لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان

مریم درپر*

دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

دریافت: ۹۲/۳/۱۱ پذیرش: ۹۲/۸/۲۸

دوماهنامهٔ جستارهای زبانی
د۵ ، ش۵ (پیاپی ۲۱)، بهمن و اسفند ۱۳۹۳، صص۶۵-۹۴

چکیده

محمد تقی بهار با انتشار *تاریخ تطوّر نثر فارسی* (۱۳۳۱) آغازگر سبک‌شناسی تاریخی در ایران است و شیوهٔ وی تا به امروز ادامه یافته است. برای خروج از وضعیت رکودی که سبک‌شناسی نثر فارسی بدان دچار است، یکی از راه حل‌هایی که در این مقاله پیشنهاد می‌شود، به‌کارگیری شاخه‌های جدید سبک‌شناسی و بازیابی ابزارهایی مناسب برای تجزیه و تحلیل متون فارسی است. به منظور برداشتن گامی در این‌باره، در مقالهٔ حاضر سبک‌شناسی انتقادی را به‌عنوان یکی از شاخه‌های جدید، مورد توجه قرار می‌دهیم و به‌طور خاص به لایه‌های سبکی قابل بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان می‌پردازیم.

پرسش اساسی‌ای که پژوهش حاضر به آن می‌پردازد، این است که در بررسی انتقادی سبک داستان کوتاه و رمان چه متغیّرهای سبکی‌ای را می‌توان مطرح کرد که منجر به کشف ایدئولوژی و رابطهٔ قدرت در متن شود؟

برای پاسخ‌گویی به پرسش ذکرشده، بررسی داستان و رمان را در کلان‌لایه‌های روایی و متنی با تجزیه و تحلیل کانون‌سازی، میزان تداوم کانون‌سازی (کانونی‌سازی متغیر و چندگانه) و جنبه‌های کانون‌سازی (جنبهٔ ادراکی: زمان؛ ترتیب، دیرش، بسامد و مکان؛ دیدی پرنده‌وار و کلی یا دیدی جزئی-نگرانه و درشت‌نما، جنبهٔ شناختی و جنبهٔ ایدئولوژیکی) و نیز خردلایه‌های واژگانی، نحوی، کاربردشناسی و بلاغی را در ارتباط با لایهٔ بیرونی آن (بافت موقعیتی متن) مورد توجه قرار می‌دهیم. با این هدف که به‌کارگیری شاخه‌های جدید سبک‌شناسی در بررسی متون ادب فارسی مورد توجه

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: dorpar90@gmail.com

Archive of SID
www.SID.ir

قرار گیرد. گفتنی است بسیاری از معیارها و مؤلفه‌های سبکی مطرح‌شده در این مقاله را در مطالعهٔ ویژگی‌های سبکی دیگر شاخه‌های ادبیات داستانی: اسطوره، قصه، حکایت و رمانس نیز می‌توان به کار گرفت.

واژگان کلیدی: سبک‌شناسی انتقادی، داستان کوتاه، رمان، مؤلفه‌های سبکی، کلان لایه‌های روایی.

۱. درآمد

محمدتقی بهار با انتشار *تاریخ تطوّر نثر فارسی* (۱۳۳۱) آغازگر سبک‌شناسی تاریخی در ایران است. بعد از وی پژوهشگران بسیاری به شیوهٔ او در زمینهٔ ادبیات فارسی به سبک-پژوهی تاریخی پرداخته‌اند و تا به امروز این شیوه ادامه یافته است. بهار (۱۳٦۹) به روش دوره‌بندی به مطالعهٔ سبک نثر پرداخته و تطور نثر فارسی را بیشتر از جنبهٔ واژگانی (واژگان مهجور و کهنه، واژگان عربی، مترادفات، تکرار واژه‌ها)، تکواژشناسی (پیشوندهای فعلی، پسوند صفت تفضیلی)، نحوی (تقدیم فعل بر متعلقات آن، حذف افعال) و بلاغی (تشبیه و تمثیل، کنایات و استعارات، اطناب و اسهاب، و سجع و موازنه) مورد بررسی قرار داده و دوران سلامت و استحکام نثر و سستی و فساد آن را نشان داده است.

از جمله پژوهش‌هایی که به پیروی از بهار، شیوهٔ سبک‌شناسی تاریخی در آن‌ها به کار گرفته شده و حتی گاه مختصات سبکی، همان مواردی است که بهار جست‌وجو کرده و یافته است، می‌توان به کتاب‌ها و مقاله‌های زیر اشاره کرد:

فن نثر (خطیبی، ۱۳٦٦)، *سبک‌شناسی نثر* (شمیسا، ۱۳۸۰) و فصل هشتم *کلیات سبک-شناسی* (شمیسا، ۱۳۸٦) و مقاله‌هایی مانند « بررسی تحول کارکردهای «را» در ادوار نثر فارسی» (نجفی و آرتا، ۱۳۹۰)، «برخی نمودهای سبکی در نثر فنی با تأمل بر آثار برجستهٔ آن» (حجت، ۱۳۹۰) و «ویژگی‌های زبانی متن دانش‌نامهٔ علایی» (محمودی بختیاری و سرایلو، ۱۳۸۷)؛ به همین دلیل به‌درستی گفته‌اند که بیشتر تحقیقات مرسوم هنوز در اساس مبتنی بر شیوه‌ای است که بهار در کتاب *سبک‌شناسی* خود به کار گرفته است.

برای خروج از وضعیت رکودی که سبک‌شناسی نثر فارسی دچار آن است، در مقالهٔ حاضر سبک‌شناسی انتقادی را به‌عنوان یکی از شاخه‌های جدید مورد توجه قرار می‌دهیم و

www.SID.ir

به‌طور خاص به لایه‌های سبکی قابل بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان می‌پردازیم. پرسش اساسی‌ای که این پژوهش به آن می‌پردازد، این است که در بررسی انتقادی سبک داستان کوتاه و رمان چه متغیرهای سبکی‌ای را می‌توان مطرح کرد که منجر به کشف ایدئولوژی و رابطهٔ قدرت در متن شود؟

هدف پژوهش حاضر این است که به‌کارگیری شاخه‌های جدید سبک‌شناسی در بررسی متون ادب فارسی مورد توجه قرار گیرد؛ چنانکه بسیاری از معیارها و مؤلفه‌های سبکی مطرح‌شده در این مقاله را در مطالعهٔ ویژگی‌های سبکی دیگر شاخه‌های ادبیات داستانی: اسطوره، قصه، حکایت و رمانس نیز می‌توان به کار گرفت.

سبک‌شناسی انتقادی یکی از رویکردهای سبک‌شناسی است که با تجزیه و تحلیل ویژگی‌های سبکی یک متن، چگونگی کاربرد یا شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی در زبان را مورد بررسی قرار می‌دهد و از لحاظ مبانی نظری بر زبان‌شناسی انتقادی[۱] و تحلیل گفتمان انتقادی[۲] تکیه دارد. راجر فاولر را به‌عنوان یکی از اولین و مهم‌ترین مطرح‌کنندگان رویکرد انتقادی می‌توان به شمار آورد؛ او و همکارانش در دانشگاه ایست‌انگلیا به این مسئله پرداختند که چگونه مفاهیم اجتماعی مانند *قدرت* و *ایدئولوژی* در زبان بازنمایی می‌شوند و چگونه زبان بر شیوهٔ فهم ما از جهان اثر می‌گذارد؟ مطالعات فاولر و همکارانش در این زمینه منجر به پدید آمدن شاخهٔ جدیدی به نام زبان‌شناسی انتقادی شد و سپس با نام تحلیل گفتمان انتقادی ادامه یافت و نورمن فرکلاف یکی از مشهورترین کسانی است که در زمینهٔ تحلیل گفتمان انتقادی کار کرده است. گفتنی است، مطالعاتی که در زمینهٔ نقد زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی انجام شده بر مبنای دستور نظام‌مند نقش‌گرای هلیدی صورت‌پذیرفته است.

سپس سیمپسون در مقدمهٔ کتاب *زبان، ایدئولوژی و زاویهٔ دید* به ارتباط بین سبک‌شناسی و زبان‌شناسی انتقادی پرداخته است؛ دو شاخه‌ای که با یکدیگر ارتباط درونی دارند، در دو دههٔ اخیر درخشیده و هر دو از تحلیل‌های زبان‌شناسی برای تفسیر متون استفاده می‌کنند. او نشر کتاب‌ها و مقالات زبان‌شناسی انتقادی و سبک‌شناسی در یک جلد را دلیل بر ارتباط درونی این دو شاخه دانسته است (Simpson, 1993: 2- 8). فاولر و سیمپسون هریک ابزارهایی در تجزیه و تحلیل متن با رویکرد انتقادی ارائه کرده‌اند و سیمپسون ابزارهای

www.SID.ir

مورد نظر خود را در سبک‌شناسی به کار گرفت. سرانجام جفریز (2010) تحلیل گفتمان انتقادی و سبک‌شناسی را به هم پیوند داد (NØrgaard & et al., 2010: 11- 13).

سبک‌شناسی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی (درپر، ۱۳۹۰)، رسالهٔ دکتری نگارنده که با نام *سبک‌شناسی انتقادی* (همو، ۱۳۹۱) به چاپ رسیده است نیز پژوهشی است که همپای کتاب *سبک‌شناسی انتقادی* جفریز در ایجاد پیوند سبک‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی گام برداشته و این توفیق را حاصل نموده که در شمار نخستین پژوهش‌ها در این زمینه باشد. نگارنده دو سال قبل از انتشار کتاب سبک‌شناسی انتقادی لزلی جفریز (2008)، طی دورهٔ مطالعاتی پیشنهادی رسالهٔ دکتری خود، ابزارها و مؤلفه‌های بررسی سبک با رویکرد انتقادی را در ژانر «نامه» گزینش و ارائه کرده و ویژگی‌های سبکی نامه‌های غزالی را در جریان گفتمان طبقاتی- طبقهٔ عالمان دارای تمایلات زاهدانه در مقابل طبقهٔ حاکم- به روش لایه‌ای مطرح نموده است.

مطالعهٔ زبان براساس لایه‌های آوایی، واژگانی، نحوی، معناشناسی و کاربردشناسی از مبانی زبان‌شناسی است و سبک‌شناسان نیز براساس سطوح زبانی به مطالعهٔ سبک پرداخته‌اند؛ از جمله لیچ و شورت در کتاب *سبک در داستان* (۱۹۸۱)، سبک سه داستان کوتاه را در چهار سطح معناشناسی، نحو، نویسه‌شناسی و تأثیرات آوایی بررسی کرده‌اند. سیمپسون نیز در کتاب *سبک‌شناسی* (2004) مطالعهٔ لایه‌های سبکی را اساس کار خود قرار داده است.

بعد از تبیین ویژگی‌های سبکی نامه‌های غزالی (ارائهٔ پیشنهادی پژوهش ۱۳۸۷) به روش لایه‌ای، این روش در سبک‌شناسی فارسی مورد توجه قرار گرفت؛ از جمله مؤلف کتاب *سبک شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها* به مطالعهٔ سبک بر مبنای لایه‌های زبان توجه جدی نشان داد (نک. فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۰۹- ٤۲۳). ایشان در مقدمهٔ کتاب خود می‌نویسد: «بنیاد بخش دوم کتاب را بر لایه‌های زبان نهاده» (همان: ۲۸) و این بخش از کتاب را که حدود نیمی از صفحات آن را دربرمی‌گیرد، ذیل عنوان *سبک‌شناسی لایه‌ای* آورده است[۳].

انجام موفق این شیوه در مطالعهٔ سبک نامه‌های غزالی سبب شد در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان (مقالهٔ حاضر) نیز روش لایه‌ای را به کار گیریم؛ با این تفاوت که داستان را به دو کلان‌لایهٔ روایی و متنی تقسیم کردیم (به اقتضای ژانر مورد مطالعه، یعنی داستان، این سطح‌بندی را انجام دادیم) و بافت موقعیتی را نیز با عنوان لایهٔ بیرونی مطرح

www.SID.ir

کردیم. کانون‌سازی؛ میزان تداوم کانون‌سازی (کانونی‌سازی متغیر و چندگانه) و جنبه‌های کانون‌سازی (جنبهٔ ادراکی: زمان؛ ترتیب، دیرش، بسامد و مکان؛ دیدی پرنده‌وار و کلی یا دیدی جزئی‌نگرانه و درشت‌نما، جنبهٔ شناختی و جنبهٔ ایدئولوژیکی) و خردلایه‌های واژگانی، نحوی، کاربردشناسی و بلاغی از مؤلفه‌هایی است که در سبک‌پژوهی انتقادی داستان مورد توجه قرار داده‌ایم.

در تبیین کانون‌سازی به‌عنوان یک متغیر سبکی از نظریهٔ ژرار ژنت و ریمون کنان در این‌باره استفاده کرده‌ایم. آنچه به‌عنوان لایه‌های سبکی در این مقاله به آن می‌پردازیم را در مقالهٔ دیگری با عنوان «بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه *جشن فرخنده* با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی» (درپر، ۱۳۹۲ب: ۳۹- ٦٥) به‌صورت کاربردی ارائه نموده‌ایم. گفتنی است در بررسی سبک داستان، مؤلفه‌هایی از قبیل شیوه‌های بیان مستقیم و غیر مستقیم، زمان روایت و موتیف‌ها نیز مورد بررسی قرار گرفته شده است (Vide. Simpson, 2004) همچنین با توجه به این‌که کانون‌سازی و زاویهٔ دید را دو روی یک سکه دانسته‌اند (NØrgaard & et al., 2010: 94)، باید از کتاب *زبان، ایدئولوژی و زاویهٔ دید* سیمپسون (1994) به‌عنوان پیشینهٔ این پژوهش یاد کرد.

در پایان مقدمه، لازم است این پرسش مقدر را مطرح نماییم که با وجود مباحث ذکرشده در روایت‌شناسی و تحلیل گفتمان انتقادی چه نیازی به طرح مجدد آن‌ها به‌عنوان لایه‌های سبکی، ذیل شاخهٔ سبک‌شناسی انتقادی است؟

در پاسخ باید گفت که تجزیه و تحلیل کانون‌سازی (مربوط به کلان‌لایهٔ روایی) و خردلایه‌های متنی (عمدتاً مرتبط با مباحث تحلیل گفتمان انتقادی) در سبک‌شناسی انتقادی داستان، راهی است برای نشان دادن سبک گسترش یافته در متن؛ هدفی که در روایت‌شناسی و یا تحلیل گفتمان انتقادی مورد نظر نیست.

۲. لایه‌های سبکی در سبک‌شناسی انتقادی داستان و رمان

اگرچه مسئلهٔ مورد مطالعهٔ سبک‌شناسی عمدتاً «چگونه گفتن» است، ما در سبک‌پژوهی انتقادی داستان به اقتضای گونهٔ مورد مطالعه (داستان و زیرگونه‌های آن) علاوه بر بررسی چگونه گفتن، مطالعهٔ «چگونه دیدن» را نیز مهم دانسته و کانون‌سازی را به‌عنوان یکی از

www.SID.ir

مؤلفه‌های سبکی مورد توجه قرار می‌دهیم. قبل از ورود به طرح مؤلفه‌های سبکی کانون-سازی: میزان تداوم کانون‌سازی (کانونی‌سازی متغیر و چندگانه) و جنبه‌های کانون‌سازی (ادراکی، شناختی و ایدئولوژیکی)، ترتیب، دیرش و بسامد، باید بررسی ویژگی‌های سبکی را در درون بافت موقعیتی (لایهٔ بیرونی) مورد تأکید قرار دهیم و کلان‌لایه‌های متن و روایت را معرفی کنیم و سپس به خردلایه‌های واژگانی، نحوی، کاربردشناسی و بلاغی که «چگونه گفتن» را قابل تجزیه و تحلیل می‌کنند، بپردازیم.

۱- ۲. لایهٔ بیرونی، بافت موقعیتی متن

در رویکرد سبک‌شناسی انتقادی پرداختن به بافت بیرونی به معنای فضا، زمان و مکانی که متن در آن خلق شده و بافت موقعیتی متن که شامل نویسنده؛ مقام و موقعیت اجتماعی، علمی یا سیاسی او، مخاطب؛ مقام و موقعیت اجتماعی، سیاسی و علمی او و نقش و کارکرد متن می‌باشد، ضروری است. زیرا پرداختن به لایهٔ بیرونی رابطهٔ متن را با برون متن برقرار کرده، پژوهشگر را به کشف ایدئولوژی و چگونگی رابطهٔ قدرت در متن می‌رساند و در نهایت سبب دست یافتن به درک و دریافت عمیق‌تر از متن می‌شود[۴].

۲- ۲. کلان‌لایه‌های روایت و متن

صورت‌گرایان روسی اوایل قرن بیستم (پراپ، توماشفسکی و...) روایت را به فابیولا و سوژه تقسیم کرده‌اند؛ تقریباً معادل با اصطلاحات جدیدتر فرانسوی هیستوار و دیسکورس که بنونیست و بارت مطرح کرده‌اند و این اصطلاحات برابر است با آنچه چتمن (در زبان انگلیسی) آن را داستان و کلام خوانده است. داستان مجموعه وقایعی است که اتفاق افتاده است؛ تمامی دیده‌ها و شنیده‌ها و گفته‌ها و سایر ادراکات و تجربه‌های اشخاصی که در دنیای خیالی داستان حضور دارند. کلام بازگویی این مجموعه وقایع است که از طریق متن راوی بدان دست می‌یابیم. تفاوت داستان و کلام در این است که کلام (سوژه/ دیسکورس) به معنی همهٔ روش‌هایی است که نویسندگان در شیوه‌های مختلف بازگو کردن داستان اصلی از آن استفاده می‌کنند. در سطح داستان هویت نویسنده مسئلهٔ چندان مهمی نیست، اما در کلام

www.SID.ir

پرداخت هنرمندانه و فردی گونه‌ها و سنت‌های ادبی و الگوهای اصلی داستان بررسی می‌شود که در قالب سبک‌ها، صداها یا روش‌های متمایز نویسندگان مختلف تجلی یافته‌اند (Toolan, 2001: 23- 24).

براساس بررسی‌های ژنت دربارهٔ فنون داستان و افرادی دیگر (بال، ۱۹۸۵ و ریمون-کنان، ۱۹۸۳) کاربرد و ارائهٔ داستان شامل دو سطح است؛ به عبارت دیگر اگر داستان را سطح اول بنامیم، آن‌گاه درون سطح دوم یعنی کلام، دو سطح سازمان‌دهی دیگر وجود دارد؛ سطح متن و سطح روایت. گفته‌اند که در سطح متن، گوینده دربارهٔ نوع خاصی از توالی وقایع، زمان و مکان اختصاص‌یافته به ارائهٔ آن‌ها، آهنگ و سرعت متغیر ارائهٔ وقایع در کلام تصمیم می‌گیرد و آن‌ها را می‌آفریند. علاوه بر این گوینده دربارهٔ چگونگی ارائهٔ خصوصیات شخصیت‌های داستان یعنی جزئیات و ترتیب آن چاره‌اندیشی می‌کند. همچنین دربارهٔ دیدگاه برگزیدهٔ متن که مثل عدسی از طریق آن وقایع خاص، توصیفات یا شخصیت‌ها دیده و گزارش می‌شوند، تصمیم‌هایی اتخاذ می‌کند. در سطح روایت، به روابط بین راوی مفروض و روایتی که می‌گوید، به‌دقت نگریسته می‌شود؛ در این سطح، گفتار (حالات تقلیدی مکالمهٔ محض و ابهامات حساب‌شدهٔ کلام غیر مستقیم آزاد) تجزیه و تحلیل می‌شود.

۱-۲-۲. کانون‌سازی

بین «دیدن» و «گفتن» در روایت تفاوت عمده‌ای وجود دارد. نخستین کسی‌که به تمایز بین گفتن و دیدن در روایت پرداخت و بدین‌ترتیب دو عامل *کانون‌ساز* و *روایتگر* را در مقابل هم قرار داد، ژرار ژنت بود. او با مطرح کردن این تقابل سعی داشت از خلط دو مفهوم شیوهٔ روایی و صدای روایی بپرهیزد که اولی به کانون‌سازی در روایت و دومی به روایتگری برمی‌گردد. طبق این تمایز، سطحی که در هر روایت آشکارا قابل دست‌یابی است، رسانهٔ کلامی یا روایتگری است. در سطح روایتگری راوی یا صدای روایت همه چیز را دربارهٔ وقایع، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها به لفظ می‌آورد. البته راوی می‌تواند علاوه بر بازگویی وقایع، خود بینندهٔ جهان داستان نیز باشد که در آن صورت راوی و کانون‌ساز بر هم منطبق می‌شوند و نمی‌توان آن دو سطح را از هم بازشناخت. به دلیل همین انطباق، تمایز بین دو فعالیت روایتگری و کانون‌سازی صرفاً تمایزی نظری است (نک. بیاد و همکار، ۱۳۸٤: ۸۵). راوی نه-

www.SID.ir

تنها آنچه را خود می‌بیند و احساس و ارزیابی می‌کند، بیان می‌کند، 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 نقطهٔ شروع کار در مطالعات مربوط به کانون‌سازی همان متن راوی است. در متن راوی در پی شناخت ادراکی برمی‌آییم که به اطلاعات بازگویی‌شده جهت داده است و می‌توان آن را هم در راوی و هم در درون شخصیت‌ها جست (همان).

مطالعهٔ کانونی‌سازی این امکان را به وجود می‌آورد که با مطالعهٔ متن، به بازشناسی دریچه‌ای بپردازیم که داستان از طریق آن دیده می‌شود؛ این‌که وقایع و موجودات داستانی از چه دیدگاه ادراکی- احساسی مشاهده، ادراک و ارزیابی شده و اطلاعات داستانی به چه شیوه‌ای در متن به خواننده منتقل شده‌اند (Toolan, 2001: 60)؛ پرداختن به چگونگی مشاهده، ادراک و ارزیابی وقایع و شخصیت‌ها و سپس چگونگی شیوهٔ انتقال آن به خواننده است که کانون‌سازی را به‌عنوان یک مؤلفه در سبک‌شناسی انتقادی داستان و رمان برجسته می‌کند. در بررسی کانون‌سازی به‌عنوان یک مؤلفهٔ سبکی لازم است سبک‌پژوه به پرسش‌هایی از این قبیل پاسخ گوید: کانون‌ساز و کانون‌شونده در روایت چه کسانی هستند؛ کانون‌سازی از نوع درونی است یا بیرونی و سرانجام این‌که کانون‌سازی چه نوع شناخت و ادراکی را در خواننده ایجاد می‌کند؟

در رده‌بندی سه‌گانهٔ ژنت از کانون‌سازی، کانون‌سازی برونی و درونی[۵] در رسیدن به ایدئولوژی پنهان متن اهمیت دارد (Vide. Simpson, 1993: 33)؛ منتقدان ژنت: میک‌بال، شلومیت، ریمون- کنان و سوزان فلایشمن براساس رده‌بندی ژنت مدل دو- دویی را مطرح کردند و براساس عامل کانون‌سازی، دو نوع کانون‌ساز درونی و برونی را در تقابل با هم قرار دادند. علاوه بر این، میک‌بال به وجود مفهوم کانون‌شونده در مقابل کانون‌ساز قائل شده و معتقد است که در روایت نه‌تنها عاملی داریم که کانون‌سازی می‌کند، بلکه کانون‌سازی بر کسی یا چیزی نیز انجام می‌شود. کانون‌شونده ممکن است از درون یا بیرون مورد کانون-سازی قرار گیرد (بیاد و همکار، ۱۳۸٤: ۸۸).

ریمون- کنان دو معیار موقعیت کانون‌ساز نسبت به داستان و میزان تداوم کانون‌سازی را فرض گرفته، کانون‌سازی را دارای انواع مختلفی می‌داند که براساس اولین معیار عبارت

www.SID.ir

است از کانون‌سازی درونی، کانون‌سازی برونی، کانون‌شدگی از درون و کانون‌شدگی از برون و براساس دومین معیار کانون‌سازی می‌تواند ثابت، متغیر یا چندگانه باشد (نک. همان: ۷۴- ۷۵). کانون‌سازی برونی بیشتر در روایت سوم شخص رایج است و منتسب به عامل روایتگر است که نسبت به ادراکات و احساسات داستانی موقعیتی بیرونی اتخاذ کرده است. بر این اساس عامل کانون‌سازی را در این نوع، راوی- کانون‌ساز نامیده‌اند. البته این نوع کانون‌سازی را در روایات اول شخص نیز می‌توان دید. در اینجا عامل کانون‌ساز، راوی- کانون‌ساز، بر دید هیچ‌یک از شخصیت‌ها منطبق نمی‌شود. برخلاف کانون‌ساز برونی، کانون-ساز درونی در درون وقایعِ ارائه‌شده قرار دارد و کانون دید او بر کانون دید شخصیت منطبق می‌شود. شخصیت، فاعل داستانی همهٔ ادراکاتی است که گزارش می‌شود، خواه این ادراکات به دنیای خارج از خود مربوط باشد، خواه به خود او به‌عنوان کانون‌شونده.

کانون‌ساز همچنین می‌تواند وقایع و شخصیت‌ها را از درون یا از برون مورد کانون-سازی قرار دهد. وقتی کانون‌شونده از برون مورد کانون‌سازی قرار می‌گیرد، تنها تجلی بیرونی یا پدیدهٔ قابل رؤیت را در اختیار خواننده گذاشته و اجازهٔ ورود به ذهنیت کانون-شوندگان را نمی‌دهد و از آنجا که فقط اعمال و حرکات بیرونی آن‌ها را می‌بیند و گزارش می‌کند، نوشته حالتی رفتارگرایانه پیدا می‌کند. راوی- کانون‌ساز براساس شواهد فیزیکی و قابل رؤیت، افکار و احساسات شخصیت‌ها را حدس می‌زند و این عنصر حدس و گمان را به‌ویژه از کاربرد مکرر کلمات بیگانه‌ساز چون گویی، شاید، مثل این‌که، انگار، احتمالاً، پیدا بود که و... می‌توان استنباط کرد. در تقابل با شیوهٔ کانون‌سازی رفتارمدار، کانون‌سازی از درون، تصویری موشکافانه و دقیق و اغلب مداخله‌گرانه از موقعیت روایی و شخصیت‌ها به دست می‌دهد که در آن جزئیات احساسات و عکس‌العمل‌های شخصیت یا شخصیت‌های کانون‌شونده گنجانده می‌شود.

کانون‌ساز درونی و برونی هر دو می‌توانند جهان داستانی را از «درون» یا از «برون» به تصویر بکشند. در مواردی که کانون‌ساز برونی از برون به کانون‌سازی می‌پردازد، کانون-سازی رفتارگرایانه است و خواننده با توجه به بافت‌های گفت‌وگویی و گزارش بی‌طرفانه ماجرا به شناسایی انگیزه و احساسات شخصیت‌ها می‌پردازد. در نقطهٔ مقابل این نوع، کانون-سازی از درون وجود دارد که نمونه‌های بسیاری از آن را در روایات دانای کل می‌توان دید.

www.SID.ir

در این نوع، راوی- کانون‌ساز 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 کانون‌ساز درونی موجودات داستانی را از درون مورد کانون‌سازی قرار داده، تصویری دقیق و مفصل از جزئیات افکار و احساسات آن‌ها به دست می‌دهد، به‌ویژه اگر کانون‌شونده خود کانون‌ساز باشد. گاهی نیز کانون‌ساز درونی به‌عنوان یکی از شخصیت‌های شرکت‌کننده در داستان ممکن است موضعی از برون اتخاذ کند یا به دلیل محدودیت دانش به گزارش اوضاع و احوال قابل رؤیت شخصیت و عکس‌العمل‌های فیزیکی آن‌ها بسنده کند (بیاد و همکار، ۱۳۸٤: ۸۸- ۸۹)[٦].

«میزان تداوم کانون‌سازی» نیز در سبک‌شناسی انتقادی مؤلفه‌ای معنادار است. میزان تداوم کانون‌سازی روایات مختلف یکسان نیست. کانون‌سازی می‌تواند ثابت باشد، البته میک‌بال کانون‌سازی ثابت را چیزی جز یک فرض نظری نمی‌داند، در بیشتر روایات، کانون-سازی ممکن است بین راوی و یکی از شخصیت‌ها یا بین چند شخصیت در نوسان باشد که در آن صورت کانون‌ساز متغیر داریم. گاهی نیز ممکن است کانون‌سازی چندگانه باشد که به موجب آن اتفاقات داستانی یکسان از منظر کانون‌سازی‌های مختلف گزارش می‌شود. اگر راوی از کانون‌ساز متغیر یا چندگانه استفاده کند، امکانات بیشتری را در اختیار دارد و با ارائهٔ ماجرای داستانی از چشم‌اندازهای گوناگون و گاهی به‌صورت مکرر، روایات پیچیده‌تر و شاید موثق‌تر به دست می‌دهد[۷].

«جنبه‌های کانون‌سازی» از دیگر موارد قابل توجهی است که پژوهشگر سبک را به ایدئولوژی متن می‌رساند؛ ریمون- کنان کانون‌سازی را دارای سه جنبه می‌داند؛ جنبهٔ ادراکی، روان‌شناسانه و ایدئولوژیکی.

«جنبهٔ ادراکی» به ادراکات حسی کانون‌ساز مربوط می‌شود و تحت تأثیر دو همپایهٔ اصلی یعنی زمان و مکان است. ژنت از اولین کسانی است که به‌طور دقیق و مفصل به طرح زمانی روایت پرداخته است. به نظر او زمان را از سه بعد می‌توان مورد مطالعه قرار داد که عبارت است از ترتیب، دیرش و بسامد. در مبحث «ترتیب» به بررسی روابط بین ترتیب وقایع در داستان و ترتیب ارائهٔ خطی آن‌ها در متن و تفاوت‌های بین آن‌ها که *نابهنگامی* نامیده شده، پرداخته می‌شود. این نابهنگامی عبارت است از پس‌نگاه یا بیان واقعه‌ای که پیشتر از آن باید

www.SID.ir

یاد می‌شد و نیز پیش‌نگاه یا افشای وقایع و حقایق آینده قبل از این‌که زمان وقوع آن‌ها فرا برسد. «دیرش» نیز به گسترهٔ زمانی که وقایع داستان در آن رخ داده است و میزان متن اختصاص‌داده‌شده به ارائهٔ آن می‌پردازد. اصلی بودن یا حاشیه‌ای بودن وقایع از دیدگاه کانون‌ساز عنصر کنترل‌کننده‌ای در میزان متن اختصاص‌یافته به یک واقعه است. در«بسامد» به رابطهٔ بین دفعات اتفاق افتادن یک واقعه در داستان و تعداد دفعات بازنمایی آن در متن می‌پردازیم. گاهی واقعه‌ای چنان ذهن کانون‌ساز را را به خود مشغول می‌کند که آن را بارها با بیان‌ها و دیدگاه‌های مختلف بیان می‌کند. کانون‌ساز با استفاده از این انگاره‌ها مسیر خطی داستان یا زمان را به هم می‌زند و با توجه به نظر خود آن‌ها را از نو سامان می‌بخشد (نک. بیاد و همکار، ۱۳۸٤: ۹٦– ۹۷)[۸].

در بررسی «گسترهٔ مکانی روایت»، به‌عنوان یکی دیگر از مؤلفه‌های قابل طرح در سبک-شناسی انتقادی، موضع دیداری کانون‌ساز را تعیین یا به عبارتی بررسی می‌کنیم که کانون-ساز از چه زاویهٔ دوربینی به تماشای دنیای داستان نشسته است. این زاویه بینِ دید پرنده-وار و نامحدود و نمای درشت و محدود در نوسان است. فاولر می‌گوید:

> چشم‌انداز مکانی اتخاذشده در متن شبیه موضع دیداری اتخاذشده در هنرهای تجسمی است؛ هنگام خواندن روایت درست مانند وقتی‌که یک نقاشی را تماشا می‌کنیم، زبان و کلمات ما را هدایت می‌کند تا اشیا، مردم و مکان‌ها را در ارتباط مکانی خاصی نسبت به یکدیگر و نسبت به موضع کانون‌ساز و بالاخره نسبت به مواضع فرضی خواننده در جریان تجربهٔ روایی تجسم کنیم» (Fowler, 1996: 162).

خواننده وقتی متن را می‌خواند، در می‌یابد که آیا کانون‌ساز وقایع را از موضعی ایستا ارائه کرده یا از موضعی متحرک و متوالی و آیا دیدی پرنده‌وار و کلی اختیار کرده است یا دیدی جزئی‌نگرانه و درشت‌نما[۹].

در «جنبهٔ روان‌شناسانه» به ذهنیت و شناخت کانون‌ساز یا به‌عبارتی به دانش و جهت-گیری عاطفی او نسبت به مسائل مطرح‌شده در متن پرداخته می‌شود. انتقال ذهنیت کانون‌ساز از طریق چارچوب روایی که نویسنده 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 مؤلفهٔ *شناختی* و مؤلفهٔ *احساسی*. دانش، حدس، گمان و خاطرات کانون‌ساز

www.SID.ir

تحت‌عنوان مؤلفهٔ شناختی مطرح می‌شود و از طریق آن به گسترهٔ دانش کانون‌سازها پی می‌بریم. در اینجا تقابل کانون‌ساز درونی و برونی و کانون‌سازی از درون و برون به تقابل شناختی بین دانش محدود و نامحدود می‌انجامد. کانون‌ساز دانای کل، دانش بی‌حد و حصری دربارهٔ جهان داستانی، به‌ویژه شخصیت‌ها دارد. گسترهٔ دانش او به حال مربوط نمی‌شود و همه زمانی است و در عین حال می‌تواند به درون ذهنیت کانون‌شونده‌ها نیز نفوذ کند. او ادعا می‌کند از ذهن و جان شخصیت‌ها آگاه است و همان‌طورکه در داستان‌های روان‌شناختی معمول است، توصیف دقیق از فرایندهای ذهنی و احساسات و افکار کانون‌شونده‌ها به دست می‌دهد. میزان دسترسی راوی- کانون‌ساز با استفاده از عباراتی مانند «او با خود فکر کرد»، «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 کانون‌ساز درونی بیشتر می‌تواند به درون خود یا تصوری از خود در زمان گذشته و حال دسترسی داشته باشد؛ بنابراین امتیازات کانون‌ساز برونی را ندارد. برای شناخت این نوع کانون‌سازی باید در افعال احساسی به‌کارگرفته‌شده در متن و الگوهای نحوی متناسب با شخصیت- کانون‌ساز دقیق شویم؛ براین اساس تحت عنوان مؤلفهٔ احساسی میزان عینی و ذهنی بودن و میزان درگیر بودن احساسات کانون‌سازها را بررسی می‌کنیم.

کانون‌سازی‌های درونی (کانون‌سازی‌هایی که از درون، دنیای داستانی را مورد کانون‌سازی قرار می‌دهند) از نظر احساسی با وقایع درگیر می‌شوند و تصویری سوگیرانه از قضایا و دنیای داستان ارائه می‌کنند. فرایندهای درونی در نهایت به گزارش کانون‌ساز از گفته‌ها و شنیده‌ها پرداخته یا به عبارتی به روایت آن‌ها سمت و سویی خاص می‌دهد و ذهنیت خاصی را به خواننده القا می‌کند (نک. بیاد و همکار، ۱۳۸٤: ۹۸- ۱۰۱). وقتی کانون‌سازی از برون باشد، تصویری رفتارگرایانه و غیر شخصی از دنیای داستان داریم و کانون‌سازی بی‌طرف و عینی خواهیم داشت که بیشتر بر تجلی‌های برونی و ظاهری تأکید دارد و درگیر ارزیابی‌ها و قضاوت‌های درونی شخصیت‌ها نمی‌شود (Rimmon- Kenan, 1983: 8).

در سبک‌پژوهی انتقادی داستان و رمان، «جنبهٔ ایدئولوژیکی» مهم‌ترین وجه بررسی کانون‌سازی به‌عنوان یک مؤلفهٔ سبکی است. این جنبه به جهان‌بینی و نگرش کلی کانون‌سازها

www.SID.ir

می‌پردازد و به کمک برخی از ابزارهای زبان‌شناسی، چگونگی بیان ایدئولوژی را در متن بررسی می‌کند. در ادامه، این ابزارها را در خردلایه‌های متنی دسته‌بندی کرده و ارائه می‌کنیم.

۳- ۲. خردلایه‌های متنی

منظور از خردلایه‌های متنی در این مقاله، لایه‌های واژگانی، نحوی، کاربردشناسی و بلاغی است. در هر لایه بر طرح مؤلفه‌هایی تأکید می‌کنیم که منجر به کشف ایدئولوژی و رابطهٔ قدرت در متن می‌شود. در لایهٔ واژگانی: واژگان نشان‌دار و بی‌نشان، واژگان عامیانه و رسمی، رمزگان متن و ارجاع به گفتمان‌های خاص، شاخص‌ها، واژگان مترادف، متقابل و تکراری؛ در لایهٔ نحوی: میزان قطعیت متن، قطب مثبت و منفی کلام؛ در لایهٔ کاربردشناسی: کنش‌های گفتاری، بیان مستقیم، غیر مستقیم و اصول ادب و در لایهٔ بلاغی: پیوستگی و انسجام، تقابل، استعاره و طنز را مطرح خواهیم کرد[۱۰].

۱- ۳- ۲. لایهٔ واژگانی

چنان‌که گفته شد، واژگان نشان‌دار و بی‌نشان، واژگان عامیانه و رسمی، رمزگان متن و ارجاع به گفتمان‌های خاص، شاخص‌ها، واژگان مترادف، متقابل و تکراری از جمله مؤلفه‌های قابل طرح در این لایه‌اند.

واژگان نشان‌دار و بی‌نشان: از نظر انعکاس نگرش نویسنده، برخی واژه‌ها خنثی هستند و بعضی دیگر دارای معانی ضمنی و بار معنایی ارزش‌گذارانه هستند. بنابراین زبان‌شناسان واژه‌ها را به نشان‌دار و بی‌نشان تقسیم کرده‌اند. واژه‌های بی‌نشان تنها نمادی از واقعیت‌اند و به مصادیق ذاتی یا تجریدی اشاره دارند؛ درحالی‌که واژه‌های نشان‌دار علاوه بر اشاره به مصداق خاص، نگرش گوینده و نویسنده را نیز دربردارند (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۱۳٤). واژه‌های بی‌نشان، طبیعی‌ترین، ساده‌ترین و در عین حال بنیادی‌ترین واژگان زبان هستند؛ به همین دلیل *واژگان هسته‌ای* نامیده شده‌اند. به‌عنوان مثال در مجموعه‌واژه‌های «لاغر، مردنی، نی‌قلیون و زردنبو» واژهٔ لاغر بی‌نشان است و دیگر واژه‌ها نشان‌دارند. واژه‌های نشان‌دار علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاص، دربردارندهٔ معانی ضمنی و مفاهیم ارزشی نیز هستند

www.SID.ir

که نگرش و طرز تلقی نویسنده را نشان می‌دهند. وجود معانی ضمنی و تداعی‌های مثبت یا منفی در واژه‌های نشان‌دار باعث شده که این واژه‌ها انعکاس‌دهندهٔ دیدگاه و تلقی‌های ایدئولوژیک نویسنده باشند. ازاین‌رو بررسی واژگان نشان‌دار به‌عنوان یک مؤلفهٔ سبکی در سبک‌شناسی انتقادی داستان و رمان اهمیت پیدا می‌کند.

رمزگان متغیر سبک دیگری است که در کشف ایدئولوژی متن اهمیت دارد؛ رمزگان[11] از اصطلاحات مطرح در دانش نشانه‌شناسی[12] است؛ هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را فراهم می‌کند و بیشتر بافت‌بنیاد و فرهنگ‌بنیاد است. زبان مهم‌ترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همهٔ رمزگان‌های دیگر از جملهٔ رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، رفتار، اطوار و اشارات، نظام‌های حرکتی و غیره به واسطهٔ زبان قابل توصیف است (سجودی، ۱۳۸۷: ۱۵۰). نشانه‌شناسان طبقه‌بندی‌های متفاوتی از رمزگان‌های مختلف ارائه کرده‌اند؛ یکی از این طبقه‌بندی‌ها، *طبقه‌بندی چندلر* است؛ در دسته‌بندی او رمزگان اجتماعی به رمزگان کلامی، رمزگان بدنی و رمزگان کالایی تقسیم شده و رمزگان واژگانی در گروه رمزگان کلامی قرار گرفته است. یکی دیگر از تقسیم‌بندی‌های قابل توجه، تقسیم‌بندی رمزگان‌ها به ساختاری و فرایندی است. این تقسیم‌بندی در اصل منشأ بحث مفصلی دارد که اکو در کتاب *نظریهٔ نشانه‌شناسی* ارائه کرده است. یوهانسن و لارسن معتقدند که نشانه-شناسی با دو سطح رمزگانی که همزمان فعال هستند، سروکار دارد؛ در سطح نخست رمزگانی هستند که مجموعه‌ای از عناصر را به نظامی مشخص و نه الزاماً بسته، پیوند می-زنند و در سطح دوم رمزگانی که دست‌کم دو مورد از چنین نظام‌هایی را به هم می‌پیوندند. گروه اول *رمزگان ساختاری* و گروه دوم *رمزگان فرایندی* نامیده می‌شوند. رمزگان ساختاری را رمزگان ارجاعی نیز می‌گویند؛ زیرا هر رمزگان به یک نظام مشخص اجتماعی یا نهاد فرهنگی ارجاع می‌دهد؛ مثلاً رمزگان تصوف، زهد، روشنفکری، مشروطه‌خواهی و آزادی‌خواهی که هریک در بخشی از ادبیات فارسی به‌عنوان گفتمان‌های مسلط مطرح‌اند. در لایهٔ واژگانی، نوع رمزگان نشان‌دهندهٔ میزان وابستگی به نهادهای قدرت و مراکز ایجاد سلطه یا ستیز علیه سلطه است و در کشف ایدئولوژی متن کارکرد مؤثری دارد (نک. سجودی، ۱۳۸۷: ۱۶۳).

www.SID.ir

کاربرد شاخص‌ها: شاخص، عنصری زبانی به شمار می‌آید که مقید به بافت موقعیتی بوده و به مکان، زمان یا شخصی اشاره دارد که از طریق بافت موقعیتی قابل درک است و شاخص اجتماعی، عنوان و لقبی است که به اقتضای موقعیت اجتماعی افراد انتخاب می‌شود (صفوی، ۱۳۸٤: ١٦٧). میزان و نوع شاخص‌های به‌کاررفته در متن نشان‌دهندهٔ ذهنیت راوی یا نویسنده نسبت به افراد، گروه‌های اجتماعی و وقایع است. نویسنده، با روش‌های گوناگونی که در نامیدن مکان‌ها، زمان‌ها و اشیا به کار می‌گیرد و از طریق توصیفات خاص و آوردن صفت‌ها و نام‌های گوناگون برای مردم، مکان‌ها و اشیا به آن‌ها تشخص و هویتی خاصی می‌بخشد. او از میان دو یا چند راه ارجاع به اشیا، افراد، مکان‌ها یا زمان‌ها یکی را برمی-گزیند؛ به‌عنوان مثال شخصی ممکن است علی، دانشجوی رشتهٔ حقوق، بهترین دانشجوی کلاس، روشنفکر، شورشی و... نامیده شود که هریک از این نامگذاری‌ها یا ارجاعات در بافت-های خاص می‌تواند اهمیت ایدئولوژیکی داشته باشد.

بررسی چگونگی *کاربرد واژه‌های مترادف و متقابل* نیز در سبک‌شناسی انتقادی داستان و رمان اهمیت دارد؛ ضروری است که مترادف‌ها و متضادها در بافت و با توجه به این باور معناشناسان واژگانی که هیچ دوکلمهٔ مترادفی دقیقاً مثل هم نیستند، مورد بررسی قرار گیرند. جفریز بررسی مترادف‌ها یا متضادهای اختراعی را نیز مهم می‌داند؛ گاه دوکلمه‌ای که خارج از بافت هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند، در متن مترادف‌ها یا مخالف‌های جدید را پدید می‌آورند (مانند: آن نگهداری ماشین بود، نه تزیین کیک) و گاه همین اتفاق دربارهٔ عبارت‌ها، بندها و حتی پاراگراف‌ها می‌افتد. ترادف‌ها و تقابل‌های اختراعی در برابر ترادف و تقابل‌های معمولی که در کتاب‌های لغت نوشته شده‌اند، قرار می‌گیرد. در متن‌های برگزیده می‌توان به بررسی تأثیرات ایدئولوژیکی این ترادف و تقابل‌ها، معمولی یا اختراعی بودنشان، درجات معنای مثبت یا منفی آن‌ها و تفسیر این معناها در ارتباط با نهادهای اجتماعی پرداخت (Vide. Jeffries, 2010: 59)

واژگان رسمی و عامیانه: کاربرد واژگان رسمی و عامیانه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مباحث زبان‌شناسی و تحت عنوان سبک‌های زبانی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ در یک جامعهٔ زبانی افراد براساس میزان رسمی بودن موقعیت مکالمه، میزان صمیمیت خود با مخاطب و میزان فاصلهٔ جایگاه اجتماعی خود از مخاطب، اشکالی از زبان را به کار می‌برند که به سبک

www.SID.ir

زبانی معروفند. سبک‌های زبانی را به‌صورت بخش‌هایی روی یک پیوستار در نظر گرفته‌اند که میزان رسمی بودن در آن بسته به جایگاه اجتماعی طرف‌های ارتباط و میزان صمیمیت گوینده و شنونده به‌تدریج کاهش می‌یابد. البته بین سبک‌ها مرز کاملاً دقیق و روشنی وجود ندارد و آن‌ها تا حدی ممکن است همپوشی داشته باشند. این پیوستار با نمودار زیر نشان داده شده است:

سبک محترمانه سبک رسمی سبک نیمه‌رسمی سبک محاوره‌ای سبک عامیانه

در این نمودار هرچه از سمت راست به چپ می‌رویم، از میزان رسمی بودن زبان کاسته می‌شود. برای روشن شدن موضوع، جمله‌ای را با نمودهای مختلف در سبک‌های یادشده می‌آوریم:

محترمانه: به آن دو نفر بفرمایید برای صرف غذا به تالار تشریف ببرند.

رسمی: به آن دو نفر بگویید برای خوردن غذا به تالار بروند.

نیمه‌رسمی: به اون دو نفر بگین برای خوردن غذا به تالار برن.

محاوره‌ای: به اون دو نفر بگو برای خوردن غذا برن تالار.

عامیانه: به اون دو نفر بگو واسهٔ لمبوندن برن تالار.

در سبک‌شناسی انتقادی داستان و رمان، مطالعهٔ سبک‌های زبانی در بررسی رابطهٔ قدرت و کشف ایدئولوژی متن اهمیت دارد. تناسب یا مغایرت واژه‌ها با گونهٔ کاربردی هر طبقهٔ اجتماعی نیز از اهمیت ویژه‌ای برخودار است. در ارتباط با این متغیر سبکی، پاسخ به پرسش‌های زیر سبک‌پژوه را به شناخت رابطهٔ قدرت و ایدئولوژی متن می‌رساند: تا چه حد کاربرد سبک زبانی (محترمانه تا عامیانه) متناسب با بافت موقعیتی و پایگاه اجتماعی شخصیت‌ها است؟ مغایرت واژه‌ها، ترکیبات و تعبیرها با گونهٔ کاربردی طبقهٔ اجتماعی خاص نشان دهندهٔ چه ذهنیت، تلقی یا ایدئولوژیی است؟

۲- ۳- ۲. لایهٔ نحوی

در لایهٔ نحوی، *وجهیّت* یکی از مقوله‌هایی است که با هدف بررسی میزان پایبندی راوی و شخصیت‌ها (در لایهٔ زیرین متن، نویسنده) به واقعیت گزاره‌هایی که بیان می‌کند و اجبار و

www.SID.ir

اشتیاق نسبت به آن‌ها مورد توجه قرار می‌گیرد. در این لایه، صدای نحوی مقولهٔ دیگری است که با بررسی بسامد جملات معلوم و مجهول و تشخیص صدای فعال و منفعل در متن شناسایی خواهد شد. وجهیّت و صدای نحوی طبق جدول ذیل[۱۳] قابل تبیین است.

جدول ۱ معیارهای بررسی میزان قطعیت متن

درجهٔ قطعیت پایین متن- موضع ضعف	درجهٔ قطعیت بالای متن- موضع اقتدار
۱. وجه: به‌کارگیری ساخت‌های التزامی، شرطی، تمنایی، دعایی، پرسشی مانند بشود، برود، اگر... ای کاش، امیدواربودن، آیا... به‌کارگیری نظام وجهی‌شناختی که بیانگر عدم شناخت کامل هستند؛ مانند: خیال کردن، فکر کردن،به نظر رسیدن، تصور کردن، حدس زدن، استنباط کردن، پنداشتن	۱. وجه: استفاده از ساخت‌های وجه اخباری و وجه امری (جمله‌های مثبت و منفی) استفاده از سیستم افعال وجهی‌شناختی یعنی به‌کارگیری افعال مربوط به بینش و ادراک همچون عقیده داشتن، دریافتن، دانستن، درک کردن
۲. ساخت مجهول	۲. ساخت معلوم

در ردیف اول جدول، وجهیّت[۱۴] در مقولهٔ فعل مطرح شده است. از نظر راجر فاولر «وجهیّت ساختار بیان روشن و جزئی متن است، ابزاری که مردم با آن درجهٔ تعهد و التزامشان را نسبت به حقیقت گزاره‌هایی که می‌گویند، بیان می‌کنند (Fowler, 1986: 131). فاولر ابزارهای نحوی متعددی را برمی‌شمارد که وجهیّت را انتقال می‌دهند. او فعل‌های کمکی (باید، شاید و ممکن است)، قیدها (بی‌شک، به‌هیچ وجه، هرگز، فقط، گویا، تقریباً، متأسفانه و...) و صفت‌های ارزش‌گذار (برتر و برترین) را در شمار این ابزارها به شمار می‌آورد (Vide. Simpson, 1993: 47). سیمپسون نیز در کتاب *زبان، ایدئولوژی و زاویهٔ دید* بررسی وجهیّت را در مطالعهٔ زاویهٔ دید به کار برده است (*Ibid*: 47-84). به‌طور کلی وجهیّت به نگرش گوینده یا عقیدهٔ او دربارهٔ میزان درستی مفهوم یک جمله اشاره دارد (*Ibid*: 47). وقتی وجهیّت را به‌منظور تبیین موقعیت و نگرش گوینده یا نویسنده به کار می‌گیریم، حوزهٔ بررسی آن گسترش می‌یابد. هلیدی وجهیّت را در ارتباط با فرانقش بینافردی مطرح کرد؛ همچنین به نظر او فعل‌های کمکی مانند شاید، باید، ممکن است و... انواع گوناگونی از وجهیّت

www.SID.ir

مانند اجبار و الزام و مانند آن را بیان می‌کنند و بخشی از معنای اندیشگانی بندها هستند (Halliday, 1987: 199). او وجهیّت را انتخابی بین بله و نه می‌داند که برای درجات متفاوت قطعیت به کار می‌رود؛ به عنوان مثال:

دانشجویان از کتابخانه استفاده می‌کنند. (بله)

دانشجویان از کتابخانه استفاده نمی‌کنند. (نه)

دانشجویان ممکن است از کتابخانه استفاده کنند. (قطعیت پایین)

دانشجویان همیشه از کتابخانه استفاده می‌کنند. (قطعیت بالا)

وجهیّت به مفهومی که هلیدی مطرح کرده با مقولهٔ قدرت ارتباط پیدا می‌کند. کسانی که فرادست هستند، از وجهیّت بالا استفاده می‌کنند تا اطمینان خود را دربارهٔ آنچه می‌گویند، نشان دهند و برعکس فرودستان از وجهیّت ضعیف یا پایین استفاده می‌کنند (*Ibid*: 75). در دستور هلیدی، انواع وجه (خبری، پرسشی و امری) با آنچه تحت عنوان «وجوه فعل در دستور زبان فارسی» بحث شده (نک. وحیدیان کامیار، ۱۳۸۲: ٥٤– ٥٦)، مطابقت دارد. بندهایی که فعل گذرا دارند، صدای فعال دارند و بندهای دارای فعل مجهول صدای منفعل دارند. در متن‌هایی که نیازی نیست بدانیم فعل را چه کسی به انجام رسانده نیز صدای منفعل به گوش می‌رسد؛ همچنین متن علمی صدای منفعل دارد، زیرا رخدادها را با وجه غیر شخصی گزارش می‌کند. جملات اسنادی نیز دارای صدای منفعل هستند. کلایمن در کتابی با همین نام به‌طور مبسوط به این مقوله پرداخته است. او می‌گوید: صدای نخست را از آن جهت فعال می‌گویند که فعل از جانب کنشگر (فاعل) که فعال‌ترین یا پویاترین عنصر در موقعیت ارتباطی است، صادر می‌شود و صدای دوم را ازآن‌رو منفعل نامیده‌اند که فعل از جانب عنصر ناپویا و ایستای موقعیت ارتباطی، مانند مفعول یک فعل متعدی، صادر می‌شود (Klaiman, 1991: 3).

بررسی *قطب مثبت و منفی*، متغیر سبکی دیگری است که ما را به ایدئولوژی پنهان متن می‌رساند. *قطبیّت* به این معنا که گزاره از چه میزان اعتبار مثبت یا منفی برخوردار است (Thompson, 2004: 45)، ممکن است همراه فعل باشد؛ مثلاً علامت نفی «ن» در فارسی: نرفت، نمی‌خورد، نخواهد خورد، نبرده است و... یا عنصر منفی‌کننده در ضمایری مانند هیچ‌کس، هیچ‌چیز، هیچ‌کدام، هیچ‌یک که جانشین اسم می‌شوند، نشان داده شود. مواردی نیز هست که

www.SID.ir

موقعیتی که وجود ندارد (منفی‌شده) در ذهن خواننده دنیای متفاوتی را به وجود می‌آورد و این می‌تواند طیفی از تأثیرات بالقوه را در پی داشته باشد. هرنوع تحلیلی از عناصر منفی‌ساز متن نیازمند توجه به بافت کاربردشناسی آن است.

۳-۳-۲. لایهٔ کاربردشناسی

طی نیم قرنی که از ظهور علم معناشناسی می‌گذرد، نظریات معنایی متفاوتی از قبیل نظریهٔ ارجاعی[۱۵]، مفهومی[۱۶]، رفتارگرایی[۱۷]، اثبات‌گرایی[۱۸] و شرایط صدق[۱۹] مطرح شده است که تفصیل آن‌ها در کتاب‌های معناشناسی آمده است. هیچ‌یک از نظریات ذکرشده نمی‌تواند توصیفی از معنا، آن‌چنان‌که در واقعیت زبان مطرح است، ارائه دهد. برخی از جنبه‌های معنایی که از دیدگاه معناشناسی سنتی نادیده گرفته می‌شود، شرایط اقتضایی[۲۰]، استنباط‌های معنایی[۲۱] و بافت غیر زبانی است. کاربردشناسی[۲۲] به این موارد توجه دارد (عموزاده و همکار، ۱۳۸۵: ۷۷).

جان گوتینگ در مقدمهٔ کتاب *کاربردشناسی و گفتمان* با ذکر یک مثال، تفاوت معناشناسی[۲۳] و کاربردشناسی را بیان کرده است:

> معناشناسی مطالعهٔ معنای کلمات است، به خودی خود، بیرون از بافت همان‌گونه که در فرهنگ لغت توضیح داده شده. معناشناسی به ویژگی‌های پس‌زمینهٔ متن و یا این‌که چرا چنین کلماتی گفته شده توجهی ندارد، اما کاربردشناسی به قصد گوینده یا نویسنده و معنای ضمنی جمله‌ها پرداخته و در مطالعهٔ متن، بافت و نقش یا کارکرد متن را نیز مطالعه می‌کند (Cutting, 2002: 1- 3).

لیچ کاربردشناسی را «مطالعهٔ معنا در ارتباط با موقعیت کلام»[۲۴] تعریف کرده‌است (Idem, 1996: 6) از آن‌جا که معنا در خلأ شکل نمی‌گیرد و بافت اجتماعی و بیرونی‌ای دارد که در شکل‌گیری و دریافت آن تأثیر می‌گذارد، پرداختن به بافت و موقعیت متن تا حدی که ممکن است ضروری است (Woods, 2006: 8). در این پژوهش، مطالعهٔ موقعیت متن را تحت عنوان لایهٔ بیرونی مطرح نمودیم. در لایهٔ کاربردشناسی به بررسی چگونگی ارتباط نویسنده با

www.SID.ir

مخاطب در لایه‌های زیرین متن می‌پردازیم، کنش‌های گفتاری[۲۵]، بیان مستقیم و غیر مستقیم[۲۶] و اصول ادب[۲۷] از متغیرهای سبکی مطرح در لایهٔ کاربردشناسی است.

کنش گفتار نخستین‌بار توسط آستین[۲۸] و با مجموعه سخنرانی‌های وی تحت عنوان «چگونه با کلام کار انجام می‌شود»، مطرح شد. در این نظریه، کنش گفتار در واقع کنش و عملی است که در خارج از زبان تغییر ایجاد می‌کند. سرل[۲۹] با این اعتقاد که سخن گفتن عبارت است از «وارد شدن در نوعی فعالیت قاعده‌مند» (Idem, 1969: 22) این نظریه را گسترش داد.

بیان غیر مستقیم یکی دیگر از ابزارهای بررسی در لایهٔ کابردشناسی است. جملات دارای دو نوع بار معنایی مستقیم و غیر مستقیم هستند؛ معنای مستقیم یا صریح را با عباراتی چون معنای مبتنی بر تعریف، معنای تحت‌اللفظی، معنای بدیهی یا معنای مبتنی بر دریافت عام توصیف کرده‌اند (Vide. Chandler, 2007: 137) و گفته شده معنای غیر مستقیم یا ضمنی به تداعی‌های اجتماعی- فرهنگی و شخصی (ایدئولوژیکی، عاطفی و...) اشاره دارد (نک. سجودی، ۱۳۸۷: ۷۸). هرچند نظریه‌پردازان تمایز بین معنای صریح و ضمنی را به لحاظ تحلیلی مفید دانسته‌اند، به نظر می‌رسد که در عمل نمی‌توان خط قاطعی بین این دو گونه معنا کشید. چندلر دربارهٔ معنای صریح و ضمنی می‌نویسد: معنای صریح معنایی است که تعداد بیشتری از اعضای یک جامعهٔ دارای فرهنگ مشترک حول آن توافق دارند، درحالی‌که هیچ‌کس را نمی‌توان به دلیل معنای ضمنی‌اش سرزنش کرد. در عین حال این خطر وجود دارد که در مورد معنای ضمنی بر دریافت شخصی معنا تأکید شود (Chandler, 2007: 139). اما نظر سجودی این است که خطر دریافت شخصی از معنا خیلی نگران‌کننده نیست؛ زیرا معنا در هر حال وابسته به بافت است و لایه‌های همنشین در کنش ارتباطی تعیین‌کنندهٔ معنا است (ر. ک. سجودی، ۱۳۸۷: ۷۹). بارت در این‌باره مفهوم لنگر را مطرح می‌کند. به نظر او برخی عناصر متن می‌توانند حکم لنگری تثبیت‌کننده را بازی کنند و جلوی شناوری نشانه‌های متنی را بگیرند یا به عبارتی زنجیرهٔ شناور مدلول‌ها را به ثبات بکشانند (ر. ک. همان). وودز نیز در این‌باره می‌گوید: «آنچه که منظور گوینده یا نویسنده است ممکن است از معنی واقعی گفته برنیاید و برای تعبیر بیان غیر مستقیم باید برخی از مؤلفه‌های بینافردی مانند موقعیت کلام،

www.SID.ir

اهداف گفت‌وگو، دانش زمینه‌ای مشترک نویسنده و مخاطب و... را در نظر داشت» (Woods, 2006: 12).

مقولهٔ *ادب* ابزار تحلیلی دیگری است که در لایهٔ کاربردشناسی به آن می‌پردازیم. نظریهٔ ادب به تحلیل روشی می‌پردازد که افراد در اداره کردن مکالمه و یا انواع دیگر تعاملات به کار می‌گیرند تا وجههٔ آن‌ها حفظ شود. به عبارت دیگر در یک ارتباط کلامی، نظریهٔ ادب به این مسئله می‌پردازد که چگونه گوینده در تلاش است برای خودش ایجاد وجهه کند، وجهه‌اش را حفظ نماید و فاصله‌اش را با مخاطب حفظ کند. لیچ بیان غیر مستقیم را به‌عنوان یک معیار در رعایت ادب آورده است؛ یعنی هرچه بیشتر از شیوهٔ بیان غیر مستقیم استفاده شود، بیان مؤدبانه‌تر است. به‌علاوه او در رعایت ادب، فاصلهٔ اجتماعی گوینده و مخاطب را در دو محور عمودی و افقی مطرح می‌کند. در محور عمودی که فاصلهٔ اجتماعی از نوع قدرت یا اقتدار است، خطاب‌ها محترمانه و ضمایر به صورت جمع و... مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ اما در رابطهٔ افقی که ارتباط از نوع دوستانه است، بسته به موقعیت، سن، میزان رابطهٔ دوستانه و غیره، نوع خطاب‌ها، کاربرد ضمایر و... متفاوت خواهد بود (Leech, 1985: 129).

۴-۳-۲. لایهٔ بلاغی

پیوستگی[۳۰] و *انسجام*[۳۱] از متغیرهای سبکی‌ای است که در بلاغت ساختاری متن لازم است به آن بپردازیم؛ انسجام و پیوستگی را بر این مبنا مورد مطالعه قرار می‌دهیم که هر متن پیوسته یک گزارهٔ اصلی یا یک پیام مهم قابل دریافت دارد و بقیهٔ متن حول همین محور شکل می‌گیرد. این گزارهٔ اصلی انعکاس‌دهندهٔ ایدئولوژی متن است. هدف از مطرح کردن پیوستگی بر این مبنا، بررسی ایدئولوژی متن و ساختمندی ایدئولوژیک متن است. در بررسی ساختمندی ایدئولوژیک برای طبقه‌بندی افراد، گروه‌ها و مقوله‌ها اهمیت ویژه‌ای در نظر می‌گیریم.

تقابل یکی دیگر از مقوله‌هایی است که در این لایه به آن می‌پردازیم. در بررسی تقابل به‌عنوان یک متغیر سبکی آنچه اهمیت دارد بازنگری چگونگی انعکاس تقابل در متن است؛ به عبارت دیگر بررسی این‌که تقابل‌ها چگونه و در کدام ساختارهای زبانی یا متنی صورت‌بندی شده اهمیت ویژه‌ای دارد. در واقع صورت‌بندی‌های متفاوتِ تقابل در ژانرهای گوناگون، از جمله در متون داستانی، تمایز سبکی ایجاد می‌کند و سبک نویسندگان مختلف را از یکدیگر

www.SID.ir

جدا نموده و یا سبک نوشتار طبقه‌ها و گروه‌های ایدئولوژیک را مشخص می‌نماید. ممکن است تقابل به صورت تقابل گفتمان‌ها، تقابل شخصیت‌ها و واژگان متقابل نمود پیدا کند و حتی در سطح بلاغی و نمادهای متن گسترش یابد.

استعاره یکی دیگر از وجوه بلاغی متن است که در سبک‌شناسی انتقادی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهیم. بلاغت سنتی استعاره را موضوعی زبانی و محدود به جابه‌جایی کلمات قلمداد می‌کند و انواع محدودی از استعاره‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد، در صورتی‌که استعاره اساساً عاریت گرفتن و دادوستد میان تصورات و معاملهٔ میان بافت‌ها است (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۰۰). بنا به گفتهٔ ریچاردز «مهارت در استعاره- مهارت در تأویل استعاره-ها- می‌تواند ما را در تکوین و تثبیت باورها و اعتقاداتمان یاری دهد و قادر سازد تا کنترل جهانی را که برای خود می‌سازیم در دست بگیریم» (همان: ۱۴۲). در بررسی استعاره در داستان و رمان، استعاره را از دیدگاه «شناختیان» مورد توجه قرار می‌دهیم. لیکاف بر این باور است که «استعاره، یعنی نگاشت بین قلمروها در نظام مفهومی» (Lakoff, 1980). وی با مثالی به بررسی مفهوم «نگاشت» و «قلمروها» پرداخته است؛ در گفت‌وگوی دو فرد عاشق این جملات را شنیده‌ایم:

«رابطهٔ ما به بن‌بست رسیده است»؛ «نگاه کن چه راه طولانی‌ایی را پیموده‌ایم»؛ «دیگر امکان بازگشت نیست»؛ «حال به یک دوراهی رسیده‌ایم»؛ «می‌توانیم هرکدام به راه خودمان برویم»؛ «این رابطه راه به جایی نمی‌برد».

استعارهٔ مفهومی «عشق یک سفر است» که از نگاشت بین دو قلمرو مفهومی *سفر* و *عشق* حاصل می‌شود، بنیاد مفهومی این شیوهٔ تفکر دربارهٔ عشق است. نگاشت، مجموعه‌ای از تناظرهاست که به گونه‌ای نظام‌مند بین قلمرو اولیه/ مبدأ و قلمرو ثانویه/ مقصد اتفاق می‌افتد. در این مثال، سفر قلمرو مبدأ است و عشق قلمرو مقصد. این تناظرها به ما امکان می‌دهد با استفاده از دانشی که دربارهٔ سفر داریم دربارهٔ عشق بیندیشیم و سخن بگوییم.

طنز را به‌عنوان مؤلفهٔ سبکی دیگری در لایهٔ بلاغی قابل بررسی می‌دانیم؛ دلیل این‌که طنز را در شمار مؤلفه‌های بلاغی آورده‌ایم این است که «فن رتوریک» در عرصهٔ کلام اقناعی ظهور می‌کند و طنز، اقناع غیر مستقیم مخاطب است. «رتوریک‌شناسان کلاسیک، آیرونی را صنعتی بدیعی و نوعی مجاز می‌دانستند و نظریه‌پردازان سده‌های میانه نیز آن را در ردیف

www.SID.ir

یکی از مقوله‌های فرعی تمثیل به شمار می‌آوردند؛ زیرا تمثیل نوعی دیگر- گفت است؛ چیزی گفته می‌شود، اما چیز دیگری مورد نظر است» (مکاریک، ۱۳۸۸: ١٤). طنز کلامی که تا پایان سدهٔ هجدهم معنای مسلط طنز بود و طنز موقعیتی (معنای مورد نظر از طنز در دو سدهٔ اخیر) حاصل ناسازگاری اجزای کلام با یکدیگر و یا با بافت موقعیتی متن است.

طنز ممکن است در یک جمله به کار رود و ممکن است در کل متن گسترش پیدا کند. وقتی در کل متن گسترش می‌یابد، نشان‌دهندهٔ این است که طنز در لایهٔ عمیق‌تری از متن جریان دارد؛ آنچه در جامعه وجود دارد برخلاف انتظارات نویسنده است؛ بنابراین طنز از جامعه به متن و از متن به مخاطب منتقل می‌شود. طنز شیوه‌ای از نقد و اعتراض است و طنزپرداز به‌منظور اصلاح و با زبانی هنری و عموماً غیر شخصی به‌کمک تیپ‌سازی و با بیانی که حاصل آن ریشخند و نیشخند است، به خلق متن می‌پردازد. نمونهٔ آشکار و گستردهٔ انعکاس نارضایتی و اعتراض موجود در سطح جامعه به صورت متون داستانی طنزآمیز در دورهٔ مشروطه دیده می‌شود؛ انتقاد از وضع موجود و تلاش برای ایجاد تغییر و دگرگونی دست‌مایهٔ پدیدآمدن طنز در گونهٔ داستان است و گاه طنز، شکاف عمیق میان وضع موجود و آنچه را باید باشد، فریاد می‌کند.

در گونهٔ داستان، طنز در شخصیت‌پردازی مؤلفه‌ای قابل توجه است؛ تیپ‌های شخصیتی که نویسنده می‌آفریند و ناسازگاری‌هایی که در برخورد آن‌ها با وقایع و اشخاص دیگر و یا با مقام و موقعیت اجتماعی خودشان وجود دارد، ایدئولوژی و چگونگی رابطهٔ قدرت را در متن بازتاب می‌دهند. به‌عنوان مثال در داستان کوتاه «جشن فرخنده» از جلال آل احمد، ناسازگاری گونهٔ زبانی پدر راوی با مقام و موقعیت اجتماعی او، نارضایتی نویسنده را از پدر راوی- به‌عنوان یک تیپ و نماد- نشان می‌دهد. او از گونهٔ غیر مؤدبانهٔ زبان (فحش و ناسزاهایی مانند کره‌خر، پدرسگ و...) استفاده می‌کند که با موقعیت اجتماعی‌اش که روحانی سرشناسی است، ناسازگار است.

www.SID.ir

۴-۲. کشف ایدئولوژی و بررسی رابطهٔ قدرت در متن

آنچه در این مقاله به‌عنوان لایه‌های قابل بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان و رمان مطرح کرده‌ایم، فهرست متغیرهای بالقوه در سبک‌پژوهی ژانر داستان به شمار می‌آید. در مرحلهٔ کاربردی نمودن لازم است پژوهشگران با در نظر داشتن *متغیرهای بالقوهٔ نکرشده*، داستان یا رمان مورد نظر را چندین‌بار مطالعه نموده و سپس مشخصه‌های برجستهٔ[۳۲] سبکی متن مورد نظر را که به کشف ایدئولوژی و رابطهٔ قدرت در متن منجر می‌شود، تجزیه و تحلیل نمایند.

۳. نتیجه‌گیری

در این مقاله، به لایه‌های سبکی قابل بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان در کلان‌لایه‌های روایی و متنی با تجزیه و تحلیل کانون‌سازی؛ میزان تداوم کانون‌سازی (کانونی سازی متغیر و چندگانه) و جنبه‌های کانون‌سازی (جنبهٔ ادراکی: زمان؛ ترتیب، دیرش، بسامد و مکان؛ دیدی پرنده‌وار و کلی یا دیدی جزئی‌نگرانه و درشت‌نما، جنبهٔ شناختی و جنبهٔ ایدئولوژیکی) و خردلایه‌های واژگانی، نحوی، کاربردشناسی و بلاغی در ارتباط با لایهٔ بیرونی آن (بافت موقعیتی متن) پرداختیم و در خردلایه‌های متنی بر طرح مؤلفه‌هایی تأکید کردیم که منجر به کشف ایدئولوژی و رابطهٔ قدرت در متن می‌شود؛ در لایهٔ واژگانی: واژگان نشان‌دار و بی‌نشان، واژگان عامیانه و رسمی، رمزگان متن و ارجاع به گفتمان‌های خاص، شاخص‌ها، واژگان مترادف، متقابل و تکراری؛ در لایهٔ نحوی: میزان قطعیت متن، قطب مثبت و منفی کلام؛ در لایهٔ کاربردشناسی: کنش‌های گفتاری، بیان مستقیم و غیر مستقیم و اصول ادب و در لایهٔ بلاغی: پیوستگی و انسجام، تقابل، استعاره و طنز را به‌عنوان متغیرهای سبکی در ژانر داستان مورد تأکید قرار دادیم و در پایان اشاره به این نکته را ضروری دانستیم که لازم است پژوهشگران با در نظر داشتن *متغیرهای بالقوهٔ نکرشده*، داستان یا رمان مورد نظر را مطالعه نموده و سپس مشخصه‌های برجستهٔ سبکی متن مورد نظر را که به کشف ایدئولوژی و رابطهٔ قدرت در متن منجر می‌شود، تجزیه و تحلیل نمایند. بسیاری از معیارها و

www.SID.ir
Archive of SID

مؤلفه‌های سبکی مطرح‌شده در این مقاله را در مطالعهٔ سبک دیگر شاخه‌های ادبیات داستانی: اسطوره، قصه، حکایت و رمانس نیز می‌توان به کار گرفت.

۴. پی‌نوشت‌ها

1. critical linguistics (CL)
2. critical discourse analysis (CDA)

۳. دربارهٔ دریافت ایشان از سبک‌شناسی لایه‌ای، ر. ک. درپر، ۱۳۹۲ الف: ٤٧٦– ٤٨٠.

٤. برای دیدن نمونه در این زمینه ر. ک. درپر، ۱۳۹۲ب: ٤٥.

٥. در سبک‌شناسی انتقادی داستان، کانون‌سازی صفرِ ژنت کارآمد نیست؛ میک‌بال نیز آن را مورد تردید قرار داده است، زیرا «هیچ‌کس نمی‌تواند واقعه‌ای را بیان کند بدون این‌که خواسته یا ناخواسته آن را از دیدگاه معیار ارائه کند. ما نیز نمی‌توانیم ادعا کنیم کانون‌سازی صفری وجود دارد که کاملاً خنثی و بی‌طرف است و از هرگونه جهت‌گیری به دور است» (بیاد و همکار، ۱۳۸٤: ۸۷).

٦. برای دیدن نمونهٔ عملی در این زمینه ر. ک. درپر، ۱۳۹۲ب: ٤٧.

۷. برای دیدن نمونهٔ کاربردی در این زمینه ر. ک. درپر، ۱۳۹۲ب: ٤٨.

۸. .برای دیدن نمونهٔ کاربردی در این زمینه ر. ک. درپر،۱۳۹۲ب: ٤٨.

۹. برای دیدن نمونهٔ کاربردی در این زمینه ر. ک. درپر، ۱۳۹۲ب: ٤٩.

۱۰. برای دیدن نمونهٔ کاربردی هریک از خردلایه‌های متنی که در ذیل عنوان یادشده می‌آید، ر. ک. درپر، ۱۳۹۲ب: ٥٠– ٥٧.

11. code
12. semiotics

۱۳. در شمارهٔ ۱ جدول از منبع(Givon, 2001: 187- 295) و در شمارهٔ ۲ از منبع (Simpson, 1993: 86- 88) استفاده شده است؛ هر دو به نقل از آقاگل‌زاده، ۱۳۸۵: ۱۹۹ است.

14. modality
15. referential
16. ideational
17. behavioism
18. verificationism
19. truth- conditional
20. felicity conditions
21. meaning inferences
22. Pragmatics

www.SID.ir

23. semantics
24. speech situation
25. speech acts
26. direct and indirect discourse
27. politeness
28. Austin, j.
29. Searle, John
30. coherence
31. cohesion
32. prominent

۵. منابع

- بهار، محمدتقی (۱۳٦۹). ***سبک‌شناسی***. تهران: سپهر.
- بیاد، مریم و فاطمه نعمتی (۱۳۸٤). « کانون‌سازی در روایت». ***پژوهش‌های ادبی***. ش ۷. صص ۸۳- ۱۰۸.
- حجت، محمد (۱۳۹۰). « برخی نمودهای سبکی در نثر فنی با تأمل بر آثار برجستهٔ آن». ***پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی***. ش ٦. (زمستان).
- خطیبی، حسین (۱۳٦٦). ***فن نثر در ادب فارسی***. تهران: زوار.
- درپر، مریم (۱۳۹۲ الف). «نقد و بررسی کتاب سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش-ها». ***فصل‌نامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***. س ٦. ش ۱. (پیاپی ۱۹). صص ٤۷۱- ٤۸۱.
- ---------- (۱۳۹۲ ب). « بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه جشن فرخنده با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی». ***مجلهٔ جستارهای زبانی***. د ٤. ش ۱. (پیاپی ۱۳). صص ۳۹- ٦۵.
- ریچاردز. آی. ای. (۱۳۸۲). ***فلسفهٔ بلاغت***. ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی. تهران: قطره.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۷). ***نشانه‌شناسی کاربردی***. (ویراست دوم). تهران: علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۰). ***سبک‌شناسی نثر***. تهران: میترا.
- ---------- . (۱۳۸٦). ***کلیات سبک‌شناسی***. تهران: میترا.
- صفوی، کوروش (۱۳۸٤). ***معنی‌شناسی***. تهران: سوره.

Archive of SID
www.SID.ir

- عموزاده، محمد و محمود رمضان‌زاده (۱۳۸۵). « کنش‌های گفتاری و اهمیت آن در تحلیل متن». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد***. ش ۱۵۲. (بهار). صص ۷۶- ۹۶.
- نجفی، عیسی و سیدمحمد آرتا (۱۳۹۰). «بررسی تحول کارکردهای «را» در ادوار نثر فارسی». ***فصل‌نامهٔ تخصصی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***. ش ۱۲. (تابستان). صص ۲۲۹- ۲۴۷.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۰). ***سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***. تهران: سخن.
- محمودی بختیاری، بهروز و نفیسه سرایلو (۱۳۸۷). «ویژگی‌های زبانی متن دانش‌نامهٔ علایی». ***زبان و ادب فارسی*** (نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز). ش ۵۱. (پیاپی ۲۰۴). صص ۱۹۵- ۲۳۰.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸). ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.
- یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳). ***گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی***. تهران: هرمس.

Reference:

- Amouzade, M. & M. Ramazan-zade (2006). "Speech acts and its importance in text analysis". *Journal of Faculty of Letters and Human Sciences*, Mashhad. No. 152. pp. 76-96 [In Persian].
- Bahar, M. T. (1990). *Stylistics*. Tehran: Sepehr [In Persian].
- Bayad, M. & F. Nemati (2005). "Focalization In Narrative". *Literary Researchs*. No. 7. pp. 83- 108 [In Persian].
- Chandler, D. (2007). *Semiotics, The Basics*. London: Routledge.
- Cutting, J. (2002). *Pragmatics and Discourse*. London: Routiedge.
- Dorpar, M. (2013). "A critical stylistics analysis of Jalal-e Al-e Ahmad's *Jashn-e Farkhonde"*. *Journal of Language Related Research*. No. 13. pp. 39- 65 [In

Archive of SID
www.SID.ir

Persian].

- --------- (2013). "Book review of stylistics, theories, approaches and methods". *Professional Quarterly Journal of Persian Prose and Poem (Bahar Adab)*. Vol. 6. No. 1. pp. 471-181 [In Persian].
- Fotoohi, M. (2013). "Stylistics, theories, approaches and methods". Tehran: Sokhan [In Persian].
- Fowler, R. (1996). *Linguistic Criticism*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press.
- Genette, G. (1997). "Order in Narrative". *Mc Quilan*. p. 91.
- Givon, T. (2001). *Syntax: An Introduction*. John Benjamins Publishing.
- Halliday, M. A. K. (1987). *An Introduction to Functional Grammar.* London: Hoddar-Arnold.
- Hojjat, Mohammad. (2011). "Some stylish aspects in technical prose with contemplation on its significant works*". Literary Criticism and Stylistics' Researches*. No. 6 [In Persian].
- Jeffries, L. (2010). *Critical Stylistics. The Power of English.* Houndmils, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Khatibi, H. (1996). *Prose Technique in Persian Literature*. Tehran: Zavvar [In Persian].
- Klaiman, A. H. (1991). *Grammatical Voice***.** (Cambridge studies in Linguistics). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lakoff, G. & M. Janson (1980). *Metaphors We Live By.* Chicago & London: University of Chicago Press.
- Leech, G. N. & M. Short. (1981). *Style in Fiction*. London: Longman.
- Leech, G. N. (1985). *Principles of Pragmatics.* London: Longman.
- Mahmoudi Bakhtiyari, B. & N. Soraylou (2008). "Linguistic features of Alayi encyclopedia text*". Persian Language and Literature (Tabriz Social Sciences*

Archive of SID
www.SID.ir

and Literature College Journal). No. 51. pp. 195-230 [In Persian].

- Makaryk, I. (1993). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press.
- Najafi, I. & S. M. Arta (2011). "Studying "ra" functionality evolution in Persian prose periods*". Professional Quarterly Journal of Persian Prose and Poem (Bahar Adab)*. No. 4. pp. 229-247 [In Persian].
- NØrgaard, N. M. Busse & R. Montoro (2010). *Key Terms in Stylistics.* London and New York: Continuum.
- Richards, I. A. (1936). *The Philosophy of Rhetori*. Oxford University Press: New York and London.
- Rimmon- Kenan, S. (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics.* London: Routledge.
- Safavi, K. (2005). *Semantics*. Tehran: Sure [In Persian].
- Searle J. (1969). *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shamisa, S. (2007). *Stylistics Generals*. Tehran: Mitra[In Persian].
- ---------- (2001). *Prose Stylistics.* Tehran: Mitra [In Persian].
- Simpson, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge.
- ---------- (1993). *Language, Ideology and Point of View*. London: Routledge.
- Sojoodi, F. (2008). *Applied Semiotics*. (Second Edition). Tehran: Elm [In Persian].
- Thompson, G. (2004). *Introdusing Functional Grammer*. Secend ed. NewYork: Arnold.
- Toolan, M. (2001). *Narrative: A Critical Linguistic Introuduction*. Secend ed. London: Longman.

www.SID.ir

- Woods, N. (2006). *Describing Discourse: A Practical Guide to Discourse Analysis.* Oxford: Oxford University Press.
- Yar-Mohammadi, L. (2004). *Popular and Critical Discourse Studies*. Tehran: Hermes [In Persian].

Archive of SID

www.SID.ir