نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۴/ شماره ۲۴۴/ پاییز و زمستان ۱۴۰۰
شاپا چاپی ۲۲۵۱-۷۹۷۹ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

نقش هم‌دلی و تأثیر آن بر خواننده در رمان *بعد از پایان* فریبا وفی

کرم نایب‌پور[1]، نغمه ورقائیان[2]

[1]دانشیار دپارتمان زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ علوم و ادبیات، دانشگاه ابراهیم چچن آغری، ترکیه (نویسندهٔ مسئول)

[2]استادیار دپارتمان زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ علوم و ادبیات، دانشگاه ابراهیم چچن آغری، ترکیه

چکیده

یکی از درون‌مایه‌های اصلی در رمان *بعد از پایان* نوشتهٔ فریبا وفی چگونگی آغاز و پایان پیوندهای دوستی میان شخصیت‌های زن است. رمان وفی روایت‌گر فرایند آگاهی راوی نسبت به کیفیت و گسست دوستی‌اش با شخصیتی است که زمانی فکر می‌کرد رابطه‌اش با او بر اساس صمیمیت یا هم‌دلی بوده است. روایت راویِ اول شخص مفرد در رمان وفی را می‌توان روند بازاندیشی او دربارهٔ افکار و حس‌های خود و چگونگی تکوین رابطه‌هایش دانست. با استفاده از روش روایت‌گری گذشته‌نگر، راوی حکایت هم‌سفری خود با مسافری از سوئد را روایت می‌کند. بر اثر رخدادهایی که در طول چهار روز سفر آن‌ها به تبریز اتفاق می‌افتد و تحت تأثیر هم‌سفر خود، راوی به بازاندیشیِ کیفیت رابطه‌های خود در گذشته می‌پردازد. گفت‌وگوهای آن‌ها در طول سفر و آشنایی‌شان با سرگذشت هم‌دیگر، ازیک‌طرف منجر به برقراری رابطه‌ای صمیمی یا هم‌دل بین آن دو می‌شود. ازطرف‌دیگر، باعث خودآگاهی راوی نسبت‌به سهم خود در عدم دست‌یابی به رابطه‌ای بر اساس درک متقابل و صمیمیت یا هم‌دلی در گذشته‌اش می‌شود. بر این اساس، نوشتار حاضر می‌کوشد نشان دهد چگونه بازنمایی تجربه‌ای آشنا برای خواننده موجب هم‌دلی او با شخصیت‌های داستانی و ازاین‌رو درک بهتر معنای متن می‌شود.

واژگان کلیدی: احساس و روایت، صمیمیت/هم‌دلی، خواننده، *بعد از پایان*، فریبا وفی.

تاریخ ارسال:۱۴۰۰/۰۲/۱۵ تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۱۱/۳۰

[1]E-mail: knayebpour@yahoo.com
[2]E-mail: naghmeh_varghaiyan@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: نایب‌پور، کرم. ورقائیان، نغمه، (۱۴۰۰)، نقش هم‌دلی و تأثیر آن بر خواننده در رمان *بعد از پایان* فریبا وفی، *زبان و ادب فارسی (نشریهٔ سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تبریز)*. Doi: 10.22034/PERLIT.2022.45877.3085

مقدمه

بعد از پایان (۱۳۹۳) نوشتهٔ فریبا وفی روایت‌گر رویدادهای سفر سه‌روزهٔ راویِ رمان رؤیا به‌همراهِ هم‌سفرش منظر به تبریز است. سفر برای رؤیا ناخواسته و اجباری است و به خواهش خواهرزاده‌اش که ساکن سوئد است، جهت همراهی با منظر صورت می‌گیرد. ولی منظر با اشتیاق و هیجان به این سفر می‌رود تا بلکه شناخت بیش‌تری از دوست و معشوق سابقش اسد که اهل تبریز است و حدود سه دهه قبل تن به مهاجرتی اجباری داده، به‌دست آورد. چنان‌چه روایت‌های مربوط به سرگذشت هریک از آن‌ها نشان می‌دهد، رؤیا و منظر همواره درپی برقراری رابطه‌ای پایدار بر اساس صمیمیت با دیگران بوده‌اند، هرچند تا زمان روایتِ سرگذشت‌شان از برقراری چنین رابطه‌ای ناتوان به‌نظر می‌رسند. به‌عبارت‌دیگر، آن‌ها در واکاوی پروسهٔ شکل‌گیری و گسست رابطه‌های گذشتهٔ خود، درمی‌یابند که علاوه‌بر دیگران خود آن‌ها نیز در عدم برقراری رابطه‌ای بر اساس صمیمیت و هم‌دلی (empathy) سهیم بوده‌اند.

بعد از پایان روایت رابطه‌های زنانه است، رابطه‌هایی پیچیده، سست و ناپایدار که حکایت آن‌ها در جریان سفر راوی و منظر، شخصیت کانونی رمان، به تبریز از نو تکرار می‌شود. چنین یادآوری‌ای که برای آن‌ها به‌منزلهٔ از نو تجربه کردن رابطه‌های مهم گذشته‌شان نیز است، نمایانگر تلاش آن‌ها در جهت ترمیم رابطه‌های فردی‌شان است ضمن آن‌که کیفیت رابطه‌هایشان را نیز فاش می‌کند. حکایتِ هریک از شخصیت‌ها، مشابه وضعیت پدر رؤیا پس از مرگ همسرش است. او به‌دنبال هم‌دل است: «من رفیق می‌خواهم. هم‌دم می‌خواهم» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۹۰). شخصیت‌های اصلی در رمان وفی این ویژگی تعریف ایان وات (Ian Watt) از مشخصه‌های رمان را نیز به‌خاطر می‌آورند ـ تأکید بر «هویّت فردی»، بازنمایی «خاطره» و «کندوکاو در شخصیت آدمی، آن‌گونه که در نفوذ متقابل خودآگاهیِ گذشته و حالِ آن نشان داده می‌شود» (۱۳۸۶: ۳۰). به‌نظر می‌رسد «کندوکاو در شخصیت» رؤیا و منظر، از طریق بازنمایی رابطه‌های شخصی آن‌ها، بیش از هر موضوع دیگری، در *بعد از پایان* دارای اهمیت است. با برجسته‌کردن رابطه‌های هریک از آن‌ها در گذشته، روایت خواننده را درجریان ریشه‌های رفتار فعلی رؤیا و منظر قرار می‌دهد، رفتاری که عمدتاً با محیط خود ناسازگار بوده و ازاین‌رو موانع یا مشکلات موجود بر سر راه برقراری و نگه‌داری رابطه‌هایی بر اساس صمیمیت (intimacy) را آشکار می‌کند. آشنایی خوانندگان با تجربه‌های مشابه در زندگی روزمرهٔ خود، هم‌دلی آن‌ها با شخصیت‌های ترسیم شده در *بعد از پایان*

را تقویت می‌کند. همچنین، موجب ارتباط نزدیک‌تر آن‌ها با دنیای متن و درک بهتر معنای آن می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

منتقدان رمان *بعد از پایان* را با استفاده از رویکردهای متنوع مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند. بیش‌تر این منتقدان جهان زنانه داستان‌های وفی را مدیون نوشتار زنانه او می‌دانند. خود وفی نیز در نشست نقد و بررسی کتاب *بعد از پایان* دربارهٔ آثارش چنین می‌گوید: «معمولاً از چیزهایی که می‌شناسم می‌نویسم. به همین دلیل است که در داستان‌های من اتفاقات درشت پیدا نمی‌کنید و بیشتر سعی می‌کنم تصویرگر جهان زنانه باشم.» منیری و حسینی در مقاله‌شان که به بررسی مفهوم هویت اجتماعی در آثار گینزبورگ و وفی پرداخته‌اند با تأکید بر لزوم نوشتار زنانه، وفی را یکی از پیروان این نوع نوشتار می‌دانند. آن‌ها هم‌چنین تأکید دارند که این نوع نوشتار لزوماً نوشتار فمینیستی نیست، «این حرکت منجر به پدید آمدن نوعی 'نوشتار زنانه' می‌شود که حاصل جنسیت برساخته شده‌ای است که در ساختارهای اجتماعی تولید شده است و نیز ایدئولوژی جنسیتی را شامل می‌شود که رد پایش را می‌توان در متن نشان داد» (۱۳۹۳: ۱۳۰). رحیمی، علیزاده و مشفقی نیز در مقالهٔ خود به تمایل وفی به بررسی «مسایل مربوط به زنان» (۱۳۹۸: ۹۳) در آثارش تأکید می‌کنند. شخصیت‌های زن در آثار وفی به‌گفتهٔ آن‌ها «سنت‌های حاکم مردسالارانهٔ جامعه را بر نتابیده و نمی‌خواهند زنانگی خود را فراموش کنند و جنسیتی مطابق با خواست دیگران برگزینند. بلکه می‌خواهند آشکارتر از پیش دیده و شنیده شوند» (۱۳۹۸: ۹۳). بازنمایی چنین شخصیت‌هایی در جامعهٔ ایران موفق بوده زیرا «با گذشت سال‌ها هم‌چنان طرفداران بسیاری دارد و تفکر او در میان بخش‌هایی از جامعه باز تولید می‌شود» (۱۳۹۸: ۹۳). غبرایی نیز در نوشتهٔ کوتاه خود دربارهٔ *بعد از پایان* در مورد شخصیت‌های رمان چنین می‌گوید، «وفی در این کتاب نقش اول ندارد. همهٔ شخصیت‌ها به یک اندازه مورد توجه نویسنده قرار دارند. هیچ‌کدام در سایهٔ آن یکی نیست». چنین ویژگی‌ای یکی از خصوصیت‌های بارز نوشتار زنانه است. مالمیر و زاهدی ساختار روایی رمان *بعد از پایان* را بر اساس نظریهٔ روایت تودوروف تحلیل و بررسی کرده‌اند. به‌عقیدهٔ آن‌ها وفی «علاوه بر انتخاب موضوع، از روش، طرح، نشانه و نحوهٔ روایتگری خاصی استفاده کرده است» (۱۳۹۶: ۵۴). به‌گفتهٔ آن‌ها «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» (۱۳۹۶: ۶۳). به بیان میرعادبدینی، *بعد از پایان* وفی مانند دیگر رمان‌هایش به «مشکل هویت و جایگاه زن ایرانی در یک مرحله تغییر و تحول اجتماعی می پردازد و تلاش زنان برای خودیابی را با انتقاد از جامعهٔ مردسالاری در می‌آمیزند که زن را در پیله‌ای از بایدها و نبایدها مجبوس می‌کند» (۱۳۸۶: ۱۱۰۹).

در پژوهش‌های انجام‌یافته دربارهٔ *بعد از پایان* به نقش احساس، به‌ویژه به کارکرد حس هم‌دلی و صمیمیت (intimacy) در رابطه‌های بازنمایی‌شده در این رمان اشاره‌ای نشده است. با بررسی نقش احساس در رابطه‌های اصلی، نوشتار حاضر به تأثیر چنین ویژگی روایی بر ارتباط خواننده با متن تأکید دارد. آن‌طورکه در جریان هم‌سفری رؤیا و منظر آشکار می‌شود، رابطهٔ هریک از این شخصیت‌ها با چند شخصیت دیگر، هم در زمان داستان (story time) و هم در زمان روایت (discource time)، دشوار بودنِ برقراری یک رابطهٔ هم‌دل یا صمیمی بین آن‌ها و دیگران را به‌تصویر می‌کشد. بااین‌حال، هریک از آن‌ها در سایهٔ تجربه‌های جدید خود درجریان هم‌سفری‌شان، حس هم‌دلی خود را از نو احیا می‌کنند.

نقش حس هم‌دلی در روایت و تأثیر آن بر خواننده

بررسی رابطهٔ بین احساس و روایت (emotion and narrative) یکی از شاخه‌های روایت‌شناسی پساکلاسیک (postclassical narratology) است. هدف اصلی این رویکرد بینارشته‌ای از یک طرف مطالعهٔ نحوهٔ بازنمایی عواطف و احساسات در روایت است؛ از طرف دیگر، تأثیر احساس‌های بازنمایی‌شده در برانگیختن واکنش‌های ناشی از احساس خوانندگان را بررسی می‌کند. اساس این رویکرد مبتنی بر این استدلال است که روایت‌ها برساختهٔ احساسات‌اند و بدون آن‌ها امکان آفرینش و نیز درک و تفسیر معنای روایت وجود ندارد.

یکی از خصوصیات مشترک بین انسان‌های واقعی و شخصیت‌های داستانی احساس است. از طریق تقویت جنبهٔ واقع‌نمایی (verisimilitude) داستان، یا به‌موجب افزایش میزان روایت‌مندی (narrativity) آن، نمایش احساس‌های شبه‌انسانی موجب باورپذیری بیشتر شخصیت‌ها، رویدادها و موقعیت‌های بازنمایی‌شده در دنیای داستانی از طرف خواننده می‌شود. هرچند شخصیت، یا «عامل‌های کنش داستان» (کوری، ۱۳۹۰: ۱۹۸)، یکی از چند عنصر اصلی روایت است، با وجود این، شخصیت به تنهایی موجب روایت‌مندی یک روایت نمی‌شود. به‌این‌دلیل، نویسندهٔ سبک رئالیسم، همچون وفی، می‌کوشد ضمن درگیر کردن عاطفی و ذهنی

خوانندگان در تجربه‌های بازنمایی‌شده، هم‌دلی آن‌ها را نسبت به موقعیت‌ها، رویدادها و شخصیت‌های داستانی جلب نماید. نویسندگان واقع‌گرا از طریق پیچیده کردن فرایند شخصیت‌پردازی و درگیر کردن شخصیت‌های داستانی در رابطه‌های چندلایه، نظیر آن‌چه انسان‌های واقعی در رابطه‌های خود تجربه می‌کنند، سطح باورپذیری[1] آثار خود را بالا می‌برند. شخصیت‌های داستانی و رابطه‌هایشان در چنین آثاری مدام در حال تغییر و تحول در طول روایت‌اند زیرا هم‌چنان‌که ای ام فورستر می‌گوید، «تاریخ و تجربه به ما می‌آموزند که هیچ رابطهٔ انسانی پایداری وجود نداشته و این‌گونه مناسبات به اندازهٔ مردمی که آن‌ها را برقرار کرده‌اند ناپایدار بوده‌اند. و اگر بخواهند که دوام کند (طرفین) باید مانند بندبازان در نوسان باشند. اگر پایدار باشد دیگر یک رابطهٔ انسانی نیست بلکه یک عادت اجتماعی است که تکیه بر محتوای آن از عشق به وصلت منتقل شده است» (۱۳۹۱: ۷۹). از لابه‌لای روایت‌های پراکندهٔ مربوط به رؤیا و منظر در *بعد از پایان* که همه از نظرگاه رؤیا بازگو می‌شوند، خواننده به ناپایداری رابطه‌های آن‌ها درطول زمان داستان و البته تلاش دیرهنگام‌شان در جهت برقراری نوعی تعادل در رابطه‌ها یا مناسبات شخصی‌شان پی می‌برد. چنین ویژگی‌ای است که ضمن تقویت جنبه‌های واقع‌گرایانهٔ روایت *بعد از پایان*، شخصیت‌های بازنمایی‌شده در آن را باورپذیرتر می‌کند.

بازنماییِ فرایند آغاز، گسست و ترمیم رابطه‌های دوسویه بر اساس صمیمیت و هم‌دلی شخصیت‌ها را می‌توان به‌عنوان موضوع اصلی *بعد از پایان* بررسی کرد. برجستگی مشخصهٔ واقع‌نمایی در این رمان نشان از اولویت شخصیت‌پردازی نسبت به شناسایی(identification) شخصیت در آن است. جیمز گاروی (James Garvey) تمایز بین این دو را چنین توضیح می‌دهد: «شناسایی تنها شامل نسبت‌دادن یک اسم (مثلاً، نیک آدامز) یا یک توصیف مشخص (مثلاً، 'غریبهٔ مرموز') به بحثی در موضوع زیرساخت یک روایت است. شخصیت پردازی، ازطرف‌دیگر، دادن یک نسبت (خصوصیت) یا مجموعه‌ای از نسبت‌ها (که هم‌چنین 'ویژگی‌ها،' 'خصوصیات،' یا 'مشخصات' نامیده می‌شوند) به یک شخصیت شناسایی‌شده است که نوعِ خاصی از موارد توصیفی را به موضوع بحث اضافه می‌کند. روشن است که همه شخصیت‌های شناسایی‌شده شخصیت‌پردازی نمی‌شوند» (۱۹۷۸: ۶۳). ضمن بازنمایی سرگذشت رؤیا و منظر و پیوند آن‌ها به رخدادها و شخصیت‌های متعدد در دنیای داستان، خصوصیاتی که وفی به شخصیت‌های خود نسبت می‌دهد آن‌ها را از حالت صرفاً اسمی خارج می‌کند به‌طوری‌که گویا

خواننده در جهان ممکن (possible world)، شبیه به دنیای واقعی خودش، با انسان‌هایی سروکار دارد که درگیر برقراری نوعی تعادل بین تمایلات خود و دیگران هستند.

رسیدن به سطح صمیمیت و هم‌دلی ممکن است در هر رابطه‌ای اتفاق نیفتد زیرا مراد از آن تنها به‌منزلهٔ «آشنایی» و «وابستگی متقابل» نیست بلکه «به اشتراک گذاشتن حیات درونی خود [با دیگری] یا خودشناسی دوجانبه» است. رسیدن به چنین سطح دوستی، بنابه گفتهٔ اُلیکِر (Oliker) نیازمند «یک فرهنگ اصالت فردگرایی است» (۱۹۹۸: ۱۸-۲۰). آن‌چه رؤیا و منظر بدان پافشاری می‌کنند فردیت‌شان است که در نتیجهٔ آن، هر دو، خارج از دایرهٔ رابطه‌های خانوادگی خود، با کسانی رابطه برقرار کرده‌اند که قبل از آشنایی هیچ‌گونه شناختی از یک‌دیگر نداشته‌اند. صمیمیتی که آن‌ها به‌دنبالش بوده‌اند صمیمیتی ویژه یا خاص بوده است. جامعه‌شناس استفان مارکس (Stephen R. Marks) ضمن تمایزگذاری این‌گونه از صمیمیت با صمیمیت فراگیرنده (inclusive imtimacy)به تفاوت‌های آن‌ها اشاره می‌کند:

> *صمیمیت فراگیرنده* نوعی الگوی دوستی است که علامت آن گردهم‌آیی‌های منظم گروهی، آمادگی برای گسترش مرزهای گروه جهت در برگفتن هر آن کس که برای هریک از اعضای گروه دارای اهمیت است و نیز این مفهوم ضمنی است که تحقق دوستی در خود گردهم‌آیی‌ها است. *صمیمیت ویژه یا خاص* ... معمولاً دوطرفه است تا گروه محور و به‌واسطهٔ خودافشاگری افکار، احساسات و تجربیات خصوصی به‌دست می‌آید.(1998: 43-44)

هم‌چون صمیمیت ویژه، هم‌دلی نیز، بنابه تعریف زکی و آکسنر (Zeki and Ochsner)، «توانایی و تمایل برای به اشتراک‌گذاشتن و درک حالات درونی دیگران» (۲۰۱۶: ۸۷۱) است. آیزنبرگ، فِیبز و اسپینراد (Eisenberg, Fabes, and Spinrad)، ضمن تأکید بر این نکته که هم‌دلی تعاریف متعددی دارد، آن را «یک پاسخ عاطفی» می‌دانند «که ناشی از درک یا فهم وضعیت یا حالت عاطفیِ دیگری است و این پاسخ عاطفی هم‌سان یا خیلی مشابه است به آن‌چه فرد مقابل احساس می‌کند یا از او انتظار می‌رود احساس کند» (۲۰۰۶: ۶۴۷).

بر اساس نظریه‌های مرتبط با احساس و روایت، «می‌توان حس هم‌دلی را به‌طور دقیق از طریق یک متن ادبی از نویسنده به خواننده منتقل کرد» (کین، ۲۰۰۷: ۱۳۰). هم‌دلی، بنا به تعریف سوزان کین (Suzanne Keen)، «به اشتراک گذاشتن خودجوش احساسات است که از طریق مشاهدهٔ

وضعیت عاطفی دیگری، از طریق شنیدن دربارهٔ موقعیت دیگری و یا حتی از طریق خواندن اتفاق می‌افتد» (کین، ۲۰۰۶: ۲۰۷). مشارکت خواننده در فرایند بازیابی حس هم‌دلی بین شخصیت‌های اصلی در *بعد از پایان* امکان سهیم‌شدن او در این تجربه را بالا می‌برد. هم‌چنین، آشنایی خواننده با ویژگی‌های شخصیت و نوع تجربهٔ رؤیا و منظر امکان حس هم‌ذات‌پنداری او با آن‌ها را تقویت می‌کند زیرا، همان‌طور که کین می‌گوید، «تداعی یک شخصیت از طرف خوانندگان موجب هم‌دلی آن‌ها با او می‌شود» (۲۰۰۷، ۶۸). به‌گفتهٔ هُوارد اسکلار (Howard Sklar)، پاسخ‌های عاطفی خوانندگان به شخصیت‌های داستانی، به «تجربهٔ قبلی خود آن‌ها با مردم» بستگی دارد. بنابراین، «احساساتی که خوانندگان هنگام خواندن داستان تجربه می‌کنند، بیش‌تر از آن‌که 'شبیه‌سازی‌شده' یا تقلیدی باشد، به آن‌چه در شرایط عادی احساس می‌کنیم شباهت دارد» (۲۰۱۳: ۱۱ و ۱۳). مجموعه یا فهرست تجربی (experiential repertoire) ما از احساسات به‌عنوان زمینه‌ای برای پاسخ‌های عاطفی‌مان به موقعیت‌های داستانی عمل می‌کند یا، همان‌طور که هلند (Norman Holland)تأکید می‌کند، «ما انسان‌ها با احساسات مشابه در خود به ابراز احساسات دیگران پاسخ می‌دهیم» (۲۰۰۹: ۹۶). از نظر هلند، بین واکنش‌های عاطفی ما به موقعیت‌هایی که در دنیای واقعی تجربه می‌کنیم و واکنش‌های عاطفی‌مان به رویدادها و موقعیت‌های دنیای داستانی تفاوتی وجود ندارد، «به طور کلی، در بازنمایی موقعیت‌های خاص انسانی (یا پستانداران)، احساساتی را تجربه می‌کنیم که اگر واقعاً در همان موقعیت‌ها قرار می‌گرفتیم و موقعیت‌ها نیز واقعی بودند تجربه می‌کردیم» (۲۰۰۹: ۹۴). بنابراین، باکمک تجربه‌های عاطفی خود، خوانندگان این امکان را دارند که از لحاظ عاطفی با شخصیت‌های داستانی، وقایع و موقعیت‌ها درگیر شوند و یا به‌طور احساسی اقدامات و افکار خود را ارزیابی کنند. به‌گفتهٔ کیت اوتلی (Keith Oatley)، خوانندگان به‌طور غریزی به توانایی شناسایی موقعیت‌های عاطفی در روایت مجهز هستند و بنابراین از قبل می‌دانند «چگونه هر نوع رویدادی به شخصیتی که تأثیر می‌گذارد ضربه می‌زند. بدین‌ترتیب، ما احساسی را که شخصیت به احتمال زیاد احساس می‌کند را می‌شناسیم و هم‌چنین می‌توانیم با آن شخصیت در مخمصهٔ او احساس همدردی کنیم» (۲۰۱۲، ۳۰-۳۱).

فریبا وفی طرح کلیِ ساختار روایت *بعد از پایان* را از طریق بازگوییِ داستان رابطه‌های متقابل بین شخصیت‌های داستانی شکل می‌دهد. «آنچه به روایت [وفی] وحدت نظام‌مندتری می‌دهد هم‌کاری و تعامل چند 'شخصیت' است» (کوری،۱۳۹۰: ۲۰۴). هرکدام از این داستان‌های

گذشته‌نگر کم‌وبیش بیان‌گر ناتوانی شخصیت‌ها در برقراری یک رابطهٔ نزدیک دوستی بر اساس صمیمیت یا هم‌دلی است. برخورد تصادفی اما حساب‌شدهٔ رؤیا و منظر در آغاز داستان در کانون توجه این رمان قرار دارد. این امر نه‌تنها موجب تأثیر متقابل آن‌ها بر یک‌دیگر در روند بازنگری رابطه‌های فردی‌شان در گذشته می‌شود، بلکه موجب برقراری رابطه‌ای بر اساس صمیمیت و هم‌دلی بین آن‌ها نیز می‌شود. هم‌سفری آن‌ها را می‌توان تمهیدی برای سفر به گذشته با کمک یک‌دیگر دانست که امکان بازبینی انتقادی رابطهٔ گذشته‌شان را با زاویه دید یا آگاهی رشدکرده‌شان فراهم می‌کند. ورود هریک از آن‌ها به حریم خصوصی دیگری، علی‌رغم تفاوت‌هایی که ظاهراً با هم‌دیگر دارند، امکان ایجاد دوستی عمیق و صمیمانه را بین آن‌ها فراهم می‌کند. چنین تجربه‌ای ازیک‌سو به ترمیم رابطه‌های سست آن‌ها در گذشته می‌انجامد و ازسوی‌دیگر منجر به برقراری رابطه‌ای جدید بر اساس صمیمیت و هم‌دلی می‌شود. رؤیا درجریان کامل رابطهٔ منظر با اسد و نیز سرگذشت اسد قرار می‌گیرد. منظر نیز وارد حریم خصوصی خانوادهٔ او می‌شود و با فاطمه، خواهر رؤیا، رابطه‌ای صمیمی برقرار می‌کند. او هم‌چنین سعی می‌کند رابطهٔ رو به اتمام نسرین و رؤیا را از نو احیا کند. ازاین‌رو، هرچند رؤیا در آغاز روایت خود به تفاوت‌های خود و منظر اشاره می‌کند، روایتِ برش‌های مهمی از زندگی هریک از آن‌ها نشان‌گر مشابهت‌هایی بین آن دو است. آن‌چه رؤیا در تجربه‌های دوستی‌اش ناتوان از انجام آن بوده خودداری او از به اشتراک‌گذاشتن، افکار، حس‌ها و دریافت‌های درونی‌اش با شخصی است که او را دوست می‌پنداشته است. بنابراین، آن‌چه روایت *بعد از پایان* را دارای ارزش روایت‌گری می‌کند نیز در این امر نهفته است که صمیمیت و هم‌دلی می‌تواند شخص را نسبت‌به پذیرش واقعیت‌های مربوط به‌خود و دیگری تشویق کرده، موانع موجود بر سر راه ارتباط با دیگری را از میان بردارد.

ازاین‌رو، نوشتار حاضر در درجهٔ اول رابطهٔ بین رؤیا و منظر را بررسی می‌کند. هم‌سفری این دو شخصیت، موقعیت‌های مشترکی که در طول سفر با آن‌ها روبرو می‌شوند و نیز روایت‌های‌شان از تجربه‌های گذشتهٔ خود، به رهایی آن‌ها از عواقب رابطه‌های شکست‌خورده‌شان در گذشته کمک کرده و به رابطه‌ای بین آن دو می‌انجامد که اساس آن هم‌دلی است. در بخش دوم این نوشتار، تأثیر منظر بر افکار و رفتار رؤیا بررسی می‌شود و این‌که چگونه باکمک منظر، او رابطهٔ خود با نسرین را بازاندیشی می‌کند. بر اساس رویکرد احساس و روایت، بازنمایی جنبه‌های عاطفی

شخصیت‌های داستانی در موقعیت‌های شبه‌انسانی موجب تجربهٔ بهتر و درک عمیق‌تر دنیای داستانی و رویدادهای آن از طرف خواننده می‌شود.

رؤیا و منظر و ایجاد رابطه‌ای مبتنی بر هم‌دلی

رابطهٔ بین رؤیا و منظر دربرگیرندهٔ جنبه‌های مختلف احساس‌های شبه‌انسانی است. از لابه‌لای روایت‌های شخصی آن‌ها دربارهٔ رابطه‌های گذشته‌شان چنین برمی‌آید که علی‌رغم تلاش آن‌ها مبنی بر داشتن رابطه یا دوستی‌ای بر اساس درک متقابل یا هم‌دلی که جواب‌گوی نیازهای روحی-عاطفی‌شان باشد، چنین امری در گذشتهٔ هیچ‌کدام اتفاق نیفتاده است. در طول هم‌سفری‌شان، هر دوی آن‌ها رابطه‌های مهم گذشتهٔ خود را بیش‌تر با یادآوری و بازگویی تجربه‌ها بازبینی می‌کنند. حضور آن‌ها در کنار هم و روایت‌های شفاهی‌شان از آن‌چه در رابطه‌های هریک رخ داده است، به آن‌ها در شناسایی دلایل گسست دوستی‌شان یا عدم شکل‌گیری رابطه‌ای هم‌دل با دوستان خود کمک می‌کند. ازیک‌سو، این امر به آن‌ها کمک می‌کند نقش خود را در ناتوانی برقراری رابطه‌ای بر اساس هم‌دلی در گذشته بپذیرند. در نتیجهٔ چنین آگاهی و از طریق بازاندیشی دریافت‌هایشان نسبت به این روابط، آن‌ها اقدام به بازسازی رابطه‌های ازهم پاشیده‌شان در گذشته می‌کنند. رابطهٔ رؤیا با نسرین و نیز رابطهٔ منظر با اسد از این گونه‌اند. ازسوی‌دیگر، آگاهی متقابل آن‌ها از شباهت‌هایشان نتیجهٔ هم‌سفری و حکایت‌های مشابه آن‌هاست. هرچند در ابتدای هم‌سفری‌شان و البته از نظرگاه رؤیا، آن‌ها به‌ظاهر متفاوت از هم‌دیگرند، اما به‌مرور و ضمن آشنایی با سرگذشت هم‌دیگر متقابلاً به مشابهت‌های خود پی می‌برند. این امر درنهایت به صمیمیت بیش‌تر یا هم‌دلی آن‌ها می‌انجامد. به‌همین شکل، به‌دلیل شباهت آن به رابطه‌های انسانی، چنبن فرایندی از طرف خواننده احتمال هم‌دلی او با رؤیا و منظر را تقویت می‌کند.

رؤیا در سرآغاز روایت خود به تأثیری که منظر بر او گذاشته است اشاره می‌کند: «می‌شود بعضی وقت‌ها هوای تازه را نه از پنجره‌های باز که از آدم‌های تازه گرفت» (وفی، ۱۳۹۳: ۱). پس از تجربهٔ خواندن است که خواننده پی به معنامندی چنین آغازی می‌برد. منظر نه تنها او را از مکانی به مکان دیگر منتقل می‌کند بلکه موجب سیر او در زمان نیز می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، او گذشتهٔ رؤیا را بیرون می‌کشد و در معرض داوری قرار می‌دهد:

> منظر عکسی را که فقط گوشه‌اش معلوم بود از پشت عکسی دسته جمعی بیرون کشید و نگاه کرد. دست زن و مردی توی هم گره خورده بود. جوری که انگار

قرار نبود هیچ‌وقت از هم جدا بشوند. [...] محو تماشای عکس‌ها شده بود بدون اینکه بپرسد اجازه دارد یا نه و بی‌اختیار برگشت و نگاه کرد به دست من که دستپاچه بالا گرفتم و تکانش دادم. لبخند زد و عکس را زد کنار بقیه. گفت حیف نیست عکس به این قشنگی برود آن پشت مشت‌ها. (وفی، ۱۳۹۳: ۹)

منظر در هر فرصت ممکن رؤیا را تشویق به حرف‌زدن می‌کند. مثلاً رؤیا به یاد می‌آورد: «[منظر] کمی در سکوت با خودش درگیر شد و گفت به جای ضبط دوست دارد صدای مرا بشنود» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۱). او نه‌تنها در مورد رؤیا، بلکه حرف‌زدن را در حالت کلی بهترین کلید حل مشکلات در رابطه‌های انسانی می‌داند. مثلاً، معتقد است مشکلات موجود بین اسد و احمد بسیار آسان‌تر حل می‌شد اگر آن دو دربارهٔ آن‌ها حرف می‌زدند: ««مثلاً این دو برادر چه اصراری دارند این‌قدر خودشان را عذاب می‌دهند. در حالی که همه چیز با یک حرف زدن ساده عوض می‌شود. سوء تفاهم‌ها رفع می‌شود. ممکن هم هست نشود ولی حتی امتحان هم نمی‌کنند.»» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۸۳).

منظر در گفت‌وگوهای خود با رؤیا در تلاش است او را به حرف‌زدن دربارهٔ سوءتفاهم‌ها ترغیب کند و در این گفت‌وگوها چنان به او مسلط می شود که می‌تواند افکار او یا «کدهای نگرانی»اش را نیز بخواند:

حواسم به جاده بود. رانندگی او هم نگرانم می‌کرد. انگار امتحان رانندگی می‌داد و من هم افسر بغل دستش بودم. خم شده بود روی فرمان و سرعتش یکنواخت نبود.

«نگران نباش.»

به همین زودی به کدهای نگرانی‌ام دسترسی پیدا کرده بود. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۹)

علاقه‌ای که منظر به هم‌سخنی نشان می‌دهد رفته‌رفته موجب می‌شود تا رؤیا هم از گذشته خود بگوید و هم‌چنین حوادث مهم زندگی‌اش را به یاد بیاورد. در خلال این صحبت‌ها منظر کم‌کم به او کمک می‌کند تا هم در عمل و هم در خیال زندگی گذشتهٔ خود را دوباره ارزیابی کند. به‌طور مثال هنگامی‌که او از آرزوهای دورهٔ نوجوانی‌اش می‌گوید، واکنش منظر او را به سخن گفتن تشویق می‌کند:

«می‌خواستم نه در پیاده‌روهای محله که در خیابان‌های بارسلونا راه بروم. عاشق بشوم. گیتار بزنم. آرتیست بشوم. مشهور بشوم. تیر بخورد به قلبم بمیرم.»

منظر شالش افتاده بود روی شانه‌اش. رویش را کرد به من. خواستم بگویم چشمت به جاده باشد.

«بهت نمی‌آید این خل و چلی‌ها.»

داشت حال می‌کرد از خل و چلی‌ام. تشویق شدم بیشتر وراجی کنم. (وفی، ۱۳۹۳: ۲۰)

هم‌چنین، این منظر است که رؤیا را به‌یاد تنها دوست صمیمی دورهٔ نوجوانی‌اش می‌اندازد و اصرار او درنهایت منجر به ملاقات آن دو می‌شود: «هیچ‌وقت رفته‌ای دنبال دوست‌های قدیمی‌ات؟» (وفی، ۱۳۹۳: ۲۹). بااین‌حال، رؤیا از این توانایی منظر بی‌بهره است. بر خلاف او، منظر همهٔ دوست‌های قدیمی‌اش را از همه‌جای دنیا پیدا کرده است. رؤیا، طوری‌که در روایت‌های خود دربارهٔ رابطه‌اش با فاطمه، مادرش، پدرش و نسرین نشان می‌دهد، نمی‌تواند مثل منظر رفتار کند، رفتاری که پایهٔ برقراری رابطه‌ای نزدیک و صمیمی است. او چنین وانمود می‌کند که به‌هیچ‌وجه کنجکاوی شخصی نسبت‌به منظر ندارد و صرفاً به‌عنوان میزبان وظایفش را انجام می‌دهد:

حوصلهٔ توضیح دادن خودش را به من هم نداشت. این‌که چرا آمده و اسد چه جور آدمی است و چرا آدم باید به خاطر یک نفر بلند شود این‌همه راه بیاید تبریز و چرا با خود آن یک نفر نیامده.

گفتم همیشه توضیح نمی‌خواهد.

به خودش تکانی داد. مخالفت هم حالش را جا می‌آورد.

«یعنی تو کنجکاو نیستی دربارهٔ من بدانی؟»

نمی‌دانم چطور سگ دروغ می‌گوید ولی من مثل سگ دروغ گفتم.

نه، نیستم.

تا بخواهد گند کار در بیاید سوالش را به خودش برگرداندم. یعنی تو کنجکاوی که در بارهٔ من بدانی؟

«فعلاً نه.»

عاقل‌تر از من بود. من راه فضولی و اطلاعات گرفتن را برای همیشه بسته بودم. خندیدم، مثل آدمی که به اینجور صراحت عادت دارد و ککش هم نمی‌گزد. یعنی بعداً ممکن است؟ (وفی، ۱۳۹۳: ۳۰—۳۱)

در اوایل آشنایی‌شان، رؤیا همهٔ راه‌های صمیمی‌شدن با منظر را به روی خود و او می‌بندد هرچند به‌تدریج رفتار صمیمی و دوستانهٔ منظر به او جرئت کنکاش و صحبت در مورد گذشته‌اش را می‌دهد: «گفتم یک دوست قدیمی دارم» (وفی، ۱۳۹۳: ۳۱). رؤیا در لابه‌لای داستان‌های خود به تفاوت بین خود و منظر اشاره می‌کند و البته روایت او، هم‌چنان‌که در گفت‌وگوی بالا دیده می‌شود، به‌نوعی اعترافات او هم هست زیرا به تفاوت بین افکار خود و آن‌چه بر زبان می‌آورد نیز اشاره دارد. به‌عبارت‌دیگر، او بیش از آن‌که بر اساس افکار واقعی خود عمل کند یا آن‌ها را برزبان بیاورد در حال نقش بازی‌کردن است: «رفته بودم در نقش آدمی که مسائل برایش مهم نبود. از این نقش خوشم نیامد ولی نتوانستم از آن بیرون بیایم. آدم باید در انتخاب پدر و مادر و در انتخاب نقش‌های دیگر زندگی‌اش دقت کند. نرود توی نقشی که نتواند از آن در بیاید» (وفی، ۱۳۹۳: ۴۵).

رؤیا که پس از تجربه‌کردن داستان خود آن را روایت می‌کند، درعین‌حال به خودشناسی‌ای که پس از آشنایی با منظر رسیده است نیز اقرار کرده و نشان می‌دهد چگونه منظر توانسته است دریافت‌های درونی او را تشخیص داده و بر اساس آن‌ها گفت‌وگویشان را شکل دهد. منظر نه تنها رابطهٔ عاشقانهٔ تقریباً فراموش‌شدهٔ رؤیا را دوباره «بیرون» می‌کشد، بلکه رابطهٔ او با دوستش نسرین را نیز دوباره به خودآگاه او می‌آورد. اصرار منظر- «نمی‌خواهی به کسی سر بزنی؟» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۴)- درنهایت رؤیا را به حرف می‌آورد و می‌گوید که او زمانی دوستی به نام نسرین داشته است. منظر بلافاصله توی دفترش می‌نویسد تا با هم به دیدن او بروند:

منظر عینکش را روی بینی‌اش میزان کرد و مثل خانم معلم‌ها توی دفترش نوشت نسرین هاشم‌پور.

«پس یادمان نرود که برویم پیشش.» (وفی، ۱۳۹۳: ۳۳)

منظر از این فرصت استفاده کرده، رؤیا را تشویق به پیداکردن او می‌کند: «زنگ بزن به نسرین هاشم‌پور بگو بیاید خانهٔ فاطمه.» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۶). وقتی با مقاومت رؤیا روبرو می‌شود، او سعی می‌کند از طریق گفت‌وگو دربارهٔ ابعاد این موضوع هرطور شده رؤیا را به دیدار با دوستش ترغیب کند و سرانجام نیز موفق می‌شود:

«خب اگر مایلی بگو ببینم چرا خوشحال نمی‌شوی نسرین بیاید خانهٔ فاطمه یا اصلاً علاقه‌ای به دیدن دوستت داری یا نه؟»

خنده‌ام گرفت. مثل این‌که دیگر رهگذر نیستم.

با مهربانی خندید و زد به شانه‌ام.

«نه دیگر نیستی.»

همین یک ذره خنده کلمات بعدی‌ام را روغن‌کاری کرد و حرف زدن آسان شد. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۸)

منظر به همین روش توجه رؤیا را دوباره به‌سمت دوستش نسرین جلب می‌کند و درنهایت او را مجبور به رفتن به خانهٔ نسرین می‌کند. در نتیجهٔ این گفت‌وگوهاست که رؤیا مشتاق به حرف زدن دربارهٔ دوستش می‌شود هرچند کماکان از تلاش منظر جهت برقراری رابطه‌ای صمیمی با او احساس راحتی نمی‌کند:

[منظر]: «نمی‌خواهی بهش خبر بدهی؟»

لحنش محتاط شده بود.

«اگر خانه بود که می‌رویم، اگر نه که بی‌خیال می‌شویم.»

بعد از چند لحظه سکوت دوباره نگاهم کرد.

«انگار باز هم معذبی.»

خوشم نمی‌آمد منظر اضطرابم را می‌دید و دیدنش را به رخ می‌کشید. از آنهایی بود که انگار مأموریت دارند برای هر مشکلی راه‌حلی پیدا کنند و زود به فکر چاره می‌افتادند. برای پنهان کردن دلهره‌ام گفتم پروژه‌مان اسد بود نه نسرین.

«اسد پروژهٔ من بود و تو را به زحمت انداختم.»

اولین بار بود که از این جور تعارف‌ها می‌کرد. گفتم پروژهٔ من هم شده. خواست چیزی بگوید پشیمان شد.

«به هر حال من با تو خوشحالم.» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۲۲)

هرچند شخصیت محافظه‌کار رؤیا از امکان خوانده شدن محتویات ذهن خود اندیشناک است، منظر با خوش‌رویی و بردباری به او کمک می‌کند تا احساس‌های خود را با او درمیان بگذارد، مثلاً به او می‌گوید: «قیافه‌ات یک جوری شده که همه‌اش فکر می‌کنم می‌خواهی بزنی زیر گریه. هیچ اشکالی ندارد اگر این کار را بکنی. من اگر یک روزی گریه‌ام بگیرد خوشحال می‌شوم» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۴). پس از شنیدن داستان دوستی رؤیا و نسرین و رابطهٔ نسرین با فامیل دور، منظر نیز حکایت جزئیات رابطهٔ خود با اسد را برای رؤیا و نسرین روایت می‌کند:

«من هم یک فامیل دور داشتم. قصه‌اش را بگویم؟»

من و نسرین تشویقش کردیم. منظر دامنش را صاف کرد. کش موهایش را باز کرد و ریخت دو طرف صورتش و مثل قصه‌گوی سرخپوست‌ها شد. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۳۰).

به اشتراک گذاشتن اسرار زندگی‌اش منجر به همدلی و صمیمیت بیش‌تر میان او، رؤیا و نسرین می‌شود. در بخش پایانی داستان، رؤیا درنهایت افکار خود را دربارهٔ عکس‌هایی که منظر «بیرون کشیده» و نیز خشنودی خود را از رفتن به خانهٔ نسرین بیان می‌کند:

«ببینم خوب شد رفتیم خانهٔ نسرین. کار خوبی هم کردی که عکس را زدی دیوار. این دو روز همه‌اش بهش فکر می‌کردم.»

منظر برنگشت به طرفم. اما دیدم که حساس شد. داشت با علاقه گوش می‌داد.

«جرئتش را نداشتم باهاش مواجه بشوم.» [...]

«ولی حالا خوشحالم که وقتی برمی‌گردم عکس آنجاست.» (وفی، ۱۳۹۳: ۲۱۹)

تجربه‌های مشترک رؤیا و منظر و تأثیری که رفتار منظر روی او گذاشته، درنهایت رؤیا را قادر به بیان افکار و حس‌های خود می‌کند، طوری‌که اکنون این رؤیاست که منظر را مجبور به بیان احساساتش می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، باکمک منظر اکنون راه اطلاعات‌گرفتن از دیگران و، شاید، همدلی با آن‌ها برای او باز شده است. مثلاً هنگامی‌که با هم از خانهٔ احمد، برادر اسد، بی‌نتیجه برمی‌گردند، رؤیا سعی می‌کند او را به حرف‌زدن بیش‌تر ترغیب کند: «عصبی بود و حتی دیگر کشک و آلو هم کارگر نبود. گفتم توقع دیگری داشتی از این سفر؟ فکر کردم اگر کمی حرف بزند حالش بهتر می‌شود.» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۸۲). به همین شکل، در جملهٔ پایانی داستان، رؤیا از منظر در خصوص رابطهٔ او با اسد پرسش‌هایی می‌کند که نشان از صمیمیت و همدلی آن‌ها دارد:

«فردا برویم یا می‌خواهی بروی به مهمانی‌شان؟»

گفت من هیچ جا نمی‌روم. بر می‌گردیم. هنوز بغض داشت.

«مگر تو مرخصی داری؟»

«ندارم. ولی دنبال بهانه‌ام کمی بیشتر بمانم. این بهانه هم پیش توست.»

[...] گفتم اسد دوستت داره یا ملاحظه‌ات را کرده؟

«نمی‌دانم.»

گفتم تو هم دوستش داری.

«این را هم نمی‌دانم. شاید.»

آه بلندی کشید و به آسمان بالای سرش نگاه کرد.

«دیگر خیلی فرق نمی‌کند.»

صدایم را سی سال جوانتر کردم.

«انگار حس‌هایت برگشته.»

شوخی‌ام حالش را بهتر کرد و دوباره زد زیر گریه. (وفی، ۱۳۹۳: ۲۲۷).

باوجود داستان‌های متفاوتِ هریک از آن‌ها، شکل‌گیری رابطهٔ صمیمی و هم‌دل بین رؤیا و منظر درطول هم‌سفری‌شان یکی از موضوع‌های اصلی *بعد از پایان* است. هر کدام به نوبهٔ خود در یادآوری خاطرات و اشتباه‌های گذشتهٔ دیگری به‌هم کمک می‌کنند. رؤیا به منظر کمک می‌کند تا از یک طرف به شناخت بیشتر اسد و خانواده‌اش برسد و از طرف دیگر با تجربه‌ها و اشتباه‌های خود در گذشته رودررو شود. هم‌چنین، منظر نیز گذشتهٔ تقریباً فراموش‌شدهٔ رؤیا را دوباره به خودآگاه او می‌آورد و تا حدودی موجب حل مشکلات مربوط به آن می‌شود. رؤیا می‌آموزد که چگونه می‌تواند با دیگران رابطه‌ای بر پایهٔ صمیمت داشته باشد. این امر از طریق مشاهده و ارزیابی رفتار منظر صورت می‌پذیرد، زیرا، همان‌طور که آلِن و آدامز (Allan and Adams) اشاره می‌کنند: «دوستی در واقع به‌عنوان رابطه‌ای که مبتنی بر شرایط است تعریف نمی‌شود، بلکه مقصود از آن رابطه‌ای است که از طریق اعمال هر فرد و ارزیابی‌هایی که هر کدام از ویژگی‌های فردی یک‌دیگر می‌کنند به‌وجود می‌آید» (۱۹۷۸: ۱۹۰). هم‌زمان با تغییر و دگرگونیِ افکار و احساس رؤیا و منظر در سایهٔ تجربه‌های خود، خواننده نیز به‌دلیل سهیم شدن در سرگذشت صمیمیت آن‌ها در ارزیابی و داوری خود از شخصیت و چگونگیِ رابطهٔ آن‌ها تجدید نظر می‌کند.

رمزگشایی رؤیا از دلایل فروپاشی دوستی‌اش با نسرین

تجربهٔ صمیمیت با منظر هم‌چنین احساسات فراموش‌شدهٔ رؤیا را دوباره زنده می‌کند. درجریان سفر به تبریز، او با تشویق منظر رابطهٔ صمیمی‌اش با نسرین را به‌یاد می‌آورد. با اشاره به نزدیکی و هم‌دلی خواهرش فاطمه با مادرشان، او آشکارا به احساسات توأم با حسادت خود نسبت به آن اعتراف می‌کند:

> مثل دو خواهر بودند. بیشتر از دو خواهر. حسودی‌ام می‌شد به رابطهٔ عاشقانهٔ خدشه‌ناپذیرشان. همیشه با هم بودند. ندیده بودم حرفشان بشود. سر غذا، تکه

> گوشت خودش را می‌گذاشت گوشهٔ بشقاب فاطمه. فاطمه گوشت را برمی‌گرداند به بشقاب مامان. بابا لجش می‌گرفت از این گوشت‌پرانی و اداهای به‌قول خودش مسخره. ولی در اصل او هم حسودی‌اش می‌شد. می‌گفت شما دو تا هی به هم تعارف می‌کنید پس من چی. ماه‌های آخر مامان شده بود مال فاطمه. (وفی، ۱۳۹۳: ۸۹).

داستانی را که اکنون می‌خوانیم، رؤیا پس از سفر خود به تبریز نوشته است. بنابراین، می‌توان تأثیر هم‌صحبتی با منظر را در بازگویی او از رابطهٔ فاطمه و مادرش و احساس خود درقبال آن مشاهده کرد. او اکنون جسارت اعتراف به اشتباه‌های خود را پیدا کرده است. در مقایسه با رابطهٔ فاطمه با مادرش، وقتی به‌یاد رابطهٔ خود با مادرش می‌افتد، به ناتوانی خود در ایجاد رابطه‌ای بر پایهٔ صمیمیت و هم‌دلی نیز اعتراف می‌کند: «می‌خواستم دستش را بگیرم و موهایش را نوازش کنم رویم نمی‌شد. می‌خواستم دلداری‌اش بدهم بلد نبودم» (وفی ۹۴). این در حالی است که برخلاف او فاطمه با مرگ مادرش، مرگ خود را نیز تجربه می‌کند: «فاطمه مریض‌تر از خود مامان شده بود. لاغر و عصبی. یک لحظه از رخت‌خواب مامان دور نمی‌شد. اگر عیادت‌کننده‌ای می‌خواست با دلسوزی حرف بزند سرش داد می‌زد. اگر مامان دارویش را نمی‌خورد گریه می‌کرد. می‌زد به سر و صورت خودش [...]» (وفی، ۱۳۹۳: ۹۵). بدین‌سان، پس از مرگ مادرشان، واکنش هریک در مواجهه با این اتفاق کاملاً متفاوت است. در حالی‌که فاطمه «تحمل دنیای بدون او [مادر] را نداشت» (وفی، ۱۳۹۳: ۹۴)، رؤیا با واقع‌گرایی با مرگ مادرش کنار می‌آید.

آن‌چه برای رؤیا اهمیت بیش‌تری دارد بازاندیشی به ابعاد و کیفیت رابطهٔ دوستی خود با نسرین است. او در روایت خود سعی می‌کند به دلایل گسست دوستی‌شان و نقش نسرین و خودش در آن پی ببرد. اکنون پس از گذشت مدت زمان طولانی، زخم جدایی از نسرین او را آزار می‌دهد. بی‌شک دوستی آن‌ها، پس از بی‌خبری طولانی‌شان از هم‌دیگر، قبل از آن‌که رؤیا با اصرار منظر به دیدن نسرین برود، به پایان رسیده است، زیرا به‌گفتهٔ اُکانر (O'Connor)، «رابطهٔ دوستی ممکن است از طرف افرادی که در آن رابطه هستند به‌پایان برسد زیرا تحت نظارت هیچ قانون یا قرارداد اجتماعی نیست. اساس دوستی را معمولاً تداوم آن مشخص می‌کند» (۱۹۹۸: ۱۱۸). رؤیا متوجه می‌شود که شکاف ایجادشده در رابطه‌شان از هنگامی شروع شده بود که نسرین

زمان بیش‌تری با فامیل دور می‌گذراند. او زمانی را به‌یاد می‌آورد که هم مادرش در آستانهٔ مرگ بود و هم نسرین روزبه‌روز از او دورتر می‌شد:

نمی‌فهمیدم به هم خوردن قرارمان بیشتر ناراحتم کرد یا دروغ گفتن او [نسرین].

مثل آدم خیانت دیده به خانه رفتم. دروغ و عشق و عاشقی نسرین به اندازهٔ مریضی مامان غصه‌دارم می‌کرد. فرقش این بود که می‌دانستم مامان را بیماری دارد از من می‌گیرد ولی نمی‌دانستم دقیقاً چه چیزی دارد دوستم را از من می‌گیرد. 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. (وفی، ۱۳۹۳: ۶۲-۶۳).

ازاین‌رو، در رابطهٔ آن‌ها صمیمیت پیشین به‌تدریج کم‌رنگ می‌شود، طوری‌که انگار به‌اجبار و ازسر عادت هم‌دیگر را می‌دیدند:

نسرین گوش نمی‌کرد. فقط وانمود می‌کرد گوش می‌کند. من این جور گوش کردن را می‌شناختم. یک لبخند روی لب و یک توجه الکی توی چشم. مغز غایب بود و دیگر نه شوخی می‌کردیم، نه می‌خندیدیم، نه غیبت رئیس‌هامان را می‌کردیم. نه از خانه می‌گفتیم و نه از خواب و خیالاتمان. (وفی، ۱۳۹۳: ۶۵)

گرچه هر نوع گفت‌وگویی بین او و نسرین ناممکن به‌نظر می‌رسیده، اما رؤیا در روایت خود تأکید دارد که به‌طور غیر مستقیم سعی کرده توجه نسرین را جلب کند هرچند پاسخی نگرفته:

شروع کردم از مامان گفتن. مریضی‌اش را بزرگ و بزرگ‌تر کردم. بلکه تحت‌تأثیر قرار بگیرد. اما فایده نکرد که نکرد.

باید نسرین را درک می‌کردم. درک کردن هم لابد تمرین می‌خواست. (وفی، ۱۳۹۳: ۶۶)

بنابراین، چون او نمی‌توانسته در مورد وضعیت جدید دوستی‌شان با نسرین حرف بزند و درمورد آن احساسات واقعی خود را به او بگوید، رفته‌رفته ذهن‌خوانی‌ها و دریافت‌های منفی خود نسبت به او را به‌جای افکار و احساس‌های واقعی نسرین قلمداد می‌کند.

منظر خودداری رؤیا از حرف‌زدن با نسرین را علت اصلی سوءتعبیر او از نسرین و تجربهٔ دوستی‌شان می‌داند.. گفت‌وگو و بحث دربارهٔ مسائل و مشکلات، همان‌طور که منظر نیز تأکید می‌کند، می‌توانست و اکنون نیز می‌تواند ابهام را ازبین ببرد:

«من خودم اول‌ها وقتی می‌آمدم تبریز می‌رفتم دیدن نسرین. اما او با من صمیمی نمی‌شد. بعضی وقت‌ها شک می‌کنم نکند اشکال از من بود. شاید در رفتار من چیزی بود که نگرانش می‌کرد. شاید از قضاوتم می‌ترسید. واقعاً نمی‌فهمم.»

در داشبورد را باز کرد و بست.

«اگر از خودش بپرسی می‌فهمی.»

متوجه شدم راه را اشتباهی رفته‌ام ولی صدایش را درنیاوردم.

«برای همین می‌گویم ساده نیست. نمی‌توانم چنین سؤالی از او بکنم.»

«چون حتی بروز نداده‌ای که اصلاً چنین مشکلی داری باهاش. یک بار بهش گفته‌ای که به خاطر رفتارش اذیت شده‌ای؟»

گفتم نه. شاید فکر کرده‌ام که گفتن فایده ندارد. آدم‌ها که فقط با توضیح دادن برای هم قابل قبول نمی‌شوند.

یک قلپ دیگر آب خورد.

«قابل فهم که می‌شوند.»

ساکت شدم.

گفت ولی اگر حرف نزنی هیچ‌وقت چیزی حل نمی‌شود. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۸۴)

هنگامی‌که با اصرار منظر به دیدن نسرین می‌روند، رؤیا، پس از مدت‌ها بی‌خبری از دوستش، برای اولین‌بار به‌طور مستقیم از افکار و احساس واقعی نسرین نسبت به خودش آگاه می‌شود. آن‌چه در این گفت‌وگو بیش‌تر آشکار می‌شود برداشت نادرست رؤیا نسبت به خودش است. او نه‌تنها خود از پذیرش افکار و احساس‌های واقعی‌اش دوری می‌کند بلکه از این‌که ممکن است دیگران متوجه آن‌ها بشوند نیز بیم‌ناک است. وقتی نسرین از «هزار تا عیب» او سخن می‌گوید، رؤیا گفتهٔ او را دردم انکار می‌کند:

نسرین به رؤیا می‌گوید: «توی این سال‌ها یکی مثل تو پیدا نکرده‌ام. زود حرف آدم را می‌فهمیدی. هزار تا عیب داشتی اما این یکی همه‌اش را جبران می‌کرد. حیف که بی وفا بودی.»

گفتم من گل بی عیبم. خاری ندارم.

«خارهایت را نمی‌بینی وقتی تیز می‌شوند که سرت را مخفی کرده‌ای.» (وفی۱۳۹۳: ۲۰۷-۲۰۸)

همان‌طور که نسرین می‌گوید، او از «خار»هایش ناآگاه است، بااین‌همه مدام اصرار دارد که «بی‌آزار» است:

> به نیم‌رخش نگاه کردم. پنجه اردک گوشهٔ چشمش واضح دیده می‌شد. گفتم منظورت را نمی‌فهمم عزیزم. گفت خیلی هم خوب می‌فهمی الاغ بی‌شعور. وقتی تصمیم می‌گیری آدم را نبینی خیلی عذاب آور می‌شوی. گفتم جدی از دست من ناراحت شدی تا حالا؟ ادای سیگار کشیدن را درآورد و گفت فراوان. وقتش بود بگویم من هم ناراحت شده‌ام از تو. به جایش گفتم فکر می‌کردم خیلی بی‌آزارم. (وفی، ۱۳۹۳: ۱۹۷)

در ادامهٔ گفت‌وگوی آن‌ها، به‌مرور دلایل بی‌میلی یا ناامیدی متقابل آن‌ها نسبت به ادامهٔ رابطه‌شان روشن‌تر می‌شود. هم‌چنین معلوم می‌شود که نسرین نسبت‌به انفعال رؤیا در قضیهٔ به‌هم خوردن رابطه‌اش با فامیل دور ناراحت بوده، هرچند او نیز در این مورد صحبتی با رؤیا نکرده است. خودداری هریک از آن‌ها از حرف‌زدن دربارهٔ موضوعی که فکر می‌کنند طرف مقابل دربارهٔ آن کوتاهی کرده است، دلیل اصلی کاهش تدریجی و درنهایت از بین رفتن صمیمیت آن‌ها بوده است:

«از تو خواستم بروی باهاش حرف بزنی ولی تو هیچ چیز نگفته بودی.»

از عصبیتی که در صدای نسرین بود جا خوردم. چی باید می‌گفتم؟

«همین ژست بی‌طرفی‌ات کفرم را درمی‌آورد. عصبانی بودم از دست تو. معلوم نبود طرف من بودی یا طرف او. تو که بیشتر از همه می‌دانستی در خانهٔ پدرم چه وضعی داشتم. تو که می‌دانستی من چه‌قدر بدبختی داشتم. حقش بود همان‌جا تف می‌کردی توی صورتش.»

هنوز هم باور نمی‌کردم نسرین چنین توقعی از من داشته. فکر می‌کردم برای گفت‌وگوی متمدنانه‌ای رفته بودم خانهٔ فامیل دور، نه برای تف انداختن به صورتش. با طعنه گفتم صبر کردم این همه سال بگذرد خودت این کار را بکنی فرصتت محفوظ بود. من اهل این کارها نبودم.

اشک‌هایش را پاک کرد و چرخید به طرفم.

«ولی من اگر بودم این کار را می‌کردم. اگر تو از من خواسته بودی این کار را برایت می‌کردم. تو چون تو دوستم بودی. دوستی غیر از این چه معنی دارد؟»

رنجیده گفتم من از هیچ کس نمی‌خواهم چنین کاری برایم بکند. حتی از یک دوست. تو هم نگو چنین توقعی از من داری.

سیگار دیگری روشن کرد و مایوس گفت از تو توقع ندارم. تو بی غیرتی. اگر فامیل دور برایت حرف می‌زد همین‌جور به حرف‌هایش گوش می‌کردی و همین‌جور که برای من سر تکان می‌دهی برای او هم سر تکان می‌دادی.

نیش سوزن را بدتر از هر زمانی روی اعصابم احساس کردم.

نفس بلندی کشید و خندید. چه خوب شد اینها را گفتم. راحت شدم. (وفی، ۱۳۹۳: ۲۰۷-۲۰۸)

آنچه نسرین در گفت‌وگوی بالا به‌خاطرش رؤیا را سرزنش می‌کند بی‌تفاوتی او به مشکل موجود بین رؤیا و فامیل دور بوده است. انتظار نسرین این بود که صمیمیت و هم‌دلی آن‌ها ایجاب می‌کرد پاسخ او به فامیل دور بسیار متفاوت از آن‌چه می‌شد که روی داده بود. به‌عبارت‌دیگر، او انتظار داشت دوست‌اش در برابر فامیل دور از او «پشتیبانی» کرده، «هویت او را تصدیق می‌کرد» (اُکانر: ۱۹۹۸: ۱۲۹). بعد از این رودرویی، نسرین و رؤیا ظرفیت صمیمیت و تعهد دوجانبه‌ای را که فکر می‌کردند بین‌شان برقرار بوده از دست می‌دهند. پس از شنیدن روایت نسرین از این تجربه رؤیا فکر می‌کند همه‌چیز بین‌شان تمام شده است ولی نسرین، پس از گذشت چندین سال از آن رویداد، به او اطمینان می‌دهد: «دوستی تنها چیزی است که هیچ‌وقت تمام نمی‌شود»:

گفتم به هر حال اتفاقی است که افتاده و گذشته. همه چیز تمام شده.

غمگین گفت آخرش حرف دلت را زدی. همه چیز تمام شده.

خنده‌ام گرفت. یعنی نشده؟ می‌بینی که چیز زیادی ازش نمانده. هر دو ساکت شدیم. با صدای گرفته گفت دوستی تنها چیزی است که هیچ وقت تمام نمی‌شود. هر چیز دیگری هم از بین برود، دوست می‌ماند. این یادت باشد. من همیشه به تو فکر کرده‌ام. دوست‌های زیاد دیگری هم پیدا کرده‌ام. اما مثل تو نشده‌اند. چطور دلت می‌آید بگویی تمام شده. [...] نسرین حرف می‌زد و من دلم می‌خواست تاریکی دیر بیاید تا صورتش را بیشتر ببینم. برای اولین بار خجل بودم از اینکه بیشتر چیزها یادم رفته بود. نمی‌دانستم خودم خواسته بودم یا حافظه‌ام خودبه‌خود همه را پاک کرده

بود. شاید هم باورشان نکرده بودم. یا اینکه برایشان ارزش قایل نبودم. همیشه دنبال آدم‌های تازه و جاهای تازه و اتفاق‌ها و خاطره‌های تازه بودم. هیچ وقت بر نمی‌گشتم ببینم چه چیزی پشت سرم هست. یعنی ارزشش را هم داشت؟ نسرین می‌گفت داشت. خیلی هم داشت. (وفی، ۱۳۹۳: ۲۱۰)

خودمحوری رؤیا و ناتوانی او از درک و تصور احساس و افکار دیگران، درواقع مانع پیوند پایدار بین او و نسرین بوده است. او که به‌قول خودش «همیشه دنبال آدم‌های تازه و جاهای تازه و اتفاق‌ها و خاطره‌های تازه» است، قادر نیست روی روابط خود در زمان حال تمرکز کند. بنابراین، زندگی تنهای او در تهران، بدون رفیق و هم‌دم، درواقع نتیجهٔ رفتار و تأثیر مستقیم شخصیت خود او بوده است. بااین‌حال، هم‌سفری او با منظر به او این امکان را می‌دهد تا برای اولین‌بار افکار و حس‌های خود را از زاویهٔ دید دیگران تجسم کند. رؤیا برای اولین‌بار به‌صورت جدی از چشم دیگری دیده می‌شود و بدین‌سان در نتیجهٔ گفت‌وگوهای سرراست خود با دوستش نسرین و هم‌سفرش منظر، او طی فرایندی به نوعی خودشناسی آگاهی‌بخش می‌رسد. همراهی خوانندهٔ فعال با فرایند دگرگونی عاطفی و شناختی رؤیا به احتمال زیاد موجب برانگیختن میل او به بازاندیشی رابطه‌های خود می‌شود. خواننده نیز معمولاً در رابطه‌های خود با دیگران مشکلاتی را تجربه کرده است که در سایهٔ سهیم شدن در تجربهٔ رؤیا در جهت بازبینی و حل آن‌ها تشویق می‌شود.

نتیجه‌گیری

تأکید بر نقش و تأثیر عواطف و احساس‌های شبه‌انسانی در رابطه‌های شخصیت‌های داستانی در کانون روایت *بعد از پایان* قرار دارد. با برجسته‌کردن اهمیت گفت‌وگو در این‌گونه رابطه‌ها، رمان وفی نحوهٔ شکل‌گیری صمیمیت یا هم‌دلی بین راوی و هم‌سفرش منظر و نیز فرایند گسست و شکل‌گیری دوباره رابطه‌ای بر اساس هم‌دلی با دوست قدیمی‌اش نسرین را روایت می‌کند. ازاین‌رو، روایت *بعد از پایان* را می‌توان فرایند خودشناسی و بازبینی افکار و حس‌های راوی پس از پایان هم‌سفری دانست. سفر او دو بعدِ معنادار دارد. سفرش او را از مکان و زمان واقعی‌اش به مکان و زمانی دیگری برده و هم‌زمان رابطه‌های گذشتهٔ او را نیز از نو مطرح می‌کند. جابه‌جایی او به بهانهٔ سفر، امکان یادآوری تجربه‌های گذشتهٔ او را فراهم می‌کند. به‌این‌ترتیب، او با قراردادن قطعه‌های ازهم‌گسیختهٔ تجربه‌ها، حس‌ها و افکار خود در کنار یک‌دیگر، هم در زمان داستان و هم در زمان روایت، به شناخت جدیدی از خود و دیگران می‌رسد. درنهایت، روایت راوی حاکی از توانایی او در غلبه بر افکار و احساسی است که در گذشته او را از برقراری رابطه‌ای صمیمی و

نزدیک بازداشته است. بازاندیشی او در رابطه‌اش با نسرین و تمایلش به ایجاد رابطه‌ای توأم با صمیمیت با منظر نشان‌گر تغییرات شناختی و عاطفی‌ای است که به‌دنبال هم‌سفرشدن با منظر اتفاق افتاده است. در پایان روایت، راوی از خود شخصیتی را ترسیم می‌کند که می‌داند برای برقراری رابطه‌ای نزدیک و پایدار با دیگران لازم است بتواند با آن‌ها گفت‌وگو کرده، رویدادها و موقعیت‌هایی که موجب سوءتفاهم می‌شوند را از زاویهٔ دید آن‌ها نگاه کند. تنها در این‌صورت است که او می‌تواند ذهن‌خوانی‌های نادرست (mind misreading) خود را کنار بگذارد و با دیگران رابطه‌ای بر اساس صمیمیت و هم‌دلی ایجاد کند. رشد فکری و عاطفی او در آخر تبدیل به نکتهٔ اصلی روایت نیز می‌شود. چنین رشدی بیشتر در سایهٔ فعال شدن عواطف و احساس‌های شبه‌انسانی او اتفاق می‌افتد. سهیم شدن خواننده در چنین فرایندی در سایهٔ توان بالقوهٔ متن روایی در برانگیختن حس هم‌دلی خواننده با شخصیت‌ها و رویدادهای داستانی ممکن می‌شود.

پی نوشت:

۱. «کیفیتی در داستان که در نتیجهٔ گنجاندن عناصر آشنا و واقعی (مانند مکان‌های واقعی)، پیشرفت علت‌ومعلولی رویدادها و تطبیق کامل رفتار و گفتار شخصیت‌ها با جایگاه اجتماعی‌شان، موجب می‌شود خواننده وقوع چنین داستانی با چنین شخصیت‌هایی را امری محتمل تلقی کند. باور پذیری در رمان‌های رئالیستی از طریق رعایت اصول «واقع‌نمایی» حاصل می‌آید» (پاینده، ۱۳۹۲: ۳۲۸).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

۱. «بعد از پایان» نقد و بررسی شد»: در سی‌اُمین جلسه نقد کتاب کتابخانه پیروزی»، (۵ مرداد ۱۳۹۸)، تاریخ بازیابی‌شده ۱۰ فروردین ۱۴۰۰، http://a-shakeri.ir/?p=165

۲. پاینده، حسین (۱۳۹۲)، *گشودن رمان: رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*، حسین پاینده، تهران: انتشارات مروارید.

۳. فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ ششم، تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه.

۴. غبرایی، گلناز (۲۰۱۵)، «نگاهی به «بعد از پایان»»، کیهان لندن، چهارشنبه ۳۰ اردیبهشت ۱۳۹۴ برابر با ۲۰ مه ۲۰۱۵، https://kayhan.london/fa/?p=13103

۵. کوری، گریگوری (۱۳۹۰)، *روایت‌ها و راوی‌ها*، محمد شهبا، تهران: انتشارات مینوی خرد.

۶. رحیمی، فریبا، ناصر علیزاده خیاط و آرش مشفقی (۱۳۹۸)، «تحلیل و بررسی تصویر جنسیّتی در رمان *بعد از پایان* فریبا وفی»، فصلنامهٔ *بهارستان سخن*، سال شانزدهم، شماره ۴۴، تابستان ۱۳۹۸، ص. ۹۱-۱۱۴.

۷. وات، ایان (۱۳۸۶)، «طلوع رمان: رئالیسم و نوع ادبی رمان»، حسین پاینده، *نظریه‌های رمان*، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۱-۵۱.

۸. وفی، فریبا (۱۳۹۳)، *بعد از پایان*، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

۹. مالمیر، تیمور، چنور زاهدی (۱۳۹۶)، «تحلیل ساختار روایی رمان بعد از پایان نوشتهٔ فریبا وفی»، *فنون ادبی* (علمی- پژوهشی)، سال نه.، شماره۲(پیاپی ۱۹)تابستان ۱۳۹۶ ،ص ۶۶ -۵.

۱۰. منیری، عفت‌السادات و مریم حسینی (۱۳۹۳)، «مفهوم هویت اجتماعی در آثار ناتالیا گینزبورگ و فریبا وفی». فصلنامه *مطالعات ادبیات تطبیقی*، ۳۲:۸، ص. ۱۲۹-۱۵۲.

۱۱. میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صد سال داستان نویسی ایران*، جلد ۴، تهران: نشر چشمه.

12. Allan, Graham and Rebecca G. Adams, "Reflections on context", in Rebecca G. Adams and Graham Allan (Eds.), *Placing Friendship in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 183-194.
13. Garvey, James (1978), "Characterization in Narrative," *Poetics* 7, 63-78.
14. Eisenberg, Nancy, Richard A. Fabes, and Tracy L. Spinrad (2006), Sixth Ed. Vol. 3. "Prosocial Development", Ed. Nancy Eisenberg, *Handbook of Child Psychology*, New Jersey: Wiley, 646-718.
15. Keen, Suzanne (2006), "A Theory of Narrative Empathy." *Narartive* Vol 14, No 3, 207-236.
16. Keen, Suzanne (2007), *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press.
17. Marks, Stephen R. (1998), "The gendered contexts of inclusive intimacy: the Hawthorne women at work and home", in Rebecca G. Adams and Graham Allan (Eds.), *Placing Friendship in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 43-70.
18. Sklar, Howard (2013), *The Art of Sympathy in Fiction: Forms of Ethical and Emotional Persuasion*. Amsterdam: John Benjamin's Publishing Company.
19. Oatley, Keith (2012), *The Passionate Muse: Exploring Emotions in Stories*. Oxford: Oxford University Press.
20. O'Connor, Pat. (1998), "Women's friendships in a post-modern world", in Rebecca G. Adams and Graham Allan (Eds.), *Placing Friendship in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 117-135.
21. Oliker, Stacey J. (1998), "The modernisation of friendship: individualism, intimacy, and gender in the nineteenth century", in Rebecca G. Adams and Graham Allan (Eds.), *Placing Friendship in Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 18-42.
22. Zeki, Jamil and Ochsner, Kevin (2016), "Empathy", 4th ed. Ed. Michael Lewis and Jeannette M. Haviland-Jones. New York and London: Guilford Press, 2000. 871–884.

COPYRIGHTS
©2021 by the authors, Journal of Persian Language and Literature. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی