نقش ساختهای بدلی در نشانه‌آرایی ادبی

مجید باغینی‌پور *

چکیده

در این مقاله نقش ساختهای بدلی در زبان برجسته، یا همان زبان ادبی، بررسی خواهد شد. با توصیف مثالهایی از آثار ادبی فارسی و انگلیسی، خواهیم دید که ادیب به اقتصادی‌ترین شیوهٔ ممکن ــ با بهره‌گیری از چهار عامل فضا، سبک، بیان، و وزن[1] ــ ساختهای بدلی را خلق می‌کند و به اثر خود سرزندگی و شادابی خاصی می‌دهد. پس، ساخت بدل ابزاری است بس کارآمد در خلق اثر ادبی. اما با گستردن افق دیدمان به «گذر زمان»، خواهیم دید که نظام ارتباطی کلامی او به موازات تغییر فرایندهای شناختیِ انسان تغییر کرده است و حال دیگر انسان با بهره‌گیری از ساخت بدل می‌تواند خرده‌معرفتهای حیات خویش را به آیندگان برساند و با انجام دادن این مهم دو وجه کلان سازندهٔ انسان، یعنی عقل و احساس، را نیز با استفاده از ساخت بدل واردِ بازی کرده است.

کلیدواژه‌ها: بدل، نشانه‌آرایی ادبی، زبان برجسته، شناخت، فرایندهای شناختی، ارتباط

مقدمه

در این مقاله بر آنیم که نقش ساختهای بدلی در نشانه‌آرایی ادبی را بررسی کنیم. «نشانه‌شناسی (semiotics) مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها

* مدرس تربیت معلم خواجه نصیر کرمان

۱. در این مقاله، معادلِ فارسیِ rhythm را «وزن» گرفته‌ایم؛ اما در نقل از منابع ــ برای امانتداری ــ آن را همان‌گونه که در آن منبع نقل شده (مانند «ریتم» و «ضرباهنگ» و «ایقاع») آورده‌ایم.

یا در فرایند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۲۶). نشانه‌شناسی عبارت است از بررسیِ روابط حاضر در متن و، به همین علت، همواره در کانون توجه منتقدان ادبی بوده است. در مقالهٔ حاضر با آرایش نشانه‌هایی سروکار خواهیم داشت که به شکلی «برجسته» و، به اصطلاح (چه در نظم و چه در نثر)، «ادبی» شده‌اند. نخست، پیشینهٔ مختصری از دلایل دستورنویسان را برای استفاده از ساختهای بدلی گزارش می‌کنیم و البته به برخی فرضیات در مقالات جدیدتر نیز خواهیم پرداخت. بدین ترتیب، در مجموع به شش دلیل خواهیم رسید ولی در این مقام درنگ نخواهیم کرد و این پرسش را پیش خواهیم نهاد: چرا حفظ درنگ بین هستهٔ بدل و بدل اهمیت دارد؟ در مطالعاتِ ساخت بدل تاکنون کمتر به دلایل کاربرد بدل در آثار ادبی توجه شده؛ بنابراین، ما بر آنیم از طریق بررسی برخی آثار ادبی بدان بپردازیم.

نویسندگان و شاعران می‌کوشند به اثر خود «سرزندگی و شور» ببخشند و، در واقع، به واقعیت «رنگ و بوی ادیبانه و شاعرانه‌ای» دهند. سرزندگی و بخشیدنِ شور و رنگ و بوی ادیبانه و شاعرانه به واقعیت کلی‌گویی به نظر می‌رسد، اما امید است با مداقّه در نمونه‌هایی از ادبیات فارسی و انگلیسی ملموس‌تر شود. خواهیم دید که بدل سه کاربرد مهم برای نویسندگان و شاعران دارد: ۱) ابزاری در خدمتِ خلاقیت ادبی، ۲) ابزاری در خدمتِ شخصیت‌پردازی، و ۳) رسانه‌ای مؤثر در خدمتِ ارتباط با مخاطب. هر یک از این سه مورد را با مثالهایی توضیح خواهیم داد و به تقسیم‌بندیهای خردتری نیز خواهیم رسید.

۱) ادیب برای دستیابی به خلاقیت، با بهره‌گیری از ساخت بدل، فضا و سبک و وزن (rhythm) خاصی را خلق می‌کند.

۲) ادیب از ساخت بدل مثل ابزاری برای شخصیت‌پردازی بهره می‌گیرد و این را از پنج طریق سامان می‌بخشد: ۱) دادن اطلاعات بیشتر دربارهٔ شخصیت اثر، ۲) پرداختن تصویری از شخصیت داستان، ۳) نشان دادن فعالیت گاه و بیگاه نابجای ذهن انسان/ شخصیت داستان، ۴) آشکار کردن رفت‌وآمدِ درونیِ شخصیت داستان بین عقل و احساس، و ۵) ارائهٔ تأمل خود (شاعر یا نویسنده و در نهایت خواننده) دربارهٔ شخصیت داستان.

۳) با وام‌گیری تعریف «رسانه» و «سه کهکشان ارتباطی» از مک‌لوئن (یا به اشتباه، مک‌لوهان[1])، ارتباط‌شناس برجستهٔ کانادایی، و «چهار کهکشان ارتباطیِ» پیشنهادیِ دکتر مهدی محسنیان راد برای ما ایرانیان، به بررسی این گفتهٔ مک‌لوئن خواهیم پرداخت: «رسانه پیام است».

1. Marshall McLuhan

سرانجام، ساخت بدل را در گذر زمان بررسی خواهیم کرد و خواهیم دید افزایش تدریجی اطلاعات در گذر زمان از طریق یادگیری و تفکر انسان را قادر ساخته با بهره‌گیری از ساختِ بدل ــ به جای افزودن بر تعداد جملات ــ به اقتصادی‌ترین شیوهٔ ممکن «خرده‌اطلاعات» (و به عبارت دقیق‌تر، «خرده‌معرفتها») را کنار هم بچینند. البته این تنها دلیل نیست، زیرا انسان آمیزه‌ای است از عقل و احساس. انسان در گذر زمان ساخت بدل را برای سروسامان بخشیدن به بازگوییِ ادراکاتش از زندگی عقلانی و احساسی‌اش به کار گرفته است.

در پایان، به نتیجه‌گیری خواهیم پرداخت.

۱ بدل در آثار ادبی

چرا از بدل استفاده می‌شود؟ با تفحص در منابع به شش دلیل عمده برمی‌خوریم: الف) با استفاده از بدل توضیحات بیشتری دربارهٔ هسته می‌دهیم و از هستهٔ بدل رفع ابهام می‌کنیم (خیامپور، ۱۳۵۲؛ مشکور، ۱۳۵۵؛ خانلری، ۱۳۵۱؛ وزین‌پور، ۱۳۵۶؛ طالقانی، ۱۳۵۴؛ شریعت، ۱۳۶۷؛ صادقی و ارژنگ، ۱۳۵۷)؛ ب) بدل تأکیدی را مطرح می‌سازد (خیامپور، *همان*؛ صادقی و ارژنگ، *همان*؛ شریعت، *همان*؛ ارژنگ، ۱۳۷۴)؛ ج) بدل سهل‌الوصول‌ترین راه برای عرضهٔ انواع و اقسام دانش (و در واقع **مدیریت دانش**) است، بدون از دست رفتن لحظه‌ای (باغینی‌پور، ۱۳۸۴الف: ۷۶-۶۸)؛ د) بدل در «لطیف‌سازی بافت» (و در واقع برقراری تعادل بین احساس و عقل) نقش دارد (همو، ۱۳۸۴ب: ۱۱۳-۱۰۷)؛ ه) بدل نوآوری است و تلنگر زدن به فرایند «فکر کردن» را ممکن می‌سازد (همو، ۱۳۸۵: ۸۴-۷۵)؛ و و) ساخت بدلی یکی از کارآمدترین و اقتصادی‌ترین شیوه‌های «توجه‌گردانی» است.

حال، سؤال دیگری مطرح می‌کنیم: چرا حفظ درنگ بین هستهٔ بدل و بدل اهمیت دارد؟

شش دلیل پیشگفته را می‌پذیریم اما، در این بخش، بر آنیم با بررسی برخی آثار ادبی به این سؤال پاسخ دهیم: نویسندگان و شاعران به چه دلیل از ساختهای بدلی استفاده می‌کنند؟

در بررسیها به این نتیجه رسیده‌ایم که بهره‌گیری از ساختهای بدلی سه کاربرد مهم برای نویسندگان و شاعران دارد: ۱) ابزاری برای خلاقیت ادبی، ۲) ابزاری برای شخصیت‌پردازی، ۳) رسانه‌ای مؤثر برای ارتباط با مخاطب. نویسندگان و شاعران با بهره‌گیری از بدل «سرزندگی و شور» لازم را به اثر خود می‌بخشند و در واقع به واقعیت «رنگ و بوی ادیبانه و شاعرانه» می‌دهند.

۱-۱ بدل ابزاری برای خلاقیت ادبی

ادیب اثر خود را با بهره‌گیری از ساخت بدلی و با استفاده از چهار عامل خلق می‌کند و به اقتصادی‌ترین شیوهٔ ممکن آن را از نظر ساخت زبانی «برجسته» می‌کند. این چهار عامل عبارت‌اند از: فضا، سبک، بیان، و وزن.

۱-۱-۱ خلق فضایی خاص

پنج عنصر اساسی هر داستانی عبارت‌اند از: پیرنگ (plot)، شخصیت (character)، صحنه‌پردازی (setting)، فضا و رنگ (atmosphere)، و سبک (style). فضا و رنگ ارتباط تنگاتنگی با صحنه‌پردازی دارد و در واقع جو و فضا و لحن داستان است. واضح است که محیط بیرونی شخصیت در وی تأثیر می‌گذارد و خلق و خوی او را تغییر می‌دهد. پس عواملی همچون آب و هوا، انواع پوشاک، طبیعت پیرامون، و دیگر عوامل محیطی در فضاسازی داستان مؤثرند. داد (۱۳۷۵: ۲۲۵) در برابر فضا و رنگ از سه اصطلاح انگلیسی atmosphere، mood، و ambience استفاده کرده و آورده است: «واژهٔ فرنگی atmosphere از علم هواشناسی به وام گرفته شده است و در اصطلاح ادبیات و هنر به تأثیرات اثر ادبی یا هنری عطف می‌شود. در ادبیات فضا و رنگ با حالت مسلط مجموعه‌ای که از صحنه... توصیف، و گفتگو... تشکیل می‌شود، سروکار دارد و علاوه بر جزئیات جسمانی و روانی آن مجموعه، تأثیر مفروض بر خواننده را هم در بر می‌گیرد. به تعبیر دیگر، فضا و رنگ هوایی است که خواننده به محض ورود به دنیای اثر ادبی استنشاق می‌کند» (عناصر داستان به نقل از داد، *همانجا*).

داد (*همانجا*) دو مثال از ادبیات انگلیسی و مثالی از ادبیات فارسی آورده است: «برای مثال، پردهٔ نخست تراژدی... مکبث/ شکسپیر، از همان آغاز به خاطر حضور سه جادوگر، فضا و رنگ تیره و شوم تمامی اثر را نشان می‌دهد و گفتگوی کوتاه و عصبی نگهبانان که منتظر ظهور دوبارهٔ روح هستند، در آغاز نمایشنامهٔ *هاملت*، فضا و رنگ ترسناک و پرتنش نمایشنامه را می‌آفریند. در رمان... *بوف کور* توصیف صحنهٔ داستانی، فضا و رنگی به وجود آورده است که هم جزئیات محیط داستان را در بر می‌گیرد و هم جزئیات جسمانی آن را».

داد (*همان*: ۲۲۶-۲۲۵) بخشی از رمان *بوف کور* را آورده که ابتدا آن را نقل می‌کنیم و سپس به بررسی و تحلیل آن از منظر کاربرد ساخت بدلِ به‌کاررفته در آن خواهیم پرداخت:

> آفتاب بالا می‌آمد و می‌سوزانید. در کوچه‌های خلوت افتادم، سر راهم خانه‌های خاکستری‌رنگ **به اشکال هندسی عجیب و غریب: مکعب، منشور، مخروطی** با دریچه‌های کوتاه

و تاریک دیده می‌شد. این دریچه‌ها **بی‌دروبست، بی‌صاحب و موقت** به نظر می‌آمدند. **مثل این بود که** هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد. **خورشید مانند تیغ طلایی** از کنارِ سایهٔ دیوار می‌تراشید و بر می‌داشت. کوچه‌ها بین دیوارهای کهنهٔ سفیدکرده ممتد می‌شدند، همه جا آرام و گنگ بود **مثل اینکه** همهٔ عناصرِ **قانونِ مقدسِ آرامشِ** هوایِ سوزانِ **قانونِ سکوت** را مراعات کرده بودند. **به نظر می‌آمد** که در همه جا اسراری پنهان بود، به طوری‌که ریه‌هایم جرئت نفس کشیدن نداشتند. یکمرتبه ملتفت شدم که از دروازه خارج شده‌ام ــ حرارت آفتاب با هزاران دهن مکنده عرق تن مرا بیرون می‌کشید. بته‌های صحرا زیر آفتاب تابان به رنگ زردچوبه درآمده بودند. **خورشید، مثل چشمِ تب‌دار**، پرتو سوزان خود را از ته آسمان نثار منظرهٔ خاموش و بیجان می‌کرد. ولی خاک و گیاههای اینجا بوی مخصوصی داشت، بوی آن به قدری قوی بود که از استشمام آن به یاد دقیقه‌های بچگی خودم افتادم ــ نه تنها حرکات و کلمات آن زمان را در خاطرم مجسم کرد، بلکه یک لحظه آن دوره را در خودم حس کردم، مثل اینکه دیروز اتفاق افتاده بود.

پیداست که در متن ساختهایی بدلی وجود دارد که در خدمت خلق فضای خاص مورد نظر نویسنده (و در واقع گفتمان)اند. «مکعب، منشور، مخروطی» بدل است برای «اشکال هندسی عجیب و غریب». «بی‌صاحب و موقت» در جملهٔ بعد بدل است برای «بی‌دروبست». بدل‌نمای متنیِ «مثل این بود که» در واقع این نکته را گوشزد می‌کند که جملهٔ پس از آن ــ «هرگز یک موجود زنده نمی‌توانست در این خانه‌ها مسکن داشته باشد» ــ بدل است برای «خانه‌های خاکستری». چند جملهٔ بعد، باز هم بدل‌نمای متنیِ «مثل اینکه» رابط دو جملهٔ «همه جا آرام و گنگ بود» و «همهٔ عناصرِ قانونِ مقدسِ آرامشِ هوای سوزان قانون سکوت را مراعات کرده بودند» می‌شود و جملهٔ دوم در نقش بدل برای جملهٔ اول ظاهر می‌شود. در جملهٔ اخیر، باز ساختی بدلی به کار رفته: «قانون سکوت» بدل است برای «قانونِ مقدسِ آرامشِ هوای سوزان». در جملهٔ بعد، باز بدل‌نمای متنیِ «به نظر می‌آمد» به کار رفته تا جملهٔ «در همه جا اسراری پنهان بود» در نقش بدل ظاهر شود و نیز بدل‌نمای متنیِ «به طوری که» نقشی بدلی به جملهٔ «ریه‌هایم جرئت نفس کشیدن نداشتند» داده است. تعبیرات تشبیهی (همچون «خورشید مانند تیغ طلایی» و «خورشید مثل چشمِ تب‌دار») نیز از نظر نگارندهٔ این سطور جزءِ ساختهای «شبه بدلی» به حساب می‌آیند.

حال، باید پرسید اگر نویسنده از ساختهای بدلی استفاده نمی‌کرد، چیزی از دست می‌رفت؟ پاسخ **فضایی** است که قرار است صحنه و توصیف و گفتگوها ایجاد کنند. صادق هدایت در

این متن با بهره‌گیری از ساختهای بدلی توانسته روایت وهم‌آلود و ترسناک مورد نظرش را به نحو احسن به سرانجام برساند: روایت فردی که خود هم نمی‌داند کجاست ولی جزء جزءِ محیط بر سرش خراب می‌شود. (برای توضیح بیشتر دربارهٔ ساختهای «شبه بدلی»، نک. بخش ۱-۳-۳ در همین مقاله.)

فضا در *فرهنگ ادبیات فارسی* (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۰۹۶) «احساس و حالت و کیفیتی ملموس» تعریف شده است «... که از ترکیبی مشتمل بر صحنه و توصیف و گفتگو در اثر هنری پدید می‌آید و با ادراک حسی یا فوق حسی سروکار دارد» و «... توانایی القاءِ فضا به خواننده یا تماشاگر را فضاسازی گویند.» در این فرهنگ، سپس چنین آمده: «در داستانهای «عزاداران بَیَل» نمونه‌های درخشانی از فضاسازی مشهود بود.»

می‌دانیم که *عزاداران بَیَل* مجموعه‌ای است از هشت داستان پیوسته در روستای بَیَل (احتمالاً یکی از روستاهای کوچک اطراف ایلخچی) و «توانایی شگرف ساعدی در فضاآفرینی» (*همان*: ۷۶۹) در آنها نمود بسیار دارد.

ساعدیِ روان‌پزشک، با توجه به بعد روان‌شناختیِ شخصیتهای داستان و مایه‌های اقلیمی، فضاآفرینی را در خدمت تجسم زندگی روستانشینان درمی‌آورد. عقب‌ماندگیِ بَیَل خواننده را از عقب‌ماندگیِ جامعه و عواقب ناشی از آن ــ همچون جهل و خرافه ــ آگاه می‌کند. دو قطعه از داستان *عزاداران بَیَل*، به نقل از http://www.dibache...، نقل می‌شود:

> مشدی جبار فکر کرد و بعد رفت تو نخ تک تک مردها و خانه‌ها. چند تا سرفه کرد و گفت: «شبیه هیشکی نبود. **یه چیزی یه چیز عجیبی** بود. **مثل یه**... والله نمی‌دونم چی بگم!»

ساختهای بدلی: «یه چیزی»، «یه چیزی عجیب»، و «مثل یه...».

یا در مثالی دیگر:

> مشدی جبار گفت: «راه که نمی‌رفت. سر و گردن و از این حرفها تو کار نبود. **یه چیز عجیبی** بود. **مثل یه خانهٔ کوچک**. **مثل خانهٔ باباعلی** که دگمه‌های گنده این ور اون ورش باشه.»

ساختهای بدلی: «یه چیز عجیبی»، «مثل یه خانهٔ کوچک»، و «مثل خانهٔ باباعلی».

نویسنده با بهره‌گیری از ساخت بدلی به نوعی به ذهن و روان مشدی جبار وارد شده و با ترکیب صحنه و گفتگو و افکار او، علاوه بر بازتاب سرگردانی وی از ناتوانی در شناسایی شیء مشکوک، به فضاسازی پرداخته است.

مثالی از ادبیات انگلیسی موضوع را روشن‌تر می‌کند. شکسپیر در نمایشنامهٔ «رام کردن زن

سرکش» (The taming of the shrew) از ساخت بدلی استفاده کرده تا فضایی خنده‌دار بیافریند. کاترین دختر سرکش و کج‌خلق و بدزبانی است که به همهٔ مردان اطراف خود بد و بیراه می‌گوید و هر کس را که سر به سرش بگذارد حسابی کتک می‌زند. اما این رفتار وی ریشه در غمی دارد که در دل وی است و او را از اطرافیانش (پدر، خواهر، و مردان اطراف او) به‌شدت متنفر کرده است. سروکلهٔ پتروکیو، با آن رفتار و گفتار بامزه و خنده‌آورش، در زندگی او پیدا می‌شود و سرانجام او را راضی می‌کند که دست از عقیدهٔ خود دال بر نپذیرفتن نقش اجتماعی‌اش بکشد و نقش **همسر** را بپذیرد و او می‌پذیرد و به اصطلاح سرانجام **رام** می‌شود. مثلا در پردهٔ دوم، صحنهٔ اول، پتروکیوی بامزه و خنده‌آفرین برای جلب نظر کیت، و در واقع **رام کردن** او، در توصیف او چنین می‌گوید (به نقل از ...http://www.opensourceshakespeare):

> Petruchio: You lie, in faith; for you are call'd **plain Kate**/And **bonny Kate** and **sometimes Kate the curst**/But Kate, the prettiest Kate in Christendom/ **Kate of Kate Hall, my super-dainty Kate**/For dainties are all Kates, and therefore, Kate/Take this of me, **Kate of my consolation**/Hearing thy mildness praised in every town/Thy virtues spoke of, and thy beauty sounded/Yet not so deeply as to thee belongs/Myself am moved to woo thee for my wife.

به بهره‌گیری پتروکیو از ساختهای بدلی توجه کنید. شکسپیر برای خلق فضای کمدی، در واقع، از پنج ساخت بدلی پی در پی بهره گرفته تا به کاترین **حالی** کند که او را خوب می‌شناسد و از آنچه وی به آن شهره است به‌خوبی آگاه است و آگاهانه پا پیش گذاشته است. پس، مثلا در عبارت سوم (یعنی sometimes Kate the curst؛ به معنای«گاهی هم کیت ملعون») از شهرت بد او می‌گوید و در عبارت آخر (Kate of my consolation) علاقهٔ خود را به او ابراز می‌کند. خلق فضای مناسب برای همین گونه **خوشمزه سخن گفتن** است که بارها بینندهٔ نمایش را به خنده وا می‌دارد.

ادگار آلن پو در داستان *زوال خاندان آشر* (*The Fall of the House of Usher*)، برای نشان دادن فضای ترس و دهشت حاکم بر قصر، از تمهیدات زبان‌شناختیِ واژگانی و نحوی بهره می‌گیرد. استفاده از واژگان به اصطلاح «گوتیک» (همچون doom، terrible، و demon) تمهیدی واژگانی است که پو برای فضاسازی به کار می‌گیرد. کاربردها در تمهیدات نحوی البته تنوع بیشتری دارد. علاوه بر آن، باید از استفادهٔ خاص وی از علایم سجاوندی (همچون خطِ فاصله، علامت تعجب، و نقطه) یاد کرد که در ترکیب با ساختهای نحوی خاص ــ از جمله

ساختهای بدلی و همچنین تکرار (که خود به شکلی بدلی است) ــ و واژگان گوتیک (یعنی دارای **وقایع و حال و فضای وهم‌آور**؛ به نقل از جعفری، ۱۳۷۸) باعث می‌شوند که خواننده درنگ کند و به اصطلاح در لحظاتی **از ترس خشکش بزند**. قطعه‌ای دیگر از همین داستان نقل می‌شود. کاربرد همان تمهیدات زبان‌شناختی را اینجا هم مشاهده می‌کنید:

> ...**While the objects around me – while the carvings of the ceilings, the somber tapestries of the walls, the ebon blackness of the floors, and the phantasmagoric armorial trophies** which rattled ...

... **در حالی که اشیای دور و برم ــ در حالی که کنده‌کاریهای سقف، تزئینات دلگیر دیوارها، کفِ مشکیِ به رنگ آبنوس، و نشانهای وهم‌گونِ** مایهٔ افتخار خانواده که از راه رفتن من به جرینگ جرینگ افتاده بودند...

در *تاریخ بیهقی*، در داستان «افشین و بودلف»، با کاربرد جملات کوتاه در متن، **فضای پر اضطراب** داستان خلق می‌شود و این هیجان تا پایان ادامه می‌یابد و پرسشهای قهرمان ـ راوی به این فضا قوت می‌بخشد. احمد، راوی داستان، بی‌قرار است و از خدمتکاران می‌خواهد اسبش را زین کنند تا به درگاه خلیفه رود. در آنجا، از حاجب خاص اذن بار می‌خواهد و با خلیفه دیدار می‌کند و از حادثهٔ پیش‌آمده (یعنی «سپردن ابودلف، سردار عرب، به افشین، سردار ایرانی خلیفه») باخبر می‌شود و...

خلیفه در بیان ماجرا و در اوج اضطراب و همچنین عصبانیت خود از واقعهٔ پیش‌آمده چنین می‌گوید: «اینک **این سگ ناخویشتن‌شناس نیم‌کافر، بوالحسن افشین**، به حکم آنکه خدمتی پسندیده کرد و بابک خرم‌دین را برانداخت...» (ص ۱۶۹، به نقل از *لغت‌نامهٔ* دهخدا، مدخل «ناخویشتن‌شناس»).

هستهٔ بدل (یعنی «این سگ ناخویشتن‌شناس نیم‌کافر») کاربردی بس احساسی و بدل «بوالحسن افشین» کاربرد عقلانی رابه نمایش می‌گذارد. به این مورد در بخش ۱-۱-۴ یعنی «رفت‌وآمد شخصیت داستان بین عقل و احساس»، بیشتر خواهیم پرداخت.

۱-۱-۲ خلق سبکی خاص

سبک عبارت است از «روش یا شیوه‌ای خاص یا مجموعه‌ای از ویژگیهای مشترک متکرر که شاعر یا نویسنده‌ای برای بیان مطالب و اندیشه‌های خویش به کار می‌برد، و وجه تشخیص اثری

از اثر ادبی دیگر است. نحو یا نوع الفاظ و ترکیبات و جمله‌بندی، و طرز تعبیر معانی از مهم‌ترین عوامل در چگونگی سبک یا شیوهٔ هر شاعر یا نویسنده است» (شریفی، *همان*: ۷۷۸).

شریفی سپس این نکته را یادآوری می‌کند: «سبک به اعتبار عناصر هنری یا غیر هنری قابل تفکیک به چند نوع است: ۱) سبک فردی یا شخصی... مانند سبک صادق چوبک؛ ۲) سبک دوره‌ای... مانند سبک نثر دورهٔ سامانی؛ ۳) سبک مضمونی... مانند سبک عرفانی یا سبک حماسی؛ ۴) سبک منطقه‌ای یا جغرافیایی... مانند سبک هندی؛ ۵) سبک خطاب... مانند سبک عامیانه یا سبک روشنفکرانه؛ ۶) سبک هدف... مانند سبک هجوآمیز یا سبک تعلیمی.» منظور ما از «سبکی خاص» در اینجا سبکی است **فردی و متناسب با گفتمان**. در واقع، بافت زبانی (co-text) بازتابی است از بافت اجتماعی (context). نویسنده نوع نگاه خود به جهان را با انتخاب سبک مناسب بیان می‌کند. بنابراین، امکان ندارد همهٔ نویسندگان به یک شیوه به جهان بنگرند. پس امکان ندارد که ــ حتی اگر از نظر دوره و مضمون و جغرافیا و خطاب و هدف وجه اشتراکی داشته باشند ــ الزاماً یکسان بنویسند. سبک خاص هر نویسنده حاصل تجربه‌های سالیان بسیاری است و بی‌شک عوامل بسیاری همچون «صافی ذهن نویسنده» و «پیشینهٔ مطالعاتی» وی نیز تأثیر بسزایی در انتخاب سبک فردی (یا شخصی) مناسب دارند. مثلا ویلیام فاکنر، در بخش پایانیِ *خشم و هیاهو*، با استفاده از ساخت بدلی

a moving wall of grey light out of the northeast

و همچنین دو جمله‌وارهٔ محدودکنندهٔ

which... seemed to disintegrate into minute and venomous particles

و

emerged needled laterally into her flesh

سبکی پیچیده را به نمایش می‌گذارد تا بیانگر پیچیدگی امور باشد و نگذارد خواننده بی‌دردسر داستانی بخواند و جلو برود. تجربه به ما ثابت کرده که به نظر می‌رسد که ترسها و شکها را اغلب در زبانی دارای سبک پیچیده مخفی می‌کنند و این چیزی نیست جز آنکه **بافت زبانی** بازتابی است از **بافت اجتماعی**. خواننده باید بداند که با مجموعه‌ای از **شخصیتهای درب و داغون** طرف است: پدری بدبین و دائم‌الخمر، مادری که از بیماریِ خودهراسی رنج می‌برد، دختری که پس از به دنیا آوردن فرزندی نامشروع از خانه بیرون انداخته شده، و سه پسری که یکی سودای خودکشی در سر دارد و دومی چنان در مادیات غرق شده که چیزی از انسانیتش باقی نمانده و سومی ابلهی که بلاهتش به درجهٔ رقت‌آوری رسیده است. نویسنده روایت منسجمی از داستان و شخصیتهای

داستان عرضه نمی‌کند و با کنار هم گذاشتن اجزائی پراکنده، و البته بسیار نامنظم، می‌کوشد خواننده را متأثر کند زیرا این شیوهٔ داستان‌سرایی به زندگی عالم واقع شباهت بیشتری دارد.

جمله‌ای از داستان *داش‌آکل* صادق هدایت نقل می‌شود: «ولی **آنچه که نباید بشود** شد و **پیشامد مهم** روی داد: **برای مرجان شوهر پیدا شد** و آن هم **چه شوهری که هم پیرتر و هم بدگل‌تر از داش‌آکل بود.**»

«پیشامد مهم» بدل است برای «آنچه که نباید بشود» و «برای مرجان شوهر پیدا شد» بدل است برای «پیشامد مهم» و «آن هم چه شوهری» بدل است برای «شوهر» و «که هم پیرتر و هم بدگل‌تر از داش‌آکل بود» بدل است برای «چه شوهری».

در واقع، نویسنده با به‌کار بردن بدلهای تودرتو به سبکی پیچیده دست می‌یابد و، در عین حال، درهم‌پیچیدگی اوضاع و احوال شخصیت داستان را نیز القا می‌کند. یادمان باشد که می‌گویند: «ترسها و شکها را اغلب در زبانی دارای سبک پیچیده مخفی می‌کنند.»

نثر فشرده و موجز جلال آل احمد به نوشته‌های او سبکی «عصبی و پرخاشگر» داده است. بنابراین، اگر به کل متن بنگریم و علایم نقطه‌گذاری را نادیده بگیریم، شاید بسیاری از جملات کوتاه و بریده بریده و عبارات او را بشود بدل از یکدیگر دانست. نگاهی به نمونه‌هایی از این گونه کاربردهای بدلی در *خسی در میقات* (۱۳۵۷) می‌اندازیم:

> ... و دیدم که تنها «خسی» است و به «میقات» آمده است و نه «کسی» و به «میعادی». و دیدم که «**وقت**» ابدیت است، یعنی **اقیانوس زمان** (۸۵-۸۴).
>
> ... این سعی میان «صفا» و «مروه» عجب کلافه می‌کند آدم را. یکسره بَرَت می‌گرداند به **هزاروچهارصد سال پیش**. به **ده‌هزار سال پیش**. با «هروله»اش (که لی‌لی کردن نیست، بلکه تنها تند رفتن است.) و با زمزمهٔ بلند و بی‌اختیارش؛ و با زیر دست و پا رفتنهایش؛ و بی«خود»ی مردم؛ و نعلینهای رها شده؛ ... **و با این گم شدن عظیم فرد در جمع**. یعنی **آخرین هدف این اجتماع**؟ (۹۱-۹۰).

۱-۱-۳ خلق بیانی خاص

شاعر با بهره‌گیری از ساختهای بدلی به بیانی خاص، یعنی بیانی متناسب با گفتمان حاضر، دست می‌یابد. پابلو نرودا در قصیدهٔ "Oda a Los Calcetines" با استفاده از بدل و البته بهره‌گیری از اول شخص داستانی به ظاهر شخصی را بیان می‌کند و اوج زیبایی را که شاعر در جورابها یافته است با بهره‌گیری از ساخت بدل **صمیمانه** بیان می‌کند.

پروین اعتصامی، در شعر «شوق برابری»، حکایت زاغچه‌ای را روایت می‌کند که می‌خواهد با بستن دو پر طاووس بر خود، با طاووسان برابر شود. دقت کنید که می‌توان سرگذشت زاغچه را با اقلام بدلی با تیره‌گذاری به زیبایی روایت کرد: زاغچه‌ای، مرغک عزلت‌نشین، همنفس قمری و بلبل/ شانه‌کش گیسوی سنبل، خودپسند، زاغ سیه‌روزگار.

۱-۱-۴ خلق وزنی خاص

وزن (ایقاع) در *فرهنگ اصطلاحات ادبی* چنین تعریف شده: «ایقاع در لغت هماهنگ ساختن آوازهاست و در اصطلاح زبان، ترتیب بخشهای بلند و کوتاه، یا بخشهای سبک و سنگین در یک مصراع از شعر یا در سطری از نثر را گویند. در شعر، ایقاع حاصل تکرار و ترتیب الگوی وزن است **اما در نثر و شعر آزاد ایقاع به واسطهٔ ترتیب طبیعی کلام ایجاد می‌شود.** نویسندگان دقیق برای انتقال حالات عاطفی و القاءِ مضامین خود به ایقاع توجه خاصی دارند. برای نمونه، ایقاعِ تند در جملات یک داستان می‌تواند بیانگر تحرک، بی‌قراری و ناآرامی باشد، حال آنکه ایقاعِ کند آرامش، سکون و طمأنینه را القا می‌کند (داد، *همان*: ۴۰-۳۹).

شریفی (*همان*: ۲۳۴) همین تعریف را آورده و این نکته را نیز افزوده که ایقاع «تا حدودی نمایانگر سبک گوینده یا نویسنده نیز هست».

«ریتم [= وزن] تنها مختص به شعر نیست، بلکه در نثر و شعر آزاد نیز از گذر ترتیب طبیعی کلام شکل می‌گیرد. از شیوه‌های ایجاد ضرباهنگ در نثر کاربرد سجع است. از نثرهای خواجه عبدالله انصاری و *گلستان* سعدی می‌توان به عنوان نثر ریتمیک نام برد. ضرباهنگ در نثر از آزادی بیشتری برخوردار است زیرا لازم نیست جمله‌های نثر در الگوی وزنی معینی جا داده شود» (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱۹۷).

صادق هدایت در قطعهٔ زیر با بهره‌گیری از ساختهای بدلی توانسته «ضرباهنگ نیمه‌شب و القای بی‌قراری داش‌آکل» را به‌خوبی منعکس کند و این یعنی ضرباهنگی متناسب با گفتمان:

> **ولی نصف شب، آن وقتی‌که شهر شیراز با کوچه‌های پرپیچ‌وخم، باغهای دلگشا و شرابهای ارغوانی‌اش به‌خواب می‌رفت، آن وقتی‌که ستاره‌ها آرام و مرموز بالای آسمان قیرگون به هم چشمک می‌زدند، آن وقتی که مرجان با گونه‌های گلگونش در رختخواب آهسته نفس می‌کشید و گزارش روزانه از جلو چشمش می‌گذشت، همان وقت بود که داش‌آکل حقیقی، داش‌آکل با تمام احساسات و هوا و هوس، بدون رودربایستی از توی قشری که آداب و رسوم جامعه به دور او بسته بود، از توی افکاری که از بچگی به او تلقین شده بود،** بیرون می‌آمد و ...».

مهدی حمیدی شیرازی در شعر زیر، به نقل از سایت ...http://www.iranseda، با انتخاب وزنی پرتحرک جنب‌وجوش بهار را توصیف کرده است: به دلم از جنبش فروردین هوس آن طرفه نگار آمد/ بزن ای مطرب که زمستان رفت و بهار آمد/ **همه جا زیبا، همه جا رنگین، همه جا گلبن، همه جا نسرین** / همه جا از جنبش فروردین چمن پژمرده به بار آمد / سر و صورت شسته گل از باران / چو عروسان خفته به گلزاران / **به چمنزاران به چمنزاران** / به سحر آوای هزار آمد ...

این شعر در خود ساختهای بدلی دارد و حتی تکرارِ «به چمنزاران» نیز نوعی بدل به حساب می‌آید.

محمود دولت‌آبادی در رمان *کلیدر* از وزن برای القای حالات عاطفی شخصیتها بهره گرفته است. بیماری به جان گله افتاده و مردان خود به سلاخی گله افتاده‌اند تا قبل از مرگ گوسفندان آنان را به اصطلاح «حلال کنند» و کمی جلو ضرر را بگیرند و زنان می‌کوشند آنان را از این کار باز دارند:

> به میان گله ریختند؛ **تلاش و کشمکش؛ از هر سوی گلاویختن**. روی کارکُشته‌ترین گرگها را خان‌عمو سفید کرده است. **بیداد!** او که از آغاز بلا تا این دم پنجهٔ خود رنگین نکرده بود، اینک به جبران می‌کوشید. کدام دست تواند او را از کشتار وا بدارد؟ بلقیس؛ مگر بلقیس، با او گلاویخت؛ دو غول خشم! ... نه، از خان‌عمو مهربان‌تر گل‌محمد بود. پنداری یکسر رخت خون به تن کرده. زیور به شیون بال بر شوی گشود. ماهک یورش به بیگ‌محمد برد و مارال به سستی کارد از پنجهٔ کلمیشی به در آورد. **ستیز خونین خویش با خویش!** چه می‌کنید ای دیوانگان؟ **آرامش!** دمی انگار جهان از گردش باز ایستاد (متن به نقل از سایت ...http://www.sarvstory).

به کاربرد عبارات اسمی در این متن دقت کنید و در کلیت متن و بی‌هیچ علامت نقطه‌گذاری آنان را از پی هم بخوانید. ساختهای بدلی زیبایی را می‌مانند که هر یک مفهومی را به عبارت اسمی می‌افزاید و، در مجموع، متن را از آغاز سلاخی تا انتهای آن خلاصه کرده‌اند.

در نوشته‌های به اصطلاح آکادمیک هم می‌توان بهره‌گیری از ساخت بدل را دید. در جملهٔ زیر، برگرفته از نوشته‌های فرای، منتقد ادبی مشهور (به نقل از ...http://www.guilford)، نویسنده با بهره‌گیری از ساخت بدل، و در واقع با انتخاب ترتیبی خاص، به خلق وزنی در جمله نایل آمده که با کنار هم قرار دادن چند جملهٔ ساده نمی‌توانست آن را خلق کند:

> On the shallowest levels we find **clichés, formulations that may once have represented mental activity but are now only substitutes**

for it, automatic responses that give those who are not thinking the illusion of thought.

حال این کاربرد را با متن بازنویسی‌شدهٔ آن و بدون بهره‌گیری از ساخت بدلی و در واقع کنار هم چیدنِ چند جملهٔ ساده مقایسه کنید و به وزنِ ازدست‌رفته دقت کنید:

On the shallowest levels we find clichés. Clichés are formulations that may once have represented mental activity but are now only substitutes for it. Clichés are automatic responses that give those who are not thinking the illusion of thought.

۱-۲ بدل، ابزاری برای شخصیت‌پردازی

کادن (Cuddon, 1979: 111) ذیلِ مدخل «شخصیت» چنین می‌نویسد: ژانری ادبی که در اوایل قرن هفدهم مورد توجه واقع شد. در این زمان، علاقه‌ای روزافزون به تحلیل شخصیت بروز کرد... اما «شخصیت» در ادبیات اروپا پیش از این به اشکال گوناگون تاریخی طولانی داشت... علاوه بر این، ظاهراً این تمایل و علاقه به مطالعهٔ شخصیت از این اندیشهٔ ریشه‌دار نشئت می‌گرفت که انسان در مقیاس کوچک تجسمی از عالم است. شریفی (*همان*: ۸۸۴) شخصیت‌پردازی را چنین تعریف کرده است: «در اصطلاح ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، خلق شخصیتهای داستان یا نمایشنامه یا فیلمنامه توسط نویسنده است.» و در ادامه آورده است: «نویسنده می‌تواند این کار را با توصیف مستقیم شخصیت یا به طور غیر مستقیم و در جریان عمل و یا از طریق انتقال بی‌کم‌وکاست ذهنیات او به خواننده یا بیننده انجام دهد.» شخصیت «انسان یا حیوان یا موجودی به هر شکل و عنوان اعم از واقعی یا خیالی است که نویسندهٔ داستان یا نمایشنامه به زبان او یا از طریق او قسمتی از داستان یا مقصود خود را بیان کند» (*همان*: ۸۸۲). پس، به طور کلی، ابزار نویسنده در شخصیت‌پردازی همانا ۱) توصیف (چه مستقیم و چه غیرمستقیم) شخصیت یا ۲) بازگویی ذهنیات اوست. بی‌شک شخصیت‌پردازی از طریق ساختهای زبانی گوناگون صورت می‌گیرد و «ساخت بدلی» یکی از این ساختهاست که به پنج شیوه در خدمت شخصیت‌پردازی درمی‌آید: ۱) ارائهٔ اطلاعات بیشتر دربارهٔ شخصیت اثر، ۲) ارائهٔ تصویری از شخصیت داستان، ۳) ارائهٔ فعالیت گاه و بیگاه نابجای ذهن انسان/ شخصیت داستان، ۴) ارائهٔ رفت‌وآمد شخصیت داستان بین عقل و احساس، و ۵) ارائهٔ تأمل خود دربارهٔ شخصیت.

۱-۲-۱ ارائهٔ اطلاعات بیشتر دربارهٔ شخصیت اثر

شاید بتوان گفت که این «زبانی‌ترین» کاربرد ساخت بدل در شخصیت‌پردازی است. نویسنده با به کار بردن بدل اطلاعات بیشتری را دربارهٔ شخصیت به خواننده عرضه می‌کند. داستان «مرد» نوشتهٔ محمود دولت‌آبادی را وبلاگ ...http://www.gooshegir در اینترنت عرضه کرده است:

> این کوچه اسم دیگری داشت، اما چون توی کوچه یک کاروانسرای قدیمی بود و میان کاروانسرا **کولیهایی ــ از آنها که نعل اسب، انبر، سیخ کباب، قندشکن و کارد آشپزخانه درست می‌کردند** ــ جامنزل داشتند، به آن می‌گفتند: کوچهٔ کولیها.
>
> **اوستانیاز، پیرمرد کولی،** از در خانه‌اش بیرون خزیده بود و داشت وضو می‌گرفت.

اما به پایان بردن داستان با ساختی بدلی که در درون خود ساختی شبه بدلی دارد بسیار گیراست و چیزی بیش از ارائهٔ اطلاعات بیشتر، یعنی همان «تأثیر ادبی»، را به خواننده منتقل می‌کند (برای توضیح بیشتر دربارهٔ «شبه بدل» به ۱-۳-۳ همین مقاله مراجعه کنید). شخصیت داستان «مرد»، حال، دیگر مسئولیت سرپرستی خواهر و برادرش را بر دوش خود احساس می‌کند و تصمیم گرفته است بزرگ شود و مردانه آن را انجام دهد:

> چراغعلی باز هم دو نفر را دنبال سر خود به راه انداخته بود و داشت به طرف درشکهٔ شکسته‌اش می‌برد. چراغعلی ذولقدر را که دید التفاتش نکرد. ذولقدر هم بابایش را نگاه نکرد، به پیرمرد کولی سلام داد و از در کاروانسرا بیرون رفت، توی کوچه به راه افتاد و کوشید تا **قدمهایش** را بلندتر از همیشه بردارد. **قدمهایی مثل قدمهای یک مرد.**

جفری چاسر در دوران قرون وسطی و در واقع در قرن چهاردهم میلادی از ساخت بدل در *قصه‌های کانتربری* بهره می‌گیرد تا هنگام توصیف مسافران مختلفی که در حال زیارت کانتربری بودند اطلاعات بیشتری دربارهٔ آنان ارائه کند. مثلاً در مقدمهٔ *قصه‌های کانتربری* پسر شوالیه را چنین توصیف کرده است (http://www.ebooks.adelaide...):

> With him ther was **his sone, a yong Squier, A lovere and a lusty bacheler**...

و بدین ترتیب امکان نفوذ بیشتر در شخصیت پسر شوالیه را برای خواننده فراهم می‌سازد.

۱-۲-۲ ارائهٔ تصویری از شخصیت داستان

ویلیام باتلر ییتز در *سفر دریایی به بیزانس* از ساخت بدل بدین منظور استفاده می‌کند تا نهایت

سردرگمی و ناتوانی فرد را در ارزشیابی شهر به نمایش بگذارد. بیتز از ارتباط نیم‌بند ساخت بدل با هستهٔ بدل بهره می‌گیرد تا با خلق ساختهای نحوی پراکنده، و بعضاً بی‌سروته، سردرگمی و آشفتگی فرد را نشان دهد. ساختهای بدلی همراه شبه منطق‌آوریهای تودرتو و بهره‌گیری از همنشینی آواها تزلزل و دودلی شخصیت را در ارزیابی شهر به نمایش می‌گذارد.

۱-۲-۳ ارائهٔ فعالیت گاه و بیگاه نابجای ذهن انسان/شخصیت داستان

استیونز در شعر «مرد برفی» کارکردِ ذهن را به نمایش می‌گذارد و البته ذهنی را به نمایش درمی‌آورد که با صحنهٔ دیده‌شده از دریچهٔ چشم به رقابت می‌پردازد. به نظر می‌رسد این همان باوری است که می‌گوید انسان دنیا را با ذهن خود می‌سازد. به بیان دیگر، زندگی عبارت است از آن چیزی که انسان در محدودهٔ ذهن خود بنا می‌کند. استیونز از «بی‌ربط‌گویی و بی‌ربط‌نویسی» استفاده می‌کند تا «فعالیت گاه و بیگاه نابجای ذهن انسان» را به نمایش بگذارد و البته این ترفند در خدمت صورت قرار می‌گیرد تا نشان دهد انسان قرن بیستم (و از جمله خود استیونز) نگران نظم است، نظمی که انسان می‌خواهد به زورِ اراده بر آشفته‌بازاری به نام دنیا حاکم کند. استیونز در شعر «مرد برفی» از سه ترفند بهره می‌گیرد تا این درماندگی و بیتابی انسان را به نمایش بگذارد: ۱) حرکت از وجه شرطی (اگر می‌خواهی ببینی، باید ذهنت را عوض کنی) به وجه اخباری (و در واقع از «ای کاش» به «همین که هست»)، ۲) استفاده از ساخت بدل (و در واقع از «ایده‌آل» به «واقع»)، و ۳) تکرار آواها (تجانس آوایی (s)).

دقت کنید که در داستان هیچ «آدم برفی»‌ای وجود ندارد و شاعر فقط با پنج گلولهٔ برفی، یا بند (stanza) آدم برفی شعر خود را بر پا می‌کند. اوج این درهم‌ریختگی و آشفتگی دنیای واقعی را، که بر اساس ذهن ما انسانها در قرن بیستم بنا شده است، می‌توان در بند آخر شعر دید ــ که به زیبایی با سه ساخت بدلی عرضه شده است. انسانهای قرن بیستم آدمیانی‌اند از جنس برف، که خود هیچ‌اند زیرا ذهنشان یخ زده است و دنیایی برایشان خلق نمی‌شود (http://www.jenopari.com):

The Snow Man	**آدم برفی**
One must have a mind of winter	ذهنی زمستانی لازم است
To regard the frost and the boughs	تا یخبندان و شاخهٔ درختان کاج را ببینی
Of the pine-trees crusted with snow;	که زبر و زمخت شده است از برفها؛

And have been cold a long time	زمان درازی باید در سرما بود
To behold the junipers shagged with ice,	تا سروهای کوهی را دید که از یخ آویز بسته،
The spruces rough in the distant glitter	و صنوبرهای کهنه را در دوردست نگاه کرد
Of the January sun; and not to think	حالا خورشید نیمه‌سرد ژانویه
Of any misery **in the sound of the wind,**	و شما که نباید فکر کنید به غصهٔ
In the sound of a few leaves	**صدای زوزهٔ باد در خش خش برگها**
Which is the sound of the land	به صدای زمین
Full of the same wind	زمینی پر از این بادها
That is blowing in the same bare place	که در برهوتش جاری‌اند
For the listener, who listens in the snow,	کسی در برف دارد می‌شنود
And, **nothing** himself, beholds	او خود **هیچ** است و هیچی خود را نگاه می‌کند
Nothing that is not there and	**هیچی را که نیست جایی**
The **nothing that is.**	**هیچی را که وجود دارد.**

(به نقل از: ...http://www.writing.upenn)

ادگار آلن پو در داستان *لیجیا* داستانی عشقی را بازگو می‌کند. راوی (که نامش ذکر نمی‌شود) با زن زیبایی به نام لیجیا ازدواج کرده است که چشمانی به‌غایت مشکی و زیبا دارد. پس از چند سال، این زن بر اثر بیماری می‌میرد. پس از مدت زمانی، راوی با زن دیگری به نام راونا ازدواج می‌کند. مدتی بعد، راونا نیز می‌میرد. راونا را در لباس نیکویی پوشانده و بنا بر رسم بر تختی خوابانده‌اند. راوی در صندلی و بر اثر مصرف دارویی به خواب فرو می‌رود. از خواب که برمی‌خیزد، مرده را می‌بیند که کفن‌پوش دور و بر او تلو تلو می‌خورد. کفن کمی کنار می‌رود و راوی می‌بیند که این مرده اصلاً راونا نیست و بلکه لیجیا است که طبق قولی که به او داده بود به سویش بازگشته است.

هرچند پو در بقیهٔ قسمتهای داستان نیز از ساختهای بدلی استفاده کرده است، کاربرد بدل در بند آخر داستان حکایت دیگری دارد. پو صرفاً با بهره‌گیری از ساختهای بدلی توانسته اوجِ شگفتی راوی را به نمایش بگذارد زیرا غلیان ذهنی وی را (که گویا بر اثر از دست دادن همسران خود در زندگی واقعی بوده است) ساختار دیگری نمی‌تواند چنین زیبا و امین از ذهن بازتاباند:

> ... And now slowly opened the eyes of the figure which stood before me. "Here then, at least," I shrieked aloud, "**can I never** –

can I never be mistaken – these are the full, and the black, and the wild eyes – of my lost love – of the lady – of the LADY LIGEIA" (htpp://www.online-literature.com/poe/2126).

... و آن وقت بود که آن چهره‌ای را که در برابر خود داشتم دیدم که آرام، خیلی آرام، چشمهای خود را از هم گشود. با صدایی بلند و پر طنین فریاد زدم: «**آخر دیدم! آخر چشمهای بادامی ــ چشمهای عجیب و مرموز محبوبهٔ خودم، عشق ازدست‌رفتهٔ خودم، چشمهای لیدی، لیدی لیجیا را دیدم**» (پو، ۱۳۳۴: ۲۶۰).

۱-۲-۴ ارائهٔ رفت‌وآمد شخصیت داستان بین عقل و احساس

اسکات فیتس‌جرالد از ساختهای بدلی بدان منظور بهره می‌گیرد تا رفت‌وآمد شخصیتهای داستانش را بین عقل و احساس بشری به نمایش بگذارد. نگارنده قبلا در مقالهٔ «ساختهای بدلی و لطیف‌سازی بافت» (باغینی‌پور، ۱۳۸۴ب) به این موضوع پرداخته است. در رمان گتسبی بزرگ، راوی داستان نیک کاره‌وی است که، به قول مارگریت درابل (Drabble, 1985)، معصوم است و واسطهٔ ملاقات دوبارهٔ گتسبی با دی‌زی می‌شود (به نقل از Hart, 1986). اما، در پایان، نیک در چهار بند پایانیِ رمان با بهره‌گیری فیتس‌جرالد از ساختهای بدلیِ تودرتو درهم‌تنیدگیِ عقل و احساس را به نمایش می‌گذارد:

... until gradually I became aware of **the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes – a fresh, green breast of the new world.**

... **behind him, somewhere back in that vast obscurity beyond the city, where the dark fields of the republic rolled on under the night.**

Gatsby believed **in the green light, the orgastic future that year by year recedes before us** (http://www.mrsmetcalf...).

... تا آنکه تدریجاً خود را در **جزیرهٔ کهنی یافتم که یک روز در برابر چشم دریانوردان هلندی شکفته بود ــ سینهٔ سرسبز و پر طراوتی از جهان نو.**

... **پشت سرش، جایی در سیاهی عظیم پشت شهر، آنجا که کشتزارهای تاریک جمهوری زیر آسمان شب دامن گسترده‌اند عقب مانده است.**

گتسبی به چراغ سبز ایمان داشت، به **آیندهٔ لذت‌ناکی که سال به سال از جلو ما عقب‌تر می‌رود** (پو، *همان*: ۲۲۶-۲۲۵).

در چند جملهٔ زیر از فصل ششم رمان هم این درهم‌تنیدگیِ ناشی از کاربرد بدلها آشکار است و نهایتاً به وزنی منجر شده است که گویی فرد وحشت‌زده‌ای سخن می‌گوید:

> She was ***appalled*** by **West Egg, this unprecedented "place" that Broadway had begotten upon a Long Island fishing village – appalled *by its raw vigor that chafed under the old euphemisms and by the too obtrusive fate that herded its inhabitants along a short-cut from nothing to nothing***. She saw something awful in the very simplicity she failed to understand.

> دی‌زی از **وست اگ، این «جای» بی‌سابقه‌ای که برادوِی در یک دهکدهٔ ماهیگیران لانگ‌آیلند زاییده بود *وحشت می‌کرد ــ وحشت از شور خام آن که زیر جمله‌های مؤدبانهٔ قدیمی می‌جوشید و وحشت از سرنوشت مزاحمی که ساکنانش را از راه میانبر از یک هیچستان به هیچستان دیگری هدایت می‌کرد***. دی‌زی در خود این سادگی که از درکش عاجز بود عیب وحشتناکی می‌دید.

۱-۲-۵ ارائهٔ تأمل خود دربارهٔ شخصیت

در شعر زیر وردزورث از ساخت بدلی استفاده می‌کند تا به فرایند تأمل خود دربارهٔ لوسی بپردازد. وی با ترکیبی از سه بدل (a maid, a violet, a star) ــ که ممکن است بازتابی از سه نگاه شاعر به لوسی در گذر زمان باشد ــ و بهره‌گیری از استعاره و تشبیه و همچنین حرکت از جمله به عبارت، از ملموس به انتزاعی، و در واقع حرکت خود از بیان واقعیاتی دربارهٔ لوسی به تأمل در باب خلأ ناشی از فقدان لوسی بدان نقطه می‌رسد تا نهایتاً دلتنگی‌اش را بیان کند. شاعر رشد ــ کمال ــ مرگ لوسی را به تصویر می‌کشد. وردزورث با این تمهید ضمن دست یافتن به حس صمیمیت به زیبایی هر چه تمام‌تر توجه خود را با بهره‌گیری از بدل از موضوعی به موضوعی معطوف می‌کند بی آنکه تلاطمِ ایجادشده به کلیت اثر لطمه‌ای وارد کند.

She Dwelt Among the Untrodden Ways	**ساکن میان راههای گام‌نخورده بود**
She dwelt among the untrodden ways	ساکن میان راههای گام‌نخورده بود
Beside the springs of Dove,	کنار سرچشمه‌های رودِ دُو
A Maid whom there were none to praise	**بانویی** مانده در جایی تهی از ستاینده
And very few to love:	و کمتر عشق‌ورزان:
A violet by a mossy stone	**بنفشه گلی** در سایهٔ سنگی خزه‌پوش

Half hidden from the eye!	نیمیش فروپوشیده از نگاه!
–Fair as **a star**, when only one	فریبانقش چونان **یکی ستاره**، دمی که رخشندگی
Is shining in the sky.	کند تنها در آسمان.
She lived unknown, and few could know	نشناخته همی زیست و اندک شماری را ره بر دانستن بود
When Lucy ceased to be;	آن هنگام که لوسی ز بودن کناره گرفت؛
But she is in her grave, and, oh,	اینک اما خفته در گور است و آه
The difference to me!	که برای من چه تفاوتی!

منبع ترجمه: وازنا: مجلهٔ الکترونیکی شعر، ترجمه از: علی ثباتی (به نقل از http://www.poemhunter)

می‌توان پرسید که آیا مترجم به هنگام ترجمه هیچ به این موارد به چشم سه ساخت بدلی اعتنایی داشته است؟ یا اصولاً لزومی دارد اعتنایی داشته باشد تا مثلا «بانویی، بنفشه‌ای، ستاره‌ای» ترجمه کند؟

۱-۳ بدل، رسانه‌ای مؤثر برای ارتباط با مخاطب

۱-۳-۱ توجیهِ شناختی تغییرات نحوی چیست؟

ادگار آلن پو داستانی دارد به نام «سقوط در گرداب» ("A Descent into the Maelström") که در آن کشتی ملوانی گرفتار گردابی عظیم شده است و برادرش را گرداب به درون خود کشیده است. وی نخست مرعوب عظمت گرداب می‌شود ولی کم‌کم گرداب را زیبا و باعظمت می‌بیند و، با بررسی جریانهای گرداب، به این نتیجه می‌رسد که هر چه اشیا بزرگتر باشند، سریع‌تر به درون گرداب کشیده می‌شوند. پس کشتی را رها می‌کند و به بشکه‌ای می‌چسبد و پس از چند ساعت نجات می‌یابد.

هربرت مارشال مک‌لوئن، ارتباط‌شناس برجستهٔ کانادایی، به سال ۱۹۴۷ این داستان را می‌خواند و سالها بعد، که رسالهٔ دکتری خود را می‌نوشت، این گرداب را استعاره‌ای دانست از وضعیت دنیای امروز، دنیایی که همهٔ ارزشها را در خود می‌بلعد و نابود می‌کند. کارهای ملوان نیز برای مک‌لوئن یادآور راهبردهایی شد که انسان می‌تواند برای بقا انجام دهد: «گریزی نیست. گرداب جنبش اطلاعات الکترونیک همهٔ ما را به سان چوب‌پنبه‌ای در سطح دریایی متلاطم و طوفانی به این سو و آن سو پرت می‌کند. اما اگر ما طی سقوط در گرداب خونسردی خود را حفظ کنیم، به بررسی فرایند در حال وقوع بپردازیم، ... می‌توانیم به سلامت از آن وا رهیم

(McLuhan, 1995: 228). این گونه بود که مک‌لوئن به مطالعهٔ تأثیر رسانه و فنّاوری در انسان علاقه‌مند شد. تعریف مک‌لوئن از رسانه این بود: «هر نوع فنّاوری گسترشی از بدن یا حواس آدمی است» (*Ibid.*: 239) پس، در نظر وی، پوشاک گسترش پوست است و چرخ گسترش پا و... «قبل از اختراع خط، انسان در دنیایی می‌زیست که تمام حواسش متعادل و توأمان بودند، یعنی دنیایی بسته از پژواک و ژرفای قبیله‌ای» (*Ibid*: 241) ارتباط از طریق گفتار بود. ابداع خط حس بینایی را بر حواس دیگر برتری بخشید و تفکر انتزاعی توسعه یافت و این با اختراع چاپ تشدید شد. رسانه‌های الکترونیک دستگاه عصبی انسان (و بنابراین هر پنج حس) را همزمان گسترش دادند و این همان گردابی است که مک‌لوئن از ادگار آلن پو به عاریت گرفته است. این از گفته‌های قصار مک‌لوئن (که به شکل کتابی چاپ شد) است: «رسانه پیام است.» منظور از رسانه تأثیری است که پیام در حواس آدمی دارد. این گفته بدان مفهوم است که رسانه گاهی از اطلاعات منتقل‌شده اهمیت بیشتری پیدا می‌کند زیرا رسانه‌ها خواهی نخواهی فضاهایی را خلق می‌کنند که گاهی مددرسان برخی پیامها می‌شوند و گاهی بر سر راه برخی پیامها موانعی ایجاد می‌کنند. پس این گفته اهمیت بسیار رسانه را بیان می‌کند. مک‌لوئن در این کتاب این نکته را مطرح می‌کند که رسانه‌های مسلط زمانه شیوهٔ تفکر، عمل، و ادراک انسان از جهان را شکل می‌دهند.

دکتر مهدی محسنیان راد، در «به جای مقدمه» (۱۳۸۷)، سه کهکشان ارتباطی مک‌لوئن (کهکشان شفاهی، کهکشان گوتنبرگ، کهکشان مارکنی) را برای ایران به این شرح به چهار کهکشان توسعه داده است: کهکشان شفاهی، کهکشان دارمانی [داریوش + مانی]، کهکشان گوتنبرگ، کهکشان مارکنی. مک‌لوئن بر این باور بود که انسان، پس از کهکشان مارکنی، به «دهکدهٔ جهانی» خواهد رفت و دکتر محسنیان راد بر این باور است که انسان ایرانی، «مانند بقیهٔ جهانیان، پس از دهکدهٔ جهانی به جای دیگری خواهد رفت که نامش را ... بازار پیام گفته‌ام.» اما نکتهٔ در خور تأملِ این است که این «کهکشان‌نوردی» صرفاً تغییر در نوع رسانه را نشان می‌دهد، در حالی که می‌توان پرسید رسانه هر چه باشد، آیا پیام به لحاظ صورت و محتوا ثابت می‌ماند یا تغییر می‌کند؟ شکی نیست که تغییر می‌کند، زیرا هیچ زبان‌شناسی نیست که باور نداشته باشد که زبان با گذشت زمان تغییر می‌کند. پرسشی دیگر این است که این تغییرات، به‌ویژه اگر نحوی باشند، چه توجیه ارتباط‌شناختی دارند؟ در این بخش بر آنیم که، با تمرکز بر ساخت بدل، به پاسخی دست پیدا کنیم که توجه را به بخش دوم گفتهٔ قصار مک‌لوئن جلب می‌کند، یعنی خود پیام، آن هم ساخت پیام، و باز هم از آن مهم‌تر تغییرات احتمالی ساختاری پیام (با تأکید بر ساخت بدل).

۱-۳-۲ تنوع و میزان وقوع بیشتر ساخت بدل، دو ابداع ارتباطی بشر در گذر زمان

برای انسان در گذر زمان وقایعی رخ داده و انسان بر دامنهٔ معلومات، و در نتیجه معرفت، خود افزوده است. حال، پس از پشت سر گذاشتن قرنها و اقامت در کهکشانهای شفاهی و گوتنبرگ، انسان می‌خواهد از آنها بگوید و بنویسد. وی به ساختی اقتصادی نیاز دارد که، در عین حال که در محدودهٔ جمله می‌گنجد، چندان در آن وقفه ایجاد نکند و در عین حال چیزی نیز از دست نرود. این ساخت همانا ساخت بدل است. البته این حرف به این معنی نیست که ساخت بدل در فارسی نبوده، بلکه میزان وقوع یا بسامدِ آن با گذشت زمان بیشتر و باز بیشتر شده است. برای نمونه، بخش نخست دو متن آغازین و پایانی (مربوط به ایران) کتاب *هزار سال نثر پارسی*، گردآوری کریم کشاورز، را با هم مقایسه می‌کنیم و البته به‌خوبی واقفیم که از نکاتی نیز چشم پوشیده‌ایم. متن نخست از «مقدمهٔ *شاهنامهٔ* ابومنصوری از ابومنصور العمری، تاریخ تألیف سال ۳۴۶ ه ق» است:

> سپاس و آفرین خدای را که این جهان و آن جهان را آفرید و ما بندگان را اندر جهان پدیدار کرد و نیک‌اندیشان را و بدکرداران را پاداش و بادافراه برابر داشت و درود بر برگزیدگان و پاکان و دینداران باد خاصه **بر بهترین خلق خدا محمد مصطفی** صلی‌الله علیه و سلم و بر اهل بیت و فرزندان او باد، آغاز کارنامهٔ *شاهنامه* از گردآوریدهٔ **ابومنصور المعمری دستور ابومنصور عبدالرزاق عبدالله فرخ**، اول ایدون گوید درین نامه که تا جهان بود مردم گرد دانش گشته‌اند و سخن را بزرگ داشته و نیکوترین یادگاری سخن دانسته‌اند چه اندرین جهان مردم به دانش بزرگوارتر و مایه‌دارتر. و چون مردم بدانست کز وی چیزی نماند پایدار، بدان کوشد تا نام او بماند و نشان او گسسته نشود، چو آبادانی کردن و جایها استوار کردن و دلیری و شوخی و جان سپردن و دانایی بیرون آوردن مردمان را به ساختن کارهای نوآیین چون **شاه هندوان که *کلیله و دمنه* و *شاناق* وِرام و *رامین* بیرون آورد، و مأمون پسر هارون‌الرّشید** منش پادشاهان و همت مهتران داشت. یک روز با مهتران نشسته بود. گفت: مردم باید که تا اندرین جهان باشند و توانایی دارند بکوشند تا ازو یادگار بود تا پس از مرگ او نامش زنده بود. **عبدالله پسر مقفع که دبیر او بود** گفتش که از کسری انوشیروان چیزی مانده است که از هیچ پادشاه نمانده است. مأمون گفت چه ماند؟ گفت نامه از هندوستان بیاورد، آن که برزویهٔ طبیب از هندوی به پهلوی گردانیده بود، تا نام او زنده شد میان جهانیان. و پانصد خروار درم هزینه کرد. مأمون آن نامه بخواست و آن نامه بدید، فرمود دبیر خویش را تا از زبان پهلوی به زبان تازی گردانید. نصر بن احمد این سخن بشنید. خوش آمدش. **دستور خویش را خواجه بلعمی** بر آن داشت تا از زبان تازی به زبانِ

پارسی گردانید تا این نامه به دست مردمان اندر افتاد و هر کسی دست بدو اندر زدند و رودکی را فرمود تا به نظم آورد و *کلیله و دمنه* اندر زبان خرد و بزرگ افتاد و نام او بدین زنده گشت و این نامه ازو یادگاری بماند پس چینیان به تصاویر اندر افزودند تا هر کسی را خوش آید دیدن و خواندن آن.

متن دوم، از «جوانمرد خراسان»، تألیف سعید نفیسی، از مجموعهٔ «ماه نخشب»، دی‌ماه ۱۳۲۵ است:

در آن گرماگرم تابستان سال ۱۲۷ هجری که **عبدالرحمن، پسر مسلم، جوان ۱۹ ساله،** سوار بر اسب، آهسته از دروازهٔ شمالی کوفه بیرون آمد و به سوی شمال رهسپار می‌شد، **در آن دوردست، در سرزمین خراسان، نصر پسر سیار کنانی لیثی** از سه سال پیش باز پنجهٔ ستمگری خود را در سینه‌های خونین مردم رنج‌دیده فرو برده بود. عبدالرحمن جوانِ رعنای میانه‌قدِ باریک‌اندامی بود که جامهٔ **بسیار ساده، اما پاکیزه‌ای** در بر و دستار سر بی‌رنگی بر سر داشت. اسب کوه‌پیکر او در زیر رانش چون توده‌ای از سیم در حرکت بود و این جوان چالاک بر فراز آن رهنورد نجیب نقشهای برجستهٔ باستانی خسرو دوم ساسانی و شبدیز را در طاقِ بستان به یاد می‌آورد. عبدالرحمن یک سال بود که از سرزمین خویش دور شده و نزد ابراهیم بن محمد از خاندان عباسی به کوفه رفته بود. این جوان دلیر و هوشمند و فرزانه از خاندانی کهن و **از روستایی به نام سنجرد، از ناحیهٔ فریدن در خاک اصفهان،** بود. پدرانش همه از طبقهٔ آزادان بودند که در زمان ساسانیان نجیب‌زادگان ایران کهن را فراهم می‌کردند. **جدش گودرز** از بازماندگان **بزرگمهر پسر بختگان، حکیم دانشمند معروف دربارخسرو اول انوشروان،** بود. پیش از آنکه عبدالرحمن به جهان آید پدرش مسلم در برابر وضع ناگواری که ستمگریهای پی در پی فرمانروایان بیگانه در آن سرزمین فراهم کرده بود، دیگر نتوانست تاب آورد و هر چه داشت فروخت و دست زن و فرزند خود را گرفت و بنه‌کن به شهر **مرو** رفت، **که در آن زمان جایگاه جوانمردان خراسان بود و هر کس به ایشان پناه می‌برد روزگاری آسوده می‌یافت.** مسلم **در بیرون شهر مرو در روستای «ماخان»** زمینی خرید و خانه‌ای ساخت و خاندان خود را در آنجا نشاند. **در سال ۱۰۹ که عبدالرحمن به جهان آمد** روستای **ماخان** در سه‌فرسنگی شهر مرو که **این کودک در آنجا چشم باز کرده بود** با چند روستای دیگر از آن پدرش بود. **مسلم، پدر عبدالرحمن،** در میان جوانمردان مرو به مقام بسیار بلندی رسیده بود و ایشان به طوع و رغبت وی را به راهنمایی و پیشوایی خود اختیار کرده بودند.

در هر دو متن ساختهای بدلی بارز را با حروف سیاه نمایش داده‌ایم و نگاهی کوتاه این نکته را بر ما روشن می‌کند که نویسندهٔ متن دوم پس از گذشت نزدیک هزار سال مجبور به ارائهٔ

اطلاعات بیشتری بوده است و بنابراین ــ با استفاده از ساخت اقتصادی بدل در مقام رسانه‌ای درخور ــ «خرده‌اطلاعات» (و به عبارت بهتر، «خرده‌معرفت»ها) را کنار هم نشانده و تعداد جملات را افزایش نداده است. پس به نظر می‌رسد که آدمی در طول تاریخ خود، همراه با تغییر رسانه، پیام را نیز تغییر می‌دهد و با نیازهای خود منطبق می‌کند. این می‌تواند تأییدی دیگر باشد بر این که رسانه و پیام تا چه حد درهم‌تنیده‌اند. حال به پیشگفتار ویراست سوم چاپ هشتم کتاب *ذهن و زبان حافظ*، اثر استاد بهاءالدین خرمشاهی (۱۳۸۴)، دقت کنید و ببینید چگونه این استاد فرزانه با بهره‌گیریِ تودرتو از ساختهای بدلیِ فراوان، با چه شر و شوری، انبوهی از اطلاعات و خرده‌معرفتها، و کوهی از احساس را در هم تنیده و در عوض چندین جمله در کنار هم چیده است:

> بحمدالله والمنه، بار دیگر فرصتی، ولو کوتاه، به دست آمد که با حافظ‌پژوهان و دوستداران حافظ و خوانندگان آثار حافظ‌پژوهی خود گفتاری داشته باشم. اگر از این عمر بی‌اعتبار شصت‌ساله، بیش از چهل‌وپنج سال، **با دو کتاب، یکی مقدس (قرآن کریم) و دیگری قدسی (*دیوان* حافظ) – که اولی از آسمان به زمین آمده و حبل‌المتین الهی است، و دیگری از اوج و اعتلای فصاحت به آسمان رفته (صبحدم از عرش می‌آمد خروشی/ عقل گفت قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می‌کنند/ شعر حافظ در زمان آدم اندر باغ خلد/ دفتر نسرین و گل را زینت اوراق بود)** ــ انس و حشر و نشر شبانه‌روزی و در همه احوال نداشتم، می‌توان گفت از حیات «طیبهٔ» قرآنی (نحل، ۹۷)، شمه‌ای به مشام جانم نرسیده بود.

۱-۳-۳ ساخت بدل و نیم نگاهی به آینده

بی‌شک انسان ساخت بدل را برای رفع نیازهای شناختی و ارتباطی خویش ابداع کرده و در گذر زمان پرورده است. حال دیگر در زبان فارسی شش نوع بدل اصلی و هشت نوع بدل فرعی (به نقل از باغینی‌پور، ۱۳۷۶) به قرار زیر داریم: ۱) بدل کامل: «برادرت علی آمد.»؛ ۲) بدل جزئی: «سلامت **در یک کلمه** خلاصه می‌شود: **اعتدال**.»؛ ۳) بدل محض: «**برادرت علی** آمد.»؛ ۴) بدل غیرِ محض: «**تنها علاقه‌اش در زندگی** ــ (یعنی) **رفتن به کتابخانه** ــ را تا آخر عمر ادامه داد.»؛ ۵) بدل تعریفی (توضیحی): «**تقی ظهوری، کمدین مشهور ایرانی**، درگذشت.»؛ ۶) بدل توصیفی: «عمو مهدی آمد.»؛ و هشت نوع بدل فرعی به این شرح: ۷) بدل کامل محض توصیفی «**برادرت علی** آمد.»؛ ۸) بدل کامل غیر محض توصیفی: «**تنها علاقه‌اش در زندگی** ــ (یعنی) **رفتن به کتابخانه** ــ را تا آخر عمر ادامه داد.»؛ ۹) بدل کامل محض تعریفی: «**عمو مهدی** آمد.»؛ ۱۰) بدل کامل غیرِ محض تعریفی:

«**حسن خودش** به من گفت.»؛ (مثال به نقل از باغینی‌پور، ۱۳۸۳)؛ ۱۱) بدل جزئی محض توصیفی: «سلامت در **یک کلمه** خلاصه می‌شود: **اعتدال**.»؛ ۱۲) بدل جزئی غیرِ محض توصیفی: «**دلیل دیر آمدنش** ــ (یعنی) **شلوغ بودن اتوبوسهای خط واحد** ــ همه را به خنده انداخت.»؛ ۱۳) بدل جزئی محض تعریفی: «**احمد ریش** دارد می‌آید.»؛ ۱۴) بدل جزئی غیر محض تعریفی: «**ما ایرانیان** مهمان‌نوازیم.»

اما فارسی‌زبانان به این قناعت نکرده‌اند و ساختهای «شبه بدلی» نیز ابداع کرده‌اند. به جملهٔ زیر از داستان *داش‌آکل* صادق هدایت دقت کنید:

ولی **خوب کاری نکرد، ما را توی دغمسه انداخت.**

در این جمله ویرگول به کار رفته است و نه «که». پس در واقع «ما را توی دغمسه انداخت» بدل است برای «خوب کاری نکرد»، هرچند بنا به ساخت آن باید آن را «شبه بدل» بنامیم. پس جملات زیر هم «شبه بدل» دارند:

ولی **داش‌آکل پشت‌گوش‌فراخ و گشاده‌باز بود، به پول و مال دنیا ارزشی نمی‌گذاشت، زندگی‌اش را به مردانگی و آزادی و بخشش و بزرگ‌منشی می‌گذرانید. هیچ دلبستگی دیگری در زندگانیش نداشت و همهٔ دارایی خودش را به مردم ندار بذل و بخشش می‌کرد.**

یعنی، چهار جمله از «به» تا انتهای جمله «شبه بدل»اند برای «داش‌آکل پشت‌گوش‌فراخ و گشاده‌باز بود.» اما می‌توان به وجود «شبه بدلهای پنهان» هم قائل شد، مثل تشبیهات و زبان عامیانه:

ــ تشبیهات: «ولی داش‌آکل در شهر مثل **گاو پیشانی‌سفید** سرشناس بود.» (داش‌آکل در شهر ... بود؛ داش‌آکل در شهر خیلی سرشناس بود + داش‌آکل گاو پیشانی‌سفید بود). مثالهای دیگر در داستان داش‌آکل عبارت‌اند از: مثل اجل معلق، مانند یک مادر دلسوز، مثل زهر مار.

ــ زبان عامیانه: «به پوریای ولی قسم اگر دومرتبه بدمستی کردی، سبیلت را دود میدم، با **برگهٔ** همین قمه دو نیمت می‌کنم» (برگه در زبان عامیانهٔ لوطیها یعنی تیغه).

البته باید به خاطر داشت که برخی اقلام دستوری، مثل «و»، نقش بدل‌نما را هم در کنار نقشهای دستوری دیگر (حرف ربط در ساخت همپایه در مورد «و») بازی می‌کنند: «این دختر مرجان دختر حاجی صمد بود که از کنجکاوی آمده بود **داش سرشناس** و **قیم خودشان** را ببیند.» در این جمله «قیم خودشان» بدل است برای «**داش** سرشناس» و «و» بدل‌نماست.

یا حرف اضافهٔ «از» را می‌توان بدل‌نما گرفت: وی در پایان گفت: «پله، از اسطوره‌های دنیای فوتبال، قرار است به ایران بیاید». «از اسطوره‌های دنیای فوتبال» ساختی است شبه بدل. پس

بجاست بار دیگر نگاهی به نوشتهٔ استاد بهاءالدین خرمشاهی بیندازیم. این بار، متن را جدا از آن ساختهای بدلی، سرشار از ساختهای شبه بدلی می‌یابیم: ــ فرصتی، ولو کوتاه / ــ حافظ‌پژوهان و دوستداران حافظ و خوانندگان آثار حافظ‌پژوهی خود / ــ عمر بی‌اعتبار شصت‌ساله، بیش از چهل‌وپنج سال / ــ انس و حشر و نشر / ــ شبانروزی و در همهٔ احوال ــ حیات «طیبهٔ» قرآنی (نحل، ۹۷).

نتیجه

فرایندهای شناختی همزمان با رشد انسان تغییر می‌کنند تا هر چه بیشتر در خدمتِ برآوردنِ نیازهای ارتباطیِ او درآیند. انسان طی زمان ذره ذره بر معرفت خویش می‌افزاید، پس نباید انتظار داشت نظام ارتباطی کلامی او در گذر زمان ثابت بماند، و نمانده است. یکی از این تغییرات در کاربرد ساخت بدل، چه از نظر بسامد و چه از نظر کیفیت، رخ داده است. وقت آن رسیده است که دستورنویسان از دست کم گرفتن این ساخت دست بردارند و در کتابهای دستور خود بیش از این به آن ارج نهند. بررسی ساخت بدل در زبان برجسته، یا همان زبان ادبی، از نقش بی‌بدیل آن در سرزندگی و شور بخشیدن به اثر ادبی حکایت دارد. اما، در ادامه، هر پژوهشگر زبانی به آنجا رهنمون می‌شود که بدل ابزاری است بس کارآمد در خلق اثری ادبی و پژوهشگر هر گاه افق دید خود را به گسترهٔ «گذر زمان» وسعت دهد، به این نتیجه خواهد رسید که این ساخت به بهترین و اقتصادی‌ترین شیوهٔ ممکن به یاری انسان شتافته است تا «خرده‌معرفتها»ی تاریخ حیات خویش را به آیندگان برساند. اوج شگفتی این پژوهشگر زمانی است که دریابد این ساخت دو وجه کلان سازندهٔ انسان، یعنی عقل و احساس، را نیز به زیبایی هر چه تمام‌تر به خدمت گرفته است. در نیم نگاهی به آینده گفتیم: «بی‌شک انسان ساخت بدل را برای رفع نیازهای شناختی و ارتباطی خویش ابداع کرده و در گذر زمان پرورده است» و حال آن قدر در خود جسارت می‌بینیم که بگوییم بر آنیم که در مقالات آینده این «مکث مقدسِ» پروردهٔ ذهن آدمی، یعنی ساخت بدل، را در مقام انسانی دارای شناخت بهتر از شناخت خویش بررسی کنیم.

منابع

آل احمد، جلال (۱۳۵۷)، *خسی در میقات*، چ ۲، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.
ارژنگ، غلامرضا (۱۳۷۴)، *دستور زبان فارسی امروز*، نشر قطره.

اعتصامی، پروین (۱۳۸۸)، *دیوان پروین اعتصامی*، چ ۳، مؤسسهٔ انتشارات مرز فکر.
باغینی‌پور، مجید (۱۳۸۵)، «شناخت، زبان و بدل: از نقشهٔ شناختی تا توانش گزینشی»، *مجلهٔ زبان‌شناسی*، س ۲۱، ش ۱ و۲، پیاپی ۴۱ و ۴۲، ص ۸۴-۷۵.
ـــــ (۱۳۸۴الف)، «بدل یا وصف؟»، *مجلهٔ زبان‌شناسی*، س ۱۹، ش ۲، پیاپی ۳۹، ص ۷۶-۶۸.
ـــــ (۱۳۸۴ب)، «ساختهای بدلی و لطیف‌سازی بافت»، *مجلهٔ زبان‌شناسی*، س ۲۰، ش ۲، پیاپی ۴۰، ص ۱۱۳-۱۰۷.
ـــــ (۱۳۸۳)، «تأکید، تکرار و ساختهای بدلی»، *مجلهٔ زبان‌شناسی*، س ۲۰، ش ۱، پیاپی ۳۸، ص ۱۱۱-۹۹.
ـــــ (۱۳۷۶)، «پیرامون بدل و انواع آن در فارسی»، *مجلهٔ زبان‌شناسی*، س ۱۱، ش۲، پیاپی ۲۲، ص ۳۰-۱۱.
بیهقی، ابوالفضل (۱۳۴۹)، *تاریخ بیهقی*، به تصحیح علی‌اکبر فیاض.
پو، ادگار آلن (۱۳۳۴)، *افسانه‌های راز و خیال*، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، ابن سینا.
جعفری، محمدرضا (۱۳۷۸)، *فرهنگ نشر نو*، چ ۶، انتشارات زریاب.
خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۴)، *ذهن و زبان حافظ*، چ ۸، ویراست سوم، انتشارات ناهید.
خیامپور، عبدالرسول (۱۳۵۲)، *دستور زبان فارسی*، انتشارات دانشگاه تبریز.
داد، سیما (۱۳۷۵)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ ۲، انتشارات مروارید.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه*، مؤسسهٔ انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
شریعت، محمدجواد (۱۳۶۷)، *دستور زبان فارسی*، انتشارات اساطیر.
شریفی، محمد (۱۳۸۷)، *فرهنگ ادبیات فارسی*، فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.
صادقی، علی‌اشرف و غلامرضا ارژنگ (۱۳۵۷)، *دستور زبان فارسی*، انتشارات آموزش و پرورش.
طالقانی، سیدکمال (۱۳۵۴)، *اصول دستور زبان فارسی*، انتشارات مشعل اصفهان.
فاکنر، ویلیام (۱۳۸۴)، *خشم و هیاهو*، ترجمهٔ صالح حسینی، چ ۵، انتشارات نیلوفر.
فیتس‌جرالد، اسکات (۱۳۸۲)، *گتسبی بزرگ*، ترجمهٔ کریم امامی، چ ۵، انتشارات نیلوفر.
کشاورز، کریم (۱۳۷۱)، *هزار سال نثر پارسی*، چ ۴، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
محسنیان راد، مهدی (۱۳۸۷)، *ایران در چهار کهکشان ارتباطی: سیر تحول ارتباطات در ایران، از آغاز تا امروز*، چ ۲، انتشارات سروش.
مشکور، محمدجواد (۱۳۵۵)، *دستورنامه*، انتشارات شرق.
مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۴)، *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، نشر آگه.
میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۷۷)، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، کتاب مهناز.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۵۱)، *دستور زبان فارسی*، بنیاد فرهنگ ایران.
نیکبخت، محمود (گردآورنده؛ ۱۳۷۱)، *کتاب شعر*، مؤسسهٔ انتشاراتی مشعل.
وزین‌پور، نادر (۱۳۵۶)، *دستور زبان فارسی*، انتشارات دانشگاه سپاهیان انقلاب.

Cuddon, J. A. (1979), *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books.
Drabble, Margaret (1985), *The Oxford Companion to English Literature*, Oxford University Press.
Hart, James D. (1986), *The Concise Companion to American Literature*, Oxford University Press.
McLuhan, Marshall (1995), *Playboy Interview from Essential McLuhan*, Eric McLuhan and Frank Zingrone (editors), London. Routledge.
http://ebooks.adelaide.edu.au/c/chaucer/canterbury/burrell/prologue.html.

http://www.dibache.com/text.asp?cat=3&id=1181.
http://www.gooshegir...
http://www.guilford.edu/about_guilford/services_and.../devices.html.
http://www.iranseda.com/fullganjine/?g=518646.
http://www.jenopari.com.
http://www.mrsmetcalf.com/files/GGC91.ppt.
http://www.online-literature.com/yeats/781/.
http://www.online-literature.com/poe/2126/.
http://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=tamingshrew&Act=2&Scene=1&Scope=scene.
http://www.poemhunter.com/poem/she-dwelt-among-untrodden-ways/.
http://www.sarvstory.com/?p=166.
http://www.sokhan.com/hedayat/dash-akol.pdf.
http://www.teachnet-uk.org.uk/.../Eng.../WritingonLitAtmosphere.ppt.
http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/88/stevens-snowman.html.

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی