



انعکاس جنس دوم در صدا و تصویر قهرمان‌های آثار داستانی

نویسندگان زن

سودابه مهر آقا^۱

دانش آموخته کارشناسی ارشد دانشگاه قم

محمد رضا موحدی^۲

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۹/۱ | تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۳/۱

چکیده

باور ناخودآگاه پدر سالار، بر آن است که آثار و میراث‌های ادبی بشر، مخلوق مردان و البته به وسیله مردان نگاشته شده؛ در نتیجه بخش عمده این ادبیات به طور معمول متمرکز به قهرمانان مرد خواهد بود. در این ادبیات جنسیت محور، زنان یا نقشی ندارند و یا در حاشیه زندگی قهرمانان تعریف می‌شوند؛ در نتیجه با توجه به اینکه ادبیات (به ویژه ادب داستانی) آینه باورهای جامعه است، این داستان‌ها و قهرمانان آن‌ها، جامعه‌های جنسیتی را انعکاس می‌دهند که در آن، وجود قهرمانان چه زن و چه مرد، غضب و وجود تعیین شده از سوی جامعه (دیگری) جایگزین می‌شود. در این پژوهش بر آنیم تا با بهره‌گیری از روش توصیفی - تحلیلی و نیز با توجه به چند رمان که در راستای نمایش کشمکش‌های روحی، عاطفی، بن‌بست‌ها و عرصه‌های مشکل‌زای برون رفت قهرمانان از هنجارهای جامعه نگاشته شده‌اند به واکاوی این پرسش پردازیم که آیا انسان‌ها در هر فرهنگ و اجتماعی برای انجام وظایف جنسیتی خود، تربیت می‌شوند؟ و آیا قهرمانان، خود این موضوع را پذیرفته و به آن می‌اندیشند؟ در راستای این پژوهش دریافتیم که نویسندگان منتخب در داستان‌های خود، این موضوع را غالباً به عمد و گاه ناخواسته نمایش داده‌اند. در داستان «سرود اروند رود» با نمایش شخصیت‌های محکوم در برابر جامعه، در داستان «دل فولاد» با نمایش کشاکش‌های زندگی قهرمان؛ در داستان «بازی آخر بانو» با قهرمان روستایی در محیط بسیار سنتی و در داستان «خاله بازی» با خشم جامعه سنتی نسبت به قهرمانی که قادر به انجام وظایفش نیست، مواجهیم؛ خشمی که با توجه به تربیت سنتی تمام قهرمانان این داستان‌ها، چه زن و چه مرد، آنان را در مسیر اهداف جامعه پیش می‌راند. در نتیجه در آثار منتخب با قهرمانانی مواجهیم که گاه به گونه‌ای به تعاریف جامعه خو گرفته‌اند که حتی به برون رفت از این هنجارها نمی‌اندیشند.

واژه‌های کلیدی: زن، فمینیسم، آگریستانسیالیسم، ادبیات داستانی

¹ E-mail: soodabeh.mehr@yahoo.com

(نویسنده مسئول)

² E-mail: movahedi1345@yahoo.com





The Reflection of the Second Sex in the Characters of the Stories by Female Writers

Sudابه Mehr Aqa¹

M.A. Graduate in Persian Language and Literature, University of Qom

Muhammad Reza Muvahhidi²

Associate Professor, Department of Persian Language and Literature,
University of Qom

Received: Nov. 22nd, 2018 | Accepted: May 22nd, 2019

Abstract

The unconscious patriarchal belief leads the literary works of fiction to be created and written by men; as a result, the major part of literature is usually focused on male protagonists. In the sexist literature, women either have no role or are defined as marginal compared to the main characters in the story. Considering the fact that literature (especially fiction) reflects the common beliefs in society, therefore, our stories and their characters depict a sexist society in which the being of male and female characters are replaced with the gender stereotypes in society. This study relies on descriptive analysis and focuses on a couple of Persian novels narrating emotional challenges and obstacles related to sexism as well as the solutions used by the characters to overcome existing clichés in society. In this regard, this article aims to delve deep into these questions that whether humans in every culture and community are trained to do their predetermined sexist obligations and whether the characters in the story are aware of this fact and if they contemplate on that. The results of the study showed that the selected authors have often consciously and sometimes unconsciously represented this subject in their stories. In the novels *Surud-e Arvand Roud* (The Anthem of Arvand Roud), *"Del-e Foulad"* (Cold-hearted), *"Bazi-e Akhar-e Banou"* (The Last Play of the Lady), and *"Khale Bazi"*, the authors have respectively narrated doomed people in society, conflicts in the life of characters, peasant life in a very traditional setting, and the opposition and anger of society against a character who cannot fulfill his obligations. Thus, we witness in the above stories that some characters sometimes get accustomed to the stereotypes in society such that they even do not care about overcoming those clichés.

Keywords: Woman, Feminism, Existentialism, Fiction

¹ Email: soodabeh.mehr@yahoo.com (Corresponding Author)

² Email: movahedi1345@yahoo.com



۱. مقدمه

در ابتدا باید به این نکته اشاره داشت که زن‌ها زاده نمی‌شوند، بلکه به صورت زن در می‌آیند. هیچ سرنوشت زیستی، روانی و اقتصادی، سیمایی را که ماده انسانی در دل جامعه به خود می‌گیرد تعریف نمی‌کند؛ مجموعه تمدن است که این محصول را که مؤنث خوانده می‌شود تولید می‌کند. در واقع تنها وساطت فردی دیگر می‌تواند فردی را به مثابه دیگری بیافریند. کودک تا وقتی که برای خود وجود دارد از لحاظ جنسی نمی‌تواند خود را متفاوت بداند. به نظر دخترها و پسر بچه‌ها، تن در درجه اول، درخشش نوعی ذهنیت است، وسیله‌ای است که ادراک جهان را انجام می‌دهد آن‌ها از طریق چشم‌ها و دست‌ها جهان را درک می‌کنند که به یاری اندام‌های جنسی (دوبووار، ۱۳۸۰: ۱۵-۱۳).

فمینیست‌ها اعتقاد دارند که زن (در ادبیات) چه در جایگاه مخاطب و چه در جایگاه نویسنده، همواره در حاشیه قرار داشته و نادیده گرفته شده‌است. زن در ادبیات که امری مردانه و در انحصار مردان است یا نادیده گرفته می‌شود یا آن‌طور تصویر می‌شود که دلخواه و مورد انتظار مردان است. به رغم پیشرفت‌های دموکراتیک، زنان همچنان زیر فشار نظامی قرار دارند که بر کلیشه کردن نقش جنسی استوار است و از نخستین سال‌های زندگی در معرض آن قرار می‌گیرند (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۲۶۶).

فمینیست‌های اروپایی به ویژه فرانسوی و پیشگامان آن‌ها نظیر: «ژولیا کریستوا» و «سیمون دوبوار» در پی آنند تا بسیاری از مفاهیم و باورهای حاکم بر جامعه اروپایی و مبانی باور داشتی این جوامع را مورد بازکاوی قرار دهند. آن‌ها کوشیده‌اند تا در ارزیابی‌های خود از جایگاه زن، دریافت‌های گذشته را از جنبه‌های فیزیولوژی گرفته تا ابعاد متافیزیکی مورد ساخت شکنی قرار دهند (امامی، ۱۳۹۳: ۲۸۴).

سیمون دوبوار در مقدمه کتاب جنس دوم چنین می‌نویسد: ماجرای غم انگیز زاده شدن، ماجرای غم انگیز از شیر گرفته شدن، برای کودکان شیرخوار، از هر دو جنس، به یک طریق صورت می‌گیرد؛ آنان دارای منافع و میل‌های یکسانی هستند؛ مکیدن، در درجه

اول، دلپذیرترین احساس‌های آنها است؛ سپس از یک مرحله گذر می‌کنند که در آن بزرگ‌ترین ارضاء خاطرها از اعمال دفع که برای هر دو مشترک است حاصل می‌شود، تحول جنسی آنها مشابه است؛ با کنجکاری و با بی‌اعتنایی یکسانی در پیکرشان به کاوش می‌پردازند. خیلی پیش از دوران بلوغ، و گاه حتی در دوران خردی، دختر بچه در نظر ما دارای جنسیت متفاوت جلوه می‌کند به این دلیل نیست که غرایزی مرموز، بلافاصله او را به انفعال، دلربایی، مادری اختصاص می‌دهد، بلکه به این دلیل است که دخالت دیگری در زندگی کودک تقریباً از آغاز صورت می‌گیرد و از نخستین سال‌های زندگی، استعدادش به نحوی آمرانه در او دمیده شده‌است. ابتدا، جهان جز به شکل حس‌های درون بودی به نوزاد عرضه نمی‌شود؛ نوزاد، هنوز مانند دورانی که در ظلمات شکم سکنی داشته، در دل کل غرق است؛ رفته رفته فرا می‌گیرد که اشیاء را به مثابه چیزهایی متمایز از خود درک کند: خود را از آنها تمیز می‌دهد؛ در همان حال به نحوی کم و پیش ناگهانی از پیکر تغذیه کننده جدا شده‌است. گاهی با بحرانی شدید نسبت به این جدایی واکنش نشان می‌دهد (دوبووار، ۱۳۸۰: ۱۵-۱۳).

این جاست که دختر بچه‌ها ابتدا به مثابه کودک‌کان دارای حق تقدم به نظر می‌رسند اما به خصوص پسر بچه‌ها هستند که اندک اندک، بوسه‌ها و نوازش‌ها از آنها مضایقه می‌شود؛ در مورد دختر بچه، چاپلوسی همچنان ادامه می‌یابد، به آن‌ها اجازه داده می‌شود در دامان مادر زندگی کند. پدر، او را روی زانوهایش می‌نشاند و موهایش را نوازش می‌کند؛ پیراهن‌هایی به نرمی بوسه تنش می‌کنند، در قبال اشک‌ها و هوس‌هایش اغماض می‌شود، با دقت موهایش را می‌آرایند، تماس‌های جسمانی و نگاه‌های خوشایند در قبال اضطراب تنهایی از او حمایت می‌کند. به عکس، دلربایی پسر بچه و اغواگری‌هایش بر او ممنوع می‌شود؛ نمایش‌هایش، بزرگ‌ترها را به ستوه می‌آورد. به او گفته می‌شود: «مرد تقاضا نمی‌کند که او را ببوسند. مرد خودش را در آئینه‌ها تماشا نمی‌کند. مرد گریه نمی‌کند. از او خواسته می‌شود که «مرد کوچولویی» باشد. او با جدا شدن از بزرگسال‌ها مورد تصدیق آنها قرار می‌گیرد.

در نتیجه و با توجه به این نکات در می‌یابیم که این نظریه پردازان فیمینست، بر این باورند که هیچ فردی زن یا مرد زاده نمی‌شود بلکه در اثر برخورد متقابل اطرافیان، جنس

اول و جنس دوم شکل می‌گیرند. دخترها خیلی زود دست از جست و خیزهای بچه‌گانه بر می‌دارند و رفتارهای زنانه پیدا می‌کنند، در صورتی که پسران به نوآوری، ابتکار و جست و خیز و حرکت تشویق می‌شوند. هر چند به این نکته نیز باید توجه داشت که در کودکان پسر نیز باورهایی از جمله اینکه آنان نباید هرگز گریه کنند و یا تفاسیری از این قبیل، نهادینه می‌شود. در نتیجه این جامعه (دیگران) است که وجود افراد را شکل می‌دهد.

در نتیجه نظریات فمینیسم با بحث‌های اگزستانسالیسم مرتبط است؛ وقتی می‌گوییم من هستم، بحث وجود مطرح است و وقتی می‌گوییم من انسان هستم، بحث ماهیت است. به عبارت دیگر، فرد وجود دارد اما نوع ماهیت دارد. وقتی می‌پرسیم: آیا هست یا نیست؟ از وجود بحث می‌کنیم و وقتی می‌پرسیم: آن چیست (ماهی)؟ از ماهیت بحث می‌کنیم. پس دو مطلب است، یکی وجود خارجی و کلی، و دیگری وجود خاص (انسانی مشخص) در من هستم؛ سخن از هستی و در من انسان هستم، سخن از چیستی است. وقتی کسی می‌میرد و ما غرق اندوه می‌شویم، وجود فرد را لحاظ کرده‌ایم و گرنه نوع نمی‌میرد. به نظر اگزستانسالیست‌ها وجود مقدم بر ماهیت است. اول فرد هست و سپس به هستی خود شکل می‌دهد و خود را به نحوی خاص می‌سازد. البته مقدم بودن در اینجا ایهام دارد و می‌توان این‌طور فهمید که بحث اصلی در وجود است اما مقصود اصلی اگزستانسالیست‌ها این است که اول وجود هست و سپس ماهیت تحقق می‌گیرد. انسان بوده (EN SOI) تبدیل به انسان شده (POUR SOI) می‌شود (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۷۸).

نکته مهم این است که انسان قبل از اینکه به مرتبه وجودی «من» برسد، دیگران وجود او را غصب کرده‌اند. به این ترتیب هر کس در کیفیت هستی دیگران مضمحل می‌شود (بارت، ۱۳۶۲: ۴۵). و این نوعی استبداد است.

به این نکته باید توجه کنیم که در آثار نویسنده‌های زن، این موارد با توجه به جنسیت آن‌ها بیش از آثار نویسندگان مرد نمایش داده می‌شود. روشن است که قهرمان‌های هر نویسنده تا حدودی دردهای او را تجربه می‌کنند و نویسندگان، ناگزیر از نمایش خود یا عقاید و رویکردهای خود در آثارشان خواهند بود.

در این پژوهش تلاش داریم به این سخن از سیمون دوبووار تکیه داریم که زنان، زن تربیت می‌شوند. از سویی توجه به این نکته لازم است که آیا در رمان‌های نویسندگان زن، قهرمانان مرد نیز از این قاعده کلی مستثنی نیستند؟ زیرا اشاره کردیم که هم مردان و هم زنان از سوی جامعه شکل می‌یابند و دیگران هستند که وجود آنان را شکل می‌دهند. تلاش داریم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم که آیا قهرمانان داستان، از سوی جامعه در روند داستانی، محکوم به پذیرش و کنار آمدن با عقاید اجتماع‌اند؟ آیا قهرمانان در برابر این عقاید، قد علم می‌کنند و در واقع جزو آن اقلیت‌هایی‌اند که در بحث انگزستانسیالیست‌ها مطرح می‌شود (افراد معدودی که خود و وجود خود را متفاوت از دیگری می‌سازند).

از طرفی لازم است به این موضوع توجه کنیم که نویسندگان منتخب، چگونه این قهرمانان را در مواجهه با حوادث جامعه قرار می‌دهند و نگرش آن‌ها در خصوص قهرمانان مرد چگونه است؟ در این میان هم به نگرش و نگاه نویسنده‌های فمینیست مانند: منیرو روانی‌پور نظر داشته‌ایم، و هم نویسنده‌هایی که در غالب آثار خود به دنبال نمایش مشکلات اجتماع سنتی در قبال قهرمانان داستانی بوده و هستند مانند: بلقیس سلیمانی، و هم به نویسندگانی که دغدغه اصلی آنان نمایش مصائب و مشکلات دوران خود (جنگ) بوده و البته این مصائب را با شخصیت محوری زن به تصویر کشیده‌اند مانند: منیژه آرمین. ملاک انتخاب داستان‌ها، محتوای آن‌ها، نویسندگان آن‌ها، و توجه به این نکته است که آثار آنان در دوره خود با تشویق‌ها و خوانندگان بسیار مواجه بوده‌است. چهار رمان از دهه شصت و هشتاد انتخاب شده‌است و شاید این امر، سیر تفاوت نگاه به قهرمانان را انعکاس دهد. داستان‌های منتخب پژوهش عبارتند از: «دل فولاد» اثر منیرو روانی‌پور، «سرود اروند رود» اثر منیژه آرمین، «خاله بازی» و «بازی آخر بانو» نوشته بلقیس سلیمانی.

۱-۱. پیشینه پژوهش

اگرچه تحقیق مستقلی که بتواند آثار منتخب ما را در این پژوهش پوشش و با رویکرد فمینیسم نشان دهد، وجود ندارد، اما می‌توان به برخی آثار که به گونه‌ای یاریگر این پژوهش بوده‌اند، اشاره داشت. در واقع پژوهش حاضر به دنبال نمایش این نکته است که آیا نویسندگان زن منتخب، خواسته و یا ناخواسته جنس دوم و جنس ضعیف بودن شخصیت‌های

محوری خود را انعکاس داده‌اند؟ آیا در ورای تمامی حوادث داستان می‌توان به این موضوع دست یافت که قهرمانان در جوامع سنتی، زن - مرد پرورش می‌یابند و درصد بسیار کمی از آنان خود را از این وضعیت رها می‌کنند؟ می‌توان گفت وجه تفاوت این کار با دیگر کارها در همین موضوع است. در ادامه به برخی از کارهای صورت گرفته اشاره می‌کنیم:

- منیژه نجم عراقی، مرسده صالح و نسترن موسوی (۱۳۸۵): «زن و پژوهش‌های نظری، دربارهٔ مسائل مربوط به زنان» (گزینش و ترجمه. تهران: نشر قطره). این کتاب مجموعه مقالاتی است که به مسائل زنان در قلمرو ادبیات داستانی می‌پردازد و آثار زنان داستان‌نویس را مورد مطالعه قرار می‌دهد.

- زهرا زواریان (۱۳۷۰): «تصویر زن در ده سال داستان‌نویسی انقلاب اسلامی» (تهران: حوزه هنری). کتاب حاضر به نقد و بررسی ویژگی بارز نویسندگان زن و تحول در نگرش و جایگاه زن در ایران می‌پردازد. آثار نقدی این کتاب، از مجموعه داستان‌ها و رمان‌های دههٔ شصت انتخاب شده و نیز چهرهٔ نویسندگان زن و میزان فعالیت آنان را از جهت کیفی و کمی مورد بررسی قرار داده‌است.

- عاطفه حسینی (۱۳۷۰): «بررسی جایگاه زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس» (دانشگاه تربیت مدرس. پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ کارگردانی). در این پایان‌نامه به نقد و تحلیل قهرمانان زن در ادبیات نمایشی دفاع مقدس پرداخته شده‌است. در پنج نمایشنامه از دیدگاه‌های مختلف، شخصیت قهرمانان زن بررسی شده و از آن به عنوان فرصتی مناسب برای بیان بازتاب شخصیت زن امروز ایرانی استفاده شده‌است.

- انسیه بهبودی (۱۳۸۸): «بررسی شخصیت زن در شش رمان دفاع مقدس» (دانشگاه الزهرا: پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی). در این پایان‌نامه، شیوه‌های شخصیت‌پردازی زن در رمان‌های دفاع مقدس تحلیل شده‌است.

نویسندگان این مقاله در پی دریافتن این نکته‌اند که شواهد ارائه شده از جلوه‌ها و تصاویر قهرمانان در این پژوهش، به آن معناست که قهرمان‌ها در این آثار ادبی زنانهٔ منتخب، چگونه نشان داده شده‌است؟ برخی از محققان به بررسی آثار نویسندگان زن

پرداخته و شیوه‌های مورد نظر آنان را به نقد کشیده و پررنگ کرده‌اند اما در این پژوهش تلاش خواهیم داشت تا آثاری از نویسندگان زن را مورد نقد و واکاوی قرار دهیم که زنان داستان‌های منتخب با وجود آنکه با تغییر وضعیت انقلاب و جنگ، با وظایف مردانه پیش رفته، به انقلاب وارد شده، به تحصیل فراخوانده و در پشت جبهه یا در میدان جنگ طلبیده شده‌اند، آیا باز هم در تقابلی بارز نسبت به جنس مقابل ایستاده‌اند؟ آیا زن تربیت شده‌اند و آیا نسبت به این زن بودن اعتراضی هم دارند؟

۲. بحث اصلی

۲-۱. دل فولاد از منیر و روانی پور

(چاپ اول: ۱۳۶۹. نویسنده: منیر و روانی پور. نوع رمان: جریان سیال ذهن. زمان: فاصله سال‌های ۱۳۵۶ تا ۱۳۶۵. مکان: تهران، شیراز. شخصیت‌های مهم: افسانه سربلند، سیاوش حمیدی. زاویه دید: دانای کُل محدود).

داستان در خصوص یک شخصیت محوری زن به نام «افسانه سربلند» است. وی طی شرایطی از همسرش جدا شده و پس از پشت سر گذاشتن مشکلاتی، تصمیم به زندگی مستقل می‌گیرد. با توجه به اینکه «شخصیت رمان می‌تواند به چهار شیوه به ما معرفی شود: از زبان خود شخصیت، از زبان شخص دیگر، از زبان راوی که در خارج از داستان است و تلفیقی از سه شیوه فوق‌الذکر» (بورنوف و اوئله، ۱۳۷۸: ۲۱۲)، روانی پور ضمن پرداخت به شخصیت افسانه و معرفی او به هر سه شیوه ذکر شده، از حضور ملموس خود نیز خودداری می‌کند. این موضوع سبب باور پذیری شخصیت زن است.

افسانه به تهران نقل مکان کرده و در این شهر با موانع و مشکلات دیگری مواجه می‌شود. نام داستان «دل فولاد» است. نامی که شاید بتواند تا حدودی خواننده را از همان ابتدای داستان با این موضوع مواجه کند که قرار است حوادثی غمگین رخ دهد و با وجود شخصیت محوری زن که از همان ابتدایی‌ترین سطور معرفی می‌شود، خواننده تیزبین بیشتر به این موضوع پی می‌برد که شخصیت زن محوری با مشکلاتی مواجه خواهد شد و شاید قرار است وضعیت اجتماعی وی یا موقعیت عشقی‌اش محک بخورد. منیر و روانی پور با

روان‌شناسی آشناست و از نکات فراگرفته خود به خوبی در داستان پردازی و تقویت فرم روانی و ادبی رمان خود بهره جسته است.

در ادبیات فمینیستی، نویسنده زن و دیالوگ‌های زنانه در محور بحث است و لذا در نقد فمینیستی دقت می‌کنند که اگر مثلاً نویسنده به جای زن، مرد بود، داستان چگونه می‌شد و آیا برداشت خواننده زن و مرد یکی است؟ و نویسنده با چه ابزار و صنایعی توانسته است مضامین فمینیستی اثر را شکل دهد (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۷۳).

داستان در خصوص قهرمانی است به نام افسانه سربلند که دیگر شخصیت‌ها در کنار وی مطرح می‌شوند، افسانه در دوران انقلاب و جنگ داوطلبانه فریاد می‌کشد و یاری می‌رساند. در گفته‌های او می‌بینیم که بر این باور است که هرگز در دوران زندگی‌اش به این میزان جسور نبوده است، در نتیجه انقلاب و ایدئولوژی‌های آن توانسته این زن را از نقش‌های صرفاً سنتی دور کند:

«نسرین به دنبالش آمده بود. سر وقت. مثل آن وقت‌ها که سر ساعت می‌آمد، و هر دو در خیابان شاه رضا می‌دویدند و اعلامیه پخش می‌کردند. ساعت‌ها همان گوشه، روبه روی دانشگاه ایستاده بودند... جنگ بود... جنگ داخلی و جنگ خارجی!» (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۶۴). «نگاهش کرد بر و بر، فقط آن روزها، روزهای انقلاب توانسته بود این جور فریاد بکشد، و بر در و دیوار بکوبد. با همین نسرین» (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۱۸۲).

با این شواهد درمی‌یابیم که نویسنده در تلاش است تا روزهای اوج شخصیت‌های زن داستان را نمایش دهد، قهرمان‌هایی که در روزهای انقلاب پا به پای دیگر قهرمانان مرد تاخته است؛ با ایدئولوژی‌های حاکم در این روزگار ازدواج می‌کنند اما در نهایت پس از طی شدن روزگار انقلاب، از وی تقاضای سنتی بودن و سنتی شدن خواهد شد:

«خوب... این حرفه! تو به کارت اهمیت نمی‌دی! کاری که پیرزن‌ها را هم وادار به تسلیم می‌کنه، می‌دانی نسرین جان، تو اسیر شده‌ای، اسیر زندگی روزمره... وقتی دانشجو بودی مثل همه می‌خواستی کسی باشی، شعار می‌دادی، آزادی، آزادی... اما می‌دانی نمی‌شود، اعتقاد به آزادی و هر چیز دیگری را فقط ضبط کرد. آدم که ضبط صوت نیست...»

در هر زمانی با سنت‌های ناجور در افتادن کار ساده‌ای نبوده... کار هیچی رو حل نمی‌کنه من فقط یک زنم!» (همان: ۶۱-۶۰).

در تمامی این وضعیت‌ها از قهرمانان زن خواسته می‌شود تسلیم شوند و مانند زنان ارائه شده از سوی جامعه رفتار کنند. این رفتارها تعاریف خاص جامعه از زن را در بر می‌گیرد:

«آخر حرف بز، چیزی بگو، یک کلمه، بگو اشتباه کردم، گناه کردم، این را که می‌توانی بگویی... مادر بود. می‌آمد در همان پستو که دیگر پر از کتاب‌های تاریخی پدر بود. و التماس می‌کرد و او چرا نمی‌گفت؟ چرا نمی‌توانست حرف بزند؟ چیزی بود یا نبود؟ کجا رفته بود؟ آن شب با لباس نارنجی، و جهان پر از دست بود؛ دست مردان خسته و مست، اما دور...» (همان: ۲۰۴).

در دهه شصت، مردان بسیاری تحت تأثیر آرمان‌ها و گروه‌بندی‌های این برهه، زنانی دارای شأن اجتماعی و هم‌ردیف با خود را برای ازدواج، انتخاب می‌کردند. خسرو، شوهر نسرین، نیز با زنی جسور و انقلابی ازدواج کرده است؛ اما ریشه‌های سنتی او همواره به وی گوشزد خواهد کرد که زنی جسور و مستقل را نپذیرد. روانی‌پور تلاش دارد تا با ارائه شخصیتی مانند نسرین، نگاه سنتی جامعه و عدم دگرگونی آن را نشان دهد. لحن بریده بریده نسرین در گفتگوهایش با افسانه، از وضعیت دردمند و آشفته این زن و شخصیت شکست خورده او حکایت می‌کند:

«... - بهترم، خیلی بهتر. دروغ می‌گفت: نسرین دروغ می‌گفت و مانده بود که او یک کلمه بگوید و زار زار گریه کند، دید که بیقرار با بند کفشش ور می‌رود، دهانش را مرتب قورت می‌دهد. لب‌هایش به هم فشرده می‌شود» (همان: ۴۸).

مشاهده می‌شود که نسرین نتوانسته است در برابر خواسته‌های جامعه بایستد و این همان نکته‌ای است که اگزستانسیالیست‌ها بر آن تأکید دارند. درصد افرادی که می‌توانند در برابر خواسته جنس برتر یا آن چه به آن‌ها تحمیل شده، ایستادگی کنند کم و محدود است. در ادامه می‌بینیم که روشنفکر بودن نسرین نقطه مشکلاتی است که نویسنده با تصاویری زنده از گفتگوهای وی نشان می‌دهد. استفاده از واژه‌های «مرید» و «مراد» نیز

نظریه جنس برتر را به یاد آورده و سنتی کردن نسرين نشان دهنده تسلیم شدن زنان بسیاری است که از جنگ خسته‌اند. در واقع زن نسبت به مرد تعریف می‌شود و باید خواسته‌های خود را مطابق با مرد تعیین کند:

«خسرو طرفدار زن سنتی بود، نبود؟»

- بود یا نبود، حالا بریده‌ام. استعفا دادم، حوصله ندارم پیشاهنگ باشم، آگه ادامه بدم یا کنار خیابون یا توی تیمارستان باید پیدام کنی، درافتادن آسون نیست، درافتادن با سنت‌ها؛ و آزادی و این جور چیزها برای ما یک کلمه است، آزادی و احترام متقابل؟! زرشک! اینجا هیچ کس با هیچ کس نمی‌تونه دوست باشه، یا مریدی یا مراد... رسم دو هزار ساله...» (همان: ۴۸).

می‌بینیم که پس از انقلاب و درگیر و دار مشکلات نسرين با همسرش، شاهد این نکته‌ایم که نسرين دیگر توانایی دوران انقلاب را ندارد؛ زیرا دیگر نگاه دوران انقلاب نسبت به زنان رخت بر بسته است، انقلاب تمام شده و زنان باید به جایگاه سنتی پیشین خود بازگردند:

«می‌دانی؟ زن سنتی می‌خواهد و سرم داد می‌کشد: غلط کردم زن روشنفکر گرفتم. و نسرين روشنفکر بود، آمده بود بیرون و آن پیرزن با چرتکه او را سنتی کرده بود. - می‌ترسم، می‌ترسم دیگه هیچ وقت پیدایش نکنم!

پوزخندی زد. نمی‌خواست بزند اما زد و نمی‌خواست چیزی بگوید اما گفت:

- پس چرا؟

- چه می‌دانستم اینطور است. من... آخر خودش را... خودش را هم دوست دارم!

(همان: ۱۸۵).

با نگاهی به این شواهد درمی‌یابیم که نگاه نویسنده به مردهای داستان چگونه است. مردهایی که در برخورد با قهرمان‌های زن داستانی منیر و روانی پور قرار گرفته‌اند، مردهایی سنتی هستند که سنتی می‌اندیشند و به خواست جامعه تن داده‌اند. روشن است که آنان نیز تحت تأثیر آموخته‌های خود، دیگر خواستار زن غیر سنتی نیستند؛ زیرا دوره‌ای که انقلابی بوده و سرشار از ایدئولوژی‌های انقلابی، به سر آمده‌است و اکنون جامعه خواستار انسان

هایی سنتی است. در این میان، مردها در نوشته‌ای زنانه و با رویکردهای یک نویسنده زن که از ادبیات زنانه بهره می‌جوید، نمی‌توانند موجوداتی شریف به نظر بیایند. این موضوع با نمایش مظلومیت زنان داستان ارائه می‌شود. در ادامه به نمونه‌ای از تصاویر زنان مظلوم در دل فولاد می‌پردازیم تا نشان دهیم قهرمان‌های داستان بر اساس جبر دیگری، تسلیم می‌شوند و یا وجود آن‌ها تغییر یافته است:

«می‌میره... به خدا می‌میره. نذار بکشش، نگذار.

و جای شلاق‌های پدر بر پشت مادر نشسته بود، ورم کرده بود و او می‌گفت: می‌تونم باور کن، می‌تونم
مادر گریه می‌کرد از درد زخم‌هایش به خود می‌پیچید:
- زنی هستی تو... زن.
- اما می‌تونم، نگاه کن...» (همان: ۱۰۷).

اشاره فراوان به مشت و لگد، کتک و درد زخم‌ها که همه و همه از جانب مردهای داستان نمودار می‌شوند:

«پائیز انگار همیشه پر از خنده است. خنده پیرزن‌ها و دختران باردار بافنده و پر از صدای مشت و لگد؛ و کسی که نمی‌خواهد صدای ناله‌هایش شنیده شود. همیشه کسی هست که زیر مشت و لگد له شود. کسی که نمی‌تواند فریاد بزند، مبادا که همسایه‌ها صدایش را بشنوند...» (همان: ۱۱۵).

اشاره فراوان به ترس زن‌ها در نگاه داشتن مردهایشان، اشاره به بی‌عاطفگی مردها و نگاه جنسیتی آن‌ها به زن و وظایف جنسیتی او، در این شواهد به خوبی نمودار جامعه‌ای است که زن را به عنوان جنس دومی تعریف می‌کند که همواره باید در اندیشه برای انجام وظایفش باشد. در نتیجه جامعه (دیگران) از وی وجودی ساخته که حتی خود قهرمان، از آن بی‌اطلاع است:

«خانم مهاجرانی، همین که حالا اینجا نشسته و گردن کج کرده، او را زیر سؤال می‌گرفت، می‌خواست بداند مهاجرانی کی می‌آید و کی می‌رود و او کیست؟ و حالا خیالش

راحت بود... نسرين راست مي گفت، زن‌ها مي ترسند، از مردهاشون و مردهاشون تو را براي يك ساعت دوست مي دارند. فقط براي يك ساعت...» (همان: ۱۳۵).

« مهاجمان همه را زير شلاق گرفته بودند و دختر کاتب تمام تنش مي سوخت. پوستش زير ضربه‌هاي شلاق ورم مي کرد. کاغدهايش را مهاجمان يافته بودند و سوارکار، ديگر نبود و دختر کاتب زير ضربه‌هاي شلاق خم مي شد» (همان: ۱۵۹).
و نگاه سودجويانه مرد به زن در طول داستان طنين انداز است. براي منيرو رواني پور نمايش زن‌هاي فرسوده شده از سوي جامعه مهم است. وي بسيار متبحرانه در خصوص سرنوشت يك تيب در داستان چنين مي نگارد:

« پدر خيلي زود طلاقش مي ده... همينکه فلج مي شه» (همان: ۱۴۳).

همان طور که گفته شد، شخصيت محوري داستان، يك زن (افسانه سربلند) است و اين از ويژگي‌هاي رمان‌هاي زنانه است. «توصيف قيافه ظاهري در شيوه جريان سيال ذهن، دچار تشنگ است. متمرکز کردن ذهن بر روی قيافه فردی، به اندازه يك پاراگراف کار دشواری است. به همین دلیل، توصيف قيافه در داستان جريان سيال ذهن به صورتی گذرا و مختصر است» (عبداللهيان، ۱۳۸۱: ۸۲). در رمان «دل فولاد» نیز چهره و ظاهر شخصيت محوري رمان يعني افسانه توصيف نمی شود، اما گفتگو، نام خانوادگی، سرسختی‌هاي افسانه، همگی مؤيد اين نکته است که اين شخصيت تا هنگام دست يابی به اهدافش، تسليم ناشدنی است و سرانجامی سربلند خواهد داشت.

نمادهای به کار رفته در اين داستان نیز همه و همه از حاکميت فرهنگ مرد سالار حکايت دارند. زن قهرمان داستان اسير است. اسير نمادی به نام ديکتاتور. ديکتاتور بر وی فرمان می راند و همواره تمام لحظات زن را پُر کرده و در طول رمان حضوری هميشگی دارد.

تمامی زنان وارد شده به داستان، به شدت سرکوب شده و يا کتک می خورند. از پيرزن صاحب خانه گرفته تا نسرين دوست و هم‌سنگر افسانه. رواني پور، سه نوع ظلم عليه

زن را نمایان می‌کند: «ظلم زن به خود»، «ظلم زن به زن» و «ظلم مرد به زن». در این میان، ظلم مرد به زن به نحوی پر رنگ تر نمایش داده می‌شود.

روانی‌پور، صحنه، زمان و مکان مناسب را برای گفتگوی قهرمان و شخصیت‌های پیرامون وی فراهم آورده یا حدیث نفس و تک‌گویی‌های درونی یا نمایشی را به گونه‌ای نمودار می‌کند که مطابق با اهداف اوست. مهم‌ترین هدف نویسنده نیز یک نکته است: نشان دادن چند شخصیت یا تیپ از زنان ایرانی با تمامی عقاید کوتاه یا بلند بینانه در میان جامعه‌ای که باوری به خودساختگی یا کوتاهی بینش زن ندارد، بلکه آن چه خود می‌خواهد را به وی تحمیل می‌کند. روانی‌پور از روان‌شناسی رنگ‌ها در داستان خود بهره گرفته است. افسانه لباس نارنجی بر تن دارد، نسرين لباس سبز، دو پیر دختر نیز زرد کپک زده. «زرد می‌تواند نشانه‌ای برای زنانی ناراضی از وضعیت امروز و خواهان وضعیت بهتر آینده باشد» (لوشر، ۱۳۶۹: ۹۲) و از سویی با توجه به شخصیت افسانه و شادابی رنگ نارنجی، این رنگ (و نیز تلاش در نشان دادن رها بودن لباس افسانه) نشانی از زنان پویا و ره‌برنده، در وی است. در ادامه به لباس زرد دو پیر دختر که بارها و بارها در داستان تکرار می‌شوند و از واژه‌های «پیر دختر» بهره گرفته می‌شود، اشاره می‌کنیم:

«صدای در و دو پیردختر که با لباس‌های عروسی، چرخ‌زنان داخل آمدند. توی اطاق دور زدند، تور سرشان را با هم درست کردند؛ و با هم خندیدند. رنگ لباس‌ها، به زردی می‌زد. بید، تار و پودشان را خورده بود. بوی نا و پوسیدگی در اطاق می‌پیچید. هر دو به دیوار نگاه کردند: بازم... بازم شروع شد... نمی‌تونه عروسی کنه... ما هم نمی‌تونیم... و هر دو با هم: ما به خاطر مادرمون، ولی اون نمی‌تونه، اصلاً نمی‌تونه... ماشین تایپ دور بود. دور. قصه‌هایش زرد می‌شدند، تمام کاغذها کپک می‌زدند و توی هوا می‌چرخیدند. خانه... باید خانه‌اش را عوض کند...» (روانی‌پور، ۱۳۷۹: ۱۲۷).

استفاده از زاویه دید اول شخص، زبان نرم و زنانه، گفتار زنانه، واژگان متفاوت، کاربرد دستور خاص، محتوای خانوادگی، عواطف، ارتباط تنگ‌تری با طبیعت داشتن، باورپذیری (رویا، تخیل، نوستالژی)، سکوت، خلق آثاری با محوریت زن، بیان مسائل،

تبعیض‌ها، احساسات، موقعیت‌های نابرابر و نقد جامعه مردسالار، ساختار روایی، روایت داستان‌ها و خاطرات قدیمی و مضامین «نوستالژی» و غم غربت، برجسته‌سازی جزئیات، وسیع نبودن شعاع داستان (محدود شدن به خود، خانواده و...)، واژه‌هایی با بسامد بالا و ذکر جزئیات، عشق، مرگ، تنهایی و ترس، نمایش خانه، انتظار، رویا، حسرت و آه از نکاتی است که معمولاً نویسندگانی که شخصیت‌های محوری زن دارند، در روایت زنانه خود مورد بهره‌رسانی قرار می‌دهند (ر.ک: زرلکی، ۱۳۸۲: ۲۵؛ نرسیسیانس، ۱۳۸۳: ۱۰۷؛ نعمتی، ۱۳۸۴: ۷۴-۷۵؛ طاهری، ۱۳۸۸: ۸۸؛ حسینی، ۱۳۸۴: ۱۰۱). این نکات همگی در حیطه روایت زنانه است و «دل فولاد» به زیبایی روایت زنانه را پوشش می‌دهد.

۲-۲. سرود اروند رود از منیژه آرمین

(چاپ اول: ۱۳۶۸. نویسنده: منیژه آرمین. نوع رمان: رشد و کمال. زمان: ۱۳۶۰-۱۳۵۹. شخصیت‌های مهم: عبدل، سلیمه، ربابه، اکبر. زاویه دید: دانای گُل).

در اولین گام با نام انتخابی نویسنده مواجه‌ایم و این موضوع نشان می‌دهد با قهرمانی سروکار داریم که در تلاش برای دستیابی به خوشبختی است: «پیرزن گفته بود: سلیمه خوشبخت می‌شوی. سلیمه از سلامت است. سلامت می‌مانی. قلبت لبریز از محبت است. زمانی می‌رسد که در صحرایی برهوت تنها مانده‌ای و آتش از هر طرف زبانه می‌کشد. به هر طرف که می‌روی آتش است؛ به جز یک طرف، راهی خیلی باریک...» (آرمین، ۱۳۹۰: ۶۲).

سرود اروند رود، رمانی است با محوریت جنگ و آوارگی که در سال‌های وقوع جنگ نگاشته شده است. «آثاری که در سال‌های وقوع جنگ به نگارش درآمده است، ضمن اینکه با خواننده به دلیل وجود یک نوع دردمندی و صمیمیت خالص ایجاد ارتباط می‌کنند، از عدم ساختار محکم هنری رنج می‌برند. برخی از این آثار، خام اما صمیمی، شعارگونه ولی دردمند، سطحی اما صادقانه نوشته شده‌اند.» (سلیمانی، ۱۳۸۰: ۱۰) در این رمان نیز شاهد مواردی ناشی از شتاب‌زدگی در ساختار هنری داستانی هستیم.

نقل روایت، در رمان «سرود اروند رود» به شیوه دانای گُل محدود به ذهن سلیمه و عبدل صورت می‌پذیرد. این درحالی است که چهار شخصیت مهم در این رمان حیات

دارند. می‌توان گفت: «آثاری که در این دوره نوشته شده، بیشتر کارکرد تبلیغی دارد. در این آثار، نویسندگان ضمن ثبت ارزش‌های دفاع مقدس، ایجاد روحیه فداکاری و شور وطن‌دوستی را وظیفه خود می‌دانند» (همان: ۱۰).

بنابراین نویسنده با ارائه این شخصیت‌ها مشکلات و حوادث را به خواننده منتقل می‌کند. در میان این پیام‌ها، نویسنده خواسته یا ناخواسته، با توجه به قلم زنانه و تجربیاتش، شروع به نمایش وضعیت دختر نوجوان بیوه در داستان می‌کند. در این نمایش‌هاست که شخصیت‌های مرد نیز خود را نمایان می‌کنند. زمانی که وضعیت دختر نوجوان بیوه انعکاس می‌یابد، نوع رفتار مرد داستان با وی بیش از پیش هویداست:

«- خوب، دنیا که به آخر نرسیده. یکی پیدا می‌شود صد بار از او بهتر!

ربابه از خجالت رفته بود یک گوشه و رویش را کیپ گرفته بود. از این حرف‌ها احساس بدی می‌کرد و این حالت را نه به یاری تجربه، بلکه به یاری غریزه می‌توانست حس کند...

- ولی زن بیوه را خوب نیست زیاد نگه دارید.

- چی؟ زن بیوه؟ ولی دخترم که بیوه نیست.

- چرا... خواهر... بلاخره اسم یک مرد رفته توی شناسنامه‌اش.

و این حرف‌ها را طوری زد که انگار می‌خواهد از خوبی یا بدی جنسی حرف بزند.

سلیمه و ربابه از این حرف‌ها تلخی تازه‌ای را حس کردند...

- بخت در خانه‌ات را زده. یک خواستگار خوب برای دخترت پیدا شده. چی از این

بهتر؟! راحت کنم. خودم خواستگارم هستم.

دنیا انگار روی سر سلیمه خراب شد. تا حدی منظور طرف را فهمیده بود، ولی سعی

کرده بود به روی خودش نیاورد. حالا می‌دید او حیا را خورده و آبرو را قی کرده! مات

مات نگاهی به حلقه نقره که در دست مرد بود کرد و گفت: خب، شما که زن دارید...

- خوب معلوم است که دارم. ربابه هم بیوه است.

سلیمه یادش رفت برای چه به آن جا آمده. حواله را هم حتی برنداشت. حس کرد

لاشخورها افتاده‌اند روی آن‌ها و می‌خواهند آن‌ها را زنده‌زنده ببلعند. دست ربابه را گرفت و خودش را از حجره انداخت بیرون...» (آرمین، ۱۳۹۰: ۱۲۳ - ۱۲۰).

با توجه به این شاهد مثال و در جهت تکمیل مباحث باید گفت سیمون دوبووار این باور را مطرح کرد که در فرهنگ مسلط، مرد به عنوان عنصر درجه یک، به عنوان یک اصل و هنجار در نظر گرفته می‌شود؛ درحالی‌که زن یک زائده و ناهنجاری است. بنابر نظر وی، زن شامل مردی ناقص است که موجودی تصادفی است. بشریت نر است و مرد، زن را نه فی نفسه، بلکه نسبت به خود تعریف می‌کند. زن جز آن چه مرد درباره‌اش تصمیم بگیرد، نیست؛ چون به این طریق می‌خواهند بگویند او به صورت موجودی دارای جنسیت متفاوت بر مرد آشکار می‌شود.

زن نسبت به مرد تعیین و متفاوت می‌شود، نه مرد نسبت به زن. زن در برابر اصل، غیر اصلی است و مرد نفس مدرک است و مطلق و زن دیگری است. در واقع هر سوژه‌ای خود را در برابر دیگری تعریف می‌کند. او خود را به مثابه موجودی اساسی در مقابل دیگری قرار می‌دهد که فرعی و ابزاری است. هر کسی می‌خواهد سوژه باشد و دیگری ابژه او باشد و در بحث دو جنس، این مرد است که توانسته با قدرت و موفقیت خود را در مقام سوژه و زن را در مقام ابژه قرار دهد (دوبووار، ۱۳۸۰: ۳۲).

منیژه آرمین نیز در این قسمت از داستان خود به زیبایی هر چه تمام‌تر این موضوع را به نمایش می‌گذارد. وی تفکرات مردی - به گفته خود داستان لاشخور - را در برابر دختر بچه سلیمه نشان می‌دهد که تنها به جرم ورود نام یک مرد در شناسنامه‌اش متهم است.

به این نکته نیز باید توجه کنیم که محیط، در تغییرات روحی و تحول اعمال شخصیت‌ها نقشی بسیار اساسی دارد. نویسنده باید تلاش کند تا محیط رمان را به گونه‌ای ارائه دهد که خواننده تغییر شخصیت‌ها را باور کرده و آن را بپذیرد. «اشخاص داستان ممکن است با محیط داستان سازگار و یا با آن در تباین باشند. اما در هر حال باید در مقابل محیط خود عکس‌العمل نشان بدهند و یا به قول و فعل خود نشان بدهند که از آن متأثر گشته‌اند. محیط در تغییر و تحول شخصیت‌ها عامل مهم و نیرومندی است؛ و اشخاص

داستان حتی اگر به طور موقت هم در محیط معین قرار گیرند، از تأثیر آن برکنار نیستند. این تأثیر را باید به نحو محسوس و مشهودی نشان داد. نادیده گرفتن و منعکس ساختن این تأثیر سبب می‌شود که داستان خلاف واقع جلوه کند» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۷۱).

جایگاه خانوادگی بسیار مورد نظر نویسنده است، اشک و غم‌های زنان آواره و تنها از نمودهای روایت زنانه است که می‌تواند تصاویر زنان را بهتر بازتاب دهد. در واقع در این موقعیت داستانی با نقد جامعه مرد سالار و نیز مبارزه با تبعیض مواجهیم. سلیمه تلاش دارد با این تبعیض مبارزه کند زیرا ربابه نوجوان قادر به مبارزه نیست اما در نهایت جامعه ربابه را در تنگنایی روحی قرار داده و با انتخاب‌هایی نادرست، شرایطی دردناک برایش رقم می‌زند.

۲-۳. بازی آخر بانو از بلقیس سلیمانی

(چاپ اول: ۱۳۸۴. نویسنده: بلقیس سلیمانی. نوع رمان: انتقاد اجتماعی، جریان سیال ذهن. زمان: فاصله سال‌های انقلاب تا دهه هشتاد. مکان: کرمان، تهران. شخصیت‌های مهم: گل بانو، سعید، ابراهیم رهامی. زاویه دید: اول شخص).

در بازی آخر بانو، سراسر با شخصیت‌های مردی مواجهیم که قهرمان زن داستان را در شرایط و تنگنای سختی قرار می‌دهند. در نتیجه نگرش نویسنده به شخصیت‌های مرد زمانی انعکاس می‌یابد که این شخصیت‌ها در برخورد با زنان داستان شروع به گفتگو یا رفتار می‌کنند.

داستان در خصوص دختری به نام گل بانو است. دختری که در روستای دورافتاده ای سودای آموختن دارد اما جامعه در تلاش برای تحکیم بنیان‌های خود، وی را محکوم به پذیرش مردی دارای همسر نازا می‌کند. گل بانو به عنوان وسیله‌ای در جهت برآوردن رویای مرد داستان قرار می‌گیرد و در نهایت رها می‌شود. به درس خواندن در دانشگاه (رویای دیرینه) مشغول می‌شود و از فرزندش اطلاعی به وی داده نمی‌شود؛ هر چند وی در نهایت در حیطة مورد علاقه خود به سمت استادی دانشگاه دست می‌یابد. در داستان، مردان و زنانی حضور می‌یابند. مردانی که زنان را با نگاه کاملاً سنتی می‌بینند، به زنان ترحم دارند

و حتی ازدواج با یک زن بیوه را به منظور امری در جهت خیر باقی و به منظور بخشیده شدن گناهان، تلقی می‌کنند. در این میان زنان روستایی نمایش داده می‌شوند، زنانی که پا به پای مردان و حتی بیش از آنان فعالیت دارند اما هرگز احترام و ارزش آنان به درجه‌ای بالاتر از جنس دوم ارتقا نمی‌یابد. زنانی که به هم‌جنس خود سخت‌ترین ظلم‌ها را روا می‌دارند نیز، از نظر نویسنده دور نمانده‌است.

شاید بتوان در باب نام‌گذاری این رمان و رمان خاله‌بازی، این گونه نظر داد که مراد از بازی، معنای «نقش بازی کردن» است. شخصیت‌ها در مقابل هم نقش‌های خود را ایفا می‌کنند و هر کدام پیروزی در بازی خود را خواهانند. در همان ابتدای ورود به روند داستانی، خواننده با انتقادهای اجتماعی مواجه می‌شود؛ انتقادهایی که با ظرافت نثر، فضای ناامن و تشبیهات در داستان گنجانده شده‌اند. گویا داستان و سایر شخصیت‌ها، وسایلی برای طرح انتقادهایی به وضعیت زن در جامعه سنتی هستند.

نویسنده هر فصل را از زبان و افکار یکی از شخصیت‌ها به شیوه‌های راوی - قهرمان، راوی - ناظر و تک‌گویی درونی نقل می‌کند. با توجه به این نکته که زاویه اول شخص از تشریح عقاید و خصوصیات درونی سایر شخصیت‌ها عاجز است و نمی‌تواند احساسات تمام شخصیت‌ها را بداند و نیز ممکن نیست که از خارج، خودش را مورد داوری قرار بدهد (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۸۹). می‌توان گفت که سلیمانی با ارائه افکار، گفتار و روایت حوادث از زبان سایر شخصیت‌ها توانسته است این محدودیت را تا حدود زیادی برطرف کرده و به اعماق ذهن سایر شخصیت‌ها رسوخ کند.

سلیمانی، تلاش دارد تا جبر شرایط و تأثیر آن را بر تصمیم‌گیری شخصیت‌های زن نشان دهد. در هم ریختن زمان و مکان و ارائه تک‌گویی‌های درونی بانو، دنیای پُر از شک و اندوه‌بار او را به گونه‌ای که خواننده نسبت به رنجوری وضعیت اجتماعی شخصیت متأثر شود، بازگو می‌کند.

رمان «بازی آخر بانو» و «خاله‌بازی» نیز در نمایش دادن فمینیسم و آگزیستانسیالیسم نکته‌های ظریفی دارند. به ویژه وظیفه مولد بودن زنان در این داستان بسیار مورد توجه‌است.

وظیفه‌ای که در صورت برآورده نشدن، سرانجامی تلخ خواهد داشت و از سویی در بازی آخر بانو، نگاه مرد به زن به منظور بهره‌گیری از مولد بودن زن است.

ظلم زن به خود و ظلم زن به زن در داستان‌های منتخب بلقیس سلیمانی نمودی واضح تر دارد. به این نکته باید توجه کنیم که «آزادی» مهم‌ترین اصل اگزستانسیالیست است و معنای آن این است که انسان‌ها از موقعیتی که به آنان تحمیل شده فرار می‌کنند و مایلند موجودیتشان را خود تعیین کنند و در کمال آزادی آن هویتی باشند که با حرکتی خود ساخته خواسته‌اند. آنان نمی‌خواهند تابع و برده وضعیت ناخواسته باشند. البته تعداد کمی از افراد حاضرند این گونه باشند و باقی تابع جبر حاکم و آن چه خصلت و اجتماع به آن‌ها تحمیل می‌کند، هستند (مردیها، ۱۳۸۶: ۷۸). گل بانو نیز با تمامی گفتگوها، اعمال و کنش‌ها و نیز کشمکش‌های درونی و بیرونی خود در صدد دست‌یابی به آزادی است. در بخش‌هایی از داستان می‌توان دید که قهرمان داستان در حدیث نفسی، احساس درونی خود به نقش مولد بودن صرف را بازتاب می‌دهد (ر.ک: سلیمانی، ۱۳۸۹: ۱۹۳).

در نتیجه می‌بینیم که در این داستان، قهرمان زن در برابر جامعه قد علم می‌کند و در این راستا بسیار هم موفق عمل می‌کند. وی تمامی ناملایمات را تحمل می‌کند، پیش می‌رود، در برابر سنت‌های جامعه قد خم می‌کند، بارها و بارها زمین می‌خورد و در نهایت با وجود تمامی چالش‌های جامعه به رویای شخصی خود دست می‌یابد. در ادامه به برخی ناملایمت‌های جامعه و نگاه مولد صرف به این قهرمان اشاره می‌کنیم. نگاهی که وی را تنها یک مولد می‌داند و نه چیزی فراتر از آن:

«شما من را انتخاب کردید چون از همسر اولتان بی‌چه‌دار نشدید، چون فقیر بودم، چون ادعا داشتم، چون زیبا بودم، چون مفت به چنگم می‌آوردید، چون ایثار می‌کردید و مردم طور دیگری بهتان نگاه می‌کردند... فریاد می‌زنم: لعنت به تو، لعنت به بی‌کسی، لعنت به نداری، لعنت به تو، لعنت به این انقلاب، لعنت به کتاب، لعنت به حیدر، لعنت به جنگ، لعنت به ماهی سیاه کوچولو، لعنت به شریعتی» (همان: ۱۲۴ - ۱۲۳).

نکته مهم دیگر این است که رهامی (همسر گل بانو) نیز در گیر با این جبرهای فرهنگی است. وی نیز به عنوان مرد داستان، نتوانسته است در برابر خواسته اجتماع از او (داشتن فرزندی از ریشه‌اش) مقاومت کند. وی مجبور است تا به منظور کسب رضایت از اجتماع سنتی، به خواسته‌های آن تن دهد. در نتیجه این شخصیت نیز آزادی ندارد و تابع جبر روزگار خویش است. جبری که از وی می‌خواهد همسری از روستا انتخاب کرده و با وجود اینکه عاشق اوست، پس از به دنیا آمدن فرزندش، وی را رها کند. در نتیجه در می‌یابیم که قهرمانان زن و مرد هر دو در رویارویی با خواسته‌های اجتماع در جنگند. در ادامه و با توجه به اینکه داستان خاله بازی از بلقیس سلیمانی می‌تواند تکمیل‌کنندهٔ مباحث باشد، به این داستان نیز اشاره می‌کنیم:

۲-۴. خاله بازی از بلقیس سلیمانی

(چاپ اول: ۱۳۸۷. نوع رمان: انتقاد اجتماعی، روانشناختی. زمان: فاصلهٔ سال‌های دههٔ شصت تا دههٔ هشتاد. مکان: تهران، گوران (کرمان). شخصیت‌های مهم: ناهید، مسعود، سیما، حمیرا. زاویه دید: اول شخص).

در خاله بازی با پررنگ بودن شخصیت مرد در کنار شخصیت زن مواجهیم. داستان فصل به فصل از روایت مرد و زن داستان پیش گرفته می‌شود. در نتیجه هم با روایت ذهنیت مرد داستان و هم با روایت و ذهنیت زن داستان مواجهیم. در این راستاست که متوجه می‌شویم، بسیاری از ظلم‌های زنان از سوی خود زنان صورت می‌پذیرد و ظلم مرد به زن در پله بعدی رخ می‌دهد. در ادامه باید گفت ویرجینیا وولف، به ادبیات زنانه اعتقادی نداشت و معتقد بود که رمان، زنانه مردانه ندارد و هنرمند بزرگ باید به هر دو جنس یکسان توجه کند. «برای هر کسی که می‌نویسد فکر کردن درباره جنسیت خود مخرب است. زن بودن یا مرد بودن به صورت خالص و مطلق مخرب است. باید زنانه مردانه - زنانه بود. پیش از آنکه عمل خلاقه به‌ثمر برسد، باید در ذهن نوعی تعامل بین زن و مرد صورت بگیرد» (وولف، ۱۳۸۲: ۱۴۸).

داستان در خصوص دختری است که از نوجوانی به این موضوع دست می‌یابد که هرگز بچه دار نخواهد شد. روشن است که «برخورد والدین، آموزگاران و به‌طور کلی جامعه با پسران و دختران متفاوت است و از آن رفتارهای متفاوتی را انتظار دارند. این تفاوت رفتار مورد انتظار از دختر و پسر را بزرگسالی که با آن‌ها برخورد می‌کنند و نهادهایی که به آن‌ها تعلق دارند، حمایت و تشویق می‌کند» (آبوت و والاس، ۱۳۸۰: ۲۸-۲۷).

قهرمان داستان از همان نوجوانی با جامعه‌ای مواجه است که هرگز نمی‌تواند نقش مولد بودن او را نادیده بگیرد. او همواره خود را در کسوت زن دوم می‌بیند زیرا جامعه این امر را برای زنی که مولد نیست، تصویرسازی و تزریق می‌کند. در نهایت وی ازدواج کرده و همسر روشنفکرش، مسعود، با وجود آگاهی کامل از مشکل وی و با رغبت تن به ازدواج می‌دهد. زندگی خوب و جاری است و نام ناهید از سوی مسعود، به ستاره تغییر می‌یابد اما در ادامه و در نتیجه رویارویی مسعود با سنت‌های جامعه و خانواده، وی به خاطر می‌آورد که باید فرزندی از رنگ و ریشه خود داشته باشد. همسر دوم اختیار می‌کند آن هم بدون توجه به هیچ‌گونه ویژگی مشابه خود با همسر دوم و تنها به قصد بچه‌دار شدن. سیما زن دوم نیز پس از به دنیا آوردن دو فرزند و در جریان مشکلات روحی پیش آمده در ارتباط با رفتارهای مسعود، خودکشی می‌کند. پس از مرگ تلخ سیما، احساس مقصر بودن در این حادثه، ناهید را از ایفای نقش مادری برای فرزندان کم سن و سال سیما، محروم می‌کند. ناهید با دور شدن از تهران تصمیم می‌گیرد که از مسعود جدا شده و راهی تازه را در پیش گیرد.

در رمان «خاله بازی» مانند رمان «بازی آخر بانو»، با فضا و مکانی غمگین، گفتگوها، جملات و تشبیهات ریشخند آمیز، فضا و رنگی درخور در جهت بیان ویژگی‌های روانی و مشکلات زنان در جامعه سنتی رو به رو هستیم. ویژگی‌ها، کشمکش‌های عاطفی، روش اندیشیدن، خصوصیات خلقی و عادت‌های شخصیت‌ها در کنار هم زندگی واقعی را انعکاس می‌دهند.

داستان شرح جدال‌های درونی و بیرونی ناهید با زاویه اول شخص است. زیبایی قلم بلقیس سلیمانی در این بخش به تفکیک روایت و سپردن آن در هر فصل به یک شخصیت محوری است و البته همه این روایت‌ها به ناهید و پیرامون وضعیت ناهید از دوران کودکی تا بزرگسالی می‌چرخد.

توجه به این نکته لازم است که خانواده به محض اعلام جنسیت کودک، روند جامعه پذیری جنسیتی خاصی را آغاز می‌کند. قبول نقش‌های جنسیتی یک‌امر اتفاقی نیست و از طریق ویژگی‌های بیولوژیکی تعیین نشده است، بلکه روندی تراکمی، از کسب قابلیت‌ها و ویژگی‌های خاص هر جنس دارد. هرچند که این روند در مرحله خاصی از تکامل کودک تقریباً به اتمام می‌رسد اما واقعیات اجتماعی مانند روابط حاکم در تولید و باز تولید، تحکیم‌کننده نقش‌های جنسیتی هستند (اعزازی، ۱۳۸۲: ۱۹۲).

با توجه به این نکته که «ناهید، ایزدبانوی باروری است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۹۲) و با توجه به ناتوانی ناهید در داشتن فرزند، با این امر مواجهیم که دیگری (جامعه) در وجود ناهید رخنه کرده و در تمامی طول داستان، شرایطی را فراهم آورده است تا وی نتواند شخصیت خود را بدون توجه به این ناتوانی شکل دهد. ناهید رشد می‌کند اما این رشد هرگز باعث نمی‌شود تا وی خود را به عنوان یک انسان کامل و در کسوت شخصیتی بی نقص دریابد؛ زیرا دیگری در وجود او رخنه کرده (اگزستانسیالیسم) و از وی شخصیتی متناسب با رویکردهای اجتماعی ساخته است. رویکردی که زن ناتوان در فرزندآوری را کامل نخواهد دانست:

«وقتی فهمیدم مشکل زنانگی‌ام چیست، به نحو شگفتی به آن قاطر دلبستگی پیدا کردم. وقتی بچه بودم، همیشه پشت سر خواهرهایم روی قاطر می‌نشستم و به دره ناصری می‌رفتم تا به سایر اعضای خانواده در برداشت محصول کمک کنم. از کوه که به طرف دره سرازیر می‌شدیم، من چشم‌هایم را می‌بستم و دعا می‌کردم سالم به پایین برسم... آجی قمر می‌فهمید و می‌گفت: نترس، این... چموش کارش را خوب بلد است... وقتی خبر مرگ [این]... چموش را شنیدم، مثل یک خواهر مرده گریه کردم. آن وقت سال دوم

دانشکده بودم و می‌دانستم مثل قاطر نازا هستم. مادرم گفته بود، جسد قاطر را پشت تراکتور بسته‌اند و به دره ناصری برده‌اند» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۱۹۸).

در این میان شاید بتوان به وضوح دید که همسر ناهید از او اجتماع‌گریزتر است. ناهید واقعیت اجتماعی را پذیرفته و در حدیث نفس‌هایش همواره خود را موجودی دوم می‌داند، فردی که همواره به همسرش این اختیار و حق را واگذار می‌کند که همسر دیگری انتخاب کند اما همسر ناهید چه در پذیرش این مشکل و چه در مواجهه با خانواده و جامعه، رویکردی متفاوت دارد، رویکردی که حتی از جانب خود ناهید پذیرفته شده نیست. وی مردی است که سال‌ها در آرامش وجود ناهید روزگار می‌گذرانند اما خود ناهید، زنان فرعی دیگر داستان و نیز جامعه ریشه‌های سنتی را همواره به وی گوشزد می‌کنند تا زمانی که وی نیز تن به خواسته‌های اجتماع سنتی می‌دهد. اجتماعی که از وی فرزندی با رنگ و ریشه طلب می‌کند.

توجه به درون مایه‌های افکار قهرمان‌های داستان نشان می‌دهد که چه رخدادهایی آن‌ها را به پذیرش وادار می‌کند. پذیرش تسلیم:

«شما ماشین جوجه کشی دیدین؟... نمی‌دانم چرا ویرم می‌گیرد بگویم: می‌دونین مردم به زن‌هایی که زیاد می‌زاینند می‌گویند ماشین جوجه کشی» (همان: ۹۷).

«گاوای که در گنجان است، قبل از بانو دوقلو زاییده و حسادت مادرم را برانگیخته است... یکی از گاوه‌های ابراهیم آباد گوساله مرده به دنیا آورده و گاو دیگر هم در همان روستا دختر زاییده است. پدر و مادرم به دقت امور را زیر نظر دارند و گزارش‌ها را لحظه به لحظه دنبال می‌کنند...» (همان: ۸۳).

نویسنده در تمام گفتگوهای رمان و با بهره از تک‌گویی‌های درونی به افکار شخصیت‌های مرد و زن خود رسوخ کرده و ضمن ارائه دلایل اجتماعی و روانشناسانه اعمال آن‌ها انتقادهای مختلف خود به وضعیت و جایگاه زن را بیان می‌کند. شاید بتوان گفت دلیلی که برای ازدواج مجدد مسعود (همسر ناهید) ارائه می‌شود، انتقادی است از سوی نویسنده به شیوه تفکر زنان ایرانی. زنانی که خود، جایگاه و نقش خود را تعیین می‌

کنند و به سرنوشتی ناآرام گرفتار می‌شوند. در ادامه به نمونه‌هایی از تک‌گویی‌هایی درونی مسعود اشاره می‌شود:

«من زن گرفتم، چون از همان دقیقه که با تو ازدواج کردم، این امکان را داشتم که ازدواج دیگری هم داشته باشم. تو با گفتار و رفتارت، مدام به من می‌گفتی آزادی، حق و حقوقی داری، مانع تو نمی‌شوم. می‌دانی؟... تو می‌گفتی همیشه منتظر این وضعیت بوده‌ای. می‌گفتی اوایل فکر می‌کردی زن دوم یک مرد زن طلاق داده یا زن مرده خواهی شد و بعدها منتظر بودی تا زن دیگری وارد زندگی ات بشود. می‌گفتی از نوزده سالگی آماده این زندگی بوده‌ای. همین آمادگی تو بود که مرا به سمت ازدواج مجدد کشاند.» (همان: ۲۱۱-۲۱۰)

نمی‌توان فراموش کرد که ارسطو، همان چهره ماندگاری که قرن‌هاست به او افتخار می‌کنیم اعلام کرد که «طبیعت، زمانی که از آفریدن مرد ناتوان است، زن را می‌آفریند» (دورانت، ۱۳۷۶: ۱۴۲)؛ در نتیجه با وجود آنکه جنسیت انسان بر اساس مجموعه‌ای از ویژگی‌های پیکرشناسی معین می‌شود، اما مفهوم جنسیت غالباً پرداخته ساختارهای فرهنگی است و بر این مبنا گرایش‌های همیشه حاضر پدر سالار، تصویری منفی را در مورد زن رقم زده است.

نتیجه

در این پژوهش تلاش داشتیم به جنس دوم بودن قهرمان‌های داستان پردازیم و زوایایی که نمایان کننده این جنس دوم هستند را نشان دهیم و در واقع به این امر دست یابیم که آیا قهرمان‌های داستان با موانع سنتی مواجه می‌شوند؟ آیا قهرمان‌ها متوجه وجودی که جامعه برای آن‌ها تعیین کرده است شده‌اند و آیا تسلیم می‌شوند؟ آیا انسان‌ها در هر فرهنگ و اجتماعی برای انجام وظایف جنسیتی خود، تربیت می‌شوند، در واقع آیا شخصیت‌ها، زن - مرد تربیت می‌شوند؟ نکته مهم دیگر این است که آیا نویسنده به قهرمان مرد و زن (هر دو) اجازه داده است تا این موضوع را نمایش دهند یا تنها شخصیت‌های زن مورد نظر هستند؟

در داستان دل فولاد با قهرمان‌هایی مواجهیم که در دوره انقلاب و جنگ، توانسته‌اند ایدئولوژی‌های آزادی و برابری جنسیتی را دنبال کنند، در این دوره ازدواج کرده‌اند و مسیر رشد شخصیتی خویش را پیموده‌اند اما سرانجام با اتمام این دوره است که جامعه به وسیله مرد داستان از آن‌ها درخواست سنتی شدن دارد. سنتی شدن به معنای اینکه از وجود رویایی و مورد علقه خویش دست برداشته و به خواسته‌های جامعه تن دهند. مطیع صرف باشند و تابع مطلق تمامی قواعد اجتماعی که آن‌ها را در حاشیه رانده‌است. در این داستان، شخصیت‌های مرد دیکاتور، مستبد و ظالم هستند، این شخصیت‌ها نیز هیچ کدام نتوانسته‌اند در برابر خواسته‌ها و تعاریف جامعه قد علم کنند. در هر دوره‌ای با هر نوع ایدئولوژی از سوی جامعه پیش رفته‌اند و با تغییر هر دوره، مطابق با آنچه جامعه طلب می‌کند، وجودشان تغییر خواهد یافت؛ زیرا در واقع از دوران نوزادی، هیچ‌گونه وجود منحصر به فردی از سوی خود آن‌ها شکل نیافته است. در نتیجه هم مرد و هم زن از سوی خود تعریف نمی‌شوند بلکه از سوی جامعه است که وجود آن‌ها مطابق با جنسیت آن‌ها، تعریف و حتی تغییر می‌یابد. در نتیجه اگزستانسیالیسم و نظریه‌های سیمون دوبووار قابل اثبات در این داستان است. افسانه، آزادی می‌طلبد و از زنجیری که جامعه برای او تنیده، طلب رهایی

دارد اما وی بسیار تنهاست و هم‌سنگر گذشته‌اش نسرین که پا به پای وی انقلاب و جنگ را طی کرده و سرود تغییر و رهایی زنان از بند افکار سنتی را سر داده بود نیز، قادر به جنگیدن نیست. دلیل نجنگیدن نسرین نیز این است که او نمی‌تواند رنج مطلقه شدن را برتابد. وی می‌خواهد از پوستهٔ روشنفکری‌اش بیرون بیاید، آلام و آرزوهایش را ترک گفته و به خواست همسرش، سنتی شود.

بلقیس سلیمانی نیز علاقه‌مند به نمایش این نکات است. سبک سلیمانی به گونه‌ای است که به شخصیت‌های مرد نیز اجازه می‌دهد تا تمامی باورهای خود را نمایش دهند. در نتیجه خواننده به شخصیت و قهرمان مرد نیز حق می‌دهد و وی را قضاوت نمی‌کند. در داستان‌های بلقیس سلیمانی، زن مولد صرف معرفی می‌شود. مولدی که می‌باید به هر نحو، نقش خود را ایفا کند، زن با نقش خود در فرزندآوری تعریف می‌شود و داستان‌های سلیمانی، پیرامون این موضوع شکل یافته‌اند. زن داستان خاله بازی تا انتهای داستان تن به دوم بودن می‌دهد و در انتهاست که این موضوع را با انتخابی متفاوت (خروج از ایران)، برنمی‌تابد.

این درحالی است که در بازی آخر بانو، گل بانوی روستایی، از دوران کودکی در تلاش برای تشکیل دادن رویاهایش قدم برداشته و وجودش را در اختیار دیگران قرار نمی‌دهد. وجود وی با تمامی حاشیه‌ها و درگیری‌ها و حتی فروش او به مرد داستان، تسخیر نمی‌شود و در نهایت به رویاهای خویش دست می‌یابد. نکته مورد نظر بلقیس سلیمانی در این دو داستان این است: زنان حتی اگر بخواهند به رویاهای خویش دست یابند، باید مردان برای آن‌ها کلید یا اجازه و فرمان را صادر کنند. زنان بازیچه‌اند در دست کارگردان. از سویی همین کارگردانان نیز بازیچه‌ای در دست کارگردانی بزرگ‌تر به نام جامعه سنتی هستند و این امر در داستان‌های سلیمانی نمود بارز یافته است.

در سرود اروند رود این موضوع‌ها دغدغه نویسنده نیست و پیرنگ و شالوده داستان در این راستا چیده نشده است اما آنچه مسلم است این که نمایش زنان محکوم داستان نسبت به شخصیت‌های مرد قابل تأمل است. سخت‌گیری‌های جامعه سنتی و منقضی

دانستن بسیاری از دختران در جامعه (در جایگاه و نقش بیوه) می‌تواند این نظریات سیمون دوبووار را بیش از پیش به خاطر آورد که زنان زن تربیت می‌شوند و این زنان در راستای جنس اول جامعه شکل خواهند گرفت نه در راستای وجود منحصر به فردی که می‌توانند از خود به جهان عرضه کنند. نکته غمگین ماجرا در این است که حتی جنس اول این داستان‌ها نیز وجود منحصر به فردی از خود نداشته و ندارد.

منابع و مأخذ

۱. آبوت، پاملا؛ والاس، کلر. (۱۳۸۰). **جامعه‌شناسی زنان**. ترجمه منیژه نجم عراقی. تهران: نی.
۲. آرمین، منیژه. (۱۳۹۰). **سرود ارونرد رود**. تهران: انجمن قلم ایران.
۳. اشرفی، فریده. (۱۳۸۸). «پسامدرنیسم در آثار بلقیس سلیمانی». **فرهنگ و هنر**. شماره ۱۰۰. صص: ۹۳ - ۹۱.
۴. اعزازی، شهلا. (۱۳۸۲). **جامعه‌شناسی خانواده**. چاپ سوم. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
۵. امامی، نصرالله. (۱۳۹۳). **مبانی و روش‌های نقد ادبی**. تهران: جامی.
۶. بارت، ویلیام. (۱۳۶۲). **اگزستانسیالیسم چیست؟**. برگردان م. مشکین پوش. تهران: آگاه.
۷. بورنوف، رولان؛ اوئله، رئال. (۱۳۷۸). **جهان رمان**. ترجمه نازیلا خلخالی. تهران: مرکز.
۸. دوبووار، سیمون. (۱۳۸۰). **جنس دوم**. برگردان قاسم صنعوی. تهران: طوس.
۹. حسینی، مریم. (۱۳۸۴). «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه». **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**. سال هشتم. شماره ۶. صص: ۱۰۱ - ۹۴.
۱۰. دورانت، ویل. (۱۳۷۶). **لذات فلسفه**. ترجمه عباس زریاب خویی. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۱. روانی پور، منیرو. (۱۳۷۹). **دل فولاد**. تهران: قصه.
۱۲. زرلکی، شهلا. (۱۳۸۲). **زنان علیه زنان؛ جستاری روانشناختی بر آثار آلبادسس پدس**. تهران: فرهنگ کاوش.
۱۳. سلیمانی، بلقیس. (۱۳۸۰). **تفننگ و ترازو**. تهران: روزگار.
۱۴. _____ (۱۳۸۷). **خاله‌بازی**. تهران: ققنوس.
۱۵. _____ (۱۳۸۹). **بازی آخر بانو**. تهران: ققنوس.
۱۶. سلدن، رمان. (۱۳۸۷). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.
۱۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). **مکتب‌های ادبی**. تهران: قطره.
۱۸. طاهری، قدرت‌اله. (۱۳۸۸). «زبان و نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟». **فصلنامه زبان و ادب دانشگاه علامه طباطبائی**. شماره ۴۲. صص: ۸۷ - ۱۰۷.
۱۹. عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱). **شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر**. تهران: آن.
۲۰. لوشر، ماکس. (۱۳۶۹). **روانشناسی رنگ‌ها**. ترجمه ویدا ابی‌زاده. تهران: درسا.

۲۱. مردیها، مرتضی. (۱۳۸۶). «فمینیسم و فلسفه آگزیستانسیالیسم». *مطالعات اجتماعی روانشناختی زنان*. سال ۵. شماره ۲. صص: ۸۷-۷۳.
۲۲. مشرف، مریم. (۱۳۸۵). *شیوه‌نامه نقد ادبی*. تهران: سخن.
۲۳. میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). *عناصر داستان*. تهران: سخن.
۲۴. نرسیسیانس، امیلیا. (۱۳۸۳). *مردم‌شناسی جنسیت*. تهران: افکار.
۲۵. نعمتی، آزاده. (۱۳۸۲). «تحلیلی بر تفاوت‌های زبانی زنان و مردان؛ تحقیقی در جامعه‌شناسی زبان». *مجله دانشکده علوم انسانی سمنان*. شماره ۵. صص: ۹۲-۷۳.
۲۶. وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۲). *اتاقی از آن خود*. ترجمه صفورا نوربخش. تهران: نیلوفر.

References

- Abbott, Pamela & Claire, Wallace (1380). *Jami'e Shinasi Zanan (An Introduction to Sociology: A Feminist Perspective)*. Translated by Manizheh Najm Araqi. Tehran: Ney.
- Abdullahian, Hamid (1381). *Shakhsiyat va Shakhsiyat Pardazi dar Dastan Mu'asir (Character and Characterization in Contemporary Story)*. Tehran: Aan.
- Armin, Manizheh (1390). *Sorud-e Arvand Roud (The Anthem of Arvand Roud)*. Tehran: The Association of Qalam-e Iran.
- Ashrafi, Farideh (1388). Postmodernism in the Works of Bilqays Sulaymani. *Journal of Culture and Art*. Issue 100. pp: 91-93.
- Barrett, William (1362). *Existansialism Chist? (What Is Existentialism?)*. Translated by M. Mishkin Poush. Tehran: Agah.
- Bourneuf, Roland & Ouellet, Real (1378). *Jahan-e Roman (L'UNIVERS DU ROMAN)*. Translated by Nazila Khalkhali. Tehran: Markaz.
- De Beauvoir, Simone (1380). *Jens-e Dovvum (The Second Sex)*. Translated by Qasim Sanavi. Tehran: Tus.
- Durant, William (1376). *Lizzat-e Falsafeh (Pleasures of Philosophy)*. Translated by Abbas Zar Yab Khuii. Tehran: Ilmi & Farhangi.
- Husseini, Maryam (1384). Feminine Narration in the Feminine Storytelling. *Annual Journal of Literature and Philosophy*. Vol. 8. Issue 6. pp: 94-101.
- I'zazi, Shahla (1382). *Jami'e Shinasi Khanwadih (Sociology of Family)*. 3rd ed. Tehran: Roshangarand va Mutali'at Zanan.
- Imami, Nasrullah (1393). *Mabani va Raveshha-ye Naqd Adabi (Principles and Methods of Literary Criticism)*. Tehran: Jami.
- Luscher, Max (1369). *Ravanshinasi Rangha (Color as an Aid in Psychological Diagnosis)*. Translated by Vida Ebi Zadeh. Tehran: Dursa.

- Mardiha, Murtiza (1386). Feminism and the Philosophy of Existentialism. *Journal of Social and Psychological Studies of Women*. Vol. 5 Issue 2. pp: 73-87.
- Mir Sadiqi, Jamal (1376). *Anaser Dastan (Story Elements)*. Tehran: Sukhan.
- Mushaaraf, Maryam (1385). *Shiveh Nameh Naqd Adabi (The Protocol of Literary Criticism)*. Tehran: Sukhan.
- Narcissians, Emilia (1383). *Mardum Shinasi Jinsiyat (The Anthropology of Gender)*. Tehran: Afkar.
- Ni'mati, Azadeh (1382). An Analysis into the Differences between Men and Women, a Research in the Sociology of Language. *Journal of the Faculty of Humanities: University of Simnan*. Issue 5. pp: 73-92.
- Ravani Pour, Muniru (1379). *Del Foulad (Cold-hearted)*. Tehran: Qesseh.
- Selden, Raman (1387). *Rahnamy-e Nazariyeh Adabi-e Mu'asir (A Guide to the Contemporary Literary Theory)*. Translated by Abbas Mukhbir. Tehran: Tarh-e Nou.
- Shamisa, Sirius (1390). *Maktabha-ye Adabi (Literary Schools)*. Tehran: Qatrih.
- Soleimani, Bilqays (1380). *Bazi-e Akhar-e Banou (The Last Play of the Lady)*. Tehran: Quqnu.
- Soleimani, Bilqays (1380). *Khale Bazi*. Tehran: Quqnu.
- Soleimani, Bilqays (1380). *Tofang va Tarazu (Gun and Scale)*. Tehran: Ruzgar.
- Tahiri, Qudratullah (1388). Zaban va Nivishtar-e Zananeh, Vaqi'iyat ya Tawahhum (Feminine Language and Writing, Reality or Illusion). *Quarterly Journal of Language and Literature at Allameh Tabatabaai University*. Issue 42. pp: 87-107.
- Wolf, Virginia (1382). *Utaqi az Ane Khud (A Room of One's Own)*. Translated by Safoura Nour Bakhsh. Tehran: Niloufar.
- Zarlaki, Shahla (1382). *Zanan Alay-e Zanan, Justari Ravanshinakhti bar Asar-e Alba de Céspedes (Women against Women: A Psychological Research about the Woks of Alba de Céspedes)*. Tehran: Farhang-e Kavosh.