۳۸۳). مرده‌ای که حالش خوب است. تهران: نشر افق.

۳. ------- .(۱۳۸۷). غریبه در بخار نمک. تهران: نشر افق.

۴. ------- .(۱۳۸۷). آن‌ها چه کسانی بودند. تهران: نشر افق.

۵. ------- .(۱۳۸۸). کسی ما را به شام دعوت نمی‌کند. تهران: نشر افق.

۶. ------- .(۱۳۹۲). حلزون‌های پسر. تهران: نشر افق.

۷. ------- (۱۳۹۵). بیدار نشدن در ساعت نمی‌دانم چند.چاپ دوم، تهران: نشر نیماژ.
۸. ------- .(۱۳۹۶). باغ استخوان‌های نمور. تهران: نشر نیماژ.
۹. ------- .(۱۳۹۸). به چشم‌های هم خیره شده‌بودیم. تهران: نشر نیماژ.
۱۰. اسماعیلی،رضا. (۱۳۸۴).درآمدی بر رفتارشناسی ادبی(بررسی شیوه‌های رفتاری شاعر با زبان).فرهنگ و هنر،۱ (٤٢) ، ٤٢-٥٠. https://ensani.ir/fa/article/181282/
۱۱. اشرف زاده، رضا؛ روحبخش‌مبصری،علی .(۱۳۹۵). روان‌شناسی زبان و زبان‌شناسی روان در داستان رستم و سهراب، زبان و ادبیات فارسی، ۱۲(۷)، ۱۲۳-۱۵۴. https://journals.iau.ir/article_528054.html
۱۲. بخشی،مهدیه؛ جعفری،علی؛ تربتی،سروناز؛ صبوری‌خسروشاهی،حبیب .(١٤٠٢). نقد کهن‌الگویی روابط اجتماعی در رمان‌های سیال‌ذهن ایرانی (مطالعه موردی: این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد). مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۱۹(۷۲)، ۳۰۵-۳۳۲. doi: 10.22034/jcsc.2021.535275.2437
۱۳. برتنس، هانس. (۲۰۰۱). مبانی نظریه ادبی. ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.
۱۴. پیرسن، کارول.اس. (١٤٠٢)بیداری قهرمان درون:دوازده کهن‌الگوی یاریگر برای یافتن خوبشتن و دگرگونی جهان درون. ترجمهٔ فرناز فرود، چاپ دهم، تهران: کلک آزادگان.
DOI: http://10.22034/bahareadab.2024.17.7500
۱۵. خضری‌نژاد،آمنه. (۱۴۰۳). بررسی باورها و افسانه‌های مردمِ بوشهر دربارهٔ درختِ کُنار:گیاهی مقدس در جنوب ایران. مجموعه مقالات نخستین کنگرهٔ ملی ایران-شناسی ایران.تهران: انجمن ایران‌شناسی، صص.۱۷-۱.

۱۶. رحمانیان، زینب؛عدل‌پرور، لیلا. (۱۳۹۹). ادبیات اقلیمی در رمان اهل غرق اثر منیرو روانی‌پور. ادبیات و زبان‌های محلی ایران زمین، ۱۰(۴)، ۳۱-۵۰. (DOI): 10.30495/IRLL.2021.679659

۱۷. زارعی، روح‌اله. (۱۳۹۹). نقد کهن‌الگویی پس از یونگ. پژوهش‌های دستوری و بلاغی. ۱۰(۱۷)، ۹۵-۱۱۸.
doi: 10.22091/jls.2020.5383.1224

۱۸. زین‌العابدینی،پیام؛ ولی‌پور، مهناز. (۱۴۰۲). کاربست قهرمان‌پروری در سینمای کودک و نوجوان پس از انقلاب براساس الگوی سفر قهرمان(مطالعهٔ موردی فیلمِ بچه‌های آسمان و من ترانه پانزده سال دارم.رسانه، ۳۴(۴)، ۱۲۹-۱۵۸. doi: 10.22034/bmsp.2023.347718.1748

۱۹. ستاری، جلال. (۱۳۸۹). جهان اسطوره‌شناسی، آیین و اسطوره .تهران: مرکز

۲۰. سجودی، فرزان .(۱۳۷۳) درآمدی بر نشانه‌شناسی.فصلنامه سینمایی فارابی. ۱(۳۰)،۲۱۲-۲۴۱.

۲۱. ----------. (۱۳۷۷) هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری. کیهان فرهنگی. ۱۵(۱۴۲)،۲۰-۲۳.

۲۲. سمیعی، وحید. (۱۳۹۱). هنجارگریزی در آثار داستانی بیژن نجدی، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

۲۳. شریفیان، مهدی. (۱۳۸٤). نقش زبان در شعر سیمین بهبهانی. ادب غنایی، ۳(٤)، ۷۵-۹۹.
https://www.magiran.com/p367151

۲۴. صادقی‌شهپر، رضا. (۱۳۹۱).حوزه‌های پنج‌گانهٔ اقلیمی‌نویسی در ادبیات داستانی معاصر ایران. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۱۰(۲۷)، ۹۹-۱۲٤.
https://literature.ihss.ac.ir/Article/9970/FullText

۲۵. صفوی، کوروش. (۱۳۹۰). از زبان‌شناسی به ادبیات (۱ و ۲). چاپ سوم، تهران: سوره مهر

۲۶. صهبا، فروغ. (۱۳۸۴).برجسته‌سازی واژه و ترکیب در شعر اخوان. علوم انسانی، ۷(۴۵)، ۱۴۷-۱۶۲.
https://www.sid.ir/paper/393249/fa

۲۷. طاهری،محمد؛ آقاجانی،حمید. (۱۳۹۲). تبیین کهن‌الگوی «سفر قهرمان» بر اساس آرای یونگ و کمبل در هفت‌خوان رستم. ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، ۹(۳۲)، ۱۰۲-۱۲۲.
https://sanad.iau.ir/Journal/jmmlq/Article/1051421

۲۸. فروزنده،مسعود؛سورانی، زهره. (۱۳۸۹). بررسی کهن‌الگوها در شعر اخوان ثالث. نقد داستان معاصر فارسی، ۰(۲)، ۱۱۲-۱۳۱.
https://pl.journals.pnu.ac.ir/article_108.html

۲۹. فولادی، محمد؛ رحمانی، مریم. (۱۳۹۷). بررسی و نقد داستان بیژن و منیژه بر اساس کهن‌الگوی سفر قهرمان جوزف کمبل. پژوهش‌های دستوری و بلاغی، ۸(۱۳)، ۹۳-۱۱۳. doi: 10.22091/jls.2018.1134.1039

۳۰. قادری، بهزاد. (۱۳۷۳). زبان ادبی به عنوان نظام نشانه‌ها. مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی.به کوشش سید علی میرعمادی.چاپ اول، تهران: دانشگاه علامه.

۳۱. قاسمی‌پور،قدرت؛ جمشیدی،رضا؛ آبشیرینی،اسد. (۱۴۰۲).ن قد کهن‌الگویی: نظریه‌ها و رویکردها. فنون ادبی، ۱۵(۱:۴۲)، ۱۹-۴۸. doi: 10.22108/liar.2023.136241.2222

۳۲. قانی،افسانه؛ مهرابی، فاطمه. (۱۴۰۲). خوانش فیلم «زنی به نام نیکیتا» براساس اسطوره‌شناسی تطبیقی ساخت‌گرای جوزف کمبل. جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر، ۵(۱۸)، ۴۸-۳۶. doi: 10.22034/scart.2023.62880

۳۳. کمبل، جوزف. (۱۳۹۸). سفر قهرمان. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۳۴. --------. (۱۳۸۸).قهرمان هزار چهره. ترجمهٔ شادی خسروپناه، تهران: گل-آفتاب.
۳۵. --------. (۱۳۷۷).قدرت اسطوره. ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.
۳۶. گلریز،صالح. (۱۳۸۳).نقد و بررسی آثار هوشنگ گلشیری از دیدگاه مکاتب فرمالیسم و ساختگرایی. طرح پژوهشی دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی.
۳۷. گورین، ویلفرد ال. و دیگران. (۱۳۷۷)، راهنمای رویکردهای نقد ادبی، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، تهران: اطلاعات.
۳۸. لوچر، ماکس. (۱۳۷۳). روانشناسی رنگ‌ها. ترجمهٔ منیرو روانی‌پور. تهران: آفرینش.
۳۹. موکاروفسکی، یان. (۱۳۷۳). زبان معیار و زبان شعر. ترجمهٔ احمد اخوت و محمود نیکبخت، کتاب شعر، اصفهان: مشعل.
۴۰. ویسی، الخاص؛ عباس‌زاده، فرنگیس. (۱۳۹۵). بررسی گونه‌های هنجارگریزی زبانی و بسامد وقوع آن‌ها در شعر سیمین بهبهانی). زیبایی‌شناسی ادبی، ۷(۲۹) ، ۲۳-۶۲. https://sanad.iau.ir/Journal/za/Article/911016
۴۱. یونگ،کارل گوستاو. (۱۴۰۳). ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو. ترجمهٔ فرناز گنجی، تهران: جامی(مصدق).