زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۷: ۲۸۵ـ۳۰۹
DOI: 10.22059/jwica.2018.236858.908

تحول خودآگاهی در آثار داستان‌نویسان زن ایرانی براساس نظریهٔ الن شووالتر

مهشاد شهبازی[۱*]، مهبود فاضلی[۲]، مریم حسینی[۳]

چکیده

بنا بر نظریهٔ الن شووالتر، منتقد فمنیست مطرح امریکایی، در مطالعهٔ هر زیرفرهنگ ادبی، از جمله زیرفرهنگ ادبی زنان، می‌توانیم گذر از سه برههٔ اساسی تقلید، اعتراض و خودیابی را مشاهده کنیم. شووالتر برای تبیین چگونگی این سیر یک الگوی سه‌مرحله‌ای را طراحی می‌کند و برههٔ تقلید از اسلوب و سنت مسلط مردانه را مرحلهٔ فمینین، برههٔ اعتراض به ارزش‌ها و معیارهای مسلط را مرحلهٔ فمینیست و برههٔ خودیابی و کشف هویت فردی را مرحلهٔ فیمیل می‌نامد. پژوهش حاضر، که حاصل مطالعهٔ گستردهٔ ۳۳ اثر داستانی بلند از آثار داستان‌نویسان زن ایرانی از دههٔ ۱۳۴۰ تاکنون است، با نظر به نظریهٔ فمینیستی شووالتر به سیر تغییر و تحول خودآگاهی داستان‌نویسان زن در ایران پرداخته و روند گذر از این برهه‌ها را نشان داده است. براساس یافته‌های این پژوهش، می‌توان این‌گونه استدلال کرد که الگوی شووالتر در مورد زیرفرهنگ ادبی زنان ایرانی نیز صدق می‌کند؛ با این تفاوت که گذر از مرحلهٔ دوم و ورود کامل به مرحلهٔ سوم فقط از سوی شهرنوش پارسی‌پور و در رمان *عقل‌آبی* محقق شده است.

کلیدواژگان

داستان‌نویسان زن ایرانی، رمان، نظریهٔ الن شووالتر.

---

۱. دانشجوی دکتری دانشگاه الزهرا m.shahbazi@alzahra.ac.ir
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا ma.fazeli@alzahra.ac.ir
۳. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا drhoseini@alzahra.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۴/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۵/۱۵

مقدمه

تبیین بخش نظری

الن شووالتر و سنت ادبی زنانه در انگلستان

الن شوالتر[۱]، فمینیست و نظریه‌پرداز امریکایی، در کتابی به نام *ادبیاتی از آن خودشان*[۲]، به بررسی سنت نوشتاری رمان‌نویسان زن انگلیسی، از برونته[۳] تا لسینگ[۴]، پرداخته و براساس مطالعه‌ای دقیق و موشکافانه به این نتیجه رسیده است که در ادبیات هر دوره یک خودآگاهی[۵] خاص زنانه ظهور می‌کند که برآیند سرگذشت شخصی داستان‌نویسان زن و تغییرات اجتماعی و سیاسی آن دوره است. او با نگاهی کل‌گرا و با الهام از نتایج به‌دست‌آمده از مطالعهٔ زیرفرهنگ[۶]هایی چون سیاهان، یهودیان، سرخپوستان امریکایی و غیره، متوجه الگویی تکرارشونده در روند رشد خودآگاهی افراد می‌شود که براساس آن می‌توان گذر از سه مرحلهٔ تقلید[۷]، اعتراض[۸] و خودیابی[۹] را در این سیر مشاهده کرد. مرحلهٔ نخست، که برهه‌ای طولانی است، مرحلهٔ تقلید از چارچوب مسلط و نگرش سنت مردانه به نقش‌های اجتماعی است. مرحلهٔ دوم اما دوره‌ای است که در آن اعتراض به ارزش‌ها و معیارهای تحمیل می‌شود و همچنین دفاع از حقوق اقلیت و مطالبهٔ استقلال شکل می‌گیرد. مرحلهٔ سوم، که درحقیقت چرخشی به درون و دستیابی به هویت فردی است، از قید تقلید و اعتراض، که بر سنت مردانه تکیه دارد، رها شده و در پی کشف آزادانهٔ خود است.

شووالتر بر این باور است که زیرفرهنگ ادبی داستان‌نویسان زن انگلیسی نیز، مانند هر زیرفرهنگ دیگری، از مراحل نام‌برده گذر کرده و راه خود را در جهت ارتقای خودآگاهی زنانه گشوده است. ازاین‌رو، او با استفاده از مدل ذکرشده، مدل مراحل سه‌گانهٔ فمینین[۱۰]، فمینیست[۱۱] و فیمیل[۱۲] را طراحی کرده و با توجه به وقایع مهمی که به ایجاد تغییری اساسی در جریان ادبی زنانه منجر شده‌اند، سه دورهٔ زمانی دقیق را ارائه داده است:

مرحلهٔ فمینین به‌عنوان دوره‌ای از زمان ظهور داستان‌نویسانی با اسم مستعار مردانه در

---

1. Elaine Showalter
2. A Literature of Their Own
3. Charlotte Bronte
4. Doris Lessing
5. self-awareness
6. subculture
7. imitation
8. protest
9. self-discovery
10. feminine
11. feminist
12. Female

۱۸۴۰ تا زمان مرگ جورج الیوت[1] در ۱۸۸۰؛ مرحلهٔ فمینیست از ۱۸۸۰ تا زمان به دست آوردن حق رأی در ۱۹۲۰؛ و مرحلهٔ فیمیل از ۱۹۲۰ تا زمان حاضر، البته با در نظر گرفتن گام‌نهادن زنان به سطح جدیدی از خودآگاهی در حوالی ۱۹۶۰ [۱۱، ص۱۳].

بنا بر این الگو، مرحلهٔ فمینین دوره‌ای است که فشارهای شدید اخلاقی ــ اجتماعی تحت نفوذ الگوهای مردانه بر نوشتار زنان اعمال می‌شود و حوزهٔ زنانگی را به نقش‌های زنانهٔ تعیین‌شده از سوی مردان محدود می‌کند. در چنین شرایطی، که خودبیانگری زنانه برابر با بی‌عصمتی و بی‌آبرویی است، بروز ندادن آنچه به‌واقع فکر و احساس می‌شود ادبیات فمینین را به یک ادبیات تقلیدی محض تبدیل می‌کند. از سوی دیگر، محدودیت تجربیات زنان، که خود معلول فرمانروایی آنان بر قلمرو خانه و محرومیتشان از حضور در جامعه است، از غنای آثار این دوره کاسته و به پیدایش داستان‌هایی احساساتی با فانتزی‌هایی منجر شده است که با قدرت، ثروت و پویایی در ارتباط‌اند. می‌توان این‌گونه گفت که داستان‌نویسان فمینین اولیه اصول زن‌بودگی استاندارد را خوب درونی کرده و آموخته بودند که خشم و سرخوردگی خود را پنهان و سرکوب کنند؛ اگرچه داستان‌نویسان بعدی مقاومت را آغاز کرده و به بیان رنج و سرخوردگی‌های زنانه پرداخته‌اند. در هر صورت، تم اصلی این دوره خوداستهلاکی بی‌وقفه است که به صورت تنفر از خود، تحقیر خود و جست‌وجوی یک حامی مذکر برای وصله‌کردن خود به او در آثار داستان‌نویسان زن این دوره نمود یافته است.

مرحلهٔ فمینیست، که دورهٔ رد فرهنگ مسلط مردانه و پس‌روی به فضایی درونی است، درحقیقت حرکتی از رئالیسم به سمت رؤیاپردازی‌های پاره‌پاره است. بروز خشونت بیش از حد به مردان، اجتناب از بیان احساسات، سر باز زدن از یوغ زنانگی بیولوژیک و به دنبال آن سردمزاجی از یک‌سو و تکریم مادرانگی و زنانگی از سوی دیگر فمینیسم را آبستن تضاد و تعارضی کرد که حاصل آن فانتزی‌هایی چون خلق جهانی با حاکمیت زن‌ها و آبستنی و زایمان زن باکره شد. برخی از داستان‌نویسان فمینیست نیز تلاش کردند از طریق بازبینی حس تنفر از خود و کشف و تبیین زنانگی حقیقی به فریضهٔ فداکاری زن حمله کنند و با باورهای خود در مورد حقوق زنان رویارو شوند. به هر روی، شکل‌گیری سمبلیسم زنانه در این دوره به‌منزلهٔ پاسخی به محدودیت‌های اعمال‌شده بر خودبیانگری، در بهترین شکل خود، اتاق[2] ی می‌شود که داستان‌نویسان فمینست به آن پناه می‌برند و خود را از رویارویی با دنیای واقعی و کشف و تجربهٔ آن محروم می‌کنند و با این رؤیا، که با فاصله‌گرفتن از دنیای مردانه به حقیقت والای زنانه می‌رسند، به پایان راه خود نزدیک می‌شوند.

مرحلهٔ فیمیل اما مرحلهٔ اکتشاف شجاعانهٔ خود و حرکت به سمت رئالیسم اجتماعی، سوررئالیسم و درنهایت پست‌مدرنیسم است؛ دوره‌ای که در آن ادبیات مؤنث مستقل با محوریت

1. George Eliot
2. The Room

زبان و تجربهٔ زنانه شکل می‌گیرد و محدوده‌ای از کلمات و تجربیاتی که پیش از آن برای زنان تابو شمرده می‌شد، از سوی داستان‌نویسان فیمیل درنوردیده می‌شود. همچنین خشم[1] و جنسیت[2]، که در دوره‌های فمینین و فمینیست سرکوب‌های شدید مرگ‌آوری را سبب شده بودند، در این دوره برای نخستین‌بار به منبعی برای نیروی خلاق زنانه بدل می‌شوند. بنا بر باور شووالتر، زنان در مرحلهٔ فیمیل نه‌تنها تقلید از سنت ادبی مردانهٔ فمینین، بلکه شکل کلیشه‌ای اعتراض فمینیست را نیز رد می‌کنند، زیرا اعتراض نمی‌تواند دیده شود بی‌آنکه ببینیم علیه چه چیزی اعتراض می‌شود و این خود شکل دیگری از وابستگی به سنت مردانه است [۱۰].

ذکر این نکته ضروری است که الگوی سه‌مرحله‌ای شووالتر به‌هیچ‌وجه یک طبقه‌بندی خشک و انعطاف‌ناپذیر نیست؛ به این معنا که گاه تفکیک زمانی این مراحل بسیار دشوار یا حتی غیرممکن به نظر می‌رسد. چه بسا که عناصری از آثار فمینیستی در متون فمینین مشاهده شوند یا برعکس، یا حتی بعید نیست که هر سه مرحله در آثار یک داستان‌نویس نمود پیدا کنند. همچنین، شایان ذکر است که به دلیل بار معنایی گستردهٔ اصطلاحات فمینین، فمینیست و فیمیل، برای حفظ اصالت معنایی، آوردن معادل پارسی آن‌ها، که گویای مفهوم حقیقی آن اصطلاحات نیست، جایز دانسته نمی‌شود.

سنت ادبی زنانه در ایران

نخستین تلاش‌های داستان‌نویسان زن ایرانی در دههٔ بیست قرن جاری صورت گرفتند؛ زمانی که پس از چندین دهه غیبت داستان‌نویسان زن، تعداد اندکی از زنان خانواده‌های ممتاز، که امکان تحصیل دانش در خارج از مرزهای ایران را داشتند و برخلاف سایر زنان فرصت و مجالی برای نوشتن می‌یافتند، از طریق مطرح‌کردن حقوق زنان و نوشتن چندین داستان حضور خود را نمایان کردند. ابتدا ایراندخت تیمورتاش با انتشار داستان اجتماعی *دختر تیره‌بخت و جوان بلهوس* در سال ۱۳۰۹ پرچمدار ورود زنان به عرصهٔ نویسندگی شد و دو سال پس از آن زهرا کیا (خانلری) *پروین و پرویز* (۱۳۱۲) را به چاپ رساند و فخر عادل ارغون (خلعتبری) نیز در این دوره با نوشتن پاورقی *ازدواج اجباری* نام خود را در کنار داستان‌نویسان مرد پاورقی‌نویس تثبیت کرد. آثار منتشرشده از سوی داستان‌نویسان زن ایرانی در این دوره به‌عنوان نخستین تلاش‌ها از حیث شیوه‌های داستان‌نویسی تقلیدی صرف از آثار داستان‌نویسان مرد تحت نفوذ کلیشه‌های ادبیات مردانه و به‌طور کامل عاری از خلاقیت هنری بودند.

با اینکه دههٔ ۱۳۲۰ با ظهور سیمین دانشور از طریق انتشار مجموعهٔ *آتش خاموش* اهمیت پیدا می‌کند، داستان‌نویسی رسمی زنان ایرانی بدون شک از دههٔ ۱۳۳۰ شروع به شکل‌گیری

1. Anger
2. Sexuality

می‌کند؛ دهه‌ای که در آن نام هشت داستان‌نویس زن به چشم می‌خورد؛ از جمله: ملکه بقایی کرمانی با رمان *بوسهٔ تلخ* (۱۳۳۶)، بهین‌دخت دارایی با داستان *حرمان* (۱۳۳۵)، مهین توللی با مجموعهٔ *سنجاق مروارید* (۱۳۳۸)، کیوان‌دخت کیوانی با *جوانی* (۱۳۳۰)، مریم ساوجی با داستان *دختر راه* و *فرشته* و نویسنده‌ای با نام مستعار ماه‌سیما که *زنجیرهای تقدیر* را در سال ۱۳۳۶ به انتشار رساند.

به دنبال تحولات اجتماعی ایجادشده در دههٔ ۱۳۴۰، که از مهم‌ترین آن‌ها کسب حق رأی از سوی زنان به‌عنوان حقی برابر با مردان است، تعداد داستان‌نویسان زن به طرز درخور توجهی افزایش یافت و عوامل این تغییر در کمیت، تحول در کیفیت را نیز سبب شد. به این ترتیب، داستان‌نویسان زن این دوره نه‌تنها از سر تفنن یا برای بیان خود از خلال خاطره‌ها، بلکه به صورت جدی و به‌عنوان یک حرفه به امر نویسندگی پرداخته‌اند. سیمین دانشور، مهشید امیرشاهی و گلی ترقی را می‌توان داستان‌نویسان شاخص این دوره در بخش رمان نخبه‌گرا و قدسی نصیری را، به دلیل رمان موفق *بی‌سرپرستان* (۱۳۴۷)، داستان‌نویس شاخص در بخش رمان عامه‌پسند به شمار آورد.

جریان داستان‌نویسی زنانه همچنان در دهه‌های ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰، با وجود مشکلات و محدودیت‌هایی که همواره در مسیر داستان‌نویسی زنان قرار داشته است، با اقتدار بیشتری به حیات خود ادامه داده و داستان‌نویسانی چون شهرنوش پارسی‌پور، غزاله علیزاده، منصوره شریف‌زاده، بنفشه حجازی، فرخنده آقایی و منیرو روانی‌پور در این دوره به جمع داستان‌نویسان زن ایرانی پیوسته‌اند. دغدغهٔ محوری زنان نویسنده در این سال‌ها را مشکلات عاطفی زنان و تقابل ایشان با سنت‌های جامعهٔ مردسالار تشکیل می‌دهد.

بنابر آنچه گفته شد، داستان‌نویسان زن ایرانی با عبور از مراحلی چون احساسات‌گرایی افراطی و عدم خلاقیت به جایگاهی مناسب برای مطالبهٔ حقوق برابر رسید و حتی از آن نیز گذر کرد و در دهه‌های ۱۳۷۰ و ۱۳۸۰ به شناختی دیگرگونه از هویت فردی و موقعیت خود در جامعه دست یافت و با ورود به دورهٔ مدرن و رویارویی با مسائلی از جمله مقولهٔ هویت، که از مفاهیم خاص این دوره است، به بازتعریف جایگاه و نقش خود در خانواده و جامعه پرداخت و از این طریق مفاهیمی این‌گونه را، که هستهٔ اصلی تفکرات ایشان را شکل می‌دهد، وارد آثار و نوشته‌های داستانی خود کرد. گذشته از برخی از داستان‌نویسان شاخص دو دههٔ ۱۳۵۰ و ۱۳۶۰، که با موفقیت بیشتری کار خود را در دهه‌های اخیر ادامه داده‌اند، می‌توان از زویا پیرزاد، فریبا وفی، فریبا کلهر، سپیده شاملو، شیوا ارسطویی، ناتاشا امیری، مهسا محب‌علی، فرشته مولوی، روح‌انگیز شریفیان، سارا سالار و بلقیس سلیمانی به‌عنوان نویسندگان داستان‌های متعالی یا نخبه‌گرا و از نویسندگانی چون فتانه حاج سید جوادی، ناهید پژواک، نازی صفوی، نسرین ثامنی، پرینوش صنیعی و فهیمه رحیمی به‌عنوان نویسندگان موفق در زمینهٔ داستان‌نویسی عامه‌پسند نام برد.

بنابر آنچه گفته شد و براساس حدود شش دهه حضور فعال داستان‌نویسان زن ایرانی در زمینهٔ داستان‌نویسی، زمان آن فرا رسیده است که سخن از یک سنت ادبی زنانه را آغاز کنیم؛ سنتی که بی‌شک با تکیه بر دستان پرقدرت پدر راه خود را گشوده و اندک‌اندک با بالا رفتن سطح خودآگاهی داستان‌نویسان زن، در پی استقلال در اندیشه و تجربه است. به همین منظور، پژوهش حاضر قصد دارد تطبیق‌پذیری یا عدم تطبیق‌پذیری الگوی سه‌مرحله‌ای شووالتر را در سنت نوشتاری داستان‌نویسان زن معاصر ایرانی مطالعه و بررسی کند تا در صورت وجود تطابق، ضمن روشن‌کردن شباهت‌ها و تفاوت‌های داستان‌نویسان زن در نقاط مختلف جهان، مسیر رفته و همچنین جایگاه پیش روی داستان‌نویسان زن ایرانی را به نحو بهتری به تصویر بکشد و در صورت عدم تطابق، الگوی دیگری برمبنای وضعیت داستان‌نویسان زن معاصر ایرانی ارائه کند.

جامعهٔ آماری

پشتوانهٔ فکری پژوهش پیش رو یک مطالعهٔ گسترده بر روی ۳۳ اثر داستانی بلند از آثار داستان‌نویسان زن ایرانی در شش دههٔ گذشته است. معیارهای انتخاب در بخش آثار نخبه‌گرا عبارت‌اند از وجود دغدغه‌ها و مسائل مربوط به زنان در این آثار، شاخص‌بودن آن‌ها در دورهٔ خودشان، تجدید چاپ‌های متوالی، ترجمه‌شدن به زبان‌های دیگر، دریافت جوایز معتبر ادبی و یا جلب توجه منتقدان در حوزهٔ نقد ادبی. اما در بخش آثار عامه‌پسند عمده‌ترین معیار انتخاب ما استقبال خوانندگان از این آثار و به دنبال آن تقاضا و تجدید چاپ‌های پی‌درپی در تیراژهای به نسبت بالاست.

با توجه به مجال اندک مقاله برای بحث و بررسی، ۶ اثر داستانی از آثار مطالعه‌شده را، که شاهدهای شاخص‌تری برای پیشبرد ما در این پژوهش‌اند، برگزیده‌ایم. این آثار عبارت‌اند از: *سهم من* (پرینوش صنیعی)، *بازگشت به خوشبختی* (فهیمه رحیمی)، *دالان بهشت* (نازی صفوی)، *دل‌فولاد* (منیرو روانی‌پور)، *پرندهٔ من* (فریبا وفی) و *عقل آبی* (شهرنوش پارسی‌پور).

بحث و بررسی

۱. مرحلهٔ فمینین

از دیدگاه شووالتر، زنان فمینین زنانی بودند «فرشته‌سان که نمی‌توانستند حس شور، خشم، آرزومندی، یا افتخار داشته باشند» [۱۱، ص۷۹]؛ زنانی که از مشارکت در زندگی اجتماعی محروم بودند و درهای دنیای پرتحرک مردانه و تجربیات وسیعی چون دانشگاه، کلوپ، ورزش، تجارت، کار اداری و ارتشی روی آنان بسته بود. ازاین‌رو، محدودبودن تجربه به ایجاد رئالیسم زنانه‌ای منجر شد مبتنی بر فضای خانه، که زن در آن ملکهٔ نمایشی این خانه و تضمین‌کنندهٔ

تداوم نقش‌های زنانه‌ای است که گفتمان مسلط مردانه برای او تعیین کرده است. تخیل بنابر موقعیت فرهنگی زنان، یعنی اسارت در خانه‌ای که آموزش و تجربه پشت دیوارهای بلند آن از دسترس زنان دور نگه داشته شده بودند، فقط می‌توانست به فانتزی‌های رمانتیکی هدایت شود که احساسات در آن جای خالی تجربه را پر کند. بااین‌حال، داستان‌نویسان فمینین از طریق نوشتنْ کم‌کم جایگاه خود را تغییر دادند و از حوزهٔ زن عوام خارج شدند؛ درحالی‌که به‌خوبی قادر بودند زندگی یک زن معمولی، یعنی یک زن بی‌قدرت، بی‌نفوذ و بدون صدای طبقهٔ عوام، را توصیف کنند [۱۱، ص۹۹] و قهرمانی رمانتیک خلق کنند که خود و خوانندگان ایشان بتوانند رؤیاهایشان را فعالانه با او شریک شوند. همین امر عامل اصلی محبوبیت آثاری شد که با وجود بی‌بهره بودن از نبوغ زنانه به‌خوبی جای خود را در میان خوانندگان زن باز کردند.

داستان‌نویسان فمینین اولیه نه‌تنها در حیطهٔ زبان و در اصول و ارزش‌های درونی‌شدهٔ قهرمان‌هایشان، بلکه در ساختار و پایان‌بندی نیز بر سنت مردانه متکی بودند و داستان‌های پر سوز و گداز خود را با ازدواجی موفق و شادی‌بخش به پایان می‌رساندند. برخلاف فمینین‌های اولیه، که مطیع استانداردهای گفتمان مسلط مردانه و خود حتی مدافع آن‌ها بودند، فمینین‌های متأخر بسیاری از سنت‌های مردانه را به چالش می‌کشیدند و خشم و انزجار خود را در داستان‌های اعتراضی‌شان با بروز خشونت علیه مردان نشان می‌دادند. از سوی دیگر، آنان به منظور سرکوب قهرمان زن خود و مجازات عصیان‌گری‌های او، شانس پایانی با یک ازدواج به‌ظاهر شاد را نیز از او می‌گرفتند و تن به این سنت مردانهٔ پایان خوش و رستگاری پوچ اجباری نمی‌دادند.

اگرچه داستان‌نویسان فمینینی، که شووالتر از آنان سخن می‌گوید، مربوط به دورهٔ ویکتورین و دهه‌های آغازین سنت ادبی زنانه در انگلستان هستند، داستان‌نویسان فمینین ایرانی، که کار خود را با پاورقی‌نویسی‌های تقلیدی در دههٔ ۱۳۲۰ شروع کردند و در دههٔ ۱۳۷۰ به اوج محبوبیت خود رسیدند، همچنان بخش عمده‌ای از ادبیات زنان را راهبری می‌کنند. *دالان بهشت* اثر نازی صفوی، *بازگشت به خوشبختی* اثر فهیمه رحیمی و *سهم من* اثر پرینوش صنیعی، از آثاری هستند که در تقسیم‌بندی الگوی شووالتر از منظر سطح خودآگاهی نویسنده در مرحلهٔ فمینین قرار می‌گیرند. دو اثر نخست، از آثار فمینین اولیه‌اند و اثر دیگر یک فمینین اعتراضی به شمار می‌رود.

حوزهٔ زنانگی فمینین

قهرمان فمینین فرشته‌ای است که در بهشت امن و سلامت خانه‌اش خوشبخت و خشنود است:

> در تصورم، نهایت آرزویم خانه‌ای بود که با محمد تنها و خوشبخت در آن زندگی کنیم. او مثل تمام مردهایی که دیده بودم، مثل پدرم و پدرش، به کارهایش برسد و من به زندگی‌ام و با خانواده‌هایمان هم در ارتباط باشیم. می‌خواستم من زن خانهٔ کوچک و قشنگی که در ذهنم

> ساخته و پرداخته بودم باشم و او مرد آن خانه. در دنیای ذهن من رفت‌وآمد و شلوغی و تکاپو و ناشناخته‌ها جایی نداشتند و از اینکه دنیایم را به‌ظاهر ازدست‌رفته می‌دیدم وحشت‌زده و در عذاب بودم [۴، ص۲۳۳].

زنی که رستگاری زنانه‌اش را، که پاداش تسلیم‌شدن با رغبت به خواسته‌های یک مرد است، به گناه آرزوهای خودمحور آلوده نمی‌کند. مرد رؤیایی چنین زنی چنین تصویری از زن مطلوبش ارائه می‌دهد:

> در جست‌وجوی دختری هستم که بتواند مادری نمونه و همسری کامل باشد... همسرم باید پایبند به خانه و خانواده باشد. اگر به حرفم نمی‌خندید، باید اضافه کنم که به‌هیچ‌عنوان به همسرم اجازه نخواهم داد که خارج از خانه کار کند... هدف من این است که تمام وقتش در اختیار من و فرزندانم باشد [۲، ص۱۴۶].

این زن انتخاب می‌کند که «دیگری»[1] باشد و هویتش فقط در ارتباط با نقش‌های همسری و مادری‌اش معنا پیدا کند؛ به خدمت مرد درمی‌آید، از او کسب اجازه می‌کند و فرزندان او، و نه حتی فرزندان خودش، را بزرگ می‌کند؛ زیرا در چنین فرهنگی فرزندان هم هویتشان را از پدر می‌گیرند و نه از مادر.

نکتهٔ درخور توجه اینجاست که زن فمینین نه‌تنها با میل، بلکه با نهایت آرزومندی چنین جایگاهی را می‌پذیرد و ژرفای نیک‌بختی خود را در این می‌داند که در قالب ارزش‌های گفتمان مسلط مردانه خوب جا شود:

> درحالی‌که به گفته‌ها و ایده‌های بهرام فکر می‌کردم، به خواب رفتم. فکر کردم چه خوشبخت خواهم بود اگر بتوانم خودم را آن‌طور که او دوست دارد بسازم [۲، ص۱۱۶].

البته که نقش‌های همسری و مادری در ذات خود ارزش و اهمیت بالایی دارند، اما نه پیش از آنکه یک زن هویت فردی خود را شکل داده باشد.

خودتخریب‌گری زنانه

احساس گناه و تنفر از خود

داستان‌نویسان فمینین، که آموخته بودند برای رستگاری در دنیای مردانه سازگاری با ایدئولوژی بیرونی الزامی است، آرزوهای خودمحور قهرمان‌های زن خود را برای داشتن یک زندگی مستقل به‌شدت سرکوب یا با یک ازدواج اجباری مجازات می‌کردند [۱۱، ص۲۱] و هرجا این ارزش‌های درونی‌شده با امیال سرکوب‌شده در نقطهٔ تلاقی قرار می‌گرفتند، احساس گناهی نابخشودنی گریبانگیر آن‌ها می‌شد که نتیجهٔ آن حس تنفر از خود به‌عنوان یک فرد ضعیف، ناتوان یا مرتد بود.

مثلاً شخصیت زن در *سهم من*، پس از اینکه به گناه عشق به‌سختی از سوی پدر و

---

1. Other

برادرانش سرکوب و از حق تحصیل محروم می‌شود، تن به ازدواجی اجباری می‌دهد و درحالی‌که زخم‌های واردشده بر پیکر روح زنانهٔ او هنوز التیام نیافته‌اند، تجربهٔ یک بارداری ناموفق را نیز از سر می‌گذراند. بدین ترتیب، او که دو بار به دلیل جنسیتش مجازات شده بود، همچنان بار سنگین احساس گناه را با خود به دوش می‌کشد و همواره هر مصیبتی را جزای گناهی می‌داند که همزاد زنانگی اوست:

> در چند هفتهٔ اخیر تغییراتی در درونم حس کرده بودم و گوشه‌ای از ذهنم می‌دانست که چه اتفاقی افتاده، ولی حتی به خودم اعتراف نکرده بودم که در حال مادرشدن هستم. هنوز تصویر روشنی از بچه‌داشتن و کودکی را فرزند خطاب کردن نداشتم. هنوز خود را دختر مدرسه‌ای می‌پنداشتم که اولین وظیفه‌اش درس‌خواندن است. آزردگی من با احساس گناهی دردآلود توأم بود... خود را مستوجب کیفر می‌دانستم. من برای همین تردید مجازات شده و بچه‌ام را از دست داده بودم [۵، ص۱۵۷].

حس گناه و تنفر از خود گاه ممکن است در رفتاری خودآزارانه و خشن نسبت به خود بروز پیدا کند که اوج آن اقدام به خودکشی و تلاشیِ خود برای همیشه است. قهرمان زن در هر دو اثر *دالان بهشت* و *بازگشت به خوشبختی* از هویت مستقل بی‌بهره است و هویت خود را در ارتباط با یک مرد شکل داده است. در چنین شرایطی او به‌عنوان شخصیتی وابسته بارها و بارها امیال خود را قربانی خواست و رضایت مردی می‌کند که ضمانت آرامش و بقای اوست و زمانی‌که احساس می‌کند مرد دیگر او را نمی‌خواهد، خود را فردی گناهکار، قربانی و ترحم‌برانگیز می‌بیند:

> آن روز در کمال تعجب دیدم دلم می‌خواهد کتک بخورم، دلم می‌خواهد یک جوری خودم را مظلوم و قابل دلسوزی ببینم و برای خودم دل بسوزانم، تا بلکه درد کتک و احساس مظلومیت از عذابم کم کند [۴، ص۲۹۲].

و تصمیم می‌گیرد کفارهٔ گناهانش را با رنج کشیدن و تحلیل بردن خود پس بدهد:

> دوست داشتم رنج بکشم و بیمار و نزار شوم. از تحلیل رفتن خودم لذت می‌بردم؛ انگار به خودم کفاره پس می‌دادم. کرخ و بی‌حس بودم و هیچ کمکی به خودم برای بهتر شدن نمی‌کردم [۴، ص۲۹۹].

شخصیت زن در *بازگشت به خوشبختی*، پس از آنکه به دنبال تحقق آرزوی خودمحورش با یک ازدواج بدعاقبت مجازات می‌شود، به دلیل اینکه در نگاه مردی که او را می‌خواهد یک زن بیوه است و نه دختری با حجب و حیای دخترانه، خود را مستحق کیفر مرگ می‌بیند:

> آیا من به آخر خط نرسیده بودم؟ به شیشه قرصی که روی میز کنار تختم داشتم نگاه کردم. وقتی امید زیستن وجود ندارد، چرا زنده بمانم؟ وقتی تمام راه‌ها بسته است، مفهوم زندگی و زندگی کردن چیست؟ لولهٔ قرص را میان انگشتانم می‌فشردم و خودم را قانع می‌کردم که با خوردن آن‌ها به خوابی فرومی‌روم که هرگز بیداری به دنبال نخواهد داشت [۲، ص۱۳۸].

ناتوان پنداشتن خود و احساس نیاز به حامی

زنان داستان‌های فمینین به جای رویارویی با ارزش‌ها و نقش‌هایی که فرهنگ مذکر برای آنان تعیین کرده بود، برای کسب پاداش‌های ناشی از آن نقش‌ها تلاش می‌کردند. آنان که به داشتن یک حرفه عادت نداشتند، می‌پنداشتند که خانه‌داری یا زن‌بودن به خودی خود یک حرفه است [۱۱، ص۲۱]. ازاین‌رو با تسلیم‌شدن و تقلیل غرور زنانه ناتوان بودن خود در ادارهٔ زندگی و حتی بسنده نبودن در امر تشخیص و تمییز مسائل شخصی را نیز درونی کردند. چنین زنی در فرایند به تملک مرد درآمدن، دیگر خود را مالک وجودش و مسئول آن نمی‌داند:

> خدایا چقدر دلم می‌خواست بود و از لباسم ایراد می‌گرفت و از من می‌خواست خودم را یا صورتم را بپوشانم و من با شوق، وجودی را که دیگر متعلق به خودم نبود، می‌پوشاندم و او باز هم دقت می‌کرد و وسواس داشت و مثل کسی که عاشق گنجی باشد که می‌خواهد از دید اغیار پوشیده نگهش دارد، از من ایراد می‌گرفت [۴، ص۱۶۵].

در اینجا ناتوانی از حفظ گوهر وجودی خود و نیاز به محافظت و نظارت یک مرد، تعبیر به عشق شده است؛ درحالی‌که این چیزی جز تخریب هویت زنانه نیست. بی‌شک، زنانی که از دیرباز به سبب ساختار بیولوژیکی‌شان جنس ضعیف قلمداد شده و همواره فانتزیِ داشتن یک حامی قدرتمند را در سر پرورانده‌اند، رفته‌رفته این قدرت در بازو را به قدرت در اندیشه و نیروی تشخیص سره از ناسره نیز تعمیم داده‌اند:

> برخلاف آنکه همه فکر می‌کنند یک زن عاشق پول یا ظاهر یا رفتار مرد می‌شود، زن همیشه عاشق قدرت مرد می‌شود و در نهان وجود خودش نمی‌تواند به مردی عشق ورزد که به قدرتش ایمان ندارد. محمد مردی بود که این حس را، که قدرت دارد، در من به وجود می‌آورد. قبولش داشتم و اعتقادم به اینکه هر تصمیمی می‌گیرد درست است، باعث اطمینان عمیق و قلبی‌ام به او می‌شد و همین مقهور و اسیرم می‌کرد [۴، ص۴۱۹].

به نظر می‌رسد شخصیت زن داستان به جای تلاش برای توانمند ساختن خود و ایمان به قدرت تصمیم‌گیری خودش، از پاداشِ مصون ماندن از عواقب مسئولیت‌پذیری بهره‌مند می‌شود و ترجیح می‌دهد خود را به دستان پرقدرت مردی بسپارد که به جای او کار می‌کند، به جای او از «خود» او محافظت می‌کند و به جای او می‌اندیشد. شاید از همین روست که دست و بازوی قوی مردانه یکی از ایماژهای تکرارشونده و گاه حتی اروتیک داستان‌های فمینین را شکل می‌دهد.

به این ترتیب، همان‌گونه که شووالتر می‌گوید:

> داستان‌نویسان فمینین به این‌گونه افکار که متکی بر درجه دوم بودن زنان هستند و ایده‌های شبیه به این‌ها نه با اعتراض، بلکه با نمایش قدرتمند رستگاری خودشان پاسخ دادند [۱۱، ص۸۵].

خشم و سرخوردگی

همان‌طور که در آغاز این بحث گفته شد، داستان‌نویسان فمینین اعتراضی اگرچه توانایی گشودن بندهای «انقیاد زنان» را نداشته و درنهایت منفعل و دست‌بسته به جا مانده‌اند، لااقل مقاومت را آغاز کرده و اعتراض خود را به کسانی که بر آنان ستم روا داشته‌اند نشان داده‌اند. ازاین‌رو، خشونت زنانه وارد آثار فمینین می‌شود و زنانی که در این مرحله هنوز از استقلال مالی و فکری لازم برای رویارویی با مردان برخوردار نبوده‌اند، خشمشان را به جنس ضعیف‌تر از جمله فرزندان، دختران یا حتی خودشان بروز داده و به کشتن مردان و انتقام‌گرفتن از آنان در خیال و رؤیا بسنده کرده‌اند. یکی از این رؤیاهای پربسامد انتقام، اقدام به خودکشی و انهدام خود برای مجازات‌کردن بازماندگان گنهکار است.

محرومیت از تحصیلات دانشگاهی

یکی از ویژگی‌های بارز داستان‌نویسان فمینین، غبطهٔ آنان به تحصیلات دانشگاهی است که ناشی از محروم‌شدن زنان از تحصیل به سبب جنسیتشان است[۱۱، ص۳۹]. مثلاً شخصیت داستانی زن *سهم من*، که مدام با دیدن مدرسه رفتن برادرانش متوجه جایگاه پایین‌تر خود نسبت به آن‌ها می‌شود، به‌شدت از تبعیض جنسیتی رنج می‌کشد:

> هر روز می‌رفتم حرم حضرت معصومه و قسمش می‌دادم که کاری کنه تا منو هم با خودشون ببرن و بذارن که مدرسه برم. با گریه می‌گفتم که کاش منم پسر بودم، یا مثل زری خنّاق می‌گرفتم و می‌مردم [۵، ص۱۶].

بی‌تردید، سرکوب‌هایی از این دست، خشم و سرخوردگی جبران‌ناپذیری به بار می‌آورند؛ خشمی که به نفرت و بیزاری از عاملان سرکوب منجر می‌شود تا آنجا که تکه‌تکه کردن برادر آرزو می‌شود:

> صدای احمد مثل خنجری به قلبم فرومی‌رفت. کاش قدرت داشتم بلند می‌شدم و تکه‌تکه‌اش می‌کردم! [۵، ص۷۴].

اما شخصیت زن که قدرت بروز خشونت به سرکوب‌گران را ندارد، رؤیای گرفتن انتقام از طریق نابودکردن خود را در سر می‌پروراند:

> نگاهم به تیغ خیره ماند. بله تنها راه نجات همین بود، باید خودم را خلاص می‌کردم. در خیالم دیدم که جسد بی‌جانم را روی زمین دستشویی پیدا می‌کنند... آقاجون چه خواهد کرد؟ دستش را به دیوار می‌گیرد، سرش را روی آن می‌گذارد و گریه می‌کند. یادش می‌آید که چقدر آرزوی درس‌خواندن داشتم، چقدر دوستش داشتم، نمی‌خواستم شوهر کنم، از ظلمی که در حق من کرده رنج خواهد کشید. شاید هم مریض بشود. در آینه لبخند می‌زدم. چه انتقام دلپذیری [۵، ص۱۰۷].

ازدواج اجباری: رهایی یا انهدام

یکی دیگر از عوامل ایجاد خشم و سرخوردگی در زنان آثار فمینین تن‌دادن به ازدواج اجباری برای رهایی از فشارهای شدید پدر، برادر یا حتی مادر است. خشونت به گونهٔ فیزیکی و کلامی، براساس افکار شکل‌گرفته بر پایهٔ تبعیض جنسیتی، در آثار فمینین مصادیق بسیاری دارد:

> علی (برادر) موهایم را دور دستش پیچیده بود و مرا به داخل اتاق می‌کشید... خانم جان به اتاق آمد، درحالی‌که نفرین می‌کرد و فحش می‌داد، نیشگون محکمی از بازویم گرفت... علی با صدای دورگه و رگ‌های گردن ورم‌کرده، لگدی به من که روی زمین نشسته بودم زد... [۵، ص۵۹].

یا:

> احمد (برادر) پرید وسط اتاق و با پشت دست چنان به دهانم کوفت که مزهٔ شور خون تمام دهانم را پر کرد. مشت دیگری به زیر چشمم خورد. سرم گیج رفت. ستاره‌هایی جلوی چشم‌هایم درخشیدن گرفت. برای یک لحظه فکر کردم کور شده‌ام... دو سیلی پیاپی تا داخل گوشم را به درد آورد... [۵، ص۶۰ـ۶۱].

در چنین فضای خشونت‌باری، که خانهٔ پدری تبدیل به زندانی می‌شود با زندانبانانی بی‌رحم، بی‌گمان تنها راه رهایی سپردن خود به دستان مردی دیگر با نام شوهر است:

> از پنجره آن قسمت از کوچه را که دیده می‌شد نگاه می‌کردم. تمام ارتباطم با دنیای بیرون همین نصف پنجره بود؛ آن هم پنهانی، چون اگر برادرها می‌فهمیدند، لابد آن را هم گل می‌گرفتند... حالا دیگر خوب می‌دانستم که تنها راه بیرون رفتن من از این خانه رفتن برای همیشه با مردی به عنوان شوهر است [۵، ص۸۱].

اما این شوهر نیز بنا به خواست و سلیقهٔ زن گزینش نمی‌شود، بلکه براساس مصالح پدر و برادران به او تحمیل می‌شود و بیش از پیش به خشم درونی و انزجار او از مردان دامن می‌زند:

> برای هیچ‌کس مهم نبود که من چه نظری دارم و من هم به هیچ‌یک از آن‌ها نگفتم که چقدر از زندگی کردن با چنین داش‌مشتی بی‌شعور، کثیف و بی‌سوادی که حتی روز خواستگاری بوی گند گوشت و چربی می‌داد متنفر و بیزارم [۵، ص۸۶].

و درنهایت رابطهٔ جنسی را برای زن به امری ترسناک و چندش‌آور تبدیل می‌کند که حسی دردناک و کشنده چون حس تجاوز دارد:

> امروز از من می‌خواهند با غریبه‌ای که هیچ درباره‌اش نمی‌دانم و هیچ احساسی جز ترس در کنار او ندارم به رختخواب بروم. از فکر اینکه دستش به من بخورد چندشم می‌شد. احساس می‌کردم در معرض تجاوز قرار گرفته‌ام و هیچ‌کس نیست که به دادم برسد [۵، ص۱۰۶].

نکتهٔ درخور توجه اینکه سردمزاجی زنان در دورهٔ فمینین و محروم‌شدنشان از حق طبیعی رفع نیاز غریزی، که معلول سرکوب و خشونت مردانه است، خود یکی دیگر از عوامل سرخوردگی و آماس خشم در کالبد روان زنانه است.

فریضهٔ فداکاری زنانه

از دیگر ویژگی‌های آثار داستان‌نویسان فمینین، باور به الزام خصلت فداکاری برای زن نمونه بین فمینین‌های اولیه و اعتراض به آن از سوی فمینین‌های متأخر است؛ البته اعتراضی که درنهایت از سوی نیروی ارزش‌های درونی‌شده در زنان و از سمت خود آنان سرکوب و خاموش می‌شد. همان‌گونه که شووالتر می‌گوید، این گروه از داستان‌نویسان فمینین کمتر به جنبهٔ جنسیتی داستان‌ها می‌پرداختند و بیشتر به جنبهٔ اثباتی، خودبیانگری و رهایی از ستم و ملالت نقش زنانه در ازدواج و خانواده معطوف بودند [۱۱، ص۱۶۱]. به این معنا که حتی داستان‌نویسان فمینین اعتراضی هم فقط به شرح دلخراش رنج زنان می‌پرداختند و کمتر می‌توانستند کنشگری زنان و رهایی آن‌ها از یوغ نقش‌های تحمیل‌شده بر آنان را به تصویر بکشند.

فریضهٔ فداکاری زنانه درست همان چیزی است که مانع بهره‌مندشدن زن از یک هویت مستقل می‌شود، زیرا از کودکی این ارزش به او داده شده است که چه در جایگاه همسر و چه در جایگاه مادر همواره باید سنگ زیرین آسیا باشد و خود را فدای شوهر و فرزندانش کند. ازاین‌رو، او هرگز فرصتی برای شناخت خود و ساختن هویت فردی‌اش پیدا نمی‌کند و همیشه به‌عنوان یک همسر یا مادر ارزشیابی می‌شود. درحقیقت، در این نظام ارزش‌گذاری، زن خوب زنی است که همسری نمونه و مادری فداکار باشد؛ زنی که هویت او فقط در این نقش‌ها معنا می‌یابد.

نمونهٔ چنین زنی شخصیت داستانی *سهم من* است که همهٔ زندگی‌اش را فدای آرمان‌های همسر و مراقبت از فرزندانش می‌کند؛ اما در پایان داستان، زمانی که پای تصمیم‌گیری برای زندگی شخصی‌اش به میان می‌آید، متوجه می‌شود که دیگر هیچ چیزی ندارد که متعلق به خودش باشد و او و همهٔ زندگی‌اش متعلق به فرزندانی است که فردیت او را به رسمیت نمی‌شناسند:

> اغلب فکر می‌کنم واقعاً سهم من از این زندگی چی بود؟ آیا اصلاً سهم مشخص و مستقلی داشتم؟ یا جزئی بودم از سهم مردان زندگی‌ام که برای باورها، ایدئال‌ها، یا هدف‌هایشان، هر کدام به نوعی مرا به قربانگاه بردند، برای حفظ آبروی پدرم و برادرانم من باید قربانی می‌شدم، بهای خواست‌ها و ایدئال‌های شوهرم، قهرمان‌بازی‌ها و وظایف میهنی پسرانم را من پرداختم. اصلاً من کی بودم؟ همسر یک خرابکار، یک خائن وطن‌فروش؟ مادر یک منافق؟ زن یک قهرمان مبارزه در راه آزادی؟ یا مادر فداکار و ازجان‌گذشتهٔ یک رزمندهٔ آزاده؟ چند بار من را در زندگی به اوج بردند و بعد با سر به زمین زدند؛ درصورتی‌که هیچ‌کدام حق من نبود، من را نه به دلیل شایستگی‌ها و توانایی‌های خودم بالا بردند و نه سقوط‌هایم محصول اشتباهات خودم بود. انگار هرگز من وجود نداشتم، حقی نداشتم، کی برای خودم زندگی کردم؟ کی برای خودم کار کردم؟ کی حق انتخاب و تصمیم‌گیری داشتم؟ کی از من پرسیدند تو چی می‌خواهی... حداقل انتظاری که از بچه‌هایم داشتم یک کمی درک و همدلی بود. حتی آن‌ها هم حاضر نشدند

به‌عنوان یک انسان حقی برای من قائل بشوند. من فقط وقتی ارزش دارم که مادر آن‌ها باشم و در خدمتشان [۵، ص۵۲۵].

در اینجا شخصیت زن، با اینکه به این سطح از خودآگاهی می‌رسد که حقی برای خودش قائل شود و درصدد طلب آن برآید، باز هم منفعلانه تسلیم می‌شود و با گذشتن از این حق و قربانی جلوه دادن خود، بار دیگر دست به یک خودکشی مظلومانه و معترضانه می‌زند:

برای من مثل یک جور خودکشی می‌مونه. دفعهٔ اولم هم نیست، ولی می‌دونی دردناک‌ترین مسئله و چیزی که واقعاً من رو از پا درمی‌آره چیه؟... اینکه در هر دو دوره عزیزانم، کسانی که بیشترین بستگی رو با من داشتن، این‌گونه مردنم رو رقم زدن [۵، ص۵۲۷].

درست همان‌طور که شووالتر می‌گوید، قهرمان‌های داستان‌های فمینین بارها و بارها به نقطه‌ای می‌رسند که خود را کشف کنند، اما باز به عقب برمی‌گردند [۱۱، ص۱۸۰].

۲. مرحلهٔ فمینیست

اگرچه خودآگاهی داستان‌نویسان زن در برخی از آثار فمینین نیز به سطحی رسیده بود که بتوان صدای اعتراض آن‌ها را شنید، اعتراض حقیقی که به کنش و رد انفعال بینجامد با حضور داستان‌نویسان فمینیست آغاز شد؛ نویسندگانی که برای رویارویی با فرهنگ و جامعهٔ مردانه ناگزیر از طغیان علیه سنت فمینین بودند و از این طریق نقشی محوری در شکل‌گیری و گسترش ایدئولوژی فمینیسم بازی کردند[۱۱، ص۱۸۱ـ۱۸۲]. آنان با رد سنت فمینین درواقع سنت مردانه را رد کردند و گاه تا آنجا پیش رفتند که برای انکار زنانگی فمینین چاره‌ای جز نابودی کامل زنانگی خود نداشتند و با نفی زنانگی بیولوژیک، سرخوردگی جنسی و سردمزاجی تا پایان عمر را برای خود رغم زدند. برخی از فمینیست‌ها اما غریزهٔ مادری را مبنای ایدئولوژی خود قرار دادند و غریزهٔ جنسی زنانه را به سمت تمایلات مادرانه هدایت کردند؛ تناقضی که خود یکی از دلایل اصلی مغشوش و پاره‌پاره شدن ذهن نویسندگان فمینست شد و در فرم آثار رؤیاگون و گاه سوررئال آنان نیز بروز پیدا کرد.

به هر روی، با اینکه داستان‌نویسان زن فمینیست خود به قدرتمندترین سرکوب‌گران جنسیت زنانه بدل شدند و به جای رویارویی با زنانگی حقیقی آن را پس زدند، با ارائهٔ ایدهٔ بازگشت به درون و خودمحوری، نمایانگر نقطهٔ عطفی حیاتی در سنت ادبی زنانه شدند و از طریق خلق یک سمبلیسم زنانه به غنای آن افزودند.

دل‌فولاد اثر منیرو روانی‌پور و *پرندهٔ من* اثر فریبا وفی از آثار فمینیستی شاخصی هستند که در سنت ادبی زنانهٔ ایرانی جایگاهی درخور توجه را به خود اختصاص داده‌اند. ازاین‌رو، در این بخش، از نظرگاه سطوح سه‌گانهٔ خودآگاهی زنانه در الگوی شووالتر به تحلیل این آثار می‌پردازیم.

رد و انکار زنانگی بیولوژیک و کارکردهای آن

سرکوب غریزهٔ جنسی زنانه

ادبیات فمینیستی بی‌تردید سرشار از واکنشی است به یک قدرت جنسی مردانه که همواره در کار سرکوب زنان و تبدیل آنان به فرشتگانی سردمزاج، اما تمکین‌کننده، بوده است [۱۱، ص۱۸۹]. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد سرکوب غریزهٔ جنسی زنانه چیزی جز یک راهکار تدافعی و تحقیر آشکار سروری مردانه نیست؛ اگرچه درنهایت به قیمت تخریب خود و سرخوردگی هرچه بیشتر زنان تمام می‌شود. قهرمان کامل چنین سرکوبی شخصیت زن در *دل‌فولاد* است که همان‌طور که از نام این اثر برمی‌آید بر قلبش، که سمبل احساسات و تمایلات زنانهٔ اوست، پوششی از فولاد کشیده و صدای تپندهٔ آن را برای همیشه خاموش کرده است. سمبل زنانگی در این اثرِ به‌واقع سمبلیک، درخت نارنجی است که زن آن را خشکانیده و خود را از قید جنسیت آزاد کرده است؛ درحالی‌که نفرت و انزجار شخصی او از هرگونه احساس تعلق یا تماس با جنس مرد به انزجاری فراتر و نفرت از همهٔ زنان و مردانی که در رابطه‌اند یا فرزندان آن رابطه‌ها تعمیم داده می‌شود:

> این‌همه صدا، صدای خروپف همسایه‌ها و صدای نفس‌نفس زدن‌های مردان و زنان به‌زودی از تمام پنجره‌ها و دیوارهای ساختمان بچه‌ها بالا می‌رفتند مثل حلزون... مثل لاک‌پشت... بلند شد و سیگاری روشن کرد. بیزار از همه‌چیز از حلزون‌ها و لاک‌پشت‌ها و ناله‌های ابلهانهٔ زنان و مردانی که معلوم نبود چرا به جسم خاکی یکدیگر شبانه دخیل می‌بندند و چرا رها نمی‌کنند [۳، ص۱۳].

اگرچه او یک درخت نارنج را خشکانیده بود و باور داشت که «اگر دستش برسد، می‌تواند تمام درخت‌های دنیا را بخشکاند» [۳، ص۲۶]، بارها و بارها در خلال داستان عطر بهارنارنج را نیز استشمام کرده بود. می‌توان این‌گونه گفت که او در کشاکش بی‌وقفهٔ زنانگی و سرکوب جنسیتش چندپاره و همچون فرم پاره‌پارهٔ اثر، آبستن رؤیاهای گاه و بیگاه می‌شد:

> سردش شد. دید پیر است. موهایش سراسر سفید، عصایی در دست زنگ در خانه‌شان را می‌زند در شیراز. نه! زنگ در چهارخانه را می‌زند، چهارخانه که چهار دختر خوشبخت باکره در آن باردارند و دری روی پاشنه می‌چرخد و دختری باردار و باکره در را به رویش باز می‌کند [۳، ص۲۲].

به نظر می‌رسد که زنان فمینیست به حدی در سرکوب غریزهٔ جنسی زنانه پایدار بوده‌اند که حتی میل به مادر شدن نیز نمی‌توانسته باکرگی آنان را مورد تجاوز قرار دهد و در چنین شرایطی طبیعی است که خوشبختی یوتوپیایی آن‌ها در وجود دختری باکره، اما باردار، تجلی یابد.

نفی نقش مادری به‌منزلهٔ کارکردی بیولوژیک

بی‌شک، زنانی که از کودکی به دلیل جنسیتشان سرکوب شده بودند، زن‌بودن را عامل اصلی خشم و سرخوردگی خود و مادرانشان می‌دانستند؛ زن‌بودن بیولوژیکی که از طریق آبستنی و مادرانگی آن‌ها را وابسته به مردان و در خدمت فرزندان، منفعل و بی‌قدرت به انزوای تاریخی، محکوم کرده و فرصت ساختن یک هویت فردی مستقل را از آنان سلب کرده بود.

فریبا وفی در *پرندهٔ من* با نگاهی اعتراضی این نقش بیولوژیک را به چالش می‌کشد و سیر «خرس قطبی» شدن یک زن را این‌گونه نشان می‌دهد:

> می‌روی بیمارستان و فردایش موجود ناآشنا و خیلی کوچکی که تو را یاد گنجشک خیسی می‌اندازد به سینه‌ات می‌چسبانند و می‌خواهند که شیرش بدهی و از آن لحظه به بعد تو می‌شوی مادر... حالا که کار تو شده شستن شاش و گه و برای این کار هم استعداد فراوانی از خودت نشان داده‌ای، چرا این توانایی را در خدمت بچه‌های بیشتری به کار نگیری و هزار و یک دلیل دیگر. بعد بچهٔ دوم را حامله می‌شوی و این‌جوری است که می‌شوی یک مادر کامل... یک وقت چشم باز می‌کنی و می‌بینی هرجا می‌روی، حال بچه‌هایت را می‌پرسند و هرجا می‌روی، مجبوری آن‌ها را هم با خودت بکشی و زندگی‌ات در همهٔ حالت‌هایش به زندگی دو نفر دیگر متصل است [۷، ص۷۶ـ۷۷].

او که هویت و فردیتش در سایهٔ نقش مادری قرار گرفته و کم‌کم از نظرها محو شده است، به‌عنوان مسئول فرزندان و کسی که آن‌ها را به دنیا آورده گرفتار یخبندان منفعل‌کنندهٔ قطب زنانگی‌اش می‌شود:

> خرس قطبی حوصله‌اش سر می‌رود. از مراقبت مدام از بچه‌ها خسته می‌شود، از دیوارهای پوسته‌پوسته‌شده، 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 [۷، ص۷۹].

همان‌گونه که شووالتر نیز اشاره می‌کند، داستان‌نویسان در مرحلهٔ فمینیست فریضهٔ فداکاری زن را رد کردند و بسیاری از محدودیت‌های اعمال‌شده بر زنان را، که مانع کشف «خود» حقیقی‌شان می‌دانستند، مورد پرسش قرار دادند [۱۱، ص۲۹].

خشونت فمینیستی

با سرکوب غریزهٔ جنسی زنانه، نیاز به مادرانگی نیز در زنان فمینیست بی‌پاسخ گذاشته شد و این سرخوردگی‌ها چنان زخم عمیقی بر پیکر جنسیت زنانه بر جای گذاشت که هر لحظه تنفر از خود به دلیل زن‌بودن و انزجار از جنس مرد، به‌عنوان منبع حقیقی این تنفر، را یادآور می‌شد؛ نتیجهٔ منطقی چنین وضعیتی تلنبار شدن خشمی مزمن در روان زنانه بود که زنان نسبت به مردان احساس می‌کردند.

از سوی دیگر، اتکای اقتصادی و احساسی زنان بر مردان، رویارویی آنان با دشمنان واقعی

خود را غیرممکن می‌کرد و به سرکوب خشم ناشی از سرکوب‌ها می‌انجامید [۱۱، ص۲۱۳]. همان‌گونه که شووالتر به نقل از اگرتون[1] می‌گوید:

> زنان ناگزیر بودند که تمایلات جنسی سرکوب‌شدهٔ خود را با مجموعه‌ای از رفتارهای تخریب‌کننده جایگزین کنند، زیرا از رویارویی با عامل حقیقی آن سرکوب هراسان بودند [۱۱، ص۲۱۲].

رؤیاهای انتقام

قهرمان زن در آثار فمینیستی اغلب خشم و سرخوردگی خود را درونی می‌کند و با ساخت و پرداخت رؤیاهای انتقام بیش از پیش خود را تخریب می‌کند:

> خبر ندارد روزی صد بار به او خیانت می‌کنم. روزی صد بار از این زندگی بیرون می‌روم. با ترس و وحشت زنی که هرگز از خانه دور نشده است. آرام، آهسته، بی‌صدا و تا حد مرگ مخفیانه به جاهایی می‌روم که امیر خیالش را هم نمی‌کند. آن وقت با پشیمانی زنی توبه‌کار، در تاریکی شبی مثل امشب، دوباره به خانه پیش امیر بازمی‌گردم [۷، ص۴۲].

ترس و وحشت و مخفی‌کاری حاصل از آن را حتی در خیال زن نیز به‌خوبی می‌توان مشاهده کرد. او که خشم خود را به شوهرش با خیانت به او، البته در رؤیا، بروز می‌دهد، درنهایت به دلیل وابستگی به او همچون زنی گنهکار محکوم به مجازات بازگشت است.

بیزاری و انزجار از شوهر سرکوبگر تا آنجا پیش می‌رود که زن حتی مرگ او و مراسم تدفین او را در خیالش به تصویر می‌کشد:

> دارم فکر می‌کنم چرا مردی که می‌تواند آدم را اوی صدا بزند، نمیرد؟ مرگ مطمئناً او را عزیزتر می‌کند... بالای سرش شیون می‌کنم. به سینه‌ام چنگ می‌زنم. روسری‌ام را تکه‌پاره می‌کنم: «امیر برگرد. دورت بگردم امیر برگرد.» زن‌ها شانه‌هایم را گرفته‌اند تا آب قند به حلقم بریزند، ولی من جیغ می‌کشم: «امیر برگرد. بچه‌ها را چه کنم امیر؟» [۷، ص۶۵].

او مرد را در اعماق وجودش می‌کشد و به رسم همسری نمایش پر سوز و گدازی نیز در سوگش اجرا می‌کند؛ اما هیچ‌کس نمی‌داند که آن زن تا چه حد با مردی که به خاک می‌سپارد بیگانه و از او سیر است:

> امیر به خیالش هم نمی‌رسد که این‌قدر از او سیر شده باشم [۷، ص۵۹].

و این بیزاری بی‌شک از همان سرکوب‌ها و سرخوردگی‌ها می‌آید:

> احساس تنهایی و سرخوردگی مثل هوویی فاصلهٔ بین من و امیر را اشغال کرد [۷، ص۱۶].

کشتن شوهر برای رهایی

گذشته از رؤیاهای مخفیانهٔ انتقام، قتل شوهر یا مشارکت در کشتن او نیز مصداق‌هایی در آثار نویسندگان فمینیست دارد؛ اما اغلب زمانی می‌تواند اتفاق بیفتد که مرد قدرت خود را در اثر

---

1. George Egerton

بیماری یا چیزی مانند آن از دست داده باشد. نمونهٔ بارز این مورد، مادر قهرمان زن در *پرندهٔ من* است که شوهرش را در رنج و بیماری در گوشهٔ زیرزمینی رها می‌کند تا بمیرد؛ شوهری که یک عمر او را به اشکال گوناگون سرکوب کرده و به تاریکی همان زیرزمین پس زده بود.

> صدا، صدای گریه بود. صدای التماس و زاری بود. صدای درد بود. نیم‌خیز شدم و نزدیک مامان رفتم. چشم‌هایش بسته بود. ولی من می‌دانستم بیدار است. برق چشم‌هایش را دیده بودم. صدایش کردم جواب نداد. می‌خواستم پایین بروم، ولی جرئت نمی‌کردم. شانه‌های مامان را تکان دادم. پشتش را به من کرد و زارید... آقاجان همان شب مرد. تنها و مثل یک بچهٔ بی‌پناه [۷، ص۱۲۶].

بروز خشونت به فرد ضعیف‌تر

سرکوب هزاران‌ساله همواره از مادران به دخترانشان به ارث می‌رسد و آنان را آبستن خشمی تاریخی می‌کند؛ خشمی که فقط با خیانت به شوهر و کشتن او در رؤیا فروکش نمی‌کند و اغلب به صورت خشونت کلامی یا فیزیکی بر فرد ضعیف‌تر انعکاس می‌یابد:

> مامان زاری می‌کرد و فحش می‌داد. نمی‌دانستم فحش‌ها را به چه کسی می‌دهد، ولی یاد گرفته بودم از نوع فحش‌ها تشخیص بدهم که مال کیست. شلنگ آب سرد را روی پاهایم گرفت. پوست تنم مثل پوست مرغ دون‌دون شد و لرزیدم. فحشی که مامان داد مال آقاجون بود... فحشی که به من داد با ضربه‌ای که به پشت لختم خورد یکی شد. زیر آب سرد مثل قورباغه‌ای بالا پریدم. بدنم از سرما مثل برق‌گرفته‌ها لرزید. گریه کردم. مامان تنم را سرخ کرد. «ذلیل‌مردهٔ دست و پا چلفتی» [۷، ص۵۵].

و این دختربچه که شاهد خشم مادر و سوژه‌ای برای بیرون‌ریزی این خشم است، خود نیز بارها و بارها توسط پدر و شوهر مورد سرکوب جنسیتی قرار می‌گیرد و با همهٔ ترسی که از شبیه مادرشدن دارد، عاقبت امتداد خشم او می‌شود:

> خرس قطبی سر بچه‌ها داد می‌زند: بیخودی. شهلا می‌گوید مادر که نیستی. داد می‌زنم نه خیر نیستم. مادر نیستم. گاوم. خرسم. مامان می‌گوید حالا چرا جنی شدی. ما چه گناهی کرده‌ایم شوهرت گذاشته رفته. [۷، ص۷۹].

ذکر این نکته لازم است که اعمال خشونت زنان به فرزندان یا حتی سایر زنان در آثار فمینیستی بسامد بسیار بالایی دارد.

انزوای فمینیستی و خلق سمبل‌های زنانه

شووالتر عقیده دارد که در مرحلهٔ فمینیست، به‌وضوح می‌توان آثار مختل‌کنندهٔ عقب‌نشینی زنان را مشاهده کرد؛ عقب‌نشینی از «خود»[1]، عقب‌نشینی از تجربیات جسمی زنانه، عقب‌نشینی از جهان مادی و عقب‌نشینی به اتاق‌ها و شهرهای جداگانه [۱۱، ص۲۴۰] و این چیزی نیست جز پس روی یا انزوای فمینیستی که شکل دیگری از نابودی «خود» را برای زنان رقم می‌زند.

---

1. Ego

سمبل اتاق

نخستین بار ویرجینیا وولف[1]، بزرگ‌ترین معمار فضای زنانه، در مقاله‌ای با نام *اتاقی از آن خود*[2] ایدهٔ الزام برخورداری از استقلال مالی و فضایی شخصی برای زنان را مطرح می‌کند. او بر این باور است که «زنی که می‌خواهد داستان بنویسد باید پول و اتاقی از آن خود داشته باشد» [۸، ص۲۴]، اما این‌گونه به نظر می‌رسد که آن روی این فضای زنانه به‌عنوان سمبل حرفه‌ای بودن و استقلال پناهگاهی است که زنان را از دنیای مردانه دور می‌کند؛ یا سلولی انفرادی که زنان خود را در آن حبس می‌کنند تا با احساس متفاوت بودن، غرور جریحه‌دارشده‌شان را التیام ببخشند.

بنا بر نظر شووالتر، داستان‌نویسان فمینیست به جای کشف‌کردن و تجربه‌کردن، به اتاق‌های مستقل خود پناه بردند و جهانی بدون مرد خلق کردند که سرشار از آرامش و امنیت بود، اما جهان واقعی نبود. بنابراین می‌توان این‌گونه گفت که زنان در آن دوره به جای روبه‌رو شدن با حقیقت، از آن کناره گرفتند و عقب نشستند [۱۱، ص۲۱۵].

اتاقی از آن خود همچنین می‌تواند سمبل زنانگی یا رحمی باشد که زنان به آن بازمی‌گردند تا زنانگی حقیقی را تجلی بخشند. ازاین‌رو، این اتاق اغلب پنجره‌ای دارد که رو به طبیعت باز می‌شود تا از این طریق بر رابطهٔ میان زن و زمین زاینده تأکید کند.

سمبل اتاق در *دل‌فولاد*، که اثری موفق و غنی در زمینهٔ سمبلیسم زنانه است، بسیار تأمل‌برانگیز و درخور توجه است. قهرمان فمینیست این اثر، که نوشتن را به‌منزلهٔ راهکاری برای اثبات خود به‌عنوان یک فرد و فرار از نقش‌های جنسیتی زنانه برمی‌گزیند، به‌شدت نیاز به داشتن فضایی مستقل را احساس می‌کند؛ فضایی که از هیاهوی دنیای واقعی دور و به طبیعت نزدیک باشد:

> اگر بتوانم جایی پیدا کنم، جایی که آسمانش معلوم باشد، پنجره داشته باشد و آرام، آرام و بی‌سر و صدا... [۳، ص۲۱].

و آرزوی او با اجاره‌کردن دو اتاق تودرتو تحقق می‌یابد:

> دو اتاق و همه‌چیز از آن خودش!؟ یک خانهٔ مستقل یک جای خوب. می‌توانست در خانه‌اش را ببندد و برود و باز برگردد و توی راه به خودش بگوید که می‌روم خانهٔ خودم و این‌همه کلید! سرمست بود. جایی داشت برای خودش و کاری داشت مخصوص خودش... [۳، ص۸۴].

و علاوه بر این استقلال، پنجره‌هایی داشت که رو به درختی همیشه سبز گشوده می‌شدند؛ درختی که تنها راه ارتباط او با زنانگی حقیقی بود:

> دو پنجره که رو به روشنایی باز می‌شد! و درختی که شاخه‌هایش را به شیشهٔ پنجرهٔ اتاق

1. Virginia Woolf
2. A Room of One's Own

چسبانده بود؛ جوری که انگار می‌خواست وارد اتاق شود. برود، برود پنجره را باز کند تا بیاید داخل! [۳، ص۵۴].

او به‌واقع قهرمان تناقض فمینیستی است؛ زنی که درخت نارنج زنانگی‌اش را در دنیای مردانه خشکانیده و به اتاقی پناه آورده برای نوشتن، زیرا نوشتن، به‌عنوان عملی که همواره در انحصار مردان بوده است، تنها چیزی است که او را فاقد جنسیت می‌کند؛ تنها چیزی است که او را از «زنان باردار بافنده»ای که برده‌وار نقش‌های جنسیتی‌شان را پذیرفته‌اند جدا می‌کند و از آن‌سو آن اتاق که پنجره‌ای دارد رو به طبیعت، تنها روزنه‌ای است که او را به حقیقت والای زنانه، که همانا باروری است، وصل می‌کند.

سمبل‌های دیگر

فریبا وفی در *پرندهٔ من* فضای زنانه را به گونهٔ دیگری تصویرسازی کرده است. «اتاق» او درحقیقت زیرزمین تاریکی است که سمبل جنسیت سرکوب‌شدهٔ اوست؛ فضایی که تمامی ترس‌ها و نفرت‌های او و حجم دردآور تنهایی و اندوه مادر او را در خود جای داده و سرانجام به مکانی امن تبدیل شده است برای انتقام گرفتن از «پدر» به‌عنوان سمبل قدرت مردانه:

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 آنجا سر می‌زنم [۷، ص۱۳۸].

زیرزمین، برخلاف «اتاق»، تاریک و بی‌روزن است، زیرا این فضا نه سمبل زنانگی حقیقی، بلکه سمبل زنانگی سرکوب‌شده‌ای است که زن هرگز شهامت رویارویی با آن را نداشته است:

این‌دفعه 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. این‌دفعه با چشمان باز و بدون ترس [۷، ص۱۳۸].

بازگشت زن به زیرزمین، به‌منزلهٔ فضایی که او را از سطح زمین مردانه به ژرفای زنانگی می‌برد، اگرچه خود نوعی فرار انزواطلبانه است، با درخشیدن بارقهٔ آگاهی در ذهن زن به رویارویی با تاریکی‌های درونی تبدیل می‌شود:

می‌خواهم پله‌هایش را خوب ببینم. راه‌های درورویش 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 [۷، ص۱۳۸].

به نظر می‌رسد که قهرمان زن در این مرحله به سطح جدیدی از خودآگاهی دست یافته و آماده است که با ترس و خشم و نفرتش روبه‌رو شود و با چراغ آگاهی در تاریکی سرکوب قدم بردارد.

داستان‌نویسان فمینیست در آستانهٔ خودآگاهی فیمیل

اگرچه به نظر می‌آید که داستان‌نویسان فمینیست از آستانهٔ درک جدیدی از خودآگاهی عبور کرده‌اند، همچنان تحت تأثیر نیروی خودتخریبگر زنانه‌ای هستند که سبب می‌شود قهرمانان آن‌ها قربانی باقی بمانند؛ قهرمانانی که این‌بار قربانی آگاهی خود می‌شوند، زیرا لحظهٔ خودآگاهی در آثار فمینیستی لحظهٔ فریب خود است. به بیان دیگر، خودآگاهی فمینیستی که در اتاق‌های دربسته به انزوا کشیده می‌شود، راه کشف و تجربه را بر زنان می‌بندد؛ زنانی که هنوز بار سنگین احساس گناه فمینین را به دوش می‌کشند؛ زنانی که هنوز خود را نبخشیده‌اند؛ زنانی که در مقابله با خشم و اندوه خود ناتوان‌اند و جنسیت خود را همچون یک گناه انکار می‌کنند و زنانی که در پایان سفر درونی خود به منزل آگاهی می‌رسند، اما فراتر نمی‌روند و با این خیال باطل که به حقیقت والای زنانه دست یافته‌اند از کشف و تجربهٔ فیمیل باز می‌مانند.

۳. مرحلهٔ فیمیل

الن شووالتر مرحلهٔ فیمیل را سفری اکتشافی می‌داند که داستان‌نویسان فمینیست آغازگر آن بودند؛ درحالی‌که هنوز انفعال و خودتخریبگری زنانه را با خود حمل می‌کردند؛ اما فمینیسم با گذشت هر دهه به سمت ۱۹۶۰ بیشتر، مفهوم خود را برای زنانی که پیشتازان تجربهٔ رهایی در زندگی فردی بودند از دست می‌داد، زیرا آنان بر محدودیت‌های نقش فمینین فائق آمده بودند و دیگر دلیلی برای اعتراضات فمینیستی نمی‌دیدند. داستان‌نویسان زن فیمیل ضمن تلاش برای کسب استقلال شخصی و هنری، همچنین سعی کردند سنت زنانه و تداوم آن را بازبینی کنند و با اینکه به‌شدت تحت تأثیر ادبیات فمینین قرن نوزدهم قرار داشتند، تمامی منابع رمان مدرن، از جمله شکست زمانی، رؤیاها، اسطوره‌ها و جریان سیال ذهن، را به کار گرفتند و از این طریق رئالیسم فمینین، اعتراض فمینیستی و خودتحلیل‌گری فیمیل را با محتوایی اجتماعی- سیاسی آمیختند [۱۱، ص۳۰۱-۳۰۴]. اگرچه نخستین بار ویرجینیا وولف با خلق اسطورهٔ دوجنسی[1] طلایه‌دار سنت فیمیل شد، به نظر می‌رسد نویسندگانی چون پنلوپه مورتیمر[2]، موریل اسپارک[3] و دوریس لسینگ[4] در حال حرکت به سمت مراحل جدیدی از نویسندگی فیمیل‌اند. این در حالی است که در سنت ادبی زنانهٔ ایرانی، براساس مطالعهٔ ۳۳ رمان شاخص از داستان‌نویسان زن، می‌توان این‌گونه استدلال کرد که تاکنون فقط یک داستان‌نویس زن ایرانی موفق به گام‌نهادن به ساحت فیمیل شده است.

شهرنوش پارسی‌پور، که با رمان پست‌فمینیستی *طوبا و معنای شب*، مرزهای مرحلهٔ

1. Androgyny
2. Penelope Mortimer
3. Muriel Spark
4. Doris Lessing

فمینیست را درنوردید و در آستانهٔ آگاهی فیمیل قرار گرفت، با رمان *عقل آبی* ورود شکوهمند خود به مرحلهٔ فیمیل را رقم زد. اگرچه این اثر از جنبه‌های گوناگونی درخور تأمل و تحلیل است، در اینجا فقط از دیدگاه آندروژنی، که مفهوم مهم دورهٔ فیمیل است، به آن می‌پردازیم.

ویرجینیا وولف و خلق اسطورهٔ دوجنسی

اسطورهٔ دوجنسی یا آندروژنی، که نخستین‌بار توسط ویرجینیا وولف خلق شد، تلاشی بود برای در توازن نگه‌داشتن دو نیروی زنانه و مردانه بی‌آنکه هیچ‌یک مقهور دیگری شود. از دیدگاه وولف، که پیش از این اتاقی از آن خود طراحی کرده بود تا از خشونت دنیای مردانه به آنجا پناه ببرد، آندروژنی اسطوره‌ای بود که رویارویی او با زن‌بودگی دردناکش را تسکین می‌بخشید، زیرا نزد او زن‌بودگی[1] و مردبودگی[2] کامل هر دو به یک اندازه خطرناک بودند.

وولف در این مسیر برای تبیین نگاه دوجنسی خود نوعی از تکنیک داستان‌نویسی را خلق کرد که در آن زن‌بودگی نه مبالغه شده و نه نادیده گرفته شده باشد، یک آرامش جنسیتی و ادبی که او را از فمینیسم آشوب‌زده دور می‌کرد.

با وجود همهٔ تلاش‌های خلاقانهٔ وولف در جهت رسیدن به یک زنانگی عاری از خشم، شووالتر معتقد است که «وولف خود آگاه است که آندروژنی شکل دیگری از سرکوب یا، در بهترین حالت، تأدیب نفس است» [۱۱، ص۲۸۸]. به بیان دیگر، آندروژنی وولف نوعی فرار از رویارویی با زن‌بودگی یا مردبودگی بود که سرانجام با عقب‌نشینی فمینین او از زندگی و اقدام به خودکشی در سال ۱۹۴۰ پایان پذیرفت. ازاین‌رو، شووالتر معتقد است که نگاه وولف به زن‌بودگی همان اندازه مرگ‌آور است که انتزاعی است؛ اتاقی از آن خود که درنهایت گور او می‌شود [۱۱، ص۲۹۷].

عقل آبی و تجربهٔ فیمیل

قهرمان زن در *عقل آبی*، که بهترین تجلی‌گاه خودآگاهی فیمیل است، زنی فعال، دارای هویت زنانه، خردمند و فراتر از این‌ها خود راهنمای سلوک کمال است؛ سلوکی که هدف از آن رساندن قهرمان مرد به این آگاهی است که جهان دوجنسی است، از آغاز نیز این‌گونه بوده است، اما در گذر زمان غلبهٔ وجه نرینه بر وجه مادینه به حذف ماده منجر شده و ازاین‌رو، نر بدون وجه مادینگی خود ناقص و ماده فاقد آفرینش و خلاقیت شده است:

> با قانونمندی‌ها جان ماده را که به‌کلی غیر قابل تفکیک از آن است از او می‌گیرند. البته این ماده بی‌جان حرکت می‌کند، اما فاقد آفرینش و خلاقیت است؛ چون یک جنسی است، ماده است و ماده است [۱، ص۴۴۷].

---

1. Femaleness
2. maleness

ماده چندپاره می‌شود؛ بخشی بی جان و ساکن، که مرده‌ای بیش نیست، و بخشی تکه‌تکه شده، که به هر روی دوام آورده، اما به دلیل بی‌قواره بودنش روسپی می‌نماید:

> بخشی از این مردگی چنان فاقد حیات می‌نماید که عملاً از صحنهٔ هستی بالنده حذف می‌شود. اما بخشی دیگر از این مردگی به نظر می‌رسد گاهی در آنچه به او تلقین شده شک روا می‌دارد. این بخش، جدا از آنکه قیام‌های متعددی را پایه‌گذاری می‌کند، درعین‌حال، در حیات طبیعی، به دلیل پیکرهٔ بی‌قواره و نیمه‌کاره‌ای که دارد، به روسپی می‌نماید. نحوهٔ عمل او همیشه شرورانه و توأم با بدذاتی است و علت این امر به سادگی آن است که حق حیات ندارد [۱، ص۴۴۸].

زنان در این مسیر «هویت خود را از دست داده و دچار شخصیت شکاف‌یافته شده‌اند و این خود نشان می‌دهد که آنان با جنسیت خود در ستیزند [۶، ص۱۱۳]. ازاین‌روست که زن و مرد به یک اندازه باید در تلاش برای رسیدن به یک رشد دووجهی سهیم باشند تا به این آگاهی دست یابند که جهان و انسان فقط زمانی «هستند» که دوجنسه[1] باشند.

بنا بر این تفکر، ما هریک هم نر هستیم و هم ماده و برای رسیدن به کمال باید با هر دو نیرو در تماس باشیم. یا آن‌گونه که ویرجینیا وولف در *اتاقی از آن خود* می‌گوید:

> به هریک از ما دو نیرو حاکم است: یکی مذکر و دیگری مؤنث؛ در مغز مرد، مرد بر زن حاکم است و در مغز زن، زن بر مرد. وضعیت عادی و آسایش خاطر زمانی برقرار می‌شود که این دو در هماهنگی با یکدیگر زندگی کنند و از نظر روحی تشریک مساعی داشته باشند. اگر مرد باشید، قسمت زنانهٔ مغز باید همچنان تأثیرگذار باشد. زن نیز باید با مرد درون خویش در ارتباط باشد. شاید منظور کولریج[2] از این حرف که ذهن بزرگ دوجنسی است، همین بوده. .... ذهن دوجنسی صدا را تشدید می‌کند و نفوذپذیر است؛ احساسات را بدون مانع منتقل می‌کند؛ طبیعتاً خلاق، بانشاط و منسجم است [۸، ص۱۴۱].

قهرمان فیمیل در *عقل آبی* خود دوجنسی است. گاه زن و گاه مرد است. گذشته از دوجنسی‌بودن شخصیت این اثر، دوجنسی‌بودن ساختار آن نیز درخور توجه است؛ اندیشه و تخیل، چون دو قسم نر و مادهٔ مهر گیاهی به وحدت رسیده، در یکدیگر تنیده شده‌اند. از همین رو، زبان در این اثر بسیار انعطاف‌پذیر است و یک نوع قابلیت جادویی دارد که در عین یکدست نبودن در کمال انسجام است. زبان از نظام نمادین مسلط، که نظامی مردانه است، پیروی نمی‌کند. یک قالب نیست که محتوا در آن ریخته شده باشد، این محتواست که آن به آن زبان خود را می‌آفریند. گاه علمی می‌شود و گاه داستانی، گاه شاعرانه می‌شود و گاه عارفانه، گاه به بداهه‌نویسی نزدیک و گاه تعلیق‌آور می‌شود. *عقل آبی* درواقع یک درهم‌آمیزی بی‌نظیر از سمبل‌ها، اساطیر، شخصیت‌های تاریخی و داستانی، عرفان، فلسفه، منطق و ادبیات است. یک بنای زیباست با معماری پست‌مدرن که با الهام از پستوها و دالان‌های تودرتو، یک فضای بازیگوشانه را طراحی کرده است. آن‌گونه که خانم فرزانه میلانی دربارهٔ شهرنوش پارسی‌پور می‌گوید:

---

1. Androgynous
2. Samuel Taylor Coleridge

او شناخته و ناشناخته، ساده و پیچیده، این‌جهانی و آن‌جهانی، تاریخ، فولکلور و افسانه، زمینی و آسمانی، عادی و خارق‌العاده را درهم می‌آمیزد و خواننده‌اش را هدایت می‌کند؛ همچون آلیس به سرزمین عجایب [۹].

جهان داستان‌های او «جایی است که حیوانات، آدمیان، ارواح و گیاهان با یکدیگر همزیستی دارند» [۹]. جهانی که تاکنون نه‌تنها زنان داستان‌نویس، بلکه حتی مردان داستان‌نویس ایرانی نیز کمتر موفق به زیستن آگاهانه و آزادانه در آن شده‌اند؛ و این خود شاهد دیگری است بر ورود شهرنوش پارسی‌پور به مرحلهٔ فیمیل که دورهٔ تجربه‌های اکتشافی و نوآوری‌های پرشور، فارغ از هرگونه تقلید و اعتراض است.

نتیجه

بنابر نتایج به‌دست‌آمده در این پژوهش، می‌توان این‌گونه استدلال کرد که الگوی سه‌مرحله‌ای الن شووالتر، که برای نشان‌دادن چگونگی تحول خودآگاهی داستان‌نویسان زن در سنت ادبی زنانهٔ انگلیسی ارائه داده است، در سنت ادبی زنانهٔ ایرانی نیز صدق می‌کند. به این معنا که مطابق این الگو، داستان‌نویسان زن ایرانی، همچون هر زیرفرهنگ ادبی دیگری، ابتدا با تقلید از سنت مردانه راه خود را آغاز کرده و در چارچوب نقش‌های جنسیتی تحمیل‌شده به آنان اندیشیده و قلم زده‌اند. در ادامهٔ راه اما داستان‌نویسان زن بسیاری تحت تأثیر ایدئولوژی فمینیسم به درک جدیدی از زنانگی رسیدند و خود صدای اعتراض در برابر سرکوب‌های جنسیتی شدند. بااین‌حال، خودآگاهی آنان فقط به یک آگاهی منفعل و خودتخریبگر محدود شد که هرگز نتوانست از یوغ احساس گناه فمینین رهایی یابد و درنهایت مرحلهٔ سوم و دستیابی به خودآگاهی فیمیل، که تاکنون فقط از سوی یک داستان‌نویس در ادبیات زنانهٔ ما تحقق پیدا کرده، نویدبخش این پیام است که سفر خوداکتشافی و خودبازنگری داستان‌نویسان زن ایرانی آغاز شده است و راه دور و درازی پیش رو دارد؛ علاوه بر اینکه شاهدی است بر مسیری که عبور از آن برای زنان، به‌عنوان یک اقلیت، فارغ از فرهنگ و ملیت ایشان، اجتناب‌ناپذیر است.

با یک نگاه کل‌گرا می‌توان این‌گونه گفت که داستان‌نویسان زنی که آثارشان در زمرهٔ آثار عوام‌پسند قرار می‌گیرد، اغلب داستان‌نویسان ساحت نخست یعنی فمینین‌اند و سایر داستان‌نویسان شاخص، که با عنوان داستان‌نویسان نخبه‌گرا شناخته می‌شوند، دغدغه‌هایی فمینیستی چون رویارویی با خشم و سرخوردگی حاصل از سرکوب‌های نظام مردانه را محور اندیشه‌های خود قرار داده و در بهترین شکل در آستانهٔ خودآگاهی فیمیل و کشف «خود» ایستاده‌اند و از این میان تنها شهرنوش پارسی‌پور با رمان *عقل آبی* و خلق اسطورهٔ دوجنسیتی به سطحی از خودآگاهی فیمیل دست یافته و با ایجاد سبک و زبانی از آن خود، نبوغ زنانهٔ فیمیل را، که نیازمند پویایی و تجربه است، تجسم بخشیده است.

منابع

[۱] پارسی‌پور، شهرنوش (۱۹۹۴). *عقل آبی*، سوئد: باران.
[۲] رحیمی، فهیمه (۱۳۹۲). *بازگشت به خوشبختی*، تهران: پگاه، چ ۱۴.
[۳] روانی‌پور، منیرو (۱۳۷۹). *دل‌فولاد*، تهران: نشر قصه، چ ۳.
[۴] صفوی، نازی (۱۳۹۵). *دالان بهشت*، تهران: ققنوس، چ ۴۹.
[۵] صنیعی، پرینوش (۱۳۹۴). *سهم من*، تهران: روزبهان، چ ۲۹.
[۶] منجم، رؤیا (۱۳۸۴). *زن- مادر: نگاهی متفاوت به مسئلهٔ زن*، تهران: مس، چ ۲.
[۷] وفی، فریبا (۱۳۹۵). *پرندهٔ من*، تهران: مرکز، چ ۲۴.
[۸] وولف، ویرجینیا (۱۳۸۸). *اتاقی از آن خود*، ترجمهٔ صفورا نوربخش، تهران: نیلوفر، چ ۴.
[9] Milani, Farzaneh.(2011). *Words, Not Swords*, New York: Syracuse University Press, p 189.
[10] Rajimwal, Sharad.(2005). *Contemporary Literary Criticism*, Delhi: Rama Brothers India, pp78-98.
[11] Showalter, Elaine.(1977). *A Literature of Their Own: British Women novelists from Bronte to Lessing*, New Jersey: Princeton University Press.