

جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی

وحید ولی‌زاده

کارشناس ارشد مطالعات فرهنگی

چکیده

جنسیت در ایران همواره توسط گفتمان‌های مردان تعریف شده است. تولید نظام‌های معنایی در طی سده‌ها در انحصار مردان بوده است. نویسندگان آثار ادبی در ایران همواره مردان بوده‌اند و جز استثناهایی محدود، صدای زنان شنیده نشده است. اما در سالهای اخیر با رشد حیرت‌آور زنان نویسنده در ایران مواجهه کرده‌ایم. آثار زنان نویسنده مورد استقبال مخاطبان قرار گرفته و به بحث‌های متعددی در حوزه فرهنگی ایران منجر شده است. اکنون زنان ایران توانسته‌اند خود را ابراز کنند، صدایشان شنیده شود و خود در تعریف و تصویر جنسیت خویش مشارکت داشته باشند. آثار آنان را می‌توان همچون هر محصول فرهنگی دیگر به صورت شکلی از بازنمایی نگریست که سرنخ‌های مهمی درباره نظام عقیدتی فرهنگی به دست می‌دهد. این مقاله می‌کوشد از خلال ردیابی نظام‌های بازنمایی جنسیت در آثار برخی نویسندگان زن ایرانی به این پرسش پاسخ دهد که جنسیت زنانه در آثار زنان رمان‌نویس ایرانی چگونه تصویر می‌شود؟ آیا بازنمایی زن در این رمان‌ها به بازتولید ایدئولوژی جنسیتی مسلط یاری می‌کند یا علیه آن می‌شورد؟ و اینکه آیا تفاوتی میان بازنمایی زنان در رمان‌های مختلف مورد مطالعه وجود دارد؟

رمان‌های مورد بررسی دو دستگاه متمایز بازنمایی زنانگی را آشکار می‌کنند که آن‌ها را می‌توان «تصویر سنتی زن» و «تصویر زن جدید» نامید. زن سنتی با مفاهیمی همچون خانه، سکون، مصرف، خواندن، کار خانگی، وابستگی و گذشته بازنمایی

می‌شود و زن جدید با مفاهیمی همچون تحرک، تولید، استقلال و آینده. تصویر زن سنتی تصویری در خدمت روابط جنسیتی قدرتی است که ایدئولوژی مردسالار مسلط سعی در حفظ و بازتولید آن دارد و تصویر زن جدید بدیلی در برابر ایدئولوژی مسلط است. رمان‌های عامه‌پسند بازتولیدکننده ایدئولوژی مردسالار مسلط است و رمان‌های نخبه‌گرا در برابر آن موضعی برانداز دارند. اما نوع نوظهوری از رمان‌های زنان که مرزهای میان ادبیات نخبه‌گرا و عامه‌پسند را مخدوش کرده‌اند، بدون گسست از سنت‌های فرهنگی موجود تلاش دارند تا با برخوردی انتقادی و پرسشگر از این سنت‌ها موقعیت زن در جامعه را تجدید نظر و بازاندیشی کنند.

واژگان کلیدی: جنسیت زنانه، رمان‌نویسان زن، رمان عامه‌پسند، رمان نخبه‌گرا.

متن ادبی، همچون هر متن فلسفی و یا فیلم‌ها و برنامه‌های تلویزیونی به بساختن تک تک انسان‌ها به مثابه سوژه کمک می‌کند. به آن‌ها واژه‌ها و اندیشه‌هایی می‌بخشد که انسان‌ها از آن طریق خودشان را و جهان و روابط پیرامون خود را می‌فهمند. در حقیقت متون فرهنگی تمام مقوله‌های فرهنگی را که اندیشه و تفکر اشخاص را ممکن می‌کند تأمین می‌کنند (گلسر، و استراوس، ۱۹۹۷).

مقدمه

در دهه‌های اخیر، افزایش خیره‌کننده تعداد زنان داستان‌نویس، بسیاری را شگفت‌زده کرده است. قلم به دست گرفتن شمار بسیاری از زنان در جامعه‌ای که به صورت سنتی در آن زنان نادیده گرفته می‌شدند و نویسندگان زن با واکنش منفی افکار عامه روبه‌رو بوده‌اند (برای نمونه قره‌العین و فروغ فرخزاد)، خبر از تحولی مهم در عرصه ادبی و ایدئولوژیکی جامعه می‌دهد که آن نیز به نوبه خود نشان‌دهنده تحولاتی در ساخت اجتماعی جامعه ایران است. گرچه دلایل متعدد و گاه متضادی برای تبیین این تحولات بیان شده است، آنچه همگان بر آن توافق دارند حضور به لحاظ کمی گسترده و بی‌سابقه زنان داستان‌نویس در ایران است؛ به گونه‌ای که اگر در فاصله میان دهه ۱۳۱۰ تا ۱۳۴۰ در برابر هر هجده نویسنده مرد با یک نویسنده زن روبه‌رو بوده‌ایم، در دهه هفتاد و هشتاد در برابر هر یک و نیم نویسنده مرد، با یک نویسنده زن مواجهیم (میر عابدینی، ۲۰۰۴).

این تحولات کمی در داستان‌نویسی زنان با واکنش‌های متفاوتی روبه‌رو شده است. برخی قلم به دست گرفتن زنان را معادل رهایی زنان قلمداد کرده‌اند و معتقدند که زنان از طریق نوشتن، صدای خاص و نادیده‌گرفته‌شده خود را در جامعه طنین‌افکن می‌کنند (میلانی، ۱۹۹۲). اما این خوشامدگویی غیرانتقادی با برخی پژوهش‌های صورت‌گرفته که آثار برخی نویسندگان زن را بررسی کرده، مورد تردید قرار گرفته است. برخی پژوهشگران به نقش ادبیات نوشته‌شده توسط زنان در بازتولید فرهنگ غالب اشاره کرده‌اند (فرهنگی، و میرفخرایی، ۱۳۸۴). این دیدگاه، نگرش قبلی را که معتقد به رهایی‌بخشی فعالیت داستان‌نویسی برای زنان است، مخدوش می‌کند و شمول آن را مورد نقد قرار می‌دهد.

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

۱. جنسیت و رمان

اصطلاح جنس^۲ به صورت مرسوم به تفاوت‌های میان مردان و زنان با توجه به کارکردهای تناسلی آن‌ها مربوط می‌شود. در نتیجه در نظریه‌های فرهنگی و انتقادی، اصطلاح «جنسیت» به منظور فایق آمدن بر تحلیل‌هایی تقلیل‌گرایانه از مفاهیم زنانگی و مردانگی-که این مفاهیم را ویژگی‌های بیولوژیک افراد در نظر می‌گرفت- به کار گرفته شد. اصطلاح جنسیت بر تعین اجتماعی-سیاسی مفاهیم زنانگی و مردانگی تأکید دارد. جنسیت، برخلاف جنس-که به تفاوت‌های بیولوژیکی انسان‌ها اشاره دارد- از خلال نظام‌های دلالتی چون زبان محاوره، طرز لباس پوشیدن، رسانه‌ها، نظام آموزشی و موارد مشابه شکل می‌گیرد.

مسئله تفاوت‌های جنسیتی همواره رابطه‌ای ویژه با رمان داشته است. رمان یگانه گونه ادبی بوده است که شماری بزرگ از زنان در آن سهمیم بوده‌اند، حضورشان در آن نمایان بوده و چند و چون شرکتشان در آن کمابیش با مردان همانندی داشته است. نویسندگان زن کمابیش از زمان آغاز نوشتن، گونه ادبی رمان را بر ژانرهای دیگر ادبی

برتر شمرده‌اند و این فرم ادبی به صورت وسیله‌ای برگزیده درآمده است که زنان در سال‌های اخیر جنبه‌هایی از زندگی جنسی‌شان را با آن پژوهیده و منتشر کرده‌اند. جنبه‌هایی که پیش از این در پهنه هنر یا در جامعه به آن توجهی نمی‌شده است (مایلز، ۱۳۸۰: ۳۸). در نتیجه در حالی که تولید بیشتر نظام‌های دلالتی در اختیار مردان است و آن‌ها از موقعیت ممتازتری در برساختن «جنسیت» دارند، رمان گستره‌ای است که به زنان این توانایی را بخشیده که خود در تعریف و چون و چرا بر سر مرزبندی‌های جنسیتی، نقشی فعالانه داشته باشند.

رابطه میان زنان و رمان نمونه‌ای پیچیده در مطالعات جنسیت و رسانه‌ها است. گرچه در ادبیات پژوهشی رسانه‌ها و زنان در سطح جهان، تحقیقات فراوانی در مورد بازنمایی زنان صورت گرفته است، در ایران حجم تحقیقات انجام‌گرفته رضایت‌بخش نیست. رسانه‌ها از طریق تکثیر تصویر زنان در کلیشه‌های محدودی، سعی دارند اهداف چندگانه‌ای همچون کسب سود، اهداف ایدئولوژیک و جلب مخاطب را به پیش برند. مطالعات فرهنگی در سال‌های اخیر توانسته است به کمک روش‌شناسی‌های کیفی و رویکرد انتقادی خود به مسئله جنسیت، دیدگاه‌های سودمندی درباره تصویر زنان در رسانه‌ها آشکار کند. به عنوان مثال پژوهش اخیر دکتر حسین پاینده با عنوان *قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران* شامل بخش‌هایی در خصوص چگونگی برساختن هویت‌های جنسیتی توسط آگهی‌های تجاری تلویزیونی است که از رویکرد مطالعات فرهنگی بهره برده است. با این حال پژوهش‌های چندانی بر روی متون ادبی، به ویژه رمان‌ها در ارتباط با بازنمایی‌های جنسیتی انجام نگرفته است.

این مقاله می‌کوشد از خلال ردیابی نظام‌های بازنمایی جنسیت در آثار برخی نویسندگان زن ایرانی، به این پرسش پاسخ دهد که جنسیت زنانه در آثار زنان رمان‌نویس ایرانی چگونه تصویر می‌شود؟ آیا بازنمایی زن در این رمان‌ها به بازتولید ایدئولوژی جنسیتی مسلط یاری می‌کند یا علیه آن می‌شورد؟ و اینکه آیا تفاوتی میان بازنمایی زنان در رمان‌های مختلف مورد مطالعه وجود دارد؟

مطالعه متون نویسندگان زن ایرانی می‌تواند به روشن شدن زوایای متعددی از زمینه اجتماعی آن‌ها بیانجامد. رمان‌های منتشرشده توسط زنان بر تولید، بازتولید و دگرگونی هویت جنسیتی زنان ایرانی و روابط قدرت میان زن و مرد تأثیر می‌گذارد. این رمان‌ها شواهدی عینی برای شناخت روابط جنسیتی جامعه و تحولات جاری ارائه می‌دهند و

می‌توان از خلال سطور این رمان‌ها جنبش وسیع‌تر اجتماعی زنان را ردگیری، و ساختار سلطه بر زنان و مقاومت‌های زنان در برابر آن را آشکار کرد.

۲. گونه‌شناسی آثار نویسندگان زن و نمونه‌گیری تحقیق

میرعابدینی در طبقه‌بندی آثار نویسندگان زن در دوران اخیر، آن‌ها را به سه گروه آثار عامه‌پسند، آثار متعالی و آثاری که در بین این دو دسته قرار دارند، دسته‌بندی می‌کند. اما معیار مشخصی برای دسته‌بندی خود به دست نمی‌دهد. به نظر می‌رسد می‌توان ملاک‌هایی عینی‌تر نیز تعریف کرد تا متناسب کردن هر اثر به یک گروه، توجیه‌پذیر و نیز خارج از سلیقه شخصی محقق صورت پذیرد. با ترسیم طیفی که یک طرف آن اقبال عامه (نشان‌دهنده عامه‌پسند بودن اثر) و طرف دیگر آن توجه روشنفکران و منتقدان ادبی (بیانگر تعلق آن به ادبیات متعالی) است، می‌توان آثار بینابین را آثاری دانست که هم تا حدی از اقبال عامه برخوردارند و هم تا حدی از اقبال روشنفکران. برای مثال و به طور مشخص باید از بحث‌انگیزترین آثار منتشرشده در سال‌های مورد مطالعه این پژوهش، رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* اثر زویا پیرزاد و رمان *پرنده من* اثر فریبا وفی را نام برد که گرچه میرعابدینی این دو را در دسته ادبیات متعالی طبقه‌بندی کرده است، این نظر او مخالفانی نیز دارد (نگاه کنید: به شاهرخی، ۱۳۸۵؛ الیاتی). ساختار ساده و شکل خاطره‌گویی این دو رمان، و محتوای ایدئولوژیک آن‌ها که بیشتر از آنکه با ادبیات متعالی زنان همسو باشد به محتوای ایدئولوژیک رمان‌های عامه‌پسند نزدیک است، باعث می‌شود نتوان با میرعابدینی در تعلق آثار این دو نویسنده به ادبیات متعالی همراهی بود.

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

جدول زیر برای طبقه‌بندی آثار نوشته‌شده زنان نویسنده به دست آمد. این طبقه‌بندی برای سازمان دادن به این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. فایده دسته‌بندی آثار آن است که تنوع موجود در حوزه نویسندگان زن حفظ، و مانع از آن می‌شود تا وحدتی کاذب بر آثار نویسندگان زن تحمیل شده، احکامی سراسری صادر شود.

آثار عامه‌پسند	آثار متعالی	آثار بینابینی
دارد	ندارد	دارد
ندارد	دارد	دارد

جدول شماره ۱: دسته‌بندی آثار نویسندگان زن

با توجه به این تعریف، از هر گروه دو رمان برای بررسی انتخاب شد. از آثار عامه‌پسند رمان‌های *دلان بهشت* اثر نازی صفوی و *افسانه زندگی* اثر نسرین ثامنی؛ از آثار متعالی رمان‌های *کولی کنار آتش* اثر منیرو روانی پور و *پری‌سا* اثر فرشته ساری و از رمان‌های بینابینی *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* اثر زویا پیرزاد و *پرندۀ من* اثر فریبا وفی انتخاب شدند. رمان‌های یادشده با استفاده از نظریه مبنایی تحلیل شده و مفاهیم، مقوله‌ها و گزاره‌ها استخراج شده است (برای آشنایی با این روش نگاه کنید به: ذکایی، ۱۳۸۱؛ گلرس، ۱۹۶۷). نتایج به دست آمده به شیوه تحلیل نظام‌مند مضمونی ارائه می‌شود.

۳. یافته‌ها

۳-۱. خانه و خیابان، سکون و تحرک

خانه اغلب حاوی دلالت‌های ضمنی امنیت، خانواده، سکون، حفاظ و موارد مشابه است و در تقابل با خطر، تحرک، حادثه و نامأنوسی محیط خارج از خانه قرار می‌گیرد. تصویر زن در تفکر مردسالارانه سنتی تا آن حد به مفهوم خانه گره خورده است که در جامعه سنتی ایران و در مقیاسی وسیع برای نامیدن زن از واژه منزل استفاده شده است. در رمان‌های مورد بررسی، موارد فراوانی از همپوشانی خانه و زن مشاهده شده است. مکان رخداد‌های داستانی بیشتر خانه بوده است و زنان اغلب رویدادهای زندگی خود را در خانه تجربه می‌کرده‌اند. به دلیل فضای تنگ و محدود خانه، رخدادها و تجربیات نقل‌شده در رمان‌ها اغلب محدود و تکراری بوده و بخش اعظم این رمان‌ها را نه وقایع عینی، بلکه مرورهای ذهنی داده‌اند.

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

صدای ترمز اتوبوس مدرسه آمد. بعد قیژ در فلزی حیاط و صدای دویدن روی راه باریکه وسط چمن. لازم نبود به ساعت دیواری آشپزخانه نگاه کنم. چهار و ربع بعد از ظهر بود. در خانه که باز شد دست کشیدم به پیشبندم و داد زدم «روپوش درآوردن، دست و رو شستن. کیف پرت نمی‌کنیم وسط راهرو.» جعبه دستمال کاغذی را سراندم وسط میز و چرخیدم طرف یخچال شیر در بیاورم که دیدم چهار نفر دم در آشپزخانه ایستاده‌اند. رخدادها، حوادث، دگرگونی‌ها و شگفتی‌ها همه از چارچوب در و پنجره به درون خانه راه می‌یابند و زن داستان با آن‌ها مواجه می‌شود. در رمان **پرنده من** نیز پیوند زن و خانه را شاهدیم؛ زنی که در خانه نشسته است و حادثه و خبر را مرد از بیرون وارد می‌کند:

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

در اینجا نیز در پیچه‌های خانه به چشم‌های زن تبدیل می‌شوند: «از چشمی در نگاه می‌کنم. از این کار لذتی را می‌برم که آدم‌هایی که خودشان همه چیز را می‌بینند ولی دیده نمی‌شوند، می‌برند.»

خانه در برخی از رمان‌های بررسی شده نقشی بسیار مهم دارد. رمان **پرنده من** با جابه‌جایی خانواده به آپارتمان کوچکی که نخستین خانه شخصی و غیراستیجاری آن‌ها است، آغاز می‌شود و پافشاری زن برای حفظ خانه در مقابل اصرار مرد برای مهاجرت، داستان را به پیش می‌راند. در این رمان، شخصیت زن داستان -که به طرز معناداری نامش در کل داستان ذکر نمی‌شود- از اینکه با خرید خانه از مشکلات اجاره‌نشینی رها شده‌اند بسیار خوشحال است و از هرگونه تغییری که آرامش و سکون به دست آمده را برهم بزند در هراس. اما امیر، شوهر او، خواهان تحرک است. او می‌خواهد به کانادا مهاجرت کند و در بخشی از داستان نیز برای کار به باکو مسافرت می‌کند. زن ماندن را

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

زن با مفاهیمی همچون ماندن، خانه، رکود و سکون تصویر می‌شود و مرد با مفاهیم تحرک، تغییر و دنیای خارج از خانه: «او [امیر] یک پرنده مهاجر است که فعلاً توی قفس گرفتارش کرده‌اند؛ ولی دلش برای پرواز لک زده است.»

در رمان *پری سا* نیز خانه‌باغ استیجاری، نقش مهمی در داستان دارد. داستان با ورود خانواده به خانه‌ای رازآلود آغاز می‌شود. خانه در درون خود رازی دارد که برای آشکار شدن و نوشته شدن، پرشید را -که زنی نویسنده است- فراخوانده، پس از نوشته شدن قصه رازآلود خانه، پرشید به همراه خانواده‌اش خانه را ترک می‌کند و داستان به پایان می‌رسد. اما از همان آغاز در این رمان با رابطه متفاوتی میان نقش‌های جنسیتی و خانه مواجهیم. زن بیشتر به باغ گره خورده است تا درون خانه: «از روز اول قرارمان این بوده: اختیار درخت‌ها و باغ با من باشد، اختیار خانه با عماد. هرکاری با اتاق‌ها می‌تواند بکند، اگر بخواهد می‌تواند مرا از این اتاق بیرون کند.»

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

خیابان در تقابل با خانه قرار دارد. خیابان سرشار از پویایی و جابه‌جایی و البته منبعی از مخاطره و عدم امنیت است. در رمان *کولی کنار آتش* نوشته منیرو روانی‌پور، آینه -که شخصیت اصلی داستان است- در بیشتر داستان در جاده‌ها و خیابان‌ها سرگردان است. او تغییرات بزرگی را در زندگی خود تجربه می‌کند و تجربیات عمده او در عبور از خیابان‌ها و جاده‌ها شکل می‌گیرد. آینه که در طول داستان از اطراف بوشهر تا تهران در سفر است بخش عمده‌ای از تجربیات خود را در جاده از سر می‌گذراند. فضایی که در سنت، مردانه تلقی می‌شود و کمتر زنی در آن تصویر می‌شود: «آینه تکان نمی‌خورد. راننده ماشین را روشن می‌کند، چشمکی می‌زند و حرکت می‌کند. پا روی گاز توی جاده شیراز- بندرعباس.» در تهران نیز آینه پرسه‌زن کوچه‌ها و خیابان‌هاست: «همیشه در انتهای روز کرکره‌ها، کرکره مغازه‌ها با صدایی شلوغ، ناگهان پایین می‌آید، خیابان آرام آرام خلوت می‌شود و تو با آنچه خریده‌ای، کتابی،

پوستری، جورابی از دست‌فروشی، مجسمه‌ای گچی از کسی که نمی‌شناسی‌اش به جانب هتل می‌روی.»

خیابان فضایی مردانه است که حضور زن در آن غیرمنتظره است. تصویر زن در خیابان، مفهوم زنانگی را پذیرای موقعیت‌ها و مفاهیمی می‌کند که به صورت مرسوم و سنتی، زنانگی در تضاد با آن‌ها تصور می‌شده است. رمان *کولی کنار آتش* که زن را خارج از فضای خانگی تصویر می‌کند، سرشار از رخدادها و حوادث عینی است. مونولوگ‌های ذهنی طولانی و مکرر به گونه‌ای که در دیگر رمان‌های مورد بررسی به کار رفته است، در آن کمتر دیده می‌شود. زن، تنها و در حال عبور از جاده‌ها و خیابان‌ها، با توقف‌گاه‌های کوتاه و تجربیات ممنوعه بی‌شمار، در تضاد با زنی است که در خانه و در سکون مطلق خود، محروم از تجربه و رخداد تصویر می‌شود.

۲-۳. تولید و مصرف، نوشتن و خواندن

زن به صورت سنتی با مصرف و خواندن تداعی شده است. تولید عموماً کنشی مردانه تلقی می‌شود که با فعالیت در بیرون از خانه پیوند دارد و زن نیز با فعالیت‌های مصرفی همچون خرید، مُد و موارد مشابه پیوند می‌خورد. در فعالیت‌های ادبی نیز فعالیت تولیدی و نوشتن کنشی مردانه تلقی می‌شود و مصرف آثار ادبی و خواندن نیز کاری زنانه.

با جدا شدن کار از خانه و تمرکز فعالیت‌های تولیدی در فضایی مجزا با عنوان کارخانه، تقسیم کاری جنسیتی شکل گرفت که در آن مردان با عزیمت روزانه به کارخانه، نیروی مولد جامعه محسوب شدند و زنان با ماندن در خانه، تنها مصرف‌کننده کالاهای تولیدی. در عرصه فعالیت‌های ادبی نیز تقسیم کار مشابهی که توسط روندهای کلان‌تر اجتماعی تحمیل می‌شد، پدیدار گشت. عموم اغلب نویسندگان را مرد تصور می‌کرد و زنان را فقط خواننده آثار ادبی می‌دانست. این تصور آن‌چنان شایع بود که بسیاری از نویسندگان زن برای اینکه امکان نشر آثار خود را فراهم کنند، آن‌ها را با نامی مردانه منتشر می‌کردند. از طرفی از آنجا که حتی خوانش آثار جدی و متعالی ادبی فعالیت مولد به شمار می‌آمد، اغلب زنان خوانندگان آثار ادبی عامه‌پسند تصور می‌شدند؛ آثاری که خواندن آن‌ها همچون مصرف لوازم آرایشی به نظر می‌آمد، نه مشارکت در تجربه‌ای ادبی.

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

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

چنین بیان آگاهانه‌ای نسبت به زن در جایگاه تولید، در دیگر رمان‌ها به چشم نمی‌خورد. در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، شخصیت اصلی داستان، زن خانه‌داری است که تنها مکان‌هایی که به غیر از خانه خود و اقوام و همسایگان پیوسته به آن‌ها سر می‌زند، فروشگاه و رستوران است که تداعی‌کننده مصرف‌اند. او کتاب‌خوانی مشتاق است که مهم‌ترین فعالیتش به غیر از کدبانویی منزل، خواندن کتاب‌های ادبی است:

نمی‌دانم چطور شد که شروع کردم، ولی شروع کردم. درباره ساردو حرف زدم و اینکه از کدام کتابش خوشم می‌آید و از کدام خوشم نمی‌آید و چرا خوشم می‌آید و چرا نمی‌آید و نظر آقای داوتیان درباره ساردوچی است و آقای داوتیان صاحب کتابفروشی آراکس است و کتابفروشی آراکس در تهران سر چهار راه قوام‌السلطنه است و من این کتابفروشی را خیلی دوست دارم و تهران که می‌روم اولین جایی است که سر می‌زنم و ساعت‌ها می‌مانم و با آقای داوتیان قرار گذاشته‌ام از تهران برایم کتاب بفرستد و می‌فرستد و البته همه کتاب‌های ساردو را نخوانده‌ام - گفتم و گفتم و گفتم.

اگر در رمان‌های *پرنده من* و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، زنان اصلی داستان در نقش زن خانه‌دار تصویر شده‌اند، در رمان‌های *افسانه زندگی* و *دالان بهشت* نیز با زن مولد روبه‌رو نیستیم. مهناز در *دالان بهشت* تا زمانی که محمد او را ترک نکرده، مشغول مصرف است. مصرف خوراک، پوشاک، آموزش و حتی محبت. پس از ترک محمد او

اگرچه به فعالیت‌های بیشتری بیرون از خانه روی می‌آورد، آن‌ها نیز از الگوی زن سنتی فراتر نمی‌روند؛ فعالیت در مهدکودک به مثابه کاری خدماتی و شرکت در جلسات ادبی و هنری به عنوان مصرف‌کننده و مخاطب. مهناز با آشنا شدن با دوستانی جدید، پا به دنیایی نو می‌گذارد؛ دنیایی که خود آن را دنیای «کتاب و شعر و کوه و نقاشی» می‌نامد. البته دنیای شنیدن و مخاطب بودن و گوش سپردن، نه جهان تولید و نوشتن و خلق کردن. او با حضور در شب شعر و آوازی که در خانه یکی از دوستان ثروتمندش برگزار می‌شود، این دنیای جدید را کشف می‌کند.

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

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

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

در *کولی کنار آتش* نیز با چهره تولیدکننده زن مواجه می‌شویم. در ابتدای داستان، آینه، دختر بی‌سواد کولی‌ای است که برای مرد نویسنده غریبه‌ای - که برای نوشتن داستانی به سراغ افسانه‌های محلی آمده - داستان‌های شفاهی را نقل می‌کند و در پایان داستان هنرمند مشهوری می‌شود که عکسش زینت‌بخش مجلات مختلف است.

زن، دیگر نه مخاطب و مصرف‌کننده، بلکه آفرینشگری است که در کار تولید اثر است و مشهودتر از آن، راوی کل روایت است که همچون شخصیتی در داستان گاه و بی‌گاه حضور می‌یابد و با شخصیت‌های داستانی خود صحبت می‌کند. شخصیتی که زن و نوشتن را به یکدیگر پیوند می‌زند:

دست نوشته را روی میز می‌گذارد. سر تکان می‌دهد، می‌خندد، مثل مرغی دریایی که از طوفان گذشته باشد نفس نفس می‌زند. روی صندلی چرخان می‌نشیند، با حرکت تن، صندلی روی پایه‌اش می‌چرخد. روبه‌روی آینه تمام‌قد دیوار بی‌حرکت می‌ماند، نگاه می‌کند، زنی که‌ای آتش می‌افروزد. بلند می‌شود، صندوق قدیمی را باز می‌کند ... آن پیراهن بلند ارغوانی! پیراهن را به تن می‌کند، خلخال‌هایش را می‌بندد. گیسوان بلند را پیریشان روی شانه رها کرده، به چشمانش سرمه می‌کشد...

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

۳-۳. کار خانگی و کار در جامعه، وابستگی و استقلال

تقسیم کار جنسیتی در جامعهٔ مردسالار، زنان را از کار مزدی و بیرون خانه محروم کرده و انجام دادن کارهای بی‌مزد خانگی را بر دوش آن‌ها گذاشته است. تکراری بودن کارهای خانگی به معنا باختگی زندگی زنان می‌انجامد و کم‌اهمیت دانستن کار خانگی، جایگاهی فروتر از مردان را برای زنان به همراه دارد. نگرفتن دستمزد در قبال کارهای خانگی به وابستگی هر چه بیشتر زنان به مردان می‌انجامد و ساختار نابرابر جنسیتی را بازتولید می‌کند.

آشپزی، نگهداری از بچه‌ها، نظافت و مراقبت از خانه و مواردی مشابه، از جمله فعالیت‌هایی‌اند که بخش بزرگی از وقت زنان را به خود اختصاص می‌دهند. بررسی رمان‌های برگزیده نشان می‌دهد که در بیشتر رمان‌ها عمده‌ترین مشغلهٔ زنان کار خانگی است. زن در بیشتر این رمان‌ها فردی تصویر شده است که می‌پزد، می‌شوید، بچه‌داری می‌کند، از مهمان‌ها پذیرایی می‌کند و... به علاوه این زنان افرادی تصویر شده‌اند که به شدت به شوهران خود وابسته‌اند و حداقل استقلال فردی را دارند.

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

ماش‌پلو پختم و خورش بادمجان که دوست داشت. برای بچه‌ها کیک بادامی درست کردم. به آرمن غر نردم چرا اتاقش مرتب‌نیست و دوقلوها را بردم فیلم تام بندانگشتی». علاوه بر شستن و پهن کردن، جمع کردن و مرتب کردن، گردگیری کردن و بچه داری کردن، پختن و آشپزی کردن بیشترین حجم فعالیت زن داستان را به خود اختصاص می‌دهد: «سیب‌زمینی‌ها را در توی روغن داغ ریختم... سیب‌زمینی‌ها را زیر و رو کردم... بالای سر سیب‌زمینی‌ها ایستاده بودم نسوزند...». تا جایی که آشپزخانه مهم‌ترین جایگاه کاری زن می‌شود و من زن به آشپزخانه گره می‌خورد:

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

حتی هنگامی که زن رمان، کلاریس، به خانه دیگران می‌رود مهم‌ترین چیزهایی که توجه او را به خود جلب می‌کنند، مواردی‌اند که به کار خانه مرتبط است: «نگاهم را دور اتاق گرداندم. گردگیری این همه مجسمه ریز و درشت و تابلو و ظرف حتماً خیلی وقت‌گیر بود.»

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

- در ضمن حاج آقا، ما وظیفه‌مونه عیب و ایراد دخترمون رو خودمون راست و حسینی بگیریم که پس فردا باعث گله‌گزاری نشه! با این حرف خانم جون نفس من تقریباً بند آمد.

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

در حقیقت این‌گونه، زن ایده‌آل و موردپسند جامعه، زنی نمایانده می‌شود که خوب می‌پزد، خوب می‌دوزد، خوب می‌شوید، و مواردی از این دست. چنین زنی آشکارا موجودی وابسته به مرد باقی خواهد ماند. همان‌طور که در جایی دیگر از رمان از زبان مهناز می‌خوانیم: «من شاخه ترد پیچکی بودم که آویخته به وجود محمد شکل می‌گرفت و لذت این آویختن با سرشتم قرین می‌شد. غافل از اینکه زندگی پیچک

وقتی به چیزی آویخت جدای از آن امکان‌پذیر نیست و اصلاً حیات پیچک، یعنی آویختن!

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

برف می‌بارد. خرس قطبی زیر لحاف خوابیده است. خرس قطبی برای بچه‌ها قصه تعریف می‌کند. برایشان عدس می‌پزد و عصرها دم در می‌برد تا توی کوچه بازی کنند. خرس قطبی حوصله‌اش سر می‌رود. از مراقبت مدام بچه‌ها خسته می‌شود. از دیوارهای پوسته پوسته شده، از آبگرمکن خراب، از سوسک‌هایی که با هیچ سمی نمی‌میرند. از روزهایی که دیر به شب بدل می‌شود و از شب‌هایی که پر از گریه است. خرس قطبی سر بچه‌ها داد می‌زند، بی‌خودی.

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

اما تصویر ارائه شده در *پری سا* متفاوت است. در این رمان پرشید زنی است که به نویسندگی اشتغال دارد و در ابتدای رمان نیز کاری خارج از خانه دارد: «از اداره مرخصی ساعتی می‌گرفتم و می‌رفتم به دنبال بچه‌ها، وقتی بچه‌ها را از مدرسه به خانه می‌آوردم، عماد از رختخواب بیرون می‌آمد.»

در اینجا نه فقط با تصویر زن به عنوان فردی که بیرون از خانه کار می‌کند روبه‌رو می‌شویم، بلکه مخدوش شدن رابطه دو قطبی زن - درون خانه / مرد - بیرون خانه را نیز شاهدیم. پرشید نیز همچنان به کار بچه‌داری و آشپزی مشغول است؛ اگرچه برای او این فعالیت‌ها معنایی متفاوت دارند و جوهره فعالیت‌های وی به حساب نمی‌آیند: «با اینکه همیشه حواسم بوده بچه‌ها غذای مناسبی بخورند؛ ولی به خرید و پختن غذا به چشم رفع تکلیفی برای گرسنگی و رسیدن مواد لازم به بدن نگاه می‌کردم.»

به همین نسبت که در *رمان پری سا*، زن با کار بیرون از خانه پیوند می‌خورد، استقلال و عدم وابستگی‌اش بیشتر می‌شود و روابط اقتدار در خانواده دگرگون می‌گردد. به طوری که برای مثال برخلاف مخالفت عماد با آمدن به آن خانه، تصمیم خود را عملی می‌کند: «عماد موافق آمدن به این خانه نبود.»

در رمان *کولی کنار آتش*، متفاوت‌ترین تصویر از زن ارائه می‌شود. آینه، دختری کولی که به دلیل زیر پا گذاشتن هنجارهای فرهنگ مسلط درباره رابطه زن و مرد طرد می‌شود، در خلال رمان مجبور می‌شود بدون تکیه دادن به هیچ مردی زندگی خود را به پیش برد. او در بخش‌های مختلف رمان در حال انجام دادن کار مزدی در بیرون از خانه تصویر می‌شود: «تا غروب چهار صندوق چیده بود. دست و بالش به رنگ خون. کارگران صندوق‌های خود را به ردیف چیده بودند. پیرزن با صندوقی نیمه‌پر در کنار آینه ایستاده بود و نگهبان بی‌آنکه به صندوقش نگاه کند، دو تومان کف دستش گذاشت.»

زن با کار و استقلال پیوند می‌خورد. آینه از طریق کار می‌تواند زندگی خود را تأمین کند. البته مسیر رسیدن به این استقلال چندان سهل نیست و او دشواری‌های فراوانی را باید در راه رسیدن به آن از سر بگذراند. اما زن توصیف‌شده در این رمان به کلی تصویری متفاوت با ایدئولوژی مرسوم و مسلط جنسیتی که زن را در خانه و مشغول کار خانگی تصویر می‌کند، ارائه می‌دهد؛ چنان‌که در بخش‌های پایانی رمان زن در کارخانه تصویر می‌شود. کارخانه که به صورت متعارف محلی مردانه تصور می‌شده است، در این رمان پذیرای زن کارگر می‌شود تا مفهوم سنتی زن دگرگون شود. زن تصویرشده در این رمان زن کوشنده و مستقلمی است که با انجام دادن کار مزدی در جامعه، استقلال خود را بنا می‌کند. هزینه این استقلال، تن سپردن به مخاطرات آشکار و پنهان زندگی زنی تنها در جامعه‌ای است که زن کدبانوی خانه‌نشین را محترم می‌شمرد.

۳-۴. خاطره و خیال، گذشته و آینده

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

در بیشتر رمان‌های بررسی‌شده زن با خاطره و گذشته پیوند می‌خورد. *دلان بهشت* ساختار خاطره‌مانندی دارد و در سایر رمان‌ها نیز زنان غرق در خاطره و گذشته‌اند. در

رمان *دالان بهشت* در ابتدای رمان مهناز با محمد روبه‌رو می‌شود و از حال می‌رود. سپس ما همراه با زنده شدن خاطرات گذشته در ذهن مهناز، به گذشته آن دو پی می‌بریم و درگیر داستان می‌شویم. اما حتی در طول داستانی که بخش اعظم آن خود خاطره است، باز هم با نگاه مهناز به خاطرات گذشته رو به روییم:

خاطرات روزهای اول من و محمد چنان روشن توی ذهن من حک شد که سال‌ها بعد هم تازگی روز اولش را داشت. بعدها یاد آن روزها و لحظه‌ها که می‌افتادم گرمای دست‌های با محبت، زلالی نگاهش، آهنگ مردانه و مهربان صدایش و عطر تنش چنان توی وجودم می‌پیچید که احساس می‌کردم رویم را که برگردانم باز در کنارم است. در رمان *افسانه زندگی* نیز فرخنده آن‌گاه که خود را به دست رؤیا می‌سپارد به گذشته روی می‌آورد:

به خاطر آورد که ماه غسل را به اتفاق احسان در بهترین نقاط شمال گذرانده است. آن مسافرت یکی از بهترین و خاطره‌انگیزترین مسافرت‌ها در طول عمرش بود. هر زمان که به یاد خاطرات شیرین آن روزها می‌افتاد به شوق می‌آمد و سخت هیجان زده می‌شد. گذشته همواره آشناست، بدون تلاطم است، از آدم‌ها و اشیاء مأنوس لبریز است و مخاطره و ترس از ناشناخته‌ها را در پی ندارد. خاطره امروزی کردن گذشته است، زیستن در گذشته، زیستن در مکانی آشنا و ثابت. اما تخیل امروزی کردن آینده است؛ زیستن در آینده، پرسه زدن در دالان‌های ناشناخته زمان که سرشار از مخاطره و آدم‌ها و پدیده‌های نوین است. زن در بیشتر رمان‌های بحث‌شده به مرور خاطره مشغول است. و با گذشته پیوند خورده است. آینده به مردان مرتبط است. در *پرنده من* می‌خوانیم:

امیر به طرف آینده می‌رود. عاشق آینده است. گذشته را دوست ندارد، آن هم گذشته زنانه‌ای که نه از دیوار پریدن دارد نه دوچرخه‌سواری نه فوتبال در محله. گذشته‌ای که پر از پیچ پیچ و حرف‌های درگوشی و خاله بازی است. گذشته‌ای که به زیرزمین‌های تاریک و پستوها منتهی می‌شود.

در اینجا بار دیگر پیوستگی زن را با رکود، گذشته (در مقابل مرد، تحرک و آینده) شاهدیم. آینده در تصور زن جایی ندارد:

آینده چیست؟ آینده باید همان پیرزنی باشد که شبیه پاکت زرد و مجاله‌ای بود و امیر توی پارک نشانم داد. نمی‌توانم به آینده فکر کنم. نمی‌دانم از چه چیزی ساخته می‌شود. تا به این سن برسم، می‌توانستم به آینده فکر کنم ولی حالا می‌بینم به قدر کافی به آن چیز

مبهمی که هر روز ابهام و رازش را بیشتر از دست داده، نزدیک شده‌ام و دیگر می‌خواهم بایستم، همین‌جا.

در **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم**، کلاریس هر از گاهی که از کار خانه، بچه‌داری و مهمان‌داری فاصله می‌گیرد و فرصت خلوت کردن با خود را به دست می‌آورد، در خاطرات خود غرق می‌شود: «به چیزهایی فکر می‌کردم که کم فرصت می‌شد یادشان بیفتم؛ مثل خانه‌مان در تهران که حیاط کوچکی داشت و اتاق‌های بزرگ و راهرو درازی که وسط روز هم تاریک بود.» خاطراتی که اغلب با مفهوم خانه مرتبط است: یاد خانه‌مان افتادم در تهران. حیاط کوچک چقدر قشنگ بود. کوجه‌مان یادم آمد با چنارهای بلند. تابستان‌ها وقتی که ما یا یکی از همسایه‌ها درخت‌ها را آب می‌دادیم، بوی خاک خیس بلند می‌شد. صبح‌های زمستان هنوز از تختخواب بلند نشده، می‌دانستم برف آمده. صبح‌های برفی نوری که از پنجره اتاق تو می‌زد با نور روزهای غیربرفی فرق داشت. یاد مدرسه رفتن‌ها افتادم در زمستان.

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

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

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

پیش از جریان میلاد هم خاصیت ضد کلکسیونری در من قوی بود؛ ولی به کم و کیف اخلاق خودم آگاه نبودم. عمر مشترک اشیاء با خودم با خاطره‌هایی که میان من و آن شیء مشترک بود، به صورت حسی غیرقابل بیان آزارم می‌داد، خصوصاً اگر مدتی می‌گذشت و هیچ کاربرد عینی نداشتند یا داشتند و من نمی‌دیدم، حتماً دورشان می‌کردم.

در رمان **کولی کنار آتش** نیز قهرمان زن قصه بیش از آنکه خود را به خاطرات سپرده باشد، همنشین خیال و تخیل است. او اسیر خاطرات گذشته نیست، بلکه آینده را تخیل می‌کند. او رو به گذشته ندارد، بلکه رویاروی آینده ایستاده، آن را طلب می‌کند. برخلاف بیشتر رمان‌های مورد بررسی، او خاطرات گذشته خود را با معشوقش مرور نمی‌کند، بلکه رؤیای دیدارهای آتی را در سر می‌پروراند.

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

۳-۵. تسلیم و تردید، عشق آرمانی و ازدواج واقعی

بیشتر رمان‌های یادشده حول رابطه‌ای عاشقانه شکل گرفته‌اند یا حداقل رابطه زن و مرد در آن‌ها برجسته است. بررسی رابطه میان زن و مرد در داستان‌ها بر روابط قدرت در خانواده و نیز جایگاه زن در رابطه‌ای شخصی و عاطفی پرتو می‌افکند. عشق در برخی از رمان‌ها به مثابه ستون فقرات رابطه زن و مرد تصویر شده است. این عشق تا حد زیادی شباهت به مفهوم عشق در ادبیات عرفانی دارد و با عشق رمانتیک تفاوت‌های چشمگیری دارد. تسری یافتن رابطه مرید و مرادی و ذوب شدن عاشق در معشوق، این عشق را با عشق رمانتیک - که مبتنی بر رابطه عاطفی برابر و آزاد دو فرد است - متفاوت می‌کند. آنچه در این بررسی عشق آرمانی نامگذاری شده، نسبت دادن امری استعلایی به رابطه مرد و زن است که در برخی آثار بررسی شده با تسلیم همه‌جانبه زن به مرد و تلاش برای کسب خشنودی او همراه است.

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

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

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

هیچ حسی توی این دنیا قشنگ‌تر از این نیست که بدانی به کسی تعلق داری و برای کسی عزیزی. اینکه آدم بداند یک نفر به او فکر می‌کند، یک نفر دوستش دارد، انگار وجود آدم را برای خودش هم عزیز و دوست‌داشتنی می‌کند و من آن روز این حالت را داشتم. برای اولین بار این حس شیرین را تجربه می‌کردم؛ حس اینکه برای یک نفر عزیزم: محمد دوستم دارد.

عشقی که تعلق زن به مرد از ویژگی‌های آن است و رابطه قدرت در آن نامتوازن، ولی مورد پذیرش زن است. آن‌گونه که در جایی دیگر مهناز می‌گوید: «خدایا چه قدرتی توی این وجود بود که این طور به تمام هستی من حکومت می‌کرد و در کنارش احساس می‌کردم به مطمئن‌ترین پشتوانه دنیا تکیه دارم.»

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

من رفته رفته یاد گرفتم که تسلیم جسم در انتهای شیدایی و کشش روحی تنها به منزله پیشکش کردن وجود خود به کسی است که فرمانروای هستی و روح انسان می‌شود... مهرش آن قدر در دل و جانم ریشه دوانده بود که واقعاً می‌خواستم او مالک همه وجودم باشد. او همان فاتح سزاواری بود که شهری را به او پیشکش می‌کردند.

اما این نوع رابطه عاشقانه میان زن و شوهر در برخی از رمان‌های بررسی شده مورد تردید قرار می‌گیرد. در این رمان‌ها رابطه زن و شوهر رازدایی شده و از ملال‌ها، سرخوردگی‌ها و نارضایتی‌ها در زندگی واقعی سخن گفته می‌شود. در برخی از آن‌ها این رابطه به صورت معمولی توصیف شده است و در برخی دیگر به گونه تردید در رابطه با همسر، خود را نشان می‌دهد. برای مثال در رمان **پری‌سا** برخلاف الگوی عشق آرمانی که در آن لحظه آشنایی و وصال به شدت غیرزمینی می‌شود، پرشید به یاد می‌آورد که: «من و عماد بی‌دردسر به وصال هم رسیدیم. پیچیدگی خاصی در عشق ما، در آغاز آن و در رسیدن به همدیگر نبوده است.»

در **پرنده من** از زبان شخصیت اصلی رمان می‌شنویم: «به امیر نزدیک می‌شوم و سرم را روی سینه‌اش می‌گذارم. زیادی سفت است. سرم را کمی پایین‌تر می‌آورم. امیر

موهایم را نوازش می‌کند. فکر می‌کنم من همیشه آدم‌ها را به اشتباه می‌اندازم. امیر به خیالش هم نمی‌رسد که این قدر از او سیر شده باشم.»

راوی *پرنده من* ماجرای ازدواج خود را این گونه نقل می‌کند:

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

می‌بینیم که ازدواج از منظر راوی تمام هاله پرراز و رمز و افسانه‌ای خود را از دست داده است و با زبانی سراسرست و بی‌تزیین از ازدواج چون ماجرای معمولی و پیش‌پا افتاده یاد می‌شود. ازدواجی که از همان نخست با تردیدها و دلزدگی‌ها همراه است.

در این رمان‌ها و همچنین *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، از آن عشق آرمانی رمان‌های *دالان بهشت* و *افسانه زندگی* خبری نیست؛ از آن تصویر آرمانی میان زوجها که یکدیگر را عاشقانه دوست دارند و زن‌ها در عشق همسر خود مستغرق‌اند. در عوض با سرخوردگی‌ها و ناکامی‌های زنانی روبه‌رو هستیم که از روابط سرد و ضعف‌های شخصیتی و نیز ناتوانی در درک متقابل سخن می‌گویند. اما هیچ‌یک از آن‌ها به زندگی پشت نمی‌کند و یا مانند کلاریس در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، هنگامی که در ذهنش به خیانت می‌اندیشد با عذابی الهی روبه‌رو می‌شود، یا همچون شخصیت اصلی *پرنده من* زمانی که شوهرش خانواده را به قصد کار در باکو ترک می‌کند می‌گوید: «امیر می‌تواند از من صرف‌نظر کند؛ ولی چرا من نمی‌توانم این کار را بکنم. نمی‌توانم. از حالا بیچاره عصرهای طولانی بدون او هستم.»

در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، کلاریس می‌گوید: «سعی کردم یادم بیاید دوران نامزدی‌ام با ارتوش چه حسی داشتم. این تنها زمانی بود که می‌توانستم جزء دوران عشق و عاشقی زندگی‌ام به حساب بیاورم. چیز زیادی یادم نیامد. فاصله‌اشنایی تا نامزدی و نامزدی تا ازدواج طولانی نبود.»

در این رمان‌ها آن تصویر طبیعی‌شده و مرسوم از رابطه عاشقانه میان زن و مرد در خانواده مورد تردید واقع می‌شود و زوایایی از احساسات درونی زنان در رابطه زناشویی مطرح می‌شود که با تصویر مسلط درباره ازدواج همخوانی ندارد. ازدواج در ایدئولوژی مرسوم و مسلط به عنوان شکل متعالی رابطه زن و مرد مورد تقدیس بوده و

همواره سعی می‌شده تا خانواده هسته‌ای به صورتی آرمانی نشان داده شود. اگر در رمان‌های *افسانه زندگی و دلان بهشت* - که به ژانر رمان‌های عامه‌پسند تعلق دارند - ما شاهد بازتولید این ایدئولوژی مسلط در متن داستانی هستیم، در این سه رمان (*پرنده من، چراغ‌ها من را خاموش می‌کنم و پری‌سا*) با انحراف از هنجار ایدئولوژی مسلط روبه‌رویم. مشکلات واقعی زندگی روزمره از سختی و یکنواختی کار خانه گرفته تا سنگینی بار مسئولیت کامل نگهداری بچه‌ها و نداشتن استقلال مادی، به علاوه مشکلات اقتصادی و فرهنگی که کل خانواده (هم زن و هم مرد) با آن‌ها روبه‌رو هستند، باعث می‌شود تا امکان‌ناپذیری دستیابی به ارزش‌های کیفی و راستین - که عشق نیز از آن جمله است - در این رمان‌ها تصویر شود و در نتیجه این آثار به تعریف رمان از دیدگاه لوکاج نزدیک‌تر شود.

در این رمان‌ها ازدواج دیگر به معنای مرحله مطلوبی نیست که سعادت همیشگی را در پی دارد، بلکه مرحله‌ای راززدایی شده است که زن، مبارزه هر روز خود را باید درون آن پیش ببرد.

۳-۶. تصویر زن، سه استراتژی

مفهوم زن در رمان‌های بررسی‌شده با مجموعه‌های نسبتاً نظام‌مندی از مفاهیم دیگر بازنمایی شده است که می‌توان الگویی از آن انتزاع کرد. از یک طرف در برخی از رمان‌ها زن با مفاهیمی همچون گذشته، خیال، مصرف، سکون، سکوت، خانه، ماندن، بازگشتن، خواننده، کار خانگی، بچه‌داری، وابستگی و مواردی از این دست پیوند خورده است که می‌توان از مجموعه این مفاهیم مقوله‌ای را انتزاع کرد که نام آن را تصویر زن سنتی می‌گذاریم و از طرف دیگر مفاهیم به هم پیوسته‌ای همچون زن، کار تولیدی، استقلال، آینده، نویسنده، رفتن، سفر و غیره (که در واقع مفاهیمی در تضاد با مفاهیم و اجزای مقوله قبل‌اند که با ایدئولوژی جنسیتی سنتی و مسلط همخوان‌اند) در برخی از رمان‌ها وجود دارد که می‌توان از مجموع آن‌ها مقوله‌ای را انتزاع کرد که نام آن را تصویر زن جدید می‌گذاریم. با توجه به گونه‌شناسی رمان‌های زنان که در بخش قبل ارائه شد و نیز الگوهای به دست آمده، می‌توان دید که میان گونه‌های متفاوت رمان و بازنمایی‌های مختلف زنان رابطه وجود دارد. درحقیقت همان‌طور که در بخش‌های قبلی این مقاله با ذکر شواهدی از متن نشان داده شد، رمان‌های *پرنده من، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، افسانه زندگی و دلان بهشت* تصویر زن سنتی را ارائه

می‌کنند و رمان‌های **پری سا** و **کولی کنار آتش** تصویر زن جدید را بازنمایی می‌کنند. با توجه به گونه‌شناسی ارائه‌شده در فصل قبل می‌توانیم نتیجه بگیریم که رمان‌های عامه‌پسند و رمان‌های نوع سوم، زن سنتی، و رمان‌های متعالی زن جدید را بازنمایی می‌کنند.

مفاهیم و مقوله‌های فوق از طریق مشابهت‌یابی که یکی از فرایندهای نظریه‌مبنایی است، ساخته شده است. یکی دیگر از فرایندهای این روش، کشف تفاوت‌هاست. از طریق بررسی تفاوت‌های میان رمان‌ها آشکار می‌شود که میان چهار رمانی که تصویر زن سنتی را بازنمایی می‌کنند، تفاوتی وجود دارد. در رمان‌های **پرنده من** و **چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم**، شاهد مفاهیمی خاص هستیم که در رمان‌های **افسانه زندگی و دلان بهشت** با آن‌ها روبه‌رو نیستیم. نکته جالب توجه اینجاست که تصویر سنتی از زن در این رمان‌ها با دقت و وسواس بیشتری در مقایسه با رمان‌های عامه‌پسند ترسیم، و مفاهیم وابسته بیشتری اشاره شده است. برای نمونه در رمان **پرنده من** بیشترین توجه به تقابل‌های جنسیتی میان زن و مرد شده است که می‌توان برخی از این تقابل‌ها را در جدول زیر مرتب نمود.

مردانگی	زنانگی
آینده	گذشته
برون	درون
خیابان	خانه
تحرک	سکون
تولید	مصرف
تخیل	واقعیت
حرکت	توقف
سبکی	سنگینی
مستقل	وابسته
رفتن	ماندن
سفر	بازگشتن

جدول شماره ۲: تقابل‌های جنسیتی در رمان **پرنده من**

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

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

گزاره منتج از رابطه میان دو مقوله به دست آمده را چنین می‌توان جمع‌بندی کرد: زن به صورتی سنتی تصویر می‌شود؛ اما این تصویر مورد چون و چرا و پرسش^۵ قرار می‌گیرد.

در واقع می‌توان گفت در این اثر، مفهوم رایج و مرسوم از زنانگی با جزئیات و دقت فراوان تصویر شده است؛ اما هرگز اثری که بازتولیدکننده پندار مرسوم از زنانگی باشد، نیست. اتفاقی که در این اثر می‌افتد، آن است که زن نویسنده ایرانی به موقعیت جنسیتی خود آن‌گونه که در جامعه وجود دارد می‌نگرد و سعی می‌کند آن را بشناسد. شناختی که در فرایند خود، به پرسش گرفتن جایگاه مرسوم زن منتهی می‌شود.

در چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم کلاریس می‌گوید: «دلم نمی‌خواست برگردم خانه. دلم می‌خواست راه بروم و فکر کنم یا شاید راه بروم و فکر نکنم. راه رفتن و فکر کردم مدام در خانه ماندن و معاشرت با آدم‌های محدود و کلنجار رفتن با مسائل تکراری کلافه‌ام کرده.»

زن اگر چه هنوز در حال انجام دادن نقش‌های سنتی تصویر می‌شود، هر لحظه بیشتر به نقش موجود و وضع خود آگاه می‌شود. نگاه کردن به خود مفهومی کلیدی و استعاره‌ای از تحولی عظیم در میان زن و نقش‌های تعریف‌شده سنتی است. کلاریس جایی دیگر بازاندیشانه به خود می‌گوید: «حس کردم در جایی که هیچ انتظار نداشتم ناگهان آینه‌ای جلویم گذاشته‌اند و من توی آینه دارم به خودم نگاه می‌کنم و خود توی آینه هیچ شبیه خودی که فکر می‌کردم نیست.»

و در برابر تصویر خود در آشپزخانه، در حال بچه‌داری و کار خانگی، در سکون و سکوتی که او را در جایگاهی فروتر تثبیت کرده است، معترضانه از خود می‌پرسد: «خودم در سی و هشت سالگی چه کاری را فقط برای خودم کرده‌ام.»

در پرنده من نیز راوی زن به سکوت خود می‌اندیشد و آن را مورد بازاندیشی قرار می‌دهد. او می‌گوید: «همان لحظه به سکوت فکر کردم. حالت لباس عاریه‌ای را داشت که یک دفعه متوجهش شده بودم. فکر کردم سکوت من گذشته دارد. به خاطر آن بارها تشویق شده‌ام.»

این سکوت برای او پذیرفتنی نیست. اگر چه با جانس آمیخته است، راوی به آن موضعی انتقادی دارد: «سکوت مثل لباس پشمی تنگی در هوای گرم اذیت می‌کند. می‌خواستم آن را از تنم در بیاورم.»

چکیده پرنده من را نیز می‌توان در واگویی‌ای که قهرمان رمان در اواخر داستان با خود دارد، مشاهده کرد:

زیرزمین را دوست دارم. بعضی وقت‌ها دوست دارم به آنجا برگردم. گاهی اوقات تنها جایی است که می‌شود از سطح زمین به آنجا رفت. مدت‌هاست که فهمیده‌ام همیشه زیرزمینی را با خود حمل می‌کنم. از وقتی کشف کرده‌ام که آنجا مکان اول من است زیاد به آن جا سر می‌زنم. این دفعه شهامتش را پیدا کرده‌ام که در آن راه بروم و با دقت به دیوارهایش نگاه کنم. حتی به صرافتش افتاده‌ام چراغی به سقف کوتاهش بزنم. زیرزمین دیگر مرا نمی‌ترساند. می‌خواهم به آنجا بروم. این دفعه با چشمان باز و بدون ترس. سی و پنج سال مستأجر این ملک بوده‌ام و حالا دیگر احساس مالکیت می‌کنم. می‌خواهم از کنج‌ها و دالان‌هایش باخبر شوم. می‌خواهم پله‌هایش را خوب ببینم. راه‌های دررویش را بشناسم و از نزدیک به آدم‌هایش نگاه کنم. همیشه از توی تاریکی نگاه کرده‌ام و فقط سایه‌ها و اشباحی در آن دیده‌ام. چطور می‌توانستم چیز دیگری ببینم وقتی که ترس چشمانم را کور می‌کرد و بیزاری راه نفسم را می‌برید.

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

ظهور این نوع سوم از داستان‌نویسی زنان، نه فقط حادثه مهمی در ادبیات زنان است، بلکه از نظر تاریخی و اجتماعی نیز اهمیت بسیار زیادی دارد. اگر تاکنون ادبیات نخبه‌گرای زنان ایران در جهت گسست مطلق و ناگهانی از زن مرسوم تلاش می‌کرد- به صورتی که زن معمولی ایرانی برای گریختن از اضطراب و هراس مواجهه با آن، ترجیح می‌داد این گونه آثار را نخواند- پرنده من و چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم با نشان دادن تصاویر متعارف و آشنای زن ایرانی قادر به گفتگو با مخاطب خود می‌شود. از طرفی با مورد تردید قرار دادن این تصویر، از جایگاه زنی که برای اغلب زنان طبقه متوسط آشناست، و در نتیجه همدلی بیشتر خوانندگان خود را به دست می‌آورد، می‌تواند زنان را به بازاندیشی در تعاریف جنسیتی مرسوم برانگیزاند و در جداره حجاب ایدئولوژی مسلط، ترک‌هایی ژرف ایجاد کند.

۳-۷. نگرستن از یک زاویه، گزارش اقلیت

رمان به زبان‌های مختلف اجتماعی اجازه ظهور می‌دهد، انحصار زبانی مؤلف را می‌شکند و ادبیات را پذیرای سخن‌های حاشیه‌ای و فرودست جامعه می‌کند. شخصیت‌های داستانی رمان‌ها هر یک زبان و سخن پس‌زمینه اجتماعی خود را حمل می‌کنند و رمان‌ها همچون جشنواره‌هایی از کلمات چابی، شخصیت‌ها، سخن‌ها و گروه‌های اجتماعی مختلف را در محدوده صفحات خود گرد می‌آورند و آن‌ها را به سخن‌گفتن وا می‌دارند. اگرچه در بسیاری از رمان‌های نوشته‌شده توسط مردان، شخصیت‌های زن نیز حضور دارند و در روایت دارای جایگاهی هستند (در برخی موارد حتی بسیار کلیدی)، بیشتر این‌گونه رمان‌ها از زاویه دید شخصیت مرد داستان روایت می‌شوند. در رمان‌های مورد بررسی ما در اکثر موارد از دریچه چشم و ذهن زنان به جهان داستانی می‌نگریم. می‌توان به هر رخداد و واقعه‌ای از زوایای مختلف نگرست، در نتیجه انتخاب زاویه دید معنایی ایدئولوژیک در بر دارد و بررسی آن نکاتی سودمند را درباره موضوع متن فاش می‌کند. در رمان *دلان بهشت* ما وقایع را از دریچه زبان و ذهن مهناز درمی‌یابیم. داستان این‌گونه آغاز می‌شود:

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

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

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

در *رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* نیز داستان از زبان شخصیت اصلی زن رمان، یعنی کلاریس بیان می‌شود. کلاریس داستان را آغاز می‌کند و آن را تا پایان برای مخاطب تعریف می‌کند. شخصیت‌های محدود دیگری در داستان حضور دارند، اما ما آن‌ها را با واسطه ذهنیت کلاریس می‌شناسیم. توصیف او از اشخاص و رخدادها، تفسیر ذهنی او از موقعیت‌ها، و قضاوت‌های او جزء جدایی‌ناپذیری از روند پیشرفت روایت است. در نتیجه واقعیت از فیلتر ذهنی کلاریس به ما منتقل می‌شود. تغییر دیدگاه از دیدگاه مردان قصه به دید زن، نتایج ایدئولوژیک مهمی را در پی دارد. جهانی که اغلب توسط مردان نامگذاری و تفسیر و تعبیر می‌شده، اکنون توسط زنان روایت می‌شود. اما مسئله مهمی که خود را آشکار می‌کند، عدم حضور سخن‌های مختلف در این رمان و *رمان پرنده من* و *دلان بهشت* است. در این رمان‌ها نویسندگان جهان داستانی خود را از دید زن قصه روایت کرده‌اند. این رمان‌ها تک‌صداست و سخن‌های ممکن دیگر را همچنان نادیده گرفته است. ما نمی‌دانیم فرزندان کلاریس، شوهر او و دیگر شخصیت‌های رمان چگونه جهان قصه را تجربه و تعبیر می‌کنند. ما با تکثر دیدگاه‌ها روبه‌رو نیستیم، بلکه با جایگزینی دیدگاه مردان با زنان روبه‌رویم. نکته قابل توجه، نزدیکی شخصیت‌های اصلی زن با جایگاه اجتماعی زنان نویسنده است. ما عموماً قصه‌ها را از دید زن طبقه متوسط مشاهده می‌کنیم؛ یعنی همان لایه‌ای از زنان که در دهه‌های اخیر مهم‌ترین بستر ظهور نویسندگان، شاعران و هنرمندان زن بوده است. زنان قشرها و لایه‌های دیگر جامعه همچنان خاموش‌اند. از خلال این رمان‌ها نمی‌توان فهمید جهان قصه در ذهن و زبان این‌گونه زنان چگونه جریان دارد. تک‌صدایی زن طبقه متوسط اگر چه بر تک‌صدایی مردان در رمان‌های ایرانی پایان داده است، ضرورتاً به دموکراتیزه شدن جهان ادبی منجر نشده است.

در رمان‌های *پری‌سا* و *کولی کنار آتش* با تفاوتی روبه‌رویم. رمان *پری‌سا* با زاویه دید شخصیت اصلی زن رمان، پرشید، آغاز می‌شود و تا پایان بخش اول رمان یعنی تا صفحه ۶۵، خواننده از زاویه دید پرشید به جهان قصه می‌نگرد. اما در بخش دوم با گونه‌گون شدن زاویه دید مواجهیم: ابتدا پری ساکن در منزل به کانون رمان تبدیل می‌شود و راوی نیز از اول شخص به سوم شخص. خواننده به همراه پری به سال‌های قبل پرتاب می‌شود و خاطرات پری را از زمانی که معجزه‌هایش تمام شده، هاله‌اش را از دست داده و به حال خود در شهر تهران رها شده بود تا آمدن به این باغ و رابطه‌اش

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

در **کولی کنار آتش** نیز تنوع زاویه دید مشاهده می‌شود. رمان با زاویه دید سوم شخص دانای کل شروع می‌شود که بر آینه، شخصیت زن اصلی داستان، متمرکز است. اما در لحظاتی از رمان، راوی با ضمیر اول شخص در داستان مداخله می‌کند. حضور مستقیم راوی در رمان علاوه بر تغییر در زاویه دید، تأکیدی بر ساختگی بودن قصه نیز هست؛ امری که در تقابل با روایت از زبان اول شخص شخصیت زن در تعدادی از رمان‌های مورد بررسی است. تکنیکی که به واقعی‌پنداری داستان از جانب خواننده کمک می‌کند. در بخش‌هایی از **کولی کنار آتش** با انتقال زاویه دید به شخصیت‌های داستان مواجه می‌شویم. آینه - که شخصیت اصلی رمان است - در بخش‌هایی با ضمیر اول شخص روایت را به پیش می‌برد یا در جایی دیگر با زاویه دید یکی از شخصیت‌های فرعی زن داستان مواجه می‌شویم.

تنوع و تکثر زاویه دید در این رمان باعث می‌شود که سخن‌های مختلف و متفاوت و گاه متضاد با یکدیگر حضور داشته باشند. دو رمان **کولی کنار آتش** و **پری سا** با فاصله گرفتن از تک‌صدایی دیگر رمان‌ها، از ظرفیت‌های رمان استفاده کرده‌اند تا به دیدگاه‌های مختلف اجازه ظهور دهند. اما نکته قابل توجه اینجاست که این تکثر دیدگاه منحصر به زنان باقی می‌ماند. در رمان **پری سا** علاوه بر پرشید - که شخصیت اصلی زن داستان است - قصه از دیدگاه پری و زمین نیز روایت شده است. پری و زمین اگر چه موجوداتی غیرانسانی و در نتیجه فاقد جنسیت زنانه به معنای خاص کلمه هستند، در معنایی وسیع‌تر و استعاری، به هر دوی آن‌ها جنسیت مؤنث نسبت داده می‌شود. در **کولی کنار آتش** نیز قصه‌نویس، آینه و شخصیت زن فرعی همه مؤنث‌اند. در حقیقت تمام رمان‌های بحث‌شده برخلاف اختلافاتی در شیوه بیان، از زاویه دید زنان به جهان داستانی می‌نگرند و گرچه بر انحصار دیدگاه مردانه بر رمان‌ها پایان داده‌اند، نتوانسته‌اند تکثر دیدگاه‌های مختلط مردان و زنان را ارائه دهند. به علاوه،

در نمونه‌های رمان‌های عامه‌پسند و بینابینی، دیدگاه زن داستان، دیدگاه زن خانه‌دار طبقه متوسطی است که سخن زنانه را در اختیار دارد.

۳-۸. الگوها و معانی، فرم و محتوا

به لحاظ تاریخی رواج شکل ادبی رمان با ظهور فردگرایی متناظر بوده است. محوریت شخصیت‌های داستانی در رمان‌ها متناظر با اهمیت یافتن فرد در جامعه بوده است. ظهور فردیت زنان در رمان‌های یادشده دو نگاه متفاوت به فردیت‌یافتگی زن ایرانی را به نمایش می‌گذارند. در رمان‌های نخبه‌گرا، شخصیت زن داستان از طریق عاملیت خود در ساخت رخداد‌های داستانی فعالانه نقش ایفا می‌کند و تصویری از زن ایرانی نشان می‌دهد که بر ساختارهای سنتی جامعه غلبه می‌کند و مهر خود را بر جهان پیرامون خود می‌کوبد. در رمان *کولی کنار آتش*، آینه از توده همشکل زنان قبیله می‌برد و پس از کشمکش‌های طولانی و گذراندن تجربیات متفاوت، به عنوان فردی هنرمند از جانب جامعه به رسمیت شمرده می‌شود. در *پری‌سا* نیز اگر چه با تلاش قهرمان داستان برای اثبات فردیت خود روبه‌رو نیستیم، درمی‌یابیم که پرشید شخصیتی است که فردیتش به رسمیت شناخته شده است و عاملیت او در گره‌گشایی از داستان، تأییدی است بر فردیت تثبیت‌شده او.

در رمان‌های *پرنده من* و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، اگرچه محوریت زن را در رمان می‌بینیم و تأکید این دو رمان بر جزئیات ذهنی و عینی شخصیت‌های اصلی، تصویری دقیق‌تر و عمیق‌تر از فرد را به نمایش می‌گذارند، فرد تصویرشده حاوی ناسازه‌ای مسئله‌انگیز است. فردیت کلاریس و راوی *پرنده من* در زیر فشار ساختارهای فرهنگی و اقتصادی مجالی برای عرض اندام ندارند. در حقیقت فردیت آن‌ها تحقق نیافته است. آن‌ها فاقد عاملیت در رخداد‌های داستانی هستند؛ در نتیجه رمانی که حول زنی محروم از فردیت نوشته شده است، فاقد اوج و فرودهای رمان‌های کلاسیک است. در این رمان‌ها هیچ گره اصلی که رمان حول گره‌گشایی از آن، ساختار بیابد وجود ندارد، بلکه ما با خرده‌رخداد‌های پراکنده که همه در یک سطح قرار دارند، روبه‌رو هستیم. عینیت‌گرایی رمان‌های نخبه‌گرا و عامه‌پسند، جای خود را به ذهنیت‌گرایی شدید شخصیت‌هایی می‌دهد که در مرز فردیت‌یافتگی و فردیت‌نایافتگی معلق‌اند. زن ایرانی که تا حدی به فردیت دست یافته، اما از طرف دیگر فردیت خود را

در زیر ساختارهای کلان‌تر اجتماعی مسخ‌شده می‌بیند، شباهت‌های فراوانی میان خود و شخصیت‌های این دو رمان مشاهده می‌کند.

در *دالان بهشت* و *افسانه زندگی* پیش‌فردیت زن به چشم می‌خورد. قصه‌هایی که نقطه اوج و گره‌گشایی دارند، اما دست تقدیر و یا مرد داستان حلال مشکلات است. در این رمان‌ها به این دلیل که با ظهور فردیت زن مواجه نیستیم، رخدادها و حوادث دراماتیک پیش‌برنده رمان‌اند. شخصیت‌های زن قطعاتی در ساختار رمان هستند که وظیفه آن‌ها کمک به پیشبرد طرح داستانی است.

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

از نظر فرم داستانی می‌توان تفاوت‌هایی آشکار میان گونه‌های مختلفی که در ابتدا برحسب نوع مخاطب دسته‌بندی شده بودند، مشاهده نمود. برخی از این تفاوت‌های فرمی در روایت، در جدول زیر نشان داده شده‌اند.

نوع رمان	عامه‌پسند	بینابینی	نخبه‌گرا
گره اصلی	دارد	ندارد	دارد
پایان‌بندی	روشن	مبهم	روشن
موقعیت‌های داستانی	عینی	ذهنی	عینی
نقش شخصیت اصلی زن	منفعل	منفعل	فاعل

جدول شماره ۳: ویژگی‌های روایی در آثار مورد بررسی

در نتیجه می‌توان گفت آثار داستان‌نویسان زن ایرانی از نظر شکل روایت، ایدئولوژی جنسیتی و نیز واکنش جامعه به سه دسته اصلی تقسیم می‌شوند. فرم و محتوا در این آثار با یکدیگر مرتبط‌اند و هر راهبرد ایدئولوژیک متمایز در برابر مسئله جنسیت، از شکلی کمابیش متفاوت برای بیان خود استفاده می‌کند.

نتیجه

رمان‌نویسان زن ایرانی بیرون از قلمرو گفتمان‌های ایدئولوژیک متعارض در جامعه نیستند. جنسیت سازه‌ای است که هر گفتمان ایدئولوژیکی تعریف خود را از آن ارائه می‌دهد. رمان‌های بررسی‌شده نشان داده‌اند که زن‌بودگی در رمان‌ها با مجموعه‌ای از مفاهیم و نشانه‌های نسبتاً همگرا تداعی شده است که جنسیت زنانه را تعیین می‌بخشند و آن را قالب می‌دهند. بازنمایی زنانگی در مجموعه این رمان‌ها مشابه و همگون نیست. به واقع ما در این رمان‌ها نه با یک نوع سخن، بلکه با انواع سخن روبه‌رویم. با استفاده از روش مبنایی، و استخراج مفاهیم، مقوله‌ها و ساخت مدلی بر مبنای این عناصر می‌توان گفت:

۱. آثار نویسندگان زن را می‌توان در طیفی که یک سوی آن را آثار عامه‌پسند و سوی دیگر آن را آثار نخبه‌پسند تشکیل می‌دهد، قرار داد. این رمان‌ها زنانگی را حول برخی از مضامین تعیین می‌بخشیدند و تعریف می‌کردند. این مضامین عبارت‌اند از: خانه و خیابان/ سکون و تحرک، تولید و مصرف/ نوشتن و خواندن، کار خانگی و کار در جامعه/ وابستگی و استقلال، خاطره و خیال/ گذشته و آینده، تسلیم و تردید/ عشق آرمانی و ازدواج واقعی.

۲. از میان رمان‌های بررسی‌شده، دو دستگاه متمایز بازنمایی زنانگی استخراج شد که آن‌ها را «تصویر سنتی زن» و «تصویر زن جدید» نامگذاری کرده‌ایم. زن سنتی با مفاهیم خانه، سکون، مصرف، خواندن، کار خانگی، وابستگی، گذشته و دیگر مفاهیم مرتبط بازنمایی می‌شد و زن جدید با مفاهیمی همچون تحرک، تولید، استقلال، آینده و موارد مشابه. تصویر زن سنتی تصویری در خدمت روابط جنسیتی قدرتی است که ایدئولوژی مردسالار مسلط سعی در حفظ و بازتولید آن دارد و تصویر زن جدید بدیلی در برابر ایدئولوژی مسلط است.

۳. می‌توان سه راهبرد متفاوت را در این رمان‌ها در مقابل ایدئولوژی مردسالار تشخیص داد. برخی از این رمان‌ها با بازنمایی زن سنتی و عدم موضع‌گیری به آن، به بازتولید ایدئولوژی جنسیتی مسلط می‌پردازند. برخی دیگر گرچه به بازنمایی زن سنتی می‌پردازند، در برابر آن موضعی انتقادی دارند و ایدئولوژی جنسیتی مسلط را مورد تردید قرار داده، درباره آن چون و چرا می‌کنند. برخی دیگر با ارائه بازنمایی زن مدرن در مقابل ایدئولوژی جنسیتی مسلط، موضعی براندازانه اتخاذ می‌کنند. رمان‌های بحث

شده حاوی گفتمان‌های ایدئولوژیک متمایزی درباره جنسیت‌اند که به صورت پنهان و در خلال روایت داستان، مخاطبان خود را هدف می‌گیرند. این راهبردها را می‌توان معادل راهبردهای مورد اشاره هال در لحظه مصرف کالاهای فرهنگی دانست. با این تفاوت که این راهبردها، راهبردهایی در رمزگذاری متون فرهنگی هستند.

۴. این سه موضع با طبقه‌بندی محقق از رمان‌های زنان: رمان‌های عامه‌پسند، نخبه‌پسند و بینابینی، ارتباطی آشکار را نشان می‌دهند. بدین‌گونه که رمان‌های عامه‌پسند موضعی تأییدکننده در برابر ایدئولوژی جنسیتی مسلط دارند، رمان‌های بینابینی موضعی انتقادی و چون‌وچراکننده، و رمان‌های نخبه‌پسند موضعی برانداز.

۵. در واکنش به نگاه مسلط مردانه، بیشتر آثار نویسندگان زن، جهان داستانی خود را از دیدگاه زنان روایت می‌کنند. در نتیجه گرچه این آثار، انحصار دیدگاه مردانه در ادبیات را شکسته‌اند، در معنای وسیع کلمه موفق به گذر از تک‌صدایی حاکم بر آثار ادبی نشده‌اند. آثار این نویسندگان نیز دموکراتیزه نیست و صداهای بسیاری همچنان سرکوب می‌شوند.

در مجموع می‌توان گفت زنانی که قلم به دست گرفته‌اند، گروهی همگون و یک‌دست نیستند. جمع زنان نویسنده همچون گستره کلی‌تر جامعه دارای لایه‌های متمایزی است که هر یک از ایدئولوژی متفاوتی بهره می‌برند. ایدئولوژی مردسالار یا پدرسالار همچون هر ایدئولوژی دیگری برای هژمونی یافتن، به متقاعد کردن گروه‌های تحت سلطه، یعنی زنان نیز احتیاج دارد تا همچنان طبیعی و ازلی به نظر آید. بخشی از زنان نویسنده خود در انتشار و ترویج نظام فرهنگی مسلط - که زنان را به خانه‌داری و خدمت به اعضای ذکور جامعه تشویق می‌کنند - نقش دارند. این ادعا که صرف قلم به‌دست گرفتن زنان منجر به انتشار ایده‌های رهایی‌طلبانه زنان می‌شود، ادعایی فاقد پشتوانه تجربی است. ایدئولوژی مسلط برای اینکه بتواند همچنان حاکم بماند، به جلب توافق و رضایت گروه‌های زیردست نیز نیاز دارد. ایدئولوژی جنسیتی مسلط در ایران فقط بر پایه زور و اعمال سرکوب به حیات خود ادامه نمی‌دهد، بلکه بسیاری از زنان در بازتولید آن نقشی فعالانه برعهده دارند. اما ایده‌های دگرگونی‌طلب و تحول‌خواه نیز پیکار ایدئولوژیک خود را برای مخدوش کردن تصویر جاافتاده از زن و ترسیم تصویری جدید از او آغاز کرده‌اند.

اگر مدرنیسم ادبی ایران همواره بر گسست از سنت‌های فرهنگی گذشته و ابداع سنت‌های نوین فرهنگی تأکید کرده است، سنت جدیدی در داستان‌نویسی زنان ایران ظهور کرده است که تفاوت‌های آشکاری با این سنت مدرن دارد. نمونه‌هایی از این آثار-که در بین آثار عامه‌پسند و نخبه‌گرا قرار دارند و نخبه‌گرا را مخدوش کرده‌اند- بدون گسست از سنت‌های فرهنگی موجود تلاش دارند تا با برخوردی انتقادی و پرسشگر از این سنت‌ها، موقعیت زن را در جامعه مورد بازاندیشی قرار دهند. این دسته از رمان‌ها اگر چه در مورد اتوپیای خود خاموش‌اند و تصویری اثباتی از وضعیت جایگزین ترسیم نمی‌کنند، منشأ خاموشی و سکوت زنان را می‌کاوند و آن را از عمق پنهان جامعه به سطح می‌آورند تا مورد بحث و مفهوم‌پردازی قرار گیرد. این سنت جدید علاوه بر موضع‌گیری متمایز نسبت به مسئله تفاوت‌های جنسیتی، از شکل‌های متمایز روایی نیز بهره می‌جوید که در تقابل با شکل‌های روایی آثار نخبه‌گرا یا عامه‌پسند قرار دارد.

بررسی ارتباط میان این سنت ادبی و جنبش‌های اجتماعی کلان‌تر می‌تواند کارکردها و ربط‌های طبقاتی این سنت ادبی را نشان دهد، نکته‌ای که در مورد دیگر گونه‌های تفکیک‌شده در این تحقیق نیز ضروری است. همچنین عوامل مؤثر در ظهور این سنت ادبی می‌تواند موضوع مهم دیگری باشد که باید مورد پژوهش قرار گیرد. پویایی و دگرگونی‌های زمانی-تاریخی و رابطه آن با بازنمایی جنسیت در آثار نویسندگان زن می‌تواند در تکمیل نتایج این تحقیق و آشکارکردن زوایای دیگری از روابط ایدئولوژیک جنسیتی در جامعه کارساز باشد. از طرف دیگر اوج‌گیری داستان‌نویسان زن در عرصه ادبیات ایران همراه بوده است با افول شاعران مرد که در دهه چهل و پنجاه خورشیدی ستاره‌های بلامنازع عرصه ادبی و فرهنگی ایران بودند. دلایل این جابه‌جایی، به ویژه در حوزه مطالعات ادبی و مطالعات مردان می‌تواند دگرگونی‌های ساختار جنسیتی در ایران را بیشتر بشکافد.^۶

پی‌نوشت‌ها

1. Milani
2. Sex
3. Grounded Theory
4. Glaser
5. Negotiation

۶. این مقاله بر اساس یافته‌ها و نتایج رساله کارشناسی‌ارشد نویسنده در رشته مطالعات فرهنگی دانشگاه علامه طباطبائی تنظیم شده است و در نتیجه به شدت مرهون راهنمایی‌ها و اشارات ارزنده استادان راهنما و مشاورم، آقایان دکتر سعید ذکایی و دکتر حسین پاینده، می‌باشد. البته بدیهی است مسئولیت کاستی‌های موجود بر عهده شخص خودم است.

منابع

الیاتی، میترا. خودسانسوری و نوشتار زنانه.

<<http://www.jenopari.com/article.aspx?id=116>>

پاینده، حسین. (۱۳۸۵). *قرائتی نقادانه از آگهی‌های تجاری در تلویزیون ایران*. تهران: روزنگار.

پیرزاد، زویا. (۱۳۸۲). *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*. تهران: نشر مرکز.

ثامنی، نسرین. (۱۳۷۷). *افسانه زندگی*. تهران: اردیبهشت.

روانی پور، منیرو. (۱۳۸۴). *کولی کنار آتش*. چ ۶. تهران: نشر مرکز.

ذکایی، سعید. (۱۳۸۱). «نظریه و روش در تحقیقات کیفی». *فصلنامه علوم اجتماعی*. ش ۱۷.

ساری، فرشته. (۱۳۸۳). *پری‌سا*. تهران: ققنوس.

شاهرخی، نوشین. (۱۳۸۵). «بررسی ساختار رمان عادت می‌کنیم زویا پیرزاد». *شنبه ۱۱ شهریور*. <www.akhbar-rooz.com>

صفوی، نازی. (۱۳۷۹). *دالان بهشت*. چ ۷. تهران: ققنوس.

فرهنگی، علی اکبر، و تزا میرفخرایی. (۱۳۸۴). «تصویر زن در رمان‌های عامه‌پسند ایرانی». *فصلنامه تخصصی جامعه‌شناسی*. س ۱. ش ۱. ۹۲-۶۳.

مایلز، رزالیند. (۱۳۸۰). *زنان و رمان*، ترجمه علی آذرنگ، روشنگران و مطالعات زنان.

میرعابدینی، حسن. (۲۰۰۴). *تاریخ داستان‌نویسی زنان*. [بی‌جا].

<<http://www.inranchamber.com/literature/articles/historyfemalestorywriters phe>>

میلانی، فرزانه. (۱۳۸۴). «در جامعه ایران زنان هرگز چنین تحرکی نداشته‌اند». *مجله زنان*.

گفتگو از مژده دقیقی. س ۱۴، ش ۱۲۱. ۶۶-۵۷

وفی، فریبا. (۱۳۸۴). *پرنده من*. چ ۵. تهران: نشر مرکز.

Glaser, B.G. and A.L. Strauss. (1967). *The Discovery of Grounded Theory*. Chicago: Aldine.

Klages, Mary. (1997). "What is Feminism" . at:

<[http://www. colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages](http://www.colorado.edu/English/courses/ENGL2012Klages)>

Milani, Farzaneh. (1992). "Veils and Words : The Emerging Voices of Iranian Women Writers." Syracuse University Press, N.Y.