رویارویی نویسندگان ادبیات داستانی پایداری در انعکاس شخصیت زن با رویکرد زن محورانه و هستی شناسانه

سودابه مهرآقا [۱*]
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی ،دانشگاه قم

محمدرضا موحدی [۲]
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم

(تاریخ دریافت: ۹۶/۱۱/۰۷؛ تاریخ پذیرش : ۹۷/۰۴/۱۶)

چکیده

بسیاری از فرهنگ‌ها در جهان، دختران و زنان را به‌گونه‌ای تربیت می‌کنند که تنها در برخورد با مردان تعریف شوند. اعمال و حرکات زنان با توجه به تعریف جنس اول، مرد، معنا می‌شود و نفوذ فرهنگی و تاریخی سبب‌سازی است تا در ضمیر خودآگاه یا ناخودآگاه مردمان هر سرزمین، قوانینی در جهت مقابله با هرگونه برون‌رفت زنان از هنجارها وجود داشته باشد. سیمون دوبوار بر آن است که هر جامعه‌ای در تلاش است تا تعریف‌هایی از زن ارائه کند و وی را جنس دوم تلقی کرده و درنهایت زن را زن تربیت کند؛ این در حالی است که اگزیستانسیالیسم نیز معتقد است که انسان قبل از اینکه به مرتبهٔ وجودی «من» برسد، دیگران وجود او را غصب کرده‌اند. به این ترتیب، هرکس در کیفیت هستی دیگران مضمحل می‌شود و این، نوعی استبداد است. از سویی بر این نکته نیز تأکید می‌شود که افراد محدودی درصدد رهایی خود از این استبداد برمی‌آیند. در پژوهش پیش‌رو با توجه به اهمیت شخصیت زن در حیطه‌های ادبیات داستانی پایداری، تلاش خواهیم داشت تا با روش توصیفی‌تحلیلی به واکاوی این موضوع به‌نحوی مقایسه‌ای، میان نویسندگان زن و مرد، بپردازیم و بدانیم چگونه زنان در جامعهٔ تصویرشدهٔ داستان‌های منتخب این پژوهش، زن تربیت می‌شوند. می‌توان به این نتیجه اشاره داشت که نویسندگان زن در داستان‌های خود این موضوع را غالباً به عمد و گاه ناخواسته، نمایش داده‌اند؛ اما در آثار داستانی نویسندگان مرد، با نگاه و نگارشی مردانه‌تر و نیز دغدغه‌نبودن این موضوع مواجهیم.

کلمات کلیدی: *زن، زن محورانه، هستی شناسانه، ادبیات پایداری، رمان.*

* . نویسنده مسئول: soodabeh.mehr@yahoo.com

۱. مقدمه

اهمیت زن در هر جامعه، نکته‌ای است که نیازی به اثبات آن وجود ندارد. نکتهٔ مهم این است که در هر جامعه، زنان را چگونه تربیت می‌کنند، چگونه پروبال می‌دهند و آیا زنان در جامعهٔ ایران و در داستان‌های ایرانی به سمت‌وسویی خاص کشیده می‌شوند. ویرجینیا وولف به ادبیات زنانه اعتقادی نداشت و معتقد بود که رمان، زنانه و مردانه ندارد و هنرمند بزرگ باید به هر دو جنس یکسان توجه کند. «برای هر کسی که می‌نویسد، فکرکردن دربارهٔ جنسیت خود مخرب است. زن‌بودن یا مردبودن به‌صورت خالص و مطلق مخرب است. باید زنانه‌مردانه یا مردانه‌زنانه بود. پیش از آنکه عمل خلاقه به ثمر برسد، باید در ذهن نوعی تعامل بین زن و مرد صورت بگیرد» (وولف، ۱۳۸۲: ۱۴۸).

به این موضوع نیز باید اشاره کرد که گاه نکاتی سبب می‌شود که زنان، زنانه بنویسند و مردان، مردانه. در هر حال، مضمون داستان یک زن، آهنگ نثر یک زن، اشاره به جزئیات، وقایع موردنظر یک زن، کشمکش‌های پیش‌برندهٔ شخصیت و روند داستانی، گاهی زاویه‌دید مورد علاقه و هرآنچه در ساختار یا مفهوم داستان برای تصویرسازی و نمایشی‌کردن داستان، زن از آن بهره می‌گیرد، می‌تواند متفاوت از آثار نویسندهٔ مرد باشد.

در ادامه باید گفت فمینیست‌های اروپایی، به‌ویژه فرانسوی، و پیشگامان آن‌ها نظیر ژولیا کریستوا و سیمون دوبوار، در پی آن‌اند تا بسیاری از مفاهیم و باورهای حاکم بر جامعهٔ اروپایی و مبانی باورداشتی این جوامع را مورد بازکاوی قرار دهند. «آن‌ها کوشیده‌اند تا در ارزیابی‌های خود از جایگاه زن، دریافت‌های گذشته را از جنبه‌های فیزیولوژی گرفته تا ابعاد متافیزیکی مورد ساخت‌شکنی قرار دهند» (امامی، ۱۳۹۳: ۲۸۴). سیمون دوبوار در کتاب *جنس دوم* معتقد است هیچ فردی زن زاده نمی‌شود، بلکه بعدها زن می‌شود. دوبووار نقش فرهنگ را در تفاوت‌های جنسیتی برجسته می‌کند. به‌نظر سیمون دوبوار، به‌سبب برخورد متقابل اطرافیان، دخترها خیلی زود دست از جست‌وخیزهای بچه‌گانه برمی‌دارند و رفتارهای زنانه پیدا می‌کنند؛ درصورتی که پسران به نوآوری، ابتکار و جست‌وخیز و حرکت تشویق می‌شوند. اورسولا شو در کتاب خود با عنوان *ما به‌عنوان دختر به دنیا نمی‌آییم، بلکه تبدیل به دختر می‌گردیم*، می‌گوید:

> *«خانواده به‌محض اعلام جنسیت کودک، روند جامعه‌پذیری جنسیتی خاصی را آغاز می‌کند. قبول نقش‌های جنسیتی یک امر اتفاقی نیست و ازطریق ویژگی‌های بیولوژیکی تعیین نشده است؛ بلکه روندی تراکمی، از کسب قابلیت‌ها و ویژگی‌های خاص هر جنس دارد. هرچند که این روند در مرحلهٔ خاصی از تکامل کودک تقریباً به اتمام می‌رسد، اما واقعیات اجتماعی مانند روابط حاکم در تولید و بازتولید، تحکیم‌کنندهٔ نقش‌های جنسیتی هستند» (اعزازی، ۱۳۸۲: ۱۹۲).*

نمی‌توان فراموش کرد که ارسطو، همان چهرهٔ ماندگاری که قرن‌هاست به او افتخار می‌کنیم، اعلام کرد که «طبیعت، زمانی که از آفریدن مرد ناتوان است، زن را می‌آفریند» (دورانت، ۱۳۷۶: ۱۴۲). درنتیجه، با وجود آنکه جنسیت هر انسانی با توجه به مجموعه‌ای از ویژگی‌ها تعیین می‌شود، اما همواره و در طول زمان، مفهوم جنسیت غالباً ساختهٔ ساختارهای فرهنگی بوده است. از سویی نظریات فمینیستی با بحث‌های اگزیستانسیالیسم مرتبط است. به‌نظر اگزیستانسیالیست‌ها وجود مقدم بر ماهیت است. اول فرد هست و سپس به هستی خود شکل می‌دهد و خود را به‌نحوی خاص می‌سازد. البته مقدم‌بودن در اینجا ایهام دارد و می‌توان این‌طور فهمید که بحث اصلی در وجود است، اما مقصود اصلی اگزیستانسالیست‌ها این است که «اول وجود هست و سپس ماهیت تحقق می‌گیرد. انسانِ بوده (EN SOI) تبدیل به انسانِ شده (POUR SOI) می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۷۸). نکتهٔ مهم این است که انسان قبل از اینکه به مرتبهٔ وجودی «من» برسد، دیگران وجود او را غصب کرده‌اند؛

به این ترتیب «هرکس در کیفیت هستی دیگران مضمحل می‌شود و این استبداد دیگری است» (بارت، ۱۳۶۲: ۴۵). مکتب فمینیسم به مسائل زنان در معنای وسیعش توجه دارد؛ مسائلی چون ستم مردان بر زنان در طول تاریخ، قوانین که به‌نفع مردان تنظیم شده است، پدرسالاری، حقوق نامساوی زن و مرد و از این قبیل. فمینیست‌ها می‌گویند در غالب متون صدای مردان شنیده می‌شود، حال‌آنکه در آثار فمینیستی، صدای زنان صدای رساست. در ادبیات فمینیستی، نویسندهٔ زن و دیالوگ‌های زنانه در محور بحث است و لذا «در نقد فمینیستی دقت می‌کنند که اگر مثلاً نویسنده به‌جای زن، مرد بود، داستان چگونه می‌شد و آیا برداشت خوانندهٔ زن و مرد یکی است؟ و نویسنده با چه ابزار و صنایعی توانسته است مضامین فمینیستی اثر را شکل دهد» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷۳).

در این پژوهش تلاش داریم هستهٔ اصلی بحث را به نکاتی که اشاره کردیم، محدود کنیم. علاوه‌بر توجه به مطالب پیشین، به این سخن از سیمون دوبوار تکیه داریم که «زنان، زن تربیت می‌شوند». از سویی توجه به این نکته لازم است که چگونه در رمان‌های نویسندگان زن و مرد، داستان‌هایی که در زمان جنگ و انقلاب جریان داشته و یا فلش‌بک‌هایی به گذشته دارند، زنان داستان از سوی جامعه و مردان در روند داستانی، محکوم به پذیرش و کنارآمدن با عقاید اجتماع‌اند؟ چگونه زنان دربرابر این عقاید قد علم می‌کنند و در واقع آیا جزو آن اقلیت‌هایی‌اند که در بحث اگزیستانسیالیست‌ها مطرح می‌شود یا اینکه دربرابر جبر موقعیت سر تسلیم فرو آورده‌اند. از طرفی لازم است به این موضوع توجه کنیم که نویسندگان زن و مرد چگونه این زنان را در مواجهه با حوادث جامعه قرار می‌دهند و کدام دسته از نویسندگان، خواسته یا ناخواسته، به این مبانی اشاره‌شده توجه نشان داده‌اند. تقابل تصاویر و داستان‌های نویسندگان موفقی که زنان را جزو شخصیت‌های محوری خود قرار داده‌اند، می‌تواند به اثبات این مواضع یاری رساند و نشان دهد تا چه میزان اجتماع، زنان را محکوم به باور عقایدی می‌کند که در واقع و با توجه به نظریات سیمون دوبوار، به‌عنوان جنس دوم در جامعه جریان یافته‌اند و تا چه میزان زنان در داستان‌های نویسندگان زن یا مرد، با این مقوله به مقابله برخاسته‌اند. از سویی چگونه نویسندگان مرد، زنان را با نگاه و روایتی زنانه ترسیم کرده‌اند و حوادث پیش‌آمده برای آنان را از نگاه، گفتار، حرکات و روایات یک زن دنبال می‌کنند یا اینکه دربرابر حوادث پیش‌آمده نگاهی مردانه برای زنان ترسیم کرده‌اند.

به این نکته باید اشاره کرد که شواهدی که از جلوه‌ها و تصاویر زنانه در این پژوهش ارائه می‌شود، به آن معناست که زن در آثار ادبی چگونه نموده شده است (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۴۲). برخی از محققان به بررسی آثار نویسندگان زن پرداخته و شیوه‌های مورد نظر آنان را به نقد کشیده و پررنگ کرده‌اند؛ اما در این پژوهش، تلاش خواهیم داشت تا آثاری از نویسندگان زن و مرد و تقابل تصاویر زنانه را مورد نقد قرار دهیم؛ زیرا تقابل نوشته‌های نویسندگان زن و مرد، علاوه‌بر اینکه نشان می‌دهد تصاویر انعکاس‌یافته از سوی این دو جنسیت تا چه میزان زنده مطرح شده یا به قضاوت نشسته‌اند، می‌تواند به اثبات این نکته یاری رساند که زنان داستان‌های ادبیات پایداری، در حالی که با تغییر وضعیت انقلاب و جنگ با وظایف مردانه پیش رفته، به انقلاب وارد شده، به تحصیل فراخوانده و در پشت جبهه یا در میدانگه جنگ طلبیده شده‌اند، آیا باز هم در تقابلی بارز نسبت به جنس مقابل ایستاده‌اند؟ چگونه زن تربیت شده‌اند و آیا نسبت به این زن‌بودن اعتراضی هم دارند؟ تلاش کردیم هم از نویسندگان مرد و هم از نویسندگان زن حیطهٔ پایداری بهره گیریم. ملاک انتخاب داستان‌ها جوایزی است که در جشنواره‌ها نصیب نویسندگان آن‌ها شده و یا آثار آنان در دورهٔ خود با تشویق‌ها و خوانندگان بسیار مواجه بوده است. نُه رمان از سه دهه پس از انقلاب اسلامی انتخاب شده است: هر دهه سه رمان؛ و تلاش بر این است که سال انتشار این رمان‌ها مربوط به اوایل، اواسط و اواخر هر دهه باشد تا تغییرات هر دهه بهتر بازتاب یابد. داستان‌های منتخب پژوهش به این شرح‌اند: *دل فولاد*، از منیرو روانی‌پور؛ *ثریا در اغماء*، از اسماعیل فصیح؛ *سرود ارونـدرود*، از منیژه آرمین؛

عشق سال‌های جنگ، از حسین فتاحی؛ *نقش پنهان*، از محمد محمدعلی؛ *دل‌دلدادگی*، از شهریار مندنی‌پور؛ *اشکانه*، از ابراهیم حسن‌بیگی؛ *خاله‌بازی* و *بازی آخر بانو*، از بلقیس سلیمانی.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

درخصوص پیشینهٔ پژوهش نیز باید اشاره کنیم که اگرچه تحقیق مستقلی دیده نشد که بتواند آثار منتخب ما را در این پژوهش پوشش و با رویکرد فمینیستی نشان دهد، اما می‌توان به برخی آثار که به‌گونه‌ای یاریگر این پژوهش بوده‌اند اشاره داشت:

- نجم عراقی ، صالح و موسوی (۱۳۸۵): *زن و پژوهش‌های نظری، دربارهٔ مسائل مربوط به زنان*؛ گزینش و ترجمه، تهران: قطره. این کتاب مجموعه‌مقالاتی است که به مسائل زنان در قلمرو ادبیات داستانی می پردازد و آثار زنان داستان‌نویس را مورد مطالعه قرار می‌دهد.
- زواریان (۱۳۷۰): *تصویر زن در ده سال داستان‌نویسی انقلاب اسلامی*، تهران: حوزهٔ هنری. کتاب حاضر به نقد و بررسی ویژگی بارز نویسندگان زن و تحول در نگرش و جایگاه زن در ایران می‌پردازد. آثار از مجموعه‌داستان‌ها و رمان‌های دههٔ شصت انتخاب شده و نیز چهرهٔ نویسندگان زن و میزان فعالیت آنان را از جهت کیفی و کمی مورد بررسی قرار داده است.
- حسینی (۱۳۷۰): پایان نامهٔ بررسی جایگاه زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس، استاد راهنما: حسینی‌پور، دانشگاه تربیت مدرس، مقطع کارشناسی ارشد، رشتهٔ کارگردانی. در این پایان نامه به نقد و تحلیل قهرمانان زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس پرداخته شده است. در پنج نمایشنامه، از دیدگاه‌های مختلف، شخصیت قهرمانان زن بررسی شده و از آن به‌عنوان فرصتی مناسب برای بیان بازتاب شخصیت زن امروز ایرانی استفاده شده است.
- بهبودی (۱۳۸۸): بررسی شخصیت زن در شش رمان دفاع مقدس، استاد راهنما: مهین پناهی، دانشگاه الزهرا، مقطع کارشناسی ارشد، رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی. در این پایان‌نامه، شیوه‌های شخصیت‌پردازی زن در رمان‌های دفاع مقدس تحلیل شده است.

در ادامه ابتدا به‌سراغ نویسندگان زن رفته و داستان‌های آنان را در چهارچوب مورد نظر پژوهش تحلیل می‌کنیم. پس از آن، داستان‌های نویسندگان مرد را مورد توجه قرار خواهیم داد.

۲-۱. روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی‌تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای است. فیش نیز ابزار مورد استفادهٔ محقق است.

۳-۱. تجزیه‌وتحلیل یافته‌ها

در ابتدا مطالب و نکات پایه‌ای و ضروری جمع‌آوری و تدوین شدند؛ پس از آن با بهره‌گیری از نکات و مبانی لازم درخصوص نظریه‌های مطرح‌شده در حیطهٔ منتخب، به واکاوی رمان‌ها پرداخته و شواهد لازم از رمان‌های منتخب را فیش‌برداری، تدوین و درنهایت تحلیل کردیم. در انتها با مقایسهٔ آثار نویسندگان زن و مرد، نتیجه‌گیری خود را ارائه دادیم.

۲. آثار منتخب نویسندگان زن

۱-۲. دل فولاد، از منیرو روانی‌پور[1]

در ابتدا، رویکردهای زنانه در نوشته‌های نویسندگان زن را می‌توان این‌گونه طبقه‌بندی کرد:

استفاده از زاویهٔ دید اول‌شخص	زبان نرم و زنانه و اشتراک محتوا	گفتار زنانه	واژگان عاطفی	کاربرد دستور خاص
محتوای خانوادگی	عواطف	ارتباط تنگ‌تری با طبیعت داشتن	باورپذیری، رؤیا، تخیل،	سکوت
خلق آثاری با محوریت زن	بیان مسائل، تبعیض‌ها؛ احساسات؛ موقعیت‌های نابرابر	نقد جامعهٔ مردسالار	ساختار روایی	روایت داستان‌ها خاطرات قدیمی و مضامین غم غربت
برجسته‌سازی جزئیات	وسیع‌نبودن شعاع داستان (محدودشدن به خود، خانواده و...)	واژه‌هایی با بسامد بالا و ذکر جزئیات؛ عشق	مرگ	تنهایی و ترس
نمایش خانه	انتظار	رؤیا	حسرت و آه	توجه به نوستالژی

(نک: زرلکی، ۱۳۸۲: ۲۵؛ نرسیسیانس، ۱۳۸۳: ۱۰۷؛ نعمتی، ۱۳۸۴: ۷۴-۷۵؛ طاهری، ۱۳۸۸: ۸۸؛ حسینی، ۱۳۸۴: ۱۰۱)

با توجه به رویکردهای روشن فمینیستی منیرو روانی‌پور، با *دل فولاد* این نویسنده آغاز می‌کنیم. داستان درخصوص یک شخصیت محوری زن به نام افسانه سربلند است. وی طی شرایطی از همسرش جدا شده و پس از پشت‌سرگذاشتن مشکلاتی، تصمیم به زندگی مستقل می‌گیرد. با توجه به اینکه «شخصیت رمان می‌تواند به چهار شیوه به ما معرفی شود: از زبان خود شخصیت، از زبان شخص دیگر، از زبان راوی که در خارج از داستان است و تلفیقی از سه شیوهٔ فوق الذکر» (بورنوف، ۱۳۷۸: ۲۱۲)، روانی‌پور ضمن پرداخت به شخصیت افسانه و معرفی او به هر سه شیوهٔ ذکرشده، از حضور ملموس خود نیز خودداری می‌کند. این موضوع سبب باورپذیری شخصیت زن است.

افسانه به تهران نقلِ‌مکان کرده و در این شهر با موانع و مشکلات دیگری مواجه می‌شود. نام داستان *دل فولاد* است. نامی که شاید بتواند تا حدودی خواننده را از همان ابتدای داستان با این موضوع مواجه کند که قرار است حوادثی غمگین رخ دهد و با وجود شخصیت محوری زن که از همان ابتدایی‌ترین سطور معرفی می‌شود، خوانندهٔ تیزبین بیشتر به این موضوع پی می‌برد که شخصیت زنِ محوری با مشکلاتی مواجه خواهد شد و شاید قرار است وضعیت اجتماعی وی یا موقعیت عشقی‌اش محک بخورد. منیرو روانی‌پور با روان‌شناسی آشناست و از نکات فراگرفتهٔ خود به‌خوبی در داستان‌پردازی و تقویت فرم روانی و ادبی رمان خود بهره جسته است. همان‌طور که گفته شد شخصیت محوری داستان، یک زن (افسانه سربلند) است و این از ویژگی‌های رمان‌های زنانه است. «توصیف قیافهٔ ظاهری در شیوهٔ جریان سیال ذهن، دچار تشتت است. متمرکزکردن ذهن بر روی قیافهٔ فردی، به‌اندازهٔ یک پاراگراف کار دشواری است. به همین دلیل، توصیف قیافه در داستان جریان سیال ذهن به‌صورتی گذرا و مختصر است» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۸۲). در رمان *دل فولاد* نیز چهره و ظاهر شخصیت محوری رمان (افسانه) توصیف نمی‌شود؛ اما گفت وگو، نام خانوادگی، سرسختی‌های افسانه، همگی مؤید این نکته است که این شخصیت تا هنگام دستیابی به اهدافش، تسلیم‌ناشدنی است و سرانجامی سربلند خواهد داشت.

---

۱. چاپ اول: ۱۳۶۹. نویسنده: منیرو روانی‌پور. نوع رمان: جریان سیال ذهن. زمان: فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۶ تا ۱۳۶۵. مکان: تهران، شیراز. شخصیت‌های مهم: افسانه سربلند، سیاوش حمیدی. زاویهٔ دید: دانای کل محدود.

نامی که برای این شخصیت محوری انتخاب شده است، می‌تواند به خواننده این گواهی را بدهد که قرار است دختر این داستان با پیروزی جنگ‌های خود را به اتمام برساند و البته این پیروزی می‌تواند تلخ هم باشد؛ زیرا دستیابی به آرزوهای یک زن سربلند، شاید افسون و افسانه‌ای بیش نباشد. افسانه نویسنده است، داستان زندگی وی به‌گونه‌ای است که شخصیت‌های مختلف زن در مواجهه با او جان یافته و قصهٔ خود را بیان می‌کنند. تمامی زنان واردشده به داستان به‌شدت سرکوب شده و یا کتک می‌خورند. از پیرزن صاحب‌خانه گرفته تا نسرین، دوست و هم‌سنگر افسانه. روانی‌پور به‌مانند بلقیس سلیمانی، دیگر نویسندهٔ منتخب این پژوهش، سه نوع ظلم علیه زن را مطرح می‌کند: ظلم زن به خود، ظلم زن به زن و ظلم مرد به زن. در این میان، ظلم مرد به زن به‌نحوی پررنگ‌تر نمایش داده می‌شود.

نسرین دوست و هم‌سنگر افسانه است که در دورانی نه‌چندان دور و در حالی که سرشار از ایدئولوژی‌های انقلابی و برابری حقوق زن و مرد بود، با مردی ازدواج می‌کند که او نیز تحت‌تأثیر آرمان‌های دوران خود بوده و حال پس از گذشت سالیانی نه‌چندان دور، ریشه‌های سنتی خود را به‌خاطر آورده است. نسرین در گفت‌وگوهایی بسیار جان‌دار که با هدف نمایش سنتی‌شدن زنانی که جامعه و به‌ویژه شوهرانشان ـ در اینجا ظلم مرد به زن ــ از آنان می‌خواهند که سنتی باشند، وضعیت روحی و روانی خود را مطرح می‌کند.

تصویری که منیرو روانی‌پور از نسرین نشان می‌دهد، تصویر زنی است بسیار خسته که حال پس از جنگیدن‌های فراوان، رسماً اقرار می‌کند که دیگر توان جنگیدن ندارم. به یک زندگی ساده راضی‌ام و... . نسرین نمی‌تواند بجنگد؛ چون دربرابر یک نفر قد علم نکرده، بلکه تمامی جامعه از وی رفتاری سنتی و تفکری سنت‌گرا با اعمالی کاملاً سنتی طلب می‌کند. استفاده از رنگ سبز (لوشر، ۱۳۶۹: ۹۲) در فضای توصیف‌شده برای نسرین نیز اضطراب و پریشانی وضعیت این زن بیوه را نمایش می‌دهد.

من نمی‌تونم. تمام شدم، تمام. بیوه... بیوه، مخم داره می‌ترکه، اینجا توی کله‌ام میخ می‌کوبن... شب و روز (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۵۸).

... ـ بهترم، خیلی بهتر.

دروغ می‌گفت. نسرین دروغ می‌گفت و مانده بود که او یک کلمه بگوید و زارزار گریه کند. دید که بی‌قرار با بند کیفش ور می‌رود، دهانش را مرتب قورت می‌دهد، لب‌هایش به هم فشرده می‌شود...

ـ نمی‌تونم! اصلاً نمی‌تونم. هنوز منتظرم، می‌دونی اینکه، اینکه سر ساعت دو کسی زنگ می‌زد، اینکه غذا می‌پختم و بوش توی آشپزخانه می‌پیچید و بعد چشم‌به‌راه... آخ... ـ خ... خیال می‌کردم می‌تونم، ب... با کار زندگی‌مو پر کنم. مثل تو... (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۵۸).

مشاهده می‌شود که نسرین نتوانسته است دربرابر خواسته‌های جامعه بایستد و این همان نکته‌ای است که اگزیستانسیالیست‌ها بر آن تأکید دارند. درصد افرادی که می‌توانند دربرابر خواستهٔ جنس برتر یا آنچه به آن‌ها تحمیل شده ایستادگی کنند، کم و محدود است. در ادامه می‌بینیم که روشن‌فکربودن نسرین نقطهٔ مشکلاتی است که نویسنده با تصاویری زنده از گفت‌وگوهای وی نشان می‌دهد. استفاده از واژه‌های مرید و مراد نیز نظریهٔ جنس برتر را به یاد آورده و سنتی‌کردن نسرین نشان‌دهندهٔ تسلیم‌شدن زنان بسیاری است که از جنگ خسته‌اند. در واقع، زن نسبت به مرد تعریف می‌شود و باید خواسته‌های خود را مطابق با مرد تعیین کند:

ـ خسرو طرفدار زن سنتی بود، نبود؟

ـ بود یا نبود، حالا بریده‌ام. استعفا دادم، حوصله ندارم پیشاهنگ باشم. اگه ادامه بدم، یا کنار خیابون یا

توی تیمارستان باید پیدام کنی. درافتادن آسون نیست، درافتادن با سنت‌ها؛ و آزادی و این‌جور چیزها برای ما یک کلمه است، آزادی و احترام متقابل؟! زرشک! اینجا هیچ‌کس با هیچ‌کس نمی‌تونه دوست باشه. یا مریدی یا مراد... رسم دوهزارساله... (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۴۸).

ـ می‌دانی؟ زن سنتی می‌خواهد و سرم داد می‌کشد: غلط کردم زن روشن‌فکر گرفتم.

و نسرین روشن‌فکر بود. آمده بود بیرون و آن پیرزن با چرتکه او را سنتی کرده بود.

ـ می‌ترسم، می‌ترسم دیگه هیچ‌وقت پیدایش نکنم!

پوزخندی زد. نمی‌خواست بزند، اما زد و نمی‌خواست چیزی بگوید، اما گفت:

ـ پس چرا؟

ـ چه می‌دانستم این‌طور است. من... آخر خودش را... خودش را هم دوست دارم! (روانی پور، ۱۳۷۹: ۱۸۵).

در این شواهد، به‌وضوح روشن است که نسرین خودساخته تا چه میزان دربرابر جامعه خم شده است. نسرین به‌تنهایی توانایی مقابله با جامعه را ندارد؛ جامعه‌ای که از او می‌خواهد همواره تمام وظایف زنانه را کامل و تمام اجرا کند. این زن توانایی طلاق و پذیرش بیوه‌بودن را ندارد و درنتیجه حاضر به سنتی‌شدن است. غم‌ها، شادی‌ها، تجربیات، ریزه‌کاری‌ها، تبعیض‌ها و نیز موفقیت‌های یک زن از زبان یک زن دیگر روایت می‌شود و یا در گفت‌وگوها به‌نحوی بسیار زنده ترسیم می‌شود. روانی‌پور صحنه، زمان و مکان مناسب را برای گفت‌وگوی شخصیت‌ها فراهم آورده یا حدیث نفس و تک‌گویی‌های درونی یا نمایشی را به‌گونه‌ای نمودار می‌کند که مطابق با اهداف اوست. مهم‌ترین هدف نویسنده نیز یک نکته است: نشان‌دادن چند شخصیت یا تیپ از زنان ایرانی با تمامی عقاید کوتاه یا بلندبینانه، در میان جامعه‌ای که باوری به خودساختگی یا کوتاهی بینش زن ندارد، بلکه آنچه خود می‌خواهد به وی تحمیل می‌کند.

روانی‌پور از روان‌شناسی رنگ‌ها در داستان خود بهره گرفته است. افسانه لباس نارنجی بر تن دارد، نسرین لباس سبز، دو پیردختر نیز زرد کپک‌زده. رنگ زرد می‌تواند نشانه‌ای برای زنانی ناراضی از وضعیت امروز و خواهان وضعیت بهتر آینده باشد و نارنجی (لباس افسانه) نشانی از زنان پویا و ره‌برنده است:

صدای در و دو پیردختر که با لباس‌های عروسی، چرخ‌زنان داخل آمدند. توی اتاق دور زدند، تور سرشان را باهم درست کردند و باهم خندیدند. رنگ لباس‌ها به زردی می‌زد. بید، تاروپودشان را خورده بود. بوی نا و پوسیدگی در اتاق می‌پیچید... (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۱۲۷).

به برخی دیگر از تصاویر نیز می‌توان اشاره داشت. در گوشه‌ای از داستان، با زنی بیوه مواجهیم؛ زنی که بنا بر تصور خانواده و جامعه سربار تلقی شده و زندگی او محکوم به تحمل سرکوب‌های شدید است. نویسنده تصویری زیبا از غذاخوردن او ترسیم می‌کند. با خواندن این سطور، دیگر نیازی به اثبات این نکته نیست که جامعه زنان را برای زن‌بودن تربیت می‌کند؛ بلکه این جمله به‌خودی‌خود اثبات می‌شود:

حرکت دست جوان، کند بود. انگار می‌ترسید لقمه بگیرد. انگار سر سفره زیادی بود. می ترسید بیرونش کنند. مثل زنی بود که از خانهٔ خودش رانده شده باشد و بیاید سر سفرهٔ پدر بنشیند و بعد با هر لقمه، چپ‌چپ نگاهش کنند و او وابرود، دستش بلرزد، غذا روی سفره بریزد و... . همیشه همه‌جا کسی هست که لقمه‌های تو را بشمارد؛ چون غریبه‌ای و زیادی، زیادی مانده‌ای. باید بروی؛ و رفته بود، وقتی نارنج‌ها همه خشکیدند و نی قلیان مادر افتاد و او دیگر نمی‌خواست هیچ نارنجی، هیچ کجا تهیه کند، حتی توی قصه (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۱۳۹).

افسانه در وضعیت زنی بیوه روزگار می‌گذراند. داستان و شخصیت‌ها از زاویهٔ نگاه او دنبال می‌شود. روانی‌پور با استفاده از رنگ‌ها و نیز جملات آشفتهٔ افسانه و تکرار آن‌ها در طول رمان، عواطف و پریشان‌خاطری وی را به خواننده منتقل و فضایی وهم‌انگیز و تاریک را تداعی می‌کند. «استفاده از ریتم شکسته، بریده‌بریده و مکث‌دار، بر مزاحمت، عدم اطمینان و پریشان‌خاطری دلالت دارد» (مشرف، ۱۳۸۵: ۱۳۲). در ادامه، قسمتی کوتاه از فضای پریشان رمان *دل فولاد* ارائه می‌شود:

> **صدای در و دو پیردختر که با لباس‌های عروسی، چرخ‌زنان داخل آمدند. توی اتاق دور زدند، تور سرشان را باهم درست کردند و باهم خندیدند. رنگ لباس‌ها به زردی می‌زد. بید، تاروپودشان را خورده بود. بوی نا و پوسیدگی در اتاق می‌پیچید. هر دو به دیوار نگاه کردند: بازم... بازم شروع شد... نمی‌تونه عروسی کنه... ما هم نمی‌تونیم...؛ و هر دو باهم: ما به‌خاطر مادرمون، ولی اون نمی‌تونه، اصلاً نمی‌تونه... ماشین تایپ دور بود. دور. قصه‌هایش زرد می‌شدند، تمام کاغذها کپک می‌زدند و توی هوا می‌چرخیدند. خانه... باید خانه‌اش را عوض کند (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۱۲۷).**

در این شواهد به‌خوبی می‌توان به چند نکتهٔ مهم دست یافت: ۱. هدف نویسنده از شخصیت‌پردازی‌ها، حوادث و درهم‌ریختگی‌ها؛ ۲. صدای واضح زنان و سیمای آنان. نویسنده از تمامی امکانات دانای کل بهره جسته تا بتواند روحیات و عقاید تیپ‌های زن و نیز مشکلات شخصیت محوری خود را نشان دهد. مردان در این داستان خشن و یا بدون درک و یا بی‌وفا تصویر می‌شوند و نگاه زنانهٔ داستان با این رنگ‌وبو تقویت می‌شود. نکته‌ای که هدف این پژوهش است و درصدد اثبات آنیم، این است که آیا زنان داستان برای زن‌بودن تربیت شده‌اند؟ به‌راحتی می‌توان گفت حتی زنانی که تلاش دارند خودساخته باشند نیز با مشکلات بسیاری دست‌به‌گریبان‌اند؛ مشکلاتی که تمامی زندگی آنان را تهدید کرده و به تنهایی‌شان ختم می‌شود. درنتیجه، ناچار به عقب‌نشینی و تن‌دادن به باورهای جامعه‌اند. درنتیجه، در مرحلهٔ اول با ظلم زن به خود مواجهیم و این موضوع که زنان در راستای تغییر خود و جامعه گام برنمی‌دارند. در مرحلهٔ دوم با ظلم زن به زن مواجهیم که درصورت تغییر، سایر زنان جامعه برخوردی شدید با زن خاطی خواهند داشت و در مرحلهٔ سوم با تازیانه و کتک‌های مردان داستان روبه‌رو می‌شویم. ظلم زن به خود و ظلم زن به زن در داستان‌های منتخب بلقیس سلیمانی نمودی واضح‌تر دارد.

۲-۲. سرود اروندرود،[۱] از منیژه آرمین

در این داستان نیز با محوریت زن مواجهیم. سلیمه از اهالی خرمشهر است که در یک شب، تمامی خانواده‌اش در معرض فروپاشی قرار می‌گیرد. شوهر و دامادش را از دست می‌دهد و راهی تهران می‌شود. فرزندان وی نوجوان و یا خردسالان‌اند و هرکدام در شرایط تازه با مشکلاتی مواجه می‌شوند. نکتهٔ مهم مورد نظر این پژوهش، در تصاویری است که منیژه آرمین از زنان انعکاس می‌دهد. انتخاب دانای کل، با وجود اینکه دانای کل محدود است، سبب شده تا از زوایای مختلف با تصاویر و صدای زن داستان مواجه باشیم. سلیمه زنی خودساخته است که با آرمان‌های دفاع مقدس عجین شده است. وی در موقعیت‌های مختلف محک می‌خورد.

سیمون دوبوار، اندیشمند و نویسندهٔ زن فرانسوی، بر این اعتقاد است که انسان، زن به دنیا نمی‌آید، بلکه زن می‌شود و باورهای نهادینه‌شده در تمدن ماست که هویت این مخلوق را تعیین می‌کند. «باور پدرسالار بر آن است که آثار و میراث‌های ادبی بشر مخلوق مردان است و به‌وسیلهٔ مردان نگاشته شده است و بخش عمدهٔ این ادبیات عمدتاً متمرکز به

---

۱. چاپ اول: ۱۳۶۸. نوع رمان: رشد و کمال. زمان: سال‌های ۱۳۵۹ و ۱۳۶۰. شخصیت‌های مهم: عبدل، سلیمه، ربابه، اکبر. زاویهٔ دید: دانای کل.

قهرمانان مرد است. داستان ادیپ، اولیسیس، هملت، تام جونز، هاک فین، همگی مجسم‌کنندهٔ گرایش‌های مردان و احساسات و علائق مردانه‌اند. در این ادبیات مردانه، اگر زنان نقشی هم دارند، در حاشیه‌اند» (امامی، ۱۳۹۳: ۲۸۳). به این نکته باید توجه کنیم که دردهای زنان از سوی نویسندگان زن بهتر و با نثری زنانه‌تر بازتاب می‌یابند. زنی که بیوه است، دنیای زنان بیوه را به‌زیبایی ترسیم می‌کند، با تمام خشونت‌ها و غم‌ها. نگاه نویسنده نیز از این تصاویر دور نبوده و لابه‌لای روایت‌های خود از وضعیت آوارگان و مهاجرین، توانسته است تصاویری زیبا از وضعیت زن در جامعه را انعکاس دهد؛ تصویری که می‌تواند این نکته را اثبات کند که زنان در جوامع سنتی، هرچقدر هم خودساخته باشند، با موانعی مواجه خواهند شد که ناخودآگاه به سمت‌وسوی خواسته‌های جامعه کشیده می‌شوند. عقاید جامعه، به‌ویژه درخصوص زن بیوه و یا درخصوص مولدبودن صرف، نقطهٔ عطفی است که مورد توجه این پژوهش است؛ زیرا می‌تواند این موضوع را اثبات کند که زنان در یک جامعه، زن تربیت می‌شوند و می‌پذیرند که باورهای سنتی داشته باشند. درنتیجه جامعه از آنان زنی سنتی طلب می‌کند؛ به‌عنوان مثال، زن درصورت بیوه‌شدن به‌نوعی منقضی شده است. سلیمه و دختر نوجوانش در مسیر حوادث پیش‌آمده، با مردی به نام آقای صادقی مواجه می‌شوند؛ مردی که ربابهٔ نوجوان را به‌حکم بیوه‌بودن برای خود مناسب می‌بیند. شیوهٔ اشارهٔ مرد به زن بیوه و پرداخت نویسنده به زن به‌عنوان یک کالا و جنس در نگاه مرد حریص، نقطهٔ عطفی برای داستان است؛ نقطه‌ای که نشان می‌دهد چگونه زنان، زن تربیت می‌شوند و جامعهٔ سنتی آنان را در قبال مرد تعریف می‌کند:

ـ خوب، دنیا که به آخر نرسیده. یکی پیدا می‌شود صد بار از او بهتر!

ربابه از خجالت رفته بود یک گوشه و رویش را کیپ گرفته بود. از این حرف‌ها احساس بدی می‌کرد و این حالت را نه به‌یاری تجربه، بلکه به‌یاری غریزه می‌توانست حس کند...

ـ ولی زن بیوه را خوب نیست زیاد نگه دارید.

ـ چی؟ زن بیوه؟ ولی دخترم که بیوه نیست.

ـ چرا... خواهر... بالاخره اسم یک مرد رفته توی شناسنامه‌اش.

و این حرف‌ها را طوری زد که انگار می‌خواهد از خوبی یا بدی جنسی حرف بزند. سلیمه و ربابه از این حرف‌ها تلخی تازه‌ای را حس کردند...

ـ بخت در خانه‌ات را زده. یک خواستگار خوب برای دخترت پیدا شده. چی از این بهتر؟! راحتت کنم، خودم خواستگارش هستم.

دنیا انگار روی سر سلیمه خراب شد. تا حدی منظور طرف را فهمیده بود، ولی سعی کرده بود به روی خودش نیاورد. حالا می‌دید او حیا را خورده و آبرو را قی کرده! مات‌مات نگاهی به حلقهٔ نقره که در دست مرد بود کرد و گفت: خب، شما که زن دارید...

ـ خوب معلوم است که دارم. ربابه هم بیوه است.

سلیمه یادش رفت برای چه به آنجا آمده. حواله را هم حتی برنداشت. حس کرد لاشخورها افتاده‌اند روی آن‌ها و می‌خواهند آن‌ها را زنده‌زنده ببلعند. دست ربابه را گرفت و خودش را از حجره انداخت بیرون... (آرمین، ۱۳۹۰: ۱۲۰ـ۱۲۳).

جایگاه خانوادگی بسیار مورد نظر نویسنده است. اشک و غم‌های زنان آواره و تنها از نمودهای روایت زنانه است که می‌تواند تصاویر زنان را بهتر بازتاب دهد. در واقع در این موقعیت داستانی، با نقد جامعهٔ مردسالار و نیز مبارزه با تبعیض

مواجهیم. سلیمه تلاش دارد با این تبعیض مبارزه کند؛ زیرا ربابهٔ نوجوان قادر به مبارزه نیست. اما درنهایت، جامعه ربابه را در تنگناهایی روحی قرار داده و با انتخاب‌هایی نادرست، شرایطی دردناک برایش رقم می‌زند.

۳-۲. بازی آخر بانو،[۱] از بلقیس سلیمانی

رمان *بازی آخر بانو* و *خاله‌بازی* نیز در نمایش‌دادن فمینیسم و اگزیستانسیالیسم، نکته‌های ظریفی دارند؛ به‌ویژه وظیفهٔ مولدبودن زنان در این داستان بسیار مورد توجه است؛ وظیفه‌ای که درصورت برآورده‌نشدن سرانجامی تلخ خواهد داشت و از سویی در *بازی آخر بانو*، نگاه مرد به زن به‌منظور بهره‌گیری از مولدبودن زن است.

در *بازی آخر بانو*، با دخترکی روستای به نام گل‌بانو مواجهیم؛ دختری که محور داستان است، حوادث را پیش می‌برد و دربرابر جامعهٔ مردسالار به‌تنهایی می‌ایستد و البته تاوان می‌بیند. مادر گل‌بانو در ازای پول، وی را به عقد مردی به نام رهامی درمی‌آورد؛ مردی که عاشق گل است، اما در واقع خود، همسری دیگر دارد و گل‌بانو صرفاً وسیله‌ای برای به‌دنیاآوردن فرزند نداشتهٔ اوست. گل‌بانو پس از به‌دنیاآوردن فرزند، از سوی رهامی طلاق داده می‌شود و درنهایت به درس‌خواندن مشغول می‌شود و از فرزندش اطلاعی به وی داده نمی‌شود.

پیش از این به برخی نظرات سیمون دوبوار اشاره کردیم. در این بخش، باید گفت سیمون دوبوار این باور را مطرح کرد که در فرهنگ مسلط، مرد به‌عنوان عنصر درجه‌یک، به‌عنوان یک اصل و هنجار در نظر گرفته می‌شود؛ در حالی که زن یک زائده و ناهنجاری است. بنابر نظر وی، زن شامل مردی ناقص است که موجودی تصادفی است. بشریت نر است و مرد، زن را نه فی‌نفسه، بلکه نسبت به خود تعریف می‌کند. زن جز آنچه مرد درباره‌اش تصمیم بگیرد، نیست و به این ترتیب است که او را سکس می‌نامند، چون به این طریق می‌خواهند بگویند او به‌صورت موجودی دارای جنسیت متفاوت بر مرد آشکار می‌شود. زن نسبت به مرد تعیین و متفاوت می‌شود، نه مرد نسبت به زن. زن دربرابر اصل، غیراصلی است و مرد نفس مدرک است و مطلق و زن دیگری است. در واقع هر سوژه‌ای خود را دربرابر دیگری تعریف می‌کند. او خود را به مثابهٔ موجودی اساسی درمقابل دیگری قرار می‌دهد که فرعی و ابزاری است. هر کسی می‌خواهد سوژه باشد و دیگری ابژهٔ او باشد و در بحث دو جنس، این مرد است که توانسته با قدرت و موفقیت، خود را در مقام سوژه و زن را در مقام ابژه قرار دهد (دوبوار، ۱۳۸۰: ۳۲).

از سویی آزادی مهم‌ترین اصل اگزیستانسیالیسم است و معنای آن این است که انسان‌ها از موقعیتی که به آنان تحمیل شده فرار می‌کنند و مایل‌اند موجودیتشان را خود تعیین کنند و در کمال آزادی، آن هویتی باشند که با حرکتی خودساخته خواسته‌اند. آنان نمی‌خواهند تابع و بردهٔ وضعیت ناخواسته باشند. البته تعداد کمی از افراد حاضرند این‌گونه باشند و باقی تابع جبر حاکم و آنچه خصلت و اجتماع به آن‌ها تحمیل می‌کند هستند (مردیها، ۱۳۸۶: ۷۸).

تشبیه‌های زیرکانه، زبان و روایت زنانه، بازگشت به گذشته و ارائهٔ حدیث‌نفس‌ها و تک‌گویی‌های گل‌بانو، به‌ویژه در زاویهٔ دید اول شخص، توانسته است تمامی اهداف نویسنده را در نمایش جامعه‌ای که زن را زن پرورش می‌دهد، برآورده کند. در ادامه به بخشی اشاره می‌کنیم که که در آن گل‌بانو در افکارش، خود را با یک حیوان مقایسه می‌کند و نگاه صرف

۱. چاپ اول: ۱۳۸۴. نوع رمان: انتقاد اجتماعی، جریان سیال ذهن. زمان: فاصلهٔ سال‌های انقلاب تا دههٔ هشتاد. مکان: کرمان، تهران. شخصیت‌های مهم: گل‌بانو، سعید، ابراهیم رهامی. زاویهٔ دید: اول‌شخص.

جامعه به وظیفهٔ مولدبودن زن را به استهزا گرفته است. این نکته روشن است که بانو جزو زنانی است که به‌مانند افسانه در *دل فولاد*، شرایط رقم‌خورده برای زن در اجتماع را نمی‌پذیرد:

احساس می کنم مادیان مشهدی‌نوروز هستم. هروقت کسی یک کره‌اسب می خواست، مشهدی‌نوروز مادیانش را برمی‌داشت و می‌برد جوارون تا از تخمهٔ اسب کهر محمدخان، کره‌ای در شکم مادیانش کاشته شود و هروقت یکی از ایلیاتی‌ها قاطر می‌خواست، مشهدی‌نوروز مادیانش را برمی‌داشت و می‌برد بنگون تا از تخم و ترکهٔ الاغ مشهدی‌رضا پالانچی، مادیانش قاطر باربری بزاید (سلیمانی، ۱۳۸۹: ۱۹۳).

انقلابی که زنان را به تحصیل و حضور در عرصهٔ نبرد فرامی‌خواند و او را هم‌ردیف مردان قرار می‌دهد، سبب‌سازی است تا بانوی جوان جایگاه و خواسته‌های اجتماعی گذشته را نپذیرد و انتظاراتی متفاوت و متناسب با دگرگونی‌های جامعه را طلب کند. گفت‌وگوهای او فرصت بسیار مناسبی برای طرح انتقادات ریز و درشت اجتماعی است. جامعه‌ای را در این گفت‌وگوها می‌بینیم که در شرایطی خاص، زن را به میدان کشیده است؛ اما پس از رشددادن او، وضعیت را متناسب با رشد او تغییر نداده و همچنان از زن انتظار دارد تا مطابق با سلیقه جامعهٔ کاملاً سنتی، به وظایف خود عمل کند:

شما من را انتخاب کردید، چون از همسر اولتان بچه‌دار نشدید؛ چون فقیر بودم؛ چون ادعا داشتم؛ چون زیبا بودم؛ چون مفت به چنگم می‌آوردید؛ چون ایثار می‌کردید و مردم طور دیگری بهتان نگاه می‌کردند... فریاد می زنم: لعنت به تو، لعنت به بی‌کسی، لعنت به نداری، لعنت به تو، لعنت به این انقلاب، لعنت به کتاب، لعنت به حیدر، لعنت به جنگ، لعنت به ماهی‌سیاه کوچولو، لعنت به شریعتی (سلیمانی، ۱۳۸۹: ۱۲۳ـ۱۲۴).

۴-۲. خاله‌بازی،[1] از بلقیس سلیمانی

در *خاله‌بازی* نیز با مضامین قبل مواجهیم. *خاله‌بازی* شرح کشاکش‌های ناهید است. بازهم زن‌محوری در داستان و بازهم داستانی اجتماعی. ناهید از نوجوانی به این امر واقف می‌شود که قادر به مادرشدن نخواهد بود. درنتیجه از همان نوجوانی دربرابر جامعه‌ای قد علم می‌کند که هرگز نمی‌تواند نقش مولدبودن او را نادیده بگیرد. او همواره خود را در کسوت زن دوم می‌بیند؛ زیرا جامعه این امر را برای زنی که مولد نیست، تصویرسازی و تزریق می‌کند. درنهایت، وی ازدواج کرده و همسر روشن‌فکرش درنتیجهٔ رویارویی با سنت‌های جامعه، به‌خاطر می‌آورد که باید فرزندی از رگ‌وریشهٔ خود داشته باشد. همسر دوم اختیار می‌کند و زن دوم نیز در جریان مشکلات روحی پیش‌آمده خودکشی می‌کند.

داستان شرح جدال‌های درونی و بیرونی ناهید با زاویهٔ اول‌شخص است. زیبایی قلم بلقیس سلیمانی در این بخش، به‌تفکیک روایت و سپردن آن در هر فصل به یک شخصیت محوری است و البته همهٔ این روایت‌ها به ناهید و پیرامون وضعیت ناهید می‌چرخد. با توجه به این نکته که «ناهید، ایزدبانوی باروری است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۹۲)، تغییر نام ناهید به ستاره، نیشخندی به وضعیت (ناباروری) این زن است؛ گویا نویسنده قصد داشته تا این موضوع را مطرح کند که در جامعه های سنتی، هویت یک زن با توجه به قدرت باروری او تعریف می‌شود و به زن مانند ابزار تولید نگریسته می‌شود. ازدواج‌های دوم، در هر دو رمان سلیمانی، بر این معنا تأکید می‌کنند. درنتیجه در طول رمان، این انتقاد اجتماعی برجسته می‌شود که گویا زن در وضعیتی به سر می‌برد که گزینندهٔ واقعی نیست، بلکه انتخاب‌شونده است:

---

۱. چاپ اول: ۱۳۸۷. نوع رمان: انتقاد اجتماعی، روان‌شناختی. زمان: فاصلهٔ سال‌های دههٔ شصت تا دههٔ هشتاد. مکان: تهران، گوران (کرمان). شخصیت‌های مهم: ناهید، مسعود، سیما، حمیرا. زاویهٔ دید: اول‌شخص.

هنگامی که نویسنده با زبانی طنز، در افکار و گفت‌وگوی ناهید به شرح دنیای حیوانات در تولیدمثل و نیز توجه دامداران برای استفاده از این تولیدمثل می‌پردازد، چنین نتیجه‌ای استنباط می‌شود که گویا زنان در مناسبات زندگی خانوادگی، هنگامی از وضعیتی پرقدرت و ماندگار برخوردارند که از استعداد تولیدمثل برخوردار باشند؛ بنابراین وضعیت زنی مانند ناهید، هرگز پایدار نیست.

شما ماشین جوجه‌کشی دیدین؟... نمی‌دانم چرا ویرم می‌گیرد بگویم: می‌دونین مردم به زن‌هایی که زیاد می‌زایند می‌گویند ماشین جوجه‌کشی (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۹۷).

گاوی که در گنجان است، قبل از بانو دوقلو زاییده و حسادت مادرم را برانگیخته است... یکی از گاوهای ابراهیم‌آباد گوسالهٔ مرده به دنیا آورده و گاو دیگر هم در همان روستا دختر زاییده است. پدر و مادرم به‌دقت امور را زیر نظر دارند و گزارش‌ها را لحظه‌به‌لحظه دنبال می‌کنند... (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۸۳).

باید توجه کنیم که حتی «برخورد والدین، آموزگاران و به‌طورکلی جامعه با پسران و دختران متفاوت است و از آن رفتارهای متفاوتی را انتظار دارند. این تفاوت رفتار مورد انتظار از دختر و پسر را بزرگ‌سالی که با آن‌ها برخورد می‌کند و نهادهایی که به آن‌ها تعلق دارند، حمایت و تشویق می‌کند» (آبوت و والاس، ۱۳۸۰: ۲۷ـ۲۸). نقل خاطرات نوجوانی ناهید، فرصتی بسیار مناسب برای نفوذ به اعماق روح و ذهنیات این زن است. نویسنده در تک‌گویی‌های او، به حالات و عواطف پیچیدهٔ ذهنی و ویژگی‌های درونی شخصیت توجه بسیار دارد. این پرداخت به‌گونه‌ای است که خواننده، با ورود به زندگی عاطفی این زن، به انگیزه‌های اعمال و رفتار او واقف می‌شود.

...سال‌ها بعد، وقتی فهمیدم مشکل زنانگی‌ام چیست، به‌نحو شگفتی به آن قاطر دل‌بستگی پیدا کردم. وقتی بچه بودم، همیشه پشت سر خواهرهایم روی قاطر می‌نشستم و به درهٔ ناصری می‌رفتم تا به سایر اعضای خانواده در برداشت محصول کمک کنم. از کوه که به‌طرف دره سرازیر می‌شدیم، من چشم‌هایم را می‌بستم و دعا می‌کردم سالم به پایین برسم... . آبجی‌قمر می‌فهمید و می‌گفت: نترس، این ولدالزنای چموش کارش را خوب بلد است... وقتی خبر مرگ ولدالزنای چموش را شنیدم، مثل یک خواهرمرده گریه کردم. آن‌وقت سال دوم دانشکده بودم و می دانستم مثل قاطر نازا هستم. مادرم گفته بود جسد قاطر را پشت تراکتور بسته‌اند و به درهٔ ناصری برده‌اند (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۱۹۸).

درنتیجه در این داستان‌ها نیز به‌خوبی با این نکته مواجهیم که جامعه هرگز دربرابر زنان روشن‌فکر و یا زنانی که به‌تنهایی می‌جنگند کوتاه نمی‌آید. ظلم زنان به خود در حدی است که دربرابر جامعه مجبور به تسلیم‌اند و البته گاه به‌راحتی سر تسلیم فرو می‌آورند؛ جامعه ای که از زن، مولدبودن و سایر وظایف زنانه را طلب کرده و او را برای زن‌بودن تربیت می‌کند. در نوشته‌های نویسندگان زن به‌خوبی این نکته انعکاس یافت که نگاه و روایت زنانه با بهره‌گیری از تصاویری غم‌انگیز، گفت‌وگوهای نمایشی و تک‌گویی‌ها وضعیت جنس دوم بودن زن را مطرح و به این نکته اقرار دارند که مرد بازی‌گردان است و زن مهره‌ای در دست او.

۳. آثار منتخب نویسندگان مرد

۱-۳. ثریا در اغما،[1] از اسماعیل فصیح

داستان دربارهٔ ثریاست که در پاریس، هنگام بازگشت از منزل دوست خود، دچار سانحه شده و براثر برخورد سرش با

۱. چاپ اول: ۱۳۶۲. نوع رمان: رمان کلیددار. زمان: سال‌های ۱۳۵۹ و ۱۳۶۰. مکان: آبادان، تهران، پاریس. شخصیت‌های مهم: جلال آریان، ثریا نقوی، لیلا آزاده. زاویهٔ دید: اول‌شخص.

آسفالت، به اغما فرو می‌رود. دایی او، جلال آریان، به فرانسه رفته و جویای حال و وضعیت جسمی ثریا شود. در این میان، ایران در گیرودار جنگی خونین و وحشتناک است. آریان از ابتدای سفر، با افرادی مختلف که تقریباً همه در حال گریز از کشورند، آشنا می‌شود؛ مهاجرانی بسیار دورافتاده از فرهنگ و اصالت ایران که در تقابل با مردم آبادان، زندگی آرام و معمولی خود را سپری می‌کنند. گریه و آه به‌ویژه از زبان فرنگیس (مادر ثریا) در این رمان به‌خوبی مورد توجه نویسنده بوده است. در روایت‌های زنانه، بازگشت به گذشته، آه، غم و شکوه مورد توجه نویسندگان است. موضوع صحبت زن‌ها با هم‌جنسانشان، بیشتر راجع به خودشان، احساساتشان، وابستگی‌ها و خانه و خانواده است. توجه به صحبت زنانه (گفتار) درزبان جلال آریان به‌خوبی انعکاس یافته است. در روایت‌های زنانه شخصیت‌ها، اشیا و جزئیات، بسیار خوب گزارش می‌شوند. اسماعیل فصیح نیز به شخصیت‌های زن خود این اجازه را داده است.

زنان همواره در اعماق قلب خود به عشق معتقدند و در صحبت‌های خود، آن را نشان می‌دهند. غصه‌خوردن، عواطف، برجسته‌سازی جزئیات، ترس، حسرت و آه، همگی در شواهد زیر به چشم می‌خورد. پرداختن به وضعیت زنان مهاجر نیز از ویژگی‌های رمان‌های زنانه است که در این رمان نمود دارد. نویسنده شخصیت‌های زن را محوری مطرح کرده است و به آنان اجازهٔ ابراز روحیات خود را داده است. در این داستان، غالب زنان مطرح‌شده دور از وطن‌اند و با موقعیت‌های متفاوت نسبت به زنان رمان‌های پیشین زندگی می‌کنند. آنان با مشکل زنان بیوه مواجه نیستند، مجبور به تن‌دادن به نقش مولدبودن نخواهند بود، با یک روز عقدبودن، بیوه و منقضی تلقی نمی‌شوند و اما بازهم رنگ‌وبوهایی از سخنان انتقادی می‌بینیم. نقدهایی از سوی لیلا آزاده، زنی که در وضعیتی کاملاً متفاوت نسبت به ایرانیان زندگی می‌کند و این نقدها داستان را ـ در مواقع سخن‌گفتن لیلازاده ـ بسیار زنانه می‌کند:

> **این نصرت از اون مردهای ایرونیه که خیال می‌کنن زن قاب دستماله. باید یه گوشه نگهش داشت و گاهی ازش استفاده کرد، بعد باز انداخت همون گوشه قایم کرد. خلاصه اون شب هی به پروپای من پیچید... آخر شب گفت مرا با ماشینش می‌رسونه خونه. ببین حرفش رو هم که می‌زنم، قلبم چه‌جوری گرمپ‌گرمپ می‌زنه. نمی دونم چه‌جوری پدرسگ با اون حالش مرا آورد که پلیس با اون وضع رانندگیش نگرفتش. خودمم حالم خراب بود و توی ماشین خوابم برد. دم در آپارتمان گفت می خواد بیاد بالا یه تلفن بکنه. اما وقتی خواست بیاد بالا، از توی ماشینش یه بطری ویسکی کوفتی هم آورد. خلاصه آمد بالا و نشست و هی خورد. بعد لایعقل آمد توی اتاق من، بطری ویسکی کوفت خوردش و دو تا لیوان هم دستش، الا و بالله که ما باید باهم عروسی کنیم... تندتند می‌خورد و حشری‌تر می‌شد و حرف می‌زد. نمی‌دونم من چه جوابایی بهش می‌دادم، ولی فقط می‌خواستم خفه بشه بره بیرون. لااقل بره توی اون اتاق کپهٔ مرگشو بذاره... خلاصه یکهو دیدم بطری خالی دستشه و منو تهدید می کنه. نمی‌دونم چرا جیغ نزدم همسایه‌ها رو خبر کنم. فقط بهش بدوبیراه گفتم. بعد ریشهٔ خون رذلش آتش گرفت. ته بطری را کوبید به دیوار و شکست. نصف بطری شکسته با گردن توی دستش بود... (فصیح، ۱۳۷۱: ۸۹).**

زنان، در این داستان، به‌وفور حضور می‌یابند و هرکدام به ایفای نقش کوتاه و البته تأثربرانگیز خود می‌پردازند. آنان قادر به ایفای نقشی تعیین‌کننده در تغییر سرنوشت خود و خلق حوادثی تازه نیستند؛ بلکه بیشتر، تصویرهایی از وضعیت همسانان خود را منعکس می‌کنند. زنان مهاجر شاهد خوش‌گذرانی‌های همسران خود هستند؛ درنتیجه راهی جز مسیر آن‌ها را برنمی‌گزینند. مادران و مرزنشینانی درمانده، روشن‌فکرانی درگیر با پوچی و فساد و در شریف‌ترین وضعیت، در حال ستیز با مرگ، از نمونه‌های زنان *ثریا در اغما*یند. نکتهٔ مهم این است که تصاویر منعکس‌شده در جهت نمایش مشکلات زن و وضعیت آنان نیست؛ اما تبحر نویسنده در نمایش دنیای زنانه قابل ستایش است. البته آنچه مورد نظر محقق است، حول این موضوع است که آیا جامعه زنان را زن تربیت می‌کند یا نه. این نکته چندان در *ثریا در اغما* مورد توجه قرار نگرفته؛ زیرا

دغدغه‌های نویسندهٔ مرد متفاوت است. هرچند همان‌طور که گفته شد، گفت‌وگو و روایت‌های زنانهٔ داستان قابل ستایش است.

۲-۳. عشق سال‌های جنگ،[1] از حسین فتاحی

داستان درخصوص شخصیت‌های مختلف است؛ از عشق نرگس به حمید مبارز و اهل جنگ و جبهه گرفته تا سایر پرستاران و همکاران نرگس در پشت جبهه و دوستان حمید در جبهه و جنگ. توجه به عشق زنان در روایت فتاحی بسیار بارز است. این موضوع به روایت زنانه یاری می‌رساند؛ اما نکتهٔ مهم در این است که شخصیت‌های زن در این داستان قوی و مقاوم‌اند. خم به ابرو نمی‌آورند و یا اگر هم می‌آورند، مشکلات اجتماعی زنانه جز در مواردی کوتاه پررنگ نمی‌شود. زنان در این تصویرسازی مردانه، بسیار مقاوم‌اند، دردهای جامعه آنان را از پای درنمی‌آورد، محکم پیش می‌روند، به عشق خود در خانواده اعتراف کرده و بر ازدواج با عشق خود پافشاری دارند:

ـ ولی مامان، خودت که می‌دانی، من به‌درد اردلان نمی‌خورم. می‌بینی که من زنی نیستم که او می‌خواهد. صبح مدرسه، شب بیمارستان، جمعه این روستا و آن روستا... .

مادر خندید و گفت: این‌ها چند ماه است و تمام می‌شود. همیشه که قرار نیست تو این کارها را بکنی.

ـ نه مامان. فکر نمی‌کنم این کارها تمام بشود یا من عوض شوم... چرا آلاخون والاخون؟ کسی را انتخاب می‌کنم که همراهم باشد (فتاحی، ۱۳۸۸: ۱۵).

حرف‌های زنانه و گفت‌وگوهایی که به نکات ریز نیز می‌پردازد، از ویژگی‌هایی است که نویسنده برای نزدیک‌شدن به روحیات زنان رمان، از آن بهره گرفته است. استفاده از زاویهٔ دید دانای کل، به این امر مهم یاری رسانده است. راوی در گوشه‌گوشهٔ رمان به زنان اجازه داده است تا از زبان خود به ارائهٔ افکار خود بپردازند. شاید اگر این نوشته را (آنچه در سطور پیشین آمده است) به یک نویسندهٔ زن بدهیم و از او بخواهیم با روایتی زنانه به آن بپردازد، زاویهٔ اول‌شخص را برگزیند و از زبان خود نرگس و با رفتارهایش، روح ناآرام این شخصیت محوری را بسیار صمیمی و ملموس‌تر نمایش دهد. در واقع، روایت فتاحی از عشق نرگس، بیشتر روایتی مردانه است تا زنانه. اگر خود نرگس سخن می‌گفت و وضعیت روحی خود را ابراز می‌کرد، روایت فتاحی از زن محوری داستان بسیار تکامل می‌یافت. از سویی یک نویسندهٔ زن با چنین جسارتی زن را دربرابر خانواده و جامعه‌ای متعصب قرار نخواهد داد. ترس را در چشمانش و تعصب خانواده را انعکاس داده و حوادث عشقی این شخصیت را در تنگناهایی متعصبانه گرفتار خواهد کرد. البته فتاحی در بخشی از داستان به مشکلات زنان بیوه نیز نظر داشته و وضعیت آنان را نشان می‌دهد؛ اما این نگاه بسیار کوتاه بوده و با استقامت شخصیت زن امتداد می‌یابد. در واقع در این داستان مردانه، زن دربرابر جامعه بسیار ایستاده ترسیم می‌شود و این در حالی است که در دیگر داستان‌ها، با وجود تمام ایستادگی‌ها، زن مهره‌ای است در دست مردان و این نکته‌ای است که در داستان *عشق سال‌های جنگ*، رنگی ندارد.

بی‌بی‌زهرا معصومه را به خانه برد. اما در آنجا از او استقبال خوبی نشد. دو خواهر شهید آمدند، اما مادرشوهرش آن‌ها را کنار زد و داد کشید: من این جغد شوم را به خانه راه نمی‌دهم! من این جغد شوم را که خبر مرگ بچه‌ام را آورده، به خانه راه نمی‌دهم! بعد، همان‌جا روی خاک‌های کوچه زانو زد و خاک

۱. چاپ اول: ۱۳۷۳. نوع رمان: حوادث. زمان: سال‌های ۱۳۵۸ تا ۱۳۶۰. مکان: کرمانشاه، کردستان، تهران، یزد، ارومیه. شخصیت‌های مهم: حمید محمدی، نرگس، هادی، فریده، اردلان. زاویهٔ دید: دانای کل.

بر سر کرد و مشتی خاک بر سروصورت معصومه پاشید (فتاحی، ۱۳۸۸: ۳۱۲).

۳-۳. دل دلدادگی،[۱] از شهریار مندنی‌پور

داستان دربارهٔ روجا، دختر جوان و زیبایی است که با پدر و مادرش در آوشیان، آبادی کوچکی در نزدیکی رودبار، زندگی می‌کند و برخلاف سایر دخترهای روستا، تا سال‌های آخر دبیرستان تحصیل کرده و با شروع انقلاب، تحصیلاتش ناتمام می‌ماند. وی سه دل‌باخته دارد و هرکدام داستانی برای خود. نکتهٔ داستان در این است که روجا در سطح زنی بسیار عامی مطرح شده، اما وی حاضر به قبول سطح و موقعیت خود نیست. مندنی‌پور یکی از شخصیت‌های محوری رمان خود را به زنان اختصاص داده است؛ در واقع حوادث داستان و عشق‌های پیش‌آمده در جهت شخصیت روجاست؛ اما زن رمان، جاهل است و ناخواسته مردان را به وضعیتی ناگوار دچار می‌کند. در رمان‌هایی که زنان می‌نویسند، حتی زنان منفی نیز مجال بیان دلایل جهالت، بلندنظری و نادانی خود را دارند و در این داستان نیز مندنی‌پور، به روجا این اجازه را داده است. روجا بسیار از وضعیت گذشتهٔ خود گله دارد. از امتیازاتی که اجتماع کوچک او از زنان گرفته است. بازگشت به گذشته در این شواهد به‌خوبی قابل مشاهده است (آنچه در روایت‌های نویسندگان زن از شخصیت‌های زن داستان چشمگیر است)؛ نکته‌هایی که نشان می‌دهد روجا در پی آزادی است. روجا به آنچه جامعه برای او خواسته تن نمی‌دهد و طلب بیش از این‌ها دارد:

> **...و من این‌ها را می‌دانم و توی آوشیان چقدر تنها هستم. چون می‌دانم که زن صبح از خواب بلند می‌شود، بزک می‌کند، کیفش را برمی‌دارد، می‌رود اداره پول درمی‌آورد، تمیز، و یک وقتی هم لابد یکی عاشقش می‌شود. می‌فهمد چی فکر می‌کند و می‌فهمد چی می‌خواهد... و زن را هیچ برادر غیرتی آتش نمی‌زند... (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۵۱).**
>
> **معلم‌ها دیگر چی یاد من بدهند و فکر من، مرا کوچک می‌کند، مرا مسخره می‌کند. بوی تخم مرغ تازه که می‌دهم بهم می‌خندد. مثل من که به تو می‌خندم و بر پدر این منداء. آ لعنت که مرا فرستاد درس بخوانم که چه بشود، که نتوانم مثل دخترهای آوشیان باشم... (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۱۵۲).**
>
> **زور و شجاعتت را نگه دار برای خودمان. چون من دلم می‌خواهد مثل ماتاو، مثل دخترهای آوشیان زندگی کنم. نمی‌خواهم یک زن گالش باشم، جان بکنم، نفهمم و مردم بهم بگویند پلاپز (مندنی‌پور، ۱۳۷۷: ۲۱۸).**

روجا خواسته‌هایش را مطرح می‌کند، از نابرابری‌ها می‌نالد، اما بزرگ و موفق نمی‌شود. به رؤیاهای محدود خود قناعت می‌کند و سببی است برای آزار مردان داستان. توجه به خانه و ساختن آن مهم‌ترین خواستهٔ روجاست (توجه به خانه و خانواده از ویژگی‌های بارز رمان‌هایی است که به زنان اجازهٔ پرداخت وضعیت روحی خود را می‌دهند. البته در این رمان، روجا فقط به بنای خانه اهمیت می‌دهد و نه به همسر خود. او همواره می‌نالد و مادیات بهتری را طلب می‌کند). می‌توان گفت نویسنده با نگاهی مردانه، شخصیت زن محوری خود را نمایش داده است. ناله‌های روجا دردناک و خسته‌کننده است. گویا نکتهٔ مورد نظر این بوده است که زنی جاهل و البته زیبا، خسته‌کننده و ویرانگر نمایش داده شود. درنهایت، بازهم با جامعه‌ای مواجهیم که زن را زنانه پرورش می‌دهد و این زن نمی‌خواهد با روحیات مورد قبول جامعه پیش رود؛ اما جامعه برای وی جهالت را ارمغان آورده است. نگاه مردانهٔ نویسنده، با وجود روایت‌های زنانهٔ زیبای داستان، صحنه‌پردازی

---

۱. چاپ اول: ۱۳۷۷. نوع رمان: روان‌شناختی، اجتماعی. زمان: فاصلهٔ سال‌های ۱۳۶۰ تا ۱۳۶۹. مکان: رودبار، کرمانشاه. شخصیت‌های مهم: روجا، داوود، کاکایی، یحیا. زاویهٔ دید: دانای کل.

داستان‌های مربوط به نویسندگان زن را ندارد؛ اما در این داستان نیز به‌خوبی می‌بینیم که جامعه از زن انتظار زن‌بودن دارد. روجا نیز با وجود نادانی‌های بسیار، ایستادگی می‌کند.

۴-۳. نقش پنهان،[۱] از محمد محمدعلی

داستان درخصوص ناصر است؛ مردی که به‌تازگی پدرش را در ماجرای قتل از دست داده و در جست‌وجوی سرنخ قتل پدر، با زنی مهاجر و جنگ‌زده به نام صفیه برخورد می‌کند. درنهایت متوجه رابطهٔ آلودهٔ صفیه و پدر در گذشته شده و داستان با مرگ صفیه، روند پایانی حوادث را پیش می‌گیرد.

در روایت‌های زنانه، آنچه بسیار مشهود است زاویهٔ دید اول‌شخص است. معمولاً در این‌گونه روایت‌ها، منِ راوی داستان را از زبان یک زن بازنمایی کرده است تا بتواند اعتراض زنان نسبت به مقام و موقعیت آنان را بیان کند. گاهی اعتراض‌های راوی نسبت به وضعیت زنان، در قالب توصیف وضعیت موجود و به‌صورتی آشکار جلوه می‌کند. راوی با ترسیم وضع ناگوار زن در جامعه و خانواده، مخاطب را از این وضع آگاه می‌سازد و این آگاهی‌بخشی برای بهبود وضعیت زنان است. محمدعلی از شخصیت صفیه به‌عنوان کلید داستان بهره برده است. مسائل و مصائب مهاجران، در کنار مشکلات مادی و اخلاقی، همواره از سوی نویسندگان این حیطه مطرح و ارزیابی شده است. سرخوردگی، یأس و مشکلات خانوادگی مهاجرین، از رهگذر داستان‌های پرماجرا توصیف و ترسیم می‌شوند. پرداختن به مشکلات مهاجران از ویژگی‌های بارز روایت‌های زنانه است.

> **بعد از مهاجرت به تهران، مدتی فرستادنم شرکت داروسازی. از هفت صبح تا سه بعدازظهر کار می‌کردم. چه کار خوب و آسانی... مهر شرکت را می‌زدم روی کارتن‌ها. بعد گفتند اخلاقت خوب نیست. نه خدایا، گفتند از تو محتاج‌تر هم هست و بیرونم کردند. حالا چن ماه است می‌روم خانه‌های مردم کلفتی» (محمدعلی، ۱۳۸۰: ۱۵۲).**

علاوه‌بر مشکلات زنان مهاجر، وضعیت منفعل زنان کم‌بهره از موقعیت اجتماعی و سواد که در انتخاب همسر هیچ‌گونه دخالتی ندارند، با گفت‌وگوهای صفیه و بازگشت به گذشتهٔ وی، در برههٔ اول زندگی او، نشان داده می‌شود. نویسنده به‌مانند روایت‌های زنانه، به بیان تبعیض و نابرابری‌های اجتماعی اهمیت بسیاری داده است. رمان *نقش پنهان* تمام هم‌وغم خود را به بیان وضعیت زنان درماندهٔ مهاجر اختصاص داده است. زنانی که جامعه آن‌ها را به سمت‌وسوی مورد نظر هدایت می‌کند، هرگز از دیدگاه محمدعلی دور نمانده:

> **به خدا عقلم نمی‌رسید خانهٔ بخت کجاست. شب قبلش از مادرم پرسیدم این احمد برزو مگر زن‌وبچه و کاروکاسبی ندارد که صبح تا شب نشسته تو قهوه‌خانه به چای‌خوردن و سیگارکشیدن؟ که پا شد دو گوشهٔ لچکم را گرفت و دور گردنم پیچید. نزدیک بود خفه‌ام کند. گفت شوهر که دل‌بخواه نیست، قانون شرع است. و من تازه فهمیدم چه خیالی در سر دارد...» (محمدعلی، ۱۳۸۰: ۱۷۰).**

به این نکته باید توجه کنیم: «زن که در ساختار و موقعیت اجتماعی ایران، ازنظر امکان و وضعیت زندگی به همراهی و مساعدت مرد نیازمند است، با نبود وی نه‌تنها مدیر و مدبر خود را از دست می‌دهد و فرزندانش بی‌پدر می‌مانند، که ازنظر تأمین مایحتاج زندگی نیز با مشکل مواجه می‌شود» (زواریان، ۱۳۷۰: ۳۳). راوی با رجوع به خاطرات گذشتهٔ خود،

---

۱. چاپ اول: ۱۳۷۰. نوع رمان: پلیسی‌جنایی، روان‌شناختی. زمان: اواخر انقلاب و سال‌های ابتدایی جنگ تحمیلی. مکان: تهران: شخصیت‌های مهم: ناصر، صفیه، منصوره، محترم. زاویهٔ دید: اول‌شخص، شیوهٔ راوی‌قهرمان.

مشکلات مادی صفیه و وضعیت درماندهٔ او را شرح می‌دهد. در این بخش به گوشه‌هایی کوتاه از رمان، در این زمینه، اشاره می‌شود. بلقیس، همسر فتح‌الله است که در جایگاه مادرهمسری به ایفای نقش می‌پردازد. شخصیت بلقیس نمایانگر زن سنتی ایرانی، به‌ویژه زنان پایتخت‌نشین است: سنگین، موقر و آداب‌دان که اختلافات شدیدش با فتح‌الله و عدم توانایی اظهارنظر در مقابل کارهای همسرش، از او موجودی مأیوس، منزوی و منفعل ساخته است. نویسنده با توصیف حالات چهره و عکس‌العمل‌های بلقیس دربرابر اقرار صفیه به ارتباط با فتح‌الله، شکسته‌شدن این زن منفعل را نشان می‌دهد.

مادر رنگش پریده بود. مطمئن بودم هنوز به این نکته پی نبرده بود که جای او و صفیه‌خانم پیش پدرم عوض شده است. ولی اشتباه کرده بودم. وقتی گفت: این چرت‌وپرت ها چی بود گفتی صفیه؟ فهمیدم که اشتباه کرده ام. صفیه‌خانم چشمک زد و گفت: یک وقتی بود که هرکس هر چیزی کم داشت از من می‌خواست؛ و مادرم سکوت کرد. شاید در حضور حاج‌مرتضی، شرمش شد و سرش را زیر انداخت... مادر زجرکشیده ام تحمل رودررویی با این‌یکی را نداشت. پیش من، بارها از پاکی و صداقت شوهرش داد سخن داده بود... مادرم گریه‌اش گرفت: من هم اگر جای این زن بودم، همین حرف‌ها را می‌زدم. می‌فهمی؟ تف سر بالاست. تف سر بالا (محمدعلی، ۱۳۸۰: ۱۷۰ـ۱۷۳).

در این داستان نیز، هم صفیه و هم بلقیس، هر دو نمایندهٔ زنانی هستند که جامعه آنان را به سمت‌وسویی خاص کشانده و درنتیجه راه‌های متفاوتی را انتخاب کرده‌اند. صفیه در غیاب شوهری که همواره در کنارش نبوده، تن به ارتباط با مردی متأهل داده و بلقیس در سکوت، ترجیح داده است تا در زندگی با شوهر بماند. رفتارهایی که جامعه با صفیه دارد، رفتارهایی زشت است؛ همسایه‌ها او را قضاوت کرده و مدام برای او مشکلاتی را فراهم می‌آورند. بلقیس اما وضعیت بهتری دارد؛ زیرا مطابق خواست اجتماع، سکوتی طولانی را پیشه می‌کند.

۵-۳. اشکانه،[1] از ابراهیم حسن‌بیگی

«اشکانه» دختری جوان، زیبا و از خانواده‌ای مرفه است که در دانشگاه با پسری اهل مذهب و انقلابی به نام سیدحسین آشنا می‌شود. بعدها سیدحسین قطع نخاع می‌شود، اما اشکانه با وی ازدواج می‌کند. داستان درخصوص خانواده و دوستان این دو طی مسیر کرده و اشکانه در مسیر خود، هرگز درگیر شک یا تردید نمی‌شود. ابراهیم حسن‌بیگی شخصیت محوری داستان خود را به یک زن اختصاص داده است؛ زنی مبارز و موفق که حتی نام رمان را به خود اختصاص داده است. در روایت‌های زنانه، شخصیت‌های زن محوری و موفق‌اند و یا در مسیر زندگی خود تلاش مستمر دارند.

مادرش گفت: تو غلط می‌کنی! دخترک بی‌عقل خر.

ـ دخترک بی‌عقل خر نه اشک ریخت و التماس کرد و نه مثل دخترک‌های باعقل، سرش را از شرم به زیر انداخت. بلکه به چشم‌های مادر نگاه کرد و گفت: من او را دوست دارم، مادر. چرا نمی‌خواهی این را بفهمی؟

ـ با او؟ با یک آدم لخت و بی‌خاصیت. با آدمی که گوشت تنش حتی به‌درد چرخ‌کردن هم نمی‌خورد؟

ـ ولی آن تن و بدن بوی بهشت می‌دهد. تو نمی‌توانی این را درک کنی، مادر. تو اصلاً نمی‌دانی کوچهٔ بهشت کجاست... تو هیچ‌وقت به جبهه و جنگ نگاه خوبی نداشته‌ای، مادر. هم تو، هم فرشید و فرهاد؛ اما اگر بابا زنده بود جور دیگری فکر می‌کرد (حسن‌بیگی، ۱۳۸۳: ۳۰ـ۳۱).

---

۱. چاپ اول: ۱۳۸۳. نوع رمان: انتقاد اجتماعی. زمان: اواخر دههٔ شصت و سال‌های نخستین پس از جنگ. شخصیت‌های مهم: اشکانه، سیدحسین، امیر، حامد. زاویهٔ دید: دانای کل.

عشق، رویکردی است که نویسنده‌های زن، در قبال شخصیت‌های زن، هرگز آن را فراموش نمی‌کنند. زنان با تمام وجود عاشق می‌شوند و در این راه کوتاهی نمی‌کنند. ابراهیم حسن‌بیگی، به این نکته از شخصیت‌های زن نیز توجه داشته است. در این داستان نیز مانند *عشق سال‌های جنگ*، با دختری قوی مواجهیم که تعصب‌های اجتماعی درخصوص عشق و دلدادگی را نخواهد دید و یا مشکلات زنانه در این مسیر را انعکاس نمی‌دهد؛ البته این داستان درخصوص زنانی است که در راه همسر جانباز خود بسیار ایثار می‌کنند؛ اما منظور محقق به حیطه‌های دیگری منوط می‌شود که پیش از این توضیح دادیم و از طولانی‌شدن بحث اجتناب می‌کنیم. اشکانه بسیار محکم و دور از ترس‌های اجتماعی ناهید در *خاله‌بازی* و یا گل‌بانو در *بازی آخر بانو* و یا افسانه و نسرین در *دل فولاد* است. وی حضور همیشگی خود برای عشق را با صدایی رسا و مردانه فریاد می‌زند و البته خود کمتر راوی این فریاد است، بلکه نویسنده این نکات را توصیف می‌کند:

> **اشکانه آمده بود و در هوای سنگین بیمارستان که بوی الکل می داد، به عشقش اقرار کرده بود. گفته بود: نگاه‌هایت بذر عشق را در دلم کاشت. نگاهت چقدر شبیه نگاه پدرم بود. پدر نگاهش همیشه کوتاه بود و... چیزی که مرا مجذوب پدر می‌کرد نگاهش بود و حالا بعد از او، بعد از آن خاموشی نابهنگامش، انگار چشم‌هایش را در صورت تو گذاشته‌اند، به‌خصوص رد نگاه‌هایت که بر جای می‌ماند (حسن‌بیگی، ۱۳۸۳: ۳۵).**

می‌توان گفت ابراهیم حسن‌بیگی، زنی را ترسیم کرده است که حتی خودش به وجودش باور ندارد؛ زیرا خود به فرشته‌بودنش از زبان مادر حسین اشاره می‌کند. البته حسن‌بیگی به زنی شبیه به زنان داستان‌های زنانه که پیش از این گذشت نیز اشاره دارد؛ زنی که متوجه خیانت شوهر شده و اکنون در حول و ولاست. جامعه نیز از او می‌خواهد تا مطلّقه نباشد و زندگی را بر طلاق ترجیح دهد:

> **آن روزها چقدر اصرار کرده بود طلاق بگیرد. مادرش گفته بود: طلاق بگیری که چه؟ یک زن بیوه با یک بچهٔ معلول کی به شوهر می رود؟ کارمند هم که نیستی دستت به دهان خودت باشد. با همان مرتیکه بساز و بسوز! لااقل خرج زندگی‌ات را می‌دهد (حسن‌بیگی، ۱۳۸۳: ۱۵۴).**
>
> **مادر اما چاره‌ای نمی‌دید جز اینکه از فاطمه بخواهد به سر خانه و زندگی‌اش برگردد. حرف طلاق را نزند و با مردی بسازد که حالا دیگر مرد نیست و سزایش نفرین است که به خاک سیاهش بنشاند و یا چوب خدا را زمانی بخورد که دستش از دنیا کوتاه است (حسن‌بیگی، ۱۳۸۳: ۱۳۴).**

شک نیست که تفاوت‌های زبانی میان زنان و مردان وجود دارد. عجیب نیست. نویسنده به زبان زنانه توجه داشته و گاه‌گاهی با سپردن روایت به زن ستم‌دیدهٔ داستان، اوج احساسات و تجربیات زنان را تصویرسازی کرده است. حسرت و آه و انتظار زنانه، در این روایات به‌خوبی نمود یافته است. نکتهٔ مورد نظر محقق، علی‌رغم نگاه و پرداخت مردانهٔ نویسنده، در این است که ابراهیم حسن‌بیگی نیز در روایتی مردانه از یکی از شخصیت‌های زن، این نکته را اثبات می‌کند که زنان جامعه مجبور به پذیرش قوانین نانوشته‌اند و درنتیجه در گفت‌وگوهای زنانه، فرزندان خود را زن پرورش می‌دهند. گفت‌وگوی مادر فاطمه نشان می‌دهد که مادران تلاش دارند تا زن‌بودن را همواره به دخترانشان یادآوری کنند. زن داستان حسن‌بیگی که درگیر با خیانت همسر است، دربرابر جامعه ایستادگی نمی‌کند و به خواست مادرش، از مطلقه‌شدن دوری می‌کند. شاید بتوان نوعی ظلم زن به زن و ظلم زن به خود را در این شخصیت‌ها اثبات کرد.

۴. نتیجه‌گیری

در این پژوهش تلاش داشتیم به این امر دست یابیم که: آیا زنان در داستان‌های منتخب، مجبور به پذیرش واقعیت‌هایی

هستند که جامعه برای آن ها تعیین کرده است یا دربرابر آن می‌ایستند؟ این موضوع در داستان‌های نویسندگان زن و مرد چگونه بازتاب می‌یابد؟ و آیا در داستان‌های نویسندگان مرد با این دغدغه مواجهیم؟ آیا انسان ها در هر فرهنگ و اجتماعی برای انجام وظایف جنسیتی خود تربیت می‌شوند؟ در واقع آیا زنان، زن تربیت می‌شوند؟ و آیا نسبت به این زن‌بودن اعتراضی هم دارند؟ از سویی آیا نویسندگان مرد، زنان را با نگاه و روایتی زنانه ترسیم کرده‌اند و حوادث پیش‌آمده برای آنان را از نگاه، گفتار، حرکات و روایات یک زن دنبال می‌کنند یا اینکه دربرابر حوادث پیش‌آمده نگاهی مردانه برای زنان ترسیم کرده‌اند؟

می‌توان این‌گونه آغاز کرد: در *دل فولاد* منیرو روانی‌پور، به‌نحوی بسیار واضح با روایتی زنانه مواجهیم. تمامی تصاویر، لحن‌ها، گفت‌وگوها و حوادث به یک منظور تعیین شده‌اند و آن‌هم نمایش زنان اسیر با تمایلات جامعه است. از واژه‌های پیردختر گرفته تا مواجههٔ نسرین با طلاق و سنتی‌بودن و نیز رنگ‌های اختصاص‌یافته به زنان داستان، همه و همه به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند تا نگاه جامعه به زن را نمودار کنند؛ نگاهی که در هر موضوع، زن را درخصوص مرد می‌سنجد، برای او تاریخ انقضا تعیین می‌کند و درصورت مغایرت با اهداف مرد و آرزوهایش، زن را محکوم به تنهایی، طلاق یا برچسب‌های نامناسب می‌داند.

درنتیجه اگزیستانسیالیسم و نظریه‌های سیمون دوبوار در این داستان قابل اثبات است. افسانه آزادی می‌طلبد و از زنجیری که جامعه برای او تنیده، طلب رهایی دارد؛ اما وی بسیار تنهاست و هم‌سنگرش نسرین نیز قادر به جنگیدن نیست. نکته‌ای که پیش از این ارائه کردیم: در اگزیستانسیالیسم، تعداد افرادی که دربرابر آنچه به آن‌ها تحمیل شده می‌ایستند، محدود است.

این نکته در *بازی آخر بانو* نیز قابل اثبات است. بلقیس سلیمانی نیز به‌نحوی بسیار روشن به این موضوع در هر دو داستان خود توجه دارد. زنان به‌حکم وظایف جنسیتی، در این دو داستان موظف به انجام تکالیف خود هستند و همواره مهره‌ای در دست مرد داستان. این مرد است که گل‌بانو را از مادرش می‌خرد، از او صاحب فرزند می‌شود، وی را رها می‌کند و حتی برای او تصمیم به ادامهٔ تحصیل می‌گیرد. در *خاله‌بازی* نیز ناهید محکوم به زن دوم بودن است. وی نمی‌تواند صاحب فرزند شود؛ درنتیجه همسرش با وجود پذیرش این موضوع در ابتدای ازدواج، پس از یادآوری ریشه‌های سنتی خود از سوی خانواده و اجتماع، ازدواج مجددی را تجربه می‌کند که هیچ لذتی جز صاحب فرزند شدن برای او ندارد و این در حالی است که از ناهید جدا نمی‌شود؛ درنتیجه با وجود اول‌بودن ناهید، با زن دوم شدن او مواجهیم.

نکته در این است که در داستان *خاله‌بازی*، ناهید تا انتهای داستان به این موضع دست نمی‌یابد که نباید جنس یا زن دوم باشد؛ زیرا جامعه از کودکی او را با باور دوم‌بودن پرورش داده. وی در تعریف نسبت به مرد، معنا پیدا می‌کند و درصورت مولدنبودن نمی‌تواند در کنار یک مرد، نقش اول را ایفا کند. در انتهای داستان، تصمیم نهایی او ـ دورشدن از همسر ـ نقطه‌ای است که سلیمانی شخصیت خود را پس از طی مسیرهای بسیار به آن می‌رساند.

در *سرود اروندرود* نیز با تصاویری کوتاه، اما واقعی، از این موضوع مواجهیم. زن بیوه محکوم به تن‌دادن به شرایطی است و این اجبارها به‌حدی سرسختانه است که هر زنی قادر به استقامت نیست. درنتیجه زنان از همان کودکی خود، این نکته را می‌آموزند که وظایفی دارند و جامعه هرگز دربرابر خواسته‌های خود، به‌ویژه خواسته‌هایش درخصوص تکلیف جنس دوم در قبال جنس اول، کوتاه نمی‌آید. نکتهٔ مهم این است که زنان، خود این موضوع را پذیرفته و در وهلهٔ اول خود، به خود ظلم کرده و یا ظلم زن به زن نمود بارزی می‌یابد.

در داستان‌های مردان از شخصیت‌های زن، وضعیت‌های متفاوت‌تری می‌بینیم. شخصیت‌های زن در *ثریا در اغما*، ترس و

وضعیت زنان داستان‌های پیشین را ندارند. در واقع دغدغهٔ نویسنده به این حیطه وارد نمی‌شود. در *عشق سال‌های جنگ* نیز با مشکلات و وضعیتی که زنان را زن تربیت کند مواجه نمی‌شویم. زنان بسیار استقامت دارند و دربرابر هر مشکلی ایستادگی می‌کنند. این نکته در اشکانه و درخصوص شخصیت محوری پررنگ‌تر شده؛ اما نویسنده به‌نحوی زیبا به قصهٔ زنی دیگر نیز پرداخته و عدم استقامت وی درخصوص وظایف محول‌شده از سوی جامعه را نمایش می‌دهد. زنی که با خیانت شوهر مواجه است، با وجود نفرت از شوهرش، شرایط را می‌پذیرد؛ زیرا قادر به تحمل واژهٔ طلاق نیست. خانواده از او صبر و تحمل می‌خواهند و زن در این شرایط، جز پذیرش خواست و تحمیل‌شدن عقاید رایج، انتخاب و چاره‌ای ندارد.

عدم رضایت از تحمیل عقاید جامعه را در *دل دلدادگی* نیز با تلاش‌های روجا برای دورشدن از آوشیان و زن سنتی نبودن، به‌وضوح می‌بینیم. در *نقش پنهان* نیز با زنانی مواجهیم که درصورت نبود شوهر و یا خیانت، مجبور به تن‌دادن به هرآنچه هستند که جامعه رقم می‌زند. نکتهٔ مهم این است که در داستان‌های نویسندگان مرد، به‌ویژه داستان محمد محمدعلی، رنگ‌وبوی روایت زنانه دیده می‌شود؛ اما آنچه قابل اثبات است، این نکته است که نویسندگان زن دغدغهٔ داستان‌های خود را به اثبات این نکته در تصاویرشان از زن اختصاص داده‌اند که زنان دربرابر مردان جنس دوم تلقی شده و ابزاری در جهت نیازهای اویند. در این داستان‌ها، کم‌وبیش، شخصیت‌ها به مبارزه با شرایط برخاسته‌اند؛ اما در روایت‌های نویسندگان مرد، غالباً با استقامتی غیرقابل باور مواجهیم و یا به‌طورکلی بحران‌های مورد نظر رخ نداده و مورد توجه نویسنده نیستند.

فهرست منابع

۱. آبوت، پ.؛ و کلر، و. (۱۳۸۰). *جامعه‌شناسی زنان*. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی. تهران: نشر نی.

۲. آرمین، م. (۱۳۹۰). *سرود اروندرود*. تهران: انجمن قلم ایران.

۳. اشرفی، ف. (۱۳۸۸). پسامدرنیسم در آثار بلقیس سلیمانی. *فرهنگ و هنر*، ۱۰۰، ۹۱ـ۹۳.

۴. اعزازی، ش. (۱۳۸۲). *جامعه‌شناسی خانواده*. چ۳. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

۵. اولیایی‌نیا، هـ (۱۳۸۲)،. نقد فمنیستی ویرجینیا وولف. *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ۷۴، ۱۴۸.

۶. بارت، و. (۱۳۶۲). *اگزیستانسیالیسم چیست؟*. ترجمهٔ م. مشکین‌پوش. تهران: آگاه.

۷. بورنف، ر. (۱۳۷۸). *جهان رمان*. ترجمهٔ نازیلا خلخالی. تهران: مرکز.

۸. بووار، س. د. (۱۳۸۰). *جنس دوم*. ترجمهٔ قاسم صنعوی. تهران: طوس.

۹. پاینده، ح. (۱۳۸۲). *گفتمان نقد*. تهران: روزگار.

۱۰. حسن‌بیگی، ا. (۱۳۸۳). *اشکانه*. تهران: قدیانی.

۱۱. دورانت، و. (۱۳۷۶). *لذات فلسفه*. ترجمهٔ عباس زریاب. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۲. روانی‌پور، م. (۱۳۷۹). *دل فولاد*. تهران: قصه.

۱۳. زواریان، ز. (۱۳۷۰). *تصویر زن در ده سال داستان‌نویسی انقلاب اسلامی*. تهران: حوزهٔ هنری.

۱۴. ساروخانی، ب. (۱۳۸۷). بازتولید نابرابری جنسیتی در خانواده؛ مطالعه تطبیقی زنان شاغل و خانه‌دار شهر ایلام. *پژوهش اجتماعی*، ۱، ۴۱-۶۷.

۱۵. سلیمانی، ب. (۱۳۸۷). *خاله‌بازی*. تهران: ققنوس.

۱۶. سلیمانی، ب. (۱۳۸۹). *بازی آخر بانو*. تهران: ققنوس.

۱۷. شمیسا، س. (۱۳۹۰). *مکتب‌های ادبی*. تهران: قطره.

۱۸. امامی، ن. (۱۳۸۵). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، تهران: جامی.

۱۹. عبداللهیان، ح. (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: آن.

۲۰. فتاحی، ح. (۱۳۸۸). *عشق سال‌های جنگ*. تهران: قدیانی.

۲۱. فصیح، ا. (۱۳۷۱). *ثریا در اغماء*. تهران: مؤلف.

۲۲. لوشر، م. (۱۳۶۹). *روانشناسی رنگ‌ها*. ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده. تهران: درسا.

۲۳. محمدعلی، م. (۱۳۸۰). *نقش پنهان*. تهران: کاروان.

۲۴. مردیها، م. (۱۳۸۶). فمینیسم و فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم، نشریه مطالعه زنان،سال ۵،شماره ۲،ص: ۷۸-۷۳.

۲۵. مشرف، م. (۱۳۸۵). *شیوه‌نامهٔ نقد ادبی*. تهران: سخن.

۲۶. مندنی‌پور، ش. (۱۳۷۷). *دل دلدادگی*. تهران: زریاب.

۲۷. زرلکی، ش. (۱۳۸۲). *زنان علیه زنان؛ جستاری روانشناختی بر آثار آلبادسس پدس*، تهران: فرهنگ کاوش.

۲۸. نرسیسیانس، ا. (۱۳۸۳). *مردم‌شناسی جنسیت*. تهران: افکار.

۲۹. نعمتی، آ. (۱۳۸۲). تحلیلی بر تفاوت‌های زبانی زنان و مردان؛ تحقیقی در جامعه‌شناسی زبان. *مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی سمنان*، ۵.

۳۰. طاهری، ق. (۱۳۸۸). زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟. *مجلهٔ زبان و ادب دانشگاه پیام نور قزوین*، شماره۴۲.

۳۱. حسینی، م. (۱۳۸۴). روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه. *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، ۸(۶).