

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

دکتر مهری تلخابی^۱



تاریخ دریافت: ۹۳/۱۱/۱۰

تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۸/۰۴

چکیده

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

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

۱) مقدمه:

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

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

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

پیشینه تحقیق: همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم سبک‌شناسی انتقادی یکی

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

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

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

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

در این مقاله بر آنیم که رمان «پرنده‌ی من» را از دیدگاه سبک‌شناسی انتقادی مورد بررسی قرار دهیم تا دریابیم ایدئولوژی و قدرت در زبان این اثر چگونه جلوه‌گر شده است. از آنجایی که بر مبنای سبک‌شناسی انتقادی، زبان، حامل ایدئولوژی است، می‌خواهیم با مطالعه‌ی این رمان از منظر سبک‌شناسی انتقادی تنگ‌ترش، ذهنیت، ارزش‌ها و باورها و نظام مسلط فکری موجود در این رمان را بکاویم و گزارش کنیم.

در چیستی سبک و علم سبک‌شناسی نوین

سبک: سبک در لغت تازی به معنی گذاختن و ریختن زر و نقره است و سبکه پاره‌ی نقره‌ی گذاخته را گویند. ولی ادبای قرن اخیر سبک را در مجاز به معنی «طرز خاصی از نظم یا نثر» استعمال کرده‌اند و به طور تقریبی آن را در برابر سستیل Style اروپاییان نهاده‌اند...» (بهار، ۱۳۸۶: ۱۵-۱۶) «سبک عبارت است از شیوه خاص در نزد هر گوینده، تعبیر صادقانه‌ای است از طرز فکر و مزاج او» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۷۵)

میر صادقی سبک را این گونه تعریف می‌کند: «شیوه‌ی خاصی که نویسنده یا شاعر برای بیان مفاهیم خود به کار می‌برد و به عبارت دیگر این که نویسنده یا شاعر آنچه را می‌گوید چگونه بیان می‌کند.» (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۴۷). «در شکل‌گیری سبک نویسنده

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

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

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

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

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

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

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

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

گفتمان چیست؟ گفتمان در اصطلاح عبارت است از گفتار یا نوشتاری که دارای ساختار و سرشت اجتماعی باشد. از نظر نورمن فرکلاف (۱۹۸۹) گفتمان عبارت است از «زبان به منزله‌ی کنش اجتماعی» پژوهش گران گفتمان شناسی، تلاش می‌کند تا نوعی ارتباط میان زبان و اجتماع پیدا کنند و نشان دهند که کاربرد زبان به خودی خود یک عمل اجتماعی است. گفتمان‌ها بر حسب زمان، مکان، مخاطبان طبقه اجتماعی، تحصیلات و هدف گفتار نیز تغییر می‌کنند (فتوحی، ۱۳۹۱؛ ۳۴۶). گفتمان‌ها در برگیرنده ایدئولوژی‌ها هستند بنابراین، ایدئولوژی نظامی از باورهاست که در میان اعضای یک گروه اجتماعی، مشترک است و بن مایه‌های شناختی اعضای آن گروه را در طرح واره‌ی منسجم و ساخت مند شکل می‌دهد. طرح واره‌ی که آرام و تدریجی آموخته می‌شوند و ممکن است در طول زندگی فرد، دست خوش دگرگونی‌هایی

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

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

نمای بیرونی و بافت موقعیتی متن: «فریبا و فی»، در سال ۱۳۴۱ در تبریز به دنیا آمد. از نوجوانی به داستان نویسی علاقه‌مند بود و به نوشتن داستان کوتاه روی آورد. داستان‌های کوتاه او در گاهنامه‌های ادبی، دنیای سخن، چیستا و مجله‌ی زنان منتشر شد. وفی، نام اولین داستان جدی خود را «راحت شدی پدر» گذاشت و در سال ۶۷ در مجله آدینه چاپ کرد. به گفته‌ی خودش، این داستان، خود جوش‌ترین داستان وی بوده است و وفی جرأت نکرده بود نام کامل خود را در پای داستانش بنویسد. فریبا وفی، استادان تأثیرگذار بر کارش را احمد پوری، رحیم رئیسی نیا، زنده یاد واعظ، غلام‌حسین فرنود، کاظم فیروزمند و جمال میرصادقی می‌شمارد.

نخستین رمان او، «پرنده‌ی من» است که در سال ۸۱ منتشر شد و به شدت مورد استقبال منتقدین قرار گرفت. وفی به شهادت آثارش، نویسنده‌ای است که دغدغه‌ی مسائل زنان را دارد. رمان پرنده‌ی من، متعلق به زمان معاصر است. در جهانی که وفی گزارش گر آن است، زن در جایگاهی به سر می‌برد که نمی‌توان برای آن جایگاه، صفت «امن» را به کار برد؛ عدم امنیت زنان چه به لحاظ روانی و چه به لحاظ جسمی و اجتماعی و... امری است که وفی به شهادت آثارش بالاخص پرنده من به آن اذعان دارد. خلاصه‌ی رمان «پرنده‌ی من»: این رمان از زاویه‌ی دید اول شخص روایت شده است. رمان، حکایت زنی میانسال است که از عدم دستیابی به هویت فردی خود رنج می‌برد. او حالا ساکن گوشه‌ای از این شهر بزرگ است که به امید بهبودی در وضعیت زندگی روزمره، روزگار می‌گذراند.

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

از قول و بیان راوی در می‌یابیم که از نگاه او دنیای امیر (که نامش نیز کارکرد معنایی دارد بر خلاف راوی که نامی ندارد) خیلی بزرگ‌تر و عالمانه‌تر از دنیای کوچک و سطحی و حسی راوی است. دنیایی به دور از هر گونه پیچیدگی: «تا وقتی امیر درخانه است، اجازه ندارم نادان باشم. برای همین صبر می‌کنم تا او بیرون رود.» (همان: ۱۰) اما با این حال راوی، زنی است که از زیر آوار تحمیل‌ها و تحمل‌ها سر

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

ریمونکنان دو معیار موقعیت کانون ساز نسبت به داستان و میزان تداوم کانون سازی را فرض گرفته، کانون سازی را دارای انواع مختلفی می‌داند که بر اساس اولین معیار عبارت است از کانون سازی درونی، کانون سازی برونی، کانون شدگی از درون و کانون شدگی از برون و بر اساس دومین معیار، کانون سازی می‌تواند ثابت، متغیر یا چند گانه باشد (همان: ۷۴-۷۵) کانون ساز همچنین می‌تواند وقایع و شخصیت‌ها را از درون یا از برون مورد کانون سازی قرار دهد. وقتی کانون شونده از برون مورد کانون سازی قرار می‌گیرد، تنها تجلی برونی یا پدیده‌ی قابل رویت را در اختیار خواننده گذاشته و اجازه‌ی ورود به ذهنیت کانون شوندگان را نمی‌دهد. در تقابل با شیوه‌ی کانون سازی رفتار مدار کانون سازی از درون، تصویری موشکافانه و دقیق و اغلب مداخله گرانه از موقعیت راوی و شخصیت‌ها به دست می‌دهد که در آن جزئیات احساسات و عکس العمل‌های شخصیت یا شخصیت‌های کانون شونده گنجانده می‌شود. (درپر، ۱۳۹۲: ۷۳)

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

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

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

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

بودم. داشتم می‌گفتم که امیر خواب آلوده دهانم را با دستش بست. «مهم نیست که دیگرانت که بوده‌اند و چه کرده‌اند. فقط تو اهمیت داری و از حالا به بعدت که مال من است» حرکتش جذاب بود، ولی پشت لحن عاشقانه‌اش، بی‌حوصلگی هم بود.»
(وفی، ۱۳۹۲؛ ۱۶)

- «آهسته می‌گوید: "می‌مانی اینجا و می‌پوسی. هیچ کدام آینده ندارند. نه تو و نه بچه‌ها. می‌فهمی؟ می‌فهمم که امیر امروز خیال دارد با آینده کاری بکند.» (همان: ۳۶)

«مامان بدون خداحافظی از خانه‌ی ما رفت. یا آنقدر ناخوش بود که یادش رفت خداحافظی بکند یا اینکه یادش بود و عمداً بی‌اعتنایی کرد. درست دم در، آینه‌ی مستطیل شکلی به دیوار چسبانده‌ام که از توی آن نگاه پراز تحقیر امیر را دیدم. او مامان را دوست ندارد و در این جور مواقع از او بدش هم می‌آید. مامان این را می‌فهمد. می‌دانم که با این فهم از خانه ما می‌رود.» (همان: ۲۵)

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

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

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

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

گستره‌ی زمانی: ژنت از اولین کسانی است که به طور دقیق و مفصل به طرح زمانی روایت پرداخته است. به نظر او زمان را از سه بعد می‌توان مورد مطالعه قرار داد که عبارت است از ترتیب، دیرش و بسامد. در مبحث «ترتیب» به بررسی روابط بین تاریخ وقایع در داستان و تربیت ارائه‌ی خطی آن‌ها در متن و تفاوت‌های بین آن‌ها که نا به هنگامی نامیده می‌شود، پرداخته می‌شود. «دیرش» نیز به گستره‌ی زمانی که وقایع داستان در آن رخ داده است و میزان متن اختصاص داده شده به ارائه‌ی آن می‌پردازد. اصلی بودن یا حاشیه‌ای بودن وقایع از دیدگاه کانون ساز عنصر کنترل کننده‌ای در میزان متن اختصاص یافته به یک واقعیت است. در «بسامد» به رابطه‌ی بین دفعات اتفاق افتادن یک واقعه در داستان و تعداد دفعات باز نمایی آن در متن می‌پردازیم.

(بیاد و همکار، ۱۳۸۴؛ ۹۷–۹۶)

ترتیب: «بی حرف از اتاق به آشپزخانه می‌رفتیم و بر می‌گشتم. ولی در واقع به نعناع فکر می‌کردم و به بالا بودن فشارش. چیزی نمی‌گفتم. همان لحظه به سکوتم فکر کردم. حالت لباس عاریه‌ای را داشت که یکدفعه متوجهش شده بودم. فکر کردم

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

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

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

بخش ۱۰: حرف زدن آقا جان معمایی بود که هر کدام از ما دوست داشتیم زودتر از بقیه آن را حل کنیم. ولی این عادت هم خیلی زود کهنه شد و معماهای آخرین روزهای آقا جان هرگز حل نشد. (همان: ۳۱-۳۲)

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

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

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

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

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

- واقعه سفر امیر: من می‌روم، او می‌رود، ما می‌رویم. رفتن تنها فعلی است که امیر همیشه در حال صرف کردن آن است. (همان: ۱۵)/-آه می‌کشد و می‌گوید «می‌روم کانادا و خلاص». (همان: ۲۰)/-آخ، قربان آن تیغ‌ها بروم. یک بار دیگر از آن جا رد بشوم تمام است. پشت سرم را هم نگاه نمی‌کنم.» (همان)/-به امیر می‌گویم «من از این جا نمی‌روم، وقتی من رفتم تو هم مجبوری بیایی، بعد که آمدی دست مرا ماچ می‌کنی به خاطر این که از اینجا نجات داده ام.» (همان: ۳۶)/-امیر می‌گوید: «تنها راه نجاتم رفتن است.» (همان: ۴۸)

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

یک زندگی آرام و بی دغدغه و متفاوت با زندگی کنونی‌اش باشد.

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

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

جنبه‌ی روان شناسانه: در جنبه‌ی روان شناسانه به ذهنیت و شناخت کانون ساز یا به عبارتی به دانش و جهت‌گیری عاطفی او نسبت به مسائل مطرح شده در متن پرداخته می‌شود. انتقال ذهنیت کانون ساز از طریق چارچوب روایی که نویسنده

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

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

سوگیری عاطفی راوی نسبت به گذشته اش: «من هم گذشته را دوست ندارم. تأسف آور است چون گذشته مرا دوست دارد. بعضی وقت‌ها مثل جانوری روی کولم سوار می‌شود و خیال پایین آمدن ندارد... برای همین بود که یک شب از آن شب‌هایی که توهم چیره است و صمیمیت باکره، از جانور آویزان شده از کولم برای امیر گفتم. حال گوژپستی را داشتم که بخواهد راز گوژش را برملا کند.» (همان: ۱۲) «دنيا خواب بود. سایه‌ها روی دیوار می‌رقصیدند. آن‌ها را با روح اشتباه می‌گرفتم... سایه‌ها مال هر کس بود حال دیگر مال من هستند. صاحبانشان خبر ندارند که سایه‌ای داشته‌اند و خبر ندارند که سایه‌هایشان را از روی دیوار برداشته، حبس کرده‌ام و آن‌ها را با خود به هر جایی می‌برم... بعضی وقت‌ها از دست آن‌ها خسته می‌شوم. می‌خواهم آن‌ها را به صاحبانشان برگردانم ولی دیگر این کار امکان ندارد. (همان: ۵۲) «فکر می‌کنم دندان‌هایم را نه، خنده ام را خراب کرده اند. برای همین وقت گریه معذب نیستم

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

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

«طلاقت می‌دهم. من باید بمیرم. دراز بکشم و بمیرم. دراز می‌کشم ولی نمی‌میرم» (همان: ۵۰)/-امیر عاشق شده است. عاشق یک زن مو طلایی... می‌خواهم فریاد بزنم. ولی امیر به من نگاه نمی‌کند. به طرف زن برگشته است... با خودم می‌گویم تمام شد. غمی را احساس می‌کنم که با همه‌ی غم‌ها فرق دارد... تنم به تنش می‌خورد، امیر به رختخوابم آمده. بازویم را به کمرش می‌اندازم و سرم را می‌برم توی خم گردنش. آشتی بی صدا، بهترین آشتی روی زمین است. امیر دوباره پیش من است. خبر ندارد او را از دست چه کسی باز پس گرفته‌ام.» (همان: ۵۳)/-«باید مغلوب‌تر از همه باشم که وقتی سیر می‌شوم سرم را روی شکم کسی که بیش از همه ازش سیرم بگذارم و به صدای آب کشی توی روده‌هایش گوش کنم و تازه، شرمنده آن همه سیری باشم.» (همان: ۶۲)/-صورت این مرد خسته و عبوس بازهم نا آشنا تر می‌شود. (همان: ۹۸)/-«امیر غریبه است و غایب. هر چه هست نمی‌توانست آدم خوشبختی بوده باشد. اگر بود سهمی از آن نصیب ما هم می‌شد.» (همان)

سوگیری عاطفی راوی نسبت به مادر: «مامان به وقت درد زاری نمی‌کند. زاری اش به پیری مربوط نمی‌شود. وقتی هم که آقا جان مهمان می‌آورد و دستور شام می‌داد صدای زاری اش توی زیر زمین می‌پیچید. بعد از خانه نشین شدن آقا جان زاری مامان بالا گرفت. انگار حالا دیگر عمدی در کار بود. صداگزار نبود. بی‌زاری بود. نفت بود. درد بود. مثل جریان برق بود که از تنت عبور می‌کرد و در جا خون را خشک می‌کرد. آقا جان به زیر زمین پناه برد و تا آخر همان جا ماند. زاریدن‌های مامان از درها و دیوارها و بدن‌هایمان عبور کرد و در خواب‌هایمان هم ادامه یافت.» (همان: ۲۹-۳۰)/-«همان جا در چارچوب در باقی ماندم. شاید همه چیز شکل مرسومش را پیدا کند؛ خدا حافظی معمول یک مادر و دختر از هم، به این عادت قدیمی دنیا مثل مرهمی که درد را کم می‌کند، احتیاج داشتم. ولی مامان توی

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

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

سوگیری عاطفی راوی نسبت به پدرش: «نمی‌داند که حاضر صد بار پدر چهارشانه و آراسته‌ام را با پدر ژولیده اش عوض کنم. اگر چه دیگر دیر شده است. نمی‌شود مرده‌ها با هم عوض کرد.» (همان: ۴۹) - «برای آقا جان یک پادوی کوچک خانگی بودم. مرا فقط وقت پاک کردن کتتش از شوره سر، باد زدن منقل، آوردن زغال و گرفتن ناخن‌ها و در آوردن جوراب‌هایش می‌دید. بچه برای او مثل نقش روی قلیان بود. همیشه قلیان نقش دار را به قلیان ساده ترجیح می‌داد.» (همان: ۸۰)

جنبه ایدئولوژیکی: در سبک پژوهی انتقادی داستان و رمان، «جنبه‌ی ایدئولوژیکی مهم‌ترین وجه بررسی کانون‌سازی به عنوان یک مؤلفه‌ی سبکی است. این جنبه به جهان‌بینی و نگرش کلی کانون‌سازی پردازد و به کمک برخی از ابزارهای زبان‌شناسی، چگونگی بیان ایدئولوژی را در متن بررسی می‌کند. (درپر، ۱۳۹۲؛ ۷۷-۷۶) از

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

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

که برای لحظه‌ای خواننده را دچار شک و تردید می‌کند. / «می‌گویم سیر شدم... امیر می‌گوید از چی؟ از همه چیز، از این زندگی... از این خانه، از این جمعه‌ها... می‌خواهم بگویم: «از تو»... نمی‌گویم. گفتن این کلمه همه چیز را به هم می‌ریزد. به تلافی بر زبان نیاوردنش. خودش را از هر طرف به دیواره‌های سرم می‌کوبد «تو، تو، تو» (همان: ۵۸-۵۹) / «از این که این همه از او سیرم احساس گناه می‌کنم. ای بر پدر این احساس که هر جا می‌روم با من می‌آید و از خواهر به من نزدیک‌تر است... فکر می‌کنم من همیشه آدم‌ها را به اشتباه می‌اندازم. امیر به خیالش هم نمی‌رسد که اینقدر از او سیر شده باشم». (همان: ۵۹)

در کلی‌ترین حالت می‌توان گفت: ایدئولوژی حاکم بر رمان «پرنده‌ی من»، بیان نوعی تقابل بنیادین است. راوی در این رمان با اکثر شخصیت‌های داستان در تقابل است. تقابل با امیر (همسر راوی)، تقابل با مادر، شهلا و دیگران و مهم‌تر از همه همان گونه که گفته شد تقابل راوی با خود درونی اش است و این تقابل در طول رمان، منجر به تک‌گویی‌هایی می‌شود که از درون پر از درد و انزجار راوی سر بر می‌آورد و از خلال این تک‌گویی‌ها می‌توان به تلقی کلی راوی از زندگی و زاویه‌ی دید او پی برد. راوی زنی است گرفتار آمده در چنبره‌ی وابستگی‌ها و تعلقاتش. از سوی دیگر، همسر راوی مردی است که دوست دارد برای ساختن آینده‌ای بهتر به خارج از کشور سفر کند و وابستگی و تعلق چندانی به زندگی اش ندارد. اما راوی به شدت، وابسته به همسر و فرزندانش است و نمی‌تواند دوری امیر را تاب بیاورد. در نهایت امیر در رسیدن به خواسته‌اش تا جایی پیش می‌رود که راوی از وی سیر می‌شود و زنی از درون راوی فریاد برمی‌آورد که باید رها شد، او در پایان رمان، به جایگاهی می‌رسد که می‌تواند دنیایی خالی از امیر را برای خود تصور کند.

تقابل راوی با خود یکی از قابل‌تأمل‌ترین قسمت‌های رمان است. راوی در ظاهر

مادر راوی به طور معمول از جملات منفی استفاده می‌کند که می‌تواند نشانه ناسازگاری و بهانه‌جویی او باشد.

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

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

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

وجود جملات متضاد نیز، شخصیت تنها و در تقابل قرارگرفته با همگان را به خوبی ترسیم می‌کند. به گونه‌ای که وجود این جملات متضاد، درون پرآشوب و شخصیت در نوسان او را به نمایش می‌گذارد. شخصیتی که هنوز نمی‌داند به کدامین آوای زندگی‌گوش گوش بسپارد:

مادر شهلا می‌گوید: «مرد نباید زن و بچه‌های کوچکش را تنها بگذارد و برود»

ولی مادر من می‌گوید: «سرخر هر چه دورتر، زندگی همان قدر بی‌دردسرت». (همان: ۱۲۲)

مادر شهلا می‌گوید: «زنی که حقوق یا درآمدی دارد احتیاج به شوهر ندارد» ولی مادر من می‌گوید: «هیچ چیز نباشد، اسم شوهر روی آدم باشد، بهتر است...»

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

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

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

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

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

۱. آشوری، داریوش (۱۳۸۶)، زبان باز، پژوهشی درباره زبان و مدیریت، تهران، نشر مرکز
۲. بهار، محمد تقی. (۱۳۸۶)، «سبک‌شناسی»، تهران: انتشارات زوار، ج اول، چاپ دوم.
۳. بیاد، مریم و فاطمه نعمتی (۱۳۸۴). «کانون سازی در روایت»، پژوهش‌های ادبی، ش ۷، صص ۱۰۸-۸۳ م
۴. بووار، سیمون دو، (۱۳۷۹) جنس دوم، ترجمه قاسم صنعوی، تهران، توس
۵. تراد گیل، پیتر. (۱۹۸۱ م). «زبان‌شناسی اجتماعی»، ترجمه محمد طباطبایی، تهران: نشر آگه، ۱۳۷۶.
۶. درپر، مریم. (۱۳۹۳). «رده بندی و آسیب‌شناسی پژوهش‌های سبک‌شناسی فارسی و راه حل‌های پیشنهادی»، فنون ادبی (علمی - پژوهشی)، سال ششم، شماره ۱، (پیاپی ۱۰)، صص ۱۴۹-۱۲۹.
۷. درپر، مریم (۱۳۹۲). «لایه‌های مورد بررسی در سبک‌شناسی انتقادی داستان کوتاه و رمان»، مجله جستارهای زبانی، د ۵، ش ۶ (پیاپی ۲۱)، صص ۹۴-۶۵.
۸. زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). «شعر بی دروغ شعر بی نقاب»، تهران: انتشارات علمی.
۹. سجودی، فرزانه. (۱۳۸۷). «نشانه‌شناسی کاربردی»، تهران: نشر علم، ویراست دوم.
۱۰. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). «انواع ادبی»، تهران: انتشارات فردوس، چاپ دهم (ویرایش سوم).
۱۱. ----- (۱۳۹۳). «کلیات سبک‌شناسی»، تهران: میترا، چاپ چهارم.
۱۲. غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۱). «سبک‌شناسی شعر پارسی»، تهران: حامی.
۱۳. غیاثی، محمد تقی. (۱۳۶۸). «درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری». تهران: شعله اندیشه مهناز.
۱۴. فتوحی، محمود. (۱۳۸۸). «سبک‌شناسی ادبی سرشت سخن ادبی، برجستگی و شخصی سازی زبان». فصلنامه زبان و ادب پارسی، شماره ۴۱، صص ۴۰-۲۳.

