دو فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادب معاصر عربی
سال هشتم/ هفده پیاپی/ شانزده علمی پژوهشی (۱۳۹۷)

تحلیل زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» بر اساس دیدگاه روایتگری آسپنسکی و فاولر

جهانگیر امیری، دانشیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی
سمیه صولتی[۱]، دانشجوی دکترای زبان و ادبیات عرب، دانشگاه رازی

تاریخ دریافت: ۱۳۹٤/۱۱/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۱/۱۸

چکیده

زبان، پدیده‌ای اجتماعی است که از باورها و ایدئولوژی‌های حاکم در جامعه تاثیر می‌پذیرد و از سوی دیگر با انعکاس این باورها، نقش اساسی در بازتولید آن‌ها دارد. این پژوهش برآنست با بررسی زبان‌شناختی داستان کوتاه «الشرف» نوشتهٔ ذنون ایوب، بر اساس الگوی دو زبان‌شناس برجسته، بوریس آسپنسکی و راجر فاولر که در بررسی یک متن بر دیدگاه روایتگری و نقش نویسنده تأکید دارند، ضمن تحلیل گفته‌های این داستان، در چهار سطحِ زمانی- مکانی، عبارت‌شناختی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک که مؤلفه‌های اصلی یک گفتار روایی محسوب می‌شوند، زمینه را برای درک ایدئولوژی صریح و پنهان متن فراهم آورد. تحلیل دیدگاه روایتگری داستان کوتاه «الشرف» حاکی از این است که ذنون ایوب با بهره‌گیری از ابزارهای زبانیِ کارآمد در چهار سطحِ مذکور، دو اندیشهٔ متقابل را برای خواننده به تصویر می‌کشد: از یک سو باورهای غالب مردسالاری که به صورت صریح از طریق شخصیت‌های داستانی بازتولید می‌شود و دیگری ایدئولوژی پنهان، یعنی نارضایتی راوی اول شخص/ نویسنده به‌عنوان نمایندهٔ یک نسل روشنفکر، از تصورات و باورهای غلط فرهنگی و اجتماعیِ نهادینه شده در جامعه.

کلید واژه‌ها: زبان‌شناختی، روایتگری، نظریه آسپنسکی-فاولر، داستان کوتاه الشرف، ذنون ایوب.

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Email: solatis10@yahoo.com
DOI: http://dx.doi.org/10.29252/mcal.2019.1280

پیشگفتار

ادبیات داستانی هنری بازنمودی است و این تصور را به خواننده می‌دهد که «واقعیت» را به شیوه‌های متفاوت باز می‌نمایاند، لذا بی‌تردید فرایندی بیانی محسوب می‌شود که دو سطح دارد: داستان (درون‌مایه) و گفتمان (حضور نویسنده و تاثیر نگرهٔ او) که همواره مورد توجه نظریه‌پردازانی با رویکردهای متفاوت قرار گرفته و از دیدگاه‌های مختلفِ تاریخی، جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و ... به نقد کشیده شده است، لذا زبان‌شناسی را نباید یک استثنا تلقی کرد. از آنجا که زبان‌شناسی مطالعهٔ علمی زبان یعنی تار و پود بوجود آورنده ادبیات است، قاعدتاً می‌تواند با نقد ادبی پیوندی عمیق داشته باشد (پروینی و ناظمیان، ۱۳۸۷: ۱۸٤). از دوران کلاسیک تا کنون آنچه مایهٔ تمایز منتقدان بوده و به طرح انواع مختلف تحلیل روایت انجامیده، تمایز میان داستان و گفتمان است؛ این تمایز نخستین بار توسط شکل‌گرایان روس و ساختارگرایان فرانسوی ارائه شد (مارتین، ۱۳۸۹: ۷۷). اگرچه هر یک از نظریه پردازان این دو اصطلاح را با عناوین گوناگون تعریف کرده‌اند، اما نکتهٔ مشترک این است که همهٔ آنها «داستان» را ترتیب واقعی رویدادها می‌دانند که نویسنده قصد دارد دربارهٔ آن سخن بگوید و «گفتمان» را نحوهٔ گفتن و به تعبیری بهتر، پرداخت هنری داستان از طریق سرعت گزارش رویدادها و موقعیت روایی نسبت به چگونگی نمایش رویدادها، ویژگی و رفتار شخصیت‌ها (تولان، ۱۳۸٦ : ۲٤-۳۰).

بوریس آسپنسکی[1]، زبان‌شناس روس با گرایش نشانه شناسی، اولین نظریه‌پردازی است که در مبحث زاویهٔ دید و گفتار روایی، با تأکید بر نقش و دیدگاه نویسنده، به بررسی سطوح ایدئولوژیک، روانشناختی، عبارت‌شناختی و مؤلفهٔ زمانی و مکانی در متن ادبی پرداخت؛ پیش از او بیشتر منتقدان و نظریه‌پردازان، توجه خود را به تقسیم‌بندی‌های فرعی شیوه‌های روایت‌پردازی و موقعیت راوی و صداهای متباین متن معطوف کرده بودند (التلاوی، ۲۰۰۰م: ۲٦٥) با این ادعا که در بررسی یک متن، باید مؤلف را از میان برداشت و خواننده آزادانه به کاوش معنای متن بپردازد و صداهای متباین متن را آنگونه که خود می‌خواهد تفسیر کند، قضیهٔ مرگ مولف را مطرح ساختند؛ در

این شرایط آسپنسکی چارچوبی ارائه داد که در آن دیدگاه مؤلف را بار دیگر مورد توجه قرار داد، اما نه به معنای سنتی که یک متن را زندگی‌نامه یا حادثه‌ای می‌دانست که برای نویسنده رخ داده است؛ بلکه به تعبیر لوسین گلدمن نویسنده واسطه‌ای برای انتقال جهان‌نگری یک طبقه یا گروه اجتماعی به دنیای تخیلی متن ادبی است (عسگری، ۱۳۸٦: ۵۷). این چارچوب مطرح شده از سوی آسپنسکی در سطح جهانی با استقبال فراگیری رو به رو شد و راجر فاولر[۲]، زبان‌شناس انگلیسی، با بهره‌گیری از آن در نظریات خود، الگوی منسجم و نسبتا جامعی را برای بررسی روایت از منظر زبان‌شناسی ارائه داد؛ چارچوب مفصلی که «دیدگاه روایی» نام گرفت (فاولر و دیگران، ۱۳٦۹ :٦-۷). با استفاده از الگو آسپنسکی- فاولر که در یک راستا هستند، می‌توان سطوح مختلف گفتار را در روایت بررسی نمود که فاولر مطالعهٔ آن را دغدغهٔ اصلی زبان‌شناسان می‌داند (فاولر،۱۳۹۰: ۱۳).

این پژوهش برآنست با استفاده از چارچوب روایی آسپنسکی- فاولر گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها را در داستان کوتاه «الشرف» بررسی نماید و به این سوالات پاسخ دهد که آیا این داستان قابلیت بررسی بر اساس چارچوب مورد نظر را دارد؟ و اینکه نویسنده برای بازنمود گفته‌ها و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان از چه شیوه‌ای بهره می‌برد؟ ابزارها و مؤلفه‌های زبانی در این داستان، در راستای تأیید چه نوع ایدئولوژی‌ای است، و تا چه حد باورهای نویسنده را نشان می‌دهد؟

پیشینه پژوهش

در مورد ذنون ایوب و آثار وی تا کنون مقاله و یا کتابی در ایران نوشته و یا ترجمه نشده است، در کشورهای عربی نیز، تنها در چند اثر تحقیقی که به داستان‌نویسی در عراق پرداخته‌اند، زندگی و آثار او بررسی شده است که عبارتند از:

رسالهٔ کارشناسی ارشد عبدالقاهر حسن امین (۱۹۵۵م) با عنوان «القصص فی الادب العراقی الحدیث» و رسالهٔ دکترای نوری محمد ظاهر علی الجمیلی (۲۰۰۳م) باعنوان «فن القصة و الروایة فی الموصل مابین عامی ۱۳۶۸م-۱۹۸۸م» و کتاب «الادب القصصی فی العراق منذ

الحرب العالمية الثانية» تالیف عبدالاله احمد (۲۰۰۱م) و اما دربارهٔ الگوی روایی آسپنسکی و فاولر و تطبیق آن در داستان، در کشورهای عربی پژوهشی بـه عمـل نیامـده و تنهـا بـه ترجمهٔ آثار این دو نظریـه‌پـرداز اکتفـا شـده اسـت؛ از جملـه کتـاب: «النقد اللسانية» و «اللسانية و الرواية» راجـر فـاولر، و «شعرية التاليف» و «وجهة النظر في الرواية علي مستوى المكان و الزمان» آسپنسکی. در بین پژوهش‌های ادبیات داستانی عـرب در ایـران نیـز تـا کنون هیچ داستانی با استفاده از الگوی آسپنسکی و فاولر واکاوی نشده است، لـذا آنچـه که بر ضرورت پژوهش حاضر تأکید می‌کند، ناشناخته ماندن ذنون ایوب و داسـتان‌هـای او در ایران و خالی بودن جای نظریهٔ آسپنسکی و راجر فاولر در ادبیات داستانی، بـویژه در تحلیل داستان‌های عربی است.

ذنون ایوب و خلاصه داستان کوتاه «الشرف»

ذنون ایوب (۱۹۰۸-۱۹۸۸) از پرچمداران داستان کوتاه در عراق است کـه چنـد مجموعـه داسـتان کوتـاه از جملـه قلوب ضمأى، الضحايا، صديقي، الكادحون، رسل الثقافة و...از خویش به‌جا گذاشته است (حسن‌امین، ۱۹۵۵م: ٦٧-٧٠). در کار هر نویسـندهٔ بزرگـی، یـک اندیشه و درونمایهٔ غالب هست که بر آثار او سایه می‌افکند و نگرش او به اثر هنـری را جهت‌مند می‌کند؛ ذنون نیز در آثـار خـود، نماینـدهٔ نسـل روشـنفکر جامعـه اسـت کـه می‌خواهد مردمان سرزمینش را از قید باورهای نادرستی که جامعهٔ سـنتی بـر او تحمیـل کرده برهاند. وی با روحی سـرکش و نگرشـی واقـع‌گرایانـه کـه متـاثر از واقـع‌گرایـان فرانسوی و روسی است، می‌کوشد خود را وارد ساختار جدیدی کند که آزادی انسـان و بخصوص آزادی زن و دفاع از حقوق او در محور آن قرار دارد (محمـدظاهر، ۲۰۰۳م: ٢٦). به اعتقاد او بزرگترین وظیفه‌ای که هر ادیب باید به آن پایبند باشـد، افشـای حقیقـت و انتقاد از واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی نادرستی است که در جامعه می‌بینند، بی‌آنکه از عواقب آن بترسند یا امید پاداشی داشته باشند (احمد، ۲۰۰۱م: ١٦١).

«الشرف» عنوان یکی از داستان‌های کوتاه ذنون از مجموعه داستان «الضحايا» اسـت؛ مجموعه‌ای که موضوع داستان‌هایش انتقاد از جامعهٔ مردسالار و پرداختن به زنانی اسـت

که قربانیان این جامعه هستند. این داستان، توسط راوی اول شخصی ارائه می‌شود که در حین عبور از یکی از محله‌های قدیمی شهر، راه خود را گم می‌کند و ازدحام جمعیت او را متوجه صحنهٔ قتل دختری جوان به نام «زینب» می‌سازد که توسط برادرش «حمد» کشته شده است، تحسین جمعیت نسبت به اقدام حمد و خشم و نفرت آنان نسبت به دخترک به خاک افتاده، راوی را کنجکاو می‌کند که جویای کیفیت این واقعه باشد و از لابه‌لای گفتگوی دو فردی که برای یافتن مسیر با آنان همراه می‌شود، ماجرا اینگونه برای او نقل می‌شود: مشاجرهٔ حمد با شخصی به‌نام اسماعیل در قهوه‌خانه‌ی این محله باعث می‌شود اسماعیل به خواهر او اهانت کند؛ حمد به خشم می‌آید، به سرعت به خانه می‌رود و وقتی او را روی پشت بام، مشغول آویز کردن لباس‌ها می‌بیند درحالیکه پسر همسایه روی پشت بام خانهٔ خود ایستاده، زینب را به قتل می‌رساند. راوی که به‌شدت تحت تاثیر این حادثه قرار گرفته، حضور در دادگاه را وظیفهٔ شرعی خود می‌داند و در دادگاه حاضر می‌شود. جلسه آغاز می‌شود؛ پس از شهادت شاهدان و اشاره پزشک به بی‌گناهی دختر، وکیل زمام امر را در دست می‌گیرد و با اشاره به مشاجره و اهانت اسماعیل به موکلش، دفاعیه‌ای پرشور تحت عنوان دفاع از «شرف» ارائه می‌دهد که همهٔ حاضران در دادگاه را به وجد می‌آورد و از دادستان درخواست عفو می‌کند و سپس، مدارکی دال بر منتسب بودن حمد به یکی از عشایر مشهور عراق ارائه می‌دهد که بر طبق آن حمد، مشمول قانونی می‌شد که در آن ارتکاب به قتل زن، تحت عنوان دفاع از شرف مشروعیت می‌یافت. در نهایت، راوی تنها کسی است که با افسوس دادگاه را ترک می‌کند.

خوانش دیدگاه روایتگری در داستان کوتاه «الشرف»

دیدگاه روایی، به همهٔ بعدهایی از داستان اطلاق می‌شود که به مفهوم‌هایی مانند: زاویهٔ دید، گفتگو، جهان‌بینی و لحن مربوطند. این موارد، عوامل مؤثر در فهم درست متن محسوب می‌شوند؛ به عبارتی، بیانِ زبانی باورهای نویسنده، سرشت فراگردهای فکری، و داوری‌هایی که او در داستان دارد؛ لذا باید گفت زبان‌شناسیِ مطرح شده در الگوی

فاولر و آسپنسکی بیش از هر چیز بـا عنـوان «دیـدگاه روایتگـری» کـاربرد دارد، یعنـی «جایگاه بلاغی‌ای که نویسنده نسبت به روایتگر، شخصیت‌هـا و خواننـدگان فرضـی‌اش برمی‌گزیند» (فاولر، ۱۳۹۰: ۷۰-۷۸). اصطلاح دیدگاه، از نظر تکنیکی در رشته‌های مختلف، معانی و کاربردهای متفاوتی دارد، ولی در همهٔ آنها منظری اسـت کـه هنرمنـد از آن بـه اشیا و حوادث می‌نگرد. این نگاه، در ارتباط با گفتارهای داسـتانی دو وجـه دارد: وجـه زیبایی‌شناختی که به بررسی مکان و زمان توجه دارد و دیگری عقیده و احساسی اسـت که نویسنده، نسبت به راوی و روایت دارد، به تعبیری بهتر، ارتباط تفکر با زبان داسـتان است در سطح روان‌شناختی و ایدئولوژیکی که در ساختار داستان اهمیت به‌سـزایی دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۰۵-۲۰۷). گفتار را می‌توان در هر مکانی، بـر اسـاس یـک ترتیـب زمـانی خاص، از دید راوی متفاوت و یا صدای شخصیت‌های داستانی نگریست و به آن رنـگ و بوی ایدئولوژیکی بخشید، در این محدوده‌ی تنوع گفـتن اسـت کـه دیـدگاه و نگـرهٔ مؤلف به متن، که نخستین بار توسط آسپنسکی ارائه شد، مورد توجه قرار می‌گیرد (عزام، ۲۰۰۵م، ۹۷). با این توضیح مختصر به بررسی مؤلفه‌های ذکر شده در دیـدگاه روایتگـری یعنی، دیدگاه‌های زمانی، مکانی، روان‌شناختی و عبـارت‌شـناختی در داسـتان «الشـرف» می‌پردازیم، که ابزارهای زبانی را کارآمد و جهت‌مند در جهت تحلیل لایه پنهـان مـتن و روشنگری ایدئولوژی که مدنظر نویسنده و در حقیقت، هدف اصلی او از ارائـهٔ داسـتان بوده، به‌کار گرفته است.

دیدگاه زمانی

در داستان‌هایی که زاویه دید راوی، اول شخص است خط داسـتانی یـا عمـل داسـتانی اغلب بر طبق زمان تقویمی می‌آید و حوادث به ترتیب توالی زمـانی و پـی در پـی نقـل می‌شوند و در غیر این صورت به آن داستان غیر خطی می‌گویند؛ یعنی داسـتانی کـه در آن نظم زمان تقویمی رعایـت نمـی‌شـود (میرصـادقی، ۱۳۹۱: ۱۸). ژنـت[۳] هرگونـه درهـم ریختگی در ترتیب بیان وقایع و ناهماهنگی در نظم داستان را، زمان‌پریشی می‌نامد و آن را به دو نوع کلی آینـده‌نگـر و گذشـته‌نگـر تقسـیم مـی‌کنـد (ریمـون کنـان، ۱۹۹۵م: ۷٤).

گذشته‌نگری[٤] یعنی داستان در میان راه به زمانی در گذشته برگردد و آینده‌نگری یعنی داستان با نوعی پرش به زمانی در آینده برود و حوادث را پیش‌بینی کند (جینیت، ۱۹۷۷م:۵۱).

روایت‌پردازی نوین در بررسی زمان، از نظریهٔ زمان روایی ژنت استفاده می‌کند؛ ابزار زبان‌شناختی این مؤلفه، شیوهٔ بازنمایی زمان حوادث در روایت، با در نظر گرفتن زمان خود روایت است (فاولر، ۲۰۱۲م: ٢٦٦). آسپنسکی، همانند ساختارگرایان روس، زمان واقعی‌ای که حادثه در آن رخ داده را زمان خارجی، و زمانی که در متن روایت می‌شود را زمان داخلی توصیف می‌کند (عزام، ۲۰۰۵م: ١٠٦)، که واسطهٔ تعبیر ایدئولوژیکی روایت را فراهم می‌آورند (اوسبنسکی،۱۹۹۷م: ٢٦٣).

در صحنه‌های آغازین داستان «الشرف»، راوی در حال عبور از محله‌ای قدیمی است که ناگهان در یکی از کوچه‌ها، ازدحام جمعیت او را متوجه صحنهٔ قتل دختری جوان می‌سازد، راوی به اقتضای اول شخص بودن – و اینکه مانند راوی دانای کل بر همه چیز تسلط ندارد- از چگونگی رخ دادن حادثه بی‌اطلاع است و در لابه لای سخن کسی که شاهد ماجرا بوده داستان را نقل می‌کند. زمان کشته شدن زینب (زمان تاریخی)، پیش از رسیدن راوی به محلهٔ مورد نظر اتفاق می‌افتد، اما در زمان روایی (زمان داخلی) پس از رسیدن راوی در سطح گفتاری ذکر می‌شود و این همان زمان پریشی گذشته‌نگر است که با هدف معرفی گذشتهٔ یک شخصیت و ارائهٔ گزارشی از گذشتهٔ حادثه‌ای رخ می‌دهد:

«يا لَحمدٍ مِن بَطلٍ، لَقد غَسلَ العارَ بِسرعةٍ. لَقد كُنتُ حاضراً عندَما تَشاجرَ معَ اسماعيلَ في المقهَى، وقد عيّرهُ الاخيرُ بقولهِ:« اذهبْ إلى بيتكَ ومَتِّعْ أنظارَكَ برؤيةِ أختِكَ تُغازلُ جدوعاً الحلوَ». وعندَما سمعَ حمدٌ هذهِ الإهانةَ و رأى الحاضرينَ يضحكونَ، ركضَ إلى المنزلِ كالمجنونِ، و تبعَهُ بعضُ الحاضرينَ و كُنتُ أحدَهم؛ ورأينا زينبَ أختَ حمدٍ تنشرُ الغسيلَ على السطحِ و كانَ جدوعُ في سطحِ منزلهِ أيضاً، وأنتَ تعلمُ أنَّ الجدارَ بينَ المنزلَينِ يُمكنُ تخطيَهُ...وماإنْ رَأى هذا المنظرَ إلّا و جُنَّ جنونُه، فاخطفَ سِكيّنَ اللحمِ مِن يدِ أمِّهِ....وقضَى عليها هُناكَ.» (ایوب،۱۹۷۷م: ۱۳۳)

«حمد عجب قهرمانیست، لکهٔ ننگ را به‌سرعت شست. من آنجا بودم وقتی که در قهوه‌خانه با اسماعیل مشاجره کرد و اسماعیل اینگونه بر او عیب گرفت: «به خانه برو و با چشم خود خواهرت را ببین که با جدوع عاشقانه سخن می‌گفت.» حمد وقتی این اهانت را شنید و خندهٔ حاضرین را دید، دیوانه‌وار به سمت خانه دوید و حاضران نیز او را همراهی کردند، من نیز یکی از آنها بودم. زینب خواهر حمد را دیدیم که روی پشت‌بام لباس پهن می‌کرد. جدوع نیز بر پشت‌بام خانه‌اش بود و تو می‌دانی که از دیوار دو خانه می‌توان عبور کرد...حمد به محض دیدن این صحنه، دیوانه شد، کارد گوشت‌بری را از دست مادرش ربود... و به زندگی‌اش پایان داد.»

و در این بندها، راوی حادثه را از ذهن یکی از شخصیت‌ها می‌گذراند و بدین صورت از یک‌سو شخصیت حمد، اسماعیل، زینب و جدوع را معرفی کرده و از سوی دیگر گزارشی از وقوع حادثه در گذشته ارائه داده است. و اما، آینده‌نگری که عمدتا برای بیان آرزوها، خواست‌ها و برنامه‌های آیندهٔ شخصیت‌های داستانی و یا پیش‌بینی آنان نسبت به وقوع یک امر مورد استفاده قرار می‌گیرد، در این داستان توسط وکیل مدافع حمد به‌کار می‌رود که به سبک گفتگوی مستقیم آیندهٔ زینب را در صورت زنده بودن چنین پیش‌بینی می‌کند که اگر حمد به زندگی زینب پایان نمی‌داد، عشقی که بین او و جدوع بود، آنها را حتما به مسیری می‌کشاند که بدنامی به‌بار می‌آورد:

أمّا كونُ القتيلةِ عذراءَ فأمرٌ لا ينفي وجودَ صلةِ حبٍّ بينَ الجارِ و جارتِه، ولو لم يَقتُلْ موكِّلي أختَه لَحدثَتْ بينَها و بينَ صاحبِها أمورٌ مُخجِلةٌ ممّا يُعرِّضُ موكِّلي إلى مذلةٍ يَفضُلُ عليها الموتُ *(همان: ١٣٦)*.

«اما این که مقتول پاک‌دامن بوده، مسئله‌ایست که وجود عشق بین این دو همسایه (حمد و زینب) را نفی نمی‌کند، و اگر موکل من خواهرش را به قتل نمی‌رساند، امور شرم‌آوری بین او و دوستش رخ می‌داد که باعث خواری موکل من می‌شد که مرگ بهتر از این ننگ است.»

فاولر در مبحث زمان، تندی و کندی سرعت روی دادن حوادث در ذهن خواننده را نیز مورد توجه قرارمی‌دهد (فاولر، ۲۰۱۲م: ٢٦٦). سرعتی که گاه ثابت است و همچون

صحنه‌ای نمایشی تداوم متن و داستان در آن برابر است، گاه به حدأکثر می‌رسد و پاره‌ای از حوادث داستان سریع و خلاصه‌وار در متن ارائه می‌شوند و از آن به «حذف و خلاصه» تعبیر می‌شود و گاهی به حدأقل می‌رسد که ژنت آن را درنگ توصیفی نام می‌نامد (ریمون کنان، ۱۹۹۵: ۸۲).

ذنون در این داستان، تا حدی بر نقل قول مستقیم تکیه کرده است. تمام گفتگوهای مستقیمی که در داستان صورت می‌گیرد، دارای سرعتی ثابت و به‌عبارتی «صحنه» است، چراکه سرعت داستان با سرعت وقوع آن در واقعیت برابری می‌کند:

و لم يَسعْني إلّا أن أسالَ دليلي بعدَ أنْ انتهى مِن سَردِ الحادثةِ: -«ولكنْ هلْ يكفِي هذا المنظرُ لإثباتِ التهمةِ على المسكينةِ و قتلِها؟» فأجابني عابساً -« الشرفُ يا أفندِي، و ما أسعدَ مَن لا تعيشُ في بيتِه امرأةٌ. لا أدري لماذا جعلَنا اللهُ في حاجةٍ إلى النساءِ اللواتي نُهاجَمُ دائماً مِن ناحيتِهنَّ.» و قالَ رفيقُه -«هذا صحيحٌ يا أفندي. لقد رأيتُ جدوعاً و زينبَ يتكلمانِ في كثيرٍ مِن الأحيانِ كما نَفعلُ نحنُ العوامَ كثيراً و لمْ يُثيرا شبهةً في نفسي و لكنْ لما يُصبحُ الشرفُ في الوسطِ يختلفُ الأمرُ و يهونُ كلُّ شيءٍ» (ایوب، ۱۹۷۷م: ۱۳٤)

«کاری از دستم برنمی‌آمد جز اینکه از راهنمایم پس از آن‌که حادثه را باز گو کرد، بپرسم: «اما آیا این صحنه برای اثبات تهمت براین دختر بیچاره و قتل او کافیست؟» باخشم به من پاسخ داد: «بحث شرف است آقا، و چه خوشبخت است کسی که در خانه‌اش زنی زندگی نمی‌کند. نمیدانم چرا خداوند ما را محتاج زنانی ساخته که همیشه از سوی آنان ضربه می‌خوریم» و دوستش گفت: « این حرف صحیح است آقا. من بارها جدوع و زینب را دیدم که مثل خیلی از ما، با هم حرف می‌زدند و هرگز هیچ شبهه‌ای در دل من به‌وجود نیاوردند، اما وقتی پای شرف در میان باشد، قضیه فرق می‌کند و همه چیز بی‌اهمیت می‌شود.»

در حقیقت، مقدار متنی که نویسنده به گزارش هر رویداد اختصاص می‌دهد، نشان‌دهنده اهمیت آن رویداد در پیش‌برد روایت است. ذنون در این داستان، بارها صحنه‌ای را به تفصیل شرح می‌دهد و به ذکر جزییاتی می‌پردازد که روشنگر اهمیت موضوع است و در پی آن روند سرعت در ذهن خواننده کند پیش می‌رود؛ به‌عنوان

مثال، زمانی‌که راوی با جنازهٔ دختر مواجه می‌شود، شاهد مکث و درنـگ طـولانی راوی هستیم راوی به توصیف دقیق صحنه‌ای دردناک که با آن مواجه است، می‌پردازد:

إنّهُ يتكلَّمُ مجازاً فأصابعُه هذهِ الفتاةُ في ريعانِ الصِّبا و زهرةِ العمرِ لا تتجاوزُ الخامسةَ عشرةَ، قَد تَمَرَّغتْ في الترابِ و بالرغمِ عن هذهِ الترابِ الذي عَفّرَ وجهَها و رغماً عمّا ارتسمَ عليهِ مِن أَماراتِ الفزعِ و الهولِ، كانَ ذلك الوجهُ الصغيرُ يسيلُ رِقّةً و حلاوةً و أُنوثةً، أمّا فمُها الدقيقُ فقدْ امتلأَ بِدمٍ لوَّثَ شِفاهَها الرقيقةَ و سالَ على ذقنِها و ملأَ قسماً مِن أنفِها الصغيرِ و كانتْ عيناها النجلاوانِ قدْ تَفتَّحتا إلى أَقصى الحدِّ، كعينَي طفلٍ مَروعٍ، أمّا شعرُها الغزيرُ الفاحمُ فقدْ انتشرَ علي منكِبَيْها و تَلطّخَ بِالدماءِ، و... *(همان: ۱۳۲)*.

«او در پرده سخن می‌گفت، منظورش از انگشتانش، ایـن دختـر بـود کـه در عنفـوان جوانی و بهار عمر است، که بیش از پانزده سال ندارد. او به‌خاک افتـاده، امـا بـا وجـود خاکی که چهره‌اش را پوشانده و نشانه‌های وحشت و ترس بر آن نقش بسـته، لطافـت، زیبایی و زنانگی در آن صورت کوچک موج می‌زنـد، امـا دهـان کـوچکش، پرشـده از خونی که لب‌هـای نـازکش را کثیـف کـرده و بـر چانـه‌اش ریختـه و یـک قسـمت از بینی‌کوچکش را نیز پر از خون کرده بود. چشمان درشتش را همچون چشـمان کـودکی وحشت زده کاملاً باز کرده بود، اما گیسوان پرپشت سـیاهش، بـر شـانه‌هـایش ریختـه، درحالی‌که به خون آغشته بود و ...»

راوی، با یک جمله نیز می‌توانست صحنهٔ قتل زینب را برای خواننده گزارش دهد، اما به توصیف دقیق جزئیات می‌پردازد و به حدی آشفته می‌شود که از خود می‌پرسد چه چیزی احساسات مرا برانگیخته که اینگونه تحت تاثیر قرار گرفتم:

و شعرتُ بأنَّ حواسّي قد تَضعضَعتْ و مشاعري قدْ هاجتْ و عواطفي قدْ نُهكَتْ و تبلدتْ تحتَ تأثيرِ هذا المنظرِ و لمْ أستطعْ أنْ أتبينَ أيَّ عنصرٍ مِن عناصرِ هذا ا لمشهدِ المفجعِ قد أثَّر فيَّ أَ هوَ مظهرُ دماءِ القانيةِ؟ أمْ هذهِ الفتاةُ الممرَّغةُ بِالترابِ؟ أمْ هذا الجمالُ القتيلُ؟ و قد علمتُ بأنِّي الوحيدُ الذي كان يشعرُ بِالأسفِ و الرثاءِ لهذهِ الفتاةِ *(همان:۱۳۲-۱۳۳)*.

«و حس کردم ناتوان شده‌ام، احساساتم برآشفته و عواطفم از پای درآمده و تحت تاثیر این صحنه هوشیاری خود را از دست دادم و نتوانستم درک کنم چه عنصری از

عناصر صحنه مرا متأثر ساخته است؟ سرخی تند این خون‌ها و یا پیکر در خاک تپیده‌ی این دختر؟ یا این جمال و زیبایی کشته شده؟ و فهمیدم من تنها کسی هستم که برحال این دختر تأسف می‌خورد و ضجه می‌زند.»

گاهی نیز، پاره‌ای از حوادث داستان، خلاصه یا حذف می‌شوند و هیچ مابه إزایی در متن ندارد و خواننده به سرعت از آن می‌گذرد:

ولمْ أسمعْ بِحادثةِ قتلٍ أو سفكِ دمٍ إلّا وخُيِّلَ لي أنَّ لِلشَّرفِ أصبعاً في الأمرِ. و لو سألَني سائلٌ عن سرِّ هذهِ الرابطةِ بينَ كلمةٍ تدلُّ على السُّموِّ و الرحمةِ و أُخرى تدلُّ على أقصَى درجاتِ الهمجيةِ و الانحطاطِ لَما وجدتُ جواباً غيرَ بيتِ المتنبي المأثورِ التي حفظتُه يومَ أنْ كنتُ تلميذاً لا أفهمُ أربعةَ أخماسٍ ما أحفظُ (ایوب، ۱۹۷۷م: ۱۳۱).

«هرگز نشنیدم قتلی رخ دهد و یا خونی ریخته شود، مگر اینکه گمان کردم آبرو دستی در آن دارد. و اگر کسی از من می‌پرسید سر ارتباط این دو کلمه که یکی بر بزرگی و مهربانی و دیگری بر نهایت وحشی‌گری و عقب‌ماندگی دلالت می‌کند چیست، جوابی نمی‌یافتم جز این بیت منقول از متنبی که زمانی که دانش‌آموز بودم آن را حفظ کردم درحالی‌که چهار پنجم آن را نمی‌فهمیدم.»

راوی با عبارت «یوم ان کنت تلمیذا» به یک مرحله از زندگی خود اشاره می‌کند که در کل متن نیازی به توصیف و شرح آن مرحله ندیده است، لذا کودکی و دوران مدرسه در یک جمله خلاصه و مابقی از داستان حذف می‌شود تا روند داستان سرعت بیشتری به خود بگیرد. اما در همین جملهٔ «یوم ان کنت تلمیذا» نکتهٔ حائز اهمیتی را میتوان درک کرد؛ فاصلهٔ زمانی‌ای که برای خواننده روایت می‌شود، از آداب و عادت‌هایی ذهنی سخن می‌گوید که از دوران کودکی یا نوجوانی راوی تا زمان حال که این حادثه را روایت می‌کند، هنوز در بین مردمان سرزمینش رایج است؛ به این معنا که ارزش‌ها هنوز فرق نکرده است؛ اما نویسنده امیدوار است، خواننده، از لابه‌لای سخنان راوی و نقل قول‌هایی که از اهالی آن محله ارائه می‌دهد، روشن‌بینانه‌تر از اهالی‌ای که «زینب» را درک ننمودند و به آسان حق زندگی را از او گرفتند، به مسائل نگاه کند. در کل، «زمان ماضی داستان به این معنا نیست که نویسنده می‌خواهد، گذشتهٔ دور و غریبی

را به تجربهٔ ما نزدیک کند، بلکه، زمان ماضی فقط برای تایید اعتبار گزارش به‌کار رفته است تا خواننده آن را با تجربهٔ کنونی خود پیوند بدهد» (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰٤).

دیدگاه مکانی

دیدگاه مکانی در متن را به موضع دیداری در هنرهای تجسمی شبیه می‌دانند، موضعی که بیننده و مخاطب را ملزم می‌کند، از دیدگاهی که هنرمند خواسته به اثر هنری بنگرد (اوسسبنسکی، ۱۹۹۷م: ۲۵٦). آسپنسکی شگرد توجه به مکان، توسط نویسنده را به دو صورت ارائه می‌دهد: اول اینکه، راوی مکان را از دید شخصیت ببیند، دوم اینکه موقعیت راوی و شخصیت یکی نباشد، بلکه راوی، دیدی تسلسلی، پرنده وار، یا متحرک نسبت به مکان برگزیند (همان، ۱۹۹۹م،٦۹-۷۵). ابزارهایی که برای مکان روایی در اختیار راوی قرار دارد، عبارتند از: نام مکان، قیدهای مکان، کلمات اشاری، کلمات مشخص کننده اندازه و شکل و... که فهم این سطح را نسبت به دیگر سطوح ساده‌تر می‌سازد.

مکان در صحنهٔ آغازین داستان با دقتی وسواس‌گونه توصیف شده است. تصویری دقیق و تجسم کردنی از محله‌ای قدیمی که محال است غریبه‌ای بتواند به راحتی راه خود را در آن بیابد. دیدی که راوی برای توصیف به‌کار می‌برد، دیدی تسلسلی است به این صورت که راوی موقعیتی را پس از موقعیت دیگر پشت سر می‌گذارد تا به صحنهٔ اصلی می‌رسد:

كنتُ أقطعُ أزقةَ الفضلِ الضيقةَ التي تشبهُ التيهَ في كثرةِ منعرجاتِها و التواءاتِها، و لستُ أشكُّ مِن أنَّ مَن كان غريباً عن هذه الحارةِ، لا يستطيعُ مهما أوتيَ مِن ذكاءٍ و الفطنةِ أن يسلكَها لِوحدِه قبلَ أنْ يطرقَها ما لا يقلُّ عن خمسِ مراتٍ بصحبةِ دليلٍ... علمتُ أنَّ تخميني كانَ في محلهِ، فهذا الشخصُ العريضُ الاكتافِ الذي يرتدي الجلابيةَ القذرةَ و الجراويةَ الضخمةَ يهرولُ و هو يقولُ لرفيقهِ "قضيةُ الشرفِ"و بعدَ مرورِ ما يقاربُ دقيقةً منَ الزمنِ رأيتُ جمّاً غفيراً مِن الرجالِ يُهرولونَ و وراءَهم عددٌ كبيرٌ مِن الأطفالِ.... و بعدَ نحوِ أربعِ دقائقَ لمحتُ في نهايةِ الزقاقِ زِحاماً هائلاً و... (ایوب، ۱۹۷۷م،۱۳۱).

«از کوچه‌های تنگ فضل که به خاطر پیچ و خم‌های بسیار و توده ریگ‌های انبوهش به بی‌راهه شبیه بود، می‌گذشتم، درحالی‌که شک نداشتم کسی که با این محله آشنا نباشد، هر چقدر هم، از هوش و ذکاوت بهره‌مند باشد، نمی‌تواند به تنهایی از این کوچه‌ها عبور کند، مگر اینکه پیش از این، حدأقل پنج بار به همراهی یک راهنما از آن گذشته باشد... فهمیدم که درست حدس زده‌ام و این مرد چهارشانه که «جلابیه»[۵] چرک‌آلودی پوشیده، می‌دوید و به دوستش می‌گفت: «قضیهٔ آبرو است» هنوز یک دقیقه نگذشته بود که جمع انبوهی از مردان را دیدم که با شتاب راه می‌رفتند و پشت سر آنها تعداد زیادی از کودکان... پس از گذشت حدود چهار دقیقه در انتهای کوچه، غلغله جمعیت دیدم...»

شاخص‌های مکانی در اینجا عبارت است از: کوچه، نام کوچه، تنگ بودن و پیچ‌وخم آن و شبیه بودن آن به یک بی‌راهه، که فاصله‌ی نزدیک راوی با مکان حادثه را نشان می‌دهد. فاولر معتقد است مکان‌ها به طور خاص از بن مایه‌هایی ساخته شده‌اند که با شخصیت‌های ساکن در آن مکان‌ها پیوند خورده‌اند. باید دید جنبه‌های فیزیکی، فعالیت‌ها، کنش‌ها و رفتار شخصیت‌ها در چه فضاها و صحنه‌هایی ترسیم شده است و بررسی شود که نویسنده با چه هدف و منظوری به این انتخاب دست زده و بین فلان مکان خاص و شخصیت خاص و اعمال چه پیوندی وجود دارد (فاولر، ۱۳۹۰: ٦١) شروع داستان با توصیف محلهٔ قدیمی و مشخصات ذکر شده حس منفی راوی، غربت و نامانوس بودن او را به خواننده القا می‌کند و روشنگر این موضوع است که اهالی این کوچه‌های تنگ، دنیایی بسته و محدود دارند، دنیایی پیچیده و پایبند ارزش‌های نادرست که گریز از آن سخت است. مکان دیگری که نویسنده، نظام‌مندانه از آن به‌عنوان تکنیک «مکان به منزلهٔ ترجمانی از شخصیت» و «مکان همچون اشارتی به درونمایه داستان» استفاده می‌کند، «قهوه‌خانه» است که در مبحث زمان ذکر کردیم؛ راوی حوادث قهوه‌خانه را از نگاه یکی از شخصیت‌های داستان به‌صورت تسلسلی می‌بیند: صحنهٔ شروع مشاجره در قهوه‌خانه، خشم حمد و برگشتن به خانه، همراهی حاضرین، رسیدن حمد به خانه و نگاه کردن به خواهرش که روی پشت‌بام است، بالارفتن از پله،

پایین کشیدن دختر از پله‌ها، فرار او به سمت در و کوچه و در نهایت رسیدن برادر و مرگ زینب: لَقد كُنتُ حاضراً عندَما تَشاجرَ معَ اسماعيلَ في المقهَى، وقد عيّرهُ الاخيرُ بقولهِ:« اذهبْ إلى بيتكَ ومَتِّعْ أنظارَكَ برؤيةِ أختِكَ تُغازلُ جدوعاً الحلوَ». وعندَما سمعَ حمدٌ هذهِ الإهانةَ و رأى الحاضرينَ يضحكونَ، ركضَ إلى المنزلِ كالمجنونِ، و تبعَهُ بعضُ الحاضرينَ و كُنتُ أحدَهم ....

شاید علت انتخاب قهوه‌خانه این باشد، که افرادی که در این اماکن تجمع دارند، اکثرا انسان‌های متوسطی هستند که از لحاظ فرهنگی نیز در سطح پایینی قرار دارند. بالطبع هرچه مکان محدود و اهالی سنتی‌تر باشد، رواج ایدئولوژی مردسالاری و تحقیر و خوارداشت زن، تعصب‌های کورکورانه، سخن پراکنی، دهن‌بینی و مداخله‌گری در زندگی‌ها بیشتر است، در این داستان هم می‌بینیم وقتی حمد و اسماعیل مشاجره می‌کنند، اهانت به خواهر و خندهٔ حاضرین را به دنبال دارد، و زمانی‌که حمد خشمگین به خانه برمی‌گردد، حاضرین نیز حمد را همراهی می‌کنند تا نتیجهٔ خشم او را از نزدیک شاهد باشند.

واکاوی متن در سطح مکانی حاکی از این است که میان شخصیت‌های داستانی، مکان و ایدئولوژی رابطه‌ای تنگاتنگ حاکم است، به این صورت که ذکر مکان چه به صورت بسته (خانه حمد، قهوه‌خانه، دادگاه) و چه باز (حیاط و پشت‌بام خانه، کوچه و خیابان) در هر مقطع از داستان با حضور جمعی از مردم سنت‌گرا همراه است که به ترتیب با وصف کوچه‌های این محلهٔ قدیمی آغاز شد و سپس از قهوه‌خانهٔ محل سخن به میان آمد، ماجرا به خانهٔ حمد رسید و در نهایت در دادگاه پایان یافت؛ در هر یک از این مکان‌ها شخصیت‌هایی بودند که به نوعی از عقاید کهنهٔ خود پرده بر می‌داشتند، چنانکه راوی در دادگاه نیز به حضور قصابی اشاره می‌کند که با شنیدن واژهٔ خون و شرف هیجان‌زده می‌شد:

ودَخلتُها مع الحاضِرين، و اخذتُ مَحلي بينَ المستمعين... و كان الى جانبي قَصابٌ تَنبعثُ مِن ثيابِه رائحةُ اللحمِ و الدَّمِ.... و لم يَسمع الجزارُ كلمةَ الدّماءِ حتى شَرعَ يصفقُ بِحماسٍ (ایوب،۱۹۷۷م، ۱۳۵-۱۳٦).

«با حاضران وارد دادگاه شدم و در جایگاهم میان شنوندگان نشستم..کنار من قصابی بود که از لباسش بوی گوشت و خون برمی‌خاست...قصاب به محض اینکه کلمهٔ خون را شنید با شور و هیجان شروع به دست زدن کرد.»

دیدگاه روانشناختی

دیدگاه روانشناختی به رابطه‌های گفتاری میان نویسنده- یا خویشتن فرضی او- و شخصیت‌هایش می‌پردازد. در نهایت، این نویسنده است که منش‌ها، گفتار، و همهٔ ویژگی‌های شخصیت را تعیین می‌کند؛ وی همه چیز را دربارهٔ آنان می‌داند، اما هنگام ارائه سخن حق انتخاب دارد؛ مختار است که چقدر از مسائل را به چه شیوه‌ای آشکار کند، به شیوهٔ درون‌داستانی با ضمیر «من» یا برون داستانی و با ضمیر «او»؛ (اوسبنسکی، ۱۹۹۹م: ۹۳) همچنین مختار است، مشخص کند ذهن شخصیت‌ها چه اندازه از ذهن او استقلال داشته باشد و اندیشهٔ آنان تا چه حد از صافی ذهن او عبور کند. اینها اختیاراتی زبانی‌اند؛ به همین سبب اگر گفتمان را به دقت بکاویم، خواهیم دید شیوهٔ ارائه با هر ضمیری که باشد درون داستانی یا برون داستانی، گزینش واژه‌ها و جملات همگی حاکی از رابطهٔ بین نویسنده و شخصیت‌هایش است که به دو صورت درونی یا بیرونی نمود یافته‌اند. در دیدگاه درونی، نویسنده مختار است، احساسات درونی خود و یا دیگران را بازگو کند و یا نظرش را دربارهٔ آنان ابراز نماید. ویژگی عمدهٔ آن، استفادهٔ گسترده از کلمات احساسی، قیدها و صفت‌های ارزیابی کننده است، اما دیدگاه بیرونی، دیدگاهیست که راوی در آن، برای خود و در نتیجه برای خواننده نقش مشاهده‌گری عادی را ایفا می‌کند، این نوع روایت یا به‌کلی خالی از هرگونه عبارت‌های ارزش‌گذارانه است که فاولر آن را رئالیسم عینی می‌نامد یا همراه با مؤلفه‌های شناختی است که آسپنسکی آن را «کلمات بیگانگی» می‌نامد (ریمون کنان، ۱۹۹۵م: ۱۲۲).

فاولر و آسپنسکی برای بررسی دیدگاه روانشناختی، با تکیه بر ابزارهای زبانی، مولفه‌های شناختی و مولفه‌های احساسی، چهار نوع رویکرد ارائه می‌دهد:

١- دیدگاه داخلی با روایت اول شخص(درون داستانی): در این نوع روایت، راوی یکی از شخصیت‌های دخیل در روایت است یا در نقش شخصیتی فرعی و شاهد ماجرا، آشکار می‌شود. ٢- دیدگاه داخلی سوم شخص (برون داستانی): این نوع روایت از زاویه‌ی دید دانای کلی بیان می‌شود که مدعی آگاهی از افکار و احساسات شخصیت‌های داستان است.٣- دیدگاه خارجی راوی سوم شخص (برون داستانی): راوی این نوع دیدگاه فقط به روایت عینی داستان می‌پردازد و از ابراز عقیده و قضاوت درباره‌ی حوادث یا شخصیت‌ها خودداری می‌کند. ٤- دیدگاه خارجی‌ای که با هر دو راوی اول شخص و سوم شخص کاربرد دارد. ویژگی آن کاربرد مؤلفه‌های شناختی است، کلماتی مثل: انگار، شاید، به نظرمی‌رسد، فکر می‌کنم و... که نشان از کم اطلاعی و عدم اطمینان راوی دربارهٔ افکار و احساسات شخصیت‌های مورد بحث است (فاولر،١٣٩٠: ١٢٩ و اوسبنسکی، ١٩٩٩م:٩٣-٩٨).

راوی در این داستان، با ضمیر اول شخص حضور خود را پررنگ می‌کند، اما شخصیت اصلی داستان نیست و در نقش یک راویِ مفسر ظاهر می‌شود، نسبت به بیان احساسات خود دیدی کاملا درونی دارد، اما نسبت به شخصیت‌های دیگر دیدگاهش بیرونی است؛ چراکه نویسنده با شخصیت‌های این داستان، از جنبهٔ اجتماعی، فرهنگی، اخلاقی و در حقیقت ایدئولوژیکی فاصله دارد. راوی نه تنها با شخصیت‌های داستان، که همگی نمایندهٔ جامعهٔ مردسالار هستند، همدلی چندانی ندارد، بلکه راه خود را از آنها جدا کرده است. «به این ویژگی فاصله‌گذاری داستانی می‌گویند که به کمک آن میزان این همانی و همدلی میان نویسنده-راوی و خواننده مشخص می‌شود، این‌همانی از نظر طبقهٔ اجتماعی، شیوهٔ حرف زدن، افکار و عقاید و... جز اینکه فاصله‌گذاری مشخص می‌کند که راوی تا چه حد به شخصیت‌ها نزدیک است و یا از آنها فاصله گرفته است» (اخوت، ١٣٧١: ٩٨). مهمترین سودمندی این شیوه اینست که چون راوی اول شخص است، کاربرد جمله‌هایی که شگفتی را می‌رسانند یا احساسات را بروز می‌دهند، رد شوقها و نا امیدی‌ها، بسیار دریافتنی است، برای خواننده نیز مقبول‌تر است چرا که دور از ذهن نیست و این مسئله، داستان را بیشتر باورپذیر جلوه می‌دهد و بزرگترین

زیانش اینست که داستان را در حد مقاله و گزارش تنزل می‌دهد و شبیه خاطره و واقعه‌پردازی می‌کند (میرصادقی،۱۳۹۱: ۱۷).

راوی در این داستان از هر دو چشم‌انداز بیرونی و درونی کمک می‌گیرد؛ وی در آغاز کاملا از بیرون به شخصیت‌ها می‌نگرد و فاصلهٔ خود را از دنیای ذهن و اندیشهٔ آنها حفظ و تنها جزئیات مکان و حادثه را بررسی می‌کند، زیرا به‌خوبی می‌داند اگر از همان ابتدا به توصیف تعصبات کورکورانه و جاهلی شخصیت‌ها بپردازد، عمدهٔ خوانندگان از خواندن این وضعیت حس خوشایندی نخواهند داشت؛ از این رو برای آنکه با خوانندگان همداستان شده و آنان را برای شنیدن ادامه داستان جلب کند، خود را کمی کنار کشیده و از بیرون به داستان نگاه می‌کند و می‌خواهد که خواننده هم با پیش فرض‌های خود به کشف حقیقت ماجرا بپردازد و در این امر سهیم باشد، در این حالت راوی در موقعیت مشاهده‌گر صحنه قرار می‌گیرد و ابزار زبانی او مؤلفه‌های شناختی و ادراکی و جملات بیانگر عقیده است:

– كنتُ أقطعُ أزقةَ الفضلِ الضيقةَ التي تشبهُ التيهَ في كثرةِ منعرجاتِها و التواءاتِها، و لستُ أشكُّ مِن أنَّ مَن كان غريباً عن هذه الحارةِ، لا يستطيعُ مهما أوتيَ مِن ذكاءٍ و الفطنةِ أن يسلكَها لِوحدِه .... فلا أكادُ أظنُّ أنّي قد أُفلتُ منها.(ایوب،۱۹۷۷م، ۱۳۱)

«از کوچه‌های تنگ فضل که به خاطر پیچ و خم‌های بسیار و توده ریگ‌های انبوهش به بی‌راهه شبیه بود، می‌گذشتم درحالی‌که شک نداشتم کسی که با این محله آشنا نباشد، هر چقدر هم، از هوش و ذکاوت بهره‌مند باشد، نمی‌تواند به تنهایی از این کوچه‌ها عبور کند....گمان نمی‌کنم از این کوچه‌ها رهایی یابم.»

–وإنْ هي إلّا هنيهةً، حتى علمتُ أنَّ تخميني كانَ في محلِّهِ... *(همان)*

«تنها لحظه‌ای بعد فهمیدم حدسم درست بوده است....»

– و لمْ أستطعْ أنْ أتبينَ أيَّ عنصرٍ مِن عناصرِ هذا المشهدِ المفجعِ قد أثَّر فيَّ أ هوَ مظهرُ دماءِ القانيةِ ؟أمْ هذهِ الفتاةُ المرَّغةُ بالترابِ؟ أمْ هذا الجمالُ القتيلُ ؟ و قد علمتُ بأنِّي الوحيدُ الذي كان يشعرُ بالأسفِ و الرثاءِ لهذهِ الفتاةِ *(همان:۱۳۲)*

«نتوانستم تشخیص دهم چه عنصری از عناصر این صحنه‌ی دردآور در من اثر گذاشته است، آیا سرخی این خون است؟ یا پیکر این دختر به خاک تپیده؟ یا زیبایی این مقتول؟ و فهمیدم من تنها کسی هستم که به حال این دختر تأسف می‌خورد و اندوهگین است.»

اما راوی که تا این مقطع به گزارش صرف موقعیت پیرامونی حادثه پراخته بود با دیدن جسد دختری جوان که هیچ‌یک از حاضرین در صحنه از مرگ او متأثر نگشته، به نقش راوی–ناظر اکتفا نمی‌کند، بلکه دیدگاهی داخلی در پیش می‌گیرد و تصویرگر احساسات خود نسبت به این صحنه می‌شود و به‌عبارتی به سطحی بالاتر یعنی راوی–مفسر ارتقا می‌یابد. علاوه بر این به هر یک از شخصیت‌ها نیز اجازه می‌دهد دربارهٔ عقائد و احساسات خویش اظهار نظر کنند. ویژگی دیدگاه درونی کاربرد وسیع جملات احساسی، عاطفی، ارزیابی، و تعمیم دهنده است:

جملات تعمیم دهنده

این جمله‌ها در قالب ساختاری ارائه می‌شوند که با قطعیت به زبان آمده و یا خواننده را به یاد حقایق علمی اثبات شده می‌اندازند (فاولر، ۲۰۱۲م: ۲۷٤).

–لا يسلمُ الشَّرفُ الرفيعُ مِن الأذى حتّى يُراقَ على جوانبِهِ الدمُ.(ایوب،۱۹۷۷م: ۱۳۱)

«شرف و آبروی گرانقدر آدمی از آزار و گزند در امان نمی‌ماند، مگر آن که به خاطر صیانت از آن خون‌ها بر زمین ریخته شود.»

–و ما أسعدَ مَن لا تعيشُ في بيتِه امرأةٌ *(همان: ۱۳٤)*/ الشرفُ شيءٌ عظيمٌ يُضحِّي الإنسانُ في سبيلِه بِكلِّ مُرتخصٍ و غالٍ. والعربيُ مِن بينِ خلقِ اللهِ أكثرُ الناسِ غيرةً على شرفِهِ لا يحتملُ أن يُدنِّسَه مُدنِّسٌ. *(همان: ۱۳۵)* و العِرضُ عندَ العربيِّ هوَ الدُعامةُ التي يقومُ عليها شرفُهُ...*(همان: ۱۳٦)*

«و چه خوشبخت است کسی که در خانه‌اش زنی زندگی نمی‌کند./ آبرو چیز بزرگیست که انسان در راهش از هر چیز بی‌ارزش و گرانبهایی می‌گذرد و عرب، از بین خلق خدا بیشترین تعصب را نسبت به آبرویش دارد و نمی‌پذیرد ناپاکی آن را بیآلاید./ و ناموس برای شخص عرب، پایه و اساس شرفش است.»

جملات عاطفی

هنگامی که متن بیانگر احساسات و عواطف، اندوه، شادی، درد، لذت، نفرت، تعجب، افسوس، ترس و... باشد، متن عاطفی نامیده می‌شود که شامل کلماتی همچون صفات و قیود ارزیابی کننده و افعالی است که گزارش‌گر افکار، ادراک و واکنش‌هایی با مضامین ذکر شده باشند:

-يا لَلهِ ما أروعَه مِن مشهدٍ؟ بل ما أفظعَهُ؟ (ایوب،۱۹۷۷م:۱۳۲)/ ابتلعتُ كلماتي ووقفَ شَعري كالشوكِ رعباً عندما سقطَ نظري على أصبعِه. *(همان:۱۳۲)*/ و شعرتُ بأنَّ حواسّي قد تَضعضَعتْ و مشاعري قدْ هاجتْ و عواطفي قدْ هُكتْ و تبلدتْ تحتَ تأثيرِ هذا المنظرِ *(همان:۱۳۲)*.

«خدایا چه صحنه‌ی ترسناکی؟ چه فجیع و رسواکننده؟/ کلماتم را فرو بردم و موهایم از ترس مثل خار سیخ شد وقتی‌که نگاهم به انگشتانش افتاد./ احساس کردم حواس پنج‌گانه‌ام ناتوان شده است و عواطفم به جوش و خروش افتاده و احساساتم چیره شده است وتحت تاثیر این صحنه حیران شده‌ام».

-فقد كانَ الكلُّ ناقمينَ الشامتينَ، لم يتردّدْ البعضُ عن البَصْقِ على الجثةِ، و ركلَها الآخرونَ، واختصَّ البعضُ بتعزيةِ القاتلِ وتشجيعِه، وكانوا متحمسينَ لدرجةٍ خشيتُ معها أنْ يقوموا بِمظاهرةٍ لِتلخيصِ المجرمِ مِن العَدالةِ *(همان:۱۳۳)*.

«همه او را سرزنش می‌کردند، برخی حتی یک لحظه در ریختن آب دهان‌شان بر جسد این دختر شک نمی‌کردند، و بقیه او را لگد می‌زدند. برخی دیگر با قاتل همدردی و او را تحسین می‌کردند و به حدی هیجان‌زده بودند که ترسیدم برای نجات مجرم از دادگستری تظاهرات کنند.»

جملات پیشنهادی

جمله‌های پیشنهادی به جمله‌هایی گفته می‌شود که در معنای درخواست، تقاضا، یا پیشنهادی را باشند:

-لذا، فإنّي أطلبُ مِن المحكمةِ أن ترأفَ بالقاتلِ...وأطلبَ تطبيقَ قانونِ العشائرِ بِحقِّهِ. *(همان: ۱۳۶)*

«بنابرین من از دادگاه درخواست می‌کنم که قاتل را عفو نماید...و قانون عشایر در حق او اجرا شود.»

ابزارهای زبانشناختی به کار رفته در هر متن، افزون بر اینکه با دید راوی یا هر یک از شخصیت‌های داستان باشد، میزان قطعیت و عدم قطعیت آنها را نسبت به گزاره‌ای که به زبان می‌آورند، رای خواننده مشخص می‌کند.

ساختار گفتار و اندیشه

هر نویسنده برای بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌های داستان خویش شیوه‌هایی را بکار می‌برد که سبک و ساختار گفتاری نامیده می‌شود (فاولر، ۱۳۹۰: ۲۲۸)، در واقع، این مسئله که یک صحنه از دیدگاه چه کسی روایت می‌شود و گوینده/ بیننده آن کیست از نظر زبانی به شیوهٔ خاصی نمود می‌یابد، این تمایز به این معناست که گوینده یا بیننده گفتار مورد نظر راوی است یا شخصیت. با بررسی پاره گفتارهای هر داستان نکاتی درباره شیوهٔ ظهور تمایز میان بیننده و گوینده مشخص می‌شود؛ به این صورت که در برخی موارد گوینده و بیننده پاره گفتار راوی است، در این پاره گفتارها راوی صحنه را می‌بیند و آن صحنه را برای خواننده روایت می‌کند. اما در برخی موارد، راوی وقایع را از دریچه‌ی چشم شخصیت‌ها می‌بیند (عدل و ساسانی، ۱۳۹۲: ۷۵) و گفتار و اندیشهٔ آنها را در متن منعکس می‌کند، لذا زبان داستان را به چند شکل تغییر می‌دهد: ۱- گفتار مستقیم: ۲-گفتار مستقیم آزاد ۳-گفتار غیرمستقیم ٤-گفتار غیرمستقیم آزاد.

گفتار مستقیم

در این شیوه راوی عین کلام یا اندیشه شخصیت را نقل می‌کند، اما حضور کم‌رنگ خود او قبل از هر سخن حس می‌شود؛ ویژگی زبان‌شناختی آن دو نقطهٔ بیانی و گیومه است:

التفتَ إلى رفيقهِ و سألَهُ ناظراً إليه بِعينَينِ تتجلّي فيهما البلادةُ:«لماذا يرتدي الحكامُ ملابسَ سوداءَ؟» فأجابَه رفيقُه بِلهجةِ مَن يشعرُ بِسعةِ اطّلاعِه: «لأنَّهم يحكمونَ بالإعدامِ و الأحكامِ الشديدةِ.» و هو يقولُ لِرفيقِه: «قضيةُ الشرفِ»... (ایوب، ۱۹۷۷م: ۱۳۵)

«به رفیقش نگاه کرد و با چشمانی که حماقت در آنها موج می‌زد پرسید: «چرا قاضیان لباس‌های سیاه می‌پوشند؟» دوستش با لحن کسی که حس می‌کند خیلی زیاد می‌داند، پاسخ داد: «چون آنها به اعدام و مجازات‌های شدید حکم می‌دهند.» و او به رفیش گفت: «قضیهٔ آبروست».

شمارش گفته‌های متن که بازنمود واگویه‌ها، حدیث نفس راوی و گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌های داستان است، نشانگر این مطلب است که گفتار مستقیم شخصیت‌ها با بسامد ٤٧ جمله بیشترین کارکرد را در انتقال ایدئولوژی متن داشته و بر این مهم تاکید دارد که نویسنده یا راوی اول شخص از انعکاس عقائد شخصیت‌ها غافل نمانده و به آنها اجازه می‌دهد با زبان خود چگونگی وقوع حادثه و جهت‌گیری خود را نسبت به آن بازگو کنند.

گفتار مستقیم آزاد

پس از گفتار مستقیم، گفتار مستقیم آزاد با بسامد ۲۵جمله بیشترین کارکرد را دارد؛ این بسامد در تمامی موارد به راوی اختصاص دارد که می‌خواهد نگرش و عواطف خود را نسبت به حادثهٔ ناگواری که برآمده از فقر فرهنگی حاکم بر جامعه است، برای مخاطب بازگو کند:

فلا أكادُ أظنُّ أنّي قد أفلتُ منها حتّى اجدُني بادئاً فيها مِن جديدٍ (ایوب، ۱۹۷۷م: ۱۳۱).

«همین که گمان می‌کردم از این کوچه‌ها رهایی یافته‌ام، می‌دیدم که دوباره به آغاز مسیر رسیدم.

لعلَّ رجلاً مِن السابلةِ تَلفَّظَ بكلمةِ «الشرفِ» بصورةٍ لم أشعرْ بها./ وأردتُ أنْ أصرخَ في وجهِ هذا الأحمقِ لماذا لم تغسلْها بدلاً مِن أنْ تقطعَها و لكنّي ابتلعتُ كلماتي *(همان: ۱۳۲)*.

«و با خودم گفتم شاید مردی از رهگذران، به شیوه‌ای کلمهٔ شرف را به زبان آورده که من آن را حس نکردم. و خواستم در چهرهٔ این احمق فریاد بزنم چرا به‌جای اینکه آن زن آلوده را از گناه پیراسته کنی او را قطعه قطعه نمودی، ولی کلماتم را فرو بردم.»

در گفتار مستقیم آزاد که در حقیقت گفتگویی درونی است، گفتار و اندیشه مستقیما به زبان می‌آید و خواننده آزادانه سخنان شخصیت‌ها را می‌شنود (اخوت،۱۳۷۱: ۲۰۱).

گفتار غیر مستقیم

کاربست گفتار غیرمستقیم تنها در بندهای پایانی داستان و با بسامد ۸ جمله دیده می‌شود؛ گویی نویسنده با بهره‌گیری از شگرد حذف گوینده و اختصار کلام او، زمینه را برای اتمام داستان فراهم می‌آورد؛ به‌عبارتی در این شیوه نویسنده گفتار یا اندیشه شخصیت را با زبان خود نقل می‌کند. ویژگی زبان‌شناختی آن حذف ویرگول و علامت نقل‌قول است:

ثمَّ أتى دورُ الطبيبِ، وبعدَ أنْ بينَ كيفيةِ حدوثِ الوفاةِ، ذكرَ أنَّ الفحصَ الطبيَّ دلَّ على أنَّ الفتاةَ عذراءُ لم يمسسْها بشرٌ (ایوب،۱۹۷۷م:۱۳۵).

«سپس نوبت پزشک شد، پس از بیان چگونگی وقوع مرگ، ذکر کرد که معاینات پزشکی نشان می‌دهد که دست کسی به او نرسیده.»

وأخيراً نهضَ محامي الدفاعِ، وشرعَ يلقي بصوتٍ عالٍ مؤثّرٍ خطبةً عنِ الشرفِ لا تختلفُ كثيراً عنِ الخطبِ التي يُلقيها تلاميذُ المدارسِ المتوسطةِ في يومِ الإثنينِ مِن كلِّ الأسبوعِ و قالَ الشرفُ شيءٌ عظيمٌ يُضحّي الإنسانُ في سبيلِهِ كلَّ مُرتخصٍ و غالٍ...(ایوب،۱۹۷۷م: ۱۳۵)

«و در آخر وکیل مدافع بلند شد و با صدایی تأثیرگذار و بلند شروع به سخترانی کرد و خطابه‌ای دربارهٔ شرف ایراد کرد که تفاوت چندانی با سخنرانی‌ای که دانش‌آموزان مقطع متوسطه دوشنبهٔ هر هفته ارائه می‌دهند نداشت و گفت شرف چیز با ارزشی است که انسان در راهش از هر چیز بی‌ارزش و با ارزشی می‌گذرد...»

و بعدَ أنْ انتهى مِن ذلكَ قدَّمَ إلى المحكمةِ أوراقاً تُثبتُ أنَّ القاتلَ مُنتمٍ إلى إحدى العشائرِ، وطلبَ تطبيقَ قانونِ عشائرَ بحقِّه، وذكرَ مواردَ و أرقاماً لم أفهمْ مضمونَها *(همان، ۱۳۶)*.

«و پس از پایان دفاعیه، مدارک و برگه‌هایی را به دادگاه ارائه داد مبنی بر اینکه قاتل منتسب به یکی از عشایر است و درخواست کرد قانون عشایر را در حقش اجرا کند و بندها و موادی ذکر کرد که مفهومشان را نفهمیدم.»

در واقع در گفتمان مستقیم، شخصیت و در غیر مستقیم، راوی حضور پر رنگتری دارد (حری، ۱۳۸۸: ٦٥-٦٦).

گفتار غیر مستقیم آزاد

این شیوه در روشی است بین نقل قول مستقیم و غیرمستقیم، به‌طوری که خواننده نمی‌تواند تشخیص دهد، جمله‌ای که می‌خواند متعلق به شخصیت است یا روایتگر. هدف از این سبک گفتمان ایجاد همدلی در خواننده با شخصیتی موردنظر در داستان است، (فالر، ۱۳۹۰: ۲۲۹) که در این داستان به‌خاطر دوری راوی اول شخص/ منِ دوم نویسنده از شخصیت‌های داستان به لحاظ سطح فرهنگی و اجتماعی از این سبک استفاده نشده است.

دیدگاه ایدئولوژیک

ایدئولوژی به مجموعه عقائد و تصوراتی اطلاق می‌شود که در ذهن افراد بشر وجود دارد و غالباً به هنجارهای حاکم بر برخی از جنبه‌های واقعیات اجتماعی اطلاق می‌شود، اما گروهی معتقدند که آنها نه از جنس عقیده هستند و نه از جنس تصورات، بلکه آداب و رسومی هستند که درونی شده‌اند (آقاگل‌زاده، ۱۳۹۲ : ٣٦).

گفتمان دارای باری ایدئولوژیکی است، لذا می‌تواند هم زمان ابزاری برای قدرت و نتیجهٔ قدرت باشد؛ علاوه بر آن می‌تواند مانع و سدی در برابر قدرت و نقطهٔ شروعی برای یک راهبرد مخالف باشد. فوکو در کتاب تاریخ جنسیت بر این باور است که گفتمان در عین تقویت قدرت، آن را به سستی و رسوایی نیز می‌کشاند. گفتمان قدرت را شکننده و امکان اختلال در آن را فراهم می‌سازد (فوکو، ۲۰۰٤م :۸۳-۸٤).

آسپنسکی و فاولر در مبحث ایدئولوژیک، از نظریهٔ گفتگوی باختین، که به صدا در داستان، کارکردی جامعه‌مدار می‌دهد، تاثیر پذیرفته‌اند. ایدئولوژی در چارچوب الگوی

آنان، دو شکل دارد: ایدئولوژی مستقیم و غیر مستقیم. ایدئولوژی مستقیم از طریق زبان ارائه، تثبیت و بازآفرینی می‌شود و مؤلف می‌تواند با به کارگیری ابزارهای زبانی به جایگاه فردی و اجتماعی خود اشاره کند و درونمایهٔ مورد نظر را به مخاطب انتقال دهد، اما ایدئولوژی غیر مستقیم یا پنهان با بررسی تمامی سطوح آشکار می‌شود (اوسبنسکی، ۱۹۹۹م، ۲۵-۲۸).

در داستان الشرف، راوی و شخصیت‌ها به شکل مستقیم احکام و معتقدات خود را از طریق گفتگو بیان می‌کنند و خواننده به راحتی می‌تواند به ایدئولوژی آشکار، که همان مردسالاری و تحقیر و تضعیف زن است، دست یابد:

و ما أسعدَ مَن لا تعيشُ في بيتِه امرأةٌ. لا أدري لماذا جعلَنا اللهُ في حاجةٍ إلى النساءِ اللواتي نُهاجَمُ دائماً مِن ناحيتِهنَّ. (ایوب،۱۹۷۷م:۱۳٤)

«و چه خوشبخت است، کسی که در خانه‌اش زنی زندگی نمی‌کند، نمی‌دانم چرا خداوند ما را نیازمند زنانی کرد که همیشه به خاطر آنان مورد هجوم قرار می‌گیریم».

زن در داستان‌های ذنون ایوب شخصیتی منفعل و رنج‌کشیده است که همزمان از سوی مردان سنتی جامعهٔ خود و بلکه در خانوادهٔ خود نیز تحت فشار هستند؛ دامنهٔ این ظلم به‌حدی است که باید گفت مردان جامعه‌ی سنتی، خصلت مردسالاری را از سن کم در بین کودکان خود رواج می‌دهند و آن را مایه مباهات می‌دانند، چنانکه در این داستان، پدر با خشم در چهرهٔ دخترکی، که از دست برادرش فرار می‌کند، فریاد می‌زند اما با روی خندان، از پسری استقبال می‌کند که می‌خواهد خواهرش را بکشد، چرا که با چشم خود دیده، وقتی حمد خواهرش را به قتل رساند، همه او را تحسین کردند:

و بعدَ لحظةٍ برزتْ مِنْ مُنعطفِ الطريقِ طفلةٌ لا تتجاوزُ الثامنةَ مِن عمرِها، تركضُ مرتاعةً و هي تصرخُ بابا. بابا ووقفَ دليلي صائحاً بها «ولج اشبيج؟»، وكان وراءَها طفلٌ يَصغرُها بسنتينِ وبيدِه مبراةٌ صغيرةٌ عتيقةٌ مشهرةٌ، فقبضَ عليه ثالثُنا و رفعَهُ بينَ ذراعيهِ و هو يضحكُ، ثم سألَهُ عن سببِ ركضِهِ وراءَ أختِه فأجابَ «أريدُ أنْ أقتلَ صفيةَ مثلَما قتلَ حمدٌ أختَه» و ضجَّ الرجلانِ بالضحكِ و اختطفَ الرفيقُ السكينَ مِن يدهِ الصغيرِ ثمَّ قبَّله مِن عينهِ و هو يقولُ ضاحكاً «عفية ابني صير سبع مثل أبوك». و رأيتُ دليلي يبتسمُ زهواً، ثمَّ تناولَ أطرافَ شاربِهِ الغليظِ و أخذَ يفتُلُهُ و هو منتفخُ الأوداجِ مرتفعُ الرأسِ (ایوب،۱۹۷۷م: ۱۳٤).

«لحظه‌ای بعد دختری از پیچ و خم راه دیده شد که هشت سال بیشتر نداشت. وحشت‌زده می‌دوید درحالیکه فریاد می‌زد بابا. بابا. راهنمای من ایستاد و فریاد زد: «هی چت شده؟»، و پشت سر او پسری بود که دو سالی از دختر کوچکتر بود و قلم‌تراش کوچک و کهنه‌ای در دستش داشت، که آن را در هوا می‌چرخاند. پشت سر پسرک، مردی بود که پسر را میان دستانش بلند کرد و خنده‌کنان علت دویدن پسر پشت‌سر خواهرش را جویا شد، پسر پاسخ داد: «می‌خواهم صفیه را بکشم، همانطور که حمد خواهرش را کشت»، دو مرد شروع به خندیدن کردند. دوست آن مرد، چاقو را از دستان کوچک بچه گرفت، سپس چشمان کودک را بوسید و با خنده گفت: «احسنت، پسرم مثل پدرش شجاع شده.» و راهنمایم را دیدم که با غرور لبخند می‌زد، سپس گوشه‌های سبیل کلفتش را کشید و پیچاند درحالیکه با تکبر سرش را بالا گرفته بود و به خودش افتخار می‌کرد.»

لوونتال معتقد است واقعیت‌های اجتماعی از خلال گفتگوی مردم به روشنی بر خوانندهٔ باریک بین آشکار می‌شود و سپس خواننده خود نظریهٔ نهفتهٔ روابط انسانی و اجتماعی را کشف می‌کند (لوونتال، ۱۳۸٦: ٦۳). صدای این داستان، صدای جامعهٔ مردسالاریست، صدای اجتماع و فرهنگی که راوی یعنی من دوم نویسنده به آنها دلبسته نیست. راوی یا منِ ناظر، نمایندهٔ طبقهٔ روشنفکر جامعه است، که از طریق نقل-قول شخصیت‌ها به انتقاد از ایدئولوژی و باورهای نادرست جامعه می‌پردازد؛ باور نادرستی که در بین تمام مردم از حمد برادر زینب گرفته تا اهالی قهوه‌خانه، قصاب، پسربچه‌های این محله، وکیل مدافع و حتی در قانون مصوب جامعه تحت عنوان دفاع از شرف نهادینه شده است، وخامت اوضاع به حدی است که نویسنده نمیداند با چه منطقی با آنها سخن بگوید:

ولمْ أعلمْ بأيّ اللغةِ و بأيّ مَنطقٍ أجادلُ هذينِ، فسكتُّ مُضطرّاً (ایوب،۱۹۷۷م:۱۳٤).

«و ندانستم با چه زبانی و با چه منطقی با این دو بحث کنم و به ناچار سکوت کردم.»

و در پایان داستان با یک عبارت کوتاه اوج نارضایتی خویش را از جریان فرهنگی و اجتماعی یاد شده در متن ابراز می‌کند:

ترکتُ المحکمةَ و قد بلغَ روحي التّراقِ *(همان:۱۳٦)*.

«دادگاه را ترک کردم در حالیکه جانم به لب رسیده بود.»

ذنون امیدوار است، احساساتی که در سخنان و نوشته‌هایش بازتاب یافته، در متن کارکردی مثبت داشته و زمینهٔ نوعی اعتماد و همدلی را فراهم آورد تا مخاطب احساس کند، صدایی او را مورد خطاب قرار داده که در خود احساسات، نیازها، نگرانی‌ها و باورهای انسانی را حمل می‌کند و به ایدئولوژی غیرمستقیم و پنهان متن، یعنی لزوم ستیزه با سلطهٔ مطلق مرد و مردسالاری، دست یابد.

نتیجه‌گیری

تحلیل روایی داستان «الشرف» بر اساس الگوی «دیدگاه روایتگری» بوریس آسپنسکی و راجر فاولر، که الگویی کارآمد، برای تحلیل گفتمان و دست یافتن به ایدئولوژی در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد، حاکی از کارآمدی مولفه‌های مکانی و زمانی در متن به‌عنوان تکنیکی برای آشکارسازی درون‌مایه و معرفی شخصیت‌های داستان است. در سطح روان‌شناختی، جمله‌های بیان کنندهٔ احساس، جمله‌های تعمیمی، افعال و واژگان شناختی و پیشنهادی، به ترتیب بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند، که هر یک به نحوی بیان‌گر دیدگاه مؤلفند. ساختار گفته‌های متن نیز برای بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها از سه سبک مستقیم، مستقیم آزاد و غیرمستقیم بهره می‌برد، اما سبک غیرمستقیم آزاد در متن کاربردی ندارد، زیرا جهان‌بینی راوی در تقابل با تصورات و باورهای شخصیت‌های داستان است. و در پایان زبانی که ایدئولوژی مستقیم متن یعنی مردسالاری و تحقیر زن را در متن آشکار می‌سازد، زبان خود شخصیت‌های داستان است؛ ایدئولوژی غیرمستقیم متن نیز نارضایتی نویسنده از باورهای نادرستِ پذیرفته شده در سطح جامعه است که در جهت ارتقا بخشیدن به آگاه‌سازی فرهنگی مخاطب به‌کار رفته است.

پی‌نوشت‌ها

1- Boris Ouspensky
2- Roger Fowler
3- Genette

٤- هر یک از این دو نوع زمان‌پریشی خود زیرمجموعه‌هایی دارند، به این صورت که گذشته نگری به داخلی، خارجی و مختلط تقسیم می‌شود و آینده نگری به تمهیدی و اعلانی؛ اما از آنجا که بسط این زیرمجموعه‌ها در این مختصر نمی‌گنجد، مطالعهٔ کتاب خطاب الحکایهٔ ژنت ترجمهٔ محمد معتصم و بناء الزمن عبد الرحمن مبروک و انفتاح النص الروایی تالیف سعید یقطین توصیه می‌شود.

۵- جلابیه نام نوعی پیراهن عربی کاملا بلند است.

منابع و مآخذ

- احمد، عبدالاله (۲۰۰۱م)، «الادب القصصی فی العراق منذ الحرب العالمیة الثانیة»، دمشق: اتحاد کتاب العرب.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱ش)، «دستور زبان داستان»، چاپ اول، اصفهان: چاپخانه اصفهان.
- افخمی، علی و علوی، سیده فاطمه (۱۳۸۲ش)، «زبانشناسی روایت»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی تهران. صص۵۵-۷۲.
- التلاوی، محمد نجیب (۲۰۰۰م)، «وجهة النظر فی روایات الاصوات العربیة»، منشورات اتحاد کتاب العرب.
- اوسبنسکی، بوریس (۱۹۷۷م)، «وجهة النظر فی الروایة علی مستوی المکان و الزمان»، مجلهٔ فصول، المجلد الخامس عشر، العدد٤، صص٢٥٦-٢٦٩.
- اوسبنسکی، بوریس (۱۹۹۹م)، «شعریة التألیف، بنیة نص الفنی و انماط الشکل التالیفی»، ترجمه سعید الغانمی و ناصر حلاوی، القاهرة: المجلس الاعلی للثقافة.
- ایوب، ذنون (۱۹۷۷م)، «الآثار الکاملة لادب ذی النون ایوب»، ج۱، ط٤، عراق: وزارة الاعلام.
- آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۲ش)، «فرهنگ توصیفی تحلیل گفتمان و کاربردشناسی»، تهران: نشر علمی.
- بیاد. مریم و نعمتی فاطمه (۱۳۸٤ش)، «کانون سازی در روایت» ، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، ش۷، صص۸۳-۱۰۸.
- پروینی، خلیل و ناظمیان، هومن (۱۳۸۷ش)، «الگوی ساختارگرایی ولادمیر پراپ و کاربردهای آن در روایت‌شناسی». فصلنامه علمی- پژوهشی" پژوهش زبان و ادبیات فارسی"شماره یازدهم، صص۱۸۳-۲۰۳.

– تولان، مایکل (۱۳۸٦ش)، «روایت شناسی، درآمدی زبان شناختی انتقادی»، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

– جینیت، جیرار (۱۹۹۷م)، «خطاب الحکایة بحث فی المنهج»، ط۲، ترجمهٔ محمد معتصم و عبدالجلیل الازدی و عمر حلی، المشروع القومی للترجمة.

– حری، ابوالفضل (۱۳۸۸ش)، «همبستگی میان وجوه رنگارنگ گفتار و اندیشه (با تمرکز بر سخن غیرمستقیم آزاد) »، فصلنامه نقد ادبی، س۲، ش۷.

– حسن امین، عبدالقاهر (۱۹۵۵م)، «القصص فی الادب العراقی الحدیث»، رسالة ماجستیر، الجامعة الامیرکیة، بیروت.

– ریمون کنان، شلومیت (۱۹۹۵م)، «التخییل القصصی»، ترجمه حسن احمامهٔ، ط۱، دارالثقافة للنشر و التوزیع.

– عدل، مهرناز و ساسانی، فرهاد (۱۳۹۲ش)، «دیدگاه از منظر زبان شناسی شناختی و کاربرد آن در تحلیل کاربردی متن». فصلنامه جستارهای زبانی. د٤. ش۱، صص٦٥-۸۷

– عزام، محمد (۲۰۰۵م)، «شعریة الخطاب السردی»، منشورات اتحاد کتاب العرب، دمشق.

– فاولر، راجر (۱۳۹۰ش)، «زبان‌شناسی و رمان»، ترجمه محمد غفاری، تهران. نشر نی.

– ـــــــــ و دیگران (۱۳٦۹ش)، «زبان‌شناسی و نقد ادبی». ترجمه مریم خوزران و حسین پاینده. تهران. نشر نی. چاپ اول.

–ـــــــــ (۲۰۱۲م)، «النقد اللسانی»، ط۱، (ترجمهٔ: عفاف البطاینة)، بیروت: اعداد المنظمة العربیة للترجمة.

– فوکو، میشال (۲۰۰٤م)، «تاریخ الجنسانیة، ارادة العرفان»، مجلد۱، المترجم: محمد هشام، مغرب: آفریقا الشرق.

– لوونتال، لئو (۱۳۸٦ش)، «رویکردی انتقادی در جامعه‌شناسی ادبیات»، ترجمه محمدرضا شادرو، تهران، چاپ اول، نشر نی.

– میرصادقی، جمال (۱۳۹۱ش)، «زاویه دید در داستان»، تهران، سخن.

– والاس، مارتین (۱۳۸۹ش)، «نظریه‌های روایت»، مترجم: محمد شهبا. تهران: هرمس.

پاینده،حسین (۱۳۹۲ش)، «گشودن رمان»، چاپ اول، تهران: نشر مروارید.

–عسکری حسنکلو، عسگر (۱۳۸٦ش)، «سیر نظریه‌های نقد جامعه‌شناختی ادبیات»، فصلنامه ادب پژوهی، شماره ٤، صص ٤۳-٦٤.

– محمد ظاهر علی الجمیلی، نوری (۲۰۰۳م)، «فن القصة و الروایة فی الموصل مابین عامی ۱۳٦۸م-۱۹۸۸م»، اطروحة الدکتورا، جامعة تکریت.

قراءة لغوية لقصة «الشرف» القصيرة في ضوء الرؤية الروائية لبوريس اوسبنسكى و روجر فولر

جهانگير اميرى[1]
سميه صولتى[2]

الملخص

يمكن اعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية تقع تحت تأثير المعتقدات والأيدئولوجيات السائدة على المجتمع. وإذ تعكس اللغة المعتقدات والتقاليد الاجتماعية تلعب دورا هامّا وأساسيا في إعادة بناءها. ترمي هذه الدراسة اعتمادا على آراء «بوريس اوسبنسكى و روجر فولر» من كبار علماء اللغة المعاصرين إلى دراسة لغوية لقصة «الشرف» القصيرة لـ «ذنون أيوب».لقد اعتمدنا في تحليل قصة «الشرف» على آراء العالمين اللغويّين المذكورين توّاً لاستيعاب الأيدئولوجيات الظاهرة والكامنة في النص فضلا عن تحليل المستوى الحواري للقصة ذاتها. فيدنا الدراسة السردية والتعبيرية للقصة التي قمنا بها على أربعة مستويات هي: المستوى الزمكاني والمستوى التعبيري والمستوى السيكولوجي (النفسي) والمستوى الأيدئولوجي (العقائدي) وهي تعتبر عناصر بؤرية وجوهرية للحوار أولاً: اللهجة التي لمسناها عبر الحوار القائم بين شخصيات القصة تكاد تكون ذكورية ناتجة عن ثقافة رجولية أحاطت بجوانب القصة وثانياً: المغزى الرئيسي الذي نستنبطه من خلال القصة هو عبارة عن استياء الكاتب كممثّل للجيل المثقف والمستنير للتقاليد الخاطئة والتصرفات الاجتماعية المنحرفة. وهما من أهمّ النتائج التي توصلنا إليها أثناء دراستنا هذه. والمنهج الذي اعتمدناه في إعداد هذا المقال هو المنهج التحليلي – الوصفي المتّبع عادة في الدراسات الأدبية.

الكلمات الرئيسية: القراءة اللغوية، المنظور السردي، نظرية اوسبنسكى وفولر اللغوية، ذنون أيوب، قصة الشرف القصيرة.

١- الاستاذ المشارک فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازی
٢- طالبة الدكتورا فی فرع اللغة العربية و آدابها بجامعة رازی