

بررسی ویژگی‌های سبکی رمان «رازی در کوچه‌ها» بارویکرد

سبک‌شناسی انتقادی

دکتر مهری تلخابی^۱



تاریخ دریافت: ۹۶/۰۳/۲۴

تاریخ پذیرش: ۹۷/۰۲/۱۹

چکیده:

این مقاله در پی آن است که به بررسی کاربردی سبک‌شناسی انتقادی، در رمان «رازی در کوچه‌ها»، اثر فریبا وفی بپردازد تا از این رهگذر به این پرسش بنیادین پاسخ دهد که چگونه می‌توان به ایدئولوژی پنهان و گفتمان حاکم در متن این رمان با استفاده از مولفه‌های خاص سبکی دست یافت؟ این پژوهش با رویکرد سبک‌شناسی لایه‌ای انجام گرفته است؛ از این رو ابتدا لایه بیرونی و بافت موقعیتی متن و سپس دو لایه‌ی روایی و متنی را، مورد تامل قرار داده‌ایم. این مقاله به شیوه‌ی تحلیلی-توصیفی به انجام رسیده است. هدف این پژوهش، رسیدن به تفسیر و درک عمیق از اثر است؛ چرا که از منظر سبک‌شناسی انتقادی راحت‌تر می‌توان به جلوه‌های پنهان ایدئولوژی، سلطه، قدرت و گفتمان حاکم بر این رمان دست یافت و بر روی این نکته تامل کرد که زبان چگونه این مفاهیم اجتماعی را بازتولید می‌کند. در پایان، این مقاله، به این نتیجه می‌رسد که تقابل شخصیت‌ها و گفتمان‌ها و وجود قطب منفی کلام در این اثر، مؤلفه‌های سبکی معناداری هستند که ما را به کشف ایدئولوژی پنهان در متن یاری می‌رسانند؛ ایدئولوژی پنهان این رمان عبارت است از سرکوب زنان در نظام مردسالار و سکوت و مواجهه‌ی انفعالی زنان در مقابل این سرکوب.

کلید واژه‌ها: سبک‌شناسی انتقادی، رازی در کوچه‌ها، ایدئولوژی پنهان، قدرت، سرکوب اجتماعی

^۱. استادیار، دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان، زنجان، ایران. mehri.talkhabi@gmail.com

الف: مقدمه

مسئله کانونی این مقاله آنست که چگونه می‌توان به ایدئولوژی پنهان یک اثر ادبی و در اینجا مشخصاً رمان رازی در کوچه‌ها دست یافت؟ آیا می‌توان با یاری گرفتن از مؤلفه‌های سبکی خاصی به این مهم دست پیدا کرد؟

این مقاله در پی آنست که نحوه شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی را در زبان اثر رازی در کوچه‌ها، کاویده و گزارش کند. در این مقاله برآنیم که با توجه به انگاره‌های سبک‌شناسی انتقادی، قدرت، ایدئولوژی و دیگر مفاهیم اجتماعی را که در زبان و به وسیله زبان بیان شده است، بیابیم و توضیح دهیم که چگونه انعکاس این مفاهیم در زبان برجهان بینی و درک ما از هستی تاثیر می‌گذارد.

فرضیه اصلی این مقاله آن است که میان کاربرد زبان در رمان رازی در کوچه‌ها و نابرابری قدرت و منزلت جنسیتی زنان ارتباط مستقیمی وجود دارد. بر پایه همین فرضیه برآنیم که از منظر سبک‌شناسی انتقادی دریابیم که چگونه در یک اثر این نابرابری‌های قدرت و منزلت به هنگام کاربرد زبان مبادله می‌شوند و حتی برسرشان مبارزه در می‌گیرد؛ از سوی دیگر باید یاد آور شد که ضرورت تأمل بر روی چنین موضوعی برای نگارندگان این مقاله، در درجه نخست از آن جا پیش آمد که رمان رازی در کوچه‌ها، رمانی است زنانه، که در آن با مسائل متعددی چون توصیف تبعیض جنسیتی، کلیشه‌های سنتی برای نقش جنسی زنان و جامعه‌پذیری خاص زنان، پدرسالاری، پرخاشگری، زن‌ستیزی، سرکوب و... مواجه می‌شویم که این همه در زبان با عناصر و ساختارهای متعدد زبانی و ادبی، با زاویه‌ی دید خاص با فرایندهای فعلی و... انعکاس می‌یابد. از این رو توصیف و تحلیل جنبه‌های ایدئولوژی موجود در این اثر، جز با بررسی سبک‌شناسانه آن مقدور نخواهد بود. از این رو، نگاه به یک اثر زنانه، از منظر سبک‌شناسی انتقادی، بی‌تردید، مؤثرترین گام است برای درک عمیق آن اثر و پی بردن به لایه‌های متعددی که سبب شکل‌گیری مفهوم اجتماعی خاصی در اثر می‌شوند؛ به واقع، از این منظر می‌توان دریافت که متن از نظر اجتماعی هرگز بی‌طرف نیست و با تحلیل زبان هر متن، می‌توان به ایدئولوژی بنیادین آن دست یافت. ایدئولوژی بنیادین هر متن، دیدگاه فکری و اجتماعی یا مجموعه‌ای از عقاید، برداشت‌ها و ارزش‌های نظام مدنی است که در یک جامعه

یا بخشی از آن ساری و جاری است.

ب. پیشینه تحقیق:

همان‌گونه که گفته شد پژوهش حاضر پژوهشی است با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی؛ با وجود این که سبک‌شناسی انتقادی، شاخه‌ای جدید در مطالعات سبکی متون است، پژوهش‌های نسبتاً قابل توجهی در این زمینه صورت گرفته که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود:

سیمپسون از جمله افرادی است که در حوزه سبک‌شناسی و زبان‌شناسی انتقادی به فعالیت پرداخته است. از نظر سیمپسون با بررسی سه دیدگاه مکانی، زمانی و روانشناختی به کار گرفته شده در متن روایت می‌توان به تحلیلی از نوع دیدگاه ایدئولوژی نویسنده نیز رسید. (خادمی، ۱۳۹۱)

درپر، در مقاله‌ای با عنوان لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی داستان کوتاه و رمان (درپر، ۱۳۹۳) برای خروج از وضعیت رکودی که سبک‌شناسی نثر فارسی بدان دچار است به ارائه راه‌حلی پرداخته است و به منظور برداشتن گامی در این جهت، سبک‌شناسی انتقادی را به عنوان یکی از شاخه‌های جدید مورد توجه قرار داده و به طور خاص به لایه‌های سبکی قابل بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان پرداخته است. هم‌چنین، از این نویسنده سبک‌شناسی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، به چاپ رسیده که پژوهشی است همپای کتاب سبک‌شناسی انتقادی جفریز که 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. (درپر، ۱۳۹۰). همین‌طور این نویسنده به بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه جشن فرخنده از جلال آل احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی نیز پرداخته است. (درپر، ۱۳۹۲)

مقاله توصیف و تبیین ساخت‌های ایدئولوژیک در تحلیل گفتمان انتقادی از فردوس آقاگل‌زاده (آقاگل‌زاده: ۹۱) و تحلیل گفتمان غالب در رمان سووشون دانشور (قبادی و دیگران: ۱۳۸۸) از دیگر مقاله‌های ارائه شده در راستای همین پژوهش است. کتاب سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها (فتوحی، ۱۳۹۱) در معرفی و تبیین سبک‌شناسی انتقادی کتابی اثرگذار است؛ نویسنده در سبک‌شناسی نظری در بخش رویکردهای فرهنگی و اجتماعی بر روی

سبک‌شناسی انتقادی تامل می‌کند و در قسمت سبک‌شناسی عملی به تحلیل لایه‌ای سبک می‌پردازد.

در این مقاله بر مبنای رویکرد سبک‌شناسی انتقادی، در بررسی این رمان، از روش سبک‌شناسی لایه‌ای بهره گرفته شده است. از این رو، رمان رازی در کوچه‌ها را در گام نخست به لایه‌های روایی و متنی تقسیم کردیم. کانون‌سازی، میزان تداوم کانون‌سازی (متغیر و چندگانه) جنبه‌های کانون‌سازی و خرد لایه‌های بلاغی، واژگانی و نحوی از مؤلفه‌های سبکی است که در سبک‌پژوهی انتقادی این رمان بدان می‌پردازیم. باید یادآور شد پس از مطالعاتی در باب لایه‌های بیرونی و بافت موقعیتی نویسنده این مراحل انجام گرفته است.

ب. ۱): اصطلاحات تحقیق:

در چیستی سبک:

در قرن بیستم سبک‌شناسی جدید جای فن سخنوری و طرز بیان را، که از جمله مباحث علم بلاغت بود، گرفت. شارل بارلی با انتشار کتاب سبک‌شناسی (stylistique) در سال ۱۹۰۹ در دو مجلد، سبک‌شناسی جدید را در اروپا مطرح کرد. (کریمی، ۱۳۸۹: ۸۰) امروزه دیگر هدف مطالعات سبک‌شناسی، فقط این نیست که مختصات صوری سبکی را نشان دهد؛ بلکه غالباً هدف این است که اهمیت و نقش این مختصات را در تأویل و تفسیر متون مشخص کنند یا بتوانند بین تأثیر و تأثر ادبی و عناصر زبانی ارتباط ایجاد کنند. (همان: ۸۱)

در زبان فارسی اصطلاح سبک‌شناسی را نخستین بار محمدتقی بهار برای عنوان کتاب خود سبک‌شناسی نثر، به کار برد. بهار «شیوه‌ی بیان را سبک می‌داند و همین شیوه و نحوه‌ی بیان (علم بلاغت) را تعیین‌کننده سبک هر اثری معرفی می‌کند.» (بهار، ۱۳۳۰: ۳۰).

در تعریف زبان‌شناسان، سبک عبارت است از «شیوه کاربرد زبان، در یک بافت معین به وسیله شخص معین برای هدفی مشخص» (لیچ، ۱۹۸۱: ۱۰)

به طور کلی می‌توان گفت که سبک وحدتی است که در آثار کسی به چشم می‌خورد یک روح یا ویژگی یا ویژگی‌های مشترک و متکرر در آثار کسی است (شمیسا، ۱۳۹۳: ۱۶)

در چیستی سبک‌شناسی انتقادی:

سبک‌شناسی انتقادی، رویکردی است که نحوه شکل‌گیری مفاهیم اجتماعی در زبان و

شیوه‌های بازنمایی آن‌ها را تحلیل می‌کند؛ مفاهیم بنیادی سبک‌شناسی انتقادی عبارتند از «سبک، گفتمان، نظریه انتقادی، ایدئولوژی و قدرت. این رویکرد از زبان‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی متأثر شده است.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۱۸۶)

فتوحی با نگاه به الگوهای فاولر و سیمپسون می‌نویسد «سبک‌شناسی انتقادی سنتزی است از آمیزش سبک‌شناسی زبانی و تحلیل گفتمان انتقادی. این رویکرد زمینه‌ی خوانش روش‌مند و روشن‌گرانه‌ای برای تحقیقات پیش‌رفته در سبک‌شناسی آماده می‌کند و زمینه‌هایی برای آموزش و تحلیل نگارش پیش‌رفته فراهم می‌آورد. مبنای هر دو شاخه‌ی سبک‌شناسی انتقادی و تحلیل گفتمان انتقادی کاربرد روش‌های زبان‌شناسی در تفسیر متون است» (همان: ۱۹۰)

یاورسکی و کاپلان معتقدند: «تحلیل گفتمان عبارت است از فراتر رفتن از صورت‌های قابل رؤیت زبان و رسیدن به زمینه‌های اجتماعی و کشف رابطه‌ی متقابل میان زبان و کارکردهای اجتماعی.» (فاضلی، ۱۳۸۳: ۸۴)

ایدئولوژی

در نگاه تحلیل‌گران گفتمان انتقادی، ایدئولوژی، نظام باورها و مقولاتی است که شخص یا جامعه با ارجاع به آن جهان را درک می‌کند و این زبان است که نقش تعیین‌کننده و حیاتی در تثبیت، باز تولید و تفسیر ایدئولوژی ایفا می‌کند. به عبارت دیگر، «منظور از ایدئولوژی مجموعه‌ی ارزش‌ها و نظام اعتقادی است که منتقل می‌نماید.» (همان: ۲۴)

«ایدئولوژی در سطوح مختلف سبک و کلام (نظام‌های آوایی، واژگانی، نحوی و بلاغی) نمود می‌یابد. ساختارها و رخداد‌های کلامی، اساساً ماهیتی گفتمانی و ایدئولوژیک دارند و به طور غیرمستقیم ساختارهای سیاسی و اقتصادی، مناسبات بازار، روابط جنسی، مناسبات دولت و نهادهای اجتماعی مانند آموزش و پرورش و... در خود جای می‌دهند.» (فرکلاف، ۱۹۸۹: ۹۶)

«در نتیجه ایدئولوژی نه تنها چه گفتن ما را تحت کنترل خود دارد بلکه چگونه گفتن را نیز سازماندهی می‌کند.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۴۵)

قدرت

تحلیل گفتمان انتقادی متضمن نظریه‌ای مهم درباره‌ی قدرت است که به نحوی در دیدگاه

سه بعدی قدرت ایستون لوکس بیان شده است. لوکس می‌نویسد «آیا این حد بالای قدرت و موزیانه‌ترین نحوه‌ی اعمال آن نیست که با شکل دادن به درک مفهومی، شناخت و ترجیحات مردم در حد ممکن مانع نارضایتی مردم شویم به گونه‌ای که پذیرای نقش خود در نظم موجود باشند». (فاضلی، ۱۳۸۳: ۹۳)

از همین روست که تحلیل گرانی نظیر وندایک بر این باورند که جامعه و گفتمان از طریق ذهن برهم منطبق می‌شوند به این ترتیب گروه‌هایی که قادرند بازنمایی‌های دلخواه خود را، به واسطه زبان در اذهان ایجاد کنند، قدرت را در اختیار خواهند داشت. (همان)

سبک زنانه :

با توجه به این که سبک شناسی زنانه از زیر مجموعه‌های سبک شناسی انتقادی است و در سال‌های اخیر زنان نویسنده با دیدی انتقادی به مسئله نابرابری قدرت در بین زنان و مردان می‌پردازند؛ بنابراین رمان‌های زنانه برای تحلیل به وسیله سبک شناسی انتقادی بسیار مناسب است و از رهگذر این بررسی می‌توان به مفاهیم اجتماعی و ایدئولوژیکی پنهان در متن که دیدگاه نویسنده را نشان می‌دهد، دست یافت.

مبحث قدرت در آثار زنانه، مبحث بسیار قابل تاملی است. با توجه به این که آثار فریبا وفی محتوایی زنانه دارد، این مقاله به نوعی ارتباط تنگاتنگ با سبک زنانه نیز می‌یابد. نوشته‌های زنان گفتمانی خاص، نزدیک تر با جنس، عواطف و ناشناخته‌های زنان دارد. پژوهش‌های مردم شناسی نشان می‌دهد اغلب فرهنگ‌ها، زنان را به قلمرو خانگی و مردان را به قلمرو عمومی منتسب می‌کنند و به نظر می‌رسد میزان «فروستی» زنان در هر جامعه با درجه‌ی جدایی عرصه‌های عمومی و خانگی در آن جامعه ارتباط مستقیم دارد. در عرصه ادبیات نیز، تقسیم کار با توجه به تفاوت‌های زیستی و بیولوژیکی در شیوه‌ی گفتار و نوشتار تأثیر گذاشته است. نوع کلمات مورد استفاده زنان نسبت به مردان متفاوت است این تفاوت قابل تامل است هر چند برخی از نهضت‌های آزادی بخش زنان از جمله «فمینیست‌ها» در برخی موارد این تفاوت‌ها را لازم دانسته، آن را نوعی هویت جنسیتی و تشخیص زبانی به حساب می‌آورند.

در فرهنگ مردسالار «مرد» مثبت یا «معیار» و «زن» منفی یا به قول «سیمون دو بووار»،

«دیگری» تلقی می‌شود؛ دوبوآر معتقد است: «دیگر بودگی مقوله‌ای بنیادی در تفکر بشر است که تا حدودی ناشی از تقسیم کار است که به خاطر زایمان و بچه‌داری به زنان تحمیل می‌شود، زنان باید عقلانیت و قدرت انتقالشان را تقویت کنند تا ارتقاء یابند.» (هام مگی به نقل از مهاجر، ۱۳۸۲: ۱۶۸)

«زنانه‌نویسی یعنی جنسیتی کردن ادبیات بر اساس تجربه و نگاه زنانه. این سبک مصرانه می‌خواهد شکل، صدا و محتوای زنانه و متفاوت با مردان بیافریند. زنانه‌نویسی یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت های جنس زن.» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۰۲)

اما آنچه سبک زنانه را با سبک شناسی انتقادی پیوند می‌زند آن است که تبلور نگرش‌ها و دیدگاه زنانه به صورت کارکرد فکری- اجتماعی از طریق مؤلفه‌های خاص در متن انجام می‌شود. این مؤلفه‌ها به نوعی ساختارهای «گفتمان مدار»^۱ هستند. تحلیل این ساختارهای گفتمان مدار کار سبک شناسی انتقادی است که به شکل لایه‌ای، درصدد کشف و تبیین ارتباط بین ساختار ایدئولوژی و ساختارهای گفتمان مدار است.

ج. تجزیه و تحلیل ویژگی‌های سبکی رمان «رازی در کوچه‌ها»

با توجه به این که تجزیه و تحلیل این رمان در شاخه سبک شناسی انتقادی صورت گرفته است، پرداختن به لایه بیرونی: فضا و زمان و مکانی که متن در آن خلق شده و بافت موقعیتی متن یعنی نویسنده و مقام و موقعیت اجتماعی و سیاسی و علمی او ضرورت دارد.

ج. ۱. لایه بیرونی و بافت موقعیتی:

فریبا وفی نویسنده این رمان در سال ۱۳۴۷ در تبریز به دنیا آمد از نوجوانی به داستان نویسی علاقمند بود و چند داستان کوتاهش را در گاهنامه‌های ادبی آدینه، دنیای سخن، چیستا و مجله زنان منتشر کرد؛ اولین داستان جدی خود را به نام "راحت شدی پدر" در سال ۱۳۶۷ در مجله آدینه چاپ کرد. وفی این داستان را خود جوش‌ترین داستانش می‌داند. او هرگز به دانشگاه نرفت. ازدواج و بچه دار شدنش نویسنده‌گی او به تاخیر انداخت. نخستین رمان او

1. Disdurive structure

که فریبا وفی می‌نویسد و موقعیت بیرونی خود را در رمان هایش باز تولید می‌کند.

ج.۲): ویژگی های سبکی

رمان «رازی در کوچه‌ها» از زاویه دید اول شخص، با استفاده از شیوه جریان سیال ذهن روایت شده است. راوی، زنی است به نام حمیرا که پس از سالها به شهر و دیار خود باز می‌گردد. او در این سفر به درون خود نیز سفری دارد که او را به گذشته‌های دور کودکی می‌برد؛ به روزهایی که بانگاه غضب آلود پدر میخکوب می‌شود و قدرت حرکت و تفکر را از دست می‌دهد. به روزهایی که سکوت های بی پایان مادر او را رنج می‌دهد؛ روزهایی که تنها دلمشغولی و شادی او دوستی با دختری به نام آذر است.

همسانی جنسیت راوی با جنسیت نویسنده و اتخاذ زاویه دید اول شخص، از جمله مواردی است که اتخاذ موضع راوی به موضع گیری نویسنده را بسیار نزدیک کرده و برای خواننده باورپذیر نموده است.

ج.۲-۱): تجزیه و تحلیل سبک رمان در سطح مولفه های روایی

برای تحلیل ویژگی های سبکی این متن ابتدا باید با مؤلفه‌های روایی آغاز کرد؛ مواردی چون کانون‌سازی، میزان تداوم کانون‌سازی و جنبه‌های کانون‌سازی در این مجال مورد بحث قرار خواهند گرفت و پس از آن به خرد لایه‌های بلاغی، واژگانی و نحوی خواهیم پرداخت.

ج.۲-۱-۱): کانون ساز و کانون شونده

مطالعه‌ی کانون‌سازی از آن روی مورد تامل است که از رهگذر توجه به آن می‌توان در یافت داستان از کدامین منظر دیده شده است و تمام شخصیت‌ها و حوادث از چه دیدگاه ادراکی-احساسی مورد مشاهده و قضاوت قرار گرفته‌اند. در این رمان راوی (حمیرا) علاوه بر بازگویی وقایع، خود نیز بیننده جهان داستان است. از این رو، راوی و کانون ساز برهم منطبق هستند. زاویه دید، اول شخص و کانون‌سازی، از نوع درونی است اما به دلیل کمبود اطلاعات راوی در مورد شخصیت‌های داستان، تنها به بازگویی وقایع بیرونی و قابل رؤیت شخصیت‌ها، بسنده شده است و راوی تنها تجلی بیرونی و قابل رویت را در اختیار خواننده قرار داده است و اجازه ورود به ذهنیت کانون شونده‌ها را نمی‌دهد و چون حرکات بیرونی

افراد را می‌بینیم نوشته‌های حالتی رفتار گرایانه دارد. در این رمان کانون‌ساز-راوی فاعل داستانی همه ادراکاتی است که گزارش می‌شود، خواه این ادراکات به دنیای خارج از خود مربوط باشد خواه به خود او به عنوان کانون شونده.

کانون شونده‌های اصلی رمان عبارتند از: حمیرا، عبو و ماهرخ (پدر و مادر راوی)، آذر (دوست راوی) که راوی به دلیل کمبود اطلاعات فقط به گزارش اعمال و رفتار قابل رؤیت آنها پرداخته، به همین دلیل می‌توان گفت که کانون شونده‌ها از بیرون مورد کانون‌سازی قرار گرفته‌اند.

نمونه‌هایی از حرکات بیرونی شخصیت‌ها:

مامان از دور نگاهم می‌کند. صورتش از آفتاب قرمز شده و پشت لبش دانه‌های عرق جوشیده است. اشاره می‌کند پیشش بروم. قوز کرده و تقریباً دولا دولا نزدیکش می‌شوم. می‌ترسم ترکش داد و بیدادهای عبو به من هم بخورد. الان است که بپرسد کجا بودم و دق دلی اش را سر من در بیاورد. ماهرخ دست خنکش را می‌چسباند به پیشانی‌ام. (وفی، ۱۳۸۸: ۹۶)

عبو بالش آورد. ماهرخ سرش را بلند نکرد. عبو ایستاد بالای سرش، درمانده. بعد خم شد خودش را انداخت روی ماهرخ. مثل آدمی که یک دفعه تپ شود روی یک گونی گنده سیب زمینی و زد. بد جور زد. می‌زد که از نو تبدیلیش کند به یک زن. (همان: ۶)

زیر دوش نشسته بود و کوهی از لباس جلو رویش بود و می‌شست و می‌شست. دست‌هایش خراش برداشته بود ولی از شستن دست بر نمی‌داشت. از بخارآب، سرخ شده بود. سرش را بلند کرد و لابد دید که چقدر ترسیده‌ام. بعد نمی‌دانم چه شد که ناگهان بغلم کرد و سرم را محکم به سینه اش فشار داد. لباس تنش بود. (همان: ۹۰)

ماهرخ اگر می‌توانست عبو را هم پس می‌داد. مردی که دست‌هایش زخم و زیلی بود و همیشه بوی چرم و کفش می‌داد جوراب‌هایش را که از عرق و چرک مثل مقوا می‌شدند نشسته می‌پوشید و عین خیالش نبود. از صبح تا غروب در مغازه کار می‌کرد. سر به سر بچه‌ها گذاشتن تنها دل مشغولی‌اش بود و رام کردن ماهرخ مهمترین دغدغه‌اش» (همان: ۹۲)

راوی- کانون‌ساز براساس شواهد فیزیکی و قابل رویت افکار و احساسات شخصیت‌ها را حدس می‌زند: (با کلماتی بیگانه ساز: انگار، شاید، احتمالاً، پیدا بود و...)

عبو راه رفت، حرف زد، خم شد، نشست، ماهرخ بیخیال بود انگار از زیر گلیم کهنه چیزهایی می‌شنید و جوابش به آن زیر بود. (همان: ۱)

آذر فهمید که یک کلمه از دهان مراد بیرون نخواهد آمد بی حسی را فوراً شناخت، لابد قبلاً آن را در نگاه کسی دیده و تجربه‌اش کرده بود. (همان: ۱۲۰)

با پوف بلندی کلمه را فوت می‌کند و با اخم نگاه می‌کند. حالت کسی را دارد که اسم رمز را اشتباه شنیده است و منتظر است درست آن را بشنود. کلمه‌ها پیش دایی معنای دیگری دارند. آرامش هم لابد کلمه‌ای نیست که من باید دنبالش می‌بودم. می‌گویند که آن هم وقتی این قدر جوانم. (همان: ۷۷)

انگار قرار بود شب به شخص نامعلومی حساب پس دهد. البته آن شخص عبو نبود. اگر عبو بود ماهرخ پشتش را به او نمی‌کرد، می‌کرد؟ یا وقتی با او حرف می‌زد حواسش که نمی‌رفت پیش موخوره موی مستانه یا درس علوم مسعود یا اخ و تف عزیز، می‌رفت؟ (همان: ۹۵)

ج. ۲-۱-۲) میزان تداوم کانون سازی:

میزان تداوم کانون سازی یکی دیگر از نکات اساسی در سبک شناسی انتقادی است. «میزان تداوم روایت‌های مختلف یکسان نیست در بیشتر موارد کانون‌سازی می‌تواند بین راوی و یکی از شخصیت‌ها یا بین چند شخصیت در نوسان باشد که در آن صورت کانون‌ساز متغیر داریم. گاهی نیز ممکن است کانون سازی چندگانه باشد که به موجب آن اتفاقات داستانی یکسان از منظر کانون‌سازی‌های مختلف گزارش می‌شود. اگر راوی از کانون‌ساز متغیر یا چند گانه استفاده کند امکانات بیشتری در اختیار دارد و با ارایه ماجرای داستانی از چشم اندازهای گوناگون و گاهی به صورت مکرر، روایات پیچیده‌تر و شاید موثوق‌تر به دست می‌دهد.» (درپر، ۱۳۹۳: ۷۴)

از منظر تداوم کانون‌سازی، در این رمان کانون سازی بین راوی و شخصیت‌ها در نوسان است و از نوع کانون‌سازی متغیر است. برای نمونه می‌توان به نظرات مختلف راوی و شخصیت‌های دیگر داستان در مورد آذر (دوست حمیرا) اشاره نمود:

عزیز: «باز این دختره کولی علامت داد بروی بیرون» (همان: ۲۴)

ماهرخ به گفته راوی: مامان بدش نمی‌آمد آذر به من هم درس بدهد از نظر او بچه بی

دست و پا یا خجالتی بدتر از بچه مریض است. (همان: ۲۵)

نظر خود راوی: آذر کمی از من بزرگتر است؛ یکسال یا شاید هم کمتر، موهای بلند و شانه نکرده‌اش را پشت گوش می‌برد، بلند بلند حرف می‌زند، برای هر چیز بی‌خودی هرهر می‌خندد، نه از جن می‌ترسد نه از تاریکی... (همان: ۲۴)

یا غلامعلی که نگاه منفی‌اش به آذر در برخوردهایش با او کاملاً مشهود است. در این بین نگاه ماهرخ به آذر قابل توجه است، او همیشه از حمیرا (راوی) می‌خواهد که مثل آذر شجاع و نترس باشد. «آذر را ببین چقدر زبل است» (همان: ۱۶۴) اما در عمل به او شجاع بودن و دفاع از حق را یاد نمی‌دهد، به همین دلیل است که حمیرا می‌گوید «با دیدن که آدم زبل نمی‌شود» (همان جا)

یا می‌توان به نظرات متفاوت در مورد آمدن منیر به محله اشاره کرد: عزیز که تحت تأثیر منیر با آن همه ادا قرار نمی‌گیرد او را فتنه می‌خواند (همان: ۴۷) شمس که رابطه محسن و منیر را حس می‌کند، به عالی‌ه می‌گوید «به این زن رو نده» (همان) عبو که خوشبختی ظاهری منیر و مراد را باور نمی‌کند و مدام در حال مسخره کردن منیر است و اعتمادی مراد به منیر را مسخره می‌کند، منیر را تهدیدی برای ماهرخ می‌داند... «امروز هم یک گردان سرباز اینجا بود» (همان: ۶۱)

ماهرخ که می‌گوید خیلی زن‌ها حسرت زندگی منیر را دارند و او را آزاد می‌داند. (همان: ۱۲۴-۱۲۵)

به واقع هریک از شخصیت‌ها به نوبت کانون شوندگی را تجربه می‌کنند گاه منیر کانون شونده است و شخصیت‌های دیگر نقش کانون ساز را ایفا می‌کنند. گاه آذر به جای منیر می‌نشیند و شخصیت‌های دیگر در مقام کانون ساز بر می‌آیند بنابراین آنچه به لحاظ میزان تداوم کانون‌سازی در این رمان به چشم می‌خورد آن است که کانون‌سازی ثابتی وجود ندارد و همین امر سبب شکل گرفتن چشم اندازهای گوناگون در این رمان گشته است.

اما همه کانون سازهای مذکر این رمان در تک تک موقعیت‌ها، نوعی سلطه جامعه مذکر را یادآور می‌شوند و جنس‌گرایی و تضادهای جنس‌گرایانه را تصویر می‌کنند.

ایدئولوژی جنس‌گرایانه تعلق زن به حریم خصوصی یعنی به خانه و زندگی تقریباً از سوی همه مردان رمان تکرار می‌شود.

ج. ۲-۱-۳: بسامد و دیرش

یکی از مهم‌ترین جنبه‌های کانون‌سازی جنبه‌ی ادراکی است. در بررسی جنبه ادراکی کانون سازی بر روی بسامد و دیرش تامل می‌کنند. «دیرش به گستره زمانی که وقایع داستان در آن رخ داده و میزان متن اختصاص داده شده به ارایه آن می‌پردازد. اصلی بودن یا حاشیه‌ای بودن وقایع از دیدگاه کانون‌ساز عنصر کنترل‌کننده‌ای در میزان متن اختصاص یافته به یک واقعه است. در بسامد به رابطه‌ی بین دفعات اتفاق افتادن یک واقعه در داستان و تعداد دفعات بازنمایی آن در متن می‌پردازیم گاهی واقعه‌ای چنان ذهن کانون‌ساز 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 را به هم می‌زند و با توجه به نظر خود آن‌ها را از نو سامان می‌بخشد.» (درپر، ۱۳۹۳: ۷۵)

در بررسی جنبه‌ی ادراکی این رمان، بسامد و دیرش مؤلفه‌های معناداری هستند، تمرکز راوی بر روی ماهرخ و وضعیت او و هم‌چنین تمرکز بر آذر و بازنمایی چگونگی مرگ او به طور مکرر، سبب درنگ بر روی وضعیت قابل‌ترحم زنان شده است. توصیف رقت بار از وضعیت این دو زن که یکی در بزرگسالی قرار دارد (ماهرخ) و دیگری در کودکی (آذر) نشان‌دهنده دید ترحم‌انگیز راوی به کلیت زندگی یک زن است. تمرکز دیگر راوی بر روی منیر است که خود را به ظاهر رسته از قید و بند‌های زنان سنتی نشان می‌دهد اما او نیز گرفتار رنج‌ها و درد‌های بزرگ تری است.

در این رمان شک همیشگی عبو به ماهرخ و سلطه‌گری‌های او، موجب سکوت ماهرخ و بی‌میلی او برای شنیدن حرف‌های تکراری عبو است. تنها عکس‌العمل ماهرخ پناه بردن به لباس‌های چرک است. پر کردن و خالی کردن تشت در باغچه پر بسامدترین صحنه این رمان است. بازنمایی این صحنه در قسمت‌های مختلف رمان و حتی خاطرات راوی وضعیت قابل‌ترحم یک زن را به تصویر می‌کشد که تسلیم سلطه‌گری‌های دنیای مردان شده است و به قول راوی در برابر این خشونت و ارعاب دنیای مردانه سر آخر بی‌حس شده است.

نمونه‌ها: ماهرخ روی ظرفشویی خم شده و می‌شوید. ماهرخ فرچه‌ای دستش گرفته و

مستراح را پاک می‌کند. ماهرخ کنار باغچه چمباته زده و می‌شوید. پساب‌هایی که مدام از طشت ماهرخ سرازیر می‌شود، هر درختی را خشک می‌کند. (همان: ۸)

ماهرخ باز هم به لباس‌ها پناه می‌برد. حالا دارد مثل کهنه فروش محل آن‌ها را بهم می‌ریزد و دوباره از هم سوا می‌کند. چندتایی را جلوی صورتش می‌گیرد و ناامید نگاهشان می‌کند. حالت کسی را دارد که بعد از ساعت‌ها شستن، لکه‌های درشت روی لباس می‌بیند. می‌چاله‌شان می‌کند و ذله شده از مگسی که جلوی صورتش وز وز می‌کند، منتظر می‌ماند عبو شیر را باز کند. (همان: ۶۵)

ماهرخ زود تسلیم می‌شد. می‌توانست تا شب کار کند ولی حرف خسته‌اش می‌کرد. کلمات مثل سوزن می‌رفتند توی پوستش و داغش می‌کردند. ذله می‌شد و حق را دو دستی می‌داد به طرف مقابلش. (همان: ۸۲)

ماهرخ دستمالی به سرش می‌بست و به جان در و دیوار می‌افتاد. گاهی با غرق شدن در کار انتقام زبان عزیز یا نیش و کنایه عبو را می‌گرفت... کارش توی خانه که تمام می‌شد می‌افتاد به جان حوض و دیوار و درخت آلبالوی حیاط. شیلنگ را می‌گرفت تا نوک برگ‌ها. گنجشک‌ها اگر فوری نمی‌پریدند خیس آب می‌شدند. از همه جا بوی خاک خیس بلند می‌شد. (همان: ۹۲)

موقعیت آذر و مرگ او:

یک بار آذر بوی طالبی شنید. بوکشان رفت نزدیک پستو. غلامعلی آن تو بود و در را از دو طرف کیپ کرده بود. با صدایی که معلوم بود تازه چیزآبداری خورده است گفت برود گم شود... غلامعلی آخر سر از پستو بیرون آمد پوست طالبی را مثل کاسه خالی گذاشت توی حیاط نزدیک کفش‌ها. لبه‌های نازک پوست خم شد. «بخورش»

آذر نمی‌فهمید چرا غلامعلی این قدر از او بدش می‌آید. اگر آلوچه می‌خورد و انگشت‌هایش را می‌لیسید، غلامعلی از کثافت کاریش شاکی می‌شد. اگر به شکم می‌خوابید لگدی به پایش می‌زد. اگر نزدیکش می‌شد بینی‌اش را می‌گرفت چون بوی گند می‌دهد. هیچ وقت نگاهش نمی‌کرد. همیشه با نیم رخ حرف می‌زد. از او و هر چه جنس او بود بدش می‌آمد. (همان: ۱۷۶)

نه گریه‌اش را باور می‌کرد نه دندان‌دردش را و نه زوزه‌های تنهایی و دل‌تنگی‌اش را. حتی یادش می‌رفت که آذر هنوز بچه است. از نظر او، آذر زن بود یا داشت زن می‌شد.

زنی که برای آزار دادن او خلق شده بود (همان: ۱۷۷)

توصیف رفتارهای آذر، خانواده نا بهنجار و بد اخلاقی‌های برادرش غلامعلی از دیگر موقعیت‌هایی است که راوی بر آن تمرکز معناداری کرده است؛ آذر دختر بچه‌ای است که با تمام شادی‌های کودکانه‌اش، زندانی بد اخلاقی‌ها و نفرت برادرش از زنان است آذر نیز چون ماهرخ یک پناهگاه دارد، درخت گردوی حیاطشان؛ اما در آخر او در پناهگاه خودش در میان شعله‌های نفرت برادرش می‌سوزد.

از سوی دیگر، در بحث دیرش، مدت زمانی که راوی به آمدن منیر به محله و توصیف رفتار و حرکات او اختصاص داده قابل تامل است. در این تامل معنادار راوی در پی آن است که نشان دهد که منیر با تمام آزادی‌هایش که نمادی از خوشبختی برای ماهرخ دیگر زنان محله است، چگونه از ناآگاهی مردان از احساسات و علایق زنان، رنج می‌برد.

دیرش در این رمان از لحاظ زمان، یک روز را در برمی‌گیرد اما راوی در این یک روز فلاش بکی به گذشته و دوران کودکی‌اش می‌زند.

ترتیب اثر: ترتیب در روایت این رمان به صورت نابهنگام بوده و زمان همواره بین اکنون (بزرگسالی راوی) و گذشته (کودکی راوی) در نوسان است.

ج. ۲- ۱- ۴): گستره‌ی مکانی

در بررسی جنبه ادراکی، گستره مکانی به عنوان یک مولفه‌ی سبکی در این رمان، نشان می‌دهد که راوی-کانون‌ساز وقایع را از موضعی متحرک نشان داده است. خانه دایی با باغچه و گل‌هایش، خانه راوی با حوض، کوچه تنگ و تاریک و قالی کهنه، حیاط آذر با درخت گردو و همچنین توصیف بازار دزدها مصداق‌های روشن موضع متحرک روایت این رمان است. در این روایت راوی-کانون‌ساز، دیدی جزئی‌نگرانه و متحرک به وقایع و شخصیت‌ها دارد. دید درشت‌نمای راوی در کنار موضع متحرک آن نگرش منفی و مثبت راوی را درباره شخصیت‌های متعدد، برملا می‌کند و این همه در کشف ایدئولوژی پنهان متن مؤثر است. از خلال درشت‌نمایی‌ها و دید جزئی‌نگر راوی می‌توان به احساسات ترحم‌آمیزش نسبت به ماهرخ و آذر و دید نفرت‌آمیزش نسبت به عبو و غلامعلی دست یافت؛ بی‌آن‌که نامی از نفرت در میان باشد.

ج. ۲-۱-۵): جنبه روانشناسانه

راوی در روایت رمان با تعریف خاطرات کودکی اش تنفر خود را از عبو (پدرش) به مخاطب نشان می‌دهد و این تنفر او حتی تا لحظه مرگ پدر نیز ادامه دارد. راوی این بیزاری خود را در اولین جمله ی رمان ابراز می‌کند:

عبو دارد می‌میرد مثل یک پیرمرد نه، مثل یک تمساح می‌میرد (همان: ۵)

ولی نمی‌دانم پدر که این همه معنا دارد، برای من معنا ندارد. حتی حالا که دارم او را برای همیشه از دست می‌دهم این کلمه که هرکس مدت ها می‌تواند درباره اش حرف بزند به اندازه تکان برگی هم دلم را نلرزاند! (همان: ۱۶)

سوگیری عاطفی راوی به مادرش ماهرخ، در تمام ابعاد رمان به چشم می‌خورد راوی مادرش را دوست دارد و آرزوی در آغوش کشیده شدن از طرف مادرش را دارد. علاقه او به ماهرخ و نفرتش از عبو موجب نشده که از ماهرخ جانبداری کند و او را خوب مطلق بداند و عبو را بد مطلق، راوی حتی گاهی ماهرخ را به دلیل سکوت‌ها و تسلیم شدن‌های نابجایش مقصر می‌داند. «دایی» نیز برای حمیرا حکم یک پناهگاه را دارد. در کودکی در تصوراتش دایی را می‌بیند که او را به فرزندگی قبول کرده و در بزرگسالی نیز وقتی به شهرش باز می‌گردد دایی کسی است که پای صحبت هایش می‌نشیند و مانند کودکی هایش می‌تواند افکار او را بخواند: می‌پرسد چرا بلند نمی‌شوم بروم خانه‌ام. حرف نمی‌زنم. خودش همه چیز را می‌فهمد. خوشم می‌آید یک نفر نگفته حرف‌های آدم را بفهمد... (همان: ۳۴)

آذر دوست راوی است که چند سالی از او بزرگتر است. مادر راوی همیشه او را تشویق می‌کند که مانند آذر باشد، علی‌رغم بعضی تفاوت‌ها که بین راوی و آذر است اما آذر نیز همانند راوی در خانه از سنگینی سایه دو مرد رنج می‌برد. بی‌فکری‌های پدر معتادش و ناهمی‌ها و عقده‌های برادرش (غلامعلی) او را به سمت سرنوشتی تاریک می‌برد. آذر همیشه در خاطرات حمیرا است و حتی بعد از گذشت سال‌ها، کابوس‌هایش در مورد مرگ آذر به پایان نرسیده است.

بهتر از پسرها سوت می‌زد. با صدایش از خانه بیرون می‌زدم. عزیز صدای سوت را نمی‌شنید. ولی دویدن مرا می‌دید نمی‌دانست چرا یکدفعه جنی می‌شوم. هنوز هم گاهی با صدای

آن از خواب بیدار می‌شوم و بی‌قرار و سرگردان در خانه‌ای که چند لحظه برایم غریبه می‌شود به دنبال صدا می‌گردم. (همان: ۱۴)

یکی دیگر از مردانی که احساسات منفی حمیرا (راوی) را در بر می‌انگیزد، غلامعلی، برادر آذر است که بی‌آن که دلیلش مشخص باشد، از هرچه جنس مؤنث است، بدش می‌آید. آذر به شدت تحت سلطه اوست و غمناک‌ترین صحنه رمان، سوختن آذر در آتش به دست او اتفاق می‌افتد:

آذر نمی‌فهمید چرا غلامعلی این قدر از او بدش می‌آید. اگر آلوچه می‌خورد و انگشت هایش را می‌لیسید غلامعلی از کثافت کاری‌اش شاکی می‌شد. اگر به شکم می‌خوابید لگدی به پایش می‌زد. اگر نزدیکش می‌شد بینی‌اش را می‌گرفت و می‌گفت دورتر بنشیند چون بوی گند می‌دهد. هیچ وقت نگاهش نمی‌کرد همیشه با نیم رخ حرف می‌زد از او و هرچه جنس او بود بدش می‌آمد و می‌گفت یا جلف‌اند مثل منیر یا بدبخت‌اند مثل ننه. (همان: ۱۷۶)

احساسات راوی در توصیف‌هایی که از فضای خانه و روابط بین اعضای خانواده دارد، نشان دهنده دور بودن اعضای خانواده از هم است. در این خانه بی‌حسی موج می‌زند و انگار اعضای خانواده از نظر عاطفی فرسخ‌ها از هم فاصله دارند.

به ماهرخ نگاه می‌کنم. کنار حوض پتو می‌شوید. چکمه‌های لاستیکی سیاهی پایش کرده و پتو را لگد می‌کند. هر کاری می‌کنم نمی‌توانم او را در لباس عروسی مجسم کنم. لباس سفید همیشه نگرانش می‌کند. عادت ندارد هیچ کدام عادت نداریم. سفید از رنگ‌های زندگی مان نیست. خانه پر است از قهوای و طوسی. زیر شلواری مسعود و عبو طوسی پررنگ‌اند و لحاف و تشک و متکاهامان سرمه‌ای و سبز و قرمز تند. گل‌ها و بته پرده‌ها قهوه‌ای است. (همان: ۳۷)

مستانه فقط درخت بغل می‌کرد و هندی می‌خواند. مسعود وقت خواب متکای اضافی بغل می‌کرد. بغل‌ها توی خانه ما تنگ بود و به آغوش تبدیل نمی‌شد. ماهرخ فقط یکبار بغلم کرد آن هم توی حمام شمس (همان: ۸۹)

این طرف دیوار قابل شعر گفتن نیست هیچ، احساسش را هم به هم می‌زند. از همه جا بوی گند می‌آید. حتی آدم‌های خانه بو می‌دهند. من بوی بز می‌دهم و مسعود بوی برنج کهنه و عزیز بوی آجر و عبو که دیگر گفتنی نیست. (همان: ۸۱)

ج. ۲-۲): بررسی خردلایه‌های بلاغی، واژگانی و نحوی

منظور از خرد لایه‌های متنی در این مقاله لایه‌های گفتمانی، نحوی، کاربرد شناسی و بلاغی است. در هر لایه بر روی مؤلفه‌هایی تاکید می‌کنیم که منجر به کشف ایدئولوژی و رابطه قدرت در متن می‌شود.

تقابل:

تقابل یکی از مقوله‌هایی است که در لایه بلاغی این رمان می‌توان آن را دید؛ در بررسی تقابل به عنوان یک متغیر سبکی آنچه اهمیت دارد، بازنگری چگونگی انعکاس تقابل در متن است. در واقع صورتبندی متفاوت تقابل در ژانرهای گوناگون از جمله در متون داستانی، تمایز سبکی ایجاد می‌کند و سبک نویسندگان مختلف را از یکدیگر جدا نموده و یا سبک نوشتار طبقه‌ها و گروه‌های ایدئولوژیک را مشخص می‌نماید. تقابل‌ها به صورت تقابل گفتمان، تقابل شخصیت‌ها و واژگان متقابل نمود پیدا می‌کند. (درپر، ۱۳۹۳: ۸۵)

تقابل در این رمان بیش از هر شاخص دیگر بلاغی نمود دارد، تقابل در گفتمان، تقابل در شخصیت‌ها (عبو- ماهرخ، دایی-ع بو، ماهرخ- منیر، عبو- مراد و آذر و حمیرا، غلامعلی و آذر، پسر و دختر در خانواده راوی) و همچنین تقابل در توصیف‌های خانه شمس و عبو از جمله تقابل‌های مطرح در این رمان است. اما در کنار همه‌ی این تقابل‌ها، تقابل دنیای مردان و زنان بزرگترین و معنادارترین تقابل در این رمان است.

"تقابل دایی - عبو:"

عبو چه حقی به گردن او دارد؟ این او بود که به داد همه می‌رسید و در محله دایی همه بود. عبو هیچ چیز هیچ کس نبود. خیلی اگر محبت می‌کرد کفش‌هایی را که به آن‌ها می‌فروخت، کمی ارزان حساب می‌کرد. (وفی، ۱۳۸۸: ۷)

حافظه دایی خشک و چفر نیست. رویا دارد. نرم و هوسباز و بخشنده است. مثل حافظه عبو نیست که از سال‌ها پیش یکی مأمور شده است که هرروز کف آن تی بکشد و یاد هارا پاک کند. (همان: ۷۶)

"تقابل حمیرا (راوی) - آذر:"

«آذر از دیوار بالا می‌رفت تا نشان دهد که بلد است ولی او دهانش را کج می‌کرد و ما

را مثل دو آدم از دست رفته ورنانداز می کرد نگاهش از توی پوستم رد می شد و چیزی را در درونم ذوب می کرد. آب می رفتم. آذر اما عین خیالش نبود. پوستش در مقابل نگاه مقاوم بود. کلاسور خیالی را به سینه می چسباند. پشت سر او ادا در می آورد و می خندید. «(همان: ۲۲) و مقایسه ای که همیشه بین حمیرا و آذر از طرف ماهرخ انجام می گرفت:

«گریه نکن ذلیل مرده» لب و دهانش را جوری جمع می کرد انگار گریه اختراع شخصی من بود. می خواست قوی باشم. «آذر را ببین چقدر زبل است» (همان: ۱۶۴)

تقابل راوی و آذر تقابل دو دنیای متفاوت است. آذر دختری سرکش و مقاوم است. مشکلات زندگی پوستش را کلفت کرده است. او در تک تک رفتارهای خود حمیرا را به شگفتی و می دارد. جسوری بیش از حد او برای هیچ کس جز ماهرخ خوشایند نیست؛ آذر بدان علت خوشایند ماهرخ است که جسارت و سرکشی و زیرکی نداشته او و دخترانش را دارد .

"تقابل ماهرخ و منیر":

ماهرخ بلد نیست مثل منیر زبان بریزد. دارد با تعجب به همسایه‌ی تازه نگاه می کند. انگار درخت دیگری را که همان لحظه از خاک درآمده ورنانداز می کند(همان: ۴۷)

ماهرخ تیز و فرز بود. مثل فرفره می چرخید و اشیای دور و برش را با دست هایش رام می کرد، ولی زبانش ورزیده نبود کند و ناپخته بود. پیش منیر حراف و زبان باز، لالی بود که پوستش تند تند رنگ می گرفت . (همان: ۴۸)

اما نکته قابل تامل آن است که باوجود تقابل شخصیتی ماهرخ و منیر، هر دو، دردی مشترک دارند دردی که ناشی از ناآگاهی همسرانشان از دنیای درونی آنان است. این دو زن ، هرکدام به شیوه خود از این ناآگاهی رنج می برند.

"تقابل عبو - مراد":

ماهرخ گفت که قلب عبو سیاه است سیاه مثل قیر

منیر با این حساب ثروتی داشت: قلب سفید مراد «مراد آنقدر به من اعتماد دارد که همین الان می توانم بروم تو دل یک گردان سرباز» (همان: ۵۸)

"تقابل ماهرخ و عبو":

عبو با زل زدن حکومت می کرد. زبان الکن می شد. راه رفتن مختل. خون جمع می شد توی

صورت. گناه مثل علف خودرو از دلت بیرون می‌زد. بیخودی اعتراف می‌کردی تا از سوزن نگاه در امان بمانی به تلافی آن خیره‌خیره دیدن‌ها بود که ماهرخ به هیچ چیز نگاه نمی‌کرد حتی به من (همان: ۵۰)

سکوت مال ماهرخ بود و حرف مال عبو (همان: ۱۰)

بچه عبو بودن آسانتر بود. نه به گریه‌هایم ایراد می‌گرفت و نه از بزدلی‌هایم تعجب می‌کرد. ولی تا جایی که یادم می‌آید، مامان هیچ وقت ضعف‌هایم را به رسمیت نشناخت، حتی وقتی که خودش ضعیف شد و زیر دوش حمام بی حرکت ماند و نتوانست شیر آب را ببندد. (همان: ۴۴)

این مثال به خوبی نشان دهنده دید متفاوت عبو و ماهرخ نسبت به زن است دیدی که در تقابل هم قرار می‌گیرد. عبو از ضعف و گریه‌های حمیرا ایراد نمی‌گیرد و تعجب نمی‌کند چون ضعف و گریه را جزو شخصیت زن می‌داند. اما ماهرخ این ضعف‌ها را به رسمیت نمی‌شناسد.

تقابل عبو و ماهرخ و به تبع آن تقابل دنیای مردان و زنان، مهم‌ترین تقابل این رمان است حتی می‌توان بر آن بود که کل روایت این رمان حول محور این تقابل در جریان است. این تقابل نشان دهنده ناآگاهی مردان نسبت به دنیای درونی زنان است. نویسنده این تقابل را در توصیف‌های خود از بی‌توجهی مردان رمان (عبو و مراد و...) نسبت به نیازهای زنان، نشان می‌دهد. هم چنین این تقابل، در نارضایتی زنان از این میزان سلطه و خشونت و وابستگی و تبعیت مشهود است؛ هرچند میزان اعتماد عبو و مراد نسبت به زن‌هایشان متفاوت است؛ چه، منیر ادعا می‌کند که زنی آزاد است و به قول خودش می‌تواند «در دل یک گردان سرباز برود» و ماهرخ زنی است محکوم به اسارت در زندانی که عبو خلق کرده است اما واقعیت این است هر دو به شکل‌های متفاوتی در این رابطه گرفتارند. هردو زن ناراضی هستند؛ یکی از بی‌توجهی و ناکارآمدی همسرش می‌نالند (منیر) و دیگری از شک‌ها و سوء ظن‌ها و کتک‌کاری‌های بی‌مورد عبو (ماهرخ)

عبو به ماهرخ می‌گوید: «آمدی روغن بخری یا خودت را به مش عباس نشان بدهی» (همان: ۹۴)

پس چرا ماتیک قرمز میزنی و میروی سبزی بخری (همان: ۹۶)

و منیر می‌گوید: کاش آنقدر عرضه داشت که یک سیلی می‌زد توی گوشم می‌پرسید

چرا دیر آمدی چرا به فلان مرد نگاه کردی. خرم را می‌چسبید و می‌پرسید چرا اینقدر می‌روی خانه همسایه‌ها (همان: ۱۲۵)

این تقابل در توصیف‌هایی که نویسنده از برخوردهای عاطفی عبو و مراد به دست می‌دهد نیز قابل مشاهده است:

دست هایش قرمز بود و انگشت‌هایش کج و کوله. بعضی وقت‌ها روی مچش استخوانی به اندازه نخود در می‌آمد..... عبو نیم خیز شد ولی به فکرش نرسید دست ماهرخ را توی دستش بگیرد و معاینه اش بکند. به فکرش نرسید بند بند آن را لمس کند. از شکستن گوشه ناخن تعجب کند و برای ریش ریش شدن پوست کنار انگشت‌ها دلسوزی کند..... سال‌ها بعد وقتی دست خودم چنین نیازی را شناخت یاد آن شب افتادم. عبو این کار را نکرد. دست وسیله‌ای بود برای پختن و شستن حالا هم که وقت این کارها نبود، بود؟ (همان: ۳۹)

مراد تمام روز طبق خواسته او عمل کرده بود تا چند ساعت آخر شب را تنها باشد. برای این چند ساعت تنهایی سال‌ها جنگیده بود. منیر هنوز هم نمی‌دانست چرا مراد این همه برای خزیدن توی دخمه عجله دارد. جلوجلو رفتن او عصبانی‌اش می‌کرد. دلش می‌خواست شانه به شانه هم را برونند. مثل زوج‌های امروزی، مراد به اصرار او قدم هایش را آهسته می‌کرد، اما شبیه مردی می‌شد که در مراسم تشییع جنازه پشت سر تابوت راه می‌رود. (همان: ۶۳)

طنز:

در ادبیات به نوع خاصی از آثار منظوم یا مثنوی ادبی گفته می‌شود، که اشتباهات و جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی و سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به شیوه‌های خنده دار به چالش می‌کشاند. (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰)

طنز یکی از موثرترین ساز و کارهای گفتمانی است که ایدئولوژی نویسنده را به صورت غیرمستقیم به کمک گزاره‌های ادبی انتقال می‌دهد. طنز تفکر برانگیز است و ماهیتی پیچیده و چند لایه دارد. اگر چه طبیعتش بر خنده استوار است اما خنده را تنها وسیله‌ای می‌انگارد برای نیل به هدفی برتر و آگاه کردن انسان به عمق رذالت‌ها. اگرچه در ظاهر می‌خنداند اما در پس این خنده واقعیتی تلخ و وحشتناک وجود دارد که عمق وجود خنده را می‌خشکاند و انسان را به تفکر وا می‌دارد.

در بررسی سطح بلاغی طنز مؤلفه مهم دیگری است که در این رمان به وفور دیده می‌شود: اگر عزیز بیدار بود می‌گفت سرآورده‌اند. اگر پا هم می‌آوردند به همین تندی می‌پریدم و در را باز می‌کردم. تنها داوطلب این کار من بودم. همیشه منتظر بودم؛ منتظر وعده‌ی آن طرف در، که هرچه بود با این طرف فرق داشت. (همان: ۱۶) راوی همیشه منتظر تغییر و امیدی بیرون از خانه و شخصیت خود است.

جایی از صورتم را از دور هدف گرفته و نزدیک می‌شود. گوشم را می‌گیرد و می‌پیچاند انگار می‌خواهد آن را مثل زائده پلاستیکی کشداری از سرم جدا کند. (همان: ۱۷)

عزیز از بی‌حرمتی به قابلمه‌ها نگران می‌شد. نکند عروس می‌خواست تا شب گرسنه ننگه‌شان دارد. (همان: ۱۹)

یابوی عبو نر و ماده ندارد. به همه‌مان می‌گوید یابو. صبح زود با اردنگی بیدارمان می‌کند «بلند شوید یابوها». یابوهای گنده کناری‌ام زیر لحاف غرغر می‌کنند و فحش می‌دهند. لحاف را به کناری پرت می‌کنم و فرزند بلند می‌شوم و فکر می‌کنم چرا عبو این قدر به یابو علاقه‌مند است. حیوانی که نه در کوچه‌ها است و نه در فیلم‌ها. عبو دوباره دراز می‌کشد. با عرق گیر نخ نما و کهنه اش شبیه مومیایی لاغر و خاک گرفته است. در خیال وادارش می‌کنم بلند شود، خاک لباس را بتکاند و در کنار ماهرخ بایستد. (همان: ۳۸)

صدایش مثل خروسی است که ماشین زیرش گرفته ولی هنوز نمرده است. تازگی‌ها این طور شده. کمی دورتر می‌روم. «بره بهتر از خروس است» مسعود قیافه می‌گیرد. «بره نه، ببو، سگ سبیل» رفقاییش سبیل داشتند و او نداشت. هر روز جلوی آینه می‌ایستاد و انتظار می‌کشید. پشت لبش لم یزرع بود. به جای مو، جوش از آن بیرون می‌زد (همان: ۴۳)

ماهرخ صدایم می‌زند. «بین اسماعیل بزاز چی می‌فروشد ذلیل مرده»... با صدای بلند فکر می‌کنم «چرا نمی‌گویند ذلیل زنده؟» (همان: ۲۹)

یکباره از دهانم می‌پرد. «من یک گوسفندم» لحنم شوخی از آب در نمی‌آید. دایی کنجکاو نگاهم می‌کند. لابد گوسفندی به این خانومی ندیده است یا دارد فکرم را ردیابی می‌کند (همان: ۷۸)

دکمه‌های پیراهنش باز است. پشم سینه‌اش آنقدر زیاد است که یک لشکر مورچه می‌تواند تویش زندگی کند. شاید هم به خاطر رفت و آمد مورچه‌هاست که شمس دستش را می‌برد و سینه‌اش را می‌خاراند. (همان: ۹۸)

با بررسی طنز در این رمان می‌توان طنز را به عنوان یکی از ویژگی‌های سبکی نویسنده برشمرد. با توجه به اینکه بیشتر طنزهای موجود در رمان درباره‌ی حمیرا (راوی) به کار رفته، می‌توان گفت این طنزها نشان دهنده بی‌توجهی افراد به شخصیت راوی و نادیده گرفتن او است. استفاده از کلماتی چون: (ببو - یابو - ذلیل مرده - گوسفند) درباره‌ی حمیرا شاید در ابتدای امر خنده‌ای بر لب خواننده می‌نشانند، اما در پس این خنده می‌توان به تحقیر شخصیت راوی و نادیده انگاشتن او که نماینده‌ی از زنان در این رمان است پی برد.

استعاره:

سبک شناسان استعاره را یکی از مهم‌ترین صورت‌های مجازی می‌دانند تا آنجا که گاه آن را به تنهایی به منزله‌ی یک سبک مقوله بندی می‌کنند. در نگاه استعاره شناسان معاصر، استعاره یک ضرورت سبکی برای ارتقا بیان یا تزئین کلام یا یک ابزار زیبا شناسی ادبی صرف شمرده نمی‌شود؛ بلکه امری است که همه‌ی زندگی را زیر سیطره‌ی خود دارد؛ (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۲۴)

استعاره یکی دیگر از وجوه بلاغی متن است که در سبک شناسی انتقادی مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهیم.

(یک گردان سرباز می‌آید) که بارها از زبان عبو تکرار می‌شود استعاره‌ای است از منیر، که حالتی از تمسخر را دارد.

درخت نیز استعاره‌ای است از خاطرات دردناک راوی به ویژه که سخت یادآور دوستش آذر است که در بالای درخت به آتش کشیده شد :

از مدت‌ها پیش پیله کرده‌ام به درخت. شاید هم درخت پیله کرده است به من. بعضی وقت‌ها می‌آید و مثل ولگردی می‌چسبد به دیوار مغزم و همان‌جا از نو سبز می‌شود آفتاب از هر طرف به آن می‌تابد و درخت انگار یک هوا بلندتر می‌شود از همه خانه‌های محله می‌شود آن را دید. بعد آرام و بی صدا دود از آن بلند می‌شود..... (وفی، ۱۳۸۶: ۷۵)

لایه نحوی:

- وجهیت:

در لایه نحوی وجهیت یکی از مقوله‌هایی است که با هدف بررسی میزان پابندی راوی و شخصیت‌ها (در لایه زیرین متن نویسنده) به واقعیت گزاره‌هایی که بیان می‌کند و اجبار و اشتیاق نسبت به آنها مورد توجه قرار می‌گیرد (درپر، ۱۳۹۳: ۸۰)

وجهیت به مفهومی که هلیدی مطرح کرده با مفهوم قدرت ارتباط پیدا می‌کند. کسانی که فرادست هستند از وجهیت بالا استفاده می‌کنند، تا اطمینان خود را درباره آنچه می‌گویند نشان دهند و برعکس فرودستان از وجهیت پایین یا ضعیف استفاده می‌کنند. (هلیدی، ۱۹۹۹: ۱۹۸۷)

وجهیت در مقوله‌ی فعل با به کارگیری جملات التزامی، شرطی، تمنایی و پرسشی و ساخت مجهول و... نشان دهنده درجه‌ی قطعیت پایین متن و موضع ضعف در داستان است. اما استفاده از ساخت‌های وجه اخباری و وجه امری و ساخت معلوم نشان دهنده درجه‌ی قطعیت بالای متن و موضع اقتدار روایت است. (درپر، ۸۱: ۱۳۹۲)

در رمان رازی در کوچه‌ها، جملات پرسشی به کار رفته شده از بسامد بالایی برخوردار است. این نشان دهنده قطعیت پایین متن و شک و تردید است:

نمی‌دانم مراسم حضور بی خودم تا کی ادامه دارد. می‌خواهم برگردم به آپارتمان کوچک مان. از وقتی آمده‌ام حمال بی فرد همین حسم. این که باید زود برگردم. (وفی، ۱۵: ۱۳۸۸)

«تو مادری» خبر مهمی بود یادم نبود. زاییده بودم ولی مادر نشده بودم و گرنه باید یادم می‌بود. خندیدم و بغض گلویم خمیر شد. قورتش دادم فکر کردم لابد از آنهایی هستم که یک دفعه مادر نمی‌شوند. ذره ذره چیزی شدن قسمت من بود. (همان: ۷۹)

قطعیت گفته‌های راوی پایین است.

نکند تو هم می‌خواهی بروی تو دل یک گردان سرباز؟ (همان، ۶۴)

پس چرا ماتیک میزنی میروی سبزی بخری؟ (همان، ۹۶)

عبو داد می‌زند. «می‌روی حوله کوفتی را بدهی دستم؟» (همان: ۸۳)

با بررسی جملات پرسشی و حدیث نفس‌های متعددی که همراه با تردید است می‌توان دریافت که بیشتر این جملات توسط راوی و عبو به کار رفته است. سؤالاتی که عبو مدام از

ماهرخ می‌پرسد حاکی از شک و تردید و سوءظن عبو نسبت به اطرافیان به خصوص ماهرخ است، سؤالاتی که همواره با سکوت ماهرخ روبه رو می‌شوند. با این وجود می‌توان به وجود جملات امری که توسط عبو به کار می‌رود اشاره کرد که نشان دهنده‌ی اقتدار عبو به عنوان مرد در این رمان است.

قطبیت:

بررسی قطب مثبت و منفی متغیر سبکی دیگری است که مارا به ایدئولوژی پنهان متن می‌رساند. قطبیت به این معنا است که گزاره از چه میزان اعتبار مثبت و منفی برخوردار است. ممکن است همراه فعل باشد؛ علامت نفی «ن» در فارسی: نرفت، نمی‌خورد، نخواهد خورد و نبرده است و... یا عنصر منفی کننده در ضمائری مانند هیچ کس، هیچ چیز و هیچ یک که جانشین اسم می‌شوند و یا دیگر ساخت‌های منفی کلام نشان داده می‌شوند. Jeffries, (۱۰۸-۱۰۶: ۲۰۱۰)

- قطب منفی در فعل:

پیر و پاتال‌ها حرف من بود، وقتی که می‌خواستم بیزاری‌ام را از ماندن در اینجا نشان دهم، یادآوری دایی موزیانه نیست طعنه‌ای خوش دلانه است. با کمی شرمندگی نگاهش می‌کنم دایی پیر نیست شاید هم پیریش شبیه پیری عبو نیست (وفی، ۱۳۸۸: ۷)

- قطبیت منفی در ضمائر:

عبو هیچ چیز و هیچ کس نبود (همان: ۷)
 با هیچ کس نمی‌سازد (همان: ۱۴۸)
 حوصله هیچ کس را نداشت (همان: ۱۱۷)

- قطب منفی در توصیف‌ها:

قبر عزیز کهنه و خاک‌آلود است و نوشته‌ی رویش به زحمت خوانده می‌شود. (همان: ۱۲)
 هنوز چیزی نشده حوصله‌ام از همه چیز اینجا سررفته است خودم را می‌شناسم، نباید بروم توی پيله‌ای که نتوانم از آن بیرون بیایم، اگر با یکی شان حرف بزنم و دردش را بفهمم شاید از بقیه جدا شود و یکنواختی ساکت بار اینجا را به هم بزند، ولی حتی حوصله این کار

را ندارم؛ نمی‌دانم مراسم بی حضور بی خودم تا کی ادامه دارد. می‌خواهم برگردم به آپارتمان کوچکمان از وقتی آمده ام حمال بی‌مزد همین جسم (همان: ۱۵)

عرق گیرش نخ نما و چرک است (همان: ۱۷)

- قطیبت منفی در دش واژه‌ها

از این تخم سگ هر چه بگویی بر می‌آید. (همان: ۱۱۶)

یابوی عبونر و ماده ندارد به همه مان می‌گوید یابو. صبح زود با اردنگی بیدارمان می‌کند

«بلند شوید یابو‌ها» (همان: ۲۸)

با بررسی دش واژه‌های موجود در رمان درمی‌یابیم بیشتر این دش واژه‌ها نسبت به راوی (حمیرا) به کار رفته و نه تنها عبو بلکه دیگر شخصیت‌های داستان، مستانه (خواهر راوی)، مسعود (برادر راوی) و حتی ماهرخ نیز با این دش واژه‌ها راوی را صدا می‌کنند و به همین دلیل است که راوی اکثر اوقات اسم خود را فراموش می‌کند اما از جایی در رمان به هویت خویش اصرار می‌ورزد مثالش: (نه یابو هستم نه دلیل مرده، من اسم دارم). (همان: ۴۴)

لايه‌های واژگانی:

واژگان نشانه دار و بی‌نشان: از نظر انعکاس نگرش نویسنده، برخی واژه‌ها خنثی هستند و برخی دیگر دارای معانی ضمنی و بار معنایی ارزش‌گذارانه هستند. بنابراین زبان‌شناسان واژه‌ها را به نشان دار و بی‌نشان تقسیم کردند.

«واژه‌های بی‌نشان تنها نمادی از واقعیتند و به مصادیق ذاتی یا تجربیدی اشاره دارند در حالی که واژگان نشان دار علاوه بر اشاره به مصداق خاص نگرش‌گوینده و نویسنده را نیز در بردارد.» (یار محمدی؛ ۱۳۴: ۱۳۸۳)

برای مثال:

«مردنی بود. دماغش را می‌گرفتی، جانش در می‌رفت...». (وفی، ۱۳۸۶: ۱۴۰)

مردنی واژه‌ای نشان‌داری است برای پدر مراد که لاغری او را نشان می‌دهد.

می‌نشستم و تا می‌خواستم زوزه‌ام را تنظیم کنم مسعود و مستانه یک صدا سرم داد می‌زدند

«خفه.» (همان: ۲۶)

نه گریه‌اش را باور می‌کرد نه دندان دردش را و نه زوزه‌های تنهایی و دلتنگی‌اش را. (همان: ۱۷۷)

کلمه زوزه که نشان دهنده‌ی گریه همراه ناله است هم برای راوی (حمیرا) و هم برای آذر به کار رفته است.

عبو دوباره دراز می‌کشد. با عرق‌گیر نخنما و کهنه‌اش شبیه مومیایی لاغر و خاک گرفته است. (همان: ۳۸) نشان دهنده دیدگاه منفی راوی درباره پدرش است.

برای نشان دادن بی‌تفاوتی‌های مراد از واژه مترسک استفاده کرده است، «اقلا آن وقت می‌فهمیدم زن هستم. مثل بقیه زن‌ها. مردی در خانه است. یک مرد نه یک مترسک که حتی بلد نیست آبرگمکن را روشن کند» (همان: ۱۲۶)

تو دفتر لازم داشتی بزغاله» (همان: ۸۰). «این قدر گوسفند نباش» (همان: ۷۴) واژه‌ها نشان دار بزغاله و گوسفند برای صدا زدن راوی در متن رمان بسیار به کار رفته است.

واژه‌های نشان‌دار علاوه بر دلالت بر یک مفهوم خاص در بردارنده معانی ضمنی و مفاهیم ارزشی نیز هستند 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 انعکاس دهنده دیدگاه و تلقی‌های ایدئولوژیک نویسنده باشد، راوی آغاز داستان هیچ نام و نشانی جز دش واژه‌هایی که به عنوان لقب به او می‌دهند، ندارد. تا این که پس از مدتی گذشت از سیر داستان دایی نام اصلی او را صدا می‌زند و راوی مثل این که هیچ اسمی ندارد. هیچ عکس‌العملی نشان نمی‌دهد و می‌گوید «شاید اسمی ندارم یا دارم و مثل سکه‌ای گمش کرده‌ام، اسمم ربط زیادی به خودم ندارد، کسی هم کاری به اسمم ندارد، در خانه یا دختر صدایم می‌زنند یا بزغاله.» (همان: ۳۰)

– رمزگان:

رمزگان متغیر سبکی دیگری است که در کشف ایدئولوژی متن اهمیت بسیاری دارد. هر رمزگان نظامی از دانش است که امکان تولید، دریافت و تفسیر متون را فراهم می‌کند؛ رمزگان به نوعی به یک نهاد مشخص اجتماعی و فرهنگی ارجاع می‌دهد.

زبان بزرگترین و پیچیده‌ترین رمزگان است؛ زیرا همه رمزگان‌های دیگر از جمله‌ی رمزگان‌های آداب، پوشاک، غذا، رفتار، اطوار، اشارات، نظام‌های حرکتی و غیره به واسطه‌ی زبان قابل توصیف است (سجودی، ۱۵۰: ۱۳۸۷)

«رمزگان واژگانی»

یابوی عبو نر و ماده ندارد. به همه‌مان می‌گوید یابو. صبح زود با اردنگی بیدارمان می‌کند
 «بلند شوید یابوها» (همان: ۳۸)

یابو نشان دهنده نوع نگاه عبو به اعضای خانواده است.

چند روز طول کشید تا ما به پاپا گفتن منیر عادت کنیم: پاپا واژه نشان دار است که به جای پدر مراد به کار برده می‌شد (همان، ۵۱) پاپا نشان دهنده این است که خانواده مراد پاکستانی هستند.

ماتیک، لاک ناخن، کرم پودر، سشوار، رقص، قر می‌دهد، برق لب و..... کلماتی است که منیر با آمدن به محله، وارد خانه راوی می‌کند، این واژگان و اشیا همه خواننده را به فرهنگی متفاوت با فرهنگ خانواده راوی ارجاع می‌دهد.

کسی که با این وسایل نمادی از آزادی و خوشبختی برای خانواده راوی به ویژه مادر راوی است.

«رمزگان بدنی»

روی ماهرخ مثل آدمی که یکدفعه تلپ شود روی یک گونی گنده سیب زمینی و زد
بدجور زد، می‌زد که از نوع تبدیلیش کند به یک زن (همان: ۶)

ضعیف‌اند. نمی‌توانند حتی مورچه ای را له کنند. هیچ ربطی به ساق‌های آهنین معروف عبو ندارند که حلقه می‌شدند دور گردن لاغر ما. یک جور گیوتین عضلانی بود.

سکوت مال ماهرخ بود و حرف مال عبو (همان: ۱۰)

ماهرخ تیز و فرزند بود مثل فریره می‌چرخید و اشیای درو و برش را با دست‌هایش رام می‌کرد ولی زبانش ورزیده نبود. کند و ناپخته بود. (همان: ۴۸)

ماهرخ بازی بلد نبود. دست‌هایش بیکار و خجالت زده کنار بدنش آویزان بود، عجله داشت که همه چیز زود تمام شود (همان: ۵۷)

غلامعلی حریف را عاجزتر از آن دید که دوباره حمله کند. برگشت شانه آذر را گرفت و از پله‌ها کشاند بالا توی حیاط، آذر دست و پا زد و شانه اش زیر دست غلامعلی پیچ خورد

و صورتش مثل عروسکی به طرف ما برگشت سرشانه پیراهنش مثل پارچه ای که بچلانند در دست غلامعلی ماند(همان:۱۲۰)

غلامعلی با پدر هم همین کار را می‌کرد پایش تصافی می‌خورد به بساط او، توی پاکت فوت می‌کرد و آن را وسط چرت پدر یکدفعه می‌ترکاند، مگس‌ها را با سر و صدا قتل عام می‌کرد آن هم وقتی پدر دنبال گوشه خلوت و ساکت می‌گشت. غلامعلی تا می‌توانست به درخت لگد زد و پایین ترین شاخه اش را شکست (همان:۱۴۹)

عبو بالش آورد. ماهرخ سرش را بلند نکرد عبو ایستاد بالای سرش، درمانده بعد هم خم شد و خودش را انداخت

راوی با رمزگان هایی رفتاری و بدنی که از شخصیت هایی مثل ماهرخ، عبو و غلامعلی ارائه می‌دهد خواننده را به ویژگی‌های اجتماعی و شخصی آنها ارجاع می‌دهد. لگد زدن، قتل عام، حمله کردن همه نشان از شخصیت پرخینه و عصبانی غلامعلی دارد. عمل کتک زدن، و راجی که از عبو سر می‌زند شخصیت سلطه‌گر، خشن و مرد سالار او را به نمایش می‌گذارد.

واژگان رسمی و عامیانه:

کاربرد واژگانی رسمی و عامیانه از جمله نکاتی است که برای کشف گفتمان مسلط، می‌توان بر روی آن تأمل کرد. در رمان رازی در کوچه‌ها، شخصیت‌ها با استفاده از سبک محاوره‌ای و عامیانه میزان فاصله جایگاه اجتماعی و اقتدارگرانه خود را از شخصیت‌های دیگر نشان می‌دهند. این رمان که به لحاظ تناسب واژه‌ها با شخصیت‌هایی که این واژه‌ها از زبان آن‌ها جاری می‌شود نیز قابل تأمل است.

سبک کلی رمان محاوره است و در گفت‌وگوهای شخصیت‌های داستان به ویژه عبو، مستانه، عزیز، ماهرخ نیز لغات عامیانه به کار برده شده است.

واژگان عامیانه در ارتباط با راوی بسیار به کار برده شده این واژه‌ها که از زبان تمام اعضای خانواده، مستانه، مسعود، عبو، ماهرخ، عزیز جاری می‌شود نشان دهنده بی‌اهمیت بودن راوی و کم‌توجهی اعضای خانواده به او است و این نکته را می‌رساند که حمیرا (راوی) در خانواده خود نیز تنهاست و سرکوب می‌شود حتی از جانب مادر (ماهرخ) که در پی آن

است حمیرا را با عرضه و شجاع تربیت کند. بنابراین اولین جایگاه سرکوب یک زن از خانه شروع می‌شود.

مسعود دستم را گرفت و کشید. «دم است، همیشه می‌چسبید به مامان» (همان: ۲۰)
می‌خواهم بگویم می‌روم پیش آذر. مستانه داد می‌زند. «می‌پرسم پس تو از کجا آمده‌ای
گیج علی؟» (همان: ۴۰)

در می‌زنند. کنار باغچه دارم بازی می‌کنم. مامان داد می‌زند. «باز کن ذلیل مرده» (همان: ۴۴)
عزیز ترش می‌کند، دختر به این گندگی نمازش را بلد نیست. (همان: ۱۸)
عبو بعد از کتک کاری حرصش می‌خوابد و می‌شود مرد عجول و بی‌آزاری که در نوبت
مستراح قدم رو می‌رود تند تند برمی‌گردد و کمر بند را به کمرش سفت می‌کند. «تو دفتر لازم
داشتی بزغاله؟» (همان: ۸۰)

مثل تیر می‌دوم و انبر را می‌دهم دستش. می‌گیرد و زل می‌زند به مسعود و مستانه. «این
بچه سگش می‌ارزد به شما دو تا یابوی بی‌مصرف.» (همان: ۴۲)

ج. ۳. ایدئولوژی پنهان متن

اول چیزی که در روایت این رمان به چشم می‌خورد، نوعی جنس‌گرایی برجسته است که در ژرف ساخت یکایک حوادث و رویدادها می‌توان شاهد آن بود. «جنس‌گرایی متشکل از گزاره‌ها و باورهای بنیادینی است که تمایزهای غیر ضروری و تبعیض آمیز بین افراد بر اساس جنسیت ایجاد می‌کند.» (میلز، ۱۳۸۲: ۵۷) در جامعه مرد سالار، جنس‌گرایی، زنان را به پذیرش وضع موجود و پذیرش دیدگاهی می‌راند که در آن زنان انسان‌هایی دست‌پایین و به لحاظ جنسی در دسترس به شمار می‌آیند. تحلیل ایدئولوژیک، جنس‌گرایی را نشانه‌ی کنترل همه جانبه‌ی مردان بر زنان به مثابه‌ی یک گروه و شاخصی از نظام پدر سالاری می‌داند. در چنین نظامی بی‌تردید زبان نیز جنس‌گراست. انبوه دش‌واژه‌ها، قطب منفی در کلام، و جهت خاص نحوی در زبان رمان و حتی نوع کانون‌سازی‌ها و واژگان نشان‌دار و... نشان از آن دارد که این جنس‌گرایی تنها در محدوده پاره‌ای از باورها باقی نمی‌ماند اما علی‌رغم همه‌ی این مباحث آنچه در این رمان قابل تامل است صدای آرام و ضعیف ستیز و آویز با راهبرد سرکوبگر نظام مردسالاری است که به گوش می‌رسد. زنان این رمان به غیر از عزیز اگر با

راهبردهای سرکوبگرانه مردان ستیز نمی‌کنند حداقل با آن همسو نیستند. پس در واقع می‌توان گفت گفتمان این رمان گفتمانی جنس‌گراست که در ذیل آن انبوهی از ایدئولوژی‌های مختلف قرار دارد. ایدئولوژی پرخاشگری نمونه‌ای از همین امر است و در واقع از گفتمان جنس‌گرا در نظام مردسالار برمی‌خیزد. پرخاشگری در این رمان با رفتار پرخاشگرانه عبو و غلامعلی که از طریق اعمال خشونت جسمانی، لفظی یا روان‌شناختی صورت می‌گیرد، ترسیم می‌شود. در این رمان خشونت به شکل کتک زدن و خشونت کلامی به نمایش درآمده است. وفی در این رمان ساختار جامعه کنونی را که بر اساس اقتدار پدرسالارانه بنا شده است، با دقت و جزئیات نشان داده است. در ساختار اجتماعی بازنمود یافته در این رمان، مردان بیشتر از زنان به منابع کمیاب اجتماعی مانند ثروت، قدرت و اعتبار دسترسی دارند. در نتیجه سلسله مراتبی در جامعه به وجود آمده و جهان بینی‌های حاکم بر جامعه نیز به نوعی شکل گرفته‌اند که تضمین‌کننده سلسله مراتب برتری مردان بر زنانند. این جهان‌بینی‌ها بر سازمان‌های گوناگون جامعه حاکمند به این ترتیب اعضای جامعه نیز به برتری مردان بر زنان باورمند شده‌اند. بازتاب این تفکر را در زمینه برقراری رابطه با فرزندان نیز حتی از سوی زنان رمان می‌بینیم نگاه کنید به رفتار تحقیرآمیز ماهرخ و عزیز و مستانه با حمیرا که چندان تفاوتی با برخورد مردان با او ندارد. در چنین نظامی مردان در جامعه اقتدار بیشتری دارند و این رابطه باید در خانواده هم پا بر جا بماند. حال اگر مرد احساس کند با رفتاری یا حتی توهمی اقتدارش تهدید می‌شود برای حفظ اقتدار اقدام می‌کند. این اقدام اغلب از رهگذر خشونت در ابعاد متفاوت خود جریان می‌یابد. کتک خوردن‌های ماهرخ یکی از وقایع رمان است که راوی - کانون‌ساز بارها بر روی آن تأمل می‌کند. ماهرخ در این رمان به شدت گرفتار خشونت بدنی و کلامی است. او نماینده‌ی یک زن فراموش شده است؛ زنی که مقاومت هایش در برابر سوء ظن‌ها و سلطه‌گری‌های عبو بی‌فایده بوده و تنها سلاحش در برابر این سوء ظن‌ها و کتک‌ها و فحش‌ها سکوت است و پناه بردن به لباس‌های کهنه و چرک. هر چنگی که او بر لباس‌ها می‌زند تو گویی که بر درون متلاطم و آشفته خود و عبو می‌زند.

از سوی دیگر، در بررسی ایدئولوژی پنهان متن می‌بایست همان‌گونه که نویسنده بر روی خانواده تأمل می‌کند، درنگ کرد. به نظر می‌رسد خانواده بر مبنای تصویر دقیق و کاملی که

وفی ترسیم می‌کند یکی از جایگاه‌های عمده‌ی سرکوب زنان است. همه شخصیت‌های مهم زن از جمله ماهرخ، آذر، حمیرا درخت وجودی‌شان در همان خانواده به یکبارگی سوخته می‌شود. خانواده از این نظر اولین جایگاه مبارزه‌ی جنسیتی است. در این نظام کوچک خانواده نخستین سرکوب‌ها آغاز می‌شود. عبو، ماهرخ و دختران را نابود می‌کند، غلامعلی و پدرآذر، آذر و مادر را تباه می‌کنند و ...

می‌توان گفت سرکوب زنان تجربه‌ی نظام جنس‌گرا به عنوان یک نظام سلطه است. وفی نشان می‌دهد که فرودستی زنان بخشی از بنیان جامعه است. تأکید وفی بر سکوت با تمرکز بر شخصیت ماهرخ، دقیقاً، نشانه‌ی سرکوب زنان در نظام مردسالاری است و از سوی دیگر نشانه‌ی فنون مقاومت انفعالی‌شان. از سوی دیگر به نظر می‌رسد وفی قصد دارد بگوید: سکوت شرط‌محوری فرهنگ زنان است. صدای زنان همواره ناشنیده می‌ماند و پشت پرده واقعیت‌های قدرت مذکر پنهان است^۲ بنابراین راه درستی برای برون رفت از این اوضاع نیست.

د) نتیجه‌گیری :

در این مقاله با استفاده از روش سبک‌شناسی انتقادی رمان "رازی در کوچه‌ها" اثر فریبا وفی را مورد بررسی قرار دادیم و اینک بر مبنای شاخصه‌هایی که به دست داده شد، می‌توان آن دسته از ویژگی‌های سبکی را که مفاهیم اجتماعی خاصی را در زبان این اثر ایجاد کرده‌اند، به عنوان جمع‌بندی و نتیجه‌گیری بیان کرد:

در نگاه نخست به نظر می‌آید این رمان با ترکیب بندی ابعاد گفتمان‌های مسلط روزگار خود، ساختار و نظم گفتمانی موجود و مسلط روزگار خود را بازتولید کرده است و چونان بسیاری از آثار دیگر در کنار بازتاب کردار اجتماعی روزگار نویسنده در حوزه خانواده و اجتماع، به بازتولید نظم گفتمانی و حفظ وضع موجود نیز کمک می‌کند اما با استفاده از شیوه سبک‌شناسی انتقادی توانستیم به ژرفای اثر دست یابیم. با مطالعه این اثر از منظر سبک‌شناسی انتقادی دریافتیم که نویسنده، قاطعانه در پی ایجاد سوال و تردید در همین نظم گفتمانی و قدرت حاکم بر آن است.

با بررسی لایه‌ای این اثر دریافتیم که سخن وفی در لایه‌های مختلف ویژگی‌هایی دارد که بسیاری از ابعاد پنهان جامعه زنان را به نمایش می‌گذارد. در سطح کانون‌سازی راوی با نمایش

دقیق و ریز و جزئی تجلیات بیرونی رفتار شخصیت‌ها، موضع‌گیری‌های خاصی را نیز در مخاطبان خویش سامان‌دهی می‌کند با عنوان مثال نمونه‌هایی از رفتارهای شخصیت‌هایی چون غلامعلی برادر آذر یا عبو پدر راوی به قدری دقیق توصیف شده است که موضع‌گیری و قضاوت خاصی در مخاطب ایجاد می‌کند، بی‌آن‌که خود راوی به این موضع‌گیری یا قضاوت دست یازد. از سوی دیگر، کانون‌سازی متغیر نیز در این رمان فرصت دیگری است برای ترسیم کردن نقطه نظرات جامعه مذکر در باب زنان. همه کانون‌سازهای مذکر این رمان، نوعی نوعی سلطه جامعه مذکر را یادآور می‌شوند و جنس‌گرایی و تضادهای جنس‌گرایانه را آشکارا بیان می‌کنند. ایدئولوژی جنس‌گرایانه تعلق زن به حریم خصوصی یعنی به خانه و محدوده زندگی خانوادگی، تقریباً از سوی همه مردان رمان تکرار می‌شود. میزان متن اختصاص داده شده به زندگی چند زن نیز هوشمندانه و تعمدی است چرا که نویسنده از این رهگذر سبب آن شده است که بارها و بارها توجه مخاطب را بر روی زندگی این زنان متمرکز کرده و ذهن مخاطب را به چرایی و پرسش و تأمل وادار کند. از سوی دیگر موضع متحرک راوی در روایت این رمان و نیز دید درشت‌نما و جزئی‌نگر او بی‌آن‌که نامی از ترحم و نفرت در میان باشد در مخاطب نفرت یا ترحم بر می‌انگیزاند.

در سطح بلاغی نیز از رهگذر بررسی لایه‌ای در یافتیم که این رمان ترسیم‌کننده تقابلی بزرگ میان دنیای زنان و مردان است. تقابل گفتمانی و شخصیتی موجود در این رمان، ایدئولوژی و قدرت مسلط و در کل مفاهیم اجتماعی رمان را در دسترس قرار می‌دهد تا از رهگذر آن دریابیم که این رمان کدامین ایدئولوژی را در پس زبان مخفی کرده است. از سوی دیگر کدامین ایدئولوژی را به طور ناخود آگاه بازتولید می‌کند.

در سطح دیگر؛ یعنی، سطح بلاغی نویسنده از طنز، این سازوکار موثر گفتمانی سود می‌جوید تا به کمک این گزاره ادبی وضعیت نابرابر و لرزان و نامطمئن و تحقیرآمیز زنان را یادآور شود. در سطح نحوی بسامد بالای کاربرد جملات پرسشی و جملات التزامی که نشانگر تردید راوی است، قطعیت پایین متن را نشان می‌دهد و موضع ضعف و عدم اقتدا راوی را که زنی است چونان زنان دیگر داستان، برجسته می‌کند. قطبیت منفی کلام و برخی از واژگان نشان‌دار نیز حاوی معانی ضمنی و ارزشی هستند که تلقی و برداشت نویسنده را از جایگاه واقعی

منابع:

منابع فارسی:

۱. آقا گل زاده، فردوس (۱۳۸۵)، تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: علمی فرهنگی
۲. ----- (۱۳۹۱)، توصیف و تبیین ساخت های زبانی و ایدئولوژیک در تحلیل گفتمان انتقادی، فصلنامه پژوهش های زبان و ادب تطبیقی، ش ۲، صص ۱-۱۹
۳. اصلانی (همدان)، محمدرضا (۱۳۸۵)، فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، تهران: انتشارات کاروان
۴. بهار، محمدمتقی (۱۳۳۰ش)، سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، تهران: پرستو
۵. خادمی، نرگس (۱۳۹۱) الگوی دیدگاه روایی سیمپسون در یک نگاه، فصل‌نامه نقد ادبی
۶. درپر، مریم (۱۳۹۰)، سبک‌شناسی نامه های امام محمد غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، رساله دکتری، دانشگاه فردوسی مشهد
۷. _____ (۱۳۹۲)، بررسی ویژگی‌های سبکی داستان کوتاه «جشن فرخنده» از جلال‌آل احمد با رویکرد سبک‌شناسی انتقادی، فصلنامه جستارهای زبانی، ش ۱، صص ۳۹-۶۴
۸. _____ (۱۳۹۳)، لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان، ماهنامه جستارهای زبانی، ش ۵، صص ۶۵-۹۴
۹. سجودی، فرزانه (۱۳۸۷ش)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: نشر علم، ویراست دوم
۱۰. شمیسا، سیروس (۱۳۹۳) کلیات سبک‌شناسی، تهران: میترا
۱۱. فاضلی، محمد (۱۳۸۳) گفتمان و تحلیل گفتمان انتقادی، پژوهشنامه علوم انسانی و اجتماعی، سال چهارم، ش ۱۴، نامه
۱۲. فتوحی رود معجنی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران: سخن
۱۳. فرکلاف، نورمن (۱۹۸۹)، تحلیل انتقادی گفتمان، گروه مترجمان، ویراستاران محمد نبوی و مهران مهاجر، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، مرکز تحقیقات رسانه‌ها

۱۴. قبادی، حسینعلی، فردوس آقاگل زاده و سیدعلی دسپ (۱۳۸۸). تحلیل گفتمانی جزیره سرگردانی و پیوند معنایی آن با دیگر رمان‌های سیمین دانشور، ادب پژوهی، بهار شماره ۱۵
۱۵. کریمی، مریم (۱۳۸۹)، مبانی سبک شناسی، کتاب ماه ادبیات، شماره ۴۷، صص ۸۰ و ۸۱
۱۶. مک‌دائل، دایان (۱۳۸۰)، مقدمه‌ای بر نظریه‌های گفتمان، مترجم حسین‌علی نوذری، تهران: فرهنگ گفتمان
۱۷. میلز، سارا (۱۳۸۲)؛ گفتمان، فتاح محمدی، ژنجان، هزاره سوم
۱۸. هام، مگی و سارا گمبل (۱۳۸۲)، فرهنگ نظریه‌های فمینیستی، ترجمه فیروزه مهاجر و دیگران - تهران: توسعه
۱۹. وفی، فریبا (۱۳۸۸) رازی در کوچه‌ها، نشر مرکز تهران
۲۰. یار محمدی، لطف الله، (۱۳۸۳)، گفتمان شناسی رایج و انتقادی، تهران: هرمس

منابع لاتین:

21. Halliday, M.A.K. *An Introduction to Functional Grammar*. Arnold: 1987. (2nd ed 1994: pp.342-367)
22. Jeffries, L. (2010). *Critical Stylistics, The Power of English*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
23. Leech, Geoffrey and M. Short (1981). *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Longman

سایت‌ها:

24. www.tebyan.net
25. www.forum.98ia.Com