فهرست

نسرین رحیمیه	درآمد	۳
حورا یاوری	نقد اندیشه های آل احمد در ادبیات داستانی ایران و «کار» سوگواری در *جزیرهٔ سرگردانی*	۱۷
هومن سرشار	دستاورد اقتدار: نگاهی بر مرجعیت نویسندگی، آوای روایتگری و تعریف مجدد هویت زنانه در داستانهای مهشید امیر شاهی	۳۹

لطفاً در مقالهٔ «مکان تکاپو، امکان تکامل: تحلیلی از دل فولاد اثر منیرو روانی پور»، نوشتهٔ احمد کریمی حکاک، کلیهٔ «ترجمّه» ها به «نتیجه» تغییر داده شود.

با پوزش از این اشتباه
نیمه دیگر

درآمد

موقعیت شایان توجه آثار زنان در ایران پس از انقلاب مورد گفتگوی مستند فرزانه میلانی و دیگر منقدان بوده است. میلانی با تکیه بر مآخذ رسمیِ جمهوری اسلامی می نویسد:

> با وجود کمبود حاد کاغذ و شیوه های گوناگون سانسور در ایران، شمار عنوانهای کتابهایی که [از سوی زنان] انتشار یافته و همچنین میزان فروش آنها نسبت به سطح پیش از انقلاب بسی فراتر رفته است. بین زمستان ۱۹۸۳ تا زمستان ۱۹۸۵، ۱۲۶ کتاب از سوی زنان و یا درباره آنان منتشر شده است. طی دوازده ماه بیش از ۵۰۰ مقاله در این زمینه ها نوشته شده است.[۱]

بازتاب فزونی نوشته های زنان ایران را همچنین در شمار مجموعه داستانهایی که در سالهای اخیر از آنان به زبان انگلیسی ترجمه شده است یابیم. ظاهراً این تولید فراوان به نظر شگفت می نماید، به ویژه با در نظر گرفتن سانسور و محدودیتهای حاکم بر حضور اجتماعی زنان و نقش آنان، و کمبود کاغذ که مداوم موجب تأخیر انتشار می شود. بدین ترتیب توضیح مشخص چه انگیزه ای مایهٔ آن است که در چنین اوضاع و احوالی اینهمه زنان ایرانی قلم به دست گیرند تا داستان و یا سرگذشت خود را بنویسند دشوار می نماید. تحلیل همه جانبهٔ این پدیده تنها پس از گذشت زمان درازی از این فصل ویژهٔ تاریخ ایران ممکن خواهد شد. نظرات ما به عنوان ناقدانی که در خارج از ایران کار می کنیم، و با این وجود، به صورت گریزناپذیری در جریان رخدادها قرار داریم، البته تحت شرایطی شکل می گیرد که ما در آن این آثار ادبیِ برآمده از ایران را می

۱- Farzaneh Milani, "Sheherazade Unveiled: Post-Revolutionary Iranian Women Writers," Intoduction to *Stories by Iranian Women Since the*

خوانیم و درباره شان می نویسیم. با این همه، ما به عنوان ناقدان ادبی، وظیفه داریم چالش درک و شناخت این دگرگونی عظیم را که در نظام ادبی ایران رخ داده است بپذیریم.

این شمارهٔ ویژه نیمهٔ دیگر می کوشد طرحی از نظرات مقدماتی نوشته های زنان ایرانی پس از انقلاب را عرضه کند، و برای این کار به تحلیل چهار تن از زنان برجستهٔ نویسنده -- سیمین دانشور، مهشید امیرشاهی، شهرنوش پارسی پور و منیرو روانی پور -- می پردازد. برخی از این نویسندگان -- دانشور، امیرشاهی و پارسی پور -- پیش از انقلاب به شهرت رسیده بودند. این امر فرصت یگانه ای فراهم می آورد که چگونگیِ ادامهٔ درگیریِ آنان را با نمایانه های زنان در فرهنگ ایران بپژوهیم. گاهی حرکت آنان به جهتی متفاوت از آنچه موضوع و مطلب نوشته های قبلیِ آنان بود، زاویهٔ دیدی برای شناخت ماهیت فرهنگ ادبی ایرانِ پس از انقلاب فراهم می کند. ولی فرهنگ پس از انقلاب را نمی توان پدیده ای کاملاً بریده از گذشته دانست. ایده آلیزه کردن مرحلهٔ پیش از

زنان ایران، بی توجهی به شعاری از شخصیت نقشهای جنسیتی در جامعهٔ پیش از انقلاب بهمن ۱۳۵۷ ایران است. همان گونه که در مقالات این شماره خواهید نویسندگان خود درگیر سنتهایی هستند که به دوران پیش از انقلاب بر می درواقع آنچه شایان توجه است علاقه مندیِ پیگیر این نویسندگان به درگیری دو، یعنی با سنت و دگرگونی، بوده است. شمول زنانی که در عرصهٔ ادبی از انقلاب فعال بوده اند در این مطالعه، پذیرش و شناخت راههای ظریفی که بدان طریق آثار ادبی زنان ایران هم بازتاب و هم چالش نقشهای جنسیتی سنتی در ایران بوده است.

چهار منقدی که در این شماره مطالبی عرضه کرده اند -- حورا یا هومن سرشار، کیسی ویلیامسن، و احمد کریمی حکاک -- رویهمرفته موضوع مشترک را مطرح کرده اند. مهمترین آنها عبارت است از: کنار آم اسطوره ها و سنتهای بنیادین، مقاومت در برابر و درهم شکستن نظرات دربارهٔ زنان، تلاش به خاطر آفرینش فضایی برای اشکال تازهٔ بیان. پایهٔ ه موضوع بر درگیری فعال با مسائلی است که زمان درازی بر زندگی زن تاثیر گذاشته است. حتی آنجا که نویسندگان از راه درگیری با مشکلات شخصی کار می کنند، چشم اندازهایی به سوی امکانات تازه می گشایند. ه راه حلهای آسانی حاصل نمی شود، ولی به گواهی آثار آنان از سرشت

تعهد اجتماعی و شخصی شان آگاه می شویم.

در این مجموعهٔ موضوعات، که من هنگام بحث دربارهٔ این چهار مقاله به آنها باز خواهم گشت، شناخت گذشته، نیاز به درگیری مستقیم با زمان حال، و نگرانیهایی برای آینده بازتاب یافته است. این مطلب نشان لحظهٔ مهمی از یک انتقال فرهنگی است و دلیل خوبی برای حذر از نتیجه گیریهای قاطع و فراگیر در بارهٔ مرحلهٔ پس از انقلاب است. انتخابات اخیر ایران و انتصاب زنان به مقامات بالای دولتی بیانگر دگرگونیهایی است که در دههٔ نخستین انقلاب قابل تصور نبود. نمی توان دولم و گسترهٔ این دگرگونیهای تازه را پیش بینی کرد، اما با رعایت احتیاط، باید این وقایع را نیز برای فهم دوران پس از انقلاب در نظر گرفت. همچنانکه انقلاب، در مراحل آغازین، زندگی و موقعیت شغلی زنان را زیر فشارهای عقبگردانه قرار داد، اکنون، پس از گذشت نوزده سال، تلاش می کند تا جایی و نقشی برای زنان در کشورگردانی بگشاید. بیان هنری و اجتماعیِ این سرشت انتقالی و پرتحرک دوران پس از انقلاب است که باید در مرکز توجه بررسی آثار ادبی قرار گیرد.

عنوان بررسی حورا یاوری از جزیره سرگردانی سیمین دانشور بلافاصله از یک روند انکشاف شخصی و هنری خبر می دهد که از راه کار سوگواری حاصل آمده است. یاوری در به هم پیوستنی که سیمین دانشور در حیطهٔ شخصی و پنداری می پردازد فضای آفرینشی را می یابد که نویسنده در آن به راه کنار آمدن با گذشتهٔ خویش گام بر می دارد:

«کار» سوگواری -- از راه بازنگری عاطفه های ناسازگار و تنش های پنهان در بن بستهای تاریک گذشته -- به پایان رساندن سوگواری است و بازگرداندن سوگوار به جهان، برای اینکه دیگر نه قربانی گذشته باشد و نه بازماندهٔ گناهکار آن؛ و برای اینکه یک بار دیگر بخت خود را برای زیستن در جهانی که روزی از آن روی برتافته است بیازماید، و (شاید) برای همیشه از کنار آتشی که با زنده نگاه داشتن رنجها و دردهای گذشته برافروخته است برخیزد و جهانی را که در آن می زید بازیابد.(۲۳)

برای فهم کار سوگواری، یاوری به آثار فروید و دیگر روانکاوان کلاسیک رجوع می کند. این لنگراندازی در روانکاوی برای شناخت یاوری از چگونگیِ تاثیر یک فقدان بر رابطهٔ فرد با جهان اهمیت مرکزی دارد:

سوگواران از این جهان خالی و تاب نیاوردنی به درون خود، که از یادها و نشانه های دیروز رنگین است، پناه می برند؛ ژرفنای یادها و خاطره ها را می کاوند؛ جان دیروز از دست رفته را به آن بر می گردانند. اما خود نیز درون دو نیم می شوند؛ نیمه ای از آنان در دیروز گمشده زندگی می کند و نیمه ای دیگر با واقعیتهای ناگزیر امروز دست به گریبان است. ذهنیت دو پاره ای که از این وضعیت ناشی می شود همواره و همزمان در دو ساحت سیر می کند.(۲۲)

در چارچوب رمان/پاره ـ حدیث نفس دانشور، این روند سوگواری از شخصیتهای واقعی کسانی توان می گیرد که در مراحل گذشته بر زندگی دانشور تاثیر گذاشته و آن را شکل بخشیده اند. در میان آنها، برجسته ترین شخصیت همسر دانشور، جلال آل احمد است. از این تاثیر، دانشور چنین می نویسد:

جلال البته ایدئولوژی داشت و دم به دم عوض می کرد. اول مذهبی بود، بعد توده ای شد، بعد انشعاب کرد، بعد رفت در نیروی سوم، بعد در جامعهٔ سوسیالیستها و آخر کار هم دوباره مذهبی شد. من این نوسانات را نداشته ام. با این حال بیست و سه سال آشنایی و عشق و ازدواج با جلال موهبتی بود و مرگش مصیبتی.(به نقل یاوری، ۲۷)

با بازدید از گذشته و مورد پرسش قرار دادن جوانبی از زندگی خود که ناپرسیده مانده بود، دانشور به سوی آزاد کردن خویش از گذشته و دیدن جهان با چشمانی دیگر گام بر می دارد:

جزیره سرگردانی نامه ای است که سیمین دانشور ـ به در آمده از جامهٔ سوگواران ـ ـ به جلال آل احمد می نویسد، تا برایش بگوید که دیگر از سایهٔ گذشته رها شده است و دیگر از قاب چشمان او به جهان نمی نگرد؛ تا برایش داستان درختهایی را بگوید که در خاک اندیشه های او روییده اند، اما از استواری و سر برکشیدگی نشانی ندارند. (۲۳)

شایان توجه است که راهی که از آن طریق دانشور با گذشته اش کنار می

آید پیوندی جدا نشدنی با اثر خلاقه اش دارد. خطوط موازیِ خاطره و تخیل مسیر عطفی در خودشناسی نویسنده را نشان می زند.

دشوار بتوان حدس زد که میان خودآزمایی و خودآگاهیِ تازهٔ دانشور با فضای اجتماعی ـ سیاسیی که در آن جزیره سرگردانی نوشته شده چه پیوندهایی وجود داشته است. کلیشهٔ بسیار معمول که آثار خلاقه در فضاهای از هم گسیخته و پرتلاطم به وجود می آید، شاید دربارهٔ دانشور صادق باشد. صرفنظر از امکان قطعیت و یا بی واسطگی چنین پیوندهایی، انکار نشدنی است که راهی که دانشور از آن گذشته به سوی عرصه های تازهٔ آفرینش و تخیل ره می گشاید. پیشینهٔ دراز و موفقیت آمیز دانشور، به عنوان نخستین نویسندهٔ سرشناس زن در نثر، به این پیشرفت ویژه در زندگی اش وزنهٔ بیشتری می دهد. اگر بتوان او را نمایندهٔ نسلی از زنان روشنفکر و خلاق دانست که هویت شان با ربطی نزدیک با مردان فرهنگی سرشناس و پیوسته در منظر عام پیوند خورده بود، اثری چون جزیره سرگردانی تصویر فرودستیِ این زنان روشنفکر را دگرگون می سازد. آل احمد یکی از پیشگامان انقلاب شمرده می شد و همچنان می شود؛ مرگ نابهنگامش دانشور را به سوگ دیرپایی نشاند. ولی تحلیل یاوری نشان می دهد که اثر دانشور در حق خود اثری برجسته است. در این تازه ترین داستانش، کاوش دشوار و مداوم او را در زندگی خویش و رابطه آن با تاریخ معاصر ایران می بینیم. واکنش او نسبت به سایهٔ همسرش که به مدت درازی بر او سنگینی کرده بود، در اصل مساله بسیاری از زنان ایرانی در تسلیم ناخودآگاهشان در برابر مرزهای مقرر و خشک جنسیتی است. ارائه جزیره سرگردانی به خوانندگان ایرانی در این برههٔ خاص تاریخی راه دانشور است برای تضمین این امر که مساله روابطی همانند رابطهٔ او و همسرش جلال آل احمد مطلب تحلیل و نقد بشود. دانشور با قرار دادن زندگی خویش در مرکز این استشهادات، مرزهای حریم خصوصی و همگانی را می شکند و ما را به چالش می خواند تا از فرورفتن در سکوت دربارهٔ گذشته حذر کنیم.

به نظر هومن سرشار کوشش برای شکستن سکوت در مرکز انکشاف آوای روایتگریِ مهشید امیرشاهی قرار دارد. با استفاده از آثار منقدین فمینیست که نقش سنت را در پیدایش نویسندگیِ زنان تحلیل کرده اند، سرشار مقالهٔ خود را با بازخوانیِ اسطوره های بنیادینی آغاز می کند که زمینهٔ فرهنگیی است که امیرشاهی و دیگر نویسندگان زن ایرانی در موافقت یا مخالفت با آن قلم می زنند:

با توجه به اینکه «تاریخ زنان ایران به نحو جدایی ناپذیری با تاریخ اسلام شیعی و اسطوره هایی که آن را از لحاظ عقلی و عاطفی پایدار نگاه می دارند درگیر است». شاید تصادفی نباشد که همانند فرضیهٔ ایریگاری، که طرد زنان از حوزهٔ سخنوری در غرب را بر اساس یکی از متون اصلی فلسفهٔ غربی دربارهٔ خاستگاه حقیقت و واقعیت استوار می داند، ممنوعیت خودبیانگری لفظی زنان در ایران نیز ... مشروعیت خود را از قرآن که متن بنیادی اسلامی در باب خاستگاه حقیقت و واقعیت است کسب کرده باشد.(۴۲)

سرشار آنگاه به بازخوانیِ آن آثاری از امیرشاهی می پردازد که مستقیماً تلاش زنان برای به دست آوردن آوای خود را می نمایاند. تحلیل او از «سار بی بی خانم» به خوبی نشان می دهد که چگونه آوای یک زن را نیروهای پدرسالارانه جذب خود می کنند. سرشار با گسترش تحلیل خود به روایتهای اول شخص در آثار امیرشاهی مسیر زیر را مشخص می کند:

آن دسته از داستانهای امیرشاهی که به صیغهٔ اول شخص مفرد نقل می شود دارای سه راوی هستند که بر اساس سنشان از یکدیگر قابل تمایز هستند. یکی سیا دختر چهار یا پنج ساله؛ و دیگر سوری که در سنین جوانی است؛ و سومی که زن بالغ تری که در طول داستانهایی که نقل می کند ناشناس باقی می ماند. در این تقسیم بندی می توان استدلال کرد که سیا و سوری نمایندهٔ مراحل اساسی تحولی تدریجی به سوی سومین آوای روایتگری بالغ هستند. قابل ملاحظه است که هرچه بیشتر آوای روایتگری ضمیر اول شخص به آوای آن زن بالغ تبدیل می شود، خود روایت نیز بسیار درون نگرتر شده، نقطهٔ توجه خود را از مسأله منع خودبیانگری کلامی زنان، به مسأله هویت و ارزیابی از خود تغییر می دهد.(۴۷)

سرشار با چرخشی ظریف، چشمان ما را به دیدن اشکال پیچیده و دشوار مقاومتی که در روایتهای اول شخص امیرشاهی بیان یافته، می گشاید. به عنوان مثال، سرشار نخست با نقل از «بعد از روز آخر»، از عمل خودکشی به عنوان طرد و طغیان در برابر نظام ستمگر یاد می کند. با این وجود، او سپس استدلال می کند که این گونه کنترل بر جسم و سرنوشت شخص، چیزی جز ویرانگری و

نفی نقش فاعلانهٔ زن نیست.

سرشار در پاره ای از شخصیتهای زنان غیرمتعارف امیرشاهی کوششی را برای شکستن هنجارهای جلوه و رفتار زنان می بیند. زنان ممکن است در رفتار خود بیشتر مردانه جلوه کنند؛ اما سرشار می پرسد آیا چنین کاری واژگونیِ سادهٔ تباین دوگانه ای نیست که نقشهای زن و مرد را تعیین و محدود کرده است؟ دشواریهای امیرشاهی برای گریز از چنبرهٔ محدود کنندهٔ نقشهای جنسیتی در ایران بسیار آشکار است. سرشار توضیح این تنگنا را در پدیدهٔ همانداني خود با متجاوز می جوید. به کلامی دیگر امیرشاهی همان ارزشهای پدرسالارانه ای را که می خواهد در آثار خود چالش کند در عین حال ناخودآگاهانه درونیِ خویش کرده است:

> استفاده از این مکانیزم دفاعی متناقض، بی زیان و بدون پرداخت بها نیست. در یک سطح، به نظر می رسد که مرجعیت نویسندگی و آوای روایتگری زنانهٔ امیرشاهی، کلاً به بهای از دست رفتن زنیت و زنانگی و به خصوص به بهای این دست رفتن هویت شخصیتهای مرد داستانهایش تحول پیدا کرده است. و در سطحی دیگر، سعی راوی را برای خودکشی، در داستان «بعد از روز آخر» می توان بهای دیگری دانست که امیرشاهی می پردازد و سرانجام اجتناب ناپذیر زنی را نشان می دهد که آوا و نظام ارزشگذاری خود را از طریق همانداني تناقض آمیز با شرایط مرد/پدرسالارانه، به دست می آورد. پذیرفتن این شرایط مرد/پدرسالارانه یک هویت ناجور و بیگانه به وجود می آورد.(۶۲)

سرشار با قرار دادن ایدهٔ همانداني خود با تجاوزگر در چارچوب اثر آنا فروید *The Ego and the Mechantsms of Defense* نتیجه می گیرد که این درونی کردن خود می تواند گامی ضروری در جهت دگرگونی عمیق و انکشاف سنت آثار زنان ایرانی باشد. کمابیش مانند دیگر ادبیات ملی، آثار زنان نخست از درون همان متون و سنن ادبیی بر می خیزد که سپس آنها را نفی می کند؛ مسیر داستان نویسیِ امیرشاهی نمونه ای است از حرکت برای دوری گرفتن از همسان شدن و جذب شدن در این سنت قبلی.

نگرش به رشد آیندهٔ نویسندگیِ امیرشاهی بسیار درخور توجه خواهد بود؛ زیرا که او اکنون در تبعید و به دور از تحولات اجتماعی، سیاسی، و فرهنگیی که

نشریهٔ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زنان

دورهٔ دوم: پژوهشهای زنورانه

شمارهٔ چهارم، بهار ۱۳۷۷ ، در پی زبانی از آن خود ؟

ویراستار: افسانه نجم آبادی

جرگهٔ ویراستاران: مینا آقا، هاله افشار، ویدا بهنام، پروین پایدار، شهلا حائری، ام دلخانیان، ناهید زاهدی، فتحیه زرکش یزدی، نغمه سهرابی، شهران طبری، شید گلستان، ژاله گوهری، شهرزاد مجاب، مرجان محتشمی.

تایپ: امادلخانیان. صفحه آرایی: ناهید زاهدی.

مسئولین امور اداری: هلن الیاسیان، آزاده رفاه.

طرح جلد و نشان مجله: صفورا رفیعی زاده.

همکاران: آزاده آزاد، ژانت آقاری، گلناز امین، مهناز انیسیان، لیدیا آوانسیان، مژده برات لو، میترا پشوتن، نیره توحیدی، آذر خونانی، گلنساء رازی، رکسان زند، الیز ساناساریان، شهلا شفیق، پونه صابری، مریم صمدی، مهناز متین، فرانك میر آفتاب، نسرین میر سعیدی، پردیس مینوچهر.

بهای تکفروشی این شماره ۱۰ دلار

بهای اشتراك چهار شماره: فردی ۳۶ دلار، مؤسسات ۷۰ دلار

لطفاً در کلیه کشورها چك و یا حواله بانکی به نام Nimeye Digar به دلار آمریکا و در وجه یك بانك آمریکایی، یا به پوند استرلینگ و در وجه یك بانك اروپایی باشد.

نشانی:

Nimeye Digar

c/o Department of Women's Studies, Barnard College, Columbia University

3009 Broadway, New York, NY 10027-6598 USA

چاپ: Midland Press (773) 743 0700, 1447 W. Devon, Chicago, IL 60660

سپاس نیمه دیگر از بخش پژوهشهای زنان، کالج بارنارد، دانشگاه کلمبیا که به یاری معنوی و مادی آن نشر این شماره ممکن شده است.

... [illegible] می نویسد این مطلب که وی همچنان نسبت به مسائل
تدار به عنوان نویسنده ای جا به جا شده متعهد مانده است بر اعتبار او
اید. اما تنها گذر زمان نشان خواهد داد تا چه حد آوا و بینش روایتهای او
ادهای پیوسته متغیر مناسبات جنسیتی در درون مرزهای ایران در پیوند
ماند. دور بودن از صحنهٔ دگرگونیهای دائمی در واقع می تواند امکانات
ه ای به او بدهد تا در جستجوی اشکال تازه ای از هویت جنسیتی برآید.
تناقضات آشکار در اثر امیرشاهی با آنچه در *زنان بدون مردان* شهرنوش
پور می یابیم ناهمانند نیست. کیسی ویلیامسن نقد شهرنوش پارسی پور
نگری تاریخی و در این پیوند نقد او از برتری مردان بر زنان در تاریخ را
ون توجه خود قرار داده است. به نظر او پارسی پور با برهم زدن خطی
زمان و استفاده از فنون روایی که همگونی زمان، مکان و آوا را بر هم می
کوشد فضایی بیافریند که در آن زن بتواند بدون مرد، و یا دست کم بی
ملا فرودست او باشد، موجودیت یابد.
پنج زنی که سرگذشتشان در *زنان بدون مردان* درهم تنیده است، هر یک
پیش می گیرند که مقصد آن جدایی از برتری و حضور مرد است.
ریهای ذاتی چنین حرکتی در سرگذشت یکایک این زنان آشکار است. مثلاً
این زنان، مهدخت، از اندیشیدن به خود به عنوان یک موجود جنسی با
زاییدن سر باز می زند. اما نمی خواهد به کل امکان و امید بارور شدن را
د. پس تصمیم می گیرد به رؤیای خود تحقق داده، درختی شود و به
دیگری زندگی بخش باشد:

مهدخت با مسافرت به باغ برادرش و سپس با کاشتن خود در کنار نهر،
موفق به حل دو تا از فوری ترین مسائلش می شود. چگونه بارآوری در
عین باکرگی را به نمایش بگذارد و دیگر آن که با توجه به بستر فرهنگی اش
در کجا قرار بگیرد. تصمیمش در رابطه با انتخاب شیوه ای برای تولید که
خارج از چارچوب تولید مثل جنسی قرار دارد و نیز انتخاب یک مکان
مادری، جایی که می تواند تولیدکننده باشد، هر دو مبین تنها مسیری
هستند که به آزادی می انجامد.(۷۲)

زن دیگر در باغی که مهدخت خود را در آنجا کاشته است گرد هم می آیند:

آوا و اق
می افز
با روید
خواهد
سازند
ت
پارسی
از روای
در کا
بودن ز
زند می
آنکه کا
ب
رامی ب
دشوار
یکی از
توانایی
رها کن
اشکال
چهار ز

در این مکان، زنان درواقع فضاهایی استعاره ای هستند، فضاهایی که بدن/فکر در آنجا سکونت یافته است. این فضاها وقفهٔ زمانی را دائمی می کنند و در عین حال بر آن تأکید می ورزند و از طریق این وقفه هاست که صداهای حاشیه ای به سخن می آیند.(۷۴)

نظر ویلیامسن از باغ کرج متأثر از مفهوم هتروتوپیای میشل فوکو است، یعنی بر کارکرد دوگانهٔ آن در بازتاب و در عین حال خنثی کردن واقعیت توجه دارد:

آینه به عنوان هتروتوپیا بدین ترتیب عمل می کند: مکانی را که من در حال حاضر اشغال کرده ام، موقعی که من به خودم در آینه نگاه می کنم کاملاً واقعی می سازد، به تمام فضای اطرافش وصلش می کند، و کاملاً غیر واقعی، چرا که برای درک شدن باید از طریق این نقطهٔ واقعی که آن طرف است بگذرد.(۷۵)

رؤیای موجودیت زنان بدون مردان در باغ هنگامی رنگ می بازد که زرین کلاه، یکی دیگر از زنان، به همراه مرد باغبانی به باغ وارد می شود که خدمات او برای زنان لازم می آید. حتی چشم انداز مهدخت برای باروری به صورت یک درخت موکول به وصال باغبان و زرین کلاه می شود. در پایان داستان زنان یا باغ را ترک می کنند، و یا تغییر شکل داده، از میان می روند.

نظر ویلیامسن دربارهٔ این نافرجامی مؤید آن است که او نقد پارسی پور را گامی در راستای آفرینش فضایی می داند که هر چند این فضا در پایان داستان فرعی و در حاشیه بر جای می ماند، با این وصف فضایی است که در آن می توان واقعیتهای دیگری را متصور شد. به نظر ویلیامسن تکیهٔ داستان بر تلاش این پنج زن در پیمودنِ راه تهران به کرج، نمادی است از مراحلی که زنان باید از آن بگذرند تا بتوانند رؤیاهایشان را تحقق بخشند.

شیوهٔ روایی پارسی پور، در مقایسه با امیرشاهی، به اثر او وجهی تجربی می بخشد. اما هر دو نویسنده می کوشند تا راههای تازه ای برای کُنش و گذار بین جنسیتها بیابند. موانع مهمی که آنان در این کوشش با آن مواجهند، گواه طبیعت پُرتحرک نظامهای ادبیی است که در آن کار می کنند. من واژهٔ نظام را به صورت جمع به کار می برم تا به حضور امیرشاهی و پارسی پور در تقاطع

راههای زبانها و فرهنگهای دیگری که در آن بخشی از زندگی دود از ایران خود را گذرانده اند، توجه شده باشد، با وجود آنکه در مورد پارسی پور اثری که در اینجا تحلیل شده، کمی پس از انقلاب، در زمانی که او هنوز در ایران بود نوشته شده است. نمی خواهم بگویم که موقعیت جغرافیایی اهمیت درجه اول را داراست، ولی زندگی در لحظات خاصی از دوران پس از انقلاب، ضرورتاً برداشتهای نویسنده را از جامعه دگرگون می کند. این بدان معنی نیست که در درون ایران دیدگاهها و چشم اندازها با هم اختلاف ندارند. احمد کریمی حکاک نوشتهٔ خود را با گروهبندی آثار ادبی که از زمان انقلاب در ایران به وجود آمده آغاز می کند.

کریمی حکاک برآمدن سه گونه آثار ادبی را در دوران پس از انقلاب می بیند: گروه نخست آثاری که مبنای ایدئولوژیک انقلابی دارند و از نزدیک با موضوعات مورد توجه جمهوری اسلامی مربوطند؛ گروه دوم ادامهٔ آثار نویسندگانی است که پیش از انقلاب نیز فعال بوده اند و آثارشان همان روندی را که در آفرینشهای پیش از انقلاب دیده شده بود، دنبال می کند؛ گروه سوم، که

به آن تعلق دارد. [illegible] کریمی حکاک

اما آفرینش آنان بر دگرگونیِ گفتمان اجتماعی و ادبیِ حاکم
ونه ای که او برای این تحلیل انتخاب می کند، *دل فولاد* منیرو
یت زن جوان روشنفکری را به نام افسانه سربلند مطرح می
ادین نام این زن خود به نقد هم استقلال و هم دلمشغولیِ او را
شین نشان می دهد. داستان پیرامون جستجوی این زن برای
است که در آن بتواند نوشتن اثری دربارهٔ یک چهرهٔ تاریخی،
، را آغاز کند. او تاریخچهٔ زندگی این شاهزاده را در روایات
ست. درهم تنیده در این داستان، گذشتهٔ خود افسانه است که
فشار رها کرده، می کوشد به یک از جنگ برگشتهٔ معتاد به
ماد او را جلب کرده است، یاری رساند.

رخورد با تاریخ، *دل فولاد* وجوه مشترک فراوانی با نوشتهٔ
دربارهٔ نقد شهرنوش پارسی پور از تاریخ دارد. آگاهیِ افسانه
بودن تاریخ نگاری مستقیماً در خود داستان گفته می شود:

ری *تاریخ* زندیه، افسانهٔ سربلند را به دو نکته واقف می کند:
که مورخان تاریخ را به دستور اربابان خویش -- و پس در جهت

حاشیه ای دارند،
متمرکز است. نم
روانی پور، موقع
سازد. لایه های نم
با اسطوره های پی
اطاقی از آنِ خود
یک شاهزادهٔ زند
تاریخی خوانده اس
شوهرش را تحت
مواد مخدر که اعت

در سطح بر
کیسی ویلیامسن
نسبت به مشروط

تورق سرس
نخست آن ک

منافع آنان ـ ـ رقم زده اند.(۹۱)

و در برخورد با چنین بازتابی افسانه به این نتیجه می رسد که «تاریخ سراسر دروغ است. دروغگو و بی عرضه. هیچ قدرتی ندارد، هیچ!»(به نقل کریمی حکاک، ۹۲) به کلامی دیگر، به چنین فهمی دست می یابد که حتی مهمترین رخدادهای تاریخی می تواند مخدوش و دستکاری شده باشد. این بینش به ویژه درخور توجه است، چرا که افسانه نوشتن را آغاز کرده است، پس خود از راه این کار واقعیات را از صافی ذهنیت خود می گذراند:

> هرگاه در روال کنار هم نهادن این چند بند اندکی تأمل کنیم به این نتیجه می رسیم که متن تاریخ در برخورد با ذهن خوانندهٔ آن شکل می گیرد، و این برخورد می تواند نیرویی جادویی را در خیال پدید آورد که روایتگر امروزی را به همحسی با گذشتهٔ تاریخی برساند.(۹۳)

آنچه افسانه از روند روایات تاریخی می آموزد به کار او در برخورد با مرد جوانی می آید که ماجرای چگونگی معتاد شدنش در دوران اسارتش را حتی افراد نزدیک خانواده اش نیز باور نمی کنند. درستی داستان مرد جوان برای افسانه اهمیت کمتری دارد تا درک معانی عمیق تری که از آن راه افسانه به آن مرد کمک می کند تا بر اعتیاد خویش فایق آید.

نوشتهٔ کریمی حکاک همچنین پیوندهای این داستان را با اثر مشهور ویرجینیا وولف *اتاقی از آن خویش* و نیز تفسیر یونگ از روابط جنسیتی آشکار می سازد. کریمی حکاک از درهم آمیزی تفسیرهای متأثر از وولف و یونگ به این برداشت از داستان روانی پور می رسد:

> در رمان *دل فولاد* استفادهٔ بدیع نویسنده از افکار وولف و یونگ فضایی پدید آورده که این رمان را به اثری درخور توجه و از نظر تحول ادبی حائز اهمیت بسیار بدل می کند. هم استعارهٔ «اتاقی از آن خویش» و هم تصویر نیروی انیموس پروانهٔ حرکت رمان را به چرخش در می آورند. (۱۰۰)

در چارچوبِ یافتن اتاقی از آنِ خویش، تصمیم افسانه مبنی بر رها کردن همه چیز و ترتیبِ زندگی برای پیشبرد کارش، باورهای رایج را دربارهٔ یک زن

مجرد ایرانی که تنها زندگی کند بر هم می ریزد. کریمی حکاک کاربرد این استعارهٔ مکان را از سوی روانی پور چنین ارزیابی می کند که او فراتر از وولف رفته و دیدگاههای این نویسندهٔ انگلیسی را با شرایط اجتماعی خویش تطبیق داده است:

برای نویسنده شدن «اتاقی از آن خویش» شاید لازم باشد، ولی کافی نیست، حتی اگر با استقلال مالی نیز همراه باشد. در اینجاست که نویسندهٔ ایرانی امروز درواقع نظر نویسندهٔ انگلیسی اوایل قرن را گسترده تر می کند، و با اتکا بر تجربهٔ خویش، غرقه شدن در محیط آنی و تجربهٔ عینی خویش را اجتناب ناپذیر می یابد. در خلال داستان *دل فولاد* افسانهٔ سرپلند درسی آموخته که بی تردید مسیر او را از راه ویرجینیا وولف جدا ترسیم می کند. او به این نتیجه رسیده است که هیچ فرد آدمی، و به ویژه نویسنده ای در آغاز راه نویسندگی، نمی تواند و نباید خود را در فضایی دربسته حبس کند، و چنین فضاهایی ـ دست کم در جامعهٔ او ـ همواره در معرض رفت و آمد آدمیان و طرح و بحث مسائل و موضوعاتی است که از زیر چشم و کنار گوش نویسنده می گذرند.(۱۰۲-۱۰۱)

این تصمیم، به افسانه، و در گسترش آن، به روانی پور اجازه می دهد تا پیش رود و به عنوان یک زن مفهوم فضاهای تازه برای کار خلاق را جا بیندازد.

کاربرد نظرات یونگ در زمینهٔ آنیموس و آنیما از سوی کریمی حکاک، این امکان را به او می دهد تا به اختلافات آشکار میان شخصیتهایی که افسانه می خواهد درباره شان بنویسد بپردازد، و ببیند تا چه حد این تضادها درگیریهای درونی نویسنده را با تصویرهای متضاد خود او و نمونه های قالبی فرهنگی از زنان باز می تاباند. همان گونه که کریمی حکاک نشان می دهد، صرف نوشتنِ *دل فولاد* گونه ای آزمون انتقادیِ اسطوره های بنیادین موجود دربارهٔ زنان است.

در اثر روانی پور، همان دلمشغولیهایی را می بینیم که در نوشته های دانشور، امیرشاهی، و پارسی پور. هر چهار نویسنده لازم دیده اند که یا به صورت شخصی و یا در قالب تاریخ فرهنگی به گذشته بپردازند. حتی در آنجا که راه روشنی فرای ساختار حاکم وجود ندارد، این نویسندگان می کوشند تضادها و بن بستهای موجود را عریان کنند. همان گونه که این منتقدان نشان می دهند، به تماشا گذاشتن تضادها و ناهمخوانیهای درونی، نخستین گام در راستای دگرگونی

است؛ از آن مهمتر این باور نویسندگان است که مبنای هر درک تازه ای از نقش زنان باید از درون سنتهای ایران برآید. همان گونه که ما به آشکارترین وجه در مورد روانی پور دیدیم، آنان ممکن است از منابع بیرونی بهره بگیرند، ولی آنچه از دیگر فرهنگها و سنتها گرفته می شود باید با شرایط مشخص موجود در جامعهٔ ایران منطبق شود.

حضور پیاپی استعاره های مکانی در آثار این چهار نویسنده مستقیماً در رابطه با آزمون تاریخ و سنت است. حرکت به دور از گذشته و یا تفسیر دوباره از تاریخ نیاز به بیان از راه فضاهای تازه دارد. در شکلی دیگر توجه به فضا به توجه به عرصهٔ آفرینندگیی بازگردان می یابد که در آن زنان بتوانند سهم کاملتری در فرهنگی داشته باشند که با همتایان مرد در آن شریکند. به عنوان مثال، تحلیل هورا یاوری از جزیرهٔ *سرگردانی* سیمین دانشور نشان می دهد چگونه بازبینی گذشته به زن نویسنده امکان می دهد تا اندیشهٔ نیاز به چیرگی روشنفکران مرد را رها کند و بر توانایی خود برای تأمل آرام در برابر دگرگونیهای سریع و گهگاه ویرانگر وقوف یابد. با به پایان رساندن «کار» سوگواری برای همسرش، سیمین دانشور راه آفرینش تازه ای را به روی خود و دیگر زنان می گشاید.

تجربه های امیرشاهی با عرضهٔ نمونه هایی از زنانی که رد هنجارهای رفتاری زنان از جانب آنان ضرورتاً به راه حلهای خوشایند نمی انجامد، نظیر کوششهای نافرجام پارسی پور برای عرصه ای برای موجودیت زنان بدون مردان بیانگر حرکاتی است در راستای مسیرهای تازه ای که تنها با کار خلاق این نویسندگان و دیگر زنان نویسنده به هدف نهایی خود، در فاصله ای نه چندان دور، خواهد توانست رسید.

اگر به برخی از پرسشهایی که من در آغاز این درآمد، دربارهٔ دلایل فزونی آفرینندگی آثار زنان نویسنده در دوران پس از انقلاب ایران مطرح کردم، باز گردیم، می توانیم با اطمینان تأیید کنیم که انقلاب خود یکی از مهمترین عوامل تأثیرگذار بوده است. تلاطمات که در [illegible] زنان نویسنده را به ترک ایران

[illegible] تا شرایطی که زنان نویسنده در آن کار می کردند
[illegible]رد. طوفان انقلاب بسیاری از زنان نویسنده را بر آن
[illegible]زیه و تحلیل و آزمون هنجارهای فرهنگی بپردازند. اگر
[illegible]ی به عنوان پایندگان نظرات نهایی و بدیلهای ضرودی
[illegible]ه این اشتهار دست خواهند یافت که آنان بودند که
[illegible]ک تجدید نظر کلی فرهنگی را آغاز کردند. کاری که

مجبور کرد، انگیزهٔ آن ش
مورد سؤال جدی قرار گی
داشت که به کار دشوار تجز
این نسل زنان نویسندهٔ ایرا
شناخته نشوند، بی شک ب
نخستین گامهای چالش ب

دانشور، امیرشاهی، پارسی پور و روانی پور آغاز کرده اند، نتایج دیرپایی خواهد داشت، نه تنها برای زنان ایران، بلکه برای راستایی که در آن زنان و مردان بتوانند در عرصهٔ گسترده تر فرهنگی تبادل نظر و مراوده داشته باشند.

حورا یاوری

نقد اندیشه های آل احمد در ادبیات داستانیِ ایران

و

«کار» سوگواری

در

جزیرهٔ سرگردانی

هستی در کتابخانهٔ جلال روی تختی که جلال بارها رویش خوابیده بود دراز کشید... عکسهای جلال به دیوار مقابل قفسه هاست... کتابخانه طوری با یادگارهای جلال پر شده که انگار خودش

> گریه نکن خواهرم. در خانه ات درختی خواهد رویید و درختهایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درختها از باد خواهند پرسید: در راه که می آمدی سحر را ندیدی؟
>
> سووشون (ص۳۰۶)

جزیرهٔ سرگردانی،[1] آخرین کتاب سیمین دانشور، آمیزه ای است از زندگی نامه و داستان؛ سرآغازی است بر پایان سوگواری او بر یک گذشتهٔ دور؛ رها شدنش از «شبحی» که در خانهٔ [او] جا گرفته و «روح سرگردانی» (ص ۲۶۵) که سالهاست در این خانه پرسه می زند. نشانه هایِ این خانه پیرایی و جدا شدن آهسته و رنج خیز از گذشته در سراسر کتاب -- که استوار است بر تقابل دیروز و امروز -- به چشم می خورد. در پسِ لایه هایِ درهم تنیدهٔ این گذشته، که یادها و خاطره های آن هنوز امروزی و اکنونی است، آمیزهٔ ناسازگاری از مهر و کین و عاطفه های ناهمخوانِ دیگر نهفته است. به سخن دیگر، جزیرهٔ *سرگردانی* تصویر آیینه ایِ روانِ هنوز سوگوار نویسنده ای است که هم در «کار» به پایان رساندنِ سوگواری بر گذشتهٔ خویش است و هم در «کار» نوشتن داستان آن، و بازنگری شگردهایِ روایی و ساختاری آن از نظر یکی از بنیانی ترین پرسشهایی که نقد ادبی روانشناختی با آن روبروست، یعنی یافتن و به گفتگو گذاشتن همانندی هایِ روان و متن، و یا به سخن دقیق تر، ساختارهایِ روایی و ساختارهای روانی، و پیوند این هر دو با روزگار و جهانی که نویسنده در آن می زید، نمونهٔ مناسبی به دست می دهد.[2]

در جزیرهٔ *سرگردانی* داستانی در درون داستان دیگری می گذرد. میان این دو داستان -- که هر یک آن دیگری را می نویسد -- هم کشاکشی پایان ناپذیر در

۱ـ دانشور، سیمین، جزیره *سرگردانی*(تهران: شرکت سهامی انتشارات خوارزمی، ۱۳۷۱). برای آشنایی بیشتر با جزیره *سرگردانی* نگاه کنید به مراجعی که در پایان این مقاله آمده است.

۲ـ برای نمونه نگاه کنید به:
Peter Brooks, "The Idea of a Psychoanalytic Literary Criticism," in *Discourse in Psychoanalysis and Literature*, ed. Shlomith Kenan Rimmon (New York: Methuen, 1987; pp. 1-18).

کار است و هم گرایشی ناگزیر به بیان و نمایش یکدیگر. تنش میان این دو داستان - که به بازتاب آن در ساختار، درون مایه و پردازش شخصیت های داستانی اشاره خواهد شد -- از تنش های پنهان در پس یادهای گذشته و خاطره های پس رانده سر بر می کشد، و برون ریزی آنها سرآغازی است بر پایان سوگواری نویسنده *جزیرهٔ سرگردانی* بر دیروز از دست رفته ای که در پس لایه های سنگین خفتهٔ آن عاطفه هایی متضاد و ناسازگار پنهان شده است. کار یکی از این دو داستان روشنگری است و کار آن دیگری پنهانگری. آن چه را که یک داستان از میدان دید خواننده پنهان می کند داستان دیگر در برابر چشمانش می گذارد. فضای این دو داستان که یکی از آنها «واقعی» است و در دیروز می گذرد و آن دیگری «تخیلی» و در امروز، هم فضای خصوصی زندگی نویسنده است، و هم فضای عمومی فرهنگ و تاریخ ما. نویسنده، که خود نیز به صورت یک شخصیت داستانی در کتاب حضور دارد، چون نخی که از میان دانه های گردنبند می گذرد دیروزش را به امروز ما و خودش، و یادها و خاطره هایش را به رویدادهای داستانی که می نویسد پیوند می دهد. به سخن دیگر، آنها که در دیروز نویسنده می زیسته اند -- جلال آل احمد، خلیل ملکی، علی شریعتی، حمید عنایت و دیگران - در رویدادهای امروز داستانی که می نویسد -- و روایت زندگی هستی نوریان، سلیم فرّخی، مراد پاکدل، بیژن گنجور و مامان عشی، توران نوریان و دیگران است -- جایی ندارند. اما از راه یادها و عاطفه هایی که نویسنده از دیروز خود بیرون می کشد و به امروز فرا می خواند در ذهن شخصیتهایی که می آفریند زنده می شوند و فضای ذهن آنها و جهان کتاب را از معناهایی که، همزمان، خصوصی و عمومی، فردی و تاریخی، و واقعی و خیالی است می انبارند.

[redacted]

یک دوران هم هست، همراه با باریک بینی و ژرف نگری او در رویارویی با حس ها و عاطفه های ناهمخوانی که درون او را در این مرگ بر می آشوبد، سرآغاز آشنایی او -- و جهانیان -- است با آن چه امروز با نام «ناهمسویی عاطفی» (ambtvalence) به عنوان یکی از بنیادی ترین مفاهیم و فرضیه های روانکاوی شناخته می شود. «ناهمسویی عاطفی» استوار است بر آمیختگی به چشم نیامدنی مهر و کین، عشق و نفرت و عاطفه های ناهمخوان دیگر، بدون آن که نیروی یکی از آنها بتواند راه را بر بروز و فرافکنی آن دیگری ببندد. آمیختگیِ مهر و کین و حضور همایند و همبسته عاطفه های متضاد و متناقض در روان آدمیان، لایه های درهم پیچیده یک رفتار خاص را از معناهای گوناگون و گاه ناسازگار می انبارد. گذشته از فروید، بسیاری از روانکاوان کلاسیک، به ویژه آبراهام[۴] و کلاین[۵] به این نکته اشاره کرده اند که در پس سوگواری نیز مانند افسردگی (depression)

۴-

Karl Abraham. (1953) 'Notes on the Psychoanalytical Investigation and Treatment of Manic-depressive Insanity and Allied Conditions', in *Selected Papers*, New York, Brunner/Mazel, pp. 137-57.

۵-

Melanie Klein. (1950a) 'A Contribution to the Psychogenesis of Manic-depressive States', In *Contribution to Psychoanalysis*, London, Hogarth Press, pp. 282-298.

توجه به مساله «جدایی از ابژه» در روانکاوی، تجربه سوگواری را نیز با اهمیتی روزافزون مورد توجه قرار داده است. هنر و آفرینش ادبی آن «چیز» از دست رفته را نخست از هم می گسلاند، پاره های از هم گسسته آن را به هم پیوند می دهد و چیز تازه ای می آفریند. کار هنری نشان دهنده تنشی است در درون هنرمند؛ تنشی که در کار هنری به شکل و سامان می رسد و از میان می رود. نکته بنیانی در مورد آفرینش ادبی و هنری نمادین بودن این فرایند بهبودی بخش است. نمادهایی که بازنمود آن چیز از دست رفته است در درون هنرمند آفریده می شود. پیروزی بر اندوه یعنی آفریدن جهانی دیگر که پاره هایی از آن به جهان از دست رفته می ماند و در آن عاطفه های ناخوداگاه به سازگاری می رسند، مهر و کینه با هم می آمیزند. پذیرش و نکوهش یک چیز بطور

[illegible]

ی حرکت و برای افتادن –
ری حاصل کار هنرمندی است
و ترس از مرگ به تجربه ای

شکل هنری از این نظرگاه به معنای واقعی کلمه «وسیله» ای است برای
حرکتی که مبدا آن اندوه است و مقصد آن شادمانی. کار هنری به اعتبا
که سوگوار از دست دادن زندگی است و برای از پای در آوردن مرگ
دست می زند که هدف آن نامیرندگی است.

گونه ای پیشینه جو بی نسبت به چیز گمشده پنهان است و از آمیخته بودن مهر و

آن -- به ویژه در قالب زندگینامه و داستان -- از جمله راه هایی است که به برون ریزی این تنش ها و ناسازگاریهای عاطفی کمک می کند. آفرینش ادبی رویدادی است در جسم و روان؛ رویدادی که در آن عاطفه ها و حس ها در قالب واژه و شکل و ساختار به زبان آوردنی می شوند؛ از مرزهای یک روان خاص فراتر می روند؛ و به عنوان نشانه های یک واقعیت عاطفی، در برابر چشم خواننده قرار می گیرند. نوشتن یا برگشودن راه بروی برون ریزی تنشهای عاطفی راه سازگاری با گذشته را هموارتر و پذیرش و نکوهش همزمان آن را آسان تر می کند.

فروید، برای نخستین بار، در رساله *مالیخولیا و سوگواری*[۶] از سوگواری به عنوان «کار» یاد می کند و «کار» آن را که تبدیل تنشها و کینه ورزیهای ناخودآگاه است به آشتی و سازگاری از «کار» مالیخولیا -- که پرداختن به آن از دامنهٔ این نوشته بیرون است -- جدا می داند. پیروزی «کارِ» سوگوارانه نظم از دست رفته را به روانِ فردِ سوگوار باز می گرداند، آشتی و شادی را به جای ناسازگاری و اندوه می نشاند و چشمان سوگوار را به روی واقعیتهای جهانی که در آن زندگی می کند می گشاید. اما، اگر «کار» سوگواری به پایان نرسد، ستیزه جویی و خشم ناخودآگاه سوگوار، پنهان در زیر پوششی از اندوه و وفاداری به گذشته، به خودآزاریهای از پای درآورنده ای راه خواهد داد. از چشم انداز فروید در پس اندوه سوگواران و مالیخولیاییان، هر دو، غم هجرانی هست و افسوسی بر چیز از دست رفته ای. چیزی که مالیخولیاییان از آن ناآگاهند و سوگواران از آن آگاه. همراه خشم و اف مالیخولیاییان، که جانشیان را می افسرد، ناخودآگاه است.

[redacted]

Complete Psychological Works of Sigmund Freud, trans. and ed. James Strachy, London, 1953-74, 14:243.

سوگواران از خالی بودن جهان بیرون،[۷] سوگواران از این جهان خالی و تاب نیاوردنی به درون خود، که از یادها و نشانه های دیروز رنگین است، پناه می برند؛ ژرفنای یادها و خاطره ها را می کاوند؛ جان دیروز از دست رفته را به آن برمی گردانند. اما، خود نیز از درون به دو نیمه می شوند؛ نیمه ای در دیروز گمشده زندگی می کند و نیمه ای دیگر با واقعیتهای ناگزیر امروز دست به گریبان است. ذهنیت دوپاره ای که از این وضعیت ناشی می شود همواره و همزمان در دو ساحت سیر می کند. هر چه سوگواری بیشتر به درازا بکشد، اندیشه و دوران و شخص از دست رفته -- به پیروی از دیالکتیک پیچیده ای که مکانیزم «این همانداني» یا «یکی انگاری خود با دیگری» (Identification)[۸] بر آن استوار است - ناخواستنی تر و تاب نیاوردنی تر می شود؛ نگاه سرزنش بار «دیگر» از دست

۷

Julia Kristeva, 'On the Melancholic Imaginary', in "*Discourse in Psychoanalysts & Literature*", ed. Shlomith Rimmon Kenan, Methuen & Co.; New York, 1987. pp. 104-123.

جولیا کریستوا در بررسی آثار داستایوسکی از نقش درمانی «نوشتن» به عنوان مرهم زخم های کهنه و درمانی بر اندوهی که خاستگاه نوشتن هم هست یاد می کند. کریستوا در همین مقاله در تحلیل شعر «خورشید سیاه» ژرار دونروال، از این چشم انداز، چنین می نویسد «گذشته انسان مالیخولیایی هرگز نمی گذرد، همان گونه که گذشته شاعر، یعنی آن تاریخنگاری که نه تاریخ خود، بلکه تاریخ نمادین رویدادهایی را می نویسد که او در شبکه دلالتی آنها به دنیا آمده است.

۸- «یکی انگاری خود با دیگری»، که در کاربرد کلینیکی خود، به سالیان اولیه کودکی ، رابطه با ابژه، شکل گیری و از میان رفتن عقده اودیپ و آرزوی کودک برای گنجیدن در انگاره شخصیت پدر و مادر برمی گردد، مفهومی کهن است که پیش از شکل گیری دانش روانکاوی نیز شناخته شده بوده است. «یکی انگاری خود با دیگری» در دوران بزرگسالی هم به صورتهای گوناگون دیده می شود و در بسیاری از مکاتب روانشناسی، بویژه در مکتب آنا فروید (Anna Freud) و اریک اریکسون (Erik Erikson) جنبه محوری دارد. در فرایند یکی انگاری خود با دیگری شخص آرمانی شده (همچنان که قدرت پدر و مادر در کودک) درونی می شود و در سیر تدریجی خود به از میان رفتن فاصله سوژه و ابژه می انجامد.

رفته ـ ـ که در انگاره «من آرمانی» (ego ideal)[۹] در درون فرد سوگوار همچنان زنده می ماند ـ ـ راه گریز و رهایی را بر او می بندد. دوست دیروز سوگوار، در گذر سالها، جامه دشمن به تن می کند و تا «کار» سوگواری به پایان نرسد آمیزه ناسازگار مهر و کینه، وفاداری و سرپیچی ذهن و اندیشهٔ فرد سوگوار را، که از سویی مهر می ورزد و از سویی کینه، برمی آشوبد. ابعاد این ناسازگاری به ویژه، آنگاه گسترده تر می شود که «فرامن» (super ego) ـ ـ در مقام نماینده ارزشهای اخلاقی و اجتماعی در روانکاوی فروید ـ ـ نیروهای دیگر را پس می راند و سویه ناخودآگاه روان را بدون چون و چرا در فرمان می گیرد.[۱۰]

«کار» سوگواری، از این چشم انداز، باز کردن چشمان فرد سوگوار است به روی گذشته ای که در آن زخمی خونین هم چنان دهان گشوده مانده است؛ گذشته ای که درست در گذشته جایگزین نشده و رنجها و دردهای آن هنوز امروزی و اکنونی است؛ «کار» سوگواری بستن چشمان مرده ای است که سالیانی پیش با چشمان باز مرده است و همچنان سوگوار خود را می پاید. «کار» سوگواری ـ ـ از راه بازنگری عاطفه های ناسازگار و تنش های پنهان در بن بستهای تاریک گذشته ـ ـ به پایان رساندن سوگواری است و بازگرداندن سوگوار به جهان، برای این که دیگر نه قربانی گذشته باشد و نه بازمانده گناهکار آن؛ و برای این که یک بار دیگر بخت خود را برای زیستن در جهانی که روزی از آن روی برتافته است بیازماید، و (شاید) برای همیشه از کنار آتشی که با زنده نگاه داشتن رنجها و دردهای گذشته برافروخته است برخیزد و جهانی را که در آن می زید بازیابد. شاید یادآوریِ این نکته بی مناسبت نباشد که در سوگواری تنشهای

۹ـ فروید، برای نخستین بار در سال ۱۹۱۴ اصطلاح «من آرمانی» را به عنوان استانداردی که «من» همیشه و همواره خود را با آن می سنجد و در عین حال به سوی آن حرکت می کند به کار گرفته است. «من آرمانی» تصویری است درونی شده از تمامی ارزشهای یک شخص یا گروهی از اشخاص؛ تصویری که رفته رفته از «من» دورتر می شود و «من» باید راه درازتری را برای رسیدن به آن بپیماید. فاصله میان «من» و «من آرمانی» خاستگاه بسیاری از ناسازگاریهاست.

۱۰ـ «فرامن» در روانکاوی فروید نماینده خانواده، جامعه، اخلاق و فرهنگ در روان است. فروید شکل گیری و گسترش «فرامن» را به نسبت «نهاد» و «من» موخر می داند و معتقد است که تنها پس از حل شدن عقده اودیپ است که «فرامن» شکل می گیرد و انسان نظام ارزشگذارنده، داوری کننده، و کیفردهنده خانواده و اجتماع را ـ ـ متناسب با شدت و ضعف آن در هر دوره تاریخی ـ ـ درونی می کند.

پنهان در پس یادهای پس رانده از میان نمی رود، بلکه دستمایه ای می شود برای جدا شدن از گذشته، جدا شدنی دردخیز و آهسته؛ بیرون کشیدن معناهایی از گذشته که با پذیرشها و گزینشهای امروز سازگارتر است و آفریدن تاریخ زندگی بر بنیان این معناهای تازه. بازآفرینی گذشته در جزیره *سرگردانی* -- که هم تاریخ زندگی نویسنده است و هم درست به همین دلیل، روایت یک دوره از تاریخ معاصر ما -- «کار» سوگواری را به ساحت تاریخ می کشاند: تاریخی که دیگر نه در پیوند با دیروز و معیارهای آن، بلکه بر پایه گزینشها و پذیرشهای امروز نویسنده نوشته می شود.

نام کتاب، با چند لایگی های معناییش، استعاره ای است که در سویهٔ سیاسی خود هم رؤیای جزیرهٔ ثبات را -- که به سالهای پیش از انقلاب برمی گردد -- به ریشخند می گیرد، هم به جزیرهٔ شنزاری در دریاچهٔ نمک اشاره می کند که گورستان مبارزان سیاسی است و پر است از «جمجمه های مرده در کنار هم و دور از هم» (ص ۲۰۲)، و هم در یک بافت کلی تر، اشارتی دارد به حیرت و سرگردانی تاریخی ما؛ چرا که: «این گوشه جهان همیشه یک جزیره سرگردانی بوده است» (ص ۳۲۵). کتاب -- همان گونه که اشاره شد -- استوار است بر یک فضای «تخیلی» و یک فضای «واقعی» و از دو داستان تودرتو و برهم گذرنده تشکیل شده است که یکی از آنها داستان زندگی نویسنده است و دیگری آفریده ذهن او. بخش «تخیلی» کتاب -- که در سالهای پیش از انقلاب و در گرماگرم مبارزه های سیاسی و فکری آن دوران می گذرد -- روایت زندگی هستی نوربان، شاگرد دیروز سیمین دانشور است که دوست امروزِ اوست. هستی دختر بیست و شش ساله ای است که شعر می گوید، نقاشی می کند، کتاب می خواند و در وزارت فرهنگ و هنر کارشناس امور هنری است. پدر هستی، به طور تصادفی، در تظاهرات سیاسی زمان مصدق کشته شده است. هستی با مادربزرگش، خانم توران نوربان، و برادر کوچکترش، شاهین در خانهٔ کوچکی زندگی می کند. مادر هستی، مامان عشی، یک سال پس از کشته شدن شوهرش، با پولدار تازه بدوران رسیده ای عروسی می کند. مامان عشی جز آرایشگاه، سونا و بولینگ جایی را نمی شناسد؛ جز خوشگذرانی کاری ندارد و هر کسی را که با سیاست سر و کاری داشته باشد «خل و چل» می داند. (ص ۱۴۰) مادربزرگ هستی، که از پذیرش مرگ فرزند ناتوان است، چشم دیدن عروس سابقش را ندارد. زندگی مادربزرگ که دلش می خواهد پسرش، به جای کشته شدن، شهید شده باشد در میان عکسها و نامه های به جا مانده از این شهید خیالی می گذرد و عمرش در

سایهٔ جنازهٔ او سپری می شود.

هستی، از سویی، میان زندگی بی بند و بار مامان عشی، فضای روشنفکرانهٔ خانهٔ سیمین و زادالمعاد و جانماز مادربزرگش سرگردان است، و از سویی دیگر، میان سلیم فرّخی و مراد پاکدل که همزمان عاشق هر دویِ آنهاست. سلیم فرّخی در انگلستان تا ادیان خوانده، با عرفان تطبیقی و نظر شریعتی دربارهٔ آزادی – برابری – عرفان آشناست، با پدرش ـ که در کار خرید و فروش و زد و بند با ارتش زمان شاه است ـ کار می کند و به روشنفکران می تازد که «تکلیف خود را با خدا روشن نکرده اند.» (ص ۲۴۰) اما مراد پاکدل، همکلاس سالهای دانشجوییِ هستی و شاگرد سیمین دانشور، رفاه و ثروت را نمی شناسد؛ درگیر مبارزه های سیاسی و چریکی است ؛ دوست و یاور ساکنانِ سر به شورش برداشتهٔ شهر حلب است و در آرمانشهر او عرفان و دین جایی ندارد.

کتاب با خوابی آشفته و سهمگین، که در صبحی دروغین می گذرد، آغاز می شود. تاریکی و مه این صبح دروغین بر برگهای نخستینِ داستان سنگینی می کند. میان مامان عشی و مادر بزرگ، مادر بزرگ و سیمین، هستی و سلیم، هستی و مامان عشی ... از سازگاری و همدلی نشانی نیست و فضای داستان و زندگی آنها گرفته و ابری است. اما این گرفتگی و ابر در سیر روایی کتاب ـ و در تضاد با منطق گفتگوها و رویدادهای آن ـ از میان بر می خیزد و ناسازگاران به سازگاری می رسند. سلیم و مراد، که در اندیشه و کردار با هم الفتی ندارند، در برگهای پایانیِ کتاب عضو یک گروه سیاسی و دوستانی دیرین از آب در می آیند. مامان عشی و مادربزرگ، پشیمان از نامهربانیهای رفته، دوستی و همدلی را از سر می گیرند و با نزدیک تر شدن انقلاب، پا به پای مراد و سلیم و هستی و همهٔ آدمهای دیگر، به خیل مبارزانی می پیوندند که با چشمانی بسته در راهی ناشناخته گام نهاده اند.

فاصله ای در حدود بیست سال این داستان «تخیلی» را از آن داستان دیگر، که «واقعی» است، جدا می کند. داستان «واقعی» سرگذشت دیروز نویسنده است و روایت روزهایی که هنوز از حسد و شریعتی و ملکی زنده هستند. در این داستان نامها و آدمها و اندیشه ها همه آشنایند: آشنا برای نویسنده و برای همهٔ ما که پا به پای آن آدمها و آن اندیشه ها از یکی از پر افت و خیزترین دوره های تاریخ مان گذر کرده ایم: آدمهایی که، گاه با هم و گاه جدا از هم، با یکی از بنیادی ترین پرسشهایی که سالهاست ذهن و روان ما را می فرساید، درآویخته اند و خواسته اند بدانند و به ما هم بگویند که بر ما که ماییم چه گذشته است که این

چنین از دیروز بریده، از امروز در تب و تاب، و از فردا ناامیدیم. جلال آل احمد و علی شریعتی و حمید عنایت و خلیل ملکی و یاران آنها -- که دیروز آرمانی شده نویسنده به یمن همنشینی و زندگی با آنها رنگین است -- برخوردار از سویه های مثبت عواطف نویسنده، آگاه از تفاوت راه و چاه، آراسته به دانشهای زمانه، نگران رکبارهای فرا رسنده و فردای «این همه بره سرگشته بی شبان» (ص ۵۹) و خیل سرگردانانی چون هستی و سلیم و مراد، جهان این داستان و ذهن نویسنده را در فرمان دارند.

اما، زمان داستان «تخیلی» برخلاف داستان «واقعی» امروز است و جهان آن، در چشم انداز نویسنده -- که دیروز و امروز را همزمان می پاید -- بدون آن عزیزان رفته خالی می نماید. پر کردن این فضای خالی «کار» هستی و سلیم و مراد و شخصیتهای داستانی دیگری است که به فرمان نویسنده هم دیروزیان رفته را در ذهن خود زنده نگاه می دارند، و هم زمینه ای می شوند برای برون ریزی عاطفه های ناسازگار و هم ستیز نویسنده. در فضای این داستان، که فضای سرریز کردن تنشهای عاطفی نویسنده است، نسیم دیگری می وزد و در به پاشنهٔ دیگری می چرخد. هستی و سلیم و مراد از نظر نویسنده ای که آفرینندهٔ آنهاست گناهکارانند. گناه آنها زنده نگاه داشتن اندیشه های دیروزیان است و کیفر آنها سرگردانی پایان ناپذیر امروزیشان. سلیم و مراد و هستی و دیگران اگرچه فرمان نویسنده را گردن می نهند، اگرچه دمی از یاد کسانی که نویسنده سوگوار آنان است غافل نمی مانند، اگرچه جز به فرمان نوشته ها و اندیشه های آل احمد و شریعتی و ملکی آب نمی خورند و گام برنمی دارند، و اگرچه راهی جز راه آنان نمی روند، اما، چون «کار» آنها برون ریزی تنشهای عاطفی پنهان نویسنده و به پایان رساندن سوگواری او بر گذشته است، در همان راهها گم می شوند. سلیم و هستی و مراد و یاران آنها آوارگانی هستند گریخته از مدار، و سرگردانانی فرو رفته در مه و غبار سخنان و اندیشه هایی که از آن سر درنمی آورند. نه خودشان را می شناسند نه دیگران را. اگرچه، گذشته از آل احمد و شریعتی و ملکی (و درست مثل آنها) با اندیشه ها و نوشته های سارتر و مارکس و هگل هم آشنایند و در فضای برگشودهٔ ذهن و خیال سهروردی و عین القضات و مولوی و خیام دم می زنند، جز بیراهه نمی روند و جز بیهوده نمی گویند: به گواه رویدادهای کتاب، راههایی که نویسنده در پیش پایشان و حرفهایی که در دهانشان می گذارد، آفریده شده اند تا نادرستی آن اندیشه ها و نوشته ها راگواهی کنند. نویسنده هنوز سوگوار کتاب، هرگاه که به این تضادها پی می برد و در پی پوشاندن کژیها و

نابهنجاریهایشان برمی آید سرگردانی هولناکشان را پدیدارتر می کند، ژرفنای گرفتاریهایشان را آشکارتر و سرنوشت نابفرجامشان را چاره ناپذیرتر.

هستی، که آل احمد در ذهن او هم مثل ذهن سیمین دانشور زنده است، در بخش داستانی کتاب هم شاگرد سیمین دانشور است، هم تصویر جوانیش و هم آن چنان به او می ماند که حتی روح آل احمد یک شب او را به جای سیمین دانشور می گیرد.(ص ۲۶۴) هستی درست در همان سنی که دانشور با آل احمد آشنا می شود، همزمان دل در گروی عشق سلیم فرّخی و مراد پاکدل می گذارد که چون دو روی یک سکه به رویه های گوناگون شخصیت آل احمد اشاره می کنند: سلیم رویه دینی تر و مراد رویه سیاسی تر. دانشور، که در سالهای سرگردانی آل احمد و تاب خوردنهای پایان ناپذیر او میان مذهب، حزب توده، نیروی سوم، جامعه سوسیالیستها و دست آخر هم مذهب در کنارِ او می زیسته، با سرگردان کردن هستی میان این دو رویه، میان سلیم و مراد، ساختار ذهن هنوز سوگوار خود را -- که میان پذیرش و نکوهش دیروز آرمانی شده سرگردان است -- بر ذهن هستی و ساختار روایی کتاب می گستراند و هستی (و خواننده کتاب) را با پرسشهایی روبرو می کند که پرسشهای امروز اوست از دیروز خودش. پرسشهایی که باید دیروز، در همان سالهایی که با آل احمد و اندیشه هایش در یک خانه می زیست، از خودش و از او می پرسید و نپرسیده است.

> ... جلال البته ایدئولوژی داشت و دم به دم عوض می کرد. اول مذهبی بود، بعد توده ای شد، بعد انشعاب کرد، بعد رفت در نیروی سوم، بعد در جامعه سوسیالیستها و آخر کار هم دوباره مذهبی شد. من این نوسانات را نداشته ام. با این حال بیست و سه سال آشنایی و عشق و ازدواج با جلال موهبتی بود و مرگش مصیبتی.[11]

هستی، از سویی -- مثل سیمین دانشور -- که مبارزهٔ سیاسی در کشورهای جهان سوم را گونه ای دن کیشوتیسم می داند[12] «از ایدئولوژی گریزان

۱۱ـ سیمین دانشور؛ «شوهر من جلال»؛ یادنامه جلال آل احمد، به کوشش علی دهباشی؛ انتشارات پاسارگاد، تهران ۱۳۶۴؛ صص ۹۰ـ۷۹.

۱۲ـ «پای صحبت سیمین دانشور»، مجلهٔ *الفبا*، دوره جدید - جلد چهارم، پاییز ۱۳۶۶ شمسی، صص ۱۴۷ـ۱۴۵.

است و می داند که «به کمک خط و رنگ و کلام و آوا هم می شود برای تغییر وضع موجود مبارزه کرد.» (ص ۲۳۰) و از سویی دیگر، باز هم درست مثل سیمین دانشور، دل در گروی کسانی (کسی) دارد که از کار جهان جز از درون ساختارهای ایدئولوژیک سر در نمی آورند و در سیری مداوم و مکرر از یکی به دیگری پناه می برند:

... اگر (جلال) در نوشته هایش میان سیاست و ادب – کفر و ایمان – اعتقاد مطلق و بی اعتقادی در جدال است، در زندگی روزمره نیز همین طور است. مشکل جلال که خودش مشکل بسیاری از بندگان خدا را مطرح کرده در دوگانگی شدید میان زندگی روحی و جسمی اوست...[۱۳]

این دوگانگی که نه تنها «مشکل جلال»، بلکه مشکل سیمین دانشور در زندگی با جلال آل احمد نیز بوده است، فضای کتاب را از برخورد نیروهای ناسازگار می انبارد و روانِ هنوز سوگوار نویسنده را میان آنچه از دیروز به یاد می آورد و دیگر نمی پسندد، و آنچه امروز در برابر چشم دارد و باز هم نمی پسندد سرگردان -- و ناگزیر دو نیمه -- می کند. یکی بودن مراد و سلیم و یا به سخن بهتر، جدال پایان ناپذیر سیاست و ادب، کفر و ایمان، اعتقاد مطلق و بی اعتقادی در درون آل احمد، و از همه مهمتر، سرگردانی دانشور در پذیرش و کنار آمدن با این نوسانات در ساختار روایی کتاب -- که استوار است بر تنش و تقابل دو فضا، دو داستان، و دو نظام اندیشه -- به روشنی به چشم می خورد و بر شگردهایی که نویسنده در پردازش شخصیتهای کتاب به کار می گیرد اثر می گذارد. سلیم که پارهٔ دینی تر شخصیت آل احمد است، اگرچه در انگلستان درس خوانده، مثل آل احمد، با تلفظ فرانسوی کلمات اخت تر است؛ (ص ۸۶) اگرچه «تمام نوارهای شریعتی را در خانه دارد» (ص ۳۱۷)، برخلاف آنچه شریعتی در «تشیّع صفوی» می بیند و نمی پسندد، هستی را با خود به شمایل خوانی می برد؛ (ص ۱۹۴)گذشته از کشف المحجوب هجویری و تذکرة الاولیای عطار، زادالمعاد و

۱۳ـ سیمین دانشور، «شوهر من جلال»، یادنامهٔ جلال آل احمد، به کوشش علی دهباشی، انتشارات پاسارگاد، تهران، ۱۳۶۴، ص ۸۰.

حلیة المتقین[۱۲] هم می خواند؛ (ص ۳۲۰) رنسانس را سرآغاز ورود شیطان -- و نه انسان -- به تاریخ می داند، (ص ۳۱) و راه رهایی ما را از تنگنای تاریخی و فرهنگیمان در عرفان و برابری و آزادی جستجو می کند و به مراد می گوید:

... حیرانی آخرین مرحلهٔ علم و آخرین حد شناسایی است. صوفی در سلوک به جایی می رسد که تنها یک مو با حق فاصله دارد. اگر این حجاب که به اندازه سر مویی است برداشته شود، به حق واصل می گردد، یعنی به مقام جمع الجمع می رسد.(ص ۳۲۴)

کشیدن بار پارهٔ سیاسی تر شخصیت آل احمد، در بخش «تخیلی» کتاب با مراد است که با نوشته های مارکس و لنین آشناتر است؛ «نمی داند چرا می خواهد پای هستی را دستی دستی به مبارزهٔ [سیاسی] بکشاند»؛ (ص ۳۲۰) «عمامه گسترده و وسیعی [را] که ادبیات ما را تشکیل می دهد، به جز در موارد استثنایی، زاده فرهنگ استبدادی و در زمانه ما زاده فرهنگ استبدادی - استعماری ماه» (ص ۶۵) می داند: راه رهایی ما را در «روی گرداندن و خارج شدن از سردمداری غرب» جستجو می کند؛ و در پاسخ سلیم می گوید:

... حاصل این حرف و سخنها به صورت نمد در آوردن آدمهاست. نظیر نمدهایی که زیر پای ماست. هرچه چوبش بزنی فقط گرد و خاکش را گرفته ای و تازه آدمها را از سرگردانی در نیاورده ای، تشویقشان کرده ای که سرگردانتر بشوند.(ص ۳۲۵)

و هستی سرگردان در میان دو نیروی ناهمسویی، که در درون یک آدم خاص، او را به سوی خود می خواند. سرگردان «میان سازهایی که سلیم و مراد می زنند و نمیداند ساز چپ است یا چپ اندر قیچی». (ص ۱۷۵) در سرگیجه ای پایان ناپذیر از فضایی به فضایی دیگر پرتاب می شود:

۱۲- دانشور در «شوهر من جلال» چنین می نویسد:
«چنان که خودش برایم گفته است، در آغاز جوانی به جای افتد و دانیها سخت پایبند مذهب بوده است و از نماز شب و جعفر طیار و انگشتر در و عقیق و امر به معروف و نهی از منکر یکدم غافل نبوده است.» (۸۱)

... سلیم به فکر فرو رفت، طول کشید تا بپرسد:
– نظر سیاسی خود شما چیست؟
– من قاطی پاطی هستم، گاهی فکر می کنم چپ انسان دوست هستم و هوادار خلیل ملکی. گاهی فکر می کنم به قدرت تحرک مذهب معتقدم و پیرو جلال آل احمد، یا به قول شما دینامیزم مذهبی. گاهی فکر می کنم تنها به هنر رو بیاورم، با برداشت درست سیاسی و اجتماعی، اما چه برداشتی درست است نمی دانم.
– برای شما این آخری را تجویز می کنم.
– مبارزه سیاسی خاص مردان است؟
– نه، اما شما پتانسیل و کاپاسیته مبارزه سیاسی را ندارید... (ص ۸۷)

– سلیم به هستی گفت؛ ..... این نوع دینداری فرار از تجددخواهی به سبک غربی یا مدرنیزم ولنگار است..... ایرلندیها کورکورانه به انقلاب مارکسیستی روی آوردند. بعضی از کشورها به قرون وسطی چشم دوخته اند. ما باید به اسلام و کلیت اسلامی خودمان پناه ببریم.
– ... هستی گفت؛ یعنی بازگشت به عهد دقیانوس. یعنی در عین تاریخی بودن و تاریخ درازی را پشت سر داشتن، درست ضد تاریخ عمل کردن.
– سلیم شماتت کرد؛ با چنین طرز تفکری چرا عکس جلال آل احمد را روی دیوار اطاقتان زده اید؟
– هستی دهن کجی کرد؛ به جلال آل احمد بی حد علاقمند بودم و هستم. مردی بود که طیف داشت. چه طور بگویم هاله ... (ص ۳۱)

هستی همزمان و همواره به مراد و سلیم، که گمان می کند «یک مفهوم را با دو عبارت متفاوت به او القا می کنند» (ص ۳۲)، می اندیشد. یکی از آنها یار غائب است و یکی یار حاضر. هرگاه که یکی از آنها در برابر اوست، دیگری در ذهن او حضور دارد. هستی هر آنچه را که این یکی می گوید با آن چه از دیگری شنیده است محک می زند. حوضچه و جوی آب حوضخانه سلیم را ـ که خانه عشق سلیم و هستی است ـ مراد با دست خودش ساخته است. نور حوضخانه هم کار اوست (۲۱۸). در همان روزی که هستی و سلیم در پایان آن ـ به نشانه پیروزی سویه دینی شخصیت آل احمد بر سویه سیاسی آن (و به استعارهٔ پیروزیِ

نیروهای مذهبی در سیر انقلاب) ـ با هم عروسی می کنند، مراد هم در حوضخانه سلیم در کنار آنهاست؛ خودش به سلیم می گوید «با هستی ازدواج کن و هستی را از شر من خلاص کن»؛ (۲۲۰) و همچنان در خوابی که هستی در آخرین صفحهٔ کتاب، در شب عروسی با سلیم می بیند در کنار او و سلیم باقی می ماند:

... (هستی در خواب) از خود می پرسد کی به کی گفته بود: دورت بگردم، به یاد می آورد که تورانجان به مراد گفته بود... صدای ضربه های یکنواخت می آید. تیمورخان دارد به لولای در گنجه ای که مراد در آن زندانی است می کوبد.(ص ۳۲۶)

فضای جزیرهٔ *سرگردانی* فضای به زبان آمدن پرسشهایی است که سالهای دراز بر ذهن و روان دانشور سنگینی کرده است. پرسشهای سیمین دانشور از جلال آل احمد دربارهٔ نوسانات فکری و سرگردانیهای سیاسی او. پرسشهایی دربارهٔ کمونیزم و سوسیالیزم و مبارزهٔ سیاسی و انقلاب، در کتابی که نویسندهٔ آن با هیچکدام آنها میانهٔ خوشی ندارد و «می خواهد دن کیشوتیزم مبارزات در کشورهای جهان سوم را [در کتابی که می نویسد] نشان بدهد.»[۱۵] پرسشهایی دربارهٔ مهدویت انقلابی و شهادت از جلال آل احمد که گمان می کند «هر کس به شهادت ایمان داشته باشد دیگر سرگردان نیست». (۲۶۴) در کتابی که «به طور خلاصه داستان زنی است که [هم] پسرش به طور تصادفی تیر خورده.» و یک شهید خیالی است و هم خودش در جلد دوم کتاب به همین سرنوشت دچار می شود:

«انقلاب می شود، مادربزرگ پیر می میرد، عده ای اشتباهاً جسد او را روی دوش می گیرند و می خوانند «شهید قلب تاریخ است» و «زنده باد شهید و غیره.» درواقع شهادتی در کار نبوده.»[۱۶]

به زبان آورندهٔ این پرسشها، که همه معناهایی چند لایه و چند سویه دارند،

۱۵ـ «پای صحبت سیمین دانشور»، *الفبا*، دورهٔ جدید، ج ۴ (پاییز ۱۳۶۲)، ص ۱۵۰.

۱۶ـ همان ماخذ، همان صفحه.

نویسنده ای است که میان پذیرش و نکوهش دیروز آرمانی شدهٔ خودش، میان وفادار ماندن به آن و سرپیچیدن و شوریدن بر آن تاب خورده است: نویسنده ای که سوگواری بر گذشته را با نوشتن دربارهٔ آن به پایان می رساند؛ میان عاطفه و اندیشه خط می کشد[۱۷]؛ از دیروز خودش دور می شود؛ برای نخستین بار، به این گذشته در تمامیت و کلیت آن، می نگرد؛ چشمانش را باز می کند؛ بن بستهایی را که این همه سال از نگریستن به روشنی در تاریکیهای آن هراسیده است می بیند؛ در پی شناسایی گره ها و پیچیدگیهای ذهن و اندیشه کسی که سالها با او زیسته است برمی آید؛ درستیها و نادرستیها، کمی ها و کاستیهای آن را می سنجد؛ پرسشهایی را که در برابر دارد با برابر نهادن دو جهانی که در یکی از آنها اندیشه های او تحقق یافته است، با آفریدن شخصیتهایی چون سلیم و هستی و مراد -- که آیینه داران اندیشه و ذهن او هستند -- در برابرش می گذارد؛ در راههایی که او نشانشان داده است رهایشان می کند؛ بن بستهای هراس آور آن راهها را برمی گشاید؛ در داستانی که می نویسد به نمایش می گذارد؛ و «کار» سوگواری بر او و گذشته ای را که با او زیسته است به پایان می رساند و چشمان او را به آرامی و برای همیشه می بندد.

به پایان رسیدن کار سوگواری در سیر روایی کتاب به گونه ای دیگر نیز در رویدادهای زندگی و پردازش شخصیت مادربزرگ مستی، خانم توران نوربان بازیافته است. خانم نوربان در نخستین باری که نامی از او در کتاب به میان می آید «در دهلیز انتظار، چشم براه قطار مرگ» است؛ بارها به «شمارش هستی» و «بسته به درجه مقاومت یا آشفتگیش» ... «چهار یا پنج و حتی ده بار قامت می بندد و نمازش را سلام می گوید» ... و «بسته پر و پیمانی دارد که عزیزترین دارایی هایش» در آن است:

> ... قالیچه ای با نقش محرابی ... با قرآنی که همه اسیران خاک مادربزرگ کلام خدا را از آن به گوش جان نیوشیده بودند ... که آلبوم عکسهای پسرش و نامه های رنگ و رو رفته او هم در همان جانماز بود. انگشتر عقیق

۱۷ـ تبدیل عاطفه های خودناگاه و ناخودآگاه به واژه -- یا زبانی شدن عاطفه ها -- از نظم و منطقی پیروی می کند که با منطق تبدیل اندیشه به واژه کلا متفاوت است. زبانی شدن عاطفه های ناخودآگاه الزاماً به خودآگاه شدن آنها راه نمی گشاید و انسان می تواند هنوز هم از منبع و سرچشمه شادی و اندوه خویش بی خبر باشد.

پسرش هم بود که خود مادربزرگ از انگشت خونینش به در آورده بود... (ص ۶)

و اما، این مادربزرگ، در آخرین برگهای داستان و در یکی از آخرین بارهایی که نامش بر برگهای کتاب می گذرد، تمام یادگارهای پسرش را از خودش دور کرده است؛ هوش و حواسش کاملاً بجاست؛ نمازش را درست و تنها یک بار می خواند؛ دست و پایش دیگر درد نمی کند؛ از سایهٔ جنازهٔ پسر رها می شود؛ با عروسش ـ ـ مادرِ هستی ـ ـ که او را همیشه از خود رانده آشتی می کند؛ به او پناه می دهد؛ و سرخوش از نسیم خنکی که در آخرین برگهای کتاب می وزد، و همهٔ شخصیتهای داستان را ـ ـ با همهٔ ناهمسانیها و ناسازگاریهایشان ـ ـ همدل و همراه می کند، جامه سوگواری از تن به در می آورد:

تورانجان به خواست هستی، او را خیلی زود از خواب بیدار کرد و هستی در رختخواب چشم به او داشت و دید که تنها یک نماز صبح خواند. پا شد نشست و دید که در جانماز مادربزرگ اثری از آثار آلیوم عکس و نامه های پسر شهیدش نیست و به یاد آورد که در ایام اخیر مادربزرگ هیچ اشاره ای به پدر هستی نکرده ....(ص ۳۰۲)

جزیرهٔ سرگردانی که داستان آن در سالهای پیش از انقلاب می گذرد خود صحنهٔ انقلابی دیگر است، انقلاب شخصیتهای داستانی در برابر دیروز آرمانی شده یک نویسنده و نافرمانی آنها در برابر آفریننده ای که، از سویی، اندیشه های دیروزیان را در ذهنشان می نشاند، و از سویی دیگر، درست به دلیل پیروی از همان اندیشه ها سخت ترین کیفرها را بر آنها روا می دارد.

جزیرهٔ سرگردانی نامه ای است که سیمین دانشور ـ ـ به درآمده از جامهٔ سوگواران ـ ـ به جلال آل احمد می نویسد، تا برایش بگوید که دیگر از سایهٔ گذشته رها شده است و دیگر از قاب چشمان او به جهان نمی نگرد؛ تا برایش داستان درختهایی را بگوید که در خاکِ اندیشه های او روییده اند. اما از استواری و سر برکشیدگی نشانی ندارند؛ داستان پر آب چشم همان درختهایی که مک ماهون ایرلندی، در آخرین صفحهٔ کتاب «سووشون»، نخستین داستان بلند دانشور، روییدن آنها را در خانه و شهر و سرزمینش مژده می دهد:

گریه نکن خواهرم. در خانه ات درختی خواهد رویید و درختهایی در شهرت و بسیار درختان در سرزمینت. و باد پیغام هر درختی را به درخت دیگر خواهد رسانید و درختها از باد خواهند پرسید در راه که می آمدی سحر را ندیدی؟[۱۸]

جزیرهٔ سرگردانی روایت زندگی همین درختان است؛ درختانی که در خانه و شهر و سرزمین زری -- قهرمان اصلی *سووشون* (و دانشور) -- می رویند و به جای سر بر کشیدن و تناور شدن از ریشه می سوزند. درختانی که آرزوی آنها دیدار روشنایی است و شنیدن مژدهٔ در راه بودن سحر از دهان باد؛ همان سحری که آل احمد -- پس از آن همه سرگردانی -- نشانه های آن را در افق می بیند و سیمین دانشور این همه سال را در آرزوی بردمیدن آن از دست می دهد؛ همان سحری که هستیِ جزیره *سرگردانی* در سرآغاز کتاب -- در نخستین برگ داستان سرگردانیش -- «به جای سحر می گیرد و یک آن مثل همهٔ خوش باورها خیال می کند که روز از دل ظلمات مثل آب حیات از دل تاریکی زاده شده. اما نور تنها یک لحظه می پاید و صبح اول از دروغ خود سیاهروی می شود.» (ص۵)

جزیرهٔ سرگردانی نامه ای است برگذشته از صافیِ ذهن و خیال نویسنده ای که از *سووشون*، که سرآغاز سوگواری اوست در مرگ دوستی که جلال زندگیش بود، تا غروب *جلال*، که در آن «زنگار غم هجران هنوز باقی است»[۱۹]، تا *جزیرهٔ سرگردانی*، که در آن مریدان درستی و نادرستی اندیشه های مرادان را به آزمونهای سخت تاریخی محک می زنند، راه درازی آمده است: نامه ای از سوی همه سرگردانان امروز -- هستی و مراد و سلیم و دیگران -- به همه راهدانان دیروز -- آل احمد و شریعتی و ملکی و دیگران -- تا برایشان بگوید که با آن که ریسمان دستشان بود، با آن که «کلید» داشتند، همه شان «کم و کور» شده اند.(ص۶) نامه ای از سوی نویسنده ای که چهرهٔ خسته این مریدان بی چرخ چاه و رسن را که، در پی آن مرادان راه از چاه شناس رفتند و در همان راهها سرگردان و گم شدند در برابر چشم دارد.

۱۸ـ سیمین دانشور، «سووشون» (شرکت انتشارات خوارزمی، چاپ یازدهم، تهران، ۱۳۶۲)، ص ۲۰۶.

۱۹ـ سیمین دانشور، «غروب جلال»؛ یادنامهٔ جلال آل احمد، به کوشش علی دهباشی، انتشارات پاسارگاد، تهران، ۱۳۶۴، ص ۲۹۷.

جزیرهٔ سرگردانی نامهٔ سرگشاده امروزیان است به دیروزیان: نامه ای که آغاز و پایان آن یک خواب است؛ خوابی در سرآغاز داستان؛ در برهوتی خشک و سوخته با نقشی از مار و کژدم بر چهرهٔ آدمیان؛ به نشانهٔ جهانی که امروزیان -- به پیروی از راه برگشوده دیروزیان -- در آن سرگردانند؛ و صدایی که از ته چاهی گمراهی همهٔ دیروزیان را -- همهٔ آنهایی را که ریسمان دستشان بود، و همهٔ آنهایی را که کلید داشتند، به گوش همهٔ امروزیان می رساند. زندگی داستانی هستی با همین خواب و از همان سحری آغاز می شود که زری قهرمان اصلی کتاب سووشون در پایان زندگیِ داستانی خود برآمدن آن را آرزو می کند: هستی چشمهایش را می بندد و خواب می بیند:

... خواب می دید: در سرزمین ناشناسی است ... از تشنگی له له می زند. درختهای ناشناخته ای را می بیند که برگهایشان سوخته، شاخه هایشان شکسته ... سایه ندارند. چند تا زن با چادر عبایی، دستهایشان را حمایل دیگهایی که بر سر دارند کرده می آیند. چانه و گردن زنها خالکوبی شده -- نقش کژدم، مار، ته، این یکی نقش ستاره است، و آن دیگری نقش هلال ماهی چانه اش را در برگرفته... زیر درخت پر است از گنجشکهای مرده، بال شکسته ...انگار خون هم ریخته ... و حالا هستی کنار چاه آبی ایستاده. نه چرخ چاه نه رسن. صدایی می گوید: آنها که ریسمان دستشان بود، آنها که کلید داشتند همه شان گم و گور شدند.(ص ۶)

...و خوابی دیگر در پایان داستان، که در آن هستی -- همچنان که آرزویِ نهانِ نویسنده است -- روی برگردانده از آن همه درختِ سوخته، بالِ شکسته، خونِ ریخته و گنجشکِ مرده؛ در جاده ای هموار گام برمی دارد؛ جاده ای که در دو طرف آن دو ردیف درخت سرو -- سروهای ناز شیراز -- کاشته اند. آسمان آبی است، از ابرهای خاکستری درهم گره خورده ای که سالهای دراز در دل نویسنده باریده اند نشانی نیست؛ هستی کلید طلایی عظیمی در دست دارد، کلیدی که همه درها با آن گشوده می شود.

... هستی خواب می بیند که در جاده ای قدم برمی دارد، ابتدا و انتهایش ناپیدا. جاده هموار است و دیواره های آن درختهای سرو ناز ... کلید طلایی عظیمی در دست هستی است: قره قاشقا می گوید: اینک در آی. این کلید به

همه قفلها می خورد. هستی هم چون پرنده ای در آسمان آبی بی ابر در پرواز است. ضربدر عظیمی می بیند که روی صورت مثالی برادر کهتر، حزن کشیده شده ... قره قاشقا می گوید غم رفت و گریه رفت، بقای من و تو باد.(ص ۳۲۶)

جزیره *سرگردانی* دادگاه تاریخ است؛ دادگاهی که در آن اندیشه های سیاسی و اجتماعی آل احمد در ساختار و درونمایهٔ داستانی که تنها سیمین دانشور می تواند بنویسد از صافی نقدی ژرف و همه سویه گذر می کند. دانشور با آفریدن خیل سرگردانانی چون هستی و سلیم و مراد، که الگوی ذهن آنها اندیشه و ذهن آل احمد است؛ با آفریدن جهانی به انگارهٔ جهان آرمانی آل احمد -- همین جهان پریشانی که امروز در برابر چشمان اوست -- گامی بزرگ بر می دارد. گامی که هم او را از روح سرگردانی که سالها در خانهٔ او زیسته است جداتر می کند و هم راه ادبیات داستانی ایران را به سوی نقد بنیانی اندیشه های سیاسی و اجتماعی هموارتر.

برای آشنایی بیشتر با جزیره *سرگردانی* نگاه کنید به:

الف ـ مصاحبه ها و گفتگوها

– «پای صحبت سیمین دانشور» ، *الفبا*، دوره جدید، ج ۴ (پاییز ۱۳۶۲): ۱۴۷ـ۱۴۵.

– «گفتگو با سیمین دانشور: نمی خواستم نویسندهٔ تک اثره باشم»، *مجله گردون*، ۲۸ـ۲۷، نوروز ۱۳۸۳.

– چرا *جزیرهٔ سرگردانی*، سیمین دانشور، *تکاپو۷*، ویژهٔ *جزیرهٔ سرگردانی* سیمین دانشور، دی و بهمن ۱۳۷۳.

– گفت و گویی درباره کتاب *جزیرهٔ سرگردانی*، نشریه *ادبیات داستانی*، سال دوم، شماره ۱۹، تهران، ۱۳۷۲.

ب ـ مقاله ها

۱ـ مجله تکاپو ۷

– خواننده محور اصلی سرگردانی، مقدمه ای از یک نظر، میهن بهرامی.

– هستی، «هست» نیست، علیرضا سیف الدینی.

– چهار زن، برداشتی از سووشون و *جزیرهٔ سرگردانی*، مریم حسین زاده.

– تأملی در بره های بی شبان، محمود معتقدی.

– هستی «جزایر» سرگردانی، شیوا ارسطویی.

– ساکنان *جزیرهٔ سرگردانی*، محمد قاسم زاده.

– کشف تاریکی، یادداشتهایی بر جلد اول *جزیرهٔ سرگردانی*، مسعود طوفان.

۲ـ مجله دفتر هنر

– چهره های پریشانی، نگاهی بر *جزیرهٔ سرگردانی*، مهین خدیوی.

– سرگردانی جزیره ها، نگاهی به کتاب *جزیرهٔ سرگردانی*، و چند نقد و نظر، ساسان قهرمان.

– از سووشون تا *جزیرهٔ سرگردانی*، عبدالعلی دستغیب.

۳ـ *مجله آدینه*، ۹۱ـ۹۰، نوروز ۱۳۷۳.
– نمودی از سردرگمی در وادی نویسندگی، **مهدی قریب**.
– پیروزی پاورقی و شکست رمان، **فرج سرکوهی**.

۴ـ *مجله صوراسرافیل*، شماره طلیعه، خرداد و تیر ۱۳۷۴.
– «هاراکیری با تیغ ژیلت»، **مهشید امیرشاهی**.

۵ـ مجله *ایران شناسی*، سال هفتم، شماره ۴، زمستان ۱۳۷۴.
– «جزیرهٔ سرگردانی»، عزت السادات گوشه گیر.

هومن سرشار[1]

دستاورد اقتدار: نگاهی بر مرجعیت نویسندگی، آوای روایتگری و تعریف مجدد هویت زنانه در داستانهای مهشید امیرشاهی

زن نویسنده، پیش از آنکه بتواند از ورای آینه به سوی خودمختاری و استقلال ادبی سفر کند ... می بایست با نقوش روی آینه -- یعنی با آن نقابهای اسطوره ای که نویسندگان مرد بر چهرهٔ انسانی او بسته اند، تا هم ترس خود را از «دمدمی بودن» او کاهش دهند و هم با همسان دانستن او با «نمونه های ابدی» که خود آفریده اند تا هر چه بیشتر تصاحبش کنند، کنار آید. . . . ویرجینیا وولف Virginia Woolf اعلام می کند که قبل از آنکه ما زنان قادر به نوشتن شویم، باید «فرشتهٔ خانگی را به قتل برسانیم.» به بیان دیگر زنان باید آن ایده آل زیبایی را که خود به وسیلهٔ آن «به قتل رسیده اند» از میان بردارند.[2]

در نوشتهٔ زیر کوشیده ام که با تکیه بر دیدگاه ویرجینیا وولف -- همانگونه که از نوشتهٔ ساندرا م. گیلبرت Sandra M. Gilbert و سوزان گوبار Susan Gubar -- نگاهی بر آثار مهشید امیرشاهی بیندازم و نقشهٔ سفر او را به سوی خودمختاری و استقلال ادبی ترسیم کنم، سفری که از اولین مجموعهٔ داستانهای

۱ـ با سپاس از آقای مهدی سررشته داری که در ترجمهٔ این متن مرا یاری کردند.در پی آن، سپاس ویژه ای دارم برای دوست عزیزم خانم حورا یاوری که همواره در این کار پشتیبان من بود. مقاله را به مادرم هما و پدرم نجات ارمغان می کنم.

۲ـ

Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1984), p.17.

کوتاه او به نام کوچهٔ بن بست آغاز می شود و تا آخرین دستاوردش، کتاب در سفر، ادامه می یابد.

در نخستین بخش مقاله بر بازتاب آوا و هویت زن در داستانهای کوتاه و بلند مهشید امیرشاهی خواهم پرداخت و به دنبال آن ماهیت آوای زن روایتگر را در داستانهای امیرشاهی بر خواهم رسید. هدف از این بررسی نه تنها روشن کردن ویژگیهای این آوا بلکه دستیابی به خاستگاه آن هم هست. کوشش من بر این است که در این بررسی پیروزیها، گمگشتگیها و گستره ای را که قلمروی تلاش امیرشاهی برای دستیابی به قدرت آفرینندگی و نویسندگی است روشن کنم.

ابراز اعلام موجودیت

لوس ایریگاری در کتاب *گیرآینه آن زن دیگر*،[۲] به مطالعهٔ «در باب زنانگی» نوشتهٔ فروید و بررسی اسطورهٔ غار افلاطون می پردازد و در آنجا بازنمود جایگاه زن در آثار آنان و تأثیر این بازنمود بر فلسفه و روانکاوی غرب را بررسی می کند. ایریگاری به هنگام ساخت شکنی (deconstruction) اسطورهٔ غار افلاطون،[۳] یک نظام قطب بندی دوگانه را به نمایش می گذارد که روشن/سایه، صحیح/غلط، همان/دیگری، مردانه/زنانه را در مقابل یکدیگر قرار می دهد و در نهایت، به این نتیجه می رسد که این نظام دوگانه غالباً مفاهیم زنانگی را مادون مفاهیم مردانگی می کند. در این نظام ارزشگذاری که بر تقابل دوگانه استوار است:

مرد زن را به عنوان نقطهٔ مقابل خود، یعنی به عنوان دیگرِ خود، نقطهٔ منفی

۲ـ «گیرآینه» از ترکیب گیره و آینه در مقابل Speculum ساخته شده است. Speculum ابزاری است که در معاینه پزشکی برای جدا نگهداشتن جدار دو عضو از هم به کار می رود که با کمک انعکاس نور بر ابزار دیدن درون عضوی را ممکن می کند. اغلب برای معاینه رحم استفاده می شود و در اندیشهٔ ایریگاری استفادهٔ استعاری آن به معنای پیشنهاد اوست که زنان هویت خود را از راه شناخت خود و دیگر زنان، تا از راهِ «دیگر» مردِ بودن، از راه آینه برای خود و دیگر زنان بودن، می توانند بیافرینند.

۳ـ

Luce Irigary, "Plato's H
Cornell University Pres

Hysteria." in *Speculum of the Other Woman* (Ithaca:
ss, 1985).

وجه مثبت، مورد نظر قرار می دهد، و نه به عنوان متفاوت، دیگر، و یا صرفاً دیگری. لوس ایریگاری اشاره می کند در سراسر استعاره های افلاطونی ـ که استدلالهای فلسفی جهان غرب را تحت تسلط قرار داده و به صورت محملی برای معنی در آمده است ـ طرحی ضمنی *برای طرد زنان ازمحدودهٔ آفرینش سخن آفرینی وجود دارد*. زیرا که زن، به عنوان آن موجود دیگر، از لحاظ فلسفی، در اسارت اصل منطقی هویت قرار داده شده است ـ البته در اینجا هویت تنها به عنوان همسانیِ صرفاً *مردانه*، خودباشی (self-presence) مردانه و خودآگاهی از آن تعبیر می شود ـ و شرط است که وجود اندیشه ای که نه از این همسانی

سخنوری در
انهٔ این کشور
او با سخنان
نوپدید زنان

قابل توجه است که فرزانه میلانی نیز به طرد زنان از حوزه تاریخ ایران، که محدودیتهای اجتماعی ـ دینیِ فرهنگ مرد/پدرسالار هم به آن مشروعیت بخشیده است، اشاره می کند و اشارات ایریگاری مشابهت دارد. میلانی در کتاب خود، که به بررسی آوای نویسندهٔ ایرانی می پردازد، چنین می نویسد:

پوشاند، که از
ن کرد. سکوت
انی و معنوی،
گرچه به زور
برای قبول این
تاییِ اجتماعی
زیبایی شان
ی غربی خود
رایش می دهد.

طی قرنها، حجاب نه تنها ابرازهای جسمانی زنان را می
خودبیانگریِ (self-expression) کلامی آنها هم جلوگیری می
آنان در ملأ عام سالیان دراز مشروعیت پیدا کرده، حالتی روح
و صورتی آرمانی و بت واره (Fetishized) یافته است. زنان
وادار به سکوت شده بودند، اما انگیزه ها و پاداشهای متعددی
سکوت به آنان داده می شد. بی چهرگیِ اجتماعی، سکون و ایس
شان، جذابیت آنان، همراه با بسیاری موارد دیگر، بخشی از
محسوب می شد. گویی زیبای سنتی ایرانی هم مانند همتا
«بلوند احمق» (dumb blond) متانت خود را با سکوت افز
سکوت، یکی از خصوصیات بارز زن زیبای ایرانی بود.

ه است را نقل
سبی خلاصه

Shoshana Fe
Warhol and
1992). p.7.

۵. تاکید از من است. فشرده ای که شوشانا فلمن از استدلالهای ایریگاری تهیه کرد
کرده ام، زیرا بخشی را که به استدلالات بعدی خود من مربوط می شود به طور منا
کرده است. ر.ک.

elman, "Women and Madness," in *Feminisms*, eds. Robyn
Diane Pierce Hemedl (New Jersey: Rutgers University Press,

جای تعجب نیست که باوجود این محدودیتهای دینی، اجتماعی و زیبایی شناختی که گریبانگیر خودبیانگری زن در محافل عمومی بود، تنها معدودی از زنان توانستند و یا خواستند که این سکوت نیاکانی را درهم بشکنند.[۶]

با توجه به اینکه «تاریخ زنان ایران به نحو جدایی ناپذیری با تاریخ اسلام شیعی و اسطوره هایی که آن را از لحاظ عقلی و عاطفی پایدار نگاه می دارند، درگیر است»،[۷] شاید تصادفی نباشد که همانند فرضیهٔ ایریگاری، که طرد زنان از حوزهٔ سخنوری در غرب را بر اساس یکی از متون اصلی فلسفهٔ غربی در باب خاستگاه حقیقت و واقعیت استوار می داند، ممنوعیت خودبیانگری لفظی زنان در ایران نیز، که فرزانه میلانی به آن اشاره می کند، مشروعیت خود را از قرآن که متن بنیادی اسلامی در باب خاستگاه حقیقت و واقعیت است کسب کرده باشد. نص سوره بقره آیهٔ ۱۱۶ (پدیدارندهٔ آسمانها و زمین است و چون چیزی اراده کند بدان گوید باش! و وجود یابد. . . [کُن فَیکون]) و اعتقاد ابراهیمی مبنی بر اینکه وظیفهٔ آدم در بهشت، نامیدن و بنابراین مشخص کردن مخلوقات خدا بود نیز، این تفکر را که سخنگویی توانایی و فرآورده ای انحصاراً مردانه است در خود نهفته دارد. در این طرح، قوهٔ بیان که از خدای خالق سرچشمه می گیرد، ابتدا به آدم داده شده و با حفظ تداوم، در یک سلسله مراتب پدر/پسری دست به دست می شود. حاصل اینکه، چنین طرحی، با موفقیت مانع از آن می شود که زن/دختر به طور مشروع توانایی سخنوری را طلب کند و اقتدار ناشی از آن را به دست آورد.

این طرح و الگوی دست به دست شدن سخنوری و زبان خالقانه، از پدر به پسر، زن ادیب را در چه پایگاهی قرار می دهد؟ با توجه به این اشاره که، به قول لئو برسانی، «زبان صرفاً به توصیف هویت نمی پردازد بلکه عملاً، هویت اخلاقی و

۶- Farzaneh Milani, *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers* (Syracuse: Syracuse University Press, 1992), p.7.

۷- Mahnaz Afkhami, "Women in Post-Revolutionary Iran: a feminist perspective" in *In the Eye of the Storm: Women in Post-Revolutionary Iran*, eds. Mahnaz Afkhami and Erika Friedl (Syracuse: Syracuse University Press, 1994), pp. 5-19. See page 6.

حتی شاید فیزیکی را نیز می آفریند»[۸] و با در نظر گرفتن توضیح ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار که «اگر 'من' نداند که چیست، 'من هستم' خالقانه قابل ابراز نخواهد

[illegible]

رمانی شده، بت واره و معنوی شدهٔ او تبدیل کرده است.[۱۰]
ه دست بگیرد و بنویسد؟ به شهادت قرنها سکوت زنان در
ت به قلم بردن برای زنان کار ساده ای نبوده، زیرا که این
سلط مردان قرار داشت؛ مردانی که متون خود را چون خدای
کلمه خلق کرده است. از عالم کلام به حوزهٔ سخنوری به

رسشهای اساسی دربارهٔ جایگاه زنان نویسنده در سنت ادبی
(phallogocent) ایران است که من به بررسی نمونه هایی
ید امیرشاهی خواهم پرداخت. با در نظر گرفتن این مطلب و
پیچیدهٔ دیگری که بین مفاهیم سخنوری، هویت، ارزیابی از
se) و اقتدار نویسندگی وجود دارد، به مطالعهٔ ماهیت آوای
اهی خواهم پرداخت تا موارد زیر را مورد بررسی قرار دهم:
از زنان ساکت شده و مبارزه شان برای یافتن آوا و ابراز
ربوط به هویت زنانه و ارزیابی از خود، به آن صورتی که در
ی امیرشاهی از زنان بازنموده می شود. هدف نهایی این
است که تجلیات متفاوت یک سنت شدیداً مرد/پدرسالارانه را
ه این سکوت نیاکاتی را می شکند بررسی کنیم و دیگر این که
ات چه پدیده ای را در بافت وسیع تر سنت ادبی زنانهٔ ایران

خصوصیات بارز آ
چگونه می تواند قلم ب
سنت ادبی ایران، دس
سنت همواره تحت تس
خالق که عالم را از
وجود آورده اند.

براساس این پر
کلام نرینه مدار (tric
از مجموعهٔ آثار مهش
شبکه های ارتباطی پ
خود (ll definition
روایتگری زنانه امیرش
(۱) شرح و روایت او
آن، و (۲) قضایای مر
شخصیت پردازیها
ملاحظات، نخست آن
در داستانهای زنی که
ببینیم که این تجلی
آشکار می سازد.

۸- Leo Bersani, *A Future for Artyanan* (Boston: Little, Brow
p. 194.

۹- Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 17.

۱۰- به نقل قولی که در بالا از میلانی آورده شده مراجعه کنید.

اندوه ناگفتهٔ او به هیچ آهی تسکین نیافت
آوایی نداشت تا غم خاموش خود را بیان کند.

مری الیزابت کولریج
«آن سوی آینه»

نوشته های مهشید امیرشاهی را می توان به دو مقولهٔ روایتی اصلی، یعنی روایت در ضمیر اول شخص مفرد و روایت در ضمیر سوم شخص مفرد تقسیم کرد. از میان نوشته هایی که به روایت ضمیر سوم شخص نوشته شده اند «سار بی بی خانم» یکی از مؤثرترین تصویرگریهای امیرشاهی از زیانهای ممنوعیت خودبیانگری لفظی زنان ایرانی است. «سار بی بی خانم» داستان زن بی فرزندی است که با سار خانگی اش، خانومچه، که می تواند حرف بزند، انسی استثنایی برقرار کرده است. وقتی که بالاخره خبر استعداد فوق العادهٔ خانومچه، به صورت اغراق شده، به گوش صاحبخانه (ارباب) می رسد، وی اظهار علاقه می کند که سار را مالک شود و به خانهٔ بی بی پیغام می فرستد که پرنده را برای او بفرستد. گرچه شوهر بی بی موفق می شود که محمودخان پیغام آور ارباب را از این کار منصرف کند، معهذا اظهار علاقهٔ ارباب به تملک خانومچه، زندگی بی بی را که از ناتوانی خود در مقابل ارباب آگاه است، مختل می کند. همانطور که انتظار می رود، شوهر بی بی نهایتاً بدون اطلاع یا موافقت او، خانومچه را نزد ارباب می برد. خانومچه که در باغ ارباب در یک قفس پایه دار زیر درخت گذاشته شده، دیگر حرف نمی زند. ارباب که معتقد است حرف نزدن خانومچه به خاطر در قفس بودن است، بالهایش را می چیند و او را روی قفس می نشاند به امید اینکه چند کلمه ای حرف بزند. داستان با ضجه های خانومچه که گرفتار یک پرندهٔ شکاری شده، پایان می گیرد.

«سار بی بی خانم» را می توان در ظاهر به داستان دراماتیک زندگی خانوادگی زنی بی فرزند تعبیر کرد که غریزهٔ مادری خود را بیهوده متوجهٔ یک پرنده می کند. ولی چنین تعبیری از توجه به آن شبکهٔ ضمنی و پیچیدهٔ دینامیسم داستانی که اساساً به «عجز» و قربانی بودن زن می پردازد، غافل می ماند. این دینامیسم بر انس و علاقهٔ شدید بی بی به خانومچه و همانندانی (Identification) او با سارش استوار است. قابل توجه است که هم معنا بودن نام آنها بر نیروی این مکانیزم می افزاید. بی بی کلمه ای ترکی است به معنای خانم و خانومچه صورت مصغر خانم است. همانندانی بی بی با خانومچه، خود بیانگری سرکوب شده و خفه

شدهٔ او را به سارش هم -- که به جسم او صدا و صدای او جسمیت می دهد -- منتقل می کند. بدین ترتیب، پرندهٔ سخنگو نه تنها به امتداد خود بی بی بلکه به امتداد آوایی که بی بی از حق داشتن آن محروم است، تبدیل می شود. این گونه تداعیها بین بی بی و خانومچه، و دینامیسمی که بین شخصیت اصلی داستان و پرنده اش از یک سو، و شوهر او و ارباب از سوی دیگر، وجود دارد جلوه های روشن کننده ای از جایگاه زن در جامعه و فرهنگ مرد/پدرسالارانه ایران را مشخص می کند. در این پرتو، ناتوانی بی بی در جلوگیری همسرش از تحویل دادن پرنده به ارباب، به قفس افتادن خانومچه به دست ارباب، چیده شدن پرهای او و طعمهٔ مرغ شکاری شدنش، نه تنها به صورت روایتی شوم از محرومیتهایی در می آید که زنان به علت خفه شدن آوایشان گرفتار آن هستند، بلکه از خطرات مرگباری حکایت می کند که در کمین کسانی چون قرة العین که تصمیم به «درهم شکستن سکوت نیاکانی»[11] گرفتند نشسته است.

داستانهایی که به روایت اول شخص مفرد نوشته شده و از دیدگاه «سوری» یا «سیا» نقل می شود نیز از جمله داستانهایی به شمار می رود که در آن امیرشاهی به تصویرگری مشکلات زنی می پردازد که به خاطر دست یافتن به آوایی از آن خویش، با ساختارهای مرد/پدرسالارانه به جنگ برمی خیزد. دل آزردگی سیا در داستان «اسم نویسی» وقتی که نه مدیر مدرسه و نه پدرش، تقریباً به طور غریزی، به او توجه نمی کنند و کوششهای مداوم ولی بی ثمر سوری در داستان «اینترویو» برای آنکه مردهای فامیل -- و همینطور مردی که با او مصاحبه می کند -- او را جدی بگیرند، دو نمونه از تقلاهای پی در پی و نهایتاً بی بهرهٔ زنان راوی است که برای رسانیدن صدایشان به گوش دیگران مبارزه می کنند.

اما نکتهٔ جالب تر اینکه، داستانهای سوری به ویژه، فرایند اجتماع پذیری (Socialization) مرد/پدرسالارانه ای که صدای زنان در جریان آن ساکت می شود را با نگاهی انتقادی و صادقانه مورد نظر قرار می دهد و بدین ترتیب، بُعد دیگری از تصویرگری امیرشاهی از این مسألهٔ خاص را عرضه می کند. در داستانهایی چون «پیتون پلیس»، «پارتی»، «پیکان پُلیس» و «اینترویو»، نیز، آدمهایی که قدرت و اختیار را در فضای زندگی سوری در دست دارند همان راه را در دست انداختن و نادیده گرفتن صراحت و شور و حرارت او دنبال می کنند، راهی

۱۱- ر.ک. به گفتار فرزانهٔ میلانی منقول در همین مقاله.

که همیشه به یک نتیجه می رسد، و آن اینکه یکی از شوهر خواهرها یا عموهای سوری متوجه می شود که وقت شوهر کردن او رسیده است. در تمام این کنشها و واکنشها «غم خاموش» سوری نهایتاً به این صورت آشکار می شود که او یا با مردان صاحب اختیاری که همواره او را تحقیر می کنند، دهن به دهن می شود، و یا، همانطور که در داستان «پیتون پلیس» می خوانیم دست به یک مقاومت انفعالی می زند و وقتی علیرغم میلش او را به مهمانی خانوادگی می برند جوری لباس می پوشد که از نظر مادر و عمویش نامقبول می نماید.

گرچه می توان واکنشهای تند مردان زندگی سوری نسبت به او را به این گونه تعبیر کرد که سعی در اثبات مردانگی خود دارند و می خواهند این کار را با شکست دادن زنی انجام بدهند که مردانه نمایی اش نظم مرد/پدرسالارانه ای را که این مردان نمایندگان آن هستند تهدید می کند.[۱۲] اما نوع تصویرگری و پرداخت یکدست امیرشاهی از این دینامیسم بین سوری و مردان صاحب اختیار زندگی او،

تمسخر شود و سر جایش نشانده شود تا این
، سوری هم که -- نه چندان متفاوت از بی بی
تار اجتماعی خاموش، و از خودمختاری محروم
و در نتیجه، در درون روایت کلاسیک انفعال و

ستان «صدای مرغ تنها» هم به همین اندازه
مصمم است در میهمانی ناهار مادرش شرکت
ن زیر میز پنهان می شود و ادای خوش و بش
بخش داستان، از یک سو احساس بیگانگی سیا

استقلال دارد، می بایست تحقیر و
پرده دریش جبران گردد. بنابراین
خانم -- به دست عوامل آموزش رف
شده است، ناگزیر قربانی می شود
آسیب پذیری زنان به تله می افتد.

سردرگمی موجود در داس
مشخص است. در اینجا، سیا که
کند، در آغاز داستان، با عروسکش
مادر با میهمانها را درمی آورد. این

۱۲- Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *No Ma*
Woman Writer in the Twentieth Century. Volu
(New Haven : Yale University Press, 1988),
an's Land: The Place of the
me 1 : The War of the Words
p. 70.

با دنیای بزرگسالان و شوق سوزان او را برای مورد توجه آنها قرار گرفتن و کسب تأیید و قبول آنها آشکار می کند. ولی از سوی دیگر، راه حل مشکل سیا را در تغییر ظاهر می داند، زیرا وقتی بالاخره به او توجه می شود و از زیر میز بیرونش می آورند تا به مهمانها ملحق شود، صورتک رستم به چهره دارد. تنش هشدار دهندهٔ خاصی که در این جریان وجود دارد از این امر ناشی می شود که سیا به عنوان یک زن، می بایست از بخش جدایی ناپذیر وجود خود صرفنظر کند و به هیئت یک قهرمان حماسی نرینه در آید، تا مورد توجه قرار بگیرد و بتواند صدای خود را به گوش دیگران برساند.

جالب اینکه این تنشها و وضعیتهای خاص، تناقض عمیق تری در کوششهای خود امیرشاهی برای آنکه به عنوان یک زن نویسنده در یک سنت مرد/پدرسالارانه به آوایی دست یابد، نشان می دهد. من در صفحات بعد این مطلب را به طور دقیق تر مورد بررسی قرار خواهم داد. اما فعلاً اجازه بدهید به مضمون آوای روایتگری زنانهٔ آثار امیرشاهی بازگردم تا قضایای هویت و ارزیابی از خود را، به صورتی که در شخصیت پردازی زن در آثار او مطرح می شود، بررسی کنم.

طرح اندازی تازه ای از هویت زنانه

آن دسته از داستانهای امیرشاهی که به صیغهٔ اول شخص مفرد نقل می شود دارای سه راوی هستند که براساس سنشان از یکدیگر قابل تمایز هستند: یکی سیا دختر چهار یا پنج ساله؛ دیگر سوری که در سنین نوجوانی است؛ و سومی زن بالغ تری که در طول داستانهایی که نقل می کند ناشناس باقی می ماند. در این تقسیم بندی می توان استدلال کرد که سیا و سوری نمایندهٔ مراحل اساسی تحولی تدریجی به سوی سومین آوای روایتگری بالغ هستند. قابل ملاحظه است که هرچه بیشتر آوای روایتگری ضمیر اول شخص به آوای آن زن بالغ تبدیل می شود، خود روایت نیز بسیار درون نگرتر (Introspective) شده، نقطهٔ توجه خود را از مسألهٔ منع خودبیانگری کلامیِ زنان، به مسألهٔ هویت و ارزیابی از خود تغییر می دهد. از یکسو، این درون نگریهای راوی بالغ و نظریه های او دربارهٔ عواطف و محیط اطراف خود ـ که هر دو با صداقتی که تنها در دفتر خاطرات می توان از آن سراغ گرفت منعکس شده است و اغلب مرز بین داستان و حدیث

نفس را مخدوش می کند[۱۳] -- می تواند بر موقعیت تاریخی، جامعه شناختی، و روانشناختی زن در چارچوب محدودیتهای متغیر سیاسی، اجتماعی، و زیبایی شناختیی که از سوی معیارهای مرد/پدرسالارانهٔ حاکم در ایران بر زنان اِعمال می شود، دیدگاه ارزشمندی بگشایند. ولی از سوی دیگر شاید مفیدتر باشد اگر این روایتهای درون نگرانه را با توجه به اینکه محدودیتهای مرد/پدرسالارانه تعریف جنسیت را همواره زیر پا می گذارند مورد تأمل قرار داد. به عبارت دیگر، یک نگاه عمیق تر به روایت اول شخص امیرشاهی می تواند نشان دهد چگونه امیرشاهی از زبان راوی داستان خود به هنگام کوشش برای طرح اندازی تازه ای از هویت زنانه -- که طی آن در مقابل عناصر کلاسیک تعریف جنسیت و نیز در مقابل کلیشه های ادبی می ایستد -- محدودیتهای از پیش تعیین شدهٔ زنانگی و جامعه پذیری زنان را زیر پا می گذارد.

به عنوان مثال، داستان کوتاه «لابیرنت» را در نظر بگیرید. اگر از چشم انداز روانشناختی به این داستان نگاه کنیم، روایت آن، که به صورت جریان سیال ذهن نقل شده، روزنه ای بر چگونگی کارکردهای ذهن خودِ راوی می گشاید و رشتهٔ خاطرات ظاهراً نامربوطی که مانع از تفکر او دربارهٔ «اتفاقی که امروز افتاد»[۱۴] می شود را به عنوان یک عکس العمل دفاعی باز می نماید که به خاطر گریز از تأثیر عاطفی ویران کنندهٔ یک زخم خوردگی جدیدتر انجام می شود. معهذا بر این گمانم که اگر به جای این تأملات روانشناختی در ساختار روایتگری داستان -- تأملاتی که بی تردید می تواند به نوبهٔ خود ارزشمند باشد -- ستیز راوی را با تصویر سنتی زنان به عنوان اشیای جنسی خاموشی که درگیر مسائل پیش پا افتادهٔ خانه داری هستند مورد توجه قرار دهیم بهره برداری انتقادی مهم تر و مفیدتری خواهیم کرد. در این چارچوب، سرخوردگیهای جنسی و عاطفی راوی از شوهر اولش کریم،[۱۵] خشم او از کتک زدن شوهر دومش اسفندیار که به صراحت از آن یاد می کند،[۱۶] و خاطراتش از لندن که برای تحصیل به آنجا رفته،[۱۷] همگی به عنوان

۱۳ـ ر. ک. Farzaneh Milani. *Veils and Words*, pp. 217-18.

۱۴ـ ر.ک. «لابیرنت» در به *صیغهٔ اول* شخص مفرد (تهران: انتشارات بوف، ۱۳۵۰)، ص۱۲.

۱۵ـ ر.ک. «لابیرنت»، صص ۲۱-۲۰.

۱۶ـ ر.ک. «لابیرنت»، ص ۲۸.

۱۷ـ ر.ک. «لابیرنت»، صص ۲۷-۲۳.

خصوصیات تعیین کنندهٔ هویت زنی مورد تأکید قرار می گیرد که با بنیادی ترین معیارهای مرد/پدرسالارانه و همچون زنی فعال و آگاه به موضوعهای جنسی، عاطفی و فکری، با خروج مداوم از چارچوب نقشهای سنتی زن، همواره مبارزه می کند.

به همین نحو، در داستان «بعد از روز آخر» هم اگر عمل خودکشی را بر اساس ستیزه های روانی و به عنوان یک کمک خواهی انفعالی مورد نظر قرار ندهیم، بلکه آن را قدرتمندترین شکل طغیان و انتقامجویی بدانیم که هنوز در اختیار زنانی قرار دارد که محدودیتهای خفه کنندهٔ شرایط اجتماعی مرد/پدرسالارانه هرگونه وسیلهٔ دیگر اعتراض و احقاق حق را از آنان سلب کرده است. اشارهٔ راوی به سعی در خودکشی، از لحاظ نقد داستان مفهوم بیشتری پیدا می کند. زن راوی با سعی در خودکشی حق تملک خود را نسبت به بدنش اعمال می کند و به این ترتیب ادعای شیئی و منفعل و فرمانبردار بودنش را ـ که تا به حال بی هیچ قید و شرط و چون چرایی از سوی جامعهٔ مرد/پدرسالار عنوان می شده ـ رد می کند. به علاوه زن با این کار، یعنی با سعی در حذف خود به عنوان عامل فرزندآوری، پدر راستایی (patrilinage) را مورد تهدید قرار می دهد، زیرا حذف او هم انتقال قدرت از پدر به پسر را به خطر می اندازد و هم انتقال فرمانبرداری و از خودگذشتگی از مادر به دختر را.[۱۸]

اما ستیز تجدیدنظرطلبانهٔ امیرشاهی با ویژگیهای پذیرفته شدهٔ سنتی برای زنان، به اثبات آشکار و پنهان ارزیابی از خود توسط زن راوی بالغ داستان او محدود نمی شود. در داستان «خرمشهر ـ تهران» که به صیغهٔ سوم شخص مفرد روایت می شود، رابطهٔ جنسی که زن اصلی داستان، به طور ناشناس، با یک پسر جوان برقرار می کند[۱۹] از موارد نادری است که در آن زنی تصویر می شود که هم تمنای جنسی دارد و هم تمنا می شود، اما این زن نه در انگارهٔ زنِ سرد رفتار و بی اعتنا به جنسیتی می گذرد که مردان او را باکره تمنا می کنند و نه در قالب رقاصهٔ اغواگر شهوانی، درست مثل دو چهره ای از زن که هدایت به صورت

۱۸ـ Gilbert and Gubar, *No Man's Land*. Volume 1, p. 73.

۱۹ـ ر.ک. «خرمشهر ـ تهران»، در *سار بی بی خانم*، صص ۱۲۴ـ۱۱۹.

اثیری و لکاته در بوف کور تصویر می کند.[۲۰] زن اصلی داستان امیرشاهی، نه تنها با کوشش فعالانه اش در راه ایجاد رابطهٔ جنسی با پسر جوان ناشناس از چارچوب انتظارات یک جامعهٔ مرد/پدرسالار مبنی بر «غیر شهوی» بودن یک زنِ اصیل خارج می شود و بدین ترتیب با موفقیت تمنای جنسی خود را فرو می نشاند، بلکه نوعی خودسالاری (Self possession) و آزادی جنسی و روانی را نیز ابراز و نمودار می کند که می توان آن را حاصل جدا کردن تولید مثل از فعالیت جنسی بشمار آورد، امتیازی که تا گذشتهٔ نه چندان دور منحصر به مردان و خاص آنان بود.[۲۱]

در کتاب در حضر هم انیس شخصیتی است که از همان برخورد اول به طریقی متفاوت، از قبول نمونه های سنتی سر باز می زند.

> انیس باز با شوفر تاکسی دعوا کرده است، باز سر رئیسش در وزارتخانه مسخره بازی درآورده است، باز ستاره خواهرزاده اش را به باد فحش گرفته است، باز. . . دعواهایش به برکت شکل و شمایل و صدا و هیکلش معمولاً به فتح او و شکست طرف ختم می شود. بلند و خیلی چاق است و صدایش حتی وقتی فریاد می زند -- و معمولاً فریاد می زند -- جیغ نیست، آهنگ آمرانه ای دارد که مرعوب می کند.[۲۲]

وضع ظاهر انیس و رفتار اجتماعی اش هیچ کدام با آنچه از زن مجردی در طبقهٔ اجتماعی او انتظار می رود، سازگار نیست. انیس به جای آنکه یک زنِ ساکتِ فرمانبردارِ لاغر اندامِ زیبا با موهای بلند باشد، به صورت زنی ظاهر می

۲۰ـ آذر نفیسی در مقالهٔ «تصویر زنان در ادبیات کلاسیک فارسی و رمان معاصر ایران»، بازنماییهای متفاوت این دو نمونه را، که از آنان به نامهای «قربانی» و «سلیطه» یاد می کند، در رمانهای چوبک، هدایت، کاظمی و دیگر رمان نویسهای ایرانی مورد بررسی قرار می دهد و ریشه های این دو نمونه را تا بعضی بازنماییهای کلاسیک تصویر زنان دنبال می کند. ر.ک.
Afkhami and Friedl. *In the Eye of the Storm*. pp. 115-130.

۲۱ـ گیلبرت و گوبار این نوع رهایی جنسی نزد متفکران زن مدرنیست غرب را با انتشار اطلاعات و وسایل جلوگیری از بارداری در دهه های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰ همراه می دانند. ر.ک.
No Man's Land. Volume 1. pp. 33-34.

۲۲ـ ر.ک. در حضر، (پاریس: کوشینگ – مالوی، ۱۹۸۷)، ص ۱۰.

شود که از خودش راضی است و از زیر پاگذاشتن محدودیتهای فیزیکی یا لفظی تعریف جنسیت، به هیچ وجه ناراحت نمی شود.

در کتاب در سفر، علاوه بر خودِ راوی، سرکار خانم را نیز باید در فهرست زنان غیرمعمولی قرار داد که در کتابهای امیرشاهی شخصیت آنها به واسطهٔ ویژگیهای تجربهٔ فردی خودشان شکل گرفته و تحت تأثیر نقشهای ویژهٔ جنسیت که برایشان در نظر گرفته بودند، واقع نشده است. در آثار امیرشاهی، وجود این شخصیتهای زن به عنوان زنانی که دارای فعالیت سیاسی، فکری و حرفه ای هستند نه تنها نمایانگر پیشرفتهای آموزشی قابل توجهی است که تعداد زیادی از زنان ایران پس از جنگ دوم جهانی به آن دست یافتند، بلکه ورود آنان به میدان کار و نیز دست یافتن آنها به حق رأی در سال ۱۹۶۳ را نیز مشخص می کند. با درنظرداشتن این امر، کمی تعجب آور است که فرشته داوران راوی کتاب در سفر (راوی کتابهای در حضر و در سفر هر دو یک تن هستند) را به خاطر شرکت نجستن در کارهای خانه مورد انتقاد قرار می دهد و این «نقص» را به عنوان ضعفی در شخصیت قهرمان داستان مشاهده می کند و نه به صورت ستیز امیرشاهی با ویژگی بندی زن براساس جنسیت او.[۲۳]

در سطح اندک متفاوتی، با دگرگون کردن شخصیت پردازی (subversion of characterization) در کتاب در سفر امیرشاهی چالش عصیان انگیزتری را با تصویرگری سنتی از انفعالی و فرمانبردار بودن زن نمودار می کند. در این دگرگون کردن، و یا به عبارت بهتر، در این واژگون پردازی شخصیتهای مرد رمان همگی به طور استعاری اخته شده اند و یا از لحاظ اقتصادی (شرمگین)، یا سیاسی (رفیع نیا، ذوالفنون و شهرستانی) و یا روانی (طرفه)، در انفعال و ناکامی شان، به صورتی ساده لوح و قابل ترحم تصویر شده اند. این واژگون پردازی را می توان انعکاسی از بحرانهای اعتماد به نفس مردانه به شمار آورد که انقلاب ۱۳۵۷ در زمینه های ایدئولوژیک و دینی در فرهنگ و سنت مرد/پدرسالارانهٔ ایران ایجاد کرده است. از این سو، می توان گفت که کاهش قدرتهای مرد/پدر سالارانه، زمینه را برای قدرت گرفتن زن راوی فراهم تر می کند. زیرا که این قدرت نه تنها از نیروی نویافتهٔ زن راوی سرچشمه می گیرد بلکه در عین حال به خاطر ضعفهای جدید نظام مرد/پدرسالاری به دست می آید.

۲۳- فرشته داوران، «در حضر و مشکلات به صیغهٔ اول شخص مفرد»، در نیمهٔ دیگر، شمارهٔ دهم (زمستان۱۳۶۸)، صص ۱۵۴-۱۵۳.

این ستیزه های گوناگون و مداوم با ویژگی بندی و توصیف شخصیت مرد/پدرسالارانهٔ زنان، یکی از قابل توجه ترین و مهم ترین عناصری است که امیرشاهی به سنت ادبی ایران عرضه کرده است، سهمی که خود یکسره خالی از مسأله نیست. شاید چندان جای تعجب نباشد اگر بعضی از نکاتی که در داستانهای «سیاه» و «سوری» دیده می شود، در داستانهایی که زن راوی بالغ نقل می کند نیز پیدا شود: مثلاً راوی بالغ داستان که درون نگریهایش در مسیر یک تحول فرضی ارزیابی از خود و تجدید الگوی هویت زنانه گیر افتاده است، در طول روایتگریهایش گمنام -- و در نتیجه بی هویت -- باقی می ماند. این خود یکی از تناقضهایی است که عواملی ریشه دارتر را در تلاش خود امیرشاهی جهت ارزیابی از خود به عنوان یک زن نویسنده در یک سنت بسیار مردانه، برملا می کند. در این مورد الزاماً باید اضافه شود که روابط مابین گمنامی و بی هویتی تاریخچه ای طولانی در ادب و فرهنگ ایران دارد که مانند مسئلهٔ ممنوعیت خودبیانگری کلامی زنان در این فرهنگ، مشروعیت خود را از راه قرآن و قصص، از دو شخصیت آدم و حوا کسب می کند. همانطور که فرزانه میلانی تذکر می دهد:

> مریم تنها زنی است که در قرآن به نام او اشاره می شود، ولی حوا که زن اولین مرد است بی نام می ماند. در حالیکه از آدم در بیست و پنج آیهٔ مختلف نام برده می شود، به حوا فقط یک بار و آن هم به طور غیرمستقیم و به عنوان همسر آدم اشاره شده است.[۲۲]

بررسی پیچیدگیهای آثار و نفوذ و محدودیتهای گمنامی حوا در قرآن و بازتابهای آن در تاریخ اجتماعی، قانونی و حتی مدنی ایران و سایر ممالک مسلمان از محدوده و حوصلهٔ این مقاله خارج است. به ذکر این مطلب بسنده می کنم که تا زمانی نه چندان دور، زنان همواره در حوزهٔ فرهنگی و اجتماعی گمنام و بی هویت، و در نتیجه بی حقوق باقی مانده بودند. برای مثال به عادت نام بردن از

دادن اشعار پروین اعتصامی به پدرش جنبهٔ دیگری از این مطلب را مطرح می کند. در پرتو این مسائل و در قالب تاریخچهٔ پیچیدهٔ رابطهٔ نام و هویت، مشکل گمنامی زنِ راویِ بالغ امیرشاهی این پرسشها را به میان می آورد که چرا در حالتی که نویسنده رابطهٔ نیاکانی بین هویت زن و فرهنگ مرد/پدرسالارانه را قطع و حل کرده است و زن روایتگرش را به عنوان «دختر فلانی» یا «زن فلانی» معرفی نمی کند، برای او نام و هویت مستقل برنمی گزیند؟ آیا در شرایط کنونی، گمنامی زن راوی نمی تواند باعث ایجاد این باور مسئله برانگیز گردد که بدون رابطهٔ نیاکانی مرد/پدرسالارانه زن محکوم به گمنامی و بی هویتی می شود؟ به همین ترتیب، چرا در حالی که با انتخاب یک زن برای روایت داستانش، امیرشاهی آشکارا سکوت نیاکانی را می شکند و مرزهای ممنوعیت خودبیانگری کلامی زنان در ایران را زیر پا می گذارد، مانع دریافت نام و هویت برای زن روایتگر سخن پرداز خود می شود؟ در صورتی که دیدیم سوری برای بیان غم خاموش خود آوایی نداشت، موقعیت فعلی زن راوی بالغ امیرشاهی، که اکنون نام و هویتی ندارد تا بتواند با آوای نویافتهٔ خود آنان را بیان کند، نشان دهندهٔ تناقضهایی است که در بطن مجموعهٔ داستانهای امیرشاهی نهفته است و همان طور که قبلاً اشاره شد قضایای بنیادی تری را در تلاش خود او به عنوان یک زن نویسنده در سنتی مردمدار برملا می کند.

به همین ترتیب، اگرچه سعی راوی در اقدام به خودکشی، درواقع تهدیدی جدی برای مرد/پدرسالاری و نظام پدرراستایی آن محسوب می شود، معهذا مطرح ساختن ضمنی این مسأله نشان دهندهٔ اعتقاد هراسناکی است به پیوندی ناگسستنی بین ضعف و آسیب پذیری و مادینگی، زیرا معادلهٔ خودکشی با ستیز بر علیه معیارهای مرد/پدرسالارانه می تواند باعث ایجاد این باور عبث گردد که زنان در مبارزه شان برای فردیت یافتن و تعیین هویتی جز آنکه معیارهای حاکم مرد/پدرسالارانه به آنها تلقین کرده است راهی جز نابودی خود و خود کشی ندارند.[۲۵] حتی داستانهایی چون «لابیرنت» و «استقراغ» که درواقع سکوت نیاکانی زنان را می شکنند و با صراحت و فاش گوییِ محکوم کننده شان، بر علیه خشونتهای خانگی می ستیزند در نهایت دچار این گونه مشکل و تناقض اند، زیرا با به تصویر در آوردن شخصیتهای که در یک داستان کلاسیک آسیب پذیری

پذیرند.[۲۶] از این چشم انداز، تناقض موجود در تصویرگری امیرشاهی از خشونت خانگی در داستانهایی که شخصیت اصلی زن آنها کارش به مقاومت انفعالی و بالاخره شکست می کشد، در کنار سایر تناقضات ضمنی نوشته های او، نشان می دهد که نویسنده نمی تواند از این اعتقاد دست بردارد که ستیزش بر علیه سلطهٔ مرد/پدرسالاری و مبارزه اش برای دست یافتن به یک هویت مستقل، در بهترین حالت یک پروژهٔ پرمسأله و در بدترین حالت، یک امر بیهوده است.[۲۷]

نمونه های دیگری از این گونه بازنمایی آسیب پذیری زنان را می توان آنجا مشاهده کرد که امیرشاهی، استقلال فکری و شخصی انیس و سرکار خانم را ناشی از بعضی عرف شکنیهای اجتماعی آنان، که باعث از دست رفتن زنیّت و زنانگی این دو می شود، می داند و گویی پیشنهاد می کند که بین نرینگی و قدرت از یک سو، و مادینگی و آسیب پذیری از سوی دیگر، پیوندی ناگسستنی وجود دارد. به عبارت دیگر، آنچه انیس را در هالهٔ اقتدار و استقلال می پوشاند، ظاهر «غیرزنانه» و عادت او به قمار است. اقتدار و استقلال سرکار خانم هم از تکبّر بسیار مرد/پدرسالارانهٔ او نشأت می گیرد. همان طور که در داستان «مرغ تنها» هم مشاهده می شود، حاصل این گونه تداعیها باز هم یک پیام مسئله انگیز است مبنی بر اینکه زنان، اقتدار و استقلال خود را از طریق نفی جنسیّت خود، که بنا بر تعریف حاصل تغییر هیئت و تقلید از مردان است، کسب خواهند کرد.

وقتی امیرشاهی از طریق اخته کردن استعاره ای شخصیتهای مرد کتاب در سفر به راوی داستان قدرت می بخشد، معمایی به همین اندازه مسئله انگیز را به نمایش می گذارد، زیرا به طور ضمنی پیشنهاد می کند که قدرت یافتن زنان تنها در صورت فقدان توانمندی مردان قابل تصور است. ولی همان طور که گیلبرت و گوبار اشاره می کنند، «ثمرات پیروزی زنان ممکن است تلخ و قدرت نویافته شان آلوده به زهر باشد. پیروزی بر حریفی بی ارزش، تحلیل رفته و یا از کار افتاده، همچون سوء استفاده از شوربختی او به نظر می آید.»[۲۸] به علاوه، از آنجا که پیروزی زن از شکست مرد/پدرسالاری جدایی ناپذیر نیست و براساس

۲۶ـ همانجا، ص ۶۸. برای نگاه دقیق تر به نمونه های قربانی شدن زن در سایر آثار داستانی نویسندگان ایرانی ر.ک. به : آذر نفیسی در *In the Eye of the Storm*، صص۱۲۵-۱۲۳.

۲۷ـ برای بحث گسترده تر در مورد این قضیه، در رابطه با خواهران برونته، ر.ک.:
Gilbert and Gubar, *No Man's Land*, Volume 1, p. 70.

۲۸ـ Gilbert and Gubar, *No Man's Land*, Volume 1, p. 90.

این شکست تعریف می شود. استقلالی که در پی آن حاصل می شود، وامدار مرد/پدرسالاری و تابع دیدگاه آن باقی می ماند و باز هم زن را به سراشیب آسیب پذیری و وابستگی فرو می غلطاند.

از این همه بر می آید که برای شکستن سکوت نیاکانی، چه امیرشاهی بر شخصیتهای رُک گویی که خلق می کند متکی باشد و چه بر زنانی که آشکار و پنهان مرزهای آن گونه تعریف از جنسیت را که مشروط به فرهنگ مسلط است، زیرپا می گذارند، تفاوتی نمی کند. شخصیتهای زنی که می آفریند، نهایتاً در مقابل توانمندی و وضعیت ممتاز جهان مرد/پدرسالارانه ـ یعنی استقلال و خودمختاری آنان ـ شکست می خورند. تحلیل داستانهای امیرشاهی این مطلب را چنان یکنواخت آشکار می کند که نشان دهندهٔ آن است که امیرشاهی خود ادعای انحصاری بودن توانایی و قدرت مرد/پدرسالاران را درونی کرده است و این به ناچار با مبارزهٔ شخصی اش به عنوان یک زن نویسنده برای دست یافتن به آوا و هویت در متن سنتی کاملاً مردانه، در رابطه ای متناقض قرار می گیرد. این رابطه، در قالب تناقضهایی که قبلاً بیان کردیم، در سراسر نوشته های امیرشاهی به چشم می خورد.

برای آنکه عمق و گستردگی درونی شدن بنیادهای ایدئولوژیک فرهنگ مرد/پدرسالارانه را توسط امیرشاهی بهتر درک کنیم، نگرشی دقیق تر به منابع آوا و اقتدار مرجعیت نویسندگی (authority of authorship) او شاید مفید

[illegible] اشاره می کند. داستان و حدیث او از آوای راوی وتاه او، دو مورد بطه با و در متن به عنوان یک زن

بر اساس این نکته استوار کرده ام که، همان طور که میلانی هـ روایتهای امیرشاهی به ضمیر اول شخص مفرد، مرزهای بین نفس را مخدوش ساخته است، و متمایز ساختن آوای خود داستان را مشکل کرده است.[۳۹] از این رو، از میان داستانهای ک خاص را مطالعه و بررسی می کنم که هر یک ممکن است در را بخشهایی از زندگی او نقش قطعی در شکل گیری هویت او نویسنده داشته باشد.

۳۹. Farzaneh Milani, *Veils and Words*, pp 217-18.

تناقضهای نهانی

به شهادت نوشته های خود امیرشاهی، او آوا و مرجعیت نویسندگی را از دو نیای متمایز به ارث می برد. می توان گفت که «ممه»، للهٔ کرمانشاهی که سرگذشت او در داستان کوتاه «آغاسلطانِ کرمانشاهی» نقل شده، نمایندهٔ میراث مادری روایتگری امیرشاهی و نیایی است که امیرشاهی آوایش را از او به ارث برده است. «ممه» در این مقام در خدمت دو هدف قرار دارد که از لحاظ اهمیت برابرند. از یک سو اینکه «ممه» تاریخ و قصه را به طور سینه به سینه حفظ می کند، بیسوادی او و لهجهٔ کرمانشاهی اش، و همین طور اینکه داستانها را به طور پس و پیش نقل می کند. همگی به صورت خصوصیاتی ضمنی اما اساسی مطرح می شود که «آن دیگری بودن» او را نسبت به سنت «مکتوب» مرد/پدرسالارانه و نیز بحث و روایتگری جزمی آن، مورد تأکید قرار می دهد. بدین ترتیب، در آوای روایتگری «ممه» نمونه ای از یک الگویندی وجود دارد که پیشنهاد می کند «طغیان بر علیه مرجعیت ادبیاتی مرد/پدرسالارانه شدنی است.»[۲۰]

در پرتو این نکات، قابل توجه است که امیرشاهی مهارت روایتگری خود -- آوای داستان گویی اش -- را از چهرهٔ مادرانه ای دریافت می کند که کارکرد او به عنوان دهندهٔ گفتار و زبان و خودبیانگری، در قالب اسمش بیان و تعیین بیش از حد[۲۱] شده است: ممه = پستان. لایه های ضمنی این تعیین شدگیِ بیش از حد و رابطهٔ بین اسم «ممه» و کارکردش، زمانی آشکار می شود که نقش و مفاهیم پستان را از چشم انداز روانکاوی و در پرتو تأملات ملانی کلاین در نظر بگیریم،

۲۰. Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 49.

۲۱. واژهٔ تعیین شدگی بیش از حد را صرفاً در محتوای نشانه شناسانه اش به کار می برم. در این چارچوب، یک کلمه و یا یک دلالت در یک متن وقتی بیش از حد تعیین شده خوانده می شود که سایر نشانه های متمایز موجود در متن، به طور ضمنی و بدون آنکه مستقیماً آن را بیان کنند، به آن اشاره دارند. این تعریف خاص واژه Overdetermination را می بایست از معنای آن در روانکاوی جدا کرد. در روانکاوی، این واژه به فرایند خاصی ارجاع دارد که در آن، هرگونه ترجیحی در انتخاب یک شیئی، در رابطه با ارضای چندین خواست و غریزه مشاهده می شود. برای تعریف مفصل تر این واژه در یک متن نشانه شناسانه ر.ک. به:

Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), p. 21.

بنا به گفتهٔ کلاین «از نظرگاه غریزه احساس می شود که [پستان] نه تنها منبع تغذیه بلکه منبع خودِ زندگی است.»[۳۲]

[برای کودک] شیئی اولیهٔ نیک (primal good object) یعنی پستان مادر، هسته و مرکز خود (Ego) را تشکیل داده، به رشد و یکپارچگی آن کمک می کند. به هنگام روانکاوی بیماران متوجه می شویم که پستان، در جنبهٔ نیک آن، نمونهٔ اعلای نیکی و بخشندگی مادرانه و نیز خلاقیت است.[۳۳]

اسم اصلی «ممه» یعنی آغاسلطان، نیز شایستهٔ توجه است زیرا این اسم از چند سو عدم تجانسهای جنسیتی را آشکار می کند: ۱ـ در تشابه آوایی «آقا» و «آغا»؛ ۲ـ در معنای «سلطان» به عنوان پدرسالار؛ و ۳ـ در عملکرد «آغا» به عنوان پیشوند یا پسوند نام خواجگان حرمسرا.[۳۴] تردیدی نیست که «آغا» ابتدا به عنوان یک لقب زنانه مورد استفاده قرار می گیرد و «سلطان» هم اسم زنانهٔ رایجی است. اما این دو واقعیت نمی تواند نکات دیگری را که از طریق معانی ضمنی این

ه شکلی قابل توجه، تیای مادریِ
مرد/پدرسالار اخته شده مشخص
تجانس جنسیتی که در نام نیای
د (آغاسلطان)، نهایتاً با نشان دادن
یه یک اعتقاد بنیادی به حضور همه
ت، و این اعتقاد چگونه بر منبع و
شمهٔ تناقضهای فوق را در کارهای

Melanie Klein, *The Selected Mel*
The Free Press, 1986), p. 211.

معانی ضمنی نام «ممه» زمینه را برای
بردهای تداعی بین پستان و پدرسالار
م می کند؛ من از این تحلیل به علت آنکه از
م.

نامها افشا می شود مستور کند و این امر
توانایی روایتگری امپرشاهی را به صورت یک
می کند.[۳۵] کافی است اشاره کنیم که آن عدم
مادری توانایی روایتگری امپرشاهی وجود دار
این نکته که ذهن امپرشاهی تا چه حد وابسته
جانبه و بی چون و چرای مرد/پدرسالاری اس
تکوین آوای روایتگری او تاثیر می گذارد، سرچ

۳۲ـ

anie Klein, ed. Juliet Mitchell (New York:

۳۳ـ همانجا، ص ۲۱۵.

۳۴ـ ر.ک. فرهنگ معین: زیر عنوان «آغا».

۳۵ـ البته طنزی که در نام آغاسلطان وجود دارد، در کنار
تحلیل روانکاوی موضوع در قالب گفته های کلاین و کار
اخته شده، برحسب رابطه ابتدایی نیک/بد بین اشیاء فراه
حیطهٔ بررسی مقالهٔ حاضر فراتر می رود، صرفنظر می کن

او روشن می کند.

نیای دیگر امیرشاهی، یعنی پدربزرگش، که در داستان «خورشید زیر پوستین آقاجان» تصویر شده، بیشتر به عنوان دهندهٔ نویسندگی عمل می کند تا در نقش دهندهٔ زبان. پدربزرگ امیرشاهی، در همین داستان، با هدیهٔ قلمدان، به طور نمادین قدرت نویسندگی را به او اعطا می کند. این تصویرگری نیز نشان می دهد که ساختارهای مرد/پدرسالارانه -- که در اینجا پدربزرگ نمایندهٔ آنهاست -- تا چه حد بر آوای روایتگرانهٔ امیرشاهی تأثیر گذاشته و بر آن حاکم است. به علاوه، در تصویرگری فوق این امر نهفته است که امیرشاهی در کنار توانایی نویسندگی که از پدربزرگ خود دریافت می کند، خصوصیت زن ستیزیِ مرد/پدرسالارانه و اندیشهٔ موهوم برتری مرد/مردانهٔ آن را نیز درونی می کند و این خصوصیات، نهایتاً در مکانیزمهای ظریف ارزشگذاری و تعیین سلسله مراتب، که زیربنای شخصیت پردازی داستانهای اوست، متجلی می شود. نمونهٔ متناقض زنانی که سرپیچی پنهان و آشکارشان از ساختارها و تعریف مرد/پدرسالارانه ، نهایتاً آنها را در سناریوی کلاسیک آسیب پذیری و قربانی شدن به تله می اندازد، یکی از همین تجلیات است. می توان استدلال کرد که امیرشاهی در اینجا با فرافکنی (Projection) انگیزهٔ طغیانی خود به شخصیتهای زنانی که هیچگاه به استقلال و خودمختاری کامل دست نمی یابند، قدرت گیری خود از مرجعیت مرد/پدرسالاری و ستیزش بر علیه آن را (که با یکدیگر تناقض دارد) به نمایش می گذارد.[۳۶]

تأثیرات این درونی شدن خصلت زن ستیزیِ مرد/پدرسالاری را همچنین می توان در تصویرگریهای فوق العاده مثبتی مشاهده کرد که امیرشاهی از زنانی چون خاتون، نازی[۳۷] و خاله طلعت[۳۸] در کتاب در حضر و یا بی بی در داستان «سار بی بی خانم» ارائه می کند. اینها زنانی هستند که هیچ یک از چارچوب محدودیتهای جنسیتی و اجتماعی شان فراتر نمی روند و با وظایف خانه داری خود می سازند. ارجاع امیرشاهی به شریک کورس به عنوان «معشوقهٔ هیستریک» («معشوقهٔ هیستریک که غم بادهای او با نوسانات بورس بالا و پایین

۳۶. Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p.78.

۳۷. ر.ک. در حضر، ص ۱۰۸.

۳۸. ر.ک. همانجا، ص ۲۹۲.

می رفت»[۳۹]) نه تنها با محروم کردن این شخصیت زن از هرگونه هویت دیگر، در سراسر رمان او را تا حد کاریکاتور جنسی اش پایین می آورد بلکه نشان می دهد

[redacted]

رشاهی از او به عنوان یک مرد دلسوز و مهربان و سر
ه همین نظام ارزشگذاری ارجاع دارد که در آن،
اع پذیری، امتیاز انحصاری افراد صاحب اختیار تلقی
گرچه بابک و یار کورس، هر دو «آن دیگری» یک رابطهٔ
ا این واقعیت که بابک با ملایمت مورد نظر قرار می
س «معشوقهٔ هیستریک» خطاب می شود، نشان دهندهٔ
ویژگی ارزشهای مرد/پدرسالارانه و پدرمیراثی ایران
ضمنی در آوای روایتگرانهٔ امیرشاهی هم وجود دارد.
ان می دهد که امیرشاهی، شخصیتهای مرد داستانهای
های زن ستیزیِ مرد/پدرسالارانه ارزشگذاری می کند.
وان مثال می توان به مورد فرامرز ـ شخصیت
ر ـ و خودکشی او اشاره کرد. بدیهی است که می
به عنوان بازتاب خطرات بالقوه ای تلقی کرد که به علت
نقلابی اسلامی، مادینگی را تهدید می کند. ولی باز هم
اند که فرامرز ـ که تا آنجا که نگارنده به خاطر دارد،
جنسگرایی است که تا به حال در رمان نویسی ایران به
کلیشه وار به حرفهٔ آرایشگری اشتغال دارد، بلکه حتی
می جهان داستانی رمان پا بگذارد، به مرگی تراژیک از
دگی عواقب مرگ تراژیک فرامرز از حوصلهٔ این مقاله
طلب بسنده می کنم که لااقل در یک سطح، خودکشی
جامعهٔ مرد/پدرسالارانه ای را آشکار می کند که عدم
بر اجتماع را از طرف هیچکس، بجز از سوی تنها فرد
کند. در این مورد، این تحمل ناپذیری را بر سر مردی

راوی زن، تصویری که امی
به زیر ارائه می کند هم ب
«انحراف» از مقررات اجتم
می شود. به عبارت دیگر،
عشقی - جنسی هستند، ام
گیرد اما دوست دختر کور
معیار دوگانه ای است که
به شمار می رود و به طور
گذشته از این، نکتهٔ بالا نش
خود را نیز براساس معیارها
در این رابطه، به عنو
همجنسگرای رمان در سف
توان خودکشی فرامرز را
استقرار فزایندهٔ حکومت ا
این واقعیت بر جای می م
اولین شخصیت آشکار هم
تصویر در آمده ـ نه تنها
قبل از آنکه به حوزهٔ اجتما
بین می رود. بررسی پیچی
بیرون است. به ذکر این م
او. معیارهای زن ستیزیِ
انطباق با معیارهای حاکم
صاحب اختیار، تحمل نمی

۳۹ـ در سفر، (لُس انجلس: شرکت کتاب، ۱۹۹۵)، ص ۱۶۲.

که به قول لئو برسانی، «رابطهٔ جنسی اش را مثل زنها انجام می دهد»،[۴۰] فرق می ریزد و این مرد را مجازات می کند تا هرگونه اضطراب واقعی یا بالقوه ای را که از خیانت به سرکردگی مرد/پدرسالاران یا تهدید این سرکردگی ناشی می شود، تخفیف و تسکین دهد. ناگفته نماند که مرگ فرامرز در عین حال یک مشکل عمده را، از نظر تصویرگرایی شخصیتی که وجود و طبیعتش در جهان بینی اجتماعی داستان و خود نویسنده نمی گنجد، حل و فصل می کند. به عبارت دقیق تر، شخصیت فرامرز نه تنها ساختها و بافتهای از پیش تعیین شدهٔ جامعهٔ مرد/پدرسالار و سنت گرا را بلکه ساختارهای سنتی روایتگری را در مکتب داستان سرایی کلاسیک تهدید می کند، و از این سو مرگ فرامرز می تواند برای نویسنده راه حلی هرچند عبث برای معمایی ظاهراً بی جواب به نظر برسد.

سایر شخصیتهای مرد داستانهای امیرشاهی هم، به خصوص در رمان در سفر، با همین معیارها اندازه گیری می شوند و در نتیجه ارزش آنها مطابق با یک مکانیزم ظریف و ماهرانهٔ تعیین سلسله مراتب، تعیین می گردد. در این مکانیزم، قطبهای مثبت و منفی ارزشگذاری، بر اساس منطق متافیزیکی تقابلهای دوگانهٔ مرد/زن، نیک/بد، فعال/انفعالی، عاقل/ساده لوح، مسلط/فرمانبردار و امثالهم تعریف و تعیین شده اند. از این قرار، معمول ترین تاکتیک انتقادی با هزل آمیزی که امیرشاهی به هنگام شخصیت پردازی مردان «بد» به کار می برد این است که خصوصیات کلیشه ای زنانه -- انفعالی بودن، ساده لوحی، فرمانبرداری، همجنسگرایی -- را به آنان نسبت می دهد. رفیع نیا، شهرستانی و ذوالفنون که اول بار در فصل دوم کتاب در سفر ظاهر می شوند، سه نمونه از مردانی هستند که امیرشاهی آنان را به خاطر ساده لوحی فکری شان دست می اندازد و به طور استعاری اخته می کند. توصیف واحدهای نظامی در فصول بعد در سفر یعنی فصلهای «حمله» و «عقب نشینی» باز هم نشان می دهد که امیرشاهی چگونه این مردان را در جریان کوششِ محکوم به شکستی که برای نجات میهن خود انجام می دهند به صورت موجوداتی بی لیاقت، ساده لوح و انفعالی به تصویر در می آورد.

۴۰.
Leo Bersani, *Homos* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), p.19.

همانندانی با متجاوز

مقالهٔ حاضر را با این مسئله آغاز کردم که یک زن نویسنده در مرحله‌ی چون فرهنگ ایران که زنان را از سخنوری و کسب یک هویت مستقل باز داشته، چگونه می تواند دست به قلم ببرد؟ تصویرگری امیرشاهی را از بعضی جنبه و ستیزهای نمونه ای که زنان در جریان کوشش برای به دست آوردن آوایی در جامعه، درگیر آن می شوند، مورد بررسی قرار دادم. سپس برخی از فرایندهای ارزیابی از خود و تعریف مجدد هویت زنانه را در آوای روایتگری زنانه داستانهای امیرشاهی، که منابع آن را در بخشهای پیشین برشمرده بودم، بررسی کردم. در رابطه با نمونه های تناقضهای نهفته در این آوای روایتگری زنانه، پیشنهاد کردم که امیرشاهی، به شکل متناقضی، اقتدار، مرجعیت و آوای زن روایتگر داستانهایش را به شکلی بسیار مشابه با ساختارهایی که بر علیه آنها طغیان کرده، سامان داده است.

معلوم است که الگوی ناشی از چنین تناقضی به این شکل خواهد بود که زنیّت و زنانگی در آن -- به صورتی که براساس تقابلهای دوگانهٔ ارزش گذاریهای مرد/پدرسالارانه تعریف شده اند -- شکل بیرونی پیدا کرده، اهریمنی می شود و طی یک فرایند درونی کردن و فرافکنی، که آنا فروید Anna Freud آن را «همانندانی با متجاوز» Identification with the aggressor می نامید،[۴۱] اهریمن زدایی (exorcized) می گردد. در متونی که قبلاً بررسی کردم، این فرایند در دو مورد متمایز متجلی می شود. یکی در درونی کردن نظام مرد/پدرسالارانهٔ تعیین ارزشها و نسبت دادن خصلتهای کلیشه وار زنانه به شخصیتهای مرد، که در نتیجه باعث تحقیر و تمسخر این شخصیتها شده، آنها را از حالت انسانی خارج می کند و صورت کلیشه ای به آنها می دهد و بدین ترتیب به طور استعاری اخته شان می کند. اینها همه در جریان کوششی برای خلق یک زن روایتگر قدرتمند و مستقل انجام می گیرد. دیگری، که آن هم باز در جریان همین فرایند درونی کردن نظام مرد/پدرسالارانهٔ تعیین ارزشها اتفاق می افتد، این بار خصوصیات کلیشه وار مردانه را به شخصیتهای زن نسبت می دهد و به این ترتیب، زنانی که سعی در زیر پا گذاشتن محدودیتهای تعیین شدهٔ اجتماع

۴۱.

Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense* (International University Press, 1991), pp. 109-121.

پذیری و ستیز با شیوهٔ تعریف جنسیت زن دارند یا تحقیر و تمسخر می شوند یا در درون داستانهای کلاسیک قربانی شدن زنان به تله می افتند.

اما استفاده از این مکانیزم دفاعی متناقض، بی زیان و بدون پرداخت بها نیست. در یک سطح، به نظر می رسد که مرجعیت نویسندگی و آوای روایتگری زنانهٔ امیرشاهی، کلاً به بهای از دست رفتن زنیّت و زنانگی و به خصوص به بهای از دست رفتن هویت شخصیتهای مرد داستانهایش تحول پیدا کرده است. و در سطحی دیگر، سعی راوی را برای خودکشی، در داستان «بعد از روز آخر»، می توان بهای دیگری دانست که امیرشاهی می پردازد و سرانجام اجتناب ناپذیر زنی را نشان می دهد که آوا و نظام ارزشگذاری خود را از طریق همانداني تناقض آمیز با شرایط مرد/پدرسالارانه، به دست می آورد. پذیرفتن این شرایط مرد/پدرسالارانه یک هویت ناجور و بیگانه به وجود می آورد، یعنی هویتی که راوی بالغ داستانهای امیرشاهی با وجود اینکه آن را درونی کرده بود، نمی تواند حفظش کند. زیرا در این بیگانگی، نگرشی جنسگرایانه (sexdst) و نابودکننده نسبت به زن نهفته است که اگر به طور دربست پذیرفته شود فقط می تواند منجر به خودکشی شود.

اما از لحاظ هدفی که در اینجا مد نظر دارم بهتر است از تحلیل تأثیرات و عواقب این «همانداني با متجاوز» از سوی امیرشاهی صرفنظر کرده، در عوض به نکاتی بپردازم که این فرایند ویژهٔ همانداني می تواند در چارچوب پژوهش اصلی این مقاله در مورد جایگاه زنان نویسنده در یک سنت اساساً مرد/پدرسالارانه، آشکارشان کند. آنا فروید می نویسد:

> در نتیجهٔ «همانداني با متجاوز»، مرحله ای از تحول عادی «فرامن» (super ego) را مشاهده می کنیم که به هیچ وجه غیرمعمول نیست. . . وقتی که یک کودک به دفعات این نتیجهٔ درونی کردن را تکرار کرده، کیفیات کسانی که مسئول پرورش او هستند را از آنِ خود می کند و خصوصیات و عقاید آنان را به عنوان جزئی از خود می پذیرد، مدام دستمایه ای را فراهم می کند که «فرامن» می تواند به واسطهٔ آن، شکل بگیرد.[۴۲]

۴۲. Anna Freud, p. 116.

با توجه به اینکه عملکرد «همانداني با متجاوز»، برای تحول «فرامن»، و در نتیجه برای ظهور نهایی «منِ» مستقل ضرورت اساسی دارد، توجه به این ترکیب خاص دو نتیجه درونی کردن و فرافکنی، می تواند ما را در مشخص کردن مراحلِ تحول آوای روایتگری زنانه داستانهای امیرشاهی و هویت خود او به عنوان یک نویسنده، یاری دهد. به علاوه، با فرض اینکه مورد امیرشاهی، می تواند نمونه ای از وضع زنان نویسندهٔ نسل او بشمار برود، این ملاحظات می توانند در رابطه با مرحلهٔ خاصی از تحول سنت ادبی زنانهٔ ایران، به مثابهٔ یک کل، مفید و روشنگر باشند.

تحلیل انتقادی سنت ادبی زنانه در غرب هم اغلب وجود این مرحله از پذیرفتن ساختارهای مرد/پدرسالارانه و همسان شدن با آن را نشان داده است. جاناتان کالر به هنگام فرضیه ساختن از این نتیجهٔ همانداني، با ارجاع به پری دریایی و گاو-آدم (*The Mermaid and the Minotaur*)، اثر دوراتی دینرستاین Dorothy Dinnerstein چنین پیشنهاد می کند:

«تجربهٔ اولیه وابستگی به یک منبع خارجی و غیرقابل کنترل نیکی، زن را در کانون توجه قرار می دهد، همچنان که اولین تجربهٔ آسیب پذیری در مقابل درد و سرخوردگی هم بر زن تمرکز می کند.» حاصل این کار عبارت است از دل آزردگی شدید از این وابستگی، و به وجود آمدن یک گرایش جبرانی از طریق همانداتی با مردان، که متمایز و مستقل دانسته می شوند. «در مقایسه با پدر که از همان برخورد اول، «من» به نظر می آید، حتی مادر هم ممکن است در نظر دختر «من» چندان کاملی نباشد.» این گونه دریافت دختر از مادر، بر دریافت او از همهٔ زنان و منجمله خود او، تأثیر می گذارد و او را تشویق می کند تا با در نظر گرفتن یک مرد، و نه یک زن، به عنوان همتراز واقعی اش به حفظ «من» خود بپردازد، و به عنوان یک ارزیاب، در نقشهٔ فرار از دست زنان و رهایی از تسلط آنها درگیر شود.[۴۲]

گیلبرت و گوبار هم فرضیه ای دارند که با نظرات فوق قابل مقایسه است. این دو پیشنهاد می کنند که این نتیجهٔ همانداني با ساختارهای مرد/پدرسالارانه

۴۲. Jonathan Culler, in *Feminisms*, p. 515.

به واسطهٔ یک احساس «اضطراب ناشی از نویسندگی» (anxiety of authorship) برانگیخته می شود و آن:

یک ترس ریشه ای است از اینکه [زن نویسنده] قادر به آفرینش نیست، ترس از اینکه، چون هرگز نمی تواند به یک «نیا» تبدیل شود، عمل نوشتن او را منزوی یا نابود خواهد کرد... .

پس زن هنرمند، برخلاف همتای مردش، ابتدا باید با تأثیرات آن نوع اجتماع پذیری به ستیز برخیزد که مبارزهٔ او با ارادهٔ نیاهای (مرد) را به شکلی بیان نکردنی، پوچ و بیهوده و یا حتی -- مانند ملکه در «سفیدبرفی کوچک» -- نابودکننده جلوه می دهند. . . . اما او با نگرش نیای مرد خود به جهان به مبارزه برنمی خیزد بلکه با نگرش این نیا نسبت به خود او[زن نویسنده] ستیز می کند. برای تعریف خود به عنوان یک نویسنده، زن ابتدا می بایست شرایط اجتماع پذیری خود را مجدداً تعیین کند."

گیلبرت و گوبار، نمونهٔ جرج الیوت را نقطهٔ آغاز کار قرار داده، پیشنهاد می کنند که زنان نویسنده باید بر این حس اضطراب ناشی از نویسندگی غلبه کرده یا آن را جبران کنند و «طفیانگرترین اجداد قرن نوزدهمی این زنان، سعی کردند تا این مشکل ادبی زن بودن خود را، با باز نمودن خویش به عنوان مرد، حل کنند.»[۴۵]

پژوهش ما دربارهٔ انگیزه هایی که باعث می شوند تا ساختارهای مرد/پدرسالارانه، به طور همزمان درونی شده و فرافکن شوند، به طوری که آوای روایتگری زنانه در آثار امیرشاهی نیز بر آن شهادت می دهد، ظاهراً پاسخهای درستی در نظرات فوق پیدا می کند. امیرشاهی هم مانند همتایان اروپایی قرن نوزدهمی اش، علیرغم «اضطرابی که به علت ترسی پیچیده، و گاه آگاهانه، از آن نوع مرجعیتی به وجود می آید که در نظر هنرمند زن، با جنسیت او مناسبتی ندارد»[۴۶] در یک خرده ـ فرهنگ subculture ادبی زنانه به ستیز و مبارزه پرداخته است. در ایران، این خرده ـ فرهنگ در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم با سکوت شکنی قرة العین به وجود آمد، و اکنون می توان گفت که امیرشاهی و

۴۴. Gilbert and Gubar, *The Maduoman tn the Attic*, p. 49.

۴۵. همانجا، ص ۶۵.

۴۶. همانجا، ص ۵۱.

بسیاری از معاصرانش چون فروغ فرخزاد، سیمین دانشور، شهرنوش پارسی پور و منیرو روانی پور بخشی از نسل دوم این خرده - فرهنگ ادبی را تشکیل می دهند. نویسندگان این نسل نه تنها علیه تأثیرات آن نوع اجتماع پذیری که آنان را از حوزهٔ سخنوری طرد کرده بود مبارزه نمودند بلکه سعی کردند تا از طریق فرآیند خودآفرینی، شرایط این اجتماع پذیری را مجدداً تعریف کنند. به موجب این فرآیند، در چارچوب فرضیه های روانشناختی آنا فروید، «من» ی که در حال ظهور و شکل گیری است، «در ستیزش با مرجعیت و اقتدار، آن ترکیب خاص از درونی کردن و فرافکنی را که با عنوان «همانندانی با متجاوز» از آن یاد کردیم»، تقریباً به طور غریزی، به کار می گیرد.[۲۷]

الین شوالتر به هنگام تأمل در ظهور سنت ادبی زنانه در غرب، سه مرحله اصلی را به عنوان مراحل شاخص فرآیند تحول بسیاری از خرده - فرهنگهای ادبی مشخص می کند که دو مرحلهٔ اولی آن درواقع با فرآیند «همانندانی با متجاوز» انطباق دارند. شوالتر مراحل فوق را چنین تعریف می کند:

ای اجتماعی
ها و دفاع از
قلال، فرا می
ه درون که تا
جوی هویت،
راحل را زنانه
واضح است
ر طول زمان
ر یکی از آنها
نه های زنانه،
م در آثار یک

درونی کردن معیارهای هنری و نظرات آن در مورد نقشه
است. سپس مرحلهٔ اعتراض بر علیه این معیارها و ارزش
حقوق و ارزشهای متعلق به اقلیتها، منجمله درخواست استق
رسد. و بالاخره یک مرحلهٔ کشف خود، مرحلهٔ روی آوردن به
حدودی فارغ از وابستگی به ستیز و ضدیت است، یک جست
پیش می آید. مناسب خواهد بود که زنان نویسنده این مر
(Femtnine)، فمینیست و مؤنث (Female) نامگذاری کنند.
که این دسته بندیها به هیچ وجه مقولات ثابتی نیستند که د
قابل تفکیک باشند و زنان نویسنده را بتوان با اطمینان خاطر د
قرار داد. این مراحل در یکدیگر تداخل پیدا می کنند. در نوشت
عناصر فمینیستی وجود دارد و برعکس. هر سهٔ این مراحل ه
نویسنده می تواند قابل تشخیص باشد.[۲۸]

۲۷- Anna Freud, p. 119.

۲۸-

Elaine Show
Bronte to Le

valter, *A Literature of their Own: British Women Novelists from*
ssing (Princeton, Princeton University Press, 1977).

درواقع، ارزش انتقادی مهم طرحی که شوالتر از تحول خرده ـ فرهنگ ادبی زنان نویسنده به دست می دهد در این نکته نهفته است که در این طرح، مفهوم تحول مشخصاً براساس یک فرآیند تکرار شنونده همسانی (assimilation) و همسازی (accomodation) تعریف می شود که یک هویت انتخاب شده را که به سوی وضعیت نهایی تفرد و استقلال در حرکت است، مد نظر دارد.

از این چشم انداز، آنچه قبلاً به هنگام بررسی درونی شدن نظام مرد/پدرسالارانه تعیین ارزشها از سوی امیرشاهی، و ستیز او برای آنکه تعریف زن براساس کلیشه های بیرونی (قربانی، لکاته) و تقلیل یافتن به این حد را مورد تجدید نظر قرار دهد، مشاهده کردیم به صورت عناصر «زنانه» و «فمینیست» آثار او ظاهر می شوند. عناصر این دو مرحله در نوشته های بسیاری از معاصران او نیز به چشم می خورند. غزلهای سیمین بهبهانی را می توان از لحاظ تقلید آنها از گونه های جاری سنت مسلط، در مقوله «زنانه» قرار داد در حالی که مضامین گویندهٔ آثار او که در کارهای اخیرش بیشتر به چشم می خورد، و به وضوح نشانگر دفاع از حقوق و ارزشهای متعلق به اقلیتهاست همان غزلها را در مقولهٔ «فمینیست» قرار می دهد. در رمان سیمین دانشور به نام سووشون «رنج زدن از اجبار به انتخاب بین شوهری که دوستش می دارد و استقلال ذهنی که شدیداً نیازمند آن است»، تنش بین مراحل «زنانه» و «فمینیست» را متجلی می کند و این تنشی است که آذر نفیسی در طوبی و معنای شب اثر پارسی پور و دل فولاد اثر منیرو روانی پور نیز می بیند.[۲۹] حتی می توان استدلال کرد که فروغ فرخزاد، که آثارش بیش از آثار دیگر زنان همزمانش، عناصری از مرحلهٔ «زنانه» را به نمایش می گذارد، بین درونی کردن معیارهای مرد/پدرسالارانه و اعتراض بر علیه آنها، در گیرودار است؛ و این حالت، در یکی از شعرهای او که به کرات نقل می شود به شیوهٔ زیبایی بیان شده است: «گنه کردم گناهی پر ز لذت.» در این شعر، درونی شدن شرایط مرد/پدرسالارانهٔ اجتماع پذیری با طغیان پرلذتی بر علیه این شرایط به هم پیوسته و لذت خودمختاری جنسی شاعر را با احساس گناه درهم آمیخته است.

باوجود این و علیرغم موانع بیشماری که بازنمود کلیشه وار زن به عنوان قربانی/لکاته در جامعهٔ مرد/پدرسالارانه به وجود می آورد، و علیرغم به

۲۹. برای تعریف مفصل تر این قضیه، ر.ک. به مقالهٔ آذر نفیسی در:
In the Eye of the Storm. pp.125-129.

مشروعیت رسیدن جامعه شناختی کنار گذاشتن زنان از حوزهٔ سخن و

ل -- که پایان غم بار زندگی قرة العین نه
فت که سکوت نیاکانی شکسته شده
چنین در سالهای پس از استقرار
شاعران زن نه تنها صدای خود را به
نوشته های امیرشاهی -- که دستاورد
ی ادبی است -- شیوهٔ بازنمایی زنان و
تازه ای تعریف کرده اند و با این تعریف
بی ایران، تنوع بی سابقه ای داده اند.

اجتماع و تعقیب کردن آنها از نظر قانونی
تنها یک نمونه از آن است -- می توان گ
است. در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، و هم
حکومت اسلامی در ایران نویسندگان و
گوش همگان رسانیده اند، بلکه به گواه
اقتدار او در قلمرو نویسندگی و آفرینش
شرایط اجتماع پذیری آنان را به صورت
تازه به آواهای روایتگری زنانه درسنت ادب

ه درتاریخ سپتامبر ۱۹۹۷ به پایان
لوقوع رمان بعدی مهشید امیرشاهی،
سی عباس خان (لوس آنجلس: نشر
مقاله به آن اشاره ای نرفته است.
۱۹۹۸

بعد التحریر: نگارش نهایی این مقاله
رسید.طبیعتاً نویسنده از انتشار قریب ا
مادران و دختران: روایت اول – عروس
کتاب، ۱۹۹۸)، بیخبر بود و در این
آوریل ۱

کِیسی رُز ویلیامسن[1]
Casey Rose Williamson

زمان، مکان، فضا، و فرهنگ در *زنان بدون مردان*

روایت و تاریخ سازی به عنوان مسائل پایه ای نقد در مباحث "پسا استعماری" پدیدار می شود. رمان *زنان بدون مردان* شهرنوش پارسی پور نه تنها نظریهٔ خطی روایت تاریخ، بلکه علل موقعیت عقب افتادهٔ زنان در فرهنگ ایرانی را نیز مورد سؤال قرار می دهد. پارسی پور انتقادش را از تاریخ سازی از دو طریق نمایش می دهد: ۱) انقطاع زمان، و ۲) استفاده از لایه های مجزایی که از تک گوییهای درونی به وجود آمده اند. حملهٔ او به علل برتری مرد از طریق فنون روایتی شکل می گیرد. تلاشها و آرزوهای زنان برای هستی بدون مردان مرکز این رمان را تشکیل می دهد. هیچکدام از زنان رمان در این تلاش موفق نمی شوند. در پایان هر کدام یا در کنار مردی قرار می گیرند و یا در چارچوبی غیرواقعی تعریف می شوند.

مهدخت، شخصیت اصلی رمان، تبدیل به درخت می شود. تلاش او برای تبدیل شدن به باکره ای مولّد او را به سوی درخت شدن می راند.

مهدخت و زنهای دیگر رمان هیچکدام موفق نمی شوند زنانگی شان را به عنوان زن نمایش دهند. هر یک یا در مبارزه شان شکست می خورند و یا این

رمان *زنان بدون مردان* مجموعه ای از داستانهایی است در باره پنج زن که در دوره های مختلف زمانی روایت می شود. ترکیب این داستانها ظلم به زنان را در ایران به صورتی تاریخی باز می گوید. به عنوان یک «دیگری»(other) (به لحاظ جنسیت) پارسی پور بر علیه چیزی می نویسد که کریس پرنتیس آن را «مقال متحد کننده امپریالیسم» می نامد. بنابراین زبان پارسی پور آشکارگر

۱ـ این مقاله ابتدا به زبان انگلیسی نوشته شده و سپس توسط م. م. خرمی و مؤلف به فارسی برگردان شده است.

«همدستی میان مقالهای discourse ملت و پدرســـالاری» است. (Chris Prentice, p. 67)

همی بهابها (Homi Bhabha) در مقالهٔ «نژاد، زمان، بازبینی مدرنیته»، اندیشه های ستم و زمان را به هم ربط می دهد. خلاءهای موجود در یک زمان خطی، یا وقفه های زمانی، فضایی برای برآمدن انسان حاشیه ای به وجود می آورد. اینان می توانند خود را در این فضا وارد کنند. بهابها این فضا، این خلاء زمانی، را «تأخیر زمان» می خواند. این لحظه یا زمانی است که در آن صداهای حاشیه ای می توانند سخن بگویند. (ص۱۹۵)

پارسی پور «تأخیر زمانی» را با انقطاع چارچوبهای زمانی داستانهای مختلف رمانش می آفریند. این انقطاع هم مشروعیت و مرجعیت تاریخ روایت شده را زیر سؤال می کشد و هم «تأخیر زمانی» (فضایی برای حرف زدن انسان حاشیه ای) می آفریند. انسان حاشیه ای پارسی پور زن ایرانی است.

پارسی پور بر علیه علل برتری مرد و نیز هستی زنان ایرانی -- برآینده، دیگر، غیرممکن- - می نویسد. همانطور که بهابها، از راه بازخوانیِ قانون، نشان می دهد که چگونه انسان مستعمره شده می خواهد هویت خود را در رابطه با انسان هومانیست، انسان ایده آل عصر روشنگری، به نمایش بگذارد، زنان پارسی پور نیز خواست خود را برای تعیین هویت خود در رابطه با ایده آلهای ایرانی از مفهوم زن نشان می دهند، امّا به شیوه ای که خود تعیین می کنند.

جستجوی مهدخت برای خودشناسی بیشتر برمحور آرزویش برای مفید بودن می چرخد. این آرزو اول بار به صورت تصمیم مهدخت برای لباس بافتن برای بچه ها معرفی می شود:

> سال بعد تمام زمستان را یافتنی بافت. برای دو بچه اول هوشنگ خان که آن موقع هر دو تازه پا بودند. ده سال بعد برای پنج تایشان می بافت «معلوم نیست چرا اینهمه زاد و ولد می کنند» .(۱۱)[۲]

در گامهای بعدی مهدخت به فکر سودمند بودن در زمینه ای عمومی تر می افتد. فکر می کند که هزار دست داشتن و برای یتیمان بافتن چگونه می تواند باشد:

۲. شهرنوش پارسی پور، *زنان بدون مردان* (تهران: نشر نقره، ۱۳۶۸). اشاره های بعدی به این کتاب در متن به شکل شماره صفحه در پرانتز خواهد بود.

دولت و مهدخت هر دو نگران بچه ها بودند. چه می شد اگر مهدخت هزار دست داشت و هفته یی پانصد بلوز می بافت؟(۱۳)

سرانجام مهدخت به این نتیجه می رسد که پرداختن به یتیمان مسئله دولت است و وسواس او در مورد سودمند بودن در واقع مربوط به خودش است. امّا او هیچگاه و - - باکره ای بارور بودن - - است که مهدخت خود را به صورت درخت می بیند. به صورت یک درخت می تواند بیشماری همانند خود بسازد و در همه جای دنیا پخش شود. به علاوه از این طریق معروف هم می شود:

اگر درخت می شد، اگر درخت می شد آنوقت جوانه می زد. پراز جوانه می شد. جوانه هایش را به دست باد می داد، یک باغ پر از مهدخت. مجبور می شدند تمام درختان آلبالو و گیلاس را ببرند تا مهدخت بروید. مهدخت می رویید. هزار هزار شاخه می شد. با تمام عالم معامله می کرد و روی زمین پر از درخت مهدخت می شد. امریکاییها نشای او را می خریدند ... حتماً آنها می گفتند ماهدکات. کم کم اورا آنقدر تلفظ می کردند تا در اینجا می شد «مدوک» و آنجا «مادوک». آنوقت چهارصد سال بعد زبان شناسها بر سر او بحث می کردند و با رگهای سیخ شده ثابت می کردند که این دو واژه یکی و از ریشه «مادیک» است و اصل افریقایی دارد.(۱۷)

بدین ترتیب درخت شدن مهدخت اهداف متفاوتی را متحقق می کند. او باکرهٔ تولید کننده می شود، معروف می شود، و تمام دنیا را می بیند. البته جامعه یا خانوادهٔ مهدخت برای هیچ یک از این اهداف ارزش قائل نیستند. دیدگاه او نسبت به خودش کاملای خارج از قلمرویی که از او انتظار می رود قرار دارد.

فانونِ بهابها به علاوه در می یابد که خواستهایش در رابطه با هستی با آنچه که به او اَجازه داده شده ناسازگار است. ایدئولوژی غرب، متناقض با قدرت کلام و بیان آزادانه اش بر پایه لرزان برتری فرهنگی و نوع شناسی نژادی بنا شده است. پارسی پور تناقضی مشابه را از طریق مهدخت نشان می دهد که با وجود خواست باروری همواره به زن، بدن، و سکس کاهش داده می شود. برخورد او با آقای احتشامی نمونه ای از این امر است. مهدخت می پذیرد که در مدرسه به عنوان معاون مدیر همکار آقای احتشامی باشد؛ امّا او مهدخت را نه به

عنوان یک همکار بلکه به عنوان یک بدن دارای جنسیت می بیند. وقتی مهدخت خواستهای او را برای نزدیکی بیشتر رد می کند، احتشامی می گوید: «شما چقدر سردید، مثل یخ.» مهدخت، بعدها و به خودش، جواب می دهد که او مثل یخ نیست، او یک درخت است. فاصله معرفت شناسانه ای که میان این چارچوبهای مهدخت دیده می شود تناقضات هستی شناسانه میان «خود»های مهدخت به عنوان بیننده ودیده شده را آشکار می کند.

۲

مهدخت بارها خود را در رابطه با باروری و تولید می نمایاند، امّا خانواده و جامعه اش او را در رابطه با جنسیت تصویر می کنند. اندام مهدخت در کشاکش میان ساختن هویتش توسط خود از یک طرف و ساخته شدن این هویت از طریق دیگران، تبدیل به یک میدان جنگ عقیدتی می شود. قرائت آلتوسری کریس پرنتیس از شخصیت لیلیان (در رمان «داستان لیلیان» از کیت گرینویل) به عنوان زنی که انتظارهای پدرسالارانه و پسااستعماری را از طریق ایجاد تغییر دراندامش ـ ـ افراط در خوردن ـ ـ مورد سؤال قرار می دهد برای دریافت استراتژی مقاومت مهدخت (درخت شدنش) مفید است. باوجودیکه مهدخت و لیلیان راههای مختلفی را برای طغیان در پیش می گیرند، هر دو اندامشان را تغییر می دهند تا بتوانند در چارچوب فرهنگی پدرسالارانه کنترل بدنشان و نیز سرنوشتشان را به دست بگیرند. البته همچنانکه پرنتیس بحث می کند: «هیچ مقاومتی نمی تواند به مفهوم آزادی بدن از عقیده تلقی شود.» (Prentice, p.70)

تلاشهای مهدخت برای نزدیک کردن «خود» بیننده و «خود» دیده شده او را به جایی می کشاند که خود را به عنوان درخت می کارد. این حرکت که مبین اعمال خشونت برخود است در فضای ناهمسازی میان خواستهای او برای باروری و خواستهای جامعه برای اینکه او بارور و تولیدکننده باشد شکل می گیرد. خود را کاشتن، این «خودکشی» که سمبل مقاومت است، در عین حال مکانی برای مهدخت فراهم می کند هم در ایران (در کنار نهری، در باغی در کرج) و هم در یک زندگی دیگر:

در یک دگردیسی ابدی مهدخت از هم جدا می شد. درد می کشید،

حس زاییدن داشت. درد میک شید، چشمهایش از حدقه بیرون آمده بود. آب دیگر قطره هم نبود. ذرات اثیر بود و مهدخت می دید. همراه با اثیر آب از هم باز می شد.

عاقبت تمام شد. درخت به تمامی دانه شده بود. یک کوه دانه.

باد وزید. باد تندی وزید. دانه های مهدخت را به آب سپرد.

مهدخت با آب سفر کرد. در آب سفر کرد. میهمان جهان شد. به تمام جهان رفت. (۱۲۹)

مهدخت با مسافرت به باغ برادرش وسپس با کاشتن خود در کنار نهر موفق به حل دو مسئله از فوری ترین مسائلش می شود: چگونه باروری در عین باکرگی را به نمایش بگذارد و دیگر آنکه با توجه به بستر فرهنگیش درکجا قرار بگیرد. تصمیم او در رابطه با انتخاب شیوه ای برای تولید که خارج از چارچوب تولید مثل جنسی قرار دارد و نیز انتخاب یک مکان مادی، جائی که می تواند تولید کننده باشد، هر دو مبین تنها مسیری هستند که به آزادی می انجامد. بنابراین همانطور که مکان برای تمام زنانی که دراین محل درکرج جمع شده اند مهم می شود، برای مهدخت نیز مکان اهمیت قابل توجهی پیدا می کند؛ چون این مکان برای او نوعی محل بذرافشانی، کشاورزی، و تولید می شود.

محیط خاکیی که مهدخت برای خود فراهم آورده است آنچنان به او تعلق می گیرد که هرگونه تلاشی برای جابجایی او و یا راندنش از محیط با شکست مواجه می شود. آقای استواری، دلال معاملات ملکی، که باغ را به فرخ لقا نشان می دهد، در باره جستجوی خانواده مهدخت به دنبال مهدخت گم شده و نیز در باره تلاششان برای از ریشه درآوردن او صحبت می کند:

این بیچاره پاییز گذشته گم می شود. خانواده اش دریه در تمام شهر و بیابان را می گردند و پیدایش نمی کنند. بالاخره اول همین تابستان برای هواخوری می آیند به باغ. می بینند این بیچاره خودش را در زمین کاشته است. حالا خوب فکر می کنند این بیچاره دیوانه است. ولی خانم هرچه سعی می کنند او را از زمین در بیاورند می بینند نمی شود.(۹۴)

آقای استواری گریه کنان می گوید که اگر چه دربیست سال گذشته گریه نکرده است هر وقت که مهدخت را می بیند نمی تواند جلوی گریه کردنش را بگیرد. او ادامه می دهد:

خلاصه خانم هر چه سعی می کنند از زمین بیرونش بیاورند می بینند نمی شود. این بیچاره هم می التماس می کرده است، «ترا به خدا مرا نبرید بگذارید سبز شوم». (۹۵)

فرخ لقا می گوید که مهدخت هنوز سبز نشده است و آقای استواری تصدیق می کند ولی می گوید که او (مهدخت) ریشه دوانده است و احتمالا سال آینده جوانه خواهد زد. خانواده او تصمیم گرفته اند خانه را بفروشند، به طور ناشناس و پائین تر از قیمت اصلی، چون از بابت مهدخت خجالت زده اند. فرخ

بنابراین، در تحلیل نهایی، این یک مرد است که مسئول تولید است. در عین حال مهدخت با وجود مولد بودن همچنان باکره است و این هدف او بوده است. علیرغم نام رمان، هدف او لزوماً جدا شدن مطلق نبوده است. به علاوه از طریق خرید باغ به وسیله فرخ لقا فضای انسان ـ درخت گشوده می شود تا توسط زنانی دیگر (بدون مردان) مورد نفوذ قرار گیرد. این امر که یکی از شرایط برشمرده شده توسط فوکو برای "هتروتوپیا" است در بخش بعد بحث خواهد شد.

۳

فضا وسیله ای است که با آن می شود
هم وصل کرد و هم فصل، هم شامل
و هم مانع شد. (نیل اسمیت، ص۱۷۱)

مداخله مکانی پارسی پور، از طریق فضاهای فیزیکی و استعاره ای خود را نشان می دهد. مرکز جغرافیایی رمان، کرج، به رمان نوعی وحدت می بخشد (وحدتی خارج از مرکز/تهران). در این مکان، زنان در واقع فضاهایی استعاره ای هستند، فضاهایی که بدن/فکر در آنجا سکونت یافته است. این فضاها وقفه زمانی را دائمی می کنند و در عین حال بر آن تأکید می ورزند و از طریق این وقفه ها است که صداهای حاشیه ای به سخن می آیند. مقاله کوتاه فوکو با عنوان "از فضایی دیگر" می تواند در رابطه با دریافت تواناییهای بالقوه مکانی در رمان پارسی پور مفید باشد.

فوکو، در این طبقه بندی کوتاه از انواع فضاها، به تفاوت میان فضاهای "اتوپیک" و "هتروتوپیک" اشاره کرده، می نویسد:

اما در میان همه این مکانها برای من آنها که با سایر مکانها رابطه دارند جالب است؛ رابطه ویژه ای که از طریق آن مجموعه روابطی را که به طور اتفاقی مشخص و منعکس کرده، در عین حال خنثی و معکوس می کند. این مکانها که در رابطه با سایر مکانها قرار دارد و در هر حال در تناقض با

سایر مکانها قرار می گیرد، از دو گروه اصلی تشکیل شده است.(۲۴)

دو گروه اصلی ای که فوکو بدانها اشاره می کند اتوپیاها و هتروتوپیاها است. فوکو اتوپیا را چنین تعریف می کند:

> مکانهایی بدون هیچ فضای واقعی، مکانهایی که یک رابطه مقایسه ای عمومی، مستقیم یا معکوس، با فضای واقعی جامعه دارند. آنها خودِ جامعه را در یک فرم کامل معرفی می کنند، یا وارونهٔ یک جامعه دیگر را، ولی در هر صورت این اتوپیاها اساساً فضاهایی غیر واقعی هستند. (۲۴)

فوکو هتروتوپیاها را به صورت "مکانهای مقابل" اتوپی ها می بیند، جایگاه تفاوتهای ریشه ای، که به وضوح انتقاد از خود و بازتاب خودرا -- در هر فرهنگی -- متحقق می کنند. هتروتوپیاها با «خارج بودن از همهٔ مکانها مشخص می شوند علیرغم اینکه شاید نشان دادن جایگاهشان در واقعیت ممکن باشد.»(۲۴) هتروتوپیا «در واقعیت وجود ندارد»؛ عملکرد متقابل هتروتوپیا در واقع برای خنثی کردن واقعیت موجوداست:

> آینه به عنوان هتروتوپیا بدین ترتیب عمل می کند: مکانی را که من در حال حاضر اشغال کرده ام، موقعی که من به خود در آینه نگاه می کنم، کاملا واقعی می سازد، به تمام فضای اطرافش وصل می کند، و کاملا غیر واقعی، چرا که برای درک شدن باید از طریق این نقطه واقعی که آن طرف است بگذرد.(۲۴)

باغ کرج مکانی هتروتوپیک است. جائی که علل بحران زنان بدون مردان درکنارِ، به همراهِ، و با توجه به تمام جوانب فرهنگی ایران آشکار می شود. آخرین (ششمین) ویژگی ای که فوکو در تعریف هتروتوپیاها ارائه می دهد «عملکرد آنها در رابطه با تمام فضاهای باقی مانده است.» (۲۷) آشکاراست که فضای به وجود آمده از طریق باغ کرج (فضای زنان بدون مردان) در رابطه ای کاملا متفاوت نسبت به سایر مکانها (استعاره ای و فیزیکی) قرار دارد. زنان رمان پارسی پور هر یک از راه خاص خود به کرج می رسند، کرج افسانه آمیز که به عنوان پناهگاه فرد[illegible] فکر می کند مکانی خارج از مردان.

پارسی پور افسانه کرج را در فصل اول و از طریق مهدخت معرفی می کند. مهدخت گریز از خاک و گرما و سروصدای تهران را در باغ کرج جستجو می کند:

تابستان پر از دود و غبارو خاک و خل ماشین و آدم و غم شیشه های بزرگ پنجره که به میهمانی آفتاب می رفتند. لعنتی ها. خوب چرا نمی فهمند این پنجره ها به درد این مملکت نمی خورند.
این را فکر می کرد و غصه می خورد و مجبور می شد دعوت هوشنگ خان برادر بزرگتر را قبول کند و به باغ بیاید و تاب سروصدای بچه ها را بیآورد که تمام روز فریاد می کشیدند و گیلاس می خوردند و هر شب اسهال می گرفتند و ماست می خورند.(۱۰)

روشن است که مهدخت باغ را دوست دارد امّا بچه هارا دوست ندارد. امّا کماکان باغ پناهگاهی است که اورا از شهر حفظ می کند. در عین حال در همین پناهگاه است که مهدخت دیوانه می شود.
فرخ لقا نیز که به دنبال پناه گرفتن در افسانه کرج است نهایتا واقعیت موجود باغ و همنشینی با زنان را تحمل ناپذیر می یابد. یک روز صبح بیدار می شود و گفتگویی میان او و مونس (که قادر به خواندن فکر دیگران است) درمی گیرد. مونس از او می پرسد که با دانشش چه می تواند بکند؟ فرخ لقا می پرسد کدام دانش؟ و مونس جواب می دهد:

همین دانسته های کوچک. مثلاً شما می خواهید ما برویم. چرا من باید این را بدانم؟ (۱۲۵)

فرخ لقا اول فکر می کند که مونس ساده تر از آن است که از دانشش استفاده کند و بعد اعلام می کند که خانه ای در شهر گرفته است:

ـ ـ امروز من به شهر می روم. خانه اجاره کرده ام. شما تا هر وقت خواستید بمانید. تابستان بر می گردم. رفتید کلید را بسپارید به باغبان تا به من برساند.(۱۲۵)

دو قطب (افراطی) "عملکرد" که این خصیصه هتروتوپیایی را تعریف می کند همزمان از طریق باغ هتروتوپیایی کرچ به نمایش گذاشته می شود. این باغ هتروتوپیک «فضایی به وجود می آورد که نشان دهنده تمام فضاهای واقعی است ... که خود شبح هایی از واقعیت است.» این باغ هتروتوپیک فضایی به وجود می آورد که فضای واقعی دیگری است، کامل، دقیق و مرتب؛ درست بر خلاف فضای ما که آشفته، بیمارگونه و بهم ریخته است.

باغ زنان انباشته از جشنها و شعر خوانی است و یک درخت ـ انسان، و برای زنان آرامش باغ هم واقعی است و هم غیر واقعی؛ تقلیدی است از زندگی امّا نه خود زندگی؛ یک بهشت است امّا درعالم برزخ.

فائزه هم از بهشت خسته می شود. او قبل از آمدن به باغ همیشه به فکر ازدواج بود. زندگی در باغ خسته اش می کند. قبلا، موقعی که فرخ لقا هنوز مهمانی می داد، فائزه اقلا کاری برای انجام دادن داشت و با پایان یافتن مهمانیها انگار چیزی را از دست داده است:

آن سوی باغ فائزه تنها مانده بود. دیگر میهمان هم نمی آمد تا دست پخت او را بخورد و تعریف کند. فرخ لقا در را به روی خودش بسته بود. مونس هم هرگز نبود و زن باغبان ناپدید شده بود و با باغبان نمی شد حرف زد. همیشه مشغول به کار بود. فائزه از تنهایی واقعا حوصله اش سر می رفت. گاهی لباس عوض می کرد و بلند می شد به هوای گردش به تهران می رفت.(۱۱۶)

استعاره برزخی در اینجا یاد آور پنجمین خصیصه هتروتوپیای فوکو است، هم بازاست و هم بسته، هم مجزا و هم قابل نفوذ. برای روشن تر کردن این اصل هتروتوپیایی فوکو می نویسد:

با داخل شدن اجباری است ... و یا اینکه شخص باید پیرو آداب و اعمال پالایش دهندهٔ خاصی باشد. برای داخل شدن یک فرد باید اجازه مخصوصی داشته باشد و رفتار معینی را دارا باشد. علاوه بر این حتی هتروتوپیاهایی وجود دارند که کاملا به فعالیتهای پالایشی اختصاص داده شده اند.(۲۶)

پنج زن بدون مرد به اجبار وارد باغ نشده اند، ولی هر کدام پس از انجام آدابی خاص به آنجا آمده اند. مسیر مهدخت شاهد تجاوز بودن و مسیر فرخ لقا شاهد رکشه تهرشه بینوشهه به پیت بیوهه هر کباله لخ امه ه قلعه مهنزنه عی توانه عی باره است.

۴

و زمانی که سرنوشت و
می کند با یکدیگر به طور
ی موقعی که اینان به دلیل
ی پیچیده تر و مشخص تر
ه هم یک نقطه آغاز حرکت
نکه وقـــایع در آنجـــا

زمان، مانند پیش، با فضا
پیدا می کند ـ ـ و بدینگونه
تین، ص۲۴۴)

در جاده رشته های فضایی
زندگی انسانها را تعریف
مشخص ترکیب شده، حتی
سقوط فاصله های اجتماعی
می شوند "کرونوتوپ" جاده
و هم مـــحلی است برای آ

سرانجامشان را پیدا کنند. ز
آمیخته شده، در آن جریان
جاده ای شکل می گیرد. (بخ

کرج تا حدی به عنوان محل (گسترش یافته)
ونس، فائزه، و زرین کلاه هر کدام از میان
اده کرج می گذرند. راننده کامیون و شاگرد
آغاز سفرشان به کرج، تجاوز می کنند:

در زنان بدون مردان جاده
آداب و یا پالایش عمل می کند. م
جریانات دگرگون کننده ای در ج
راننده ای به مونس و فائزه، بعد از

دند. جنگ مختصری روی داد و عاقبت دختران
زه بود فریاد می کشید و کمک می طلبید و این
پهنش را روی دهان او گذاشت. آن دیگری که
ود و در سکوت هر آنچه را اتفاق می افتاد
هم طول نکشید. آقایان از جای بلند شدند و
وسی نیست با آرامش شروع کردند به تکاندن

آقایان به خانمها حمله ور ش
مغلوب شدند. آنکه نامش فائ
تا وقتی بود که راننده دست
مونس نام داشت ساکت ب
تحمل می کرد. کار یک ربع
چون روشن بود که فریادر

خاک سرو پایشان. دخترها هر دو روی زمین دراز مانده بودند. آن که نامش فائزه بود گریه می کرد.(۸۶)

این تجاوز در چارچوب روایت نقشهای متفاوتی ایفا می کند. این عمل یک عامل تطهیر کننده است و یا حادثه ای است که زنان را برای نوعی گذار و درنتیجه رسیدن شان به باغ کرج آماده می کند؟ این درست است که دو "دختر" حتی بدون این واقعه هم، با رسیدن به باغ کرج ممکن بود مورد استقبال فرخ لقا قرار بگیرند امّا این واقعه، تجاوز، و رنج فائزه که ناشی از آن است پذیرفته شدن شان را در خانه ضمانت می کند. بعد از اینکه فائزه و مونس داستان تجاوز شدن شان را تعریف می کنند و مونس متذکر می شود که هنوز زنان در مسافرت امنیت ندارند (مونس دوست دارد که قبل از ادامه دادن به مسافرتش به دور دنیا، به او اجازه داده شود که در خانه اقامت کند) فرخ لقا پیشنهادش را به زنان اعلام می کند.

به علاوه، زنها، مخصوصا فائزه، با ازدست دادن باکرگی قادرند از موضوعی برابر با دیگر زنان وارد باغ کرج بشوند: هیچکدام از آنها نمی تواند باکرگی اش را پس بگیرد. اگر باغ زنان بدون مردان باغ باکره ها بدون مردان بود قطعا مفهوم دیگری می داشت و در آن صورت تهدید یا امید همیشگی ازاله بکارت عظیم جلوه می کرد؛ مقاومتی شوم در برابر فضای هتروتوپیک باغ.

دگرگونی زرین کلاه در جاده کرج از نوع متفاوتی است. او سالها فاحشه بوده است و سفرش را در جاده کرج برای شفا یافتن از سالهای فاحشگی اش آغاز کرده است. زرین کلاه توانایی اش را برای دیدن سر مردان از دست داده است. واضحا، پیشه زرین کلاه رابطه با مردان را به منحصراً وظیفه بی روان و جنسی کاهش داده است. برای زرین کلاه، مردان بی کلّه تجسّمِ آلت تناسلی شان شده اند. او نیز به جنسیتش کاهش یافته است و به حمام و به مسجد می رود تا تمامیتش را باز یابد. به واسطه باز یافتن تمامیتش است که زرین کلاه مردان را در تمامی شان خواهد دید. او بعد از ترک کارش به حمام و مسجد می رود و سپس سفرش را در جاده کرج آغاز می کند. در این جاده است -- این مسیری که به باغ می انجامد -- که زرین کلاه دید کامل خود را باز می یابد. او سر باغبان را (که به تازگی استخدام شده است) می بیند. به قدری خوشحال می شود که به پایش می افتد و شروع به گریه می کند.

زرین کلاه در خانه فرخ لقا پذیرفته شده است چون همراه باغبان است

و فرخ لقا به باغبان نیاز دارد. ورود مردی در این فضای زنان "بدون مردان" مهم و پیچیده است. و توضیح آن فضایی می طلبد که از چار چوب این مقاله خارج است. امّا، برای این خواننده، این حقیقت که باغبان (مرد) صاحب مهارتهایی است که برای نوسازی خانه و باغ واجب است قصوری در رمان به شمار می رود. زنان پارسی پور چیره دستی لازمه را برای زندگی مستقل ندارند (و بسط نایافته اند)؛ و این دلیل درماندگیشان است.

به همین روال، فرخ لقا به زرین کلاه اجازه ورود می دهد، ولی فقط چون با باغبان آمده است. فرخ لقا با بی میلی به زرین کلاه اجازه ورود می دهد. بودن او قسمتی از معامله است و فرخ لقا نمی تواند از آن اجتناب کند. زرین کلاه در ادامه نقش مهمی در دگرگونی مهدخت بازی می کند. شیر سینه های زرین کلاه است که مهدخت را در طول زمستان تغذیه می کند و باعث جوانه زدنش می شود.

عملکرد دیگر جاده در *زنان بدون مردان* متحد کردن زمانهای بهم ریخته زنان است. در بحث "کرونوتوپ"، بحث اعمال ممکن، یا جاده، بختین می نویسد:

> در جاده ... مسیرهای مکانی و زمانی متفاوت ترین آدمها -- نمایندگانی از تمام طبقات، دسته ها، مذاهب، سنین -- در یک نقطه زمانی و مکانی با یکدیگر تلاقی می کنند. (۲۴۳)

این دقیقاً عملکرد دیگر جاده کرج است. در پایان فصلی که زنان معرفی می شوند زنهای *زنان بدون مردان*، به دلایل مختلف به سوی پناهگاهی خارج از تهران که کرج نامیده می شود می روند. کرج بدین ترتیب به محل ثابتی تبدیل می شود که بر حول آن روایت داستان، که خود در مقابل تثبیت زمانی مقاومت می کند، به حرکت مارپیچی بالارونده اش ادامه می دهد. چون، گرچه زنان نهایتاً در یک محل و یک زمان به هم می پیوندند، امّا سفرشان را در دوره های زمانی مختلفی آغاز کرده اند.

۵

با پایان شناسی خستگی ناپذیرش، با نظم
معانیش، روایت توان تعریف کردن و
قانونگذاری را متعلق به خود می کند. این
شیوه بیان مرجعیت و مشروعیت است.
(الین دیاموند، ص ۹۵)

الین دیاموند در مقاله اش «امتناع از رمانتیسم هویت: دخالتهای روایتی در چرچیل، بن موسی، دوراس»، چنین بحث می کند که درک فمینیستی از «تاریخ به مثابه روایت» فوق العاده با اهمیت است «نه فقط به خاطرآنکه ایده جانب دار نبودن نویسنده را از پیچیدگی خارج می کند، بلکه به خاطرآنکه نقش سنتی زن به عنوان زیردست در تاریخ می تواند به عنوان نتیجه ای از روایت تلقی شود.» (ص۹۵) مقاومت متنی پارسی پور در برابر وجوه متفاوت رسمیت بخشیدن به داستانسرایی خطی دو جنبه دارد: او مسائل ادراکی را از طریق نوشتن حوادث غیرواقعی (مانند درخت شدن مهدخت) و اعتبار تاریخ روایت شده را با انقطاع زمان به سؤال می کشد.

در *زنان بدون مردان*، فصل پیش از «دو دختر در جاده کرج» (فصل ۸) در چارچوب زمان غیرمداوم اتفاق می افتد. هر کدام از پنج زن در فصل مربوط به خودشان معرفی می شوند. به مونس سه فصل تعلق می گیرد، هر کدام برای یک

[illegible]

تاریخ است. فصلهای دوم
۱۹۵۳ (مرداد ۱۳۳۲) واقع
طر فصلهای قبلی (مهدخت
نطور که گفته شد اشاره به
مهدخت بعد از ۱۹۶۵ واقع
اشاره می شود. در زمان
در داستان ۵۱ ساله است.
ن زمان، رمان *زنان بدون*

می شود. زمان داستان مهدخت بنابراین بعد از این
(فائزه) و سوم (مونس) به طور مشخص در اوت
شده اند. تعیین زمان داستانهای این دو زن، به خاط
۱۹۶۵) و بعدی (فرخ لقا ۱۹۶۷) مسئله سازاست. همـ
فیلم «اشکها و لبخندها» نشان می دهد که داستان
شده است. در داستان فرخ لقا به فیلم «بر باد رفته»
نمایش این فیلم (۱۹۳۹) فرخ لقا ۲۲ ساله است و
بنابراین زمان داستان بعد از ۱۹۶۷ است. قطع شد

مردان را به رمانی تبدیل می کند که می توان آن را در هر چارچوب زمانیی خواند و بنابراین انتقاد پارسی پور از موقعیت (عقب افتاده) زنان خارج از هرگونه محدوده زمانی خاصی عمل می کند.

۶

در بحث زمان و مکان، اندیشه و فرهنگ، فوکو می نویسد که میان اوتوپیایی و هتروتوپیایی «تجربه مخلوط و مشترک» وجود دارد: این تجربه آینه است. آینه، تا آنجا که یک مکان به مکان است، اوتوپیا است. شکلها در آینه دیده می شوند، جایی که وجود ندارند. فوکو می نویسد:

> در آینه، من خود را جایی می بینم که نیستم، در یک فضای غیر واقعی، مجازی که در پشت ظاهر نمایان می شود؛ من آنطرف آنجا هستم، جائی که من نیستم، یک نوع سایه که مرئی بودنم را به خودم می دهد، که من را قادر می کند خودم را در جائی که غایب هستم ببینم: همچنین است مدینه فاضله آینه.(۲۴)

در عین حال، آینه، اگر در واقعیت وجود داشته باشد، یک هتروتوپیا است:

> ولی آینه همچنین یک هتروتوپیا است، اگر آینه در واقعیت وجود داشته باشد، جائی که نوعی عمل متقابل در محلی که من اشغال کرده ام را انجام می دهد. (۲۴)

با توجه به طبقه بندی فوکو، رمان *زنان بدون مردان* می تواند (آینه وار) به عنوان وجه مشترک میان مدینه فاضله و هتروتوپیا قرائت شود: وجه مشترک میان دنیای به لحاظ هستی شناسی غیر ممکن (اتوپیایی) زنان بدون مردان و باغ هتروتوپیک زنده و با تجربه زنان (و یک مرد). به همین ترتیب متن محلی است که در آن دنیای خیالی و دنیای زنده واقعی به هم می رسند. بنابراین فرهنگ

آنگونه که در آینه رمان دیده می شود خود را عریان به نمایش می گذارد تا در معرض برخورد، بررسی، و نقد قرار گیرد. رمان، خود یک مکان بی مکان است. زنان در جایی دیده می شوند که نیستند، در یک فضای غیر واقعی، فضایی مجازی که در پشت ظاهر و سطح گشوده می شود. زنان، "آنطرف"، آنجا هستند، جائی که وجود ندارند (زنان). نوعی سایه که مرئی بودنشان را به آنها می دهد. فوکو ادامه می دهد:

> با شروع از این نگاه خیره، که مانند پیشتر، به سوی من خیره شده است، از طرف این فضای مجازی که در آن طرف شیشه است، من به طرف خودم باز می گردم. دو باره شروع می کنم به نگاه کردن به خود و به بازسازی خود در جائی که هستم.(۲۶)

زنان باغ کرج هم به همین ترتیب خود را از طریق متن باز سازی می کنند. به همانگونه که شرایط زنان در ایران باز تولید می شود؛ در وقفه زمانی آینه، در آن لایه میانی در فضا است که انتقاد پارسی پور از روایتگری تاریخی و زیر سوال قرار دادن علل برتری جنس مرد شروع می شود. فوکو در رابطه با چهارمین اصل هتروتوپیایی اش می گوید:

> هتروتوپیاها اکثر اوقات به برش هایی از زمان متصل اند. این بدان معنا است که آنها دریچه ای می گشایند به سوی چیزی که می شود آن را، به خاطر همخوانی، هتروکرونی نامید. هتروتوپیا موقعی با ظرفیت کامل شروع به عمل می کند که مردان (یا زنان) به نوعی جدایی مطلق از زمان سنتیشان دست می یابند.

جاده کرج به عنوان یک کرونوتوپ و یک هتروتوپیا، مقدم به باغ عمل می کند، زیرا زنان (و مرد) به نوعی جدایی مطلق از زمان سنتیشان دست می یابند؛ جائی که زمان سنتیشان، دوران زندگیشان پیش از جاده است. بعد از عبور از (کرونوتوپ) جاده، زمانهاشان نهایتاً در جلوی درِ خانه کرج به هم می رسند. اول زرین کلاه و باغبان، و بعد مونس و فائزه، از "درِ" فرخ لقا می گذرند. چارچوبهای مختلف زمانی شخصیتهای رمان پارسی پور در یک زمان واحد بهم می رسد. درِ خانه پایان انتقاد پارسی پور از تاریخ روایت شده و آغاز کارش

برای به زیر سؤال کشیدن علل عقب ماندگی زنان را نشان می دهد.

تغییر جهت پارسی پور در رابطه با حرکت زمان در آن سوی در، در چگونگی تفسیر او از مسائل هستی شناسانه زنان اهمیت زیادی دارد. در این ملک (متعلق به فرخ لقا) است که زمان زنان به هم متصل می شود و به چیزی وارد می شود که بختین آن را «زمان تاریخی» می خواند.

در باغ کرج، اعمال و رشد زنان به عنوان نتیجهٔ چیزی که گذشتنش را پیشتر دیده ایم، شکل می گیرد. گذشته آنچنان خودرا به حال تحمیل می کند که «هیچ چیز نمی تواند اتفاق بیفتد.» زرین کلاه با باغبان مهربان ازدواج می کند؛ هم به خاطر اینکه درخت ـ مهدخت به شیرسینه اش احتیاج دارد و هم به خاطر اینکه باغبان مهربان مبشر بهبودی کوری ای است که زرین کلاه در نتیجه سالهای فاحشگی به آن مبتلا شده بود.

گری ساول مورسون در رابطه با عقاید بختین در مورد کرونوتوپ اشاره می کند که در کرونوتوپ «دنیا هتروکرونوس است.» تفکر مربوط به هتروکرونوس برای خواندن *زنان بدون مردان*، در معنای بختینی اش مهم تر از معنای فوکویی آن است. این عبارت یک سلسله از مفاهیم بختین را در خود دارد. مورسون چنین خلاصه می کند:

> اولاً، در هر لحظه ای، فعالیتهای اجتماعی مختلف به وسیله مفاهیم مختلف زمان و نیز حوزه های متفاوت اعمال ممکن کنترل می شود. دوم، همیشه مفاهیم چندگانه ای از زمان وجود دارد که می توانند برای یک وضعیت واحد مورد استفاده قرار بگیرند ... سوم، "حال" فقط یکی از بیشمار "حال"های ممکن است. (تأکید از مورسون، ص۱۰۸۲)

در ابتدا، هر یک از زنان بدون مردان در باغ پتانسیلهای جداگانه ای را تجسم می بخشند، بعد از گذشتن از درِ باغ هر گونه احتمالی برای زنان وجود دارد. امّا به آهستگی حرکتشان در رابطه با تحقق بخشیدن به پتانسیلهاشان کُند می شود و در حالیکه بودنشان به عنوان فقط یکی از بودنهای ممکن تلقی می شود، عقب ماندگیشان به عنوان زن (و یا مرد مهربان) جدایی هستی شناسانه آنها را به عنوان زن غیر ممکن می کند. هر یک از زنان کارشان یا به بامرد بودن می انجامد (زرین کلاه، فرخ لقا، فائزه) یا به غیر واقعی بودن (مهدخت، مونس). زنان بدون مردان فقط یک امر غیر عادی نیست بلکه در یک متن فرهنگی غیر

ممکن است.

غیر ممکن بودن زنان بدون مردان نقش مهمی در رمان ایفا می کند. زمان غیر ممکن پارسی پور انتقادی از تاریخ روایت شده ارائه می دهد و نتایج غیرممکن داستان زنان شرایط زنان در ایران را نقد می کند. پارسی پور با بنا کردن باغ به عنوان قلمرو همه امکانات -- فضایی که در راستای زمان نمی تواند ادامه یابد -- و در حالی که جایی برای پایانی خوش یا افراطی برای داستان زنان باقی نمی گذارد، خلایی به وجود می آورد، یک فاصله زمانی که در آن اعمال و صداهای به حاشیه رانده شدهٔ زنان می توانند (حداقل) ارائه شوند.

منابع استفاده شده:

Bakhtin, M.M. "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)." *Speech Genres & Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, Texas: The University of Texas Press, 1986. 10-59.

--- *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin, Texas: The University of Texas Press, 1981.

---"Epic and the Novel." *Dialogic Imagination*. Ed. Holquist 3-40.

---"Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." *Dialogic Imagination*. Ed. Holquist 84-258.

Bhabha, Homi K. "'Race', Time and the Revision of Modernity." *Oxford Literary Review* 13.1-2 (1991): 193-219)

--- "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. New York: Routledge, 1990. 291-322.

Diamond, Elin. "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Durass." *Performing Feminisms*. Ed. Sue-Ellen Case.

Baltimore : Johns Hopkins University Press, c1990.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *diacritics* 16.1 (spring 1986): 22-27.

Kanneh, Kadiatu. "Place, Time and the Back Body: Myth and Resistance." *Oxford Literary Review* 13.1-2 (1991): 140-163.

Morson, Gary Saul. "Bakhtin, Genres, and Temporality." *New Literary History* 22.4 (1991): 1071-1092.

Parsipur, Shahrnush. *Zanan bedun-i mardan*. Bethesda, Maryland: Iranbooks, 1991.

Prentice, Chris. "The interplay of place and placelessness in the subject of post-colonial fiction." *SPAN* 31 (1991): 63-80.

Smith, Neil. *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space*. New York: Basil Blackwell, 1990.

احمد کریمی حکّاک

مکان تکاپو، امکان تکامل:

تحلیلی از *دل فولاد* اثر منیرو روانی پور

هرگاه فضای ایجاد و عرضهٔ آثار ادبی را در جامعهٔ امروزی ایران به صورت طرحی بر صفحه ای کاغذ ترسیم کنیم، به نظر من در میانهٔ این طرح می توان دو مرکز تصور کرد که هر یک از حمایت یکی از ارکان عمدهٔ قدرت فرهنگی در آن جامعه برخوردار است. در یکی از این دو مرکز گروهی از متون ادبی را می توان دید ـ از شعر و داستان و نمایشنامه و نقد و نظر ـ که زیر حمایت شدید و همه جانبهٔ حکومتی ایدئولوژیک تولید و منتشر می شود، و در میان حلقه های نسبتاً محدود و بسته ای از پیروان آن حکومت خوانندگانی دارد.[1] این گونه آثار ادبی، با آنکه از نظر تعداد چشمگیر است، از لحاظ ارزشهای زیبایی شناختی هنوز وزن و قدر چندانی نیافته و به اصطلاح جا نیفتاده است. اهمیت این آثار، که به نام «ادبیات انقلاب اسلامی» شهرت یافته، عمدتاً در راهبرد به ایدئولوژی و مبانی عقیدتی است که قرار است از راه آنها به ذهن و ضمیر خوانندگانشان القا شود. در مرکز دوم گروه دیگری از متون ادبی را می توان مشاهده کرد که دنباله و ادامهٔ مقال روشنفکری دو دههٔ پیش از انقلاب را بیان می دارد، و همچنان آرمانهایی همچون آزادیهای فردی، عدالت اجتماعی، و حکومت قانون را تبلیغ می کند. بسیاری از نویسندگان و شاعران و نمایشنامه نویسان و منتقدان دوران پیش از انقلاب هنوز فعّالانه در عرصهٔ اشاعهٔ افکار خویش از راه نشر آثار ادبی حضور

۱ـ برای طرح مقدماتی بررسی این آثار، نک: احمد کریمی حکّاک، «حقیقت و ادبیات: مروری بر ادبیات انقلاب اسلامی»، *مهرگان*، سال سوم، شمارهٔ ۲ (پائیز ۱۳۷۳): ۱۰۲ـ۹۱؛ برای ارزیابی متفاوتی از «ادبیات انقلاب اسلامی»، نک: «به طرح آزادانهٔ افکار و اندیشه های مختلف اعتقاد داریم»، مصاحبه با مصطفی میرسلیم، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، *اطلاعات بین المللی*، سال سوم، شمارهٔ ۶۰۸ (۲۸ اکتبر ۱۹۹۶)، صص ۱، ۶ و ۹.

دارند، و هم اینان -- یا پیروان و دست پروردگانشان -- موجد این آثار و ناقل آن افکارند. در این گونه متون گاه مضامین جدیدی از قبیل آرزوی ایجاد پیوند با ایرانیان تبعیدی یا کندوکاو تاریخ به گونه ای پرسشگرانه به چشم می خورد، ولی در کل این گروه آثار ادبی خیزشی یا حرکتی را، جدا و متفاوت از آنچه هم اینان در دهه های پیش از انقلاب به بیان در می آوردند، نشان نمی دهد.

در حواشی این دو مرکز متون ادبی گوناگونی را می بینیم که وجه مشترک آنها کوشش در تغییر مقال ادبی دوران پیشین در ابعاد گوناگون آن است. این گونه آثار می کوشند با ایجاد بحران در ارکان اندیشهٔ ادبی ایرانیان ادبیات ایران را دگرگون سازند، و این کار را از راه ارائهٔ روایتهای متفاوت از گذشتهٔ تاریخی کشور، از راه کاربرد صناعات و شگردهای متنوع جدید در سبک و سیاق نگارش ادبی، و از راه وضع و ترویج اصولی بدیع برای ارزیابی ادبیات و آثار ادبی به پیش می برند. نویسندگان این گونه آثار می کوشند با عرضهٔ بدیلهای فکری و عقیدتی در فضای فرهنگی جامعه امواج و ارتعاشات جدیدی پدید آورند و از این طریق جایی برای خود بگشایند. به نظر من بهترین نمونهٔ این گونه متون رمانهایی است که نویسندگان زن ایرانی -- به ویژه شهرنوش پارسی پور و منیرو روانی پور -- در ده سال گذشته نوشته اند. در این مقاله نیز هدف تحلیل یکی از این آثار، یعنی رمان *دل فولاد*، نوشتهٔ منیرو روانی پور، خواهد بود.[۲] این تحلیل را با بازگویی طرح مختصر رمان آغاز خواهیم کرد؛ آنگاه به برخی کارکردهای درونی رمان خواهیم پرداخت و ظرفیت این اثر را برای ایجاد تحوّل در فضای اندیشه ادبی رایج در جامعه باز خواهیم نمود. در پایان مقاله نیز به معنای نهایی استعاره ها و شیوهٔ شخصیّت سازی منیرو روانی پور در رمان *دل فولاد* باز خواهیم گشت و این اثر را از آن نظر نیز، گیرم به اختصار، ارزیابی خواهیم کرد.

این نکته را، امّا، همین جا باید گفت که در فضایی بغرنج و چند بُعدی همچون فضای تعاطی ادبی در جامعه ای که برای ادبیات مقام ویژه ای قائل است کشمکش مدام میان مقالهای رقیب کاملاً عادی و بخشی از مکانیسم پیش برندهٔ ادبیات به شمار می رود. آثار ادبی -- خواه منفرداً خواه به صورت نمودی از عالم مقالی که در آنها جاری است -- بی وقفه در تکاپوی تسخیر مکانی مرکزی تر،

۲. منیرو روانی پور، *دل فولاد* (تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول: ۱۳۶۹، چاپ دوم: زمستان ۱۳۷۱). کلیهٔ ارجاعات بعدی مقاله، که با شمارهٔ صفحه در متن مشخص شده است، به این کتاب بازمی گردد.

مرئی تر و در نتوجّه مهم تر برای خویشند، و در این تلاش ناگزیر می کوشند آثار متفاوت از خود را از مرکز به حاشیه برانند، یا اصلاً از صحنهٔ ادبیات بیرون اندازند. آثار حاشیه ای نیز به سهم خود تلاش می کنند تا خود را به مرکز-- یا قلّه، یا اوج، یا رأس هرم-- نزدیک تر کنند. در تحلیل *دل فولاد*، مثلاً، خواهیم دید که این رمان نیز، مانند برخی دیگر از آثار نویسندگان زن ایرانی که در سالهای اخیر عرضه شده، بر آن است تا با بازگویی آنچه بر شخصیّت اصلی رمان می گذرد و یا در درون او جاری است روایتی زنانه از گوشه هایی از تاریخ ایران-- و نیز از وضع جامعهٔ ایران در حال حاضر-- ارائه دهد، و با این کار مقال رایج در ادبیات ایران را در موضوع روابط میان زنان و مردان دستخوش بحران و برای پذیرش تحوّل آماده سازد.

رمان *دل فولاد*، که در سال ۱۹۹۰ در تهران منتشر شده، حاوی داستان زن روشنفکر جوانی است به نام افسانهٔ سربلند، که در آغاز کار نویسندگی است. هم در آغاز و هم در پایان داستان این زن را می بینیم در جست و جوی «اتاقی از آنِ خویش»[۲] تا در آن داستانی را که در سر دارد بنویسد. او این داستان را در کودکی از پدر شنیده و بعدها روایتهای دیگری از آن را در کتابهای تاریخ و نیز در افسانه های تاریخی خوانده است. در خلال رمان نیز آن را در ذهن خود می پرورد و اندک اندک بر روی کاغذ می آورد، به گونه ای که در پایان داستان از این اثر، که عنوان «سوارکار غریب» به خود گرفته، دو صفحه ای بیشتر باقی نمانده است. پس در یک بُعد رمان *دل فولاد* حکایت نویسنده ای جوان است در کار نوشتن کتابی جدید، و چالشهایی که او در این کار با آنها رو به رو می شود.

داستانی که افسانهٔ سربلند در کار نوشتن آن است داستان نبردهای ناکام شاهزادهٔ زند لطفعلی خان است، و پایان غم انگیز کار و روزگار او. پیش از هر چیز نویسندهٔ جوان احساس می کند برای نوشتن داستان شاهزادهٔ زند، گذشته از آنچه از قصّه گویی های پدر در خاطرش مانده، نیاز به تصویری از شاهزاده دارد و کتابهایی که حکایت او را روایت کرده باشند. با توجّه به این تأمّلات درونی خویش که در روزگار زندیان دوربین عکاسی هنوز اختراع نشده بوده، و نقاشی

۲ـ عبارت *A Room of One's Own* (اتاقی از آنِ خویش) عنوان کتابی است از نویسندهٔ انگلیسی ویرجینیا وولف Virginia Woolf که برای نخستین بار در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت. این عبارت بعدها به صورت عبارتی در سخن گفتن از شرایط لازم برای پرورش ذوق نویسندگی بسیار به کار رفته است.

هم حـرام بوده (ص ۱۲)، نویسندهٔ مـا ناگـزیر تصـویر درویشی را از بسـاط دستفروشی می خـرد و آن را به عنوان تصـویر لطفـعلی خـان می پذیرد. شـرح مختصـر این تصویر گویای آن است که چهره پردازی شخصیّتهای تاریخی ناگزیر کاری است خلاّق، و همین نتوجّه گیری مقدّمه ای می شود بر برداشت خواننده از داستانی که نویسنده سرِ نوشتن آن را دارد:

چهرهٔ ملوپیشهٔ این عکسی را در خیابان منوچهری در بساط میدید بود.

بود. مثل خودش بود. چشمان درشت و سیاه با نگاهی غریب و موهای بلند کـه روی شـانه رهـا می شـد و کشکولی در دست. به کـجـا نگاه می کـرد؟ (ص۱۰)

و این همان تصویری است که افسـانه می خرد، در اتاقش نصب می کند، و برای او به چهرهٔ لطفعلی خان زند بدل می شود، خواه به او شباهت داشته باشد خواه نه. اما آنچه در جملات بالا اهمیّت دارد ابهامی است که از نظر دستوری در جملهٔ «مثل خودش بوده» می بینیم. مثل چه کسی؟ لطفعلی خان زند؟ مرد دستفروش؟ یا افسانهٔ سربلند؟ در جمله های بالا این هر سه امکان موجود است. لحظه ای پس از خرید تصویر هم راوی دانای کل رمان با گزارش گفت و گوی ذهنی افسانهٔ سربلند می گوید:

هر کسـی کـه بود برایش فـرقی نداشت. یک عکس مـی تواند برای هر آدمی چیزی باشد. اما برای او، دلاور زند بود، خان زند و هیچفرقی نمی کرد که مرد دستفروش درباره اش چه بگوید و یا پیرزن صاحبخانه چطور به او زل بزند. (ص ۱۰)

این شیوهٔ عبارت پردازی، یعنی ایجاد امکانات گوناگون برای تأویل و تعلیق آنها در نص دستوری عبارت، از شگردهای کار رمان نو فرانسوی و آنگونه ادبیات آمـریکای لاتین است که به «واقـعگرایی جادویی» مـعروف شـده، و من در جای دیگری از آن سخن گفته ام.[۲] در *دل فولاد* نویسنده استفادهٔ وسیعی از این شگرد

۲ـ نک: احمد کریمی حکّاک، «پیشگفتار» بر شهرنوش پارسی پور، *آداب صرف چای در حضور گرگ* (لوس آنجلس: نشر تصویر و انتشارات زمانه)، صص۴۱ـ۱۷.

کرده و با این کار به اثر خود غنا بخشیده است. اشکال در این است که چنین
کاری مانند در متون اثری منقّح از نظر ویراستاری بدون خدشه انجام پذیرد. تا

ی که ناقل مراد نویسنده است از محدودهٔ آنچه مربوط به ویرایش
ازی و نقطه گذاری و پاراگراف بندی و چاپ و نشر آثار ادبی در
گردد. متأسفانه رمان *دل فولاد* از این نظر نواقص و کمبودهای
کار تأویل را دشوار می سازد، ولی برای آنکه این امر به خرده
ر این مورد به همین مختصر بسنده می کنیم.[5]

آنگاه راهیِ کتابفروشیهای رو به روی دانشگاه تهران می شود، و
و کتاب می خرد، که به گفتهٔ کتابفروش یکی تاریخ زندیه است و
صّه مانند به نام دلاور زند.[6] پس تا اینجا تصویر درویشی کشکول
تاب که یکی تاریخ است، یعنی قاعدتاً باید مستند باشد، و دیگری
ی عنصر خیال در ساخت و پرداخت آن نقشی داشته، به ابزار کار
افزوده می شود. تصویر درویش را به آسانی می توان چهرهٔ
خان در ذهن افسانه سربلند دانست، چنانکه راوی نیز می گوید:
افسانه سربلند]، دلاور زند بود.» در خصوص دو کتاب، هم از
این دو شیوهٔ روایت پردازی -- یعنی تاریخ و قصّه -- از همان
د از میان برداشته می شود. بدین معنا که تورّق سرسری *تاریخ*
ربلند را به دو نکته واقف می کند: نخست آن که مورخان تاریخ را
ن خویش -- و پس در جهت منافع آنان -- رقم زده اند. نخستین
م افسانه در این کتاب شکار می کند این فکر را به ذهن او متبادر
زندیه می گوید که میرزا مهدی خان استرآبادی تاریخ جهانگشای

محدودهٔ ابهامات
کاز عبارت پرد
ایران است جدا
فراوان دارد که
گیری نینجامد د

زن جوان
از یکی از آنها د
دیگری کتابی قط
در دست و دو ک
قصّه است، یعنی
نویسندهٔ جوان
ظاهری لطفعلی
«برای او [یعنی
آغاز مرز میان
صفحات نخست
زندیه افسانه سر
به دستور اربابا
جملاتی که چشم
می سازد: *تاریخ*

۵ـ نقل عبارات و جملات کتاب گاه ناگزیر شده ام اندک تغییراتی در علامت گذاری
جا کوشش کرده ام از محدودهٔ کار ویراستاری تجاوز نکنم.

۵ـ به همین دلیل، دو
ها بدهم، ولی همه ح

عنوان نخست کتاب زیر است: میرزا محمدصادق نامی اصفهانی، *تاریخ گیتی*
دوین سعید نفیسی (تهران، چاپ اول ۱۳۱۷). زیرا این کتاب به نام تاریخ زندیه
ف:

۶ـ ظاهراً منظور از
گشا، به تصحیح و ت
نیز مشهور است. نک

John R. Perry. *Karim Khan Zand: A History of Iran, 1747-1*
779 (Chicago: The University of Chicago Press. 1979).

ن دوم نیز کتاب زیر باشد: ابوالفضل وکیلی، *دلاور زند و خان قاجار* (بی جا:
دوم، ۱۳۶۸).

شاید منظور از عنوا
رهنما و هدایت، چاپ

نادری را به دستور شاهرخ افشار نوشته، و شاهرخ با هدف احیای شهرت پدربزرگ خویش که به تاج و تخت خود او جلال و جبروتی دیگر می بخشیده فرمان نگارش *تاریخ زندیه* را صادر کرده است (ص ۱۶-۱۵). خواندن این جملات بی درنگ افسانهٔ سربلند را با پرسشهایی از خویش رو به رو می کند: «به دستور شاهرخ! و تو به دستور چه کسی می نویسی؟ جیره خوار کدام درگاهی؟» (ص ۱۶) در ادامهٔ این گونه پرسشگریها، افسانه به این فکر راه می برد که شاید لطفعلی خان زند نیز، مانند دیگر سرداران و شاهان، مخالفان و دشمنان خود را می کشته، کور می کرده یا به گونه هایی دیگر زجر می داده است. لحظه ای بعد، جملات کتاب این ظنّ او را تأیید می کنند: «لطفعلی خان وارد کازرون و . . . رضاقلی خان کازرونی و علی نقی خان ولد او را با میرعبدالغفار . . . از نور بصر عاری و برخی را مقیّد سلسلهٔ گرفتاری .» (ص ۱۷) و افسانه وحشت زده کتاب را می بندد.

امّا تصویر پرداخت شدهٔ تاریخی نقشی امروزی نیز دارد، و این را همهٔ کسانی که به تاریخ رو می آورند می دانند. صدایی -- که خواهیم دید کیست -- از نیاکان افسانه او را به این اندیشه رهنمون می شود: «از کجا که راوی *تاریخ* زندیه دروغ نگوید؟ از کجا که جیره خوار نباشد؟» (ص ۱۸)، و بعد: «تاریخ سراسر دروغ است. دروغگو و بی عرضه. هیچ قدرتی ندارد، هیچ!» (صص ۱۹-۱۸) و تاریخ زشت هم هست، مثل آنجا که افسانه به یاد می آورد که در جایی خوانده یا از کسی شنیده که آقامحمدخان پس از پیروزی نهایی بر دشمن و دستگیری او، به منظور تحقیر هرچه بیشتر او دو تن از نوکران خود را واداشته بود تا به او تجاوز کنند:

«نمی خواست بمیرد، جوری آزارش می دادند که زنده بماند، امّا با درد... حتی می دانی به رسم خفّت و خواری واداشت تا دو تا از نوکرانش جلوی چشم همه...»

تاریخ همیشه زشت است، زشت، و «این عکس خدمت شما که بگویم یک درویش ...» نخواسته بود چیزی بشنود و نمی خواست آنچه را که بوده و یا نبوده بخواند... پدر گفته بود:

«فرق نمی کند که توی کله شان چه می گذرد، آنها مردانی عجیب اند... مثل دلاور زند...»

از میان تاریخ گذشت، از دل نسلهای گذشته. ذرّه ای شد در شکم

مادر فرو رفت تا رسید به آن زمان و زمان های دیگر، هزاران چشم خسته که به او خیره شده بود و هزاران گوش منتظر هنوز می خواستند اصل قصّه را بدانند.(صص ۲۰-۱۹)

«اصل قصّه» البتّه دست یافتنی نیست، و یکی از مضامینی که در *دل فولاد* پرورده می شود آن است که از یک سو باید به تردید حاصل از چنین نتوجّه گیری خو کرفت، و از سوی دیگر می توان خیال خلاّق را جانشین توهّم دست یافتن به واقعیّت تاریخ کرد. هرگاه در روال کنار هم نهادن این چند بند اندکی تأمل کنیم به این نتیجه می رسیم که متن تاریخ در برخورد با ذهن خوانندهٔ آن شکل می گیرد، و این برخورد می تواند نیرویی جادویی را در خیال پدید آورد که روایتگر امروزی را به همحسّی با گذشته تاریخی برساند. حتّی اگر دسترسی به «اصل قصّه» ناممکن باشد، باید روایتهای موجود را دگرگون ساخت، و از این راه روایتی «بهتر» پدید آورد.

گذشته از این بُعد تاریخی، *دل فولاد* دو بُعد معاصر نیز دارد، که هر دو از راه پرداخت شخصیّت اصلی داستان به خواننده منتقل می شود. نخست اینکه افسانهٔ سربلند، زن سی ساله ای که در حال حاضر در مؤسسه ای در تهران کار می کند و قصد دارد قصّه ای دربارهٔ لطفعلی خان زند بنویسد، گذشته ای هم دارد، و این گذشته گهگاه او را به خود می خواند و یادواره هایی تلخ را در او زنده می کند. مفصّل ترین بخش رمان که به این گذشته اختصاص یافته «فصل اول» است. در آن افسانه را می بینیم نُه سالی پیش از آنکه در تهران در جست و جوی اتاقی باشد تا در آن بتواند قصّه بنویسد. در این فصل او را در نیمه شبی در شیراز می بینیم در حال فرار از خانهٔ شوهر در حالی که لباس نارنجی نازکی به تن دارد، و از بامی به بامی می گریزد. منگ و مبهوت و مچاله، و در اینجا که هنوز صفحهٔ نخست رمان است، خواننده، که هنوز هیچ نمی داند، زن جوان را در چنین تصویری مشاهده می کند:

چهره ای مچاله شده از درد و چشمانی که بهت زده و منگ به تاریکی نگاه می کرد و دستانی که راه را می جست تا نیفتد، از همانجا، از پشت بامها و معلّق نشود در سنگفرش کوچه های شهر، شهر شیراز که باد بوی بهار نارنجهایش را در تاریکی وهم انگیز شب رها کرده بود و درخت نارنج که در خودش کز کرده بود و جمع می شد و برگهایش ضجّه می کشیدند و

او، زن، چشمانش می سوخت و روی لبانش مزه شور نمک را حس می کرد و می دانست که می خشکد، و می دانست که درخت نارنج خشکیده است.(ص ۷)

و بعدها در کار خواندن رمان خواننده رفته رفته درمی یابد که آن شب افسانهٔ جوان از خانهٔ شوهر خود گریخته است تا ناگزیر نباشد تن خود را در اختیار دوستان شوهرش، که در قمار با شوهرش بر سر او برنده شده اند، بگذارد.

افسانهٔ سربلند در خلال داستان و به دلیل وقایعی که بر او می گذرد، به ویژه در واکنش عاطفیش به دلبستگی به مرد، به این نتوجّه می رسد که باید بر گذشتهٔ خویش فایق آید، و آن را به راستی پشت سر گذارد. در فصلهای آخر رمان افسانه به دیدار فالگیری به نام نرگس ـ که با کمک دوستش نسرین با او آشنا شده ـ می رود، و زن فالگیر از دور می گوید: «به شیراز برو!» او به این ندا پاسخ مثبت می دهد، و به شهری می رود که شوهر سابقش و پدرش هنوز در آن زندگی می کنند. شوهر زن دیگری اختیار کرده، و پدر، در این سالهای پر تب و تاب انقلاب، «خاطرات و سفرنامه ژنرال آیرونساید»، را می خواند. پدر وقتی می شنود که دخترش دارد داستان «سوارکار غریب» را می نویسد، می گوید:

سوارکاری بساز که بیاید این مملکت را سروسامان دهد. . . مثل خان قاجار. . . چیزی مثل او! و تمام آدمها را نُه سال به بالا گردن بزنند . . . یک چنین آدمی لازم است.(ص ۲۶۰)

و هم او به دخترش توصیه می کند: «به دنبال یک سوارکار طیب و طاهر نگرد. . . پیدا نمی کنی، اصلاً.» (ص ۲۶۰) و افسانه سرانجام به گوهر مردانی چون پدرش پی می برد: «و پدر مهاجمی دیگر بود و در آرزوی خان قاجار کتابهای جدیدش را می خواند، و. . .» (ص ۲۶۱)

پس از این، افسانه به دیدار خانه ای که نُه سال پیش مدتی با شوهرش در آن می زیسته می رود، و به دیدار محلّه ای که کوچه به کوچه و بام به بام در آن شب نکبت بار گامهای مصمم او را در فرار از خانه شوهر بر دوش کشیده است. در حیاط خانهٔ سابق خودش، با زنی که لگنی در دست دارد رو به رو می شود.

راوی داستان گفت و گوی میان این دو را به این صورت نقل می کند:

«چه می خواهید، خانم!»
«اینجا یک درخت نارنج بود، نبود؟»
زن خندید:
«شما افسانه اید.»
«بله، و شما؟»
«من . . . خوب معلوم است.» و لگن را به او نشان داد.» (ص ۲۶۳)

و از میان این بازگشت به گذشته، سرانجام دختر کاتب ـ موجودی که در این مدّت در جان افسانه رشد کرده و بعداً او را بهتر خواهیم شناخت ـ سر بر می کند و می گوید: «خاکش کنیم، مرده است.» و افسانه پاسخ می دهد: «نه! بگذار سر جای خودش باشد.» (ص ۲۶۴) پرسش این است: گفت و گوی دختر کاتب (یعنی زن نویسنده ای که کم کم زیر پوست افسانه رشد کرده) و افسانه سربلند (یعنی زنی در کار بازیابی علّت ناکامی خود در گذشته) بر سر چیست؟ و پاسخ این: بر سر آنکه آیا باید درخت نارنج خشکیده یا مرده (یعنی نشانهٔ خاطرات تلخ گذشته) را به خاک سپرد یا بر جای خود رها کرد. و من حاصل این گفت و گو را، که چنانکه از قراین برمی آید درخت نارنج را بر جای می گذارد، به ویژه در پایان بازگشت افسانه به گذشته ای که یادش همواره جان افسانه را می آزرده به معنای پذیرش توأم با شناخت بخشی از گذشتهٔ نویسندهٔ جوان می گیرم که می بایست به گونه ای بر آن فایق آید.

بُعد دوّم به محیطی مربوط می شود که در آن افسانه قصّهٔ خود را می نویسد. افسانهٔ سربلند هم از آغاز رمان در جست و جوی جایی است که در آن نوشتن قصّه برایش میسر گردد، زیرا در محلّ زندگی فعلیش پیرزن مهربان صاحبخانه لحظه ای او را تنها نمی گذارد. او سرانجام در فصل ششم به کمک دوستش نسرین در خانهٔ یک سرهنگ بازنشسته اتاقی پیدا می کند و به آنجا رخت می کشد. در این خانه قصّه ای در انتظار اوست جز آنچه او خود را آمادهٔ نوشتنش کرده است. و آن ماجرای سیاووش حمیدی پسر سرهنگ است. این ماجرا، برخلاف قصّهٔ لطفعلی خان زند، زنده و معاصر است، پیش روی افسانه شکل می گیرد و به پیش می رود، و سرانجام افسانه را عملاً در مسیر خود گرفتار می کند. امّا در ماجرای سیاووش هم، مانند قصّهٔ لطفعلی خان، واقعیّت و

خیال درهم تنیده شده و بازشناسی یکی از دیگری برای نویسندهٔ جوان غیرممکن جلوه می کند. سیاووش معتاد است و ماجرای اعتیاد خود را به شرکتش در جنگ ایران و عراق مربوط می داند. او در توجیه علّت اعتیاد خود می گوید: «توی جبهه اینطور شد» و «وقتی اسیر بودم... توبه بیمارستان عراقی!» (ص ۱۹۸)، و آنگاه با ناله می افزاید: «اما هیچ کس باور نمی کند!» (ص ۱۹۹)، و بعد به گریه می افتد. و چند فصل بعد در می یابیم که او چگونگی اعتیاد خود را به تفصیل برای افسانه نقل کرده، و افسانه در عین حال که ماجرای سیاووش را، چنانکه خود او نقل می کند باور نمی کند، ولی احساس می کند که می تواند از آن در کار نویسندگی خود بهره گیرد. راوی حالات ذهنی افسانه را در این موضوع چنین بیان می کند:

> نمی توانست باور کند. آن ماههای اوّل جنگ برود در یک گروه پارتیزانی و از دشمن اسلحه بدزدد و بعد اسیر شود و در بیمارستانی بستری شود و روزها شکنجه و شب که پرستاری ایرانی، ایرانی الاصل، به او مرفین بزند و بعد فرارش بدهد و او بیاید به سرزمین خودش. و لابد آن زن نامش فرنگیس بوده ... نه، دختر کاتب ... نکند قصّه را خودت ساخته ای؟ نکند؟

ذکر نام فرنگیس ماجرای سیاووش حمیدی را تا متن اسطورهٔ سیاووش کیانی در شاهنامه ژرفا می بخشد. آنچه در اینجا باید گفته شود این است که هم پدر و مادر سیاووش، و هم دکتر مهرسای، دوست نیکوکار افسانه که به خواهش [illegible] اعتیادش به مرفین ساختگی می دانند. سرهنگ، که آرزوی ژنرال شدن را برای فرزندش در سر می پرورانده، با تلخی فراوان به یاد می آورد که: «وقتی که جنگ شروع شد گفت میرم و رفت. رفت که مرفین بزنه و با رگهای ورم کردهٔ پاره پاره شده برگرده» (ص ۲۰۵)، و دکتر مهرسای، به اتّکاء تجربه هایی که از خیالبافیهای معتادان اندوخته، بر آن است که سیاووش قصّه می پردازد، و وقتی حس می کند که شاید افسانه سخنان سیاووش را باور کرده دربارهٔ دلبستگی احتمالی بیمار به پرستار به او هشدار می دهد: «انگار قصّه اش را باور کرده ای! به هر حال جایگزین می کند، مواظب باش!» (ص ۲۲۱)

این تعلیق پرمعنا تا پایان داستان ادامه دارد، و آنگاه که سیاووش بر اعتیاد خود فایق آمده و به رغم دلبستگی خود به افسانه، با وسیله سازی مادرش با

نامزد پیشین خود ناهید آشتی کرده، با افسانه که باز دارد رخت خود را به خانهٔ دیگری می کشد، این گونه گفت و گو می کند:

«آن قصّه را باور نکردید، کردید؟»
«کدام یکی؟»
«همان اسارت و بیمارستان عراقی و آن پرستار ایرانی الاصل... پرستار شکل شما بود... مثل شما ... من رفته بودم برای وطنم بجنگم.»
«باور می کنم.» (ص ۲۷۵)

و در اینجا نیز باور به درستی قصّه -- هر قصّه ای -- به صورت عملی ارادی رقم می خورد که برآیند تعلیق ارادی ناباوری[۷] است، حالتی که در این داستان از ذهن و خیال خلاّق ایرانیان معاصر تا پهنای تاریخ و ژرفای اساطیر ایران بال می گسترد، و از آن قلمروی به دور از تقسیم بندیهای متعارف -- اسطوره، تاریخ، واقعیّت، خیال، وهم -- و برخوردار از یکپارچگی و انسجام در

بر پرسشهای نخستین ذهن سوژه ای مسلوب با توسل به داستان روایات موروثی است فایق می آید، و به جست و جوی معنای نهفته در آن روایات -- خواه واقعیت داشته باشند خواه نه -- بر می خیزد. به دیگر سخن، برای او این پرسش که آیا پدرش داستان لطفعلی خان را مطابق آنچه واقع شده برای او نقل می کرده یا نه جای خود را به پرسشی دیگر می دهد به این صورت که: معنای حضور روایات مربوط به لطفعلی خان و چهره ای که در درازنای دو قرن از او ساخته شده چیست؟ و یا: داستانی که سیاووش حمیدی از علّت اعتیاد خود نقل می کند، خواواقعیّت داشته باشد خواه نه، چه معنا و مفهومی دارد؟

در عبور از چنین فرایند ذهنی است که در بعد زندگی شخصی افسانه نیز رفتار شوهرش با او، که در آغاز نفرت و انزجار او را برانگیخته بود، به حکایت

۷ـ این عبارت را از کلریج، شاعر و منتقد انگلیسی به وام گرفته و به فارسی برگردانده ام. کلریج بر آن است که در کار خواندن و فهم آثار ادبی A willing suspension of disbelief (نوعی تعلیق ارادی ناباوری) اساس رابطهٔ میان خواننده و اثر را تشکیل می دهد.برای تفصیل بیشتر، نگاه کنید به:

Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shaweross. Exford, 1907, II. pp. 28-90.

دیگری بدل می شود از رابطهٔ زنان و مردان معاصر ایرانی که می توان در معنای آن نظر کرد: چرا مرد ایرانی امروز زن خود را به دوستانش می بازد، یا می فروشد، یا به گونه های دیگری او را از دست می نهد؟ اما چنین عبوری به آسانی میسّر نیست، و در رمان *دل فولاد* ابزاری تعبیه شده است که عبور افسانهٔ سربلند را، از نظر داستان پردازی، امکان پذیر می سازد. مهمترین این ابزار، دو وسیله است که ارتباطشان با یکدیگر در آغاز روشن نیست، و تنها شاید بتوان با رجوع به آنچه منیرو روانی پور در ذهن خود انباشته دارد ارتباط میان آنها را کشف کرد.

یکی از این دو وسیله همانا استعارهٔ معروف «اتاقی از آن خویش» است که از راه کتابی با همین عنوان به قلم ویرجینیا وولف، نویسندهٔ انگلیسی اوایل قرن بیستم، در اختیار نویسندهٔ ایرانی قرار گرفته است.[۸] ویرجینیا وولف در این کتاب می گوید زنان برای نویسنده شدن به دو چیز نیاز دارند: پول و اتاقی از آنِ خویش. پیداست که این دوّمی اشاره ای است به فضایی خصوصی و به دور از حضور مزاحم دیگران. در عین حال، ویرجینیا وولف وابستگی روانی و روحی زنان را به مردان و مردان را به زنان به عنوان بخشی از حالت کلّی انسان بودن می پذیرد و آن را سرچشمهٔ خلّاقیت می شمارد. سخن او در این باره اهمیّتی بنیادین دارد، و من آن را در اینجا به تمامی نقل می کنم:

> خالص و ساده زن بودن یا مرد بودن مهلک است؛ باید «زنمردانه» یا «مردزنانه» بود. برای زنان بر شکوه ها پافشردن، هرچند اندک، یا ستمی را داد خواستن، هرچند عادلانه، مهلک است، یا به هر صورتی آگاهانه در مقام یک زن سخن گفتن. و در اینجا «مهلک» صورتی از بیان نیست، چرا که هرچه با چنین گرایش آگاه نوشته شود محکوم به مرگ است. چنین چیزی بارور نخواهد شد. شاید یکی دو روزی درخشنده و کارآمد، توانمند و استادانه جلوه کند، ولی شبانگام خواهد پژمرد؛ زیرا در ذهن دیگران رشد نخواهد کرد. در ذهن نوعی اشتراک باید صورت گیرد میان زن و مرد

۸ـ کوشش من برای دست یافتن به این امر که آیا کتاب *A Room of One's Own* به فارسی ترجمه شده یا نه تا امروز به جایی نرسیده است. اینقدر هست که در نوشته های محقّقان ایرانی اشارات بسیاری به این کتاب دیده ام، و می توانم بنا را بر این بگذارم که بحث ویرجینیا وولف برای روشنفکران امروز ایران ـ و از جمله منیرو روانی پور ـ ناآشنا نیست.

تا خلّاقیت انجام پذیرد، نوعی زفاف میان ضدّین باید به بار نشیند. اگر قرار باشد این احساس به ما دست دهد که نویسنده تجربه اش را در تمامیّت خویش به ما منتقل کرده است، نویسنده باید تمامی ذهنش را باز و گشاده عرضه کند. آزادی باید باشد و آرامش نیز. نه غرّهٔ چرخی، نه چکهٔ نوری. پرده ها بسته باید باشد. و نویسنده، از پی چنین تجربه ای، باید سِتان بخوابد و ذهن خود را یله کند، تا لقاحی خجسته را در تیرگی پاس بدارد. نه نگاهی باید کرد ، نه پرسشی باید در کار آورد. نه! بَل باید گلبرگها را دانه دانه چید یا شنای آرام قو را در مسیر رودخانه به نظاره ماند.[۹]

ویرجینیا وولف در این فراز شاعرانه در حقیقت به لقاحی اشاره دارد که میان نویسنده و نیروی مکمّلی در ذهن او صورت می گیرد، و این امر را بهتر از هر کس دیگر کارل گوستاو یونگ، روان شناس معاصر ویرجینیا وولف به صورت نظریهٔ جامعی از نیروهای درون آدمی شرح داده است. پس در اینجا، پیش از آن که به ابزار درون رمان *دل فولاد* باز گردیم، نظریهٔ یونگ را هم مختصراً باز خواهیم کرد، چرا که در پرتو این گونه برخورد با مفهوم و فرایند خلّاقیت است که می توان نیروی نهفته در این رمان را چنانکه باید شناخت.[۱۰]

یونگ نیاگاه آدمی را نه فقط به شکل پستوی خاطره های سرکوب شدهٔ شخصی، بلکه در عین حال به شکل سرچشمه فیّاض تصاویر ازلی، یا به تعبیری دیگر، رُستنگاه جوانه های دانستگیهای فردی از بدنهٔ تنومند و برومند نیاگاه جمعی که از قید زمان و مکان رهاست، می بیند. او در روان آدمی دو نیرو را شناسایی می کند و آنها را به نامهای «انیما»، یا همزاد زنانهٔ مرد، و «انیموس»، یا همزاد مردانهٔ زن می نامد. نیروی نخست، یعنی انیما، روابط مرد را با زن رقم می زند، بدین معنا که هر مردی در برخورد با زنان زندگی خویش گوهرهٔ جان خود را درمی یابد و متجلّی می کند. این گوهر متعلق به زنی خاص و مشخّص نیست، تصویری است درونی از زن به صورت جمعی و فردیّت نیافته. شوق رسیدن به

۹.

Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1929), p. 104.

۱۰ـ برای تحلیلی عالمانه از فرایند تاریخی پذیرفته شدن افکار یونگ در ایران، نک: هورا یاوری، «تاملی در نقد روانشناختی و رابطه روانکاوی و ادبیات در ایران»، *ایران نامه* [ویژهٔ نقد ادبی در ایران]، سال دوازدهم شمارهٔ ۱ (زمستان ۱۳۷۲): ۱۵۸ـ۱۲۹.

این همزاد زنانه مرد را به تکاپو وا می دارد، ولی از آنجا که این جست و جو هرگز در یافتن زنی واحد و مشخّص به فرجام رضایت بخش خود نمی رسد، مرد سرانجام آنچه را که می تواند از این تصویر در وجود خویش می پرورد، ولی طبیعی است که از درک کامل انیمای درون خویش ناتوان می ماند. نیروی دوم، یعنی انیموس، برگردان انیماست در زنان، و هرآنچه در مورد انیما گفته شد در بارهٔ انیموس نیز صادق است. نکتهٔ مهم در این میان آن است که انیما و انیموس، آنگاه که صورت تجلّی به خود می گیرند، نمایشگر طبع زنانه در مردان و طبع مردانه در زنان می گردند، و ارزش شناختن آنها در مقام ابزاری برای تحلیل و تفسیر ادبی نیز در همین صورت تجلّی یافتهٔ آنان در آثار زنان و مردانی است که افکار و آمال خود را در قالب آثار ادبی عرضه می دارند.[۱۱] شاید به همین دلیل باشد که در آثار نویسندگان مرد، همچون دانته یا گوته یا حافظ یا هدایت به موجودات مادینه ای برمی خوریم که گاه به شکل الهگان لاهوتی یا دختران اثیری متجلّی می گردند و گاه به صورت جانوران یا عفریتگان یا عجوزگان. این موجودات را می توان صورتهای مشخّصی از تجلّیات انیما در خیال خلّاق این نویسندگان دانست. متأسّفانه پیگیری صورتهای مشخّصی از انیموس دشوارتر است، چرا که تاریخ ادبیّات جهان را بیشتر مردان رقم زده اند تا زنان. و این امر به ویژه در ادبیات فارسی خلائی چشمگیر ایجاد کرده که آثاری همچون *دل فولاد* را می توان ـ از چشم انداز تاریخ ادبی ـ گامهایی در راه پر کردن این خلاء نیز به شمار آورد.[۱۲]

در رمان *دل فولاد* استفادهٔ بدیع نویسنده از افکار وولف و یونگ فضایی پدید آورده که این رمان را به اثری درخور توجّه و از نظر تحوّل ادبی حائز اهمیت بسیار بدل می کند. هم استعارهٔ «اتاقی از آن خویش» و هم تصویر نیروی انیموس پروانهٔ حرکت رمان را به چرخش در می آورند، منتها هر یک به صورتی خاص و در سطحی متفاوت. استعارهٔ «اتاقی از آن خویش» در تمام طول داستان، از آنجا که افسانه تصمیم می گیرد از خانه ای که در آن پیرزن صاحبخانه با

۱۱ـ این بحث را به اختصار از کتاب زیر، به ویژه صفحات ۲۰۷ـ۱۸۶ آن، نقل کرده ام:
Carl G. Jung, et. al. *Man and His Symbols* (New York: Dell Publishing Co., 1964).

۱۲ـ نمونهٔ دیگری از این گونه پرداخت از چهرهٔ مردان را در آثار نویسندگان زن ایرانی معاصر می توان در *عقل آبی* شهرنوش پارسی پور دید. نک: شهرنوش پارسی پور، *عقل آبی*، سن خوزه، کالیفرنیا: نشر زمانه، ۱۹۹۴.

مهربانی مادرانهٔ خویش مانع کار نوشتن او می شود تا آنجا که او خانهٔ سرهنگ حمیدی را هم با دنیایی خاطره ترک می کند ماوقع ملموس زندگی افسانه را به پیش می برد. در این فرایند افسانه با چندین واقعیّت عینی جامعهٔ ایران در سالهای ۱۹۸۰ میلادی رو در رو می شود. نخست این که در ذهن ایرانیان امروز زن جوان مجرّد -- یا به قولی زن جوان تنها -- معنایی ندارد، و در هیچ گروهبندی اجتماعی متعارفی نمی گنجد. این نکته در سرتاسر داستان مکرراً گوشزد می شود. در فصل چهارم، آنجا که افسانهٔ سربلند می خواهد با استفاده از آگهیهای روزنامه ها و از راه تلفن اتاقی برای خود بیابد چندین بار به مکالماتی از این نوع برمی خوریم:

«بله.»
«آه، سلام خانم. من راجع به اون خونه ...»
«چند نفرین؟»
«تنها»
...
«تنها؟»
«من... من یک نویسندهٔ تنها هستم و خوب، سنّم هم زیاده.»
«مثلاً چند سالته؟»
«سی سال.»
«نه! هنوز جوونین.» (ص ۲۶)

و در صفحات پایانی داستان، آخرین آرزوی سرهنگ برای زنی که فرزند او را از اعتیادی دهشتناک رهانیده این است: «انشاءالله شما هم سروسامانی بگیرید... کسی مثل خودتان.» (ص ۲۷۱)

در لایه ای نهفته تر، آنچه در خانهٔ سرهنگ حمیدی بر افسانهٔ سربلند می گذرد، و به ویژه ماجرای دلبستگی سیاووش به او و عشق متقابل افسانه به این جوان، این نکته را برای نویسندهٔ جوان روشن می کند که برای نویسنده شدن «اتاقی از آن خویش» شاید لازم باشد، ولی کافی نیست، حتی اگر با استقلال مالی نیز همراه باشد. در اینجاست که نویسندهٔ ایرانی امروز درواقع نظر نویسندهٔ انگلیسی اوایل قرن را گسترده تر می کند، و با اتکا به تجربهٔ خویش، غرقه شدن در محیط آنی و تجربهٔ عینی خویش را اجتناب ناپذیر می یابد. در خلال داستان

دل فولاد افسانهٔ سربلند درسی آموخته که بی تردید مسیر او را از راه ویرجینیا وولف جدا ترسیم می کند. او به این نتیجه رسیده است که هیچ فرد آدمی، و به ویژه نویسنده ای در آغاز راه نویسندگی، نمی تواند و نباید خود را در فضایی دربسته حبس کند، و چنین فضاهایی -- دست کم در جامعهٔ او -- همواره در معرض رفت و آمد آدمیان و طرح و بحث مسائل و موضوعاتی است که از زیر چشم و کنار گوش نویسنده می گذرند. روال تکوین داستان بر این نظر تأکید می ورزد که برای نویسنده شدن دست سودن بر تجربیّات دیگران و بارور شدن از رویدادهای بلافصل محیط نه تنها مانعی نیست بلکه می تواند منبع الهام نیز باشد. این را هم دل انسانی خود افسانه به او می گوید -- آنجا که سرانجام او را وا می دارد تا کار ترک اعتیاد سیاووش را بر عهده گیرد -- هم درک متعارف جامعهٔ ایران که بر زبان دوستش نسرین جاری می شود یا در نگاههای مادرانهٔ خانم سرهنگ حمیدی نقش می بندد، و هم چهره ای از نیروی ناشناخته ای که در نیاکاه افسانه خانه دارد، در بگومگوهایش با چهرهٔ دیگر خانه کرده در نیاکاه او آنگاه که در کسوت دیکتاتور درون سر بر می کند. از این بگومگوها هم اکنون سخن خواهیم گفت. پس در راستای استعارهٔ «اتاقی از آن خویش» برخورد نویسندهٔ ایرانی اواخر قرن بیستم با مفهومی که از راه تصویر ارائه شده توسط نویسندهٔ انگلیسی اوایل این قرن در اختیار او قرار گرفته برخوردی است بدیع و خلاق، به گونه ای که می توان آن را صورت ایرانی شده و معاصر تصویر ویرجینیا وولف دانست.

و اما مهمترین نیروی پیش برندهٔ *دل فولاد* را باید در دو چهره ای جست که نویسنده به انیموس شخصیّت اصلی داستان، افسانهٔ سربلند، داده است: دیکتاتور و سوارکار. این دو چهره هم از آغاز از درون نیاکاه نویسندهٔ جوان برون افکنده می شوند، و تا پایان کار دو گرایش همسو ولی نه همگام و هماهنگ را در سیر تکوین شخصیّت او به عنوان یک فرد آدمی و هویّتش به عنوان یک نویسندهٔ آگاه از تاریخ و جامعهٔ خویش بازمی تابانند.

فصل دوم *دل فولاد* با این صحنه آغاز می شود:

> از مؤسسه که بیرون زد، دید که ایستاده اند، دیکتاتور و سوارکار! هر دو انگار می ترسیدند که سر از جای دیگری در آورد. لبخند خسته ای زد، روسریش را پایین کشید و نمونه های چاپی را طوری توی دست گرفت که

ببینند و وقتی لبخند آنها را دید دلش قرص شد، به جانب خیابان انقلاب راه افتاد و به ازدحام ماشینها که پشت راه بندان مانده بودند نگاه کرد.(ص ۹)

ذکر نام «خیابان انقلاب» و پائین کشیدن روسری به خواننده می گوید که این صحنه در دوران جمهوری اسلامی رخ می دهد، و این فصل با تعیین زمان دقیق این رویداد پایان می پذیرد: «پائیز از راه می رسید، پائیز شصت و پنج.» (ص ۱۲) این صحنه آغازگر رویدادهای پیوسته داستان است، زیرا -- چنانکه گفتیم -- فصل اول به رویدادی اختصاص دارد در پس زمینهٔ زمان داستان -- که همان فرار زن جوان از خانهٔ شوهر در شهر شیراز باشد. فصل نخست نیز با قید زمان آن رویداد پس زمینه ای به پایان می رسد: «و شهر خواب بود. شهر شیراز در آذرماه پنجاه و شش.» در نُه سالی که میان این دو رویداد قرار دارد دیکتاتور و سوارکار در نیاگاه افسانهٔ سربلند خانه کرده اند، و این موضوع را راوی داستان اکنون به صورت ظهور گهگاهی آن دو در برابر نویسندهٔ جوان بیان می کند. البتّه هنوز خواننده معنای دقیق «دیکتاتور» و «سوارکار» را نمی داند، چنانکه این را هم نمی داند که چرا این دو می ترسند که افسانه سر از جای دیگری درآورد. منظور از این «جای دیگر» چیست؟ و آنها می خواهند افسانه از کجا سر درآورد؟ چگونه است که دیدن «نمونه های چاپی» هراس این دو را می زداید و لبخند بر لبانشان می نشاند؟ و چرا لبخند آنها به افسانه دل می دهد؟ پاسخ به این پرسشها اندک اندک روشن خواهد شد، و در این میان دیکتاتور و سوارکار نقشهای متفاوت خود را ایفا خواهند کرد و با این کار بر هویّت و شخصیّت افسانه پرتو خواهند افکند.

بارقه هایی از این فرایند -- یعنی فرایند تبیین شخصیّت افسانه از راه بگومگوها و کشمکشهای درونی او با نیروهای نهفته در نیاگاهش -- را کمابیش در همهٔ فصلهای کتاب می توان دید. در فصل چهارم دیکتاتور میل افسانه را به نوشتن قصّهٔ کودکان به سخره می گیرد(ص۲۱) و در پاسخ به افسانه که در تردیدی لحظه ای حسرت روزگار خانه داری و شوهرداری خود را می خورد می گوید: «بس کن دیگر، در عوض من هستم، نُه سال است که با تو زندگی می کنم و هنوز؟» (ص ۲۲) و این نُه سال البتّه اشاره به فاصله زمانی میان فرار افسانه از خانهٔ شوهر و زمان این گفت و گو است: دیکتاتور، هر که باشد، نماد نیرویی است که افسانه جایگزین شوهر و شوهرداری کرده است، تو گویی گریز از خودکامگان واقعاً موجود (پدر، شوهر و جز اینها) نیاز به دیکتاتوری درونی را

ایجاب کرده که نظم آفرین زندگی این زن تنها باشد. در فصل هشتم، آنجا که آخرین کتاب *افسانهٔ سربلند* منتشر شده و او در جشنی به این مناسبت مرکز توجّه همگان گشته و از این موضوع به خود می بالد، دیکتاتور به او یادآوری می کند: «با یک گل بهار نمیشه!»، و در پاسخ افسانه که باتردید می پرسد «اگر هیچ وقت نشه چی؟» دیکتاتور می گوید: «چرا! با سوارکار غریب میشه.» (ص ۷۱) «سوارکار غریب» عنوانی است که افسانه برای کتاب قصّهٔ بعدی خود، که همان سرگذشت لطفعلی خان زند باشد، برگزیده است. و اینهمه برای خواننده که دیگر معنای نمادین دیکتاتور را درک کرده این معنا را می دهد که طبیعتاً هر نویسنده ای برای ادامهٔ کار نیاز دارد حس کند که اثر بعدیش او را به شهرت خواهد رسانید.

واضح ترین توصیف نویسنده از معنای دقیق «دیکتاتور» در نیمه شبی رخ می دهد که درخشش ماه از پنجرهٔ اتاق افسانه او را در خلسه ای شاعرانه فرو برده و او -- بی آنکه شاعر باشد -- شعری می سراید که دو سطر پایانی آن بیانگر اندوه عمیقی است که افسانه از نداشتن همسری همدل حس می کند: «همه چیزم دل من بود و کنون می بینم/دل فولادم را گم کردم.» (ص ۱۰۴) در همین صحنه، و اندکی پیش از سرودن این شعر، افسانه، در پاسخ به اصرار دیکتاتور که از او می خواهد تا بنشیند و بنویسد می گوید که خسته است و می خواهد بخوابد. آنگاه راوی واکنش دیکتاتوری را که در او خانه کرده است چنین وصف می کند:

> خندید. راضی شد، دستانش را به هم مالید و از قاب پنجره پائین آمد، لابد می خواست دوباره، مثل تمام شبهایی که از کار خسته بود، دراز به دراز پهلویش بخوابد و بوی گند نفسهایش و دستهای پشمالو و بزرگش که دور تن او حلقه می خورد...(ص ۱۰۳)

در این گونه فرازها می توان توازیهای اعجاب انگیزی میان این گونه چهره پردازی با تصویری که روانشناسانی مانند یونگ و برخی پیروان او از انیموس به دست داده اند دید. چنانکه پیش از این *اشاره* کردم، یونگ جانوران و وحوش را صورتهای تعیّن یافتهٔ انیما یا انیموس می داند. نظریهٔ یونگ تا بدانجا مورد قبول روانشناسان امروز است که کتاب مرجعی همچون *واژگان روانشناسی* انیما و انیموس را به این صورت تعریف می کند:

صورتهای روحی «انیما» و «انیموس» به ترتیب دو جنبهٔ مکمّل گوهر مادینه است در نیاگاه مردان، و گوهر نرینه در نیاگاه زنان. سیمای تعیّن یافتهٔ این دو نیروی نهفته در شعور نیاگاه را در مرد به صورت زنی نیمه حیوان و نیمه خدا، و در زن به صورت چهرهٔ مشابهی از مرد مشاهده می کنیم. همچنانکه ژنهای نرینه و مادینه هم در زنان و هم در مردان یافت می شود، خصلتها و گرایشهای نرینه و مادینه نیز در هر دو جنس انسان موجود است، ولی البتّه بخشی از این خصلتها حیات شعورمند ندارند. در تجربهٔ نیاگاه مرد «انیما» در ساحت فردی ـ اکنونی خود احساسات، عواطف، حالات و تمایلات انسانی را تعیّن می بخشد، و در ساحت جمعی ـ ازلی خود سیمای کاملی از «زنمادر» را به نمایش می گذارد. در تجربهٔ نیاگاه زن نیز ساحت فردی اکنونی «انیموس» تجلیگاه خودنماییها، بلندپروازیها، و به طور کلی نظر مردان نسبت به زن می گردد، حال آنکه ساحت جمعی ـ ازلی آن بیانگر چهره هایی است فشرده و چندلایه از «مردپدر» بشری. همین صورتها، آنگاه که به سطح شعور آگاه برمی آیند، بخشی از هستی منفرد خود را از دست می دهند، و به قاصدان و پیام آوران میان شعور آگاه و نیاگاه بدل می گردند. «انیما» در نقش بانوی الهام بخش سر بر می کند، چنانکه مثلاً در بناتریس دانته می بینیم، و «انیموس» در نقش «کلام منوی» (مربوط به منی) Logos Spermaticos، یا سخن هستی بخش بر

۱۲

این تعریف را جامع و کامل نقل کردیم تا شاید بتوانیم به کمک آن به ژرفنای معنای حضور دیکتاتور در رمان *دل فولاد* راهی بیابیم. خوانندهٔ رمان اگرچه در تجربهٔ خواندن به آسانی و خیلی زود به این موضوع پی می برد که دیکتاتور و سوارکار که در چارچوب ساخت خیالی رمان صورت عینی به خود گرفته اند، درواقع نمودهایی از دو گرایش متفاوت در درون شخصیّت اصلی داستان هستند، ولی تمام ابعاد مفهومی آنها را تنها در پرتو سیستمی نظری او

۱۲ـ

Kurt V. Sury, *Wörterbuch der Psychologie*. 2nd ed. (Basel/Stuttgart: Benno Schwabe, 1958), p. 358. Quoted in Cornelia Brunner, *Anima as Fate*, tr. Julius Henscher, ed. David Scott May, Preface by C.G. Jung (Dallas, TX: Spring Publications, 1986), P. 265.

نوعی که در روانشناسی یونگ رقم خورده می یابد. بسیاری از مکالمات میان افسانه و دیکتاتور -- حتی آنجا که مخاطب افسانه کاملاً مشخّص نیست -- در متن چنین نظریه ای ما را به ابعاد و ساحتهای گوناگون هستی آگاه و گرایشهای نیمه آگاه یا ناآگاه این شخصیّت داستانی واقف می کند. و هرگاه با توجّه به نشانه های بسیاری که در سرتاسر داستان می توان دید، افسانهٔ سربلند را نمونه ای ملموس از زن روشنفکر ایرانی در واپسین دهه های قرن بیستم به شمار آوریم تصویری روشن از این گروه مهم اجتماعی به دست می آید در برزخ میان نقش سنّتی زن در جامعهٔ ایران و نقشی که زنان ایرانی برای امروز و آیندهٔ خویش می بینند.[۱۳] اما تحلیل این جنبه از نقش انیموس در رمان *دل فولاد* به صورتی جامع تنها زمانی میسر خواهد بود که اندکی هم دربارهٔ شخصیّت سوارکار، یعنی چهرهٔ دومی که از درون ضمیر افسانه سربلند به صفحات رمان منیرو روانی پور برون

رمان *دل فولاد* چهرهٔ سوارکار به اندازهٔ چهرهٔ دیکتاتور پرداخت شده و حضورش به اندازهٔ حضور دیکتاتور قاطع و تعیین کننده نیست. علّت این اید بتوان در تداخل مزاحم این چهره در چهرهٔ لطفعلی خان زند دانست، نیم شخصیّت اصلی رمانی است که افسانه سربلند در کار نوشتن آن عین حال، این تداخل این تأویل را نیز با خود به ذهن خواننده تسری که شاید تلاش افسانهٔ سربلند برای نوشتن داستان «سوارکار غریب» ودنگاری و خودیابی نیز هست. ابهام تصویر درویش نیز که افسانه آن را ن منوچهری خریده -- و در قالب عبارت «مثل خودش بود» به خواننده شود -- راه را بر این تأویل می گشاید. و این همه زمینه را فراهم می انجام دختر کاتب بتواند بر اسب بی سوار لطفعلی خان سوار شود و آن افق می کند، چنانکه خواهیم دید. عنوانی که افسانهٔ سربلند به رمان ه گویای این تداخل و تطابق ناکامل است: «سوارکار غریب». درواقع درون نیاگاه افسانهٔ سربلند خود شخصیّتی دوگانه دارد. بدین معنا که

تصویری گفت و گوهای ذهنی افسانه با خود به گونه ای شگرف یادآور تصویرهایی شعر «وهم سبز» فروغ فرخزاد به کار رفته است. تصاویری همچون «تاج کاغذی»، سی»، «چرخ خیاطی»، «واژه های ساده غریب»، و بسیاری از این دست این دو اثر را به پیوندد و تصوّر قصد آگاه نویسنده را در ایجاد ارتباط میان معضلی که در ذهن افسانهٔ ود دارد با آنچه فروغ فرخزاد در آن شعر به بیان در آورده تقویت می کند.

۱۴ـ ساختا
است که در
«جامهٔ عرو
یکدیگر می
سربلند وج

از سویی چهرهٔ لطیف تر و ملایم تری است از دیکتاتور، موجودی که نویسنده شدن افسانه را با زندگی زنانهٔ او در تضاد نمی بیند، و او را بی اعتنا به عواطف زنانه -- و حتی انسانی -- خود نمی خواهد. از سوی دیگر، امّا، این موجود هرگز همچون دیکتاتور باور خود را به افسانه حقنه نمی کند. برعکس، گهگاه درافق دوردست نگاه افسانه به درون خویش شبح وار خودی می نماید، و خیلی زود ناپدید می شود. حالات او را از رفتارش با اسبی که همراه دارد -- مثلاً اینکه سوار یا پیاده در نظر آورده شود -- یا از بُعد فاصله اش از افسانه -- مثلاً اینکه به افسانه نزدیک شود یا از او رو برگرداند -- باید حدس زد. سوارکار در گویاترین، زیباترین و نمادین ترین تجلیات خود -- مثلاً در آخرین ظهورش بر صحنهٔ خیال افسانه -- گویی از نبردی نهایی پیروز برمی گردد تا برای همیشه در بهاری سرشار از صدای موسیقی و بوی بهارنارنج در شهری که دیگر هرگز روی جنگ به خود نخواهد دید اقامت گزیند:

سوارکاری از سفری دور و نامعلوم می آمد. سوار بر اسب به خانه نزدیک می شد و صدای سم اسبهایش در شهر می پیچید. . . همهمه ای دوردست در آسمان پیچیده بود، خان قاجار مرده بود و سوارکار می آمد که فارغ از صدای چکاچاک شمشیرها در شهر ماندگار شود و با صدای ساز بود، ساز مشتاق، که آسمان آبی می شد و شکوفه های بهارنارنج در آسمان مانند ذرّات نور پراکنده می شدند. (ص ۲۷۱)

و این آخرین تصویر سوارکار به گونه ای ترسیم شده که سوارکار بودن او را به پایان می رساند: سوارکاری که می آید تا به دور از چکاچاک شمشیرها در شهر ماندگار شود. و همین امر زمینه را برای افسانهٔ سربلند آماده می کند تا چند صفحه بعد، آنجا که برای آخرین بار در خانهٔ سرهنگ حمیدی پشت میز می نشیند تا دو صفحهٔ آخر کتاب «سوارکار غریب» را بنویسد، خود را تصوّر کند در کار تصاحب اسب سوارکار و راندن آن به سمت افق های دوردست:

شهر آرام بود و دیوار و دروازه ای نداشت. بر گیسوان دخترکان گلهای میخک و صدا، صدای ساز مشتاق بود، و اسب بی سوارکار در میدان شهر مانده بود و دختر کاتب، رز طلایی در دست، به جانب اسب می رفت، اسب انگار او را دید که خوشحال سه بار رو به افق شیهه کشید و دختر

کاتب سوار شد، اسب دو سه بار سر گرداند و دختر کاتب رو به افق اسب سرخ یال را می کرد. گویا شنیده بود که خان قاجار هنوز زنده است.
(ص۲۷۵)

در مقایسه و مقابلهٔ این دو بند، که هر دو در پایان داستان و به فاصلهٔ چهار صفحه از همدیگر آمده اند، ابتدا توضیح دو نکته ضرور به نظر می رسد. نخست آنکه در بند اول می خوانیم: «خان قاجار مرده بود...»، ولی در بند دوم می خوانیم که دختر کاتب «گویا شنیده بود که خان قاجار هنوز زنده است.» خان قاجار نامی است که در بُعد تاریخی رمان به آقامحمدخان، شکنجه گر و قاتل لطفعلی خان زند اشاره دارد. ولی با توجّه به تعمیم چهرهٔ لطفعلی خان به همهٔ ستمکشیدگان اسطوره و تاریخ و زندگی معاصر -- از سیاووش شاهنامه گرفته تا سیاووش حمیدی -- می توان تصور کرد که «خان قاجار» نامی برای نامیدن همهٔ ستمگران و جبّاران باشد. از این قرار دو عبارت ظاهراً متضاد بالا را می توان صورت بیانی تردید افسانهٔ سربلند -- و منیرو روانی پور -- دانست در امکان دست یابی به دورانی فارغ از ستم و ستمگران. و تنها قاطعیت مصرح در عبارت نخست («خان قاجار مرده بود...») و عدم صراحت و قاطعیت جملهٔ دوم («گویا شنیده بود که خان قاجار هنوز زنده است.») می تواند سنگی دیگر به حساب آید در کفّهٔ نظری که نمی تواند یا نمی خواهد امکان رهایی از حضور ستمگران را در آینده ای نامعلوم نادیده بگیرد. و سرانجام اینکه، حضور عنصر تردید و تشکیک در این بیان واپسین به این معنا نیز می تواند گرفته شود که رمان *دل فولاد* داعیهٔ آینده پردازی پیامبرگونه ندارد، و این خصلت خود به خود آن را نوعاً با آثاری که در یکی از دو مرکز تولید ادبی در جامعهٔ امروز ایران تولید می شود -- و ما در آغاز مقاله به آنها اشاره کردیم -- متفاوت و متمایز می سازد.

توضیح دوم مربوط به شخصیّت و هویّت «دختر کاتب» است، و معنای سوار شدن او بر اسب سوارکار و راندن آن «اسب سرخ یال» به سمت افق. در رمان *دل فولاد* عبارت «دختر کاتب» نخستین بار از زبر آوار هجوم همزمان مردان اسطوره و تاریخ و زندگی بر سر افسانهٔ سربلند سر بر می کند. ظاهراً افسانه در بحبوحهٔ اندیشیدن به وضع اسفباری که اعتیاد به مرفین سیاووش حمیدی را در آن قرار داده داستانی را به یاد می آورد که گویا لطفعلی خان زند برای گشودن دروازه های شهر شیراز نگهبانان را با تریاک به خواب کرده است. سوارکار درون نیاگاه افسانه در برابر این یادآوری به اعتراض برمی خیزد و می

گوید: «این بی انصافی است.» و افسانه پاسخ می دهد: «تو بی انصاف تر...». سوارکار می گوید: «اما حکایت این نبوده است»، و افسانه پاسخ می دهد: «دروغ می گویی تا من ...». در این لحظه دیکتاتور با پوزخندی وارد این مکالمه می شود، و می کوشد افسانه را از فکر کردن به مسئلهٔ اعتیاد سیاووش بازدارد: «بس کن دیگر، باید از اینجا بروی. به اندازهٔ کافی وقت تلف کرده ای.» آنگاه می خوانیم:

> مهاجمان همه را زیر شلّاق گرفته بودند و دختر کاتب تمام تنش می سوخت، تمام تن و بدنش زیر ضربه های شلّاق خم می شد. کاغذهایش را مهاجمان یافته بودند، و سوارکار دیگر نبود، و دختر کاتب زیر ضربه های شلاّق خم می شد. (ص ۱۶۱)

و از اینجا تأملاتی دربارهٔ آنچه در گذشته بر افسانه رفته است آغاز می شود که گذشته از بُعد تاریخی، رفتار پدر و شوهر را با او نیز در بر می گیرد، و به تصویری تبدیل می شود از توان افسانه در حلول به کالبد دیگران. به دیگر سخن، دختر کاتب موجودی است که ضربه های شلّاق سواران لطفعلی خان زند را بر بدن ساکنان شیراز نیز به همان اندازهٔ ضربه های مشت و لگد سرگرد محسن حمیدی بر تن برادر معتادش حس می کند، و از سوزاندن خانه های مردم شیراز نیز درست به اندازهٔ سوختن شدن دفتر خاطرات خودش به دست شوهرش رنج می برد.

باتوجّه به این دو توضیح می توان معنای سوار شدن دختر کاتب را بر اسب لطفعلی خان و هی کردن او اسب را به سمت افق دوردست ـ ـ حتی باوجود احتمال زنده بودن خان قاجار ـ ـ درک کرد. ستم و ستمگران شاید استمرار داشته باشند، امّا رسالت مقابله با آنان در هر دوران را باید به کسی یا کسانی سپرد. در قالب این داستان، در دوران وقوع رویدادهای آن، باتوجّه به شرایط ویژهٔ حاکم بر جامعهٔ ایران منیرو روانی پور نامی برای سواری که اسب لطفعلی خان را رو به افق هی کند یافته است: دختر کاتب.

باری، چنانکه می بینیم در *دل فولاد* سیر حوادث بدون حضور دو چهرهٔ تعیّن یافتهٔ جدال درونی شخصیّت اصلی داستان متصوّر نمی بود. به عبارتی، «دیکتاتور» و «سوارکار»، نیروهای درونی افسانهٔ سربلند، سرانجام او را در

چهرهٔ دختر کاتب (یا نویسندهٔ زن) تا بدانجا به پیش می برند که او می تواند بر اسب بی سوار سوارکار غریب بنشیند و رو به افقهای نوینی براند. این سخن بدان معناست که افسانهٔ سربلند ـ ـ در طی طریق در راهی که برای خود برگزیده ـ ـ تردیدی به خود راه نمی دهد یا محرومیّتی نمی کشد. تصویر «درخت نارنج خشکیده» که هم از آغاز با گریز افسانه از خانهٔ شوهر به ذهن خواننده راه می یابد همچنان تا پایان داستان گویای حسرتی خاموش است که گهگاه از نهفت جان افسانه به خروش می آید، و او را به آنچه برای نویسنده شدن از دست وانهاده فرا می خواند. صحنهٔ رفتن افسانه به آرایشگاه (صص ۶۷ـ۲۶۶) را شاید بتوان نشانی از تلاش نویسنده به شمار آورد برای نمایش آشتی افسانه با واقعیّت ادامهٔ زندگی بدون حضور مرد، ولی حتی همین صحنه نیز پایانی پر از تردید دارد. او حتّی در لحظه ای که خانم سرهنگ «خانم سربلند» خطابش می کند از خود می پرسد: «چرا همه می خواهند که او فقط خانم سربلند باشد،» و پاسخ به این پرسش را به دختر کاتب واگذار می کند: «مگر نیستی؟ . . . مگر خانم سربلند نیستی؟» (ص ۲۶۷)

در خلال داستان نیز آنچه افسانه را در برابر وسوسه های زن بودن و زن ماندن به مقاومت برمی انگیزد خیل زنان دیگری است که در پیرامون او هر یک حکایت عبرت انگیزی از ناکامی را به نمایش می گذارد. نسرین، دوست دیرین افسانه، سرانجام امیدوارانه تسلیم زندگی زناشویی می شود، گیرم از هم اکنون بر آن است که شوهر آیندهٔ او خودخواه و زورگوست. منشی مؤسّسه ای که افسانه در آن کار می کند، زنی که روزگاری افسانه سربلند را الگوی زندگی خود کرده بود و خواسته بود مثل او نویسنده بشود، در آخرین صحنه سرگرم بافتن ژاکت برای شوهری است که در جنگ اسیر شده، «. . . ولی می آید. . . وقتی که جنگ تمام شد.» (ص ۲۶۵) و ناهید، نامزد سابق سیاووش که برای اثبات اینکه سیاووش نهایتاً به او تعلق دارد و نه به افسانه، آش پشت پایی را که برای سیاووش پخته به دست خانم سرهنگ حمیدی برای افسانه می فرستد.

ارواح و اشباحی، گاه مُرده و گاه مردهٔ زنده نما، نیز در کنار این خیل ناکامان حضور خود را بر ضمیر افسانه تحمیل می کنند. خانم سرهنگ حمیدی، مادر سیاووش، که در آغاز برای درمان فرزندش به افسانه متوسّل می شود و او را ناجی فرزندش می نامد، ولی در پایان به این ملاحظه عرفی که افسانه پنج سال از سیاووش بزرگتر است، مزوّرانه مانع رسیدن نامه های سیاووش به او می گردد. پری و زری، دو دختر سرهنگ از زن قبلی اش، که جوانی خود را بر

سر نیمارخواری مادری افلیج نهاده و به تعبیر افسانه در زیر سوزن چرخ خیّاطی خرد شده اند. و از همه مهمتر مادر خود افسانه، زنی که پس از عمری رنج و درد، چندان در پنهان کردن رنج خویش مهارت یافته که هیچکس حتی مرگ او را هم باور نمی کند:

و او فلیان کشیده بود. آنقدر که ناگهان یک روز فلیان به دست همینجور که با خودش حرف می زد دق کرد، و او داد کشید و فریاد زد، ولی هیچکس قبول نکرد که مرده است. مرده ها فلیان نمی کشند. اصلاً نمی کشند. یکی از دختران باردار با خنده گفته بود:
«اطواره... تمامش ادا و اطواره.»
و آن دیگری زده بود زیر نی فلیان، و مادر روی زمین پخش شده بود. فقط به همان نی فلیان بند بود. (ص ۱۳۵)

افسانه، همچنان که خود را در چنگال عشقی نافرجام اسیر می یابد، با توجّه به این تجربه ها و یادواره ها راه خود را، اگرنه به ساحل نجات، دست کم به سوی مکانی دیگر برای زیستن و مرحله ای دیگر از زندگی می یابد. او در عین حال که به شیفتگی خود به سیاووش حمیدی واقف است، رفته رفته عرف رایج در جامعه را، که او را از دل بستن به مردی که از خود او جوانتر است باز می دارد، می پذیرد، و سیاووش را به نامزد پیشینش ناهید می سپارد، با آنکه در جریان ترک اعتیاد این جوان حق تصاحب او را به دست آورده است. ماجرا از این قرار است که افسانه، هنگامی که به رغم میل دیکتاتور درون خویش بر آن می شود تا در ترک اعتیاد به سیاووش مدد برساند در حقیقت خود نیز به جهان افسانه های ایرانی راه می یابد. او نه تنها سیاووش را از سیاهچال تنبیه های سبعانهٔ پدر و برادر نجات می دهد، بلکه درِ اتاق خود -- و سرانجام درِ دل خود را نیز -- به روی این جوان می گشاید. ابتدا نظر خود را در مورد روش درست نجات دادن سیاووش به پدر و برادر سیاووش می قبولاند، آنگاه از دوست نیکوکار خود دکتر مهرسای -- که در اوایل جنگ چند ماهی در بیمارستان داوطلبانه با او کار کرده است -- کمک می گیرد، و بعد شبهای متمادی کار پرستاری از جوان را بر عهده می گیرد:

شبهای بی شمار! سخت! شبهایی که آرام آرام رنگ سپیده می گرفت و

روشن می شد... و جوان آرام می گرفت. سر به زیر و مطیع گوش می داد و می دانست که تمام روز را در انتظار غروب می ماند تا او بیاید و سرنگ را در رگهایش خالی کند، و می دید که وقتی می خواهد بالا برود اخم می کند. لبانش می لرزد و می پرسد تا او را در کنار خودش ماندگار کند، و اگر خو می گرفت، به حضور او خو می گرفت؟ دکتر مهرسای گفته بود: «چیزی باید جایگزین شود، جایگزین مرفین و نه هرچیزی، یک چیز خوب.» (ص ۲۰۸)

و این جایگزینی صورت می گیرد، ولی امری یک جانبه نیست: افسانه نیز به سیاووش دل می بندد، و کار این دلبستگی گاه تا اوج عاشقی نیز پیش می رود، چنانکه وقتی سیاووش، پس از ترک اعتیاد برای یافتن کاری به ارومیه می رود، افسانه خانهٔ سرهنگ را سرد و خالی می یابد:

توی راهرو ایستاد و یکه خورد. چیزی کم بود. نبود! خانه لخت و عور بود. صدای تار! و عادت! عادت کرده بود که هر غروب وقتی که می آید صدای تاری باشد و یا کسی که تار را کوک می کند و حالا نبود و این هوا چقدر سرد است، سرد سرد.(ص ۲۴۲)

امّا در این میان خانم سرهنگ یعنی مادر سیاووش، که در جریان اعتیاد پسرش آنگاه که از افسانه کمک خواسته بود، بارها به موضوع ازدواج آن دو اشاره کرده و نطفهٔ این فکر را در ذهن افسانه نشانده بود، اکنون فکر دیگری دارد. او فکر می کند که چون افسانه پنج سالی از سیاووش بزرگتر است این ازدواج به خوشبختی نخواهد انجامید، و بارها حرف خود افسانه را که روزی به او گفته بود دلبستگی سیاووش به او «حس کاذبی» است، به خود او باز می گوید. او از این هم پا را فراتر می گذارد، و نامه هایی را که سیاووش از ارومیه برای افسانه نوشته به او نمی رساند. سرانجام هم وقتی افسانه به این تقلّب او پی می برد، پیرزن حسابگر می گوید: «محض خاطر خودتان کردم.» و «می دونی، همانطور که گفتین واقعاً یه حس کاذب بود.» (ص ۲۷۲)

در این ماجرا شخصیّت افسانه را می بینیم در حال دگردیسی از نویسنده ای امروزی به چهره ای از نوع دخترری که در افسانه های ایرانی -- مثلاً در افسانهٔ «سنگ صبور» -- از راه پرستاری شاهزاده ای افسون شده و خوابزده

حق تصاحب او را به دست می آورد.[۱۵] در آن گونه افسانه ها البتّه همیشه عجوزی، عفریتی یا دختر کولیی هست که ابتدا با دروغ خود را شفادهندهٔ شاهزاده معرفی می کند، ولی سرانجام دروغش برملا می گردد، و او از صحنه بیرون رانده می شود. در *دل فولاد*، امّا، این ساختار تاگزیر دگرگون می شود، چرا که قصد نویسنده تثبیت و تداوم آنگونه اندیشیدن در این قصّه نیست. برعکس، در اینجا قصد دگرگون کردن ساختار افسانهٔ سنّتی است که حضور باورهای متعارف در جامعه را ابزار تحوّل در فرجام قصّه می سازد: نه دختر فداکاری، نه کولی یا غرشمال نیرنگ بازی، نه عدالتی کور و سختگیر. آنچه هست زیرکی و موقع شناسی ناهید است که بر سر بزنگاه تحوّل در زندگی سیاووش او را دوباره از آنِ خود می کند، و حسابگری کاسبکارانهٔ خانم سرهنگ که با صحنه سازیهای معمول ابتدا از افسانه سود می جوید و بعد او را از خود می راند تا فرزند خود را از آنچه در ذهن او ننگ ازدواج با زنی مسن تر از خود او جلوه می کند حفظ کرده باشد. و در این میان این افسانه سربلند است که با گذشتن از سر سیاووش، با فایق آمدن بر دلبستگی نافرجام خویش، و با حرکت به سوی منزلگاه بعدی زندگی خود به مثابهٔ زنی تنها روند افسانه های موجود را درهم می ریزد، و قصّه ای رقم می زند جز آنچه در میراث ادبی و افسانه ای فرهنگش به آن برخورده است.

امّا به راستی معنای نهایی اینهمه تداخل میان واقعیّت، تاریخ و افسانه در چیست؟ و چگونه است که در میان اینهمه افرادی که در این رمان پیرامون افسانه را گرفته اند -- پدر، مادر و شوهر سابق افسانه، سیاووش حمیدی و پدر و برادر و مادرش، نسرین و منشی مؤسّسه و پیرزن صاحبخانه و زری و پری و نرگس فالگیر و دیگران -- تنها افسانه است که توان ایجاد تحوّل در روالها و روندهای معمول و متداول را از آنِ خود می کند؟ و سرانجام معنای قرار دادن چنین زنی در مقام شخصیّت اصلی داستان *دل فولاد* چیست؟

آشکار است که آنچه از امتزاج تصویر «اتاقی از آن خویش» -- یعنی هستی بیرونی و ملموس افسانه -- با گزارش بگومگوهای این شخصیّت داستانی با نیروهای نهفته در نیاگاه خود -- یعنی هستی درونی و نامرئی افسانه -- به دست می آید نمایشگر کوششی است از برخورد دیگری با مسئلهٔ زن و موقعیّت او در

۱۵. به روایتهای مختلفی از این افسانه می توان اشاره کرد، مثلاً نک: «سنگ صبور»، گردآورنده صادق هدایت، در *نوشته های پراکنده* (تهران: امیر کبیر، ۱۳۴۴)، ۱۲۸-۱۲۱.

جامعه ای مانند ایران در عصر حاضر، یعنی جامعه ای که خود در چنبرهٔ نیروهایی در درون و بیرون خویش گرفتار است. از دیدگاه خوانندهٔ *دل فولاد* همان برد تأویلی که در کار پیگیری داستان، سیاووش حمیدی را به لطفعلی خان زند و سیاووش کیانی می پیوندد، و در کار اندیشیدن به معنای شخصیّتهایی همچون «دیکتاتور»، «سوارکار»، یا «دختر کاتب» ما را نهایتاً با چالشهای زن روشنفکر ایرانی امروز آشنا می کند. در بُعد تاریخی رمان *دل فولاد* افسانهٔ سربلند را به تمادی از جامعه ای در حال گذار از وضعیّتی به وضعیّتی دیگر بدل می کند. اگر افسانهٔ سربلند استعارهٔ «اتاقی از آن خویش» ویرجینیا وولف را تعبیر و تعدیل می کند، و اگر افسانهٔ سربلند با شناخت نیروهای نهفته در نیاگاه خویش راه خود را به سوی نویسنده شدن می شناسد و می گشاید، پس جامعهٔ ایران -- که «دختر کاتب» مجاز مرسل آن است -- نیز می تواند با هرچه گسترده تر کردن آنچه از غرب وام گرفته و ارائهٔ تعریف مجدّدی از آنچه از گذشته به ارث برده راهی به سوی آینده بگشاید -- آینده ای که نه در گذشتهٔ خویش اسیر است و نه در حال دیگری.

Discover the wide world of Islamic literature

The journal is produced to a very high standard, and should be a very useful source for all libraries and information users concerned with Islamic issues.
Information Development (London), Volume 7, Number 4, pages 241-242

This journal is doing a singular service to the cause of the publicity of periodical literature on Islamic culture and civilization in all its diverse aspects. Every scholar of Islamic Studies should feel indebted to you for this service.
PROFESSOR S.M. RAZAULLAH ANSARI
President, International Union of History and Philosophy of Science (IUHPS)
Commission for Science and Technology in Islamic Civilization, New Delhi, India

(Periodica Islamica is) an invaluable guide...
PROFESSOR BILL KATZ
Library Journal (New York), Volume 118, Number 21, page 184

Periodica Islamica *is a most valuable addition to our reference collection.*
PROFESSOR WOLFGANG BEHN
Union Catalogue of Islamic Publications, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz
Berlin, Germany

It is recommended for all research libraries and scholars of the Islamic viewpoint.
DR. RICHARD R. CENTING
MultiCultural Review (Westport, Connecticut), Volume 2, Number 1, page 40

You should be congratulated on Periodica Islamica *which should prove to be a valuable journal to persons interested in Islam and the entire Muslim World.*
AMBASSADOR (RTD.) CHRISTOPHER VAN HOLLEN
The Middle East Institute, Washington DC, USA

Periodica Islamica is an international contents journal. In its quarterly issues it reproduces tables of contents from a wide variety of serials, periodicals and other recurring publications worldwide. These primary publications are selected for indexing by ***Periodica Islamica*** on the basis of their significance for religious, cultural, socioeconomic and political affairs of the Muslim world.

Periodica Islamica is the premiere source of reference for all multi-disciplinary discourses on the world of Islam. Browsing through an issue of ***Periodica Islamica*** is like visiting your library 100 times over. Four times a year, in a highly compact format, it delivers indispensable information on a broad spectrum of disciplines explicitly or implicitly related to Islamic issues.

If you want to know the Muslim world better, you need to know ***Periodica Islamica*** *better.*

Founding Editor-in-Chief ❑ **Dr. Munawar A. Anees**
Consulting Editor ❑ **Zafar Abbas Malik**
Periodica Islamica**, 31 Jalan Riong**
Kuala Lumpur-59100, Malaysia

America Online • **dranees**
CompuServe • **dranees**
Delphi • **drmanees**
InterNet • **dranees@klcyber.pc.my**
URL • **http://www.ummah.org.uk/dranees/periodica/**

PERIODICA ISLAMICA

Subscription Order Form

Annual Subscription Rates

❑ Individual US$40.00 ❑ Institution US$249.00

Name _____

Address _____

City, State, Code _____ **Country** _____

❑ Bank draft ❑ ❑ coupons ❑ ❑ Money order ❑

❑❑❑❑-❑❑❑❑-❑❑❑❑-❑❑❑❑

Expiration date _____

Signature _____

BY PHONE To place your order immediately telephone (+60-3) 282-5286

BY FAX To fax your order complete this order form and send to (+60-3) 282-8489

BY MAIL Mail this completed order form to ***Periodica Islamica***

SUBSCRIBERS IN MALAYSIA MAY PAY AN EQUIVALENT AMOUNT IN RINGGIT (MS) AT THE PREVAILING EXCHANGE RATE

Subscribe Now! Subscribe Now! Subscribe Now! Subscribe Now!

انتشارات فصل کتاب

منتشر کرده است:

مشروطه ایرانی

و

پیش زمینه های نظریه ولایت فقیه

نوشته:

ماشا الله آجودانی

(در پانصد و پنجاه صفحه)

بها : ۱۵ پوند

(کتاب در بر گیرنده مباحثی درباره مشروطیت ایران و چگونگی شکل گیری نظریه ولایت فقیه، و نقدی است بر تاریخ نگاری معاصر وکارنامه جریانهای روشنفکری دوره قاجار)

افراد وسازمانها می توانند با پرداخت ۱۵ پوند(در انگلستان با چك) ودر سایر کشورها به صورت حواله بانکی Money Ord(er) به نام:

FASL-E-KETAB PUBLICATIONS و ارسال آن به نشانی زیر، کتاب را پیش خرید کنند .

نشانی جدید فصل کتاب :

FASL-E-KETAB PUBLICATIONS
P.O. BOX 14149
LONDON W13 9ZU
ENGLAND

(از همه کتابفروشی ها و نهادهای فرهنگی، سفارش پذیرفته میشود)

Nimeye Digar

A Persian Language Journal of Feminist Studies

Volume II, Number 4, Spring 1998

A Language of Her Own?

Editor: Afsaneh Najmabadi

Editorial Board: Haleh Afshar, Mina Agha, Vida Behnam, Emma Dolkhanian, Shayda Golestani, Jaleh Gohari, Shahla Haeri, Marjan Mohtashemi, Sharzad Mojab, Parvin Paidar, Naghmeh Sohrabi, Shahran Tabari, Nahid Zahedi, Fathieh Zarkesh Yazdi

Typesetting: Emma Dolkhanian
Page Layout: Nahid Zahedi
Cover and Logo Design: Safoura Rafeizadeh
Administrative Assistant: Helen Eliassian, Azadeh Refah

Price $10.00
Subscription rates for four issues:
Individuals $36.00, Institutions $70.00

All correspondence to:
Nimeye Digar
c/o Department of Women's Studies
Barnard College
Columbia University
3009 Broadway
New York, NY 10027-6598 USA

We gratefully acknowledge the moral and financial support of the Department of Women's Studies at Barnard College that has made the publication of this issue possible.

Printed at Midland Press (773) 743 0700
1447 W. Devon, Chicago, IL 60660

در آمد

نسرین رحیمیه

نقد اندیشه های آل احمد در ادبیات داستانی ایران و «کار» سوگواری در جزیره سرگردانی

حورا یاوری

دستاورد اقتدار: نگاهی بر مرجعیت نویسندگی،

آوای روایتگری و تعریف مجدد هویت زنانه در داستانهای مهشید امیرشاهی

هومن سرشار

زمان، مکان، فضا، و فرهنگ در زنان بدون مردان

کیسی رز ویلیامسن

مکان نگاپو، امکان تکامل: تحلیلی از دل فولاد اثر منیرو روانی پور

احمد کریمی حکاک