

تحلیل ساختارگرایانه پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده زن

مصطفی دشتی‌آهنگر*

چکیده

رمان‌هایی که در سال‌های اخیر، زنان خلق کرده‌اند، شباهت‌های فراوانی با هم دارند. به نظر می‌رسد نویسندگان زن - خواسته یا ناخواسته - 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 درباره 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 درباره پیرنگ و بحث‌های تخصصی‌تر ساختارگرایان درباره آن نیز در همین قسمت آمده است. در پایان نیز مطالعه موردی پیرنگ چهار رمان از منظری ساختارگرایانه آورده شده است که نشان می‌دهد پیرنگ این رمان‌ها از الگویی کلی پیروی می‌کند. رمان‌های بررسی شده عبارتند از: ۱. خط تیره آیلین (ماه‌منیر کهباسی)، ۲. چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم (زویا پیرزاد)، ۳. چه کسی باور می‌کند رستم (مهرانگیز شریفیان)، ۴. 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

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، زاویه دید و ... بحث درباره 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 برهه خاص (دهه 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 تکیه ویژه‌ای شده است. ساختارگرایی (Structuralism) از بدو مطرح شدن به عنوان رویکردی برای تحلیل علوم انسانی تاکنون، آن قدر صورت‌های متفاوت و متنوعی به خود گرفته که پیدا کردن وجوه مشترک بین آنها دشوار شده است. تایسن می‌گوید: در مطالعه ساختارگرایی قبل از هر چیز باید به این نکته توجه کرد که واژه «ساختار» الزاماً ربطی به «ساختارگرایی» ندارد؛ برای مثال، بررسی ساختار فیزیکی یک ساختمان از لحاظ میزان پایداری یا رضایت‌بخش بودن 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 - مانند ساخت مکانیکی یا شکل هنری - وظیفه ساختارگرایان است. درباره مثال آن در ادبیات نیز می‌گوید: توصیف ساختار یک داستان کوتاه برای تفسیر معنا یا ارزشیابی آن، کار ساختارگرایان نیست؛ بلکه وظیفه 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 ترکیب‌بندی آن، برعهده تحلیل‌گر ساختارگرا است. ساختارگرایی خود را در مقام 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 نظام‌مند ساختن تجربه‌های بشری تلقی کرده‌اند؛ مانند زبان‌شناسی، انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و مطالعات ادبی. (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۳۵ - ۳۳۶)

سوسور، به عنوان پایه‌گذار زبان‌شناسی جدید، پایه‌گذار ساختارگرایی هم هست. نظریات

سوسور دربارهٔ زبان، وقتی به علوم دیگر کشیده شد، باب مبحث ساختارگرایی را گشود. لوی استراوس 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 لوی استراوس 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) منبث 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 دنبال کردن پژوهش‌های قبلی سایرین و افزودن عناصری از خود، روش‌هایی برای تحلیل ساختار داستان و کشف معنای آن به‌دست دادند. (برسلر، ۱۳۸۶: ۱۳۳ - ۱۳۵)

۲. بحث و بررسی

در این قسمت، ابتدا نظریات چند تن از ساختارگرایان - به‌نحوی که در ارتباط با مقاله حاضر است - بررسی می‌شود و سپس دربارهٔ پیرنگ و چگونگی آن در چهار رمان بحث می‌شود.

۱.۲ فردینان دوسوسور (۱۹۱۳ - ۱۸۷۵)

مهم‌ترین مبحث سوسور - 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 در نظر 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 آن را مشخص کرد (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۵). بنابراین سوسور از مطالعهٔ لانگاژ صرف‌نظر می‌کند. لانگ، زبان است به‌معنایی که وقت حرف‌زدن از زبان انگلیسی یا زبان فارسی در نظر داریم، نظام زبانی‌ای که برای تولید سخن قابل درک به‌کار می‌بریم و پارول گفته‌های فردی هر شخص است. (اسکولز، ۱۳۸۳: ۳۲). سوسور برای درک بهتر تفاوت زبان و گفتار، زبان را به یک سمفونی تشبیه می‌کند که

واقعیت آن مستقل از روش اجرای آن است. اشتباهاتی که ممکن است نوازندگان در اجرا مرتکب شوند، خدشه‌ای به واقعیت آن وارد نمی‌کند (سوسور، ۱۳۸۷: ۲۷). گفتار، بخش فردی قوه 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. از نظر تاریخی، گفتار همیشه مقدم بر زبان است؛ برای مثال ما زبان مادری را وقتی فرامی‌گیریم که آن را در صحبت کردن دیگران شنیده باشیم. همچنین گفتار می‌تواند زبان را به تحول وادارد. (همان، ص ۲۸)

این مباحث وقتی وارد حوزه ادبیات می‌شوند، معانی شگرفی می‌یابند؛ برای مثال، در ادبیات، لانگ را می‌توان کل حوزه ادبیات در نظر گرفت و پارول را یک اثر ادبی؛ و با توجه به موضوع تحلیل، تحلیل گر می‌تواند لانگ و پارول را تغییر دهد. در مقاله حاضر نیز، الگویی به‌عنوان یک لانگ فراگیر ارائه می‌شود و می‌توان رمان‌های مختلفی از نویسندگان زن را پارول‌های مختلف آن دانست.

۲.۲ ولادیمیر پراپ (۱۹۷۰ - ۱۸۹۵)

در سال ۱۹۲۵ بوریس توماشفسکی برپایه کارهای قبلی فرمالیست‌ها، دو مفهوم متقابل را ارائه کرد: داستان (Fabula) و پیرنگ (Syuzhet). داستان، همان شرح مستقیم رویدادها است که به ما می‌گوید چه اتفاقاتی رخ داده است. پیرنگ، داستان است آن‌گونه که گفته شده است. پیرنگ است که تأثیرات آشنایی‌زدایی دارد.^۱ این دیدگاه مبنای کتاب ریخت‌شناسی قصه‌های پریان شد که زنجیره مهمی در ایجاد پیوند بین فرمالیست‌ها و ساختارگرایی فرانسوی است (برتنر، ۱۳۸۲: ۵۳ - ۵۴). کار پراپ، کاربرد آزادانه‌تر تقابل بین داستان و پیرنگ است. پراپ فرمالیست نبود. او به مفهوم ادبیت - آن‌گونه که مد نظر فرمالیست‌ها است - توجهی نداشت و در بسیاری از قصه‌های مورد بررسی وی تقریباً تفاوتی بین داستان و پیرنگ نیست. در یک قصه عامیانه ساده، شاهد هیچ موردی از ترفند روایی نیستیم. فکر پراپ در آن زمان مبنی بر آنکه صد قصه عامیانه کم و بیش متفاوت، در واقع یک داستان واحد بنیادی را می‌گویند، آشکارا متأثر از تقابل بین داستان و پیرنگ است. (همان، ص ۵۵).

پراپ از محققانی است که توانست نظریات سوسور را به‌خوبی وارد تحقیقات ادبی کند. قبل از وی، افرادی مانند یاکوبسن، برمبنای نظریات سوسور، نظریات ساختارگرایانه‌ای را ارائه کرده بودند؛ اما پراپ، از مرحله نظریه‌سازی فراتر رفت و به تحقیق مشغول شد. کار

وی بر روی 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، ۱۳۸۶: ۵۰). در تعریف وی از کارکرد، دو نکته را باید مدنظر داشت: ۱. تعریف یک کارکرد به صورت 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 گریه دانایی می‌خرد، با موردی که در آن قهرمانی به ازای عملی دلیرانه پولی دریافت می‌کند و داستان در همین جا خاتمه می‌یابد، متفاوت است. در این دو مورد، ما با دو عنصر هم‌سان اما از نظر 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، ص ۲۳ - ۵۲). پراپ درباره توالی نیز مطالبی دارد. به نظر او، توالی رویدادها، قوانین خاص خود را دارد و اگر شواهدی باشد که در آنها توالی به هم ریخته باشد، باید گفت که روایتگری آن قصه‌ها بی‌معنی است. پس توالی کارکردها همیشه یکسان است (همان، ص ۵۴). وی ۳۱ نوع کارکرد در داستان‌های مورد مطالعه‌اش تشخیص داده (رک: همان، ص ۶۰ - ۱۳۳) که هر یک از آنها ممکن است به صورت‌های (پارول‌های) مختلفی در داستان بروز کنند اما به هر شکلی که بیابند، موجد یک عمل هستند، برای مثال، کارکرد شماره ۲۲ که مربوط به رهایی قهرمان از شر تعقیب‌کننده است، می‌تواند به صورت نجات از طریق هوا باشد، یعنی قهرمان پرواز می‌کند یا می‌گریزد و موانعی بر سر راه تعقیب‌کننده‌اش قرار می‌دهد، و یا خود را به صورت شیء درمی‌آورد تا تعقیب‌کننده او را نبیند یا از دید او مخفی می‌شود، یا صورت‌های دیگر (همان، ص ۱۱۹ - ۱۲۰)

پراپ، پس از فهرست کردن 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، برپایه ضرورتی منطقی یا هنری، از کارکردی دیگری شکل می‌گیرد؛ و در نهایت، همه آنها به محوری واحد تعلق دارند. (همان، ص ۱۲۳)

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

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

اگرچه پراپ به کیفیات زیبایی‌شناسانه توجهی ندارد و کارش را به نگرش ساختارگرایانه متون محدود کرده است، به هر حال وی نکته‌ای اساسی درباره 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 دقت کنیم که دقیق و باریک‌بینانه مشخص شده‌اند. کار او، نقطه آغازی برای نظریه پردازان بعدی مانند گرماس، برمون و تودوروف است. در نظر او، حکایت منفرد به عنوان یک سازه منحصر به فرد، واحد تحلیل ساختاری است. وی با بررسی صد حکایت با ترکیب‌بندی‌های مشابه، یک شاه‌حکایت را بیرون کشید که ۳۱ کارکرد آن، کلیه 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 هر حال پاسخی است به تمایلات مشترک انسانی به لذایذ ناشی از فرم روایی. (همان، ص ۱۰۲ - ۱۰۳)

کلود لوی استراوس درباره 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 پس مانده‌ای است که هیچ ارزشی ندارد. اما در ساختارگرایی، چنین تقابلی وجود ندارد. در ساختارگرایی به یکی به عنوان 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 درباره کارکردها آورده، نمایان است. (لوی استراوس، ۱۳۸۶: ۷۳ - ۷۴)

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

صورت گرفته، بیشتر شبیه کار پراپ (صرفاً ریخت‌شناسی) و بر روی داستان‌ها و افسانه‌های کهن انجام شده است^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، ۱۳۶۷: 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 درباره‌ی 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 در برابر مرگ آدم‌های معمولی، دیگر جلوه‌ی گذشته را ندارد و علاقه‌ای را بر نمی‌انگیزد.؛ 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: ۶۱)

نکته‌ی 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، نقضی عمده دارد و آن اینکه همه‌ی پیرنگ‌ها را دربر نمی‌گیرد. امروزه منتقدان پذیرفته‌اند که این ساختار منظم پیرنگ را نمی‌توان بر هیولای بی‌شکل و فریه‌ای مانند رمان تحمیل کرد. (مارتین، ۱۳۸۲: ۵۸)

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

گونگون، نشان‌دهنده الگوی واحدی هستند که او آنها را «تک اسطوره» می‌نامد. وی جهان‌شمولی رویدادهای روایت را در الگویی کلی ذکر می‌کند (نک کمپیل، ۱۳۸۶: 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: ۶۲ - ۶۳). پراپ نیز الگویی شبیه به این الگوها ذکر کرده است که شرح آن آمد. مارتین با توجه با شباهت این سه الگو و تفاوت‌های جزئی بین آنها، می‌گوید می‌توان فهمید که چرا میل داریم آیا روایت‌های مدرن، جابه‌جایی اسطوره‌های مدرن هستند یا خیر؛ به هر حال، 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، ص ۶۲).

مارتین سپس می‌گوید: تلاش برای کشف یک پیرنگ واحد در همه 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 هر حال، مارتین نیز بحث هم‌زمانی و در زمانی 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، ص ۶۴)

اگرچه هر سه این الگوها و نتایج آنها بسیار شبیه هم است، کار پراپ و روش راگلان و کمپیل با هم تفاوت دارند. منتقدان ساختارگرای فرانسوی، از کار پراپ استقبال و تقلید کردند و منتقدان امریکایی مسیر راگلان و کمپیل را در پیش گرفتند. تفاوت کار آنها این بود که راگلان و کمپیل [با خوش‌بینی]، به دنبال استخراج معانی و درونمایه‌های داستان‌ها بودند و پراپ با دقتی علمی، کار خود 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 نظریه 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، ص ۶۵ - ۶۶).

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:

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). در پی 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 / درس خواندن / کارکردن، ...)؛ که راه‌حل مناسب نیست و او دوباره سر جای اولش برمی‌گردد.

کارکردهای الگوی فوق را مانند روش پراپ می‌توان به صورت 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)؛
 ۴. یاری، مناسب و درخور نیست و زن به جای اولش باز می‌گردد (شکست).
- طبق این الگو، پیرنگ رمان‌های مورد بررسی، دوری هستند؛ به این معنا که وحدت پیرنگ و یکی شدن 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 تیره آیلین برنده جایزه «روزی روزگاری»

ابتدا الگوی کلی پیرنگ این رمان، برپایه 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 این که در رمان چندان برجسته نیست، ظاهراً تأثیر مهمی در زندگی مهرانگیز دارد:

آن‌که از همه 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

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 از منظر الگوی کلی پیرنگ - که شرح داده شد - رخدادهای زندگی فرانک (خواهر مهرانگیز) هم قابل توجه است. فرانک با اجبار پدرش مجبور شده است به جای 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 در قبال ازدواج عمل نمی‌کند. یکی از مسائل مهم پیرنگ، علیت است. در بررسی پیرنگ این رمان باید مشخص شود که چرا مهرانگیز در قبال متعهد نبودن همسرش در برابر او و زندگی‌شان عکس‌العمل خاصی انجام نمی‌دهد. مهرانگیز با این‌که از رابطه همسرش با آیلین مطمئن است، نه به آیلین چیزی را متذکر می‌شود نه به بهنام:

[آیلین:] مهربی! خوابی هنوز؟

- 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 ساختارگرایانه مقاله 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 بچه‌دار نشدن 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:

[مادر] اشاره کرد به فرانک: «برای این که کاری نکردم. بذار لااقل برای تو کاری کرده باشم». داد زد: «دلیم آشوبه از این زندگی... مادر! باور نمی‌کنی من عقیمم؟ از بهنام پیرس! حالا می‌برو اسم پیدا کن و هرچی خواستی بخر!» (همان، ص ۳۷)

شوهر او هم تعهد چندانی به او ندارد تا آنجا که زنانی که بیمار او هستند، خیلی راحت حتی در خانه 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 تنوع طلب است:

شب حتماً پیراهن صورتی‌ام را می‌پوشم. آیلین بالأخره یک روز حال بهنام را به هم می‌زند. بهنام همیشه تنوع طلب بوده. (همان، ص ۸۶)

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، ص ۱۸۹)

چند روز بعد هم سروکله یک زن دیگر در خانه آنها پیدا می‌شود. (همان، ص ۲۰۷ - ۲۰۵)

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

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

آستین‌ها را دو تا می‌زنم؛ می‌گویم: «شاید اگه مادر مرد، من هم او مدم». (همان، ص ۱۱۳)

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، ص ۱۴۳)

کارکرد سوم طبق الگوی پیرنگ، یاری خواستن 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

خواهرش پناه برده است و خود را با این کار سرگرم می‌کند. گویا این کار 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 موهایش. چشم‌هایش 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. کهنه 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 به جای تو خسته شده‌ام». لب‌ها را جمع می‌کند؛ می‌گوید: خودت را فراموش کرده‌ای». (همان، ص ۴۲)

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

۲.۳ چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم (برنده جایزه 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 - در برهه‌ای که داستان روایت می‌شود - 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 عصرانه بچه‌ها، به قول خودشان، ساندویچ «پنیر تو فر» درست کردم. روی تکه‌های نان رول پنیر ورقه‌ای چیدم و نان‌ها را گذاشتم توی فر. منتظر برشته شدن نان‌ها و آب شدن پنیر، فکر کردم تا حالا چندبار عصرانه درست کرده‌ام؟ چندبار ناهار؟ چندبار شام؟ قیژ در فلزی آمد و صدای دویندنشان روی راه باریکه». (پیرزاد، ۱۳۸۰: ۱۷۱)

این یکنواختی که از خانه‌داری صرف ناشی شده است، بعد از آشنایی با امیل و بیدار شدن احساسات برای او، به صورت 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 دریاوری و

بچه‌ها جان به سرم بکنند و وقت نداشته باشم برای خودم؛ و کسی یک بار هم نگوید «خسته شدی» و ...» (همان، ص ۲۵۸)

اما به هر حال این وضعیت باعث می‌شود که او رفته‌رفته فردیتش را از دست بدهد و به صورت موجودی مکانیکی درآید که تمامی کارهایش هر روز تکرار می‌شود؛ در حالی که توانایی‌هایی دارد که در صورت به‌کارگیری آنها می‌تواند از این یکنواختی و ملال خارج شود؛ برای مثال، ترجمه شعر (همان، ص ۸۱) یا شرکت در مسائل اجتماعی و فرهنگی. آمدن امیل، ناخواسته به زندگی او هیجان و تنوع می‌دهد و بعد از اینکه خانواده 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 قصه 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: قصه عجیبی بود!

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

آرمینه خوابش برده بود.

...

توی راهرو با خودم گفتم: «حق با آرسینه است. قصه 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 هر حال، 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 طرز معنادار، مؤید این ایستابودن شخصیت کلاریس است:

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

کارکرد تعهد در این رمان برجسته است. کلاریس ظاهراً نه به اجبار خانواده، که با خواست خودش و با - چیزی شبیه - عشق، با آرتوش ازدواج کرده است: سعی کردم یادم بیاید دوران نامزدیم با آرتوش چه حسی داشتم. این تنها زمانی بود که می‌توانستم جزو دوران عشق و عاشقی زندگی به حساب بیاورم. چیز زیادی یادم نیامد. فاصله‌اشنایی تا نامزدی و نامزدی تا ازدواج طولانی نبود. یک هفته بعد از مهمانی تولد دوست مشترک، نزدیک خانه‌مان به آرتوش برخوردیم. قبل از اینکه خوشحال شوم، تعجب کردم. آرتوش هم ظاهراً تعجب کرد؛ گفت: «چه تصادف جالبی!». گفتم: «واقعاً هم چه تصادفی!». (همان، ۱۴۳)

او به این ازدواج و زندگی متعهد است، احتمالاً به این دلیل که برایش موقعیتی برای نقض تعهد پیش نیامده است و یا اینکه آنها صاحب سه فرزند هستند و این فرزندان پایه تعهدات آنها را به هم مستحکم کرده است. کلاریس اکنون دیگر فقط به همسرش متعهد نیست و درقبال فرزندانش نیز احساس تعهد می‌کند. خانه‌داری و اهتمام تمام به کارهای بچه‌ها، مؤید این مطلب است، از جمله در تلاش برای تربیت آنها (همان، ص ۱۸)، قصه گفتن برای آنها (همان، ص ۱۹)، و نگرانی برای آنها (همان، فصل ۲۲).

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

کاش می‌شد به‌جای همه این کارها که دوست نداشتم بکنم و باید می‌کردم، لم می‌دادم توی راحتی سبز و می‌فهمیدم مرد قصه ساردو بالأخره بین عشق و تعهد کدام را انتخاب 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 قصه متنفر بودم که این قدر احمق است. از زن قصه هم متنفر بودم که نمی‌فهمد مرد قصه چقدر احمق است. بلند شدم رفته‌ام آشپزخانه و به خودم گفتم «از همه احمق‌تر خودتی!». (همان، ص ۲۵۰)

به‌وضوح در داستان می‌بینیم که درون شخصیت اصلی، کشمکش بین عشق و تعهد درگرفته است. هنر نویسنده این است که در داستان مشخص نمی‌کند بالأخره عشق پیروز

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، به سمت آن کشیده شود. کلاریس با آشنایی با امیل، یک گوش خوب پیدا کرده است؛ 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، ص ۱۵۲). کلاریس تا قبل از آمدن خانواده سیمونیان، برای رفع ملالت، کارهای دیگری هم می‌کرده است، مانند کمک به دیگران (همان، ص ۱۷۳) و خواندن کتاب‌هایی که آقای داوتیان برایش می‌فرستاده است. 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 تجربه کردن وقایع مختلف، دوباره سر جای اولش بازمی‌گردد؛ و بدین ترتیب، 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، ۱۳۸۴: ۱۵۱ - 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 درحالی که دستش را دور شانه‌هایم می‌انداخت، گفت: تو که مرا تنها نمی‌گذاری، تو که با من می‌آیی؟»

آن وقت برای بار سوم درس را رها کردم و همراه او رفتم، درحالی که حس بلا تکلیفی و پشیمانی بر ذهنم چون یک سؤال بی‌جواب و یک لبخند پرتمسخر فشار می‌آورد. (همان، ص ۵۴ - ۵۵)

در این موارد است که شخصیت اصلی شخصیت و فردیتش را از دست‌رفته می‌بیند.

ادامه زندگی با جهان برای او مشکل شده است اما او خود را با درس خواندن و کار سرگرم می‌کند. با وجود 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، ۱۶۸ - ۱۶۹) ولی کمبود همچنان وجود دارد و با این حال او همچنان به زندگی مشترکش ادامه می‌دهد. شاید آنچه باعث می‌شود خیانت او به سادگی 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 - ۱۱۴)

کارکرد تعهد در این رمان، با بقیه رمان‌ها متفاوت است: از یک سو شخصیت اصلی با خیانتی که به همسرش می‌کند، این تعهد را زیر پا می‌گذارد و از سویی درحالی که 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 هر حال، تعهدداشتن شخصیت اصلی به زندگی را در چندین مورد می‌بینیم و تعهدداشتن او را هم در خیانتش شاهدیم. شاید معنای تعهد برای این زن، ماندن کنار همسر و نادیده‌انگاشتن خواست‌های 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 زندگی مان 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. اصلاً اهمیتی داریم؟ (همان، ص ۵۲)

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، درحالی که برای من شادی واقعی لحظه‌ای کنار ننه‌دری نشستن است، به یاد دورانی که زیر چادرش پنهان می‌شدم، سرم را توی شکم پرگوش و گرمش فشار می‌دادم...» (همان، ص ۱۰۱)

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

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 ۱۲۳-۱۲۴)

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 واگس نمی‌زند، با خاطرات رستم گره خورده است (همان، ص ۸۶)؛ 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 زمینه 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، ص ۱۵۹)

کارکرد بازگشت هم زمانی است که هیچ‌کدام از این کارها در نهایت به حال شخصیت اصلی سودی ندارد و او دوباره به زندگی پرمالیش با جهان بازمی‌گردد. البته قبل از بازگشت، دچار کشمکش 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 ۲۴۴)

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، ص ۲۴۶)

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، ص ۲۴۷)

۴.۳ رویای تبت^۴

در داستان به درستی مشخص نشده است 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، به دلیل بینش‌های سیاسی‌شان، تفکرات و رفتارهایی بسیار شبیه هم و بدون احساس و که برای نزدیکانشان غیر قابل درک است:

عقل‌کدایی‌تان 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، ۱۳۸۴: ۱۱)

فردیت و جنسیت شیوا در این زندگی به طور کلی تغییر کرده است:

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، ص ۲۲)

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

گفتی: آقا جان اسمم را از همان موقع که توی شکم مامان بودم، گذاشت حسین. وقتی هم دید حسین نیستم، باز هم دوست داشت حسین آقا صدایم بزند. تا هفت هشت سالگی حسین آقا ماندم. موهایم همیشه کوتاه بود و از در و دیوار بالا می‌رفتم. (همان، ص ۶۷)

به هر حال، زندگی آنها دژی به نظر می‌رسد که هیچ خللی به آن راه ندارد: جاوید همیشه با حرف زدن 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، ص ۳۳)

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

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

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 حوصله 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 ۱۵۶ - 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، ص ۳۸).

و دیگر چنان خانه‌ای برایش جذابتی ندارد:

بی‌حوصله انگار پیش خودت گفتم: آدم اگر نخواهد برگردد خانه چه کار باید بکند؟ (همان، ص ۱۵۸)

شیوا برای اینکه زنانگی‌اش در این زندگی منطقی از دست 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، ص ۱۱)

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:

[جاوید]: آویزان شدن از عرفان نخ‌نمایی که صادق پیشنهاد می‌کند افتخار نیست شیوا. تبت در دنیای جدید جایی ندارد و آوردن آن به نقشه زندگی مان فقط ناراحت‌کننده می‌کند، 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 ۴۵). این کارکرد یاری‌خواستن است.

کارکرد آخر (بازگشت) در این رمان، در پرده‌ای از ابهام قرار دارد: معلوم نیست که شیوا از خانواده و فرزندان چشم‌پوشی می‌کند و با صادق به تبت (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 به نظر می‌رسد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی شد با دیدی ساختارگرایانه، پیروی پیرنگ چهار رمان معروف از الگوی 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 - 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 بررسی شده، زنان برای حل مشکلات زندگی خود، به مرد دیگری غیر از شوهرشان می‌اندیشند؛ مردی که ظاهراً از همسرشان به مراتب 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

نمادین به‌دنبال او روان می‌شود. بسیاری دیگر از رمان‌ها و فیلم‌های سینمایی دهه‌ی 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 - با تیزهوشی- 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 جامعه‌ی 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 جامعه‌ی شهرنشین ایران به صدا درآورده است. به هر حال، 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 خواننده برایمان تعریف می‌کند، با فیولا (ماده‌ی 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 درآمدهای بر ریخت‌شناسی هزارویک‌شب نوشته‌ی محبوبه خراسانی و ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی از پگاه خدیش.
۳. برنده‌ی جایزه‌ی بنیاد گلشیری سال ۱۳۸۴
۴. برنده‌ی جایزه‌ی بنیاد گلشیری، ۱۳۸۳
۵. وظیفه‌ی 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. درآمدهای بر ساختارگرایی در ادبیات. ترجمه‌ی فرزانه طاهری. چ دوم. تهران: مرکز.
- برتر، یوهانس ویلم ۱۳۸۲. نظریه‌ی ادبی. ترجمه‌ی فرزانه سجودی. تهران: موسسه‌ی انتشاراتی آهنگ دیگر.
- برسلر، چارلز ۱۳۸۶. درآمدهای بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی. ترجمه‌ی مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.
- پراپ، ولادیمیر ۱۳۸۶. ریخت‌شناسی قصه‌های پریان. ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای. چ دوم. تهران: توس.
- پیرزاد، زویا ۱۳۸۰. چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم. تهران: مرکز.

۶۰ تحلیل ساختارگرایانهٔ پیرنگ رمان‌هایی از ...

- 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 زیاتشناسی همگانی*. ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: هرمس.
- شریفیان، روح‌انگیز ۱۳۸۴. *چه کسی باور می‌کند رستم*. چ چهارم. تهران: ققنوس.
- کهباسی، ماه منیر ۱۳۸۵. *خط تیره آیلین*. تهران: ققنوس.
- کمپبل، جوزف ۱۳۸۶. *قهرمان هزار چهره*. ترجمهٔ شادی خسروپناه. چ دوم. مشهد: گل آفتاب.
- لوی استروس، کلود ۱۳۸۶. «تحلیل ساختاری اسطوره». ترجمهٔ بهار مختاریان و فضل‌الله پاکزاد. ارغنون، شمارهٔ ۴. چ دوم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مارتین، والاس ۱۳۸۲. *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهباز. تهران: هرمس.
- میرصادقی، جمال ۱۳۶۷. *عناصر داستان*. تهران: شفا.
- وفی، فریبا ۱۳۸۵. *رؤیای تبت*. چ دوم. تهران: مرکز.

