تحلیل دو رمانِ *پرندهٔ من* و *ماهی‌ها در شب می‌خوابند* بر اساس مؤلّفه‌های نوشتار زنانه

افسانه حسن‌زادهٔ‌دستجردی*
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حضرت نرجس(س) رفسنجان
سیّدمصطفی موسوی‌راد
استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران
(از ص ۵۱ تا ۷۰)
تاریخ دریافت: ۹۱/۰۴/۰۵، تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۸/۱۸

چکیده

با وجود تنوّعی که میان متون ادبیِ نویسندگان زن ایرانی در سال‌های پس از انقلاب به‌ویژه از دههٔ هفتاد تاکنون وجود دارد، در همهٔ آنها حسّاسیّتی آشکار نسبت به مسائل زنان و روابط جنسیّتی دیده می‌شود. اغلب نویسندگان این آثار، با به‌کارگیری تکنیک‌ها و مؤلّفه‌های فرمی یکسان، اندیشه‌های مشترک خود دربارهٔ زن ایرانی را مطرح کرده‌اند. *پرندهٔ من* و *ماهی‌ها در شب می‌خوابند*، دو رمان خلق‌شده در دههٔ هشتاد، ازجملهٔ این متون هستند و بررسی آنها می‌تواند ما را در شناخت بهتر تحوّلات ادبی در دهه‌های اخیر و جریان داستان‌نویسی در ایران یاری کند. پژوهش حاضر به تحلیل این رمان‌ها با توجّه به مؤلّفه‌های فرمی و مضمونیِ «نوشتار زنانه» اختصاص دارد. این بررسی نشان می‌دهد که در هر دو اثر، اندیشه‌های زنانه با بهره‌گیری از تمهیداتی مانند انتخاب راویان زن، روایت داستان در فضاهایی همچون خانه، آشپزخانه یا محفل زنانه، شخصیّت‌پردازی منفی مردان و نمایش گفتمان مخالف و نیز با تأکید بر مضامینی چون سلطهٔ مردسالاری، جدایی عاطفی میان زن و مرد، تنهایی زنان و بی‌وفایی مردان مطرح شده است.

واژه‌های کلیدی: رمان فارسی، نوشتار زنانه، تحلیل متن، *پرندهٔ من*، *ماهی‌ها در شب می‌خوابند*.

---

* رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: afsanehasanzade@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدّمه

در سال‌های پس از انقلاب، به‌ویژه از دههٔ هفتاد تاکنون، تعداد نویسندگان زن به‌نحو چشمگیری افزایش یافته است. با وجود تنوّع آثار این نویسندگان، اشتراکات زیادی چه از نظر فرم و چه از نظر محتوا در آنها دیده می‌شود. بیان نمادین نابرابری جنسیّتی درون‌مایهٔ مشترکی است که این متون را به یکدیگر پیوند می‌دهد. این متون به دو دلیل دیگر نیز حائز اهمّیّت‌اند: اولاً این آثار مبیّن تحوّل در حوزهٔ داستان‌نویسی و تغییر اندیشه‌های نویسندگان زنِ پس از انقلاب نسبت به نویسندگان زنِ پیش از انقلاب هستند؛ زنان نویسندهٔ پیش از انقلاب به‌دلیل تأثیرپذیری از گفتمان ادبی مسلّط در آن دوران، عمدتاً به مسائل جنسیّتی توجّه کمتری نشان می‌دادند و مضامین مربوط به زنان در متون آنها اغلب در بافت ادبیّات متعهّد و آگاهی‌بخش مردسالار منعکس می‌شد. ثانیاً جنبش ادبی سال‌های پس از انقلاب بیانگر تحوّل در حوزهٔ ویژگی‌ها و مؤلّفه‌های فرمی است. بررسی کلّی جنبش ادبی جدید نشان می‌دهد که شخصیّت‌پردازی، مکان، زمان، طرح، روایت و گفتمان‌هایی که نویسندگان زن ایرانی سال‌های پس از انقلاب به‌کار گرفته‌اند، تفاوت زیادی با آثار همنوعانشان در سال‌های پیش از انقلاب دارد (Talattof, 2000: 135-141).

بررسی این مسئله که زنان نویسنده از چه تکنیک‌ها و مضامینی برای طرح اندیشه‌های خود استفاده کرده‌اند، می‌تواند ما را در شناخت بهتر تحوّلات ادبی در سال‌های پس از انقلاب، دیدگاه نویسندگان زن ایرانی و سیر داستان‌نویسی در ایران یاری کند. بدین منظور در این پژوهش از میان رمان‌های دههٔ هشتاد، دو رمان *ماهی‌ها در شب می‌خوابند* و *پرندهٔ من* بررسی شده است. اجماع محقّقان و منتقدان، مهم‌ترین معیار انتخاب این آثار بوده است. لازم است ذکر شود که تاکنون پژوهش علمیِ جامعی دربارهٔ این رمان‌ها انجام نشده است. پرسش اصلی پژوهش ما این است که اندیشه‌های زنانه در این آثار با استفاده از چه تکنیک‌ها و با تأکید بر چه مضامینی مطرح شده‌اند؟ تحلیل رمان‌های مورد نظر ما بر مبنای نظریه‌های نقد فمینیستی که در آنها به ویژگی‌های فرمی و مضمونیِ «نوشتار زنانه» توجّه شده است، راهگشا خواهد بود.

نظریّه‌های نقد فمینیستی

در مطالعات ادبی مربوط به نظریّه‌های فمینیستی به‌طورکلّی، دو رویکرد به چشم

www.SID.ir

می‌خورد. رویکرد اوّل مهم‌ترین وظیفهٔ نظریّه‌پردازی فمینیستی را سنجش‌گری فرض‌ها و روندهای مردانه و آشکار ساختن ماهیّت مردسالارانهٔ دیدگاه‌ها، ارزش‌گذاری‌ها و تصاویری می‌داند که تاکنون در خصوص زنان مطرح شده‌اند (کالر، ۱۳۸۲: ۱۷۰؛ وبستر، ۱۳۸۲: ۱۲۳). بنا به آرای طرفداران این رویکرد، زنانگی و مردانگی برساخته‌هایی اجتماعی‌اند و ویژگی‌ها، ارزش‌ها، تصاویر و روایاتی مربوط به آنها پیوسته در جامعه جریان دارند و بر نگرش و زندگی مردم تأثیر می‌گذارند. در متون ادبی، زنان معمولاً نسبت به مردان نقش کمرنگ‌تری دارند، موضوعات بیشتر مربوط به دنیای مردان هستند و در نشان دادن شخصیّت‌ها و تجربه‌های زنانه، دیدگاه‌های مردانه را مطرح کرده‌اند (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۲۲-۱۲۴). همهٔ گفتمان‌های پیشین دربارهٔ زنان گفتمان‌هایی مردانه‌اند و باید تا زمانی که مردان بر جامعه تسلط دارند، مورد نقد و حمله قرار گیرند (بشیریه، ۱۳۷۹: ۱۱۱). یکی از بنیادهای نظری این رویکرد، فرضیّهٔ «وانمایی» است. بنا بر این فرضیّه، متون ادبی وضعیّت واقعی زنان را ترسیم نمی‌کنند، بلکه تصویری خیالی و نادرست از آن عرضه می‌کنند و هدف از این‌گونه وانمایی‌ها تثبیت و توجیه انقیاد اجتماعی و اقتصادی زنان در نظام سرمایه‌داری است (همان: ۱۱۵). تاکمن دیدگاه «فنای نمادین زنان» را در این زمینه مطرح کرده است؛ به این معنی که تصویر زنان و زندگی‌شان به‌صورت درست در متون ادبی انعکاس نمی‌یابد. آنها یا در عرصهٔ اجتماعی حضور ندارند و یا به‌صورت طبقه‌ای نشان داده می‌شوند که بر پایهٔ جذّابیت جنسی و انجام وظایف خانوادگی شکل گرفته‌اند. مردان غالباً به‌صورت انسان‌هایی مسلّط، فعّال، مهاجم و مقتدر تصویر می‌شوند که نقش‌های مهمّی را که موفّقیت در آنها اغلب مستلزم مهارت حرفه‌ای، کفایت، منطق و قدرت است، ایفا می‌کنند. در مقابل، زنان معمولاً تابع، منفعل، و کم‌اهمّیّت هستند و در مشاغلی فرعی که جنسیّت، عواطف و عدم پیچیدگی‌شان به آنها تحمیل کرده است، ظاهر می‌شوند (استریناتی، ۱۳۸۰: ۲۴۲- ۲۴۶).

در دههٔ ۱۹۶۰ مسئلهٔ حذف آثار زنان نویسنده از حیطهٔ بررسی مطالعات ادبی در کانون توجّه منتقدان فمینیست قرار گرفت. این تحوّل نقطهٔ آغاز «نقدِ زن‌محور» (gynocriticism) بود (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳۱). اصطلاحی که الین شوالتر (Elaine Showalter) برای این نوع رشد و تکامل فرهنگ ابداع کرد، اصطلاح «نقد زنانه» بود. (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۰۳). دیدگاه‌های هلن سیسکو (Helene Cixous)، لوس ایریگاری (Luce Irigaray) و ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) نیز آرای این مکتب را غنای

Archive of SID

www.SID.ir

دوچندان بخشید. طرفداران این مکتب مطالعهٔ «ادبیّات و هنر زنانه» یا به عبارت دیگر، «زنانگی در نوشتار» و شناسایی مؤلّفه‌های فرمی و مضمونیِ به‌کار گرفته‌شده در متون زنان را ضروری می‌شمارند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۲۶۴) و بر ضرورت یافتن راه‌هایی برای بیان تجربه‌های خاص زنان تأکید می‌کنند. بنا بر این دیدگاه، توانایی زنان در خودفهمی به‌واسطهٔ فرهنگ و زبانی مردانه صورت می‌گیرد و این خودفهمی باید مورد تحلیل و نقد قرار گیرد؛ ازاین‌رو، یکی از وظایف اصلی فمینیسم یافتن زبانی است که در آن تفاوت جنسی قابل بیان باشد و از عرصهٔ نهان آگاهی فردی وارد حوزهٔ نمادین فرهنگ و زبان گردد (بشیریه، ۱۳۷۹: ۱۱۳). ادبیّات و هنر می‌توانند ابزارهایی قوی برای بازنمایاندن تجربه‌های خاص و منحصربه فرد زنان باشند. (ر.ک. آبوت و والاس، ۱۳۸۵: ۲۷۵). جوانا راس در کتابِ *چگونه می‌شود نوشتن زنان را سرکوب کرد* (۱۹۸۴) ضمن برشمردن دلایل معمول مردان برای توجیه حذف نوشته‌های زنان از روند بررسی متون ادبی ـ هنری، بیان *می‌کند که هدف مردان* از این کار عمدتاً اثبات این نظر بوده است که اولاً تعداد نویسندگان زن نسبت به نویسندگان مرد بسیار کمتر است و ثانیاً آثار آنها از نظر کیفیّت در مرتبهٔ پایین‌تری از آثار مردان قرار دارد، اما منتقدانِ فمینیستِ زن‌محور کوشیده‌اند با برجسته ساختن ویژگی‌های خاصّ نوشتار زنان و اثبات لزوم متمایز دانستن نوشتار زنان از نوشتار مردان این ادعاها را به چالش کشند (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳۲).

مؤلّفه‌های نوشتار زنانه

فرایند خلق متون ادبی دائمی است و همواره می‌توان انتظار ابداع شیوه‌های جدید بیان تجربه‌های منحصربه‌فرد زنان را داشت؛ ازاین‌رو، ذکر تمام ویژگی‌های خاصّ آثار زنان امکان‌پذیر نیست. برخی از مؤلّفه‌های به‌کارگرفته‌شده عبارتند از:

الف. برجسته ساختن ارزش‌های زنانه‌ای همچون شهود، حسّاسیّت، عاطفی بودن و... که «زنانگی»(Femininity) را بهتر می‌سازند و نشان دادن تأثیرات مثبت آنها بر زندگی (میلز، ۱۳۸۲: ۱۱۲).

ب. به‌تصویرکشیدن زنان توانا برای خنثی کردن تصویر زنان منفعل، آسیب‌پذیر، وابسته و نشان دادن ضعف‌ها و نقصان‌های مردان (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳۵).

ج. طرح کردن اندرزنامه‌هایی که مردان برای کنترل و قداست زنان تدوین کرده‌اند،

Archive of SID

www.SID.ir

با هدف آشنا ساختن خوانندگان زن با دیدگاه‌های مردسالار دربارهٔ زنان و نقد این اندیشه‌ها (میلز، ۱۳۸۲: ۱۱۳؛ گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳۶).

د. طرح گفتمان‌های متفاوت و متعارض در متون ادبی و تولید متون متکثّر، چند صدا و دمکراتیک به‌منظور خنثی کردن دیدگاه‌های تک‌صدا و استبدادی مردان. کریستوا این ویژگی را خاصّ متون زنان می‌داند (رابینز، ۱۳۸۹: ۱۷۱).

ه. بازنمایی تجربه‌هایی مانند زایمان یا تجاوز که مفهوم زن بودن را منعکس می‌کنند و ممکن است در نوشته‌های مردان نادیده گرفته شوند (گرین و لبیهان، ۱۳۸۳: ۳۳۸).

و. به تصویر کشیدن موضوع حذف زنان توسط مردان. الین شوالتر این شیوه را یکی از مهم‌ترین تکنیک‌ها در خنثی کردن قدرت مردسالاری می‌داند (همان: ۳۴۲).

ز. خلق آثار در ژانرهایی که متعلّق به مردان دانسته شده است؛ مانند ژانر داستان‌های علمی ـ تخیّلی (همان: ۳۴۶).

ح. استفاده از فرم‌هایی چون فرم روایِ جریان سیّال ذهن (در مقابل فرمِ روایِ خطّیِ مردانه)، یا انتخاب مکان‌های زنانه مانند آشپزخانه برای وقوع داستان.

این ویژگی‌ها در آثار زنانِ نویسندهٔ ایرانی ازجمله رمان‌های مورد نظر ما نیز مشاهده می‌شوند. در ادامه به‌منظور آشنایی با مؤلّفه‌های زنانه در این آثار و دیدگاه نویسندگان آنها با توجّه به مواردی که در بالا ذکر شد، به تحلیل عناصر فرمی و مضمون آنها می‌پردازیم.

فرم و محتوا در پرندهٔ من

شخصیّت اصلیِ این رمان داستان را روایت می‌کند. انتخاب زاویهٔ دید اوّل‌شخص برای روایت همهٔ بخش‌ها، فوایدی را به همراه دارد. به عقیدهٔ دیوید لاج «با منحصر کردن روایت به یک زاویهٔ دید واحد می‌توان نوعی تأکید و تمرکز و نیز تماس بی‌واسطه‌تر با خواننده برقرار کرد» (لاج، ۱۳۸۸: ۶۷). در اغلب فصل‌ها راوی با به یاد آوردن خاطره یا تصویری به گذشته برمی‌گردد و سیلان خاطرات او یا رؤیاها و آرزوهایش خواننده را از آنچه بر او گذشته و آنچه در دل او می‌گذرد، باخبر می‌سازد. این تکنیک که در آثار ادبی مدرن بسیار رواج یافته است، باعث نزدیک شدن مخاطب به راوی می‌شود:

> «عدّه‌ای گفته‌اند که رمانِ سیلانِ آگاهی همان نمودِ ادبی اصالتِ نفس است؛ یعنی این آموزهٔ فلسفی که هیچ چیز قطعاً واقعی نیست، جز تجربهٔ خودِ شخص. اما این را هم می‌توانیم بگوییم که این نوع رمان در عین حال ما را از این فرضیهٔ اضطراب‌آور

Archive of SID

www.SID.ir

خلاص می‌کند؛ زیرا زندگی درونی آدم‌های دیگر را در اختیار ما قرار می‌دهد، ولو که این آدم‌ها ساختگی باشند. شکّی نیست که این نوع رمان معمولاً موجب همدلی ما با کاراکترهایی می‌شود که خویشتن درونی‌شان در معرض نگاه ما قرار می‌گیرد، هرقدر هم که افکارشان در مواقعی پوچ و خودخواهانه و حتّی بی‌شرمانه باشد» (همان: ۸۹-۹۰).

در *پرندهٔ من* با ترکیب اجزای پراکندهٔ روایت، سرگذشت یک زن از کودکی تا بزرگسالی، به تصویر کشیده می‌شود؛ پس روایت کلان داستان، مرکب از دو جزء گذشته و حال است. آنچه دربارهٔ دوران کودکی او روایت می‌شود، اهمّیّتی بسزا دارد؛ چراکه زمینه‌های شکل‌گیری شخصیّت، نحوهٔ تربیت و به‌طورکلّی، ریشه‌های رفتار او در بزرگسالی را آشکار می‌سازد. مهم‌ترین موضوعی که محور گفت‌وگوهای راوی و همسرش در روایت حال قرار گرفته، مهاجرت است. این موضوع منجر به برملا شدن اندیشه‌های زن و مرد در خصوص نقش، جایگاه و وظایف هرکدام در زندگی زناشویی می‌شود و مضامین پیچیده در لابه‌لای اجزای روایت را آشکار می‌کند.

رمان با یک جملهٔ گزارشی آغاز می‌شود؛ گزارشی از محلّه و سپس خانه (وفی، ۱۳۸۷: ۷). راوی در فصل اوّل محله‌ای را که خانه در آن واقع شده است، توصیف می‌کند، در فصل دوم خانه را و در فصل سوم صحبت از فروش این خانه که کمتر از یک سال در آن سکونت داشته‌اند، به میان می‌آید. خانهٔ راوی آپارتمانی کوچک در محلّه‌ای قدیمی است که حتّی آسمان را از او دریغ می‌کند. دیوارها او را در محاصره گرفته‌اند و نگاهش به دیوار سیمانی حیاط‌خلوت ختم می‌شود. آمدن به کنار پنجره تنها راه باخبر شدن از رویدادهای بیرونی و دیدن زیبایی‌هاست؛ حضور همیشگی زن در آشپزخانه، حس بودن همیشگی در این جایگاه را در عمق وجود او نهادینه کرده است. تا جایی که زن حتّی در خیال نیز خود را در این مکان قرار می‌دهد و به مرگ خود در همین مکان می‌اندیشد (همان: ۶۳)؛ و زیرزمین که سی‌وهفت مرتبه در رمان تکرار می‌شود، در انتهای راهی قرار دارد که این زن در خیال، رؤیا و مرور خاطرات خود برای رسیدن به خودشناسی می‌پیماید (همان: ۱۳۸). تکرار این نشانه‌های مکانی بیانگر نقش کلیدی آنها در ساختار داستان هستند: «چیزی که در متن روایی منثور تکرار می‌شود، به‌دلیل این تکرار صدق و صحّت نمی‌یابد، اما مهم‌تر می‌شود» (لوته، ۱۳۸۸: ۸۴). این نشانه‌ها از یک طرف، بر اهمّیّت مکان برای راوی تأکید دارند و از طرف دیگر، فضای داستانی را که فضایی زنانه

Archive of SID

www.SID.ir

است، منعکس می‌سازند؛ چراکه مکان و شخصیّت‌های آن یکدیگر را بازنمایی می‌کنند. به‌طورکلّی، «در هر اثر یا هر ژانر برای تحلیل سازمایه‌های ساختاریِ گوناگون از ویژگی‌های معناییِ یکسانی استفاده می‌شود. مکان‌ها به طور خاص از بن‌معناهایی ساخته شده‌اند که با معنای شخصیّت‌های ساکن در آن مکان‌ها پیوند دارند. این پیوند ممکن است رابطهٔ تضاد یا ترادف باشد» (فاولر، ۱۳۹۰: ۶۱). در اینجا تناقضاتی که با هجوم مدرنیته به جامعه‌ای سنّتی، هم در رفتار و کنش انسان‌ها و هم در بافت و فضای شهر، به وجود آمده، قابل توجّه است. به گفتهٔ راوی، «محلّه مثل جعفر عشقی شده است که عینک آفتابی می‌زند و موهایش را به بالا شانه می‌کند، ولی کفش‌هایش همیشه پاره است» (وفی، ۱۳۸۷: ۸). نامشخّص بودن شهر وقوع داستان نیز حاکی از عمومیّت داشتن مشکلاتی است که امروزه در جوامع شهری گریبان‌گیر انسان‌ها شده است.

شخصیّت‌های داستانی در خلأ زندگی نمی‌کنند. همهٔ آنها پس‌زمینه دارند؛ پس‌زمینهٔ اجتماعی، مذهبی، آموزشی و... . تمام این وجوه فرهنگی طرز سخن گفتن، شیوهٔ اندیشیدن، ارزش‌ها، تعلّقات خاطر و زندگی عاطفی آنها را تحت تأثیر قرار می‌دهند (سیگر، ۱۳۸۰: ۱۸). در این رمان به میزان تحصیلات هیچ‌یک از شخصیّت‌ها، خطّمشی سیاسی، و گرایش مذهبی، فرهنگی و هنری‌شان اشاره‌ای نمی‌شود و مهم‌ترین تمهید برای ترسیم چهرهٔ آنها مقایسه است. شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در کنش و گفتار شخصیّت‌ها نشان‌دهندهٔ شباهت یا تفاوت در اندیشه و دیدگاه آنهاست. سه شخصیّت زن خانه‌دار ـ راوی، مادرش، و منیژه ـ به یکدیگر شبیه‌اند و دیدگاهشان در تقابل با دیدگاه همسرانشان قرار دارد. این زنان نمی‌توانند قیود زندگی زناشویی و بندهایی را که جامعهٔ مردسالار بر آنها نهاده است، بگسلند و آزاد شوند. روزمرّگی‌ها از یک طرف و فشارهای قوانین جامعهٔ مردسالار از طرف دیگر، مانع از دستیابی آنها به حقوق خود می‌شود. این محرومیّت در جایی که خود زنان نیز به قوانین مردسالاری دامن می‌زنند، شدیدتر است. یک شاهد این مدّعا پذیرش اعتقادات مرسوم دربارهٔ زن، ازدواج و مادر شدن است. از جمع شش شخصیّت زن حاضر، تنها یک شخصیّت امکان برخورداری از حقوق انسانی و محقّق کردن آرزوهایش را به دست می‌آورد؛ زنی که به عشق می‌اندیشد، دربارهٔ آن خیال‌پردازی می‌کند و از جامعهٔ مردسالار سنّتی خارج می‌شود (مهین).

از میان این شخصیّت‌ها، یک زن، محور حوادث داستانی قرار گرفته است. انتخاب راوی زن و قرار دادن او در جایگاه شخصیّت اصلی رمان ازجمله مؤلّفه‌های قابل توجّه در

Archive of SID

www.SID.ir

آثار زنان نویسنده است (برسلر، ۱۳۸۶: ۲۱۰). شخصیّت اصلی این رمان، زن خانه‌دار بی‌نام و نشانی است و همین بی‌نام بودن بر بی‌هویّت بودن او دلالت دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۷۰). زن خانه‌دار در محیط خانه صاحب قدرت و اراده است. در این محیط او می‌تواند حس آزادی مطلق داشته باشد، ولی اوج اسارت و بردگی‌اش هنگامی آشکار می‌شود که او را حتّی از به زبان آوردن احساس آزادی منع کنند و به‌سبب داشتن این احساسِ حقیر، نادان بنامند (وفی، ۱۳۸۷: ۱۰). این‌گونه عملکرد باعث می‌شود که او تبدیل به یک زندانی در حصار چهاردیوار شود. حسّ مالکیّت، اندک آرامشی همراه با شادی به زن اعطا می‌کند، ولی نزدیک‌ترین فرد به او، این احساس را تهدید می‌کند؛ با شنیدن تصمیم مرد برای فروش خانه، او نیز تصمیم می‌گیرد که مثل گذشته منفعل نباشد و برای اوّلین بار مخالفت خود را با یک جملهٔ خبریِ قطعی نشان می‌دهد: «خانه را نمی‌فروشی» (همان: ۱۴).

از خلال تک‌گویی‌های راوی و بازگشت‌های مکرّر او به گذشته، دوران کودکی‌اش نیز برملا می‌شود. هنگام تولّد او، همه منتظر فرزند پسری بودند؛ بنابراین، از همان دوران خردسالی نقش پسر را برای پدر ایفا و جای خالی فرزند را برای خاله‌اش پر کرده و در خانهٔ او مورد آزار جنسی قرار گرفته است. به‌سبب سکوت و رازداری‌اش تحسین شده، مادر بارها او را تنبیه کرده و در نتیجه، از همان دوران، به گریهٔ بی‌صدا پناه برده است. ترس از زیرزمین و هر آنچه در کودکی با این مکان پیوند داشته است، در وجود او جای‌گیر شده و او را حتّی از نگاه خودش پنهان داشته است: «من می‌ترسیدم از تاریکی، از زیرزمین، از سایه‌ها... صدجور بازی درمی‌آوردم که دیده نشوم. یواش‌یواش از چشم خودم هم پنهان شدم و یک روز مجبور شدم از خودم بپرسم کی هستم. با این گم‌گشتگی، بزرگ شدم. گم‌گشتگیِ عمیقی که پیداشدنی در کار نبود» (همان: ۴۶). او در زندگی پیوسته در پی اجرای نقش‌هایی بوده که به او محوّل شده است. پس از ازدواج نیز عدم همراهی همسر حسّ تنهایی و سرخوردگی را در درونش تشدید می‌کند. استفاده از صناعت تک‌گوییِ درونی تنهایی و بی‌مخاطب بودن او را بهتر نشان می‌دهد. گفت‌وگوی درونیِ او باز تنهایی‌اش را شدت می‌بخشد. تکرار جملهٔ «من وجود ندارم» در سراسر داستان، اندوه زن را به‌خاطر دیده نشدن آشکار می‌سازد (همان: ۶۸). در این میان ترس از رهاشدن هم به درونش رخنه می‌کند. زن که تاکنون در دنیایی انباشته از تناقض و رنج زیسته است، قادر به تصور جهانی یکدست و خالی از تضاد و تناقض نیست

Archive of SID

www.SID.ir

و می‌ترسد مبادا امکانات موجود را هم از دست بدهد؛ ازاین‌رو، تغییر را نمی‌تواند بپذیرد. سیمون دوبووار دراین‌باره می‌گوید:

«اصولاً زن چون هرگز طعم قدرت‌های آزادی را نچشیده است، بـه رهـایی اعتقـاد ندارد. به نظر او، تقدیری مبهم که قد برافراشتن در برابر آن کـاری ناشـی از خـودبینی است، دنیا را اداره می‌کند. راه‌های خطرناکی را که می‌خواهند زن را وادار بـه پیمـودن آنها کنند، خود او نگشوده است. طبیعی است که زن، خود را بـا شـوق و شـور در آنهـا نیفکند. زن اگر راه آینده به رویش گشوده شود، دیگر به گذشـته چنـگ نمـی‌افکنـد» (دوبووار، ۱۳۷۹، ج۲: ۵۱۰).

جدایی عاطفی زن و شوهر، از طـرز تلقّـی آنـان از آینـدهٔ یکـدیگر در پـارک روشـن می‌شود؛ راوی همیشه سرزنده‌ترین پیرها را انتخاب می‌کند، ولی همسرش، پیرزنی را که به پاکت کاغذیِ کهنه و مچاله‌ای می‌ماند، نشانش می‌دهد و می‌گوید «بیست سـال بعـدِ تو» (وفی، ۱۳۸۷: ۹). این نوع جدایی موجب سیر شدن زن از مرد می‌شود، اما این سـیری در عین حال حسّ گناه و خیانت را در او به وجـود مـی‌آورد. بـی‌کسـی، زن را حتّـی در هنگام سیرشدن باز به سوی مرد می‌کشاند. این همان نکته‌ای است که نویسـندهٔ کتـاب جنس دوم آن را مورد توجّه قرار داده است: «مخاصمتی که زن نسبت به شوهر، نسـبت به معشوق دارد، به‌جای اینکه او را از آنها دور کند، او را به آنها بیشـتر پیونـد مـی‌دهـد؛ مردی که از زن یا معشوقه نفـرت پیـدا کنـد درصـدد گـریختن از او برمـی‌آیـد، امـا زن می‌خواهد مرد منفور را در دسترس خود داشته باشد تا او را ناگزیر به عوض دادن کنـد» (دوبووار، ۱۳۷۹، ج۲: ۵۱۶). او مرگ ناگهانی را هم به امید یـک بـار دیـده شـدن مـی‌توانـد بپذیرد و گاه که بیزاری از مرد شدت می‌گیرد، مرگ او را نیز در خیـال تصـوّر مـی‌کنـد (وفی، ۱۳۸۷: ۶۵). اتّکای زن به مرد در طول سـال‌هـا، او را کـاملاً وابسـته کـرده اسـت. او هنگام صحبت از دارایی‌های خانواده از ضمیر و افعال جمع استفاده مـی‌کنـد. ایـن نکتـه دیدگاه او را نسبت به زندگی مشترک که در تقابل با دیدگاه همسرش قـرار دارد، آشـکار می‌سازد (رک. همان: ۱۰).

تنها شیوهٔ مقابلهٔ راویِ زن در برابر مشکلات، گریز زدن به دنیای خیالات است؛ وقتی که زن شنونده‌ای در عالم واقع ندارد، مردی را در عالم خیال می‌آفرینـد و او را مخاطـبِ درددل‌هایش قرار می‌دهد. غلبـهٔ حـسّ نـاتوانی در جـدایی از مـرد و ادارهٔ امـور خانـه و فرزندان به‌تنهایی، در «نمی‌توانم»های مکرر او حتّی در دنیای خیال هم نمـود مـی‌یابـد

Archive of SID

www.SID.ir

(همان: ۶۵). در این شرایط زن به خود و زندگی‌اش نگاهی دوباره می‌اندازد و این نگاه همه‌جانبه او را به اتخاذ شیوه‌ای نو رهنمون می‌کند. به زیرزمین ذهنی خود بازمی‌گردد و با آن (خود و گذشته‌اش) آشتی می‌کند. در فصل آخر همین خودآگاهی باعث متفاوت دیدن محیط زندگی نسبت به فصل اوّل می‌شود. راوی در فصل پایانی داستانش به کوچهٔ جدیدی پا می‌گذارد: «این کوچه هیچ شباهتی به کوچه‌های دیگر این خیابان ندارد. درخت دارد و بوی خوبی می‌دهد. بوی یاس، بوی رُز، بوی برنج تازه‌دم‌کشیده. پنجره‌های خانه‌ها بزرگ‌اند و لوسترهاشان از پشت پرده‌های تور پیداست» (همان: ۱۴۰).

همسر راوی خواهان ایجاد تغییر در زندگی است و می‌کوشد تا زن را به‌اجبار با خود همراه کند. گاه برای ترغیب زن به حرکت، وقایع تلخ بیرونی را به او یادآوری و درحالی‌که خود یکی از عوامل ماندن زن در خانه است، او را به‌سبب بی‌خبری از این اتفاقات مؤاخذه می‌کند. (همان: ۱۰۴). تحلیل گفتارها و اندیشه‌های این شخصیّت ما را با قوانین گفتمان مردسالاری که در اعماق ضمیرش ریشه دوانیده‌اند، آشنا می‌کند. طبق یکی از این قوانین، زن چندان اختیاری در زندگی زناشویی ندارد و در حکم دارایی مرد به شمار می‌رود. این دیدگاه زن را تا حدّ یک شیء وابسته به مرد تنزّل می‌دهد. زنی که مردش را همراهی نکند، شایستهٔ همسربودن نیست. فرزندان نیز در هنگام بروز سختی‌ها متعلّق به زن هستند (همان: ۷۷). تقابل نگرش زن و مرد را با توجّه به این قسمت به‌روشنی می‌توان دریافت: «خدایا من مالکم. مالک. این کلمه گنده‌ام کرده است. دیگر مفلوک نیستم. دیگر دربه‌در نیستم... تا مدّت‌ها افسون این تک‌کلمه با من است. باورم نمی‌شود یک کلمه بتواند چنین کاری با آدم بکند... «می‌شنوی چه می‌گویم؟ خانه را می‌فروشم. پولش را لازم دارم...» (همان: ۱۳-۱۴). تفاوت‌های زبانی این دو شخصیّت ناشی از وضعیت آنها در جامعه است. داریوش آشوری دراین‌باره می‌گوید:

> «اثرگذاری ساختارهای اجتماعی و نگره‌ها و نظام‌های فرهنگی در زبان تا بدانجاست که در برخی جامعه‌ها کاست‌های گوناگون به زبان‌های گوناگون سخن می‌گفته‌اند؛ همچنان‌که در بسیاری جامعه‌ها، طبقاتِ اجتماعی یا زنان و مردان، در مقامِ جنسیت‌های فرادست و فرودست، آهنگ و لهجهٔ ویژهٔ سخن گفتن خود و واژگان ویژهٔ خود را داشته‌اند، گاه تا حدِّ زبان‌های جداگانه» (آشوری، ۱۳۸۶: ۲۴).

وضعیت و جایگاه زن در جامعهٔ سنّتی و مردسالار مهم‌ترین مضمونی است که در این رمان مطرح شده است. حاکمیّت گفتمان مردسالاری بر جامعه محدودیّت‌های زیادی را

Archive of SID

www.SID.ir

برای جنس زن به‌ویژه زن خانه‌دار ایجاد کرده است. قدرتی که این گفتمان به مرد اعطا می‌کند، او را سلطه‌گر می‌سازد و زنی که یارای مقابله با این سلطه را ندارد، یا در حالت ناآگاهی به سر می‌برد، منفعل و سلطه‌پذیر می‌شود. بی‌توجّهی مرد به زن، نداشتن مراودهٔ کلامی با او و به‌تبع آن، بیگانگی زن و مرد، تنهاشدن زن و سرانجام جدایی عاطفی دو زوج که بسیار حادتر از جدایی رسمی و قانونی است، پیامدهایی هستند که در نتیجهٔ غلبهٔ مردسالاری به وجود می‌آیند. جبر فرهنگی و اجتماعی زن را به‌سوی ازدواج پیش می‌راند. زنی که در دامان مادری قربانی پرورش یافته و شیوهٔ مقابله را نیاموخته است، خود در برابر همسر رفتاری منفعلانه در پیش می‌گیرد و بدین ترتیب سرگذشت شوم مادر تکرار می‌شود. گاه زن در جامعهٔ سنّتی بعد از ازدواج در نظر خانوادهٔ خود نیز بیگانه می‌شود. در این صورت او که دیگر هیچ مخاطبی در زندگی ندارد، به گفت‌وگو با خود روی می‌آورد.

فرم و محتوا در *ماهی‌ها در شب می‌خوابند*

نویسنده در روایت این رمان، از تکنیک‌های مدرن نگارش بهره گرفته است. یکی از این تکنیک‌ها بازگشت پیاپی به گذشته است. ماجراهای گذشته در حکم قصّه‌ای از گذشته‌هاست که در زمان حال روایت می‌شود و موضوع این قصّه نقش پدر در خانواده و ارتباط او با همسر و فرزندان است. در فصل اوّل، طلایه در میان جمعی غریبه به تماس تلفنی برادر می‌اندیشد. این تماس ذهن او را به عقب برمی‌گرداند. از فصل دوم، گذشتهٔ او و خانواده‌اش روایت می‌شود تا فصل نهم که طلایه در ادامهٔ فصل اوّل در زمان حال، در ذهن خود، برادر را مخاطب قرار می‌دهد و اندکی از نگفته‌هایش را برای او بازگو می‌کند. از فصل دهم، روایت گذشته از سر گرفته می‌شود و تا فصل آخر ادامه می‌یابد. در اینجا ذهن طلایه به زمان حال بازمی‌گردد. او منتظر تماس مجدد برادر است، اما تصمیمش مبنی بر برقراری ارتباط یا عدم پذیرش او، آشکار نمی‌شود و داستان با فرجام باز به پایان می‌رسد؛ ازاین‌رو، عدم قطعیّت نیز یکی دیگر از ویژگی‌های این اثر است. زاویهٔ دید متناسب با شیوهٔ روایت در فصول اول و شانزدهم سوم‌شخص محدود به ذهن طلایه است، فصل دوازدهم محدود به ذهن پدر و فصل پانزدهم محدود به ذهن مادر. در فصول هفتم و نهم طلایه کسی را (برادر) خطاب قرار می‌دهد و سایر فصول با به‌کارگیری زاویهٔ دید اوّل‌شخص شرکت‌کننده (طلایه) روایت می‌شوند. تغییر زاویهٔ دید

Archive of SID

www.SID.ir

علاوه بر تقویت چندصدایی بودن رمان، منجر به شکست خطّ روایت می‌شود. این شیوهٔ روایت همراه با تکنیک‌های تک‌گویی درونی و جریان سیّال ذهن باعث شکست زمان می‌شود؛ بنابراین، زمان در اینجا خطّی یا تقویمی نیست، بلکه هماهنگ با ذهن راوی حرکت می‌کند. شکست زمان و دور شدن از سیر تقویمی رویدادها در روایت پیامدهایی دارد:

با شکستن زمان است که روایت به نمایش پیاپی وقایع خسته‌کننده بدل نمی‌شود، و ما امکان می‌یابیم میان وقایعی که بسیار مجزا از یکدیگرند، رابطهٔ علّت و معلولی یا ربط کنایی پیدا کنیم. عقب‌گرد در کانون روایت می‌تواند تعبیر ما را از اتفاقی که بعداً در تقویم داستان می‌افتد ولی ما قبلاً در متن آن را تجربه کرده‌ایم، دگرگون کند (لاج، ۱۳۸۸: ۱۴۱).

فصل آغازین اهمّیّتی بسزا دارد. زمان، مکان و زبان در اینجا دلالتمند هستند و مخاطب را به درون داستان می‌کشانند؛ طلایه در کشوری بیگانه درحالی‌که در میان جمعی ناشناس که به‌طور اتّفاقی در یک‌جا گرد آمده‌اند، نشسته است، در ذهن خود پیام‌های تلفنی برادر را مرور می‌کند. تماس‌ها ذهن او را آشفته و پریشان کرده‌اند. ترکیب جملات فارسی و انگلیسی، کوتاه و مقطّع بودن و نحو آنها و تکرار کلمات، منعکس‌کنندهٔ اضطراب درونی اوست:

> طلایه، سلام من علی هستم. علی... برادرت! و بعد چند ثانیه سکوت است، یا صدای نفسِ بغض... طلا، طلاجون؟ یادت می‌آد منو؟ و بعد چند ثانیه سکوت است، صدای نفس یا بغض؟ دوباره خودم تلفن می‌کنم.
>
> I had a dream last night!
>
> پارس سگ، صدای موسیقی و همهمهٔ مشتریان بار؛ همه داد می‌زنند؛ صدا به صدا نمی‌رسد.
>
> Where are you from? (اشرفی، ۱۳۸۸: ۶)

در فصل نهم و شانزدهم نیز روایت همین‌گونه است. به‌کارگیری شیوه‌های تک‌گویی درونی، جریان سیّال ذهن، زمان ذهنی، پی‌رنگ ضعیف و جملاتی این‌چنین در کنار یکدیگر روایت آشفته‌ای می‌سازند که با ذهن راوی هماهنگی دارد و یکی دیگر از مؤلّفه‌های نگارش زنانه است:

شیوه‌های مردسالارانه معمولاً روش‌های سازمان‌دهی مقرّر و «صحیح»، قواعد

Archive of SID

www.SID.ir

عقل‌گرایانهٔ منطق (منطقی که در حدّ «کاسهٔ سر» باقی می‌مانَد و تجربهٔ عاطفی و شهودی را رد می‌کند)، تفکّر خطّی (به دنبال الف، ب می‌آید و به دنبال آن پ) را ضروری قلمداد می‌کند. برخلاف این گرایش، «زنانه‌نویسی» به‌صورتی سیّال، سازمان می‌یابد و آزادانه تداعی‌گر است. لذا تجربه‌های انسانی‌ای را می‌تواند منعکس و نیز ایجاد کند که خارج از حیطهٔ اختیارِ مردسالاری است (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۶۷).

بیشترین قسمت داستان از تعامل شخصیّت‌ها با یکدیگر در محیط خانه شکل می‌گیرد. تفاوت موقعیّت دو شخصیّت زن اصلی داستان، فرنگیس و طلایه، و دیدگاهشان را نیز با توجّه به مکان‌های حضورشان می‌توان دریافت؛ مکان‌هایی که فرنگیس بیش از همه در آنها حضور می‌یابد، آشپزخانه و کنار پنجره است، طلایه در دو دورهٔ زندگی‌اش، در مکان‌های متفاوتی دیده می‌شود؛ در دورهٔ اوّل، مدرسه، دانشگاه، بازداشتگاه و اتاق در حال خواندن کتاب؛ در دورهٔ دوم، بار، ساحل دریا و آپارتمان شخصی. طلایه تنها در فصل آخر در آپارتمانش در کشوری دیگر برای لحظه‌ای کوتاه، قدم به داخل آشپزخانه می‌گذارد. آن هم نه برای آشپزی، بلکه در حالت انتظار برای تماس برادر به دستگاه تلفنی که روی پیشخوان آشپزخانه است، می‌نگرد (همان: ۱۱۷).

نکتهٔ قابل توجّه دیگر کاربرد زیاد نشانه‌های زمانی در این رمان است. این نشانه‌ها علاوه بر اینکه با فضا، مضامین و رویدادهای داستان هماهنگی دارند، سازمایه‌های برجسته[1] هستند و در تحلیل سبک‌شناسیک این اثر اهمّیّتی بسزا دارند (وردانک، ۱۳۸۹: ۲۱)؛ غروب، شب و واژه‌های ملازم آن، یعنی تاریکی و سیاهی، فصل زمستان و سردی از این قبیل‌اند. غروب آفتاب که خبر از فرارسیدن شب و گسترده شدن سیاهی و تاریکی می‌دهد، غالباً نمادی از مرگ، خواه مرگ انسان‌ها، خواه مرگ روابط انسانی است و شب، زوال و نیستی را به ذهن متبادر می‌کند. شروع داستان در هنگام غروب تمهیدی است برای ایجاد حال و هوایی خاص در رمان و کاملاً با آنچه راوی قصد روایت آن را دارد ـ فروپاشیده شدن کانون خانواده، ازهم‌گسیخته شدن روابط میان اعضا و سرانجام مرگ آنها ـ تناسب دارد. اولین خاطرهٔ طلایه از گذشته در شب روی داده است؛ شبی که آبستن حوادث شوم است (اشرفی، ۱۳۸۸: ۹). این شب بدون داشتن صفت یا اضافه‌ای و بدون اشاره به شبی خاص، تمامی شب‌ها را به ذهن متبادر می‌کند: «من بزرگ می‌شوم و شب پر از صداست. پر از پچ‌پچه‌های پشت‌بام‌ها و پنجره‌ها و صدای پدر ـ احساس سنگی که هر شب به بهانه‌ای به شیشهٔ شب می‌خورد» (همان: ۱۰). اغلب رویدادها در

Archive of SID

www.SID.ir

فصل زمستان روی می‌دهند. این زمان، سردی روابط را القا می‌کند. برف و سرما فضایی اندوهناک را بر رمان حاکم می‌کند. این رمان حکایت دردهاست؛ دردهایی که در شب سرد زمستانی شدیدتر می‌شوند.

شخصیّت‌های رمان در لاک تنهایی خود فرورفته‌اند و مراودهٔ کلامی زیادی با یکدیگر ندارند. در اینجا هم مهم‌ترین تکنیک برای پرداخت شخصیّت‌ها، تکنیک مقایسه است. کنش‌های مشترک خود نشان‌دهندهٔ دیدگاه‌های مشابه هستند و خواننده را در دستیابی به مضامین نهفته در داستان یاری می‌رسانند؛ چراکه «کنش‌ها بسته به محیطی که بدان متعلّق‌اند، از ارزش اخلاقی نسبی‌ای برخوردارند... ارزشی که برای کنش یا رفتاری قائل می‌شویم، اغلب بستگی به بسامد و تناوب تحقّق آن در زندگی روزمرّه دارد» (آدام و رواز، ۱۳۸۳: ۳۷). برخی از این اشتراکات که ناشی از تفاوت موقعیّت و اختلاف در نحوهٔ تفکّر هستند، بدین قرارند: **الف**. سیگار کشیدن (پدر، امیر و طلایه)؛ **ب**. کتاب خواندن (علی، طلایه و خانم بدیعی)؛ **ج**. مقدّم بودن هنگام راه رفتن (پدر، امیر و همسر سوگند)؛ **د**. ازدواج مجدّد (فرنگیس و سوگند)؛ **ه**. رفتن به دانشگاه (امیر و طلایه)؛ **و**. خشمگین شدن (پدر، علی، امیر و خانم قیامی)؛ **ز**. پوشیدن چادر (فرنگیس و سوگند)؛ **ح**. پوشیدن شلوار (خانم بدیعی، طلایه و سوگند قبل از ازدواج مجدّد)؛ **ط**. متوسّل شدن به ضرب و شتم و به کار بردن واژه‌ها و اصطلاحات نامناسب (پدر و خانم قیامی). این کنش‌ها که برخی مختصّ مردان داستان، برخی مختصّ زنان و برخی میان هر دو گروه مشترک هستند، دو نوع دیدگاه و دو گفتمان را آشکار می‌کنند: دیدگاه سنّتیِ مردسالاری که قدرت و سلطه را برای مردان و انفعال و تسلیم را برای زنان به رسمیت می‌شناسد و دیدگاهی که در پی آزادی جنس ستمدیده است. پدر و همسر سوگند به گفتمان اوّل تعلّق دارند، طلایه و خانم بدیعی به گفتمان دوم، فرنگیس از گفتمان اوّل به سمت گفتمان دوم گرایش می‌یابند و سوگند برعکس، از گفتمان دوم به سمت گفتمان اوّل سقوط می‌کند. در این میان، توجّه به دو نکته ضروری است: نکتهٔ اوّل اینکه تعلّق داشتن به هر یک از این گفتمان‌ها به جنسیّت شخصیّت‌ها بستگی ندارد. نکتهٔ دوم اینکه برخی از زنان خود مروّج مردسالاری هستند و با کردار خود به غالب شدن اندیشه‌های مردسالاری در جامعه یاری می‌رسانند.

شخصیّت محوری داستان فرنگیس، مادر طلایه، است و طلایه نقش شاهدی را بر عهده دارد که تمامی آنچه را که بر خانواده ـ به‌ویژه مادرش گذشته ـ ناظر بوده است و

Archive of SID

www.SID.ir

حال با سفر ذهنی به گذشته، مخاطب را برای دیدن آنها با خود همراه می‌کند. فرنگیس که یک‌بار در چهارده‌سالگی ازدواج کرده و در هجده‌سالگی بیوه شده است، در پی ازدواج مجدّد، کوهستان زادگاهش را ترک می‌کند تا وارد یک زندگی زناشویی تلخ شود؛ آنقدر تلخ که مدام به یاد کوهستان بیفتد و آرزوی بازگشت و رهایی را در سر بپروراند (اشرفی، ۱۳۸۸: ۹). فرنگیس در تمام سال‌های زندگی در کنار همسر یا نادیده انگاشته و یا تحقیر می‌شود، اما او که توان مقابله با همسر را در خود نمی‌بیند، با وجود بیزاری، رفتاری منفعلانه در پیش می‌گیرد. به عقیدهٔ منتقدان، مهم‌ترین علت این شیوهٔ رفتار در اختیار نداشتن منابع مالی است: «آنچه در زندگی زناشویی به مردان چنین اقتداری می‌بخشد، کنترل آنان بر منابع مالی است و همین امر موجب می‌شود که زن حتّی اگر از جانب شوهر آزار روحی یا جسمی ببیند و یا در زندگی زناشویی خود احساس خوشبختی نکند، ترک شوهر را دشوار بداند» (آبوت و والاس، ۱۳۸۵: ۱۲۸). تنها واکنش فرنگیس آه زنانه ـ مادرانه‌ای است که همچون خطّی طولانی از آهی دنباله‌دار در طول سالیانی دراز کشیده شده است (اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۹). او تقریباً در اکثر جملات خود در برابر همسر که اغلب نیز صورت پرسشی دارند، کلمات «آقا»، «آقاجان» یا «آقاجون» را به کار می‌برد. این واژه‌ها پذیرش سلطهٔ مرد را نشان می‌دهند. ترکیباتی که در زبان او با واژه «مادر» ساخته می‌شود، عشق وافر او به فرزندان و نگرانی همیشگی‌اش را آشکار می‌سازند؛ مثل بی‌مادر، مادرمرده، بچه‌م و... . عواطف مادرانه او در واژهٔ «مادر» نیز که در پایان اکثر جملاتی که خطاب به فرزندان به زبان می‌آورد، خود را نشان می‌دهد. به کار رفتن کاف تحبیب در زبان این زن و ساختن واژه‌هایی مثل «امیرک» و «دخترک» هم این نکته را تأیید می‌کنند.

گفته‌های فرنگیس اندیشه‌های زنی منفعل را آشکار می‌سازند که مرزی را که گفتمان مردسالاری میان دو جنس کشیده، پذیرفته و گاه خود نیز به آن دامن زده است. اعتقاد به برتری مرد، نان‌آور بودن او، پذیرش و درونی کردن دیدگاه مرد دربارهٔ نادان بودن خودش، عقیده داشتن به اطاعت بی‌چون و چرای خود و دخترش از او و... همگی حکایت از این امر دارند. به عقیدهٔ او، ازدواج می‌تواند یک راه خوشبختی زنان باشد، به شرطی که زن راه مقابله با عواقب زندگی زناشویی را بداند. او می‌پندارد فقط جنس مذکّر توانایی روبه‌رو شدن با ناملایمات اجتماعی را دارد و گاه برای فرونشاندن خشم همسر به تفاوت‌های موجود میان دو جنس متوسّل می‌شود (اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۱)؛ به

Archive of SID

www.SID.ir

همین علّت، هربار به فکر بازگشت به دیار خود می‌افتد، می‌خواهد دخترش را نیز با خود همراه کند. دختر در نظر او فرنگیسی دیگر است و او نمی‌خواهد که این «جنس ضعیف» در دنیای مردسالار بماند. بعد از مرگ همسر این زن قدرت می‌یابد و تنها خواسته‌اش، یعنی خارج شدن دختر از این دنیای پرآشوب را تحقّق می‌بخشد. رفتار و گفتار زن در این زمان به گفتار همسرش شبیه می‌شود (همان: ۹۹).

در مقابل، طلایه که در دوران نوجوانی سایهٔ سه مرد را بر سر خود دارد، سلطه را در خانه و جامعه نمی‌پذیرد و با وجود بی‌تجربگی، در برابر هر دو قیام می‌کند؛ هرچند که این کار مجازات سختی در پی دارد. واکنش دفاعی طلایه در مقابل سختگیری‌های مردان خانواده، دورشدن از آنهاست. این شخصیّت برخلاف نسل قبل از خود، اهل سازش نیست. او تابع و مجبور هم نیست و خواسته‌اش را با اراده انتخاب می‌کند. مجموع گفتارهای طلایه و نحوهٔ عملکرد او در داستان زنی آزاداندیش را نشان می‌دهد که خواهان استقلال در زندگی است. ازدواج یکی از ابزارهایی است که مردان مسلّط در جنگ با زنان غافلگیرشده و بی‌سلاح به کار می‌برند (مایلز، ۱۳۸۰: ۲۳۵)، اما دیدگاه طلایه دربارهٔ ازدواج با دیدگاه زنان سنّتی تفاوت دارد؛ او رسوم رایج دربارهٔ ازدواج در جامعهٔ سنّتی را به رسمیّت نمی‌شناسد و معتقد است استقلال مالی زن مهم است و دوست داشتن باید ملاک انتخاب همسر باشد (اشرفی، ۱۳۸۸: ۷۳).

پدر همه‌جا به‌صورت مردی مستبد و سلطه‌گر تصویر می‌شود و دیدگاه او همان دیدگاه رایج در جامعهٔ سنّتی دربارهٔ نقش زن در خانواده و اجتماع است. بنابه این دیدگاه، زن جایگاه فروتری نسبت به مرد دارد و یکی از مهم‌ترین علل آن این است که مرد به زعم خود، خردمندتر است. عقیدهٔ او مبنی بر ناقص‌عقل بودن زنان در رفتار تحقیرآمیز او نسبت به همسرش نمودار می‌شود، تا جایی‌که تکیه‌کلام او می‌شود. تضاد میان مرد مقتدر و اعضای بدون اقتدار خانواده مسئله‌ای است که پیروان مکتب جامعه‌شناسی انتقادی به آن توجّه کرده‌اند: «هرچند که نگرش عمومی جامعه وجود اقتدار بی‌حدّوحصر مرد را در خانه قبول ندارد، آنها معتقدند که در خانواده مرد از موقعیّتی بالاتر (در بسیاری از موارد به دلیل اقتصادی) برخوردار است و در اغلب تصمیم‌گیری‌ها زن و فرزندان وابسته و مطیع او هستند.» (پاک‌نهاد جبروتی، ۱۳۸۱: ۲۴) هرگونه سرپیچی از اوامر پدر قدرت او را متزلزل خواهد کرد و این امر باعث برانگیخته شدن خشم او خواهد شد. خشمگین شدن مکرّر این مرد و نمایش آن با مشاجره، فریاد،

Archive of SID

www.SID.ir

به زبان آوردن کلمات مستهجن و متوسّل شدن به تنبیه بدنی نشان‌دهندهٔ تلاش این مرد برای حفظ قدرت مطلقه است. تمامی این کنش‌ها به صورت عادت درآمده‌اند و بر ویژگی ثابت این شخصیّت دلالت دارند: «کنش‌های عادتی جنبهٔ پایدار یا نامتغیّر شخصیّت را بروز می‌دهند و غالباً تأثیری مضحک یا کنایی بر جای می‌گذارند» (ریمون‌ـکنان، ۱۳۸۷: ۸۶). خودکشی او نیز به دلیل سست شدن پایه‌های قدرت اوست. کلمات، عبارت‌ها و اصطلاحات نامناسب در گفتارهای این شخصیّت در داخل خانه بسامد زیادی دارند. جملات او نیز در بیشتر مواقع امری هستند و فعل «ببینم» در پایان آنها تکرار می‌شود. گاهی جملات او صورت پرسشی دارند، اما به صورت امری تأویل می‌شوند: «شنیدی بقّال و چقّال و سبزی‌فروش چی می‌گن؟... خودش که می‌گه تو مهدکودک کار می‌کنه، تو باور می‌کنی؟ عقل اینو ببین‌ها، باور می‌کنی؟... سفارش کردی بچه‌ها دور و برش نپلکند؟» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۲۸) بنا بر پژوهش‌های جامعه‌شناسان، تفاوت‌های کلامی زنان و مردان این نکته را ثابت می‌کند که در حیطهٔ زبان، این دو گروه دو طبقهٔ جداگانه (فرودست و فرادست) را تشکیل می‌دهند. (پاک‌نهاد جبروتی، ۱۳۸۱: ۲۳) واژگان، اصطلاحات و جملات شخصیّت‌های این رمان نیز مبیّن فرادستی و فرودستی آنان است و زبانی جنسیت‌زده را آشکار می‌کند. وترلینگ براگین زبان جنسیّت‌زده را این‌گونه تعریف می‌کند: «زبانی، جنسیّت‌زده است که کاربرد آن تمایزی بی‌ادبانه، نامربوط، یا ناعادلانه را در میان جنسیّت‌های مختلف به وجود آورده یا ترویج نماید» (همان: ۵۳). زبان جنسیّت‌زده به دلیل پیامدهای منفی‌ای که به‌دنبال خود به اجتماع وارد می‌کند، اهمّیّت زیادی دارد. بین فرهنگ و زبان جنسیّت‌زده رابطه‌ای انکارناپذیر وجود دارد. طرفداران برابری جنسیّتی معتقدند جنسیّت‌زدگی در زبان منعکس‌کنندهٔ جنسیّت‌زدگی در درون جامعه است و تنها با ایجاد تغییر در جنسیّت‌زدگی گسترده‌تر (جامعه) می‌توان در زبان تغییر ایجاد کرد (همان: ۴۶- ۵۴). زبان جنسیّت‌زدهٔ این شخصیّت‌ها نیز افشاکننده زبان جنسیّت‌زدهٔ جامعه است.

نویسنده در این رمان به مسائلی چون جایگاه زن طبقهٔ متوسّط در جامعهٔ سنّتی، وضعیت زن مجرّد یا بیوه، اندیشه‌های رایج در این جامعه در مورد مسائلی چون ازدواج، تفاوت میان دو جنس، و تنهایی و بیگانگی انسان‌ها به‌ویژه زن و مرد از یکدیگر پرداخته است. جامعه‌ای که در اینجا به نمایش درآمده، یک جامعهٔ سنّتی و گفتمان غالب در این جامعه گفتمان پدر/مردسالاری است. برخی از زنان با وجود پذیرش اندیشه‌های رایج

Archive of SID

www.SID.ir

دربارهٔ دو جنس و ضعیف‌تر بودن خود، معترض‌اند، اما یارای مقابله با سلطه‌گر را ندارند. یکی از راه‌های رهایی زنان، تغییر دادن شیوهٔ تربیت فرزندان است. گروهی می‌کوشند با وارد کردن فرزندان دختر به جامعه، آنها را با محیطی غیر از محیط کوچک و بستهٔ خانه آشنا کنند (فرنگیس). برخی نیز توان نبرد را از دست می‌دهند و تسلیم می‌شوند. غافل از اینکه در وضعیت دشوارتری قرار می‌گیرند (سوگند). سرانجام عدّهٔ قلیلی که می‌خواهند آزادانه زندگی کنند، تمام توان خود را برای مبارزه به کار می‌گیرند. رفتار، کردار و پوششی که به خواست دل، ولی خلاف عرف و ناقض قوانین مردسالاری است، حکایت از متفاوت بودن آنها دارد. جامعهٔ مردسالار افرادی را که رفتار و کرداری برخلاف گفتمان رایج در پیش گرفته‌اند، مجازات می‌کند. این زنان یا به حاشیه رانده می‌شوند و یا خود برای اینکه استقلالشان را حفظ کنند، این جامعه را ترک می‌گویند (خانم بدیعی و طلایه). اختلاف در طرز تفکّر و اندیشه منجر به دورشدن افراد از هم می‌شود؛ ازاین‌رو، تنهایی و بیگانگی انسان‌ها حتّی افرادی که در کنار یکدیگر و در زیر یک سقف زندگی می‌کنند، یکی از مهم‌ترین پیامدهای مردسالاری و مضمون دیگری است که در اینجا مورد تأکید قرار گرفته است. هرچند تنهایی ارمغان مدرنیته برای انسان است، ولی گویی در جامعهٔ سنّتی مردسالار نیز پایبندی به سنّت همین پیامد را به دنبال دارد.

نتیجه

تحلیل دو متن از دو نویسندهٔ زن دههٔ هشتاد نشان داد این نویسندگان کوشیده‌اند با بهره گرفتن از تکنیک‌های نوشتاری مناسب و با تأکید بر مضامین زنانه، به طرح اندیشه‌های خود بپردازند؛ در هر دو اثر ـ به‌جز بخشی کوتاه از رمان اشرفی ـ خواننده از دریچهٔ چشم یک راوی زن با دنیای رمان آشنا می‌شود؛ قهرمان اصلی نیز یک زن است. ویژگی خاصّ این روایت‌های زنانه، توصیف دقیق و صمیمی زندگی، حالت‌ها و احساسات شخصیّت‌های زن است و می‌توان جهان درونی و نگاه ویژهٔ زنانه را در آن‌ها بازیافت. جلوه‌های گوناگونی از زن ایرانی در این رمان‌ها به نمایش درآمده است؛ برخی از زنان، زنِ مرد/پدرسالار هستند. گویی ستم کردن به زن چنان در بطن جامعه نهادینه شده است که این زنان آن را چون امری مسلّم و بدیهی می‌پذیرند و حتّی خود همچون مردان در اعمال و گسترش آن مسامحت روا می‌دارند. بدین ترتیب دامنهٔ انتقاد، به خودِ زنان نیز کشیده می‌شود. برخی از زنانِ تحت سلطه، معترض‌اند، اما یارای مقابله با

Archive of SID

www.SID.ir

سلطه‌گر را ندارند و برخی عصیان می‌کنند و هنجارهای جامعهٔ مردسالار را زیر پا می‌گذارند. تک‌گویی درونی و جریان سیّال ذهن دو تکنیک غالب در این رمان‌ها هستند و روایت واقعیّت ذهنی و درونی در آنها بر واقعیّت ظاهری غلبه دارد. زمان نیز با حرکت پیوستهٔ خطّ روایت از عین به ذهن و بالعکس شکسته می‌شود؛ ازاین‌رو، در این رمان‌ها با یک روایت منسجم با زمانی مشخّص روبه‌رو نیستیم. بخش‌های زیادی از داستان در این رمان‌ها یا در درون خانه به‌عنوان مهم‌ترین مکان منازعه میان زن و مرد یا والدین و فرزندان به وقوع می‌پیوندد یا در آشپزخانه یا در مکانی مثل ذهن که مردان هیچ حضوری در آن ندارند. در این رمان‌ها دو شاخهٔ زبانی در تقابل با یکدیگر قرار دارند: شاخه‌ای که اندیشه‌های مردسالاری را برملا می‌کند و شاخه‌ای که مبیّن گفتمان زن‌محور است. این متون، متونی متکثّر و چندصدا هستند که در آنها می‌توان منازعه میان دو گفتمان مردسالار سنّتی و گفتمان زن‌محور را مشاهده کرد.

از نظر محتوا نیز مضامین و موضوعات مشابهی همچون مسائل و مشکلات زن در جامعهٔ مردسالار، سرنوشت یک زنِ دچارِ اختلاف فکری با همسر خود، سلطهٔ مردسالاری بر او، بی‌وفایی مردان، ناتوانی مردان، سرنوشت یک زن مطلّقه، نقد زندگی زنان در گذشته، اهمّیّت ازدواج در جامعهٔ مردسالار و تنهایی انسان‌ها ـ به‌ویژه زنان ـ در هر دو رمان مطرح شده‌اند. تکرار درون‌مایه‌ها و مضامین در آثاری که در یک دهه نوشته شده‌اند، بر وجود چنین معضلاتی در جامعه دلالت دارند. به‌کار گرفتن صناعت‌های نوین نگارش در داستان‌ها نیز حاکی از تحوّلات فکری و اجتماعی هستند و همهٔ این‌ها باید از راه مطالعات فرهنگی کاویده شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. برخی از سازمایه‌های برجسته که در تحلیل سبکی باید مورد توجّه قرار گیرند، عبارت‌اند از: الگوی متمایز یا همترازی در فرم چاپی متن، صداها، واژگان، دستور زبان یا ساختار جمله‌ها، تکرار برخی سازه‌های زبانی، و انحراف از قاعده‌های زبان خودکار یا سبک تعریف‌شدهٔ همان نوع متن یا بافت (وردانک، ۱۳۸۹: ۲۱).

منابع

آبوت، پاملا و والاس، کلر (۱۳۸۵)، *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمهٔ منیژه نجم‌عراقی، چاپ چهارم، نی، تهران.

Archive of SID

www.SID.ir

آدام، ژان ـ میشل و فرانسواز رواز (۱۳۸۳)، *تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)*، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، قطره، تهران.
آشوری، داریوش (۱۳۸۶)، *زبان بازِ پژوهشی دربارهٔ زبان و مدرنیت*، نشر مرکز، تهران.
اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *دستور زبان داستان*، فردا، اصفهان.
استریناتی، دومینیک (۱۳۸۰)، *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، گام نو، تهران.
اشرفی، سودابه (۱۳۸۸)، *ماهی‌ها در شب می‌خوابند*، چاپ ششم، مروارید، تهران.
برسلر، چارلز (۱۳۸۶)، *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد، نیلوفر، تهران.
بشیریه، حسین (۱۳۷۹)، *نظریه‌های فرهنگ در قرن بیستم*، مؤسّسهٔ فرهنگی آینده‌پویان، تهران.
پاک‌نهاد جبروتی، مریم (۱۳۸۱)، *فرادستی و فرودستی در زبان*، گام نو، تهران.
تایسن، لوئیس (۱۳۸۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، نگاه امروز، تهران.
دوبووار، سیمون (۱۳۷۹)، *جنس دوم*، ترجمهٔ قاسم صنعوی، جلد دوم، چاپ دوم، توس، تهران.
رابینز، روت (۱۳۸۹)، *فمینیسم‌های ادبی*، ترجمهٔ احمد محجوب، افراز، تهران.
ریمون‌ـکنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، نیلوفر، تهران.
سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ دوم، طرح نو، تهران.
سیگر، لیندا (۱۳۸۰)، *خلق شخصیّت‌های ماندگار*، ترجمهٔ عباس اکبری، چاپ دوم، سروش، تهران.
فاولر، راجر (۱۳۹۰)، *زبان‌شناسی و رمان*، ترجمهٔ محمّد غفاری، نی، تهران.
کالر، جاناتان (۱۳۸۲)، *نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، مرکز، تهران.
گرین، کیت و جیل لبیهان (۱۳۸۳)، *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*، ترجمهٔ حسین پاینده و گروه مترجمان، روزنگار، تهران.
لاج، دیوید (۱۳۸۸)، *هنر داستان‌نویسی*، ترجمهٔ رضا رضایی، نی، تهران.
لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، چاپ دوم، مینوی خرد، تهران.
مایلز، رزالیند (۱۳۸۰). *زنان و رمان*، ترجمهٔ علی آذرنگ (جباری)، روشنگران و مطالعات زنان، تهران.
میلز، سارا (۱۳۸۲)، *گفتمان*، ترجمهٔ فتاح محمدی، هزارهٔ سوم، زنجان.
وبستر، راجر (۱۳۸۲)، *پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ الهه دهنوی، روزنگار، تهران.
وردانک، پیتر (۱۳۸۹)، *مبانی سبک‌شناسی*، ترجمهٔ محمّد غفاری، نی، تهران.
وفی، فریبا (۱۳۸۷)، *پرندهٔ من*، چاپ هفتم، مرکز، تهران.

Talattof, Kamran (2000), *The politics of writing in Iran*, Syracuse University press.

Archive of SID

www.SID.ir