

تحلیل ساختار و شگردهای روایی رمان رؤیای تبت

تیمور مالمیر*

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران

رضوان صفایی صابر**

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

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۱۱/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۴/۲۶)

چکیده

«رؤیای تبت» مثل آثار قبلی فریبا و فی، داستانی موفق بوده، اما همچنان دغدغه‌های پیشین وی را تکرار کرده است. توفیق اثر در عین تکرار، ایجاب می‌کند به طرح، شیوه و شگردهای تازه نویسنده برای روایت مؤثر مضمون و دغدغه وی توجه کنیم. بدین منظور، روش‌ها و شگردهای روایت‌گری و طرح کلی رمان را بررسی کرده‌ایم تا نحوه پیوند درونمایه با شگردهای مختلف نویسنده را برای پیشبرد رمان تبیین کنیم. درونمایه رمان، بیان اهمیت گفت‌وگو و عشق در زندگی است. طرح رمان نیز مبتنی بر گفت‌وگو است؛ نویسنده از یک سو به عوارض عدم گفت‌وگو و عدم ایجاد مجال گفت‌وگو پرداخته است و از سوی دیگر، برای شناخت عوامل بحران زندگی بدون گفت‌وگو به گفت‌وگو روی آورده است تا در پرتو این گفت‌وگو، عواملی را کشف کند که زندگی زنان را دچار بحران می‌کند. نویسنده همچنین برای شناخت موقعیت زن و عوامل مؤثر در زندگی زنان از شخصیت‌پردازی و شیوه‌های روایی متکی بر تجلی و نوعی معماسازی استفاده کرده است. زاویه دید دوم شخص و راوی زن نیز منطبق با این طرح و درونمایه انتخاب شده است. راوی در اصل ماجرا دخالتی ندارد و وظیفه‌اش فقط روایتگری برای کشف راز بحران زندگی زنان است.

واژگان کلیدی: درونمایه، روایت زنانه، رؤیای تبت، زاویه دید، ساختار، گفت‌وگو.

* نویسنده مسئول (E.mail: t.malimir@uok.ac.ir)

** E.mail: rezvan.safae@gmail.com

مقدمه

«رؤیای تبت» سومین رمان فریبا وفی پس از «پرندۀ من» و «ترلان» در سال ۱۳۸۴ به چاپ رسید و توانست جایزه بهترین رمان «بنیاد گلشیری» و لوح تقدیر هفتمین دوره جایزه «مهرگان ادب» را دریافت کند. نویسنده در این رمان مانند آثار پیشین خود همچنان به ماجراها و دغدغه‌های مربوط به زنان می‌پردازد. توفیق اثر در عین تکرار، ایجاب می‌کند به طرح، شیوه و شگردهای تازه نویسنده برای روایت مؤثر مضمون و دغدغه‌ی وی توجه کنیم. نویسندگان برای بیان و انتقال دغدغه‌ها و اندیشه‌های خود، علاوه بر انتخاب موضوع منطبق با درونمایه، شگردهای متفاوتی مبتنی بر سبک و سلیقه خاص خود برمی‌گزینند؛ هر چه پیوند میان این دو مقوله نزدیک‌تر و هماهنگ‌تر باشد بر مقبولیت و جذابیت داستان می‌افزاید.

در نقد و بررسی رمان و داستان، آنچه بیشتر اهمیت دارد تبیین میزان و چگونگی پیوند درونمایه و لایه‌های معنایی چندگانه متن با ویژگی‌های شگرد روایی است. مسأله اصلی این مقاله، یافتن شیوه‌ها و طرح و روش‌های روایتگری رمان رؤیای تبت است. هدف مقاله تبیین این نکته است که چه عواملی باعث شده این رمان، علاوه بر ایجاد مقبولیت میان مخاطبان خاص و کسب جوایز متعدد برای سایر مخاطبان نیز جذابیت داشته باشد. بدین منظور به تبیین پیوند درونمایه داستان با نحوه روایتگری و شگردهای مختلف فریبا وفی در روایت رؤیای تبت پرداخته‌ایم.

۱. پیشینه پژوهش

محققان هنگام نقد و تحلیل داستان‌های 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 پرندۀ من در بیان زندگی

عادی و تکراری زنی خانه‌دار با معرفی مستقیم مکان‌ها و اشخاص و روایت و برخی خبرهای روزانه است؛ این زن، نمونه‌ی یک زن صبور است که زندگی عادی را تاب می‌آورد و به خانه آرامش می‌بخشد» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹۴).

حسینی و سالار کیا با توجه به نظریه‌ی استعاره‌نمایی، معتقدند «زنان در رؤیای تبت برای پنهان کردن داغ عشقی ممنوع تلاش می‌کنند، اما نمی‌توانند در اجرای روی صحنه موفق عمل کنند» (حسینی و سالار کیا، ۱۳۹۱: ۸۱). «همچنین براساس نظریه‌ی کنش بوردیو، معتقدند سه شخصیت اصلی زن داستان با در دست داشتن سرمایه‌های متفاوت، هر کدام به شیوه‌ی خود برای رهایی از سلطه تلاش می‌کنند، اما در نهایت، هیچ‌کدام به آرامش نمی‌رسند و پاسخی برای سرگشتگی‌های خود نمی‌یابند؛ در پایان داستان، خود را تنها می‌بینند درحالی‌که به لحاظ اجتماعی آسیب دیده‌اند» (حسینی و سالار کیا، ۱۳۹۲: ۴۰-۳۹).

میرصادقی، پیرنگ رمان را بازنویسی کرده است و بخشی از کتاب را برای نشان دادن شیوه‌ی روایت داستان با زاویه‌دید دوم شخص نقل کرده است (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۴۲-۲۴۰). دشتی آهنگر از شباهت پیرنگ رمان رؤیای تبت با رمان‌های دیگر نویسندگان زن بحث کرده و معتقد است «زنان در داستان‌نویسی، مشکلات و دغدغه‌های زنان را منعکس می‌کنند» (دشتی آهنگر، ۱۳۹۰: ۵۸).

مالمیر و زاهدی، ساختار روایت زنانه در رمان پرنده‌من را بررسی کرده و معتقدند «فریبا وفی با استفاده از زاویه‌دید 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 وضعیت زنان بهبود یابد» (مالمیر و زاهدی، ۱۳۹۲: ۴۷).

منیری و حسینی، مفهوم هویت در آثار ناتالیا گینزبورگ و فریبا وفی را مقایسه کرده 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).

مالمیر و زاهدی براساس روایت‌شناسی تودوروف به تحلیل پیوند درونمایه، طرح و نحوه روایتگری رمان بعد از پایان پرداخته‌اند و معتقدند «در این رمان، کنش و واکنش شخصیت‌ها، تلاش برای بازیابی و از نو ساختن هویت زنان است و درنهایت، فرهنگ زنانه، لازمه بهبود روابط انسانی معرفی شده است» (مالمیر و زاهدی، ۱۳۹۶: ۵۳).

۲. مبانی نظری پژوهش

در هر اثر داستانی، عناصری وجود دارد که قرار گرفتن آن‌ها در کنار هم منجر به خلق یک کلیت واحد می‌شود. این عناصر هر اندازه بهتر و منسجم‌تر درهم تنیده شوند به استحکام اثر ادبی کمک بیشتری می‌کنند و با شکل‌دهی ساختاری یک‌دست بر اعتبار آن می‌افزایند. ساختار، همان نظمی است که نویسنده با استفاده از عناصر مختلف داستانی به وقایع داستان می‌دهد. داستان، ابتدا مخاطب را از موضوع آگاه می‌کند. نظم‌دهی و ساختاربخشی به موضوع داستان برعهده پیرنگ است. پیرنگ، اساسی‌ترین عنصر داستان است که ارتباط بیشتری با دیگر عناصر دارد. اگر داستان را نقل رشته‌ای از حوادث بر حسب توالی زمان بدانیم، پیرنگ، نقل حوادث براساس موجیّت و روابط علی و معلولی است (فورستر، ۱۳۹۲: ۱۱۸). وقتی پیرنگ داستان، جریان منطقی و درست خود را طی کند برای هر رویداد، دلیل و انگیزه‌ای مناسب وجود دارد و هر حادثه یا کنشی به‌جا و به‌موقع اتفاق می‌افتد؛ چندان که توصیفات اضافی و گفتارها و کنش‌های بی‌هدف از داستان دور می‌ماند. هر چه شخصیت‌های داستان با کیفیت روانی، خلقی و رفتاری

معقول تر و قابل باورتری شکل بگیرند، داستان به شالوده‌ای محکم و یکپارچه در پیوند با عناصر دیگر دست پیدا می‌کند. شخصیت‌های درون رمان برای بسیاری از خوانندگان، نیروی اصلی کلیت‌ساز متن به حساب می‌آیند و همه چیز در رمان، صرفاً برای نمایش «شخصیت» و تحوّل اوست (کالر، ۱۳۸۸: ۳۱۹).

هر داستان به طریقی روایت می‌شود و حتی ممکن است در یک داستان از چند زاویه دید مختلف استفاده شود و اگر نویسنده بتواند برحسب درونمایه، نوع شخصیت، فضا، زمان و لحن حاکم بر داستان، زاویه دید مناسبی انتخاب کند در رسیدن به زیبایی هنری داستان گام بزرگی برداشته است. همه این عناصر وقتی می‌توانند در جایگاه خود موفق عمل کنند و هر عنصر، دلالتی ضمنی برای عنصری دیگر باشد که زیر سایه درونمایه گرد آیند. درونمایه، فکر اصلی و مسلط بر هر اثر است و به عنوان اندیشه اصلی داستان، نقش پیونددهنده اصلی عناصر داستانی را برعهده دارد. درونمایه، رشته یا خطی است که در طول اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌ها و کنش‌های مختلف داستان را به هم مربوط می‌کند. درونمایه، حاصل نظم و ساختاری دقیق میان عناصر داستان است که در نهایت به وحدت هنری منجر می‌شود (مستور، ۱۳۸۴: ۳۰). کشف درونمایه، مستلزم ایجاد ارتباط بین اثر و جهان بیرون است. این ارتباط‌ها همان معنا هستند (اسکولز، ۱۳۷۷: ۲۲). در واقع، درونمایه به عنوان اندیشه حاکم بر داستان، موظف است تا همه عناصر داستانی مانند موضوع، شخصیت، عمل، موقعیت‌های گره‌افکنی، کشمکش، بحران، بزنگاه، گره‌گشایی و هر چیزی را که نویسنده برای انتقال مفاهیم موردنظر خود به آن‌ها نیاز دارد در بستری مناسب و همگام با خط فکری خود انتخاب کند و به آن‌ها نظام و سامان ببخشد. نقش نویسنده در چگونگی بیان و طرح درونمایه بسیار مهم است و به عقیده گورکی از تجربه‌های مؤلف اخذ می‌شود، اندیشه‌ای که خود زندگی در اختیار او قرار داده

است، اما در انبان تأثرات او به صورت خام شکل گرفته، او را برمی‌انگیزد که بکوشد تا آن را به شکلی نو درآورد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۷۷). درونمایه از بایدهایی صحبت می‌کند که از صافی نگاه و بینش نویسنده به ذهن مخاطب منتقل می‌شود. در این روندِ نقل و انتقال، سلیقه نویسنده و گزینش و جداسازی مطلوب از غیرِ مطلوب دارای نقش اصلی است. میزان حضور و محوریت و تسلط درونمایه بر روایت با شدت و ضعف همراه است؛ اگر درونمایه یک روایت به درستی مشخص شود، درک و فهم چستی روایت آسان‌تر است (پرینس، ۱۳۹۱: ۷۹).

شاید درونمایه‌های موجود در داستان‌ها از ابتدایی‌ترین شکل آن‌ها به صورت حکایات شفاهی تا فرم‌ها و قالب‌های امروزی از تعداد انگشت‌های دست تجاوز نکند با وجود این محدودیت معنایی، چیزی که اثر یک نویسنده را می‌تواند به عظمت و جاودانگی نزدیک کند، چگونه گفتن و پروراندن آن به شیوه و شگردی نو و خاص است تا صدایی واحد از داستان شنیده شود و عنصری بر عنصر دیگر قالب نشود و در نمایی کلی‌تر، سازه‌ای منسجم و قوام یافته با همه اجزا برای نقد و ایجاد رهیافتی مناسب از چالش‌های هستی‌شناسانه به جهان بیرون عرضه شود؛ نه صرفاً برای تولید معنی، بلکه برای ساختن جهانی تحت سیطره معنی؛ یعنی اولین و مهم‌ترین وظیفه‌ای که از یک رمان انتظار می‌رود. کلمات و جمله‌ها باید در نهایت به ساختاری منسجم ختم شوند که الگویی جامع از روابط انسان‌ها و جامعه و دلالت‌های آنان بر یکدیگر ارائه دهند (کوندرا، ۱۳۸۳: ۱۷).

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. تولان، روایت را به توالی از پیش انگاشته شده رخدادهایی معرفی می‌کند که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان، ۱۳۸۳: ۲۰). روایت از نظر زمان، رابطه علی، توالی و کنش از نظام خاص خود برخوردار است که باعث می‌شود زبان، شکلی منطقی

و در نتیجه فهم پذیر به خود بگیرد. همچنین این فهم پذیری در زمینه‌ای ایدئولوژیک عمل می‌کند. شکل منطقی زبان و توالی غیرتصادفی عناصر و رخدادها در 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، ۱۳۸۰: ۲۴). روایت با چنین ویژگی‌هایی، مجموعه‌ای نظام‌مند از تمهیداتی است که از طریق آن اندیشه، رویداد، شخصیت، زمان و مکان در زبان نمود پیدا می‌کند. این ویژگی‌ها، ارتباط تنگاتنگی میان «روایت» و «شیوه اندیشیدن» ایجاد کرده است (همان: ۳۶-۳۴).

۳. خلاصه رمان

داستان را «شعله» خطاب به خواهرش «شیوا» روایت می‌کند. در مهمانی آخرین شب داستان، «شیوا» به عشق خود به دوست همسرش اعتراف می‌کند. این کار باعث می‌شود شعله به مرور زندگی گذشته خود و خواهرش بپردازد. شعله از یک رابطه عاطفی با مردی به نام «مهرداد» که به شکست انجامیده بیرون آمده و برای کنار آمدن با این وضعیت به خانه خواهرش «شیوا» پناه آورده است. شیوا شانزده سال است که با «جاوید» ازدواج کرده است. شیوا و جاوید و دوستشان «صادق» به خاطر مخالفت‌های سیاسی، سال‌ها قبل به زندان افتاده‌اند. شیوا و جاوید پس از چند ماه حبس آزاد می‌شوند، اما صادق، سال‌ها در زندان می‌ماند. شیوا و جاوید از نظر بقیه، یک زندگی منطقی و عقلانی دارند، اما راوی در خلال روایت خود با مرور لحظه‌های متعددی از زندگی این زوج به تناقضات زیادی برخورد می‌کند که دریچه‌های دیگری از زندگی آنها برای وی گشوده می‌شود و به تدریج تا پایان داستان و صفحه آخر، حقایق دیگری بر او روشن می‌شود. راوی برای فرار از غم و ناراحتی ناشی از جدایی از «مهرداد» به «مرد آرام» متوسل می‌شود. این نامی

است که او روی راننده‌ای گذاشته که یک روز اتفاقی، سر مسیر بازگشتش از بیمارستان به خانه، سبز شده و راوی را به خانه رسانده است. اتفاقی که روزهای بعد هم تکرار می‌شود و کم‌کم ماشین راننده اغلب ساکت و آرام به مأمنی آرام‌بخش تبدیل می‌شود. این در حالی است که شیوا و جاوید، او را به عقلانیت دعوت می‌کنند و از او می‌خواهند که با موضوع ترک شدن از طرف نامزدش، منطقی برخورد کند در حالی که هنوز از ماجرای مرد آرام چیزی نمی‌دانند؛ عقلانیتی که در منطق راوی ارزش چندانی ندارد.

شیوا و همسرش همراه دو فرزندشان با نامادری جاوید در خانه او زندگی می‌کنند. «فروغ» نامادری جاوید، سال‌ها قبل همسر «محمدعلی» بوده که با وجود عشق بسیارشان به یکدیگر به دلیل بچه‌دار نشدن «فروغ» مجبور به طلاق می‌شوند، اما عشقشان کماکان پابرجا می‌ماند. «شیوا» در نبود «صادق» از مادر او مراقبت می‌کند؛ صادق ظاهراً به همین دلیل احترام زیادی برای وی قائل است. صادق پس از آزادی از زندان تصمیم می‌گیرد به «تبت» برود و در آنجا به دور از جانب‌داری از اندیشه و نحله خاصی فقط «زندگی» کند. جاوید هم کم‌کم متوجه می‌شود که با معلمی راه به جایی نمی‌برد؛ کارگاه چوب‌بری راه می‌اندازد و سرگرم پول درآوردن می‌شود. شیوا به این نتیجه می‌رسد که زندگی سراسر منطقی و محافظه‌کارانه سیاسی چیزی نیست که او می‌خواسته و جای «احساس و عاطفه» در زندگی‌اش خالی است؛ چیزی که جاوید از برآوردنش عاجز است. شیوا در اوج افسردگی، فرزند سومش را سقط می‌کند و با این کار به اختلافش با جاوید دامن می‌زند. در نهایت در شب مهمانی که جاوید برای خداحافظی صادق ترتیب داده، شیوا در حالت مستی به عشق صادق اعتراف می‌کند و از تمایلش برای همراهی او به تبت سخن می‌گوید. این اعتراف، راوی را سخت شگفت‌زده می‌کند، چون «مرد آرام» او همان «صادق» است.

۴. تحلیل شگردها و نحوه روایتگری رمان

۴-۱. تناسب موضوع، درونمایه و پیرنگ

رؤیای تبت داستانی است درباره رؤیای مشترک آزادانه زیستن و اندیشیدن. دور بودن از هر نوع تحمیل و اجباری که انسان را از تجربه واقعی و دلپذیر زندگی و انتخاب آزاد بازدارد و درک او را از وقایع و پدیده‌ها با نقصان روبه‌رو کند؛ رؤیایی که انسان را به خود واقعی‌اش نزدیک کند و بیگانگی را از او دور کند. رؤیای تبت حول محور عشق می‌چرخد؛ عشق با سه روایت مختلف از دریچه نگاه سه شخصیت زن داستان؛ چند ماجرای مستقل عاشقانه موازی با هم در بستر عشق ناکام «شعله» و «مهرداد» روایت می‌شوند. داستان با صحنه‌ای تیره و مبهم آغاز می‌شود که باعث تعجب همه شده است، اما در همان صفحه اول رها می‌شود و نخستین رابطه‌ای که مطرح می‌شود، مربوط به راوی است. شعله، عاشق مهرداد است. صادق و شیوا عاشق یکدیگرند. فروغ هم عاشق محمدعلی است. فروغ یک زن سنتی، اما عاشق مسلک است که عشقش را در تمام رفتار و گفتارهایش نشان می‌دهد. شیوا کمی امروزی‌تر است و به جریانات روشنفکری تمایل دارد. شعله هم نمونه زنی کاملاً امروزی است. مناسبات این سه زن در بستر موضوع رمان، درون یک ظرف ریخته شده است و در حین به هم زدن محتویات آن، گاهی مردان داستان هم چاشنی‌هایی به آن اضافه می‌کنند و در نهایت، ترکیب خوشایند و قابل‌پذیرشی برای خواننده به عمل می‌آورند. در واقع رؤیای تبت، مرثیه است؛ مرثیه برای کسانی که فکر می‌کردند رؤیای خود را یافته‌اند و به عشق برتر و آرمان‌های متعالی چنگ انداخته‌اند و باید پُر روشنفکری بدهند. دوره‌های هفتگی می‌گذارند و برای هم از ارزش‌های والای انسانی سخن می‌گویند، اما زمان، آن‌ها را متوقف می‌کند، حقیقت را نمایان می‌کند و به آن‌ها می‌گوید سال‌ها در اشتباه زندگی کرده‌اند.

روایت زندگی شعله و فراز و نشیب عواطف او در مقابل مهرداد و مرد آرام، بستری برای آماده‌سازی روایت احساسات و اندیشه‌های دخیل در زندگی «شیوا» و «جاوید» است. نگاه خشک و منطقی حاکم بر زندگی آنان، ازدواج را مانند بسیاری از مناسبات سیاسی، نوعی معاهده منفعت طلبانه معرفی می‌کند: «روابط عاطفی هم مثل هر چیز دیگری قانون دارد. برای همین می‌توانی قلبی بودن آن را تشخیص بدهی» (وفی، ۱۳۸۵: ۹). البته بعدها نظر «شیوا» تغییر می‌کند (همان: ۷۹). این تفکر در مقابل نگاه عاطفی و مشتاق عشق شعله قرار می‌گیرد و البته همین قسمت‌هایی که به روابط شعله با مهرداد و مرد آرام مربوط می‌شود به باورپذیری داستان کمک بیشتری می‌کند. گره‌گشایی داستان هم اگرچه نقطه قوت آن محسوب می‌شود، اما درعین حال، ضربه‌ای به بدنه اصلی عنصر گره‌گشایی وارد کرده است؛ حتی اگر در خط آخر داستان، نویسنده تأکید نمی‌کرد که مرد آرام و صادق یکی هستند، خللی در داستان ایجاد نمی‌شد، بلکه مبهم ماندن هویت مرد آرام به ظرافت و زیبایی و البته حفظ تعلیق داستان می‌افزود. وقتی «رؤیای تبت» به تنهایی بار معنای خیالی بودن و رمز و راز ورود به ناکجاآباد ذهن هر کسی را تداعی می‌کند، هیچ اشکالی نداشت خواننده میان برزخ می‌ماند که «مرد آرام» هویتی خیالی و ساخته و پرداخته ذهن پریشان و مشوش «راوی» یا «صادق» است!

درونمایه رمان، بیان اهمیت گفت و گو و عشق در زندگی است؛ گفت و گو در معنای واقعی آن که ایجاد مجال برای شنیدن باشد، نه در معنای تحلیل و تفسیر و قضاوتی عمدتاً یک طرفه. نویسنده در پرتو این درونمایه، نتیجه و عوارض اندرز و قضاوت و چارچوب‌های منطقی را نشان داده است. عشقی که در ذهنیت راوی هست به فک و چانه بیشتر از سایر قسمت‌های انسان تعلق دارد، حتی وقتی هم یک بیمار سی ساله برایش جلب توجه می‌کند، اولش سبب آن را نمی‌داند، اما عاقبت درمی‌یابد چانه‌اش شبیه مهرداد است (همان: ۵۸). مرد مطلوب، کسی است که گوش شنیدن دارد نه فقط آرواره و چانه گفتن؛

لطف «صادق» به این است که بیشتر می‌شنود و بدی «جاوید» این است که دائم حرف می‌زند. عشق، عاملی است برای کنار زدن پرده‌های آویخته شده بر مناسبات قراردادی و انتقاد از جامعه روشنفکری و سیاسی برخاسته از آن، افول آرمان‌ها و ارزش‌هایی که دیگر رنگ و بویی از اصالت ندارند.

۴-۲. شخصیت پردازی

همه روایت‌های فرعی داستان در خدمت روایت اصلی قرار دارند و شخصیت‌ها هر کدام به نحوی، درگیر موضوعی واحد هستند. همگی به نوعی قربانی عشقی ناکام هستند یا در نمایی وسیع‌تر، عشق، قربانی مناسبات دست و پاگیر آن‌ها می‌شود؛ عشق «شعله» و «مهرداد» قربانی چارچوب‌های سنتی ازدواج می‌شود و مادر «مهرداد»، دختر اصل و نسب‌داری را برای ازدواج پسرش در نظر می‌گیرد؛ چیزی که راوی را به مرز جنون می‌کشاند و حتی به فکر آتش زدن عروس جدید می‌افتد. عشق دیگر، در واقع عشق ممنوعه فروغ به همسر اولش «محمدعلی» است که به دلیل بچه‌دار نشدن «فروغ» و اصرارهای مادر محمدعلی مجبور به جدایی شده‌اند. فروغ پس از آن با پدر «جاوید» ازدواج می‌کند، اما پنهانی به ملاقات همسر اولش می‌رود تا اینکه جاوید، ملاقات‌های آن‌ها را لو می‌دهد و پدر جاوید با قمه به سراغ محمدعلی می‌رود. فروغ ظاهراً توبه می‌کند، اما تا پایان داستان همه تظاهرات درونی و بیرونی رفتاری‌اش تحت تأثیر عشق محمدعلی است. عشق دیگر، رابطه گنگ و پیچیده و به نوعی عشق افلاطونی «شعله» به «مرد آرام» است که پس از «مهرداد» برای دستیابی به آرامش از دست‌رفته‌اش به او پناه برده است. مرد آرام ظاهراً نگاه متفاوتی به عشق دارد؛ چیزی که شعله نمی‌پسندد. اما عشق اصلی داستان که مانند یک طناب همه این پی‌رفت‌ها و بخش‌های داستانی را به هم

گره می‌زند، عشق شیوا و صادق است که ۱۶ سال درون زندگی زناشویی شیوا و جاوید پنهان شده است و در صفحه پایانی داستان کشف می‌شود.

نکته مهم و مشترک داستان‌های زنان این است که آنان از عشق و احساسات غالباً برای بیان مسائل دیگر سخن می‌گویند. سخن از عشق تازگی ندارد، بلکه تازگی آن در این رمان به این است که از زاویه دیدی تازه بدان نگریسته است. سه داستان موازی و متنوع عاشقانه در رمان در یک نقطه وحدت پیدا می‌کنند و آن هم تأثیر مستقیم رفتار مردان بر زندگی و احساسات زنان و ضرورت تغییر رفتار مردان است. شعله جز به عشق به چیزی دیگر فکر نمی‌کند و تمام هم و غم او عشق است. نامش با رفتار و شخصیتش تناسب دارد و به فکر خودسوزی هم هست. خواهر بزرگ‌ترش از بی‌عشق‌ی خسته می‌شود و ناگهان به هم می‌ریزد و به عشق پناه می‌برد. عشق «شیوا» به جای آنکه بیانگر عشق مبتنی بر احساس باشد، بیشتر نقد یکنواختی زندگی و نوعی وسیله فرار است. به همین سبب، در پی سفر (گریختن) به تبت است، جایی که با جغرافیای فعلی زندگی‌اش متفاوت باشد؛ جایی که در نقشه شوهرش نباشد. عشق در جسم شیوا مرده است، آن هم بر اثر زندگی با مردی که تعقل و تاریخ و پول و نصیحت، چارچوب زندگی او را ترسیم می‌کند، اما این چیزها در روح این زن تأثیری نکرده است؛ می‌خواهد روحش را از این چارچوب بیرون ببرد. حالا که شیوا ابراز عشق کرده است، راوی دریافته آن وقت هم که خواهرش از اهمیت «روح» یاد می‌کرد، چه حسی داشته است (همان: ۴).

عشق به مردها در نظر راوی از آن قبل از زندگی مشترک است، وقتی آن‌ها را خوب نمی‌شناسد، اما در زندگی معلوم می‌شود که احساسی ندارند؛ عشق می‌میرد. به همین سبب، وقتی «مهرداد» را در زندگی در قالب «جاوید» می‌بیند، رفتنش را بی‌اهمیت می‌پندارد (همان: ۷). جاوید شکل ثابت یک «مرد» است که با تماشای او می‌توان آینده

زندگی را مجسم ساخت. به همین دلیل، دختری احساساتی مثل «شعله» دلش برای زندگی خواهرش می‌سوزد.

استفاده از شیوه استعاره نمایشی برای شکل‌دهی و ایجاد پل میان رابطه‌های عشقی و مخفی شخصیت‌های داستان به یاری نویسنده آمده است. استعاره نمایشی اصطلاحی است که در نظریه کنش متقابل نمادین اروینگ گافمن شکل گرفته است. به عقیده وی، ما همواره با این تقاضا روبه‌رو هستیم که مطابق انتظاراتی که دیگران از ما دارند از خود واکنش نشان دهیم. دیگران از ما می‌خواهند که تردید به خود راه ندهیم و برای نگهداشت تصویر ثابت و معقولی از خود برای مخاطبان خود نقش بازی کنیم. مطابق این نظریه، زندگی اجتماعی افراد، یک رشته اجرای نقش‌های نمایشی مانند ایفای نقش روی صحنه نمایش است (ریتزر، ۱۳۸۱: ۲۹۱). شیوا کسی است که بیشترین تأثیر را از این شیوه روایی برده است. وی به عنوان شخصیت اصلی داستان، زنی است که تحت تأثیر سیطره نگاه مردسالارانه جامعه، زنانگی خود را به تدریج انکار می‌کند. او به جای پسری به دنیا آمده که پدرش در خواب دیده بوده است. بنابراین، «حسین» صدا زده می‌شود. شیوا از کودکی درمی‌یابد در صورت داشتن رفتار پسرانه، مقبولیت بیشتری خواهد یافت؛ در این فرآیند، تبدیل به زنی خشک و منطقی می‌شود و عرصه ظهور احساسات زنانه را بر خود می‌بندد (وفی، ۱۳۸۵: ۶۸). از این زوایه، کتاب به سمت گرایش‌های فلسفی متمایل می‌شود. فمینیست‌های موج نو معتقد بودند که باید صفات و ویژگی‌هایی را تغییر داد که موجب ضعف زنان در جامعه شده است. از نظر آنان حتی بارداری و شیردهی هم عمل ناپسندی تلقی می‌شد. در جامعه‌ای هم که شیوا زندگی می‌کند، الگوهای زنانه فرودست‌تر از الگوهای مردانه قرار می‌گیرد بدین سبب، ویژگی‌های زنانه‌اش را تحقیر و سرکوب می‌کند تا مورد پذیرش قرار بگیرد، چندان که عضویت در گروه‌های سیاسی و فکری و زندان را هم تجربه می‌کند. شیوا برای اجرای بهتر چنین نقشی، نقابی بر چهره

می‌گذارد و سعی می‌کند رفتارش را از دیگران متمایز کند؛ «مشکل همین جا بود. فکر می‌کردی با دیگران فرق داری. با من، با مامان، با فروغ. فرق داشتن با ما از افتخارات شخصی‌ات بود» (همان: ۱۰۶). در این میان، استفاده از سکوت هم به کمک او می‌آید؛ سکوت او در واقع نمایش خودخواسته بیرونی تسلط بر نقشی است که باید ایفا کند؛ هر چند چنین نمایشی، او را در ظاهر به عنوان یک زن عاقل، تودار و جدی معرفی می‌کند. شیوا نه تنها از ناحیه پدر سنتی خود به لحاظ جنسیت و ویژگی‌های مرتبط با آن تحقیر می‌شود که از سوی همسر روشنفکرش نیز با همین نگاه مواجه می‌شود. جاوید در برخورد با زنان زندگی‌اش، روشی مانند اجداد خود پیش می‌گیرد (همان: ۱۵ و ۱۳۵)؛ طرفدار ایدئولوژی چپ و پایبند نفی مالکیت فردی است، اما تنها معیارش برای انتخاب «شیوا» وفاداری (همان: ۶۰) است؛ خصلتی که رفتار شیوا در پایان کتاب، حتی تصور آن را هم نقض می‌کند و معلوم می‌شود وفاداری یا بی‌وفایی خصلتی ذاتی نیست، بلکه در زندگی ساخته می‌شود یا از بین می‌رود.

در این رمان، نه تنها مردان ویژگی‌های زنانه را سرکوب می‌کنند که زنان هم گاهی در این زمینه مقابل هم صفا آرایی می‌کنند. محمدعلی با وجود عشقی که به فروغ دارد، او را به خاطر اجبار مادرش طلاق می‌دهد. اتفاقی که در مورد راوی هم رخ می‌دهد؛ مهرداد، او را به خواست مادرش ترک می‌کند تا با دختری اصل و نسب‌دار ازدواج کند. شعله هم بیشتر از آنکه از نامزدش دلخور باشد، عصبانیت و خشم خود را معطوف به مادر و همسر جدیدش می‌کند، حتی نقشه قتل آنان را می‌کشد. در واقع، شاید در یک جامعه مردسالار، زنان برای سرکوب نیازهای خودشان و متوقف ماندن، ناخواسته بیشتر از مردان تلاش کنند و یا شاید هم، مردان از آن‌ها علیه خودشان استفاده کنند. راوی با بازنگری اتفاقات و واکنش‌های ریز و درشت زندگی خواهرش به این درک می‌رسد که یک زن چگونه کامل می‌شود یا عشق، چگونه او را به تکامل

می‌رساند. شیوا نیز به همین درک می‌رسد؛ در پایان رویدادها متوجه می‌شود که دیگر نمی‌تواند ادای آدم‌های خوشبخت را درآورد. چیزی که راوی در کندوکاوهایش در زندگی و رفتار شیوا، مدت‌ها قبل به درک آن رسیده بود؛ خطاب به «شیوا»ی خفته می‌گوید: «ولی امشب همه آن حفاظ‌ها کنار رفت. راستش دلم خنک شد. هیچ وقت گول ظاهران را نخورده بودم. شما وفادار، درستکار، شرافتمند و هزار چیز دیگر بودید ولی خوشبخت نبودید» (همان: ۱۱). «شیوا» درک می‌کند که جاوید کسی نبوده و نیست که بتواند او را به رؤیاهایش برساند (همان: ۱۷۴). حتی راوی هم در بازخوانی روابط خود با دو مردی که وارد زندگی‌اش شده‌اند به این نتیجه می‌رسد که حالا دیگر مفهوم زن بودن را می‌فهمد؛ حالا دیگر کامل‌تر شده است.

۴-۳. پیوند شیوه روایی با ژرف‌ساخت

طرح رمان مبتنی بر «گفت‌وگو» در چند شکل است؛ شروع داستان و بیشتر فصل‌ها، گفت‌وگوی راوی با شیوا است که در بستر افتاده؛ مثلاً خوابیده یا مجروح یا بیهوش است شاید هم در رؤیای تبت یا رؤیای مشترکی با صادق فرو رفته است. خطاب‌های راوی به او، موجب تداعی‌های دیگر می‌شود و همچنان در قالب گفت‌وگو تداوم می‌یابد. در برخی موارد، گفت‌وگوی راوی با خودش در قالب تداعی و سیال ذهن و خاطره‌گویی رخ می‌دهد، اما در گفتار اصلی، رمان مبتنی بر نقل‌خاطره برای کشف گذشته روایت‌شده است. این طرح با ژرف‌ساخت رمان نیز تناسب دارد؛ یعنی نویسنده از یک سو به عوارض عدم گفت‌وگو و عدم ایجاد مجال گفت‌وگو پرداخته است و از سوی دیگر، برای شناخت عوامل بحران زندگی بدون گفت‌وگو، به گفت‌وگو روی آورده است. راوی در پرتو این کشف به وجه اشتراک خود با خواهرش دست می‌یابد که به ظاهر با او متفاوت بوده است. نتیجه این کشف‌ها بیش از آنکه ما را با زن‌ها آشنا کند با عواملی آشنا می‌کند

که آنان را به این وضعیت کشانده است؛ از اهمیت عشق پرده برمی‌دارد و نبود آن را در زندگی، خلأ بزرگی می‌نمایاند که عوارض جبران‌ناپذیری دارد. بدون عشق، زندگی یک زندان خانگی تلقی می‌شود که فقط زندانبان، میله و شیشه‌های آن با زندان‌های رسمی متفاوت است، اما فاصله‌ها در هر دو حفظ می‌شود. یکی چون صادق از عشق بی‌خبر بر اثر فعالیت سیاسی و حزبی به زندان افتاده است از درون زندان به جای سیاست به عشق می‌اندیشد (همان: ۲۵) و زنی چون شیوا از زندگی خود با شناسنامه‌ای دیگر به زندان می‌رود تا با صادق سخن بگوید (همان: ۲۴). وقتی صادق آزاد می‌شود، شیوا هم از قفس خودساخته‌اش آزاد شده است؛ رفتارش تغییر یافته و حرارت عشق در وجودش تأثیر شگفت کرده است و با خواهرش که اهل عشق است برعکس گذشته، همراه و همدم می‌شود (همان: ۲۰، ۲۲ و ۲۴).

شیوه‌ی روایی رمان بر پایه‌ی تجلی و کشف بنا شده است. شیوه‌ای که در آن نویسنده، کنش‌های داستانی را بدون دادن کوچک‌ترین توضیحی به موازت هم در همان حالت هیجان و تعلیق به تدریج به جلو هدایت می‌کند تا خواننده نیز در گره‌گشایی داستان سهمی داشته باشد. نویسنده، نشانه‌ها را از هر سو جمع می‌کند سر راه راوی و خواننده قرار می‌دهد تا کم‌کم به درک درستی از حادثه‌ی اصلی داستان برسد. گویی راوی و خواننده در حال چیدن یک پازل هستند و صفحه‌ی آخر نیز در حکم قطعه‌ی پایانی پازل است. هر چند که با رمزگشایی از نشانه‌هایی که نویسنده در لابلای کنش‌های داستانی تعبیه کرده است، تقریباً از میانه‌های رمان، دست شیوا و اتفاق مهم داستان برای خواننده باز می‌شود، اما نویسنده، خود در فصل پایانی داستان به یکباره پرده از روی همه‌ی ابهامات برمی‌دارد و گره اصلی داستان را می‌گشاید. وظیفه‌ی چنین رمزگشایی‌هایی بیشتر برعهده‌ی راوی است؛ کاری که ظاهراً تا پایان داستان نمی‌تواند به درستی و کامل آن را به انجام برساند؛ راوی با حرکت خود شیوا در مهمانی به مطلوب نهایی دست می‌یابد. از میانه‌های

داستان و با آزاد شدن «صادق» از زندان و ورود او به زندگی «شیوا» و «جاوید» و راوی، مخاطب یک قدم از راوی جلو می‌افتد و حدس اتفاقی که ظاهراً قرار است بیفتد و همینطور پیشینه احساس «صادق» و «شیوا» برای او راحت‌تر و واضح‌تر از راوی می‌شود. در واقع، نهایت چیزی که روای متوجه می‌شود غیرعادی و تصنعی بودن رابطه جاوید و شیوا است (همان: ۱۷۵-۱۷۴).

راوی در پایان داستان با حقیقت دیگری هم مواجه می‌شود؛ رؤیای «مرد آرام» او و خواهرش با هم به تبت منتهی می‌شود. مرد آرام همان «صادق» است. حقیقتی که خواننده تقریباً آن را متوجه می‌شود، اما راوی از درک آن عاجز است. حتی نشانه‌هایی هم که نویسنده به او می‌دهد، نمی‌تواند در فهمیدن این موضوع یاری‌اش کند. راوی از «مرد آرام» می‌خواهد تا چهره کسی را توصیف کند که دوست داشته و احتمالاً هنوز هم ذهن و قلبش درگیر اوست. «گفتم: از چشم‌هایش بگو، از موها و فرم بینی‌اش. و حواسم بود که طفره نرود. داشتم با عصبانیت فکر می‌کردم همیشه طفره رفته است. در نیت درستش شک نمی‌کردم ولی آن را نمی‌فهمیدم. مثل بازی در فیلم هندی بود و من منتظر بودم ستاره فیلم پرده از روی رفتارهای مجهول و معیوبش بردارد. «نگاهش مات بود. یکدفعه از درون جرقه می‌زد. با یک فکر حالت می‌گرفت. اخم بهش می‌آمد. وقتی نگران می‌شد دهانش معصوم می‌شد» (همان: ۱۳۹-۱۳۸). مرد آرام از تعبیر نگاه مات استفاده می‌کند. راوی نیز خواهرش را همین‌گونه توصیف می‌کند: «تازه فهمیدم امید مثل برق چشم حیوان است که در تاریکی می‌درخشد و هر چشمی آن برق را ندارد. چشم تو بالاترین حد بینایی را داشت ولی مات بود» (همان: ۹۹). اما با وجود چنین نشانه‌هایی تا پایان داستان متوجه نمی‌شود زنی که مرد آرام عاشقش بوده، خواهرش شیوا است.

ابتدای کتاب، همان انتهای کتاب است و برعکس. صحنه‌ای که در ابتدای رمان، گنگ به نظر می‌رسد در پایان داستان از حالت ابهام بیرون می‌آید. اما باید دید این شگرد

تا چه حد بر میزان درونی شدن و تبیین درونمایه عشق موفق عمل کرده است. این همانندی شروع و پایان رمان و تکرار عبارت‌هایی که راوی به کار می‌برد از چند جهت محل تأمل است؛ به لحاظ شگرد روایی، رمان از حادثه پایانی آغاز شده و مسائل روایی موجب این تکرار شده است. علاوه بر این به تبیین درونمایه و پیام اصلی رمان کمک می‌کند. انتخاب راوی نیز در همین راستا و برای نشان دادن همین وضعیت مکرر انتخاب شده است. این وضعیت فقط از آن یک زن و یک اتفاق نیست، بلکه حکایت زنان است. گفت‌وگوی این زن با خودش و با خواهر خفته خود حالت رنج‌نامه زنان است که آرام و بی‌صدا هم اگر باشند عاقبت به اینجای قصه کشیده می‌شوند. چنانکه راوی می‌گوید از فردا می‌ترسد (همان: ۴۹) و به همین سبب به روایت گذشته و از آخر به اول روی آورده است. او دوباره هنگام روایت، گذشته‌های دور را با مسائل آخر با هم نقل می‌کند تا با این نوع روایت بتواند دلایل اتفاق آخر را برای خودش تبیین کند. روی آوردن به کار و کلمات شیوا مانند روح و تعبیر خواب (همان: ۴) به همین سبب است. راوی به خواهرش می‌گوید: «حق با تو بود. حالا می‌دانم زن‌ها با غرایزشان زندگی را بهتر از مردها می‌فهمند» (همان: ۱۷۰). وقتی غریزه آن‌ها در مسیر درست و اصلی خود قرار گیرد و تجربه عشق را برایشان به ارمغان بیاورد، اتفاقات دیگری نیز برای آن‌ها رخ می‌دهد. زنی که عاشق نباشد و زنی که معشوق نباشد و در واقع از تجربه عشق خالی باشد، کامل نیست. علاوه بر زنان داستان، مردان داستان هم تحت تأثیر شگرد روایی نویسنده به تدریج جنبه‌های دیگری از شخصیت خود را بازنمایی می‌کنند و تغییر جهت از موقعیت‌های فرافردی به موقعیت‌های فردی را به تصویر می‌کشند. صادق و جاوید در آغاز کار به دگرگونی کلی جامعه باور داشتند و برای آرمان‌های والای بشری و رسیدن به جامعه‌ای برابر تلاش می‌کردند: «از شخصی شدن هر چیز واهمه داشتند و هر مشکلی داشتند به نوع بشر، به آدم مربوط می‌شد نه شخص تنهای آن‌ها» (همان: ۸۲). اما کم‌کم مواضع کلی

آن‌ها به جهت گیری‌های شخصی متمایل شد و آن‌ها درگیر همان روزمره‌هایی شدند که در مخیلهٔ روزگار روشنفکری آنان نمی‌گنجید. شخصی شدن تفکرات آن‌ها با هم متفاوت است؛ جاوید که همواره به عنوان سخنگوی گروه، یک سخنرانی حاضر و آماده از انواع شعارها را در چنته داشت به دام همان ابتذال و روزمرگی افتاد که از آن گریزان بود. به جایی رسید که شعار اول و آخر زندگی‌اش ثروت‌اندوزی شد (همان: ۱۰۷). او حتی تلاش می‌کند تا «صادق» را هم به مسیری وارد کند که خودش در آن قدم گذاشته است (همان: ۸۹-۹۰)، اما صادق تصمیم گرفته است مسیر دیگری را در پیش بگیرد. او ظاهراً هنوز هم به یک ایدهٔ فراتر از واقعیت صرف، باور دارد، اما این باور دیگر جنبه‌ای کاملاً شخصی پیدا کرده است؛ «دیگر نمی‌خواهد به خاطر ایده و فکر خاصی زندگی بکند» (همان: ۸۱). او به آرامش درونش می‌اندیشد و سفر به تبت. رؤیای تبت برای او نوید عشقی آرام‌بخش است، همان‌گونه که خودش برای شیوا و شعله منبع آرامش شده است. ظاهراً به نوعی در تصور این سفر به نگاهی عرفانی نزدیک شده است. رهیافتی که گریبان‌گیر بخشی از جامعهٔ روشنفکری می‌شود و به مرور، آرمان‌گرایی همگانی را به پناهجویی عرفانی تنزل می‌دهد. جاوید ظاهراً این تغییر نگرش را در صادق یافته است که به شیوا می‌گوید «آویزان شدن از عرفان نخ‌نمایی که صادق پیشنهاد می‌کند، افتخار نیست شیوا. تبت در نقشهٔ دنیای جدید جایی ندارد و آوردن آن به نقشهٔ زندگی‌مان فقط ناراحت‌کننده است» (همان: ۳۷).

نویسنده از خاصیت دلالت‌مندی روایی نیز برای تبیین درونمایه استفاده کرده است. ماشین برای راوی یکی از مکان‌هایی است که دلالت بر آرامش و امنیت می‌کند. حضور این عنصر مکانی در ذهن او اهمیت پررنگی دارد؛ ماشین «مهرداد» یا «مرد آرام» فرقی نمی‌کند (همان: ۷۵-۷۶). در صحنهٔ رفتن راوی به خانهٔ «مرد آرام» هم که تأثیرگذار از کار درآمده، توصیف خانه، رنگ و بوی دیگری به خود می‌گیرد. وقتی از پله‌ها بالا

می‌رود هنوز امیدوار است که شاید بتواند مرد آرام را به ادامهٔ رابطه متقاعد کند. بنابراین، توصیفش در همین راستا است: «از پله‌ها بالا رفتم. حال آدمی را داشتم که داخل بالونی بالا و بالاتر می‌رود و ممکن است با یک اتفاق ساده از آن بالا سقوط کند» (همان: ۱۶۸). اما مرد آرام آب پاکی را بر دستش می‌ریزد و ناامید و سرکوب شده از خانه بیرون می‌آید؛ «کفش‌هایم را پوشیدم. در را آهسته باز کردم. راه پله تاریک بود. با دست روی دیوار گشتم. کلید را پیدا نکردم. کورمال کورمال از پله‌های تاریک پایین آمدم» (همان: ۱۷۱). تاریکی راه پله‌ها و کورمال قدم برداشتن راوی به خوبی از عهدهٔ توصیف ناامیدی و از دست رفتن آرزوهای او برمی‌آید.

۴-۴. زاویه دید

انتخاب زاویه دید دوم شخص در نوع خود جالب است. در واقع اهمیت این رمان به زاویه دید آن است؛ خصوصاً پیوند و نحوهٔ روایت راوی با روایت‌شنو. شروع هر بخش یا خطاب به شیوا است یا وصف موقعیتی که نشان می‌دهد شیوا دراز افتاده است و مخاطب و روایت‌شنو، راوی است. راوی در قالب این شروع به ماجراهای گذشتهٔ خانواده و خودش می‌پردازد. این زاویه دید کاملاً منطبق با شیوهٔ روایی رمان است. به دنبال جریان چینی تکه‌تکه‌ای اطلاعات داستان و رمزگشایی تدریجی از وقایع، زاویه دید راوی هم باید به گونه‌ای باشد که هم از همهٔ جریانات باخبر نباشد و پایه پای خواننده و گاهی حتی عقب‌تر از او به نشانه‌ها برسد، هم بتواند با روایت بی‌طرف حوادث و نقد منصفانهٔ شخصیت‌ها میان آن‌ها و خواننده ارتباط برقرار کند و باورپذیری وقایع را ممکن سازد. شعله با تک‌گویی‌های خود پرده از ابهامات برمی‌دارد و با سرک کشیدن به گوشه و کنار زندگی خودش و دیگر شخصیت‌ها به درک نهایی ماجرا نزدیک می‌شود. راوی در آغاز برخی فصل‌ها به توصیف عینی همچون دوربین فیلم‌برداری می‌پردازد، اما از دریچهٔ چشم

خودش (همان: ۱۲ و ۱۸). مخاطب چنین توصیفات، شیواست؛ به این منظور که «شیوا»ی خوابیده را آگاه کند تا نشان بدهد وقتی بیدار بود زندگی اش به عنوان نوع زن به دیدن و توصیف همین‌ها منحصر بود. اکنون راوی به جای او می‌بیند تا هم جایگاه و نقش راوی روشن شود، هم وضعیت کلی جنس زن را در زندگی تبیین کند. با همین رویکرد، فصل هفت با قبل و بعدش متفاوت است. هر چند نویسنده در این فصل اطلاعاتی به خواننده دربارهٔ فروغ و جاوید می‌دهد، اما با پیرنگ اصلی رمان پیش نمی‌رود جز اینکه نشان می‌دهد شعله به جای‌های خانه سر می‌زند تا ببیند دیگران چه می‌کنند و همین سرک کشیدن به جای‌های خانه نیز همچنان بیان وضعیت زندگی و محدودهٔ جست‌وجو و سرگرمی اوست؛ سرگرمی که بیشتر مختص زنان است و تسلط آنان را بر فکر و ذهن خویش افزایش می‌دهد. چیزی که شیوا به عنوان زنی که بیشتر در قالب‌های مردانه فرو رفته است از انجام آن عاجز است و عاقبت، همین وضعیت، او را دچار بحران کرد و از زنانگی دورش ساخت چندان که یکباره طغیان کرد. وقتی هم راوی در خواب و خیال به عشق و ازدواج می‌اندیشد یا در خواب به عروسی مهرداد می‌رود (همان: ۴۵) همچنان تبیینی از وضعیت مسلط بر ذهن و فکر زن است.

۴-۵. زمان روایت

زمان اصلی روایت نیز در خدمت تک‌گویی راوی و شگرد روایی نویسنده به سنت بسیاری از رمان‌های مدرن، قالب تقویمی ندارد و همهٔ رمان بر بالین خواهر راوی، شب تا صبح، شاید هم در یک لحظه و دقیقهٔ کشدار در ذهن راوی روایت می‌شود. زمان داستان بنا به تعریفی که ژنت ارائه کرده است، منطبق با زمان پریشی گذشته‌نگر است. در این نوع زمان پریشی، رویدادهایی که در داستان زودتر اتفاق افتاده باشند در متن دیرتر از زمان منطقی خود و به شکل بازگشت به گذشته روایت می‌شوند.

کار گذشته نگر بیرونی به یاد آوردن رویدادهایی است که «قبلاً رخ داده‌اند. زمان داستان در این نوع پس نگاه، خارج و مقدم بر زمان روایت اصلی قرار دارد» (لوت، ۱۳۸۸: ۷۳). در رویای تبت، راوی همه وقایع را خطاب به خواهرش، گاهی هم خطاب به خود روایت می‌کند (وفی، ۱۳۸۵: ۱، ۸، ۱۲ و ۱۸).

اتفاقی که داستان با آن شروع می‌شود، مهمانی جاوید و شیوا است که به مناسبت رفتن صادق به تبت گرفته‌اند، اما اظهار عشق شیوا به صادق در آن شب، راوی را وادار می‌کند تا جریان‌های پیش از این اتفاق را به یاد بیاورد و کنار هم بگذارد. همه وقایعی که قرار است با بازنگری آن‌ها از معمای اصلی داستان پرده‌برداری شود در گذشته اتفاق افتاده‌اند و حالا راوی بالای سر شیوا نشسته است و آن‌ها را به یاد می‌آورد. بنابراین، نویسنده نیز مجال مناسبی می‌یابد برای اینکه رفت و برگشت‌های مداوم زمانی را توجیه کند و واکاوی شخصیت‌ها و رویدادهای داستان را از طریق گسست زمانی انجام دهد. گاهی هم راوی برای ایجاد و حفظ تعلیق در داستان و همچنین کمک بیشتر به گره‌گشایی متن، گریزهای دورتری به گذشته می‌زند و رویدادهایی را روایت می‌کند که عمدتاً از شخصیت‌های دیگر به یاد می‌آورد، مانند روایت خاطرات فروغ و محمدعلی و همسر دومش (همان: ۳۱). در این میان جریان سیال ذهن هم به یاری راوی می‌آید و گاهی زمان واقعی و زمان متصور در ذهن خود را درهم می‌آمیزد. وظیفه خواننده است که زمان واقعی و زمان متصور را از هم تشخیص دهد؛ مانند ماجرای آتش زدن عروسی مهرداد (همان: ۱۸).

حوادثی که در طول زمان روایی داستان در ذهن راوی صف کشیده‌اند تا به روایت درآیند گاهی بدون منطقی روایی و زمانی که گاه بسیار بی‌ربط هم به نظر می‌رسند از صافی ذهن او به بیرون پرتاب می‌شوند. اشیاء، کلمات و هر چیز دیگری می‌تواند ذهن راوی را از روایت به سمت موضوع دیگری منحرف کند. فضای کلی رمان این‌گونه

است که رویدادها زودتر و جلوتر از موقعیت منطقی خود در متن روایت می‌شوند. به این صورت که رویداد و کنشی که نسبت به وقایع روایت شده در داستان در زمان دیرتری اتفاق افتاده است، ابتدا بیان می‌شود و خواننده در ادامه و روند داستان با چینش متوالی و گاهی نامنظم آن‌ها که توسط راوی به او عرضه می‌شود، پی به زمان و ترتیب منطقی و طبیعی وقایع می‌برد؛ چیزی که دقیقاً در خدمت شیوه روایی داستان یعنی تجلی و کشف تدریجی قرار دارد. شیوه زمان‌پریشی به وفی این امکان را داده است که گفت‌وگوهای درونی راوی و صدای ذهن او را در قالب سیلان ذهن برای مخاطب آشکار کند و از این طریق به حفظ تعلیق داستان استحکام بیشتری ببخشد.

تداوم زمانی در داستان با استفاده از شیوه شتاب منفی به تعلیق و معماگونگی رمان کمک کرده است. منظور از تداوم یا دیرش، نسبت میان طول مدت زمان داستان و زمان روایت است؛ یعنی رابطه‌ای که میان مدت زمان وقوع یک رخداد در داستان و مدتی که برای روایت آن واقعه طول می‌کشد (برتنس، ۱۳۸۳: ۸۸). معیار تعیین این تداوم به مدت زمانی مربوط است که هر خواننده برای خوانش یک متن اختصاص می‌دهد. این رابطه، گونه‌های مختلفی دارد که با توجه به متن رؤیای تبت می‌توان آن را در گونه شتاب منفی جای داد؛ یعنی حجم زیادی از متن به مدت زمان کوتاهی از داستان اختصاص دارد. راوی با روایت ماجراهای مختلف و در واقع با یادآوری آن‌ها در حالی که بالای سر شیوا نشسته است؛ شیوا هم ظاهراً خواب است، درصدد است تا واقعه‌ای را تبیین کند که احتمالاً شب گذشته رخ داده است.

«بسامد» نیز از مؤلفه‌های مهم روایت در این رمان است که در آن تعداد روایت یک رخداد در متن اندازه‌گیری می‌شود؛ «بسامد زمانی، مبتنی بر تکرار یک رخداد در سخن روایی است و تکرار، مفهومی مهم در روایت است» (لوت، ۱۳۸۸: ۸۶). بسامد انواع مفرد، بازگو و مکرر را شامل می‌شود. بسامد مکرر، گونه‌ای است که در رمان روایی تبت به

چشم می خورد. در این نوع، روایت چند باره رخدادی که یک بار روی داده است، مورد توجه نویسنده قرار می گیرد. راوی بارها به مهمانی «شیوا» و «جاوید» به عنوان اتفاق مهم رمان اشاره می کند یا بارها عروسی مهرداد و همسرش را از زاویه های مختلف در ذهنش بازآفرینی می کند (وفی، ۱۳۸۵: ۸، ۱۱، ۱۸ و ۲۱).

۴-۶. عنوان داستان

عنوان داستان نیز می تواند در تبیین و القای مضمون رمان، یاری گر باشد. لاج معتقد است «اسم یا عنوان رمان بخشی از متن رمان است، اولین بخش رمان است که با آن روبه رو می شویم و از همین رو نقش چشمگیری در جذب خواننده و جلب توجه او بازی می کند» (لاج، ۱۳۹۳: ۳۲۵-۳۲۴)، عنوان این داستان هم بر پایه عشق انتخاب شده است. عشقی که گویا فقط در تبت، مجال شکوفایی پیدا می کند. تبت واقعی در ذهن هر کسی یک تصویر رؤیایی است از ناکجایی که کاش می بود، اما نیست. تبت در این «رؤیا» می تواند استعاره از شهری دلخواه باشد؛ جایی که آرمانها و رؤیاها به عینیت هستی درآمده اند و دیگر منتظر معجزه های برای وقوع نیستند. جایی که نه تنها «صادق» بلکه تمام شخصیت های کتاب در جست و جوی رسیدن به آن هستند. آنها هر کدام به فراخور توانایی و امکانات خود برای اعتراض به وضع موجود، دست به اقدامی می زنند که بتواند بخش خالی و گم شده وجودشان را پر کند. فروغ برای جبران خلأ مادر نشدنش پس از طلاق، زن مرد بقال می شود که دو فرزند دارد. راوی برای جبران عدم حضور مهرداد، سوار ماشین «مرد آرام» می شود، هر چند شناخت درستی از او ندارد، اما همین که به حرف هایش گوش می کند، کافی است. جاوید برای عقب نماندن از جامعه و به جبران سرکوب عقاید انقلابی اولیه اش، هم رنگ جماعت می شود و از شمایل یک روشنفکر ایده پرداز، تنها شعارش را حفظ می کند. شیوا در روند اعتراض به عدم دستیابی به زندگی دلخواه خود،

لباس‌های تیره می‌پوشد و در روابط شخصی با همسرش نیز از قالب خشک و منطقی بیرون نمی‌آید؛ چنانکه راوی خطاب به شیوا می‌گوید: «تو و جاوید مثل دو راهب که برای انجام مراسم کهنه‌ای آماده می‌شوند به اتاق خواب می‌رفتید. شاید هم برای روشن کردن شمع می‌رفتید که اگر یلدا و نیما نبودند باور دومی آسان‌تر بود» (وفی، ۱۳۸۵: ۲). نویسنده می‌کوشد دورنمای این آرمان‌شهر را در ذهن شخصیت‌های داستان زنده کند، آن هم شخصیت‌هایی که انگار به بیماری رؤیامرگی دچار شده‌اند. راوی آنجا موفق می‌شود که رؤیای مرد آرام و شیوا در یک لحظه غیرمنتظره به مقصد نهایی؛ یعنی تبت منتهی شود (همان: ۱۷۵). در پایان داستان وقتی دست صادق روی دست شیوا می‌نشیند، چنین تجربه‌ای به انجام خود می‌رسد. اتفاقی که با وجود قضاوت‌های دیگران و برچسب رسوایی، باعث می‌شود نوعی شادی رها شده از آن جنس شادی‌هایی که در تبت فقط قابل لمس هستند، روی صورت «شیوا»ی همیشه جدی و خشک بنشیند. شادی‌اش همراه با نشاطی بی‌کم و کاست روی پوست صورتش آشکار شود، سپس خوابی آرام و عمیق را برای او به ارمغان بیاورد؛ خوابی که بستر روایی رؤیای تبت می‌شود (همان: ۲).

نتیجه‌گیری

نویسنده در رؤیای تبت به سراغ داستانی درباره آزادانه اندیشیدن و آزادانه زیستن رفته است؛ داستانی از آن نوع که مطابق خواست آدمی باشد، نه مطابق خواسته‌ها و تحمیلات محیط و دیگران. درونمایه رمان، بیان اهمیت گفت‌وگو و عشق در زندگی است. نویسنده برای نیل به مقصود از شیوه روایی کشف و تجلی استفاده کرده است تا با کنار هم قرار دادن برش‌های مختلف از زندگی خود و خواهرش به تدریج به شناخت کامل‌تری از خود و اطرافش برسد. زاویه دید دوم شخص نیز منطبق با این شیوه روایی انتخاب شده است؛ انتخاب راوی دوم شخص برای این است که نشان بدهد این وضعیت فقط از آن یک زن

و یک اتفاق نیست، بلکه حکایت مکرر زنان است. در واقع راوی، نقش مهمی در پیشبرد داستان ندارد و صرفاً برای روایت گری انتخاب شده است. راوی و شیوه روایی کشف و تجلی به یاری هم می‌توانند با روایتی بی‌طرف و منصفانه، تحلیلی بجا و بی‌غرض از کنش‌ها و شخصیت‌ها به مخاطب عرضه کنند. علاوه بر این، این انتخاب نویسنده به این دلیل بوده است که راوی دوم شخص، موازی و هم راستای مخاطب در جریان داستان پیش برود و بتواند با یادآوری صحنه‌ها به رمزگشایی تدریجی از هسته اصلی داستان جهت بدهد؛ تک‌گویی‌های مداوم او در واقع ذره‌بین نویسنده است که روی صحنه‌های داستان می‌گیرد تا به واسطه بزرگ‌تر و بهتر نشان دادن همه چیز به آن درکی برسد که هدف اصلی رمان است.

شخصیت‌پردازی رمان در راستای تبیین درونمایه در وضعیت مطلوبی است. استفاده از شیوه استعاره نمایشی برای نشان دادن واکنش‌هایی است که زنان غالباً در مقابل رفتار مردان ابراز کرده‌اند؛ هر یک از زنان برای بقا و پایداری نقش خود در خانواده و جامعه باید نقاب‌هایی برگزینند و با توجه به اتفاقاتی که در طول داستان می‌افتد، راوی و شیوا این توانایی را پیدا می‌کنند تا کمی از آن نقاب‌ها فاصله بگیرند و به درک درست‌تری از خود برسند. نویسنده از این طریق می‌خواهد بگوید، زنان هرچقدر هم که تحت تأثیر عوارض و مناسبات تحمیلی خانواده و جامعه از خود واقعی‌شان دور شوند، همچنان قرار گرفتن در مسیری که عشق درون آن تعبیه شده باشد، می‌تواند آن‌ها را به آنچه واقعاً هستند نزدیک‌تر کند.

نویسنده از زمان تقویمی برای روایت داستان پرهیز کرده است تا زمانی را که برای روایت برمی‌گزیند در خدمت تک‌گویی‌های راوی و شگرد روایی داستان باشد. زمان‌پریشی‌های داستان به راوی کمک می‌کند تا بتواند ذهنش را در زمان حرکت دهد و

هر لحظه، ماجرای را به یاد بیاورد و از این مسیر با واکاوی صحنه‌ها و کنش‌های شخصیت‌های داستان، گره اصلی را بگشاید.

نویسنده میان آنچه روایت می‌کند و نحوه روایت، تناسب برقرار کرده است و نشان داده تا زمانی که برای هر کسی تبتی در ذهن وجود دارد، رؤیای آزادی و آزادانه زیستن، می‌تواند با کوچک‌ترین تلنگری از پشت نقاب‌های ریز و درشت بیرون بیاید و با جسارت و شهامت همراه شود، اما این پنهان و آشکارسازی در بستر چنین محیطی به فاجعه منتهی می‌شود.

منابع

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمه محمد رضا لیراوی. چ ۱. تهران: سروش.
- اسکولز، رابرت. (۱۳۷۷). *عناصر داستان*. ترجمه فرزانه طاهری. چ ۱. تهران: مرکز.
- برتس، یوهانس ویلم. (۱۳۸۷). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی. چ ۳. تهران: ماهی.
- پرینس، جرالده. (۱۳۹۱). *روایت شناسی (شکل و کارکرد روایت)*. ترجمه محمد شهبان. چ ۱. تهران: مینوی خرد.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حرّی. چ ۱. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران؛ داستان*. چ ۲. تهران: اختران.
- حسینی، مریم و مزده سالار کیا. (۱۳۹۱). تحلیل رمان رؤیای تبت براساس استعاره نمایشی گافمن. *متن پژوهی ادبی*. س ۱۶. ش ۵۳. صص ۸۱-۱۰۸.

- _____ . (۱۳۹۲). بررسی تأثیر سرمایه‌های زنان بر نقش سلطه در
 رمان رؤیای تبت براساس نظریه کنش پی یو بوردیو. *ادبیات داستانی*. س ۱. ش ۴.
 صص ۴۰-۱۷.
- دشتی آهنگر، مصطفی. (۱۳۹۰). تحلیل ساختار گرایانه پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده
 زن. *ادبیات پارسی معاصر*. س ۱. ش ۱. صص ۶۰-۳۹.
- ریتزر، جورج. (۱۳۸۱). *نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمه محسن ثلاثی.
 چ ۶. تهران: علمی.
- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۹۱). *جنبه‌های رمان*. ترجمه ابراهیم یونسی. چ ۶.
 تهران: نگاه.
- کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساختگرا*. ترجمه کوروش صفوی. چ ۱. تهران:
 مینوی خرد.
- کوندرا، میلان. (۱۳۸۳). *هنر رمان*. ترجمه پرویز همایون پور. چ ۶. تهران: قطره.
- لاج، دیوید. (۱۳۹۳). *هنر داستان نویسی*. ترجمه رضا رضایی. چ ۳. تهران: نی.
- لوته، یاکوب. (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک
 فرجام. چ ۲. تهران: مینوی خرد.
- مالمیر، تیمور و چنور زاهدی. (۱۳۹۲). ساختار روایت زنانه در رمان پرنده من نوشته فریبا
 وفی. *متن پژوهی ادبی*. س ۱۷. ش ۵۸. صص ۶۸-۴۷.
- _____ . (۱۳۹۶). تحلیل ساختار روایی رمان بعد از پایان نوشته فریبا
 وفی. *فنون ادبی*. س ۹. ش ۱۹. صص ۶۶-۵۳.
- منیری، عفت السادات و مریم حسینی. (۱۳۹۳). مفهوم هویت اجتماعی در آثار ناتالیا
 گینزبورک و فریبا وفی. *مطالعات ادبیات تطبیقی*. س ۸. ش ۳۲. صص ۱۵۲-۱۲۹.
- مستور، مصطفی. (۱۳۸۴). *مبانی داستان کوتاه*. چ ۲. تهران: مرکز.

- میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. چ ۳. تهران: سخن.
- میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). *رمان‌های معاصر فارسی*. چ ۱. تهران: نیلوفر.
- وفی، فریبا. (۱۳۸۵). *رؤیای تبت*. چ ۳. تهران: مرکز.