وحید ولی زاده

جنسیت در آثار رمان نویسان زن ایرانی

حرف زدن از سکوت

کتاب‌های آزاد

عنوان: حرف زدن از سکوت؛ جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی
نویسنده: وحید ولی زاده
vvalizadeh@gmail.com
تاریخ انتشار: پاییز 1388
نشر الکترونیک: سامیزدات
nashr.samizdat@gmail.com
(عکس روی جلد اثری از شادی قدیریان)

■

۱

مقدمات

‘In societies where modern conditions of production prevail, all of life presents itself as an immense accumulation of spectacles. Everything that was directly lived has moved away into a representation.’
Guy Debord, society of spectacle

« تمام زندگی جوامعی که در آن ها مناسبات مدرنِ تولید حاکم است به صورت انباشت بی کرانی از *نمایش ها* تجلی می یابد. هر آن چه مستقیما زیسته می شد در هیئت *بازنمودی* دور شده است.» *گی دوبور، جامعه نمایش*

ما در جهانی زندگی می‌کنیم که به تسخیر نظام‌های مختلف بازنمایی درآمده است. ما با ورودمان به جهان، به مجموعه‌ای انباشته از نظام‌های بازنمایی (systems of representation) پا می‌گذاریم. هیچ چیز بی‌واسطه فهم نمی‌شود. همه چیز به بازنمایی تبدیل شده است. ما در شبکه‌ای از نظام‌های مختلف بازنمایی، مورد خطاب قرار می‌گیریم، واکنش نشان می‌دهیم و به صورت سوژه شکل می‌گیریم. برنامه‌های تلویزیونی، تابلوهای بزرگ تبلیغاتی، صفحات نخست روزنامه‌ها، قواعد راهنمایی و رانندگی، رمان‌ها، وب سایت‌ها، زبان، ... ما را احاطه کرده‌اند و نحوه‌ی رفتارمان، ارزش‌ها و نگرش‌هایمان،

تصورمان از خود و دیگران، عقیده‌مان درباره ی کشمکش‌ها و تنازعات بین‌الملل، و هر واقعیت اجتماعی دیگری را شکل می‌دهند و بر می‌سازند.

> ما واقعیت را تنها به واسطه ی متون، تصاویر و داستان‌ها تجربه می‌کنیم. این اشکال بازنمائی هرگز واقعیت را شفاف و خنثی منعکس نمی‌کنند بلکه آن را مطابق با رمزگان و سنت‌های هر جامعه ی معین باز می‌تابانند. (Cavallaro,2001,40)

همانطور که کاوالارو اشاره می‌کند واقعیت همواره از طریق نوعی واسطه برای ما قابل درک می‌شود. به عنوان نمونه می‌توان به داستان‌هایی اشاره کرد که برای قابل‌فهم کردن رخدادهای پیرامونی توسط انسان‌ها ساخته شده است. از داستان‌هایی درباره نحوه‌ی آفرینش انسان گرفته تا بسیاری از موارد دیگر. از مهم‌ترین این نظام‌های دلالتی روایت است. از طریق بررسی و تحلیل روایت‌های موجود در متون فرهنگی ما می‌توانیم شناخت مناسبی از واقعیت‌های جاری اجتماعی کسب کنیم، چرا که به گفته‌ی مری کلیجز:

> یک متن ادبی، همچون هر متن فلسفی و یا فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی به ساخت تک تک انسانها به مثابه سوژه کمک می‌کند. به آنها واژه‌ها و اندیشه‌هایی می‌بخشد که انسانها از آن طریق خودشان را و جهان و روابط پیرامون خود را می‌فهمند. در حقیقت متون فرهنگی تمام مقوله‌های فرهنگی را که اندیشه و تفکر اشخاص را ممکن می‌کند تأمین می‌کنند. (Klages,1997,a)

اما این نظام‌های بازنمایی خنثی نیستند. آنها ساخت‌هایی ثابت و ازلی نیستند و واقعیت های اجتماعی را وساطت می‌کنند. آنها خود ساخته می‌شوند و در معرض تعدیل و تغییر قرار دارند. آنها به شدت ایدئولوژیکند و منافع گروه‌های مختلف اجتماعی و روابط قدرت در جامعه را بیان می‌کنند. باختین می‌نویسد:

> در زبان کلمه یا شکل زبانی دیگری که خنثی باشد یا به کسی تعلق نداشته باشد، وجود ندارد. زبان در مجموع چیزی است پراکنده و آکنده از مقاصد. زبان برای ذهنی که در آن زندگی می‌کند دستگاهی مجرد و متشکل از اشکال هنجارین نیست، بلکه نگرشی چندگانه و عینی در باب جهان است. هر کلمه رنگ و بوی حرفه، نوع ادبی، جریان و حزب و اثر مشخص، انسان مشخص، نسل، دوران، روز و ساعتی را با خود حمل می‌کند. هر کلمه رنگ و بوی زمینه و زمینه هایی را که در آن ها واقع شده است به خود می‌گیرد، زمینه و زمینه‌هایی که کلمه زندگی اجتماعی حادی را در آن‌ها از سر گذرانده است. تمامی کلمات و تمامی اشکال زبانی جایگاه مقاصد هستند. از اثرات و هماهنگی‌های ایجاد شده در کلمه که به نوع ادبی یا جریان یا فرد معین مربوط می شوند نمی‌توان حذر کرد. (نقل شده در تودوروف،۱۳۷۷، ۱۱۵)

در نتیجه تحلیل متون و روایت‌ها و زبان و واژگان آنها نگرش‌های مستتر در آن‌ها را آشکارمی‌کند. نگرش‌هایی که به فهم ما از جهان ساختار می بخشند و روابط ما را تعیین می‌کنند. ساختارهای طبقاتی، نژادی، جنسیتی، و ... در جامعه توسط همین نگرش‌ها خود را تعریف و تثبیت می‌کنند.

جنسیت در ایران همواره توسط گفتمان‌های مردان تعریف شده است. تولید نظام‌های معنایی در طی سده‌ها در انحصار مردان بوده است. نویسندگان آثار ادبی در ایران همواره مردان بوده‌اند و جز استثنائاتی معدود، صدای زنان شنیده نشده است (Milani,1993). ایدئولوژی مسلط در طی دوره‌ای طولانی گرایش به آنچه تاکمن با عنوان « فنای نمادین زنان » مفهوم‌پردازی کرده است داشته است. مفهوم فنای نمادین زنان به عدم توجه تولید فرهنگی و بازتولید رسانه‌ای به زنان و منافع آنها اشاره می‌کند. زنان یا در عرصه‌ی اجتماعی حضور ندارند و یا به صورت طبقه‌ای نشان داده می شوند که بر پایه‌ی جذابیت جنسی و انجام وظایف خانگی شکل گرفته‌اند (استریناتی،۱۳۸۰،۸۶). در سالهای اخیر اما با رشد حیرت‌آور زنان نویسنده در ایران مواجه بوده‌ایم. آثار این زنان نویسنده مورد استقبال مخاطبان قرار گرفته است و به بحث‌های متعددی در حوزه‌ی فرهنگی ایران

منجر شده است. اکنون زنان ایران توانسته‌اند خود را ابراز کنند، صدایشان شنیده شود و خود در تعریف و تصویر جنسیت خود مشارکت داشته باشند. آثار آنان را می‌توان همچون هر محصول فرهنگی دیگر به صورت شکلی از بازنمایی نگریست که سرنخ‌های مهمی درباره ی یک نظام عقیدتی فرهنگی به دست می‌دهد. آیا آثار تولید شده توسط آنان مفهوم مرسوم جنسیت زنانه را به پرسش می کشد؟ آیا این پدیده به معنای پایان فنای نمادین زنان است؟ این متون چه ایدئولوژی‌های جنسیتی را با خود حمل می‌کنند؟ رمان‌های عامه‌پسند و نخبه‌پسند چه تفاوت هایی را در بازنمایی جنسیت نشان می‌دهند؟

جنسیت همچون سازه ای اجتماعی

اصطلاح جنس (sex) به صورت مرسوم به تفاوت های میان مردان و زنان با توجه به کارکردهای تناسلی آنها اشاره دارد. در نتیجه در نظریه های فرهنگی و انتقادی اصطلاح جنسیت به منظور فائق آمدن بر تحلیل‌هایی تقلیل‌گرایانه از مفاهیم زنانگی و مردانگی که این مفاهیم را ویژگی‌های بیولوژیک افراد در نظر می‌گرفت به کار گرفته شد. اصطلاح جنسیت بر تعین اجتماعی–سیاسی مفاهیم زنانگی و مردانگی تأکید دارد. جنسیت، برخلاف جنس که به تفاوت‌های بیولوژیکی انسان‌ها اشاره دارد، از خلال نظام‌های دلالتی چون زبان محاوره، طرز لباس پوشیدن، رسانه‌ها، سیستم آموزشی و موارد مشابه شکل می‌گیرد.

جودیت باتلر معتقد است که هویت جنسیتی اشخاص از طریق اجرا و ایفای نقش تولید می‌شود (Cavallaro,2001,108-109). تکرار بخش مهمی از این فرآیند است. از طریق اجرای مکرر اعمالی معین است که افراد هویتی منسجم را کسب می‌کنند. تکرار، بیش از هر چیز از طریق جنبه‌های فرهنگی

معین بر اعضای یک گروه تحمیل می‌شود. از طریق ایدئولوژی‌ها و شیوه‌های مسلط سازماندهی اخلاق جنسی. در نتیجه نقش جنسیتی طبیعی و یا انتخابی نیست بلکه در حقیقت از طریق گفتمان‌های فرهنگی متعدد برساخته می‌شود. به خصوص از طریق زبان. با این حال هیچ هویتی که از طریق تکرار اعمال مورد انتظار کسب می‌شود کاملا منسجم و پایدار نیست. انسجام و ثبات تنها توهم اند. همچون تمام برساخته‌ها، می‌توان آنها را واسازی کرد. اگر چه هویت‌های ما به واسطه جامعه محدود می‌شود، اما همیشه فضایی برای ترکیب و بازترکیب نشانه‌های معین جنسیتی وجود دارد.

در سالهای اخیر تأکید فزاینده‌ای بر این نکته شکل گرفته است که جنسیت را بایست بصورت متکثر تصور کرد. جنسیت‌های متعددی وجود دارد. هویت‌های اجتماعی بر ویژگی‌های ثابتی که از بدو تولد اخذ می‌شوند و تا پایان عمر ثابت باقی می‌مانند متمرکز نیستند. در حقیقت اینگونه هویت‌ها نتیجه‌ی نقش‌های متکثر و متغیری‌اند که انسانها در حوزه‌های خصوصی و عمومی ایفا می‌کنند. به‌رغم بازشناسی و تصدیق این ویژگی فرهنگی و متکثر جنسیت، هنوز تمایل به بهنجار کردن آنها وجود دارد. این اتفاق از طریق تقابل‌های دو جزئی (binary opposition) صورت می‌گیرد که هنجارها را از انحراف متمایز می‌کنند. این گونه تقابل‌ها به طرز خطرناکی تقلیل‌گرا هستند و قادر به بازشناسی تنوعات جنسیتی نیستند.

جنسیت، زنان و رمان

مسأله تفاوت‌های جنسیتی در سرتاسر تاریخ رابطه‌ای ویژه با رمان داشته است. رمان تنها گونه‌ی ادبی بوده است که شماری چنین بزرگ از زنان در آن سهیم

بوده‌اند، حضورشان در آن نمایان بوده و چند و چون شرکتشان در آن کمابیش با مردان همانندی داشته است. نویسندگان زن کمابیش از زمان آغاز نوشتن گونه‌ی ادبی رمان را بر گونه های دیگر ادبی برتر شمرده‌اند و این فرم ادبی به صورت وسیله‌ای برگزیده درآمده است که زنان در سالهای گذشته‌ی نزدیک جنبه‌هایی از زندگی جنسیشان را با آن پژوهیده و منتشر کرده‌اند. جنبه هایی که پیش از این در پهنه‌ی هنر یا در جامعه به آن توجهی نمی شده است. (مایلز، ۱۳۸۰، ۳۸)

مایلز به این نکته اشاره می‌کند که هنگامی که از نویسندگان زن نام برده می‌شود معمولا رمان‌نویسان زن مورد نظر است. چرا که در هیچ گونه‌ی ادبی دیگری به جز رمان تعدادی چنین عظیم از زنان تأثیری با این اهمیت و چشمگیری خلق نکرده‌اند. مایلز به این نکته اشاره می‌کند که بسیاری از نویسندگان و منتقدان در پی پاسخ به این پرسش بوده‌اند که چرا زنان رمان می‌نویسند؟ او می‌گوید بسیاری بر این عقیده‌اند که پیدایش رمان با رهایی زنان کمابیش همزمان بوده و انگیزه و مجال این دو اقدام با یکدیگر همسو شده است. وی این گفته هیزل میوز را در کتاب خود نقل می‌کند که :

> دست کم چنین به نظر می رسید که به هم ریختن شیوه‌های کهنه‌ی تفکر در ذهن زنان، نیرویی را برای خلق اثرهای تخیلی به منزله پاسخ مناسب نویسندگان زن به مرحله گذر پیش رویشان آزاد کرده بود. (نقل شده در مایلز،1380، ۶۰)

برخی از تأثیرگذارترین کتاب‌ها در جنبش رهایی زنان در کشورهای غربی نوشته رمان‌نویسان زن بوده است. به عنوان نمونه می‌توان به **اتاقی از آنِ خود** و **جنس دوم** از دو رمان‌نویس مشهور قرن بیستم یعنی ویرجینا ولف (۱۹۲۸) و سیمون دوبوار (۱۳۸۲) اشاره کرد.

رابطه‌ی میان زنان و رمان نمونه‌ای پیچیده در مطالعات پیرامون جنسیت و رسانه‌ها است. گرچه در ادبیات پژوهشی رسانه‌ها و زنان در سطح جهان تحقیقات

فراوانی در مورد بازنمائی زنان صورت گرفته است اما در ایران حجم تحقیقات انجام گرفته رضایت بخش نیست. رسانه‌ها از طریق تصویر زنان در قالب کلیشه‌های محدودی سعی دارند اهداف چندگانه‌ای همچون کسب سود، اهداف ایدئولوژیک، و جلب مخاطب را به پیش برند. مطالعات فرهنگی در سالهای اخیر توانسته است به کمک روش‌شناسی‌های کیفی و رویکرد انتقادی خود به مسأله‌ی جنسیت، دیدگاه‌های سودمندی درباره‌ی تصویر زنان در رسانه‌ها آشکار کند. به عنوان مثال پژوهش اخیر حسین پاینده با عنوان **قرائتی نقادانه از آگهی های تجاری در تلویزیون ایران** شامل بخش‌هایی در خصوص چگونگی برساختن هویت‌های جنسیتی توسط آگهی‌های تجاری تلویزیونی است که از رویکرد مطالعات فرهنگی بهره برده است (پاینده، ۱۳۸۵). با این حال پژوهش‌های چندانی بر روی متون ادبی و به ویژه رمان‌ها در ارتباط با بازنمایی‌های جنسیتی انجام نگرفته است.

باید توجه داشت که در مقیاس جهانی در رابطه با رمان و خوانندگان آن تحقیقات جالب توجهی صورت می‌گیرد. رمان‌خوانی در میان زنان بخصوص زنان طبقه‌ی متوسط توجه ناشران، جامعه‌شناسان و ناقدان ادبی را به خود جلب کرده است. در تبیین محبوبیت فزاینده‌ی رمان علل متفاوتی ذکر می‌شود. عده‌ای آن را نتیجه‌ی نیازهای روانی زنان می‌دانند و برخی به این روند به عنوان واکنشی در مقابل فمینیسم می‌نگرند و یا ردوی (Radway) نشان می‌دهد که چگونه می‌توان رشد چشمگیر فروش رمان را ناشی از تحولات سازمانی و نهادی در صنعت تولید و توزیع کتاب دانست. هر چند ویژگی‌های زنان را به عنوان مشتریان این گونه آثار را نباید فراموش کرد ولی باید در نظر داشت که چگونه ممکن است بخش خاصی از نیازها و خواسته‌های این قشر با توسل به شگردهای خاص تشدید و در جهت مشخصی هدایت می شود (دورینگ، ۱۳۷۸ ،۴۷۹).

به واقع شناخت ویژگی‌های منتسب به زنان و تولید متونی که این ویژگی‌ها را تقویت کند و نیز شناخت عادات و وظایف اجتماعی آنان و تولید انبوه رمان‌هایی مبتنی بر این شناخت‌ها، تنها در ظاهر به نیازهای زنان پاسخ رضایت‌بخشی می دهد اما در باطن ناشران و نویسندگان این رمان‌ها را به سود حداکثر می رساند. هر چند خواندن رمان برای تعداد زیادی از زنان تجربه‌ای لذت‌بخش است و می خواهند در صورت امکان این تجربه را تکرار کنند، اما این نتیجه‌گیری که سلطه‌ی فزاینده‌ی رمان بر بازار کتاب خود به خود شاهدی بر نیاز اساسی‌تر زنان به بازیافتن اعتماد و اطمینان به خویشتن است منطقی ناموجه به نظر می‌رسد چرا که شواهد نشان می‌دهد این سلطه پیامد نوعی اقدام حساب شده برای تحقق سودجویی با توسل به مهم‌ترین بخش از خریداران کتاب است (دورینگ،۱۳۷۸،۴۹۷). این نکته قابل انکار نیست که رمان تجربیات گوناگونی را عرضه می‌کند ولی خوانندگان آن تا چه حد شرایط وقوع رخدادهای آن را متعلق به خود می‌یابند تا جهان طبیعی خود را دوباره بسازند؟ در حالی که تنها منبع مطالعاتی زنان رمان می شود، بدیهی است لذت رمان خوانی آنان را می تواند از دنیای مبتنی بر تعقل نظری غافل سازد.

ظهور نویسندگان زن و گسترش کمی آنها

در دهه‌های اخیر افزایش خیره‌کننده‌ی زنان داستان‌نویس بسیاری را شگفت‌زده کرده است. دست بالا پیدا کردن رمان نسبت به شعر که برای مدت زمانی طولانی حاکم بلامنازع اشکال ادبی در ایران بوده است، به همراه قلم به دست گرفتن شمار کثیری از زنان در کشوری که به صورت سنتی در آن زنان نادیده گرفته می‌شدند و نویسندگان زن با واکنش منفی افکار عامه روبه‌رو بوده‌اند (برای

نمونه قره العین و یا فروغ فرخ زاد)، خبر از تحولی مهم در عرصه‌ی ادبی و ایدئولوژیکی جامعه می‌دهند که آن نیز به نوبه خود نشان‌گر تحولاتی در ساخت اجتماعی جامعه‌ی ایران است. گرچه دلایل متعدد و گاه متضادی برای تبیین این تحولات بیان شده است اما آنچه همگان بر آن توافق دارند حضور به لحاظ کمی گسترده و بی‌سابقه‌ی زنان داستان نویس در ایران است. به گونه‌ای که اگر در فاصله‌ی میان دهه ۱۳۱۰ تا ۱۳۴۰ در برابر هر ۱۸ نویسنده‌ی مرد با یک نویسنده‌ی زن رو به رو بوده‌ایم، در دهه‌ی ۷۰و ۸۰ در برابر هر یک و نیم نویسنده‌ی مرد، با یک نویسنده‌ی زن مواجهیم. (میرعابدینی، 2004)

این تحولات کمی در داستان‌نویسی زنان با واکنش‌های متفاوتی روبه رو شده است. برخی قلم به دست گرفتن زنان را معادل رهایی زنان قلمداد کرده‌اند و اشاره کرده‌اند که زنان از طریق نوشتن صدای خاص و نادیده گرفته شده خود را در جامعه طنین افکن می‌کنند. به عنوان مثال فرزانه میلانی در کتاب برجسته خود ***حجاب و کلمه*** می‌نویسد:

> زنان در سالهای اخیر توانسته‌اند در قلمروهای فرهنگی‌ای که به صورت مرسوم در اختیار مردان بوده است، فضایی از آنِ خود را خلق کنند. قابل‌توجه‌ترین تحول در ادبیات داستانی زنان رخ داده است. برای نخستین بار، زنان در نثر صدایی نیرومندتر از شعر یافته‌اند. اکنون دلهره‌های زنان، نظرگاه آنان و جزئیات زندگی شخصی آنها که قبلا از جمله موضوعات تابو به شمار می‌آمد، آزادانه، فعالانه و به صورت خارج از قاعده مورد بحث قرار گرفته است. (Milani,1999,199)

از منظر وی، آثار نویسندگان زن را تنها نباید از منظر ادبیات نگریست، بلکه آنها را بایست به مثابه محصول کنشی اجتماعی دید که از حوزه‌ی صرف ادبیات بسی فراتر می‌رود:

نوشتن قصه و داستانگویی در حقیقت یک ضرورت تاریخی برای زنان است. این کنش (نوشتن داستان) نه تنها زنان داستانگو را از گمنامی خارج می‌کند بلکه صدا، رؤیت‌پذیری، و تحرکی را نشان می‌دهد که نوشتن، اثر نوشته شده و حق دسترسی به این نوشته‌ها به آنها اعطا می‌کند. در سنت شهرزاد، قصه‌گویی کنش دگردیس شده‌ای برای جشن و بقا است. (Milani,1999,200)

او زنان نویسنده را اینگونه توصیف می‌کند:

زنان صدای خود را طرح می‌کنند و داستان‌های خود را بازگو می‌کنند. حتی آنانی که خود را به عنوان قربانیان جامعه تصویر می‌کنند به دلیل اینکه توانسته‌اند مورد خود را طرح کنند و از طریق واژه‌های خود تلاششان را به گوش دیگران برسانند پیروزی مهمی به دست آورده‌اند. آنها نجات یافته‌گان‌اند، عصیانگران، مهار ناشدنی، طنین‌افکن و ناطق‌اند. (Milani,1999,234)

او همچنین در مصاحبه‌ای (میلانی، ۱۳۸۴) که با مجله‌ی زنان انجام داد اشاره کرد:

به گمان من در صد سال اخیر در ایران نه تنها دو انقلاب بلکه سه انقلاب اتفاق افتاده است. یعنی غیر از انقلاب مشروطه و انقلاب اسلامی، انقلاب دیگری هم روی داده که گرچه با تعاریف سنتی انقلاب همخوانی ندارد، ولی به مفهوم دقیق کلمه انقلاب است، یعنی یک دگرگونی واقعی است. منظورم انقلاب زنان است. طبعاً تأثیر این انقلاب را در ادبیات، چه در تصویر زن و چه در نقش زن، می‌شود دید.

بگذارید اول دربارهٔ نقش زن در ادبیات صحبت کنیم. من فکر می‌کنم در تاریخ مدون ادبیات فارسی هرگز نقش زن این‌چنین محوری نبوده است. تا به حال سابقه نداشته این تعداد نویسندهٔ زن داشته باشیم. تا آنجا که من می‌دانم، اولین مجموعه داستان کوتاه فارسی از یک نویسندهٔ زن در ۱۳۲۶ چاپ شد که مجموعهٔ آتش خاموش نوشتهٔ سیمین دانشور بود. در کمتر از پنج دهه، زنان بعضی از پرفروش‌ترین و بدیع‌ترین

> کتاب‌ها را در ایران نوشته‌اند. این زنان نویسنده مطالب و مضامین جدیدی را مطرح کرده‌اند. تصویر زن هم در این مدت دگرگون شده و در چند دهۀ اخیر، ما یک سنت ادبی زنان پیدا کرده‌ایم؛ نسل‌اندرنسل زنان نویسنده به یکدیگر رجوع می‌کنند و از همدیگر نیرو می‌گیرند. این‌گونه‌گونی نقش زن همراه با سیمایی است که دیگر نمی‌توان در چارچوب تنگ گنجاندش.

برخی دیگر نیز آثار نویسندگان زن را در تقابل با ایدئولوژی متعارف مردسالار دانسته اند. دکتر نیره توکلی در مصاحبه‌ای با رادیو آلمان می‌گوید:

> من معتقدم که ادبیات همواره جنسیت‌محور و جنسیت‌آگاه بوده. اما آنچه در این ادبیات مفقود یا اندک است، حساسیت به تبعیض جنسیتی است .در بخش اعظم تاریخ طولانی و حجیم نثر و نظم فارسی اگر نگاه بکنیم، می‌بینیم که قلم به دست مردان است. آنچه نوشته و گفته‌اند یا کوشیده‌اند بصورت ارزش‌های مقدس و ازلی و ابدی جا بیندازند، دیدگاه مردمحورانه بوده است. ولی آنچه من در اینجا به آن توجه کرده‌ام این است که هر گاه زنها وارد عرصۀ ادبیات شده‌اند، کوشیده‌اند صدایشان را منعکس کنند. این صدا در اعتراض به ارزش‌هایی بوده که سعی می‌شده درباره زنها جا بیندازند.

او ریشه‌ی این صدای زنانه را تا مشروطیت پی می‌گیرد و به زنان نویسنده‌ای همچون بی بی خانم استرآبادی و تاج‌السلطنه اشاره می‌کند که سردمدار اعتراض علیه این ارزش‌ها و تبعیض‌ها بوده‌اند. همانطور که مشاهده می‌شود بسیاری از پژوهشگران قلم به دست گرفتن زنان را انقلابی در عرصه‌ی اجتماعی و ادبی تلقی کرده و به تجلیل از جنبه‌های رهایی‌بخش و برانداز این پدیده پرداخته‌اند. این خوشامدگویی غیرانتقادی با برخی پژوهش‌های صورت گرفته که آثار برخی نویسندگان زن را مورد بررسی قرار داده‌اند مورد تردید قرار گرفته‌اند. برخی پژوهشگران به نقش ادبیات نوشته شده توسط زنان در بازتولید فرهنگ غالب اشاره داشته‌اند. تژا میرفخرایی و علی اکبر فرهنگی در بررسی تصویر زن در

رمان‌های عامه‌پسند با اشاره به این نکته که عمده‌ی این آثار توسط زنان نوشته می‌شود، اینگونه نتیجه‌گیری می‌کنند:

> با این حال این آثار، جهان زنانه‌ای را بازنمائی می‌کنند که تنها در چهارچوب فرهنگ غالب یک جامعه‌ی مردسالار معنا دارد. گاه حتی می‌توان نتیجه گرفت که سلطه‌ی مرد بر زن در این آثار طبیعی جلوه داده شده است. نقش اصلی را عمدتا زن بر عهده دارد، اما قهرمانان مؤنث رمان‌های مورد بررسی در محور حوادثی قرار دارند که مردان ایجاد می‌کنند و در نهایت نیز خود آن را حل می‌نمایند. فرجام زنان داستان نتیجه بازی سرنوشتی است که عمدتا به دست مردان رقم می‌خورد. (فرهنگی و میر فخرایی، ۱۳۸۴)

آنها نشان می‌دهند که بسیاری از نویسندگان زن رمان‌های عامه‌پسند در بازتولید ایدئولوژی مردسالار حاکم نقش دارند. میرفخرایی و فرهنگی در انتهای مقاله‌ی خود می‌نویسند:

> دلیل اصلی بازنمائی زن در چهارچوب فرهنگ غالب جامعه را می‌توان به خواستگاه اجتماعی و نیازهای خوانندگان این آثار که زنانی روشنفکر نیستند، ربط داد. مؤلفان این آثار برای حل تضادها و معضلات داستانی، سوختن و ساختن و یا در انتظار معجزه‌ای ماندن را به عنوان بهترین راه‌حل ممکن برای خواننده‌ی زنی تجویز می‌کنند که خود اسیر مناسبات مردسالارانه است و در فکر مبارزه با این مناسبات و طوفانی کردن محیط آرام خانواده خود نیست. اعطای نقش اصلی به زنان به معنای مقابله با برداشت‌های غالب از نقش زن در جامعه و خانواده نمی‌باشد، یلکه تنها منعکس‌کننده‌ی همین نقش در زمینه‌ای از ارزش‌ها و هنجارهای غالب فرهنگی است. رمان‌های عامه‌پسند ایرانی به مثابه بخشی از ابزارهای تعلیم و تربیت اجتماعی، گفتمان مردسالارانه را در چهارچوبی زنانه منعکس می‌کنند.

آنها معتقدند بخشی از ادبیات تولید شده توسط زنان که ذیل اصطلاح ادبیات عامه‌پسند می‌توان آنها را دسته‌بندی کرد، در ترویج باورها و ارزش‌های مردسالار

می کوشند و عمده‌ترین دلیل آن نیاز خوانندگان زن معمولی و غیر روشنفکر به داستان‌هایی است که شرایط موجود را برای آنها قابل تحمل سازد. این دیدگاه، دیدگاه قبلی را که معتقد به رهایی‌بخشی فعالیت داستان‌نویسی برای زنان است را مخدوش می‌کند و شمول آن را به پرسش می‌گیرد.

با این زمینه‌ها آیا می‌توان هنوز ورود زنان به عرصه‌ی نویسندگی را معادل به چالش گرفتن ایدئولوژی جنسیتی مسلط و طرح صدای خاص و ویژه زنان دانست که برابری‌خواهانه و رهایی‌بخش است؟ یا بایست همدستی زنان نویسنده در تولید و بازتولید ایدئولوژی مردسالار را پذیرفت؟ بررسی و تحلیل ایدئولوژی جنسیتی در آثار آنان می‌تواند دیدگاه‌های سودمندی را آشکار کند.

تحلیل رمان‌ها چه فایده‌ای دارد؟

با استفاده از مباحث نورمن فیرکلو (Fairclough,1995) می‌توان چهار دسته دلایل را برای نشان دادن اینکه چرا پژوهش بر روی متون ادبی و رمان‌ها سودمند و ضروری است، فهرست کرد. نخست دلیلی نظری که می‌گوید تأثیر ایدئولوژیک و اجتماعی که متون بر تولید، بازتولید و دگرگونی هویت‌ها، روابط و ساختار اجتماعی می گذارد غالبا نادیده گرفته شده است. متن در واقع یک کنش اجتماعی است. دلیل دوم آن است که چنین متونی از مهمترین شواهد برای هرگونه نظریه‌پردازی برای ساختارها، فرآیندها و روابط اجتماعی است(دلیل روش شناختی). دلیل سوم که دلیلی تاریخی است به این نکته اشاره دارد که بررسی و تحلیل این متون تغییرات و جنبش‌های اجتماعی را نشان می‌دهند. چنین تحقیقی برخلاف اکثر روش‌های صلب و غیرمنعطف مورد استفاده در علوم اجتماعی در مقابل چنین تغییراتی بسیار منعطف است. در نهایت نیز باید گفت که

کنترل و سلطه‌ی اجتماعی و نیز مقاومت در برابر آن، امروزه هر چه بیشتر از طریق متون اعمال می‌شود. در نتیجه تحلیل متون نویسندگان زن ایرانی می‌تواند به روشن شدن زوایای متعددی از زمینه‌ی اجتماعی آنها بیانجامد. آشکارا رمان‌های منتشر شده توسط زنان بر تولید، بازتولید و دگرگونی هویت جنسیتی زنان ایرانی و روابط قدرت میان زن و مرد تأثیر می‌گذارد. این رمان‌ها شواهدی عینی برای شناخت روابط جنسیتی جامعه و تحولات جاری در اختیار محققان قرار می‌دهد. می‌توان از خلال سطور این رمان‌ها جنبش وسیع‌تر اجتماعی زنان را ردگیری کرد و ساختار سلطه بر زنان و مقاومت‌های زنان در برابر آن را آشکار کرد. اهمیت فزاینده‌ی زنان در روندهای آتی جامعه ایران اهمیت این نوع تحقیات را فزون‌تر می‌کند.

از طرف دیگر، علی رغم گسترش کمی و کیفی آثار نویسندگان زن در سالهای اخیر، مطالعات و پژوهش‌های اندکی در این حوزه صورت پذیرفته است. فقدان مفهوم‌پردازی‌ها و نظریه‌پردازی‌های مناسب جهت فهم و تحلیل فرهنگی–اجتماعی این آثار، لزوم تحقیقی اکتشافی به منظور طرح مفاهیم و نظریه‌های مناسب را بیشتر آشکار می‌کند.

این پژوهش بر آن است تا با بررسی و تحلیل نمونه هایی از آثار نویسندگان زن ایران، که آثار خود را در دوره‌ی معروف به دوره‌ی اصلاحات (۱۳۷۶ تا ۱۳۸۴) منتشر کرده‌اند، ایدئولوژی‌های جنسیتی مستتر در آنها را آشکار کند و این مسأله را بکاود که این متون، چگونه زن را تصویر می‌کنند؟ جنسیت زنانه را چگونه بازنمایی می‌کنند؟ آیا ایدئولوژی‌های مردسالار را درباب جنسیت و زنانگی بازتولید می‌کنند؟ دوره‌ی اصلاحات به آن جهت انتخاب شده است که گشایش در سیاست‌های فرهنگی دولت در این دوره، امکان انتشار آزادانه‌تر آثار ادبی را فراهم آورد و لذا متون منتشر شده بیش‌تر بازنمای تحولات ژرف‌تر اجتماعی بود. از

طرف دیگر تعیین این محدوده‌ی زمانی، به تحدید کردن تحقیق می انجامد و نیز این امکان را در اختیار دیگر پژوهشگران قرار می‌دهد تا در بررسی‌های تطبیقی و یا تاریخی خود از نتایج این پژوهش بهره برند.
این نوشتار می کوشد به سؤالات زیر پاسخ دهد:

- رمان‌های مورد بررسی چه تصویری از زن را باز می نمایند؟
- آیا بازنمایی زن در این رمان‌ها به بازتولید ایدئولوژی جنسیتی مسلط یاری می‌کند یا علیه آن می‌شورد؟
- آیا تفاوتی میان بازنمائی زنان در رمان‌های مختلف مورد مطالعه وجود دارد؟

گونه‌شناسی آثار نویسندگان زن و نمونه گیری تحقیق

میرعابدینی (2004) در طبقه‌بندی آثار نویسندگان زن در دوران اخیر، آنها را به سه گروه آثار عامه‌پسند، آثار متعالی و آثاری که در بین این‌دو دسته قرار دارند دسته‌بندی می‌کند. اما معیار مشخصی برای دسته‌بندی خود به دست نمی‌دهد. به نظر می رسد می‌توان ملاک‌هایی عینی‌تر نیز تعریف کرد تا منتسب کردن هر اثر به یک گروه، توجیه‌پذیر و نیز خارج از سلیقه‌ی شخصی محقق صورت پذیرد. با ترسیم طیفی که یک سر آن اقبال عامه (نشانگر عامه‌پسند بودن اثر) و سر دیگر آن توجه روشنفکران و منتقدان ادبی (نشانگر تعلق آن به ادبیات متعالی) باشد می‌توان آثار بینابینی را آثاری دانست که هم تا حدی از اقبال عامه برخوردارند و هم تا حدی از اقبال روشنفکران. برای مثال و به طور مشخص بایست از بحث انگیزترین آثار منتشر شده در سالهای مورد مطالعه‌ی این پژوهش، رمان **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** اثر زویا پیرزاد و رمان **پرنده**

من اثر فریبا وفی را نام برد که گر چه میر عابدینی این دو را دسته‌ی ادبیات متعالی طبقه بندی کرده است اما این اظهاریه‌ی او مخالفانی نیز در عرصه‌ی روشنفکری دارد. ساختار ساده‌ی آنها و شکل خاطره‌گویی این دو رمان بعلاوه با محتوای ایدئولوژیک آنها که بیشتر از آنکه با ادبیات متعالی زنان همسو باشد به محتوای ایدئولوژیک رمان‌های عامه‌پسند نزدیک است باعث می‌شود نتوان با میرعابدینی در تعلق آثار این دو نویسنده به ادبیات متعالی همرأی بود.

برای مثال نوشین شاهرخی، نویسنده و منتقد، در نقد و بررسی رمان **عادت می‌کنیم** نوشته زویا پیرزاد می‌نویسد(۱۳۸۵):

> پیرزاد از ناگفتنی‌ها، تابوها، آرزوها و افکار آشکار و پنهان شخصیت‌هایش نمی‌نویسد. شخصیت‌های پیرزاد قدمی از ارزش‌های جاافتاده‌ی اجتماعی ـ فرهنگی ایران فراتر نمی‌نهند و چنان‌چه شخصیت زن رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم ناغافل به مردی دل ببازد، پس از رفتن معشوق، آرامش گذشته‌اش را باز می‌یابد. استقلال فردی شخصیت‌های زن رمان‌های پیرزاد حداکثر تا این حد است که هم‌چون آرزو، پس از تجربه‌ی یک طلاق، در سن چهل‌سالگی برخلاف نظر اطرافیانش تصمیم به ازدواج بگیرد. شخصیت‌های وی در سطح درجا می‌زنند و حتی در حیطه‌ی اندیشه نیز از مرغی خانگی فرازتر نمی‌پرند.

و در جای دیگری در همان مقاله از توجه روشنفکران ایرانی به اینگونه آثار که از دید او فاقد ارزش هستند تعجب می‌کند و می‌نویسد:

> من علاقه‌ای به خواندن و یا بررسی آثاری ندارم که آنها را جزو آثار « باارزش » نمی‌دانم، اما مجموعه عواملی باعث شدند تا من کتاب‌های خانم زویا پیرزاد را بخوانم و نظرم را درباره‌ی رمان‌های ایشان بنویسم. عامل نخست موضوع کار دکترای من است که به « سیمای زن در ادبیات داستانی مدرن ایران » بازمی‌گردد و مرا وامی‌دارد تا رمان‌های مطرح ایرانی را بخوانم. نکته‌ی مهم دیگر شگفتی من از طرح و جذابیت چنین داستان‌هایی، حتی در میان اهل قلم است. این دو انگیزه مرا بر آن داشت تا در

تبادل نظر با پژوهشگران و منتقدان دوستدار این نوع ادبی، حداقل نظر و نگاه خودم را پالایش دهم.

میترا الیاتی نیز این دسته آثار را فاقد ارزش‌های هنری و اجتماعی ادبیات متعالی می‌داند و می‌نویسد:

ما در این جا شاهد تشویق آثاری هستیم که در آن، زن تسلیم فضای مردانهٔ خانواده می‌شود و از طرفی داوران عموماً مرد هستند و بنابراین پشت این قضیه نهایتاً اراده معطوف به لذت مردانه وجود دارد، که این نکته اصلاً خوشایند نیست و شاید به آن جا منتهی شود که نویسنده زن مجبور شود به نوعی تحت سلطهٔ مردانه باشد. از طرفی می‌بینیم که در کنار بالا رفتن تعداد نویسندگان زن، با اندک منتقد جدی زن روبه‌رو هستیم. مسئلهٔ دیگری که باید عنوان کنم این است که امروزه نگاهی که به ادبیات داستانی از جانب منتقدان و یا حتی داوران جوایز ادبی صورت می‌گیرد نگاهی موضوعی است تا نگاهی فرمال، تکنیکال و زبان ورزانه، (به طور مثال موضوع بازگشت زن به سوی خانواده در رمان « چراغ‌هارا من خاموش می‌کنم »، یا موضوع صبر و پایداری و فداکاری زن در هر شرایط و موقعیت سخت خانوادگی در رمان («پرندهٔ من» نوشتهٔ فریبا وفی)

همچنین آثار این دو نویسنده (پیرزاد و وفی) به طور چشمگیری در جلب توجه خوانندگان عام موفق عمل کرده‌اند (آثار آنها با تیراژ بالا و در نوبت های متعدد چاپ شده است)، امری که آثار جدی نویسندگان زن از آن محروم بوده‌اند. اما این دسته آثار را در گروه ادبیات عامه‌پسند نیز نمی‌توان قرار داد. آنها به بحث های اجتماعی و فرهنگی زیادی در مجلات و نشریات جدی دامن زدند، موفق به کسب جوایز فراوانی از نهادهای تخصصی ادبیات شدند، موفقیت‌هایی که هیچ یک از آثار ادبیات عامه‌پسند به آن دست نیافته‌اند.

درنتیجه جدول زیر برای طبقه بندی آثار نوشته شده توسط زنان نویسنده به دست آمد. این طبقه‌بندی برای سازمان دادن به این پژوهش مورد استفاده قرار

گرفته است. فایده‌ی دسته‌بندی آثار آن است که تنوع موجود در حوزه نویسندگان زن حفظ می‌شود و مانع از آن می‌شود تا وحدت کاذبی بر آثار نویسندگان زن تحمیل شده و احکامی سراسری صادر شود.

	آثار عامه‌پسند	آثار متعالی	آثار بینابینی
اقبال عامه	دارد	ندارد	دارد
اقبال نخبگان	ندارد	دارد	دارد

جدول شماره 1: دسته‌بندی آثار نویسندگان زن

با توجه به این تعریف، پژوهش من حول تحلیل بازنمائی جنسیت در هر یک از این دسته ها سازمان می یابد.

از آثار عامه‌پسند رمان‌های **دالان بهشت** اثر نازی صفوی و **افسانه زندگی** اثر نسرین ثامنی، از آثار متعالی رمان‌های **کولی کنار آتش** اثر منیرو روانی پور و **پری‌سا** اثر فرشته ساری، و از رمان‌های بینابینی **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** اثر زویا پیرزاد و **پرنده من** اثر فریبا وفی انتخاب شدند.

بایست اشاره کنم که اثر حاضر بخشی از پژوهشی است که به عنوان رساله‌ی کارشناسی ارشد مطالعات فرهنگی در دانشگاه علامه انجام شده است. در این ویراست بحث‌های نظری و مفهومی تحقیق و نیز جزئیات روش‌شناسی تحقیق آورده نشده است.

۲

تحلیل‌ها

بند اول

خانه و خیابان، سکون و تحرک

خانه غالبا حاوی دلالت‌های ضمنی امنیت، خانواده، سکون، حفاظ، و موارد مشابه است و در تقابل با خطر، تحرک، حادثه، و نامأنوسی محیط خارج از خانه قرار می‌گیرد. تصویر زن در تفکر مردسالارانه سنتی تا آن حد به مفهوم خانه گره خورده است که در جامعه‌ی سنتی ایران و در مقیاسی وسیع برای نامیدن زن از واژه‌ی منزل استفاده شده است.

در رمان‌های مورد بررسی موارد فراوانی از همپوشانی خانه و زن مشاهده شده است. مکان رخدادهای داستانی غالبا خانه بوده است و زنان اغلب تجربیات خود

را در خانه تجربه می‌کرده‌اند. به دلیل فضای تنگ و محدود خانه، رخدادها و تجربیات نقل شده در رمان‌ها غالبا محدود و تکراری بوده و بخش اعظم این رمان‌ها را نه وقایع عینی، بلکه مرورهای ذهنی به خود اختصاص داده اند.

خانه در تمام رمان‌های مورد بررسی جایگاهی ویژه دارد. حتی در رمان کولی و کنار آتش که شخصیت اصلی زن داستان بی خانمان است و در جاده‌ها و خیابان‌ها و « غربت »های مختلف سرگردان است، خانه به صورت حسرتی ازلی بازنمایانده می‌شود.

خانه فقدان تحرک است. باقی ماندن. نشستن و چشم به در دوختن. درنتیجه پنجره و نظاره کردن و همچنین درب خانه و فرا رسیدن دیگران در این رمان‌ها نقش مهمی می‌یابند. رمان **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** چنین آغاز می‌شود:

> صدای ترمز اتوبوس مدرسه آمد. بعد قیژِ در فلزی حیاط و صدای دویدن روی راه باریکه‌ی وسط چمن. لازم نبود به ساعت دیواری آشپزخانه نگاه کنم. چهار و ربع بعد از ظهر بود.

> درِ خانه که باز شد دست کشیدم به پیشبندم و داد زدم « روپوش درآوردن، دست و رو شستن. کیف پرت نمی‌کنیم وسط راهرو.» جعبه دستمال کاغذی را سراندم وسط میز و چرخیدم طرف یخچال شیر در بیاورم که دیدم چهار نفر دمِ درِ آشپزخانه ایستاده‌اند.

رخدادها، حوادث، دگرگونی‌ها و شگفتی‌ها همه از چهارچوب درب و پنجره به‌درون خانه راه می‌یابند و زن داستان با آنها مواجه می‌شود:

> در خانه که باز شد گرما و بوی گل شبدر تو زد. مادر گفت « نیا بیرون. هوا از جهنم خدا داغ‌تر شده.» در توری را باز کرد و راه افتاد. با دست در توری را نگه داشتم، تکیه دادم به چهارچوب و نگاهش کردم. وسط راه باریکه ایستاد، خم شد و از باغچه گلی چید.

در رمان **پرنده من** نیز پیوند زن و خانه را شاهدیم، زنی که در خانه نشسته است و حادثه و خبر را مرد از بیرون وارد می‌کند:

> امیر هم دست خالی نمی‌آید. کیسه‌ای پر از خبر، حادثه و ماجرا می‌آورد. در طول این سالها یاد گرفته که کدامش را اول بگوید و کدامش را آخر. یاد گرفته که نصف ماجرا را بگوید و برای گفتن نصف دیگرش ناز کند. می داند کدامش را با آب و تاب تعریف کند و از کدامش سریع رد شود. می داند که مشتری تمام خرت و پرت‌های کیسه‌اش هستم. خالی کردن کیسه مراسم دارد. زیر کتری باید روشن باشد. چای دم کرده و آماده با بشقاب تخمه و پسته‌ای که برای پوست من خوب نیست ولی برای گرم شدن چانه او عالی است.

در اینجا نیز دریچه‌های خانه به چشم‌های زن تبدیل می‌شوند:

> از چشمی در نگاه می‌کنم. از این کار لذتی را می برم که آدم‌هایی که خودشان همه چیز را می‌بینند ولی دیده نمی‌شوند، می‌برند.

و یا نقش پر اهمیت پنجره:

> از پشت پنجره کنار می‌روم. کجا بروم، کجا نروم؟ جا برای سرگردانی هم نیست. اگر پشت پنجره نباشی، فقط دو جا برای رفتن داری، هال و آشپزخانه.

و یا:

> دید زدن از نظر امیر کار زشتی است. با شخصیت او جور در نمی‌آید. ولی من عاشق این کارم. برای این کار پنجره و چشمی روی در خیلی به کارم می‌آیند.

خانه در برخی از رمان‌های مورد بررسی نقشی بسیار کلیدی دارد. رمان **پرنده من** با جابه‌جایی خانواده به آپارتمان کوچکی که نخستین خانه‌ی شخصی و

غیراستیجاری آنها است آغاز می‌شود و پافشاری زن برای حفظ خانه در مقابل اصرار مرد برای مهاجرت، داستان را به پیش می‌راند. در این رمان شخصیت زن داستان که به طرز معناداری نامش در کل داستان عنوان نمی‌شود، از اینکه با خرید خانه از مشکلات اجاره نشینی رها شده‌اند بسیار خوشحال است و از هرگونه تغییری که آرامش و سکون به دست آمده را برهم بزند در هراس است: اما امیر (شوهر او) خواهان تحرک است. او می خواهد به کانادا مهاجرت کند و در بخشی از داستان نیز برای کار به باکو مسافرت می‌کند. زن ماندن را به رفتن ترجیح می‌دهد:

> در خیال امیر را از خانه دور می‌کنم. او باید برود، به خاطر آینده. خودم را در مرکز خانه قرار می‌دهم. اما من باید بمانم. نمی‌شود با دو بچه کوچک به جای غریبه رفت و آواره شد. پس باید ماند.

زن به واسطه‌ی مفاهیم ماندن، خانه، رکود و سکون تصویر می‌شود و مرد به واسطه‌ی مفاهیم تحرک، تغییر، دنیای خارج از خانه:

> امیر می‌گوید: « همین رفتارهایت باعث می‌شود به تو بگویم خرس قطبی. تو از تغییر می‌ترسی. از تحرک می‌ترسی. ماندن را دوست داری. فکر می کنی دنیا به همین شکلی که می خواهی می‌ماند. ...»

و اگر زن به خرس قطبی تشبیه می‌شود و نمادی از سکون و ماندن است، مرد به پرنده تشبیه می‌شود و نمادی از تحرک، پرواز و سفر می‌شود:

> او [امیر] یک پرنده مهاجر است که فعلا توی قفس گرفتارش کرده‌اند ولی دلش برای پرواز لک زده است.

می‌گوید: « ولی تو خرس قطبی هستی. تو این زندگی را دوست داری. این بچه ها را تو به دنیا آورده ای. خدیجه خانم که نیاورده.»

در **دالان بهشت** نیز زن، خانه، و رکود به یکدیگر گره می خورند. مهناز دختر جوانی است که شوریده وار عاشق همسرش محمد است:

آن جا برای اولین بار در زندگی‌ام احساس خوب کدبانوی خانه بودن را تجربه کردم. دوست داشتم هر روز اتاقمان را یکجور درست کنم. از جابه‌جا کردن وسایل که داد محمد را در می‌آورد و من با موذیگری نمی‌گفتم که با کمک علی و امیر جایشان را عوض کردم حس خوشایند خانم خانه بودن به من دست می داد و از اضطراب و نگرانی او لذت می‌بردم.

در رمان پریسا نیز خانه باغی استیجاری نقش مهمی در داستان دارد. داستان با ورود خانواده به خانه‌ای رازآلود آغاز می‌شود:

روز اسباب‌کشی به باغ پری (این اسم را بچه ها روی خانه گذاشته اند) با عماد بی‌وقفه باغ را تمیز می‌کنیم: زیر درختان، روی علف‌ها، راه باریکه‌های شنی و زمین بازی را.

خانه در درون خود رازی را دارد که برای آشکار شدن و نوشته شدن، پرشید را که زنی نویسنده است فراخوانده و پس از نوشته شدن قصه‌ی رازآلود خانه، پرشید به همراه خانواده‌اش خانه را ترک می‌کند و داستان به پایان می‌رسد. اما از همان آغاز در این رمان با رابطه‌ی متفاوتی میان نقش‌های جنسیتی و خانه مواجهیم. زن بیشتر به باغ گره خورده است تا درون خانه:

از روز اول قرارمان این بوده : اختیار درخت‌ها و باغ با من باشد، اختیار خانه با عماد. هرکاری با اتاق‌ها می‌تواند بکند ، اگر بخواهد می‌تواند مرا از این اتاق بیرون کند.

پرشید در چهارچوب تنگ خانه محبوس نیست:

> از اداره مرخصی ساعتی می گرفتم و می رفتم به دنبال بچه‌ها، وقتی بچه‌ها را از مدرسه به خانه می‌آوردم، عماد از رختخواب بیرون می‌آمد.

شخصیت زن این رمان در خانه نمی‌ماند. او اتومبیل دارد و بیرون از خانه کار می‌کند. اتومبیل نمادی از تحرک است و زنی که در حال راندن اتومبیل تصویر می‌شود تصویر ساکن و راکد زن را با تصویری متحرک‌تر جایگزین می‌کند:

> دو باربری که روی بارها و رو به ماشین ما نشسته بودند جوری نگاهمان می کردند که انگار هر لحظه ممکن است ماشین ما برود زیر کامیون. سبقت گرفتم، وارد کوچه شدم.

خیابان در تقابل با خانه قرار دارد. خیابان سرشار از پویایی و جابه‌جایی و البته منبعی از مخاطره و عدم امنیت است. در رمان **کولی کنار آتش** نوشته‌ی منیرو روانی پور، آینه که شخصیت اصلی داستان است در بیشتر طول داستان در جاده‌ها و خیابان‌ها سرگردان است. او تغییرات بزرگی را در زندگی خود تجربه می‌کند و تجربیات عمده‌ی او در عبور از خیابان‌ها و جاده‌ها شکل می‌گیرد. آینه که در طول داستان از اطراف بوشهر تا تهران در سفر است بخش عمده‌ای از تجربیات خود را در جاده از سر می‌گذراند. فضایی که سنتا مردانه تلقی می‌شود و کمتر زنی در آن تصویر می‌شود:

> آینه تکان نمی خورد. راننده ماشین را روشن می‌کند، چشمکی می‌زند و حرکت می‌کند. پا روی گاز. توی جاده ی شیراز –بندر عباس

در تهران نیز آینه پرسه زن کوچه‌ها و خیابان‌ها است:

همیشه در انتهای روز کرکره‌ها، کرکره‌ی مغازه‌ها با صدایی شلوغ ناگهان پائین می‌آید، خیابان آرام آرام خلوت می‌شود و تو با آنچه خریده‌ای، کتابی، پوستری، جورابی از دست‌فروشی، مجسمه‌ای گچی از کسی که نمی‌شناسیش به جانب هتل می‌روی.

خیابان فضایی مردانه است که حضور زن در آن غیرمنتظره است:

باز توی خیابان افتاده‌ای و تو می‌خواهی نشان بدهی که هیچ اتفاقی نیفتاده

تصویر زن در خیابان، مفهوم زنانگی را پذیرای موقعیت‌ها و مفاهیمی می‌کند که به صورت مرسوم و سنتی، زنانگی در تضاد با آنها تصور می‌شده است:

تنها می‌شوی ، با چراغ‌های روشن و خیابان که انگار به تو می‌خندد، کش و قوسی به تنش می‌دهد و زیر پایت مانند اژدهایی تکان می‌خورد، انگار می‌خواهد تو را به گوشه‌ای یا در ناکجا آبادی پرت کند و تو به آخرین مغازه که هنوز چراغش روشن است به مغازه‌ی اختران نگاه می‌کنی و می‌بینی که مردی دخلش را می‌شمارد.

و در جایی دیگر:

تا انتهای خیابان قدم زنان رفت، مغازه ها بسته می‌شدند ، ماشین‌ها بی‌خیال می‌گذشتند و از توی رستورانی بوی غذا آخرین توانش را می‌گرفت.

رمان **کولی کنار آتش** که زن را خارج از فضای خانگی تصویر می‌کند، سرشار از رخدادها و حوادث عینی است و مونولوگ های ذهنی طولانی و مکرر به گونه‌ای که در دیگر رمان‌های مورد بررسی به کار رفته کمتر دیده می‌شود. زن، تنها و در حال عبور از جاده‌ها و خیابان‌ها، با توقف‌گاه‌های کوتاه و تجربیات ممنوعه‌ی بی‌شمار، در تضاد با زنی است که در خانه و در سکون مطلق خود، محروم از تجربه و رخداد تصویر می‌شود.

بند دوم

تولید و مصرف، نوشتن و خواندن

زن به صورت سنتی با مصرف و خواندن تداعی شده است. تولید عموما فعالیتی مردانه تلقی می‌شود که با فعالیت در بیرون از خانه پیوند دارد. زن اما عموما با فعالیت‌های مصرفی همچون خرید، مد، و موارد مشابه پیوند می‌خورد. در فعالیت‌های ادبی نیز فعالیت تولیدی و نوشتن عموما فعالیتی مردانه تلقی می‌شود و مصرف آثار ادبی و یا خواندن نیز فعالیتی زنانه محسوب می‌شود.

با جدا شدن کار از خانه و تمرکز فعالیت‌های تولیدی در فضایی مجزا با عنوان کارخانه، تقسیم کاری جنسیتی شکل گرفت که در آن مردان با عزیمت روزانه به کارخانه، نیروی مولد جامعه محسوب شدند و زنان با ماندن در خانه، تنها مصرف کننده‌ی کالاهای تولیدی محسوب شدند.

در عرصه‌ی فعالیت های ادبی نیز تقسیم کار مشابهی که توسط روندهای کلان‌تر اجتماعی تحمیل می‌شد، پدیدار گشت. عموم غالبا نویسنده را مرد تصور می‌کرد و زنان را تنها خواننده‌ی آثار ادبی دسته‌بندی می‌کرد. این تصور آنچنان شایع بود که بسیاری از نویسندگان زن برای اینکه امکان نشر آثار خود را فراهم کنند، آثار خود را تحت نامی مردانه منتشر می‌کردند. از طرفی از آنجا که حتی خوانش آثار جدی و متعالی ادبی فعالیتی مولد به شمار می‌آمد، غالبا زنان به عنوان خوانندگان آثار ادبی عامه‌پسند تصور می‌شدند. آثاری که خواندن آنها همچون مصرف لوازم آرایشی به نظر می‌آمد و نه مشارکت در تجربه‌ای ادبی.

این تصویر زن به عنوان مصرف‌کننده و نیز خواننده در برخی از کتاب‌های مورد بررسی نیز مشاهده می‌شود. شخصیت‌های زن این رمان‌ها عموما در فعالیت‌های غیرتولیدی تصویر شده‌اند. زن رمان **پرنده من** که خانه‌دار است در واگویه‌ای خودبازاندیشانه می‌گوید:

> از خنکی کولر لذت نمی برم، چون امیر مجبور است زیر آفتاب و توی گرما کار کند. بعد از نهار چرت نمی‌زنم، چون امیر فرصت این کار را ندارد. با دوستانم رفت و آمد نمی‌کنم، چون امیر نمی‌تواند چنین کاری بکند. امیر برده است. برده‌ای که نیروی کار بیست سال بعدش هم فروش رفته است. امیر تا بیست سال دیگر به بانک بدهکار است. بانک نیروی کارش را از او خریده است. نمی‌شود گردن و صورت امیر زیر آفتاب بسوزد و صورت من از خوب خوردن و خوب خوابیدن برق بزند. این عادلانه نیست. امیر در جستجوی عدالت است و آن را هیچ جا پیدا نمی‌کند. بچه ها شلوغ می‌کنند. امیر می‌گوید به ما، به این زندگی زنجیر شده است. تا کی؟ تا آخر عمر.
>
> امیر پول می آورد و ما خرج می‌کنیم. ما مصرف‌کننده ایم.

اما چنین بیان آگاهانه‌ای نسبت به زن در جایگاه تولید در دیگر رمان‌ها به چشم نمی‌خورد. در **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم**، شخصیت اصلی داستان،

زن خانه‌داری است که تنها مکان‌هایی که به غیر از خانه خود و اقوام و همسایگان مکررا به آنها سر می‌زند فروشگاه (استور) و رستوران است که تداعی کننده‌ی مصرف‌اند. او یک کتاب‌خوان مشتاق است که مهمترین فعالیتش به غیر از کدبانویی منزل، خواندن کتاب‌های ادبی است:

> نمی دانم چطور شد که شروع کردم، ولی شروع کردم. درباره‌ی ساردو حرف زدم و این که از کدام کتابش خوشم می‌آید و از کدام خوشم نمی‌آید و چرا خوشم می‌آید و چرا نمی‌آید و نظر آقای داوتیان درباره‌ی ساردو چی است و آقای داوتیان صاحب کتابفروشی آراکس است و کتابفروشی آراکس در تهران سر چهاراه قوام السلطنه است و من این کتابفروشی را خیلی دوست دارم و تهران که می‌روم اولین جایی است که سر می‌زنم و ساعت‌ها می‌مانم و با آقای داوتیان قرار گذاشته‌ام از تهران برایم کتاب بفرستد و می‌فرستد و البته همه‌ی کتاب‌های ساردو را نخوانده‌ام– گفتم و گفتم و گفتم.

اگر در رمان‌های **پرنده من** و چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم زنان اصلی داستان در نقش زن خانه‌دار تصویر شده اند اما در رمان‌های **افسانه زندگی** و **دالان بهشت** نیز با زن مولد روبه رو نیستیم. مهناز در **دالان بهشت** تا زمانی که محمد او را ترک نگفته مشغول مصرف است. مصرف خوراک، پوشاک، آموزش و حتی محبت. پس از ترک محمد او اگر چه به فعالیت‌های بیشتری بیرون از خانه روی می‌آورد اما آنها نیز از الگوی زن سنتی فراتر نمی‌روند. فعالیت در مهدکودک به مثابه کاری خدماتی و شرکت در جلسات ادبی و هنری به عنوان مصرف کننده و مخاطب. مهناز با آشنا شدن با دوستانی جدید پا به دنیایی جدید می‌گذارد. دنیای که خود آن را دنیای « کتاب و شعر و کوه و نقاشی » می‌نامد. البته دنیای شنیدن و مخاطب بودن و گوش سپردن، و نه جهان تولید و نوشتن و خلق کردن. او با حضور در شب شعر و آوازی که در خانه‌ی یکی از دوستان ثروتمندش برگزار می‌شود این دنیای جدید را کشف می‌کند:

به هر حال آن شب و آن شعر و آن صدا، آغاز راه دیگری در زندگی من شد و باعث علاقه و روی آوردنم به شعر و کتاب.

در **افسانه زندگی** نیز فرخنده آمیزه‌ای از کدبانو و معلم است که در هر دو تصویر نقشی مولد ندارد. اما در رمان **پری‌سا**، پرشید چهره‌ای دوگانه از زن در رابطه با تولید را ارائه می‌دهد. او نه یک خواننده بلکه یک نویسنده است. اما از طرف دیگر همچنان مصرف در پیوند با زن است:

از پله های برقی فروشگاه بالا می‌روم. از همان ابتدای ورودی یک چرخ دستی جدا می‌کنم، نوشته‌ها را نمی‌توانم بخوانم. نه، از قفس شوینده‌ها و نوار بهداشتی‌های بالدار و بی‌بال چیزی نمی‌خواهم، ... اینجا هم کاری ندارم و از قسمت برنج‌های معطر و دم سیاه و چای‌های معطر و بی عطر رد می‌شوم. راه چرخ‌دستی پری را بسته‌ام. صدای غر زدن را می شنوم، سرم را بالا می گیرم و سعی می‌کنم حروف را بخوانم، به قسمت لبنیات و مواد پروتئینی می‌روم، ژامبون مرغ، ماست (یک سطل کافی است)، شیر (سه پاکت) بر می‌دارم و در چرخ دستی می‌گذارم. همان نزدیکی، چند بسته نان باگت برمی‌دارم و در چرخ دستی می‌گذارم...

اما در کنار این گونه تصاویر که زن را همچنان در پیوند با مصرف نشان می‌دهند، پرشید به نوشتن و تولید نیز مشغول است. آمدن پرشید و خانواده‌اش به خانه باغی و حوادث و رخدادهایی که پس از آن داستان را شکل می‌دهند، حاصل اراده آن باغ برای نوشته شدن داستان و خاطره ساکنِ قبلی خانه بوده است. و پرشید که یک نویسنده است برای انجام این وظیف انتخاب می‌شود:

پرشید را من صدا کردم. باید کسی می آمد به این جا و صدایم را می‌شنید. سال‌های سال گوش سپرده بودم تا کسی را صدا کنم که بتواند صدای مرا بشنود. صدای قلبم را بشنود. نمی‌دانم چرا این همه نیاز داشتم کسی صدای قلبم را بشنود. این نیاز مال آدم هاست، که خوب می‌شناسمشان. روزها، هفته‌ها، دهه‌ها، و قرن‌ها چشم به راه بودم، از

وقتی که هنوز دست نخورده بودم، کاملا که نه، گاهی باد بذر گل ها و علف ها را به این جا می‌آورد و بارش باران آن را سبز می‌کرد. مرزهای تنم را نمی‌شناختم، ولی می‌دانستم قلبم همین جا قرار گرفته، درست وسط این باغ. پرشید با دو دخترش از سر کوچه می‌گذشتند. صدای قدم‌های پرشید، قلبم را تکان داد، باید صدایش می‌کردم. پرشید صدای مرا شنید و آمد به این خانه–باغ. هنوز هم صدای مرا می‌شنود، بدون کلام. وقتی آمد به این باغ فهمید صدایش کرده‌اند تا بنویسد این ها را، تا کلمه‌های صدایی را که شنیده پیدا کند.

در **کولی کنار آتش** نیز با چهره تولید کننده زن مواجه می‌شویم. در ابتدای داستان آینه دختر بی سواد کولی‌ای است که برای مرد نویسنده‌ی غریبه که برای نوشتن داستانی به سراغ افسانه‌های محلی آمده، داستان‌های شفاهی را نقل می‌کند و در پایان داستان هنرمند مشهوری شده است که عکسش زینت‌بخش مجلات مختلف است:

کیمیا کنار پدر آمد، آجری را دوباره داغ کرده بود: « ... دیگر بس ... آینه برای خودش کدخدایی شده ... دیگر از خدا چه می خواهی؟»

« هیچ ... هیچ ...»

کیمیا، آجر سرد شده را از روی دنده های پیرمرد برداشت، آجر داغ را به جبیش گذاشت. ماه زاد مجله ها را یکی یکی باز کرد.

« کدخدا ... کاشکی همه ی عالم مثل تو بود، نگاه کن.»

کیمیا واگشت به عکس نگاه کرد.« از پادشاه هم کسی اینجور عکس نمی اندازد... »

زن دیگر نه مخاطب و مصرف کننده، بلکه آفرینشگری است که در کار تولید اثر است. و مشهودتر از آن، راوی کل روایت است که همچون یک شخصیت در

داستان گاه و بی‌گاه حضور می یابد و با شخصیت‌های داستانی خود صحبت می‌کند. شخصیتی که زن و نوشتن را به یکدیگر پیوند می‌زند:

> دست نوشته را روی میز می گذارد. سر تکان می‌دهد، می‌خندد، مثل مرغی دریایی که از طوفان گذشته باشد نفس نفس می‌زند. روی صندلی چرخان می‌نشیند، با حرکت تن، صندلی روی پایه اش می‌چرخد، روبروی آینه تمام قدی دیوار بی حرکت می‌ماند، نگاه می‌کند، زنی کپه‌ای آتش می‌افروزد، بلند می‌شود، صندوق قدیمی را باز می‌کند ... آن پیراهن بلند ارغوانی! پیراهن را به تن می‌کند، خلخالهایش را می بندد. گیسوان بلند را پریشان روی شانه رها کرده به چشمانش سرمه می‌کشد...

و تصویری از زن ترسیم می‌شود که در تقابل با چهره‌ی مرسوم و سنتی زن به عنوان مصرف‌کننده و خواننده است.

بند سوم

کار خانگی و کار در جامعه، وابستگی و استقلال

تقسیم کار جنسیتی در جامعه مردسالار زنان را از کار مزدی و بیرون خانه محروم کرده و انجام کارهای بی مزد خانگی را بر دوش آنها گذاشته است. تکراری بودن کارهای خانگی به معناباختگی زندگی زنان می انجامد و کم اهمیت دانستن کار خانگی جایگاهی فروتر از مردان را برای زنان به همراه دارد. عدم کسب دستمزد در قبال کارهای خانگی به وابستگی هر چه بیشتر زنان به مردان می انجامد و ساختار نابرابر جنسیتی را بازتولید می‌کند.

آشپزی، نگه داری از بچه ها، نظافت و مراقبت از خانه، و مواردی مشابه از جمله فعالیت‌هایی‌اند که بخش اعظم وقت زنان را به خود اختصاص می‌دهند. بررسی رمان‌های برگزیده نشان می‌دهد که در بیشتر رمان‌ها عمده‌ترین مشغله‌ی

زنان کار خانگی است. زن در بیشتر این رمان‌ها فردی تصویر شده است که می‌پزد، می‌شوید، بچه‌داری می‌کند، از مهمان‌ها پذیرایی می‌کند و ... . بعلاوه این زنان افرادی تصویر شده‌اند که به شدت به شوهران خود وابسته‌اند و حداقلِ استقلال فردی را دارایند.

در این رمان‌ها تصاویر متعددی از زن در حال انجام کارهای خانگی و نیز دال‌هایی مبتنی بر وابستگی زن به مرد مشاهده می‌شود. رمان **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** سرشار از تصاویری است که زن را به کار خانگی پیوند می‌دهد:

> به رخت‌های روی بند نگاه کردم: جوراب‌های پسرم، زیردامنی‌های یک‌شکل و یک اندازه‌ی دوقلوها، پیراهن‌های آرتوش، ملافه و روبالشی. همه را یکی یکی جمع کردم، تا کردم، گذاشتم توی سبد و به طناب نگاه کردم که بین درخت کنار و دیوار حیات پشتی بسته بودم.

و جایی دیگر:

> بچه‌ها مدرسه بودند و آرتوش سرکار. اتاق‌خواب‌ها را مرتب کرده بودم. گردگیری تمام شده بود و غذای شب روی اجاق بود.

و:

> برای آرتوش ماش پلو پختم و خورش بادمجان که دوست داشت. برای بچه‌ها کیک بادامی درست کردم. به آرمن غر نزدم چرا اتاقش مرتب نیست و دوقلوها را بردم فیلم تام بند انگشتی.

علاوه بر شستن و پهن کردن و جمع کردن و مرتب کردن و گردگیری کردن و بچه‌داری کردن، پختن و آشپزی کردن بیشترین حجم فعالیت زن داستان را به خود اختصاص می‌دهد:

سیب زمینی‌ها را در توی روغن داغ ریختم ... سیب زمینی‌ها را زیر و رو کردم... بالای سر سیب زمینی‌ها ایستاده بودم نسوزند ...

تا جایی که آشپزخانه مهمترین جایگاه کاری زن می‌شود به گونه‌ای که منِ زن به آشپزخانه گره می‌خورد:

بیرون که رفتند ور بدبین ذهنم مثل همیشه پیله کرد. دخترک با آن دقت به چی نگاه می‌کرد؟ مبادا جایی کثیف شده باشد؟ نکند آشپزخانه به چشمش زشت یا عجیب آمده؟ وَرِ خوشبینم به دادم رسید. آشپزخانه‌ات شاید زیادی شلوغ باشد اما هیچوقت کثیف نیست.

و حتی هنگامی که زنِ رمان، کلاریس، به خانه دیگران نیز می‌رود مهمترین چیزهایی که توجه او را به خود جلب می‌کنند، مواردی‌اند که به کارِ خانه مرتبطند:

نگاهم را دور اتاق گرداندم . گردگیری این همه مجسمه ی ریز و درشت و تابلو و ظرف حتما خیلی وقت گیر بود.

در **دالان بهشت** هنگامی که محمد به خواستگاری مهناز آمده است، مادر بزرگ مهناز به پدر محمد می‌گوید:

– در ضمن حاج آقا، ما وظیفه‌مونه عیب و ایرادِ دخترمون رو خودمون راست و حسینی بگیم که پس فردا باعث گله گزاری نشه !

با این حرف خانم جون نفس من تقریبا بند آمد .

– دختر ما تا الان پاش به آشپزخانه نرسیده و پخت و پز اصلا نمی دونه چی هست . از تاریکی و سوسک هم مثل دیو دوسر می‌ترسه. یک سجاف یقه رو هم سه روز طول می‌کشه، تا بلکه خدا و پیغمبر کمک کنن و درست کنه .

در حقیقت اینگونه زن ایده‌آل و مورد پسندِ جامعه زنی نمایانده می‌شود که خوب می‌پزد، خوب می‌دوزد، خوب می‌شوید، و ... . چنین زنی آشکارا موجودی وابسته به مرد باقی خواهد ماند. همانطور که در جایی دیگر از رمان از زبان مهناز می‌خوانیم:

من شاخه‌ی ترد پیچکی بودم که آویخته به وجود محمد شکل می‌گرفت و لذت این آویختن با سرشتم قرین می‌شد. غافل از این که زندگی پیچک وقتی به چیزی آویخت جدایی از آن امکان پذیر نیست و اصلا حیات پیچک یعنی آویختن !

و در جایی دیگر مهناز می‌گوید:

چه احساس آرامشی از گرمای دست‌هایش که برای اولین بار حسشان می‌کردم یکباره به جانم ریخت. توی دست‌های مردانه و قوی او، دست‌های من مثل دست یک بچه بود و او هم درست مثل این که بچه‌ای را راه ببرد، مرا همراه خودش می‌برد.

و زن چون بچه‌ی کوچک وابسته‌ای تصویر می‌شود که به دست مردانه‌ی بزرگسالی برای نگهداری محتاج است.

در رمان **پرنده من**، زن داستان که امیر او را خرس قطبی لقب داده است این چنین واگویه می‌کند:

برف می‌بارد. خرس قطبی زیر لحاف خوابیده است. خرس قطبی برای بچه‌ها قصه تعریف می‌کند. برایشان عدس می‌پزد و عصرها دم در می‌برد تا توی کوچه بازی کنند.

خرس قطبی حوصله اش سر می‌رود. از مراقبت مدام از بچه‌ها خسته می‌شود. از دیوارهای پوسته پوسته شده، از آبگرمکن خراب، از سوسک‌هایی که با هیچ سمی نمی‌میرند. از روزهایی که دیر به شب بدل می‌شود و از شب‌هایی که پر از گریه است. خرس قطبی سر بچه ها داد می‌زند، بی‌خودی.

در **پرنده من** زن مدام در حال بازاندیشی به موقعیت خود است، و از جمله ملالت و دلزدگی کارهای منزل که او را عصبی، ناراحت و آشفته کرده است. اما او راه دیگری به جز غرولند کردن نمی‌یابد و راهکار بدیلی را برای خود جستجو نمی‌کند و یا متصور نیست.

در رمان **افسانه زندگی**، فرخنده با اینکه به عنوان معلم مدرسه نیز کار می‌کند اما با اینحال تمام کارهای خانگی بر عهده او است و او آنها را به صورت بدیهی انجام می‌دهد:

فرخنده که دقایقی پیش از مدرسه بازگشته و در آشپزخانه به گرم کردن غذا مشغول شده بود قابله‌ی غذا را روی چراغ خوراک پزی گذاشت و به اتاق بازگشت.

این زن است که در خانه باقی می ماند تا کارهای بی مزد و مواجب خانه را انجام دهد و مرد به جز کارهای بیرون از خانه وظیفه‌ای احساس نمی‌کند:

به منزل رسید و بدون فوت وقت به سراغ آشپزخانه رفت تا مشغول تهیه شام شود . شب هنگام احسان از خرید بازگشت در حالی که لبخند پرمهری بر لب داشت به طرف فرخنده پیش آمد و شرح خریدش را برای او گفت. احسان بی اندازه گرسنه بود خصوصا که بوی مطبوع و اشتها انگیز غذا فضای اتاق را معطر ساخته بود. فرخنده فورا بساط سفره را چید و هردو مشغول صرف شام شدند.

پخت‌وپز و چیدن بساط سفره، مشغله‌ی همیشگی زنی است که در نهایت مطیع و وابسته به همسرش باقی می‌ماند. شوهری که تنها راه ارتباط زن با بیرون از خانه است. در نتیجه زن، مطیع و وابسته به او باقی می‌ماند:

> فرخنده نیز همواره مطیع خواسته های همسرش بود. در کلام و نگاهش تفویض و تسلیم محض موج می‌زد. او همیشه در برابر احسان حالت رضا و تسلیم به خود می‌گرفت.

اما تصویر ارائه شده در **پری‌سا** متفاوت است. در این رمان پرشید زنی است که به نویسندگی اشتغال دارد و در ابتدای رمان نیز کاری خارج از خانه دارد:

> از اداره مرخصی ساعتی می‌گرفتم و می‌رفتم به دنبال بچه‌ها، وقتی بچه‌ها را از مدرسه به خانه می‌آوردم، عماد از رختخواب بیرون می‌آمد.

در این جا نه تنها با تصویر زن به عنوان فردی که بیرون از خانه کار می‌کند روبه‌روییم بلکه مخدوش شدن رابطه‌ی دو قطبی زن/درون خانه – مرد/بیرون خانه را نیز شاهدیم. اما پرشید نیز همچنان به کار بچه‌داری و آشپزی نیز مشغول است. اگر چه برای او این فعالیت ها معنایی متفاوت دارند و جوهره‌ی فعالیت‌های وی به حساب نمی‌آیند:

> با این که همیشه حواسم بوده بچه‌ها غذای مناسبی بخورند ولی به خرید و پختن غذا به چشم رفع تکلیفی برای گرسنگی و رسیدن مواد لازم به بدن نگاه می کردم.

به همین نسبت که در رمان **پری‌سا** زن با کار بیرون از خانه پیوند می‌خورد استقلال او و عدم وابستگی‌اش بیشتر می‌شود و روابط اقتدار در خانواده دگرگون می‌شود. به طوری که برای مثال علی‌رغم مخالفت عماد با آمدن به آن خانه، تصمیم خود را عملی می‌کند:

عماد موافق آمدن به این خانه نبود.

در رمان **کولی کنار آتش** متفاوت‌ترین تصویر از زن ارائه می‌شود. آینه دختری کولی که به دلیل همخوابگی با مردی غریبه از قافله طرد می‌شود، در خلال رمان مجبور می‌شود تا بدون تکیه دادن به هیچ مردی زندگی خود را به پیش برد. او در بخش‌های مختلف رمان در حال انجام کار مزدی در بیرون از خانه تصویر می‌شود:

> تا غروب چهار صندوق چیده بود . دست و بالش به رنگ خون.کارگران صندوق‌های خود را به ردیف چیده بودند. پیرزن با صندوقی نیمه پر در کنار آینه ایستاده بود و نگهبان بی آنکه به صندوقش نگاه کند، دو تومان کف دستش گذاشت.

زن با کار و استقلال پیوند می‌خورد. آینه از طریق کار می‌تواند زندگی خود را تأمین کند. البته مسیر رسیدن به این استقلال چندان سهل نیست و او دشواری‌های فراوانی را بایست در راه رسیدن به استقلال خود از سر بگذراند. اما زنِ تصویر شده در این رمان به کلی تصویری متفاوت با ایدئولوژی مرسوم و مسلط جنسیتی که زن را در خانه و مشغول کار خانگی تصویر می‌کند، ارائه می‌کند. چنانکه در بخش های پایانی رمان زن در کارخانه تصویر می‌شود. کارخانه که به صورت متعارف محلی مردانه تصور می شده است، در این رمان پذیرای زن کارگر می‌شود تا مفهوم سنتی از زن دگرگون شود:

> شیشه‌های دارو ، شیشه‌های شامپو، مثل سربازانی به صف شده، به سرعت می‌گذشتند و تو هوش و حواست به پنجره، خم می شدی تا یکی یکی آنها را برداری و برچسب بزنی، اما ریل به سرعت گذشته بود و تو هنوز اسیر برچسب یک شیشه‌ی شامپو. فریاد سرکارگر را می‌شنیدی.

سوت. سوت کارخانه و دهانی که آدمها را تف می‌کند ، مثل تفاله‌ی انگور، بی‌جان و له شده، کارگران زیر شانه هایشان را با دست می‌مالند، همانجا که کارخانه هرروز صبح تا غروب آرام و پرحوصله مشتی سوزن فرو می‌کند. و تو در اتوبوس می‌نشینی و آسمان را می‌بینی که انگار مشتی تمشک در حاشیه‌ی آن پاشیده‌اند. پشت راننده می‌نشینی، تا به شهر برساندت، کارگران در صندلی ها به خواب فرو می‌روند، تو اما بیدار می مانی و نمی دانی در کجای این شهر درندشت پیاده شوی.

زن تصویر شده در این رمان زن کوشنده و مستقلی است که با انجام کار مزدی در جامعه، استقلال خود را بنا می‌کند. استقلالی که هزینه‌ی آن، تن سپردن به مخاطرات آشکار و پنهان زندگی یک زن تنها در جامعه ای است که زن کدبانوی خانه نشین را محترم می‌شمرد.

بند چهارم

خاطره و خیال، گذشته و آینده

زن در جامعه‌ی سنتی حافظ سنت‌ها است. او انتقال دهنده‌ی ارزش‌ها و رفتارهای کهن جامعه به نسل جدید است. زن به خاطره پیوند خورده است و یادآور گذشته است. مرد اما سنت‌شکن و نوآور است. مرد دگرگون‌خواه و تغییرطلب است و در جستجوی آینده است. زن نقال داستان‌های قدیمی و خاطرات اجدادی است. تخیل مرد اما عرصه‌ها و پهنه‌های ادبیات جهان را گسترش می‌دهد.

در بیشتر رمان‌های مورد بررسی زن با خاطره و گذشته پیوند می‌خورد. **دالان بهشت** ساختار خاطره مانندی دارد و در برخی از دیگر رمان‌ها نیز زنان غرق در خاطره و گذشته‌اند. در رمان **دالان بهشت** در ابتدای رمان مهناز با محمد

روبه‌رو می‌شود و از حال می‌رود. سپس ما همراه با زنده شدن خاطرات گذشته در ذهن مهناز، به گذشته‌ی آن دو پی می‌بریم و درگیر داستان می‌شویم. اما حتی در طول داستانی که بخش اعظم آن خود خاطره است باز هم با نگاه مهناز به گذشته و به خاطر آوردن خاطرات گذشته روبه‌روییم:

> خاطرات روزهای اول من و محمد چنان روشن توی ذهن من حک شد که سالها بعد هم تازگی روز اولش را داشت. بعدها یاد آن روزها و لحظه ها که می افتادم گرمای دست‌های با محبت، زلالی نگاهش، آهنگ مردانه و مهربان صدایش و عطر تنش چنان توی وجودم می پیچید که احساس می‌کردم رویم را که برگردانم باز در کنارم است.

مهناز دلمشغول گذشته و خاطرات خود است. تخیل و آینده در ذهن او جایی ندارند:

> بعد از این که همه خوابیدند، بیدار بودم و از پشت پنجره ستاره ها را نگاه می‌کردم. به گذشته‌ها فکر می‌کردم، به اولین روز آشناییم با زری، به محله و کوچه‌ی باصفایمان.

و در جایی دیگر می‌گوید:

> خودم را به یاد می‌آوردم و زمانی که برای اولین بار همراه مادرم از این کوچه گذشته و به مدرسه رفته بودم. چقدر ظهرها که از مدرسه برمی گشتم، وقتی دیگر راهی تا خانه نمانده بود، با ذوق و شوق از لابه لای این درخت های تناور دویده بودم. روز عقدم به یادم می‌آمد و اوقاتی که همراه محمد توی این کوچه رفت و آمد کرده بودم. روزی که خانم جون را بر سر دست از همین کوچه برده بودند و ... آن قدر تصاویر سریع از جلوی چشم‌هایم رد می شد که جلوی پایم را نمی‌دیدم.

در رمان **افسانه زندگی** نیز فرخنده آنگاه که خود را به دست رؤیا می سپارد به گذشته روی می‌آورد:

> به خاطر آورد که ماه عسل را به اتفاق احسان در بهترین نقاط شمال گذرانده است. آن مسافرت یکی از بهترین و خاطره‌انگیز ترین مسافرت‌ها در طول عمرش بود. هر زمان که به یاد خاطرات شیرین آن روزها می‌افتاد به شوق می‌آمد و سخت هیجان زده می‌شد.

گذشته همواره آشنا است، بدون تلاطم است، از آدم‌ها و اشیاء مأنوس لبریز است و مخاطره و ترس از ناشناخته‌ها را در پی ندارد. خاطره امروزی کردن گذشته است. زیستن در گذشته. زیستن در مکانی آشنا و ثابت. اما تخیل، امروزی کردن آینده است. زیستن در آینده. پرسه زدن در دالان های ناشناخته زمان که سرشار از مخاطره و آدم‌ها و پدیده‌های نوین است. زن در بیشتر رمان‌های مورد بررسی به مرور خاطره مشغولند. و با گذشته پیوند خورده‌اند. آینده به مردان مرتبط است. در **پرنده من** می خوانیم:

> امیر به طرف آینده می‌رود. عاشق آینده است. گذشته را دوست ندارد، آن هم گذشته زنانه‌ای که نه از دیوار پریدن دارد نه دوچرخه سواری نه فوتبال در محله. گذشته‌ای که پر از پچ پچه و حرف‌های درگوشی و خاله‌بازی است. گذشته‌ای که به زیرزمین‌های تاریک و پستوها منتهی می‌شود.

در اینجا بار دیگر به هم پیوستگی زن/ رکود/ گذشته در مقابل مرد/ تحرک/ آینده را شاهدیم. آینده در تصور زن جایی ندارد:

> آینده چیست؟ آینده باید همان پیرزنی باشد که شبیه پاکت زرد و مچاله ای بود و امیر توی پارک نشانم داد. نمی‌توانم به آینده فکر کنم. نمی دانم از چه چیزی ساخته می‌شود. تا به این سن برسم، می‌توانستم به آینده فکر کنم. ولی حالا می بینم به‌قدر کافی به آن چیز مبهمی که هر روز ابهام و رازش را بیشتر از دست داده، نزدیک شده‌ام و دیگر می‌خواهم بایستم، همینجا.

در **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** نیز کلاریس هر از گاهی که از کار خانگی، بچه‌داری، و مهمان‌داری فاصله می‌گیرد و فرصت خلوت کردن با خود را به دست می‌آورد در خاطرات خود غرق می‌شود:

> به چیزهایی فکر می‌کردم که کم فرصت می‌شد یادشان بیفتم مثل خانه‌مان در تهران که حیاط کوچکی داشت و اتاق‌های بزرگ و راهرو درازی که وسط روز هم تاریک بود.

خاطراتی که اغلب با مفهوم خانه مرتبطند:

> یاد خانه‌مان افتادم در تهران. حیاط کوچک چقدر قشنگ بود. کوچه‌مان یادم آمد با چنارهای بلند. تابستان‌ها وقتی که ما یا یکی از همسایه‌ها درخت ها را آب می‌دادیم، بوی خاک خیس بلند می شد. صبح‌های زمستان هنوز از تختخواب بلند نشده می‌دانستم برف آمده. صبح‌های برفی نوری که از پنجره ی اتاق تو می‌زد با نور روزهای غیر برفی فرق داشت. یاد مدرسه رفتن‌ها افتادم در زمستان.

اما در دو رمان **پری‌سا** و **کولی کنار آتش** با تخطی از این الگو مواجهیم. در رمان **پری‌سا**، شوهر پرشید درگیر گذشته است و پرشید درگیر حال و زندگی جاری است:

> خدا را شکر که عماد تاریخ می‌نویسد، تاریخ گذشته‌های چندهزارساله را و خیالم جمع است که من و زندگی‌ام وارد داستان‌های تاریخی‌اش نمی شویم. عماد به تاریخ دور علاقه دارد و من به تاریخ روز و داستان‌هایمان با هم تلاقی‌ای ندارد. من به خیال محض گرایش دارم و عماد به واقعیت سخت و استوار.

در این رمان زن برخلاف رمان‌های پیشین قطب خاطره/گذشته را در مقابل مرد/تخیل/آینده تشکیل نمی‌دهد بلکه زن با تخیل و خیال پیوند می‌خورد و مرد با گذشته. پرشید از خاطرات بیزار است و ترجیح می‌دهد از گذشته دور شود:

> پیش از جریان میلاد هم خاصیت ضدکلکسیونری در من قوی بود ولی به کم‌وکیف اخلاق خودم آگاه نبودم. عمر مشترک اشیاء با خودم با خاطره‌هایی که میان من و آن شیء مشترک بود، به صورت حسی غیر قابل بیان آزارم می‌داد خصوصا اگر مدتی می‌گذشت و هیچ کاربرد عینی نداشتند یا داشتند و من نمی‌دیدم، حتما دورشان می‌کردم.

در رمان **کولی کنار آتش** نیز قهرمان زن قصه بیش از آنکه خود را به خاطرات سپرده باشد، همنشین خیال و تخیل است:

> به دستانش می‌اندیشید که از پس خریدن همه‌چیز بر می‌آید ... در جایی نامعلوم و دور خانه‌ای ساخت، سنگ‌هایش همه سبز. در سرایش گل کاشت و درختان، ناگهان از زمین قد کشیدند ... آری می‌توانی خانه‌ای بخری ... به آن خانه بروم؟ ... خانه‌های دیگر هم است ... سپیده‌ی صبح اگر برخیزی .... کو تا سپیده ... مگر صدای خروس را نمی شنوی ... دروازه‌ی صبح کاذب را دیده است و شب زنده داران را فریب می‌دهد ... کوچه‌های شهر پر از اسکناس فقط باید خم شوی و بچینی دامن دامن ... پیراهن بلند ارغوانی‌اش به تن، اسکناس‌ها را جمع می‌کرد به خانه می‌آمد ، دامنش را می‌گشود ... پر از پرنده بود دامنش، پرنده‌هایی که به جانبی نامعلوم می‌گریختند و او دوباره وامی‌گشت به جانب شهر. اسکناس‌ها را توی دامنش می‌ریخت، به خانه وا می‌گشت و آنجا پرنده‌ها دوباره می‌گریختند ... دامنش خالی و دستانش تهی .... آینه باز به شهر می‌آمد .. بانگ خروسی او را از این عذاب رهانید.

آینه اسیر خاطرات گذشته نیست بلکه آینده را تخیل می‌کند. او رو به گذشته ندارد بلکه رویاروی آینده ایستاده و آن را طلب می‌کند. برخلاف بیشتر رمان‌های

مورد بررسی، او خاطرات گذشته خود را با معشوقش مرور نمی‌کند بلکه رؤیای دیدارهای آتی را در سر می پروراند:

> دوباره روی تخت می افتی ... فردا از این جا که بیرون بروی، آن سوی خیابان مانس را می‌بینی که ایستاده است، با چشمان سبز لیمویی، منتظر و مشتاق. به جانبش پر می‌کشی، دست دور گردنش می‌اندازی، خود را به اندام تنومندش می‌آویزی. می‌خواهی گودی میان شانه و گردنش را ببوسی که او را می‌بینی، راننده‌ی زیر گرد و غبار ناپیدا و با دسته‌ای از گل‌های نرگس تازه ... دورادور ایستاده سر می چرخانی که نبینی‌اش اما عطر گل نرگس نمی‌گذارد و او همه جا تکثیر شده ... پاسبان سر چهارراه حتی راننده‌ای است که روی پای چپش می‌لنگد و تمامی رهگذران که زیر گرد و غبار ناپیدایند با دسته‌های گل نرگس تازه .... در دستهایشان. مانس حلقه ی دستانت را با تقلای زیاد از دور گردنش باز می‌کند، مچ دستانت را می‌گیرد، به چشمانت زل می‌زند، نه نمی‌خواهی مریم را ببیند نمی‌خواهی راننده را ببیند فقط می‌خواهی آرام در گوشش بگویی « آب دریاها را می فروشم آقا ...»

تصویر زن در این رمان از خاطره و گذشته رنگ نگرفته است بلکه با خیال و آینده آمیخته است. تصویری نامتعارف که اتصال زن را به گذشته که ویژگی بسیاری از رمان‌ها و دیگر متون فرهنگی مرسوم است می شکند و اتصال نوینی را برقرار می‌کند. یعنی زن و زندگی پیش رو و نه زن و زندگی پشت سر. تخیل این تصویر نوین را سازمان می‌دهد:

> رو به پیرزن می‌چرخی، نگاهش می‌کنی، جوان می بینی‌اش با پیراهنی از شکوفه‌های سفید و صورتی، شکوفه‌های بسته باز می‌شوند، صورت دخترک چین بر می‌دارد، دخترک دستانش را به سوی تو دراز می‌کند، پیری انگار جریانی از غبار به سویت هجوم می‌برد ... عقب می‌کشی، شکوفه ها میوه می‌دهند، روبه‌رویت اینک پیرزنی است با ردایی از دانه‌های گیلاس.

بند پنجم

تسلیم و تردید، عشق آرمانی و ازدواج واقعی

بیشتر رمان‌های مورد بررسی حول رابطه‌ای عاشقانه شکل گرفته‌اند و یا حداقل رابطه‌ی زن و مرد در آنها برجسته است. بررسی رابطه‌ی میان زن و مرد در داستان‌ها پرتویی بر روابط قدرت در خانواده و نیز جایگاه زن در رابطه‌ای شخصی و عاطفی می‌افکند. عشق در برخی از رمان‌ها به مثابه ستون فقرات رابطه‌ی زن و مرد تصویر شده است. این عشق تا حد زیادی شباهت به مفهوم عشق در ادبیات عرفانی دارد و با عشق رمانتیک تفاوت های چشمگیری دارد. تسری یافتن رابطه‌ی مرید و مرادی و ذوب شدن عاشق در معشوق، این عشق را از عشق رمانتیک که مبتنی بر رابطه عاطفی برابر و آزاد دو فرد است متفاوت می‌کند. آنچه که اینجا **عشق آرمانی** نام گذاری می‌کنم، نسبت دادن امری استعلایی به

رابطه‌ی میان مرد و زن است، که در برخی از آثار مورد بررسی با تسلیم همه جانبه زن به مرد و تلاش در جهت کسب خشنودی او همراه است.

در رمان **افسانه زندگی** رابطه‌ی فرخنده با همسرش احسان سرشار از عشقی آرمانی است. عشق به مثابه مقوله‌ای بازنمایانده می‌شود که فارغ از تمام تحمیل‌ها و اجبارها و واقعیات زندگی روزمره، قلب‌های طرفین ازدواج را لبریز می‌کند:

> فرخنده هنوز روزهای نخست آشنایی خود را با احسان به خاطر داشت و فراموش نکرده بود که احسان برای ازدواج با او چه موانع و مشکلاتی را پشت سر گذاشته تا بتواند فرخنده را به همسری خود درآورد. پدر و مادر فرخنده ثروتمند و طماع بودند، اما احسان از طبقه دیگر اجتماع بود. خانواده فرخنده خصوصا پدرش هرگز حاضر نبود تن به این وصلت بدهد و فرخنده را برای جدایی از احسان در فشار و تنگنا قرار داده بود. مع الوصف فرخنده که سعادت خود را در گرو این ازدواج می‌دید علی رغم مخالفت شدید خانواده‌اش با احسان که معلم جوان و کم درآمدی بود ازدواج کرد و زندگی ساده او را به ثروت و رفاه پدری ترجیح داد.

و در جایی دیگر رابطه‌ی فرخنده با همسرش اینگونه تصویر می‌شود:

> فرخنده نیز همواره مطیع خواسته های همسرش بود. در کلام و نگاهش تفویض و تسلیم محض موج می زد . او همیشه در برابر احسان حالت رضا و تسلیم به خود می‌گرفت.

عشق آرمانی مهناز و محمد اینگونه در **دالان بهشت** از زبان مهناز بیان می‌شود:

> هیچ حسی توی این دنیا قشنگ‌تر از این نیست که بدانی به کسی تعلق داری و برای کسی عزیزی. این که آدم بداند یک نفر به او فکر می‌کند، یک نفر دوستش دارد، انگار

> وجود آدم را برای خودش هم عزیز و دوست داشتنی می‌کند و من آن روز این حالت را داشتم. برای اولین بار این حس شیرین را تجربه می کردم، حس این که برای یک نفر عزیزم: محمد دوستم دارد.

عشقی که تعلق زن به مرد از ویژگی‌های آن است و رابطه‌ی قدرت در آن نامتوازن ولی مورد پذیرش زن است. آنگونه که در جایی دیگر مهناز می‌گوید:

> خدایا چه قدرتی توی این وجود بود که این طور به تمام هستی من حکومت می‌کرد و در کنارش احساس می‌کردم به مطمئن‌ترین پشتوانه ی دنیا تکیه دارم.

مرد حاکمی است که فرمانبرداری از او باعث رستگاری است. مشاهده می‌شود که رابطه نیرومندی میان این تصویر از رابطه آرمانی عاشقانه با تصویر آرمانی از حکومت در جامعه‌ی سنتی وجود دارد. تصاویری که به ساخت استبدادی جامعه از خردترین واحد اجتماعی تا کلان‌ترین سطح آن نیرو می‌دهند. عشق آنگونه که در دالان‌های بهشت تصویر می‌شود نیرویی حیات‌بخش و ماورایی ست که تسلیم زن در برابر مرد از ویژگی‌های آن است:

> من رفته رفته یاد گرفتم که تسلیم جسم در انتهای شیدایی و کشش روحی تنها به منزله‌ی پیشکش کردن وجود خود به کسی‌ست که فرمانروای هستی و روح انسان می‌شود... مهرش آن قدر در دل و جانم ریشه دوانده بود که واقعا می خواستم او مالک همه‌ی وجودم باشد. او همان فاتح سزاوری بود که شهری را به او پیشکش می‌کردند.

اما این شوریدگی و فوران احساسات عاطفی برخلاف عشق رمانتیک که در برابر قید و بند سنت و جامعه می‌شورد، به عرف و ازدواج پیوند خورده است. در جایی از رمان وقتی مهناز به ازدواج برادر محمد با دختری که او را پیش از ازدواج دوست داشته و با او رابطه داشته است اشاره می‌کند، می‌گوید:

آقا مهدی که سه سال بزرگتر از محمد بود تصمیم داشت با دختری ازدواج کند که می‌گفتند از هجده سالگی دوستش داشته. منتها مشکل از آن جا پیش آمده بود که اولا توی خانواده‌هایی مثل ما رسم نبود خودِ پسر با دختری آشنا شود و ثانیا این که دختری هم آزادی داشته باشد که با پسری آشنایی برقرار کند غیر قابل قبول بود.

در اینجا با تصویر سنتی آشنایی روبه‌روییم که از یک طرف هرگونه رابطه‌ی عاشقانه را به بعد از ازدواج موکول می‌کند و از طرف دیگر سخت‌گیری ویژه‌ی خود را بر زن اعمال می‌کند. آنگونه که برای آشنایی پسر با دختر در قبل از ازدواج اصطلاح « رسم نبود » به کار می‌رود اما برای دختر اصطلاح « غیر قابل قبول » به کار برده می‌شود. در جایی دیگر از رمان از زبان مهناز گفته می‌شود:

چقدر مهرش در دلم جا باز کرده بود. پس خانم جون راست می‌گفت : « صیغه را که می خونن، آدم عاشق و شیدا می‌شه؟

اما این نوع رابطه‌ی عاشقانه میان زن و شوهر در برخی از رمان‌های مورد بررسی مورد تردید قرار می‌گیرد. در این رمان‌ها رابطه‌ی زن و شوهر راززدایی شده و از ملال‌ها، سرخوردگی‌ها و نارضایتی‌ها در زندگی واقعی سخن گفته می‌شود. در برخی از آنها این رابطه بصورت معمولی توصیف شده است و در برخی دیگر بصورت تردید در رابطه با همسر خود را نشان می‌دهد. برای مثال در رمان **پری‌سا** برخلاف الگوی عشق آرمانی که در آن لحظه آشنایی و وصال به شدت رمانتیزه و غیر زمینی می‌شود، پرشید به یاد می آورد که:

من و عماد بی دردسر به وصال هم رسیدیم، پیچیدگی خاصی در عشق ما، در آغاز آن و در رسیدن به همدیگر نبوده است.

جایی دیگر او اشاره می‌کند:

تصویر پیشین من از ذهن عماد پاک شده، تصویری از من در ذهنش نشسته که هر وقت گوشه‌ای از آن را نشانم می‌دهد، از بی شباهتی‌اش با خودم در شگفت می شوم و آیا تصویر من از عماد واقعی تر از تصویر او از من است؟

در **پرنده من** از زبان شخصیت اصلی رمان می‌شنویم:

به امیر نزدیک می شوم و سرم را روی سینه اش می‌گذارم. زیادی سفت است. سرم را کمی پایین‌تر می آورم. امیر موهایم را نوازش می‌کند. فکر می‌کنم من همیشه آدم‌ها را به اشتباه می‌اندازم. امیر به خیالش هم نمی‌رسد که اینقدر از او سیر شده باشم.

راوی **پرنده من** ماجرای ازدواج خود را اینگونه نقل می‌کند:

آقا جان قبل از مرگ کمی پول برای جهیزیه‌ام کنار گذاشته بود. شهلا بیزاری‌اش را از هر رابطه‌ای که به جنس مرد ختم می‌شود اعلام کرده بود. مهین نامزد داشت. نمی‌شد بیشتر از این معطل کرد. همه شرایط برای عروسی من آماده بود. زد و امیر هم به خواستگاری‌ام آمد و من هم زود به خیل عظیم زنان شوهر دار پیوستم.

می بینیم که ازدواج از منظر او تمام هاله‌ی پر راز و رمز و افسانه‌ای خود را از دست داده است و با زبانی سر راست و بی‌تزئین از ازدواج چون ماجرایی معمولی و پیش پا افتاده یاد می‌شود. ازدواجی که از همان نخست با تردیدها و دلزدگی‌ها همراه است:

امیر خبر ندارد که روزی صدبار به او خیانت می‌کنم. وقتی که زیر شلواری‌اش به همان حالتی که در آورده وسط اتاق است. وقتی توی جمع آنقدر سرش گرم است که متوجه من نیست. وقتی سیر شده و یادش می‌افتد که منتظر ما نمانده است. وقتی مرا علت ناکامی‌هایش به حساب می‌آورد. وقتی زن دیگری را به رخ من می‌کشد. وقتی که می‌تواند از هر چیزی به تنهایی لذت ببرد. وقتی که تنهایم می‌گذارد، به او خیانت می‌کنم... خبر ندارد که روزی صدبار به او خیانت می‌کنم. روزی صدبار از این زندگی

بیرون می‌روم. با ترس و وحشت زنی که هرگز از خانه دور نشده است. آرام، آهسته، بی‌صدا و تا حد مرگ مخفیانه به جاهایی می‌روم که امیر خیالش را هم نمی‌کند. آن وقت با پشیمانی زنی توبه کار، در تاریکی شبی مثل امشب دوباره به خانه پیش امیر باز می‌گردم.»

در این رمان‌ها و همچنین **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** از آن عشق آرمانی رمان‌های **دالان بهشت** و **افسانه زندگی** خبری نیست. از آن تصویر آرمانی میان زوج ها که یکدیگر را عاشقانه دوست دارند و زن ها در عشق همسر خود مستغرق‌اند. در عوض با سرخوردگی‌ها و ناکامی‌های زنانی روبه‌روییم که از روابط سرد، سرخوردگی‌ها و ضعف‌های شخصیتی، و نیز ناتوانی در درک متقابل و مفاهمه سخن می‌گویند. اگر چه هیچ یک از آنها به زندگی پشت نمی‌کند و یا مانند کلاریس در **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** هنگامی که به لحاظ ذهنی به خیانت می اندیشد با عذابی الهی روبه رو می‌شود و یا همچون شخصیت اصلی **پرنده من** هنگامی که شوهرش خانواده را به قصد کار در باکو ترک می‌کند می‌گوید:

امیر می‌تواند از من صرفنظر کند. ولی چرا من نمی‌توانم این کار را بکنم. نمی‌توانم. از حالا بیچاره عصرهای طولانی بدون او هستم.

در **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** کلاریس می‌گوید:

سعی کردم یادم بیاید دوران نامزدیم با آرتوش چه حسی داشتم. این تنها زمانی بود که می‌توانستم جزو دوران عشق و عاشقی زندگی ام به حساب بیاورم. چیز زیادی یادم نیامد. فاصله‌ی آشنایی تا نامزدی و نامزدی تا ازدواج طولانی نبود.

در این رمان‌ها آن تصویر طبیعی شده و مرسوم از رابطه عاشقانه میان زن و مرد در خانواده به پرسش گرفته شده و زوایایی از احساسات درونی زنان در رابطه‌ی زناشویی خود مطرح می گردد که با تصویر مسلط درباره‌ی ازدواج همخوانی ندارد. ازدواج در ایدئولوژی مرسوم و مسلط به عنوان شکل متعالی رابطه میان زن و مرد مورد تقدیس بوده و همواره سعی می شده تا خانواده‌ی هسته‌ای ایده‌آلیزه و آرمانی نشان داده شود. اگر در رمان‌های **افسانه زندگی** و **دالان بهشت** که به ژانر رمان‌های عامه‌پسند تعلق دارند ما شاهد بازتولید این ایدئولوژی مسلط در متن داستانی هستیم اما در این سه رمان (**پرنده من، من چراغ‌ها را خاموش می‌کنم، پری‌سا**) با انحراف از هنجار در رابطه با ایدئولوژی مسلط روبه‌روییم. مشکلات واقعی زندگی روزمره از سختی و یکنواختی کار خانه گرفته تا سنگینی بارِ مسئولیت کامل نگه‌داری بچه‌ها و عدم استقلال مادی، بعلاوه مشکلات اقتصادی فرهنگی کلی تری که کل خانواده (هم زن و هم مرد) با آنها روبه‌رویند، باعث می‌شود تا امکان‌ناپذیری دستیابی به ارزش‌های کیفی و راستین که عشق نیز از آنجمله است در این رمان‌ها تصویر شود و درنتیجه این آثار به تعریف رمان از دیدگاه لوکاچ نزدیک‌تر می شوند.

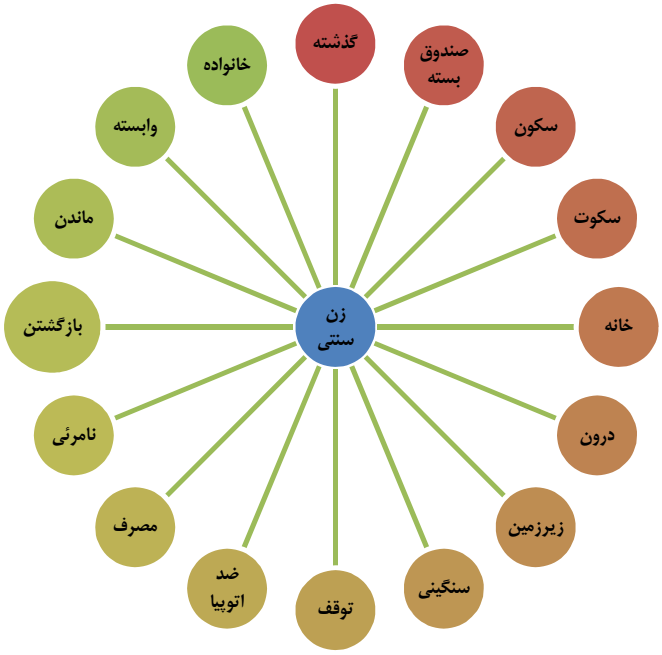
در این رمان‌ها ازدواج دیگر به معنای مرحله مطلوبی نیست که سعادت همیشگی را در پی دارد بلکه مرحله‌ای راززدایی شده است که زن مبارزه‌ی هرروزه‌ی خود را بایست درون آن نیز پیش ببرد.

بند ششم

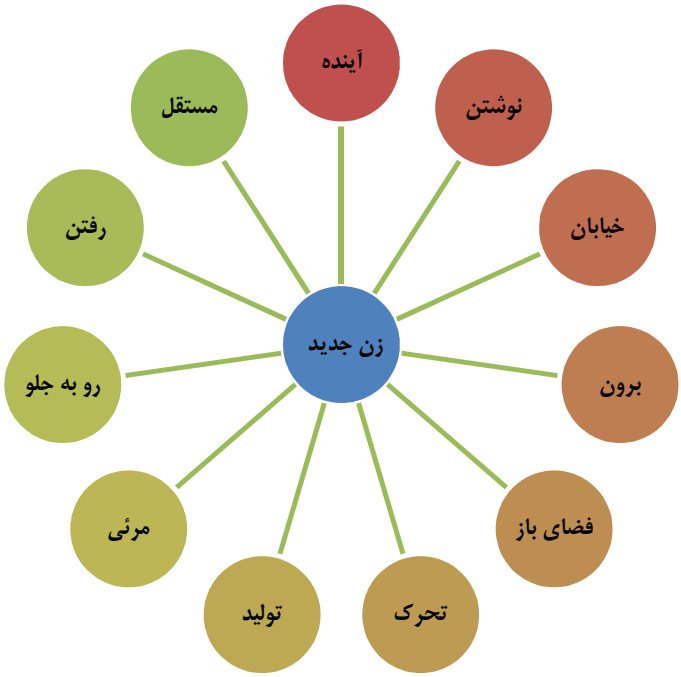
تصویر زن، سه استراتژی

مفهوم زن در رمان‌های مورد بررسی با مجموعه‌های نسبتا نظام‌مندی از مفاهیم دیگر بازنمائی شده است که الگوی آنها در نمودار زیر ترسیم گردیده است. از یک طرف در برخی از رمان‌ها زن با مفاهیمی همچون گذشته، خیال، مصرف، سکون، سکوت، خانه، ماندن، بازگشتن، خواننده، کارِ خانگی، بچه‌داری، وابستگی و ... پیوند خورده است که می‌توان از مجموعه این مفاهیم مقوله ای را انتزاع کرد که نام آن را تصویر زن سنتی می‌گذاریم (نگاه کنید به شکل 1) و از طرف دیگر مفاهیم به هم پیوسته‌ای همچون زن، کارِ تولیدی، استقلال، آینده، نویسنده، رفتن، سفر، و .... (که در واقع مفاهیمی در تضاد با مفاهیم و اجزاء مقوله قبل‌اند که با ایدئولوژی جنسیتی سنتی و مسلط همخوان بودند) در برخی از

رمان‌ها وجود دارد که می‌توان از مجموع آنها مقوله‌ای را انتزاع کرد که نام آن را تصویر زن جدید می‌گذاریم (نگاه کنید به شکل 2). با توجه به گونه‌شناسی رمان‌های زنان که در فصل مقدمات ارائه شد، و نیز الگوهای به دست آمده می‌توان دید که میان گونه‌های متفاوت رمان و بازنمائی های مختلف زنان رابطه وجود دارد. در حقیقت همانطور که در بخش‌های قبلی این فصل با ذکر شواهدی از متن نشان داده شد رمانهای **پرنده من**، **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم**، **افسانه زندگی** و **دالان بهشت** تصویر زن سنتی را ارائه می‌کنند و رمان‌های **پری‌سا** و **کولی کنار آتش** تصویر زن جدید را بازنمائی می‌کنند. با توجه به گونه‌شناسی ارائه شده در فصل قبل می‌توانیم نتیجه بگیریم که رمان‌های عامه‌پسند و رمان‌های نوع سوم، زن سنتی را بازنمائی می‌کنند و رمان‌های متعالی زن جدید را بازنمائی می‌کنند.



شکل شماره 1: زن سنتی و مفاهیم مرتبط



شکل شماره2: زن جدید و مفاهیم مرتبط

مفاهیم و مقوله های فوق از طریق مشابهت‌یابی که یکی از فرآیندهای نظریه‌ی مبنایی (متدلوژی به کار رفته در این تحقیق) است ساخته شده است. اما یکی دیگر از فرآیندهای این روش، کشف تفاوت‌ها است. از طریق بررسی تفاوت‌های میان رمان‌ها آشکار می‌شود که میان چهار رمانی که تصویر زن سنتی را بازنمائی می‌کنند تفاوتی وجود دارد. در رمان‌های **پرنده من** و من چراغ‌ها را خاموش می‌کنم، ما شاهد مفاهیمی خاصی هستیم که در رمان‌های **افسانه زندگی** و **دالان بهشت** با آن ها روبه‌رو نیستیم. نکته جالب توجه اینجا است که تصویر سنتی از زن در این رمان‌ها با دقت و وسواس بیشتری نسبت به رمان‌های عامه‌پسند ترسیم شده است و مفاهیم وابسته بیشتری مورد اشاره قرار گرفته است. برای نمونه در رمان **پرنده من** بیشترین توجه به تقابل های جنسیتی میان زن و مرد وجود دارد که می‌توان این تقابل‌ها را در جدول صفحه بعد مرتب نمود.

زنانگی	***مردانگی***
گذشته	آینده
درون	برون
خانه	خیابان
سکون	تحرک
واقعیت	تخیل
توقف	حرکت
سنگینی	سبکی
وابسته	مستقل
ماندن	رفتن
بازگشتن	
سکوت	خبر
	حوادث
	پرواز
	سفر
صندوق بسته	
نامرئی	
مصرف	تولید
زیرزمین	

جدول شماره 2: تقابل های جنسیتی در رمان پرنده من

اما موضع این رمان در مواجهه با تصویر سنتی زن چیست؟ آیا تنها به ترسیم تصویری سنتی از زن کفایت می‌شود و یا در مواجهه با آن، این متن موضعی متفاوت می‌گیرد؟

مفاهیمی همچون « فکر کردن به سکوت » ، « بازاندیشی به موقعیت خود » ، « صحبت کردن از سکوت » ، « بازاندیشی در تاریخ خود » ، « با چشمانی باز به خود نگاه کردن » را می‌توان ذیل مقوله « به پرسش گرفتن تصویر زن » مقوله بندی کرد.

(در ضمیمه‌ی این کتاب، کدگزاری و فرآیند استخراج مفاهیم برای رمان **پرنده من** آورده شده است.)

در واقع می‌توان گزاره‌ی منتجه از رابطه میان دو مقوله‌ی به دست آمده را چنین جمع‌بندی کرد:

زن بصورتی سنتی تصویر می‌شود اما این تصویر مورد چون و چرا و پرسش قرار می‌گیرد.

درواقع می‌توان گفت در این اثر مفهوم رایج و مرسوم از زنانگی تصویر شده است. با جزئیات و دقت فراوان. اما هرگز اثری که بازتولید کننده پندار مرسوم از زنانگی باشد نیست. اتفاقی که در این اثر می افتد آنست که زن نویسنده‌ی ایرانی به موقعیت جنسیتی خود آنگونه که در جامعه وجود دارد می‌نگرد و سعی می‌کند آن را بشناسد. شناختی که در فرآیند خود به زیرپرسش گرفتن جایگاه مرسوم زن منتهی می‌شود.

در **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** کلاریس می‌گوید:

دلم نمی‌خواست برگردم خانه . دلم می خواست راه بروم و فکر کنم یا شاید راه بروم و فکر نکنم. راه رفتم و فکر کردم مدام در خانه ماندن و معاشرت با آدم‌های محدود و کلنجار رفتن با مسایل تکراری کلافه‌ام کرده.

زن اگر چه هنوز در حال انجام نقش های سنتی تصویر می‌شود اما هر لحظه بیشتر به نقش موجود خود و وضعیت خود آگاه می‌شود. نگاه کردن به خود مفهومی کلیدی و استعاره‌ای از تحولی عظیم در نسبت میان زن و نقش‌های تعریف شده سنتی است. کلاریس جایی دیگر بازاندیشانه به خود می‌گوید:

حس کردم در جایی که هیچ انتظار نداشتم ناگهان آینه‌ای جلویم گذاشته‌اند و من توی آینه دارم به خودم نگاه می‌کنم و خودِ توی آینه هیچ شبیه خودی که فکر می‌کردم نیست.

و در برابر تصویر خود در آشپزخانه، در حال بچه‌داری و کار خانگی، در سکون و سکوتی که او را در جایگاهی فروتر تثبیت کرده است معترضانه از خود می‌پرسد:

خودم در سی و هشت سالگی چه کاری را فقط برای خودم کرده‌ام.

در **پرنده من** نیز راوی زن به سکوت خود می‌اندیشد و آن را مورد بازاندیشی قرار می‌دهد. او می‌گوید:

همان لحظه به سکوتم فکر کردم. حالت لباس عاریه‌ای را داشت که یک‌دفعه متوجهش شده بودم. فکر کردم سکوت من گذشته دارد. به خاطر آن بارها تشویق شده‌ام.

این سکوت برای او پذیرفته نیست. اگر چه با جانش آمیخته است اما راوی نسبت به آن موضعی انتقادی دارد:

سکوتم مثل لباس پشمی تنگی در هوای گرم اذیتم می‌کرد. می خواستم آن را از تنم در بیاورم.

او نقش مرسوم زنانه‌ی خود را اینگونه در ذهن خود مرور می‌کند:

من نه مادرم، نه زنم و نه دخترم. هیچم. از عهده هیچکدام از نقش‌هایی که به من داده‌اند، بر نمی‌آیم. در نقش بچه هم هیچ بودم. حضورم معنایی نداشت. مادرم مرا به عشق پسر به دنیا آورده بود و دختر از آب در آمده بودم. برای آقا جان یک پادوی کوچک خانگی بودم. مرا فقط وقت پاک کردن کتش از شوره سر، باد زدن منقل، آوردن ذغال و گرفتن ناخن‌ها و درآوردن جوراب‌هایش می‌دید.

چکیده‌ی **پرنده من** را نیز می‌توان در واگویه‌ای که قهرمان رمان در اواخر داستان با خود دارد مشاهده کرد:

زیرزمین را دوست دارم. بعضی وقت‌ها دوست دارم به آن جا برگردم. گاهی اوقات تنها جایی است که می‌شود از سطح زمین به آن جا رفت. مدت‌هاست که فهمیده‌ام همیشه زیرزمینی را با خود حمل می‌کنم. از وقتی کشف کرده‌ام که آن جا مکان اول من است زیاد به آن جا سر می‌زنم. این دفعه شهامتش را پیدا کرده‌ام که در آن راه بروم و با دقت به دیوارهایش نگاه کنم. حتی به صرافتش افتاده‌ام چراغی به سقف کوتاهش بزنم. زیرزمین دیگر مرا نمی‌ترساند. می خواهم به آن‌جا بروم. این دفعه با چشمان باز و بدون ترس.

سی و پنج سال مستأجر این ملک بوده‌ام و حالا دیگر احساس مالکیت می‌کنم. می‌خواهم از کنج‌ها و دالان‌هایش باخبر شوم. می خواهم پله‌هایش را خوب ببینم. راه‌های در رویش را بشناسم و از نزدیک به آدم‌هایش نگاه کنم. همیشه از توی

تاریکی نگاه کرده‌ام و فقط سایه‌ها و اشباحی در آن دیده‌ام. چطور می‌توانستم چیز دیگری ببینم وقتی که ترس چشمانم را کور می‌کرد و بیزاری راه نفسم را می‌برید.

این متن خبر از مرحله‌ی مهمی در تاریخ اجتماعی زنان ایرانی می‌دهد. لحظه‌ای که زن می‌خواهد زیرزمینی را که همیشه در آن ساکت و بدون صدا زندگی می‌کرده خوب بشناسد، لحظه‌ای که زن ایرانی چراغ نوشتن را به دست گرفته و با « چشمان باز و بدون ترس » به موقعیت خود نگاه می‌کند.

ظهور این نوع سوم از داستان‌نویسی زنان نه تنها حادثه‌ی مهمی در ادبیات زنان است بلکه به لحاظ تاریخی و اجتماعی نیز اهمیت بسیار زیادی دارد. اگر تاکنون ادبیات نخبه‌گرای زنان ایران تلاش در جهت گسست مطلق و ناگهانی از زن مرسوم داشت، به صورتی که زن معمولی ایرانی برای گریختن از اضطراب و هراس مواجهه با آن ترجیح می داد این گونه آثار را نخواند، **پرنده من** و **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** با نشان دادن تصاویر متعارف و آشنای زن ایرانی قادر به مکالمه و دیالوگ با مخاطب خود می‌شوند. از طرفی با به پرسش کشیدن این تصویر از جایگاه زنی که برای بیشتر زنان طبقه متوسط آشناست، و در نتیجه همدلی اکثریت خوانندگان خود را به دست می‌آورند، می‌توانند زنان را به بازاندیشی در تعاریف جنسیتی مرسوم برانگیزانند و در جداره‌ی حجاب ایدئولوژی مسلط، ترک‌هایی ژرف ایجاد کنند.

بند هفتم

تصویر حذف شده، سانسور و سکوت

نوشتن برای زنان رمان نویس ایران به معنای به بیان درآمدن امیال جنسی زنان نیست. با وجود آنکه در غرب نوشتن زنان با تلاش برای رهایی جنسی همراه بود اما در آثار مورد بررسی در این پژوهش به‌طور معناداری با غیاب هرگونه میل جنسی زنان روبروییم. زنان قهرمان رمان که اغلب داستان از زبان آنان روایت می‌شود در فاصله‌های تنهایی خود با شریک جنسی خود خاموش‌اند. سکوت و سپیدی صفحات جای بیان تمایلات و رفتارهای جنسی آنان را گرفته است. میل جنسی (sexuality) به طور برابر در رمان‌های عامه‌پسند، متعالی و بینابینی سرکوب شده است. آنان اگر چه در بسیاری از موارد زنانی معمولی و درگیر زندگی روزمره در آشپزخانه‌ها و مهمانی‌ها و خیابان‌ها تصویر شده‌اند اما اتاق خواب آنها همواره از چشم خواننده پنهان است. تماس جسمانی میان زن و

مرد در هر سه نوع رمان‌ها که ایدئولوژی‌های جنسیتی متفاوتی را در خود دارند، امری تصویر نشده و سانسور شده باقی می‌ماند.

در رمان **پری‌سا**، در بخشی از رمان بچه‌ها به خانه مادربزرگ رفته‌اند. پرشید و همسرش عماد تنها در خانه‌اند. شب هنگام پرشید در حال نوشتن در اتاق کار خود است. عماد سر می رسد:

> در اتاق را تا نیمه باز می‌کند و این بار فقط می‌گوید: بیا. این لحن و این نگاهش را می‌شناسم، اگر چه سالهاست که دیر به دیر پیدایش می‌شود. کاش بچه‌ها را نبرده بودم خانه مادرش، شب بهانه‌ای داشتم و پیش آنها می‌خوابیدم. می گویم: بذار این چند خط را بنویسم که نماند برای فردا.

داستان با حداکثر پوشیده گویی تنها اشاراتی را منتقل می‌کند. امر جنسی بیان نشده و تصویر نشده باقی می‌ماند. ما تنها متوجه می‌شویم که سالهاست آتش میل جنسی آنها سرد است. پس از دیالوگی میان عماد و پرشید متن به سپیدی کاغذ که بین هر بخش فرعی قرار دارد ختم می‌شود. اتفاقات خصوصی شبانه نانوشته باقی می‌مانند و بخش بعدی کتاب اینگونه آغاز می‌شود:

> عماد صبحانه مفصلی روی میز آشپزخانه چیده است. راضی است. از دیشب؟ دارد سوت می‌زند، یک آهنگ قدیمی را، آشپزخانه را مرتب می‌کند. ظرف‌های اضافی را از تو جا ظرفی بر می‌دارد، بی نظم و ترتیب در قفسه ها می‌چپاند. بر می‌گردد طرف من: چای دم کشیده، بریزم برات؟

میل جنسی در آثار نویسندگان زن غایب است. حتی در بی‌پرواترین آنها نحوه‌ی رفتار و بروز میل جنسی در سپیدیِ لابه‌لای کلمات پنهان باقی می‌مانند و به بیان در نمی‌آیند. در رمان **کولی کنار آتش** که قهرمان مؤنث داستان با شکستن قانون قافله با مردی بیگانه همبستر می‌شود و به مجازات این عمل خود

از قافله بیرون رانده می‌شود، باز رابطه‌ی جنسی ناگفته و تصویر نشده باقی می‌ماند. هنگامی که آینه برای نخستین بار پنهان از چشم قافله با مرد بیگانه دیدار می‌کند (و این رفتار سرکشانه‌ی او به کل داستان شکل می‌دهد و آینه را درگیر ماجراهای بعدی داستان می‌کند) کلمات تنها برای پنهان کردن رابطه‌ی جنسی به کار می روند:

مانِس غلتی زد، چشمانش را برای لحظه ای باز کرد و دوباره بست. بعد انگار چیزی را به خاطر آورده باشد، سرش را از روی آرنج بلند کرد:

« اِ ... تویی »

گرم بود. هوا داغ داغ. پرنده ای در میان شاخه های نخلی تنومند آشیان می ساخت. پرنده‌ای که خوش داشت یک‌جانشین شود، نه در مسیر باد، نه در مسیر ریگ‌های بیابان، در میان بازوان نخلی سرسبز که هر ساله تاره دهد، تاره‌ای شیرین ... پرنده آنچه را که اندوخته بود به بازوان نخل تنومند می‌داد، بی دریغ، تا آشیانه‌ای بسازد، شاخه‌های نخل سبز بود و می‌توانست بادها را بتاراند و هر سال موسم ثمر خرما دهد، پرنده دیگر نیازی نداشت تا برای دانه‌ای گندم، بال‌هایش را به هم بزند، بچرخد، بخواند و این ناله‌ی نی ... ناله‌ی نی از کدام سو می‌آمد که دانه‌های خرما را می‌تکاند و نخل را عریان می‌کرد. این صدا از کجا بود، از چه جانبی؟ و این چوپان که نی را از نیزار بریده بود، قصه‌ی شوربختی چه دختی را دهان به دهان می‌گفت ...

« آه ... پس تو؟»

« آری... »

صدای مادر در ذهنش پیچید:

« نیم ساعتی او را رها کردم، دار و ندارش را بر باد داد ... »

پسین تنگ بود که رفت. پدر همچنان در خواب، اما دیگران بیدار ... بیدار ...

در **پرنده من** نیز با آنکه راوی داستان با ذکر جزئیات تمام فعالیت‌های روزمره خود را و نیز احساسات و افکاری که ذهن او را به خود مشغول داشته، تعریف می‌کند اما ما کمترین اطلاعی از بعد جنسی روابط او با همسرش و یا افکار و خاطرات مربوط به میل جنسی نمی‌یابیم. رمان در تمام طول خود در باره‌ی این بعد از زندگی فردی شخصیت نخست خود سکوت می‌کند. در معدود لحظاتی که شخصیت اصلی داستان با شوهر خود تماس جسمی دارد، این رابطه به شدت جنسیت زدایی شده است:

کنار امیر دراز می‌کشم. حالا نه برایش زنم، نه مادر، نه خواهر. هیچ ربطی به هم نداریم. نور سرد و سفید تلویزیون مثل نورافکنی از خط دشمن به رویمان افتاده و دنبال شناسایی ماست که مثل دو غریبه روی قالی افتاده‌ایم. به امیر می‌چسبم و شانه‌هایش را محکم می‌گیرم. برمی‌گردد و توی خواب بغلم می‌کند. حالا نه او شوهر است نه من همسر. نه او مرد است نه من زن. دو آدمیم تنگِ هم و پناه گرفته در هم.

در **پرنده من** و همچنین در **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** سکوت در برابر مسائل جنسی به فقدان رابطه‌ی عاشقانه میان زن و شریکش نیز مرتبط است:

شب توی تختخواب به آرتوش گفتم « انگار همه‌ی عمر از آدم‌ها انتقام می‌گرفته.» جواب که نداد سر چرخاندم و نگاهش کردم. خواب بود. چراغ خواب را خاموش کردم و به صدای یکنواخت کولرها گوش دادم.

به نظر می رسد بخشی از سکوت در مورد زندگی جنسی زن در دو رمان **پرنده من** و **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** به دلیل فقدان رابطه‌ی رضایت بخش میان طرفین رابطه در این رمان‌هاست. در **چراغ‌ها را من**

خاموش می‌کنم کلاریس آن چنان رابطه‌ی سردی با آرتوش دارد که نخستین مردی که پا به دنیای محدود و آشنای او می‌گذارد او را دچار تلاطمات روحی و آشفتگی‌های عاطفی می‌کند. او تنها برای مواجه شدن با امیل (مرد همسایه) است که به بدن و اندام خود توجه می‌کند و به این فکر می‌افتد که به دستان خود کرم و به لب‌های خود رژ لب بزند.

اما در رمان **دالان بهشت** تفاوتی مشاهده می‌شود. در این رمان مهناز به کرات از اولویت عشق روحانی به عشق جسمانی سخن می‌گوید و به شنوندگان داستان خود دلیل فقدان رابطه‌ی جسمانی و جنسی خود با محمد را شرح می‌دهد. او می‌نویسد:

> حالا بعد از سال‌ها فهمیده‌ام؛ حس دوست داشتن؛ حس عاطفی و کشش روحی، حس تعلق خاطر که بدون هیچ‌گونه رنگی از شهوت و خواست‌های جسمی باشد، قشنگ‌ترین حس‌های دنیاست. حسی مقدس است و شیرین که اگر کسی فقط یک‌بار در زندگی اش تجربه کند، تازه می‌فهمد منظور خداوند از عشق و مهر و محبت چیست...

از دید او در رابطه‌ی جنسی مرد چون سردار فاتحی است که به شهری دست می‌یابد. مهناز رابطه جنسی و جسمی زن و مرد را چنین خلاصه می‌کند:

> هرچه او در وصل جسمانی شتاب به خرج نمی‌داد، بیشتر فاتح وجود و هستی من می‌شد. درست مثل فاتحی که به دلیل لیاقت و کاردانی و سزاواری‌اش شهری را به او پیشکش کنند. فرق است بین او با کسی که به زور و جبر و اکراه مالک سرزمینی می‌شود و در نهایت نه بر آن سرزمین حاکم می‌شود و نه بر قلب مردمش.

در این اثر رابطه‌ی جنسی زن و مرد، هوس و شهوتی بازنمائی می‌شود که در تقابل با رابطه عاطفی میان آن دو تصویر شده است و قطب منفی را در این تقابل دو جزئی تشکیل می‌دهد. رابطه‌ی جنسی محصول امیال جنسی زن نیست بلکه تسلیم گوهر ارزشمندی از وجود زن به مردی است که کاردانی و سزاواری خود را در رابطه‌ی عاطفی و غیرجسمانی زن نشان داده است. زن موجودی فاقد امیال جنسی نشان داده می‌شود که از اندام جنسی خود تنها برای خرسندی و رضایتمندی مرد بهره می‌برد. نکته جالب توجه این است که علی‌رغم موضع سنتی این رمان نسبت به زن، بیشترین تماس‌ها و برخوردهای جسمانی و بدنی میان زن و مرد در آن تصویر شده است. امری که در دیگر رمان‌ها به کلی بیان نشده و تصویر نشده باقی مانده است:

> بی‌اختیار زمان و مکان فراموشم شد. از جا پریدم، لحظه‌ای به گردنش آویختم و گونه‌اش را بوسیدم، در حالی که از شعف و شادی آرزو می‌کردم آن لحظه تا ابد طول بکشد و آن جاده هیچ‌گاه تمام نشود. بعد از سال‌ها انتظار دوباره دست‌هایم دور بازویش حلقه شد و سرم با آرامشی بی نهایت به شانه‌اش تکیه کرد و به روبرو خیره شدم.

بدن زن و تن زن در رمان‌های نوشته شده توسط زنان تصویری ندارد. نه تنها تصویر زن سنتی فاقد جسمیت و اندام زنانه است بلکه زن مدرن و جدید جهان داستان‌های زنان نیز در این فقدان سهیم‌اند. زنانگی در آثار بررسی شده تنها به واسطه افکار و ایده‌ها ترسیم شده است. مفاهیم و ایده‌هایی که در رابطه با امیال جنسی زنان خاموشند. تن و بدن زنان نه تنها در عرصه رفتار جنسی بازنمائی نشده باقی مانده‌اند بلکه حتی تفاوت‌های جنسی (و نه جنسیتی) نیز پنهان مانده‌اند. شیر دادن به نوزاد، وضع حمل، عادت ماهیانه و موارد مشابه که به ویژگی‌های فیزیکی زنان مرتبط است تصویر نشده‌اند.

بند هشتم

نگریستن از یک زاویه، گزارش اقلیت

رمان به زبان‌های مختلف اجتماعی اجازه ظهور می‌دهد. رمان انحصار زبانی مؤلف را می‌شکند و ادبیات را پذیرای سخن‌های حاشیه‌ای و فرودست جامعه می‌کند. شخصیت‌های داستانی رمان‌ها هر یک زبان و سخنِ پس‌زمینه‌ی اجتماعی خود را حمل می‌کنند و رمان‌ها همچون جشنواره هایی از کلمات چاپی، شخصیت‌ها، سخن‌ها و گروه‌های اجتماعی مختلف را در محدوده‌ی صفحات خود گرد می‌آورند و آنها را به سخن گفتن وا می‌دارند. اگر چه در بسیاری از رمان‌های نوشته شده توسط مردان، شخصیت‌های زن نیز حضور دارد و در روایت جایگاهی (در برخی موارد حتی بسیار کلیدی) دارد اما بیشتر اینگونه رمان‌ها از زاویه دید شخصیت مرد داستان روایت می‌شوند. در رمان‌های مورد بررسی اما ما در اکثر موارد از دریچه‌ی چشم و ذهن زنان به جهان داستانی می‌نگریم. می‌توان به هر

رخداد و واقعه‌ای از زوایای مختلف نگریست، در نتیجه انتخاب زاویه دید معنایی ایدئولوژیک در بر دارد و بررسی آن نکاتی سودمند را پیرامون موضع متن فاش می‌کند. در رمان **دالان بهشت** ما وقایع را از دریچه‌ی زبان و ذهن مهناز در می‌یابیم. داستان اینگونه آغاز می‌شود:

> از درمانگاه که بیرون آمدم با خود گفتم حالا که مادر نیست، بهتر است به خانه امیر بروم. از گرما و ضعف داشت حالم به هم می‌خورد، مثل آدم های گرسنه از درون می‌لرزیدم، دلم مالش می‌رفت و چشم‌هایم سیاهی. اصلا فکر نمی‌کردم مسمومیتی ساده آدم را اینطور از پا در بیاورد. چند بار پشت سرهم زنگ زدم.

مخاطب با مهناز وارد خانه امیر می‌شود و شاهد مواجهه‌ی او و محمد و از حال رفتن مهناز می‌شود. سپس خاطرات ده سال گذشته در ذهن مهناز برانگیخته می‌شود و رمان از طریق ذکر خاطرات مهناز برای شنونده‌ای ناشناس که مخاطب نقش آن را پر می‌کند، به پیش می‌رود. ساختار ایدئولوژیک رمان بسیار ساده است و مخاطب رمان در بخش اعظم رمان بصورت مستقیم مورد خطاب قرار می‌گیرد و یا در بیان آلتوسر مورد استیضاح (interpellation) قرار می‌گیرد.

در رمان پرنده من نیز داستان از زبان شخصیت زن روایت می‌شود. رمان اینگونه آغاز می‌شود:

> این جا چین کمونیست است. من کشور چین را ندیده‌ام ولی فکر می‌کنم باید جایی مثل محله ما باشد. نه، در واقع محله ما مثل چین است، پر از آدم. می‌گویند در خیابان‌های چین هیچ حیوانی دیده نمی‌شود. هر جا نگاه کنی فقط آدم می‌بینی. با این حساب محله ما کمی بهتر از چین است چون یک گربه هرزه داریم که روی هره ایوان می‌نشیند و همسایه طبقه سوم هم از قرار، طوطی نگه می‌دارد. یک مغازه پرنده فروشی هم سرِ خیابان داریم. به این خانه که آمدیم تصمیم گرفتم این جا را دوست داشته باشم.

رمان از زبان اول شخص و توسط شخصیت اصلی زن رمان روایت می‌شود. ما تمام رخدادها، تفاسیر، قضاوت‌ها و موارد مشابه را از زبان شخصیت زن می‌شنویم. او واسطه‌ای میان ما و جهان رمان است. تا انتهای رمان راوی ثابت باقی می‌ماند و در پاراگراف آخر رمان نیز سخن او داستان را ختم می‌کند:

> آیا من هم پرنده‌ای دارم؟ پرنده خودم. ولی مگر ممکن است کسی پرنده نداشته باشد. این جعفر عشقی هم که با عینک دودی و کاکل فرفری سر خیابان ایستاده، پرنده دارد. حالا هم دارد زیر لبی سوت می زند، لابد برای پرنده اش.

در رمان **چراغ‌ها را خاموش می‌کنم** نیز داستان از زبان شخصیت اصلی زن رمان، یعنی کلاریس، بیان می‌شود. رمان اینگونه شروع می‌شود:

> صدای ترمز اتوبوس مدرسه آمد. بعد قیژِ در فلزی حیاط و صدای دویدن روی راه باریکه‌ی وسط چمن. لازم نبود به ساعت دیواری آشپزخانه نگاه کنم. چهار و ربع بعد از ظهر بود.

و اینگونه پایان می‌یابد:

> باد ملایمی آمد که برای آن وقت سال در آبادان عجیب بود. پا زدم و تاب خوردم. داشتم فکر می‌کردم برای سفر به تهران چه لباس هایی بردارم و سوغاتی چی بخرم که پروانه‌ای از جلو صورتم گذشت. سفید بود با خال‌های قهوه‌یی. تا فکر کنم « چه پرنده قشنگی، » یکی دیگر دیدم و بعد یکی دیگر و – هر هفت هشت تا رفتند نشستند روی بوته ی گل سرخ. گفته بود « پروانه ها هم مهاجرت می‌کنند.» به آسمان نگاه کردم. آبی بود. بی حتی یک لکه ابر.

کلاریس داستان را آغاز می‌کند و آن را تا پایان برای مخاطب تعریف می‌کند. شخصیت‌های محدود دیگری در داستان حضور دارند. اما ما آنها را بواسطه

ذهنیت کلاریس می شناسیم. توصیف او از اشخاص و رخدادها، تفسیر ذهنی او از موقعیت‌ها، و قضاوت‌های او جزء جدایی‌ناپذیری از روند پیشرفت روایت‌اند. در نتیجه واقعیت از فیلتر ذهنی کلاریس به ما منتقل می‌شود. تغییر دیدگاه از دیدگاه مردان قصه به دیدگاه زنان قصه نتایج ایدئولوژیک مهمی را در پی دارد. جهانی که غالبا توسط مردان نام‌گذاری می شده و تفسیر و تعبیر می شده، اکنون توسط زنان روایت می‌شود. اما مسأله‌ی مهمی که خود را آشکار می‌کند، عدم حضور سخن‌های مختلف در این رمان و رمان **پرنده من** و **دالان بهشت** است. در هر سه‌ی این رمان‌ها نویسندگان جهان داستانی خود را از دید زن قصه روایت کرده‌اند. این رمان‌ها تک صدا است و سخن‌های ممکن دیگر را همچنان نادیده گرفته است. ما نمی‌دانیم فرزندان کلاریس، شوهر او و دیگر شخصیت‌های رمان چگونه جهان قصه را تجربه و تعبیر می‌کنند. ما با تکثر دیدگاه‌ها روبه رو نیستیم. بلکه با جایگزینی دیدگاه مردان با دیدگاه زنان روبه‌روییم. نکته‌ی دیگر قابل توجه نزدیکی شخصیت‌های اصلی زن با جایگاه اجتماعی زنان نویسنده است. ما عموما قصه ها را از دید زن طبقه متوسط مشاهده می‌کنیم. یعنی همان لایه‌ای از زنان که در دهه‌های اخیر مهم‌ترین بستر ظهور نویسندگان، شاعران و هنرمندان زن بوده است. زنان قشرها و لایه‌های دیگر جامعه همچنان خاموش‌اند. از خلال این رمان‌ها نمی‌توان فهمید جهان قصه در ذهن و زبان اینگونه زنان چگونه جریان دارد. تک‌صدایی زن طبقه متوسط اگر چه بر تک‌صدایی مردان در رمان‌های ایرانی پایان داده است اما ضرورتا به دموکراتیزه شدن جهان ادبی منجر نشده است.

در رمان‌های **پری‌سا** و **کولی کنار آتش** اما با تفاوتی روبه‌روییم. رمان **پری‌سا** با زاویه دید شخصیت اصلی زن رمان، یعنی پرشید، آغاز می‌شود:

روز اسباب کشی به باغ پری (این اسم را بچه ها روی خانه گذاشته اند) با عماد بی وقفه باغ را تمیز می‌کنیم: زیر درختان، روی علف‌ها، راه باریکه‌های شنی و زمین بازی را.

و تا پایان بخش اول رمان یعنی تا صفحه 65 کتاب، خواننده از زاویه دید پرشید به جهان اثر می نگرد. اما در بخش دوم با گونه‌گون شدن زاویه‌ی دید روبه‌روییم. ابتدا پری ساکن در منزل به کانون رمان تبدیل می‌شود و راوی نیز از اول شخص به سوم شخص تبدیل می‌شود:

ساختمان ته باغ در تاریکی نیمه شب، ناپیدا می‌شود. پری از پشت پنجره کنار می‌رود و روی تک صندلی اتاقکش می نشیند. کتاب مصور کودکان را از گوشه میز کامپیوترش بر می‌دارد و باز می‌کند.

خواننده به همراه پری به سالهای قبل پرتاب می‌شود و خاطرات پری را از زمانی که معجزه‌هایش تمام شده، هاله‌اش را از دست داده و به حال خود در شهر تهران رها شده بود تا آمدن به این باغ و رابطه‌اش با ساکنین قبلی خانه، دنبال می‌کند. سپس بار دیگر با تغییر راوی و زاویه دید در داستان روبه رو می‌شویم:

پرشید را من صدا کردم. باید کسی می‌آمد تا به اینجا و صدایم را می‌شنید. سال‌های سال گوش سپرده بودم تا کسی را صدا کنم که بتواند صدای مرا بشنود. صدای قلبم را بشنود. نمی‌دانم چرا این همه نیاز داشتم کسی صدای قلبم را بشنود. این نیاز مال آدم هاست، که خوب می‌شناسمشان. روزها، هفته ها، دهه‌ها و قرن‌ها چشم به راه بودم، از وقتی که هنوز دست نخورده بودم، کاملا که نه، گاهی باد بذر گل ها و علف ها را به این جا می‌آورد و بارش باران آن را سبز می‌کرد. مرزهای تنم را نمی‌شناختم، ولی می دانستم قلبم همین جا قرار گرفته، درست وسط این باغ.»

این بار بخشی از داستان و حادثه را از زبان زمین و از نگاه او می‌شنویم. زمینی که بسیاری از اسرار خانه را در سینه دارد و چیزهایی را می‌داند و نقل می‌کند که پری از فهم آنها در کردار پریسا (دختر صاحبخانه‌ی قبلی و شخصیتی کلیدی در داستان) عاجز مانده بود. سپس بار دیگر زاویه دید پرشید در داستان حاکم می‌شود و داستان با زبان او به پایان می رسد.

در کولی کنار آتش نیز با تنوعی در زاویه دید روبه‌روییم. رمان با دیدگاه سوم شخص دانای کل شروع می‌شود که بر آینه، شخصیت زن اصلی داستان، متمرکز است:

> دایره‌ی سرها. سرهای غریبه و آشنا. تاریک روشنِ صورتها. صورت‌های گر گرفته از گرمای آتش. نه آتشی که در کنار چادر بزرگ زبانه می‌کشید...
>
> می رقصید، دستها کشیده رو به آسمان، به تنش پیچ و تابی می داد، موهای سیاه و بلندش را در هوا پریشان می کرد...

اما در لحظاتی از رمان، داستان‌نویس با ضمیر اول شخص در داستان مداخله می‌کند:

> نه، نمی‌توانم، نمی‌توانم ببینمش، نگاه کن مانند پلنگی به سوی شکری خنج می کشد. فرزانه نقاش! تو هم صدای فریادهایش را می شنوی؟ نکند او را، نعش او را شبانه به دریا بیاندازند؟ یا خود بعد از این همه خفت به کشتن جانش رضا دهد؟

و یا در جایی دیگر:

> روزگار نویسنده‌ای که قهرمان قصه‌اش را گم کند، روزگار خوشی نیست، آینه گم شده و همه چیز در هوا معلق مانده. قصه‌ای که دور یک شخصیت بچرخد، آن هم دور دختر سر به هوا و نمک نشناسی مثل آینه، حتما کارش به اینجا می کشد. نباید او را

> مرکز عالم می کردم. او را که کوچکترین اهمیتی به من نمی‌دهد. من که نمی‌توانم به چشم ناشرم نگاه کنم. ناشری که در انتظار قصه‌ی من است.

این حضور مستقیم داستان‌نویس در رمان علاوه بر تغییر در زاویه‌ی دید، تأکیدی بر ساختگی بودن قصه نیز هست. امری که در تقابل با روایت از زبان اول شخص شخصیت زن در تعدادی از رمان‌های مورد بررسی است. تکنیکی که به واقعی‌پنداری داستان از جانب خواننده کمک می‌کند. در بخش‌هایی از **کولی کنار آتش** با انتقال زاویه دید به شخصیت‌های داستان مواجه می شویم. آینه که شخصیت اصلی رمان است در بخش‌هایی با ضمیر اول شخص روایت را به پیش می برد:

> گفتم: نیلی می‌شود از توی قصه‌ای فرار کنی. گفت: آدم اگر بخواهد می‌تواند از توی هر قصه‌ای فرار کند. گفتم: سخت است زندگی، زندگی در قصه. گفتم زندگی زنان قصه‌ی او بدتر از زندگی زنان قافله است و من باید بروم و همانی که بودم بشوم، ...

و یا در جایی دیگر با زاویه دید یکی از شخصیت‌های فرعی زن داستان مواجه می‌شویم:

> ما صبح زود راه افتادیم. هیچ کس خوابش نبرده بود. پایین ساختمان ترمینال نشسته بودیم، یعنی که مسافریم، از جایی آمده‌ایم و به جایی دیگر می‌رویم. قمر و آینه آخرای شب آمدند. حال آینه خوش نبود.

تنوع و تکثر زوایای دید در این رمان باعث می‌شود که سخن‌های مختلف و متفاوت و گاه متضاد با یکدیگر در کنار یکدیگر حضور داشته باشند. دو رمان **کولی کنار آتش** و **پری‌سا** با فاصله گرفتن از تک‌صدایی دیگر رمان‌ها، از ظرفیت‌های رمان استفاده کرده‌اند تا به دیدگاه‌های مختلف اجازه ظهور دهند. اما

نکته قابل توجه اینجاست که این تکثر دیدگاهی منحصر به زنان باقی می‌ماند. در رمان **پری‌سا** علاوه بر پرشید که شخصیت اصلی زن داستان است، قصه از دیدگاه پری و زمین نیز روایت شده است. پری و زمین اگر چه موجوداتی غیر انسانی و در نتیجه فاقد جنسیت زنانه به معنای خاص کلمه هستند اما در معنایی وسیع‌تر و استعاری، به هر دوی آنها جنسیت مؤنث نسبت داده می‌شود. در کولی کنار آتش نیز قصه نویس، آینه و شخصیت زن فرعی همه مؤنث‌اند. در حقیقت تمام رمان‌های مورد بررسی علی‌رغم اختلافاتی در شیوه‌ی بیان، از زاویه دید زنان به جهان داستانی می‌نگرند و گرچه بر انحصار دیدگاه مردانه بر رمان‌ها پایان داده‌اند اما نتوانسته‌اند تکثر از دیدگاه‌های مختلط مردان و زنان را ارائه دهند. بعلاوه، در نمونه‌های رمان‌های عامه‌پسند و بینابینی، دیدگاه زن داستان، دیدگاه زن خانه‌دار طبقه متوسطی است که سخن زنانه را در اختیار دارد.

بند نهم

الگوها و معانی، فرم و محتوا

به لحاظ تاریخی رواج شکل ادبی رمان با ظهور فردگرایی متناظر بوده است. محوریت شخصیت‌های داستانی در رمان‌ها متناظر با اهمیت یافتن فرد در جامعه بوده است. ظهور فردیت زنان در رمان‌های مورد بررسی اما دو نگاه متفاوت به فردیت‌یافتگی زن ایرانی را به نمایش می‌گذارند. در رمان‌های نخبه‌گرا، شخصیت زن داستان از طریق عاملیت خود در ساخت رخدادهای داستانی فعالانه نقش ایفا می‌کند و تصویری از زن ایرانی نشان می‌دهد که بر ساختارهای سنتی جامعه غلبه می‌کنند و مهر خود را بر جهان پیرامون خود می‌کوبند. در رمان **کولی کنار آتش** آینه از توده‌ی همشکل زنان قبیله می‌برد و پس از کشمکش‌های طولانی و گذراندن تجربیات متفاوت، به عنوان فردی هنرمند از جانب جامعه به رسمیت شمرده می‌شود. در **پری‌سا** نیز اگر چه با تلاش قهرمان داستان جهت اثبات

فردیت خود روبه رو نیستیم، اما متوجه می‌شویم که پرشید شخصیتی است که فردیتش به رسمیت شناخته شده است و عاملیت او در گره گشایی از داستان، تأییدی است بر فردیت تثبیت شده او.

اما در رمان‌های **پرنده من** و **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم** اگر چه با محوریت یک زن در رمان روبه‌روییم و تأکید این دو رمان بر روی جزئیات ذهنی و عینی شخصیت‌های اصلی، تصویری دقیق‌تر و عمیق تر از فرد را به نمایش می‌گذارند، اما فرد تصویر شده حاوی ناسازه‌ای مسأله انگیز است. فردیت کلاریس و راوی **پرنده من** در زیر فشار ساختارهای فرهنگی و اقتصادی مجالی برای عرض اندام ندارند. در حقیقت فردیت آنها تحقق نیافته است. آنها فاقد عاملیت در رخدادهای داستانی هستند و درنتیجه رمانی که حول زنی محروم از فردیت نوشته شده است، فاقد اوج و فرود های رمان‌های کلاسیک است. در این رمان‌ها هیچ گره اصلی که رمان حول گره‌گشایی از آن ساختار بیابد وجود ندارد، بلکه ما با خرده رخدادهای پراکنده که همه در یک سطح قرار دارند روبه‌روییم. عینیت‌گرایی رمان‌های نخبه گرا و عامه‌پسند، جای خود را به ذهنیت‌گرایی شدید شخصیت‌هایی می‌دهد که در مرز فردیت یافتگی و فردیت نایافتگی معلق‌اند. زن ایرانی که تا حدی به فردیت دست یافته اما از طرف دیگر فردیت خود را در زیر سلطه‌ی ساختارهای کلان‌تر اجتماعی مسخ شده می بیند شباهت‌های فراوانی میان خود و شخصیت‌های این دو رمان می‌بیند.

در **دالان بهشت** و **افسانه زندگی** با پیشا فردیت زن روبه‌روییم. قصه‌هایی که نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی دارند اما دست تقدیر و یا مرد داستان حلال مشکلات است. در این رمان‌ها به این دلیل که با ظهور فردیت زن مواجه نیستیم، رخدادها و حوادث دراماتیک پیش برنده‌ی رمان‌اند. شخصیت‌های زن قطعاتی در ساختار رمان اند که وظیفه‌ی آنها کمک به پیشبرد طرح داستانی است.

از دیگر الگوهای صوری رمان‌ها می‌توان به پایان‌بندی آنها اشاره نمود. در رمان‌های عامه‌پسند و نخبه گرا داستان با حل مسأله‌ی کلیدی رمان به پایان می رسد. آوارگی آینه در **کولی کنار آتش** به پایان می رسد. راز خانه در **پری‌سا** برملا می‌شود و پرشید پس از نوشتن آن، خانه را ترک می‌کند. مهناز در **دالان بهشت** به وصال مجدد محمد می‌رسد و قهر ده ساله‌ی آنها به پایان می‌رسد. **افسانه زندگی** ماجرای احسان و فرخنده و فرزندشان را تا مرگ تمام شخصیت‌ها نقل می‌کند. اما در دو رمان **پرنده من** و **چراغ‌ها را خاموش می‌کنم** با پایانی مبهم روبه‌روییم. به نظر می‌رسد که شخصیت‌های اصلی رها شده‌اند. رخدادی تعیین‌کننده که نشانی بر پایان یافتن داستانی باشند رخ نمی‌دهد. تنها حفره‌هایی خالی در پایان داستان بر جای می‌ماند.

به لحاظ فرم داستانی می‌توان تفاوت‌هایی آشکار را میان گونه‌های مختلفی که در ابتدا برحسب نوع مخاطب دسته‌بندی شده بودند مشاهده نمود. برخی از این تفاوت‌های فرمی در روایت در جدول صفحه‌ی بعد نشان داده شده‌اند:

	عامه‌پسند	بینابینی	نخبه گرا
گره اصلی	دارد	ندارد	دارد
پایان بندی	روشن	مبهم	روشن
موقعیت‌های داستانی	عینی	ذهنی	عینی
نقش شخصیت اصلی زن	منفعل	منفعل	فاعل

جدول شماره 3- ویژگی های روایی در آثار مورد بررسی

درنتیجه می‌توان گفت آثار داستان نویسان زن ایرانی را به لحاظ شکل روایت، ایدئولوژی جنسیتی، و نیز واکنش جامعه به سه دسته عمده تقسیم می شوند. فرم و محتوا در این آثار با یکدیگر مرتبطند و هر راهبرد ایدئولوژیک متمایز در برابر مسئله جنسیت، از شکلی کمابیش متفاوت برای بیان خود استفاده می‌کند.

۳

نتیجه‌گیری

رمان‌ها تنها رشته‌ای از حوادث و رخدادها که تنها به منظور سرگرمی خوانندگان آفریده شده‌اند نیستند. آنها تنها کالاهایی زیباشناختی نیستند که صرفا نیازهای فرهیخته‌تر مصرف‌کنندگان خود را ارضاء می‌کنند. آنها همچنین محصول عرق‌ریزی روح نویسندگانی منفرد و منفصل از پویایی‌های ساختاری جامعه نیستند. اتاقکی محصور که جداره‌ای نفوذناپذیر نویسنده را از بقیه جامعه جدا کرده باشد وجود ندارد. در هر سطر و کلمه‌ی رمان، نیروهای چندگانه‌ای عمل می‌کنند. خلاقیت فردی نویسنده، ایدئولوژی او، نیازهای جامعه‌ی مخاطب، سنت‌های ادبی که او در آنها می‌نویسد و یا در برابر آنها می‌شورد، و ... در لحظه‌ی نوشتن دست اندرکارند تا خط داستانی رمان به پیش برود. وظیفه‌ی یک منتقد فرهنگی جراحی ظریف و ماهرانه رگ‌ها و اعصاب و جوارح رمان‌ها به منظور کشف و شناخت سرچشمه‌ی نیروهای حیاتی متن است. این نیروها چه اهمیتی دارند؟ آنها حیات جمعی و فردی ما را ساختار می‌دهند و قالب می‌ریزند. ایدئولوژی‌ها ما را مخاطب

قرار می‌دهند. ما به آنها پاسخ می‌دهیم و درنتیجه در شبکه‌ای از جایگاه‌ها، تعاملات و سلسله مراتب‌ها قرار می‌گیریم. در غالب موارد این امر ناخودآگاه صورت می‌گیرد. ما مفاهیم و تصوّراتی داریم که می پنداریم از آنِ خودمان است. حیاتی را می‌زییم که می پنداریم خود حاکم آن‌ایم و راه و روش آن را خود انتخاب می‌کنیم. تعاملاتی را پیشه می‌کنیم که دلبخواه خود یا حداکثر طبیعی و ازلی می‌دانیم. نیشتر منتقد فرهنگی اما جراحت‌های زندگی را می‌گشاید و احساس جانکاه آگاهی را در اعصاب می‌دواند. آنچه طبیعی انگاشته می‌شد اکنون کذب سراسر تزئین شده‌ای است که علائق و منافع گروهی محدود را در خود حمل می‌کرده است. آنچه که خصوصی‌ترین حریم خلوت پنداشته می‌شد دست پرورده‌ی اغیاری دشمنخو است. نقد ایدئولوژی در این معنا حقیقت غبار گرفته را نشانه رفته است.

جنسیت خصلتی طبیعی و ذاتی ندارد. مفهومی است که گفتمان‌های متعدد و گاه متعارض فرهنگی به آن قالب می‌بخشند و آن را تعریف، اصلاح و یا دگرگون می‌کنند. گفتمان‌های متعددی در ساخت زنانگی در ایران نقش دارند، و این گفتمان‌ها از طریق مدیوم‌های مختلفی عمل می‌کنند. رمان‌ها از مهمترین این مدیوم‌ها هستند.

رمان‌نویسان زن ایرانی بیرون از قلمروی گفتمان‌های ایدئولوژیک متعارض در جامعه نیستند. جنسیت سازه‌ای است که هر گفتمان ایدئولوژیکی تعریف خود از آن را ارائه می‌دهد. رمان‌های مورد بررسی نشان داده اند که زن‌بودگی در رمان‌ها با مجموعه‌ای از مفاهیم و نشانه‌های نسبتا همگرا تداعی شده است که جنسیت زنانه را تعین می‌بخشند و آن را قالب می‌دهند. بازنمائی زنانگی در مجموعه‌ی این رمان‌ها مشابه و همگون نیست. به واقع ما در این رمان‌ها نه با یک نوع سخن، بلکه با انواع سخن روبه‌روییم. با استفاده از روش مبنایی و استخراج مفاهیم و مقوله‌ها، و ساخت مدلی بر مبنای این عناصر می‌توان گفت:

- آثار نویسندگان زن را می‌توان در طیفی که یک سر آن آثار عامه‌پسند و سر دیگر آن را آثار نخبه پسند تشکیل می‌دهد قرار داد.
- این رمان‌ها زنانگی را حول برخی از مضامین تعین می بخشیدند و تعریف می‌کردند. این مضامین عبارتند از: خانه و خیابان / سکون و تحرک، تولید و مصرف / نوشتن و خواندن، کار خانگی و کار در جامعه / وابستگی و استقلال، خاطره و خیال / گذشته و آینده، تسلیم و تردید / عشق آرمانی و ازدواج واقعی.
- از رمان‌های مورد بررسی دو دستگاه متمایز بازنمایی زنانگی استخراج شد که آنها را « تصویر سنتی زن » و « تصویر زن جدید » نامگذاری کرده‌ایم. زن سنتی با مفاهیم خانه، سکون، مصرف، خواندن، کار خانگی، وابستگی، گذشته و دیگر مفاهیم مرتبط بازنمائی می شد و زن جدید با مفاهیمی همچون تحرک، تولید، استقلال، آینده و موارد مرتبط. تصویر زن سنتی تصویری در خدمت روابط جنسیتی قدرتی است که ایدئولوژی مردسالار مسلط سعی در حفظ و بازتولید آن دارد و تصویر زن جدید بدیلی در برابر ایدئولوژی مسلط است.
- می‌توان سه راهبرد متفاوت را در این رمان‌ها در مقابل ایدئولوژی مردسالار تشخیص داد. برخی از این رمان‌ها با بازنمائی زن سنتی و عدم موضع‌گیری نسبت به آن به بازتولید ایدئولوژی جنسیتی مسلط می‌پردازند. برخی دیگر گرچه به بازنمائی زن سنتی می‌پردازند اما نسبت به آن موضعی انتقادی دارند و ایدئولوژی جنسیتی مسلط را به پرسش گرفته و درباره آن چون و چرا می‌کنند. برخی دیگر با ارائه بازنمائی زن مدرن نسبت به ایدئولوژی جنسیتی مسلط موضعی براندازانه اتخاذ می‌کنند. رمان‌های مورد بررسی حاوی گفتمان‌های ایدئولوژیک متمایزی درباره جنسیت‌اند که به صورت پنهان و در خلال روایت

داستان، مخاطبین خود را هدف می‌گیرند. این راهبردها را می‌توان معادل راهبردهای مورد اشاره‌ی استوارت هال در لحظه‌ی مصرف کالاهای فرهنگی دانست. با این تفاوت که این راهبردها، راهبردهایی در رمزگذاری متون فرهنگی هستند.

- این سه موضع با طبقه‌بندی محقق از رمان‌های زنان – یعنی رمان‌های عامه‌پسند، نخبه پسند و بینابینی – ارتباطی آشکار را نشان می‌دهند. به این گونه که رمان‌های عامه‌پسند موضعی تأیید کننده نسبت به ایدئولوژی جنسیتی مسلط، رمان‌های بینابینی موضعی انتقادی و چون و چرا کننده، و رمان‌های نخبه پسند موضعی برانداز نسبت به آن دارند.
- در تمام این رمان‌ها تجربیات خاص زنانه و تمایلات و رفتارهای جنسی زنان ناگفته باقی مانده است. ایدئولوژی مسلط مردسالار صحبت کردن زنان درباره امیال جنسی خود را برنمی‌تابد، اما در رمان‌هایی که ایدئولوژی مسلط را به پرسش می‌گیرند یا بدیلی را در برابر آن مطرح می‌کنند چنین سکوتی نیاز به استدلال دارد. فقدان رادیکالیسم طبقه‌ی متوسط مدرن که خاستگاه اصلی زنان نویسنده ایرانی است و نیز عروج گفتمان اصلاح‌طلب که نه گسست از فرهنگ سنتی بلکه اصلاح و تعدیل آن را در برنامه‌ی سیاسی فرهنگی خود دارد می‌تواند دلایل مؤثر بر سکوت و سانسور درونی زنان در خصوص امیال جنسی خود باشد.
- در واکنش به نگاه مسلط مردانه، بیشتر آثار نویسندگان زن، جهان داستانی خود را از دیدگاه زنان روایت می‌کنند. در نتیجه اگر چه این آثار، انحصار دیدگاه مردانه در ادبیات را شکسته‌اند اما در معنای وسیع کلمه موفق به گذر از تک صدایی حاکم بر آثار ادبی نشده‌اند. آثار این نویسندگان نیز دموکراتیزه نیست و صداهای بسیاری همچنان سرکوب می‌شوند.

در مجموع می‌توان گفت زنانی که قلم به دست گرفته‌اند و رمان‌های خود را منتشر می‌کنند گروهی همگون و یکدست نیستند. « زنانِ نویسنده » مقوله‌ای یکدست و بدون تناقض و یکپارچه نیست. زنان نویسنده همچون گستره‌ی کلی‌تر جامعه دارای لایه‌های متمایزی است که هر یک از ایدئولوژی متفاوتی بهره می‌برند. ایدئولوژی مردسالار یا پدرسالار همچون هر ایدئولوژی دیگری برای هژمونی یافتن به متقاعد کردن گروه‌های تحت سلطه یعنی زنان نیز احتیاج دارد تا همچنان طبیعی و ازلی به نظر آید. بخشی از زنانِ نویسنده خود در انتشار و ترویج نظام فرهنگی مسلط که زنان را به خانه‌داری و خدمت به اعضای ذکور جامعه تشویق می‌کنند نقش دارند. این ادعا که صرف قلم به دست گرفتن زنان منجر به انتشار ایده‌های رهایی‌طلبانه‌ی زنان می‌شود ادعایی بی پشتوانه‌ی تجربی است. ایدئولوژی مسلط برای اینکه بتواند همچنان حاکم بماند به جلب توافق و رضایت گروه‌های زیردست نیز نیاز دارد. ایدئولوژی جنسیتی مسلط در ایران تنها بر پایه‌ی زور و اعمال سرکوب به حیات خود ادامه نمی‌دهد بلکه بسیاری از زنان در بازتولید آن نقش فعالانه‌ای برعهده دارند. اما ایده‌های دگرگونی‌طلب و تحول‌خواه نیز پیکار ایدئولوژیک خود برای مخدوش کردن تصویر جا افتاده از زن و ترسیم تصویری جدید از زن را آغاز کرده‌اند.

اگر مدرنیسم ادبی ایران همواره بر گسست از سنت‌های فرهنگی گذشته و ابداع سنت‌های نوین فرهنگی تأکید کرده است، سنت جدیدی در داستان نویسی زنان ایران ظهور کرده است که تفاوت‌های آشکاری با این سنت مدرن دارد. نمونه‌هایی از این آثار، که در حد فاصل آثار عامه‌پسند و آثار نخبه‌گرا قرار دارند و مرز بین اثر عامه‌پسند و نخبه‌گرا را مخدوش کرده‌اند، بدون گسست از سنت‌های فرهنگی موجود تلاش دارند تا با برخوردی انتقادی و پرسش‌گر از این سنت‌ها، موقعیت زن در جامعه را مورد تجدیدنظر و بازاندیشی قرار دهند. این دسته از رمان‌ها اگر چه در مورد اتوپیای خود خاموش‌اند و تصویری اثباتی از وضعیت

جایگزین ترسیم نمی‌کنند، اما ریشه‌های خاموشی و سکوت زنان را می‌کاوند و آن را از عمق پنهان جامعه به سطح می‌آورند تا مورد بحث و مفهوم‌پردازی قرار گیرد. این سنت جدید علاوه بر موضع‌گیری متمایز نسبت به مسأله‌ی تفاوت‌های جنسیتی، از شکل‌های متمایز روایی نیز بهره می‌جوید که در تقابل با شکل‌های روایی آثار نخبه‌گرا یا عامه‌پسند قرار دارد.

بررسی رابطه‌ی میان این سنت ادبی و جنبش‌های اجتماعی کلان‌تر می‌تواند کارکردها و ربط‌های طبقاتی این سنت ادبی را نشان دهد. نکته‌ای که در مورد دیگر گونه‌های تفکیک شده در این اثر نیز ضروری است. همچنین عوامل مؤثر در ظهور این سنت ادبی می‌تواند موضوع مهم دیگری باشد که بایست مورد پژوهش قرار گیرد. پویایی ها و دگرگونی‌های زمانی- تاریخی و رابطه‌ی آن با بازنمائی جنسیت در آثار نویسندگان زن می‌تواند در تکمیل نتایج این پژوهش و آشکار کردن زوایای دیگری از روابط ایدئولوژیک جنسیتی در جامعه کارساز باشد. از طرف دیگر اوج‌گیری داستان‌نویسان زن در عرصه‌ی ادبیات ایران همراه بوده است با افول شاعران مرد که در دهه‌ی ۴۰ و ۵۰ خورشیدی ستاره‌های بلامنازع عرصه‌ی ادبی و فرهنگی ایران بودند. دلایل این جابه‌جایی به ویژه در حوزه‌ی مطالعات ادبی و مطالعات مردان می‌تواند دگرگونی‌های ساختار جنسیتی در ایران را بیشتر بشکافد.

❖

ضمیمه:

در زیر برگه‌های مربوط به کدگزاری مفهومی کتاب **پرنده من**، به منظور آشنایی با فرآیند استخراج مفاهیم در رمان‌های مورد بررسی، آورده شده است.

امیر به طرف آینده می رود. عاشق آینده است. گذشته را دوست ندارد، آن هم گذشته زنانه ای که نه از دیوار پریدن دارد نه دوچرخه سواری نه فوتبال در محله. گذشته ای پر از پچ پچه و حرف های درگوشی و خاله بازی است. گذشته ای که به زیرزمین های تاریک و پستوها منتهی می شود. ص ۱۵	مردانگی= آینده زنانگی= گذشته
امیر هم دست خالی نمی آید. کیسه ای پر از خبر، حادثه و ماجرا می آورد. در طول این سالها یاد گرفته که کدامش را اول بگوید و کدامش را آخر. یاد گرفته که نصف ماجرا را بگوید و برای گفتن نصف دیگرش ناز کند. می داند کدامش را با آب و تاب تعریف کند و از کدامش سریع رد شود. می داند که مشتری تمام خرت و پرت های کیسه اش هستم. خالی کردن کیسه مراسم دارد. زیر کتری باید روشن باشد. چای دم کرده و آماده با بشقاب تخمه و پسته ای که برای پوست من خوب نیست ولی برای گرم شدن چانه او عالی است. ص ۱۷	مردانگی=بیرون زنانگی=درون مردانگی=خبر–حوادث زنانگی= کتری–چایی

همان لحظه به سکوتم فکر کردم. حالت لباس عاریه ای را داشت که یک دفعه متوجهش شده بودم. فکر کردم سکوت من گذشته دارد. به خاطر آن بارها تشویق شده ام.ص ۲۵	زنانگی= سکوت فکر کردن به سکوت
در طول سالهایی که بعد از آن آمد، بارها مورد تحسین زن های خانواده مان قرار گرفتم به خاطر تو داری ام. به خاطر رازداری ام. خیلی زود فهمیدم که به یک صندوقچه می مانم با دری کیپ و پر از راز. ص۲۶	زنانگی= سکوت زن= صندوق بسته
امیر می گوید: « همین رفتارهایت باعث می شود به تو بگویم خرس قطبی. تو از تغییر می ترسی. از تحرک می ترسی. ماندن را دوست داری. فکر می کنی دنیا به همین شکلی که می خواهی می ماند. ...» ص ۳۷	زنانگی= سکون
من می ترسیدم از تاریکی، از زیر زمین، از سایه ها. از عمو قدیر و حتی از مامان و خاله محبوب هم. برای همین صدایم در نمی آمد. صد جور بازی در می آوردم که دیده نشوم. یواش یواش از چشم خودم هم پنهان شدم و یک روز مجبور شدم از خودم بپرسم کی هستم. با این گم گشتگی بزرگ شدم. گم گشتگی	زنانگی= نامرئی بودن

عمیقی که پیدا شدنی در کار نبود. امیدش هم نبود. ... ص ۴۶	
از خنکی کولر لذت نمی برم، چون امیر مجبور است زیر آفتاب و توی گرما کار کند. بعد از نهار چرت نمی زنم، چون امیر فرصت این کار را ندارد. با دوستانم رفت و آمد نمی کنم، چون امیر نمی تواند چنین کاری بکند. امیر برده است. برده ای که نیروی کار بیست سال بعدش هم فروش رفته است. امیر تا بیست سال دیگر به بانک بدهکار است. بانک نیروی کارش را از او خریده است. نمی شود گردن و صورت امیر زیر آفتاب بسوزد و صورت من از خوب خوردن و خوب خوابیدن برق بزند. این عادلانه نیست. امیر در جستجوی عدالت است و آن را هیچ جا پیدا نمی کند. بچه ها شلوغ می کنند. امیر می گوید به ما، به این زندگی زنجیر شده است. تا کی؟ تا آخر عمر. امیر پول می آورد و ما خرج می کنیم. ما مصرف کننده ایم.	مردانگی= تولید زنانگی= مصرف بازاندیشی به موقیت خود
زیرزمینی که در خواب هایم می بینم پنجره ندارد. ولی زیرزمین خانه آقاجان پنجره داشت. چهار پنجره کوتاه و کوچک. زیرزمین خانه خاله محبوب فقط یک پنجره داشت که از حیاط دیده می شد. زیرزمین خانه ما بزرگ و پر از اثاث کهنه و بشکه های نفت	زن= گذشته= زیرزمین

و دبه های ترشی بود. از پله ها که پایین می آمدی اول از همه حوض کنج آن را می دیدی و صندقچه های دو قلویی که بسته های نان لواش رویش گذاشته شده بود. سقف زیرزمین کوتاه بود. از هر جا که به گذشته سفر می کنم به این زیر زمین می رسم. زیرزمینی که با دالان های تودرتو به زیرزمین خانه خاله محبوب هم راه دارد. ص ۵۱	
سرم را زیر لحاف می کردم و بعد آهسته آن را کنار می زدم. نیم خیز می شدم و به آن ها نگاه می کردم. سکوت، غیرقابل تحمل بود. می ترسیدم فریاد بزنم. گوشه لحاف را با دندانم می گرفتم و نمی توانستم چشم از دیوار بردارم. ص ۵۲	زن= سکوت صحبت کردن از سکوت
به امیر نزدیک می شوم و سرم را روی سینه اش می گذارم. زیادی سفت است. سرم را کمی پایین تر می آورم. امیر موهایم را نوازش می کند. فکر می کنم من همیشه آدم ها را به اشتباه می اندازم. امیر به خیالش هم نمی رسد که اینقدر از او سیر شده باشم.	رابطه سرد با شوهر
آقاجان وقتی از مامان سیر می شد ویتامین را به خانه می آورد.... مامان به زیر زمین پناه ببرد... ص ۶۱	زن=زیرزمین نسل در نسل

می ترسم به آن طرف ها بیایم و با جیبی خالی گم بشوم. آن وقت باید دست به دامان یکی بشوم. می ترسم به بهشت تو بیایم و چشمم به چیزهای باقی مانده از جهنم بیفتد که به تنم چسبیده اند. حق با توست من دل و جرئت سفر ندارم. محض یادآوری به اطلاعت برسانم که امیر هم همین حرف را می زند. ص ۷۱	مرد= اتوپیست زن= ضد اتوپیست
آینده چیست؟ آینده باید همان پیرزنی باشد که شبیه پاکت زرد و مچاله ای بود و امیر توی پارک نشانم داد. نمی توانم به آینده فکر کنم. نمی دانم از چه چیزی ساخته می شود. تا به این سن برسم، می توانستم به آینده فکر کنم. ولی حالا می بینم بقدر کافی به آن چیز مبهمی که هر روز ابهام و رازش را بیشتر از دست داده، نزدیک شده ام و دیگر می خواهم بایستم، همینجا. ص ۷۵	زن= توقف زن متضاد آینده
آقا جان قبل از مرگ کمی پول برای جهیزیه ام کنار گذاشته بود. شهلا بیزاری اش را از هر رابطه ای که به جنس مرد ختم می شود اعلام کرده بود. مهین نامزد داشت. نمی شد بیشتر از این معطل کرد. همه شرایط برای عروسی من آماده بود. زد و امیر هم به خواستگاری ام آمد و من هم زود به خیل عظیم زنان شوهر دار پیوستم. شوهردار هم که شدی تمام دنیا قبل از هر کاری یک عدد ساعت گنده به دیوار اتاق خوابت آویزان می کنند و برای شنیدن اولین خبر لحظه شماری می کنند. بعد یکی آش آلو برایت می پزد و یکی لواشک ترش برایت می خرد.	انتظار جامعه از زن ازدواج، خانواده، بچه داری

توی اتوبوس یکی بلند می شود و جایش را به تو می دهد و توی خیابان همه نگاه ها ناخواسته روی شکمت پایین می آیند که حالا دیگر گرد و قلنبه شده و از قلنبگی اش پیداست که پسر است. صص ۷۵و۷۶	
او [امیر] یک پرنده مهاجر است که فعلا توی قفس گرفتارش کرده اند ولی دلش برای پرواز لک زده است. می گوید: « ولی تو خرس قطبی هستی. تو این زندگی را دوست داری. این بچه ها را تو به دنیا آورده ای. خدیجه خانم که نیاورده.» صص ۷۷	مرد= پرواز=سفر=سبکی زن= سکون=سنگینی
برف می بارد. خرس قطبی زیر لحاف خوابیده است. خرس قطبی برای بچه ها قصه تعریف می کند. برایشان عدس می پزد و عصرها دم در می برد تا توی کوچه بازی کنند. خرس قطبی حوصله اش سر می رود. از مراقبت مدام از بچه ها خسته می شود. از دیوارهای پوسته پوسته شده، از آبگرمکن خراب، از سوسک هایی که با هیچ سمی نمی میرند. از روزهایی که دیر به شب بدل می شود و از شب هایی که پر از گریه است. خرس قطبی سر بچه ها داد می زند، بی خودی. ص ۷۹	تشبیه به خرس قطبی
من نه مادرم، نه زنم و نه دخترم. هیچم. هیچکدام از نقش هایی که به من داده اند، بر نمی آیم. در نقش بچه هم هیچ بودم. حضورم معنایی نداشت. مادرم مرا به عشق پسر به دنیا آورده بود و دختر از آب در آمده بودم. برای آقا جان یک پادوی کوچک خانگی بودم. مرا فقط وقت پاک کردن کتش از شوره سر، باد زدن منقل، آوردن ذغال و گرفتن ناخن ها و درآوردن	بازاندیشی در تاریخ خود

جوراب هایش می دید. ص ۸۰	
امیر می تواند از من صرفنظر کند. ولی چرا من نمی توانم این کار را بکنم. نمی توانم. از حالا بیچاره عصرهای طولانی بدون او هستم. ص ۸۷	مرد= مستقل زن= وابسته
در خیال امیر را از خانه دور می کنم. او باید برود، به خاطر آینده. خودم را در مرکز خانه قرار می دهم. اما من باید بمانم. نمی شود با دو بچه کوچک به جای غریبه رفت و آواره شد. پس باید ماند. ص ۹۶	مرد= رفتن زن= ماندن
امیر می گوید « خیلی چاق شده ای مثل بوفالو. از دخترهایی که قلمی اند و توی خیابان راه می روند خوشم می آید، باریک و ظریف » ص ۱۱۰	زن= ابژه نگاه مرد
بچه ها را می خوابانم. به دیوار تکیه می دهم و پاهایم را دراز می کنم. انگار نه از خانه شهلا که از سفر دور و درازی برگشته ام. پشتم درد می کند و ذهنم شلوغ اس. کاری از دستم بر نمی آید جز برگشتن و زندگی کردن دوباره با آنها. ص ۱۱۴	زن= بازگشتن زن= تسلیم به زندگی خانوادگی
زیرزمین را دوست دارم. بعضی وقت ها دوست دارم به آن جا برگردم. گاهی اوقات تنها جایی است که می شود از سطح زمین به آن جا رفت. مدت هاست که فهمیده ام همیشه زیر زمینی را با خود حمل می کنم. از وقتی کشف کرده ام که آن جا مکان اول من است زیاد به آن جا سر می زنم. این دفعه شهامتش را پیدا کرده ام که در آن راه بروم و با دقت به دیوارهایش نگاه کنم. حتی به صرافتش افتاده ام چراغی به سقف کوتاهش بزنم. زیرزمین دیگر مرا نمی ترساند. می خواهم به آن جا بروم. این دفعه با چشمان باز و بدون ترس.	چکیده کل کتاب با چشمانی باز به خود نگاه کردن

سی و پنج سال مستأجر این ملک بوده ام و حالا دیگر احساس مالکیت می کنم. می خواهم از کنج ها و دالان هایش باخبر شوم. می خواهم پله هایش را خوب ببینم. راه های درویش را بشناسم و از نزدیک به آدم هایش نگاه کنم. همیشه از توی تاریکی نگاه کرده ام و فقط سایه ها و اشباحی در آن دیده ام. چطور می توانستم چیز دیگری ببینم وقتی که ترس چشمانم را کور می کرد و بیزاری راه نفسم را می برید.	

منابع و مؤاخذ تحقیق

منابع فارسی:

آبوت، پاملا و کلر، والاس، 1383، جامعه شناسی زنان، منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی، چاپ سوم

استریناتی، دومینیک، 1380، مقدمه ای بر نظریه های فرهنگ عامه، ثریا پاک نظر، تهران: گام نو

الیاتی، میترا، خود سانسوری و نوشتار زنانه، http://www.jenopari.com/article.aspx?id=116

بلیکی، نورمن، 1384، طراحی پژوهش‌های اجتماعی، حسن چاوشیان، تهران: نشر نی

باختین، میخائیل، 1373، سودایی مکالمه خنده و آزادی، انتخاب و ترجمه: محمد جعفر پوینده، تهران، آرست

باختین، میخائیل، 1384، زیبایی شناسی و نظریه رمان، آذین حسین زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری، چاپ اول

پاینده، حسین، 1385، قرائتی نقادانه از آگهی های تجاری در تلویزیون ایران، تهران: انتشارات روزنگار، چاپ اول

پوینده، محمد جعفر، گردآورنده و مترجم. درآمدی بر جامعه شناسی ادبیات. تهران: نقش جهان.1377.

پیرزاد، زویا، 1382، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، تهران: نشر مرکز، چاپ هشتم

تودوروف، تزوتان. 1377. منطق گفتگویی میخائیل باختین. داریوش کریمی. تهران: نشر مرکز.

توکلی، نیره. http://www2.dw-world.de/persian/frauen/1.194123.1.html

ثامنی، نسرین، 1377، افسانه زندگی، تهران: انتشارات اردیبهشت، چاپ اول

روانی پور، منیرو، 1384،کولی کنار آتش، تهران، نشر مرکز، چاپ ششم

دورینگ، سایمن، 1378، مطالعات فرهنگی، حمیرا مشیر زاده، تهران: مؤسسه فرهنگی آینده پویان

دوبووار، سیمون، 1382، جنس دوم، قاسم صنعوی، تهران: انتشارات توس، چاپ پنجم

ذکایی، سعید، 1381، نظریه و روش در تحقیقات کیفی، فصلنامه علوم اجتماعی، شماره 17

ساری، فرشته، 1383، پری‌سا، تهران: ققنوس، چاپ اول

سوسور، فردینان دو، 1382، دوره زبان شناسی عمومی، کوروش صفوی، تهران: هرمس، چاپ دوم

شاهرخی، نوشین، 1385، بررسی ساختار رمان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد، شنبه 11 شهریور ماه: www.akhbar-rooz.com

صفوی، نازی، 1379، دالان بهشت، تهران: انتشارات ققنوس، چاپ هفتم

کلنر، داگلاس، 1384، مارکسیسم فرهنگی و مطالعات فرهنگی، وحید ولی زاده، فصلنامه اقتصاد سیاسی، سال سوم، شماره دهم.

گلدمن، لوسین، 1371، جامعه شناسی ادبیات (دفاع از جامعه شناسی رمان)، محمد جعفر پوینده، انتشارات هوش و ابتکار

لوکاچ، جرج،1380، نظریه رمان، حسن مرتضوی، تهران: نشر قصه

میر عابدینی، حسن، ، ۲۰۰۴، تاریخ داستان نویسی زنان، http://www.inranchamber.com/literature/articles/history_female_storywriters.php

میلانی، فرزانه، 1384، در جامعه ایران زنان هرگز چنین تحرکی نداشته اند، مجله زنان، گفتگو از مژده دقیقی، سال چهاردهم، شماره 121، خرداد ماه، صص 66-57

هالوب، رناته، 1374، آنتونیو گرامشی: فراسوی مارکسیسم و پسامدرنیسم، محسن حکیمی، تهران، تهران: نشر چشمه

وبستر، راجر، 1380، درآمدی بر پژوهش نظریه ادبی، مجتبی ویسی، تهران: انتشارات سپیده سحر، چاپ اول

وفی، فریبا، 1384، پرنده من، تهران: نشر مرکز، چاپ پنجم

منابع انگلیسی:

Althusser, Louis (1971) “On Ideology and Ideological State Apparatuse”, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York: Monthly Review Press.

Cavallaro, dani(2001) *Critical and Cultural Theory*. London: The Athlone Press.

Fairclough, Norman (1995) *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Longman.
Glaser,B.G. and A.L.Strauss,1967,*The Discovery of Grounded Theory*, Chicago: Aldine.
Hall, Stuart (1996) "Cultural Studies and its Theoretical Legacies." *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Ed. Stuart Hall, David Morley, and Kuan-Hsing Chen. 262-275. London: Routledge.

Hall, Stuart (1981) ‘Cultural Studies: Two Paradigms’ in Tony Bennett,Graham Martin, Colin Marcer and Janet Woollacott (eds) *Culture,Ideology and Social Process: A Reader*, pp.19-37,London: Open University Press.

Jameson, Fredric (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.

Klages,Mary (1997,a) *What is Feminism*, at:
http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/

Klages,Mary,1997 b,*Bakhtin, “Discourse in Novel”* , at:
http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/

Klages,Mary,1997 c,*Althusser* , at:
http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages/

Milani, Farzaneh, Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers, Syracuse University Press, 1992

Nelson, Cary, Paula Treichler and Lawrence Grossberg. "Cultural Studies: An Introduction." *Cultural Studies*. Ed. Lawrence Grossberg, Cary Nelson, and Paula Treichler. New York: Routledge, 1992. 1-22.

Newman,W.Lawrence:Social Research Methods.Qualititative and Quantitative Research Designs. 4thED.2000.by Allyn & Baen. A Pearso E.Co

Pandit,Naresh.R,The Creation of Theory: A Recent Application of the Grounded Theory Method. The Qualitative Report,Vulumz,number4,December,1996

Radway, Janice. *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: U of North California P, 1984.

Radway, Janice. "Reception Study: Ethnography and the Problems of Dispersed Audiences and Nomadic Subjects." *Cultural Studies* 2 (1988): 359-76

Stuauss,A & Corbin.J: Basics of qualitative research: Grounded Theory Procedures and techniques.(1990) Newbury Park.CA: Sage P.

Williams, Raymond ,`base and superstructure in Marxist cultural theory`,new left review,no 83,1973,p9)