

## The Analysis of Narrative structure of *Bad Az Payan* novel by Fariba Vafi

Teymoor Malmir \*

Chonor Zahedi\*\*

### Abstract

Feriba Vafi is a hard working novelist of our time. Her first novel was *My bird* has been worried to alleviate the plight of women in the society. In her last novel by the name of *bad az payan* she deals with women issue continuously. But to intensify the effective ness of the story in the community and proper to time condition besides the choice of subject, she has used plot, signs and particular way of telling narrative. In this paper based on the account of Todorov analyzes we study the thematic link, plot and the way of telling narrative. The actions and reactions of characters in the novel *bad az payan* represent an attempt, consciously or unconsciously, more or less, to recover and to reconstruct women s identity. The plot reflectively addresses the social and partly the familial problems of the community of women. In this novel, *the journey* leitmotif serves to portray a departure to independence, knowledge and a better life; yet the problems persist and the journey continues, a journey which is associated with solitude and disorderliness. Notwithstanding, the journey is an evasion, as the journey of the characters of the novel is represented as an evasion, in one way or another. Men and women set out the journey hoping to find a better situation, leaving a self-made bitter situation. The narration of *Shahrzad* in *hezar-o yek shab* has dramatically influenced this novel in terms of such elements of narration as the use of subplots, multiple narrators, which serve to highlight narration as opposed to verbose storytelling with which men identify women. That is to say, the type of narration invoked by women is distinct from that of men; this distinction, on the one hand, represents an old style which has bolstered the retention and

---

\* Professor of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.  
timoormalmir@ut.ac.ir

\*\* Ph.D. Student of Persian Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.  
chonor.zahedi\_2012@yahoo.com

Received: 07.08.2015 Accepted: 29.05.2016



survival of women, on the other, it represents a mockery towards the masculine world. It, therefore, implies that the reason why women have adopted a narrative discourse is because of their predisposition to bring about a change in their lives.

The narration is structured as follows: 1. the present incidents, 2. the narrator's thoughts and reveries, 3. the memory of past events by the narrator, 4. narration of past events to the narratee, 5. narration of the narratee's past events, 6. narrator's conjecture about the other's mind. The narration of these six components is based on a combination of three tenses:

1. Past events that are being reviewed
2. The present recurrence of past events
3. The narration of the two former narratives

The characteristic feature of the author's style is the particular combination of time and narration. That is why an abundant number of propositions in this novel belongs in the narrator's memory of past events and the recurrence thereof.

The plot of the narrative revolves around correspondence; correspondence, which is the essence of life, ultimately turns into identity following a sequence of conflicts. Identity signifies an end as long as there is correspondence, there is life, however, in the course of suffering or sickness, identity looms in. The deep structure of the narrative is that, for its continuity, life is contingent on correspondence. When there is a death or an end, there is no correspondence, and this serves to signify the fact that correspondence underlies life. This is reminiscent of love which ends with union, though it begins with an enthusiasm and affection which get intensified in the face of stumbling blocks and problems. The title and the theme of the novel is based on the desire to found a real life on love, a type of love which is congruent with the current age and lifestyle. The breaks and unions in the narrative are based on old-fashioned love traditions which are doomed to failure; while the new age entails a new perspective on the love relations. The title serves to highlight the same theme. Love in past ages was a pioneering affair on the part of men, and this has been portrayed in the novel as an ephemeral emotion which recalls a master-slave or boss-employer system. At its face value, this status quo has only given rise to masculine heroes, a heroism which has resulted but in vagrancy and disorderliness. Heroic ethics have downgraded in this novel; there is no hero, but a character. Past heroes are alluded to but their heroism is displayed as detriment to the lives of the heroes that is why heroes regret their actions. As for women, their current status is represented as much

better than the past. Notwithstanding, feminine culture is considered to be crucial to the amelioration of human relations.

**Keywords:** Correspondence, Emigration, leitmotif, Narration, time, women

### References

- Ahmadi, Babak (1991). *The structure and interpretation of texts (Semiotics and structuralism)*, 9th ed., Tehran: Markaz
- ----- (2006). *Truth and beauty (Lessons of philosophy of art)*, 11th ed., Tehran: Markaz.
- Asabrgr, Artau (2001). *Narrated in folk culture media and everyday life*, Mohammad Reza Lyravy (trans.), 1st ed., Tehran: Soroush.
- Caler, Jonathan (2003). *Literary theory*, Farzaneh Taheri (trans.), 1st ed., Tehran: Markaz.
- Eagleton, Terry (2001). *Prelude to literary theory*. Abbas Mokhber (trans.), 2nd ed., Tehran: Markaz.
- Hoseini, Maryam & Salarkia, Mozhddeh (2013). The study of Effect of womens in Rowya-e-Tabbat novel due to the practice theory of Pierre Bourdieu, *The Literature Fiction*, volume 1, Issue 4, page 17-40.
- ----- (2012). Analysis of the novel "Dream of Tibet" by the "dramatic metaphor Goffman theory, *Text Literary Studies*, Volume 16, Issue 53, Page 81-108.
- Mirabedini, Hassan (2007). *One hundred years of Iranian fiction*, 4th ed., Tehran: Cheshme.
- Malmir, Teymoor & Zahedi, Chonor (2014). Structure of feminine narration in the novel My Bird by Fariba Vafi, *Text Literary Studies*, Volume 17, Issue 58, p47-68.
- Dashti Ahangar, Mostafa (2011). The plot of the novel structural analysis of four female writer, *Contemporary Persian Literature*, Volume 1, issue 1, page 39-60.
- Moniri, Effatossadat & Hosseini, Maryam (2014). Comparative comparison of social identity concept in Natalia Ginsburg sworks & Fariba Vafi s novels. *Comparative Literature Studies*, volume 8, issue 32, page 129-152.
- Prince, Jerald (2012). *Narrative science narrative (Form and function)*, Mohammad shahba (trans.), 1st ed., Tehran: Minoye kherad.

- Taslimi, Ali (2009) *.Statements in Iranian literature story*, 2nd ed., Tehran: Akhtaran.
- Tzvetan, Todorov (2003). *Structuralist poetics*, Mohammad Nabavi (trans.), 2nd ed., Tehran: Agah.
- Tulane, Michael (2004) *.Narrative a critical linguistic introduction*. Abulfazl Horry (trans.), 1st ed., Tehran: FCF.
- Tasooji, Abdollatif (2010). *Thousand and one nights*, (vol 6), 4th ed., Tehran: Jami.
- Wafi, Fariba (2014) *.After the End (Bad az payan)*, 3rd ed, Tehran: Markaz.



## تحلیل ساختار روایی رمان بعد از پایان نوشته فریبا وفی

تیمور مالمیر\*، چنور زاهدی\*\*

### چکیده

این مقاله به واکاوی ساختار روایی و شیوه خاص روایتگری در رمان *بعد از پایان* فریبا وفی پرداخته است. وی از داستان‌نویسان پرکار عصر ماست که از اولین رمان وی *پرنده من* تا کنون دغدغه او کاستن از گرفتاری‌های زنان در اجتماع بوده است. رمان *بعد از پایان*، آخرین رمان اوست که همچنان به مسائل زنان می‌پردازد، اما برای تأثیر بیشتر داستان در جامعه و متناسب با اوضاع زمان، علاوه بر انتخاب موضوع از روش، طرح، نشانه و نحوه روایتگری خاصی استفاده کرده است. در این مقاله، بر اساس روایت‌شناسی تودوروف به تحلیل پیوند درونمایه، طرح و نحوه روایتگری این رمان پرداخته‌ایم. کنش و واکنش شخصیت‌ها تلاش برای بازیابی و از نو ساختن هویت زنان است. طرح داستان مبتنی بر تناظر است که به مشکلات اجتماعی و خانوادگی زنان می‌پردازد. ژرف‌ساخت داستان نیز این است که تناظر، مبنا و لازمه تداوم زندگی است. مشخصه اصلی سبک نویسنده پیوند خاص زمان و روایت است. به همین سبب، گزاره‌های بسیاری از رمان به تکرار و مرور گذشته‌ها و خاطره‌های راوی تعلق دارد. نام و درونمایه رمان مبتنی بر این آرزو است که زندگی واقعی بر مداری از عشق استوار شود؛ عشقی که در دوره جدید و متناسب با وضعیت زندگی عصر حاضر باشد. وضعیت زنان در زمان حال بهتر از وضعیت آنها در عهد قدیم است. با وصف این وضعیت، فرهنگ زنانه لازمه بهبود روابط انسانی معرفی شده است.

کلیدواژه‌ها: تناظر، درونمایه، روایتگری، زمان، زن، مهاجرت

### ۱- مقدمه

فریبا وفی از نویسندگان سرشناس و پرکار است که دغدغه او کاستن از گرفتاری‌های زنان در اجتماع است. وفی، در سال ۱۳۴۱، در تبریز به دنیا آمد. از نوجوانی به داستان‌نویسی علاقه‌مند بود و چند داستان کوتاه از وی در گاهنامه‌های ادبی و مجله‌های *آدینه*، *دنیای سخن*، *چیستا* و *زنان* منتشر شد. اولین داستان جدی خود را با نام «راحت شدی پدر»، در سال ۱۳۶۷، در مجله *آدینه* چاپ کرد. نخستین مجموعه داستان کوتاه او به نام *در عمق صحنه*، در سال ۱۳۷۵ و دومین مجموعه، با نام *حتی وقتی می‌خندیم*، در سال ۱۳۷۸ منتشر شد. نخستین رمان او *پرنده من* در سال ۱۳۸۱ منتشر شد که مورد استقبال منتقدین قرار گرفت و برنده چند

\* timoormalmir@ut.ac.ir

\* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران (مسئول مکاتبات)

chonor.zahedi\_2012@yahoo.com

\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۹

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۵/۱۶

جایزه شد. رمان *رؤیای تبت* در سال ۱۳۸۴ منتشر شد و چندین جایزه از جمله جایزه بهترین رمان هوشنگ گلشیری و مهرگان ادب را دریافت کرد و تا سال ۱۳۸۶ به چاپ چهارم رسید، همچنین رمان‌های *ماه کامل می‌شود*، *رازی در کوجه‌ها*، *ترلان* و مجموعه داستان‌های *همه افق و در راه ویلا* از فریبا وفی منتشر شده‌است. *بعد از پایان*، آخرین رمان وفی است که در پایان سال ۱۳۹۲ منتشر شد. با توجه به مخاطبان بسیار آثار داستانی و اهمیت نقد عملی آثار ادبی، نقد داستان در زمان حیات و فعالیت مصنفان ضرورت بیشتری دارد زیرا فاصله زمانی میان نشر و نقد، موجب می‌شود مخاطبان آثار ادبی نتوانند متناسب با نیازهای زمان به آثار رجوع کنند و نویسندگان نیز نتوانند از این نقدهای عملی جهت بهبود خلاقیت خود استفاده کنند. رمان *بعد از پایان* در فاصله دو سال به چاپ ششم رسیده است، اما به‌رغم توفیقی که در میان خوانندگان پیدا کرده است، هنوز فرصت نقد و تحلیل آن پیش نیامده است. یکی از ویژگی‌های تعیین‌کننده ادبیات، توانایی آن برای ایجاد معناها و تفسیرهای چندگانه است. غیر از آنچه در سنت نقد کهن رایج است، در دوره معاصر، مکتب‌ها و نظریه‌های ادبی عمدتاً غربی در نقد و تحلیل متون ادبی زبان فارسی به‌کار گرفته شده است. هر یک از نظریه‌ها، ممکن است خوانندگان و منتقدان را در تحلیل و تفسیر متون راهنمایی کند اما آنچه بیشتر ضرورت دارد تبیین پیوند مفاهیم و لایه‌های معنایی متن با سبک و ویژگی‌های منحصره‌فرد نویسنده است. بدیهی است نویسنده برای بیان اندیشه و مفاهیم خود علاوه بر انتخاب موضوع از روش، طرح، نشانه و شیوه‌های روایتگری خاص استفاده می‌کند. اگر هم میان موضوع و شگردهای داستانی برای بیان اندیشه خود پیوند برقرار می‌کند به هدف و رسالتی فراتر چشم دوخته است؛ تبیین این رسالت البته بر عهده منتقدان است. بدین منظور، با توجه به نظریه روایت‌شناسی تودوروف به تبیین پیوند طرح داستان و نحوه روایتگری رمان *بعد از پایان* می‌پردازیم.

## ۲- پیشینه تحقیق

رمان *بعد از پایان* نیز مثل سایر آثار وفی و نویسندگان زن به «مشکل هویت و جایگاه زن ایرانی در یک مرحله تغییر و تحوّل اجتماعی می‌پردازد و تلاش زنان برای خودیابی را با انتقاد از جامعه مردسالاری درمی‌آمیزد که زن را در پله‌ای از بایدها و نبایدها محبوس می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۰۹). محققان هنگام نقد و تحلیل داستان‌های پیشین فریبا وفی، به ساخت و شیوه روایت و مضمون زنانه این آثار اشاره کرده‌اند؛ چنان‌که تسلیمی معتقد است وفی به روایات واقع‌گرایانه زندگی شهری می‌پردازد؛ شیوه روایت و ساختار دوری داستان *پرنده من* در بیان زندگی عادی و تکراری زنی خانه‌دار با معرفی مستقیم مکان‌ها و اشخاص و روایت و برخی خبرهای روزانه است؛ این زن، نمونه یک زن صبور است که زندگی عادی را تاب می‌آورد و به خانه آرامش می‌بخشد (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹۴). حسینی و سالارکیا با توجه به نظریه کنش بورديو، تأثیر سرمایه‌های زنان بر نقش سلطه در رمان *رؤیای تبت* را بررسی کرده‌اند و معتقدند سه شخصیت زن با وجود زندگی در میدان‌های متفاوت، تلاش می‌کنند با سرمایه‌هایی که در اختیار دارند، به بخش مسلط میدان‌ها وارد شوند اما به سبب عدم‌توازن سرمایه‌ها در طول زمان همیشه موفق نیستند (حسینی و سالارکیا، ۱۳۹۲: ۴۰). همچنین با توجه به نظریه کنش متقابل نمادین در جامعه‌شناسی به بررسی استعاره نمایشی در رمان *رؤیای تبت* پرداخته‌اند. نتیجه بررسی آنان نشان می‌دهد جامعه، زنان را به ارائه تصویر معینی از خود وا می‌دارد. شخصیت‌های زن این رمان برای پنهان کردن داغ عشقی ممنوع تلاش می‌کنند، اما نمی‌توانند در اجرای روی صحنه موفق عمل کنند (حسینی و سالارکیا، ۱۳۹۱: ۸۱).

دشتی آهنگر نیز از شباهت پیرنگ رمان *رؤیای تبت* با رمان‌های دیگر نویسندگان زن بحث کرده است. وی معتقد است زنان در داستان‌نویسی، مشکلات و دغدغه‌های زنان را منعکس می‌کنند (دشتی آهنگر، ۱۳۹۰: ۵۸). بر اساس نتایج تحقیق مالمیر و زاهدی در ساختار روایت زنانه در رمان *پرنده من*، فریبا وفی با استفاده از زاویه دید من‌راوی، داستان را از زبان یک زن بازنمایی کرده است تا بتواند اعتراض زنان نسبت به مقام و موقعیتشان را بیان کند. راوی با ترسیم وضع ناگوار زن در جامعه و خانواده،

مخاطب را از این وضع آگاه می‌سازد تا وضعیّت زنان بهبود یابد (مالمیر و زاهدی، ۱۳۹۲: ۴۷). منیری و حسینی، مفهوم هویت در آثار ناتالیا گینزبورگ و فریبا وفی را مقایسه کرده‌اند و معتقدند به‌رغم تفاوت زیست جهان زنان ایران و ایتالیا که موجب بروز تفاوت‌های چشمگیر در هویت اجتماعی زنان می‌شود. فضای مشترک مردسالاری حاکم بر جامعه، شباهت‌های هویتی بسیاری را موجب شده است و بی‌نامی شخصیت‌های زن یکی از ویژگی‌های مجموعه داستان‌های هر دو نویسنده است که خود دلیلی بر بی‌هویتی آنهاست (منیری و حسینی، ۱۳۹۳: ۱۵۲-۱۲۹).

### ۳- مبانی نظری

در روایت با توالی منطقی و منظم عناصر و رویدادها مواجهیم. قرار گرفتن غیرتصادفی عناصر زبانی و روایی کنار یکدیگر، بیانگر لزوم وجود نظمی هر چند ناملموس میان عناصر روایی است. مایکل تولان، روایت را به توالی ازپیش‌انگاشته‌شده رخدادهایی معرفی می‌کند که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان، ۲۰: ۱۳۸۳). روایت از نظر زمان، رابطه علی، توالی، کنش و... نظام خاص خود را دارد که باعث می‌شود زبان، شکلی منطقی و در نتیجه فهم‌پذیر به خود بگیرد. از سوی دیگر، این فهم‌پذیری نیز در زمینه‌ای ایدئولوژیک عمل می‌کند. شکل منطقی زبان و توالی غیرتصادفی عناصر و رخدادهای آن، زمینه را برای شکل‌گیری جهان‌بینی در انسان فراهم می‌کند. روایت از این نظر، گونه‌ای جهان‌بینی است. آسابرگر، روایت را چارچوبی برای ادراک جهان، و بازگویی این ادراک می‌داند (آسابرگر، ۲۴: ۱۳۸۰). روایت با چنین ویژگی‌هایی، مجموعه‌ای نظام‌مند از تمهیدات و ساز و کارهایی است که از طریق آن اندیشه‌ها، رویدادها، شخصیت‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها و... در زبان نمود پیدا می‌کنند. این ویژگی‌ها، ارتباط تنگاتنگی میان «روایت» و «شیوه اندیشیدن» ایجاد کرده است.

روایت را به شکل‌های متفاوتی تعریف کرده‌اند. هر مکتب، روایت را با توجه به بنیان‌های فکری خود تعریف می‌کند و بدون توجه به شالوده‌های فکری آن نمی‌توان دریافت دقیقی از آن به دست آورد. نظریه روایت یا روایت‌شناسی، شعبه‌ای فعال از نظریه ادبی بوده است و مطالعه ادبی بر نظریه‌های ساختار روایی، مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی و تکنیک‌های روایی متکی است. آنچه می‌توان بوطیقای روایت نامید هم در صدد درک مؤلفه‌های روایت برمی‌آید هم چگونگی تأثیرگذاری روایت‌های معین را تحلیل می‌کند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲). علم روایت به عنوان نظریه‌ای مدرن عمدتاً با ساختارگرایی اروپایی مرتبط است، هرچند بررسی‌های قدیمی اشکال و صنایع روایی از دوران بوطیقای ارسطو را نیز می‌توان آثار مربوط به علم روایت و روایت‌پژوهی دانست. در کتاب فن شعر ارسطو، قطعه‌هایی می‌یابیم که به روایت مربوط می‌شوند. ارسطو به کندوکاو در هنر شعر می‌پردازد، اما او این اصطلاح را به مفهومی بسیار کلی به کار می‌گیرد تا راجع به ادبیات به طور عام و روایت به طور خاص صحبت کند؛ بحث خود را با این اشاره شروع می‌کند که آثار ادبی، تقلیدهایی از واقعیت‌اند (نظریه هنر مبتنی بر تقلید) و اظهار می‌دارد که باید سه عنوان منسوب به تقلید را بررسی کنیم، وسیله تقلید، موضوع تقلید و طریقه تقلید (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۳۴). البته ارسطو تعدادی از جنبه‌های مهم نظریه روایت نظیر طرح، شخصیت‌ها و گفت‌وگو را ذکر می‌کند اما اصرار می‌ورزد که مهم‌تر از همه، ساختار حوادث یا طرح است و یادآور می‌شود که آنچه شخصیت‌ها انجام می‌دهند به این مربوط می‌شود که آنها چگونه آدم‌هایی هستند و چگونه می‌اندیشند (همان: ۳۶).

تفکر ساختارگرایی با تاسی از اندیشه‌های سوسور در زبان‌شناسی به ادبیات راه یافت و مبنای کار ساختارگرایی قرار گرفت. سوسور معتقد بود در زبان، هیچ مورد مستقلاً وجود ندارد؛ زبان را نباید بر اساس واحدهای منفرد تشکیل دهنده‌اش، بلکه باید بر اساس مناسبات درونی این واحدها با هم بررسی کرد (احمدی، ۱۳۸۵: ۳۲۵). باید هر پدیدار را در مناسبتش با مجموعه پدیدارهایی بررسی کرد که خود بخشی از آنها است (احمدی، ۱۳۷۰: ۲۱-۱۸). ساختارگرایی روشی تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده و ضمن رد معنای آشکار اثر، در پی جدا کردن برخی ژرف‌ساخت‌های درونی آن است (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۲). بنیادی‌ترین

پژوهشی که با دید ساختگرایی در ادبیات انجام پذیرفت، بررسی حکایت‌های پریان از سوی ولادیمیر پراپ بود. پراپ در بررسی قصه‌های پریان به چارچوبی منظم و منطقی دست یافت. بعدها شیوه کار پراپ مورد توجه دیگر پژوهندگان ادبیات قرار گرفت و نظریه پردازی چون بارت، ژنت، برمون و تودوروف در جهت تغییر و تکمیل نظریات پراپ، روش‌های گوناگونی اتخاذ کردند.

تودوروف، روایت را دارای سه واحد گزاره، پی‌رفت و متن می‌داند. دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به صورت تجربی حاصل می‌شود (تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶). گزاره‌ها، زنجیره‌ای بی‌پایان را به وجود نمی‌آورند، بلکه تعدادی از گزاره‌ها، یک پی‌رفت را به وجود می‌آورند. تودوروف، برای ترکیب پی‌رفت‌ها نیز سه شیوه ارائه می‌کند: ۱- درونه‌گیری، که همان شیوه داستان در داستان است، به این شکل حاصل می‌شود که یک پی‌رفت کامل که گاهی یک داستان کامل است، درون پی‌رفت اولی می‌آید و جانشین یکی از گزاره‌های آن می‌شود. ۲- زنجیره‌ای؛ که در آن پی‌رفت‌ها به صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند. ۳- تناوبی؛ در این نوع، گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید، یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید (همان: ۹۵-۹۳).

تودوروف در جنبه کلامی به مسائلی چون وجه، زمان و لحن می‌پردازد. مقوله زمان به رابطه میان دو خط زمانی مربوط می‌شود: یکی خط زمانی سخن داستانی و دیگری خط زمانی دنیای داستانی (همان: ۵۵). مسائل اساسی که در چارچوب زمان مطرح می‌شوند، عبارت‌اند از: ۱) ترتیب: ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شده داستان متوازن نیست. دلایل این تغییر ترتیب، در تفاوت میان دو نوع زمان‌بندی نهفته است: زمان‌بندی سخن تک‌ساحتی و زمان‌بندی داستان چند ساحتی. در نتیجه ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمان‌بندی به زمان‌پیشی می‌انجامد که دو گونه اصلی آن عبارت‌اند از: بازگشت زمانی یا عقب‌گرد و پیشواز زمانی یا استقبال. ۲) دیرش زمانی: زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه با زمان روایت شده (داستان) همخوان نیست. در اینجا می‌توان حالت‌های متعددی را از هم تفکیک کرد: الف) تعلیق زمانی یا درنگ؛ این حالت هنگامی واقع می‌شود که زمان سخن در زمان داستانی، قرینه‌ای نداشته باشد؛ توصیف، اندیشه‌های عام و... از این گونه‌اند. ب) حالت عکس آن؛ حالتی که در آن زمان داستانی هیچ‌گاه قرینه‌ای در زمان سخن نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دوره زمانی یا حذف. ج) حالت بنیادین سوم، تطابق کامل دو زمان سخن و داستان است. این تطابق از رهگذر سبک مستقیم و گنجاندن واقعیت داستانی در سخن تحقق می‌پذیرد و خود یک صحنه نمایش را به وجود می‌آورد. د) در نهایت، دو حالت بینابین نیز مشاهده می‌شود: ۱- اینها حالت‌هایی هستند که در طی آنها، زمان سخن یا «طولانی‌تر» از زمان داستان است یا «کوتاه‌تر» از آن. به نظر می‌رسد که گونه نخست به ضرورت ما را به دو امکان دیگر، یعنی به توصیف یا به زمان‌پیشی، رهنمون می‌کند و گونه دوم، یعنی هنگامی که زمان سخن «کوتاه‌تر» از زمان داستان است، چکیده‌ای است که چندین سال تمام را در یک جمله خلاصه می‌کند. ۳) بسامد: آخرین ویژگی اصلی رابطه میان زمان سخن و زمان داستان است. بسامد به سخنی دقیق‌تر، ارتباط میان شمار زمان‌هایی است که رخدادی روی می‌دهد و شمار زمان‌هایی که همان رخداد بازگویی یا روایت می‌شود. در اینجا نیز سه امکان پیش روی ماست: الف) روایت تک‌محور: چنان است که در آن یک سخن روایی واحد، رخداد واحدی را تکرار کند. ب) روایت چندمحور: یعنی نقل و گزارش چندباره رخدادی که یک مرتبه اتفاق افتاده است. ج) روایت تکرارشونده: یعنی یک بار نقل و گزارش رخدادهایی که چند بار اتفاق افتاده است (همان: ۶۲-۶۱). تودوروف درباره بن‌مایه‌ها می‌گوید دو نوع بن‌مایه وجود دارد، یکی بن‌مایه‌های پیوسته است که نمی‌توان آنها را از زنجیره روایت حذف کرد؛ زیرا به روند آن آسیب می‌رساند، و نوع دیگر بن‌مایه‌های آزاد هستند که می‌توان آنها را از روایت حذف کرد بدون اینکه به روایت آسیبی برسد (احمدی، ۱۳۷۰: ۹۱-۹۲).

#### ۴- خلاصه رمان

«رؤیا» راوی داستان است که به خواهرزاده‌اش «آیسان» قول می‌دهد مهمانش «منظر» را که از سوئد می‌آید به تبریز ببرد. رؤیا سه



روز از کارش مرخصی می‌گیرد. با ماشین رؤیا راهی تبریز می‌شوند. رؤیا در راه به یاد گذشته‌های بچگی و نوجوانی خودش در شهر تبریز می‌افتد. خاطرات پدر و مادر و مادر بزرگش و خواهر بزرگترش فاطمه برایش تداعی می‌شود. بعضی از خاطره‌هایش را برای منظر تعریف می‌کند. در راه در چند جا برای خرید و خوردن غذا توقف می‌کنند. منظر دفتر کوچکی همراه خود دارد که سخن بزرگان و ضرب‌المثل‌ها و نشانی جاها و بعضی از اسامی را در آن یادداشت کرده است که گاهی به مناسبت از آن می‌خواند. منظر به رؤیا می‌گوید برای پیدا کردن دوباره دوستان قدیمی به تبریز می‌رود. ناگهان رؤیا به یاد صمیمی‌ترین دوست نوجوانی‌اش نسرين می‌افتد. نسرين هم دختری از خانواده فقیر بود که پنج خواهر داشت و شغل پدرش خیاطی بود. نسرين و رؤیا نمی‌خواستند مثل بقیه زن‌ها معمولی باشند به کتاب خواندن روی می‌آورند و در کتابخانه با پسری از فامیل‌های دور نسرين آشنا می‌شوند که رؤیا آن را فامیل دور می‌نامد، پسری اهل مطالعه که اطلاعات خود را به رخ رؤیا و نسرين می‌کشد. بعد از مدتی نسرين عاشق فامیل دور می‌شود. رؤیا در مهدکودک کار پیدا می‌کند. نسرين نیز در شرکتی کار پیدا می‌کند و منشی می‌شود. نسرين و رؤیا عصرها بعد از کار با هم به پیاده‌روی می‌روند و به رؤیاهایشان فکر می‌کنند. میانه فامیل دور و نسرين تیره می‌شود و از بین می‌رود.

بعد از هفده سال، فامیل دور به نسرين زنگ می‌زند دوباره با هم ارتباط پیدا می‌کنند تا آنکه برای دیدنش به ترکیه می‌رود او را می‌بیند و برمی‌گردد. بعد از آن به کلی از هم فاصله می‌گیرند. مادر رؤیا می‌میرد و فاطمه گوشه‌گیر می‌شود؛ مادر بزرگ به خانه عموی رؤیا می‌رود و بعد از مدتی فاطمه با داریوش ازدواج می‌کند و رؤیا نیز به تهران می‌رود در یک واحد آپارتمانی به تنهایی زندگی می‌کند. منظر نیز در راه برای رؤیا تعریف می‌کند که وقتی به سوئد می‌رود با اتی آشنا می‌شود. اتی او را به خانه خود می‌برد، برایش کار پیدا می‌کند و دلداریش می‌دهد. سپس منظر را با «اسد» آشنا می‌کند. اسد تبریزی است اما در سوئد راننده تاکسی است. آشنایی اسد و منظر به عاشقی می‌کشد رابطه منظر و اتی بعد از آن از هم گسیخته می‌شود. اسد و منظر مدتی با هم دوست می‌شوند بعد از هم جدا می‌شوند. روزی اسد، آيسان را از فرودگاه سوار می‌کند وقتی متوجه می‌شود ایرانی و تبریزی است شماره خود را به آيسان می‌دهد. اسد، چندی بعد آيسان و منظر را با هم آشنا می‌کند از آن پس رفت و آمد پیدا می‌کنند. رؤیا و منظر در تبریز به خانه فاطمه یعنی مادر آيسان می‌روند. منظر می‌گوید به تبریز آمده است که خانواده اسد را ببیند. به دیدن خانواده اسد می‌رود و با آنان صحبت می‌کند و از ماجراهایی که میان آنان گذشته آگاه می‌شود. سر قبر پدر و مادر اسد هم می‌رود. به دیدن نسرين دوست قدیم رؤیا هم می‌روند و به تهران باز می‌گردند.

## ۵- تحلیل طرح داستان

طرح کتاب مبتنی بر گفت‌وگویی دو نفره است؛ عمدتاً گفت‌وگویی دو زن. مبنای این گفت‌وگو مقایسه دو موضوع یا دو فکر زنانه است گاهی هم مردی وارد این گفت‌وگو می‌شود اما با روایت زنانه یا راوی زن، چندان که این مرد هم بخشی از همین روایت می‌شود. این گفت‌وگوها بر مبنای تناظر شکل می‌گیرد؛ به گونه‌ای که می‌توان تناظر را شگرد اصلی نویسنده برای بیان این رمان دانست؛ چون از آغاز با تناظر افراد روبه‌رو هستیم، از مبنای ملاقات و درخواست سفر، خاطره، زندگی خانوادگی، مرگ و زندگی، قبرستان، مغازه‌ها، ترازو و تاکسی گرفته تا روایت‌هایی که آگاهی از خاطره یا مرور گذشته است و گاهی به شکل گفت‌وگویی دو شخص یا ذهن خوانی و نیت‌خوانی دو طرف بیان می‌شود. همچنین، پرسش‌هایی که گاهی بی‌پاسخ است و گاهی با پاسخی خطا و البته برای بیان مسائل دیگر همراه است. همه اینها مبتنی بر وجود یک نظیر است؛ البته نظیری برای چانه زدن، حسادت و رقابت. این مبانی نیز در دل خود نظایری دیگر دارد که فرد ظاهراً می‌خواهد آن نظیر به میان نباشد، هرچند دو نفر در یک وجه مشترک نیستند، اگر هم افرادی در یک وجه خاص اشتراک دارند در یک جبهه از این دو متناظر هستند و آنگاه دو به دو، دوباره متناظر هستند؛ مثل اینکه دو مرد، اسد و داریوش یا بابا مثل هم هستند اما در تقابل مادر یا زن و فرزند یا برادر قرار می‌گیرند که

متفاوت‌اند. این تناظر در داستان به شکل‌های مختلف تکرار می‌شود؛ از پیدا کردن دوست و بحث و گفت‌وگوی دوستانه که نوعی مقایسهٔ زنانه را شکل می‌دهد تا گفت‌وگوی خواهر و رئیس. هر یک از تناظرهای داستان را با ذکر نمونه نقل می‌کنیم:

#### ۱-۵- تناظر زنان با یکدیگر

**تناظر فاطمه و رؤیا:** «یاد حسین با حوصلهٔ خودمان افتادم. به ما آواز یاد می‌داد و می‌گفت... فقط باید خجالت را کنار بگذارید و تمرین کنید. مشکل فاطمه خجالت نبود، غرور بود. خجالت مال من بود که وقتی می‌گفت کنارش بگذارید نمی‌دانستم کجا بگذارم و صدایم بدتر از صدای خروس می‌شد و به نظرم نخواندنم بهتر از این آبروریزی صوتی بود» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۱ موارد دیگر: ۸۶، ۸۹، ۷۵، ۲۰، ۸۷).

**تناظر فاطمه و مادرش:** «فاطمه آن قدر افاده داشت که انگار آسمان پاره شده بود و افتاده بود پایین. از خوشگلی‌اش خبر داشت و بهش می‌نازید، برخلاف مامان که زیبایی‌اش را به رخ نمی‌کشید. پوست هر دوشان مثل مرمر صاف بود و گردنشان هم بلند...» (همان: ۲۳ نیز ۱۵۸).

**تناظر نسرين و خواهرانش:** «نسرين زبر و زرنگ بود و فرق داشت با شش خواهر دیگرش که همه از او کوچک‌تر بودند... نسرين با خواهرهایش فرق داشت. جدی بود و خندهٔ دخترها را نداشت. از خواهرهای احمق و مادر بی‌عار و بی‌خیال و پدر کنس و مستبدش بیزار بود...» (همان: ۳۱ و ۳۲).

**تناظر نسرين و رؤیا:** «به این استعداد خوددرمانی نسرين حسودی‌ام می‌شد. خیلی توی غصه نمی‌ماند. ولی من نمی‌توانستم به وضعیت تازه‌ام عادت کنم...» (همان: ۱۷۱ نیز ۶۳).

**تناظر بين زن باسواد (شاغل) با زن بی‌سواد (غير شاغل):** «مامان گفت قدر این زن [سوری] را بدان. از او چیز یاد می‌گیری نه از من که پرندۀ کورم...» (همان: ۹۳).

**تناظر بين عروس‌ها از دید مادر بزرگ رؤیا:** «مادر بزرگ از وقتی عروسش مریض شده بود پادرد و کمردردش عود کرده بود و کوچ کرده بود خانهٔ عروس بزرگ و به قول خودش نانچیش. مامان عروس نجیش بود و بعد از بیماری نجیب‌تر هم شد...» (همان: ۹۵).

**تناظر آيسان با آيلار از دید مادرشان فاطمه:** «آيسان خوب توانسته خودش را با آن محیط سازگار کند. از وقتی رفته خیلی تنها شده‌ام. جایش پر نمی‌شود... ولی آيلار بی‌عاطفه است...» (همان: ۷۴).

#### ۲-۵- تناظر مردان با یکدیگر

**تناظر پدر نسرين با رئیسش:** «نسرين پدر و رئیس را با هم مقایسه می‌کرد. من هم سوری و مامان را مقایسه می‌کردم. رئیس او کمی بهتر از پدر بود. دست و دلباز بود و سبزه و سایز و اندازهٔ کارهایش آن قدر بزرگ بود که متر پارچه‌ای برای اندازه‌گیری‌اش قد نمی‌داد. خنده‌هایش بی‌پروا تر بود و فریادهایش بلندتر. نه مهربانی‌اش مثل مال پدر قطره‌چکانی بود نه حماقت و ندانم‌کاری‌اش مثل مال او موزیانه و حقیر» (همان: ۳۹).

**تناظر بين صدای حسين و کتابدار:** «...گفتم زیاد و فکر کردم یعنی با این صدای فوق‌العاده ممکن است آواز هم بخواند؟ حسین وقت حرف زدن این صدا را نداشت» (همان: ۴۳).

**تناظر بين احمد و برادرهای زنش در احترام گذاشتن به پدر و مادر:** «دهانم را باز کردم بگویم آقا جان چرا خودت نمی‌روی تو که پدرش هستی و کاری باهات ندارند، ولی احمد آقا گذاشت. اشاره کرد چیزی نگویم. این قدر حرمت پدر و مادرش را نگه می‌داشت. برادرهای من هم خیلی احترام پدر و مادرم را دارند ولی نه این قدر. برادرم یک بار تو نگفته بهشان ولی...» (همان: ۱۷۸).

**تناظر داریوش با پدر فاطمه:** «مثلاً یک جوری از همه چیز تعریف می‌کرد [داریوش] که با مال ما فرق داشت. زبان بازی‌هایش

هم فرق می‌کرد. بابای ما وقتی از مامان تعریف می‌کرد از خانه‌داری و سلیقه‌اش می‌گفت ولی هیچ وقت از زیبایی‌های دیگرش نمی‌گفت از بدنش یا از خنده‌اش...» (همان: ۱۵۷).

**تناظر بابا و حسین:** «حسین نشست کنار رختخواب مامان و با صدای نرمی شروع کرد به حرف زدن. گفت داروهای این دکتر خوبند و او هم به زودی خوب می‌شود و چیزی نیست. بابا هم گاهی از این حرف‌ها می‌زد آن قدر تند و بد که انگار می‌خواست خودش زودتر از دروغی که می‌گفت خلاص شود. اما دروغ‌های حسین نرم و تسکین بخش بود و حرف راست به کل از چشم آدم می‌افتاد...» (همان: ۹۶).

**تناظر اسد و احمد:** «اسد حراف بود ماشالله. احمد سایلنت است حرف نمی‌زند دلخور هم که باشد خاموش خاموش می‌شود...» (همان: ۸۳).

**تناظر اسد و داریوش:** «منظر خیلی با دخترش مشکل دارد. پدرش درآمده تا او را بزرگ کند. ولی خب شوهرش خیلی کمک حالش بوده. داریوش هم به آيسان خوب می‌رسید آیلار را ول کرده. عین خیالش نیست. فکر و ذکرش شده پول درآوردن...» (همان: ۷۴).

**تناظر اسد با پدرش در یک موقعیت:** «او را به بهترین رستوران‌های باکو می‌بردم. چند جور غذا سفارش می‌دادم. آقام التماس می‌کرد پول را حرام نکن... آقام گریه‌اش درآمده بود...» (همان: ۱۱۱).

### ۳-۵- تناظر مرد با زن

**تناظر فاطمه و پدرش در سلیقه‌هایشان:** «عکس سیلوی آن دو تا را پیدا کرد زد به دیوار... دو روز بعدش فاطمه با چند تا پونز زرد که لای لب‌هایش گذاشته بود آمد... عکس ستارخان و باقرخان را کند و پرت کرد زمین. به جایش یک پوستر گنده بی‌ریخت زد... بعد بابا پوستر خواننده‌های به قول خودش مبتذل را کند و ریخت دور و منظره کوه را آورد زد. سبلان یا سهند. فاطمه دوباره دعوا راه انداخت و پوستر بابا را عوض کرد...» (همان: ۴۶).

**تناظر احمد با زنش در خانواده پدری:** «احمد آقا را نمی‌دیدند... حتی حرمتش را نداشتند. پسر بزرگ‌تر خانواده بود. خدا نکند پسر یا دختر بزرگ خانواده باشی. ارج و قرب نداری من خودم بچه اول خانواده‌ام... این چیزها را نمی‌دانستیم. چون اصلاً نداشتیم. همه با هم خوب بودیم. پدر مادرم خوب تربیت‌مان کرده بودند...» (همان: ۱۷۷).

**تناظر اسد و منظر:** «اسد آن قدر تودار است که تازه یک سال بعد از آشنایی مان اینها را به من گفت. من همان روز اول سفره دلم را برایش بازگو کرده بودم. روز دوم دیگر هیچ چیز نداشتم بهش بگویم...» (همان: ۱۱۳ موارد دیگر: ۱۴۱، ۱۳۹).

**تناظر بابا و رؤیا:** «ترسیدم با گفتن این حرف بزمن زیر گریه و سوری دیگر به چشم یک دختر قوی و کاردان به من نگاه نکند. گفتم خوبم و تا چند ساعت بعد هم می‌مانم. مثل بابا شده بودم می‌ترسیدم به خانه بروم...» (همان: ۹۸).

**تناظر رؤیا و داریوش:** «داریوش برای من رهگذر بود. هر دو زود و قطعی برای هم تعریف شدیم. من برای او یک خواهر زن یک کم خل و چل فاقد شم اقتصادی با ژست روشنفکری بودم و او برای من شوهر خواهری خسته کننده با ژست‌های تو خالی به درد نخور...» (همان: ۶۹).

**تناظر فاطمه و مامان با رؤیا و بابا:** «پوست هر دوشان مثل مرمر صاف بود و گردنشان هم بلند. بابا می‌گفت تا وقتی حرف نمی‌زنند عین خانم سرهنگ‌اند. آن روزها سرهنگی ارزش و اعتبار داشت. هر دوشان فیس و افاده داشتند. من و بابا نه. خاکی بودیم. یک جورهایی گدا گودولی. بابا مهم‌ترین تجملش کلاهش بود و من جوراب‌هایم. هر چقدر آنها لباس‌شان اتو داشت مال ما چروک بود. کفش آنها پاشنه بلند مال ما کتانی. موهای آنها مرتب و سشوار کشیده، مال ما انگار باد شانه کرده بود. در حال پرواز. اسمم را هم بابا انتخاب کرده بود...» (همان: ۲۳).

**تناظر مرد و زن، مسأله شنونده بودن زن و حراف بودن مرد:** «فامیل دور فقط از کتابی که خوانده بود گفته بود انگار که می‌خواست درسی را برای عده‌ای تحویل دهد و نسرین شنونده آزمایشی‌اش بود. نسرین با اینکه با کتاب بیگانه نبود از حرف‌های قلبه سلبه او سر در نیاورده بود...» (همان: ۹۲).

#### ۴-۵- سایر تناظرها

**تناظر بین قهوه خوردن خانه سوری و قهوه خوردن خانه رؤیا(راوی):** «اولین بار در خانه آنها دیدم که قهوه خوردن آدابی دارد. ما قهوه شیرین را وسط دو روضه ته فنجان‌های کوچک می‌خوردیم و بعدش باید گریه می‌کردیم. ولی قهوه خانه سوری فرق داشت. قهوه می‌خوردند که گپ بزنند و بحث کنند. بوی قهوه تا توی مخم نفوذ می‌کرد...» (همان: ۳۷).

**تناظر سفر نسرین و سفر فامیل دور:** «سفرهای زمین تا آسمان با سفرهای من فرق داشت. سفرهایش فرودگاه داشت و چمدان و هتل. با پول و ویزا شروع می‌شد و با رستوران و ساحل و دریا تمام می‌شد... سفرهای من نه خرج داشت نه مالیات نه عوارض. دورترین سفرم به کیش بود و مشهد و اصفهان. بقیه‌اش خیالی بود...» (همان: ۱۹۹ و ۲۰۰).

**تناظر عشق و کار در وجود نسرین:** «نسرین همیشه کار کرده بود و با واقعیت‌های سخت زندگی هم آشنا بود و آن قدر پخته و جا افتاده که گاهی خودش را مادر خواهرهای کوچک‌تر جا می‌زد و سر کارنامه‌شان با مدیر مدرسه چانه می‌زد اما پس ذهنش پر بود از فانتزی‌های دخترانه و رمانتیک...» (همان: ۹۲).

**تناظر خاطره با اتاق و وسایل:** «یک دفعه اتاق عوض شد. میل و تخت فروشی رفت. تبدیل شد به یک اتاق گرم و قدیمی و پر از خاطره. همه‌اش به خاطر صدایی بود که از لپ تاپ صفحه رفته می‌آمد...» (همان: ۷۹).

**تناظر مرده‌ها:** «می‌شد از حرف‌های فاطمه این طور برداشت کرد که مامان در زیر خاک خجل است از اینکه کم به دیدارش می‌روند و روزی که ما دو نفر می‌رویم پیشش خوشحال می‌شود و می‌تواند پز رفتن دخترهایش را به مرده‌های دیگر بدهد...» (همان: ۸۹).

**تناظر بین نوزاد و بزرگسال:** «درد جدایی از دوست از درد جدایی از رحم مادر بیشتر است. بچه نمی‌فهمد چرا از جای گرم و نرمش پرت شده بیرون اما من می‌فهمیدم که تنها شده‌ام» (همان: ۶۲).

#### ۶- روایت‌های درونه‌ای

یکی از شیوه‌های روایتی زنان، روایت‌های درونه‌گیری شده یا روایت در روایت است. در رمان *بعد از پایان* ۶۷ روایت در درون روایتی دیگر نقل شده است. رویداد، موقعیت و واژه‌ای در روایت تقویمی داستان برای راوی و در بعضی موارد شخصیت‌های داستان، تداعی‌گر رویداد و داستانی در زمان گذشته می‌شود؛ گاهی در درون داستان و روایت گذشته، داستان دیگری به شکل تو در تو تداعی می‌شود. در بیشتر موارد خود راوی با پناه بردن به تخیلاتش به مرور خاطراتی در زمان گذشته می‌پردازد که در زمان حال نیز تکرار می‌شود. این روایت‌ها را با توجه به شیوه نقل آنها در رمان، دسته بندی کرده‌ایم تا درک و تحلیل کارکردهای آنها بهتر ممکن شود:

**گفت و گوی ذهنی راوی با یکی از شخصیت‌ها:** گفت‌وگوی راوی (رؤیا) با یکی از شخصیت‌های داستان، تداعی‌گر خاطره‌ای در زمان گذشته می‌شود؛ داستان در ذهن و تخیلات خود راوی پیش می‌رود و روایت‌ش ندارد: «یه کم چرخید طرف من و برای اولین بار با دقت نگاهم کرد. خیلی ممنون که با من می‌آیی برویم تبریز. «نه بابا. خودم هم می‌خواستم بروم». با خودم گفتم بیا شروع شد. اولین تعارف. یکی نیست بپرسد من کی می‌خواستم بروم تبریز. به محض رسیدن به تبریز خواهر گرامی‌ام فاطمه می‌شد رئیس برنامه‌ها... ناهار خانه خانم رفعت از آشناهای دور بودیم ... روز دوم و سوم بس که خورشت مرغ می‌خوردم به قدق می‌افتادم... موقع رانندگی داشتم اینها را در ذهنم می‌چرخاندم» (همان: ۲-۴ موارد دیگر: ۱۱-۱۲، ۲۱-۲۴، ۳۳-۴۳، ۴۶، ۴۷-۶۹، ۷۰-۱۲۰، ۱۲۱، ۱۵۹، ۱۶۴-۱۶۸).

**روایتی که بر اثر تداعی برای دیگری نقل می‌شود:** جریان گفت‌وگو تداعی‌گر می‌شود اما روایت در ذهن راوی پیش نمی‌رود و دارای روایت‌شنو است: «داشت حال می‌کرد از خل و چلی‌ام. تشویق شدم بیشتر وراجی کنم... می‌خواستم از زندگی معمولی فرار کنم... هیچ کس کار عجیب و غریب نمی‌کرد. نه دانشمند داشتیم نه جانی. نه کسی نویسنده بود نه شاعر بود نه نقاش... پدر پدربزرگم اسم نداشت. شغل هم نداشت... پدربزرگم بنا بود... از دو تا زن ده دوازده تا بچه داشت و بابام یک لشکر فامیل دور و نزدیک که به قول مامان همه شان بی‌فرهنگ بودند و بی‌عرضه... آمدن مهمان فرصتی بود برای سنجش لیاقت‌ها. مامان بابا را می‌فرستاد میوه بخرد. میوه‌های گران و درشت. دست هر کدامان هم جارو و دستمال می‌داد...» (همان: ۲۰-۲۱، موارد دیگر: ۲۵-۲۸، ۳۱-۳۳، ۵۵، ۵۶-۵۹، ۱۰۷، ۱۲۷، ۱۵۷).

**مرور خاطرات بر اثر گفت‌وگوی شخصیت‌ها:** گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان موجب مرور خاطرات آنها می‌شود این نوع روایت دارای روایت‌شنو است، راوی نیز یکی از شخصیت‌های داستان است: «...نشستم پشت کامپیوتر و چند خط برای آيسان نوشتم... دو دقیقه نکشید آيسان جوابم را داد... از اسد بگویم که آقای کچلی است که آدم همان لحظه اول بهش اعتماد می‌کند. در فرودگاه شماره‌ای که برای تاکسی گرفته بودم مال او بود. هنوز حرفی نزده فهمید ایرانی‌ام... شماره تلفنش را داد و دو هفته بعد زنگ زد. رفتیم رستوران همین نزدیکی‌ها...» (همان: ۷۶-۷۷، موارد دیگر: ۷۷-۷۸، ۱۰۹-۱۱۳، ۱۱۴-۱۱۶، ۱۱۸-۱۱۹، ۱۳۰-۱۴۳، ۱۵۷، ۱۶۰-۱۶۴، ۱۷۶-۱۸۱، ۱۹۷-۲۰۷، ۲۲۰-۲۲۲).

**کنش شخصیت‌ها، تداعی‌گر خاطراتی در ذهن راوی می‌شود:** «...پسر چند تا مشتری را راه انداخت و با تعجب و ریشخند به منظر نگاه کرد که پوست خربزه را به نیش می‌کشید. یاد بابا افتادم که درست با همین لذت، پوست طالبی را تمیز و با دقت می‌خورد و می‌توانست از آن به عنوان کاسه یا احياناً کلاه یا ظرف آشغال طبیعی استفاده کند (همان: ۱۴ موارد دیگر: ۵۱-۵۲، ۵۳، ۵۵، ۸۷، ۱۲۶، ۱۶۴).

**رویداد و موقعیتی در زمان اصلی روایت، تداعی‌گر خاطرات و اتفاقات گذشته در ذهنیت راوی می‌شود:** «از تهران که دور تر می‌شدیم از خودم می‌پرسیدم کجا دارم می‌روم... بهتر نبود ای میل می‌زدم به آيسان که قربانت بروم من گرفتارم. لطفاً از عمه جانم بخواه که دوست سوئدی‌ات را بگرداند. عمه‌اش از آن خانم شیک‌هایی بود که سالی یکی دو تا مهمان خارجی داشت که با آنها می‌رفت اصفهان و شیراز و یزد و سرک می‌کشید به فروشگاه‌های صنایع دستی و رستوران‌های سنتی... در تبریز یک لشکر دایی اوغلی و عمو اوغلی داشتیم... به اضافه چند تا دوست قدیمی که وقتی یکدیگر را در خیابان می‌دیدیم چند جمله تکراری را به خورد هم می‌دادیم...» (همان: ۱۶ موارد دیگر: ۷۱-۷۳، ۸۵-۸۹، ۱۴۷-۱۵۳، ۱۸۶-۱۹۴).

**همراهی چند روایت به شکل تداعی:** چند روایت به شکل تداعی و تو در تو در زمان‌های حال و گذشته با هم پیش می‌روند روایت زمان حال تداعی‌گر روایتی در گذشته می‌شود، درون روایت زمان گذشته روایتی دیگر تداعی می‌شود و بعد از روایت آن، راوی باز به روایت اصلی در زمان حال برمی‌گردد که همه این روایت‌ها به هم مرتبط هستند و بیشتر در ذهن راوی مرور می‌شوند: «منظر عینکش را روی بینی‌اش میزان کرد و مثل خانم معلم‌ها توی دفترش نوشت نسرين هاشم‌پور... نسرين انگار منتظر بود احضارش کنم. بی‌توجه به اخم من آمد نشست وسط فکرهای قر و قاطی‌ام... یک روز رفتیم پیش فامیل دور نسرين... دانشجوی مکانیک بود و کتاب زیاد می‌خواند... گفت کتاب سيمون دوبووار را بخوانید... بابا کتاب را دید. خوشش می‌آمد کتاب ورق بزند... من در یک مهد کودک کار پیدا کردم و سرو کارم با بچه‌ها بود. نسرين سرو کارش با مردها بود... در یکی از پیاده‌روها فامیل دور را دیدیم. توی کتابفروشی بود... نسرين یک بار با فامیل دور رفت کوه. همه مدتی که بالا رفته و همه مدتی که پایین آمده بود در فکر این بود که اگر فامیل دور دستش را بگیرد چه عکس‌العملی نشان بدهد... خروپف منظر بلند شد و من به جاده برگشتم» (همان: ۳۳-۴۴ موارد دیگر: ۸۶-۹۷، ۹۸-۹۹، ۱۶۰-۱۷۳، ۱۷۶-۱۷۷، ۱۸۶-۱۹۴).

**روایت خاطرات گذشته راوی، تداعی‌گر روایت شخصیت‌های داستان:** روایت خاطرات گذشته رؤیا (راوی) تداعی‌گر

روایتی برای شخصیت‌های داستان می‌شود که در گذشته اتفاق افتاده: «... یاد مرد افتادم که وقتی بارها را می‌ریخت پشت و انت آواز می‌خواند از خوشحالی. شب بابا رختخوابش را جدا کرد و رفت اتاق مهمان خوابید و داستان زیرزمین هیچ وقت برایش کهنه نشد. منظر تا آن لحظه هفت هشت تا چای خورده بود. «شوهر من هم این کار را می‌کرد. تا می‌گفتی بالای چشمت ابروست لحافش را می‌انداخت روی دوشش و می‌رفت دو متر دورتر می‌خوابید» (همان: ۵۹).

**نقل خاطرات گذشته شخصیت‌ها، تداعی گر خاطرات راوی می‌شود:** نقل خاطرات گذشته شخصیت‌های داستان تداعی‌گر خاطرات راوی می‌شود که این روایت در تخیلات راوی پیش می‌رود: «...نوبت فاطمه بود که تعریف کند «من بعد از مامان خیلی حالم بد بود... بعد داریوش با یک بنگاهی آمد دیدن خانه. آن قدر بی‌حوصله بودم که حتی محلشان نگذاشتم ... فاطمه فقط بی‌حوصله نبود، بدعتق هم بود. صبح‌ها که از در بیرون می‌رفتم، نفس آسوده‌ای می‌کشیدم» (همان: ۱۶۰-۱۶۲).

**روایت تخیلی راوی بدون تداعی:** بی‌آنکه جریان داستان تداعی‌گر شود، راوی با پناه بردن به گوشه انزوا و خیالاتش خاطراتی از گذشته را در جریان داستان روایت می‌کند:

«... خیره شدم به تلویزیون و آزاد گذاشتم فکرم را که از چند وقت پیش خود به خود می‌رفت پیش نسرین و نمی‌شد پیش او بروم و فامیل دور یادش نیاید. با پیداشدن فامیل دور بی‌خیال من شده بود ... وقت نداشت با هم برویم بیرون. یک بار هم که رفتیم مدام به ساعتش نگاه می‌کرد ...» (همان: ۶۱-۶۴، موارد دیگر: ۹۷-۱۰۳، ۱۶۸-۱۷۳).

**روایت زمان گذشته شخصیت از زبان شخصیتی دیگر:** «فکر کردم فاطمه هنوز هم بعد از سال‌ها از حرف زدن درباره مامان خسته نمی‌شود. «گفت یک روز رفت بیمارستان به مادرت خبر داد که پایان‌نامه لیسانسش نمره خوب گرفته. قبل از رفتن به اتاق گریه‌هایش را کرد... رفت تو و خبر را داد. مادرت... گفت دیگر خوب شده‌ام... می‌گفت مادرت سفید بود. کافی بود یک رژ بزند... پدرت هم گویا دوست نداشت. خوشش نمی‌آمد مادرت آرایش کند ...» (همان: ۱۲۲-۱۲۳ نیز ۱۶۸).

#### ۷- روایت زن؛ روایتگری زنان

برخی موارد میان روایت و کنش زنان داستان تفاوتی هست مثل صراحت و تحرک داشتن منظر که مدتی در اروپا بوده (همان: ۱، ۱۰، ۱۸) در مقابل کم‌تحرکی، عدم صراحت، کم‌حوصلگی، نارضایتی و روی آوردن به خیالات ناخوشایند رؤیا (همان: ۶، ۱۷، ۳۰، ۱۹۱). کنش‌های تکراری منظر بیشتر به او هویتی فردی می‌دهد، مثل یادداشت کردن و خواندن مطالب در دفترش، فین کردن، صدای خش‌خش سینه، کشک و آلو خوردن به جای سیگار (همان: ۱۷، ۱۸، ۱۲، ۸، ۳۱). اما کنش‌های زنانی که در تبریز زندگی می‌کنند، به‌رغم تازگی و ظاهر دلپذیر برخی موارد آن، در بیشتر موارد بیانگر بی‌حاصلی و دلزدگی آنان است؛ مثل کار کردن زن در محیطی غیر از خانه، مانند مهد کودک و شرکت خصوصی توسط رؤیا و نسرین، چون مردان حاضر به قبول دنیایی که زنان دارند نیستند و امکان کار کردن به صورت مستقل برای امثال رؤیا وجود ندارد. آنان بعد از مدتی مجبور می‌شوند به جایی بزرگ‌تر و متفاوت مهاجرت کنند. نسرین نیز فکر می‌کند مردی به اسم فامیل دور می‌تواند درکش کند اما بر خلاف حرف‌هایی که از استقلال زنان می‌زند، در عمل، دنیای زنان را به رسمیت نمی‌شناسد و تابع دیدگاه غالب جامعه نسبت به زنان است، حتی نمی‌تواند احساسات نسرین را درک کند.

منظر و رؤیا یک کار مشترک و همراه هم انجام داده‌اند؛ از تهران به تبریز سفر می‌کنند ولی رؤیا همچنان در خود و دنیای درونی‌اش سیر می‌کند و با بازگشت مداوم به گذشته، نشان می‌دهد هنوز نتوانسته است از آن بگذرد گاهی نسبت به آن اعتراض دارد و گاهی وضعیت گذشته را در تقابل با حال قرار می‌دهد و گذشته را بهتر می‌داند (همان: ۱۷ و ۱۲۸). در عین حال، زنان وضعیت خود را نسبت به مردان می‌سنجند و عمدتاً از وضعیت خود ناراضی هستند؛ مثل نارضایتی زنان از زندگی و نسبت دادن کنش‌های خانه‌داری و آشپزی: «مامان آبکش را کوبید به دیوار... دانه‌های ریز برنج پرید بیرون. گفت اگر می‌خواهی مثل ماها نباشی باید درس بخوانی. فقط درس...» (همان: ۲۲ موارد دیگر: ۲۰، ۱۹، ۲۱، ۴، ۱۶۹، ۱۷۱، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۶، ۳۴، ۳۲، ۳۷، ۳۵).

۳۸، ۱۶۷، ۱۳۴، ۱۵۶، ۸، ۱۵۸، ۱۷۴، ۱۷۹، ۲۱۶، ۳۲، ۲۲۵، ۲۲۷، ۱۲۸، ۲۲۱، ۱۲۹). در مقابل این وضعیت زنان، در زمان حال و گذشته، وضعیت مردان مطلوب بوده است مثل کار در بیرون از خانه و انجام خریدهای منزل توسط مرد (همان: ۱۵۶، ۸۲، ۱۹)، تلویزیون نگاه کردن مرد و غافل شدن از تربیت بچه‌ها (همان: ۶۹، ۷۴). کنش‌ها و وضعیت مردان در روایتی که راوی از زمان گذشته نقل می‌کند کنش‌هایی دلپذیر و وضعیتی مطلوب را حکایت می‌کند؛ مثل اینکه از روشنفکری آقای اسکویی و احترام ویژه داشتن (همان: ۳)، آموزش آواز و خواندن آواز ترکی توسط حسین (همان: ۲۷، ۱۱)، خیاطی کردن پدر نسرين در مغازه دوزندگی (همان: ۳۱)، گذاشتن مهمانی‌های دوره‌ای و کوهنوردی کردن توسط پدر رؤیا (همان: ۲۶-۲۵) یاد کرده است، اما دارنده همین وضعیت مطلوب، راه‌چاره برای متفاوت بودن زن را، سفر و دور شدن از شهر و دیارشان (تبریز) می‌داند (همان: ۳۴)، خودشان کتاب می‌خوانند اما از کتابخوانی زنان عصبانی می‌شوند فقط آنها را به خواندن کتاب‌های آشپزی تشویق می‌کنند چنان‌که پدر رؤیا به خواندن کتاب‌های آشپزی فاطمه اعتراضی ندارد اما زن نسبت به وضعیتی که دارد معترض است و می‌خواهد از طریق کتابخوانی با دنیای زنان موفق آشنا شود (همان: ۳۵-۳۴).

فریبا وفی برای روایتگری در رمان *بعد از پایان*، زاویه دید درونی متغیر را انتخاب کرده است. وفی، روایت را از زبان زنان بازنمایی کرده است؛ تمام روایت‌های رمان از آن زنان است. بر اساس عنصرهای زندگی در چارچوب، زن بودن خارج از استیلای ارزش‌های مردان است. فریبا وفی در این رمان، ارزش‌های زنانگی را در متفاوت بودن و بریدن ناف معنوی شخصیت‌ها از ارزش‌های سنتی قرار می‌دهد؛ ابتدا وضعیت معمولی و سنتی زنان را به‌خوبی نشان می‌دهد: در جمله «مامان بابا را هم عوض می‌کرد. بهش ترفیع می‌داد. از معلم ساده بی‌لیاقت تبدیل می‌شد به دبیر دانا و با لیاقت. بعضی وقت‌ها هم می‌شد مدیر. مامان هم می‌شد خانم مدیر» (همان: ۲۱). زن، شوهرش را از معلم ساده به مدیر تبدیل می‌کند تا از طریق شوهرش خانم مدیر شود. چون از طریق مردان است که زنان هویت پیدا می‌کنند مدیر شدن خودش به اندازه مدیر شدن شوهرش مهم نیست. جمله «همیشه بساطی جلوش پهن بود یا سبزی پاک می‌کرد یا با برگ مو دلمه می‌پیچید» (همان: ۳۲). بیانگر کارکرد زن سنتی است که در درازای تاریخ همچنان ثابت باقی مانده است هرچند فعالیت‌های ادبی و فرهنگی نیز داشته باشد، اما چون در قالب فرهنگ مردسالاری و با معیارهای آنان ادامه می‌دهند همچنان هویت باخته‌اند در جمله «زنی رفت پشت میکروفون که فقط لباسش زنانه بود و شعرش در رزم و حماسه دست کمی از شاعر اولی نداشت» (همان: ۲۶).

در نهایت، این هویت‌باختگی در گورستان‌ها نیز انعکاس یافته است؛ مثل اینکه می‌گوید: «قبر زن‌ها مسطح بود و مال مردها سنگ اضافی داشت که عمود گذاشته بودند روی قبر» (همان: ۸۸). در عبارات‌هایی نظیر «گفت نفهمیدم کی شوهر کردم و برای چی. از زندگی هیچ چیز نفهمیدم» (همان: ۹۳) یا «می‌گفت ول کن. من بهش عادت کرده‌ام. زندگی دیگری که ندارم» (همان: ۹۵) سنتی بودن زن‌ها را در راکد بودن آنها و عادت کردن به وضعیت و موقعیت‌شان نشان داده شده است. پس از دیدن این جایگاه و موقعیت زنان سنتی، راوی اصلی یعنی رؤیا، از زن سنتی بودن فاصله می‌گیرد و می‌گریزد؛ به این معنی که نمی‌خواهد همچنان تداوم زنان سنتی باشد با توجه به این جمله که می‌گوید: «یک روز گفتم که دیگر نمی‌خواهم معمولی باشم» (همان: ۲۲). چون معمولی بودن به معنای سنتی بودن است؛ ادامه می‌دهد که: «نمی‌خواهم مثل شماها فقط بشورم بپوشم شوهر کنم بچه بیاورم. سر هر چیزی سرکوفتم بزنند و تحقیرم بکنند و من مثل گوسفند سرم را بیندازم پایین و دوباره همان کارها را تکرار کنم و صدایم در نیاید...» (همان: ۲۲).

## ۷- تحلیل شیوه روایتگری رمان

شیوه روایتگری شهرزاد هزار و یک شب در این رمان به گونه‌ای خاص تأثیر کرده است از شیوه درونه‌گیری یا روایت در روایت آن تا راوی‌های چندگانه و اساساً مسئله روایتگری در مقابل مسئله «تعریف کردن» به عنوان نوعی وراجی که مردان در مورد زنان

مطرح کرده‌اند؛ یعنی شیوه زنان داستان‌نویس با مردان متفاوت است. این تفاوت از یک سو بازنمایی شیوه کهن است که موجب حفظ و بقای زنان شده (طسوجی، ۱۳۸۹: ۲۶۲) و از سوی دیگر نوعی دهن‌کجی به دنیای مردانه است؛ بدین معنا که اگر زنان به گفتمان روایی سوق یافته‌اند، برای آن است که بتوانند تغییری در وضعیت خود ایجاد کنند؛ تغییری که هر قدر هم تلاش کنند بدون تغییر در شیوه نگرش مردان میسر نمی‌شود، مگر همچنان در دنیایی داستانی و با روایت‌روایت. علت اصلی هم که به شیوه شهزاد پناه می‌برند همین نکته است.

روایت‌های داستان چند بخش است: ۱- حادثه حاضر. ۲- تفکر و خیالات راوی. ۳- مرور گذشته در ذهن راوی. ۴- نقل گذشته برای دیگری (روایت‌شنو). ۵- نقل گذشته دیگران؛ نقل روایت‌روایت‌شنو. ۶- حدس‌های راوی از ذهن دیگری. شیوه روایت این شش بخش به صورت ترکیبی از سه زمان صورت گرفته است:

۱- اتفاق‌های گذشته که مرور می‌شود (روز اول و دوم از بس خورشت مرغ خورده‌اند که رؤیا می‌گویند به قدق می‌افتادم. خاطره روزی که بابای رؤیا سیبش را زده است و رؤیا آن‌قدر به صورت بابا نگاه می‌کند که بابا می‌گوید آینه بدم دست. غذا خوردن رؤیا و لبیدن بشقاب و برنج کشیدن فاطمه در همان بشقاب با این تصویر که بشقاب تمیز است).

۲- تکرار حال آنچه در گذشته هم رایج و تکراری بوده است (هر بار که رؤیا به خانه فاطمه رفته، فاطمه به او مأموریت داده که آيسان را نصیحت کند و آخرین بار نیز همین کار را از رؤیا خواسته است. اصرار کردن فاطمه از رؤیا که با او به سر قبر مامان برود که در گذشته اتفاق افتاده و آخرین بار نیز فاطمه از رؤیا می‌خواهد همراه او به وادی رحمت برود).

۳- روایت دو روایت قبلی؛ یعنی در روایت سوم که در کتاب نقل شده ما دو روایت قبلی را بر هم و با هم می‌بینیم. مشخصه اصلی سبک نویسنده پیوند خاص زمان و روایت است. به همین سبب است که گزاره‌های بسیاری از رمان بعد از پایان به تکرار و مرور گذشته‌ها و خاطره‌های راوی تعلق دارد که البته دوباره هم تکرار می‌شود. خیلی دیر ولی آرام آرام، «منظر» نیز به یادآوری و مرور خاطرات می‌پردازد اما تفاوتش در نوع و شیوه روایت است؛ یعنی همچنان راوی در روایت، خاطره او را مرور می‌کند: «اسد و پدرش هر دو رفته بودند باکو، بعد از چند سال دوری. وقتی همدیگر را دیدند اسد یک مرد جا افتاده میان سال بود و پدرش یک پیرمرد هفتاد و چند ساله سر حال. اسد برای آن سفر شب و روز نداشت» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۹). «منظر با این یادآوری حالش گرفته شد. شیشه ماشین را پایین کشید. ببخش دارم با تو هم همین کار را می‌کنم. اصلاً ولش کن» (همان: ۱۱۴). وجه افعال عاطفی خانوادگی همه به صورت گذشته است؛ مثل این موارد: «من با خواهر برادرهام آن‌قدر سر و کول هم می‌پریدیم که داد همه در می‌آمد. فاطمه فقط بی‌حوصله نبود. بداخلاق و بدعق هم بود. صبح‌ها که از در بیرون می‌رفتم نفس آسوده‌ای می‌کشیدم. تایماز، مانی، بابک، سحر، بچه‌های محبوبم بودند» (همان: ۱۶۰-۱۵۹). «مانی همچنان خوش اخلاق‌ترین و بامزه‌ترین بچه بود. هنوز درست زبان باز نکرده بود، اما می‌توانست مرگ بر آمریکا بگوید» (همان: ۱۶۱-۱۶۰).

روایت‌شنو این روایت‌های خاطره‌نگاری از این رویدادها آگاه است. روایت‌شنو در مقام راوی برای خودش می‌نویسد و در رویدادهایی که نقل می‌کند سهیم است. این بخش‌ها مثل رمان خاطره‌نگاری است (پرینس، ۲۸: ۱۳۹۱). بخشی از علت این شیوه روایت، همان تناظر بیرون و درون، راوی و روایت‌شنو است تا نشان دهد علت روی آوردن زن به درون و انزوا چیست؟ زن این رمان حتی اگر دست به سفر هم بزند همچنان در خود سفر می‌کند: «از فرار محرمانه روحی‌ام قوت قلب گرفته بودم» (وفی، ۴: ۱۳۹۳). «موقع رانندگی داشتم اینها را در ذهنم می‌چرخاندم...» (همان: ۴). «تمام مدت خودم را کشتم که راحت به نظر بیایم در حالی که خیلی ناراحت بودم و دلم برای یک ذره خواب لک زده بود» (همان: ۶).

نکته مهم در مورد روایت‌شنو این رمان آن است که منظر با آنکه در اروپا به سر برده و تلاش کرده با شیوه زندگی اروپایی وفق بیابد و زندگی کند بیشتر از رؤیا تحت تأثیر روایت قرار می‌گیرد و تغییر می‌کند و به اصل شرقی خود نزدیک می‌شود و در پایان داستان کاملاً شرقی است؛ در حالی که رؤیا اگر هم به ظاهر تأثیر می‌پذیرد یا تغییر می‌کند، مصلحتی و ظاهری است و دائم خودش



از این عدم تطابق ظاهر با باطن آگاهی دارد. همین تغییر در اسد که در اروپا به سر می‌برد از راه تلفن ایجاد شده است: «گفتم حالا داریم می‌رویم دنبال اسد. گفت من جای تو باشم این کار را می‌کنم. نمی‌بینی فاطمه چقدر احتیاج دارد. چرا می‌خندی؟» (همان: ۲۱۷). یک نمونه شاخص که احياناً از سوی نویسنده به عمد تکرار می‌شود مسئله «فین کردن منظر» است (همان: ۱۸، ۲۲۶) که تا پایان داستان یکنواخت تکرار می‌شود؛ منظر مدعی است که برخی کارها و حالات را سعی کرده رها کند و مثل غربی‌ها به حالات دیگری روی بیاورد؛ اما به‌رغم همه اینها، همچنان حالات ایرانی دارد و بازگشتش به ایران نیز بر همین مبنی صورت گرفته است. اصل داستان نیز بر همین اساس شکل گرفته؛ دو زن به‌رغم تفاوتی که در ظاهر داشتند عاقبت مثل هم می‌شوند و معلوم می‌شود ظاهر و باطنشان را سوء تعبیر کرده‌اند و مثل هم هستند. عبارت پایان داستان نشان می‌دهد که آنان نیز از کالسکه درون خود پیاده شده‌اند و هرچه داشته‌اند بیان کرده‌اند و سبک شده‌اند. در حقیقت، پایان داستان استعاری است؛ یعنی از کارکرد ایماژ فی‌المثل سفر، مسافر و شکل‌های مختلف آن نظیر کالسکه، در تناظر هجرت و مسافرت از یک سو و سکون و ماندن در سوی دیگر استفاده کرده است.

#### ۸- نتیجه

کنش و واکنش شخصیت‌ها در رمان بعد از پایان به صورت خودآگاه و ناخودآگاه کمتر یا بیشتر، تلاشی برای بازیابی و از نو ساختن هویت زن است. طرح داستان به مشکلات اجتماعی و کم و بیش خانوادگی جامعه زنان می‌پردازد و آنها را منعکس می‌کند. در این رمان، سفر برای به دست آوردن استقلال و شناخت و برای رسیدن به وضعیتی بهتر در زندگی طرح شده اما همچنان دشواری‌ها باقی است و سفر تداوم دارد؛ آن هم سفری که مبتنی بر تنهایی و بی‌سامانی است. با این وصف، سفر نوعی «گریز» است؛ چنان‌که سفر غالب شخصیت‌های رمان به شکل‌های مختلف به صورت «گریز» بازنمایی شده است. زنان و مردان به امید رسیدن به وضعیتی بهتر سفر می‌کنند در حالی که خودشان این وضعیت را ایجاد کرده‌اند.

طرح داستان مبتنی بر تناظر است؛ تناظری که مبنای زندگی است نهایتاً پس از همه کشمکش‌های آن به این همانی می‌رسد و البته این همانی و یکسانی به منزله «پایان» است تا وقتی تناظری هست زندگی تداوم دارد، اما وقت گرفتاری یا بیماری، همسانی افزایش می‌یابد. ژرف‌ساخت داستان این است که تناظر مبنی و لازمه تداوم زندگی است؛ وقتی در مرگ و پایان، تناظری نیست روشن می‌شود که تناظر لازمه زندگی است درست مثل عشق که در فرهنگ ما با وصل به پایان می‌رسد هرچند در آغاز با شور و هیجان عاشق و معشوق شکل می‌گیرد و هرچه دردها و موانع رسیدن زیادتر می‌شود، این شور و هیجان بیشتر می‌گردد. نام رمان و درونمایه اصلی آن مبتنی بر این آرزو است که زندگی واقعی بر مداری از عشق استوار شود؛ عشقی که در دوره جدید و متناسب با وضعیت زندگی عصر حاضر باشد. بریدن و پیوستن‌هایی که در داستان طرح شده با عشق‌هایی آغاز شده که مبتنی بر سنت‌های عاشقی قدیم است اما به جایی نرسیده، در حالی که عشق از نوع جدید و مورد نظر متن، به شکلی دیگر ضرورت پیدا کرده است. رمان نیز اگر «بعد از پایان» نام گرفته، مبتنی بر همین درونمایه است. عشق در گذشته، مبتنی بر پیشتازی مردان بود رویدادهای رمان، این عشق را به صورت نوعی احساس زودگذر بازنمایی می‌کند که حالتی از ارباب و رعیت یا کارفرما و کارمند در آن جاری است. در شکل بیرونی آن به قهرمانی‌های مردان منجر می‌شود؛ قهرمانی‌هایی که حاصلی جز بی‌سامانی و سرگردانی ندارد اما اخلاق قهرمانی در این رمان، زوال یافته است؛ قهرمانی نیست، هر کس هست صرفاً شخصیت است. از برخی قهرمان‌بازی‌های مردان در وقت‌های گذشته یاد شده اما این قهرمان‌های گذشته نیز به سبب همان قهرمان‌بازی‌ها در برده شده‌اند و از کار و کرده خود پشیمان هستند یا از آن در گذشته‌اند. همچنین، وضعیت زنان در زمان حال بهتر از وضعیت آنها در عهد قدیم است. با وصف این وضعیت، فرهنگ زنانه لازمه بهبود روابط انسانی معرفی شده است.

منابع

۱. آسایرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمه محمدرضا لیراوی، چ ۱، تهران: سروش.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۵). *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر)*، چ ۱۱، تهران: مرکز.
۳. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*، ج ۱، چ ۱، تهران: مرکز.
۴. ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چ ۲، تهران: مرکز.
۵. پرینس، جرالده (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمه محمد شهباز، چ ۱، تهران: مینوی خرد.
۶. تسلیمی، علی (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران؛ داستان*، چ ۲، تهران: اختران.
۷. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمه محمد نبوی، چ ۲، تهران: آگه.
۸. تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حرّی، چ ۱، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
۹. حسینی، مریم و مزده سالارکیا (۱۳۹۲). «بررسی تأثیر سرمایه‌های زنان بر نقش سلطه در رمان رؤیای تبت بر اساس نظریه کنش پی بروردیو»، *فصلنامه ادبیات داستانی*، سال اول، شماره ۴، صص ۴۰-۱۷.
۱۰. \_\_\_\_\_ (۱۳۹۱). «تحلیل رمان رؤیای تبت بر اساس استعاره نمایشی نظریه گافمن»، *متن‌پژوهی ادبی*، سال شانزدهم، شماره ۵۳، صص ۱۰۸-۸۱.
۱۱. دشتی آهنگر، مصطفی (۱۳۹۰). «تحلیل ساختارگرایانه پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده زن»، *ادبیات پارسی معاصر*، سال اول، شماره ۱، صص ۶۰-۳۹.
۱۲. طسوجی، عبداللطیف (۱۳۸۹). *هزار و یک شب (ج ۶)*، چ ۴، تهران: جامی.
۱۳. کالر، جانانان (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*، ترجمه فرزانه طاهری، چ ۱، تهران: مرکز.
۱۴. مالمیر، تیمور و چنور زاهدی (۱۳۹۲). «ساختار روایت زنانه در رمان پرنده من نوشته فریبا وفی»، *متن‌پژوهی ادبی*، سال هفدهم، شماره ۵۸، صص ۶۸-۴۷.
۱۵. منیری، عفت‌السادات و مریم حسینی (۱۳۹۳). «مفهوم هویت اجتماعی در آثار ناتالیا گینزبورک و فریبا وفی»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال هشتم، شماره ۳۲، صص ۱۵۲-۱۲۹.
۱۶. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶). *صدسال داستان نویسی ایران*، چ ۴، تهران: چشمه.
۱۷. وفی، فریبا (۱۳۹۳). *بعد از پایان*، چ ۳، تهران: مرکز.