

هویت، فردیت و نمایش امر بدنی در داستان‌های یکی بود و یکی نبود جمالزاده

مرجان کامیاب^۱، پارسا یعقوبی جنبه‌سرای^{۲*}

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

چکیده

بنا به پس‌زندگی فردیت در جهان قدیم؛ بدن و امر بدنی به مثابه عنصری هویت‌ساز در نظم نشانگانی متون ادبی کلاسیک فارسی نقش چندانی ندارد؛ در مقابل با فراهم آمدن پشتوانه‌های اجتماعی فرهنگی در جهان معاصر؛ بازنمایی هویت سوژه‌های ادبی با تکیه بر بدن و ملزومات آن رایج گردید. در این نوشتار بازنمایی بدن‌محورانه هویت سوژه-ایزده‌های داستانی مجموعه «یکی بود و یکی نبود» جمالزاده، از منظر «بدن به مثابه موضوعی نمادین-جامعه‌شناختی»، با تکیه بر آرای تورستین وبلن و پی‌یر بوردیو، دلالت‌یابی، تحلیل و تفسیر شده است. نتیجه نشان می‌دهد که در روایت‌پردازی رئالیستی راوی جمالزاده از سوژه-ایزده‌های مذکور، سه طبقه بازنمایی شده است: الف) طبقه بالادستی که با انواع سرمایه فرهنگی همچون سواد، زبان، لباس و فاصله بدنی نیز انواع مصرف‌نمایی، اقتدار خود را به نمایش می‌گذارد و همزمان، با انواع طنز و گروتسک از آنها اقتدارزدایی می‌شود. ب) طبقه فرودست با سرمایه فرهنگی دریغ شده و غیرمتظاهران‌های که در زبان، لباس نیز خود کم‌بینی‌ای که در فاصله بدنی آنان با دیگران مشاهده می‌شود (ج) دسته‌ای دیگر به مثابه طبقه محذوف یا خاموش، برخلاف دو طبقه قبلی، بیشتر از سامان‌یابی بر مبنای سرمایه فرهنگی و انواع سلیقه و مصرف، بر اساس جنسیت طبقه‌بندی شده؛ سپس همین طبقه بندی، سلیقه و مصرف آنها را متأثر کرده است. چنین روایت‌پردازی‌ای ضمن همسویی با بافت اجتماعی-فرهنگی و بازنمایی فردیت سوژه‌ها بر مبنای امر بدنی؛ از یک سو از تشخص متورم‌گفتمان‌های غالب، اقتدارزدایی کرده؛ از سوی دیگر تشخص بدنی به حاشیه رفته صداهای خاموش را یادآوری می‌کند.

کلمات کلیدی: داستان معاصر، جمالزاده، هویت، امر بدنی، سلیقه و مصرف.

۱. مقدمه

هویت مبنای هستی و تشخیص اجتماعی هر موجود به ویژه انسان است. این واژه «در ریشه لاتینی خود همزمان حاوی دو معنای تشابه و تمایز است» (جنکینز، ۱۳۹۱: ۵). هر فردی در تشابه با دیگران با جامعه گره می‌خورد و بنا به برخی دیگر از ویژگی‌های شخصی از بقیه متمایز می‌شود. برساخت هویت بر دو دسته از عناصر ثابت و سیال استوار است: عناصر ثابت هویت شامل مناسباتی مانند جنس، سن، نژاد و غیره است که شخص در انتخاب آنها دخالت ندارد. در مقابل عناصر متغیر هویت شامل ویژگی‌هایی است که فرد در انتخاب یا رد آنها مختار است. نوع اخیر در تعبیر «بورديو» سلیقه یا الگوی مصرف نامیده شده است. سلیقه عامل متغیر و انضمامی هویت انسان‌ها است، وقتی فردی با سلیقه خود دست به انتخاب و طبقه‌بندی می‌زند، خود نیز در مقام انتخاب‌کننده، به واسطه سلیقه بکار برده شده، طبقه‌بندی می‌شود؛ به عبارتی دیگر سوژه‌های اجتماعی به وسیله طبقه‌بندی‌ای که انجام می‌دهند، خود نیز طبقه‌بندی می‌شوند و با تمایزی که میان موضوعات می‌گذارند خود را از دیگران متمایز می‌کنند (بورديو، ۱۳۹۰: ۲۹). با این وصف، نشانه‌ها و اشیاء به مثابه عامل منزلتی و هویت‌ساز؛ فضای بسزایی را در سلسله مراتب اجتماعی، به مصرف کننده یا صاحب سلیقه اختصاص می‌دهد (بودریار، ۱۳۸۹: ۷۷). بدن و امر بدنی به مثابه جایگاه و محور مصرف و سلیقه؛ بالتبع پشتوانه بعد سیال هویت است که نمایش، به اجرا درآمدگی و دلالت‌سازی اجتماعی آن؛ نسبتی تام با رونق و توجه به فردیت دارد. بنا به نظر آنتونی گیدنز «فردیت به طور مسلم در همه‌ی فرهنگ‌ها به درجات مختلف ارزشمند بوده است. ولی در فرهنگ‌های سنتی مفهوم فرد تقریباً وجود نداشته؛ چندان هم پسندیده نبود. فقط پس از ظهور جوامع جدید به خصوص بعد از تفاوت‌یابی و تقسیم کار بود که فرد به طور جداگانه در کانون توجه قرار گرفت» (گیدنز، ۱۳۸۶: ۱۱). همچنین می‌افزاید: «جست‌وجوی هویت شخصی مسأله‌ای جدید است که شاید از فردگرایی غربی منشأ گرفته باشد. این اندیشه که هرکس منش و اندیشه‌های ویژه‌ای دارد که ممکن است در عمل متحقق گردد یا نه، به طور کلی در فرهنگ ماقبل جدید دیده نمی‌شود. در اروپای قرون وسطی تبار، جنس، پایگاه اجتماعی و دیگر صفات منتسب به هویت همه به طور نسبی ثابت بودند. گذر از مراحل مختلف زندگی مسلماً صورت می‌گرفت، ولی این دگرگونی‌ها تابع فرایندهایی نهادینه شده بود و در تمام آن‌ها فرد نقشی نسبتاً انفعالی داشت» (گیدنز، ۱۳۹۲: ۱۱). بر همین اساس از

نسبت جهان قدیم و جدید، فردیت و نمایش امر بدنی سخن می‌گوید: «با فرا رسیدن عصر جدید، برخی از نماهای ظاهری و کردارهای بدنی اهمیت خاصی می‌یابد. در بسیاری از عرصه‌های فرهنگی ما قبل جدید، نمای ظاهری بدن به طور کلی تابع استانداردهای مبتنی بر معیارهای سنتی بود. طرز آراستن چهره و انتخاب لباس همیشه تا اندازه‌ای وسیله ابراز فردیت بوده است ولی امکان استفاده از این وسیله معمولاً به آسانی فراهم نمی‌آمد یا اصلاً مطلوب نبود» (همان، ۱۴۴). بنا به همین فروپوشیدگی فردیت؛ نیز پس‌زدگی امر بدنی در گفتمان انضباطی قدیم، کنش‌ها و وضعیت‌های بدنی جز در شکلی کلی‌گویانه، نقش بایسته‌ای در بازنمایی‌های موجود نظام نشانگان ادبی ندارد، ولی به تدریج و با گذر از دنیای قدیم به جهان معاصر، توصیف امر بدنی به شکلی برجسته وارد گفتمان‌های ادبی و غیرادبی شد. در ادبیات داستانی معاصر فارسی رواج روایت‌های نو و گره خوردن آن با هویت «سوژه-ابژه‌ها»، فرصتی برای اظهار آن در قالب سلیقه و مصرف ایجاد کرد. جمالزاده از اولین کسانی است که به بازنمایی هویت سوژه-ابژه‌های داستانی خود بر مبنای بدن و امر بدنی پرداخت. برای تبیین و تحلیل بازنمایی مذکور به ناچار باید به مطالعات بدن پرداخت.

۲-۱. پیشینه پژوهش

برای تحقیق حاضر دو دسته پیشینه می‌توان در نظر گرفت. دسته اول که در حوزه‌ای خارج از ادبیات نگاشته شده است که به لحاظ تبیین منظر و نوع نگاه می‌تواند مفید باشد:

- تقی آزاد ارمکی و محسن چاوشیان (۱۳۸۱) در مقاله «بدن به مثابه رسانه هویت» به بررسی تجربی فرضیه گسسته شدن شکل‌های هویت از موقعیت‌های ساختاری و پیوند آن با موقعیت‌های فرهنگی افراد می‌پردازد.

- یوسف اباذری و نفیسه حمیدی (۱۳۸۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات»، می‌کوشند تا پیدایش شاخه‌ای از جامعه‌شناسی با عنوان جامعه‌شناسی بدن را تعقیب کرده و به طرح مناقشات نظری حول محورهای هستی‌شناسی بدن، تقابل ذهن/ بدن، مقوله‌ی نظارت بر بدن و ادبیات فمینیستی و موضوع بدن زنانه بپردازند.

- محمدحسین شربتیان (۱۳۸۸) در پژوهش دیگری با عنوان «رویکردهای فرهنگی و اجتماعی در حوزه بدن انسان»، بیان می‌کند بدن به عنوان یک عنصر فرهنگی و اجتماعی در

جامعه انسانی جنبه‌ی درونی یافته و در سال‌های اخیر پدیده‌هایی به نام چرخش بدنی و بدن زیسته در اندیشه‌های جامعه‌شناسی اهمیت زیادی یافته و این پدیده را امری فرهنگ‌پذیر، جامعه‌پذیر و اکتسابی کرده است.

- محمدسعید نکایی و مریم امن‌پور (۱۳۹۲) در اثر خود با عنوان «درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن در ایران»، به این مقوله پرداخته و گفتمان‌های جامعه‌شناختی، دینی و ادبی بدن در ایران را با تکیه بر نظریه‌های وبلن، زیمل، بلومر و بوردیو بررسی کرده‌اند.

دسته دوم با تکیه بر ادبیات و داستان‌های جمال‌زاده سامان یافته است، منتهی با اینکه بحث بدن و امر بدنی در آثار جمال‌زاده موضوع اصلی آنها نیست، برخی از توضیحات و اشارات آنها به شکلی غیر مستقیم با گوشه‌هایی از بحث در باب هویت بدنی در آثار جمال‌زاده همخوانی دارد:

- محمدرضا نصراصفهانی و طاهره میرزایی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «نقد و بررسی دیدگاه‌های جمال‌زاده درباره زنان ایرانی» به بررسی نقش زن در داستانهای جمال‌زاده در جامعه ایرانی پرداخته‌اند. در نظر آنان زنان قصه‌های جمال‌زاده عموماً زنان دوره قاجارند: کم اطلاع، سطحی و عموماً بی سواد و خرافاتی. بر همین اساس در بیشتر داستان‌های وی نقش اساسی بر عهده مردان قرار گرفته؛ زنان نقش بسیار کمتر و در سایه‌ای را نسبت به مردان دارند.

- فریده علوی و سهیلا سعیدی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی جایگاه زن در آثار واقع‌گرایانه جمال‌زاده و بالزاک» به بررسی تطبیقی نگرش به زن بین آثار این دو نویسنده می‌پردازند. نویسندگان به این نتیجه می‌رسند که هر دو نویسنده جایگاه سنتی زنان را به تصویر کشیده‌اند و از سوی دیگر تأثیر سرمایه‌داری بر روی زندگی آنان را افشا نموده‌اند.

- تورج عقدایی (۱۳۸۹) در پژوهش خود با عنوان «ساختار زبان و بیان جمال‌زاده در یکی بود و یکی نبود» نشان می‌دهد که جمال‌زاده برای نخستین بار در قصه‌نویسی فارسی به جای استفاده از زبان رسمی و ناکارآمد عصر خویش، زبان پویای زندگی مردم روزگارش را به کار گرفت تا بتواند دریافته‌های تازه‌ی خود و مخاطبانش را بیان کند.

- پارسا یعقوبی جنبه‌سرابی و طیبه فشی (۱۳۹۰) در مقاله «گروتسک(طنز آمیخته) در آثار جمال‌زاده» نشان می‌دهند که راوی جمال‌زاده چگونه با شخصیت‌پردازی گروتسکی به مثابه امر بدنی ضمن هویت‌بخشی به شخصیت‌های داستانی، از آنها اقتدارزدایی می‌کند.

- فاطمه رضایی خیرآبادی و دیگران (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «جایگاه نمادهای هویت ملی در زبان و ادب فارسی؛ مطالعه موردی: آثار داستانی جمالزاده» به بررسی اهمیت و جایگاه هویت در قلم جمالزاده پرداخته‌اند. بر این اساس جمالزاده در آثارش با استفاده از ظرافت‌های ادب فارسی همانند اصطلاحات عامیانه، ضرب‌المثل‌ها و کنایه‌ها به عنوان یک عامل هویتی مهم تأکید دارد.

- علی محمد پشت‌دار و کیومرث گروسی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «رابطه کارکردهای زبانی با تیپ‌های شخصیتی داستان‌های سید محمد علی جمالزاده» پرداخته‌اند. در این مقاله برای مشخص نمودن کارکردهای زبانی، تیپ‌های شخصیتی داستان‌ها و ویژگی‌های خلق و خوی هر کدام از آن‌ها نقد شده است.

از میان نوشتارهای فقط مقاله «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمالزاده» هویت را با مبنایی بدن‌محور- البته منظری متفاوت- در چند داستان جمالزاده بررسی کرده است، تاکنون پژوهشی به صورت مستقل و مشابه تحقیق حاضر داستان‌های جمالزاده را از منظر نوشتار حاضر نکاویده است.

جامعه آماری این پژوهش، مجموعه یکی بود یکی نبود از جمالزاده است که در مقام نخستین نوشتار داستانی منطبق با معیارهای جدید، برای معرفی سوژه- ابژه‌ها به شکلی برجسته بر امر بدنی تکیه می‌کند. از میان شش داستان کوتاه مجموعه، سه داستان زیر به هنگام بازنمایی هویت سوژه-ابژه‌ها بیشتر بر امر بدنی نیز مصرف و سلیقه تکیه کرده است: الف) فارسی شکر است ب) رجل سیاسی ج) بيله ديگ بيله چغندر آ.

۱-۳. مبانی نظری

از نظر لاک و شپرهیوز بدن و امر بدنی را می‌توان دست کم در سه حوزه معنایی متفاوت مشاهده و بررسی کرد: الف) بدن تجربه‌شده- پدیده‌شناختی ب) بدن به مثابه موضوعی نمادین- جامعه‌شناختی ج) بدن به مثابه موضوع نظارت- سیاسی (لیندولم، ۱۳۹۴: ۳۳۶) و متفکرانی همچون مارسل موس، تورستین وبلن، گئورک زیمل، مری داگلاس، موریس مرلوپوتی، میخائیل باختین، اروینگ گافمن، پی‌یر بوردیو، میشل فوکو، برایان ترنر، جودیت باتلر، آنتونی گیدنز از سه منظر مذکور به مطالعه و تحلیل بدن و امر بدنی پرداخته‌اند که آرای هر کدام به

اقتضای حوزه خاص قابل تأمل است. منظر اول با نگاهی فلسفی و متأثر از پدیدارشناسی موریس مرلوپونتی جایگاه سوژه را به لحاظ بدنمندی و بدن‌آگاهی وی بررسی می‌کند بدین صورت که سوژه چگونه بر مبنای بدن خود، جهان را شناسایی و تسخیر می‌کند (نک. مرلوپونتی، ۱۳۹۳). اما دو منظر بعدی با نگاهی ابژه‌محور به بدن می‌نگرند؛ بدنی که بر مبنای قراردادهایی خاص سامان می‌یابد و هویت خود را به نمایش می‌گذارد. کیت کریگان با طبقه‌بندی دیگری، بدن را در سه دسته «ابژه-بدن»، «ابژه-بدن» و «سوژه-بدن» صورت‌بندی می‌کند.^۳ در این صورت‌بندی، برای بخش اول طبقه‌بندی لیندولم بنا به ماهیت غیرجامعه‌شناختی جایی نیست. کریگان بخش دوم و سوم طبقه‌بندی لیندولم را در ذیل «ابژه-بدن» قرار می‌دهد با این تفاوت که بخش‌هایی از بدن سیاسی-نظارتی مورد نظر لیندولم یعنی بدن‌های آیینی-دینی و جنسیتی را در ذیل طبقه جدید «ابژه-بدن» قرار می‌دهد. افزون بر این با طرح طبقه‌ای دیگر با عنوان «سوژه-بدن» مصداق‌هایی جدیدتری مبنی بر بدن زیستی، ماشینی و علمی را مطرح می‌کند (نک. کریگان، ۱۳۹۵). برایان ترنر هم در مواجهه با بدن از سه نوع جهت‌گیری سخن می‌گوید: «داشتن بدن»، «به‌کارگرفتن بدن» و «بودن بدن» (نک. کریگان، ۲۰۱۳: ۲۲۶). در نظر وی «داشتن بدن» به زمانی برمی‌گردد که گویی نوعی تمایز بین بدن ما و احساس ما از خود وجود دارد و بدن و رای کنترل ماست مثل مواجهه با بیماری. «بودن بدن» هم به این معنی است که ما در مقام موجوداتی بدنمند، نیازی نداریم دستوری صادر کنیم تا میزان اطاعت‌مندی بدن را بسنجیم در این مورد گویی بدن به لحاظ پدیدارشناختی غایب است. در سطح «بکارگرفتن بدن» بدن‌ها به مثابه ابژه‌های بازنمایی هستند که کنش‌ها و وضعیت‌های را که بر اساس جامعه‌پذیری آموخته‌اند به نمایش گذاشته؛ معنا تولید می‌کنند (همان، ۲۰۱۷: ۲۶۶-۲۶۷). در نظر ترنر نوع اخیر همان بدن بیرونی- در مقابل درونی- است که با بازنمایی در فضاها، اجتماعی و کنترل و تنظیم خود؛ روابط اجتماعی را سامان می‌دهد. بدن بیرونی به شکلی وسیع و عمیق با مصرف‌گره خورده است (همان، ۲۰۱۷). در این پژوهش، منظر «بدن به مثابه موضوعی نمادین-جامعه‌شناختی» مبنای نظری تحقیق است و چگونگی «بکارگرفتن بدن»‌های داستانی چند روایت جمالزاده به مثابه ابژه‌هایی که راوی، هویت و فردیت آنها را در قالب سلیقه و مصرف سامان داده؛ معرفی، تحلیل و تفسیر شده است؛ اگر چه در مواردی به شکل ضمنی از بحث‌های همجوار هم بهره برده شده است.^۴ بر همین اساس گزیده‌ای از آرای دو چهره اصلی مطالعات

سلیقه و مصرف به مثابه عنصر بدن محور تمایز و هویت، ذکر می‌شود. یکی از نظریه‌پردازان مشهور حوزه مذکور، تورستین ویلن است. ویلن در کتاب «طبقه تن‌آسا» بحث هویت و نسبت آن با مصرف و امر بدنی را ذیل این سوال که سیر منزلت‌یابی در جوامع بشری چگونه بوده است؟ مطرح می‌کند. در نظر وی تن‌آسایی یا مرفه‌بودگی به مثابه اصطلاحی برای توصیف طبقه، بیشتر از آنکه بر تنبلی و بی‌حرکتی دلالت کند، با مصرف و نمایش گره خورده است (ویلن، ۱۳۹۲: ۸۸). البته مصداق‌ها و شکل‌های مصرف و نمایش در دوره‌های تاریخی متفاوت بوده است. در مراحل پیشرفته بربریت، که حاوی تمایزهای برجسته اجتماعی است برای مردان پرهیز از کار یدی افتخار محسوب شده؛ شغل‌های همچون دیوانی، جنگی، ورزشی و غیره که جنبه نمایشی- مصرفی بیشتری داشت، افتخار آمیز تلقی می‌شد. این امر در عصر یغماگری بیشتر در قالب غارت و ربودن نمود داشت در این عصر زورمندی و تفوق نشانه افتخار بود بر همین اساس، تصاحب قهری نشانه منزلت اجتماعی بود. در دوره‌های بعد دستاوردهای قهرمانانه عصر یغماگری جای خود را به مالکیت خصوصی اعم از ارثی یا اکتسابی داد تا مصرف و نمایش آن به شکلی دیگر مبنای منزلت اجتماعی باشد (نک. همان: ۷۵-۵۲).

در میان مفاهیم نظریه طبقه تن‌آسای ویلن دو اصطلاح کلیدی وجود دارد: الف) تن‌آسایی یا مصرف آشکار ب) تن‌آسایی یا مصرف نیابتی. در نوع آشکار، شخص علاوه بر امتناع از کار یدی رایج سعی می‌کند در پی انواع فضایل یا فرهیختگی باشد بر همین اساس از سلیقه‌های دم دستی پرهیز کرده به انواع آداب سختگیرانه و سلسله مراتبی رو آورده یا تظاهر می‌کند تا جایی که بدن را به ریاضت‌های خاص عادت می‌دهد. نمود این مصرف بدنی- نمایشی را می‌توان در قالب انواع آداب سخن گفتن، غذا خوردن، لباس پوشیدن، راه رفتن، مطالعه و غیره دید (نک. همان: ۱۱۴-۹۲). در مقابل، تن‌آسایی یا مصرف نیابتی آنست که بجای آنکه شخص خود، مستقیماً به مصرف یا نمایش پردازد، سعی می‌کند وابستگان خود اعم از زن، خدمتکاران و غیره را به انواع مصرف و آداب‌دانی مجهز کند. در این شکل، درست است که وابستگان در عرصه نمایش و مصرف حضور دارند، منزلت اجتماعی بدست آمده از نمایش اینان به حساب شخصی که بدان منسوبند، نوشته می‌شود (نک. همان: ۱۱۵-۱۰۰).

چهره نامدار دیگر مطالعات حوزه هویت، سلیقه و مصرف؛ پی‌یر بوردیو است. مفاهیم کلیدی بوردیو متناسب با تحقیق حاضر شامل سرمایه فرهنگی، عادت‌واره، سلیقه و مصرف

است. او با خوانشی جدید از مفهوم سرمایه مارکس، آن را به چهار دسته اقتصادی، نمادین، اجتماعی و فرهنگی تقسیم می‌کند. سه دسته اول به ترتیب شامل منابع مالی، شهرت و روابط اجتماعی اعم از خویشاوندی و غیر خویشاوندی است و سرمایه فرهنگی بر اشکالی از دانش، مهارت، تعلیم و تربیت و سایر فضایل و آداب است (مویدحکمت، ۱۳۹۵: ۲۷). سرمایه فرهنگی گاهی بصورت «عینیت‌یافته» در قالب انواع اشیاء فرهنگی مثل تابلوهای نقاشی، کتابخانه شخصی، ادوات موسیقی و غیره وجود دارد گاهی هم به شکلی «نهادینه شده» به صورت انواع مدرک تحصیلی، گواهینامه مهارت‌ها و مشاغل و مواردی مشابه نمود می‌یابد (همان: ۳۱-۳۰).

«عادت‌واره» دیگر اصطلاحی است که بوردیوآن را از حیث شکل، سرمایه‌عاملان اجتماعی می‌داند که به مثابه ساختاری ساخته شده، خود نیز سازنده است. بدین صورت که از یک طرف بر اساس قواعد اجتماعی ساخته می‌شود از سوی دیگر در شکل‌گیری کنش‌های حال و آینده افراد دخالت دارد. به عبارتی دیگر عادت‌واره، نظامی از تمایلات است که اصول، باورها، ارزیابی‌ها، سلیق و رفتار افراد را سامان می‌دهد (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۰۵). بوردیو در کتاب «تمایز» ضمن اینکه نیازهای فرهنگی و انواع ترجیحات و سلیقه ورزی را حاصل تعلیم و تربیت دانسته (بوردیو، ۱۳۹۰: ۲۳): نشان می‌دهد که سلیق برآمده از عادت‌واره‌ها همانقدر که موضوع خود را طبقه‌بندی می‌کنند عامل طبقه‌بندی را نیز طبقه‌بندی می‌کنند بدین صورت که سوژه‌های اجتماعی با سلیقه‌ورزی، خود را متمایز می‌کنند (همان: ۲۹). بر همین مبنا به مطالعه جامعه فرانسه در دهه ۱۹۷۰ پرداخته، سلیق افراد را در چهار حوزه تغذیه و خوراک، مهمانداری و پذیرایی، بدن و زیبایی و در آخر به لحاظ ورزش از هم تفکیک می‌کند. نتیجه حاکی از آنست که افراد مورد مطالعه چه در کیفیت و کمیت انتخاب‌ها و مصرف‌ها در حوزه‌های چهارگانه، چه در آداب مواجهه اعم از شکل صحبت کردن، خوردن، پوشیدن، راه رفتن و هر گونه تظاهر به شکلی معنا دار با هم فرق دارند بر همین اساس سه «طبقه-سلیقه» را از هم متمایز می‌کند: الف) طبقه فرادست ب) طبقه متوسط ج) طبقه فرودست (نک. همان: ۳۰۷-۲۳۷). با این وصف در تلقی و بلن و بوردیو، سلیقه و مصرف به مثابه امری فردی-بدنی نقش بسزایی در تمایز اجتماعی و برساخت هویت فردی دارد، که مبنای نظری پژوهش حاضر خواهد بود.

۲. بازنمایی امر بدنی در داستان‌های یکی بود و یکی نبود

مجموعه‌ی یکی بود و یکی نبود جمالزاده از نخستین داستان‌های نسل اول ادبیات معاصر فارسی است. در این اثر یک مقدمه، شش داستان کوتاه و فهرستی از الفاظ عامیانه وجود دارد. جمالزاده در این اثر برای بازنمایی هویت سوژه-ابژه‌ها، کنش‌ها و وضعیت‌هایی را که برآمده از بدن و حاوی نشانگان سلیقه و مصرف است، به صورت مستقیم و غیرمستقیم بازنمایی کرده است. بر همین اساس کنش‌ها و وضعیت‌ها هر کدام هم به صورت جداگانه نیز در تعامل با دیگران بررسی شده است. در این بازنمایی می‌توان سه طبقه در قالب سه دسته «ابژه-بدن» یافت. با این توضیح که هویت دو دسته اول یعنی طبقه فرادست و فرودست با تکیه بر دلالت‌های سرمایه فرهنگی و سلیقه و مصرف برساخته از آن سامان یافته است ولی در دسته سوم که با نام طبقه محذوف یا خاموش معرفی شده است؛ جنسیت، به مثابه امر پیشینی، فرصت انتخاب و سلیقه‌گزینی آنها را متأثر کرده است.

۲-۱. ابژه-بدن: طبقه فرادست^۵

۲-۱-۱. شیخ

هویت شیخ در مقام یکی از شخصیت‌های داستان «فارسی شکر است»، به دو شکل افشاء می‌شود: الف) زبان و طرز صحبت کردن ب) فیزیک و پوشاک. آنجا که رمضان در صدد ارتباط با شیخ برمی‌آید، شیخ با الفاظی تخصصی و غیر معمول که برای رمضان نامفهوم است، با او سخن می‌گوید: «جناب شیخ مانند لکه‌ی ابری آهسته به حرکت در آمد و از لای آن یک جفت چشمی نمودار گردید که نگاه ضعیفی به کلاه نمدی انداخته و از منفذ صوتی که بایستی در زیر آن چشم‌ها باشد و درست دیده می‌شد با قرائت و طمانینه تمام کلمات ذیل آهسته و شمرده مسموع سمع حضار گردید: مومن! عنان نفس عاصی قاهر را بدست قهر و غضب مده که الکاظمین الغیظ و العافین عن الناس...» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۳۴).

به حکم این که «افراد برای برقراری تعامل با دیگران، بدن‌های خود را کنترل و ارزیابی می‌کنند و منطبق با واژگان و اصطلاحات رایجی که کنترل فردی بر آن ندارند، بلکه معنای نمادین دارند، بدن‌های خود را ارائه و مدیریت می‌کنند» (نکایی و امن‌پور، ۱۳۹۲: ۷۶) جابجایی آرام شیخ، نگاه از بالا به پایین به همراه استوار و شمرده گویی، موضع مقتدرانه شیخ را نشان

می‌دهد که استناد کلام مقدس با مشروعیت بخشی‌ای که دارد این اقتدار را تشدید می‌کند. این اقتدار بار دیگر با اعتماد نفس تداوم می‌یابد و شیخ اقتدار بدن و زبان خود را بار دیگر به شکلی فروبسته و غیر مألوف بر مخاطب عرضه می‌کند؛ «این دفعه باز هم با همان متانت و قرائت تام و تمام از آن ناحیه قدس این کلمات صادر شد: جزاکم الله مؤمن! منظور شما مفهوم ذهن این داعی گردید. الصبر مفتاح الفرج. ارجوا که عما قریب وجه حبس به وضوح پیوند و البته الف البته بأی نحو کان چه عاجلا و چه آجلا به مسامع ما خواهد رسید. علی العجاله در حین انتظار احسن شقوق و انفع امور اشتغال به ذکر خالق است که علی کل حال نعم الاشتغال است» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۳۵). یا «می‌فرمودند: لعل که علت توقیف لمصلحه یا اصلا لا عن قصد به عمل آمده و لاجل ذلک رجای واثق هست که لولابدأ عما قریب انتهاء پذیرد و لعل هم که احقر را کأن لم یکن پنداشته و بلا رعایه المرتبه و المقام بأسوء احوال معرض تهلکه و دمار تدریجی قرار دهند و بناء علی هذا بر ماست که بأی نحو کان مع الواسطه أو بلاواسطه الغیر کتبا أو شفاهنا علنا أو خفاء از مقامات عالیه استمداد نموده و بلاشک به مصداق من جد وجد به حصول مسئول موفق و مقضی المرام مستخلص شده و برائت مابین الأمائل و الأقران کالشمس فی وسط النهار مبرهن و مشهود خواهد گردید» (همان: ۳۵).

ابهام‌سازی تعمدی شیخ حاصل سرمایه فرهنگی نهادینه‌شده‌ای است که از دانش مکتب-خانه‌ای بدست آورده است. بر همین اساس او با آگاهی از مشروعیت‌سازی نهفته در زبان دینی و استفاده از آن؛ سعی می‌کند از واژگان فنی و اصطلاحات چند حوزه تخصصی استفاده کند تا تمایز طبقاتی و جایگاه نخبگی خود را گوشزد کند.

البته روای داستان، همانقدر که با نقل قول‌های مستقیم از سخن شیخ اقتدار وی را به نمایش می‌گذارد با سایر توصیف‌هایی که رنگ و بوی گروتسکی داشته؛ از او اقتدارزدایی می‌کند به عبارتی دیگر روای داستان ضمن تشخیص بخشیدن به شیخ و نمایش اقتدار وی؛ اقتدار ناشی از کشف‌ناشدگی و ابهام زبانی وی را در بقیه بازنمایی‌های بدن‌محور او بر هم می‌زند؛ توصیف لباس، نحوه حرف زدن و شکل دست‌های شیخ از این نمونه‌ها است:

«صدای سوتی که از گوشه‌های از گوشه‌های محبس به گوشم رسید نگاهم را به آن طرف گرداند و در آن سه گوشه چیزی جلب نظرم را کرد که در وهله‌ی اول گمان کردم گربه‌ی براق سفیدی است که بر روی کیسه‌ی خاکه زغالی چنبره زده و خوابیده باشد ولی خیر معلوم شد

شیخی است که به عادت مدرسه دو زانو را در بغل گرفته و چمباتمه زده و عبا را گوش تا گوش دور خود گرفته و گربه‌ی بُراق سفید هم عمامه‌ی شیفته و شوفته‌ی اوست که تحت‌الحنکش باز شده و درست شکل دم گربه‌ای را پیدا کرده بود و آن صدای سیت و سوت هم صوت صلوات ایشان بود» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۳۳).

«جناب شیخ که دیگر مثل این که مُسهل به زبانش بسته باشند یا به قول خود آخوندها سلس‌القول گرفته باشد دست‌بردار نبود و دست‌های مبارک را که تا مرفق از آستین بیرون افتاده و از حیث پرمویی دور از جناب شما با پاچه‌ی گوسفند بی‌شباهت نبود از زانو برگرفته و عبا را عقب زد» (همان: ۳۶). نحوه‌ی توصیف شیخ، وضعیتی است که سلسله مراتب اجتماعی و فرهنگی او را نشان می‌دهد. هنگامی که راوی، شیخ را به صورت گربه‌ای که بر کیسه خاکه زغالی چنبره زده؛ توصیف کرده و دست‌های او را با پاچه‌ی گوسفند بی‌شباهت نمی‌داند، این وضعیت‌ها اقتدار نهفته در نقل قول‌های مستقیم شیخ را با توصیف‌های گروتسک‌وار خود که «همزمان دارای محتوای مضمّن‌کننده و خنده‌آور است» (تامسون، ۱۳۸۴: ۹) سرکوب کرده؛ پس می‌زند. با این وصف اگرچه نمایش زبانی شیخ با رویکردی اقتدارگرایانه در صدد تمایز و انتساب وی به طبقه بالاست با شخصیت‌پردازی گروتسکی راوی از شیوه بیان نیز ژست بدنی وی، جایگاه طبقاتی تثبیت شده و مألوف وی را واسازی می‌کند.

۲-۱-۲. فرنگی‌مآب

بدنمندی فرنگی‌مآب، شخصیت دیگر داستان «فارسی شکر است»، نیز با دو شکل الف) فیزیک، زبان بدن و پوشاک ب) زبان و طرز سخن‌گفتن بازنمایی می‌شود. پس از آنکه راوی در گزارشی مستقیم وی را شخصیتی مضحک معرفی می‌کند: «اول چشمم به یک نفر از آن فرنگی‌مآب‌های کذایی افتاد که دیگر تا قیام قیامت در ایران نمونه و مجسمه‌ی لوسی و لغوی و بی‌سوادی خواهند ماند و یقیناً صد سال هم رفتار و کردارشان تماشاخانه‌های ایران را (گوش شیطان کر) از خنده روده‌بر خواهد کرد» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۳۲). نخستین و عینی‌ترین چیزی که شخصیت و بدنمندی فرنگی‌مآب را نشان می‌دهد، لباس او است: «آقای فرنگی‌مآب ما با یخه‌ای به بلندی لوله سماوری که دود خط آهن‌های نفتی قفقاز تقریباً به رنگ همان لوله‌ی سماورش هم درآورده بود در بالای طاقچه‌ای نشست و در تحت فشار این یخه که مثل کُندی بود که به گردنش زده

باشند در این تاریک و روشنی غرق خواندن کتاب رومانی بود» (همان: ۳۲). لباس متمایز فرنگی مآب به همراه رمان و «ساعتی» مچی‌ای و گهگاهی بدان نگاه می‌نگرد (همان: ۳۷) بنا به دلالت فرهنگی، نمایشی از مصرف و سلیقه‌ای مطابق با جهان مدرن و روشنفکری توأم با آن بوده؛ که البته طنزآلود توصیف شده است. افزون بر اینها تنگی یقه لباس فرنگی مآب خود گویای جنبه دیگری از شخصیت اوست؛ برخی از روان‌شناسان بر این باورند که «افرادی که لباس تنگ می‌پوشند، اغلب تلاش می‌کنند خود را جذاب نشان دهند. اما آنان علاوه بر جذاب بودن، افرادی مغرور و زودرنج هم محسوب می‌شوند» (نکایی و امن‌پور، ۱۳۹۲: ۲۶۴). این وجهه از شخصیت او در جای دیگر، با توصیف کنش شخصیت بیشتر نمایان می‌شود: «در تمام این مدت آقای فرنگی مآب در بالای همان طاقچه نشسته و با اخم و تخم تمام توی نخ خواندن رومان شیرین خود بود و ابداعتنایی به اطرافی‌های خویش نداشت و فقط گاهی لب و لوچه‌ای تکانده و نُک یکی از دو سبیلش را که چون دو عقرب جراره بر کنار لانه‌ی دهان قرار گرفته بود به زیر دندان گرفته و مشغول جویدن می‌شد و گاهی هم ساعتش را درآورده نگاهی می‌کرد و مثل این بود که می‌خواهد ببیند ساعت شیر و قهوه رسیده است یا نه» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۲۷).

در کنار اینها زبان بدن فرنگی مآب حاکی از اعتماد بنفس وی است جنبه اقتدارگرایانه شخصیت وی را به شکلی موکد برجسته می‌کند: «... جناب خان هم مجبور شدند دست خود را بی خود به سبیل خود ببرند و محض خالی نبودن عریضه دست دیگر را هم به میدان آورده و سپس هر دو را به روی سینه گذاشته و دو انگشت ابهام را در سوراخ آستین جلیقه جا داده و با هشت راس انگشت دیگر روی پیش سینه آهار دار بنای تنبک زدن را گذاشته و با لهجه نمکین گفت...» (همان: ۳۸). این ضرب گرفتن باز تکرار می‌شود: «جناب موسیو شانه‌ای بالا انداخته و با هشت انگشت به روی سینه قائم ضربش را گرفته و سوت‌زنان بنای قدم زدن را گذاشته...» (همان: ۳۹). این ژست بدنی نشانه اعتماد به نفسی است که فرنگی مآب بر اساس سرمایه‌های عیینیت‌یافته‌ای همچون رمان و ساعت، نیز سرمایه نهادینه شده سواد و زبان فرنگی بدست آورده است.

آقای فرنگی مآب وجودی اشراف‌سالار برای خود قائل است و این نکته از میان حرف‌ها، پوشش و زبان بدن نمایان می‌شود؛ «ذات و گوهری که این قشر برای خود قائل هستند به هیچ تعریفی تن نمی‌دهد. از نظر اشراف‌سالاری تحصیلی، عقیده به ذات و جوهره‌ی انسان فرهیخته

و پذیرش الزاماتی که به طور تلویحی در آن مندرج است و همراه با منزلت عناوین و القاب افزایش می‌یابد، هر دو یک چیز است» (بورديو، ۱۳۹۳: ۵۲). روای به شکلی برجسته خود برترینی فرنگی‌مآب را با تکیه بر مضمون و نحوه سخن گفتن وی بازنمایی می‌کند: «با لهجه‌ای نمکین گفت: ای دوست و هموطن عزیز! چرا ما را اینجا گذاشته‌اند؟ من هم ساعت‌های طولانی هرچه کله‌ی خود را حفر می‌کنم آبسولومان چیزی نمی‌یابم نه چیز پوزیتیف نه چیز نکاتیف. آبسولومان آیا خلیکمیک نیست که من جوان دیپلم‌هاز بهترین فامیل را برایک ... یک کریمیل بگیرند و با من رفتار بکنند مثل با آخرین آمده؟ ولی از دسپوتیسم هزار ساله و بی‌قنانی و آریتر که میوه‌جات آن است هیچ تعجب آورنده نیست. یک مملکت که خود را افتخار می‌کند که خودش را کنستیتو سیونل اسم بدهد باید تریبونال‌های قانانی داشته باشد که هیچ کس رعیت به ظلم نشود. برادر من در بدبختی! آیا شما اینجور پیدا نمی‌کنید؟» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۳۸). با استناد به این نکته که سرمایه‌ها می‌توانند مبادله شوند مثلاً کسی که سرمایه فرهنگی دارد می‌تواند آن را به سرمایه اجتماعی و یا اقتصادی تبدیل کند مثلاً امروزه هدف از تحصیل بیشتر از آن که دستیابی به شغل باشد، به دست آوردن اعتبار است» (ریترز، ۱۳۷۴: ۷۲۴ و فکوهی، ۱۳۸۴: ۴۵)؛ نمایش زبانی فرنگی‌مآب هم از این زمره است.

تشخص بدن‌محورانه فرنگی‌مآب در ظاهر خیلی بیشتر از شیخ است: پوشاک-لباس و ساعت- رمان، ژست‌های فاصله‌گیرانه و زبان. در قیاس با شخصیت‌پردازی شیخ؛ روای با اینکه سعی می‌کند تشخص طبقاتی فرنگی‌مآب را به نمایش بگذارد ولی از همان ابتدا با طنز و گروتسک اقتدار ملازم آن تشخص را به سخره می‌گیرد؛ برای مثال در تشبیه سپیل فرنگی‌مآب به عقرب یا برابرخوانی ظاهر کردارهای او با مجسمه‌های نمایش‌خانه و مهم‌تر از همه افشای اشتباهات گفتاری موید این ادعاست: «آقای فیلسوف بنا کرد به خواندن مبلغی شعر فرانسه که از قضا من هم سابق یک بار شنیده و می‌دانستم مال شاعر فرانسوی ویکتور هوگو است و دخلی به لامارتین ندارد» (همان: ۴۰). یا «از کجا می‌توانست بفهمد که مثلاً «حفر کردن کله» ترجمه تحت‌اللفظی اصطلاحی است فرانسوی و به معنی فکر و خیال کردن است و به جای آن در فارسی می‌گویند «هرچه خودم را می‌کشم...» یا «هرچه سرم را به دیوار می‌زنم...» (همان: ۳۹).

با این وصف ترجیحات و تظاهرات شیخ و فرنگی‌مآب در مقام سرمایه‌ای برآمده از امر

بدنی، ابزاری برای برتری‌جویی آنهاست؛ راوی با نمایش ژست‌های خاص بدنی از جمله لباس‌های ویژه، حرکات بدنی خاص، فاصله‌گیری و زبان‌ورزی هر دوی آنها سعی می‌کند هویت متمایز و البته بالادستی آنها را علی‌الخصوص با تکیه بر زبان آنها-الفاظ عربی شیخیا لغات فرنگی فرنگی‌مآب- به مثابه سرمایه‌نهادینه شده، نشان دهد؛ در عین حال همسو با فلسفه اجتماعی جهان معاصر، مشروعیت‌سازی نهفته در نخبه‌نمایی و مشروعیت‌بخشی بر آمده از آن سرمایه را که محتمل اقتدار بخشی است؛ متزلزل می‌کند.

۲-۱-۳. شیخ جعفر

شیخ جعفر، قهرمان داستان «رجل سیاسی» است. او با توجه به موقعیت سابق؛ به طبقه فرودست تعلق دارد منتهی به شکلی جعلی به طبقه فرادست وارد می‌شود. واژه جعفر عمدتاً از نام‌های طبقه متوسط و پایین اجتماع ایرانی است؛ به طوریکه اگر شنونده- خواننده حتی به کنش‌ها و وضعیت صاحب نام توجه نکند، طبق سنت مألوف نام‌گذاری ایرانی می‌تواند کم و بیش به پایگاه اجتماعی او پی ببرد. فراتر از نام، آنچه از ابتدای داستان در بازنمایی بدن- محو‌ر این شخصیت داستانی به چشم می‌آید، شیوه تغذیه و مصرف خوراک اوست: «چهار سال پیش مردی بودم حلاج و کارم پنبه‌زنی بود. روز می‌شد دو هزار، روز می‌شد یک تومان درمی‌آوردم و شام که می‌شد یک من نان سنگک و پنج سیر گوشت را هر جور بود به خانه می‌بردم» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۴۵). اولین نکته‌ای که در مورد تغذیه جلب توجه می‌کند مصرف نان زیاد با گوشت اندک است؛ «به طور عینی، خانوارهای با درآمد پایین‌تر احتمالاً گوشت را در ترکیب با مواد دیگر مصرف می‌کنند اما خود رفتار نیز محتوای نمادین هماهنگی را در بر دارد (جرموو و ویلیامز، ۱۳۹۴: ۲۲۰)؛ همچنین با توجه به این که شخصیت داستان از این غذا به عنوان غذای هر روزه‌اش یاد می‌کند می‌توان به ویژگی طبقه و نابرابری اجتماعی در بر گیرنده آن پی برد؛ به این صورت که «هر الگوی غذایی که بارها شکست بخورد یا در معیار کمی - زیاده از حد یا خیلی کم - یا از نظر تنوع، یا بدتر، در هر دو می‌تواند نتایج جدی داشته باشد، زیرا مواد مغذی و انرژی مورد نیاز برای سلامتی، کار و شاید در مدت طولانی‌تر، برای زندگی را تأمین نمی‌کند؛ این بخش به این امکان در بافت نابرابری اجتماعی مربوط می‌شود (همان: ۲۲۱).

دیگر دلالت بدن‌محور را باید در زبان و لحن وی یافت. شیخ جعفر مردی پنبه‌زن و حلاج و بی‌اراده‌ای است که به تحریک زنش به مردی سیاسی تبدیل می‌شود: «زن ناقص‌العقلم هر شب بنای سرزنش را گذاشته و می‌گفت هی برو زه زه سر پا بنشین خایه بلرزان، پنبه بز و شب با ریش و پشم تار عنکبوتی به خانه برگرد» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۴۵) یا در جای دیگر «پیش از آن که خودم به خانه رسیده باشم شرح شجاعتم به آن‌جا رسیده بود و هنوز از در داخل نشده بودم که مادر حسنی خندان پیش آمد و هزار اظهار مهربانی نمود و گفت: آفرین حالا تازه برای خودت آدمی شدی. دیروز هیچ کس پهن هم بارت نمی‌کرد امروز بر ضد شاه و صدر اعظم علم بلند می‌نمایی، با فوج فوج سرباز و سیلاخوری طرف می‌شوی، مثل بلبل نطق می‌کنی. مردم می‌گویند خود صدر اعظم دهن‌ت را بوسیده است. مرحبا! هزار آفرین! حالا زن حاج علی از حسادت بترکد به درک!» (همان: ۵۱). پیامد این تلفیق نامالوف در قالب نوعی تردید و تمسخر از زبان جعفر نمایان می‌شود: «چند دقیقه نگذشت که از داخل مجلس آمدند و جناب شیخ آقا جعفر را احضار کردند و ما هم بادی در آستین انداخته و با باد و بروت هرچه تمامتر داخل شدیم. ولی پیش خودم فکر می‌کردیم که مرد حسابی اگر حالا از تو بپرسند حرفت چیست و مقصودت کدام است چه جوابی می‌دهی که خدا را خوش آید» (همان: ۴۸) یا «یک دفعه خودم را در محضر و کلا دیدم و از دستپاچی یک لنگه کفشم از پا درآمد و یک پا کفش و یک پت برهنه وارد شدم. دفعه‌ی اولی بود که چشمم به چنین مجلسی می‌افتاد» (همان: ۴۸) یا «خلاصه آنچه را از کلمات و جمله‌های عجیب و غریب در مجلس شنیده و جلو در مجلس نتوانسته بودم به خرج جمعیت بدهم اینجا تحویل زلمان دادیم و حتی به او هم مسئله را مشتبه نمودیم» (همان: ۵۱) یا «پس از آنکه دید قلیان آتشش خاموش و از حیّز انتفاع افتاده وقتی که بلند شده بود برود پرسید: «جلسه‌ی آتیه کی خواهد بود؟». کلمه‌ی «جلسه» تا آن وقت به گوشم نخورده بود و در جواب معطل ماندم» (همان: ۵۳).

نکته قابل توجه دیگر در مورد جعفر این است که شخصیت و بدن او منطبق با الگوی گریس هریس به سه شیوه نمود می‌یابد. طبق این الگو انسان سه بخش دارد. «نخست، خود که کانون وجودی تجربه و دربرگیرنده من و خود بازاندیشنده‌ی من است؛ دوم، فرد که جنبه‌های نوعی اختصاصی انسان، از جمله زبان را در برمی‌گیرد؛ سوم، شخص، که بازیگری اجتماعی است که نقش‌هایی را در صحنه‌ی عمومی ایفا می‌کند» (لیندولم، ۱۳۹۴: ۳۷۱). شیخ جعفر با

کنش‌ها و وضعیت‌هایش هر سه نوع اعم از خود، فرد و شخص را نمایان می‌کند. باز اندیشی درباره خود در تردید حلاجی و رجل سیاسی بودن؛ گرایش به خوراک و زبان طبقه پایین دستی و در نهایت نمایش اجباری ژست طبقه بالا، مصداق‌های سه سطح مذکور است که در بازنمایی بدن‌محور راوی داستان از زندگی جعفر افشاء شده تا به بهانه آن ضمن بازنمایی رئالیستی تیپ مالوف برخی از کنش‌گران سیاسی آن عصر؛ اقتدار تصنعی آنها را به پرسش بکشاند.

۲-۱-۴. سیاه کلاه‌ها

راوی داستان «بیله دیگ، بیله چغندر» پس از معرفی زنان ایرانی؛ مردان ایرانی را با تکیه بر کلاه‌های آنان که حاوی دلالت فرهنگی- طبقاتی است، به سه دسته طبقه‌بندی می‌کند: «مردهای ایران به کلاهشان شناخته می‌شوند و سه دسته عمده هستند که هر دسته حالات و کیفیات مخصوصی دارد از این قرار: زردکلاه‌ها، سفیدکلاه‌ها و سیاهکلاه‌ها (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۱۱۲). توصیف مذکور را می‌توان به ترتیب صورت‌بندی‌ای دیگری از کنش‌ها و وضعیت‌های شخصیت‌های داستان «فارسی شکر است» دانست. سیاه کلاه‌ها همان طبقه‌ای‌اند که «فرنگی مآب» از آن برخاسته است.

در بازنمایی کنش‌ها و وضعیت سیاه‌کلاه‌ها، راوی، بحث را با منصب شغلی و فرهنگی آنها می‌آغازد: «حالا برسیم به طایفه‌ی سیاه‌کلاه‌ها که در خود ایران به آن‌ها خان می‌گویند. همه ادارات دولتی چه در مرکز و چه در ولایات و ایالات در دست این طایفه است. اینها یک انجمن بزرگی دارند که مثل فراموش‌خانه می‌باشد و مخصوص خود این طایفه است. هرکس داخل این انجمن شد دیگر نانش توی روغن است. اسم این انجمن دیوان است این کلمه از لفظ دیو می‌آید که در افسانه‌های ایرانی مشهور است و معروف است و می‌گویند کار دیو کج است. یعنی مثلاً اگر به دیو خوبی کنی لقمه‌ی اولش می‌شوی اگر با او راست بگویی دشمنت می‌شود، دروغ بگویی دوستت می‌گردد. این سیاه‌کلاه‌ها هم چون همین‌طور است و کارشان کج است به همین مناسبت اسم انجمن خود را دیوان گذاشته‌اند» (همان: ۱۱۴). در این گزارش رئالیستی انتساب وضعیت‌هایی همچون «در دست داشتن منصب‌های اداری» و «عضویت در دیوان» کاملاً با تلقی‌های وبلن و بوردیو از طبقه تن‌آسا و فرادست همسو است. در توصیف راوی، سیاه کلاه‌ها

فقط یک کارمند یا مدیر ساده نیستند بلکه تمام ادارات در دست آنهاست به عبارتی دیگری این گروه در هیچ کار یدی که در تلقی و بلن نشانه طبقه فرودست است (ویلن، ۱۳۹۲: ۵۲)، مشارکت ندارند. افزون بر این، عضویت در «انجمن دیوان» خود نوعی فضیلت طلبی است که نیازمند آموزش و آداب‌دانی خاص است که طبقه تن‌آسا برای تمایز از دیگران خود را به مقید مجهز می‌کند و این مساله به مثابه نوعی مصرف نمایشی شیوه زندگی و بدن شخص را متأثر می‌کند. اولین نمونه آن تغییر نام است که به محض شرکت در انجمن اتفاق می‌افتد: «برای اینکه کسی بتواند جزو این انجمن شود اول باید اسمش را عوض کند و اغلب اسم‌های تازه‌ای به آنها داده می‌شود اسم حیوانات و اشیاء حرب و جنگ است...» (جمال‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۱۴). تغییر نام نوعی مصرف نمایشی است که شخص به شکلی نمادین برای جابجایی یا تغییر سلیقه خود بدان متوسل می‌شود.

توسل به زبان اسپرانتو وار از جانب سیاه‌کلاه‌ها نیز تداوم آداب‌دانی و مصرف نمایشی بر آمده از آن است: «نکته‌ی نفیس این است که این زبان اسپرانتو که می‌گویند مرکب از کلمات زبان‌های مختلفه است و باید زبان بین‌المللی شود و برای ترویج و انتشار آن در پیش ما آن همه زحمت می‌کشند در ایران رایج است و تمام دسته‌ی فکلی‌ها جز آن زبانی حرف نمی‌زنند و فهمیدن زبان آن‌ها که مرکب از کلمات السنه‌ی مختلف اروپایی و گاهی هم چند کلمه‌ی فارسی و عربی و ترکی است برای ماها هیچ اشکالی ندارد» (همان: ۱۱۶). در نگاه ویلن آداب، نوعی زبان اشارت‌وارست که در خدمت روابط سلسله مراتبی و منزلت محور است (ویلن، ۱۳۹۲: ۹۱). سیاه‌کلاه‌ها با زبان رمزی فاصله سلسله مراتبی را تشدید می‌کرده‌اند.

آداب‌دانی ملازم عضویت در انجمن فقط به تغییر نام و زبان‌ورزی ویژه سیاه‌کلاه‌ها محدود نمی‌شود بلکه ظاهر فیزیکی آن را هم در بر می‌گیرد: «در توصیف گروهی از آن‌ها می‌گوید: «یک دسته از این سیاه‌کلاه‌ها را که ریششان را می‌تراشند و سبیلشان را می‌تابند و کلاهشان را چند انگشت کوتاه نموده و یک ور می‌گذارند فکلی می‌نامند» (جمال‌زاده، ۱۳۷۹: ۱۱۶). اصلاح صورت، تاب دادن سبیل، کوتاه کردن کلاه و کج گذاشتن که منجر به هویت فکلی می‌شود با وجود تمامی جنبه بهداشتی یا زیبایی شناختی آن؛ نوعی ریاضت بدنی است که سیاه‌کلاه‌ها همسو با سلیقه طبقاتی خود و به مثابه نوعی مصرف نمایشی عرضه می‌کنند.

اگر بخواهیم دلالت‌شناسی مذکور را با دستگاه نظری بوردیو بسنجیم باید گفت که طبقه

دارای قدرت است به طوریکه که می‌توانند بیش از هزار حالت خاص را ترسیم کنند (فرهنگی، ۱۳۷۴:۲۹۴). یکی دیگر از وجوه هویت‌بخشی رمضان در این داستان، حرکات چهره او است: «کلاه نمدی از شنیدن این سخنان هاج و واج مانده بود و چون از فرمایشات جناب شیخ تنها کلمه کاظمی دستگیرش شده بود گفت:...» (جمالزاده، ۱۳۷۹:۳۴) یا «رمضان مادر مرده که از فارسی شیرین جناب شیخ یک کلمه سرش نشد مثل آن بود که گمان کرده باشد که آقای شیخ با اجنه و از ما بهتران حرف می‌زند یا مشغول ذکر اوراد و عزایم است آثار هول و وحشت در وجناتش ظاهر شد و زیر لب بسم‌اللهی گفت و یواشکی بنای عقب کشیدن را گذاشت» (همان: ۳۵). در تلقی جورجیو آگامین چهره، شور پرده برداشتن و شور زبان است وقتی زبان به کار پرده‌برداری از طبیعت مشغول می‌شود آن را چهره‌مند می‌کند (۱۳۹۰:۹۴) با این وصف چهره و چهره‌شدگی حاوی نشانمندی و گشودگی یا دلالتگری و افشاگری همزمان است. حیرانی مندرج در چهره رمضان که برآمده از کم‌اطلاعی و ساده‌لوحی اوست هیچ سنخیتی با رخسار پر از تکبر و دانانماینه شیخ و فرنگی‌مآب ندارد؛ در واقع حرکات چهره او به همراه سایر کنش‌هایش گویای مرتبه و منزلت اجتماعی متفاوت او با سایر افراد موجود در داستان است.

نوع پوشش رمضان که در تعبیر راوی با عنوان کلاه‌نمدی آمده است، نیز گویای طبقه پایین اجتماعی او است. در مطالعات فرهنگی یکی از وجوه هویتی افراد، انواع لباس از جمله کلاه است؛ دلاواله «میزان تمایز میان طبقات جامعه را بهای شال و کلاه ایشان ثبت کرده است» (۱۳۷۰:۴۳) کاورینه نیز اشاره می‌کند که «پس از فرمان شاه عباس هرکس می‌بایست مطابق منصب و درآمد خویش لباس می‌پوشید» (۱۳۶۳:۶۲۴) و در دوران‌های مختلف تاریخی دستار و کلاه نشان دهنده توان مالی و منصب دارنده آن است. کلاه نمدی نشانه طبقات متوسط و پایین جامعه است. قبای چرکین نیز طرز استفاده وی از آن نیز موید این ادعاست: «یاروی تازه‌وارد پس از آن که دید از آه و ناله و غوره چکاندن دردی شفا نمی‌یابد چشم‌ها را با دامن قبای چرکین پاک کرده...» (جمالزاده، ۱۳۷۹:۳۳).

فاصله و قلمرو بدن نیاز دیگر نشانه‌های زبانی بدن است که در بردارنده مفهوم میزان دوری و نزدیکی افراد به یکدیگر می‌باشد. نشانه‌های مربوط به فاصله به چهار دسته تقسیم می‌شود و به تبع آن روابط انسان‌ها بر اساس فاصله نیز به چهار دسته تقسیم شده است: صمیمانه، شخصی، اجتماعی و عمومی (هال، ۱۳۷۶:۱۲۹). فاصله در مقام بُعدی پنهان در نمایان کردن

بدنمندی و هویت شخصیت‌ها است که تمایزها و شباهت‌ها را نمایش می‌دهد و منزلت اجتماعی را نیز آشکار می‌کند. اگر بخواهیم ارتباط رمضان با سایر شخصیت‌های داستان را بر مبنای فاصله تبیین کنیم باید گفت وجود تفاوت‌های آشکار بین شخصیت رمضان با فرنگی‌مآب و شیخ باعث ایجاد فاصله‌ای شده است که روابط آن‌ها از حد اجتماعی فراتر نمی‌رود و حتی این تفاوت‌ها موجب رانده شدن رمضان از آن‌ها می‌شود. نگاه رمضان به آن‌ها نوعی نگاه پایین به بالا است و هماهنگی بین آن‌ها احساس نمی‌شود. اما هنگامی که با نفر سوم یا همان راوی هم‌صحبت می‌شود، شباهت و نزدیکی اندیشه و کلام باعث می‌شود با او احساس یگانگی کند و رابطه این دو نوعی ارتباط صمیمانه است که فاصله مکانی را برنمی‌تابد: «رمضان همین که دید خیر راستی راستی فارسی سرم می‌شود و فارسی راستا حسینی باش حرف می‌زنم دست مرا گرفت و حالا نبوس و کی بیوس و چنان ذوقش گرفت که انگار دنیا را بش داده‌اند» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۴۱). نکته دیگر گفتار است که با نشانه‌های آوایی سر و کار دارد و شامل بلندی و کوتاهی صدا، سرعت ادای کلام، زیر و بمی و لحن سخن به غیر از کلمات مورد نظری که ادا می‌شوند هستند که تحت عنوان فرازبان جا می‌گیرند و به حیث رمزشناسی و چگونگی انتقال پیام حائز اهمیت هستند (بهنام و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۲). گفتنی است که این نشانه‌های فرازبانی در شناسایی هویت رمضان و نشان دادن فردیت او نقش زیادی ایفا کرده است زیرا راوی، خود مستقیم رمضان و شخصیت او را توصیف نکرده است بلکه با تلفیق نوعی فرازبان به همراه نمایش کنش‌ها و وضعیت رمضان، وی را به مخاطب معرفی کرده است. «چاره را منحصر به فرد دیده و مانند طفل گرسنه‌ای که در طلب نان به نامادری نزدیک شود به طرف فرنگی‌مآب رفته و با صدایی نرم و لرزان سلامی کرده و گفت: «آقا شما را به خدا ببخشید! ما یخه‌چرکین‌ها چیزی سرمان نمی‌شود. آقا شیخ هم معلوم می‌شود جنی و غشی است» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۳۸) یا «بدبخت رمضان دیگر نتوانست حرف بزند و بغض بیخ گلویش را گرفته و بنا کرد به حق گریه کردن» (همان: ۴۱).

با توجه به آنچه گفته شد، نشانگان بدنی یا منسوب به بدن همچون نام، لحن، لباس، چهره و فاصله‌گزینی که حاکی از مصرف و سلیقه فردی و طبقه پایین رمضان است در زبان صریح راوی نیز با تعابیر عاطفی همچون رمضان مادر مرده، رمضان بدبخت، رمضان طفلک و رمضان فلک‌زده تأیید می‌شود. با این وصف برساخت بدن‌محورانه‌ای که رمضان با آن‌ها تمایز

یافته و هویت می‌یابد، در ظاهر نمایانگر به حاشیه رفتن نوعی تیپ اجتماعی در نظم اجتماعی در حال گذار است. از سوی دیگر تکاپوی راوی در همنشین کردن این تیپ به حاشیه‌رفته با اصحاب دو گفتمان نخبه و غالب آن زمان -عربی‌گرایی و غرب‌گرایی- خود به قصد رواج چند صدایی و همترازی حاشیه و متن صورت گرفته است.

۲-۲-۲. زرد کلاه‌ها

طبقه زردکلاه‌ها، طبقه رمضان‌هاست. از میان توصیف‌های راوی از زردکلاه‌ها آن مقدار که حاوی دلالت‌های بدن‌محور باشد، به این شرح است: «دسته اول که عموماً آن‌ها را «مشهدی» و «کربلایی» می‌نامند و اغلب رعیت و نوکر باب هستند نمی‌دانم به چه سبب نذر کرده‌اند که در تمام مدت عمرشان هرچه می‌توانند بیشتر کار بکنند و نتیجه‌ی خود را بالتمام به آن دو دسته‌ی دیگر مردم یعنی سفید کلاه‌ها و سیاه‌کلاه‌ها تقدیم کنند و در این مسئله چنان مصرند که چه بسا خود و کسانشان از گرسنگی و سرما می‌میرند و بی‌کفن به خاک می‌روند در صورتی که سیاه‌کلاه‌ها و سفیدکلاه‌ها از حاصل دسترنج آن‌ها این قدر دارا می‌شوند که نمی‌دانند پولشان را چطور به مصرف برسانند... در تهیدستی و نداری از نعمت برابری کامل برخوردار هستند و حتی وقتی می‌میرند برای آنکه همه با هم برابر باشند هیچ سنگ و آجر و نشانه‌ای روی قبر خود نمی‌گذارند و طولی نمی‌کشد که باد و باران اثر قبر آنها را هم محو نموده و همه با خاک هم مساوی می‌شوند. اما در باب‌برادری، طبقه مذکور برادری را به جایی رسانده که همدیگر را «داش» صدا می‌کنند...» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۱۱۴-۱۱۲).

در توصیف مذکور سه ویژگی وجود دارد که با بدن و امر بدنی نسبت دارد: الف) لقب مشهدی و کربلایی ب) کارکردن ج) خطاب داش. لقب مشهدی یا کربلایی اگرچه ظاهر حاکی از یک سفر زیارتی است در اصل نشان دهنده نوعی خاکساری و فروگذاری ذهنی و جسمی است. در این خاکساری بدن به شکلی نمادین، تشخص را در تشخص‌گریزی می‌جوید. این رویه به لحاظ فیزیکی برای طبقه متوسط و فرودست که بدنشان با کار از نوع یدی عجین شده است، سخت نیست. البته این بدان معنا نیست که طبقه فرادست اهل خاکساری اعتقادی نیست بلکه نوع نمایش یا تظاهر به عمل بدنی خاکسارانه در این دو طبقه متفاوت است. علاوه بر خاکساری بدنی طبقه زردکلاه‌ها، ویژگی دیگر آنها کار یدی مضاعف است که عموماً بنا به سختی فعالیت خمیده

شده، با آن خاکساری همسو می‌شود افزون بر آن، ثمره کار مضاعف هم اندوخته نمی‌شود تا شخص بتواند برابر با ارزش آن انواع سرمایه فرهنگی کسب شود.

نکته آخر خطاب «داش» است که از جانب زردکلاه‌ها نسبت به هم ادا می‌شود. واژه داش شکل شکسته کلمه داداش است که هم بنا به عوام بودگی و هم صمیمیت مشارکان گفت‌وگو استفاده می‌شود. کلمه داداش به لحاظ معنا حاوی نزدیکی است این نزدیکی چه به لحاظ ذهنی چه جسمی با شکسته‌گویی تشدید می‌شود و «فضای شخصی هر کس با دیگری که از بدن وی شروع می‌شود» (مدنی‌پور، ۱۳۹۱: ۳۸) از میان بر می‌دارد. با این وصف، راوی که هویت بدن-محورانه زردکلاه‌ها را بنا به عادت‌واره‌های زیستی و سلايق متأثر از آن تشخص طبقاتی خود را در قالب انواع خاکساری و بی‌فاصلگی فروتنانه به نمایش می‌گذارد به حاشیه رفتگی آنها را توجه را هم برجسته می‌کند.

۲-۳. اَبژه- بدن: طبقه محذوف یا خاموش

۲-۳-۱. همسر شیخ جعفر

در داستان‌های نسل اول داستان‌نویسی معاصر فارسی از جمله جمالزاده، بازنمایی هویت زنان در نقش شخصیت‌های اصلی؛ با همان دقت و جزئی‌نگری بدن‌محورانه‌ای که در معرفی مردان دیده می‌شود، صورت نمی‌پذیرد این امر بیشتر به ماهیت رئالیستی این آثار بر می‌گردد که واقعیت عرفی را بازنمایی می‌کند. حال اگر در روایتی زن نقشی فرعی داشته باشد این فرو بستگی در بازنمایی هویت او بیشتر و بیشتر می‌شود. همسر شیخ به لحاظ پیشبرد داستان نقش بسزایی دارد سؤالها و تحریک اوست که شخصیت اصلی داستان را دچار جدال و تردید هویتی کند، اما خود در داستان نام شخصی ندارد. هرگاه راوی از او سخن می‌گوید او را با نام «زنم» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۵۶، ۵۴، ۵۲، ۴۶) یا کنیه «مادرِ حسنی» خطاب می‌کند: «پیش از آنکه به خانه رسیده باشم شرح شجاعتم به آنجا رسیده بود و هنوز از در داخل نشده بودم که مادر حسنی خندان پیش آمد...» (همان: ۵۰).

افزون بر این از زبان شوهرش با گفتمانی طرد کننده و با تعبیر «ناقص‌العقل» معرفی می‌شود: «زن ناقص‌العقل هر شب بنای سرزنش را گذاشته و می‌گفت هی برو زه زه سر پا بنشین خایه بلرزان، پنبه بز و شب با ریش و پشم تار عنکبوتی به خانه برگرد! در صورتی که

همسایه‌مان حاج علی که یک سال پیش آه نداشت با ناله سودا کند کم‌کم داخل آدم شده و برو بیایی پیدا کرده زنش می‌گوید که همین روزها هم وکیل مجلس می‌شود با ماهی صد تومان دوهزاری چرخی و هزار احترام! اما تو تا لب لحد باید زه زه پنبه بزنی» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۴۵). در این داستان هویت بدن‌محورانه همسر شیخ را به این شرح می‌توان گزارش کرد: بی‌نامی زن و خطاب کنیه‌محور- مادر حسنی- سبب شده است به مثابه بدنی خاموش عرضه شود سپس انتساب صفت ناقص‌العقل به وی، به شکلی توامان زیستی- فرهنگی طرد می‌شود.

۲-۳-۲. زنان ایرانی

در داستان بیله دیگ بیله چغندر، روایت از نگاه مستشارنمایی فرنگی که بواسطه «دلای- مستشاری» هیجده ماه در ایران به سر برده؛ توصیف می‌شود. این داستان که توصیف جامعه ایرانی است از همان آغاز بر توصیف بدنی استوار است: «ایرانی‌ها عموماً متوسط‌القامه و گندم‌گون هستند. زیاد حرف می‌زنند و کم کار می‌کنند. خیلی خوشمزّه و خنده‌دوست هستند ولی گریه بسیار می‌کنند. زبانی دارند که مار را از سوراخ بیرون می‌کشد. بچه‌ها کچل هستند، مردها سر را می‌تراشند و ریش را ول می‌کنند ولی یک چیز غریبی که در این مملکت هست این است که گویا اصلاً زن در آنجا وجود ندارد...» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۱۱۰). پس از این توصیف؛ ابتدا هویت فردیت نیافته زنان ایرانی را بازنمایی می‌کند، راوی داستان در ابتدا با حکم کلی «یک چیز غریبی که در این مملکت هست این است که گویا اصلاً زن در آنجا وجود ندارد» (همان: ۱۱۰). سعی می‌کند عدم حضور اجتماعی زنان و خاموشی هویتی آنها را با نگاهی هستی‌شناختی به مثابه نیستی اعلام کند. سپس این غیبت تحمیلی را در دو شکل بازنمایی کند:

شکل اول بازنمایی غیاب هویتی- بدنی مبتنی بر نحوه جایگیری فیزیکی زنان در فضای تعاملی- اجتماعی است. بدین صورت که در برخی از اماکن عمومی انتخابی هرگز نمی‌توانند حاضر شوند: «هیچ حق ندارند در قهوه‌خانه‌اییایی جایی داخل شوند» (همان: ۱۱۲) در اماکن عمومی‌ای که به اقتضای زندگی اجتماعی از آن گریزی نیست، نیز حضور زنان از فرط کم‌رنگی همچون غیبت فرض شده است: «تو کوچه‌ها دخترهای کوچک چهار پنج ساله دیده می‌شود ولی زن هیچ در میان نیست» (همان: ۱۱۱). یا آنکه بنا به پوشش خاص که همچون ماسکی هویت و تشخیص فردی را از آنان سلب کرده است، باز بدن و وجودشان برغم حضور، همچون ابژه‌ای

غایب تدوام می‌یابد: «چیز دیگری که در ایران غریب است این است که یک قسمت عمده مردم که تقریباً نصف اهل مملکت می‌شود خودشان را سر تا پا توی کیشه سیاهی می‌بندند و حتی برای نفس کشیدن هم روزنه‌ای نمی‌گذارند و همین طور در همان کیشه سیاه تو کوچه رفت و آمد می‌کنند» (همان: ۱۱۲). آنچه راوی از آن به مثابه کیشه سیاه یاد می‌کند، سبب می‌شود بدن و تفاوت‌های بدنی در مقام عنصر هویتی گم شود چرا که به دو صورت می‌توان هویت بر آمده از بدن را پوشاند یا امحا کرد: شکل اول ماسک زدن است. ماسک به قول ژولیا کریستیوا نشانه‌ای از بین رفتن فردیت و پذیرش گمنامی نیز قبول کثرت هویت‌هاست (لچت، ۱۳۸۳: ۱۹۰). شکل دوم یکدست‌نمایی و متحدالشکل کردن است. متحدالشکلی نوعی تغییر قیافه است که جانشین نقاب یا ماسک می‌شود (کیوئا، ۱۳۸۹: ۲۸). کیشه سیاه در پوشیده بر بدن زن هم به مثابه ماسک صورت‌ها پوشاننده است و هم به لحاظ شکل یکسان پارچه‌ها منجر به یکدست‌نمایی تمام زنان مذکور شده است با این وصف تشخیص بدنی زنان و هویت بر آمده از آن به شکلی مضاعف خاموش شده است.

راوی در شکل دوم بازنمایی غیاب هویتی- بدنی زنان بر نحوه فراخوانی آنان تکیه کرده است. با استناد به سخن لویی آلتوسر مبتنی بر اینکه موجودات با فراخوانی به سوژه‌های اجتماعی تبدیل می‌شوند (آلتوسر، ۱۳۹۵: ۷۲-۶۷). فراخوانی راوی و کنشگران داستانی مندرج روایت هم تشخیص فردی را از زنان گرفته است: «یک روز از یکی از ایرانیانی که خیلی با من رفیق بود و دارای چندین اولاد بود، پرسیدم پس زن تو کجاست فوراً دیدم سرخ شد و چشمهایش دیوانه‌وار از حدقه درآمد و حالش به کلی دیگرگون شد. فهمیدم خطای بزرگی کردم...» (جمالزاده، ۱۳۷۹: ۱۱۱) مرد در مقام یکی از کنشگران داستان نه تنها حاضر نیست زنش نام داشته باشد، نمی‌خواهد به وی در مقام شخص اشاره شود به عبارتی دیگر حتی با فراخوانی به ظاهر خنثای وی موافق نیست. اگر هم در داستان زنان در مقام سوژه فراخوانده می‌شود راوی با استناد به گفتمان اجتماعی- معرفتی حاکم بر فرهنگ برسازنده داستان، وی را ضعیفه می‌خواند: «... مردم چندان احترامی به آنها نمی‌کنند و حتی اسم آنها را «ضعیفه» گذاشته‌اند که به معنای ناتوان و ناچیز است» (همان: ۱۱۲). فراخوانی زنان با عنوان ضعیفه اگر چه ممکن است به اقتضای فرهنگ حاوی دلالت‌های عاطفی باشد اما در همان تعبیر، دلسوزی جای اعطای حقوق را گرفته است. افزون بر این صفت مذکور کاملاً مبتنی بر توصیفی بدنی

است که زن را به لحاظ فکری و جسمی ناتوان نشان می‌دهد. با این وصف زنان بازنمایی راوی داستان که به شیوه‌ای رئالیستی مطرح شده است؛ با بدنی کاملاً خاموش و غایب و به دور از نشانه‌هایی دال بر تمایز و سلیقه فردی اُبژه-بدن ترسیم شده‌اند.

۳. نتیجه

بنا به تحولات اجتماعی-فرهنگی جهان معاصر ایرانی؛ توجه به فردیت و ملزومات آن بویژه بدن و امر بدنی به شکلی فراگیر مطرح شده؛ بدنمندی و بدن آگاهی مبنای معرفی و فراخوانی سوژه-اُبژه‌های اجتماعی و متنی گردید. جمال‌زاده از نخستین داستان‌پردازان ایرانی است که برای بازنمایی هویت سوژه-اُبژه‌های درون‌داستانی و متنی بر نمایش بدن و امر بدنی تکیه کرد. در این مقاله بر مبنای برخی از مفاهیم کلیدی تورستین ویلن و پی‌یر بوردیو دلالت‌های بدن-محورانه و نمادین هویت سوژه-اُبژه‌های متنی داستان‌های جمال‌زاده طبقه‌بندی، تحلیل و تفسیر شد. در این داستان‌ها بدنمندی و بدن آگاهی عمدتاً در قالب کنش‌ها و وضعیت‌هایی همچون صحبت‌کردن، لباس پوشیدن، تنظیم فاصله بدنی و برخی از شکل‌های زبان بدن سامان یافته است که خود در مقام نشانگان سلیقه و مصرف یا وجوهی از مصرف نمایشی و انواعی از سرمایه فرهنگی علاوه بر نمایش تمایز طبقاتی برآمده از امر بدنی؛ نزاع و تخصم مندرج در آنها را به شکلی ضمنی به پرسش در آورده است. بدین صورت که در بازنمایی رئالیستی راوی می‌توان سه طبقه مشاهده کرد:

اول طبقه فرادست که شیخ، فرنگی‌مآب، شیخ جعفر، سفیدکلاه‌ها و سیاهکلاه‌ها در بر می‌گیرد. برجسته‌ترین ویژگی آنها بکارگیری زبان و طرز صحبت کردن است که با پشتوانه سرمایه نهادینه شده ضمنی هر کدام، در قالب مصرف نمایشی نمود می‌یابد: شیخ با تمسک به زبان عربی و تلفظ ویژه آن، فرنگی‌مآب با توسل به زبان فرانسوی و طمانینه خاص در ادای آن، سیاه کلاه‌ها با گرایش به زبان اسپرانتووار بر آمده از عضویت در انجمن دیوان و حتی شیخ جعفر با زبانی جعل شده؛ سعی می‌کنند به شکلی نمایشی فاصله خود را با دیگران حفظ کنند. همسو با زبان و لحن خاص؛ نوع پوشاک و ژست‌های خاص بدنی هم به تداوم نمایش مذکور انجامیده است: عمامه آویزان و تحت الحنکی شیخ؛ پالتو و ساعت فرنگی‌مآب؛ سیبیل، کلاه کج و فکل سیاهکلاه‌ها از یک طرف و نگاه از بالا به پایین شیخ، با انگشتان چهار ضرب برسینه گرفته

فرنگی‌مآب، همگی با جنبه‌های نمایشی خود کفه‌تمايز افراد را به سوی تفوق آنان بر دیگران سوق داده است. دوم طبقه فرودست که شامل رمضان و زردکلاه‌ها است. زبان، لباس و ژست-های این طبقه نقطه مقابل طبقه فرادست است. زبان و رفتارهای رمضان کاملاً خاکسارانه بوده؛ حیرتی توام با عجز در رخسارش وجود دارد. کلاه او نمدی و قبای او چرکین است و در مواجهه با شیخ و فرنگی‌مآب فاصله بدنی خود را به شکلی آشکار حفظ می‌کند. این خاکساری در لقب، رفتار و خطاب‌های زردکلاه‌ها هم دیده می‌شود. طبقه سوم که بنا به وضعیتشان، طبقه محذوف یا خاموش نامیده شد، برخلاف دو طبقه اول، پیشتر از آنکه بر اساس سلیقه و مصرف متمایز شوند بر مبنای جنسیت تمایز یافته، سپس تمایز مذکور سلیقه و مصرف آنان را سامان داده؛ در مقام هستندگانی خاموش حضور یافته‌اند. این خاموشی در نام به شکل‌های بی‌نامی یا در حالت خوب به شکل اسم افزوده در کنیه‌ها یا اسامی که حاوی ضعف و نقص است، نمود می‌یابد. به لحاظ حضور اجتماعی هم یا کاملاً غایبند یا آنکه با انواع ماسک غیبت مذکور را تداوم می‌دهند.

افزون بر بازنمایی بدن‌محورانه که مبنای تشخیص فردی و تمایز طبقاتی‌ست، راوی سعی می‌کند اقتدار نهفته در تشخیص و تمایز را که نزاع و تخاصم طبقاتی را یکسویه و اقتدارگرایانه می‌نماید، سست کند؛ در تمام داستان‌های مذکور، راوی از یک سو با اشکالی از طنز و گروتسک اقتدار برآمده از سرمایه فرهنگی و مصرف نمایشی طبقه فرادست را متزلزل می‌کند، از سوی دیگر با نمایش وضعیت طبقه فرودست و خاموش به مثابه به حاشیه‌رفتگان؛ خود به خود سبب جلب توجه به سوی آنها می‌شود. با این وصف، راوی ضمن بازنمایی فردیت سوژه-ابژه‌ها و برساخت بدنی ملازم آن؛ از غلبه و رواج تک صدایی پرهیز و از سلطه پیوسته به آن اقتدار زدایی می‌کند.

۴. پی‌نوشت‌ها

۱. مراد از تعبیر «سوژه-ابژه» نشان دادن وجوه دوگانه سوژه در دو گفتمان است. سوژه در گفتمان دکارتی در مقام عامل فعال و در گفتمان آلتوسری به مثابه یک فراخوانده فرض شده است. از آنجا که نمی‌توان مفهوم سوژه را به شکل کامل با یکی از آن گفتمان‌ها نشان داد، تعبیر مذکور برای بازنمایی دو وجه به صورت همزمان بکار گرفته شد.

۲. با توجه به این که بازنمایی مبتنی بر امر بدنی یا سلیقه و مصرف در سه داستان دیگر این مجموعه یعنی «درد دل ملا قربانعلی، دوستی خاله خرسه و ویلان الدوله» چشمگیر نیست، از طرفی دیگر بنا به محدودیتی که برای حجم مقاله وجود دارد از آن موارد صرفنظر شده؛ از جامعه‌ی آماری حذف گردید.

۳. اُبژه (Object): موضوع شناخت و البته در گفتمان قدرت حاوی مفهوم تسخیر شده و منفعل است و اُبژه (Abject) به معنای طرد شده، محذوف است.

۴. منظور از مبنای نظری همجوار، بحث‌هایی است که دو نظریه‌پرداز مطرح نکرده است. برای مثال برای تحلیل وضعیت زنان از مفاهیم دیگری استفاده شد.

۵. ویژگی‌های هریک از طبقات اُبژه- بدن بر اساس نشانگان سرمایه فرهنگی مورد نظر بوردیو اعم از زبان، لباس، خوراک، فاصله‌گزینی بدنی و غیره تعیین شده است.

۶. در این داستان نام سفیدکلاه‌ها چهار بار و هر بار اشاره‌وار آمده است، توصیف و گزارش قابل تفسیری از آنها دست نداد، به همین دلیل تیتراژ جداگانه‌ای به آنها اختصاص نیافت.

۵. منابع

- آگامبن، جورجیو (۱۳۹۰). *وسایل بی‌هدف: یادداشت‌هایی در باب سیاست*. ترجمه امید مهرگان و صالح نجفی. تهران: چشمه.
- آلتوسر، لویی (۱۳۹۵). *ایدئولوژی و ساز و برگ‌های ایدئولوژیک دولت*. ترجمه روزبه صدر آرا. تهران: چشمه.
- اباذری، یوسف و حمیدی، نفیسه (۱۳۸۷). «جامعه‌شناسی بدن و پاره‌ای مناقشات»، *مجله پژوهش زنان*. دوره ۶، شماره ۴، صص ۱۶۰-۱۲۷.
- ارمکی، تقی و حسن چاوشیان (۱۳۸۱). «بدن به مثابه رسانه هویت»، *مجله جامعه‌شناسی ایران*. دوره ۴، شماره ۴، صص ۷۵-۵۷.
- برجس، آنتونی (۱۳۷۷). «ادبیات چیست؟». ترجمه سید محمد حسینی جهان‌آبادی. *ادبیات داستانی*. شماره ۴۸، صص ۱۰-۱۵.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰). *تمایز*. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: ثالث.
- تامسون، فیلیپ (۱۳۸۴). *گروتسک در ادبیات*. ترجمه غلامرضا امامی. شیراز: نوید.

- جرمو، جان و لورن، ویلیامز (۱۳۹۴). *جامعه‌شناسی غذا و تغذیه: اشتباهات اجتماعی*. ترجمه هما زنجانی‌زاده. تهران: جامعه‌شناسان.
- جمالزاده، محمدعلی (۱۳۷۹). *یکی بود یکی نبود*. تهران: سخن.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۹۱). *هویت اجتماعی*. ترجمه تورج یاراحمدی. تهران: پردیس دانش.
- ----- (۱۳۸۴). *پیر بوردیو*. ترجمه لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. تهران: نی.
- دلاواله، پیتر (۱۳۷۰). *سفرنامه دلاواله*. ترجمه شجاع الدین شفا. تهران: علمی فرهنگی.
- نکایی، محمدسعید و امن‌پور، مریم (۱۳۹۲). *درآمدی بر تاریخ فرهنگی بدن*. تهران: نشر تیسرا.
- ریتزن، جورج (۱۳۷۴). *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمه محسن ثلاثی. چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی.
- شربتیان، محمد حسن (۱۳۸۸). «رویکردهای فرهنگی و اجتماعی در حوزه بدن انسان»، *مجله مطالعات فرهنگی و اجتماعی خراسان*. شماره ۱۳ و ۱۴. صص ۱۵۱-۱۳۱.
- فرهنگی، علی‌اکبر (۱۳۷۴). *ارتباطات انسانی*. جلد اول. تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۴). «پیر بوردیو: پرسمان دانش و روشنفکری». *فصلنامه علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد*. شماره ۵.
- کاریگان، پیتر (۱۳۹۶). *جامعه‌شناسی مصرف*. ترجمه سعید صدرالاشراقی. تهران: گل آذین.
- کریگان، کیت (۱۳۹۵). *جامعه‌شناسی بدن: نظریه‌های مدرن، پست‌مدرن، بسااختارگراییانه*. ترجمه محسن ناصری‌راد. تهران: نقش و نگار.
- کیوئا، روژه (۱۳۸۹). *انسان و بازی*. ترجمه مهدی داوودی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- گرنفل، مایکل (۱۳۹۳). *مفاهیم کلیدی پیر بوردیو*. ترجمه محمد مهدی لیبی. تهران: افکار.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی*. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نشر نی.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۹۲). *تجدد و تشخیص: جامعه و هویت شخصی در عصر جدید*. ترجمه ناصر موفقیان. چاپ هشتم. تهران: نی.
- لچت، جان (۱۳۸۳). *پنجاه متفکر بزرگ: از ساختارگرایی تا پسامدرنیته*. ترجمه محسن حکیمی. تهران: خجسته.
- لیندولم، چارلز (۱۳۹۴). *فرهنگ و هویت*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: ثالث.
- مدنی‌پور، علی (۱۳۹۱). *فضاهای عمومی و خصوصی شهر*. ترجمه فرشاد نوریان. تهران:

- سازمان فناوری اطلاعات و ارتباطات شهرداری.
- مرلوپونتی، موریس (۱۳۹۳). *جهان ادراک*. ترجمه فرزاد جابرالانصار. تهران: ققنوس.
 - مؤید حکمت، ناهید (۱۳۹۵). *سرمایه فرهنگی: درآمدی بر رویکرد نظری و روش شناسی بوردیو*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
 - نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۸). «عنوان‌شناسی آثار هنری و ادبی ایران». (مطالعه‌نشانه‌شناختی عنوان هنری از قرن چهارم تا دوازدهم) از مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما. به کوشش منیژه کنگرانی. تهران: فرهنگستان هنر. صص ۱۱۲-۷۵.
 - وبلن، تورستین (۱۳۹۲). *نظریه طبقه تن‌آسا*. ترجمه فرهنگ ارشاد. تهران: نی.
 - هال، ادوارد. تی (۱۳۷۶). *بعدینها*. ترجمه منوچهر طیبیان. چاپ اول. تهران: دانشگاه تهران.
 - یعقوبی جنبه‌سرای، پارسا و فشی، طیبه (۱۳۹۰). «گروتسک (طنز آمیخته) در آثار جمالزاده». *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*. سال چهارم. شماره سوم. صص ۲۵۴-۲۴۵.

Abstract**Identity, Individuality and the Body Performance in Jamalzadeh's Yeki Bud, Yeki Nabud Stories**

Marjan Kamyab, (PhD Student of Persian Language and Literature, Kurdistan University)

Dr. Parsa Yaghoobi Janbeh Saraie, (Associate Professor of Persian Language and Literature, Kurdistan University)

Due to individual regression in the old world, body and the Body were not important identity-maker elements in the semiotic system of Persian classic texts, on the other hand with the emergence of socio-cultural factors in the contemporary world, literary subjects reflection based on body and its requirement became common. In this study the body-oriented reflection of subjects-objects identity of Jamalzadeh's Yeki Bud, Yeki Nabud is analyzed in the light of "body as a symbolic-sociological theme" based on Weblen and Bourdieu's theories. The conclusion shows that in realistic narration, out of the mentioned subjects, three categories have been reflected: A) The high class who by means of cultural capitals such as: literacy, language, clothing and physical distance as well as different types of apparent and real consumption flaunts its power, and simultaneously they are degraded by satire and grotesque. B) the middle class with deprived and non-ostentatious cultural capital which can be observed in clothing, language and lack of confidence which is seen in their physical distance from others. C) another class as the removed or silent one, unlike the previous two classes, long before division based on cultural capital and types of consumption tastes, have been classified based on gender, and then they have been affected by this classification of taste and consumption. Such narration along with cultural-social texture and reflecting the individuality of the subjects based on physical function, decreases the prestige of dominant discourses on one hand, and on the other hand reminds the forgotten prestige of the silent voices.

Keywords: Contemporary Fiction, Jamalzadeh, Identity, the Body, Taste and Consumption.