شود که از خودش راضی است و از زیر پاگذاشتن محدودیتهای فیزیکی یا لفظی تعریف جنسیت، به هیچ وجه ناراحت نمی شود.

در کتاب در سفر، علاوه بر خودِ راوی، سرکار خانم را نیز باید در فهرست زنان غیرمعمولی قرار داد که در کتابهای امیرشاهی شخصیت آنها به واسطهٔ ویژگیهای تجربهٔ فردی خودشان شکل گرفته و تحت تأثیر نقشهای ویژهٔ جنسیت که برایشان در نظر گرفته بودند، واقع نشده است. در آثار امیرشاهی، وجود این شخصیتهای زن به عنوان زنانی که دارای فعالیت سیاسی، فکری و حرفه ای هستند نه تنها نمایانگر پیشرفتهای آموزشی قابل توجهی است که تعداد زیادی از زنان ایران پس از جنگ دوم جهانی به آن دست یافتند، بلکه ورود آنان به میدان کار و نیز دست یافتن آنها به حق رأی در سال ۱۹۶۳ را نیز مشخص می کند. با درنظرداشتن این امر، کمی تعجب آور است که فرشته داوران راوی کتاب در سفر (راوی کتابهای در حضر و در سفر هر دو یک تن هستند) را به خاطر شرکت نجستن در کارهای خانه مورد انتقاد قرار می دهد و این «نقص» را به عنوان ضعفی در شخصیت قهرمان داستان مشاهده می کند و نه به صورت ستیز امیرشاهی با ویژگی بندی زن براساس جنسیت او.[۲۳]

در سطح اندک متفاوتی، با دگرگون کردن شخصیت پردازی (subversion of characterization) در کتاب در سفر امیرشاهی چالش عصیان انگیزتری را با تصویرگری سنتی از انفعالی و فرمانبردار بودن زن نمودار می کند. در این دگرگون کردن، و یا به عبارت بهتر، در این واژگون پردازی شخصیتهای مرد رمان همگی به طور استعاری اخته شده اند و یا از لحاظ اقتصادی (شرمگین)، یا سیاسی (رفیع نیا، ذوالفنون و شهرستانی) و یا روانی (طرفه)، در انفعال و ناکامی شان، به صورتی ساده لوح و قابل ترحم تصویر شده اند. این واژگون پردازی را می توان انعکاسی از بحرانهای اعتماد به نفس مردانه به شمار آورد که انقلاب ۱۳۵۷ در زمینه های ایدئولوژیک و دینی در فرهنگ و سنت مرد/پدرسالارانهٔ ایران ایجاد کرده است. از این سو، می توان گفت که کاهش قدرتهای مرد/پدر سالارانه، زمینه را برای قدرت گرفتن زن راوی فراهم تر می کند. زیرا که این قدرت نه تنها از نیروی نویافتهٔ زن راوی سرچشمه می گیرد بلکه در عین حال به خاطر ضعفهای جدید نظام مرد/پدرسالاری به دست می آید.

۲۳- فرشته داوران، «در حضر و مشکلات به صیغهٔ اول شخص مفرد»، در نیمهٔ دیگر، شمارهٔ دهم (زمستان۱۳۶۸)، صص ۱۵۴-۱۵۳.

این ستیزه های گوناگون و مداوم با ویژگی بندی و توصیف شخصیت مرد/پدرسالارانهٔ زنان، یکی از قابل توجه ترین و مهم ترین عناصری است که امیرشاهی به سنت ادبی ایران عرضه کرده است، سهمی که خود یکسره خالی از مسأله نیست. شاید چندان جای تعجب نباشد اگر بعضی از نکاتی که در داستانهای «سیاه» و «سوری» دیده می شود، در داستانهایی که زن راوی بالغ نقل می کند نیز پیدا شود: مثلاً راوی بالغ داستان که درون نگریهایش در مسیر یک تحول فرضی ارزیابی از خود و تجدید الگوی هویت زنانه گیر افتاده است، در طول روایتگریهایش گمنام -- و در نتیجه بی هویت -- باقی می ماند. این خود یکی از تناقضهایی است که عواملی ریشه دارتر را در تلاش خود امیرشاهی جهت ارزیابی از خود به عنوان یک زن نویسنده در یک سنت بسیار مردانه، برملا می کند. در این مورد الزاماً باید اضافه شود که روابط مابین گمنامی و بی هویتی تاریخچه ای طولانی در ادب و فرهنگ ایران دارد که مانند مسئلهٔ ممنوعیت خودبیانگری کلامی زنان در این فرهنگ، مشروعیت خود را از راه قرآن و قصص، از دو شخصیت آدم و حوا کسب می کند. همانطور که فرزانه میلانی تذکر می دهد:

> مریم تنها زنی است که در قرآن به نام او اشاره می شود، ولی حوا که زن اولین مرد است بی نام می ماند. در حالیکه از آدم در بیست و پنج آیهٔ مختلف نام برده می شود، به حوا فقط یک بار و آن هم به طور غیرمستقیم و به عنوان همسر آدم اشاره شده است.[۲۴]

بررسی پیچیدگیهای آثار و نفوذ و محدودیتهای گمنامی حوا در قرآن و بازتابهای آن در تاریخ اجتماعی، قانونی و حتی مدنی ایران و سایر ممالک مسلمان از محدوده و حوصلهٔ این مقاله خارج است. به ذکر این مطلب بسنده می کنم که تا زمانی نه چندان دور، زنان همواره در حوزهٔ فرهنگی و اجتماعی گمنام و بی هویت، و در نتیجه بی حقوق باقی مانده بودند. برای مثال به عادت نام بردن از زن به عنوان «دختر فلانی» و «زن فلانی» باید اشاره کرد. در مقالات دوران مشروطیت به کرات به قلم زنانی که نگارش خود را به اسم «صبیهٔ . . .» یا «عیال . . .» و یا «همشیرهٔ . . .» امضا می کردند برمی خوریم. در حوزهٔ ادبیات نسبت

۲۴- Farzaneh Milani, "Paradise Conquered..." in *Forough Farrokhzad: A Quarter Century Later*, ed. Micheal Hillman (Austin: Literature East & West, 1987), pp 91-92.

دادن اشعار پروین اعتصامی به پدرش جنبهٔ دیگری از این مطلب را مطرح می کند. در پرتو این مسائل و در قالب تاریخچهٔ پیچیدهٔ رابطهٔ نام و هویت، مشکل گمنامی زنِ راویِ بالغ امیرشاهی این پرسشها را به میان می آورد که چرا در حالتی که نویسنده رابطهٔ نیاکانی بین هویت زن و فرهنگ مرد/پدرسالارانه را قطع و حل کرده است و زن روایتگرش را به عنوان «دختر فلانی» یا «زن فلانی» معرفی نمی کند، برای او نام و هویت مستقل برنمی گزیند؟ آیا در شرایط کنونی، گمنامی زن راوی نمی تواند باعث ایجاد این باور مسئله برانگیز گردد که بدون رابطهٔ نیاکانی مرد/پدرسالارانه زن محکوم به گمنامی و بی هویتی می شود؟ به همین ترتیب، چرا در حالی که با انتخاب یک زن برای روایت داستانش، امیرشاهی آشکارا سکوت نیاکانی را می شکند و مرزهای ممنوعیت خودبیانگری کلامی زنان در ایران را زیر پا می گذارد، مانع دریافت نام و هویت برای زن روایتگر سخن پرداز خود می شود؟ در صورتی که دیدیم سوری برای بیان غم خاموش خود آوایی نداشت، موقعیت فعلی زن راوی بالغ امیرشاهی، که اکنون نام و هویتی ندارد تا بتواند با آوای نویافتهٔ خود آنان را بیان کند، نشان دهندهٔ تناقضهایی است که در بطن مجموعهٔ داستانهای امیرشاهی نهفته است و همان طور که قبلاً اشاره شد قضایای بنیادی تری را در تلاش خود او به عنوان یک زن نویسنده در سنتی مردمدار برملا می کند.

به همین ترتیب، اگرچه سعی راوی در اقدام به خودکشی، درواقع تهدیدی جدی برای مرد/پدرسالاری و نظام پدرراستایی آن محسوب می شود، معهذا مطرح ساختن ضمنی این مسأله نشان دهندهٔ اعتقاد هراسناکی است به پیوندی ناگسستنی بین ضعف و آسیب پذیری و مادینگی، زیرا معادلهٔ خودکشی با ستیز بر علیه معیارهای مرد/پدرسالارانه می تواند باعث ایجاد این باور عبث گردد که زنان در مبارزه شان برای فردیت یافتن و تعیین هویتی جز آنکه معیارهای حاکم مرد/پدرسالارانه به آنها تلقین کرده است راهی جز نابودی خود و خود کشی ندارند.[۲۵] حتی داستانهایی چون «لابیرنت» و «استقراغ» که درواقع سکوت نیاکانی زنان را می شکنند و با صراحت و فاش گوییِ محکوم کننده شان، بر علیه خشونتهای خانگی می ستیزند در نهایت دچار این گونه مشکل و تناقض اند، زیرا با به تصویر در آوردن شخصیتهایی که در یک داستان کلاسیک آسیب پذیری زنان به تله افتاده اند، ناگزیر بودنِ قربانی شدنِ زنان را به طور ضمنی می

۲۵ـ ر.ک: Gilbert and Gubar, *No Man's Land. Volume 1*, p. 73.

پذیرند.[۲۶] از این چشم انداز، تناقض موجود در تصویرگری امیرشاهی از خشونت خانگی در داستانهایی که شخصیت اصلی زن آنها کارش به مقاومت انفعالی و بالاخره شکست می کشد، در کنار سایر تناقضات ضمنی نوشته های او، نشان می دهد که نویسنده نمی تواند از این اعتقاد دست بردارد که ستیزش بر علیه سلطهٔ مرد/پدرسالاری و مبارزه اش برای دست یافتن به یک هویت مستقل، در بهترین حالت یک پروژهٔ پرمسأله و در بدترین حالت، یک امر بیهوده است.[۲۷]

نمونه های دیگری از این گونه بازنمایی آسیب پذیری زنان را می توان آنجا مشاهده کرد که امیرشاهی، استقلال فکری و شخصی انیس و سرکار خانم را ناشی از بعضی عرف شکنیهای اجتماعی آنان، که باعث از دست رفتن زنیّت و زنانگی این دو می شود، می داند و گویی پیشنهاد می کند که بین نرینگی و قدرت از یک سو، و مادینگی و آسیب پذیری از سوی دیگر، پیوندی ناگسستنی وجود دارد. به عبارت دیگر، آنچه انیس را در هالهٔ اقتدار و استقلال می پوشاند، ظاهر «غیرزنانه» و عادت او به قمار است. اقتدار و استقلال سرکار خانم هم از تکبّر بسیار مرد/پدرسالارانهٔ او نشأت می گیرد. همان طور که در داستان «مرغ تنها» هم مشاهده می شود، حاصل این گونه تداعیها باز هم یک پیام مسئله انگیز است مبنی بر اینکه زنان، اقتدار و استقلال خود را از طریق نفی جنسیّت خود، که بنا بر تعریف حاصل تغییر هیئت و تقلید از مردان است، کسب خواهند کرد.

وقتی امیرشاهی از طریق اخته کردن استعاره ای شخصیتهای مرد کتاب در سفر به راوی داستان قدرت می بخشد، معمایی به همین اندازه مسئله انگیز را به نمایش می گذارد، زیرا به طور ضمنی پیشنهاد می کند که قدرت یافتن زنان تنها در صورت فقدان توانمندی مردان قابل تصور است. ولی همان طور که گیلبرت و گوبار اشاره می کنند، «ثمرات پیروزی زنان ممکن است تلخ و قدرت نویافته شان آلوده به زهر باشد. پیروزی بر حریفی بی ارزش، تحلیل رفته و یا از کار افتاده، همچون سوء استفاده از شوربختی او به نظر می آید.»[۲۸] به علاوه، از آنجا که پیروزی زن از شکست مرد/پدرسالاری جدایی ناپذیر نیست و براساس

۲۶ـ همانجا، ص ۶۸. برای نگاه دقیق تر به نمونه های قربانی شدن زن در سایر آثار داستانی نویسندگان ایرانی ر.ک. به : آذر نفیسی در *In the Eye of the Storm*، صص۱۲۵-۱۲۳.

۲۷ـ برای بحث گسترده تر در مورد این قضیه، در رابطه با خواهران برونته، ر.ک.:
Gilbert and Gubar, *No Man's Land*, Volume 1, p. 70.

۲۸ـ Gilbert and Gubar, *No Man's Land*, Volume 1, p. 90.

این شکست تعریف می شود. استقلالی که در پی آن حاصل می شود، وامدار مرد/پدرسالاری و تابع دیدگاه آن باقی می ماند و باز هم زن را به سراشیب آسیب پذیری و وابستگی فرو می غلطاند.

از این همه بر می آید که برای شکستن سکوت نیاکانی، چه امیرشاهی بر شخصیتهای رُک گویی که خلق می کند متکی باشد و چه بر زنانی که آشکار و پنهان مرزهای آن گونه تعریف از جنسیت را که مشروط به فرهنگ مسلط است، زیرپا می گذارند، تفاوتی نمی کند. شخصیتهای زنی که می آفریند، نهایتاً در مقابل توانمندی و وضعیت ممتاز جهان مرد/پدرسالارانه ـ یعنی استقلال و خودمختاری آنان ـ شکست می خورند. تحلیل داستانهای امیرشاهی این مطلب را چنان یکنواخت آشکار می کند که نشان دهندهٔ آن است که امیرشاهی خود ادعای انحصاری بودن توانایی و قدرت مرد/پدرسالاران را درونی کرده است و این به ناچار با مبارزهٔ شخصی اش به عنوان یک زن نویسنده برای دست یافتن به آوا و هویت در متن سنتی کاملاً مردانه، در رابطه ای متناقض قرار می گیرد. این رابطه، در قالب تناقضهایی که قبلاً بیان کردیم، در سراسر نوشته های امیرشاهی به چشم می خورد.

برای آنکه عمق و گستردگی درونی شدن بنیادهای ایدئولوژیک فرهنگ مرد/پدرسالارانه را توسط امیرشاهی بهتر درک کنیم، نگرشی دقیق تر به منابع آوا و اقتدار مرجعیت نویسندگی (authority of authorship) او شاید مفید واقع شود. در بخش بعدی که به این منابع بیشتر خواهم پرداخت، نگرش خود را بر اساس این نکته استوار کرده ام که، همان طور که میلانی هم اشاره می کند، روایتهای امیرشاهی به ضمیر اول شخص مفرد، مرزهای بین داستان و حدیث نفس را مخدوش ساخته است، و متمایز ساختن آوای خود او از آوای راوی داستان را مشکل کرده است.[۳۹] از این رو، از میان داستانهای کوتاه او، دو مورد خاص را مطالعه و بررسی می کنم که هر یک ممکن است در رابطه با و در متن بخشهایی از زندگی او نقش قطعی در شکل گیری هویت او به عنوان یک زن نویسنده داشته باشد.

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

تناقضهای نهانی

به شهادت نوشته های خود امیرشاهی، او آوا و مرجعیت نویسندگی را از دو نیای متمایز به ارث می برد. می توان گفت که «ممه»، للهٔ کرمانشاهی که سرگذشت او در داستان کوتاه «آغاسلطانِ کرمانشاهی» نقل شده، نمایندهٔ میراث مادری روایتگری امیرشاهی و نیایی است که امیرشاهی آوایش را از او به ارث برده است. «ممه» در این مقام در خدمت دو هدف قرار دارد که از لحاظ اهمیت برابرند. از یک سو اینکه «ممه» تاریخ و قصه را به طور سینه به سینه حفظ می کند، بیسوادی او و لهجهٔ کرمانشاهی اش، و همین طور اینکه داستانها را به طور پس و پیش نقل می کند. همگی به صورت خصوصیاتی ضمنی اما اساسی مطرح می شود که «آن دیگری بودن» او را نسبت به سنت «مکتوب» مرد/پدرسالارانه و نیز بحث و روایتگری جزمی آن، مورد تأکید قرار می دهد. بدین ترتیب، در آوای روایتگری «ممه» نمونه ای از یک الگویندی وجود دارد که پیشنهاد می کند «طغیان بر علیه مرجعیت ادبیاتی مرد/پدرسالارانه شدنی است.»[۲۰]

در پرتو این نکات، قابل توجه است که امیرشاهی مهارت روایتگری خود -- آوای داستان گویی اش -- را از چهرهٔ مادرانه ای دریافت می کند که کارکرد او به عنوان دهندهٔ گفتار و زبان و خودبیانگری، در قالب اسمش بیان و تعیین بیش از حد[۲۱] شده است: ممه = پستان. لایه های ضمنی این تعیین شدگیِ بیش از حد و رابطهٔ بین اسم «ممه» و کارکردش، زمانی آشکار می شود که نقش و مفاهیم پستان را از چشم انداز روانکاوی و در پرتو تأملات ملانی کلاین در نظر بگیریم،

۲۰. Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 49.

۲۱. واژهٔ تعیین شدگی بیش از حد را صرفاً در محتوای نشانه شناسانه اش به کار می برم. در این چارچوب، یک کلمه و یا یک دلالت در یک متن وقتی بیش از حد تعیین شده خوانده می شود که سایر نشانه های متمایز موجود در متن، به طور ضمنی و بدون آنکه مستقیماً آن را بیان کنند، به آن اشاره دارند. این تعریف خاص واژه Overdetermination را می بایست از معنای آن در روانکاوی جدا کرد. در روانکاوی، این واژه به فرایند خاصی ارجاع دارد که در آن، هرگونه ترجیحی در انتخاب یک شیئی، در رابطه با ارضای چندین خواست و غریزه مشاهده می شود. برای تعریف مفصل تر این واژه در یک متن نشانه شناسانه ر.ک. به:

Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), p. 21.

بنا به گفتهٔ کلاین «از نظرگاه غریزه احساس می شود که [پستان] نه تنها منبع تغذیه بلکه منبع خودِ زندگی است.»[۳۲]

> [برای کودک] شیئی اولیهٔ نیک (primal good object) یعنی پستان مادر، هسته و مرکز خود (Ego) را تشکیل داده، به رشد و یکپارچگی آن کمک می کند. به هنگام روانکاوی بیماران متوجه می شویم که پستان، در جنبهٔ نیک آن، نمونهٔ اعلای نیکی و بخشندگی مادرانه و نیز خلاقیت است.[۳۳]

اسم اصلی «ممه» یعنی آغاسلطان، نیز شایستهٔ توجه است زیرا این اسم از چند سو عدم تجانسهای جنسیتی را آشکار می کند: ۱ـ در تشابه آوایی «آقا» و «آغا»؛ ۲ـ در معنای «سلطان» به عنوان پدرسالار؛ و ۳ـ در عملکرد «آغا» به عنوان پیشوند یا پسوند نام خواجگان حرمسرا.[۳۴] تردیدی نیست که «آغا» ابتدا به عنوان یک لقب زنانه مورد استفاده قرار می گیرد و «سلطان» هم اسم زنانهٔ رایجی است. اما این دو واقعیت نمی تواند نکات دیگری را که از طریق معانی ضمنی این نامها افشا می شود مستور کند و این امر به شکلی قابل توجه، نیای مادریِ توانایی روایتگری امیرشاهی را به صورت یک مرد/پدرسالار اخته شده مشخص می کند.[۳۵] کافی است اشاره کنیم که آن عدم تجانس جنسیتی که در نام نیای مادری توانایی روایتگری امیرشاهی وجود دارد (آغاسلطان)، نهایتاً با نشان دادن این نکته که ذهن امیرشاهی تا چه حد وابسته به یک اعتقاد بنیادی به حضور همه جانبه و بی چون و چرای مرد/پدرسالاری است، و این اعتقاد چگونه بر منبع و تکوین آوای روایتگری او تاثیر می گذارد، سرچشمهٔ تناقضهای فوق را در کارهای

۳۲ـ

Melanie Klein, *The Selected Melanie Klein*, ed. Juliet Mitchell (New York: The Free Press, 1986), p. 211.

۳۳ـ همانجا، ص ۲۱۵.

۳۴ـ ر.ک. فرهنگ معین: زیر عنوان «آغا».

۳۵ـ البته طنزی که در نام آغاسلطان وجود دارد، در کنار معانی ضمنی نام «ممه» زمینه را برای تحلیل روانکاوی موضوع در قالب گفته های کلاین و کاربردهای تداعی بین پستان و پدرسالار اخته شده، برحسب رابطه ابتدایی نیک/بد بین اشیاء فراهم می کند؛ من از این تحلیل به علت آنکه از حیطهٔ بررسی مقالهٔ حاضر فراتر می رود، صرفنظر می کنم.

او روشن می کند.

نیای دیگر امیرشاهی، یعنی پدربزرگش، که در داستان «خورشید زیر پوستین آقاجان» تصویر شده، بیشتر به عنوان دهندهٔ نویسندگی عمل می کند تا در نقش دهندهٔ زبان. پدربزرگ امیرشاهی، در همین داستان، با هدیهٔ قلمدان، به طور نمادین قدرت نویسندگی را به او اعطا می کند. این تصویرگری نیز نشان می دهد که ساختارهای مرد/پدرسالارانه -- که در اینجا پدربزرگ نمایندهٔ آنهاست -- تا چه حد بر آوای روایتگرانهٔ امیرشاهی تأثیر گذاشته و بر آن حاکم است. به علاوه، در تصویرگری فوق این امر نهفته است که امیرشاهی در کنار توانایی نویسندگی که از پدربزرگ خود دریافت می کند، خصوصیت زن ستیزیِ مرد/پدرسالارانه و اندیشهٔ موهوم برتری مرد/مردانهٔ آن را نیز درونی می کند و این خصوصیات، نهایتاً در مکانیزمهای ظریف ارزشگذاری و تعیین سلسله مراتب، که زیربنای شخصیت پردازی داستانهای اوست، متجلی می شود. نمونهٔ متناقض زنانی که سرپیچی پنهان و آشکارشان از ساختارها و تعریف مرد/پدرسالارانه ، نهایتاً آنها را در سناریوی کلاسیک آسیب پذیری و قربانی شدن به تله می اندازد، یکی از همین تجلیات است. می توان استدلال کرد که امیرشاهی در اینجا با فرافکنی (Projection) انگیزهٔ طغیانی خود به شخصیتهای زنانی که هیچگاه به استقلال و خودمختاری کامل دست نمی یابند، قدرت گیری خود از مرجعیت مرد/پدرسالاری و ستیزش بر علیه آن را (که با یکدیگر تناقض دارد) به نمایش می گذارد.[۳۶]

تأثیرات این درونی شدن خصلت زن ستیزیِ مرد/پدرسالاری را همچنین می توان در تصویرگریهای فوق العاده مثبتی مشاهده کرد که امیرشاهی از زنانی چون خاتون، نازی[۳۷] و خاله طلعت[۳۸] در کتاب در حضر و یا بی بی در داستان «سار بی بی خانم» ارائه می کند. اینها زنانی هستند که هیچ یک از چارچوب محدودیتهای جنسیتی و اجتماعی شان فراتر نمی روند و با وظایف خانه داری خود می سازند. ارجاع امیرشاهی به شریک کورس به عنوان «معشوقهٔ هیستریک» («معشوقهٔ هیستریک که غم بادهای او با نوسانات بورس بالا و پایین

۳۶. Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p.78.

۳۷. ر.ک. در حضر، ص ۱۰۸.

۳۸. ر.ک. همانجا، ص ۲۹۲.

می رفت»[۳۹]) نه تنها با محروم کردن این شخصیت زن از هرگونه هویت دیگر، در سراسر رمان او را تا حد کارکرد جنسی اش پایین می آورد بلکه نشان می دهد که امیرشاهی تا چه حدی نظام زن ستیزانهٔ ارزشگذاری را درونی کرده است، نظامی که مطابق با آن زنی که بدون ازدواج یک رابطهٔ عشقی برقرار کرده باشد، «معشوقه» خوانده می شود. در مقابل، و در رابطه با نقش بابک به عنوان معشوق راوی زن، تصویری که امیرشاهی از او به عنوان یک مرد دلسوز و مهربان و سر به زیر ارائه می کند هم به همین نظام ارزشگذاری ارجاع دارد که در آن، «انحراف» از مقررات اجتماع پذیری، امتیاز انحصاری افراد صاحب اختیار تلقی می شود. به عبارت دیگر، گرچه بابک و یار کورس، هر دو «آن دیگری» یک رابطهٔ عشقی - جنسی هستند، اما این واقعیت که بابک با ملایمت مورد نظر قرار می گیرد اما دوست دختر کورس «معشوقهٔ هیستریک» خطاب می شود، نشان دهندهٔ معیار دوگانه ای است که ویژگی ارزشهای مرد/پدرسالارانه و پدرمیراثی ایران به شمار می رود و به طور ضمنی در آوای روایتگرانهٔ امیرشاهی هم وجود دارد. گذشته از این، نکتهٔ بالا نشان می دهد که امیرشاهی، شخصیتهای مرد داستانهای خود را نیز براساس معیارهای زن ستیزیِ مرد/پدرسالارانه ارزشگذاری می کند.

در این رابطه، به عنوان مثال می توان به مورد فرامرز - شخصیت همجنسگرای رمان در سفر - و خودکشی او اشاره کرد. بدیهی است که می توان خودکشی فرامرز را به عنوان بازتاب خطرات بالقوه ای تلقی کرد که به علت استقرار فزایندهٔ حکومت انقلابی اسلامی، مادینگی را تهدید می کند. ولی باز هم این واقعیت بر جای می ماند که فرامرز - که تا آنجا که نگارنده به خاطر دارد، اولین شخصیت آشکار همجنسگرایی است که تا به حال در رمان نویسی ایران به تصویر در آمده - نه تنها کلیشه وار به حرفهٔ آرایشگری اشتغال دارد، بلکه حتی قبل از آنکه به حوزهٔ اجتماعی جهان داستانی رمان پا بگذارد، به مرگی تراژیک از بین می رود. بررسی پیچیدگی عواقب مرگ تراژیک فرامرز از حوصلهٔ این مقاله بیرون است. به ذکر این مطلب بسنده می کنم که لااقل در یک سطح، خودکشی او، معیارهای زن ستیزیِ جامعهٔ مرد/پدرسالارانه ای را آشکار می کند که عدم انطباق با معیارهای حاکم بر اجتماع را از طرف هیچکس، بجز از سوی تنها فرد صاحب اختیار، تحمل نمی کند. در این مورد، این تحمل ناپذیری را بر سر مردی

۳۹- در سفر، (لُس انجلس: شرکت کتاب، ۱۹۹۵)، ص ۱۶۲.

که به قول لئو برسانی، «رابطهٔ جنسی اش را مثل زنها انجام می دهد»،[۴۰] فرق می ریزد و این مرد را مجازات می کند تا هرگونه اضطراب واقعی یا بالقوه ای را که از خیانت به سرکردگی مرد/پدرسالاران یا تهدید این سرکردگی ناشی می شود، تخفیف و تسکین دهد. ناگفته نماند که مرگ فرامرز در عین حال یک مشکل عمده را، از نظر تصویرگرایی شخصیتی که وجود و طبیعتش در جهان بینی اجتماعی داستان و خود نویسنده نمی گنجد، حل و فصل می کند. به عبارت دقیق تر، شخصیت فرامرز نه تنها ساختها و بافتهای از پیش تعیین شدهٔ جامعهٔ مرد/پدرسالار و سنت گرا را بلکه ساختارهای سنتی روایتگری را در مکتب داستان سرایی کلاسیک تهدید می کند، و از این سو مرگ فرامرز می تواند برای نویسنده راه حلی هرچند عبث برای معمایی ظاهراً بی جواب به نظر برسد.

سایر شخصیتهای مرد داستانهای امیرشاهی هم، به خصوص در رمان در سفر، با همین معیارها اندازه گیری می شوند و در نتیجه ارزش آنها مطابق با یک مکانیزم ظریف و ماهرانهٔ تعیین سلسله مراتب، تعیین می گردد. در این مکانیزم، قطبهای مثبت و منفی ارزشگذاری، بر اساس منطق متافیزیکی تقابلهای دوگانهٔ مرد/زن، نیک/بد، فعال/انفعالی، عاقل/ساده لوح، مسلط/فرمانبردار و امثالهم تعریف و تعیین شده اند. از این قرار، معمول ترین تاکتیک انتقادی با هزل آمیزی که امیرشاهی به هنگام شخصیت پردازی مردان «بد» به کار می برد این است که خصوصیات کلیشه ای زنانه -- انفعالی بودن، ساده لوحی، فرمانبرداری، همجنسگرایی -- را به آنان نسبت می دهد. رفیع نیا، شهرستانی و ذوالفنون که اول بار در فصل دوم کتاب در سفر ظاهر می شوند، سه نمونه از مردانی هستند که امیرشاهی آنان را به خاطر ساده لوحی فکری شان دست می اندازد و به طور استعاری اخته می کند. توصیف واحدهای نظامی در فصول بعد در سفر یعنی فصلهای «حمله» و «عقب نشینی» باز هم نشان می دهد که امیرشاهی چگونه این مردان را در جریان کوششِ محکوم به شکستی که برای نجات میهن خود انجام می دهند به صورت موجوداتی بی لیاقت، ساده لوح و انفعالی به تصویر در می آورد.

۴۰.
Leo Bersani, *Homos* (Cambridge: Harvard University Press, 1995), p.19.

همانندانی با متجاوز

مقالهٔ حاضر را با این مسئله آغاز کردم که یک زن نویسنده در مرحله‌ی چون فرهنگ ایران که زنان را از سخنوری و کسب یک هویت مستقل باز داشته، چگونه می تواند دست به قلم ببرد؟ تصویرگری امیرشاهی را از بعضی جنبه و ستیزهای نمونه ای که زنان در جریان کوشش برای به دست آوردن آوایی در جامعه، درگیر آن می شوند، مورد بررسی قرار دادم. سپس برخی از فرایندهای ارزیابی از خود و تعریف مجدد هویت زنانه را در آوای روایتگری زنانه داستانهای امیرشاهی، که منابع آن را در بخشهای پیشین برشمرده بودم، بررسی کردم. در رابطه با نمونه های تناقضهای نهفته در این آوای روایتگری زنانه، پیشنهاد کردم که امیرشاهی، به شکل متناقضی، اقتدار، مرجعیت و آوای زن روایتگر داستانهایش را به شکلی بسیار مشابه با ساختارهایی که بر علیه آنها طغیان کرده، سامان داده است.

معلوم است که الگوی ناشی از چنین تناقضی به این شکل خواهد بود که زنیّت و زنانگی در آن -- به صورتی که براساس تقابلهای دوگانهٔ ارزش گذاریهای مرد/پدرسالارانه تعریف شده اند -- شکل بیرونی پیدا کرده، اهریمنی می شود و طی یک فرایند درونی کردن و فرافکنی، که آنا فروید Anna Freud آن را «همانندانی با متجاوز» Identification with the aggressor می نامید،[۴۱] اهریمن زدایی (exorcized) می گردد. در متونی که قبلاً بررسی کردم، این فرایند در دو مورد متمایز متجلی می شود. یکی در درونی کردن نظام مرد/پدرسالارانهٔ تعیین ارزشها و نسبت دادن خصلتهای کلیشه وار زنانه به شخصیتهای مرد، که در نتیجه باعث تحقیر و تمسخر این شخصیتها شده، آنها را از حالت انسانی خارج می کند و صورت کلیشه ای به آنها می دهد و بدین ترتیب به طور استعاری اخته شان می کند. اینها همه در جریان کوششی برای خلق یک زن روایتگر قدرتمند و مستقل انجام می گیرد. دیگری، که آن هم باز در جریان همین فرایند درونی کردن نظام مرد/پدرسالارانهٔ تعیین ارزشها اتفاق می افتد، این بار خصوصیات کلیشه وار مردانه را به شخصیتهای زن نسبت می دهد و به این ترتیب، زنانی که سعی در زیر پا گذاشتن محدودیتهای تعیین شدهٔ اجتماع

۴۱.

Anna Freud, *The Ego and the Mechanisms of Defense* (International University Press, 1991), pp. 109-121.

پذیری و ستیز با شیوهٔ تعریف جنسیت زن دارند یا تحقیر و تمسخر می شوند یا در درون داستانهای کلاسیک قربانی شدن زنان به تله می افتند.

اما 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 زنیّت 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، یعنی هویتی که راوی بالغ داستانهای امیرشاهی با وجود اینکه آن را درونی کرده بود، نمی تواند حفظش کند. زیرا در این بیگانگی، نگرشی جنسگرایانه (sexdst) و نابودکننده نسبت به زن نهفته است که اگر به طور دربست پذیرفته شود فقط می تواند منجر به خودکشی شود.

اما از لحاظ هدفی که در اینجا مد نظر دارم بهتر است از تحلیل تأثیرات و عواقب این «همانداني با متجاوز» از سوی امیرشاهی صرفنظر کرده، در عوض به نکاتی بپردازم که این فرایند ویژهٔ همانداني می تواند در چارچوب پژوهش اصلی این مقاله در مورد جایگاه زنان نویسنده در یک سنت اساساً مرد/پدرسالارانه، آشکارشان کند. آنا فروید می نویسد:

> در نتیجهٔ «همانداني با متجاوز»، مرحله ای از تحول عادی «فرامن» (super ego) را مشاهده می کنیم که به هیچ وجه غیرمعمول نیست. . . وقتی که یک کودک به دفعات این نتیجهٔ درونی کردن را تکرار کرده، کیفیات کسانی که مسئول پرورش او هستند را از آنِ خود می کند و خصوصیات و عقاید آنان را به عنوان جزئی از خود می پذیرد، مدام دستمایه ای را فراهم می کند که «فرامن» می تواند به واسطهٔ آن، شکل بگیرد.[۴۲]

۴۲. Anna Freud, p. 116.

با توجه به اینکه عملکرد «همانداني با متجاوز»، برای تحول «فرامن»، و در نتیجه برای ظهور نهایی «منِ» مستقل ضرورت اساسی دارد، توجه به این ترکیب خاص دو نتیجه درونی کردن و فرافکنی، می تواند ما را در مشخص کردن مراحلِ تحول آوای روایتگری زنانه داستانهای امیرشاهی و هویت خود او به عنوان یک نویسنده، یاری دهد. به علاوه، با فرض اینکه مورد امیرشاهی، می تواند نمونه ای از وضع زنان نویسندهٔ نسل او بشمار برود، این ملاحظات می توانند در رابطه با مرحلهٔ خاصی از تحول سنت ادبی زنانهٔ ایران، به مثابهٔ یک کل، مفید و روشنگر باشند.

تحلیل انتقادی سنت ادبی زنانه در غرب هم اغلب وجود این مرحله از پذیرفتن ساختارهای مرد/پدرسالارانه و همسان شدن با آن را نشان داده است. جاناتان کالر به هنگام فرضیه ساختن از این نتیجهٔ همانداني، با ارجاع به پری دریایی و گاو-آدم (*The Mermaid and the Minotaur*)، اثر دوراتی دینرستاین Dorothy Dinnerstein چنین پیشنهاد می کند:

«تجربهٔ اولیه وابستگی به یک منبع خارجی و غیرقابل کنترل نیکی، زن را در کانون توجه قرار می دهد، همچنان که اولین تجربهٔ آسیب پذیری در مقابل درد و سرخوردگی هم بر زن تمرکز می کند.» حاصل این کار عبارت است از دل آزردگی شدید از این وابستگی، و به وجود آمدن یک گرایش جبرانی از طریق همانداتی با مردان، که متمایز و مستقل دانسته می شوند. «در مقایسه با پدر که از همان برخورد اول، «من» به نظر می آید، حتی مادر هم ممکن است در نظر دختر «من» چندان کاملی نباشد.» این گونه دریافت دختر از مادر، بر دریافت او از همهٔ زنان و منجمله خود او، تأثیر می گذارد و او را تشویق می کند تا با در نظر گرفتن یک مرد، و نه یک زن، به عنوان همتراز واقعی اش به حفظ «من» خود بپردازد، و به عنوان یک ارزیاب، در نقشهٔ فرار از دست زنان و رهایی از تسلط آنها درگیر شود.[۴۲]

گیلبرت و گوبار هم فرضیه ای دارند که با نظرات فوق قابل مقایسه است. این دو پیشنهاد می کنند که این نتیجهٔ همانداني با ساختارهای مرد/پدرسالارانه

۴۲. Jonathan Culler, in *Feminisms*, p. 515.

به واسطهٔ یک احساس «اضطراب ناشی از نویسندگی» (anxiety of authorship) برانگیخته می شود و آن:

یک ترس ریشه ای است از اینکه [زن نویسنده] قادر به آفرینش نیست، ترس از اینکه، چون هرگز نمی تواند به یک «نیا» تبدیل شود، عمل نوشتن او را منزوی یا نابود خواهد کرد... .

پس زن هنرمند، برخلاف همتای مردش، ابتدا باید با تأثیرات آن نوع اجتماع پذیری به ستیز برخیزد که مبارزهٔ او با ارادهٔ نیاهای (مرد) را به شکلی بیان نکردنی، پوچ و بیهوده و یا حتی -- مانند ملکه در «سفیدبرفی کوچک» -- نابودکننده جلوه می دهند. . . . اما او با نگرش نیای مرد خود به جهان به مبارزه برنمی خیزد بلکه با نگرش این نیا نسبت به خود او[زن نویسنده] ستیز می کند. برای تعریف خود به عنوان یک نویسنده، زن ابتدا می بایست شرایط اجتماع پذیری خود را مجدداً تعیین کند."

گیلبرت و گوبار، نمونهٔ جرج الیوت را نقطهٔ آغاز کار قرار داده، پیشنهاد می کنند که زنان نویسنده باید بر این حس اضطراب ناشی از نویسندگی غلبه کرده یا آن را جبران کنند و «طفیانگرترین اجداد قرن نوزدهمی این زنان، سعی کردند تا این مشکل ادبی زن بودن خود را، با باز نمودن خویش به عنوان مرد، حل کنند.»[۴۵]

پژوهش ما دربارهٔ انگیزه هایی که باعث می شوند تا ساختارهای مرد/پدرسالارانه، به طور همزمان درونی شده و فرافکن شوند، به طوری که آوای روایتگری زنانه در آثار امیرشاهی نیز بر آن شهادت می دهد، ظاهراً پاسخهای درستی در نظرات فوق پیدا می کند. امیرشاهی هم مانند همتایان اروپایی قرن نوزدهمی اش، علیرغم «اضطرابی که به علت ترسی پیچیده، و گاه آگاهانه، از آن نوع مرجعیتی به وجود می آید که در نظر هنرمند زن، با جنسیت او مناسبتی ندارد»[۴۶] در یک خرده ـ فرهنگ subculture ادبی زنانه به ستیز و مبارزه پرداخته است. در ایران، این خرده ـ فرهنگ در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم با سکوت شکنی قرة العین به وجود آمد، و اکنون می توان گفت که امیرشاهی و

۴۴. Gilbert and Gubar, *The Maduoman tn the Attic*, p. 49.

۴۵. همانجا، ص ۶۵.

۴۶. همانجا، ص ۵۱.

بسیاری از معاصرانش چون فروغ فرخزاد، سیمین دانشور، شهرنوش پارسی پور و منیرو روانی پور بخشی از نسل دوم این خرده - فرهنگ ادبی را تشکیل می دهند. نویسندگان این نسل نه تنها علیه تأثیرات آن نوع اجتماع پذیری که آنان را از حوزهٔ سخنوری طرد کرده بود مبارزه نمودند بلکه سعی کردند تا از طریق فرآیند خودآفرینی، شرایط این اجتماع پذیری را مجدداً تعریف کنند. به موجب این فرآیند، در چارچوب فرضیه های روانشناختی آنا فروید، «من» ی که در حال ظهور و شکل گیری است، «در ستیزش با مرجعیت و اقتدار، آن ترکیب خاص از درونی کردن و فرافکنی را که با عنوان «همانندانی با متجاوز» از آن یاد کردیم»، تقریباً به طور غریزی، به کار می گیرد.[۴۷]

الین شوآلتر به هنگام تأمل در ظهور سنت ادبی زنانه در غرب، سه مرحله اصلی را به عنوان مراحل شاخص فرآیند تحول بسیاری از خرده - فرهنگهای ادبی مشخص می کند که دو مرحلهٔ اولی آن درواقع با فرآیند «همانندانی با متجاوز» انطباق دارند. شوآلتر مراحل فوق را چنین تعریف می کند:

مرحلهٔ اول یک مرحلهٔ طولانی تقلید از شیوه های جاری سنت مسلط و درونی کردن معیارهای هنری و نظرات آن در مورد نقشهای اجتماعی است. سپس مرحلهٔ اعتراض بر علیه این معیارها و ارزشها و دفاع از حقوق و ارزشهای متعلق به اقلیتها، منجمله درخواست استقلال، فرا می رسد. و بالاخره یک مرحلهٔ کشف خود، مرحلهٔ روی آوردن به درون که تا حدودی فارغ از وابستگی به ستیز و ضدیت است، یک جستجوی هویت، پیش می آید. مناسب خواهد بود که زنان نویسنده این مراحل را زنانه (Femtnine)، فمینیست و مؤنث (Female) نامگذاری کنند. واضح است که این دسته بندیها به هیچ وجه مقولات ثابتی نیستند که در طول زمان قابل تفکیک باشند و زنان نویسنده را بتوان با اطمینان خاطر در یکی از آنها قرار داد. این مراحل در یکدیگر تداخل پیدا می کنند. در نوشته های زنانه، عناصر فمینیستی وجود دارد و برعکس. هر سهٔ این مراحل هم در آثار یک نویسنده می تواند قابل تشخیص باشد.[۴۸]

۴۷- Anna Freud, p. 119.

۴۸-

Elaine Showalter, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* (Princeton. Princeton University Press, 1977).

درواقع، ارزش انتقادی مهم طرحی که شوالتر از تحول خرده ـ فرهنگ ادبی زنان نویسنده به دست می دهد در این نکته نهفته است که در این طرح، مفهوم تحول مشخصاً براساس یک فرآیند تکرار شنونده همسانی (assimilation) و همسازی (accomodation) تعریف می شود که یک هویت انتخاب شده را که به سوی وضعیت نهایی تفرد و استقلال در حرکت است، مد نظر دارد.

از این چشم انداز، آنچه قبلاً به هنگام بررسی درونی شدن نظام مرد/پدرسالارانه تعیین ارزشها از سوی امیرشاهی، و ستیز او برای آنکه تعریف زن براساس کلیشه های بیرونی (قربانی، لکاته) و تقلیل یافتن به این حد را مورد تجدید نظر قرار دهد، مشاهده کردیم به صورت عناصر «زنانه» و «فمینیست» آثار او ظاهر می شوند. عناصر این دو مرحله در نوشته های بسیاری از معاصران او نیز به چشم می خورند. غزلهای سیمین بهبهانی را می توان از لحاظ تقلید آنها از گونه های جاری سنت مسلط، در مقوله «زنانه» قرار داد در حالی که مضامین گویندهٔ آثار او که در کارهای اخیرش بیشتر به چشم می خورد، و به وضوح نشانگر دفاع از حقوق و ارزشهای متعلق به اقلیتهاست همان غزلها را در مقولهٔ «فمینیست» قرار می دهد. در رمان سیمین دانشور به نام سووشون «رنج زدن از اجبار به انتخاب بین شوهری که دوستش می دارد و استقلال ذهنی که شدیداً نیازمند آن است»، تنش بین مراحل «زنانه» و «فمینیست» را متجلی می کند و این تنشی است که آذر نفیسی در طوبی و معنای شب اثر پارسی پور و دل فولاد اثر منیرو روانی پور نیز می بیند.[۲۹] حتی می توان استدلال کرد که فروغ فرخزاد، که آثارش بیش از آثار دیگر زنان همزمانش، عناصری از مرحلهٔ «زنانه» را به نمایش می گذارد، بین درونی کردن معیارهای مرد/پدرسالارانه و اعتراض بر علیه آنها، در گیرودار است؛ و این حالت، در یکی از شعرهای او که به کرات نقل می شود به شیوهٔ زیبایی بیان شده است: «گنه کردم گناهی پر ز لذت.» در این شعر، درونی شدن شرایط مرد/پدرسالارانهٔ اجتماع پذیری با طغیان پرلذتی بر علیه این شرایط به هم پیوسته و لذت خودمختاری جنسی شاعر را با احساس گناه درهم آمیخته است.

باوجود این و علیرغم موانع بیشماری که بازنمود کلیشه وار زن به عنوان قربانی/لکاته در جامعهٔ مرد/پدرسالارانه به وجود می آورد، و علیرغم به

۲۹. برای تعریف مفصل تر این قضیه، ر.ک. به مقالهٔ آذر نفیسی در:
In the Eye of the Storm. pp.125-129.

مشروعیت رسیدن جامعه شناختی کنار گذاشتن زنان از حوزهٔ سخن و سخنوری، و با وجود خوار و خفیف کردن زنان در نظر عام و راندن آنان از اجتماع و تعقیب کردن آنها از نظر قانونی -- که پایان غم بار زندگی قرة العین نه تنها یک نمونه از آن است -- می توان گفت که سکوت نیاکانی شکسته شده است. در دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، و هم چنین در سالهای پس از استقرار حکومت اسلامی در ایران نویسندگان و شاعران زن نه تنها صدای خود را به گوش همگان رسانیده اند، بلکه به گواه نوشته های امیرشاهی -- که دستاورد اقتدار او در قلمرو نویسندگی و آفرینش ادبی است -- شیوهٔ بازنمایی زنان و شرایط اجتماع پذیری آنان را به صورت تازه ای تعریف کرده اند و با این تعریف تازه به آواهای روایتگری زنانه درسنت ادبی ایران، تنوع بی سابقه ای داده اند.

بعد التحریر: نگارش نهایی این مقاله درتاریخ سپتامبر ۱۹۹۷ به پایان رسید.طبیعتاً نویسنده از انتشار قریب الوقوع رمان بعدی مهشید امیرشاهی، *مادران و دختران: روایت اول – عروسی عباس خان* (لوس آنجلس: نشر کتاب، ۱۹۹۸)، بیخبر بود و در این مقاله به آن اشاره ای نرفته است.
آوریل ۱۹۹۸

کِیسی رُز ویلیامسن[1]
Casey Rose Williamson

زمان، مکان، فضا، و فرهنگ در *زنان بدون مردان*

روایت و تاریخ سازی به عنوان مسائل پایه ای نقد در مباحث "پسا استعماری" پدیدار می شود. رمان *زنان بدون مردان* شهرنوش پارسی پور نه تنها نظریهٔ خطی روایت تاریخ، بلکه علل موقعیت عقب افتادهٔ زنان در فرهنگ ایرانی را نیز مورد سؤال قرار می دهد. پارسی پور انتقادش را از تاریخ سازی از دو طریق نمایش می دهد: ۱) انقطاع زمان، و ۲) استفاده از لایه های مجزایی که از تک گوییهای درونی به وجود آمده اند. حملهٔ او به علل برتری مرد از طریق فنون روایتی شکل می گیرد. تلاشها و آرزوهای زنان برای هستی بدون مردان مرکز این رمان را تشکیل می دهد. هیچکدام از زنان رمان در این تلاش موفق نمی شوند. در پایان هر کدام یا در کنار مردی قرار می گیرند و یا در چارچوبی غیرواقعی تعریف می شوند.

مهدخت، شخصیت اصلی رمان، تبدیل به درخت می شود. تلاش او برای تبدیل شدن به باکره ای مولّد او را به سوی درخت شدن می راند.

مهدخت و زنهای دیگر رمان هیچکدام موفق نمی شوند زنانگی شان را به عنوان زن نمایش دهند. هر یک یا در مبارزه شان شکست می خورند و یا این مبارزه را به چارچوبی خارج از حیطهٔ انسانی منتقل می کنند.

رمان *زنان بدون مردان* مجموعه ای از داستانهایی است در باره پنج زن که در دوره های مختلف زمانی روایت می شود. ترکیب این داستانها ظلم به زنان را در ایران به صورتی تاریخی باز می گوید. به عنوان یک «دیگری»(other) (به لحاظ جنسیت) پارسی پور بر علیه چیزی می نویسد که کریس پرنتیس آن را «مقال متحد کننده امپریالیسم» می نامد. بنابراین زبان پارسی پور آشکارگر

۱ـ این مقاله ابتدا به زبان انگلیسی نوشته شده و سپس توسط م. م. خرمی و مؤلف به فارسی برگردان شده است.

«همدستی میان مقالهای discourse ملت و پدرســـالاری» است. (Chris Prentice, p. 67)

همی بهابها (Homi Bhabha) در مقالهٔ «نژاد، زمان، بازبینی مدرنیته»، اندیشه های ستم و زمان را به هم ربط می دهد. خلاءهای موجود در یک زمان خطی، یا وقفه های زمانی، فضایی برای برآمدن انسان حاشیه ای به وجود می آورد. اینان می توانند خود را در این فضا وارد کنند. بهابها این فضا، این خلاء زمانی، را «تأخیر زمان» می خواند. این لحظه یا زمانی است که در آن صداهای حاشیه ای می توانند سخن بگویند. (ص۱۹۵)

پارسی پور «تأخیر زمانی» را با انقطاع چارچوبهای زمانی داستانهای مختلف رمانش می آفریند. این انقطاع هم مشروعیت و مرجعیت تاریخ روایت شده را زیر سؤال می کشد و هم «تأخیر زمانی» (فضایی برای حرف زدن انسان حاشیه ای) می آفریند. انسان حاشیه ای پارسی پور زن ایرانی است.

پارسی پور بر علیه علل برتری مرد و نیز هستی زنان ایرانی -- برآینده، دیگر، غیرممکن- - می نویسد. همانطور که بهابها، از راه بازخوانیِ قانون، نشان می دهد که چگونه انسان مستعمره شده می خواهد هویت خود را در رابطه با انسان هومانیست، انسان ایده آل عصر روشنگری، به نمایش بگذارد، زنان پارسی پور نیز خواست خود را برای تعیین هویت خود در رابطه با ایده آلهای ایرانی از مفهوم زن نشان می دهند، امّا به شیوه ای که خود تعیین می کنند.

جستجوی مهدخت برای خودشناسی بیشتر برمحور آرزویش برای مفید بودن می چرخد. این آرزو اول بار به صورت تصمیم مهدخت برای لباس بافتن برای بچه ها معرفی می شود:

> سال بعد تمام زمستان را یافتنی بافت. برای دو بچه اول هوشنگ خان که آن موقع هر دو تازه پا بودند. ده سال بعد برای پنج تایشان می بافت «معلوم نیست چرا اینهمه زاد و ولد می کنند» .(۱۱)[۲]

در گامهای بعدی مهدخت به فکر سودمند بودن در زمینه ای عمومی تر می افتد. فکر می کند که هزار دست داشتن و برای یتیمان بافتن چگونه می تواند باشد:

۲. شهرنوش پارسی پور، *زنان بدون مردان* (تهران: نشر نقره، ۱۳۶۸). اشاره های بعدی به این کتاب در متن به شکل شماره صفحه در پرانتز خواهد بود.

دولت و مهدخت هر دو نگران بچه ها بودند. چه می شد اگر مهدخت هزار دست داشت و هفته یی پانصد بلوز می بافت؟(۱۳)

سرانجام مهدخت به این نتیجه می رسد که پرداختن به یتیمان مسئله دولت است و وسواس او در مورد سودمند بودن در واقع مربوط به خودش است. امّا او هیچگاه و - - باکره ای بارور بودن - - است که مهدخت خود را به صورت درخت می بیند. به صورت یک درخت می تواند بیشماری همانند خود بسازد و در همه جای دنیا پخش شود. به علاوه از این طریق معروف هم می شود:

اگر درخت می شد، اگر درخت می شد آنوقت جوانه می زد. پراز جوانه می شد. جوانه هایش را به دست باد می داد، یک باغ پر از مهدخت. مجبور می شدند تمام درختان آلبالو و گیلاس را ببرند تا مهدخت بروید. مهدخت می رویید. هزار هزار شاخه می شد. با تمام عالم معامله می کرد و روی زمین پر از درخت مهدخت می شد. امریکاییها نشای او را می خریدند ... حتماً آنها می گفتند ماهدکات. کم کم اورا آنقدر تلفظ می کردند تا در اینجا می شد «مدوک» و آنجا «مادوک». آنوقت چهارصد سال بعد زبان شناسها بر سر او بحث می کردند و با رگهای سیخ شده ثابت می کردند که این دو واژه یکی و از ریشه «مادیک» است و اصل افریقایی دارد.(۱۷)

بدین ترتیب درخت شدن مهدخت اهداف متفاوتی را متحقق می کند. او باکرهٔ تولید کننده می شود، معروف می شود، و تمام دنیا را می بیند. البته جامعه یا خانوادهٔ مهدخت برای هیچ یک از این اهداف ارزش قائل نیستند. دیدگاه او نسبت به خودش کاملای خارج از قلمرویی که از او انتظار می رود قرار دارد.

فانونِ بهابها به علاوه در می یابد که خواستهایش در رابطه با هستی با آنچه که به او اَجازه داده شده ناسازگار است. ایدئولوژی غرب، متناقض با قدرت کلام و بیان آزادانه اش بر پایه لرزان برتری فرهنگی و نوع شناسی نژادی بنا شده است. پارسی پور تناقضی مشابه را از طریق مهدخت نشان می دهد که با وجود خواست باروری همواره به زن، بدن، و سکس کاهش داده می شود. برخورد او با آقای احتشامی نمونه ای از این امر است. مهدخت می پذیرد که در مدرسه به عنوان معاون مدیر همکار آقای احتشامی باشد؛ امّا او مهدخت را نه به

عنوان یک همکار بلکه به عنوان یک بدن دارای جنسیت می بیند. وقتی مهدخت خواستهای او را برای نزدیکی بیشتر رد می کند، احتشامی می گوید: «شما چقدر سردید، مثل یخ.» مهدخت، بعدها و به خودش، جواب می دهد که او مثل یخ نیست، او یک درخت است. فاصله معرفت شناسانه ای که میان این چارچوبهای مهدخت دیده می شود تناقضات هستی شناسانه میان «خود»های مهدخت به عنوان بیننده ودیده شده را آشکار می کند.

۲

مهدخت بارها خود را در رابطه با باروری و تولید می نمایاند، امّا خانواده و جامعه اش او را در رابطه با جنسیت تصویر می کنند. اندام مهدخت در کشاکش میان ساختن هویتش توسط خود از یک طرف و ساخته شدن این هویت از طریق دیگران، تبدیل به یک میدان جنگ عقیدتی می شود. قرائت آلتوسری کریس پرنتیس از شخصیت لیلیان (در رمان «داستان لیلیان» از کیت گرینویل) به عنوان زنی که انتظارهای پدرسالارانه و پسااستعماری را از طریق ایجاد تغییر دراندامش ـ ـ افراط در خوردن ـ ـ مورد سؤال قرار می دهد برای دریافت استراتژی مقاومت مهدخت (درخت شدنش) مفید است. باوجودیکه مهدخت و لیلیان راههای مختلفی را برای طغیان در پیش می گیرند، هر دو اندامشان را تغییر می دهند تا بتوانند در چارچوب فرهنگی پدرسالارانه کنترل بدنشان و نیز سرنوشتشان را به دست بگیرند. البته همچنانکه پرنتیس بحث می کند: «هیچ مقاومتی نمی تواند به مفهوم آزادی بدن از عقیده تلقی شود.» (Prentice, p.70)

تلاشهای مهدخت برای نزدیک کردن «خود» بیننده و «خود» دیده شده او را به جایی می کشاند که خود را به عنوان درخت می کارد. این حرکت که مبین اعمال خشونت برخود است در فضای ناهمسازی میان خواستهای او برای باروری و خواستهای جامعه برای اینکه او بارور و تولیدکننده باشد شکل می گیرد. خود را کاشتن، این «خودکشی» که سمبل مقاومت است، در عین حال مکانی برای مهدخت فراهم می کند هم در ایران (در کنار نهری، در باغی در کرج) و هم در یک زندگی دیگر:

در یک دگردیسی ابدی مهدخت از هم جدا می شد. درد می کشید،

حس زاییدن داشت. درد میک شید، چشمهایش از حدقه بیرون آمده بود. آب دیگر قطره هم نبود. ذرات اثیر بود و مهدخت می دید. همراه با اثیر آب از هم باز می شد.

عاقبت تمام شد. درخت به تمامی دانه شده بود. یک کوه دانه.

باد وزید. باد تندی وزید. دانه های مهدخت را به آب سپرد.

مهدخت با آب سفر کرد. در آب سفر کرد. میهمان جهان شد. به تمام جهان رفت. (۱۲۹)

مهدخت با مسافرت به باغ برادرش وسپس با کاشتن خود در کنار نهر موفق به حل دو مسئله از فوری ترین مسائلش می شود: چگونه باروری در عین باکرگی را به نمایش بگذارد و دیگر آنکه با توجه به بستر فرهنگیش درکجا قرار بگیرد. تصمیم او در رابطه با انتخاب شیوه ای برای تولید که خارج از چارچوب تولید مثل جنسی قرار دارد و نیز انتخاب یک مکان مادی، جائی که می تواند تولید کننده باشد، هر دو مبین تنها مسیری هستند که به آزادی می انجامد. بنابراین همانطور که مکان برای تمام زنانی که دراین محل درکرج جمع شده اند مهم می شود، برای مهدخت نیز مکان اهمیت قابل توجهی پیدا می کند؛ چون این مکان برای او نوعی محل بذرافشانی، کشاورزی، و تولید می شود.

محیط خاکیی که مهدخت برای خود فراهم آورده است آنچنان به او تعلق می گیرد که هرگونه تلاشی برای جابجایی او و یا راندنش از محیط با شکست مواجه می شود. آقای استواری، دلال معاملات ملکی، که باغ را به فرخ لقا نشان می دهد، در باره جستجوی خانواده مهدخت به دنبال مهدخت گم شده و نیز در باره تلاششان برای از ریشه درآوردن او صحبت می کند:

این بیچاره پاییز گذشته گم می شود. خانواده اش دریه در تمام شهر و بیابان را می گردند و پیدایش نمی کنند. بالاخره اول همین تابستان برای هواخوری می آیند به باغ. می بینند این بیچاره خودش را در زمین کاشته است. حالا خوب فکر می کنند این بیچاره دیوانه است. ولی خانم هرچه سعی می کنند او را از زمین در بیاورند می بینند نمی شود.(۹۴)

آقای استواری گریه کنان می گوید که اگر چه دربیست سال گذشته گریه نکرده است هر وقت که مهدخت را می بیند نمی تواند جلوی گریه کردنش را بگیرد. او ادامه می دهد:

خلاصه خانم هر چه سعی می کنند از زمین بیرونش بیاورند می بینند نمی شود. این بیچاره هم می التماس می کرده است، «ترا به خدا مرا نبرید بگذارید سبز شوم». (۹۵)

فرخ لقا می گوید که مهدخت هنوز سبز نشده است و آقای استواری تصدیق می کند ولی می گوید که او (مهدخت) ریشه دوانده است و احتمالا سال آینده جوانه خواهد زد. خانواده او تصمیم گرفته اند خانه را بفروشند، به طور ناشناس و پائین تر از قیمت اصلی، چون از بابت مهدخت خجالت زده اند. فرخ لقا جواب می دهد که درخت شدن چیزی نیست که کسی از آن شرمنده بشود، فرخ لقا سپس شروع به خیالبافی در مورد خرید و تصاحب باغ و ملازم انسان- درختش می کند.

بدین ترتیب، مکانی که مهدخت برای خودش تدارک دیده است برای او باقی می ماند امّا دیگر به او تعلق ندارد. او با شرایط وفق داده شده است /خریده شده است/ تصاحب شده است، به توسط فرخ لقایی که جایگاهش در جامعه مهم ترین مسئله در ذهنش است.

در ذهنش ناگهان انقلابی رخ داده بود. فکر می کرد با این درخت عجیب چه کارها که نخواهد کرد. نه تنها می توانست یک محفل ادبی درست کند، بلکه حتی شاید می توانست و کیل و وزیر هم بشود. تا به حال نشنیده بود کسی یک درخت ـ آدم داشته باشد.(۹۶)

از طریق خریده شدن باغ به وسیله فرخ لقا و سپس ورود مرد (باغبان مهربان) به باغ است که پارسی پور توان مهدخت را برای خودزایی مورد سؤال قرار می دهد. در روایت پارسی پور: مهدخت ـ درخت تا قبل از خوردن شیر سینه یک انسان نمی تواند جوانه بزند. باغبان مسئول بارداری زرین کلاه است و در پی آن، این شیر سینه زرین کلاه است که مهدخت را در تولید موفق می کند.

بنابراین، در تحلیل نهایی، این یک مرد است که مسئول تولید است. در عین حال مهدخت با وجود مولد بودن همچنان باکره است و این هدف او بوده است. علیرغم نام رمان، هدف او لزوماً جدا شدن مطلق نبوده است. به علاوه از طریق خرید باغ به وسیله فرخ لقا فضای انسان ـ درخت گشوده می شود تا توسط زنانی دیگر (بدون مردان) مورد نفوذ قرار گیرد. این امر که یکی از شرایط برشمرده شده توسط فوکو برای "هتروتوپیا" است در بخش بعد بحث خواهد شد.

۳

فضا وسیله ای است که با آن می شود
هم وصل کرد و هم فصل، هم شامل
و هم مانع شد. (نیل اسمیت، ص۱۷۱)

مداخله مکانی پارسی پور، از طریق فضاهای فیزیکی و استعاره ای خود را نشان می دهد. مرکز جغرافیایی رمان، کرج، به رمان نوعی وحدت می بخشد (وحدتی خارج از مرکز/تهران). در این مکان، زنان در واقع فضاهایی استعاره ای هستند، فضاهایی که بدن/فکر در آنجا سکونت یافته است. این فضاها وقفه زمانی را دائمی می کنند و در عین حال بر آن تأکید می ورزند و از طریق این وقفه ها است که صداهای حاشیه ای به سخن می آیند. مقاله کوتاه فوکو با عنوان "از فضایی دیگر" می تواند در رابطه با دریافت تواناییهای بالقوه مکانی در رمان پارسی پور مفید باشد.

فوکو، در این طبقه بندی کوتاه از انواع فضاها، به تفاوت میان فضاهای "اتوپیک" و "هتروتوپیک" اشاره کرده، می نویسد:

اما در میان همه این مکانها برای من آنها که با سایر مکانها رابطه دارند جالب است؛ رابطه ویژه ای که از طریق آن مجموعه روابطی را که به طور اتفاقی مشخص و منعکس کرده، در عین حال خنثی و معکوس می کند. این مکانها که در رابطه با سایر مکانها قرار دارد و در هر حال در تناقض با

سایر مکانها قرار می گیرد، از دو گروه اصلی تشکیل شده است.(۲۴)

دو گروه اصلی ای که فوکو بدانها اشاره می کند اتوپیاها و هتروتوپیاها است. فوکو اتوپیا را چنین تعریف می کند:

مکانهایی بدون هیچ فضای واقعی، مکانهایی که یک رابطه مقایسه ای عمومی، مستقیم یا معکوس، با فضای واقعی جامعه دارند. آنها خودِ جامعه را در یک فرم کامل معرفی می کنند، یا وارونهٔ یک جامعه دیگر را، ولی در هر صورت این اتوپیاها اساساً فضاهایی غیر واقعی هستند. (۲۴)

فوکو هتروتوپیاها را به صورت "مکانهای مقابل" اتوپی ها می بیند، جایگاه تفاوتهای ریشه ای، که به وضوح انتقاد از خود و بازتاب خودرا -- در هر فرهنگی -- متحقق می کنند. هتروتوپیاها با «خارج بودن از همهٔ مکانها مشخص می شوند علیرغم اینکه شاید نشان دادن جایگاهشان در واقعیت ممکن باشد.»(۲۴) هتروتوپیا «در واقعیت وجود ندارد»؛ عملکرد متقابل هتروتوپیا در واقع برای خنثی کردن واقعیت موجوداست:

آینه به عنوان هتروتوپیا بدین ترتیب عمل می کند: مکانی را که من در حال حاضر اشغال کرده ام، موقعی که من به خود در آینه نگاه می کنم، کاملا واقعی می سازد، به تمام فضای اطرافش وصل می کند، و کاملا غیر واقعی، چرا که برای درک شدن باید از طریق این نقطه واقعی که آن طرف است بگذرد.(۲۴)

باغ کرج مکانی هتروتوپیک است. جائی که علل بحران زنان بدون مردان درکنارِ، به همراهِ، و با توجه به تمام جوانب فرهنگی ایران آشکار می شود. آخرین (ششمین) ویژگیِ ای که فوکو در تعریف هتروتوپیاها ارائه می دهد «عملکرد آنها در رابطه با تمام فضاهای باقی مانده است.» (۲۷) آشکاراست که فضای به وجود آمده از طریق باغ کرج (فضای زنان بدون مردان) در رابطه ای کاملا متفاوت نسبت به سایر مکانها (استعاره ای و فیزیکی) قرار دارد. زنان رمان پارسی پور هر یک از راه خاص خود به کرج می رسند، کرج افسانه آمیز که به عنوان پناهگاه فیزیکی و فکری عمل می کند، مکانی خارج از مردان.

پارسی پور افسانه کرج را در فصل اول و از طریق مهدخت معرفی می کند. مهدخت گریز از خاک و گرما و سروصدای تهران را در باغ کرج جستجو می کند:

تابستان پر از دود و غبارو خاک و خل ماشین و آدم و غم شیشه های بزرگ پنجره که به میهمانی آفتاب می رفتند. لعنتی ها. خوب چرا نمی فهمند این پنجره ها به درد این مملکت نمی خورند.
این را فکر می کرد و غصه می خورد و مجبور می شد دعوت هوشنگ خان برادر بزرگتر را قبول کند و به باغ بیاید و تاب سروصدای بچه ها را بیآورد که تمام روز فریاد می کشیدند و گیلاس می خوردند و هر شب اسهال می گرفتند و ماست می خورند.(۱۰)

روشن است که مهدخت باغ را دوست دارد امّا بچه هارا دوست ندارد. امّا کماکان باغ پناهگاهی است که اورا از شهر حفظ می کند. در عین حال در همین پناهگاه است که مهدخت دیوانه می شود.
فرخ لقا نیز که به دنبال پناه گرفتن در افسانه کرج است نهایتا واقعیت موجود باغ و همنشینی با زنان را تحمل ناپذیر می یابد. یک روز صبح بیدار می شود و گفتگویی میان او و مونس (که قادر به خواندن فکر دیگران است) درمی گیرد. مونس از او می پرسد که با دانشش چه می تواند بکند؟ فرخ لقا می پرسد کدام دانش؟ و مونس جواب می دهد:

همین دانسته های کوچک. مثلاً شما می خواهید ما برویم. چرا من باید این را بدانم؟ (۱۲۵)

فرخ لقا اول فکر می کند که مونس ساده تر از آن است که از دانشش استفاده کند و بعد اعلام می کند که خانه ای در شهر گرفته است:

ـ ـ امروز من به شهر می روم. خانه اجاره کرده ام. شما تا هر وقت خواستید بمانید. تابستان بر می گردم. رفتید کلید را بسپارید به باغبان تا به من برساند.(۱۲۵)

دو قطب (افراطی) "عملکرد" که این خصیصه هتروتوپیایی را تعریف می کند همزمان از طریق باغ هتروتوپیایی کرچ به نمایش گذاشته می شود. این باغ هتروتوپیک «فضایی به وجود می آورد که نشان دهنده تمام فضاهای واقعی است ... که خود شبح هایی از واقعیت است.» این باغ هتروتوپیک فضایی به وجود می آورد که فضای واقعی دیگری است، کامل، دقیق و مرتب؛ درست بر خلاف فضای ما که آشفته، بیمارگونه و بهم ریخته است.

باغ زنان انباشته از جشنها و شعر خوانی است و یک درخت ـ انسان، و برای زنان آرامش باغ هم واقعی است و هم غیر واقعی؛ تقلیدی است از زندگی امّا نه خود زندگی؛ یک بهشت است امّا درعالم برزخ.

فائزه هم از بهشت خسته می شود. او قبل از آمدن به باغ همیشه به فکر ازدواج بود. زندگی در باغ خسته اش می کند. قبلا، موقعی که فرخ لقا هنوز مهمانی می داد، فائزه اقلا کاری برای انجام دادن داشت و با پایان یافتن مهمانیها انگار چیزی را از دست داده است:

آن سوی باغ فائزه تنها مانده بود. دیگر میهمان هم نمی آمد تا دست پخت او را بخورد و تعریف کند. فرخ لقا در را به روی خودش بسته بود. مونس هم هرگز نبود و زن باغبان ناپدید شده بود و با باغبان نمی شد حرف زد. همیشه مشغول به کار بود. فائزه از تنهایی واقعا حوصله اش سر می رفت. گاهی لباس عوض می کرد و بلند می شد به هوای گردش به تهران می رفت.(۱۱۶)

استعاره برزخی در اینجا یاد آور پنجمین خصیصه هتروتوپیای فوکو است، هم بازاست و هم بسته، هم مجزا و هم قابل نفوذ. برای روشن تر کردن این اصل هتروتوپیایی فوکو می نویسد:

با داخل شدن اجباری است ... و یا اینکه شخص باید پیرو آداب و اعمال پالایش دهندهٔ خاصی باشد. برای داخل شدن یک فرد باید اجازه مخصوصی داشته باشد و رفتار معینی را دارا باشد. علاوه بر این حتی هتروتوپیاهایی وجود دارند که کاملا به فعالیتهای پالایشی اختصاص داده شده اند.(۲۶)

پنج زن بدون مرد به اجبار وارد باغ نشده اند، ولی هر کدام پس از انجام آدابی خاص به آنجا آمده اند. مسیر مهدخت شاهد تجاوز بودن و مسیر فرخ لقا شاهد کشته شدن شوهر بودن است. هر کدام از این وقایع مبین نوعی تولد دو باره است.

۴

> در جاده رشته های فضایی و زمانی که سرنوشت و زندگی انسانها را تعریف می کند با یکدیگر به طور مشخص ترکیب شده، حتی موقعی که اینان به دلیل سقوط فاصله های اجتماعی پیچیده تر و مشخص تر می شوند "کرونوتوپ" جاده هم یک نقطه آغاز حرکت و هم محلی است برای آنکه وقایع در آنجا سرانجامشان را پیدا کنند. زمان، مانند پیش، با فضا آمیخته شده، در آن جریان پیدا می کند -- و بدینگونه جاده ای شکل می گیرد. (بختین، ص۲۴۴)

در زنان بدون مردان جاده کرج تا حدی به عنوان محل (گسترش یافته) آداب و یا پالایش عمل می کند. مونس، فائزه، و زرین کلاه هر کدام از میان جریانات دگرگون کننده ای در جاده کرج می گذرند. راننده کامیون و شاگرد راننده ای به مونس و فائزه، بعد از آغاز سفرشان به کرج، تجاوز می کنند:

> آقایان به خانمها حمله ور شدند. جنگ مختصری روی داد و عاقبت دختران مغلوب شدند. آنکه نامش فائزه بود فریاد می کشید و کمک می طلبید و این تا وقتی بود که راننده دست پهنش را روی دهان او گذاشت. آن دیگری که مونس نام داشت ساکت بود و در سکوت هر آنچه را اتفاق می افتاد تحمل می کرد. کار یک ربع هم طول نکشید. آقایان از جای بلند شدند و چون روشن بود که فریادرسی نیست با آرامش شروع کردند به تکاندن

خاک سرو پایشان. دخترها هر دو روی زمین دراز مانده بودند. آن که نامش فائزه بود گریه می کرد.(۸۶)

این تجاوز در چارچوب روایت نقشهای متفاوتی ایفا می کند. این عمل یک عامل تطهیر کننده است و یا حادثه ای است که زنان را برای نوعی گذار و درنتیجه رسیدن شان به باغ کرج آماده می کند؟ این درست است که دو "دختر" حتی بدون این واقعه هم، با رسیدن به باغ کرج ممکن بود مورد استقبال فرخ لقا قرار بگیرند امّا این واقعه، تجاوز، و رنج فائزه که ناشی از آن است پذیرفته شدن شان را در خانه ضمانت می کند. بعد از اینکه فائزه و مونس داستان تجاوز شدن شان را تعریف می کنند و مونس متذکر می شود که هنوز زنان در مسافرت امنیت ندارند (مونس دوست دارد که قبل از ادامه دادن به مسافرتش به دور دنیا، به او اجازه داده شود که در خانه اقامت کند) فرخ لقا پیشنهادش را به زنان اعلام می کند.

به علاوه، زنها، مخصوصا فائزه، با ازدست دادن باکرگی قادرند از موضوعی برابر با دیگر زنان وارد باغ کرج بشوند: هیچکدام از آنها نمی تواند باکرگی اش را پس بگیرد. اگر باغ زنان بدون مردان باغ باکره ها بدون مردان بود قطعا مفهوم دیگری می داشت و در آن صورت تهدید یا امید همیشگی ازاله بکارت عظیم جلوه می کرد؛ مقاومتی شوم در برابر فضای هتروتوپیک باغ.

دگرگونی زرین کلاه در جاده کرج از نوع متفاوتی است. او سالها فاحشه بوده است و سفرش را در جاده کرج برای شفا یافتن از سالهای فاحشگی اش آغاز کرده است. زرین کلاه توانایی اش را برای دیدن سر مردان از دست داده است. واضحا، پیشه زرین کلاه رابطه با مردان را به منحصراً وظیفه بی روان و جنسی کاهش داده است. برای زرین کلاه، مردان بی کلّه تجسّمِ آلت تناسلی شان شده اند. او نیز به جنسیتش کاهش یافته است و به حمام و به مسجد می رود تا تمامیتش را باز یابد. به واسطه باز یافتن تمامیتش است که زرین کلاه مردان را در تمامی شان خواهد دید. او بعد از ترک کارش به حمام و مسجد می رود و سپس سفرش را در جاده کرج آغاز می کند. در این جاده است -- این مسیری که به باغ می انجامد -- که زرین کلاه دید کامل خود را باز می یابد. او سر باغبان را (که به تازگی استخدام شده است) می بیند. به قدری خوشحال می شود که به پایش می افتد و شروع به گریه می کند.

زرین کلاه در خانه فرخ لقا پذیرفته شده است چون همراه باغبان است

و فرخ لقا به باغبان نیاز دارد. ورود مردی در این فضای زنان "بدون مردان" مهم و پیچیده است. و توضیح آن فضایی می طلبد که از چار چوب این مقاله خارج است. امّا، برای این خواننده، این حقیقت که باغبان (مرد) صاحب مهارتهایی است که برای نوسازی خانه و باغ واجب است قصوری در رمان به شمار می رود. زنان پارسی پور چیره دستی لازمه را برای زندگی مستقل ندارند (و بسط نایافته اند)؛ و این دلیل درماندگیشان است.

به همین روال، فرخ لقا به زرین کلاه اجازه ورود می دهد، ولی فقط چون با باغبان آمده است. فرخ لقا با بی میلی به زرین کلاه اجازه ورود می دهد. بودن او قسمتی از معامله است و فرخ لقا نمی تواند از آن اجتناب کند. زرین کلاه در ادامه نقش مهمی در دگرگونی مهدخت بازی می کند. شیر سینه های زرین کلاه است که مهدخت را در طول زمستان تغذیه می کند و باعث جوانه زدنش می شود.

عملکرد دیگر جاده در *زنان بدون مردان* متحد کردن زمانهای بهم ریخته زنان است. در بحث "کرونوتوپ"، بحث اعمال ممکن، یا جاده، بختین می نویسد:

> در جاده ... مسیرهای مکانی و زمانی متفاوت ترین آدمها -- نمایندگانی از تمام طبقات، دسته ها، مذاهب، سنین -- در یک نقطه زمانی و مکانی با یکدیگر تلاقی می کنند. (۲۴۳)

این دقیقاً عملکرد دیگر جاده کرج است. در پایان فصلی که زنان معرفی می شوند زنهای *زنان بدون مردان*، به دلایل مختلف به سوی پناهگاهی خارج از تهران که کرج نامیده می شود می روند. کرج بدین ترتیب به محل ثابتی تبدیل می شود که بر حول آن روایت داستان، که خود در مقابل تثبیت زمانی مقاومت می کند، به حرکت مارپیچی بالارونده اش ادامه می دهد. چون، گرچه زنان نهایتاً در یک محل و یک زمان به هم می پیوندند، امّا سفرشان را در دوره های زمانی مختلفی آغاز کرده اند.

۵

با پایان شناسی خستگی ناپذیرش، با نظم
معانیش، روایت توان تعریف کردن و
قانونگذاری را متعلق به خود می کند. این
شیوه بیان مرجعیت و مشروعیت است.
(الین دیاموند، ص ۹۵)

الین دیاموند در مقاله اش «امتناع از رمانتیسم هویت: دخالتهای روایتی در چرچیل، بن موسی، دوراس»، چنین بحث می کند که درک فمینیستی از «تاریخ به مثابه روایت» فوق العاده با اهمیت است «نه فقط به خاطرآنکه ایده جانب دار نبودن نویسنده را از پیچیدگی خارج می کند، بلکه به خاطرآنکه نقش سنتی زن به عنوان زیردست در تاریخ می تواند به عنوان نتیجه ای از روایت تلقی شود.» (ص۹۵) مقاومت متنی پارسی پور در برابر وجوه متفاوت رسمیت بخشیدن به داستانسرایی خطی دو جنبه دارد: او مسائل ادراکی را از طریق نوشتن حوادث غیرواقعی (مانند درخت شدن مهدخت) و اعتبار تاریخ روایت شده را با انقطاع زمان به سؤال می کشد.

در *زنان بدون مردان*، فصل پیش از «دو دختر در جاده کرج» (فصل ۸) در چارچوب زمان غیرمداوم اتفاق می افتد. هر کدام از پنج زن در فصل مربوط به خودشان معرفی می شوند. به مونس سه فصل تعلق می گیرد، هر کدام برای یک تولد مجدد. زمان داستان مهدخت (فصل اول) از طریق اظهار نظرش در باره فیلم «اشکها و لبخندها» که در سال ۱۹۶۵ در امریکا به نمایش درآمد، مشخص می شود. زمان داستان مهدخت بنابراین بعد از این تاریخ است. فصلهای دوم (فائزه) و سوم (مونس) به طور مشخص در اوت ۱۹۵۳ (مرداد ۱۳۳۲) واقع شده اند. تعیین زمان داستانهای این دو زن، به خاطر فصلهای قبلی (مهدخت ۱۹۶۵) و بعدی (فرخ لقا ۱۹۶۷) مسئله سازاست. همانطور که گفته شد اشاره به فیلم «اشکها و لبخندها» نشان می دهد که داستان مهدخت بعد از ۱۹۶۵ واقع شده است. در داستان فرخ لقا به فیلم «بر باد رفته» اشاره می شود. در زمان نمایش این فیلم (۱۹۳۹) فرخ لقا ۲۲ ساله است و در داستان ۵۱ ساله است. بنابراین زمان داستان بعد از ۱۹۶۷ است. قطع شدن زمان، رمان *زنان بدون*

مردان را به رمانی تبدیل می کند که می توان آن را در هر چارچوب زمانیی خواند و بنابراین انتقاد پارسی پور از موقعیت (عقب افتاده) زنان خارج از هرگونه محدوده زمانی خاصی عمل می کند.

۶

در بحث زمان و مکان، اندیشه و فرهنگ، فوکو می نویسد که میان اوتوپیایی و هتروتوپیایی «تجربه مخلوط و مشترک» وجود دارد: این تجربه آینه است. آینه، تا آنجا که یک مکان به مکان است، اوتوپیا است. شکلها در آینه دیده می شوند، جایی که وجود ندارند. فوکو می نویسد:

> در آینه، من خود را جایی می بینم که نیستم، در یک فضای غیر واقعی، مجازی که در پشت ظاهر نمایان می شود؛ من آنطرف آنجا هستم، جائی که من نیستم، یک نوع سایه که مرئی بودنم را به خودم می دهد، که من را قادر می کند خودم را در جائی که غایب هستم ببینم: همچنین است مدینه فاضله آینه.(۲۴)

در عین حال، آینه، اگر در واقعیت وجود داشته باشد، یک هتروتوپیا است:

> ولی آینه همچنین یک هتروتوپیا است، اگر آینه در واقعیت وجود داشته باشد، جائی که نوعی عمل متقابل در محلی که من اشغال کرده ام را انجام می دهد. (۲۴)

با توجه به طبقه بندی فوکو، رمان *زنان بدون مردان* می تواند (آینه وار) به عنوان وجه مشترک میان مدینه فاضله و هتروتوپیا قرائت شود: وجه مشترک میان دنیای به لحاظ هستی شناسی غیر ممکن (اتوپیایی) زنان بدون مردان و باغ هتروتوپیک زنده و با تجربه زنان (و یک مرد). به همین ترتیب متن محلی است که در آن دنیای خیالی و دنیای زنده واقعی به هم می رسند. بنابراین فرهنگ

آنگونه که در آینه رمان دیده می شود خود را عریان به نمایش می گذارد تا در معرض برخورد، بررسی، و نقد قرار گیرد. رمان، خود یک مکان بی مکان است. زنان در جایی دیده می شوند که نیستند، در یک فضای غیر واقعی، فضایی مجازی که در پشت ظاهر و سطح گشوده می شود. زنان، "آنطرف"، آنجا هستند، جائی که وجود ندارند (زنان). نوعی سایه که مرئی بودنشان را به آنها می دهد. فوکو ادامه می دهد:

> با شروع از این نگاه خیره، که مانند پیشتر، به سوی من خیره شده است، از طرف این فضای مجازی که در آن طرف شیشه است، من به طرف خودم باز می گردم. دو باره شروع می کنم به نگاه کردن به خود و به بازسازی خود در جائی که هستم.(۲۶)

زنان باغ کرج هم به همین ترتیب خود را از طریق متن باز سازی می کنند. به همانگونه که شرایط زنان در ایران باز تولید می شود؛ در وقفه زمانی آینه، در آن لایه میانی در فضا است که انتقاد پارسی پور از روایتگری تاریخی و زیر سوال قرار دادن علل برتری جنس مرد شروع می شود. فوکو در رابطه با چهارمین اصل هتروتوپیایی اش می گوید:

> هتروتوپیاها اکثر اوقات به برش هایی از زمان متصل اند. این بدان معنا است که آنها دریچه ای می گشایند به سوی چیزی که می شود آن را، به خاطر همخوانی، هتروکرونی نامید. هتروتوپیا موقعی با ظرفیت کامل شروع به عمل می کند که مردان (یا زنان) به نوعی جدایی مطلق از زمان سنتیشان دست می یابند.

جاده کرج به عنوان یک کرونوتوپ و یک هتروتوپیا، مقدم به باغ عمل می کند، زیرا زنان (و مرد) به نوعی جدایی مطلق از زمان سنتیشان دست می یابند؛ جائی که زمان سنتیشان، دوران زندگیشان پیش از جاده است. بعد از عبور از (کرونوتوپ) جاده، زمانهاشان نهایتاً در جلوی درِ خانه کرج به هم می رسند. اول زرین کلاه و باغبان، و بعد مونس و فائزه، از "درِ" فرخ لقا می گذرند. چارچوبهای مختلف زمانی شخصیتهای رمان پارسی پور در یک زمان واحد بهم می رسد. درِ خانه پایان انتقاد پارسی پور از تاریخ روایت شده و آغاز کارش

برای به زیر سؤال کشیدن علل عقب ماندگی زنان را نشان می دهد.

تغییر جهت پارسی پور در رابطه با حرکت زمان در آن سوی در، در چگونگی تفسیر او از مسائل هستی شناسانه زنان اهمیت زیادی دارد. در این ملک (متعلق به فرخ لقا) است که زمان زنان به هم متصل می شود و به چیزی وارد می شود که بختین آن را «زمان تاریخی» می خواند.

در باغ کرج، اعمال و رشد زنان به عنوان نتیجهٔ چیزی که گذشتنش را پیشتر دیده ایم، شکل می گیرد. گذشته آنچنان خودرا به حال تحمیل می کند که «هیچ چیز نمی تواند اتفاق بیفتد.» زرین کلاه با باغبان مهربان ازدواج می کند؛ هم به خاطر اینکه درخت ـ مهدخت به شیرسینه اش احتیاج دارد و هم به خاطر اینکه باغبان مهربان مبشر بهبودی کوری ای است که زرین کلاه در نتیجه سالهای فاحشگی به آن مبتلا شده بود.

گری ساول مورسون در رابطه با عقاید بختین در مورد کرونوتوپ اشاره می کند که در کرونوتوپ «دنیا هتروکرونوس است.» تفکر مربوط به هتروکرونوس برای خواندن *زنان بدون مردان*، در معنای بختینی اش مهم تر از معنای فوکویی آن است. این عبارت یک سلسله از مفاهیم بختین را در خود دارد. مورسون چنین خلاصه می کند:

> اولاً، در هر لحظه ای، فعالیتهای اجتماعی مختلف به وسیله مفاهیم مختلف زمان و نیز حوزه های متفاوت اعمال ممکن کنترل می شود. دوم، همیشه مفاهیم چندگانه ای از زمان وجود دارد که می توانند برای یک وضعیت واحد مورد استفاده قرار بگیرند ... سوم، "حال" فقط یکی از بیشمار "حال"های ممکن است. (تأکید از مورسون، ص۱۰۸۲)

در ابتدا، هر یک از زنان بدون مردان در باغ پتانسیلهای جداگانه ای را تجسم می بخشند، بعد از گذشتن از درِ باغ هر گونه احتمالی برای زنان وجود دارد. امّا به آهستگی حرکتشان در رابطه با تحقق بخشیدن به پتانسیلهاشان کُند می شود و در حالیکه بودنشان به عنوان فقط یکی از بودنهای ممکن تلقی می شود، عقب ماندگیشان به عنوان زن (و یا مرد مهربان) جدایی هستی شناسانه آنها را به عنوان زن غیر ممکن می کند. هر یک از زنان کارشان یا به بامرد بودن می انجامد (زرین کلاه، فرخ لقا، فائزه) یا به غیر واقعی بودن (مهدخت، مونس). زنان بدون مردان فقط یک امر غیر عادی نیست بلکه در یک متن فرهنگی غیر

ممکن است.

غیر ممکن بودن زنان بدون مردان نقش مهمی در رمان ایفا می کند. زمان غیر ممکن پارسی پور انتقادی از تاریخ روایت شده ارائه می دهد و نتایج غیرممکن داستان زنان شرایط زنان در ایران را نقد می کند. پارسی پور با بنا کردن باغ به عنوان قلمرو همه امکانات -- فضایی که در راستای زمان نمی تواند ادامه یابد -- و در حالی که جایی برای پایانی خوش یا افراطی برای داستان زنان باقی نمی گذارد، خلایی به وجود می آورد، یک فاصله زمانی که در آن اعمال و صداهای به حاشیه رانده شدهٔ زنان می توانند (حداقل) ارائه شوند.

منابع استفاده شده:

Bakhtin, M.M. "The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel)." *Speech Genres & Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Ed. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, Texas: The University of Texas Press, 1986. 10-59.

--- *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. Michael Holquist. Austin, Texas: The University of Texas Press, 1981.

---"Epic and the Novel." *Dialogic Imagination*. Ed. Holquist 3-40.

---"Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." *Dialogic Imagination*. Ed. Holquist 84-258.

Bhabha, Homi K. "'Race', Time and the Revision of Modernity." *Oxford Literary Review* 13.1-2 (1991): 193-219)

--- "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. New York: Routledge, 1990. 291-322.

Diamond, Elin. "Refusing the Romanticism of Identity: Narrative Interventions in Churchill, Benmussa, Durass." *Performing Feminisms*. Ed. Sue-Ellen Case.

Baltimore : Johns Hopkins University Press, c1990.

Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *diacritics* 16.1 (spring 1986): 22-27.

Kanneh, Kadiatu. "Place, Time and the Back Body: Myth and Resistance." *Oxford Literary Review* 13.1-2 (1991): 140-163.

Morson, Gary Saul. "Bakhtin, Genres, and Temporality." *New Literary History* 22.4 (1991): 1071-1092.

Parsipur, Shahrnush. *Zanan bedun-i mardan*. Bethesda, Maryland: Iranbooks, 1991.

Prentice, Chris. "The interplay of place and placelessness in the subject of post-colonial fiction." *SPAN* 31 (1991): 63-80.

Smith, Neil. *Uneven Development: Nature, Capital and the Production of Space*. New York: Basil Blackwell, 1990.

احمد کریمی حکّاک

مکان تکاپو، امکان تکامل:

تحلیلی از *دل فولاد* اثر منیرو روانی پور

هرگاه فضای ایجاد و عرضهٔ آثار ادبی را در جامعهٔ امروزی ایران به صورت طرحی بر صفحه ای کاغذ ترسیم کنیم، به نظر من در میانهٔ این طرح می توان دو مرکز تصور کرد که هر یک از حمایت یکی از ارکان عمدهٔ قدرت فرهنگی در آن جامعه برخوردار است. در یکی از این دو مرکز گروهی از متون ادبی را می توان دید ـ از شعر و داستان و نمایشنامه و نقد و نظر ـ که زیر حمایت شدید و همه جانبهٔ حکومتی ایدئولوژیک تولید و منتشر می شود، و در میان حلقه های نسبتاً محدود و بسته ای از پیروان آن حکومت خوانندگانی دارد.[1] این گونه آثار ادبی، با آنکه از نظر تعداد چشمگیر است، از لحاظ ارزشهای زیبایی شناختی هنوز وزن و قدر چندانی نیافته و به اصطلاح جا نیفتاده است. اهمیت این آثار، که به نام «ادبیات انقلاب اسلامی» شهرت یافته، عمدتاً در راهبرد به ایدئولوژی و مبانی عقیدتی است که قرار است از راه آنها به ذهن و ضمیر خوانندگانشان القا شود. در مرکز دوم گروه دیگری از متون ادبی را می توان مشاهده کرد که دنباله و ادامهٔ مقال روشنفکری دو دههٔ پیش از انقلاب را بیان می دارد، و همچنان آرمانهایی همچون آزادیهای فردی، عدالت اجتماعی، و حکومت قانون را تبلیغ می کند. بسیاری از نویسندگان و شاعران و نمایشنامه نویسان و منتقدان دوران پیش از انقلاب هنوز فعّالانه در عرصهٔ اشاعهٔ افکار خویش از راه نشر آثار ادبی حضور

۱ـ برای طرح مقدماتی بررسی این آثار، نک: احمد کریمی حکّاک، «حقیقت و ادبیات: مروری بر ادبیات انقلاب اسلامی»، *مهرگان*، سال سوم، شمارهٔ ۲ (پائیز ۱۳۷۳): ۱۰۲ـ۹۱؛ برای ارزیابی متفاوتی از «ادبیات انقلاب اسلامی»، نک: «به طرح آزادانهٔ افکار و اندیشه های مختلف اعتقاد داریم»، مصاحبه با مصطفی میرسلیم، وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی، *اطلاعات بین المللی*، سال سوم، شمارهٔ ۶۰۸ (۲۸ اکتبر ۱۹۹۶)، صص ۱، ۶ و ۹.

دارند، و هم اینان -- یا پیروان و دست پروردگانشان -- موجد این آثار و ناقل آن افکارند. در این گونه متون گاه مضامین جدیدی از قبیل آرزوی ایجاد پیوند با ایرانیان تبعیدی یا کندوکاو تاریخ به گونه ای پرسشگرانه به چشم می خورد، ولی در کل این گروه آثار ادبی خیزشی یا حرکتی را، جدا و متفاوت از آنچه هم اینان در دهه های پیش از انقلاب به بیان در می آوردند، نشان نمی دهد.

در حواشی این دو مرکز متون ادبی گوناگونی را می بینیم که وجه مشترک آنها کوشش در تغییر مقال ادبی دوران پیشین در ابعاد گوناگون آن است. این گونه آثار می کوشند با ایجاد بحران در ارکان اندیشهٔ ادبی ایرانیان ادبیات ایران را دگرگون سازند، و این کار را از راه ارائهٔ روایتهای متفاوت از گذشتهٔ تاریخی کشور، از راه کاربرد صناعات و شگردهای متنوع جدید در سبک و سیاق نگارش ادبی، و از راه وضع و ترویج اصولی بدیع برای ارزیابی ادبیات و آثار ادبی به پیش می برند. نویسندگان این گونه آثار می کوشند با عرضهٔ بدیلهای فکری و عقیدتی در فضای فرهنگی جامعه امواج و ارتعاشات جدیدی پدید آورند و از این طریق جایی برای خود بگشایند. به نظر من بهترین نمونهٔ این گونه متون رمانهایی است که نویسندگان زن ایرانی -- به ویژه شهرنوش پارسی پور و منیرو روانی پور -- در ده سال گذشته نوشته اند. در این مقاله نیز هدف تحلیل یکی از این آثار، یعنی رمان *دل فولاد*، نوشتهٔ منیرو روانی پور، خواهد بود.[۲] این تحلیل را با بازگویی طرح مختصر رمان آغاز خواهیم کرد؛ آنگاه به برخی کارکردهای درونی رمان خواهیم پرداخت و ظرفیت این اثر را برای ایجاد تحوّل در فضای اندیشه ادبی رایج در جامعه باز خواهیم نمود. در پایان مقاله نیز به معنای نهایی استعاره ها و شیوهٔ شخصیّت سازی منیرو روانی پور در رمان *دل فولاد* باز خواهیم گشت و این اثر را از آن نظر نیز، گیرم به اختصار، ارزیابی خواهیم کرد.

این نکته را، امّا، همین جا باید گفت که در فضایی بغرنج و چند بُعدی همچون فضای تعاطی ادبی در جامعه ای که برای ادبیات مقام ویژه ای قائل است کشمکش مدام میان مقالهای رقیب کاملاً عادی و بخشی از مکانیسم پیش برندهٔ ادبیات به شمار می رود. آثار ادبی -- خواه منفرداً خواه به صورت نمودی از عالم مقالی که در آنها جاری است -- بی وقفه در تکاپوی تسخیر مکانی مرکزی تر،

۲. منیرو روانی پور، *دل فولاد* (تهران: انتشارات نیلوفر، چاپ اول: ۱۳۶۹، چاپ دوم: زمستان ۱۳۷۱). کلیهٔ ارجاعات بعدی مقاله، که با شمارهٔ صفحه در متن مشخص شده است، به این کتاب بازمی گردد.

مرئی تر و در نتوجّه مهم تر برای خویشند، و در این تلاش ناگزیر می کوشند آثار متفاوت از خود را از مرکز به حاشیه برانند، یا اصلاً از صحنهٔ ادبیات بیرون اندازند. آثار حاشیه ای نیز به سهم خود تلاش می کنند تا خود را به مرکز-- یا قلّه، یا اوج، یا رأس هرم-- نزدیک تر کنند. در تحلیل *دل فولاد*، مثلاً، خواهیم دید که این رمان نیز، مانند برخی دیگر از آثار نویسندگان زن ایرانی که در سالهای اخیر عرضه شده، بر آن است تا با بازگویی آنچه بر شخصیّت اصلی رمان می گذرد و یا در درون او جاری است روایتی زنانه از گوشه هایی از تاریخ ایران-- و نیز از وضع جامعهٔ ایران در حال حاضر-- ارائه دهد، و با این کار مقال رایج در ادبیات ایران را در موضوع روابط میان زنان و مردان دستخوش بحران و برای پذیرش تحوّل آماده سازد.

رمان *دل فولاد*، که در سال ۱۹۹۰ در تهران منتشر شده، حاوی داستان زن روشنفکر جوانی است به نام افسانهٔ سربلند، که در آغاز کار نویسندگی است. هم در آغاز و هم در پایان داستان این زن را می بینیم در جست و جوی «اتاقی از آنِ خویش»[۲] تا در آن داستانی را که در سر دارد بنویسد. او این داستان را در کودکی از پدر شنیده و بعدها روایتهای دیگری از آن را در کتابهای تاریخ و نیز در افسانه های تاریخی خوانده است. در خلال رمان نیز آن را در ذهن خود می پرورد و اندک اندک بر روی کاغذ می آورد، به گونه ای که در پایان داستان از این اثر، که عنوان «سوارکار غریب» به خود گرفته، دو صفحه ای بیشتر باقی نمانده است. پس در یک بُعد رمان *دل فولاد* حکایت نویسنده ای جوان است در کار نوشتن کتابی جدید، و چالشهایی که او در این کار با آنها رو به رو می شود.

داستانی که افسانهٔ سربلند در کار نوشتن آن است داستان نبردهای ناکام شاهزادهٔ زند لطفعلی خان است، و پایان غم انگیز کار و روزگار او. پیش از هر چیز نویسندهٔ جوان احساس می کند برای نوشتن داستان شاهزادهٔ زند، گذشته از آنچه از قصّه گویی های پدر در خاطرش مانده، نیاز به تصویری از شاهزاده دارد و کتابهایی که حکایت او را روایت کرده باشند. با توجّه به این تأمّلات درونی خویش که در روزگار زندیان دوربین عکاسی هنوز اختراع نشده بوده، و نقاشی

۲ـ عبارت *A Room of One's Own* (اتاقی از آنِ خویش) عنوان کتابی است از نویسندهٔ انگلیسی ویرجینیا وولف Virginia Woolf که برای نخستین بار در سال ۱۹۲۹ انتشار یافت. این عبارت بعدها به صورت عبارتی در سخن گفتن از شرایط لازم برای پرورش ذوق نویسندگی بسیار به کار رفته است.

هم حـرام بوده (ص ۱۲)، نویسندهٔ مـا ناگـزیر تصـویر درویشی را از بسـاط دستفروشی می خـرد و آن را به عنوان تصـویر لطفـعلی خـان می پذیرد. شـرح مختصـر این تصویر گویای آن است که چهره پردازی شخصیّتهای تاریخی ناگزیر کاری است خلاّق، و همین نتوجّه گیری مقدّمه ای می شود بر برداشت خواننده از داستانی که نویسنده سرِ نوشتن آن را دارد:

چهار ماه پیش از این عکسی را در خیابان منوچهری در بساط مردی دیده بود. مثل خودش بود. چشمان درشت و سیاه با نگاهی غریب و موهای بلند که روی شـانه رهـا می شـد و کشکولی در دست. به کـجـا نگاه می کـرد؟ (ص ۱۰)

و این همان تصویری است که افسـانه می خرد، در اتاقش نصب می کند، و برای او به چهرهٔ لطفعلی خان زند بدل می شود، خواه به او شباهت داشته باشد خواه نه. اما آنچه در جملات بالا اهمیّت دارد ابهامی است که از نظر دستوری در جملهٔ «مثل خودش بود» می بینیم. مثل چه کسی؟ لطفعلی خان زند؟ مرد دستفروش؟ یا افسانهٔ سربلند؟ در جمله های بالا این هر سه امکان موجود است. لحظه ای پس از خرید تصویر هم راوی دانای کل رمان با گزارش گفت و گوی ذهنی افسانهٔ سربلند می گوید:

هر کسـی کـه بود برایش فـرقی نداشت. یک عکس مـی تواند برای هر آدمی چیزی باشد. اما برای او، دلاور زند بود، خان زند و هیچفرقی نمی کرد که مرد دستفروش درباره اش چه بگوید و یا پیرزن صاحبخانه چطور به او زل بزند. (ص ۱۰)

این شیوهٔ عبارت پردازی، یعنی ایجاد امکانات گوناگون برای تأویل و تعلیق آنها در نص دستوری عبارت، از شگردهای کار رمان نو فرانسوی و آنگونه ادبیات آمریکای لاتین است که به «واقعگرایی جادویی» معروف شده، و من در جای دیگری از آن سخن گفته ام.[۲] در *دل فولاد* نویسنده استفادهٔ وسیعی از این شگرد

۲ـ نک: احمد کریمی حکّاک، «پیشگفتار» بر شهرنوش پارسی پور، *آداب صرف چای در حضور گرگ* (لوس آنجلس: نشر تصویر و انتشارات زمانه)، صص۴۱ـ۱۷.

کرده و با این کار به اثر خود غنا بخشیده است. اشکال در این است که چنین کاری باید در متن اثری منقّح و از نظر ویراستاری بدون خدشه، انجام پذیرد تا محدودهٔ ابهاماتی که ناقل مراد نویسنده است از محدودهٔ آنچه مربوط به ولنگاری کار عبارت پردازی و نقطه گذاری و پاراگراف بندی و چاپ و نشر آثار ادبی در ایران است جدا گردد. متأسفانه رمان *دل فولاد* از این نظر نواقص و کمبودهای فراوان دارد که کار تأویل را دشوار می سازد، ولی برای آنکه این امر به خرده گیری نینجامد در این مورد به همین مختصر بسنده می کنیم.[۵]

زن جوان آنگاه راهیِ کتابفروشیهای رو به روی دانشگاه تهران می شود، و از یکی از آنها دو کتاب می خرد، که به گفتهٔ کتابفروش یکی تاریخ زندیه است و دیگری کتابی قصّه مانند به نام دلاور زند.[۶] پس تا اینجا تصویر درویشی کشکول در دست و دو کتاب که یکی تاریخ است، یعنی قاعدتاً باید مستند باشد، و دیگری قصّه است، یعنی عنصر خیال در ساخت و پرداخت آن نقشی داشته، به ابزار کار نویسندهٔ جوان افزوده می شود. تصویر درویش را به آسانی می توان چهرهٔ ظاهری لطفعلی خان در ذهن افسانه سربلند دانست، چنانکه راوی نیز می گوید: «برای او [یعنی افسانه سربلند]، دلاور زند بود.» در خصوص دو کتاب، هم از آغاز مرز میان این دو شیوهٔ روایت پردازی -- یعنی تاریخ و قصّه -- از همان صفحات نخست از میان برداشته می شود. بدین معنا که تورّق سرسری *تاریخ زندیه* افسانه سربلند را به دو نکته واقف می کند: نخست آن که مورخان تاریخ را به دستور اربابان خویش -- و پس در جهت منافع آنان -- رقم زده اند. نخستین جملاتی که چشم افسانه در این کتاب شکار می کند این فکر را به ذهن او متبادر می سازد: *تاریخ زندیه* می گوید که میرزا مهدی خان استرآبادی تاریخ جهانگشای

۵ـ به همین دلیل، در نقل عبارات و جملات کتاب گاه ناگزیر شده ام اندک تغییراتی در علامت گذاری ها بدهم، ولی همه جا کوشش کرده ام از محدودهٔ کار ویراستاری تجاوز نکنم.

۶ـ ظاهراً منظور از عنوان نخست کتاب زیر است: میرزا محمدصادق نامی اصفهانی، *تاریخ گیتی گشا*، به تصحیح و تدوین سعید نفیسی (تهران، چاپ اول ۱۳۱۷)، زیرا این کتاب به نام تاریخ زندیه نیز مشهور است. نک:

John R. Perry, *Karim Khan Zand: A History of Iran, 1747-1779* (Chicago: The University of Chicago Press, 1979).

شاید منظور از عنوان دوم نیز کتاب زیر باشد: ابوالفضل وکیلی، *دلاور زند و خان قاجار* (بی جا: رهنما و هدایت، چاپ دوم، ۱۳۶۸).

نادری را به دستور شاهرخ افشار نوشته، و شاهرخ با هدف احیای شهرت پدربزرگ خویش که به تاج و تخت خود او جلال و جبروتی دیگر می بخشیده فرمان نگارش *تاریخ زندیه* را صادر کرده است (ص ۱۶-۱۵). خواندن این جملات بی درنگ افسانهٔ سربلند را با پرسشهایی از خویش رو به رو می کند: «به دستور شاهرخ! و تو به دستور چه کسی می نویسی؟ جیره خوار کدام درگاهی؟» (ص ۱۶) در ادامهٔ این گونه پرسشگریها، افسانه به این فکر راه می برد که شاید لطفعلی خان زند نیز، مانند دیگر سرداران و شاهان، مخالفان و دشمنان خود را می کشته، کور می کرده یا به گونه هایی دیگر زجر می داده است. لحظه ای بعد، جملات کتاب این ظنّ او را تأیید می کنند: «لطفعلی خان وارد کازرون و . . . رضاقلی خان کازرونی و علی نقی خان ولد او را با میرعبدالغفار . . . از نور بصر عاری و برخی را مقیّد سلسلهٔ گرفتاری .» (ص ۱۷) و افسانه وحشت زده کتاب را می بندد.

امّا تصویر پرداخت شدهٔ تاریخی نقشی امروزی نیز دارد، و این را همهٔ کسانی که به تاریخ رو می آورند می دانند. صدایی -- که خواهیم دید کیست -- از نیاکان افسانه او را به این اندیشه رهنمون می شود: «از کجا که راوی *تاریخ* زندیه دروغ نگوید؟ از کجا که جیره خوار نباشد؟» (ص ۱۸)، و بعد: «تاریخ سراسر دروغ است. دروغگو و بی عرضه. هیچ قدرتی ندارد، هیچ!» (صص ۱۹-۱۸) و تاریخ زشت هم هست، مثل آنجا که افسانه به یاد می آورد که در جایی خوانده یا از کسی شنیده که آقامحمدخان پس از پیروزی نهایی بر دشمن و دستگیری او، به منظور تحقیر هرچه بیشتر او دو تن از نوکران خود را واداشته بود تا به او تجاوز کنند:

«نمی خواست بمیرد، جوری آزارش می دادند که زنده بماند، امّا با درد... حتی می دانی به رسم خفّت و خواری واداشت تا دو تا از نوکرانش جلوی چشم همه...»

تاریخ همیشه زشت است، زشت، و «این عکس خدمت شما که بگویم یک درویش ...» نخواسته بود چیزی بشنود و نمی خواست آنچه را که بوده و یا نبوده بخواند... پدر گفته بود:

«فرق نمی کند که توی کله شان چه می گذرد، آنها مردانی عجیب اند... مثل دلاور زند...»

از میان تاریخ گذشت، از دل نسلهای گذشته. ذرّه ای شد در شکم

مادر فرو رفت تا رسید به آن زمان و زمان های دیگر، هزاران چشم خسته که به او خیره شده بود و هزاران گوش منتظر هنوز می خواستند اصل قصّه را بدانند.(صص ۲۰-۱۹)

«اصل قصّه» البتّه دست یافتنی نیست، و یکی از مضامینی که در *دل فولاد* پرورده می شود آن است که از یک سو باید به تردید حاصل از چنین نتوجّه گیری خو کرفت، و از سوی دیگر می توان خیال خلاّق را جانشین توهّم دست یافتن به واقعیّت تاریخ کرد. 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 همحسّی با گذشته تاریخی برساند. حتّی اگر دسترسی به «اصل قصّه» ناممکن باشد، باید روایتهای موجود را دگرگون ساخت، و از این راه روایتی «بهتر» پدید آورد.

گذشته از این بُعد تاریخی، *دل فولاد* دو بُعد معاصر نیز دارد، که هر دو از راه پرداخت شخصیّت اصلی داستان به خواننده منتقل می شود. نخست اینکه افسانهٔ سربلند، زن سی ساله ای که در حال حاضر در مؤسسه ای در تهران کار می کند و قصد دارد قصّه ای دربارهٔ لطفعلی خان زند بنویسد، گذشته ای هم دارد، و این گذشته گهگاه او را به خود می خواند و یادواره هایی تلخ را در او زنده می کند. مفصّل ترین بخش رمان که به این گذشته اختصاص یافته «فصل اول» است. در آن افسانه را می بینیم نُه سالی پیش از آنکه در تهران در جست و جوی اتاقی باشد تا در آن بتواند قصّه بنویسد. در این فصل او را در نیمه شبی در شیراز می بینیم در حال فرار از خانهٔ شوهر در حالی که لباس نارنجی نازکی به تن دارد، و از بامی به بامی می گریزد. منگ و مبهوت و مچاله، و در اینجا که هنوز صفحهٔ نخست رمان است، خواننده، که هنوز هیچ نمی داند، زن جوان را در چنین تصویری مشاهده می کند:

چهره ای مچاله شده از درد و چشمانی که بهت زده و منگ به تاریکی نگاه می کرد و دستانی که راه را می جست تا نیفتد، از همانجا، از پشت بامها و معلّق نشود در سنگفرش کوچه های شهر، شهر شیراز که باد بوی بهار نارنجهایش را در تاریکی وهم انگیز شب رها کرده بود و درخت نارنج که در خودش کز کرده بود و جمع می شد و برگهایش ضجّه می کشیدند و

او، زن، چشمانش می سوخت و روی لبانش مزه شور نمک را حس می کرد و می دانست که می خشکد، و می دانست که درخت نارنج خشکیده است.(ص ۷)

و بعدها در کار خواندن رمان خواننده رفته رفته درمی یابد که آن شب افسانهٔ جوان از خانهٔ شوهر خود گریخته است تا ناگزیر نباشد تن خود را در اختیار دوستان شوهرش، که در قمار با شوهرش بر سر او برنده شده اند، بگذارد.

افسانهٔ سربلند در خلال داستان و به دلیل وقایعی که بر او می گذرد، به ویژه در واکنش عاطفیش به دلبستگی به مرد، به این نتوجّه می رسد که باید بر گذشتهٔ خویش فایق آید، و آن را به راستی پشت سر گذارد. در فصلهای آخر رمان افسانه به دیدار فالگیری به نام نرگس ـ که با کمک دوستش نسرین با او آشنا شده ـ می رود، و زن فالگیر از دور می گوید: «به شیراز برو!» او به این ندا پاسخ مثبت می دهد، و به شهری می رود که شوهر سابقش و پدرش هنوز در آن زندگی می کنند. شوهر زن دیگری اختیار کرده، و پدر، در این سالهای پر تب و تاب انقلاب، «خاطرات و سفرنامه ژنرال آیرونساید»، را می خواند. پدر وقتی می شنود که دخترش دارد داستان «سوارکار غریب» را می نویسد، می گوید:

سوارکاری بساز که بیاید این مملکت را سروسامان دهد. . . مثل خان قاجار. . . چیزی مثل او! و تمام آدمها را نُه سال به بالا گردن بزنند . . . یک چنین آدمی لازم است.(ص ۲۶۰)

و هم او به دخترش توصیه می کند: «به دنبال یک سوارکار طیب و طاهر نگرد. . . پیدا نمی کنی، اصلاً.» (ص ۲۶۰) و افسانه سرانجام به گوهر مردانی چون پدرش پی می برد: «و پدر مهاجمی دیگر بود و در آرزوی خان قاجار کتابهای جدیدش را می خواند، و. . .» (ص ۲۶۱)

پس از این، افسانه به دیدار خانه ای که نُه سال پیش مدتی با شوهرش در آن می زیسته می رود، و به دیدار محلّه ای که کوچه به کوچه و بام به بام در آن شب نکبت بار گامهای مصمم او را در فرار از خانه شوهر بر دوش کشیده است. در حیاط خانهٔ سابق خودش، با زنی که لگنی در دست دارد رو به رو می شود.

راوی داستان گفت و گوی میان این دو را به این صورت نقل می کند:

«چه می خواهید، خانم!»
«اینجا یک درخت نارنج بود، نبود؟»
زن خندید:
«شما افسانه اید.»
«بله، و شما؟»
«من . . . خوب معلوم است.» و لگن را به او نشان داد.» (ص ۲۶۳)

و از میان این بازگشت به گذشته، سرانجام دختر کاتب ـ موجودی که در این مدّت در جان افسانه رشد کرده و بعداً او را بهتر خواهیم شناخت ـ سر بر می کند و می گوید: «خاکش کنیم، مرده است.» و افسانه پاسخ می دهد: «نه! بگذار سر جای خودش باشد.» (ص ۲۶۴) پرسش این است: گفت و گوی دختر کاتب (یعنی زن نویسنده ای که کم کم زیر پوست افسانه رشد کرده) و افسانه سربلند (یعنی زنی در کار بازیابی علّت ناکامی خود در گذشته) بر سر چیست؟ و پاسخ این: بر سر آنکه آیا باید درخت نارنج خشکیده یا مرده (یعنی نشانهٔ خاطرات تلخ گذشته) را به خاک سپرد یا بر جای خود رها کرد. و من حاصل این گفت و گو را، که چنانکه از قراین برمی آید درخت نارنج را بر جای می گذارد، به ویژه در پایان بازگشت افسانه به گذشته ای که یادش همواره جان افسانه را می آزرده به معنای پذیرش توأم با شناخت بخشی از گذشتهٔ نویسندهٔ جوان می گیرم که می بایست به گونه ای بر آن فایق آید.

بُعد دوّم به محیطی مربوط می شود که در آن افسانه قصّهٔ خود را می نویسد. افسانهٔ سربلند هم از آغاز رمان در جست و جوی جایی است که در آن نوشتن قصّه برایش میسر گردد، زیرا در محلّ زندگی فعلیش پیرزن مهربان صاحبخانه لحظه ای او را تنها نمی گذارد. او سرانجام در فصل ششم به کمک دوستش نسرین در خانهٔ یک سرهنگ بازنشسته اتاقی پیدا می کند و به آنجا رخت می کشد. در این خانه قصّه ای در انتظار اوست جز آنچه او خود را آمادهٔ نوشتنش کرده است. و آن ماجرای سیاووش حمیدی پسر سرهنگ است. این ماجرا، برخلاف قصّهٔ لطفعلی خان زند، زنده و معاصر است، پیش روی افسانه شکل می گیرد و به پیش می رود، و سرانجام افسانه را عملاً در مسیر خود گرفتار می کند. امّا در ماجرای سیاووش هم، مانند قصّهٔ لطفعلی خان، واقعیّت و

خیال درهم تنیده شده و بازشناسی یکی از دیگری برای نویسندهٔ جوان غیرممکن جلوه می کند. سیاووش معتاد است و ماجرای اعتیاد خود را به شرکتش در جنگ ایران و عراق مربوط می داند. او در توجیه علّت اعتیاد خود می گوید: «توی جبهه اینطور شد» و «وقتی اسیر بودم... تویه بیمارستان عراقی!» (ص ۱۹۸)، و آنگاه با ناله می افزاید: «اما هیچ کس باور نمی کند!» (ص ۱۹۹)، و بعد به گریه می افتد. و چند فصل بعد در می یابیم که او چگونگی اعتیاد خود را به تفصیل برای افسانه نقل کرده، و افسانه در عین حال که ماجرای سیاووش را، چنانکه خود او نقل می کند باور نمی کند، ولی احساس می کند که می تواند از آن در کار نویسندگی خود بهره گیرد. راوی حالات ذهنی افسانه را در این موضوع چنین بیان می کند:

> نمی توانست باور کند. آن ماههای اوّل جنگ برود در یک گروه پارتیزانی و از دشمن اسلحه بدزدد و بعد اسیر شود و در بیمارستانی بستری شود و روزها شکنجه و شب که پرستاری ایرانی، ایرانی الاصل، به او مرفین بزند و بعد فرارش بدهد و او بیاید به سرزمین خودش. و لابد آن زن نامش فرنگیس بوده ... نه، دختر کاتب ... نکند قصّه را خودت ساخته ای؟ نکند؟

ذکر نام فرنگیس ماجرای سیاووش حمیدی را تا متن اسطورهٔ سیاووش کیانی در شاهنامه ژرفا می بخشد. آنچه در اینجا باید گفته شود این است که هم پدر و مادر سیاووش، و هم دکتر مهرسای، دوست نیکوکار افسانه که به خواهش او کار ترک اعتیاد سیاووش را بر عهده می گیرد، روایت سیاووش را از چگونگی اعتیادش به مرفین ساختگی می دانند. سرهنگ، که آرزوی ژنرال شدن را برای فرزندش در سر می پرورانده، با تلخی فراوان به یاد می آورد که: «وقتی که جنگ شروع شد گفت میرم و رفت. رفت که مرفین بزنه و با رگهای ورم کردهٔ پاره پاره شده برگرده» (ص ۲۰۵)، و دکتر مهرسای، به اتّکاء تجربه هایی که از خیالبافیهای معتادان اندوخته، بر آن است که سیاووش قصّه می پردازد، و وقتی حس می کند که شاید افسانه سخنان سیاووش را باور کرده دربارهٔ دلبستگی احتمالی بیمار به پرستار به او هشدار می دهد: «انگار قصّه اش را باور کرده ای! به هر حال جایگزین می کند، مواظب باش!» (ص ۲۲۱)

این تعلیق پرمعنا تا پایان داستان ادامه دارد، و آنگاه که سیاووش بر اعتیاد خود فایق آمده و به رغم دلبستگی خود به افسانه، با وسیله سازی مادرش با

نامزد پیشین خود ناهید آشتی کرده، با افسانه که باز دارد رخت خود را به خانهٔ دیگری می کشد، این گونه گفت و گو می کند:

«آن قصّه را باور نکردید، کردید؟»
«کدام یکی؟»
«همان اسارت و بیمارستان عراقی و آن پرستار ایرانی الاصل... پرستار شکل شما بود... مثل شما ... من رفته بودم برای وطنم بجنگم.»
«باور می کنم.» (ص ۲۷۵)

و در اینجا نیز باور به درستی قصّه -- هر قصّه ای -- به صورت عملی ارادی رقم می خورد که برآیند تعلیق ارادی ناباوری[۷] است، حالتی که در این داستان از ذهن و خیال خلاّق ایرانیان معاصر تا پهنای تاریخ و ژرفای اساطیر ایران بال می گسترد، و از آن قلمروی به دور از تقسیم بندیهای متعارف -- اسطوره، تاریخ، واقعیّت، خیال، وهم -- و برخوردار از یکپارچگی و انسجام در مضامین و مفاهیم، می سازد. در همین قلمرو است که افسانهٔ سربلند سرانجام بر پرسشهای آغازین ذهن خود، که معطوف به واقعیّت داشتن یا نداشتن روایات موروثی است فایق می آید، و به جست و جوی معنای نهفته در آن روایات -- خواه واقعیت داشته باشند خواه نه -- بر می خیزد. به دیگر سخن، برای او این پرسش که آیا پدرش داستان لطفعلی خان را مطابق آنچه واقع شده برای او نقل می کرده یا نه جای خود را به پرسشی دیگر می دهد به این صورت که: معنای حضور روایات مربوط به لطفعلی خان و چهره ای که در درازنای دو قرن از او ساخته شده چیست؟ و یا: داستانی که سیاووش حمیدی از علّت اعتیاد خود نقل می کند، خواواقعیّت داشته باشد خواه نه، چه معنا و مفهومی دارد؟

در عبور از چنین فرایند ذهنی است که در بعد زندگی شخصی افسانه نیز رفتار شوهرش با او، که در آغاز نفرت و انزجار او را برانگیخته بود، به حکایت

۷ـ این عبارت را از کلریج، شاعر و منتقد انگلیسی به وام گرفته و به فارسی برگردانده ام. کلریج بر آن است که در کار خواندن و فهم آثار ادبی A willing suspension of disbelief (نوعی تعلیق ارادی ناباوری) اساس رابطهٔ میان خواننده و اثر را تشکیل می دهد.برای تفصیل بیشتر، نگاه کنید به:

Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, ed. J. Shaweross. Exford, 1907, II. pp. 28-90.

دیگری بدل می شود از رابطهٔ زنان و مردان معاصر ایرانی که می توان در معنای آن نظر کرد: چرا مرد ایرانی امروز زن خود را به دوستانش می بازد، یا می فروشد، یا به گونه های دیگری او را از دست می نهد؟ اما چنین عبوری به آسانی میسّر نیست، و در رمان *دل فولاد* ابزاری تعبیه شده است که عبور افسانهٔ سربلند را، از نظر داستان پردازی، امکان پذیر می سازد. مهمترین این ابزار، دو وسیله است که ارتباطشان با یکدیگر در آغاز روشن نیست، و تنها شاید بتوان با رجوع به آنچه منیرو روانی پور در ذهن خود انباشته دارد ارتباط میان آنها را کشف کرد.

یکی از این دو وسیله همانا استعارهٔ معروف «اتاقی از آن خویش» است که از راه کتابی با همین عنوان به قلم ویرجینیا وولف، نویسندهٔ انگلیسی اوایل قرن بیستم، در اختیار نویسندهٔ ایرانی قرار گرفته است.[۸] ویرجینیا وولف در این کتاب می گوید زنان برای نویسنده شدن به دو چیز نیاز دارند: پول و اتاقی از آنِ خویش. پیداست که این دوّمی اشاره ای است به فضایی خصوصی و به دور از حضور مزاحم دیگران. در عین حال، ویرجینیا وولف وابستگی روانی و روحی زنان را به مردان و مردان را به زنان به عنوان بخشی از حالت کلّی انسان بودن می پذیرد و آن را سرچشمهٔ خلّاقیت می شمارد. سخن او در این باره اهمیّتی بنیادین دارد، و من آن را در اینجا به تمامی نقل می کنم:

> خالص و ساده زن بودن یا مرد بودن مهلک است؛ باید «زنمردانه» یا «مردزنانه» بود. برای زنان بر شکوه ها پافشردن، هرچند اندک، یا ستمی را داد خواستن، هرچند عادلانه، مهلک است، یا به هر صورتی آگاهانه در مقام یک زن سخن گفتن. و در اینجا «مهلک» صورتی از بیان نیست، چرا که هرچه با چنین گرایش آگاه نوشته شود محکوم به مرگ است. چنین چیزی بارور نخواهد شد. شاید یکی دو روزی درخشنده و کارآمد، توانمند و استادانه جلوه کند، ولی شبانگام خواهد پژمرد؛ زیرا در ذهن دیگران رشد نخواهد کرد. در ذهن نوعی اشتراک باید صورت گیرد میان زن و مرد

۸ـ کوشش من برای دست یافتن به این امر که آیا کتاب *A Room of One's Own* به فارسی ترجمه شده یا نه تا امروز به جایی نرسیده است. اینقدر هست که در نوشته های محقّقان ایرانی اشارات بسیاری به این کتاب دیده ام، و می توانم بنا را بر این بگذارم که بحث ویرجینیا وولف برای روشنفکران امروز ایران ـ و از جمله منیرو روانی پور ـ ناآشنا نیست.

تا خلّاقیت انجام پذیرد، نوعی زفاف میان ضدّین باید به بار نشیند. اگر قرار باشد این احساس به ما دست دهد که نویسنده تجربه اش را در تمامیّت خویش به ما منتقل کرده است، نویسنده باید تمامی ذهنش را باز و گشاده عرضه کند. آزادی باید باشد و آرامش نیز. نه غرّهٔ چرخی، نه چکهٔ نوری. پرده ها بسته باید باشد. و نویسنده، از پی چنین تجربه ای، باید سِتان بخوابد و ذهن خود را یله کند، تا لقاحی خجسته را در تیرگی پاس بدارد. نه نگاهی باید کرد ، نه پرسشی باید در کار آورد. نه! بَل باید گلبرگها را دانه دانه چید یا شنای آرام قو را در مسیر رودخانه به نظاره ماند.[۹]

ویرجینیا وولف در این فراز شاعرانه در حقیقت به لقاحی اشاره دارد که میان نویسنده و نیروی مکمّلی در ذهن او صورت می گیرد، و این امر را بهتر از هر کس دیگر کارل گوستاو یونگ، روان شناس معاصر ویرجینیا وولف به صورت نظریهٔ جامعی از نیروهای درون آدمی شرح داده است. پس در اینجا، پیش از آن که به ابزار درون رمان *دل فولاد* باز گردیم، نظریهٔ یونگ را هم مختصراً باز خواهیم کرد، چرا که در پرتو این گونه برخورد با مفهوم و فرایند خلّاقیت است که می توان نیروی نهفته در این رمان را چنانکه باید شناخت.[۱۰]

یونگ نیاگاه آدمی را نه فقط به شکل پستوی خاطره های سرکوب شدهٔ شخصی، بلکه در عین حال به شکل سرچشمه فیّاض تصاویر ازلی، یا به تعبیری دیگر، رُستنگاه جوانه های دانستگیهای فردی از بدنهٔ تنومند و برومند نیاگاه جمعی که از قید زمان و مکان رهاست، می بیند. او در روان آدمی دو نیرو را شناسایی می کند و آنها را به نامهای «انیما»، یا همزاد زنانهٔ مرد، و «انیموس»، یا همزاد مردانهٔ زن می نامد. نیروی نخست، یعنی انیما، روابط مرد را با زن رقم می زند، بدین معنا که هر مردی در برخورد با زنان زندگی خویش گوهرهٔ جان خود را درمی یابد و متجلّی می کند. این گوهر متعلق به زنی خاص و مشخّص نیست، تصویری است درونی از زن به صورت جمعی و فردیّت نیافته. شوق رسیدن به

۹.

Virginia Woolf, *A Room of One's Own* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1929), p. 104.

۱۰ـ برای تحلیلی عالمانه از فرایند تاریخی پذیرفته شدن افکار یونگ در ایران، نک: هورا یاوری، «تاملی در نقد روانشناختی و رابطه روانکاوی و ادبیات در ایران»، *ایران نامه* [ویژهٔ نقد ادبی در ایران]، سال دوازدهم شمارهٔ ۱ (زمستان ۱۳۷۲): ۱۵۸ـ۱۲۹.

این همزاد زنانه مرد را به تکاپو وا می دارد، ولی از آنجا که این جست و جو هرگز در یافتن زنی واحد و مشخّص به فرجام رضایت بخش خود نمی رسد، مرد سرانجام آنچه را که می تواند از این تصویر در وجود خویش می پرورد، ولی طبیعی است که از درک کامل انیمای درون خویش ناتوان می ماند. نیروی دوم، یعنی انیموس، برگردان انیماست در زنان، و هرآنچه در مورد انیما گفته شد در بارهٔ انیموس نیز صادق است. نکتهٔ مهم در این میان آن است که انیما و انیموس، آنگاه که صورت تجلّی به خود می گیرند، نمایشگر طبع زنانه در مردان و طبع مردانه در زنان می گردند، و ارزش شناختن آنها در مقام ابزاری برای تحلیل و تفسیر ادبی نیز در همین صورت تجلّی یافتهٔ آنان در آثار زنان و مردانی است که افکار و آمال خود را در قالب آثار ادبی عرضه می دارند.[۱۱] شاید به همین دلیل باشد که در آثار نویسندگان مرد، همچون دانته یا گوته یا حافظ یا هدایت به موجودات مادینه ای برمی خوریم که گاه به شکل الهگان لاهوتی یا دختران اثیری متجلّی می گردند و گاه به صورت جانوران یا عفریتگان یا عجوزگان. این موجودات را می توان صورتهای مشخّصی از تجلّیات انیما در خیال خلّاق این نویسندگان دانست. متأسّفانه پیگیری صورتهای مشخّصی از انیموس دشوارتر است، چرا که تاریخ ادبیّات جهان را بیشتر مردان رقم زده اند تا زنان. و این امر به ویژه در ادبیات فارسی خلائی چشمگیر ایجاد کرده که آثاری همچون *دل فولاد* را می توان ـ از چشم انداز تاریخ ادبی ـ گامهایی در راه پر کردن این خلاء نیز به شمار آورد.[۱۲]

در رمان *دل فولاد* استفادهٔ بدیع نویسنده از افکار وولف و یونگ فضایی پدید آورده که این رمان را به اثری درخور توجّه و از نظر تحوّل 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، منتها هر یک به صورتی خاص و در سطحی متفاوت. استعارهٔ «اتاقی از آن خویش» در تمام طول داستان، از آنجا که افسانه تصمیم می گیرد از خانه ای که در آن پیرزن صاحبخانه با

۱۱ـ این بحث را به اختصار از کتاب زیر، به ویژه صفحات ۲۰۷ـ۱۸۶ آن، نقل کرده ام:
Carl G. Jung, et. al. *Man and His Symbols* (New York: Dell Publishing Co., 1964).

۱۲ـ نمونهٔ دیگری از این گونه پرداخت از چهرهٔ مردان را در آثار نویسندگان زن ایرانی معاصر می توان در *عقل آبی* شهرنوش پارسی پور دید. نک: شهرنوش پارسی پور، *عقل آبی*، سن خوزه، کالیفرنیا: نشر زمانه، ۱۹۹۴.