Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 17, No. 67
Autumn 2024
Research Article

Analysis of Female Identity Embodiment through Linguistic Codes in Storytelling

Shahriyar shadigu[1], Nafiseh Irani*[2], Khadije Mohammadi[3]

Received: 27/02/2024
Accepted: 16/11/2024

* Corresponding Author's E-mail: n.iranii@cfu.ac.ir

Abstract

The complexity of language has led to a wide range of methods and scientific approaches in its study, one of which examines the relationship between language and gender. This paper, using a descriptive-analytical method and a library-based approach, investigates how feminine gender influences the language of the novel *Koli Kenare Atash.* It explores the patterns through which femininity is expressed in the linguistic signs and language used in the text, and subsequently, how these usages represent female identity. In this novel, which seeks to portray the fragmented identity of women within a traditional society, the author initially embodies femininity through the unique application of linguistic codes in the narrative. These patterns include emotional language, monologue-driven speech, distinctive use of interrogative sentences, color terms, descriptive

1. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0003-4168-7489
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0009-0000-0081-0968
3. PhD student in Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-6073-0871

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 67
Autumn 2024
Research Article

language focused on the body, lexical poverty, the language of silence, prescriptive language, sensory language, and the use of hesitation markers. Through employing these linguistic codes, the author successfully creates twelve linguistic subjects, each embodying various stereotypical roles and gender schemas associated with women.

Keywords: Language and gender, female identity, Persian novel, linguistic codes, *Koli Kenare Atash*

Extended Abstract

1.Introduction

One of the most influential epistemic domains that impact the formation of an individual's social standing is "gender." Alongside factors like social class, ethnicity, and culture, gender shapes social behavior and, consequently, reconstructs individuals' linguistic behavior. This crucial component exists in a dynamic interaction with language within any linguistic community. On one side, individuals' gender leads to distinct tendencies in language use, and on the other, language and linguistic signs themselves act as media that construct gender identities and position them within a hierarchy of social equalities or inequalities.

Given the significance of the relationship between language and gender, the issue of how gendered individuals and behaviors are represented in language and literature has become an important subject explored both explicitly and implicitly. Literary and narrative texts, as written media, are key arenas for the expression of gender, often showcasing gender identities through methods like feminine writing, reflecting gendered language in texts, and portraying culturally constructed genders.

This article adopts a specific linguistic approach to examine how gender is represented in literary and narrative texts. For this purpose,

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 67
Autumn 2024
Research Article

the novel *Koli Kenare Atash*, considered one of the outstanding examples of the feminine writing style in recent decades, has been selected for analysis. This postmodern novel is centered on portraying the "fragmented identity of women" within traditional and marginalized social classes. The author develops this theme by embedding femininity within the linguistic codes of the story, crafting subjects that express specific aspects of womanhood. She achieves this through the use of emotional language, monologue-centered discourse, the distinctive use of interrogative sentences, color terms, descriptive language focused on the body, lexical poverty, body language, linguistic silence, advisory tone, sensory language, and hesitation markers. By exposing the reader to this feminine language, the author not only creates female subjects and roles within the narrative but also encourages the reader to identify with these linguistic subjects and identities.Thus, this study, through an exclusive descriptive-analytical examination of the linguistic codes in this story, seeks to address two main questions:

1. In what forms is femininity embodied in the linguistic codes of *Koli Kenare Atash*?
2. How does employing these linguistic patterns lead to the creation of female subjects and the associated meanings within the story?

2. Theoretical Framework (Gender from Linguistic and Non-linguistic Perspectives)

Gender, as a domain of knowledge, gained recognition in sociology and feminist discourse before entering linguistic discussions. Feminist theorists were among the first to bring the topic of gender into the spotlight. "The feminist perspective on gender extended beyond a biological reality, as they defined gender as a socially constructed phenomenon" (Janet, 1998, p. 66). Gradually, the term "gender" was adopted in sociological discussions, and many cultural and critical

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 67
Autumn 2024
Research Article

theorists began using it to counter the reductive analyses of the concept of sex. This shift addressed the common misconception that equated gender solely with biological sex. According to these theorists, "gender refers to the social behaviors, expectations, and inclinations attributed to men and women, and thus, unlike biological sex, gender is considered a field of knowledge" (Mohammadi Asl, 2008 pp. 11-12; Ezzazi, 2001, p. 38).

Research in the field of language and gender began in the early 1970s. Initially, these studies focused on examining how gender as a variable influenced individuals' verbal behavior at the phonetic level and their interaction styles. However, this research evolved over time (Davari Ardakani, 2008, pp. 162-163). Since the early days of gender linguistics, numerous theories have emerged. Robin Lakoff made the first breakthrough with her article *Language and Woman's Place* in the early 1970s, marking a significant shift in sociolinguistic studies. Lakoff argued that men's and women's language differ, and that language reflects and perpetuates women's subordinate position in society (Mumeni, 2008, p. 66). Lakoff's article was the catalyst for a series of studies in this field.

3.Discussion and Analysis

- **Theme and Structure of the Novel *Koli Kenare Atash***

As a postmodern and metafictional work, this story unfolds as a painting that evolves alongside the reader and in step with the characters. The images depicted in the narrative represent a multifaceted identity of women within Iranian society. The main character, a girl named "Ayneh" (meaning "Mirror"), embodies her name, appearing fluid and reflective as she adopts different personas and plays various roles across different narrative levels.

- **Linguistic Patterns of Femininity**

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 67
Autumn 2024
Research Article

Gender portrayal in narrative literature is not determined merely by counting male and female characters or examining their gendered behaviors. Instead, "it influences all aspects from the production to the reception of the text, such that the background, assumptions, and expectations of the author, the nature of the work itself, and the reader's background all play a role" (Stevens, 2008, pp. 92-93).

- **Imperative Sentences:** This type of sentence, another form of declarative language, is where female characters in the story employ commands and requests to express desires, wishes, and aspirations.
- **Transitive Sentences:** In the story, due to their perceived powerlessness and lack of agency relative to men, female characters often occupy the role of the object. As a result, transitive active and passive sentences appear frequently, positioning men as the subject and women as the object.
- **Constrained Sentences:** Another way femininity is expressed emotionally is through the use of sentences modified with various adverbs—such as intensifying, descriptive, manner, additive, and conditional adverbs—to heighten emotional impact and emphasize the ideological discourse of femininity.
- **Repetitive Phrases:** The last form of emotional language involves repetition. Women in the story sometimes repeat words or phrases to draw attention, evoke feelings, and express emphasis or appeal.
- **Descriptive-Body Language:** The use of feminine and bodily terms is another linguistic feature unique to female characters. Known as "body writing," this type of language emphasizes the gendered positioning of women and men as subjects in the narrative.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 67
Autumn 2024
Research Article

- **Lexical Poverty:** This term, coined by Roger Fowler, refers to "the lack of sufficient vocabulary to convey a specific concept" (Fowler et al., 2011, p. 109). In some instances, the language of the female characters reflects limited vocabulary due to illiteracy, cultural deprivation, low social status, or other factors, leading to ambiguity or inadequacy in conveying meaning.
- **Use of Body Language:** In communication schemas, messages—whether verbal or non-verbal—are encoded according to the situation and exchanged between sender and receiver. Female characters in the story, as message senders, frequently employ non-verbal codes. In other words, they communicate with others not only through verbal language but also by drawing on other modes of expression.

- **Linguistic Silence:** In many instances, rather than using words, women communicate through silence or absence of speech. This linguistic trait in female language suggests both the submissiveness of women and their perceived weakness in verbal communication. In this story, women rarely engage in verbal expression or speech.
- **Advisory Language:** As mothers and nurturers, and due to their caring and self-sacrificing nature, women often impart their experiences to their children and others around them, positioning themselves as advisors or guides.
- **Sensory Language:** Women's attentiveness in descriptions and their focus on making experiences tangible for the audience lead them to use sensory language more frequently than men. In this story, sensory language emerges through descriptions and imagery that engage the five senses, creating a multisensory effect.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 67
Autumn 2024
Research Article

- **Hesitation Markers:** Another feature of feminine language is the use of hesitation markers. These words form a linguistic code that conveys the speaker's sense of uncertainty and hesitation (Lakoff, as cited by Mahmoudi Bakhtiyari & M. Dehghani, 2012, p. 549). The use of such words in women's language is attributed to lower self-confidence, lack of assertiveness, and their unstable social position in a patriarchal society.
- **Female Subjects:** In the previous section, the linguistic patterns of femininity in this story were introduced. Through the use of these linguistic patterns, the author creates subjects throughout the story that symbolize the fragmented identity of women, embodying distinct expressions of femininity.

4. Conclusion

Gender is one of the most important external, non-linguistic factors influencing the formation of language. As a cognitive variable, it stems from the sex of individuals and leads to the manifestation of specific social behaviors, which in turn influence linguistic behaviors. This article, based on this approach, examined how female gender affects language and the role of language in reconstructing feminine identity in narrative texts. For this purpose, the novel *Kooli Kenar Atash* was selected.

Through the analysis of this novel, it was found that the linguistic patterns used in the story are feminine, and the author, by incorporating these patterns into the narrative, has created female subjects. These female subjects carry specific connotations of femininity, embodying gender stereotypes and archetypes associated with women in lower, marginalized social classes. Thus, it can be claimed that *Kooli Kenar Atash* is a thoroughly feminist novel, written to depict the fragmented identity of women. The feminine language

Quarterly Literary criticism
E-ISSN:2538-2179
Vol. 17, No. 67
Autumn 2024
Research Article

employed in this novel not only reflects the insecure and powerless position of the second sex in society but also becomes a tool of self-oppression for women, perpetuating the hierarchical gender inequalities.

Resources

Davari Ardakani, N., & Ayyar, A. (2008). Kankāshi dar pazuheshhaye zabānshenāsi-ye jensiyat: Motāleāte rāhbordi-ye zanān [A review of gender linguistics research: Strategic studies of women]. *Zanān*, 11(42), 162-181. [in Persian]

E'zāzi, S. (2001). *Tahlil-e sākhtāri-ye jensiyat* [Structural analysis of gender]. In N. Jazani (Comp.), *Negareshi bar Tahlil-e Jensiyati dar* Shahid Beheshti University Publication. [in Persian]

Mohammadi Asl, A. (2008). *Jensiyat va zabānshenāsi-ye ejtemāi* [Gender and social linguistics]. Golazin Publishing. [in Persian]

Mumeni. (2008). Zaban va jensiyat [Language and gender]. *Zanān*, 152, 66-71. [in Persian]

Stevens, J. (2008). *Jensiyat va Nov'e Adabi* [Gender and literary type]. In P. Hunt (Ed.), *Digarkhānihāye Nāguzir*. Kānun Parvaresh-e Fekri-e Kudakān Publication. [in Persian]

Janet, H. (1998). *Ravānshenāsi-ye zanān*. translated by Behzad Rahmati. Tehran: Lādan Publishing. [in Persian]

Mahmoudi Bakhtiyari, B. & M. Dehghani. (2012). "Rābete-ye Zabān va Jensiyat dar Roman-e Moāser-e farsi: Barresi-ye 6 Romān-e Farsi". Zan dar Farhang va Honar. volume 5. No 4. pp. 543-556. [in Persian]

Fowler, R. et al., (2011). *Zabanshenāsi va naqde adabi.* Translation by Maryam khuzan & Hoseyn payande. Tehran: Nashr-e Ney. [in Persian]

مقالهٔ پژوهشی

تحلیل چگونگی تجسم‌بخشی به هویت زنانه از طریق رمزگان زبانیِ داستان

(براساس رمان *کولی کنار آتش* از منیرو روانی‌پور)

شهریار شادی‌گو[۱]، نفیسه ایرانی*[۲]، خدیجه محمدی[۳]

(دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۸ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۶)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۷. ش۶۷. پاییز۱۴۰۳ (صص۳۹-۹۹)

چکیده

پیچیدگی زبان به طیف گسترده‌ای از روش‌ها و رویکردهای علمی در مطالعهٔ آن انجامیده است. یکی از این رویکردها، بررسی ارتباط زبان با متغیرِ جنسیت است. در این مقاله بر مبنای این نوع رویکرد به زبان، با روش توصیفی ـ تحلیلی و با شیوهٔ کتابخانه‌ای، چگونگی تأثیر جنسیت زنانه بر زبان رمانِ *کولی کنار آتش* بررسی شده است. بر همین اساس مشخص شد

۱. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
https://orcid.org/0000-0003-4168-7489

۲. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
* n.iranii@cfu.ac.ir
https://orcid.org/0009-0000-0081-0968

۳. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، کردستان، ایران.
https://orcid.org/0000-0001-6073-0871

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

که در این داستان، زنانگی با چه الگوهایی در زبان و نشانه‌های زبانی متن به‌کار رفته و در نتیجهٔ به‌کارگیری آن‌ها، هویت زن به چه صورت‌هایی بازنمایی شده است. در این رمان که به دنبال نمایش هویت پاره‌پارهٔ زن در یک جامعهٔ سنتی شکل گرفته، نویسنده در جهت خلق درون‌مایهٔ اثر، ابتدا زنانگی را در قالب کاربرد خاص رمزگان زبانی در داستان و با الگوهایی چون به‌کارگیری زبان عاطفی، زبان مونولوگ‌محور، کاربرد خاص جملات پرسشی، رنگ‌واژه‌ها، توصیف، تنانه‌توصیفی، فقر واژگانی، به‌کارگیری زبان بدن، سکوت زبانی، زبان نصیحت‌آمیز، حسی بودن زبان و تردیدنماها نمایش داده و به دنبال آن، از طریق به‌کارگیریِ این رمزگان زبانی، موفق به خلق دوازده سوژهٔ زبانی شده که هریک دربردارندهٔ نقش‌های کلیشه‌ای و طرح‌واره‌های جنسیتی متعددی از زن هستند.

واژه‌های کلیدی: زبان و جنسیت، هویت زنانه، رمان فارسی، رمزگان زبانی، *کولی کنار آتش*

۱. مقدمه

یکی از مهم‌ترین زمینه‌هایِ معرفتی که در ساخت پایگاه اجتماعی افراد تأثیرگذار است، «جنسیت» افراد است که در کنار عوامل دیگری مثل طبقهٔ اجتماعی، قومیت و فرهنگ؛ رفتار اجتماعی و به دنبال آن، رفتار زبانیِ افراد را بازسازی می‌کند. این مؤلفهٔ مهم، در هر جامعهٔ زبانی در تعاملی دوسویه با زبان قرار می‌گیرد؛ چراکه از یک‌سو، جنسیتِ افراد موجب گرایش ویژه‌ای در کاربرد زبان می‌شود و از سوی دیگر، خودِ زبان و نشانه‌های زبانی به‌عنوان رسانه‌ای قرار می‌گیرند که هویت‌های جنسیتی را می‌سازند و در سلسله‌مراتب برابری‌ها یا نابرابری‌های اجتماعی قرار می‌دهند.

با توجه به اهمیتِ نسبتِ میان زبان و جنسیت، مسئلهٔ چگونگی تصویر کردن افراد و رفتارهای جنسیت‌یافته در زبان و ادبیات، یکی از موضوع‌های مهمی است که هم به‌صورت آشکار و هم تلویحی به آن پرداخته می‌شود. متون ادبی و داستانی در مقام

متون نوشتاری، از مهم‌ترین زمینه‌ها و محمل‌های تبلور جنسیت‌اند که به اَشکال مختلفی چون زنانه‌نویسی، انعکاس زبان جنسیتی در متن و بازنمایی جنسیت‌های فرهنگی، هویت‌های جنسیتی را در زبان به نمایش می‌گذارند.

مقالهٔ حاضر با این رویکردِ خاص به زبان، چگونگی بازنمایی جنسیت را در متون ادبی ـ داستانی بررسی می‌کند. بر همین اساس، رمان *کولی کنار آتش* که از نظر نگارندگان این مقاله، می‌توان آن را از نمونه‌های برجستهٔ سبک زنانه‌نویسی در چند دههٔ اخیر محسوب کرد، برای این بررسی انتخاب شده است. این رمان پسامدرن براساس درون‌مایهٔ نمایش «هویت پاره‌پارهٔ زن» در طبقات سنتی و فرودست جامعه نوشته شده است. نویسنده برای خلق این درون‌مایه، زنانگی را در قالب رمزگان زبانی داستان قرار داده و از طریق به‌کارگیری زبان عاطفی، زبان مونولوگ‌محور، کاربرد خاص جملات پرسشی، رنگ‌واژه‌ها، توصیف، تنانه توصیفی، فقر واژگانی، به‌کارگیری زبان بدن، سکوتِ زبانی، زبان نصیحت‌آمیز، حسی بودن زبان و تردیدنماها به خلق سوژه‌هایی مبادرت کرده که هریک از آن‌ها، دربردارندهٔ دلالت‌های خاصی از زنانگی هستند. نویسنده همچنین از طریق مواجه کردن خواننده با این نوع زبان زنانه در سطح داستان، علاوه بر خلق سوژه‌ها و نقش‌های زنانهٔ داستان، موجب هم‌ذات‌پنداری خواننده با این سوژه‌ها و هویت‌هایِ زبانی نیز شده است.

گفتنی است که این رمان تاکنون بیشتر از دیدگاه‌هایی چون تحلیل گفتمان (گرجی و همکاران: ۱۳۹۰)، نمادپردازی (هاشمیان و صفایی‌صابر: ۱۳۹۰)، شکلِ به‌کارگیری زاویهٔ دید (پیروز و مقدسی: ۱۳۹۰) و جنبه‌های پسامدرنیستی (نیکوبخت و رامین‌نیا: ۱۳۸۴) بررسی و به جنبه‌های زبان‌شناختی و زنانگیِ آن در تحقیقات ادبی کم‌تر توجه شده است. در دو مقاله نیز به‌صورتی گذرا به برخی جنبه‌های جنسیتی این اثر اشاره‌ای

کوتاه شده است. یکی «جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی» از وحید ولی‌زاده (۱۳۸۷) و دیگری «رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان معاصر فارسی: بررسی شش رمان» از بهروز محمودیِ بختیاری و مریم دهقانی (۱۳۹۲) که رویکرد آن‌ها با پژوهش حاضر متفاوت است؛ چراکه ولی‌زاده در مقالهٔ خود به‌صورتی کوتاه، تنها به بازنماییِ جنسیت زنانه در قالب شخصیت‌های سنتی و مدرن این اثر پرداخته و بر کنش شخصیت‌های آن تأکید کرده است و محمودی بختیاری و دهقانی نیز تنها بر مبنای نظریهٔ لیکاف، به برخی تفاوت‌های نوشتاری در حوزهٔ واژگان در این رمان و چند اثر دیگر به‌طور مختصر اشاره کرده‌اند. از این‌رو، پژوهش حاضر با رویکردی متفاوت به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی و به‌طور انحصاری سعی دارد تا از طریق بررسی رمزگان زبانیِ این داستان، علاوه بر آشکار کردن جنبه‌های تازه‌ای از ویژگی‌های زبانی ـ روایی، به دو مسئلهٔ زیر پاسخ گوید:

۱. زنانگی به چه شکل‌هایی در رمزگان زبانیِ رمان *کولی کنار آتش* به‌کار رفته‌است؟

۲. در این داستان به‌کارگیری این نوع الگوهای زبانی، موجب خلق چه نوع سوژه‌هایی از زن و با چه دلالت‌هایی شده است؟

۲. چهارچوب نظری (جنسیت از دیدگاه‌های غیرزبانی و زبانی)

جنسیت (Gender) به‌عنوان امری معرفتی، پیش از ورود به مباحث زبان‌شناسی، جایگاه خود را در محافل جامعه‌شناسی و فمینیستی باز کرد. نظریه‌پردازان فمینیسم جزء نخستین کسانی بودند که بحث جنسیت را مطرح کردند. «رویکردی که فمینیست‌ها به مسئلهٔ جنسیت داشتند، فراتر از واقعیتی بیولوژیک بود؛ زیرا آن‌ها

جنسیت را به‌عنوان پدیده‌ای که به‌واسطهٔ اجتماع شکل می‌گیرد تعریف کردند» (هاید، ۱۳۸۷: ۶۶). اصطلاح جنسیت به‌تدریج در محافل جامعه‌شناسی نیز مطرح شد و بسیاری از نظریه‌پردازان فرهنگی و انتقادی، آن را به منظور فائق آمدن بر تحلیل‌های تقلیل‌گرایانه از مفهوم جنس به‌کار بردند؛ چراکه بسیاری از افراد به‌اشتباه، معنای جنسیت را منحصر به مفهوم جنس می‌دانستند. از دیدگاه این نظریه‌پردازان، «جنسیت به معنای رفتارها، انتظارات و گرایش‌های اجتماعی معطوف به مردان و زنان است و به همین علت برخلاف جنس که امری زیستی و وجودی است، مقوله‌ای معرفتی محسوب می‌شود» (محمدی‌اصل، ۱۳۸۹: ۱۱-۱۲؛ اعزازی، ۱۳۸۰: ۳۸).

به‌تدریج همراه با گسترش فمینیسم و وارد شدن نگرش‌های فمینیستی در عرصه‌های مختلف، بررسی تفاوت‌های زنان و مردان در به‌کارگیری زبان مورد توجه پژوهشگران، به‌خصوص پژوهشگران زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی زبان و زبان‌شناسی اجتماعی نیز قرار گرفت؛ چراکه آن‌ها به این نتیجه رسیدند که زبان را نمی‌توان تنها به شکلی انتزاعی و مجرد بررسی کرد، بلکه برای توصیف دقیق‌تر زبان بایستی عوامل بیرونیِ مؤثر بر زبان نیز بررسی شود. در این راستا حتی زبان‌شناسانی چون «سوسور» بر نقش عوامل غیرزبانی در بازسازی زبان تأکید کردند و معتقد بودند که «اگر سخن‌گویان یک زبان از نظر جنسی، سنی، موقعیت اجتماعی و مکانی با هم متفاوت باشند، زبان آن‌ها به لحاظ فیزیکی متفاوت خواهد بود» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۹). بر همین اساس، جامعه‌شناسان زبان و زبان‌شناسانِ اجتماعی به بررسی نقش عوامل اجتماعی و غیرزبانی در پیدایش گروه‌های زبانی پرداختند، اما آنچه بیش از دیگر عوامل غیرزبانی، مورد توجه پژوهشگران زبان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی زبان قرار گرفت، متغیر جنسیت بود. دلیل این امر نیز به نقش حساس جنسیت در ساخت رمزگان زبانی و

هویت‌های زبانی و اجتماعی مربوط است. فمینیست‌ها در مورد رابطهٔ زبان با متغیر جنسیت، دو رویکرد عمده داشتند: «اولی جلوه‌های زن در قالب نقش در متون و دیگری نقد زنانه که مربوط به ویژگی‌های زبانی، سبک نگارش و سبک بیان جنسیتی در زبان بود» (پاینده، ۱۳۷۶: ۱۲۲). اما زبان‌شناسان اجتماعی و جامعه‌شناسان زبان، تأثیر متغیرِ جنسیت بر زبان را علاوه بر بررسی تفاوت‌های سبک گفتاری بین زنان و مردان، امری فرهنگی می‌دانند که در قالب تقابل جنسی در زبان بازنمایی می‌شود (محمودی بختیاری و همکاران، ۱۳۹۰: ۹۲).

پژوهش‌هایی که در حوزهٔ زبان و جنسیت انجام گرفته از اوایل دههٔ ۷۰ میلادی آغاز شد. این نوع پژوهش‌ها در آغاز بیشتر معطوف به بررسی تأثیر متغیر جنسیت در رفتار کلامی افراد در سطح آوایی و نیز شیوهٔ تعامل بود. اما بعدها تکامل یافت (داوری اردکانی، ۱۳۸۷: ۱۶۲–۱۶۳). از آغازِ پژوهش در زمینهٔ زبان‌شناسی جنسیت تا کنون، نظریات متعددی مطرح شده است. اولین قدم را «رابین لیکاف» با انتشار مقالهٔ «زبان و موقعیت زن» در آغاز دههٔ ۱۹۷۰ م برداشت. او در این مقاله، تحول شگرفی در مطالعات زبان‌شناسی اجتماعی ایجاد کرد. لیکاف اعلام کرد که «زبان مردان با زبان زنان متفاوت است و بازگوکننده و آفرینندهٔ موقعیت فرودست‌تر برای زنان در اجتماع است» (به نقل از مؤمنی، ۱۳۸۶: ۶۶). مقالهٔ لیکاف آغازگر مطالعات بسیاری در این زمینه شد.

نظریه‌پرداز مهم دیگر این عرصه، «تَنِن» است که به ترسیم خطوط اساسی دو سبک متفاوت میان زنان و مردان پرداخته است. «او معتقد است که زنان عموماً در زبان واجد صراحت کم‌تری هستند و در پی آن هستند تا به برقراری رابطه و اتفاق‌نظر دست یابند، اما مردان عموماً مکالمه را چونان ابزاری جهت رساندن اطلاعات به‌کار گرفته، از زبان

برای حفظ و استمرار مقام و استقلال خود استفاده می‌کنند» (به نقل از شریفی‌مقدم و همکاران، ۱۳۸۹: ۶۰).

در ادامهٔ این پژوهش‌ها، رویکردها نسبت به مقولهٔ جنسیت در زبان متفاوت‌تر شد. «وارداف» با تمایز گذاشتن میان «جنس زیست‌شناختی» و «جنسیت فرهنگی ـ اجتماعی»، مسئلهٔ جنسیت در زبان را بیشتر پدیده‌ای فرهنگی و بافت‌محور تلقی می‌کند. او به سه رویکرد غالب برای توجیه تفاوت‌های زبانی در دو جنس اشاره می‌کند: تفاوت زیست‌شناختیِ زن و مرد، تسلط مرد بر زن و تفاوت اجتماعی زن و مرد» (داوری اردکانی، ۱۳۸۷: ۱۶۵–۱۶۶).

از دیگر نظریه‌پردازان برجستهٔ زبان‌شناسی جنسیت، «لاکوف» است که در کتاب مشهور خود «زبان و جایگاه زنان» با ابداع اصطلاح «زبان زنان»، مناسبت‌های بین زبان و جنسیت را بررسی کرد. «ایدهٔ اصلی او این بود که یک همبستگی مستقیم بین نابرابری در زبان و نابرابری در منزلت اجتماعی مردان و زنان وجود دارد، زیرا او بر این باور بود که زبان اساساً دربردارنده و مجسم‌کنندهٔ نابرابری جنسیتی است» (به نقل از فروتن، ۱۳۹۰: ۱۶۲). «ترادگیل» نیز در موضعی مشابه لاکوف، معتقد است که زبان‌گونه‌های جنسی نتیجهٔ طرز تلقی‌های اجتماعی مختلف نسبت به رفتار زنان و مردان است (ترادگیل، ۱۳۷۵: ۱۲۴–۱۲۵).

از دیگر نظریه‌پردازانی که در این حوزه، به فعالیت پرداخته‌اند می‌توان به افرادی چون کیت، شاتل‌ورث، برند، زیمرین، وست، لباو، سَکس، برند، لوندیس، کرامل و آنتونی ایستاپ اشاره کرد. «کیت» و «شاتل ورث» معتقدند که زنان دایرهٔ لغات محدودتری نسبت به مردان دارند. «برند» به تفاوت الگوها و ساخت‌های زبانی بین مردان و زنان اشاره می‌کند. «زیمرمن» و «وست» به روابط اجتماعی یکدست در زبان

زنانه پرداخته‌اند. «برند» به کاربردهای خاص پرسشگری در زبان زنانه تأکید می‌کند. «کرامر» تفاوت‌های موضوعی بین زبان زنانه و مردانه را از دیگر تمایزات بین آن‌ها برمی‌شمارد. «سَکس» نیز بیشتر بر جنبه‌های صمیمانهٔ زبان زنانه در ارتباط تأکید دارند. «لوندیس» بر جنبهٔ مشارکت زنان در ارتباطات زبانی تمرکز دارد (به نقل از شریفی‌مقدم و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۳۴–۱۳۸) و «آنتونی ایستاپ» نیز یکی از ویژگی‌های زبان مردانه و مذکر را وحدت متنی یکپارچه و بدون درز می‌داند (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۳۵). نظریهٔ متفاوت دیگری که در نتیجهٔ نگاه سلسله‌مراتبی به رابطهٔ جنسیت و زبان شکل گرفته است، جنسیت‌زدگی در زبان (Sexism in language) است. این نظریه برخاسته از دیدگاهی است که «اسپندر» در کتاب خود موسوم به «زبانِ مردساخته» در مورد جنسیت‌زدگی در زبان مطرح کرده است. «او معتقد است که زبان برساخته‌ای از سوی مردان است» (لاند، ۱۳۹۱: ۶۱). براساس این دیدگاه، زبان اصولاً امری مردانه است و به نفع مردان به‌کار می‌رود. جنسیت‌ها خود را از طریق زبان می‌شناسند و سلسله‌مراتب اقتدار را از همین طریق به مردان وامی‌گذارند و ایدئولوژی نابرابری را در خویش محفوظ می‌دارند؛ چراکه از ترکیب جنسیت، زبان و قدرت است که مستعمره بودن زن به منصهٔ ظهور می‌رسد و بندگی او بازتولید می‌شود.

در مورد مفهوم جنسیت و ارتباط آن با زبان علاوه بر نظریات و مباحث مطرح‌شده، نظریات مختلف دیگری نیز وجود دارد. در همهٔ این نظریات با وجود تفاوت‌های بسیار، دو اصل اساسیِ مشترک برقرار است: یکی کاربرد متفاوت و ویژهٔ زبان از سوی سخنگویان مرد و زن و دیگری نقش زبان در بازسازی هویت جنسیتی. آنچه در این مقاله به آن پرداخته می‌شود ورای مفهوم جنسیت در معنای عام، مربوط به موضوع محدودتری به نام «جنسیت زنانه» است. این پژوهش به بررسی الگوهای زبانیِ زنانه، به‌عنوان یکی از زیرمجموعه‌های زبان جنسیتی و نقش آن‌ها در تولید و بازسازی هویت زنانه و سوژه‌های زن در رمان *کولی کنار آتش* می‌پردازد. اما پیش از پرداختن به الگوها

و رمزگان زبانیِ زنانهٔ این داستان و نمایش سوژه‌های به‌دست‌آمده از آن‌ها، ارائهٔ خلاصهٔ پی‌رنگ غیر خطی و درون‌مایهٔ این رمان ضروری می‌نماید.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. درون‌مایه و ساختارِ داستان رمان *کولی کنار آتش*

این داستان به‌عنوان اثری پسامدرن و فراداستانی، نمایش یک تابلوی نقاشی است که همگام با خواننده و پابه‌پای شخصیت‌ها به‌تصویر کشیده می‌شود. آنچه در این تصاویر، مورد بازنمایی قرار می‌گیرد، هویت متکثری از زن در جامعهٔ ایران است. شخصیت اصلی داستان، دختری است به نام «آینه» که همان‌گونه که از نامش معلوم است، به شکلی سیال و آینه‌وار، هر لحظه در قالب شخصیتی متفاوت ظاهر می‌شود و در سطوح مختلف داستانی، به نقش‌آفرینی می‌پردازد.

موضوع این رمان در نگاه اول حول موضوعی اجتماعی است که به شرح دربه‌دری‌های دخترانی مثل آینه می‌پردازد که زنانگی، نژاد و قومیتشان آن‌ها را درگیر ناملایمات و فقر اجتماعی می‌کند. این رمان، چیزی فراتر از یک موضوع سادهٔ اجتماعی ـ خانوادگی است. ماهیت پسامدرن و فراداستانی این اثر، ویژگی‌ای چند بعدی به آن بخشیده و آن را از جمله رمان‌های متعالی دههٔ ۸۰ قرار داده است.

درون‌مایه و ساختار این اثر ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و برای درک درون‌مایهٔ آن، نگاه به چهارچوب ساختاری آن ضروری است. این اثر داستانی، در سطح کلان به‌عنوان اثری فراداستانی بر مبنای درون‌مایه و فکر مرکزیِ نمایش هویت پاره‌پارهٔ زن در طبقات پایین و فرودست جامعهٔ ایرانی شکل گرفته است، زنی که هویتش همچنان در مرز میان سنت و تجدد، وابستگی و استقلال و برابری و نابرابری در تعلیق قرار

دارد. این رمان به دنبال بازنمایی این واقعیت است که در یک جامعهٔ مردسالار، نقش زنان در جایگاه مدرن بی‌معناست. نویسنده برای ارائهٔ این درون‌مایه از ساختاری نقاشی‌گونه و آینه‌وار استفاده کرده است. اگرچه آینه نقش اصلیِ این رمان را ایفا می‌کند، در حکم آینه‌ای عمل می‌کند که هر لحظه پذیرای تصویر جدیدی است که در آن مجسم می‌گردد. شخصیت آینه نمادی از زنان ایرانی است، به همین علت در قالب سوژه‌های مختلف تکثیر می‌شود تا بازنماییِ هویت تکثیرشده‌ای باشد که زنان ایرانی در اجتماع ایفا می‌کنند. داستان در هر اپیزود، توسط راوی در تابلویی دیگر نقاشی می‌شود و در هر تابلو، هویتی متفاوت از زن به تصویر کشیده می‌شود. این داستان به دلیل این ساختار و شکل بازنمایی، علاوه بر اینکه غیرخطی و ساختارگریز است، در زمان حالِ روایت نیز شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که عمل روایت، خلق داستان و خوانش آن به‌طور هم‌زمان اتفاق می‌افتد. این داستان در سه سطح به‌طور هم‌زمان اتفاق می‌افتد:

۲-۱-۱. سطح داستانی: این سطح از داستان، پی‌رفت‌هایی را دربرمی‌گیرد که در چهارچوب داستان و در لایهٔ داستانی قرار دارند. در این پی‌رفت‌ها، هویت متکثری از زن در قالب سوژه‌های مختلف بازنمایی می‌شود، سوژه‌هایی که درگیر ناملایمات زندگی و نگاه جنسیتی جامعه و محیط اجتماعی خود هستند.

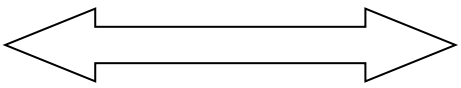
۲-۱-۲. سطح فراداستانی: در این سطح از داستان، شخصیت آینه با خارج شدن از چهارچوب داستان (فرار از داستان) و ورود به دنیاهای دیگر، به لایهٔ فراداستانی وارد شده و آن را هم‌زمان با لایهٔ داستانی به پیش می‌برد.

۲-۱-۳. سطح زیرداستانی: در این سطح، پی‌رفت‌هایی قرار می‌گیرند که متمایز از جریان افقی داستان‌اند که در طی آن، نویسندهٔ داستان یعنی منیرو روانی‌پور، به‌عنوان کنشگر جدید وارد داستان می‌شود. او سرِ برخی بزنگاه‌ها وارد داستان شده و سوژه‌ها را در قالب بدیل‌های مختلف هویتی جابه‌جا می‌کند.

علاوه بر ساختار نقاشی‌گونهٔ داستان و ویژگی‌های پسامدرنیستیِ آن که در خدمت نمایش صورت‌های متفاوتی از هویت زن قرار گرفته‌اند، برجسته‌ترین ویژگیِ زنانهٔ این داستان که مهم‌ترین نقش را در خلق سوژه‌های داستانی و زنانهٔ آن ایفا می‌کند، الگوهای زبانی آن است که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

۲-۲. الگوهای زبانیِ زنانگی

جنسیت‌بخشی در ادبیات داستانی، تنها با شمارش شخصیت‌های مذکر و مؤنث یا حتی چگونگی رفتار آن‌ها در قالب‌های جنسیتی تعیین نمی‌شود، بلکه «این امر بر تمامی جنبه‌های تولید تا دریافت متن تأثیرگذار است؛ به‌طوری که هم زمینهٔ نویسنده و فرضیات و انتظارات او، هم خودِ اثر و نوع ادبی و هم زمینه خوانندگان در این امر اهمیت دارند» (استیونز، ۱۳۸۷: ۹۳-۹۲). زبان در قالب نشانه، موجب ایجاد دلالت‌هایی می‌شود که از ارتباط بین نشانه با مدلول به‌دست می‌آید. در ذهن خواننده، طرح‌واره‌های جنسیتی وجود دارد که با برخورد با نشانه‌های زبانی داستان، آن طرح‌واره‌ها برایش تداعی می‌شوند. الگوهای زبانیِ زنانگی، شامل نشانه‌هایی است که ذهن را بر مفهوم زنانگی رهنمون می‌کند و آفرینشگر شخصیت‌ها، نقش‌ها، سوژه‌ها و به دنبال آن هویت زنانه است. بین زبان و هویت رابطه‌ای دوطرفه وجود دارد (مطابق شکل زیر)؛ چراکه زبان از یک سو از طریق نشانه‌ها و رمزگانِ خود، موجب خلق هویت می‌شود و از سوی دیگر، نوعِ به‌کارگیری زبان از سوی هویت، به‌صورتی متغیر و چندگانه اتفاق می‌افتد:



بر همین اساس، برای خلق هویت پاره‌پارهٔ زن و نمایش زنانگی در سطح این داستان، زبان به‌عنوان مهم‌ترین عامل در خلق سوژه‌های زبانی نقش‌آفرین است. نویسندهٔ این اثر، به‌صورتی تعمدی، از طریق به‌کار بردن نشانه‌ها و رمزگان زبانی خاص، الگوهای زبانی‌ای را پدید آورده که وجود آن‌ها یادآور طرح‌واره‌های متعددی از زنانگی است. او از این طریق نشان داده است که سوژه‌های داستانی او، سوژه‌هایی زبانی هستند که از طریق رفتار زبانی خود، هویت خود را برمی‌سازند؛ بنابراین هویت، برساخته‌ای زبانی است. در ادامه، مهم‌ترین الگوهای زبانی به‌کار رفته در این داستان معرفی می‌شود؛ این الگوها، در دل خود سوژه‌های اصلی داستان را که در قسمت‌های بعدی به آن‌ها پرداخته خواهد شد، خلق می‌کنند:

۲-۲-۱. به‌کارگیریِ زبان عاطفی: در این داستان، به‌کارگیری زبان عاطفی مهم‌ترین عامل در خلق سوژه‌های زنانهٔ داستان است. این شیوهٔ زبانی از طریق خارج کردن زبان از حالت ارجاعی و درآوردن آن به شکلی عاطفی و دردودل‌گونه ایجاد می‌شود. در این نوع زبان، برخلاف کلام مردانه که در آن، زبان تنها به‌عنوان ابزاری در جهت تبادل اطلاعات، نمایش اقتدار و حفظ و استمرار استقلال است؛ زبان به‌صورتی انشایی در جهت بازنمایی احساسات، نمایش دردها و مشکلات، بیان حالت‌ها، برانگیختن احساسات، حمایت‌طلبی، ترحم‌خواهی، ایجاد همدلی و ارتباط عاطفی استفاده می‌شود. در تمامی این حالت‌ها، زن به‌عنوان سوژه‌ای بازنمایی می‌شود که در مرتبه‌ای ضعیف و شکننده قرار دارد و نیازمند توجه و حمایت از جانب دیگران و به‌خصوص جنس مردان است. این نوع زبان از طریق به‌کارگیریِ چند الگوی زبانی در ساختِ جمله ایجاد می‌شود، این الگوهای زبانی عبارتند از:

۲-۲-۱-۱. جملات خبری: زنان در این داستان از جملات خبری، نه در جهت خبررسانی یا اطلاع‌دهی، بلکه در جهت تأکید، بیان تأثر و اندوه و استرحام استفاده می‌کنند. به‌عنوان نمونه زمانی که آینه به توصیف گذشته و وضعیت مادرش می‌پردازد، اگرچه به‌ظاهر از فرم جملات خبری استفاده می‌کند، صحنه‌هایی را برای اِخبار برمی‌گزیند که بیشتر از اینکه مخاطب را به آگاهی برسانند، احساساتش را برانگیخته و او را متأثر می‌کنند:

... مادر چنگ در خاک گوشهٔ چادر زده بود و آنچه را که پنهان کرده بود، سکه‌هایی گل‌آلود و قدیمی، به کیمیا داده بود. درد، چشمان مادر را سیاه‌تر کرده بود ... هفت شبانه روز صدای نی جفتی و نی انبان و دایره در چادرها می‌پیچید. زن‌ها می‌رقصیدند ... و مادر درد می‌کشید و با کف دستان و دو زانو، روی زمین می‌سرید، تا دور شود، دور از چادرها و صداها... (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵-۱۶).

مصادیق دیگر: صص۱، ۴، ۵، ۱۵، ۱۸ ،۳۶-۳۷، ۴۴، ۷۰، ۷۲، ۹۱-۹۲، ۱۱۲، ۱۲۸، ۱۳۲، ۲۱۱-۲۱۲.

در این جملات خبری، آینه از طریق گزینش صحنه‌های دلخراش و ذکر جزئیات آن‌ها، و همچنین پرداختن به خبرهایی که بیشترین بار عاطفی و کم‌ترین بار ارجاعی را دارند، صحنهٔ درد کشیدن و طرد شدن مادرش را از سوی اطرافیان نشان داده است. او همچنین از این طریق، گفتمان انقیاد مردان بر بدن زنان را بازنمایی کرده است.

۲-۲-۱-۲. جملات خطابی (ندایی): نوع دومِ به‌کارگیری زبان عاطفی، به جملات خطابی یا ندایی مربوط می‌شود که از نوع جملات انشایی هستند. در این نوع از جملات، سوژه‌های زن با خطاب قرار دادن شنونده‌های پنهان متن یا خطابِ شخصیت‌های مرد داستان، از حروف ندایی یا خطاب‌های غیرمستقیم، به منظور

استغاثه و تحسر استفاده می‌کنند. برای نمونه آینه بعد از طرد شدن از قبیله، مردان قبیله را مورد خطاب قرار می‌دهد و از آن‌ها کمک می‌طلبد:

... دستانش به سوی قافله دراز ... های مردان قافله، مرا به دست باد مسپارید، می‌توانم مانند قاطری دیرک چادرها را روی شانه‌هایم بگذارم ... اسبانتان اگر خسته شدند، می‌توانید گاری را به گردن آینه ببندید، یا مانند سگی دور چادرهایتان بچرخم در کوچ، کفتارها را با عوعو سگانه‌ام بگریزانم عو... عو... عو... (همان: ۳۹).

مصادیق دیگر: صص۴۳-۴۴، ۴۵ و ۷۲.

در این جملهٔ خطابی، آینه علاوه بر مردان قافله، شنوندهٔ پنهان دیگری هم دارد. او از طریق این جملهٔ ندایی که از ویژگی‌های زبان زنانه است، ضمن حمایت‌طلبی و استغاثه، خود را در مقام یک زن، بسیار ناچیز و ناتوان معرفی کرده و نیازمند حمایت مردان می‌داند.

۲-۲-۱-۳. جملات تمنایی: این نوع جملات، شکل دیگری از جملات انشایی هستند. در این نوع جملات، گویندگان زن داستان، از طریق به‌کارگیری افعال امری و تمنایی در جمله، معانی طلب، تمنا، آرزومندی و تعجیز را نشان می‌دهند. این شکل از زبان عاطفی، به هدف حمایت‌طلبی صورت می‌گیرد و برخلاف کلام مردانه که به شکلی قدرتمندانه و آمرانه است، موضع ضعف و ناتوانی زنان را برجسته می‌سازد. به‌عنوان مثال، آینه در صحنهٔ شکنجه، با زبانی تمنایی، اوج ضعف، شکنندگی و ناتوانی خود را در قالب این نوع جمله نشان داده است:

«آقا ... مردان قافله، مردان مهربان و تشنه، لبخندتان کجاست؟ برق چشمانتان را زیر کدام پردهٔ سیاه پنهان کرده‌اید ... به آسمان نگاه کن تا کبوتران بیرون پریده از حنجره‌ام را ببینی ...» (همان: ۳۵). مصادیق دیگر: صص۳۹، ۵۲، ۷۳، ۱۹۶.

آینه در قالب این جملهٔ تمنایی، با به‌کارگیری فعل امر (نگاه کن)، حمایت پدر و دیگر مردان قبیله را می‌طلبد و از آن‌ها طلب می‌کند تا فریادهای بیرون‌پریده از حنجره‌اش را که از شدت درد، بی‌اراده از گلویش بلند می‌شوند نظاره کنند و با او مهربان باشند.

مورد دیگرِ کاربرد جملات تمنایی را نویسنده (منیرو روانی‌پور) به‌کار برده است. او در طی داستان، خطاب به شخصیت‌های داستانی‌اش، از جملات خطابی و تمنایی استفاده کرده و آن‌ها را به ادامه دادن داستان دعوت کرده است. او از این طریق، ضعف و ناتوانی خود را در مقام نویسنده‌ای زن به نمایش گذاشته است:

نه، نمی‌توانم، نمی‌توانم ببینمش، نگاه کن مانند پلنگی به سوی شکری خنج می‌کشد. فرزانهٔ نقاش! تو هم صدای فریادهایش را می‌شنوی؟ ... وای فرزانه، زیر مشت و لگد له می‌شود، کاری بکن ... پنجره، پنجره‌ای بکش. وای فرزانه، صدای ضجه‌هایش به ناله تبدیل شده ... بیا، بیا قلم‌مویت را بردار و پنجره‌ای بکش... (همان: ۶۵).

۲-۲-۱-۴. جملات متعدی: زن در این داستان به دلیل ضعف و ناتوانی و عدم قدرت در برابر جنس مذکر، در زبان داستان در نقش مفعولی قرار می‌گیرد. بر همین اساس، بسامد استفاده از جملات متعدیِ معلوم و مجهول در این داستان زیاد است. در این اَشکال، جملات به شکلی متعدی هستند که در آن‌ها، مردان اغلب در نقش فاعلی و زنان در نقش مفعولی قرار می‌گیرند. جملهٔ زیر نمونه‌ای از به‌کارگیری این شکل از زبان عاطفی است:

دل‌سوخته می‌زدند. غیظ و کینه در نفیر شلاق‌هایشان. آینه دیگر به پول سیاهی نمی‌ارزید و آن‌ها، مردان کینه‌جو بهای تمامی شب‌های ازدست‌رفته را از او می‌ستاندند. پدر مرا خاک کن مرا ... مثل پول‌هایی که هر شب می‌شمردی. در کوزه می‌گذاشتی و در چالی پنهان می‌کردی ... مرا خاک کن پدر ... مرا... (همان: ۳۷).

مصادیق دیگر: صص۵، ۲۱، ۲۲، ۳۵، ۴۴، ۱۴۰ و ۱۹۸.

در این جمله که از زبان یکی از سوژه‌های زن داستان روایت شده؛ بر مبنای استدلال نحوی، آینه به‌عنوان یک سوژهٔ داستانی، به اُبژه‌ای دستوری تبدیل می‌شود. او مفعول می‌شود، شلاق‌ها بر پشت او می‌نشینند و زخم ایجاد می‌کنند. در بیشتر حالت‌ها، آینه و هرآنچه به او تعلق دارد نقش دستوریِ مفعول می‌گیرند. بازگویی این جملات و صحه گذاشتن بر نقش مفعولی آینه، بار عاطفی کلام را پررنگ کرده و بر مظلومیت و عدم اقتدار او در برابر فاعلیت مردان تأکید می‌کند. مردان در این جمله هنگامی که در نقش فاعل او را می‌زنند، درواقع نه در جهت حفظ حرمت او، بلکه در جهت احقاق حق خود، او را می‌زنند؛ زیرا حق تمام شب‌های ازدست‌رفتهٔ خود را از او می‌ستانند. کاربرد این نوع از جملات، بیان‌کنندهٔ ضعف و ناتوانی زن و مفعول بودن او در برابر مردان است.

۲-۲-۱-۵. جملات مقید: شکل دیگر به‌کار بردن زبان عاطفی زنانه، استفاده از جملات مقید است. در این جملات، برای بالا بردن بار عاطفی کلام و نشان دادن بار ایدئولوژیک گفتمان زنانه در زبان، از انواع جملات مقید به قید تأکید، قید وصف، قید حال، قید اضافه، قید شرط و ... استفاده می‌کنند. نمونهٔ استفاده از جمله مقید به قید وصف در نمونهٔ زیر قابل‌مشاهده است:

«چشمش به آینهٔ آویزان به دیوارهٔ چادر افتاد ... با صدایی خفه گریست ...» (همان: ۳۶). مصادیق دیگر: صص۲، ۳، ۵، ۶، ۷، ۹، ۱۰، ۱۲، ۱۴، ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۲۰ ، ۸۷، ۱۹۱.

در این جمله که نسبت فاعلیت گریه کردن به زن (آینه) داده شده است، بافت موقعیتی زن از طریق به‌کار بردن قید (صدای خفه) نشان داده شده است. این قید نشان می‌دهد که آینه در بافت مردسالار محیط زندگی‌اش، حتی یارای گریه کردن با صدای رسا را ندارند؛ بلکه گریه کردن او مقید به قید (صدای خفه) است.

۲-۲-۱-۶. عبارات مکرر: آخرین شکل از به‌کارگیری زبان عاطفی، وجود تکرار در رفتار زبانی است. زنان در این داستان، در برخی موقعیت‌ها برای جلب توجه و برانگیختن احساسات مخاطب و همچنین در جهت تأکید و استرحام، از تکرار واژه و جمله استفاده کرده‌اند. به طور مثال، در جملهٔ زیر، شخصیت آینه خطاب به خود از تکرار واژهٔ «برخیز» استفاده کرده است. هدف او از این تکرار، نشان دادن ناتوانی‌اش در برخاستن و تأکید بر رفع این ناتوانی است:

«برخیز، برخیز، به چشمانت سرمه بکش، پیراهن ارغوانی‌ات را بپوش، اینک دایرهٔ مجلس گرم می‌شود. مانس می‌آید ...» (همان: ۳۶).

در نمونهٔ دیگری از این نوع الگوی زبانی، آینه این‌بار خطاب به پدر و شنونده‌ای پنهان، جملهٔ «پدر مرا خاک کن مرا» را تکرار کرده است. در این جمله و تکرار آن اوج ناراحتی، ناامیدی و شکست‌خوردگی آینه نمایان شده است:

«پدر مرا خاک کن مرا ... مثل پول‌هایی که هر شب می‌شمردی. در کوزه می‌گذاشتی و در چالی پنهان می‌کردی ... مرا خاک کن پدر ... مرا ... (همان: ۳۷). مصادیق دیگر: صص۴ و ۴۶.

در جملهٔ فوق، آینه از پدر می‌خواهد که او را مانند پول‌هایی که هر شب می‌شمُرد، خاک کند. این امر تداعی‌کنندهٔ این واقعیت است که عصر جاهلی بر تاریخ پیوسته است و مردان هنوز هم جاهلانه در جهت فشار و تباهی زنان می‌کوشند.

در نمونهٔ دیگری از این نوع تکرار که این بار راوی یا نویسندهٔ اثر خطاب به شخصیت آینه به‌کار برده، تکرار به نوعی دربردارندهٔ ضعف نویسنده در برابر شخصیت داستانی‌اش است:

«مگریز آینه، مگریز ...» می‌گریزد، نه به جانبی که من می‌خواهم، روی دو زانو می‌افتد، دستش را دراز می‌کند، کاکل سبز بوته‌ای را می‌گیرد تا برخیزد ... «مگریز آینه، مگریز ...» (همان: ۴۳).

۲-۳. زبانِ مونولوگ‌محور (monologue): یکی دیگر از ویژگی‌های زبانیِ این داستان، محوریت مونولوگ است. زنان در این داستان، در بیشتر مواقع، در عالم ذهنی خود سیر می‌کنند و به همین علت، زبان آن‌ها به شکل مونولوگ درمی‌آید؛ مونولوگی که فرستنده و گیرنده‌ای واحد دارد. این ویژگیِ زبانی که در نتیجهٔ درون‌گرایی و عدم ابراز خویشتن در جنس مؤنث شکل می‌گیرد، موجب می‌شود تا بخش اعظمی از پیام، به جای ابراز مستقیم از طریق دیالوگ (dialogue)، تنها به شکل مونولوگ و در قالب واگویه‌های ذهنی سوژه‌ها با خود ارائه شود. این بخش‌های مونولوگی، علاوه بر آنکه جنبه‌های احساس ورزیدن زنان را هویدا می‌سازد، نشانگر شخصیت متزلزل، پریشان، شکننده، احساساتی و تخیلی آن‌ها نیز می‌شود. زبان مونولوگ‌محور از طریق چهار جریان تک‌گویی درونی، جریان سیال ذهن، تداعی خاطرات و رؤیا در این داستان اتفاق افتاده‌است:

۲-۳-۱. تک‌گویی درونی: اولین شکل از مونولوگ در این داستان، تک‌گویی درونی است. در این جریان، شخصیت‌ها به جای قرار گرفتن در دیالوگی دوطرفه، خود را در ذهنشان خطاب قرار می‌دهند و به نوعی گفت‌وگو با خود می‌پردازند. این شکل زبانی در این داستان، به دلیل ویژگی پسامدرنیستیِ آن، بیشتر در مورد آینه و نویسنده اتفاق می‌افتد:

* **گفت‌وگوی نویسنده با خود:** در این شکل از تک‌گویی درونی، نویسنده در لایهٔ زیر داستانی، خودش را خطاب قرار می‌دهد و حتی به سرزنش خود می‌پردازد؛ چراکه خود را در مقام نویسنده‌ای ناتوان می‌بیند که بر داستان و شخصیت‌هایش احاطه‌ای ندارد:

> روزگار نویسنده‌ای که قهرمان قصه‌اش را گم کند، روزگار خوشی نیست، آینه گم شده و همه‌چیز در هوا معلق مانده. قصه‌ای که دور یک شخصیت بچرخد، آن هم دور دختر سر به هوا و نمک‌نشناسی مثل آینه، حتماً کارش به اینجا می‌کشد. نباید او را مرکز عالم می‌کردم. او را که کوچک‌ترین اهمیتی به من نمی‌دهد. من که نمی‌توانم به چشم ناشِرَم نگاه کنم. ناشِری که در انتظار قصهٔ من است ... (همان: ۱۵۶-۱۵۷).

مصادیق دیگر: صص۴۳، ۴۴، ۶۵، ۱۵۸،۱۶۱، ۱۷۰، ۱۷۱ و ۱۷۳.

* **گفت‌وگوی شخصیت با خود:** دومین شکل از تک‌گویی درونی، گفت‌وگوی ذهنی شخصیت با خود است. این امر بیشتر در مورد شخصیت آینه اتفاق می‌افتد:

> بیزار از صداهای شهر، چشمانش را بست ... بگریز، از اینجا بگریز، به ترمینال برو، بلیطی بگیر و به بندر واگرد ... صداها خرده‌های تنت را می‌جوند، گوشت و

پوست و استخوانت را می‌بلعند و خود به جای هر چه که هستی می‌نشینند ... (همان: ۱۷۹).

مصادیق دیگر: صص۵، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۶، ۳۰، ۳۵، ۳۶، ۴۶، ۴۷، ۵۱، ۵۳، ۶۹، ۷۲، ۷۵، ۸۱، ۸۳، ۲۱۶، ۲۱۵ و ۱۲۹.

۲-۳-۲. جریان سیال ذهن: دومین شکل از زبان مونولوگ‌محور، جریان سیال ذهن است. در این الگوی زبانی، بخش‌هایی از داستان در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد و چون بخش عمده‌ای از خودابرازی زنان به‌صورت جریان سیال ذهن رخ می‌دهد، می‌توان آن را نوعی الگوی زبانیِ زنانه دانست. این امر بیشتر زمانی رخ می‌دهد که پای مسائل عاطفی و عاشقانه به میان باشد.

به‌عنوان مثال در نمونهٔ زیر، آینه درحالی‌که به مشاهدهٔ زنان و مردان قافله نشسته است، ناگهان از طریق جریان سیال ذهن، بخش‌های دیگری از زندگی‌اش را که شامل تکه‌هایی از صحنه‌های مختلف است در ذهن خود مجسم می‌کند و از این طریق، به شکلی ذهنی آن‌ها را بازنمایی می‌کند. این اتفاق، نشان‌دهندهٔ ذهن پریشان، آشفته و خیالباف آینه است:

... صدای مردان کولی که کورهٔ سفیدگری را روشن می‌کردند، خروس‌های دزدیده‌شده از آبادی‌های دور و نزدیک با هم دلگیر می‌خواندند. قدقد مرغ‌ها و صدای گریهٔ کودکان شیرخوار. زنان قافله خود را برای رفتن به آبادی‌ها و غربت شهر آماده می‌کردند ... حجومت ... حجومت ... صدای خش‌خش پای مادر ... شاخ‌ها را برداشته بود و لابه‌لای بقچه‌اش به دنبال تیغ می‌گشت ... نه پیدا نمی‌کنی مادر ... آنان را پنهان کرده‌ام، همانجا که پدر پول‌هایش را چال می‌کند ... توی صندوق نگرد، زیر گلیم هم نیست ... تو باید، باید مرا ببری ... به آبادی‌ها، به غربت شهر. ـ تو کوچکی، نمی‌توانی بگریزی و حال و روز مردان قبیلهٔ ساکن

معلوم نیست، یک دفعه پرخاش می‌کنند ... ـ نه، به آن گوشه دست نزن ... پدر تو را کتک خواهد زد، بابا نزن ... (همان: ۱۳).

مصادیق دیگر: صص۴، ۵، ۱۹، ۲۶، ۲۲، ۶۹، ۸۴، ۱۰۳، ۱۰۷–۱۰۸، ۱۸۴ و ۱۸۷.

۲–۳–۳. تداعی خاطرات: در این شکل از زبان مونولوگ‌محور، برخی از صحنه‌ها یادآور خاطراتی در گذشتهٔ شخصیت‌های داستان هستند. به همین دلیل بعد از قرار گرفتن در آن صحنه، بلافاصله خاطرات در ذهن تداعی می‌شوند و در قالب جملاتی نامنظم در ذهن ریخته می‌شوند. به‌عنوان نمونه، در مورد زیر، آینه بعد از ملاقات مانس و دیدن دفتر یادداشت او، به یاد خاطرات کودکی‌اش می‌افتد و ناگهان، صحنه‌هایی پراکنده در ذهن او تداعی می‌شود:

مرد با خودش بلند گفت ... به خاطر نونه آقا ... و دفتر را دوباره باز کرد. مثل کودکی بر دفتر روی زانو می‌نوشت. مثل همان پسرک که روزگاری دراز پیش از اینکه برقصد در یکی از غربت‌ها دیده بود. شاید غربت اهواز بود، شاید. پسرک روی پله‌ها در سرای خانه‌شان نشسته بود، در نیمه‌باز بود و او به دنبال مادرش از کوچه می‌گذشت. مادر فریاد می‌کشید فال ... فال ... و او کنجکاو مثل همیشه لنگهٔ دری را باز کرده بود، پسرک را دیده بود و آن باغچهٔ پر از گل و آن درخت گل کاغذی، پسرک با دیدن او سر از روی دفتر برداشته بود ... (همان: ۹).

مصادیق دیگر: صص۱۲، ۱۴، ۱۵، ۲۷–۲۸، ۴۰، ۵۵–۵۶، ۷۲ و ۹۲.

۲–۳–۴. رؤیا (خواب): چهارمین شکل از مونولوگ که جنبه‌ای آشکار از زبان زنانه را دربرمی‌گیرد، رؤیا یا خواب است. در این شکل از به‌کارگیری زبان، آنچه در ذهن شخصیت‌ها می‌گذرد، صحنه‌هایی است که در عالم رؤیا اتفاق می‌افتد و به شکلی

غیرخطی و پراکنده از ذهن می‌گذرد. جملات زیر، نمونه‌هایی از صحنهٔ خواب دیدن آینه است:

لبخند به لب در میان خواب و بیداری جمع شد، طوری که انگار روبه‌روی کسی خوابیده‌است، جوری که انگار سرش را در میان بازوان کسی پنهان کرده است. پسرک روی ماسه‌ها نشسته بود، دستش را محکم روی دفترش گذاشته بود و فریاد می‌کشید... ماما... دزد و او می‌خواست که آرام شود تا چشمان سیاهی که از لای چادرها آن‌ها را می‌پایید، پی کار خود برود ماه، ماه بلند نگاه کن ... پسرک نگاه کن مثل گرده‌ای نان می‌ماند، می‌خواهی تکه‌ای از آن را به تو بدهم... ماما ... دزد ... اگر خاموش شوی برایت قصه می‌گویم ... مادربزرگ بسیار قصه می‌دانست آقا ... ماما ... دزد... (همان: ۱۴-۱۵).

مصادیق دیگر: صص۱۳، ۱۴، ۵۴، ۷۵، ۱۰۲ و ۱۴۳-۱۴۴.

کاربرد مونولوگ در زبان، بیشتر به هدف بیان تشتت ذهنی متکلم و ایجاد زمینهٔ همدلی به‌کار می‌رود و موجب می‌شود تا زبان زنانه از انسجام و وحدتی که خاص زبان مردانه است، متمایز شده و دچار تعقید لفظی و معنایی شود.

۲-۴. کاربرد خاص جملات پرسشی: جملات پرسشی، یکی دیگر از مهم‌ترین محمل‌های تجسم زنانگی هستند، زیرا کاربرد این نوع جملات در زبان زنانه بسیار متفاوت است. این نوع جملات در این داستان، برعکس مردان که از آن‌ها در جهت سؤال کردن و آگاهی یافتن استفاده می‌کنند؛ در جهت اهداف متعدد دیگری است که حاکی از ضعف، عدم صراحت، عدم اعتمادبه‌نفس و قرار داشتن زنان در مرتبهٔ پایین اجتماعی است. زنان در این داستان، این نوع جمله را در کاربردهای زیر استفاده کرده‌اند:

۲-۴-۱. استفهام انکاری: گاهی کاربرد جملات پرسشی، تأکید منفی است. در این موارد، زنان به جای استفادهٔ مستقیم از جملات منفی، از جملات پرسشی‌ای استفاده می‌کنند که هم معنای نفی دارد و هم تأکید جمله را بیشتر می‌کند. در مثال زیر، آینه اوج ناامیدی و سرخوردگی خود را از دیدار دوبارهٔ مانس، در قالب جملهٔ پرسشی نشان داده است:

«... اما وقتی کسی نباشد که نگاهت کند، پیراهن زیبا به چه درد می‌خورد؟ به چه کار می‌آید که چشمانت را سرمه بکشی و تا غربت شهر بیایی تا کوچهٔ دررو؟» (همان: ۳۰). مصادیق دیگر: صص۳، ۱۴، ۲۷ و ۳۹.

۲-۴-۲. استرحام و بیان عجز: در این داستان، زنان در برخی موارد، از جملات پرسشی در جهت بیان عجز و ناتوانی، برانگیختن احساسات مخاطب و استرحام استفاده می‌کنند. آینه در نمونه‌های زیر، در روزهای شکنجه و طرد شدن از قبیله، از طریق جملات پرسشی، اوج ناتوانی خود را نشان می‌دهد و احساسات مخاطب را برانگیخته می‌کند:

... و چه‌کسی شلاق را به دست پدر می‌دهد؟ آقای من صدای غریبش هوا را می‌شکافد. پیراهنم را جر می‌دهد، و خون در هوا پشنگه می‌زند ... مردان قافله مردان مهربان و تشنه، لبخندتان کجاست؟ برق چشمانتان را زیر کدام پردهٔ سیاه پنهان کرده‌اید؟ ... آسمان پر از کبوتر است ... کبوتران کبوترانِ زخمی عزیز، آیا هیچ‌کدامتان به کوچهٔ دررو خواهد رسید؟ (همان: ۳۵).

مصادیق دیگر: صص۳۵-۳۶، ۳۸، ۳۹، ۴۳، ۷۰ و ۲۱۱.

۲-۴-۳. اظهار یأس و ناامیدی: زنان در موضعِ ضعف، در بسیاری از مواقع ناامید و سرخورده‌اند. جملات پرسشی در این حالت‌ها، یکی از گزاره‌های رایج شخصیت‌های

زن این داستان، جهت بیان یأس و ناامیدی است. در نمونه‌های زیر، زنان داستان برای ابراز ناامیدی خود به ابراز این جملات پناه برده‌اند:

«... این را مادر گفته بود، وقتی زن به آشپزخانه رفت و مادر فرصتی یافت تا بشقابی توی بقچه‌اش پنهان کند. ـ اگر مرا به او بدهی، تمام بشقاب‌هایش را به تو می‌بخشد. ـ ای روزگار ... تو هم آینه، مرا نمی‌خواهی؟ ...» (همان: ۲۷-۲۸). مصادیق دیگر: صص۵۳، ۸۷ و ۱۶۸.

از دیگر موارد کاربرد جملات پرسشی در زبان زنانهٔ این داستان، مواردی چون استفهام تأکیدی (صص۱۲، ۱۹، ۳۲، ۷۰ و ۱۶۱)، تشویق (ص۱۹)، اِخبار (صص۱۴، ۱۸، ۲۰، ۲۶ و ۱۶۹)، اظهار نگرانی (ص۵، ۱۲، ۱۸، ۲۱، ۲۶، ۳۸، ۴۴، ۶۵ و ۱۹۹)، استبعاد (صص۳۸ و ۱۸۴)، اظهار تقاضا (صص۳۳ و ۴۱)، تنبه و عبرت (ص۲۶)، بیان تردید (صص۱۹ و ۲۹)، تمنا و آرزو (صص۸۱، ۱۸۴ و ۱۹۸)، تحقیر (صص۲۹، ۳۱ و ۳۸)، بزرگداشت (ص۱۸۷)، بیان شگفتی (صص۱۵، ۲۰، ۳۱، ۸۸، ۱۰۱ و ۱۶۹)، سرزنش و توبیخ (صص۱۸، ۱۹، ۲۸ و ۳۶) و اظهار ندامت و حسرت (صص۳۲، ۳۸ و ۱۶۹) است.

۲-۵. به‌کارگیری رنگ‌واژه‌ها: یکی دیگر از تفاوت‌های اصلی بین زنان و مردان که بر روی زبان آن‌ها تأثیرگذار است، شناخت رنگ‌هاست. زنان در تشخیص رنگ‌ها بیشتر از مردان دقت می‌کنند و میزان اهمیت آن‌ها به رنگ‌ها بیشتر است. دلیل این امر نیز آن است که توجه مردان بیشتر معطوف به مسائل کاری، سیاسی و اجتماعی است. به همین دلیل توجه به مسائل جزئی مثل تشخیص رنگ‌ها را بر عهدهٔ زنان می‌گذارند (لیکاف، به نقل از محمودی بختیاری و دهقانی، ۱۳۹۲: ۵۴۷). در این داستان، زنان از رنگ‌ها برای توصیف دنیای اطراف خود بسیار استفاده می‌کنند و در این توصیف،

بیشتر از اینکه از رنگ‌های اصلی استفاده کنند، طیف گسترده‌ای از رنگ‌های فرعی را به‌کار گرفته‌اند. این ویژگی که می‌توان آن را از ویژگی‌های خاص زبان زنانه دانست، مبتنی بر جنبه‌های رمانتیک، احساسی‌گرا، جزئی‌نگر، حسی و توصیفی زنان است که طرح‌واره‌های جنسیتی خاصی را از آن‌ها تداعی می‌کند. از جمله رنگ‌های به‌کار رفته در این داستان می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

۲-۵-۱. رنگ سیاه: پربسامدترین رنگ‌واژهٔ به‌کاررفته در این داستان، رنگ سیاه است. این رنگ را زنان ۴۴ بار در توصیف‌هایشان استفاده کرده‌اند و بیشترین کاربرد آن در توصیف رنگ چشمان و رنگ مو است:

«... درد، چشمان مادر را سیاه‌تر کرده بود ...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۱۵).

«مردان قافله ... برق چشمانتان را زیر کدام پردهٔ سیاه پنهان کرده‌اید؟» (همان: ۳۵).

در این دو توصیف، شخصیت‌های زن، رنگ سیاه را به منظورهای متفاوتی به‌کار برده‌اند. این رنگ در مثال اول برای توصیف چشمان مادر آینه که از درد سیاه شده به‌کار رفته و در جملهٔ دوم، در توصیف چشمان مردان قبیله، که سیاهی چشمانشان از خشم است. در مواردی دیگر، رنگ سیاه در توصیف زیبایی رنگ چشم و رنگ مو به‌کار رفته‌است:

«موهای سیاهش روی ماسه‌ها شلاق افتاده بود ...» (همان: ۳). مصادیق دیگر: صص۱، ۷، ۱۲، ۱۵، ۱۷، ۱۸، ۲۰ و ۷۵.

۲-۵-۲. رنگ ارغوانی: این رنگ به‌عنوان رنگی فرعی، یکی دیگر از رنگ‌واژه‌های پرکاربرد در این داستان است. کاربرد این رنگ بیشتر در توصیف رنگ لباس زنانه است. مثال زیر، نمونه‌ای از به‌کارگیری این رنگ‌واژه است:

«... پیراهن بلند ارغوانی خیس عرق به تنش چسبیده بود ...» (همان: ۱). مصادیق دیگر: ص۱۹.

۲-۵-۳. رنگ زیتونی: کاربرد این رنگ به‌عنوان رنگی فرعی، بیشتر برای توصیف رنگ چشمان است. به‌کارگیری این رنگ نشان می‌دهد که زنان در تشخیص رنگ و توصیف آن بسیار دقیق و ظرافت‌مندانه عمل می‌کنند:

«... در نگاه زلال و زیتونی‌اش چیزی نبود جز حسرتی انگار یا غصه‌ای ...» (همان: ۲). مصادیق دیگر:صص۱ و ۲.

۲-۵-۴. رنگ مسی: رنگ مسی یکی دیگر از رنگ‌های فرعی است که در زبان زنانه در توصیف رنگ مو، رنگ چهره و مانند آن به‌کار رفته‌است:

«موهای مانس روی پیشانی رها شده بود و پوست سوخته و قهوه‌ای‌اش آنگاه که روبه‌رویش می‌نشست سرخ می‌شد به رنگ مس ...» (همان: ۲). مصادیق دیگر: صص۲، ۶ و ۱۸۸.

از دیگر رنگ‌های پرکاربرد در زبان زنانهٔ این داستان می‌توان به رنگ‌های سبز (صص۶، ۱۶، ۱۸، ۲۶ و ۷۵)، آبی (صص۳، ۵، ۶، ۱۸، ۷۵ و ۱۹۰)، زرد (صص۶، ۱۶ و ۱۸)، قهوه‌ای (صص۲ و ۱۷۹)، نقره‌ای (صص۴، ۶ و ۲۳)، شرابی (صص۱۷ و ۱۶۷)، گلابتونی (ص۱۹)، نیلگون (ص۱۹)، خاکستری (صص۶۸، ۸۱ و ۱۷۹)، بنفش (ص۷۵)، خاکی (ص۸۱)، نیلی (ص۸۱)، شکلاتی (ص۱۵۷)، زرشکی (ص۲۰۳)، لیمویی (صص۱۰، ۱۸۴ و ۱۸۸) و سرخ (صص۵، ۷، ۹، ۱۰، ۷۵ و ۱۹۰) اشاره کرد که نوعی حس‌آمیزی را به وجود آورده‌اند.

۲-۶. توصیف: ارائهٔ توصیفی زبان، اصلی‌ترین ویژگی زبان زنانه است. دلیل این امر نیز آن است که زنان به‌طور کلی برای توصیف، به جزئیات بیشتر توجه می‌کنند

(لیکاف، به نقل از محمودی بختیاری و دهقانی، ۱۳۹۲: ۵۵۲). در این داستان، جزئی‌نگری‌های خاص و صورت‌های بلاغی متعدد در کنار توصیفات شاعرانه، لحن زنانهٔ داستان را نشان می‌دهد. به‌کارگیری توصیف در این داستان در سه لایهٔ مختلف واژگانی، ترکیبی و ساخت جمله صورت گرفته و موجب شده تا زبانِ زنانه، به‌صورت تخیلی و ادبی درآید و از زبان خشک و بی‌آرایه‌ای که معمولاً خاصیتِ کلام مردانه است متمایز شود:

۲-۶-۱. لایهٔ واژگانی: لایهٔ واژگانی، اولین سطح در توصیف زنانه است. در این سطح از زبان، کلمات و واژه‌ها به‌عنوان ابزاری در جهت ارائهٔ توصیف جزئی، دقیق، مخیل و ادبی استفاده می‌شوند. این واژگان همچنین در این سطح، موجب برانگیختن احساسات و عاطفی شدن زبان می‌گردند. مهم‌ترین و پرکاربردترین صورت بلاغی در این سطح، الگوی زبانیِ استعاره است:

«... به آسمان نگاه کن تا کبوتران بیرون‌پریده از حنجره‌ام را ببینی» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۳۵).

در جملهٔ فوق، آینه برای توصیف حالات روحی خود و برانگیختن احساسات مخاطب پنهان، از واژهٔ «کبوتران» استفاده کرده است. این واژه، نوعی استعارهٔ مفهومی است که واژهٔ «فریاد» را نمایندگی می‌کند. دلیل به‌کارگیری این استعاره در این بافت کلامی تعمدی است؛ چراکه نشان می‌دهد آینه در مقام یک زن، حتی فاعلیتی بر بیرون فرستادن فریادهایش ندارد.

«... دستانش به سوی قافله دراز ... های مردان قافله، مرا به دست باد مسپارید» (همان: ۳۹). مصادیق دیگر: صص۱۶، ۳۳، ۱۲۷ و ۱۳۷.

در این نمونه نیز، آینه از مردان قافله می‌خواهد که او را به دست باد مسپارند. در اینجا نیز باد استعاره‌ای از مردان است؛ چراکه این مفهوم استعاری نقش فاعلی مردان را در تباه ساختن او برجسته ساخته است. از دیگر صورت‌های بلاغی در سطح واژگانی می‌توان به موارد دیگری چون کاربرد مجاز (صص۵۷ و ۹۹) اشاره کرد.

۲-۶-۲. لایهٔ ترکیبی: در این سطح از زبان، توصیف از لایهٔ واژگانی فراتر رفته و ترکیب‌ها را به خدمت می‌گیرد. در این قسمت، زنان برای توصیف از انواع ترکیبات اسمی و وصفی استفاده می‌کنند تا به یک توصیف دقیق دست یابند:

«خسته بود. پیراهن بلند ارغوانی‌اش خیس عرق به تنش چسبیده بود. چشمان سیاهش را به تقلا، باز نگه‌می‌داشت در انتظار آنکه مردی خسته از نوشیدن، پدر را بخواند ...» (همان: ۱). مصادیق دیگر: صص۱، ۲، ۵، ۶، ۸، ۱۰، ۱۳، ۱۶، ۱۷، ۱۸ و ۱۹۵.

به‌عنوان نمونه در جملهٔ فوق، از دو ترکیب وصفی استفاده شده است. ترکیب وصفی اول، «پیراهن بلند ارغوانی» است که ترکیبی از «اسم (هسته) + وصف (وابسته) + وصف (وابسته)» است و ترکیب دوم، «چشمان سیاهش» است که ترکیبی از «اسم (هسته) + وصف (وابسته)» است. این دو ترکیب، به زیبایی، آینه را در هنگام رقص توصیف کرده‌اند. برخی دیگر از ترکیبات وصفی به‌کار رفته در این داستان به‌صورت الگوی زبانیِ «وصف (وابسته) + اسم (هسته) + وصف» هستند. مثل عبارت ترکیبیِ «انبوه موهای سیاهش» (ص۳).

از دیگر ترکیبات وصفی پر کاربرد در این داستان، تنسیق‌الصفات است که در طی آن «برای یک چیز صفات متوالیِ پی‌درپی آورده می‌شود» (همایی، ۱۳۸۶: ۲۹۲).

«گوش‌های دراز و تن نرم و گرم و پنبه‌ای خرگوش...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۵). مصادیق دیگر: صص۶، ۱۰، ۱۶ ، ۷۲، ۱۵۷، ۱۷۸ و ۱۹۰.

۲-۶-۳. ساخت جمله: این شکل از توصیف زبانی، فراتر از واژه و تعبیر عمل کرده و ساخت جمله را دربرمی‌گیرد. در این شیوهٔ توصیفی، از طریق به‌کارگیری صنعت‌های بلاغی و ادبی، جملاتی ساخته می‌شوند که علاوه بر توصیف، ایجادکنندهٔ نوعی صورت‌گری، تجسم‌بخشی و مفاخره هستند. در این صورت‌های بلاغی، تشبیه و تشخیص بیشترین سهم را در زبان زنانهٔ این داستان بر عهده دارند:

تشبیه:

«آینه دیگر به پول سیاهی نمی‌ارزید ... پدر مرا خاک کن مرا... مثل پول‌هایی که هر شب می‌شمردی. در کوزه می‌گذاشتی و در چالی پنهان می‌کردی» (همان: ۳۷).

در مثال فوق، آینه به پول تشبیه شده است، این تشبیه و معادل‌سازی، علاوه بر عاطفی کردن زبان، زن را به نوعی شیءشدگی نیز می‌رساند. مصادیق دیگر: صص۱، ۱۴، ۱۸، ۴۱، ۸۱، ۱۰۵، ۱۰۹، ۱۲۹، ۱۶۲، ۱۷۸، ۱۸۶، ۱۹۴ و ۱۹۸.

تشخیص:

«شعله‌های آتش و رنگ‌های غریب آن و آن باریکهٔ رنگ آبی که انگار بانگش می‌زد و رنگ سرخ ذغال که می‌خندید، همیشه می‌خندید ...» (همان: ۵). مصادیق دیگر: صص۴، ۱۰، ۱۱، ۱۵، ۳۲، ۴۰، ۵۰، ۵۱، ۶۹، ۷۰، ۷۱، ۷۵، ۸۲، ۹۶، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۹۱، ۱۹۲، ۱۹۶ و ۱۹۸.

در مورد فوق، با به‌کارگیری اِسناد مجازی و نسبت دادن فعل‌هایِ بانگ زدن و خندیدن به آتش و ذغال، نوعی جاندارانگاری و تشخیص به وجود آمده که سبب تخیلی‌شدن زبان داستان گردیده است. علاوه بر تشبیه و تشخیص که جزء

پرکاربردترین سازه‌های زبانی در توصیف‌اند؛ پارادوکس (صص۹۶، ۱۴۱ و ۱۶۹)، تمثیل (صص۱، ۳۲، ۵۰، ۸۶، ۹۵، ۱۲۷، ۱۴۱، ۱۵۷، ۱۵۹ و ۱۹۰) و کنایه (صص۳۳، ۱۳۰، ۱۵۴ و ۱۶۶) از دیگر مواردی هستند که در زبان زنانهٔ این داستان، نقش‌آفرینند.

۲-۷. تنانه‌توصیفی: به‌کارگیری واژه‌ها و اصطلاحات زنانه و جنسی از دیگر ویژگی‌های زبانی‌ای است که خاص زنان است و با نام‌های دیگری چون «بدن‌نویسی» یا «نوشتار تنانه» می‌توان از آن یاد کرد. این نوع زبان، نشان‌دهندهٔ گفتمانی است که در آن تأکید بر موقعیت‌های زن و مرد به‌عنوان سوژه‌های جنسیت‌زده (gendered) می‌شود. تنانه‌توصیفی، زن و مرد را به‌عنوان دو سوژهٔ دگرجنس‌خواه نشان می‌دهد که در آن، زن خود را دعوت به خودآرایی و پوشیدن لباس و زیور می‌کند تا بتواند نظر مردان را به خود جلب کند. در این گفتمانِ زنانه، آنچه توصیف می‌شود زیورآلات (صص۳، ۷، ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۷، ۹۳، ۱۸۳ و ۱۹۲)، اندام بدن (صص۱، ۲، ۳، ۴، ۵، ۶، ۸، ۱۱، ۱۵، ۱۷، ۴۸، ۸۸، ۱۳۰، ۱۳۲ و ۱۶۳)، آرایش (صص۱۸، ۱۹، ۲۰ و ۲۰۴)، لباس (صص۶، ۱۷، ۱۹، ۲۰، ۴۸ و ۲۰۲-۲۰۳) و اشیاء زنانه (صص۲۰، ۹۳ و ۹۴) است که همگی آن‌ها گویای تصورات زن از بدن خود و تلقی دیگران از او به‌عنوان زن است:

> «آینه ... به طرف صندوق خیز برداشت، لباس‌هایش را شتاب‌زده درآورد، ته صندوق گشت و قوطی طلایی‌رنگ یادگار مادر ... خالک بینی ... گوشواره‌های شرابه‌دار نقره‌ای و خرمهره‌های گردنش ... دو تا مهرهٔ دل دوستی در میان آن ... جلوی آینه ایستاد ...» (همان: ۱۹).

۲-۸. فقر واژگانی: این اصطلاح که از ابداعات «راجر فالر» است، «به معنای فقدان واژگان کافی برای بیان مفهومی خاص است» (فالر و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۰۹). در برخی

موارد، واژگان موجود در زبان زنانهٔ این داستان، به دلیل بی‌سوادی، فقر فرهنگی، پایگاه اجتماعی سطح پایین و مواردی از این‌دست، یا محدودند یا به هر طریقی در جایگاه نامناسبی برای افادهٔ معنا قرار دارند که نوعی نارسایی و ابهام را نیز ایجاد کرده‌اند. فقر واژگانی در زبان زنانهٔ این داستان به صورت‌های زیر نمایان است:

۲-۸-۱. زبان مبهم: این نوع زبان، با به‌کارگیری واژگان مبهم و تا حدودی نامربوط شکل می‌گیرد. به‌عنوان نمونه، در جملهٔ زیر آینه تهران را این‌گونه وصف می‌کند:

«قافله کوچک است آقا و تهران چه بزرگ ... تهران سبز است، آبی است مثل رنگ شعله‌های آتش آقا ...» (روانی‌پور، ۱۳۸۰: ۳۶). مصادیق دیگر: صص۵۸، ۸۲، ۱۰۲ و ۱۷۰.

۲-۸-۲. زبان محدود: این نوع زبان، به‌کارگیری واژگان کلی در توصیف است. به‌عنوان نمونه، آینه به دلیل اینکه خودش هیچ‌گاه یکجانشین نبوده، برای نام‌گذاری مردمِ شهری و حتی نام‌گذاری شهرها، به ترتیب از دو واژهٔ کلیِ «مردم قبایل ساکن» و «غربت» استفاده می‌کند:

«دیده بود که مردمان قبایل ساکن چه‌جور زندگی می‌کنند، در غربت شهرهای جورواجور، در غربتی که نامش را به‌خاطر نداشت دیده بود» (همان: ۲۸). مصادیق دیگر: صص۷، ۲۸، ۳۰، ۹۱، ۱۲۹ و ۱۹۷.

۲-۸-۳. زبان تهی: این نوع زبان، در نتیجهٔ عدم آگاهی و ناتوانی زنان در سخنوری شکل گرفته و موجب می‌شود تا زنان به جای به‌کارگیری کلام و توضیح، از واژگانی که نوعی فرار و طفره از جواب دادن است، استفاده کنند:

از پله‌های هفتمین مهمان‌خانه پایین می‌آمد. صداها در سرش می‌پیچید. ـ «این شناسنامه عکس نداره. فرار کردی؟» ـ «نه، خویشی دارم که باید پیدایش کنم.» ـ

«کارش چیه؟» ـ «نمی‌دانم.» ـ «خونه‌اش کجاست؟» ـ «نمی‌دانم.» ـ «این چجور خویشه که هیچی ازش نمی‌دونی؟ غصه نخور، همین‌جا هزار تا خویش پیدا می‌کنی، خودم یکیش ...» (همان: ۱۷۹). مصادیق دیگر: صص۱۸۷ و ۲۴۹.

۲-۸-۹. تکرار: یکی دیگر از بازنمودهای فقر واژگانی استفاده از تکرار است. این شیوهٔ زبانی در نتیجهٔ کمبود ذخیرهٔ واژگانی و به منظور پر کردن این خلأ به‌کار می‌رود:

ـ «چن وقته می‌رقصی؟» ـ «خیلی وقته آقا» ـ «چن سالته؟» ـ «نمی‌دونم آقا» ـ «همیشه اینجایین؟» ـ «نه، موسم بهار از غربت دشتستون می‌آییم آقا» ـ «بعدش کجا می‌رین؟» ـ «به غربت دیگه آقا» (همان: ۷). مصادیق دیگر: ص۸.

۲-۹. به‌کارگیری زبانِ بدن

پیام به عنوانی یکی از عناصر اصلی در شِمای ارتباطی، به‌صورت زبانی یا غیرزبانی رمزگذاری می‌شود و مناسب با موقعیت‌های مختلف، بین فرستنده و گیرنده رد و بدل می‌گردد. زنان در شمای ارتباطی به‌عنوان فرستندهٔ پیام، بیشترین سهم را در به کارگیری رمزگان غیرزبانی دارند. به عبارت دیگر، زنان برای انتقال پیام به گیرنده و ارتباط با دیگران، علاوه بر استفاده از رمزگان زبانی، از مجراهای ارتباطی دیگری نیز استفاده می‌کنند. این مجراهای ارتباطی، امکانات غیرزبانی هستند که می‌توان از آن‌ها تحت عنوان «زبان بدن» نام برد و مشتمل بر مواردی مانند به‌کارگیری نگاه یا تماس چشمی، حالت چهره، لحن صدا، حالات بدنی، لبخند یا تبسم، فاصله یا تماس بدنی و مواردی دیگری از این دست است. در بین موارد ذکرشده، آنچه در این داستان، به‌عنوان مجرای ارتباطِ غیرزبانی به کار رفته، چهار شیوهٔ نگاه یا تماس چشمی، لبخند یا تبسم، سطح تماس و حالات بدنی یا رقص است. به‌کارگیری این شیوه‌های غیرزبانی توسط زنان

در این داستان نشان می‌دهد که آن‌ها به دلیل ضعف در ارتباط زبانی و همچنین کمبودهای عاطفی، به شگردهایی غیرزبانی روی آورده‌اند تا بتوانند از این طریق، ارتباطی عاطفی را با مخاطب خود برقرار سازند و ظرافت زنانهٔ خود را در جهت اغواگری به‌کار گیرند:

۲-۹-۱. نگاه: نگاه یا ارتباط چشمی، یکی از پربسامدترین شیوه‌های به‌کارگیری زبانِ بدن در این داستان است. این شیوهٔ غیرزبانی در صحنه‌های مختلفی از این داستان، به‌خصوص برای ارتباط با جنس مذکر، به‌کار رفته‌است. برای نمونه آینه به شکلی تعمدی از نگاه، جهتِ به دام انداختن مانس استفاده کرده است:

«... سرخوش چشمکی نثار مانس کرد، روبه‌رویش ایستاد...» (همان: ۲۱-۲۲).

مصادیق دیگر: صص۱۷، ۲۱، ۴۷، ۵۷، ۵۹، ۱۱۷، ۱۵۹ و ۱۶۴.

۲-۹-۲. لبخند یا تبسم: دومین روش استفاده از زبان بدن در این داستان، لبخند یا تبسم زنانه است. تبسم در حکم عملی صلح‌طلبانه است که علاوه بر اینکه در جهت جذب مخاطب صورت می‌گیرد، آسیب‌پذیری زنان را نیز نشان می‌دهد:

«... دخترک دهانش را پناه دست گرفت و خندید. مرد لبخندی گنگ زد. دفتر کوچکی از جیبش درآورد، روی دفتر خم شد، چیزهایی نوشت ...» (همان: ۶).

مصادیق دیگر: صص۷، ۱۴، ۱۸، ۱۹، ۲۴، ۵۵، ۷۱، ۸۷، ۱۳۶، ۱۴۲، ۱۴۹ و ۱۶۳.

در این صحنه از داستان، لبخندهای آینه از همان آغازِ ارتباط او با مانس، آسیب‌پذیری‌اش را نشان می‌دهد.

۲-۹-۳. سطح تماس: منظور از سطح تماس، میزان فاصلهٔ بدنی بین افراد است. زنان در این داستان به دلیل ضعف شخصیتی و همچنین در جهت ابراز محبت، این

فاصله را تا حدود زیادی برمی‌دارند. این مسئله نشان می‌دهد که زنان در ارتباطات خود به‌راحتی تحت سلطه قرار می‌گیرند:

> بالای سر مانس تکیه به دیوار داد و نشست ... با انگشت روی پیشانی مانس خط کشید. پیشانی چین برداشت ... بلاتکلیف با تاری از موی بلندش چشمان مانس را به بازی گرفت (همان: ۳۲). مصادیق دیگر: صص۲، ۸، ۲۲، ۲۳-۲۴، ۲۵، ۱۲۹، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۱ و ۱۸۴.

در این صحنه که جزء اولین دیدارهای آینه و مانس است، آینه با نشستن در کنار مانس و لمس پیشانیِ او، برای ابراز محبت و نزدیک کردن خود به او استفاده می‌کند.

۲-۹-۴. حالات بدنی یا رقص: رقصیدن آشکارترین شکل از استفادهٔ ابزاری از بدن زنانه است. زنانِ این داستان به دلیل نوع قومیت و فقر اجتماعی، برای گذران زندگی و امرار معاش از رقص به‌عنوان منبع درآمد استفاده می‌کنند. این امر در مورد شخصیت آینه برجسته‌تر می‌نماید؛ چراکه او به دلیل جوانی، ظرافت و مهارت بیشترش در رقص، و همچنین حالت‌های موزون و تحریک‌کننده‌اش در هنگام رقص، مخاطبان بیشتری را به خود جذب می‌کند. هدف او از رقصیدن، بیشتر از آنکه کسب درآمد باشد، جلب توجه مردان شهری به سوی خود است. این امر همچنین اوج اُبژگی بدن زن را در این داستان نشان می‌دهد (صص۱، ۲، ۱۲، ۱۷، ۱۸، ۱۹، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۷ و ۳۶).

۲-۱۰. سکوتِ زبانی: در بسیاری از موارد، زنان به جای استفاده از کلام در ارتباط زبانی، از شگرد زبانیِ سکوت یا غیاب سخنوری و خاموشی استفاده می‌کنند. این ویژگیِ زبانی در زبان زنانه، نشان‌دهندهٔ سلطه‌پذیری زنان و درعین‌حال ضعف و ناتوانی آن‌ها در ارتباطات زبانی است. در این داستان، زنان از کم‌ترین میزان به‌کارگیری

کلام و سخنوری استفاده می‌کنند و در بیشتر مواقع به جای سخن، سکوت را برمی‌گزینند. این امر به دلیل پایگاه اجتماعی پایین زنان در این داستان و سلطه‌پذیری آن‌هاست. بازنمودهای سکوت زبانی در این اثر، از طریق سه رفتار زبانی قابل‌مشاهده است:

۲-۱۰-۱. خاموشی: سکوت و خاموشی، بیشتر در موقعیت‌هایی از این داستان اتفاق می‌افتد که آینه یا دیگر شخصیت‌های زن این داستان، مورد خطاب یا پرسش قرار می‌گیرند و عکس‌العمل آن‌ها در مورد خطاب یا پرسش، تنها سکوت است. به‌طور مثال در نمونهٔ زیر، آینه در برابر خطاب‌های مانس و سؤالات او، سکوت می‌کند:

> چشمان مرد درخشید، به پهنای صورتش خندید، مهربان نگاهش کرد. ـ «جداً؟» دخترک سر تکان داد. شادمانی مرد شادش کرد ... (همان: ۹). مصادیق دیگر: صص۵، ۱۹، ۲۰،۲۸، ۳۴، ۳۸، ۴۷، ۵۱،۵۰، ۵۲، ۶۹، ۱۲۷، ۱۳۳ و ۱۳۷.

۲-۱۰-۲. به‌کارگیری افعال حالت‌محور: نوع دوم از سکوت زبانی، به‌کارگیری عکس‌العمل‌هایی است که در قالب افعال حالت‌محور بازنمایی می‌شود. در این موقعیت‌ها، زنان در قبال خطاب یا پرسشی که از آن‌ها می‌شود، به جای به‌کارگیری کلام، تنها حالت خود را تغییر می‌دهند:

> مرد نزدیک‌تر که آمد گفت: «اِ شمایید؟» دخترک بی خیال خندید ... مرد لبخند گنگی زد، دفتر کوچکی درآورد، روی دفتر خم شد، چیزهایی نوشت، سرش را که بلند کرد گفت: «شما یک دفه غیبتان زد!» دخترک انگار حواسش نبود، به دفتر نگاه می‌کرد. مرد گفت: «من کتاب می‌نویسم، قصه... » (همان: ۶). مصادیق دیگر: صص۷، ۸، ۲۴، ۳۰ و ۱۰۶.

۲-۱۰-۳. شنوندگی در تعاملات زبانی: آخرین شکلِ سکوت، قرار گرفتن در نقش مخاطب و شنوندگی در تعاملات زبانی است. بخش اعظمی از الگوی زبانی به‌کار رفته در این داستان به شکل ارتباطی یک سویه است که در آن شخصیت‌های زن داستان تنها به‌عنوان مخاطب یا شنونده قرار می‌گیرند. این الگوی زبانی از طریق به‌کارگیری زاویهٔ دید دوم شخصِ نویسنده، خطاب به شخصیت و روایت لحظه‌به‌لحظه صورت گرفته که در آن، شخصیت شنونده می‌شود و به همراه آن، کنش‌های داستان را به پیش می‌برد. به‌طور مثال:

> ... تکیه می‌دهی، بقچه‌ات را زمین می‌گذاری گل را میان موهایت فرو می‌بری، پیراهن چروکیده‌ات را صاف می‌کنی، و نگاه می‌کنی به بالای شناشیر که کور سوی نوری از آن به کوچه می‌ریزد... (همان: ۴۸). مصادیق دیگر: صص۳۴، ۴۹، ۸۸، ۱۳۱، ۱۳۳، ۱۴۳-۱۴۴، ۱۸۳ و ۱۸۶.

۲-۱۱. زبان نصیحت‌آمیز: زنان در نقش مادر و پرورنده و به اعتبار دلسوزی و ازخودگذشتگی‌شان، تجارب خویش را به فرزندان و اطرافیان خود منتقل می‌کنند و در نقش فردی راهنما و نصیحت‌گو قرار می‌گیرند. این نقش و رسالت اجتماعی و عاطفی برای زنان، خواه‌ناخواه به کاربرد زبانی نصیحت‌گونه می‌انجامد که در سطح این داستان نیز در زبان چند تن از شخصیت‌های زن داستان کاربرد دارد. این زنان که ناملایمات بسیاری را پشت سر گذاشته‌اند، تجارب خویش را با زبانی اندرزگونه به آینه منتقل می‌کنند.

این شکل از زبان زنانه، از طریق سه نوع الگوی زبانی که هر سه آن‌ها متمرکز بر فعل جملات است، ایجاد می‌شود. به‌کارگیری این سه الگو، به شکلی پیوسته و

پشت‌سرهم، در یک بند اتفاق می‌افتد. ترتیب قرار گرفتن این سه الگو به‌صورت زیر است:

۱. الگوی اول: به‌کارگیری افعال ماضی و گذشته‌نگر؛۲. الگوی دوم: به‌کارگیری افعال عاقبت‌نگر و انذاردهنده؛

۳. الگوی سوم: استفاده از افعال امری در معنای ارشاد.

نمونه:

همسال تو بودم که آمدم. زیبا و جوان، تابستان اول گفتم که تابستان بعد نمی‌مانم و هر سال همین‌طور تا حالا ***(الگوی ۱)*** *... می‌دانی سه تابستان اگر بمانی، دیگر هر سال شکوفه‌های گیلاس در طلب جوانی تو می‌آیند. اولین باغ گیلاس با گرفتن جوانی دختری باغ شد، این طور باغ‌ها هر سال تر و تازه می‌شوند، اوایل جوانی‌ات را به شکوفه‌ها می‌دهی، بعد می‌آیی که آن را پس بگیری و آخر سر می‌نشینی به تماشای آن»* ***(الگوی ۲)*** *(همان: ۱۲۰).*

«... و پیرزن که رعشهٔ دستانش هم‌پای سرعت ریل بالا می‌گرفت، روبه‌رویت از آن سوی میز نگاهت می‌کرد و می‌گفت: مردی پیدا کن که بتواند نانی در سفره‌ات بگذارد» **(الگوی ۳)** (همان: ۲۳۷). مصادیق دیگر: صص۲۲، ۱۵۸–۱۵۹، ۱۷۶، ۱۷۷ و ۲۳۸.

۲-۱۲. حسی بودن زبان: دقت زنان در توصیف و توجه آن‌ها به ملموس کردن پدیده‌ها برای مخاطب، موجب می‌شود تا میزان استفادهٔ آنان از زبان حسی بیشتر از مردان باشد. زبان حسی در این داستان، از طریق استفاده از توصیفات و تصاویری است که با حواس پنج‌گانه در ارتباط‌اند و موجب نوعی حس‌آمیزی در داستان می‌شوند.

۲-۱۲-۱. حس بینایی: «پوست سوخته و قهوه‌ای‌اش آنگاه که روبه‌رویش می‌نشست سرخ می‌شد به رنگ مس» (همان: ۲). مصادیق دیگر: صص۳، ۴، ۵-۶، ۱۰، ۱۱، ۱۷، ۲۶، ۳۱، ۴۷، ۷۴ و ۱۷۹.

۲-۱۲-۲. حس بویایی: «دست‌هایش را دور گردن ماه‌زاده حلقه کرد. بوی قافله می‌داد. بوی تمام چیزهای گمشده ...» (همان: ۳۹). مصادیق دیگر: صص۵، ۳۱، ۴۱، ۵۵، ۱۵۰ و ۱۹۷.

۲-۱۲-۳. حس شنوایی: «صدای نرم پایی به گوشش خورد: «خرگوشه یا روباه!» بر لبانش لبخندی نشست: گوش‌های دراز و تن نرم و گرم و پنبه‌ای خرگوش! گوش داد. بو کشید، خرگوش بود حتماً.» (همان: ۵). مصادیق دیگر: صص۱۰، ۱۳، ۱۵، ۱۸، ۲۴، ۳۶، ۳۹، ۴۰، ۴۶، ۴۷، ۵۱، ۱۶۲، ۱۷۹ و ۱۸۵.

۲-۱۲-۴. حس لامسه: «پیراهن بلند ارغوانی خیس عرق به تنش چسبیده بود. چشمان سیاهش را به تقلا باز نگه می‌داشت...» (همان: ۱). مصادیق دیگر: صص۳، ۴، ۸، ۱۰، ۱۳، ۱۵، ۱۷، ۲۰، ۲۴، ۳۲، ۳۵، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۷۴، ۱۰۹ و ۱۲۹.

۲-۱۲-۵. حس چشایی: «دانه‌های انگور یاقوتی را در دهانت می‌گذاری و جهان را می‌چشی شیرینِ شیرین و بی‌دغدغه...» (همان: ۸۸). مصادیق دیگر: صص ۱۴، ۱۷، ۱۸، ۲۲، ۳۰، ۳۲، ۳۵، ۴۰.

۲-۱۳. به‌کارگیری تردیدنما: یکی دیگر از مشخصات زبان زنانه، استفاده از تردیدنماهاست. این نوع واژگان شامل رمزگان زبانی می‌شوند که حس عدم قطعیت و درنگ گوینده را به مخاطب القا می‌کنند (لیکاف، به نقل از محمودی بختیاری و دهقانی، ۱۳۹۲: ۵۴۹). علت کاربرد این‌گونه واژه‌ها در زبان زنان، پایین بودن اعتماد به

نفس، عدم صراحت و همچنین موقعیت متزلزل آن‌ها در اجتماعِ مردسالار است. در این داستان، پرکاربردترین تردیدنماها شامل دو مورد زیر می‌شود:

۲-۱۳-۱. شاید: در بیشتر موارد، زنان به جای ابراز قطعی جملات خبری خود، آن‌ها را با واژهٔ «شاید» بیان می‌کنند. به‌کارگیری این واژه زمانی اتفاق می‌افتد که زنان، تردید خود را در قالب ارائهٔ احتمالات ممکن بیان کنند. مصادیق: صص۲، ۸، ۹، ۱۱، ۹۱، ۱۲۹، ۱۶۹، ۱۸۸، ۲۰۰ و ۲۰۴.

۲-۱۳-۲. انگار: نوع دیگری از تردیدی بودن جملات در این داستان، به‌کارگیری آن‌ها با واژهٔ «انگار» است. این واژه زمانی استفاده می‌شود که زنان پس از مشاهدهٔ حالات و وضعیت‌های موجود، قطعیت خود را در قضاوت از دست دهند:

> انگار هرچه از چادر بزرگ دورتر باشی قانون قافله کم‌رنگ‌تر می‌شود و شاید به همین خاطر بود که پدر شب‌ها او را در دایرهٔ مجلس بیدار نگه می‌داشت... (همان: ۱۷). مصادیق دیگر: صص۱۰، ۱۸، ۱۲۸، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۵۹ و ۱۶۲.

تمامی الگوهای زبانی به‌کاررفته در این داستان، موجب خلق سوژه‌های زبانی‌ای می‌شود که در دل خود تداعی‌کنندهٔ دلالت‌های خاصی از زنانگی و طرح‌واره‌های جنسیتی و کلیشه‌ای از زن هستند. این سوژه‌های زبانیِ زنانه، بدون به‌کارگیری این رمزگان زبانی، قابل بازسازی و بازنمایی نیستند و نقش الگوهای زبانی زنانه در برساخته شدن آن‌ها ضروری است. در ادامه، این سوژه‌های زنانه معرفی می‌شوند.

۲-۱۴. سوژه‌های زنانه

در قسمت پیشین، الگوهای زبانی زنانه در این داستان معرفی شد. نویسنده در این اثر، از طریق به‌کارگیری این الگوهای زبانی، در تمامی سطوح داستان، به خلق سوژه‌هایی

پرداخته که همگی نمادی از هویت پاره‌پارهٔ زن و دربردارندهٔ دلالت‌های خاصی از زنانگی هستند. این سوژه‌های داستانی در سه سطح از داستان بازنمایی شده‌اند:

الف) سوژه‌هایِ داستانی

۲-۱۴-۱. آینه: اولین و درعین‌حال مهم‌ترین سوژهٔ بازنمایی‌شده در سطح داستانی، آینه است. او در طول داستان به شکل‌های مختلفی گرفتار نگاه تبعیض‌گرایانه و جنسیتی می‌شود و اگرچه تلاش می‌کند تا به استقلال وجودی برسد، حتی خودِ او نیز در کنار تحمیل‌های اجتماعی، پذیرفته است که یک جنس دوم است که بدون کمک مردان قادر به ادارهٔ زندگی‌اش نیست. او در ابتدا در قبیله رقاصی می‌کند تا هم نقش اجتماعی خود را به‌عنوان یکی از زنان قبیله ایفا کند و هم اجباری که پدرش برای کسب درآمد و امرار معاش بر او تحمیل کرده انجام دهد. رقاصی پُلی می‌شود برای او تا علاوه بر آنکه از جنسیتش برای التذاذ روحی مردان شهری و قبیله از آن استفاده کند، با مردی شهری به نام مانس آشنا شود و خود را تسلیم او و نماید و در اینجاست که علاوه بر رقاصی، به زنی مطرود و روسپی تبدیل می‌شود که حتی از جامعهٔ کوچک قبیله نیز طرد می‌شود. در ادامهٔ داستان نیز او با قرار گرفتن در موقعیت‌های اجتماعیِ دیگر، همچنان برچسب جنسی خود را یدک می‌کشد و این برچسب همراه با برچسب‌های نژادی و قومیتی، موجب محرومیت او از بسیاری از موهبت‌های اجتماعی می‌شود. آینه در این داستان، به‌عنوان یکی از سوژه‌ها، بنابر نقش و رفتار زبانی‌اش در داستان، قالب‌های جنسیتی گوناگونی چون ساده‌لوحی، جذابیت و طنازی، ابزار جنسی و التذاذ، وابستگی به مردان، قربانی عشق، بزهکاری‌های اجتماعی، سنت‌ها و افکار کوته‌بینانه، انگ‌های اجتماعی، بی‌بندوباری، خودنمایی، افسونگری، بی‌تجربگی، زودباوری، حمایت‌طلبی،

ابزارِ نان‌آوری، معصومیت، اضطراب، خیالبافی، احساسی‌گری، هویت‌یابیِ وابسته به مرد، ایدئال‌نگری، رمانتیک بودن، ضعف، آسیب‌پذیری، بی‌دفاعی و شکست، خرافی‌گری و مواردی از این دست را بازنمایی می‌کند.

۲-۱۴-۲. مادرِ آینه: مادر آینه در این داستان، به شکلی مستقیم نقش‌آفرینی نمی‌کند و تصاویر ارائه‌شده از او تنها در قالبِ تداعی‌های ذهنی آینه و خاطراتی است که آینه از او دارد. این سوژه در داستان، زنی بیمار، نحیف و سختی‌کشیده تصویر شده که در اثر کار زیاد، فقر و عدم توجه، زیر بار فشارهای اجتماعی و قانون‌های دست‌وپاگیرِ سنتی، زمین‌گیر شده و تحت هیچ‌گونه حمایتی قرار ندارد تا اینکه از شدت فقر و بی‌پناهی، جان خود را از دست می‌دهد. این سوژه، تداعی‌کنندهٔ قالب‌های جنسیتی چون مادری، پرورندگی، ایثار و ازخودگذشتگی، ضعف، حمایت‌طلبی، قربانی، آسیب‌پذیری، بدن رو به تباهی، ابزار زادآوری، جایگزین شدن با زنی جوان‌تر و مواردی از این دست است.

۲-۱۴-۳. کیمیا: سومین سوژهٔ زنانهٔ این داستان، کیمیا، زن پدر آینه است. او که با سنی کم، زن مردی مسن شده است حکایت از حال زنان و دخترانی دارد که به‌دلیل بی‌سرپناهی برای به‌دست آوردن تکیه‌گاه و سرپرست، تن به ازدواج با مردانی می‌دهند که نه به لحاظ سنی و نه به لحاظ فکری و روحی با آن‌ها تناسبی ندارند. او در این داستان، نمایندهٔ طرح‌واره‌های جنسیتیِ خانه‌داری، حمایت‌طلبی، فقدان رأی، همسری و جانشینی زن مسن‌تر است.

۲-۱۴-۴. دیگر زنان قبیله: اگرچه آینه، کیمیا و مادر آینه، جزء زنان قبیله هستند، اما در کنار آن‌ها زنان دیگری چون ماه‌زاده، نیتوک و امثال آن‌ها وجود دارند که هریک به‌نوعی اسیر سنت‌های قبیله‌ای و ارزش‌های نابرابر قومی و جنسیتی هستند. آن‌ها بنابر حکم قبیله، مجبورند که برای گذران زندگی‌شان به کارهایی چون گدایی، دوره‌گردی،

فال‌گیری، حجامت و رقاصی بپردازند. آن‌ها گرفتار خرافات، سنت‌پرستی، خشونت و بی‌عاطفگی‌اند و زنانگیِ خود را ابزاری قرار داده‌اند برای امرار معاش، و نه طنازی و زندگیِ متناسب با روح لطیف و آرام یک زن. این‌گونه زنان، زنانی هستند که احساس، لطافت و ویژگی‌های ظریف زنانهٔ آنان قربانیِ نابرابری‌های اجتماعی، عشق‌های بی‌سرانجام و مردانی شده که به زن، نه به‌عنوان یک انسان، بلکه تنها به‌عنوان ابزار زادآوری، خانه‌داری، گدایی و دست‌فروشی برای امرار معاش می‌نگرند. بر همین اساس، طرح‌وارهای جنسیتی نهفته در این شخصیت‌ها در این رمان شامل ابزاری‌بودن، سلطه‌پذیری، نان‌آوری، طعمهٔ جنسی بودن، بی‌سوادی، ساده‌لوحی، اغواگری، خرافی‌گری، کنترل‌شدگی و اسارت، سنت‌گرایی، زادآوری و مانند آن است.

۲-۱۴-۵. زنِ سوخته: این شخصیت یکی از سوژه‌های برجستهٔ بازنماییِ زن در این داستان است. زنِ سوخته عنوانی است که به شخصیت زنی داده شده که باز هم قربانی تعصبات، خرافات و عشق‌های بی‌سرانجام شده، زیرا قانون قبیله را نقض کرده و در نتیجهٔ آن محکوم به مرگی تدریجی گردیده است. او به دلیل آنکه در میان قوم و قبیلهٔ خود، به رسمی خرافاتی به نام «گیسوچینان» تن نداده و اجازه نداده که گیسوهایش را کوتاه کنند، او را سوار بر قاطر کرده و به آتش کشیده‌اند. او به خاطر گناهی ناکرده، در موضع ضعف و ناتوانی مجازات شده و حالا در قبرستان متروکه‌ای در شیراز در میان انواع بزهکاران اجتماعی زندگی می‌کند و با گدایی و کارهای بی‌مایه و کاذب، زندگی می‌گذراند. این زن که مدام خود را در میان ظلمت و تاریکی می‌بیند، همهٔ پول‌هایش را به چراغ نفتی (فانوس) می‌دهد تا از این ظلمت نجات یابد، ظلمتی که درواقع نمادی از وضعیت اجتماعی خفقان‌باری است که او و امثال او در جامعه دارند. با این تفاسیر، این زن، نمادی است از مجموعه طرح‌واره‌هایی چون قربانیِ خرافه‌پرستی و تعصب،

عشق، ضعف، بدن رو به تباهی، بدبینی، ناامیدی و اضطراب، شکست‌خوردگی و امید به نجات‌دهنده.

۲-۱۴-۶. پیرزنِ باغ: این زن که در بخشی کوتاه از داستان نقش‌آفرینی می‌کند، نمادی است از زنانی که همهٔ عمرشان را وقف زندگی می‌کنند، اما زندگی، بی‌رحمانه آنان را در خود فرومی‌برد و عمر و جوانی‌شان را بی‌هیچ بهایی می‌گیرد. او سال‌هاست که در باغ‌ها کار می‌کند، میوه می‌چیند و در ازای آن پول می‌گیرد و اکنون پس از سال‌ها گذران عمر در باغ‌های گیلاس، به کارگران جوان و تازه‌وارد، روی خوشی نشان نمی‌دهد و حتی آنان را از گرفتار شدن در این کار برحذر می‌دارد؛ چراکه معتقد است، درختان گیلاس، عمر جوانان و میوه‌چین‌ها را می‌گیرند و آن‌ها را گرفتار خود می‌کنند. این زن با ویژگیِ روحی و نوع به‌کارگیری رفتار زبانی، نمادی است از قالب‌های جنسیتی‌ای چون باروری و زادآوری، مادری، پیری، تجربه و قربانیِ فرزند شدن که زنان طی می‌کنند، زنانی که عمرشان را صرف زادآوری و به بلوغ رساندن فرزندان خود می‌کنند، اما از این غافل‌اند که خود رو به نیستی می‌روند و از درخت عمر میوه‌ای برای خود نمی‌چینند.

۲-۱۴-۷. اکلیما: اکلیما زنی بیوه و سال‌خورده است که تنها در روستای متروکه‌ای زندگی می‌کند. او در دوران جوانی خود شوهرش را از دست می‌دهد. بیوه شدن او در محیط کوچک و سنتی‌ای که در آن زندگی می‌کند، انگی اجتماعی می‌شود که او را در قبیله به فردی نحس و طردشده تبدیل می‌کند؛ چراکه ارزش و پایگاه اجتماعی و حتی هویت او وابسته به داشتن سرپناه و شوهر است. این امر حتی موجب می‌شود که او به دلیل حرف مردم از ازدواج با مردی مجرد امتناع کند؛ چراکه از نگاه مردم و حتی پدر و مادر آن مرد، او لایق همسری با پسرشان نیست و آن ازدواج، وصلتی نامیمون و

خلاف هنجار است. به همین دلیل او در شب عروسی‌اش فرار می‌کند و تا پایان عمر در تنهایی و توهمات روانی زندگی می‌کند. این زن با این ویژگی‌های روانی سوژهٔ دیگری از زن در این داستان است که طرح‌واره‌هایی چون هویت وابسته به مرد، خرافی‌گری، شکست‌خوردگی، ضعف، تسلیم‌پذیری و اضطراب را تداعی می‌کند.

۲-۱۴-۸. قمر، سحر و گل‌افروز: این سه نام، اسم شخصیت‌های دختری هستند که با هم در اتاقی اجاره‌ای در تهران زندگی می‌کنند. فقر و بی‌سرپرستی باعث شده آن‌ها از شهرستان به تهران بیایند و در آنجا با خرید و فروش لباس مرده‌ها و انجام فعالیت‌های کاذب دیگر خرج زندگی خود را درآورند. گل‌افروز زنی جوان و بیوه است که خانواده‌اش را در زلزله از دست داده و خودش نیز در اثر اتفاقی که برای شوهرش افتاده، بیوه شده است. او که تمایل زیادی به ازدواج مجدد دارد، به هر دری می‌زند تا با ازدواج، پناه و تکیه‌گاهی برای خود به‌دست آورد. خواستگاران او افرادی هستند از طبقات بسیار پایین جامعه و با سنی نسبتاً بالا که او را به‌عنوان صیغه یا زن دوم خواستگاری می‌کنند. بی‌سرپرستی و بیوه بودن گل‌افروز، یکی از عوامل اصلی‌ای است که موجب نگاه سخیف و کم‌مایهٔ دیگران به او می‌شود. این سه سوژهٔ داستان، نمادهایی از زنان بزهکار، بی‌سرپرست و نسبتاً مستقل از طبقات پایین اجتماع هستند که خود را وابسته به مردان می‌دانند، به‌شدت حمایت‌طلب‌اند و از زنانگی به‌عنوان ابزاری برای جذب نگاه ترحم‌آمیز دیگران به خود و همچنین استفاده و ابزار جنسی قرار گرفتن، استفاده می‌کنند. سرنوشت این شخصیت‌ها به‌نوعی مشابه و تکرار شخصیت‌های دیگری چون زن سوخته، اکلیما و دیگران است. این امر بیانگر این واقعیت اجتماعی است که زنان در طبقات پایین جامعه با سرنوشتی مشابه درگیرند و به نوعی زندگی آن‌ها تکرار زندگی دیگری است. این سه شخصیت با نوع رفتار، پوشش و کنش‌های

خود در داستان، تداعی‌کنندهٔ طرح‌واره‌های جنسیتی‌ای مانند اغواگری، مفعول جنسی، حمایت‌طلبی، خرافی‌گری، بی‌بندوباری، زودباوری، قربانیِ سنت‌ها، تعصبات و بزهکاری‌های اجتماعی هستند.

۲-۱۴-۹. زنِ مطلقه: این زن در اپیزودی از داستان، نقش کوتاهی را ایفا می‌کند. او زنی است که دائم با خود حرف می‌زند و از تنش‌های روحی و گذشتهٔ پرمشقت خود سخن می‌گوید. زنی که با وجود داشتن سه پسر، شوهرش او را به دلیل آنکه برایش دیگر طراوت و تازگی و جذابیتی نداشته رها کرده و حتی طلاق داده است. قبل از طلاق، او برای آنکه این موضوع را از پسرانش پنهان کند، مخفیانه در خانه‌های مردم کار می‌کند و به دروغ به آن‌ها می‌گوید که پدرشان درگیر کار و مأموریت است تا اینکه با طلاق و آشکار شدن ماجرای طلاق، حتی پسران نیز به مادر بدبین می‌شوند و به او برچسب‌های غیراخلاقی می‌زنند. زن با این اتفاقات، تمام پشتوانه‌های زندگی خود را از دست می‌دهد و برای فرار از نگاه و حرف مردم، راهی تهران می‌شود. این زن با این سرنوشت و ویژگی‌های روحی و روانی، سوژه‌ای است از زنانی که هویت آن‌ها را مردان و جامعه ویران می‌کند، آن‌ها به‌عنوان کالا و ابزاری نگریسته می‌شوند که تنها نقش آن‌ها وسیلهٔ ارضای جنسی مردان، زادآوری، کار، آشپزی، خانه‌داری، بچه‌داری و مانند آن است، اموری که عمرشان را در خود می‌بلعد و عاملی می‌شود برای از دست دادن ظرافت، جذابیت و زنانگی‌شان؛ زنانی که با برچسب‌های دروغین از جامعه و خانواده طرد می‌شوند و دیگر هیچ‌وقت نمی‌توانند پایگاه اجتماعی و هویت و آبروی ازدست‌دادهٔ خود را به‌دست آورند، چیزی که در مورد مردان اتفاق نمی‌افتد. این زن در این داستان، نمایندهٔ طرح‌واره‌های جنسیتی چون خانه‌داری، تولید مثل و زادآوری، پرورندگی، پخت‌وپز، هویت وابسته به ظرافت و زنانگی، ابزارِ جنسی، مفعول جنسی،

سرکوب جنسی، هویت وابسته به مرد، ضعف و سرکوب‌شدگی، انفعال، فداکاری و از خودگذشتگی، آبروداری، آسیب‌پذیری، مورد هجوم آسیب‌های جسمی بودن، قربانیِ هوس‌خواهی مردان، قربانیِ طلاق، قربانیِ انگ‌های اجتماعی و مانند آن است.

۲-۱۴-۱۰. پیرزنِ کارخانه: این زنِ مسن، در کارخانهٔ ساختِ دارو و شامپو کار می‌کند. او جزء اولین زنانی است که در صحنهٔ صنعت و کار در آن کارخانه پذیرفته شده و اکنون، آینه را از کار در کارخانه برحذر می‌دارد. او خود را کسی می‌داند که عمرش را لای دستگاه‌های کارخانه سپری کرده و در ازای آن، زنانگی، جوانی و ظرافت و جذابیتش را از دست داده است. این سوژه، نمادی است از زنان در صحنهٔ اجتماع و زندگی. کارخانه همان صحنهٔ اجتماع است که زنان با وجود مشقات و کار زیاد در آن، نادیده گرفته می‌شوند. آن‌ها خود را با تمام وجود وقف فرزند، شوهر، خانه‌داری و اموری از این قبیل می‌کنند و در نتیجهٔ آن، جوانی و ظرافت‌های زنانهٔ خود را از دست می‌دهند، غافل از آنکه زندگی به‌گونه‌ای دیگر با آن‌ها رفتار می‌کند. این زن همچنین می‌تواند نمادی از زنان در صحنهٔ صنعت باشد که صنعت در تعارض با زنانگی است؛ چراکه ماهیت کارهای صنعتی به دلیل ناسازگاری با روح لطیف و زنانهٔ زنان، جز تخریب روحیه و ظرافت آن‌ها، چیز دیگری به دنبال ندارد. طرح‌واره‌های متداعی از این سوژه می‌تواند مواردی چون کارِ اجتماعی، آسیب‌پذیری، ایثارگری و مواردی از این دست باشد.

ب) سوژه‌های فراداستانی

۲-۱۴-۱۱. آینه: در این سطح از رمان، تنها سوژهٔ زنانه‌ای که قرار دارد آینه است. او که در بافت فراداستانیِ اثر از جریان خطیِ داستان فرار می‌کند، در سطحی دیگر از آن

قرار می‌گیرد و در دنیایی خارج از ارادهٔ راویِ اثر به نقش‌آفرینی می‌پردازد. در این بخش، او متفاوت‌تر از قبل به تصویر کشیده می‌شود. او سعی می‌کند تا از قالبِ هویتیِ تسلیم‌پذیری به در آید و دنیایی ایدئال‌تر را برای خود تشکیل دهد، اما باز هم با شکست مواجه می‌شود. آینه در این سوژه، دل به عشق مردی کامیون‌دار می‌دهد و به این امید واهی امیدوار می‌شود که زندگی تشکیل دهد؛ اما باز هم طعمه قرار می‌گیرد. چراکه پس از صیغه با آن مرد و زندگیِ کوتاهی با او، با رفتن ناگهانی آن مرد از زندگی آینه، او دوباره شکست می‌خورد و درمی‌یابد که او تنها ابزاری برای ارضای جنسیِ مردی هوسران بوده و هیچ ارزش دیگری برای آن مرد نداشته است. او به حدی سرخورده و ناامید می‌گردد که حتی دست به خودکشی می‌زند، اما نجات پیدا می‌کند و پس از آن نویسنده او را به داستان بازمی‌گرداند. طرح‌واره‌هایِ جنسیتی حاصل از این سوژه عبارت‌اند از: استقلال‌طلبی، شورشگری، جسارت و شیطنت، ساده‌لوحی، زودباوری، ابزار جنسی، کالاشدگی، وابستگی، حمایت‌طلبی، قربانی، حرف‌شنوی، ظرافت و جذابیت، وسیلهٔ لذت‌جویی، شکست‌خوردگی، ضعف و تسلیم‌پذیری، مطیع بودن و فرمان‌بُرداری.

ج) سوژه‌های زیرداستانی

۲-۱۴-۱۲. راوی: در این لایه از داستان، راوی و مؤلف اثر، یعنی منیرو روانی‌پور قرار دارد. در این سطح، راویِ زن به نمادی برای تصویرسازی انفعال جنس دوم مبدل شده و بخشی از متن، صرفاً بازتاب این انفعال و ناتوانی است؛ زیرا با حضور مکرر در داستان و درگیر شدن با شخصیت‌ها و دیگر عناصر داستانی، انفعال و ناتوانی و عدم اقتدار او در قالب راوی‌ای مقهور به تصویر کشیده می‌شود. حضور آشکار نویسنده در

داستان و تعامل مستقیم او با خواننده و شخصیت‌های داستان، هم دال بر غیرمعتمد بودنِ راوی و هم بر بی‌اقتداری و عدم تسلط او بر داستان دارد؛ چراکه اقتدار اصلی راوی و معتمد بودن او بسته به میزان محوبودگیِ او در داستان و تسلط و آگاهی و اقتدارش در ساحت داستان است. این نوع بازنمایی از زن در قالب نویسنده، یکی دیگر از جلوه‌های بازنمایی زن در این رمان است که دربردارندهٔ طرح‌واره‌هایی چون بی‌اقتداری، ناتوانی، غیر معتمد بودن، شکست، اضطراب، بازیچه‌شدن، فریب‌خوردگی، نیازمندی، حمایت‌طلبی و مانند آن است.

۳. نتیجه

جنسیت یکی از مهم‌ترین عوامل بیرونی و غیرزبانی مؤثر بر شکل‌گیری زبان است. این متغیر به‌عنوان امری معرفتی برخاسته از جنس افراد است که موجب بروز رفتارهای اجتماعی و به‌تبع آن رفتارهای زبانیِ خاص می‌شود. در این مقاله، بر مبنای این رویکرد، چگونگی تأثیر جنسیت زنانه بر زبان و نقش زبان در بازسازی هویت زنانه در متون داستانی ـ روایی بررسی شد و برای این منظور رمان *کولی کنار آتش* انتخاب گردید. با بررسی این رمان مشخص شد که الگوهای زبانی به‌کار رفته در این داستان، الگوهایی زنانه‌اند که نویسنده از طریق به‌کارگیری آن‌ها در متن داستان، سوژه‌هایی زنانه را خلق کرده است. این سوژه‌های زنانه دربردارندهٔ دلالت‌های خاصی از زنانگی هستند که طرح‌واره‌ها و کلیشه‌های جنسیتی زن را در طبقات پایین و فرودست جامعه با خود یدک می‌کشند. بر همین اساس می‌توان ادعا کرد که رمان *کولی کنار آتش*، رمانی کاملاً زنانه است که به منظور نمایش هویت پاره‌پارهٔ زن نوشته شده است. زبان زنانه‌ای که در این رمان به‌کار رفته، ضمن آنکه بازتاب جایگاه ناامن و بی‌قدرت جنس

دوم در متن جامعه است، به ابزار سرکوب خودِ زنان مبدل شده است و سلسله‌مراتبِ نابرابریِ جنسیتی را تداوم می‌بخشد.

منابع

استیونز، جان (۱۳۸۷). *جنسیت و نوع ادبی: برگرفته از کتاب دیگرخوانی‌های ناگزیر*، مقدمهٔ پروفسور پیتر هانت، ترجمهٔ مرتضی خسرونژاد. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

اعزازی، شهلا (۱۳۸۰). *تحلیل ساختاری جنسیت: برگرفته از کتاب نگرشی بر تحلیل جنسیتی در ایران*، گردآوری و تنظیم نسرین جزنی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

پاینده، حسین (۱۳۷۶). نقد فمنیستی بر رؤیای یک ساعته. *مجلهٔ ادبیات داستانی*، ۴۳، ۱۲۲–۱۲۴.

پیروز، غلامرضا و زهرا مقدسی (۱۳۹۰). نوسان زاویهٔ دید در روایت رمان *کولی کنار آتش* منیرو روانی‌پور. *بوستان ادب*، ۲ (۳)، ۶۸–۵۱.

ترادگیل، پیتر (۱۳۷۶). *زبانشناسی اجتماعی (درآمدی بر زبان و جامعه)*، ترجمهٔ محمد طباطبایی. تهران: انتشارات آگه.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، زیر نظر فرزان سجودی. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

داوری اردکانی، نگار و عطیه عیار. (۱۳۸۷). کنکاشی در پژوهش‌های زبانشناسی جنسیت. *مطالعات راهبردی زنان*. ۱۱ (۴۲)، ۱۸۱–۱۶۲.

روانی‌پور، منیرو (۱۳۸۰). *کولی کنار آتش*. تهران: مرکز.

شریفی‌مقدم، آزاده و آناهیتا بردبار (۱۳۸۹). تمایزگونگی جنسیت در اشعار پروین اعتصامی (پژوهشی زبان‌شناختی). *زبان‌پژوهی*، ۲ (۳)، ۱۲۵–۱۵۲.

شهنشاهی، سهیلا (۱۳۸۰). *چهارچوب مفهومی جنسیت: برگرفته از کتاب نگرشی بر تحلیل جنسیتی در ایران*، گردآوری و تنظیم نسرین جزنی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

صفوی، کورش (۱۳۹۰). *از زبانشناسی به ادبیات*. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

فروتن، یعقوب (۱۳۹۰). زنان و زبان: بازنمایی هویت جنسیتی در کتاب‌های زبان‌های فارسی، عربی و انگلیسی مدارس ایران. *مطالعات اجتماعی روانشناختی زنان*. ۹(۲)، ۱۶۱-۱۸۱.

گرجی، مصطفی، فرهاد درودگریان و افسانه میری (۱۳۹۱). تحلیل گفتمانی رمان کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور. فصلنامهٔ تخصصی *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۵(۱)، پیاپی ۱۵، ۷۹-۹۰.

لاج، دیوید (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*، ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر نی.

لاند، نیک (۱۳۹۱). *زبان و تفکر*، ترجمهٔ مجتبی پُردل. مشهد: انتشارات ترانه.

مارتین، والاس (۱۳۸۹). *نظریه‌های روایت*، ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

محمدی اصل، عباس (۱۳۸۹). *جنسیت و زبانشناسی اجتماعی*. تهران: گل‌آذین (چاپ اول).

محمودی بختیاری، بهروز و همکاران (۱۳۹۰). بازتاب اندیشهٔ مردسالارانه در زبان فارسی: پژوهشی در جامعه‌شناسی زبان. *فرهنگ و هنر*، ۲(۴)، ۲۳-۵۰.

محمودی بختیاری، بهروز و مریم دهقانی (۱۳۹۲). رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان معاصر فارسی: بررسی شش رمان فارسی. *زن در فرهنگ و هنر*، ۵(۴)، ۵۴۳-۵۵۶.

مؤمنی، مریم (۱۳۸۶). زبان و جنسیت. *زنان*، *۱۵۲*، ۶۶-۷۱.

نیکوبخت، ناصر و مریم رامین‌نیا (۱۳۸۴). پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی کنار آتش. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*، *۱۴۸*، ۱۶۳-۱۷۹.

هاید، ژانت (۱۳۷۷). *روانشناسی زنان*، ترجمهٔ بهزاد رحمتی. تهران: انتشارات لادن (چاپ اول).

همایی، جلال الدین (۱۳۸۶). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: نشر هما.

وارد، گلن (۱۳۸۹). *پست‌مدرنیسم*، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. تهران: ماهی.

ولی‌زاده، وحید (۱۳۸۷). جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی. *نقد ادبی*، ۱(۱)، ۱۹۱-۲۲۴.

وو، پتریشیا (۱۳۸۹). *فراداستان*، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه.

هاشمیان، لیلا و رضوان صفایی‌صابر (۱۳۹۰). بررسی نمادها در سبک نوشتاری منیرو روانی‌پور. فصلنامه تخصصی *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، ۴(۲)، پیاپی ۱۲، ۳۲۹-۳۴۶.

References

Stevens, J. (2008). *Jensiyat va Nov'e Adabi: taken from the book Digarkhānihāye Nāguzir*. Introduction by Professor Peter Hunt, translated by Morteza Khosrownejad. Tehran: k□nun parvaresh-e Fekri-e kudak□n Publication. [in Persian]

E'z□zi, Sh. (2001). *Tahlil-e Sākhtāri-ye Jensiyat: taken from the book Negareshi bar Tahlil-e Jensiyati dar Iran*. Compiled and arranged by Nasrin Jazani. Tehran: Shahid Beheshti University, Publication. [in Persian]

Payandeh, H. (1997). Naghd-e Feministi bar Ru'y□-ye Yek-s□'at-e. *Majale-ye Adabiyāt-e Dāstāni*, *43*, 122-124. [in Persian]

Pirouz, Gh. & Z. Moghadasi. (2011). Navas□n-e Z□viyeh-ye Did dar Rav□yat-e Roman-e *koli Kenāre Ātash*. *Bostān-e Adab*, 3(2), 51-68. [in Persian]

Trudgill, P. (1997). *Zabāshenāsi-ye Ejtemā'i (Darāmadi bar zabān va jāme'e)*, translated by Mohammad Tabatabai. Tehran: □gah Publishing. [in Persian]

Chandler, D. (2008). *Mabāni-ye Neshāneshenāsi*, translated by Mehdi Parsa under the supervision of Farzan Sojudi. Tehran: Sureh-ye Mehr Publishing. [in Persian]

Davari Ardakani, N. & A. Ayyar. (2008). Kank□shi dar Pazuheshhaye zab□nshen□si-ye jensiyat. *Motāleāte rāhbordi-ye zanān*, 11(42), 162-181. [in Persian]

Ravanipur, M. (2000). *Koli Kenār-e Ātash*. Tehran: markaz Publishing. [in Persian]

Sharifi Moghaddam, A. & Bordbar, A. (2010). Tam□yuzgunegi-ye Jensiyat dar Ash□re Parvin-e Etes□mi. (linguistic research). *Second year language research, 3*, 125-152. [in Persian]

Shahanshahani, S. (2008). *Chārchub-e Mafhumi-ye Jensiyat taken from the book Negareshi bar Tahlil-e Jensiyati dar Iran*, compiled and edited by

Nasrin Jazani. Tehran: Shahid Beheshti University Publishing. [in Persian]

Safavi, K. (2011). *Az zabānshenāsi be Adabiyāt*. Tehran: Sure-ye Mehr Publishing. [in Persian]

Forutan, Y. (2019). Zan□n va Zab□n: b□znem□i-ye Hoviyate Jensi dar Ketabha-ye Zaban-e Farsi, Arabi va Engelisi-ye Madarese iran. *Motaleāte ejtemāi Ravanshenakhti-ye zanān*, *9*(2), 161-181. [in Persian]

Gurji, M., Dorudgariyan, F. & Miri, A. (2011). Tahlile Guftem□ni-ye Rom□n-e Koli Ken□re □tash Moniro Ravanipur. *Sabkshenāsi Nazm va Nasr-e Farsi (Bahare Adab)*, 5(1), 79-90. [in Persian]

Lodge, D. (2008). *Honare Dāstānnevisi*, translated by Reza Rezai. Tehran: Ney Publishing. [in Persian]

Land, N. (2019). *Zabān va Tafakkor*, translated by Mojtaba Pordel. Mashhad: Tar□ne Publishing. [in Persian]

Wallace, M. (2009). *Nazariyehā-ye Ravāyat*, translated by Mohammad Shahba. Tehran: Hermes Publishing. [in Persian]

Mohammadi Asl, A. (2008). *Jensiyat va Zabānshenāsi-ye Ejtemāi*. Tehran: Golazin Publishing. [in Persian]

Mahmoudi Bakhtiari, B. et al. (2019). B□zt□b-e Andisheha-ye Mards□l□r□ne dar Zab□n-e Farsi: Pazuheshi dar J□me'eshenasi-ye zab□n. *Farhang va Honar*, *5*(4), 543-556. [in Persian]

Mahmoudi Bakhtiyari, B. & Dehghani, M. (2012). R□bete-ye Zab□n va Jensiyat dar Roman-e Mo□ser-e farsi: Barresi-ye 6 Rom□n-e Farsi. *Zan dar Farhang va Honar*, 5(4, 543-556. [in Persian]

Mumeni. (2008). Zaban va Jensiyat. *Zanān, 152*, 66-71. [in Persian]

Nikubakht, N. & Raminniya, M. (2014). Postmodernism va B□zt□be □n dar Roman-e *koli Kenāre Ātash*. *Journal of Dāneshkade-ye Adabiyāt va Olum-e Ensāni Mashhad*, *148*, 163-179. [in Persian]

Janet, H. (1998). *Ravānshenāsi-ye zanān*, translated by Behzad Rahmati. Tehran: L□dan Publishing. [in Persian]

Homai, J. (2008*). Fonune Balāghat va Sanā'at-e Adabi*. Tehran: Homa publishing. [in Persian]

Ward, G. (2008). *Postmodernism*, translated by Qadir Fakhr Ranjbari & Abuzar Karami. Tehran: Mahi publishing. [in Persian]

Valizadeh, V. (2008). Jensiyat dar □s□r-e Rom□nnevis□n-e zan-e Irani. *Naghde Adabi*, *1*(1), 191-224. [in Persian]

Vu, P. (2008). *Farādastan*, translated by Shahriyar Vaqfipur. Tehran: Cheshme publishing. [in Persian]

Hashemiyan, L. & Safai Saber, R. (2019). Barresi-ye Namadha dar Sabk-e Nevesht□ri-ye Moniro Ravanipur. *Sabkshenāsi-e Nazm va Nasr-e Farsi (Bahare Adab)*, *4*(2) of 12, 329-346.