روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد
تحلیلی بر پایهٔ سبک‌شناسی فمنیستی

ناصر نیکوبخت*
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس
سیدعلی دسپ
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس
سعید بزرگ بیگدلی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس
مجتبی منشی‌زاده
دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشگاه علامه طباطبایی

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س۵، ش۱۸، تابستان ۱۳۹۱ (صص ۱۱۹-۱۵۲)

چکیده
دربارهٔ ویژگی‌های زبانی آثار ادبی زنان دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد. در پژوهش حاضر بر ضرورت تحلیل سبکی آثار داستانی زنان به‌عنوان روشی برگزیده در تحلیل ویژگی‌های زبانی، ادبی و اندیشگانی این آثار تأکید شده است. در ادامه، برجسته‌ترین وجوه سبکی آثار زویا پیرزاد، با رهیافت سبک‌شناسی فمنیستی، بررسی و تحلیل شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد از نخستین اثر نویسنده یعنی مجموعه‌داستان ***مثل همهٔ عصرها*** تا رمان ***عادت می‌کنیم***، در سطوح مختلف متن (واژگان، جملات و سطح گفتمان) دیدگاه زنانه نمود یافته است. سیر تحول اندیشه که به تحول زبان منجر می‌شود، در آثار پیرزاد این‌گونه است: در مجموعه‌داستان‌های ***مثل همهٔ عصرها***، ***طعم گس خرمالو*** و ***یک روز مانده به عید پاک*** زنان اسیر

* نویسندهٔ مسئول: n_nikoubakht@modares.ac.ir
تاریخ دریافت: ۹۰/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۴/۱۵

روزمرگی‌اند و از خود اراده‌ای ندارند؛ در *رمان **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*** جایگاه زن مورد پرسش قرار می‌گیرد و در رمان ***عادت می‌کنیم*** با تحول نقش زن به عرصهٔ کنشگری و فعالیت اجتماعی، توصیفی دیگرگون از هویت زنانه در نقش فاعلی ارائه شده است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی فمنیستی، سبک زنانه، داستان ایرانی، زویا پیرزاد.

۱. مقدمه

دگرگونی‌های گسترده و پیچیدهٔ دورهٔ معاصر این فرصت را در اختیار نویسندگان زن قرار داده است تا از ظرفیت‌های رمان برای بازتاب پسندها و ناپسندهای زنان و حتی بازسازی جایگاه و تعریف‌های خود در عرصهٔ اجتماع بهره گیرند. رشد روزافزون زنان نویسنده در سال‌های اخیر گواه این رویکرد گسترده است؛ چنان که در فاصلهٔ میان دههٔ ۱۳۱۰ تا ۱۳۴۰ که در برابر هر هجده نویسندهٔ مرد با یک نویسندهٔ زن روبه‌رو بوده‌ایم، در دههٔ هفتاد و هشتاد در برابر هر سه نویسندهٔ مرد یک نویسندهٔ زن وجود داشته است (ر.ک ولی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۹۲؛ میرعابدینی، ۱۳۸۶).

نظریه‌پردازان زبان‌شناسی اجتماعی و همچنین منتقدان فمنیست، به‌ویژه فمنیست‌های پست‌مدرن نظریاتی دربارهٔ ویژگی‌های زبانی آثار زنان و تفاوت آن با آثار مردان بیان کرده‌اند. در این پژوهش، ضمن بررسی و نقد دیدگاه‌های ارائه‌شده دربارهٔ آثار ادبی زنان، رویکرد سبک‌شناسی آثار داستانی زنان به‌عنوان روش تحلیلی برگزیده شده است. قلمرو تحقیق، تحلیل ویژگی‌های سبکی آثار داستانی زویا پیرزاد شامل داستان کوتاه و رمان است. پیرزاد از داستان‌نویسان دههٔ هفتاد است که به دلیل برخورداری از سادگی، ایجاز، صراحت، روایت و فضاسازی زنانه در آثارش، در بین نویسندگان زن از تشخّص سبکی برخوردار است. این مقاله با رویکرد توصیفی- تحلیلی و مبتنی بر نظریهٔ سبک‌شناسی فمنیستی نوشته شده و مسئلهٔ اصلی آن، بررسی عناصر سبکی آثار داستانی پیرزاد است. همچنین، کوشش می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود که در آثار این نویسنده چه تحولی در حوزهٔ زبان و محتوا رخ داده است.

اگرچه دربارهٔ درون‌مایه و محتوای آثار داستانی زنان، به‌ویژه از نظرگاه رویکردهای فمنیستی، پژوهش‌هایی انجام شده است، در این پژوهش با رویکردی ساختاری و نگاهی روایی به سبک آثار زویا پیرزاد، کوشش می‌شود روشی تحلیلی برای فهم بهتر ساختار و محتوای آثار داستانی زنان نویسنده به‌دست داده شود؛ بنابراین پژوهش حاضر از این نظر بی‌سابقه و کاملاً نو است.

۲. رویکردهای متفاوت به ویژگی‌های ساختاری و زبانی آثار زنان

دربارهٔ زبان نوشته‌های زنان روایت‌های گوناگونی وجود دارد. منتقدان فمنیسم مانند لوس ایریگاری،[۱] هلن سیکسو[۲] و ژولیا کریستوا[۳] معتقدند شرایط اجتماعی خالقان آثار در کیفیت و محتوای آثار پدیدآمده مؤثر است. آنان بر این عقیده‌اند که ادبیات همیشه در اختیار مردان بوده و به همین سبب، دچار الزامات و ساختاری مردانه است. ادبیات زنان از آنجا که الزامات ادبیات مردانه را رعایت نمی‌کند یا اینکه می‌تواند رعایت نکند، متمایز از ادبیات مردان است و به‌عبارتی، این ادبیات، زنانه است.

این رویکرد به ادبیات و نوشتار زنان، به‌طور رسمی از جنبش‌های سیاسی فمنیستی اواخر دههٔ ۱۹۶۰م سرچشمه گرفت که در فرانسه پدید آمد و بعدها در آمریکا و انگلستان به شیوه‌های متفاوت گسترش یافت. «در رویکرد فمنیستی آمریکایی-انگلیسی که متأثر از اندیشه‌های ویرجینیا وولف[۴] در کتاب مشهورش ***اتاقی ازآن خود*** (۱۹۲۹) است، به پیروی از او، تفاوت میان نوشتار و تجربیات زنانه را در برابر مردان پیشنهاد کرده‌اند.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۵۳).

در این زمینه، نگاه دیگری نیز وجود دارد که ادبیات زنانه را نه‌تنها در محتوای آن (زنانه‌نویسی)، بلکه در زبان نیز متفاوت با ادبیات مردان می‌داند. «در این گرایش نظری (زبان‌شناسی اجتماعی) عقیده بر این است که زبان دو جنس با یکدیگر متفاوت است.» (فیاض و رهبری، ۱۳۸۵: ۳۶). گرایش‌های زبان‌شناسی انتقادی و زبان‌شناسی اجتماعی اغلب با پیش‌فرض گرفتن این مسئله که تفاوت جنسی، نژادی، طبقاتی و... در شیوهٔ استفاده از زبان گویندگان مؤثر است، به بررسی این تفاوت‌ها در متون و گفتار

پرداخته‌اند. در این گرایش، باور بر این است که زبان تابع شرایط بیرون از خود است و زبان از سوی گروه‌های مختلف اجتماعی به شیوه‌های متفاوت به‌کار گرفته می‌شود. در نظر متفکران این گرایش، زبان زنانه و مردانه از یکدیگر قابل تمییز است (Labov, 1966: 122- 43; Milroy, 1980). در این توصیف‌ها با این فرض که زبان بازنمای قواعد عام‌تر اجتماع است، زبان زنان را به‌شدت متأثر از موقعیت فروترشان در جامعهٔ مردسالار می‌دانند و اغلب بر تفاوت‌های واژگانی و نحوی زبان زنان و مردان تأکید می‌کنند و معتقدند زنان از واژه‌ها و صورت‌های نحوی ویژهٔ خود استفاده می‌کنند. این زبان‌شناسان برای گویش ویژهٔ زنان و مردان، اصطلاح زبان جنسیتی را به‌کار می‌گیرند. آنان به چگونگی کاربرد زبان و ویژگی‌های مؤثر بر تغییرات زبانی و به‌ویژه عناصر فرهنگی در جوامع مختلف توجه دارند و بر این باورند که در مطالعهٔ فرهنگ‌های مختلف مشاهده می‌شود که گروه‌های مختلف، جهان‌بینی‌های متفاوتی دارند که در زبانشان منعکس می‌شود. از این مسیر، مطالعات جامعه‌شناختی بسیاری، از دیدگاه زبان‌شناسی شکل می‌گیرد که روابط زبان و جنسیت از آن‌دست است.

وجه مشترک نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی زبان این است که به‌طور کلی با بررسی هر زبان درمی‌یابیم که آن زبان یکدست و یکنواخت نیست؛ یعنی بین سخن‌گویان آن زبان از نظر تلفظ، انتخاب واژه‌ها و بسامد آن و در مقیاس محدودتر از نظر دستور زبان، تفاوت‌هایی وجود دارد. برخی از این تفاوت‌ها فردی هستند؛ ولی برخی دیگر جنبهٔ گروهی دارند. این تفاوت‌های جمعی به جدا شدن گروهی از گویشوران یک زبان از بقیه منجر می‌شود که معمولاً به عوامل غیرزبانی نظیر منطقهٔ جغرافیایی، سن، جنسیت، میزان تحصیلات، طبقهٔ اجتماعی، مذهب، شغل و... بستگی دارد (باطنی، ۱۳۶۳: ۷۸-۷۹).

زبان‌شناسانی مانند ترادگیل[۵]، میلروی[۶]، فیشمن[۷]، هولمز[۸]، لیکاف[۹] و... پژوهش‌های تجربی مفصّلی در این زمینه انجام داده‌اند. از مهم‌ترین نظریات آنان می‌توان به این موارد اشاره کرد:

– زنان بدون توجه به اینکه در چه سنی و از چه طبقهٔ اجتماعی هستند، در مقایسه با مردان به تلفظ استاندارد گرایش بیشتری دارند (Labov, 1966; Milroy, 1980; Trudgill, 1972).

– زنان از کلمات توصیف رنگ بیشتر استفاده می‌کنند.

– زنان کلمات رکیک را کمتر به‌کار می‌برند.

– زنان از قیدهای تعدیلی بیشتر بهره می‌برند که حاکی از شک و نسبیت است تا قطعیت؛ مانند کم‌وبیش، به‌نوعی، یک‌جورایی، تا جایی که من می‌دانم و... (Lakoff, 1975).

– از دم سؤالی (پرسش‌های کوتاه پایان جملات) زیاد استفاده می‌کنند؛ مانند «می‌دانید که؟»، «این‌طور نیست؟» و... (همان). لیکاف و فیشمن معتقدند استفاده از دم سؤالی نشانهٔ عدم اطمینان و وسوسه‌های زنان است (Lakoff, 1975; Fishman, 1971). این ادعا را بعدها عده‌ای نقض کردند؛ ازجمله هولمز[۱۰] (1984) و ویترال[۱۱] (2002) معتقدند این به دلیل ماهیت مشارکتی و دوسویهٔ گفتمان زنان است؛ برخلاف مردان که می‌خواهند بر بحث مسلط شوند، زنان مشارکت دوسویه دارند.

لیکاف با طرح نظریهٔ سلطه، نابرابری در موقعیت و نقش‌های اجتماعی را موجب تفاوت در گونه‌های زبانی زنان و مردان می‌داند. او معتقد است زنان ازآن‌رو که در اجتماع جایگاه فروتری دارند، زبان نازل‌تری به‌کار می‌گیرند. این فرض زبان‌شناسان که معتقد بودند زبان زنان از موقعیت فروتر اجتماعی‌شان تأثیر پذیرفته است، در رویکرد دوم (رویکرد فمنیستی) که اغلب فمنیست‌های تندرو برآن‌اند، نقطهٔ شروع است. به باور این دسته از نظریه‌پردازان، زبان در شکل کنونی‌اش نه‌فقط مردانه، بلکه مردسالار است و به‌طور منظم و قاعده‌مند به سرکوب زنانگی دست زده است؛ ازاین‌رو زنانگی در زبان امری سرکوب‌شده، به حاشیه‌رانده و فراموش‌شده است.

> برای زنانه شدن زبان، باید آنچه زبان مردسالار به حاشیه رانده، به متن آورد و این چیزی جز روایت زنانگی (تن زن) نیست. بر طبق این نظریه، یک نوشته نمی‌تواند زنانه باشد، مگر اینکه با به رسمیت شناختن این موضوع (مذکر بودن زبان) برای نفی آن آشکارا تلاش کند (بیسلی، ۱۳۸۵: ۱۱۱).

هلن سیکسو، لوس ایریگاری و ژولیا کریستوا از این دسته از نظریه‌پردازان به‌شمار می‌آیند. این نویسندگان که به‌شدت تحت تأثیر مکتب تحلیل روانی ژاک لاکان[۱۲] و نیز شالوده‌شکنی[۱۳] ژاک دریدا[۱۴] و اندیشمندان فرانسوی‌اند، با درنظر گرفتن «زبان روان‌کاوی»، سلسله‌مراتب جنسیتی آن را واژگون کردند و تفاوت زبان زنان و مردان را دوباره ارزیابی کردند (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۵۳-۲۶۱؛ Belsey & Moore, 1997: 10). هلن سیکسو در نوشته‌های خود مانند ***خندهٔ مدوسا*** (۱۹۷۶) و ***زن تازه تولدیافته*** (۱۹۷۵) کوشید نوشته‌ای از این‌دست (زبان زنانه) تولید کند. او بر این عقیده است که زبان زنانه فقط با ابراز تجربه‌هایی می‌تواند خلق شود که در زبان مردانه نفی و انکار شده است. به نظر سیکسو، این تجربهٔ روایت تن زنانه محمل همهٔ طرد و نفی‌هاست. مردان و زبان مردانه با انکار تن زن، روایتی تک‌جنسی از زبان ارائه می‌دهند.

لوس ایریگاری و ژولیا کریستوا، نظریه‌پردازان دیگر این رویکرد، معتقدند زبان به‌گونه‌ای نظام یافته است که وجود زنانه را نفی می‌کند. ایریگاری به شرایطی می‌نگرد که در آن وضع زن در قلمرو نمادین ممکن است دیگرگون شود. او معتقد است مردان زنانگی را تعریف کرده‌اند. این تعریف متأثر از تقسیم‌بندی دووجهی حاکم بر اندیشهٔ غربی و فرض دوگانگی متضادی است که همیشه در مقابل همدیگر قرار می‌گیرند (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۹۲-۳۹۴). این دسته از نظریات زبان زنانه را جز در حالت انقلابی و عصیانگرانه بازنمی‌شناسند؛ زیرا زبان را در حالت کنونی‌اش مردانه می‌دانند و چنین فرض می‌کنند که اگر قرار باشد زبان زنانه‌ای خلق شود، این زبان باید از چارچوب و قواعد زبان (منطق) مردانه خارج شود. زبان مردانه به این دلیل که به صورت منظم و پیوسته به سرکوب زنانگی دست زده، اصولاً امکانی برای بازنمایی زنانگی ندارد. بر اساس این نظریه، زبان زنان هیچ الزامی ندارد که از قواعد منطقی رایج پیروی کند؛ زیرا این قواعد منطقی همه تک‌جنسی و مردانه‌اند؛ زبان زنانه باید از تن زن و روایت زن‌بودن شروع کند.

۳. نقد دیدگاه‌های موجود و تأکید بر ضرورت تحلیل سبکی آثار ادبی زنان

محققان جامعه‌شناسی زبان به بسیاری از نابرابری‌های زبانی در جوامع مسلط مردسالار اشاره می‌کنند؛ ولی هنگام بحث دربارهٔ ویژگی‌های زبانی زنان و مردان، اغلب به

تفاوت‌های گفتاری و مکالمه‌های ضبط‌شده بین زنان و مردان استناد می‌کنند. به این دلیل که گویندهٔ زن و مرد هنگام تکلم، بسیاری از نشانه‌های فرازبانی مانند حرکات دست و بدن، لحن صدا و... را در اختیار شنونده قرار می‌دهد، این امکان هست که تفاوت بین زبان زنان و مردان قابل درک باشد؛ ولی در نوشتار به دلیل نبود چنین امکانی، این موضوع کارآمد نیست. نکتهٔ دیگر این است که در بررسی آثار داستانی زنان، در ساختار زبان، پاره‌ای از ویژگی‌های یادشده ازجمله بسامد کاربرد رنگ‌واژه‌ها، قیدها و جمله‌های پرسشی وجود دارد؛ ولی برای تحلیل محتوا و درون‌مایه کافی نیست.

بر نظریات نویسندگان فمنیست نیز انتقادهایی وارد شده است. از نقدهایی که بر اصول و روش منتقدان فمنیست وارد شده، این است که اصول و قواعد این نظریه همراه با دلایل و شواهد علمی متقن پایه‌ریزی نشده است. بیشتر دیدگاه‌های منتقدانِ فمنیست سیاسی و تحت تأثیر ایدئولوژی‌های حاکم بر این نظریه است. نظریه‌پردازانَ برآن‌اند که زبان ماهیتی ذهنی دارد و فراتر از بحث جنسیتی است. از آنجا که به نظر فردینان دو سوسور، شکل‌گیری زبان در فراسوی آگاهی فردی و بدون قصد و نیت مشخص است، ادعای فمنیست‌ها مبنی بر تغییر نشانه‌های زبانی و برساختن زبانی زنانه، ادعایی ناممکن و باطل است؛ چنان که با وجود تلاش‌های فراوان هنوز نتوانسته‌اند تعداد معدودی واژهٔ غیرجنسیتی یا زنانه را در زبان مرسوم رواج دهند (طاهری، ۱۳۸۸: ۹۱؛ ر.ک سوکال و بریکمون، ۱۳۸۷: ۱۸، ۴۹، ۶۵، ۱۵۵ و ۱۷۲). منتقدان و نظریه-پردازان نقد ادبی معتقدند:

> حال که نمی‌توان وجود زبان و نوشتار زنانه را در کنار سایر گونه‌های زبانی پذیرفت، آیا مقبول نیست که به جای زبان زنانه از اصطلاح «سبک نوشتاری زنانه»، آن‌هم فقط در نوشتارهای ادبی استفاده کرد: سبکی که محصول زاویهٔ دید و منظر خاص زنانه است و دربردارندهٔ تجربیات و شیوهٔ بیان زنان در درک و معنا دادن آنان به زندگی است؛ زیرا سبک در یک برداشت کلی، از نحوهٔ اجرای زبان و بیان اندیشه توسط نویسنده به‌وجود می‌آید (طاهری، ۱۳۸۸: ۱۰۲).

۴. الگوی نظری: تحلیل سبک‌شناسی

ادبیات داستانی، به‌ویژه رمان بازتاب‌دهندهٔ واقعیات اجتماعی است. هر تحولی در نهادهای هر کشوری بر بخش‌های فرهنگی و ادبی آن بیشتر اثر می‌گذارد. همان‌گونه که منتقدان ادبی معتقدند:

> اثر ادبی پیش از هرچیز در سنت زبانی و ادبی جای می‌گیرد و سنت زبانی و ادبی نیز به نوبهٔ خود محاط در اقلیم فرهنگ عمومی است و با اوضاع عینی اجتماعی، و سیاسی و اقتصادی، ارتباطش باواسطه‌تر است؛ البته تمام قلمرو فعالیت‌های بشری با یکدیگر در ارتباط‌اند. در نهایت امر می‌توان بین وجوه تولید و ادبیات نوعی رابطه برقرار کرد (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۱۳).

این دیدگاه ضرورت توجه به بافت متن و بافت موقعیت در رمان را نمایان می‌کند و بر توجه هرچه بیشتر به این دو جنبه در تحلیل رمان می‌افزاید.

> در تحلیل متن‌های ادبی افزون‌بر جنبه‌های صوری و واژگانی، عوامل گوناگون فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نقش دارند. زبان ابزاری مهم برای برقراری و حفظ روابط و دیدگاه‌های اجتماعی- سیاسی است. هیچ متنی را نمی‌توان یافت که عاری از دیدگاه‌های شخصی نویسنده و... باشد؛ همچنان که واقعیت اجتماعی ناب وجود ندارد، گفتمان خنثی و بی‌طرف نیز وجود ندارد؛ بلکه ما با گفتمان‌ها یا متن‌های وابسته به شخص خاص، جناح خاص، ایدئولوژی خاص و فرهنگ خاص و... مواجه هستیم (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ۵۰).

بنابه همین دلایل، وردانک معتقد است: «سبک‌شناسی تحلیل بیان زبانی متمایز و توصیف هدف از به‌کارگیری و تأثیر آن است.» (۱۳۸۹: ۱۸).

از سویی دیگر، ظرفیت ساختاری پیچیده در رمان به‌حدی است که بیش از هر قالب و انواع دیگر ادبی، می‌تواند محاکات کند و مسائل و واقعیت‌های جامعه را بازآفرینی و بازسازی کند. ظرفیت ادبی در رمان، با آنکه در پردازش دیالوگ‌ها باید اصل تناسب و اقتضای شخصیت‌ها را کاملاً رعایت کند و به دلیل این التزام، حتی گاه از زبان عوام و محاوره سخن بگوید؛ در مجموع نثری فاخر، سبکی عالی و حماسی و متعالی است و باید نمونه‌هایی از نثر معیار به‌شمار آید. با این تمهیدات، ژرف‌کاوی و

ژرف‌نگری و تحلیل علمی رمان‌ها یکی از بهترین اسناد بررسی شناخت واقعی هویت جامعه و ماهیت تحول و تطوّر آن است؛ اما این کلیتی است که باید با توجه به متن و موقعیتی که متن در تعامل با آن شکل گرفته است، شناخته و تبیین شود. باید سهم هریک از رویکردها و گفتمان‌های اجتماعی در کنار انواع گرایش‌های هنری و لطافت‌های ادبی در متن رمان، ژرف‌کاوی، شناسایی، تبیین و تحلیل شود.

۱-۴. انتخاب‌گری[۱۳] در سبک

سبک، انتخاب شیوهٔ متمایزی از زبان به‌منظوری خاص و برای ایجاد تأثیری ویژه است. هدف و تأثیر ویژه‌ای که در نظر نویسنده است، حاصل کارکرد بافتی خاص است که نویسنده در آن نقشی برعهده دارد. به همین دلیل، در تحلیل سبک‌شناسی، علاوه‌بر بافت متن[۱۴]– که عبارت است از ویژگی‌های موجود در یک متن مانند صداها، واژگان، جملات و عبارت‌های زبانی که ویژگی‌های صوری متن را تشکیل می‌دهند– باید به بافت موقعیت[۱۵] غیرزبانی (ویژگی‌های برون‌متنی اثرگذار بر زبان و سبک) نیز توجه کرد (ر.ک فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۱؛ وردانک، ۱۳۸۹: ۲۰-۲۲).

نخستین و مهم‌ترین مؤلفه‌ای که زبان را متأثر می‌کند، بافت اجتماعی– فرهنگی جامعه است. تأثیر این مؤلفه که از آن به بافت غیرزبانی یاد می‌شود، به‌قدری گسترده است که در گونهٔ کاربردی، نظام معنایی سبک و واژه‌های زبان را متأثر می‌کند. به همین دلیل، فرکلاف معتقد است برای درک جنبه‌های زبانیِ آثار ادبی باید افزون‌بر جنبه‌های صوری و واژگانی، به عوامل گوناگون فرهنگی، اجتماعی و سیاسی توجه کرد و از توصیف زبانی فراتر رفت و نگاهی کارکردی به متون داشت (Fairclough, 1995: 28).

در تحلیل سبکی، وقتی به بافت موقعیت اجتماعی، فرهنگی و سیاسی‌ای که داستان در تعامل با آن شکل گرفته است توجه شود، متغیرهایی مانند جنسیت، طبقه، نژاد، مذهب و... بر آثار داستانی تأثیر می‌گذارند. همسو با همین دیدگاه‌ها، نظریه‌پردازان آثار زنان معتقدند در تحلیل آثار زنان باید به ویژگی‌های سبکی این آثار، به‌عنوان سبکی خاص به شرح ذیل توجه شود.

۲-۴. سبک‌شناسی آثار داستانی زنان

سبک نگارش زنان در جنبش فمنیسم زمانی مطرح شد که زنان از «مصرف‌کنندهٔ» ادبیات به یکی از گروه‌های «تولیدکنندهٔ» آن مبدل شدند. فمنیست‌ها در آثار خود به دنبال این بودند که ببینند نویسندگان مرد در آثار خود چه تصویری از زن ارائه کرده‌اند. برایند مطالعات نشان می‌دهد مردان از ذهن، شخصیت زن و دنیای زنانه درک کاملی ندارند و همواره به زنان در ارتباط با مردان توجه کرده و به ارائهٔ کلیشه‌های از شخصیت زن بسنده کرده‌اند (طاهری، ۱۳۸۸: ۱۰۳). در متن‌هایی که نویسندگان زن نوشته‌اند، نگرش انتقادی به فرهنگ مردسالار داشته‌اند و در آثارشان ضمن برخورد با کلیشه‌ها به بیان تجربیات صرفاً زنانه پرداخته‌اند. موارد یادشده مهم‌ترین دلایلی است که سارا میلز در کتاب ***سبک‌شناسی فمنیستی***[۱۶] به آن‌ها پرداخته و ضرورت تحلیل سبکی آثار داستانی زنان را ذکر کرده است. میلز با اشاره به آثار زبان‌شناسان و محققان حوزهٔ جامعه‌شناسی زبان- که به تأثیر جنسیت بر نوشتار تأکید کرده‌اند- و ضمن توجه به آرای فمنیست‌ها، بر تحلیل سبکی آثار زنان به‌عنوان سبکی متمایز تأکید کرده است (Mills, 2005: 33-35). میلز معتقد است نویسندگان زن در ساختار و محتوای آثارشان گزینه‌های متفاوت زبانی را دربارهٔ ویژگی‌های زنانه، عواطف و احساسات و دیدگاه‌های زنان به‌کار می‌برند که در تحلیل سبکی باید در سه سطح: تحلیل بر اساس واژه‌ها، تحلیل بر اساس جمله‌ها و تحلیل بر اساس گفتمان انجام گیرد. در سطح واژگان باید به کاربرد واژگان، اسامی، ضمایر، جملاتِ بیانگر حالات و عواطف زنان و... توجه کرد. در سطح جملات نیز باید دقت کرد واژه در چه جمله‌ای به‌کار رفته است و به‌عبارتی، در سطح هم‌نشینی با چه کلماتی همسانی ایجاد می‌کند. میلز معتقد است تحلیل در سطح گفتمان تا به حال مورد تأکید قرار نگرفته؛ ولی اهمیت دارد تا ارتباط کلمات با هم در سطوح بالاتری بررسی شود (همان، ۶۶-۱۰۶).

میلز معتقد است در تحلیل آثار زنان باید سؤال‌های زیر مطرح شود:

۱. از چه واژگانی استفاده شده است و این واژگان چه مفهومی از هویت زنانه را بازتاب می‌دهد؟

۲. صدای زنانه در متن چگونه بازتاب داده شده است؟

۳. برخورد با مردان و زنان در متن چگونه است؟
۴. آیا عبارت‌ها و جمله‌های به‌کاررفته در متن متأثر از جنسیت نویسنده است؟
۵. چه کسانی در متن دارای کنش هستند؟
۶. آیا از زنان بیشتر استفاده شده است یا از مردان؟
۷. آیا ساختارهای بزرگ‌تری در متن وجود دارد که به‌نظر برسد متن وابسته به جنسیت است؟
۸. راوی چه کسی است؟ متن بر چه کسی تأکید می‌کند؟
۹. زاویهٔ دید چگونه است؟
۱۰. متن بر منافع چه کسی تأکید می‌کند؟
۱۱. چه افعال، عناصر یا اجزائی با زنان ارتباط دارد؟

میلز با مطرح کردن این پرسش‌ها، معتقد است با این سؤال‌ها امکان روشی نظام‌مند برای تحلیل سبکی آثار زنان وجود دارد (همان، ۱۵۸-۱۶۱).

۵. بحث و تحلیل داده‌ها

در این بخش، آثار زویا پیرزاد در سه سطح لغوی (کاربرد واژه‌ها)، نحوی (کاربرد جملات) و گفتمان (ویژگی‌های برون‌متنی) در تناظر با عناصر داستانی (روایت و جنبه‌های روایی، پیرنگ، توصیف، شخصیت‌پردازی، لحن، زاویهٔ دید و درون‌مایه) بررسی و تحلیل می‌شود.

۵-۱. گسترهٔ آثار داستانی زویا پیرزاد با تأکید بر سبک‌شناسی ساختاری

زویا پیرزاد سه مجموعه‌داستان کوتاه: ***مثل همهٔ عصرها*** (۱۳۷۰)، ***طعم گس خرمالو*** (۱۳۷۶) و ***یک روز مانده به عید پاک*** (۱۳۷۷) دارد. ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*** (۱۳۸۰) و ***عادت می‌کنیم*** (۱۳۸۲) نیز دو رمان نویسنده است. در هریک از این آثار، نویسنده با زبانی ساده و نثری گویا، حس زنانه و روایت زندگی زنان را بیان کرده است.

از نظرگاه جنبهٔ روایی و فضای فکری و گفتمان غالب، نویسنده در همهٔ آثار با زبانی ساده، روزمرگی و زندگی خانوادگی زنان را بیان کرده است. ***مثل همهٔ عصرها***، اولین مجموعه‌داستان این نویسنده، شامل هجده داستان کوتاه است. درون‌مایهٔ اصلی همهٔ داستان‌های این مجموعه، قصهٔ زن‌بودن است. قهرمان‌های این مجموعه زنانی بدون آرزو، بدون وسوسه یا شهوت و یا هر نوع اعتراضی یا حتی غم/ شادی بزرگ هستند؛ به‌گونه‌ای که در هیچ‌کدام تحرک و تغییری دیده نمی‌شود. بسامد تکرار مسائل خانوادگی و کارهای روزمرهٔ زندگی زنان در خانواده مانند آشپزی، گردگیری و خانه‌داری بیشترین توصیف‌ها و توجه نویسنده را به خود اختصاص داده است. او به‌خوبی توانسته است در کوتاه‌ترین کلام به بیان یک زندگی یا انتقال یک احساس بپردازد (پیرزاد، ۱۳۸۳ب). در دومین مجموعه‌داستان نویسنده یعنی ***طعم گس خرمالو*** همان نگاه تکراری و زندگی خانوادگی و روابط زن و شوهر مطرح شده است. هرچند در این مجموعه نیز نویسنده به مسائل زندگی خانوادگی زنان پرداخته، زنان از حالت بی‌روح و یکنواخت مجموعه‌داستان پیشین نویسنده خارج شده‌اند و نظرگاهشان فقط پنجرهٔ آشپزخانه نیست (همان‌جا).

ساختار روایی سومین مجموعه‌داستان کوتاه نویسنده یعنی ***یک روز مانده به عید پاک*** از سه داستان به‌هم‌پیوسته تشکیل شده است. در این داستان‌ها فضایی متفاوت با داستان‌های قبل دیده می‌شود. در این مجموعه، در آغاز با داستانی روبه‌روییم که راوی آن از گذشته‌اش می‌گوید؛ یعنی زمان اصلی روایت، زمان حال است و در یادآوری کودکی راوی می‌گذرد. اگرچه به‌ظاهر مجموعه‌ای از سه داستان کوتاه به نام‌های «هسته‌های آلبالو»، «گوش‌ماهی‌ها» و «بنفشه‌های سفید» است، درواقع هریک از این داستان‌ها دربارهٔ دوره‌ای از زندگی ادموند است و زندگی ادموند را از کودکی تا آغاز پیری نشان می‌دهد. درواقع، کتاب مجموعهٔ سه داستان کوتاه نیست؛ رمانی است با سه اپیزود که هریک از این داستان‌ها فصلی از آن است. در این مجموعه، نویسنده با افکار انسان‌دوستانه به بیان حالات و روحیات و زندگی ارمنی‌های ساکن ایران پرداخته است (همان‌جا).

چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، داستان خانوادهٔ ارمنی- ایرانی است. قهرمان زن رمان، کلاریس، راویِ داستانی است که در خانه‌های شرکت نفت آبادان می‌گذرد. زندگی کلاریس در کارهای خانه، مراقبت از دخترهای دوقلو، پسر نوجوان و همسرش خلاصه می‌شود. زندگی یکنواخت کلاریس با ورود خانواده‌ای جدید در همسایگی آنان دگرگون می‌شود. اعضای این خانواده- امیل سیمونیان، مادرش خانم سیمونیان و دخترش امیلی- از همان ابتدا عجیب و غیرعادی به‌نظر می‌رسند. خانم سیمونیان موجود پیچیده و رمزآلودی است که با کلاریس از روزهای باشکوه گذشته‌اش و سفرهایش به اطراف دنیا سخن می‌گوید؛ اما پسرش مردی آرام و احساساتی است که کلاریس را کم‌کم به خود علاقه‌مند می‌کند. امیلی هم دخترهای کلاریس را مجذوب خویش می‌کند و انسی که از این میان به‌وجود می‌آید، دو خانواده را به هم نزدیک می‌کند. گذشتهٔ خانم سیمونیان و عشق مخفی نگه‌داشته‌اش، کلاریس را به بازنگری در زندگی خویش برمی‌انگیزد. او که همیشه فکر می‌کرد زندگی خانوادگی و اشتغال گه‌گاه به کار خواسته‌هایش را برآورده می‌کند، اکنون به آرزوهای دست‌نیافته‌ای می‌اندیشد که با ازدواج برای همیشه به فراموشی سپرده شده‌اند. او بازتاب زندگی خود را در گذشتهٔ خانم سیمونیان می‌بیند. در همان حال، توجهش به دنیای بیرون جلب می‌شود و درمی‌یابد که زندگی در خانه‌های شرکت نفت آبادان تا چه حد با زندگی در سایر محله‌های شهر متفاوت است. در سفری به درون آبادن، کلاریس نظم ساختگی مجتمع مسکونی شرکت نفت را با آشوب و بی‌نظمی محله‌های دیگر مقایسه می‌کند. در همین سفر، به دیدار منشی همسرش می‌رود و از فعالیت‌های او برای حقوق زنان آگاه می‌شود. در این دیدار است که کلاریس از حباب زندگی شخصی‌اش بیرون کشیده می‌شود، به آشوب‌های درونی خود پی می‌برد و به امیال پنهانش اعتراف می‌کند. گریهٔ کلاریس هم نشان خشم و ناچاری و هم نمودار جست‌وجویی در یافتن راهی برای ارضای روح بی‌قرار است. هر شب قبل از خواب، همسر کلاریس با لحنی توقع‌آمیز از او می‌پرسد: «چراغ‌ها را چه کسی خاموش می‌کند؟» و کلاریس هم هربار

به او اطمینان می‌دهد که «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم». بازتاب زندگی کلاریس در مقام مادر و زن خانه‌دار را در همین یک جمله می‌توان دید (پیرزاد، ۱۳۸۶).

رمان ***عادت می‌کنیم*** نیز داستان زندگی زنی است که از شوهرش جدا شده است و پس از مرگ پدرش، بنگاه معاملاتی او را اداره می‌کند. در این رمان با سه نسل از زنان ایرانی روبه‌رو می‌شویم که همه از یک خانواده‌اند: مادربزرگ، مادر و نوه. نویسنده در این اثر از زبان شخصیت‌های مختلف حرف می‌زند؛ به همین دلیل با نسل‌های مختلف زن ایرانی روبه‌روییم. در پایان داستان، شخصیت اصلی (آرزو) با راهنمایی‌های دوستش (شیرین) با مردی که از نظر آرزو همهٔ ویژگی‌های یک مرد ایدئال را دارد، ازدواج می‌کند (پیرزاد، ۱۳۸۳الف).

۲-۵. سطح لغوی (کاربرد واژه‌ها)

این سطح از تحلیل بر چگونگی انتخاب واژگان تأکید دارد. به عبارت دیگر، در این بخش گزینش انگیزش‌دار (انتخاب‌گری) مطرح است و باید به این پرسش پاسخ داد که نویسنده از رهگذر روابط جانشینی به گزینش چه واژه‌هایی پرداخته است و این واژگان در نمایش منظومهٔ فکری نویسنده چه نقشی دارد.

۱-۲-۵. واژه‌های متعلق به حوزهٔ زنان

ویژگی بارز داستان‌های زویا پیرزاد «ساده‌گویی» است. این ویژگی که امکان ارتباط بهتر و بیشتر نویسنده را با مخاطب فراهم کرده، حاصل کاربرد ساختارهای دستوری ساده، توصیف‌های راحت و نیز اقلام واژگانی عام و تکراری مناسب با فضا و ذهنیت زنانه است. دایرهٔ واژه‌های به‌کاررفته در آثار زویا پیرزاد حول محور خانواده، مسائل زنان و دل‌مشغولی‌های زنانه، و متناسب با شخصیت‌های زن داستان است. از آنجا که نویسنده دربارهٔ فضای زندگی زنان می‌نویسد، واژگان متعلق به این حوزه در داستان‌هایش از بسامد زیادی برخوردار است. دایرهٔ واژه‌های به‌کاررفته در این زمینه عبارت‌اند از: دل‌مشغولی زنان دربارهٔ پخت‌وپز و تکرار واژگان این حوزه مانند

شکلات، شیرینی، جاشکری، نمکدان، گوجه‌فرنگی، یخچال و اسامی غذاهای مختلف؛ لباس‌هایی که زنان می‌پوشند مانند دامن، مانتو، روسری، بافتنی، گلدوزی و... از بسامد بالایی برخوردار است. بسامد واژه‌ها در آثار نویسنده به‌گونه‌ای است که در هر صفحه تعداد زیادی از این واژه‌ها تکرار شده است. خوانندگان را در زمینهٔ واژه‌های مکرر در آثار این نویسنده- که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی آثار زنان است- به مجموعهٔ آثار او ارجاع می‌دهیم. در ادامه، چند نمونه را ذکر می‌کنیم:

- ظرف‌های شام را شسته‌ام، آشپزخانه را تمیز می‌کنم و می‌روم جلو تلویزیون می‌نشینم (پیرزاد، ۱۳۸۳ب: ۳).
- فردا باید دمی گوجه‌فرنگی درست کنم، فقط دوتا گوجه‌فرنگی دارم و دوتا کافی نیست. فردا باید گوجه‌فرنگی بخرم (همان، ۵).
- روی میز آشپزخانه یک فنجان خالی بود، کنارش یک پیش‌دستی، توی پیش‌دستی چند تکه دور نان لواش، کنار دور نان‌ها یک کارد و یک قاشق چایخوری... (همان، ۱۰۷ و...).
- عفت خانم می‌آمد برای رختشویی، تشت‌ها و صابون‌ها را آنجا می‌گذاشت (همان، ۲۲۵).
- رفتن به خانهٔ مادربزرگ یکی از دلپذیرترین وقت‌گذرانی‌های مارتا بود. ساعت‌ها می‌نشستند و دربارهٔ بافتنی و آشپزی صحبت می‌کردند (همان، ۲۷۲).
- شام بچه‌ها کته بود با مرغ آب‌پز (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۴۹).
- توی راهرو مادر انگشت کشید روی میز تلفن. گردگیری نکردی... چرا. پریروز هشت بار، دیروز شانزده بار، امروز سی و دو بار (همان، ۲۹).
- تخم‌مرغ‌ها را توی ماهی‌تابه شکستم، آرمن غر زد نیمروی شل دوست ندارد (همان، ۵۸).
- به چی نگاه می‌کرد؟ مبادا جایی کثیف باشد؟ نکند آشپزخانه به چشمش زشت یا عجیب آمده؟ (همان، ۱۰).
- دست کشیدم به پرده‌های پنجره و سعی کردم یادم بیاید آخرین بار کی پرده‌ها را شسته‌ام (همان، ۲۰).
- بچه بودی هویج‌پلو دوست داشتی. سر نصرت را از روی روسری سفید ململ بوسید (پیرزاد، ۱۳۸۳الف: ۲۴۲).

۵-۲-۲. صورت‌ها و اقلام واژه‌های عاطفی

کاربرد تکیه‌کلام زنانه در کنار شخصیت زنان هم‌نشینی خاص ایجاد می‌کند و برای پرداختن به موضوعات و مسائل خاص زنان، انسجام در لفظ و محتوای آثار پیرزاد رعایت شده است. برای نمونه: «مهناز پابه‌پای خاله‌پری گریه می‌کرد و می‌گفت ووی، بمیرم الهی! اون روز نیاد پری جون.» (پیرزاد، ۱۳۸۳ب: ۱۰۷). «گردنش را کج کرد و گفت حیوونکی.» (همان، ۲۲۸). «خواهرم انگار که لیوان زهر بهش تعارف کرده باشم، اخم کرد بود که واا!!» (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۹۶).

در رمان ***عادت می‌کنیم*** نیز محور شخصیت‌پردازی، کنش‌ها و دیالوگ‌ها زنانی مثل ماه‌منیر، آرزو، شیرین، آیه، تهمینه و محبوبه‌اند. در جای‌جای رمان، عواطف و افعال و حرکات خاص زنان در توصیف‌ها مورد توجه نویسنده است: «شیرین زد به گونه و یواش گفت وامصیبتا.» (پیرزاد، ۱۳۸۳الف: ۱۲ و نیز ر.ک ۵۳، ۶۰، ۶۴ و ۱۸۸).

۵-۲-۳. تعدّد شخصیت‌های زن

پیرزاد کوشیده است در آثارش تصویر جذابی از زن ایرانی به نمایش بگذارد. قهرمان رمان‌هایش اغلب زنانی هستند که دنبال کشف و شناخت هویت زنانه‌اند و مسائل زنان، آرمان‌ها و اهداف آنان همواره مورد توجه نویسنده بوده است. در همهٔ داستان‌های نویسنده یا قهرمان زن‌ها هستند یا زاویهٔ دید زنانه است؛ چنان که تعدّد و تنوّع شخصیت‌های زنانه از ویژگی‌های منحصربه‌فرد آثار نویسنده است که در صحنه‌های مختلف هستند و نقش‌هایی برعهده دارند. برای نمونه، در رمان ***عادت می‌کنیم*** محور شخصیت‌پردازی، کنش‌ها و دیالوگ‌ها، زنانی مثل ماه‌منیر، آرزو، شیرین، آیه، تهمینه و محبوبه‌اند.

۵-۲-۴. بسامد زیاد کاربرد رنگ‌واژه‌ها

بسامد کاربرد واژه‌های توصیف رنگ و گل در آثار نویسنده گستره و تنوع زیادی دارد. این ویژگی به‌گونه‌ای است که در توصیف هرچیزی ابتدا رنگش را بیان می‌کند. زبان‌شناسان معتقدند رنگ‌هایی که مردان به‌کار می‌برند، بیشتر شامل چند رنگ‌واژهٔ

خاص مانند سرخ، سفید، سبز و آبی است؛ ولی در آثار زنان رنگ‌های زیادی به‌کار می‌رود (Lakoff, 1975):

«دانه‌های برف روی موهای نقره‌ای زن می‌ریزد.» (پیرزاد، ۱۳۸۳ب: ۱۷).

«پیراهن یقه برگردان سیاه پوشیده بود با کت کرم.» (همان، ۱۱۰).

«آلنوش به مارتا می‌گفت لباس آبنباتی را بپوش.» (همان، ۳۰۷).

«بلوز سفید یقه‌بسته به تن داشت با دامن سیاه.» (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۳۸).

«وسط قهوه‌ای بته‌ها و شاخه‌های لخت درخت‌ها و خاکستری آسمان، قرمزی نیمکت بیشتر تو چشم میزد. قو یا اردک وسط حوض زرشکی خیلی پررنگ بود.» (پیرزاد، ۱۳۸۳الف: ۲۶).

۳-۵. بررسی سطح نحوی (کاربرد جمله‌ها)

در این سطح، بر انتخاب الگوی جمله‌ها تأکید است. در آثار پیرزاد ویژگی‌هایی در ساختار جمله‌ها دیده می‌شود که مختص گفتار و نوشتار زنان است. توصیف و جزئی‌نگری از ویژگی‌های زبانی است که در آثار نویسنده با دقت خاصی به‌کار رفته که اغلب با بسامد استفاده از قیدها و مشددها در گزاره‌ها همراه است.

۱-۳-۵. جمله‌های توصیفی

یکی از ویژگی‌های مهم زبانی در آثار زنان، توصیف و جزئی‌نگری در روایت داستان‌هاست. در آثار زویا پیرزاد این ویژگی خیلی برجسته است. در آثار او توصیف‌ها به سبک رئالیستی و در قالب جمله‌های کوتاه و ساده به‌کار می‌رود. جمله‌ها اغلب طبیعی و ساده به‌کار رفته‌اند؛ این ویژگی وجه غالب سبک نگارش داستان‌های پیرزاد است: «برف می‌بارد. در کوچهٔ تنگ و دراز دو دختربچه بازی می‌کنند. یکی موهای صاف و بلند دارد و روبانی نارنجی بر نُک گیسِ بافتهٔ دومی پروانه ساخته. دختربچه‌ها می‌خندند و می‌دوند و به هم برف پرت می‌کنند.» (پیرزاد، ۱۳۸۳ب: ۱۷).

۲-۳-۵. جمله‌های پرسشی به شکل حدیث نفس

یکی از ویژگی‌های سبکی آثار پیرزاد، کاربرد جمله‌های پرسش در قالب حدیث نفس است که اغلب با بسامد قیدها و تعدّد جمله‌های پیرو و وابسته است. به‌نظر می‌رسد این ویژگی ناشی از دل‌مشغولی‌ها و وسوسه‌های زنانه است: «به چی نگاه می‌کرد؟ مبادا جایی کثیف باشد؟ نکند آشپزخانه به چشمش زشت یا عجیب آمده؟» (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۱۰). «آرزو چتر موها را پس زد... با خودش گفت از قصد بلند کرده بود یا از تنبلی سلمانی رفتن؟... با خودش گفت اصلاً به من چه؟» (پیرزاد، ۱۳۸۳ب: ۱۷).

همان‌گونه که در بخش پیش یادآوری شد، زبان‌شناسان معتقدند زنان به دلیل گفتمان دیالکتیک و مکالمه‌گری، در پایان جملاتشان پرسش‌هایی مطرح می‌کنند تا نظر مخاطب را هم بفهمند و این حاکی از جنبهٔ تأییدطلبی زنان است. به این نمونه بنگرید: «به در آپارتمان که رسیدند آیه گفت حالا انگار زرجو خیلی هم عوضی نیست، ها؟» (همان، ۷۱).

۳-۳-۵. استفاده از نشانه‌های فرازبانی

یکی از ویژگی‌های ساختاری جمله‌ها در آثار پیرزاد، استفاده از نشانهٔ خط فاصله (–) در پایان جمله‌هاست. این نویسنده با کاربرد این نشانه، جملات را ناتمام رها می‌کند و در پایان آن‌ها سکوت می‌کند:

> نوشتهٔ بالا را که می‌خونم به خودم می‌گم تو که همش از مامانت تعریف می‌کنی پس چه مرگته؟ گمونم این مرگمه که می‌خوام آزاد باشم و یکی مدام مواظبم نباشه که خوردی؟ رفتی؟ آمدی؟ این کار رو بکن! اون کار رو نکن! می‌خوام به قول فروغ خودم سرم بخوره به سنگ که بشکنه یا نشکنه. که دردم بیاد یا دردم نیاد. خلاصه که اگر مادرها این‌قدر گیر نمی‌دادند– (همان، ۱۸۷).

مشاهده می‌شود که در پایان این جمله نویسنده سکوت کرده و به جای جواب جملهٔ شرطی از خط فاصله (–) استفاده کرده است. موارد دیگری از کاربرد این نشانه درخور توجه است (ر.ک همان، ۱۴۴). در سایر آثار نویسنده نیز این کاربرد به‌چشم می‌خورد: «پدرم گفت شاعر به درد زندگی نمی‌خورد. گفت به خاطر ثروتم می‌خواهد با من

ازدواج کند. گفت کسی عاشق دختر کوتوله نمی‌شود. ولی شوهرم و پدرم عاشق شدند. عاشق ثروت همدیگر. پدرم گفت اگر زنش نشوم-» (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۱۸۳-۱۸۴).

از نظر نشانه‌شناسی، این ویژگی از فرهنگ و اجتماع سرچشمه می‌گیرد که زنان را از اول از حرف زدن منع می‌کردند. کاربرد این نشانه- که نشانه‌ای فرازبانی است- در این رمان شاید در نقد این تفکر باشد (ر.ک حق‌شناس و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۹). در آثار این نویسنده جملاتی مشاهده می‌شود که آشکارا به منع کردن دختران از حرف زدن اشاره دارد:

> دختر جوانی که لابد دختر زن بود، پرسید چه چیزی را می‌بندند و مادرش تشر زد که این حرف‌ها با تو نیامده. آرزو گفت: چرا نیامده خانم؟ باید از الآن چشم و گوشش را باز کنی... بعله که باید بدونه. والا تا چشم به هم بزنه مثل منِ بدبخت چهارتا ریز و درشت دور دامنش ونگ می‌زنند (پیرزاد، ۱۳۸۳: ۱۵۶).

۴-۵. بررسی سطح گفتمانی (ویژگی‌های برون‌متنی و دیدگاه‌ها)

این سطح بیانگر تجربهٔ متکلم از جهان خارج است. همچنین، این بخش بازتاب دنیای درونی و اندیشه‌های شخصی است. در این بخش به نویسنده امکان داده می‌شود به‌عنوان عنصری از فرهنگ، تجربه‌های فردی و اجتماعی خود را رمزگذاری کند. در این بخش، زبان بیانگر پدیده‌های محیطی نظیر رویدادها، اشیاء، موجودات، کنش‌ها، کیفیت‌ها، حالت‌ها و رابطه‌هاست (Halliday, 1978: 112).

راجر فاولر معتقد است در این سطح از تحلیل که داستان را در حکم گفتمان بررسی می‌کند، حضور نویسنده و تأثیر نگرهٔ او خیلی مهم است و باید زبان را به صورت زبانی کنشمند و ایدئولوژیک تحلیل کرد و به بازتاب ساختارهای اجتماعی در داستان با تحلیل عناصر داستان پرداخت (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۲). در این سطح از تحلیل دیدگاه‌های نویسنده، همخوان با عناصر داستان بررسی و تحلیل می‌شود.

۱-۴-۵. چشم‌انداز و زاویهٔ دید (دیدگاه)

گفتمان با دیدگاه نزدیکی تنگاتنگی دارد. دیدگاه در این بخش دو معنا دارد: الف. زاویهٔ دید، یعنی زاویه‌ای که ابژهٔ بازنموده از آن دیده می‌شود؛ ب. معنای دومِ دیدگاه نگرش

موجود نویسنده به موضوع بازنمود است. متن‌های روایی با عبارت‌پردازی‌های خود به‌ناچار صدای روایتگر را نمایان می‌کند. این صدای روایتگر لحن گوینده‌ای پنهان است که به موضوع نگاه خاصی دارد (همان، ۱۰۶). در این بخش صدای روایتگر و نویسنده، یکی است. فاولر معتقد است اگر زاویهٔ دید به صورت اول‌شخص باشد و به‌عبارتی، زاویهٔ دید از چشم‌انداز درونی باشد، بین نویسنده و راوی رابطهٔ مستقیم هست؛ درحالی که اگر روایت از چشم‌انداز بیرونی و سوم‌شخص باشد، تجربهٔ دیگران را تصدیق می‌کند (همان، ۱۰۴، ۱۲۴ و ۱۲۹). «انتخاب زاویهٔ دید در داستانِ زنان و تناسب آن با کیفیت راوی و روایتگری به‌گونه‌ای است که بینش و نگرش زنان را نمایش می‌دهد.» (حسینی، ۱۳۸۴: ۹۶).

در مجموعه‌داستان کوتاه ***یک روز مانده به عید پاک*** و رمان ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***، زاویهٔ دید اول‌شخص است. در مجموعه‌داستان ***مثل همهٔ عصرها*** و ***طعم گس خرمالو***، چون داستان روایتگرِ زندگی تکراری و یکنواخت زنان است، نویسنده با نگاهی بیرونی و به شیوهٔ دانایِ کل همهٔ جنبه‌های زندگی زنان را روایت می‌کند؛ به عبارت دیگر فکری برتر، از خارج همهٔ ویژگی‌های شخصیت‌ها و حالات آنان را توصیف می‌کند. در رمان ***عادت می‌کنیم***، زاویهٔ دید اول‌شخص بیانگر این است که نویسنده بیشتر می‌تواند در داستان حضور داشته باشد و ذهنیات و درونیات خود را از این راه بیان کند. «کاربرد ضمیر اول‌شخص در آثار زنان بدان معناست که زن به ذات و گویندهٔ مستقلی تبدیل شده است و نیز دقیقاً بدان معناست که ضمیر اول‌شخص مفرد، مؤنث و زنانه شده است.» (غذامی، ۱۳۸۷: ۴۸). اهمیت گزینش این زاویهٔ دیدها زمانی آشکارتر می‌شود که به تناسب نظرگاه روایی، یعنی نسبت موقعیت راوی به داستان از نظر مکان و زمان در داستان با نویسنده، راوی و زاویهٔ دید توجه داشته باشیم. راویان زن از دل حوادث و زمان و مکانِ خاص زنانه- که در سراسر روایت ظهور دارد- به بازگویی عواطف و افکار خویش و دراصل، بازنمایی نویسندهٔ حقیقی داستان می‌پردازند.

رمان ***عادت می‌کنیم*** اگرچه از چشم‌انداز دانای کل روایت شده، راوی آن، آرزو، شخصیت اصلی داستان است که یک زن است. با توجه به تحول معنایی و دیدگاه در

آثار پیرزاد- که در بخش بعد بررسی و تحلیل می‌شود- در این رمان بین صدای نویسنده و صدای راوی (آرزو) همسانی نزدیکی هست. در ***رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*** نیز راوی (کلاریس) اول‌شخص است و از این راه نویسنده توانسته افکار و احساسات خود را راحت‌تر بیان کند.

۲-۴-۵. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌های داستانی از مهم‌ترین عوامل داستانی و وسیلهٔ القای معانی و اندیشه‌های نویسنده است. راجر فاولر رابطهٔ نویسنده و شخصیت را این‌گونه بیان کرده است:

> شخصیت‌های داستانی، خویشتن فرعی نویسنده است. رمان‌نویس است که کنش‌ها، اندیشه‌ها، گفتار ظاهر و همهٔ ویژگی‌های دیگر شخصیت‌ها را تعیین می‌کند، اگر گفتمان روایت را به‌دقت واکاوی کنیم، سرنخ‌هایی در گزینش واژه‌ها و ساخت‌های نحوی خواهیم یافت که حاکی از نوع رابطهٔ آفرینندهٔ داستان و شخصیت‌های داستانش است (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۲۴).

اولین نکته دربارهٔ آثار پیرزاد این است که محور همهٔ کنش‌ها و حوادث داستان، زنان هستند. از نظر گفتمانی، شخصیت‌های زن در آثار پیرزاد از نخستین اثر (مجموعه‌داستان ***مثل همهٔ عصرها***) تا آخرین اثرش (رمان ***عادت می‌کنیم***) در افعال، کنش‌ها، دیالوگ‌ها و ویژگی‌های زنانه متحول شده‌اند. در مجموعه‌داستان‌های کوتاه زویا پیرزاد، شخصیت زنان اغلب در فضای زندگی خانوادگی و درگیر با مسائل روزمرهٔ زندگی توصیف شده است. از نظر نمادپردازی، عنوان نخستین مجموعه‌داستان نویسنده: ***مثل همهٔ عصرها*** نمادی از تکراری بودن زندگی زنان این مجموعه‌داستان است. از نظر کنش‌ها و اندیشه‌های شخصیت‌های داستان، در این مجموعه- که شامل هفده روایت دربارهٔ زندگی زنان است- همه اسیر روزمرگی هستند و به این وضع عادت کرده‌اند. وسواس، دل‌مشغولی‌های زندگی خانوادگی، توجه به همسر و فرزند و پخت‌وپز و نظافت خانه مهم‌ترین فعالیت‌ها و اندیشهٔ زنان این مجموعه‌داستان است. در مجموعه‌داستان ***طعم گس خرمالو***، اگرچه آن ملال و تکرار روزمرگی از زندگی شخصیت‌های داستان رخت بربسته، دنیایی از نارضایتی‌ها در روابط زنان و مردان دیده

می‌شود. در این مجموعه هم، زنان عهده‌دار نقش‌های اصلی و پیش‌برندهٔ روایت داستانی هستند. برخلاف مجموعه‌داستان قبلی، زنان در ***طعم گس خرمالو*** با بازگویی خاطرات زندگی خویش، از حوادث زندگی خود تصویر دقیقی به‌دست می‌دهند و وقتی می‌بینند از وضع موجود زندگی با مردان درک درستی ندارند، از آنان جدا می‌شوند. در سومین مجموعه‌داستان کوتاه، نقش شخصیت‌ها پررنگ می‌شود. زنانی که در مجموعه‌داستان ***مثل همهٔ عصرها*** دچار روزمرگی و ملال شده بودند، در مجموعهٔ ***طعم گس خرمالو*** به این ملال واکنش نشان می‌دهند و در مجموعه‌داستان ***یک روز مانده به عید پاک*** با قاطعیت دربارهٔ سرنوشت خود تصمیم می‌گیرند. در این مجموعه روایت از زبان شخصیت مرد است که در سه دورهٔ خردسالی، جوانی و پیری، با مرور خاطرات گذشته‌اش در یک روز مانده به عید پاک روایت می‌شود. موضوع و محور این مجموعه به روابط عاشقانهٔ زن و مرد مسلمان و ارمنی اختصاص دارد.

در رمان ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***، آدم‌ها که نقش پیشبرد روایت‌ها را برعهده دارند، از طریق ذهن راوی (کلاریس) روایت می‌شوند و موقعیت‌هایی که در آن‌ها قرار می‌گیرند و واکنش‌های آنان، در بازگویی ذهنی کلاریس درک می‌شود. شخصیت محوری (کلاریس) زندگی را در آینهٔ ذهن خود جست‌وجو می‌کند و در این جست‌وجو سخت نیازمند نگرش دقیقی بر چهرهٔ خود است. کنش‌های روزمره و تک‌گویی‌های ذهنی‌اش چهرهٔ واقعی او را برای خوانندگان روشن می‌کند. در این رمان چندین زن حضور دارند؛ همگی با شخصیت‌هایی متفاوت که به طرزی ناهمگون با هم می‌اندیشند و هرکدام از آنان نمادی برای کلیشه‌های متعارف زنان در جامعهٔ شرقی‌اند. برای کلاریس، شخصیت اول این رمان، زندگی از آشپزخانه آغاز می‌شود و به مسائل روزمرهٔ خانواده ختم می‌شود. در این تسلسل و روزمرگی کلاریس حس می‌کند چیزی کم دارد و درپی شناخت همان حلقهٔ گمشدهٔ شخصیت خود می‌کوشد. او وقتی به ذهنش مراجعه می‌کند، با وجود خوشبختی ظاهری‌اش، خود را دل‌زده می‌یابد و هنگامی که سرگشته و حیران می‌خواهد موقعیت خود را در بین فرزندان و شوهرش جست‌وجو کند، درمی‌یابد که برای شوهر و فرزندانش به شیء یا ابزاری تبدیل شده است که می‌توانند در زندگی خود او را به‌کار گیرند یا کنار گذارند. کلاریس از بی-

اعتنایی آرتوش (شوهرش) ناراحت است. این ناراحتی در روان او ریشه دوانده است. آرتوش درگیر مسائل سیاسی و یا حداقل بحث و صحبت در این زمینه است؛ اما کلاریس این را برنمی‌تابد. برای او دنیا در آشپزخانه‌اش ختم می‌شود. زویا پیرزاد درواقع می‌خواهد بگوید اگر آرتوش همسرش را جدی بگیرد و افکار خود را با او در میان بگذارد، کلاریس نیز می‌تواند با او هم‌نوایی کند؛ اما به هیچ گرفتن کلاریس – به‌دلیل زن بودن– در مسائل سیاسی و اجتماعی از جانب آرتوش است که خشم کلاریس را برمی‌انگیزد.

پس از کلاریس، شخصیت خانم نوراللهی بر رمان سایه می‌افکند. او خانمی استثنایی است که برای بهبود زندگی زنان و سهیم کردن آنان در جریان‌های روز تلاش می‌کند. او بدون هیچ طمع و خواستی، برای زنان سخنرانی می‌کند و برای زنانی که درگیر روزمرگی هستند، از چیزهایی دیگر سخن می‌گوید؛ انگیزه‌هایی که کلاریس سعی دارد آن را درک کند تا از روزمرگی‌اش فاصله بگیرد.

> خانم نوراللهی زن لایقی بود. می‌دانستم شوهر دارد و سه بچه. مثل خود من. با این حال هم کار می‌کرد و هم فعالیت اجتماعی داشت. من غیر از کار خانه چه می‌کردم؟ جواب سلام سرپیشخدمت را دادم و فکر کردم خانم نوراللهی زن لایقی‌ست (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۷۸).

در رمان ***عادت می‌کنیم***، نکتهٔ شاخص این است که ما با دنیایی روبه‌روییم که شاید تا قبل از این به‌ندرت به آن پرداخته شده است. جهانی که تا پیش از این، مردان از محوریت داستان‌ها و روایت‌ها برخوردار بودند و بازهم مردان در بیشتر وجوه زندگی اجتماعی تعیین‌کنندهٔ اصلی بودند و زنان در حاشیهٔ این متن به ایفای نقش و وظایف کلیشه‌ای می‌پرداختند و گه‌گاه حضورشان فضای داستان‌ها را تلطیف می‌کرد؛ اما جهانی که زویا پیرزاد در این داستان معرفی می‌کند، متفاوت است. دیگر، زنان در قالب مادرانی فداکار که تمام وجودشان را وقف اعضای خانواده می‌کنند و یا بیشتر ساعت‌هایشان را در چهاردیواری خانه و آشپزخانه سپری می‌کنند، تصویر نمی‌شوند. مادران این داستان از پوستهٔ نقش‌های سنتی و کلیشه‌ای جنسیتی بیرون می‌آیند و یا دست‌کم در تلاش خارج شدن از آن هستند. حتی بیشتر فضایی که شخصیت‌ها در آن

حضور دارند، خارج از محدودهٔ »خانه« است و داستان بیشتر در فضای کاری و رستوران‌های شهر شکل می‌گیرد. در رمان ***عادت می‌کنیم*** اغلب، زنان فاعل و تصمیم‌گیرنده‌اند. شخصیت‌های این رمان همه زنانی تحصیل‌کرده و با نقش‌های مختلف اجتماعی‌اند.

۳-۴-۵. ویژگی‌های معنایی صحنه و درون‌مایه

سارا میلز معتقد است: «در سطح تحلیل متن به‌مثابهٔ گفتمان، باید به انگیزه‌های نویسنده در متن توجه شود و به این پرسش‌ها پاسخ داده شود که متن بر منافع چه کسی تأکید می‌کند؟ و چه افعال، عناصر یا اجزائی با زنان ارتباط دارد؟» (161 :2005). زمینهٔ تحلیل آثار زویا پیرزاد در این بخش و پاسخ به سؤال‌های میلز در بحث تحلیل سبکی آثار زنان در سطح گفتمان، بر مبنای این سخن راجر فاولر امکان‌پذیر است که باید شخصیت‌های داستانی را بر مبنای ویژگی‌های صحنه و درون‌مایه تحلیل کرد تا از این راه مهم‌ترین دیدگاه‌های ایدئولوژیک نویسنده شرح و تفسیر شود (فاولر، ۱۳۹۰: ۶۰-۶۱). فاولر معتقد است مکان‌ها به‌طور خاص از بن‌معناهایی ساخته شده‌اند که با معنای شخصیت‌های ساکن در آن مکان‌ها پیوند دارند. این پیوند ممکن است رابطهٔ تضاد یا ترادف داشته باشد. باید دید جنبه‌های فیزیکی، فعالیت‌ها، کنش‌ها و اعمال شخصیت‌ها در چه فضاها و صحنه‌هایی ترسیم شده است و بررسی شود که نویسنده با چه هدف و منظوری به این انتخاب دست زده و بین فلان مکان خاص و شخصیت خاص و اعمال چه پیوندی هست.

در آثار داستانی زویا پیرزاد نشانه‌ها و رمزگان‌های گسترده و محدودی در ساختار روایت، انتخاب واژگان، انتخاب شخصیت‌ها و مکان‌ها و صحنه‌های داستانی مشاهده می‌شود که انگیزه‌های نویسنده را از انتخاب و توصیف این شیوه از روایت در ساختار داستان‌هایش نمایان می‌کند. فضا و صحنهٔ زندگی شخصیت‌های داستانی زویا پیرزاد در مجموعه‌آثار داستانی‌اش از خانه تا عرصهٔ فعالیت‌های اجتماعی دگرگون شده است و متناسب با این تحول، شخصیت‌های داستانی نیز از انفعال خارج شده و به عنصر فعال و کنشگر در موقعیت‌های اجتماعی تبدیل شده‌اند. از نظر سبکی، در این تحول بین

عناصر داستانی و زبان همسانی و انسجام در ساختار روایی داستان به‌خوبی نمایان است. در مجموعه‌داستان‌های کوتاه نویسنده (***مثل همهٔ عصرها***، ***طعم گس خرمالو*** و ***یک روز مانده به عید پاک***) زنان در فضای محدود زندگی خانوادگی و در چهاردیواری خانه به تصویر کشیده شده‌اند و در روزمرگی، یأس و کسالت به‌سر می‌برند. مهم‌ترین موضوع‌ها و مضامینی که در زندگی این زنان دیده می‌شود، نگرانی‌ها، دلواپسی‌ها، سرخوردگی‌های زندگی زناشویی و رنج کار خانه و اداره است. در زندگی زنان این داستان‌ها، زندگی تکراری آن‌قدر به عادت تبدیل شده که از تغییر می‌ترسند؛ برای نمونه در این بند از قصهٔ «لکه» از مجموعهٔ ***مثل همهٔ عصرها*** این نکته مشاهده می‌شود:

> زندگیش مثل خطی صاف، مثل کاموای بافتنی که الآن دراز به دراز روی قالی افتاده بود، سی سال بود به همین صورت ادامه داشت. سی سال که همهٔ سال‌هایش شبیه به هم بود و همهٔ ماه‌هایش و همهٔ روزهایش، بی‌هیچ دگرگونی، بی‌هیچ اتفاق. زن از این بابت گله نداشت. از اتفاق واهمه داشت. با هر سرماخوردگی سادهٔ خودش یا شوهرش پریشان می‌شد. نه از ترس بیماری، که از تغییری که در برنامهٔ زندگیش ایجاد می‌شد. دوست داشت دقیقاً بداند هر روز و هر ساعت چه در پیش دارد. مدت‌ها طول می‌کشید تا با هر تغییر خو بگیرد (پیرزاد، ۱۳۸۳ب: ۲۰).

از نظر نمادین، بسامد مکرر واژهٔ «پنجره» در زندگی زنان این داستان‌ها، تنها درگاه و زاویهٔ دیدی است که این زنان از طریق آن به دنیای بیرون می‌نگرند. در مجموعه‌داستان ***مثل همهٔ عصرها***، قصهٔ «خرگوش و گوجه‌فرنگی» آرزوهای بربادرفتهٔ زن در زیر بار زندگی معمولی را می‌رساند (پیرزاد، ۱۳۸۳ب: ۳–۵). او می‌خواهد بنویسد تا به درک تازه‌ای از جهان برسد؛ اما نمی‌تواند. او مثل قهرمان داستانش، خرگوشی است که در سوراخ شکارچی می‌افتد. همان‌گونه که خرگوش نمی‌تواند از سوراخ گود بیرون بیاید، او هم نمی‌تواند از سوراخ روزمرگی بیرون بیاید (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۲۶–۱۱۲۷). انتخاب این فضای بسته به محرومیت‌ها و دل‌مشغولی‌های زندگی زنان اشاره دارد. فضای بسته و بی‌روح این زنان آن‌قدر در سکوت است که وزوز مگس یا چکهٔ شیر آب این سکوت را به‌هم می‌ریزد (پیرزاد، ۱۳۸۳ب: ۳۵ و ۴۴).

در رمان ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***، داستان با روایتگری راوی اول‌شخص از صحنهٔ ورود پر سروصدای بچه‌ها آغاز می‌شود که از همان آغاز حضور پررنگ بچه‌ها در زندگی زن خانه‌دار و حتی حاشیه‌نشینی خود زن را در زندگی خویش تصویر می‌کند. زندگی خانوادگی کلاریس در یک خانوادهٔ شرکتی در آبادان، آرام و یکنواخت است. دنیای این زن در رسیدگی به خانه و همسر و فرزندانش و دیدارهای همیشگی با مادر و خواهرش سپری می‌شود. این زن در دنیای روزمره و یکنواخت زندگی‌اش درگیر کشمکش‌ها و تضادهای درونی است. با ورود خانوادهٔ سیمونیان در همسایگی این زن، در زندگی او تحولی رخ می‌دهد. چپ‌گرایی آرتوش، همسر کلاریس، و درگیری او در مسائل سیاسی باعث می‌شود کمتر به همسرش توجه کند. بحران از اینجا آغاز می‌شود که کلاریس از زندگی یکنواخت و تکراری خود بیزار شده و به این حقیقت رسیده که هیچ‌گاه به علایق شخصی و نیازهای درونی‌اش توجهی نداشته و فقط در خدمت دیگران بوده است. «بس که هر کاری را به خاطر دیگران کردم، خسته شدم.» (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۲۰۲). در جایی دیگر هم از اینکه تا حالا به خودش فکر نکرده و به فکر فردیت خودش نبوده، ناراحت است: «خودم در سی و هشت سالگی چه کاری را فقط برای خودم کرده‌ام.» (همان، ۱۷۹).

او می‌خواهد با دعوت خانم نوراللهی- یکی از شخصیت‌های زن داستان که به نظر کلاریس، زنی ایدئال است- به انجمن مدافع حقوق و آزادی زن پاسخ مثبت دهد و بی‌پرده از نارضایتی خود با همسرش سخن بگوید. پیرزاد در این اثر، پیروزی نهایی زن را در پذیرش مسئولیت اجتماعی زن می‌داند و این جنبه را با ظرافت تا آخر رمان پی می‌گیرد (اجاکیانس، ۱۳۸۲: ۱۶۶). نویسنده با مهارت آهنگ کند و منظم زندگی کلاریسِ خانه‌دار را از همان اولین جملهٔ رمان بیان می‌کند: «صدای ترمز اتوبوس مدرسه آمد. بعد قیژِ درِ فلزی حیاط و صدای دویدن روی راه‌باریکهٔ وسط چمن. لازم نبود به ساعت دیواری آشپزخانه نگاه کنم. چهار و ربع بعدازظهر بود.» (همان، ۹). سپس با تأکید بر روابط زناشویی که به عادت تبدیل شده و روابط اجتماعی تکراریِ کلاریس با مادر و خواهر و دوستانش، یکنواختی زندگی او را آشکار می‌کند.

نویسنده از همان ابتدا، ما را به نظارهٔ جدال درونی کلاریس می‌کشاند. وَرهای (جوانب و جنبه‌های) کلاریس و جدال دائمی آن‌ها بر بیگانگی او از خویشتن و مستحیل شدن او در روزمرگی‌ها و نیاز دیگران است. اشتغال ذهنی او و تضادهای درونی‌اش در کشاکش دائمی دو شخصیت او که با اسامی گوناگون توصیف شده‌اند، تجلی می‌یابد. از یک‌سو ورِ ایرادگیر، بی‌حوصله، بهانه‌گیر و فضول و از سوی دیگر ورِ خوش‌بین، مهربان، منطقی و کم‌رو ذهن او را به تلاطم درمی‌آورند (اجاکیانس، ۱۳۸۲: ۱۶۹).

> بیرون که رفتند وَرِ بدبینِ ذهنم مثل همیشه پیله کرد. دخترک با آن دقت به چی نگاه می‌کرد؟ مبادا جایی کثیف باشد؟ نکند آشپزخانه به چشمش زشت یا عجیب آمده؟ وَرِ خوش‌بین به دادم رسید. آشپزخانه‌ات شاید زیادی شلوغ باشد؛ اما هیچ وقت کثیف نیست. درضمن نظر یک دختربچه نباید برای آدم مهم باشد (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۱۵۶).

درگیری و استغراق کلاریس در زندگی خانوادگی و دل‌مشغولی‌هایش آن‌قدر زیاد است که دوست دارد تنها باشد:

> فقط گاهی که خانه خلوت بود، دوست داشتم بنشینم تو راحتی چرم سبز، سر را تکیه بدهم به پشتی، سیگار بکشم و فکر کنم. در این لحظه‌های نادر تنهایی، سعی می‌کردم به مسائل روزمره مثل شام شب و درس‌نخواندن آرمن و خونسردی و فراموش‌کاری آرتوش فکر نکنم (همان، ۶۴).

بنابراین، در نخستین جنبه، نویسنده با تأکید بر دوگانگی کلاریس در زندگی خانوادگی و بیان خواسته‌هایش، استغراق ذهن او را در موقعیت‌های مختلف به‌زیبایی توصیف می‌کند. ورود امیل و خانوادهٔ سیمونیان به زندگی کلاریس تلنگری است که او را به سمت خودشناسی و خودیابی سوق می‌دهد. حضور امیل در زندگی این زن خانه‌دار مسئلهٔ امکان عشق را مطرح می‌کند و در جایگاه خانواده، در زندگی و ذهنش پرتو جدیدی می‌افکند و در عین حال، وزن و معنایی دیگر به چشم‌انداز فعالیت اجتماعی (کار با خانم نوراللهی) می‌بخشد. به‌طور کلی، مسئلهٔ معنای زندگی و هویت، دغدغه و درون‌مایهٔ اصلی این رمان است که نویسنده آن را در جنبه‌های مختلف زندگی کلاریس نشان داده است: «راه رفتم و فکر کردم مدام در خانه ماندن و معاشرت با آدم‌های

محدود و کلنجار رفتن با مسائل تکراری کلافه‌ام کرده. باید کاری بکنم برای دل خودم مثل خانم نوراللهی.» (همان، ۱۹۹). این کتاب یک قوس یا دایره از زندگی زنان است. اگرچه کلاریس درپی تحول زندگی خویش است و می‌خواهد مانند خانم نوراللهی هویتی تازه در اجتماع بیابد، در پایان اثر هنوز به این تحول نرسیده و دوباره به همان زندگی عادی‌اش ادامه می‌دهد.

در رمان ***عادت می‌کنیم***، فضا و درون‌مایه نسبت به آثار قبلی زویا پیرزاد عوض شده است. از نظر تحلیل سبکی در بستر گفتمان، از نخستین اثر نویسنده (مجموعه‌داستان ***مثل همهٔ عصرها***) تا رمان ***عادت می‌کنیم***، سیر تحول نگرش نویسنده دربارهٔ زنان درخور تأمل است. دیدگاه عکس‌العملی، خشمگینانه و منفعل تا نظرگاه نقادانه، واقع‌بینانه و سازنده و احیاگر نقش زن در شواهد زیر بررسی و تحلیل شده است.

در رمان ***عادت می‌کنیم***، از همان ابتدای داستان برتری آرزو به رانندهٔ جوانی که نمی‌تواند ماشین خود را پارک کند، تعجب همگان را برمی‌انگیزد؛ به‌عبارتی در همین آغاز داستان فضایی ساخته می‌شود که خواننده چهره‌ای توانا از «زن» در ذهنش پدیدار می‌شود:

> آرزو به زانتیای سفید نگاه کرد که می‌خواست جلو لبنیات‌فروشی پارک کند. زیر لب گفت: شرط می‌بندم گند بزنی، پسر جان. و آرنج روی لبهٔ پنجره و دست روی فرمان، منتظر ماند. رانندهٔ ریش‌بزی رفت جلو، آمد عقب، رفت جلو، آمد عقب و از خیر جاپارک گذشت. آرزو زد دنده‌عقب، دست گذاشت روی پشتیِ صندلی بغل و به پشت سر نگاه کرد. جوان ریش‌بزی داشت نگاه می‌کرد. مردی دم در لبنیاتی کیک و شیرکاکائو می‌خورد و نگاه می‌کرد. جیغ لاستیک‌ها درآمد و رنو پارک شد. مرد کیک و شیر به دست... رو به رانندهٔ زانتیا داد زد: یاد بگیر جوجه (پیرزاد، ۱۳۸۳الف: ۷).

نویسنده در این رمان با عادت‌ستیزی قصد دارد با نگرش سنتیِ فرهنگ مردسالار که نگاهش به زن فقط به خانه‌داری و پرورش فرزند محدود می‌شود (همچنان که در دیگر آثار پیرزاد که قبل از این رمان نوشته شده‌اند، آمده است) مبارزه کند. نمونهٔ این مورد، در تفکر کاسب‌های محل دربارهٔ اینکه آرزو قصد دارد بنگاه معاملاتی پدرش را

اداره کند، درخور توجه است: «کاسب‌های محل از اینکه آرزو تصمیم گرفته بود کار پدر را دنبال کند، تعجب کرده بودند. بعد پوزخند زده بودند که زن و بنگاه معاملاتی چرخاندن؟ سر دو ماه بریده.» (همان، ۱۱۰). گویا نویسنده عنوان این اثر را به این دلیل ***عادت می‌کنیم*** انتخاب کرده تا هویت‌یابی کرده باشد و به جامعهٔ مردسالار بگوید که به ورود زنان در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی عادت می‌کنیم. به‌عبارتی، نویسنده در این اثر سعی در آشنا کردن مردان با دنیای زنان دارد (ر.ک حق‌شناس و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۹). از آرزو، شخصیت اول داستان، تا شیرین و تهمینه- که دختر جوانی است که یک‌تنه خرج خانواده‌اش را می‌دهد- یا حتی زنی که آرزو در اتوبوس با او آشنا می‌شود یا دختری که در مراسم عروسی خدمت می‌کند و یا زنانی که در فضای آرایشگاه توصیف می‌شوند، همگی زنانی شاغل هستند که نیازهای اقتصادی خانواده را فراهم می‌کنند. جالب آن است که مردان داستان یا بسیار لاقید و بی‌مسئولیت وصف می‌شوند و یا اینکه گاه با حضورشان فضا را نرم و لطیف می‌کنند و دنیای پرهیاهوی این زنان را آرامش می‌بخشند. گویا زنان با به‌چالش کشیدن فرهنگ مسلط و اقتدارگرایی که آنان را به حاشیه رانده بود، مبارزه می‌کنند و در پویایی فرهنگی به هویت می‌رسند.

در رمان ***عادت می‌کنیم*** ستیز با ساختارهای مسلط به‌چشم می‌خورد. یکی از نکات مورد توجه در آثار زویا پیرزاد به‌طور کلی و در رمان ***عادت می‌کنیم*** به‌طور خاص، توجه به زندگی و تجربه‌های روزمرهٔ زنان است؛ مواردی که در فرهنگ مردانه و مسلط ممکن است کمتر مورد توجه قرار گیرد. در این رمان با بسیاری از کلیشه‌ها برخورد می‌شود. اولین نکته این است که آرزو- شخصیت اصلی این رمان- در عرصهٔ اقتصادی زن فعالی است، مدیریت بنگاه معاملاتی را برعهده دارد و برخلاف نظر همسایه‌ها که فکر می‌کنند «سر دو ماه نشده می‌برد» (پیرزاد، ۱۳۸۳الف: ۱۱۰)، موفق است. او زنی شجاع و نترس است. این موضوع در رفتار آرزو با بنّای خانه درخور توجه است:

> آرزو گفت: ببین اوستا... این دیوار را خراب کن، از اینجا بچین. مرد [گفت] ما هر چی مهندس دستور داده می‌کنیم. آرزو یک قدم رفت جلو [گفت] ببین عمو. گفتم از اینجا بچین بگو چشم. فهمیدی؟... یا از جایی که گفتم می‌چینی یا هم الآن

جل‌وپلاست را جمع می‌کنی می‌زنی به چاک. شیرفهم شد آقارستم؟ (همان، ۵۷–۵۸).

نوع دیگر مقابله با کلیشه‌ها، در رفتار آرزو با محسن (یکی از کارگران بنگاه که دزدی کرده و آرزو می‌خواهد اخراجش کند) دیده می‌شود:

محسن یک قدم گذاشت جلو [گفت] خانم صارم دستتان را ماچ می‌کنم. قول شرف، قول مردانه، دفعهٔ اول و آخرم بود، متشکرم، ممنونم. آرزو... [گفت] من یکی تا حالا از قول مردانه خیری ندیده‌ام. خیلی مردی قول زنانه بده. محسن... [گفت] چشم قول زنانه. متشکر ممنون (همان، ۱۶۳).

شواهد متعددی از این‌گونه کاربردها در رمان وجود دارد که درخور تأمل است. برای نمونه: «مردها تنبون خودشون را بلد نیستند بالا بکشند چه برسد به بچه بزرگ کردن.» (همان، ۱۷۱). «حق با شیرین است، مردها همه‌شان الاغ‌اند، گیرم با پالان‌های مختلف.» (همان، ۴۱). مقابله با نگرش غالب دربارهٔ زنان، در این بخش از گفت‌وگوی آرزو و شیرین دربارهٔ خانه‌ای که در راه می‌بینند، جالب است: «شیرین گفت: فکر می‌کنی صاحب‌خانه‌ها آخرین بار کی اینجا بودند؟ بهشان خوش گذشته؟ خوش نگذشته؟ به مردها که حتماً خوش گذشته. زن‌ها هم حتماً خریده‌اند و شسته‌اند و پخته‌اند و فکر کرده‌اند بهشان خوش گذشته.» در این عبارت، کاربرد چند فعل پشت سرهم برای تأکید بر فعالیت سخت زنان در خانه است و اینکه این کارهای سخت را انجام داده‌اند و مردها خوش گذرانده‌اند؛ درحالی که زنان فکر کردند بهشان خوش گذشته (همچنین ر.ک همان، ۱۱۰، ۱۴۴ و ۱۵۷).

تابوشکنی مهم‌ترین ویژگی هنجارگریز در نوشته‌های زنانِ دههٔ هفتاد و هشتاد است. در رمان ***عادت می‌کنیم*** موارد بسیاری از تابوشکنی‌ها که پیش از آن در ادبیات سابقه نداشته، به‌کار رفته است. ازجملهٔ این موارد، عشق ممنوعه و آزاد، انتخاب آزادانهٔ دوست مرد، عدم قطعیت، معناگریزی و مرکززدایی است (ر.ک همان، ۱۷۲، ۱۷۳ و ۱۸۲) که بیشتر متأثر از حضور عناصر فرهنگ‌های غیربومی و رفتارهای اجتماعی حاکم بر جوامع غربی و در عین حال دریافت و معرفی تقلیل‌گرایانه از فرهنگ بومی در رعایت حقوق زن و مرد است که درنتیجه، باعث نوعی دگرگونی و بازاندیشی در روابط

اجتماعی زن و مرد در جوامع سنتی مانند ایران شده است. نکتهٔ درخور توجه در ازدواج آرزو و سهراب است؛ از این جهت که آرزو از شوهر اولش که پسرخاله‌اش است و در فرانسه زندگی می‌کند، طلاق می‌گیرد و زن فروشندهٔ قفل و دستگیره می‌شود. این ازدواج به این سبب اهمیت دارد که ازدواج آرزو با سهراب به دلیل نوع نگرش دیگرگونه به مرد است. نگرشی که مرد را مطلوب خود می‌بیند؛ یعنی آرزو نه به ملاحظات خانوادگی (برخلاف ازدواج اولش) و نه به ملاحظات ثروتمند شدن و نه به هیچ ملاحظهٔ دیگر، بلکه فقط به این دلیل که سهراب مرد ایدئال اوست، با او ازدواج می‌کند (ر.ک حق‌شناس و دیگران، ۱۳۸۳: ۲۷).

در رمان ***عادت می‌کنیم*** نویسنده در شخصیت زنان، در مقایسه با دوره‌های قبل، تغییری داده و با وارد کردن زن به چرخهٔ تولید و اقتصاد، عادت‌ستیزی و آشنایی‌زدایی کرده است. با این ویژگی، نویسنده زن را از ابژه بودن و انفعال خارج کرده و به شکل فاعل درآورده است. مردان در این رمان در حاشیه‌اند و اگر گاهی مردی در داستان پیدا می‌شود، برای برآوردن خواسته‌ای است. این موضوع نشان می‌دهد توجه به جنسیت در آثار پیرزاد نسبت به دوره‌های قبل تغییر کرده و در همهٔ بخش‌های رمان (ازجمله درون‌مایه، شخصیت، زاویهٔ دید، انتخاب واژگان، لحن و فضا) این تغییر چشمگیر است.

۶. نتیجه‌گیری

مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی آثار پیرزاد که در تولید معنا و القای زنانگی در متن نقش دارند، عبارت‌اند از: کاربرد مواردی مانند توصیف، جزئی‌نگری، دیدگاه زنانه، انتخاب شخصیت‌های متعدد زن و نشانه‌های فرازبانی که خاص زنان است مانند خط فاصله، قیدها، مشدّدها و هنجارگریزی در برهم زدن ساختار زبانی. در سطح اندیشگانی و محتوایی، نویسنده ضمن برخورد با کلیشه‌ها، سعی در به‌چالش کشاندن فرهنگ مردانه دارد. تأکید بر جنبه‌های روزمره و مکرر زندگی زنان که در ظاهر چندان اهمیتی ندارد و بازنمودن تجربه‌های خاص زنانه، زمینه‌ای برای آشتی دادن مردان با زندگی زنان است. تا اندیشه دگرگون نشود، زبان تغییری نمی‌یابد؛ به همین دلیل اندیشهٔ جدید

واژگان و ساختاری نو می‌طلبد. در آثار پیرزاد سیر تحول اندیشه و بازتاب آن در ساختار زبان مشاهده می‌شود.

پیرزاد با ایجاد تغییر در شخصیت زنان- نسبت به دوره‌های قبل- و با وارد کردن زن به چرخهٔ تولید و اقتصاد، عادت‌ستیزی و آشنایی‌زدایی کرده است. او در مجموعه‌داستان‌های کوتاهش به زندگی روزمره و کسالت‌آور زنان اشاره کرده است. در رمان ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***، نخستین جرقه‌های دگرگونه اندیشیدن دربارهٔ هویت زنانه در شخصیت راوی داستان، کلاریس، مشاهده می‌شود؛ ولی این موضوع در همن حد باقی می‌ماند تا اینکه در رمان ***عادت می‌کنیم*** با تحول در نقش‌پذیری زن، زنان را از انفعال خارج می‌کند و به عرصهٔ فعالیت‌های اجتماعی سوق می‌دهد. شخصیت‌های اصلی این رمان، زنان هستند. مردان در حاشیه‌اند و اگر گاهی مردی در داستان پیدا می‌شود، برای برآوردن خواسته‌ای است. در همهٔ آثار نویسنده، فضا کاملاً زنانه است. این فضا در کنار شخصیت‌های زن، لحن زنانه، دیدگاه زنانه و تأکید بر آزادی زن، در متن انسجام ایجاد کرده و در کلیت گفتمان بر این رمان‌ها فضایی زنانه حاکم کرده است. این ویژگی در رمان ***عادت می‌کنیم*** برجسته‌تر است. از دیدگاه بافت غیرزبانی، می‌توان گفت اگرچه در نخستین آثار نویسنده بیشتر بر روزمرگی و تکراری بودن و ملال‌انگیزی زندگی زنان تأکید شده است و محور اصلی، تأکید بر محرومیت زنان است، در رمان ***عادت می‌کنیم*** محوریت اصلی زندگی زنان، فعالیت اجتماعی و اقتصادی و فاعلیت و آزادی آنان است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها

1. Luce Irigaray
2. Helen Cixous
3. Julia Kristeva
4. Virginia Woolf
5. Trudgill
6. Milroy
7. Fishman
8. Holmes
9. Lakoff

10. Jacques Lacan
11. deconstruction
12. Jacques Derrida
13. selectivity
14. context
15. context of situation
16. feminist stylistics

منابع

- اجاکیانس، آناهید (۱۳۸۲). «رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم». ***نامهٔ فرهنگستان***. ش۲۱. صص۱۶۶- ۱۷۴.
- باطنی، محمدرضا (۱۳۶۳). ***چهار گفتار دربارهٔ زبان***. تهران: آگاه.
- بهرام‌پور، شعبانعلی (۱۳۷۹). «درآمدی بر تحلیل گفتمان» در ***مجموعه‌مقالات گفتمان و تحلیل گفتمانی***. به اهتمام محمدرضا تاجیک. تهران: فرهنگ گفتمان. صص۳۳- ۵۸.
- بیسلی، کریس (۱۳۸۵). ***چیستی فمنیسم***. ترجمهٔ محمدرضا زمردی. تهران: روشنگران زنان.
- پیرزاد، زویا (۱۳۸۳). ***عادت می‌کنیم***. تهران: نشر مرکز.
- ـــــــــ (۱۳۸۶). ***چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم***. چ۲۶. تهران: نشر مرکز.
- ـــــــــ (۱۳۸۳). ***سه کتاب (مثل همهٔ عصرها، طعم گس خرمالو، یک روز مانده به عید پاک)***. چ۸. تهران: نشر مرکز.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸). ***نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آن در ادب فارسی)***. تهران: کتاب آمه.
- حسینی، مریم (۱۳۸۴). «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه». ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***. ش۹۳. صص۹۴- ۱۰۱.
- حق‌شناس، علی‌محمد و دیگران (۱۳۸۳). «زنان می‌توانند». ***کتاب ماه ادبیات و فلسفه***. ش۸۷ و ۸۸. صص۲۴- ۳۷.
- سوکال، الن و ژان بریکمون (۱۳۸۷). ***چرندیات پست‌مدرن***. ترجمهٔ عرفان ثابتی. تهران: ققنوس.
- طاهری، قدرت‌اله (۱۳۸۸). «زبان و نوشتار زنانه، واقعیت یا توهم». ***فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی***. ش۴۲. صص۸۷- ۱۰۷.
- غذامی، عبدالله (۱۳۸۷). ***زن و زبان***. ترجمهٔ هدی عوده‌تبار. تهران: گام نو.

- فاولر، راجر (۱۳۹۰). ***زبان‌شناسی و رمان***. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نشر نی.
- فیاض، ابراهیم و زهره رهبری (۱۳۸۵). «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران». ***پژوهش زنان***. د۴. ش۴.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸). ***دانش نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***. تهران: آگه.
- وردانک، پیتر (۱۳۸۹). ***مبانی سبک‌شناسی***. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نشر نی.
- ولک، رنه و آوستین وارن (۱۳۷۳). ***نظریهٔ ادبیات***. ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
- ولی‌زاده، وحید (۱۳۸۷). «جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. س۱. ش۱. صص۱۹۱-۲۲۴.

- Belsey & Moore (1997). *The feminism Reader*. London: Mcmillan.
- Fairclough, Norman (1995). *Critical discourse Analysis*. Singapore.
- Fishman, J. A. (1971). *Sociolinguistic*: *A Brief Introduction*. Newbury House.
- Halliday, Michael (1978). *Language as Social Semiotics*. London: Edward Arnold.
- Holmes, J. (1984). *Hedging your bets and sitting on the fence*: some evidence for hedges as support structures. *Te Reo, Vol. 27* (1984), Pp. 47-62.
- Labov, W. (1966). "Hypercorrection by the Lower Middle Class as a Factor in Linguistic Change" in *Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference, (1964)*. William Bright (Ed.) The Hague: Mouton. Pp. 84-113.
- Lakoff, R. T. (1975). *Language and Women's Place*. New York: Harper Colophon Books.
- Milroy, L. (1980). *Language and social networks*. Oxford: Blackwell.
- Mills, Sara (2005). *Feminist Stylistics*. second edition. published in the Taylor & Francis e-Library
- Trudgill, P. (1972). "Sex, covert prestige and linguistic change in the urban British English of Norwich". *Language in Society*. *1*. Pp.179-195.