فنون ادبی (علمی- پژوهشی)
سال نهم، شماره۲ (پیاپی ۱۹) تابستان ۱۳۹٦، ص ٦٦- ۵۳

# تحلیل ساختار روایی رمان *بعد از پایان* نوشتهٔ فریبا وفی

تیمور مالمیر *، چنور زاهدی**

**چکیده**

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

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

## ۱- مقدمه

فریبا وفی از نویسندگان سرشناس و پرکار است که دغدغهٔ او کاستن از گرفتاری‌های زنان در اجتماع است. وفی، در سال ۱۳٤۱، در تبریز به دنیا آمد. از نوجوانی به داستان‌نویسی علاقه‌مند بود و چند داستان کوتاه از وی در گاهنامه‌های ادبی و مجله‌های *آدینه*، *دنیای سخن*، *چیستا* و *زنان* منتشر شد. اولین داستان جدی خود را با نام «راحت شدی پدر»، در سال ۱۳٦۷، در مجلهٔ *آدینه* چاپ کرد. نخستین مجموعه داستان کوتاه او به نام *در عمق صحنه*، در سال ۱۳۷۵ و دومین مجموعه، با نام *حتی وقتی می‌خندیم*، در سال ۱۳۷۸ منتشر شد. نخستین رمان او *پرندهٔ من* در سال ۱۳۸۱ منتشر شد که مورد استقبال منتقدین قرار گرفت و برندهٔ چند

* استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران (مسؤول مکاتبات) timoormalmir@ut.ac.ir
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، سنندج، ایران chonor.zahedi_2012@yahoo.com
تاریخ وصول: ۱۳۹٤/۵/۱٦ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۳/۹

Copyright © 2015-2016, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0/), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially.

Archive of SID

www.SID.ir

جایزه شد. رمان *رؤیای تبت* در سال ۱۳۸٤ منتشر شد و چندین جایزه از جمله جایزهٔ بهترین رمان هوشنگ گلشیری و مهرگان ادب را دریافت کرد و تا سال۱۳۸٦ به چاپ چهارم رسید، همچنین رمان‌های *ماه کامل می‌شود*، *رازی در کوچه‌ها*، *ترلان* و مجموعه داستان‌های *همهٔ افق* و *در راه ویلا* از فریبا وفی منتشر شده‌است. *بعد از پایان*، آخرین رمان وفی است که در پایان سال۱۳۹۲ منتشر شد. با توجه به مخاطبان بسیار آثار داستانی و اهمیت نقد عملی آثار ادبی، نقد داستان در زمان حیات و فعالیت مصنفان ضرورت بیشتری دارد زیرا فاصلهٔ زمانی میان نشر و نقد، موجب می‌شود مخاطبان آثار ادبی نتوانند متناسب با نیازهای زمان به آثار رجوع کنند و نویسندگان نیز نتوانند از این نقدهای عملی جهت بهبود خلاقیّت خود استفاده کنند. رمان *بعد از پایان* در فاصلهٔ دو سال به چاپ ششم رسیده است، امّا به‌رغم توفیقی که در میان خوانندگان پیدا کرده است، هنوز فرصت نقد و تحلیل آن پیش نیامده است. یکی از ویژگی‌های تعیین‌کنندهٔ ادبیات، توانایی آن برای ایجاد معناها و تفسیرهای چندگانه است. غیر از آنچه در سنت نقد کهن رایج است، در دورهٔ معاصر، مکتب‌ها و نظریه‌های ادبی عمدتاً غربی در نقد و تحلیل متون ادبی زبان فارسی به‌کار گرفته شده است. هر یک از نظریه‌ها، ممکن است خوانندگان و منتقدان را در تحلیل و تفسیر متون راهنمایی کند امّا آنچه بیشتر ضرورت دارد تبیین پیوند مفاهیم و لایه‌های معنایی متن با سبک و ویژگی‌های منحصربه‌فرد نویسنده است. بدیهی است نویسنده برای بیان اندیشه و مفاهیم خود علاوه بر انتخاب موضوع از روش، طرح، نشانه و شیوه‌های روایتگری خاص استفاده می‌کند. اگر هم میان موضوع و شگردهای داستانی برای بیان اندیشهٔ خود پیوند برقرار می‌کند به هدف و رسالتی فراتر چشم دوخته است؛ تبیین این رسالت البته بر عهدهٔ منتقدان است. بدین منظور، با توجه به نظریهٔ روایت‌شناسی تودوروف به تبیین پیوند طرح داستان و نحوهٔ روایتگری رمان *بعد از پایان* می‌پردازیم.

**۲- پیشینهٔ تحقیق**

رمان *بعد از پایان* نیز مثل سایر آثار وفی و نویسندگان زن به «مشکل هویّت و جایگاه زن ایرانی در یک مرحلهٔ تغییر و تحوّل اجتماعی می‌پردازند و تلاش زنان برای خودیابی را با انتقاد از جامعهٔ مردسالاری درمی‌آمیزند که زن را در پیله‌ای از بایدها و نبایدها محبوس می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸٦: ۱۱۰۹). محققان هنگام نقد و تحلیل داستان‌های پیشین فریبا وفی، به ساخت و شیوهٔ روایت و مضمون زنانهٔ این آثار اشاره کرده‌اند؛ چنان‌که تسلیمی معتقد است وفی به روایات واقع‌گرایانه زندگی شهری می‌پردازد؛ شیوهٔ روایت و ساختار دَوری داستان *پرندهٔ من* در بیان زندگی عادی و تکراری زنی خانه‌دار با معرفی مستقیم مکان‌ها و اشخاص و روایت و برخی خبرهای روزانه است؛ این زن، نمونهٔ یک زن صبور است که زندگی عادی را تاب می‌آورد و به خانه آرامش می‌بخشد (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۹٤). حسینی و سالارکیا با توجه به نظریهٔ کنش بوردیو، تأثیر سرمایه‌های زنان بر نقش سلطه در رمان *رؤیای تبت* را بررسی کرده‌اند و معتقدند سه شخصیت زن با وجود زندگی در میدان‌های متفاوت، تلاش می‌کنند با سرمایه‌هایی که در اختیار دارند، به بخش مسلط میدان‌ها وارد شوند اما به سبب عدم‌توازن سرمایه‌ها در طول زمان همیشه موفق نیستند (حسینی و سالارکیا، ۱۳۹۲: ٤۰). همچنین با توجه به نظریهٔ کنش متقابل نمادین در جامعه‌شناسی به بررسی استعارهٔ نمایشی در رمان *رؤیای تبت* پرداخته‌اند. نتیجهٔ بررسی آنان نشان می‌دهد جامعه، زنان را به ارائهٔ تصویر معینی از خود وا می‌دارد. شخصیت‌های زن این رمان برای پنهان کردن داغ عشقی ممنوع تلاش می‌کنند، اما نمی‌توانند در اجرای روی صحنه موفق عمل کنند (حسینی و سالارکیا، ۱۳۹۱: ۸۱).

دشتی آهنگر نیز از شباهت پیرنگ رمان *رؤیای تبت* با رمان‌های دیگر نویسندگان زن بحث کرده است. وی معتقد است زنان در داستان‌نویسی، مشکلات و دغدغه‌های زنان را منعکس می‌کنند (دشتی آهنگر، ۱۳۹۰: ۵۸). بر اساس نتایج تحقیق مالمیر و زاهدی در ساختار روایت زنانه در رمان *پرندهٔ من*، فریبا وفی با استفاده از زاویه‌دید منْ‌راوی، 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،

Archive of SID

www.SID.ir

مخاطب را از این وضع آگاه می‌سازد تا وضعیّت زنان بهبود یابد (مالمیر و زاهدی، ۱۳۹۲: ٤٧). منیری و حسینی، مفهوم هویت در آثار ناتالیا گینزبورگ و فریبا وفی را مقایسه کرده‌اند و معتقدند به‌رغم تفاوت زیست جهان زنان ایران و ایتالیا که موجب بروز تفاوت‌های چشمگیر در هویت اجتماعی زنان می‌شود. فضای مشترک مردسالاری حاکم بر جامعه، شباهت‌های هویّتی بسیاری را موجب شده است و بی‌نامی شخصیت‌های زن یکی از ویژگی‌های مجموعه داستان‌های هر دو نویسنده است که خود دلیلی بر بی‌هویتی آنهاست (منیری و حسینی، ۱۳۹۳: ۱۵۲–۱۲۹).

### ۳- مبانی نظری

در روایت با توالی منطقی و منظم عناصر و رویدادها مواجهیم. قرار گرفتن غیرتصادفیِ عناصر زبانی و روایی کنار یکدیگر، بیانگر لزوم وجود نظمی هر چند ناملموس میان عناصر روایی است. مایکل تولان، روایت را به توالیِ ازپیش‌انگاشته‌شدهٔ رخدادهایی معرفی می‌کند که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (تولان، ۲۰: ۱۳۸۳). روایت از نظر زمان، رابطهٔ علّی، توالی، کنش و... نظام خاصّ خود را دارد که باعث می‌شود زبان، شکلی منطقی و در نتیجه فهم‌پذیر به خود بگیرد. از سوی دیگر، این فهم‌پذیری نیز در زمینه‌ای ایدئولوژیک عمل می‌کند. شکل منطقیِ زبان و توالی غیرتصادفیِ عناصر و رخدادها در آن، زمینه را برای شکل‌گیریِ جهان‌بینی در انسان فراهم می‌کند. روایت از این نظر، گونه‌ای جهان‌بینی است. آسابرگر، روایت را چارچوبی برای ادراک جهان، و بازگوییِ این ادراک می‌داند (آسابرگر، ٢٤: ۱۳۸۰). روایت با چنین ویژگی‌هایی، مجموعه‌ای نظام‌مند از تمهیدات و ساز و کارهایی است که از طریق آن اندیشه‌ها، رویدادها، شخصیت‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها و... در زبان نمود پیدا می‌کنند. این ویژگی‌ها، ارتباط تنگاتنگی میان «روایت» و «شیوهٔ اندیشیدن» ایجاد کرده است.

روایت را به شکل‌های متفاوتی تعریف کرده‌اند. هر مکتب، روایت را با توجه به بنیان‌های فکری خود تعریف می‌کند و بدون توجه به شالوده‌های فکری آن نمی‌توان دریافت دقیقی از آن به دست آورد. نظریهٔ روایت یا روایت‌شناسی، شعبه‌ای فعال از نظریهٔ ادبی بوده است و مطالعهٔ ادبی بر نظریه‌های ساختار روایی، مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی و تکنیک‌های روایی متکی است. آنچه می‌توان بوطیقای روایت نامید هم در صدد درک مؤلفه‌های روایت برمی‌آید هم چگونگی تأثیرگذاری روایت‌های معیّن را تحلیل می‌کند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲). علم روایت به عنوان نظریه‌ای مدرن عمدتاً با ساختارگرایی اروپایی مرتبط است، هرچند بررسی‌های قدیمی اشکال و صنایع روایی از دوران بوطیقای ارسطو را نیز می‌توان آثار مربوط به علم روایت و روایت‌پژوهی دانست. در کتاب *فن شعر* ارسطو، قطعه‌هایی می‌یابیم که به روایت مربوط می‌شوند. ارسطو به کندوکاو در هنر شعر می‌پردازد، امّا او این اصطلاح را به مفهومی بسیار کلی به‌کار می‌گیرد تا راجع به ادبیات به طور عام و روایت به طور خاص صحبت کند؛ بحث خود را با این اشاره شروع می‌کند که آثار ادبی، تقلیدهایی از واقعیت‌اند (نظریهٔ هنر مبتنی بر تقلید) و اظهار می‌دارد که باید سه عنوان منسوب به تقلید را بررسی کنیم، وسیلهٔ تقلید، موضوع تقلید و طریقهٔ تقلید (آسابرگر، ۱۳۸۰: ٣٤). البته ارسطو تعدادی از جنبه‌های مهم نظریهٔ روایت نظیر طرح، شخصیّت‌ها و گفت‌وگو را ذکر می‌کند امّا اصرار می‌ورزد که مهم‌تر از همه، ساختار حوادث یا طرح است و یادآور می‌شود که آنچه شخصیّت‌ها انجام می‌دهند به این مربوط می‌شود که آنها چگونه آدم‌هایی هستند و چگونه می‌اندیشند (همان: ٣٦).

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

Archive of SID

www.SID.ir

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

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

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

**٤- خلاصهٔ رمان**

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

Archive of SID

www.SID.ir

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

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

### ۵- تحلیل طرح داستان

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

Archive of SID

www.SID.ir

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

**۱-۵- تناظر زنان با یکدیگر**

**تناظر فاطمه و رؤیا:** «یاد حسین با حوصلهٔ خودمان افتادم. به ما آواز یاد می‌داد و می‌گفت... فقط باید خجالت را کنار بگذارید و تمرین کنید. مشکل فاطمه خجالت نبود، غرور بود. خجالت مال من بود که وقتی می‌گفت کنارش بگذارید نمی‌دانستم کجا بگذارم و صدایم بدتر از صدای خروس می‌شد و به نظرم نخواندنم بهتر از این آبروریزی صوتی بود» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۱ موارد دیگر: ۸٦، ۸۹، ۷۵، ۲۰، ۸۷).

**تناظر فاطمه و مادرش:** «فاطمه آن قدر افاده داشت که انگار آسمان پاره شده بود و افتاده بود پایین. از خوشگلی‌اش خبر داشت و بهش می‌نازید، برخلاف مامان که زیبایی‌اش را به رخ نمی‌کشید. پوست هر دوشان مثل مرمر صاف بود و گردنشان هم بلند...» (همان: ۲۳نیز۱۵۸).

**تناظر نسرین و خواهرانش:** «نسرین زبر و زرنگ بود و فرق داشت با شش خواهر دیگرش که همه از او کوچک‌تر بودند... نسرین با خواهرهایش فرق داشت. جدی بود و خندهٔ دخترها را نداشت. از خواهرهای احمق و مادر بی‌عار و بی‌خیال و پدر کنس و مستبدش بیزار بود...» (همان: ۳۱و۳۲).

**تناظر نسرین و رؤیا:** «به این استعداد خوددرمانی نسرین حسودی‌ام می‌شد. خیلی توی غصه نمی‌ماند. ولی من نمی‌توانستم به وضعیت تازه‌ام عادت کنم...» (همان: ۱۷۱نیز٦۳).

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

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

**تناظر آیسان با آیلار از دید مادرشان فاطمه:** «آیسان خوب توانسته خودش را با آن محیط سازگار کند. از وقتی رفته خیلی تنها شده‌ام. جایش پر نمی‌شود... ولی آیلار بی‌عاطفه است...» (همان: ٧٤).

**۲-۵- تناظر مردان با یکدیگر**

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

**تناظر بین صدای حسین و کتابدار:** «...گفتم زیاد و فکر کردم یعنی با این صدای فوق‌العاده ممکن است آواز هم بخواند؟ حسین وقت حرف زدن این صدا را نداشت» (همان: ٤۳).

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

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

Archive of SID

www.SID.ir

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

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

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

**تناظراسد و داریوش:** «منظر خیلی با دخترش مشکل دارد. پدرش درآمده تا او را بزرگ کند. ولی خب شوهرش خیلی کمک حالش بوده. داریوش هم به آیسان خوب می‌رسید آیلار را ول کرده. عین خیالش نیست. فکر و ذکرش شده پول درآوردن...» (همان: ۷٤).

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

**۳-۵- تناظر مرد با زن**

**تناظر فاطمه و پدرش در سلیقه‌هایشان:** «عکس سبیلوی آن دو تا را پیدا کرد زد به دیوار... دو روز بعدش فاطمه با چند تا پونز زرد که لای لب‌هایش گذاشته بود آمد... عکس ستارخان و باقرخان را کند و پرت کرد زمین. به جایش یک پوستر گندهٔ بی‌ریخت زد... بعد بابا پوستر خواننده‌های به قول خودش مبتذل را کند و ریخت دور و منظرهٔ کوه را آورد زد. سبلان یا سهند. فاطمه دوباره دعوا راه انداخت و پوستر بابا را عوض کرد...» (همان: ٤٦).

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

**تناظر اسد و منظر:** «اسد آن‌قدر تودار است که تازه یک سال بعد از آشنایی‌مان اینها را به من گفت. من همان روز اول سفرهٔ دلم را برایش بازگو کرده بودم. روز دوم دیگر هیچ چیز نداشتم بهش بگویم...» (همان: ۱۱۳موارد دیگر: ۱٤۱، ۱۳۹).

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

**تناظر رؤیا و داریوش:** «داریوش برای من رهگذر بود. هر دو زود و قطعی برای هم تعریف شدیم. من برای او یک خواهر زن یک کم خل و چل فاقد شم اقتصادی با ژست روشنفکری بودم و او برای من شوهر خواهری خسته کننده با ژست‌های تو خالی به درد نخور...» (همان: ٦۹).

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

Archive of SID

www.SID.ir

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

**٤-٥- سایر تناظرها**

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

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

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

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

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

**تناظر بین نوزاد و بزرگسال:** «درد جدایی از دوست از درد جدایی از رحم مادر بیشتر است. بچه نمی‌فهمد چرا از جای گرم و نرمش پرت شده بیرون اما من می‌فهمیدم که تنها شده‌ام» (همان: ٦۲).

**٦- روایت‌های درونه‌ای**

یکی از شیوه‌های روایتی زنان، روایت‌های درونه‌گیری شده یا روایت در روایت است. در رمان *بعد از پایان* ٦۷ روایت در درون روایتی دیگر نقل شده است. رویداد، موقعیت و واژه‌ای در روایت تقویمی داستان برای راوی و در بعضی موارد شخصیت‌های داستان، تداعی‌گر رویداد و داستانی در زمان گذشته می‌شود؛ گاهی در درون داستان و روایت گذشته، داستان دیگری به شکل تو در تو تداعی می‌شود. در بیشتر موارد خود راوی با پناه بردن به تخیلاتش به مرور خاطراتی در زمان گذشته می‌پردازد که در زمان حال نیز تکرار می‌شود. این روایت‌ها را با توجه به شیوهٔ نقل آنها در رمان، دسته بندی کرده‌ایم تا درک و تحلیل کارکردهای آنها بهتر ممکن شود:

**گفت و گوی ذهنی راوی با یکی از شخصیت‌ها:** گفت‌وگوی راوی (رؤیا) با یکی از شخصیت‌های داستان، تداعی‌گر خاطره‌ای در زمان گذشته می‌شود؛ داستان در ذهن و تخیلات خود راوی پیش می‌رود و روایت‌شنو ندارد: «یه کم چرخید طرف من و برای اولین بار با دقت نگاهم کرد. خیلی ممنون که با من می‌آیی برویم تبریز. «نه بابا. خودم هم می‌خواستم بروم». با خودم گفتم بیا شروع شد. اولین تعارف. یکی نیست بپرسد من کی می‌خواستم بروم تبریز. به محض رسیدن به تبریز خواهر گرامی‌ام فاطمه می‌شد رئیس برنامه‌ها... ناهار خانهٔ خانم رفعت از آشناهای دور بودیم ... روز دوم و سوم بس که خورشت مرغ می‌خوردم به قدقد می‌افتادم...موقع رانندگی داشتم اینها را در ذهنم می‌چرخاندم» (همان: ۲-٤ موارد دیگر: ۱۱-۱۲، ۲۱-۲٤، ۳۳-٤۳، ٤٦، ٤۷، ٦۹-۷۰، ۱۲۰-۱۲۱، ۱۵۹، ۱٦٤-۱٦۸).

Archive of SID

www.SID.ir

**روایتی که بر اثر تداعی برای دیگری نقل می‌شود:** جریان گفت‌وگو تداعی‌گر می‌شود اما روایت در ذهن راوی پیش نمی‌رود و دارای روایت‌شنو است: «داشت حال می‌کرد از خل و چلی‌ام. تشویق شدم بیشتر وراجی کنم... می‌خواستم از زندگی معمولی فرار کنم... هیچ کس کار عجیب و غریب نمی‌کرد. نه دانشمند داشتیم نه جانی. نه کسی نویسنده بود نه شاعر بود نه نقاش...پدر پدربزرگم اسم نداشت. شغل هم نداشت ... پدربزرگم بنّا بود ... از دو تا زن ده دوازده تا بچه داشت و بابام یک لشکر فامیل دور و نزدیک که به قول مامان همه شان بی‌فرهنگ بودند و بی‌عرضه. ... آمدن مهمان فرصتی بود برای سنجش لیاقت‌ها. مامان بابا را می‌فرستاد میوه بخرد. میوه‌های گران و درشت. دست هر کداممان هم جارو و دستمال می‌داد ...» (همان: ٢٠-٢١، موارد دیگر: ٢٥-٢٨، ٣١-٣٣، ٥٥، ٥٦-٥٩، ١٠٧، ١٢٧، ١٥٧).

**مرور خاطرات بر اثر گفت‌وگوی شخصیت‌ها:** گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان موجب مرور خاطرات آنها می‌شود این نوع روایت دارای روایت‌شنو است، راوی نیز یکی از شخصیت‌های داستان است: «...نشستم پشت کامپیوتر و چند خط برای آیسان نوشتم...دو دقیقه نکشید آیسان جوابم را داد... از اسد بگویم که آقای کچلی است که آدم همان لحظهٔ اول بهش اعتماد می‌کند. در فرودگاه شماره‌ای که برای تاکسی گرفته بودم مال او بود. هنوز حرفی نزده فهمید ایرانی‌ام... شماره تلفنش را داد و دو هفتهٔ بعد زنگ زدم. رفتیم رستوران همین نزدیکی‌ها ...» (همان: ٧٦-٧٧، موارد دیگر: ٧٧-٧٨، ١٠٩-١١٣، ١١٣-١١٤، ١١٦-١١٨، ١٣٠-١٤٣، ١٥٧، ١٦٠-١٦٤، ١٧٦-١٨١، ١٩٧-٢٠٧، ٢٢٠-٢٢).

**کنش شخصیت‌ها، تداعی‌گر خاطراتی در ذهن راوی می‌شود:** «...پسر چند تا مشتری را راه انداخت و با تعجب و ریشخند به منظر نگاه کرد که پوست خربزه را به نیش می‌کشید. یاد بابا افتادم که درست با همین لذت، پوست طالبی را تمیز و با دقت می‌خورد و می‌توانست از آن به عنوان کاسه یا احیاناً کلاه یا ظرف آشغال طبیعی استفاده کند (همان: ١٤ موارد دیگر: ٥١-٥٢، ٥٣، ٥٥، ٨٧، ١٢٦، ١٦٤).

**رویداد و موقعیتی در زمان اصلی روایت، تداعی‌گر خاطرات و اتفاقات گذشته در ذهنیت راوی می‌شود:** «از تهران که دور تر می‌شدیم از خودم می‌پرسیدم کجا دارم می‌روم... بهتر نبود ای‌میل می‌زدم به آیسان که قربانت بروم من گرفتارم. لطفاً از عمه جانت بخواه که دوست سوئدی‌ات را بگرداند.عمه‌اش از آن خانم شیک‌هایی بود که سالی یکی دو تا مهمان خارجی داشت که با آنها می‌رفت اصفهان و شیراز و یزد و سرک می‌کشید به فروشگاه‌های صنایع دستی و رستوران‌های سنتی... در تبریز یک لشکر دایی اوغلی و عمو اوغلی داشتم... به اضافهٔ چند تا دوست قدیمی که وقتی یکدیگر را در خیابان می‌دیدیم چند جملهٔ تکراری را به خورد هم می‌دادیم...» (همان: ١٦ موارد دیگر: ٧١-٧٣، ٨٥-٨٩، ١٤٧-١٥٣، ١٨٦-١٩٤).

**همراهی چند روایت به شکل تداعی:** چند روایت به شکل تداعی و تو در تو در زمان‌های حال و گذشته با هم پیش می‌روند روایت زمان حال تداعی‌گر روایتی در گذشته می‌شود، درون روایت زمان گذشته روایتی دیگر تداعی می‌شود و بعد از روایت آن، راوی باز به روایت اصلی در زمان حال برمی‌گردد که همهٔ این روایت‌ها به هم مرتبط هستند و بیشتر در ذهن راوی مرور می‌شوند: «منظر عینکش را روی بینی‌اش میزان کرد و مثل خانم معلم‌ها توی دفترش نوشت نسرین هاشم‌پور.... نسرین انگار منتظر بود احضارش کنم. بی‌توجه به اخم من آمد نشست وسط فکرهای قر و قاطی‌ام ... یک روز رفتیم پیش فامیل دور نسرین ... دانشجوی مکانیک بود و کتاب زیاد می‌خواند ... گفت کتاب سیمون دوبووار را بخوانید... بابا کتاب را دید. خوشش می‌آمد کتاب ورق بزند...من در یک مهد کودک کار پیدا کردم و سرو کارم با بچه‌ها بود. نسرین سرو کارش با مردها بود ... در یکی از پیاده‌روها فامیل دور را دیدیم. توی کتابفروشی بود ... نسرین یک بار با فامیل دور رفت کوه. همهٔ مدتی که بالا رفته و همهٔ مدتی که پایین آمده بود در فکر این بود که اگر فامیل دور دستش را بگیرد چه عکس‌العملی نشان بدهد ... خروپف منظر بلند شد و من به جاده برگشتم» (همان: ٣٣-٤٤ موارد دیگر: ٨٦-٩٧، ٩٧-٩٨، ١٦٠-١٧٣، ١٧٦-١٧٧، ١٨٦-١٩٤).

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

Archive of SID

www.SID.ir

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

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

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

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

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

**۷- روایت زن؛ روایتگری زنان**

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

منظر و رؤیا یک کار مشترک و همراه هم انجام داده‌اند؛ از تهران به تبریز سفر می‌کنند ولی رؤیا همچنان در خود و دنیای درونی‌اش سیر می‌کند و با بازگشت مداوم به گذشته، نشان می‌دهد هنوز نتوانسته است از آن بگذرد گاهی نسبت به آن اعتراض دارد و گاهی وضعیت گذشته را در تقابل با حال قرار می‌دهد و گذشته را بهتر می‌داند (همان: ۱۷و۱۲۸). در عین حال، زنان وضعیت خود را نسبت به مردان می‌سنجند و عمدتاً از وضعیت خود ناراضی هستند؛ مثل نارضایتی زنان از زندگی و نسبت دادن کنش‌های خانه‌داری و آشپزی: «مامان آبکش را کوبید به دیوار... دانه‌های ریز برنج پرید بیرون. گفت اگر می‌خواهی مثل ماها نباشی باید درس بخوانی. فقط درس...» (همان: ۲۲ موارد دیگر: ۲۰، ۱۹، ۲۱، ۴، ۱۶۹، ۱۷۱، ۲۰۱، ۲۰۵، ۲۰۶، ۳۴، ۳۲، ۳۷، ۳۵،

Archive of SID

www.SID.ir

۳۸، ۱٦۷، ۱۳٤، ۱٥٦، ۸، ۱٥۸، ۱۷٤، ۱۷۹، ۲۱٦، ۳۲، ۲۲٥، ۲۲۷، ۱۲۸، ۲۲۱، ۱۲۹). در مقابل این وضعیت زنان، در زمان حال و گذشته، وضعیت مردان مطلوب بوده است مثل کار در بیرون از خانه و انجام خریدهای منزل توسط مرد (همان: ۱٥٦، ۸۲، ۱۹)، تلویزیون نگاه کردن مرد و غافل شدن از تربیت بچه‌ها (همان: ٦۹، ۷٤). کنش‌ها و وضعیت مردان در روایتی که راوی از زمان گذشته نقل می‌کند کنش‌هایی دلپذیر و وضعیتی مطلوب را حکایت می‌کند؛ مثل اینکه از روشنفکری آقای اسکویی و احترام ویژه داشتن (همان: ۳)، آموزش آواز و خواندن آواز ترکی توسط حسین (همان: ۲۷، ۱۱)، خیاطی کردن پدر نسرین در مغازهٔ دوزندگی (همان: ۳۱)، گذاشتن مهمانی‌های دوره‌ای و کوهنوردی کردن توسط پدر رؤیا (همان: ۲٦-۲٥) یاد کرده است، اما دارندهٔ همین وضعیت مطلوب، راه‌چاره برای متفاوت بودن زن را، سفر و دور شدن از شهر و دیارشان (تبریز) می‌داند (همان: ۳٤)، خودشان کتاب می‌خوانند اما از کتابخوانی زنان عصبانی می‌شوند فقط آنها را به خواندن کتاب‌های آشپزی تشویق می‌کنند چنان‌که پدر رؤیا به خواندن کتاب های آشپزی فاطمه اعتراضی ندارد اما زن نسبت به وضعیتی که دارد معترض است و می‌خواهد از طریق کتابخوانی با دنیای زنان موفّق آشنا شود (همان: ۳٥-۳٤).

فریبا وفی برای روایتگری در رمان *بعد از پایان*، زاویهٔ دید درونی متغیّر را انتخاب کرده است. وفی، روایت را از زبان زنان بازنمایی کرده است؛ تمام روایت‌های رمان از آنِ 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 شخصیّت‌ها از ارزش‌های سنتی قرار می‌دهد؛ ابتدا وضعیت معمولی و سنتی زنان را به‌خوبی نشان می‌دهد: در جملهٔ «مامان بابا را هم عوض می‌کرد. بهش ترفیع می‌داد. از معلم سادهٔ بی‌لیاقت تبدیل می‌شد به دبیر دانا و با لیاقت. بعضی وقت‌ها هم می‌شد مدیر. مامان هم می‌شد خانم مدیر» (همان: ۲۱). زن، شوهرش را از معلم ساده به مدیر تبدیل می‌کند تا از طریق شوهرش خانم مدیر شود. چون از طریق مردان است که زنان هویّت پیدا می‌کنند مدیر شدنِ خودش به اندازهٔ مدیر شدنِ شوهرش مهم نیست. جملهٔ «همیشه بساطی جلوش پهن بود یا سبزی پاک می‌کرد یا با برگ مو دلمه می‌پیچید» (همان: ۳۲). بیانگر کارکرد زن سنتی است که در درازای تاریخ همچنان ثابت باقی مانده است هرچند فعالیت‌های ادبی و فرهنگی نیز داشته باشد، امّا چون در قالب فرهنگ مردسالاری و با معیارهای آنان ادامه می‌دهند همچنان هویّت باخته‌اند در جملهٔ «زنی رفت پشت میکروفون که فقط لباسش زنانه بود و شعرش در رزم و حماسه دست کمی از شاعر اولی نداشت» (همان: ۲٦).

در نهایت، این هویّت‌باختگی در گورستان‌ها نیز انعکاس یافته است؛ مثل اینکه می‌گوید: «قبر زن‌ها مسطح بود و مال مردها سنگ اضافی داشت که عمود گذاشته بودند روی قبر» (همان: ۸۸). در عبارت‌هایی نظیر «گفت نفهمیدم کی شوهر کردم و برای چی. از زندگی هیچ چیز نفهمیدم» (همان: ۹۳) یا «می‌گفت ول کن. من بهش عادت کرده‌ام. زندگی دیگری که ندارم» (همان: ۹٥) سنتی بودن زن‌ها را در راکد بودن آنها و عادت کردن به وضعیت و موقعیت‌شان نشان داده شده است. پس از دیدن این جایگاه و موقعیت زنان سنتی، راوی اصلی یعنی رؤیا، از زن سنتی بودن فاصله می‌گیرد و می‌گریزد؛ به این معنی که نمی‌خواهد همچنان تداوم زنان سنتی باشد با توجه به این جمله که می‌گوید: «یک روز گفتم که دیگر نمی‌خواهم معمولی باشم» (همان: ۲۲). چون معمولی بودن به معنای سنتی بودن است؛ ادامه می‌دهد که: «نمی‌خواهم مثل شماها فقط بشورم بپوشم شوهر کنم بچه بیاورم. سر هر چیزی سرکوفتم بزنند و تحقیرم بکنند و من مثل گوسفند سرم را بیندازم پایین و دوباره همان کارها را تکرار کنم و صدایم در نیاید ...» (همان: ۲۲).

### ۷- تحلیل شیوهٔ روایتگری رمان

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

Archive of SID

www.SID.ir

مطرح کرده‌اند؛ یعنی شیوهٔ زنان داستان‌نویس با مردان متفاوت است. این تفاوت از یک سو بازنمایی شیوهٔ کهن است که موجب حفظ و بقای زنان شده (طسوجی، ۱۳۸۹: ۲٦۲) و از سوی دیگر نوعی دهن‌کجی به دنیای مردانه است؛ بدین معنا که اگر زنان به گفتمان روایی سوق یافته‌اند، برای آن است که بتوانند تغییری در وضعیت خود ایجاد کنند؛ تغییری که هر قدر هم تلاش کنند بدون تغییر در شیوهٔ نگرش مردان میسر نمی‌شود، مگر همچنان در دنیایی داستانی و با روایتِ روایت. علت اصلی هم که به شیوهٔ شهرزاد پناه می‌برند همین نکته است.

روایت‌های داستان چند بخش است: ۱- حادثهٔ حاضر. ۲- تفکر و خیالات راوی. ۳- مرور گذشته در ذهن راوی. ٤- نقل گذشته برای دیگری (روایت‌شنو). ٥- نقل گذشتهٔ دیگران؛ نقل روایتِ روایت‌شنو. ٦- حدس‌های راوی از ذهن دیگری. شیوهٔ روایت این شش بخش به صورت ترکیبی از سه زمان صورت گرفته است:

۱- اتفاق‌های گذشته که مرور می‌شود (روز اول و دوم از بس خورشت مرغ خورده‌اند که رؤیا می‌گوید به قدقد می‌افتادم. خاطرهٔ روزی که بابای رؤیا سبیلش را زده است و رؤیا آن‌قدر به صورت بابا نگاه می‌کند که بابا می‌گوید آینه بدم دستت. غذا خوردن رؤیا و لیسدن بشقاب و برنج کشیدن فاطمه در همان بشقاب با این تصوّرکه بشقاب تمیز است).

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

۳- روایتِ دو روایت قبلی؛ یعنی در روایت سوم که در کتاب نقل شده ما دو روایت قبلی را بر هم و با هم می‌بینیم.

مشخصهٔ اصلی سبک نویسنده پیوند خاصِ زمان و روایت است. به همین سبب است که گزاره‌های بسیاری از رمان *بعد از پایان* به تکرار و مرور گذشته‌ها و خاطره‌های راوی تعلق دارد که البته دوباره هم تکرار می‌شود. خیلی دیر ولی آرام آرام، «منظر» نیز به یادآوری و مرور خاطرات می‌پردازد امّا تفاوتش در نوع و شیوهٔ روایت است؛ یعنی همچنان راوی در روایت، خاطرهٔ او را مرور می‌کند: «اسد و پدرش هر دو رفته بودند باکو، بعد از چند سال دوری. وقتی همدیگر را دیدند اسد یک مرد جا افتادهٔ میان‌سال بود و پدرش یک پیرمرد هفتاد و چند سالهٔ سر حال. اسد برای آن سفر شب و روز نداشت» (وفی، ۱۳۹۳: ۱۰۹). «منظر با این یادآوری حالش گرفته شد. شیشهٔ ماشین را پایین کشید. ببخش دارم با تو هم همین کار را می‌کنم. اصلاً ولش کن» (همان: ۱۱٤). وجه افعال عاطفی خانوادگی همه به صورت گذشته است؛ مثل این موارد: «من با خواهر برادرهام آن‌قدر سر و کول هم می‌پریدیم که داد همه در می‌آمد. فاطمه فقط بی‌حوصله نبود. بداخلاق و بدعنق هم بود. صبح‌ها که از در بیرون می‌رفتم نفس آسوده‌ای می‌کشیدم. تایماز، مانی، بابک، سحر، بچه‌های محبوبم بودند» (همان: ۱٦۰-۱٥۹). «مانی همچنان خوش اخلاق‌ترین و بامزه‌ترین بچه بود. هنوز درست زبان باز نکرده بود، امّا می‌توانست مرگ بر آمریکا بگوید» (همان: ۱٦۱-۱٦۰).

روایت‌شنو این روایت‌های خاطره‌نگاری از این رویدادها آگاه است. روایت‌شنو در مقام راوی برای خودش می‌نویسد و در رویدادهایی که نقل می‌کند سهیم است. این بخش‌ها مثل رمان خاطره‌نگاری است (پرینس، ۲۸: ۱۳۹۱). بخشی از علت این شیوهٔ روایت، همان تناظر بیرون و درون، راوی و روایت‌شنو است تا نشان دهد علت روی‌آوردن زن به درون و انزوا چیست؟ زن این رمان حتی اگر دست به سفر هم بزند همچنان در خود سفر می‌کند: «از فرار محرمانهٔ روحی‌ام قوت قلب گرفته بودم» (وفی، ٤: ۱۳۹۳). «موقع رانندگی داشتم اینها را در ذهنم می‌چرخاندم...» (همان: ٤). «تمام مدت خودم را کشتم که راحت به نظر بیایم در حالی‌که خیلی ناراحت بودم و دلم برای یک ذره خواب لک زده بود» (همان: ٦).

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

Archive of SID

www.SID.ir

از این عدم‌تطابق ظاهر با باطن آگاهی دارد. همین تغییر در اسد که در اروپا به سر می‌برد از راه تلفن ایجاد شده است: «گفتم حالا داریم می‌رویم دنبال اسد. گفت من جای تو باشم این کار را می‌کنم. نمی‌بینی فاطمه چقدر احتیاج دارد. چرا می‌خندی؟» (همان: ۲۱۷). یک نمونهٔ شاخص که احیاناً از سوی نویسنده به عمد تکرار می‌شود مسئله «فین کردن منظر» است (همان: ۱۸، ۲۲٦) که تا پایان داستان یکنواخت تکرار می‌شود؛ منظر مدعی است که برخی کارها و حالات را سعی کرده رها کند و مثل غربی‌ها به حالات دیگری روی بیاورد؛ امّا به‌رغم همهٔ اینها، همچنان حالات ایرانی دارد و بازگشتش به ایران نیز بر همین مبنی صورت گرفته است. اصل داستان نیز بر همین اساس شکل گرفته؛ دو زن به‌رغم تفاوتی که در ظاهر داشتند عاقبت مثل هم می‌شوند و معلوم می‌شود ظاهر و باطنشان را سوء تعبیر کرده‌اند و مثل هم هستند. عبارت پایان داستان نشان می‌دهد که آنان نیز از کالسکهٔ درون خود پیاده شده‌اند و هرچه داشته‌اند بیان کرده‌اند و سبُک شده‌اند. در حقیقت، پایان داستان استعاری است؛ یعنی از کارکرد ایماژ فی‌المثل سفر، مسافر و شکل‌های مختلف آن نظیر کالسکه، در تناظر هجرت و مسافرت از یک سو و سکون و ماندن در سوی دیگر استفاده کرده است.

**۸- نتیجه**

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

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

Archive of SID

www.SID.ir

**منابع**


۱. آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمّدرضا لیراوی، چ۱، تهران: سروش.

۲. احمدی، بابک (۱۳۸۵). *حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)*، چ۱۱، تهران: مرکز.

۳. ـــــــ (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن (نشانه شناسی و ساختارگرایی)*، ج۱، چ۱، تهران: مرکز.

٤. ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر. چ۲، تهران: مرکز.

۵. پرینس، جرالد (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*، ترجمهٔ محمد شهبا، چ۱، تهران: مینوی خرد.

٦. تسلیمی، علی (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران؛ داستان*، چ۲، تهران: اختران.

۷. تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختارگرا*، ترجمهٔ محمد نبوی، چ۲، تهران: آگه.

۸. تولان، مایکل جی (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه- زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، چ۱، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۹. حسینی، مریم و مژده سالارکیا (۱۳۹۲). «بررسی تأثیر سرمایه‌های زنان بر نقش سلطه در رمان رؤیای تبت بر اساس نظریهٔ کنش پی یر بوردیو»، *فصلنامهٔ ادبیات داستانی*، سال اول، شمارهٔ٤، صص٤۰-۱۷.

۱۰. ـــــــ (۱۳۹۱). «تحلیل رمان *رؤیای تبت* بر اساس استعارهٔ نمایشی نظریهٔ گافمن»، *متن‌پژوهی ادبی*، سال شانزدهم، شمارهٔ ۵۳، صص۱۰۸-۸۱.

۱۱. دشتی آهنگر، مصطفی (۱۳۹۰). «تحلیل ساختارگرایانهٔ پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسندهٔ زن»، *ادبیات پارسی معاصر*، سال اول، شمارهٔ۱، صص٦۰-۳۹.

۱۲. طسوجی، عبداللّطیف (۱۳۸۹). *هزار و یک شب* (ج٦)، چ٤، تهران: جامی.

۱۳. کالر، جاناتان (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ۱، تهران: مرکز.

۱٤. مالمیر، تیمور و چنور زاهدی (۱۳۹۲). «ساختار روایت زنانه در رمان پرندهٔ من نوشتهٔ فریبا وفی» *متن‌پژوهی ادبی*، سال هفدهم، شمارهٔ۵۸، صص٦۸-٤۷.

۱۵. منیری، عفت‌السادات و مریم حسینی (۱۳۹۳). «مفهوم هویت اجتماعی در آثار ناتالیا گینزبورک و فریبا وفی»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال هشتم، شمارهٔ۳۲، صص۱۵۲-۱۲۹.

۱٦. میرعابدینی، حسن (۱۳۸٦). *صدسال داستان نویسی ایران*. چ٤، تهران: چشمه.

۱۷. وفی، فریبا (۱۳۹۳). *بعد از پایان*، چ۳، تهران: مرکز.


Archive of SID

www.SID.ir