*ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۰، صص ۳۹ ـ ۶۰

# تحلیل ساختارگرایانهٔ پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسندهٔ زن

**مصطفی دشتی‌آهنگر***

## چکیده

رمان‌هایی که در سال‌های اخیر، زنان خلق کرده‌اند، شباهت‌های فراوانی با هم دارند. به‌نظر می‌رسد نویسندگان زن ـ خواسته یا ناخواسته ـ از الگوی واحدی برای نگارش رمان‌های خود استفاده می‌کنند. در این مقاله سعی شده است تا وجود شباهت‌ها در پیرنگ چهار رمان اثبات شود. برای تحلیل این مسئله، از رویکرد ساختارگرایی استفاده شده است، چرا که در ساختارگرایی، ادبیات با دیدگاهی کلی و خودبسنده مطالعه می‌شود. با استفاده از این رویکرد، شباهت‌ها و جهت‌گیری اصلی این رمان‌ها در پیرنگ کشف می‌شود. پیرنگ این رمان‌ها کمابیش شباهت‌های ساختاری عمده‌ای با هم دارند. دلیل این شباهت‌ها پیش از هر چیز، وضعیت فرهنگی مشابه پدیدآورندگان این رمان‌ها است که باعث شده است ساختارهای ذهنی مشابهی در خلق آثار دیده شود. در این مقاله ابتدا توضیح مختصری دربارهٔ ساختارگرایی داده می‌شود، سپس در بخش بحث و بررسی، آن دسته از نظریات ساختارگرایان، که با موضوع مقاله ارتباط دارد، به‌طور خلاصه مرور می‌شود. مباحثی دربارهٔ پیرنگ و بحث‌های تخصصی‌تر ساختارگرایان دربارهٔ آن نیز در همین قسمت آمده است. در پایان نیز مطالعهٔ موردی پیرنگ چهار رمان از منظر ساختارگرایانه آورده شده است که نشان می‌دهد پیرنگ این رمان‌ها از الگویی کلی پیروی می‌کند. رمان‌های بررسی شده عبارتند از: ۱. خط تیرهٔ آیلین (ماه‌منیر کهباسی)،۲. چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم (زویا پیرزاد)، ۳. چه کسی باور می‌کند رستم (مهرانگیز شریفیان)، ٤. رؤیای تبت (فریبا وفی).

**کلیدواژه‌ها:** ساختارگرایی، زبان، گفتار، کارکرد، رمان، پیرنگ.

---

* استادیار دانشگاه ابرانشهر mostafadashti_a@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۸۹/۹/۱۹ ، تاریخ پذیرش: ۸۹/۱۲/۲۱

Archive of SID
www.SID.ir

## ۱. مقدمه

بسیاری از رمان‌هایی که زنان در سال‌های اخیر نوشته‌اند، شبیه هم هستند. این شباهت‌ها در جنبه‌های مختلفی از عناصر داستان وجود دارد، مانند پیرنگ، درونمایه، شخصیت‌ها، زاویهٔ دید و ... . بحث دربارهٔ پیرنگ چند نمونه از این رمان‌ها، موضوع اصلی این مقاله است. مسئله این است که آیا می‌توان گفت این رمان‌ها از پیرنگی کلی تبعیت می‌کنند یا خیر. این مقاله بر آن است که یک الگوی کلی بر پیرنگ این رمان‌ها حکمفرما است. رمان‌هایی که انتخاب شده است، همگی در یک برههٔ خاص (دههٔ هشتاد شمسی) منتشر شده‌اند.

برای بررسی پیرنگ روایات، بهترین رویکرد، ساختارگرایی است و به همین دلیل، در این مقاله از این رویکرد استفاده شده است. بحث‌های اساسی ساختارگرایی از آغاز بر مبحث پیرنگ تکیهٔ ویژه‌ای شده است. ساختارگرایی (Structuralism) از بدو مطرح‌شدن به‌عنوان رویکردی برای تحلیل علوم انسانی تاکنون، آن‌قدر صورت‌های متفاوت و متنوعی به خود گرفته که پیداکردن وجوه مشترک بین آنها دشوار شده است. تایسن می‌گوید: در مطالعهٔ ساختارگرایی قبل از هر چیز باید به این نکته توجه کرد که واژهٔ «ساختار» الزاماً ربطی به «ساختارگرایی» ندارد؛ برای مثال، بررسی ساختار فیزیکی یک ساختمان ازلحاظ میزان پایداری یا رضایت‌بخش‌بودن ظاهر آن از نظر زیباشناختی کار ساختارگرایان نیست، بلکه بررسی ساختمان‌های مکانی مشخص، در زمانی مشخص، برای پی‌بردن به قواعد زیربنایی حاکم بر ترکیب‌بندی آنها ـ مانند ساخت مکانیکی یا شکل هنری ـ وظیفهٔ ساختارگرایان است. دربارهٔ مثال آن در ادبیات نیز می‌گوید: توصیف ساختار یک داستان کوتاه برای تفسیر معنا یا ارزشیابی آن، کار ساختارگرایان نیست؛ بلکه وظیفهٔ آنها، بررسی ساختار تعداد زیادی داستان کوتاه برای پی‌بردن به قواعد زیربنایی حاکم بر ترکیب‌بندی آنها، مثلاً قواعد پیشروی روایت یا قواعد شخصیت‌پردازی، است همچنین، توصیف ساختار یک اثر ادبی برای پی‌بردن به چگونگی بازتاب قواعد زیربنایی یک نظام ساختاری معین در ترکیب بندی آن، برعهدهٔ تحلیل‌گر ساختارگرا است. ساختارگرایی خود را درمقام دانشی می‌بیند که سعی در درک نظام‌مند ساختارهای بنیادینی دارد که تمامی تجربه‌های بشری بر آن استوار است. از این رو منتقدان، ساختارگرایی را نه حوزه‌ای مطالعاتی بلکه روش و رویکردی برای نظام‌مندساختن تجربه‌های بشری تلقی کرده‌اند؛ مانند زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و مطالعات ادبی. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۳۵ ـ ۳۳۶)

سوسور، به‌عنوان پایه‌گذار زبان‌شناسی جدید، پایه‌گذار ساختارگرایی هم هست. نظریات


www.SID.ir

سوسور دربارهٔ زبان، وقتی به علوم دیگر کشیده شد، باب مبحث ساختارگرایی را گشود. لوی‌استراوس هم یکی از کسانی بود که اصول زبان‌شناسی سوسور را به گفتمان روایی اعمال کرد.. او که مجذوب نمادهای غنی اساطیر ملل بود، سال‌ها وقتش را صرف مطالعهٔ بسیاری از اسطوره‌های دنیا کرد. گروه دیگری از ساختارگرایان با بسط الگوی لوی‌استراوس برای اسطوره‌های شفاهی و به‌قصد تعمیم‌دادن آن به داستان‌های مکتوب گوناگون، روایت‌شناسی را پایه نهادند. هدف آنها این است که نشان دهند چگونه معنای یک داستان از ساختار فراگیر آن (لانگ) منبعث می‌شود نه از مضمون جداگانهٔ هر داستان منفرد. مثلاً ولادیمیر پراپ سعی کرد لانگ قصه‌های پریان را آشکار کند. تزوتان تودورف بر آن است که همهٔ داستان‌ها از واحدهای دستوری تشکیل شده‌اند و نحو روایت یا چگونگی ترکیب عناصر دستوری گوناگون یک داستان برایش مهم است. روایت‌شناسان دیگر مانند بارت و ژنت نیز با دنبال‌کردن پژوهش‌های قبلی سایرین و افزودن عناصری از خود، روش‌هایی برای تحلیل ساختار داستان و کشف معنای آن به‌دست دادند. (برسلر، ۱۳۸٦: ۱۳۳ ـ ۱۳۵)

## ۲. بحث و بررسی

در این قسمت، ابتدا نظریات چند تن از ساختارگرایان ـ به‌نحوی‌که در ارتباط با مقالهٔ حاضر است ـ بررسی می‌شود و سپس دربارهٔ پیرنگ و چگونگی آن در چهار رمان بحث می‌شود.

### ۱.۲ فردینان دوسوسور (۱۹۱۳ ـ ۱۸۷۵)

مهم‌ترین مبحث سوسور ـ که ارتباط مستقیمی با موضوع مقاله حاضر (تحلیل ساختارگرایانهٔ پیرنگ) دارد، مبحث زبان (لانگ) و گفتار (پارول) است. سوسور برای زبان به‌معنی عام، سه سطح درنظر می‌گیرد: لانگاژ (Langage) ، لانگ (Langue) و پارول (Parol) . وی می‌گوید زبان (لانگ) را نباید با قوهٔ ناطقه (لانگاژ) اشتباه گرفت. زبان، بخشی مشخص و اساسی از قوهٔ ناطقه است؛ اما لانگاژ در هیچ‌یک از مقولات واقعیات موجود انسانی قرار نمی‌گیرد زیرا معلوم نیست چگونه می‌توان وحدت آن‌را مشخص کرد (سوسور، ۱۵:۱۳۷۸). بنابراین سوسور از مطالعهٔ لانگاژ صرف‌نظر می‌کند. لانگ، زبان است به‌معنایی که وقت حرف‌زدن از زبان انگلیسی یا زبان فارسی درنظر داریم، نظام زبانی‌ای که برای تولید سخن قابل درک به‌کار می‌بریم و پارول گفته‌های فردی هر شخص است. (اسکولز،۳۲:۱۳۸۳). سوسور برای درک بهتر تفاوت زبان و گفتار، زبان را به یک سمفونی تشبیه می‌کند که



www.SID.ir

واقعیت آن مستقل از روش اجرای آن است. اشتباهاتی که ممکن است نوازندگان در اجـرا مرتکب شوند، خدشه‌ای به واقعیت آن وارد نمی‌کنـد (سوسـور،۲۷:۱۳۸۷). گفتـار، بخـش فردی قوهٔ ناطقه است. وجود زبان برای آنکه گفتار قابل فهم باشد و منظور خود را برساند، لازم است؛ ولی گفتار برای آن لازم است که زبان ایجاد شود. ازنظر تاریخی، گفتار همیشـه مقدم بر زبان است؛ برای مثال ما زبان مادری را وقتی فرامی‌گیریم که آن‌را در صحبت‌کردن دیگران شنیده باشیم. همچنین گفتار می‌تواند زبان را به تحول وادارد. (همان، ص ۲۸)

این مباحث وقتی وارد حوزهٔ ادبیات می شوند، معانی شگرفی می‌یابند؛ بـرای مثـال، در ادبیات، لانگ را می‌توان کل حوزهٔ ادبیات درنظر گرفت و پارول را یک اثر ادبی؛ و با توجه به موضوع تحلیل، تحلیل‌گر می‌تواند لانگ و پارول را تغییـر دهـد. در مقالـهٔ حاضـر نیـز، الگویی به‌عنوان یک لانگ فراگیر ارائه می‌شود و می‌توان رمان‌های مختلفـی از نویسـندگان زن را پارول‌های مختلف آن دانست.

## ۲.۲ ولادیمیر پراپ Vladimir Propp (۱۹۷۰ ـ ۱۸۹۵)

در سال ،۱۹۲۵ بوریس توماشفسکی برپایهٔ کارهای قبلی فرمالیست‌ها، دو مفهـوم متقابـل را ارائه کرد: داستان (Fabula) و پیرنگ (Syuzhet) . داستان، همان شـرح مسـتقیم رویـدادها است که به ما می‌گوید چه اتفاقاتی رخ داده است. پیرنگ، داستان است آن‌گونـه کـه گفتـه شده اسـت. پیرنـگ اسـت کـه تـاثیرات آشـنایی‌زدایـی دارد.[1] ایـن دیـدگاه مبنـای کتـاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان شد که زنجیرهٔ مهمی در ایجـاد پیونـد بـین فرمالیسـت‌هـا و ساختارگرایی فرانسوی است (برتنز،۵۳:۱۳۸۲ ـ ٥٤). کار پراپ، کاربرد آزادانه‌تر تقابل بـین داستان و پیرنگ است. پراپ فرمالیست نبود. او به مفهـوم ادبیـت ـ آن‌گونـه کـه مـد نظـر فرمالیست‌ها است – توجهی نداشت و در بسیاری از قصه‌هـای مـورد بررسـی وی تقریبـاً تفاوتی بین داستان و پیرنگ نیست. در یک قصهٔ عامیانهٔ ساده، شاهد هیچ موردی از ترفنـد روایی نیستیم. فکر پراپ در آن زمان مبنی بر آنکه صد قصهٔ عامیانـهٔ کـم‌و بـیش متفـاوت، درواقع یک داستان واحد بنیادی را می‌گویند، آشکارا متأثر از تقابل بـین داسـتان و پیرنـگ است. (همان، ص۵۵).

پراپ از محققانی است که توانست نظریات سوسور را به‌خوبی وارد تحقیقات ادبی کند. قبل از وی، افرادی مانند یاکوبسن، برمبنای نظریات سوسـور، نظریـات سـاختارگرایانه‌ای را ارائه کرده بودند؛ اما پراپ، از مرحلهٔ نظریه‌سازی فراتر رفت و به تحقیق مشـغول شـد. کـار


www.SID.ir

وی برروی قصه‌های پریان روسی صورت گرفت. او دریافت که در داستان‌های مورد مطالعه‌اش، نام قهرمانان و صفات آنها تغییر می‌کند اما اعمال و کارکردهای آنان تغییر نمی‌کند، و چنین نتیجه گرفت که در قصه‌ها، کارهای مشابه به شخصیت‌های مختلف منسوب می‌شوند. بدین‌سان، قصه‌ها را بر اساس کارکرد قهرمانانش مطالعه می‌کرد. (پراپ، ۱۳۸٦:۵۰). در تعریف وی از کارکرد، دو نکته را باید مدنظر داشت: ۱. تعریف یک کارکرد به‌صورت اسمی است که عملی را بیان می‌کند (نهی ، پرسش، قرار،...)؛ ۲. یک عمل را جدا از سیر آن در داستان نمی‌توان تعریف کرد، برای مثال، موردی که در طی آن، فرزندی از پدرش پولی دریافت می‌کند و با آن پول گربهٔ دانایی می‌خرد، با موردی که در آن قهرمانی به ازای عملی دلیرانه پولی دریافت می‌کند و داستان در همین‌جا خاتمه می‌یابد، متفاوت است. در این دو مورد، ما با دو عنصر هم‌سان اما ازنظر ریخت‌شناسی متفاوت روبه‌رو هستیم. در نهایت، تعریف پراپ از کارکرد این است: عمل شخصیتی از اشخاص قصه که از نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد، تعریف می‌شود (همان، ص۲۳ ـ ۵۲). پراپ دربارهٔ توالی نیز مطالبی دارد. به‌نظر او، توالی رویدادها، قوانین خاص خود را دارد و اگر شواهدی باشد که در آنها توالی به‌هم ریخته باشد، باید گفت که روایتگری آن قصه‌ها بی‌معنی است. پس توالی کارکردها همیشه یکسان است (همان، ص٥٤). وی ۳۱ نوع کارکرد در داستان‌های مورد مطالعه‌اش تشخیص داده (رک: همان، ص٦۰ ـ ۱۳۳) که هریک از آنها ممکن است به صورت‌های (پارول‌های) مختلفی در داستان بروز کنند اما به هر شکلی که بیایند، موجد یک عمل هستند، برای مثال، کارکرد شمارهٔ ۲۲ که مربوط به رهایی قهرمان از شر تعقیب‌کننده است، می‌تواند به‌صورت نجات ازطریق هوا باشد، یعنی قهرمان پرواز می‌کند یا می‌گریزد و موانعی بر سر راه تعقیب‌کننده‌اش قرار می‌دهد، و یا خود را به‌صورت شیء درمی‌آورد تا تعقیب‌کننده او را نبیند یا از دید او مخفی می‌شود، یا صورت‌های دیگر (همان، ص ۱۱۹ ـ ۱۲۰)

پراپ، پس از فهرست‌کردن این کارکردها، نکاتی را ذکر می‌کند: اولاً تعداد آن‌ها واقعاً محدود است؛ ثانیاً اگر آنها را یکی پس از دیگری بررسی کنیم، می‌بینیم که هر کارکرد، برپایهٔ ضرورتی منطقی یا هنری، از کارکردی دیگری شکل می‌گیرد؛ و در نهایت، همهٔ آن‌ها به محوری واحد تعلّق دارند. (همان، ص۱۲۳)

اسکولز در تبیین کار پراپ، هفت کارکرد اول را به‌صورت یک واحد می‌گیرد (تدارک) و می‌گوید با این‌گونه نام‌گذاری‌های کلی می‌توان گروه‌های دیگری را نیز از بن‌مایه‌ها و



www.SID.ir

بخش پیدایش گرفتاری‌ها مشخص کرد که با شمارهٔ ده به‌پایان می‌رسند؛ همچنین، پس از آن جابه‌جایی، مبارزه، بازگشت و شناسایی، ازلحاظ منطقی بی‌نقص نیستند اما ساختار همان است که در داستان‌هایی که خوانده‌ایم ـ از حکایت تا رمان ـ مشاهده کرده‌ایم. (اسکولز،۱۳۸۳:۹۳)

اگرچه پراپ به کیفیات زیبایی‌شناسانه توجهی ندارد و کارش را به نگرش ساختارگرایانهٔ متون محدود کرده است، به هر حال وی نکته‌ای اساسی دربارهٔ ماهیت ادبیات روایی به ما یاد داده و آن این است که در بررسی کارکردهای موجود در طرح و نقش‌های شخصیت، به روابط متقابل آن‌ها دقّت کنیم که دقیق و باریک‌بینانه مشخص شده‌اند. کار او، نقطهٔ آغازی برای نظریه‌پردازان بعدی مانند گرماس، برمون و تودوروف است. در نظر او، حکایت منفرد به‌عنوان یک سازهٔ منحصربه فرد، واحد تحلیل ساختاری است. وی با بررسی صد حکایت با ترکیب‌بندی‌های مشابه، یک شاه‌حکایت را بیرون کشید که ۳۱ کارکرد آن، کلیهٔ امکانات ساختاری را دربر دارد که در کل مجموعه یافت می‌شود. وی درصدد ساختن نحوی برای نوع خاصی از روایت بود، و اگرچه جست‌وجویش را تا آن‌جا ادامه نداده است که بپرسد یک کارکرد معین چه واکنشی را احتمالاً در مخاطب یک حکایت برمی‌انگیزد، تلاش او به هرحال پاسخی است به تمایلات مشترک انسانی به لذایذ ناشی از فرم روایی. (همان، ص۱۰۲ ـ ۱۰۳)

کلود لوی‌استراوس دربارهٔ کار پراپ اعتقاد دارد که ذهن او هنوز درگیر تأملات فرمالیستی است. وی می‌گوید: در فرمالیسم، صورت و محتوا باید مطلقاً از هم جدا باشند؛ تنها صورت قابل فهم است و محتوا پس‌مانده‌ای است که هیچ ارزشی ندارد. اما در ساختارگرایی، چنین تقابلی وجود ندارد. در ساختارگرایی به یکی به‌عنوان امری ذهنی و به دیگری به عنوان امری واقع و ملموس نمی‌نگرند، بلکه صورت و محتوا را از یک سرشت و تابع یک نوع تجزیه و تحلیل می‌دانند. محتوا واقعیتش را از ساختارش می‌گیرد و آنچه صورت نامیده می‌شود، شیوه‌ای از سازمان‌دهی ساختارهای کوچک‌تر است که محتوا را پدید آورده‌اند. این محدودیتی که ذاتی فرمالیسم است، در فصلی که پراپ دربارهٔ کارکردها آورده، نمایان است. (لوی‌استراوس، ۱۳۸٦:۷۳ ـ ۷٤)

آنچه درباب شیوهٔ کار پراپ باید به آن توجه کرد، این است که کار وی به قصه‌های پریان محدود است. به‌نظر می‌رسد تحلیل دقیقی مانند تحلیل پراپ، فقط برروی متونی همانند قصه‌های پریان صورت می‌گیرد. تحقیقات ساختارگرایانه‌ای که در زبان فارسی


www.SID.ir

صورت گرفته، بیشتر شبیه کار پراپ (صرفاً ریخت‌شناسی) و برروی داستان‌ها و افسانه‌های کهن انجام شده‌است[۲] و جای کتاب‌هایی که در آنها بررسی‌های «پساپراپی» صورت گرفته باشد، همچنان خالی است.

### ۳.۲ پیرنگ (Plot)

تعریف پیرنگ، از فن شاعری ارسطو مایه گرفته است. ارسطو، ضمن بحث از تراژدی، پیرنگ را متشکل از سه بخش می‌داند: آغاز، میان و پایان (داد،۱۳۸۲:۱۰۱). پیرنگ یا نقشه، طرح یا الگوی حوادث داستان است و چونی و چرایی حوادث داستان را نشان می‌دهد و حوادث را در داستان به‌گونه‌ای تنظیم می‌کند که در نظر خواننده منطقی جلوه کند. پیرنگ، توالی حوادث با تکیه بر روابط علی و معلولی است.گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، اوج و گره‌گشایی، در پیرنگ طرح ریزی می‌شوند (میرصادقی،۱۳٦۷:۲۹۵).

والاس مارتین علاوه بر توالی زمانی و علیت، عامل سومی را به ویژگی‌های اصلی پیرنگ می‌افزاید و آن چیزی شبیه سنن ادبی است. وی دربارهٔ مثال معروف پیرنگ (پادشاه مرد و سپس ملکه از غصه مرد)، می‌گوید: در شیمی و جانورشناسی، «غصه» علتی برای مرگ به‌شمار نمی‌رود و در جوامع امروزی نیز مرگ پادشاه و ملکه دربرابر مرگ آدم‌های معمولی، دیگر جلوهٔ گذشته را ندارد و علاقه‌ای را برنمی‌انگیزد. ؛ و سپس چنین نتیجه می‌گیرد که شکل‌های روایت، مواردی از ارزش‌ها و فرضیات کلی فرهنگی است. فرضیاتی کلی مانند آنچه مهم، پیش‌پاافتاده، سعادت‌بار، سوگ‌ناک، خوب یا بد می‌دانیم. (مارتین، ۱۳۸۲: ٦۱)

نکتهٔ دیگر این است که بر پیرنگ وحدت حاکم است؛ به این معنی که در آغاز، موقعیتی آرام وجود دارد، سپس این موقعیت دچار آشفتگی می‌شود و در پایان موقعیت آرام دیگری شکل می‌گیرد. این مفهوم پیرنگ، نقصی عمده دارد و آن اینکه همهٔ پیرنگ‌ها را دربر نمی‌گیرد. امروزه منتقدان پذیرفته‌اند که این ساختار منظم پیرنگ را نمی‌توان بر هیولای بی‌شکل و فربه‌ای مانند رمان تحمیل کرد. (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۸)

پیوند انسان‌های ابتدایی با طبیعت، گروهی از منتقدان را بر آن داشته‌است که ریشهٔ این ویژگی پیرنگ (ارتباط آغاز و پایان) را در طبیعت جست‌وجو کنند؛ روزها و فصل‌ها و سال‌ها که الگوهایی را برای مفاهیمی مانند مرگ و تولد دوبارهٔ آدمی رقم می‌زنند. جوزف کمپبل می‌گوید: اسطوره، حکایت‌های عامیانه، و حتی رؤیاهای برگرفته از فرهنگ‌های



www.SID.ir

گوناگون، نشان‌دهندهٔ الگوی واحدی هستند که او آنها را «تک اسطوره» می‌نامد. وی جهان‌شمولی رویدادهای روایت را در الگویی کلی ذکر می‌کند (نک کمپبل، ۱۳۸٦: ۲۵۲). لرد راگلان نیز طرحی شبیه این الگو ذکر می‌کند. راگلان سعی دارد بسیاری از واقعیت‌های تاریخی را کم‌ارزش بشمارد؛ و آنها را در بنیاد سنتی می‌داند. راگلان هم برای روایات، نسخه‌ای کلی ذکر می‌کند (مارتین، ۱۳۸۲: ٦۲ ـ ٦۳). پراپ نیز الگویی شبیه به این الگوها ذکر کرده است که شرح آن آمد. مارتین با توجه با شباهت این سه الگو و تفاوت‌های جزیی بین آنها، می‌گوید می‌توان فهمید که چرا میل داریم بدانیم آیا روایت‌های مدرن، جابه‌جایی اسطوره‌های مدرن هستند یا خیر؛ به هرحال، تشخیص الگوهای جهان‌شمول روایت نه تنها نکاتی را راجع به ادبیات به ما می‌آموزد، بلکه سرشت ذهن یا ویژگی‌های جهانی فرهنگ را نیز برملا می‌کند (همان، ص٦۲).

مارتین سپس می‌گوید: تلاش برای کشف یک پیرنگ واحد در همهٔ ادبیات جهان را روایت‌شناسان نفی کرده‌اند؛ زیرا معمولاً منتقدانی که داستان‌ها را بر الگویی اسطوره‌ای منطبق می‌کنند تنها به عناصر همانند روایات توجه می‌کنند و از بسیاری عناصر دیگر که شاید مهم هم باشند به سادگی می‌گذرند. به هرحال، مارتین نیز بحث هم‌زمانی و درزمانی سوسور را این بار در تحلیل روایت بازگو می‌کند و می‌گوید جست‌وجوی منشأی ساختار پیرنگ در اسطوره‌های باستانی یک چیز است و بررسی خود پیرنگ چیزی دیگر. (همان، ص٦٤)

اگرچه هر سه این الگوها و نتایج آنها بسیار شبیه هم است، کار پراپ و روش راگلان و کمپبل با هم تفاوت دارند. منتقدان ساختارگرای فرانسوی، از کار پراپ استقبال و تقلید کردند و منتقدان امریکایی مسیر راگلان و کمپبل را درپیش گرفتند. تفاوت کار آنها این بود که راگلان و کمپبل [با خوش‌بینی]، به‌دنبال استخراج معانی و درونمایه‌های داستان‌ها بودند و پراپ با دقتی علمی، کارخود را به توصیف و طبقه‌بندی سطح ظاهری صد حکایت محدود کرد. پراپ با این روش تأویل‌های ذهنی را کاهش داد و جست‌وجوی آن شکل‌های مجرد را از مسیر خود خارج کرد. ساختارگرایان فرانسه، روش و نظریهٔ پراپ را حتی از نتایج عملی کار او نیز برتر می‌دانستند. طبق نظر پراپ، روابط میان عناصر، واحدهای بنیادین روایت هستند نه خود عناصر (همان، ص٦۵ ـ ٦٦).

در این مقاله سعی شده است، با تکیه بر روش پراپ، پیرنگ واحدی با بررسی چهار رمان به دست داده شود، به این شرح زیر:


www.SID.ir

شخصیت اصلی (زن / دختر) خواسته یا ناخواسته (اجبار پدر یا برادر یا فرزند / جبر اجتماعی / عشق) به تعهدی قانونی، اخلاقی یا عرفی تن می‌دهد (ازدواج / نامزدی / قول ازدواج یا بیوگی). درپی اجرای این تعهد، با مشکلاتی مواجه می‌شود که شخصیت یا فردیتش را خدشه‌دار می‌کند (ملالت و یکنواختی / فقر / اخلاق بد همسر یا فرزندان یا...). برای حل (یا فرار از) این مشکل، به چیزی یا کسی پناه می‌برد (مرد دیگر / بچه‌داری / درس‌خواندن / کارکردن، ...)؛ که راه‌حل مناسب نیست و او دوباره سرجای اولش برمی‌گردد.

کارکردهای الگوی فوق را مانند روش پراپ می‌توان به‌صورت زیر برشمرد:

۱. شخصیت اصلی به چیزی متعهد می‌شود (تعهد)؛

۲. در اجرای تعهد با مشکل مواجه می‌شود: می‌فهمد نمی‌تواند بین شخصیت و فردیتش و تعهدی که داده است سازگاری برقرار کند زیرا یا کسی برایش مشکل‌آفرینی می‌کند یا خودش تغییر می‌کند (آزمون)؛

۳. برای حل مشکل به چیزی یا کسی پناه می‌برد. (یاری‌خواستن)؛

٤. یاری، مناسب و درخور نیست و زن به‌جای اولش باز می‌گردد (شکست).

طبق این الگو، پیرنگ رمان‌های مورد بررسی، دوری هستند؛ به این معنا که وحدت پیرنگ و یکی‌شدن آغاز و پایان که ساده‌ترین الگوی پیرنگ است، در این رمان‌ها مشاهده می‌شود: ابتدا موقعیتی آرام وجود دارد، سپس این موقعیت آرام دستخوش آشفتگی می‌شود، و در پایان، دوباره موقعیت آرام حکمفرما می‌شود.

## ۳. بررسی‌های موردی پیرنگ

### ۱.۳ خط تیرهٔ آیلین برندهٔ جایزهٔ «روزی روزگاری»

ابتدا الگوی کلی پیرنگ این رمان، برپایهٔ آنچه توضیح داده شد، بررسی می‌شود:

در این رمان، مهرانگیز به زندگی با بهنام متعهد است. این زندگی ظاهراً بدون هیچ اجباری سرگرفته است. مهرانگیز بچه‌دار نشده است و این مشکل با این‌که در رمان چندان برجسته نیست، ظاهراً تأثیر مهمی در زندگی مهرانگیز دارد:

آن‌که از همهٔ ما چاق‌تر است، می‌پرسد: برای بچه کاری نکردی؟؛ می‌پرسم: «چه کار کنم؟»؛ می‌گوید: «ای کلک!». دست بزرگ و سفیدش را می‌کوبد روی پایم. می‌خندد. لم



www.SID.ir

می‌دهد روی مبل. می‌گوید: «این همه پیر دختر، یکی را برای شوهرت صیغه کن». می‌خواهم بگویم «تو هم یکیشان»؛ نمی‌گویم. می‌گوید: «بعد وقتی زایید، بفرست بره پی زندگیش». می‌خندد. «پول حلال مشکلاته، بذار کف دستش، خلاص» (کهباسی، ۱۳۸۵: ۸)

همسر مهرانگیز بی‌وفا است و ظاهراً با زنان دیگری رابطه دارد یا حداقل مهرانگیز این‌گونه فکر می‌کند. او برای اینکه این مشکلش را بپوشاند، از مادر و خواهرش تیمارداری می‌کند؛ اما این راه‌حل مشکل او نیست. همچنین ازمنظر الگوی کلی پیرنگ ـ که شرح داده‌شد ـ رخدادهای زندگی فرانک (خواهر مهرانگیز) هم قابل توجه است. فرانک با اجبار پدرش مجبور شده است به‌جای کسی که دوستش دارد (سهراب)، با مردی که مورد نظر پدر است، ازدواج کند. به این ترتیب، در این رمان، هم زنی را می‌بینیم که با میل و رغبت خودش و بدون هیچ اجباری ازدواج کرده و از زندگی‌اش راضی نیست و هم زنی را می‌بینیم که با اجبار تن به ازدواج داده است و او هم از زندگی‌اش راضی نیست.

در تحلیل چهار کارکرد مورد نظر ما در پیرنگ این رمان، ابتدا باید کارکرد اول را که تعهد است، بررسی کنیم. مهرانگیز با ازدواج، تن به تعهدی یک‌سویه می‌دهد؛ زیرا بهنام که در سوی دیگر قرار دارد، چندان به تعهدش درقبال ازدواج عمل نمی‌کند. یکی از مسائل مهم پیرنگ، علیت است. در بررسی پیرنگ این رمان باید مشخص شود که چرا مهرانگیز درقبال متعهد نبودن همسرش در برابر او و زندگی‌شان عکس‌العمل خاصی انجام نمی‌دهد. مهرانگیز با این‌که از رابطهٔ همسرش با آیلین مطمئن است، نه به آیلین چیزی را متذکر می‌شود نه به بهنام:

[ آیلین:] مهری! خوابی هنوز؟

ـ نه، حالا دیگه نه.

می‌رم که چای بیام.

آیلین چای را با شیر دوست دارد. داد می‌زند: پس تو کی زندگی می‌کنی؟

سینی چای را می‌گذارم روی میز. ساعت را نگاه می‌کنم. عقربه‌ها ایستاده. می‌خواهم بگویم: «هر وقت تو دست از سر زندگی من برداری»؛ می‌گویم: چای نمی‌خوری؟ (همان، ص ۳۹)

علت این رفتار از دید ساختارگرایانهٔ مقالهٔ حاضر، انفعالی است که در رفتار زنان مشاهده می‌شود.

طبق الگو، کارکرد بعدی، آزمون است. مهرانگیز در این مرحله در اجرای تعهد با مشکل مواجه می‌شود. علت این مشکل، یکی شاید بچه‌دارنشدن او و یکی هم متعهد نبودن شوهرش در برابر وی است. راوی (مهرانگیز) اگرچه از نبود بچه در عذاب است، سعی می‌کند آن را برجسته نکند:


www.SID.ir

[مادر] اشاره کرد به فرانک: «برای این‌که کاری نکردم. بذار لااقل برای تو کاری کرده باشم». داد زدم: «دلم آشوبه از این زندگی... مادر! باور نمی‌کنی من عقیمم؟ از بهنام بپرس! حالا هی برو اسم پیدا کن و هرچی خواستی بخر!» (همان، ص۳۷)

شوهر او هم تعهد چندانی به او ندارد تا آنجا که زنانی که بیمار او هستند، خیلی راحت حتی در خانهٔ او آمدو رفت دارند، برای او گل می‌خرند و او هم بوی عطر آنان را می‌دهد. بهنام کسی نیست که به زن خودش بسنده کند و تنوع‌طلب است:

شب حتماً پیراهن صورتی‌ام را می‌پوشم. آیلین بالأخره یک روز حال بهنام را به هم می‌زند. بهنام همیشه تنوع‌طلب بوده. (همان، ص۸۶)

بعد از اینکه آیلین به خارج می‌رود و ظاهراً مهرانگیز از شر او راحت شده است، به نظر می‌رسد بهنام ظاهراً با زن دیگری رابطه برقرار کرده است:

بهنام نه بوی تی‌رز می‌دهد، نه بوی کنزو. بوی دیگری گرفته اتاق؛ بوی یک جور عطر زنانه. به پشت خوابیده؛ دست‌ها را گذاشته زیر سرش. (همان، ص۱۸۹)

چند روز بعد هم سروکلهٔ یک زن دیگر در خانهٔ آنها پیدا می‌شود. (همان، ص۲۰۷ ـ ۲۰۵)

طبیعی است که با این مسائل، مهرانگیز رغبتی به ادامهٔ زندگی (اجرای تعهد) با بهنام ندارد و حتی یک‌بار به این امر تلویحا اشاره می‌کند:

می‌پرسم: زن تنهای مهاجر اگه مطلقه باشه اونجا دووم می‌آره؟...می‌گوید: «مثل آن وقت‌های فرانک حرف میزنی. بستگی به تعریفت از دوام داره». می‌گوید: " اگه منظور زنده بودنه، خب، آره».

آستین‌ها را دو تا می‌زنم؛ می‌گویم: «شاید اگه مادر مرد، من هم اومدم». (همان، ص۱۱۳)

این نمونه نشان می‌دهد برای مهرانگیز، زندگی و تعهد به همسر، چندان اهمیتی ندارد. احساس تنهایی، پیامد منطقی چنین زندگی‌ای است که راوی به شیوه‌ای غیرمستقیم به آن اشاره می‌کند:

بهنام سردرد را بهانه می‌کند. می‌رود که بخوابد. در را به هم می‌زند. نور از زیر در ریخته روی سنگ‌های سبز کف هال. حتماً برای بار چندم دارد صدسال تنهایی را می‌خواند و باز آئورلیانوها و آرکادیوها گیجش می‌کنند. (همان، ص۱۴۳)

کارکرد سوم طبق الگوی پیرنگ، یاری‌خواستن است. در این مرحله، شخصیت اصلی باید برای فرار از آنچه که او را در اجرای تعهدش سست می‌کند یا شخصیت و موجودیتش را زیر سؤال می‌برد، به چیز یا چیزهایی پناه ببرد. در این رمان، مهرانگیز به تیمارداری از مادر و



www.SID.ir

خواهرش پناه برده است و خود را با این کار سرگرم می‌کند. گویا این‌کار مرهمی برای زخم‌های روحش است که از زندگی با فردی مثل بهنام بر او وارد شده است:

در اتاق مادر را باز می‌کنم. آفتاب آمده روی موهاش. چشم‌هاش باز است و به سقف خیره مانده. لگن را از زیر تخت بیرون می‌کشم. آب مانده را کف حمام خالی می‌کنم. پارچ را پر می‌کنم از آب ولرم. کهنهٔ سفید لگن را می‌اندازم. حوله را خیس می‌کنم، می‌کشم به تن و صورت مادر. بالش زیر سر مادر می‌گذارم. شانه‌هایش را می‌گیرم و بالا می‌کشمش. توی هال، جای آیلین روی مبل گود مانده.

می‌پرسم: کجایی آیلین؟

صدایش از اتاق ما می‌آید: اومدم...

بوی عطر مرا می‌دهد. می‌گوید: «مهری! من به‌جای تو خسته شده‌ام». لب‌ها را جمع می‌کند؛ می‌گوید: خودت را فراموش کرده‌ای». (همان، ص۴۲)

کارکرد چهارم، شکست است. در این کارکرد، شخصیت زن پس از اینکه نتوانست موجودیت و فردیت ازدست رفته‌اش را با یاری‌خواستن از کس یا چیزی بازیابد، ناامید می‌شود و به حالت اول بازمی‌گردد.

۲.۳ چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم (برندهٔ جایزهٔ کتاب سال، بهترین رمان سال ۱۳۸۰ بنیاد گلشیری و ...)

در این رمان شخصیت اصلی، کلاریس، ظاهراً بدون اجبار خانواده با آرتوش ازدواج کرده است؛ اما در این زندگی ـ در برهه‌ای که داستان روایت می‌شود ـ و پس از آنکه صاحب سه فرزند شده است، دچار یکنواختی و ملامتی می‌شود که ظاهراً خودش هم بدان آگاهی ندارد. نمونه‌های این ملالت در سرتاسر داستان وجود دارد:

برای عصرانهٔ بچه‌ها، به‌قول خودشان، ساندویچ «پنیر تو فر» درست کردم. روی تکه‌های نان رول پنیر ورقه‌ای چیدم و نان‌ها را گذاشتم توی فر. منتظر برشته‌شدن نان‌ها و آب‌شدن پنیر، فکر کردم تا حالا چندبار عصرانه درست کرده‌ام؟ چندبار ناهار؟ چندبار شام؟ قیژ در فلزی آمد و صدای دویدنشان روی راه باریکه». (پیرزاد، ۱۳۸۰: ۱۷۱)

این یکنواختی که از خانه‌داری صرف ناشی شده است، بعد از آشنایی با امیل و بیدارشدن احساسات برای او، به‌صورت آگاهانه درمی‌آید:

از صبح تا شب جان می‌کنم برای تو و بچه‌ها که چی؟ که تو هر کار دوست داری بکنی. شطرنج بازی کنی. به خیال خودت کارهای مهم بکنی. قهرمان‌بازی دربیاوری و


www.SID.ir

بچه‌ها جان به سرم بکنند و وقت نداشته باشم برای خودم؛ و کسی یک بار هم نگوید «خسته شدی» و ... » (همان، ص۲۵۸)

اما به هرحال این وضعیت باعث می‌شود که او رفته‌رفته فردیتش را ازدست بدهد و به‌صورت موجودی مکانیکی درآید که تمامی کارهایش هر روز تکرار می‌شود؛ درحالی‌که توانایی‌هایی دارد که درصورت به‌کارگیری آنها می‌تواند از این یکنواختی و ملال خارج شود؛ برای مثال، ترجمهٔ شعر (همان، ص۸۱) یا شرکت در مسائل اجتماعی و فرهنگی. آمدن امیل، ناخواسته به زندگی او هیجان و تنوع می‌دهد و بعد از اینکه خانوادهٔ امیل آن شهر را ترک می‌کنند، او دوباره به روال زندگی سابقش بازمی‌گردد. اصلاً او از کارش و احساسی که به میل داشته است احساس گناه می‌کند:

آن شب برای دوقلوها قصهٔ دختری را تعریف کردم که چون کار بدی کرده بود، خواب می‌بیند قورباغه شده است و خیلی می‌ترسد و صبح که بیدار می‌شود و می‌بیند قورباغه نیست، خوشحال می‌شود و تصمیم می‌گیرد دیگر کار بد نکند.

آرمینه خمیازه کشید: قصهٔ عجیبی بود!

آرسینه گفت: ولی یه کمی لوس بود؛ نه آرمینه؟

آرمینه خوابش برده بود.

...

توی راهرو با خودم گفتم: «حق با آرسینه است. قصهٔ لوسی بود»؛ و رفتم اتاق نشیمن.

...

حالم خوب بود و خوابم نمی‌آمد. چرا؟

...

با خودم گفتم شاید هم چون امروز صبح بیدار شدم و دیدم قورباغه نیستم. (همان، ص ۲۶۹ _ ۲۷۰)

به هرحال، از زمانی که این رمان به اوج خود می‌رسد (جایی که امیل به کلاریس می‌گوید قصد ازدواج با ویولت را دارد) تا پایان داستان که قسمت عمده‌ای را نیز شامل می‌شود، نشانه‌ای از تغییر در رفتار کلاریس مشاهده نمی‌کنیم و او همچنان به خانه‌داری صرف ادامه می‌دهد. جملات پایانی داستان نیز به طرزی معنادار، مؤید این ایستابودن شخصیت کلاریس است:

به آسمان نگاه کردم. آبی بود. بی حتی یک لکه ابر. (همان، ۲۹۳)



Archive of SID
www.SID.ir

کارکرد تعهد در این رمان برجسته است. کلاریس ظاهراً نه بـه اجبـار خـانواده، کـه بـا خواست خودش و با ـ چیزی شبیه ـ عشق، با آرتوش ازدواج کرده است:

سعی کردم یادم بیاید دوران نامزدیم با آرتوش چه حسی داستم. این تنها زمانی بود کـه می‌توانستم جزو دوران عشق و عاشقی زندگیم به‌حساب بیاورم. چیـز زیـادی یـادم نیامـد. فاصلهٔ آشنایی تا نامزدی و نامزدی تا ازدواج طولانی نبود. یک هفتـه بعـد از مهمـانی تولـد دوست مشترک، نزدیک خانه‌مان به آرتوش برخوردم. قبل از اینکه خوشحال شوم، تعجـب کردم. آرتوش هم ظاهراً تعجب کرد؛ گفت: «چه تصادف جالبی!». گفـتم: «واقعـاً هـم چـه تصادفی!». (همان، ۱۴۳)

او به این ازدواج و زندگی متعهد است، احتمالاً به این دلیل که بـرایش مـوقعیتی بـرای نقض تعهد پیش نیامده است و یا اینکه آنها صاحب سه فرزند هستند و این فرزنـدان پایـهٔ تعهدات آنها را به هم مستحکم کرده است. کلاریس اکنون دیگر فقط به همسـرش متعهـد نیست و درقبال فرزندانش نیز احساس تعهد می‌کند. خانه‌داری و اهتمام تمـام بـه کارهـای بچه‌ها، مؤید این مطلب است، ازجمله در تلاش برای تربیـت آنهـا (همـان، ص۱۸)، قصـه گفتن برای آنها (همان، ص۱۹)، و نگرانی برای آنها (همان، فصل۲۲).

مسئلهٔ تعهد را نویسندهٔ رمان به گونه‌ای نمادین برجسته می‌کند: در جایی از رمان، امیـل کتابی به کلاریس می‌دهد که موضوع آن این است که قهرمان کتاب باید بین عشق و تعهـد یکی را انتخاب کند و به موازات آن، کلاریس هم باید بین تعهدش به زندگی یا ـ حداقل ـ اندیشیدن به امیل یکی را انتخاب کند:

کاش می‌شد به‌جای همهٔ این کارها که دوست نداشتم بکنم و باید می‌کردم، لم مـی‌دادم توی راحتی سبز و می‌فهمیدم مرد قصهٔ ساردو بالأخره بین عشق و تعهـد کـدام را انتخـاب می‌کند. (همان، ص ۱۷۹)

و در اوج داستان، وقتی امیل کلاریس را از قصدش برای ازدواج با ویولت آگاه می‌کند، کلاریس شوکه می‌شود و می‌گوید:

مهم نبود مرد قصه بالأخره بین عشق و تعهد کدام را انتخاب می‌کند. از مرد قصـه متنفـر بودم که این‌قدر احمق است. از زن قصه هم متنفر بودم که نمی‌فهمد مرد قصه چقدر احمـق است. بلند شدم رفتم آشپزخانه و به خودم گفتم «از همه احمق‌تر خودتی». (همان، ص۲۵۰)

به‌وضوح در داستان می‌بینیم که درون شخصیت اصلی، کشمکشی بـین عشـق و تعهـد درگرفته است. هنر نویسنده این است که در داستان مشخص نمی‌کند بالأخره عشق پیـروز


www.SID.ir

می‌شود یا تعهد؛ زیرا جریان روایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که کلاریس بر سر دوراهی بین عشق و تعهد قرار نمی‌گیرد تا مشخص شود کدام را انتخاب می‌کند.

کارکرد آزمون در این رمان، دچارشدن به یکنواختی و روزمرگی است؛ یکنواختی و ملالی که از تکرار کارهایی همیشگی پدید آمده است. این روزمرگی و ملال باعث می‌شود که شخصیت اصلی با دیدن کورسویی از تنوع و هیجان عاطفی، به‌سمت آن کشیده شود. کلاریس با آشنایی با امیل، یک گوش خوب پیدا کرده‌است؛ فردی که احساسات او را درک می‌کند و کلاریس با او حرف‌هایی می‌زند که با همسرش و دیگر نزدیکانش نمی‌تواند بزند. در این رمان، امیل یاریگر است؛ و کلاریس می‌تواند هنگام صحبت با امیل همه چیز را فراموش کند (همان، ص۱۵۲). کلاریس تا قبل از آمدن خانوادهٔ سیمونیان، برای رفع ملالت، کارهای دیگری هم می‌کرده است، مانند کمک به دیگران (همان، ص۱۷۳) و خواندن کتاب‌هایی که آقای داوتیان برایش می‌فرستاده‌است. این موارد را نیز می‌توان جزو مواردی دانست که کلاریس برای دفع ملال از آنها یاری می‌جوید تا به زندگی‌اش معنایی ببخشد.

کارکرد آخر، شکست است. کلاریس پس از تجربه‌کردن وقایع مختلف، دوباره سرجای اولش بازمی‌گردد؛ و بدین‌ترتیب، پیرنگ داستان که از نقطه‌ای آرام آغاز شده بود، پس از طی حوادثی، باز هم به نقطه‌ای آرام می‌رسد.

## ۳.۳ چه کسی باور می‌کند رستم[۳]

پیرنگ این رمان نیز مانند الگوی کلی مدنظر ما است. در این رمان شخصیت اصلی با عشق ازدواج می‌کند (شریفیان، ۱۳۸٤: ۱۵۱ ـ ۱۵۲).

شخصیت اصلی داستان پس از ازدواج، احساس می‌کند آن که مهم است همسرش است نه او؛ و برای رسیدن به آنچه همسرش می‌خواهد، پیوسته خواسته‌های خودش را کنار می‌گذارد، مثلاً درس خواندنش را:

«[جهان] خندید و درحالی‌که دستش را دور شانه‌هایم می‌انداخت، گفت: تو که مرا تنها نمی‌گذاری، تو که با من می‌آیی؟

آن‌وقت برای بار سوم درسم را رها کردم و همراه او رفتم، درحالی‌که حس بلاتکلیفی و پشیمانی بر ذهنم چون یک سؤال بی‌جواب و یک لبخند پرتمسخر فشار می‌آورد. (همان، ص ٥٤ ـ ٥٥)

در این موارد است که شخصیت اصلی شخصیت و فردیتش را ازدست‌رفته می‌بینند.



www.SID.ir

ادامهٔ زندگی با جهان برای او مشکل شده است اما او خود را با درس‌خواندن و کار سرگرم می‌کند. باوجود این، خلأ عاطفی در درون او همچنان وجود دارد، کمبودی که در زندگی برطرف نمی‌شود؛ و این کمبود تا آنجا ادامه می‌یابد که به همسرش خیانت می‌کند (همان، ۱٦۸ ـ ۱٦۹) ولی کمبود همچنان وجود دارد و با این حال او همچنان به زندگی مشترکش ادامه می‌دهد. شاید آنچه باعث می‌شود خیانت او به‌سادگی برایش قابل هضم باشد، این است که همسرش نیز همین کار را می‌کند:

دلم می‌خواست این اعتبار را برای من قائل باشد. احتمالاً وقتی به من خیانت می‌کند، با آنهایی است که از من جوان‌تر هستند.» (همان، ۱۱۳ ـ ۱۱٤)

کارکرد تعهد در این رمان، با بقیهٔ رمان‌ها متفاوت است: از یک سو شخصیت اصلی با خیانتی که به همسرش می‌کند، این تعهد را زیر پا می‌گذارد و از سویی درحالی‌که می‌تواند دوباره به زندگی مشترک در خارج برنگردد، برمی‌گردد و به زندگی مشترکش ادامه می‌دهد. شاید توجیه خیانتش این باشد که همسرش هم به او خیانت می‌کند. به هرحال، تعهدداشتن شخصیت اصلی به زندگی را در چندین مورد می‌بینیم و تعهدنداشتن او را هم در خیانتش شاهدیم. شاید معنای تعهد برای این زن، ماندن کنار همسر و نادیده‌انگاشتن خواسته‌های خود در برابر خواست‌های اوست.

کارکرد دوم، آزمون است. در این رمان، برای شخصیت اصلی، غربت و زندگی سرد و بی‌روح با همسرش بسیار آزاردهنده است. همسرش به خواست‌های او اهمیتی نمی‌دهد:

گفت کار من مهم‌تر است. باید بتوانیم زندگی‌مان را بگذرانیم؟ تو هم می‌توانی درست را ادامه بدهی؛ هیچ چیز مانع از آن نیست.

دیگر نمی‌دانستم تا چه اندازه به حرفی که می‌زند، اعتقاد دارد و من و درسم چه اهمیتی برایش داریم. اصلا اهمیتی داریم؟ (همان، ص۵۲)

او که به زندگی در خانواده‌ای شلوغ و پر رفت‌وآمد عادت داشته، اکنون در حسرت روزهای گذشته است و دوست دارد برگردد:

جهان در ایران خویشاوند نزدیکی را نمی‌شناسد و انگیزه‌ای برای برگشتن به ایران ندارد، درحالی‌که برای من شادی واقعی لحظه‌ای کنار ننه‌دری نشستن است، به‌یاد دورانی که زیر چادرش پنهان می‌شدم، سرم را توی شکم پرگوشت و گرمش فشار می‌دادم،...» (همان، ص ۱۰۱)

دختر او (ستاره) هم نمی‌تواند حس مادری این زن را ارضا کند. ستاره در دنیای غرب و


www.SID.ir

با فرهنگ غربی بزرگ شده و به خانواده و کشورش افتخار نمی‌کند و حتی آنها را تحقیر می‌کند. شخصیت اصلی از این موضوع هم بسیار رنج می‌برد. (همان، ص ۱۲۳ـ ۱۲٤)

کارکرد سوم، یاری‌خواستن است. شخصیت اصلی این رمان، به چیزها و افراد مختلفی پناه می‌برد تا مشکلاتش را حل کند. یکی از این افراد، رستم است. نامه‌نگاری با رستم و یادآوری خاطراتش با او برایش بسیار مهم است. اینکه او کفش‌هایش را واکس نمی‌زند، با خاطرات رستم گره خورده‌است (همان، ص ۸٦)؛ خاطراتی که حتی نمی‌تواند آنها را به همسرش بگوید و همسرش به این معترض است زیرا بینشان فاصله می‌افتد (همان) علاوه بر رستم، ارتباط و همدلی‌هایش با چک (دوست دانشگاهی‌اش) است:

در دنیای او[جهان]، چک در زمینهٔ خاطرات وجود ندارد و هیچ چیز نمی‌تواند یک لحظه دیدار ناممکن او را برایم میسر کند. چشم‌هایم را می‌بندم تا تصویر آنها را در اعماق جانم حفظ کنم. (همان، ص ۸۸)

درس خواندن و کارکردن نیز راه‌های دیگری هستند که شخصیت اصلی با توسل به آنها سعی دارد به وجود خودش معنایی ببخشد. (همان، ۱۵۹)

کارکرد بازگشت هم زمانی است که هیچ‌کدام از این کارها درنهایت به حال شخصیت اصلی سودی ندارد و او دوباره به زندگی پرملالش با جهان بازمی‌گردد. البته قبل از بازگشت، دچار کشمکشی درونی با خود است و برسر دوراهی بازگشتن یا بازنگشتن قرار دارد:

در سکوت محزونی که هیچ مزاحمتی ایجاد نمی‌کند، با خودم کلنجار می‌روم: باید بمانم، باید برگردم. باید بمانم، باید برگردم. (همان، ص ۲٤٤)

و در آخر تصمیم می‌گیرد برگردد:

[جهان] در فرودگاه می‌پرسد که چرا اینقدر کم ماندم.

او نمی‌داند که هزار سال مانده‌ام. نگاهش می‌کنم و چیزی نمی‌گویم. هر کلمه‌ای که بگویم آخرش به اشک‌هایم خواهد رسید. فقط سرم را تکان می‌دهم. کنجکاو است و دوباره می‌پرسد. انگار دلش می‌خواهد مرا به حرف بیاورد. می‌گویم: خبری نبود آمدم دیگر ... (همان، ص۲٤٦)

مانیفست این بازگشت هم در سطرهای زیر نمایان است:

مرگ معنی ندارد. هیچ چیز عوض نمی‌شود. ما در جای خود قرار داریم و همه چیز به همان منوال سابق ادامه می‌یابد... (همان، ص۲٤۷)



www.SID.ir

## ٤.٣ رویای تبت[٤]

در داستان به‌درستی مشخص نشده‌است شیوا و جاوید چگونه ازدواج کرده‌اند. ظاهراً آنها در مبارزات سیاسی با هم آشنا شده و بعد از آن ازدواج کرده‌اند و ازدواجشان خودخواسته بوده است. بعد از ازدواج، به‌دلیل بینش‌های سیاسی‌شان، تفکرات و رفتارهایی بسیار شبیه هم و بدون احساس و که برای نزدیکانشان غیر قابل درک است:

عقل کذایی‌تان به چه کار من می‌آید؟ اصلاً به چه کار خودتان می‌آید؟ فقط حفظ‌تان کرده است. آن هم ظاهرتان را. مثلاً قانون حفاظت از محیط زیست کاری کرده است تا در یک جای امن بمانید. خیلی ساده و آسان دست هم را گرفته‌اید و بی هیچ مانعی تصمیم گرفته‌اید در زیر یک سقف زندگی کنید. از این خوشبختی قراردادی حالم به هم می‌خورد. درطول این شانزده سال آرام‌آرام به یک آگهی تبلیغاتی خانوادگی تبدیل شده بودید؛ همیشه راضی، همیشه عاقل. (وفی، ١٣٨٤: ١١)

فردیت و جنسیت شیوا در این زندگی به طورکلی تغییر کرده‌است:

مامان می‌گفت: من که مادرش هستم تا حال بدنش را ندیده‌ام. همیشه جوراب پایش بود و وقت خواب هم لباسش را سبک نمی‌کرد. انگار آماده بود که اگر لازم باشد، نصف شب از رختخواب بپرد خیابان. (همان، ص٢٢)

اگرچه او از کودکی هم چنین شخصیتی داشته؛ که البته این، معلول نگرش جامعهٔ سنتی است:

گفتی: آقاجان اسمم را از همان موقع که توی شکم مامان بودم، گذاشت حسین. وقتی هم دید حسین نیستم، باز هم دوست داشت حسین‌آقا صدایم بزند. تا هفت هشت سالگی حسین‌آقا ماندم. موهایم همیشه کوتاه بود و از در و دیوار بالا می‌رفتم. (همان، ص٦٧)

به هرحال، زندگی آنها دژی به‌نظر می‌رسد که هیچ خللی به آن راه ندارد:

جاوید همیشه با حرف‌زدن به خودش مسلط می‌شد و تو با توداری‌ات؛ و اسم هر دو را گذاشته بودید آگاهی. فکر می‌کنم همین غرور مشترک، شما را این همه سال در کنار هم نگه داشته بود. هر دو اعتقاد داشتید که می‌توانید همه چیز را با شعور و آگاهی‌تان روبه‌راه کنید.» (همان، ص٣٣)

اما این فقط در ظاهر است. در بطن زندگی شیوا، زندگی یکنواخت و خانه‌داری او را آزار می‌دهد:

جاوید می‌گفت شیوا زنم نیست، رفیقم است. حالا رفیق بدجوری توی آشپزخانه درگیر


www.SID.ir

بود. آفتاب تا نزدیک حوض آمده بود. نیما چسبیده بود به دامن مامان و یلدا از پشت پنجره اشاره می‌کرد به اتاقش بروم. همه چیز به هم ریخته بود. روی مبل پر بود از لباس.

جاوید گفت:

خانم حوصلهٔ کار کردن ندارد.

...

آخرش صدای او[شیوا] هم درآمد؛ گفت دوست دارد لم بدهد. دردش این است که نمی‌تواند ول بشود. گفت دوست دارد مثل فروغ جلو آفتاب دراز بکشد و دنیا عین خیالش نباشد. گفت نمی‌داند به کی امضا داده که حتماً باید کاری بکند. وقتی هم نیم ساعت وسط ظهر خوابش می‌برد فوری بلند می‌شود و شیشه‌ها را پاک می‌کند.» (همان، ص ۱۵۰)

شیوا با آن طرز فکرش که می‌خواهد الگوی همه باشد (ص ۲۳)، به جایی می‌رسد که می‌گوید: «فکر نمی‌کردم یک روزی این چیزهای احمقانه (خانه‌داری) گرفتارم کند.» (ص ۱۵۱). در چنین احوالی است که شیوا دیگر چندان به زندگی‌اش متعهد نیست تا جایی که بچه‌اش را سقط می‌کند. (ص ۱۵٦ ـ ۱۵۷)

در این زندگی است که شیوا می‌گوید:

از آن عصرهایی بود که آدم مشکل فلسفی پیدا می‌کند. اینکه چرا باید زندگی کند یا چرا ادامه دهد. (همان، ۳۸).

و دیگر چنان خانه‌ای برایش جذابیتی ندارد:

بی‌حوصله انگار پیش خودت گفتی: آدم اگر نخواهد برگردد خانه چه کار باید بکند؟ (همان، ص۱۵۸)

شیوا برای اینکه زنانگی‌اش در این زندگی منطقی ازدست نرود باید به چیزی چنگ بزند و به کسی اتکا کند که مسخ نشود و این فرد کسی نیست جز صادق.

کارکرد تعهد را در این رمان در همدلی‌های شیوا با همسرش به‌وضوح می‌بینیم، اگرچه این همدلی‌ها فقط در ظاهر اتفاق می‌افتد. راوی می‌گوید:

شما[جاوید و شیوا] وفادار، درستکار، شرافتمند و هزار چیز دیگر بودید ولی خوشبخت نبودید (همان، ص۱۱)

رفتارهای جاوید، زندگی شعارگونه و خانه‌داری، رفته‌رفته مشکلاتی را برای شیوا پدید می‌آورند (آزمون) که این مشکلات کم‌کم پای‌بندی و تعهد سابق شیوا را متزلزل می‌کند. نمونه‌اش، توجه عجیب او به صادق است:



www.SID.ir

[جاوید]: آویزان شدن از عرفان نخ‌نمایی که صادق پیشنهاد می‌کند افتخار نیست شیوا. تبَت در دنیای جدید جایی ندارد و آوردن آن به نقشهٔ زندگی‌مان فقط ناراحتم نمی‌کند، مشکوکم می‌کند.

مشکوک به چی؟

به سلامت عقلانی و اخلاقی شریکم زندگی‌ام. (همان، ص ۳۷)

در این مرحله شیوا می‌کوشد برای بازیافتن خودش، از صادق و افکارش کمک بگیرد. سرانجام در یک مهمانی، هم‌فکری و هدف مشترکش را با صادق به همه اعلام می‌کند (بخش ٤٥). این کارکرد یاری‌خواستن است.

کارکرد آخر (بازگشت) در این رمان، در پرده‌ای از ابهام قرار دارد: معلوم نیست که شیوا از خانواده و فرزندانش چشم‌پوشی می‌کند و با صادق به تبَت (مکانی نمادین) می‌رود یا نه. هرچه هست، شیوا در حالت مستی، اتحادش را با صادق اعلام کرده‌است و معلوم نیست وقتی از خواب مستی بیدار شود و عقل و منطق همیشگی به سراغش بیاید، می‌تواند از زندگی‌اش جدا شود؟ کمی بعید به‌نظر می‌رسد.

## نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی شد با دیدی ساختارگرایانه، پیروی پیرنگ چهار رمان معروف از الگویی کلی اثبات شود. اثبات این نکته، متضمن این معنا است که بسیاری از نویسندگان زن ایرانی، مانند هم می‌اندیشند و مانند هم می‌نویسند. این همانندی‌ها قطعاً بی‌دلیل نیست؛ زیرا ـ همان‌گونه که در ابتدا عنوان شد، ساختارگرایی نظامی است که از درون ادبیات آن را تحلیل می‌کند و ادبیات هم چیزی جز بازتاب مستقیم و غیرمستقیم دغدغه‌های نویسندگان و مخاطبان نیست. در جست‌وجوی علت این امر، می‌توان فرض کرد امروزه بین زنان ایرانی (اعم از نویسندگان و مخاطبان) دغدغه‌هایی مشترکی وجود دارد. در پس این آثار، اندیشه‌ای غالب وجود دارد که ذهن زنان را مشغول کرده است: اینکه زنان بعد از ازدواج با چه مشکلاتی مواجه می‌شوند و برای رهایی از این مشکلات چه راه‌هایی را تجربه می‌کنند. در سه رمان از چهار رمان بررسی‌شده، زنان برای حل مشکلات زندگی خود، به مرد دیگری غیر از شوهرشان می‌اندیشند؛ مردی که ظاهراً از همسرشان به‌مراتب بهتر است. فقط در یک رمان (خط تیره آیلین)، زن به مرد دیگری نمی‌اندیشد؛ که البته در پایان این رمان هم از مردی خاکستری‌پوش سخن به میان می‌آید و شخصیت اصلی به گونه‌ای


www.SID.ir

نمادین به‌دنبال او روان می‌شود. بسیاری دیگر از رمان‌ها و فیلم‌های سینمایی دهۀ اخیر را می‌توان نام برد که پیرنگ روایت آنها با رمان‌های مورد بررسی ما مطابقت دارد. همچنین می‌توان خوش‌بینانه فرض کرد که برخی از زنان نویسنده تعمداً با تبعیت از الگویی کلی یا تقلید از روی هم ـ با تیزهوشیِ نظر محافل ادبی و مخاطبان را به خود جلب می‌کنند؛ و یا ساده‌انگارانه این الگوی کلی را ناشی از یک تصادف پنداشت. هرچند نگاهی به آمار مشکلات خانوادگی، طلاق، قتل‌های ناموسی و دیگر معضلات روزافزون خانوادگی، ما را از مشکلاتی آگاه می‌کند که خانواده‌های شهری امروز جامعۀ ایرانی با آن روبه‌رو هستند. پژوهشگر ادبیات فقط بازتاب این مسائل را در بخشی از روایت‌های ادبی مشاهده می‌کند. مسائل این روایت‌ها، به وضوح زنگ خطر را در جامعۀ شهرنشین ایران به صدا درآورده است. به هرحال، این مقاله می‌تواند سرآغازی باشد برای پژوهش‌های بعدی.[۵]

## پی‌نوشت

۱. این اصطلاحات را والاس مارتین بیشتر شرح داده است: هنگامی که شخص خط اصلی داستانی را که خوانده برایمان تعریف می کند، با فبیولا (مادۀ خام داستان پیش از آنکه در قالب ادبی ریخته شود سروکار داریم. سیوژه (روایت آن‌گونه که به نقل یا نوشته درمی‌آید)، روش‌ها، تمهیدها و تأکیدهای درونمایه‌ای متن ادبی را شامل می‌شود. (مارتین،۱۳۸۲:۷۸)

۲. مانند *درآمدی بر ریخت‌شناسی هزارویک‌شب* نوشته‌ی محبوبه خراسانی و *ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی* از پگاه خدیش.

۳. برندۀ جایزۀ بنیاد گلشیری سال ۱۳۸٤

٤. برندۀ جایزۀ بنیاد گلشیری، ۱۳۸۳

۵. وظیفۀ خود می‌دانم از راهنمایی‌های استادم، دکتر پاینده، در نگارش این مقاله تشکر کنم.

## منابع

احمدی، بابک ۱۳۸۸. *ساختار و تأویل متن*. چ یازدهم. تهران: مرکز.

اسکولز، رابرت ۱۳۸۳. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمۀ فرزانه طاهری. چ دوم. تهران: مرکز.

برتنز، یوهانس ویلم ۱۳۸۲. *نظریۀ ادبی*. ترجمۀ فرزان سجودی. تهران: موسسۀ انتشاراتی آهنگ دیگر.

برسلر، چارلز ۱۳۸٦. *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*. ترجمۀ مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.

پراپ، ولادیمیر ۱۳۸٦. *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*.ترجمۀ فریدون بدره‌ای. چ دوم. تهران: توس.

پیرزاد، زویا ۱۳۸۰. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*. تهران: مرکز.



www.SID.ir

تایسن، لیس ۱۳۸۷. *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین زاده و... .تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.
داد، سیما ۱۳۸۲. *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: ققنوس.
سوسور، فردینان دو ۱۳۸۷. *درآمدی بر زبانشناسی همگانی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.
شریفیان، روح‌انگیز ۱۳۸٤. *چه کسی باور می‌کند رستم*. چ چهارم. تهران: ققنوس.
کهباسی، ماه منیر ۱۳۸۵. *خط تیره آبایلین*. تهران: ققنوس.
کمپبل، جوزف ۱۳۸٦. *قهرمان هزار چهره*. ترجمهٔ شادی خسروپناه. چ دوم. مشهد: گل‌آفتاب.
لوی استروس، کلود ۱۳۸٦. «تحلیل ساختاری اسطوره». ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. ارغنون، شمارهٔ ٤. چ دوم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
مارتین، والاس ۱۳۸۲. *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.
میرصادقی، جمال ۱۳٦۷. *عناصر داستان*. تهران: شفا.
وفی، فریبا ۱۳۸۵. *رؤیای تبت* . چ دوم. تهران: مرکز.

Archive of SID


www.SID.ir