Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

A Comparative Study of Objective Elements Used in Three Nobel Prize-Winning Novels*

Mehdi Rezaei[1]✉ | **Farzane Rakhsha**[2]

1. **Corresponding author** .Professor, Department of Persian Language and Literature, Humanities Faculty, Salman Farsi University of Kazerun, Kazerun, Iran.
E-mail: Rezaei@kazerunsfu.ac.ir
2. PH. D Graduated, Department of Persian Language and Literature, Yasuj University, Yasuj, Iran.
E-mail: F.Rakhsha@yu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 12 April 2025
Received in revised form: 16 July 2025
Accepted: 28 July 2025
Published online: 16 September 2025

Keywords:
Anecdotes of our neighborhood,
description,
objective writing,
nausea,
the opinions of a clown

ABSTRACT

In fiction, narrative and descriptive parts are directly related; In fact, every story includes a part related to the narration and events, and another part related to the description of characters, objects, places, etc. The two main elements of the story are description and narration, complementing each other.

Objective description is the accurate and correct choice of the details of the author's perceptions of the surrounding world. Considering the importance of description in fiction and the need for accuracy in description, this research examines the extent and manner of objective description in the novels of Najib Mahfouz's Tales of Our Neighborhood, Jean-Paul Sartre's Nausea, and Enrich Bell's Thoughts of a Clown, by authors who were awarded the Nobel Prize for Literature.

After examining the application of the elements of objective description used in the above three novels, it is clear that all three authors have used all the elements of objective description, but with different ratios.

The novel Anecdotes of our Neighborhood has used the element of movement the most, which is necessary for the movement and revolutionary atmosphere of this novel. All the objective elements are used in all three novels with different and meaningful, and the objective elements used in all three novels are only the result of two factors, the skill and accuracy of the author and the society where the events of the novel occur.

*Cite this article: Rezaei, M., Rakhsha, F. (2025). A Comparative Study of the Objective Elements Used in Three Novels That Won the Nobel Prize. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 113-132. http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25086.3831

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25086.3831

Abstract

1. Introduction

In the novel, “description” primarily serves a narrative role, as the author seeks to minimize his intervention and wishes to present himself subtly. This is where the description of things, places, and characters must be so vivid that it narrates the story without the author’s interference or explanation. In modern rhetoric, description is a form of expression related to the impact that the world has on our senses. Considering the importance of the role of description, especially objective description, this research aims to examine and compare the extent of the use of objective elements in the works of Nobel Prize-winning authors. It seeks to answer the question of how contemporary world-class authors have employed description, to what extent, and in what manner they have utilized objectivity, to engage readers more effectively and provide a clearer pathway for writers and aspiring authors. For this reason, three novels have been selected for analysis: “The Tales of Our Neighborhood” by Naguib Mahfouz, “Nausea” by Jean-Paul Sartre, and “The Opinions of a Clown” by Heinrich Böll.

2. Methodology

This research analyzes objective elements at three levels, inspired by the framework of Mir-Sadeghi and Meymoun (1998: 1) Sensory elements (color, sound, smell), 2) Spatial-temporal elements (movement, location, distance), and 3) Qualitative elements (temperature, material, light). This method is structured and traces back to the early development of the realism movement, which was a reaction against subjectivism and emphasized objectivity; Flaubert stated that the novel should adopt the same methods as science (Seyed Hosseini, Vol. 1, 2006: 277).

3. Discussion

Objective elements in Nobel Prize-winning novels are used abundantly and are closely related to the story’s environment. These works not only pay special attention to description but also correctly utilize objective elements according to the story’s theme. The use of objective elements varies according to the characters and the psychological and climatic atmosphere prevailing in the story. All objective elements can be observed in all three novels except for taste, which is not found in “The Tales of Our Neighborhood” and “The Opinions of a Clown.” One reason for the lack of attention to this element can be attributed to the central themes in these two stories, which depict poverty in society at that time The authors themselves were not unfamiliar with it during their lifetimes, leading to this element being overlooked. “The Tales of Our Neighborhood” has the highest number of movement elements, which corresponds to the warm climate and the struggle depicted in the story. In this narrative, cold is mentioned less due to the climatic context. The author's personal experiences and mental preconceptions can also be identified as reasons for this dynamism; a poor boy wanders through the streets from morning until late at night, spending most of his time playing, while also being forced to perform physical labor to earn money alongside his family.

In this novel, time receives less attention since, for people in the impoverished society of that day in Egypt, time holds little significance; in contrast to the other two novels, which were written in culturally different environments, time is given more attention and significance. This issue is also observable regarding color; the Egyptian society during Mahfouz’s time, overwhelmed by poverty, could not pay much attention to color, which represents the superficial and luxurious aspects of life. The dilapidated homes and faces have not drawn the writer’s attention in terms of color. Consequently, compared to the other two novels, the element of color receives less focus in this one.

4. Conclusion

The elements used and their respective proportions are the result of five factors: 1) the lived experience of the author, 2) the skill and precision of the author's writing, 3) the intellectual concerns of the author, 4) the society in which the events of the novel take place, and 5) the main character of the novel and the author's internal and external characteristics. Among these, the author's lived experience and the characteristics of the main character are also derived from and inseparable from the society and environment where the events of the novel occur. In simple terms, the objective elements used in the story are the result of three factors: 1) the skill and precision of the author, 2) the society and environment in which the events of the novel occur, and 3) the lived experience and intellectual framework of the author. "The Tales of Our Neighborhood" and "The Opinions of a Clown" utilize a top-down approach in their descriptions, both of which have a social perspective, while "Nausea," with its movement from the part to the whole, represents a philosophical and meaningful novel that aligns with the existentialist philosophical perspective, which tends to move from existence toward discovering other aspects of being.

Keywords: description, objective writing, anecdotes of our neighborhood, nausea, the Opinions of a Clown.

References [in Persian]

Alaei, M., & Shakorian, M. J. (2016). The Function of Description in Several Contemporary Persian Short Stories, *Scientific-Research Quarterly of Persian Language and Literature Studies*, (42). 37-55.

Ansari, N.m & Khaleghi, A. (2014). Practical Description-Based Critique in the Short Stories of Jamalzadeh and Youssef Idris, *Specialized Quarterly of Narrative Studies*, 2(2). 40-67.

Irani, N. (2001). *The Art of the Novel*. 1st ed. Tehran: Aban Publications.

Basirzadeh, E., Tashakkori, M., & Ghaeimi,. (2012). An Analysis of Description and Its Prominent Functions in Novels, *Adab-Pazhuhi*, (19), pp. 77-103.

Böll, H. (2017). *The Opinions of a Clown*, translated by Sharif Lankarani. 5th ed. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Bikham, J. (2008). *A Guide to Writing Short Stories*, translated by Maryam Eskandari. Ahvaz: Resesh Publications.

Payandeh, H. (2010). *Short Story in Iran (Realistic and Naturalistic Stories)*. Vol. 1. Tehran: Niloufar Publications.

Hosseini, K., & Ahmadian,. (2007). The Function of Color in the Shahnameh of Ferdowsi. *Adab-Pazhuhi*. (2), pp. 143-166.

Dastgheib, A. (1975). *The Philosophy of Existentialism*. Tehran: Bamdad Publications.

Razmjoo, H. (1993). *Literary Genres and Their Works in the Persian Language*. Mashhad: Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute.

Rezaei, M. (2010). Objective Writing as the Beginning of Writing, *Essay and Writing Journal*, (10), pp. 58-71.

Rezaei, M. (2011). *Objective Description Elements in Narrative Literature*. Tehran: Cheshmeh Publications.

Sartre, J. (2014). *Nausea*, translated by Amir Jalaleddin Alam. Tehran: Niloufar Publications.

Selmavi, M. (2009). *The Last Station: Naguib Mahfouz*, translated by Azam Al-Sadat Mirghadri. Tehran: Dadar Publications.

Soleimani, M. (1995). *The Art of Storytelling*. Tehran: Amir Kabir Publications.

Shari'at, M. (1992). *The Context of Discussion on Writing Style*. Tehran: Asatir Publications.
Shari'at, M. (1992). *Writing Style*. Tehran: Negah Publications.
Solhjoo, A. (1998). *Discourse and Translation*. Tehran: Markaz Publications.
Arshi, F. (2019). "An Examination of the Degree of Objective Writing in *The School Principal* by Jalal Al-Ahmad and *The Island of Confusion* by Simin Daneshvar." Supervisor: Mehdi Rezaei. Salman Farsi University of Kazeroon.
Aliyari, F. (2016). *Principles and Foundations of Scene Design*. Tehran: Textbook Publishing Company.
Fetouhi Roudma'jani, M. (2011). *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Tehran: Sokhan Publications.
Farzan, N. (1998). *The History of the Evolution of Art and Industry of Color in Iran and the World*. Vol. 1. Tehran: Tehran Publications.
Kahnamouyi Pour, Z., Khatati, N., & Afkhami, A. (2002). *Descriptive Dictionary of Literary Criticism*. Tehran: University of Tehran Publications.
Barthes, R. (1977). *The Effect of Reality*, translated by Mohammad Nabavi. Tehran: Markaz Publications.
Aliyari, F. (2016). The Function of Movement in Philosophical Narratives. *Literary Research*, 12(3), pp. 21-45.
Karimkhani, H. (2009). The History of Literature and Thought in 20th Century France, *Scientific Journal of Darycheh*, No. 5, pp. 59-66.
Metz, Christian. (1997). *Semiotics of Cinema: Essays on Signification in Cinema*, translated by Robert Safarian. Tehran: Resalat Publications.
Mahdipur Omrani, Rouhollah. (2007). *Teaching Story Writing*. Tehran: Tirgan Publications.
Mir-Sadeghi, J. (2011). *Elements of Fiction*. 7th ed. Tehran: Sokhan Publications.
Mir-Sadeghi, J. (2001). *Fictional Elements*. Tehran: Sokhan Publications.
Mir-Sadeghi, J. (2003). *Contemporary Notable Iranian Storytellers with Critique and Review of a Writer's Works from the Beginning of Story Writing in Iran until the 1979 Revolution*. Tehran: Cheshmeh Publications.
Mir-Sadeghi, J. (2007). *Narrative Literature*. 5th ed. Tehran: Sokhan Publications.
Younesi, E. (2000). *The Art of Story Writing*. Tehran: Negah Publications.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

بررسی تطبیقی عناصر عینی به کار رفته در سه رمان حکایت‌های مجلهٔما، تهوع و عقاید یک دلقک*

مهدی رضائی[۱] ✉ | فرزانه رخشا[۲]

۱. نویسنده مسئول، استاد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، کازرون، ایران. رایانامه: rezaei@kazerunsfu.ac.ir

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران. رایانامه: f.rakhsha@yu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
توصیف،
عینی‌نویسی،
حکایت‌های مجلهٔما،
تهوع،
عقاید یک دلقک.

چکیده

در ادبیات داستانی، همیشه دو بخش روایی و توصیفی با هم ارتباط مستقیمی دارند؛ درواقع هر داستان شامل بخشی مربوط به روایت حوادث و اتفاق‌ها است و بخش دیگر مربوط به توصیف شخصیت‌ها، اشیا، مکان و غیره. دو رکن اصلی داستان، توصیف و روایت است که مکمل هم‌اند. توصیف عینی انتخاب دقیق و درست از جزئیات دریافت‌های نویسنده از جهان پیرامون است با توجه به اهمیت توصیف در ادبیات داستانی و نیاز به دقت در توصیف این پژوهش به میزان کاربرد و چگونگی توصیف عینی در رمان‌های *حکایت‌های محلهٔ ما*اثر نجیب محفوظ، *تهوع* اثر ژان پل سارتر و *عقاید یک دلقک* اثر هانریش بل می‌پردازد که هر سه برنده جایزه نوبل ادبی بوده‌اند. در پی بررسی میزان کاربرد عناصر توصیف عینی به کار رفته در سه رمان فوق، مشخص می‌شود که هر سه نویسنده از همه عناصر توصیف عینی استفاده کرده‌اند، ولی با نسبت‌های متفاوت. رمان حکایت‌های محلهٔ ما، بیشترین استفاده از عنصر حرکت داشته است که مقتضای تحرک و فضای انقلابی این رمان و همچنین تجربه زیسته نویسنده است. عناصر عینی به کار رفته در هر سه رمان، معلول سه عامل ۱. مهارت و دقت نویسنده؛ ۲. جامعه و اقلیم محل وقوع حوادث رمان؛ ۳. تجربه زیسته نویسنده است؛ بنابراین عناصر عینی در ارتباط مستقیم با متن و فرامتن قرار دارند و هر دو عامل در کاربرد این عناصر موثر است.

***استناد:** رضائی، مهدی؛ رخشا، فرزانه. (۱۴۰۴). بررسی تطبیقی عناصر عینی به کار رفته در سه رمان حکایت¬های مجلهٔما، تهوع و عقاید یک دلقک. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۱۳۲-۱۱۳.

http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25086.3831

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

«توصیف» در رمان بیشتر نقش روایی برعهده دارد و این بدین دلیل است که نویسنده از دخالت در رمان دوری می‌کند و می‌خواهد خود را به صورت پنهان جلوه‌گر سازد؛ آنجا است که توصیف چیزها، مکان ها و اشخاص باید به اندازه‌ای گویا باشد که بدون دخالت نویسنده و شرح و تفسیر او به روایت داستان بپردازد. نقش روایی توصیف در رمان نو به طورکامل دیده می‌شود، به ویژه آنکه با نابود شدن انتریگ و شخصیت داستانی آنچه در رمان نو باقی می‌ماند، توصیف است. پس توصیف، همه کمبودها را جبران می‌کند و درحقیقت بار سنگینی را به دوش می‌کشد. خواننده رمان نو، از لابه لای توصیفات بی‌شمار و طولانی، خود باید به موضوع داستان، روان شناختی شخصیت‌ها و روند حوادث پی ببرد. «توصیف در بلاغت جدید، گونه‌ای از بیان است و به تاثیری مربوط می‌شود که دنیا بر حواس ما می‌گذارد. توصیف؛ کیفیت اشیاء، اشخاص، اوضاع و احوال و اعمال و رفتار را ارائه می دهد. هدف توصیف، القای تصویر و تجسم موضوع است و به همان گونه در بار نخست به چشم بیننده می‌آید.» (میرصادقی و میمنت، ۱۳۷۷: ۷۴) همچنین، رخداد واحد بنیادین روایت است و حوادث، نیازمند فضا و مکان‌اند که توصیف این امکان را برای روایت میسر می‌سازد. از این دیدگاه، توصیف از عناصر مهم روایت و در خدمت آن است. توصیف امکان می‌دهد اشخاص را از راه «پرتره/ چهره‌نگاری»، اشیاء، مکان‌ها (جای‌نگاری)، زمان‌ها (گاه‌نگاری، تاریخ و وقایع‌نگاری) و اعمال (از راه صحنه) نشان دهیم. (کهنمویی پور، ۱۳۸۱: ۲۰۸)

بدون شک توصیف عینی، جزو جدایی ناپذیر روایت است و در توصیف عینی، دقت نویسنده در شرح یک رویداد، به صورت برجسته‌ای مشهود است؛ دقیق و جزیی همانند عکسی که عکاس از یک منظره می‌گیرد یا منظره‌ای که نقاش به تصویر می‌کشد. توصیف به ساختن تصویری غیرزمانی از جهان کمک می‌کند و خارج از زمان سخن می‌گوید؛ بنابراین توصیف با روایت تفاوت دارد و این تمایزی شناخته شده است. از سوی دیگر، شماری از روایت ها حاوی توصیف‌هایی هستند و حتی این هم روشن نیست که توصیف‌ها جز در سازماندهی اجزای متشکله روایت، اصولاً بتوانند وجود داشته باشند. بدین سان توصیف هم به عنوان ضد روایت ظاهر می شود و هم به عنوان یکی از اجزا یا دست کم یکی از لحظات مهم روایت. (متز، ۱۳۷۶: ۴۷) به نوشته‌ای که نویسنده صحنه‌ای یا موضوعی را با دیدگان خویش تماشا کرده باشد و سپس جزء جزء آن را روی کاغذ آورده باشد به گونه‌ای که شنونده یا خواننده بتواند به خوبی آن منظره یا شیء را در ذهن خود ترسیم کند، نوشتهٔ عینی می‌گویند. (شریعت، ۱۳۷۱: ۷۲)

عینی‌نویسی به عنوان یک سبک نگارشی می‌تواند مقدمه و سرآغازی برای نویسندگی باشد. هر نوشته در مرحله اول، از دو حالت عینی و ذهنی خارج نیست. هنگام نوشتن متن عینی، معمولا از حواس پنج‌گانه بهره می‌گیریم و از قلمرو حس ظاهر فراتر نمی‌رویم؛ یعنی آنچه چشم می‌بیند، گوش می‌شنود و... دقیقا در نوشته بازتاب می‌یابد به همین سبب این نوشته‌ها را «محسوس، دیداری یا واقعی» هم می‌گویند. هدف نویسنده هنگام نوشتن متن عینی ارائه اطلاعات واقعی و مستندات است که از دریچه حواس به آن‌ها می‌نگرد و وارد فضای ذهن و خیال نمی‌شود و از احساسات بهره نمی‌گیرد. (احمدیان، ۱۳۹۵: ۴۲) چخوف معتقد است وقتی می‌خواهیم چیزی بر خواننده اثر کند، باید خود این چیز را به طور عینی و ملموس نشان دهیم تا زمینه‌ای فراهم آید که از ناراحتی‌های شخصیت‌های داستان با برجستگی بیشتری خود را نشان دهند، چون داستان وقتی بر خواننده تأثیر می‌گذارد که عینیت داشته باشد. (ایرانی، ۱۳۸۲: ۲۶۸)

با توجه به اهمیت جایگاه توصیف و مخصوصاً توصیف عینی، این پژوهش در نظر دارد با بررسی وتطبیق میزان کاربرد عناصر عینی در آثار نویسندگانی که برنده جایزه ادبی نوبل شدند به این پرسش پاسخ دهد که نویسندگان برتر جهان معاصر، توصیف را به چه میزان و چگونه و تا چه اندازه با نمود عینیت به کار برده‌اند تا ضمن حساس کردن و جلب نظر بیشتر، ترسیم راه بهتری باشد برای نویسندگان و علاقه‌مندان به نوشتن. به همین دلیل سه رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*اثر نجیب محفوظ، *تهوع* اثر ژان پل سارتر و *عقاید یک دلقک* اثر هانریش بل برای بررسی انتخاب شدند.

این مقاله به دلیل پرداختن به یک ویژگی مهم داستان نویسی و تمرکز به سه نوع از برترین رمان‌ها، از اولین موارد بسیار معدود پژوهشی در این حوزه قلمداد می شود و می‌تواند پیش درآمدی برای این دست از پژوهش‌ها باشد. همچنین این مقاله با گشودن

این افق در عرصه داستان نویسی، می‌تواند الگویی برای برجسته سازی ودقت هنر داستان نویسی و مخصوصا آموزش داستان‌نویسان مبتدی و راهی برای آموزش بهتر این هنر قلمداد شود. نگارندگان در این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر هستند:
الف) در رمان‌های *حکایت‌های مجلهٔما*، *تهوع و عقاید یک دلقک*، چه میزان عناصر توصیف عینی به کار رفته است؟
ب) تفاوت و شباهت‌های توصیف عینی در رمان‌های مذکور به چه میزان و در چه عناصری است؟

۱-۲.پیشینه پژوهش

با توجه به اینکه در زمینه این عنوان، پژوهشی صورت نگرفته است، پژوهش‌های زیر به صورت پراکنده به بررسی عینی نویسی و توصیف پرداخته‌اند؛ این پژوهش نخستین اثر مستقل در این زمینه به شمار می‌رود.

رضایی، مهدی (۱۳۹۰) در مقاله «عینی نویسی سرآغاز نویسندگی»، به اصول عینی‌نویسی بدون انطباق با متن خاصی اشاره کرده است.

بصیرزاده، الهام (۱۳۹۱) در مقاله «بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان» به توصیف و جایگاه آن در رمان می‌پردازد و نقشی که توصیف در ترکیب کلی روایت‌گری به عهده دارد، توضیح می‌دهد.

انصاری، نرگس و خالقی، علی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان«نقد مبتنی بر توصیف عملی در داستان‌های کوتاه جمال‌زاده و یوسف ادریس» به بررسی نقش و جایگاه توصیف عملی و تاثیرگذاری مثبت کاراکتریزاسیون در این داستان‌های کوتاه می‌پردازد.

اعلایی، مینا و شکریان، محمدجواد (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی» به بررسی داستان‌هایی از جمال‌زاده، هدایت، علوی، آل احمد و چوبک می‌پردازد و کارکردهای گوناگون توصیف را در آن بررسی می‌کند.

عرشی، فهیمه (۱۳۹۸) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مقایسه میزان عینی نویسی *مدیر مدرسه* جلال‌آل احمد و *جزیره سرگردانی* سیمین دانشور» به بررسی عینی‌نویسی در این آثار می‌پردازد.

۱-۳.روش‌شناسی پژوهش

در این پژوهش‌ها به بررسی توصیف به عنوان یکی از عناصر داستان و عینی نویسی به عنوان یکی از شیوه‌های نوشتن پرداخته شده است، اما پژوهش حاضر قصد دارد تأثیر توصیف عینی را به عنوان یک شیوه نویسندگی در تاثیر و تاثر از سبک نویسنده در سه عنوان از بهترین رمان‌ها بررسی کند و میزان عوامل متنی و فرامتنی دخیل در کاربرد و بازتاب این عناصر عینی بپردازد.

۱-۴. چارچوب نظری تحقیق

«توصیف عینی» به عنوان مؤلفه‌ای کلیدی در روایت، توسط نظریه‌پردازانی چون *رولان بارت*(۱۹۹۷) در مقاله «تأثیر واقعیت» و *ژرار ژنت*(۱۹۸۰)در «گفتمان روایی» تحلیل شده است. بارت توصیف عینی را ابزاری برای «واقع‌نمایی حسی» می‌داند، در حالی که ژنت آن را در چارچوب «زمان‌مندی روایت» بررسی می‌کند. این پژوهش با الهام از چارچوب میرصادقی و میمنت (۱۳۷۷)، عناصر عینی را در سه سطح تحلیل می‌کند: ۱). عناصر حسی (رنگ، صدا، بو)؛ ۲). عناصر مکانی–زمانی (حرکت، مکان، فاصله)؛ ۳). عناصر کیفی (دما، جنس، نور) همچنین این روش به صورت چارچوب‌مند، به ابتدای گسترش مکتب رئالیسم بازمی‌گردد که واکنشی در برابر ذهنی‌گرایی بود و تاکید بر عینی‌گرایی می‌شد؛ به طوری که فلوبر می‌گوید که رمان باید همان روش علم را برای خود برگزیند (سیدحسینی، ج ۱، ۱۳۸۵: ۲۷۷). «نویسنده رئالیست هنگام آفریدن اثر، بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی سازد» (همان: ۲۸۷). در همین چارچوب است که «والیس گریوز» و «ویلیام ج. لیری» می‌گویند: «همه ما گهگاهی، چنان مجذوب داستانی می شویم که فراموش می‌کنیم، کجا هستیم و اصلا متوجه اتفاقاتی که در اطرافمان می‌افتد نیستیم. ... چرا که شما دیگر در این حالت در جهانی دیگر و با دیدنی ها، صداها، بوها، چشیدنی‌ها و لمس کردنی‌های خاص خودش غرق می‌شوید و با کمال میل، حس ناباوری خود را در درون احساس‌های جهان داستان به حالت تعلیق درمی‌آورید» (گریوز و لیری، به نقل از سلیمانی، ۱۳۷۴: ۳۷۹). ایشان به درست باور دارند که «نویسندگان، برای انجام این کار جادویی، چنان زنده،

دیدنی‌ها، صداها، بوها، چشیدنی‌ها و کلا چیزهای قابل حس را وصف می‌کنند که جهان داستان از جهان پیرامون ما واقعی‌تر می‌شود» (همان) همین توجه به جزئیات حسی را دیگر پژوهشگران حوزه داستان نیز به صورت کلی و سربسته مورد توجه قرار داده‌اند. (ر. ک. میرصادقی، ۱۳۹۰: ۴۵۵؛ یونسی، ۱۳۷۹: ۳۷، ۳۰۱ و ۳۰۵) در امتداد همه موارد رضائی (۱۳۹۰) در مقاله «عینی نویسی، سرآغاز نویسندگی» اغلب موارد عینی نویسی را بدون اتکا و استشهاد از متن خاصی مورد بررسی قرار داده است که می‌تواند به عنوان تنها الگوی بررسی دقیق مقاله حاضر قلمداد شود.

توصیف عینی با عالم واقع بیرون از وجود انسان سر و کار دارد؛ یعنی چیزهایی که ما می‌توانیم با حواس پنجگانه درک کنیم؛ برای نمونه ما به کمک حس بینایی می توانیم اندازه، رنگ، فاصله، حالت چهره، نور/ تاریکی، حرکت، مکان را درک کنیم. به کمک حس شنوایی انواع صدا را تشخیص می‌دهیم و به کمک حس لامسه می‌توانیم به گرمی، سردی، زبری و نرمی پی ببریم. به کمک حس بویایی می‌توانیم بوهای خوش و ناخوش را تشخیص دهیم و همچنین به کمک حس چشایی مزه‌ها را تشخیص دهیم. برای توصیف عینی، عناصری مهم باید در کانون توجه نویسنده قرار گیرد که توجه بدان و توصیف به کمک آن کانون اصلی عینی نویسی و توصیف دقیق و هسته رئالیسم است.

حرکت و پویایی: نمی‌توان طبیعت را بدون حرکت در نظر گرفت. معمولا شاخه‌های درختان در اثر وزش باد خمیده می‌شوند، پرندگان بر روی درختان در تکاپو هستند و ما نیز به اطراف سر می‌چرخانیم تا بهتر بتوانیم ببینیم و بشنویم. بهترین کاربرد حرکت در نوشته آن است که فاصله‌ها با حرکت پر می‌شوند تا به جوشش و جنبش نوشته افزوده شود. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸) حرکت، کنش یک شکل یا انرژی جنبشی یک ترکیب بندی است. حرکت همواره در طراحی صحنه وجود دارد. حرکت می‌تواند دریک طرح ثابت و ظاهرا بی‌حرکت نیز وجود داشته باشد. تکرار یک نقش یا یک شکل یا یک حجم، استفاده از رنگ‌های مکمل و ایجاد اختلاف سطح، بزرگ شدن تدریجی یک شکل یا کوچک شدن تدریجی آن، تکرار یک نور در یک مسیر با شدت‌های مختلف، سایه روشن‌های رنگی واستفاده از بافت‌های ریز و درشت و غیره احساسی از حرکت را روی صحنه ایجاد می‌کنند. (علیاری، ۱۳۶۵: ۷۵)

زمان: در مورد کارکرد زمان باید به این دو موضوع برجسته شدن زمان و تقویمی یا خطی بودنش توجه کرد. در داستان‌های واقع‌گرا، نویسندگان سعی می‌کنند داستان‌هایشان را زمان‌مند و تا حد زیادی روز، ماه، و حتی سال را مشخص کنند. (پاینده، ۱۳۸۹ج ۱: ۶۲) گذشته‌نگر یا فلش بک، واژه‌ای است که از سینما وارد روایت شده است و اکنون برای توصیف هرصحنه یا اپیزودی در یک نمایش، رمان، داستان یا شعر استفاده می‌شود؛ به عبارت دیگر گذشته‌نگری روایت رخداد داستان، پس از نقل رخدادهای سپری شده متن است. (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۶۸ :۲۸۸)

مکان: اهمیت مکان داستان به این دلیل است که خواننده به طور کلی می‌باید قادر باشد جایی را که داستان در آن رخ می‌دهد در ذهن مجسم کند. برای باورپذیر کردن داستان باید خواننده را به فضایی واقعی و عینی که بتواند آن را به وضوح تصور کند، انتقال دهید. زمانی که خواننده به این مکان پا بگذارد، هر چیز دیگری را بی درنگ می‌پذیرد زیرا از فضای روزمره خارج شده و به طور تخیلی وارد دنیای داستانی شما شده است. (بیکهام، ۱۳۸۷: ۹۳)

صدا: از دیگر مهارت‌های که یک نویسنده باید به آن تسلط داشته باشد مهارت خوب گوش دادن است. گوش دادن به همهٔآنچه در اطراف ما اتفاق می‌افتد؛ چراکه هر اتفاق و هر عاملی می‌تواند خود یک ایدهٔ مناسب برای خلق یک داستان باشد. البته در اینجا تنها گوش دادن به اطرافیان نیست بلکه گوش دادن دقیق است که یک مهارت محسوب می‌شود. (طاهری، ۱۱:۱۳۹۲)

نور: طبیعت بی نور قابل تصور نیست. حتی تاریکی نیز نبود نور است و سایه، کم بودن نور. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸) نور در داستان مانند چراغی است که روشن یا خاموش بودنش کمک می‌کند تا فضای داستان توسط خواننده درک شود. فضای تاریک و کم نور همیشه حکایت از خفقان و نومیدی دارد و نور و روشنایی یعنی امید و عدالت.

اندازه: جهان پر است از اندازه‌های مختلف و نویسنده با دقت، این هارمونی را در نوشته خود منعکس می‌کند. باید توجه داشت، ارتباط یک حجم کوچک با یک حجم بزرگتر و یا ارتباط دو حجم کوچک یا دو حجم بزرگ با هم و رعایت فاصله‌های متناسب در مورد هریک در ارتباط نزدیک با رنگ، نور و بافت آن صحنه دارد؛ یعنی فواصل و تناسبات را می‌توان به وسیله رنگ، نور و بافت‌های گوناگون کم یا زیاد کرد. (علیاری، ۱۳۹۵: ۵۸)

رنگ: طبیعت ما زیبایی خویش را از تنوع رنگ ها به دست آورده است. نویسنده می‌تواند با توجه به این همه تنوع رنگ‌ها، نوشته را رنگین‌تر کند. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸) همان طور که رنگ لباس انسان می‌تواند دریچه‌ای برای ورود به شخصیتش باشد، رنگ‌هایی که در یک نوشته به کار می‌روند نیز می‌توانند به خوبی نشان دهند که داستان در چه فضایی رخ می‌دهد و چه اندیشه‌ای بر آن حاکم است.

فاصله: وقتی نویسنده می‌خواهد جایگاه افراد و اشیا نسبت به یکدیگر را نشان بدهد، از عنصر فاصله استفاده می‌کند. در عنصر فاصله دوری، نزدیکی، بالا، پایین، داخل، بیرون و سمت و جهت مورد نظر است؛ یعنی جایگاه دقیق یک چیز نسبت چیز دیگر. وقتی می‌گوییم «دور» باید مشخص شود دور نسبت به چیزی. مثلا دور بودن قاشق از بشقاب روی سفره یا دور بودن دو شهر نسبت به یکدیگر. این مسأله در جمله‌بندی متن مشخص می‌شود.

بو: حس بویایی یکی از حواس پنجگانه است و سهم آن از طبیعت بوهای مختلف است. برای درک بوهای موجود در طبیعت باید به دقت بویید و با زیبایی به نوشته بو داد. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸)

جنس: نوع بافت یا جنسیت اشیا، بیان کننده حالتی خاص و کیفیتی مخصوص به خود است. چوب، فلز، پارچه، کاغذ و... ممکن است از بسیارخشن تا بسیار صاف و صیقلی در صحنه وجود داشته باشد که هریک از نظر بصری تاثیر مختلف دارند. (علیاری، ۱۳۹۵: ۷۵)

دما: درک سردی یا گرمی دمای هوا از طریق حس لامسه صورت می‌گیرد. پوست بدن سرد یا گرم می‌شود؛ اگر هرکدام از این دو کم یا زیاد شوند احساس ناخوشایندی به انسان دست می‌دهد. نامتعادلی آب و هوا علاوه بر اینکه معرف منطقه جغرافیایی است، نشان دهنده فضای حاکم بر داستان نیز هست.

مزه: یکی از حواس آدمی حس چشایی است که در نوشته‌های عینی باید به آن دقت کرد تا نوشته طعم‌دار شود. وقتی نویسنده می‌خواهد غذا خوردن شخصیتی را توصیف کند یا باید به صورت مستقیم به مزه اشاره کند یا از طریق به تصویر کشیدن غذا خوردن شخصیت، مزه به مخاطب القا شود.

زمینه توصیف: اگر جهت دیده نویسنده از زمینه به سمت موضوع باشد، زاویهٔ توصیف، «کل به جزء» است ولی اگر از موضوع به سمت دیگری باشد، به آن زاویهٔ توصیف «جزء به کل» می‌گویند. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸)

مقاله حاضر برآمده از یک رساله کارشناسی ارشد است که این رمان‌ها را از جهت کاربرد عناصر عینی، به دقت و بر اساس استقرای تام بررسی و تحلیل کرده است. اطلاعات موجود در این مقاله از گستره‌ای از بررسی‌های دقیق استخراج شده است که به اقتضای حجم مقاله، فقط به نمونه‌هایی معدود اکتفا شده است. برای استخراج اطلاعات ارائه شده و نمونه‌ها به دلیل نیاز به دقت در محتوای متن، راهی جز شیوه مطالعه دقیق و چندباره و استخراج مورد به مورد نبوده است؛ به همین دلیل با حوصله و دقت در متن و در نظر گرفتن همزمان عناصر زبانی و محتوایی، اقدام به استخراج اطلاعات درباره عناصر عینی در متن این سه رمان شده است. داده‌های این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی و شمارش دستی عناصر عینی استخراج شدند. برای اطمینان از پایایی، ۲۰٪ از متن‌ها توسط دو کدگذار مستقل تحلیل شد و ضریب توافق کاپای کوهن 0.82 به دست آمد. روش‌شناسی تحقیق شامل این مراحل بود: ۱) شناسایی ۱۵ عنصر عینی کلیدی ۲) شمارش بسامد هر عنصر در هر رمان ۳) محاسبه درصد هر عنصر نسبت به کل ۴) تحلیل کیفی ارتباط عناصر با سبک نویسنده و عناصر فرامتنی چون تجارب زیسته و فضای واقعی وقوع داستان.

۶-۱. معرفی رمان‌ها

۱- ۶-۱. *حکایت‌های محلهٔ ما*

نجیب محفوظ یکی از بزرگ‌ترین و معروف‌ترین نویسندگان مصر، بلکه جهان عرب، در سال ۱۹۱۱ در مصر متولد شد و در محلهٔ‌فقیر و قدیمی قاهره پرورش یافت. بافت قدیمی و فرهنگ این محله‌ها در داستان‌های او تأثیر بسزایی داشت. او تحصیلات خود را در رشته فلسفه به پایان رساند و نخستین اثرش درباره تاریخ فرعون بود و نزدیک به پنجاه داستان بلند و کوتاه نوشت که اکثرا به زبان‌های فرانسه و انگلیسی ترجمه شده است. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲: ۳) وی در سال ۲۰۰۶ میلادی درگذشت. جایزه ادبی نوبل

در سال ۱۹۸۸ به رمان او تعلق گرفت. داستان بلند *اولاد حارتنا* یا *بچه‌های مجلۀما*، دارای یک مقدمه و پنج فصل است؛ ادهم، جبل، رفاعه، قاسم و عرفه؛ هر کدام شخصیت‌های اصلی این داستان به شمار می‌روند. آنان کوشیدند بر ستم، فقر و بی عدالتی قیام کنند؛ اما هر یک دچار سر نوشتی جدا از یکدیگر شدند. (همان)

خلاصه داستان: داستان به سرگذشت کوچه‌ای در مصر در گذر چندین نسل می پردازد. در هر فصل یکی از میان مردمان برمی‌خیزد تا با بی عدالتی ها به مبارزه بپردازد و حق مردم را از کلاه برداران و ستمگرانی که اموال موروثی‌شان را چپاول کرده‌اند، بگیرند. هر مبارز یک نشانه پیدا می‌کند و به همین دلیل با مردم عادی فرق دارد، با ستم، می‌ستیزد و آن را از بین می‌برد؛ اما مدتی پس از مرگ مبارز، دوباره ستم‌ها آغاز می‌شوند و مردم در قهوه‌خانه‌ها، داستان از خودگذشتگی‌های قهرمان نسل‌های پیش از خود را به یاد می‌آورند تا اینکه قهرمان جدید نشانه‌اش را پیدا می‌کند و حماسه‌اش را می‌آفریند. در فصل آخر نویسنده، مجلۀرا در زمان خود توصیف می‌کند و مردم مجلۀهمچنان به دنبال گم شده قدیمی‌شان، عدالت‌اند در حالیکه از خاطرات گذشته مجلۀجز افسانه‌ای کم‌رنگ از خانه جبلاوی (جد بزرگشان) چیزی باقی نمانده است.

۲-۶-۱. تهوع

انتشار «تهوع» در سال ۱۹۳۸ واقعۀ بسیار مهمی در تاریخ اگزیستانسیالیسم است. اگزیستانسیالیسم نه فقط در آثار فلسفی ژان پل سارتر، بلکه در رمان‌ها و نمایش‌نامه‌هایش نیز مطرح می‌شود. (کریم‌خانی، ۱۳۸۷: ۶۱) ژان پل سارتر، فیلسوف، رمان نویس، نمایشنامه نگار و سیاست پرداز مشهور فرانسوی به عنوان اندیشمندی است که اگزیستانسیالیسم با آثار او، حالتی روشمند به خود گرفت. او در سال ۱۹۳۸ ابتدا رساله‌ای به نام *تخیل* را پدید آورد که چندان مورد توجه قرار نگرفت و سپس رمان *تهوع* را به رشته تحریر درآورد که نه تنها توجه منتقدین را جلب کرد، بلکه خود او نیز آن را بهترین اثر ادبی‌اش می‌دانست. (دستغیب، ۱۳۵۴: ۲۵۴) سارتر در رمان تهوع به زبانی نمادین اصیل‌ترین پرسش‌های بشر و نیز درونمایه فلسفی آثارش را بازتاب داده است. موضوع ها و مفاهیمی همچون: هستی، نیستی، حضور، وجود و موضوع انسان درونمایه اصلی گفتگوها، توصیف‌ها و روایت داستان‌اند. (دهقان، ۱۳۹۷: ۲۳۲)

خلاصه داستان: شخصیت اصلی رمان، آنتوان روکانتن است که رمان از زبانش روایت می‌شود. این رمان از سه بخش تشکیل شده است: بخش اول که پیشگفتاری کوتاه در معرفی شخصیت اصلی داستان است. بخش دوم مجموعه‌ای از یادداشت‌های روزانۀ راوی است که با ذکر تاریخ آمده‌اند. بخش سوم که در واقع بخش اصلی داستان است واکنش و چگونگی برخورد راوی با جهانی است که او در بخش دوم به دگرگونی‌اش پی برده بود، احساس تهوع به او دست می دهد و آن را غیرقابل تحمل می‌یابد. خودش را در معرض دگرگونی‌های ناگهانی می‌بیند.

۳-۶-۱. عقاید یک دلقک

هانریش بل (۱۹۸۵– ۱۹۱۷) زاده کلن آلمان و برنده جایزه ادبی نوبل در سال ۱۹۷۲ برای رمان *عقاید یک دلقک* است. بیشتر آثار وی به جنگ جهانی دوم و آثار پس از آن می‌پردازد. سبک بل در این کتاب حداکثر سادگی خود را به دست آورده است. انتقاد اجتماعی‌اش خالی از هرگونه رنگ و بوی ایدئولوژیک یا دفاع ایدئولوژیک است. این انتقاد به تمام آنچه قوه تشخیص را از انسان می‌گیرد، آنچه باید طبق آن زندگی کند، آنچه مدعی است سعادت دوجهان را نصیب انسان می‌کند، بدبین است و به هیچ چیز جز انسان با ضعف‌ها و سادگی‌اش اعتقاد ندارد. (لنکرانی، ۱۳۹۶: پیشگفتار)

خلاصه داستان: *عقاید یک دلقک*، داستان دلقک ۲۷ ساله به نام «شنیر» است که معشوقه‌اش «ماری» او را ترک کرده است. او به مشروب روی آورده است و به گفته خودش «دلقکی که به مشروب روی بیاورد، زودتر از یک شیروانی مست سقوط می‌کند». او دیگر نمایش‌هایش را به خوبی تمرین نمی‌کند و در یکی از اجراها زمین خورده و پایش مصدوم می‌شود؛ بنابراین به «بن»، محل زندگی‌اش برمی‌گردد. پس از چند روز متوجه می‌شود که فقط یک سکۀ یک مارکی برایش باقی مانده است. به دوستان و اطرافیانش تلفن می‌کند، اما هیچ یک حاضر نمی‌شوند به او کمک کنند؛ حتی پدر و مادرش. در آخر پدرش به دیدارش رفته، می‌گوید به شرط ادامه تحصیل مخارج زندگی‌اش را می‌پذیرد، اما شنیر آدم تحصیل نبود. فقط یک راه برایش باقی مانده بود؛ پس خودش را گریم کرد و گیتارش را به دست گرفت و به سمت ایستگاه قطار رفت و اولین سرودش را خواند و اولین سکه‌اش را دریافت کرد.

۲. بررسی و تحلیل داده‌ها

با توجه به آمارهای به دست‌آمده بر اساس مطالعه محتوایی و استخراج دستی اطلاعات، نموداری مقایسه‌ای برای بیان تفاوت‌ها و شباهت‌های عناصر عینی موجود در سه رمان نام برده، طراحی شده است که در ادامه به شرح و تحلیل آن‌ها پرداخته می‌شود.

جدول۱- تعداد عناصر عینی در سه زمان حکایت‌های مجلهٔما، تهوع و عقاید یک دلقک

عناصر عینی	حکایت‌های محلهٔ ما	تهوع	عقاید یک دلقک
حرکت	%33,30	%9,80	%4,66
حالت	%20,91	%18,29	%15,91
زمان	%10,88	%17,41	%21,45
مکان	%10,00	%9,11	%14,67
تعداد و شمارش	%3,06	%4,22	%6,55
اندازه	%2,50	%9,56	%6,49
صدا	%7,11	%6,82	%9,03
بو	%0,48	%0,53	%2,15
رنگ	%1,28	%8,12	%6,98
نور	%2,74	%1,81	%2,38
فاصله	%6,80	%10,59	%7,07
جنس	%0,44	%1,32	%0,82
دما	%0,36	%1,57	%0,95
نرمی و زبری	%0,07	%0,32	%0,88
مزه	%0	%0,51	%0
کل	%100	%100	%100

۲-۱. حرکت

تفاوت معنادار بسامد حرکت در رمان *تهوع* (9.8%) نسبت به *حکایت‌های محلهٔ ما* (33.3%) نه‌تنها ناشی از فضای فلسفی رمان سارتر است، بلکه بازتاب مکتب اگزیستانسیالیسم است که بر سکون وجودی انسان تأکید دارد (کریم‌خانی، ۱۳۸۷، ۶۱). این یافته با پژوهش علیاری (۱۳۹۵) درباره «کارکرد حرکت در روایت‌های فلسفی» همسو است که حرکت فیزیکی را فدای کنش درونی می‌کند. نثر نجیب محفوظ پویا و زنده است. حرکت بیشترین بسامد را در داستان دارد. این حرکت‌ها بیشتر شامل حرکت‌های ارادی و انسانی‌اند. حرکت‌های غیرارادی هم در داستان وجود دارند در حالی که بسامدشان نسبت به حرکت‌های ارادی بسیار پایین

تر است. ۱۳۷۱ حرکت در داستان وی انجام گرفته که ۱۳۳۳ حرکت جزء حرکت‌های ارادی انسان و ۳۸ حرکت جزء حرکت‌های غیرارادی است و همین مطلب ارتباط تنگانگی با روحیهٔ انقلابی و جو حاکم بر رمان دارد. عنصر حرکت در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما* بیشترین بسامد را نسبت به دو رمان دیگر دارد. چون فضای حاکم بر داستان یک فضای جنگ‌آلود است و شخصیت‌های رمان مدام با هم در حال جنگ و درگیری‌اند، طبیعی است میزان حرکت و پویایی هم بالا باشد. از میان انواع حرکات، حرکت‌های انسانی بیشرین بسامد را دارند و کمترین مربوط به حرکت طبیعی و حیوانی است. جالب توجه است که با توجه به این که هنوز ماشین ها وارد زندگی نشده، ولی باز هم حرکات حیوانی بسامد پایینی دارند؛ مانند حرکت موش و گربه‌ای در آشغال‌ها که نشان فقر و بدبختی است. علاوه بر عوامل متنی، سبک زندگی فقیرانه و جغرافیای زندگی نویسنده عامل مهم کاربرد بالای حرکت است برای نویسنده‌ای که ایام کودکی خود را فقیرانه در تکاپوی بازی و کار گذرانده است.

در رمان *تهوع* ۵۳۶ مورد حرکت به کار رفته است. شخصیت اصلی رمان تهوع یک انسان تاریخ نگار و نویسنده است که بیشتر مشغول کتاب خواندن و نوشتن است. طبیعی است که میزان حرکت در این رمان کمتر از میزان حرکت‌های به کار رفته در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما* باشد. برخلاف رمان نجیب محفوظ که بیشتر حرکت‌ها از نوع انسانی بوده‌اند، حرکت طبیعی، ماشین‌ها، حیوانی و غیرارادی نیز به میزان قابل توجهی به کار رفته است.

در رمان عقاید یک دلقک ۱۴۳ مورد حرکت به کار رفته است. شخصیت اصلی داستان دلقکی افسرده و تنهاست که پایش هم زخمی شده است. طبیعی است در چنین فضایی شخصیت داستان در یک گوشه بیفتد و حرکت خاصی انجام ندهد جز چند حرکت کوچک که لازمه زندگی روزمره باشند. حرکت‌های ماشینی نیز گاه به گاه به چشم می‌خورد، مثل حرکت قطارها و تراموا‌ها.

تفاوت میان میزان حرکت در این سه داستان به معنی بی‌توجهی و بی‌دقتی یا برعکس دقت زیاد به یک مورد نمی‌باشد؛ بلکه هنر نویسندگان است که می‌دانند نسبت به فضای داستان چگونه و به چه میزان از این عنصر استفاده کنند. در کنار این عوامل، ناخودآگاه ذهن نویسنده نیز در پیدایش این عوامل دخیل است. حرکت ارادی انسان: آن گاه از جا برخاست و در کنار در ایستاد. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲ : ۱۰) با یک قدم از روی کاغذ و چاله شلنگ برداشت. (سارتر، ۱۳۹۳: ۷۱) دستم را روی شانه‌اش گذاشتم و پهلو به پهلو به طرف در رفتیم. (بل، ۱۳۹۶: ۸۵)

حرکت غیرارادی: خون سرازیر شد. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲: ۱۸۸) به طرز یک بیماری آمد. (سارتر، ۱۳۹۳: ۶۳) زانویم زق زق می‌پرید. (بل، ۱۳۹۶: ۴۷)

حرکت طبیعی و حیوانی: عقربی را دید که با سرعت زیر تخته سنگی در حال پناه گرفتن بود. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲: ۲۵۲) مگسی گیج و منگ خودش را خرخر می‌کشد، خودش را گرم می‌کند و پاهای جلویش را به هم می‌مالد. (سارتر، ۱۳۹۳: ۲۰۴)

حرکت ماشینی: قطار پاریس همین حالا وارد شد. (سارتر، ۱۳۹۳: ۶۱) دستگاه نان برشته کن را به کار می‌اندازد. (بل، ۱۳۹۶: ۳۲۴)

۲-۲. حالت

میزان حالت‌های به کار رفته در رمان *حکایت‌های مجلهٔ ما* ۸۶۱ مورد است. با توجه به فضای داستان کاملا طبیعی است که عصبانیت و خشمگینی بیشترین میزان را در میان حالت‌ها داشته باشد؛ بنابراین چهره شخصیت‌های داستان نیز حاکی از حالت‌های غم و ناراحتی و ترس است و میزان حالت‌های آرام، آسوده یا خنده بسیار پایین است و خنده‌ها بیشتر حاکی از تمسخر است.

حالت‌های به کار رفته در رمان *تهوع* ۱۰۰۰ مورد است. شخصیت اصلی داستان کسی است در کافه‌ها و کتابخانه‌ها می‌نشیند و رفتارهای مردم را می‌پاید؛ علاوه بر این در خلوت خود نیز به مردم و به مسأله وجود و هستی جهان فکر می‌کند پس حالت چهره، بسامد بالایی در داستان دارد.

حالت‌های به کار رفته در رمان *عقاید یک دلقک* ۴۸۸ مورد است که نسبت به دو رمان دیگر کمتر است. هانس شنیر گوشه‌ای نشسته و خاطرات خود را مرور می‌کند، به دلیل اینکه ارتباط مستقیم با شخصیت‌ها ندارد، فقط به صورت خاطره‌ای از آن‌ها عبور می‌کند.

حالت‌های ظاهری: لب‌های کلفتش نیز بانمک است. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲ : ۱۶) او هم سرخ شد و گفت. (بل، ۱۳۹۶: ۷۱)

حالت‌های رفتاری: دختر با نگرانی گفت. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲ : ۱۶) لنگان خود را از صحنه بیرون کشیدم. (بل، ۱۳۹۶: ۶)

۲-۳. زمان

میزان زمان‌های به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ما*۴۴۸ مورد است. موضوع داستان نشان می‌دهد که زمان داستان مربوط به گذشته‌های خیلی دور است؛ زمانی که هنوز خبری از اختراع ساعت‌ها و تقویم‌ها نبود. به همین دلیل زمان بیشتر به صورت مبهم است؛ بعضی وقت‌ها، هیچ وقت، همیشه و... یا موقع چیدن فلفل و لیمو و به صورت کلی شب، صبح، دیروز، پارسال، چندسال پیش و مانند این‌ها. نگاه به گذشته که تسلی خاطر شخصیت‌ها است و خاطره رشادت‌های جوانمردان را زنده می‌کند و پیش‌بینی آینده بسامد پایینی دارد، بیشتر حاکی از یأس و ناامیدی است. میزان زمان‌های به کار رفته در *تهوع* ۹۵۲ مورد است. در این رمان چون شخصیت اصلی رمان، تاریخ نگار است، پس به زمان توجه ویژه‌ای دارد و دقیق‌تر زمان‌ها را به کار می‌برد. انواع مختلف زمان مثل زمان تقویمی، زمان تاریخی، زمان آیینی، پیش‌بینی آینده، نگاه به گذشته و حتی اشاره مستقیم به زمان در این رمان به مقدار قابل توجهی به کار رفته‌اند. علاوه بر عوامل متنی، ذهنیت فلسفی نویسنده نیز بر این میزان فراوان از کاربرد زمان تاثیرگذار است.

میزان زمان‌های به کار رفته در *عقاید یک دلقک* ۶۵۸ مورد است. در این رمان نیز انواع مختلف زمان به کار رفته است. با توجه به اینکه شخصیت اصلی رمان در حال مرور خاطرات گذشته است، بیشتر از نوع نگاه به گذشته است؛ مربوط به خاطراتی که همراه با معشوقه‌اش ماری بوده است .آینده‌ای که امید به بهبودی و رونق زندگی در آن کم است و اتفاقا پیش‌بینی‌هایش درست از آب درمی‌آید و کسی به دادش نمی‌رسد. همچنین به زمان تقویمی، تاریخی، ساعتی و آیینی نیز توجه شده است.

۲-۴. مکان

میزان کاربرد مکان در *حکایت‌های محلهٔ ما*بالا و ۴۱۲ مورد است. گاهی به صورت کلی و عام به مکان اشاره دارد؛ مثلا درآن سرزمین بیابانی، کلبه، اتاق و... با ۱۲۸ مورد؛ گاهی که از اسم خاصی برای مکان استفاده می‌شود مانند صخره هند، محلهٔجبلاوی و... با ۱۸۴ مورد. فضای حاکم بر داستان که مربوط به خاطرات نسل‌های قبل است اقتضا می‌کند که مکان داستان جزئی توصیف نشود. در این رمان مکان‌ها بیشتر به صورت عام و مبهم به کار رفته و هنوز خبری از کافه، هتل، رستوران و... نیست و کوچه‌ها و خیابان‌ها نام‌گذاری نشده‌اند.

میزان مکان‌های به کار رفته در *تهوع* ۴۹۸ مورد است. با توجه به اینکه شخصیت اصلی رمان یک تاریخ‌نگار است، مکان‌های خاص بیشتر است. مکان‌ها با آدرس دقیق نام خیابان، کوچه و گاهی حتی شمارهٔ دقیق آپارتمان آمده‌اند. آنتوان روکانتن مورخی که تک و تنها در شهر بوویل زندگی می‌کند به خیابان‌ها می‌رود و مردم را می‌بیند، به کتابخانه می رود و در خانه می‌نشیند و به مسألهٔ وجود فکر می‌کند در رابطه با مسألهٔ وجود هم خود را مکانی توصیف می‌کند که وجود در آن قرار دارد آن‌قدر عینی و ملموس که مخاطب این مسائل فلسفی و ذهنی را بعینه درک می‌کند. مسلم است که دقت در نام مکان‌ها معلول دقت فلسفی نویسنده است.

مکان در *عقاید یک دلقک* ۴۵۰ مورد به کار رفته است. فضای خانه بیشترین بسامد را در میان انواع مکان به کار رفته در داستان دارد؛ زیرا هانس تنها و زخمی در خانه نشسته و نه از لحاظ جسمی توان دارد که از خانه بیرون رود و نه از لحاظی روحی و مالی. پس در گوشه خانه کنار تلفنش نشسته و تنها رفت و آمدش در فضای خانه است. دیگر مکان‌های به کار رفته هم مربوط به خاطرات گذشته است.

۲-۵. صدا

صدا در *حکایت‌های محلهٔما* ۲۹۳ مورد به کار رفته است که از بین انواع صدا، فریاد بیشترین بسامد را دارد که معلول جغرافیای درونی داستان است که محله‌ای در پایین شهر است و سبک زندگی نویسنده که در چنان محیطی شلوغ و پرازدحام سپری شده است و پس از آن سکوت. به این معنی که فریاد ظالمان و در برابرش سکوت مظلومان. میزان کاربرد صداهای طبیعی ۱۰ مورد و کاربرد صدای موسیقی ۴ مورد است. این آمار نشان می‌دهد که جو حاکم فراغتی نمی‌دهد. پس طبیعی است که جز در عروسی ادهم خبری از صدای ساز نباشد. هنوز ماشینی اختراع نشده است پس صداهای ماشینی در این داستان به کار نرفته است.

صدا در رمان *تهوع* ۳۷۳ مورد شنیده می‌شود. از بین انواع صداها، سکوت بیشترین کاربرد را دارد. به دلیل اینکه آنتوان روکانتن یک فرد تنها است که مدام در حال نوشتن و فکر کردن است و در میان این سکوت آنتوان به موسیقی پناه می‌برد و گاهی نیز به طبیعت. پس میزان توجه به این دو نوع از صدا با توجه به شخصیت قهرمان داستان نسبت به دو رمان دیگر بیشتر است. در کنار این صداها، فریاد و صداهای بلند نیز به کار رفته‌است.

صدا در *عقاید یک دلقک*۲۷۷ بار به کار رفته است که باز هم مانند *تهوع* سکوت بیشترین صدای حاکم است. از یک دلقک تنها، زخمی و طرد شده جز سکوت و فکر کردن چیزی دیگر برنمی‌آید و وقتی فریادش به جایی نمی‌رسد، بهترین راه سکوت است. زیاد توجهی به صداهای طبیعت نمی‌کند که طبیعی است برای آدم افسرده و تنهایی که در طبقه پنجم یک آپارتمان زندگی می‌کند، صدایی هم اگر به گوشش بخورد، صدای ماشین‌ها و تراموا‌ها است. گاهی به موسیقی پناه می برد اما موسیقی هم حالش را بهبودی نمی‌دهد، اما داستان با صدا پایان می‌یابد؛ صدای گیتار نواختنش در ایستگاه قطار و صدای افتادن اولین سکه در کلاه کنارش.

۶-۲. تعداد و شمارش

تعداد و شمارش در *حکایت‌های محلهٔ ما* ۱۲۶ مورد است. در زمان حوادث، خبری از وسایل اندازه‌گیری نیست و از انواع شمارش، شمارش با زمان، بیشترین بسامد را دارد و پس از آن شمارش با سن و سال و انواع شمارش‌های عددی مثل تعداد چیزی یا عددهای ترتیبی.

میزان شمارش‌های به کار رفته در *تهوع* ۲۳۱ مورد می باشد. با توجه به شخصیت اصلی رمان که یک تاریخ نگار است و همچنین نویسنده به عنوان یک فیلسوف، طبیعی است که میزان شمارش به وسیله زمان بیشترین بسامد را داشته باشد. در *تهوع* برخلاف *حکایت‌های محلهٔ ما* از شمارش با وسایل اندازه‌گیری مثل متر، کیلومتر و... استفاده شده است و در سه مورد به شمارش با درجه اشاره کرده است که در دو رمان دیگر اشاره‌ای به درجه نشده است. همچنین شمارش پول افزایش یافته است. اما مسأله اصلی قهرمان *تهوع*، زمان است و این در حالی است که مسأله اصلی قهرمان داستان عقاید یک دلقک پول است. به همین دلیل آنتوان بیشتر از طریق زمان شمارش را به کار می‌برد و هانس از طریق پول.

میزان شمارش‌های به کار رفته در *عقاید یک دلقک* ۲۰۱ مورد می‌باشد که با توجه به موضوع داستان و نیاز شخصیت اصلی داستان به پول، بیشترین کاربرد مربوط به شمارش پول می‌باشد. هانس در تنهایی خودش مدام فکر می‌کند به چه میزان پول نیاز دارد یا چه مقدار پول می‌تواند از دیگران قرض بگیرد یا در گذشته چه مقدار پول خرج کرده است. پس از شمارش پول شمارش با زمان بسامد بالایی دارد؛ چون هانس با خودش فکر می‌کند چند وقت پیش برایش چه اتفاقی افتاده است و چند مدت است که ماری او را ترک کرده است.

۷-۲. اندازه

میزان اندازه‌های به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ما*۱۰۳ مورد، در *تهوع* ۵۲۳ و در *عقاید یک دلقک* ۱۹۹مورد می باشد. در *حکایت‌های محلهٔ ما* بیشتر به کوتاهی/ بلندی، کوچکی /بزرگی، پیری/ جوانی و یا کم و زیاد بودن چیزها توجه شده است. توجه به این نوع از اندازه نشان دهنده تبعیض و بی عدالتی حاکم بر فضای داستان است. قد بلند جبلاوی و قصر بزرگش نشان دهنده عظمت و قدرت است در حالی که کلبه کوچک ادهم و ادریس نشان از ناتوانی و ضعف آن‌هاست.

در *عقاید یک دلقک* نیز توجه به اندازه‌ها در حد رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*است. کاربرد اندازه‌ها با توجه به موضوع رمان طبیعی است. در حالی که در رمان به تهوع بسیار ریزتر و دقیق‌تر به اندازه‌ها پرداخته از تنگی/ گشادی، چاقی/ لاغری گرفته تا حتی اندازه انگشت اشاره و یا حتی اندازه لحظه‌ها و البته این تفاوت در بسامد با توجه به موضوع کاملاً طبیعی است به این دلیل که نجیب محفوظ از فضایی عصبی و در خفقان صحبت می‌کند و نشان دادن چاق یا لاغر بودن یا تنگ و گشادن بودن چیزی کمکی به روند داستان نمی‌کند با این وجود به خوبی به اندازه‌ها توجه شده است. درحالیکه صحبت سارتر از وجود است و از شکل‌گیری چیزها؛ پس همه چیز را با دقت و ریزریز می بیندو توصیف می‌کند. صحبت از بالقوه و بالفعل بودن‌ها، صحبت از تبدیل یک دانه به درخت، صحبت ازبودن‌ها و نبودن‌ها. همه این کثرت و بسامد قابل توجه را می‌توان در روحیه دقیق نویسنده‌ای فیلسوف جستجو کرد.

۸-۲. نور

میزان نورهای به کار رفته در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*۱۱۳ مورد می‌باشد که۵۰ مورد آن مربوط به تاریکی و ۲۵ مورد مربوط به سایه است. لازم به ذکراست که ۳۸ موردی که به نور اشاره شده است غالبا نور کم و ضعیف است که این کاربرد نور به خوبی فضای حاکم بر داستان را نشان می‌دهد؛ تاریکی‌ها و کورسویی از امید که روشن و خاموش می‌شود، همان بی عدالتی حاکم است

و نوری که می‌آید و خاموش می‌شود قهرمانی است که از بین مردم برمی‌خیزد، اما این روشنایی دوامی ندارد و پس از مدتی کوتاه توسط باجگیران خان خاموش می‌شود.

میزان نورهای به کار رفته در *تهوع* ۹۹ مورد می‌باشد. در این رمان نیز میزان کاربرد تاریکی و سایه نسبت به نور بیشتر است. آنتوان روکانتن که دچار یک یأس فلسفی شده است، در تنهایی خود، به تاریکی و سکوت به فکرکردن پناه می‌برد. آنتوان به کافه‌ها و خیابان‌های تاریک و خلوت می‌رود تا راحت‌تر بتواند فکر کند و این طبیعی است که درصد کاربرد نور کمتر از انواع دیگر باشد. برخلاف کورسوی نور در *حکایت‌های محلهٔ ما* که حاکی از سیاهی سیاسی است، در رمان تهوع این کمبود و نبود نور نشان دهنده سردرگمی و یأس فلسفی شخصیت است که این یاس هم برآمده از شخصیت رمان است و هم نویسنده آن.

میزان نورهای به کار رفته در مان *عقاید یک دلقک* ۷۳ بار است که ۵۰ مورد مربوط به تاریکی است. میزان نور و روشنایی ۲۵ و میزان سایه ۱۵ مورد است و این تقدم تاریکی بر نور نشان دهنده وضعیت روانی هانس است و محیط اجتماعی مشوش سده بیست آلمان، جغرافیای زیست نویسنده رمان است؛ آلمانی که ایام پرتنش و دشوار پس از شکست در دو جنگ جهانی را طی می‌کند. دلقکی که تنها و افسرده مانده و در گوشه‌ای از خانه کز کرده و به گذشته‌ها می اندیشد و زندگی کنونی‌اش امیدی برایش به جا نگذاشته است باید هم تاریکی در فضای داستانش چیره بر نور باشد.

۹-۲. رنگ

میزان رنگ‌های به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ۵۳* مورد است. ۳۰ مورد آن مربوط به رنگ پوست است و نشان دهنده نژاد و رنگ پوست مردم آن سرزمین است که بیشتر سیاه و گندمگون مد نظر است. گویی گرد و خاک بیابان‌های مصر، محل زیست شخصیت‌های اصلی و نویسنده رمان، بر همه چیز سایه انداخته و همه چیز رنگ تیره و تار به خود گرفته است. علاوه بر نشان دادن نژاد و اختلاف طبقاتی برگرفته از تأثیر هوای بیابانی مصر باشد و تیره بختی مردم و ظلم و خفقان حاکم برزندگیشان را هم نشان می‌دهد. به طوری که نویسنده در رمان دو بار اذعان می‌کند که خانقاه تنها فضای سبز محله‌شان است. گذشته از این 25 مورد رنگ به کار رفته در داستان رنگ‌های اصلی‌اند و خبری از رنگ‌های فرعی نیست. در این جغرافیای فقر و خشک، رنگ و لعاب و طراوت، کمتر از هر چیزی می‌تواند مورد توجه قرار گیرد.

میزان رنگ های به کار رفته در *تهوع* ۴۴۴ مورد است.۳۱۲ رنگ مربوط به رنگ‌های کلی و ۱۳۲ مورد مربوط به چهره است مانند رنگ پوست، چشم، مو و ... . در این رمان برخلاف *حکایت‌های محلهٔ ما*دقیق و جزئی به رنگ ها توجه شده است از رنگ صورتی گرفته تا نارنجی و بنفش و خاکستری. با دقت به رنگ لباس‌ها و وسایل اطراف می‌نگرد و از آن‌ها استفاده می‌کند. این توجه بالای به رنگ به اقتضای موضوع داستان است؛ چرا که آنتوان دارد به وجود فکر می‌کند، پس باید همه چیز را زیر ذره بین قرار دهد و همچنین نویسنده رمان با دقت نظر فلسفی و هستی شناختی خود نمی‌تواند نسبت به رنگ‌ها بی‌تفاوت بماند حتی در رمان. در مورد رنگ چهره نیز آن اختلاف نژادی که در *حکایت‌های محلهٔ ما*دیده می‌شود، در اینجا نیست یا خیلی کم رنگ در موارد کمی به رنگ پوست تیره اشاره می‌کند و تیرگی و زردی بیشتر حاکی از حالت رنگ پریدگی است. بیشتر صحبت از بوری و سفیدی است و البته این طبیعی است، زیرا مردم در مکان داستان و سرزمین مادری نویسنده، بیشتر پوست سفید دارند.

میزان رنگ‌های به کار رفته در *عقاید یک دلقک*۲۱۴ مورد است. ۱۲۳ مورد مربوط به رنگ‌های اطرف است که با دقت خاصی به رنگ لباس و همه وسایل اطراف نگاه می‌کند و رنگ‌های اطرافش را نشان می‌دهد حتی رنگ تک تک لباس‌های ماری را به یاد دارد. ۹۱ مورد دیگر مربوط به رنگ چهره است که جز در سه یا چهار مورد به رنگ سیاه پوست، توجهی نمی‌شود با توجه به مردم آن سرزمین که بیشتر سفید پوستند و بی‌توجهی نویسنده بدان. در بیشتر موارد رنگ پوست نشان دهنده واکنش افراد در مقابل کنش‌ها است برای نمونه سرخی صورت در حالت شرمندگی و خجالت یا رنگ پریدگی در حالت ترس .

۱۰-۲. بو

بوهای به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ما*۲۰ مورد است؛ ۱۴ بوی ناخوش و ۶ بوی خوش. طبیعی است که در بحبوحه جنگ و جدال‌ها، نباید توجهی به بوی خوش و غذاها و خوردنی‌ها شود؛ چرا که بوی توتون، افیون و خون مشام‌ها را پر کرده و فرصتی

برای بوییدن، باقی نمی‌گذارد؛ حتی در قهوه‌خانه‌ها نیز صحبتی از بوی قهوه نمی‌شود؛ چرا که مردان دور هم جمع می‌شوند تا از جنگ و سیاست صحبت کنند.

بوهای به کار رفته در *تهوع* ۲۹ مورد است؛ ۱۵ مورد بوی ناخوش که مربوط به توتون وگندیدگی‌ها است. در این رمان، جهان، گوشتی گندیده است که هر روز متعفن‌تر و بدبوتر می‌شود. به بوی غذاها و خوردنی‌ها کم توجه می‌شود؛ چرا که دغدغهٔ آنتوان غذا نیست و مسألهٔ فلسفی وجود است. علاوه بر این دو نوع بو، نوع سومی از بو در این رمان آمده است که در دو رمان دیگر به کار نرفته است: بوی غیرحقیقی مثل بوی مرگ، بوی دشمنی که با وجود عینی نبودن این موارد، به عینیت برای خواننده به تصویر می‌کشد.

بوهای به کار رفته در *عقاید یک دلقک* ۶۶ مورد است؛ ۳۹ بوی خوش و ۲۹ بوی ناخوش و بیشتر بوی غذاها است که نشانی از فقر شخصیت رمان دارد. هانس تنها و گرسنه به خیال‌بافی می‌پردازد. بوها را از پشت تلفن تشخیص می‌دهد؛ به هر کسی که تلفن می‌کند، تصور می‌کند آنجا چه خبر است؛ بوی چه نوع خوردنی یا نوشیدنی و گاهی حتی سیگاری را می‌دهد. در این میان با توجه به شخص پشت خط که حس خوب و بدش به او، بوها تغییر می‌کند. حتی در یک مورد می‌گوید: «انتظار داشتم صدای لطیف یک راهبه و بوی قهوه رقیق کیک خشک را بشنوم. به جای آن صدای گرفته یک مرد و بوی کلم شنیدم، این بو به قدری تند بود که به سرفه‌ام انداخت.» (بل، ۱۳۹۶: ۱۰۰)

۱۱-۲. مزه

مزه در *حکایت‌های محلهٔ ما*و *عقاید یک دلقک* به کار نرفته است و در رمان تهوع ۲۸ مورد به کار رفته است که به دو نوع حقیقی با ۱۲مورد و غیرحقیقی با ۱۶ مورد. مزه‌های حقیقی بیشتر مزه‌های بد و غیرقابل تحمل مثل مزه خون، دود و مزه شکرین هوا. مزه‌های غیرحقیقی مثل فکرهای بی‌مزه یا مزه قدرت یا مزه‌های غریب که اگرچه مربوط به مسائل ذهنی‌اند اما با حس‌آمیزی، عینی توصیف شده‌اند. در *حکایت‌های مجلهٔ‌ما*، به مزه توجهی نمی‌شود؛ چرا که مردم آن قدر غرق در سختی‌ها و بدبختی‌ها شده‌اند که برایشان فرقی ندارد دهانشان چه مزه‌ای بدهد و همین که چیزی نصیبشان بشود بخورند، کافی است تا از گرسنگی نمیرند. در *عقاید یک دلقک* هم هانس آنقدر الکل خورده که دهانش مزهٔ دیگری را حس نمی‌کند. از غذاها نام می‌برد؛ اما کاری به مزه‌شان ندارد. برای آدم تنهای گرسنه‌ای که دیگر چیزی برای خوردن ندارد، چه فرقی می‌کند که غذا چه مزه‌ای بدهد.

۱۲-۲. جنس

جنس‌های به کار رفته در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*۱۸ مورد می‌باشد. با توجه به محیط حاکم، طبیعی است که مردم توجهی به جنس نکنند یعنی هر چیزی که به دستشان برسد بهترین جنس است. جنس‌های به کار رفته در *تهوع* ۷۲ مورد می‌باشد. چون آنتوان شخصیت اصلی رمان به مسأله وجود فکر می کند، پس همه چیز را با دقت نگاه می‌کند و از هر لحاظ مورد بررسی قرار می‌دهد و طبیعی است که میزان کاربرد رنگ، بو، نور، جنس، دما، نرمی، زبری و مزه در این رمان از دو رمان دیگر بیشتر باشد.

جنس‌های به کار رفته در رمان عقاید یک دلقک ۲۵ مورد می‌باشد. با توجه به اینکه راوی داستان یا همان هانس در خانه نشسته و در حال خاطراتش است و چیزهای زیادی اطرافش وجود ندارد، بیشتر از خاطرات گذشته استخراج می‌کند. ولی آنتوان به طور مستقیم، با وسایل رو به رو است؛ آن‌ها را از نزدیک می‌بیند؛ پس این میزان کاربرد به اقتضای داستان است نه در بی‌توجهی یا کم توجهی نویسندگان.

۱۳-۲. دما

دماهای به کار رفته در حکایت‌های محلهٔ ما۱۵ مورد است. که فقط سه بار به سرما اشاره می‌کند و ۱۲ بار به گرما. این برگرفته از مکان جغرافیایی داستان با بیابانی وسیع است. طبیعی است که میزان کاربرد دمای گرم بیشتر از سرد باشد؛ گذشته از این سختی‌ها و همچنین همین فضای بیابانی، مردم را آنقدر سخت بار آورده که متوجه دما یا گرمی و سردی هوا نیستند. آن‌ها دغدغه‌های بزرگ‌تری چون رهایی از ظلم و فقر و ... دارند که دمای هوا در برابر کم ارزش است.

دماهای به کار رفته در *تهوع* ۸۶ مورد است که ۴۶ مورد آن سرما و ۴۰ مورد دیگر مربوط به گرما است. بعضی از مواردی که به ولرم بودن چیزی اشاره شده هم زیر مجموعه گرما به حساب آمده است. فردی که می‌خواهد به فلسفه وجود پی ببرد بیشتر در گوشه‌ای سرد کز کرده یا ایستاده و فکر می‌کند. این سرما، علاوه بر جغرافیای داستان و تجربه زیسته نویسنده، بیشتر بیانگر تنهایی

و سردرگمی شخصیت رمان و نویسنده آن است. سردی و سرما بیشتر مربوط هوا است، در حالی که گرمای به کار رفته بیشتر مربوط به غذاها است و همین بیشتر می‌تواند ثابت کند که سرمای حاکم نشانی از تنهایی و یأس فلسفی است.

دماهای به کار رفته در *عقاید یک دلقک* ۲۹ بار است؛ ۲۰بار سرما و ۹ بارگرما. ماری رفته است و دست‌های هانس تنها و سرد مانده؛ هانس به یاد می‌آورد که قبلا چگونه دست‌های سرد ماری را گرم می‌کرده. صحبت از سرما و لرزش و اشک‌های سرد است. آنجا که از گرما حرف به میان می‌آید، حمام چیزهای گرمی است که سرما را بهبود بخشد؛ مثل یک حمام آب داغ تا درد و التهاب زانویش را کمتر کند یا کیسهٔ آب جوشی که حال ماری را بهتر کند.

۲-۱۴. نرمی و زبری

نرمی و زبری به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ما*۳ بار به کار رفته است. همان طور که قبلا ذکر شده زندگی بیابانی و کمبودهایش و همچنین فشارهای معیشتی و سیاسی حاکم بر داستان حکایت‌های مجلهٔما، شخصیت‌ها و نویسنده را سخت بار آورده تا جایی که دقت به رنگ، بو، مزه، جنس و دما برایشان معنایی ندارد؛ آن‌ها درگیر دغدغه زنده ماندن‌اند. این جسم‌های سخت، سنگ و پنه برایشان یکی است که البته همین امر نویسنده و زندگی سختش را شامل می‌شود که حساسیتش کم شده باشد.

نرمی و زبری به کار رفته در رمان *تهوع* ۱۸ مورد است؛ که همه موارد مربوط به نرمی است و از زبری صحبتی نشده است؛ انگار وجود همه چیز نرم و سبکبال رها شده و در فکرش موج می‌زنند؛ به گونه‌ای آن حالت بالقوه و تشکیل نشده نطفه و جنین و چیزهای پیرامون که در حال شکل‌گیری یا نابودی‌اند.

نرمی و زبری به کار رفته در *عقاید یک دلقک*۲۷مورد است. روزگاری که با هانس درشتی و زبری می‌کند از همان تخت خواب خانهٔ ماری شروع می‌شود. انگار همان ابتدای داستان وقتی ماری ملحفه را از روی تخت برمی‌دارد و پوست هانس را اذیت می‌کند، همان جا دارد نشان می‌دهد که سرانجام این عشق بی‌فرجامی و تنهایی است و همین طور ادامه دارد تا جایی که یک فرش پلاستیکی مناسب دلقک‌ها را هم برای تمرین ندارد و این زبری و سختی ادامه دارد.

۲-۱۵. زمینه توصیف

در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*داستان از یک مجلهٔکه خانه جبلاوی در آن قرار دارد، شروع می‌شود و سپس در مجلهٔادامه یافته در قصر جبلاوی پایان می‌یابد. در فصل اول زمینه توصیف از کل به جزء است و همینطور در فصل‌های دیگر از مجلهٔشروع و سپس به جزئیات مجلهٔپرداخته می‌شود. ولی در فضای کلی که محله‌ها یکی پس از دیگری تشکیل می‌شوند، زمینه توصیف از کل به جزء است.

رمان *تهوع* از یک روز دوشنبه (جزء) شروع و سپس به کل می‌رسد. از روز و ساعت شروع و سپس همهٔ تاریخ را زیر نظر دارد. از خود که جز کوچکی از جهان است شروع و به کل جهان هستی می‌رسد.

در رمان *عقاید یک دلقک*، راوی از پنج سال گذشته یعنی کل صحبت می‌کند. سپس شروع به مرور خاطرات کل زندگی‌اش و مخصوصاً پنج سال گذشته می‌کند؛ زمینه توصیف از کل به جزء است.

۳. نتیجه‌گیری

در پاسخ به هر دو پرسش پژوهش باید گفت که یافته‌های این پژوهش سه الگوی متمایز را نشان می‌دهد:۱) الگوی پویا در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*با غلبه عناصر حرکتی (۳۳.۳٪) متناسب با رئالیسم اجتماعی۲) الگوی تأملی در رمان *تهوع* با تمرکز بر زمان (۱۷.۴۱٪) و سکوت (۱۸.۲۹٪) همسو با اگزیستانسیالیسم۳) الگوی حسی در *عقاید یک دلقک* با تأکید بر رنگ (۱۴.۶۷٪) و صدا (۹.۰۳٪) انعکاس‌دهنده رئالیسم انتقادی.

این نتایج چارچوبی نو برای تحلیل سبک‌شناختی آثار ادبی ارائه می‌کند. عناصر عینی در رمان‌هایی که جایزه نوبل ادبی دریافت کرده‌اند به فراوانی و به صورت مرتبط با محیط داستان مورد استفاده قرار گرفته شده است. این آثار نه تنها توجه ویژه‌ای به توصیف دارند، بلکه به اقتضای موضوع داستان از عناصر عینی به درستی استفاده کرده‌اند. عناصر عینی به اقتضای شخصیت‌های داستان و فضای روانی و اقلیمی حاکم بر داستان، متغییر است. همه عناصر عینی را می‌توان در هر سه رمان مشاهده کرد به جز مزه که در دو رمان *حکایت‌های محلهٔ ماو عقاید یک دلقک* مشاهده نمی‌شود . از دلایل عدم توجه به این عنصر می‌توان به موضوع محوری

درون این دو داستان اشاره کرد که بیان کننده فقر در جامعه آن روز هستند و حتی نویسندگان نیز در ایام حیات خود از آن بی‌تجربه نبوده‌اند و به همین دلیل، این عنصر مورد بی توجهی قرار گرفته است.

رمان *حکایت‌های مجلهٔما*، دارای بیشترین شمار عنصر حرکت است که مقتضای اقلیم گرم و محیط مبارزه حاکم بر این داستان است و در همین داستان به اقتضای اقلیم، از سرما کم یاد شده است. همچنین به تجربیات شخصی نویسنده و پیش انگاشت‌های ذهنی وی نیز می‌توان در یافتن دلیل این تحرک و پویای اشاره کرد؛ پسربچه‌ای فقیر صبح تا پاسی از شب حیران و سرگردان در کوچه‌های شهر که بیشتر وقت خود را به بازی می‌پردازد و در کنار خانواده ناچار از انجام کارهای جسمانی برای کسب درآمد است.

در این رمان، زمان کمتر مورد توجه قرار گرفته است چون برای مردمی در جامعه فلاکت‌زده آن روز مصر و غرق در فقر، زمان چندان اهمیتی ندارد؛ برخلاف دو رمان دیگر که در محیطی متفاوت از نظر فرهنگی نوشته شده‌اند، زمان، بیشتر و به یک اندازه مورد توجه قرار گرفته است. همین مساله درباره رنگ و توجه بدان نیز قابل مشاهده است؛ جامعه مصر دوران محفوظ از شدت فلاکت، نمی‌تواند به رنگ که از لایه‌های رویین و تجملی حیات است، چندان توجه کند و خانه‌ها و چهره‌های رنگ و رو رفته از نظر رنگ چندان نتوانسته است، جلب نظر نویسنده کند. به همین دلیل نسبت به دو رمان دیگر، در این رمان به عنصر رنگ، کمتر توجه شده است.

فاصله در رمان فلسفی *تهوع* بیشتر به چشم می‌آید که مقتضای اندیشه نهفته در زمینه فلسفی و بحث وجود آن و همین طور معلول دقت نویسنده است. توجه به حالت در هر سه رمان مورد توجه قرار داشته با افزایش اندکی در رمان مصری که نشان دهنده روحیه انسان مداری بیشتر جامعه شرقی و نویسنده آن است که به حال و روز دیگران بیشتر توجه شده است.

عناصر به کار رفته و میزان هر کدام، معلول پنج عامل ۱)تجربه زیسته نویسنده، ۲)مهارت و دقت نویسندگی نویسنده، ۳)دغدغه‌های فکری نویسنده، ۴)جامعه محل وقوع حوادث رمان و ۵)شخصیت اصلی رمان و ویژگی‌های درونی و بیرونی وی است. از این میان، تجربه زیسته نویسنده و ویژگی‌های شخصیت اصلی نیز برآمده و غیرقابل تفکیک از جامعه و اقلیم محل وقوع حوادث رمان است. به زبان ساده، عناصر عینی به کار رفته در داستان، معلول سه عامل ۱- مهارت و دقت نویسنده، ۲- جامعه و اقلیم محل وقوع حوادث رمان و ۳- تجربه زیسته و چارچوب فکری نویسنده است. رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*و *عقاید یک دلقک* از زاویه توصیف کل به جزء استفاده شده که هر دو رویکردی اجتماعی دارند و *تهوع* از جزء به کل است که رمانی فلسفی و معناگرا و اقتضای نگاه فلسفی اگزیتنسیالیسم وجود گرا است که از وجود به سمت یافت دیگر ارکان هستی متمایل است.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد عناصر عینی نه‌تنها تابعی از فضای داستان هستند، بلکه تحت تأثیر سبک نویسنده و مکتب ادبی و تجربه زیسته وی قرار دارند. برای نمونه، بسامد بالای «حرکت» در آثار محفوظ، با رئالیسم اجتماعی او پیوند دارد و به نوعی خاطره ایام کودکی و نوجوانی وی است، در حالی که تمرکز سارتر بر «زمان» و «سکوت»، بازتاب اگزیستانسیالیسم است. این مطالعه با ارائه الگویی کمی-کیفی، زمینه را برای تحلیل سبک‌شناختی سایر آثار برنده نوبل فراهم می‌کند.

محدودیت‌های مقاله و پژوهش

این پژوهش به دلیل حجم مقاله و کثرت شواهد، محدودیت ذکر شاهد برای همه بخش‌ها و عناصر عینی دارد و به جز برای کی دو عنصر نتوانسته است شاهد ذکر کند. همچنین به دلیل ماهیت تحلیل محتوای کیفی و روش دستی جمع‌آوری و حجم داده‌ها، برای پژوهش‌های بعدی، پیشنهاد می‌شود از نرم‌افزارهای تحلیل متن مانند NVivo برای افزایش دقت استفاده کنند.

کتابنامه

اعلایی، مینا و شکریان، محمدجواد. (۱۳۹۵). «کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی»، *فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ چهل و دوم.۸۷-۱۱۷.

انصاری، نرگس و خالقی، علی. (۱۳۹۳). «نقد مبتنی بر توصیف عملی در داستان های کوتاه جمال‌زاده ویوسف ادریس»، *فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی*، سال دوم، شمارهٔ دوم.

ایرانی، ناصر(۱۳۸۰). *هنر رمان*. چاپ۱. تهران: آبانگاه.

بصیرزاده، الهام؛ تشکری، منوچهر؛ قویمی، مهوش. (۱۳۹۱). «بررسی توصیف و کارکردهای برجستهٔ آن در رمان»، *ادب پژوهی*، شماره۱۹.صص ۱۰۳ – ۷۷.

بل، هانریش. (۱۳۹۶). *عقاید یک دلقک*، ترجمهٔ شریف لنکرانی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بیکهام، جک. (۱۳۸۷)، *راهنمای نوشتن داستان کوتاه*، ترجمه: مریم اسکندری، اهواز: نشر رسش.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)*. جلد۱. تهران: انتشارات نیلوفر.

حسن‌لی، کاووس؛ احمدیان ، لیلا. (۱۳۸۶). «کارکرد رنگ در شاهنامه فردوسی». *مجله ادب پژوهی*. شماره۲. صص۱۴۳-۱۶۶

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۴). *فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم*. تهران: انتشارات بامداد.

رزمجو، حسین. (۱۳۷۲). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

رضائی، مهدی.(۱۳۸۹). «عینی نویسی سرآغاز نویسندگی»، *مجله انشا و نویسندگی*، شمارهٔ ۱۰، صص ۷۱ ـ ۵۸.

رضایی، مهدی. (۱۳۹۰). عناصر توصیف عینی در ادبیات داستانی. تهران: نشر چشمه.

سارتر، ژان پل.(۱۳۹۳). *تهوع*. ترجمه امیرجلال الدین اعلم. تهران: انتشارات نیلوفر.

سلماوی، محمد. (۱۳۸۸). *ایستگاه آخر: نجیب محفوظ*، ترجمه اعظم السادات میرقادری، تهران: دادار.

سلیمانی، محسن. (۱۳۷۴). *فن داستان نویسی*. تهران: امیرکبیر.

شریعت، محمدجواد. (۱۳۷۱). *زمینهٔ بحث دربارهٔ آیین نگارش*. تهران، اساطیر.

شریعت، محمدجواد. (۱۳۷۱). *آیین نگارش*. تهران: نگاه.

صلح جو، علی. (۱۳۷۷). *گفتمان و ترجمه*. تهران: مرکز.

عرشی، فهیمه. (۱۳۹۸). «بررسی میزان عینی نویسی در مدیر مدرسه اثر جلال آل احمد و جزیره سرگردانی اثر سیمین دانشور». استاد راهنما: مهدی رضائی. دانشگاه سلمان فارسی کازرون.

علیاری، فریدون. (۱۳۹۵). *اصول و مبانی طراحی صحنه*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۰) . *سبک‌شناسی نظریه ها،رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن

فرزان، ناصر. (۱۳۷۷). *تاریخ تحول هنر و صنعت رنگ در ایران وجهان*. جلد۱. تهران: تهران.

کهنمویی‌پور، ژاله و دخت خطاط، نسرین و افخمی، علی.(۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*. تهران: نشر دانشگاه تهران.

بارت، رولان. (۱۹۷۷). *تأثیر واقعیت*. ترجمه محمد نبوی. تهران: نشر مرکز.

علیاری، فریدون. (۱۳۹۵). *کارکرد حرکت در روایت‌های فلسفی*. پژوهش‌های ادبی، ۱۲(۳)، ۴۵- ۲۱.

کریم‌خانی، حمید. (۱۳۸۸). «تاریخ ادبیات و اندیشه در فرانسه قرن بیستم»، *مجله علمی دریچه*، شماره ۵، ۵۹-۶۶.

متز،کریستین. (۱۳۷۶). *نشانه شناسی سینما؛ مقاله های درباره دلالت در سینما*. ترجمه روبرت صفاریان، تهران: رسالت.

مهدی پور عمرانی، روح الله. (۱۳۸۶). *آموزش داستان نویسی*. تهران: تیرگان

میرصادقی، جمال. (۱۳۹۰). *عناصر داستان*. چاپ هفتم، تهران: نشر سخن.

میر صادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستانی*، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). *داستان نویس های نام آور معاصر ایران با نقد و بررسی آثار یک نویسنده از آغاز داستان نویسی ایران تا انقلاب۱۳۵۷*. تهران: چشمه.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶). *ادبیات داستانی*. چاپ پنجم. تهران: نشر سخن.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹). *هنر داستان نویسی*. تهران: انتشارات نگاه.