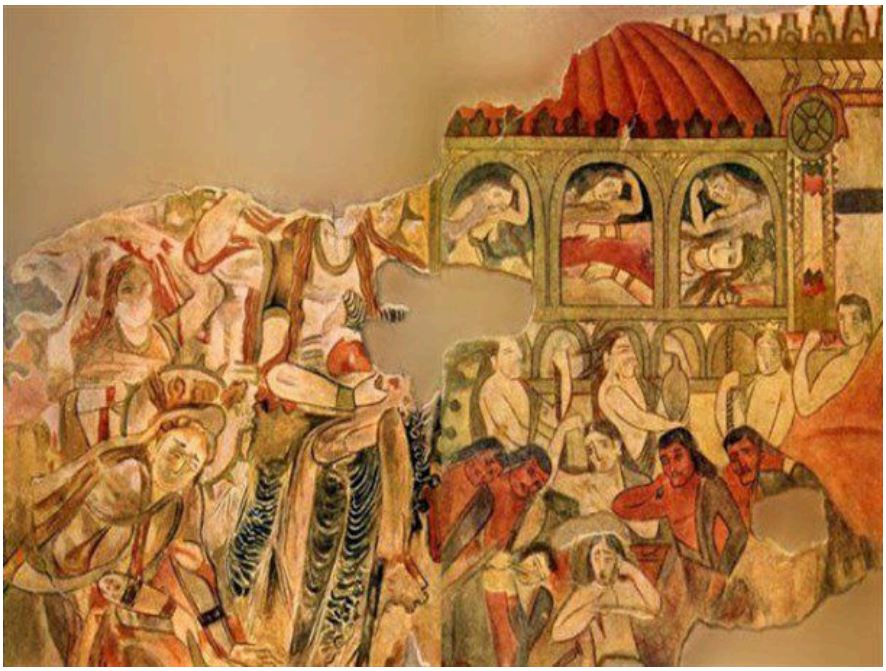
بررسی سوژهٔ زن در رمان زنان

(مروری بر دههٔ چهل تا هفتاد)

نویسنده: منا طالشی



نوحه بر مرگ سیاوش(سووشون)؛ نقاشی دیواری شهر پَنجکَند در اطراف سمرقند (سُغد)؛ حدود ۳۰۰ق.م

در زمانی که براهنی شاعران را به شناخت زمانهٔ خود و پذیرش مسئولیت آن دعوت می‌کرد نویسندگان و شاعران زن چه برخوردی با تعهد و ادبیات متعهد داشتند؟ در زمانه‌ای که تعهد، موضوعی پرمناقشه در صحنهٔ ادبی دربرابر مدرنیسم بود؛ البته مفهوم تعهد نیز در پیوند با جامعه‌شناسی ادبیات تبیین شده است. «ازآنجاکه هر تحول ادبی به‌دنبال تحولی اجتماعی است، و هر ساختمان اجتماعی از یک زیربنای بنیادی تولید و از یک روبنای تابع این زیربنا ساخته شده و این دیگر از بدیهیات علوم جدید اجتماعی است، تعهد هرگز نمی‌تواند فقط دربرابر یک روبنای اجتماعی باشد. یعنی یک شاعر، شعرش را برای بالا بردن سطح فرهنگ نمی‌گوید و نویسنده هم چنین کاری نمی‌کند؛ او اصلاً به بالا بردن و پایین آوردن فرهنگ، موقع گفتن و نوشتن فکر نمی‌کند و گرچه او از زبان استفاده می‌کند، شکلی از اشکال مختلف زبان را به کار می‌گیرد و گرچه او سبکی پیدا می‌کند و گرچه او به هر طریق نوع خاصی از هستی انسان را در محیط اجتماعی بیان می‌کند و ادبیات را خلق می‌کند و در اختیار مردم قرار می‌دهد و گرچه آنچه او خلق می‌کند فرهنگی است لکن او هنگام خلق اثر خود با فرهنگ سروکاری ندارد. متعهد فرهنگ به‌طور کلی و فرهنگی که خود به‌طور خصوصی خلق می‌کند نیست؛ او متعهد چیزی دیگر است و آن عبارت است

از هستی خود و اجتماع در حوزه‌ای از تاریخ. یعنی او متعهد جامعه‌ای است که در آن زندگی می‌کند و درعین‌حال موقعی که او می‌گوید من به‌دنبال تعهد اجتماعی نیستم شاید قصد دارد بگوید که من متعهد تعهد قراردادی از اجتماع نیستم» (براهنی،۱۳۷۱، ج ۲ :۱۳۲۷). به نظر می‌رسد نویسندگان و شاعران زن در این جدال در حوزهٔ نقد ادبی غایبند اما به گواه آثار ادبی خود، در بطن آن حضور دارند. چراکه سوژهٔ زن در رمان زنان در پیوستگی تام با محدودیت‌های هویتی خود پدید آمده است. حضور زن در جامعه، همواره در پیوند با اقتصاد سیاسی است، ازهمین‌رو در ایران او تابعی از گفتمان ملی‌گرایی، تجدد و مذهب قرار می‌گیرد. در جامعه‌شناسی ادبیات لوکاچ و گلدمن نیز ساختار رمان وابسته به ساختار جامعه است. گلدمن قهرمان رمان را در پیوند با دوره‌های مختلف سرمایه‌داری بررسی می‌کند. (گلدمن، ۱۳۶۹: ۹۱) به‌کارگیری این نظریه درمورد رمان زنان هویت سوژهٔ زن را در پیوند با فرودستی اقتصادی/جنسیتی آشکار می‌کند. زن به واسطهٔ جنسیت خود به سوژه‌ای مسئله‌مند در رمان تبدیل می‌شود چرا که هویت او با تبعیض جنسیتی گره خورده است؛ این تبعیض نیز تابعی از اقتصاد سیاسی است.

مسئله‌مند شدن زن در رمان فارسی وابسته به ساختاری است که زنان را از درک سوژگانی خود دور می‌کند. هنگامی که زنان در مواجهه با تجدد به خودآگاهی و نوشتن روی آوردند، درعین‌حال همواره سطح‌هایی از ابژه شدن خود را در جامعه درک کردند؛ چراکه با زنان همچون موضوع تجدد برخورد شد و آن‌ها در گرانیگاه برخورد سنت و تجدد به وضعیتی پرمناقشه دچار شدند. یک نمونهٔ بارز زری در *سووشون* (۱۳۴۸) است. بگذریم از شعر فروغ که به‌تمامی گریز از محدودیت‌های هویت زن است. امری که باعث الهامی ادبی نیز برای نویسندگان زن شد؛ چنان‌که شخصیت حوری در رمان *سگ و زمستان بلند* (۱۳۵۵) شبیه سوژهٔ زن در شعر فروغ است و درگریز از پلشتی فرهنگ زن‌ستیز به یکی شدن با طبیعت پناه می‌برد.

زنان نویسنده گفتمان تعهد را نه به‌عنوان موضوعی بیرون از خود بلکه به‌محض نگارش رمان دریافتند؛ چراکه سوژهٔ زن در مرکز نزاع‌های هویتی قرار داشت و به نمادی از مناقشه بدل شده بود. مناقشه‌ای که از آغاز گفتمان تجدد به زنان چون ابژهٔ آن می‌نگریست. درواقع جامعه‌شناسی ادبیات زنان امری در پیوند با جنسیت است.

وضعیت زنان یکی از نمادهای فرهنگ اسلامی نیز هست که تغییر آن زنان را تبدیل به نمادی از پیشرفت یا ارتجاع می‌کند. به عقیدهٔ لیلا احمد زنان در کشورهای اسلامی با فرهنگ یکی انگاشته شده‌اند. پس عجیب نیست زنان موضوع ملی‌گرایی یا غرب‌گرایی باشند. امری که گفتمان اسلامی پس‌از انقلاب را نیز به واکنشی متقابل دچار کرد؛ چنان‌که مسئلهٔ زن اغلب در هم‌پوشانی با فرهنگ می‌تواند گفتمان اسلام، ملی‌گرایی یا غرب‌گرایی را تقویت کند

و سوژهٔ زن به‌طور مستقل مغفول می‌ماند. «بررسی این خاستگاه‌های تاریخی، پدیده‌ای دیگر و تاحدی تعجب‌آور را هم توضیح می‌دهد که عبارت است از شباهت خاص میان دیدگاه استعماری و دیدگاه همچنان رایج در جوامع اسلامی که زن را معرف فرهنگ می‌داند و معتقد است پیوندی ذاتی میان بحث فرهنگ و زن در جوامع اسلامی وجود دارد، و بر همین منوال ذهنیت نهفته در پس موضع مقاومت اسلامی که به وجود این پیوند زیربنایی باور دارد. شباهت میان دیدگاه استعماری و دیدگاه مقاومت اسلامی تصادفی نیست: آن‌ها تصور یکدیگر را منعکس می‌کنند. روایت مقاومت اسلامی، عقیدهٔ استعماری را با معکوس کردن آن به چالش می‌گیرد و ازاین‌رو درواقع بر مفروضات عقیدهٔ استعماری متکی است» (احمد، ۱۳۹۴: ۲۰۸). بحثی که پس‌از انقلاب ۵۷ بیشتر ملموس شده است. اینکه سوژهٔ زن چطور به شکل نمادین در عرصهٔ فرهنگی نقش ایفا می‌کند و بازتعریف می‌شود. زن مسلمان، زن غرب‌زده، زن خوب، زن بد و کلیشه‌های دیگری که درجهت ارائهٔ بدیلی سیاسی از سوژهٔ زن همچون ابژه‌ای منقاد و درعین‌حال تعیین‌کننده شکل گرفته است.

پیش‌زمینهٔ ادبیات زنان در ایران پیش‌زمینه‌ای سیاسی است چراکه هویت زن همیشه به توان ایدئولوژیک رسیده و هرگز برخوردی بی‌واسطه با جامعهٔ خود نداشته است. امری که دامنه‌اش پس‌از انقلاب نیز قهرمان زن را در رمان با خسرانی وجودی روبرو کرد. چطور می‌شود سوژهٔ مستقل زن را آفرید؛ بدون فرافکنی‌های گفتمانی و قرار نگرفتن در دامنهٔ ایدئولوژی‌های مصادره‌کننده. «رژیم انقلابی جدید قانون حمایت از خانوادهٔ دوران پهلوی را لغو کرد و جدایی جنسیتی و لزوم حجاب را ضروری دانست. بلافاصله بعداز انقلاب، حق طلاق، حق حضانت بچه پس‌از طلاق، حق مسافرت آزادانه و حقوق برابر در محیط کار برای زنان مطابق فقه اسلامی بازتعریف شد. با اسلامی شدن جامعه بر اثر اقتدار حکومت انقلابی و با تحول مناسبات جنسیتی، موقعیت زنان در جامعه، خانواده، کار و زندگی عمومی نیز بازتعریف شد. طبق قوانین جدید جرائم تازه‌ای اضافه شد که برای آن‌ها مجازاتی از نوع دیگر نیز در نظر گرفته شد. مسلماً طبق قوانین جدید رفتارهای اجتماعی نیز با نگاه جدیدی مورد توجه قرار می‌گرفت که شاید منجربه محدودیت یا به‌رغم عده‌ای به فرصت بدل می‌شد. نقش مطلوب زنان این بود که با وجود حضور در فعالیت‌های اقتصادی و غیرخانگی، مادری خوب و همسری عفیف باشند. به‌عبارتی خواه ناخواه زن باحجاب نماد هویت مسلمانان و طرد مظاهر غربی بود» (تلطف، ۱۳۹۴: ۲۹۶). کامران تلطف معتقد است نوشته‌های زنان پیش‌از انقلاب با ادبیات متعهد همراه شد و پس‌از انقلاب تبدیل به ادبیاتی فمینیستی با تکیه بر وضعیت زن شد. اما به نظر می‌رسد این خط فارق بین ادبیات زنان پیش و پس‌از انقلاب در حیطهٔ رمان نمی‌تواند خیلی پررنگ باشد؛ شاهد آن اولین رمان با خصلت فمینیستی یعنی *سگ و زمستان بلند* در سال ۱۳۵۵ است؛ تضادهای جامعه‌ای که با تجدد روبرو می‌شد بیش‌ازهمه زنان را تحت‌تأثیر قرار می‌داد که حتی اگر از نظر قانونی مورد ستم قرار نمی‌گرفتند

به‌دلیل سرکوب خانواده‌های سنتی خود مورد ستم بودند. درواقع زنان نمی‌توانستند بنویسند و وضعیت زنان را مدنظر نداشته باشند؛ همان‌طور که رمان‌های سیاسی چون آثار مهشید امیرشاهی و غزاله علیزاده پس‌از انقلاب نوشته شده‌اند که بازهم نمی‌توان محوریت سوژهٔ زن را در آن‌ها نادیده گرفت و درکل این دو موضوع از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند. زنان حتی هنگامی که به مسائل سیاسی و اجتماعی در رمان می‌پردازند این مسائل را از زاویه‌دید زنان و با حسرتی می‌نگرند که در نداشتن عاملیت به آن دچار شده‌اند. آن‌ها باید از روشنفکرانی پیروی کنند که گفتمان‌های غالب را پدید می‌آورند.

در این بین بررسی رمان حتی در پیوند با تعهد نیز از نگرهٔ جنسیتی تهی نیست چراکه زنان برخوردی بی‌واسطه با سیاست واجتماع نداشته‌اند. کمرنگ شدن مفهوم تعهد را پس‌از انقلاب، می‌توان با مصادرهٔ سیاسی این مفهوم در ارتباط دید. امری که موجب شد ادبیات واقعگرای سیاسی به ادبیات متعهد به آرمان‌های انقلاب فروکاسته شود. طبیعی است که ادبیات از این همراهی سرباز می‌زند و رمان زنان، متعهد به افشای این ساحت ایدئولوژیک است. ساحتی که یکی از پایگاه‌های آن بازتعریف سوژهٔ زن انقلابی است. سبک رئالیسم جادویی در رمان زنان نیز از این پس در پیوند با جامعه‌شناسی ادبیات تبیین شده است؛ «رمان‌های واقعگرای جادویی در سیطرهٔ نویسندگان زن بود که برایشان فضایی فراهم ساخت تا وضعیت نوعی منفرد جنس خود را در لایه‌های (نا)خودآگاه متن به تصویر بکشند. دقیقاً به همین دلیل قهرمانان آنان به‌ویژه در *طوبی و معنای شب* (۱۳۶۷) از نظر مسئله‌داری با رمان‌های اسطوره‌ای تفاوت دارند و بیانگر شکل غریبی از وضعیت منزوی انسان گسسته از جامعهٔ سنتی هستند» (راغب، ۱۳۹۹: ۲۱۲). تبدیل سوژهٔ زن پس‌از انقلاب به سوژه‌ای انقلابی و تصاحب‌شده روایت زنان را وابسته به بازتعریف سوژهٔ خود، در رمان ساخت؛ سوژه‌ای که به‌دلیل نداشتن وجههٔ حقوقی و آزادی‌های عرفی و شرعی به‌نوعی حصر اجتماعی نیز دچار و از پیش نشان‌دار شده بود؛ این دیدگاه نوین پساانقلابی نیز به‌دلیل یکسان‌انگاری زن با فرهنگ پدید آمد. «دولت جدید بر این باور بود که آزادی‌های دوران پهلوی، ازجمله حق انتخاب حجاب، ماهیتی استعماری داشته است. بنابراین ایرانی‌ها با روی آوردن به حجاب از سلطهٔ امپریالیستی رها می‌شدند و مفهوم غربی آزادی زن را نمی‌پذیرفتند؛ به‌این‌ترتیب حجاب یا به عبارت دقیق‌تر پیکر زنان، محل تحریر نزاع و مبارزهٔ میان تجددگرایی غربی و سنت انقلابی گشت» (تلطف، ۱۳۹۴: ۲۴۶).

همهٔ این مسائل رمان زنان را برای نقد ادبی بدل به پیوستی کوچک کرد. درنهایت رمان زنان دردستهٔ رمان‌های سیاسی ـ اجتماعی تلقی و دسته‌بندی شد درحالی‌که کاستی‌های شکل‌گیری سوژهٔ زن در آن نادیده گرفته شد؛ امری که مرهون غیاب زنان از ساختار اجتماعی و اسارتش در پنجهٔ اقتصاد سیاسی فرودست‌ساز بود. نویسندگان زن پس‌از انقلاب با فربگی سوژهٔ زن انقلابی که دچار ارزش‌افزوده در جایگاه مادر، خواهر و همسری فداکار است

ترسیم سوژهٔ زن را به‌عنوان قهرمان رمان چگونه پیش بردند؟ روانی‌پور زنی را ترسیم می‌کند که از همهٔ این‌ها هم‌زمان سخن می‌گوید. در رمان *دل فولاد* (۱۳۶۹) راوی، افسانه سربلند، تلاش خود را برای نویسنده شدن، مستقل بودن و هرنوع فراروی دیگری می‌کند تا موفق می‌شود شخصیت زن را بنویسد؛ شخصیتی که تنها در قالب جدال با هویت‌های کلیشه‌ای و بازدارنده و به‌نوعی غیرطبیعی شدن و غیاب، قدرت حضور می‌یابد. در رمان‌های پارسی‌پور با کوتاهی حجم رمان و درعین‌حال پرباری مفهوم روبروییم؛ مثلاً *زنان در برابر مردان* (۱۳۶۸) رمانی بسیار کوتاهست اما با زبانی سوررئال سوژهٔ زن را بر فراز ابتلائات فرهنگی برپا می‌دارد؛ زنان حتی پس‌از مرگ (توسط مردان) به زندگی مجدد بازمی‌گردند چون آن‌ها با زیست گیاهی دربرابر ناگواری فرهنگ تاب می‌آورند و فشردگی سرکوب در زبان سوررئال پارسی‌پور پرش‌های زیادی از روی تقدیر زن در جامعه پدید می‌آورد.

مناسبات حاکم بر اقتصاد سیاسی نشان می‌دهد استعمار نیز همواره متغیری مهم در ساخت سوژهٔ ما بوده که از ابتدا موجب درهم شکستن اقتصاد ایران و قرار گرفتن در مناسبات جهانی نابرابر شده است. بنابراین هنگامی که کشورهای توسعه‌یافته از آزادی زنان مخصوصاً به‌واسطهٔ حضور و فعالیت میسیونرها دفاع می‌کردند درعین‌حال زنان را از نظر اقتصادی در وضعیت بدتری قرار می‌دادند. برهمین‌اساس می‌توان گفت همیشه توان زنان برای استقلال زیر سایهٔ مناقشات دیرپای اقتصاد سیاسی رقم خورد. امری که در اولین رمان زنان، *سووشون*، به‌طرز نمایانی در ساخت سوژهٔ زن حضور دارد. شخصیت زری، زنی که در شیراز و در مدرسهٔ انگلیسی‌ها تحصیل کرده، خود در میانهٔ این جدال‌ها شکل می‌گیرد. زری تنها مقاومت‌های خود را در دوران دبیرستان به یاد می‌آورد؛ پس‌از ازدواج با یوسف او تبدیل به نگهدارندهٔ خانواده می‌شود؛ زنی که مراقب زبان تند شوهرش است تا اتفاق ناگواری نیفتد. یوسف خانی آزادی‌خواه است که هدف اصلی مبارزه‌اش انگلیسی‌ها و طرفدارانش هستند. او پس‌از شهریور بیست و در زمان اشغال ایران از فروش غلهٔ خود به انگلیسی‌ها سربازمی‌زند. یوسف درنهایت توسط آن‌ها کشته می‌شود درحالی‌که آوازهٔ آزادی‌خواهی‌اش در بین مردم پیچیده است؛ علاوه‌بر اینکه تأثیر رفتار او منش زری را عوض خواهد کرد و او چون سوژه‌ای از دل منازعهٔ استعمار و ملی‌گرایی زاده خواهد شد. منازعه‌ای که به‌دلیل خاستگاه طبقاتی یوسف وارد نزاع دیگر، یعنی نزاع عشایر با دولت مرکزی و جنگ‌هایشان در این سال‌ها، نخواهد شد. یوسف با همکاری نکردن با خان‌های معترض حساب خود را از آن‌ها جدا خواهد کرد و البته که در سووشون این جدال بین دولت مرکزی و عشایر نیز با عاملیت انگلستان و نفاق آن‌ها نمایانده می‌شود؛ امری که در واقعیت تاریخی محل مناقشه است. (کریمی، ۱۳۹۹: ۱۹) و درواقع اصل مسئله‌مندی سوژه‌ها در رمان *سووشون* در مبارزه با انگلیس و برخاسته از ملی‌گرایی آن‌هاست؛ سووشون یعنی سوگ سیاوش و بخش زیادی از سوژهٔ زری هم با سوگواری در ارتباط است. یک سوگواری معترضانه که در آن سویه‌ای از حق‌خواهی نمایان است و در حال مبارزه

با انگلیسی‌ها و شخصیت‌های تباهی است که تن به مصالحه با نیروهای حاکم و انگلیسی‌ها داده‌اند. دراین‌بین برای به رخ کشاندن استعمار و مجیزگویانش متغیرهای دیگری چون ظلم حکومت مرکزی و نزاع احتمالی ارباب و رعیت کم‌رنگ می‌شود و بقیهٔ شخصیت‌ها جز تیپ‌های ظالم و مظلوم نیستند؛ زری در برابر عاملیت بی‌واسطهٔ یوسف دربرابر ظلم، تنها به چارچوب هویت خود به عنوان یک زن می‌اندیشد که ماهیتی بازدارنده دارد و او را در وظایف مادری زندانی کرده است. حس تحقیر باعث می‌شود اولین مقاومت‌هایش را به یاد بیاورد؛ او از همان‌جا به نقطهٔ اکنون برمی‌گردد و وظیفهٔ خود را امتداد راه یوسف می‌بیند. درواقع زری به درک مستقلی از خواست‌های خود نرسیده است. ابتدا باید با انگلیسی‌ها بجنگد و آن‌ها را بیرون کند. سوژهٔ او از دل نزاع ملی‌گرایی و استعمار زاده می‌شود.

تا دههٔ چهل که سووشون نوشته شد زنان در ادبیات حضور داشتند و داستان‌هایی نوشتند. «براساس بررسی آماریِ جزئی‌تر تا سال ۱۳۲۰، که داستان‌نویسی ایران سال‌های آغازین شکل‌گیری خود را می‌گذراند و افزون بر هشتاد نویسندهٔ مرد در این عرصه قلم می‌زدند فقط دو نویسندهٔ زن آثار داستانی خود را به‌صورت کتاب منتشر کرده‌اند: ایراندخت تیمورتاش (۱۲۹۳ ش ـ ۱۳۷۰) با داستان اجتماعی ـ احساساتی *دختر تیره‌بخت* و *جوان بلهوس* (۱۳۰۹) و زهرا کیا «خانلری» (۱۲۹۴ ش ـ ۱۳۶۹) با *پروین و پرویز* (۱۳۱۲) و *ژاله* یا *رهبر دوشیزگان* (۱۳۱۵)» (میرعابدینی، ۱۴۰۰: ۱۵). به نوشتهٔ میرعابدینی در دو دهه بعد هم نویسندهٔ زن مهمی ظهور نکرد. هرچند مجموعه داستان *آتش خاموش* از دانشور در ۱۳۲۷ چاپ شده اما جایگاه مهمی در میان آثار او ندارد. «طی سال‌های ۱۳۳۰ ـ ۱۳۳۹ ظهور هفده نویسندهٔ زن را شاهدیم که تاریخ ادبیات نام همهٔ آن‌ها را به فراموشی سپرده است زیرا کار ادبی درخوری انجام نداده‌اند» (همان: ۱۶). هرچند درمیان آن‌ها می‌توان به زنانی برخورد مانند «نورالهدی منگنه» که نویسندگان مهمی درزمینهٔ حقوق زنان بودند.

بنابراین تا نگارش *سووشون* (۱۳۴۸) که اولین رمان زنان است، تنها چند مجموعه داستان مهم از خود دانشور (۱۳۲۷)، مهشید امیرشاهی (۱۳۴۵) و گلی ترقی (۱۳۴۸) چاپ شده است. در دههٔ پنجاه دو رمان *خواب زمستانی* (۱۳۵۲) از گلی ترقی و *سگ و زمستان بلند* (۱۳۵۵) از پارسی‌پور چاپ می‌شود.

خواب زمستانی در سال ۵۱ نوشته و درسال ۵۲ چاپ شده است. این رمان کوتاه داستان زمانی منجمد است که تنها در خاطرات راویان خود حرکت دارد؛ زمانی منجمد که تضاد دو حرکت مدرنیزاسیون و استبداد را در دل هم نشان می‌دهد طوری‌که گویا شخصیت‌ها پیش‌از تولد مرده‌اند و همهٔ هستیشان در دورهٔ پیری چیزی جز یاد باهم بودن‌ها و دورهمی‌های گه‌گاهیشان نیست. دورهمی‌هایی که لزوماً کفاف تنهاییشان را نمی‌دهد اما شبیه دلخوش

بودن به حقوق کارمندی و طعم ترفیع گرفتن، آن‌ها را برای یک عمر به خود سرگرم می‌کند. آنچه ایستایی زمان را در این رمان می‌سازد روایت خاطرات و یادهایی است که به‌ترتیب شبیه یک دورهمی روایی، توسط هریک از افراد پیش برده می‌شود و می‌چرخد از اول تا آخر؛ به‌همین‌ترتیب راویِ اول بار دیگر در فصل آخر حضور دارد و منتظر تابستان است.

حوادث رمان بر تهران دهۀ چهل و پنجاه دلالت دارند. نویسنده با طنزی گزنده همۀ توسعه‌مداری این دوران را به سخره می‌گیرد. صدای فروش بلیط بخت‌آزمایی، برنده شدن افراد و جشنی با حضور شتر که آدم‌های برنده را با خود می‌برد، مصداق آن هستند؛ «از بیرون صداهای غریب می‌آید، صدای هورا و هلهله؛ صدای فریاد؛ صدای بوق ماشین‌ها و همهمه‌های پراکنده. صدای آقای عسگری توی لولۀ بخاری می‌پیچد، می‌گوید: «نترسین! چیز مهمی نیست. برنده‌های خوشبختو سوار شتر کردن، دور شهر می‌گردونن» از بیرون صدای فریاد و سوت پاسبان‌ها می‌آید. آقای عسگری خبر می‌دهد که شترها رم کرده‌اند» (ترقی، ۱۳۶۲: ۱۲۰). درعین‌حال ایستایی قطاری که آقای انوری سوارش شده آن هم با دستور از بالا و بلاتکلیفی مسافران وضعیت نمادینی از تضاد بین مدرنیزاسیون و استبداد پدید آورده است. در قطار متوقف‌شده، مردی در دستشویی گیر کرده و دیگرانی که صدایش را می‌شنوند برای کمک به او احساس مسئولیتی ندارند؛ «آقای انوری گوش داد. دور خودش را نگاه کرد و ترسید. پرسید «کیه؟ چی شده؟» یک نفر دستگیره را می‌چرخاند و چیزی می‌گفت. آقای انوری مرغ را زمین گذاشت و دستگیره را گرفت. چرخاند، کشید، فایده نداشت. پرسید: «چی شده؟» کسی که توی مستراح بود با لگد به در کوبید و فحش داد. آقای انوری جا خورد. ناراحت شد. خواست برگردد ولی دلش نیامد. گفت: «من از بیرون فشار می‌دم شما از تو بکشین» فایده نداشت. آقای انوری گفت «ناراحت نباشین. الان می‌رم مأمور رو پیدا می‌کنم». مرد گفت: «همه همینو می‌گن. مأمورم همینو می‌گه» (ترقی، ۱۳۶۲: ۷۰). هرج‌ومرجی از مرد روزنامه‌خوان، زن بافنده و آقای انوری با مرغ و گلدان در قطار وجود دارد؛ علاوه‌بر اینکه قطار دوبار توقف می‌کند و هربار در فضایی پوچ و تمسخرآمیز غرق می‌شود.

در این فضای نمادین همۀ شخصیت‌ها تبدیل به محافظان استبداد شده‌اند؛ جلیلی که کله‌اش بو می‌دهد و بین بقیه می‌چرخد و حرف‌های تلخ می‌زند، درنهایت به‌عنوان بیمار عصبی شناخته می‌شود. زنش، پدرش، همسایه‌ها و دوستانش دور تختش نشسته‌اند؛ زنش در دهانش روسری چپانده تا چیزی نگوید و دست‌وپایش را بسته‌اند. می‌خواهند مدتی در زیرزمین بستریش کنند و به او قرص بخورانند تا آرام بگیرد و با حرف‌هایی که می‌زند سرش را به باد ندهد.

این توصیف از یک شخصیت شکست‌خورده در رمان *سگ و زمستان بلند* پارسی‌پور هم حضور دارد. در این رمان نیز حسین، پسر خانواده‌ای سنتی، در مبارزه با شاه زندانی شده و پس‌از شهریور بیست آزاد می‌شود. اما خانواده‌اش او را به‌دلیل افکارش بیمار می‌دانند و آنقدر آزارش می‌دهند تا به میخوارگی و ولگردی رومی‌آورد و می‌میرد.

در رمان ترقی هم مجالی برای فکر تازه و گریز از سرنوشت نیست؛ تازه اگر هم باشد خود آدم‌ها شبیه مستبدان عمل می‌کنند؛ زمان در این رمان عملاً هیچ حرکتی ندارد و با مرور خاطرات می‌گذرد؛ یا اینکه شمه‌ای از احوالات هرکس در روایت‌هایش، پیداست. مثلاً هاشمی نقاش است و زنی به نام شیرین خانم دارد؛ زنی کوچک که روحش هم شبیه بچه‌ها مهربان است. ناگهان وارد زندگی آقای هاشمی شده و آن را دگرگون کرده است؛ او چنان خوب است که دل به گرو حرف‌های مردم ندارد، تنها کسی است که وقتی جلیلی را به تخت بسته‌اند از افکار دیگران رومی‌گرداند؛ او درنهایت خودش را در دریا غرق می‌کند یا چون موجودی غیرواقعی به دریا می‌پیوندد؛ دوستی بین انوری و مهدوی، دو کارمند جزء که از کودکی با هم دوست بوده‌اند و حال هم‌خانه‌اند در همهٔ روایت‌ها مطرح شده است؛ آن‌ها قرار بوده با هم زن بگیرند و ازدواج کنند و حتی سنگ قبرهای یکسان داشته باشند. دوستی آن‌ها آنقدر عمیق است که عشق و ازدواج ناگهانی مهدوی شبیه خیانتی جلوه می‌کند به رابطهٔ اصلی‌اش؛ واقعاً هم سیطرهٔ الگوی همجنس‌گرایی بر ناخودآگاه مردانهٔ سنتی (حداقل سنت ادبی) ممکن است چنین چیزی را توجیه کند. «گفتم مهدوی جان تکلیف انوری چیه؟ بی تو دق می‌کنه. شما دو تا با هم بزرگ شدین، باهم زندگی کردین، باهم یکی شدین. هیچ‌کس تا حالا شما دوتا رو بدون هم ندیده حالا می‌خوای بذاریش بری؟ مگه میشه؟ این کارو نکن. اونم با خودت ببر. زنتو راضی کن» (ترقی، ۱۳۶۲: ۵۰).

همسر مهدوی زنی است بازهم عجیب. این‌بار از تنومندی و مردصفتی درست برعکس شیرین خانم، زن آقای هاشمی. او شبیه بخشی از طبیعت یا پیکر هم‌زمان دیو و پری است که با روایت مردان درآمیخته؛ وجودی ناشناخته در ساختمانی روبروی خانهٔ مهدوی و انوری که مهدوی ضمن ترس از ناشناختگیش گریزی هم از او ندارد و باید خود را در آن پیکر زنانه/ مردانه گم کند و حتی با تصمیم به کشتنش هم نمی‌تواند از او بگریزد و بار دیگر تسلیمش می‌شود تا درنهایت خودش را در حوض خانه می‌کشد یا به‌طور تصادفی آنجا غرق می‌شود؛ چنان‌که دوستانش روایت می‌کنند. زنان در رمان ترقی یا زیادی کوچک یا زیادی بزرگند. یا خیلی زنانه‌اند یا خیلی مردانه. هیچ تناسبی در وجود آن‌ها نیست. شیرین خانم ازفرط مهربانی بدل به کودکی شده که به همه مهر می‌ورزد و طلعت خانم، با بدنی مردانه و بزرگ، صاحب مهری غریزی و خشن است. «طلعت خانم ایستاده بود توی حیاط. سرش تا بالای در می‌رسید. شبیه درخت امامزاده قاسم بود. هولناک و عظیم و قدیمی. باد موهای قرمزش را این‌ور و آن‌ور

می‌کشاند. از تنش گرمایی حیوانی بیرون می‌زد. پوستش بوی گوسفند می‌داد، بوی شیر تازه و پشگل، بوی کوچه باغ‌های دهات» (همان: ۵۰).

ایستادگی ساعت و زمان در این رمان نقطهٔ بدیل زمان حقیقی است؛ زمان واقعی پیشرفت و توسعه و وقتی کارمندان اضافه حقوق و ترفیع می‌گرفتند و می‌توانستند راحت زندگی کنند. همهٔ این‌ها پیوندخورده به ایستایی عجیبی است که آدم‌ها را از هم بیگانه و نسبت به هم بی‌مسئولیت می‌کند؛ مثلاً آقای احمدی فکر می‌کند همیشه دشمنی در تعقیبش است و باعث پرتاب شدنش از پله و شکستن سرش شده است؛ او آدم‌ها را شبیه مأمور می‌بیند.

همچنین وقتی در کوچه او را با دزد اشتباه می‌گیرند و از پاسبان کتک می‌خورد هیچ‌کس به او کمکی نمی‌کند. هم در این رمان و هم در *سگ و زمستان بلند* نشانه‌های انحطاط ساختار بوروکراتیکِ توسعه، در اداره‌های درحال فروپاشی و در وجود کارمندان نشان داده شده است. با این تفاوت که در رمان پارسی‌پور قهرمان اصلی یک زن است و در رمان ترقی قهرمان خود زمان است که در حسرت درون آدم‌های به عبث پیرشده به چالش کشیده می‌شود تا مختصات دروغینی چون زمان طلایی توسعه را از دست بدهد و به‌شکل زمانی برای اتلاف عمر و فرسایش زندگی نمایان بشود.

در هر دو رمان ساختار اجتماعی مبتنی بر توسعهٔ زودهنگام به چالش کشیده شده است؛ در رمان پارسی‌پور به‌خصوص این چالش در ارتباط با هستی دختری به نام حوری است که نوجوانی او در سال‌های دههٔ سی می‌گذرد و تا دههٔ پنجاه روایت می‌شود. امری که درنهایت فروپاشی شخصیت حوری را هم‌زمان با فروپاشی ساختار بوروکراتیک اداره نمایان می‌کند و با سبکی سوررئال هستی حوری را به جهان مردگان پیوند می‌زند؛ جهانی که با راهنمایی بازجوی برادرش به آنجا می‌رود و روان شکنجه‌شدگان به‌خاطر این همراهی به او هشدار می‌دهند. ایستایی زمان برای پیشرفت حوری نشانهٔ تضادی است بین تجدد آمرانه و سنت‌هایی خانوادگی که مانع از حرکت زن است. گویا این تضاد، قهرمان زن را به سرکشی و سپس ناامیدی مفرط دچار می‌کند. اگرچه رمان زنان تا دههٔ پنجاه سوژهٔ زنانه‌ای پدید نیاورد که به گسترش جنسیت خود بپردازد و چالش‌های مبتنی بر جنسیت زن را به چالش بکشد اما شعر فارسی دراین‌مورد صاحب چهره‌ای منحصربه‌فرد است. فروغ فرخزاد (۱۳۱۳ - ۱۳۴۵) با چهارپاره‌هایش در دههٔ سی آغازگر بیانگری زن بود. چهارپاره‌های فروغ اگرچه اشعاری ضعیف قلمداد شده‌اند که گویا تنها مقدمه‌ای برای اشعار بعدی او هستند اما درعین‌حال از نظر ظهور سوژهٔ زنانه، اشعاری نوآور قلمداد می‌شوند. در این چهارپاره‌ها با کلمات نو، تولد سوژه‌ای زنانه در قالب چهارپاره نمودار می‌شود که برای اولین‌بار

زنی درمورد تمایلاتش در شعر سخن می‌گوید. «شاید نبود قدرت آنم که در سکوت/ احساس قلب کوچک خود را نهان کنم/ بگذار تا ترانهٔ من رازگو شود/ بگذار آنچه را که نهفتم عیان کنم» (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۷۸). گویا پارسی‌پور نیز شخصیت زن رمانش را براساس چنین الگویی آفریده است. الگویی که فروغ فرخزاد در شعر فارسی پدید آورده و خویشکاری زنانه را در آن نمایان ساخته بود. در این رمان نیز شخصیت حوری در دامنهٔ خیال و واقعیت حرکت می‌کند و با محدودیت‌های جامعه، برای بروز هستی خودش، روبرو می‌شود و از آن فاصله می‌گیرد. حوری که مدتی برای فهمیدن احوالات حسین در زمان زنده بودنش، به دوست قدیمی او نزدیک شده، با او وارد ارتباطی عاطفی می‌شود اما احساساتش از سوی آن دوست روشنفکر مدام به چالش کشیده می‌شود. گویا او به‌عنوان یک زن حق بروز احساساتش را ندارد و اگر هم داشته باشد این احساسات حقیقی نیستند. در بخشی دیگر مرد آزادی زن و خواسته‌هایش را مانعی در راه نجیب بودنش می‌بیند (پارسی‌پور، ۱۳۵۵: ۱۸۴).

در همهٔ این موارد بروز سوژگی زنانهٔ حوری مطرح است که نه‌تنها توسط خانواده‌اش پذیرفته نمی‌شود بلکه در محیط روشنفکرانهٔ مردان نیز ابراز وجود او چیزی چون ادا قلمداد می‌شود اما مسئلهٔ مهم اعتماد حوری به سوژگی خودش و تلاش برای درک بیشتر آن است. او نیز مانند سوژهٔ زنانهٔ فروغ، با طبیعت یکی می‌شود. «تمام توجه تنم را به حس جمعیت داده بودم. همراه آن‌ها نفس می‌کشیدم و همراه آن‌ها بودم. چیزی که نمی‌دیدمش، چیزی که حس‌شدنی نبود فقط با من بود و از تبسمی که از ریشه‌های دلم می‌آمد عضلات صورتم درد گرفته بود. نمی‌توانستم تبسم نکنم. همه‌چیز می‌تپید. می‌تپید. می‌زد. قلب می‌زد. خون می‌زد و زندگی در برگ برگ هر درخت می‌زد و بالا رونده بود. باید نماز می‌خواندم. باید سجده می‌کردم. باید کاری برای خورشید زیر ابر می‌کردم. باید طوفان را می‌بوسیدم. باید خونم را پخش می‌کردم در تمام بسیط زمین. باید به هشت گوشهٔ عالم پیام می‌فرستادم. باید می‌رفتم پا به پای خودم و نه لنگ لنگان و می‌گفتم چقدر زندگی را دوست دارم؛ این تپش مدام را» (پارسی‌پور، ۱۳۵۵: ۱۶۷). رمان *سگ و زمستان بلند* بر قهرمانی سوژهٔ زنانه بنا شده است و ازاین‌جهت که سوژهٔ زنانه به بیان احساسات و نیازهایش بدون توجه به تنگناهای خانوادگی و عرفی می‌پردازد گویا ریشه در سوژهٔ زنانهٔ شعر فروغ دارد. سوژه‌ای که فروغ خود در آن به بیانگری می‌رسد و شخصیت زن را در شعر فارسی دگرگون می‌کند. «سخن از پیوند سست دو نام/ و هم‌آغوشی در اوراق کهنهٔ یک دفتر نیست/ سخن از گیسوی خوشبخت من است/ با شقایق‌های سوختهٔ بوسهٔ تو/ و صمیمیت تنهامان، در طراری/ و درخشیدن عریانیمان/ مثل فلس ماهی‌ها در آب/ سخن از زندگی نقره ای آوازی است/ که سحرگاهان فوارهٔ کوچک می‌خواند» (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۳۵۸). این سوژهٔ انفجاری در شعر فروغ نیز هویت خویش را از یکی شدن با طبیعت و سرشت اسطوره‌ای زن می‌یابد. امری که با تأکید بر نارسایی‌های اجتماعی صورت گرفته است و ازاین‌جهت فرخزاد یک نمونهٔ پیشتاز محسوب می‌شود.

در دهۀ شصت، رمان *دل فولاد* (۱۳۶۹) اثر روانی پور سوژۀ زن را در کشاکش هویتی خود در زمان جنگ پدید می‌آورد. شخصیت زنی به نام «افسانه سربلند» که نویسنده است و برای ساخت شخصیت رمان در دل تاریخ غوطه‌ور شده است تا با جریان سیال ذهنش حوادث تاریخ و حقانیتشان را در بوتۀ روایت امتحان کند. آیا روایت می‌تواند حقانیت تاریخ را مشخص کند یا سره و ناسره درهم می‌آمیزند و روایت تاریخ همان روایت قدرتمندان است؟

نویسنده تلاش می‌کند سوژۀ زن (افسانه سربلند) را برفراز دوگانه‌های جنسیتی حاکم برپا دارد. او زنی است که می‌کوشد زن به‌معنای مرسوم نباشد و برفراز کلیشه های ایدئولوژیک حاکم هستی خود را در روایت بیابد. همین امر موجب شده همواره در حال فرار باشد. در حال فرار از نیروهای پدید آمده در این ساختار که همچون نگه‌دارندۀ این کلیشه‌ها عمل می‌کنند و به روان او حد می‌زنند تا آزادی برای خلق نوشتۀ خود نداشته باشد. درعمل نیز او مشغول خواندن رمان تاریخی *دلاور زند* (۱۳۳۶) است و قهرمان آن، لطفعلی خان زند، را فردی دارای خصایص خوب و آرمانی می‌شناسد. درعین‌حال به این روایت شک می‌کند؛ گویا هم از قهرمان مرد تاریخ و هم از قهرمان مرد رمان قصد عبور دارد. باهردوی آن‌ها درگیر است و سعی دارد در کشاکش با نقش‌هایی که از او انتظار می‌رود در آن‌ها حضور داشته باشد، رمان خود را بنویسد. مثلاً صاحب انتشاراتی می‌خواهد با او در ارتباط عاطفی باشد. همان‌طور که زن صاحب‌خانه از او می‌خواهد پیشش بماند تا تنهاییش را پر کند. همۀ این محدودیت‌ها به او اجازه نمی‌دهند تناسبی بین نقش عاطفی و نقش فکری‌اش ایجاد کند. درنهایت ناگزیر می‌شود برای کمک به زندگی آشفتۀ سرهنگ و خانواده‌اش و برای نجات سیاوش، پسر سرهنگ، از اعتیاد آن‌ها را همراهی کند. انگار هستی زن پیوندخورده با ابراز نقشی عاطفی است که زمانی برای تنهایی، مطالعه و سکوت برایش باقی نمی‌گذارد. زن با سرسختی ادامه می‌دهد تا بتواند سایۀ پدر را از روان خود بردارد. پدری که به مطالعۀ رمان‌های تاریخی علاقه دارد و دختر را به‌خاطر یک شب غیبت از خانه طرد کرده است.

سوژۀ زن مدام با موانع ایدئولوژیکی روبرو می‌شود که او را به همراهی فرامی‌خوانند و برای او تعیین تکلیف می‌کنند. حتی هنگامی که بارزمندگان راهی جبهه احساس همدلی می‌کند و به یکی از آن‌ها لبخند می‌زند او به روسریش اشاره می‌کند تا آن را جلو بکشد. در همین لحظه اتوبوس رزمندگان راهی جنگ می‌شود و افسانه هاج‌وواج در خیابان می‌ماند. «یک‌باردیگر نگاه کرد و دید خودش نیست. جوان اخم کرده بود و دستپاچه نمی‌دانست به کدام طرف نگاه کند و این زن با چهرۀ گیچ و درهم و چین‌های ریز پیشانیش از او چه می‌خواست؟ به‌دنبال چه بود؟ جوان انگار راه چاره‌ای یافته باشد ناگهان مشتش را به طرف او تکان داد و فریاد کشید: "مرگ بر بدحجاب...." و

اتوبوس‌های دیگر هم با هم فریاد کشیدند مرگ بر بدحجاب و آن وقت کاروان راه افتاد و زن همان‌طور ماند و دید که سوارکار دارد می‌رود و دیکتاتور به خنده افتاده است» (روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۰).

زنان نیز در این ساختار به دو دسته تقسیم شده‌اند؛ زنانی مانند خود راوی که در جدال با این وضعیت هستند و زنانی که با این ساختار همراه شده و نقش خویش را پذیرفته‌اند؛ نویسنده همیشه در همهٔ محیط‌ها آن‌ها را شبیه زنان بافنده و باردار می‌بیند و هرجا این اوصاف را می‌آورد منظورش زنانی سنتی است. راوی با کینه از چنین زنانی یاد می‌کند و معتقد است آن‌ها نمی‌توانند اهمیت روایت‌گری را از سوی او درک کنند. در مواجهه با «پروین» همسر آقای مهاجرانی، مدیر انتشارات، چنین می‌گوید: «همیشه از زن‌ها می‌ترسید و این پروین از او چه می‌خواست؟ زن‌های خانه‌دار! تا چشم باز می‌کنی می‌بینی دار و ندار ذهنت را برده‌اند... زبردست‌ترین بازجویان جهان.... خیلی ساده از دهانت حرف می‌کشند. تو بی‌آنکه بخواهی همه‌چیز را می‌گویی و بعد... خواری اعتراف! وقتی گفتی، سیرابشان کردی.... پچ‌پچ‌ها شروع می‌شود و تو می‌شکنی.... دیگر هیچ‌کس نیستی، هیچ‌کس و بعد رهایت می‌کنند؛ رها و تا ندانسته‌اند، تا چیزی از تو نمی‌دانند دور و برت می‌پلکند و او هیچ‌وقت به هیچ‌کس نگفته بود.» (همان: ۱۰۹)

او معتقد است این زن ـ بازجوها، همراه با ساختار مردسالار به محدود کردن زندگی بقیهٔ زنان مشغولند؛ زن‌هایی که می‌خواهند زندگی دیگری داشته باشند. تضاد بین زن سنتی و روشنفکر بار دیگر در روایت نسرین از زندگیش نمایان می‌شود؛ او از همسرش جدا شده، چون نمی‌خواهد زنی سنتی باشد اما نگاه‌های پیرزن همسایه او را به سنتی شدن و پشیمانی از اقدامش مجبور می‌کند. او درمورد همسرش می‌گوید: «می‌دانی آدم را بی‌شخصیت می‌کند... زن سنتی می‌خواهد، یک زن سنتی و سرم داد می‌کشد که غلط کردم زن روشنفکر گرفتم و او روشنفکر بود و آمده بود بیرون و آن پیرزن با چرتکه او را سنتی کرده بود» (همان: ۱۸۹). رفتار کنترل‌گر زنان نسبت به همدیگر ناشی از مصادره شدن هویت زنان است که برای آن‌ها حساسیت ایجاد می‌کند و هر زنی باید در برابر وجودش پاسخگو به دایرهٔ قدرت باشد. وجود چنین ساختاری زن‌ها را نسبت به یکدیگر بدگمان کرده و باعث رواج قضاوت نسبت به یکدیگر شده است. ازسویی دیگر فرهنگ نابرابر جنسیتی ازسوی خود زنان نیز بازتولید می‌شود؛ مثلاً پری و زری، دختران سرهنگ از زن اولش، که نویسنده آن‌ها را در وضعیت نمادینی قرار داده، ازسوی مادرشان محکوم به دوختن لباس عروس و درواقع بازتولید فرهنگ سنتی برای دیگران هستند؛ و شاید به‌همین‌دلیل در حضورهای گاه و بی‌گاهشان در خانهٔ افسانه از او می‌خواهند عروسی کند تا برایش لباس عروس بدوزند یا لباس عروس‌های زردشدهٔ خود را به او بدهند.

تنها جایی که این ساختار دوگانه بین زن سنتی و روشنفکر به هم می‌خورد در شخصیت خود راوی است که به روایت شخص سومی در درون خودش پناه می‌برد تا او را از این تضادها برهاند. همین روایت است که باعث می‌شود راوی در مقابل تضادهای بیرونی مدام به خودش نهیب بزند «رها کن» و مشغول نوشتن بشود.

از ابتدا تضادی که مجموعه حوادث رمان را رقم می‌زند در کشمکش زن راوی با هیئت تاریخی مرد، چه به‌صورت مرد دلاور چه به‌صورت دیکتاتور، ایجاد می‌شود. هیئتی که او را مجبور به نوشتن می‌کند تا هم‌زمان خودش را نیز به پدرش ثابت کند که کتاب‌های تاریخ می‌خواند. دلاور زند و خان قاجار دو شخصیت تاریخی تکرارشونده در ذهن راوی هستند. درعین‌حال راوی، شخصیت مستقل خویش را تنها در تضاد و روی‌گردانی از شخصیت زن و ویژگی‌هایی که جامعه برای آن تعریف کرده، بازمی‌یابد. او در برخی صفحات تبدیل به یک زن ـ مرد می‌شود تا بتواند از هویت خودش دفاع کند. این تضاد و تعلیق شخصیت برای خودیابی و پافشاری برای درک خودش از شبی آغاز شده که هویت او را خدشه‌دار کرده‌اند و به‌دلیل غیبتش از خانه مورد سؤال و حمله قرار گرفته است. در انتها زن رمانش را نیمه‌تمام می‌گذارد و به شیراز نزد پدرش برمی‌گردد؛ او رمان اول راوی را خوانده است؛ اما تضاد شکنجه‌آوری که زن در ذهن دارد تا هویت خویش را به دست بیاورد، برای پدر بی‌معنا است. او در بستر تاریخی خویش به سر می‌برد و نمی‌داند زن با چه میزان تلاش، توانسته طرد شدن را تاب بیاورد و بنویسد. پدر از او می‌پرسد آیا برای نوشتن کتاب پول گرفته‌ای؟ زن چندان به آن فکر نکرده است. درواقع قدرت اقتصادی نیز در دست مردان است. زن‌های رمان اگر کار کنند منشی هستند و دختران پیرشدهٔ سرهنگ نیز تحت تسلط مادرشان خیاطی یادگرفته‌اند. پدر درمورد چاپ کتاب چنین می‌گوید: «برای این کتاب چند گرفتی؟ و او ماند! "هیچ. قراردادی کار می‌کردم."؛ "بی‌فایده‌اس.... و اون یکی؟" و همه تمام دختران بافنده که باردار بودند و نبودند جمع شده بودند و با او حرف می‌زدند و می‌خندیدند و نقشه می‌کشیدند ... " این کتاب‌ها را می‌شود به خارج فرستاد، مردم از چه راه‌هایی که ارز نمی‌سازند. می‌شود تمام این کتاب‌ها را به سوئد فرستاد و آنجا با چند برابر قیمت فروخت."» (همان: ۲۶۰)

این‌بار پدر تسلط خود را با قدرت اقتصادی نشان می‌دهد که توان مصادرهٔ رمان دخترش را دارد و تنها در راستای فروش و تبدیل رمان به ارز می‌تواند برای آن ارزشی قایل باشد. افسانه موفق می‌شود رمان جدیدش را بنویسد و خود را از زیر سایهٔ پدر و قضاوت‌هایش نجات دهد. درست همان‌طور که در رمان دههٔ هفتاد روانی‌پور یعنی *کولی کنار آتش* راوی (آینه) پس‌از اینکه نقاشی معروف می‌شود همراه با اخبار شهرتش به دیدار قبیلهٔ خود می‌رود تا پدرش را ببیند و سایهٔ طرد او را از بین ببرد. روان زن حدخورده از حضور پدر و درعین‌حال در جدال با اوست.

سوژهٔ قهرمان زن در آثار روانی‌پور به‌وضوح در چالش با ایدئولوژی حاکم شکل می‌گیرد. اما این شکل‌گیری بدون رنگ گرفتن از ایدئولوژی رخ نمی‌دهد. به این موضوع در رمان اخیر بیشتر پرداخته‌ام.

رمان *کولی کنار آتش* که در سال ۱۳۷۸ نوشته شده، جزء رمان‌های نوگراست و گاه پست‌مدرن به شمار آمده است یکی از جلوه‌های این نوگرایی حضور نویسنده در رمان و شوخی با متن و شخصیت‌هاست. امری که ماهیتی بازی‌گونه به داستان می‌دهد. رمان شرح سرگذشت زنانی مطرود و سرگردان است که هر یک به حکم سنتی مجازات شده‌اند؛ روایت تجدد نیز، با روایت هر یک از این زنان به چالش کشیده می‌شود؛ گویا زنان همچنان نشانهٔ تضاد بین سنت و تجدد هستند؛ همین است که آن‌ها را از دستیابی به نظام نمادین بازمی‌دارد. تنها در انتهای رمان و پس از دستیابی آینه به شهرت و موفقیت با سیطرهٔ این نظام روبرو هستیم.

رمان *کولی کنار آتش*، ساختاری بسط‌یافته از دوگانه‌هایی دارد که همراه با مدرنیزاسیون در جامعهٔ ایران پدید آمدند. دوگانه‌هایی چون یک‌جانشینی و کوچ‌نشینی، حجاب و بی‌حجابی، باسواد و بی‌سواد، لباس عمومی و لباس قومی و...؛ در رمان حضور دارند. به یک تعبیر می‌توان گفت هم‌زمان با ملی‌گرایی صورت‌های محذوفی از زندگی پدید آمد؛ این امر در تحلیل صورت‌بندی جنسیت در دوران رضا شاه و پس‌از آن نیز قابل رؤیت است. چنان‌که فرمان یکدست‌سازی پوشش (۱۳۰۷) و کشف حجاب (۱۳۱۴) نوع پوشش طوایف را نیز تحت‌تأثیر قرار داد. «سازگاری با سنن محلی در یک فرایند طولانی‌مدت در ایران توسط غالب ساختارهای سیاسی به‌ویژه دولت قاجار پذیرفته شده بود. قاجارها راهکارهای خود را برای ادارهٔ دولت علیه متناسب با این بومیت‌ها انتخاب می‌کردند. اما بعداز روی کار آمدن رضا خان، دولت، بومیت را مورد پرسش قرار داد. انسان بومی به‌مثابهٔ موجودی وحشی و شرور که باید تربیت و کنترل شود، مورد خشونت واقع شد. رضا خان در سفرنامهٔ خوزستان مکرراً از واژهٔ اشرار برای اشاره به قومیت‌های مختلف استفاده می‌کند و حتی یکجا روش زندگی اهالی خوزستان را مانند بهایم و به دور از تمدن توصیف می‌کند. تبعید، کشتار، برکناری از کار و تاراج اموال خاندان‌های قدیمی و سرکوب اهالی در نقاط مختلف، حداقل از زمان نخست‌وزیری رضاخان در دستور کار قرار گرفته بود اما حذف نمود مادی بومیت‌ها در زندگی روزانه؛ یعنی پوشاک نیز درنهایت در دستور کار قرار گرفت. ایران سرزمینی با تنوع قومی بالا و پوشاک متنوع بود که در بیشتر موارد نمایانگر تعلق فرد به گروه قومی، دینی، قلمرو سرزمینی یا حتی وضعیت تأهل او بود. دولت با تضعیف پوشش‌های محلی درواقع اعتبار قومیت و تعلقات بومی را انکار می‌کرد؛ فرایندی که در دورهٔ محمدرضا شاه با تأکید بر افسانهٔ آریایی و برتری قوم پارس شدت گرفت. تأکید بر قوم پارس و نژاد آریایی تلویحاً اعتبار و دیرینگی دیگر اقوام ساکن ایران را زیر سؤال می‌برد» (پاپلی یزدی، ۱۳۹۷: ۶۵).

دوگانگی مفاهیم متأثر از تجدد شالودهٔ رمان *کولی کنار آتش* را می‌سازد. زندگی قبیله از زاویهٔ دید دانای‌کل روایت می‌شود. زن از زندگی قبیلهٔ خود دور می‌افتد چون شیفتهٔ مردی غریبه شده است مردی که از تهران آمده و به رقص و زندگی آینه علاقه نشان می‌دهد. دلیلش هم این است که می‌خواهد قصه‌های این قبیله را از زبان افراد مختلف بشنود و بنویسد. غریبه نیز «تاجیک»، یا «مانسی» (مونس، مهمان) خطاب می‌شود. روایت شفاهی آینه و پدرش و... قرار است در برابر روایت کتبی مانسی غریبه قرار بگیرد؛ «مرد سرش را بلند کرد و گفت: "سواد داری؟"، "نه آقا این چیزا تو ما رسم نیس."، "چه حیف! راستی اسمت چیه؟"، "آینه"، ... دخترک سر تکان داد. شادمانی مرد شادش کرد. مانس دوباره روی دفتر خم شده بود، تند تند می‌نوشت. نرمه بادی می‌آمد. برگ‌های دفتر را می‌لرزاند، مرد یک دستش را روی برگ‌های دفتر گذاشت، صاف در چشم‌های آینه نگاه کرد» (روانی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۰).

قبیلهٔ کوچ‌رو فعلاً در بوشهر ساکن است اما آینه شخصیت اصلی رمان اصلاً نمی‌داند اهل کجاست و حتی چه سنی دارد؛ آن‌ها همیشه در کوچ بوده‌اند و متعلق به جایی نیستند. آن محذوفان جامعهٔ نوین ایران که هنوز به سبک بومی خود زندگی می‌کنند، همواره چشم به راه غریبه‌ای هستند که بیاید و راوی سنت‌هایشان باشد یا برای رقص دخترهایشان پولی بدهد. آینه دختر کدخدای قبیله است؛ او هر شب کنار آتش می‌رقصد و شوری به پا می‌کند. پدر اگرچه به آینه اجازهٔ رقص در حضور غریبه‌ها را می‌دهد اما حد و حدود آزادی آینه مطابق میل پدر است. «هفت سال و همیشه، پیش‌از او نیز کردار پدر همین بود. مادر گفته بود... تا مانسی ببیند که جیبی پر دارد، نمایش می‌دهد، بندها را پاره می‌کند... الّا بند آخر که هست، همیشه بوده و خواهد بود... خودت را به دستش مده، حراجت می‌کند از دور، اما نمی‌دهد، به دست هیچ‌کس تو را وا نمی‌گذارد... به ناز تو زندگی می‌کند، به رقص تو اسب و قاطر جمع می‌کند... سگان شکاریش زیاد می‌شوند.. به صدای دلت گوش کن آینه! فقط به صدای دلت...» (همان: ۲۲). قانون قبیله از هنگامی آینه را طرد می‌کند که او به فریب مانسی تن می‌دهد و راهی خانه‌اش می‌شود. پس‌از آن مطرود قبیله است و مانسی را نیز دیگر پیدا نمی‌کند.

اما آیا خود این موضوع نیز حاوی دوگانه‌ای نیست؟ تاجیک که نامی عام برای ایرانی‌هاست و کولی که اصلاً نمی‌داند اهل کجاست. تاجیک به زندگی کولی دستبرد زده و او را از قبیله‌اش ربوده تا برای ادامهٔ حیات تنها یک سودا در سر داشته باشد: رفتن به تهران و یافتن مانسی. در این بین و در این مسیر او بدکاره‌ای شناخته می‌شود که ازهمه‌سو مطرود است؛ در کوچه‌ها سنگ می‌خورد و کودکان برایش شعر ساخته‌اند. هر کسی قیمتی روی او می‌گذارد و خواهان بودن با اوست و او باید تنها داراییش، عشقش را از این وضعیت بیرون بکشد. روح مردسالاری با قوانین دستوری از بالا از بین نمی‌رود؛ هنوز ساختار سنتی در مورد زنان جاری است و آن‌ها عاملیتی در ابراز

عشق ندارند حتی اگر روحی کولی داشته باشند؛ به همین دلیل آینه طرد می‌شود. نه تنها ازسوی قبیله که ازسوی همهٔ مردان شهر.

آینه به شیراز می‌رود. شهری در راستای تجدد که فقیران و گدایان را به قبرستان رانده تا چهرهٔ شهر نزد توریست‌ها زیبا باشد. راوی نیز همراه با این گدایان هر شب را در قبرستان سپری می‌کند. نظم‌پذیری ناشی از مدرنیزاسیون، محدوفان و مطرودان خود را دارد؛ کسانی که نتوانستند به این نظم‌پذیری برسند. قربانیان این ساختار گویا بیشتر کسانی هستند که به سنت نزدیک‌تر بوده‌اند. کسانی که به‌دلیل مذهبی بودن خانوادهٔ خود از تحصیل محروم مانده‌اند یا کسانی که در زندگی کوچ‌نشینی باید هم‌پای رسوم قبیله پیش می‌رفتند. و هیچ‌یک از این رسوم به سازگاری با ساختار مدرنیزاسیون نرسیدند. همین موضوع تضادی را بین خانواده‌های سنتی و تجدد پدید آورد. این رویهٔ تجدد درمورد زنان، به عنوان مثال در موضوعی چون کشف حجاب پیداست؛ «زنان ازیک‌سو تحت فشار دولت بودند تا حجاب را کنار بگذارند و پوشش جدید را بپذیرند و ازسوی‌دیگر تحت فشار اجتماع و خانواده‌ها بودند تا حافظ سنت‌ها باشند؛ درصورت انتخاب هر یک از این دو طیفِ حدی می‌بایست هزینه‌هایی را متحمل شوند. اگر رویهٔ گذشته را برمی‌گزیدند از تحصیل و اشتغال محروم می‌شدند؛ کمااینکه بسیاری از زنان به همین دلیل از مدرسه رفتن و باسواد شدن بازماندند و اگر به سنت پشت می‌کردند می‌بایست تقبیح اجتماعی و هزینه‌های دیگر را به جان بخرند که گاهی برایشان بسیار گران تمام می شد» (صادقی، ۱۳۹۶: ۵۳).

در این رمان نیز زنانی که همراه آینه می‌شوند هر یک روایتی از مطرود بودن خویش دارند. طردهایی که در پیوند با ساختار قومی و قبیله‌ای زندگی آن‌ها پدید آمده است. نویسنده خود نیز در رمان حضور می‌یابد و صحنهٔ واقعیت را به هم می‌زند. دوگانه‌ای دیگر نیز بین نویسنده و شخصیتش، آینه، ایجاد می‌شود. آینه باید قصهٔ زنان دیگری را بشنود که هر یک توسط سنتی زخم خورده‌اند و از زندگی محروم شده‌اند. روایت این زنان در امتداد هم، چگونگی حاکمیت سنت‌ها را در لایه‌های زیرین اجتماع نمایان می‌کند. زنانی که هر یک با تهمتی اخلاقی از روستا و طایفهٔ خود رانده شدند. زن سوخته، اکلیما و سحر و قمر و ... همه زنانی هستند که در امتداد هم، حذف خود را توسط سنت‌های حاکم روایت می‌کنند. ستم اجتماعی درمورد زنان در لباس عرف و شرع به کار خود ادامه می‌دهد و حکمیت خود را به اجرا می‌گذارد. زنانی که به قتل رسیدند یا فراری شدند. آینه روایت خود را در کنار روایت آن‌ها می‌گذارد و می‌بیند زنانی چون او فراوانند. زنانی که به‌دلیل ساختار طبقاتی و سنتی خانواده‌های خود قدرت برخورداری از تجدد را نداشتند.

آینه به‌واسطهٔ آشنایی با مریم، با افکار روشنفکران آشنا می‌شود؛ افرادی با تفکر مارکسیستی که با حکومت می‌جنگند. آینه که حال سوادی هم آموخته می‌خواهد به آن‌ها یادآور شود آنچه امثال او را به این روز انداخته فقر نبوده بلکه تداوم سنت بوده است و سنت با چنین مبارزه‌ای از بین نمی‌رود. دوگانهٔ مورد اشارهٔ آینه تضاد سنت و تجدد است و نه فقر و ثروت؛ چیزی که به گوش دوستانش نمی‌رود. پس‌از انقلاب نیز تأکید نویسنده بیش از هرچیز بر حاکمیت نیروهای مذهبی است که برای حضور زنان محدودیت ایجاد کرده‌اند و نیروهای سیاسی مختلف را از بین می‌برند. حال گویا همهٔ سنت‌ها زنده شدند و دست و پا درآوردند و به‌شکل نیروهای انقلابی در خیابان‌ها حضور دارند. «در تهران، هیچ خروسی سحرگاه نمی‌خواند، حتی اگر شبی را بر کامیون سحر کرده باشی. تهران آسمان سفید بی‌جانی داشت و سال ۵۹ هنوز مسافرخانه‌ها را نمی‌گشتند و زنان تنها می‌توانستند اتاقی در مهمانخانه‌ای، هتلی پیدا کنند، بی‌آنکه به ادارهٔ اماکن عمومی بروند و اجازه بگیرند» (روانی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۷۸).

پرداختن به انقلاب در این رمان از زاویه‌دید محذوفانی است که دخالتی در سرنوشت سیاسی خود نداشته‌اند. همهٔ زندگی آن‌ها در اسارت سنت‌های غلط گذشته است. اکلیما زنی است که حس می‌کند زندگی او را مرده‌ها کنترل می‌کنند و آینه نیز کم‌کم می‌فهمد زندگی همهٔ آن‌ها در دست سنت‌های مرده است.

آینه موفق می‌شود با سه زن دیگر در تهران هم‌خانه شود. هر سه زن فراری از ظلم خانوادهٔ خود هستند. زنانی که پیش‌از انقلاب به‌دلیل امتداد مردسالاری و سنت‌های خانوادگی حذف شده‌اند پس‌از انقلاب به حکم قانون حذف می‌شوند. سحر، گل‌افروز، قمر و آینه به‌واسطهٔ بی‌قدرت بودن خود یک حیات زیرزمینی دارند. زنانی که باید به هر ترتیبی شده غذای روزانهٔ خود را از چنگ اعیان به کف بیاورند. اعیانی که حال فراری شده‌اند و همه‌چیز را حراج کرده‌اند تا فقط بتوانند از ایران بگریزند. آینه و دوستانش پشت در خانهٔ اعیان در انتظار غذا و لباس هستند. اقتصاد سیاسی انقلاب تنها به فقر و محرومیت آن‌ها اضافه کرده است. حال دیگر هیچ جایی برای آن‌ها نیست. حتی نمی‌توانند به‌راحتی در خیابان بمانند یا با راننده‌ای بروند. وقتی خواستگار آینه که معلوم نیست به کدام جرم سیاسی فراری شده است او را می‌گذارد و می‌رود، آینه خودکشی می‌کند اما قبل‌از آمبولانس پلیس سر می‌رسد تا بفهمد نسبت آینه با مرد فراری چه بوده است. نویسنده به پلیسی شدن همهٔ ارگان‌ها پس‌از انقلاب اشاره می‌کند. «برای راننده‌ها پیدا کردن خانه در هر شهری، کار ساده‌ای است. در هرحکومتی راننده اگر راننده باشد می‌تواند به‌راحتی اتاقی، خانه‌ای اجاره کند اما در هر حکومتی نمی‌شود با هر زنی اتاقی اجاره کرد، حتی راننده‌های کامیون هم نمی‌توانند» (روانی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۶۴). زن‌ها حتی دیگر نمی‌توانند برای خود یک اتاق اجاره کنند و همهٔ این‌ها تنگناهایی است که حتی تصور مدرنیسم را نیز از بین می‌برد. انقلاب در کار محکم کردن سنت‌هاست؛ سنت‌هایی

که آینه می‌خواست دوستان روشنفکرش قدرت آن را بفهمند. نویسنده انقلاب را به‌صورت زایل‌کنندهٔ تجدد تصویر کرده است.

هنگامی که شرایط چنان سخت می‌شود که دختران فراری برای گرفتن غذای سگ هم باید ده تومن به صاحب رستوران بدهند، هرکس مسئولیت انقلاب و ادامهٔ زندگی را به شانهٔ دیگری می‌اندازد. در همین هنگام است که امتداد جدال بین سنت و تجدد به نفع سنت‌گرایان کمرنگ می‌شود. گویا نویسنده انقلاب را با نمایش حیات واقعی مستضعفین، نقد کرده است. خوانش نویسنده خوانشی لیبرالیستی است که ضمن محکوم کردن روشنفکران مارکسیست بی‌توجهی آن‌ها را به پایداری سنت‌های قبیله‌ای در ایران منجر به نهادینه شدن این سنت‌ها در قالب انقلاب می‌داند. اگرچه آینه و خانواده‌اش در زمان پهلوی نیز به‌خاطر سرسپردگی به سنت‌های قبیله، آزادی چندانی نداشتند اما از این پس تنها درگیری آینه با خود حکومت است. او به تهران آمده بود تا عشقی گم‌شده را پیدا کند. مانسی، غریبه‌ای فارس که به قبیلهٔ او آمده بود و به وجود او دستبرد زده بود، اما در تهران گم شده‌اش را نمی‌یابد. به‌جای آن با خود ساختار سیاسی و اقتصادی به‌دلیل حیات برهنه‌اش روبرو می‌شود. جایی که هویت خود را که قبلاً در قبیله‌اش و در ردیابی یک زندگی عاطفی و اقتصادی نابسامان دنبال شده بود گره‌خورده با حیات اجتماعی می‌یابد. همه در تهران دنبال تغییر ساختار سیاسی هستند اما کسی به او و تجربه‌هایش توجهی ندارد. او فردی حذف‌شده است که به‌دلیل جایگاه طبقاتیش حقیقت را بهتر ازدوستان روشنفکرش درک می‌کند. امکان ندارد با انقلاب وارد ساختاری مدرن شد و تمام آن سنت‌های فربه را پشت سر گذاشت. آینه پس‌از انقلاب نیز به‌دلیل زیستش در خیابان مدام با نیروهای سرکوب روبرو می‌شود. با تضادهایی که انقلابیون مارکسیست و مسلمان با آن روبرو شده‌اند و جدال‌هایی که او در آن جایی ندارد اما شاهد آن است. در ساختار جدید به او اتاق نمی‌دهند. بساط کتاب او را روبروی دانشگاه بهم می‌ریزند و حتی به دوست بی‌گناهش تیر می‌زنند.

در فضای پساانقلابی راننده‌های اتوبوس و کامیون ممکن است مخبر باشند یا روزنامه جابه‌جا کنند؛ همچنان‌که همسر آینه یک فراری سیاسی بود. آینه نیز دوران کوتاهی پس‌از انقلاب در یک کارخانه کار می‌کند و در همان چند شبی که به ناچار در خیابان می‌ماند نیز امنیت لازم را ندارد. بنابراین دوگانه‌های درهم‌تنیده سرنوشت آینه را با دخالت نویسنده به آتلیهٔ نقاشی هانیبال الخاص می‌کشانند. آینه که با پناه بردن به کلیسایی در تهران نزد کشیش اعتراف کرده و نقاشی مریم مصلوب را کشیده حال توسط کشیش به هانیبال معرفی می‌شود. آینه پس‌از فراگیری نقاشی به شهرتی می‌رسد که به‌وسیلهٔ آن می‌تواند مانسی و هر غریبهٔ دیگری را فراموش کند. همین هنگام است که به دیدار قبیله خود می‌رود که حال دیگر یک‌جانشین شده‌اند و خانهٔشان محل رفت‌وآمد دودی‌هاست. این شکوه قبیله‌ای شد که می‌خواست آینه را در بند خود نگه دارد اما با تغییرات سیاسی، شکوه آن

قبیله نیز فروریخت و به انحطاط دچار شد. آینه از شهر با خود شکوه و شهرت آورده و همهٔ اعضای قبیله به او افتخار می‌کنند. نویسنده گویا در انتها پیروزی تجدد، سواد و شهر را بر رسوم و بی‌سوادی و سنت‌گرایی نشان می‌دهد اما این تنها با درهم‌تنیدن همه‌چیز و از بین بردن تضادهای دیرپا در سرنوشت آینه ممکن می‌شود و نویسنده که خود در داستان حضور داشته تصمیم می‌گیرد سرنوشتی خوب برای شخصیت خود بسازد؛ امری که به تحلیل بردن تضادها در زمینهٔ شهرت یافتن آینه تقلیل می‌یابد. او دیگر از زنان قربانی نیست. زنانی که از ابتدای طرد شدن خود با آن‌ها روبرو شده بود. روایت‌های بریده‌بریده از زنانی که چون خود او طرد شده بودند زنان را تبدیل به گرانیگاه سنت و تجدد می‌کرد. آن‌ها به حکم تجدد می‌توانستند آزاد باشند و به حکم سنت سوزانده یا طرد می‌شدند. اکلیما، پیرزن سوخته، سحر، قمر و گل‌افروز هریک روایتی از حذف و طرد با خود داشتند اما هرکدام پس‌از انقلاب فهمیدند در تهران نیز گیسوسوزان نوینی برپاست و قرار نیست زنان حضور آزادانه‌ای داشته باشند. هرچند پس‌از بازگشت آینه برای دیدار از قبیله‌اش نویسنده ضدیت با زنان و مردسالاری را در گفتار راننده‌ای که آینه را نزد قبیله اش می‌رساند، نمایان می‌کند و نشان می‌دهد این جدال همچنان باقی است. اگرچه آینه پیروز شده است. راننده از سرنوشت آینهٔ قدیم برای آینهٔ نوین حرف می‌زند. دختری که از قبیله طرد و بدکاره شد. در تمام روایاتی که در رمان از زندگی زنان آمده است زنان قصه‌های عجیبی دارند که ربطی به تجدد آمرانه ندارد. آن‌ها هریک در روستایی، در قبیله‌ای یا در یک آبادی بوده‌اند و اگر به تیغ تعصب مردی برمی‌خورد کشته، سوزانده یا طرد می‌شدند. این سرنوشت کسانی است که جایگاه طبقاتی لازم را برای برخورداری از تجدد نداشتند؛ بنابراین تغییر صورت‌بندی جنسیت در ارتباط با مدرنیسم امری همگانی نبوده است. بلکه از همان لحظهٔ اول محذوفانی داشته است. محذوفانی که حسرت بومی بودن خود را در یک‌شکل شدن شهری، در کسب شهرت و اعتبار و آبرو از دست دادند و به زندگی غریبه‌ها پیوستند.

رمان در دههٔ هفتاد و سال ۱۳۷۸ چاپ شده است. بازهٔ زمانی رمان از دههٔ چهل شروع می‌شود و تا سال‌های دههٔ هفتاد امتداد می‌یابد. سرنوشت آینه در تهران، پس‌از پشت‌سرگذاشتن روزهای انقلابی با رفتن به آتلیهٔ یک نقاش ثبات می‌یابد. امری که ما چگونگی‌اش را تنها ازطریق چاپ تصویر آینه در جراید و معروف شدن او درک می‌کنیم. گویا روایتی که از زاویه‌دید آینه یا نویسنده‌اش در جریان بود، حال از چشم جامعهٔ نوین و جراید روایت می‌شود. بنابراین خود رمان نیز درزمینهٔ دوران سازندگی و شکل‌گیری جامعهٔ دههٔ هفتاد به برساخت نوین از سوژهٔ انسانی تن می‌دهد و آینه را با شخصیت نوینی همگام می‌سازد که می‌توانست در این وضعیت به آن تحقق ببخشد. شاید این تغییر سرنوشت نیز تابعی از همان حضور نویسنده و بازی با سرنوشت شخصیت باشد که رمان را از نظر فنی دچار افت می‌کند. زیرساخت اجتماعی دههٔ هفتاد، دورانی است که با تثبیت انگارهٔ ایدئولوژیکی حجاب و تفکیک

جنسیتی زن و مرد امکان حضور و توسعه را برای زنان فراهم می‌کند. زنان می‌توانند در مشاغل دولتی و دانشگاه‌ها حضور داشته باشند. حتی امکان پیشرفت هنری و فرهنگی دارند. همین زیرساخت است که باعث می‌شود نویسنده زندگی آینه را علی‌رغم پیچیدگی‌هایی که در برخورد با شهر و انقلاب و... داشته حال به حیات نوینی گره بزند که در دهۀ هفتاد پدید آمده است. او سرنوشت قهرمان خود را که زنی بومی در یک قبیلۀ کوچ‌رو است تحویل می‌دهد به حیاتی شهری که امکان شکوفا شدن او را در سایۀ حمایت یک نقاش و کشیش مهیا کرده است. این تحول شخصیت و ارزش بخشیدن به شخصیت زن اگرچه از زیرساختی اصلاحاتی در مورد زنان از خرداد هفتاد و شش برخوردار است، در ساختار رمان نیز همۀ تضادهای موجود را به پذیرش ماهیت اصلاحاتی می‌رساند که در آن آینه می‌تواند از چهره‌ای اجتماعی و هنری برخوردار باشد. این تقلیل تضادها از خلال روایت روزنامه‌ها که حال به قبیلۀ یک‌جانشین آینه نیز می‌رسد، روایت می‌شود. «خم شد. کنار میز دسته ای مجله برداشت... ایستاد، ورق زد... ورق زد و همه را با حرکت دستی پایین ریخت.... نامی از قافله نبود در هیچ‌کدام.. کولی‌ها.....کولی‌ها، قافله کجا بود؟ کیمیا، ماه‌زاده، پدرش؟ . یک‌بار دیگر نوروز از راه می‌رسید، مسافران نوروزوی کجا می‌رفتند و این صدا، صدای آشنای دوردست چه بود که یک هفته رهایش نکرده بود. کسی انگار می‌نالید، بانگش می‌زد. صدای غریبانۀ پدر بود، می‌دانست... کجا می‌توانست پیدایشان کند و اگر راهت ندهند اگر روی واگردانند... روزنامه‌ها را برایش می‌برم، همۀ آن‌هایی که عکس‌های مرا...» (روانی‌پور، ۱۳۷۸: ۲۵۱و ۲۵۲). همین موضوع موجب نوعی آشتی تضادها یا از بین بردنشان شده است. نادیده گرفتن آن تضادهای پیشینی که از ابتدای تجدد در ایران شکل گرفته است، متناظر با ساختار اصلاحات در دهۀ هفتاد است. آن هم با آفرینش شخصیت زنی که در همین ساختار موفق می‌شود چهره‌ای نوین بیابد. بدون اینکه بخواهد ساختارشکنی کند یا برای تغییر سرنوشتش، بر ضد محدودیت‌هایی که بر زنان تحمیل شده است، مبارزه کند. او تنها از امکاناتی که در مسیرش گذاشته شده بهره می‌برد و باعث توجیه شخصیت زن در دورانی می‌شود که زنان تنها امکان حضور در شاخص توسعه را با رعایت چارچوب‌های عرفی و شرعی داشتند. ساختار مبتنی بر تضادهای سنت ـ تجدد در رمان در یک سکون اصلاحاتی حل می‌شود و شخصیت آینه و نویسنده نیز به آن تن می‌دهند.

نتیجه‌گیری

زنان عنصری مهم در پیشبرد مدل‌های فرهنگ حاکم به شمار می‌روند و عموماً هدف نابرابری‌های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی مضاعف قرار می‌گیرند، بنابراین باید پرسید سوژۀ زن در رمان زنان چگونه آفریده می‌شود؟ این پرسش ضمن اینکه نقد فمینیستی را در بررسی ادبیات زنان فرامی‌خواند پرسشی مهم برای جامعه‌شناسی ادبیات است. این‌طور که از بررسی‌ها برمی‌آید، سوژۀ زن در رمان فارسی در کشاکش با هویت جنسیتی و از خلال

تقلیل‌های هویتی و نوعی نفی واکنشی با هدف فراجستن از نظم اجتماعی موجود شکل گرفته است؛ بنابراین بررسی جامعه‌شناسی رمان زنان، وابسته به تحلیل شاخص جنسیت در دامنهٔ اقتصاد سیاسی ایران است. جایی که تجدد با نیروهای پایدار فرهنگی و سنتی و حتی ساختار حکومتی پدرسالار، در پیوند قرار می‌گیرد (توفیق، ۱۳۸۵: ۹۳ـ ۱۲۵). سوژهٔ زن در رمان زنان در کشاکش با برساخت‌های ایدئولوژیک شکل گرفته و گاه حتی مرعوب آن می‌شود؛ چنان‌که سوژهٔ زری در *سووشون* در پیوند با ملی‌گرایی و سوژهٔ آینه در *کولی کنار آتش* در پیوند با اصلاحات شکل گرفت. سه رویکرد ملی‌گرایی، تجدد و مذهب، هر سه هویت زنان را در نسبت با خود تعریف کردند؛ اما سوژهٔ زن در رمان زنان در کشاکش با این هویت‌ها پدید آمد؛ نمونهٔ آن سوژهٔ حوری در *سگ و زمستان بلند*، و افسانه در رمان *دل فولاد* است.

منابع:

۱. احمد، لیلا (۲۰۱۲). زنان و جنسیت در اسلام. فاطمه صادقی. ناشر ولوم (زنان و قوانین در جوامع مسلمان)
۲. براهنی، رضا (۱۳۷۱). طلا در مس. جلد دوم. نشر مؤلف
۳. پاپلی یزدی، لیلا، دژم‌خوی، مریم (۱۳۹۷). باستان‌شناسی سیاست‌های جنسی و جنسیتی، تهران: نشر نگاه معاصر
۴. ترقی، گلی (۱۳۶۲). خواب زمستانی. چاپ دوم. نشر آگاه
۵. تلطف، کامران (۱۳۹۴). سیاست نوشتار. مهرک کمالی. چاپ اول. نشر نامک
۶. توفیق، ابراهیم (۱۳۸۵). مدرنیسم و شبه پاتریمونیالیسم؛ تحلیلی از دولت در عصر پهلوی، مجلهٔ جامعه شناسی ایران، دورهٔ هفتم، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۸۵، صص ۹۳ـ ۱۲۵
۷. پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۵۵). سگ و زمستان بلند. نشر امیرکبیر
۸. پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۶۸). زنان بدون مردان. نشر نقره
۹. راغب، محمد (۱۳۹۹). مدخل داستان معاصر فارسی. نشر فاطمی
۱۰. روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۹). دل فولاد. چاپ دوم. نشر نیلوفر
۱۱. روانی‌پور، منیرو (۱۳۷۸). کولی کنار آتش. نشر مرکز
۱۲. صادقی، فاطمه (۱۳۹۶). کشف حجاب. نشر نگاه معاصر
۱۳. فرخزاد، فروغ (۱۳۸۶). مجموعه اشعار فروغ فرخزاد. نشر نوید آلمان
۱۴. کریمی، شیرین (۱۳۹۹). پنجاه سال بعد سووشون، تهران: نشر نگاه معاصر
۱۵. گلدمن، لوسین (۱۳۶۹). ساختارگرایی تکوینی. محمد تقی غیاثی. چاپ اول. نشر بزرگمهر
۱۶. میرعابدینی، حسن (۱۴۰۱). دختران شهرزاد، زنان نویسندهٔ ایرانی، چاپ دوم. نشر چشمه