نشریهٔ ادبیّات پایداری
دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
سال نهم، شمارهٔ هفدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

نقدی ساختگرایانه بر تقابل‌های معنایی رمان «گلاب خانم» اثر قاسمعلی فراست

(علمی-پژوهشی)

دکتر پوران علیپور[۱]

چکیده

انسان از ابتدای تاریخ به ویژگی بنیادین تقابل‌های دوتایی اعتقاد داشته‌است. شاید به همین دلیل، نویسندگان رمان، در ساختار روایی داستان‌هایشان از این امر خواسته یا ناخواسته بهره‌برده‌اند. این موضوع، به طور ویژه، مورد توجّه نظریه‌پردازان ساختگرا واقع گردیده است. یکی از مقولات عمدهٔ نقد ساختارگرا، تحلیل محتوا از طریق معنای تقابل‌های دوگانه است که توسط گاستون باشلار در نقد آثار ادبی، بویژه در روایت وارد شده‌است. یکی از حوزه‌های روایت، داستان‌های مربوط به جنگ است که دغدغهٔ اصلی‌اش پرداختن به محتواست و خود، حاصل تجربهٔ تنگاتنگ انسان با موضوع تقابل‌ها است. در نتیجه به نحو فزاینده‌ای، تحت تأثیر این روش نقد ساختگرا قرار گرفته‌است. نقد ساختگرایانه کمک می‌کند تا این گونه آثار که در بافت متنی خود، محتوا و دلالت‌های معنایی گسترده‌ای را پنهان ساخته‌اند، به خوبی تحلیل‌شوند. رمان «گلاب خانم» اثر قاسمعلی فراست نمونه‌ای از رمان‌های جنگ است که در ساختار روایی خود از این مقوله بهره‌برده و به همین دلیل، گزینهٔ تحلیل و نقد این مقاله است؛ از این رو، ابتدا مبانی نظری مرتبط با

---

[۱]. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان: salipoor@mail.uk.ac.ir
تاریخ دریافت مقاله: ۲۲-۱۱-۱۳۹۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۸-۱۰-۱۳۹۴

موضوع تبیین‌می‌گردد، سپس ضمن واکاوی نمونه‌های متنی، تقابل‌های محتوایی مستخرج از بافت داستان، به کمک عناصر روایت تحلیل می‌شود.

واژه‌های کلیدی

ساختگرایی، گاستون باشلار، تحلیل معنا، تقابل‌های دوگانه، رمان گلاب خانم.

۱- مقدّمه

معنای هر روایت، حول متن آن متمرکزاست و خواننده می‌تواند با تمرکز در روابط موجود در آن، معنا یا معناهای نهفته را کشف‌کند (سلدن، ۱۳۷۲: ۲۲۷). سوسور ساختگرای معاصر، معتقد است که روایت‌های داستانی با استفاده از تقابل‌های ضد و نقیض بین شخصیّت‌ها و نظامی از فضاهای مجزّا که بر حسب هم تعریف‌شده‌اند، جایگاه‌های تثبیت شده‌ای برای روایت ایجاد می‌کنند (سوسور و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۷۸). گرماس نشانه‌شناس لیتوانیایی نیز، دستوری از روایت ارائه‌می‌دهد که بر طبق آن، اساس کار بر تقابل‌های دوگانه‌ای است که آن را «ساختار بنیادی دلالت متن» می‌نامد (سجودی، ۱۳۷۸: ۷۵-۷۴) و دربرگیرندهٔ صورت‌های معنایی حاصل از تضادهایی، مثل (زن/ مرد، پیر/ جوان، حیوان/ انسان و غیره) است (کالر، ۱۹۷۵: ۷۷) که در نهایت باید تمام شود (سرشار، ۱۳۸۸: ۹۵) و به قول مک کی استعاره‌ای از زندگی است که زیستن را در کشمکش ظاهراً بی‌پایانش تعبیر-می‌نماید (مک کی، ۱۳۸۷: ۱۴۱).

۱-۱- بیان مسئله

داستان‌های مربوط به جنگ، یکی از مقولات روایتی هستند که اصلی‌ترین زمینهٔ داستانی در آنها، تضاد است؛ به همین دلیل از طریق ساختارهای تقابلی به خوبی قابل تحلیل‌اند و متن را به معرفت نزدیک‌می‌کنند. شاید به همین جهت است که غالی شکری ادبیّات پایداری را باچهره‌ای انسانی توصیف‌می‌کند که وظیفهٔ اصلی آن، آگاهی دادن است

(شکری، ۱۳۶۶: ۱۴). البتّه در نقد این آثار از طریق روایت، عنصرمضمون و درونمایه اهمّیّت زیادی دارد. البتّه عناصر فضاسازی وتوصیف نیز مهم‌اند (پارسی نژاد، ۱۳۸۴: ۲۵-۲۴). توجّه ساختاری به رمان‌های دفاع مقدّس باعث‌می‌شود که مفهوم جنگ از «موضوع بودن» خارج‌شود (خانیان، ۱۳۸۳: ۴۰۰) و درام را در خود سامان‌بخشد.

۱-۲- پیشینهٔ تحقیق

در خصوص نظریهٔ گاستون باشلار مقاله‌هایی نظیر «باشلار، بنیان‌گذار نقد تخیّلی» و «پدیدارشناسی تخیّل نزد باشلار» از بهمن نامور مطلق، «نقد دنیای خیال و نقد مضمونی از گاستون باشلار تا ژان پیر ریشارد» از نگین تحویلداری در نشریه فرهنگستان منتشرگردیده که همگی به بررسی محتوای تئوریک نظریات نقد باشلار پرداخته‌اند. درخصوص نقد عملی نیز مقاله‌های «نشانه‌شناسی ساختارهای تقابلی روایت در داستان بیژن و منیژه» با رویکرد تصویرپردازی از نگارنده در مجموعه مقاله‌های هشتمین همایش زبانشناسی ایران و «پژوهشی در عنصر آب، با نگرشی بر شعر کسایی مروزی» از بهروز حسن نژاد در نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی دانشگاه آزاد اسلامی جیرفت منتشرگردیده، امّا در خصوص تقابل‌های معناگرایانه در نظریهٔ باشلار که توجّه خاصی به روان - معنای عناصر متن دارد، مقاله‌ای منتشر نگردیده‌است.

۱-۳- ضرورت و اهمّیّت تحقیق

نقدهای ساختگرایانه می‌توانند فرصتی ایجادکنند تا منتقد و مخاطب، هر دو با افکار پیچیده، نمادها و ساختارهای پنهان داستان ارتباط برقرارکنند. ما اصولاً در داستان‌های جنگ، به الگویی تقابلی بر می‌خوریم که «ساختار رویارویی شخصیّت‌های معتقد در برابر شخصیّت‌های مردد را نمایش‌می‌دهند که نوعی کشمکش روانی دراماتیک پدید می‌آورد و

علاقهٔ خواننده را برای دنبال کردن ماجرا جلب‌می‌کند» (میرعابدینی،۱۳۸۷: ۱۲۸۲). پیام نیز که اصلی‌ترین عامل درساختار ادبیّات داستانی جنگ است، از طریق تقابل‌ها رابطهٔ تنگاتنگی بین فرستنده وگیرنده برقرار می‌سازد. رمان گلاب خانم اثر قاسمعلی فراست از جمله رمان‌های دفاع مقدّس است که از ساختاری کاملاً تقابلی برخورداراست و از طریق این روش نقد، می‌توان لایه‌های روان - معنایی متن این رمان را با تناسب با مفاهیم دفاع مقدّس، تحلیل و آشکارنمود.

۲- بحث

در ساختگرایی، اصول ژرف ساختار تقابل‌های دوگانه، بسیار حائز اهمّیّت است (سلدن، ۱۳۷۵: ۱۴). تقابل‌های دوگانه، عناصر ساختار بنیادین متن محسوب‌می‌شوند که معنای متن را در خود پنهان ساخته‌اند و در عرصه‌های مختلف نشانه‌ای، مثل: مکان، تصویر، شخصیّت-ها و غیره، قابل تحلیل‌اند. سوسور، مطرح‌کرد که روابط تقابلی میان نشانه‌ها در نظام کلّی تحلیل ساختگرایانهٔ متن اهمّیّت دارد (سجودی، ۱۳۷۸: ۱۹). رومن یاکوبسن نیز اظهار می‌دارد که واحدهای زبانی، در قالب نظامی از تقابل‌های دوتایی درهم بافته شده‌اند (همان: ۱۳۸۳: ۸۹). البتّه تحلیل این روابط، از طریق حافظهٔ جمعی متن امکان‌پذیراست؛ چنانکه لوی استروس مطرح‌می‌کند: «واحدهایی که روایات و اسطوره‌ها را می‌سازند، تحت تأثیر روابطی هستند که به شکل جمعی به کار گرفته‌می‌شوند و با هم تلفیق‌می‌شوند تا معنایی را پدیدآورند» (استروس، ۱۹۶۷: ۲۰۷) و کالر بر همین باور است که «این دلالت‌های حاصل از روابط هستند که یک مفهوم را تحلیل‌می‌کنند» (کالر، ۱۹۷۵: ۴۴). تئوری گرماس از تقابل‌ها نیز ما را به این نتیجه می‌رساند که معنی متن، اتوماتیک‌وار از معنی آیتم‌های لغوی استخراج و کشف نمی‌شود؛ بلکه از طریق محیطی که لغات در آن واقع می‌شوند، قابل استخراج است (کلایتون و روتشتاین، ۱۹۹۱: ۸۵).

۲-۱- نظریهٔ باشلار

گاستون باشلار، یکی از نظریه‌پردازان تخیّل است که ساختارگرایی و نقد ادبی را، تحت تأثیر خود قرارداد. باشلار در تحلیل متن، به موضوع رؤیاپردازی ادبی مخصوص متن، توجّه‌دارد (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۶۴). او معتقد است که تخیّل در متن نهفته‌است و نمی‌توان از طریق زندگینامهٔ مؤلف به شناخت متن نائل‌شد؛ بلکه تنها از طریق گفتار و طراحی و ترسیم کلمات تقابلی در متن، می‌توان به کشف حقیقت روان- معنای متن دست‌یافت (باشلار، ۱۳۷۷: ۱۲). مواد و عناصر اصلی که ذات هستی بخش تخیّل‌اند، به طرز عمیقی دوگانه‌اند (باشلار، ۱۳۶۴: ۲۵-۲۴) و دوگانگی تصاویر از تضاد و تعارض افکار شدیدتر است؛ زیرا عنصر مادی برای اینکه بتواند همهٔ روح را تسخیرکند، باید احساسات دوگانه‌ای را در ما برانگیزد (باشلار، ۱۳۶۴: ۲۵-۲۴) و در عین حال در ذهن، نوعی ثبات و همگنی ایجادکند، به شرط آن که تفاوت ریشه‌ای نباشد. این امر بر اساس نظر باشلار، مستلزم وجود نوعی تقسیم‌شدگی است که از طریق روابط عمل‌می‌کند (باشلار، ۱۳۷۷: ۲۹). روابطی محتوایی، مثل مرگ/ زندگی، تاریکی/ روشنایی، نرینه جان/ مادینه جان، آب/ خاک، باد/ آتش، کوشش/آسایش و غیره که همه می‌توانند به عنوان نشانه‌هایی ناب، تخیّل‌شوند (باشلار، ۱۳۸۸: ۲۶). این روابط از نظر باشلار دیالکتیکی هستند؛ یعنی رابطه‌ای دوقطبی که نتیجه‌اش تکامل و پدید آمدن صورت سومی حاصل از ارتباط آن دو قطب است. دریافت این ارتباط توسط منتقد یا خوانندهٔ مُدرِک اتّفاق‌می‌افتد؛ بنابراین، نقد باشلار، همان‌طور که ونسان ترین می‌گوید: نقدی شهودی است و منتقد براساس شرایط خود در خوانش متن و بنا بر ادراکی شهودی می‌تواند به شناخت متن دست‌یابد (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۶۸). بر اساس دستور این نظریه، نگارنده می‌کوشد تا پس از خوانش متن، ابتدا روابط تقابلی روایت را استخراج و ژرف ساخت روان- معنایی آنها را از طریق عناصر بنیادی روایت، برشمرد.

سپس از طریق شبکهٔ جمعی روابط که پیکرهٔ اصلی تقابل‌های ساختاری را به همدیگر پیوندمی‌دهد، موتیف‌های بنیادی و زیرنهادهٔ متن را مورد تحلیل قراردهد.

۲-۲- معرّفی رمان «گلاب خانم»

داستان جنگ، یکی از مقولات مهم در حوزهٔ ادبیّات فارسی است که علاوه بر دستاوردهای ایدئولوژیکی، رویکردهای تازهٔ روش‌شناسی در امر نقد ادبی را به خود جذب نموده‌است، چنانکه به منتقدان این حوزه فرصت‌می‌دهد تا بر مبنای نظریه‌های جدید، به تحلیل محتوای متن این گونه آثار بپردازند. داستان گلاب خانم، از زمرهٔ داستان‌هایی است که امکان نقد بر مبنای نظریهٔ ساختگرایی را دارد. شخصیّت‌های اصلی این رمان، جانبازانی هستندکه هنوز پس ازگذشت سال‌ها ازاتمام جنگ با فضای جنگ درگیرند و ذهن پرتلاششان همواره درکانال‌ها و سنگرها رفت وآمد می‌کنند (حنیف و حنیف، ۱۳۸۸: ۳۲) و در کنار ایشان، شخصیّت‌های متضادی هستند که فارغ از حال ایشان، همواره به راحتی و رفاه خود می‌اندیشند و به دستاوردهای مادی و سودجویانهٔ زندگی توجّه‌دارند. این رمان، اساساً ناراحتی‌ها و رنج‌های مبارزان جبهه و معلولان نبرد را نشان‌می‌دهد و حضور پر از دغدغهٔ روحی ایشان را در اجتماع به نمایش‌می‌گذارد. این حضور، چنانکه دستغیب نیز بیان‌داشته‌است، درآغاز، با واکنش‌هایی غیرمنتظره همراه است، ولی به تدریج و به طورطبیعی در دانستگی مردم جا می‌افتد و جامعه به درک اهمّیّت کار ایشان پی‌می‌برد وآنان را با آغوش باز می‌پذیرد و به گرمی از ایشان استقبال‌می‌کند (دستغیب، ۱۳۸۶: ۵۲۶). از نگاه کلّی، داستان این رمان مربوط به شخصیّتی است به نام موسی که در جبهه به وضعیّت جانبازی از ناحیهٔ چهره رسیده و از نامزدش، گریزان‌است؛ امّا در نهایت نامزدش به واسطهٔ انرژی روانبخش عشق، از گزاره‌های مادی گزینش همسر می‌گذرد و ایثارگرانه با او

ازدواج‌می‌کند. در طول داستان نیز، برخی دیگر از شخصیّت‌ها دچار تحوّل روحی- روانی می‌شوند که در بحث تحلیل رمان، به آنها می‌پردازیم.

۲-۳- روند بررسی تقابل‌های ساختاری داستان بر اساس عناصر مؤثر روایی

روایت‌شناسی، یکی از مقوله‌های نقد آثار ادبی است که می‌کوشد تا ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن بازیابد (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۶۰). قرار دادن تقابل‌های ضد و نقیض بین شخصیّت‌ها و خلق نظامی از فضاهای مجزّا که بر حسب هم تعریف شده‌اند، جایگاه‌های تثبیت شده‌ای برای آنها در روایت ایجادمی‌کند (سوسور و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۷۸). در روایت داستانی گلاب خانم نیز، این امر، به طور خودآگاه یا ناخودآگاه در شکل‌گیری محتوای داستان، تأثیرداشته‌است. گویی که این رمان، اساساً بر مبنای تقابل‌ها تنظیم شده‌است. به نظر می‌رسد که فراست در این اثر خود، سعی دارد تا فضای کلّی داستان را از کمرنگی یا بی‌رنگی به سمت رنگ و روشنی سوق‌دهد. دستغیب معتقداست که نیمهٔ اوّل داستان گلاب خانم را می‌توان مرحلهٔ «گسستگی» نامید. در این مرحله اضطراب و دلواپسی همه را دربرگرفته. هجران، تردید، رنج و انتظار، درونمایهٔ اصلی این بخش است. بخش‌های پایانی داستان، شرح مرحلهٔ «پیوستگی» است. ایام هجران تمام می‌شود وگره مشکل‌ها گشوده‌می‌گردد. تردید به یقین می‌رسد و وصال صورت‌می‌گیرد (همان: ۵۱۸). آدم‌های این داستان دو دسته‌اند: خوب/ بد، سفید/ سیاه وباورمند/ غیرباورمند (دستغیب، ۱۳۸۶: ۵۲۵). با توجّه به مبانی نظری فوق، سعی‌می‌شود تا از طریق عناصر اصلی و مؤثر روایت در این رمان و با استفاده از رابطهٔ دیالکتیک شبکهٔ کلّی متن، به تحلیل روان- معنای متن بپردازیم:

۲-۳-۱- شخصیّت‌ها

شخصیّت‌های داستانی، به دلیل وجود سیّال و ارتباط گسترده‌شان با سایر عناصر روایت، بیشترین نقش را در ساخت داستان دارند (خراپچینکو، ۱۳۶۴: ۱۲۸). آنها اساساً درون‌مایهٔ داستان را بروزمی‌دهند (آلوت، ۱۳۸۰: ۵۰۳)؛ بنابراین، شخصیّت‌ها در پیامد رابطه‌ای جمعی با عناصر دیگر داستان، می‌توانند به تبیین دلالت‌های محتوایی اثر بپردازند. یکی از گونه‌های مهم شخصیّت در روایت‌های داستانی، همان‌طور که میرصادقی اذعان‌داشته، شخصیّت‌های تیپ و نوعی هستند که نشانهٔ گروه یا طبقه‌ای از انسان‌های متمایز از دیگری‌اند (صادقی، ۱۳۷۶: ۱۱۱-۹۶) و در رمان گلاب خانم، اغلب شخصیّت‌ها از این‌دست هستند. یکی دیگر از جنبه‌های مربوط به شخصیّت، جنبهٔ تاریخی یا شبه تاریخی بودن آنهاست. گیرو در *نشانه‌شناسی* آورده‌است که نشانه‌های خانوادگی، نام‌ها یا شعارها، ممکن است حکایت‌های شبه تاریخی‌ای آفریده‌باشند که غالباً در اسطوره‌ها و ادبیّات کهن، به آنها اشاره‌شده‌است (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۱۷). شخصیّت‌های اصلی رمان گلاب خانم، دقیقاً تبیین‌کنندهٔ شخصیّت‌های جریان‌ساز تاریخ جنگ هستند. در زیر، روابط تقابلی این شخصیّت‌ها بنا بر وضعیت تیپ‌گونگی و جریان‌سازی‌شان، مورد تحلیل قرارمی‌گیرد:

۲-۳-۱-۱- موسی/ گلاب

این دو شخصیّت، نمایندهٔ دو قشر انسانی متمایز از نظر جنسیّت هستند که به واسطهٔ نیروی پنهان عشق، به نحو فزاینده‌ای در داستان به هم مجذوبند تا مهمترین دستاورد محتوایی این داستان؛ یعنی «ایثارگری زن» در برابر «جانبازی مرد» را رقم‌بزنند. احوالات درونی و بیرونی این دو شخصیّت، زمینه‌ساز محتوای بنیادی این رمان است:

الف) موسی: رزمنده‌ای که در جبهه به جایگاه جانبازی نائل شده‌است. او در یک نبرد، تمام جوانی صورتش را از دست‌داده، پس از طرفی دچار تزلزل فکر شده و عصبی

است و از طرف دیگر، قدرت مواجه شدن با گلاب را که قرار بوده همسر او شود، ندارد و به انزوا گراییده‌است. امّا در انتهای داستان متحوّل‌می‌گردد. تقابل‌های معنایی این شخصیّت:

= تردید داشتن/ یقین پیدا کردن

در آغاز داستان، شخصیّت دچار شک و تردید است و جایگاه و ارزش جنگ را درک‌نمی‌کند:

«آن روز موسی نتوانسته‌بود باور کند که نقّاش به آن راحتی از آسیب دست‌هایش می‌گفت. خواسته بود بگوید: این شعار است، امّا زبان به کامش نگشته‌بود» (۱۷۸). «یاد گفته کریم افتاد. گفته‌بود: کسانی که ندونن چرا جنگیدن، از جانبازیشون زجر می‌کشن... این را از قول «حضرت علی» گفته‌بود. گفته بود: اینها زجرمی‌کشند و اجرنمی‌برند» (۲۴۱) و (۲۲۳).

در پایان داستان، تردید موسی به کمک گفتگوهایش با جانبازهای دیگر و حوادث داستانی، ضمن تحوّل روحی‌اش، به یقین در مورد جایگاه ارزشی جبهه می‌انجامد: «با تبختر پرسید: نظرت چیه آقا کریم؟ ... نیّتت از رفتن چیه آقا موسی؟ ... جبهه را باید به خاطر جبهه رفت» (۲۶۲-۲۶۱).

= انزوای درون/ انزوای برون

شخصیّت به دلیل شرایط نامناسبی که برایش پیش‌آمده، هم از درون و هم از برون دچار درگیری ذهنی شده‌است: «دل به آینده‌ای داد که رو به سوی او داشت: سر زبان‌ها افتادن، انگشت‌نماشدن، در به روی خود بستن و پاپس کشیدن گلاب» (۱۳۱). «روزان و شبانش شولیدگی خاطر بود ... بذار خیال کنن اسیر شده‌ام ... فراق شهید و اسیر راحت‌تر و آبرومندتره (۱۱۲).

«خانه‌نشین شده‌بود موسی. چهره‌اش را دستمال‌پیچ کرده‌بود و در را به روی همه جز پدر و مادر و لیلا بسته‌بود ... .» (۱۶۴) و «یک‌راست به اتاقش رفت. زیر روانداز خزید ... .»(۱۳۱).

= ترس و مخفی ماندن/ اعتماد به نفس و آشکار شدن

موسی، بعد از حادثهٔ تخریب صورتش در مرحلهٔ اوّل دیدار با گلاب ترس‌دارد و از او می‌گریزد؛ ولی در پایان داستان، ترس را کنار می‌گذارد و با اتّکا به نیروی عشق با او روبه‌رو می‌شود:

«یاد مادر افتاد، مادر و گلاب، گلاب و لیلا. از اینکه چهره‌اش دل آنها را هم مثل مادر ناصر زخم‌بزند و بلرزاند ترسید» (۱۰۳). «گلاب را می‌بیند که مشتاق و پرشتاب شاخه‌ای گل روبان زده سر دست دارد ... همین که چهرهٔ چین در چین و چانهٔ قیقاج رفته‌اش را می‌بیند ...، بی‌اختیار پا پس‌می‌کشد ... موسی فکرکرد باید خودمو از اونا پنهون‌کنم» (۱۰۳).

«موسی فکرکرد که همهٔ حرف‌هایش را به گلاب بزند ... دستمال سفیدی که چهرهٔ موسی را دورتا دور قاب‌گرفته‌بود، لای چنگ موسی مچاله‌شد و چانهٔ قیقاج رفتهٔ او در نگاه گلاب چنبر شد. موسی در چشم‌های گلاب ... زل‌زد تا تأثیر گفته‌هایش را در آنها بخواند ... .»(۱۹۳-۱۹۲).

ب)گلاب: زن دلباختهٔ موسی است که موسی شب عقدکنان او را رها کرده و تنها گذاشته و پس از مدتی خود را بر او افشامی‌کند. باید تصمیم بگیرد که جانباز را با شرایط وخیم صورتش، بپذیرد یا نه، که به کمک عشق، ایثارگرانه او را می‌پذیرد. تقابل‌های معنایی این شخصیّت:

= شک/ اعتماد

گلاب، به خاطر غیب‌شدن و دوری‌کردن موسی، از نظر روحی مستأصل و دچار شک می‌شود، ولی به محض دیدنش و درک شرایطش به عشق او اعتمادمی‌کند:

«گلاب گفت: شاید زیر سرش بلندشده. شاید دلش جای دیگه‌ای گیرکرده»(۶۷). «چیزی در درونش خلید: نکند که نیاد ... برای این که جات را توی دل کسی بدونی، باید به جاش توی دل خودت نگاه‌کنی ...»(۲۰۷). «آرام‌گرفت گلاب. سبک‌شد بارش. بازشد دلش ... (۲۵۱).

=احساس/ عقل

این تقابل، به صورت جدالی ذهنی، گلاب را شدیداً درگیرکرده‌است:

«موسی گفت: به خودم اجازه‌نمی‌دم تو را که امکان خوشبخت‌شدن داری، از اون محروم‌کنم(۱۹۲) ... موسی چنان او را پکرکرده‌بود ... حالا گلاب بود که نیاز به گفتن داشت ... چه کنم؟ حالا چه کنم؟!»(۱۹۸-۱۹۷) «کاش پایش بود. کاش دستش بود. اگه پا بود می‌پوشید ... اگه دستش بود باز پیدانبود، امّا صورت است! اینوچه کنم؟! دلم به موسی است و چشمم به صورت موسی. نه از اون می‌تونم دل‌بکنم و نه از این چشم ...»(۲۰۷).

۲-۳-۱-۲- رسول/ گلی

رسول، جانباز شیمیایی است که به خاطر ترس از واگیر بودن بیماری‌اش، از گلی فاصله‌می‌گیرد و به او بی‌اعتناست؛ ولی گلی بواسطهٔ عشقش، او را جستجو و در نهایت با وجود فهمیدن موضوع، با او ازدواج‌می‌کند. این دو شخصیّت، صورت کمرنگی از دو شخصیّت موسی و گلاب‌اند که پایان داستانشان به دو مفهوم «ایثارگری زن» در برابر «جانبازی مرد» منتهی‌می‌شود. تقابل اصلی بین این دو شخصیّت، مورد زیر است:

= بی‌اعتنایی ظاهری رسول/ اشتیاق گلی

«ملوک پک به قلیان زد: رسول برام شده یه راز... اسم گلی خانم که به گوشش می-خورد، از خوشحالی دست و پا شو گم‌می‌کند؛ ولی همین که اسم عقدکنون میاد انگار

آتشش زده‌ای» (۱۰۸). «من همه‌چیز را از چشم‌های رسول می‌خونم. رسول منو دوست‌دارد، همون‌قدر که من دوستش‌دارم، امّا سرّی هست که ازمن پنهون‌می‌کنه» (۶۹-۶۷).

۲-۳-۱-۳- فرخنده/ آقای وصالی

دو شخصیّت فرعی در داستان که اوج رابطهٔ «ایثارگری زن» در برابر «جانبازی مرد» را به نمایش‌می‌گذارند و الگوی روح انسان اخلاقی روایت، محسوب‌می‌شوند. تنها تقابل این دو شخصیّت، در جنسیّت آنهاست و مبنای اصلی رابطهٔ فوق، ایمان و اعتقاد راسخ به موازین دینی است:

«گلاب آن همه زیبایی را که در چشم و چهرهٔ فرخنده دیده‌بود، به امتحان گفته‌بود: حیف که قشنگیات را نمی‌بیند ... و فرخنده گفته‌بود: زیبایی از خداست. زیبایی‌هایی در اصغر دیده‌ام که با هیچ چیز عوض‌نمی‌کنم (۲۲۹) ... آقای وصالی به جواب مهربانی فرخنده گفته‌بود: قول بده حلالم‌می‌کنی و او گفته‌بود: تو هم قول‌بده پا به بهشت نگذاری مگه شفاعت منو بکنی» (همان).

شخصیّت‌های دیگر رمان، نمونه‌ای از شخصیّت‌های تاریخی‌شده‌ای هستند که ما به عنوان: «تعالی‌خواه» در برابر «دگر اندیش» می‌شناسیم و در طول داستان، جایگاه ویژه‌ای برای ابراز عقاید مؤلف دربارهٔ این اقشار، دارند و در ساختار محتوایی داستان تأثیرگذاشته‌اند.

۲-۳-۱-٤- خسرو (مادی‌گرا)/ نقّاش (معناگرا)

خسرو، داماد موسی، مادی‌گرا و منفعت‌طلب است. جنگ و جبهه برایش مفهومی جز سودجویی ندارد و نقّاش، دوست هم‌سنگر موسی، در تقابل فکری با او، جبهه را دانشگاه می‌داند:

«خسرو پرسید: اونجا چه خبر؟ چی می‌گیرید اونجا؟ نقّاش گفت: همه چیز ... درس‌هایی که توی هیچ‌کتابی و هیچ‌دانشگاهی ندیده‌ام. خسرو گفت: کتاب و دانشگاه کدوم است عشقی؟! منظورم مواجبه. نقّاش گفت: مواجب اونجا را هیچ‌کجا ندارد. خسرو خندید: اشتباه‌نکن عشقی، هر چه بگیری به قیمت جون است. لب‌های نقّاش را خنده از هم بازکرد که: آخر اهل اونجا هم جون بازند»(۳۳).

«خسرو ... گفت: ناسیونال داره به جانبازها ماشین می‌ده. باید بجنبی موسی» (۳۴)... شامل تو هم می‌شه ... بحث یه میلیون ماله! یه ملیون جرینگی» (۱۹۴) ... دِ نمی‌فهمه دیگه! خامه! دلشو به یه مشت شعار خوش‌کرده ... »(۱۹۵) ... باید بجنبی موسی ... باید بیایی بنیاد شهید ... یکی دو تا امتیازه که اگه جور بشه ها، جون تو وضعت توپه!»(۳۰۵).

۲-۳-۱-۵- سرهنگ (واپس نگر)/ میرزا (متحوّل)

سرهنگ، پدر گلاب، به رژیم شاهی علاقه‌منداست و در طول داستان هم، بر سر باورش می‌ماند:

«اگه یه تیپ از این جوون‌های وفادار داشتم، رفتن اعلی‌حضرت رو عقب می‌انداختم» (۳۴).

میرزا، پدر موسی، شخصیّتی معمولی است که با فرهنگ جبهه آشنایی ندارد، ولی پس از رفتن به جبهه در جستجوی پسر گمشده‌اش، متحوّل و عاشق فرهنگ جبهه و شهادت می‌شود:

«آسیه گفت: از وقتی از منطقه اومده، میرزای دیگه‌ای شده... آقای کمالی که ازش پرسید: چه خبر بود اونجا؟ فقط گفت: خیلی خبرها» (۸۹).

۲-۳-۱-٦- آسیه و لیلا

آسیه و لیلا، شخصیّت‌های ثابت و روشن و دلسوز موسی هستند. تقابلی به‌واسطهٔ آنها شکل‌نمی‌گیرد:

«آسیه فقط می‌پایید، امّا موسی در چشم‌های مادر خواند که نگرانی لب پرمی‌زند و موج برمی‌دارد» (۱۴۷). «مادر غصه‌اش را می‌خورد، غمش را دارد» (۱۷۱). «لیلا لیوانی لبالب از شربت به‌لیمو دست گرفته‌بود و هم‌می‌زد: موسی جون، شربت آوردم خواهر. موسی بی‌میل طفره‌رفت. لیلا به جد ایستاده‌بود»(۱۵۰) موسی جون! بمیره خواهرت، خسته‌ای، بخواب» (۱۵۸).

۲-۳-۲- تقابل‌های مکانی

مکان، ظرف داستان است که دیگر عناصر داستان درون آن می‌گنجد تا بستر حوادث را مشخّص‌کند (ولتی، ۱۳۷۴: ۲۳۲). باشلار معتقداست که متمرکزشدن در مکان، باعث آشکارگی دیالکتیک ذهن نسبت به عین می‌شود (باشلار، ۱۳۸۸: ۴۳) که عموماً به صورت عنصر ساختاری زمینه‌ای، در شبکهٔ جمعی معنای درون‌متنی، نقش ایفامی‌کند. عناصر ساختاری مکان در این روایت، اغلب دوگونه‌اند: عناصری که می‌توانند نمایندهٔ یک محیط کّلی و عمومی باشند، مثل: «شهر» و «جبهه» و عناصری که شاخصهٔ تعیین‌کنندهٔ محل‌های خاصی در جغرافیای داستانندکه از تجزیهٔ محیط کلّی بدست‌می‌آیند و در داستان به همان اندازه تأثیرگذارند، مثل: «خانه، پارک» و «منطقه، خط، سنگر» و غیره که شخصیّت‌ها در آنجا، ایفای نقش‌می‌کنند و گاه به داستان، فضایی معنوی یا مادی می‌دهند که دلالت‌های خاصی از معنای متن را ارائه‌می‌کند:

= جبهه (شلوغی و اضطراب)/ شهر (آرامش و امنیت)

جبهه پر از شلوغی و خمپاره و آشفتگی در تقابل با شهر که عادی و در عین آرامش است:

«دشت انگار... توپ‌ها و خمپاره‌ها بر آن می‌نشست و آن را می‌لرزاند و می‌رُمباند و چاک‌می‌داد(۵۵)... فریاد بلندگویی که بالای لندکروز با گِل تعبیه‌شده‌بود، تا آسمان می‌رفت: می‌روم مادر که اینک کربلا می‌خواندم/ از دیار دور یار آشنا می‌خواندم» (۵۶).

«دکان میرزا دوباره کرکره‌اش بالارفته و آب و جارو خورده‌بود. شیشه‌های دارو گردگیری شده‌بود. شنبلیله، عنّاب، چهل گیاه...» (۱۳۵).

= سنگر (معنویّت)/ خانه (مادیّت)

تقابل این دو مکان، چنانکه از توصیف‌ها برمی‌آید، حاکی از تشعشعات معنوی عشق الهی در محیط سنگر در برابر عشق مادی در محیط خانه است:

«دنبال صدا گشت... هاله‌ای دید مچاله در خود و سر بر خاک... به هق هق واگویه می‌کرد: الهی و ربّی من لی غیرک؟ ... خدایا دوست‌دارم بیام طرفت، امّا اگه دستمو نگیری نمی‌تونم ...» (۵۷).

«صدای کف و هلهله و داریه، خانهٔ سرهنگ را انباشته‌بود ... عروسی شاهانه، ایشاالله مبارکش باد/ جشن بزرگانه ایشاالله مبارکش باد» (۲۳).

مکان‌های جزئی‌تر نیز در این داستان، می‌توانند به همین نحو در تقابل با هم واقع گردند:

جبهه: منطقه، خط، عقبه، قرارگاه/ شهر: پارک، منزل، بازار، دکان:

«میرزا در آن منطقهٔ غریب تنها شد» (۴۳). «نقاش گفت:... موسی خط است. عقبه که نیست» (۴۴).

«ناهار را در هوای ملس پارک خورده‌بودند که بارانِ نم نم، جای‌جای تنشان را خیساند» (۲۴۸).

۲-۳-۳- تقابل‌های توصیفی

تقابل‌های توصیفی با استفاده از قوّهٔ تجسّم دیداری، قابل ملاحظه‌اند. از نظر باشلار، دوگانگی توصیفات از تضاد و تعارض افکار شدیدتر است؛ زیرا عنصر مادی برای اینکه

بتواند همهٔ روح و روان را تسخیرکند، باید احساسات دوگانه‌ای را در ما برانگیزد (باشلار، ۱۳۶۴: ۲۵-۲۴). تقابل‌های توصیفی، همچون جوهری محسوس تلقی‌می‌شوند که تصویر ذهنی آنها، در ذهن انسان با تصویر ذهنی محرّکی در بیرون از ذهن انسان، تداعی‌می‌شود و همواره با قصدی دائر بر انتقال معنا همراه است (گیرو، ۱۳۸۷: ۳۹). این گونه تقابل‌ها به هر دو صورت ذهنی و عینی در کشف معنای روایت تأثیرگذارند. تقابل‌های توصیفی مؤثر در این روایت داستانی عبارتند از:

= تقابل توصیف دو چهره

صورت متلاشی شدهٔ موسی در مقابل صورت زیبا و مهتابی گلاب که موجب تشنج در نظام زندگی خود موسی و اطرافیانش می‌شود:

«گلاب هنوز دهان کج‌شده و صورت متلاشی او را ندیده‌بود/ شلال ابریشمی موها ... مهتاب چهره و نجابت نگاهش را موسی در خلأ گلاب دید و غلتید و واغلتید ... بی‌قرار و ناآرام» (۱۵۷).

= تقابل توصیف دو شخصیّت(در فضای ذهنی)

تناقضی ذهنی منتج از تجسّم روانی موسای درهم‌فروریخته و گلاب شاداب که حاصل آن، اشتیاق موسی در برابر گریز گلاب است:

«خودش را در خیابان می‌دید دوشادوش گلاب. صدای پچ پچ زن‌ها در گوشش وول-می‌خورد که به هم نشانش‌می‌دادند ... گلاب اوّل تاب‌می‌آورد ... با موسی حرف‌می‌زد بی‌هوا و بلند و موسی می‌فهمید که حرف‌زدنش، هم‌کلامی با او نیست ... خود را پلیده از دره‌ای خوفناک می‌دید که هرچه وامی‌غلتید، به زمین نمی‌رسید» (۱۴۶).

= توصیف برخورد منفی با جانباز/ توصیف برخورد مثبت با جانباز (در فضای عینی)

در این مورد تناقض‌هایی عینی از طریق نگاه توصیفی شخصیّت‌های داستان تحلیل می‌گردد. اشخاصی که با تحقیر و تحذیر موسی، نابسامانی او را تشدیدمی‌کنند؛ در مقابل اشخاصی که با تحبیب و تأیید او، تسلی خاطر او می‌شوند:

«نگاه زن بی‌اختیار در نگاهش تلاقی کرد. مجروح چهره‌درهم‌کشیدن و والرزیدن زن را از لای چادر فهمید»(۱۰۲). «دخترک دست در دست مادر کشید و رفت... چند بچه چهره‌اش را نشان هم دادند ... جوانی را دید که سر در گوش بغل دستی‌اش داد و رو به موسی خندید ...» (۲۱۷).

«پرستار به انگشت‌های کشیده و قلمی‌اش ور رفته و گفته‌بود: پانسمان این یکی را کس دیگه ای عوض‌کند» (۶۲)

«جوانی او را بغل‌زد: آروم باش ... نمی‌فهمن؛ اگه می‌فهمیدن این کار رو نمی‌کردن... زنی گریست... هنوز گرم گفتن بود که کسی به بغلش زد و بردش...» (۲۱۸).

«جانباز گوشهٔ حرم پایش را درآورده کنار خود گذاشته‌بود و با خود به زمزمه بود. مردی میان‌سال به سمتش پا برداشت. دست بر سینه و سنگین، چنانکه انگار ضریح آن سوست و به زیارت آن می‌رود، مقابلش کمر تا زانو زد. اوّل پای مصنوعی را بوسه‌داد و بعد هم پای قطع شدهٔ جانباز...» (۲۲۲). «نگاه زن به چهره قیقاج‌رفتهٔ موسی افتاد. نگاه در نگاه موسی بلندتر گفت: فقط می‌تونم بگم ممنونیم. چیزی درون موسی جوشید. موسی را گرم‌کرد، گرم و نیرومند»(۱۸۱).

۲-۳-٤- تقابل‌های شیئ

اشیاء معمولاً در بافت داستان، به عنوان یک عنصر ساختاری ویژه، مفهوم خاصی را از خود بروزمی‌دهند. این عناصر به عنوان نشانه‌های «آداب معاشرت» تلقی‌می‌شوند که انتساب

به یک کارکرد خاص دارند و متناسب با افراد و موقعیّت‌های گوناگون، معنا پیدامی‌کنند (گیرو، ۱۳۸۷: ۱۲۰). در این داستان، هر شئ به عنوان یک عنصر ساختاری در رابطهٔ تقابلی‌اش با عنصر ساختاری دیگر، دلالت معنایی خاصی را بروزمی‌دهد:

= چفیه (آرام بخش)/ دستمال (اضطراب آور)

چفیه که بار معنایی مقدّس‌بودن را با خود دارد، خستگی و عرق را می‌گیرد تا رزمنده در آرامش برای حرکت مهیاشود:

«دانه‌های عرقی را که لابلای کاکل خاکی و شقیقه‌های استخوانی‌اش نشسته‌بود، با چفیه گرفت ...» (۴۵).

دستمال در تقابل با چفیه، خستگی و رنجوری را به‌نمایش‌می‌گذارد. روان او را مضطرب‌می‌کند و به حالت انزوا و مخفی شدن سوق‌می‌دهد:

«دستمالی که چهرهٔ موسی را دور تا دور قاب گرفته‌بود، لای چنگ موسی مچاله شد» (۱۹۲).

اشیای خاص دیگری نیز وجوددارد که عموماً به عنوان نمادهای روشن و ثابت، در ساختار این رمان نقش ایفامی‌کنند، مثلاً:

«روبان سبز پیشانی‌اش را جابجاکرد. خط می‌ری؟»(۴۴) «باد لای بیرق‌های سبز و قرمزی که علم شده‌بود، می‌دوید. رنگ‌ها درهم‌می‌تنید و به رقص باد می‌رقصید و رو به میدان داشت» (۵۵).

۲-۳-۵- موتیف‌های تقابلی

موتیف‌ها، اساساً از طریق تفسیر متن بر پایهٔ معنا به‌دست‌می‌آیند و معنا خود، رفت و برگشتی پیوسته بین زبان اثر و شبکه‌ای از بافت‌ها است که در خود اثر وجود عینی ندارند (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۰۸-۲۰۷)، بلکه این رفت‌وبرگشت توسط خواننده و منتقد، از بافت

ساختاری اثر به بافت‌های بیرونی در تکاپو می‌شود تا متن قابل تفسیر گردد. آن طور که دیلتای بیان‌داشته، کشف و استخراج این موتیف‌ها، رسالت هرمنوتیک است که عموماً راه را برای ادراک یا شناخت تجربه‌های انسانی می‌گشاید (احمدی، ۱۳۷۵: ۴۰۲). این امر از طریق تقابل‌های محتوایی شبکهٔ جمعی متن امکان‌پذیراست؛ چنانکه لاکان می‌گوید: «حافظهٔ جمعی، مفهومی از مجموع داده‌ها برای تولید یا دریافت پیام است» (فردوسی، ۱۳۷۶: ۲۸). عمده‌ترین موتیف‌های حاصل از روابط تقابلی رمان مذکور، بر مبنای شبکهٔ کلّی متن، به شرح زیر می‌باشند:

= ذهن/ عین

از نظر باشلار برون و درون متن، دیالکتیکی را شکل‌می‌دهد که در آن هر چیزی دارای شکل می‌شود و ما از شکل‌ها فراترمی‌رویم تا موقعیّت آنها را تحلیل‌کنیم (ریتزر،۱۳۷۹: ۲۴-۲۱). به‌نظرمی‌رسد که مؤلف رمان حاضر، به دو مفهوم درون و برون شخصیّت‌ها در ساختار کلّی محتوای داستان توجّه ویژه‌ای دارد؛ چنانکه در بحث جدال‌های ذهنی به مواردی در بالا اشاره‌شد. او این تفکّر خود را، نه تنها در پس‌زمینهٔ داستان، بلکه مستقیماً از زبان شخصیّت گلی، نیز بیان‌می‌کند:

«گلی گفته‌بود: زندگی دو پرده دارد. بیرونی ودرونی. بیرونی جلوی دید مردم است؛ امّا پردهٔ دیگر دور از مردم» (۲۲۶).

= همدلی/ پریشانی

همدلی، در جمع جانبازهایی که درد و درک مشترکی از مفهوم جبهه دارند، مطرح است و پریشانی در فاصله‌ای که بین جانباز با اطرافیانی که با او در این امر اشترکی‌ندارند، مشهوداست:

«کریم علمدار بچه‌ها شده، هفته‌ای یک بار جمعشون‌می‌کند. همدیگه را می‌بینند و هرکس حرف و مشکلش را مطرح‌می‌کند. دور تا دور اتاق کریم، جانباز نشسته‌بود» (۱۸۲).

«میرزا سیگارش را لهید: پاشو بابا موسی. ممکنه دایی‌ت اینها هم الآن برسن ... موسی درمانده و بهت‌زده گفت: حوصله‌شونو ندارم... اگه هم اومدن، ببرشون اون اتاق. بگوحالش خوب نیست» (۱۵۱).

موتیف‌های دیگر، اغلب برگرفته از حوادث تلخ و شیرین داستان هستندکه بر اساس نقش آفرینی شخصیّت‌ها در حالات مختلف روحی و روانی و دیالوگ‌های آنها، قابلیّت کشف، پیداکرده‌اند:

= رکود و نا امیدی/ امید و حرکت

احساس شکست و ناامیدی به خاطر دیدگاه‌های ناهمگون اجتماع با افراد جانباز در مقابل احساس امید و شوق بازگشت به زندگی به دلیل توجّه اجتماع به شرایط جانباز:

«... چرا نمی خوای بدونی مادر؟! اون اگه امروز هم عقب نکشه، چندبار که با من بیاد توی خیابون‌ها و نُچ نُچ مردم را بشنود کنارمی کشه، فهمیدی؟! » (۲۰۳-۲۰۲).

«خدا را شکر که بچه‌ام زد بیرون، آن دستمال لعنتی را بالکل کنارزده و چسبیده به زندگی‌اش» (۲۵۶).

= زجر/ اجر

در آغاز روایت، حادثهٔ جانبازی یک اتّفاق غیر منتظره و ناخوشایند جسمی - مادی است که موجبات پریشانی روان را فراهم‌آورده، در نتیجه با موتیف زجر مواجه هستیم؛ امّا در پایان، فضا برعکس‌شده و به دلیل توجّه به مسئلهٔ غایت‌شناسی، خدا و پاداش الهی، حادثهٔ پیش‌آمده ارزش معنوی پیداکرده و موجب تسکین می‌شود:

«کریم دست و پای موسی را دست‌کشیده و گفته‌بود: چی بدست‌آوردی ...؟ موسی آموخته‌بود چه جوابی بدهد. چهره‌ام را. گفته‌بود: به معنای دیگه «رو» تو و به عبارت بهتر «آبرو» تو» (۱۲۵).

«رسول گفت: من شیمیایی‌ام. کدومتون اجازه‌می‌دید دختر معصوم را بیارم خونه و این زهر واگیردار را بریزم به جونش؟! کریم گفت: ... تند نرو آقا رسول ...» (۱۸۳).

شخصیّت کریم در بافت کلّی متن، عامل مؤثر در آرامش روحی دیگر شخصیّت‌هاست: «رسول گفت: انگار رگ دستتون پاک لمس‌شده؟! کریم به خنده پشتش زد: دعاکن غیرتمون لمس‌نشه» (۱۸۴).

البتّه هدف کلّی داستان و عامل اصلی این سکون و اطمینان خاطر، خداست که اجر دهنده نیز هست:

«موسی؟! این است تحملت؟! تو به خاطر چی رفتی؟ ... مگر تو نرفتی؟! ... می‌دونی چرا یه عده هیچوقت نمی‌بُرند و بی‌تاب نمی‌شن؟! برا اینکه به خاطر خدا رفتن» (۲۱۹).

= عشق/ نفرت

عشقی که مبنای اصلی‌ترین موتیف (جانبازی و ایثارگری) است:

«موسی پرسید: پس چرا نرفتی؟! ° نتونستم موسی، نتونستم ... عاشقی این چیزها را هم دارد ... چو عاشق می‌شدم گفتم که بردم گوهر مقصود/ ندانستم که این دریا چه موج بی‌کران دارد» (۲۵۱).

نفرتی که از قدرنشناسی، البتّه آن هم به طور لحظه‌ای در رفتار جانباز دیده‌می‌شود، در نهایت به خاطر خداوند کنارگذاشته‌می‌شود:

«ناگهان چشم‌های خیابانیان را خیره در چهرهٔ خود دید. دنبال دستمال گشت. جوانی را دید که سر در گوش بغل دستی‌اش داد و رو به موسی خندید. خشماگین فریاد زد: احمق‌ها ... به چی می‌خندین؟! چی را مسخره می‌کنین؟! ...» (۲۱۸)

= جدایی/ وصال

این موتیف، محور دراماتیک داستان است که با گذر از جدایی و رسیدن به وصال، ذهن مستأصل شخصیّت‌های مرتبط و همچنین خوانندهٔ ناآرام را به آرامش می‌رساند:

«گوشی را که برداشت صدا را شناخت: منم گلاب ... به یاد موسی آمد که گلاب گفته‌است: «صورتش را چه کنم؟!» بی‌امان گفت: من حرفمو زده‌ام. حرف دیگه‌ای هم ندارم.» (۲۳۵)«آن شب... چشم گلاب منتظر رسیدن موسی بود، امّا هیچ خبری از او نشد» (۲۰۹). «موسی حالا خود را به گلاب دلبسته‌تر می‌دید ... حالا او را از خود می‌دانست. از خود و برای خود» (۲۴۴).

بدین‌ترتیب، داستان که با «جانبازی» موسی آغاز و به تعلیق کشیده‌می‌شود، با «ایثارگری» گلاب، به انتها می‌رسد تا مخاطب که در طول حوادث با هیجانات درونی متن همراهی کرده‌است، در خاتمه آسوده خاطر، کتاب رمان«گلاب خانم» را ببندد.

۳- نتیجه‌گیری

یکی از نظریه‌های برجسته در نقد ادبی جدید، نقد ساختگرا است که تحلیل متن را امکان‌پذیرمی‌سازد. نقد معناگرایانهٔ تقابل‌های دوگانه در اثر ادبی، یکی از رویکردهای نظریه‌پردازی حوزهٔ ساختگرایی است که توسط گاستون باشلار مطرح‌گردیده‌است. این رویکرد در نقد داستان‌های جنگ، به دلیل سرشت دوگانه و تقابلی‌شان، قابل تحقیق است. رمان گلاب خانم، یکی از همین داستان‌هاست که از رویکرد تقابل‌های دوگانه در شکل‌گیری محتوای داستانی بهره‌برده‌است. تقابل‌های محتوایی این رمان، از طریق عناصر روایت زیر تحلیل‌شد:

شخصیّت‌ها: یعنی چهره‌های داستانی دفاع مقدّس، مثل موسی، کریم، رسول و غیره کسانی هستند که برای حفظ ارزش‌های مکتبی راهی جبهه می‌شوند و شهادت یا جانبازی را

با دل و جان می‌پذیرند. در مقابل آنها ضد شخصیّت‌هایند که غرق خواسته‌های خود و آسودگی‌های فارغ از جنگ و جبهه‌اند. ساختارهای تقابلی شخصیّت‌ها از طریق رابطهٔ یک شخصیّت با شخصیّتی دیگر که شور و درک معرفتی بیشتری دارد، از جنبهٔ منفی به جنبهٔ مثبت می‌گرایند.

ضد شخصیّت‌ها: بیشتر در تضاد فکری با شخصیّت‌های مثبت هستند و تا پایان داستان، همچنان بر تقابل خود پافشاری‌می‌کنند، مثل خسرو و سرهنگ.

تقابل‌های توصیفی: اصلی‌ترین ساختارها در این محور به صورت‌های ذهنی و عینی قابل دریافتند، مثل تقابل چهرهٔ درهم ریختهٔ جانباز در برابر چهرهٔ تابناک زن محبوب او و دیگر توصیف وضعیّت برخورد مردم با جانبازان که به دو صورت مثبت و منفی تجسّم گردیده‌است.

تقابل مکانی: اصلی‌ترین ساختار تقابلی مکان در این رمان، جبهه در برابر شهر است. جبهه، محل کسب معرفت و جستجوی حقیقت در کنار سختی‌ها و شهر محل آسایش و فارغ بودن است.

تقابل شیئی: اصلی‌ترین ساختار تقابلی شیئی در این رمان، چفیه است که بار قدسی دارد، در برابر دستمالی که مخفی‌کنندهٔ حقیقت است. حاصل این تقابل، حرکت در برابر رکود است.

موتیف‌ها: موتیف، دستاورد نهایی محتوای کلّی متن است که درک آن از طریق تحلیل معناگرایانهٔ شبکهٔ جمعی تقابل‌ها، امکان‌پذیر می‌شود. موتیف‌های دریافتی از این داستان، عبارتند از: تردید/ یقین، زجر/ اجر، جدایی/ وصال و غیره.

در نهایت گفتنی‌است که مهم‌ترین جنبهٔ معنایی این داستان، جنبهٔ دراماتیک آن است که دغدغهٔ اصلی موضوع رمان نیز هست. عشقی که بین دو شخصیّت (موسی و گلاب) وجود دارد، در آغاز داستان با تشویش همراه‌است و در پایان آن به فراغت و آرامش

می‌رسد تا تقابل اصلی تشویش در برابر آرامش شکل‌بگیرد و از مجموع روابط کلّی این ساختارهای تقابلی، رابطهٔ دیالکتیک متمرکز «ایثارگری زن در برابر جانبازی مرد» حاصل گردد.

فهرست منابع

الف. کتاب‌ها

۱.آلوت، میریام. (۱۳۸۰). «**رمان به روایت رمان‌نویسان**». چاپ دوم. ترجمهٔ علی-محمد حقشناس. تهران: مرکز.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۵). «**حقیقت و زیبایی**». چاپ دوم. تهران: مرکز.

۳.----------. (۱۳۸۰). « **ساختار و تأویل**». تهران: مرکز.

۴. اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). «**درآمدی بر ساختگرایی در ادبیّات**».چاپ دوم. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

۵. باشلار، گاستون. (۱۳۸۸). «**دیالکتیک برون و درون، پدیدارشناسی خیال**». چاپ دوم. ترجمهٔ امیر مازیار. تهران: فرهنگستان هنر.

۶.----------. (۱۳۶۴). «**روانکاوی آتش**». ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

۷.----------. (۱۳۷۷). «**شعلهٔ شمع**». ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

۸. پارسی نژاد، کامران. (۱۳۸۴). «**جنگی داشتیم، داستانی داشتیم**». تهران: صریر.

۹. حنیف، محمد و حنیف، محسن. (۱۳۸۸). «**کندوکاوی پیرامون ادبیّات داستانی جنگ و دفاع مقدّس**». تهران: حریر.

۱۰. خانیان، جمشید. (۱۳۸۳). « **وضعیت‌های نمایشی دفاع مقدّس**». تهران: عابد.

۱۱. خراپچنکو، میخاییل. (۱۳۶۴). «**فردیت خلاّق نویسنده و تکامل ادبیّات**». ترجمهٔ نازی عظیما. تهران: عظیما.

۱۲. دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۶). «**از دریچهٔ نقد، گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی**». به کوشش علیرضا قوجه زاده. تهران: خانه کتاب.

۱۳. ریتزر، جورج. (۱۳۷۹). «**نظریه‌های جامعه‌شناسی دوران معاصر**». ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.

۱۴. سجودی، فرزان. (۱۳۷۸). «**نشانه‌شناسی کاربردی**». تهران: قصه.

۱۵. سرشار، محمدرضا. (۱۳۸۸). «**الفبای قصه‌نویسی**». ج ۲. چاپ دوم. تهران: پیام آزادی.

۱۶. سلدن، رامان. (۱۳۷۲). «**راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**». ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

۱۷.--------. (۱۳۷۵). «**نظریهٔ ادبی و نقد عملی**». ترجمهٔ جلال سخنور و سیما زمانی. تهران: پویندگان نور.

۱۸. سوسور، فردیناند و دیگران. (۱۳۸۰). «**ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی**». گروه مترجمان. به کوشش فرزان سجودی. تهران: حوزهٔ هنری.

۱۹. شکری، غالی. (۱۳۶۶). «**ادب مقاومت**». ترجمهٔ محمدحسین روحانی. تهران: نشر نو.

۲۰. فردوسی، حمیدرضا (۱۳۷۶). «**پست‌مدرنیزم و نشانه‌شناسی در ادبیّات داستانی**» تهران: سیاوش.

۲۱.گیرو، پی یر. (۱۳۸۷). «**نشانه‌شناسی**». چاپ سوم. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

۲۲. مک کی، رابرت. (۱۳۷۸). «**داستان: ساختار، سبک و اصول فیلمنامه-نویسی**» ترجمهٔ محمد گذرآبادی. تهران: هرمس.

۲۳. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). «**عناصر داستان**» تهران: سخن.

۲۴. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). «**صدسال داستان‌نویسی ایران**». چاپ پنجم. تهران: چشمه.

۲۵. ولتی، یودورا. (۱۳۷۴). «**فن داستان‌نویسی**». چاپ دوم. ترجمهٔ محسن سلیمانی. تهران: امیرکبیر.

۲۶-Clyton, Jay and Rothstein, Eric. (۱۹۹۱). (Eds). **"influence and intretextuality in literary history"**. university of Wisconsin press.

۲۷-Culler, Jonathan D. (۱۹۷۵). **structuralist poetics, structuralism, linguistics and the study of literature** . London. Rotledge & keganpaul.

۲۸-Levi Strauss, Claude. (۱۹۶۷). **structural anthropology** . garden city. N. Y.

ب. مقاله‌ها

۲۹. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۸۶). «**باشلار بنیانگذار نقد تخیّلی**» نشریّهٔ هنر معماری. پژوهشنامه فرهنگستان هنر. شماره ۳. صص ۷۲-۵۷.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی