

## بازیگر کلمات: زنانگی، نمایشگری و آفرینش در رمان بازی آخر بانو

مونا هوروش\*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه الزهرا

### چکیده

یکی از نیازهای اساسی نقد ادبی فمینیستی امروز ایران، توجه به مفهوم زنانگی در روایت و بازنمایی آن به عنوان قابلیت ادبی مضاعف است. در این پژوهش، کارکرد بازی در رمان *بازی آخر بانو* نوشته بلقیس سلیمانی با استفاده از خوانش روان‌کاوانه پسا ساختارگرا، به ویژه نظریه‌های فاز آینه و زنانگی لاکان و نظریه‌های تقلید، تفاوت و شکوفایی سوژه زنانه ایریگاری بررسی شده است. گل‌بانو، شخصیت محوری رمان، در بازی‌های آگاهانه و ناخودآگاه خود، به روندی جامع عمل می‌پوشاند که از دیدگاه ایریگاری، بگانه راه مبارزه با قدرت گفتمان نرینه‌محور است. این راه مبتنی بر تقلید خراب‌کارانه از این گفتمان و گشودن بازی گوشانه فضایی جهت زایش مفهومی جدید از زنانگی است. گل‌بانو در کوششی بی‌پایان برای شناخت و پرورش خود، درگیر بازی‌هایی می‌شود که گاه موفق است و گاه ناموفق؛ گاه با تقلید آینه‌وار، ساختار فکری جامعه را مشروعیت می‌بخشد و گاه با تقلید خراب‌کارانه، آن را به چالش می‌کشد. در این روند آزمون و خطا، به تدریج از طریق بازی‌ها، راهی برای بروز هویت زن به عنوان سوژه‌ای انسانی (و نه شیء و کالا) باز می‌شود. بازی آخر بانو که بازی با روایت است، در واقع، شروع پیروزی گل‌بانوست. او و نویسنده در مقام سوژه، با درهم آمیختن تقلید و خلق، زنانگی خود را در فضایی آستن از خلاقیت و آفرینش شکوفا می‌کنند.

**واژه‌های کلیدی:** نقد روان‌شناختی، زن، ژاک لاکان، لوس ایریگاری، *بازی آخر بانو*، بازی، نمایشگری.

فصلنامه تخصصی نقد ادبی، س. ۷، ش. ۲۸ زمستان ۱۳۹۳ (صص ۱۸۸-۱۶۹)

\* نویسنده مسئول: mona.hoorvash@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۹/۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۳/۱۳

## ۱. مقدمه

ادبیات داستانی معاصر یکی از عرصه‌های ادبی و هنری است که در دهه‌های اخیر، به حضور زنان در آن بسیار توجه شده است. رمان‌نویسان زن موفق شده‌اند با خلق آثار ارزشمند و درخشش در رقابت‌های ادبی، جایگاهی شایسته در مجامع ادبی کشور کسب کنند و بررسی سبک‌ها و درون‌مایه‌های آثار آنها بیشتر در حوزه نقد رونق یافته است. با این حال، نقد ادبی فمینیستی ایران هنوز کم‌بودها و ضعف‌های زیادی دارد که مهم‌ترین آن‌ها تمرکز نداشتن منتقدان بر واکاوی ویژگی‌های ممتاز هر اثر، گرایش به جمع‌بندی‌های عمومی و کلی‌نگری است. البته، این سنت بر بخش عمده‌ای از نقدهای ادبی حاکم است و مختص آثار زنان نیست؛ اما در بررسی آثار نویسندگان زن آسیب این روی‌کرد بیشتر مشهود است.

جدی گرفتن زنان در ادبیات چه در ایران و چه در غرب، سابقه زیادی ندارد و دیدگاه پیشین - که در آن نویسندگان زن فاقد خلاقیت و تکنیک کافی بودند - هنوز در لایه‌های زیرین ذهنیت بسیاری از مخاطبان و گاه منتقدان وجود دارد. نگاهی به زبان و لحن نقدهایی که در ایران بر آثار نویسندگان زن نوشته می‌شود، بیانگر آن است که برخی منتقدان هنوز به راحتی توانایی تحسین ویژگی‌های ادبی شاخص این آثار را ندارند و در نقدهای خود با تأکید بر تحلیل کلیشه‌های جنسیتی یا بیان بعد اجتماعی آثار، از پرداختن به جزئیات آفرینش ادبی نویسنده امتناع می‌کنند. با کنار گذاشتن تحلیل‌های سطحی و ژورنالیستی، نقدهای اندکی باقی می‌ماند که به بررسی عمقی و پژوهشی آثار نویسندگان زن پرداخته باشد. در بین همین نقدهای معدود نیز، اکثریت با پژوهش‌هایی است که به دسته‌بندی و بررسی مقابله‌ای آثار چند رمان‌نویس زن به صورت هم‌زمان پرداخته‌اند (برای نمونه ر.ک: ولی‌زاده، ۱۳۸۷؛ محمدابراهیمی و ذاکری، ۱۳۸۹). نتیجه ناخودآگاه چنین روشی در بررسی‌ها ایجاد این تصور است که «بسیاری از نویسندگان زن ایرانی مانند هم می‌اندیشند و مانند هم می‌نویسند» (دشتی‌آهنگر، ۱۳۹۰: ۵۸). این‌گونه نقدها در جای خود درخور توجه و مهم‌اند؛ اما نمی‌توانند به نیاز اولیه ادبیات زنان که تبیین جایگاه نویسندگان توانای زن و توجه به کارکرد زنانگی در تحلیل هر اثر است، به صورت مجزا پاسخ دهند.

هدف این پژوهش واکاوی رمانی است که در آن «زنانگی» کارکردی ویژه و کلیدی دارد. رمان *بازی آخر بانو*، نوشته بلقیس سلیمانی، با اینکه جایزه ادبی اصفهان را به دست آورده، جایگاه ادبی روشنی ندارد و در نقدهای معدودی که در مورد آن نوشته شده، یکی از جنبه‌های منحصربه‌فرد آن مسکوت مانده است: استفاده از زنانگی (و نه زن بودن) به عنوان عامل شکل‌دهنده و هدایت‌کننده کل رمان. منتقدان چه در تحلیل‌های پژوهشی چه در مقالات ژورنالیستی، زن بودن و اثر و نقش زنانگی شخصیت اصلی رمان را به طور کامل نادیده گرفته‌اند (برای نمونه ر.ک: بیژگی، ۱۳۸۵؛ شهریوری، ۱۳۹۲). در این اثر، زنانگی فقط معطوف به جنسیت نویسنده یا شخصیت اصلی نیست و حتی به بازنمایی مشکلات زنان محدود نمی‌شود؛ بلکه در تمام عناصر و ارکان رمان (اعم از ساخت و سبک) جاری است و در نهایت از طریق روایت به صورت ملموس تجلی می‌یابد. این ویژگی *بازی آخر بانو* را به رمانی متفاوت تبدیل کرده و صرف‌نظر از معیارهای دیگر ارزش‌گذاری آثار ادبی، آن را در زمره رمان‌های تأمل‌برانگیز قرار داده است.

*بازی آخر بانو* که اولین رمان از مجموعه سه‌گانه بازی‌های بلقیس سلیمانی است، به ظاهر سرگذشت دختر روستایی باهوش و پرتلاشی به نام گل‌بانو را روایت می‌کند که در مراحل مختلف زندگی با دست‌وپنجه نرم کردن با کم‌بودها و مشکلاتی که زن بودن و فقر برای او ایجاد کرده‌اند، و با ازدست دادن چیزهای زیادی همچون عشق، خانواده و فرزندش، کم‌کم راه خود را به سوی موفقیت می‌یابد. اما این روایت به ظاهر ساده، بارها در طول رمان نقض می‌شود و تغییر پیدا می‌کند. پی‌رنگ این رمان چندلایه‌تر و پیچیده‌تر از آن است که بتوان آن را در چند سطر خلاصه کرد. از عنوان رمان می‌توان فهمید که موتیف «بازی» جایگاهی ویژه در شکل‌دهی به ساختار و مفهوم آن دارد. از سوی دیگر، این موتیف مهم‌ترین ابزاری است که رمان برای بازنمایی زنانگی از آن استفاده می‌کند. از همان فصل‌های آغازین رمان، خواننده متوجه می‌شود که با شخصیتی روبه‌روست که بسیاری از مفاهیم، افراد و به‌ویژه نقش‌های خود در خانواده و جامعه را به بازی می‌گیرد؛ به همین دلیل برای فهم بهتر رمان لازم است به کارکرد بازی در آن توجه شود.

بازی مقوله‌ای است دارای ابعاد مختلف فرهنگی، روان‌کاوانه، کهن‌الگویی و اجتماعی که بررسی همه آن‌ها در قالب مقاله ممکن نیست. پژوهش حاضر کوششی است برای فهم کارکرد بازی در شکل‌گیری شخصیت زن رمان و ارتباط آن با مفاهیمی مانند هویت، زنانگی و قدرت، و در این میان، بیش از هرچیز از ابزار نقد روان‌کاوانه استفاده شده است. نظریه فاز آینه ژاک لاکان<sup>۱</sup> و تعریف او از زنانگی به مثابه نمایشگری، و بازنگری این نظریات توسط لوس ایریگاری<sup>۲</sup> در نظریه تقلید<sup>۳</sup> و همچنین تحلیل او از نقش‌هایی که جامعه به زن تحمیل می‌کند، به درک موقعیت زن (در اینجا گل‌بانو) در جامعه و روابط او با اطرافیانش کمک می‌کند. آن‌گاه می‌توان در کارها و گفته‌های این شخصیت داستانی نشانه‌های فرایندی را دید که ایریگاری آن را تقلید خراب‌کارانه<sup>۴</sup> می‌نامد و از آن به عنوان تنها راه شروع ایستادگی در برابر نرینه‌محوری<sup>۵</sup> گفتمان غالب جامعه یاد می‌کند.

پیش از توضیح دقیق‌تر این مفاهیم و بررسی نمود آن‌ها در *بازی آخر بانو*، لازم است به نقدهای نوشته‌شده بر این اثر نگاهی بیفکنیم. تعداد نقدهای نوشته‌شده بر این رمان بسیار کمتر از حد انتظار است و اکثر نقدهای موجود نیز با پرداختن به کلیات، به موتیف بازی و به‌خصوص به کارکرد بازی در ارتباط با شخصیت زن توجه اندکی نشان داده‌اند. آنجا که از زن بودن گل‌بانو سخن گفته شده، تعدادی از منتقدان او را شخصیتی «ساده و تأثیرپذیر» (محمدی، ۱۳۸۵) یافته‌اند که قربانی سلطه مردان و تحت تأثیر گفتمان مردسالار است و شواهد و نکات زیادی را در دفاع از این ادعا مطرح کرده‌اند؛ بی‌آنکه احتمال بازی بودن آن شواهد را در نظر بگیرند. منتقدانی هم که او را بازیگری باهوش می‌بینند، معتقدند درنهایت مقهور قواعد بازی می‌شود و ناگزیر از اطاعت (حمیدی پارسا، ۱۳۸۶).

شاید یکی از معدود مواردی که در آن به نقش فعال گل‌بانو در شکل‌گیری بازی‌ها اشاره شده، یادداشت نادر شهریوری (۱۳۹۲: ۸) در *روزنامه شرق* باشد که با استفاده از مفهوم بازی در نظریه‌های نیچه، آن را نشانه قدرت و شعف گل‌بانو می‌داند. ولی در این تحلیل نیز به زن بودن گل‌بانو توجه نشده؛ حال آنکه بازی‌هایی که گل‌بانو درگیر آن‌ها می‌شود، مستقیماً برخاسته از جایگاه او در مقام زن است. از آن مهم‌تر، آخرین

بازی رمان که بازی با روایت است - آن گونه که در ادامه پژوهش نشان داده می شود - قدم بزرگی به سوی پیروزی در برابر زبان و تفکر نرینه محوری است که اقتدار جهان شمولش به این آسانی خدشه دار نمی شود.

اهمیت مقاله حاضر این است که با به کارگیری نظریه های ایریگاری که کمتر در نقد ادبی ایران از آن ها استفاده می شود، به بررسی ارتباط زنانگی و بازی و کارکرد آن در ساختار و محتوای رمان می پردازد. این پژوهش نشان می دهد در *بازی آخر بانو*، هم خود بازی ها بازی هایی زنانه اند و هم دستاورد نهایی آن ها شکوفایی هویت زنانه است که در ساختار بازی گوشانه رمان متبلور می شود. بنابراین، برای درک صحیح رمان پیش از هر چیز، باید به چگونگی نگرش آن به مسئله هویت زنانه و نقش های جنسیتی موجود در جامعه توجه کرد.

## ۲. نقش ها و نقاب ها

دیدگاه لاکان در مورد زنانگی توصیفی جالب از تأثیر گفتمان نرینه محور بر شکل گیری شخصیت است. لاکان در نظریه فاز آینه خود می گوید که چگونه طفل با دیدن تصویر خود در آینه، به سوژه انسانی تبدیل می شود. به این ترتیب، شکل گیری مفهوم هویت، خارج از خود طفل و مبتنی بر «تصویر انعکاسی»<sup>۷</sup> است که «توهم یک پارچگی» و کامل بودن را در طفل ایجاد می کند و درک فرد از هویت خود تا بزرگسالی هم به همین شیوه ادامه می یابد (Lacan, 2001: 2- 5). همچنین، لاکان تشریح می کند که تصویر انعکاسی فقط تصویر درون آینه نیست؛ بلکه هر چیزی است که انعکاسی از خود کودک (و بعدها بزرگسال) را به او بازگرداند؛ به طوری که در آن بازتاب چیزی از هویت فرد بر او آشکار شود و مانند آینه باعث ایجاد حس یک پارچگی در فرد شود. اولین مثال لاکان، نگاه مادر و لبخند و واکنش های اوست که در شکل گیری ذهنیت نوزاد در مورد خودش بسیار مؤثر است. مادر اولین «دیگری» است که نقش آینه را برای کودک بازی می کند؛ اما بعدها فرد از «دیگری» های مختلف استفاده می کند تا انعکاس حضور خود را در آن ها بیابد. با توجه به محوریت سوژه مذکر در روان کاوی لاکانی، این «دیگری» اغلب زن است. بنابراین، عجیب نیست که زن نیز یاد می گیرد برای مردان

در نقش آینه ظاهر شود؛ آن‌هم نه آینه‌ای درست‌کار، بلکه آینه‌ای که با بزرگ‌نمایی، احساس امنیت و یک‌پارچگی بیشتری در مرد به‌وجود می‌آورد (Irigaray, 1985 b: 187). بنابراین، در نظام فکری مبتنی بر گفتمان نرینه‌محور که از دریچه چشم مرد به دنیا می‌نگرد، زن فقط آینه است، شیء است و نه سوژه‌ای انسانی.

لاکان معتقد است با ورود کودک به دنیای کلمات و شکل‌گیری مفهوم فالوس<sup>۸</sup> به‌عنوان یکی از مفاهیم اساسی در ساخت هویت سوژه، کودک درمی‌یابد که خود دارای آن نیست و با انتساب آن به دالی که «نام پدر» خوانده می‌شود، هویت خود را بر مبنای نداشتن فالوس شکل می‌دهد. بنابراین، مدلول واقعی فالوس، *نداشتن*<sup>۹</sup> است. در این مرحله، کودک به‌ناچار به انتخابی ذهنی دست می‌زند؛ انتخابی بین تظاهر «به یک "بودن" و یک "داشتن"»<sup>۱۰</sup>، «یک "تظاهر" [...] برای پنهان کردن نداشتن فالوس» (Lacan, 2001: 221). به عبارت دیگر، ارتباط کودک با فالوس در قالب یک انتخاب شکل می‌گیرد که نتیجه آن تعیین‌کننده جنسیت کودک است: انتخاب بین تظاهر به اینکه خود کودک نیز دارای فالوس است (انتخاب مردانه) یا تظاهر به اینکه او خود فالوس است (انتخاب زنانه). انتخاب زنانه *نمایش* فالوس بودن است (تظاهر به اینکه او آن چیزی است که پدر/مرد می‌خواهد داشته باشد) و با توجه به اینکه فالوس دالی است که مدلول آن *نداشتن* است، زنانگی نمایشی است که نشان‌دهنده چیزی نیست (Homer, 2005: 95).

در تکمیل این نظریه، لاکان از نظریه بالماسکه<sup>۱۱</sup> جوآن ریویر<sup>۱۲</sup> استفاده می‌کند. ریویر در روان‌کاوی شخصیت زنان موفق متوجه شد که این زنان در رفتار با همکاران مرد خود به‌طرزی اغراق‌آمیز بر زنانگی و نقش زنانه خود تأکید می‌کنند. او این مکانیزم را بالماسکه می‌خواند و معتقد است که دلیل این رفتار، ترس از جبهه‌گیری و حسادت همکاران مرد و به‌تبع آن، ایجاد مشکلاتی در محیط کار است (Riviere, 1929: 306). لاکان با تعمیم نظریه ریویر، این ویژگی را به زنان موفق و محیط کار منحصر نمی‌داند و کل زنانگی را یک بالماسکه می‌بیند (Homer, 2005: 101).

بنابراین، جنسیت از نظر لاکان به‌طور کلی، امری قراردادی و برپایه تظاهر است، نه ذاتی و بیولوژیک. جنسیت انتخابی روانی است برای پر کردن جایگاه ازپیش‌تعیین‌شده

برای سوژه: <sup>۱۳</sup> جایگاه مردانه یا زنانه (همان، ۹۸). اما تظاهر زن به فالوس بودن و استعاره بالماسکه نشان می‌دهد در مورد هویت زن، این تظاهر بنیادی‌تر است؛ مانند بازیگری که به چهره نقاب می‌زند؛ اما فقط همان نقاب است که وجود دارد و پشت آن چهره‌ای نیست (یا دست‌کم در زبان و تفکر نرینه‌محور، امکان درک و توصیف آن وجود ندارد). زن همان آینه است یا همان نقاب و زنانگی، خود نمایش است بی‌آنکه تعریفی از بازیگر آن نمایش وجود داشته باشد. در دنیایی که کلمات و تعاریف تفکر را شکل می‌دهند، این بدون تعریف ماندن، زن را از جایگاه سوژه دور می‌کند. آنچه باقی می‌ماند، کارکرد زن به‌عنوان شیء و کالا است و براساس نقشی که ایفا می‌کند، با واژگان مربوط به کالا تعریف می‌شود.

به همین دلیل، پیش از سخن گفتن در مورد روند بازی گل‌بانو، لازم است از نقش‌های زنانه‌ای که او ایفا می‌کند، درکی صحیح به‌دست آوریم. در فصل‌های آغازین کتاب، گل‌بانو مشخصاً نقش باکره را برعهده دارد؛ طبق تعریف ایریگارای، این نقش دختر را کالایی با ارزش مبادله‌ای<sup>۱۴</sup> در نظر می‌گیرد. تبادل براساس نظام ازدواج در جامعه مردسالار و بین پدر و شوهر دختر صورت می‌گیرد و در روند این تبادل، زن (دختر) ارزش‌گذاری می‌شود (Irigaray, 1985 b: 186). مادر گل‌بانو (در این خانواده تصمیم‌گیرنده، سرپرست، نماینده جامعه پدرسالار و حامی ارزش‌های نرینه‌محور است و به‌گونه‌ای نقش پدر را برعهده دارد) دختر خود را طعمه‌ای برای وصلت با مردی می‌بیند که از طریق او بتواند قدرت و حمایت بیشتری را به‌سمت خانواده‌اش جذب کند و با زرنگی خاصی، تمام احتمال‌های موجود را هم‌زمان و در کنار هم در نظر می‌گیرد. باوجود تأیید نکردن حیدر، پسرعموی گل‌بانو، او را به‌عنوان آخرین راه چاره در بیم و امید نگه می‌دارد (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۷۳). سعید، معلم جوان روستا، را از همان آغاز به‌عنوان راه نجات احتمالی اما غیرمطمئن گل‌بانو و خانواده‌اش می‌پذیرد و با او رفتاری محتاطانه دارد. درباره خواستگار قدرتمند و جافتاده گل‌بانو، رهامی، به‌وضوح بر سر دخترش معامله می‌کند و او را به قیمتی مناسب می‌فروشد. مادر آگاه است که در بازار ازدواج، گل‌بانو در میان دختران هم‌قشر خود از ارزش مبادله‌ای بیشتری برخوردار است و بی‌خجالت، بر سر قیمت او چانه می‌زند. جالب آن است که خواستگاری

رهامی از گل بانو در دکان مادر برگزار می‌شود: «مادرت اسکناس‌ها را تند از توی کفه ترازو برداشت و جایی زیر آن میز لکنته پنهان کرد. گفت: "شیربها رسمه، ولی هر دختری یه بهایی داره. گل بانوی من قیمتش خیلی بالاتر از ای حرفاس"» (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۲۰۷).

مادر هر سه خواستگار را کم‌ویش به یک چشم، به‌چشم خریدارهای دخترش، می‌بیند. اما نگاه گل بانو به این سه خواستگار بسیار متفاوت است. در نظر گل بانو، حیدر لنگری است که او را به همان جایگاه و نقش‌های همیشگی پیوند می‌دهد؛ بنابراین با وجود آن‌همه اشتیاقش برای مطالعه و تحصیل، هرگز حیدر را نمی‌پسندد. سعید معلم و نویسنده‌ای نوپاست. او پل ارتباط با دنیای دانشگاه و پیش‌رفت است و با دادن نقش منتقد نوشته‌های خود به گل بانو، او را برای اولین بار در موضع قدرت گفتمانی قرار می‌دهد. در کنار سعید، امید به دگرگونی وجود دارد؛ بنابراین گل بانو حیدر را قاطعانه رد می‌کند و شیفته سعید می‌شود. با ناپدید شدن سعید و از بین رفتن امید به ازدواج با او، گل بانو در برابر رهامی موضع منفعلی در پیش می‌گیرد و خود را مثل کالایی سربه‌راه، به‌دست مادرش می‌سپارد یا دست‌کم در آغاز این‌طور وانمود می‌کند. پس از ازدواج با رهامی، بازی آشکار گل بانو آغاز می‌شود؛ هرچند می‌توان نشان داد که بازیگری مخفیانه گل بانو مدت‌ها پیش از ازدواج با رهامی آغاز شده است. در فصل اول کتاب به‌ویژه در فلش‌بک‌های آن، با گل بانویی به‌ظاهر ساده و عامی روبه‌رو می‌شویم؛ او دختری است که به درس خواندن علاقه‌ای زیاد دارد، اما حتی یک کتاب داستان هم نخوانده است. البته، نقطه شروع روایت اینجا نیست. نقطه آغاز روایت مراسم تدفین اختر، دختر یکی از ارباب‌های منطقه، است که به‌ظاهر عضو گروهک‌های کمونیستی بوده و در عملیاتی چریکی در اوایل انقلاب کشته شده است. توجه ویژه گل بانو به این مراسم، تأثیر این حادثه بر او و به‌ویژه فروپاشی عصبی او پس از آنکه شبانه به‌کمک مادرش، جسد اختر و برادر او را نبش قبر و جابه‌جا می‌کند، نشان‌دهنده جایگاه الگووار اختر در زندگی گل بانو تا آن لحظه است. اختر دختری مرفه، تحصیل‌کرده و اهل مطالعه است که گل بانو را به کتاب‌خوانی تشویق کرده و خودش به او کتابی هدیه داده است (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۱۰). از آن گذشته، فعالیت‌های



سیاسی و شبه‌نظامی اختر، در ذهن گل‌بانو از او تصویر زنی مبارز را می‌سازد که توانایی دستیابی به «قدرت» را دارد. برای گل‌بانوی سوادآموز، اختر دریچه‌ای است به سوی دنیای سیاست و قدرت و مهم‌تر از آن، دنیای کلمات، زبان و گفتمان. البته، طبیعتاً گل‌بانو در این مرحله از زندگی، دانش لازم برای درک و تحلیل مقوله گفتمان را ندارد؛ اما به دلیل ارتباطی که بین اختر، کتاب و مبارزه برای دستیابی به قدرت می‌بیند و مقایسه آن با بی‌سوادی، ضعف و ناتوانی اطرافیانش، از ابتدا این ارتباط بین نوشتن، ادبیات و قدرت به‌طور ناخودآگاه در ذهن او شکل می‌گیرد.

کشته شدن اختر و تجربه‌های هولناک پس از آن، چیزی را در روان گل‌بانو به حرکت درمی‌آورد که درک او از مفهوم قدرت و مبارزه برای دستیابی به آن را دگرگون می‌کند. تجربه جدا شدن گوشت متعفن پای جسد چند روز پس از تدفین - آن‌هم جسد زنی که به‌نوعی برای او نماد قدرت‌طلبی بوده - برای این دختر جوان سرشار از امید و آرزو، سرخوردگی هولناکی محسوب می‌شود و آگاهی جدیدی را در او رقم می‌زند. گل‌بانو متوجه می‌شود که زنی که خواننده‌ها و باورهای خود را فریاد می‌زده و اسلحه به دست می‌گرفته، کشته شده است و حتی در گورستان جایی ندارد. دوران فروپاشی عصبی او در واقع دوران بازسازی الگوها و باورهایش است و این دختر باهوش که تماشاگر دقیق اطراف خود است، از این دوران با حربه‌ای خارج می‌شود که به او کمک می‌کند مبارزه‌ای مرموزتر، پیچیده‌تر و سرگرم‌کننده‌تر برای دستیابی به قدرت آغاز کند؛ این حربه بسیار به نظریه تقلید خراب‌کارانه لوس ایریگاری نزدیک است: بازی.

### ۳. بانوی پشت نقاب‌ها

ایریگاری نظریه تقلید خود را با بازنگری در نظریات لاکان مطرح می‌کند. اگر زنانگی در نظریه‌های لاکان فقط نمایشگری است و اگر گفتمان نرینه‌محور به زن فقط امکان نقاب بودن را می‌دهد بی‌آنکه پشت آن نقاب پیدا باشد، از نظر ایریگاری تنها راه مبارزه زن با این ساختار، استفاده شیطنت‌آمیز و خراب‌کارانه از همین نقاب است. ایریگاری (1985 b: 74) فلسفه را به تمرکز بر یکسانی و انکار و تخریب مفهوم

تفاوت<sup>۱۵</sup> متهم می‌کند. ایریگارای در کتاب *بازتابش زن به‌عنوان دیگری*<sup>۱۶</sup> به بررسی این موضوع می‌پردازد که در فلسفه (به‌ویژه فلسفه غرب) که همه‌چیز را به تقابل‌های دوتایی تقسیم می‌کند، ارزش فقط به یک سمت این دوتایی‌ها اختصاص داده می‌شود و سمت دیگر به دیگری تبدیل می‌شود؛ دیگری همان<sup>۱۷</sup> (Irigaray, 1985 a: 304). از دیدگاه ایریگارای، اولین و پایه‌ای‌ترین تقابل دوتایی برای انسان، تقابل جنسیتی زن و مرد است (Halsema, 2008: 77) که در آن مردانگی و چیزهای مردانه به معیار و ارزش تبدیل می‌شود و زنانگی آینه‌ای است که مردانگی را تأیید و تصدیق می‌کند (همان، ۴۲). ذهنیت افراد بشر با همین گفتمان شکل گرفته و زبان انسان‌ها همین ذهنیت را قدرت می‌بخشد؛ بنابراین از نظر ایریگارای، مبارزه‌ای که از آغاز بر/یجاد گفتمان زبان جدید زنانه تأکید می‌کند، محکوم به شکست است. برای افرادی که فقط گفتمان نرینه‌محور را می‌شناسند و ناگزیر ذهنیت خود آن‌ها با همین گفتمان شکل گرفته است، براندازی ناگهانی این گفتمان و جای‌گزینی آن با امری که یک‌باره کاملاً خارج از گفتمان نرینه‌محور عمل کند، ممکن نیست. در عوض، تنها حرکتی که در آغاز راه می‌تواند ثمربخش باشد، بازی با همان گفتمان نرینه‌محور از طریق قوانین خودش است که برای به‌سخره گرفتن و عریان کردن تناقض‌ها و ایرادهای درونی‌اش و درنهایت آسیب رساندن به آن از درون انجام می‌گیرد.

در این تقلید- که نه تقلید آینه‌وار همیشگی، بلکه تقلیدی شیطنت‌آمیز است- زن آینه صاف یا بزرگ‌نمای مردانگی نیست؛ بلکه آینه‌ای است که می‌چرخد، کج و معوج می‌شود و تصاویر آشفته، تمسخرآمیز، ناخواسته، مبهم و نابجا را منعکس می‌کند تا ذهن نرینه‌محور را گیج کند؛ به این ترتیب از نقش آینگی خود برای به‌سخره گرفتن تفکری که نقش او را در حد آینه تقلیل داده است، استفاده می‌کند (Irigaray, 1985 a: 353). اگر در ذهنیت نرینه‌محور چیزی ورای نقاب زنانگی متصور نیست، زن با بازی کردن با این نقاب، با شکلک درآوردن و تغییر پی‌درپی نقاب می‌تواند نشان دهد که چیزی پشت این نقاب هست که این نقاب، درک ذهن نرینه‌محور از زنانگی است و نه خود زنانگی؛ درکی ناقص و پر از عیب. با تقلید آگاهانه و خراب‌کارانه نقش‌های زنانه و جایگاه‌های اختصاص داده‌شده به زنانگی در این ساختار فکری (که محدود و

از پیش تعیین شده هستند)، زن می‌تواند این تناقض‌ها و عیب‌ها را آشکار کند و با تخریب ساختار از درون، برای حضور خود به‌عنوان سوژه، یعنی موجودی فراتر از یک شیء فضایی باز کند.

این همان کاری است که گل بانو آن را تجربه می‌کند و به تدریج در این راه موفق‌تر و ماهرانه‌تر گام برمی‌دارد. او با اغراق در تأکید بر نقش خود به‌عنوان دوشیزهٔ محبوب و دانا که عاشق مطالعه و درس است، موفق می‌شود نظر سعید را که معلمی آرمان‌گراست، جلب کند. همچنین، با اشارات صریح به جایگاه خود به‌عنوان کالا در دستان مادرش (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۷۸)، با تحسین و تمسخر هم‌زمان داستان‌هایی که سعید می‌نویسد و با شبیه‌تر کردن خود به زنان دنیای سعید بدون هیچ توجیه خاصی (مثل سیگار کشیدن و برداشتن حجاب) (همان، ۹۳-۹۵)، به بازی با نقش باکره می‌پردازد. گل بانو با دست بردن در این نقش و بازی کردن با آن، از تبدیل شدن به کالا جلوگیری می‌کند؛ چون کالا از خود اراده و خواسته‌ای ندارد و وارد بازی نمی‌شود؛ بلکه فقط از دستی به دستی دیگر می‌چرخد. ایریگاری (1985 b: 177) تبادل را از جنس هوس و خواست<sup>۱۸</sup> می‌داند و آن را به دنیای مردانه محدود می‌بیند. گل بانو با ورود به بازی و تقلید خراب‌کارانهٔ نقش کالا، هم قدرت خود در ارتباط با سعید را حفظ می‌کند و هم از طریق سعید راهی برای نزدیک شدن به خواسته‌های دیگرش (مثل رفتن به تهران و تحصیل در دانشگاه) جست‌وجو می‌کند. به یاد داشته باشیم با آنکه سعید چندین بار از ماندن در روستا دم می‌زند، گل بانو هر بار به‌نوعی این فکر را مسخره و نفی می‌کند.

با رفتن سعید و ازدواج گل بانو با ابراهیم رهامی، مرحلهٔ دیگری از بازی بانو آغاز می‌شود. این بخش از کتاب که برخلاف بخش مربوط به سعید از زبان خود گل بانو نقل می‌شود، شروعی تکان‌دهنده دارد که در آن گل بانو برای اولین بار باصراحت از بازی حرف می‌زند؛ آن‌هم با صدایی که اصلاً به بیان گل بانوی ساده و مظلوم فصل اول رمان شباهتی ندارد: «در را که بست بازی را شروع کردم. همان جا توی هال روی زمین نشستیم و چادر سفید را تا روی ابروهایم کشیدیم پایین» (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۱۱۱). از همان بند اول، گل بانو گویی برای مبارزه آماده می‌شود و حریف می‌طلبد؛ اما این مبارزه نه از راه ستیز، بلکه از راه بازی و بازی‌گوشی پیش می‌رود (همان، ۱۱۱-۱۱۴).

صدای گل‌بانو در این بخش رسا و روشن است. او حتی از تردیدها و سردرگمی‌های خود به روشنی حرف می‌زند. این گل‌بانو هنوز قدرتی ندارد؛ اما توانایی به‌دست آوردن آن را در خود یافته است. بازی در اینجا صراحتی جسورانه دارد.

در ماه‌های اول ازدواج با رهامی، گل‌بانو ملغمه‌ای از نقش‌های مختلف کلیشه‌ای و کلیشه‌شکن زنانه را یکی پس از دیگری و بدون نظم خاصی اجرا می‌کند و دقیقاً لحظه‌ای که رهامی فکر می‌کند راه مقابله با او را یافته است، بازی را عوض می‌کند و در نقشی تازه ظاهر می‌شود. رهامی برای گل‌بانو نماد تمام ارکان قدرت<sup>۱۹</sup> است: اقتدار جنسیتی، مالی، شغلی، حزبی و سیاسی. او مردی است «که با آهنگ صدایش قبرها ویران می‌شوند و غسل‌خانه‌ها برپا می‌شوند» (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۱۱۴). او همان چارچوبی است که گل‌بانو قصد نفوذ به آن و ترک انداختن بر آن را دارد. عجیب نیست که در اولین ساعات ازدواج، گل‌بانو مدام با خود تکرار می‌کند: «بشکنش» (همان، ۱۱۵) و در نهایت، این کار را از راه بالماسکه جنون‌آمیز نقش‌ها انجام می‌دهد. گل‌بانو بازیگر تمام این نقش‌هاست: از عروس درشت‌گو و پیازخور (همان، ۱۱۲) تا زن باردار عصبی (همان، ۱۳۱)، از زن کتک‌خورده خاموش (همان، ۱۳۵) تا دختری جسور که از خانه شوهر فرار می‌کند (همان، ۱۴۹) و همسری وفادار که طاق‌ت یک روز دوری از شوهرش را ندارد (همان، ۱۵۹)؛ اما گویی خودش جایی ورای این نقش‌ها ایستاده و این نمایش را کارگردانی می‌کند (یا دست‌کم در کارگردانی آن دست دارد).

در این بخش از رمان «خود» پشت نقاب کاملاً به شکوفایی نمی‌رسد. جایی در میانه راه، گل‌بانو فراموش می‌کند که این یک بازی است و نقاب آخر خود را که نقاب «مادر» است، باور می‌کند. گفت‌وگوی او با خدمت‌کارش تاجی که گویی گفت‌وگویی با ندایی درون خودش است (همان، ۱۶۰-۱۶۱)، بیانگر این است که آسودگی و راحتی پذیرفتن نقش مادر، گل‌بانو را اغوا کرده تا آن را به‌عنوان واقعیت بپذیرد و به همین دلیل، در این بازی شکست می‌خورد. البته، بخش بعدی رمان که از زبان رهامی است، نشان می‌دهد بازی گل‌بانو به‌کل بی‌اثر نبوده و چیزی را درون این مرد که یادآور نظام مردسالار است، تکان داده است. زمانی که رهامی از گل‌بانو جدا می‌شود، هنوز متصل به قدرت است؛ اما از درون ترک برداشته و همان‌طور که این بخش از رمان نشان

می‌دهد، همین ترک‌ها راهی برای گل‌بانو باز می‌کند و او را به سوی تهران، دانشگاه و فلسفه می‌کشاند. اما بازی گل‌بانو و رهامی همین‌جا تمام نمی‌شود. دو بخشی که در انتهای رمان با نام ضمایم آورده شده‌اند، ابعادی تازه را به روایت قبلی زندگی گل‌بانو اضافه می‌کنند که روشن‌کننده بازی آخر او هستند.

در پنج بخش آخر رمان، گل‌بانو دیگر آن دختر جوان روستایی نیست؛ بلکه استاد فلسفه دانشگاه است. استادی سخت‌گیر و خشن است که دانشجویش (که راوی بخش‌هایی از رمان است) او را با واژه «مردصفت» توصیف می‌کند و از تفاوت آشکار او با آنچه به عنوان زنانگی شناخته می‌شود، می‌گوید (همان، ۲۲۷). همین انتخاب رشته فلسفه مقوله جالب توجهی است؛ از یک سو فلسفه در قلب ساختار قدرت گفتمانی جای دارد و از سوی دیگر از دید ایریگاری (1985 b: 159- 160)، این تاریخ فلسفه است که مسئول ترویج ارزش‌گذاری بر مبنای یکسانی، و سرکوب و تحقیر تفاوت است. فلسفه عاملی مؤثر در به حاشیه کشیده شدن، محو و گنگ شدن تعریف زنانگی، و انکار آن در گفتمان نرینه‌محور است. با معیارهای ایریگاری، اگر این تصویر از گل‌بانو تصویر نهایی ما از او بود، ممکن بود بیانگر شکست او در راه شکوفایی زنانگی‌اش باشد؛ زیرا او نیز قدرت را از راه تأیید یکسانی و شبیه‌سازی با ویژگی‌های مردانه به دست آورده است. به زعم ایریگاری (1985 a: 344)، همانندسازی زنان با مردان به منظور دسترسی به ساختارهای قدرت، به ویژه قدرت گفتمانی یا برجسته‌سازی همان صفاتی که در فرهنگ نرینه‌محور، مردانه شناخته می‌شوند؛ به تغییر ارزش زن در این فرهنگ کمکی نمی‌کند و تکرار ارزش‌ها و «قالب‌هایی است که هرگز به او تعلق ندارند». از این راه نیز به همان صفات و نه به زنانگی ارزش مضاعف می‌بخشند و بر فرهنگ نرینه‌محور مهر تأیید می‌زنند؛ تأییدی بر این تصور و ادعا که زنان موفق دارای ویژگی‌های مردانه هستند که خود باعث می‌شود ارزش و موفقیت همچنان به مردانگی نسبت داده شود، فرهنگ یکسانی معتبرتر جلوه کند و تفاوت بی‌ارزش‌تر و ضعیف‌تر شود. در واقع برخلاف تصور موجود، این روند، زنان و زنانگی را از قدرت دورتر می‌کند؛ اما همان‌طور که انتظار می‌رود، داستان گل‌بانو همین‌جا سرانجام نمی‌یابد.

فصل «خانم محمدجانی» که گل بانو را در جایگاه استاد در کلاس فلسفه به ما نشان می‌دهد، از زبان خود او به شرح بازی‌اش می‌پردازد: در اینجا بازی به‌چالش کشیدن دانشجویان (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۲۱۹-۲۲۱). بدیهی است که گل بانو که بازیگری را در نقش‌های سنتی زنانه تجربه کرده، در ایفای نقش مردانه نیز موفق عمل کند. اما همان‌طور که گفته شد، این به‌تنهایی از او سوژه‌ای زنانه و فعلیت یافته نمی‌سازد. برای شکوفایی زنانگی در جایگاه سوژه، گل بانو به اقدام دیگری دست می‌زند که یادآور تعریف ایریگاری از قدرت زنانه است.

#### ۴. بازی بی‌پایان آفرینش

معنای مرسوم قدرت در نظریه ایریگاری با کلمه *le pouvoir* معرفی می‌شود که قدرت سرکوبگر، نرینه‌محور و ارزش‌گذار است، قدرتی که یکسانی را محوریت می‌دهد و تفاوت را تحقیر می‌کند. از نظر ایریگاری این قدرت از آن تفکر نرینه‌محور است و به همین دلیل، قدرت مردانه شناخته می‌شود. هر جا که در سیاست، جامعه، خانواده، هنر و فلسفه دعوای قدرت سرمی‌گیرد، اختلاف بر سر این‌گونه قدرت است. بسیاری از زنانی که در جوامع امروز قدرتمند شناخته می‌شوند، هم دارای این نوع قدرت هستند و به همین دلیل، با اینکه وجود آنان در ظاهر ناقض نظام‌های مردسالار است، در واقع بر اقتدار گفتمان نرینه‌محور می‌افزایند. درمقابل، ایریگاری قدرت دیگری را تعریف می‌کند که برای آن واژه *la puissance* را به کار می‌برد؛ این واژه معنای قدرت را دارد، بی‌آنکه جنبه مقهورکنندگی و سرکوب در آن باشد. این قدرت همان است که تفاوت را گرامی می‌دارد و از راه شکوفایی و بالندگی سوژه به دست می‌آید. این قدرت خارج از چارچوب فکری نرینه‌محور شکل می‌گیرد؛ بنابراین ایریگاری آن را قدرت زنانه می‌خواند. این قدرت به طبیعت نزدیک‌تر است تا به تمدن و می‌تواند راه نجاتی برای آینده بحران‌های سیاسی و اجتماعی دنیا باشد (Irigaray, 1993: 12). در ادامه این مقاله، برای اشاره به این نوع قدرت از واژه «نیرو» استفاده خواهد شد.

برای دستیابی به این نیرو، زن که از ساختار قدرت بیرون رانده و زنانگی‌اش بی‌ارزش و تضعیف شده، می‌تواند مسیری را که با تقلید خراب‌کارانه آغاز کرده است،

با حرکت به سمت خودشکوفایی ادامه دهد تا از این راه در فضایی که برای خود به‌عنوان سوژهٔ انسانی باز می‌کند، بیشتر نیرومند (و نه لزوماً قدرتمند) شود. این نیرو به او کمک می‌کند این بار نه یک فرد، بلکه کل ساختار گفتمان نرینه‌محور را تحت تأثیر قرار دهد. از نظر ایریگاری، یکی از زنانه‌ترین شیوه‌های دستیابی به شکوفایی، آفرینش است: «همان‌گونه که زن توانایی متولد کردن فرزندان را دارد، همان‌گونه نیز باید چیزهای دیگری را متولد کند: هنر، کلمات، فکر، لذت، چیزهایی مربوط به سیاست و فرهنگ، چیزهایی نیرومند» (18: 1993). زن می‌تواند و باید سرمشأ و خالق چیزهای بسیاری باشد و از راه آفرینش چیزی در فضای زنانه‌ای که با شکاف انداختن خراب‌کارانه در دل چارچوب‌های نرینه‌محور باز کرده است، می‌تواند به بالندگی دست یابد.

شاید به همین دلیل، شخصیت گل‌بانو در کارگاه داستان‌نویسی‌اش بسیار متفاوت با شخصیت او در کلاس‌های فلسفه است. در آن کارگاه، در مکانی که مکان آفرینش و خلاقیت است، گل‌بانو شاد و آزاد به‌نظر می‌رسد. خلاقیت ادبی که موضوع آن زبان و روایت است، به او اجازه می‌دهد علاوه‌بر بازی با گفتمان، در آن به تغییر و آفرینش دست بزند. او با گذاشتن اسم شخصیت‌های داستانی بر دانشجویانش (سلیمانی، ۱۳۸۴: ۲۲۹)، مرز داستان و واقعیت را می‌شکند و واقعی بودن واقعیت را به‌چالش می‌کشد. کار فلسفه تبیین حقیقت است. این حقیقت از دیدگاه ایریگاری، نسخهٔ معیوب حقیقت است؛ زیرا ادعا می‌کند یگانه حقیقت موجود است و در عین حال نسخه‌ای از آن است که تفاوت را نمی‌پذیرد و گفتمان نرینه‌محور را تأیید می‌کند و به آن قدرت می‌بخشد. با وارد کردن بُعد داستانی به زندگی واقعی و پس از آن با بیان روایت‌های متفاوت و متناقض حتی از زندگی خود، گل‌بانو اقتدار حقیقت را به‌چالش می‌کشد و نشان می‌دهد که بین آنچه حقیقت نامیده می‌شود و خیال و داستان تفاوت چندانی نیست. حقیقت همان‌قدر ساختگی است که داستان.

گل‌بانو حتی از این فراتر می‌رود و از زندگی خود هزارتویی داستانی می‌سازد که سردرآوردن از ساختگی و واقعی بودن آن تقریباً ناممکن می‌نماید. در ضمیمهٔ اول پایان رمان، به‌نظر می‌رسد تمام داستانی که تا این لحظه خوانده‌ایم، نسخه‌ای داستانی از

زندگی گل بانوست که یکی از شاگردان کارگاه داستان‌نویسی او به نام بلقیس سلیمانی نوشته است و با واقعیت زندگی او تفاوت‌هایی عامدانه دارد. در اینجا لازم است بین بلقیس سلیمانی، یکی از شخصیت‌های رمان، و بلقیس سلیمانی، نویسنده بیرون از رمان، تفاوت قائل شویم. بلقیس سلیمانی درون رمان درمقابل دوستان خود از واقعیت داستانی رمانش دفاع می‌کند و خود را خالق اثر می‌داند (همان، ۲۷۲-۲۷۳)؛ اما در گفت‌وگویش با گل بانو (که به ظاهر در زندگی واقعی مهربانو نام دارد) متوجه می‌شود که چقدر از آنچه خود او حقیقت می‌پنداشته، ساختگی و داستانی است. بسیاری از اطلاعاتی که او از صحبت کردن با اطرافیان گل بانو به دست آورده، در واقع برداشت‌های نادرست آن افراد است که گل بانو هوشمندانه عامل به وجود آمدن این برداشت‌ها بوده است. این اطلاعات حقیقی نیستند؛ بلکه اطلاعاتی ساختگی‌اند که در بازی‌های گل بانو، در تقلید خراب‌کارانه او شکل گرفته‌اند. نسخه‌ای از واقعیت که سرانجام گل بانو برای بلقیس سلیمانی درون رمان تعریف می‌کند، بار احساسی و معنایی بسیار متفاوتی دارد. در این نسخه، گل بانو (مهربانو) مقهور هیچ قدرتی نیست و فعالانه، بازی‌گوشانه و نیرومندانه در شکل‌گیری همه حوادث زندگی‌اش نقش داشته است. او از هیچ شکست یا ناکامی شکایتی ندارد و شکست‌ها را بخشی از «ماجراجویی» زندگی پذیرفته است (همان، ۲۸۸). زندگی او بازی‌ای ماجراجویانه بوده که از نقش‌هایی که با موفقیت آن‌ها را ایفا کرده، لذت برده است.

اما بازی همین‌جا متوقف نمی‌شود. ضمیمه بعدی، نامه‌ای الکترونیکی است که بلقیس سلیمانی درون رمان از همسر ابراهیم رهامی دریافت می‌کند که با استناد به مدارک متعدد ادعا می‌کند داستان زندگی گل بانو حتی شبیه به آنچه خودش برای سلیمانی تعریف کرده، نبوده و بسیار با آن متفاوت است. در این نسخه از داستان (که بسیار بر مستند و واقعی بودن تأکید می‌کند) گل بانو دختری جاه‌طلب و بی‌قیدوبند است که هم در پی پیشرفت و هم لذت‌جویی بوده است. این چهره جدید گل بانو از این نظر، با چهره‌های قبلی او متفاوت است؛ برای اولین بار او را در نقشی غیر از زنی می‌بینیم که فقط در پی پیشرفت و موفقیت است. در اینجا او زنی است که علاوه بر بازی با نقش‌هایی که او را به شیء تقلیل می‌دهند یا نقش‌هایی که او را با مردان همانند



می‌کنند، با طلب کردن لذت و سرخوشی (خواسته‌ای که برای شیء و کالا هرگز مجاز نیست) بُعدی جدید به بازی‌های خود می‌افزاید. این بعد تازه برای بلقیس سلیمانی درون رمان (و احتمالاً برای بسیاری از خوانندگان) آن‌چنان غافل‌گیرکننده است که می‌خواهد آن را انکار کند. بلقیس سلیمانی در صحت مدارک مربوط به فرزند رهامی شک می‌کند. او هم احتمال دروغ بودن ادعاهای همسر رهامی را بررسی می‌کند و هم ناراست بودن ادعاهای گل‌بانو. درنهایت، ناتوان از یافتن حقیقت، تصمیم می‌گیرد با تمام کردن روایت، بازی را تمام کند. اما بازی اصلی تمام نمی‌شود؛ زیرا بازی روایت نه درون رمان، بلکه به بیرون از رمان نیز جاری شده و با دست‌کاری و به‌چالش کشیدن ذهنیت خواننده، او را نیز درگیر بازی خود کرده است.

#### ۵. نتیجه

*بازی آخر بانو* یک بازی بی‌انتهاست. این بازی نه بازی گل‌بانو، بلکه بازی بانوی نویسنده است. بلقیس سلیمانی نویسنده (بیرون از رمان) با بیان روایت‌های متناقض و اطلاعات ضدونقیض (که هرکدام با نشانه‌ها و مدارکی در کل رمان قابل دفاع هستند) درک خواننده از واقعیت را به‌چالش می‌کشد و او را درگیر بازی‌ای می‌کند که در آن باید بین گل‌بانوی عقیف و ساده‌فصل آغازین رمان و گل‌بانوی جسور و سنت‌شکن انتهای رمان آشتی برقرار کند و نتواند گل‌بانوی واقعی را در این میان بیابد. گل‌بانو شخصیتی است که دربرگیرنده همه این‌هاست و درواقع، هیچ‌کدام از آن‌ها به‌تنهایی نیست: بازیگری که نقش‌های مختلف زنانه را می‌پذیرد؛ اما برخلاف تصویر آینه‌واری که در تعریف لاکان از زن وجود دارد، به نقاب و نقش خود تبدیل نمی‌شود. او در هیچ‌یک از نقش‌ها باقی نمی‌ماند و به اراده بانوی نویسنده بیرون از رمان، نویسنده درون رمان را به بازی می‌گیرد تا با هر بار تغییر چهره او، نویسنده نیز همراه با خوانندگان غافل‌گیر شود.

بازی آخر، بازی خلق و آفرینش است؛ آفرینش نسخه‌ای از زنانگی است که می‌تواند در بازی پایان‌ناپذیر نشانه‌ها دست ببرد و با جابه‌جا کردن دال‌های مختلف، درک پیش‌ساخته خواننده از زنانگی را به لرزه بیندازد. این درک برپایه حقیقت‌های

گفتمان نرینه‌محور شکل گرفته است و اکنون با بی اعتبار شدن مفهوم حقیقت، خود را نیازمند بازنگری و تغییر می‌بیند. این تغییر فقط زمانی رخ می‌دهد که خواننده نیز مانند گل بانو و بلقیس سلیمانی نویسنده، به بازی تقلید و آفرینش دست بزند و این‌گونه است که بازی همواره ادامه پیدا می‌کند.

### پی نوشت‌ها

1. Jacques Lacan
2. Luce Irigaray
3. mimesis
4. subversive mimesis
5. phallogocentrism
6. phallogocentric discourse
7. specular image
8. phallus
9. lack
10. "a 'to be' and a 'to have'"
11. masquerade
12. J. Riviere
13. subject position
14. exchange value
15. difference
16. *Speculum de l'autre femme*
17. the same
18. desire
19. authority

### منابع

- بیزکی، نژند (۱۳۸۵). «پیام داستان: چگونه فولاد آبدیده شد؟ خوانش رمان بازی آخر بانو». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. ش ۱۰۹-۱۱۱. صص ۱۱۲-۱۱۵.
- حمیدی پارسا، مهدی (۱۳۸۶/۳/۱۶). «نقدی بر رمان *بازی آخر بانو*» در: [www.firooze.ir/article-fa-46.html](http://www.firooze.ir/article-fa-46.html)
- دشتی آهنگر، مصطفی (۱۳۹۰). «تحلیل ساختارگرایانه پیرنگ رمان‌هایی از چهار نویسنده زن». *ادبیات پارسی معاصر*. س ۱. ش ۱. صص ۳۹-۶۰.
- سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۴). *بازی آخر بانو*. تهران: ققنوس.
- شهریوری، نادر (۱۳۹۲/۲/۳۰). «بازی بخت‌ها». *روزنامه شرق*. ص ۸.

- محمدابراهیمی جهرمی، زینب و طاهره ذاکری (۱۳۸۹). «مطالعه تفاوت های نوشتاری در آثار نویسندگان معاصر ایرانی با توجه به متغیر جنسیت». *زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*. س ۱. ش ۳. صص ۲۳-۲۷.

- محمدی، محمدحسین (۱۳۸۵/۱/۲۲). «بازی های بی پایان بانو: یادداشتی بر رمان *بازی آخر بانو*». *روزنامه جام جم* در:

<http://www.qoqnoos.ir/ShowReviews.aspx?ReviewID=260>

- ولی زاده، وحید (۱۳۸۷). «جنسیت در آثار رمان نویسان زن ایرانی». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۱. صص ۱۹۱-۲۲۴.

- Bizaki, N. (1385). "Moral of the Story: How Did Steel Harden? A Reading of *The Last Game of the Lady*". *Book of the Month in Literature and Philosophy*. No. 109- 111. Pp. 112- 115. [in Persian]
- Dashti-Ahangar, M. (1390). "A Structuralist Analysis of the Plot of Four Novels by Female Novelist". *Contemporary Persian Literature*. Yr. 1. No. 1. Pp. 39- 60. [in Persian]
- Halsema, A. (2008). "Phenomenology in the Feminine: Irigaray's Relationship to Merleau-Ponty" in G. Weiss (Ed.). *Intertwinings: Interdisciplinary Encounters with Merleau-Ponty*. Albany: State University of New York Press. Pp. 63- 83.
- Hamidi Parsa, M. (2007). "A Critique on *The Last Game of the Lady*" at: [www.firooze.ir/article-fa-46.html](http://www.firooze.ir/article-fa-46.html). [in Persian]
- Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*. London and New York: Routledge.
- Irigaray, L. (1985 a). *Speculum of the Other Woman*. G.C. Gills (Trans.). Ithaca: Cornell UP.
- ——— (1985 b). *This Sex Which Is Not One*. C. Porter (Trans.). Ithaca: Cornell UP.
- ——— (1993). *Sexes and Genealogies*. G.C. Gills (Trans.). New York: Columbia UP.
- Lacan, J. (2001). *Ecrits: A Selection*. A. Sheridan (Trans.). London and New York: Routledge.
- Mohammad-Ebrahimi Jahromi, Z. & T. Zakeri (2010). "A Study of Textual Differences in the Works of Contemporary Persian Novelists with Regard to the Variable of Sex". *Woman in Culture and Art*. Yr. 1. No. 3. Pp. 23- 37. [in Persian]
- Mohammadi, M.H. (11.4.2006). "The Never Ending Games of the Lady: A Note on *the Last Game of the Lady*". *Jām-e-Jam* at: <http://www.qoqnoos.ir/ShowReviews.aspx?ReviewID=260>. [in Persian]

- Riviere, J. (1929). "Womanliness as Masquerade". *International Journal of Psychoanalysis*. No. 10. Pp. 303- 313.
- Shahrivari, N. (20.5.2013). "The Game of Destinies". *Shargh Newspaper*. P. 8. [in Persian]
- Soleimani, B. (2005). *The Last Game of the Lady*. Tehran: Ghoghnoos. [in Persian]
- Valizadeh, V. (2008). "Gender in the Works of Iranian Women Novelists". *Literary Criticism Quarterly*. Yr. 1. No. 1. Pp. 191- 224. [in Persian]