بررسی جامعه شناختی رمان «طوبی و معنای شب»
اثر شهرنوش پارسی‌پور

زینب رحمانیان[۱]
پروانه عادل‌زاده[۲]
کامران پاشایی فخری[۳]

چکیده

به طورکلّی، داستان نویسان معاصر زن ایرانی، دو مسأله را همواره در رمان‌های اجتماعی خود مدّ نظر قرار داده‌اند: نخست مسأله چالش‌های هویّتی و بحران‌هایی که فرد در یک جامعه سنّتی رو به گذار در حال طی کردن آن‌ها است و دوم استفاده از تکنیک‌ها و ادبیّات و فرم‌های جدید روایت برای خلق اثری به غایت پیچیده و کاملاً ادبی. از زمان انتشار رمانِ سووشونِ سیمین دانشور، رمان نویسان معاصر زن ایرانی، با خلق قهرمانان زن و حتّی گاه یک ضدّ قهرمان در رمان، تمام بحران‌های سنّتی رمان ایران را به چالش کشیدند. بحران‌هایی که معمولاً خبر از جامعهٔ آشوب زدهٔ نویسنده می‌دهد. در این میان، از جمله نویسندگانی که از سویی به بحران‌های اجتماعی و از سوی دیگر به شیوهٔ رئالیسم جادویی توجّه دارند می‌توان شهرنوش پارسی پور را نام برد که با وجود این که بیشتر آثارش غیرقابل انتشار در ایران هستند، امّا خوانندگان خود را به خوبی در میان قشر کتابخوان طبقهٔ متوسّطه پیدا کرده است. در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی سعی شده - است تا با محور قرار دادن شورش علیه بحران‌ها و خلأهای اجتماعی، نکات جامعه شناسی در این رمان بررسی و مورد تحلیل قرار گیرد.

کلید واژه‌ها: جامعه شناسی، سنّت، مدرنیته، طوبی و معنای شب، شهرنوش پارسی پور.

---

[۱] - دانشجوی دکترای زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران (مستخرج از رساله دکتری)
[۲] - گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسؤول)
Adelzadehparvaneh@yahoo.com
[۳] - گروه زبان و ادبیّات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
تاریخ وصول: ۱۳۹۷/۰۸/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۰۸

۱ مقدّمه

در ادبیّات معاصر ایران بویژه در رمان، توجّه به مفاهیم اصلی حیات اجتماعی از قبیل رابطهٔ فرد و اجتماع، هنجارهای اخلاقی مسلّط در جامعه، قدرت سنّت و مردسالاری کهن، از اهمّیّت فراوانی برخوردار است. بی‌تردید توجّه به چنین مفاهیمی در رمان‌های امروز ایران، جدا از پیچیدگی‌های روان‌شناختی و جامعه‌شناسی، حامل یک جهان‌بینی منحصر به فرد نیز هستند. در واقع از خلال بازخوانی و بازشناسی رمان‌های نویسندگان مشهور، نه تنها می‌توان ساخت‌های گوناگون و گاه متضادّ جامعهٔ در حال گذار ایران را مشاهده کرد، بلکه می‌توان از آن به درک روشن‌تری از وضعیّت ادبیّات معاصر ایرانی دست یافت.

در حقیقت، وجود چنین سنّت ادبی قدرتمندی، باعث به وجود آمدن یک جریان ادبی اجتماع محور در ادبیّات معاصر شد. طوری که واقعهٔ انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ تغییرات گسترده‌ای در فضای ادبی و فرهنگی و اجتماعی کشور ایجاد کرد و باعث شد بخش بزرگی از تربیت شدگان مکتب داستان نویسی واقع‌گرای دههٔ قبل از انقلاب، به سمت و سوی انتزاع و تجرید در بیان داستان‌های خود روی بیاورند. حتّی در میان نویسندگانی که در دههٔ ۵۰ خورشیدی داستان‌هایشان را چاپ کردند کسانی بودند که بعداً تحت تأثیر فضای غالب و تغییرات گستردهٔ سیاسی و اجتماعی شروع به نگارش داستان‌هایی اجتماع محور کردند.

با وجود این، رخداد ویژه‌ای که بعد از انقلاب همه‌گیر شد، ظهور نسلی از نویسندگان زنی بود که هرکدام راه متفاوتی در پیش گرفتند. نویسندگانی که با جامعه و فرهنگ پیرامون خود آشنایی کامل داشته و به توصیف آن در داستان‌هایشان پرداخته‌اند و بدین وسیله خواه ناخواه، به شورش علیه ناهنجاری‌های جامعه اشاره کردند. در میان این نویسندگان زن، شهرنوش پارسی‌پور، به شدّت تحت تأثیر فضای دههٔ ٦٠ قرار داشت. وی که «در شهر تهران از مادری تهرانی و پدری شیرازی که قاضی دادگستری بود متولّد شد. در رشتهٔ علوم اجتماعی درسال ۱۳۵۲ از دانشگاه تهران دانش‌آموخته شد و سپس، تحصیل در دانشگاه سوربن در رشتهٔ زبان و فرهنگ چینی را دنبال کرد. پارسی‌پور نویسندگی را از سیزده سالگی آغاز کرد و داستان‌هایش از شانزده سالگی با نام مستعار در گاهنامه‌های گوناگون به چاپ می‌رسید. نخستین رمان او «سگ و زمستان بلند» نام دارد که در

تابستان ۱۳۵۳ کار نوشتن آن پایان یافت.» (یاوری،۱۳۸۸: ۹۹) وی از جمله داستان نویسانی است که با توجّه به شرایط اجتماعی و محیط خفقان آلوده به سنّت‌های واهی در مورد زنان، با وضع اسفناک تبعیض جنسیّتی بین مرد و زن آشنا شد. و از همان آغاز با نوشته‌های خود به این درد عمیق و نهفته پرداخته، و جامعهٔ معاصر خود را به چالش کشید.

شهرنوش در بیشتر آثارش هم به سنّت ادبی پیشین توجّه دارد و هم سعی می‌کند تا با خلق فضاهایی وهم آلود و تا حدّی خوفناک، وضعیّت زنان در اجتماع را منعکس کند. «طوبی و معنای شب» که از مشهورترین داستان‌های اوست. داستان یک انسانی است که به عنوان یک زن، خواستار جامعهٔ آرمانی و در تلاش و تکاپو برای رسیدن به تکامل (وصال با خدا) می‌باشد.

در واقع او از سنّت واقع‌گرایی ادبی دههٔ ٤٠ برای بیان کارکردهای جامعه شناختی، شخصیّت‌های داستانی‌اش سود می‌جوید ولی در همان حال، برای بیان پیچیدگی‌های ظریف و تا حدّی نادیدنی، روابط اجتماعی و فردی شخصیّت‌هایش از فضاهای سوررئال استفاده می‌کند. در این مقاله سعی شده است با روش تحلیلی- توصیفی، ضمن بررسی رابطهٔ جامعه و ادبیّات، به رابطهٔ فرد و جامعهٔ در حال تحوّل ایران و البتّه چالش‌های میان سنّت و مدرنیته در رمان‌های معاصر اشاره شده، به صورت مشخّص برای درک این تحوّلات به تجزیه و تحلیل جامعه شناختی رمان طوبی و معنای شب، پرداخته شود.

پیشینهٔ تحقیق

در مورد آثار پارسی‌پور، مقالات و مطالب محدودی در کتاب‌ها و مجلاّت معاصر نوشته شده است که اغلب، به صورت مقایسهٔ میان دو اثر از لحاظ ساختاری می‌باشد. همانند رسالهٔ پریسا اختیاری سلماسی (۱۳۹۱) با عنوان «بررسی تطبیقی عناصر داستانی در دو رمان خانهٔ ادریسی‌ها اثر غزّاله علیزاده و طوبی و معنای شب اثر شهرنوش پارسی‌پور» که در دانشگاه ارومیه دفاع کرده است. و یا مقالهٔ «تطبیق محتوای سه‌گانهٔ نجیب محفوظ و طوبی و معنای شب شهرنوش پارسی‌پور از دیدگاه عناصر داستانی» از زینب عرب‌نژاد، مریم ایرانمنش، محمّدرضا نصر اصفهانی که در فصلنامه ادبیّات تطبیقی(۱۳۹۲: ۱٥٤-۱۲۹) چاپ شده است. مقاله حاضر که به بررسی

جامعه شناختی پارسی‌پور می‌پردازد دیدگاه متفاوتی از رمان مشهور این نویسنده را ارائه می‌دهد که به نوع خود حائز اهمّیّت است.

۲- جامعه شناسی ادبیّات

بنیان‌گذار جامعه‌شناسی ادبیّات را «ایپولیت تن (۱۸۲۸-۱۸۹۳) می‌دانند.» (ولک، ۱۳۷۷: ٤٧/٤) وی با دو مفهوم روح زمان و روح قومی نظریّاتش را در باب ادبیّات تکمیل کرد. در واقع همین مفاهیم را می‌توان به صورت یک عبارت سه وجهی در نظریّهٔ ایپولیت تن باز یافت: «نژاد، محیط و زمان. تلفیق این سه عامل، تعیین‌کنندهٔ پدیده ادبی است.» (اسکارپیت، ۱۳۷٦: ۱۲) در واقع تن معتقد است که پدیده‌های اجتماعی تحت تأثیر این سه مؤلّفه پدید می‌آیند. از نظر تن ادبیّات بازتاب آداب و رفتار و خلقیّات عصر نویسنده است. «آثار ادبی نتیجهٔ تعامل سه دسته عوامل‌اند: زیستی، فرهنگی و تاریخی. عوامل زیستی در نژاد، فرهنگی در محیط و تاریخی در زمان بروز می‌کنند.» (علایی، ۱۳۸۰: ۲۳) از نظر تن، «مفهوم محیط و بوم زیست در بردرانندهٔ عناصر اقلیمی و اوضاع سیاسی و اجتماعی حاکم بر یک ملّت است.» (ولک،۱۳۷۷: ٥٩/٤) در واقع محیط به انسان‌هایی که در آن هستند ویژگی‌های خاصّی می‌بخشد. امّا نظریّات تن مربوط به جامعه شناسی ادبیّات در سدهٔ نوزدهم می‌باشد. «در سدهٔ بیستم کسانی چون جورج لوکاچ و لوسین گلدمن طرح تازه‌ای برای جامعه شناسی رمان ریختند و این علم را به یک رشتهٔ مستقلّ دانشگاهی تبدیل کردند. در واقع مهمّ‌ترین مسأله این دو نظریه پرداز توجّه به محتوای اثر و رابطهٔ آن با جامعه‌ای است که اثر ادبی در آن خلق می‌شود.» (همان: ۸۵)

یکی از مهمّ‌ترین مسایل در جامعه شناسی ادبیات مسأله خاستگاه و طبقهٔ اجتماعی نویسنده است. زیرا روشن است که نوشتهٔ یک نویسندهٔ متعلّق به طبقهٔ اشراف با نوشتهٔ یک فرد متعلّق به طبقهٔ محروم جامعه از نظر محتوا و جهان‌نگری تفاوت دارد. «زیرا اگر هنرمند حسّاس در مقابل جریانات و جنبش‌های اجتماعی بی‌اعتنا بماند، اغلب اوقات کارش بدانجا می‌انجامد که به تنهایی مطلق گرفتار می‌آید و هرگونه پیوندی را میان خود و جامعه خویش، می‌برد.» (تبریزی، ۱۳۵۱: تلخیص از ٦٨-٦٧) بنابراین با درک مسألهٔ شناخت اجتماع از سوی نویسنده: «این مسألهٔ مهمّ پیش می‌آید که چگونه جوّ اجتماعی و فرهنگی یک دوره در پدید آوردن و ارج‌شناسی ادبیّات تأثیر

می‌کند.» (دیچز، ١٣٦٦: تلخیص از ۵۷۰-۵۶۹) و انتظارات مخاطب در شکل‌دهی به رمان چه نقش ویژه‌ای داشته است.

۳- جامعه‌شناسی رمان‌های واقع‌گرا و رئالیستی

بی‌گمان مهم‌ترین نظریّه‌پرداز رمان، جورج لوکاچ با کتاب «نظریّهٔ رمان» است. لوکاچ این اثر را شاعرانه آغاز می‌کند: «خوشا به سعادت دوران‌هایی که آسمان پر ستاره نقش تمام راه‌های ممکن است.» (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۱۵) مهم‌ترین شکل رمان نزد لوکاچ و حتّی گلدمن، رمان رئالیستی بود. زیرا این نوع رمان، امکان بازنمایی درست واقعیّات اجتماعی را برای نویسنده ممکن می‌ساخت. در واقع رویدادهای ادبیّات داستانی واقع‌گرا، اگرچه خلاف واقع است، امّا می‌تواند به راستی رخ دهد. به عنوان مثال رمان «از زمین تا ماه» ژول ورن که در زمان خود چیزی بیش از تخیّلات غنی نویسنده‌اش نبود، در سال ۱۹۶۹ اثبات شد که وقوع آن امکان‌پذیر است. امّا برای شناخت مکتب رئالیسم ابتدا باید پیشینه آن را شناخت. چرا که شناخت مکتب رئالیسم باعث بازشناسی ادبیّات داستانی معاصر می‌شود. باری به کارگیری رئالیسم، نخست در حوزهٔ فلسفه بوده است. شاید بتوان، رئالیسم فلسفی را مطابقت ذهنیّت فلسفی یا هنری با عینیّت خارج از ذهن فلسفی هنرمند دانست. «رئالیسم بدین مفهوم، برابر نهاد سرسخت ایدئالیسم است که به واقعیّتی خارج از تصوّرات ذهنی قایل نبود.» (شریعتمداری، ١٣٦٤: ۲۹۰)

در سدهٔ نوزدهم، با انتشار آثار علمی کسانی چون داروین و رواج مکتب فلسفی پوزیتیویسم که علم بشر را مبتنی بر تجارب حسّی و تلاش برای کشف مناسبات اشیاء با یکدیگر می‌دانست، دریچهٔ نوینی بر واقعیّت گشوده شد و نویسندگان شناخت دقیق‌تری از انسان و محیط او به دست آوردند و همین تأکید بر «موفقیّت‌های مادّی، نظریّه‌های گوناگون تکامل و جبر علمی و هواخواهی از روش علمی، وزنهٔ تعادل را از ایدئالیسم به رئالیسم سوق داد.» (کیویستو، ۱۳۷۸: ۱۰۵)

«در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، کارل مارکس، بنیان‌گذار ماتریالیسم دیالکتیک، به همراهی انگلس، مفهوم رئالیسم را تحوّل می‌بخشد. از دیدگاه ماتریالیسم دیالکتیک، جهانِ عینی، پیوسته در حال تغییر و تحوّل و تکامل است و همه اجزایش در یکدیگر مؤثّر و با یکدیگر در ارتباط هستند.» (طباطبایی، ۱۳۷۸: ۱۵۰)

امّا رئالیسم به عنوان یک جنبش ادبی در میانهٔ سدهٔ نوزدهم شکل گرفت. شانفلوری منتقد ادبی، با انتشار مقالاتی که بعدها تحت عنوان رئالیسم گرد آمد، به توضیح و تبیین برخی از اصول اوّلیه رئالیسم می‌پردازد. او در نظریّه خود، «دقّت در توصیف و علاقه‌مندی به طبقات پایین را از وظایف رمان نویس می‌داند.» (ولک، ۱۳۷۷: ۱۳) نویسندهٔ واقع‌گرا در پی آفریدن تصویری است که به واسطهٔ شباهت زیادش با ادراک عادّی ما از زندگی، مجذوب‌کننده و الهام بخش است. از همین‌روست که شخصیّت‌های داستانی رئالیست‌های بزرگ، زندگی‌ای مستقلّ از آفرینندهٔ خود در پیش می‌گیرند. «آنان در مسیری قرار می‌گیرند که دیالکتیک درونی زندگی اجتماعی و روانی‌شان، مقرّر می‌دارد.» (لوکاچ، ۱۳۸۰: ۲۰) در واقع چیزی که از گفتار این نویسندگان استنباط می‌شود این است که رئالیسم داستان زندگی واقعی بشر است. از طریق رئالیسم است که می‌توان کلیّت زندگی بشر را بازنمایی خلاّقانه کرد. در ادامه به انواع رئالیسم پرداخته می‌شود.

۳-۱رئالیسم انتقادی

لوکاچ، در کتاب معنای رئالیسم معاصر، ادبیّات بورژوازی را به لحاظ سبک، متعلّق به دو جریان عمده می‌داند: مدرنیسم و دیگری رئالیسم انتقادی. و ارزش آن را تعهّد به رئالیسم انتقادی تعیین می‌کند؛ یعنی دامنهٔ آگاهی انتقادی نویسنده به ساز و کارهای کلّی جامعه. چنین نویسنده‌ای باید شخصیّت‌های داستانی‌اش را در زمینهٔ فرهنگی قرار دهد که در آن، ایدئولوژی آشکارا شکل‌دهندهٔ هستی اجتماعی او باشد.» (لوکاچ، ۱۳۸۰: تلخیص از ۳۷-۳٦)

۳-۲ رئالیسم روان‌شناختی

رئالیسم روانشناختی ذهن و درون فرد را می‌کاود و ریشهٔ عوامل عینی را در عمق وجود شخصیّت می‌جوید. رئالیسم روانشناختی به معنی تحلیل اندیشه و احساس، نمایش سرشت شخصیّت و منش اوست. «چنین رئالیسمی البتّه به یک شخصیّت ساختگی برای سلوک در شخصیّت نیاز دارد. مرحلهٔ غائی رئالیسم روانشناختی، به کارگیری شیوهٔ جریان سیّال ذهن است.» (گرانت، ۱۳۷۹: ۱٦٦)

۳-۳ رئالیسم سوسیالیستی

امّا رئالیسم سوسیالیستی یکی از اثر گذارترین شیوه‌های نویسندگی در ایران است. «این شیوهٔ رویکرد غالب هنری و ادبی و تنها سبک رسمی زیبایی‌شناسی بود که با تشکیل نخستین کنگرهٔ نویسندگان شوروی در مسکو تدوین شد.» (ولک ۱۳۷۷: ٦٢٤) «محققّان گورکی را پدر رئالیسم سوسیالیستی شورروری معرّفی کرده‌اند و آثاری از او، چون مادر را الگو و «پایه‌گذار قوانین اخلاقی و زیباشناختی» آن سبک به شمار می‌آورند.» (تراس، ۱۳۸٤: ۹٤۹)

بر اساس این آموزه، مهمّ‌ترین هدف رئالیسم سوسیالیستی نه آفرینش ادبی و هنری صرف، بلکه بسط سوسیالیسم بود. گلشیری می‌نویسد: «شیوهٔ معروف به رئالیسم سوسیالیستی در داستان با این همه توصیف، همچنان رواج دارد و به جرأت می‌توان گفت که نحلهٔ داستان‌نویسی رسمی، دگرگون شده همان شیوه است.» (گلشیری، ۱۳۸۰: ٤٨٩) رمان‌های «دختر رعیّت» از به‌آذین، و «چشمهایش» از بزرگ علوی به شیوهٔ رئالیسم سوسیالیستی نوشته شده‌اند.

در این میان، داستان‌های نویسندگان زنی چون: دانشور، روانی‌پور، پیرزاد و پارسی‌پور هر کدام تأثیراتی از این نوع رئالیسم را در آثارشان منعکس کرده‌اند. به طور ویژه در آثار پارسی‌پور، واقعیّت، ساختاری شبیه رویا دارد و نمی‌توان به سادگی با نقل و روایت واقعیّت، امکان پدیدار ساختن کلیّتی از واقعیّت را داشت. بنابراین نزد پارسی‌پور، واقعیّت معبری است برای خلق شخصیّت‌هایی که در ساختار ذهنی هزار لایه‌شان، به خلق واقعیّت‌هایی نادیده بسیار کمک می‌کنند. «بی‌گمان شناخت این نوع واقعیّت در گرو شناخت رابطهٔ فرد و جامعه در رمان است.» (زرافا،۱۳٦۸: ۷٦)

٤- فرد و جامعه در رمان

از دیدگاه جامعه‌شناختی رمان، شخصیّت در مجموعهٔ وسیعی قرار می‌گیرد که می‌توانیم از آن به جامعهٔ رمان تعبیر کنیم. شخصیّت در رمان با عناصر دیگر رمان و نیز با نویسنده و خواننده رابطه‌ای متقابل برقرار می‌سازد. از نظر لوکاچ، شخصیّت مانند تمامی جهان رمان در تسلّط نویسنده است و از خودش هیچ توانایی نمی‌تواند نشان دهد مگر با ارادهٔ نویسنده. هم لوکاچ و هم گلدمن معتقد هستند که در رمان، طبقهٔ اجتماعی جانشین قهرمان حماسی در حماسه می‌شود و باید گفت

که «در عین حال که در دنیای واقعی، فرد محصول نهایی جامعه است، ظاهراً در داستان، فرد آیینهٔ تمام نمای جامعه است.» (زرافا، ۱۳٦۸: ۵۲-۵۱) اهمّیّت شخصیّت در رمان تا جایی است که ژان پل سارتر عقیده دارد «اندیشه و نظریه‌ای در رمان وجود ندارد مگر اینکه از طریق روابط شخصیّت‌ها با یکدیگر بیان شده باشد.» (سارتر، ۱۳۷۰: ۹۲)

بنابراین در ادبیّات معاصر ایران، توجّه به شخصیّت‌پردازی اهمّیّت ویژه‌ای یافته است. چرا که شخصیّت، داستان را پیش می‌برد همچنین رویدادهای داستان به تبع عمل و عکس‌العمل‌های شخصیّت صورت می‌گیرد. «در واقع شخصیّتها؛ اشخاص ساخته شده‌ای هستند که در داستان، نمایشنامه و ... به کار می‌روند. کیفیّت روانی و اخلاقی آن‌ها نیز در عمل و آنچه می‌گویند و انجام می‌دهند وجود دارد.» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۸٤) داستان، بیشتر از هر قالب هنری دیگری با آدم‌ها و اشخاص سر و کار دارد بنابراین، حتّی در داستان‌های کلیله و دمنه و یا مرزبان‌نامه، حیوانات نقش یک انسان را بازی می‌کنند و نمایندهٔ نوعی انسان و نوعی تفکّر و ایده هستند. به عبارت دیگر؛ شخصیّت در رمان، کسی است که نویسنده با خلاقیّت و تبحّری که دارد آن‌ها را خلق می‌کند. ابراهیم یونسی معتقد است: «مهمّ‌ترین عنصر منتقل کننده تِم داستان و مهمّ‌ترین عامل طرح داستان، شخصیّت داستانی است تقریباً تمام داستان‌ها در گسترش طرح تم خود از شخصیّت‌های داستانی یاری می‌جویند که معمولاً انسان‌اند» (یونسی، ۱۳٦۹: ۲۵).

شخصیّت باید متفاوت‌تر از کسی باشد که در آغاز داستان بوده است. «شخصیّتی که به عنوان فرد انتخاب می‌شود، موقع ورود به داستان از خود، هویّتِ مشخّص، نشان نمی‌دهد. با پیشرفت داستان، هر فردی در حوادث شرکت می‌کند و در طول زمان دگرگون می‌شود... شخصیّت به عنوان فرد همیشه در حال تغییر است» (براهنی، ۱۳٦۸: تلخیص از ۲۹۱-۲۹۲). امّا از آنجا که شخصیّت‌های داستانی همگی ساختهٔ ذهن نویسنده هستند لازم است که شناخت نویسنده، نسبت به آنان بیشتر از آن‌ها باشد. زیرا هر چه نویسنده، شخصیّت داستانی خود را بیشتر درک کند، واقعی جلوه دادن آن امکان بیشتری دارد. با توجّه به اهمّیّت شخصیّت در رمان، سراغ طوبی و معنای شب و تحلیل جامعه شناختی آن می‌رویم. طوبی

و معنای شب رمانی است شخصیّت محور، تجزیه و تحلیل رفتار و کنش شخصیّت‌ها نسبت به هم و اجتماع پیرامونشان، این امکان را برای منتقد مهیّا می‌سازد تا درکی جامعه شناسانه از این رمان استخراج کند. زیرا فهم بخش بزرگی از تقابل‌های دوگانه مفاهیمی چون سنّت و مدرنیته، دین و اخلاق و ... تنها از دل تحلیل شخصیّت‌های رمان امکان پذیر خواهد بود.

۵- تحلیل جامعه‌شناختی رمان طوبی و معنای شب

طوبی از مادری روستایی و از پدری ادیب به دنیا آمده است. او چهره‌ای زیبا دارد و تربیت شدهٔ پدری است که «جامعهٔ برگزیدگان میل داشت چتر حمایت او را بر سرش بگستراند که فخر عالم علوم قدیمه بود.» (پارسی‌پور،۱۳۸۲: ۱۰)، و هنگامی که در خیابان مورد ضرب تازیانهٔ انگلیسی‌ها قرار گرفت اذعان کرد که «در آن لحظه غرق گشودن یکی از معمّاهای اندیشهٔ ملاصدرا بود...» (همان : ۵) و به باورهای اساطیری و عامیانه مانند زن بودن زمین و شوهر بودن آسمان نیز اعتقاد دارد. «در سال‌های طلبگی، در بلوغ و اندکی پس از بلوغ، حاجی بر این باور بود که آسمان شوهر زمین است. حاجی بانوی خفتهٔ زمین را در پاییز و زمستان دوست می‌داشت.» (همان: ۱۱) طوبی در میان ناز و نعمت، ناگاه مرگ پدر را تجربه می‌کند. پس از رسیدن به سنّ بلوغ به خواست خود، با حاج محمود، پیرمردی پنجاه ساله ازدواج می‌کند و خشکسالی هفت ساله‌ای را می‌بینند. در این زمان آشنایی با مشکلات فراوان مردم و دیدن مرگ کودکی در حال نشسته، او را به بحرانی روحی ـ روانی می‌کشاند، از غذا خوردن کناره می‌گیرد و به قبرستان پناه می‌برد. در آنجا گروهی از اراذل به او حمله می‌کنند، امّا با حمایت آقای خیابانی به خانه بازمی‌گردد. ترک خانه و بازگشت او با حالتی نابسامان و آشفته باعث می‌شود شوهرش وی را طلاق دهد. پس از چندی مورد توجّه یکی از شاهزادگان قاجار که چندین بار ازدواج کرده و به عیّاشی و بعد هم درویشی روی آورده، قرار می‌گیرد و به همسری آن شاهزاده در می‌آید و زندگی او مدّتی با خوشی و راحتی قرین می‌شود، تا این که مشروطه خواهان پس از سرکوب محمّدعلی شاه، او را کنار می‌گذارند و شاهزاده‌های دربار فراری می‌شوند و شوهر طوبی به روسیه می‌رود. او با چهار فرزند

به قالیبافی پناه می‌برد و در خانهٔ پدری با مستأجرها زندگی می‌کند. در همین ایّام مباشر املاک شاهزاده، پس از هجوم قزاق‌ها، خواهر دیوانه و دو فرزند او– اسماعیل و ستاره – را به تهران و به خانهٔ طوبی می‌آورد. ستاره که در هجوم قزاق‌ها آبستن شده و نطفهٔ حرام، ناخواسته در وجودش نشسته است، به دست دایی متعصّبش کشته می‌شود و طوبی این صحنه را می‌بیند. بیچارگی دایی و معصومیّت دختر، طوبی را وا می‌دارد که دختر را در باغچهٔ خانه و زیر درخت انار دفن کند. این مسأله چنان بر او سنگین می‌آید که حتّی طلاق و جدایی از شوهر عیّاش را که برایش هوو آورده فراموش می‌کند.

پس از مدّتی دختران طوبی، عروسان خانواده های اشرافی می شوند و پسرش نیز از میان همان‌ها زن می‌گیرد ولی آخرین دخترش از شوهر پیر و درمانده‌اش جدا می‌شود و به تهران باز می‌گردد و با سفارش شوهر سابقش در بانک استخدام می‌شود. او پنهانی با اسماعیل که از دوران کودکی به او علاقه‌مند بوده، ازدواج می‌کند. بدین گونه اسماعیل بی‌خبر از سرنوشت خواهر، درحالی که سال‌های آخر دانشگاه را می‌گذراند با این خاندان اشرافی وصلت می‌بندد. وی به عضویّت حزب توده در می‌آید و درست هنگامی که مونس، دختر طوبی، از او فرزندی را باردار شده بود، به زندان می‌افتد. مونس که پنهانی ازدواج کرده بود، مجبور می‌شود تا فرزندش را ناشیانه سقط کند و برای همیشه رحم خود را از دست دهد. مونس پس از هشت ماه بی توجّهی، به سراغ اسماعیل زندانی می‌رود و با سفارش شوهر سابقش او را نجات می‌دهد. آن دو تصمیم می‌گیرند برای ادامهٔ تحصیل به خارج از کشور بروند، امّا اسماعیل از مرگ خواهرش و راز بیست سالهٔ درخت انار باخبر می شود و پای بند خانه می ماند. بنابراین به ناچار برای بازسازی خانه دست به دامن میرزا محمود بنّا می‌شوند و ناگزیر بچه‌های او را پس از مرگ پدر، به خانه می‌آورند. کمال پسری پرخاشگر و بدبین است؛ مریم دختری است مهربان و آرام و کریم پسری مطیع و سربراه. مریم را مونس و اسماعیل برمی‌دارند و کریم را طوبی، کمال هم به دنبال کار می‌رود و با دوستانش همنشین می‌شود.

مریم در رشتهٔ پزشکی دانشگاه قبول می‌شود و کریم تحت تأثیر آموزه‌های طوبی، از نماز و عرفان جدا نمی‌شود. پس از سال‌ها کمال باز می‌گردد، در حالی که زندگی مخفی دارد. او مریم را با خود می‌برد و با دوستش، اکبر، پیوند می‌زند تا آنکه شبی پس از صدای رگبار گلوله در خیابان، مریم با پای شکسته و سینهٔ خون آلود، در آغوش مونس و پیش پای اسماعیل و طوبی و کریم جان می‌دهد و در کنار ستاره، زیر درخت انار دفن می‌شود. این بار مونس و اسماعیل که از خانهٔ ویران طوبی به تنگ آمده‌اند و نمی‌توانند او را به ترک خانه یا تخریب آن وا دارند، خانه را برای همیشه رها می‌کنند و کریم هم به قصد انتقام‌گیری از کمال، طوبی را تنها می‌گذارد. بنابراین طوبی در کنار درخت با آن همه فشار و خاطرهٔ دردناک تنهای تنها می‌ماند و به جنون می‌رسد. در دل همین جنون است که رؤیا و مکاشفه‌های او شکل می‌گیرد و بیچارگی و بی‌پناهی زن را در طول تاریخ می‌فهمد. او در می‌یابد که زن همواره به شکلی اسیر است: یک روز گرفتار کار و تلاش خانه و فرزند، یک روز اسیر عیّاشی و نگاه مرد و یک روز همراه سلاح و مبارزه و همیشه همراه و همزاد درد و رنج.

امّا به لحاظ جامعه شناختی و روان شناختی، رمان طوبی و معنای شب داستان زندگی زنانی است که در مهمّ‌ترین تحوّلات و فراز و نشیب‌های این سرزمین، چهره عوض می‌کنند و سرگذشتی بسیار پیچیده، سرشار از تمثیل و نمادپردازی دارند. درونمایه‌ها و مضامین متعدّدی چون بحران ارزش‌ها، تقابل سنّت و مدرنیته، بن بست عرفان و مذهب، مظلومیّت و محرومیّت تاریخی زن و تحوّل او از دیدگاهی جامعه‌شناختی در این داستان دیده می‌شود که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌گردد.

در این رمان – همان‌گونه که از نامش بر می‌آید – طوبی محور و مرکز حوادث است. او در خانهٔ فیلسوفی سنت‌گرا پرورش می‌یابد که «در پنجاه سالگی وقتی زن بی‌سوادش را گرفت از بی‌شعوری و بلاهتش لذّت می‌برد» (پارسی‌پور،۱۳۸۲: ۱۳) و بعد از آشنایی با مرد انگلیسی متوجّه شد که زنان می‌اندیشند و مجبور شد قبل از این که مرد انگلیسی به دخترش بیاموزد شروع به

آموزش طوبی کند «حاجی توضیح داد که از آن روز دختر باید درس بخواند.» (همان: ۱۸) زندگی طوبی مقارن با تقابل جدی سنّت و تجدّد است و همان گونه که جهان سنّتی در برخورد با تجدّد در حال پوست انداختن است، نظام فکری او نیز در طول داستان به هم می‌ریزد و به واسطهٔ دوگانگی هویّتی که جدال میان رسوم و عقاید سنّتی از یک سو و بدعت‌ها و شیوه‌های نو از سوی دیگر برای وی به وجود می‌آورد؛ دستخوش تلاطم می‌شود. رشد طوبی در بستر تضّاد میان سنّت و تجدّد – که یکی از مهمّ‌ترین عوامل پیش برندهٔ داستان است – چالشی عمیق را در درونش بر می‌انگیزد که نتیجه‌اش میل به جستجوی حقیقت و تلاش در جهت کشف آن است. ادیب، پدر طوبی، در میانهٔ چالش سنّت و مدرنیته قرار دارد، او شخصیّتی عارفانه دارد، شیفتهٔ شیخ اشراق و ملاّصدرا است و خود را شخصی دانا و عالم قلمداد می‌کند. امّا در برخورد با مرد انگلیسی، می‌فهمد که دنیا و علم او در گذشته‌ای دور قرار دارد. آن نگرانی، که ادیب به آن گرفتار می‌شود می‌توان نمودی از این چالش تلقّی کرد؛ او تا قبل از آشنایی با مرد انگلیسی، خودش را داناتر و قدرتمندتر از هر مردی می‌دید. امّا در مواجه با مرد انگلیسی در هویّت خویش شک می‌کند. او همچنین از این می‌ترسد که دختر کوچکش طوبی، در آینده، در میان سیل عظیم دانش و فرهنگی که فرنگیان به این سرزمین سرازیر کرده‌اند، پدر ادیبش را فراموش کند. حاج ادیب شروع به آموزش دخترش می‌کند؛ و امید دارد به عنوان شخصی که به فرزندش همه چیز آموخته، در خاطر دختر باقی بماند. شخصیّت ادیب، نمونه‌ای از چالش میان سنّت و مدرنیته است. طوری‌که وقتی متوجّه می‌شود که دانش بسیار کمی نسبت به جهان اطراف خویش دارد این مسأله را می‌پذیرد و تلاش می‌کند تا طوبی را هم آموزش دهد و این عمل با این که نسبت به سنّ بسیار پایین طوبی اندکی اغراق آمیز به نظر می‌رسد ولی، عملی بسیار متجدّد و پیشرو است. «آنچه او را به هیجان می‌آورد سفر کلمبوس نبود، بیشتر این بود که به دلیل گرد بودن زمین، ناگهان فرد انگلیسی در خانه‌اش بود و او می‌باید برایش مبل بگذارد و قاب عکس فرنگی آویزان کند. همهٔ اینها به این خاطر که زمین گرد بود.» (پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۵) تصمیمی که حاجی ادیب برای تعلیم و تدریس

طوبی می‌گیرد از زمانهٔ خودش بسیار جلوتر است. او در زمانه‌ای زندگی می‌کند که هنوز برایش خاطرهٔ زن طاغی کهنه نشده است؛ «مگر آن زن طاغی در دورهٔ کودکی او آشوب و غوغا به پا نکرده بود. می‌گفتند هرجایی است، امّا می‌گفتند که عالم نیز هست ... کسی را به یاد می‌آورد که با هیجان به پدرش گفته بود؛ حجّت عصر است.» (همان: ٨) «هرجایی» و«عالم» دو صفتی که کاملاً در تقابل هم هستند و جامعه سنّتی و مدرنیته را در مقابل هم قرار می‌دهند. حاجی ادیب تصمیم می‌گیرد قبل از آن که مرد انگلیسی، به سراغ زن‌ها بیاید، خودش به آن‌ها علم بیاموزد؛ «حاجی با قاطعیّت تصمیم گرفت؛ بله زمین گرد است، زنان می‌اندیشند و به زودی بی‌حیا خواهند شد. به محض آنکه کشف کنند صاحب فکرند خاشاک به هوا بلند می‌کنند ... امّا دخترک، با آن همه هوش و پرسش‌های شگفتش.» (همان: ٩) حاجی ادیب در می‌یابد که روزی خواهد آمد که هر کس به شخصیّت و هویّت خودش پی برد. او از این مسأله به شدّت هراسان است و می‌خواهد تا پیش از آنکه دختر کوچکش طوبی– که در اینجا نشانی از نسل آینده است – مجذوب فرهنگ و تفکّر غربی شود، نسبت به آنچه بوده و هست آگاهی پیدا کند؛ «نخستین جملهٔ فارسی که دختر آموخت برای همیشه در ذهنش ماند؛ طوبی درختی در بهشت است» (همان: ٩). امّا آموزش و پرورش طوبی، با مرگ پدر به فراموشی سپرده می‌شود و زندگیش دگرگون می‌گردد. هفت سال، خشکسالی آغازین کتاب همزمان است با مرگ پدر طوبی، و خواستگاری حاجی محمود از مادر. او که بعد از مرگ پدر، مسؤول نظارت و تأمین مخارج خانه می‌شود. روزی به مادر طوبی می‌گوید: «این مسأله رفت و آمد دائمی به منزل حاجی ادیب در بین مردم تأثیر خوبی ندارد و خانم اگر مایل باشند می توانند به همسری او در آیند تا امر محرمیّت پیش آید» (پارسی‌پور،١٣٨٢: ٣٢). طوبی برای نجات مادر که خواستگار دیگری دارد ناچار می‌شود خودش را قربانی کند و خلاف رسم جامعه از حاجی خواستگاری می‌کند و صیغهٔ او می‌شود، بدین ترتیب چهار سال به جرم ارتکاب به عملی که جایز نبود و نیز به خاطر داشتن موهای طلائی که زیبائی‌اش را دو چندان

می‌کرد به حکم حاجی به شوم بودن محکوم می‌شود؛ حاجی محمود تمام اتّفاقات بد و خشکسالی را از پا قدم طوبی می‌بیند.

شخصیّت حاجی محمود خرافاتی، در مقابل پدر طوبی قرار مـی‌گیـرد. او در رفتـار و کـردار مردی خرافاتی و متعصّب است که طوبی را به خاطر شکستن سنّت‌ها موجودی بـدیمن مـی‌دانـد: «زن اگر خوش‌قدم باشد به همراه خود شادمانی و نعمت مـی‌آورد. بـا دختـر، قحطـی و بـلا از راه رسـیده بـود، حـاجی از سـه کـس نفـرت داشـت، از انگلـیس‌هـا، از روس‌هـا و از طـوبی» (پارسی‌پور،۱۳۸۲: ۱۲).

تصرّف بکارت طوبی توسط حاج محمود گویی اوّلین و آخرین دلیل ازدواج پیرمرد با او بـود که همزمان با غوغای مشروطیّت، حضور انگلیسی‌ها و جنگ جهانی رخ می‌دهد. خانهٔ چهـارگوش حاجی محمود برای طوبی تبدیل به زندانی می‌شود که مقـرّر اسـت مـا بقـی عمـر خـود را در آن شکنجه شود.

در این دورهٔ همراه با نابسامانی‌های داخلی و سرخوردگی از جنگ در دههٔ ۱۲٤۰ هـش ایران در قحطی فرو رفته است. این دوره که از سیاه‌ترین دوره‌ها در تاریخ ایران محسوب مـی‌شـود، بـه شکلی تأثیرگذار در داستان منعکس شده است. از نشانه‌های فضای قحطی‌زده در داستان، در اوّلین تجربه قدم زدن طوبی در خیابان توصیف مـی‌شـود؛ «درسـت در پایـان بازارچـه و نزدیـک دکّـان مسگری، پسر بچّهٔ پنج شش ساله‌ای چهار زانو پشت به دیوار نشسته بـود، سـرش را پـایین آورده بود و مانند آونگ ساعت به جلو و عقب می‌رفت و هر بار در ضرب یکنواختی مـی‌گفـت؛ گشـنه! گشنه!» (همان:۱٤)

هنگام بازگشت از نانوایی، طوبی با پسر بچّه مرده روبرو می‌شود. شخص روحانی که بـر سـر قبر کودک دعا می‌خواند به زیبایی به مشکلات جامعهٔ قحطی زده بر اسـاس سـنّت‌هـای نادرسـت اشاره می‌کند؛ آخوند، گرسنگی را ناشی از جهل می‌داند: «هزاران سال مردم بر سر حلّ ایـن معمّـا گیس سفید کرده‌اند. مردم تقدیر را به میان مـی‌کشـند تـا گرسـنگی را توجیـه کننـد. امـا آنچـه را

نمی‌دانستند یا نمی‌خواستند بدانند قانون گرسنگی بود. این قانون بیمار که هزاران سال قبل مقهور قدرت بشری شده بود، اینک مردم می‌مردند چون نمی‌دانستند.» (همان: ١٦)

پارسی‌پور همزمان با تجربهٔ درک مرگ و بلوغ برای طوبی، شخصیّت «خیابانی» را وارد رمان می‌کند، طوبی در مشاهدهٔ مرگ پسر به جامعه و موقعیّت خود آگاه می‌شود او اکنون می‌داند که فرد به عنوان جزئی از جامعه، مسئول اعمال خویش است. آخوند درون قبرستان به واسطهٔ حائل شدن میان زن گناهکار و خدای زمینی اش حاجی محمود، شهامت کوتاه مدّتی را در جان طوبی برمی‌انگیزد که باعث فرو ریختن دیوارهای ترس او از شوهر می‌شود. ترسی که بر اساس تفاوت ایجاد شده میان تفکّر سنّتی و مردسالاری در طوبی و تمام زنان دیگری که در رمان وجود دارند ریشه‌های عمیقی دوانده است. طوبی دچار تحوّل می‌شود و ناگهان کینهٔ چهار سال حقارت را بر سرحاجی خالی می‌کند. تسلّط و قدرتی که حاجی محمود به عنوان مرد بر زندگی طوبی دارد، نشان از تفکّر سنّتی مرد سالار افراطی در آن زمان است. که زنان، هیچگونه هویّت شخصی و اجتماعی مستقلی از خود ندارند. در جامعهٔ آن زمان با تمام جهل و خرافات و خودکامگی، و در عین حال محدودیّت‌ها و محرومیّت‌های فراوانی که برای مردان وجود داشت، طبیعی است که برای زنان شرایط بسیار دشوار تر بوده است. زنان تحت ستم، تابع ارادهٔ مرد بودند و قشری حاشیه‌ای به حساب می‌آمدند. این موقعیّت برای طوبی حتّی پس از این که حاجی محمود تصمیم می‌گیرد او را سه طلاقه کند وجود دارد. طوبی به مدّت سه ماه و ده روز باید در خانه زندانی باشد، و علاوه بر آن تا زمانی که دوباره شوهر کند، سرپرستی تمام امور خانه و زندگی‌اش به طور غیرمستقیم تحت نظر حاجی محمود قرار دارد. او، بر اثر این آزادی بسیار محدود و ناگهانی، با اشتیاق، دوران عدّهٔ بعد از طلاق را با دل دادن به اوهام معشوق خیالی سپری می‌کند.

تقابل میان حاج محمود و طوبی، می‌تواند به عنوان کشمکش میان سنّت و مدرنیته بررسی گردد. طوبی زنی آگاه است که زندگی‌اش را درگیر شناختن خودش، موقعیّتش به عنوان یک زن و حقیّقت دنیایی که در آن قرار دارد می‌گذراند و در این راه به طور مداوم با موانع و

محدودیّت‌هایی که حاج محمود به واسطهٔ قوانین و سنّت‌های کهنه و قدیمی برای او به وجود می‌آورد روبه‌رو می‌شود. طوبی شخصیّتی پرسشگر و جستجوگر دارد که در مقابل هر پیش‌آمدی با هیجان و حیرت به درک آن می‌پردازد. که در نهایت این حقیقت را پیچیده در پوستهٔ سخت انار و درون دانه‌های انار می‌یابد.

طوبی به عنوان شخصیّت اصلی داستان، در مقایسه با زنان هم عصر خود متفاوت خلق شده است. او در کودکی، خواندن و نوشتن می‌آموزد و در دنیایی که حتّی مردانش رعیّت و خانه‌زاد به دنیا می‌آیند، به واسطهٔ قدرت تفکّر که ارمغان دنیای مدرن است، دارای هویّت فردی می‌شود. خدمتکار حاجی محمود، زهرا با صدایی مغرورانه او را این گونه توصیف می‌کند: «خانمش کم کسی نیست. او دختر ادیب است که از مشایخ دربار بوده و خراج هفت اقلیم را به او داده بودند که نپذیرفته بوده است، چون در کار علم و جستجوی کمالات بوده است.» (پارسی‌پور،۱۳۸۲: ۷۰)

اینک طوبی در خانه‌اش از یک طرف ارباب زنان جاهل‌تر از خویش است و از سوی دیگر رعیّت زنان اشراف جامعه. این گونه است که هفت شبانه روز باران آغاز می‌شود. حال بعد از هفت سال خشکسالی، طوبی می‌خواست لجن هفت سالهٔ حوض را که به دیواره‌هایش چسبیده بود بتراشد. این تراشیدن دیواره‌های استخر تمثیلی است که به تغییر و تازه شدن زندگی طوبی باز می‌گردد.

پس از گذشت زمان، طوبی به واسطهٔ زنی به نام عمقزی، به دربار راه می‌یابد. پارسی‌پور با نثری پر از تمثیل و اشاره‌ای حیرت‌انگیز، از زبان عمقزی به توصیف زندگی دربار و شاهزادگان می‌پردازد. گفته‌های عمقزی در مورد حرمسرای شاهان و شاهزادگان به گویایی تمام، عقب‌ماندگی و زالو صفتی درباریان را توصیف می‌کند: «عمقزی میان اتاق ایستاده بود، همین که زن را دید، گفت؛ طوبی باید حواسش جمع باشد. شازده‌ها قابل اعتماد نبودند. آن‌ها زن‌ها را در حرمسراهایشان روی هم تلمبار می‌کردند و ... گفت که در دربار ناصرالدّین‌شاه یک گله زن یک

منی وجود داشت و توضیح داد که زن یک منی، بدبختی است که جیرهٔ روزانه‌اش یک من نان است.» (همان: ۳۵)

در همین زمان است که او کم کم وارد زندگی اجتماعی می‌شود. و به واسطهٔ شخصی به نام میرزا برای اوّلین بار با روزنامه آشنا می‌شود. این پدیدهٔ دنیای مدرن برای طوبی دری را به سوی جهان اطراف می‌گشاید. با اتّفاقاتی که در مملکت در حال رخ دادن است مواجه می‌شود: کنجکاویِ دانستن بر وحشت از زنان حاجی مصطفی غلبه کرده بود ... زن چیزهایی می‌شنید که هرگز نشنیده بود... طوبی ناگهان وارد زندگی اجتماعی می‌شد ... اشراف علیه مشروطه خواهان متّحد شده بودند. میرزا می‌گفت که آقای خیابانی انقلابی است. طوبی چند فرصت را از دست داد تا دربارهٔ واژهٔ انقلابی از او بپرسد. زن به ناگاه به یاد کرهٔ جغرافیایی افتاد ... میرزا کوشش کرد که مفهوم رنگ‌ها و نوشته‌های لاتین روی کره را که خود نیز نمی‌توانست بخواند بی‌شک این رنگ و این شکل حامل رازهایی بود که او اکنون نمی‌دانست... .» (پارسی‌پور،۱۳۸۲: ۳۷)

یکی از موقعیّت‌هایی که فضای سنّت‌زده آن دوره را در میان عامّه مردم به زیبایی به نمایش می‌گذارد وقتی است که تصمیم گرفته بود باقی عمرش را به جستجوی خدا سپری کند به فاصله‌ای کوتاه، عروس شاهزاده فریدون میرزا می‌شود. در این موقعیّت نیز، عدم وجود ارادهٔ شخصی در زندگی زنان در جامعهٔ سنّتی را به نمایش می‌گذارد.

با ازدواج با شاهزاده، زندگی طوبی وارد دورهٔ تازه‌ای می‌شود. آزادی‌های بیشتری به دست آورده و با زندگی اجتماعی و حوادث سیاسی بیشتر آشنا شده است. تمام این حوادث طوبی را از یک دختر بچّه به زنی آگاه و بالغ تبدیل می‌کند که نسبت به موقعّیت خودش و جایگاهش در جامعه داناتر می‌سازد. «زن آمده بود پشت پرده حین گلدوزی به صحبت‌های شازده و درویش گوش می‌داد. خلق شاهزاده تنگ‌تر از همیشه بود ... تشکیل مجلس مردانه به رسم قلندران ممکن نبود، پولش نبود، سایهٔ زن در پشت پرده به نظرش حصار غیرقابل نفوذی می‌آمد که اکنون به دیوارهای زندان او تبدیل می‌شد» (پارسی‌پور،۱۳۸۲: ٦٥). بلوغ ذهنی طوبی به جایی رسیده که

زندگی را برای شاهزاده سخت کرده است، در این زمان، شخصیّت طوبی در حال گذار از دختر بچّه‌ای زندانی با قواعد و رسوم سنّتی به زنی عاقل است که در زندگی، زمام امور به دست خودش است.

پس از آن زندگی طوبی وارد مرحله‌ای جدید می‌شود. در این دوره حوادث بسیار بیشتری نسبت به آنچه تا کنون گذشت رخ می‌دهد امّا در میان این شخصیّت‌ها، آنچه به چشم می‌خورد تکرار شدن طوبی و زندگی او در اعصار مختلف است. ستاره، مریم و مونس، هر کدام به نوعی سرنوشت محتومی همچون طوبی را از سر می‌گذرانند. این زنان، به عنوان زنانی تاریخی– فارغ از مفهوم اسطوره‌ای نهفته در آن‌ها – زنانی هستند که در تمام تاریخ، فرصت اندیشیدن از آن‌ها گرفته می‌شود و به نوعی توسط مردان مورد استفاده قرار می‌گیرند.

این زنان فاقد «منیّت» تاریخی خود هستند. در پایان داستان، مشخّص می‌شود که طوبی به عنوان زن نمونه در داستان، فردی است که نقش متولّی خانه را داراست. خانه‌ای که بدون تولیّت او از هم می‌پاشد. زنی که توانسته است نقش خود را تنها در طرح‌ها و نقش‌های قالی نشان دهد. او هیچگاه موقعیّت و فرصت این را نمی‌یابد که به حقیقتی که می‌خواهد نزدیک شود؛ «سرنوشت زنانه‌اش خم شدن بود، کوچک شدن بود، تا خوردن بود.» (همان: ٣٤١)

طنز و طعنهٔ موجود در این رمان بیشتر ناظر به تفکّرات سنّتی و باورهای خرافی مردم است. نویسنده تقریباً هرگاه به برخورد سنّت و تجدّد می‌پردازد، به خوبی نگاه همراه با طنز و نگرش طعنه‌آمیز خود را به کار می‌گیرد و یکی از جذابترین جنبه‌های داستان را خلق می‌کند.

برای نمونه آشنایی ایرانیان با آسفالت، توأم با حسّ تعجب، بهت و البتّه تحسین و شادمانی است: «امینه خانم گفت؛ بیایید دایقزی اینجا، طوبی رفت به طرف جوی آب، با مشت آب بر می‌داشت و روی آسفالت می‌ریخت، نه گل می‌شد و نه خاک بر هوا می‌رفت.» پارسی‌پور،١٣٨٢: ٢٦٧) و یا در زمانی که با مفهوم آب لوله کشی مواجه می‌شوند: «این حرامیان کارشان به جایی رسیده بود که می‌خواستند آب تهران را در لوله بکنند، به این بهانه که آب کثیف نشود، تا چه

بشود؟» (همان:۲۹۲) شاهزاده گیل و لیلا، شخصیّت‌هایی هستند که باعث به هم خوردن ذهنیّت طوبی در مورد مفهوم تاریخ و زمان می‌شوند. شاهزاده گیل زندگی خود را در زمان حال با موضوعات اساطیری به نحوی برای طوبی بازگو می‌کند که طوبی در تشخیص واقعیّت و زمان درست مبهوت و سردرگم می‌شود. لیلا نیز – همچون طوبی– تجسّم روح زنانگی است او تصویری انعکاسی از طوبی ارائه می‌دهد؛ امّا تفاوتش در این است که در طول تاریخ چهره عوض می‌کند و رفتارهای گوناگون بروز می‌دهد. پیوستن این دو زن در آخر رمان نشان می‌دهد که طوبی و زنانی همچون وی در طول تاریخ ایران با نام‌ها، چهره‌ها و موقعیّت‌ها و هزاران تفاوت دیگر، همگی سرنوشتی یکسان داشته‌اند.

از دیگر سو، صحنهٔ یکی شدن طوبی و لیلا که می تواند از برجسته‌ترین عناصر مرتبط با رئالیسم جادویی به شمار آید، هیچ کارکردی در رمان ندارد و به نظر می‌رسد به جای پیوند با داستان، با نگرانی‌های نویسنده و دغدغه‌های عرفانی او گره خورده است. پارسی پور در صفحات پایانی رمان، طوبی را به همراه لیلا به دل طبیعت و ریشه‌های درخت انار می‌فرستد تا از یک سو عصمت و روسپی‌گری را با هم ترکیب کند و از سوی دیگر عروج این ترکیب را در فنا شدن و پیوستن به طبیعت بنمایاند، حال آنکه این دریافت پیش از این به زیبایی در به بار نشستن درخت انار و تقسیم آن میان مردم که نماد تقسیم حقیقت نامیرای عشق است، بیان شده بود.

نویسنده، رمان را در ساختار کلی خود به شکل سفری دوگانه روایت می‌کند: «سفری در تاریخ، با شخصیّت‌هایی که به عنوان محصولات جامعه، تقدیر یکدیگر را تکرار می‌کنند؛ و سفری در زمان بی‌کرانهٔ اسطوره‌ای برای رسیدن به ریشهٔ وقایع. در این سفر که لایهٔ زیرین سفر تاریخی است، شخصیّت‌ها، وهمی و ورای طبیعی‌اند.» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۱۲۰)

نتیجه گیری

بطور کلّی می‌توان گفت که شهرنوش پارسی‌پور عناصر تخیّلی و فرا واقعی مرتبط با جامعه شناسی و روانشناسی مردم را به گونه‌ای دقیق و شایسته در میان دیگر اجزای رمان گنجانده است و از این منظر رمان طوبی و معنای شب نمونه‌ای موفّق در میان داستان‌های رئالیستی جادویی در ایران به شمار می‌رود که تاریخ ایران را به شیوه‌ای میان اسطوره و واقعیّت روایت می‌کند. در واقع پارسی پور از مکتب رئالیسم در جهت بیان واقعیّت‌های موجود اجتماعی استفاده کرده است و از رئالیسم جادویی برای بیان تشویش‌ها و خیالات ذهنی شخصیّت‌هایش. امّا جدا از وجه روایی داستان، به جهت محتوایی نیز رمان طوبی و معنای شب اثری به غایت پیچیده و انقلابی به شمار می‌رود. زیرا در این اثر، تمام لایه‌های اجتماعی درگیر جریان‌های پیرامون خود هستند. همگی از این اجتماع تأثیر می‌گیرند. در میان شخصیّت‌های پارسی‌پور، شخصیّت‌هایی هستند که با قدرت به دنبال خواسته‌های خود رفته و از هیچ مانعی نمی‌ترسند. در نهایت پارسی‌پور با نگاهی بی‌رحمانه سعی می‌کند محیط خشن اطراف خود را در قالب برخورد شخصیّت‌ها با منطق داستان نشان دهد و تقابل سنّت و مدرنیته و محرومیّت جامعهٔ زنان و بحران ارزش‌ها در جامعهٔ داستانی آن به وضوح نمایان شود.

فهرست منابع و مأخذ

١ -اسکارپیت، روبر، (١٣٧٦)، ***جامعه شناسی ادبیّات،*** ترجمهٔ مرتضی کتبی، تهران: انتشارات سمت، چاپ دوم.

٢ -براهنی، رضا، (١٣٦٨)، ***قصّه نویسی،*** تهران: نشر البرز.

٣ -پارسی‌پور، شهرنوش، (١٣٨٢)، ***طوبا و معنای شب،*** تهران: نشر اسپرک.

٤ -تراس، ویکتور، (١٣٨٤)، **تاریخ ادبیّات روس،** ترجمهٔ علی بهبهانی، ج ٢، تهران: انتشارات علمی.

٥ -تبریزی، بهروز، (١٣٥١)، ***در شناخت ادبیّات و اجتماع،*** تهران: انتشارات کتاب نمونه، چاپ دوم.

٦ -دیچز، دیوید، (١٣٦٦)، ***شیوه‌های نقد ادبی،*** ترجمهٔ محمّدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات علمی.

٧ -زرافا، میشل، (١٣٦٨)، ***ادبیّات داستانی، رمان و واقعیّت اجتماعی،*** ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: انتشارات فروغی.

٨ -سارتر، ژان پل، (١٣٧٠)، ***ادبیّات چیست؟،*** ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: انتشارات کتاب زمان، چاپ هفتم.

٩ -شریعتمداری، علی، (١٣٦٤)، ***فلسفه،*** تهران: جهاد دانشگاهی.

١٠ -طباطبایی، محیط، (١٣٧٨)، ***کارل مارکس: زندگی و دیدگاه‌های او،*** تهران: نشر اختران.

١١ -علایی، مشیت، (١٣٨٠)، «***نقد ادبی و جامعه شناختی***»، کتاب ماه ادبیّات و فلسفه، شماره ١٠ و ١١، سال چهارم، مرداد و شهریور ١٣٨٠.

١٢ -کیو یستو، پیتر،(١٣٧٨)، «**اندیشه‌های بنیادی در جامعه‌شناسی**»، ترجمهٔ منوچهر صبوری، تهران: نشرنی

١٣ -گرانت، د، (١٣٧٩)، ***رئالیسم،*** ترجمهٔ حسن افشار، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

١٤ -گلشیری، هوشنگ، (١٣٨٠)، ***باغ در باغ،*** ج ١، تهران: نشر نیلوفر.

۱۵ -لوکاچ، جورج، (۱۳۸۰)، ***نظریّهٔ رمان***، ترجمهٔ حسن مرتضوی، تهران: نشر قصّه.
۱۶ -میرصادقی، جمال، (۱۳۸۰)، ***عناصر داستان***، ویرایش سوم، تهران، انتشارات سخن، چاپ چهارم.
۱۷ -_____ ، (۱۳۷۶)، ***عناصر داستان***، تهران: انتشارات شفا.
۱۸ -میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۳)، ***صد سال داستان‌نویسی ایران***، تهران: نشر چشمه.
۱۹- ولک، رنه، (۱۳۷۷)، ***تاریخ نقد جدید***، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران: انتشارات نیلوفر
۲۰- یاوری، حورا (۱۳۸۸)، ***داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران (گفتارهایی در نقد ادبی)***، چاپ اوّل، تهران: انتشارات سخن.
۲۱- یونسی، ابراهیم، (۱۳۶۹)، ***هنر داستان نویسی***، تهران، انتشارات نگاه، چاپ هشتم.