DOI:10.22124/naqd.2019.11988.1606

نقد ادبی

سال چهارم، دوره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، شماره پیاپی ۸

صفحات ۱۲۴-۹۹

جنسیت و قدرت در گفتمان زنانه رمان‌نویسی ایران
(با تکیه بر رمان‌های زنان در دو دهه ۷۰–۸۰)

مریم عاملی رضایی [1*]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۸/۱

چکیده

محدودیت و ممنوعیتی که در طول تاریخ برای زنانه‌نویسی وجود داشته به موازات پرده‌نشینی زنان در اجتماع شکل گرفته و در طول تاریخ نهادینه شده‌است. گرچه ادبیات داستانی در دوره مدرن در ایران شکل گرفت، همچنان گفتمان مردانه بر آن غالب است. داستان‌های زنان نیز اغلب به بازتولید کلیشه‌های جنسیتی پرداخته‌اند. از دهه هفتاد به بعد، به موازات گسترش کمی و کیفی رمان‌نویسی زنان، مقارن با رشد آگاهی و تحصیلات و حضور بیشتر آنان در اجتماع در کنار تغییر تدریجی جایگاهشان در حیطه اقتصاد و فرهنگ، دانش خلق‌شده در ادبیات داستانی زنان، اشکال تازه‌ای از قدرت را به وجود آورده و معادله قدرت را از کنشی یک‌سویه به کنشی تعاملی تغییر داده‌است. زنان گزاره‌های تازه‌ای را به عنوان امر واقعی وارد ادبیات داستانی کرده، دانشی تولید می‌کنند که نوعی مقاومت در برابر قدرت مستقر و مسلط ایجاد می‌کند. آنان از روال‌های طرد و عکسی استفاده می‌کنند که تمایز میان گزاره‌های «غلط» و «درست» را بازتولید می‌کند. در این پژوهش با تحلیل و تفسیر داده‌های مفهومی از ده رمان معروف و موفق نویسندگان زن در دو دهه، چگونگی چرخش مفاهیم قدرت در این رمان‌ها بررسی می‌شود. مهمترین کنش‌های معطوف به قدرت زنان که در رمان فارسی این دو دهه بازتولید شده، عبارت است از چالش با ساخت‌های سنتی قدرت مردسالار، بیان احساس طردشدگی عاطفی در زندگی زناشویی، تفاوت در شیوه‌های مادری و تعریف زن خانگی، آشپزخانه کانون محوری قدرت در خانه، زنانه‌شدن فضاهای شهری، تغییر نقش‌ها و کلیشه‌های جنسیتی و گوناگونی شکل‌های خانواده. مؤلفه‌های تکرارشونده فوق، فرهنگ قدرت را از یک‌سویه‌نگری به سمت فرهنگی تعاملی در ادبیات داستانی ایران سوق داده‌است.

واژگان کلیدی: داستان‌های زنان، جنسیت، قدرت، دهه هفتاد، دهه هشتاد

۱. دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

* m_rezaei53@yahoo.com

۱- مقدمه

در طول تاریخ، مفهوم قدرت و مفاهیم وابسته به آن تغییرات اساسی یافته‌است. در گذشته این مفهوم به‌مثابه در اختیار داشتن ابزارهای مادی و معنوی برای اعمال فشار و قوای قهریه بر دیگری تلقی می‌شد. این ابزارها که شامل قوای بدنی، ذهنی، طبیعی یا اجتماعی‌اند، برتری یا حقانیتی به فردی از افراد در جامعه می‌بخشید که می‌توانست توانمندی خود را بر دیگری یا دیگران اعمال کند. در این نگرش، نوعی کمیت‌پذیری حاکم است. برتری یک فرد و باخت طرف مقابل، عاملیت، مالکیت و حاکمیت و مرکزیتی صلب برای قدرت از مؤلفه‌های این نگرش است. در تعریفی دیگر، قدرت به‌مثابه نوعی کنش و استراتژی طرح می‌شود. در این نگرش، قدرت امری ارتباطی است و صرفاً یک مالکیت نیست بلکه با حاصل جمع متغیر در زمینه‌های مختلف اجتماعی عمل می‌کند. در این تعریف، مفهوم قدرت، کنشی تعاملی و دوجانبه است که به گفته آرنت برای عمل در هماهنگی با دیگران به کار می‌رود یا به گفته مایکل مان عملی جمعی است که به وسیله همکاری و همیاری افراد افزایش می‌یابد (نک. نظری، ۱۳۹۱: ۳۱ و ۳۲).

میشل فوکو (۱۹۲۶-۱۹۸۴) از جمله تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان نیمه دوم قرن بیستم، تعریفی متفاوت از قدرت ارائه داد که با استفاده از آن تحلیل روابط قدرت، شکلی گسترده و پیچیده‌تر به خود گرفت. فوکو از جبرگرایی تعریف ساده قدرت به عنوان توانایی کمی اجتناب کرد و قدرت را به عنوان «ساختار کنش‌هایی» که بر کنش افراد آزاد تأثیر می‌گذارد، تعریف کرد. او به این نکته توجه کرد که قدرت، موضوع ابزارها، تکنیک‌ها و راهکارهایی است که در تلاش برای نفوذ بر اعمال کسانی به کار می‌رود که در مورد چگونگی رفتارشان حق انتخاب دارند. اعمال قدرت همیشه هزینه‌هایی در بردارد و نتایج آن اغلب مشخص نیستند. قدرت، سلسله‌مراتبی و متمرکز نیست و اشکال پراکنده‌ای دارد (هیندس، ۱۳۹۰: ۱۶۱). در این تعریف، فوکو قدرت را زنجیره و شبکه‌ای از روابط می‌داند که پیوسته در کنش تعاملی میان بازیگران مختلف قرار دارد و تنها به رابطه‌ای میان سرکوب‌گر و سرکوب‌شده ختم نمی‌شود. قدرت در بطن روابط روزمره میان افراد و نهادها وارد عمل می‌شود. مولد است و به ظهور شکل‌های جدیدی از رفتار می‌انجامد. متکثر است و عقلانیت خود را بر پیکره اجتماع تحمیل می‌کند و در میان پنهان‌ترین پیکره‌های اجتماعی هم حضور دارد. روابط قدرت از نظر او دوطرفه، بی‌ثبات و قابل بازگشت است. از نظر وی قدرت با آزادی ارتباط مستقیم دارد. جایی که امکان مقاومت وجود ندارد، روابط قدرت نیز نمی‌تواند شکل گیرد. انواع مقاومت، طفره و هزینه مواجهه با آنها موجب پالایش قدرت می‌شود (نک. میلز،۱۳۹۲: ۵۹- ۶۳ و هیندس، ۱۳۹۰: ۱۱۲). فوکو با توجه به

ارتباط میان قدرت و نظام گفتمانی حقیقت و دانش، نشان می‌دهد که چگونه قدرت از طریق عقلانیتی هدایت‌شده، نظام گفتمانی خاص خود را شکل می‌دهد و جامعه مدرن را انضباط می‌بخشد. دانش، جستجویی ناب برای کشف حقیقت نیست و این قدرت است که در فرایند اطلاعات وارد عمل می‌شود و در نهایت تعیین می‌کند که بر چه چیزی باید برچسب واقعیت زده شود. برای آنکه مطلبی «واقعیت» محسوب شود، باید از سوی صاحبان قدرت، فرایند تصویب کامل را پشت سر گذارد.

قدرت در واقع مسئله «بازی استراتژیک بین آزادی‌هاست» (هیندس، ۱۳۹۰: ۱۱۷). فوکو به این نکته اشاره می‌کند که دانش و حقیقت، ماهیتی انتزاعی ندارد و محدودیت‌های کثیری در تولید آن نقش دارند. هرچند دیدگاه معمول، حقیقت را نوعی «پرمایگی و پرباری می‌داند، نیرویی لطیف که در خفا سرتاسر جهان را در بر گرفته است»، فوکو از حقیقت به عنوان «اراده معطوف به حقیقت» نام می‌برد که مقصود از آن مجموعه روال‌های طردی است که نقش‌شان تثبیت تمایز میان گزاره‌هایی است که «غلط» یا «درست» به شمار می‌آیند. هر جامعه برای خود دارای یک رژیم حقیقت است که جریان‌های معتبر و مقتدر آن را بر می‌سازند و جامعه در کل آن را می‌پذیرد (میلز، ۱۳۹۲: ۱۲۳). فوکو از تصویری که جوامع سلطه‌گر از جوامع سلطه‌پذیر می‌سازند، مثل تصویری که از بومیان آفریقایی یا هندی ساخته شده‌است، نمونه می‌آورد، تصویری غیرواقعی که از جانب حاکمان بر محکومان اعمال می‌شود و بر حقیقت انطباق ندارد.

وضعیت‌های بی‌ثبات قدرت یا به گفته دلوز، وضعیت‌های نموداری که فوکو از آن سخن می‌گوید، همواره آمیزه‌ای از امر تصادفی و امر تابع هستند و تداومی مبتنی بر پیوستگی یا درونی سازی ندارند. مناسبات میان این نیروهاست که انسان مدرن را شکل داده‌است. «دانش»، «قدرت» و «خود» در میان نیروها سه بعد غیر قابل تقلیل‌اند که پیوسته مستلزم و ملازم یکدیگرند. فوکو آنها را دارای ابعاد تاریخی می‌داند. هستی- قدرت در مناسبات نیروها تعین می‌یابد. خود این مناسبات از تکینه‌گی‌هایی متغیر در هر دوران می‌گذرد. خود یا به عبارتی هستی- خود با فرایند سوژه‌شدن تعین می‌یابد (نک. دلوز، ۱۳۸۶: ۱۲۹و۱۷۰).

فوکو بر نقش جنسیت در شکل‌گیری قدرت در سه مجلد *تاریخ جنسیت* تأکید کرد. او در این سه‌گانه از سرکوب امر جنسی در دوره ویکتوریایی و مقاومت در برابر این سرکوب به شکل گسترش اشکال زیرزمینی و نامشروع میل جنسی بحث می‌کند و ارتباط قدرت و جنسیت را در رابطه سلبی، مرجع قاعده بودن قدرت، ایجاد چرخه ممنوعیت، منطق سانسور و پنهان‌کاری قدرت در سازوکارهای اعمال فشار در این بخش تشریح می‌کند (نک. فوکو، ۱۳۸۳: ۹۷-۱۰۱).

فوکو قدرت مستقر را ابزاری برای سرکوب لذت می‌داند که به عنوان مانع حقیقت از شکل‌گیری دانش و معرفت جلوگیری می‌کند یا آن را مخدوش می‌سازد. قدرت این کار را از طریق سرکوب میل، ایجاد آگاهی کاذب، ترویج ناآگاهی و نادانی و کاربرد نیرنگ‌های مختلف دیگر انجام می‌دهد (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۹: ۲۳۷). اما این سرکوب در نهایت به مقاومت‌هایی منجر می‌شود که روابط پیچیده قدرت را آشکار می‌سازد و رژیم‌های گفتمانی نوینی را خلق می‌کند. در این دوره، صحبت از جنسیت گرچه به شکل آشکارا ممنوع است، در درون گفتمان‌های پزشکی و روانپزشکی هویت تازه‌ای می‌یابد و در دوران مدرن اشکال گوناگونی به خود می‌گیرد.

پرسش اصلی این مقاله آن است که نویسندگی زنان تا چه حد توانسته در برابر قدرت مسلط از شیوه های مقاومت در برابر قدرت استفاده کند و فضایی برای بازسازی و بازتولید گفتمان سرکوب شده زنان در رمان فراهم سازد؟ برای پاسخ به این پرسش و برای نشان دادن نقاط گسست تاریخی، چگونگی رابطه سلطه در ادبیات داستانی زنان و مردان از ابتدای شکل‌گیری رمان واقعگرا (۱۳۰۰) تا دهه هفتاد به شکلی اجمالی ارزیابی و تحلیل شده‌است. ادعای پژوهش آن است که زمینه‌های اصلی مقاومت در برابر تفکر جنسیتی در رمان واقعگرای فارسی از دهه هفتاد آغاز شده و در دهه هشتاد گسترش یافته‌است. از زمانی که زنان به شکل جدی‌تری قلم به دست گرفته‌اند و دانش مربوط به جنسیت خود را خلق کرده‌اند، روابط قدرت را در رمان فارسی تحت تأثیر قرار داده‌اند. تا پیش از آن، زنان به عنوان گروهی اقلیت و در حاشیه از خود تصویری فعال ترسیم نکرده‌اند. به دلایل متعدد می‌توان گفت دهه هفتاد به لحاظ گفتمانی، دهه حضور زنان در رمان است. اول آنکه به لحاظ کمی در این دهه رشد رمان‌نویسی زنان چند برابر می‌شود (نک. میرعابدینی، ۱۳۸۷). دوم آنکه پژوهش‌ها نشان می‌دهند در این دهه، چرخشی در گفتمان زنانه‌نویسی رمان‌ها به وجود آمد، این چرخش در رمان‌های نخبه‌گرا هم مربوط به درک و دریافت زن از خود و هم محصول بازخوانی موقعیت اجتماعی زنان بوده‌است و زنان تصویری جدید از خود در رمان‌ها ترسیم کرده‌اند (پرستش و ساسانی خواه، ۱۳۸۹: ۵۶). سومین نکته آن است که حضور زنان در دانشگاه‌ها و اجتماع رشد چشمگیری در این دهه دارد، به‌گونه‌ای که در سال‌های ۱۳۷۹ و ۱۳۸۰در همه رشته‌ها جز ریاضی و فنی، نسبت پذیرش دختران در دانشگاه بیش از پسران می‌گردد (علیزاده، ۱۳۸۹: ۱۳۷). در طول تاریخ، میان حضور اجتماعی زنان و حضور ادبی آنان همواره رابطه مستقیمی وجود دارد. محققان به این نکته اشاره می‌کنند که رو آوردن زنان به رمان در تاریخ غرب نیز با حضور بیشتر زنان در اجتماع و شکل‌گیری جنبش‌های فمینیستی همسو بوده‌است (مایلز،۱۳۸۰: ۵۹). در این دوره آثار پاورقی نیز پرفروش می‌گردد که

اغلب خوانندگان آن زن هستند و اغلب نیز مضامین مشابهی از عشق و دلدادگی دارد. شخصیت‌های اصلی این رمان‌ها، دختران جسور و بی‌باکی هستند که در رابطه با مردان پیشقدم می‌شوند. این رمان‌ها در جامعه‌ای اخلاق‌گرا که در لفافه به مسائل عشقی می‌پردازد، پرفروش می‌شود (میرعابدینی،۱۳۸۶: ۴/ ۱۲۷۲).

با در نظر گرفتن پیشینه رمان‌نویسی زنان و شرایطی که در دهه هفتاد ذکر شد، به نظر می‌رسد در مجموع در این دوران این آمادگی ایجاد شد که زنان با آگاهی نسبت به خود، بدن خود، موقعیت و شرایط تاریخی و اجتماعیشان، فرصت و توان بیشتری برای نگاشتن خود در این بستر تاریخی داشته باشند. به‌گونه‌ای که می‌توان گفت در این دهه چرخشی در مناسبات قدرت در رمان زنان ایجاد می‌شود. دیدگاه زنانه از هستی، ارتباطات انسانی و بازتولید دانش زنانه به خلق موقعیت‌هایی در رمان منجر می‌شود که شکل‌های جدیدی از رفتار را رقم می‌زند. در این شکل تازه، گسترش آگاهی و دانش زنانه، در برابر سلطه، سرکوب و قدرت مردانه مقاومتی را پایه‌ریزی کرده که مولد تعاریف تازه‌ای از ارتباطات انسانی و توجه به رفتارهایی است که در تاریخ رمان‌نویسی فارسی بی‌اعتبار یا بی‌اهمیت دانسته شده و در گفتمان رسمی انعکاس نیافته‌است. در این مقاله با تفسیر پاره‌گفتارهای مفهومی، نشانه‌های تغییر در تلقی رایج از قدرت در ده رمان موفق و مطرح بررسی و تحلیل شده‌است، این ده رمان عبارتند از: *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* (سیمین دانشور)؛ *پرنده من* و *رازی در کوچه‌ها* (فریبا وفی)؛ *سرخی تو از من* و *انگار گفته بودی لیلی* (سپیده شاملو)؛ *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* و *عادت می‌کنیم* (زویا پیرزاد)؛ *دیگران* (محبوبه میرقدیری) و *نگران نباش* (مهسا محب‌علی).

روش پژوهش مبتنی بر تحلیل و تفسیر داده‌هایی در رمان است که در آنها به مسئله قدرت یا چگونگی مقاومت در برابر قدرت پرداخته شده‌است. رمان‌های بررسی‌شده هرکدام به جنبه‌هایی از قدرت و تأثیرگذاری زنان پرداخته‌اند که با درکنار هم قرار دادن آنها به عنوان نمونه‌های موفق رمان زنان، می‌توان به تحلیلی تقریبی از بزنگاه‌های چرخش قدرت در گفتمان زنانه‌نویسی این دو دهه دست یافت.

۲- پیشینه پژوهش

مقالات، کتب و رسالات متعددی درباره نقش زنان در ادبیات داستانی معاصر نگاشته شده‌است. برخی از این مقالات به بررسی جایگاه زن در آثار نویسندگان زن پرداخته‌اند و برخی دیگر بازتاب مسائل مشترک زنان در رمان‌های زنانه را بررسی کرده‌اند. پرداختن به مسئله قدرت و

تأثیر جنسیت در آن به شکل پراکنده در برخی آثار مربوط به تحلیل موردی رمان‌ها وجود دارد. در مقاله «شوهر آهو خانم در بوته نقد پساساختگرا» نویسندگان با شالوده‌شکنی متن و با توجه به ویژگی‌های ژرف‌ساختی آن به این نتیجه می‌رسند که رمان برخلاف تصور، نه تنها در دفاع از حقوق زنان نوشته نشده که با بازتولید کلیشه همیشگی فرشته و لکاته به تثبیت گفتمان مردسالاری دامن زده‌است (خجسته و دیگران، ۱۳۹۵: ۶۷). مقاله دیگری از همین نویسندگان با عنوان «بازتولید مناسبات سلطه در رمان *شوهر آهو خانم*» با خوانشی ایدئولوژی‌محور، گفتمان مردسالاری را به عنوان یک ساختار کلان اجتماعی غالب بر این رمان می‌داند (خجسته و فسایی، ۱۳۹۶: ۱۷). در مقاله «بازنمایی هویت زن در آثار داستان‌نویسان دهه هشتاد» نویسندگان به مسئله هویت‌یابی زنان در رمان‌های دهه هشتاد پرداخته و رمان‌ها را براساس هویت‌یافتگی زنان به سه دسته تقسیم کرده‌اند (رضوانیان وکیانی، ۱۳۹۴: ۳۹). در مقاله «جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی» نویسنده به تصویر جنسیت زنانه در رمان‌های زنان پرداخته و آن را به دو دسته تقسیم کرده‌است. «تصویر سنتی از زن» که با مفاهیمی چون خانه، سکون، مصرف، کارخانگی، وابستگی و گذشته بازتولید می‌شود و «تصویر زن جدید» که با مفاهیمی چون تحرک، تولید، استقلال و آینده بازتولید می‌شود (ولی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۹۱). مقاله «بازنمایی جنسیت در گفتمان رمان (۱۳۷۵تا ۱۳۸۴)» با دیدگاه فرکلاف و روش تحلیل انتقادی گفتمان با تحلیل سه رمان زنان به دگردیسی تصویری می‌پردازد که زنان این دهه تولید کرده‌اند. این مقاله مدعی است زنان از خلال حوادث داستانی در این رمان‌ها دگردیسی یافته و از فرهنگ سنتی به سمت فرهنگ مدرن حرکت می‌کنند (پرستش و ساسانی‌خواه، ۱۳۸۹: ۵۵). در کتب مختلفی هم که درباره ادبیات داستانی معاصر نوشته شده به جایگاه زن در ادبیات داستانی بسیار پرداخته شده اما مسئله قدرت و تعامل آن با جنسیت به طور خاص در رمان‌های این دو دهه بررسی نشده‌است.

۳- گفتمان مسلط و مردانه در رمان‌های شاخص از ابتدا تا دهه هفتاد

رمان‌نویسی فارسی در ابتدای قرن چهارده (۱۳۰۰ه.ش) و با نویسندگی مردان آغاز شد. رمان واقع‌گرای فارسی با بازتولید نقش زن به عنوان قربانی، اولین تصویر از زن در داستان را رقم زد که متناسب با شرایط اجتماعی دوره خود بود. شخصیت‌های زن این داستان‌ها در دو کلیشه بازتولید می‌شوند: قربانیان پاکدامن یا زنان فاحشه که خود نیز به نوعی قربانی شرایط نابسامان روزگار خود هستند. اوج قهرمانی زن در این داستان‌ها خودکشی یا مرگ اوست که تأییدی است بر قربانی بودن. از دهه بیست تا چهل آرمان‌گرایی بر رمان واقع‌گرا حاکم است و تحت تأثیر

مکتب رئالیسم سوسیالیستی، تناقض‌های شخصیت‌ها عمدتاً بیرونی و بازتاب مبارزه طبقاتی در جامعه است نه تناقض‌های درونی که ناشی از شناخت و کشف هویت فردی و به تصویر کشیدن تعارض‌ها، تضادها و نیازهای شخصیت داستانی است. در رمان‌نویسی این دوره، ثروتمندان و طبقه حاکم اغلب افرادی فاسد و بی‌اصول هستند که به ارزش‌های اخلاقی پشت‌پا می‌زنند و به قیمت پایمال‌کردن دسترنج دیگران، به قدرت و ثروت می‌رسند. مبارزان پاک‌نهاد در رمان، هستی خود و رفاه و زندگی خانوادگی‌شان را قربانی می‌کنند تا شرایط اجتماعی را سامان بخشند. در بستر چنین شرایطی البته باز هم زنان چیزی جز معشوق یا قربانی نیستند. به عنوان نمونه *دختر رعیت* (۱۳۸۴) از محمود اعتمادزاده (م.آ. به‌آذین) داستان زندگی دختری روستایی است که به منزل ارباب برای کلفتی می‌رود و سرانجام از پسر ارباب فریب می‌خورد. تقابل میان خانواده مرفه ارباب و ازدواج باشکوه فرزندانش با زندگی سراسر رنج صغری که از خانواده‌ای فقیر است و بازیچه امیال پسر ارباب می‌شود، درون‌مایه داستان را تشکیل می‌دهد. زن در این داستان، قربانی است و هرگز نمی‌تواند از حصار شرایط خود خارج شود و سرنوشتی دیگر برای خود رقم زند. البته قابل‌ذکر است که قربانی بودن زن در این داستان‌ها چندان ربطی به پایگاه اجتماعی آنان ندارد. در *چشم‌هایش* از بزرگ علوی (۱۳۷۷)، دختر اشراف‌زاده‌ای به نام فرنگیس عاشق نقاش مبارز و معروفی به نام استاد ماکان می‌شود، به خاطر او وارد فعالیت‌های سیاسی می‌شود و وقتی او زندانی می‌شود، برای نجات جان استاد حاضر می‌شود با دشمن او (سرهنگ آرام) ازدواج کند تا استاد را از مرگ برهاند؛ اما استاد به فداکاری او پی نمی‌برد و در تابلوی «چشم‌هایش»، او را با چشمانی هرزه نشان می‌دهد. در اینجا هم زن کلیشه ابژه –معشوق- قربانی را تکرار می‌کند و مناسبات سلطه کماکان ادامه می‌یابد.

در دهه چهل، طرح مسائل مربوط به قدرت و جنسیت در دو رمان به طور جدی‌تر به چشم می‌خورد: *شوهر آهوخانم* و *سووشون*. این دوره، دوره‌ای است که مسائل فردی و جزیی و خانوادگی در رمان طرح می‌شود. ازدواج مجدد، چند همسری و جدال سنت و تجدد در حیطه خانواده نقشی پررنگ دارد (عاملی‌رضایی،۱۳۹۷: ۵۶). توجه به حیطه اختیارات و قدرت زنان در خانواده و نظام ناکارآمد کلیشه‌ای سنتی در رمان طرح می‌شود و گرچه طرح مسئله نشان از توجه اجتماع و نویسندگان به موضوع دارد، بازتولید کلیشه‌های جنسیتی در رمان کماکان ادامه دارد. در رمان *شوهر آهوخانم* (۱۳۷۲) که در ۱۳۴۰ منتشر می‌شود، تصویر زن منفعل پاکدامن در برابر زنی زیاده‌خواه و خوشگذران، تقابلی ایجاد می‌کند که نشانه‌های تغییر در گفتمان قدرت زنانه همچنان به نفع سنت‌ها و کلیشه‌های موجود از زن، مغلوب گفتمان مردسالارانه می‌شود.

گرچه این رمان به عنوان رمانی پیشرو و مخالف گفتمان مردسالاری معرفی شده‌است (نک. کامشاد، ۱۳۸۴: ۱۹۵)، بررسی‌های دقیق‌تر نشان می‌دهد این داستان کاملاً تحت سیطره گفتمان مردسالاری است و شخصیت‌های زن اصلی داستان نیز در قالب کلیشه‌های جنسیتی بازتولید شده‌اند (نک. خجسته و همکاران، ۱۳۹۵: ۷۴). زن آرمانی این کتاب کاملاً تابع امیال و فرهنگ مردانه بازتولید و اساس داستان بر تقابل زن سنتی و زن مدرن بنا شده‌است. شخصیت هما به عنوان نماینده زن مدرن در داستان بیش از آنکه به دنبال خودسازی و جویای کار مفید باشد، در پی دلفریبی و نمایش خود است. ولخرجی و هوسبازی او که در شرایط پس از کشف حجاب هردم مفری تازه می‌یابد، خواننده را به سمتی سوق می‌دهد که نسبت به تجدد و هویت تازه‌ای که زنان در آن به دست آوردند، دل چرکین می‌شود. حتی برخی تمایلات مثبت او مثل تمایل به کاریابی و استقلال اقتصادی از طریق آموزش خیاطی تقبیح می‌شود. سید میران هما را کودکی می‌داند که هوسی در سرش افتاده که خیاطی بیاموزد و نخواهد توانست آن را به انجام رساند. تشبیه هما و هوس‌هایش به کودک و نقش پدرانه سید میران به سرکوب آرزوی قدرت گرفتن هما می‌انجامد و دائما این نکته یادآور می‌شود که زن خوب باید به امور خانه و منزل رسیدگی کند:

> اگر من اختیار در دستم بود امر می‌کردم در هرچه خیاطی زنانه‌دوزی را که در این شهر باز شده است، تخته کنند، همچنان‌که امر کردم دکان‌های آزادپزی را تخته کردند. ما نتوانستیم این خانم را شیرفهم کنیم که زن به کار خانه‌اش بچسبد، بهتر است (افغان، ۱۳۷۲: ۴۷۲).

در تقابل با شخصیت سبک‌سر و متجددمآب هما، آهو زنی است درویش‌مسلک و نمونه‌ای از هویت تثبیت‌شده زنانگی و مادری که با صبر و بردباری و نجابت، آمیخته و عجین است و نماد کامل و بی عیب و نقصی از خصائل زنانگی و مادری مقبول و مورد تأیید جامعه سنتی است. برساخت هویت اجتماعی جدید از زن در این داستان، در تقابل با کلیشه سنتی رایج از زن محکوم به شکست است و به‌هیچ‌وجه از چنان ارزش و اعتباری برخوردار نیست که بتواند جایگزین هویت سنتی شود. در گفتمان مردسالارانه حاکم بر کتاب، قدرت زنانه چونان تهدید یا هوسی کودکانه ترسیم می‌شود که در نهایت محکوم به شکست است.

در چنین شرایطی اولین رمان زنانه فارسی، *سووشون* در سال ۱۳۴۸ منتشر شد. شخصیت اصلی زن داستان در کتب و مقالات متعدد بررسی شده‌است. این شخصیت ایستا نیست و در طول رمان تغییر می‌کند. از دیدگاه مورد نظر در این پژوهش یعنی مقاومت در برابر قدرت مسلط، تغییرات زری حائز اهمیت است. او که در ابتدا از مقاومت در برابر تسلیم کوچک‌ترین

لوازم شخصی‌اش ناتوان است، در انتهای رمان و پس از فرایندی طولانی در مراحل از دست دادن به واسطه تسلیم و ترس، می‌آموزد که ترس ذاتی‌اش را کنار بگذارد و با حوادثی که بر او وارد می‌شود، مواجهه‌ای فعالانه داشته باشد.

> نه یک ستاره که هزار ستاره در ذهنش روشن شد. دیگر می‌دانست که از هیچ‌کس و هیچ‌چیز در این دنیا نخواهد ترسید (دانشور، ۱۳۵۳: ۴۷۸).

گرچه این تغییر با بهایی سنگین (مرگ یوسف) همراه است و در انتهای داستان صورت می‌گیرد، می‌تواند نقطه آغازی برای چنین چرخشی محسوب شود. اما داستان به مجرد قدرت گرفتن زری پایان می‌یابد و نشانه‌های مقاومت او در برابر سرکوب، جز در تشییع یوسف بازتولید نمی‌شود.

در دهه شصت، توجه به قدرت و جنسیت را در دو رمان به شکل آشکارتری مشاهده می‌کنیم: *جای خالی سلوچ* (نشر در ۱۳۶۰) و *طوبا و معنای شب* (نشر در ۱۳۶۷). در *جای خالی سلوچ*، غیبت مرد خانه، زمینه‌ساز حضور فعال زن در عرصه کسب و کار می‌شود. این حضور که با تنش‌های بسیار همراه است، اولین نشانگان به رسمیت شناختن زنی است هرچند روستایی و غیرمتجدد که با زیبایی‌های جسمی تعریف نمی‌شود و بدن زنانه و زنانگی او غایب اصلی داستان است. در چرخش ناگزیر این زن به سمت قدرت و پذیرش مسؤولیت مردانه، آنچه از دست می‌رود زنانگی و نیازهای جسمی و روحی اوست. خشونت دنیای سرد و خشک و فقرزده روستا، زن را تبدیل به مردی می‌کند که برای بقا می‌جنگد. حتی عواطف مادری نیز در این داستان بسیار کمرنگ توصیف شده‌است. می‌توان گفت در این داستان، موقعیت و شرایط سخت بازی قدرت و بقا، جنسیت را حذف می‌کند و با حذف جنسیت است که زن می‌تواند به طور جدی وارد بازی قدرت شود. در عین حال مرگان، «سایه سری» (دولت آبادی، ۱۳۷۲: ۱۰) را از دست می‌دهد که تا انتهای داستان نیز نمی‌تواند خلأ او را پر کند. اصل کشمکش در این داستان، کشمکشی بر سر بقاست و بر چنین زمینه‌ای بیشتر شاهد خوی و خصلت حیوانی آدم‌ها هستیم (سناپور، ۱۳۸۳: ۳۹). مرگان نیز در تلاشی طاقت‌فرسا بر بستر این کشمکش، چیزهایی به دست می‌آورد و چیزهایی هم می‌بازد اما نفس حضور زن در چنین موقعیت مردانه‌ای شاید برای نخستین بار است که به این وضوح تصویر می‌شود.

در داستان طوبی و معنای شب، زن به جای آنکه در مناسبات واقعی قدرت وارد شود به عرفان و ماوراءالطبیعه پناه می‌آورد و در جستجوی معنایی برای زندگی خود است. این معنا، حقیقتی متعالی است که بیشتر ذهنی است تا عینی. پناه بردن به عرفان، ماوراءطبیعت و مسائل

روحانی در این کتاب، راه فراری است از مواجهه با واقعیت تلخ و آزاردهنده‌ای که برای شخصیت اصلی زن داستان، طوبی وجود دارد. تنهایی و تلخی طوبی در پایان حوادثی که در داستان بر او می‌گذرد و دست‌نیافتن او به حقیقتی متعالی که در همه داستان در پی آن است او را به این نتیجه می‌رساند که در زندگی نتوانسته قابلیت‌های خود را پرورش دهد و نقشی فعال بازی کند:

> می‌اندیشید در مجموع چه کم و حقیر زندگی کرده‌است و چگونه با این کم حقیر دیگران را در تار و پود عنکبوتی زندگی‌اش حبس کرده‌است. می‌اندیشید شاید مرده‌است و خود نمی‌داند،[...] هنوز معنای حقیقت را نیاموخته بود، هنوز از حقیقت تنها تصوری در ذهن داشت (پارسی‌پور، ۱۳۸۲: ۳۹۵).

شخصیت اصلی زن به دنیای خیالی پناه می‌برد و از واقعیت تلخ دوری می‌کند. طوبی و مونس دو نسل از زنانی هستند که هرکدام به نوعی در مبارزه با جامعه سنتی شکست خورده و تباه شده‌اند (نک.عسگری و عسگری، ۱۳۹۵: ۲۳۰). به پرداخت شخصیت طوبی در این رمان انتقادهایی شده‌است که جای تأمل دارد. تلفیق تائوییسم، تجددطلبی، اقطاب درویشی، مسیحیت و غیره سبب شده‌است در این رمان به ذهنیت واقعی یک زن ایرانی متعارف در سنت ایران به خوبی پرداخته نشود (نک.گلشیری،۱۳۸۰: ۴۷۴). طوبی با تخیلات گسترده به حل معماهایی مشغول است که حل آنها هیچ گرهی از موقعیت واقعی زن در دوره تاریخی خود نمی‌گشاید.

با مروری بر پژوهش‌های انجام‌شده و رمان‌های نگاشته‌شده، می‌توان گفت تا آغاز دهه هفتاد، گفتمان حاکم و غالب بر رمان، همچنان گفتمان مردسالارانه است و این گفتمان پیشاپیش گفته شده گرچه گاه زیر سؤال می‌رود، نه در رمان‌های مردان و نه معدود رمان‌های زنان، تفاوتی اساسی نمی‌یابد و همچنان یک‌سویه و با حمایت قدرت و نظم مستقر، بازتولید می‌شود. زن، «دیگری»ای است که اغلب ابژه واقع می‌شود و حتی در مقام فاعل شناسا نیز موفق نمی‌شود زنانگی خود را بیان کند.

۴- تغییر گفتمان جنسیت و قدرت در رمان‌های زنان دهه هفتاد و هشتاد

چنانکه ذکر شد از دهه هفتاد حضور بیشتر زنان در عرصه رمان‌نویسی و تجربه‌های تازه آنان در عرصه اجتماع، به گونه‌ای تغییر در ادبیات داستانی انجامید و رمان فارسی را به نقطه‌ای رساند که تغییراتی در گفتمان قدرت مسلط مردسالارانه در آن اتفاق بیفتد. در تحلیل رابطه قدرت، فوکو برخلاف دیگر اندیشمندان به نظام تفاوت‌گذاری‌ها توجه کرد که امکان کنش‌های تقابلی یا

تعاملی را میسر می‌سازد. تفاوت‌های حقوقی یا سنتی جایگاه و امتیازها، تفاوت‌های اقتصادی، تفاوت‌های زبانی یا فرهنگی، نوع اهداف، وجه‌های ابزاری و شکل‌های نهادینه‌سازی و درجات عقلانی‌سازی و انواع سازمان‌دهی‌های کم‌وبیش سنجیده‌شده، شکل‌های متفاوت قدرت را تعریف می‌کنند (نک. فوکو، ۱۳۹۳: ۴۲۹-۴۳۱).

«شکل‌های مویرگی محلی قدرت» اشکالی تازه از قدرت است که در آن تمرکز بر افراد حاشیه‌نشین یا کم‌قدرت مثل زنان و اقلیت‌های قومی یا نژادی است. افراد حاشیه‌نشین یا کم‌قدرت اغلب ابژه پژوهش قرار می‌گیرند و از دیدگاه فوکو در فرایندی پیچیده، تولید دانش در مورد افراد محروم در پایدار نگاه‌داشتن محرومیت ایشان نقشی مهم ایفا می‌کند. تولید اطلاعات به دست افراد حاشیه‌نشین شده می‌تواند وضعیت موجود را تغییر دهد (میلز، ۱۳۹۲: ۱۱۶) نویسندگی زنان نوشتن از خود و خلق دانشی به دست خود است. توجه به نقش‌های جنسیتی و بازنمود آنها در آثار ادبی به مطالعاتی انجامید که می‌کوشید تصویر زنان را در ادبیات واسازی کند. ساندرا گیلبرت و سوزان گیوبار در کتابی با عنوان *زن دیوانه در اتاق زیر شیروانی*، نظریه اضطراب تأثیر بلوم را با دیدگاهی زنانه بازخوانی کردند و تعبیر تازه‌ای از آن به دست دادند. بر این اساس اگر شاعران و نویسندگان مذکر در خوانش آثار اسلاف خود به بدخوانی خلاق آنها دچار می‌شوند تا از تأثیر قاطع آن بگریزند، می‌توان گفت اسطوره نویسندگی مردان به طور مضاعف سد راه خلاقیت زنان می‌شود. اسطوره‌ای که خلاقیت هنری را منحصر به فضای مردانه می‌داند (والکر و دیگران، ۱۳۹۳: ۳۹۷) نظریه گیلبرت و گیوبار نقد وضعی زنان را پایه‌ریزی کرد، چارچوبی که علاوه بر توجه به تفاوت‌های متن از نظر نوع ادبی و ساختار و پی‌رنگ، بازنگری و اقتباس‌ها و ویران‌گری‌های متن را نیز در بر می‌گرفت (الن شووالتر،۱۳۸۲: ۱۲۹).

نویسندگی زنان بخشی از فرایند تولید دانشی است که از جانب خود زنان و درباره خودشان، تولید می‌شود. در این فرایند، شاهد شکل‌گیری تغییراتی هستیم که گسستی در نظام گفتمانی مردسالار ایجاد کرده و محورهایی را تغییر داده یا درصدد بی‌اثر ساختن آن بوده‌است. روش‌های زنان برای مقاومت در برابر سلطه، متعدد بوده‌است. طرد و مقاومت و طفره (شیوه‌های سلبی)، تغییر مکان‌های قدرت، از حاشیه به متن کشاندن مسائل زنانه و تغییر کلیشه‌های جنسیتی (روش های ایجابی).

براساس بررسی و تحلیل نمونه‌های استقصا شده در رمان‌های دو دهه، مهمترین روش‌های مقاومت زنان در برابر سلطه را می‌توان در شیوه‌های زیر دسته‌بندی و تحلیل کرد.

۴-۱- چالش با ساخت‌های سنتی قدرت مردسالار

ایدئولوژی حاکم بر گفتمان سنتی، زن را موجودی منفعل، تحت سلطه مردان و تابع نقش‌های کلیشه‌ای می‌داند. نقش‌های سنتی زن همواره در سکون و پذیرش، گذشت و فداکاری، تسلیم، مطیع و احساساتی بودن تعریف می‌شود. هرگونه ابراز وجود زن را می‌توان نقطه مقابل این تعریف سنتی در نظر گرفت. خدشه‌دار شدن این تعریف در رمان‌ها به شیوه‌های متفاوتی نشان داده می‌شود. در برخی موارد شیوه‌های سلبی برای بی‌اعتبار کردن قدرت مردانه اعمال می‌شود. در این موارد، ستیز با قدرت مردانه از طریق نادیده گرفتن، بی‌اعتبار کردن، انتقاد مستقیم یا جملات چندپهلو انجام می‌شود. مثلاً ماهرخ در «رازی در کوچه‌ها»، در برابر ابراز قدرت شوهرش، بی‌حسی و بی‌تفاوتی را به عنوان مقاومت انتخاب می‌کند، به‌گونه‌ای که مرد را مستأصل و سلاح او را بی‌اعتبار می‌سازد:

> عبو با زل زدن حکومت می‌کرد. زبان الکن می‌شد، راه رفتن مختل. خون جمع می‌شد توی صورت. گناه مثل علف خودرو از دست بیرون می‌زد، بی‌خودی. اعتراف می‌کردی تا از سوزن نگاه در امان بمانی [...] به تلافی آن خیره‌خیره دیدن‌ها بود که ماهرخ به چیزی نگاه نمی‌کرد [...] یک روز عبو جوش آورد. می‌خواست دیده شود و ماهرخ عادت نگاه کردن از سرش افتاده بود [...] عبو بالش آورد. ماهرخ سرش را بلند نکرد. عبو ایستاد بالای سرش، درمانده. بعد خم شد و خودش را انداخت روی ماهرخ، مثل آدمی که یک‌دفعه تلپ شود روی یک گونی گنده سیب‌زمینی؛ و زد، بدجور زد. می‌زد که از نو تبدیلش کند به یک زن؛ بیدارش کند، زنده‌اش کند، نه اینکه آزارش بدهد. ماهرخ بیدار نشد، مثل زنده‌ها جیغ نکشید، از درد هم ننالید. عبو عقب کشید و پس کلّه‌اش را کوبید به دیوار. انگار کلّه مال خودش نبود، اصلاً صاحب نداشت. بعد هم طرح یک گریه خشک و بچگانه روی صورتش نشست (وفی،۱۳۸۷: ۵ و۶).

خلاف ماهرخ اما برخی شخصیت‌های زن، مستقیم و تند و صریح به مقابله با قدرت می‌پردازند، مثلاً خواهر ماهرخ:

> جوری عمو قدیر را می‌چزاند که عمو در یک چشم هم زدن تغییر نژاد می‌داد و سرخ شد (وفی،۱۳۸۱: ۳۴).

نمونه‌ای دیگر از عکس‌العمل‌های زنان در مقاومت در برابر سلطه، پناه‌بردن به خیال و خیال‌پردازی است. این شیوه که در تحلیل روانی، سازوکاری شناخته‌شده در افراد تحت‌سلطه است، به‌ویژه در خیانت‌های عاطفی مرد برای پاسخی تلافی‌جویانه از جانب زن مورد استفاده قرار می‌گیرد و بسیاری زنان از این طریق، پاسخی انتقام‌جویانه به بی‌وفایی یا بی‌اعتنایی مردشان می‌دهند (همان: ۴۱-۴۲).

بی‌تفاوتی نسبت به پدر یا شوهر در شرایط ضعف، پیری و بیماری از دیگر نمونه‌های واکنش در برابر قدرت مسلط مردانه است:

> پیرمرد بی‌دفاعی که روی تخت خوابیده پدر من است. این را به خودم یادآوری می‌کنم [...] ولی نمی‌دانم چرا پدر که این‌همه معنا دارد، برای من معنا ندارد؛ حتی حالا که دارم او را برای همیشه از دست می‌دهم (وفی،۱۳۸۷: ۱۶).

حمیرا به یاد می‌آورد که پدر او را تنبیه می‌کرد، گوشش را می‌پیچاند یا او را لای ساق‌های پایش می‌گرفت و مثل تیر آهن به پشتش فشار می‌آورد. با این شیوه تنبیه، حمیرا به گناه‌های نکرده هم اعتراف می‌کرد. دیدن ضعف و زبونی این قدرت مسلط و بی‌چون و چرا و بی‌حسی زن- دختر نسبت به آن، از خشمی ریشه‌دار نشأت می‌گیرد. این خشم به واسطه رژیم انضباطی سختگیرانه‌ای است که بر زن تحمیل شده‌است. ساختار کنترل‌کننده اجتماع در زمینه جنسیت، رژیم‌های انضباطی‌ای را بر زنان تحمیل می‌کند که از گفتمان مسلط و مردسالار نشأت می‌گیرد. براساس این «رژیم گفتمانی» نحوه رفتار فرد (در اینجا زن) تحت نظارت قرار می‌گیرد و کردار او تابع مجموعه‌ای از قوانین و مقرراتی می‌شود که مرتبط با مهار شهوات، حرکات و هیجانات است. به همین جهت برخی فمینیست‌ها استدلال می‌کنند که زنانگی را باید نوعی رژیم انضباطی محسوب کرد. زنانگی از طریق فرایندی طولانی و طاقت‌فرسا حاصل می‌شود. فرایندی که طی آن بدن وادار می‌شود خود را طبق نوعی ایده‌آل زنانه شکل دهد (نک. میلز، ۱۳۹۲: ۱۵۳). این ایده‌آل زنانه که در گفتمان سنتی و مردسالار تعریف شده‌است، در گفتمان زنانه شکاف برمی‌دارد و زن احساسات، عواطف و واکنش‌هایی را تجربه و بیان می‌کند که متفاوت با انتظارات جامعه مردسالار است.

۴-۲- بیان احساس طردشدگی عاطفی در زندگی زناشویی

در داستان‌های زنان، همواره خانواده و روابط عاطفی در اولویت قرار می‌گیرد. می‌توان گفت همان‌گونه که در اوایل دوران مشروطه، نگارش روزنامه‌های زنان سبب توجه و حساسیت اجتماع به مسائل خانوادگی شد، در این دوره هم نگارش زنان سبب شد در رمان فارسی مسائل مبتلابه خانواده‌ها طرح شود. نظریه‌های سنتی جامعه‌شناسی همواره معطوف به تحلیل روابط متقابل میان خانواده و جامعه بوده‌است ولی روابط درون خانواده، دغدغه جایگاه‌های زن و مرد و مناسبات سلطه در خانواده، بحثی است که از جانب فمینیست‌ها طرح شده‌است (ابوت و والاس، ۱۳۸۰: ۱۱۴).

در رمان‌های دهه هفتاد، فقدان ارتباط عاطفی میان زن و شوهر، سکوت و بی‌تفاوتی و آرزوی بیان عواطف و احساسات از جانب مرد و نادیده گرفته شدن زن در زندگی خانوادگی از مضامین پربسامدی است که در رمان‌های این دهه ایجاد شد و در طول چند سال به‌شدت طرفدار یافت. طرح این مسئله در رمان‌های زنان، بیان احساسات زن شهری مدرن بود که تا پیش از آن مسئله رمان ایرانی نبود و در گفتمان مردسالار، به رسمیت شناخته نمی‌شد. رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* به عنوان رمانی پیشرو و جریان‌ساز، شاید برای اولین بار به این مضمون پرداخت که طرفداران زیادی هم یافت:

رو به پنجره گفتم: جای نینا و گارنیک همسایه‌های جدید آمده‌اند. روزنامه خش‌خش کرد. «م م م» [....] روزنامه گفت: «امیل سیمونیان؟» [....] روزنامه ورق خورد. به روزنامه نگاه کردم، منتظر که حرفش را ادامه بدهد (پیرزاد، ۱۳۸۰: ۲۳).

سعی کردم یادم بیاید دوران نامزدیم با آرتوش چه حسی داشتم. این تنها زمانی بود که می‌توانستم جزءِ دوران عشق و عاشقی زندگیم به حساب بیاورم. چیز زیادی یادم نیامد. فاصله آشنایی تا نامزدی و نامزدی تا ازدواج طولانی نبود (همان: ۱۴۳).

کلاریس از حیث عاطفی تنهاست. با وجود آنکه ظاهراً زندگی آرامی دارد، چیزی در این زندگی خالی است و آن، خود کلاریس است:

چرا کسی به فکر من نبود؟ چرا کسی از من نمی‌پرسید تو چی می‌خواهی؟ [....] تا حالا چه کسی کاری را فقط برای من کرده؟ خودم در سی‌وهشت سالگی چه کاری را فقط برای خودم کرده‌ام؟ (همان: ۱۷۹).

زن گاهی آرزو می‌کند بمیرد تا مردش او را ببیند:

فقط مردن است که می‌تواند زندگی را به شکل اولش برگرداند. اگر یک‌دفعه قلبم بگیرد و درازبه‌دراز وسط آشپزخانه بیفتم امیر تازه آن‌وقت می‌تواند مرا ببیند (وفی، ۱۳۸۱: ۶۳).

فقدان ارتباط عاطفی میان زن و شوهر و احساس نیاز به این ارتباط در رمان‌های زنان به اشکال مختلف تکرار می‌شود. این تکرارهای ناشی از نیاز زنانه و میل به دیده‌شدن، امری است که به عنوان تجربه‌ای زنانه از زندگی خانوادگی تا پیش از دهه هفتاد مغفول مانده یا کمتر به آن پرداخته شده بود. شکاف میان زن و شوهر و انتقاد به مناسبات مألوف خانوادگی بیان دگرگونه‌ای از قدرت زنانه است.

۴-۳- تفاوت در شیوه‌های مادری و تعریف زن خانگی

یکی از وجوه تفاوت میان زن مدرن و زن سنتی، تفاوت در تعاریف نقش‌ها و جایگاه‌هاست. فمینیست‌ها معتقدند تعاریف سنتی و کلیشه‌ای از زنانگی و مادرانگی در روزگار معاصر نمی‌تواند بازتاب حقیقی این نقش‌ها باشد. زنان تغییرات زیادی را در نقش‌های خود تجربه می‌کنند و مدرنیته فرایندی است که زنان آن را دشوارتر از مردان تجربه می‌کنند. از آنجا که زنان هویت تثبیت‌یافته خود را به میزانی بیش از مردان در فرایند تجدد از دست می‌دهند، مدرنیته و تجدد را به شکلی کامل‌تر ولی تناقض‌آمیزتر تجربه می‌کنند (نک. گیدنز، ۱۳۸۷: ۱۵۴).

شخصیت‌های زن مدرن در رمان‌های زنان تعاریف سنتی از زن را نمی‌پسندند و خود را به گونه دیگری تعریف می‌کنند. مثلاً در رمان جزیره سرگردانی شخصیت‌پردازی هستی در برابر نیکو تمایز خود را آشکار می‌کند. هستی به یک حلقه مسی برای ازدواج قانع است، اما خانواده نیکو انگشتر برلیان می‌خواهند. برای هستی یک اتاق کفایت می‌کند، نیکو جهیزیه سنگین و خانه‌ای مجلل می‌خواهد. هستی زنی است که به تحقق آرزوهای خود می‌اندیشد و دغدغه‌اش تفاوت داشتن است و اگر این‌گونه نباشد خود را سرزنش می‌کند:

> در آخرین دیدار، هستی از سلیم بیزار شده بود. چرایش را می‌دانست و از این دانسته می‌گریخت [....] هستی از مادربزرگ و شاهین خواست که دیگر پای تلفن نروند تا هستی خودش گوشی را بردارد. تصمیم داشت به سلیم بگوید با من چکار داری؟ من که هزار عیب شرعی و عرفی دارم، من که زیبا نیستم، من که سنم زیاد است. اگر خیال می‌کنی می‌توانی مرا مثل موم در دستت نرم بکنی کور خوانده‌ای (دانشور، ۱۳۷۷: ۱۸۹).

هستی پر از تناقض و تشکیک خاص مدرنیته است. این تناقض در مراحل مختلف داستان خود را نشان می‌دهد، از تلاش برای به دست آوردن سلیم تا تلاش برای رهایی از او و بازیافتن آزادیش گرچه تناقض‌های او به نتیجه‌ای قطعی در داستان نمی‌رسد، تجلی روح مدرنیته در نهاد نا آرام زنی است که گرفتار جدال درونی و خواهان ساختن فردیت خود است. اما نیکو زنی است که کاملاً در چارچوب تعاریف جوامع مردسالار از زن می‌گنجد:

> عصرها که سلیم از حجره برمی‌گشت، نیکو با آرایش غلیظ و چادرنماز هماهنگ با رنگ لباسش در ایوان باغ منتظرش بود. اگر دیر می‌کرد سلیم می‌دانست که دم در قدم خواهد زد و می‌دانست سلام خواهد کرد و خسته نباشید آقا می‌گفت و کیفش را از دستش خواهد گرفت و پابه‌پای او به اتاق نشیمن خواهد آمد. روبه‌رویش روی زمین می‌نشست و کفش‌های شوهر را از پای او درمی‌آورد و دمپایی‌هاش را جلوش می‌گذاشت و برایش چای می‌آورد [....] نیکو زودتر از سلیم از خواب بیدار می‌شد. می‌رفت به دستشویی ته باغ. به توالت سلیم نمی‌رفت، نکند سلیم

صدایی بشنود. دست و رویش را می‌شست. وضو می‌گرفت. می‌آمد شوهر را با نوازش بیدار می‌کرد. پشت سر او می‌ایستاد و به گفته خودش به شوهر اقتدا می‌کرد و سلیم که گفته بود برای رفع مشکلات شرعیتان می‌توانید به مرجع تقلید مادرم رجوع کنید جواب داده بود مرجع تقلید من شما هستید. این دختر را تنها برای شوهرداری تربیت کرده بودند. یک فرشته خانگی (دانشور، ۱۳۸۰: ۴۰).

علاوه بر تفاوت در تعاریف زنانگی، تعریف مادری نیز در بسیاری موارد متفاوت است. مادران در داستان‌ها دیگر فرشته خانگی نیستند، زنانی هستند معمولی که گاه از کودکانشان خسته می‌شوند، گاه می‌خواهند تنها باشند، اشتباه می‌کنند، از بار مسؤولیت خسته و گاه ناتوانند. در رمان پرنده من، زن بار سنگین مسؤولیت بزرگ‌کردن دو کودک خردسال را به دوش می‌کشد، خسته و ناتوان و دلزده و به دنبال مفر و پناهگاهی است. از میان ده رمان یادشده، چهار رمان به ارتباط مادر و فرزند پرداخته‌اند. این ارتباط گاه ارتباطی نزدیک و صمیمی است، گاه دور و بیگانه و گاه گرفتار چالش‌های طبیعی دوران نوجوانی و استقلال‌طلبی فرزندان است. بزرگ‌شدن و رشد فرزند و استقلال‌طلبی او برای مادر هم خوشحال‌کننده است هم غمناک. شراره درباره ارتباط با پسرش می‌نویسد:

می‌رود توی اتاق خودش. بزرگ شده؛ خیلی بزرگ. وصل بود به من؛ توی تن من بود. آمد که بیرون، از هم جدا شدیم. اما دوباره وصل شد. سینه من را کشید توی دهانش و از من زندگی کرد. شیر را که ازش گرفتم، انگار او را از خودم گرفتم. روزبه‌روز بندی پاره می‌شود (شاملو،۱۳۸۰: ۱۴۱). مثل میوه می‌مونن، یه روز می‌یای می‌بینی کنده شدن و افتادن (همان: ۱۴۷).

رابطه کلاریس با پسرش- آرمن- رابطه پر فراز و نشیب با پسری در سن بلوغ است. آرمن که می‌خواهد اثبات کند از کودکی درآمده، با مادر مخالفت می‌کند و سعی می‌کند راه خودش را برود. آرمن عاشق امیلی می‌شود و امیلی او را مجبور می‌کند یک لیوان سرکه تند بخورد. مادر از بزرگ شدن فرزند احساسی دوگانه دارد:

تکیه داده به پشتی راحتی سبز اشک‌هایم را پاک کردم و از پنجره به آسمان بی‌ابر نگاه کردم. کسی به «طفلک کوچولویم» یک لیوان سرکه داده بود. دلم گرفت و فکر کردم کاش بزرگ نشده بود. کوچک که بود فقط کارهایی را می‌کرد که من می‌خواستم؛ چه بخورد، چه نخورد، کجا برود، کجا نرود و حالا [....] حالا کسی به بچه‌ام یک لیوان سرکه خورانده بود و من حتی نفهمیده بودم (پیرزاد، ۱۳۸۰: ۱۴۲).

آرزو با خواندن نوشته‌های دخترش آیه در وبلاگش بـه گلایـه‌هـای او از مـادر و زنـدگی پـی می‌برد. او از کنترل و محدودیت مادر می‌گریزد (پیرزاد، ۱۳۸۵: ۱۸۷). مادران مدرن سعی مـی‌کننـد استقلال فرزندانشان را به رسمیت بشناسند و هویت مستقلی برای خود تعریف کنند.

رمان *پرنده من* از فریبا وفی نیز تماماً شرح زندگی مادری با دو فرزند خردسال و نگرانـی‌هـای مربوط به آنان است. نگرانی‌هایی که گاه به خستگی و دلزدگی از مادری هم می‌انجامد.

۴-۴- آشپزخانه، کانون محوری قدرت در خانه

نویسندگی زنان، کانون‌ها و مکان‌های قدرت را جابجا کرده‌است. تا پیش از داسـتان‌نویسـی زنـان، آشپزخانه جایگاهی در رمان ایرانی نداشت و بیشتر توصیف‌ها در داستان مربوط بـه کـانون‌هـای بیرون از خانه بود. در نویسندگی زنان که هم معطـوف بـه درون خانـه اسـت و هـم در توصـیف منزل، آشپزخانه نقشی محوری ایفا می‌کند و کـانون توجـه قـرار مـی‌گیـرد. در *چـراغ‌هـا را مـن خاموش می‌کنم*، آشپزخانه محل گردهمایی و قلب خانه است. در این رمـان جزئیـات خانـه‌داری، چنیش وسایل و توجه به آشپزخانه و چگونگی پختن غذا زیاد به چشم می‌خورد. تهیـه و تـدارک غذا برای صرف آن همراه خانواده، مهمانی‌دادن و تهیه و تدارک مراسم مهمـانی نیـز زیـاد اسـت. بیشتر صحنه‌های جمعی داسـتان کـه همـه اعضـای خـانواده یـا مهمانـان دور هـم هسـتند، در آشپزخانه اتفاق می‌افتد. کلاریس آشپزخانه‌اش را به سبکی متفاوت از دیگران، تزئین کرده‌است:

> به گل‌های خشک‌کرده و کوزه‌های گلی بالای قفسه‌ها نگاه کردم. به حلقه‌های فلفل قرمـز و سـیر که آویزان کرده بودم به دیوار [....] همه این‌هـا و کلـی چیزهـای دیگـر کـه تـوی آشـپزخانه‌های دیگران نیست و توی آشپزخانه تو هست؛ بـرای خـودت زیباسـت و حتـی اگـر مـادر و خـواهر و دوست و آشنا بخندند و بگویند آشپزخانه کلاریس عین کلبه جادوگر قصه هنـزل و گرتـل شـده. نباید به خاطر حرف دیگران سلیقه‌ات را عوض کنی (پیرزاد، ۱۳۸۰: ۱۱).

در رمان انگار گفته بودی لیلی نیز صحنه‌های آشپزخانه‌ای با جزئیات توصیف می‌شود:

> رفتم توی آشپزخانه و میز را چیدم. کتلت را کشیدم توی دیس و سیب‌زمینی را هم ریخـتم روی کتلت‌ها. سبزی‌خوردن را ریختم توی سبد. بقیه‌اش را هم پیچیدم لای دسـتمال، گذاشـتم تـوی یخچال که تازه بماند (شاملو، ۱۳۸۰: ۶).
>
> مادر برای شام خورشت قیمه را در بشقاب گـود می‌کشـید. بشـقاب خـورش را می‌گذاشـتم سـر سفره. قشنگ غذا درست می‌کرد. فکرش را هم نمی‌توانم بکنم. هر روز و هرشب، همیشـه سـالاد و ماست و سبزی‌خوردن هم بود. پدر می‌گفت سفره بدون سبزی‌خوردن رنگ ندارد. مـادر گوجـه

و خیار را ریز خرد می‌کرد و نمک می‌زد می‌گذاشت آب بیاندازد. سالاد شیرازی را می‌کشید توی کاسه و به من می‌داد تا آن را توی یخچال بگذارم (همان: ۸۹).

گرچه در این داستان، شراره زنی مستقل و کارمند است اما آشپزخانه و آشپزی هم به عنوان مرکز کارهای خانه در ذهن زن راوی، با شغل او پیوند دارد؛ این پیوند در خواب‌های راوی به خوبی و ظرافت نمایان می‌شود:

دیشب خواب دیدم آشپزی می‌کنم [....] پشت دوربین بودم. می‌خواستم از خودم و تو عکس بگیرم. آشپزخانه تمیز بود. برق می‌زد. حواسم به روغنی بود که از قاشق چوبی چکه می‌کرد. دوربین را گرفتم روی قطره روغن، می‌خواستم از چیکدنش عکس بگیرم. قطره روغن بزرگ شد، از ارتفاع زیادی آرام پرت شد افتاد زمین (همان: ۲).

در داستان *عادت می‌کنیم* نیز بسیاری مکالمات و کنش‌های داستانی بر سر میز غذا و در آشپزخانه اتفاق می‌افتد. توجه به این نکته از مهترین ویژگی‌های تفاوت کانون‌های قدرت در رمان فارسی دو دهه اخیر است.

۴-۵- زنانه‌شدن فضای شهری در رمان

جدایی قلمرو خانه و کارهای خانگی از قلمرو اجتماعی که در گذشته به تعلق زنان به اندرونی و حیطه خصوصی و تعلق مردان به فضاهای عمومی می‌انجامید، در دوران مدرن با حضور زنان در فضای عمومی تغییر یافته‌است. این امر با زنانه‌شدن دانشگاه‌ها و فضاهای شهری چهره شهرهای بزرگ ایران را نیز دگرگون ساخته‌است. از دیدگاه فوکو، فضا متغیر مستقل و تبیین‌کننده یا تعین‌بخش پدیده‌های اجتماعی است. رویه‌ها یا کردارهای فضایی ماهیت جنسی دارند و کردارهای جنسیتی ماهیت فضایی. امروزه نه فقط فضاهای سکونتگاهی که فضاهای تجاری، فراغتی، آموزشی و انواع فضاهای شهری در ایران به شکل تصاعدی زنانه می‌شوند. زنان از طریق حضورشان در فضاها به شکل آشکار و پنهان به رمز گذاری و رمز گشایی از فضاها می‌پردازند (نک. فاضلی، ۱۳۹۵: ۱۰۸).

این امر در رمان هم اتفاق افتاده‌است. فضاهای شهری در رمان، پاساژها، خیابان‌ها و پرسه‌زنی‌ها در شهر در توصیف زندگی روزمره بسیار به چشم می‌خورد. مارشال برمن در *تجربه مدرنیته*، خیابان را در حکم مهمترین عرصه شهر مدرن و جایی می‌داند که تجربه مدرنیته تحقق می‌یابد (برمن، ۱۳۸۹: ۲۳۷). در رمان *نگران نباش*، تماماً شاهد حضور شخصیت اصلی (دختر جوان) در خیابان، پاساژ، پارک، ترک موتورسیکلت و غیره هستیم. شادی از خانه فرار می‌کند و به دنبال مواد می‌رود. در شهر، زلزله شده و خیابان‌ها شلوغ و درهم و برهم است.

شادی از تیر چراغ برق بالا می‌رود و از آن بالا شهر را نگاه می‌کند. مردم تقلا می‌کنند، خیابان‌ها ترافیک است و پیاده‌روها شلوغ. شادی نگران دوستش اشکان است که با پیامکی به او خبر داده، می‌خواهد خودکشی کند. به منزل اشکان می‌رود و او را داخل حمام می‌بیند که از حال رفته، کمک می‌کند و اشکان را نجات می‌دهد. صاحبخانه اشکان (جناب سرهنگ) که از ماجرا مطلع شده، در خانه اشکان می‌آید و ناگهان بر اثر زمین‌لرزه، سرش داخل پنجره می‌رود و می‌میرد. شادی به خانه زنگ می‌زند ولی به‌رغم اصرارهای مادرش و بابک به خانه بازنمی‌گردد و دوباره در خیابان‌ها سرگردان می‌شود. در خیابان، جشنی برپاست. عده‌ای از جوان‌ها، شهر را در دست می‌گیرند. مأموران در خیابان هستند و سعی در کنترل اوضاع دارند. شادی، مادربزرگش را در شلوغی جمعیت پیدا می‌کند. به سمتش می‌رود که مأموری با باتوم او را می‌زند. از حال می‌رود و عده‌ای از جوانان، نجاتش می‌دهند. او ترک موتور جوانی که «مو دم اسبی» می‌خواند، می‌نشیند و به تجریش- به خانه دوستش سارا و سیامک- می‌رود، از سارا مواد می‌گیرد و با هم می‌کشند. شادی از خانه سارا هم بیرون می‌رود و به فکر تهیه مواد است. شادی، تصمیم می‌گیرد برای تهیه مواد پیش دوستان مادرش برود. در راه، خوابش می‌برد و وقتی بیدار می‌شود شب است و خیابان خلوت شده، همه از شهر خارج شده‌اند (نک. محبعلی، ۱۳۸۸).

میدان عمل زنان در رمان‌ها به‌ویژه از دهه هشتاد از خانه به خیابان کشیده شده‌است و فضاهای شهری در رمان‌های زنان از دیدگاه آنان توصیف می‌شود. علاوه بر آن زنان بسیاری فضاها را با حضورشان زنانه کرده‌اند مثل دانشگاه‌ها، کافی‌شاپ‌ها و پاساژها. نکته دیگر در این فرایند شهرنشینی زنانه آن است که زنان عموماً آدابی را مراعات می‌کنند که در جوامع پیشرفته نشانه فرهنگ‌پذیری و اجتماعی‌شدن است. آنان پسندهای خود را درروابط و زندگی شهری به مردان منتقل می‌کنند. در رمان *عادت می‌کنیم* آرزو معیارهای فرهنگی و رعایت آداب و رسوم، از آداب غذاخوردن تا تعارفات معمول معاشرتی را در سهراب زرجو ارزیابی می‌کند. در *جزیره سرگردانی* و *ساربان سرگردان* هم هستی رفتارهای مراد و سلیم را ارزیابی می‌کند. کلاریس در *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* به رفتارهای امیل و مبادی آداب بودنش توجه می‌کند. حضور زنان در کنار مردان در صحنه‌های اجتماعی، مردان را موظف به رعایت آدابی می‌کند که در رمان‌های زنان توجه به این آداب اهمیت می‌یابد و رعایت آنها را به گونه بخشی از شیوه‌های فرهنگ‌پذیری و اقتدار زنانه بر مردان الزام می‌کند.

۴-۶- توجه به تغییر نقش‌ها و کلیشه‌های جنسیتی و گوناگونی شکل‌های خانواده

در همه این ده داستان، کلیشه‌های جنسیتی به نوعی مورد سؤال قرار می‌گیرد. محدودیت زن به فضای آشپزخانه و راضی بودن از آن، اسطوره مادرانگی، صبر و سکوت و تحمل، رضایت بی قید و شرط از زندگی خانوادگی و مواردی از این دست در داستان‌ها به شکل انتقادی طرح می‌شود. گوناگونی شکل‌های خانواده در رمان‌ها نیز محسوس است. از میان موارد یادشده، شخصیت‌های زن رمان‌های *عادت می‌کنیم* و *انگار گفته بودی لیلی*، مادران تنهایی هستند که زندگی خانوادگی را اداره می‌کنند.

تلاش زنان برای یافتن جایگاهی در اجتماع در اغلب رمان‌ها کمابیش به چشم می‌خورد. شراره پس از فوت شوهرش، مجبور می‌شود کار کند. او که تا به حال کار نکرده به امکانات دم‌دستی‌اش واقع‌بینانه نگاه می‌کند:

> کاغذ و خودکار برداشتم. تمام کارهایی را که بلد بودم، نوشتم: آشپزی، بافتنی، بچه‌داری و عکاسی. دوربین تنها وسیله غیرخانگی بود که برای من حکم خانگی داشت. کار با آن را بلد بودم. حتی تایپ هم نمی‌دانستم. لباس پوشیدم و راه افتادم. تقدیر بود که عکاسی‌ها مجبور شده بودند عکاس زن هم داشته باشند. آقای رفیعی، دوست قدیمی بابا، دنبال یک عکاس می‌گشت. این شد که کار پیدا کردم (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۵۴).

به این ترتیب او با عکاسی و فیلمبرداری از مجالس عروسی، خرج خود و پسرش را تأمین می‌کند و همزمان به پسرش هم رسیدگی می‌کند.

> عصر می‌رفتم خانه برای سیاوش غذا حاضر می‌کردم. بهش می‌گفتم بعد از غذا کتاب بخواند و بخوابد. اخم می‌کرد. می‌خواست با من بیاید عروسی. می‌گفتم نمی‌شود. در را قفل می‌کردم. می‌رفتم [....] می‌رفتم عروسی. از آرایشگاه‌رفتن عروس و داماد شروع می‌کردم، سفره عقد را می‌گرفتم [....] هر سهل‌انگاری کوچکی باعث دلخوری می‌شد [....] مواظب بودم [....] تصویر را می‌کشیدم عقب تا همه توی کادر جا شوند. فکر می‌کردم سیاوش هرشب تنهایی شام می‌خورد. یک بغض گنده توی گلوم بود. شام نمی‌خوردم. مدام نوشابه می‌خوردم. با مانتو و روسری بودم. عرق می‌ریختم (همان: ۱۶۷).

شراره کم‌کم در حرفه‌اش شناخته‌شده و موفق می‌شود:.

> دیگر احتیاجی به این کار نداشتم. زن‌های پولدار شهر من را شناخته بودند. می‌آمدند و از من عکس هنری می‌خواستند. برنامه‌ام تمام مدت پر بود. برای مجله هم عکس می‌گرفتم. پول خوبی

هم داشت. همان روزها بود که وسوسه ساختن فیلم افتاده بود به جانم. یک فیلم شبه‌مستند بدون قصه (همان: ۱۷۴).

در *عادت می‌کنیم* آرزو بنگاه معاملات ملکی پدرش را اداره می‌کند و در این کار موفق است؛ زنی فعال و پرتوان و موفق در عرصه اجتماعی.

هستی نیز در *جزیره سرگردانی* کارمند وزارت فرهنگ است. در *سرخی تو از من* (۱۳۸۵) دکتر لیلا خواجوی روان‌شناس است. شخصیت زنان در این داستان‌ها شخصیتی مستقل و اجتماعی است که گرچه با سختی ولی هریک به گونه‌ای استقلال اقتصادی و اجتماعی خود را به دست آورده‌اند.

در داستان *و دیگران*، مسئله زن دوم و زندگی سخت و پنهان‌کارانه وی بازتاب می‌یابد. روایت با زاویه دید همسر دوم یک مرد، خطاب به همسر اول بیان می‌شود. راوی سال‌ها پس از فوت شوهرش، زن اول او- زینت- را در بیمارستان می‌بیند. راوی به دلیل وجود توموری در رحم بستری است و نیاز به عمل جراحی دارد. زینت به خاطر وضع‌حمل دخترش در بیمارستان است. راوی داستان زندگی خود را از پشت در اتاق و بر روی تخت بیمارستان خطاب به زینت روایت می‌کند. او از جزئیات زندگی زینت اطلاع دارد و کاملاً وی را می‌شناسد، اما برای زینت ناشناس است. راوی زندگی در سکوت و سایه را تجربه کرده و به عنوان همسر دوم، جایگاهی مخفی داشته‌است. به تعبیر خودش همیشه خارج از حصارهای قلعه زندگی خانوادگی بوده‌است. حتی خانواده زن هم خبردار نمی‌شوند که او همسر دوم مردی است. زن در حین یادآوری خاطراتش به یاد می‌آورد که از مرد باردار می‌شود و بچه‌اش را سقط می‌کند. او از مرد می‌خواهد که خانه‌ای برایش بگیرد تا به زندگی دوگانه‌اش پایان دهد، اما مرد ظاهراً فرصت این کار را پیدا نمی‌کند و فوت می‌کند. در خلال واگویه‌های درونی زن، درمی‌یابیم که زینت ده سال از همسرش بزرگ‌تر بوده ولی همسرش همیشه مراعات حال او را می‌کرده و به او احترام می‌گذاشته و اصرار داشته که زینت از زندگی پنهانی او چیزی نداند و خبردار نشود. راوی در بیمارستان با بهار -دختر زینت که تازه زایمان کرده‌است- روبه‌رو می‌شود. او کماکان سکوت خود را حفظ می‌کند و حتی به صمیمی‌ترین دوستش -راضیه- هم که سرنوشتی مشابه وی دارد، چیزی از آشنایی با زینت و خانواده‌اش نمی‌گوید.

این رمان شاید اولین رمانی است که از زبان همسر دوم یک مرد به همسر اول او نگاشته شده‌است. در این رمان از زاویه‌ای متفاوت به مسائل خانوادگی نگریسته شده‌است. نام رمان- «و

دیگران»- دلالتمند و نشان‌دهنده تمرکز رمان بر تقابل میان «خود» و «دیگران» است؛ گویی در این داستان خودی وجود ندارد و آنچه وجود دارد دیگران و زاویه دید آنها است. زنی که در سایه‌ها زندگی می‌کند، به عنوان همسر دوم، جایگاه اجتماعی ندارد، نام ندارد و با حسرت به زندگی «دیگرانی» می‌نگرد که همه چیزهایی که او آرزو دارد، دارند و با صدای بلند فریاد می‌کنند. از همان ابتدای حضور در بیمارستان، تقابل‌ها میان دو زن آشکار می‌شود؛ زن اول که دخترش باردار است و با شادمانی می‌رود تا چیزی بر داشته‌های خود بیافزاید و زن دوم که تنها و با غم در بیمارستان است و می‌رود تا چیزی را که نمادی از زنانگی اوست، بردارد. زن دوم از حس دردناک خود نسبت به نقشش می‌گوید:

> در پس قلعه تو سهم من یک بیابان بود زینت. سال‌های آغازین گمان می‌کردم سرسبز کردن آن بیابان کار من است. به چشم من قهرمانی بود [...] زخم‌خورده، تنها و من با یک سبد مرهم ایستاده بودم، مراقب، مواظب. می‌خواستم بر زخم‌های مردت مرهم گذارم و می‌خواستم، چه می‌دانم، یکه و تنها شخم بزنم، بذر بیفشانم و از دل خاکی خشک گندم عمل آورم [...] گزمه‌وار بیرون قلعه می‌چرخیدم و تو، آن تو، توی قلعه، آسوده بودی [...] او هم آسوده بود، در قلعه کنار تو، بیرون با من (میرقدیری، ۱۳۸۴: ۲۲).

زن دوم خود را «زنگ تفریح زندگی» مرد می‌داند. او که در نهایت هیچ بهره‌ای از زندگی نمی‌برد، معتقد است زندگی شاد زینت به بهای غم‌های او به دست آمده‌است:

> شادی و شور اتاق شماره نُه به بهای تنهایی و تلخی اتاق شماره پنج به دست آمده (همان: ۲۵).
> مثل یک چریک بیشتر عمرم را مخفی زندگی کرده‌ام؛ اصلاً دو تا زندگی داشته‌ام [...] زنی که یاد گرفته مخفی باشد، به نجوا سخن بگوید و آرام و آهسته در تاریکی بزید، سیاهی (همان: ۷۵).

غدّه درون رحم راوی به نمادی از عشقی بی‌ثمر، پنهانی و خورنده تبدیل می‌شود. همدمی ناخواسته که در درون فرد به وجود می‌آید و وجود او را از درون می‌خورد. این غدّه نمادی از رابطه پنهانی، بی‌ثمر و خردکننده راوی به عنوان همسر دوم است. زنی که از هرچه بر او می‌گذرد، هیچ در دست ندارد:

> گذر زمان لایه‌لایه خاک و خاکستر از آنچه نامش را عشق نهاده بودم پس زد. در زیر این آوار، من نه ستاره‌ای جستم نه ماهی! جوانی من بود، لته کهنه‌ای پیچیده درهم! (همان: ۴۵).

از سکوت زنان و نقش سنتی منفعل‌بودن و تسلیم‌بودن آنان در این رمان به‌شدت انتقاد می‌شود:

من خانمم؛ مهربان هم هستم؛ لال هم هستم. یک لال واقعی مثل عزیز. درست مثل عزیز از تبار سکوت، از قبیله خفقان! (همان: ۱۹۱).

عزیز عادت دارد دنبال حرف‌هایش را بخورد. خوراک عزیز کلمه است. کلمه‌هایی که تا سر زبانش هم می‌آیند و عزیز لب می‌بندد و قورت می‌دهد. کلمه را قورت می‌دهد. همین‌جور کلمه پشت کلمه سیر می‌شود با کلمه‌ها. همین است که سر سفره از همه ما کمتر غذا می‌خورد، هی می‌گوید سیرم! (همان: ۱۸۷).

۵- نتیجه‌گیری

فوکو به واسطه تحقیقاتی که در باب ساخت اجتماعی سوژگی انسان به دست داد، تصویری تازه از مفهوم قدرت به کار گرفت. از نظر وی، اعمال قدرت، کنش سازمان‌دادن به حوزه کنش ممکن دیگران به واسطه به‌کارگیری یک یا چند «رمزگان» یا «نظم» نهادی حاکم است. افزون بر آن، قدرت تنها فراورده فرعی این نظم نیست بلکه نیروی مولدی است که تصورات مشخص ممکن را از آنچه فرد می‌تواند درباره خود بداند، شکل می‌دهد. قدرت نیروی مولدی است که مقاومت، در تعریف آن مندرج است و این مقاومت با تغییر نظام دانش، تغییر می‌کند. هر قدرتی دو سو دارد و همواره امکان چرخش سویه‌های قدرت وجود دارد. با شکل‌گیری جریان رمان‌نویسی زنان، مفاهیمی از سلطه و سرکوب زنان و شیوه‌های مقاومت، طفره یا بازخوانی آنها در زنانه‌نویسی فارسی از دهه هفتاد شکل گرفته و در دهه هشتاد ادامه یافته‌است. تجربه و ادراک زنانه، مفاهیمی تازه را وارد ادبیات داستانی کرده‌است. حضور زن به عنوان «دیگری»، شیوه‌های درک وی از واقعیات را تشریح کرده و در کنار آن، تحلیل رفتار اجتماعی و گفتمان شکل‌گرفته قدرت را زیر سؤال برده‌است. آگاهی زنان نسبت به موقعیت و شرایط تاریخی و اجتماعی توان آنان برای نگاشتن خود در بستری تاریخی را تحقق می‌بخشد و رمان به عنوان نوع ادبی مدرن، توانسته‌است این تجربه زنانه را به‌خوبی منعکس سازد.

باید توجه داشت که نقد قدرت به جهت اصلاح و بهبود شرایط رفتاری است که هردو قطب سلطه‌گر و سلطه‌پذیر را با چالش‌هایی مواجه می‌سازد. طرح مسائل مبتلابه زنان تصویری واقعی‌تر و ملموس‌تر از شرایط آنان به دست داده‌است. تغییر جایگاه زنان از ابژگی به سوژگی، آنان را از حاشیه به متن آورده و به‌ویژه در تشریح گفتمان قدرت در فضای خصوصی، نقشی تأثیرگذار ایفا کرده‌است. زنان در رمان‌های خود به روابط انسانی به شکلی عمیق‌تر و جزئی‌تر نگاه می‌کنند. به‌ویژه روابط میان – فردی در حوزه مسائل خانوادگی در رمان‌های زنان اهمیت

می‌یابد. گفتمان خلق‌شده توسط زنان با محوریت فضای خصوصی و آشکار ساختن روابط ناسالم و یک‌سویه قدرت در فرهنگ سنتی، کنشی متقابل برابر خلأهای موجود عقلانی، هنجاری و مطلوب در مناسبات قدرت را شکل بخشیده، مفاهیم و گزاره‌های نادرست را به گونه‌ای برجسته ساخته‌است که انسجام، یکدستی و عقلانیت از پیش تعیین‌شده آن فرومی‌پاشد. این چرخش در چارچوب نظم مستقر قراردادی و از پیش تعیین‌شده، به ایجاد حوزه‌های تازه‌ای از قدرت در رمان‌نویسی زنان انجامیده‌است.

منابع

ابوت، پ. و والاس، ک. ۱۳۸۰. *جامعه‌شناسی زنان*، ترجمه م. نجم‌عراقی، تهران: نی.

افغانی، ع.م. ۱۳۷۲. *شوهر آهوخانم*. تهران: نگاه.

برمن، م. ۱۳۸۹. *تجربه مدرنیته*، ترجمه م. فرهادپور. تهران: طرح نو.

اعتمادزاده، م.۱۳۸۴. *دختر رعیت*، تهران: دنیای نو.

پارسی‌پور، ش. ۱۳۸۲. *طوبی و معنای شب*، تهران: البرز.

پرستش، ش. و ساسانی‌خواه، ف. ۱۳۸۹. «بازنمایی جنسیت در گفتمان رمان (۱۳۷۵-۱۳۸۴)». *فصلنامه زن در فرهنگ و هنر*، دوره اول(۴): ۵۵-۷۴.

پیرزاد، ز. ۱۳۸۰. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، تهران: مرکز.

ـــــــ . ۱۳۸۵. *عادت می‌کنیم*، تهران: مرکز.

خجسته، ف. و دهقانیان، ج. و فسایی، ج. ۱۳۹۵. «*شوهر آهوخانم* در بوته نقد پساساختارگرا». *پژوهش‌های ادبی*، ۱۳(۵۴۵): ۶۷-۹۲.

خجسته، ف. و فسایی، ج. ۱۳۹۶. «بازتولید مناسبات سلطه در رمان *شوهر آهوخانم*». *نقد و نظریه ادبی*، (۴): ۱۷-۳۸.

دانشور، س. ۱۳۵۳. *سووشون*، تهران: خوارزمی.

ـــــــ . ۱۳۷۷. *جزیره سرگردانی*، تهران: خوارزمی.

ـــــــ . ۱۳۸۰. *ساربان سرگردان*، تهران: خوارزمی.

دریفوس، ه. و رابینو، پ. ۱۳۷۹. *میشل فوکو فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک*، ترجمه ح. بشیریه. تهران: نی.

دلوز، ژ. ۱۳۸۶. *فوکو*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی.

دولت‌آبادی، م. ۱۳۷۲. *جای خالی سلوچ*، تهران: چشمه.

رضوانیان، ق. و کیانی بارفروش، ه. ۱۳۹۴.«بازنمایی هویت زن در آثار رمان‌نویسان زن دهه هشتاد». *ادب‌پژوهی*، نهم(۳۱): ۳۹-۶۳.

سناپور، ح. ۱۳۸۳. *ده جستار داستان‌نویسی*، تهران: چشمه.

شاملو، س. ۱۳۸۰. *انگار گفته بودی لیلی*، تهران: مرکز.

ـــــــــ . ۱۳۸۵. *سرخی تو از من*، تهران: مرکز.

شووالتر، ا. ۱۳۸۲. *«نقدی از آن خود». زن و ادبیات؛ سلسله پژوهش‌های نظری درباره مسائل زنان*، گزینش و ترجمه م. نجم‌عراقی و دیگران. تهران: چشمه.

عاملی‌رضایی، م. ۱۳۹۷. *مناسبات خانوادگی در رمان فارسی*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

عسگری، ک. ر. و عسگری‌حسنکلو، ع. ۱۳۹۵. *صدای زمانه؛ جامعه‌شناسی شخصیت زن در رمان بعد از انقلاب*، تهران: اختران.

علیزاده، ا. ۱۳۸۹. «نقش الگوسازی در تعالی خانواده‌های ایرانی». *در راهبردهای تحکیم نهاد خانواده*، تهران: مرکز تحقیقات استراتژیک: ۱۲۷- ۱۴۰.

علوی، ب. ۱۳۷۷. *چشمهایش*، تهران: نگاه.

فاضلی، ن. ۱۳۹۵. «زنانه‌شدن فضای شهری در ایران امروز با تکیه بر فضای کلان‌شهر تهران». *ویژه‌نامه پژوهش‌نامه زنان*، ششم(۱): ۱۰۷-۱۳۲.

گلشیری، ه. ۱۳۸۰. *باغ در باغ (مجموعه مقالات)*، ۲ج. تهران: نیلوفر.

فوکو، میشل. ۱۳۸۳. *اراده به دانستن*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی.

ـــــــــ ۱۳۹۳. *تئاتر فلسفه*، ترجمه ن. سرخوش و ا. جهاندیده. تهران: نی.

کامشاد، ح. ۱۳۸۴. *پایه‌گذاران نثر جدید فارسی*، تهران: نی.

گیدنز، آ. ۱۳۸۷. *تجدد و تشخص*، ترجمه ن. موفقیان. تهران: نی.

مایلز، ر. ۱۳۸۰. *زنان و رمان*، ترجمه ع. آذرنگ (جباری). تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

محب‌علی، م. ۱۳۸۸. *نگران نباش*، تهران: چشمه.

والکر، و. و گلفاند،ا و ویدون، ک. ۱۳۹۳. «نقد فمنیستی». *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، تدوین و ویرایش ا.ر. مکاریک. ترجمه م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه. ۳۸۷- ۴۰۱.

میرعابدینی، ح. ۱۳۸۶. *صدسال داستان نویسی ایران*، ج۴. تهران: چشمه.

ـــــــــ . ۱۳۸۷. *نقد آثار محمد محمدعلی در دانشگاه الزهرا/ رشد ۱۳ برابری ادبیات زنان در دهه هفتاد*، دسترسی در سایت: www.mehrnews.com/news/698731,1387/3/25

میرقدیری، م. ۱۳۸۶. *و دیگران*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

میلز، س. ۱۳۹۲. *میشل فوکو*، ترجمه م. نوری. تهران: مرکز.

نظری، ع.ا. ۱۳۹۱. *سوژه، قدرت و سیاست از ماکیاول تا پس از فوکو*، تهران: آشیان.
وفی ف. ۱۳۸۱. *پرنده من*، تهران: مرکز.
ـــــــ . ۱۳۸۷. *رازی در کوچه‌ها*، تهران: مرکز.
ولی‌زاده، و. ۱۳۸۷. «جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی». *فصلنامه نقد ادبی*، (۱): ۱۹۱-۲۲۴.
هیندس، ب. ۱۳۹۰. *گفتارهای قدرت از هابز تا فوکو*، ترجمه م. یونسی. تهران: شرکت شیرازه کتاب.