مقاله پژوهشی

بررسی و تحلیل ساختارگرایی در داستانهای زویا پیرزاد

فاطمه ابراهیم‌پور فینی، عبدالرضا مدرس‌زاده*، فاطمه طاهری

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.

سال نوزدهم، شماره دوم، اردیبهشت ۱۴۰۵، شماره پی در پی ۱۲۰، صص ۱۱۲-۸۹

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8115

نشریه علمی سبک شناسی نظم و نثر فارسی

(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: در بسیاری از خوانشهای موجود از آثار پیرزاد، تو صیفِ محتوا جایگزینِ تحلیلِ ساخت و روابط درونی متن شده و عناصر روایت (نحوه شکلگیری پیرنگ، نوع کشمکش، کارکرد رخدادها، سازمان شخصیتها، زمان و مکان روایی، زاویه دید و شیوه بازنمایی گفت‌وگو) به صورت پراکنده گزارش میشوند، نه در قالب یک الگوی منسجم ساختاری. پژوهش حاضر با تکیه بر رویکرد ساختارگرایی و روایت شناسی، به تحلیل سازوکارهای روایی در منتخبی از داستانهای کوتاه زویا پیرزاد میپردازد؛ مسأله اصلی این تحقیق آن است که «ساخت روایت» در داستانهای کوتاه پیرزاد چگونه معنا تولید میکند و چه الگوهای تکرارشونده‌ای در ساماندهی روایت و شخصیتها دیده میشود.

روش: روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر خوانش نزدیک متن است؛ دادهها از متن داستانها استخراج و بر اساس مؤلفه‌های ساختاری روایت (از جمله پیرنگ و رخداد، کشمکش، شیوه شخصیت‌پردازی مستقیم/غیرمستقیم، ایستایی/پویایی شخصیت، زمان و مکان روایی، لحن و گفت‌وگو و زاویه دید) مقوله‌بندی و تفسیر شده‌اند.

یافته‌های پژوهش: در اغلب داستانهای بررسی‌شده، کنش بیرونی کمرنگ و «رخداد» به معنای کلاسیکِ پیرنگ‌ساز محدود است و در عوض، روایت با کشمکشهای ذهنی/عاطفی، جزئی‌نگری روزمره و «موقعیتهای تکرارشونده» پیش میرود؛ همچنین شخصیتهای محوری غالباً زنان‌اند و شخصیت‌پردازی بیشتر به شیوه غیرمستقیم (از طریق کنشهای کوچک، جزئیات فضایی، گفت‌وگوی درونی و نشانه‌های رفتاری) انجام میشود. در سطح ساخت، تکرار موقعیتها و همنشینی عناصر خانه/آشپزخانه/پنجره و زمانهای حال/گذشته، شبکه‌ای از نشانه‌ها میسازد که مضمونهای غالب مانند روزمرگی، فرسودگی، سکون، و تجربه زیسته زنانه را تقویت میکند و به همین دلیل، واقع‌گرایی آثار (با رگه‌هایی از حساسیت مدرن) بیش از آنکه بر حادثه متکی باشد، بر سازماندهی ساختاریِ روایت و توزیع اطلاعات روایی استوار است.

نتایج: پیرزاد با حداقل کنش بیرونی، از طریق ساخت تکرار، تقارن و همسانی ساختاری (زندگیهای آینه‌ای، نقشهای نسلی، چرخه‌های مشابه) جهان روایت را سامان میدهد و احساس محصورشدگی و فرسودگی را به صورت ساخت‌مند تولید میکند.

تاریخ دریافت: ۰۲ آذر ۱۴۰۴
تاریخ داوری: ۰۴ دی ۱۴۰۴
تاریخ اصلاح: ۱۹ دی ۱۴۰۴
تاریخ پذیرش: ۰۳ اسفند ۱۴۰۴

کلمات کلیدی:
زویا پیرزاد، ساختارگرایی، روایت‌شناسی، داستان کوتاه، پیرنگ، زاویه دید.

* نویسنده مسئول:
a.modarres@iaukashan.ac.ir
(+۹۸ ۲۱)

Nintenth year, Number Two, May 2026, Continuous Number 120, Pages: 89-112

Journal of the stylistic of Persian poem and prose
(Bahar-e- Adab)
Home page: https://www.bahareadab.com

ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

Study and Analysis of Structuralism in Zoya Pirzad's Stories

F. Ebrahimpour Fini, A. Modarres zadeh*, F. Taheri
Department of Persian Language and Literature, Kas.C., Islamic Azad University, Kashan, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 23 November 2025
Reviewed: 25 December 2025
Revised: 09 January 2026
Accepted: 22 February 2026

KEYWORDS
Zoya Pirzad, structuralism, narratology, short story, plot, point of view.

*Corresponding Author
✉ *a.modarres@iaukashan.ac.ir*
☎ (+98)

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: In many existing readings of Pirzad's works, description of content replaces analysis of the structure and internal relationships of the text, and narrative elements (plot formation, type of conflict, function of events, organization of characters, narrative time and place, point of view, and method of representing dialogue) are reported sporadically, rather than in the form of a coherent structural pattern. The present study, relying on the structuralist and narratological approach, analyzes narrative mechanisms in a selection of Zoya Pirzad's short stories; the main issue of this research is how "narrative construction" produces meaning in Pirzad's short stories and what recurring patterns are seen in the organization of the narrative and characters.

METHODOLOGY: The research method is descriptive-analytical and based on close reading of the text; Data were extracted from the text of the stories and categorized and interpreted based on the structural components of the narrative (including plot and event, conflict, direct/indirect characterization, character static/dynamic, narrative time and place, tone and dialogue, and point of view).

FINDINGS: In most of the stories examined, external action is minimal and "event" in the classic plot-forming sense is limited. Instead, the narrative progresses with mental/emotional conflicts, everyday detail, and "repeated situations"; also, the central characters are often women, and characterization is mostly done indirectly (through small actions, spatial details, internal dialogue, and behavioral cues). At the level of construction, the repetition of situations and the juxtaposition of elements of the house/kitchen/window and the present/past tenses create a network of signs that reinforce dominant themes such as everydayness, exhaustion, stillness, and the lived experience of women. For this reason, the realism of the works (with traces of modern sensibility) is based more on the structural organization of the narrative and the distribution of narrative information than on the incident.

CONCLUSION: With minimal external action, Pirzad organizes the narrative world through the construction of repetition, symmetry, and structural similarity (mirror lives, generational roles, similar cycles) and produces a sense of confinement and exhaustion in a structured way.

https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.18.8115

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
16	9	0

مقدمه

ساختارگرایی، بمثابه رویکردی تحلیلی در علوم انسانی، بر این پیش‌فرض استوار است که معنا نه از عناصر منفرد، بلکه از روابط میان عناصر درون یک نظام پدید میآید. در نقد ادبی، این نگاه موجب میشود متن ادبی به صورت شبکه‌ای از نشانه‌ها، تقابل‌ها و الگوهای تکرارشونده فهم شود؛ بنابراین توجه از «چه گفته شده» به «چگونه ساخته شده» جابجا میشود. خاستگاه این چرخش را معمولاً در زبانشناسی ساختارگرا و تمایزهای بنیادین آن (مانند رابطه دال/مدلول و ارزش نشانه در نظام) میدانند که با کارهای فردینان دو سوسور صورت‌بندی شد و سپس در مطالعات روایت و نشانه‌شناسی ادبی گسترش یافت.

در امتداد همین جریان، روایت شناسی و نشانه شناسی به ابزارهای اصلی تحلیل ساختاری روایت بدل شدند؛ چنان‌که در سنت پژوهشیِ ساختارگرا، از یک سو ریخت شناسی روایت و کارکردها (مانند الگوی خویشکاریها در آثار ولادیمیر پراپ) و از سوی دیگر مدلهای کنشگری و سازمان معنا (مانند طرح‌های ای. جی. گرماس) امکان میدهد که ساخت ژرف روایت و قواعد تولید معنا در متن استخراج شود. در مطالعات ادبی معاصر نیز این مسیر با نظریه‌های روایت و صورت‌بندیهای گوناگون ادامه یافته و بویژه برای تحلیل داستان کوتاه، که اقتصاد روایت و گزینشهای روایی در آن تعیین‌کننده است، ظرفیت توضیحی بالایی دارد.

بیان مسأله

با وجود کاربرد گسترده رویکردهای روایت شناختی و ساختارگرا در نقد ادبی، خوانش آثار داستانی زویا پیرزاد در بسیاری از پژوهشهای موجود، بیشتر به سمت تحلیل‌های مضمونی/اجتماعی یا گزارش توصیفی عناصر داستانی میل کرده است؛ یعنی پژوهشها یا بر «موضوعات و مسائل زنان»، «درونمایه‌ها»، «واقع‌گرایی» و دلالتهای اجتماعی تمرکز کرده‌اند یا فقط اجزایی مانند زاویه دید، راوی و زمان را به صورت پراکنده برشمرده‌اند، بدون آنکه نشان دهند این مؤلفه‌ها در قالب یک الگوی ساختاریِ منسجم چگونه به تولید معنا می‌انجامند. برای نمونه، پژوهش‌هایی به پیوند روایت و درونمایه و تناسب مؤلفه‌هایی چون راوی، زاویه دید، کانونی‌شدگی و بسامد با مضمون پرداخته‌اند، اما تمرکز آنها عمدتاً روی یک رمان مشخص بوده و به ارائه یک مدل ساختاری فراگیر برای مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه منتهی نمیشود.

از سوی دیگر، بخشی از کارهای انجام شده مطالعه‌های موردی‌اند؛ مثلاً یک داستان واحد را از منظر «ساختار پلات/ساختار روایت» یا «نشانه‌ها و نمادها» بررسی کرده‌اند. این نوع پژوهشها ارزشمندند، اما چون دامنه متن محدود است، کمتر امکان کشف «الگوهای تکرارشونده» در چندین داستان و استخراج قواعد مشترک روایتگری را فراهم میکنند. همچنین برخی پژوهشها آثار پیرزاد را در چارچوب مکاتب یا رویکردهایی مانند واقع‌گرایی تحلیل کرده‌اند و نتیجه گرفته‌اند که جهان داستانی او با مشاهده دقیق جزئیات زندگی روزمره و بازنمایی تجربه زیسته پیوند دارد؛ با این حال این دست خوانشها معمولاً به «چرا و چه» (مضمون و جهان‌بینی) نزدیکتر میمانند تا به «چگونه» (سازوکار ساخت).

بنابراین مسأله اصلی این پژوهش چنین صورت‌بندی میشود: ساخت روایت در داستانهای کوتاه زویا پیرزاد چگونه سازمان مییابد و چه روابط و الگوهای ساختاری (در پیرنگ، رخداد/کنش، کشمکش، شخصیت‌پردازی، زمان و مکان روایی، لحن و گفت‌وگو، و زاویه دید) به تولید معنا و تثبیت درونمایه‌های غالب میانجامد؟ این تحقیق

میکو شد به جای فهر ست کردن عنا صر دا ستان، رابطه‌مندی آنها را در یک چارچوب ساختاری ن شان دهد و از توصیف پراکنده به تحلیل نظام‌مند برسد.

اهداف پژوهش

هدف کلی پژوهش، ارائه خوانشی ساختارگرا از منتخبی از داستانهای کوتاه زویا پیرزاد و استخراج الگوهای روایی تکرار شونده در آنها ست. اهداف جزئی عبارت‌اند از: (۱) تحلیل سازوکار پیرنگ و ن سبت رخداد/کنش با پی شبرد روایت، (۲) تبیین نوع و جایگاه کشـــمکش (بیرونی/درونی) و نقش آن در اقتصـــاد روایت، (۳) بررســـی شـــیوه شخ صیت پردازی (م ستقیم/غیرم ستقیم) و سنجش ایستایی/پویایی شخ صیتها در شبکه کن شگران، (۴) تحلیل نقش زمان و مکان روایی و عنا صر ف ضا ساز (از جمله جزئیات و رنگ و ا شیا) در معناآفرینی، و (۵) واکاوی زاویه دید، لحن و گفت‌وگو به عنوان ابزارهای توزیع اطلاعات و کنترل کانونی‌سازی.

پیشینه پژوهش

پژوهشـــها پیرامون آثار زویا پیرزاد نشـــان میدهد بخش قابل‌توجهی از مطالعات، بر روایت‌شـــناســـی و شـــگردهای روایتگری با تمرکز بر رمان چراغ‌ها را من خاموش میکنم ا ستوار ا ست؛ در این پژوه شها معمولاً مؤلفه‌هایی مانند راوی، زاویه دید، کانونی شدگی و مقوله‌های زمان‌مندی (نظم، تداوم و بسامد) بررسی میشود و سپس نسبت این انتخابهای روایی با درونمایه‌هایی چون تنهایی، ملال و زندگی روزمره توضـــیح داده میشـــود. در کنار این جریان، پژوهشـــهایی نیز از منظرهای مضـــمونی/مکتبی به پیرزاد نزدیک شـــده‌اند و آثار او را ذیل واقع‌گرایی و بازنمایی جزئیات زندگی شـــهری و تجربه زیســـته زنان تحلیل کرده‌اند؛ برای نمونه، مطالعه هایی درباره واقع‌گرایی در مجموعه مثل همه عصرها و نیز بررسی مؤلفه‌های رئالیسم در رمان عادت میکنیم نشان میدهد محور «واقع‌گراییِ جزئی‌نگر» یکی از خطوط پرتکرار در ادبیات پژوهشی پیرزاد است.

در سطحی نزدیکتر به « ساخت»، بخ شی از پی شینه به مطالعات ساختاری/ ساختارگرا (اغلب به شکل مطالعه موردی) اختصـاص دارد؛ مانند پژوهش کنفرانسـیِ «بررسـی سـاختاری داسـتان کوتاه آپارتمان» که با تمرکز بر ساختار پلات/ دا ستان/ روایت تلاش میکند سازوکار پی شروی روایت را در یک متن کوتاه تو ضیح دهد. همچنین رویکردهای ن شانه شناختی و تحلیل ن شانه‌ها و دلالتها در برخی دا ستانها گزارش شده که به جای روایت‌محوریِ صرف، بر شبکه ن شانه‌ها و کارکرد عنا صر متنی در معناآفرینی تکیه دارد. در بیرون از ف ضای پژوهش فار سی هم توجه به سبک روایی پیرزاد دیده میشود؛ از جمله مطالعه‌ای در کمبریج که بر «راهبردهای روایی واژگون‌ساز» در نخستین مجموعه داستان او (مثل همه عصرها) تأکید میکند و نشان میدهد حتی در روایتهای ظاهراً آرامِ پیرزاد، تکنیکهایی وجود دارد که روایتِ آشکار را به شکل زیرپوستی خنثی یا پیچیده میکند.

با وجود گســـتردگی مطالعات یادشـــده، بخش قابل توجهی از آنها یا روی یک رمان (بویژه چراغها را من خاموش میکنم) متمرکزند، یا مطالعه موردی یک داستان واحد انجام داده‌اند، یا از منظرهای مضمونی/مکتبی (واقع‌گرایی، جامعه شنا سی، م سائل زنان) به متن نزدیک شده‌اند. تمایز پژوهش حا ضر این ا ست که به جای اتکا به تو صیف اجزا یا تفســـیر مضـــمون، قصـــد دارد روابط ســـاختاری میان مؤلفه‌های روایت را در چند داســـتان کوتاه بصـــورت یکپارچه صورت‌بندی کند و ن شان دهد چگونه الگوهای تکرار شونده (در پیرنگ، رخداد، ک شمکش، شخ صیت، زمان/مکان، لحن/گفت‌وگو، زاویه دید) به معناآفرینی منتهی میشوند.

روش پژوهش

روش پژوهش کیفی و از نوع توصیفی-تحلیلی است. جامعه پژوهش، داستانهای کوتاه زویا پیرزاد و نمونه پژوهش، منتخبی از داستانهاست که بر اساس معیارهای تنوع موقعیت روایی، برجستگی شخصیتهای محوری، و قابلیت نمایش الگوهای تکرار شونده انتخاب میشود. گردآوری دادهها مبتنی بر خوانش نزدیک متن و استخراج شواهد روایی است و تحلیل با یک چارچوب کُدگذاری انجام میشود که شامل: پیرنگ و رخداد (نوع رخداد و نقش آن در پیشبرد روایت)، کشمکش (درونی/بیرونی)، شخصیتپردازی (مستقیم/غیرمستقیم) و ایستایی/پویایی شخصیت، زمان و مکان روایی، عناصر فضاساز و نشانهای (اشیا/جزئیات/رنگ)، لحن و گفتوگو، و زاویه دید/کانونی سازی است. در پایان، یافتهها در قالب الگوهای ساختاری جمعبندی و نتیجهگیری به صورت مستقیم از شواهد استخراجشده پشتیبانی میشود.

مفاهیم نظری پژوهش

ساختارگرایی

ساختارگرایی شیوه و روشی در نقد است که از اوایل قرن بیستم به بعد، به تدریج به علوم انسانی و حتی حوزههایی مانند ریاضیات و زیستشناسی بسط یافت. در این رویکرد، «ساختارگرایی «معرفتی کلی» از پدیدهها را حاصل میداند که از رهگذر تحلیل اجزای آن پدیدهها و روابط درونی میان آنها به دست میآید؛ یعنی حرکت از جزءها به شناخت کل و کشف نظامی که بر پدیده حاکم است»(پرینس، ۱۳۹۱: ۱۷). ساختارگرایی به عنوان یک مکتب فکری، از تحلیلهای زبان شناختی فردینان دو سوسور آغاز شد و با تأکید بر نظاممندی زبان و نقش روابط، مسیر تازهای در فهم پدیدههای فرهنگی گشود. در قلمرو ادبیات نیز «ساختارگرایی متن را «نظامی از علائم و نشانههای بههمپیوسته» میبیند و میکوشد قواعدی را که بر شکلگیری و معنادهی متن حاکم است، صورتبندی کند. در این مسیر، پژوهشهایی مانند ریختشناسی قصههای ولادیمیر پراپ بمثابه حلقه رابط مهم میان فرمالیستها و ساختارگرایان بعدی شناخته میشود و کار پژوهشگرانی مانند کلود لویاستروس نیز نشان داد که این نگاه میتواند برای بررسی پدیدههای متنوع فرهنگی به کار رود»(تولان، ۱۳۸۳: ۷۵).

در این پژوهش، ساختارگرایی یعنی تحلیل داستانهای زویا پیرزاد نه بر پایه «موضوعگویی»، بلکه با تمرکز بر روابط و الگوهای تکرارشونده میان مؤلفههای روایی (پیرنگ/رخداد، کشمکش، شخصیت، زمان و مکان، زاویه دید، گفتوگو و لحن) و توضیح اینکه این شبکه روابط چگونه معنا تولید میکند.

فرمالیسم و نسبت آن با ساختارگرایی

فرمالیسم روسی یکی از مکاتب مهم نقد ادبی است که در خلال جنگ جهانی اول شکل گرفت و در دهه ۱۹۲۰ شکوفا شد. فرمالیستها ادبیات را اساساً مسئلهای زبانی میدانستند و معتقد بودند زبان ادبی نوعی از زبان است که باید با ابزارهای زبانشناختی بررسی شود. به تعبیر شمیسا: «به اعتقاد فرمالیستها ادبیات صرفاً یک مسئله زبانی است... و باید به آن از دید زبان شناسی نگریست» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷). بنابراین، محور توجه آنان «فرم» و «شیوه بیان» بود، نه تاریخنگاری، روانشناسی مؤلف یا تحلیلهای بیرونمتنی. از نظر آنان، محتوا جدا از فرم معنا ندارد و حتی اگر بحث فرم/محتوا پیش بیاید، فرم صرفاً ظرفِ محتوا تلقی نمیشود، بلکه «نسبت و ارتباط میان اجزاء» است که متن را میسازد و معنا را سامان میدهد (همان).

پیوند فرمالیسم و ساختارگرایی از همین نقطه روشن میشود: فرمالیستها راه را برای این ایده باز کردند که ادبیات را میتوان به منزله یک نظام با قواعد درونی تحلیل کرد. به همین دلیل، «در روایتهای تاریخ نقد ادبی، انتقال

برخی ایده‌های فرمالیستی به ساختارگرایی (به‌ویژه از مسیر یاکوبسون و سنت پراگ) پررنگ است. شمیسا نیز تصریح میکند روش فرمالیستها بعداً به ساختارگرایی انجامید و یاکوبسون در این انتقال سهم اصلی داشت».(کالر، ۱۳۸۲: ۵۲). همچنین ساختارگرایان، همانند فرمالیستها، مطالعه زمینه‌های اجتماعی/روان‌شناختی/تاریخی را در اولویت نمیگذارند و متن را کانون تحلیل میگیرند.

ساختار

ساختار به چگونگی قرار گرفتن اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر به صورت یکپارچه و منسجم در کنار هم اشاره دارد. احمدی ساختار را چارچوب/شالوده‌ای میداند که مناسبات درونی عناصر را تعیین میکند (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۷). ساختار «کلیت» است؛ اجزا درون آن کارکردهای تازه‌ای مییابند و روابط تابع قواعد و قانونهایی میشوند که الگوهای ساختاری را معین میکنند (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۱۵). حق‌شناس نیز به تمایز میان «واحد ساختاری» (اجزای سازنده ساخت) و «روابط ساختاری» (نظم قاعده‌مند میان آن واحدها) اشاره میکند (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۲۲۴). بر این اساس، ساختار تحلیل را از وابستگی به امور بیرون‌متنی دور میکند؛ به تعبیر سلدن، ساختارگرایان برآنند که داده‌هایی چون زندگینامه مؤلف و شرایط اجتماعی/سیاسی در بهترین حالت عناصر فرعی‌اند و متن را باید به مثابه نظامی خودبسنده تحلیل کرد؛ در همین چارچوب، ایده‌هایی مانند «مرگ مؤلف» در نقد ادبی قرن بیستم مطرح میشود (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۳۴).

در این پژوهش ساختار داستانهای منتخب پیرزاد در این تحقیق، مجموعه‌ای از واحدهای روایی (شخصیت، رخداد، صحنه، گفت‌وگو، توصیف، زاویه دید...) و روابط میان آنها است که در نهایت الگوی معنادهی متن را تولید میکند.

روایت و گفتمان

در روایت‌شناسی، «روایت» به فرایند بازنمایی رخدادها و وضعیتها در قالب یک متن گفته میشود؛ یعنی متنی که به شکلی زمانمند، جهانِ داستانی را سازمان میدهد و از طریق چینش رویدادها، توزیع اطلاعات و جهتدهی به توجه خواننده، معنا تولید میکند(تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۶). نکته کلیدی این است که «روایت فقط «گفتنِ اینکه چه اتفاقی افتاد» نیست، بلکه نوعی ساماندهی است که به تجربه خواندن شکل میدهد: برخی اطلاعات را برجسته میکند، برخی را به تأخیر میاندازد، و میان رخدادها رابطه علّی یا تداعیگر برقرار میسازد»(دشتی‌آهنگر، ۱۳۹۰: ۴۲). به همین دلیل، روایت‌شناسی از توصیف سطحیِ محتوا فراتر میرود و میکوشد قواعد و سازوکارهایی را نشان دهد که متن به کمک آن‌ها «داستان» را قابل‌فهم و اثرگذار میکند.

برای پرهیز از ابهام، در نظریه روایت (بویژه در سنتی که به ژرار ژنت نسبت داده میشود) میان دو سطح تمایز گذاشته میشود: داستان و گفتمان روایی. «داستان، به زنجیره رخدادها و وضعیتها و ترتیب منطقی یا زمانیِ آن‌ها اشاره دارد، اما «گفتمان» به شیوه بازگویی و ارائه همان داستان در متن مربوط است»(آ سابرگر، ۱۳۸۰: ۳۶). بنابراین «مؤلفه هایی مانند ترتیب روایت (پس و پیش کردن رخداد ها)، سرعت روایت (مکث، حذف، خلاصه‌گویی)، بسامد (چندبار گفتنِ یک رخداد)، زاویه دید و کانونی سازی، لحن و میزان حضور گفت‌وگو همگی در سطح گفتمان قرار میگیرند»(میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۴). این تفکیک برای تحلیل داستان کوتاه اهمیت ویژه دارد، چون ممکن است در سطح «داستان» رخدادهای اندک باشد، اما در سطح «گفتمان» با انتخابهای رواییِ خاص، متن همچنان تنش، معنا و اثر عاطفی تولید کند؛ بنابراین نقد روایی دقیق، نشان میدهد چگونه فرم روایت، حتی در غیاب حادثه‌های بزرگ، سازوکار معنادهی را فعال نگه میدارد.

عناصر داستانی

«عناصر داستانی» صرفاً بعنوان اجزای پراکنده و قابل‌شمارش تلقی نمیشوند، بلکه «همچون واحدهایی درون یک «نظام روایی» دیده می‌شوند که از طریق رابطه با یکدیگر معنا می‌سازند»(گلدمن، ۱۳۸۲: ۴۲). بنابراین «هدف از بررسی عناصر، گزارش‌کردنِ اینکه در داستانها چه چیزهایی هست نیست، بلکه نشان دادنِ این است که این عناصر چگونه کنار هم مینشینند، چه الگوهای تکرارشونده‌ای میسازند، و چگونه در سطح ساخت، تجربه زیسته شخصیتها را صورت‌بندی میکنند»(ایگلتون، ۱۳۸۰: ۳۷).

نخست، عناصر پیش‌برنده روایت شامل پیرنگ، رخداد/حادثه و کشمکش هستند. پیرنگ به معنای سازماندهی رخدادها و وضعیتها برای ایجاد پیوستگی و جهتمندی روایت است و سنجش آن بر اساس میزان اتکا به رخداد بیرونی در برابر موقعیتهای تکرارشونده انجام میشود. رخداد/حادثه نیز به هر تغییر یا اتفاقی گفته میشود که وضعیت را جابه‌جا کند؛ با این تفاوت که رخداد فقط «اتفاق‌های بزرگ» نیست، بلکه رخدادهای خرد روزمره و جابه‌جاییهای ظریف ذهنی/عاطفی هم به عنوان رخداد تحلیل میشوند. کشمکش هم نیروی تقابلی سازنده تنش است و در تحلیل حاضر، نسبت کشمکش بیرونی با کشمکش درونی (ذهنی/عاطفی) و اثر آن بر پیشروی روایت داستان بررسی میشود.

دوم، عناصر سازنده جهان روایت و شیوه ارائه آن شامل شخصیت و شخصیت‌پردازی، ایستایی/پویایی شخصیت، زمان و مکان روایی، فضا و جزئیات (از جمله رنگ و اشیا)، لحن، گفت‌وگو و زاویه دید است. شخصیت‌پردازی با تأکید بر شیوه مستقیم/غیرمستقیم سنجیده می‌شود؛ یعنی اینکه ویژگی‌ها چگونه از طریق کنش‌های کوچک، واکنش‌ها، گفتار، سکوت و جزئیات فضایی ساخته می‌شوند. ایستایی/پویایی نیز بر پایهٔ میزان تغییر معنادار در نگاه/تصمیم/خودآگاهی شخصیت در طول روایت ارزیابی میگردد. زمان روایی (نظم و امتداد روایت و بازگشتها) و مکان/فضا نیز از این جهت بررسی میشوند که چگونه به شبکه‌ای نشانه‌ای تبدیل میگردند و درونمایه‌ها را تقویت میکنند؛ در همین چارچوب، لحن به عنوان کیفیت حاکم بر بیان روایت و گفت‌وگو به عنوان ابزار توزیع اطلاعات و تولید تنش (از طریق ناگفته‌ها و مکثها) تحلیل میشود. زاویه دید هم نه صرفاً به عنوان «اول‌شخص یا سوم شخص»، بلکه به عنوان سازوکار هدایت آگاهی خواننده و محدود سازی/گسترش اطلاعات روایی در متن به کار میرود؛ و در نهایت، درونمایه و موضوع نیز نه به صورت ادعای کلی، بلکه به مثابه نتیجه‌ای که از تعامل همین عناصر و الگوهای تکرارشونده به دست میآید، استخراج و جمع‌بندی میشود.

زویا پیرزاد

زویا پیرزاد از جمله نویسندگان معاصر ایران است در سال ۱۳۳۱ هـ.ش در آبادان متولد شد و درهمانجا به مدرسه رفت. در تهران ازدواج کرد و دو پسرش سا شا و شروین را به دنیا آورد. اولین مجموعه ی داستان او با نام«مثل همهٔ عصرها» در سال(۱۳۷۰) انتشار یافت و در سال(۱۳۷۵) با دو قصهٔ تازه به نام«ملخها» و «یک‌جفت جوراب» تجدید چاپ شد. مجموعه طعم گس خرمالو در سال (۱۳۷۶) به چاپ رسید و جایزهٔ ۲۰ سال ادبیات داستانی این سال را از آن نویسنده کرد. آخرین مجموعه داستانهای کوتاه پیرزاد با نام «یک روز مانده به عید پاک» در سال(۱۳۷۸) منتشر شد. و در هفدهمین دوره کتاب سال مورد تشویق قرار گرفت این سه مجموعه بعدها در یک کتاب با عنوان «سه کتاب» مجدداً به چاپ رسید. «چراغها را من خاموش میکنم» پکا (مهرگان ادب)، و بیستمین دوره کتاب سال (۱۳۸۰) به عنوان بهترین رمان سال شناخته شد. از نخستین دوره جایزه یلدا

در سال (۱۳۸۰) لوح تقدیری دریافت کرد. پیرزاد به دنبال انتشار این رمان در حلقه ی بهترین نویسندگان معا صر قرار گرفت. انت شار رمان «عادت میکنیم در سال (۱۳۸۳) هر چند انتقاد منفی صاحب ن شر آن را در پی داشت، ا ما قدرت او را در برخی از فنون نویسندگی تثبیت کرد» (فرحزاد، ۱۳۸۱: ۲۰۶). پیرزاد، علاوه بر نویسندگی در ترجمه نیز دستی دارد، آثار ترجمه شده توسط این نویسنده عبارتند از : «آلیس در سرزمین عجایب» نوشتۀ لوئیس کارول و «آوای جهیدن غوک» که مجموعه‌ای از شعرهای ژاپنی هایکو است.

بررسی و تحلیل ساختارگرایی داستانهای زویا پیرزاد

در این بخش، داستانهای منتخب زویا پیرزاد نه از منظر محتوا و پیامهای آشکار، بلکه بر مبنای رویکرد ساختارگرایی و با تمرکز بر «روابط درونی متن» تحلیل می شوند؛ زیرا در خوانش ساختارگرا، معنا از جمع کردنِ مو ضوعات و بردا شتهای کلی حا صل نمی شود، بلکه از شبکه‌ای از پیوندها و تقابل‌ها میان عنا صر روایت شکل میگیرد. بر همین ا ساس، هر دا ستان بمثابه یک نظام نشانه‌ای بررسی میشود تا الگوهای تکرار شونده در سازمان روایت آشکار گردد: چگونگی شکلگیری پیرنگ و نقش رخدادهای خرد، نوع کشمکش (درونی/بیرونی) و اثر آن بر پیشروی روایت، شیوه شخصیت‌پردازی (به‌ویژه غیرمستقیم بودن)، نسبت شخصیتهای ایستا/پویا، کارکرد زمان و مکان روایی و عنا صر ف ضا ساز (جزئیات، ا شیا، رنگ)، و نیز زاویه دید، لحن و گفت‌وگو به عنوان ابزارهای هدایت اطلاعات و ساخت معنا. نتیجه این شیوه تحلیل آن است که به جای داوریهای کلی مانند «اتفاقی نمیافتد»، دقیقاً ن شان داده میشود که روایت چگونه با حداقل کنش بیرونی، از طریق ساخت و آرایش عنا صر، تنش زیرپو ستی و دلالتهای معنایی را تولید و تثبیت میکند.

داستان قصۀ خرگوش و گوجه فرنگی

شخصیت دا ستان قصه خرگوش و گوجه فرنگی، شخصیت زنی ا ست که هر روز میخواهد پس از کارهای روزانه دا ستانی را که در ذهن دارد بنویسد، قصۀ خرگو شی ا ست که در سوراخی که شکارچی کنده افتاده و نمیتواند بیرون بیایید. دوستان خرگوش برایش آب و غذا میآورند ولی کاری از دستشان بر نمیآید برای بیرون آوردنش، جایش گرم و راحت ا ست اما دلش میخواهد بیرون بیایید، ولی هر روز م شغول کارهای روزانه ا ست و خستگی از کارهای روزانه است که هر شب به هنگام ارادۀ نوشتن، او را از نوشتن منع میدارد و این روال هر روز برایش تکرار میشود. و در واقع داستان حقیقت قصۀ خود اوست که در این سوراخ گود زندگی روزمره که شکارچی آن را کنده است، گرفتار شده و نمیتواند نجات یابد.

داستان قصۀ خرگوش و گوجه فرنگی

پیرنگ	چرخه‌ای/ نیمه‌باز
حادثه یا کنش	ندارد
کشمکش	ذهنی - درونی
شخصیت‌پردازی	راوی، شوهر راوی، دختر راوی (قالبی)
ایستا یا پویا بودن	راوی، شوهر راوی، دختر راوی (ایستا)
زمان	حال
مکان	خانه، آشپزخانه

درون مایه	زن و تفکرزنانه
موضوع	تکرارشدن کارهای روزانه یک زن
فضا و رنگ	آرام
لحن	آرام و صمیمی
گفتگو	راوی با خودش گفتگو میکند و شخصیتش را بیان میکند.
زاویه دید	اول شخص مفرد

این داستان با یک ساخت دو لایه (زنِ نویسنده + قصهٔ خرگوش) معنا را نه از طریق حادثه، بلکه از راه همسانیِ ساختاری میان دو سطح روایت تولید میکند. گودالِ شکارچی در روایت خرگوش، معادلِ ساختاریِ «گودالِ روزمرگی» در زندگی راوی است و متن با تقابلهایی مثل امنیت/رهایی و سکون/میل به خروج شبکه‌ای از روابط میسازد که مضمون را تثبیت میکند. از منظر فرمالیستی، تمثیل خرگوش نوعی آشنایی‌زدایی است: وضعیت عادی و تکراریِ راوی (کارهای خانه و فرسودگی) در قالب تصویری عینی و متفاوت بازنمایی میشود تا خواننده همان تکرار را «ببیند»، نه اینکه فقط درباره‌اش اطلاع بگیرد.

در سطح روایت شناسی، کم‌حادثه بودن به معنای فقدان ساخت نیست؛ ساخت اصلی متن بر «گفتمانِ تکرار» استوار است. روایت اول‌شخص با کانونی‌سازی درونی، آگاهی خواننده را در محدوده ذهن راوی نگه میدارد و حس محصور بودن را تشدید میکند. همچنین زمان‌مندیِ عادتی (بسامد «هر روز/هر شب») به جای پیشروی خطیِ رخدادها، ریتم چرخه‌ای میسازد؛ یعنی «روال» جای «اتفاق» را میگیرد و همین جایگزینی، سازوکار معنادهی متن میشود. اگر با الگوی کنشگران گرماس نگاه کنیم، راوی/خرگوش سوژه‌اند، ابژه «نوشتن/خروج»، یاریگر «تخیل و امکان نوشتن» و بازدارنده «کار روزانه و خستگی» است؛ توازی این نقشها در دو سطح روایت نشان میدهد متن عمداً تجربه زیسته راوی را به شکل یک مدل ساختاری بازتولید میکند، نه صرفاً توصیف میکند.

داستان همسایه

داستان قصهٔ زنی است که دچار روزمرگی است و هر روز کارهای خانه را انجام میدهد، و زن همسایه روبروی خانه‌اش را هر روز از پنجرهٔ آشپزخانه‌اش در آشپزخانه و حیاط خانه اش می‌بیند که چطور خودش و زن همسایه هر روز کارهای مشابه و روزمره را انجام میدهند.

داستان همسایه

پیرنگ	بسته
حادثه یا کنش	ندارد
کشمکش	ذهنی
شخصیت‌پردازی	راوی، شوهر راوی، شوهرهمسایه، بچه‌های همسایه، بچه‌های راوی (قالبی)، زن همسایه (قراردادی)

ایستا یا پویا بودن	راوی، شوهر راوی، شوهر همسایه، زن همسایه، بچه‌های همسایه، بچه‌های راوی (ایستا)
زمان	حال
مکان	خانه، آشپزخانه
درون مایه	دغدغه‌های زنانه
موضوع	زن و تفکرزنانه
فضا و رنگ	آرام
لحن	صمیمی و رک‌گویی، مودبانه و دوستانه
گفتگو	راوی گفتگوی ذهنی خود را بیان میکند.
زاویه دید	اول شخص مفرد

در «همسایه»، معنا نه از حادثه، بلکه از ساختِ تکرار و تقارن ساخته میشود: روایت با قرار دادنِ دو زن در دو قابِ روبه‌رو (پنجره/آشپزخانه) یک الگوی آینه‌ای میسازد که در آن «دیگری» در واقع بازتابِ «خود» است. کنش اصلی متن، دیدن و مقایسه کردن است؛ یعنی رخدادها به سطح «آیین‌وارِ روزمرگی» تقلیل مییابند و از طریق تکرارِ حرکتهای مشابه (کارِ خانه، رفت‌وآمد، مراقبت از بچه‌ها) به یک نظام نشانه‌ای تبدیل میشوند. در نتیجه، خانه و آشپزخانه صرفاً مکان نیستند، بلکه واحدهای ساختاری‌اند که جهان زنانه را در یک چرخه ثابت و قابل پیش‌بینی تثبیت میکنند؛ چرخه‌ای که در آن تفاوت‌های فردی کم‌رنگ میشود و معنا از همسانیِ ساختاریِ زندگی‌ها بیرون می‌آید. همین تقارن باعث میشود مضمون داستان (دغدغه زنانه/روزمرگی) به جای بیان مستقیم، از راه «چینش عناصر مشابه در دو سوی قاب» القا شود.

انتخاب زاویه دید اول‌شخص با کانونی‌سازی درونی آگاهی خواننده را به ذهن راوی محدود میکند و روایت را از جنس «مشاهده درونی» می‌سازد؛ یعنی جهان بیرونی (همسایه و خانه‌اش) فقط به اندازه‌ای وارد متن میشود که به تفسیر و خودآگاهی راوی خوراک بدهد. زمان نیز «حالِ عادتی» است و گفتمان روایت با بسامد تکراری (هر روز/همیشه) ریتمی چرخه‌ای میسازد که جای پیرنگ خطی را میگیرد؛ بنابراین اگر هم پایان ظاهراً بسته باشد، بسته شدن از نوع «خاتمه رخداد» نیست، بلکه از نوع «تثبیت الگو» است: الگوی تکرار همچنان برقرار میماند. گفت‌وگو هم بیشتر به شکل خودگویی/گفت‌وگوی ذهنی عمل میکند و ابزار اصلی برای نشان دادنِ شکاف بین «زندگیِ انجام شده» و «زندگیِ فهم شده» است؛ یعنی روایت از طریق همین سازوکار گفتمانی، روزمرگی را به تجربه‌ای ساخت‌مند و قابل تحلیل تبدیل میکند.

داستان درگاهی پنجره

داستان درگاهی پنجره قصه زنی است که دوران کودکیش را بر روی درگاهی پنجره مینشسته و توت خشک خورده و خیابان را نگاه میکرد و با خودش فکر میکرد که چرا آدمها این همه راه میروند؟ چرا خوشحال نیستند؟ با خودش عهد میبندد که هیچ وقت از این درگاهی پنجره که آشنا و راحت است جایی نخواهد رفت و با چنار روبروی پنجرهٔ اتاقش بود هر روز صحبت میکرد. تا این که روزی آسمان غضب میکند و دیگر نمیبارد و درخت چنار روزها بی‌آب میماند. گردباد عظیم زندگی هم او را که دیگر بزرگ شده بود با خود میبرد. تا جایی که دور از درگاهی پنجره بی‌حرکت می‌ماند و میبیند که به جای درخت چنار و برگ خشکیده چنار در دستانش است. زن

درگاهی پنجره مثل این که از سـختیها و مشـقات و همهٔ آنچه که بر زنان وارد میشـود، گلایه دارد اما آنها را به هیچ کس نسبت نمیدهد.

داستان درگاهی پنجره

پیرنگ	بسته
حادثه یا کنش	ندارد
کشمکش	ذهنی
شخصیت پردازی	راوی (همه جانبه)
ایستا یا پویا بودن	راوی (پویا)
زمان	حال
مکان	خانه
درونمایه	زن و سختیها و مشقاتی که بر زنان وارد می شود. غم از دست دادن دوران کودکی
موضوع	زن و خاطرات مبهم زندگی‌اش
فضا و رنگ	گنگ و مبهم
لحن	صمیمی و آرام
گفتگو	راوی گفتگوی ذهنی دارد و خاطره روزهای زندگی‌اش که گنگ و مبهم هستند را بیان میکند.
زاویه دید	اول شخص مفرد

در «درگاهی پنجره»، ساخت معنا بر پایهٔ تقابلِ ایستایی/حرکت و درون/بیرون شکل میگیرد و «درگاهی پنجره» به عنوان یک نشانهٔ مرکزی، هم جایگاه تماشا (امنیت، آشنایی، کنترل) است و هم مرزِ گریزناپذیر میان کودکی و جهان بیرون. روایت با تکرار کنشِ نشستن، نگاه کردن و پرسیدن (چرا آدم‌ها این همه راه میروند؟ چرا خوشحال نیستند؟) یک الگوی ساختاری میسازد که در آن، «فکر کردن» جای «عمل کردن» را میگیرد؛ بنابراین رخدادهای بیرونی کم‌مایه‌اند، اما متن از طریق شبکهٔ نشانه‌ها و همنشینیها (درگاه/پنجره/خیابان، توت خشک، چنار روبه‌رو) تجربه‌ای از تعلق و سپس گسست را صورت‌بندی میکند. حضور چنار و گفت‌وگو با آن نیز کارکرد صرفاً شاعرانه ندارد؛ چنار تبدیل به همزادِ بیرونیِ راوی و نشانِ تداومِ کودکی میشود و وقتی آسمان «دیگر نمی‌بارد» و درخت خشک میماند، این خشکی در سطح ساخت، معادلِ خشکیدنِ همان جهانِ آشناست. پس «گردباد عظیم زندگی» در متن نقش یک رخدادِ نمادین دارد که نظام ایستایی را میشکند و راوی را از نقطهٔ امن به وضعیتِ بی‌حرکتیِ دور از خانه پرتاب میکند؛ نتیجه، انتقال از ساختِ ثبات به ساختِ فقدان است که با «برگ خشکیده در دست» به عنوان نشانهٔ پایانی تثبیت میشود.

زاویه دید اول‌شخص با کانونی‌سازی درونی، روایت را به تجربهٔ ذهنی و خاطره‌محور گره میزند و همین باعث میشود فضا «گنگ و مبهم» به نظر برسد: ابهام، نقصِ روایت نیست، بخشی از گفتمانِ روایت است که گذشته را نه به عنوان گزارشی شفاف، بلکه به صورت قطعات عاطفی بازمیسازد. زمان روایی نیز حالِ سادهٔ خطی نیست؛ حتی اگر روایت در اکنون گفته شود، سازمان آن با حرکت رفت‌وبرگشتی میان کودکی و اکنون شکل میگیرد و گفتمان از طریق مکثهای تأملی و خودگویی، سرعت روایت را کند میکند تا حسِ از دست رفتن تدریجی پررنگ شود. بر خلاف دو داستان قبلی، اینجا راوی در سطح ادراک و نگاه، پویاتر است: از عهدِ ماندن در آشنایی به پذیرشِ اجبارِ جابه‌جایی و مواجهه با فقدان می‌رسد. بنابراین اگر «پیرنگ بسته» در نظر گرفته شود، بسته‌شدن از

نوعِ «حل م سئله» نی ست، از نوعِ «ب ستنِ یک چرخه‌ی معنایی» ا ست: پایان با برگ خ شکیده، معنا را در قالب نشانه‌ای جمع میکند و گسست از کودکی و امنیت را به شکلی ساخت‌مند پایان‌بندی میکند.

داستان لیوان دسته‌دار

زن جوان وارد مغازه‌ای می‌شود که روی آن نو شته شده بود به سال ۱۹۲۰ خوش آمدید. توی مغازه راه میافتد و به اجناس با قیمت و سال ساخت شان نگاه میکند، قاب عکسی را بر دا شته، که عکس پسر بچه‌ای در آن ا ست، خاک روی عکس را میگیرد و لبخند میزند و میگوید: « تو هم مثل پسرمن از عکس گرفتن خوشت نمیآید.» زنی از پ شت سربه او میگوید: «بله خو شش نمیآید» و زن میبیند این همان زنی ا ست که در عکس کنار پ سر بچه ایستاده، زن زیر چشمی به فروشنده نگاه میکند، زن میگوید که نگران نباشد فروشنده به بودن او در مغازه عادت کرده است. هر دو زن تقریباً هم سن و هم سال و هم قد بودند. سپس لیوانی دسته‌دار را بر میدارد که اسم پسری روی آن نو شته شده بود و زن داخل مغازه میگوید ا سم پ سرش ا ست که در جنگ ک شته شده و هر روز با این لیوان شیر میخورده ا ست، زن لیوان را میخرد و به پ سرش میدهد و میگوید: « یک لیوان که صبحها با آن شیر بخوری».

داستان لیوان دسته‌دار

پیرنگ	بسته
حادثه یا کنش	ندارد
کشمکش	ندارد
شخصیت‌پردازی	راوی، فروشنده، زن داخل مغازه، پسر راوی (قالبی)
ایستا یا پویا بودن	راوی، فروشنده، زن داخل مغازه، پسر راوی (ایستا)
زمان	گذشته
مکان	مغازه
درون مایه	دغدغه ها و تفکرات زنانه
موضوع	زن و تکرار شدن زندگی برای تمام زنان به طور یکسان
فضا و رنگ	آرام
لحن	صمیمی و آرام
گفتگو	راوی گفتگوی ذهنی با خودش دارد
زاویه دید	دانای کل نامحدود (سوم شخص مفرد)

در «لیوان د سته‌دار»، سازوکار ساختاری متن بر شکستن مرز زمان و هم‌نشین کردن دو دوره بنا شده است: مغازه‌ای که با جمله «به سال ۱۹۲۰ خوش آمدید» آغاز میشود، یک «فضای حدّی» می سازد که گذشته و حال را در یک قاب مشترک قرار میدهد. معنا از همین جابه‌جاییِ ساختاری تولید میشود، نه از رخدادهای بیرونی؛ زیرا کنش اصلی داستان «دیدن/یادآوری/تطبیق» است. قاب عکس و لیوان دسته‌دار نقش نشانه‌های مرکزی را دارند: قاب عکس پیوندی میان دو مادر برقرار میکند (زن امروز و زنِ کنار پسر در عکس)، و لیوان به عنوان شیء روزمره‌ای که نام پسر روی آن حک شده، تبدیل به حاملِ حافظه و فقدان میشود. هم‌قد و هم سن بودن دو زن، نوعی همسانی ساختاری میسازد که فردیت را به سود یک الگوی تکرارشونده کنار میزند: «مادر بودن» و تجربه سوگ، از سطح شخصی به سطح ساخت میرود و نشان میدهد چگونه رنج و فقدان میتواند در زمان‌های متفاوت، با نشانه‌هایی مشابه بازتولید شود. بنابراین گزاره‌هایی مثل «تکرار شدن زندگی برای تمام زنان» اگر قرار است دقیق شوند، باید بر همین «همسان سازی ساختاری» استوار شوند: متن دو زن را مثل دو نسخه در دو زمان مختلف روی هم میاندازد.

این داستان بیشتر از آنکه به پیرنگِ خطی متکی باشد، با گفتمانِ مواجهه پیش میرود: روایت، اطلاعات را به تدریج میدهد (اول عکس، بعد زنِ درون عکس، بعد ماجرای پسرِ کشته‌شده، بعد انتقال لیوان به پسرِ راوی). همین تأخیرِ اطلاعات و نظم آشکارسازی، کشش روایی میسازد، حتی وقتی «حادثه» به معنای کلاسیک کم‌رنگ است. همچنین زمان روایی در عمل «گذشته» صرف نیست؛ متن یک زمانِ درهم‌تنیده میسازد که در آن، گفت‌وگو با پسرِ در عکس و خرید لیوان برای پسرِ اکنون، دو سطح زمانی را به هم قلاب میکند. از منظر کنشگری هم میتوان گفت سوژه راوی است، ابژه «نجات/تداوم خاطره» از طریق شیء، یاریگر «مغازه و اشیای حافظه‌دار»، و بازدارنده «فقدان و گذر زمان» است؛ و زنِ ۱۹۲۰ به صورت همزاد روایی، نقش آیینه‌ای را بازی میکند تا فقدان را از تجربه فردی به تجربه‌ای قابل تعمیم در ساخت روایت تبدیل کند.

داستان زمستان

قصه با زنی که پشت پنجره نشسته، پرده را کنار زده و کوچه را نگاه میکند، میبیند که برف میبارد و موهای سفید زن با سفیدی پردهٔ تور یکی شده، آن سمت کوچه هم دور مرد زنی را روی برانکار بیرون میآورند و عقب آمبولانس میگذارند و زن میچرخد و به پنجرهٔ روبه‌رو نگاه میکند و دو نگاه راه باز میکنند و پیش میروند و به هم میرسند.

«برف میبارید دو دختر بچه بازی میکردند، یکی موهای صاف و بلند با روبانی نارنجی برنک گیس، آن یکی پروانه‌ای ساخته هر دو می خندیدند و بازی می کردند».

«برف می‌بارید دو دختران جوان وسط کوچه ایستاده بودند، که گلوله برفی به‌سر دختر جوان خورد، دختر بچه‌ها خنده کنان دور شدند، دخترهای جوان خندیدند و یکی از آنها خم شد و از روی برف روبان نارنجی رنگی را بر داشت و دور انگشتش پیچاند».

«برف میبارید دو زن جوان که هریک دست بچه‌ای را گرفته بودند گذشتند که یکی از بچه‌ها سر خورد و به زمین افتد. دختر جوان روبان نارنجی را روی برف انداخت و بچه را بلند کرد و مادرش تشکر کرد. دو دختر جوان لبخندزنان دور شدند».

«برف میبارید دو زن مسن از خانه‌های روبرو خارج شدند و با قدمهای محتاط راه افتند و وسط کوچه به هم رسیدند و حرف حرف زدند یکی از زنها از پاکت چند عکس از داخل آن بیرون آورد که یکی از عکسها روی برف

افتد، زن جوانی که از کنارش میگذشت. دست بچه‌اش را رها کرد، چست و چالاک خم شد و عکس را بر داشت و زن مسن تشکر کرد».

«وقتی سیاهی آمبولانس هیکل نحیف زن را بلعید، پشت پنجرهٔ خانه روبه‌رو پاهای زن تا شد. بیرون توی کوچه روبانی نارنجی به برف چسبید تا با باد نرود».

داستان زمستان

پیرنگ	بسته
حادثه یا کنش	ندارد
کشمکش	ندارد
شخصیت‌پردازی	راوی، زن روی برانکار، دو دختر جوان، دو دختربچه، دو زن مسن (قالبی)
ایستا یا پویا بودن	راوی، زن روی برانکار، دو دخترجوان، دو دختربچه، دو زن مسن (ایستا)
زمان	حال
مکان	کوچه
درونمایه	تنهایی زن و نگاه به دنیا از پشت پنجره
موضوع	زن و رفتارهای دوستانه
فضا و رنگ	آرام و رسمی
لحن	آرام و صمیمی
گفتگو	راوی گفتگوی دو نفر را بیان میکند که هردو شخصیت زن میباشند.
زاویه دید	اول شخص مفرد

در «زمستان»، ساخت روایت بر پایهٔ تکرارِ صحنهٔ واحد با تغییرِ سن و وضعیت شخصیتها بنا میشود؛ انگار متن یک الگوی ثابت را بارها اجرا میکند تا به جای «پیشروی پیرنگی»، معنای زمان و فرسایش را بسازد. پنجره، کوچه و برف سه واحد مرکزیِ ساخت‌اند: پنجره نقش قاب و نقطه دید را دارد، کوچه میدانِ عبورِ زندگی است، و برف سطحی است که ردّ زمان روی آن مینشیند و پاک میشود. عنصر «روبان نارنجی» مثل یک نشانهٔ پیوسته عمل میکند که در هر تکرار ظاهر میشود و حلقه‌های زندگی را به هم میدوزد: از بازی کودکی تا مواجهه‌های بزرگسالی و پیری. متن با این تکنیک، یک تقابل ساختاری میسازد: سفیدی/فراموشی در برابر نارنجی/اثر و یاد؛ سفیدی برف و مو و پرده تور یکی میشود و میل به محو شدن را القا میکند، اما روبان نارنجی هر بار مثل یک میخ کوچک، چیزی را در حافظه نگه میدارد. رخدادهای بیرونی (آمبولانس، برانکارد، عکس افتادن) هم در خدمت همین

ساخت‌اند: نه برای ایجاد حادثه، بلکه برای تثبیت این ایده که زندگی در یک مدار تکرار میشود و فقط نقشها عوض میشوند.

متن با «گفتمانِ قطعه‌قطعه و اپیزودیک» کار میکند: جملهٔ تکرارشونده «برف میبارید...» نقش قلاب روایی را دارد که هر اپیزود را به بعدی وصل میکند و در عین حال، ریتمی آیینی میسازد. زمان روایی خطی روایت نمیشود، بلکه به شکل مونتاژِ زمانی (پرش‌های پیاپی در چرخه عمر) ارائه میگردد؛ بنابراین «داستان» شاید خلاصه و کم‌حادثه به نظر برسد، اما «گفتمان» با تکرار و جابه‌جاییِ سن و نقشها، معنای زمان را تولید میکند. پایان هم از نوع گره‌گشایی نیست، از نوع بستنِ حلقهٔ نشانه‌ای است: وقتی آمبولانس «زن را میبلعد» و نگاه‌ها به هم میرسند، روبان نارنجی روی برف میچسبد تا نرود؛ یعنی گفتمان، با یک نشانه کوچک، در برابر محو شدنِ سفیدی مقاومت میکند و مفهوم «حافظه در دل زوال» را به صورت ساختمند تمام میکند.

داستان لکه‌ها

زن در حال بافتنی کردن بود، بافتنی را روی زانویش گذاشت و به صدای بچه‌های کوچه که در حال بازی بودند گوش کرد، یاد سی سال پیش اولین بار که با شوهرش وارد این خانه شدند افتد، زندگی زن مثل خطی صاف بود که در همهٔ این سی سال تمام روزهایش بدون هیچ دگرگونی و بدون هیچ اتفاق شبیه به هم بود و از این بابت گله‌ای نداشت. از اتفاق و تغییری که در برنامه زندگی‌اش ایجاد شود واهمه داشت. تنها اتفاق زندگی‌اش ازدواجش بود و دوران قبل از آن را به زحمت به یاد میآورد، زندگی قبل از ازدواجش دور و محو و ناآشنا بود. هر روز کارهای روزمره و تکراری خانه را انجام میداد و به خاطر این که بچه آرامش زندگی‌اش را برهم نزند بچه‌دار نشده بود و وقت آمدن شوهرش به خانه بهترین لحظهٔ زندگیش بود. شخصیت زن در داستان لکه آن چنان به تکرار روزمرگی‌ها و آرامش یکنواخت برخاسته ازآن ها در طی زندگی زناشوئی سی ساله خود، عادت کرده است که حاضر به قبول کوچکترین تغییری در آنها نیست.

داستان لکه‌ها

پیرنگ	بسته
حادثه یا کنش	ندارد
کشمکش	ندارد.
شخصیت‌پردازی	زن (قالبی)
ایستا یا پویا بودن	زن (ایستا)
زمان	حال
مکان	خانه
درون مایه	تکرار روزمرگی، آرامش یکنواخت، سرگرمیهای یکنواخت در خانه و اندیشهٔ زنانی است که خود عاشق درجا ماندن و درجا زدن هستند
موضوع	زن و تکرار روزمرگی

فضا و رنگ	آرام و یکنواختی زندگی زن
لحن	آرام و صمیمی
گفتگو	زن و ترس از اتفاقات جدید در زندگی‌اش
زاویه دید	دانای کل نامحدود (سوم شخص مفرد)

در «لکه‌ها»، ساخت معنا بر پایه‌ی الگوی ثبات/اختلال و برجسته‌سازیِ «تکرار» به عنوان هستهٔ ساختاری شکل میگیرد. روایت با نشانه‌های روزمره و کم‌اهمیت (بافتنی، صدای بچه‌های کوچه، خانه) یک نظم یکنواخت میسازد که در آن، زندگی مثل «خطی صاف» تعریف میشود و ارزش، نه در تحول، بلکه در استمرار است. اینجا «لکه» (حتی اگر در خلاصه شما هنوز به صورت رویداد مشخص نیامده باشد) به عنوان نشانهٔ ساختاریِ بالقوه عمل میکند: چیزی که میتواند این سطحِ صاف را مخدوش کند و از همین رو، ترسِ راوی/شخصیت از تغییر را معنادار میسازد. متن با تقابل‌هایی مثل آرامش/حادثه، یادآوری/محو شدن گذشته و کنترل/تهدیدِ بی‌نظمی شبکه‌ای میچیند که در آن حذف آگاهانهٔ «بچه» هم یک انتخاب صرفاً اجتماعی نیست، بلکه یک کنش ساختاری برای حفظ نظم است: حذفِ امکان رخداد (فرزند) تا تکرارِ روزمرگی پایدار بماند. بنابراین کم‌حادثه بودن داستان نشانهٔ ضعف روایت نیست؛ نشان میدهد متن چگونه با «محدود کردن امکان رخداد» به صورت ساختاری، جهانِ بسته و ساکن می‌سازد. زاویه دید سوم‌شخص دانای کل امکان میدهد که گفتمان به جای درگیری در لحظه‌های حادثه‌محور، بر «ریتم عادتی» زندگی زن مکث کند و با حرکت رفت‌وبرگشتیِ محدود میان اکنون و خاطرهٔ سی سال پیش، یکنواختی را به صورت گفتمانی بازتولید کند. زمان‌مندی روایت به جای زنجیره رخدادها، بر «امتداد» و «بسامد» استوار است: سی سال به عنوان یک کشیدگیِ بی‌حادثه تصویر میشود و گذشتهٔ پیش از ازدواج نیز به صورت «دور و محو» روایت میگردد تا نشان دهد حافظه هم تابع همین ساختِ سکون است (گذشته‌ای که چون کارکردی در نظم فعلی ندارد، محو میشود). از منظر کنشگری، سوژه زن است و ابژه نه «تغییر»، بلکه «حفظ ثبات»؛ بازدارنده هر چیزی است که رخداد بسازد (کودک، حادثه، تغییر برنامه)، و یاریگرها عادتها و آیینهای خانگی‌اند (بافتنی، کارهای تکراری، زمانِ آمدن شوهر). در نتیجه، تنش اصلی داستان به جای کشمکش بیرونی، در سطح گفتمان و سازمان روایت شکل میگیرد: روایت نشان میدهد چگونه ثبات میتواند به صورت یک ارزش و همزمان یک زندان ساخته شود.

داستان یک زندگی

صبح خیلی زود زن از پنجره حیاط را نگاه میکند و میبیند درخت برای چهل ویکمین بار شکوفه داده است، یاد اولین باری که شکوفه‌ها را دید میافتد، اولین بار شکوفه‌های درخت را با شوهرش دیده بود، وقتی که یک هفته از عرسیش میگذشت. ده بار با هم این شکوفه‌ها را با هم تماشا کرده بودند، بار یازدهم که درخت شکوفه داده بود نوزادی در آغوشش آرام خوابیده بود و برای بیست و یکمین بار با دخترش نگاه کرده بود، ولی اکنون تنها و خسته کنار پنجره ایستاده شکوفه‌ها را نگاه میکرد. داستان یک زندگی توصیف کوتاهی از یک لحظهٔ حال با نگاه به گذشتهٔ زندگی زنی است که چهل و یک سال از ازدواجش گذشته و حال پیر و خسته شده و سرمای زندگی را احساس میکند او در این لحظه، باز هم روزمرگیها و تکرارهای این زندگی را از خاطر میگذراند.

داستان یک زندگی

پیرنگ	بسته
حادثه یا کنش	تولد نوزاد
کشمکش	ندارد
شخصیت‌پردازی	شوهر زن، دختربچه (قالبی)، زن (قراردادی)
ایستا یا پویا بودن	زن، شوهر زن (ایستا)، دختربچه (پویا)
زمان	حال
مکان	خانه، اتاق
درون مایه	تکرار روزمرگیهای زندگی بطور یکنواخت و خسته شدن از آن
موضوع	تکرار روزمرگیهای زندگی و خستگی زن
فضا و رنگ	آرام وخسته
لحن	خستگی و ناراحتی
گفتگو	راوی گفتگوی ذهنی با خود دارد.
زاویه دید	دانای کل نامحدود (سوم شخص مفرد)

در «یک زندگی»، ساخت معنا بر محور تکرارِ شمارشی و پیوند دادنِ «اکنونِ کوتاه» به «گذشتهٔ طولانی» شکل میگیرد؛ درختی که برای چهل‌ویکمین بار شکوفه میدهد به نشانهٔ مرکزی تبدیل میشود که زمان را نه به صورت خطیِ حادثه‌محور، بلکه به صورت چرخه‌های تکرارشونده سازمان میدهد و زندگی را در قالب دفعات دیدن، نه نقاط عطف بزرگ، روایت میکند. روایت با مونتاژ زمانی (پرش از هفته اول ازدواج به بار دهم، یازدهم و بیست‌ویکم شکوفه دادن) نشان میدهد رخدادهای مهم هم در دلِ چرخه حل میشوند و تنها «تولد نوزاد» هم بیشتر یک علامتِ شماره‌دار در این زنجیره است تا موتورِ پیرنگ؛ بنابراین کنش بیرونی کم است، اما گفتمان با ابزار عددگذاری و بازگشت‌های کوتاه، حس فرسودگی را تولید میکند: اکنونِ زنِ تنها و خسته کنار پنجره، نتیجهٔ همان ساخت تکرار است. از منظر روایت‌شناسی، زاویه دید سوم‌شخص دانای کل امکان میدهد که فاصله‌ای سرد و مشاهده‌گرانه ایجاد شود و خودِ شمارش و امتداد زمان برجسته گردد؛ و در سطح ساختاری، تقابل بهارِ درخت/زمستانِ درون (شکوفه در برابر سرمای زندگی) دقیقاً همان تضاد اصلی را می‌سازد که مضمون خستگی و یکنواختی را بدون گزارش‌نویسی مستقیم، از طریق شبکهٔ نشانه‌ها و سازمان زمان روایی تثبیت میکند.

داستان مگس

دا ستان مگس دا ستان زنی به نام عالیه ا ست که نوزده ا ست ازدواج کرده و دختری به نام یا سمن دارد. مادرش سالها پیش که میخواسته برای عالیه نامه پست کند میمیرد. عالیه همیشه بعد از شستن دستهایش وازلین چرب

میزند و یاد مادرش میافتد که از پیه بز برای نرم کردن دستهایش استفاده میکرده، همینطور که داشت به مادرش فکر میکرد مگسی وزوزکنان عرض پنجره را میرفت و میآمد. عالیه خنده‌اش میگیرد و با خودش میگوید: «عجب پشتکاری» که یاسمن با روزنامه لوله شده مگس را میکشد. عالیه فکر میکند بدون وزوز مگس اتاق چه ساکت و بی‌صداست. مگس نیز همین مضمون یعنی تکرار زندگی مشابه در چند نسل را نشان میدهد. و عدم تغییر موقعیت زن با وجود پیشرفت جامعه در طول چندین سال، بوضوح در اینجا تصویر شده است.

داستان مگس

پیرنگ	بسته
حادثه یا کنش	ندارد
کشمکش	ندارد
شخصیت پردازی	عالیه، مادرعالیه (قراردادی)، یاسمین، شوهرعالیه (قالبی)، زن سرایدار (نوعی یا تیپیک)
ایستا یا پویا بودن	یاسمین (پویا)، عالیه، مادرعالیه، زن سرایدار، شوهرعالیه (ایستا)
زمان	گذشته
مکان	آشپزخانه، اتاق
درونمایه	زن و انجام دادن کارهای یکنواخت بدون خستگی
موضوع	زن و انجام دادن کارهای یکنواخت زندگی برای زنان
فضا و رنگ	آرام، یکنواخت و تکراری
لحن	آرام و صمیمی
گفتگو	راوی گفتگوی ذهنی و گفتگو با خودش دارد
زاویه دید	دانای کل نامحدود (سوم شخص مفرد)

در «مگس»، ساخت معنا بر پایهٔ تکرارِ نسلی و بازتولیدِ عادت‌ها شکل میگیرد و یک جزئیات ظاهراً بی‌اهمیت (وازلین زدن پس از شستن دست‌ها) به «گره نشانه‌ای» متن تبدیل میشود که عالیه را به مادرش وصل میکند (پیه بز) و نشان میدهد چگونه بدنِ زن و کار خانگی، محل انتقال حافظه و الگوهای زیستی از نسلی به نسل دیگر است. مگس در این میان صرفاً یک موجود مزاحم نیست؛ «وزوزِ تکرار شونده»اش همارز ساختاریِ همان چرخهٔ روزمرگی است: رفت‌وبرگشتِ مداوم در عرض پنجره، مدل کوچک‌شده‌ای از حرکتهای بی‌فرجام و عادتی در زندگی روزانه است و وقتی یاسمن آن را میکشد، سکوتِ پس از وزوز دقیقاً نشان میدهد که این یکنواختی چقدر در زیست روزمره جا افتاده است (حتی نبودنش هم به چشم می‌آید). بنابراین مضمون «عدم تغییر موقعیت زن با وجود گذر سالها» از راه همین تقابلها و همسانیهای ساختاری ساخته میشود: پیشرفت ظاهری ابزارها (وازلین به

جای پیه) تغییری در ساخت زندگی ایجاد نمیکند و فقط صورتِ نشانه عوض میشود، نه کارکردش. در سطح روایت‌شناسی نیز با زاویه دید سوم‌شخص دانای کل، گفتمان فرصت مییابد روی جزئیات و مکثهای ذهنی تمرکز کند و به جای پیرنگ حادثه‌محور، «ریتم عادتی» را برجسته سازد؛ رخداد اصلی نه کشتن مگس، بلکه سازمان‌دهی آگاهی شخصیت و پیوند دادن اکنون با گذشته است، و یاسمن به عنوان عنصر نسبتاً پویا، تنها جابه جایی کوچک در این چرخه را نمایان میکند: نسل بعد میتواند مگس را بکشد، اما هنوز در همان اتاق/آشپزخانه و در همان نظم تکراری حضور دارد.

داستان مثل بهار

دختربچه‌ای دست مادرش را گرفته بود و میرفت و گاهی می‌ایستادند و به ویترین مغازه ها نگاه میکردند. مادرش تند میرفت و دختربچه کم فرصت میکرد آسمان آبی را ببیند و فقط کفشهای کسانی که رفت و آمد میکردند را میدید. تا اینکه مادر به خیاطی میرود و لباس سبزی با گلهای سفید را که خیاط آماده کرده بود را میپوشد. دختر بچه از مادرش میپرسد اسم این گلها چیه؟ مادر میگوید: «زنبق».

«مادر در هوای نمور و سنگین زیرزمین صندوق بزرگ آهنی‌اش را بیرون میآورد و لباسهای داخل صندوق را زیر و رو میکند و با خود فکر میکند چرا این همه سال اینها را نگه داشته است. زن جوان که به دیوار تکیه داده بود دستش را روی شکمش گذاشته بود، دست مادرش را میگیرد و میگوید: «یادته؟ مثل بهار بودی» مادر میگوید: «من یادمه، تو چطور یادته؟»

«مادر دست دخترش را گرفته بود و تند میرفت، دختربچه مجبور بود بدود. فقط کفش‌های آدمها را میدید، فقط چند باری که سر بلند میکند میبیند که آسمان ابری است. به خانه که میرسند مادر مشغول کارهای روزانه میشود، دختربچه از مادرش میخواهد که برای عروسکش لباس بدوزد و مادر چمدان بزرگ را از گنجه پایین میآورد. چشمهای دختر بچه برق میزند و به پارچهٔ سبز گلدار اشاره میکند. مادر میبیند که زنبقها در سبز رنگ پریدهٔ متن محو شده‌اند. داستان مثل بهار نقد اندیشه زنانی است که به چیزی جز تکرارهای ملال‌آور و یکنواخت فکر نمیکنند».

«مثل بهار»

پیرنگ	بسته
حادثه یا کنش	ندارد
کشمکش	عاطفی
شخصیت‌پردازی	دختر، زن جوان (قراردادی)، مادر، دختربچه (قالبی)، خیاط (نوعی یا تیپیک)
ایستا یا پویا بودن	دختر، زن جوان (پویا)، مادر، خیاط، دختربچه (ایستا)
زمان	گذشته
مکان	خانه

درونمایه	عدم تغییر موقعیت زن در چندسال و تکرار زندگی برای نسل بعد
موضوع	زن و عدم تغییر موقعیت زن در چند نسل(یکسان بودن موقعیت زن در چند نسل)
فضا و رنگ	آرام، یکنواخت و صمیمی
لحن	آرام و یکنواخت
گفتگو	گفتگوی زن با دخترش
زاویه دید	دانای کل نامحدود (سوم شخص نامحدود)

در «مثل بهار»، ساخت روایت بر پایهٔ تکرارِ نسلی و گردشِ نشانه‌ها شکل میگیرد: «پارچه سبزِ گلدار» و نام «زنبق» هستهٔ نشانه‌ای متن‌اند که از کودکیِ دختر به جوانیِ او و سپس به رابطه‌ی او با مادر منتقل میشوند. متن با کنار هم نشاندنِ صحنه‌های مشابه (گرفتن دست، تند رفتن، نگاه به ویترین/ کفشها، صندوق/ چمدان و لباسها) یک الگوی ساختاری میسازد که در آن، تجربهٔ زنانه نه با حادثه‌های بزرگ، بلکه با آیینهای تکرارشونده تعریف میشود. تغییر ظاهری زمان (آسمان آبی/ ابری، لباس نو/ پارچه رنگ‌پریده) به معنای تغییر ساخت نیست؛ برعکس، محو شدن زنبقها در سبزِ رنگ‌پریده دقیقاً نشان میدهد که «امیدِ بهار» در ساخت روزمره جذب و خنثی میشود. بنابراین مضمون «عدم تغییر موقعیت زن در چند نسل» از راه همین سازوکار به دست میآید: نشانه‌ها از نسلی به نسل دیگر منتقل میشوند، اما کارکردشان ثابت می‌ماند و زندگی در مدار تکرار حرکت میکند.

گفتمان متن با مونتاژ زمانی کار میکند: روایت از صحنه خیابان و ویترین به خیاطی، از آنجا به زیرزمین و صندوق آهنی، و دوباره به همان صحنه‌های تکراری بازمیگردد؛ این پرشها به جای پیشبرد خطی، نقش «اتصال‌دهندهٔ حلقه‌ها» را دارند و چرخهٔ حافظه را میسازند. زاویه دید دانای کل نامحدود اجازه میدهد که متن همزمان هم «دید محدود کودک» را نشان دهد (فقط کفش‌ها، کم‌بودن فرصت دیدن آسمان) و هم «آگاهی مادر/دخترِ بالغ» را (پرسش از چرایی نگه داشتن لباسها، یادآوری «مثل بهار بودی»). کشمکش اینجا از جنس حادثه نیست، از جنس عاطفه و حافظه است: فاصلهٔ میان آنچه روزگاری «بهار» بوده و آنچه اکنون در صندوق مانده و رنگ باخته. پایان‌بندی نیز با یک نشانه‌گذاری دقیق بسته میشود: زنبقها که روزی نامدار و روشن بودند، حالا در متن پارچه محو شده‌اند؛ یعنی گفتمان روایت، با تغییر کیفیت نشانه، چرخهٔ تکرار و فرسایش امید را به صورت ساختمند جمع‌بندی میکند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با رویکرد ساختارگرایی و با تکیه بر روایت‌شناسی، نشان داد که معنادهی در داستانهای منتخب زویا پیرزاد کمتر بر «حادثه‌های بزرگ» و پیرنگ کلاسیک استوار است و بیشتر از راه روابط درونی متن و الگوهای تکرارشونده ساخته میشود. در داستانهایی مانند «قصهٔ خرگوش و گوجه‌فرنگی» و «همسایه»، ساخت روایت بر «چرخه» و تکرار آیینیِ روزمرگی بنا میشود؛ رخداد بیرونی کم‌دامنه است، اما تکرار (هر روز/هر شب) جای پیشروی

خطی را میگیرد و همین ریتم تکرارشونده نقش سازندهٔ معنا را بر عهده دارد. در «زمستان» و «یک زندگی» نیز زمان با مونتاژِ چرخه عمر (کودکی تا پیری) یا با شمارش دفعات (چهل‌ویکمین شکوفه) سازمان مییابد؛ یعنی متن به جای روایتِ «اتفاق»، ساختِ «امتداد و فرسایش» را میسازد. بنابراین، نتیجه اصلی تحلیلها این است که پیرزاد با حداقل کنش بیرونی، از طریق ساخت تکرار، تقارن و همسانی ساختاری (زندگیهای آینه‌ای، نقش‌های نسلی، چرخه‌های مشابه) جهان روایت را سامان میدهد و احساس محصورشدگی و فرسودگی را به صورت ساختمند تولید میکند.

در سطح نشانه‌ها و فضا نیز داستانها نشان دادند که اشیا و مکان‌های محدود، نقش تزئینی ندارند و بصورت نشانه‌های مرکزی عمل میکنند: پنجره/ آشپزخانه/ خانه اغلب به عنوان «قاب دید» و «مرز درون و بیرون» تکرار میشوند و از همین راه، تجربه زنانه را در فضایی محصور و قابل‌پیش‌بینی تثبیت میکنند (مثلاً پنجره در «زمستان»، خانه/ آشپزخانه در «همسایه» و «لکه‌ها»). همچنین اشیای کوچک اما تکرارشونده (روبان نارنجی در «زمستان»، لیوان دسته‌دار و قاب عکس در «لیوان دسته‌دار»، پارچه سبز و زنبق در «مثل بهار»، وازلین/پیه و وزوز مگس در «مگس») به «گره‌های نشانه‌ای» تبدیل میشوند که حافظه، فقدان، امیدِ فرسوده یا تکرار نسلی را حمل میکنند. از این منظر، مضمونهای مشترک داستانها (روزمرگی، سکون، فرسایش امید، تداومِ نقشها در چند نسل) نه به صورت شعار، بلکه از طریق شبکهٔ همنشینی و تقابل نشانه‌ها ساخته شده‌اند؛ مثلاً تقابل سفیدیِ برف/ پرده/ مو با روبان نارنجی در «زمستان» یا تقابل بهارِ شکوفه با سرمای درون در «یک زندگی».

از حیث گفتمان روایی، یافته‌ها نشان داد زاویه دید و کانونی‌سازی به شکل معناداری در خدمت همین ساخت قرار میگیرند: چه در روایتهای اول‌شخص با کانونی‌سازی درونی (که حس محصوربودن آگاهی را تقویت میکنند) و چه در روایتهای سوم‌شخص (که امکان مکث روی جزئیات و ریتم عادتی را فراهم میکنند)، متنها عمدتاً به جای «تعلیق حادثه»، بر تعلیق درونی و عاطفی تکیه دارند. بنابراین، اگرچه بسیاری از شخصیتها از نظر کنش بیرونی ایستا به نظر میرسند، تنش اصلی در سطح «گفتمان» شکل میگیرد: کنترل اطلاعات، مکثهای تأملی، خودگویی، و بازگشتهای خاطره‌ای. جمع‌بندی نهایی این است که داستانهای مورد بررسی، با تمرکز بر شخصیتهای زن (عموماً از فضای خانه و تجربه زیسته طبقه متوسط) و با اتکا به ساختارهای تکرار، تقارن و نشانه‌های روزمره، جهانی میسازند که در آن «زندگی» بیش از آنکه با رخداد تعریف شود، با نظمِ تکرارشونده و تجربه‌ی فرسایش تعریف میگردد.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رسالهٔ دورهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی مصوّب در دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان استخراج شده است. آقای دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده رساله را بر عهده داشته‌اند و طراح اصلی این مقاله و نویسندهٔ مسئول بوده‌اند. سرکار خانم دکتر فاطمه طاهری بعنوان مشاور و دانشجو سرکار خانم فاطمه ابراهیم‌پور فینی پژوهشگران این مقاله در گردآوری و تنظیم متن نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر میباشد.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم میدانند مراتب تشکر خود را از گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کاشان و مسئولین فرهیختهٔ نشریهٔ وزین سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب) بویژه استاد اندیشمند و متواضع جناب دکتر امید مجد اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریهٔ داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیتهای پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیهٔ قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلّف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش بعهدهٔ نویسندهٔ مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکر شده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

Asaberger, Arthur. (2001). Narration in Folklore, Media, and Everyday Life. Translated by Mohammad Reza Liravi. First Edition. Tehran: Soroush. (In Persian).

Ahmadi, Babak. (2001). Text Structure and Interpretation (Semiotics and Structuralism). Volume 1. Third Edition. Tehran: Markaz. (In Persian).

_____. (1995). Truth and Beauty, Vol. 1, Tehran: Markaz Publishing. (In Persian).

Eagleton, Terry. (2001). An Introduction to Literary Theory. Translated by Abbas Mokhbar. Second Edition. Tehran: Markaz. (In Persian).

Prince, Gerald. (2012). Narratology (Form and Function of Narrative). Translated by Mohammad Shahba. First Edition. Tehran: Minoui Kherad. (In Persian).

Todorov, Tzotan. (2003). Structuralist Poetics. Translated by Mohammad Nabavi. Second Edition. Tehran: Ageh. (In Persian).

Tolan, Michael J. (2004). A Critical-Linguistic Introduction to Narrative. Translated by Abolfazl Harri. First edition. Tehran: Farabi Cinema Foundation. (In Persian).

Dashti-Ahangar, Mustafa. (2011). “Structural Analysis of the Plots of Novels by Four Women Authors”. Contemporary Persian Literature, Year 1, Issue 1, pp. 39–60.(In Persian).

Pirzad, Zoya. (2016). Like All Ages. Tehran: Markaz Publishing House. (In Persian).

_____. (2017). Three Books. Tehran: Markaz Publishing House. (In Persian).

Haghshenas, Ali Mohammad. (1991). Literary and Linguistic Essays. Tehran: Niloufar Publishing House. (In Persian).

Seldan, Raman. (1998). A Guide to Contemporary Literary Theory, Translated by Abbas Mokhbar, Tehran: Tarh-e-No Publishing House. (In Persian).

Shamisa, Sirous. (2004). Dictionary of Allusions. Tehran: Mitra Publishing House. (In Persian).

Caller, Jonathan. (2003). Literary Theory. Translated by Farzaneh Taheri. First edition. Tehran: Markaz. (In Persian).

Goldman, Lucien. (2003). Formative Criticism. Translated by Mohammad Taghi Ghiyashi. First edition. Tehran: Bozorgmehr. (In Persian).

Mir-Abedini, Hassan. (2007). One Hundred Years of Iranian Fiction. Fourth edition. Tehran: Cheshme. (In Persian).

فهرست منابع فارسی

آ سابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، ر سانه و زندگی روزمره. ترجمه محمدر ضا لیراوی. چاپ اول. تهران: سروش.

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی). جلد ۱. چاپ سوم. تهران: مرکز.

ـــــــــــــــ (۱۳۷۴). حقیقت و زیبایی، ج ۱، تهران: نشرمرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی. ترجمه عباس مخبر. چاپ دوم. تهران: مرکز.

پرینس، جرالد. (۱۳۹۱). روایت‌شـناسـی (شـکل و کارکرد روایت). ترجمه محمد شـهبا. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). بوطیقای ساختارگرا. ترجمه محمد نبوی. چاپ دوم. تهران: آگه.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه-زبان‌شـــناختی بر روایت. ترجمه ابوالفضـــل حرّی. چاپ اول. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

د شتی‌آهنگر، مصطفی. (۱۳۹۰). «تحلیل ساختارگرایانه پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده زن». ادبیات پار سی معاصر، سال اول، شماره ۱، صص ۳۹–۶۰.

پیرزاد، زویا. (۱۳۹۵). مثل همهٔ عصرها. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــــ (۱۳۹۶). سه کتاب. تهران: نشر مرکز.

حق شناس، علی محمد . (۱۳۷۰). مقالات ادبی زبان شناختی . تهران: نشر نیلوفر.

سلدان، رامان. (۱۳۷۷). راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: نشر طرح نو.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). فرهنگ تلمیحات. تهران: نشر میترا.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). نظریه ادبی. ترجمه فرزانه طاهری. چاپ اول. تهران: مرکز.

گلدمن، لوسین. (۱۳۸۲). نقد تکوینی. ترجمه محمدتقی غیاثی. چاپ اول. تهران: بزرگمهر.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۶). صد سال داستان‌نویسی ایران. چاپ چهارم. تهران: چشمه.

معرفی نویسندگان

فاطمه ابراهیم‌پور فینی: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: *ebrahimpourf96@ ut.ac.ir*)
(ORCID:)

عبدالرضا مدرس‌زاده: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: *a.modarres@iaukashan.ac.ir* (نویسنده مسئول:
(ORCID: 0009-0000-9371-6021)

فاطمه طاهری: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.
(Email: *f_taheri@ut.ac.ir*)
(ORCID:)

COPYRIGHTS
©2021 The author(s). This is an poen access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Fatemeh Ebrahimpour Fini: Department of Persian Language and Literature, Kas.C., Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: *ebrahimpourf96@ ut.ac.ir*)
(ORCID:)

Adbolreza Modarres zadeh: Department of Persian Language and Literature, Kas.C., Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: *a.modarres@iaukashan.ac.ir* : Responsible author)
(ORCID: 0009-0000-9371-6021)

Fatemeh Taheri: Department of Persian Language and Literature, Kas.C., Islamic Azad University, Kashan, Iran.
(Email: *f_taheri@ut.ac.ir*)
(ORCID:)