فهرست

نسرین رحیمیه	درآمد	۳
حورا یاوری	نقد اندیشه های آل احمد در ادبیات داستانی ایران و «کار» سوگواری در جزیرهٔ *سرگردانی*	۱۷
هومن سرشار	دستاورد اقتدار: نگاهی بر مرجعیت نویسندگی، آوای روایتگری و تعریف مجدد هویت زنانه در داستانهای مهشید امیرشاهی	۳۹
کیسی رُز ویلیامسن	زمان، مکان، فضا، و فرهنگ در *زنان بدون مردان*	۶۸
احمد کریمی حکاک	مکان تکاپو، امکان تکامل: تحلیلی از *دل فولاد* اثر منیرو روانی پور	۸۷

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

با پوزش از این اشتباه
نیمه دیگر

درآمد

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

> با وجود کمبود حاد کاغذ و شیوه های گوناگون سانسور در ایران، شمار عنوانهای کتابهایی که [از سوی زنان] انتشار یافته و همچنین میزان فروش آنها نسبت به سطح پیش از انقلاب بسی فراتر رفته است. بین زمستان۱۹۸۳ تا زمستان ۱۹۸۵، ۱۲۶ کتاب از سوی زنان و یا دربارهٔ آنان منتشر شده است. طی دوازده ماه بیش از ۵۰۰ مقاله در این زمینه ها نوشته شده است.[۱]

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

۱- Farzaneh Milani, "Sheherazade Unveiled: Post-Revolutionary Iranian Women Writers," Intoduction to *Stories by Iranian Women Since the Revolution*, trans. Soraya Sullivan (Austin: University of Texas Press, 1991), p. 6.

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

این شمارهٔ ویژه نیمهٔ دیگر می کوشد طرحی از نظرات مقدماتی نوشته های زنان ایرانی پس از انقلاب را عرضه کند، و برای این کار به تحلیل چهار تن از زنان برجستهٔ نویسنده -- سیمین دانشور، مهشید امیرشاهی، شهرنوش پارسی پور و منیرو روانی پور -- می پردازد. برخی از این نویسندگان -- دانشور، امیرشاهی و پارسی پور -- پیش از انقلاب به شهرت رسیده بودند. این امر فرصت یگانه ای فراهم می آورد که چگونگیِ ادامهٔ درگیریِ آنان را با نمایانه های زنان در فرهنگ ایران بپژوهیم. گاهی حرکت آنان به جهتی متفاوت از آنچه موضوع و مطلب نوشته های قبلیِ آنان بود، زاویهٔ دیدی برای شناخت ماهیت فرهنگ ادبی ایرانِ پس از انقلاب فراهم می کند. ولی فرهنگ پس از انقلاب را نمی توان پدیده ای کاملاً بریده از گذشته دانست. ایده آلیزه کردن مرحلهٔ پیش از انقلاب تاریخ ایران، به عنوان دوران دستیابی به حقوق و آزادیهای مورد آرزوی زنان ایران، بی توجهی به شماری از تناقضات نقشهای جنسیتی در جامعهٔ پیش از انقلاب بهمن ۱۳۵۷ ایران است. همان گونه که در مقالات این شماره خواهیم دید، نویسندگان خود درگیر سنتهایی هستند که به دوران پیش از انقلاب بر می گردد. درواقع آنچه شایان توجه است علاقه مندیِ پیگیر این نویسندگان به درگیری با هر دو، یعنی با سنت و دگرگونی، بوده است. شمول زنانی که در عرصهٔ ادبی پیش از انقلاب فعال بوده اند در این مطالعه، پذیرش و شناخت راههای ظریفی است که بدان طریق آثار ادبی زنان ایران هم بازتاب و هم چالش نقشهای جنسیتی سنتی در ایران بوده است.

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

تعهد اجتماعی و شخصی شان آگاه می شویم.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

نفی نقش فاعلانهٔ زن نیست.

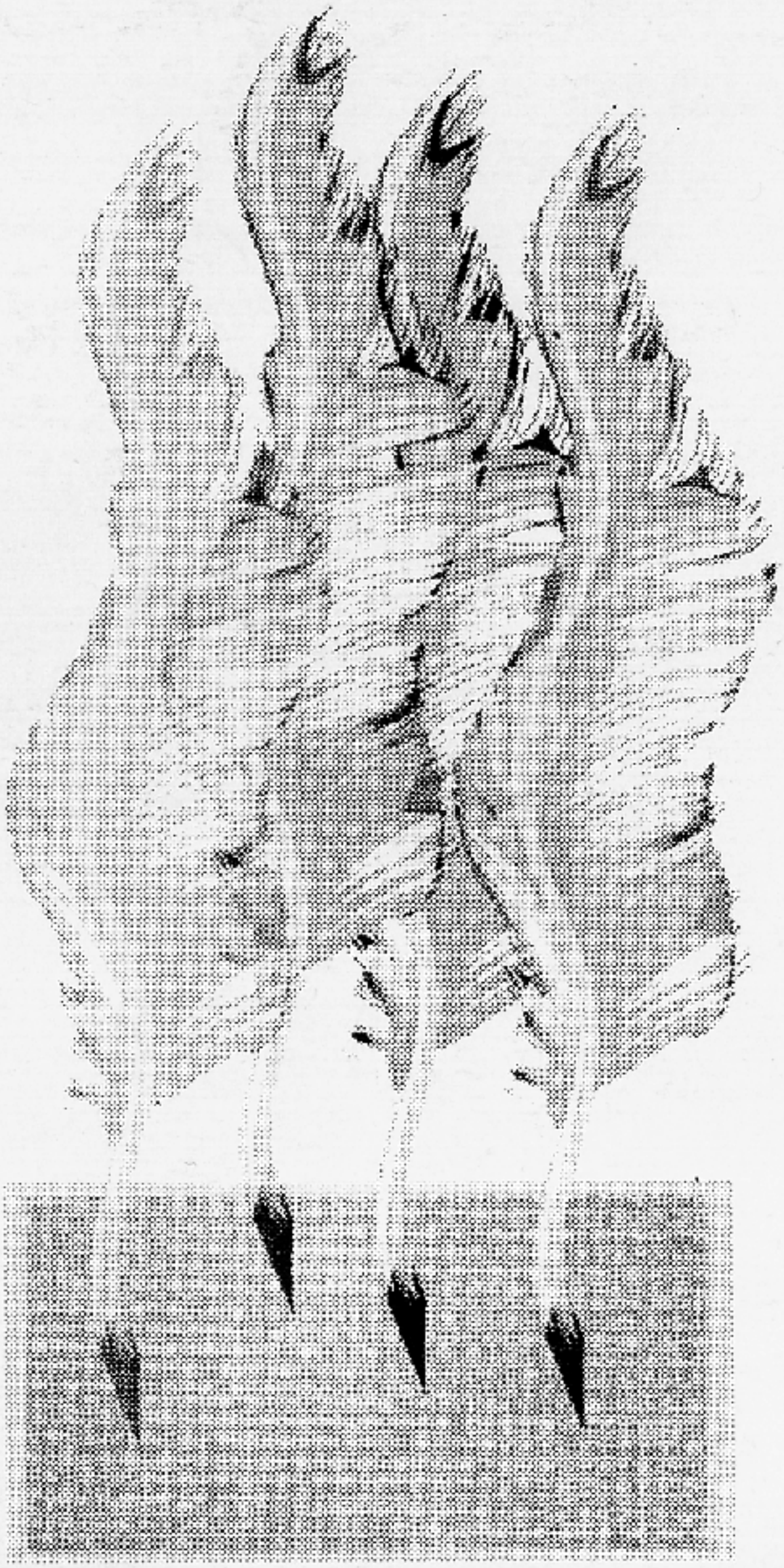
سرشار در پاره ای از شخصیتهای زنان غیرمتعارف امیرشاهی کوششی را برای شکستن هنجارهای جلوه و رفتار زنان می بیند. زنان ممکن است در رفتار خود بیشتر مردانه جلوه کنند؛ اما سرشار می پرسد آیا چنین کاری واژگونیِ سادهٔ تباین دوگانه ای نیست که نقشهای زن و مرد را تعیین و محدود کرده است؟ دشواریهای امیرشاهی برای گریز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

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

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

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

در پی زبانی از آن خود ؟



نشریهٔ فرهنگی، سیاسی و اجتماعی زنان

دورهٔ دوم: پژوهشهای زنورانه

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

ویراستار: افسانه نجم آبادی

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

تایپ: امادلخانیان. صفحه آرایی: ناهید زاهدی.

مسئولین امور اداری: هلن الیاسیان، آزاده رفاه.

طرح جلد و نشان مجله: صفورا رفیعی زاده.

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

بهای تکفروشی این شماره ۱۰ دلار

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

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

نشانی:

Nimeye Digar

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

3009 Broadway, New York, NY 10027-6598 USA

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

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

در ایران امروز می گذرد، می نویسد. این مطلب که وی همچنان نسبت به مسائل آوا و اقتدار به عنوان نویسنده ای جا به جا شده متعهد مانده است بر اعتبار او می افزاید. اما تنها گذر زمان نشان خواهد داد تا چه حد آوا و بینش روایتهای او با رویدادهای پیوسته متغیر مناسبات جنسیتی در درون مرزهای ایران در پیوند خواهد ماند. دور بودن از صحنهٔ دگرگونیهای دائمی در واقع می تواند امکانات سازنده ای به او بدهد تا در جستجوی اشکال تازه ای از هویت جنسیتی برآید.

تناقضات آشکار در اثر امیرشاهی با آنچه در *زنان بدون مردان* شهرنوش پارسی پور می یابیم ناهمانند نیست. کیسی ویلیامسن نقد شهرنوش پارسی پور از روایتگریِ تاریخی و در این پیوند نقد او از برتری مردان بر زنان در تاریخ را در کانون توجه خود قرار داده است. به نظر او پارسی پور با برهم زدن خطی بودنِ زمان و استفاده از فنون روایی که همگونیِ زمان، مکان و آوا را بر هم می زند می کوشد فضایی بیافریند که در آن زن بتواند بدون مرد، و یا دست کم بی آنکه کاملا فرودستِ او باشد، موجودیت یابد.

پنج زنی که سرگذشتشان در *زنان بدون مردان* درهم تنیده است، هر یک راهی پیش می گیرند که مقصد آن جدایی از برتری و حضور مرد است. دشواریهای ذاتی چنین حرکتی در سرگذشت یکایک این زنان آشکار است. مثلاً یکی از این زنان، مهدخت، از اندیشیدن به خود به عنوان یک موجود جنسی با توانایی زاییدن سر باز می زند. اما نمی خواهد به کل امکان و امید بارور شدن را رها کند. پس تصمیم می گیرد به رؤیای خود تحقق داده، درختی شود و به اشکال دیگری زندگی بخش باشد:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

کریمی حکاک برآمدن سه گونه آثار ادبی را در دوران پس از انقلاب می بیند: گروه نخست آثاری که مبنای ایدئولوژیک انقلابی دارند و از نزدیک با موضوعات مورد توجه جمهوری اسلامی مربوطند؛ گروه دوم ادامهٔ آثار نویسندگانی است که پیش از انقلاب نیز فعال بوده اند و آثارشان همان روندی را که در آفرینشهای پیش از انقلاب دیده شده بود، دنبال می کند؛ گروه سوم، که تحلیل کریمی حکاک به آن اختصاص دارد، آثار نویسندگانی است که موقعیتی حاشیه ای دارند، اما آفرینش آنان بر دگرگونیِ گفتمان اجتماعی و ادبیِ حاکم متمرکز است. نمونه ای که او برای این تحلیل انتخاب می کند، *دل فولاد* منیرو روانی پور، موقعیت زن جوان روشنفکری را به نام افسانه سربلند مطرح می سازد. لایه های تمادین نام این زن خود به نقد هم استقلال و هم دلمشغولیِ او را با اسطوره های پیشین نشان می دهد. داستان پیرامون جستجوی این زن برای اطاقی از آنِ خود است که در آن بتواند نوشتن اثری دربارهٔ یک چهرهٔ تاریخی، یک شاهزادهٔ زند، را آغاز کند. او تاریخچهٔ زندگی این شاهزاده را در روایات تاریخی خوانده است. درهم تنیده در این داستان، گذشتهٔ خود افسانه است که شوهرش را تحت فشار رها کرده، می کوشد به یک از جنگ برگشتهٔ معتاد به مواد مخدر که اعتماد او را جلب کرده است، یاری رساند.

در سطح برخورد با تاریخ، *دل فولاد* وجوه مشترک فراوانی با نوشتهٔ کیسی ویلیامسن دربارهٔ نقد شهرنوش پارسی پور از تاریخ دارد. آگاهیِ افسانه نسبت به مشروط بودن تاریخ نگاری مستقیماً در خود داستان گفته می شود:

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

منافع آنان ـ ـ رقم زده اند.(۹۱)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

اگر به برخی از پرسشهایی که من در آغاز این درآمد، دربارهٔ دلایل فزونی آفرینندگی آثار زنان نویسنده در دوران پس از انقلاب ایران مطرح کردم، باز گردیم، می توانیم با اطمینان تأیید کنیم که انقلاب خود یکی از مهمترین عوامل تاثیرگذار بوده است. تلاطماتی که در برخی موارد زنان نویسنده را به ترک ایران مجبور کرد، انگیزهٔ آن شد تا شرایطی که زنان نویسنده در آن کار می کردند مورد سؤال جدی قرار گیرد. طوفان انقلاب بسیاری از زنان نویسنده را بر آن داشت که به کار دشوار تجزیه و تحلیل و آزمون هنجارهای فرهنگی بپردازند. اگر این نسل زنان نویسندهٔ ایرانی به عنوان پایندگان نظرات نهایی و بدیلهای ضرودی شناخته نشوند، بی شک به این اشتهار دست خواهند یافت که آنان بودند که نخستین گامهای چالش یک تجدید نظر کلی فرهنگی را آغاز کردند. کاری که

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

حورا یاوری

نقد اندیشه های آل احمد در ادبیات داستانیِ ایران

و

«کار» سوگواری

در

جزیرهٔ سرگردانی

هستی در کتابخانهٔ جلال روی تختی که جلال بارها رویش خوابیده بود دراز کشید... عکسهای جلال به دیوار مقابل قفسه هاست... کتابخانه طوری با یادگارهای جلال پر شده که انگار خودش در آن جا حضور دارد. انگار تا چند دقیقه پیش پشت میز تحریرش نشسته بوده و داشته می نوشته.... حالا رفته است نوشابه ای بنوشد و به زودی برمی گردد.

... چشمهای هستی بسته است. صدای پا می آید. لابد جلال برگشته... هستی را به جای سیمین می گیرد.

... هستی می پرسد:

– آقای آل احمد نمی دانستم شما زنده اید.

جلال می گوید:

– من در این خانه زنده هستم. در ذهن تو و زنم زنده هستم.

هستی می گوید:

– و در ذهن خیلی های دیگر، و بعد می پرسد:

– شبح شما در این خانه جا گرفته؟

روح سرگردان شما در این خانه است؟

جزیرهٔ سرگردانی (ص۲۶۵)

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

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

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

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

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

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

فروید در سال ۱۹۰۸، در پیشگفتاری که بر چاپ تازه کتاب *تعبیر رویا* می نویسد، به این نکته اشاره می کند که نوشتن این کتاب ـ - بی آنکه خود او در آن روزها بداند - ـ سوگواری او بوده است در مرگ پدرش، و واکنش او در برابر فقدانی که از آن به عنوان «مهم ترین رویداد زندگیش» یاد می کند.[۲] در این سالها سایه مرگ و ویرانی نه تنها بر سر فروید که بر سراسر اروپا فرو افتاده است. سوگواری فروید بر از دست رفتن پدر، که مرگش هشداری بر پایان یک جهان و

۲.

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachy, London, 1953-74, XXVI.

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

۴-

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

۵-

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

توجه به مساله «جدایی از ابژه» در روانکاوی، تجربه سوگواری را نیز با اهمیتی روزافزون مورد توجه قرار داده است. هنر و آفرینش ادبی آن «چیز» از دست رفته را نخست از هم می گسلاند، پاره های از هم گسسته آن را به هم پیوند می دهد و چیز تازه ای می آفریند. کار هنری نشان دهنده تنشی است در درون هنرمند؛ تنشی که در کار هنری به شکل و سامان می رسد و از میان می رود. نکته بنیانی در مورد آفرینش ادبی و هنری نمادین بودن این فرایند بهبودی بخش است. نمادهایی که بازنمود آن چیز از دست رفته است در درون هنرمند آفریده می شود. پیروزی بر اندوه یعنی آفریدن جهانی دیگر که پاره هایی از آن به جهان از دست رفته می ماند و در آن عاطفه های ناخوداگاه به سازگاری می رسند، مهر و کینه با هم می آمیزند. پذیرش و نکوهش یک چیز بطور همزمان ممکن می شود و نگریستن به آن چیز از دست رفته در کلیت و تمامیت آن میسر می گردد. شکل هنری از این نظرگاه به معنای واقعی کلمه «وسیله» ای است برای حرکت و یراه افتادن - حرکتی که مبدا آن اندوه است و مقصد آن شادمانی. کار هنری به اعتباری حاصل کار هنرمندی است که سوگوار از دست دادن زندگی است و برای از پای در آوردن مرگ و ترس از مرگ به تجربه ای دست می زند که هدف آن نامیرندگی است.

گونه ای ستیزه جویی نسبت به چیز گمشده پنهان است و از آمیخته بودن مهر و کین در نهاد شخص سوگوار پرده بر می گیرد. بازنگری گذشته و نوشتن درباره آن ـ ـ به ویژه در قالب زندگینامه و داستان ـ ـ از جمله راه هایی است که به برون ریزی این تنش ها و ناسازگاریهای عاطفی کمک می کند. آفرینش ادبی رویدادی است در جسم و روان؛ رویدادی که در آن عاطفه ها و حس ها در قالب واژه و شکل و ساختار به زبان آوردنی می شوند؛ از مرزهای یک روان خاص فراتر می روند؛ و به عنوان نشانه های یک واقعیت عاطفی، در برابر چشم خواننده قرار می گیرند. نوشتن یا برگشودن راه بروی برون ریزی تنشهای عاطفی راه سازگاری با گذشته را هموارتر و پذیرش و نکوهش همزمان آن را آسان تر می کند.

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

۶

Freud, Sigmund, *Mourning and Melancholia*, in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, trans. and ed. James Strachy, London, 1953-74, 14:243.

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

۷

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

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

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

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

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

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

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

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

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

سایهٔ جنازهٔ او سپری می شود.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

۱۶ـ همان ماخذ، همان صفحه.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

الف ـ مصاحبه ها و گفتگوها

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

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

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

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

ب ـ مقاله ها

۱ـ مجله تکاپو ۷

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

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

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

– تأملی در بره های بی شبان، محمود معتقدی.

– هستی «جزایر» سرگردانی، شیوا ارسطویی.

– ساکنان *جزیرهٔ سرگردانی*، محمد قاسم زاده.

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

۲ـ مجله دفتر هنر

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

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

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

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

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

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

هومن سرشار[1]

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

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

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

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

۲ـ

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

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

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

ابراز اعلام موجودیت

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

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

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

۳ـ

Luce Irigary, "Plato's Hysteria," in *Speculum of the Other Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 1985).

وجه مثبت، مورد نظر قرار می دهد، و نه به عنوان متفاوت، دیگر، و یا صرفاً دیگری. لوس ایریگاری اشاره می کند در سراسر استعاره های افلاطونی ـ که استدلالهای فلسفی جهان غرب را تحت تسلط قرار داده و به صورت محملی برای معنی در آمده است ـ طرحی ضمنی *برای طرد زنان ازمحدودهٔ آفرینش سخن آفرینی وجود دارد*. زیرا که زن، به عنوان آن موجود دیگر، از لحاظ فلسفی، در اسارت اصل منطقی هویت قرار داده شده است ـ البته در اینجا هویت تنها به عنوان همسانیِ صرفاً *مردانه*، خودباشی (self-presence) مردانه و خودآگاهی از آن تعبیر می شود. روشن است که وجود اندیشه ای که نه از این همسانی مردانه فرا رود و نه به آن بازگردد، به سادگی امکان پذیر نیست.[۵]

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

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

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

Shoshana Felman, "Women and Madness," in *Feminisms*, eds. Robyn Warhol and Diane Pierce Hemedl (New Jersey: Rutgers University Press, 1992), p.7.

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

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

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

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

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

حتی شاید فیزیکی را نیز می آفریند»[۸] و با در نظر گرفتن توضیح ساندرا گیلبرت و سوزان گوبار که «اگر 'من' نداند که چیست، 'من هستم' خالقانه قابل ابراز نخواهد بود»،[۹] زنی که طرد شدنش از حوزهٔ سخنوری، سکوت او را به یکی از خصوصیات بارز آرمانی شده، بت واره و معنوی شدهٔ او تبدیل کرده است،[۱۰] چگونه می تواند قلم به دست بگیرد و بنویسد؟ به شهادت قرنها سکوت زنان در سنت ادبی ایران، دست به قلم بردن برای زنان کار ساده ای نبوده، زیرا که این سنت همواره تحت تسلط مردان قرار داشت؛ مردانی که متون خود را چون خدای خالق که عالم را از کلمه خلق کرده است، از عالم کلام به حوزهٔ سخنوری به وجود آورده اند.

براساس این پرسشهای اساسی دربارهٔ جایگاه زنان نویسنده در سنت ادبی کلام نرینه مدار (phallogocentric) ایران است که من به بررسی نمونه هایی از مجموعهٔ آثار مهشید امیرشاهی خواهم پرداخت. با در نظر گرفتن این مطلب و شبکه های ارتباطی پیچیدهٔ دیگری که بین مفاهیم سخنوری، هویت، ارزیابی از خود (self definition) و اقتدار نویسندگی وجود دارد، به مطالعهٔ ماهیت آوای روایتگری زنانه امیرشاهی خواهم پرداخت تا موارد زیر را مورد بررسی قرار دهم: (۱) شرح و روایت او از زنان ساکت شده و مبارزه شان برای یافتن آوا و ابراز آن، و (۲) قضایای مربوط به هویت زنانه و ارزیابی از خود، به آن صورتی که در شخصیت پردازیهای امیرشاهی از زنان بازنموده می شود. هدف نهایی این ملاحظات، نخست آن است که تجلیات متفاوت یک سنت شدیداً مرد/پدرسالارانه را در داستانهای زنی که این سکوت نیاکاتی را می شکند بررسی کنیم و دیگر این که ببینیم که این تجلیات چه پدیده ای را در بافت وسیع تر سنت ادبی زنانهٔ ایران آشکار می سازد.

۸ـ Leo Bersani, *A Future for Artyanan* (Boston: Little, Brown, 1976), p. 194.

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

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

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

مری الیزابت کولریج
«آن سوی آینه»

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

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

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

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

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

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

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

گرچه می توان واکنشهای تند مردان زندگی سوری نسبت به او را به این گونه تعبیر کرد که سعی در اثبات مردانگی خود دارند و می خواهند این کار را با شکست دادن زنی انجام بدهند که مردانه نمایی اش نظم مرد/پدرسالارانه ای را که این مردان نمایندگان آن هستند تهدید می کند.[۱۲] اما نوع تصویرگری و پرداخت یکدست امیرشاهی از این دینامیسم بین سوری و مردان صاحب اختیار زندگی او، وضعیتی را آشکار می کند که نمی توان آن را نادیده گرفت: سوری، چه هنگامی که صراحتی یاغیانه از خود نشان می دهد و چه زمانی که به مقاومتی خاموش دست می زند، یا مضحک به نظر می آید -- یعنی روی برف لیز می خورد و در پایان داستان «پیتون پلیس» به زمین می افتد -- یا اینکه از سوی مردان صاحب اختیار، تحقیر و سرکوب می شود. این نمونه های تحقیرشدگی، به طور ضمنی نشان می دهد که چون سوری از طریق طفیان و ناسازگاری و زیرپاگذاشتن محدودیتهای مشخص شدهٔ رفتار اجتماعی اش، سعی در کسب خودمختاری و استقلال دارد، می بایست تحقیر و تمسخر شود و سر جایش نشانده شود تا این پرده دریش جبران گردد. بنابراین، سوری هم که -- نه چندان متفاوت از بی بی خانم -- به دست عوامل آموزش رفتار اجتماعی خاموش، و از خودمختاری محروم شده است، ناگزیر قربانی می شود و در نتیجه، در درون روایت کلاسیک انفعال و آسیب پذیری زنان به تله می افتد.

سردرگمی موجود در داستان «صدای مرغ تنها» هم به همین اندازه مشخص است. در اینجا، سیا که مصمم است در میهمانی ناهار مادرش شرکت کند، در آغاز داستان، با عروسکش زیر میز پنهان می شود و ادای خوش و بش مادر با میهمانها را درمی آورد. این بخش داستان، از یک سو احساس بیگانگی سیا

۱۲-

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

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

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

طرح اندازی تازه ای از هویت زنانه

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

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

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

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

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

۱۵ـ ر.ک. «لابیرنت»، صص ۲۱-۲۰.

۱۶ـ ر.ک. «لابیرنت»، ص ۲۸.

۱۷ـ ر.ک. «لابیرنت»، صص ۲۷-۲۳.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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