*ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی ـ پژوهشی، سال هشتم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۷، ۱۶۵-۱۸۴

# تحلیل تناسب شگردهای روایت‌گری با درون‌مایه در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*

**تیمور مالمیر***

**رضوان صفایی صابر****

## چکیده

*چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* نخستین رمان زویا پیرزاد است که در فضای داستانی اقلیت دینی ارمنی می‌گذرد. در این مقاله، روش، طرح، و شیوه‌های روایت‌گری نویسنده بررسی شده و در آن سعی شده است پیوند درون‌مایه با نحوهٔ روایت‌گری و شگردهای مختلف نویسنده بررسی و تبیین شود. ژرف‌ساخت رمان به‌نوعی حاوی این نکته است که زمان می‌گذرد و ما تماشاگر گذر وقت هستیم. عنوان، شیوهٔ فصل‌بندی کتاب، و انتخاب راوی با این ژرف‌ساخت تناسب دارد. نویسنده، برای بیان وضعیت زنان، از راوی اول‌شخصِ زن استفاده کرده است تا بتواند میان روند شکل‌گیری شخصیّت راوی با درون‌مایهٔ داستان ارتباطی ایجاد کند. راوی محور اصلی داستان است و چراغ‌ها را خاموش می‌کند اما با باقی شخصیت‌ها تفاوتی ندارد؛ فقط بار بیش‌تری بر دوش دارد و از ناچاری انتخاب شده است. کنش‌های راوی، همه، در حوزهٔ خانه و خانه‌داری است؛ توصیف‌های وی نیز بیش‌تر حالت‌محور هستند. مجموع این شیوه‌ها و شگردها برای تبیین وضعیت زنان در جامعه رمان را اثری صادقانه و خواندنی کرده است.

**کلیدواژه‌ها:** *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، درون‌مایه، روایت زنانه، شخصیت‌پردازی، راوی.

---

* استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان (نویسندهٔ مسئول)، rt.malmir@uok.ac.ir

** دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، Rezvan.safaee@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۶/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۸/۲۲

## ۱. مقدمه

*چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* نخستین رمان زویا پیرزاد است که پس از مجموعه‌های *مثل همهٔ عصرها*، *طعم گس خرمالو*، و *یک روز مانده به عید پاک* منتشر شده است. این رمان بیش از پنجاه بار تجدید چاپ شده و جایزه‌های مختلفی نیز دریافت کرده است. داستان‌های زویا پیرزاد معمولاً در فضای داستانی اقلیت دینی ارمنی می‌گذرد، هم‌چنین داستان‌های پیرزاد، به‌طور خاص، به زنان و موضوعات مرتبط با آنان می‌پردازد.

در هر اثر ادبی، نحوهٔ بیان و پروراندن موضوع از خود موضوع اهمیت بیش‌تری دارد. هم‌چنین توانایی روایت‌گری موضوع برای ایجاد معناها و تفسیرهای چندگانه موجب می‌شود مخاطبان بسیار بیابد و بتواند درقالب «متن» به حیات خود ادامه دهد. غیراز آن‌چه در سنّت 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. هریک از نظریه‌ها ممکن است خوانندگان و منتقدان را در تحلیل و تفسیر متون راه‌نمایی کند اما آن‌چه بیش‌تر ضرورت دارد تبیین پیوند مفاهیم و لایه‌های معنایی متن با سبک و ویژگی‌های منحصربه‌فرد نویسنده است. بدیهی است نویسنده برای بیان اندیشه و مفاهیم خود، علاوه‌بر انتخاب موضوع از روش، طرح 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. در این مقاله سعی شده است نشان داده شود روش، طرح، و شیوه‌های روایت‌گری نویسنده چیست که، درعینِ سادگی و روانی، مخاطبان بسیاری از اقشار مختلف پیدا کرده است؟

## ۲. پیشینهٔ تحقیق

پهلوان‌نژاد و وزیرنژاد رمانِ پیرزاد را ازنظر سبکی با رویکرد فرانقش میان‌فردی نظریهٔ نقش‌گرایی بررسی کرده‌اند؛ معتقدند انتخاب زمانِ گذشته برای راوی داستان به این سبب است که نویسنده می‌خواسته است به اغلب مسائلَ و رویدادها از دیدی دور، گویی از بالا، بنگرد. «کلاریس» درحال تجربه‌کردنِ حوادث است و چون در ذهن خود آن‌ها را تحلیل و بیان می‌کند زمانِ گذشته را برای روایَت برگزیده است (پهلوان‌نژاد و وزیرنژاد ۱۳۸۸: ۷۶). رحیمی تصویریَ کلی از دلایل جذابیّت و قدرت‌مندی رمان ارائه کرده؛ معتقد است نوع تقطیع صحنه‌ها، حذف اعمال اضافی، میزانسن‌های حرکتی، شتاب در معرفی، و نوع

جمله‌بندی‌های راوی از ویژگی‌های انحصاری رمان است (رحیمی ۱۳۸۱: ۱۳). در تحقیقی دیگر، با خوانش تطبیقی دو رمانِ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* و *دفترچهٔ ممنوعه* مؤنث‌نگری در نوشتار زنانه را بررسی کرده‌اند؛ معتقدند نویسندگان این رمان‌ها ازخلال به‌تصویرکشیدن ملال زندگی ناشی از روزمرگی زندگی «کلاریس» و «والریا» بیزاری خود را از زندگی قهرمانان داستان اعلام می‌کنند؛ تصویر کلیشه‌ای زنان را در آثار کلاسیک درهم می‌شکنند و تصویری واقع‌گرایانه از زنان معمولی و درعین‌حال آرمان‌خواه جامعه ارائه می‌کنند (سلیمی‌کوچی و شفیعی ۱۳۹۲: ۷۸). نجفی‌عرب رمان را ازمنظر زبان و جنسیت موردمطالعه قرار داده، معتقد است به‌سبب‌آن‌که بیش‌تر قهرمانان این رمان زنان هستند و بیش‌تر مکالمات آن‌ها (زن/ زن) صورت گرفته، برخی از متغیرهای شاخص و برجستهٔ جنسیتی هم‌چون قطع کلام و دستورهای آمرانهٔ شدید، یا به‌کار نرفته یا به‌درستی رعایت نشده است. اگرچه زبان قهرمانان رمان ازنظر نحوی و دایرهٔ واژگان و میزان کلام قوّت چندانی ندارد، عامل اصلی برجسته‌شدنِ اثر درمیان محافل ادبی مضمون اجتماعی و خانوادگی شاخص آن است که گریبان‌گیرِ بسیاری از خانواده‌ها، فارغ از هر ملیّت و فرهنگ و مذهبی، شده است (نجفی‌عرب ۱۳۹۴: ۲۰۹– ۲۱۰). حسن‌زاده دستجردی، براساسِ کهن‌الگوی سفر قهرمان، معتقد است این رمان از ساختاری اسطوره‌ای برخوردار است و کهن‌الگوی قهرمان و سفر قهرمان را در آن به‌وضوح می‌توان دید؛ سفری که «کلاریس» به دنیای درون برای رسیدن به آگاهی و تولدِ دوباره انجام می‌دهد. این شخصیّت در جایگاه قهرمان سفر قرار دارد و اعمال و تصمیمات و واکنش‌هایش به مراحل سفر چرخهٔ شخصیّت و مراحل رشد او را در داستان آشکار می‌کند (حسن‌زاده دستجردی ۱۳۹۴: ۷۳– ۷۴). عظیمی و صادقی مسائل مشترک زنان را در دو رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* و *پرندهٔ من* بررسی کرده‌اند؛ معتقدند پیرزاد و وفی در آثار خود، به‌عنوان نویسندگانی واقع‌بین، به‌شرح مسائل زندگی زنان پرداخته‌اند و با برجسته‌سازی مسائل فرهنگی، اجتماعی، عاطفی، و اقتصادی مرتبط با آنان تصویر دقیقی از وضعیت و جایگاه زنان در جامعه ارائه کرده‌اند (عظیمی و صادقی ۱۳۹۴: ۱۱۵). دشتی‌آهنگر درون‌مایهٔ رمان‌های *خط تیرهٔ آیلین*، *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، *عادت می‌کنیم*، و *چهل‌سالگی* را مقایسهٔ تطبیقی کرده و معتقد است درون‌مایهٔ کلی این رمان‌ها از مشکلات خانوادگی طبقهٔ متوسط حکایت می‌کند که در فقر فرهنگی همسران، تغییر طرز فکر زنان، و تفکّر سنّتی مردان دربارهٔ زنان ریشه دارد (دشتی آهنگر ۱۳۹۱: ۹۲). گودرزی‌نژاد، با بررسی شخصیّت‌پردازی رمان، معتقد است نویسنده به روندِ تکوین اندیشه و خیال در شخصیّت‌ها توجهی ندارد و شخصیّت‌هایی که

خلق کرده است از ارزش‌های جاافتادهٔ اجتماعی و فرهنگی قدمی فراتر نمی‌گذارند (گودرزی‌نژاد ۱۳۸۸: ۱۷۱). برخی محقّقان، با بررسی تطبیقی اشکال گفت‌وگومندی زبان در دو رمان زنانهٔ پیرزاد با نویسنده‌ای عرب، معتقدند پیرزاد به‌منظور اعتلای سخنِ زنانه راوی زن انتخاب کرده است تا دنیای رمان بازتاب دغدغه‌های زنانه از زبان خود زنان باشد. پیرزاد زن را در نوشتار خود به‌عنوان فاعل سخن‌گو مطرح می‌کند و اندیشه‌های زنانه را دربارهٔ گفتمان‌های مختلف به‌نمایش می‌گذارد (اکبری‌زاده و همکاران ۱۳۹۳: ۳۲). محقّقی دیگر با مقایسهٔ فمینیسم در رمان پیرزاد با رمان *گل‌های داوودی* از اشتاین‌بک معتقد است جنسیّتِ نویسنده در ارائهٔ نتیجهٔ متفاوت از یک موضوع واحد تأثیرگذار است؛ در *گل‌های داوودی* شخصیّت زن اصلی به‌سبب نادیده‌گرفتنِ مناسبات اجتماعی مجازات می‌شود ولی در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، پیرزاد با تکیه بر شخصیّت زنانهٔ خود قهرمان داستان را از چنین فرجامی دور نگه می‌دارد (نجار همایونفر ۱۳۹۳: ۳۹۷). در تحقیقی دیگر، با بررسی روند تکوین سبک زنانه در آثار پیرزاد، محقّقان معتقدند پیرزاد در این رمان اولین جرقه‌های اندیشیدن در هویّت زنانه را روشن کرده است (نیکوبخت و همکاران ۱۳۹۱: ۱۵۰).

## ۳. روش و مبانی نظری تحقیق

در هر اثر داستانی عناصری وجود دارد که قرارگرفتنِ آن‌ها درکنار هم به خلق یک کلیّت واحد منجر می‌شود. این عناصر هراندازه بهتر و منسجم‌تر در هم تنیده شوند به استحکام اثر ادبی کمک بیش‌تری می‌کنند و با شکل‌دهی ساختاری یک‌دست بر اعتبار آن می‌افزایند. ساختارْ همان نظمی است که نویسنده با استفاده از عناصر مختلف داستانی به وقایع داستان می‌دهد. داستان ابتدا مخاطبش را از موضوع آگاه می‌کند. موضوع هر داستان مفهومی است که داستان دربارهٔ آن نوشته شده است. نظم‌دهی و ساختاربخشی به موضوع داستان برعهدهٔ پیرنگ است. پیرنگ اساسی‌ترین عنصر داستان است که ارتباط بیش‌تری با دیگر عناصر دارد. اگر داستان را نقل رشته‌ای از حوادث برحسبِ توالی زمان بدانیم، پیرنگ نقل حوادث براساسِ موجبیّت و روابط علّی و معلولی است (فورستر ۱۳۹۲: ۱۱۸). هرچه شخصیّت‌های داستان با کیفیت روانی، خُلقی، و رفتاری باورپذیرتر و معقول‌تر شکل بگیرند، داستان به شالوده‌ای محکم و یک‌پارچه در پیوند با عناصر دیگر دست پیدا می‌کند. شخصیّت‌های درون رمان برای بسیاری از خوانندگان نیروی اصلی کلیّت‌ساز متن به‌حساب می‌آیند و همه‌چیز در رمان صرفاً برای نمایش شخصیّت داستان و تحوّل اوست (کالر ۱۳۸۸: ۳۱۹). هر داستان به‌طریقی روایت می‌شود و حتی ممکن است در یک داستان

از چند زاویهٔ دید مختلف استفاده شود و اگر نویسنده بتواند برحسبِ درون‌مایه، نوع شخصیّت، فضا، زمان، و لحن حاکم بر داستان زاویهٔ دید مناسبی انتخاب کَند در رسیدن به زیبایی هنری داستان گام بزرگی برداشته است. همهٔ این عناصر وقتی می‌توانند در جایگاه خود موفّق عمل کنند و هر عنصر دلالتی ضمنی برای عنصری دیگر باشد که زیر سایهٔ درون‌مایه گِرد آیند. درون‌مایه فکر اصلی و مسلّط داستان است که براثر نظم و ساختاری دقیق میان عناصر داستان به‌دست می‌آید. نقش نویسنده در چگونگی بیان و طرح درون‌مایه بسیار مهم است و به‌عقیدهٔ گورکی از تجربه‌های مؤلف اخذ می‌شود، اندیشه‌ای که خود زندگی در اختیار او قرار داده است ولی در انبان تأثرات او به‌صورتِ خام شکل گرفته، او را برمی‌انگیزد که بکوشد تا آن را به شکلی نو درآورد (میرصادقی ۱۳۷۶: ۱۷۷). میزان حضور و محوریّت و تسلّط درون‌مایه بر روایت با شدّت و ضعف هم‌راه است؛ اگر درون‌مایهٔ یک روایت به‌درستی مشخص شود، درک و فهم چیستی روایت آسان‌تر است (پرینس ۱۳۹۱: ۷۹). شاید درون‌مایه‌های موجود در داستان‌ها از ابتدایی‌ترین شکل آن‌ها به‌صورتِ حکایات شفاهی تا قالب‌های امروزی، از تعداد انگشت‌های دست تجاوز نکند. باوجوداین، محدودیت معنایی، چیزی که اثر یک نویسنده را می‌تواند به عظمت و جاودانگی نزدیک کند، چگونه‌گفتن 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 کلّی‌تر، سازه‌ای منسجم و قوام‌یافته با همهٔ اجزای آن برای نقد و ایجاد ره‌یافتی مناسب از چالش‌های هستی‌شناسانه به جهان بیرون عرضه شود؛ نه صرفاً برای تولید معنی، بلکه برای ساختن جهانی تحت سیطرهٔ معنی؛ یعنی اولین و مهم‌ترین وظیفه‌ای که از یک رمان انتظار می‌رود. کلمات و جمله‌ها باید درنهایت به ساختاری منسجم و منظم ختم شوند که الگویی جامع از روابط انسان‌ها و جامعه و دلالت‌های آنان بر یک‌دیگر ارائه دهند (کوندرا ۱۳۸۳: ۱۷). چنین الگویی در «روایت‌شناسی» قابل‌تحلیل و تبیین است.

تودوروف روایت را دارای سه واحد گزاره، پی‌رفت، و متن می‌داند. دو نوع اول سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم به‌صورتِ تجربی حاصل می‌شود (تودوروف ۱۳۸۲: ۸۶). گزاره‌ها زنجیره‌ای بی‌پایان را به‌وجود نمی‌آورند، بلکه تعدادی از گزاره‌ها یک پی‌رفت را به‌وجود 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 به‌صورتِ حلقه‌های زنجیر به‌دنبال هم می‌آیند؛

۳. تناوبی، در این نوع گاه گزاره‌ای از پی‌رفت نخست پس از گزاره‌ای از پی‌رفت دوم می‌آید یا گزاره‌ای از پی‌رفت دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفت اول می‌آید (همان: ۹۳–۹۵).

در این مقاله، براساسِ روایت‌شناسی ساختاری، به تحلیل میزان و چگونگی تناسب درون‌مایه با انتخاب نوع راوی، نحوهٔ روایت، زاویهٔ دید، شخصیّت‌پردازی، پی‌رنگ، فصل‌بندی، و عنوان رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* پرداخته شده است.

## ۴. خلاصهٔ داستان

داستان درمورد زندگی چند خانوادهٔ ارمنی است. «کلاریس» شخصیت اول داستان است. همسر وی کارمند شرکت نفت است. آن‌ها هم‌راه پسر و دو دختر دوقلویشان در آبادان زندگی می‌کنند. همه‌چیز آرام و معمولی است تااین‌که «امیل»، دخترش «امیلی»، و مادر پیرش به خانهٔ روبه‌رو نقل مکان می‌کنند. دوستی دوقلوها و «امیلی» باب آشنایی دو خانواده را باز می‌کند. «امیل» مردی مهربان و عاشق‌پیشه است که همسر خود را ازدست داده است و تحت‌تأثیر و کنترل مادر عبوس و سخت‌گیرش زندگی می‌کند. «کلاریس» از سردی و بی‌مهری رفتار همسرش در رنج است و سخت اسیر روزمرّگی و یک‌نواختی زندگی شده است با رفتارهای دوستانه و محبت‌آمیز «امیل» به او علاقه‌مند می‌شود و گمان می‌کند «امیل» هم همین احساس را به او دارد. «آلیس»، خواهر «کلاریس»، ازدواج نکرده و از این بابت سخت عصبی و آشفته است و تمایل دارد با «امیل» آشنا شود و با او ازدواج کند. اما موفّق نمی‌شود و درپی آشنایی با مردی هلندی با او ازدواج می‌کند. «امیل» از علاقهٔ «کلاریس» بی‌خبر است و عاشق «ویولت» یکی از آشناهای «کلاریس» می‌شود، اما مادرش سخت با این ازدواج مخالفت است. امیل دست به دامن «کلاریس» می‌شود و درست روزی که «کلاریس» فکر می‌کند «امیل» می‌خواهد از علاقه‌اش به او حرف بزند موضوع عشق خود را به «ویولت» مطرح می‌کند و از «کلاریس» برای راضی‌کردن مادرش کمک می‌خواهد. بعد از این دیدار، یک‌طرفه‌بودنِ احساس «کلاریس» به «امیل» برای او آشکار می‌شود. هرچند «امیل» نمی‌تواند با «ویولت» ازدواج کند و به‌اجبار مادرش، شبانه از خانه اسباب‌کشی می‌کنند. در این میان، «کلاریس» با سرشکستگی و ملال از احساس اشتباهی که به «امیل» پیدا کرده بود به زندگی تکراری خود بازمی‌گردد؛ با این تفاوت که به شناخت بهتری از خودش دست پیدا کرده و مصمم شده است تغییراتی در زندگی شخصی‌اش ایجاد کند.

## ۵. تحلیل شگردها و نحوهٔ روایت‌گری رمان

### ۱.۵ درون‌مایه

*چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* روایت تنهایی و روزمرگی آدم‌هایی است که زندگی آنان به‌تدریج و بدون این‌که خودشان متوجه شوند رو به سکون و یک‌نواختی می‌رود. پیرزاد در تلاش است تا در پیکربندی داستان به این نتیجه برسد که زندگی‌هایی که چنین رویکردی دارند به‌شدّت به‌سمت حاشیه‌های منفی و رفتارهای فرسایشی می‌روند و همهٔ نگفتن‌ها، درخودفرورفتن‌ها، و ماندن‌ها فرسودگی و اضمحلال روح را برای عادت‌کردن و سازگاری با وضع موجود به‌دنبال خواهد داشت. نویسنده برای بیان این درون‌مایه وضعیت زنان خانه‌دار را به‌عنوان مصداقی برجسته انتخاب کرده است.

### ۲.۵ شخصیّت‌پردازی

«کلاریس آیوازیان»، که هم‌راه همسر و فرزندانش در آبادان زندگی می‌کند، زنی سی‌وهشت‌ساله، خانه‌دار، موجّه، و پذیرفته‌شده در اجتماع است که همیشه سعی کرده است نقش‌های فرزندی، خواهری، همسری، مادری، دوستی، و حتی شهروندی خود را به بهترین شکل ایفا کند. نویسنده، برای پردازش شخصیّت کلاریس، تلاش کرده است تا با استفاده از شیوهٔ استعارهٔ نمایشی میان روند شکل‌گیری شخصیّت او و درون‌مایهٔ داستان پل بزند. استعارهٔ نمایشی اصطلاحی است که در نظریهٔ کنش متقابل نمادین اروینگ گافمن شکل گرفته است. به‌عقیدهٔ وی، ما همواره با این تقاضا روبه‌روییم که مطابق انتظارات دیگران 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 صحنهٔ نمایش است (ریتزر ۱۳۸۱: ۲۹۱). «کلاریس» برای موجّه‌نشان‌دادن خود میان خانواده و اجتماع نقاب‌هایی بر چهره می‌زند تا خود واقعی‌اش را پنهان کند و آن‌قدر این نقش را ماهرانه ایفا می‌کند که خودش هم باور می‌کند. در این میان، تنها چیزی که برایش اهمیت ندارد خود اوست. البته، برخی مواقع از این نقاب‌ها راضی نیست؛ چون فکر می‌کند نتوانسته است خود واقعی و احساسش را نشان دهد. کلاریس نمی‌تواند دربرابر خواسته‌های نامعقول مقاومت کند حتی اگر هویّت او را نادیده گرفته باشند؛ «نینا» بدون گرفتنِ اجازه از او خود و خانواده‌اش را مهمان خانهٔ «کلاریس» می‌کند (پیرزاد ۱۳۹۳: ۱۷۴)؛ یا «آلیس» بدون این‌که

منتظر نظر او باشد «نینا» را برای شام در خانهٔ «کلاریس» نگه می‌دارد (همان: ۱۶۱) و «کلاریس» نمی‌تواند کوچک‌ترین اعتراضی کند؛ چون نقاب‌هایی بر چهره زده است که باید در زیر آن‌ها نقش یک زن مطیع را بازی کند و کسی از دستش دل‌خور نشود. درمقابل، بدخلقی‌های مادر و خواهرش کوتاه می‌آید چون به پدرش قول داده با کسی بحث نکند (همان: ۳۵)؛ حتی تا یک سال پس از ازدواج رویش نشده بود به همسرش بگوید که روز آشنایی‌شان دلش می‌خواسته است توجه او را به خود جلب کند (همان: ۵۳). اما ناگهان در اوج آرامش و خوش‌بختی ظاهری، به‌صورتِ اتفاقی، با واقعیت تلخ زندگی خود روبه‌رو می‌شود؛ نقابی که سالیان طولانی برای راحتی دیگران بر چهره زده بود ناخودآگاه کنار می‌رود و درمی‌یابد که بسیاری از خواسته‌ها و تمایلات ساده و طبیعی روح خود را در تمام مدّت زندگی نادیده گرفته است. پس از این کشف و شناخت، در جدالی میان تضادهای ذهنی خویش قرار می‌گیرد؛ در همان حال‌که می‌خواهد به خود پناه ببرد از خودش می‌گریزد و «ور»های چندگانه و متضاد ذهنش که گاه و بی‌گاه در داستان ظاهر می‌شوند، عاقبت او را در کش‌مکش‌های درونی و روانی به نقطهٔ مطلوبی نمی‌رسانند و پس از همهٔ این جدال‌ها دوباره زندگی به همان جریان قبلی‌اش بازمی‌گردد، بدون این‌که تغییر مهمی حاصل شده باشد. در این میان، حضور مرد مجرّد همسایه، «امیل سیمونیان»، و تضاد رفتاری و شخصیّتی او با همسر «کلاریس» عامل به‌وجودآوردنِ این بحران است که به تحوّل روحی «کلاریس» منجر می‌شود. «امیل» به بیان زیبایی‌هایِ «کلاریس» می‌پردازد که حتی از یاد خودش هم رفته است؛ برایش کتاب می‌آورد (همان: ۲۲۵)؛ هم‌راه او به کارهای موردعلاقه‌اش، مانند گل‌کاری، مشغول می‌شود (همان: ۱۴۶)؛ از خانه‌داری و خوش‌مزگی غذاهای «کلاریس» و سلیقه‌اش تعریف می‌کند (همان: ۸۹). «کلاریس» هم با او از چیزهایی که دوست دارد حرف می‌زند (همان: ۱۱۱). حسی نهفته و مبهم را تجربه می‌کند که گاهی قلب او را از شدّت هیجان به‌تپش می‌اندازد بدون این‌که کسی از اطرافیان یا «امیل» از موضوع خبردار شوند، اما در آخر، بدون این‌که اتفاق خاصی بیفتد، زندگی به حالت عادی برمی‌گردد؛ «امیل» ناگهان می‌رود و «کلاریس» باز هم با آشفتگی، تردید، و پریشان‌خاطری بیش‌تر باقی می‌ماند.

درخلال این روندِ به‌خودآگاهی‌رسیدن، بسیاری از جنبه‌های زندگی «کلاریس»، مانند ضعف ارتباط کلامی بین وی و همسرش، برایش بیش‌ازپیش برجسته می‌شود. نبود گفت‌وگو بین آن‌ها ظاهراً به‌دلیل عدم علاقهٔ مرد به‌وجود آمده است: «روبه‌پنجره، گفتم: جای نینا و گارنیک، همسایه‌های جدید آمدند. روزنامه خش‌خش کرد. 'م م م'» (همان: ۲۳). همین

صوت کوتاهی که «آرتوش»، به‌جای جواب، تحویل «کلاریس» می‌دهد به‌صورتِ ضمنی درخواست او را برای گفت‌وگو رد می‌کند. «کلاریس» از نادیده‌گرفته‌شدن به‌شدّت احساس تنهایی می‌کند (همان: ۱۷۷). ازسوی‌دیگر، او به‌تنهایی برای به‌دست‌آوردنِ آرامش و دورشدن از هیاهو و فشار کار ناشی از خانه‌داری نیاز دارد، اما فقط زمانی این فرصت برایش فراهم می‌شود که بچه‌ها به مدرسه رفته باشند و همسرش سر کار باشد تا کمی از سروصداها و کلافگی‌های ناشی از حضور بچه‌ها و امور آن‌ها دور باشد. شاید اصلاً تنها انگیزه و راه‌حلّی که برای فرار از روزمرگی به‌ذهنش می‌رسد همین پناه‌بردنِ به تنهایی‌های کوتاه و موقّت است: «گاهی که خانه خلوت بود دوست داشتم بنشینم توی راحتی چرم سبز، سر تکیه بدهم به پشتی، سیگار بکشم و فکر کنم» (همان: ۶۴). «می‌خواستم تنها باشم. می‌خواستم خیلی زود تنها باشم. سرم درد می‌کرد و بی‌حوصله بودم» (همان: ۱۶۷).

بی‌هویّتی و عدم فردیت زنان هم مقولهٔ دیگری است که پیرزاد در پردازش شخصیّت‌های داستان به آن توجه کرده است. تقریباً هیچ‌کدام از شخصیّت‌های زن داستان منحصراً برای شخصیّت و فردیت خودشان جایگاهی درنظر نمی‌گیرند. شخصیّت زن اصلی داستان تحتِ‌تأثیر ناهنجاری‌های جامعه که به زنان تحمیل می‌شود در روزمرگی و حلّ‌وفصل مشکلات خانه و خانواده غرق می‌شود. او اگر هم زمانی نشانی از هویّت فردی و اعتمادبه‌نفس داشته است در همهمه و تکاپوی زندگی زناشویی و خانه‌داری و فرزندداری به‌حدّی کم‌رنگ می‌شود که نه‌تنها ازجانب افراد دیگر خانواده موردبی‌اعتنایی قرار می‌گیرد، بلکه خودش هم یادش می‌رود زمانی چیزی به‌عنوان هویّت و حریم شخصی در او وجود داشته است. درمورد دیگر، بر شخصیّت‌های زن داستان هم این نوع نگاه حاکم است. «کلاریس» تا قبل از آشناشدن با «امیل»، که ویژگی‌های فراموش‌شده‌اش را به‌یادش می‌آورد، حتی لحظه‌ای هم به خود و احساسات و تمایلاتش فکر نمی‌کند؛ گویی‌که اصلاً نباید به این مسائل فکر کند. «مادر برای این‌که با آلیس باشد آمد آبادان یا برای این‌که نزدیک من باشد؟ تا حالا چه کسی کاری را فقط برای من کرده؟ خودم در ۳۸ سالگی چه کاری را فقط برای خودم کرده‌ام؟» (همان: ۱۷۹). «وقت میزچیدن برای مهمان‌ها همیشه یادم می‌رفت خودم را بشمارم» (همان: ۱۴۴). آلیس، خواهر «کلاریس»، تنها هدف زندگی خود را ازدواج می‌داند و حتی نیاز به لاغرشدن را در این هدف خلاصه می‌کند (همان: ۳۵). خانم «سیمونیان»، مادر مرد همسایه، هم باوجودی‌که ازنظر مالی زنی مستقل و ثروت‌مند است و این‌طور به‌نظر می‌رسد که کنترل خانواده دست اوست، اما درواقع با همین مشکل مواجه است (همان: ۱۸۱). تقریباً تنها مهمی که برای «کلاریس» در پایان داستان اتفاق می‌افتد و می‌توان

برای او به‌نوعی تحوّل و تغییر در شیوهٔ زندگی عادی‌اش به‌حساب آورد بـه پـی‌رفـت‌هـای مربوط به منشی همسرش ربط دارد که برای به‌دست‌آوردن حق رأی زنان فعالیت اجتماعی می‌کند (همان: ۷۷، ۱۱۰، ۱۹۴). «کلاریس»، که از احساس یک‌طرفه و حماقت خود دربرابر مرد همسایه ناراحت و شرم‌زده است، برای جبران فکر اشتباه خویش با او قرار می‌گذارد تا بگوید حاضر است در کارهای انجمن مشارکت کند (همان: ۲۸۰). پیرزاد از همـین تحـوّل هم در راستای شخصیّت «کلاریس» استفاده کرده است. کلاریس برای زمانی طولانی نادیده گرفته شده و اگر قرار است اعتراضی به این فراموش‌شدگی داشته باشـد، مـی‌توانـد بـرای به‌دست‌آوردنِ حقِ رأی زنانی فعالیت کند که مشکلاتشان مثل اوست.

## ۳.۵ پی‌رنگ داستان

عناصر تعلیق، اوج، بحران، و گره‌گشایی با کم‌تـرین میـزان حضـور در راسـتای درون‌مایـهٔ داستان پی‌ریزی شده است. درواقع، چیزی به‌عنوان بحران یا اوج در داستان نمی‌بینیم؛ میـان گره‌های اولیه و پایان داستان تفاوتی نیست. تنها لحظهٔ خاصی از تپش در داستان وجود دارد که «کلاریس» را دچار هول‌وولا می‌کند و آن قرار دوشنبهٔ او با «امیل» است کـه قـرار شـده است «امیل» چیزی به «کلاریس» بگوید (همان: ۲۰۸، ۲۲۹، ۲۳۳) که البته با مشخّص‌شـدن موضوع و درخواست «امیل» مبنی‌بر صحبت‌کردن «کلاریس» بـا مـادرش همـه‌چیـز عـادی می‌شود و تصوّر و نگرانی «کلاریس» نیز بیهوده به‌نظر می‌آیـد (همـان: ۲۳۸). ایـن قسـمت داستان با آمدن ملخ‌ها و هجوم شگفتشان هم‌راه است (همان: ۲۳۴) که رنگ‌وبـوی نمـادین به این بخش از داستان می‌دهد. هجوم ملخ‌ها با آمدن «امیل» برای دادن خبـر ازدواجـش بـا «ویولت» هم‌راه می‌شود و نمادی می‌شود برای پایان احساس یک‌طرفهٔ «کلاریس» به «امیل». حیاط خانهٔ «کلاریس»، پس از هجوم ملخ‌ها، با هزاران ملخ مُرده و ریختن برگ‌های درختان و باقی‌ماندن فضایی خاکستری روی درخت‌ها نقطهٔ پایانی می‌شود برای احساسی که مدتی، هرچند کوتاه، زندگی «کلاریس» را تغییر داده بود. حملهٔ ملخ‌هـا، گذشـته از نمـادی بـرای پایان‌بخشی به احساس یک‌طرفهٔ «کلاریس»، می‌تواند زنگ‌خطری برای «کلاریس» باشد که اگر احساس او به «امیل» زندگی‌اش را تحت‌تأثیر قرار دهـد، آن زنـدگی پایـانی هـم‌چـون فضای پس از هجوم ملخ‌ها خواهد داشت.

عنصر کش‌مکش میان «کلاریس» با خودش با دیگر شخصیّت‌ها و همین‌طور کش‌مکش بین شخصیّت‌های دیگر داستان نمود بارزتری دارند. کش‌مکش میان افکـار «کلاریـس» بـا

استفاده از «ور»های مختلف ایرادگیر، فضول، بداخلاق، مهربان، و منطقی ذهنش نمود پیدا کرده است که گاه‌وبی‌گاه به میانهٔ گفت‌وگوها و افکار او می‌پرند. نویسنده، برای شکل‌دهی به عنصر حلّ و فصل پی‌رنگ، حذف فیزیکی عامل بحران یعنی اسباب‌کشی شبانهٔ خانوادهٔ همسایه را تدبیر می‌کند. تدبیری در راستای زندگی یک‌نواخت کلاریس که قرار نیست نظم موجودش به‌هم بخورد، بلکه باید همه‌چیز به‌سادگی و به‌آرامی در جریان باشد. «کلاریس»، پس از این‌که با احساس اشتباه خود روبه‌رو می‌شود و «امیل» از علاقه‌اش به ازدواج با شخص دیگری سخن می‌گوید و از او برای شکل‌گیری این ازدواج کمک می‌خواهد، دچار آشفتگی و بحران اما از نوعی دیگر می‌شود؛ وقتی دوسه روز از خانوادهٔ «امیل» خبری نیست، متوجه می‌شود که شبانه از آن محل اسباب‌کشی کرده‌اند. بنابراین، زندگی «کلاریس» بدون اتفاقی خاص دوباره به جریان قبلی بازمی‌گردد و هیچ‌کس حتی «امیل» هم از احساس او باخبر نمی‌شود. سکون و سکوت و تنهایی دوباره با حجم وسیع‌تری در زندگی او جلوه می‌کنند.

## ۴.۵ پیوند شیوهٔ روایی با ژرف‌ساخت رمان

نویسنده، برای بیان وضعیت و موقعیت زنان، داستان را از زبان راوی اول‌شخص زن روایت می‌کند. این راوی محور اصلی داستان است و چراغ‌ها را خاموش می‌کند. نویسنده سعی دارد با استفاده از این راوی تأکید کند که به‌عوض راوی صرفاً به «روایت» او باید توجه کرد. این راوی با باقی شخصیت‌ها تفاوتی ندارد؛ فقط بار بیش‌تری بر دوش دارد و از ناچاری انتخاب شده است. کنش‌های این راوی، همه، در حوزهٔ خانه و خانه‌داری است. باید کنش‌هایی را که خودش دارد با آن‌چه نقل می‌کند، به‌خصوص کنش‌های مردان، مقایسه کرد؛ توصیف‌های وی بیش‌تر حالت‌محور هستند و همه‌چیز هم از دریچهٔ چشم اوست و بیش‌ترْ قصدش نوعی تصویرکردن است تا ارزیابی و ارزش‌گذاری؛ اما درمقابل، مرد داستان عملاً به‌جز تأمین معاش خانواده هیچ دخالت دیگری در هموارکردن مشکلات خانواده ندارد؛ مرد خانه روزنامه می‌خواند (همان: ۱۹، ۲۴)، شطرنج بازی می‌کند (همان: ۸۹، ۱۴۶، ۱۶۳)، و درمورد سیاست نظر می‌دهد (همان: ۲۰– ۲۱، ۶۰). روایت داستان به‌صورتِ ذکر جزئیات وقایع با توصیف دقیق و ریزبینانه است؛ انگار راوی آزمون حافظه می‌دهد و به کسی در ذهنش باید پاسخ بدهد که بعد چه اتفاقی افتاد؟ چی گفت؟ بیان جزئیات وقایع و سخنان دیگران حالتی گزارش‌گونه به داستان می‌دهد؛ چندان‌که در

بعضی موارد توضیحاتی اضافی به‌نظر می‌آید. داستان با یکی از همین توضیحات آغاز می‌شود: «صدای ترمز اتوبوس مدرسه آمد. بعد قیژ در فلزی حیاط و صدای دویدن روی راه‌باریکهٔ وسط چمن. لازم نبود به ساعت دیواری آشپزخانه نگاه کنم. چهارورِبع بعدازظهر بود» (همان: ۹). راوی، به‌عنوان یک زن، یاد گرفته است در جامعه برای هر حرکتی توضیحی بدهد و هیچ نقطهٔ ابهامی در ذهن مخاطبان خود باقی نگذارد. شاید هم دلیلش همان تکرار هر روزهٔ ماجراهایی باشد که فرق چندانی در ماهیّت خود نمی‌کنند و هر لحظه مانند یک صحنهٔ تکراری در پیش چشمان «کلاریس» به‌نمایش درمی‌آیند: «در خانه که باز شد دست کشیدم به پیش‌بندم و داد زدم: روپوش درآوردن، دست‌ورو شستن، کیف پرت نمی‌کنیم وسط راه‌رو» (همان). همین جملات مصدری در معنای امری نشانهٔ تکرار همیشگی است.

در داستان، شاهد حادثهٔ شگفتی نیستیم، همین موضوع از شگردهای اصلی نویسنده برای تبیین درون‌مایهٔ داستان است؛ تعدادی آدم معمولی را با سرنوشت‌های معمولی و به‌دوراز هرگونه اتفاق خارق‌العاده‌ای کنار هم قرار داده است. روایت‌های کوتاه درقالبِ فصل‌های بریده‌بریدهٔ چندصفحه‌ای، مقطعی، و واقع‌گرایانه، هم‌راه با تک‌گویی‌های درونیِ شخصیّت اصلی که دائم با یادآوری خاطرات به گذشته نقب می‌زند و استفاده از نثری روان و موجز ابزار اصلی پیرزاد برای پیش‌بُرد داستان است. پیرزاد، برای تبیین درون‌مایهٔ اصلی داستان، پی‌رفت‌های متعدّدی را با مضامین فمینیستی، اجتماعی، مذهبی، ناسیونالیستی، و عشقی وارد داستان کرده است. مهم‌ترین ویژگی روایی رمان استفاده از ترکیب تناوبی پی‌رفت‌ها به‌صورتِ نقل گفته‌ها، خاطره، پخشِ تصویر حضور و خاطره، کنش‌ها، و خاطره است. این پی‌رفت‌ها عمدتاً به‌صورتِ تقابلی هستند: مثل گذشته/ حال، کودکی/ پیری، جامعه/ خانه، بچه‌ها/ والدین، مدرن/ سنتی، سیاست/ غیرسیاست. همهٔ این‌ها در سراسر رمان به‌صورتِ بریده‌بریده و به‌تناوب آمده است؛ مثلاً اگر «کلاریس» در کلیسا دعا می‌خواند، دعاهای وی به‌صورتِ یک‌پارچه و زنجیروار نقل نشده است، بلکه یک عبارت دعا می‌آورد، آن‌گاه با خود می‌گوید: «اولین‌بار کی این دعا را خوانده بودم» (همان: ۲۲۰)، بعد خط دعایی دیگر می‌آورد، بعد می‌گوید: «آخرین‌بار کی» (همان: ۲۲۱)، همین شیوه را در همهٔ موارد تکرار می‌کند. درمورد خودش نیز همین تناوب هست، چنان‌که از دو وَر ذهن یاد کرده است که با هم به‌تناوب سخن می‌گویند وقتی هم یکی به دیگری می‌گوید مرتّب‌بودن که گناه نیست، معلوم نیست کدام طرف می‌گوید؟ وَر بدبین یا وَر خوش‌بین؟ جدال این دو با هم موجب تداوم زندگی عادی است. وقتی هم که می‌خواهد چیزی را از کتابی داستانی نقل کند از همین ترکیب تناوبی استفاده می‌کند؛ میانهٔ نقل داستان به مسائل

دوروبَر خود می‌اندیشد و اندیشیده‌های خود را بـه زبـان داسـتان مـی‌آورد (همـان: ۱۵۰). باتوجه‌به فضای داستان و شخصیت های داستان و شخص نویسنده، کـه ارمنـی اسـت، بـه تابلوی «شامِ آخـر» داوینچـی نیـز بایـد توجـه کـرد. مـا از تکـرارهـای ایـن یـک «شـب» به‌صورتِ‌های مختلف با روایت «کلاریس» آگاه شدیم؛ مثل مدرسه‌رفـتن بچـه‌هـا، خریـد، شلوغ‌کردنِ بچه‌ها، مراسم، کار مردها و برخی زن‌ها در بیرونِ خانه، کار همیشگی آشپزخانه، تلفن، دعوای بچه‌ها، دعوای زن و شوهر و بگومگوی آن‌ها، خواهرها، و خواهر و برادرهـا، همهٔ این‌ها تکراری است، اما سه مورد تقابل ازدواج و طـلاق، تولـد و مـرگ، سـکونت و مهاجرت تنها تکراری‌هایی هستند که به‌سبب تأثیر بیش‌تری که دارند کمی دگرگـونی‌شـان بیش‌تر به‌چشم می‌خورد و عوارض بیش‌تری دارند؛ مقصود آن اسـت کـه همـین‌هـا هـم، درعینِ ایجاد دگرگونی، تکراری است.

در این داستان، «گرهٔ» خاصی به‌چشم نمی‌خورد و میان آغاز و پایـان آن، ازنظـر کُنـدی ریتم، تفاوتی نیست؛ فقط لحظهٔ خاصی از تپش در داستان هست که راوی دچار هـول‌وولا می‌شود؛ این لحظهٔ خاص قرار دوشنبهٔ «کلاریس» با «امیل» است که قرار است «امیل» چیزی به «کلاریس» بگوید. وقتی از کلاریس درخواست می‌کند تا «کلاریس» بـا مـادرش حـرف بزند، همه‌چیز عادی می‌شود و تصوّر و نگرانی «کلاریس» نیز بیهوده به‌نظر مـی‌آیـد و البتـه ترسش پایان می‌یابد. این قسمت داستان با آمدن ملخ‌ها و هجوم شگفتشان هم‌راه است کـه لحظه‌ای بعد تمام می‌شود.

ژرف‌ساخت رمان به‌نوعی حاوی این نکته است که زمان می‌گذرد و ما تماشـاگر گـذرِ وقت هستیم. تغییراتی که می‌دهیم برای گذر آرام «وقـت» اسـت؛ مثـل ایـن‌کـه بـا کـولر و خنک‌کردن کارِ گرما و آفتاب را روان می‌کنیم، چندان‌که گاهی نیز به‌سراغ گرما می‌رویم مثل قدم‌زدنِ «کلاریس» در گرما که گاهی به او می‌چسبد (همان: ۱۸۱)، یا این‌که پرده می‌آویزیم و از بازیِ نور و سایه لذّت می‌بریم و تماشا می‌کنیم. میان این درون‌مایهٔ هم‌دمی و هم‌راهی انسان با گذرِ زمان، که به‌صورتِ متناوب در جریـان اسـت و روزمرگـی را درپـی دارد، بـا ترکیب تناوبیِ پی‌رفت‌های داستان تناسب برقرار است. ما از گذرِ زمان جز تنـاوب شـب و روز و عوارض آن؛ مثل روشن و تاریک شدنِ هوا، چرخش فصل‌ها، و عوارض گذرِ عُمـر بر ظاهر انسان، مانند سپیدشدنِ موی سیاه، آگاهی پیدا نمی‌کنیم. نویسنده در روایت داسـتان به‌دنبال مطرح‌کردنِ این موضوع است، حتی در نمایشی که آخر داستان در مدرسـه برگـزار شد نیز به همین نکته اشاره می‌کند (همان: ۲۷۷). درواقع، پیرزاد میان آن‌چه روایت می‌کنـد و نحوهٔ روایت تناسب برقرار کرده و همه‌چیز را به‌صورتِ تناوبی نشـان داده اسـت؛ نشـان

داده مادامی که این تناوب برقرار است همه‌چیز عادی است، اما به‌محض آن‌که این تناوب به‌هم می‌خورد دردسرها نیز شروع می‌شود. البته هرکس برای زندگی شیوهٔ خاص خود را انتخاب می‌کند، ولی وضعیت جامعه به‌گونه‌ای است که از انتخاب‌های متضاد با این روندِ عادی و تناوبی حمایت نمی‌شود. عبارت‌هایی مثل معصوم و مظلوم و سربه‌زیر از آنِ کسانی است که انتخابشان این روندِ پذیرفتنی را به‌هم نمی‌زند. عشق از زمرهٔ مواردی است که حاصلِ انتخاب است، اما این روند را برهم می‌زند. این نکته در زندگی راوی نیز با همهٔ استبعادی که با اخلاق و موقعیتش دارد گنجانده شده است، البته به‌صورتِ یک وسوسهٔ خاموش و کمی هم دور از هیجان، اما این وسوسه و تردید موجب شده است دچار نوعی عذاب وجدان شود. رفتنش به کلیسا و خواب‌هایی که می‌بیند برای رهاشدن از دست همین وسوسه است که مبادا گرفتار شود. همهٔ این موارد از دریچهٔ چشم راوی نگریسته شده است؛ یعنی عشق، تکرار، عروسی، کار و بچه‌داری، همه، درنظر راوی کانونی شده و از دریچهٔ چشم او به مسائل نگریسته شده است تا تماشاگری انسان را بهتر نشان دهد. این کانونی‌سازی در تمام رمان با تناوبی که راوی در ساختار روایت حفظ می‌کند رعایت شده است و هنر اصلی نویسنده در ترکیب تناوبی پی‌رفت‌هاست. این تناوب، درنظرِ راوی، لازمهٔ زندگی است، حتی اگر برخی مواقع تکرارش خسته‌کننده باشد. احساس اصلی وی آن است که این تناوب مثل تناوب شب و روز باید حفظ شود. «کلاریس» دربرابر همه‌چیز صبور است جز آن‌چه این سیر زمان را بر هم بزند که درنظر وی فقط «سیاست» آن را برهم می‌زند، اگر هم به عشق خوش‌بین نیست، بر همین مبنی است.

ترفند روایی دیگری که نویسنده برای راوی برگزیده استفاده از سکوت درمیان جملات است؛ شیوه‌ای که به‌کمک آن نویسنده بنابر هدفی که در داستان دنبال می‌کند کلمه یا بخش‌هایی از داستان را به‌اعتبار آگاهی خواننده حذف می‌کند که این جزئیات معمولاً با قرینه‌هایی قابل‌فهم هستند که در شخصیّت‌پردازی و گاهی در پیرنگ روایت تعبیه شده است. به این ترتیب، خواننده به‌واسطهٔ تلاشی که برای کشف پس‌زمینه‌های سکوت روایی می‌کند در تکمیل متن نقش پررنگی برعهده می‌گیرد. سکوت در روایت در سه سطح ساختاری، معنایی، و کاربردشناختی بر روی سه محور جانشینی، هم‌نشینی، و برهم‌کنش بازنمایی می‌شود (سجودی و صادقی ۱۳۸۹: ۷۲). پیرزاد باتوجه‌به درون‌مایهٔ داستان از سکوت در سطح ساختاری استفاده کرده است تا بتواند شخصیّت‌های داستان را به‌صورت ملموس معرفی کند؛ عمداً واژه‌های پایانی جمله را حذف می‌کند و به‌جای آن‌ها از نشانه‌های سکوت استفاده می‌کند و با جلب توجه بیش‌تر خواننده بر محذوفات

تفسیرپذیری خواننده را از متن افزایش می‌دهد. هرچند خواننده با پیش‌انگاشت‌های خود از شخصیّت راوی می‌تواند حدس بزند چه واژگانی می‌توانستند جای‌گزین سکوت او شوند. راوی، که انگار خودش هم باور کرده است رسالتی جز خانه‌داری و انجام امور تکراری ندارد، شاید به‌دلیل عدم‌اعتمادبه‌نفس یا ترس از اظهارنظر یا هرچیز دیگری بسیاری از جملات را ناتمام می‌گذارد و سکوت می‌کند، حتی مواقعی که دارد فکر می‌کند (پیرزاد ۱۳۹۳: ۲۳۹– ۲۴۰). شاید هم به‌دلیل همین ویژگی‌ها، نصیحت پدر به مذاقش خوش آمده است (همان: ۳۵). سکوت‌های «کلاریس» در راستای نقابی است که همواره بر چهره دارد. برای حفظ تصویر آرمانی‌ای که از خود به نمایش گذاشته است به سکوت پناه می‌برد؛ سکوتی که به فراموش‌شدگیِ بیش‌تر وی دامن می‌زند.

## ۵.۵ فصل‌بندی

داستان از پنجاه فصل کوتاه تشکیل شده که ظاهراً این کوتاهی برای هماهنگ‌کردن نوع روایت‌ها با مضمون اصلی است. هرکدام از فصل‌ها برشی کوتاه از زندگی روزمرّه است و ماجراهای تکراری زندگی راوی را در فاصله‌های کوتاه و به‌هم‌پیوسته نشان می‌دهد. با ورود به هر فصل، داستان جدید مهمی مطرح نمی‌شود و اگر هم اتفاقی بیفتد همان روزمرگی و یک‌نواختی را در بر دارد. شاید خواننده باوجوداین‌که از نیمه‌های داستان می‌تواند حدس بزند اتفاق خاصی رخ نمی‌دهد باز هم به‌لحاظ ماهیّت داستان منتظر وقوع یک رخداد غیرِمنتظره است. نوع روایت به‌گونه‌ای است که مخاطب مجال مشارکت در داستان را نمی‌یابد بلکه صرفاً تماشاگر اتفاقات تکراری زندگی «کلاریس» است. علاوه‌براین، هرکدام از فصل‌ها برش کوتاهی از زندگی شخصیّت‌هاست که در روایتی خطی و توصیفی شکل می‌گیرند. باتوجه‌به مضمون روزمرگی و یک‌نواختی، وجود فصل‌های کوتاه می‌تواند القاکنندهٔ مکرّر این چرخهٔ تکراری باشد. ازطرف‌دیگر، این فصل‌های کوتاه مسیر خواننده را برای پیش‌برد سریع‌تر داستان و به‌پایان‌بردنِ آن هموارتر می‌کند و خستگی ناشی از مضمون داستان و القای حس ملال و یک‌نواختی را کم‌رنگ‌تر می‌کند. فصل‌ها به‌سرعت تمام می‌شوند و چند دقیقه بعد آغاز می‌شوند. پیرزاد با بازوبسته‌کردن درهای ورودی فصل‌ها و نشان‌دادنِ گوشه‌ای از زندگی شلوغ و پُررفت‌وآمد و یک‌نواخت کلاریس می‌خواهد بگوید که این‌همه مسئولیت و دغدغه از حدّ توانِ کلاریس خارج است و نهایتاً روزی او را از پای خواهد انداخت؛ خواه با یک واکنش غیرِطبیعی یا تولد یک احساس اشتباه و ممنوعه. هر

فصل را می‌شود یک روز یا کم‌تر از آن تصوّر کرد و با آغاز و پایان هر فصل خواننده حس می‌کند از بیرون شاهد یک زندگی است که با هربار خوابیدن و بیدارشدن جلوی چشمش به‌اجرا درمی‌آید. همین پنجاه فصل کوتاه این حدس را القا می‌کند که مدّت‌زمان وقوع داستان پنجاه روز بوده است. پیرزاد در پایان بیش‌تر فصل‌ها یک جملهٔ پرکشش قرار می‌دهد تا باتوجه‌به توصیف یک‌نواخت زندگی راوی حوصلهٔ خواننده سرنرود و برای رفتن به صفحهٔ بعد تمایل داشته باشد. جمله‌های پایانی فصل‌ها اغلب نشانه‌ای از تمام‌شدگی ندارند و خواننده تا بخواهد تصمیم بگیرد که کتاب را ادامه بدهد یا نه به‌گونه‌ای وسوسه‌آمیز به فصل بعد پرتاب می‌شود.

## ۶.۵ روایت زنانه و توصیفات حالت‌محور

رویدادها (یا گزاره‌های مربوط به آن‌ها) بر دو نوع‌اند: حالت‌محور (که یک حالت را نشان می‌دهند؛ یعنی هنگامی‌که با جمله‌ای درقالب فعل استمراریِ گروه اسمی+ گروه اسمی + فعل کمکی بیان شوند و حالتی را نشان دهند) یا عمل‌محور (که کنش را تشکیل می‌دهند و آن‌ها را نمی‌توان با جمله‌ای درقالب بالا بیان کرد) (پرینس ۱۳۹۱: ۶۸). «یکی از ویژگی‌های مهم هر روایت نسبت رویدادهای عمل‌محور به رویدادهای حالت‌محور آن است» (همان: ۶۹).

کنش‌های راوی، همه، در حوزهٔ خانه و خانه‌داری است و عناصری مانند پنجره، آشپزخانه، و خیابان روبه‌روی پنجره در ذهن او کانونی‌سازی شده‌اند (همان: ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۶، ۲۰، ۲۱، ۲۲، ۲۳، ۲۸، ۲۹، ۳۱، ۳۸، و ...). جملاتی که راوی درمورد خودش به‌کار می‌برد بیش‌تر جنبهٔ بیرونی دارند و راه نفوذ چندانی برای ورود به ذهن او باز نمی‌کنند. درواقع، زبان ذهنی راوی کمک چندانی به شناخت او نمی‌کند؛ خواننده باید از درون ذهن راوی به‌وسیلهٔ حرکات و جملات کلی وی آگاه شود (همان: ۱۰۰، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۱۷، ۲۰۲، ۲۲۸–۲۲۹). وقتی پای احساس کلاریس به امیل به‌میان می‌آید این شیوهٔ روایی جلوهٔ بیش‌تری پیدا می‌کند. ریتم و لحن راوی هیچ‌گاه در شرایط مختلف تغییر نمی‌کند و آهنگ یک‌نواخت ذهن و زبان او با ضربان همیشگی زندگی‌اش هماهنگ است. راوی خیلی وقت‌ها، هنگام حرف‌زدن، سؤال‌هایی می‌پرسد که انگار مخاطبش همان خوانندگان داستان هستند؛ گویی مخاطب همین الان پشت میز غذاخوری در یک گپ دوستانه مقابل «کلاریس» نشسته است و با او از خاطراتش حرف می‌زند: «برای‌این‌که حرفی زده باشم

گفتم چیزی میل کنید. می‌گویند غذاخوردن برای سردرد مفید است. چرا داشتم لفظ‌قلم حرف می‌زدم؟» (همان: ۱۱۴).

توصیف‌های متن داستان مبتنی‌بر نگاه حاکم بر زندگی «کلاریس» است؛ بیش‌تر وقت «کلاریس» در آشپزخانه یا درحال گردگیری و سروسامان‌دادن به امور خانه و خانه‌داری می‌گذرد؛ وقتی می‌خواهد چیزی را تعریف کند از تعابیری که با چنین اموری مرتبط هستند استفاده می‌کند یا این‌که وقتی مشغول صحبت با کسی یا فکرکردن با خویش است ذهنش مدام به گوشهٔ چروک رومیزی یا لکهٔ روی پرده یا غذایی که باید برای بچه‌ها آماده کند یا گل‌های کوچک باغچه در رفت‌وآمد است (همان: ۳۴– ۳۵).

## ۷.۵ عنوان داستان

عنوان کتاب نیز می‌تواند در تبیین و القای مضمون رمان یاری‌گر باشد. لاج معتقد است «اسم یا عنوان رمان بخشی از متن رمان است؛ اولین بخشِ رمان است که با آن روبه‌رو می‌شویم و ازهمین‌رو، نقش چشم‌گیری در جذب خواننده و جلب توجه او بازی می‌کند» (لاج ۱۳۹۳: ۳۲۴– ۳۲۵). عنوان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* نوعی براعتِ استهلال است؛ یعنی خاموش‌کردن چراغ‌ها کار هر روز و هر شب و همیشهٔ من است و روند تکراری‌بودن آن انگار، طبق یک قانون نانوشته، قرار نیست متوقّف شود؛ گویی کل داستان یعنی این جمله که «چراغ‌ها را چه کسی خاموش می‌کند؟» انتخاب چنین عنوانی به‌نوعی درپی القای یک وظیفهٔ نوبتی و از روی برنامه است. یک نوبت شبانه که پس از دویدن‌ها، فعالیت‌های روزانه، شام‌خوردن، و صحبت‌های پایانی، درآخر، چراغ‌ها خاموش می‌شوند. یک روز گذشته است، باید استراحت کرد تا روز دیگری برسد و همین فعالیت‌ها با اندکی تغییر و جابه‌جایی دوباره تکرار بشوند. تکرارهای این قرار شبانه مخاطب را به‌صورت‌های مختلف با روایت‌های «کلاریس» آشنا می‌کند. روابط بین شخصیّت‌های داستان مشخّص می‌کند که انگار در هر خانواده باید کسی وجود داشته باشد که او چراغ‌ها را خاموش کند. این اعلام خاموشی چراغ‌ها به‌منزلهٔ پایان است؛ آخر شب که همه به خواب می‌روند راوی آخرین نفری است که همهٔ کارهای مربوط به خانه را انجام می‌دهد، اتاق‌ها را نظاره می‌کند، و با خاموش‌کردن چراغ‌ها پایان را اعلام می‌کند. چنین عنوانی مدّعی است که روشن‌کردن چراغ‌ها خیلی مهم نیست هرچند در فرهنگ عمومی ما به پسران به‌عنوان روشن‌کنندهٔ چراغِ خانه یا به‌تعبیری کهن‌تر «اجاقِ خانه» بیش‌تر اهمیت می‌دهند.

## ۶. نتیجه‌گیری

نویسنده برای بیان وضعیت زنان از راوی اول‌شخص زن استفاده کرده است تا بتواند بین روند شکل‌گیری شخصیّت راوی با درون‌مایهٔ داستان ارتباطی ایجاد کند. بی‌هویتی و عدم فردیت زنان مقوله‌ای است که در ژرف‌ساخت داستان تعبیه شده و پیرزاد برای پردازش شخصیّت‌ها به آن توجه کرده است. نویسنده، برای به‌تصویرکشیدن این ناهنجاری اجتماعی، به‌درستی از شیوهٔ استعاره‌های نمایشی بهره برده است و شخصیّت اصلی داستان را به‌خوبی با نقاب‌هایی که بر چهره دارد پرورده و قوام داده است.

عناصر تعلیق، اوج، بحران، و گره‌گشایی با کم‌ترین میزان حضور در راستای درون‌مایهٔ داستان پی‌ریزی شده است. درواقع، چیزی به‌عنوان بحران یا اوج در داستان نمی‌بینیم؛ اما عنصر کش‌مکش میان «کلاریس» با خودش با دیگر شخصیّت‌ها و همین‌طور کش‌مکش میان دیگر شخصیّت‌های داستان نمود بارزتری دارد. کش‌مکش میان افکار «کلاریس» با استفاده از «ور»های مختلف ذهن وی نمود پیدا کرده است. درآخر هم، پیرزاد برای شکل‌دهی به عنصر حلّ‌وفصل پی‌رنگ حذف فیزیکی عامل بحران، یعنی اسباب‌کشی شبانهٔ خانوادهٔ همسایه، را تدبیر می‌کند.

ژرف‌ساخت رمان حاوی این نکته است که زمان می‌گذرد و ما تماشاگر گذر وقت هستیم. تغییری هم اگر هست برای گذر آرام همین وقت است. عنوان، شیوهٔ فصل‌بندی کتاب، و انتخاب راوی با این ژرف‌ساخت تناسب دارد. راوی محور اصلی داستان است و چراغ‌ها را خاموش می‌کند. راوی با باقی شخصیت‌ها تفاوتی ندارد؛ فقط بار بیش‌تری بر دوش دارد و از ناچاری انتخاب شده است. کنش‌های راوی، همه، در حوزهٔ خانه و خانه‌داری است. توصیف‌های وی بیش‌تر حالت‌محورند و همه‌چیز هم از دریچهٔ چشم اوست و قصدش نوعی تصویرکردن است تا ارزیابی و ارزش‌گذاری. راوی، به‌عنوان یک زن در جامعه، یاد گرفته است برای هر حرکت توضیحی بدهد و هیچ نقطهٔ ابهامی در ذهن مخاطبان خود باقی نگذارد. شاید دلیلش تکرار هر روزهٔ ماجراهایی باشد که فرق چندانی در ماهیّت خود نمی‌کنند و هر لحظه مانند یک صحنهٔ تکراری در پیش چشمان «کلاریس» به‌نمایش درمی‌آیند. درواقع، پیرزاد میان آن‌چه روایت می‌کند و نحوهٔ روایت تناسب برقرار کرده و همه‌چیز را به‌صورتِ تناوبی نشان داده و نشان داده است مادامی که این تناوب برقرار است همه‌چیز عادی است؛ اما جامعه انتخاب‌های خلاف این وضعیت عادی را نمی‌پذیرد.

## کتاب‌نامه


اکبری‌زاده، فاطمه و همکاران (۱۳۹۳)، «بررسی اشکال گفت‌وگومندی زبان در دو رمان زنانهٔ پیرزاد و مستغانمی»، *ویژه‌نامهٔ ادبیات تطبیقی (نامهٔ فرهنگستان)*، دورهٔ ۵، ش ۱۰.

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

پهلوان‌نژاد، محمدرضا و فائزه وزیرنژاد (۱۳۸۸)، «بررسی سبکی رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* با رویکرد فرانقش میان‌فردی نظریهٔ نقش‌گرایی»، *ادب‌پژوهی*، دورهٔ ۳، ش ۷ و ۸.

پیرزاد، زویا (۱۳۹۳)، *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، تهران: مرکز.

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

حسن‌زادهٔ دستجردی، افسانه (۱۳۹۴)، «تحلیل رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* براساس کهن‌الگوی سفر قهرمان»، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، دورهٔ ۱۱، ش ۳۹.

دشتی آهنگر، مصطفی (۱۳۹۱)، «گفتمان‌های مشترک در چهار رمان فارسی»، *جستارهای زبانی (پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی)*، دورهٔ ۳، ش ۱۲.

رحیمی، روحی (۱۳۸۱)، «تمرین مهارت‌های زنگ‌زده، هم‌چون زیستن»، *پروین*، دورهٔ ۲، ش ۱۰.

ریتزر، جورج (۱۳۸۱)، *نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.

سجودی، فرزان و لیلا صادقی (۱۳۸۹)، «کارکرد گفتمانی سکوت در ساحت‌مندی روایت داستان کوتاه»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۱، ش ۲.

سلیمی‌کوچی، ابراهیم و سمانه شفیعی (۱۳۹۲)، «خوانش تطبیقی دو رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* و *دفترچهٔ ممنوعه* براساس نظریهٔ مؤنث‌نگری در نوشتار زنانه»، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۲، ش ۲.

عظیمی، زهرا و اسماعیل صادقی (۱۳۹۴)، «بررسی مسائل مشترک زنان در دو داستان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* از زویا پیرزاد و *پرندهٔ من* از فریبا وفی»، *مطالعات داستانی*، دورهٔ ۲، ش ۴.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۹۱)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران: نگاه.

کالر، جاناتان (۱۳۸۸)، *بوطیقای ساخت‌گرا*، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.

کوندرا، میلان (۱۳۸۳)، *هنر رمان*، ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، تهران: قطره.

گودرزی نژاد، آسیه (۱۳۸۸)، «شخصیّت‌پردازی در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*»، *فصل‌نامهٔ ادبیات فارسی*، دورهٔ ۵، ش ۱۴.

لاج، دیوید (۱۳۹۳)، *هنر داستان‌نویسی*، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نی.

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

نجار همایونفر، فرشید (۱۳۹۳)، «مقایسهٔ تطبیقی فمینیسم در رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* اثر زویا پیرزاد و *گل‌های داوودی* اثر جان اشتاین‌بک»، *ادبیات تطبیقی*، دورهٔ ۶، ش ۱۱.

نجفی عرب، ملاحت (۱۳۹۴)، «نقد و تحلیل رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* ازمنظر زبان و جنسیّت»، *علوم ادبی*، دورهٔ ۴، ش ۶.

نیکوبخت، ناصر و همکاران (۱۳۹۱)، «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد»، *نقد ادبی*، دورهٔ ۵، ش ۱۸.