[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

بازنمود هویت زنانه در مجموعه داستان *حتی وقتی می‌خندیم* فریبا وفی با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان فرکلاف

کلثوم قربانی جویباری*

چکیده

این مقاله کوشیده است تا با رویکرد تحلیل انتقادی گفتمان نورمن فرکلاف به بررسی مجموعه داستان‌های کوتاه فریبا وفی با عنوان *حتی وقتی می‌خندیم* بپردازد. در رویکرد فرکلاف یک متن در سه سطح مختلف بررسی می‌شود. این سه سطح عبارت‌اند از: ۱. سطح توصیف که مبتنی بر تحلیل صوری، دستوری، واژگان، ضمایر، وجه افعال و قیود است. ۲. سطح تفسیر که متن را براساس بافت موقعیت و عوامل بینامتنی تحلیل می‌کند. ۳. سطح تبیین که به توضیح چرایی تولید متن و بررسی گفتمان غالب و ایدئولوژی و قدرت حاکم بر متن می‌پردازد. نگارنده پس از تحلیل متن داستان‌ها در هر سه سطح به نکات زیر دست یافته است: ۱. توصیف‌ها و به‌کارگیری واژگان «زن» و «شوهر» و بسامد بالای وجه اخباری در افعال و قیود، نشان‌دهندهٔ پایبندی نویسنده به حقیقت گزاره‌های داستان است؛ ۲. کاربرد فراوان ضمیر «ما» مبین هم‌ذات‌پنداری نویسنده با همهٔ زنان است. ۳. در سطح تفسیر این مجموعه تحت تأثیر دیدگاه‌های فمینیستی نویسندگانی چون ویرجینیا وولف و سیمون دوبووار به وضعیت موجود زندگی زنان معترض است. ۴. در سطح تبیین روشن می‌شود که دنیای زنانهٔ داستان‌ها به‌طرز معناداری وابسته به مردان و قدرت پدرسالار است. زنان داستان‌های کوتاه فریبا وفی گرچه در دنیای امروز زندگی می‌کنند و از نظر ظاهری از قیدوبندهای جامعهٔ سنتی رها شده‌اند، درواقع ازنظر روحی و اجتماعی تحت سلطهٔ مردان و سنت‌های مردسالارند، به‌طوری‌که هویتشان در گرو حضور یک مرد مانند شوهر، برادر و نظیر آن است.

کلیدواژه‌ها: نورمن فرکلاف، تحلیل انتقادی گفتمان، زن، فریبا وفی، *حتی وقتی می‌خندیم*.

* استادیار دانشگاه بیرجند kolsoomghorbani@birjand.ac.ir

تاریخ دریافت: ۹۳/۱۱/۲۱ تاریخ پذیرش: ۹۴/۴/۱۳

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۳، شمارهٔ ۷۹، پاییز و زمستان ۱۳۹۴

۱. مقدمه

۱. ۱. بیان مسئله

تحولات اجتماعی جامعهٔ ایران و گسترش ارتباط زنان ایرانی با دنیای مدرن از دورهٔ مشروطه آغاز شده و تا امروز ادامه دارد و بی‌تردید در آینده نیز ادامه خواهد داشت. تحولات اجتماعی ایران سبب شده است تا نوع نگرش زنان به زندگی و محیط اطرافشان تغییر کند و از زندگی سنتی و بسته به‌سوی دنیای مدرن و استقلال شخصیت سوق یابند. قاعدتاً نوع خواسته‌های آنان از زندگی، جامعه و خود نیز دگرگون شده است. البته سرعت این تحول و نوع روابط زنان ایرانی با جامعهٔ ایرانی و جامعهٔ غیرایرانی، به‌ویژه جوامع غربی، در ادوار مختلف سیاسی و اجتماعی یکسان نبوده است. این روند پس‌از مشروطه و دوران پهلوی بسیار سریع بوده است، اما دولتمردان این تحول را به سمتی سوق می‌دادند که زن ایرانی از هویت ایرانی‌ـ اسلامی‌خود منفک شود و درعین‌حال نقش چندانی نیز در معادلات اجتماعی و سیاسی نداشته باشد. ساختار مردسالارانهٔ حکومت‌های قبل از انقلاب یکی از مهم‌ترین موانع بر سر راه هرگونه اصلاحات در باب امور زنان بود (اشتری، ۱۳۹۰: ۴۱-۴۸)؛ اما پس‌از انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ این تحول به سمت‌وسویی دیگر هدایت و سعی شد هویت ایرانی‌ـ اسلامی زن اهمیت بیشتری یابد. با وجود این پس از انقلاب نیز تحولات نقش اجتماعی زنان و نزدیک‌شدن آنان به دنیای مدرن همچنان ادامه یافت (همان: ۴۹). به عبارت دیگر، این تحول هیچ‌گاه متوقف نشده و گاه آشکار و گاه پنهان و گاه سریع و گاهی تند همواره ادامه داشته است. دلیل آشکار بر این مدعا نیز حضور زنان در سطوح مختلف هنری، اجتماعی و حتی سیاسی ایران است که به‌تدریج درحال افزایش است. این حضور در برخی عرصه‌ها بسیار بیشتر است.

یکی از عرصه‌هایی که زن ایرانی در آن خوش درخشیده ادبیات است. ادبیات عرصه‌ای را برای زن ایرانی فراهم می‌کند تا موقعیت اجتماعی و خواسته‌های خود را مطرح کند. بنابراین زنان نویسنده که بی‌تردید از این تغییر و تحولات به دور نمانده‌اند با حضور جدی در عرصهٔ ادبیات، خواسته و ناخواسته، مسائل و معضلات خود را در جریان این تحول در آثارشان منعکس کرده و تجربهٔ زیستی‌شان را درقالب قهرمانان داستان‌ها به‌طورواقعی و ملموس نشان داده‌اند. زنان نویسنده از این طریق در آثارشان بر جایگاه و نقش زنان در جامعه تأکید کرده‌اند. با مروری بر آثار زنان می‌توان به‌وضوح دید که تصویر ارائه‌شده از زن

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

در این آثار، تصویری جنسیتی و پرمسئله است؛ بدین‌معنی که نویسندگان زن در کشمکش میان ارزش‌های دوقطبی جامعه، یعنی جامعهٔ سنتی و جامعهٔ مدرن و به عبارت دیگر میان جامعهٔ مردسالار و جامعهٔ فراجنسیتی هنوز سرگردان هستند.

یکی از نویسندگان زنی که این مسئله مضمون تکرارشوندهٔ آثارش است و به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه بر آن تأکید می‌ورزد فریبا وفی (۱۳۴۱) است. او ازجمله نویسندگان زن ایرانی است که آثار مختلف و متنوعی از او به چاپ رسیده است. ازجمله آثار او *پرندهٔ من* در سال ۱۳۸۱ منتشر شد که مورد استقبال منتقدان قرار گرفت. این کتاب برندهٔ جایزه بهترین رمان سال ۱۳۸۱، برندهٔ جایزهٔ هوشنگ گلشیری و جایزهٔ ادبی یلدا شد. رمان دیگر او با عنوان *رؤیای تبت* در سال ۱۳۸۴ منتشر شد و جایزه‌های هوشنگ گلشیری و مهرگان ادب را دریافت کرد. از او مجموعه داستان کوتاه *حتی وقتی می‌خندیم* نیز در سال ۱۳۷۸ چاپ شد که تا سال ۱۳۹۱ به چاپ هفتم رسید.[1] با این معرفی اجمالی درمی‌یابیم که فریبا وفی از آن دسته نویسندگانی است که نوشته‌هایش هم نظر مخاطبان عام را جلب کرده است و هم منتقدان از آثار او استقبال کرده‌اند.

وفی در همهٔ رمان‌ها و داستان‌های کوتاهش سعی کرده است تا با روایت زندگی واقعی زنان و دختران، حقوق ازدست‌رفتهٔ آنان را یادآوری و مطرح کند. به‌همین‌دلیل مسائل مربوط به زنان و دختران جامعهٔ ایرانی در آثار وی نمود چشم‌گیری دارند. رمان‌ها و داستان‌های کوتاه او عرصهٔ نمود تناقض‌ها، تضادها، درگیری‌ها و دغدغه‌های زنان این مرزوبوم است. برخی از این مفاهیم به‌سادگی در سطح داستان قابل مشاهده است؛ اما بسیاری از این مفاهیم به‌گونه‌ای در لایه‌های مختلف شخصیتی، اجتماعی و سیاسی داستان پیچیده شده‌اند که در نگاه اول به چشم نمی‌آیند. به‌همین‌دلیل بررسی و مشاهدهٔ تمام ابعاد و وجوه مشکلات زنان و تعارض آنان با جامعهٔ مردسالار در داستان‌های فریبا وفی به ابزار و نظریه‌ای نیاز دارد که بتواند مفاهیم نامکشوف، ناپیدا و عمیق داستان‌های او را آشکار سازد. یکی از بهترین روش‌ها برای نیل به این هدف، تحلیل انتقادی گفتمان یا تحلیل گفتمان انتقادی نورمن فرکلاف است. به‌همین‌دلیل نگارنده در مقالهٔ حاضر براساس این روش به بررسی مجموعه داستان‌های کوتاه فریبا وفی باعنوان *حتی وقتی می‌خندیم* می‌پردازد. مسئلهٔ اصلی در این مقاله، بررسی تصویر و هویت زن ایرانی و نقش و جایگاه اجتماعی وی در دورهٔ معاصر و نمونهٔ موردی در این پژوهش یکی از پرفروش‌ترین آثار فریبا وفی است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

۱. ۲. پیشینهٔ تحقیق

گسترش ادبیات داستانی سبب‌ساز تحقیقات فراوانی با روش‌ها و رویکردهای مختلف نقد ادبی در عرصهٔ مطالعات داستانی شده است[۲] که در این میان آثار رمان‌نویسان زن ایرانی نیز با چشم‌اندازهای جدید هدف بررسی و مداقه قرار گرفته است.[۳] با وجود توجه فراوانی که پژوهشگران به بررسی و مطالعات زنان نشان داده‌اند در حد جست‌وجوی نگارنده هیچ‌گونه تحقیقی دربارهٔ آثار فریبا وفی به انجام نرسیده است. این خلأ تحقیقاتی درحالی است که فریبا وفی بی‌تردید یکی از موفق‌ترین نویسندگان زن پس‌از انقلاب از دید مخاطبان عام و منتقدان ادبی بوده است. با توجه به اقبالی که به آثار او در سال‌های اخیر شده است به نظر می‌رسد، او به دیدگاه و شیوهٔ بیانی دست‌یافته که توانسته مبین جایگاه و مشکلات زنان امروز ایران و به نوعی فریاد سکوت آنان باشد. بنابراین پژوهش و تحقیق دربارهٔ آثار او بی‌تردید یکی از اولویت‌های مطالعات زنان در حوزهٔ ادبیات داستانی به نظر می‌رسد. همان‌گونه که پیش از این نیز گفتیم، یکی از بهترین شیوه‌های بررسی آثار ادبی که می‌تواند زوایای پنهان در آنها را آشکار کند، تحلیل انتقادی گفتمان است. پیش‌از ادامهٔ مطلب توضیحاتی دربارهٔ چارچوب پژوهشی تحقیق لازم به نظر می‌رسد.

۱. ۳. تحلیل انتقادی گفتمان

اصطلاح گفتمان ظاهراً نخستین‌بار در مقالهٔ «تحلیل گفتمان» نوشتهٔ زلیگ هریس در سال ۱۹۵۲ به‌کار رفت. پس‌از او زبان‌شناسان از این واژه تعاریف مختلفی ارائه دادند.[۴] تحلیل گفتمان در معنای فنی آن به مجموعه‌ای از ابزارهای روش‌شناختی برای تحلیل کلام، نوشته، مصاحبه و غیره اشاره دارد (هوراث، ۲۰۰۰: ۱۹۵-۱۹۶). برای تحلیل گفتمان سه رویکرد اصلی مطرح کرده‌اند: رویکردهای ساخت‌گرا، نقش‌گرا و انتقادی. از این میان، پژوهشگران ادبی رویکردهای ساخت‌گرا و نقش‌گرا را در تحلیل متون ناکارآمد و درمقابل، تحلیل انتقادی گفتمان را برای جوامع امروزی مناسب دانسته‌اند؛ زیرا این نوع تحلیل گفتمان براساس ساخت‌گرایی اجتماعی شکل گرفته است. ساخت‌گرایی اجتماعی مبنی بر این تفکر است که شیوه‌های سخن‌گفتن ما منعکس‌کنندهٔ جهان ما، هویت‌های ما و روابط اجتماعی ما به صورت خنثی نیست، بلکه در ایجاد و تغییر آن نقش فعال دارد (یورگنسن و فیلیپس، ۲۰۰۲: ۱-۲). بنابراین با کاربست این شیوه می‌توان به زوایای پنهانی در متون پی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

برد که به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در آثار نویسنده وجود دارد و در زبان خاص او بازتاب یافته است.

به اعتقاد بسیاری، سه رویکرد مهم در تحلیل انتقادی گفتمان وجود دارد که عبارت‌اند از رویکرد روث وداک،[۵] رویکرد تئون ون‌دایک[۶] و رویکرد نورمن فرکلاف. در این مقاله برای بازنمایی هویت زن در مجموعهٔ *حتی وقتی می‌خندیم* از روش سوم یعنی رویکرد نورمن فرکلاف استفاده شده است.

براساس دیدگاه فرکلاف، تحلیل انتقادی گفتمان یا گفتمان‌کاوی انتقادی، نظریه‌ها و روش‌هایی برای مطالعهٔ روابط میان گفتمان و تحولات اجتماعی و فرهنگی در قلمروهای مختلف در اختیارمان قرار می‌دهد (فرکلاف و وداک، ۱۹۹۷: ۱۵). فرکلاف رویکرد انتقادی تحلیل گفتمان را متضمن درک این نکته می‌داند که در هر متن گزاره‌هایی وجود دارد که طبیعی انگاشته می‌شوند، اما خصلت ایدئولوژیک دارند و به‌شکلی فراگیر در گفتمان حضور دارند و به تثبیت شخصیت و هویت افراد به‌عنوان سوژه‌های اجتماعی کمک می‌کنند (فرکلاف، ۱۹۹۶: ۲۳). این رویکرد، مفروضات فلسفی، روش‌های نظری و شگردهای خاص زبانی را دربرمی‌گیرد. در تحلیل گفتمان ما با دو عنصر کلیدی سروکار داریم: بافت متن و بافت موقعیت (بهرام‌پور، ۱۳۷۹: ۲۴). منظور از بافت متن این است که یک عنصر زبانی در چارچوب چه متنی قرار گرفته و جملات ماقبل و مابعد آن عنصر در درون متن چه تأثیری در تبلور صوری، کارکردی و معنایی آن دارد. در بافت موقعیت، یک عنصر یا متن در چارچوب موقعیت خاصی که تولید شده است مدنظر قرار می‌گیرد. مانند بافت‌های فرهنگی، اجتماعی، محیطی و سیاسی.

طبق دیدگاه فرکلاف، گفتمان ازیک‌سو مطالعهٔ زبان‌شناختی نظام اجتماعی و ازسوی دیگر مطالعهٔ جامعه‌شناختی زبان است. بنابراین میان ویژگی‌های زبان‌شناختی و ایدئولوژیک و ساختارهای اجتماعی رابطه‌ای دیالکتیک وجود دارد (فرکلاف، ۱۹۸۶: ۹۶-۹۷).

با توجه به این رویکرد، فرکلاف در تحلیل انتقادی گفتمان، متون را در سه سطح بررسی می‌کند:

۱. سطح توصیف: در این سطح، متن براساس مشخصه‌های زبان‌شناختی اعم از آواشناسی، واج‌شناسی، نحو، ساختواژه (صرف) و معنی‌شناسی و تا حدودی کاربردشناسی توصیف و تحلیل می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

۲. سطح تفسیر: در این سطح متن برمبنای آنچه در سطح توصیف بیان شده، با درنظرگرفتن بافت موقعیت و مفاهیم و راهبردهای کاربردشناسی و عوامل بین‌متنی تفسیر می‌شود (فرکلاف، ۱۳۸۰: ۲۳۰- ۲۳۵).

۳. سطح تبیین: در این سطح به یک سؤال پاسخ داده می‌شود: چرا ازمیان امکانات موجود در یک زبان برای تولید متن، چنین متنی با ویژگی‌هایی خاص تولید شده است. این پاسخ با عوامل جامعه‌شناختی، تاریخی، گفتمان، ایدئولوژی، قراردادها، دانش فرهنگی و اجتماعی (آقاگل‌زاده، ۱۳۸۶: ۲) و همچنین با توجه خاص به رابطه و تعامل اثر ادبی و سیاست در پیوند است؛ زیرا «اکثر متفکران حوزهٔ جامعه‌شناسی و ادبیات، ارتباط تنگاتنگی بین ادبیات و سیاست قائل‌اند» (هورتون و بامیستر، ۱۹۹۶: ۹۷). درحقیقت مطالعهٔ علمی و توصیف زبان متن نمی‌تواند خنثی و بدون سوگیری باشد؛ زیرا موقعیت اجتماعی- فرهنگی تحلیلگر ایجاب می‌کند که توصیف و تحلیل متون با درنظرگرفتن عوامل سیاسی و قدرت باشد (سیمپسون، ۱۹۹۳: ۴). قدرت در تحلیل گفتمان به نیرویی فراگیر گفته می‌شود که همهٔ طبقات اجتماعی در جامعه تحت سیطرهٔ آن هستند. از دیدگاه میشل فوکو قدرت صرفاً به نهادهای رسمی و کلان جامعه محدود نمی‌شود؛ بلکه قدرت در هر دو سطح خرد و کلان جامعه جاری است و کارکردهای مختلفی ازقبیل تحریک، تقویت، کنترل، مراقبت و بهینه‌سازی دارد (فوکو، ۱۳۸۳: ۱۵۷). برای مثال قدرت جاری در گفتمان پزشکی (اعمال‌کننده: پزشک- پذیرنده: بیمار) و خانوادگی (اعمال‌کننده: شوهر- پذیرنده: زن) جزء قدرت‌های رایج در سطح خرد جامعه است. اما قدرت جاری در نهادهای رسمی، مثل آموزش و پرورش و قوای سیاسی جزء قدرت‌های رایج در سطح کلان جامعه است. با این دیدگاه قدرت در تمام سطوح جامعه جاری است. بالتبع روابط قدرت نیز در همهٔ سطوح جامعه وجود دارد؛ مثل رابطهٔ قدرت بین فرد با فرد دیگر، گروه با گروه دیگر، پدر با فرزند و جز آن.

۱. ٤. مراحل تحقیق براساس تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف

براساس نظریهٔ فرکلاف که شرح آن آمد، می‌توان مراحل و چارچوب کلی پژوهش را در این مقاله به صورت زیر بیان کرد:

الف) گزینش متن: انتخاب مجموعه داستان‌های خیلی کوتاه فریبا وفی باعنوان *حتی وقتی می‌خندیم*.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

ب) شرح بافت موقعیتی و تاریخ شکل‌گیری متن: چاپ اول این مجموعه در سال ۱۳۷۸ بوده است؛ یعنی در سال‌های اوج اصلاح‌طلبی و مطالبهٔ آزادی مطبوعات و نویسندگان. در این دوره، یعنی دههٔ ۷۰ و ۸۰ دربرابر هر یک‌ونیم نویسندهٔ مرد با یک نویسندهٔ زن روبه‌رو هستیم (فرزادمنش، ۱۳۹۳: ۱). این آمار به‌خوبی نشان‌دهندهٔ رشد کمی شگفت‌انگیز زنان نویسنده است که از تحولات ساختار اجتماعی جامعه ناشی می‌شود. در این برههٔ تاریخی، زنان نویسنده سعی می‌کنند به مسائل و مشکلات هم‌نوعان خود بپردازند. آنها در تلاش‌اند هویت ازدست‌رفتهٔ زنان را به آنها بازگردانند و ازیک‌سو تقابل خود را با نقش سنتی زن و ازسوی دیگر تقاضای درونی خود را برای پذیرش نقش‌های مدرن نشان دهند. در چنین فضایی فریبا وفی نیز در داستان‌های کوتاه خود به طرح مسائل هویتی زنان می‌پردازد. او در داستان‌هایش از شهر، مکان و جامعه‌ای خاص سخن نمی‌گوید تا زمان و بافت موقعیتی داستان واضح و روشن نباشد، اما تاریخ چاپ کتاب نشان‌دهندهٔ دوره‌ای خاص از تحولات اجتماعی است. در این دوره است که زنان به صورت جدی خواستار مشارکت در امور سیاسی می‌شوند.

ج) بررسی متن در سطح توصیف: در این سطح به نوع روابط معنایی کلمات ازنظر ایدئولوژیک توجه می‌شود. شیوهٔ بررسی این روابط معنایی براساس انتخاب نوع واژه‌ها، شخصیت‌ها، مکان‌ها، همنشینی و هم‌آیی، تضاد معنایی، کاربرد ضمایری مانند «ما» و «شما»، وجه فعل‌ها و غیره تنظیم می‌شود.

د) بررسی متن در سطح تفسیر: در این مرحله به تفسیر متن در بافت بینامتنی و بافت موقعیتی پرداخته می‌شود. تفسیر متن بیش‌از هر چیز به این بستگی دارد که تعلق متن را به یک مجموعهٔ معین کشف کنیم. فقط در این صورت می‌توانیم تفسیر درستی از متن ارائه دهیم. در این سطح با رجوع به پیش‌زمینه‌ای که در بن‌مایه‌های متن مورد استفاده قرار گرفته و در بخش توصیف اثر به آنها اشاره شده است، متن تفسیر می‌شود.

ه) بررسی متن در سطح تبیین: در این سطح به تبیین و شرح ایدئولوژیک متن از دیدگاه اجتماعی، سیاسی، فرهنگی پرداخته می‌شود.

با توجه به این چارچوب و مراحل تحقیق در بخش بعدی مقاله به تحلیل انتقادی گفتمان مجموعه داستان‌های کوتاه فریبا وفی باعنوان *حتی وقتی می‌خندیم* خواهیم پرداخت.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

۲. تحلیل

۲. ۱. حتی وقتی می‌خندیم در سطح توصیف

بررسی در سطح توصیف براساس این موارد انجام شده است: انتخاب نوع واژه‌ها، شخصیت‌ها، مکان‌ها، همنشینی و هم‌آیی، تضاد معنایی، کاربرد ضمایر «ما» و «شما» و وجه افعال و قیود. نمونه‌های پربسامد واژگان شاخصی برای متغیرهای یادشده هستند.

۲. ۱. ۱. واژگان

در همهٔ داستان‌های وفی پنج واژهٔ «زن، شوهر، مادر، خانه و فرزند» به‌کار رفته‌اند. ازنظر بسامدی نیز این واژه‌ها پرتکرارترین واژه‌هایی‌اند که در داستان‌ها دیده می‌شود؛ این پنج واژهٔ پربسامد نشان‌دهندهٔ دغدغه و دل‌مشغولی اصلی نویسنده است. ازسوی دیگر عناوین بیشتر داستان‌ها نیز شامل واژه‌هایی است که «زن» یکی از مؤلفه‌های معنایی آن است: «باز هم بگو مادام»، «خدو (خدیجه)»، «بگو عمه»، «دختر»، «زن‌ها».

عنوان داستان از همان آغاز به مخاطب هشدار می‌دهد که با داستانی جنسیتی روبه‌رو است. در طول داستان نیز کاربرد واژگانی مانند «زن، شوهر، مادر و غیره» دیدگاه زن‌گرایانهٔ نویسنده را کاملاً آشکار می‌کند. او در پس این واژه‌ها مسائل و مشکلات زنان را نشان می‌دهد. واژه‌هایی که همه با هم ارتباط دارند و نقش و جایگاه زنان را در جامعه بیان می‌کنند. درهم‌تنیدگی مفهومی و معنایی این واژگان و ارتباط ظاهری آنها موجب نمی‌شود تا خواننده تناقض درونی و تضاد روحی قهرمانان قصه را در برخورد با این واژه‌ها درک نکند. در این برخورد، قهرمان زن داستان با برخی از این واژه‌ها تقابل و تضاد درونی دارد؛ چراکه زن در جست‌وجوی اصالت یا کمال فردی است، درعین‌حال که می‌خواهد ویژگی اصلی‌اش یعنی وظیفه‌شناسی درمقابل این نقش‌ها را فراموش نکند (دو بووار، ۲/۱۳۸۴: ۲۸۷). این نقش‌ها، چالش‌ها، تضادها، آرمان‌ها و کمال‌گرایی همگی در مجموعهٔ این واژه‌ها متبلور شده‌اند و با توجه به کارکردهای آنها در دنیای مدرن، شبکه‌ای ناهمگن و گاه متناقض را شکل می‌دهند.

پرتکرارترینِ این واژه‌ها کلمهٔ «زن» است که در همهٔ داستان‌ها به‌کرّات دیده می‌شود. مخاطب با این واژه در جملهٔ آغازینِ اولین داستانِ مجموعه روبه‌رو می‌شود: «ما چهار زنیم. وقتی دور هم جمع می‌شویم می‌توانیم بخندیم، حتی اگر غمگین باشیم» (وفی، ۱۳۷۸: ۱). تکرار این واژه تا پایان مجموعه ادامه می‌یابد: «روزی که زن رفت توی صورت مرد تف بیندازد، یک روز ابری بود...» (همان، ۵۵). «زن‌ها با جزئیات است که به شناخت می‌رسند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

به شناخت چیزی در عمق زندگی» (همان، ۷۷). «زن‌ها دو دسته‌اند: آنهایی که محافظت می‌شوند و آنهایی که محافظت نمی‌شوند» (همان، ۸۹). «امان از دست شما زنا. شماها رو خوب می‌شناسم» (همان، ۵۲).

در داستان‌های مجموعه، بعد از واژهٔ «زن»، کلمهٔ «شوهر» بیشترین بسامد را دارد. البته در برخی داستان‌ها مثل «دو روز» و «چهرهٔ شوهرم» با تکرار بیش از حد این واژه روبه‌رو می‌شویم. نکتهٔ قابل‌توجه در این داستان‌ها، عدم کاربرد واژهٔ «همسر» است. به عبارت دیگر در داستان‌های وفی به‌جای استفاده از واژهٔ «همسر» همواره از واژهٔ «شوهر» استفاده می‌شود که مطمئناً بی‌دلیل نیست. واژهٔ همسر ازنظر معناشناختی بار جنسیتی ندارد؛ بدین‌معنی که با تحلیل مؤلفه‌های معنایی «همسر» روشن می‌شود که برای جنس مذکر و مؤنث به صورت یکسان به‌کار می‌رود. تحلیل مؤلفه‌های معنایی همسر و شوهر در نمودارهای زیر مشخص است .

الف. شوهر [+ انسان] [+ مذکر] [+ جاندار] [+ بالغ] [+ ازدواج] و غیره.

ب. همسر [+ انسان][± مذکر/ مؤنث] [+ جاندار] [+ بالغ] [+ ازدواج] و غیره (صفوی، ۱۳۸۳: ۲۷۹).

همان‌طورکه تحلیل مؤلفه‌ای نشان می‌دهد، واژهٔ همسر فراجنسیتی است. به عبارت دیگر نه زنانه است و نه مردانه؛ بنابراین تأکید فریبا وفی بر لفظ شوهر از نگاه جنسیتی‌اش خبر می‌دهد. نکتهٔ دیگر در زمینهٔ کاربرد واژهٔ «شوهر» در تقابل با واژهٔ «همسر» این است که در پس واژهٔ همسر، بار عاطفی بسیار و صمیمانه‌ای همراه با احترام و عشق نهفته است و نشان‌دهندهٔ همراهی و همدلی زوجین است که در این مجموعه از آن خبری نیست؛ زیرا زنان این داستان‌ها، مردان را همراه و همسو با زندگی و اهداف خود نمی‌بینند. در این داستان‌ها زن و شوهر به نوعی با یکدیگر تضاد و تقابل دارند و گویی میان آنها رقابتی پنهانی برای احقاق حقوق جاری است. همین مسئله مانع همدلی زنان با شوهرانشان می‌شود و اجازه نمی‌دهد تا کلمهٔ «همسر» را که بار عاطفی و معنایی بسیار دارد بر زبان برانند. گویی آنها فرسنگ‌ها با یکدیگر فاصله دارند و همین فاصله نگاه سرد و بی‌روح زن به مردش را شدت می‌بخشد. مانند: «من معاملهٔ دیگری با زندگی‌ام کرده‌ام. سال‌هاست شوهرم مبل توی خانه است یا بخاری گوشهٔ دیوار و یا حتی بشقاب روی میز» (وفی، ۱۳۹۱: ۲). به‌نظر می‌رسد در این نمونه، زن، شوهرش را نه جزئی از زندگی بلکه خود زندگی می‌داند؛ با

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

وجود این، به‌دلیل سردی روابط و فاصلهٔ عاطفی، او را همانند اشیای منزل تصور می‌کند. نمونهٔ دیگر: «چهرهٔ شوهرم را از یاد برده‌ام. عکس‌هایش را جلوی رویم می‌گذارم. مردهایی غریبه‌اند» (همان: ۲۱). «شوهرم بعد از ماه‌ها از سفر برگشت... چشم‌های شوهرم سبزند، کدر شده بودند و دور چشمانش پر از شیارهای تیره و روشن بود» (همان: ۷).

در داستان‌های مجموعه، واژه‌های «فرزند»، «مادر» و «خانه» به نسبت دو واژهٔ اول بسامد کمتری دارند؛ اما با همنشینی درکنار واژهٔ زن و درتقابل با آن حضور معناداری پیدا می‌کنند. این تقابل نشان می‌دهد هویت زنان در گرو این واژگان است و زن به‌تنهایی در هیچ قصه‌ای حضور مستقل و قاطع ندارد. مانند: «بابا در را کوبید و رفت. ما را هم پارک نبرد. مامان دراز کشیده بود و دستش را گذاشته بود روی صورتش...» (همان: ۲۷). «آخرین روز هر ماه، سر ساعت دو، من دختر را می‌برم و یک ساعت بعد مادرش می‌آید و او را با خود می‌برد» (همان: ۸۳). «بچه‌هایم قد کشیده‌اند. دخترم زبان می‌ریزد و پسرم شروع به فهمیدن کرده است و من زن نجیب و متین همیشگی هستم. حالا می‌توانستم دست بچه‌ها را بگیرم و با قیافهٔ نگران و دل‌مشغول یک مادر لابه‌لای جمعیت راه بروم» (همان: ۴۰). «او برمی‌گردد. همهٔ خانه را شسته‌ام. همه از شب در خانهٔ ما منتظرند» (همان: ۲۲). «همه ساکتیم. یکی از ما سرخابش را از کیف درمی‌آورد و به همه تعارف می‌کند. همهٔ ما بی‌آنکه به آیینه نگاه کنیم... به خانه‌هایمان برمی‌گردیم» (همان: ۳).

۲. ۱. ۲. شخصیت‌پردازی

قهرمانان مجموعه داستان *حتی وقتی می‌خندیم* زنان، شوهران، فرزندان، دختران، پیرزن‌ها و برادران هستند. در این مجموعه به علت تنوع و تکثر داستان‌ها شخصیت‌ها نیز متعددند. با وجود این تنوع و تکثر، شخصیت‌ها و قهرمانان داستان هویت مشابهی دارند. قهرمانان اصلی و درعین‌حال راویان داستان‌ها زنان هستند. در همهٔ بیست‌ودو داستان کوتاه این مجموعه، زنان روایتگران قصه محسوب می‌شوند و مخاطب از دریچهٔ نگاه آنها وارد حوادث داستان می‌شود. بدین‌ترتیب زاویهٔ دید و نگاهی زنانه بر روایت غالب می‌شود و دیگر شخصیت‌های داستان ازجمله شوهران از دریچهٔ نگاه «زن» به مخاطب معرفی می‌شوند. در تحلیل گفتمان شخصیت‌های *حتی وقتی می‌خندیم*، تقابل و تضاد معناداری میان زنان و مردان وجود دارد. شخصیت و نقش زن به چهارگونه ظهور می‌کند: همسر، دختر، مادر و خواهر نقش‌هایی هستند که به عهدهٔ زنان این مجموعه گذاشته شده‌اند؛ زنان در همهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

داستان‌ها درجایگاه همسر ایفای نقش می‌کنند. در داستان‌های «دختر»، «من بدم» و «خسته از بازی زن» در نقش دختر نیز حضور دارد. زنان در داستان‌های «یک برادر» و «انتخاب»، نقش خواهر را نیز بازی می‌کنند. در داستان‌های «خدو»، «مگس‌ها»، «دختر»، «زن‌ها»، «من بدم»، «دوروز»، «سازی برای من»، «حتی وقتی می‌خندیم» و جز آن، زن نقش مادر را دارد.

اما با وجود نقش‌های مختلف، ویژگی‌های شخصیتی و هویت آنان اشتراک‌های زیادی با هم دارد: همهٔ این زنان رنج کشیده‌اند و مورد اهانت و گاهی ضرب‌وشتم قرار می‌گیرند: «من حس می‌کنم که درخت‌های شهر هم می‌دانند که حمید سیلی زده است؛ چه برسد به آدم‌ها و زن‌هایی مثل مادر او که می‌تواند بدبختی را فراموش کند و آسان بخندد» (همان: ۸۴). «ما دلمون خوشه که زن داریم. زن نگو، بگو کندهٔ هیزم، بگو گونی سیب‌زمینی. بگو چی؟» (همان: ۵۳). آنها اهل صبر و سکوت‌اند: «اصغر زل زده بود به من. دراز کشیدم و به آسمان نگاه کردم. ستاره‌ها مثل سوزن‌های نوک‌تیزی به قلبم فرو می‌رفتند...» (همان: ۶۹). «حمید گفت: بی‌لیاقت. گفت: سوادت اگر به قدر یک ریال می‌ارزید نمی‌آمدی خودت را به من و این بچه تحمیل کنی. نه گریه کردم. نه فحشش دادم و نه به سینه‌اش چنگ انداختم...» (همان: ۸۵).

ویژگی دیگر زنان در این مجموعه رازداری است. زنان رازهای شخصی در دل دارند که از دیگران (شوهران) مخفی، ولی در جمع زنانه، آنها را مطرح می‌کنند.[۷] نمونهٔ بارز این ویژگی را در داستان «حتی وقتی می‌خندیم» می‌بینیم. در این داستان، هریک از زنان، رازهایی دارند که برای یکدیگر فاش می‌کنند: «تنها یکی از ما هنوز از رازش چیزی نگفته است. ما همه به او خیره می‌شویم. قرار نیست کسی در این جمع دوستانه رازش را برملا نکند» (همان: ۲). «وقتی درمقابل او بی‌دفاع می‌شوم به رازم فکر می‌کنم. فکرکردن به راز آرامم می‌کند. در این‌جور مواقع مثل مردی می‌شوم که به گنج پنهانی‌اش می‌اندیشد و احساس امنیت می‌کند» (همان: ۴).

خانه‌داری، دیگر خصوصیت بارز زنان این مجموعه است. به‌طوری‌که این ویژگی را به‌طرز معناداری در همهٔ داستان‌ها می‌بینیم. زنان در این داستان‌ها وظیفهٔ خانه‌داری را به دوش می‌کشند بدون اینکه مورد توجه و لطف و نوازش قرار گیرند. آنها افراد تنها و بی‌همزبان‌اند که فرصت اندیشیدن دربارهٔ خود را ندارند: «بعضی روزها اعصابم از چیزی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

به‌هم ریخته است. حواسم به کاری که می‌کنم نیست. غذای بچه‌ها را تندوتند می‌دهم تا بروم گوشه‌ای و مزاحمی نداشته باشم» (همان: ۴۸). «گاهی وقت‌ها فکر می‌کنم زندگی‌ام با همین نخ و سوزن به هم دوخته می‌شود و تمام. هیچ‌چیز عوض نمی‌شود. الان وقت آمدن اصغر است. این روزها هوا بسیار گرم است و او تلافی کار سخت و گرما را سر ما درمی‌آورد. الان بیاید تو شربت آماده نباشد دادش درمی‌آید» (همان: ۶۷).

شخصیت‌های فرعی در این مجموعه شامل شوهر و برادر و پدر می‌شود. در همهٔ داستان‌ها نقش شوهر حضور دارد. نقش برادر را نیز در داستان «انتخاب» و «یک برادر» می‌بینیم و نقش پدر نیز در داستان‌های «دو روز»، «چهرهٔ شوهرم»، «خسته از بازی»، «انتخاب»، «سازی برای من»، «دختر»، «خدو» به نحو پررنگی دیده می‌شود. در این مجموعه شوهران، پدران و برادران ازنظر شخصیت‌پردازی ویژگی‌هایی دارند که خاص جامعهٔ مردسالار است: آنها دارای استقلال مالی، شخصیتی و هویتی هستند و در خانواده قدرت مطلق را دارند: حق انتخاب با آنهاست و زورگو، تمامیت‌خواه و بددهن هستند؛ زنان از آنان می‌ترسند و ازنظر روحی فرسنگ‌ها با آنها فاصله دارند. داستان‌هایی که این مردان با این صفات در آن‌ها حضور دارند، عبارت‌اند از: «راز»، «دو روز»، «چهرهٔ شوهرم»، «بیرون از گور»، «خسته از بازی»، «انتخاب»، «باید برقصم و نمی‌رقصم»، «روتو بکن این‌ور»،«کمین»، «سازی برای من» و «دختر».

«حمید گفت: بی‌لیاقت» (همان: ۸۴). «مرد چشم‌سبز برای خاله زودتر از مرگش مرده بود. خاله حالا دیگر می‌دانست هیچ‌کس توی دنیا نیست که بداند او چقدر ترسیده است از آن چشم‌های سبز درشت» (همان: ۵۸). «شوهرم جلو مغازه‌ای ایستاد: کدامش را می‌پسندی؟... پیراهن گران بود آهسته گفتم: برویم. ولی شوهرم دسته اسکناسی از جیبش درآورد و شمرد» (همان: ۸).

این ویژگی‌ها، ریشهٔ تقابل اصلی «زن/ شوهر»، «دختر/ پدر» و «خواهر/ برادر» را در این داستان‌ها شکل می‌دهد و سبب می‌شود زنان در همهٔ داستان‌ها از زندگی با مردها خسته شوند.

از تیپ‌شناسی قهرمانان اصلی و فرعی این مجموعه این نکته را درمی‌یابیم که زنان شخصیت‌های نوعی‌اند که نمایندهٔ همهٔ زنان جامعه‌اند و هیچ پویایی و تحولی ندارند. ایستا و راکد، زندگی یکنواخت و خسته‌کننده و پر از فشار را تحمل می‌کنند؛ اما در دنیای واقعی، قصد تغییر این شرایط را ندارند و فقط در دنیای ذهنی خود به مقابله با وضعیت نامطلوب

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

خود می‌پردازند یا پنهانی برضد شوهرانشان اقداماتی نه چندان جدی، بلکه کودکانه و ترحم‌برانگیز انجام می‌دهند که تأثیری در تحول وضع موجود ندارد. تحرک و اعتراضشان چنان ضعیف و کم‌رمق و درونی است که نتیجه‌ای دربرندارد و باز هم در آخر قصه همان شخصیت‌های آغازین را بدون تحول می‌بینیم. مانند: «حالا ما یکدیگر را به‌خوبی می‌شناسیم و می‌دانیم که هرکدام چگونه خیانت می‌کنیم. یکی از ما همیشه حالمان را به‌هم می‌زند. او وقتی عصبانی است کبابی آغشته به آب دهان برای شوهرش می‌پزد... به نظر ما او زن عقب‌مانده‌ای است چون فقط یک راه برای انتقام می‌شناسد» (همان: ۱). «روزی که زن رفت توی صورت مرد تف بیندازد، یک روز ابری بود. تف‌کردن، سیلی‌زدن یا یک‌جوری نفرت خود را نشان‌دادن کاری بود که در عمرش نکرده بود؛ ولی فکر می‌کرد حالا که زن بالغی است جرئت این کار را هم دارد» (همان: ۵۶).

ایستایی و عدم تحول در مردان و شوهران نیز وجود دارد. گویی فریبا وفی با این نوع شخصیت‌پردازی قصد دارد پیامی به خواننده برساند: مردان امروزی مانند پدران و اجدادشان سنت مردسالارانه را ادامه می‌دهند. با اینکه در دنیای مدرن زندگی می‌کنند، افکار سنتی را با خود یدک می‌کشند و امیدی به تحول این عقاید وجود ندارد.

نکتهٔ مهم در شخصیت‌پردازی داستان‌های مجموعه این است که ظاهراً زنان قهرمانان اصلی‌اند؛ اما با نگاهی دقیق‌تر به لایه‌های زیرین این داستان‌ها پی‌می‌بریم که گردانندهٔ اصلی داستان، مردان هستند؛ چراکه تنها مردان قدرت جهت‌دهی، گره‌افکنی و گره‌گشایی را در جریان داستان دارند. به عبارت دیگر همهٔ حوادث و اوج و فرودها حول مردان می‌چرخد و زنان فقط تابعی از تحولاتی هستند که مردان در روند داستان ایجاد می‌کنند.

۲. ۱. ۳. مکان

داستان‌های این مجموعه معمولاً در مکان‌هایی مشخص رخ می‌دهند. خانه، خیابان، آشپزخانه، اتاق و پستو مکان‌هایی هستند که حوادث و اوج و فرود داستان در آنها اتفاق می‌افتد. در اغلب داستان‌ها «خانه» نقطهٔ آغاز ماجراهاست، این داستان‌ها عبارت‌اند از: «مگس‌ها»، «باید برقصم و نمی‌رقصم»، «من بدم»، «روتو بکن این ور»، «خدو»، «بگو عمه»، «دختر»، «حتی وقتی می‌خندیم»، «باز هم بگو عمه» و جز آنها. برخی از داستان‌ها از خانه آغاز می‌شوند و به خیابان و کوچه منتقل می‌شوند. این داستان‌ها عبارت‌اند از: «خسته از بازی»، «راه خاکی»، «کمین» و جز آن. اما در برخی داستان‌های دیگر مانند

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

«بی‌دغدغه»، «راز» و «دو روز» روایت در خیابان و بیرون از فضای منزل آغاز و در آخر به خانه ختم می‌شود. بنابراین در داستان‌های تحت بررسی «خانه» یا جایگاه آغازین ایجاد تنش و کشمکش میان زن و محیط اطرافش است یا جایگاهی است که تنش‌ها و کشمکش‌های بیرون به آن منتقل می‌شود. ازمنظر تحلیل انتقادی گفتمان، همین موضوع خود نشانه‌ای برای تفسیر و برداشت ایدئولوژیک و جنسیتی است و نشان می‌دهد که جایگاه و محیط ویژهٔ زنان و درنتیجه موقعیت اجتماعی آنان و محل کارشان «خانه» است. اما خانه هویتی دوگانه دارد: اولاً بالفعل محل تولید تنش و گره‌افکنی داستان است و ثانیاً بالقوه می‌تواند پناهگاه زنان محسوب شود. ازسوی دیگر، همان‌طورکه مکان‌های حضور مردان بیرون از خانه و اجتماع و جامعه است، محل حضور زنان در خانه در محیطی منزوی و به دور از اجتماع است. طبقهٔ اجتماعی زنان طوری تصویر شده است که گویی تحرک اجتماعی و جابه‌جایی آنها از یک طبقه به طبقهٔ دیگر امکان‌پذیر نیست و موقعیت اجتماعی‌شان در این مکان‌ها رقم خورده است که خود بیان‌کنندهٔ هویت و نقش اجتماعی آنهاست (آبوت و والاس، ۱۳۹۲: ۴۹-۴۷).

اما باید توجه داشت همهٔ خانه نیز مکان امن و جایگاه اصلی زنان محسوب نمی‌شود. ازمیان همهٔ مکان‌هایی که در خانه هستند «آشپزخانه، اتاق و پستو» محیط‌هایی هستند که زنان قصه به آنجا پناه می‌برند. به‌عبارت دیگر در خانه نیز مکان‌هایی محدود و تعریف‌شده برای آنان درنظر گرفته شده است، مکان‌هایی که یا مبین کارکرد سنتی زن در خانواده است ـیعنی آشپزیـ یا نشان‌دهندهٔ تنهایی و انزوای زن حتی در محیط خانوادگی است. به‌عبارت دیگر، زن ازیک‌سو از جامعهٔ بزرگ شهری رانده شده و به خانه پناه می‌برد و ازسوی دیگر همین خانه نیز با کارکرد دوگانهٔ «تولید/ حل مشکل» او را به صورت کامل نمی‌پذیرد، بلکه یا ازسوی قدرت اصلی خانواده جایگاه‌هایی خاص (مانند آشپزخانه) برای او تعریف می‌شود یا اینکه خودش تنها برخی مکان‌ها (مانند پستو و زیرزمین) را برای خود برمی‌گزیند و در آنجا به انزوا و تنهایی خود پناه می‌برد.

۲.۱.٤. هم‌نشینی و هم‌آیی

از دیگر مباحث درخور بررسی در سطح توصیف، هم‌نشینی و هم‌آیی واژگان است. ازطریق بررسی همنشینی و هم‌آیی می‌توانیم به‌خوبی نقش و جایگاه اجتماعی زنان داستان‌های *حتی وقتی می‌خندیم* را بررسی کنیم. در این مجموعه داستان هم‌نشینی و باهم‌آیی واژهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

«زن» بیش‌از هر واژهٔ دیگری با واژهٔ «شوهر»، «مرد» و «برادر» رخ می‌دهد. در همهٔ قصه‌ها زن درکنار مرد دیده می‌شود. هم در کلیت و فضای داستان این مسئله به‌وضوح دیده می‌شود و هم در سطح جمله‌ها. گویی فریبا وفی با این ترفند باز هم بر هویت وابستهٔ زنان تأکید دارد: «شب شوهرم اسمم را صدا کرد. با آهنگی بسیار نرم» (وفی، ۱۳۹۱: ۸). «خاله نشنید انگار. پیله کرده بود به برادر و اینکه داشتن یک برادر چقدر خوب است» (همان: ۱۷). «ما چهار زنیم... حرف‌های ما از بچه‌هایمان شروع و به مردهایمان ختم می‌شود» (همان: ۱). «زن محافظت‌شده مرد را می‌شناسد و می‌داند چه وقت از او تقاضای پول بکند و چگونه... زن محافظت‌نشده خودش را هم نمی‌شناسد و همیشه در شگفت است از اینکه چرا او و مردش هیچ‌گاه چیزی را همزمان نمی‌خواهند» (همان: ۹۲).

۲.۱.۵. ضمایر

در تحلیل انتقادی گفتمان، ضمیر نقش مهمی در تحلیل متن ایفا می‌کند. در قصه‌های تحت بررسی، ضمیر اول‌شخص مفرد، یعنی «من» بیشترین کاربرد را دارد. در تحلیل گفتمان، ضمایر اول‌شخص مفرد، نشان‌دهندهٔ فردیت‌گرایی قهرمانان قصه‌هاست و نقش تأکیدی دارد. در این داستان‌ها راویان همگی زن هستند. انتخاب راوی اول‌شخص در اغلب داستان‌های این مجموعه به نظر هدفمند می‌رسد و گویا نویسنده بر زنانگی شخصیت‌های اصلی داستان تأکید دارد. داستان‌هایی که شامل این ویژگی هستند عبارت‌اند از: «روتو بکن این ور»، «کمین»، «یاد»، «خدو»، «زن‌ها». ازسوی دیگر، اغلب جمله‌هایی که «من» در آن به‌کار رفته است، به شکل واگویه و حدیث نفس روایت می‌شود. بنابراین به نوعی مبین این موضوع است که کسی حرف «من= زن» را نمی‌شنود و باید با خودم سخن بگویم: «من خانه‌ام را دوست دارم. بعد از سال‌ها گشتن، این خانه را پیدا کرده‌ام» (وفی، ۱۳۹۱: ۱۹). «با خودم فکر کردم مدت‌ها بود که این فکر مثل جنینی تو دلم وول می‌خورد و من به روی خودم نمی‌آوردم» (همان، ۸۴).

ازسوی دیگر همین تأکید بر «من= زن» تقابل میان گروه خودی یعنی زنان را با گروه غیرخودی (مردان) نشان می‌دهد. گروه غیرخودی در این داستان‌ها با ضمیر سوم‌شخص مفرد یعنی «او» نشان داده می‌شود. کاربرد ضمیر او بر ابهام و رازآلودگی شخصیت‌ها (مردان) می‌افزاید. کاربرد ضمیر «او» برای مردان در داستان‌های «حتی وقتی می‌خندیم»، «راز»، «باز هم بگو مادام»، «چهرهٔ شوهرم»، «بیرون از گور» بسامد بالاتری دارد: «او

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

دوست دارد علت لبخندم را بداند. من لحن اقناع‌کنندهٔ خاصی را کشف کرده‌ام. یک جملهٔ سر راست و کامل او را راضی می‌کند» (همان: ۴). «او توی آشپزخانه مثل اتاق نشیمن راحت است. خندهٔ بلندی دارد که زود تمام می‌شود» (همان: ۲۱).

۲. ۱. ۶. وجه افعال و قیود

یکی از مراحل توصیف در تحلیل گفتمان انتقادی، بررسی وجه افعال است. وجه افعال درجهٔ تعهد و التزام انسان به حقیقت گزاره‌هایی را نشان می‌دهد که بر زبان جاری می‌کند (فالر، ۱۹۸۶: ۱۳۱).

در مجموعهٔ *حتی وقتی می‌خندیم*، راویان داستان‌ها که همگی زن هستند از فعل‌هایی با وجه اخباری بسیار استفاده می‌کنند. افعال یا در زمان ماضی ساده اتفاق می‌افتند یا به شکل مضارع اخباری‌اند. افعال گروه اول در داستان‌های «دو روز»، «باز هم بگو مادام»، «یک برادر»، «خسته از بازی»، «راه خاکی»، «انتخاب»، «باید برقصم و نمی‌رقصم»، «مگس‌ها»، «کمین»، «یاد»، «سازی برای من»، «خدو» و افعال گروه دوم در داستان‌های «حتی وقتی می‌خندیم»، «راز»، «بی‌دغدغه»، «چهرهٔ شوهرم»، «بیرون از گور»، «من بدم»، «بگو عمه»، «دختر»، «زن‌ها» به‌کار رفته‌اند.

هردو این زمان‌ها دارای وجه اخباری‌اند. بسامد بالای این وجه خود مبین طرز فکر نویسنده است؛ یعنی نویسنده با قطع و یقین و بی‌شک و تردید وضعیت زنان را در داستان‌ها مطرح می‌کند؛ زیرا بسامد بالای وجه اخباری قطعیت متن را بالا می‌برد و مبین میزان پایبندی نویسنده به حقیقت گزاره‌هاست (درپر، ۱۳۹۲: ۱۵۱). همین قطعیت، کاربرد فعل‌ها و قیودی با وجه التزامی را که همراه با شک و تردیدند به صفر می‌رساند. به‌این‌ترتیب در داستان‌های مجموعه فعل‌ها و قیدهایی ازقبیل «فکر می‌کنم»؛ «شاید»، «ممکن است» و جز آن به‌کار نمی‌رود: «زن محافظت‌نشده یا غر می‌زند یا به جایی خیره می‌شود و گاه خرفت می‌شود» (وفی، ۱۳۹۱: ۹۱). «ناامیدی مثل قطرهٔ سردی به قلبش چکید و اشک از پلک‌های به‌هم‌چسبیده‌اش فرو ریخت» (همان: ۷۶).

۲. ۲. حتی وقتی می‌خندیم در سطح تفسیر

گفتمان‌ها و متون از دید تحلیل گفتمان تاریخ دارند. به‌عبارت دیگر، از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی متن به دورانی تاریخی تعلق دارد و به‌همین‌دلیل از این دوران تأثیر

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

می‌پذیرد و بر آن تأثیر می‌گذارد. این تأثیر و تأثر بیشتر میان متون مرتبط و در یک دورهٔ تاریخی خاص رخ می‌دهد. به‌همین‌دلیل در سطح تفسیر، به بافت بینامتنی توجه می‌شود.

۲. ۲. ۱. بافت بینامتنی

بینامتنیت مبتنی بر این اندیشه است که متن نظامی بسته، مستقل و خودبسنده نیست؛ بلکه پیوندی دوسویه و تنگاتنگ با متون دیگر دارد. حتی می‌توان گفت که در یک متن مکالمهٔ مداومی با متون دیگر وجود دارد. بنابراین متون نه‌تنها دارای تکثر معنایی‌اند، بلکه از گفتمان‌های متعدد به‌هم‌تنیده‌ای تشکیل شده‌اند[۸] (آلن، ۱۳۸۹: ۱۰۱).

در مجموعه داستان تحت بررسی این مقاله، می‌توان ارتباط بینامتنی گسترده‌ای میان این متن و متون فمینیستی دیگر دید. براساس واژگان به‌کار گرفته‌شده در داستان‌های کوتاه مجموعه نمی‌توان گفت که این متن مستقل و خودبسنده است و تحت تأثیر هیچ اثر ادبی دیگری نبوده است. نقد مردسالاری، قدرت و هژمونی مردانه، ضعف و تنهایی و جز آن همگی برگرفته از افکار فمینیستی است. بنابر توصیف گفتمان متن می‌توان به این نتیجه رسید که فریبا وفی تحت تأثیر شدید آثار فمینیستی مانند *جنس دوم* سیمون دوبووار و *اتاقی از آن خود* ویرجینیا وولف بوده است.

سیمون دوبووار یکی از پرآوازه‌ترین کسانی بود که در دههٔ ۷۰ ازطریق کتاب‌های علمی، رمان، مقاله و سخنرانی در سمینارها نظریاتی دربارهٔ نقش و جایگاه زنان و تحول تاریخی، سیاسی، اجتماعی و اقتصادی زنانگی مطرح کرد. او در کتاب *جنس دوم* خود و با تکیه بر مکتب اگزیستانسیالیسم با زیربنا قراردادن طبیعت انسان به تشریح اصول جنس و جنسیت پرداخت. او در کتاب *جنس دوم* مفهوم اگزیستانسیالیستی «دیگری» را دربارهٔ مردان به‌کار می‌برد و موجودیت مرد را مصداق دوزخ و برهم‌زنندهٔ فردیت و آزادی زن می‌داند. شالوده و خلاصهٔ نظریات او را می‌توان این‌گونه خلاصه کرد: ۱. آنچه زن را در قید و بند دائمی نگه می‌دارد، دو عامل عمدهٔ ازدواج و مادری است. ۲. نفوذ فرهنگ در تفاوت‌های جنسی نقش مؤثری دارد و با شناسایی علل و پیامدهای مختلف آن در جامعه، تفاوت‌های جنسی را متأثر از فرهنگ و سنت‌های جامعه می‌داند. ۳. او معتقد است که تمدن نیز با ساختارهای مشخص یکی را زن و دیگری را مرد می‌کند. ۴. مسئلهٔ ذهنیت عامل دیگری است که باعث تفاوت میان زن و مرد می‌شود (دوبووار، ۱/۱۳۸۴: ۱۶ـ ۱۷). چهار نکتهٔ مذکور اصلی‌ترین

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

دیدگاه‌های دوبووار در کتاب *جنس دوم* است که ردپای آن در مجموعهٔ *حتی وقتی می‌خندیم* دیده می‌شود.

قیدوبندهایی که دو وظیفهٔ ازدواج و مادری برای زنان فراهم می‌سازد، کاملاً در داستان‌های *حتی وقتی می‌خندیم* مشهود است. زنان این داستان‌ها برای اندیشیدن و پرداختن به خود مجالی ندارند. آنها همیشه در جست‌وجوی زمان و فرصتی هستند تا اندکی به خود رجوع کنند و نیز به حقوق ازدست‌رفتهٔ خود بیندیشند یا به دنبال موقعیتی‌اند تا غم و اندوه خود را فراموش کنند. این فضا در داستان‌های «حتی وقتی می‌خندیم»، «راز»، «بی‌دغدغه»، «باید برقصم و نمی‌رقصم» و «کمین» به‌وضوح دیده می‌شود؛ مانند قهرمان زن داستان «سازی برای من» که حتی وقت نامه‌نوشتن هم ندارد که البته نامه‌نگاری وسیله و بهانه‌ای است برای درددل‌کردن و به خود پرداختن قهرمان داستان: «نصف شب است. همه خوابند. نمی‌دانم این‌هایی که برایت می‌نویسم فردا پست خواهم کرد یا نه؟» (وفی، ۱۳۹۱: ۶۶). در داستان «حتی وقتی می‌خندیم» چهار زن روایت با دور هم جمع‌شدن سعی دارند به خود کمی توجه کنند: «ما چهار زنیم. وقتی دور هم جمع می‌شویم می‌توانیم بخندیم حتی اگر غمگین باشیم» (همان: ۱).

نکتهٔ دیگری که در اندیشهٔ دوبووار وجود دارد نقش فرهنگ و تمدن و تأثیر آن بر افکار انسان‌هاست. در ژرف‌ساخت داستان‌های *حتی وقتی می‌خندیم* نگاه سنتی و غالب مردسالار را می‌بینیم. تسلط مرد بر زن گویی فرهنگ و سنتی است که زنان در مقابل آن بی‌دفاع هستند. در همهٔ داستان‌ها می‌بینیم که زنان زیر سلطهٔ مردان‌اند و پنداری این فرهنگ جا افتاده است و در این سنت، زن عشق و محبت گدایی می‌کند چون در فرهنگ و سنت ما مردان باید سرد و جدی باشند: «به خاطر تو. با این جمله می‌توانستم یک قرن تنها بمانم و فکر کنم به دو روزی که مال خودم بود. شوهرم حرف می‌زد. صدایش هیجان سال‌های پیش را داشت» (همان: ۹). «می‌دونم درد پیرهن شورانگیز رو گرفته‌ای. من که گفتم یکی برات می‌خرم. باید کمی صبر کنی. این روزا دستم تنگه. حالا برگرد پشیمونم نکن. با این اخلاق گندی که به هم زدی، یکی نه صدتا برات می‌خرم. آره جون خودت. همین‌جا منتظر باش اومدم. خاطرت جمع» (همان: ۵۱-۵۲).

نکتهٔ دیگری که دوبووار به آن اعتقاد دارد ذهنیت افراد است. به اعتقاد او ذهنیت انسان‌ها فرق بین زن و مرد را پذیرفته است و این تفکر هر روز به جامعه القا می‌شود. زنان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

در این مجموعه هیچ اعتراضی به این تفاوت‌ها و تبعیض‌ها نمی‌کنند و آن را پذیرفته‌اند، گویی ذهنیت آنها نیز چنین است که رسم و قانون و قاعده همین است. بنابراین هویت و هستی و شخصیت اجتماعی خود را در گرو یک مرد می‌دانند و او را تکیه‌گاه خود می‌پندارند و در جامعه حضور مستقلی برای خود قائل نیستند. حتی اگر زمانی مرد برای زن قابل اعتماد نباشد و لایق دوست‌داشتن نباشد، باز هم زن برای جبران این فقدان، عشق و امنیت و احساس را در وجود یک مرد جست‌وجو می‌کند که نقش برادر را دارد: «خاله گفت آدم بهتر است یک برادر داشته باشد، یک برادر خوب. این احساس خوبی است که آدم وقت سفر و خداحافظی پیشانی‌اش را بگذارد روی شانهٔ مردی که برادرش است» (همان: ۱۵). «مرد می‌تواند چطور بگویم خودنما باشد. اهل لاف و گزاف هم باشد. مثل آب خوردن دروغ بگوید... همه می‌توانند قیافه‌شان را تو هم کنند؛ ولی زنی که خواهر اوست می‌تواند به‌راحتی بخندد. مرد می‌تواند خیلی ساده باشد و بی‌شیله پیله، بی‌آنکه به نظر زن احمق بیاید» (همان: ۱۵).

بنابراین روشن است که فریبا وفی با تأثیرپذیرفتن از سیمون دوبوار و توصیف وضعیت و شرایط زنان سعی می‌کند به وضع موجود اعتراض کند. همان اعتراض و جبهه‌گیری که دوبووار از آن در کتابش سخن می‌گوید (دوبووار، ۱/۱۳۸۴: ۳۴).

ازسوی دیگر، می‌توان ردپای ویرجینیا وولف را نیز در حدیث نفس‌ها و درگیری‌های زنان داستان‌ها دید. می‌توان دید که چگونه زنان بین بودن و نبودن و تلاش برای اثبات خود در برزخی عجیب در هروله‌اند. ویرجینیا وولف نویسندهٔ رمان‌های تجربی است که سعی در تشریح واقعیت‌های درونی انسان دارد. نظرهای فمینیستی او که از روح حساس و منتقدش سرچشمه گرفته است، در دههٔ ششم قرن بیستم تحولی در نظریات جنبش زنان پدید آورد. به‌همین‌دلیل کتاب *اتاقی از آن خود* را شکل‌دهندهٔ جریان نظری فمینیستی و به‌طور خاص، نقد ادبی فمینیستی می‌دانند (وولف، ۱۳۸۴: ۳-۴). وولف داستان‌نویسی را به خدمت گرفته تا ماجراهای زندگی زنان را به تصویر بکشاند (وولف، ۱۳۸۴: ۱۴-۱۳). فریبا وفی نیز همین الگو را پیش‌روی خود داشته است. وولف در *اتاقی از آن خود* سنت را به بازی می‌گیرد و سعی دارد تا با مقایسهٔ موقعیت زنان با مردان و خشم مردان علیه زنان و بررسی ذهنیت جنسیتی آنها حقوق پایمال‌شدهٔ زنان را به آنها برگرداند. همچنین به زندگی اقتصادی و آزادی‌های فردی زنان توجه می‌کند و اعتقاد دارد شرایط نابرابر زنان را به ورطهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

انفعال، وابستگی و بی‌هویتی می‌کشاند. این دیدگاه‌های فمینیستی را نیز در مجموعهٔ *حتی وقتی می‌خندیم* شاهدیم. ازآنجاکه نمونه‌های ذکرشده مبین دیدگاه‌های وولف نیز هست، برای جلوگیری از اطالهٔ کلام از آن درمی‌گذریم.

فریبا وفی به‌طور مشخص در *حتی وقتی می‌خندیم*، مانند اغلب نویسندگان زن، رسالت احیای حقوق زنان را دارد. مانند زری در *سووشون* سیمین دانشور که با زنان عادی جامعه فرق دارد و شخصیتی متفاوت را به نمایش می‌گذارد. در *حتی وقتی که می‌خندیم* زنان فکر می‌کنند، تجزیه و تحلیل می‌کنند، انتقام می‌گیرند، از وضعیت موجود ناراضی و در گریز از خویشتن سنتی‌اند و رو به سوی تحول و سنت‌شکنی حرکت می‌کنند. هرچند اوضاع و احوال به‌گونه‌ای است که به تحول و پویایی نمی‌رسند، خیال اعتراض را در سر می‌پرورانند. چنین اندیشه‌هایی در داستان‌های «حتی وقتی می‌خندیم»، «بیرون از گور» و «کمین» آشکارا مشاهده می‌شود.

در تحلیل انتقادی گفتمان مرحلهٔ تفسیر جنبه‌های مختلف حضور زنان در عرصهٔ سیاست را نیز دربرمی‌گیرد؛ اما به قطع و یقین می‌توان گفت زنان در مجموعهٔ تحت بررسی ما هرگز اهل سیاست نیستند و به قدری درگیر فضای درونی و روحی خویش‌اند و آن‌قدر خسته‌اند که سیاست در منظومهٔ فکری آنها جایگاهی ندارد. آنها برای داشتن حقوق اصلی و اولیهٔ انسان دچار عسرت‌اند و امور سیاسی در جایگاه بسیار بالاتری از نیازهای آنها قرار دارد. ازسوی دیگر، می‌توان گفت لازمهٔ حضور در صحنهٔ سیاسی، حضور در صحنهٔ اجتماعی است؛ اما زنی که اجازه و توانایی حضور در صحنهٔ اجتماعی را ندارد چگونه می‌تواند در صحنهٔ سیاسی حضور یابد؟

۲. ۳. حتی وقتی می‌خندیم در سطح تبیین

در این سطح، منتقدان و محققان متن را جزء جدایی‌ناپذیر جریان‌های اجتماعی درنظر می‌گیرند. بنابراین از این منظر متون را بررسی می‌کنند که قدرت چه تأثیری در پرداخت یک اثر دارد. این قدرت می‌تواند سیاسی، فرهنگی یا اجتماعی باشد. تبیین گفتمان را به‌عنوان عملکرد اجتماعی بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که ساختارهای اجتماعی چگونه در روند شکل‌گیری گفتمان دخالت می‌کنند؛ همچنین نشانه‌های ایدئولوژی و قدرت را بررسی می‌کند؛ برای مثال سطح تبیین نشان می‌دهد که چگونه نگاه مردسالار و پدرسالار و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

ایدئولوژی‌های جنسیتی جایگاه زن را در تقابل با مرد قرار می‌دهد و کیفیت روابط قدرت بین زن و مرد را تبیین می‌کند.

در این مرحله پرسش‌هایی از این نوع مطرح می‌شود: چه انواعی از روابط قدرت در سطوح گوناگون نهادی، اجتماعی و موقعیتی در شکل‌دادن به گفتمان مؤثرند؟ چه عناصری در متن دارای خصوصیات ایدئولوژیک است؟ آیا گفتمان مورد بحث در خدمت روابط قدرت موجود است یا درجهت دگرگون ساختن آن؟ و سؤال‌های دیگری از همین دست (حدادی و دیگران، ۱۳۹۱: ۳۹).

در مجموعهٔ داستان تحت بررسی ما میدان تقابل گفتمان معطوف به قدرت مردسالارانه با گفتمان فمینیستی و زنانه است. در این تقابل‌ها نویسنده سعی کرده است حضور پررنگ قدرت مردانه را در زندگی زنان قصه‌ها نشان دهد و ازمنظر و دریچهٔ فمینیسم به اوضاع زنان بنگرد و نگاهی ایدئولوژیک و زن‌گرایانه را بر داستان‌ها حاکم کند.

داستان‌ها همگی درون‌مایهٔ اجتماعی دارند و نشان‌دهندهٔ نگاه سنتی جامعه به زنان هستند؛ حتی خود زنان در این قصه‌ها بسیار سنتی‌اند. آنها هویت و حضور خود را وابسته به حضور و پشتیبانی یک مرد می‌دانند، حتی اگر این مرد قدرتمندانه به سرکوب زن بپردازد. داستان‌هایی که این مدعا را ثابت می‌کند عبارت‌اند از: «روتو بکن این ور»، «دختر» و «راز».

فریبا وفی در این مجموعه به‌خوبی توانسته تقابل موقعیت‌های اجتماعی و سنتی زنان ایرانی را با قدرت مردسالارانه که به‌شکلی نهادینه و قدرتمندانه در اجتماع حاکم است، نشان دهد. به‌طوری‌که خود زنان نیز به این گفتمان غالب تن درداده‌اند. در بخش عوامل اجتماعی، اختلاف طبقاتی زن با مرد کاملاً مشهود است و یکی از مشخصه‌های بارز جامعه است؛ به‌گونه‌ای‌که شخصیت‌های اصلی یعنی زنان بدون حضور یک مرد، خواه شوهر خواه برادر، فاقد هویت و کنش اجتماعی‌اند و همیشه در جست‌وجوی این هویت یا نگران ازدست‌دادن آن هستند. زنان این قصه‌ها در زندگی اجتماعی با مردان برابر نیستند. آنها مانند مردان نمی‌توانند بر زندگی عمومی و خصوصی کنترل داشته باشند (محمدی‌اصل، ۱۳۸۹: ۱۲۷) و درمقابل زورگویی‌های آنها از ترس سکوت می‌کنند. چنین فضایی در داستان‌های «کمین»، «دختر»، «روتو بکن این ور» و «راه خاکی» قابل مشاهده است.

هویت جنسیتی در چهارچوبی ازپیش تعیین‌شده که جامعه بر افراد تحمیل می‌کند شکل می‌گیرد؛ اما ضمناً و همزمان با عملکرد اجتماعی، نوسازی می‌شود و استمرار می‌یابد

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

(محمدی‌اصل، ۱۳۸۹: ۱۹۵). پس هویت جنسیتی در جامعه وجود دارد و ازطریق درآمیختگی معانی فرهنگی، ایدئولوژی و عملکرد خود افراد تثبیت می‌شود. این مسئله را در داستان‌های تحت بررسی نیز می‌بینیم. بدین‌ترتیب‌که خود زنان آن هویت جنسیتی را که جامعه بر آنها تحمیل کرده است، پذیرفته‌اند و به آن دامن می‌زنند؛ مانند داستان «روتو بکن این ور» که زن با سکوت همهٔ اهانت‌های شوهرش را تحمل می‌کند، گرچه حق با زن است. در داستان «سازی برای من» نیز ترس از مرد را در قهرمان قصه می‌بینیم. به‌همین‌ترتیب در داستان «دختر» و «بیرون از گور» نیز زن حق اعتراض ندارد و در درون و ذهن خویش درگیر است که آیا اعتراض کند یا نه؛ اما باز هم قدرت مردسالارانه مانع می‌شود. در ضمن خود زنان نیز این اوضاع را پذیرفته‌اند و فقط با صبر و سکوت به زندگی ادامه می‌دهند. در داستان «حتی وقتی می‌خندیم» زن چهارم احساس می‌کند که زندگی را باخته و نمی‌داند از مردش یا زندگی چه می‌خواهد، اما باز هم سکوت می‌کند.

حضور سنگین قدرت ماورائی مردان حتی در جمع‌های زنانهٔ این مجموعه سنگینی می‌کند؛ مانند: «حتی وقتی می‌خندیم» این حضور سایه‌وار را به شکل‌های مختلف در داستان‌ها درک می‌کنیم؛ مثل تحقیرشدن زنان را در داستان‌های «روتو بکن این ور»، «دختر» و«سازی برای من» شاهدیم و همچنین کارکردن مفرط و عدم اعتراض علنی آنها را در داستان «بیرون از گور» ناظریم و عدم حمایت ازطرف مرد و عدم توجه به نیازهای عاطفی‌شان را در داستان‌های «دو روز» و «باز هم بگو مادام»، «یک برادر»، «شوهرم»، «راه خاکی» به وضوح می‌بینیم.

فریبا وفی در این مجموعه ازطریق حمایت از زنان به مبارزه با ایدئولوژی مردانه و اعتراض به برتری مردان برخاسته است. در ایدئولوژی مردانه، مردان به این دلیل که مواضع قدرت را در اختیار دارند، می‌توانند زنان را به‌مثابهٔ دیگری به حاشیه برانند (سلطانی، ۱۳۸۴: ۱۱۰)؛ اما در این مجموعه، زنان نه در ظاهر بلکه در ذهن خویش با مردان درگیرند. با سکوت شرایط را تحمل می‌کنند، اما ازطریق فاصله‌گرفتن و انتقام به شیوه‌های ساده و کودکانه سعی دارند با وضعیت موجود مقابله کنند و به برجسته‌سازی خویش و به حاشیه راندن مردان بپردازند. برای مثال، در داستان «حتی وقتی می‌خندیم» چهار زن در یک جلسهٔ زنانه که بیشتر شبیه همایشی علیه مردان است، گرد هم می‌آیند و از راه‌های مختلفِ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

انتقام‌گرفتنشان بحث می‌کنند، اما این انتقام‌ها همگی پنهانی و مخفیانه انجام می‌شود (ر.ک وفی، ۱۳۹۱: ۱).

افزون بر این، ازطریق این داستان‌ها می‌توان ایدئولوژی مردانه را که شامل دوگانگی‌ها یا تقابل‌هایی ازقبیل خیر/ شر، قوی/ ضعیف، ارباب/ بنده، فرادست/ فرودست، اقتدار/ اطاعت است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۲۸۵) دید. گویی فریبا وفی غیرمستقیم سعی دارد این نشانه‌های مردسالاری را فاش کند. در همهٔ داستان‌ها زنان در قطب ضعیف و فرودست و حقیر قرار دارند و گفتمان غالب و ایدئولوژی هژمونیک، زن را متعلق به محیط «خانه» و «همسری» را مهم‌ترین نقش و بلکه یگانه معنای وجودی او می‌داند. با همهٔ این مسائل، زنان این مجموعه درگیری روحی فراوانی دارند و به‌دنبال هویت خویش و محیط امن هستند.

انتقام‌گرفتن زنان به‌طور پنهانی در داستان‌های «حتی وقتی می‌خندیم» و «کمین»، داشتن راز در داستان‌های «راز» و «حتی وقتی می‌خندیم»، انتخاب تنهایی در داستان «بی‌دغدغه»، گفت‌وگو با دوستان در داستان‌های «حتی وقتی می‌خندیم» و «سازی برای من»، حذف مردان از زندگی و جداشدن عاطفی و طلاق در داستان‌های «باید برقصم، نمی‌رقصم»، «راه خاکی»، «بیرون از گور» و «خسته از بازی» نشان از اعتراض و مقاومت زنان درمقابل ایدئولوژی و جامعهٔ مردسالار دارد و مبین این است که فریبا وفی با این شیوهٔ داستان‌پردازی تلاش می‌کند فضا و گفتمان حاکم را تغییر دهد.

نکتهٔ دیگری که در این مجموعه قابل تبیین است آغاز و پایان آن است. فریبا وفی مجموعه را با یک دور همنشینی کوچک زنانه در «حتی وقتی می‌خندیم» آغاز می‌کند و با داستان «زن‌ها» که گویی مانیفیست زنان جامعهٔ ماست به پایان می‌برد. داستان کوتاه «زن‌ها» شکل داستانی ندارد، بلکه گزارش‌گونه‌ای از وضعیت زنان است که دو دسته‌اند: زنان محافظت‌شده و محافظت‌نشده که دستهٔ دوم در این مجموعه نقش پررنگی دارند و بر همین اساس نقش‌ها روی آنها کانونی‌سازی می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی ازطریق رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف این نتیجه حاصل شده است که مجموعهٔ مورد بحث بی‌شک دارای گفتمان فمینیستی است و سیمای ارائه‌شده از زن، تصویری وابسته به مرد و غیرمستقل است. در سطح توصیف، واژگان پربسامد در حوزهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

واژگان مربوط به خانواده قرار دارد که از دیدگاه فمینیستی سبب محدودشدن زن در نقش مادری و همسری می‌شود. در سطح تفسیر، داستان‌ها سیمای سنتی زن را ترسیم می‌کند که از دیدگاه فمینیستی بسیار مردسالارانه است. اما در داستان‌ها سعی شده است فرهنگ و سنت و ذهنیت مردسالاری به چالش کشیده شود. در سطح تبیین، نگاه جنسیتی، گفتمان غالب مردسالار و قدرت حاکم بر زنان در داستان‌ها به‌وضوح دیده می‌شود. فریبا وفی با به‌کارگیری واژگان و جملات سعی می‌کند نهاد مردسالارانهٔ قدرت حاکم بر زندگی زنان را در جامعه نشان دهد و نیز با توجه به گفتمان غالب، نقش و جایگاه زنان در جامعه را به تصویر بکشد. تصویری که او از زنان در داستان‌هایش ارائه می‌دهد، تصویری واقعی است که برگرفته از حقایق و مسائل موجود در جامعه است. زنان در *حتی وقتی می‌خندیم* منفعل‌اند و با هویتی وابسته به مرد زندگی می‌کنند. آنها در نقش‌های همسری، مادری و خواهری خلاصه می‌شوند به‌طوری‌که نقش زنانگی، هویت زنانه و برای خویش بودن را فراموش کرده‌اند. این زنان در فعالیت‌های جامعه حضور ندارند؛ زیرا مشکلات هستی‌شناختی و بنیادی زندگی آنها، یعنی درگیری و تقابل با مردی که همهٔ انگیزه و هویت زندگیشان است، مانع از فعالیت‌های دیگر آنها می‌شود.

آنها باوجود نفرت، بیزاری یا خستگی از مردان، هویت و وابستگی انکارناپذیری به آنها دارند و سنت‌های مردسالارانه را پذیرفته‌اند. هم ازاین‌روست که فریبا وفی سعی کرده تا به مشکلات روحی و درونی زنان بپردازد. در همهٔ بیست‌ودو داستان کوتاه این مجموعه مردان در ظاهر در حاشیه‌اند، اما نقش و محور اصلی داستان هستند و همهٔ کنش‌ها و واکنش‌ها حول قدرت آنان می‌چرخد و زنان، سلطهٔ آنها را پذیرفته‌اند و تسلیم شده‌اند.

پی‌نوشت

۱. *پرندهٔ من* و *رازی در کوچه‌ها* به زبان‌های انگلیسی، ایتالیایی و فرانسه ترجمه و منتشر شده است. از آثار دیگر این نویسنده: *ترلان و ماه کامل می‌شود*.

۲. برای نمونه دربارهٔ سیمای زن و جایگاهش در آثار مختلف داستانی می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد: «بررسی جایگاه زن در آثار واقع‌گرایانهٔ جمالزاده و بالزاک» (علوی و سعیدی، ۱۳۸۹)، «سیمای زن در آثار سیمین دانشور» (عباس‌زاده و طاهرلو، ۱۳۹۰)، «زنان سلطه و تسلیم در آثار رؤیا پیرزاد» (حیدری و بهرامیان، ۱۳۸۹)، «سیمای زن در رمان‌های برگزیدهٔ محمد محمدعلی با تأکید بر نقد ادبی فمنیستی» (حسینی و جهان‌بخش، ۱۳۸۹)، «بررسی جایگاه زنان در داستان‌های کوتاه احمد محمود» (پویان، ۱۳۸۹) و جز آن.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

۳. برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: «شخصیت‌پردازی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم اثر زویا پیرزاد» (گودرزی‌نژاد، ۱۳۸۸)، «بررسی اندیشهٔ فمینیسم در آثار شهرنوش پارسی‌پور و مارگریت دوراس» (خسروی‌شکیب، ۱۳۸۹: ۹۵-۸۱)، «ظهور زنان ایرانی در حوزهٔ فعالیت‌های اجتماعی و ادبی» (بالایی، ۱۳۸۵: ۳۸-۱۷)، «تحلیل روانشناختی شخصیت‌های برجستهٔ رمان خانهٔ ادریسی‌ها» (فرضی و خسروحسینی، ۱۳۹۰: ۲۸۶-۲۵۵). از منظر تحلیل انتقادی گفتمان با روش فرکلاف نیز تحقیقاتی در ادبیات داستانی دربارهٔ نویسندگان زن و مرد صورت گرفته است؛ از جمله «کردار گفتمانی و اجتماعی در رمان صفردرجه برپایهٔ الگوی تحلیل گفتمان فرکلاف» (حدادی و دیگران، ۱۳۹۱)، «روایت زنانه از جنگ، تحلیل انتقادی کتاب خاطرات دا» (جوادی یگانه و صحفی، ۱۳۹۲)، «تحلیل گفتمان غالب در رمان سووشون سیمین دانشور» (قبادی و دیگران، ۱۳۸۸)، «تحلیل گفتمان جزیرهٔ سرگردانی و پیوند معنایی آن با دیگر رمان‌های سیمین دانشور» (قبادی و دیگران، ۱۳۹۰) و جز آن.

۴. یکی از این تعاریف ارائه‌شده از امیل بنونیست (E. Benevenist) است: «گفتمان یعنی به‌کارگیری زبان به‌واسطهٔ عمل استعمال فردی» (شعیری، ۱۳۸۵: ۱۳). او در این تعریف ما را با سه نکتهٔ مهم مواجه می‌کند: یکی نقش کارکردی گفتمان است که در به‌کارگیری زبان تجلی می‌یابد. دیگری کارکرد «فردی» که به‌واسطهٔ عمل زبانی تحقق می‌یابد و در آخر جنبهٔ استعمال زبانی است که می‌توان آن را نوعی جست‌وجو در انباشته‌ها و حافظه‌های جمعی و فرهنگی دانست که به‌واسطهٔ همان عمل زبانی، فردی می‌گردند.

۵. رویکرد روث وداک بر تمام بافت‌های تاریخی گفتمان در فرایند تبیین و تفسیر تأکید دارد و یک رویکرد جامعه‌ـ زبان‌شناختی است (درپر، ۱۳۹۲: ۶۸-۶۹).

۶. رویکرد ون‌دایک سعی می‌کند تا میان گفتمان، شناخت و اجتماع پیوندی برقرار کند (همان، ۶۸- ۶۹).

۷. به‌خصوص این ویژگی را در آثار دیگر فریبا وفی مثل *پرندهٔ من* (وفی،۱۳۸۱: ۳۵) شاهدیم.

۸. امروزه بینامتنیت اصطلاح رایج در نظریهٔ ادبی و زبان‌شناسی متن است. ژولیا کریستوا در اواخر دههٔ شصت در بررسی آزاد افکار میخائیل باختین این اصطلاح را وارد عرصهٔ نقد و نظریهٔ ادبی فرانسه کرد (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۲).

منابع

آبوت، پاملا و کلر والاس (۱۳۹۲) *جامعه‌شناسی زنان*. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی. تهران: نی.

آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۸۶) «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات». *ادب‌پژوهی*. شمارهٔ اول: ۱۷-۲۷.

آلن، گراهام (۱۳۸۹) *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدانجو. تهران: مرکز.

اشتری، بهناز (۱۳۹۰) «تحول اجتماعی زنان در ایران از انقلاب مشروطه تا انقلاب اسلامی». *کتاب مجموعه مقالات زن در تاریخ ایران معاصر*. تهران: کویر.

بالایی، کریستف (۱۳۸۵) «ظهور زنان ایرانی در حوزهٔ فعالیت‌های اجتماعی و ادبی». *پژوهش زبان‌های خارجی*. شمارهٔ ۳۶: ۱۷-۳۸.

بهرام‌پور، شعبانعلی (۱۳۷۹) «درآمدی بر تحلیل گفتمان». در *گفتمان و تحلیل گفتمانی* (مجموعه مقالات). به اهتمام محمدرضا تاجیک. تهران: فرهنگ گفتمان. ۶۴-۲۱.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

پویان، مجید (۱۳۸۹) «بررسی جایگاه زنان در داستان‌های کوتاه احمد محمود». *فصلنامهٔ مطالعات اجتماعی- روان شناختی زنان*. ویژهٔ حقوق و ادبیات. سال ۸، شمارهٔ ۳: ۳۹-۵۸.

جوادی یگانه، محمدرضا و سیدمحمدعلی صحفی (۱۳۹۲) «روایت زنانه از جنگ، تحلیل انتقادی کتاب خاطرات دا». *نقد ادبی*. شمارهٔ ۲۱: ۸۵-۱۱۰.

حدادی، الهام و دیگران (۱۳۹۱) «کردار گفتمانی و اجتماعی در رمان مدار صفردرجه برپایهٔ الگوی تحلیل گفتمان فرکلاف». *نقد ادبی*. سال ۵. شمارهٔ ۱۸: ۲۵-۴۹.

حسینی، مریم و فرانک جهان‌بخش (۱۳۸۹) «سیمای زن در رمان‌های برگزیدهٔ محمد محمدعلی، با تأکید بر نقد فمینیستی». *فصلنامهٔ زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*. دورهٔ ۱. شمارهٔ ۳: ۹۸-۷۹.

حیدری، فاطمه و سهیلا بهرامیان (۱۳۸۹) «زنان سلطه و تسلیم در آثار زویا پیرزاد». *اندیشه‌های ادبی*. سال دوم از دوره جدید. شمارهٔ ۶: ۱-۲۱.

خسروی‌شکیب، محمد (۱۳۸۹) «بررسی اندیشهٔ فمینیسم در آثار شهرنوش پارسی‌پور و مارگریت دوراس». *مطالعات ادبیات تطبیقی*. دورهٔ ۴. شمارهٔ ۱۵: ۸۱-۹۵.

درپر، مریم (۱۳۹۲) *سبک‌شناسی انتقادی* (سبک‌شناسی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی). تهران: علم.

دوبووار، سیمون (۱۳۸۴) *جنس دوم*. ۲جلد. ترجمهٔ قاسم صفوی. تهران: توسل.

سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۸۴) *قدرت، گفتمان و زبان* (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران). تهران: نی.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵) *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

صابرپور، زینب (۱۳۹۳) «جنس دوم به‌عنوان مبنای نظری برای تحلیل فمینیستی ـ انتقادی گفتمان». *جستارهای ادبی*. شمارهٔ ۱۸۴: ۵۲-۲۷.

صفوی، کوروش (۱۳۸۳) *درآمدی بر معنی‌شناسی*. تهران: سورهٔ مهر.

عباس‌زاده، خداویردی و هانیه طاهرلو (۱۳۹۰) «سیمای زن در آثار سیمین دانشور». *بهارستان سخن*. سال هفتم. شمارهٔ ۱۸: ۵۰-۳۱.

علوی، فریده و سهیلا سعیدی (۱۳۸۹) «بررسی جایگاه زن در آثار واقع‌گرایانهٔ جمالزاده و بالزاک». *فصلنامهٔ زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*. دورهٔ ۱. شمارهٔ ۳: ۵۸-۳۹.

فرضی، حمیدرضا و فرزانه خسروحسینی (۱۳۹۰) «تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های برجستهٔ رمان خانهٔ ادریسی‌ها». *بهارستان سخن*. دورهٔ ۷. شمارهٔ ۱۸: ۲۸۶-۲۵۵.

فرزادمنش، شیما (۱۳۹۳) «نگاهی بر کیفیت افزایش کمی زنان داستان‌نویس». قابل دسترسی در پایگاه تحلیلی خبری خانواده و زنان. ۱۳۹۳/۱۰/۶.

فرکلاف، نورمن (۱۳۸۰) *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمهٔ فاطمه شایسته پیران و دیگران. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

فوکو، میشل (۱۳۸۳) *اراده به دانستن*. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نی.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]

قبادی، حسینعلی و دیگران (۱۳۸۸) «تحلیل گفتمان غالب در رمان سووشون سیمین دانشور». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. دورهٔ ۲. شمارهٔ ۶: ۱۸۳-۱۴۹.

ـــــــ (۱۳۹۰) «تحلیل گفتمان جزیرهٔ سرگردانی و پیوند معنایی آن با دیگر رمان‌های سیمین دانشور». *ادب‌پژوهی*. دورهٔ ۵. شمارهٔ ۱۵: ۳۵-۵۷.

گودرزی‌نژاد، آسیه (۱۳۸۸) «شخصیت‌پردازی در رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، اثر زویا پیرزاد». *ادبیات فارسی*. سال پنجم. شمارهٔ ۱۴: ۱۷۳- ۱۵۵.

مارش، دیوید و جری استوکر (۱۳۸۴) *روش و نظریه در علوم سیاسی*. ترجمهٔ امیرمحمد حاجی‌یوسفی. تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات راهبردی.

محمدی‌اصل، عباس (۱۳۸۹) *جنسیت و زبان‌شناسی اجتماعی*. تهران: گل‌آذین.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) *دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

وفی، فریبا (۱۳۸۱) *پرندهٔ من*. تهران: مرکز.

ـــــــ (۱۳۹۱) *حتی وقتی می‌خندیم*. تهران: مرکز.

وولف، ویرجینیا (۱۳۸۴) *اتاقی از آن خود*. ترجمهٔ صفورا نوربخش. تهران: نیلوفر.

یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۹۱) *نظریه و روش در تحلیل گفتمان*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نی.

Fairclough N. (1989) *Language and power*. London: Longman.

Fairclough,N, N.and wodak, R. (1997) *Critical Discourse Analysis*, in T.Van Dijk (ed), Dicourse as Social Interaction: Discourse Studies: A multidisciplinary Introduction. Vol.2. London: Sage.

Fairclough,N. (1996) *Critical Discourse Analysis*, London: Longman.

Fowler,R. (1986) *Linguistic Criticism*. Oxford: Dxford University press.

Horton, John &Baumeister.T. Andrea (1996) *Literature and the political Imagination*. London and New York: Routledge. 11 New Fettr Lane.

Howarth, D. (2000) *Discourse*. Buckingham:open University press.

Jorgensen, ls and Pillips,J. (2002) *Discourse Analysis as Theory and method*. London:Sagh.

Simpson,P. (1993) *Language, Ideology and point of View*. London: Routledge.

Van Dijk (2006) *I deology and discourse analysis. In Journal of polirical ldeologe*. N.11.vol.s.pp:115-140

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1394.23.79.17.8]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.23.79.219]