نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق استرنبرگ
در دو داستان رئالیستی «چشم‌هایش» و «شوهر آهوخانم»

معصومه محمودی[1]

تاریخ دریافت: ۹۸/۶/۳ **تاریخ پذیرش: ۹۹/۴/۱۸**

چکیده

بسیاری از روان‌شناسان کوشیده‌اند ماهیت و چگونگی عشق و سبک‌های دلبستگی را توضیح دهند. یکی از این روان‌شناسان، رابرت استرنبرگ است که در نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق به دلایل ایجاد روابط عاشقانه می‌پردازد و علّت پایداری یا ناپایداری این روابط را توضیح می‌دهد. به نظر می‌رسد الگوهای مشترک و رایج دلبستگی در روابط انسانی به طور ناخودآگاه در لایه‌های پنهانی داستان‌های رئالیستی حضور دارند و توانمندی نویسنده در نمایش چنین الگوهایی به باورپذیری و جذّابیت متن می‌افزاید. نویسنده در این مقاله کوشیده است الگوهای مرتبط با روابط زوج‌ها را در دو داستان رئالیستی «چشم‌هایش» و «شوهر آهو خانم» با قصّه‌های عشقی که استرنبرگ در نظریّهٔ خود تشریح کرده است، مطابقت دهد و اهمّیّت آن را در ساختار علّی و معلولی پیرنگ داستان‌ها، نمایان سازد. در این داستان‌ها از قصّه‌های عشق استرنبرگ، پنج قصّه‌ی «ایثار»، «باغچه»، «خانه» و «خانواده، شاگرد-معلّم» و «هنر» به کار رفته‌اند که بر اساس آن‌ها، منطق مستتر در پیرنگ داستان‌ها، آشکار می‌شود. ساختار علّی و معلولی در روابط عاشقانه‌ی این داستان‌ها، کاملاً با نظریّهٔ قصّه‌ی عشق استرنبرگ مطابقت دارد و بر این اساس کنش شخصیّت‌های داستان، قابل تشریح است.

واژگان کلیدی: نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق استرنبرگ، رئالیسم، نقد روان‌شناسانه، «چشم‌هایش»، «شوهر آهوخانم».

---

[1]ـ استادیار دانشگاه علوم پزشکی مازندران. رایانامه: masoomehmahmoodi@yahoo.com

۱-مقدّمه

ظهور رئالیسم در قرن نوزدهم در آثار نویسندگانی مانند استاندال، بالزاک و فلوبر، جریانی را در داستان‌نویسی رواج داد که ویژگی‌های آن را می‌توان در آثار داستان نویسان ایرانی پس از مشروطه نیز مشاهده کرد. به تصویر کشیدن واقعیّت و «کشف و ارائه‌ی انسان معاصر در داستان رئالیستی»(سیّدحسینی،۱۳۷۱: ۲۷۸)، متنی را در برابر خواننده می‌نهد که توجّه روان‌شناسان بسیاری را به خود جلب می‌کند. جزئی‌نگری و توصیف وقایع بر مبنای رابطه‌ای علّی و معلولی در کنار توجّه به عناصر زمان و مکان و گزارش کنش‌ها و واکنش‌ها در این آثار می‌تواند خواننده را در به رسمیت شناختن و درک معانی چندگانه و متناقضی که انسان‌ها هنگام مواجهه با حوادث زندگی تجربه می‌کنند، یاری برساند؛ به باور روان‌شناسان، «آثار ارزشمند ادبی می‌توانند در ایجاد انگیزه برای درک حقیقت به خواننده کمک کنند و افراد را تحت تأثیر قرار دهند؛ چون این آثار، حقیقت ما هستند، به ما درباره خودمان می‌آموزند و به اندازه‌ی اطّلاعات بالینی صریح‌اند»(یالوم،۱۳۹۰: ۴۲).

در واقع، تماس آگاهانه با آثار ادبی بر افزایش توانایی تفسیری و روایی ما از رفتار شخصیّت‌ها و ارتباط آن‌ها، تأثیر می‌گذارد و درک ما را از شرایط انسان در این جهان بهبود می‌بخشد. نقد روان‌شناسانه که در آغاز قرن بیستم با توجّه به آرای فروید شکل گرفته، با نظریات یونگ، آدلر، لاکان، اریک فروم، برن و یالوم و دیگران طریق رشد و تکامل را طی کرده است و در طول سال‌ها توانسته پژوهش‌های روانکاوانه را در حوزه‌ی ادبیّات متحول کند؛ به گونه‌ای که در پرتو معلومات روان‌شناسی جدید، امکان تأمّل در رفتار شخصیّت‌های داستانی فراهم شده است و اگر در رفتار این شخصیّت‌ها چیزی در باب دقائق فکری و ذهنی بشری باشد، می‌توان از نظریّات جدید برای توضیح و تفسیر آن بهره برد(دیچز،۱۳۷۹: ۵۲۸). از سوی دیگر، بسیاری از روان‌شناسان برجسته، نظریّه‌های روان‌شناختی خود را بر پایه‌ی آثار ادبی ارائه کرده‌اند؛ فروید، عقده‌ی اودیپ، یونگ عقده‌ی الکترا را از نمایش‌های سوفوکل و آدلر نظریّه‌ی عقده‌ی حقارت را از آثار شکسپیر و استاندال برگرفته است(رحیمی۱۳۸۸: ۱۱). امروزه با آگاهی از تعامل آثار ادبی و دیگر علوم می‌توان ادّعا کرد که مطالعه‌ی آثار ادبی با رویکرد روانکاوانه می‌تواند دریچه‌ی تازه‌ای از معنا بر خواننده باز کند و سطحی دیگر را نمایان سازد. البتّه در ایران پژوهش‌های روانکاوانه در حوزه‌ی ادبیّات داستانی بر مبنای روان‌شناسی جدید با مطالبی درباره‌ی ناخودآگاهی جمعی و فردی و بر اساس نظریّات فروید و یونگ از سال‌ها پیش آغاز شد(فرزاد،۱۳۸۸: ۷۸) و در سال‌های اخیر به نظریّات دیگر روان‌شناسان هم توجّه شده است. از آنجایی که نقدهای روان‌شناسانه می‌تواند معطوف به مؤلّف، محتوا، ساختمان صوری اثر و یا خواننده‌محور باشد(ایگلتون،۱۳۷۸: ۲۶۴). در این پژوهش، یکی از پربسامدترین مفاهیم انسانی مطرح‌شده در آثار ادبی؛ یعنی، عشق بررسی شده است؛ مفهومی که همواره

مورد توجّه فلاسفه و روان‌شناسان بوده و آثار بسیاری در تبیین و توضیح آن به وسیله‌ی اندیشمندانی مانند هری فرانکفورت، هلن فیشر، زیگمونت باومن، رابرت استرنبرگ و جان آرمسترانگ نوشته شده است.

۱-۱-بیان مسأله

نظریّه‌ی عشق استرنبرگ از معروف‌ترین نظریّات درباره‌ی عشق و دلدادگی است که در سال ۱۹۸۶ مطرح شد. در این نظریّه که به مثلّث عشق معروف است، کامل‌ترین رابطه‌ی عاشقانه، دارای سه عامل هیجان، دلبستگی(صمیمیت) و تعهّد است(فرانکن، ۱۳۹۸:۱۷۴). استرنبرگ بر اساس این عوامل، انواع روابط عاشقانه را در انسان‌ها واکاوی کرده است و آن‌ها را بر اساس این که دارای چه ضلعی از مثلّث عشق هستند، دسته‌بندی نموده است؛ امّا این نظریّه فقط به شیوه‌ای روشمند، عناصر عشق را تشریح می‌کند و نمی‌تواند دلیل گرایش افراد به برخی و دوری آن‌ها از ایجاد ارتباط با برخی دیگر را توضیح دهد. بنابراین در سال ۱۹۹۸، استرنبرگ پس از ارزیابی مجدّد نظریّه‌ی مثلّث عشق، نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق را مطرح نمود(علایی و کرمی، ۱۳۸۰: ۳۸) و به طور خلاصه در نظریّه جدید خود چنین عنوان کرد که هر فردی تحت تأثیر تجربه‌ها و عواطف، انگیزه‌ها و شناخت‌های خود به قصّه یا قصّه‌هایی باور دارد که این قصّه‌ها روابط وی را با دیگران شکل داده و هدایت می‌کنند. این قصّه‌ها ریشه در تنش‌های متقابل ما با والدین، خواهران و برادران و دوستان‌مان و در تعامل با شخصیّت ما معنا پیدا می‌کنند(استرنبرگ،۱۳۹۶: ۴۹-۵۰)؛ آنچه در این پژوهش مورد توجّه قرار گرفته است، چگونگی مطابقت درونمایه‌ی روابط عاشقانه در پیرنگ داستان‌های مورد پژوهش با نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق استرنبرگ است.

۱-۲-پرسش‌های پژوهش

نویسنده در این مقاله، دو داستان رئالیستی «چشم‌هایش» و «شوهر آهوخانم» را به جهت تشریح فراز و نشیب روابط عاشقانه و استقبال خوانندگان از آن‌ها انتخاب کرده و کوشیده است با خوانشی متفاوت، ساختار این دو داستان را با توجّه به نظریّه‌ی استرنبرگ، تشریح کند و در پژوهش خود به پرسش‌های زیر پاسخ دهد: ۱- آیا می‌توان الگوهای روابط عاشقانه‌ی شخصیّت‌های داستانی در آثار مورد پژوهش را با قصّه‌های عشقی که استرنبرگ در نظریّه‌ی خود تشریح می‌کند، مطابقت داد؟ ۲- کدام قصّه‌ها در این متن‌ها تکثیر شده است؟ ۳- تحلیل متن از دریچه‌ی نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق برای درک پیرنگ داستان به خواننده چه کمکی می‌کند؟

۱-۳- پیشینه‌ی پژوهش

پژوهشگران بسیاری بر اساس نظریّه‌ی مثلّث عشق استرنبرگ، روابط انسانی را در جوامع مختلف بررسی کرده‌اند و از جوانب مختلف، مؤلّفه‌های سه‌گانه را در روابط زوجین سنجیده‌اند. برای نمونه در ایران، هدایتی و صابری(۱۳۹۳) در پژوهش خود نشان دادند که سهم مؤلّفه‌های صمیمیّت و تعهّد در

ایجاد رضایت زناشویی، بیشتر از مؤلّفه‌ی شور و هیجان است؛ آن‌ها معتقدند که شور و هیجان، تنها زمینه‌ی ایجاد رابطه‌ی زناشویی را فراهم می‌کند و در احساس رضایت زوجین، نقش کم‌اهمّیّت‌تری نسبت به مؤلّفه‌های صمیمیّت و تعهّد دارد؛ امّا در مورد آثار ادبی فقط دو پژوهش با توجّه به این نظریّه انجام شده است؛ هاشمی و رشیدی آشجردی(۱۳۹۵) بر اساس این نظریّه، غزلیّات سعدی را واکاویده‌اند و معتقدند عشق توصیف‌شده در غزلیّات سعدی از نوع عشق کامل است و دلنشینی این غزلیّات به علّت پررنگ بودن مؤلّفه‌ی صمیمیّت در آن است. رسولی و کیومرثی(۱۳۹۸)، این نظریّه را در تحلیل حکایت شیخ صنعان و برای اثبات مذهبی بودن آن به کار برده‌اند؛ پژوهش آن‌ها نشان می‌دهد مؤلّفه‌های صمیمیّت و تعهّد در عشق پیر صنعان، پررنگ‌تر از مؤلّفه‌ی شور و هیجان است. همچنین با توجّه به نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق استرنبرگ بر روی جوامع انسانی، پژوهش‌هایی انجام شده که به طور نمونه می‌توان به پژوهش درویش‌زاده و پاشا(۱۳۸۹) اشاره کرد که میزان اثربخشی آموزش پیش از ازدواج را بر قصّه‌ی عشق دانشجویان سنجیده‌اند و معتقدند این آموزش در تصحیح و شکل‌گیری قصّه‌های بهتر و پردوام، مؤثّر است و باعث می‌شود افراد، نگرش عمیق‌تر و وسیع‌تری نسبت به ازدواج پیدا کنند و آن را امری دوسویه بدانند. در حوزه‌ی آثار ادبی می‌توان به پژوهش Leona unk(۲۰۱۷) از دانشگاه رومانی اشاره کرد که داستان عاشقانه و فلسفی از آلن دوباتن با نام جستارهایی در عشق را با توجّه به نظریّه‌ی مثلّث عشق و نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق استرنبرگ بررسی کرده است؛ امّا هیچ پژوهشی در ایران بر اساس نظریّه‌ی قصّه عشق انجام نشده است.

۱-۴-روش پژوهش

نویسنده در این مقاله می‌کوشد با استفاده از این نظریّه و به روش توصیفی-تحلیلی، دو داستان رئالیستی از رمان‌های شناخته‌شده‌ی فارسی در دهه‌های آغازین داستان‌نویسی معاصر را بررسی کند و تحلیلی روان‌شناسانه از ساختار روابط عاشقانه‌ای که در این آثار به تصویر کشیده شده است، ارائه دهد.

۲-چارچوب مفهومی

۲-۱- رئالیسم در ادبیّات داستانی ایران

جنبش هنری رئالیسم که ابتدا در فرانسه در قرن ۱۹ شکل گرفته بود، به سرعت گسترش پیدا کرد و علاوه بر نقّاشی، حیطه‌ی داستان را نیز تحت تأثیر خود قرار داد. این مکتب ادبی که پیشگام رمان‌نویسی محسوب می‌شود(داد،۱۳۷۵: ۱۵۵)، «خواننده را با خود زندگی رو به رو می‌کند و این گونه نیست که نسخه بدلی تحریف‌شده از زندگی در برابر او نهد»(پاینده،۱۳۸۹: ۲۹). نویسنده‌ی رئالیست، پیرنگی واقعی و باورپذیر در برابر خواننده قرار می‌دهد و به جستجو و بیان کیفیّت‌های واقعی هر چیز و رابطه‌ی درونی میان پدیده‌ها می‌پردازد. از نظر واقع‌گرایان، انسان، پرورده‌ی محیط و اجتماع خویش است و توصیفات

دقیق و شرح وضعیّت‌ها، خصوصیّتی توجیهی دارد و با وقایع و پدیده‌ها در پیوند است.(میرصادقی و ذوالقدر،۱۳۷۷: ۲۸۵-۲۸۶)؛ موضوع آثار واقع‌گرا، جامعه‌ی معاصر، ساخت و مسائل آن است؛ «یعنی چنین جامعه‌ای وجود دارد و اثر ادبی را ناچار می‌سازد که به بیان و تحلیل آن بپردازد»(مقدادی، ۱۳۷۸، ۲۵۶). پس از انقلاب مشروطه در ایران، مکتب رئالیسم، رایج‌ترین سنّت داستان‌نویسی است که در طول سال‌ها با توجّه به فضای سیاسی و اجتماعی در داستان‌های فارسی، نمود یافته و به خلق آثاری با مضامین اجتماعی و سیاسی انجامیده است. برخی، «یکی بود یکی نبود»، اثر جمال‌زاده(میرعابدینی، ۱۳۸۰، ۸۳) و برخی، «علویه خانم»، اثر هدایت را اوّلین داستان رئالیستی در ایران می‌دانند(گلشیری، ۱۳۸۰،ص ۴۹۴). بسیاری از داستان‌نویسان ایرانی مانند بزرگ علوی، علی‌محمّد افغانی، دولت‌آبادی، غلامحسین ساعدی، تقی مدرّسی و... داستان‌هایی با مشخّصه‌های رئالیستی نوشته‌اند که در آن‌ها، شخصیّت‌های داستانی از شرایط محیطی و اجتماعی و حوادث واقعی تأثیر پذیرفته‌اند.

۲-۲- نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق استرنبرگ

عشق، مفهومی انتزاعی است و در باب ماهیت آن، فلاسفه و روان‌شناسان، بسیار سخن گفته‌اند. از توصیفات اریستوفان در ضیافت افلاطون تا توضیحات روان‌شناسانِ تکامل‌گرا، پیداست که آدمی از عشق و پیامدهایش گریزی ندارد. در مورد عشق و مؤلّفه‌های آن و سبک‌های عشق‌ورزی زیک رابین، اریک فرم، جان لی، استرنبرگ و هاتفیلد به طور جدّی، تعاریفی ارائه داده و آن را طبقه‌بندی کرده‌اند. در این میان، رابرت استرنبرگ، روان‌شناس معاصر، یکی از بهترین مفهوم‌سازی‌ها را در مورد عشق انجام داده است(فیشر،۱۳۹۶: ۱۳۱)؛ او در سال ۱۹۸۷، نظریّه‌ای ارائه داد که در آن، عشق را به شکل یک مثلّث با سه ضلع صمیمیّت،[۱] شور و شوق[۲](شهوت) و تصمیم/ تعهّد[۳] ترسیم و با توجّه به حضور یا فقدان یکی از اضلاع، انواع هفتگانه‌ی عشق‌ورزی را مطرح کرد(محمودی و حافظ،۱۳۸۹: ۱۰۲-۱۰۳)؛ امّا در سال ۱۹۹۸، نظریّه‌ی مثلّث عشق[۴] را مورد ارزیابی دوباره قرار داد و نظریّه‌ی عشق به مثابه قصّه[۵] را مطرح نمود. او معتقد است:

«مشکل نظریّه‌ی مثلّث عشق در این بود که به نظر می‌رسید در این نظریّه، اجزای تشکیل‌دهنده‌ی عشق، مبیّن عناصر عشق هستند و این عناصر را توضیح می‌دهند؛... بی آن که نشان دهند چرا هر فردی، انسان خاصّی را دوست دارد و انسان دیگری را دوست نمی‌دارد... در دیدگاه عشق به مثابه یک داستان، فرض

۱- Intimacy.

۲- Passion.

۳- Decision/Commitment.

۴- A triangular theory of love.

۵- Love As A Story.

بر این است که ما، آدمیان، گرایش داریم عاشق کسانی شویم که قصّه‌هایشان با قصّه ما، یکی است یا مشابه آن است؛ امّا نقش آن‌ها در قصّه‌ها مکمّل، نقشی است که ما داریم و بدین ترتیب، این اشخاص از جهاتی مثل خود ما هستند و از جهاتی دیگر به صورت بالقُوّه با ما، متفاوت‌اند. اگر از سر اتّفاق، عاشق کسی شویم که قصّه‌ای بسیار متفاوت با ما دارد، رابطه‌ی ما و عشقی که زیرساخت این رابطه است، وضعیّتی متزلزل پیدا می‌کند... افراد از زمان تولّد، داستان‌هایی درباره‌ی عشق در ذهن خود شکل می‌دهند؛ والدین و روابط آن‌ها، فیلم و خواندن کتاب و سایر رسانه‌ها، انتظار فرد را راجع به روابط عاشقانه شکل می‌دهد؛ تجارب متفاوت باعث شکل‌گیری قصّه‌های افراد می‌شود و این قصّه‌های مختلف توجیه‌کننده‌ی آن است که چرا دو همسر، یک رویداد واحد را یک جور نمی‌بینند؛ علّت، این است که هر همسر، عملکردها و رویدادها را در چارچوب داستان خاصّی تفسیر می‌کند که با داستان آن دیگری، متفاوت است»(اشترنبرگ،۱۳۹۶: ۲۳-۱۳).

استرنبرگ در کتاب قصّه‌ی عشق در توضیح این نظریّه، ۲۵ قصّه عاشقانه را شرح می‌دهد که در ۵ دسته کلّی قرار می‌گیرند: قصّه‌های نامتقارن، قصّه‌های شی، قصّه‌های مشارکت، قصّه‌های روایی و قصّه‌های گونه یا ژانر. ۱- عدم تقارن میان جفت‌ها، مبنای رابطه صمیمانه از نوع قصّه‌های نامتقارن است؛ قصّه‌های معلّم-شاگرد، قصّه‌ی ایثار، قصّه‌ی حکومت، قصّه‌ی پلیسی، قصّه‌ی زشت‌انگاری و قصّه‌ی وحشت در این دسته‌بندی قرار می‌گیرند. ۲- در قصّه‌های شی، ارزش اشخاص و روابط به خاطر عملکرد آن‌ها در مقام شی است و شخص، نقش شی را ایفا می‌کند. قصّه‌های هنر و قصّه‌ی مجموعه یا کلکسیون، قصّه‌ی علمی-تخیّلی، قصّه‌ی خانه و خانواده، قصّه‌ی بهبودی، قصّه‌ی دین و قصّه‌ی بازی، قصّه‌ی شی هستند. ۳- قصّه‌های مشارکت: در این نوع از قصّه‌های عشق، همپای همکاری جفت‌ها برای آفریدن یا حفظ چیزی، عشق نیز تکامل می‌یابد. قصّه‌ی سفر، قصّه‌ی باغ(باغچه)، قصّه‌ی بافندگی، قصّه‌ی تجارت و قصّه‌ی اعتیاد در این مجموعه قرار می‌گیرند. ۴- قصّه‌های روایی، قصّه‌های هستند که در آن‌ها، جفت‌ها به نوعی متن خیالی یا واقعی در بیرون از رابطه باور دارند و آن متن تعیین می‌کند که رابطه باید چگونه پیش برود. قصّه‌ی خیال، قصّه‌ی تاریخ و قصّه‌ی علم و قصّه‌ی آشپزی در این دسته قرار می‌گیرند.۵- قصّه‌های گونه یا ژانر، شیوه یا روش حضور در رابطه، کلید موجودیّت و حفظ آن رابطه است. قصّه‌ی جنگ، قصّه‌ی تئاتر، قصّه‌ی طنز و قصّه‌ی معمّا از قصّه‌های ژانر یا گونه است. این گروه‌بندی‌ها به درک ضرورت‌هایی که گونه‌های مختلف داستان بر روابط تحمیل می‌کنند، کمک می‌کند(استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۶۳-۶۵). با توجّه به این که از میان ۲۵ قصّه‌ی عشق در نظریّه‌ی استرنبرگ، ۵ قصّه‌ی ایثار، باغچه، خانه و خانواده، شاگرد-معلّم و هنر در داستان‌های مورد پژوهش به کار رفته است، این ۵ قصّه برای آشنایی خواننده معرّفی می‌شود:

الف) قصّه‌ی ایثار: «همه‌ی روابط صمیمانه، گهگاه همراه با فداکاری است؛ امّا در قصّه‌ی ایثار، چنین نیست و در این قصّه که از نوع قصّه‌های نامتقارن است، همواره، یکی برای دیگری به کرّات فداکاری می‌کند یا ممکن است خودش چنین تصوّری داشته باشد.

تشخیص قصّه‌ی ایثار: ۱- اغلب از این که برای جفتم، فداکاری می‌کنم، لذّت می‌برم. ۲- معتقدم نشانه‌ی عشق راستین، آن است که انسان، آماده‌ی فداکاری در راه جفت خود باشد.۳- لحظه‌ای برای فداکاری به خاطر جفتم، تردید به خود راه نمی‌دهم. ۴- اغلب به خاطر جفتم از کارهایی که می‌خواهم انجام دهم، دست می‌کشم؛ امّا وقتی می‌بینم جفتم خوشحال است، من نیز خوشحال می‌شوم. ۵- معتقدم رابطه‌ی صمیمانه، فقط عشق نیست؛ فداکاری در راه عشق نیز مهم است. ۶- معتقدم فداکاری، کلید عشق راستین است. ۷- من به کرّات به نفع جفتم فداکاری می‌کنم. ۸- اغلب برای برآوردن نیازهای جفتم از آسایش خود دست می‌کشم»(همان: ۷۲-۷۳).

ب)قصّه‌ی باغ(باغچه: «در این قصّه که از نوع مشارکت است، رابطه همچون باغ یا باغچه‌ای است که همواره باید آن را پرود. این قصّه در مقابل برخی روایت‌های افسانه‌ای است که در آن می‌خوانیم که زان پس به خوبی و خوشی با هم زندگی کردند. قصّه‌ی باغ، قصّه‌ی سازش‌پذیری است؛ زیرا تقریباً همه چیز به شرط رسیدگی رو به بهتر شدن دارد؛ این مضمون، محور همه قصّه‌های باغبانی است.

تشخیص قصّه‌ی باغ(باغچه): ۱- رابطه‌ی خوب، زمانی به دست می‌آید که به میل و اراده، وقت و نیروی زیادی صرف مراقبت از آن شود درست مثل مراقبت از باغچه. ۲- هر رابطه‌ای به حال خود رها شود، برقرار نمی‌ماند. ۳- برای این که رابطه‌ای بتواند از فراز و فرود زندگی جان سالم به در ببرد، باید مداوم به آن رسیدگی کرد. ۴- در رابطه‌ی موفّقیّت‌آمیز، هر دو جفت از یکدیگر و از عشق خود مراقبت کنند. ۵- عشق بدون مراقبت و رسیدگی برقرار نمی‌ماند. ۶- رابطه‌ی عاشقانه بین دو نفر، مثل گل ظریفی است که اگر به آن رسیدگی نشود، می‌پوسد و می‌میرد. ۷- برای من رسیدگی به رابطه‌ام مهم است. ۸- توجّه بسیار زیادی صرف رابطه‌ام می‌کنم»(همان: ۱۵۹-۱۶۰).

ج) قصّه‌ی خانه و خانواده: «در این قصّه که از نوع قصّه‌های شی است، خانه، کانون رابطه محسوب می‌شود و گاهی خانه و خانواده که در ابتدا نماد رابطه بوده است، تبدیل به چیزی مهم‌تر از خود رابطه می‌شود.

تشخیص قصّه‌ی خانه و خانواده: ۱- رابطه‌ی آرمانی مانند خانه‌ای است که خوب به آن رسیده باشند؛ زیبا، تمیز، منظّم؛ چیزی که آدمی بتواند به آن ببالد. ۲- خانه‌ی ما، زیستن‌گاهی است برای رابطه‌ی ما، جایی که از آن شروع می‌کنیم و بدان ختم می‌کنیم. ۳- خانه‌ای که محل سکونت زوج است، گویی دنباله‌ی آنان و رابطه‌شان است. ۴- هر وقت کاری برای خانه‌مان می‌کنم، حس می‌کنم دارم به خاطر

رابطه‌ام کاری می‌کنم. ۵- حقیقت آن است که وقتی مردم اجازه می‌دهند خانه از دست برود، رابطه‌شان هم از دست می‌رود. ۶- با نگاهی به محل سکونت یک زوج می‌توانید به کیفیّت رابطه‌ی آن‌ها نیز پی ببرید. ۷- حس می‌کنم انگار خانه‌ای که با هم از آن نگهداری می‌کنیم، بخش مهمّی از رابطه‌ی ماست. ۸- گاهی می‌بینم تصوّر ادامه‌ی رابطه بدون این خانه که پناهگاه ماست، بسیار سخت است»(همان: ۱۲۵).

د) قصّه‌ی شاگرد- معلّم: «در این قصّه، عدم تقارن جزء لاینفک رابطه است و در آن، یکی، نقش آموزگار را دارد و دیگری، نقش آموزنده؛ گاهی جفت‌ها، نقش خود را جا به جا می‌کنند؛ امّا بیشتر به این شکل است که یکی، مُسن‌تر و یا از نظر حرفه‌ای، پخته‌تر است و نقش آموزگار را دارد. چیزی که در این رابطه مهم است، اسناد است؛ یعنی، این که افراد درگیر در این نوع از رابطه، نقش خود را چگونه تعریف می‌کنند. عدم تقارن در خودِ اسناد است و نه در واقعیّت عملی. در عمل شخصی که برچسب معلّم بر خود دارد، ممکن است چیزی برای آموزش در چنته نداشته باشد یا اگر هم دارد، اندک باشد یا حتّی بی ارزش.

مشخّصه‌های معلّم: ۱-من در روابط صمیمانه‌ی خود را در نقش یک معلّم می‌بینم. ۲-دوست دارم در روابط نزدیک با جفتم، خود را معلّمی ببینم که چیزهای زیادی در مورد زندگی به او می‌آموزد. ۳- گاهی حس می‌کنم کسانی که با من رابطه دارند، شاگردان من هستند. ۴- دوست دارم کسانی که با من رابطه دارند، چیزهای زیادی از من یاد بگیرند.

مشخّصه‌های شاگرد: ۱-در روابط نزدیک، خود را در نقش شاگرد می‌بینم. ۲- در روابط نزدیک، خوش دارم ببینم از جفت‌هایم چیزهای زیادی فرا می‌گیرم. ۳- گاهی حس می‌کنم انگار کسانی که با من رابطه دارند، معلّم من هستند. ۴- دوست دارم کسانی که با من رابطه دارند، بتوانند چیزهای بسیاری به من یاد بدهند»(همان: ۶۷-۶۸).

ه) قصّه‌ی هنر: «این قصّه از قصّه‌های شی است و فرد جفت خود را به چشم یک اثر هنری نگاه می‌کند؛ توجّه دقیق فرد به کل ظاهر جسمانی جفت(مرد یا زن) یا به جنبه‌های خاصّی از آن است.

تشخیص قصّه‌ی هنر: ۱- به نظر من، یکی از لذّات زندگی، این است که بتوانم از زیبایی جسمانی جفتم لذّت ببرم. ۲- زیبایی جسمانی، اساسی‌ترین خصیصه‌ای است که از جفت خود می‌طلبم. ۳- معمولاً حتّی به فکر جفتی نمی‌افتم که از نظر جسمی کاملاً جذّاب نباشد. ۴- وقتی چیزهای زیبا دور و برم باشند، لذّت می‌برم؛ مخصوصاً جفت خوش‌قیافه. ۵- دلم می‌خواهد جفتم را مثل یک اثر هنری تماشا و ستایش کنم. ۶- نمی‌توانم تصوّر کنم که با فردی که از نظر جسمانی زیبا نیست، وارد رابطه‌ای همیشگی و تعهّدآفرین شوم. ۷- به نظر من، بسیار مهم است که ظاهر جفتم همیشه خوب باشد.۸- زیبایی غیر معمول جسمانی جفت برای من بسیار مهم است»(همان: ۱۱۸-۱۱۹).

۳- تحلیل داده‌ها

احساس نیاز به عشق ورزیدن و معشوق بودن، ریشه‌های عمیقی در طبیعت آدمی دارد و ناشی از پاره‌ای خصوصیّات تکاملی موروثی است؛ امّا سوای این، مبتنی بر بالندگی‌های بسیار نوظهور نزد خودآگاهی هم هست؛ ما مشتاق آن هستیم که درک شویم، با شخصی دیگر رابطه‌ی صمیمانه برقرار کنیم و در زندگی دیگری اهمّیّت داشته باشیم(آرمسترانگ،۱۳۹۳: ۱۸۷). قدیمی‌ترین روایت عاشقانه از اروک سومر باستان به دست ما رسیده است؛ الواحی گلی با اشعاری که عشق پرشور اینانا، ملکه سومریان را به دوموزی پسری چوپان گرامی می‌دارد(فیشر،۱۳۹۶: ۱۴)؛ این روایت و عاشقانه‌های دیگر در طول هزاران سال زمزمه شده و مجموعه‌ای از آداب عشق‌ورزی را به تصویر کشیده‌اند. به گفته‌ی برخی اندیشمندان، عشق ورزیدن در زندگی انسان‌ها، یک ضرورت است و به ما کمک می‌کند که زندگی معناداری داشته باشیم(علی‌رضانژاد، ۱۳۹۷: ۶۰)؛ البتّه احساس عشق نسبت به کسی یک چیز است و درآوردن این احساس به قالب گفتارها و کردارهایی که باعث شوند آن شخص احساس کند معشوق است، چیز دیگری است(آرمسترانگ، ۱۳۹۳: ۴۰). اگرچه ساختار ذهنی انسان از لحاظ زیستی برای عشق‌ورزی سامان‌دهی شده، تجربه‌ی افراد به شدّت متأثّر از فرهنگ است و ساخته شدن آن، مبتنی بر ویژگی‌های مختلف جامعه است و در همان حال که فرهنگ پیرامون باورها تغییر می‌کند، این تجربه نیز دگرگون می‌شود(همان: ۲۴-۳۵). توصیف جزئی‌نگارانه‌ی رفتار شخصیّت‌ها در داستان‌های رئالیستی و توجّه به موضوع عشق‌ورزی در این آثار، این امکان را برای ما فراهم آورده است تا بتوانیم در الگوهای عشق‌ورزی منعکس‌شده در این آثار تأمّل کنیم و زیرساخت‌های کنش انسانی و نقشی را که آثار ادبی در تولید و تکثیر این الگوها دارند، بشناسیم. با چنین دیدگاهی در این مقاله، دو داستان با توجّه به نظریّه‌ی عشق استرنبرگ مورد بررسی قرار گرفته است و سعی شده تا قصّه‌های عشق شخصیّت‌های اصلی داستان تشریح شود.

۳-۱- «چشم‌هایش»: اوّلین داستان بررسی شده در این پژوهش داستان «چشم‌هایش»، اثر بزرگ علوی است که در سال ۱۳۳۱ نوشته شده است و از پرآوازه‌ترین آثار رئالیستی آن سال‌ها به شمار می‌آید؛ سال‌هایی که در آن «ادبیّات واقع‌گرای ایران در سیر تحوّلی خود، گرایش به سمبلیسم خام و شعاری را وانهاد و در راه دستیابی به واقعیّت مشخّص و توصیف آن تلاش کرد»(میرعابدینی،۱۳۸۰: ۲۲۹). موضوع داستان «چشم‌هایش» از این قرار است که پس از مرگ استاد ماکان نقّاش، نمایشگاهی از تابلوهای او برگزار می‌شود و راوی داستان که از علاقه‌مندان آثار استاد است، مجذوب تابلویی با نام «چشم‌هایش» می‌شود و تصمیم می‌گیرد صاحب چشم‌ها را پیدا کند؛ امّا تلاش او بی‌نتیجه می‌ماند و پانزده سال بعد، زنی به نام فرنگیس برای دیدن تابلو به نزد او می‌رود و راز این تابلو را بازگو می‌کند. فرنگیس که دختری از

خانواده‌ای متموّل و در سودای نقّاش شدن است، پس از بی‌توجّهی استاد ماکان به او و هنرش به پاریس می‌رود و در بازگشت برای جلب توجّه و محبّت ماکان با تشکیلات سیاسی مخفی، زیر نظر استاد همکاری می‌کند؛ امّا استاد، فداکاری او را جدّی نمی‌گیرد و به احساسات و عشق او همچنان بی‌توجّهی است. در پایان فرنگیس برای نجات استاد از زندان با رئیس شهربانی که از گذشته، خواستگار او بوده است، پاسخ مثبت می‌دهد و ماکان تبعید می‌شود. فرنگیس نمی‌تواند ازدواج ناخواسته را ادامه دهد و تنها و سرگردان می‌ماند(میرصادقی،۱۳۷۹: ۲۸-۲۹).

قصّه‌ی عشق فرنگیس در آغاز داستان، قصّه‌ی معلّم-شاگرد است. همان طور که در این نوع رابطه، معمول است سن آن که نقش معلّم را ایفا می‌کند بیشتر از دیگری است و از لحاظ حرفه‌ای نسبت به دیگری در جایگاه بالاتری قرار دارد(استرنبرگ،۱۳۹۶: ۶۷). در داستان «چشم‌هایش»، فرنگیس، شیفته‌ی استادماکان است و می‌خواهد از ماکان نقّاشی بیاموزد و تمایلی به ارتباط با افرادی که در برابر زیبایی او شکننده و ضعیف هستند، ندارد. علّت رفتار فرنگیس و بی‌توجّهی او به جوانانی که مجذوب او هستند، قصّه‌ی عشقی است که به آن باور دارد. «داشتن قصّه‌ی خاصّی از عشق، تعریف ما را از روابط عاشقانه شکل می‌دهد... و اگر کسی نتواند خود را با روابطی که دارد، منطبق سازد، احساس نابسندگی می‌کند»(علایی و کرمی، ۱۳۸۶: ۴۰). قصّه‌ی فرنگیس، قصّه‌ی معلّم-شاگرد است. افرادی که به این نوع از قصّه گرایش دارند، مایلند همواره در نقش شاگرد ظاهر شوند و در روابط خود همیشه چیزی بیاموزند(استرنبرگ،۱۳۹۶: ۶۸). برای فرنگیس، رابطه با استاد ماکان که جایگاه مهمّی در هنر خود دارد، بسیار جذّابیت دارد؛ امّا استادماکان نمی‌خواهد وارد این رابطه شود و توجّهی به فرنگیس ندارد و او را از خود می‌راند.

«او از کار هیچ کس، هیچ وقت تعریف و تمجید فوق‌العاده نمی‌کرد. او درباره‌ی شاهکار خودش هم سرد و زننده قضاوت می‌کرد. اصلاً عادت نداشت به چیزی ولو آن که خیلی هم مورد پسندش قرار می‌گرفت، ابراز علاقه کند. من، این را نمی‌دانستم و رفتار او را با خودم جور دیگری تعبیر کردم. یادم نیست، به نظرم با خودم گفتم معلوم می‌شود چیزی بار من نیست. این را می‌خواستم بگویم. رفتار او در زندگی من تأثیر قاطع کرد»(علوی،۱۳۷۷:۱۰۰).

فرنگیس، ناامید از آموختن نقّاشی در نزد ماکان برای آموزش به فرانسه می‌رود. او که خود را بی‌استعداد، نادان و ناتوان می‌داند(همان ۱۲۴)، پس از آشنایی با دانشجویان ایرانی که فعّالیّت‌های سیاسی دارند، به تشویق یکی از شاگردان استاد ماکان دوباره به ایران می‌آید و به دیدار ماکان می‌رود. ماکان، تحقّق اهداف سیاسی‌اش را بر رابطه‌ی عاطفی با فرنگیس ترجیح می‌دهد و همچنان از فرنگیس، دوری می‌کند. آن‌ها، همکاری سیاسی دارند تا این که ماکان، دستگیر و زندانی می‌شود. روی آوردن فرنگیس

به قصّه‌ی ایثار باعث می‌شود او پس از ازخودگذشتگی‌های بسیار، سرانجام در آخرین مرحله، تن به ازدواج با رئیس شهربانی دهد تا ماکان از شکنجه و مرگ نجات پیدا کند و به تبعیدگاه فرستاده شود(همان،۲۶۲). در فصل پایانی داستان، فرنگیس می‌گوید که اگر کمی جرأت داشت و اگر استادماکان از او کمک و همراهی طلبیده بود، هرگز او را تَرک نمی‌کرد و همسر سرهنگ نمی‌شد و با استفاده از نفوذ خانوادگی‌اش، استاد را نجات می‌داد و در تبعید کنارش می‌ماند(همان: ۲۶۴)؛ امّا به نظر می‌رسد با توجّه به قصّه‌ی عشقی که فرنگیس به آن باور داشته است، رابطه‌ی او و ماکان، بسیار آسیب‌پذیر بوده است؛ چون فرنگیس می‌خواهد بیاموزد و ماکان نمی‌تواند نقش معلّم را در برابر او ایفا کند. از آنجایی که نویسنده، چندان خواننده را با کنش‌ها و افکار ماکان آشنا نمی‌کند، تشخیص قصّه‌ی ماکان، ممکن نیست. ماکان نمی‌خواهد وارد قصّه‌ی فرنگیس شود و این رابطه برای او، جذّابیت زیادی ندارد؛ امّا فرنگیس در جستجوی این عشق است چون عشق، منبع قدرت است و فرنگیس، خود را ناتوان می‌داند. روان‌شناسان معتقدند عشق برای زنان، اهمّیّت بسیاری دارد و در نزد آن‌ها به معنای قدرت است؛ چون مردی که عاشق است، در برابر معشوق، مُنفعل می‌شود. به زعم جکسون، «نگاه به عشق به مثابه نوعی قدرت، ممکن است بخشی از جذبه‌ی بسیار قدرتمند عشق برای زنان باشد. این شاید تنها راهی باشد که آن‌ها بتوانند امیدوار باشند بر مردان قدرت داشته باشند. در داستان‌های عاشقانه، عشق، این قدرت را دارد که مرد را به زانو درآورد»(علی‌رضانژاد،۱۳۹۷: ۱۲۲). برای همین است که در داستان «چشم‌هایش»، وقتی فرنگیس در ایجاد رابطه‌ی عاشقانه با ماکان خود را ناتوان می‌بیند، با بی پروایی در فعّالیّت‌های سیاسی درگیر می‌شود و خود را به مخاطره می‌اندازد؛ او، شیفته‌ی قدرت است:

«زمانی نخواهد گذشت که من، همه‌کاره‌ی این نهضت خواهم بود و آن وقت حتّی ماکان هم باید تحت نفوذ و اراده من باشد»(علوی،۱۳۷۷: ۱۵۱).

فرنگیس، ماکان را در جایگاهی قدرتمند می‌بیند و او را شایسته‌ی جایگاه معلّم در قصّه‌ی عشق خود می‌داند؛ امّا ماکان، تن به این قصّه نمی‌دهد. فرنگیس، عشق را به عنوان منبع قدرت می‌خواهد؛ بنابراین به ناچار قصّه‌ی خود را تغییر می‌دهد و این تغییر، زمانی آشکار می‌شود که با جسارت، خواسته‌های سیاسی ماکان را برآورده می‌کند(همان: ۱۹۳)؛ او با این که فرهادمیرزا، یکی از هم حزبی‌های ماکان را نمی‌شناسد، به خواهش ماکان به شهربانی می‌رود و با نمایشی ساختگی او را از مَخمصه می‌رهاند(همان: ۲۲۴-۲۲۵)؛ به این ترتیب، قصّه فرنگیس از شاگرد – معلّم به قصّه‌ی ایثار تبدیل می‌شود؛ امّا با این تغییر هم ماکان علیرغم اعتراف به عشق، رابطه‌ی عاشقانه را گسترش نمی‌دهد و همچنان از فرنگیس، دوری می‌کند. در قصّه‌ی ایثار که مانند قصّه‌ی معلّم-شاگرد، نامتقارن است، همواره یک نفر ایثار می‌کند و دیگری سود می‌برد. شخص ایثارکننده، باور دارد که فداکاری، کلید راستین عشق است. ایثارکننده،

اغلب از کارهایی که دوست دارد انجام دهد، دست می‌کشد تا جفتش راضی باشد. این افراد اگر شرایط به گونه‌ای پیش برود که نیاز به بخشندگی آن‌ها نباشد، تلاش می‌کنند شرایط و اوضاع را به گونه‌ای سامان دهند که قادر باشند نقش بخشنده‌ی خود را ایفا کنند(استرنبرگ،۱۳۹۶: ۷۳-۷۶). ضعف این قصّه در آن است که اگر رابطه، منصفانه نباشد، ممکن است جفت ایثارگر از نقش خود بیزار شود؛ ولی چون این، قصّه‌ی اوست، با ناخرسندی، نقش خود را ادامه می‌دهد و گیرنده‌ی بخشش هم از این که همواره نقش گیرنده را دارد، احساس خوشایندی نخواهد داشت(همان: ۷۷) و این به درستی همان وضعیّتی است که در این رمان شکل گرفته است. فرنگیس، امیدوار است که عمق و اصالت عشق‌اش، ماکان را متأثّر کند و عشق را در او برانگیزد. فرنگیس، ماکان را در خور عشق می‌داند؛ یعنی باور دارد که او قابلیت این را دارد که عشق را با عشق پاسخ گوید(نوزیک، ۱۳۹۵: ۱۸۰)؛ امّا فرنگیس با ایفای نقش ایثارگر نمی‌تواند رابطه‌ی عاطفی خود را با ماکان عمیق‌تر کند و ماکان هم دیگر علاقه‌ای به ادامه‌ی این رابطه‌ی توأم با ایثار از جانب فرنگیس ندارد. در توصیف عشق و عشق‌ورزی گفته‌اند که «اغلب می‌کوشیم با کاری که مطلوب دیگران است، مایه‌ی بَهجت و خرسندی آن‌ها شویم؛ امّا در ما، اشتیاقی هست به این که تنها به سبب آنچه هستیم، مایه‌ی بَهجت دیگران شویم»(آرمسترانگ، ۱۳۹۳: ۶۱)؛ بنابراین، فرنگیس، خسته از بی‌توجّهی‌های ماکان نسبت به عشق خود با پذیرفتن خواستگاری سرهنگ، رابطه‌ی بی‌سرانجام خود با او را به پایان می‌رساند. «من می‌خواستم که او از چشم‌های طالب من احساس کند که اگر فداکاری می‌کنم، محض خاطر این است که او را دوست دارم، پس از این همه خَرمهره که به دستم افتاده، بلاخره گوهری پیدا کرده‌ام»(علوی، ۱۳۷۷: ۱۸۵).

۳-۲- «شوهر آهوخانم»: دومین داستان مورد بررسی در این مقاله، «شوهر آهوخانم»، اثر علی‌محمّد افغانی در سال ۱۳۴۱ است که جایزه‌ی بهترین رمان آن سال را برده و مورد توجّه و استقبال خوانندگان قرار گرفته است(عابدینی، ۱۳۸۰: ۳۹۳). در این داستان، سیّدمیران، مردی میانسال و صاحب دکان نانوایی است که پس از سال‌ها تلاش توانسته زندگی آبرومندانه و آرامی برای خود و همسرش به نام آهو فراهم کند؛ امّا در پی آشنایی اتّفاقی با هما، زن جوان و مُطلّقه‌ای که میران را شیفته‌ی زیبایی خود کرده است، رابطه‌ی میران و آهو آسیب می‌بیند و متزلزل می‌شود. تلاش آهو برای دوری سیّدمیران از هما، ناکام می‌ماند و سیّدمیران به تدریج در طی هفت سال زندگی با هما، ورشکسته می‌شود و با شعله‌ور شدن آتش اختلافات خانوادگی، هما را سه طلاقه می‌کند. هما که همسر اوّلش ازدواج کرده و اجازه‌ی دیدن فرزندانش را ندارد، با وساطت یکی از همسایه‌ها به خانه‌ی میران بازمی‌گردد. آهو به دلیل نامهربانی‌ها و رفتار تحقیرآمیز میران به اعتراض، خانه را تَرک می‌کند. زمانی که سیّدمیران با فروش دکان و خانه، بدهی‌هایش را می‌پردازد و تصمیم می‌گیرد با هما به تهران برود، همسایه‌ها، آهو را خبر می‌کنند. آهو،

میران را از گاراژ به خانه بازمی‌گرداند و هما با چمدان پول‌ها به همراه جوانکی که از سال‌ها قبل دلباخته او بوده است، کرمانشاه را تَرک می‌کند(میرصادقی، ۱۳۷۹: ۸۴-۸۹).

از میان قصّه‌هایی که استرنبرگ معرّفی می‌کند، قصّه‌ی باغچه(باغ) با کنش و گفتار آهو و سیّدمیران، مطابقت بسیاری دارد. میران پس از نابسامانی‌هایی که پشت سر گذاشته است، با آهو ازدواج می‌کند و از آنجایی که آن‌ها، هر دو قصّه‌ی مشترکی دارند و در اجرای نقش خود، موفّق هستند، رابطه‌ی خوشایند و توأم با رضایتی برای خود و فرزندانشان فراهم می‌کنند(افغانی،۱۳۴۴: ۵۸-۶۴). در قصّه‌ی باغچه، رابطه مانند باغچه‌ای است که باید مدام آن را پرورش داد و مراقب علف‌های هرز و حمله‌ی آفات بود. افرادی که قصّه‌ی باغچه دارند معتقدند هر رابطه‌ای به حال خود رها شود، برقرار نمی‌ماند و باید برای آن وقت زیادی صرف کرد تا رابطه بتواند از پستی و بلندی زندگی، جان سالم به در ببرد(استرنبرگ،۱۳۹۶: ۱۵۹-۱۶۰).

«این بچه‌ها غم و شادی او بودند... زندگی مشترک آن دو چون آب خنک چشمه‌ساران همچنان آشامیدنی و گوارا بود...؛ امّا به عقیده‌ی بعضی‌ها از کار تعجّب گذشته، مایه‌ی کسالت است که میان زن و شوهری تا این درجه هماهنگی وجود داشته باشد. آهو، زنِ باگذشت، نَرمخو و سلیمی بود... هیچ کس تصوّر نمی‌کرد ستاره‌ی بخت آن‌ها تا این حد قرین سعد باشد که در مدّتی کمتر از پنج سال بتوانند خود را از پایین‌ترین پلّه‌ی زندگانی به چنان ارتفاعی بالا بکشند که خیلی‌ها حسرتشان را بخورند»(افغانی،۱۳۴۴: ۵۷).

آهو در این داستان به قصّه‌ی دیگری هم باور دارد و این موضوع پذیرفته‌شده‌ای در نظریّه‌ی عشق استرنبرگ است. استرنبرگ معتقد است:

«روابط، نیرومند و متحوّل کننده‌اند؛ آن‌ها ممکن است ما را به گونه‌ای متحوّل کنند که خوشایندمان نیست. تنها قصّه‌ی عشق ما نیست که ما را به حرکت در می‌آورد؛ بلکه قصّه‌ی جفت ما هم همین تأثیر را بر ما می‌گذارد و این وضع را واقعیّت دیگری پیچیده‌تر می‌کند و آن این که ما هریک قصّه‌های چندگانه‌ای از عشق داریم... وجود قصّه‌های چندگانه در یک فرد، بیانگر این واقعیّت است که عشق از دیدگاه افراد مختلف، مفاهیم متفاوتی دارد و حتّی از دیدگاه یک فرد هم پدیده ساده‌ای نیست»(استرنبرگ،۱۳۹۶: ۲۹-۲۸).

قصّه‌ی دیگری که آهو و سیّدمیران در کنش و گفتار نشان می‌دهند، قصّه‌ی خانه و خانواده است. این قصّه از نوع قصّه‌های شی است که در آن، زوج‌ها، سرمایه‌گذاری بسیاری از نظر وقت و تعهّد عاطفی و مالی برای خانه‌ی مشترک خود می‌کنند و البتّه گاهی نقش کانونی پیدا می‌کند و جهت‌دهنده‌ی مهر و محبّتی می‌شود که به دلیلی از حوزه‌ی رابطه‌ی آن‌ها، بیرون رانده شده است(همان: ۱۲۸). از نظر فلاسفه،

خانه مانند فرزندان، نمادی از اتّحاد زوج است و نماد روحی است که آن‌ها را به هم پیوند داده است(نوزیک،۱۳۹۵: ۱۷۶). در این رمان نیز «خانه»، جایگاه ویژه‌ای دارد؛ برای همین خرید خانه برای آهو، اهمّیّت زیادی دارد و به اعتبار میران هم در میان مردم می‌افزاید(افغانی،۱۳۴۴: ۶۳). هر دو، انرژی و هزینه‌ی بسیاری صرف آن می‌کنند؛ آهو در نظم و نظافت آن می‌کوشد و میران در تهیّه‌ی اسباب و اثاثیه‌اش؛ توصیفات دقیق و جزیی‌نگارانه نویسنده از محلِّ سکونت آهو و اهمّیّتی که میران به تجهیز خانه می‌دهد، مؤیّد همین مطلب است:

« لذّت و شادکامی...از چپ و راست دور و برش می‌پریدند... هر وقت از کوچه بازمی‌گشت غالباً چیزی از وسائل تجمّلی زندگی در دست داشت که برای خانه از بازار خریده بود... شوهری خوب و کامروا، کودکانی سالم و شاداب، خانه و زندگی از هر حیث مرتب و دلبخواه... عروسی بود یا عزا در خانه او به صدا درمی‌آمد؛ دیگ یک من و نیمی و وسایل سفره، قهوه‌خوری و قلیان، میز و صندلی یا سایر احتیاجات خود را از آنجا فراهم می‌کردند. حتّی پیش می‌آمد که زن‌ها، زیورآلات او را در عروسی‌ها برای خود به امانت بخواهند و مضایقه نکند»(همان، ۱۳۴۴: ۶۷-۶۸).

نمونه‌ای دیگر از تلاش میران وو آهو برای خانه و زندگی مشترکشان:

«کامیابی و رونق کار مرد در خارج، وظیفه شناسی پرشور، نظم و ترتیب و علاقه زن در داخل خانه، چنان کانون آرامش و آسایشی به وجود آورده بود که پرتو گرم و فروزانش گذشته از آدمها بر اسباب خانه نیز تابیده بود»(همان،۱۳۴۴: ۴۹).

درواقع تجربه‌ی یادگیری عشق‌ورزیدن به دیگری «در درازمدّت، مستلزم سازش‌ها و دست شُستن از پاره‌ای خواسته‌ها و خبردار شدن از خواسته‌های دیگری و تغییر اولویّت‌هاست، سازگاری از دستاوردهای عشق است نه از شرایط آن»(آرمسترانگ، ۱۳۹۳: ۴۷)؛ در میان قصّه‌های عشق در نظریّه‌ی استرنبرگ، قصّه‌ی باغچه، بسیار به سازش‌پذیری گرایش دارد. در چنین قصّه‌ای، جفت‌ها، یکدیگر را به چشم بهترین دوستان خود می‌بینند و به همین دلیل ممکن است دچار کاهش شور و شوق و هوس شوند؛ امّا گاهی این کمبود را پایداری و ماندگاری رابطه جبران می‌کند؛ بنابراین، نقطه‌ی ضعف این داستان، خستگی و کسالت آن در درازمدّت است؛ برای همین، آدم‌های این قصّه، نسبت به جاذبه‌ی روابط فرازناشویی، آسیب‌پذیرند و گاهی برای ایجاد هیجان، درگیر این گونه روابط می‌شوند؛ درحالی که هنوز برای رابطه‌ی نخستین خود، ارزش والایی قائل‌اند و البتّه با این رابطه‌ی جدید، رابطه‌ی نخستین به خطر می‌افتد(استرنبرگ،۱۳۹۶: ۱۶۳-۱۶۴). از نظر استرنبرگ از محاسن قصّه‌ی هنر، توجّه به مظاهر جسمانی و کوشش در جهت حفظ زیبایی و سلامت جسمانی است؛ امّا از معایب این قصّه، صرف هزینه‌ی بسیار برای حفظ زیبایی و از دست رفتن آن در طی زمان است. البتّه افرادی که به این قصّه باور دارند، از بین رفتن

زیبایی جفت خود را در کاهش عشق انکار می‌کنند و معتقدند آگاهی از خصوصیّات شخصیّتی جفت یا عوامل دیگری باعث از بین رفتن عشق آن‌ها شده است. از نظر استرنبرگ به نظر می‌رسد مردان به ویژه بیشتر به این قصّه باور دارند و مستعد آنند که آثار هنری خود را با آثار نوتری جایگزین کنند و به همین جهت بسیار دیده می‌شود که با زنانی که از لحاظ سنّی، بسیار از آن‌ها جوانترند، وارد رابطه‌ی عاطفی می‌شوند و پیداست که این زنان اغلب به جهت موقعیّت اجتماعی و مالی آن‌ها وارد این رابطه شده‌اند(استرنبرگ: ۱۱۸-۱۲۴). در داستان مورد نظر، هما همواره طالب آن است که زیبایی‌اش را ببینند و ستایش کنند؛ او، مفتون زیبایی خود است(افغانی،۱۳۴۴: ۷۱۳). در صحنه‌ای از داستان، هما برای درمان کمردرد و نازایی در بیمارستان بستری است و زمانی که پزشک به زیبایی اندام او اشاره می‌کند، به یاد نامهربانی‌های همسر اوّلش می‌افتد که نسبت به زیبایی او بی‌توجّه بوده است و با به خاطر آوردن عاشق پیشگی‌های میران احساس رضایت می‌کند:

«آنجا در خانه‌ی حاجی، او، کُنده‌ای بود که رویش هیزم می‌شکنند و اینجا در نزد این مرد، بُت جواهرنشانی که با زنجیر طلا به گردن می‌آویزند»(همان: ۴۱۹-۴۲۰).

نکته‌ی دیگر، این است که از نظر استرنبرگ، شکل‌گیری رابطه‌ی عاطفی با دو جفت در یک زمان به علّت قدرت قصّه‌هایی‌ست که اشخاص در ذهن خود دارند. آن‌ها با این که می‌دانند جفتی که در رابطه‌ی اوّل است، ویژگی‌های منحصر به فردی دارد و جفت دوم از آن بی‌نصیب است، همچنان اصرار به رابطه‌ی دوم دارند؛ این افراد در دوران رشد خود، شاهد داستان‌های عاشقانه‌ای منطبق با رابطه‌ی دوم بوده‌اند. آن‌ها، رابطه‌ی اوّل را مناسب و خردمندانه می‌دانند؛ امّا اولویّت ذهنی‌شان، رابطه‌ی نامناسب دوم است. آگاهی از این موضوع باید منجر به تغییر قصّه شود و این امر، بسیار دشوار است(استرنبرگ،۱۳۹۶: ۵۳). در داستان مورد بررسی نیز میران در گفتگو با هما اعتراف می‌کند که آنچه هما می‌خواهد، همان خانه‌های رویایی مشحون از موسیقی و رقص و خوشگذرانی‌ست که میران در «هزار و یک شب» خوانده و تصوّر کرده است(افغانی، ۱۳۴۴: ۴۲۲)؛ اما اولویّت ذهنی میران در قصّه‌ی تازه‌ای که در پیش گرفته است، با قصّه‌ی باغچه و آسایشی که در کنار آهو دارد، سازگار نیست. میران سعی می‌کند با برآوردن خواسته‌های هما و تدارک آسایش برای او، رابطه را پایدار کند. هما که شوهر اوّلش ازدواج کرده است و دیگر، امیدی به بازگشت نزد کودکانش ندارد، بی‌تمایل به حفظ این رابطه نیست و سعی می‌کند با آهو، کنار بیاید و کدبانوگری کند(همان: ۳۰۷)؛ امّا با آگاهی از نازایی خود و آسیبی که در اثر سقط جنین دیده است(همان: -۴۲۴)، به خوشگذرانی و خرج‌تراشی روی می‌آورد و به تدریج، خواسته‌های پرهزینه‌تری مطرح می‌کند. هما، دیگر به کفش و لباس تازه دلخوش نیست؛ با خرید ساعتی با بند طلا و تختخواب کنده‌کاری‌شده، سیّدمیران را بیش از پیش مقروض می‌کند. استدلال میران در هزینه کردن

برای هما، ولخرجی‌های پادشاهان و امرایی است که در تاریخ ثبت شده و نقل می‌شود(همان: ۴۴۲-۴۴۱)؛ اگرچه گاهی اندیشه در این عشق و نتایج آن میران را به دوری از هما تشویق می‌کند، میران، تاب جدایی از هما را ندارد و حتّی وقتی پس از رسوایی‌های که هما با سر و شکل متجدّدانه‌ی خود برای او به وجود آورده است، هما را سه طلاقه می‌کند، باز پس از مدّتی به این رابطه بازمی‌گردد. در واقع از دست رفتن خانه و دکان و بیزاری هما از میران از یک سو و تلاشی که آهو برای حفظ خانواده و قصّه‌ی عشق خود دارد از سوی دیگر، میران را از سفر باز می‌دارد.

به نظر می‌رسد قصّه‌ی دیگری که آهو به تدریج در این رمان به آن باور پیدا کرده است، قصّه‌ی ایثار است. آهو متوجّه می‌شود که سیّدمیران، دیگر در قصّه‌ی باغچه و خانه نمی‌تواند نقش مناسبی ایفا کند. او هراسان از گسستن رابطه، هوشمندانه قصّه‌ی ایثار را شکل می‌دهد. از آنجایی که مقوله‌ی عشق‌ورزی، امری تاریخی-و فرهنگی‌ست(علی‌رضانژاد،۱۳۹۷: ۶۳)، بدیهی‌ست که آهو برای حفظ خانواده و نگهداری از فرزندانش، متأثّر از شرایط فرهنگی و اجتماعی که در آن رشد کرده است، برای بقای خود، روشی را اتّخاذ می‌کند که شاید امروزه چندان پسندیده نباشد؛ چرا که عشق و باورهای مرتبط با آن متأثّر از تغییرات اجتماعی وفرهنگی است. پیرنگ‌های عاشقانه‌ی ادبیّات داستانی یک جامعه در دوران مختلف تاریخی و اجتماعی به مثابه لنزهایی فرهنگی هستند که منتقد با نگریستن به جامعه از ورای آن‌ها می‌توانند چگونگی شکل گیری معنای عشق و مفاهیم مرتبط با آن مانند روابط عاشقانه‌ی پذیرفتی، مطلوبیّت اجتماعی و معنای جذّابیت در افراد را دریابد. افراد ناگزیر از پذیرش این مفاهیم تحت تأثیر جامعه هستند؛ چون ناگزیر از زندگی اجتماعی‌اند(Unk, 2017:1). بدیهی است در داستان‌های رئالیستی، تأثیرپذیری شخصیّت‌ها از اجتماع و محیط پیرامونشان، بیشتر نمایان است و «زمان و مکان، نقش سازنده و دگرگون‌کننده‌ی مهمّی در زندگی آن‌ها دارد به حدّی که می‌توان شخصیّت را فرزند زمان و مکان خواند»(ایرانی،۱۳۸۰: ۴۸۶). داستان «شوهر آهوخانم» در سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۲۰ در کرمانشاه می‌گذرد و در جامعه‌ی سنّتی دهه‌ی بیست، طبیعی است که آهو همچنان خواهان همسر خطاکار و شکست‌خورده‌اش باشد. در روزگار آهو، داشتن هَوُو، امری غیر عادی نیست و برای همین آهو سعی می‌کند علیرغم غیرت و حسادت زنانه‌اش با هما سازش کند. برخی منتقدان رمان شوهر آهو خانم معتقدند «پس از هفت سال، مردی مال‌باخته و آبروازکف‌داده، چه آرامشی می‌تواند برای آهو داشته باشد؟»(قدیمی،۱۳۹۳: ۱۲۴)؛ در صورتی که نبودِ حمایت‌های اجتماعی و فرهنگی نسبت به زنان آسیب‌دیده، باعث می‌شود که آهو رفتار تحقیرآمیز میران و از دست رفتن اموال مشترک‌شان را برتابد و در پایان داستان، زمانی که خانه به عنوان نمادی از رابطه‌ی آن‌ها بر باد رفته است، همچنان با حفظ قصّه‌ی ایثار، میران و فرزندانش را در کنار خود نگاه دارد.

۴- نتیجه‌گیری

بررسی داستان‌های مورد پژوهش نشان می‌دهد که این آثار به دلیل نگاه دقیق و موشکافانه‌ی نویسنده، شخصیّت‌هایی باورپذیر در خود دارند و رفتار و کنش آن‌ها با قصّه‌های عشق استرنبرگ، قابل تطبیق است. از میان قصّه‌های نظریّه‌ی عشق استرنبرگ، پنج قصّه در این دو داستان دیده می‌شود که عبارتند از قصّه‌ی ایثار، باغچه، خانه و خانواده، شاگرد-معلّم و هنر؛ قصّه‌ی باغ و خانه از نوع قصّه‌های جامعه‌پسند و قصّه‌ی ایثار از نوع سلطه‌جویی، قصّه‌ی شاگرد-معلّم از نوع سلطه‌پذیری و قصّه‌ی هنر از نوع لذّت‌جویی هستند که می‌توان آن‌ها را در متن داستان ها ردیابی کرد. نویسندگان این داستان‌ها به طور ناخودآگاه و با توجّه به تجربیاتی که از الگوهای رفتاری افراد در ذهن دارند، به خوبی توانسته‌اند روابط عاطفی‌ای را به تصویر بکشند که کاملاً در اجزای خود با مشخّصه‌ها و مؤلّفه‌های قصّه‌های عشق توصیف شده به وسیله‌ی استرنبرگ، مطابقت دارد؛ بنابراین، الگوهای مشترک و رایج دلبستگی در روابط انسانی به طور ناخودآگاه در لایه‌های پنهانی داستان حضور دارد و توانمندی نویسنده در نمایش چنین الگوهایی در پیرنگ داستان، توانسته در باورپذیری و جذّابیت اثر، مؤثّر باشد. با چنین خوانشی، دلیل پایداری یا ناپایداری رابطه‌های عاشقانه‌ی توصیف‌شده در این داستان‌ها، آشکار می‌شود و کنش شخصیّت‌ها را می‌توان بر اساس این قصّه‌ها توضیح داد. در واقع داستان‌های رئالیستی با توجّه به لزوم جزیی‌نگری نویسنده و ارائه‌ی توصیفات واقع‌گرایانه در متن داستانی، شرح مبسوطی از رفتارها در اختیار خواننده قرار می‌دهد که امکان بررسی آن‌ها را با توجّه به نظریّه‌ی استرنبرگ فراهم می‌کند. بررسی رابطه‌ی شخصیّت‌های داستانی بر اساس نظریّه‌ی قصّه‌ی عشق استرنبرگ، وجه دیگری از ساختار منسجم علّی و معلولی پیرنگ را که در متن این رمان‌ها پنهان است، آشکار می‌کند و دلیل کنش شخصیّت‌ها را نشان می‌دهد. به کارگیری دقیق الگوهای دلبستگی شناخته‌شده در روابط انسانی در پیرنگ داستان‌ها، زمینه‌ساز همذات‌پنداری بیشتر خواننده با شخصیّت‌ها است و می‌تواند دلیل گرایش و اقبال خوانندگان خاص و عام به این گونه آثار باشد.

منابع

- آرمسترانگ، جان.(۱۳۹۳). **شرایط عشق(فلسفه‌ی صمیمیت)**. ترجمه‌ی مسعود علیا. چ ۲. تهران: انتشارات ققنوس.
- استرنبرگ، رابرت جی.(۱۳۹۶). **قصّه‌ی عشق**(نگاهی تازه به روابط زن و مرد). ترجمه‌ی علی اصغر بهرامی. چ ۷. تهران: انتشارات جوانه‌ی رشد.
- افغانی، علی‌محمّد.(۱۳۳۸). **شوهر آهوخانم**. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ایرانی، ناصر.(۱۳۸۰). **هنر رمان**. تهران: نشر آبانگاه.

- ایگلتون، تری.(۱۳۸۳). **پیش درآمدی بر نظریّه‌ی ادبی**. ترجمه‌ی عبّاس مخبر. چ ۳. تهران: نشر مرکز.
- پاینده، حسین.(۱۳۸۹). **داستان کوتاه در ایران**. ج۱. تهران: انتشارات نیلوفر.
- داد، سیما.(۱۳۷۵). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. چ ۲. تهران: انتشارات مروارید.
- درویش‌زاده، سارا –غلامرضا، پاشا.(۱۳۸۹). «بررسی اثربخشی آموزش پیش از ازدواج بر قصّه‌ی عشق دانشجویان». **فصل‌نامه‌ی یافته‌های نو در روان‌شناسی**(روان‌شناسی اجتماعی). دوره‌ی ۵. ش ۱۴. صص ۷-۲۳.
- دیچز، دیوید.(۱۳۷۹). **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه‌ی محمّدتقی صدقیانی-غلامحسین یوسفی. چ ۵. تهران: انتشارات علمی.
- رحیمی، یدا... .(۱۳۸۸). **سرّ دلبران در حدیث دیگران**. خرّم‌آباد: نشر شاپور خواست.
- رسولی، محمّدرضا- کیومثی، پریسا.(۱۳۹۸). «بررسی مفهوم عشق از دیدگاه رابرت استرنبرگ در حکایت عطّار و نمایش‌نامه‌ی فانتزی شیخ صنعان. محمّدحسین میمندی‌نژاد». **فصل‌نامه‌ی ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی**. س ۱۵. ش ۵۴. صص۱۰۱-۱۳۳.
- سیّدحسینی، رضا(۱۳۷۱). **مکتب‌های ادبی**. ج ۱. چ ۱۰. تهران: انتشارات نگاه.
- علایی پروانه-کرمی، ابواالفضل.(۱۳۸۰). «ساخت و هنجاریابی مقیاس قصّه‌ی عشق و بررسی رابطه-ی آن با رضایت زناشویی». **فصل‌نامه‌ی روان‌شناسی معاصر**. ش ۲. صص ۳۷-۴۹.
- علوی، بزرگ.(۱۳۷۷). **چشم‌هایش**. چ ۲. تهران: انتشارات نگاه.
- علی‌رضانژاد، سهیلا.(۱۳۹۶). **جامعه‌شناسی عشق**. تهران: دانژه.
- فرانکن، رابرت.(۱۳۹۳). **انگیزش و هیجان**. ترجمه‌ی حسن شمس اسفندآباد و همکاران. چ ۵. تهران: نشر نی.
- فرزاد، عبدالحسین.(۱۳۸۸). **در باره‌ی نقد ادبی**. چ ۵. تهران: نشر قطره.
- فیشر، هلن.(۱۳۹۶). **چرا عاشق می‌شویم؟**(ماهیت و فرایند عشق رمانتیک). ترجمه‌ی سهیل سُمّی. تهران: انتشارات ققنوس.
- قدیمی، مهوش.(۱۳۹۳). **گذری بر داستان‌نویسی فارسی**. چ ۲. تهران: نشر ثالث.
- گلشیری، هوشنگ.(۱۳۸۰). **باغ در باغ**. جلد اوّل. چ ۲. تهران: انتشارات نیلوفر.
- محمودی، غلامرضا- حافظ الکتب، لیلی(۱۳۸۹). «رابطه‌ی سبک‌های عشق‌ورزی و رضایتمندی زناشویی». **فصل‌نامه‌ی تحقیقات روان‌شناختی.** دوره‌ی ۲. ش ۶. صص ۱۰۱-۱۱۴.
- مقدادی، بهرام.(۱۳۷۸). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**. تهران: نشر فکر روز.

- میرصادقی، جمال-میرصادقی(ذوالقدر)، میمنت(۱۳۷۷). **واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی**. تهران: کتاب مهناز.
- میرصادقی(ذوالقدر)، میمنت.(۱۳۷۹). **رمان‌های معاصر فارسی**. تهران: انتشارات نیلوفر.
- نوزیک، رابرت(۱۳۹۵). «پیوند عشق». **در باره‌ی عشق**. ترجمه‌ی آرش نراقی. چ ۷. تهران: نشر نی.
- هاشمی، سیّدمحمّد-رشیدی، مرتضی.(۱۳۹۵). «بررسی مؤلّفه‌های عشق کامل از دیدگاه استرنبرگ در غزلیّات سعدی». **مجموعه مقالات یازدهمین گردهمایی بین المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی**. دانشگاه گیلان. صص ۲۱۰۳-۲۱۱۸.
- هدایتی دانا، سوسن-صابری، هایده.(۱۳۹۳). «پیش‌بینی رضایت زناشویی بر اساس سبک‌های عشق‌ورزی(صمیمیّت. میل. تعهّد) و اضطراب». **فصل‌نامه‌ی خانواده‌پژوهی**. س ۱۰. ش ۴۰. صص ۵۱۱-۵۲۷.
- یالوم، اروین.(۱۳۹۰). **روان‌درمانی اگزیستانسیال**. ترجمه‌ی سپیده حبیب. تهران: نشر نی.
- Ioana Unk.(2017). A Psychological Map of Love. Alain de Botton's Love Stories as Reflections of Sternberg's Theory on Love. The Anatomy of Love(A journal of literature, culture and literary translation) No. 2 - Year 7.