[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

مقالهٔ علمی ـ پژوهشی

تحلیل گفتمانی داستان «خانهٔ روشنان» گلشیری
با استفاده از نظریهٔ راجر فالر

حمید عبداللهیان*
سمیرا شفیعی**
عاطفه زندی***

چکیده

یکی از رویکردهایی که در نقد داستان از منظر زبان‌شناختی بسیار متحول شده، نظریهٔ راجر فالر است. این نظریه آمیزه‌ای از دستورزبان گشتاری چامسکی و زبان‌شناسی نقشگرای هالیدی است. ازآنجاکه داستان «خانهٔ روشنان» گلشیری به‌شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته شده و فالر نیز معتقد است، در چنین داستان‌هایی، روساخت به فهم ژرف‌ساخت کمک می‌کند، در مقالهٔ حاضر، با روش توصیفی‌ـتحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای و با رویکرد زبان‌شناختی برمبنای نظریهٔ زبان‌شناختی فالر، داستان «خانهٔ روشنان» تحلیل شده است. نتایج این تحقیق حاکی است نوع گشتار و شیوهٔ جریان سیال در این اثر باعث به‌هم‌ریختگی ساختار نحوی جملات، عدم پیروی از قواعد دستوری، تکرار مرجع ضمایر، ایجاد ضرباهنگ و موسیقی در کلام، کاربرد تضادهای تداعی‌کننده و تکرارهای مبتنی بر تأکید، سردرگمی مخاطبان، و ایجاد تعلیق و تعویق در کلام می‌شود. شخصیت اصلی این اثر، کنشگر و راویانِ جمع، همگی، منفعل و حسی‌ـادراکی‌اند. گویی، نباید کلامی ضدایدئولوژی غالب متن بر زبان رانند که باعث برهم‌خوردن فضای تک‌صدای متن شود. گلشیری در این اثر نیز خواسته مانند بقیهٔ آثارش به مشکلات جامعه نقب بزند و قضاوت‌های مداخله‌جویانه‌اش را در متن حاکم کند. از حیث نگاه به متن، نویسنده گاه از منظر بیرونی به متن پرداخته و خود را قادر به فهم ادراکات اشخاص داستان ندانسته و گاه از منظر درونی متن را کاویده و گرایش‌های شناختی خود را با متن همگام کرده است. از حیث بازنمود گفتار و اندیشه نیز این اثر هم از گفتار باواسطه (مستقیم آزاد) استفاده کرده است و هم از گفتار بدون واسطه و مستقیم. هردوی این شیوه‌ها توانسته تا حد امکان مکنونات درونی و کلامی شخصیت‌های اصلی و فرعی را بازنماید.

کلیدواژه‌ها: گفتمان، متن، راجر فالر، گلشیری، «خانهٔ روشنان».

---

* دانشیار دانشگاه اراک abdollahian2002@yahoo.com
** دانش‌آموختهٔ دکتری دانشگاه تربیت مدرس shafiee.mjs@gmail.com
*** دانش‌آموختهٔ کارشناسی‌ارشد دانشگاه اصفهان atefehzandi63@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۰/۲۲ تاریخ پذیرش: ۹۹/۲/۶

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۸، شمارهٔ ۸۸، بهار و تابستان ۱۳۹۹

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

۱. مقدمه

داستان کوتاه «خانهٔ روشنان» اثر گلشیری داستانی پیچیده به‌شیوهٔ جریان سیال ذهن است و به‌لحاظ زبان و روایت اثری ویژه است. راوی داستان اشیاء هستند و فرض نویسنده این است که اشیاء حافظهٔ زمانی ندارند (گلشیری، ۱۳۷۸: ۱۴۹). این داستان «یکی از بدیع‌ترین آثار داستانی در کاربست روایت و زبان» به‌شمار رفته است (هشیار محبوب، ۱۳۹۳). نحو و ساختار واژگانی، نوآوری‌های زبانی، جابه‌جایی ارکان، بازگویی و بازآفرینی واژگانی و گزاره‌ای در این اثر توجهی ویژه می‌طلبد. تحلیل و بررسی این داستان می‌تواند پاره‌ای از ابهامات آن را برطرف کند.

یکی از نظریات زبان‌شناختی که برای بررسی چنین داستان‌هایی طرح می‌شود، نظریهٔ فالر است. او در نظریهٔ خود برای اذهان مخاطبان، فهم ایشان از متن و نیز ساختار جمله در حوزهٔ روساخت و ژرف‌ساخت اهمیت ویژه‌ای قائل است. در این مقاله، باتوجه به دیدگاه فالر، به‌روش تحلیلی-توصیفی و با ابزار کتابخانه‌ای، قصد داریم از راه روساخت به ژرف‌ساخت داستان «خانهٔ روشنان» برسیم. مسئلهٔ اصلی ما درک پیچیدگی‌ها و ابهامات این داستان است. سؤال اصلی این است که نویسنده از چه روش‌هایی در روساخت استفاده کرده تا مفهوم و ژرف‌ساخت را به نمایش بگذارد. فرض بر آن است که نویسنده تمام ابهامات را با هدف و مقصود به‌خصوصی کاملاً هوشمندانه به‌کار برده تا متن پیچیده‌ای تولید کند. همین پیچیدگی متن را به مرز متون جریان سیال ذهن نزدیک می‌کند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ این تحقیق را می‌توان در دو عرصه پی‌گرفت: الف) بررسی روایت در داستان «خانهٔ روشنان»: در مقالهٔ «تحلیل کارکردهای ابژه در روایت خانهٔ روشنان گلشیری» نوشتهٔ ابراهیم کنعانی، نویسنده با رویکرد نشانه-معناشناختی و تبیین نقش و جایگاه ابژه در مناسبت‌های بینانشانه‌ای، بینااژه‌ای و اجتماعی به بررسی روایت این داستان پرداخته است. این مقاله در نهایت به این نتیجه رسیده است که ابژه در این اثر از جایگاه ابژگانی تا سطح سوژه-کنشگر و ایفای نقش کنشگری و سوژگانی در بستری از کنش‌های بیناسوژه‌ای و اجتماعی ارتقا یافته است. این روایت غیرخطی است و از جمله معدود آثاری است که در آن ابژه وظیفهٔ روایتگری را برعهده دارد و همه‌چیز از منظر او ارزیابی می‌شود. در این اثر، ابژه با نقش و کارکردهای بیناسوژه‌ای و بینااژه‌ای، نبض روایت را در اختیار می‌گیرد و بر مبنای

کنش‌های اجتماعی در تعاملی ادراکی-حسی و تنی با دیگر سوژه‌ها قرار می‌گیرد و در نتیجه، به مقام سوژه-کنشگر ارتقا می‌یابد. در «گلشیری کاتب و خانهٔ روشنان»، نوشتهٔ صالح حسینی و پویا رئوفی، نویسندگان بیشتر به تفسیر و تحلیل داستان از نظر محتوایی و بیان منظور و هدف نویسنده پرداخته‌اند.

ب) نظریهٔ راجر فالر:[۱] مقالهٔ «زاویهٔ دید: پرسپکتیو» نوشتهٔ فالر و ترجمهٔ سیدرضا نیازی، بازگردان بخشی از چهارمین فصل کتاب *زبان‌شناسی و رمان*[۲] فالر است. در این مقاله، نویسنده بحث مفصلی دربارهٔ «گفتمان» دارد. او هم از مفهوم گفتمان در معنای زاویهٔ دید صحبت می‌کند و هم در مفهوم زیبایی‌شناسی یا ادراکی و ایدئولوژیک. در مقالهٔ «زبان‌شناسی انتقادی» نوشتهٔ فالر و ترجمهٔ فرهاد ساسانی، نویسنده علاوه‌بر ارائهٔ تعریفی جامع و کامل از زبان‌شناسی انتقادی، به تحلیل واژه‌های «نقد» و «انتقاد» نیز پرداخته است. فالر در مقالهٔ «برجسته‌سازی قضاوت در متن» به ترجمهٔ بهروز گرانمایه، به بررسی سرمقاله‌ها، شیوهٔ نگارش آنها و برجسته‌سازی دید مخاطب نسبت به این دست‌نوشته‌ها پرداخته است. فالر در *سبک و زبان در نقد ادبی* ترجمهٔ مریم مشرف، که در دوازده فصل تألیف شده است، روش‌های علمی زبان‌شناسی را در نقد عملی ادبیات به‌کار می‌گیرد. به باور او، متن به‌منزلهٔ گفتمان است؛ ازاین‌رو، در نظریهٔ زبان‌شناختی او، اهمیت زمینه‌ها و بافت‌های بلاغی، تاریخی و اجتماعی لحاظ شده است. در مقالهٔ «تحلیل متن و گفتمان داستان لنگ از ابراهیم گلستان براساس نظریهٔ زبان‌شناسی راجر فالر»، نوشتهٔ عبداللهیان و همکاران، به‌روش توصیفی-تحلیلی به بررسی داستان «لنگ» اثر گلستان پرداخته شده است. ایشان به این نتیجه رسیده‌اند که گفتمان این داستان بر مبنای اندیشهٔ غیرمستقیم است و تمام حوادث داستان، احساسات و افکار شخصیت اصلی به‌واسطهٔ راوی دانای کل روایت می‌شود. از منظر متن نیز، مهم‌ترین ویژگی‌های روساخت این داستان، تعلیق، ابهام، تکرار، تضاد، حذف ضمیر، ارجاع واژگان، استفادهٔ گسترده از فعل، جملات طولانی، پرسش بلاغی و آرایه‌های بدیعی چون کاربرد سجع و تکرار عبارات است.

با توجه به آنچه بیان شد، در حوزهٔ بررسی گفتمان و متن داستان «خانهٔ روشنان» از دیدگاه راجر فالر تا به امروز اثری خلق نشده و این مقاله در نوع خود بدیع است.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

۳. چارچوب نظری تحقیق

ریشهٔ نظریات فالر در بررسی و تحلیل داستان‌ها را باید از مکتب زبان‌شناسی زایشی[۳] نوآم چامسکی[۴] پی گرفت. چامسکی با طرح این مکتب در حوزهٔ زبان‌شناسی و انتشار ساخت‌های نحوی[۵] در سال ۱۹۵۷ م.، راهی تازه در تحلیل متون گشود و منشأ تحول شد. او نظریهٔ خود در حوزهٔ دستور زایشی[۶] را در قالب چند سؤال مطرح کرد و گسترش داد: دانش ما به هنگام کسب توانایی صحبت به یک زبان و درک آن چیست؟ این دانش چگونه فراگرفته می‌شود؟ چگونه از این دانش استفاده می‌کنیم؟ او با مکتبی که اصول خاصی داشت، در پی تعریف نظریه در حوزهٔ نحو بود. استفاده از قواعد دستوری محدود را نقطه‌ای زایا می‌دانست که در تمام زبان‌ها وجود دارد و معتقد بود از طریق به‌کاربردن این اصول نحوی، می‌توان بی‌نهایت جمله تولید کرد. چامسکی قصد داشت دستور زبانی جهانی و نظریه‌ای دربارهٔ اصول ثابت و تغییرناپذیر زبان بسازد که دربردارندهٔ استعداد زبانی بشر و شاخص‌های متنوعِ همراهِ آن باشد. او عقیده داشت با تنظیم این شاخص‌ها، علاوه‌بر رسیدن به زبان‌های خاص، می‌توانیم با استخراج بازنمایی‌های ساختمند جملات این زبان‌ها از اصول دستور جهانی، توضیح دهیم که چرا آنها چنین صورت و معنایی دارند.

برای اینکه کسی زبانی را درک کند، ذهن باید صورت آوایی و واژه‌های آن را تعیین و سپس از اصول دستور جهانی و ارزش‌های شاخص‌ها استفاده کند تا بازنمود این عبارت را فرافکند و نحوهٔ ارتباط اجزای آن را تعیین کند. چامسکی واحدهای زبانی را مستقل از هم و بخش‌های واجی، واژگان، نحوی و معنایی را دارای عملکردهای جدا از هم می‌داند؛ یعنی در ذهن سخنگویان زبان، این واحدها هر کدام مستقل هستند و جدا از هم عمل می‌کنند (چامسکی، ۱۳۷۸: ۷۹).

بنا به گفتهٔ لاینز،[۷] چامسکی از اصطلاح توانش زبانی/ دستوری استفاده می‌کند و آن را نظامی زبانی می‌داند که در مغز افراد ذخیره شده و به‌همین‌دلیل، این افراد آن زبان را بلدند یا توانایی به‌کاربردن آن را دارند. این توانش معمولاً در محیط مناسب و در دوران کودکی به‌دست می‌آید و دو عامل اصلی در کسب آن دخیل‌اند: ۱. توانایی و استعداد زبانی‌ای که مختص انسان است و به‌لحاظ ژنتیکی از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود. چامسکی این عامل را دستور جهانی می‌نامد؛ ۲. مجموعه‌ای کافی از پاره‌گفتارهایی که به‌صورت نمونه در

اختیار کودک قرار می‌گیرند و او می‌تواند به‌کمک دانش ذاتی‌اش درباب اصول و ملاک‌های دستور جهانی، به تحلیل بپردازد (لاینز، ۱۳۹۱: ۳۳).

یکی دیگر از ابداعات مهم چامسکی مفهوم گشتار[۸] بود که زبان‌شناسی را دگرگون کرد. چامسکی از جمله اندیشمندانی بود که در نظریهٔ خود بحث "معنی" را در ژرف‌ساخت جمله مطرح و معناسازی را در جمله ایجاد کرد. جایگاه معنی‌شناسی، که در زبان‌شناسی آمریکا تا سال‌های میانی دههٔ ۱۹۶۰ م. به تعویق افتاده بود، با دستور زایشی چامسکی مجدداً جان گرفت؛ آن هم نه در حوزهٔ معنی واژگان، بلکه در قالب مطالعهٔ معنی جمله که ازسویی در کانون توجه محققان دستور زایشی بود، و ازسوی دیگر، نظر معنی‌شناسان صوری را به خود جلب کرده بود (همان، ۱۵۷).

همهٔ نظریه‌های زبان‌شناسی جمله را آمیزه‌ای از "فرم" و "محتوا" می‌دانند. چامسکی با اقتباس از استادش، زلیگ هریس،[۹] ابزاری برای تحلیلْ ساخت که توان دستور زبان برای را توضیح ساختار جمله و طرح کلی زبان‌ها بسیار افزایش داد. در دستور زبان گشتاری- زایشی[۱۰] چامسکی، جمله ترکیب روساخت[۱۱] و ژرف‌ساخت[۱۲] قلمداد می‌شود و گشتارها عملکردهایی فرمی هستند که با مجموعه‌ای منظم از دگرگونی‌های ساختاری، معنای انتزاعی را به روساخت تبدیل می‌کنند، رابطهٔ میان ژرف‌ساخت و روساختِ جمله را تعریف می‌کنند و قاعده‌های فعلیت‌بخش‌اند، قاعده‌هایی که برای ایجاد روساخت‌هایی مکان‌مند و زمان‌مند از معناهای انتزاعی ژرف تشکیل می‌شوند. یگانه‌راه دسترسی ما به معنای ژرف‌ساختی متن‌ها، ترتیب، فرم و شیوهٔ گزینشِ واژه‌هایی است که در روساخت می‌بینیم. از طریق ژرف‌ساختِ جمله، تجربه‌هایمان را به‌صورت مقوله‌های کنشگر، کنش‌پذیر، وضعیت‌نما، و نظایر اینها درمی‌آوریم که با دیدگاه طبیعی‌مان نسبت به جهان هم‌خوان باشد. گشتار به این فراگرد رمزگذاری، گونه‌ای چشم‌انداز می‌افزاید که گاه شیوهٔ عرضهٔ ساختِ معنایی را به‌کل دگرگون می‌کند. توانایی ساختن و واساختن جمله‌ها برای توضیح تمام پیچیدگی‌های متن کافی نیست. نویسنده زنجیره‌ای از جمله‌ها را می‌سازد که از نظر متنی هم‌چسباند و نیز متناسب بافت‌های بی‌شماری هستند که کنش ارتباط به آنها مربوط می‌شود. نویسنده الگوهای زبانی‌ای را برمی‌گزیند که مفاهیم نهفته‌ای را رمزگشایی می‌کنند و احساس‌ها و کنش‌ها و برهم‌کنش‌ها را بین شخصیت‌های داستان نشان می‌دهند (فالر، ۱۳۹۶: ۳۶-۳۷).

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

با دقت در آرای چامسکی، می‌توان دانست که تمرکز او در بررسی‌های زبانی بر «جمله» است و از نظر او، سه مقولهٔ روساخت، گزاره و حالت‌مندی سه عنصر ساختار جمله هستند که نقد سنتی از آنها برای تحلیل متن‌های روایی منثور بهره می‌برد.

با روی‌کارآمدن نقشگرایان، نوع کاوش در آثار ادبی، از جمله به متن تغییر کرد. نظریهٔ نقشگرای[۱۳] مایکل هالیدی[۱۴] از مکتب پراگ و با اندیشمندانی چون برینیسلاو مالینفسکی[۱۵] (۱۹۲۳)، ویلهم ماتسیوس[۱۶] (۱۹۲۸)، فردریک بارتلت[۱۷] (۱۹۳۱) و جان روپرت فرث[۱۸] (۱۹۳۵) پایه‌گذاری شد. اولین‌بار فرث نظریهٔ مالینفسکی را نارسا دانست که می‌گفت: زبان «بخشی از فرآیند اجتماعی بشر است که می‌تواند جداگانه مطالعه شود». او ترجیح داد بافت موقعیتی را، مانند مقولات دستوری، بخشی از ابزارهای مورد استفادهٔ زبان‌شناسی در نظر بگیرد. او دستور را نیز ابزار دیگری- البته با شکلی متفاوت ولی با ماهیت انتزاعی مشابه- برای توصیف زبان می‌دانست؛ زیرا در نظر او، زبان‌شناسی، سلسله‌مراتبی متشکل از روش‌هایی است که همگی بیان‌کنندهٔ مسئلهٔ معنی هستند (پالمر، ۱۳۶۶: ۹۱).

رویکرد نقش‌نگر هالیدی نیز با نظریهٔ گشتارباوران متفاوت است. گشتارباوران معتقدند کار زبان صرفاً انتقال معناهای گزاره‌ای است. هالیدی، که از مهم‌ترین نظریه‌پردازان نقشگرا بود، به‌جای جمله -که سازندهٔ متن است- نوع دیگری از اصطلاحات زبان‌شناختی را در تحلیل ساختار متن به‌کار برد. او اساس کار خود را این اصل اولیه قرار می‌دهد که هر گفته چند نقش هم‌زمان دارد که کارکرد گزاره‌ای فقط یکی از آنها می‌تواند باشد. هالیدی تأکید می‌کند که زبان‌شناس باید همواره به نقش گفته در بافت اجتماعی و بین‌فردی‌اش توجه کند و توضیح دهد که چرا گفته ساختار ویژه‌ای به خود گرفته است. او سه نقش هم زمان برای زبان در نظر می‌گیرد: متنی، بین‌افرادی و ایده‌پردازی. از نظر فالر، نقش بین‌افرادی که هالیدی معرفی کرد، همان گفتمان است و نقش ایده‌پردازی نیز رویکردی است به ساختار معنایی جمله‌ها (فالر، ۱۳۹۶: ۸۹). درباب ایدهٔ جمله نیز دو نظر و دیدگاه مهم وجود دارد: ۱. ایدهٔ جمله، همان سازمایه‌های رمان است و به‌لحاظ ساختاری شبیه سازمایه‌های جمله است. چنانچه مفهوم‌هایی از قبیل دیدگاه را، که ناقدان هنگام بررسی رمان به‌کار می‌برند، می‌توان با توجه به همتای آن در ساختار جمله تحلیل کرد؛ ۲. ایدهٔ جمله، مربوط به شکل ساختاری رمان است که در جمله‌های بالفعل، روساخت زبانی آن تجلی می‌کند.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

در میان تمام این نظریه‌پردازان، فالر گامی فراتر رفت و معتقد بود زبان‌شناسی را نباید صرفاً ابزاری برای تحلیل فرم دانست که فقط طرح، بافتار و منحنی آهنگ را نشان می‌دهد، بلکه آن را باید شیوه‌ای برای تحلیل بدانیم که در آن، فرمْ ساختار اثر را تفسیر می‌کند (همان، ۳۴)؛ بنابراین، در نظر فالر، کار از مقولهٔ ساختار نحوی و جملگانی فراتر می‌رود و گزینش واژه‌ها و نوع جمله‌ها، طنین‌ها و تداعی‌هایی قالبی در ذهن خوانندگان ایجاد می‌کند (همان). او معتقد است خوانندگان، بعد از خوانش متن، خود جهانی منحصربه‌فرد از آن اثر می‌سازند که حاصل آفرینش ایشان است و نتیجه می‌گیرد ادبیات گاه زبان است و گاه ضد زبان (فالر، ۱۳۹۶: ۸۰)؛ یعنی ازطرفی، موجد معنا و مفهوم ذهنی نویسنده می‌شود، و ازطرف دیگر، اثر بعد از رسیدن به دست مخاطب باز هم معنای جدید می‌یابد و بازآفرینی می‌شود؛ پس، اثر اولیه، که ساختهٔ دست نویسنده است، بعد از آفرینش، با مفاهیمی ثانویه از سوی مخاطبان هدف تحلیل و تجزیه قرار می‌گیرد. اینجا دیگر نویسنده و منظورش از ساخت اثر به حاشیه می‌رود و فهم مخاطب از اثر به میان می‌آید. بی‌شک، آنچه فالر به آن معتقد است، در متونی که سرراست منظور نویسنده بیان می‌شود (مانند متون اندرزی و تعلیمی)، کاربرد ندارد یا کم‌کاربرد است. این اعتقاد بیشتر در متونی کاربرد دارد که اغلب برمبنای جریان سیال ذهن تدوین شده باشند تا مخاطب بتواند دیدگاه مختص خود را داشته باشد و متن را بازآفرینی کند. اینجا ارتباطی میان اجتماع و زبان شکل می‌گیرد. گویی الگوهای اجتماعی بر زبان و تفکر غالب متن تأثیر می‌گذارند. فالر در اینجا به دستور زبان نظام‌مند می‌رسد؛ یعنی تجزیهٔ ارتباط میان زبان و الگوهای اجتماعی (فالر، ۱۹۹۱: ۷۰). همین ارتباط میان زبان اثر و اجتماع باعث می‌شود مخاطب متن را از آن خود کند؛ حتی با ارزش‌های یک متن، علاوه‌بر اینکه آنها را آشنا می‌بیند، اخت می‌شود و از آنها تابو می‌سازد. فالر در یکی از آثارش معتقد است گزاره‌های اثر، اگرچه عمومی هم باشند، باز هم امید هست که ارزش‌های آن برای افراد جامعه به‌طور کلی و برای خواننده به‌طور خاص آشنا باشد و به‌کار بیاید (فالر، ۱۹۸۱: ۱۱۰).

فالر ساختار متن‌ها را شبیه به ساختار جمله‌ها می‌داند (فالر، ۱۳۹۶: ۳۶)، دیدگاهی که ساختارگرایان هم به بیانی دیگر به آن معتقد بودند. از نظر او، متن هم، مثل جمله، روساخت و ژرف‌ساخت دارد (همان) و مهم‌تر اینکه «رابطهٔ روساخت و ژرف‌ساخت جمله‌هاست که لحن و سبک نوشته را تعیین می‌کند» (همان، ۴۲). یگانه‌راه دسترسی ما به

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

معنای ژرف‌ساختی متن‌ها، ترتیب، فرم و شیوهٔ گزینش واژه‌هایی است که در روساخت می‌بینیم؛ به‌عبارت دیگر، معنا را فقط از راه قاعده‌های فعلیت‌بخشی، یا همان گشتارها، که متن به‌کار گرفته است، می‌شناسیم (همان، ۵۷). او در کتاب *زبان‌شناسی و رمان* معتقد است مفهوم نقش‌های معنایی از راه تجزیه و تحلیل سبک‌های روایی به‌دست می‌آید؛ یعنی، اگر سبک‌های روایی به‌خوبی به اجزا و عناصرش تجزیه شود و سپس مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد، به‌سوی معنای متن‌ها یا همان ژرف‌ساخت رهنمون خواهیم شد (فالر، ۱۳۹۶: ۴۰؛ نیز ر.ک: والس، ۲۰۱۱: ۱۲)؛ پس، از دیدگاه او، روساخت و تجزیه و تحلیلش ازسوی مخاطب، عامل تعیین‌کنندهٔ معنای متن است.

با توجه به آنچه تا به اینجا بیان کردیم، قصد داریم به تحلیل متن «خانهٔ روشنان» از منظر نظریهٔ فالر بپردازیم. بسیاری از دیدگاه‌های فالر بنا به‌اقتضای مکان در میان تحلیل‌ها گنجانده شده و به‌طور مصداقی در متن نمونه بررسی شده است.

٤. تحلیل و بررسی داستان «خانهٔ روشنان»

قبل از پرداختن به تحلیل روایت داستان «خانهٔ روشنان» در ابعاد متنی و گفتمانی، توضیحی دربارهٔ این اثر می‌دهیم تا ضرورت بررسی گفتمان و متن اثر بیشتر نمایان شود:

٤.١. معرفی و ذکر خلاصه‌ای از داستان «خانهٔ روشنان»

گلشیری داستان کوتاه «خانهٔ روشنان» را در میانهٔ سال‌های ۱۳۷۰ـ۱۳۷۱ تألیف کرد. راوی این داستان، که هم ازنظر تکنیکی و هم زبانی پیچیده است، اشیاء، سلول‌های هوا و موجودات ناشناختهٔ معلق در فضای یک آپارتمان هستند که به‌شیوهٔ جمع و از زبان جاکلیدی، پرده، آینه، صندلی، ضبط صوت، نوارها، زیرسیگاری، عسلی، مبل، ماشین تحریر و نظایر اینها داستان را روایت می‌کنند. این راویان اقرار می‌کنند که حافظه ندارند و تنها، عنصر تکرار امری را به خاطرشان می‌آورد و ایشان باز فراموشش می‌کنند (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۰۸). این راویان از حالت‌های احساسی و عاطفی شخصیتِ اصلی داستان با تعابیری چون روشن، تاریک و تلخ یاد می‌کنند و می‌توانند به القای خیال بپردازند؛ پس چیزی غیر از اشیاء هستند (همان، ۴۰۹). این شیوه از روایت و استفاده از راوی در نوع خود منحصربه‌فرد است.

علاوه‌بر مبحث راوی و شیوهٔ روایت، ساختار دستوری و زبانی داستان هم متفاوت و در نوع خود جالب‌توجه است. این تفاوت عمدتاً برخاسته از چینش اجزای جمله است. جملات

این داستان کوتاه‌اند و حتی در مواردی، فعل در آغاز یا میانهٔ جمله آمده است. گلشیری در جایی اذعان کرده که در این داستان، فرض را بر این گذاشته که اشیاء از این ساختار نحوی استفاده می‌کنند (گلشیری، ۱۳۷۸: ۲۱۴). با توجه به آنچه بیان شد، خلاصه‌کردن این داستان به‌دلیل شگردهای روایی، زبانی و دستوری آن دشوار است؛ بااین‌حال، خلاصه‌ای از داستان بیان می‌کنیم تا طرحی کلی از اثر را قبل از تحلیل ارائه دهیم:

راویانِ جمع از داخل آپارتمان، ورود شخصیت داستان را ـکه مردی خمیده و لاغر استـ به داخل خانه، با بیان خاص خود روایت می‌کنند. مرد، که بعدها کاتب نامیده می‌شود، می‌لنگد، عصبانی و «تلخ» است و بوی مرگ می‌دهد. راویان سعی می‌کنند با القای فکر و ترفندهایی دیگر، فضای ذهنی این شخصیت را عوض کنند. کاتب از مراسم تدفین کسی می‌آید و زن (= نرگس) و فرزندانش (= غنچه و بهرام) به سفر رفته‌اند. همسرش تلفن می‌کند و حالش را جویا می‌شود. بعد، کاتب به دفترش می‌رود و شروع به نوشتن داستانی می‌کند. دو خاطره را به یاد می‌آورد: یکی، گفت‌وگویی با شاعر که در آن از نگرانی ماندن جنازه پس از مرگ سخن می‌رود و دیگری، دیدار و گفت‌وگویی با مریم، عشق دوران جوانی کاتب در هامبورگ. مریم از همسر سیاسی‌اش، محمد، می‌گوید که شکست خورده، به افسردگی رسیده و عاقبت خودکشی کرده است. کاتب می‌نویسد و برگه‌ها را می‌سوزاند. به حمام می‌رود، لباس‌هایش را درمی‌آورد و باز می‌نویسد؛ در آخر، یادداشتی شبیه وصیت‌نامه می‌نویسد که جملهٔ آخرش این است: «ما هم رفتیم، نعشمان را هم بردیم». اینجا با بیان الکن راویان، کاتب به طرز مبهمی محو می‌شود. وقتی زن و فرزندانش از سفر برمی‌گردند، جای خالی او را می‌بینند و نمی‌دانند چگونه غیب شده است. ایشان در این مورد حدس-هایی می‌زنند؛ مانند رفتن کاتب به جایی دنج و دور یا خانهٔ دوستی یا آشنایی، و نظایر اینها. در انتهای داستان، راویان اعلام می‌کنند: «در ماست کاتب یا در سایه‌روشن‌های میان آن کلام که بر دست داشت».

٤ ٢. بررسی و تحلیل «متن» داستان «خانهٔ روشنان»

متن به‌منزلهٔ فهم‌پذیرترین و نمایان‌ترین بُعد اثر، مجموعه‌ای از جمله‌هاست که به هم وصل شده‌اند تا زنجیره‌ای پیوسته شکل دهند. جریان جمله‌ها سرعت و ضرب‌آهنگی معین در خوانش، و نظم و ترتیبی خاص در شیوهٔ عرضهٔ اطلاعات را نشان می‌دهند و توجه خواننده را هدایت و حافظه‌اش را تنظیم می‌کنند. میان ترتیب اطلاعات و سرعت خوانش پیوندی

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

تنگاتنگ و منظم وجود دارد؛ ازاین‌رو، رابطهٔ میان نحو و اطلاعات یکی از موضوعات اساسی ساختار متنی است (فالر، ۱۳۹۶: ۶۹).

از مهم‌ترین ویژگی‌های روساخت در متن «خانهٔ روشنان»، به‌هم‌ریختگی ساختار نحوی و جابه‌جایی ارکان جمله است. دلیل اصلی این امر نوع گشتاری است که در روایت جریان سیال ذهن اتفاق می‌افتد. روساخت این گشتار از قاعده‌های دستوری پیروی نمی‌کند، و جملات راوی بدون ایجاد تغییری در ژرف‌ساخت به همان شکل در روساخت بازگو می‌شود؛ برای مثال، در بخشی از داستان، از اولین جملات متن با روساختی متفاوت مواجهیم: ۱. «از وقفه‌ای که در چرخش کلید پیش آمد فهمیدیم خودش است»؛ ۲. «این را بعد، جاکلیدی و در، بارها برایمان گفته‌اند»؛ ۳. «همیشه اول کلید را توی جاکلیدی می‌کند»؛ ۴. «و مدتی معطل می‌ماند»؛ ۵. «انگار که یادش رفته باشد چه می‌خواسته است بکند»؛ ۶. «بعد بالاخره کلید را می‌چرخاند»؛ ۷. «دیروقت بود»؛ ۸. «و تاریک بودیم ما»؛ ۹. «باریکهٔ نوری پایین پرده را روشن کرده بود»؛ ۱۰. «پرده حتی اگر هیچ نوری از چراغ‌ها نریزد»؛ ۱۱. «و بیرون هم تاریک تاریک باشد»؛ ۱۲. «همین را می‌گوید»؛ ۱۳. «در تاریکی نمی‌بینیم ما که کی روشن است و کی تاریک»؛ ۱۴. «تاریک بوده است حتماً»؛ ۱۵. «مثل ما که ساکت و تاریک سرجایمان بودیم»؛ ۱۶. «و پچپچه نمی‌کردیم»؛ ۱۷. «تاریک که باشد با پهلودستی‌هامان حرفی نداریم که بزنیم»؛ ۱۸. «آینه اول دیدش که تاریک بود»؛ ۱۹. «و توی درگاهی ایستاده بود»؛۲۰. «کیفی به دست و تاریکی چیزی به این دست»؛ ۲۱. «روشن از نور راهرو نگاهش کرده»؛ ۲۲. «و منتظر ایستاده که کی کلید برق را می‌زند تا گپ‌وگفت خاموش اما مداومش را با سفیدی دیوار روبه‌رو و حتی نیمهٔ در و چند پله شروع کند»؛ ۲۳. «می‌گوید: از روشنایی من صورتش روشن شد»؛ ۲۴. «در دو چین پیشانی‌اش سایه داشت»؛ ۲۵. «نگاهم می‌کرد»؛ ۲۶. «شاید هم خودش را نگاه می‌کرد» (گلشیری،۱۳۸۰: ۴۰۷).

در اولین جملهٔ داستان، راوی و شخصیت اصلی داستان حضور دارند. شخصیت اصلی با فعل‌های کنشی‌ای چون «می‌کند»، «معطل می‌ماند»، «می‌چرخاند»، «ایستاده بود»، «می‌نشست»، «رفتیم»، «خواند»، «پاره کرد»، «احضارش کرد» و... تعریف شده و کم‌کم شکل می‌گیرد. از جملهٔ ۷ تا ۱۸، شناخت روایت‌شنو از راوی به‌وسیلهٔ خودِ راوی و دادن اطلاعات به مخاطب شکل می‌گیرد. افعالِ راویان جمع، بیشتر غیرکنشی، احساسی/ ادراکی یا انفعالی است؛ مانندِ «فهمیدیم»، «می‌شنویم»، «برایمان گفته‌اند»، «تاریک بودیم»،

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

«ندیده‌ایم»، «شنیده بودیم»، «نمی‌بینیم»، «سرجایمان بودیم»، «پچپچه نمی‌کردیم»، «حرفی نداریم که بزنیم» و... . نویسنده با این فعل‌های انفعالی/ ادراکی/ غیرکنشی، که بیشتر منفی هستند و بر انجام‌ندادن کار دلالت دارند، چهره‌ای بی‌اختیار، ضعیف، تماشاچی و غیرقابل اعتماد از راویان ارائه می‌کند. نکتهٔ مهم دیگر این است که این راویان، صداهای مسکوت‌مانده نیز هستند. بدون سکوت کلام نه معنا دارد و نه امکان حضور. یکی از عوامل اصلی خلق سکوت در این دسته متون، ایدئولوژی است. ایدئولوژی با سرکوب تناقضات و حذف آنچه نامطلوب است، در حال عمل است. «ایدئولوژی وجود دارد، تا زمانی که چیزهایی وجود داشته باشند که نباید درباره‌شان سخن گفت» (فرتر، ۱۳۸۷: ۸۷). در ادبیات داستانی، همواره، به دلایل متعدد، ازجمله حضور ایدئولوژی غالب، با واقعیتی غایب روبه‌رو هستیم. اینجا نیز، راویان برای برتری‌دادن به ایدئولوژی غالب، سعی می‌کنند صدای خود را مخفی کنند و نظری ارائه ندهند؛ مبادا از چیزی صحبت کنند که گره این داستان را بگشاید و رازها را برملا کند.

در روساختِ جمله‌هایی که راوی جمع دربارهٔ خود توضیح می‌دهد، دو گشتار عمده صورت می‌گیرد: ۱. تغییر مکان ارکان جمله مطابق نحو متعارف: در بیشتر جملات، فاعل از آغاز جمله به انتهای آن و حتی بعد از فعل منتقل شده است. در بیشتر جملات، گشتارْ صورت گرفته است؛ برای مثال، جمله به‌جای نحو معمولِ «ما تاریک بودیم»، به‌صورت «تاریک بودیم ما» آمده است؛ نیز در جملاتی «چون ندیده‌ایم ما» و «در تاریکی نمی‌بینیم ما»، این‌گونه نحو به‌کار رفته است. در یک مورد هم قید تأکید، که بیشتر افادهٔ تردید می‌کند، به آخر جمله و بعد از فعل منتقل شده است: «تاریک بوده است حتماً»؛ ۲. ذکر فاعل «ما» با فعل جمع که در حالت عادی ضرورتی ندارد. به‌طور معمول در زبان فارسی فعل‌های «بودیم» و «ندیده‌ایم»، با شناسهٔ فاعلی «ایم» به‌تنهایی رسا هستند و به ذکر ضمیر فاعلی نیازی نیست.

در ۲۶ جملهٔ نخستین، ضمیر «ما» ۴ بار، ضمیر «مان» ۳ بار و شناسهٔ «ایم» ۸ بار تکرار می‌شوند. به‌خصوص، تکرار «ما» به این شکل، که پس از آن نقطه و سکوت است، نوعی ضرب‌آهنگ در موسیقی پاراگراف اول ایجاد می‌کند. در ادامهٔ داستان هم این نحو به‌کار می‌رود: «در ماست بوی او، هم‌خانهٔ بوی صمغ کاجش کرده‌ایم ما»، یا در جملهٔ «تلفن را آدم‌ها برای همین ساخته‌اند، یا حرف و گفت‌وگو را...»، تلفن در نقش مفعول در ابتدای جمله آمده و بعد از آن، فاعل «آدم‌ها» آمده است.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

استفادهٔ گسترده از ارجاع ضمیر در سیر خط روایی، یکی از دلایل پیچیدگی معنایی در جمله است. خواننده مدام در حال کاوش و کشف است. او بایست شخصیت‌های داستان را از لابه‌لای روایت واژگان ذهن کاتب پیدا کند تا بتواند ارتباط ارجاع ضمایر را از بین جملات قبل و بعد دریابد؛ برای مثال، حذف ضمیر فاعلی «او» و اضافه‌کردن ضمیر «ش» در «یادش رفته باشد»؛ حذف ضمیر مفعولی «او» و اضافه‌کردن ضمیر «ش» در «دیدش، نگاهش، مداومش، صورتش»؛ حذف ضمیر «من» و اضافه‌کردن ضمیر«ـَم» در «نگاهم»؛ و حذف ضمیر «او»، بدون هیچ ارجاعی در جملات «همیشه اول کلید را توی جاکلیدی می‌کند و مدتی معطل می‌ماند و کلید را می‌چرخاند». در قسمتی دیگر از داستان، در جملهٔ «بویش ناآشنا بود»، مرجع ضمیر «او»، که به‌صورت ضمیر متصل «ش» آمده، کاتب است؛ نیز جملهٔ «دیده‌ایمش ما»، گشتار کهن جملهٔ «ما او (= مریم) را دیده‌ایم» است. کارکرد ارجاعات ضمیری در این متن، نشانهٔ احساس صمیمیت و نزدیکی راوی با اشخاص داستان است، نویسنده را از تکرار نام‌ها نجات می‌دهد، و بر ابهام داستان می‌افزاید.

از دیگر نتایج روایت جریان سیال ذهن، به‌وجودآمدن ساختار غیرمنطقی، و حضور محسوس و گاه و بی‌گاه راوی و قضاوت‌هایش در داستان است. این دخالت باعث به‌وجودآمدن کژتابی در حین خوانش متن می‌شود. اوج این ابهامات را در تعلیق‌ها و تعویق‌های وقایع داستان می‌بینیم؛ برای مثال، در قسمت‌هایی از داستان، راوی ابتدا کنش انجام‌شده را بدون رونمایی از کنشگر (= کاتب) همراه با جزئیات توصیف می‌کند و بعد کنشگر را نشان می‌دهد. در قسمتی دیگر از ماجرا، راویان ابتدا گفت‌وگوی مریم و کاتب را به تصویر می‌کشند و مخاطب در نهایت از سخنان مریم می‌فهمد که او عشق دوران جوانی کاتب بوده است. این نوع تعویق‌ها در برخی نقل‌قول‌ها نیز دیده می‌شود. در این نقل‌قول‌ها، معرفی گوینده به بعد از نقل‌قول او موکول می‌شود. در جملهٔ ۱ و ۲، ابهام قبل از معرفی کنشگر و کنش‌پذیر، باعث کندی روند خوانش متن یا نیاز خواننده به بازخوانی جمله می‌شود؛ به‌عبارتی، بین سرعت اطلاعات ارائه‌شده در روساخت با دریافت معانی در ژرف‌ساخت ناهماهنگی وجود دارد. اغلب جملات توصیفی از طریق حرف ربط «که» به هم وصل شده‌اند، اما درک منطقی و دریافت معنا (= هم‌سازی) به‌دلیل استفادهٔ گسترده از صنعت تشخیص در کنش‌پذیران (جاکلیدی، در، باریکهٔ نور، روشن، سفیدی در، پله و...)

کمی مشکل است؛ برای مثال، در قسمت‌های آغازین داستان، خواننده دچار تردید و ابهام است که راوی کیست، و موضوع داستان چه‌چیزی یا چه‌کسی است.

از دیگر ویژگی‌های این روساخت، تکرار، تضاد و تأکید واژگانی است. همان‌گونه که امور متشابه یکدیگر را فرا می‌خوانند، امور و رویدادهای متضاد نیز قابلیت فراخوانی یکدیگر را دارند. در این داستان، تضاد کلمات باعث به‌وجودآمدن مجموعه‌ای از واژگان آشنا و هم‌جنس شده‌است؛ برای مثال، در قسمتی از داستان، تکرار واژهٔ «تاریکی» و تضادش با واژهٔ «روشن» را در عبارت «در تاریکی نمی‌بینیم ما که کی روشن است و کی تاریک. تاریک بوده است حتماً، مثل ما که ساکت و تاریک سرجایمان بودیم و حتی پچپچه نمی‌کردیم...» مشاهده می‌کنیم. کمی بعد، مشخص می‌شود که نویسنده غیر از تاریکی به‌معنی فقدان نور، تاریکی به‌معنی ابهام و تیرگی روانی را هم در نظر دارد؛ اینجاست که کار تشخیص این دو برای خواننده دشوار می‌شود. همچنین، در عبارت فوق، فرق «کی» به‌معنی «چه‌کسی» با «کِی» به‌معنی «چه‌وقت»، در اعراب کلمه و قرائت اولیهٔ متن روشن نیست. استفادهٔ گسترده از سه زمان مضارع، مانند «نمی‌بینیم»؛ ماضی بعید، مانند «بوده است»؛ و ماضی ساده، مانند «بودیم»؛ در فاصلهٔ نزدیک و گاه حتی در قالب جملات پایه و پیرو، از عوامل دیگری است که بر دشواری و سختی خوانش متن «خانهٔ روشنان» افزوده است. تقابل «یادمان می‌آید» با «فراموشمان می‌شود» در عبارت «وقتی تکرار شود چیزی یادمان می‌آید، بعد یادمان می‌آید و باز فراموشمان می‌شود تا آن‌چیز دیگر بیاید و هم‌جنس خودش را بیدار کند. هیچ‌چیز یادمان نمی‌آید» یا «قهقاه» با «هق‌هق» در عبارت «به قهقاه خندید شاعر. هم‌خانهٔ هق‌هقش کرده بود» از تضاد واژگانی عبارات متن نشان دارد. غرابت معنایی این کلمات انتزاعی باعث می‌شود که در یک مجموعه از جنس خود قرار گیرند و ذکر یکی از تضادها، کلمهٔ مقابل آن را در ذهن تداعی کند. بنیان زندگی همیشه بر تضادها بوده است. این تضادها و هم‌جنسی واژگان، لحن شاعرانهٔ متن را نیز پررنگ‌تر کرده است.

هرگاه نحو آکنده از تکرار باشد، منظم‌بودن آهنگ صدای خواننده موجب تثبیت ضرب‌آهنگی خاص در متن می‌شود (فالر، ۱۳۹۶: ۱۱۱). در متن «خانهٔ روشنان»، تکرار واژگان در روساخت متن بسیار زیاد است؛ مانند تکرار کلمات «کلید»، «تاریک»، «اول»، «نگاه»، «ما»، «نور»، «روشن» و «دست» در قسمت ابتدایی داستان و تکرار کلماتی چون «کاتب» و «رفت‌وآمد» در عبارات «در ما نیست، گوش نمی‌داد کاتب ... کاتب می‌رفت و

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

می‌آمد ... لنگان کاتب، یله بر پای راست می‌رفت و می‌آمد... دل‌نازک‌ترین بود کاتب، وقتی که بود، نیستش کاتب ... شاعر خیال بود، آمد و رفت، تلخ‌تر کرد کاتب را». هدف از تکرار واژهٔ «کاتب» این است که بودن و نبودن واژگان منوط به خیال کاتب و نوشتن مطلبی از جانب او، یادآوری خاطراتش و نظایر اینهاست. اگر کاتب بخوابد، نیندیشد و ننویسد، گویا واژگان در سایهٔ تاریکی خیال راوی قرار گرفته‌اند و نمی‌توانند چیزی را از ذهن او روایت کنند؛ مثل واژهٔ «تاریکی» در این عبارات: «در تاریکی نمی‌بینیم ما که کی روشن است و کی تاریک... تاریک که باشد با پهلودستی‌هایمان حرفی نداریم که بزنیم... اگر کلید را می‌زد پچپچه‌های خاموشمان را شروع می‌کردیم. نکرد و ما ساکت ماندیم. نه، ساکت نه، تاریک و پنهان ماندیم».

تصاویر ایجادشده در این جملات، گویای این است که واژگان همان راویانی هستند که کاتب به دنیای درونشان راه یافته و با عبور از خیال او در روشنایی می‌توانند دنیای کاتب را به تصویر کشند. در داستان گلشیری، راوی بیرون مغز کاراکترهاست و با اجزای ساده و ملموس که در اطراف این کاراکترهاست می‌خواهد به درون آنها راه یابد و پیداست هر جزء ملموس و هر حقیقت خارجی که به‌دست می‌دهد، گرداگردش را هاله‌ای از ذهن کاراکتر پوشانده است که بدون درنظرگرفتن این هاله خود حقیقتی بی‌ارزش است (ر.ک: گلشیری، ۱۳۷۸: ۷۰۷).

ایجاد تأکید با کلماتی مثل «گفت به ما که می‌برد» و «ما می‌شنویم» در عبارات «اول هرچه نیمه‌تمام داشت جمع کرد و در کیسهٔ پلاستیکی ریخت و برد پایین. گفت به ما که می‌برد» و «نرگس گاهی تنها می‌آید اینجا، با او حرف می‌زند، ما می‌شنویم»، بیانگر واسطه‌گری واژگان راویان است که هیچ نقشی در ایجاب و سلب وقایع ندارند و فقط حاصل دیده‌ها و احساساتشان را در ذهن کنشگر اصلی (= کاتب) به‌طور مستقیم و گاه از طریق نقل‌قول‌های کنش‌پذیرانی مانند اشیاء در تاریکی و روشنایی به‌تصویر می‌کشند. تکرار، تضاد و تأکید واژگان در این داستان، سبب منظم‌شدن لحن صدا و تثبیت ضرب‌آهنگی مشخص در متن شده است. خواننده حین خوانش متن، ضرب‌آهنگ مشخصی را درک می‌کند و می‌تواند از نحو روساختی برای رمزگشایی متن و درک روایت مبهم این ماجرا بهره ببرد.

٤ ۳. بررسی و تحلیل «گفتمان» در داستانِ «خانهٔ روشنان»

گفتمان به ابعادی از رمان اطلاق می‌شود که به مفاهیمی مانند گفت‌وگو، دیدگاه، نگره، جهان‌بینی و لحن مربوط‌اند. گفتمانْ بیان زبانی باورهای نویسنده، سرشت فراگردهای فکری و داوری‌های اوست. این تعریف را می‌توان به روایتگر و شخصیت‌های داستان نیز نسبت داد.

گفتمانْ بر شبکه‌ای سراسری از رابطه‌های موجود میان نویسنده، شخصیت‌ها، و خوانندهٔ پنهان دلالت دارد که از راه زبان بازنمایانده می‌شود. ازاین‌نظر، گفتمان به حالتمندی در ساختار جمله‌ها و با فعل‌های حالتمند، جمله‌قیدها، ضمیرهای شخصی، گفت‌ـکنش‌هایی مثل امر و پرسش، و جز آن شبیه است. گفتمان نزدیکی تنگاتنگی با دیدگاه دارد (فالر، ۱۳۹۶: ۷۰). دیدگاه دو معنا دارد: دیدگاه اولیهٔ زیبایی‌شناختی/ ادراکی و دیدگاه ایدئولوژیک. در «خانهٔ روشنان» هر دو دیدگاه وجود دارد. چشم‌انداز زیبایی‌شناختی (= زاویهٔ دید)، به توصیف ظاهری اشخاص داستان مربوط می‌شود؛ برای مثال، در قسمتی از داستان، راویانْ لنگ‌زدن پای کاتب را از روی شواهد این‌گونه حدس می‌زنند: «در را بسته و باز تاریک شده‌اند، آینه ترسیده که شاید حالا با لگد بزنند. در تاریکی بالا آمد. یک پایش سنگین‌تر بوده، انگار که آن‌یکی درد بکند. دست به دیوار راهرو گرفته و آمده بالا». لنگیدن، علاوه‌بر اینکه حدود تقریبی سن شخصیت اصلی (= میان‌سال‌به‌بالا که در داستان هیچ اشاره‌ای به آن نمی‌شود)، و نوعی ناتوانی فیزیکی را در او نشان می‌دهد، می‌خواهد حس ترحّم و دلسوزی خوانندهٔ فرضی را نسبت به قهرمان داستان برانگیزاند. شخصیت اصلی با لنگ‌زدن خاص می‌شود: خاص‌بودن شخصیت‌ها غالباً حاصل کاربرد ابزارهای زبانی پیش‌پاافتاده و معمولی است؛ مثل کاربرد تکیه‌کلام یا طرز خاص صحبت‌کردن (فالر، ۱۳۹۶: ۷۶).

فالر عبارتی دارد که دقیقاً گویی گلشیری براساس آن داستانش را ساخته است: ممکن است نویسنده ژرف‌ساخت داستانش را با گشتارهایی به روساخت تبدیل کند و درک ما را از معنای گزاره‌ای متن از زیربنا دگرگون کند. ممکن است کنشگران ناپدید شوند، کنش‌ها جای خود را به بی‌کنشی بدهند، و اشیاءْ نیروها یا خواست‌های انسانی عجیبی از خود بروز دهند (فالر، ۱۳۹۶: ۵۱). در داستان «خانهٔ روشنان» دقیقاً این اشیاء هستند که نیرو و خواست انسانی عجیبی از خود بروز می‌دهند و راوی داستان می‌شوند.

بوث[۱۹] می‌گوید درون هر داستان گوینده‌ای مشخص سخن می‌گوید و هیچ رمانی بی‌موضع و عینی‌نگر نیست (بوث، ۱۹۸۳: ۱۲۷). به‌عقیدهٔ فرمالیست‌ها و ساختارگراها، هر داستان دو بُعد یا دو مرحله دارد: فابولا[۲۰]/ گفتمان و سیوژه[۲۱]/ داستان. منظور از فابولا همان مادهٔ اولیهٔ روایت است، قبل از آنکه در قالب بیان ریخته شود؛ به‌عبارتی، در این سطح با نقش‌های کلی شخصیت‌ها و نیز رخدادهای روایت، که البته ترتیبِ زمانی آنها هنوز به‌هم نریخته است، سروکار داریم (آزاد، ۱۳۸۵: ۱۱). سطح دوم در روایت، به طرحِ ثانویهٔ داستان

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

و پیرنگ ترجمه می‌شود. آنچه در این سطح جای می‌گیرد، شگردهایی است که با آنها، سطحِ اولِ روایت، یعنی همان مادهٔ اولیه، به قالب بیان درمی‌آید. تولان[۲۲] توضیح می‌دهد که در این سطح، تصمیمات گوناگونی گرفته می‌شود:

> ازجمله تصمیم دربارهٔ توالی رخدادها، زمان و مکانِ لازم برای پرداختن به رخدادها و تصمیم دربارهٔ مفهومِ ضرباهنگ و سرعت در گفتمان؛ نیز چگونگی عرضهٔ جنبه‌های خاصِ شخصیت‌های گوناگون (یعنی با چه جزئیات و به چه ترتیب)؛ نیز گزینشِ زاویهٔ دیدِ کسی که رخدادها و شخصیت‌ها را می‌بیند (به‌عبارت دیگر، بحث کانونی‌شدگی) (تولان، ۱۳۸۳: ۲۳).

حالت اولیه، فقط نحوهٔ رخداد حوادث در عالم بیرون است و حالت دوم، شکل، بیان و قالبی است که نویسنده به آن می‌دهد. در این حالت، جهان‌بینی، طرز تفکر، دیدگاه، اندیشه و منظور نویسنده نقشی اساسی دارد. گلشیری از جمله نویسندگانی است که خود را موظف و متعهد می‌داند تا به وقایع و مشکلات جامعهٔ زمان خود بی‌اعتنا نباشد و به این دلیل، در آثارش به‌وفور به اوضاع زمانه پرداخته است. با وجود این، پیوستن به نحله‌های فکری را هم نمی‌پسندد. دو شخصیت مریم و همسرش، محمد محبی، نمونه‌هایی از معترضان به وضع نامساعد جامعه‌اند. این‌دو دانشجوی ایرانی ساکن اروپا، در راهپیمایی‌های اعتراضی اواخر دوران پهلوی حضور دارند و بعد با هم ازدواج می‌کنند. مریم فعالیت سیاسی را به‌طور کلی کنار می‌گذارد و محبی به بن‌بست، افسردگی، اعتیاد و سرانجام خودکشی می‌رسد. هدف نویسنده از به‌تصویرکشیدن وضعیت این دو شخصیت، ایجاد نوعی هم‌سویی و هم‌دلی در خواننده است تا موقعیت سخت معترضان را درک کند. نویسنده، ضمن توصیف مرگ تدریجی محمد محبی، زندگی کاتب و پایان آن را هم پیشاپیش نشان می‌دهد. نهایت انفعال و شکست در کلام محبی این‌گونه بیان می‌شود: «تا حالا فکر می‌کردم می‌شود چیزی را عوض کرد، برای همین بیدار می‌شدم، زنده بودم، حالا نمی‌دانم چرا باید بلند شد» (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۲۳). کل داستان نوعی اقرار به شکست و تبرئهٔ نسل روشنفکری است که در دههٔ چهل و پنجاه، فعالیت سیاسی و حزبی کرد، به زندان رفت، شکنجه شد و در سال‌های پس از انقلاب هم کنار گذاشته و متهم شد. کاتب، مثل بیشتر داستان‌های گلشیری، به‌صراحت رسالت نویسنده را از دیدگاه گلشیری بیان می‌کند: «باید نوشت. قمار است این‌کار، برد هم ندارد، ولی چاره‌ای هم جز چیدن و بازچیدن نیست» (همان، ۴۲۸). کاتب در وصیتی ذهنی به پسرش بهرام می‌گوید: «ما خواستیم مثلاً طرحی دیگر بریزیم،

نشد، یا همین شد که می‌بینی. مسئول همه‌چیزش البته ماییم، ولی مهم شاید خواستن بود. آنکه نخواست شاید برده است، ولی این باخت و آن مسئولیت حداقل کاری است که نشانهٔ بودن ماست» (همان، ۴۱۸). در این دو سطر، قیود تردید و عباراتی مانند «یا»، «البته»، «شاید»، «ولی» و «حداقل»، که بر بلاتکلیفی دلالت می‌کند، نشان‌دهندهٔ سردرگمی نسلی شکست‌خورده است. این کلمات نشان می‌دهند که کاتب در بازخوانی چندین‌بارهٔ زندگی خود هنوز هم نمی‌داند راهی که رفته درست بوده یا خیر. او حتی گاه گمان می‌کند کسانی که هیچ تغییری نخواسته‌اند، شاید برده باشند.

از منظر فالر، گفتمان روایت در اثر تعامل سه عامل پدید می‌آید: قراردادهای فرهنگی، استفادهٔ نویسنده از صورت زبانی این قراردادها برای بیان محتوای مورد نظر و فعالیت خواننده در آزادسازی معنا از متن (فالر، ۱۳۹۶: ۱۳۳). در داستان «خانهٔ روشنان»، بعضی جملات بر مَثَل‌های معروف دلالت دارند. این جملاتْ دیدگاه‌ها، واکنش‌ها و قضاوت‌های نویسندهٔ مداخله‌جو و جسور را دربارهٔ جامعه نشان می‌دهد که با تحلیل متن یا لحن سخن کشف می‌شوند؛ برای مثال، عبارت «زخم خوب می‌شود اما جایش می‌ماند»، منعکس‌کنندهٔ تجربه‌های غم‌انگیز و تأثیر مخرب آن بر زندگی انسان است؛ مانند خودکشی شاعر، که تأثیر عمیقی بر زندگی، دیدگاه و نوشته‌های کاتب و نویسنده داشته است. عامل اصلی نگارش داستان هم چیزی در همین حدود است. تاریخ نگارش داستان از اسفند ۷۰ تا شهریور ۷۱ است و به‌تصریح همسر نویسنده، این داستان تحت تأثیر تشییع جنازهٔ شاعر محبوب نویسنده، مهدی اخوان ثالث، از تهران به توس نوشته شده است (شیری، ۱۳۹۵: ۲۹۱). کاتب می‌خواهد جنازه‌اش را گم کند تا از آن سوءاستفادهٔ سیاسی نشود.

اینکه نویسنده ژرف‌ساخت خاصی را بپسندد یا از آن پرهیز کند، ممکن است حاکی از گرایش‌های شناختی خاصی در ذهن او باشد (فالر، ۱۳۹۶: ۵۱). در قسمتی از داستان، کاتب نوشته بود: «بعضی‌ها تا نبازند، هیچ‌وقت بازی نمی‌کنند». این جمله بیانگر چگونگی رویارویی با مشکلات و مسائل پیرامون است. نویسنده با وسیله قراردادن کاتب، بهرام، پسرش، را مخاطب فرضی در نظر می‌گیرد تا بدین صورت بتواند دیدگاه خودش را به خواننده القا کند. در این «مثل»، کاتب از بهرام (= نویسنده از مخاطب خود) می‌خواهد برای به‌دست‌آوردن خواسته‌هایش تلاش کند و اگر شکست خورد، ناامید نشود؛ زیرا نَفْسِ باختنْ اصول و روش‌هایی به او می‌آموزد که باعث پیروزی‌اش در آینده می‌شود.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

یکی از چشم‌اندازهای داستان «خانهٔ روشنان»، منظر درونی است. نویسنده با انتخاب روایت جریان سیال ذهن و انتخاب واژگان به‌منزلهٔ راوی، به واژگان اجازه می‌دهد که از طریق واردشدن به ذهن، اندیشه و احساس درونی کاتب و دیگر شخصیت‌ها، وقایع را روایت و دیدگاه حاصل از تجربهٔ خود را به‌واسطهٔ ادراکات حسی‌شان بازگو کنند؛ درواقع، واژگانْ همان راویانِ درونِ کاتب هستند که در بود و نبود کاتب، بخشی از زندگی او را بر ما آشکار می‌کنند؛ برای مثال، در قسمتی از داستان، واژگانْ احساسات گوناگون خود و اشیاء را این‌گونه توصیف می‌کنند:

> آینه اول دیدش که تاریک بود و توی درگاه ایستاده بود، کیفی به دست و تاریکی چیزی به این دست. روشن از نور راهرو نگاهش کرده و منتظر ایستاده که کی کلید برق را می‌زند... در را بسته و باز تاریک شده‌اند، آینه ترسیده که شاید حالا با لگد بزنند... می‌دانستیم که هستش. صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما... دستی بر نرده که می‌گوید سردم.... (گلشیری، ۱۳۸۰: ۴۲۱).

در این عبارات، نویسنده با جان‌بخشی به اشیاء، ویژگی‌های انسانی را به آنها نسبت می‌دهد و با استفاده از فعل‌های حسی/ ادراکی، مانند «دیدش»، «ترسیده»، «می‌دانستیم»، «می‌شنویم»، «لمسش می‌کنیم»، «سردم» و نظایر اینها، وضعیت درونی آنها را توضیح می‌دهد و بدین‌صورت، گفتمان ذهن شخصیت‌ها را به‌همراه نوعی لحن هم‌دلانه شرح می‌دهد. استفاده از روایت واژگان با کمک اشیاء، نوعی تنهایی، انزوا و خفقان را نیز افاده می‌کند.

در بعضی از قسمت‌های داستان، چشم‌انداز داستانْ بیرونی می‌شود؛ مثل واژه‌های «شاید» و «انگار» در عبارات «اگر کلید را بزنند... شاید لگد بزنند... خسته بود شاید... اگر احضارش بکند... انگار بخواهی کلمه‌ای را بگویی اما یادت نیاید...». این نوع جملات قیدی، حدس و گمان‌های برخاسته از شناخت ناکافی راویان از اشخاص و وقایع است. نویسنده با به‌کاربردن واژگان بیگانه، قطعیت گفته‌های راوی را درباب دنیای درونی شخصیت‌های داستان در نزد خواننده، زیر سؤال برده است؛ به‌بیانی دیگر، چشم‌اندازهای بیرونی و درونی در این داستان در راستای یکدیگر به‌کار رفته‌اند؛ یعنی که راوی از ادراکات اشخاص آگاهی دارد، به همان اندازه، در درک بعضی واکنش‌های آنها نسبت به وقایع پیش‌رو مردد است و قاطعیت لازم را برای چرایی این واکنش‌ها ندارد.

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

شیوهٔ بازنمود گفتار و اندیشهٔ شخصیت‌ها در این داستان دو گونه است: گفتار مستقیم آزاد و گفتار مستقیم. وقتی راویان تجربه‌های خود را از وقایع مستقیماً و بی‌هیچ واسطه‌ای برای خواننده بازگو می‌کنند، گفتمان مستقیم آزاد شکل می‌گیرد و بقیهٔ گفت و کنش‌ها، به‌دلیل اینکه به‌واسطهٔ واژگان نقل‌قول می‌شوند، گفتار مستقیم‌اند؛ مانند افعال حسی «می‌دانستیم»، «می‌شنویم»، «لمسش می‌کنیم» و «یادمان می‌آید» در عبارت «می‌دانستیم که هستش. صدا را می‌شنویم ما. لمسش می‌کنیم ما... حافظه نداریم ما. وقتی تکرار شود چیزی یادمان می‌آید...». این افعالْ همگی تجربه‌های مستقیم واژگان هستند که بدون گیومه و کلمهٔ «گفت» برای نقل قول بیان می‌شوند و اینجا گفتارْ از نوعِ مستقیم آزاد است. ازآنجاکه در این نوع گفتار، نشانهٔ نقل‌قول وجود ندارد، درک و دریافت فاعل برای خواننده کمی مشکل می‌شود. بقیهٔ نقل‌قول‌های اشخاص، ازسوی راوی صورت می‌گیرد و به‌تبع آن، صاحب گفت‌وگوها هم مشخص است؛ درنتیجه، مشکل دیریابی گفتمان مستقیم آزاد را ندارند؛ مانند زمانی که نرگس می‌گوید: «بس کن، مادر.» «پس کجاست؟» «رفته، رفته یک‌جایی، به یک جای دنج و دور، خانهٔ دوستی یا آشنایی تا بنویسدش». «چی را بنویسد؟» «همان آخری را». غنچه می‌گوید: «خودت را گول نزن مادر». هدف نویسنده از بیان این نقل‌قول‌ها به‌صورت پرسش و پاسخ، رفع برخی از ابهامات و پاسخ به سؤالات خوانندهٔ پنهان است، سؤال‌هایی مثل راوی کجاست؟ برای چه خانوادهٔ او در پی او هستند؟ بنابراین، برای رفع این مشکل، پرسشگری غنچه را دستاویزی برای طرح سؤال خوانندهٔ پنهان قرار می‌دهد و پاسخ‌های مادر را برای روشن‌شدن موضوع و رفع ابهام‌ها در نظر می‌گیرد.

۵. نتیجه‌گیری

در این مقاله، به بررسی زبان‌شناختی «خانهٔ روشنان» اثر هوشنگ گلشیری برپایهٔ دیدگاه فالر پرداختیم. هدف اصلی در این تحقیق این بود که بدانیم با توجه به دیدگاه فالر، که از معتقدان به نقش روساخت در تعیین ژرف‌ساخت یا معنا و مفهوم اثر است، چگونه می‌توانیم «خانهٔ روشنان» را تحلیل کنیم و از روساخت این اثر به ژرف‌ساخت آن برسیم.

در حوزهٔ تحلیل متن، نتایج حاکی است نوع گشتار این داستان باعث به‌هم‌ریختگی ساختار نحوی و جملات می‌شود. این نوع روساخت از قاعده‌های دستوری پیروی نمی‌کند و جملات راوی بدون ایجاد تغییر در ژرف‌ساخت، در روساخت بازگو می‌شود. شخصیت اصلی

این داستان با افعال کنشی ازسوی راویانِ جمع کم‌کم شکل می‌گیرد و در عوض، راویان جمع از همان ابتدا مشخص‌اند و با افعال انفعالی، احساسی‌ـادراکی و غیرکنشی منفی وصف می‌شوند؛ راویان این داستان عموماً غیرقابل‌اعتمادند؛ گویی راویان باید مسکوت بمانند تا تناقضی در ایدئولوژی غالب اثر پدید نیاید؛ پس، راویان نباید اظهارنظری دربارهٔ ایدئولوژی غالب متن داشته باشند تا متن به‌صورت تک‌صدا پیش رود. واردکردن نحو عامیانه و معمول به کلام راویان، ازطرفی، باعث قابل‌اعتماد جلوه‌دادن راویان می‌شود و ازطرف دیگر، به تغییر ساختار جملات داستان و پیچیدگی بیشتر متن می‌انجامد. تکرار ضمایر گاه باعث ایجاد ضرب‌آهنگی در موسیقی این اثر می‌شود؛ نیز استفادهٔ گسترده از ارجاعات ضمایر، که باعث سردرگمی بیش از حد روایت‌شنو می‌شود، در کنار حضور محسوس و غیرمحسوس راوی و قضاوت‌هایش که اوج آن در تعلیق و تعویق‌ها هویداست، باعث ایجاد حس سردرگمی و انتظار در خواننده می‌شود. تضادهای تداعی‌کننده و تکرارهای حاکی از تأکید هم باعث پررنگ‌ترشدن موسیقی معنوی کلام می‌شوند، هم لحن شاعرانگی متن را قوی می‌کنند، و هم باعث تثبیت ضرب‌آهنگ خاص متن می‌شوند.

در حوزهٔ تحلیل گفتمان، نتایج حاکی است چشم‌انداز زیبایی‌شناختی این داستان، به ظاهر به کنشگر اصلی برمی‌گردد و در عوض، این اشیاء هستند که راوی داستان‌اند و نیروی عجیبی از خود بروز می‌دهند. گلشیری در این اثر نیز مانند بقیهٔ آثارش مشکلات جامعه را به تصویر می‌کشد. مَثَل‌های ذکرشده در این اثر، بر واکنش‌ها و قضاوت‌های نویسندهٔ مداخله‌جو و جسور نسبت به پیرامون خود دلالت دارد که با تحلیل متن یا لحن سخن کشف می‌شود. گاه، گرایش‌های شناختی نویسنده نسبت به مسائل پیرامونش در قالب جملاتی بیان می‌شود که نویسنده از منظر درونی و بیرونی به آنها پرداخته است. او با انتخاب روایت جریان سیال ذهن و انتخاب واژگان به‌منزلهٔ راوی، به واژگان اجازه می‌دهد که ازطریق واردشدن به ذهن، اندیشه و احساس درونی کاتب، و دیگر شخصیت‌ها، وقایع را روایت و دیدگاه حاصل از تجربهٔ خود را به‌واسطهٔ ادراکات حسی‌شان بازگو کنند؛ در واقع، واژگانْ همان راویانِ درونِ کاتب هستند که در بود و نبود کاتب، بخشی از زندگی او را بر ما آشکار می‌کنند. از منظر بیرونی نیز نویسنده با واژه‌هایی که حاکی از حدس و گمان، و عدم شناخت کافی راوی نسبت به اشخاص و وقایع است، به تصویر کشیده می‌شود. هردوی این مناظر دوشادوش هم هستند؛ راوی همان‌قدر که از ادراکات اشخاص آگاه است، قاطعیت

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

لازم را برای چرایی این واکنش‌ها ندارد. در انتها، شیوهٔ بازنمود گفتار و اندیشهٔ اشخاص داستانی در این اثر به دو شیوه است: یا ازطریق واسطه‌گری و شیوهٔ گفتار مستقیم صورت می‌گیرد، یا ازطریق شیوهٔ گفتار مستقیم آزاد که بدون واسطه است.

پی‌نوشت

1. Roger Fowler
2. Linguistics & novel
3. Generative
4. Avram Noam Chamsky
5. Syntactic structures
6. Generative grammar
7. John Lyons
8. Transformation
9. Zellig Harris
10. Transformational generative
11. Superstructure
12. Deep structure
13. Functionalism
14. Michael Alexander Kirkwood Halliday
15. Bronislaw Malinowski
16. Wilhelm Mathesius
17. Fredrick Bartlett
18. John Rupert Firth
19. Booth C. Wayne
20. Fibula
21. Subject
22. Michal J. Toolan

منابع

آزاد، راضیه (۱۳۸۵) روایت‌شناسی حکایت‌های عرفانی در کشف‌المحجوب، اسرارالتوحید و تذکرةالاولیاء. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه اراک.

پالمر، فرانک رابرت (۱۳۶۶) *نگاهی تازه به معنی‌شناسی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی.

تولان، مایکل (۱۳۸۳) *درآمدی نقّادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

چامسکی، نوآم (۱۳۷۸) *زبان و مسائل دانش*. ترجمهٔ علی درزی. تهران: آگاه.

حسینی، صالح و پویا رئوفی (۱۳۸۰) *گلشیری کاتب و خانهٔ روشنان*. تهران: نیلوفر.

شیری، قهرمان (۱۳۹۵) *جادوی جن‌کُشی*. مشهد: بوتیمار.

عبداللهیان، حمید و همکاران (۱۳۹۷) «تحلیل متن و گفتمان داستان لنگ از ابراهیم گلستان براساس نظریهٔ زبان‌شناسی راجر فالر». *مجموعه مقالات ششمین همایش متن‌پژوهی ادبی*: ۷۷۹-۷۹۶.

فالر، راجر (۱۳۷۵) «زاویه دید: پرسپکتیو». ترجمهٔ سیدرضا نیازی. *نگاه حوزه*. شمارهٔ ۱۹ و ۲۰: ۵۸-۶۳.

ـــــــ (۱۳۸۰الف) «زبان‌شناسی انتقادی». ترجمهٔ فرهاد ساسانی. *بیدار*. شمارهٔ ۸: ۴-۸.

ـــــــ (۱۳۸۰ب) «سرمقاله؛ برجسته‌سازی قضاوت در متن». ترجمهٔ بهروز گرانمایه. *رسانه*. سال هشتم. شمارهٔ ۳: ۷۰-۷۵.

ـــــــ (۱۳۹۵) *سبک و زبان در نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم مشرف. تهران: سخن.

ـــــــ (۱۳۹۶) *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نی.

فرتر، لوک (۱۳۸۷) *لویی آلتوسر*. ترجمهٔ امیر احمدی‌آریان. تهران: مرکز.

کنعانی، ابراهیم (۱۳۹۸) «تحلیل کارکردهای ابژه در روایت خانهٔ روشنان گلشیری». *روایت‌شناسی*. سال سوم. شمارهٔ ۵: ۲۰۱-۲۲۳.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸) *باغ در باغ*. تهران: نیلوفر.

ـــــــ (۱۳۸۰) *نیمهٔ تاریک ماه*. تهران: نیلوفر.

لاینز، جان (۱۳۹۱) *درآمدی بر معنی‌شناسی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: علمی.

هشیار محبوب، مجتبی (۱۳۹۳) «هوشنگ گلشیری، خانهٔ روشنان و آنچه شاعرانگی نام نهاده‌اند». *سایت هنر آنلاین*. تاریخ دسترسی: ۱۳۹۸/۱۰/۱۰. دسترسی در: http://www.honaronline.ir/

Booth C. Wayne (1983) *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed, Chicago: The University of Chicago.

Fowler, R. (1979) *Anti-Language in Fiction*, Style 13- pp. 78-259

Fowler, R. (1991) *Language in The News: Discourse and Ideology in the Press*. Routledge.

Fowler, R. (1977) *Linguistics and The Novel*, Methuen.

Fowler, R. (1981) *Literature as Social Discourse: The Practice of Linguistic Criticism*, Batsford.

Wales, K. (2011) *A Dictionary of Stylistics*, 3rd ed, London & NewYork. Routledge.

Persian References in English

Abdollahian, Hamid et al (2018) "Analysis of The Text and Discourse of Lang's Story by Ebrahim Golestan Based on Rojer Fowler's Linguistic Theory", *The third conference of Text Research*, 779-796 [In Persian]

Azād, Rāziee (2006) Narrative of Mystical Anecdotes in Kashf-ol-Mahjoob, Asrār-o-tohīd & Tazkarat-ol-oliā. Master Thesis in Persian Language and Literature, Arāk University [In Persian]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]

Chamsky, Noam (1999) *Language and Knowledge Issues*, Trans by Ali Darzi, Tehrān: Āgāh [In Persian]

Ferter, Luke (2008) *Louis Althusser*, Trans. By Amir Ahmadi Arian, Tehrān: Markaz [In Persian]

Fowler, R. (1996) "Point of view: Perspective", Trans by Seyyed Reza Niyazi, *Negāh-e-Howze*, No 19 & 20: 63-58 [In Persian]

Fowler, R. (2001) "Critical Linguistics", Trans by Farhad Sasani, *Bīdār*, No. 8: 4-8 [In Persian]

Fowler, R. (2001) "Editorial: Foregranding Judgment in Text", Trans by Behrouz Geran-maye, *Resāne*, No. 3, 70-75 [In Persian]

Fowler, R. (2016) *Style and Language in Literary Criticism*, Trans by Maryam Mosharraf, Tehrān: Sokhan [In Persian]

Fowler, R. (2017) *Linguistics and Novels*, Trans by Mohammad Ghaffari, Tehrān: Ney [In Persian]

Golshiri, Houshang (1999) *Garden in the Garden*, Tehrān: Niloofar [In Persian]

Golshiri, Houshang (2001) *The Dark Side of the Moon*,Tehrān: Niloofar [In Persian]

Hoseini, Sāleh & Raūfī, Pooya (2001) *Author Golshiri & Khāne-ye-Roušanān*, Tehrān: Niloofar [In Persian]

Hushyar Mahboub, Mojtaba (2014) "Houshang Golshiri, Roshanan House and What They Have Called Poetry", Taken From the *Online Art* Site in History (31/12/2019) Access to http://www.honaronline.ir [In Persian]

Kanani, Ebrahim (2019) "Analysis of The Functions of The Object in The Narration of Roshanan House Golshiri". *Narrative Studies Journal*, No. 5, 201-223 [In Persian]

Lyons, John (2012) *An Introduction to Semantics*,Tr. By Kourosh Safavi, Tehrān: Elmī [In Persian]

Palmer, Frank Robert (1987) *A New Look at Semantics*,Trans by Kourosh Safavi, Tehrān: Pažūheškade-ye-Farhang-va-Honar-e-Eslāmī [In Persian]

Shiri, Ghahremān (2016) *The Magic of Murder*, Mashhad: Būtīmār [In Persian]

Toolan, Micheal (2004) *A Critical Linguistic Introduction*. Trans by Abolfazl Horri, Tehrān: Bonyād-e-Sinamāi-ye-Fārābī [In Persian]

[Downloaded from c4i2016.khu.ac.ir on 2024-07-03]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1399.28.88.9.3]
[DOI: 10.29252/jpll.28.88.229]