بررسی رمان «پرنده‌ی من» اثر فریبا وفی از منظر سبک‌شناسی انتقادی

دکتر مهری تلخابی[1]

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۱/۱۰
تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۸/۰۴

چکیده

این مقاله در پی آن است که نشان دهد برای کشف گفتمان مسلط و ایدئولوژی حاکم در رمان «پرنده‌ی من» چگونه می‌توان از سبک‌شناسی انتقادی بهره برد. در این مقاله بر پایه‌ی اصول سبک‌شناسی انتقادی، رمان را در کلان لایه‌های روایی و متنی با تجزیه و تحلیل کانون سازی، میزان تداوم کانون سازی، جنبه‌های کانون سازی و نیز خرد لایه‌های واژگانی، نحوی، بلاغی و... در ارتباط با لایه‌ی بیرونی آن (بافت موقعیتی متن) مورد توجه قرار داده‌ایم. در پایان، این مقاله به این نتیجه می‌رسد که با بررسی لایه‌ای رمان پرنده‌ی من، گفتمان مسلط و ایدئولوژی حاکم بر رمان راحت‌تر در دسترس قرار می‌گیرد و از این رهگذر بهتر می‌توان به عمق یک اثر و به تبع آن اندیشه‌های نویسنده دست یافت. رمان پرنده‌ی من، با پرداخت به مسائل زنان، تنگناهای زیستی زنان را در ابعاد مختلف به نمایش می‌گذارد و راه‌کارهایی برای فرار از تسلط نظام مرد سالار پیشنهاد می‌کند. اگر چه بر این تسلط اذعان دارد، اما تن به تسلیم نمی‌سپارد.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی انتقادی، ایدئولوژی، قدرت، کانون سازی، بافت بیرونی،

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاداسلامی، خدابنده، ایران mehri.talkhabi @gmail.com

۱) مقدمه:

سبک‌شناسی انتقادی یکی از رویکردهای سبک‌شناسی است که نحوه‌ی شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی در زبان و شیوه‌های بازنمایی آن‌ها را تحلیل می‌کند. مفاهیم بنیادی سبک‌شناسی انتقادی عبارتند از:«سبک»، «گفتمان»، «نظریه‌ی انتقادی»، «ایدئولوژی» و «قدرت». این رویکرد از زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقای متأثر شده‌است.(فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۸۶)

در گام نخست، سؤال اساسی این است که چه نیازی وجود دارد متون ادبی را از این منظر، بررسی کنیم؟ از آن جایی که در بررسی‌های ادبی، جای خالی بررسی‌های علمی احساس می‌شود، بررسی آثار ادبی از منظر دیدگاه‌های علمی وچارچوب‌های نظری خاص، بی تردید کمک می‌کند تا مخاطبان، بالاخص مخاطبان خاص ادبیات، متون ادبی را بهتر درک کرده و از کیفیت و ماهیت ادبی وسوگیری‌های فرا ادبی آن، اطلاعات به نسبت جامعی به دست آورند. روش سبک‌شناسی انتقادی ابزار بسیار کارآمدی برای مطالعه‌ی متون ادبی است، چرا که به طور لایه‌ای به مطالعه‌ی تک تک لایه‌های اثر می‌پردازد و از همین رو دریافت ایدئولوژی و قدرت مسلط بر متن دور از دسترس نیست. با چنین مطالعاتی می‌توان دریافت که متن چه تأثیری در بازتولید اندیشه‌ی حاکم و تایید یا رد آن دارد.

آثار فریبا وفی، بالاخص پرنده من، آثاری زنانه‌اند و بی تردید، حرف‌های بسیاری در باز تولید وبازنمایی ایدئولوژی و قدرت حاکم دارند. حال پرسش اصلی مادر این مقاله، این است که آیا به کار گیری سبک‌شناسی انتقادی، به مثابه‌ی روشی برای تحلیل متن، آن توانایی را دارد که ایدئولوژی حاکم بر اثر را که در زبان بازتاب می‌یابد، ردیابی آن را در بازتولید نظام مسلط مرد سالارانه بکاود ؟

پیشینه تحقیق:همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم سبک‌شناسی انتقادی یکی

از رویکردهای سبک‌شناسی است که با تجزیه و تحلیل ویژگی‌های سبکی متن، چگونگی کاربرد یا شکل گیری مفاهیم اجتماعی در زبان را مورد بررسی قرار می‌دهد و از لحاظ مبانی نظری بر زبان شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی تکیه دارد. (درپر، ۶۷:۱۳۹۲)

راجر فاولر، یکی از اولین و مهم‌ترین مطرح کنندگان رویکرد انتقادی است؛ او و همکارانش در دانشگاه ایست انگلیا به این مسئله که چگونه مفاهیم اجتماعی مانند قدرت و ایدئولوژی در زبان بازنمایی می‌شوند و چگونه زبان بر شیوه‌ی فهم ما از جهان اثر می‌گذارد، پرداختند.مطالعات فاولر و همکارانش در این زمینه منجر به پدید آمدن شاخه‌ی جدیدی از مطالعات زبانی، به نام زبان شناسی انتقادی شد. گفتنی است، مطالعاتی که در زمینه‌ی نقد زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی انجام شده بر مبنای دستور نظام مند نقش گرای‌هالیدی صورت پذیرفته است. (همان) سمپسوننیز در مقدمه کتاب زبان، ایدئولوژی و زاویه‌ی دید به مطالعه‌ی ارتباط بین سبک‌شناسی و زبان شناسی انتقادی که با یکدیگر ارتباط درونی دارند و هر دو از تحلیل‌های زبان شناسی برای تفسیر متون استفاده می‌کنند، می‌پردازد.مؤلف کتاب سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها نیز به مطالعه‌ی سبک پرداخته و به لایه‌های زبان توجه کرده است. او در مقدمه کتاب خود می‌نویسد: «سبک‌شناسی در این کتاب پایه‌ی شناختی دارد، پیوسته از مبانی زبان شناسی سخن می‌رود و مبانی سبک ساز را در پنج لایه‌ی زبان «آوا شناسی، ساخت واژه، نحو، معنی شناسی و کاربرد شناسی» وا می‌کاود...» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۸) مطالعه‌ی زبان بر اساس لایه‌های فوق از مبانی زبان شناسی است و سبک شناسان نیز بر اساس سطوح زبانی به مطالعه‌ی سبک پرداخته اند؛ از جمله لیچ و شورت در کتاب «سبک در داستان» (۱۹۸۱)، سبک سه داستان کوتاه را در چهار سطح بررسی کرده اند. سیمپسون نیز در کتاب سبک‌شناسی (۲۰۰۴)

مطالعه‌ی لایه‌های سبکی را اساس کارخود قرار داده است. (درپر، ۱۳۹۲: ۶۸)

بنابراین می‌توان از کتاب «سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌های» فتوحی، «زبـان، ایدئولوژی و زاویـه‌ی دید» سیمپسـون، مقاله‌ی «لایه‌های مورد بررسـی در سبک‌شناسی انتقادی داسـتان کوتاه و رمان» درپر، مقاله‌ی «بررسی ویژگی‌های سبکی داسـتان کوتاه جشن فرخنده و دیگر مقالات سبک‌شناسی انتقادی درپر از جمله مقاله سبک‌شناسی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی و... به عنوان پیشینه این تحقیق یاد کرد.

در این مقاله بر آنیم که رمان«پرنده‌ی من» را از دیدگاه سبک‌شناسـی انتقادی مورد بررسـی قرار دهیم تا دریابیم ایدئولوژی وقدرت در زبان این اثر چگونه جلوه‌گر شده اسـت. از آنجایی که بر مبنای سبک‌شناسـی انتقادی، زبان، حامل ایدئولوژی اسـت، می‌خواهیـم با مطالعـه‌ی این رمان از منظر سبک‌شناسـی انتقادی تنگـرش، ذهنیت، ارزش‌ها و باورها و نظام مسلط فکری موجود در این رمان را بکاویم و گزارش کنیم.

در چیستی سبک و علم سبک‌شناسی نوین

سبک:سـبک در لغت تازی به معنی گداختن و ریختن زر و نقره اسـت و سـبکه پاره‌ی نقره‌ی گداخته را گویند. ولی ادبای قرن اخیر سـبک را در مجاز به معنی «طرز خاصی از نظم یا نثر» اسـتعمال کرده‌اند و به طور تقریبی آن را در برابر سـتیل Style اروپاییان نهاده‌اند..» (بهار، ۱۳۸۶: ۱۵-۱۶) «سبک عبارت است از شیوه خاص در نزد هرگوینده، تعبیر صادقانه‌ای اسـت از طرز فکر و مزاج او» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۷۵) میر صادقی سـبک را این گونه تعریف می‌کند: «شـیوه‌ی خاصی که نویسنده یا شاعر برای بیان مفاهیم خود به کار می‌برد و به عبارت دیگر این که نویسنده یا شاعر آنچه را می‌گوید چگونه بیان می‌کند.» (میر صادقی، ۴۷:۱۳۷۶). «در شکل‌گیری سبک نویسنده

یا شـاعر عوامل بسـیاری از جمله: تحولات اجتماعی، زمینه‌های فرهنگی، مخاطبان، خلـق و خوی مشـخص، دانش و اطلاعات، محیـط جغرافیایی و... تأثیـر گذارنند.» (غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۱۳). «سـبک به معنی عام خود عبارت اسـت از تحقق ادبی یک نـوع ادراک در جهان که خصایـص اصلی محصول خویش (اثر منظـوم یا منثور) را مشخص می‌سـازد.» (بهار، ۱۶:۱۳۸۶) «مفهوم سبک مثل بسیاری از مفاهیم دیگر مثلاً «وجود» بدیهی اسـت، اما تعریف جامع و مانع آن دشـوار است. به طور کلی می‌توان گفت که سبک و حدتی است که در آثار کسی به چشم می‌خورد. یک روح یا ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و متکرر در آثار کسی است. به عبارت دیگر این وحدت منبعث از تکرار عوامل یا مختصاتی اسـت که در آثار کسـی هسـت و توجه خواننده دقیق و کنجکاو را جلب می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۶) «سبک به عبارتی یک نوع عادت است و عادت امری نیست که یکباره و بالبداهه شکل بگیرد؛ بلکه ملکه‌ای است که در گذر زمان آرام و آهسـته در روح فرد ته نشـین می‌شود، یعنی شخص، مراحلی از تقلید تا اسـتقلال و فردیت را طی می‌کند. به دیگر سـخن، ملکه‌ی سـبکی شخص به تدریج شـکل می‌گیرد و به مرحله‌ای می‌رسد که شیوه‌ی بیان وی از دیگران متمایز می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۲۲۷) «سـبک پدیده‌ای انسـانی، و همانند آدمی چند وجهی است. به همین جهت، شـناخت سبک، مسـتلزم رشته‌ی پیچیده‌ای از بررسـی‌های همه جانبه است.». (غیاثی، ۱۳۶۱: ۱۰)

سبک‌شناسی درمعنای نوین: نخستین کسی که با الهام از زبان شناسی، جان تازه‌ای به کالبد سبک‌شناسـی دمید، شـارل بالی بود او فهمید که سـبک را باید در ابزار بیان جسـتجو کند، سـپس به پژوهش در سـازه‌ها و اصطلاحات پرداخت. (همان: ۶) به عقیده‌ی او وظیفه سبک‌شناسـی این است که ببیند در دوره‌های معین، انواع سازه‌های بیان کدامند و احسـاس و اندیشـه را چگونه ابراز می‌دارند. وی بسـیار زود به زبان

شناسی توصیفی و ساختاری روی آورد و بدین گونه جان تازه‌ای به سبک‌شناسی بخشید. (همان: ۱۱)

همان گونه که پیشتر آمد، زبان شناسی انتقادی را «راجر فاولر» و «دیوید برچ» زبان شناسان انگلیسی ارائه کردند.اما نکته قابل تامل آن است که در دهه‌ی هشتاد مطالعات مسائل زنان با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی تحول یافت. تحلیل‌هایی از وضعیت انفعالی و بدون اقتدار قهرمانان زن در داستان‌های زنان ارائه شد. بُرتن (۱۹۸۲) از طریق تحلیل افعال لازم و متعدی در داستان‌های یکی از نویسندگان زن نشان داد که زبان نویسنده چگونه قهرمان داستان او را منفعل و ناتوان به تصویر می‌کشد. (همان: ۱۸۸) با توجه به الگوهای فاولر، سیمپسون و جفریز در می‌یابیم که سبک‌شناسی انتقادی محصولی است از آمیزش سبک‌شناسی زبانی و تحلیل گفتمان انتقادی. این رویکرد زمینه‌ی خوانش‌های روش مند و روش‌گرانه‌یی برای تحقیقات پیش رفته در سبک‌شناسی آماده می‌کند و زمینه‌هایی برای آموزش و تحلیل نگارش پیش رفته فراهم می‌آورد. مبنای هر دو شاخه‌ی سبک‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی، کاربرد روش‌های زبان شناسی در تفسیر متون است بنابر این نقطه‌ی اشتراک آن دو در کاربرد ابزارهای مشابه برای تشخیص سبک است. با این تفاوت که سبک‌شناسی انتقادی به زبان ادبی توجه دارد ولی تحلیل گفتمان انتقادی بیشتر زبان را در کاربرد غیر ادبی اش بررسی می‌کند. (همان:۱۹۰)

تاملی برسبک زنانه:سبک زنانه، یعنی جنسیتی کردن ادبیات بر اساس تجربه و نگاه زنانه. این سبک مصرانه می‌خواهد شکل، صدا و محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان بیافریند. زنانه نویسی یعنی نوشتن از مسایل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن. مسایل خاص زنان عبارت است از وضعیت‌ها و تجربه‌هایی که از لحاظ روحی و فیزیولوژیک، تنها در

زنان است و مردان فاقد آن مسایل‌اند و به لحاظ فقدان تجربه‌ی زیستی در نگارش آن به پای زنان نمی‌رسند؛ (فتوحی، ۴۰۲:۱۳۹۱)

سخن زنانه در لایه‌های آوایی، واژگانی، نحوی، کاربردی و بلاغی ویژگی‌های خاصی دارد. به طور مثال در سطح آوایی تنوع لحن و آهنگ زبان زنان متفاوت است و در سطح واژگانی، کاربرد زیاد صفت و قیدهایی که بیانگر عواطف‌اند. در سطح نحوی الگوهای آوایی پرسشی و بیانگر شک و تردیدند که نیاز به تأیید دارند. جمله‌های کوتاه، جمله‌های هم پایه، مکث و بریده گویی و میل به قطع کلام. به خصوص وجهیت در سخن و دخالت‌های شخصی در روایت و به خصوص کاربرد جمله‌های عاطفی در گفتار زن‌ها بیشتر از مردهاست.

زبان زنان کنایی است و استعاره‌های خاصی نیز در ادبیات زنان دیده می‌شود اگر چه این امر در گرو آزادی‌هایی است که در جوامعی وجود دارد و جوامع دیگر از آن محرومند. از نظر فرم هنری و شگردهای بیانی، زنان ایران فرم ادبی تازه‌ای که آثار آنان را از نوشتار مردانه متمایز کند نیافریده‌اند. برخی ویژگی‌ها که بر روایت زنانه غلبه دارد مانند ساده نویسی، جزئی نگری، صورت گرایی، فضاهای محدود داستان، رویا نگاری و عشق رمانتیک، در آثار مردانه چندان مسلط نیست. (همان: ۴۲۶) با این توضیحات، سبک‌شناسی زنانه به شیوه‌ای از تحلیل پی یافتن روشی برای توصیف و تبیین سرشت نوشتار زنان و عمل نگارش زنانه اسنت، گفته می‌شود. در تحلیل‌های سارا میلز، برتن و فورد به روشنی آشکار است که نمی‌توان تبعیض جنسی و مسایل جنسیت گرا را از سبک‌شناسی زنانه جدا کرد؛ از این رو توصیف و تحلیل جلوه‌های ایدئولوژی مرد سالار در زبان زنان، یکی از مسایل عمده‌ی سبک‌شناسی زنانه است. (همان: ۱۸۵-۱۸۶) پژوهش سبک بر اساس دیدگاه سبک‌شناسی زنانه، بنیادی ایدئولوژیک دارد که در واقع عبارت است از خوانش اجتماعی متن و بررسی وضعیت

یک ایدئولوژی در سخن. پس کار سبک‌شناسی زنانه، عبارت است از بررسی سبک از چشم انداز باورها و عقاید مربوط به موقعیت اجتماعی و حقوق زن. (همان: ۳۹۵)

با این توضیحات می‌توان گفت که از آن جایی که سبک‌شناسی انتقادی نیز در پی کشف ایدئولوژی پنهان متن است، بی تردید نقاط اشتراک فراوانی با سبک‌شناسی زنانه پیدا می‌کند وحتی سبک‌شناسی زنانه می‌تواند برای کشف ایدئولوژی متن از ابزار کارامدی به نام سبک‌شناسی انتقادی استفاده کند.

سبک‌شناسی زنانه، قصد دارد ابزارهای سبک شناسانه در مطالعه‌ی زبان را برای تجزیه و تحلیل آنچه به طور سنتی در رویکرد زنانه وجود دارد، به کار گیرد؛ چنان که سارا میلز (۲۰۰۶:۲۲۱) می‌گوید:«سبک‌شناسی زنانه، مرتبط با تحلیل روشی است که پرسش‌هایی درباره‌ی جنسیت، بر تولید و تفسیر متون تأثیر می‌گذارد. سبک‌شناسی زنانه، پیام‌های دشوار و پیچیده‌ای را که از متون بر می‌آید، قابل فهم می‌کند.» در ادبیات فارسی، موضوعاتی از قبیل احساس ناامنی و کشاکش درونی زن با خود و جامعه، تنهایی، بی پناهی، ترس از بدنامی، روسپی گری، بهره‌کشی جنسی، چند همسری و آزار و رنج زنان از قدرت مسلط مردان از جمله موضوعات غالب داستان نویسی معاصر است.

مفهوم ایدئولوژی: زبان در سطوح مختلف، حاصل ایدئولوژی است و به ایدئولوژی شکل می‌دهد و از آن سو، از آن شکل می‌پذیرد. ایدئولوژی نه تنها «چه گفتن» ما را تحت کنترل خود دارد، بلکه «چگونه گفتن» را نیز سازمان دهی می‌کند. در نوشتار و گفتار هر گوینده‌ای نگرش شخصی و ذهنیت هستی شناختی، ارزش‌ها، تلقی‌ها، باورها، احساسات و پیش داوری‌های زمانه یوی، به طور خود آگاه یا ناخودآگاه نمودار می‌شود. از این رو شکل‌های کنش و واکنش کلامی‌با ویژگی‌های یک وضعیت اجتماعی و فکری مشخص، پیوند تنگاتنگی دارد. (فتوحی ۱۳۹۱: ۳۴۵) ایدئولوژی

در سـطوح مختلف سـبک و کلام (نظام‌های آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی) نمود می‌یابد. ساختارها و رخدادهای کلامی، در اصل ماهیتی گفتمانی و ایدئولوژیک دارند و به طور غیر مسـتقیم ساختارهای سیاسی و اقتصادی، مناسبات بازار، روابط جنسی، مناسـبات دولـت و نهادهای اجتماعی مانند آموزش و پـرورش و... را در خود جای می‌دهد (فرکلاف، ۱۹۸۹: ۹۶). به تعبیر سیمپسـون، ایدئولوژی نظامی از عقاید اسـت که تلقی کلی از زندگی و «زاویه دید» را شکل می‌دهد. (سیمپسون ۱۲:۱۹۹۳) بازتاب ایدئولـوژی در عناصـر زبان در همه‌ی سـطوح آن از نظام آوایـی گرفته تا واژگان و سـاخت‌های نحوی و عناصر بلاغی قابل بررسی است.سبک شناس یا مفسر ادبی، بر مبنای سـر نخ‌ها و اشـارات موجود در متن و نیز با استفاده از متون دیگر که در حکم سـاختارهای درونی شده‌ی ایدئولوژیک هسـتند، به تعبیرهایی منسجم از متن دست می‌یابد. انسجام، عامل اساسی در ساختن و بازسازی ایدئولوژیک امور در کلام است. (فرکلاف، ۱۹۸۹: ۹۹)

گفتمان چیسـت؟گفتمان در اصطلاح عبارت اسـت از گفتار یا نوشتاری که دارای ساختار و سرشت اجتماعی باشد. از نظر نورمن فرکلاف (۱۹۸۹) گفتمان عبارت است از «زبـان به منزله‌ی کنش اجتماعی» پژوهش گران گفتمان شناسـی، تلاش می‌کنند تا نوعی ارتباط میان زبان و اجتماع پیدا کنند و نشان دهند که کاربرد زبان به خودی خود یک عمل اجتماعی اسـت. گفتمان‌ها بر حسـب زمان، مکان، مخاطبان طبقه اجتماعی، تحصیـلات و هدف گفتار نیـز تغییر می‌کننـد (فتوحـی، ۱۳۹۱؛ ۳۴۶).گفتمان‌ها در برگیرنده ایدئولوژی‌ها هسـتند بنابراین، ایدئولوژی نظامی از باورهاسـت که در میان اعضای یک گروه اجتماعی، مشترک است و بن مایه‌های شناختی اعضای آن گروه را در طرح واره یی منسجم و ساخت مند شکل می‌دهد.طرح واره یی که آرام و تدریجی آموخته می‌شـوند و ممکن اسـت در طول زندگی فرد، دسـت خوش دگرگونی‌هایی

بشوند اما با این همه دارای ثباتی نسبی اند.(Van Dijk, ۲۰۰۶: ۱۱۶-۱۱۷)

ساخت‌های زبانی در درون یک گفتمان یا ایدئولوژی مشخص، آن چنان رفتارها، باورها و عقاید گروه را طبیعی و عادی جلوه می‌دهند که در نگاه هیچ یک از اهل زبان آن عقاید باور نکردنی به نظر نمی‌رسد (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۴۹).

نمـــای بیرونی و بافـــت موقعیتی متن: «فریبا وفی»، در ســـال ۱۳۴۱در تبریز به دنیا آمد. از نوجوانی به داستان نویسی علاقه‌مند بود و به نوشتن داستان کوتاه روی آورد. داســـتان‌های کوتاه او در گاهنامه‌های ادبی، دنیای سخن، چیستا و مجله‌ی زنان منتشر شـــد. وفی، نام اولین داســـتان جدی خود را «راحت شدی پدر» گذاشت و در سال ۶۷ در مجله آدینه چاپ کرد. به گفته‌ی خودش، این داستان، خود جوش‌ترین داستان وی بوده اســـت و وفی جرأت نکرده بود نام کامل خود را در پای داســـتانش بنویسد. فریبا وفی، اســـتادان تأثیرگذار بر کارش را احمد پوری، رحیم رئیســـی نیا، زنده یاد واعظ، غلام‌حسین فرنود، کاظم فیروزمند و جمال میر صادقی می‌شمارد.

نخســـتین رمان او، «پرنده‌ی من» اســـت که در ســـال ۸۱ منتشر شد و به شدت مورد اســـتقبال منتقدین قرار گرفت. وفی به شهادت آثارش، نویســـنده‌ای است که دغدغه‌ی مســـائل زنان را دارد. رمان پرنده‌ی من، متعلق به زمان معاصر اســـت. در جهانی که وفی گزارش گر آن است، زن در جایگاهی به سر می‌برد که نمی‌توان برای آن جایگاه، صفت «امـــن» را بـــه کار برد؛ عدم امنیت زنان چـــه به لحاظ روانی و چه به لحاظ جســـمی و اجتماعی و... امری است که وفی به شهادت آثارش بالاخص پرنده من به آن اذعان دارد.

خلاصه‌ی رمان «پرنده‌ی من»:این رمان از زاویه‌ی دید اول شـــخص روایت شـــده است. رمان، حکایت زنی میانسال است که از عدم دستیابی به هویت فردی خود رنج می‌برد. او حالا ساکن گوشه‌ای از این شهر بزرگ است که به امید بهبودی در وضعیت زندگی روزمره، روزگار می‌گذراند.

امیر، شوهر شخصیت محوری داستان (راوی)، برای سر و سامان دادن به وضعیت معیشتی خانواده، دائم در سفر است و اغلب سفرهای او برای دستیابی به کاری مطلوب‌تر است. زن در ابتدای داستان برای گذر از این مرحله، خویشتن داری می‌کند، اما رفته رفته حالاتش دگرگون می‌شود. ذهنیت زن در فصل‌های آغازین رمان نسبت به امیر تا حدودی مثبت است. او در فصل‌های آغازین امیر را مردی می‌بیند که به جنگ مشکلات رفته است. خانواده، وضع معیشتی مناسبی ندارد و غیبت امیر از این جمع برای بهبود آتیه این زندگی قابل توجیه است؛ اما عدم تمایل امیر برای برقراری ارتباط عاطفی عمیق با راوی، بذرهای بدبینی و یأس را در نهاد او بارور می‌کند.

راوی می‌انگارد به دنبال پرنده‌ی خوشبختی خود در پرواز است، برای همین در لحظات تنهایی خویش به پرنده‌ای می‌اندیشد که می‌تواند به خود راوی تعلق داشته باشد و اکنون در دورترها سیر می‌کند اماهم چنان قابل دستیابی است. شخصیت محوری داستان در لحظاتی بسیار خنثی عمل می‌کند. او در یک موقعیت حساس و بحرانی قرار می‌گیرد، اما از ابراز تصمیم برای گذراندن این بحران عاجز است. تمامی حرکات او برای گذر از این موقعیت نامطلوب، تنها و تنها در امیال و خواسته‌های درونی‌اش بازتاب داده می‌شود و از هرگونه عمل در این زمینه عاجز و ناتوان است حتی می‌تواند امیر را در کنار پرنده‌اش مجسم کند ولی از تصور حضور خود در کنار پرنده‌ای که می‌تواند به خود او تعلق داشته باشد بیمناک است.

راوی داستان با باورهای پیشین خود زندگی می‌کند و این باور برای رهایی او از موقعیت اسفناکی که به آن دچار شده است، چاره ساز نیست. او آن قدر، ذهن مستقل و مدرنی ندارد که بتواند با اتکا بر آن و بدون توجه به باورهای عام در مورد گرفتاری‌های خود تصمیم بگیرد. وی تابع رأی دیگران است اما با این حال در پایان رمان به نظر می‌رسد راوی به نوعی خویشتن گم شده‌ی خود را یافته است.

در کل «پرنـــده‌ی من» رمانی اســـت که لایه‌هـــای متعدد زندگی راوی را بررســـی می‌کند و پرده از گذشـــته‌یی که همواره با اوســـت و سایه‌ی سنگینش را بر زندگی اش تحمیل می‌کند بر می‌دارد. در آغاز، راوی زنی اســـت همانند زن‌هایی که می‌شناســـیم. شـــبیه دیگران، ســـاده و آشـــنا، اما روایت راوی و بیان ماجرا از زاویه‌ی دید او، آن را بـــرای خواننده، دوباره متولد می‌کند و بدان چهره‌ای دیگر می‌بخشـــد. روایت قطعه‌ای داستان با قطعات پنجاه وسه گانه آن، تجربه‌های فردی یک زن را، در طول زمان به هم ریخته‌ی داستان، شکل می‌دهد. زنی که هویت خویش را به مرور باز می‌یابد. از غربتی که در خانه‌ی خویش دارد به نگاه جدید و باوری جدید می‌رسد. این تحول، ریشه در تعامل با دیگران و تأمل در خویش دارد. آنچه محور داستان را می‌سازد، رابطه‌ی راوی با گذشـــته و شـــوهرش است.شـــوهرش، امیر، قصد دارد برای سفرش و برای زندگی بهتر، خانه‌ی پنجاه متریشان را که بعد از سال‌ها مستاجری خریداری کرده‌اند، بفروشد حال آنکه راوی به این خانه تعلق خاطر دارد. رابطه‌ی راوی با شوهرش از همان آغاز داستان برای خواننده معلوم می‌شود. میزان علاقه‌ی او با تأیید سفرش از جانب راوی، رابطه‌ی مســـتقیم دارد. آنجا که مؤافقت می‌کند در آغوش کشیده می‌شود و آنجایی که مخالفت می‌کند به خرس قطبی تشبیه می‌شود. «همین رفتارهایت باعث می‌شود به تو بگویم خرس قطبی، تو از تغییر می‌ترسی، از تحرک می‌ترسی، ماندن را دوست داری.» (وفی، ۱۳۹۲؛ ۳۷)

از قـــول و بیـــان راوی در می‌یابیم که از نگاه او دنیای امیر (کـــه نامش نیز کارکرد معنایی دارد بر خلاف راوی که نامی‌ندارد) خیلی بزرگ‌تر و عالمانه‌تر از دنیای کوچک و ســـطحی و حســـی راوی اســـت. دنیایی به دور از هر گونه پیچیدگی: «تا وقتی امیر درخانـــه اســـت، اجازه ندارم نادان باشـــم. برای همین صبر می‌کنم تـــا او بیرون رود.» (همان: ۱۰) اما با این حال راوی، زنی اســـت که از زیر آوار تحمیل‌ها و تحمل‌ها ســـر

بیرون می‌آورد و از ایستایی و سکوت به اعتراض و حرکت می‌رسد. تفکر همسر راوی و حس مالکیت و نقش تعیین کننده‌ی او، راوی را به سمتی می‌برد که واکنش نشان دهد و به سمت تغییر حرکت کند.

تجزیه و تحلیل سبک داستان در سطح مؤلفه‌های روایی

در این قسمت، نخست، ویژگی‌های سبکی رمان پرنده‌ی من را با استفاده از مؤلفه‌های روایی که عبارتند از: کانون سازی، میزان تداوم کانون سازی و جنبه‌های کانون سازی (جنبه ادراکی: زمان، ترتیب، دیرش، بسامد و مکان؛ دیدی کلی یا دیدی جزئی نگرانه و درشت نما، جنبه‌ی روان شناسانه و جنبه‌ی ایدئولوژیکی) بررسی می‌کنیم. سپس به خرد لایه‌ها می‌پردازیم.

-کانون سازی: بین «دیدن» و «گفتن» در روایت تفاوت عمده‌ای وجود دارد. نخستین کسی که به تمایز گفتن و دیدن در روایت پرداخت و بدین ترتیب دو عامل کانون ساز و روایتگر را در مقابل هم قرار داد، ژرار ژنت بود. او با مطرح کردن این تقابل سعی داشت از خلط دو مفهوم شیوه‌ی روایی و صدای روایی بپرهیزد که اولی به کانون سازی در روایت و دومی به روایتگری بر می‌گردد. طبق این تمایز، سطحی که در هر روایت، آشکارا قابل دست یابی است، رسانه‌ی کلامی یا روایتگری است. در سطح روایتگری راوی یا صدای روایت همه چیز را درباره‌ی وقایع، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به لفظ می‌آورد. البته راوی می‌تواند علاوه بر بازگویی وقایع، خود بیننده‌ی جهان داستان نیز باشد که در آن صورت راوی و کانون ساز بر هم منطبق می‌شوند و نمی‌توان آن دو سطح را از هم باز شناخت. به دلیل همین انطباق، تمایز بین دو فعالیت روایتگری و کانون سازی صرفاً تمایزی نظری است. (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۵). راوی، نه تنها آنچه را خود می‌بیند و احساس و ارزیابی می‌کند، به زبان می‌آورد، بلکه عاملی

است و البته تنها عامل قابل دستیابی است که دیده‌ها، احساسات و ادراکات موجودات داستانی را منعکس می‌نماید و صدای راوی در سرتاسر روایت شنیده می‌شود. بنابراین، نقطه‌ی شـــروع کار در مطالعات مربوط به کانون سازی همان متن راوی است. در متن راوی در پی شناخت ادراکی بر می‌آییم که به اطلاعات بازگویی شده جهت داده است و می‌توان آن را هم در راوی و هم در درون شخصیت‌ها جست. (همان)

ریمونکنان دو معیار موقعیت کانون ســـاز نســـبت به داســـتان و میزان تداوم کانون ســـازی را فـــرض گرفته، کانون ســـازی را دارای انواع مختلفی می‌داند که بر اســـاس اولین معیار عبارت اســـت از کانون ســـازی درونی، کانون سازی برونی، کانون شدگی از درون و کانون شـــدگی از برون و بر اســـاس دومین معیار، کانون ســـازی می‌تواند ثابت، متغیر یا چند گانه باشـــد (همان: ۷۴-۷۵) کانون ســـاز همچنین می‌تواند وقایع و شـــخصیت‌ها را از درون یا از برون مورد کانون ســـازی قرار دهد. وقتی کانون شونده از برون مورد کانون ســـازی قرار می‌گیرد، تنها تجلی برونی یا پدیده‌ی قابل رویت را در اختیار خواننده گذاشـــته و اجازه‌ی ورود به ذهنیت کانون شوندگان را نمی‌دهد. در تقابل با شیوه‌ی کانون سازی رفتار مدار کانون سازی از درون، تصویری موشکافانه و دقیق و اغلب مداخله گرانه از موقعیت راوی و شـــخصیت‌ها به دســـت می‌دهد که در آن جزئیات احساســـات و عکس العمل‌های شخصیت یا شخصیت‌های کانون شونده گنجانده می‌شود. (درپر، ۱۳۹۲: ۷۳)

کانون ســـازی درونی و برونی هـــر دو می‌توانند جهان داســـتان را از «درون» یا از «برون» به تصویر بکشـــند. در مواردی که کانون ســـاز برونی از برون به کانون ســـازی می‌پردازد کانون سازی رفتار گرایانه است و خواننده با توجه به بافت‌های گفت‌وگویی و گزارش بی طرفانه ماجرا به شناسایی انگیزه و احساسات شخصیت‌ها می‌پردازد. در نقطه‌ی مقابل این نوع، کانون ســـازی از درون وجود دارد که نمونه‌های بسیاری از آن

را در روایت دانای کل می‌توان دید. در این نوع، راوی-کانون ساز هیچ محدودیت دانشی ندارد و آزادانه می‌تواند به درون تفکرات شخصیت نفوذ کند و تصویری کامل از فضای ذهنی و احساسی شخصیت‌ها به دست دهد. گاهی کانون ساز درونی موجودات داستانی را از درون مورد کانون سازی قرار داده، تصویری دقیق و مفصل از جزئیات افکار و احساسات آن‌ها به دست می‌دهد. گاهی نیز کانون ساز درونی به عنوان یکی از شخصیت‌های شرکت کننده در داستان ممکن است موضعی از برون اتخاذ کند یا به دلیل محدودیت دانش به گزارش اوضاع و احوال قابل رویت شخصیت و عکس العمل‌های فیزیکی آن‌ها بسنده کند. (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۸-۸۹)

در رمان «پرنده‌ی من» کانون ساز اصلی «راوی» (زن میانسال/ همسر امیر) است و کانون شوندگان مهم «خود راوی» و «امیر» - همسر راوی- مادر، خواهران راوی و... است. کانون ساز در این روایت از نوع درونی است. کانون ساز نسبت به ادراکات و احساسات داستانی، موقعیتی درونی اتخاذ کرده است. کانون شونده هم از درون مورد کانون سازی قرار گرفته است به این صورت که راوی (کانون ساز) تنها تجلی بیرون یا پدیده‌ی قابل رویت را در اختیار خواننده نگذاشته بلکه به خود اجازه‌ی ورود به ذهنیت کانون شوندگان را نیز می‌دهد و از این رو فقط اعمال و حرکات بیرونی کانون شوندگان را گزارش نمی‌کند. زاویه‌ی روایت این رمان امکان خودکاوی روحی‌روانی را به راوی داده است. راوی همانطور که قصه‌ی خود را می‌گوید، احساسات و افکارش را بیان می‌کند و درباره اتفاقات زندگیاش نیز تامل می‌کند. این تامل درونی که اثر بر پایه‌ی آن روایت می‌شود خود باعث نوعی جهش و بلوغ و در نهایت اعتراض و عمل در راوی است.

«امیر من و من ام را قطع کرد. آیا قبل او کس دیگری را دوست داشته ام؟! جوابش را گرفت و به آسودگی مردی سعادتمند دراز کشید. ولی من هنوز حرفم را تمام نکرده

بودم. داشـــتم می‌گفتم که امیر خواب آلوده دهانم را با دســـتش بست. «مهم نیست که دیگرانـــت که بوده‌اند و چه کرده اند. فقط تو اهمیت داری و از حالا به بعدت که مال من اســـت» حرکتش جذاب بود، ولی پشـــت لحن عاشقانه‌اش، بی‌حوصلگی هم بود.» (وفی، ۱۳۹۲؛ ۱۶)

– «آهســـته می‌گوید:"می‌مانی اینجا و می‌پوســـی.هیچ کدام آینده ندارید. نه تو ونه بچه‌ها. می‌فهمی؟می‌فهمم که امیر امروز خیال دارد با آینده کاری بکند.»(همان:۳۶)

«مامـــان بدون خداحافظـــی از خانه‌ی ما رفت. یا آنقدر ناخوش بود که یادش رفت خداحافظـــی بکنـــد یا اینکه یادش بود و عمداً بی اعتنایی کرد. درســـت دم در، آیینه‌ی مســـتطیل شـــکلی به دیوار چســـبانده ام که از توی آن نگاه پراز تحقیـــر امیر را دیدم. او مامان را دوســـت نـــدارد و در این جور مواقع از او بدش هـــم می‌آید. مامان این را می‌فهمد. می‌دانم که با این فهم از خانه ما می‌رود.» (همان: ۲۵)

میزان تداوم کانون ســـازی: «میزان تداوم کانون سازی» نیز در سبک‌شناسی انتقادی مؤلفه‌ی معنا داری اســـت. میزان تداوم کانون ســـازی روایات مختلف یکسان نیست. کانون ســـازی می‌تواند ثابت باشد، البته میک بال کانون سازی ثابت را چیزی جز یک فرض نظری نمی‌داند. در بیشـــتر روایات، کانون ســـازی ممکن است بین راوی ممکن و یکی از شـــخصیت‌ها یا بین چند شخصیت در نوسان باشد که در آن صورت کانون ســـازی متغیر داریم. گاهی نیز ممکن اســـت کانون سازی چندگانه باشد که به موجب آن اتفاقات داســـتانی یکسان از منظر کانون ســـازی‌های مختلف گزارش می‌شود. اگر راوی از کانون ســـاز متغیر یا چندگانه استفاده کند، امکانات بیشتری را در اختیار دارد و با ارائه‌ی ماجرای داســـتانی از چشـــم اندازهای گوناگون و گاهی به صورت مکرر، روایات پیچیده‌تر و شـــاید موثق‌تر به دســـت می‌دهد (درپر ۱۳۹۲؛ ۷۴). از نظر میزان تداوم، کانون سازی در این رمان از نوع متغیر است. به طور مثال سفر یکبار از دیدگاه

راوی بیان می‌شود و بار دیگر از دیدگاه امیر. حتی شروع رمان نیز با کانون سازی متغیر همراه است. یا مسائلی در باب زندگی پدر و مادر راوی که گاه از دید شهلا و گاه از دید کسان دیگر روایت می‌شود.

-دیدگاه راوی نسبت به محله‌ی زندگی شان:«اینجا چین کمونیست است. من کشور چین را ندیده‌ام ولی فکر می‌کنم باید جایی مثل محله‌ی ما باشد. نه، در واقع محله‌ی ما مثل چین است؛ پر از آدم.» (وفی، ۱۳۹۲؛ ۷)

دیدگاه مادر راوی: ماما‌ن می‌گوید محله‌ی شما مثل صندوق خانه است، همه چیز در آن پیدا می‌شود. (همان)

– دیدگاه راوی نسبت به پدرش: «آقا جان مثل یک بچه مرده بود، سرش کمی از تشک پایین افتاده و مرده بود.»(همان:۲۶)

دیدگاه شهلا نسبت به پدر: «شهلا می‌گفت اگر به یاد بیاوری که آقا جان چه ظلم‌ها می‌کرد و چقدر قلدر بود آرام می‌شوی».(همان:۲۷)

– سفر از دیدگاه امیر: «من به خاطر خودت می‌گویم. شاید بیایی آن جا و دیگر مرا نخواهی، از من جدا می‌شود و می‌روی دنبال یک زندگی دیگر.» (همان: ۳۶–۳۷)

«سفر روحمان را تازه می‌کند. آدم‌های تازه می‌بینم. دوستان تازه پیدا می‌کنیم. خودمان عوض می‌شویم» (همان: ۳۹)«بقیه عمرت را سفر کن، خدا را شکر کن که من این امکان را برای تو فراهم می‌کنم. امکان سفر کردن، تجربه کردن، دنیا را دیدن، زندگی کردن.» (همان: ۳۶)«آینده تاریک است؛ بسیار تاریک، تنها راه نجات، کار من است. آن هم وقتی که جوانم، نیرو دارم، انرژی دارم، راه دیگری نیست. باید بروم» (همان: ۸۷).

– از دیدگاه راوی: «من می‌روم. او می‌رود. ما می‌رویم. رفتن تنها فعلی است که امیر همیشه در حال صرف کردن آن است. لعنت به این شانس! هنوز مزه‌ی یک جا

ماندن را نچشـــیده‌ایم که او باز دارد می‌رود» (همان، ۱۵)/دیدگاه شـــهلا: «امیر باز هم فیلش یاد هندوســـتان کرده». (همان)دیدگاه راوی: «می‌گویم این فیل نیســـت کرگدن اســـت. کرگدن همیشه تنها می‌رود». (همان)/دیدگاه راوی: «نمی‌خواهم به کانادا بروم. نمی‌خواهم نیمه دیگر زندگی ام صرف تطبیق دادن با زندگی در آن جا شود. آن وقت تا بخواهم جای خودم را پیدا کنم همه چیز تمام شده است» (همان: ۷۵)

جنبه‌های کانون ســـازی: جنبه‌های کانون ســـازی از دیگر موارد قابل توجهی است که پژوهشگر سبک را به ایدئولوژی متن می‌رساند ریمون کنان، کانون سازی را دارای سه جنبه می‌داند؛ جنبه‌ی ادراکی، روان شناسانه و ایدئولوژیکی. (درپر، ۱۳۹۲؛ ۷۴)

-جنبه‌ی ادراکی رمان (گستره زمانی و گستره مکانی):

گســـتره‌ی زمانی: ژنت از اولین کســـانی اســـت که به طور دقیق و مفصل به طرح زمانی روایت پرداخته است. به نظر او زمان را از سه بعد می‌توان مورد مطالعه قرار داد که عبارت اســـت از ترتیب، دیرش و بسامد. در مبحث «ترتیب» به بررسی روابط بین تاریخ وقایع در داستان و تربیت ارائه‌ی خطی آن‌ها در متن و تفاوت‌های بین آن‌ها که نا به هنگامی نامیده می‌شود، پرداخته می‌شود. «دیرش» نیز به گستره‌ی زمانی که وقایع داستان در آن رخ داده است و میزان متن اختصاص داده شده به ارائه‌ی آن می‌پردازد. اصلی بودن یا حاشـــیه‌ای بودن وقایع از دیدگاه کانون ســـاز عنصر کنترل کننده‌ای در میـــزان متن اختصاص یافته به یک واقعیت اســـت. در «بســـامد«به رابطه‌ی بین دفعات اتفـــاق افتادن یک واقعه در داســـتان و تعداد دفعات بـــاز نمایی آن در متن می‌پردازیم. (بیاد و همکار، ۱۳۸۴؛ ۹۷-۹۶)

ترتیب: «بی حرف از اتاق به آشـــپزخانه می‌رفتیم و بر می‌گشـــتم. ولی در واقع به نعناع فکر می‌کردم و به بالا بودن فشـــارش. چیزی نمی‌گفتم. همان لحظه به ســـکوتم فکر کردم. حالت لباس عاریه‌ای را داشـــت که یکدفعه متوجهش شده بودم. فکر کردم

ســکوت من گذشــته دارد. به خاطر آن بارها تشویق شــده ام. هفت هشت ساله بودم که دانســتم هر بچه‌ای آن را ندارد. سکوت من اولین دارایی ام به حساب می‌آمد. یک روز آقا جان مرا به زیر زمین برد و پرســید: «دیروز با خاله محبوب کجا رفته بودید؟» (وفی، ۱۳۹۲؛ ۲۶)

بخش‌های ۱۹ و ۹و ۱۰ و ۱۱ رمان نمونه‌ی ارائه‌ی نا به هنگامی هستند. چرا که در بخش‌های پیش و پس از این بخش‌ها، راوی به بیان روایت در زمان حال می‌پردازد و در این بخش‌ها به بیان رویدادها و اتفاقاتی که در زمان گذشته اتفاق افتاده‌اند پرداخته اســت و به عبارت دیگر «پس نگاه» صورت گرفته اســت. زیرا این وقایع باید پیشــتر بیان می‌شد.

بخش ۹: آقا جان به زیر زمین پناه برد و تا آخر همان جا ماند. زاریدن‌های مامان از درها و دیوارها و بدن‌هایمان عبور کرد و در خواب‌هایمان هم ادامه یافت. (همان: ۳۰)

بخش ۱۰: حرف زدن آقا جان معمایی بودکه هر کدام از ما دوســت داشتیم زودتر از بقیــه آن را حــل کنیم. ولی این عادت هم خیلی زود کهنه شــد و معماهای آخرین روزهای آقا جان هرگز حل نشد. (همان: ۳۱-۳۲)

بخش ۱۱: «خاله محبوب بچه نداشت. بعضی وقت‌ها در زندگی اش یک بچه لازم داشت برای همین یکی از ماها را از مامان قرض می‌گرفت» (همان: ۳۳)

دوســت داشــت توی خیابان تنها راه برود. توی حمام ما را روی سکو می‌نشاند و سفارشمان را به حمامی می‌کرد. خودش تو می‌رفت و بعد یکی یکی ما را صدا می‌زد. وقتــی آقا جان نبود رختخوابش را کمی دورتر از ما پهن می‌کرد وقتی هم بود آن را با فاصله از تشک آقا جان می‌انداخت. سوار اتوبوس که می‌شد از تماس بدنش با زن‌های دیگر بدش می‌آمد. حالا توی میدان هستم مثل همیشه شلوغ نیست». (همان: ۹۵)

همچنین ارائه‌ی نا به هنگامی در مقایسه بخش اول کتاب با بخش دوم آن به چشم

می‌خورد که راوی در بخش اول به بیان زمان حال می‌پردازد و در بخش دوم به زمان گذشـــته که امیر به باکو ســـفر کرده و باید این وقایع به لحاظ ترتیب خطی، در بخش اول بیان می‌شد.

بســـامد و دیرش: بســـامد و دیرش نیز در روایت این رمان مؤلفه‌های ســـبکی معنا داری هســـتند و نشـــان دهنده‌ی نارضایتی راوی از امیر و تصمیم او برای سفر و ترک خانواده اســـت. واقعه‌ی سفر امیر در رمان بارها و بارها مورد تأکید قرار گرفته است و از زوایای مختلف بر روی آن تأمل شده است. نیز ماجرای مرگ پدر راوی که بارها در داســـتان مطرح شده است. همچنین میزان متن اختصاص داده شده به این موضوعات، آنها را به عنوان واقعه‌ی اصلی در روایت نشان می‌دهد (دیرش)

– واقعه سفر امیر: من می‌روم، او می‌رود، ما می‌رویم. رفتن تنها فعلی است که امیر همیشـــه درحال صرف کردن آن اســـت. (همان: ۱۵)/–آه می‌کشد و می‌گوید «می‌روم کانـــادا و خلاص». (همـــان: ۲۰)/–آخ، قربان آن تیغ‌ها بروم. یک بار دیگر از آن جا رد بشـــوم تمام است. پشت ســـرم را هم نگاه نمی‌کنم.» (همان)/–به امیر می‌گویم «من از ایـــن جا نمی‌روم، وقتی من رفتم تو هم مجبوری بیایی، بعد که آمدی دســـت مرا ماچ می‌کنی به خاطر این که از اینجا نجاتت داده ام.» (همان: ۳۶)/–امیر می‌گوید: «تنها راه نجاتم رفتن است.» (همان: ۴۸)

–مرگ پدر راوی: «آقا جان مثل یک بچه مرده بود، ســـرش کمی از تشـــک پایین افتاده و مرده بود.» (همان: ۲۶)/–«آقا جان به زیر زمین پناه برد و تا آخر همان جا ماند. زاریدن‌هـــای مامان از درها و دیوارهـــا و بدن‌هایمان عبور کرد و در خواب‌هایمان هم ادامه یافت.» (همان: ۳۰)/–زیر نور ماه می‌دیدم که او بیدار اســـت و صدا را می‌شنیدم. صدای آقا جان از زیر زمین می‌آمد. فریاد کمک نبود ولی صدای آدمی بود که داشـــت چیزی را به التماس می‌خواست و در سکوت شب خوب شنیده می‌شد. چقدر به همان

حال ماندم، نمی‌دانم، آرزو می‌کردم صدای ناله‌ها قطع بشـــود. سرم را زیر لحاف کردم ولـــی صـــدای ناله‌ها باز هم می‌آمد... آقا جان همان شـــب مرد. تنها و مثل یک بچه بی پناه.» (همان: ۱۲۶–۱۲۵)

گستره‌ی مکانی: در بررسی گستره‌ی مکانی روایت به عنوان یکی دیگر از مؤلفه‌های قابل طرح در سبک‌شناســـی انتقادی، موضع دیداری کانون ســـاز را تعیین یا به عبارتی بررســـی می‌کنیم که کانون ســـاز از چه زاویه دوربینی به تماشای دنیای داستان نشسته اســـت. این زاویه، بین دید پرنده وار و نامحدود و نمای درشـــت و محدود در نوسان است. فاولر می‌گوید: «چشم انداز مکانی اتخاذ شده در متن، شبیه موضع دیداری اتخاذ شـــده در هنرهای تجســـمی است؛ هنگام خواندن روایت درســـت مانند وقتی که یک نقاشی را تماشا می‌کنیم، زبان و کلمات ما را هدایت می‌کند تا اشیاء، مردم و مکان‌ها را در ابتدا مکانی خاصی نسبت به یکدیگر و نسبت به موضع کانون ساز و بالاخره نسبت به مواضع فرضی خواننده در جریان تجربه‌ی روایی تجسم کنیم». (درپر، ۷۵۲؛ ۱۳۹۲) خواننده وقتی متن را می‌خواند، در می‌یابد که آیا کانون ساز وقایع را از موضعی ایستا ارائـــه کـــرده یا از موضعی متحرک و متوالی و آیا دیـــدی پرنده وار و کلی اختیار کرده اســـت یا دیدی جزئی نگرانه و درشت نما. (همان). در بررسی جنبه ادراکی، گستره‌ی مکانی به عنوان مؤلفه سبکی دیگر در این روایت نشان می‌دهد که کانون ساز وقایع را از موضعی متحرک و متوالی نشان داده است و راوی (کانون ساز) دیدی جزئی نگرانه و درشت نما نسبت به وقایع دارد.

توصیـــف جزئـــی و دقیق محله‌ی زندگـــی در ابتدای رمان، توصیـــف جزئی خانه، آشـــپزخانه، حیاط خلـــوت و... و این موضـــع متحرک به همراه دیـــد جزئی نگرانه و درشـــت نما، می‌تواند نشانه‌ی تاکید تلویحی راوی بر نارضایتی‌اش از همسر و مادر و زندگی گذشـــته‌ی خود باشـــد؛ همچنین می‌تواند بیانگرخواست راوی برای رسیدن به

یک زندگی آرام وبی دغدغه ومتفاوت بازندگی کنونی‌اش باشد.

«پیـــاده روها، لطمـــه‌ای جدی به عشـــقم می‌زند. آن قدر تنگ و باریک اســـت که نمی‌شـــود شانه به شانه رفت. یا باید جلوتر بروی یا عقب بمانی. یا تند بروی و یا راه بدهی. اگر نگاهت به پایین باشـــد لکه می‌بینی. کف پیاده رو پر از لکه اســـت. لکه‌های آن، خلط دهان، روغن و یا سبزی له شده و به کار دانشجویان روان شناسی می‌آید که دوست دارند از تخیل آدم‌ها سر در بیاورند.» (وفی، ۱۳۹۲؛ ۸)

«پشـــت بام‌ها دود آلودند با منظره‌ای از لباس‌هایی که انگار نشســـته آویزان کرده اند. ساختمان‌ها بلند و کوتاه و کیپ هم‌اند. هر کوچه‌ای چند ساختمان نیمه کاره دارد با بساط تیرآهن و کیسه‌های سیمان و فرغون و ماشین‌هایی که بارخاک دارند.» (همان)/بوته‌های رُز و یاس خانه‌های نیمه ویران بس که آغشـــته به گرد و خاک است به کار شاعران هم نمی‌آید (همان)./«می‌گویند در خیابان‌های چین هیچ حیوانی دیده نمی‌شود. هر جا نگاه کنی فقط آدم می‌بینی. با این حساب محله‌ی ما کمی بهتر از چین است چون یک گربه‌ی هرزه داریم که روی هرّه‌ی ایوان می‌نشیند و همسایه‌ی طبقه‌ی سوم هم از قرار، طوطی نگه می‌دارد. یک مغازه‌ی پرنده فروشـــی هم ســـر خیابان داریم.» (همان: ۷)/«پارک سر خیابان را هفته‌ی اول کشـــف کردم. پارکی اســـت که بیشتر از درخت، آدم دارد. پیرهای محله به ردیف، روی نیمکت‌ها نشسته‌اند. انگار آن‌ها را برای تماشای عموم، در ویترین بدون شیشـــه‌ای دســـت چین کرده‌اند.» (همان: ۸)/«خانه‌ی ما پنجاه متر مســـاحت دارد. اندازه‌ی باغچه‌ی یک خانه‌ی متوسط در بالای شهر است. برای همین امیر می‌گوید: این قدر خانه ام خانه ام نگو.» (همان: ۱۰)

جنبه‌ی روان شناســـانه: در جنبه‌ی روان شناســـانه به ذهنیت و شناخت کانون ساز یا به عبارتی به دانش و جهت‌گیری عاطفی او نســـبت به مســـائل مطرح شـــده در متن پرداخته می‌شـــود. انتقال ذهنیت کانون ســـاز از طریق چارچوب روایی که نویســـنده

برگزیده است و بین روایت دانای کل تا روایت محدود و منحصر به یک شخصیت در نوسان است. مؤلفه‌های مهمی که در این جنبه مطرح می‌شود عبارت است از مؤلفه شناختی و مؤلفه احساسی.

«دانش، حدس، گمان و خاطرات کانون ساز تحت عنوان مؤلفه‌ی شناختی مطرح می‌شود و از طریق آن به گستره‌ی دانش کانون سازها پی بریم. در این جا تقابل کانون ساز درونی و کانون سازی از درون و برون به تقابل شناختی بین دانش محدود و نامحدود می‌انجامد. کانون ساز دانای کل، دانش بی حد و حصری درباره‌ی جهان داستانی، به ویژه شخصیت‌ها دارد. گستره‌ی دانش او به حال مربوط نمی‌شود و همه زمانی است و در عین حال می‌تواند به درون ذهنیت کانون شونده‌ها نیز نفوذ کند. او ادعا می‌کند از ذهن و جان شخصیت‌ها آگاه است و همان طور که در داستان‌های روان شناختی معمول است، توصیف دقیق از فرآیندهای ذهنی و احساسات و افکار کانون شونده‌ها به دست می‌دهد. میزان دسترسی راوی- کانون ساز با استفاده از عباراتی مانند «او با خود فکرکرد»، «او در اندیشه بود که»، «می‌دانست که»، «در درون خود احساس می‌کرد»، «به ذهنش خطور کرد» و... نشان داده شده و به خواننده منتقل می‌شود تا به درون شخصیت نفوذ پیدا کرده و وقایع را از درون او گزارش کند. این در حالی است که کانون ساز درونی، بیشتر می‌تواند به درون خود یا تصوری از خود در زمان گذشته و حال دسترسی داشته باشد؛ بنابراین امتیازات کانون ساز برونی را ندارد. برای شناخت این نوع کانون سازی باید در افعال احساسی به کار گرفته شده در متن و الگوهای نحوی مناسب با شخصیت – کانون ساز دقیق شویم؛ بر این اساس تحت عنوان مؤلفه‌ی احساسی میزان عینی و ذهنی بودن و میزان درگیر بودن احساسات کانون سازها را بررسی می‌کنیم. (درپر، ۱۳۹۲؛ ۷۶-۷۵)

کانون سازهای درونی (کانون سازهایی که از درون، دنیای داستانی را مورد کانون

ســـازی قرار می‌دهند) از نظر احساســـی با وقایع درگیر می‌شوند و تصویری سوگیرانه از قضایا و دنیای داســـتان ارائه می‌کنند. فرآیندهای درونی در نهایت به گزارش کانون ســـاز از گفته‌ها و شنیده‌ها پرداخته یا به عبارتی به روایت آن‌ها سمت و سویی خاص می‌دهد و ذهنیت خاصی را به خواننده القا می‌کند. (بیاد و همکار، ۱۳۸۴؛ ۹۸-۱۰۱)

ســـوگیری عاطفی را وی نســـبت به محله زندگی: «ولی پیاده روها لطمه‌ای جدی به عشـــقم می‌زند، آن قدر تنگ و باریک اســـت که نمی‌شود شـــانه به شانه راه رفت». (وفی، ۱۳۹۲؛ ۸)/«ولی این صدا، شبیه هیچ کدام از صداهای این زندگی نیست، انگار از دنیای دیگری می‌آید؛ از همان تکه آسمان خیلی دور. مثل صدای قلب است. ضبط صوت نیســـت. صدا زنده است. صدای دف است... مثل جنینی که در دور تند دوربین کامل شود، به سرعت رشد می‌کنم. بزرگ می‌شوم و از صندلی کنده می‌شوم... چشمانم را می‌بندم و به صدای قلب خودم گوش می‌دهم.» (همان: ۱۲)

ســـوگیری عاطفی راوی نســـبت به گذشته اش: «من هم گذشـــته را دوست ندارم. تأسف آور است چون گذشته مرا دوست دارد. بعضی وقت‌ها مثل جانوری روی کولم سوار می‌شود و خیال پایین آمدن ندارد... برای همین بود که یک شب از آن شب‌هایی که توهم چیره است و صمیمیت باکره، از جانور آویزان شده از کولم برای امیر گفتم. حال گوژپشتی را داشتم که بخواهد راز گوژش را برملا کند.» (همان: ۱۲)/«دنیا خواب بود. ســـایه‌ها روی دیوار می‌رقصیدند. آن‌ها را با روح اشـــتباه می‌گرفتم... سایه‌ها مال هر کس بود حال دیگر مال من هستند. صاحبانشان خبر ندارند که سایه‌ای داشته‌اند و خبر ندارند که سایه‌هایشان را از روی دیوار برداشته، حبس کرده ام و آن‌ها را با خود به هر جایی می‌برم... بعضی وقت‌ها از دســـت آن‌ها خســـته می‌شـــوم. می‌خواهم آن‌ها را به صاحبانشـــان برگردانم ولی دیگر این کار امکان ندارد. (همان: ۵۲)/«فکر می‌کنم دندان‌هایـــم را نه، خنـــده ام را خراب کرده اند. برای همین وقت گریه معذب نیســـتم

ولی وقت خندیدن، غیر ممکن است کسی که مقابلت نشسته به دندان‌هایت کمتر از حرف‌هایی که می‌زنی توجه کند.گذشته ویران است و کمک نمی‌کند. خانه فقیر است.» (همان: ۹۶)/-زیر زمینی که درخواب‌هایم می‌بینم پنجره ندارد. ولی زیر زمین خانه‌ی آقاجان پنجره داشت؛ چهار پنجره کوتاه و کوچک. زیر زمین خانه‌ی خاله محبوب فقط یک پنجره داشت که از حیاط دیده می‌شد (همان: ۵۱)/-«من می‌ترسیدم از تاریکی، از زیر زمین، از سایه‌ها، از عمو قدیر و حتی از مامان و خاله محبوب هم. برای همین صدام در نمی‌آمد. صد جور بازی در می‌آوردم که دیده نشوم. یواش یواش از چشم خودم هم پنهان شدم و یک روز مجبور شدم از خود بپرسم کی هستم.»(همان: ۴۶)

سوگیری عاطفی راوی نسبت به همسرش:-«کنار امیر دراز می‌کشم. حالا نه برایش زنم، نه مادر، نه خواهر، هیچ ربطی به هم نداریم. نور سرد و سفید تلویزیون مثل نور افکن از خط دشمن به رویمان افتاده و دنبال شناسایی ماست که مثل دو غریبه روی قالی افتاده ایم. به امیر می‌چسبم و شانه‌هایش را محکم می‌گیرم و بر می‌گردد و توی خواب بغلم می‌کند. حالا نه او شوهر است و نه من همسر. نه او مرد است و نه من زن، دو آدمیم تنگ هم و پناه گرفته در هم» (همان: ۹۸)/«لرزه‌های این زندگی را احساس می‌کنم. بوی جدایی را می‌شنوم» (همان: ۱۰۱)/ «درخانه مان جشنی است که فقط من از آن خبر دارم. جشن برای حفظ این لحظه، لحظه‌ای که احتمالاً فردا را نخواهد بود. لرزه را زیر پایم احساس می‌کنم. بوی جدایی را می‌شنوم» (همان)-در خیال امیر را از خانه دور میکنم!او باید برود، به خاطر آینده» (همان:۹۶)/«خبر ندارد که روزی صد بار به او خیانت می‌کنم. روزی صد بار از این زندگی بیرون می‌روم. با ترس و وحشت زنی که هرگز از خانه بیرون نشده است. آرام، آهسته، بی صدا و تا حد مرگ مخفیانه به جاهایی می‌روم که امیر خیالش را هم نمی‌کند. آن وقت با پشیمانی زنی توبه کار، در تاریکی شبی مثل امشب دوباره به خانه پیش امیر باز می‌گردم» (همان:۴۲)/«می‌گوید:

«طلاقــت می‌دهم. من باید بمیرم. دراز بکشــم و بمیرم. دراز می‌کشــم ولی نمی‌میرم» (همان: ۵۰)/-امیر عاشق شده است. عاشق یک زن مو طلایی... می‌خواهم فریاد بزنم. ولی امیر به من نگاه نمی‌کند. به طرف زن برگشته است... با خودم می‌گویم تمام شد. غمی را احســاس می‌کنم که با همه‌ی غم‌ها فرق دارد... تنم به تنش می‌خورد، امیر به رختخوابــم آمــده. بازویم را به کمرش می‌اندازم و ســرم را می‌برم توی خم گردنش. آشــتی بی صدا، بهترین آشتی روی زمین است. امیر دوباره پیش من است. خبر ندارد او را از دســت چه کســی باز پس گرفتــه ام.» (همان: ۵۳)/-«بایــد مغلوب‌تر از همه باشــم که وقتی ســیر می‌شوم ســرم را روی شکم کســی که بیش از همه ازش سیرم بگــذارم و به صدای آب کشــی توی روده‌هایش گوش کنم و تازه، شــرمنده آن همه سیری باشــم.»(همان: ۶۲)/-صورت این مرد خسته و عبوس بازهم نا آشناتر می‌شود. (همان:۹۸)/-«امیر غریبه است و غایب.هر چه هست نمی‌توانست آدم خوشبختی بوده باشد.اگر بود سهمی از آن نصیب ما هم می‌شد.»(همان)

ســوگیری عاطفی راوی نســبت به مادر: «مامان به وقت درد زاری نمی‌کند. زاری اش به پیری مربوط نمی‌شود. وقتی هم که آقا جان مهمان می‌آورد و دستور شام می‌داد صــدای زاری اش توی زیر زمین می‌پیچید. بعد از خانه نشــین شــدن آقا جان زاری مامــان بالا گرفت. انگار حالا دیگر عمدی در کار بــود. صداگزاری نبود. بیزاری بود. نفــت بود. درد بود. مثل جریــان برق بود که از تنت عبور می‌کرد و در جا خون را خشــک می‌کرد. آقا جان به زیر زمین پناه برد و تا آخر همان جا ماند. زاریدن‌های مامــان از درهــا و دیوارها و بدن‌هایمــان عبور کــرد و در خواب‌هایمان هم ادامه یافت.» (همان: ۲۹-۳۰)/-«همان جا در چارچوب در باقی ماندم. شــاید همه چیز شــکل مرســومش را پیدا کند؛ خدا حافظی معمول یک مــادر و دختر از هم، به این عــادت قدیمی دنیا مثل مرهمی که درد را کم می‌کند، احتیاج داشــتم. ولی مامان توی

راه پله ناپدید شــد و پشت سرش را هم نگاه نکرد» (همان: ۲۸)/–«امیر خوب می‌داند من وابســته مامان نیســتم. می‌توانم روزهای زیادی او را نبینم و عین خیالم نباشد.ولی نمی‌داند که همیشــه به او فکر می‌کنم. نمی‌داند که نمی‌توانم به او فکر نکنم. نمی‌داند که مامان حکم یک راز را برایم دارد.»(همان:۳۷)

ســوگیری عاطفی راوی نســبت به خود: «آن همه نور و رنگ و صدا هم نتوانسته اســت چیزی را از دلم درآورد که حالا دارم آن را مثل غذای هضم نشده بالا می‌آورم. حالا می‌فهمم چرا این وقت شب بیرون آمده‌ام. آمده‌ام تا تنها باشم و در تنهایی صدای خودم را بشنوم که قسم می‌خورم قسم می‌خورم که دیگر چسب نباشم. قسم می‌خورم هرگز زن چســبی نباشــم.» (همان: ۹۶)/ «در نقش بچه هم هیچ بودم. حضورم معنایی نداشت.»(همان:۷۹)/ «دوست ندارم خودم را توی آیینه نگاه کنم.»(همان:۸۰)/«گناهانم حالا دیگر یکی دو تا نیســت. روی هم تلنبار شــده و مثل لحاف خیسی آنقدر سنگین است که می‌خواهم آن زیر بمانم. من نه مادرم، نه زنم و نه دخترم. هیچم». (همان:۷۹)

ســوگیری عاطفی راوینسبت به پدرش:«نمی‌داند که حاضرم صد بار پدر چهارشانه و آراســته‌ام را با پدر ژولیده اش عوض کنم. اگر چه دیگر دیر شــده اســت. نمی‌شود مرده‌هــا با هم عــوض کرد.» (همان: ۴۹)/–«برای آقاجان یــک پادوی کوچک خانگی بودم.مرا فقط وقت پاک کردن کتش از شوره سر، باد زدن منقل، آوردن زغال و گرفتن ناخن‌هــا و در آوردن جوراب‌هایــش می‌دید.بچه برای او مثل نقــش روی قلیان بود. همیشه قلیان نقش دار را به قلیان ساده ترجیح می‌داد.»(همان:۸۰)

جنبه ایدئولوژیکی: در سبک پژوهی انتقادی داستان و رمان، «جنبه‌ی ایدئولوژیکی مهم‌ترین وجه بررســی کانون‌ســازی به عنوان یک مؤلفه‌ی سبکی است. این جنبه به جهان‌بینــی و نگــرش کلی کانون ســازمی‌پردازد و به کمک برخــی از ابزارهای زبان شناسی، چگونگی بیان ایدئولوژی را در متن بررسی می‌کند. (درپر، ۱۳۹۲؛ ۷۷–۷۶) از

این رو در این مقاله لازم است علاوه بر مؤلّفه‌های روایی که پیش‌تر آن‌ها را بررسی کردیم، خرد لایه‌های متنی را نیز مورد بررسی قرار دهیم. منظور از خرد لایه‌های متنی در این پژوهش خرد لایه‌های بلاغی، واژگانی و نحوی است.این بررسی بدین منظور انجام می‌گیرد که در یابیم چگونه نظام عقاید و تلقی راوی از زندگی و جایگاه زنان یعنی همان جنبه ایدئولوژیکی در سه سطح بلاغی، واژگانی ونحوی بازتاب یافته است. در خصوص بررسی خرد لایه‌های بلاغی که شامل مباحثی چون پیوستگی و انسجام، تقابل، استعاره و طنز است، به تقابل بر می‌خوریم. همان گونه که پیشتر اشارتی رفت تقابل با بسامد بالا در این رمان به کار رفته است:

«من همیشه خوش‌تیپ‌ترین پیرها را انتخاب می‌کنم. دلم نمی‌آید طاس و کور مکوری را نشان بدهم و بگویم این آینده‌ی توست. پیرمرد من آنقدر خمیده نیست که نتواند نوک درختان را ببیند. شانه‌هایش اگر چه نحیف‌اند ولی در نگاهش حتی از پشت عینک ته استکانی – هنوز هم برق علاقه و کنجکاوی دیده می‌شود. ولی امیر پیرزنی را که به پاکت کاغذی کهنه و مچاله می‌ماند نشانم می‌دهد و می‌گوید: «بیست سال بعد تو». (همان: ۹)/«این جا نهمین خانه‌ای است که به آن نقل مکان کرده‌ایم و احساس داریم که در هیچ کدام از اسباب کشی‌های قبلی را نداشته‌ایم. امیر عارش می‌آید این احساسات را داشته باشد چه برسد به اینکه بخواهد از آن چیزی بگوید. ولی من دلم می‌خواهد از خانه مان حرف بزنم. خانه‌ای که در آن مستأجر هیچ صاحب خانه‌ای نیستم». (همان: ۱۰)/«احساس آزادی می‌کنم و از آن حرف می‌زنم ولی امیر اجازه نمی‌دهد کلمه‌ی به این مهمی را در مورد چنین حس‌های کوچک و ناچیزی به کار برم». (همان)/تقابل راوی با مادرش: «من چسبم، مامان نچسب است...» (همان: ۹۵)مهم‌ترین تقابل، تقابل راوی با خودش است با من درونی اش که مدام او را به چالش می‌کشد. او در عین نفرت از امیر، او را مورد لطف و نوازش قرار می‌دهد

که برای لحظه‌ای خواننده را دچار شــک و تردید می‌کند. /«می‌گویم ســیر شدم... امیر می‌گویــد از چــی؟ از همه چیــز، از این زندگــی... از این خانه، از ایــن جمعه‌ها... می‌خواهــم بگویم: «از تو«... نمی‌گویم. گفتن ایــن کلمه همه چیز را به هم می‌ریزد. به تلافی بر زبان نیاوردنش. خودش را از هر طرف به دیواره‌های سرم می‌کوبد «تو، تو، تو» (همان: ۵۹–۵۸)/«از این که این همه از او ســیرم احساس گناه می‌کنم.ای بر پدر این احساس که هر جا می‌روم با من می‌آید و از خواهر به من نزدیک‌تر است... فکر می‌کنم من همیشــه آدم‌ها را به اشتباه می‌اندازم. امیر به خیالش هم نمی‌رسد که اینقدر از او سیر شده باشم». (همان: ۵۹)

در کلی‌تریــن حالت می‌توان گفت: ایدئولوژی حاکم بــر رمان «پرنده‌ی من»، بیان نوعی تقابل بنیادین اســت. راوی در این رمان با اکثر شــخصیت‌های داستان در تقابل است. تقابل با امیر (همسر راوی)، تقابل با مادر، شهلا و دیگران و مهم‌تر از همه همان گونه که گفته شد تقابل راوی با خود درونی اش است و این تقابل در طول رمان، منجر به تک گویی‌هایی می‌شــود که از درون پر از درد و انزجار راوی ســر بر می‌آورد و از خلال این تک گویی‌ها می‌توان به تلقی کلی راوی از زندگی وزاویه‌ی دید اوپی برد.

راوی زنی اســت گرفتار آمده در چنبره‌ی وابســتگی‌ها وتعلقاتش.از ســوی دیگر، همسر راوی مردی است که دوست دارد برای ساختن آینده‌ای بهتر به خارج از کشور ســفر کند و وابستگی و تعلق چندانی به زندگی اش ندارد. اما راوی به شدت، وابسته به همســرو فرزندانش اســت و نمی‌تواند دوری امیر را تاب بیاورد. در نهایت امیر در رســیدن به خواســته‌اش تا جایی پیش می‌رود که راوی از وی ســیر می‌شود و زنی از درون راوی فریاد برمی‌آورد که باید رها شــد، او در پایان رمان، به جایگاهی می‌رســد که می‌تواند دنیایی خالی از امیر را برای خود تصور کند.

تقابل راوی با خود یکی از قابل تامل‌ترین قســمت‌های رمان اســت. راوی در ظاهر

زنی سنتی است که مهم‌ترین مشغله و دغدغه اش، خانه، همسر و فرزندانش هستند اما در باطن زنی اســت که نمی‌تواند این همه فشــار و سختی را تاب بیاورد و دوست دارد از این زندگی رها شــود و زندگی دیگری برای خود بسازد اما از ابراز این خواسته شرم دارد و حس می‌کند که با داشتن این افکار به همسر و فرزندانش خیانت می‌کند. جایگاه پایین زن در این رمان بیش از همه در تقابل با امیر، نمایان می‌شــود. زبان نویسنده برای بازنمایــی این تقابل، زن را در جایگاهی متزلزل نشــان می‌دهد. ایــن جایگاه متزلزل به نظام فکری راوی جهت می‌دهد وحتی چه گفتن او وچگونه گفتن او را ســازمان دهی می‌کند.بر طبق نمونه‌هایی که پیشــتر آمد، راوی در مقام یک زن نخست در تقابل با امیر به این نتیجه می‌رسد که ماهیتی چسبی دارد.اطلاق چنین صفتی، به خود، نشانگر میزان نارضایتی راوی از نقش و موقعیت و تعلقات خویش است.همین دیدگاه، زبان راوی را در جای جای رمان تحت تاثیر قرار می‌دهد. به واقع سعی راوی بر ان است که موقعیت متزلزل ونابرابر وهراس آور زن ایرانی را به او یاد آور شــود و این که تنها راه رهایی از این موقعیت قطع تعلقات ورسیدن به هویتی مستقل و یگانه است.

طنز نیز یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های بلاغی این رمان اســت که از همان نخســتین جمله کتاب دیده می‌شود:اینجا چین کمونیست است... یا از قول مادر راوی می‌خوانیم: "یک روز من را به پدرت دادند. فکر کردم لابد بابای دومم است و من باید این دفعه دختر او باشم. یک نفر یک مشت به پهلویم زد و گفت پدرت نیست، شوهرت است. ازآن به بعد هر وقت مشــت می‌خــوردم می‌فهمیدم اتفاق مهمی افتــاده." (همان:۳۹) این بیان دلنشــین در سراسر کتاب جریان می‌یابد اما با پیشرفت داستان، همراه با رفتن امیــر و افســردگی راوی، طنز رنــگ می‌بازد و جای خود را به لحنی ســنگین وغمبار می‌دهد.

استفاده از تصاویر ادبی بکر وبدیع نیز از دیگر ویژگی‌های لایه بلاغی اثر به حساب

می‌آید گویی راوی با اســتفاده از این تصاویر، از ابعاد ناشــناخته زندگی خویش پرده بر می‌دارد.نگاه کنید به این توصیفات که با تصاویر ملموس و تشــبیهات خاص ارائه شــده اســت: «آقای‌هاشمی دختر چهارده ســاله‌اش را زیر شلاق گرفت و فحش‌هایی که معجونی از چند زبان بود، مثل ســنگ‌ریزه‌هایی تــوی حیاط خلوت ما ریخت.»(۷) یا "سکوتم مثل لباس پشمی تنگی در هوای گرم اذیتم می‌کرد." (۲۸)

در بررســی خرد لایه‌ی واژگانی با واژگان عامیانه مواجهیم که در این رمان فراوان به آن‌ها اشــاره شده است. که از زبان شــخصیت‌های داستان است:«باید بروم آن جا»، «آن جا کدام گوری اســت؟»، «تو را کدام قبرســتان ببرم آخــر؟» (همان: ۹۲)/«قبل از عمل بهتر اســت چند دســت لباس برای خودت بخری و این لباس‌های عهد ساسانی را در بیاوری.»(همان:۳۷)/«امشــب مامــان در عرض یک ســاعت بیشــتر از ده بار به دستشــوئی رفت و زاری کرد». (همان: ۲۵)/"بالای سرشــان عزا نگیرید.هرکس نداند فکر می‌کندخدای ناکرده بچه‌ها ناخوش‌اند.(همان:۷۸)/"حالا چرا جنی شــدی. ما چه گناهی کرده‌ایم شــوهرت گذاشــته رفته".(همان:۷۹)به‌کارگیری واژگان عامیانه ولحن عامیانه در صمیمیت زبان اثر موثر افتاده اســت، این امر سبب می‌شود خواننده دریابد شــخصیت‌های رمان از جنس آنانند و در نهایت همین امر ســبب احســاس همذات پنداری می‌گردد.

سطح نحوی:

امیر اغلب از جملات عاطفی اســتفاده می‌کند و این نشانگرآرزوی دیرینه او برای سفراست: می‌روم کانادا و خلاص (وفی، ۱۳۹۲؛ ۲۰)

آخ، قربان آن تیغ‌ها بروم. یک بار دیگر از آن جا رد بشــوم تمام اســت. پشت سرم را هم نگاه نمی‌کنم. (همان)

مـادر راوی بـه طور معمول از جملات منفی اسـتفاده می‌کند که می‌تواند نشـانه ناسازگاری و بهانه‌جویی او باشد.

نباید کشک قاطی آش می‌کردی، فشارم بالا رفته. (همان: ۲۵)

«به آن خدا بیامرز رفته ای. دو کلمه با آدم حرف نمی‌زد». (همان: ۲۷)

خود راوی از جملاتی استفاده می‌کند که با «فکر کردم»، «گویا» و... شروع می‌شوند ویا جملات سوالاتی که نشانه‌ی سردرگمی راوی و تلاش او برای پی بردن به جایگاه متزلزل خویش اسـت: فکر کردم سکوت من گذشـته دارد. به خاطر آن بارها تشویق شـده ام. (همان: ۲۵)/امیر کجاست؟ شاید لابلای تیغ زارهاست یا جایی در آن طرف دنیا. نمی‌دانم. اما دیگر در این خانه نیسـت. رفته است. (همان: ۲۲)/"راست می‌گوید. مـن از کجا می‌دانم؟مگر چند بار منـزل عوض کرده‌ام. از کجا می‌دانم در یک زندگی دیگر چگونه می‌شـوم"(همان:۸۳)/ حس می‌کنم که نباید حرف بزنم.اعتمادش ناقص اسـت."(همان)/ یکباره می‌ایستم.یعنی من همانی شـده‌ام که می‌خواستم؟(همان:۸۵)/ "آینده تاریک اسـت. بسـیار تاریک. تنها راه نجات کار من است.آن هم وقتی جوانم، نیرو دارم، انرژی دارم. راه دیگری نیست. باید بروم. (همان:۸۷)

وجـود جملات متضاد نیز، شـخصیت تنها و در تقابل قرارگرفتـه با همگان را به خوبی ترسـیم می‌کند. به گونـه‌ای که وجود این جملات متضاد، درون پرآشـوب و شـخصیت در نوسان او را به نمایش می‌گذارد. شخصیتی که هنوز نمی‌داند به کدامین آوای زندگیش گوش بسپارد:

مـادر شـهلا می‌گوید: «مرد نباید زن و بچه‌های کوچکـش را تنها بگذارد و برود» ولی مادر مـن می‌گوید: «سـرخـر هر چـه دورتر، زندگی هـمان قدر بی دردسـرتـر.» (همان: ۱۲۲) مادر شـهلا می‌گوید: «زنی که حقوق یا درآمدی دارد احتیاج به شـوهر ندارد»ولی مادر من می‌گوید: «هیچ چیز نباشد، اسم شوهر روی آدم باشد، بهتر است...»

(همان)/مادر شهلا زن بی فکری است که به این سن رسیده است و یک ریال اندوخته نــدارد. (همان: ۱۲۳) مادر من پس انــدازی دارد که هیچ کس از مقدار واقعی آن خبر ندارد. (همان)/ مادر شــهلا زنی اســت که همه جور بدبختی را تاب آورد و تا آخر به مردش وفادار ماند ولی مادر من بیش از هر کس به خودش وفادار ماند. (همان)

میزان قطعیت متن: متن با قطعیت پایینی بیان شــده اســت. استفاده از ساخت‌های وجه اخباری و جمله‌های امری جز در یک مورد از سوی راوی دیده نمی‌شود. «خانه را نمی‌فروشــی. از صدای خودم خوشــم می‌آید. نه می‌لرزد. نه نگران اســت. مطمئن اســت.» (همان: ۱۴) راوی زنی مردد و منفعل اســت واز این رو جملات او نمی‌تواند قطعیت بالایی برخوردار باشد.

نتیجه‌گیری: وضعیت و جایگاه زن در جامعه‌ی سنّتی و مردسالار مهم‌ترین مضمونی اســت که در این رمان مطرح شــده اســت. حاکمیّــت گفتمان مردســالاری بر جامعه محدودیّت‌های زیادی را برای جنس زن به‌ویژه زن خانه‌دار ایجاد کرده است. قدرتی که این گفتمان به مرد اعطا می‌کند، او را سلطه‌گر می‌سازد و زنی که یارای مقابله با این سلطه را ندارد، لاجرم در حالت ناآگاهی به سر برده، منفعل و سلطه‌پذیر می‌شود.

بی‌توجّهــی مرد به زن، نداشــتن مراوده‌ی کلامی بــا او و به‌تبع آن، بیگانگی زن و مرد، تنهاشدن زن و سرانجام جدایی عاطفی دو زوج که بسیار حادتر از جدایی رسمی و قانونی اســت، پیامدهایی هستند که در نتیجه‌ی غلبه‌ی مردسالاری به وجود می‌آیند و نمودهای این امر را در این رمان می‌بیبینیم.

در چنیــن جوامعی که رمان پرنده‌ی من ترســیم گر آن اســت ، جبــر فرهنگی و اجتماعی زن را به‌ســوی ازدواج پیش می‌راند. زنی که در دامان مادری قربانی پرورش یافته و شــیوه‌ی مقابله را نیاموخته اســت، خود در برابر همســر رفتاری منفعلانه در پیش می‌گیرد و بدین ترتیب سرگذشت شوم مادر تکرار می‌شود. گاه زن در جامعه‌ی

سنّتی بعد از ازدواج در نظر خانواده‌ی خود نیز بیگانه می‌شود. زن که امید داشته با پیوند زناشویی شخصیت و هویتی مستقل بیابد، از زیر سایه‌ی پدر به زیر سایه شوهر لغزیده است. همسر که قرار بوده یار و همراه دلبند او باشد، به زودی رنگ عوض می‌کند: «وقتی از من سیر می‌شود شکمم او را به یاد طبل و پاهایم او را به یاد شتر می‌اندازد. بعضی وقت‌ها به شکل نهنگ در می‌آیم و آخر سر تبدیل به همان خرس قطبی می‌شوم.»(همان: ۶۰)

اما این تمام ماجرا نیست. نظامی که به بهای مسخ فردیت زن، مسئولیت شوهرداری و بچه‌داری را به او واگذار کرده، برای او به عنوان همسر و مادر نیز کمترین حرمتی قایل نیست و پیوسته فداکاری و ایثار بیشتری از او انتظار دارد: «گناه از من است. گناهانم حالا دیگر یکی دو تا نیست. روی هم تلنبار شده و مثل لحاف خیسی آنقدر سنگین است که می‌خواهم آن زیر بمانم. من نه مادرم، نه زنم و نه دخترم. هیچم. از عهده هیچ کدام از نقش‌هایی که به من داده‌اند، برنمی‌آیم. در نقش بچه هم هیچ بودم. حضورم معنایی نداشت. مادر مرا به عشق پسر به دنیا آورده بود و دختر از آب درآمده بودم.» (همان:۷۹)

همسر راوی خواهان ایجاد تغییر در زندگی است و می‌کوشد تا زن را به‌اجبار با خود همراه کند. گاه برای ترغیب زن به حرکت، وقایع تلخ بیرونی را به او یادآوری می‌کند و در حالی‌که خود یکی از عوامل ماندن زن در خانه است، او را به‌سبب بی‌خبری از این اتفاقات مؤاخذه می‌کند. (همان: ۱۰۴). تحلیل گفتارها و اندیشه‌های این شخصیّت ما را با قوانین گفتمان مردسالاری که در اعماق ضمیرش ریشه دوانیده‌اند، آشنا می‌کند. طبق یکی از این قوانین، زن چندان اختیاری در زندگی زناشویی ندارد و در حکم دارایی مرد به شمار می‌رود. این دیدگاه زن را تا حدّ یک شیء وابسته به مرد تنزّل می‌دهد. زنی که مردش را همراهی نکند، شایسته‌ی همسربودن نیست. فرزندان نیز در

هنگام بروز سختی‌ها متعلّق به زن هستند. (همان: ۷۷)

تقابل نگرش زن و مرد را با توجّه به این قسمت به‌روشنی می‌توان دریافت: «خدایا من مالکم. مالک. این کلمه گنده‌ام کرده است. دیگر مفلوک نیستم. دیگر دربه‌در نیستم... تا مدّت‌ها افسون این تک‌کلمه با من است. باورم نمی‌شود یک کلمه بتواند چنین کاری با آدم بکند... «می‌شنوی چه می‌گویم؟ خانه را می‌فروشم. پولش را لازم دارم...» (همان: ۱۳–۱۴). تفاوت‌های زبانی این دو شخصیّت ناشی از وضعیت آنها در جامعه است.

داریوش آشوری دراین‌باره می‌گوید«اثرگذاری ساختارهای اجتماعی و نگره‌ها و نظام‌های فرهنگی در زبان تا بدانجاست که در برخی جامعه‌ها کاست‌های گوناگون به زبان‌های گوناگون سخن می‌گفته‌اند؛ همچنان‌که در بسیاری جامعه‌ها، طبقاتِ اجتماعی یا زنان و مردان، در مقامِ جنسیت‌های فرادست و فرودست، آهنگ و لهجه‌ی ویژه‌ی سخن گفتن خود و واژگان ویژه‌ی خود را داشته‌اند، گاه تا حدِّ زبان‌های جداگانه.» (آشوری، ۱۳۸۶: ۲۴)

در کل می‌توان گفت تک تک لایه‌های این رمان چه در سطح کلان لایه‌ها و چه در سطح خرد لایه‌ها ایدئولوژی وقدرت حاکم را به درستی بازنموده‌اند در گام نخست کانون سازی از درون به نویسنده این اجازه را داده است که نگاه خویش را به مسئله‌ی زن و جایگاه زنان در جامعه‌ی مردسالاری به درستی وبدون محدودیت نشان دهد. بسامد ودیرش رویدادهای رمان نشانگر تاکید نویسنده است بر بی هویتی زن ایرانی که خود را به عنوان موجودی مستقل باز نشناخته است.

رمان با یک جمله‌ی گزارشی آغاز می‌شود؛ گزارشی از محلّه و سپس خانه (وفی، ۸۷: ۷). راوی در فصل اوّل محله‌ای را که خانه در آن واقع شده است، توصیف می‌کند، در فصل دوم خانه را و در فصل سوم صحبت از فروش این خانه که کمتر از

یک سال در آن سکونت داشته‌اند، به میان می‌آید.

خانــه‌ی راوی آپارتمانــی کوچک در محلّه‌ای قدیمی اســت که حتّی آســمان را از او دریــغ می‌کند. دیوارها او را در محاصره گرفته‌اند و نگاهش به دیوار ســیمانی حیاط‌خلوت ختم می‌شــود. آمدن به کنار پنجره تنها راه باخبر شــدن از رویدادهای بیرونــی و دیــدن زیبایی‌هاســت؛ حضور همیشــگی زن در آشــپزخانه، حس بودن همیشــگی در این جایگاه را در عمق وجود او نهادینه کرده اســت. تا جایی که زن حتّــی در خیال نیز خود را در این مکان قرار می‌دهد و به مرگ خود در همین مکان می‌اندیشد (همان: ۶۳)؛ و زیرزمین که سی و هفت مرتبه در رمان تکرار می‌شود، در انتهای راهی قرار دارد که این زن در خیال، رؤیا و مرور خاطرات خود برای رسیدن به خودشناسی می‌پیماید. (همان: ۱۳۸)

تکرار این نشانه‌های مکانی بیانگر نقش کلیدی آنها در ساختار داستان هستند. این نشانه‌ها از یک طرف، بر اهمّیّت مکان برای راوی تأکید دارند و از طرف دیگر، فضای داستانی را که فضایی زنانه است، منعکس می‌سازند؛ چراکه مکان و شخصیّت‌های آن یکدیگر را بازنمایی می‌کنند. در اینجا تناقضاتی که با هجوم مدرنیته به جامعه‌ای سنّتی، هم در رفتار و کنش انسان‌ها و هم در بافت و فضای شهر، به وجود آمده، قابل توجّه اســت. به گفته‌ی راوی، «محلّه مثل جعفر عشقی شده است که عینک آفتابی می‌زند و موهایش را به بالا شانه می‌کند، ولی کفش‌هایش همیشه پاره است» (وفی، ۱۳۸۷: ۸)

نامشــخّص بودن شهر وقوع داستان نیز حاکی از عمومیّت داشتن مشکلاتی است که امروزه در جوامع شــهری گریبان‌گیر انســان‌ها شده است.شخصیّت‌های داستانی در خلأ زندگی نمی‌کنند. همه‌ی آنها پس‌زمینه دارند؛ مهم‌ترین تمهید نویسنده برای ترسیم چهره‌ی آنها مقایســه است دید جزنگر ودرشت نمای نویسنده زندگی یک زن را، محور حوادث داســتانی قرار گرفته است. شــخصیّت اصلی این رمان، زن خانه‌دار بی‌نام و نشانی است

و همیـــن بی‌نـــام بودن بر بی‌هویّت بودن او دلالـــت دارد. از خلال تک‌گویی‌های راوی و بازگشت‌های مکرّر او به گذشته، دوران کودکی‌اش نیز برملا می‌شود. هنگام تولّد او، همه منتظر فرزند پسری بودند؛ بنابراین، از همان دوران خردسالی نقش پسر را برای پدر ایفا و جای خالی فرزند را برای خاله‌اش پر کرده و در خانه‌ی او مورد آزار جنســی قرار گرفته است. به‌سبب سکوت و رازداری‌اش تحسین شده، مادر بارها او را تنبیه کرده و در نتیجه، از همان دوران، به گریه‌ی بی‌صدا پناه برده است. ترس از زیرزمین و هر آنچه در کودکی با این مکان پیوند داشــته اســت، در وجود او جای‌گیر شده و او را حتّی از نگاه خودش پنهان داشته است: «من می‌ترسیدم از تاریکی، از زیرزمین، از سایه‌ها... صدجور بازی در می‌آوردم که دیده نشــوم. یواش‌یواش از چشــم خودم هم پنهان شدم و یک روز مجبور شــدم از خودم بپرسم کی هســتم. با این گم‌گشتگی، بزرگ شدم. گم‌گشتگیِ عمیقی که پیداشدنی در کار نبود» (همان: ۴۶). او در زندگی پیوسته در پی اجرای نقش‌هایی بوده که به او محوّل شده است. پس از ازدواج نیز عدم همراهی همسر حسّ تنهایی و سرخوردگی را در درونش تشــدید می‌کند. اســتفاده از صنعت تک‌گوییِ درونی تنهایی و بی‌مخاطب بودن او را بهتر نشــان می‌دهد. گفت‌وگوی درونیِ او باز تنهایی‌اش را شــدت می‌بخشد. تکرار جمله‌ی «من وجود ندارم» در سراسر داستان، اندوه زن را به‌خاطر دیده نشدن آشکار می‌ســازد (همان: ۶۸). در این میان ترس از رهاشدن هم به درونش رخنه می‌کند. زن که تاکنون در دنیایی انباشته از تناقض و رنج زیسته است، قادر به تصور جهانی یکدست و خالی از تضاد و تناقض نیســت و می‌ترســد مبادا امکانات موجود را هم از دست بدهد؛ ازاین‌رو، تغییر را نمی‌تواند بپذیرد. ســیمون دوبووار دراین‌باره می‌گوید:«اصولاً زن چون هرگز طعم آزادی را نچشیده است، به رهایی اعتقاد ندارد. به نظر او، تقدیری مبهم که قد برافراشتن در برابر آن کاری ناشی از خودبینی است، دنیا را اداره می‌کند. راه‌های خطرناکی را که می‌خواهند زن را وادار به پیمودن آنها کنند، خود او نگشوده است. طبیعی است که

زن، خود را با شوق و شور در آنها نیفکند. زن اگر راه آینده به رویش گشوده شود، دیگر به گذشته چنگ نمی‌افکند» (دوبووار، ۱۳۷۹، ج۲: ۵۱۰).جدایی عاطفی زن و شوهر، از طرز تلقّی آنان از آینده‌ی یکدیگر در پارک روشـــن می‌شود؛ راوی همیشه سرزنده‌ترین پیرها را انتخاب می‌کند، ولی همسرش، پیرزنی را که به پاکت کاغذیِ کهنه و مچاله‌ای می‌ماند، نشانش می‌دهد و می‌گوید «بیست سال بعدِ تو» (وفی، ۱۳۹۰: ۹). غلبه‌ی حسّ ناتوانی در جدایی از مرد و اداره‌ی امور خانه و فرزندان به‌تنهایی، در «نمی‌توانم»های مکرر او حتّی در دنیـــای خیـــال هم نمود می‌یابد (همان: ۶۵). در این شـــرایط زن به خود و زندگی‌اش نگاهی دوباره می‌اندازد و این نگاه همه‌جانبه او را به اتخاذ شیوه‌ای نو رهنمون می‌کند. به زیرزمین ذهنی خود بازمی‌گردد و با آن (خود و گذشته‌اش) آشتی می‌کند. در فصل آخر همین خودآگاهی باعث متفاوت دیدن محیط زندگی نسبت به فصل اوّل می‌شود. راوی در فصل پایانی داســـتانش به کوچه‌ی جدیدی پا می‌گذارد: «این کوچه هیچ شـــباهتی به کوچه‌های دیگر این خیابان ندارد. درخت دارد و بوی خوبی می‌دهد. بوی یاس، بوی رُز، بوی برنج تازه‌دم‌کشیده. پنجره‌های خانه‌ها بزرگ‌اند و لوسترهاشان از پشت پرده‌های تور پیداست» (همان: ۱۴۰).در پایان باید گفت جهت‌گیری عاطفی نویسنده نسبت به مساله‌ی زن ودغدغه‌ها ومشـــکلات زنان امری اســـت که در همان نگاه نخســـتین به رمان اشکار می‌شود.نویسنده قصد آن دارد که سمت وسویی خاص به ذهنیت خواننده دهد وخواننده را با نگاه ودرنگ خاص خویش به تامل وادارد.

فهرست منابع فارسی

۱. آشوری، داریوش (۱۳۸۶)، زبان باز، پژوهشی درباره زبان ومدیریت، تهران، نشر مرکز

۲. بهار، محمد تقی. (۱۳۸۶)، «سبک‌شناسی»، تهران: انتشارات زوار، ج اول، چاپ دوم.

۳. بیاد، مریم و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴). «کانون سازی در روایت»، پژوهش‌های ادبی، ش ۷، صص ۱۰۸-۸۳.م

۴. بووار، سیمون دو، (۱۳۷۹)جنس دوم، ترجمه قاسم صنعوی، تهران، توس

۵. تراد گیل، پیتر. (۱۹۸۱ م). «زبان شناسی اجتماعی»، ترجمه محمد طباطبایی، تهران: نشر آگه، ۱۳۷۶.

۶. درپر، مریم. (۱۳۹۳). «رده بندی و آسیب شناسی پژوهش‌های سبک‌شناسی فارسی و راه حل‌های پیشنهادی»، فنون ادبی (علمی - پژوهشی)، سال ششم، شماره ۱، (پیاپی ۱۰)، صص ۱۴۹-۱۲۹.

۷. درپر، مریم (۱۳۹۲). «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان»، مجله جستارهای زبانی، د ۵، ش ۶ (پیاپی ۲۱)، صص ۹۴-۶۵.

۸. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). «شعر بی دروغ شعر بی نقاب»، تهران: انتشارات علمی.

۹. سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). «نشانه شناسی کاربردی»، تهران: نشر علم، ویراست دوم.

۱۰. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). «انواع ادبی»، تهران: انتشارات فردوس، چاپ دهم (ویرایش سوم).

۱۱. ----------. (۱۳۹۳). «کلیات سبک‌شناسی»، تهران: میترا، چاپ چهارم.

۱۲. غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۱). «سبک‌شناسی شعر پارسی»، تهران: حامی.

۱۳. غیاثی، محمد تقی. (۱۳۶۸). «درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری». تهران: شعله اندیشه مهناز.

۱۴. فتوحی، محمود. (۱۳۸۸). «سبک‌شناسی ادبی سرشت سخن ادبی، برجستگی و شخصی سازی زبان». فصلنامه زبان و ادب پارسی، شماره ۴۱، صص ۴۰-۲۳.

۱۵. ----------. (۱۳۹۱). «سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها»، تهران: سخن.

۱۶. فرکلاف، نورمن. (۱۹۸۹ م). تحلیل انتقادی گفتمان، گروه مترجمان، ویراستاران: محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز تحقیقات رسانه‌ها. ۱۳۷۹ ش.

۱۷. کالوه، لویی ژان. (۱۹۹۶ م). «در آمدی بر زبان شناسی»، ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نقش جهان، ۱۳۷۹ ش.

۱۸. میر صادقی، میمنت (ذوالقدر). (۱۳۷۶). «واژه نامه هنر شاعری»، تهران: نشر کتاب مهناز.

۱۹. وفی، فریبا. (۱۳۹۲). «پرنده‌ی من»، تهران: نشر مرکز. چاپ پانزدهم.

منابع انگلیسی

1. Simpson, Paul. (1993). Language, Ideology and point of view. London, Routledge.

2. Van Dijk, Teun A. (2003). Ideology and discourse: A Multidisciplinary Introduction Internet course for the oberta de catalunya (UOC), Ariel, Barcelona, http://www.discourses.org.

خوارق عادات در بهین‌نامه فردوسی با تکیه بر صنعت ادبی اغراق