

ساختار روایت زنانه در رمان «پرنده من» نوشته فریبا وفی

تیمور مالمیر*

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران، تهران

چنور زاهدی**

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان، کردستان

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۲/۱۷؛ تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۰۶/۰۹)

چکیده

نویسندگان زن در حوزه ادبیات داستانی در برابر تقسیم‌بندی جامعه به مردانه و زنانه مقاومت می‌کنند، به مشکل هویت و جایگاه زن ایرانی در یک مرحله تغییر و تحول اجتماعی می‌پردازند و تلاش زنان برای خودیابی را با انتقاد از جامعه مردسالار درمی‌آمیزند، اما نوع و چگونگی این ایستادگی نیازمند تبیین است. هر نویسنده‌ای برای بیان اندیشه‌ها و مفاهیم خود علاوه بر انتخاب موضوع از روش، طرح، نشانه و شیوه‌های روایتگری خاص استفاده می‌کند. فریبا وفی از داستان‌نویسان پرکار عصر ماست که مهم‌ترین دغدغه‌اش مسایل زنان است. رمان پرنده من اولین رمان اوست که با شیوه‌ای خاص، به صورت جدی به مسایل زنان پرداخته است. در این مقاله، بر اساس روایت‌شناسی ساختاری به تبیین پیوند ژرف‌ساخت و نحوه روایتگری این رمان پرداخته شده است. نویسنده با استفاده از زاویه دید من‌راوی، داستان را از زبان یک زن بازنمایی کرده است تا بتواند اعتراض زنان نسبت به مقام و موقعیت آنان را بیان کند. گاهی اعتراض‌های راوی نسبت به وضعیت زنان در قالب توصیف وضعیت موجود و به صورتی آشکار جلوه می‌کند، اما بسیاری از مفاهیم و ژرف‌ساخت داستان در قالب اطلاعات تلویحی به مخاطب عرضه شده است. راوی با ترسیم وضع ناگوار زن در جامعه و خانواده، مخاطب را از این وضع آگاه می‌سازد و این آگاهی بخشی برای بهبود وضعیت زنان است. بسامد نقل حالت‌محورها و توصیفات، به نسبت عمل‌محورها بیانگر آن است که زن دایم در خانه و آشپزخانه است و مجالی ندارد جز «نقل»، آن هم از شیشه پنجره آشپزخانه یا فکر و خیال کردن یا نامه نوشتن درباره همان مسایلی که دایم با آنها دست به‌گریبان است.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، ساختارگرایی، روایت زنانه، خانواده، اعتراض.

* E-mail: timoormalmir@ut.ac.ir (نویسنده مسئول)

** E-mail: chonor.zahedi_2012@yahoo.com

مقدمه

فریبا وفی متولد ۱۳۴۱ نخستین مجموعه داستانی خود را با نام در عمق صحنه در سال ۱۳۷۵ منتشر کرده است. سه سال بعد مجموعه داستان «حتی وقتی می‌خندیم» را منتشر کرد. «پرنده من»، اولین رمان اوست که در سال ۱۳۸۱ منتشر شده است و تا ۱۳۹۱ سیزده بار تجدید چاپ شده است. بعد از پرنده من، رمان‌های ترلان، رؤیای تبت و رازی در کوچه‌ها نیز از این نویسنده منتشر شده است. حسینی و سالارکیا با توجه به نظریه کنش متقابل نمادین در جامعه‌شناسی به بررسی استعاره نمایشی در رمان رؤیای تبت پرداخته‌اند (ر.ک؛ حسینی و سالارکیا، ۱۳۹۱: ۱۰۸-۸۱)، همچنین دشتی آهنگر از شباهت پیرنگ رمان رؤیای تبت با رمان‌های دیگر نویسندگان زن بحث کرده است (ر.ک؛ دشتی آهنگر، ۱۳۹۰: ۵۸). رمان پرنده من به چند زبان خارجی نیز ترجمه شده است، ولی به رغم جایزه‌های متعددی که نصیب نویسنده‌اش کرده، هنوز درباره آن بحث و پژوهشی جدی منتشر نشده است.

تعداد نویسندگان زن در حوزه ادبیات داستانی پس از سیمین دانشور چشمگیر است. غالب آثار این نویسندگان به «مشکل هویت و جایگاه زن ایرانی در یک مرحله تغییر و تحول اجتماعی می‌پردازند و تلاش زنان برای خودیابی را با انتقاد از جامعه مردسالاری درمی‌آمیزند که زن را در پيله‌ای از بایدها و نبایدها محبوس می‌کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۱۱۰۹). برخی از زنان به مبارزه آشکار روی می‌آورند و با تشکیل یا عضویت در جمعیت و گروه‌های دفاع از حقوق زنان برای دستیابی به حقوق خود تلاش می‌کنند. اما در سطح جامعه به رغم مبارزات زنان در حوزه‌های سیاسی و مدنی همچنان «گستره خانه قلمروی زنانه انگاشته می‌شود که در آنجا به کارهای ویژه و چاره‌گری‌های روزانه برای فراز و نشیب‌های زندگی می‌پردازند» (کرس میر، ۱۳۹۰: ۳۸). زنان در حوزه ادبیات داستانی در برابر تقسیم‌بندی جامعه به مردانه و زنانه مقاومت می‌کنند، اما به صورت مبارزه‌ای منفی؛ اعتراضی اگر دارند آن را در قالب اعتراض خاموش بیان می‌کنند تا ذهن و شیوه و اندیشه زنان را دگرگون کنند تا در پرتو این دگرگونی، مردان را به تأمل در کار و اندیشه خود وادارند. گفتمان غالب راوی در داستان نویسندگان زن نظیر فریبا وفی، ایستادگی در برابر رده‌بندی جامعه به زنانه و مردانه است، اما نوع و چگونگی این ایستادگی نیازمند تبیین است. هر نویسنده‌ای برای بیان اندیشه‌ها و مفاهیم خود علاوه بر انتخاب موضوع از روش، طرح، نشانه و شیوه‌های روایتگری خاص استفاده می‌کند. اگر هم میان موضوع و شگردهای داستانی برای بیان اندیشه خود پیوند برقرار می‌کند، به هدف و رسالتی فراتر چشم دوخته است. تبیین این رسالت البته بر عهده منتقدان است. بدین منظور، بر اساس روایت‌شناسی ساختاری به تبیین پیوند ژرف‌ساخت و نحوه روایتگری رمان پرنده من پرداخته‌ایم.

۱- پیشینه و مبانی نظری

ساختارگرایی یکی از شیوه‌های بررسی و مطالعه متون است. اگر بپذیریم که هر اثر ادبی از دو بخش بیرونی یا روساخت و بخش درونی یا ژرف‌ساخت تشکیل می‌شود، آنگاه می‌توان ساختار هر اثری را نظامی دانست که در آن، همه اجزای اثر با تعامل و در سایه پیوند با یکدیگر، کلیتی هماهنگ می‌سازند (ر.ک؛ امامی، ۱۳۸۵: ۲۳۰). مطابق دیدگاه کلیگز، ساختارگرایی نیروی محرک خود را از علم ارسطویی و به طور خاص، از پیشرفت‌های علم شیمی و فیزیک در قرن نوزدهم می‌گیرد که ثابت کرد ماده از مولکول و همه مولکول‌ها از اتم تشکیل شده‌اند (ر.ک؛ کلیگز، ۱۳۸۸: ۴۹). این نحله فکری بعدها به دانش‌های دیگر از جمله روان‌شناسی، جامعه‌شناسی، اقتصاد و زبان‌شناسی نیز راه یافت. تفکر ساختگرایی با تأسی از اندیشه‌های سوسور در زبان‌شناسی به ادبیات نیز راه یافت و مبنای کار ساختارگرایی قرار گرفت. سوسور معتقد بود در زبان، هیچ مورد مستقل وجود ندارد و باید هر پدیدار را در مناسبت آن با مجموعه پدیدارهایی بررسی کرد که خود بخشی از آنهاست (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۸۶: ۱۸-۲۱). ساختارگرایی روشی تحلیلی است نه ارزیابی‌کننده و ضمن رد معنای آشکار اثر، در پی جدا کردن برخی ژرف‌ساخت‌های درونی آن است (ر.ک؛ ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۳۲). بنیادی‌ترین پژوهشی که با دید ساختگرایی در ادبیات انجام پذیرفت، بررسی حکایت‌های پریان از سوی ولادیمیر پراپ بود. پراپ در بررسی قصه‌های پریان به چارچوبی منظم و منطقی دست یافت. بعدها شیوه کار پراپ مورد توجه دیگر پژوهندگان ادبیات قرار گرفت و نظریه‌پردازانی چون بارت، گریماس، ژنت، برمون و تودوروف در جهت تغییر و تکمیل نظریات پراپ، روش‌های گوناگونی اتخاذ کردند. تودوروف، روایت را دارای سه واحد گزاره، پی‌رفت و متن می‌داند. دو نوع اول، سازه‌هایی تحلیلی هستند و نوع سوم، به صورت تجربی حاصل می‌شود (ر.ک؛ تودوروف، ۱۳۸۲: ۸۶). گزاره‌ها، زنجیره‌ای بی‌پایان را به وجود نمی‌آورند، بلکه تعدادی از گزاره‌ها یک پی‌رفت را به وجود می‌آورند. تودوروف برای ترکیب پی‌رفت‌ها نیز سه شیوه ارائه می‌کند: ۱- شیوه درونه‌گیری که همان شیوه 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- شیوه زنجیره‌ای که در آن پی‌رفت‌ها به صورت حلقه‌های زنجیر به دنبال هم می‌آیند. ۳- شیوه تناوبی که 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 (ر.ک؛ همان: ۹۵-۹۳).

تودوروف در جنبه کلامی به مسایلی چون وجه، زمان، دید و لحن می‌پردازد. مقوله زمان به رابطه میان دو خط زمانی مربوط می‌شود: یکی خط زمانی سخن داستانی و دیگری خط زمانی دنیای داستانی (ر.ک؛ همان: ۵۵). مسایل اساسی که در چارچوب زمان مطرح می‌شوند، عبارتند از:

۱) **ترتیب:** ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت شده داستان متوازن نیست. دلایل این تغییر ترتیب، در تفاوت میان دو نوع زمان بندی نهفته است: زمان بندی سخن تک ساحتی و زمان بندی داستان چندساحتی. در نتیجه، ناممکن بودگی توازی میان این دو نوع زمان بندی به زمان پریشی می انجامد که دو گونه اصلی آن عبارتند از: بازگشت زمانی یا عقب گرد و پیشواز زمانی یا استقبال.

۲) **دیرش زمانی:** زمان روایت (سخن) هیچ گاه با زمان روایت شده (داستان) هم خوان نیست. در اینجا می توان حالت های متعددی را از هم تفکیک کرد: الف) تعلیق زمانی یا درنگ: این حالت هنگامی واقع می شود که زمان سخن در زمان داستانی، قرینه ای نداشته باشد: توصیف، اندیشه های عام و ... از این گونه آند. ب) حالت عکس آن: حالتی که در آن زمان داستانی هیچگاه قرینه ای در زمان سخن نداشته باشد و این یعنی کنار گذاشتن کامل یک دوره زمانی یا حذف. ج) حالت بنیادین سوم: تطابق کامل دو زمان سخن و داستان است. این تطابق از رهگذر سبک مستقیم و گنجاندن واقعیت داستانی در سخن تحقق می پذیرد و خود یک صحنه نمایش را به وجود می آورد. د) در نهایت، دو حالت بینابین نیز مشاهده می شود: ۱- اینها حالت هایی هستند که در طی آنها، زمان سخن یا «طولانی تر» از زمان داستان است، یا «کوتاه تر» از آن. به نظر می رسد که گونه نخست به ضرورت ما را به دو امکان دیگر؛ یعنی به توصیف یا به زمان پریشی رهنمون می کند و گونه دوم، یعنی هنگامی که زمان سخن «کوتاه تر» از زمان داستان است، چکیده ای است که چندین سال تمام را در یک جمله خلاصه می کند.

۳) **بسامد:** آخرین ویژگی اصلی رابطه میان زمان سخن و زمان داستان است. بسامد به سخنی دقیق تر، ارتباط میان شمار زمان هایی است که رخدادی روی می دهد و شمار زمان هایی که همان رخداد بازگویی یا روایت می شود. در اینجا نیز سه امکان پیش روی ماست: الف) روایت تک محور: چنان است که در آن یک سخن روایی واحد، رخداد واحدی را تکرار کند (ر.ک؛ همان: ۶۱). ب) روایت چندمحور: یعنی نقل و گزارش چندباره رخدادی که یک مرتبه اتفاق افتاده است (ر.ک؛ همان: ج) روایت تکرارشونده: یعنی یک بار نقل و گزارش رخدادهایی که چند بار اتفاق افتاده است (ر.ک؛ همان: ۶۲).

بارت نیز با توجه به اهمیت کارکردها در روایت، «روایت» را در سه سطح کارکردها، کنش ها و روایت مطالعه کرده است (ر.ک؛ بارت، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۸). به نظر بارت، این سه سطح ارتباط ترکیبی با یکدیگر دارند. «یک کارکرد تنها زمانی معنا می دهد که جایی در کنش عام یک کنشگر اشغال کند و این کنش به نوبت، معنای نهایی اش را از این حقیقت می گیرد که روایت شده و به گفتمانی که دارای کدهای خویش است، سپرده شده است» (همان: ۳۸).

دنیای روایت، دنیای آزادی از قید بندهای روایت‌های مسلّم بیرونی است. آدمی در روایت‌های بیرونی که همان حوادث پیرامون هستند، همیشه اسیر علت و معلول‌هاست. دنیای روایت، کاملاً در حیطه اختیار و تدبیر راوی است. راوی با خلق شخصیت‌ها و کارکرد آنها، دنیای دلخواه خود را می‌سازد. شخصیت‌های داستانی حتی اگر کارکردهای خلاف انتظار راوی را به مرحله کنش برسانند، باز، حضورشان در دنیای روایت، الزامی است. اگر روایت‌شناسی چون تودوروف معتقد است «انسان بدون نگاه دیگری وجود ندارد» (تودوروف، ۱۳۸۸: ۲۰۵). بیانگر آن است که نگاه‌ها و کنش‌های متفاوت هر شخصیت، برجسته‌سازی کارکرد و کنش دیگری است که بر اساس تفاوت و اختلاف نشانگی صورت می‌گیرد (ر.ک؛ مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۲۷). در روایت با توالی منطقی و منظم عناصر و رویدادها مواجه هستیم. قرار گرفتن غیرتصادفی عناصر زبانی و روایی کنار یکدیگر، بیانگر لزوم وجود نظمی هر چند ناملموس میان عناصر روایی است. مایکل تولان روایت را به توالی از پیش انگاشته شده رخدادهایی معرفی می‌کند که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند (ر.ک؛ تولان، ۱۳۸۳: ۲۰). روایت از نظر زمان، رابطه علی، توالی، کنش و ... از نظام خاص خود برخوردار است که باعث می‌شود زبان، شکلی منطقی و در نتیجه، فهم‌پذیر به خود بگیرد. از سوی دیگر، این فهم‌پذیری نیز در زمینه‌ای ایدئولوژیک عمل می‌کند. شکل منطقی زبان و توالی غیرتصادفی عناصر و رخدادها در آن، زمینه را برای شکل‌گیری جهان‌بینی در انسان فراهم می‌کند. از این نظر، روایت گونه‌ای جهان‌بینی است. آسابرگر روایت را چارچوبی برای ادراک جهان، و بازگویی این ادراک می‌داند (ر.ک؛ آسابرگر، ۱۳۸۰: ۲۴). روایت با چنین ویژگی‌هایی، مجموعه‌ای نظام‌مند از تمهیدات و ساز و کارهایی است که از طریق آن اندیشه‌ها، رویدادها، شخصیت‌ها، زمان‌ها، مکان‌ها و ... در زبان نمود پیدا می‌کنند. این ویژگی‌ها ارتباط تنگاتنگی میان «روایت» و «شیوه اندیشیدن» ایجاد کرده است. از آنجا که «موضوع اصلی روایت، چگونگی ارائه برخی رویدادها است نه خود آن رویدادها» (ر.ک؛ پرینس، ۱۳۹۱: ۲۱)، همچنین وظیفه روایت‌شناسی «فراهم ساختن ابزار لازم برای شرح و توصیف آشکار روایت و فهم کارکرد آن است» (همان: ۱۱). در این مقاله می‌کوشیم با توجه به روایت‌شناسی ساختاری و با مشخص ساختن نوع راوی، میزان مداخله یا عدم مداخله، فاصله یا عدم فاصله روایتی راوی در بیان رویدادها (ر.ک؛ همان: ۱۸)، همچنین نوع رویدادهای نقل شده به لحاظ حالت‌محور یا عمل‌محور (ر.ک؛ همان: ۶۸)، روایتی را بررسی کنیم که فریبا وفی از زندگی و محیط گرداگرد خود عرضه کرده است.

۲- خلاصه رمان

رمان پرنده من، داستان زندگی زنی است که در جایگاه راوی، زندگی خود و زنان اطراف خویش را روایت می‌کند. رمان از اسباب‌کشی به محله‌ای شلوغ آغاز می‌شود. راوی با توصیف این محل، وارد داستان می‌شود. بعد از سال‌ها مستأجری، صاحب خانه‌ای می‌شوند. شوهرش امیر که عاشق کاناداست و

مدتی به ترکیه و حتی تا مرز یونان رفته بود، به آینده فکر می‌کند و تنها راه نجات را مهاجرت می‌بیند، مصرانه در پی راضی کردن همسرش برای رفتن است، اما راوی می‌خواهد بماند و از احساسات خود، از اینکه صاحب خانه شده‌اند، حرف می‌زند. او که همواره نگاهی به پشت سر دارد، نمی‌تواند همگام با امیر پیش برود. اتفاقات دوران کودکی‌اش فرصت فکر کردن به آینده را نمی‌دهد، دورانی که آقاجان برای محاکمه او را به زیر زمین می‌برد، او را به سکوت وادار می‌کند؛ سکوتی که حتی قدرت ابراز احساساتش را در زندگی زناشویی از او می‌گیرد. دغدغه امیر مهاجرت است. نسبت به همسرش احساس رضایت ندارد. در چنین وضعیتی، راوی دلزده می‌شود و با همان روحیه به زندگی که در آن عشق نیست، ادامه می‌دهد و در رؤیاهایش غرق می‌شود. روحیه خود را مشابه روحیه مادرش در زندگی با آقاجان می‌داند که با زاریدن‌هایش اعتراض خود را نشان می‌داد. راوی دو بچه به اسم شادی و شاهین دارد. تجارب ورود به جامعه را به دخترش شادی گوشزد می‌کند؛ کاری که مامان برای او نکرده بود. هر وقت آقاجان از سفر برمی‌گشت، مامان باید دستمال‌های مخصوص ماشین را می‌شست. آقاجان بعد از تصادف کامیون یک تاکسی می‌خرد و خانه‌نشین می‌شود. بعد از خانه‌نشین شدن آقاجان و پناه بردنش به زیرزمین، زاریدن‌های مامان بالا می‌گیرد، اما خاله محبوب با خصلت‌های مردانه‌اش کارهای زیادی بلد است؛ از دارو و درمان گرفته تا فال و طلسم و جادو؛ کارهایی که مامان نمی‌دانست. در حالی که راوی درگیر مشکلات شادی و شاهین است، امیر با پوشیدن بهترین پیراهن و حالت دادن به موهایش توی آینه به خودش لبخند می‌زند، در حالی که مامان اثاث خانه را توی حیاط می‌ریخت و چند روز پشت سر هم، زاری‌کنان همه جا را تمییز می‌کرد. آقاجان زنی آوازخوان را که موهای بلند و سیاهی داشت، به خانه می‌آورد. منیژه همسر دوست امیر به دلیل مشغول بودن تلفنش از جانب همسرش متهم می‌شود. امیر به دنبال پرواز دادن به پرنده آرزوهایش بی‌توجه به خواسته‌ها و احساسات همسرش، مدتی راوی و بچه‌هایشان را رها می‌کند، درد سرهای راوی بیشتر می‌شود و با شماتت کردن خود باز به گذشته برمی‌گردد که او را مادرش به عشق پسر به دنیا آورده بود و برای آقاجان یک پادوی کوچک خانگی بود. با اینکه در نبود امیر، مامان و خواهرانش، شهلا و مهین، کنار او هستند، اما نمی‌توانند او را درک کنند. شهلا دختر مستقلی است و با کار کردن در بیرون، درآمد خوبی دارد و از هر رابطه‌ای که به جنس مرد ختم شود، بیزار است. با وسواس‌هایش اطرافیان را خسته می‌کند. مهین در پیاده‌روی که ترتیب می‌دهد، راوی را نیز با خودش می‌برد و از مرد رؤیایی خود حرف می‌زند که با مردی که راوی تعریف می‌کند، متفاوت است. راوی که همواره در فضای خانه‌داری و بچه‌داری است. زمانی که از خانه بیرون می‌رود، همچنان نگران بچه‌ها و امیر است. برای او رفتن به خانه شهلا و رفتن به بازار، یک سفر است. به خانه شهلا که می‌رود، شلوغی‌ها و درد سرهایی که بچه‌ها به وجود می‌آورند، او را باز مجبور می‌کند که در خانه بماند و مسئولیت این دو بچه را باز به خودش نسبت بدهد. امیر گاه‌گاه که نامه می‌دهد، از باکو و متروهایش می‌نویسد، در نوشته‌های تازه‌اش می‌نویسد، تازه دارد ارزش همسرش را

درک می‌کند و دلش برای خانه و بچه‌ها تنگ شده است. راوی جای دلخواهش را در خانه پیدا می‌کند. امیر از باکو برمی‌گردد. مهین، دختر زرنگ مامان، رؤیاهایش تحقق می‌یابد و به آن سر دنیا می‌رود و با نامه‌هایی که می‌فرستد، به توصیف زنان آنجا می‌پردازد که با وجود پیروی، خودشان را قوی و سر حال احساس می‌کنند. نامه‌های مهین، هیجان امیر را باز برای رفتن بیشتر می‌کند، اما راوی، چنین جهانی را باور ندارد و در نامه‌ای خطاب به مهین با دلزدگی و نارضایتی باز به گذشته و توصیف آن می‌پردازد. در پایان روایت، آقاچان در زیرزمین می‌میرد و راوی احساسات خودش را از مرگ پدر توصیف می‌کند. خاله محبوب سخته می‌کند و می‌میرد. شهلا با وامی که می‌گیرد، خانه‌ای برای خودش و مامانش می‌خرد. مامان راوی حتی در وضعیت پیروی و بیماری هم آرامشی به چهره ندارد. سوء ظن‌ها نسبت به منیژه برطرف می‌شود. صدای شادی که مادرش از گوشه‌گیری‌های او می‌ترسید، از همه جای خانه می‌آید؛ شعر می‌خواند، قصه می‌بافد. شاهین، کلاه زمستانی امیر را می‌پوشد و دستور می‌دهد که همه باید از او اطاعت کنند. امیر باز در پی راضی کردن راوی برای رفتن است. راوی با تمثیل چراغ وضعیت هر کدام را برجسته می‌کند، چراغ‌های امیر و مهین بیشتر است. راوی دوباره به زیرزمین برمی‌گردد و آنجا را مکان اول خود می‌داند و این بار می‌خواهد چراغی به سقفش بزند و بدون ترس در آنجا راه برود. راوی از مسأله فروش خانه سخن می‌گوید و اینکه او نیز مثل دیگران برای خودش «پرنده‌ای» دارد.

۳) توصیفات عمل محور و حالت محور

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

۳-۱) عمل محورها در درون حالت محورها

در بررسی رویدادهای رمان، نخست حالت محورها و آنگاه عمل محوره‌های درون حالت محورها را داخل پرانتز با خط ایتالیک نقل کرده‌ایم: زیر شلاق گرفتن دختر چهارده ساله آقای هاشمی توسط پدرش و فحش دادن‌های او، خرید کردن توسط راوی زن، (خراب کردن خانه‌های قدیمی، ساختن آپارتمان، آویزان کردن لباس، عینک آفتابی زدن جعفر عشقی، طوطی نگه داشتن همسایه، نشستن گربه روی هره ایوان) رفتن به پارک توسط راوی زن همراه بچه‌هایش، به دو رفتن بچه‌ها به طرف تاب و سرسره، نشان دادن پیرزن برای آینده زن توسط مرد، انتخاب کردن خوشتیپ‌ترین پیرها برای آینده مرد توسط زن، رفتن به چهار راه توسط زن راوی، صدا زدن شاهین توسط مادرش (زن راوی) رد

شدن از مغازه ماست‌بندی توسط راوی زن، سخن گفتن مدیر ساختمان، زدن کاغذ به دیوار و پاره کردن آن، آمدن به خانه جدید خانواده راوی، زدن/ قطع کردن سخنان راوی (زن) توسط مرد/ دراز کشیدن مرد/ امیر خواب‌آلوده دهانم را با دستش بست/ صحبت کردن امیر/ (نقل مکان کردن به نهمین خانه/ جابجا کردن اثاث/ حرف زدن بچه‌ها/ بازی کردن دوییدن و جیغ زدن آنها)/ سبزی خرد کردن همسایه بالایی/ نشستن راوی زن در آشپزخانه سایبان کوچکی از ایرانیت زدن مهتابی پُر نور نصب کردن و گذاشتن گلدان/ آویزان کردن یک عالمه زلم زیمبو به دیوار توسط بچه‌ها/ صدا زدن شاهین و شادی توسط مادرشان/ پایم را روی پای دیگرم می‌اندازم و برگرداندن صندلی/ دف زدن یک نفر در ساختمان/ (دست و بال را تکان دادن و چرخ زدن توسط زن/ بستن چشمان و گوش دادن به صدای قلب خود توسط زن)/ ایستادن بچه‌ها در وسط آشپزخانه و نگاه کردن آنها به مادرشان/ جمع شدن همه در پارکینگ/ مردی که بعدها مدیر ساختمان می‌شود از بقیه می‌خواهد بگویند مالک هستند یا مستأجر؟/ خبر آوردن امیر/ (با بغلی پُر از میوه به خانه آمدن آقا جان/ کشیک کشیدن بچه‌ها)/ از چشمی در نگاه کردن زن/ درآمدن جیغ آیدا/ سوار شدن ماشین، پارک کردن ماشین جلوی در توسط جوجه (زن طبقه اول)/ (آه کشیدن امیر برای رفتن به کانادا/ رفتن امیر به خارج از کشور)/ آه کشیدن شاهین/ دستش بالا می‌آید و ژست زدن یک سیلی محکم را می‌گیرد (امیر)/ (بد و بیراه گفتن امیر و به دنبال شاهین به حیاط خلوت رفتن) امیر زیر ایرانیت کنار می‌رود و زیر باران می‌ایستد/ امیر دو دستش را پشت گردنش قلاب می‌کند و چمپاتمه می‌زند/ صدا زدن شادی توسط زن/ شاهین را به دنبال شادی فرستادن توسط مادرشان/ جیغ زدن شادی/ شاهین بازوی شادی را گرفته/ سخنرانی مادر شادی برای او/ (عروسک شادی را از دستش گرفتن و شکمش را فشار دادن/ ضربه محکم به عروسک زدن و کشیدن موهایش)/ دستی به سر شادی و عروسک کشیدن توسط زن/ رفتن مامان بدون خداحافظی از منزل راوی زن/ به دستشویی رفتن و زاریدن‌های مامان/ لرزیدن و پتو را روی شانه کشیدن/ از اتاق به آشپزخانه رفتن راوی زن/ بردن راوی زن به زیرزمین توسط پدرش/ شکستن سکوت راوی زن بعد از مرگ آقا جان/ داد زدن‌های زن/ بوسیدن صورت راوی زن موقع فریاد زدن توسط مهین و او را از زیر زمین دور کردن/ از خانه آقا جان به خانه امیر/ دستمال کشیدن راوی زن روی یخچال/ مامان زاری می‌کرد و در همان حال کفش‌هایش را می‌پوشید/ مامان توی راه‌پله‌ها ناپدید شد و پشت سرش را نگاه نکرد/ (زاری کردن مادرش در حالت‌های مختلف/ به اداره رفتن شهلا/ مهمان آوردن آقا جان و دستور شام دادن او و پرت کردن اشیاء به در و دیوار/ فروختن گرام و خریدن رادیو، بلند کردن صدا توسط آقا جان/ به جاده رفتن آقا جان/ به زیرزمین پناه بردن آقا جان و تا آخر همانجا ماندن/ تحویل آقا جان و موقع گم شدنش توسط یک مرد پیرتر/ نوشتن آدرس خانه توی کاغذ و گذاشتن آن در جیب آقا جان و تشکر کردن آقا جان از او و خواستن عصا و عینکش از بچه‌هایش و تحویل دادن عینک به پدرش توسط مهین/ به سینما رفتن راوی زن در دوران کودکی با خاله‌اش و تعریف کردن آن برای شهلا و مامانش/ با

خود آوردن چیزهایی با خودش توسط خاله/خاله می‌توانست همه جا برود/با خود آوردن تمام خاک‌های جاذبه به خانه توسط آقاجان/ولو شدن آقاجان در اتاق/به سینه آب پاشیدن و دست و پای آقاجان را مشت و مال دادن توسط اعضای خانواده/شستن دستمال آقاجان توسط زن/و شستن ظرف توسط زن/فال و دعا، طلسم و جادو، خواندن و رقصیدن/چیزاندن عمو قدیر توسط همسرش/اقلیان کشیدن عمو قدیر/ارخت و لباس عوض کردن و به حمام بردن بچه توسط خاله محبوب/پرتقال خوردن مامان/زدن مشت به پهلوی مادر راوی جهت اطلاع کردنش از ازدواج/رقصیدن راوی با همسرش/گذاشتن زیر شلواری‌اش را وسط اتاق به همان حالتی که درآورده و بی‌آنکه منتظر بماند، غذا می‌خورد/مرد/سیگار دود کردن مرد و مکرر تماس گرفتن او با منزل/راوی شدن مرد/امیر سرش را به شیشه حیات خلوت تکیه می‌دهد/به دنبال شادی رفتن زن در انباری/تکیه‌دادن شادی به در انباری/زیر میل خزیدن، توی کمد رفتن، پشت تخت کیز کردن، نقاشی کردن/راوی زن چمباتمه می‌زند و سرش را میان دستهایش می‌گیرد/لیز خوردن شادی و از کنار زن راوی (مادرش) رد شدن/لمس کردن نوک انگشتان پای مادرش خودش را روی پشت و گردن مادرش انداختن و گریه کردن توسط شادی/کارکردن امیر زیر آفتاب و توی گرما//تاکسی خریدن آقاجان/سرم را زیر لحاف می‌کردم بعد آهسته آن را کنار می‌زدم و به آنها نگاه می‌کردم/زن/گوشه لحاف را با دندانم می‌گرفتم/زن/شلنگ آب سرد را روی پایم گرفت/مادرش/زاریدن‌ها و فحش‌های مادر/چشمک‌زدن‌های عمو قدیر/آب شیر را باز کردن/مادر/شادی می‌رود حیاط و بچه‌ها توی حیاط جمع شده‌اند و سگ‌هایشان را به طرفش دراز می‌کنند/بچه‌ها برایش دست می‌زنند و می‌خندند/از پشت پنجره کنار رفتن راوی زن/درها را با سر و صدا باز کردن و بستن توسط امیر، با قدم‌های سنگین در اتاق راه رفتن، توی حمام آواز خواندن/موقع رفتن به سرکار پوشیدن بهترین پیراهن‌ها و حالت دادن به موهایش، هر روز صبح ریشش را می‌زند/آقاجان ویتامین را به خانه می‌آورد و برایش شعر خواندن/به زیرزمین پناه بردن و اثاث خانه را توی حیاط گذاشتن، زاری کردن و همه جا را تمیز کردن، شستن هر چیزی چند بار توسط مادرش/تن کردن در زیرزمین توسط مادرش/پاهایش را به زمین کشیدن پدرش/شیون کردن راوی بالای سر پدر، و چنگ زدن به سینه‌اش، و گرفتن شانه‌هایش توسط زنان/از پنجره بیرون را دید زدن توسط راوی و شوهرش/امیر سراغ نواری را می‌گیرد که از باکو آورده است، نوار را روشن می‌کند و به آن گوش می‌دهد/به خانه آمدن امیر بعد از یک روز اضافه‌کاری/با زاری لباس شستن مادرش و در حالت عصبانی مثل مار فشفش می‌کرد و از لب تشنه بلند می‌شود/نامه مهین را خواندن توسط امیر/به کلاس زبان رفتن مهین و نامه نوشتن برای نامزد ندیده‌اش/رفتن به کوه توسط امیر/مایعات به خورد بچه دادن/برای بچه‌ها قصه تعریف کردن و عدسی پختن توسط راوی/بشقاب بسکویت را روی میز گذاشتن توسط راوی/آواز خواندن و توی آشپزخانه به این طرف و آن طرف رفتن/کتاب مطالعه کردن راوی زن/به پاساژ رفتن زن/همراه مهین به پیاده‌روی رفتن/

(روزنامه خواندن و به تلویزیون نگاه کردن / امیر ساکش را می‌بندد و ترانه‌ای را سوت می‌زند). / به خارج رفتن امیر.

۳-۲) حالت‌محورها در درون عمل‌محورها

یکی از حوزه‌های حالت محوری، حوزه توصیفات است که در این داستان این حوزه نقش فعالی دارد. در قسمت اول توصیفات محلّه، خیابان، چهارراه، کوچه و پشت‌بام دیده می‌شود و بیشتر در حوزه تفکرات و رؤیایپردازی‌های راوی پیش می‌رود (ر.ک؛ وفی، ۱۳۹۱: ۹-۷). در مواردی که راوی بعد از نقل عمل‌محورها به توصیف پرداخته است و وارد حوزه حالت‌محوری شده، نخست عمل‌محورها را نقل کرده‌ایم آنگاه حالت‌محورهای درون عمل‌محورها را داخل پرانتز با خط ایتالیک نقل کرده‌ایم: «از مغازه ماست‌بندی رد می‌شوم و شاهین را صدا می‌زنم. در همان حال، متوجه هستم که پره‌های دماغم از شدت بو به لرزه افتاده‌اند. در آن لحظه تشخیص بوی شیر جوشیده از سیرابی پخته، اهمیت تشخیص دل‌درد از معده‌درد را برایم پیدا می‌کند» (همان: ۹)؛ «شادی را صدا می‌زنم، جواب نمی‌دهد. از میان جیغ و دادی که از پارکینگ می‌آید، نمی‌شود صدای او را شناخت...» (همان: ۲۳)؛ «بی حرف از اتاق به آشپزخانه می‌رفتم و برمی‌گشتم، ولی در واقع به نعنای فکر می‌کردم و به بالا بودن فشارش. چیزی نمی‌گفتم. همان لحظه به سکوت فکر کردم. حالت لباس عاریه‌ای داشت که یک‌دفعه متوجهش شده بودم» (همان: ۲۵)؛ «در یخچال تمیز بود، ولی من دوباره روی آن دستمال کشیدم و به صرافت پاک کردن لکه‌های قدیمی اجاق گاز افتادم...» (همان: ۲۸-۲۷)؛ «کنار امیر دراز می‌کشم. حالا نه برایش زنم نه مادر، نه خواهر» (همان: ۹۸)؛ «روی زمین وسط اتاق نشیمن دراز می‌کشم. احساس می‌کنم توی چرخ‌فلکی افتاده‌ام و می‌چرخم...» (همان: ۱۰۷)؛ «می‌خندم. به پوست بازویم دست می‌کشم. لطیف و نرم است، باید دستم روی بازویم بماند...» (همان: ۱۱۰).

۱۳۹۳ زمستان، ۱۷، سال ۵۸، شماره اولی، متن روایی

۴- روایت زن و روایتگری زنان

فربیا وفی برای روایت داستان از زاویه دید من‌راوی استفاده کرده است و داستان را از زبان یک زن بازنمایی کرده است. یاریگر اصلی راوی در روایتگری، شبکه تداعی است. گاهی یک کلمه یا عبارت گاهی هم یک جمله او را از روایت دور می‌کند و به نقل مطالب، توصیف یا اتفاق و حادثه‌ای دیگر می‌کشاند. شلوغی محلّه او را به یاد شلوغی چین می‌اندازد و می‌گوید «اینجا چین کمونیست است» (همان: ۷). این جمله، جملات دیگری را برایش در مورد چین تداعی می‌کند و به مقایسه بین چین و محلّه خودشان می‌پردازد: «به چهارراه که می‌روم، یعنی اولین چهارراه بعد از کوچه‌مان، فکر می‌کنم اینجا بیشتر هندوستان است...» (تداعی هندوستان)؛ «اینجا چه چین چه هندوستان پُر از آدم است» (همان: ۹). در توصیف پارک اتفاقی برایش تداعی می‌شود: رفتن به پارک همراه بچه‌هایش: «پارکی

است که بیشتر از درخت، آدم دارد. پیرهای محله به ردیف، روی نیمکت‌ها نشسته‌اند» (تداعی)؛ «انگار آنها را برای تماشای عموم، در ویتترین بدون شیشه‌ای دستچین کرده‌اند. وقتی به پارک یعنی آن فضای مثلثی گوشه خیابان می‌رویم، بچه‌ها به دو می‌روند طرف تاب و...» (همان: ۸). گاهی یک عمل راوی تداعی‌گر می‌شود: «شادی را روبه‌رویم می‌نشانم و سخنرانی کوچکی برایش می‌کنم. همان کاری که باید مامان با من می‌کرد و هیچ وقت نکرد. اگر حرفی با او داشتم، هفت هشت بار در طول اتاق رژه می‌رفتم. جانم بالا می‌آمد و حرف انگار که ته چاهی گیر کرده باشد، بالا نمی‌آمد» (همان: ۲۳). وقتی راوی از صاحب‌خانه حرف می‌زند این واژه تداعی‌گر می‌شود و او را یاد ماجراها و اتفاقاتی که مستأجر بودند، می‌اندازد: «...خانه‌ای که در آن مستأجر هیچ صاحب‌خانه‌ای نیستیم، صاحب‌خانه شیطان نیست، ولی همان اندازه می‌تواند، روح آدم را تسخیر بکند. حالا آزادیم اثاث‌مان را بدون ترس از در و دیوار خوردن، جابجا کنیم. بچه‌ها آزادند با صدای بلند حرف بزنند. بازی کنند. جیغ بزنند و حتی بدون...» (همان: ۱۰).

سین‌پژوی ادبی
شماره ۸۸، سال ۱۷، زمستان ۱۳۹۳

راوی داستان، آدم پُرحرفی است. وقتی هم به نقل سخن دیگری می‌پردازد، همچنان در آن مداخله می‌کند: «مامان می‌گوید محله شما مثل صندوق‌خانه است؛ همه چیز در آن پیدا می‌شود راست می‌گوید» (همان: ۷). گاهی خود به اظهار نظر می‌پردازد و در مورد رویدادها یا نقل قول دیگران و یا سخنان خود نظر می‌دهد: «کف پیاده‌رو پر از لکه است. لکه‌های آب، خلط دهان، روغن و یا سبزی له شده و به کار دانشجویان روانشناسی می‌آید که دوست دارند از تخیل آدم‌ها سر در بیاورند ... خانه‌های نیمه‌ویران بس که آغشته به گرد و خاک است به کار شاعران هم نمی‌آید» (همان: ۸)؛ «شعلا می‌گفت اگر به یاد بیاوری که آقا جان چه ظلم‌ها می‌کرد و چقدر قُلدر بود، آرام می‌شوی. ولی من داد می‌زدم، اگر قُلدر بود، چرا نتوانست مثل قُلدرها بمیرد» (همان: ۲۷). یکی از موارد مداخله‌گری راوی همین اظهار نظر وی و رد پای احساسات و آگاهی‌های اوست. گاهی بعد از نقل سخن دیگری به تحلیل و مداخله‌گری می‌پردازد که در تفکراتش پیش می‌رود: «امیر می‌گوید «خانه را می‌فروشم». از جمله‌های بی‌مقدمه بدم می‌آید. همیشه احتیاج به آمادگی دارم. نمی‌توانم فی‌البداهه کاری بکنم. برای همین همیشه کمی عقیم. به عروسی و ختم هم دیر می‌رسم...» (همان: ۱۳). این راوی زن، اگر در مواردی مثل نقل وقایع گذشته، زمان افعال آن وقایع را با زمان افعال در روایتگری یکسان به کار می‌برد (ر.ک؛ همان: ۲۰، ۲۱، ۲۵، ۲۸، ۲۹، ۳۴)، برای آن است که نشان بدهد همچنان معضلات زندگی زنان تداوم دارد، تفاوتی میان نسل قبلی و فعلی نیست و بسیاری از مسایل و عناصر زندگی نو شده، اما نحوه تعامل و تفکر نسبت به زنان تغییری نکرده است.

در بخش‌هایی از داستان گاهی روایت‌شنو فردی می‌شود؛ یعنی روایت برای فرد خاصی است و قسمتی از روایت به شکل یک نامه یا بهتر است بگوییم در جواب یک نامه است و با روایت‌شنو فردی (مهین) مواجه هستیم (ر.ک؛ همان: ۷۰، ۷۱، ۷۲، ۷۳، ۱۲۴). در صفحات ۷۵ و ۷۶ با توجه به کاربرد

ضمایر و فعل‌ها انگار با روایت‌شنوی گروه زنان مواجه‌ایم. گاهی نیز با روایت‌شنوی مرد (امیر) مواجهیم (ر.ک؛ همان: ۱۰۳).

مشخصه اصلی رمان پرنده من، کوتاهی فصل‌های آن است. این رمان حاوی ۵۳ فصل در ۱۴۱ صفحه است؛ یعنی میانگین صفحات هر فصل کمتر از سه صفحه است. این کوتاهی برای نشان دادن کلیشه‌ای بودن زندگی است. در فصل‌های طولانی باید توصیف‌های طولانی انجام شود و پی‌رفت‌های متعددی دارد، اما در فصل‌هایی به این کوتاه، بدیهی است که یک تکه از زندگی جلوه می‌کند و البته سخن اصلی نویسنده آن است که این یک تکه از زندگی، حکایت‌گر همه آن است. باقی زندگی نیز تکرار همین یک تکه است.

داستان چهار بخش است؛ بخش اول داستان در حکم توصیف و تمهید وضعیت کلی شهر، خانه، رابطه زن و شوهر، زندگی و جامعه است. در این توصیف و تمهید، از زاویه دید من‌راوی استفاده کرده است و وقتی هم از زاویه دید شخصی دیگر یا به نقل سخن دیگری می‌پردازد، همچنان در آن مداخله می‌کند: «مامان می‌گوید محله شما مثل صندوق خانه است؛ همه چیز در آن پیدا می‌شود. راست می‌گوید» (همان: ۷). پرینس درباره مداخله راوی معتقد است مواردی در زمره مداخله تلقی می‌شود که نشانه آگاهی خاص راوی و فقط حاصل ذهنیت او باشد نه ناشی از واقعیت‌های مسلم در جهان روایت شده (ر.ک؛ پرینس، ۱۳۹۱: ۱۹). اما مسأله مهم در روایتگری همین است که راوی به گونه‌ای عمل کند که مداخله‌گری وی در عین اعمال پنهان بماند. در این داستان نیز همین شیوه قابل توجه است؛ یعنی نویسنده‌ای چون فریبا وفی در عین مداخله‌گری راوی، به گونه‌ای به طرح دیدگاه‌های راوی پرداخته که حاصل مداخله‌ها به صورت حقایق یا واقعیت‌های مسلم در جهان روایت بازنمایی شده است. یک شکل این نحوه روایت، آن است که همه افعال مربوط به زندگی را به راوی نسبت می‌دهد: «خیابان ما پر از نعمت است. چند تا نانوايي و صد تا بقالی که اولش مانده بودم از کدامشان خرید کنم که به آن دیگری برنخورد» (وفی، ۱۳۹۱: ۷). در این موارد، راوی می‌تواند دیدگاه‌های فمینیستی را طرح کند. در موارد دیگر مثل دوربین عمل می‌کند و به نقل و توصیف می‌پردازد. در این موارد که راوی، نقشی ندارد، عمدتاً به طرح مسایلی می‌پردازد که بتواند سبب انتساب افعال زندگی را به خود تبیین کند؛ به عبارت دیگر، زشتی‌ها و ناشایست‌ها در یک سو قرار دارد و همان‌ها موجب شده راوی به انجام افعال خاص مجبور باشد و وضع فوق‌العاده بیاید. همه چیز دست به دست هم داده است تا این وضع حاصل شده است. عبارت «اینجا چین کمونیست است» بر اساس همین تصور صدرنشین رمان شده است. بخش دوم داستان، درباره آینده‌نگری و خیال‌راوی است. راوی در پی ایجاد تغییر در روش و وضعیت خود است، اما این اندیشه در خیال‌باقی می‌ماند، چون یا شوهر یا فرزندان، این تغییر را غیر ممکن می‌سازند. بخش سوم داستان، در توصیف و توضیح وضع کنونی است و راوی می‌خواهد همین وضعیت حفظ شود، اما در بخش چهارم، در پی عدم توفیق آینده‌نگری خیالی راوی، راوی به گذشته روی می‌نهد. البته تکیه

وی بر گذشته به سبب حفظ وضع موجود است و همین موضوع، فاصله راوی را با همسرش زیاد می‌کند. این فاصله به او فرصت مقایسه می‌دهد. به گذشته‌اش پناه می‌برد و موقعیت خانۀ پدری و پدرش را مرور می‌کند. با توجه به اهمیتی که نیت در محتوای روایت دارد (ر.ک؛ کوری، ۱۳۹۱: ۳۱)، در جایی که زن و شوهر به توصیف آینده هم می‌پردازند، توصیف مرد از زن، پیرتر و افتاده‌تر است تا زن از مرد، اما در هر دو توصیف حالت محور، نقش اعتراض زن نهفته است؛ یعنی اگر مرد، پیرزن خمیده را آینده زن (۲۰ سال بعد) شمرده، بیانگر رنج‌های زنان است که خیلی زود پیر و فرسوده می‌شوند، اما اگر هم زن دلش نمی‌آید مرد را طلاس و کور مکور پیش‌بینی کند، در حقیقت این کار را کرده است و بیزاری خود را از این آینده مرد نشان داده است، چون رنج‌های مضاعفی را همین ترکیب، در آینده برایش فراهم می‌کند، اما اکنون چیزی نمی‌گوید، چون گفتنش ممکن است نگذارد همین زندگی ناجور تداوم بیابد و به طلاق و دعوا منتهی شود.

در فصل پنجم رمان، راوی از قصه‌گویی مرد سخن گفته است که مرد قصه به خارج از خانه می‌رود، هنگام بازگشت باید همه چیز برای او مهیا باشد تا بتواند خبرها را بازگو کند آنگاه از زبان همین قصه‌گو چنین نقل می‌کند که «امیر می‌گوید شهرزاد تغییر جنسیت داده. مرد شده است» (همان: ۱۸). این قسمت بسیار دقیق انتخاب شده است، بدین صورت که راوی زن را یادآور می‌شود که روایتش برای حفظ جان و جنس زن است؛ همان شهرزاد قصه‌گوی هزار و یک شب (ر.ک؛ طسوجی، ۱۳۸۹، ج ۱: ۶) که قصه‌اش برای گوش مردی هوسباز مثل شاه است که زن را به‌خاطر بیان ادامه قصه زنده باقی گذاشت تا آنکه راوی سه فرزند به دنیا آورد و جان خود و جنس زن را حفظ کرد (ر.ک؛ همان، ج ۶: ۲۶۲). اما در مورد مردان اگر قصه می‌گویند، یا خبری می‌آورند و نقش شهرزاد را بازی می‌کنند، نوعی تغییر جنسیت در کار این راوی روی داده، ولی نه برای حفظ جان، بلکه برای به‌کارگیری زنان قصه‌گوی شده‌اند. روایتگری تغییر جنسیت داده و همین تغییر جنسیت، کارکرد روایتگری را هم دگرگون ساخته است؛ یعنی همچنان شهرزاد قصه‌گو شکست خورده، باید قصه بگوید آن هم نه با روایت خودش، بلکه با روایت مردان تا با او همراه شوند و او را از ماجراهای بیرون از خانه آگاه کنند، چون زن پیوسته در خانه است، اگر هم به بیرون می‌رود، باید مقدمات لازم برای حضور همسر را در خانه فراهم کند؛ مثل خرید، بچه به پارک بردن و ... (ر.ک؛ وفی، ۱۳۹۱: ۱۷). راوی در این قسمت، روایت خبرها و سخنان امیر (روایت‌شنویی که راوی شده) را هم نقل می‌کند، اما ارتباطی میان گفتگوی آنها نیست. راوی سعی می‌کند امیر را به داستان بکشاند، اما موفق نمی‌شود. فاصله جغرافیایی راوی که از همسایه و خانه و طبقه اول حرف می‌زند، در مقابل امیر که از کانادا و مسایل محل کار سخن می‌گوید، بیانگر همین فاصله زن و شوهر است و همین موجب روی آوردن زن به داستان پدر خویش است. به مقایسه مرد خود با پدر خویش پرداخته که مردان جدید، آن روحیه پدرسالار قبلی را هم ندارند، چون آن در عین ضررها، سودی هم داشت، اما در وضع کنونی حسنی نیست: «مامان می‌گوید آقاتان هرچه بود، یک

اخلاق خوب داشت. هیچ وقت دست خالی به خانه نمی آمد. امیر هم دست خالی نمی آید؛ کیسه‌ای پر از خبر، حادثه و ماجرا می آورد» (همان: ۱۷).

وقایع داستان در دو بستر زمانی بازنمایی شده است؛ بخشی مربوط به زندگی فعلی زنی است که راوی است و بخشی مربوط به گذشته و مربوط به مادر راوی است. راوی نیز میان این دو زندگی تردد می کند. راوی با رفت و برگشت‌ها و ترددی که میان اتفاقات گذشته و حال دارد، وضعیت زنان را نمایان می کند و وضعیت هر یک از زنان داستان را توصیف و روایت می کند و اطلاعاتی در اختیار خواننده قرار می دهد تا خود به قضاوت بپردازد. گاهی وضعیت خودش را، حتی وضعیت ناگوار دوران کودکی‌اش را با بازگشت به گذشته به نمایش می گذارد. از توصیف وضعیت مردان (آقاجان و عمو قدیر) نیز غافل نمانده است و گاهی به شکل تداعی و با گرفتن فاصله روایتی به گذشته برمی گردد (ر.ک؛ همان: ۲۸، ۲۹، ۳۳ و ۳۴) یا با بازگشت به گذشته، مشکلات مادرش به هنگام بچه‌داری و وضعیت خود را در خانه پدری ترسیم می کند (ر.ک؛ همان: ۵۱، ۵۴ و ۶۱) یا با بازگشت به گذشته و پرداختن به حالات و کنش‌های خواهران و مادرش و خاله محبوب و وضعیت هر کدام در حالت سیر شدن از زندگی را توصیف می کند (ر.ک؛ همان: ۸۸، ۹۲ و ۹۵).

نام داستان پرنده من تداعی کننده قفس است. خصوصاً حصری که در عنوان پرنده من صورت گرفته، یادآور تضادی در پرنده، قفس و پرواز است. بر این اساس، گاهی راوی می شود پرنده درون قفس، گاهی پر می زند از قفسی به قفس دیگر. مسأله تداعی و چند تکه شدن داستان با همین عنوان تناسب دارد. راوی همچون پرنده از «قفس» به «قفسی» دیگر می رود. اطلاعاتی که راوی به کمک این طرح می دهد، عمدتاً اطلاعات تلویحی است. «یعنی اطلاعات به جای اینکه اظهار شوند، با تمهیدهای زمینه‌ای، بلاغی، معنای ضمنی یا دیگر تمهیدها با شدت کمتر یا بیشتر القا می شوند» (پرینس، ۱۳۹۱: ۴۱). انتقال اطلاعات به صورت تلویحی در این رمان برای آن است که خواننده خود بتواند به بازخوانی روایت زنان بپردازد؛ یعنی راوی زن می خواهد خواننده نقشی فعال داشته باشد و طلب وی برای این ایفای نقش فعال، بیان و عرضه وضع ناگوار زنان است. این خواننده ممکن است از زمره مردان باشد. راوی می خواهد با اطلاعات تلویحی خود، مردان را به تغییر دعوت کند. اگر خواننده یا روایت‌شنو مخاطب وی باشد، می خواهد همدردی زنان را در امور مکرر، آن هم در دوره معاصر که دایم مسأله «اکثریت» طرح می شود، وسیله‌ای کند برای فریاد غالب زنان تا بدین سان از بار مصائب آنان کاسته شود. راوی برای ایجاد این حس همدردی، گاهی به اعتمادسازی می پردازد: «مامان می گوید محله شما مثل صندوق خانه است. همه چیز در آن پیدا می شود. راست می گوید» (وفی، ۱۳۹۱: ۷). «خیلی زود فهمیدم که به یک صندوقچه می مانم با دری کیپ و پر از راز، خاله محبوب این را گفت و بعدها از دهان دیگران تکرار شد» (همان: ۲۶). گاهی نیز برای آنکه وضع دشوار جنس زن را تبیین کند، به باورپذیر کردن روایت روی می آورد. گویی مخاطب وی این وضع را باور نمی کند: «از جمله‌های

بی‌مقدمه بدم می‌آید. همیشه احتیاج به آمادگی دارم. نمی‌توانم فی‌البداهه کاری بکنم. برای همین همیشه کمی عقیم. به عروسی و ختم هم دیر می‌رسم. مامان می‌گوید حنای بعد از عروسی به چه کاری می‌آید؟ امیر می‌گوید کسی که علاقه‌ای به دیدن نشانه‌ها ندارد، مجبور است اتفاق را یکجا هضم کند. حالا من هم دچار سوء هاضمه شده‌ام، حرف‌های امیر را درک نمی‌کنم» (همان: ۱۳)؛ «محبوب لوطی است. مامان می‌گفت محبوب از دیوار راست بالا می‌رفت. پسرهای محله از دستش عاجز بودند؛ مثل من تپاله نبود» (همان: ۳۵). «خاله محبوب می‌گوید من فقط به عشق ماتیک زن جعفر شدم». مادرش به راوی می‌گوید: «خانه‌ات آباد! من یادم نیست دیروز چه خورده‌ام! تو از من می‌خواهی نبش قبر کنی» (همان: ۳۸). در عین حال، راوی برای آنکه وضعیت لغزان و عوارض وضعیت زنان را بیان کند، گاهی اعتمادپذیری را از روایت خودش سلب می‌کند: «گاهی وقت‌ها فارغ از زمان و مکان به بازی آنها آلوده می‌شوم. این بار بدون ترس و واهمه‌ای که همه چیز را تار می‌کند، در خیالم همه چیز شفاف است...» (همان: ۵۲، نیز ر.ک؛ همان: ۵۳؛ بخشی از روایتی که در خواب پیش می‌رود و اعتمادپذیری را از گفته‌هایش می‌گیرد).

۵- تحلیل ژرف ساخت داستان

۵-۱) توصیف موقعیت زنان

گاهی اعتراض‌های راوی نسبت به وضعیت زنان در قالب توصیف وضعیت موجود و به صورتی آشکار جلوه می‌کند. راوی با ترسیم وضع ناگوار زن در جامعه و خانواده، مخاطب را از این وضع آگاه می‌سازد. این آگاهی بخشی برای بهبود وضعیت زنان است. سه نمونه از این توصیف‌ها نقل می‌شود:

الف) توصیف آینده

«آینده چیست؟ آینده باید همان پیرزنی باشد که شبیه پاکت زرد و مچاله‌ای بود و امیر توی پارک نشانم داد. نمی‌توانم به آینده فکر کنم. نمی‌دانم از چه چیزی ساخته می‌شود. تا به این سن برسم، می‌توانستم به آینده فکر کنم، ولی حالا می‌بینم به قدر کافی به آن چیز مبهمی که هر روز ابهام و رازش را بیشتر از دست داده، نزدیک شده‌ام و دیگر می‌خواهم بایستم؛ همین جا» (همان: ۷۵).

ب) توصیف وضعیت کلی زنان

«شوهردار هم که شدی تمام دنیا قبل از هر کاری یک عدد ساعت گنده به دیوار اتاق خوابت آویزان می‌کنند و برای شنیدن اولین خبر لحظه‌شماری می‌کنند. بعد یکی آش آلو برایت می‌پزد و یکی لواشک تُوَرش برایت می‌خرد. توی اتوبوس یکی بلند می‌شود و جایش را به تو می‌دهد و توی خیابان همه نگاه‌ها

روی شکمت ناخواسته پایین می‌آیند... روی تخت بیمارستان تصمیم می‌گیری. همین یکی بس است...» (همان: ۷۵-۷۶).

ج) توصیف تسلط مرد بر زن

«احساس آزادی می‌کنم و از آن حرف می‌زنم، ولی امیر اجازه نمی‌دهد کلمه به این مهمی را در مورد چنین حس‌های کوچک و ناچیزی به کار برم» (همان: ۱۰).

۵-۲) عناصر زندگی و نحوه روایت آن

مرد داستان در خانه تلویزیون نگاه می‌کند (ر.ک؛ همان: ۵۶)، روزنامه می‌خواند (ر.ک؛ همان: ۸۴) یا به زن می‌گوید از مسایل بیرون خبر ندارد (ر.ک؛ همان: ۱۳۱)، در عوض، زن داستان به توصیف و تعریف چیزهای بیرون، در ذهن و زبان خود سرگرم است و تمام مکان عمل‌محورها و خود عمل‌های وی در حوزه خانه‌داری است (ر.ک؛ همان: ۱۱). وقتی راوی به توصیف حالات امیر می‌پردازد، درون آن کنش‌هایی را برای خودش تعریف می‌کند که مربوط به خانه‌داری است؛ مثلاً خطاب به امیر می‌گوید «چایت را عوض بکنم؟» (ر.ک؛ همان: ۱۷). وقتی هم روایتگری مادرش را نقل می‌کند، آشپزی و مسایل خانه‌داری را به راوی زن نسبت می‌دهد: «نباید کشک قاطی آش می‌کردی فشارم بالا رفته» (همان: ۲۵). عمل محوری شخصیت مادر راوی نیز در حوزه خانه‌داری و آشپزی است: «اگر در خانه بودم، نعنای دم می‌کردم» (همان). عمل محوری راوی زن نیز در حوزه خانه‌داری است: «بی حرف از اتاق به آشپزخانه می‌رفتم و برمی‌گشتم» (همان). یا اینکه بچه‌داری چنان جزو وظایف زنان قرار گرفته که برای زنی هم که بچه ندارد، بچه‌داری متصور می‌شود: «خاله محبوب بچه نداشت. بعضی وقت‌ها در زندگی‌اش یک بچه لازم داشت، برای همین یکی از ماها را از ماما قرض می‌گرفت» (همان: ۳۳). راوی زن در توصیف حالات و رفتارهای خود یا باید از پشت پنجره بیرون را بنگرد، یا داخل خانه با آشپزی سرگرم باشد: «از پشت پنجره کنار می‌روم. کجا بروم، کجا بروم؟ جا برای سرگردانی هم نیست. اگر پشت پنجره نباشی، فقط دو جا برای رفتن داری؛ هال و آشپزخانه. حیاط خلوت ته خانه است و دیوار بلندش آخر دنیاست» (همان: ۵۸). راوی محلّ مردنش را هم آشپزخانه معرفی می‌کند و به همین تداوم کار در آشپزخانه معترض است که می‌گوید: «فقط مردن است که می‌تواند زندگی را به شکل اولش برگرداند. اگر یک دفعه قلبم بگیرد و درازبه‌دراز وسط آشپزخانه بیفتم، امیر تازه آن وقت می‌تواند مرا ببیند» (همان: ۶۳).

عمل محوری راوی زن در حوزه بچه‌داری و خانه‌داری است: «بلند می‌شوم و ظرف‌های شام را می‌شویم، پشه‌ها را از اتاق می‌تارنم، پنجره‌ها را می‌بندم... لحاف بچه‌ها را رویشان مرتب می‌کنم. نگاه دوباره‌ای به آشپزخانه می‌اندازم» (همان: ۱۳۱). شستن لباس (مادر راوی) (همان: ۷۳) برای بچه‌ها قصه

تعریف کردن/ برایشان عدسی پختن/ عصرها بچه‌ها را برای بازی، دم در بردن (همان: ۷۸) همه جزو وظایف هر روزه زن است: «نمی‌توانم به امیر فکر کنم. به باکو به آینده. به هیچ چیز نمی‌توانم فکر کنم. بعضی وقت‌ها این کار خیلی ساده تقصیر آشپزخانه است که کوچک است و بعضی وقت‌ها تقصیر اتاق که جای خالی برای تکیه دادن به دیوارهایش نیست. بعضی وقت‌ها تقصیر دستشویی است که تهویه‌اش صدای وحشتناکی دارد» (همان: ۱۰۶)؛ «هرجا می‌روم دست از کار کردن برنمی‌دارم، حتی وقتی که ملاف‌های مامان را عوض می‌کنم» (همان: ۱۳۴).

۵-۳) پناه بردن به سکوت

حسینی و سالارکیا، از پناه بردن شخصیت‌های زن به سکوت برای پنهان کردن دغدغه‌های فکری خود در آثار فریبا وفی و سایر نویسندگان سال‌های پایانی دهه هفتاد یاد کرده‌اند (ر.ک؛ حسینی و سالارکیا، ۱۳۹۱: ۸۲). اما پناه بردن به سکوت در رمان پرنده من با فریاد بیشتری صورت گرفته است؛ اعتراضی پُررنگ‌تر از این نمی‌تواند جلوه‌گر موقعیت زن باشد که سکوت، دارایی او باشد. نقطه مقابل سکوت، فریاد است، اما اگر اعتراضی بکند، هستی خود را از دست می‌دهد. پس سکوت پیشه می‌کند تا بتواند فریادش را تداوم ببخشد: «همان لحظه به سکوتم فکر کردم. حالت لباس عاریه‌ای را داشت که یک‌دفعه متوجهش شده بودم. فکر کردم سکوت من گذشته دارد. به خاطر آن بارها تشویق شده‌ام. هفت هشت ساله بودم که دانستم هر بچه‌ای آن را ندارد. سکوت من اولین داراییم به حساب می‌آمد. یک روز آقاجان مرا به زیرزمین برد و پرسید: دیروز با خاله‌محبوب کجا رفته بودید؟ لال شدم! نه از سرِ عقل، که از ترس» (همان: ۲۶-۲۵). راوی زن به سکوتی وادار شده که از سرِ میل نیست و از هر فرصتی برای شکستن آن استفاده می‌کند، اما باز سرکوب می‌شود: «مامان جواب فریادم را با فریاد داد. شهلا و مهین طرف مامان را گرفتند. گفتند احمق شده‌ام و بهتر است که خفه شوم، ولی من باز هم داد زدم» (همان: ۲۶). چند بار راوی از سکوت زن در برابر بدرفتاری‌ها و بدخلقی‌های مرد به عنوان پناهگاه زن یاد کرده است (ر.ک؛ همان: ۷۰ و ۵۹). زن به جای اعتراض و درگیر شدن، بیشتر به توصیف وضعیت خود می‌پردازد و غرق در تفکر و خیال‌بافی است. چیزی که او را از این حالت خارج می‌کند، بچه‌ها و شوهرش هستند: «اوی! حواست کجاست؟! شیر سر رفت» (همان: ۶۴). زن هم به همین وضع عادت کرده است: «برای خودم شیر را هم به هم می‌زنم. قاشق به دست به طرفش برمی‌گردم» (همان). اعتراض او در دل می‌ماند. مبادا که وضع بدتر شود: «دل‌م می‌خواهد ظرف‌ها را به هم بکوبم و سر و صدا کنم» (همان: ۶۸).

زن (راوی) به خاطر توداری و رازداریش مورد تحسین زن‌های خانواده قرار می‌گیرد (همان: ۲۶). تغییر روش راوی زن از وقتی که به خانه امیر آمده، از کم حرفی به پُر حرفی نه برای ابراز وجود و بیان عقیده، بلکه شیوه‌ای برای سکوت است: «کم‌کم عادت به پُر حرفی پیدا کردم. حتی در مواقعی که لازم

نبود. سال‌ها بعد یادگرفتم که حرف می‌تواند مخفی‌گاهی بهتر از سکوت باشد» (همان: ۲۷). شکل دیگر این پُرحرفی، زاری کردن است؛ روشی که مادرش داشت؛ زاریدن‌های مکرر مادرش که مربوط به پیروی نیست و مهم‌ترین عامل آن حضور آقا جان در خانه است. تغییر روش مادر (زاری نکردن) زمانی است که شوهرش در خانه نیست (ر.ک؛ همان: ۲۹). این زاریدن‌های مکرر مادر نشانه وضعیتی اسفناک و اعتراض به وضع زندگی است (ر.ک؛ همان: ۳۰). مادرش را در خانه ترسیم می‌کند، اما برای پدرش به جاده رفتن و خرید و فروش را هم متصور می‌شود. روایت قسمت اول، در زمان حال راوی پیش می‌رود و از همان ابتدا زن را کنار مرد توصیف می‌کند و هرچند که تفاهم نیست و فاصله وجود دارد، اما باز نمی‌خواهد این وضعیتی را هم از دست بدهد و به آن دلخوش است (ر.ک؛ همان: ۹ - ۸).

۵-۴) مقایسهٔ مرد و زن

مرد داستان که همسر راوی است، نامش «امیر» است و بیانگر امرانه بودنش نیز هست، اما راوی نامی ندارد و در تمام روایتی که نقل می‌کند، یا دختر و بچه است، یا همسر و مادر و مجالی برای معرفی نامش به وجود نمی‌آید. راوی در روایت به رغم آنکه تفاهمی میان خود و همسرش نمی‌بیند، اما امیر و عکس‌العمل‌ها و احساسات او را نیز در کنار احساسات خود بیان می‌کند و به آن دلخوش است. گاهی اعتراض راوی در قالب مقایسهٔ مرد و زن در میان روی آوردن به خاطرات گذشته یا به آینده اندیشیدن است: «امیر به طرف آینده می‌رود. عاشق آینده است. گذشته را دوست ندارد؛ آن هم گذشتهٔ زنانه‌ای که نه از دیوار پریدن دارد، نه دوچرخه‌سواری، نه فوتبال در محله. گذشته‌ای پُر از پچ‌پچه و حرف‌های درگوشی و خاله‌بازی است؛ گذشته‌ای که به زیرزمین‌های تاریک و پستوها منتهی می‌شود. امیر حاضر نیست حتی یک قدم با من به عقب برگردد» (همان: ۱۵).

غیر از مقایسهٔ مرد و زن، به مقایسهٔ دو خواهر در دو جای مختلف نیز می‌پردازد. خاله‌محبوب بچه نداشت. برای همین، یکی از بچه‌های خواهرش را نزد خودش می‌برد. راوی می‌گوید هر وقت به آنجا می‌رفته، هویت جدید پیدا می‌کرد و از تمام رفتارهای قبلی پاک می‌شد (ر.ک؛ همان: ۳۳). با آوردن کنش‌ها و حالات خاله‌اش می‌خواهد بگوید که مادرش برای تغییر روش و حالات خود به چنین فضا و وضعیتی احتیاج دارد، در حالی که وضعیتی مادرش به گونهٔ دیگری بوده است. با این مقایسه، می‌خواهد وضعیتی بد مادرش را برجسته کند، چون مادرش وقتی به دیدن خاله‌محبوب می‌رود، پیش او دستگاه زاریش را خاموش می‌کند و جوان و سرحال به نظر می‌رسد (ر.ک؛ همان: ۳۴). توصیف چنین موقعیتی برای بیان مشکلاتی است که با وجود شوهر روی می‌دهد، اگر نه بچه‌ها قابل تحمل هستند.

خیانت یک زن نسبت به شوهرش به سبب مشغول بودن تلفن خانهٔ آنها، از زبان مرد (امیر) نقل می‌شود، ولی روایت‌ش نوی زن، آن را نتیجهٔ خیالات آن مرد می‌داند، چون آن زن را می‌شناسد که افسرده و کم‌حرف است، ولی مرد حالت شک و بدبینی نسبت به زنان را خیانت تلقی می‌کند (ر.ک؛

همان: ۴۰-۴۱). شک و تردیدهای یک مرد نسبت به همسرش، یکی دیگر از مشکلات یک زن در زندگی است. مشغول بودن تلفن (روایت مرد) با افسردگی و کم‌حرفی (روایت زن) تناقض دارد و حاکی از این است که خیانت کردن زن فقط به سبب بدبینی است. همین نوع مشکل در ذهن زن نیز نسبت به مرد وجود دارد، چنان که زن (راوی) در خواب هم دچار تشویش است که شوهرش عاشق زنی شده است: «غمی را احساس می‌کنم که با همه غم‌ها فرق دارد. صدای زاریم را می‌شنوم. مثل صدای مامان است. تنم به تنش می‌خورد. چشمانم را باز نکرده‌ام، ولی از خواب بیدار شده‌ام. باید نزدیک صبح باشد» (همان: ۵۳).

مرد (امیر) تربیت بچه‌ها را به زن نسبت می‌دهد و نمی‌گوید بچه‌هایمان می‌گوید: «تو اگر می‌توانی بچه‌هایت را خوب تربیت کن» (همان: ۴۸)؛ «امیر پول می‌آورد و ما (زن) خرج می‌کنیم» (همان). اعتراض نسبت به تبعیض جنسیتی از سوی خانواده در کلام راوی گاهی آشکارا بیان می‌شود: «مادرم به عشق پسر مرا به دنیا آورده بود و دختر از آب درآمده بودم. برای آقا جان یک پادوی خانگی بودم. مرا فقط وقت پاک کردن کتتش از شوره موی سر، باد زدن منقل، آوردن زغال و گرفتن ناخن‌ها و درآوردن جوراب‌هایش می‌دید» (همان: ۷۹-۸۰). سخنانی که از زبان زنان نقل می‌کند، در آن خواستار وضعیت بهتر برای راوی می‌باشند (همان: ۸۱).

در تمام شخصیت‌های زن داستان با درجه متفاوت یک وضعیت ناراضی هست. اگر هم در وضعیت مهین اعتراضی نیست و نوعی رضایت به چشم می‌خورد (ر.ک؛ همان: ۱۳۶)، به سبب آن است که خارج از ایران است و از محنت‌های راوی و شخصیت‌های داستان او بر کنار است. به علت بی‌توجهی امیر نسبت به زنش، خانه محیط مناسبی برای زن نیست: «از خانه بیرون می‌روم. اگر بمانم، از خودم و از او و از خانه بیزار می‌شوم. شیر و غذای بچه‌ها را کنار می‌گذارم و سفارش‌شان را به امیر می‌کنم» (همان: ۹۴). اما بیرون از خانه نیز جایی برای او نیست و احساس زندگی ندارد. زنده بودن او فقط در خانه و کار منزل است (ر.ک؛ همان: ۹۵-۹۶). از این روی، به هر جا هم برود، فکرش توی خانه است و به خانه برمی‌گردد: «در خیال، امیر را از خانه دور می‌کنم. او باید برود؛ به خاطر آینده. خودم را در مرکز خانه قرار می‌دهم. اما من باید بمانم. با دو بچه کوچک، به جای غریبه. رفت و آواره شد. پس باید ماند» (همان: ۹۶). این خانه‌ای هم که زن دایم به فکر آن و در درون آن است، تکرار یکنواخت یک زیرزمین است: «مدت‌هاست که فهمیده‌ام همیشه زیرزمینی را با خود حمل می‌کنم... سی و پنج سال مستأجر این ملک بوده‌ام و حالا دیگر احساس مالکیت می‌کنم...» (همان: ۱۳۸).

حالت محورهای مربوط به راوی، به تفکر و خیال و آینده‌نگری وی مربوط است. در همین حالت غرق است و آنچه او را از آن بیرون می‌آورد و تغییری در آن ایجاد می‌کند، یا به عمل می‌کشاند، بچه‌ها و شلوغی و دردسرهای آنهاست: «...چشمانم را می‌بندم و به صدای قلب خودم گوش می‌دهم. وقتی

چشمانم را باز می‌کنم، شاهین و شادی را می‌بینم که وسط آشپزخانه ایستاده‌اند و با دهان باز نگاهم می‌کنند» (همان: ۱۲). نکته مهم آن است که همین حالت‌محورها موجب پیدایش عمل‌محوری راوی می‌شود و عمل‌محوری‌های او را اجباری می‌سازد: «پارک سر خیابان را هفته اول کشف کردم. پارکی است که بیشتر از درخت آدم دارد. پیرهای محله به ردیف، روی نیمکت‌ها نشسته‌اند. انگار آنها را برای تماشای عموم در ویتترین بدون شیشه‌ای دست‌چین کرده‌اند. وقتی به پارک، یعنی آن فضای مثلثی گوشه خیابان می‌رویم، بچه‌ها به دو می‌روند طرف تاب و سُرُسُرۀ انتهای پارک که از شلوغی و گرد و غبار زیاد به گوشه‌ای از جهنم می‌ماند» (همان: ۸).

۵-۵) انحصار زندگی زن به ازدواج

راوی دانای کل به ذهن و خاطر زندگی زن وارد می‌شود و زندگی او را و گرداگرد او را گزارش می‌کند. همه موارد زندگی زن کلیشه‌های مکرر است و «اتفاقی» در آن نمی‌افتد و «اتفاقی» هم اگر هست، همچنان اتفاقی تکراری و کلیشه‌ای است، مثل «ازدواج». این تکرارها به گونه‌ای است که زن به آن عادت کرده، آنقدر که آنچه آن را بر هم می‌زند، ترسناک می‌شود. کودکی خود را فراموش کرده است و شروع زندگی او از ازدواج به بعد است. در عوض، به زندگی مکرر بچه‌های کوچک مثل زندگی خودش می‌نگرد که تکرار زندگی اوست. البته مهم‌ترین مسأله فمینیستی داستان همین است که زندگی این زن از ازدواج به بعد شکل می‌گیرد که آن هم یک تکرار است، برای ایجاد تکراری دیگر. مغازه و خرید نوعی تجدد و مدرن‌نگری است، اما در زندگی زن همچنان عناصر زندگی سنتی تکرار می‌شود، چون مقدمه و تمهیدی است برای به‌کارگیری زن در کنج خانه. این عناصر را با آشپزخانه، لباس شستن، ظرف و غذا همراه می‌سازد. ذکر مکرر این وضعیت، دلالتی بر عدم رضایت از پیوند زن با این عناصر است. در مقابل زنان، مردها در کنار میز، روزنامه‌خوانی، خیابان، اداره و کار بیرون جلوه می‌کنند.

۱۳۹۳ زمستان، ۱۷، سال ۵۸، شماره اول، متن‌شوی اولی

نتیجه‌گیری

فربیا وفی در رمان پرنده من با استفاده از زاویه دید من‌راوی، داستان را از زبان یک زن بازنمایی کرده است. روایت‌شنوی راوی گاهی فرد و گاهی نیز گروه زنان هستند. گاهی نیز با روایت‌شنوی مرد مواجهیم. در همه موارد غیر از روایت‌شنوی آشکاری که ممکن است در لحظه روایت، مخاطب قرار گرفته باشد، مخاطبان راوی داستان خوانندگانی هستند که می‌توانند داستان را با تأمل بخوانند و از مسایل و مشکلات راوی آگاه شوند.

مواردی که اعتراض زنان نسبت به مقام و موقعیت آنان آشکار باشد یا مطابق عرف فمینیست‌ها، جنبه شعاری داشته باشد، کم است. گاهی اعتراض‌های راوی نسبت به وضعیت زنان در قالب توصیف

وضعیت موجود و به صورتی آشکار جلوه می‌کند و راوی با ترسیم وضع ناگوار زن در جامعه و خانواده، مخاطب را از این وضع آگاه می‌سازد که این آگاهی بخشی برای بهبود وضعیت زنان است.

راوی در ابتدای داستان به توصیف وضعیت کلی محلّه و شهر و زندگی می‌پردازد و از همان آغاز، روایت خود را با توصیف و حالت‌محوری شروع می‌کند که در تفکرات و ذهن راوی پیش می‌رود و از رابطه‌ای که بین زن و شوهر هست، سخن می‌گوید که حاکی از عدم تفاهم و فاصله میان آنهاست. در قسمت اول، تعداد حالت‌محورها بیشتر از عمل‌محورهای شخصیت‌ها می‌باشد. حالت‌محورها به توصیف مربوط است و بخش عمده داستان را در بر دارد. بسامد نقل توصیفات - اعم از توصیف مکان و موقعیت یا روحيات و رفتارها و اندیشه‌ها - بیانگر آن است که زن دایم در خانه و آشپزخانه است و مجالی برای رهایی از این «قفس» ندارد. مجالی هم اگر بیابد، تا کنار پنجره یا برای نظم بخشیدن به سایر مسایل خانه و شوهر و فرزندان است. زن در وضعیتی به سر می‌برد که مجالی ندارد جز «نقل»، آن هم از زاویه دید پنجره آشپزخانه یا فکر و خیال کردن یا نامه نوشتن درباره همان مسایلی که دایم با آنها دست به گریبان است.

هدف و غایت نحوه روایت و ژرف‌ساخت داستان در پی آن است که: ۱- وضعیت فعلی زنان را نشان بدهد؛ وضعی که نمی‌شود به صراحت آن را بازگفت. ۲- بر مخاطبان و خوانندگان داستان تأثیر بیشتری بگذارد و داستان به فعال‌سازی خواننده و ایجاد حس همدردی در او منجر شود. ۳- واقعیت‌بخشی به جهان داستان یعنی در عین آنکه از جنبه‌های شعاری می‌کاهد، با استفاده از اطلاعات پیش‌فرض می‌خواهد برخی مسایل را که در ذهن و تصوّر راوی است، برای مخاطب خود واقعی جلوه دهد، به گونه‌ای که در وجود آن مسایل شبهه‌ای نداشته باشد.

منابع و مآخذ

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمه محمدرضا لیراوی. چاپ اول. تهران: سروش.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن (نشانه‌شناسی و ساختارگرایی)*. جلد اول. چاپ اول. تهران: مرکز.
- امامی، نصرالله. (۱۳۸۵). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. چاپ سوم. تهران: جامی.
- اینگلتون، تری. (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چاپ دوم. تهران: مرکز.
- بارت، رولان. (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمه محمد راغب. چاپ اول. تهران: فرهنگ صبا.

پرینس، جرالده. (۱۳۹۱). *روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت)*. ترجمه محمد شهبها. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.

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

_____ . (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر (پژوهش‌هایی نو درباره حکایت)*. ترجمه انوشیروان گنجی‌پور. چاپ اول. تهران: نی.

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

حسینی، مریم و مؤده سالارکیا. (۱۳۹۱). «تحلیل رمان رؤیای تبت بر اساس استعاره نمایشی نظریه گافمن». *متن پژوهی ادبی*. دانشگاه علامه طباطبائی. سال شانزدهم. شماره ۵۳. صص ۱۰۸-۸۱.

دشتی آهنگر، مصطفی. (۱۳۹۰). «تحلیل ساختارگرایانه پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده زن». *ادبیات پارسی معاصر*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال اول. شماره ۱. صص ۶۰-۳۹.

طسوجی، عبداللطیف. (۱۳۸۹). *هزار و یک شب*. جلد اول. چاپ چهارم. تهران: جامی.

کوری، گریگوری. (۱۳۹۱). *روایت‌ها و راوی‌ها*. ترجمه محمد شهبها. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۸). *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. چاپ اول. تهران: آگه.

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

کرس میر، کارولین. (۱۳۹۰). *فمنیسم و زیبایی‌شناسی (زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی)*. ترجمه افشنگ مقصودی. چاپ دوم. تهران: گل‌آذین.

کلیگز، مری. (۱۳۸۸). *درسنامه نظریه ادبی*. ترجمه جلال سخنور و همکاران. چاپ اول. تهران: اختران.

وفی، فریبا. (۱۳۹۱). *پرندۀ من*. چاپ چهاردهم. تهران: مرکز.