

بررسی کارکرد استعاره‌های مفهومی در پرورش درونمایهٔ رمان سمفونی مردگان

محمود صارمی*

دکتر محمد ایرانی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی

دکتر عامر قیطوری

دانشیار گروه زبان انگلیسی دانشگاه رازی

چکیده

مقالهٔ پیش رو می‌کوشد با تکیه بر «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی» نظامهای استعاری حاکم بر رمان سمفونی مردگان (۱۳۶۸) را نشان دهد و بر اساس آنها برجسته‌ترین درونمایه‌های رمان را معرفی، و اثبات کند که این نظامهای استعاری قدرتمند، متن را به کل منسجم و یکپارچه‌ای تبدیل کرده است؛ از این رو با بررسی استعاره‌های خرد رمان، سه نوع استعارهٔ مفهومی «جهتی»، «وجودی» و «ساختاری» در متن شناسایی و معرفی شده‌است که هر کدام یک مضمون محوری را پرورش می‌دهد. پژوهش به این نتیجه می‌رسد که مؤلف بر اساس این سه استعاره، جهان‌نگریها و مضمونهای حاکم بر ذهن خود را در قالب سه «نگاشت کلان» «قدرت، بالا است/ضعف، پایین است»، «انسان، حیوان است» و «زندگی، جنگ است» عرضه کرده‌است. این طرحواره‌ها نمودار نظام فکری مسلط بر ذهن نویسنده است که به شکلی نامحسوس در سراسر متن گسترش یافته و سبب انسجام محتوایی آن نیز شده است.

کلیدواژه‌ها: استعارهٔ مفهومی، رمان سمفونی مردگان، عباس معروفی، استعاره و درونمایه در رمان فارسی.

۱۳۷



فصلنامه پژوهشهای ادبی سال ۱۷ شماره ۶۸، تابستان ۱۳۹۹

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۵/۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲

*دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه (نویسنده مسئول) saremi.m4@gmail.com

۱. درآمد

«نظریه استعاره‌های مفهومی»^۱ پس از چهار دهه، دیگر از حد یک روش زبانشناختی صرف برای کشف و معرفی انواع استعاره‌های مفهومی در آثار مختلف یا سخنرانیهای سیاسی-اقتصادی و امثال آنها فراتر رفته است. این نظریه بخوبی توانسته است جایگاه خود را در مطالعات سبک‌شناسی، نقد ادبی و هم چنین تحقیقات میان‌رشته‌ای تثبیت کند.

یکی از زمینه‌هایی که پژوهشگران ما به آن توجه کمتر کرده‌اند و جای آن در پژوهش‌های ادبی ما خالی است، نقد و تحلیل ساختاری و محتوایی آثار داستانی براساس مطالعات معنی‌شناختی است. به کمک «نظریه معاصر استعاره» می‌توان عناصر مختلف آثار داستانی را تحلیل و ارزیابی کرد و به الگوهای جدیدی از سبک‌شناسی و نقد در این گونه متون دست یافت. این مقاله قصد دارد براساس نظریه استعاره مفهومی (لیکاف و جانسون؛ ۱۹۸۰) و با توجه به اصول و روشهای مطرح «سبک‌شناسی شناختی»^۲، استعاره‌های محوری رمان *سمفونی مردگان* (معروفی؛ ۱۳۶۸) را کشف و معرفی کند. هدف از شناسایی این استعاره‌ها، یکی تبیین دقیق و روشمند درونمایه^۳ رمان و دیگری بررسی میزان تأثیر این استعاره‌ها در انسجام‌بخشی به ساختار درونی اثر است. از آنجا که این روش بر اصول سبک‌شناسی شناختی مبتنی، سبک‌شناسی علم بررسی بسامدهاست، بررسی بسامد استعاره‌های خرد و چگونگی پراکنش آنها در متن رمان و ارائه الگوی شناختی دقیق از آنها، مهم‌ترین گامی است که ما را به شناخت استعاره‌های محوری یا «استعاره‌های کلان» اثر می‌رساند.

مهمترین پرسشهای پژوهش عبارت است از:

۱. استعاره‌های مفهومی در انسجام متن رمان چه نقشی دارد؟
۲. کدام طرحواره‌های محوری در سمفونی مردگان به کار رفته است؟
۳. با توجه به الگوهای شناختی مسلط بر متن، درونمایه(های) اصلی رمان کدام است؟

۲. پیشینه پژوهش

معنی‌شناسان شناختی با طرح نظریه استعاره مفهومی در مقابل یک سنت دیرپا و سرسخت قرار گرفتند؛ سستی که استعاره را جزء خارج از زبان، و اصلاً ابزاری زینتی

فرض می‌کرد. آنها با این نظریهٔ بکلی تعریف و جایگاه استعاره را تغییر دادند و آن را جزء جدایی‌ناپذیر زبان و در مرکز اندیشهٔ معرفتی کردند. لیکاف^۴ و جانسون^۵ بنیانگذاران این نظریه هستند؛ اما خود لیکاف در مقاله «نظریهٔ معاصر استعاره» می‌گوید: «ردی^۶ نخستین کسی بود که این ویژگیها را در تحلیلی دقیق و بی‌کم‌وکاست نشان داد» (۱۳۹۰: ۱۳۸). آنچه اثر لیکاف و جانسون را متمایز می‌کرد ارائهٔ تحلیلی فراگیر و نظام‌مند با ارائهٔ شواهد گوناگون در زبان بود (افراشی و دیگران، ۱۳۹۴: ۴۲). بعداً لیکاف در کتاب *زنان، آتش و چیزهای خطرناک؛ آنچه مقوله‌ها در مورد ذهن آشکار می‌کنند* (۱۹۸۶) و مقاله «نظریهٔ معاصر استعاره» (۱۹۹۳) به گسترش آرای خود پرداخت. مارک جانسون نیز در کتاب *بدن در ذهن نظریهٔ «طرحواره‌های تصویری»* را مطرح کرد. زولتان کوچش^۷ از جمله کسانی است که با نگاهی نو به نظریهٔ لیکاف و جانسون پرداخت و آن را در کتابهای *استعاره در فرهنگ؛ جهان شمولیت و تنوع* (۲۰۰۵)، *زبان، تفکر و فرهنگ* (۲۰۰۶)، و دو کتاب *ارزشمند مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره* (۲۰۱۰) و *استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره* (۲۰۱۵) گسترش داد.

ترنر^۸ در سال ۱۹۸۷ در کتابی به نام *مرگ، مادر زیبایی است* نظریهٔ استعارهٔ مفهومی را در ادبیات به کار گرفت و سپس در ۱۹۸۹ کتابی با نام *فرا تراز استدلال محض، راهنمای مطالعه استعاره شعری* را به همراه لیکاف نوشت. اوج نظریه‌پردازی ترنر دربارهٔ شعرشناسی شناختی در کتاب *ذهن ادبی* (۱۹۹۶) دیده می‌شود (افراشی، ۱۳۹۵: ۲۱).

این نظریه در زبان فارسی مورد استقبال گستردهٔ پژوهشگران قرار گرفت و بر اساس آن تحقیقات قابل توجهی در سالهای اخیر ارائه شده است. از میان این پژوهشها به چند نمونه از مواردی اشاره می‌شود که آثار ادبی را تحلیل و بررسی کرده‌اند. زهره هاشمی (۱۳۹۲) در رسالهٔ دکتری خود به «بررسی نظامهای استعاری عشق در پنج متن عرفانی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی» پرداخته و نشان داده که مفهوم عشق در نظر این عارفان چگونه ساختاربندی و مفهومی شده است. رخساره سهرابی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه «بررسی استعاره در شعر سنتی و شعر نو بر اساس دیدگاه شناختی»، ویژگیهای شناختی شعر حافظ و سهراب سپهری را بررسی کرده است. مصطفی گرجی و محمود صارمی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل استعارهٔ رفتن در شعر قیصرامین‌پور برمبنای معنی‌شناسی شناختی»، مفهوم زندگی و مرگ را در اشعار قیصر امین‌پور بررسی

و تحلیل کرده و نشان داده‌اند که این مفاهیم در قالب نگاشت عام «زندگی سفر است» مفهوم سازی شده است. شیوا روستایی (۱۳۹۵) نیز در پایان‌نامه خود «بررسی طرحواره‌های تصویری در رمان جای خالی سلوچ اثر محمود دولت‌آبادی»، نمونه‌هایی از این نوع استعاره‌ها را در این رمان استخراج، و تنها به ذکر بسامد هر کدام بسنده کرده است. در این پژوهش تحلیلهای محتوایی و سبک‌شناختی دیده نمی‌شود. علیرضا اسدی و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی کاربرد نظریه استعاره مفهومی در تعیین سبک نوشتار زنانه؛ مطالعه موردی چهار رمان سووشون، پرندۀ من، دالان بهشت و ای کاش گل سرخ نبود» به تأثیر فکر و هویت و زندگی زنانه بر شکل‌گیری الگوهای استعاری و سبک زنانه در آثار مورد نظر پرداخته‌اند. مطهره قبادی و فاطمه خان‌محمدی (۱۳۹۸) نیز در مقاله‌ای با عنوان «استعاره مفهومی در دو رمان مرتبط با دفاع مقدس (مطالعه موردی، نخل و کوه)» با بررسی مفاهیم پرکاربرد در رمانهای «زمین سوخته» اثر احمد محمود و «وقتی کوه گم شد» از بهزاد بهزادپور و ارائه بیست عبارت استعاری از هر رمان به این نتیجه می‌رسند که در رمان محمود استعاره هستی‌شناختی و در اثر بهزادپور استعاره‌های هستی‌شناختی و ساختاری بیشترین بسامد را دارد. نویسندگان ضمن تأیید اختلاف در نگرش نویسندگان به مقوله‌های جنگ و دفاع به نقاط مشترک این دو اثر بر اساس استعاره‌های مفهومی آنها نیز پرداخته، و اشاره کرده‌اند که استعاره‌های مفهومی، چند صدایی باختینی در این آثار را هم نشان می‌دهد.

از سوی دیگر نقد و تحلیلهای فراوانی هم بر رمان سمفونی مردگان نوشته شده است. سیمین بهبهانی (۱۳۷۰) در مقاله «نقد کتاب رمان سمفونی مردگان» آن را داستان «جامعه‌ای بیمار و منحط» می‌داند که «سرانجامی جز زوال ندارد» و در پاسخ کسانی که معروفی را به الگوپردازی از «خشم و هیاهو» متهم می‌کنند، می‌نویسد: «نمی‌توان یکی را رونوشت دیگری به شمار آورد» (بهبهانی، ۱۳۷۰؛ ۱۴۰). الهام یکتا (۱۳۸۴) نیز در کتاب *زل تا/بد*، رمان را از زوایای گوناگون از جمله بستر تاریخی قصه‌هاییل و قابیل و نزاع دو برادر بررسی می‌کند و معتقد است که درونمایه اصلی رمان، «چالشی بر سر عدالت است» (یکتا، ۱۳۸۴، ۳۰۳). او به ساختار دایره‌وار رمان و انسجام محتوایی آن در عین آشفتگیهای ظاهری آن نیز اشاره می‌کند و می‌نویسد: «می‌توان با چیدمان متفاوتی زیرساخت دایره‌ای رمان را به روساخت هم منتقل کرد به این معنا که رمان تمامی یک

دوران را در برمی‌گیرد؛ اگرچه آن را به شکل مقطع و بریده بریده ارائه می‌دهد» (همان، ۳۰۳-۳۰۴). حسن میرعابدینی (۱۳۸۵) در کتاب *صد سال داستان نویسی ایران* به معرفی ساختار و پاره‌ای از مضمونهای رمان پرداخته است. حسین بیات (۱۳۹۰) نیز در بخشی از کتاب *داستان نویسی جریان سیال ذهن* آن را با خشم و هیاهوی فاکتر مقایسه، و شگردهای روایت، زمان و برخی از نمادهای رمان را تحلیل و بررسی کرده است. حورا یآوری (۱۳۸۶) در مقاله «بررسی کتاب سمفونی مردگان» شخصیت‌های اثر را با دیدگاهی روانکاوانه تحلیل و ارزیابی کرده است. حسین ثنائی‌مقدم (۱۳۸۸) در پایان‌نامه خود با عنوان «نقد و تحلیل آثار عباس معروفی» به تحلیل جامعی از آثار داستانی معروفی از جمله رمان سمفونی مردگان پرداخته و ویژگیهای ساختاری و محتوایی هر اثر را بررسی کرده است. هم‌چنین بسیاری دیگر از محققان به بازشناسی مضمونها و شگردهای روایتگری این اثر پرداخته‌اند؛ اما پژوهشی یافت نشد که کارکرد استعاره‌های مفهومی را در این رمان بررسی کرده باشد.

۳. مباحث نظری

۳-۱ استعاره‌های مفهومی

نظریه‌ای که لیکاف و جانسون در کتاب معروف «استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم»^۹ مطرح کردند در نگرش همگان نسبت به مبحث استعاره تغییری بنیادین ایجاد کرد و آن را به کلیدواژهٔ اصلی معنی‌شناسی شناختی مبدل ساخت؛ واژه‌ای که تا پیش از آن چندان مورد توجه زبان‌شناسان نبود و بیشتر ابزاری عاریتی و زینتی در دست بلاغیون ستگرا بود. این نظریه نشان داد که باید تعریف و تفسیرمان را از استعاره تغییر دهیم. استعاره را نه در حاشیه، که در خود متن باید جستجو کرد؛ در خود ذهن و اندیشه، نه در زبان و کلام (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۳۷؛ نیز: راسخ‌مهند، ۱۳۹۶: ۵۹). جانسون در این باره می‌نویسد: «من استعاره را به مفهوم سستی به مثابه صنعت گفتار به کار نمی‌برم؛ برعکس، آن را ساختاری فراگیر و ضروری از فهم انسان می‌دانم که به کمک آن ما جهان را به صورت مجازی درک می‌کنیم» (۱۳۹۸: ۲۳). پس از این، استعاره در مرکز اندیشه جای گرفت و مشخص شد که اساساً بسیاری از تصورات ما از عالم هستی، استعاری است.

طبق نظر لیکاف و جانسون - برخلاف نظر بلاغیون - دسترسی به استعاره، سخت و

دشوار نیست. آنها معتقدند که استعاره‌های مفهومی جزئی از زبان است و در ذهن و زبان همه افراد حضور دارد و «چون استعاره‌های مفهومی و نگاشته‌های آنها بر راحتی دسترس‌پذیر است، سخنگویان / مفهوم‌سازان در جریان ارتباطات روزمره، هر زمان به معنی‌های مبتنی بر این نگاشته‌ها نیاز داشته باشند، می‌توانند آنها را بر راحتی به کار ببرند» (کوچش، ۱۳۹۶: ۷). بر اساس همین اصل، زبان‌شناسان شناختی، یک الگو از معنی‌سازی را (تقریباً به اتفاق آرا) فرض می‌گیرند که می‌توان آن را به این صورت توصیف کرد:

مردم بر مبنای تجربه‌های بدنی خود درباره جهان، دانش کسب می‌کنند و درباره جهان مفهوم می‌سازند. بازنمودهای ذهنی ناشی از این تجارب بدنی در فعالیتهای اجتماعی ما حکم، و در جریان آن، این امکان برای ما فراهم می‌شود که جنبه‌های مختلف جهان را با دیگران به اشتراک بگذاریم (همان: ۸).

زبان‌شناسی شناختی معتقد است علاوه بر شباهت‌های عینی از پیش موجود، استعاره‌های مفهومی بر پایه مجموعه‌ای از تجربیات بشر شکل گرفته است؛ از آن جمله می‌توان به روابط تجربی، انواع مختلف شباهت‌های انتزاعی، بنیانهای زیستی و فرهنگی و غیره اشاره کرد (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۲۱). بنابراین، درک مفاهیمی چون خوب و بد، زندگی و مرگ، ظلم و عدل، عشق و نفرت، رشد و فساد و مانند اینها به کمک استعاره‌هایی میسر می‌شود که از طریق تجربه‌های زیستی به دست می‌آید.

در نظریه استعاره‌های مفهومی، استعاره در معنای وسیع‌تر به مثابه مفهوم‌سازی یک حوزه از تجربه برحسب حوزه دیگر، تعبیر می‌شود. حوزه‌ای که برای درک حوزه دیگر به کار می‌رود از حوزه‌ای که می‌خواهیم آن را درک کنیم، نوعاً فیزیکی‌تر، تجربه آن مستقیم‌تر و شناخته‌شده‌تر است؛ حوزه دوم نوعاً انتزاعی‌تر، تجربه آن غیرمستقیم‌تر و کمتر شناخته‌شده است (کوچش، ۱۳۹۶: ۱۴).

۳-۲ انواع استعاره‌های مفهومی

معنی‌شناسان چند الگوی شناختی را فرایندهای اصلی مفهوم‌سازی و انتقال معنا معرفی می‌کنند که هر کدام به اختصار توضیح داده می‌شود.

۳-۲-۱ استعاره‌های جهتی^{۱۰}

به اعتقاد معنی‌شناسان، بدن انسان، اساس خلق بسیاری از استعاره‌های مفهومی واقع می‌شود؛ به عبارت دیگر از آنجا که بدن انسان، مکانمند و فضایی است در تولید و

انتقال بسیاری از مفاهیم نقشی بنیادین دارد؛ به این ترتیب امور غیرحسی و انتزاعی با توجه به موقعیت فیزیکی جسم انسان شناسانده می‌شود.

استعاره‌های جهتی دو نوع از مفاهیم را سازماندهی می‌کند: یکی مفاهیم ساده فضایی مثل بالا / پایین، جلو/ عقب و ... و دیگری مفاهیم مربوط به قلمرو قضاوت‌های ذهنی، احساسات و عواطف، عقاید و

- **بالا ترین** مقام وزارت، استعفا داد.

- **سطح پایین** درآمد، قشر ضعیف جامعه را آزار می‌دهد.

۲-۳ استعاره‌های هستی‌شناختی^{۱۱}

این نوع از استعاره‌های مفهومی، شیوه‌هایی از دیدن مفاهیم نامحسوس مانند احساسات، فعالیتها و عقاید را به مثابه هستی یا جوهر فراهم می‌سازد. تجربه‌های ما از اجسام فیزیکی (بوژه جسم خودمان) بنیانی را برای گسترهٔ وسیع و گوناگونی از استعاره‌های هستی‌شناختی فراهم می‌سازد (لیکاف، ۱۳۹۵: ۵۰)؛ چنانکه در مثالهای زیر می‌بینیم:

- **اصغر کودکی تلخی** داشته است.

در این مثال مفهوم **کودکی** به مثابه خوراکی مفهوم‌سازی شده‌است.

- رضا در **عشق مینا می‌سوزد**.

در این نمونه هم مفهوم عشق به مثابه آتش مفهوم‌سازی شده‌است.

۳-۲-۳ استعاره‌های ساختاری^{۱۲}

استعاره‌های ساختاری به ما اجازه می‌دهد علاوه بر جهت‌مند ساختن مفاهیم، ارجاع به آنها، کمی کردن آنها و...، یعنی عملکردهایی که با استعاره‌های هستی‌شناختی و جهت‌مند ساده نیز امکان‌پذیر است، عملکردهای بسیار بیشتری داشته باشیم. آنها به ما اجازه می‌دهند از مفهومی بشدت ساختمند و آشکارا تعریف شده برای ساختار بخشیدن به مفهومی دیگر استفاده کنیم؛ مانند بحث منطقی، جنگ است (همان: ۱۰۹ و ۱۰۸). در این گونه از استعاره‌ها، یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر نگاشته می‌شود. مفاهیم، متناظر یکدیگر است؛ چنانکه ساختار مفهومی عشق بر ساختار عینی و ملموس سفر نگاشته می‌شود و می‌گوییم: در **مسیر عشق** باید همراه و همدل باشیم.

۳-۳ سبک‌شناسی شناختی

سبک‌شناسی شناختی^{۱۳} رویکرد نوینی است که در دو دهه اخیر رشد و نمو یافته و افقهای نوینی در مطالعات سبک‌شناسی، پیش‌روی پژوهشگران این حوزه گشوده است؛ رویکردی که در واقع مولود مطالعات معنی‌شناسی نوین بویژه نظریات لیکاف و جانسون است. این رویکرد بدرستی بخشی از کارآمدی و ظرفیتهای نهفته نظریات آنان را نشان داده است.

سبک‌شناسی شناختی نوعی تحلیل است که هم دقتها و جزئی‌نگریهای سبک‌شناسی شناختی و هم روشهای زبانشناسی را در بررسی متن ادبی داراست و هم از زمینه‌های نظری و روشمندی در بررسی ساختارها و فرایندهای شناختی بهره می‌گیرد. این ساختارها و فرایندها در واقع همان خاستگاه تولید متن و منشأ درک و دریافت زبانی است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۱۵۹).

پژوهشگر در سبک‌شناسی شناختی دو هدف اساسی را دنبال می‌کند: یکی بررسی و کشف عوامل و زمینه‌های تولید عناصر زبانی برجسته در متن و دیگر بررسی و تبیین فرایندهای درک و دریافت این ساختارهای سبکی از سوی خواننده متن. بنابراین از یک سو به دنبال شناخت «بافت»^{۱۴} است و از سوی دیگر در پی فرایند «تفسیر».

۳-۴ جایگاه استعاره در سبک‌شناسی شناختی

از آنجا که استعاره، کلیدی‌ترین اصطلاح در معنی‌شناسی شناختی است و محور اغلب مباحث این رشته به شمار می‌رود، طبیعتاً در سبک‌شناسی شناختی نیز بررسی جایگاه استعاره‌های مفهومی در شکل‌گیری نظامهای خاص استعاره‌ای متن، اهمیت ویژه‌ای دارد. شناخت الگوهای شناختی استعاره در رویکرد سبک‌شناسی شناختی به قصد تبیین ویژگیهای سبکی هر اثر، اساسی‌ترین کاری است که محقق سبک‌شناس انجام می‌دهد. در این راستا بررسی بسامد انواع استعاره‌های مفهومی، بافتهای گوناگون این استعاره‌ها، نقش آنها در شکل‌گیری ساختارهای بیرونی و درونی اثر و هم‌چنین کارکردی که در انسجام متن دارند از جمله اقداماتی است که افقها و ساحتهای جدیدی از متن را به روی منتقد می‌گشاید.

یکی از شاخصه‌های مهم سبک، مسأله تکرار و تداوم رفتارهای زبانی خاص در یک پیکره متنی است. سبک، زمانی هویت پیدا می‌کند که تکرار و تداوم عناصر صوری و محتوایی در سخن یک گوینده محسوس باشد. لازمه شکل‌گیری سبک

وجود بسامد زیاد مشخصه‌های سبک‌ساز است و نه کاربرد اندک و رخدادهای اتفاقی در متن. بسامد یا میزان تکرار ویژگی سبکی در علم سبک‌شناسی، کلید تفسیر سبک است. تکرار و تداوم در واقع، مهمترین عامل شکل‌گیری سبک است؛ گرچه گاه آگاهانه و قصدی صورت گیرد، تکرار در آثار ادبی، طبیعی و ناخودآگاه است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۹ و ۴۸).

۳-۵ استعاره و انسجام متن

مقصود ما از استعارهٔ خرد^{۱۵} در این مقاله همان نمونه‌های واحدی است که جای جای در متن اثر شناسایی و ذکر می‌شود و هر کدام ذیل نگاشت خاصی قرار می‌گیرد؛ اما استعارهٔ کلان^{۱۶} مفهوم کلی و انگارهٔ عامی است که در تک‌تک استعاره‌های خرد متن پراکنده، و البته «جریان نهفته‌ای است برای استعاره‌های خردی که در روساخت متن ظاهر می‌شود» (کوچش، ۱۳۹۳: ۹۰). آنچه بعضاً در متون ادبی نمود روساختی پیدا می‌کند، استعاره‌های خرد است؛ اما آنچه در زیرساخت این استعاره‌ها وجود دارد، استعاره‌های کلان است که استعاره‌های خرد را سامان می‌بخشد (همان: ۸۹). نکتهٔ قابل تأمل این است که همین درهم‌آمیختگی و ارتباط تنگاتنگ و البته پنهانی و مؤثر این استعاره‌ها سبب نوعی انسجام درونی و محتوایی در متن می‌شود؛ همان انسجامی که مورد نظر رمانتیکها بود و از آن با عنوان وحدت انداموار یاد می‌کردند.

رمانتیکها معتقد بودند که یک اثر ادبی کلیتی است ادبی که در بین اجزای آن پیوندی انداموار و ارگانیک وجود دارد. هر جزء در یک اثر هنری، خواه شعر، خواه رمان، خواه داستان کوتاه و سایر انواع ادبی، موجب ایجاد تأثیرات کلی در ذهن خواننده می‌شود که این تأثیر، هم از تک‌تک اجزا ناشی می‌شود و هم ناشی از ارتباط مجموع اینهاست (مقدادی، ۱۳۹۷: ۵۱۸).

۳-۶ درونمایه و استعاره

درونمایه را فکر اصلی و مسلط بر هر اثری دانسته‌اند و از آن به عنوان خط یا رشته‌ای نام می‌برند که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیتهای داستان را به هم پیوند می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۱۷۴). ماکسیم گورکی می‌نویسد:

مضمون، عبارت از اندیشه‌ای است که از تجربه مؤلف گرفته می‌شود؛ اندیشه‌ای که خود زندگی در اختیار او نهاده است؛ ولی در انبان تأثیرات او به صورت خام

شکل گرفته، او را برمی‌انگیزد که بکوشد تا آن را به شکلی نو درآورد» (همان: ۱۷۷).

بنابراین می‌توان گفت که درونمایه (مضمون) نمودار اندیشه‌های خاص مؤلف و به عبارتی بیانگر جهان‌نگری و بینش شخصی اوست؛ حاصل تأملات، تأثرات، تجربیات و دریافتهای آگاهانه‌ای است که آرام آرام و در طول زندگی، ساختار و قوامی استوار یافته است و اکنون خود را در قالبی نو و خلاقانه نشان می‌دهد.

نوآوری و خلاقیت در طرح و گسترش درونمایه از سویی به پختگی و تکامل آن فکر و اندیشه بستگی دارد و از سوی دیگر حاصل هنرمندی و تسلط نویسنده بر شیوه روایتگری است. شیوه طرح و گسترش مضمون در قدرت و استحکام اثر تأثیر بسزایی دارد؛ به همین دلیل نقش درونمایه در داستان از هر عنصر دیگری مهمتر است. درونمایه عنصری هماهنگ‌کننده و انسجام‌بخش است و به عناصر دیگر هویت و جهت می‌دهد.

داستان وقتی می‌تواند داستان خوبی باشد که ساخت و ترکیب آن در عناصر تشکیل دهنده‌اش وحدت و یکپارچگی داشته باشد و همه عناصر حیاتی و اساسی در آن به هم پیوسته و هر عنصری دلالت ضمنی بر عنصر دیگر بکند. این خصوصیت، یعنی ایجاد هماهنگی و وحدت را درونمایه در داستان به عهده می‌گیرد (همان: ۱۷۳).

از جمله راه‌های پرورش درونمایه، بهره‌گیری عالمانه از نمادها، کنایات و استعاره‌های متعدد در متن است. به کارگیری درست این ابزارها از سویی جنبه‌های مختلف اندیشه‌های مؤلف را آشکار می‌کند و از سوی دیگر پراکنش یکنواخت آنها در متن موجب پیوستگی و انسجام آن می‌شود.

استعاره‌های مفهومی به لحاظ خاستگاه ویژه‌ای که در اندیشه و زبان انسان دارد، خواسته یا ناخواسته بر چنین امری - پرورش درونمایه - تأثیر خواهد گذاشت. به همین دلیل اتخاذ رویکرد شناختی در بررسی هر متن بروشنی قوت و ضعف درونمایه آن را آشکار می‌سازد؛ به عبارت دیگر درونمایه می‌تواند به شکل طرحواره محوری در سراسر اثر گسترده شود و همچون شبکه‌ای منسجم و یکپارچه تمام عناصر ریز و درشت متن را به یکدیگر پیوند بزند. این طرحواره محوری و کلان نیز حاصل همان نمادها، تصاویر و استعاره‌های منفردی است که در جای جای اثر به کار رفته است.

۳-۷ درونمایه در سمفونی مردگان

سمفونی مردگان، شناخته‌شده‌ترین اثر عباس معروفی است که پس از انتشار بسرعت جایگاه خود را در میان آثار داستانی ایران پیدا کرد و مورد قبول بسیاری از منتقدان و صاحب‌نظران قرار گرفت. این رمان از ساختاری نو و شیوهٔ روایتی مدرن بهره‌مند است. سمفونی مردگان دارای چهار موومان است. موومان پایانی در واقع بازگشتی است به موومان یکم و بخش دوم آن است که به شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته شده و با زاویهٔ دید مرکب سوم شخص و اول شخص درونی اورهان و برخی شخصیت‌های دیگر روایت شده است.

معروفی در این رمان دو زمان را روایت می‌کند: بیست و چهار ساعت پایانی زندگی اورهان که در واقع زمان خطی و بیرونی اثر است و چهل و سه سال از تاریخچهٔ خاطرات خانوادگی و اوضاع سیاسی-اجتماعی اردبیل. او در این روایت به «ترسیم زندگی یک خانواده، تاریخچهٔ بیماریها، آشفتگیها و دیوانگیهای الگویی و گره‌های سرکوفتهٔ جنسی» (یاوری، ۱۳۸۹: ۱۶۲) آنها می‌پردازد.

برجسته‌ترین مضمون اثر، تقابل دو برادر است به نامهای اورهان و آیدین که یکی نمایندهٔ جامعهٔ سنتی، متعصب و منفعت‌طلب است و دیگری نمایندهٔ قشر روشنفکر، متجدد و آزادخواه. نویسنده با ذکر ترجمهٔ آیه ۲۶ سورهٔ مبارکهٔ مائده، که به داستان هابیل و قابیل اشاره می‌کند، آن را در بستر تاریخی کهن گسترانده است. همین امر برخی از پژوهشگران و منتقدان را به گمان انداخته است که درونمایهٔ اصلی اثر باید مفهوم اساطیری «برادرکشی» و مسأله «مرگ و مرگانندیشی» باشد (هاشمیان و دهقان‌پور، ۱۳۸۹؛ پورعزیز، ۱۳۹۵؛ امیدعلی، ۱۳۹۷)؛ حتی خود مؤلف نیز بر محوری بودن این مضمون تأکید می‌کند:

من هابیل و قابیل درونم را روایت می‌کنم. مصداق قابیل در رمان، اورهان و مصداق هابیل آیدین است. همه چیز نسبی است. بد بد و خوب مطلق وجود ندارد؛ به عبارت دیگر اختلاف آیدین و اورهان نزاع ازلی و ابدی است؛ به همین دلیل این نوع درونمایه به زمان خاصی تعلق ندارد بلکه تمام زمانها را دربرمی‌گیرد (پورعزیز، ۱۳۹۵: ۶۸).

واقعیت این است که محدود کردن آثار برجستهٔ داستانی-بوئیه رمان- به یک درونمایه، بخش مهمی از موجودیت و توان آن آثار را محو و سرکوب می‌کند. به اعتقاد

برخی از صاحب‌نظران، آثار بزرگ ادبی از جمله رمان و شعر، تنها یک درونمایه ندارند؛ بلکه ممکن است در کنار درونمایه اصلی، یک یا چند درونمایه فرعی و ضمنی هم باشد که این درونمایه‌های ضمنی «در معانی تصاویر تکوین یابنده تجسم و نمود می‌یابد» (آبرامز، ۱۳۸۷: ۲۵۶). هاوتورن معتقد است که «رمان پیچیده، مسلماً مستعد تحلیل بر حسب شمار زیادی از درونمایه‌های مختلف و چه بسا در هم تنیده است» (۱۳۹۵: ۸۳). او هم چنین از درونمایه آشکار و پنهان سخن می‌گوید و می‌نویسد: «یا نویسنده آگاهانه قصد کرده است چنین باشد یا متقابلاً، خواننده/منتقد آن را در مقام عنصری کشف می‌کند که شاید حتی نویسنده هم بر آن وقوف نداشته باشد» (همان: ۸۲). بنابراین اگر گاهی نویسنده هم از درونمایه آشکاری در اثر خود سخن می‌گوید و احياناً دیگر درونمایه‌های پنهان آن را نمی‌بیند، ناشی از همین ویژگی پنهان بودن درونمایه‌ها است.

۴. بحث و بررسی

یافتن الگوهای استعاری مسلط بر متن در سبک‌شناسی شناختی، راه ارزیابیها و تحلیلهای بعدی را باز می‌کند و سبک‌شناس می‌تواند بر اساس الگوها به نتایجی منطقی و علمی برسد. بر همین اساس در رمان سمفونی مردگان برای هر یک از انواع سه‌گانه استعاره‌های شناختی، که در بخش مقدمه معرفی شد، نمونه‌های فراوانی به دست آمد. در ارزیابی و دسته‌بندی این نمونه‌ها مشخص شد که از میان انواع استعاره‌های جهتی، بیشترین تعداد مربوط است به الگوی جهتی «بالا/پایین» و از میان استعاره‌های هستی‌شناختی، بیشترین بسامد را الگوی «انسان، حیوان است» دارد. هم چنین از مجموع استعاره‌های ساختاری، الگوی استعاری «زندگی، جنگ/رقابت است» بیشترین بسامد را دارد.

۴-۱ کلان استعاره جهتی (بالا-پایین)

استعاره جهتی بالا-پایین بیشترین بسامد را از میان انواع استعاره‌های جهتی در رمان سمفونی مردگان دارد. نگاشت استعاری بالا-پایین در این اثر در راستای عینی‌سازی مفاهیم متضادی چون قدرت-ضعف، تواضع-غرور، آزادی-اسارت، خوب-بد و

امثال اینها به کار رفته است؛ اما بیشترین آنها به مفهوم «قدرت-ضعف» مربوط است که نگاشت استعاری آن چنین است: «قدرت، بالاست/ضعف، پایین است.»

این الگو به شکل طرحواره‌ای استعاری، درونمایهٔ محوری رمان را بازآفرینی و القا می‌کند: «جامعهٔ ایران جامعه‌ای دوقطبی و طبقاتی است». در طبقهٔ بالا نمایندگان «جریان فکری سلطه‌جو و گروه حاکم» مستقرند. پدر و اورهان، نمایندهٔ جامعهٔ مردسالار و متعصب ایرانی هستند. ایاز پاسبان، نمایندهٔ حاکمیت وقت ایران و حافظ امنیت است که بر تمام مقدرات مردم، حتی پدر و اورهان مسلط است. آقای گُرد، نمایندهٔ استعمار پیر انگلیس است و انوشیروان آبادانی، نمایندهٔ استعمار نو امریکایی، سربازان و نیروهای روس هم نمایندهٔ استثمار شوروی هستند و خانوادهٔ میرزایان، نمایندهٔ قشر سرمایه‌داری است که با بهره‌کشی از نیروی کار ارزان و خلاق ایرانی، خانهٔ آمال و آرزوهای خود را در جای دیگری (امریکا) بنا می‌کند.

پیش از پرداختن به نمونه‌ها باید اشاره کرد که این استعاره‌ها به دو شکل در اثر به کار رفته است: یکی استعاره‌هایی که از زبان راوی داستان یا دیگر شخصیت‌ها بیان می‌شود و غالباً قراردادی و خودکار است و دیگر از طریق نمادها و تصاویر و موقعیتهای فیزیکی و مکانی طراحی شده در اثر که احیاناً حاصل تأمل و تعمّد نویسنده است. به این نوع دوم، استعاره‌های بدیع می‌گویند. معنی‌شناسانی چون لیکاف، ترنر و گیز بر این باورند که «شاعران [و نویسندگان] برای خلق زبان غیر قراردادی و «ایماژها» از زبان و تفکر روزمره بهره می‌برند» (کوچش، ۱۳۹۳: ۸۳)؛ یعنی اساس خلق استعاره‌های بدیع و شاعرانه در هر متنی، زبان خودکار و فرایند شناختی ذهن است. نمود استعاره‌های بدیع در سمفونی مردگان را می‌توان در موقعیتهای نمادینی چون تصویر اتاق بالا، زیرزمین، آشپزخانه و پستوی خانهٔ پدری، گودالی که کارخانهٔ پنکه سازی در آن قرار گرفته، زیرزمینی که آیدین در آن مشغول کار است و شورآبی، پاپاخ و پالتو، پرنده‌هایی چون کلاغ و مرغ مهاجر و پرندهٔ صلح مشاهده کرد. هرکدام از این تصاویر به این دلیل که از ویژگی تکرار برخوردارند، هم به نماد تبدیل شده است و هم نوعی موتیف (بنمایه) به شمار می‌رود و مضمون خاصی را در رمان تقویت می‌کند.

با توجه به این مباحث در نمونه‌های زیر نشان داده می‌شود که هریک از قشرهای جامعهٔ طبقاتی ایران، چگونه به کمک استعارهٔ جهتی بالا-پایین، معرفی و تصویرسازی

شده است:

الف) پدر و اورهان: جابر اورخانی پدری است متعصب، سنتگرا، خرافی و منفعت طلب. او از میان فرزندانش از اورهان بیشتر حمایت می کند؛ زیرا افکار و رفتارش شبیه پدر است. در مقابل، آیدین را بشدت سرزنش و سرکوب می کند؛ چراکه با این افکار و کردار مخالف است و تفکراتی نوگرایانه دارد.

بنابراین پدر و اورهان نماینده جامعه سنتی و مردسالار ایرانی هستند و با افکار مخالف و هم چنین حضور زن در کنار خود و در جامعه، میانه ای ندارند.

زمانی بود که پدر وقتی از پله ها بالا می رفت؛ دستش را به نرده های لوله ای می گرفت و می شمرد. بیست و یک. آنجا پاپاخش را برمی داشت و به جارختی می آویخت. پالتوش را می کند و می تکاند و می آویخت (معروفی، ۱۳۸۶؛ ۱۱).

پاپاخ و پالتو دو نماد مهم و مؤثر در رمان سمفونی مردگان است. پالتو و مخصوصاً پاپاخ را به تن و سر افرادی می بینیم که عموماً از یک تیپ و طبقه هستند؛ پدر، ایاز، اورهان. ارزش و اهمیت پاپاخ در نظر پدر تا جایی است که به اورهان می گوید: «وقتی باد به زیر لبه پاپاخت بیفتد، بلندش می کند؛ مراقب باش» (همان: ۱۴). انگار پاپاخ بخشی از هویت آنها و نشانه اقتدار و مردانگی شان است. در این نمونه، که اولین تصویر پدر در رمان است، او را بالای پله ها و همراه با نشانه های مردانگی می بینیم.

دفترها را در چارچوب چرتکه گذاشت و یادش رفت آن را در کُشو میز بگذارد و درش را قفل کند؛ اما پاپاخ را فراموش نمی کرد. تابستان و زمستان سرش بود. موقع کار آن را روی میز می گذاشت و بعد که می خواست برود برمی داشت. برداشت؛ به سر گذاشت و دکمه های پالتو را بست (همان: ۱۳).

این نمونه به زمانی مربوط است که ایاز حجره را ترک کرده است و اورهان در وسوسه رفتن به شورابی است. تا زمانی که ایاز حضور دارد، خبری از پاپاخ برای اورهان نیست؛ اما همین که او می رود، اورهان پاپاخ بر سر می گذارد؛ پالتو می پوشد؛ می ایستد؛ به کارگرها فرمان می دهد و شخصیت و موجودیت می یابد. در واقع تا وقتی ایاز هست، اورهان در موضع ضعف است و در نبودن او قدرت و هویت می یابد. هنگامی که پاپاخ بر سر افراد است، قدرت و هویت مردانگی دارند. سر هم بالاترین نقطه بدن است؛ به این ترتیب این نگاشت شکل می گیرد: قدرت، بالا است/ ضعف، پایین است.

«[پدر] مثل همیشه لبهٔ پاپاخ را محکم به کف دست کوبید و با خشم گفت: «اگر من نباشم...» پاپاخ را به سر گذاشت و از پله‌ها که سرازیر شد پرسید: «کلاس چندم باید بنویسمشان؟» (همان: ۹۴) در این تصویر هم پدر را بالای پله‌ها و همراه پاپاخ و در حال خشم و اقتدار می‌بینیم.

«پدر با آن پوستین، درست مثل وقتی که بر تخت پوست می‌نشست، ابهت داشت» (همان: ۱۱). «اورهان دستش را به نرده‌های لوله آهنی گرفت و شمرد. بیست و یک پله رفت بالا» (همان: ۲۹۶).

«[اورهان] یادش رفته بود پاپاخ را بردارد. به رسم عادت برمی‌گشت که یک چیزی را بردارد. همیشه چیزی را فراموش می‌کرد؛ اما نه پاپاخ. و این بار پاپاخ» (همان: ۳۱۳). این نمونه به زمانی مربوط است که اورهان در قهوه‌خانه شورابی تنها و بی‌پناه مانده است و هیچ امیدی به زنده ماندن ندارد؛ به همین دلیل ابزار و نشانه قدرت مردانگی (پاپاخ) نیز از او جدا می‌شود. «پدر با وقار خاصی مرد. با همان ابهت همیشگی. کف اتاق بزرگ طبقهٔ بالا رو به قبله اش کرده بودیم... من سمت راست پدر نشسته بودم و آیدین سمت چپ» (همان: ۳۴۹).

ب) **ایاز پاسبان:** او نمایندهٔ حکومت و حافظ «قانونهای جامعهٔ پدرسالار» (یکتا، ۱۳۸۳: ۱۷۴) و نظم موجود است. جابر و اورهان به او اعتماد کامل دارند و به عنوان مشاور و پشتیبانی راستین، گوش به حرفها و مشورتهايش می‌سپارند. «او روشنگر راه کسانی است که جز با زور و قلدری قادر به ادامه بقا نیستند» (همان: ۱۲۹). ایاز نیز در این جامعهٔ دو قطبی در جایگاه برتر قرار دارد: «پاپاخش را بر سر گذاشت؛ ایستاد؛ دکمه‌های پالتوش را به ترتیب از پایین به بالا بست؛ صاف و مرتب» (معروفی، ۱۳۸۶: ۱۲). به سر گذاشتن پاپاخ و پوشیدن پالتو نشانهٔ مردسالاری و جامعهٔ مردسالار ایران است. به کار بردن فعل «ایستاد»، توصیف بستن دکمه از «پایین به بالا» و «صاف و مرتب» بودن او، دیگر نشانه‌هایی است که بر این مفهوم تأکید می‌کند. در ادامه نیز برای تأکید بیشتر چنین آمده است: «آن وقت با تحکمی انگار به مادون گفت: «چه می‌کنی؟»» ([پدر] خوشحال سوی ایاز خیز برداشت که بالای پله‌ای ایستاده بود و به جماعت چشم دوخته بود» (همان: ۹۲).

پ) **آقای لُرد انگلیسی:** او صاحب کاخانهٔ پنکه‌سازی است. کارگران زیادی هر روز به انتهای گودالی (استعارهٔ جهتی؛ نماد ضعف) می‌روند که کارخانه در آنجا قرار داشت و تا شب برای او کار می‌کردند. جابر بشدت شیفته و طرفدار اوست: «آقای لُرد موقعی که با پدر دست می‌داد، گفت: «به این صد سال فکر نکنید، به نفع شماست که زیر نظر ما باشید» و خندید» (همان: ۳۴۶).

ت) **چتربازها و نیروهای روسی:** این نیروها در سراسر رمان حضور پررنگی دارند. این نیروها در ایران آن روزگار با اختیار و آزادی تمام بر جان و مال مردم مسلط بودند و منافع خود را در کشور تأمین می‌کردند. معروفی این نفوذ و سلطهٔ بی‌قید و شرط را در قالب استعاره‌های جهتی به این شکل نشان می‌دهد:

و سر شب هواپیماهای روسی دسته دسته چترباز پیاده می‌کرد» (همان: ۹۸). بعد از ظهر یک روز پر گرد و غبار [سربازان روسی] چنان با ضرب در می‌زدند که [پدر] ناچار شد آیدا را در سوراخ زیر پله پنهان کند» (همان: ۱۰۷). «فرمانده گروه یک کلاه خز به آیدین داد که مال خودش باشد؛ اما سالها بعد وقتی که آیدین مشاعرش را از دست داده بود و نمی‌توانست کلاه خز را با پاپاخ کهنهٔ پدر از هم تمیز دهد، اورهان آن را به سر می‌گذاشت و دکمه‌های پالتوش را می‌بست و به حجره می‌رفت» (همان: ۱۰۸). «چتربازها همچنان در شهر فرود می‌آمدند» (همان: ۱۱۵).

ث) **انوشیروان آبادانی:** پس از افول سلطهٔ روس و انگلیس در ایران، استعمار امریکایی بر مقدرات کشور خیمه می‌زند. آبادانی آرشیفتکتی است که در مریکا درس خوانده است و در بازگشت به عنوان نمایندهٔ استعمار نو در ایران به اصرار خود و به‌رغم رضایت پدر با آیدا ازدواج می‌کند و او را به آبادان می‌برد. او در برخوردهایش با جابر از موضع قدرت سخن می‌گوید. نویسنده، این برتری را در قالب چند استعارهٔ جهتی به تصویر کشیده است:

پدر متحیر مانده بود که چرا مرد غریبه بی‌تعارف وارد خانه شده و دارد سوی پله‌ها می‌رود. [در واقع وارد قلمرو شخصی پدر (ایران) می‌شود]. با این حال احترامش کرد و گفت: «بفرمایید بالا. بفرمایید.» مرد در پاگرد اول پله ناگاه ایستاد و گفت: «آبادانی هستم.» پدر گفت: «خوش آمدید» و او را به اتاق خودش در طبقهٔ بالا راهنمایی کرد. [آبادانی] در حالی که به پنجره‌ها و دیوارها نگاه می‌کرد به صدر اتاق رفت و درست کنار تخت پوست پدر نشست. پدر مثل آدمهای طلبکار،

درست روبه‌روی آبادانی، دوزانو نشست» (همان، ص ۱۳۶). «پدر چندی شد ولی سکوت کرد و سرش را زیر انداخت» (همان: ۱۳۷).

ه) **خانوادهٔ میرزایان:** آیدین پس از فرار از خانه و از ترس نیروهای امنیتی از کارخانهٔ یک خانوادهٔ ارمنی سردر می‌آورد و در زیر زمین کلیسای آنها مشغول قاب‌سازی با چوب می‌شود. این موقعیت مکانی و جهتی خود به شکلی استعاری بازگوی موقعیت ضعیف آیدین و برتری میرزایان است:

[میرزایان گفت:] «هرچه فکر می‌کنم می‌بینم هیچ جا امن نیست مگر زیر زمین کلیسا.» آیدین گفت: «من حاضرم در یک غار زندگی کنم و به هدفم برسم. پدرم می‌خواهد مرا به زانو در آورد» (همان: ۲۰۶). «رفتیم توی ساختمان. دم پله‌ها [سورملینا] دستم را گرفت. بعد رفتیم بالا. اتاق بالا پشت دریهای سفید داشت» (همان: ۲۳۳).

اما ساکنان طبقهٔ زیرین و قشر ضعیف و فرودست عبارتند از زنان و دختران، کارگران، فقرا، شاعران و روشنفکران که در نمونه‌های زیر به آنها می‌پردازیم:

الف) مادر و آیدا: «یک خواهری هم بود که اسمش «آیدا» بود. آن پشت و پسله‌ها در آشپزخانه یا انباری از درد رماتیسم می‌ساخت و می‌سوخت و سوخت» (همان: ۱۱). آیدا تنها دختر خانواده است که به همراه مادر همواره در پشت و پسله‌ها و در آشپزخانه یا انباری (مکانهای پست و درجه دوم خانه) به سر می‌برد. «آیدا همهٔ عمر در شب می‌زید تا توسری خور مردان باشد؛ حتی برادر کوچکترش اورهان» (یکتا، ۱۳۸۳: ۱۲۶). «[پدر] از مادر کمک می‌گرفت و از او می‌خواست که آیدین را در آشپزخانه تربیت کند. و آیدا در آشپزخانه نم می‌کشید و با تنهایی وحشت بار خو می‌گرفت» (معروفی، ۱۳۸۶: ۹۲). مادر نیز به حکم «زن» بودن، تحت سلطه و سیطرهٔ نگاه و تفکر مردانه و مردسالارانهٔ جابر، یک عمر در سایه و پستوی نمور زندگی کرد.

ب) یوسف: یوسف برادر میانی است که به تقلید از چتر بازهای روس، خود را با چتر پدر از پشت بام خانه به پایین پرت می‌کند و علیل می‌شود. هر چند یوسف برای پدر همانند اورهان دوست‌داشتنی است و او را از جنس خودش می‌بیند و در جایی می‌گوید: «به خودم رفته است»، پس از آن حادثه به موجودی بی‌خاصیت و مصرف‌کننده تبدیل می‌شود. در این وضعیت، دیگر یوسف هیچ سود و منفعتی برای

پدر ندارد؛ به همین دلیل او را به زیرزمین منتقل می‌کند و هیچ توجهی به حال او نمی‌شود.

مادر کمک کرد که او را به اتاق زیرزمین برسانیم» (همان: ۲۲). «یوسف بعد از آن سقوط حالا به یک تکه گوشت بی‌مصرف تبدیل شده بود که صبح تا شب، شب تا صبح بی‌وقفه بخورد و پس بدهد. گوشه اتاق پایین افتاده بود، بی‌حرکت و بی‌حرف (همان: ۶۶).

پ) آیدین: او فرزند ارشد خانواده است و روحیه‌ای لطیف و شاعرانه دارد؛ چندان پیرو اخلاق و پیشه پدر نیست؛ به همین دلیل از سوی او طرد و تحقیر می‌شود. بی‌رغبتی آیدین به ادامه شغل پدر و میل به ادامه تحصیل و خارج شدن از زادگاهش و ازدواج با بیوه ارمنی که سه سال از او بزرگتر است، حاکی از دگراندیشی او و مقابله با سنتهای خانوادگی و جامعه است (یکتا، ۱۳۸۴: ۱۷۴). و سرانجام تحت این فشارهای ذهنی و با مغز چلچله‌ای که اورهان به او می‌خورد، کارش به دیوانگی و پریشانحالی می‌گردد. معمولاً او را در موقعیتهای مکانی‌ای چون زیرزمین خانه یا کلیسا و... می‌بینیم: «شب که در اتاقم پای پنجره به آسمان نگاه می‌کردم، صدای پلک زدن و فکر کردن آیدین را از زیرزمین خانه می‌شنیدم» (معروفی، ۱۳۸۶: ۷۶). «آیدین سرش را از زیرزمین بیرون می‌آورد که ببیند چه خبر است» (همان: ۲۹۵).

۲-۴ کلان استعاره هستی‌شناختی (انسان، حیوان است)

یکی از پرتکرارترین استعاره‌های هستی‌شناختی در رمان سمفونی مردگان، استعاره کلان «انسان، حیوان است»، است. کاربرد این نگاشت در متن می‌تواند گونه‌ها و اهداف مختلفی داشته باشد؛ به طور مثال اگر نویسنده انسان را به حیوانی محبوب و مورد پسند تشبیه کند، هدف او تقدیس و تکریم و برترشماری مشبه است؛ مانند دیو چو بیرون رود فرشته درآید و اگر مشبه به حیوانی منفور و کریه یا ویژگی از آنها باشد، هدف نویسنده توهین، تحقیر و اصطلاحاً «فروترشماری» مشبه است؛ مانند دیو در مثال پیش. با توجه به آنچه پیش از این بیان شد در جامعه طبقاتی، گروه برتر و صاحبان قدرت و حاکمیت براساس برخی مبانی فکری و ایدئولوژیک حاکم، گروه زیردست خود را پست و بی‌ارزش تلقی می‌کنند. طبیعتاً چنین نگرشی سبب می‌شود تا گفتمان خاصی در میان طبقه برتر شکل بگیرد و همواره در رویارویی با طبقه فرودست از الفاظ و عباراتی

توهین‌آمیز و سرکوب‌کننده استفاده کنند. گروه برتر در سایهٔ چنین تفکر خطرناکی این حق را برای خود قائل می‌شود که طبقهٔ ضعیف را زیر سلطه درآورد و از او به عنوان موجودی بی‌ارزش کار بکشد و در نازلترین سطح قرارش دهد:

ایاز گفت: «مثل شیر پشت سرت ایستاده‌ام» (همان: ۹). در اینجا، ایاز خود را شیری شجاع و قوی، توصیف می‌کند؛ موجود برتر. گفت: «مارتا به سگ لرزه افتاده‌ای؟» (همان: ۱۴) خطاب اورهان است به مارتا؛ گدایی که در سرمای کاروانسرا کز کرده است و گدایی می‌کند. «اگر آیدین در خانه بند می‌شد، کافی بود بگویم: «سوجی کجایی؟» آدمی پوشیده در پالتو بلند، شال گردن و پاپاخ کهنه پدر، مثل یک گراز از آن سوراخ بالا می‌خزید و حضور خود را بی کوچکترین صدایی اعلام می‌کرد» (همان: ۱۵). اورهان، آیدین را به شکل گراز (حیوانی منفور) می‌بیند و فعل خزیدن را برای رفتار او به کار می‌برد تا ترس و تسلیم و حقارت را بیشتر در وجود او نمایان سازد. گفتیم: «تو اینجا چه می‌کنی، نره غول؟» (همان: ۲۰). نره غول استعارهٔ بالکنایه‌ای است برای وصف افراد درشت‌هیکل و کریه (انوری، ۱۳۹۰: ج ۲/ ۱۵۹۷). در اینجا اورهان خطاب به آیدین از این کنایه استفاده می‌کند. «محکم کوبیدم روی میز و گفتم: «خر هم از من بزرگتر است و احترامش واجب» (معروفی، ۱۳۸۶: ۲۷). اورهان به کنایه آیدین را خر می‌نامد و معتقد است که چون برادر بزرگتر است، لزومی ندارد به او احترام بگذارد.

«پدر نگاهی به بقیهٔ کتابهای روی طاقچه انداخت و ناگاه برگشت: «توله سگ، باز هم چرندیات می‌خوانی؟» (همان: ۴۰) پدر خطاب به آیدین از ناسزای «توله سگ» استفاده می‌کند و او را مورد تحقیر و توهین قرار می‌دهد. در چند نمونهٔ زیر نیز این جریان را می‌بینیم:

- پدر گفت: «کره بز تو آنجا چه می‌کنی؟» (همان: ۱۰۳) [خطاب به آیدین]
 - پدر گفت: «مگر آن یکی [آیدین] در دوازده ماه تخم دو زده می‌کند؟» (همان: ۲۳۵)
 - و به آیدین گفت که او به قول انگلیسیها یک احمق تمام عیاری است که به اندازهٔ الاغ هم نمی‌فهمد (همان: ۳۴۵).
 - باز پدر جلو چشمم زنده شد: «این جانور هنوز زنده است؟» (همان: ۳۰۶)
- [منظورش یوسف است.]

- نشخوار می‌کرد و خیره می‌شد و تکان نمی‌خورد (همان: ۳۰۷) [منظورش یوسف است].
- و..

۱-۲-۴ تحلیل مختصر استعاره «انسان، حیوان است»

استعاره‌هایی که برشمردیم از زبان افراد خاصی بیان شده است: پدر، ایاز و اورهان. مخاطب این استعاره‌ها عبارتند از: ایاز، اورهان، آیدین، جمشید، مارتا. پدر، این استعاره‌ها را بیشتر خطاب به آیدین و برای تحقیر و توهین به کار می‌برد و در یک جا هم خطاب به همه بچه‌هایش. ایاز از این استعاره‌ها در راستای خوب و بزرگ جلوه دادن خودش در چشم خانواده اورخانی بهره می‌برد و اورهان برای توهین و تحقیر زیردستان خود از جمله آیدین، مارتا گدا و جمشید دیلاق و پیرمرد از آنها استفاده می‌کند.

بنابراین نگاهی تک‌بعدی و تمامیت‌خواه از سوی طبقه حاکم نسبت به طبقه زیردست و روشنفکر در جامعه طبقاتی و نابرابر مشاهده می‌شود. طبقه برتر در چنین وضعیتی همواره به دنبال تحقیر و سرکوب گروه مقابل خود است. چنین منشی نتیجه قطعی و قهری انسان سلطه‌جو و حیوان‌صفت در جامعه نابرابر است.

۳-۴ کلان استعاره ساختاری (زندگی، جنگ / رقابت است)

یکی از کارکردهای شناختی ذهن انسان، مفهوم‌سازی و صورت‌بندی مفاهیم انتزاعی در قالب پدیده‌های ملموس و عینی است؛ یعنی ساختار و جزئیات یک امر حسی و ملموس را بر ساختار امری انتزاعی می‌نگارد و میان آنها تناظری برابر پدید می‌آورد. در هر استعاره ساختاری دو فرایند در کار است: اولاً، یک مفهوم بر اساس مفهوم دیگر ساختار می‌یابد؛ برای نمونه مفهوم زندگی را در قالب جنگ / رقابت می‌فهمیم. ثانیاً، روابط حاکم بر مفاهیم ناظر به جنگ در مورد مفاهیم مرتبط با زندگی به کار می‌رود. بنابراین در استعاره ساختاری با دو نوع ساختاردهی روبه‌رو می‌شویم: یکی در خود مفهوم و دیگری در مورد روابط میان مفاهیم مرتبط با آن مفهوم (قائم‌نیا، ۱۳۹۷: ۷۰).

در استعاره «زندگی، جنگ / رقابت است» با مفهوم انتزاعی (زندگی) و مفهوم عینی (جنگ) روبه‌رو هستیم. هر یک از این دو مفهوم، ساختارها و ویژگی‌های جزئی‌تر خود را دارد که به آنها استقلال می‌بخشد؛ اما شباهتهایی میان ساختارها و اجزای آنها، سبب

می‌شود ذهن انسان برای تبیین و مفهوم‌سازی یکی (زندگی) از ساختار دیگری (جنگ) استفاده کند. شکل‌گیری چنین نگاشتی در ذهن انسان به جهان‌نگری و عوامل فکری و فرهنگی او بستگی دارد؛ چنانکه همین مفهوم به کمک حوزه‌های ملموس (مبدأ) دیگری چون سفر، ساختمان، جنگ، بازی و... نیز ساختاربندی می‌شود. در سمفونی مردگان نظام شناختی حاکم بر متن، نگاشت «زندگی، جنگ است» را برجسته و معرفی کرده که خود برابند نظام‌های شناختی کلانتری است؛ مثل «جامعه، ساختمان است» و «انسان، حیوان است».

زندگی		جنگ / رقابت
حضور افراد در جریان زندگی	←	حضور افراد در صحنهٔ جنگ
وجود دوگروه در مقابل هم برای کسب منفعت	←	حضور دو گروه در دو جبههٔ نبرد
تلاش هر گروه برای کسب منافع	←	تلاش هر جبهه‌ای برای کسب پیروزی
تلاش برای از بین بردن رقیب	←	تلاش برای شکست دشمن
وجود طرح و برنامه برای موفقیت در زندگی	←	وجود نقشه و برنامه برای حمله و دفاع

«زندگی، جنگ است»، نتیجهٔ حتمی جامعهٔ طبقاتی است. پر واضح است که در چنین جامعه‌ای هر طبقه درصدد حفظ موجودیت و منافع خود است. این نگرش در هر طبقه ویژگی‌های خاص خود را دارد. طبقهٔ برخوردار در تلاش کسب منافع حداکثری و تصاحب مال، فکر و توان دیگران است ولی طبقهٔ مستضعف می‌کوشد تا موجودیت خود را از دست ندهد و تنها زنده بماند. البته قشر روشنفکر، که در این طبقه حضور دارد، بیشتر از منافع و موجودیت خود دفاع می‌کند؛ ولی قشر کارگر و ضعیف جامعه به بقا و حیاتی حداقلی اکتفا می‌کند. در سمفونی مردگان، این نگاشت محوری را در گفتگوهای افراد با یکدیگر و در کلیت و ماهیت روابط میان افراد جامعه بروشنی می‌بینیم.

ایاز گفت: «مثل شیر پشت سرت ایستاده‌ام...» (معروفی، ۱۳۸۶: ۸). این جملهٔ ایاز بیانگر موضع‌گیری و حمایت و مقاومت او در جبهه‌ای خاص علیه دشمنی مشخص است. حس رقابت/ نبرد میان اورهان و آیدین در صحنهٔ مسابقهٔ کودکان‌های که برای

رسیدن به پره‌های شکسته در کارخانه پنکه‌سازی انجام می‌شود به شکلی نمادین به تصویر کشیده شده است. این صحنه از زبان اورهان روایت می‌شود: [آیدین] گفت: «اگر خیال می‌کنی که با این توهین‌ها وادارم می‌کنی از دور بروم بیرون کور خوانده‌ای» (همان: ۲۷). از دور بیرون کردن و گری خواندن دو برادر برای یکدیگر نشان‌دهنده رقابت و دشمنی آنهاست.

مادر همه راه‌ها را بسته بود» (همان). اورهان برای حمله به حریف خود به دنبال راه مناسب است؛ اما مادر همه راه‌ها را بسته است. مادر همه امکانات و مواضع تهاجمی را از او گرفته است. توی دلم گفتم: «به خدا قسم نابودت می‌کنم برادر» (همان: ۲۸).

اورهان با بغض و خشم سوگند می‌خورد که آیدین را نابود کند. «جوری راه می‌رفت که انگار پشتم را به خاک مالیده است و من نمی‌دانستم چرا شب و روز بیست و چهار ساعت است» (همان: ۳۴). این نمونه نیز بیانگر حس رقابت و دشمنی میان دو برادر است: یکی فریفته مال و ثروت و دیگری شیفته کتاب و آگاهی. آیدین با خواندن چند سطر از یک روزنامه وارونه، پشت اورهان را به خاک می‌مالد و تحقیر و تخریش می‌کند.

«بعد از آن آتش‌سوزی رنجیده بود؛ انگار خودش سوخته بود و سوخته بود. او در خشم پدر و پدر در خشم طبیعت» (همان: ۵۵). زندگی عرصه نبرد و ستیز با نیروهای گوناگون است. گاهی انسانها با خود دشمنی می‌کنند و گاهی این طبیعت است که رو در روی انسان می‌ایستد و با تمام وجود با او می‌جنگد. «جواز را به نام خودم به ثبت رساندم. ایاز پاسبان گفت: «ده قدم جلو افتاده‌ای. حالا ...» (همان). ایاز هم زندگی را عرصه رقابت می‌بیند؛ اما دیدگاه او با آیدین بسیار متفاوت است. آیدین در نگاهی کلی، همه افراد جامعه بیمار را تباه‌شده می‌بیند. او کاملاً انسانی و از دید روشنفکری مصلح سخن می‌گوید در حالی که ایاز و امثال او با نگاهی سطحی و منفعت‌طلبانه به فکر غلبه بر منابع طبقه مقابل خود هستند. «چشمم را بستم دیدمش که با یک کارد می‌خواهد هندوانه سرخ مرا از وسط قاچ کند» (همان: ۷۷). اورهان حتی در خواب هم نگران وجود آیدین است. هندوانه سرخ، ارث پدری است و او نگران از دست دادن آن است و آیدین را در این زمینه رقیب خود می‌داند.

پدر [...] درست کنار ایاز ایستاد و پرسید: «نه خبر؟»

«امن و امان.»

«باخته‌ایم یا برده‌ایم؟» (همان: ۹۶). در این نمونه نیز پدر نگران تحولات جامعه است و زندگی برای او در چنین جامعه‌ای مانند جنگ و رقابت است.

پدر گفت: «چه باید کرد ایاز؟»

«باید جلوش را گرفت.»

پدر گفت: «من که دیگر حریفش نمی‌شوم» (همان: ۱۶۵). پدر و ایاز، آیدین را رقیب و دشمن فرض می‌کنند که با وجود سرسختی باید جلوی او را گرفت.

پدرم [پدر سورمه] گفت: «من چیزی از زندگی نفهمیدم. [...] اگر فکری به آینده‌ات نکرده‌ام به خاطر این بوده که من دست‌هایم را به حالت تسلیم بلند کرده‌ام. من باخته‌ام» (همان: ۲۴۸). موسیو سورن نیز زندگی را عرصهٔ جنگ و رقابت می‌داند و خود را در این عرصه بازنده و شکست‌خورده می‌بیند.

گفت: «کسی سر راه توست» (همان: ۳۵۸). پیشگو نیز زندگی اورهان را مسیر حرکتی فرض می‌کند که البته بر سر راه او دشمن و بدخواهی قرار گرفته‌است.

۵. تحلیل مختصر طرحواره‌ها و انسجام متن

در این بررسی‌ها به سه نداشت استعاره مهم در رمان سمفونی مردگان اشاره شد. این نگاشته‌ها در عین حال که ماهیتی جداگانه و مستقل دارد با یکدیگر در ارتباط است به این معنی که برخی از آنها در حکم نگاشته‌هایی فرعی و وابسته به نگاشته‌های دیگر است؛ به این ترتیب استعارهٔ جهتی بالا-پایین، یکی از طرحواره‌های کلان متن را پدید می‌آورد که بر کل اثر تسلط دارد؛ سپس از نمونه‌های هم‌میان کلان استعاره، طرحوارهٔ کوچکتی تحت عنوان «استعارهٔ ساختاری» به دست می‌آید؛ به عبارت دیگر از نمونه‌های استعاره‌های جهتی، یک نداشت اصلی (قدرت، بالا است/ضعف، پایین است) و یک نداشت فرعی (جامعه، ساختمان است) استنباط می‌شود.

یکی دیگر از طرحواره‌های کلانی که بر کل متن تسلط دارد، استعارهٔ هستی‌شناختی «انسان، حیوان است»، است. این طرحواره بخوبی سرشت افرادی را به نمایش می‌گذارد که در جامعهٔ طبقاتی زندگی می‌کنند (بویژه طبقهٔ حاکم). این نداشت نتیجهٔ قطعی جامعه‌ای است که در آن منافع مادی و حیوانی بر مصالح معنوی و انسانی برتری دارد.

استعاره دیگری که در کنار این طرحواره شکل می‌گیرد، بازگوکننده معنای زندگی در جامعه موصوف است؛ «زندگی، جنگ/ رقابت است» است. این نداشت زیر مجموعه استعاره‌های ساختاری است. در جامعه‌ای که افراد آن در مقابل یکدیگر صف‌آرایی کرده‌اند و هر گروه/ فردی تنها به منافع خود می‌اندیشد، معنای قطعی و برجسته زندگی چیزی جز جنگ/ رقابت نیست.

۶. نتیجه‌گیری

این مقاله با هدف بررسی نظامهای استعاری حاکم بر رمان سمفونی مردگان بر اساس «نظریه استعاره مفهومی» و برای تبیین درونمایه‌های محوری و انسجام متن انجام شد. براساس این رویکرد مشخص شد که سه کلان استعاره جهتی، وجودی و ساختاری به ترتیب سه نداشت کلان مسلط بر متن را شکل داده که عبارت است از: «قدرت، بالا است/ ضعف، پایین است»، «انسان، حیوان است» و «زندگی، جنگ/ رقابت است». الگوی نخست مضمون محوری «جامعه دو قطبی و تقابلهایی چون عشق و نفرت، بخشش و طمع، علم و جهل، نوگرایی و سنت و ..» را برجسته کرده است. الگوی شناختی دوم بیانگر نگاه و نگرش تحقیرآمیز طبقه حاکم و سلطه‌جوی جامعه است که همواره طبقه فرودست را خوار و ذلیل و به عبارتی «حیوان» می‌پندارد. نداشت سوم زندگی را در چنین جامعه‌ای به مثابه جنگ و رقابت ترسیم می‌کند که در آن همه افراد (حتی اعضای خانواده) دیگران را رقیب و دشمن خود می‌دانند. تصویر حاصل از این سه نداشت، جامعه‌ای دو قطبی را ترسیم می‌کند که گروه حریص و ستترای حاکم، خود را از دیگران برتر می‌بیند و آنها را مورد توهین و تحقیر قرار می‌دهد، در چنین فضایی زندگی معنایی جز جنگ و رویارویی دو نیروی مخالف ندارد. از نگاهی دیگر این سه کلان استعاره با توجه به پیوستگی و اتباط تنگاتنگی که با یکدیگر دارند به شکلی شبکه‌ای و انداموار همه اجزا و عناصر متن را پوشش داده و از آن متنی یکپارچه و منسجم ساخته‌اند.

پی‌نوشتها

1. conceptual metaphors
2. cognitive stylistics
3. theme
4. G.Lakof

5. M. Johnson
6. M. Reddy
7. Zoltan kovecse
8. Turner
9. metaphors we live by
10. orientation l metaphor
11. ontological metaphor
12. structural metaphor
13. cognitive stylistics
14. context
15. micrometaphor
16. megametaphor

منابع

- آبرامز، مایر هوارد؛ فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی؛ ترجمهٔ سعید سبزیان. تهران: رهنما، ۱۳۸۷.
- افراشی، آزیتا؛ «تحلیل داستان در نظریهٔ جهانهای متن: مطالعهٔ موردی وداع اثر جلال آل احمد». فصلنامهٔ زبان و زبانشناسی؛ ش ۲۳، ۱۳۹۵؛ ۱۷ تا ۳۸.
- افراشی، آزیتا و دیگران؛ «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار»؛ دو فصلنامه زبان‌شناخت؛ س ششم، ش دوم، ۱۳۹۴؛ ۳۹-۶۱.
- امیدعلی، حجت‌اله؛ «تحلیل سبک‌شناختی رمان سمفونی مردگان». فصلنامه پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی؛ س هفتم. ش ۲۴، ۱۳۹۷؛ ۲۷-۴۲.
- انوری، حسن؛ فرهنگ کنایات سخن؛ چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۹۰.
- بهبهانی، سیمین؛ «نقد کتاب رمان سمفونی مردگان»؛ ماهنامه فرهنگی هنری کلک؛ ش ۱۷، ۱۳۷۰.
- پورعزیز، عالمه؛ نقد فرمالیستی سمفونی مردگان عباس معروفی؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، اردبیل: دانشگاه محقق اردبیلی، ۱۳۹۵.
- جانسون، مارک؛ بدن در ذهن: مبانی جسمانی معنا، تخیل و استدلال؛ ترجمهٔ جهان‌شاه میرزاییگی، تهران: آگاه، ۱۳۹۸.
- راسخ‌مهند، محمد؛ درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم؛ چ ششم، تهران: سمت، ۱۳۹۶.
- فتوحی، محمود؛ سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روشها؛ چ دوم، تهران: سخن، ۱۳۹۲.
- قائم‌نیا، علیرضا؛ استعاره‌های مفهومی و فضاهاى قرآن؛ چ دوم، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی، ۱۳۹۷.

کوچش، زولتان؛ مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره؛ ترجمه شیرین پورابراهیم، تهران: سمت، ۱۳۹۳.

کوچش، زولتان؛ استعاره‌ها از کجا می‌آیند؟ شناخت بافت در استعاره؛ ترجمه جهان‌شاه میرزاییگی، تهران: آگاه، ۱۳۹۶.

لیکاف، جورج، «نظریه معاصر استعاره»؛ ترجمه فرزانه سجودی؛ استعاره: مبنای تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی، مجموعه مقالات امبرتو اکو و دیگران، به کوشش فرزانه سجودی، چ دوم، تهران: سوره مهر، ۱۳۹۰؛ ۲۳۰-۱۳۵.

لیکاف، جورج و مارک جانسون؛ استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم؛ ترجمه هاجر آقاابراهیمی، چ دوم، تهران: نشر علم، ۱۳۹۵.

معروفی، عباس؛ سمفونی مردگان؛ چ بیستم، تهران: گردون، ۱۳۶۸.

مقدادی، بهرام؛ دانشنامه نقد ادبی از افلاتون تا امروز؛ چ دوم، تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۷.

میرصادقی، جمال؛ عناصر داستان؛ چ هشتم، تهران: سخن، ۱۳۹۲.

هاشمیان، لیلا و پیمان دهقان‌پور؛ «بازتاب اسطوره هابیل و قابیل در برخی از رمانهای ادبیات ایران و جهان»؛ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی؛ ش ۲۱، ۱۳۸۹؛ ۱۸۳ تا ۲۰۸.

هاوتورن، جریمی؛ پیش‌درآمدی بر شناخت رمان؛ ترجمه شاپور بهیان، تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۵.

یکتا، الهام؛ ازل تا ابد: درونکاوی رمان سمفونی مردگان؛ تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۴.

یاوری، حورا؛ زندگی در آینده: گفتارهایی در نقد ادبی غ تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۹.