نقد جامعه‌شناختی مجموعه داستان کوتاه «طعم گس خرمالو» اثر زویا پیرزاد

منصوره باقری مزرعه[۱]، عبدالرّضا مدرّس‌زاده*[۲] و فاطمه حیدری[۳]

چکیده

کتاب *طعم گس خرمالو* از زویا پیرزاد در سال ۱۳۷۶ منتشر شد و مورد توجّه بسیاری قرار گرفت. هدف از این پژوهش، نقد جامعه‌شناختی این اثر و مطالعهٔ چگونگی بازنمایی جامعه در جهان تخیّلی داستان‌های کوتاه این مجموعه است. نقد جامعه‌شناختی ادبیّات یکی از شیوه‌های کاربردی در تحلیل متون ادبی به‌ویژه رمان است که تناظر میان ساختار اجتماع و ساختار زیبایی‌شناختی داستان را بررسی می‌کند. در نقد این اثر، آرای جورج لوکاچ، بنیان‌گذار این رشته و شیوهٔ ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن مبنای کار بوده است. نتایج به‌دست آمده از روش تحلیلی ـ توصیفی نشان می‌دهد که دغدغهٔ اصلی پیرزاد، ترسیم سیمای زن در جامعه و پیمودن مسیر تحوّلی است که با خودآگاهی آغاز می‌شود و به تغییر در جایگاه اجتماعی می‌انجامد. او به عنوان نویسنده‌ای رئالیست به خوبی توانسته است در داستان‌های خود، ورود مجدّد مدرنیته به ایرانِ پس از جنگ، تغییر ارزش‌ها، شکاف نسلی، افزایش سهم زنان در فعالیت‌های اجتماعی و به طور کلّی روند دگرگونی جامعهٔ ایرانی را نشان دهد؛ روندی که در نهایت به تغییراتی اساسی در نیمهٔ دههٔ هفتاد منجر شد. همچنین تأیید می‌شود که این شیوهٔ نقد ابزارهای لازم را برای تحلیل و تفسیر داستان کوتاه فارسی، در اختیار دارد.

کلید واژه‌ها: نقد جامعه‌شناختی ادبیّات، جورج لوکاچ، ساخت‌گرایی تکوینی، لوسین گلدمن، زویا پیرزاد، طعم گس خرمالو.

---

[۱] – دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران.

[۲] – دانشیار گروه زبان و ا دبیّات فارسی، واحد کاشان، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشان، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)

drmodarreszadeh@yahoo.com

[۳] – دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران.

تاریخ اعلام وصول: ۱۳۹۹/۰۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۳۰

مقدّمه

ارتباط میان جامعه و ادبیّات از دیرباز مورد توجّه اندیشمندان بوده است. مطالعات گسترده تحت عنوان جامعه‌شناسی ادبیّات و رویکردهای متفاوتی که در این زمینه وجود دارد، بیانگر اهمّیّت این موضوع است. بیشتر پژوهشگران این حوزه بر این نکته تمرکز کرده‌اند که ادبیّات آیینهٔ اجتماع است و اغلب تلاش‌ها درجهت استخراج مسائل اجتماعی از خلال آثار ادبی بوده است. در قرن بیستم، با ظهور بزرگانی چون جورج لوکاچ (Georges Lukacs، (۱۸۸۵– ۱۹۷۱))، فیلسوف و منتقد مجارستانی و لوسین گلدمن (Lucien Goldmann، (۱۹۱۳– ۱۹۷۰))، فیلسوف و منتقد رومانیایی تبار فرانسوی، ارتباط بین ادبیّات و جامعه از منظری دیگر بررسی شد. لوکاچ با بیان نظراتی دربارهٔ چگونگی تجلّی ساختارهای اجتماعی در ادبیّات، آغازگر شیوهٔ نوین نقد جامعه‌شناختی ادبیّات بود و گلدمن با ارائهٔ نظریّهٔ ساخت‌گرایی تکوینی، به این روش سامان بخشید.

نظریّه‌پردازان جامعه‌شناسی ادبیّات فارغ از رویکردهای مختلفی که در این زمینه داشتند، رمان را به‌خاطر ارتباط کاملش با جامعه، بهترین بستر برای این نقد می‌دانستند. امروزه، با تغییر سبک زندگی در دنیای مدرن و بالا رفتن سرعت دگرگونی‌ها، گونهٔ ادبی داستان کوتاه رواج پیدا کرده، همراه با تحوّلات جهانی متحوّل شده، رشد یافته و بیش از پیش به گونه‌ای تأثیرگذار در ادبیّات فارسی بدل شده است. این قالب هم‌خوانی زیادی با واقعیّت زندگی متراکم امروزی و در نتیجه قابلیّت‌های بالایی برای نقد جامعه‌شناختی دارد. اگرچه این نظریّه دارای ماهیتی مارکسیستی است و نمی‌توان انتظار داشت برای آثار ادبیّات فارسی، تحلیلی همه‌جانبه و کاملاً منطبق بر این شیوه به دست آید، باوجود این، چنین پژوهش‌هایی در راستای هم‌گام شدن با پیشرفت‌های جهانی، ضروری به نظر می‌رسد. همچنین به‌دلیل وجود نگاه انتقادی در آثار ادبی، می‌توان کاستی‌های ساختارهای اجتماعی را که اثر مولود آن است، مشخّص نمود؛ زیرا جامعه‌شناسی ادبیّات جهت‌گیری آثار ادبی نسبت به مسائل جامعه را نمایان می‌کند. منتقد جامعه‌شناس می‌تواند نشان دهد که چگونه ساختارهای جامعهٔ ایرانی در دههٔ هفتاد شمسی، در محتوا، جهان‌بینی، زبان، صناعات ادبی و به طور کلّی ساختار ادبی داستان‌های کوتاه مجموعهٔ موردنظر انعکاس داشته است.

مبانی نظری

بسیاری جورج لوکاچ را بنیان‌گذار واقعی جامعه‌شناسی ادبیّات می‌دانند. لوکاچ مقولهٔ زیبایی‌شناختی را از فلسفهٔ هگل وام گرفت و به نقد جامعه‌شناختی پیوند زد. او اثر هنری را سازندهٔ جهانی تخیّلی، غیرمفهومی و درعین‌حال غنی و یک‌دست می‌دانست که در وهلهٔ نخست به صورت بازتاب آگاهی جمعی جلوه نمی‌کرد و پیوند اساسی نه در سطح محتوا، بلکه در سطح هم‌خوانی ساختاری برقرار می‌شد. آنچه لوکاچ دربارهٔ ارتباط بین آگاهی جمعی و ساختار اثر به‌طور کلّی مطرح کرده بود، در روش ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن تکمیل شد. گلدمن همچون لوکاچ، برای اثر ادبی خصلتی جمعی درنظر گرفت و پس از قائل شدن فاعل فرافردی برای آثار ادبی، در بررسی باورها و احساسات مشترک عموم افراد اجتماع، مبحث آگاهی جمعی طبقات اجتماعی را مطرح کرد. او معتقد بود در میان گروه‌های اجتماعی، دسته‌ای وجود دارد که نقشی مهم در تحوّل تاریخی و آفرینش فرهنگی ایفا می‌کند. گروه‌هایی که عمل و آگاهی آنها، ساختارهای کلّی جامعه را می‌سازد. این گروه‌ها *همان* طبقات اجتماعی هستند (گلدمن، ۱۳۹۲: ۵۵– ۵۰). دراین‌میان، نویسنده فردی برجسته است که ساختارهای اثرش با ساختارهای گروهی که به آن گرایش دارد، مشابه است، زیرا «یک اثر ادبیِ آفریده شده توسّط نویسنده، از جامعه و فرهنگ جدایی‌ناپذیر است» (ساعی، ۱۳۹۲: ۲۳) و ساخت اجتماعی آثار ادبی باعث می‌شود میدان تولید ادبی، موقعیّت مناسبی برای نمایش ساختارهای گوناگون اجتماعی باشد.

در روش ساخت‌گرایی تکوینی، به دنبال «آگاهی جمعی»، مباحث «جهان‌نگری» و «آگاهی ممکن» مطرح شد که در کنار «ساختار معنادار»، مفاهیم اساسی این روش را تشکیل می‌دهند. مفهوم جهان‌نگری در اندیشهٔ گلدمن، به شیوهٔ تفکّر انسان‌ها در دوره‌ای خاص اطلاق می‌شود و نشان‌دهندهٔ بیشینهٔ آگاهی ممکن گروه‌های اجتماعی است. گلدمن «در برابر مفهوم ایستای آگاهی جمعی ...، مفهوم بیشینهٔ (غایت) آگاهی ممکن را قرار می‌دهد» (لنار، ۱۳۹۲: ۷۱) و معتقد است، آگاهی هر گروه اجتماعی در نتیجهٔ زندگی در اجتماع پرورده می‌شود و آمیزه‌ای از آگاهی‌های فردی و عناصر آگاهی‌های جمعی گوناگون است. بنابراین «آگاهی جمعی فقط به‌صورت واقعیّتی بالقوّه در آگاهی یکایک افراد گروه وجود دارد؛ واقعیّتی که جامعه‌شناس می‌تواند آن را از رهگذر

بررسی گروه به‌عنوان یک کل، روشن سازد.» (گلدمن، ۱۳۹۲: ۵۵– ٥٤) در نهایت «ساختار معنادار را می‌توان اصل سازنده و عامّ تعیین‌کننده‌ای دانست که متن فلسفی یا ادبی را به یک کلّ منسجم بدل می‌کند.» (زیما، ۱۳۹۲: ۱۲۵)

گلدمن روند تحلیل جامعه‌شناختی اثر ادبی را شامل دو مرحله می‌دانست؛ مرحلهٔ دریافت یا تفسیر که «پژوهشگر باید یک الگوی ساختاری نسبتاً ساده را برگزیند، الگویی که از تعداد محدودی از عناصر و پیوندهای میان این عناصر ساخته شده باشد و بتواند تقریباً تمامیّت متن را توضیح دهد». (گلدمن، ۱۳۹۲: ٥٦) و مرحلهٔ تشریح که باید ساختار معنادار اثر را با ساختارهای فراگیر (که به‌اعتقاد او گروه اجتماعی است) پیوند دهد. اگرچه دو کلیّت ساختار معنادار و جهان‌نگری در دو سطح متفاوت تفسیر و تحلیل قرار دارند، ولی در عمل به‌هم پیوسته‌اند. در واقع جهان‌نگری نویسنده که نشان‌دهندهٔ جهان‌نگری طبقهٔ اجتماعی او است، از طریق ساختارهای تکرارشوندهٔ اجتماعی در داستان، خود را نشان می‌دهد.

پیشینهٔ پژوهش

آثار زویا پیرزاد و به‌خصوص مجموعهٔ *طعم گس خرمالو*، مقاله‌های علمی ـ پژوهشی بسیاری را به خود اختصاص داده است که در هر یک از منظرهای مختلفی چون سبک‌شناسی فمینیستی در مقالهٔ *روند تکوین سبک زنانه در آثار پیرزاد* از ناصر نیکوبخت و دیگران در سال ۱۳۹۱، *سنّت نوشتاری زنان* در مقاله‌ای از محبوبه پاک‌نیا و نسیم جانفدا در سال ۱۳۹۳، بررسی وجوه زیبایی‌شناختی آثار او در مقاله‌ای از شهلا حائری و سمانه رودباری در سال ۱۳۹۱ و ... به آن پرداخته‌اند. سهیلا فرهنگی و زهرا صدیقی در سال ۱۳۹۲ در مقاله‌ای به نام *خوانش رمزگان‌های اجتماعی در مجموعه داستان «طعم گس خرمالو» اثر زویا پیرزاد*، نشانه‌های هویّتی و آداب معاشرتی نظیر لحن و کلام زنان، خوراک و ... را بررسی و بیان کرده‌اند که تحوّل در وضعیّت زنان، نشان‌دهندهٔ اعتراض به وضع موجود بوده است. نویسندگان در آخر نتیجه گرفته‌اند که برخی از تحوّلات صورت گرفته، بیانگر کمال نیست، بلکه نشانه‌ای از گم شدن در دنیای مدرن است. علی محمّدی و عذرا محمّدی در مقالهٔ *نقد جامعه شناختی آثار زویا پیرزاد* در سال ۱۳۹٤ با تمرکز

بر مسائل زنان در آثار پیرزاد، مسیر رسیدن به آگاهی این گروه را ترسیم کرده‌اند. این پژوهش به‌طور کامل محتوامحور است و به وجوه زیبایی‌شناختی آثار پرداخته نشده است. ندا یانس که در رسالهٔ دکتری خود به نقد جامعه‌شناختی ادبیّات در آثار زویا پیرزاد پرداخته، با استخراج چندین مقاله، از زوایای مختلفی چون نقد فمینیستی، تحلیل دیالکتیکی، شیءوارگی، سبک‌شناسی و ... آثار این نویسنده را تحلیل کرده است. در بخش نقد جامعه‌شناختی این آثار (که بیشتر بر رمان‌های پیرزاد تمرکز دارد)، محتوای اجتماعی متن مورد توجه قرار گرفته و شگردهای زیبایی‌شناختی در قالب تحلیل سبک‌شناسی ارائه شده است. تا کنون پژوهشی تحت عنوان نقد جامعه‌شناختی مجموعه داستان کوتاه طعم گس خرمالو، با رویکرد ساخت‌گرایی تکوینی انجام نشده است. این پژوهش به این موضوع می‌پردازد.

روش پژوهش

این مقاله براساس روش توصیفی – تحلیلی نوشته شده و ابزار و شیوهٔ گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای بوده است.

طعم گس خرمالو

زویا پیرزاد مجموعهٔ *طعم گس خرمالو* را در سال ۱۳۷٦ منتشر کرد و در همان سال جایزهٔ بیست سال ادبیّات داستانی را به دست آورد. این کتاب در سال ۲۰۰۹ جایزهٔ بین‌المللی کوریه انترناسیونال و در سال ۲۰۱٤، جایزهٔ شوالیهٔ «ادب و هنر» را از آن خود کرد. قهرمان داستان‌های پیرزاد ـ به جز داستان سازدهنی ـ زنان هستند. مسائل، احساسات و آرمان‌های این گروه، مسئلهٔ اصلی نویسنده است. زنانی که هریک به نوعی گرفتار محدودیّت‌های جامعهٔ سنّتی یا انفعال ذهنی خود هستند، ولی اغلبشان «به مرور روند روبه‌رشد را طی می‌کنند، نواندیش و استقلال‌طلب می‌شوند و با اقتدار به مسائل خانوادگی و زندگیشان می‌پردازند.» (حیدری، ۱۳۸۹: ۱۲۹) مجموعه شامل پنج داستان است: لکّه‌ها، آپارتمان، پرلاشز، سازدهنی و طعم گس خرمالو.

لکّه‌ها: داستان دربارهٔ ازدواج علی و لیلاست که از آغاز، فرجام ناموفقش پیش‌بینی می‌شود. مدتی از آشنایی لیلا و علی گذشته است. علی تمایلی به ازدواج ندارد، امّا در مقابل اصرار لیلا و مادرش، تسلیم می‌شود. علی بی‌توجّه و لاابالی است و لیلا یک‌تنه سعی می‌کند ازدواجشان را حفظ کند. او به‌صورت اتّفاقی، لکهٔ لباسی را پاک می‌کند و به کار لکّه‌گیری علاقه‌مند می‌شود. سرانجام با مرور زندگی‌اش متوجّه می‌شود، علی نیز لکّه‌ای است که زندگی او را پوشانده است. پاک کردن لکّه‌های مختلف، به او اعتمادبه‌نفس می‌دهد و می‌پندارد می‌تواند این لکّه را هم پاک کند. او از علی جدا می‌شود و با کمک و تشویق دوستش رویا، کلاس لکّه‌گیری باز می‌کند.

آپارتمان: در داستان آپارتمان دو زندگی خانوادگی ناموفّق در نقطه‌ای با هم تلاقی می‌کنند. مهناز که زنی موفّق در کار و زندگی اجتماعی است، همیشه از جانب فرامرز، شوهرش، که مردی وسواسی و سلطه‌طلب است، تحقیر و نقد می‌شود. او تلاش می‌کند تا شرایط زندگی‌اش را تحمّل کند، ولی در نهایت به این حقارت پایان می‌دهد و طلاق می‌گیرد. مهناز آپارتمانی را می‌خرد که سیمین و مجید ساکن آن هستند و به‌خاطر طلاق می‌خواهند آن را بفروشند. سیمین نمونه زن خانه‌دار و کدبانویی است که دلخواه مردی چون فرامرز می‌تواند باشد، ولی برای شوهر خودش جذابیّتی ندارد.

پرلاشز: ترانه در حالی‌که با آقای نقوی نامزد است، با مراد که جوانی روشن‌فکر و نویسنده‌ای پرشور است، آشنا می‌شود. پس از این آشنایی، خود را با نامزد مقرّراتی و خشکش بیگانه احساس می‌کند، نامزدی را به هم می‌زند، به مراد پیشنهاد ازدواج می‌دهد و زندگی شادی را آغاز می‌کنند. زندگی با مراد هم چالش‌های خود را دارد. مراد، خوش‌اخلاق و منعطف و عاشق‌پیشه، ولی حواس‌پرت و بی‌توجّه به مسائل مالی است. در این شرایط هزینه‌های زندگی را ترانه که در کار خود هم ارتقا پیدا کرده است، تأمین می‌کند. آنها به پیشنهاد مراد، با پس‌انداز ترانه به پاریس می‌روند، چرا که مراد دوست دارد قبرستان پرلاشز و قبر صادق هدایت را از نزدیک ببیند. در پاریس همچنان بی‌فکری‌های مراد ادامه دارد. در آخر، ترانه نگران و آشفته در اتاق هتل منتظر مراد است که شاید اتّفاقی برایش افتاده، شاید هم فراموش کرده به او بگوید کجا می‌رود. صدای پایی از راهرو شنیده می‌شود و داستان در این تعلیق که صدا مربوط به مراد است یا نه، پایان می‌یابد.

سازدهنی: حسن با مرد موقّری به نام آقای کمالی آشنا می‌شود و با هم یک مغازهٔ کبابی باز می‌کنند. آقای کمالی با سهیلا خانم که خیلی از خودش جوان‌تر است، ازدواج می‌کند و بچّه‌دار می‌شوند. سهیلا زن پرتوقّع و تجمّل‌طلبی است. آقای اینانلو که یکی از مشتری‌های رستوران است، تازه از آمریکا آمده و آنقدر از زندگی رویایی در آن‌سوی آب‌ها تعریف می‌کند که سهیلا خانم برای مهاجرت، عزمش را جزم می‌کند. هرچند آقای کمالی راضی به این امر نیست، امّا سرانجام تسلیم خواستهٔ همسرش می‌شود. او سازدهنی‌اش را به‌عنوان یادگاری به حسن می‌دهد، از کار موردعلاقه و تمام تعلّقاتش دست می‌کشد و می‌رود. حسن که از بیرون ناظر این وقایع است، بیش‌ازقبل نسبت‌به ازدواج بدبین می‌شود و همچنان مجرد می‌ماند.

طعم گس خرمالو: داستان دربارهٔ زنی ثروتمند است که خانهٔ اعیانیِ اهدایی پدرش را عاشقانه دوست دارد. او که بچّه‌دار هم نشده، تمام زندگی‌اش در نگهداری از خانه و درخت خرمالوی داخل حیاط گذشته است. همسرش از او می‌خواهد خانه را بفروشد و با هم به جایی دور و دنج بروند، ولی خانم قبول نمی‌کند. پس از فوت همسر، به‌دلیل تنهایی و ناامنی، پیشنهاد دوستش را می‌پذیرد و مستأجر می‌آورد. او مانند قهرمانان دیگر داستان‌ها زندگی خود را مرور می‌کند و درمی‌یابد چیزهای بسیاری را به‌خاطر حفظ خانه از دست داده است. در نهایت راضی می‌شود با دوستش چند روزی به مسافرت برود و خانه و درخت خرمالو را تنها بگذارد.

ساختار جامعه در دههٔ هفتاد شمسی

نقد جامعه‌شناختی مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه دههٔ هفتاد، بدون بررسی شرایط کلّی آن دوره، ممکن نیست. باید توجّه داشت تحوّلاتی که در بخش‌هایی از اجتماع به وجود می‌آید، در بخش‌های دیگر هم اثر می‌گذارد. به بیان دیگر، وقتی در حوزهٔ اقتصاد و سیاست تغییراتی رخ می‌دهد، حوزهٔ فرهنگ و ادبیّات هم تغییر می‌کند.

جامعهٔ ایرانی در دههٔ هفتاد شمسی، وقایع عظیمی را پشت سر گذاشته بود. با پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷، نظام سیاسی کشور به‌طور کل دگرگون شد. هنوز جامعه به درک درستی از

شرایط جدید نرسیده بود که جنگی هشت‌ساله آغاز شد. ادبیّات دههٔ هفتاد از دو واقعهٔ فوق تأثیر پذیرفت و بر وقایع بعدی تأثیر مهمّی برجای گذاشت.

شرایط اقتصادی و سیاسی: در سال ۱۳٦۷، جنگ ایران و عراق تمام شد، امّا تأثیرهای مخرّبش بر زیرساخت‌های کشور همچنان باقی بود. بسیاری از نیروهای جوان و متخصّص، با شهادت و مهاجرت، از دست رفتند و این امر، شرایط تولید در سال‌های بعد را به مخاطره انداخت. از سوی دیگر، ویران شدن تجهیزات نفتی برای کشوری با اقتصاد متکّی به صادرات نفت، خسارتی جبران‌ناپذیر بود. کاهش فروش نفت و در نتیجه کاهش درآمد کشور، هزینه‌های سازندگی و کمک به خانواده‌هایی که در جنگ، نیروی نان‌آور خود را از دست داده بودند و انفجار جمعیّتی ناشی از تبلیغات دولتی، ایران را به کشوری فقیر تبدیل کرد.

«در سال ۱۳٦۸، علی‌اکبر هاشمی‌رفسنجانی در حالی رئیس‌جمهور شد که جمهوری اسلامی با پیچیدگی و تغییرات بزرگ و ناگهانی مواجه بود؛ تغییراتی که در نتیجهٔ سیاست‌های انقلابی، خرابی‌های عمدهٔ ناشی از جنگ، زیربنای اقتصادی ویران شده، تورم مهارناپذیر، بیکاری کامل و مقطعی (بالا)، شکاف شدید بین فقیر و ثروتمند و فساد رو به افزایش، به‌وجود آمده بود.» (قبادزاده، ۱۳۸۱: ۱۳۰) هاشمی در طول هشت سال دورهٔ ریاست جمهوری خود، توانست بر بسیاری از مشکلات غلبه کند، امّا عمده توجه دولت او بر توسعهٔ اقتصادی و امنیّت در سرمایه‌گذاری متمرکز شد. «از یک طرف سیاست‌های توسعه، به‌ویژه گسترش آموزش عالی، موجب رشد جمعیّت روشن‌فکری و گسترش طبقهٔ متوسّط جدید و مرجعیّت اجتماعی روشن‌فکران و اقشار تحصیل‌کرده شد، از طرف دیگر نبود آزادی‌ها و مشارکت سیاسی، اقشار تحصیل‌کرده و روشن‌فکر را از نظام سیاسی و دولت بیگانه نمود.» (زیباکلام، ۱۳۸۹: ٦۷-٦٦) طبقهٔ متوسّط جدید خواسته‌های سیاسی و اجتماعی جدیدی داشتند و با ورودشان به صحنهٔ سیاست داخلی ایران، تغییراتی را به‌وجود آوردند.

در چنین شرایطی سیّدمحمّد خاتمی، کاندیدای ریاست جمهوری، رقابت‌های انتخاباتی‌اش را با محور قرار دادن موضوع‌هایی نظیر گسترش «جامعهٔ مدنی»، درمان «اقتصاد بیمار» و جایگزینی «گفت‌وگوی تمدّن‌ها» به جای «برخورد تمدّن‌ها» آغاز کرد و در این راه، بر اهمّیّت یک جامعهٔ باز و

دارای آزادی‌های فردی، آزادی بیان، حقوق زنان، پلورالیسم سیاسی و از همه مهم‌تر، حاکمیت قانون تأکید کرد. سرانجام در سال ۱۳۷٦، خاتمی در انتخاباتی با حضور ۸۰ درصد از واجدین شرایط و با کسب ۷۰ درصد از آرا به پیروزی رسید. (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۳۲۵-۳۲٤)

شرایط فرهنگی و ادبی: پس از پایان جنگ با روی کار آمدن دولت هاشمی‌رفسنجانی و اجرای سیاست‌های جدید اقتصادی او ـ نظیر بها دادن به بخش خصوصی، طبقهٔ متوسّط جدیدی شکل گرفت. اگر پس از انقلاب با شعار دفاع از مستضعفان و ملّی کردن صنایع خصوصی، امکان انباشت سرمایه برای مردم وجود نداشت، در دولت هاشمی این موانع برطرف شد. سپس «به واسطهٔ توسعهٔ اقتصادی و تحرّک اجتماعی نسبی که در این دوره صورت پذیرفت، علایق طبقهٔ متوسّط جدید رو به گسترش نهاد.» (دارابی، ۱۳۹٤: ۱۵) فاصله گرفتن از فضای ایدئولوژیک دوران جنگ که از زمان هاشمی آغاز شده بود، در دورهٔ خاتمی به اوج رسید. با دور شدن از بحران‌های شدید اقتصادی، اولویّت‌های اصلی جامعه تغییر کرد و این تغییرات به ادبیّات هم راه یافت. تفاوت دیدگاه‌ها، تفاوت نسل‌ها، پرداختن به جزئیّات سادهٔ زندگی، توصیف تنهایی و سرگردانی انسان مدرن، اضطراب و در نهایت تجربه‌اندوزی و رسیدن به آگاهی اجتماعی و فردی، درون‌مایه‌های تکرارشونده در داستان‌های دههٔ هفتاد هستند. از سوی دیگر، پس از جنگ تحوّلاتی در حوزهٔ زنان آغاز شد که در دورهٔ خاتمی رشد چشمگیری یافت. حضور پر تعداد زنان در عرصهٔ نویسندگی، پیامد این دگرگونی بود. «رو آوردن زنان به حیطهٔ داستان‌نویسی، مضامین جدیدی از جمله تقابل یا تفاهم میان زن و مرد، توجّه به مسائل خانوادگی، برجسته کردن خاطرات دنیای کودکی و دیدگاه‌های زن محور» (عاملی ، ۱۳۹٤: ۷۷) را به دنبال داشت.

آنچه گفته شد، توصیفی کلّی از شرایط اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی در دورهٔ موردنظر و نشان‌دهندهٔ نمای تاریخی و اجتماعی برهه‌ای است که نویسندگان ایرانی در آن زیستند، از شرایط تأثیر پذیرفتند و داستان‌هایی را پدید آوردند که بر اتّفاقات بعدی تأثیر گذاشتند. همان‌گونه که ساخت‌گرایان معتقدند اثر ادبی از سویی انسجام‌دهندهٔ آگاهی جمعی و از سوی دیگر، سازندهٔ آن است.

ساختار متن

گلدمن در روش ساخت‌گرایی تکوینی، اثر ادبی را در دو مرحلهٔ دریافت (تفسیر) و تشریح بررسی می‌کند. در مرحلهٔ دریافت، منتقد باید تمام ویژگی‌های زیبایی‌شناختی اثر را بررسی کند و نشان دهد «مجموعهٔ یک اجتماع چگونه به‌عنوان یک واحد با تناقض‌های خاص خود در اثر هنری متجلّی می‌شود.» (آدورنو، ۱۳۹۲: ۲۲٦) نخستین گام در سطح دریافت، مشخص کردن ساختار معنادار است.

ساختار معنادار: «اهمّیّت زیبایی‌شناسی دیالکتیکی در آن است که این زیبایی‌شناسی از همان نخستین آثار لوکاچ بر مفهوم «ساختار معنادار» متمرکز است؛ یعنی بر وحدت و معنای اثر.» (ارشاد، ۱۳۹٤: ۳۰۱) برای پیدا کردن این ساختار از خلال داستان‌های مجموعهٔ *طعم گس خرمالو*، باید به محتواهای تکرار شونده در مجموعه توجّه کرد. شاید در ابتدای امر، پیدا کردن ساختاری واحد در پنج داستان مختلف، دشوار به نظر برسد، امّا بررسی چند داستان از آدم‌های مختلف که در موقعیّت‌های متفاوتی قرار دارند، در نشان دادن فضای کلّی جامعه و نه فقط بخشی از آن، نکتهٔ مثبتی در پیشبرد کار است. آنچه اهمّیّت دارد، این است که چرا پیرزاد چنین موقعیّت‌هایی را برای ساختن داستان‌هایش انتخاب کرده است؟ و محتوای مشترک تمام این داستان‌ها چیست؟

گفتمان غالب داستان‌های مجموعه، بیان احساسات و مسائل مربوط به زنان است؛ گروه بزرگی از جامعه که هنوز خود را باور نکرده‌اند، امّا دیگر مثل نسل‌های قبلی نسبت به این قضیّه بی‌اعتنا نیستند و می‌خواهند دیده شوند. ایشان متوجّه شده‌اند که در برابر مردان، موقعیّتی فروتر دارند و فهم این مسئله، اندوهگینشان کرده است. زندگی خود را مرور می‌کنند تا نکات ضعف را دریابند. می‌توان گفت «تمام زن‌ها در داستان‌های پیرزاد گویی یک نفر هستند و فقط موقعیّت‌های آنها با هم فرق دارد» (ترکمانی، ۱۳۹۳: ۱٦۰). همهٔ آنها دچار بحران هویّتی هستند، زندگی زناشویی موفّقی ندارند، ضرورت تغییر را حس کرده‌اند و در پاسخ به این ضرورت، عکس‌العمل‌های مختلفی از خود نشان می‌دهند.

شگردهای ادبی نویسنده در بازنمایی واقعیّت‌های جامعه: «پس از آنکه الگوی یک‌پارچه و منسجم روشن شد، باید به بررسی غنای آن پرداخت. یعنی جنبه‌های متعدّد جهان اثر که در

چارچوب این الگو جای می‌گیرد، نشـان داد.» (گلـدمن، ۱۳۹۲: ۵۷) در بررسـی جنبـه‌هـای ادبـی سازندهٔ ساختار زیبایی‌شناختی متن، باید توجّه داشت که تمرکز فقط بـر شـگردهایی اسـت کـه در بازنمایی شرایط اجتماعی دخیل هستند.

شخصیّت‌پردازی: شخصیّت‌پردازی در نقد جامعه‌شناختی داستان، جایگاه ویـژه‌ای دارد. «از نظر لوکاچ، در یک داستان رئالیستی، خلـق شخصـیّت نـوعی بـه جـای شخصـیّت فـردی، ارزش زیبایی‌شناختی دارد و انتظار گلدمن از شخصیّت، نمایندهٔ گروه یـا طبقـهٔ اجتمـاعی بـودن اسـت.» (عسگری، ۱۳۹٤: ۱۳۱) در هر صورت، نویسنده با تأثیری که از اجتماع می‌گیرد، با هدفی خاص و برای نشان دادن مفهوم موردنظر خود، شخصیّت را می‌سازد و از طریق او، در کنار دیگر عوامل، با مخاطبانش ارتباط برقرار می‌کند.

شخصیّت‌های داستان‌های *طعم گس خرمالو*، زن‌هایی عادی ولی معترض هستند کـه بـا بـازگویی خاطراتشان سعی می‌کنند به تحلیل درستی از شرایط زندگی خود دسـت یابنـد و در برابـر هنجارهـای جامعهٔ مردسالار بایستند. «لیلا در داستان لکّه‌ها، در ابتدا شخصـیّتی وابسـته دارد کـه بـدون حضـور مادرش، حتی نمی‌تواند چند متر پارچه بخـرد.» (پیـرزاد، ۱۳۹۵: ۸٤) مهنـاز در داسـتان آپارتمـان، مقابل زورگویی‌های همسرش فقط سـکوت مـی‌کنـد و انجـام وظیفـه. ایـن دو در آخـر، بهتـرین نمونه‌های تغییر و پیشرفت در شخصیّت را نشان می‌دهند. ترانه در داسـتان پرلاشـز، بـا تصـمیمی متهوّرانه، زندگی‌اش را در مسیری کاملاً متفاوت قرار می‌دهـد. اگرچـه ایـن تصـمیم چـالش‌هـای جدیدی پیش روی او می‌گذارد، امّـا بـا صـبر و فـداکاری بهـای تصـمیمش را مـی‌پـردازد. آنچـه شخصیّت ترانه را برای مخاطب دلپذیر می‌کند، خودباوری، جسارت و تلاش برای حفظ داشته‌های دلخواهش است. همهٔ زن‌های کتاب به اندازهٔ مهناز و لیلا و ترانه، موفّق عمل نمی‌کنند. سـیمین در داستان آپارتمان، هویّت مستقلی ندارد. همهٔ زندگی او در انجام کارهای تکراری برای جلب محبّت همسر خلاصه می‌شود. او چنان بی‌اعتماد بـه نفـس و مهرطلـب اسـت کـه در مقابـل درخواسـت غیرمنتظرهٔ طلاق، چیزی که در نهایت آرامش می‌کند، برگشت به خانهٔ پدری است. خـانم اشـرافی در داستان طعم گس خرمالو، با این که از نظر شرایط اقتصادی با دیگر شخصیّت‌هـا قابـل مقایسـه نیست، امّا یکنواختی زندگی‌اش با بقیّه تفاوتی ندارد. او در سفر زیارتی‌اش، در می‌یابد که سال‌های

زیادی از عمر خود و اطرافیانش را در خدمت کردن به خانه از دست داده است. سهیلا خانم در داستان سازدهنی شخصیّت مورد علاقهٔ نویسنده نیست. سازدهنی تنها داستانی است که از زبان یک مرد تعریف می‌شود. گویی نویسنده نمی‌خواهد حتی از دلایل سهیلا برای عملکردهای اشتباهش چیزی بگوید. سهیلا زنی است که به مرور متحوّل می‌شود، اما نه در درون؛ تحوّل او در سطح زندگی‌اش باقی می‌ماند و از نظر شخصیّتی شاهد پیشرفتی از او نیستیم. پیرزاد با نشان دادن وجوه مثبت و منفی زن‌هایی از طبقهٔ متوسّط جامعهٔ شهری (به غیر از خانم در طعم گس خرمالو) آنها را در ذهن خواننده باورپذیر می‌کند. شخصیّت‌هایی واقعی که گاهی متحوّل می‌شوند، گاهی درجا می‌زنند و گاهی اشتباه می‌کنند، امّا در هر حالت، نسبت‌به شرایط خود بی‌اعتنا نیستند.

یکی از شخصیّت‌های فرعی مجموعه، رویا در داستان «لکّه‌ها» است. او عمل‌گرا و نقطهٔ مقابل لیلاست. شمّ اقتصادی دارد و به‌دنبال استقلال مالی است؛ پس با یک دوره کلاس گل‌سازی، نمایشگاه گل مصنوعی راه می‌اندازد و با استفاده از مهارت لیلا در پاک کردن لکّه‌ها، کلاس لکّه‌گیری دایر می‌کند. رویا وجه افراطیِ شخصیّت زن مورد علاقهٔ نویسنده است. وجهی است که سوی دیگر ماجرا و آسیب‌های احتمالی را نشان می‌دهد. او برابری‌خواه نیست، نسبت‌به مردها بدبین است و اعتقاد دارد نباید حرف‌های آنها را باور کرد. رویا در زمان اختلاف میان علی و لیلا، نصیحت‌های اشتباهی می‌کند: «قهر کن برو خونهٔ مامانت اینا». (همان: ۹۸) یا «داد بزن». (همان: ۱۰۳) در نهایت، قهرمان پیرزاد هیچ‌یک از این کارها را انجام نمی‌دهد؛ او محترمانه و بدون خشونت از شوهرش جدا می‌شود.

به طور میانگین، شخصیّت‌های جوان زن مجموعه در مسیر پیشرفت قرار دارند، اما اکثر مادرها همچنان به باورهای سنّتی خود پای‌بندند، موقعیّت بهتری از آنچه دارند، طلب نمی‌کنند و کلیشه‌های جنسیتّی را بازتولید می‌کنند. این مادرها تربیّت شدهٔ محیط اجتماعی خود هستند. در داستان «سازدهنی» وقتی آقای کمال از اختلاف سِنّی زیادش با عروس خانم نگران است، مادر حسن می‌گوید: «چه حرفا! بابای خدا بیامرزم تو شصت سالگی دختر هفده‌ساله هوو آورد سر مادرم.» (همان: ۱۸٤)

مردهای داستان‌ها همه در حاشیه قرار دارند. در واقع نویسنده قصد ندارد به مسائل و احساسات آنها بپردازد. فقط در داستان سازدهنی، خواننده تا حدودی وارد دنیایشان می‌شود. آنها مردهای پرخطایی هستند که حتی مثبت‌ترینشان از ضعف‌های شخصیّتی عاری نیست. مثلاً آقای کمالی در سازدهنی، مردّد و بدون اراده است. حسن در همین داستان، شخصیّتی ضعیف و تحت سلطه دارد. مراد در پرلاشز، سربه‌هوا و سهل‌انگار است. بقیّهٔ مردهای این مجموعه همگی خودخواه، قدرناشناس و برتری‌طلب معرّفی می‌شوند.

زبان: زبان‌شناسان معتقدند برخورد زنان با زبان به مثابهٔ رفتار اجتماعی، بسیار متفاوت با مردان است. «زنان بیشتر از مردان به زبان معیار پای‌بندند، زیرا حساسیّت آنها نسبت به موقعیّت اجتماعی‌شان سبب می‌شود که از الگوهای رسمی‌تر و گونه‌های معتبر زبان استفاده کنند.» (فتوحی، ۱۳۹۵: ٤۰۰)

«نثر مجموعهٔ *طعم گس خرمالو* ساده و روان است، امّا خالی از آرایه‌های ادبی نیست. نگاه زیبایی‌شناسانهٔ پیرزاد با تشبیه‌های طبیعی و زیبایش به‌طور ملموس به خواننده منتقل می‌شود. او با استفاده از تشبیه‌های طبیعی و زنانه برای انتقال فضا و محیط به خواننده، به زیبایی و جذابیت کتاب یاری رسانده است.» (حیدری، ۱۳۸۹: ۱٤۳). توصیف‌های او بیشتر مربوط به دل‌مشغولی‌ها و دنیای زنان است. تکنیک‌های خانه‌داری و کارهای روزمرّه اکثر توصیف‌ها را به خود اختصاص می‌دهند: «روز بعد خانم صندوق اتاق خوابش را باز کرد. صندوق چوب فوفل تودوزی مخمل قرمز داشت. از لابه‌لای ترمه‌ها و سفره‌ها و روتختی‌ها، رومیزی گردی بیرون کشید. جاجای کتان آبی، با نخ دمسهٔ سفید، گل‌های موگه گلدوزی شده بود. دور رومیزی، دندان‌موشی شده بود؛ ریز و یکدست ... .» (پیرزاد، ۱۳۹۵: ۲۱٤)

کاربرد جمله‌های غیرصریح و پرسشی به جای جمله‌های خبری، یکی دیگر از ویژگی‌های زبان زنان است. از طرفی، زبان در داستان‌های رئالیستی، ساده و بی‌پیرایه است، زیرا هدف نویسنده ایجاد لذّت در خواننده از طریق آهنگ کلمات یا جملات شعرگونه و ... نیست؛ او می‌خواهد با جملات ساده و واضح، تصویری بیافریند که به واقعیّت‌های موجود شبیه باشد. زویا پیرزاد داستان مردم زمانهٔ خودش را با زبان ایشان روایت می‌کند. زبانی که او به کار می‌برد «زبانی است زنده و

احتمالاً یکی از ارزنده‌ترین نمونه‌های زبان فارسی امروزی. این زبان ... سخت پالوده و شسته و رفته و سالم است.» (حق‌شناس، ۱۳۸۱: ۵۷) در کتاب *طعم گس خرمالو*، زبان همچون بقیهٔ موارد، در خدمت ایجاد فضای زنانه، بازتاب اندیشه و جهان‌نگری نویسنده و ارائهٔ مفهوم موردنظر او است. ویژگی‌های زیر ابزار او در این زمینه هستند: «کاربرد مواردی مانند توصیف، جزئی‌نگری، دیدگاه زنانه، انتخاب شخصیّت‌های متعدّد زن و نشانه‌های فرازبانی که خاصّ زبان است، مانند خط فاصله، قیدها، مشدّدها و هنجارگریزی در برهم زدن ساختار زبانی.» (نیکوبخت، ۱۳۹۱: ۱٤۹)

پیرزاد در تشبیه‌هایش هم از واژه‌های ساده و عادی استفاده می‌کند و بدون به کار بردن اضافه‌های تشبیهی یا استعاری، تصویرهای زیبایی می‌سازد: «مادر ترانه لب‌هایش را جمع کرد داد جلو، مثل کسی که بخواهد تصویر خودش را در آینه ببوسد» (پیرزاد، ۱۳۹۵: ۱٤۰) یا «ابراهیم اجازه خواست برود دنبال بنّا، خانم گویی پشه‌ای بپراند، دستش را توی هوا تکان داد» (همان: ۲۲۰). استعاره‌ها و جان‌دارپنداری‌های او، همچون دیگر امکانات ادبی‌اش، در خدمت خلق فضایی زنانه است. وقتی می‌گوید: «خانه گویی حوصله‌اش سر رفته بود. شلخته شده بود و بدقلق» (همان: ۲۰۷)، علاوه بر استفاده از واژه‌های «شلخته» و «بدقلق» که بیشتر در گفتار زن‌ها به کار می‌رود، آنچه به ذهن متبادر می‌شود، تصویر زنی خسته و کسل است.

بیشتر شخصیّت‌های زن در داستان‌ها، با زبان مشابهی صحبت می‌کنند، زیرا ایشان زن‌هایی جوان از طبقهٔ متوسّط شهری هستند و نویسنده ویژگی‌های زبانی منحصربه‌فردی برای هیچ‌کدام در نظر نگرفته است. فقط داستان طعم گس خرمالو سرشار از کلمه‌های قدیمی است که ناشی از سالخوردگی خانم و اطرافیان اوست. پیرزاد برای رعایت تناسب زبان با شخصیّت، از آدم‌های حاشیه‌ای داستان‌هایش استفاده می‌کند. مثلاً مادر حسن یا راننده‌های تاکسی، زبانی متفاوت با بقیّه دارند.

نماد: استفاده از نماد در داستان، علّت‌های گوناگونی می‌تواند داشته باشد. مثلاً، «نویسندهٔ داستان کوتاه ـ که مهم‌ترین ویژگی‌اش ایجاز است ـ دلالت را جایگزین روایت مستقیم می‌کند تا به معنایی ضمنی برسد.» (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱٤۷)

پیرزاد در داستان لکّه‌ها بیش از بقیّهٔ داستان‌ها از نماد استفاده کرده است. اوّلین نماد در این داستان، عنوان آن است. در واقع عنوان هر پنج داستان را می‌توان نماد در نظر گرفت. در لکّه‌ها مخاطب به‌محض شروع، متوجّه می‌شود که «داستان در بستر این لکّه‌ها شرح داده می‌شود» (رشیدی، ۱۳۹۲: ۱۹۳). نخستین مواجههٔ خواننده با لکّه وقتی است که بعد از اصرار لیلا، علی به ازدواج راضی می‌شود. لیلا شتاب‌زده حرکتی می‌کند و نوشابه و سس روی لباس علی می‌ریزد. «این لکّه به‌عنوان نمادی پیش‌گو، رخ دادن اتفاق بدی را القا می‌کند» (همان: ۱۹٦). به مرور لیلا با لکّه‌های جدیدی مواجه می‌شود و برای پاک کردن آنها تلاشی وسواس‌گونه به خرج می‌دهد. شاید احساس می‌کند با پاک شدن لکّه‌ها، مشکلات زندگی‌اش هم پاک می‌شوند. سگ و درخت چنار دو نماد دیگر این داستان هستند که تأویل‌های گوناگونی برای آنها می‌توان در نظر گرفت. «می‌توان درخت چنار را نمادی از سکون زندگی و آرامش دانست» (همان: ۲۰٤). سگ می‌تواند نمادی از انسان باشد. سگ‌های داستان لکّه‌ها گاهی دنبال هم می‌دوند، گاهی با تنبلی زیر درخت چنار دراز می‌کشند و کاری نمی‌کنند و گاهی با پارس کردن از توله‌های خود محافظت می‌کنند؛ همچون عکس‌العمل‌های انسان در شرایط گوناگون زندگی. در تمام داستان، درخت چنار با طمأنینه و بدون تغییر در جای خود ایستاده است: وقتی لیلا خوشحال است که می‌خواهد ازدواج کند، وقتی در زندگی با علی سر در گم و اندوهگین است و وقتی اعتماد به نفس و امیدش را باز می‌یابد، درخت چنار بدون این که از این وقایع تأثیری بپذیرد، عنصری امیدبخش به نظر می‌رسد که حضورش مشکلات را حقیر جلوه می‌دهد. سازدهنی قدیمی آقای کمالی در داستان سازدهنی، گورستان قدیمی و معروف پرلاشز در داستان پرلاشز، درخت خرمالو در داستان طعم گس خرمالو و آپارتمان کوچک با منظرهٔ بید مجنونش در داستان آپارتمان، همگی نمادهایی در جهت تأیید همین مفهوم هستند؛ زندگی با تمام مظاهر گوناگون خود در جریان است و انسان با انتخاب‌ها و عملکردهایش این مظاهر را دوست داشتنی یا غم‌انگیز می‌کند. به نظر می‌رسد در تمام داستان‌ها پیرزاد می‌خواهد مشکلات و چالش‌های زندگی را از طریق مقایسه با عناصری به ظاهر ساده، کوچک و قابل تحمل نشان دهد. نمادهایی که او در جهت القای معنای موردنظرش به کار می‌برد،

موازی با محتوای داستان‌ها عمل می‌کند و مفهومی ورای آنچه از متن به دست می‌آید، از آنها حاصل نمی‌شود.

چگونگی تبیین روابط آدم‌ها در داستان‌ها: محور اصلی تمام داستان‌ها زندگی‌های زناشویی ناموفق و روابط پرایراد زوج‌هاست. «در لکّه‌ها، هیچ وجه‌مشترک یا حس همدلی میان زن و مرد داستان وجود ندارد؛ بااین‌حال آرزوی لیلا ازدواج با علی است. او هیچ توقّعی از شوهرش ندارد و با سکوت تلخی‌های زندگی مشترک را تحمّل می‌کند. نقطهٔ مقابل او رویاست که نظر مثبتی نسبت به مردها ندارد و به قول زن‌های کلاس لکّه‌گیری، برای شوهرش تره هم خرد نمی‌کند.» (پیرزاد، ۱۳۹۵: ۱۲۳) مهناز عاشق ظاهر جذاب فرامرز می‌شود و بدون هیچ شناختی با او ازدواج می‌کند. رابطهٔ ترانه با آقای نقوی چنان سست است که پس از ملاقات با مراد، نامزدی‌اش را با او به هم می‌زند. ترانه از مراد هم شناخت چندانی ندارد، بااین‌وجود به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. خانم و شوهرش، شازده، نه اختلافی با هم دارند، نه تفاهمی؛ در واقع شازده در سایهٔ خانه و درخت خرمالو قرار می‌گیرد و دیده نمی‌شود.

می‌توان این زندگی‌های زناشویی ناموفق را ناشی از تربیّت خانوادگی نادرست دانست. پدر خانم وقتی می‌خواهد خانه را به دخترش بدهد، می‌گوید: «خانه نمی‌دهم که فردای روز بفروشی و خرج سفر فرنگ شازده کنی.» (همان: ۱۹۸) «مادر حسن هر وقت دربارهٔ ازدواج پسرش حرفی زده می‌شود، صحبت را عوض می‌کند.» (همان: ۱۸٤) «او با شوهرش هم رابطهٔ خوبی نداشته است.» (همان: ۱۷٦) «مادر سیمین همیشه پشت سر شوهرش بدگویی می‌کند و هیچ صمیمیّتی با او ندارد.» (همان: ۱۳۲) گویی این روابط ناسالم همچون چرخه‌ای معیوب ادامه پیدا می‌کند. غیر از آقای کمالی و سهیلا خانم، بقیّه زوج‌ها بچّه ندارند. شاید این امر تمهیدی از جانب نویسنده برای پایان دادن به این چرخهٔ معیوب باشد.

میانگین رابطهٔ والدین با فرزندان در کتاب، وضعیّت مطلوبی ندارد. مادر لیلا از دخترش حمایت می‌کند، امّا هیچ همدلی یا حرف مشترکی با او ندارد. لیلا از ترس سرزنش‌های مادر، چیزی از مشکلات زندگی‌اش به او نمی‌گوید؛ از ترس آنکه مادرش بگوید: «من از اوّل می‌دونستم» (همان: ۹۸) سیمین با پدر و مادر و خواهرش رابطهٔ محبّت‌آمیز و سالمی ندارد. مهناز

از این نظر در وضع بهتری است، ولی او هم در قضیّهٔ فاش شدن راز سرهنگ، یک هفته از مادرش کتک می‌خورد (همان: ۱۰۸). مادر حسن با پسر سن‌وسال‌دار خود بسیار سلطه‌جویانه برخورد می‌کند. فقط خانم است که عشق به پدر را به‌عنوان اولویّت تمام زندگی‌اش حفظ می‌کند.

روابط دوستانه در داستان‌ها، موفّق‌تر از روابط زناشویی و والد–فرزندی است. رویا همیشه نقشی حمایت‌گر برای لیلا دارد. آقای کمالی و حسن، دوستی خالصانه‌ای با هم دارند. جمع دوستان روشن‌فکر مراد به راحتی ترانه را می‌پذیرند و او از بودن کنار ایشان لذّت می‌برد. خانم و ملوک خانم وزیری هم دوستانی قدیمی و صمیمی هستند.

چگونگی نشان دادن سیمای جامعه در داستان‌ها: همهٔ داستان‌های مجموعه مربوط به دههٔ هفتاد نیست، امّا حاصل گزینش نویسنده‌ای است که هنگام نوشتن، ساختارهای ذهنی‌اش از مسائل زیادی پیرامون خود تأثیر پذیرفته است.

پیرزاد برای نشان دادن سیمای جامعه روش‌های متفاوتی به کار می‌برد. مثلاً شازده برای خانم که از خانه بیرون نمی‌رود، از دگرگونی‌ها می‌گوید، «از ولنگ‌وواز شدن شهر، از خیابان‌ها و میدان‌های تازه.» (همان: ۲۰۰) نویسنده پوشش شخصیّت‌ها را با دقّت توصیف می‌کند و از این راه، تصویری واضح در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. او به‌طور مستقیم حرفی از انقلاب و جنگ نمی‌زند و مثلاً برای نشان دادن تأثیر جنگ بر پایتخت، تمهیدات دیگری می‌اندیشد: «آن سال خانم برای هیچ‌کس خرمالو نفرستاد. کسی در شهر نمانده بود ... خانم هر شب در یکی از اتاق‌ها می‌خوابید و شهر که بمباران می‌شد زیر لب دعا می‌خواند و با صدایی کمی بلندتر به شازده می‌گفت: «شما برو!»» (همان: ۲۰۷) بسیاری از وقایع در رستوران‌ها و فست‌فودها اتفاق می‌افتد که نشان‌دهندهٔ استقبال مردم از این شیوهٔ زندگی است. تجمّلات آرام‌آرام به زندگی‌ها راه می‌یابد. رویا به لیلا می‌گوید اسم کلاس لکّه‌گیری را بگذارند «کلاس لکّه‌گیری چینی.» (همان: ۱۰۱) تا پر آب‌وتاب‌تر باشد. سهیلا خانم آشپزخانه را «اوپن» می‌کند (همان: ۱۸۸)، می‌خواهد «شمینه» سفارش بدهد (همان: ۱۸٦)، سرتاپای زندگی را مدرن می‌کند، ولی باز راضی نیست، پس تصمیم می‌گیرد مهاجرت کند. سیمین قبل از ازدواج، زمان زیادی را در کلاس‌هایی که تبلیغات‌شان را در مجله‌های زنانه دیده است، می‌گذراند. (همان: ۱۲۲) مهناز برای مهمانی همکاران فرامرز، سه جور

غذا و چهار جور پیش‌غذا درست می‌کند (همان: ۱۱۳) و ترانه برای صاف کردن موهایش هر بار ساعت‌ها وقت می‌گذارد. (همان: ١٤٤)

به‌طور کلّی می‌توان گفت، داستان‌ها نشان‌دهندهٔ تغییرات اساسی در شخصیّت‌ها، روابط و مناسبات نسلی، سبک زندگی، چهرهٔ شهر و تمام ارکان زندگی است.

ارتباط و تناظر میان ساختار متن و ساختار اجتماع

در روش ساخت‌گرایی تکوینی پس از مرحلهٔ دریافت، در سطح تشریح، منتقد باید «میان الگوی ساختاری که سازندهٔ وحدت و معنای اثر است، با گرایش‌های یک فاعل یا آفریننده، رابطه‌ای برقرار سازد که گنجاندن اثر را در مقام رابطهٔ معنادار و کارکردی در یک کلیّت گسترده‌تر ممکن می‌سازد.» (گلدمن، ۱۳۹۲: ۵۷) باید توجّه داشت که منظور ساخت‌گرایان از فاعل، فرد نویسنده نیست و ایشان به فاعل گروهی معتقد هستند. فاعل فرافردی داستان‌های پیرزاد، زنان ایرانی هستند که با عوض شدن زمانه، مطالبات جدیدی دارند. کنش‌های معنادار این فاعلان جمعیِ معترض و خواهان تغییر که بیشتر از طبقهٔ متوسّط شهری هستند، نشان می‌دهد که این گروه با رسیدن به بیشینهٔ آگاهی ممکن، در تحوّلات آینده، نقش‌آفرین خواهند بود. همچنین نویسنده با پرداختن به وجوه منفی شخصیّت‌ها در کنار وجوه مثبت، فضایی دموکراتیک و به دور از جانب‌داری ایجاد کرده است که لزوم پرهیز از مطلق‌گرایی را یادآور می‌شود. از سوی دیگر، تضاد در شخصیّت‌ها و وجود شخصیّت‌های متضاد، در ساختن فضایی دیالکتیک و رسیدن به تعادل نهاییِ موردنظر نویسنده، او را یاری رسانده است.

زویا پیرزاد به عنوان نویسنده‌ای تیزبین، آسیب‌ها و نقاط قوّت زنان ایرانی را درک کرده است. اگر مواردی در داستان‌های او وجود دارد که کاملاً بر واقعیّت اجتماعی منطبق نیست، می‌تواند نشان‌دهندهٔ آرزوی نویسنده باشد. مثلاً زندگی تمام زوج‌های مجموعه متلاطم است، امّا زن‌ها حتی در مواقعی که تحقیر می‌شوند، عکس‌العمل‌های پرخاش‌جویانه ندارند، هیچ‌یک دعوا نمی‌کنند یا کلمات زشت به‌کار نمی‌برند؛ ایشان یا تحمّل می‌کنند یا عمل. «در واقع نویسنده خواسته است با واسازی و ساختارشکنی گذشته و حال، حداقل در عالم اندیشه‌ورزی، پاسخی در جهت تعادل

وضع موجود و بهبود آرمانی آینده به مخاطب بدهد. او در پرتو آگاهی‌ای که به دست آورده است (آگاهی جمعی طبقهٔ خودش را در بیشترین حد خود درک کرده)، می‌خواهد موقعیّتی را که در وضع نامتعادل قرار دارد، در جهت ایجاد تعادل مطلوب، دگرگون کند.» (ارشاد، ۱۳۹٤: ۳۳۵)

زن‌های داستان‌های پیرزاد شرایط را درک کرده‌اند، خشمگین و ناامید شده‌اند و در نهایت به‌دنبال راهی برای اصلاح امور هستند. این جهان‌نگری همهٔ ایشان را به هم پیوند داده است. راه‌حلّ نویسنده برای پایان دادن به ناکامی همنوعانش، خودباوری است که شجاعت تغییر را به‌دنبال خود می‌آورد. یکی از تغییرهای مهم در زندگی زن‌ها، وارد شدن به فعالیّت‌های اقتصادی است، زیرا آنها فهمیده‌اند یکی از دلایل اصلی موقعیّت فروترشان، وابستگی اقتصادی است. برای مردها، حضور برابر همسرانشان در اجتماع، امری غریب جلوه می‌کند، امّا زن‌ها خواهان برابری جنسیّتی هستند و برایش تلاش می‌کنند. نتیجهٔ این آگاهی جمعی، چند سال بعد در دولت خاتمی خود را نشان می‌دهد. تعداد دانشجویان دختر افزایش می‌یابد، زن‌ها در انتخابات مجلس شرکت می‌کنند، به معاونت رئیس‌جمهوری و ریاست سازمان‌ها می‌رسند و تلاش‌هایشان به تغییر در بسیاری از قوانین می‌انجامد. قهرمان داستان‌های پیرزاد دراین‌زمینه، لیلاست. مهناز و ترانه از ابتدای داستان شاغل هستند و تا انتها هم شاغل می‌مانند. سیمین، خانم و سهیلا از ابتدا خانه‌دار هستند و تا انتها خانه‌دار می‌مانند، ولی لیلا با باز کردن کلاس لکّه‌گیری، تحوّل را نشان می‌دهد.

روی دیگر سکّهٔ سبک جدید زندگی، افزایش سطح مصرف در جامعه و تجمّل‌گرایی است که بیشتر در شیوهٔ زندگی زن‌های مجموعه متبلور می‌شود. در سازدهنی، اعتراض مردها به این مسئله، از زبان راننده‌هایی که با حسن درد دل می‌کنند، بیان می‌شود. در این داستان، نویسنده سعی کرده است که با تک‌بعدی بودن نگرشش مقابله کند، پس علاوه بر این که شخصیّت کانونی مرد می‌شود، زن‌ها هم پرخطا ظاهر می‌شوند.

«از دیگر پیامدهای تحوّل جامعهٔ ایرانی در دورهٔ موردنظر، شکاف و تقابل نسلی است که در داستان‌ها هم نمود می‌یابد. در بررسی روابط بین نسلی در ۳۲ رمان از دههٔ ٦۰ تا ۹۰، میزان روابط پر تنش از ۷٪ در دههٔ شصت، به ٤٦٪ در دههٔ هفتاد می‌رسد.» (عاملی، ۱۳۹٦: ۱۰۲) که نشان می‌دهد، نسل جوان راحت‌تر از والدین خود پذیرای تغییرات شده‌اند و همین امر تفاهم میان ایشان را

مختل کرده است. این تقابل در سیستم ادارهٔ کشور هم به‌صورت تعارض و مخالفت همیشگی دو گفتمان سنّتی و دموکراتیک یا به عبارتی اصول‌گرا و اصلاح‌طلب بروز می‌کند.

از نکات پراهمّیّت در بررسی داستان‌های پیرزاد، محور نبودن دو واقعهٔ عظیم انقلاب و جنگ است. لوکاچ معتقد است «هنگامی که جامعه، انقلابی اجتماعی را از سرمی‌گذراند، رمان همراه با این انقلاب، به سبکی عینی گرایش پیدا می‌کند؛ امّا همین که نظام اجتماعی حاصل این انقلاب، متبلور و نهادینه می‌شود، رمان تغییر سبک می‌دهد و به غایت ذهنی می‌شود.» (هواکو، ۱۳۹۲: ۲۵۸) پس داستان‌های *طعم گس خرمالو* بر محور درگیری‌های ذهنی شخصیّت‌ها و اختلافات خانوادگی بنا می‌شود. از سوی دیگر، شاید بتوان گفت، سکوت نویسنده در این زمینه ناشی از اعتراض به شرایطی است که به زعم او نابسامانی‌های بسیاری برای جامعه به‌وجود آورده است.

سکوت تنها شیوهٔ اعتراضی پیرزاد نسبت به شرایط جامعه نیست. در تمام داستان‌ها، مسکن، مسئلهٔ مهمّی در زندگی افراد محسوب می‌شود. زوج‌ها یا با کمک خانواده خانه‌دار می‌شوند، یا مستأجرند، یا سال‌ها کار می‌کنند تا بتوانند خانه بخرند. این وضعیت ناشی از بحران افزایش جمعیّت در دههٔ هفتاد است. تشویق دولت به داشتن فرزند بیشتر، بدون درنظر گرفتن ظرفیّت‌های شهرهای بزرگ، زندگی در آپارتمان‌های کوچک را به‌همراه آورد؛ آپارتمان‌هایی که بیشتر مردم قدرت خرید آنها را نداشتند. بچه‌دار نشدن زوج‌ها (به جز داستان سازدهنی) می‌تواند اعتراض به سیاست‌های افزایش جمعیّت باشد.

مسائل اجتماعی علاوه بر این که در محتوای آثار ادبی متبلور می‌شوند، با وجوه هنری متن هم در تعامل قرار می‌گیرند. شیوهٔ به کارگیری سادهٔ زبان در مجموعه، در راستای اعتراض نویسنده به تفکّر زرق‌وبرق‌پسند پیرامون اوست. از سوی دیگر پایبندی وی به زبان معیار، می‌تواند نشان دهد که زن جامعهٔ او، حتی اگر نویسنده باشد، هنوز اعتمادبه‌نفس کافی را برای آزمودن ساختارهای تجربه نشده، ندارد.

از دیگر وجوه هنری کتاب، می‌توان به نمادهای آن اشاره کرد که معنایی فراتر از آنچه در متن وجود دارد، از آنها برداشت نمی‌شود. این امر، با ساختار ذهنی ساده‌پسند نویسنده، احتیاطِ ناشی از مطمئن نبودن به جایگاه اجتماعی خود و خواست گروه او مبنی بر انتظار صراحت از طرف مقابل،

در تناظر قرار دارد. از لحاظ مفهومی، بیشتر نمادها در خدمت تفکّری است که با سیاه و سپید دیدن و جزم‌اندیشی مقابله می‌کند. این نمادها با جلوه‌های مثبت و منفی خود، بر نسبی بودن پدیده‌ها صحّه می‌گذارند. تغییر شرایط پس از جنگ و به‌دنبال آن تغییر بار معنایی بسیاری از مفاهیم، می‌تواند توجیه‌کنندهٔ کارکرد این نمادها باشد.

زن‌های داستان‌های پیرزاد با تمام عکس‌العمل‌های متفاوتشان، خود راوی داستان‌ها نیستند و خواننده به‌وسیلهٔ راوی سوّم شخصی که به ذهن شخصیّت‌های اصلی دسترسی دارد، از افکار و احساسات و دلایل کارهایشان باخبر می‌شود. مصباحی‌پور معتقد است، در دوره‌های اختناق و استبداد، راوی تمام شعرها و داستان‌ها، اوّل شخص است. این امر مربوط به ساختار ذهنی نویسنده یا شاعری است که پرورش‌یافتهٔ نظامی دیکتاتوری و پدرسالارانه است و خودش را برتر از مخاطب می‌داند؛ بنابراین به بیان احساسات و نظریّه‌ها و دستورالعمل‌های خود می‌پردازد (مصباحی‌پور، ۱۳۵۸: ۲۳۶-۲۳۲). این آگاهی و گرایش ناخودآگاه به حذف «من» در داستان‌های پیرزاد، نشان‌دهندهٔ دگرگونی در ساختار ارزشی جامعه است که در سال ۱۳۷۶، در انتخاب محمّد خاتمی (و در واقع انتخاب دموکراسی)، خود را نشان می‌دهد.

نتیجه‌گیری

در دهۀ هفتاد شمسی، تغییرات بسیاری در شیوۀ زندگی، تفکّر و ارزش‌گذاری در جامعۀ ایرانی به‌وجود آمد. در جهان تخیلی داستان‌های پیرزاد، این دگرگونی‌ها به صورت‌های متفاوتی خود را نشان می‌دهند؛ مثلاً حضور زن‌های شاغل در داستان‌ها، از تغییر موقعیّت زن ایرانی در دورۀ موردنظر حکایت می‌کند. رواج مصرف‌گرایی و در اولویّت قرار گرفتن کالا در طبقۀ متوسّط شهری، نشان‌دهندۀ محور بودن اقتصاد در دورۀ سازندگی است. روابط بین‌نسلی نامطلوب و عدم درک متقابل والدین و فرزندان، می‌تواند بیانگر تعارض همیشگی دو گفتمان سنّتی و مدرن باشد و اختلاف‌های زناشویی بر سر مسائل غیرمهمّ، از تغییر کردن ارزش‌ها خبر می‌دهد.

تغییرات ایجاد شده در جامعۀ ایرانی، همواره منفی نبودند. پیرزاد به‌عنوان زنی نویسنده، با تمرکز بر مشکلات نیمی از جمعیت کشور و ترسیم مسیر دگرگونی آنها، مشخص کرده که بیشینۀ آگاهی ممکن این گروه را درک کرده است. او خط تحوّل اندیشۀ زنان را از اطاعت تا اعتراض، به‌خوبی دنبال کرده و نشان داده است که مطابق دیدگاه جامعه‌شناسی، عوامل اجتماعی در رشد شخصیّت‌ها تأثیر به‌سزایی دارند. زنان داستان‌های او اگر چه در ابتدا شیءواره به نظر می‌رسند و تحت‌تأثیر هنجارهای جامعۀ مردسالار، ارزش‌هایشان نادیده گرفته می‌شود، امّا سرانجام، اگرچه نسبی، به خودباوری دست می‌یابند؛ همان‌گونه که در جامعه، زنان با پذیرفتن مسئولیّت‌های اجتماعی و مشارکت در امور اقتصادی باعث تغییر و اصلاح قوانین و شرایط به نفع خود می‌شوند. اگر مواردی در داستان‌ها وجود دارد که با واقعیّت بیرونی منطبق نیست، نشان دهندۀ آرزوی نویسنده برای آینده است. او با نمایش آگاهی ممکن افراد گروهش، سعی می‌کند در ساختن آگاهی جمعی سهیم باشد.

پیرزاد با استفاده از ظرفیّت قالب داستان کوتاه برای بیان مسائل اجتماعی، استفاده از دغدغه‌های موجود در جامعه در محتوای داستان‌هایش و به کار گیری شگردهای زیبایی‌شناختی نظیر زبان، نماد، زاویه دید و آرایه‌های ادبی، توانسته است از زوایای مختلف به مسائل زنان بپردازد. او به‌عنوان نویسنده‌ای رئالیست، از اظهارنظر و دخالت مستقیم اجتناب می‌کند و با طرح‌های داستانی ساده، امّا حساب‌شده، قضاوت و نتیجه‌گیری را برعهدۀ خواننده می‌گذارد. پیرزاد

در برابر مسائلی هم که نادرست می‌داند، عکس‌العمل‌های متفاوتی دارد؛ مثلاً دربارهٔ جنگ تقریباً حرفی نمی‌زند و در واکنش به سیاست فرزند بیشتر، زوج‌های بدون فرزند خلق می‌کند.

زندگی زناشویی هر پنج زوج مجموعه متلاطم است. عکس‌العمل‌های متفاوت ایشان نشان‌دهندهٔ گرایش‌های موجود در جامعه است. در نهایت زن‌هایی که عضو طبقهٔ متوسّط جدید هستند، با عمل‌گرایی خود موفّق‌تر ظاهر می‌شوند. در عالم واقع هم میدان‌دار تحوّلات دههٔ هفتاد، همین طبقه است که با حضورش در عرصه‌های مختلف، موجب دگرگون شدن شرایط می‌شود. اگرچه داستان‌ها تغییراتی را نشان می‌دهند که همیشه مثبت نیستند، ولی طی شدن این مسیر، ناگزیر است. در واقعیّت هم، جامعه درگیر آزمون و خطایی است که در نهایت در سال ۱۳۷۶، به انتخابِ تغییر منتهی می‌شود.

به کار گیری شیوهٔ ساخت‌گرایی تکوینی و بررسی تناظر ساختار اجتماع و ساختار *طعم گس خرمالو* نشان داد که داستان‌های پیرزاد بر محور چالش‌های زندگی زنان ایرانی بعد از انقلاب می‌چرخد و جهان‌نگری و آگاهی این گروه، به‌طور خاص و طبقهٔ متوسّط شهرنشین، به‌طور عام را بیان می‌کند.

فهرست منابع و مآخذ

الف: کتاب‌ها

۱- آبراهامیان، یرواند، (۱۳۸۹)، ***تاریخ ایران مدرن***، ترجمهٔ محمّدابراهیم فتاحی، تهران: نـی، چـاپ چهارم.

۲- ارشاد، فرهنگ، (۱۳۹٤)، ***کندوکاوی در جامعه‌شناسی هنر و ادبیات***، تهران: آگه، چاپ دوّم.

۳- پارسانسب، محمّد، (۱۳۸۷)، ***جامعه‌شناسی ادبیات فارسی از آغاز تا سال ۱۳۵۷***، تهـران: سـمت، چاپ اوّل.

٤- پیرزاد، زویا، (۱۳۹۵)، ***سه کتاب***، تهران: مرکز، چاپ چهل و دوّم.

۵-ساعی، ایرج، (۱۳۹۲)، ***پژوهش در جای خالی سلوچ***، تهران: بهمن برنا.

٦- عسگری‌حسنکلو، عسگر، (۱۳۹٤)، ***جامعه‌شناسی رمان فارسی***، تهران: نگاه، چاپ اوّل.

۷- فتوحی، محمود، (۱۳۹۵)، ***سبک‌شناسی (نظریّه‌ها، رویکردها و روش‌هـا)***، تهـران: سـخن، چـاپ سوّم.

۸- قبادزاده، ناصـر، (۱۳۸۱)، ***روایتی آسیب‌شناختی از گسست نظـام و مـردم در دهـهٔ دوّم انقـلاب***، تهران: فرهنگ گفتمان، چاپ اوّل.

۹- لوکاچ، جورج، (۱۳۹٦)، ***جامعه‌شناسی رمان***، ترجمهٔ محمّدجعفر پوینـده، تهـران: مـاهی، چـاپ دوّم.

۱۰- مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید، (۱۳۵۸)، ***واقعیّت اجتماعی و جهـان داسـتان***، تهـران: امیرکبیـر، چاپ اوّل.

۱۱- میرعابدینی، حسن، (۱۳۹۲)، ***هشتصد سال داستان کوتاه ایرانی (از ۱۳۰۰ تا ۱۳٦۰)***، جلـد اوّل، تهران: کتاب خورشید، چاپ پنجم.

ب: مقالات

۱۲- پاک‌نیا، محبوبه و نسیم جانفدا، (۱۳۹۳)، ***«سـنّت نوشـتاری زنـان (مطالعـهٔ مـوردی دو نسـل از نویسندگان زن ایرانی سیمین دانشور و زویا پیرزاد)»***، زن در فرهنگ و هنر، شمارهٔ ۱، از ٤۵-٦۰.

۱۳- ترکمانی، وجیهه و ساناز چمنی، (۱۳۹۳) ***«پرسونا از دیدگاه زویا پیرزاد»***، بهارستان سخن، شمارهٔ ۲۶، از ۱۴۵-۱۶۲.

۱۴- حائری، شهلا و سمانه رودباری، (۱۳۹۱)، ***«بررسی وجوه زیبایی‌شناختی نوشتار زویا پیرزاد در سه مجموعه داستان «مثل همهٔ عصرها»، «طعم گس خرمالو» و «یک روز مانده به عید پاک»»***، مطالعات نقد ادبی، شمارهٔ ۲۹، از ۷۳-۸۸.

۱۵- حق‌شناس، علی‌محمّد، (۱۳۸۱)، ***«در خلوت راوی (نقد و بررسی رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم)»***، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، شمارهٔ ۶۰، از ۵۴-۶۱.

۱۶- حیدری، فاطمه و سهیلا بهرامیان، (۱۳۸۹)، ***«زنان سلطه و تسلیم در آثار زویا پیرزاد»***، فصلنامهٔ اندیشه‌های ادبی، شمارهٔ ۶، از ۱۲۵-۱۴۵.

۱۷- دارابی، علی، (۱۳۹۴)، ***«طبقهٔ متوسّط جدید و توسعهٔ سیاسی در ایران پس از انقلاب اسلامی»***، مطالعات توسعهٔ اجتماعی ایران، شمارهٔ اوّل، دورهٔ هشتم، از ۷-۲۰.

۱۸- رشیدی، سمیّه و الناز معتمدی، (۱۳۹۲)، ***«نقد و بررسی نشانه‌ها در داستان «لکّه‌ها» از زویا پیرزاد»***، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، شمارهٔ ۱۴، از ۱۸۱-۲۰۸.

۱۹- رضی، احمد و عبدالله راز، (۱۳۹۴)، ***«بازخوانی انتقادی نقد جامعه‌شناختی در ایران با تکیه بر مقالات علمی ـ پژوهشی»***، پژوهش‌های ادبی، شمارهٔ ۴۷، از ۹-۳۶.

۲۰- زیباکلام، صادق و دیگران، (۱۳۸۹) ***«علل روی کار آمدن خاتمی (دولت اصلاحات ۱۳۷۶)»***، فصلنامهٔ تحقیقات سیاسی و بین‌المللی. شمارهٔ ۳، از ۵۱-۷۶.

۲۱- زیما، پیرو، (۱۳۹۲)، ***«روش‌های تجربی و دیالکتیکی در جامعه‌شناسی ادبیّات»***، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات، محمّدجعفر پوینده، چاپ سوّم، انتشارات نقش جهان، از ۱۱۵-۱۳۰.

۲۲- عاملی رضایی، مریم، (۱۳۹۴)، ***«الگوی پیشنهادی برای تطبیق نظریّهٔ جامعه‌شناسی با ساختار ادبی اجتماعی رمان فارسی»***، ادبیّات پارسی معاصر، شمارهٔ ۱، از ۶۳-۸۴.

۲۳- _____ ، (۱۳۹۶) ***«تحلیل مناسبات نسلی در رمان فارسی دو دهه از ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۰»***، ادبیّات پارسی معاصر، شمارهٔ ۲، از ۸۳- ۱۰۵.

۲٤- فرهنگی، سهیلا و زهرا صدیقی چهارده، (۱۳۹۲)، ***«خوانش رمزگان‌های اجتماعی در مجموعه داستان «طعم گس خرمالو» اثر زویا پیرزاد (با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی)»***، پژوهش زبان و ادبیّات فارسی، شمارهٔ ۲۹، از ۳۳-٥٦

۲٥- گلدمن، لوسین، (۱۳۹۲)، ***«جامعه‌شناسی ادبیّات»***، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات، محمّدجعفر پوینده، چاپ سوّم، انتشارات نقش‌جهان، از ٤۹-٦٤.

۲٦- لنار، ژاک، (۱۳۹۲)، ***«جامعه‌شناسی ادبیّات و شاخه‌های گوناگون آن»***، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات، محمّدجعفر پوینده، چاپ سوّم، انتشارات نقش جهان، از ٦٥- ۸۰.

۲۷- محمّدی، علی و عذرا محمّدی، (۱۳۹٤)، ***«نقد جامعه‌شناختی آثار زویا پیرزاد (سه کتاب، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، عادت می‌کنیم)»***، همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقّق اردبیلی، دورهٔ ۱۰، از ۱۳٤-۱٤۲.

۲۸- نیکوبخت، ناصر و دیگران، (۱۳۹۱)، ***«روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد»***، فصلنامهٔ نقد ادبی، شمارهٔ ۱۸، از ۱۱۹-۱٥۲.

۲۹- هواکو، جورج، (۱۳۹۲)، ***«جامعه‌شناسی رمان در مکزیک (۱۹۱٥-۱۹٦٥)»***، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیّات، محمّدجعفر پوینده، چاپ سوّم، انتشارات نقش‌جهان، از ۲٥۷-۲٦٤.

۳۰- یانس، ندا و دیگران، (۱۳۹۸)، ***«بررسی و تحلیل سبک فمینیستی رمان «سه کتاب» اثر زویا پیرزاد»***، نخستین کنفرانس ملی علوم اجتماعی و توسعه، دانشگاه پیام نور استان فارس، از ۱-۱۱.

۳۱- _____، (۱۳۹۸)، ***«بررسی سبک‌شناسی و جامعه‌شناختی «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»*** با تأکید بر رویکرد لوسین گلدمن»، فصلنامهٔ قند پارسی. شمارهٔ ٤، ۲۱ – ۳۹.