



سال سوم، دوره دوم، پائیز و زمستان ۱۳۹۷، شماره پیاپی ۶

داستان پسامدرن فارسی و «سوژه» زنانه

دکتر بهزاد برکت^۱

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۱/۲۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۶/۵

چکیده

پسامدرنیسم، در مقام آخرین رویکرد جریانی که در صدد امحای «سوژه»^(۱) برآمده از سنت انسان باوری است که از یک سو با فمینیسم یا جنبش زن محور در تناقض قرار می‌گیرد. فمینیسم از منظر تاریخی تحقق هویت زنانه را در تقابل با هویت مردانه تعریف می‌کند و از این جهت وابسته به اقتداری می‌شود که در «سوژه» و ابقای آن موجودیت یافته است، پس می‌کوشد سوژه مذکر را به سوژه مونث تغییر دهد. اما از سوی دیگر پسامدرنیسم، در عین تناقض با فمینیسم، به سبب اعلام مرگ سوژه، به تفکر زن محور کمک می‌کند تا نه تنها از اقتدار مردانه خلاص شود بلکه اسباب موثرتری برای ادراک خود پیدا کند. این دوگانگی، در جامعه‌ای مانند ایران که زمینه تاریخی متفاوتی از غرب را آزموده نموده‌ای در عرصه‌های مختلف از جمله ادبیات داستانی دارد که الزاماً قرینه یا همراستا با نموده‌های نظیر آن در جامعه غربی نیست. هدف مقاله حاضر بررسی نظری این تفاوت است و جهت تایید، شواهدی نیز از آثار چند نویسنده زن^(۲) ارائه می‌شود.

واژگان کلیدی: پسامدرنیسم، فمینیسم، سوژه، داستان نویسی زنان، داستان پسامدرن

* behzadbarekat@yahoo.com

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گیلان

۱- مقدمه

در عرصه تفکر معاصر غرب، فمینیسم^(۳) و پسامدرنیسم از جریان‌های انتقادی عصر ما به شمار می‌آیند. هر دو رویکرد در مبارزه علیه کلان روایت‌های دوره روشنگری و تجددگرایی دریافتند که در مواردی همدل و هم‌رای‌اند، هرچند تفاوت‌ها، تقابل‌ها و گاه تضادهایی میان آنها دیده می‌شود که از جهاتی پیوندشان را بسیار دشوار می‌کند.

نه فمینیسم و نه پسامدرنیسم مفاهیم/ مقولات توصیفی صرف نیستند بلکه اندیشه‌هایی انتقادی و ارزشگذارانه‌اند و به این اعتبار نسبت به همه جریان‌های پیرامون خود حساسند. در تبیین مفهوم «سوژه» پسامدرن گروهی از صاحب نظران به سه نوع انهدام یا مرگ اشاره دارند. این دریافت، از جمله، در بیان متفکر فمینیستی به نام جین فلکس^۱ (2012: 621-643)، به قرار زیر است:

نخست «مرگ سوژه»^(۴) انسانی: پسامدرنیست‌ها آرزو دارند همه انواع ادراکات ذات باورانه ما از انسان و طبیعت را نابود کنند، چنین است که انسان را نه موجودی نومال^(۵) می‌دانند که بالذات خود را نمایان کند و نه ترانساندانتال^(۶) که آگاهی از آن مشروط به لحاظ کردن عناصر ماتقدم یا پیشینی باشد، بلکه او را یک «ساخته زبانی» به شمار می‌آورند: «انسان، تا ابد در تارنمایی از معانی خیالی گرفتار است، گرفتار در زنجیره دلالت‌هایی که در آن سوژه جز یک نقش در زبان نیست» (ibid:629). دوم «مرگ تاریخ»: پسامدرنیست‌ها معتقدند این ایده که تاریخ وجود دارد و اهدافی بر آن مترتب است پیش شرط یا توجیه آن داستان خیالی است که انسان در مورد خود و جهان پیرامونش ساخته است. چنین ایده‌ای متضمن مفهوم پیشرفت است که جزء بسیار مهمی از داستان انسان به شمار می‌رود و به مفاهیم دیگری چون همگونی، تمامیت و هویت دلالت دارد. سوم «مرگ متافیزیک»: به باور پسامدرنیست‌ها متافیزیک غربی دست‌کم از زمان افلاطون زیر سیطره شیخ «متافیزیک حضور» بوده است. به زعم آنان «جستجوی حقیقت» که هدف نوعی و غایی فیلسوفان است آرزوی اغلب آنها را پنهان می‌کند، آرزویی که می‌خواهد یک بار برای همیشه با محاصره جهان در یک نظام تخیلی اما مطلق که نمایانگر یا متناظر با «حقیقت یگانه» است و از تاریخ و تغییر فرا می‌گذرد، بر آن مسلط شود.

1 . Jane Flax

این تصویر واضح اما فشرده از پسامدرنیسم که به مدد مفهوم مرگ‌های سه‌گانه فراهم شده به ما امکان می‌دهد که متوجه شویم چرا فمینیست‌ها، همزمان با آموزه‌های کلیدی پسامدرنیسم همسو و ناهمسو هستند: از یک‌سو فمینیست‌ها نمی‌توانند به دستاوردهای پسامدرنیسم بی‌اعتنا باشند زیرا فمینیسم جریانی برآمده از مقتضیات مشخص تاریخی است که با طیف گسترده تلاش‌های زنان برای برون‌رفت از سیطره مردان و احقاق حقوق خود مرتبط است، پس نه تنها نمی‌تواند به سایر جریانات تاریخی همچون پسامدرنیسم بی‌اعتنا باشد بلکه برای بقا و تعالی خود نیازمند مکالمه با آنهاست؛ از سوی دیگر فمینیست‌ها راهی ندارند جز آنکه به گسترده‌ترین و ژرف‌ترین وجه به دنبال محقق ساختن موجودیت زنانه باشند زیرا در غیر این صورت علت وجودی خود را انکار کرده‌اند. بنابراین سوژه زنانه برای آنان اصل قرار می‌گیرد و به این اعتبار نمی‌توانند مرگ سوژه را باور کنند. بنابراین صرفاً نوعی از خوانش -که مبانی و آرمان‌های پسامدرنیسم را از روایت جریان زن‌محور قرائت می‌کند- امکان خواهد داشت به تناقض یا پارادوکس موجود میان این جریان و تفکر پسامدرن پاسخ دهد؛ زیرا چنین خوانشی بیشترین ظرفیت گفتگو میان این دو جریان فکری را پدید می‌آورد که خود بهترین شیوه مواجهه با این تناقض است. روایت حاصل از گفتگوی جریان زن‌محور با پسامدرنیسم، دقیقاً به سبب روایت بودنش، تأویل‌پذیر است و از این رو وجوه متفاوتی دارد. توجه به این وجوه، از جمله در ساحت مرگ‌های سه‌گانه، نه تنها برای فهم حجم و مسیر ظرفیت رفتار فمینیست‌ها نسبت به مواضع پسامدرنیستی ضروری است، بلکه راه را برای آنچه می‌توان «نسبت پسامدرنیسم و فمینیسم در ایران» نامید هموار می‌کند. در عنوان بعدی تلاش می‌کنیم جلوه‌هایی از ظرفیت این روایت را بازخوانی کنیم.

۲- بدیل‌های فمینیسم برای مرگ‌های سه‌گانه پسامدرنیسم

فمینیسم برای «مرگ سوژه انسانی» بدیلی دارد که می‌توان آن را «راز زدایی از سوژه مردانه تعقل» نامید. در حالی که پسامدرنیسم «انسان» یا سوژه بلامنازع سنت نظری و عملی تعقل را عاری از قطعیت می‌کند و در شبکه‌ای از کنش‌های تأویل‌پذیر تاریخی، فرهنگی، زبانی و گفتمانی قرار می‌دهد، فمینیست‌ها ادعا می‌کنند که «جنسیت» و فعالیت‌های گوناگون مرتبط با آن از شالوده‌ای‌ترین بافتارهایی است که باید سوژه جهان‌شمول عقل را در آن وارد کرد. سنت فلسفی غرب ژرف‌ساخت‌های تجربه و آگاهی «خود»^(۷) را واکاوی می‌کند و این کار را جلوه

شاخصی از تبیین وضعیت بشر می‌داند، اما در عین حال تفاوت‌های جنسیت را معدوم می‌کند چرا که این تفاوت‌ها می‌توانند به نوبه خود گونه‌هایی از تجربه و سوژه‌گی «خود» را شکل دهند که با فرهنگ مذکری که آشکار و پنهان بر عقلانیت غربی سیطره دارد در تضاد افتد. بزرگ‌ترین فیلسوفان و متفکران غربی مرد بوده‌اند و هرچند ظاهراً از انسانی سخن گفته‌اند که وراثی جنسیت است او را بر بستر فرهنگ و تاریخی روایت کرده‌اند که نهایتاً مردانه است. از افلاطون تا دکارت تا کانت و هگل فلسفه غرب هر بار به شیوه‌ای، مضمونی برای سوژه مردانه تعقل، ساز کرده است.

بدیل فمینیسم برای «مرگ تاریخ» «برساختن روایت تاریخی» است. اگر سوژه سنت فکری غرب غالباً سفیدان، صاحبان قدرت، مسیحیان، و سرپرست مذکر خانوار، بوده است، پس تاریخ ثبت و روایت شده هم نمی‌تواند چیزی جز «تاریخ مذکر» باشد. علاوه بر این، «فلسفه‌های تاریخ که از دوران روشنگری سیطره داشته‌اند روایت تاریخی را نوعاً به سمت «وحدت»، «همگونی» و «خطی بودن» سوق داده‌اند» (Ducat, 2006: 507)؛ و به تبع، چندگانگی، ناهمگونی و بالاتر از همه آهنگ متغیر زمانمندی‌های گوناگون - آنگونه که توسط گروه‌های متفاوت تجربه شده - معدوم شده است. فقط کافی است به یاد بیاوریم که «تا همین اواخر زنان غربی نه تاریخ خود را داشتند، نه روایت خود را، تاریخ و روایتی که به زعم آنان مغفول مانده بود و بنا به فرض باید مقولات متفاوت، دوره‌بندی‌ها، قاعده‌مندی‌ها و ساختارهای متفاوتی از روایت متعارف می‌داشت» (Cixous, 2010: 6).

بدیل فمینیستی «مرگ متافیزیک»، «شکاکیت فمینیستی به داعیه‌های عقل استعلایی است». اگر سوژه عقل یک موجود فرا تاریخی و فرا بافتاری باشد، فرآورده‌ها و فعالیت‌های این سوژه نیز از بافتاری استعلایی نشات می‌گیرند. در این صورت سوژه فلسفه به ناگزیر با علائق دانش‌مداری که فعالیت‌هایش را مشخص می‌کند و جهت می‌دهد، در نزاع خواهد افتاد. برای فمینیست‌ها در «ماتریس حقیقت و قدرت» فوکو، مناسبات جنسیت، و نیز ساخت و بافت اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و نمادین تفاوت‌های جنسیت در میان ابنای بشر نقش اساسی دارد (Butler, 1999).

آنچه گفته شد تأویلی از اندیشه پسامدرن توسط فمینیسم است که بر مبنای نوعی «رابطه گزینشی» شکل می‌گیرد، بنابراین بسته به اینکه فمینیست‌ها، چه مجموعه‌ای از داعیه‌های نظری را اتخاذ کنند سرنوشت این جریان به شیوه‌های متفاوت رقم خواهد خورد. اصل، فهم این

نکته است که تاریخ، هرچند پس از وقوع مقدر می‌نماید اما به هنگام، با طیفی از ضرورت‌ها مواجه بوده که سرانجام یکی از آنها انتخاب شده است. در نتیجه همواره انتخابی در کار بوده است و از این پس هم در کار خواهد بود، بی آنکه الزاماً این انتخاب به گزینشی ارادی توسط عقل مذکر فرو کاسته شود. از این رو همانطور که لیندا الکوف^۱ توجه کرده است، نظریه فمینیستی در حال از سر گذراندن یک بحران هویت عمیق است و چنانچه هشیار نباشد بسا که نظریه‌های پسا مدرنیستی نه تنها ویژگی‌های منحصر به فرد روایت فمینیستی را از میان بردارند بلکه هر گونه آرمان‌رهایی بخش جنبش زنان را نیز زیر سؤال ببرند (Alcoff, 1992: 7-9).

۳- فمینیسم و پسامدرنیسم در ایران

در چند دهه اخیر فمینیسم و پسامدرنیسم از جریان‌های مورد بحث در ایران بوده است. مطابق مقدمات نظری بحث حاضر، اگر سوژه، بنا به تعریف، نهایتاً هویتی مذکر داشته باشد، زن، در ادبیات معاصر به چه شیوه‌ای می‌تواند بیان نوعی تقابل اجتماعی - سیاسی باشد؟ و نویسنده/ شاعر زن به چه نحو در مقام فعال سیاسی ظاهر می‌شود؟ از سوی دیگر اگر قرار باشد تصویر زندگی زنان در ایران، زنانگی را سوژه نوشتار خود قرار دهند، چگونه داستان‌های زن محور می‌توانند پسامدرن به حساب آیند؟

در تلاش برای یافتن پاسخ این پرسش‌ها، می‌توان به سوی دیگر قضیه اشاره کرد که اشتراک‌های پسامدرنیسم و فمینیسم است. برای نمونه باید یادآور شد که هر دو، الگوهای برای مناسبات غیر سلسله مراتبی عرضه می‌کنند که شیوه‌های مسلط بر زیست جامعه را به چالش می‌کشند. همچنانکه ایرنه دایموند^۲ و لی کوینبی^۳ می‌نویسند: هر دو پسامدرنیسم و فمینیسم [بدن را به سان موضع قدرت می‌بینند که از طریق آن سوژه‌گی شکل می‌گیرد. هر دو به جای تمرکز بر قدرت برتر دولت متمرکز به عملکردهای محلی و مأنوس قدرت اشاره دارند. هر دو نقش اساسی گفتمان را در بیان ظرفیت تولید و ابقای قدرت قاهر پیش می‌کشند و بر چالش موجود در گفتمان‌های به حاشیه رانده یا به رسمیت نشناخته تاکید می‌کنند تا نحوه رفتار اومانستی و تجربه نخبگان مذکر را نقد کنند (2013: 71).

1 . Linda Alcoff

2 . Irene Diamond

3 . Lee Quinby

به علاوه چنانچه این توضیح نظری فوکو که دانش برخوردار از یک مشی حقیقت است (Foucault, 1980)، به موارد فمینیستی تعمیم یابد، اسباب منطقی ارتباط فمینیسم با پسامدرنیسم ایجاد می‌شود زیرا هر دو به جهت برخورداری از مشی حقیقتی که هدفش رهایی انسان است به گونه‌ای غیر قابل انتظار در هم تافته‌اند.

فوکو با تاکید بر این نکته که حقیقت «هرگز بیرون از دایره قدرت نیست، و هرگز فاقد قدرت نیست» (ibid: 23)، شبکه پیچیده‌ای از نظام‌های بینارشته‌ای را ترسیم می‌کند که از مسیر آن قدرت در عرصه‌های متعدد دوران مدرن عمل می‌کند. این بینارشته‌ای بودن، با تعمیم انگاره‌هایش، به حوزه‌های فکری گوناگون تسری می‌یابد؛ از اینجاست که فمینیسم و پسامدرنیسم در ارتباط با هم قرار می‌گیرند. از سوی دیگر نظام قدرت بنا به تعریف تعارض آمیز است، به این اعتبار هر ارتباط و اتحادی، تناقض و تعارضی را بر می‌انگیزد.

در ایران برای بیان مواجهه زنان با جریان پسامدرن لازم است که کمی به عقب باز گردیم و نقطه عطف رویارویی آنان با جهان مدرن را در نظر آوریم که به دوره مشروطه بازمی‌گردد. از این رو در ارتباط میان فرهنگ ادبی زنان و تحول اجتماعی تاریخ ایران، اوایل سده بیستم حائز اهمیت است. این زمان، دوره‌ای پر آشوب بود که طی آن مشروطه‌طلبی، ملیت‌خواهی و استعمارستیزی هم‌زمان جریان داشتند. مطبوعات زنان ایرانی به صورت روزنامه، نشریه، ماهنامه و در قالب شعر و داستان، به مسائل سیاسی، اجتماعی و اقتصادی می‌پرداخت و مخاطبانی از میان زنان فرهیخته داشت. زنان فکور برنامه‌هایی برای اصلاحات داشتند که سیاست کاری مشخصی را دنبال می‌کرد. آنها جمعیت‌ها و گروه‌های خاص خود را داشتند، جلسات زنانه ترتیب می‌دادند و صندوق‌هایی برای به طرح‌های ارتقای تحصیلات زنان ایجاد کرده بودند. زنان خواستار حقوق برابر با مردان بودند و رویای تغییرات بنیادی را در سر می‌پروراندند (ناهد، ۱۳۶۰: ۳۶-۳۹). در این برهه است که سوژه زنانه می‌کوشد هویت خود را نمایان سازد و در نتیجه، آگاهانه یا نا آگاهانه با آن نهضت جهانی که در جهت احقاق حقوق زنان تلاش می‌کند همسو می‌شود. اما بعدها که تفکر پسامدرن اصل فروپاشی سوژه را مطرح می‌کند، حیات اجتماعی زنان پیشرو به خطر می‌افتد. نانسی هارتساک^۱ در ارتباط با روایت میشل فوکو از جریان پسامدرن می‌نویسد: «پسامدرنیسم فوکو درست زمانی از فروپاشی سوژه سخن می‌گوید که زنان و دیگر گروه‌های حاشیه‌ای برای نخستین بار در تاریخ خود را در جایگاه عامل تغییر

1 . Nancy Hartssock

می‌بینند» (Hartsock, 2015: 163). اگر سوژه زنانه دیگر صدایی نداشته باشد، نمی‌توان از تاریخ عصری سخن گفت که توجه خاصی به تجربیات زنان می‌کند. از این منظر است که بسیاری از پسامدرنیست‌ها در نقد به زعم خودشان سیاسی شده تاریخ، سیاست و فرهنگ، پرسش‌های مرتبط با جنسیت را کنار می‌گذارند. اما می‌توان از جایگاه فرودست و حاشیه‌ای زنان یاد کرد و آن را در پس‌زمینه عناصر فرهنگ مسلط تحلیل کرد. در عین حال در مواقعی که کانون توجه معطوف به نیروهایی می‌شود که در مقابل جنسیت موضع می‌گیرند می‌توان روایتی را دنبال کرد که در آن جنسیت و سوژه‌گی در یک راستا قرار می‌گیرند.

اگر کنشگران تاریخی در مقام سوژه‌هایی تصویر نشوند که خارج از گفتمان مسلط هم قدرت عمل دارند، چگونه امکان ایجاد تغییرات موثر را خواهند یافت؟ آیا حاشیه نشینان هیچ وقت امکان رهایی از حاشیه را خواهند داشت؟ به این ترتیب مثلاً در مورد ایران، فعالیت‌های اجتماعی زنان نباید صرفاً در ارتباط با شبکه قدرت مسلط سنجیده شود تا بتوان نقش مثبتی را که در تغییر گفتمان مردانه داشته مشاهده کرد. این فعالیت‌ها به ویژه زمانی که در عرصه هنر و از جمله در هنر داستان‌نویسی دیده می‌شوند تاثیر قدرتمندتری خواهند داشت؛ زیرا رفتار هنری در یک جریان تاریخی مسلط در عین حال امکانی برای مواجهه با قدرت مسلط است. در اینجا به نکته‌ای اساسی اشاره می‌کنیم که در پیشبرد بحث نقش اساسی خواهد داشت: نباید به این امر بی‌توجه بود که گفتمان زنانه در ایران اواخر قرن نوزدهم، هرچند حاصل مواجهه عمومی با حرکت زنان در غرب بود، همزمان چالش‌هایی جدی با مفاهیم مدرن داشت و مسیر ادراک متفاوتی از گفتمان حاکم بر تفکر غربی را پیمود. بنابراین لازم است که مورخان و همگام با آنان منتقدان ادبی ایرانی روشی را برای بررسی اتخاذ کنند که همسو با مقتضیات جامعه ایرانی باشد و در عوض پی‌گیری خطی جریان‌های متوالی مدرنیسم و پسامدرنیسم، آنگونه که در جوامع غربی پدید آمده، مفهوم سوژه را در بافتار فرهنگ اجتماعی و سیاسی ایران ببیند. ما برای توجه به مسئله زنان، ناچار نیستیم به دوگانه سوژه-ابژه استناد کنیم؛ زیرا سوژه ایرانی سوژه برآمده از جامعه مدرن غربی نیست که ریشه‌هایش در دوران روشنگری و تعقل دکارتی باشد و به ناچار تجسم امروزی خود را در هویت پسامدرنی ببیند که خوانش انتقادی از مختصات جامعه مدرن است. سوژه ایرانی، اقتدارش را از مجموعه پیچیده‌ای می‌گیرد که تأویل‌پذیر به سوژه دکارتی نیست. سوژه دکارتی در انفکاک از کل ساختار اندیشگی انسان ما قبل نوزایی پدید آمد، انسانی که به عقل باور داشت

اما آن را جلوه‌ای از معرفت بشری می‌دید که برآیند یک هویت اعتقادی پیچیده و گسترده بود و در آن نظام دوگانه متعارف - در همه ساحت‌های وجودی (هستی / نیستی)، فلسفی (حقیقی / خیالی)، منطقی (صدق / کذب)، اخلاقی (خیر / شر)، و دیگر ساحت‌های موثر در حیات فردی و اجتماعی انسان غربی - هنوز تقابلی نشده بود؛ زیرا خدایی در عالم وجود حاضر و ناظر بود که ورای همه این دوگانگی‌ها اسباب وحدت شمرده می‌شد. نظام تقابلی برآمده از غلبه عقل دکارتی، در بیش از چهار صد سالی که دوران مدرن را در بر می‌گیرد، نه تنها دوام یافت بلکه گسترده‌تر شد تا به نقطه اوج، یا به بن‌بست و انفجار رسید. پسامدرنیسم، حاصل همین بن‌بست و انفجار است.

جامعه ایران، اگر به روایت تفکر معاصر غربی سخن بگوییم، جامعه‌ای التقاطی است چرا که ما دوران نوزایی به معنای غربی آن نداشتیم، بنابراین هرگز با نظام الهی و اعتقادات دینی وداع نگفتیم. هرچند مواجهه ایرانیان با زیست و اندیشه برآمده از دوران مدرن، دغدغه‌ها، وسوسه‌ها و تردیدهای جدی در آنها پدید آورد اما بنیادهای زیستن و اندیشیدنشان را دگرگون نکرد. نتیجه آنکه ایرانیان در مواجهه با وضعیت مدرن هم‌زمان عناصری از دوران ما قبل مدرن را همراه کردند و باب گفتگویی گسترده و پر پیچ و خم با غرب را گشودند که تا امروز ادامه دارد و روایتی ایرانی از مدرنیته به دست می‌دهد. مدرنیته غربی با شکل دادن به «سوژه» یعنی انسان واجد فردیت پدید آمد، فردیتی که به عقل خود تکیه می‌کرد و اینگونه خود را آزاد می‌یافت. اما این آزادی به زبان هگل در شرق محملی ندارد؛ «زیرا در شرق فقط یک تن آزاد است و او شخص فرمانرواست [...] دیگران همه اسیر و بنده‌اند و از خود اراده‌ای ندارند» (Houlgate, 1998: 27). در ذکر ریشه‌های نبود فردیت، سخن هگل کلام آخر نیست هرچند که وجهی از حقیقت را بیان می‌کند. سخن دیگر می‌تواند این باشد که جامعه ایران به پیروی از یک باور استعلایی، در فردیت اعتباری نمی‌دید چرا که انسان را جلوه حق می‌پنداشت که حقیقت واحد است. بی‌تردید واکاوی این نکته وظیفه مقاله حاضر نیست بنابراین ما نوعاً به پیامدها، و نه به علل، اشاره می‌کنیم. برای ما محور بحث این است که نوع زیست جامعه ایرانی آن را در مسیری قرار داد که با مسیر طی شده در غرب تفاوت‌های بنیادی داشت. هوشنگ ماهرویان نزدیک به چهل صفحه از کتاب خود به نام *تبار شناسی/استبداد/ایرانی ما* را به بررسی این پرسش اختصاص داده که آیا می‌توان تاریخ ایران را با الگوی غربی جوامع ابتدایی ← جوامع برده‌داری ← فئودالیسم ← سرمایه‌داری بررسی

کرد و سرانجام نتیجه گرفته که این کار ناممکن است. او تاکید می‌کند که حتی تاریخ‌نویسان روسی نظیر دیاکونوف، پتروشفسکی و بارتولد که در بررسی تاریخ ایران به کاربرد این الگوی پیشینی غربی اصرار داشتند به جهت موارد ویژه ایران مانند مشکلات آبیاری، تهاجم، و استبداد امکان اعمال چنین الگویی را غیر عملی دانسته‌اند (۱۳۸۵: ۲۰۱-۲۳۹). بنابراین چنین نبود که جامعه ایران از مسیر تجربه‌ای تاریخی به دوران مدرن برسد بلکه به واسطه سیطره غرب دچار بخشی از تبعات زندگی مدرن شد و در حد ظرفیت‌ها و نیازهای خود به آن واکنش نشان داد. رامین جهانگللو معتقد است: «مدرنیته در ایران همواره یک راه نیمه تمام بوده است»، راهی که حدود صد و پنجاه سال پیش در ایران شروع شد و بر خلاف آنچه در غرب اتفاق افتاد نه تنها ما را از تفکر ایدئولوژیک دور نکرد بلکه در حرکتی تو در تواز جهاتی اسباب تقویت این تفکر را فراهم آورد و باعث شد تعقل انتقادی به معنای غربی آن در ایران قدرت‌نگیرد (۱۳۸۱: ۱۶۵-۱۶۹). این امر، کماکان به روایت تفکر غربی، می‌تواند به این معنا باشد که ما در چنبره عقل ابزاری هستیم، اما چنین تأویلی بر اساس معیار تقابلی عقل ابزاری/عقل انتقادی شکل گرفته که کماکان بازخوانی تاریخ ایران به روایت تفکر غربی است؛ البته می‌تواند در فهم سیر عقلانیت در ایران راهگشا باشد اما مسیر مقدر فهم عقلانیت ایرانی -اگر به واقع به یک چنین تأویل و عبارتی نیاز داشته باشیم- نیست. از سوی دیگر ما ایرانیان خوانش(های) خود را از عقلانیت غربی داشته‌ایم، پس طبیعی است که تاریخ فرهنگی و هنری غربی را هم به سیاق خود تفسیر کنیم.

۴- نگاهی به سیر داستان نویسی در ایران

داستان نویسی غربی، با ساختار و تکنیک‌های امروزی‌اش، برآمده از دوران مدرن است. این شیوه داستان نویسی در ایران سابقه‌ای نداشت، از این جهت از بارزترین نمونه‌های گفتگوی ما با جهان مدرن است. به همین دلیل است که هرگز این پرسش را مطرح نکرده‌ایم که در ایران آیا داستان مدرن -به معنای عام آن- داریم یا نداریم، زیرا نگارش داستان در سرزمین ما براساس داستان غربی شکل گرفته که خود محصول جامعه مدرن غربی است. با این حال ما این گفتگو با یک محصول مدرن را با ظرفیت‌های خود سامان داده‌ایم و ضمن آنکه دگرگون شدن فرهنگ و زیست مدرن به فرهنگ و زیست پسامدرن به روایت غربی را شاهد بوده‌ایم و با آن مواجه شده‌ایم اما کار خود را کرده‌ایم و راه خود را رفته‌ایم.

پیش از ادامه بحث، راه را بریک سوء تفاهم ببندیم: بی تردید می توانیم مفهوم «مدرن» را در کلیت و جزئیات آن در داستان نویسی ایران ردیابی کنیم. آن دوره بندی را که از جمله برای درک تاریخیت داستان، نوعاً و نه الزاماً، به کار گرفته شده مورد توجه قرار دهیم و داستان های فارسی را مثلاً به انواع پیشامدرن، مدرن، و پسامدرن تقسیم کنیم. اما تحت هیچ شرایطی نباید از یاد ببریم که این یک دسته بندی حداقلی و پر ابهام است که نقش فتح باب را دارد و بی شک هیچ منتقد ژرف نگر آن را بدون چند و چون های لازم نمی پذیرد.

با این توصیف هرگونه پرسشی در این ارتباط هم باید با قید ملاحظات لازم صورت گیرد. نتیجه آنکه پرسش زیر که بارها شنیده ایم: «آیا امکان نوشتن داستان پسامدرنیستی در ایران وجود دارد؟» چندان سراسر است نیست که با پاسخ بله/ خیر فیصله یابد؛ بلکه پرسشی تحلیلی است که بحث گسترده در مورد آن حتی تا نفی خود پرسش هم پیش می رود. اما به طور مشخص دست کم نیاز به پرداختن به دو مورد زیر ضرورت دارد:

نخست آنکه از آغاز شکل گیری مفهوم پسامدرن، در خود غرب نیز در مورد آن اجماع وجود نداشت. در دهه ششم قرن بیستم، از جمله لئونارد مهیر^۱ در جستار «پایان رنسانس»^۲ و ایهاب حسن^۳ در مقاله «مثله شدن اورفئوس»^۴، اندیشه پسامدرن را در «ضدیت» با اندیشه مدرن مطرح کردند؛ در همان دهه افراد دیگری، پسامدرنیسم را «بدیل انتقادی» مدرنیسم دانستند که از میان مهم ترین آنها یکی لسلی فیدلر^۵ است و دیگری سوزان سونتگ^۶ که نوشته اش با عنوان «علیه تفسیر»^۷ از مقالات ماندگار در این عرصه است. از سوی دیگر، دنیل بل^۸ در سال ۱۹۷۶ در کتاب *تضادهای فرهنگ سرمایه داری*^۹، پسامدرنیسم را «پیامد طبیعی فرسوده شدن مدرنیسم» معرفی کرد، و سرانجام فرانسوا لیوتار در کتاب *وضعیت پسامدرن*^{۱۰} که از جمله مهم ترین و گسترده ترین تلاش های فلسفی برای نظریه پردازی در زمینه پسامدرنیسم است کوشید به شیوه ای تحلیلی علل و اسباب و نیز پیامدهای این جریان را توضیح دهد.

-
- 1 . Leonard B. Meyer
 - 2 . The End of the Renaissance
 - 3 . Ihab Hassan
 - 4 . The Dismemberment of Orpheus
 - 5 . Leslie Fiedler
 - 6 . Susan Sontag
 - 7 . Against Interpretation
 - 8 . Daniel Bell
 - 9 . The Cultural Contradictions of Capitalism
 - 10 . The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.(1978)

دوم آنکه به سبب همین تعدد آرا در باب پسامدرنیسم، درک مختصات آن توسط غیر متخصصان به ویژه علاقه مندان به حوزه‌های هنری دشوار شد و اهل فن در جهت ساده‌سازی، آن را به فهرستی از مختصات تقلیل دادند که در مدت کوتاهی شاخص‌ترین نمایه تفکر پسامدرن شد، هرچند که نه در مورد تعداد و نه مصداق این مختصات هرگز اجماعی پدید نیامد. در ایران نیز همین مختصات مبنای کار شد و به ویژه در حوزه ادبیات داستانی، گروهی در جهت اثبات اینکه از آخرین جریان‌های داستان نویسی با خبرند با وارد کردن شماری از این مختصات در کارهایشان خود را داستان‌نویس پسامدرنیست نامیدند.

طبیعی است که این برخورد عام و سطحی از آغاز با انتقاداتی همراه شد و شایع‌ترین مبنای انتقاد این بود که درک وضعیت پسامدرن برای جامعه‌ای چون ایران که هنوز در گذار به سوی جهان مدرن است ناممکن است.

ما ضمن قبول این اصل که جامعه ایران در حال گذار به جهان مدرن است، به استناد آنچه گفتیم و در ادامه آن را تقویت خواهیم کرد، طرح مسئله را به این شکل خطی و تک ساحتی که مخالفان فهم و اجرای پسامدرنیسم در ایران ادعا می‌کنند نمی‌پذیریم. برای ما پرسش «آیا امکان نوشتن داستان پسامدرنیستی در ایران وجود دارد؟»، از منظر تاریخی، پرسش دقیق و منطقی نیست. مناسب‌تر آن است که هر نوع پرسش بنیادی در این عرصه، در وهله نخست به امکان ارتباط، و بعد شیوه‌های ممکن ارتباط بپردازد. چنین نگاهی، در عین حال از تقسیم‌بندی‌های خطی پرهیز می‌کند. از این جهت در بخش شاهد مثال‌ها به چهار نویسنده پرداخته‌ایم که با تقسیم‌بندی‌های معمول دو تن متعلق به نسل دوم (دانشور؛ امیرشاهی)، و دو تن متعلق به نسل سوم (پارسی‌پور؛ علیزاده) جریان داستان نویسی ایران هستند و از منظر ساده‌نگر تقویمی دست کم دو نویسنده نخست اساساً نمی‌توانند موضوع بحث داستان نویسی پسامدرن باشند.

اگر بخواهیم به «سوژه»، یعنی محور بحث حاضر برگردیم طبعاً باید بپذیریم که از یک‌سو به استناد تفاوت‌های تاریخی و فرهنگی میان ایران و غرب، و از سوی دیگر از آنجا که شکل‌گیری «فرد» محصول دوران مدرن است، مفهوم سوژه به معنای غربی آن، یعنی انسان واجد فردیت یا فردیت مدرن در ایران محملی نداشته است: «در تاریخ ایران، این «ما» بود که اصل و اساس بود. در آن جایی برای بروز فردیت نبود. پس من غربی مدرن [سوژه] اگر ریشه‌هایش را در پیشینه خود می‌یابد، من مدرن در ایران نمی‌تواند ریشه‌ای در گذشته داشته باشد. او هر چه می‌جوید

فقط قبیله و عشیره و قوم است و لاغیر» (ماهرویان، ۱۳۸۵: ۱۵۹). این قول، از منظر غربی، یک ویژگی ساختاری جامعه ایرانی است که در کنار فقدان ویژگی‌های دیگر مرتبط با آن، از جمله عقلانیت فردمدار، نظام تقابلی فراگیر، و خدا ناباوری، نوعاً اینگونه تأویل می‌شود که ایران «تاریخ» ندارد. پر واضح که دریافتی از تاریخ که این عبارت مستند به آن است، خود برآمده از تفکر غربی است.

به استناد آنچه گفته شد جامعه ایرانی در مواجهه با ضرورت‌های تاریخی متعدّدش گذشته را به گونه‌ای قرائت نکرد که به «اصالت عقل» برسد. از جمله نتایج منطقی پرهیز از این خوانش، فاصله گرفتن از نظام «تقابلی» بود، هر چند که نظر به پیچیدگی حیات فکری، بسا که مفهوم تقابل نه در هیئت «نظام تقابلی» بلکه به جلوه‌های دیگر ظاهر شود، یا در لایه‌های پنهان فرهنگ ایرانی چنان جا خوش کند که تشخیص آن به سادگی ممکن نباشد.

برای وضوح و در جهت پیشبرد بحث نمونه‌ای می‌آوریم و بحث ژرف‌تر و مستندتر درباره آن را که در حوصله نوشته حاضر نیست به مقاله‌ای دیگر موکول می‌کنیم: از بارزترین نمودهای نظام تقابلی در روابط انسانی تقابل خود/دیگری است که در روایت تاریخ مذکر، تقابل مرد (خود)/زن (دیگری)، متعارف‌ترین کارکرد آن است. با تأویل ما از تاریخ ایران، این قرائت حاصل می‌شود که چنین تقابلی در مناسبات زیستی جامعه ایرانی توأمأ حاضر/غایب است، به این معنا که این مناسبات از سویی تجسم اقتدار بلا منازع مردان است و از سوی دیگر «بیان نمایشی» این اقتدار است؛ زیرا اقتدار، در عین حال، به نوعی مناسک بدل می‌شود و از همین‌رو امکان دخل و تصرف در آن پدید می‌آید. چنین است که اگر زنان قادر شوند این ذهنیت را در مردان ایجاد کنند که قدرت برخوردار از قدرت را دارند در عمل می‌توانند بخشی از قدرت مردان را از آن خود کنند، و حتی حرف و نیت خود را به کرسی بنشانند. این همان اقتدار پنهان زنانه است که در تاریخ ایران از آن بسیار سخن رفته و حکایت «دستمال قیصریه» و «زن ذلیلی» دو روایت غالب از آن در لایه‌های متفاوت اجتماعی است. بر این اساس چه بسیار مردان ایرانی که با فرض مسلم بودن اقتدار خود، اصراری بر آشکار ساختن این اقتدار نداشته‌اند، حتی مبتنی بر آموزه‌های دینی و اخلاق جوانمردی منبعث از آن اهل مراعات با زنان بوده‌اند^(۸) به گونه‌ای که معمولاً شماری خواسته‌های نا ممکن فرزندان از پدران، به درایت و واسطه مادران، ممکن و گره‌های کور به دست آنان گشوده می‌شده است.^(۹)

پس از مشروطه که شرایط عینی و ذهنی تحول در جامعه ایرانی پدید آمد، زنان به استناد همان درایت تاریخی و امکانات و اختیارات آشکار و پنهان خود به جدّ وارد مشارکت اجتماعی شدند و کوشیدند ثابت کنند آن قابلیت را که در خانه دارند در بیرون خانه هم می‌توانند داشته باشند؛ به عبارت دیگر سوژه زنانه که تا به آن روز حیطه عملش خانه بود می‌خواست تبدیل به سوژه اجتماعی شود. بی‌تردید لازم بود که این فرایند در راستای گسترش حقوق اجتماعی زنان باشد بنابراین خواه ناخواه پیوندی باحرکت جهانی زنان پیدا می‌کرد حتی اگر این پیوند کاملاً آگاهانه صورت نگیرد و الزاماً همان اقتضائات تاریخی را دنبال نکند که خاستگاه جنبش زن‌محور غرب به شمار می‌آمد.

بنابراین زنان ایرانی از یکسو همراه با جریان جهانی احقاق حقوق زنان به سمت ایجاد هویت اجتماعی خود حرکت می‌کردند و از سوی دیگر صورت و محتوای این هویت را با توجه به قابلیت‌های تاریخی و فرهنگی خود شکل می‌دادند. به نظر می‌رسد که فهم همین امر می‌تواند امکان رفع این سوءتفاهم را فراهم کند که ما دچار جبر حرکت در مسیر تاریخ غرب هستیم و به ناگزیر باید گام به گام همان مسیری را طی کنیم که غرب طی کرده است؛ زیرا در غیر این صورت امکان گفتگوگری با آن را از دست خواهیم داد. روشن است که امکان گفتگوی ما با غرب امر مفروض نیست و تا آنجا که به جامعه ایرانی مربوط می‌شود مشروط به کم و کیف شناخت ما از غرب است، در عین حال لازمه این شناخت محتوم دانستن گام به گام مسیری نیست که غرب پیموده است.

اگر بخواهیم به هسته بحث بازگردیم باید بگوییم که نویسندگان ایرانی، شعر، داستان و نمایش‌هایی نوشته‌اند که جلوه‌هایی از زیست پسامدرن را منعکس می‌کند زیرا از جریان‌های هنری غرب کمابیش باخبر و حتی متأثرند، اما این داستان‌ها از یک‌سو نمایش سیر تاریخی-اجتماعی زیست آنها، و از سوی دیگر بیانگر احساس نیاز به نمایش جلوه‌های پسامدرن، و نیز ظرفیت درک و تفسیر آنهاست. در عین حال همسو با اما و اگرهای غربیان در باب پسامدرنیسم، داستان نویسان و اهل فکر ایرانی هم امکان چند و چون کردن در این حوزه را داشته‌اند.

۵- ردیابی برخی شواهد داستانی مربوط به بحث حاضر

اکنون نمونه‌هایی می‌آوریم که رابطه میان پسامدرنیسم و فمینیسم به طور عام و مرگ‌های سه گانه به طور خاص را در ادبیات فارسی معاصر آشکار کند. همچنانکه پیشتر گفتیم نمونه‌ها مربوط به سیمین دانشور و مهشید امیرشاهی از نسل دوم، و شهرنوش پارسی‌پور و غزاله علیزاده از نسل سوم داستان‌نویسان ایرانی است.

در جهت زمینه سازی برای ارائه شواهد می‌توان گفت، نفس پیدایش اولین نویسندگان و شاعران زن در نیمه دوم قرن بیستم، یعنی پس از دو جنگ جهانی که هم‌زمان با روند مدرن شدن جامعه ایرانی است، به معنای ورود آنان به نهضت بزرگ زنان است. زنان، متأثر از مقتضیات مدرنیسم به ناگزیر درگیر طیف گسترده عرصه‌های آن شدند: در عرصه مرگ سوژه انسانی پرداختن به خود/ دیگری و مظاهر متعدد آن؛ در ارتباط با مقوله مرگ تاریخ، توجه به مفاهیم جنسیت، طبقه و قومیت؛ و در حوزه مرگ متافیزیک، ردیابی بدیل‌هایی برای نحوه زیست غربی که با توجه به پس‌زمینه تاریخی و فرهنگی ایران، تجسم عقل فراگذر (ترانساندانتال) را از جمله در گرایش‌های عرفانی می‌بیند، هرچند در اکثر نمونه‌ها درک نویسندگان از عرفان، سطحی است و از یک بازخوانی کمابیش احساساتی از ادراک و احساس بازمانده، نیندیشیده اما مزمین از عرفان نیست. این گرایش‌ها، در هر حد و اندازه، به سادگی خبر از تعلق عمیق جامعه ایرانی به باورهای دینی می‌دهد. بنابراین شیوه حرکت زنان داستان‌نویس ایرانی دو مختصه بنیادی همتایان غربی‌شان را داشت: یکی مواجهه با شیوه زیست مدرن، البته به گونه‌ای که در ایران شکل گرفته بود؛ دوم ارائه بدیلی برای این شیوه زیست که از جنس عدم قطعیت بود.

به این ترتیب چنانچه از منظر تاریخی به مسئله داستان نویسی پسامدرن نگاه نکنیم و نمایش رفتار اجتماعی را در ساخت و بافت داستان نبینیم دچار شماری کلیشه می‌شویم که می‌خواهد نشانه‌های پسامدرنیسم غربی را به گونه‌ای آسانگیرانه در داستان جا دهد تا آن را روزآمد معرفی کند. از همین جاست که نباید اصرار بورزیم که نویسندگان ما داستان‌هایی بنویسند که یکسره مختصات شکلی داستان‌های پسامدرن غربی را داشته باشند، زیرا به این نحو شاید دیگر داستانی شکل نگیرد که بخواد پسامدرن باشد. خسارت این وضعیت آن است که با یک «فقدان» مواجه می‌شویم که در حدود خود امکان بررسی عمیق و عقلانی جریان داستان

نویسی فارسی معاصر را از ما می‌گیرد و مانع فهم علل، شیوه‌ها، مسیرها و دستاوردهای تکوین داستان نویسی فارسی می‌شود.

مخرج مشترک مرگ‌های سه‌گانه نوعی «رهایی» از قیدهای خود/دیگری (مرگ سوژه انسانی)، جنسیت، طبقه، قومیت (مرگ تاریخ)، و شیوه‌های زیست مقدر (مرگ متافیزیک) است. بنابراین اگر قرار باشد رفتار نویسندگان ایرانی را منتزع از مصادیق غربی آن در نظر بگیریم، شاهد مثال‌های ما در نمودهای فردی و اجتماعی «رهایی» مجسم می‌شوند. رهایی مفهومی فراتر از آزادی است؛ آزادی در حدود قانون و نظام قواعد عمل می‌کند، رهایی اما خلاص شدن روان و ذهن از انواع ممنوعیت‌ها نیز هست. چنین است که رهایی می‌تواند جلوه‌های متعدد و نامتعارف داشته باشد. برای مثال، در جامعه ایرانی که تنها شکل متعارف رابطه مستمر زن با مرد -دست کم تا زمان ما- ازدواج است. این انحصار و ناگزیری باعث می‌شود که بسیاری از ازدواج‌ها بر مبنای عاطفه و عشق شکل نگیرد. بر این اساس جستجوی عشق از سوی زنان می‌تواند شکلی از رهایی باشد؛ زیرا اگر این جستجو به سرانجام برسد خلاء عاطفی زن از میان می‌رود یا دست کم تخفیف پیدا می‌کند. از اینجاست که در شخصیت زنان داستان‌های مورد نظر ما تقابل ازدواج و عشق بسیار دیده می‌شود، وضعیتی که گاه تا امتناع محض از ازدواج پیش می‌رود یا زمینه ساز طلاق پس از ازدواج می‌شود، هرچند که طلاق امری مکروه است. عزت‌الدوله سووشون رغبتی به ادامه زندگی زناشویی ندارد اما شوهرش او را طلاق نمی‌دهد؛ مهربانوی دده قدم خیر (امیرشاهی) با مشقت طلاق می‌گیرد.^(۱۰) خانواده رعنا/دریسی‌ها (علیزاده) طلاق را بد می‌دانند و رعنا هر چه می‌کند نمی‌تواند طلاق بگیرد. گاهی هم مانند مورد *طوبیا و معنای شب* (پارسی‌پور)، خود حاج محمود طوبیا را به سبب رفتارش طلاق می‌دهد، و رؤیا در کشتی عروس (علیزاده)، در ازای بخشیدن املاک و مهریه‌اش طلاق می‌گیرد. در عین حال، نیاز به عشق حتی وقتی ازدواجی دلخواه یا نا دلخواه صورت می‌گیرد تلاش برای هویت بخشیدن به سوژه نامعین زنانه است. مثلاً در دو داستان *اشک‌ها و کلید سل* از مجموعه *آتش خاموش* (دانشور) عشق، زندگی شخصیت‌های داستان را متحول می‌کند؛ در *سگ و زمستان بلند* (پارسی‌پور)، حوری دو بار عاشق می‌شود اما هیچ‌یک به سرانجام نمی‌رسد؛ در *شب‌های تهران* (علیزاده)، نسترن عاشق بهزاد است و خانم خیبر در حسرت عشق مردی است که با مدیر مدرسه‌اش ازدواج می‌کند. زن‌های *خانه/دریسی‌ها* هم بسیار در گیر ماجراهای عشقی‌اند. گاه هم عشق راهی ندارد جز آنکه در خیال زندگی کند: پدر بزرگ داستان *عقل آبی* (پارسی‌پور) زن دارد اما

به او بی‌علاقه است و عاشق مادام شوقیک می‌شود که می‌داند به او نمی‌رسد و اعتراف می‌کند که «تمام عمر من صرف این شد که زنی را برای پرستیدن پیدا کنم، یک زن واقعی، اما نشد که نشد» (۱۳۷۳: ۱۶۱). نمونه‌ها بسیار بیش از اینهاست زیرا عشق به سبب پیچیدگی‌ها، چندلایه‌گی و وجوه آشکار و پنهانش سرجمع تفلاهای فردی و اجتماعی، و عینی و ذهنی زنان برای رهایی از وضعیتی است که در آن گرفتار آمده‌اند.

تلاش برای رها شدن به جستجوی عشق محدود نمی‌ماند و جلوه‌های مثبت و منفی متعددی پیدا می‌کند. گاه پناه بردن به چیزی است مثل اعتیاد: عمه خانم سووشون قلبان و تریاک می‌کشد و بارها به زری تعارف می‌کند. امینه خانم طوبا و معنای شب سیگار می‌کشد و حوری همین داستان دو بار مشروب را امتحان می‌کند؛ آسیه هم در شب‌های تهران مواد مخدر مصرف می‌کند. گاه اوضاع وخیم‌تر است و اعتیاد دردی را دوا نمی‌کند، پس زنان از فضای تنگ و مستبدانه خانه‌های مردسالار فرار می‌کنند هرچند نکته بسیار قابل توجه که ابعاد ذهنی و اجتماعی استبداد را نشان می‌دهد آن است که پس از مدتی فرار به استبدادخانه باز می‌گردند، مثل مامان عشی جزیره سرگردانی (دانشور) که چند صباحی برای خلاصی جنسی از خانه بیرون می‌زند، مهربانوی ماه عسل شهربانو (امیر شاهی)، به خانه خواهرش پناه می‌برد. در نوشته‌های علیزاده، فرار یک عنصر کلیدی است: در شب‌های تهران، آسیه با بهزاد فرار می‌کند و نسترن به شمال می‌گریزد، مریم، مادر داود هم خانه را گذاشته و رفته‌است. در *خانه ادیسی‌ها* خانم ادیسی، رکسانا و شوکت به کوه فرار می‌کنند، رکسانا یک بار هم در کودکی از خانه گریخته، و مادر وهاب هم چنین کرده است.

این گریز به زنان فرصت مزمزه کردن زندگی مستقل را می‌دهد که بسا ادامه منطقی آن نوعی لذت‌خواهی است که در بیان متعارف، هوسرانی نامیده می‌شود و می‌تواند به «خیانت» منتهی شود. مثلاً رابطه ترانه با ابراهیم در *ماه عسل شهربانو*، و رابطه نامشروع رضوان در *خرمشهر- تهران* (امیرشاهی)؛ و عصمت خانم طوبا و معنای شب که در زیرزمین به این نتیجه می‌رسد که خود را تسلیم کند، و پروین خانم عقل آبی که در خانه‌اش را به روی سروان می‌گشاید؛ و رابطه جمیله با خان در *بر بال باد نشستن* (پارسی‌پور)، و کاتیا در *خانه ادیسی‌ها* که کاوه را به بازی می‌گیرد.

میل به رهایی می‌تواند از این هم مخرب‌تر باشد مثل عزت‌الدوله (سووشون) که قاچاق می‌کند، و فرخ لقای زنان بدون مردان (پارسی‌پور) که شوهرش را به قتل می‌رساند، و یا رعنا و سارای خانه‌ادریسی‌ها که خودکشی می‌کنند.

اما گاه میل به رها شدن با کنشی فعالانه و مثبت همراه است. نمونه عام و بارز آن ورود زنان به عرصه کار سیاسی است. زری سووشون پس از مرگ شوهر در گیر سیاست می‌شود، می‌خواهد بجنگد و به دست پسرش نیز تفنگ بدهد؛ هستی در جزیره سرگردانی و ساریان سرگردان به زخمی‌ها پناه می‌دهد، از آنها مراقبت می‌کند و سرآخر خود به زندان می‌افتد؛ مهراولیا و دخترش شهرزاد در ماه عسل شهریانو (امیر شاهی) زانی سیاست پیشه‌اند؛ خواهران سروان در عقل‌آبی در مبارزه کشته می‌شوند، و شوکت خانه‌ادریسی‌ها مسئولیت مشخص سیاسی دارد و در قیام نقش فعالی دارد. می‌بینیم که وقتی زنان به حدی از آگاهی اجتماعی می‌رسند خود را ارتقا می‌دهند و از رفتار تخریبی فرد محورانه فراتر می‌روند.

نهایتاً تاثیر این آگاهی اجتماعی در وجهی غیر عملی‌تر و شاید منفعلانه‌تر، گرایش به عرفان است که پیشتر به آن اشاره کردیم. برای دانشور این گرایش نوعی تعالی به حساب می‌آید؛ در ساریان سرگردان، هستی در پی تحول از وضعیتی که در جزیره سرگردانی داشته طوطک را می‌بیند که به او الهام می‌دهد و دلش را روشن می‌سازد. پارسی‌پور اما نگاهی منفی به گرایش‌های عرفانی دارد و آنها را مفری برای شکست خوردگان می‌داند. در سگ و زمستان بلند، مادر چون فرزندان را از دست می‌دهد و تاب مقاومت ندارد به سجده‌ای طولانی فرورفته و نمازی طولانی ابداع می‌کند و پس از پایان با گفتن الله صمد با چوبدستی به خیابان می‌رود. در نوشته‌های علیزاده گرایش به عرفان وجهی عمیق‌تر دارد و حاصل تأمل است.

همه این اتفاقات حول محور رفتار و اندیشه زنان شکل می‌گیرد، از این جهت شاخص‌ترین ویژگی داستان‌های تأثیرگذار و به نسبت قدرتمندتر زنان، قابلیت شخصیت‌پردازی است. موجودیت زنان به گونه‌ای که توسط زنان داستان‌نویس تصویر می‌شود بی‌سابقه است. در داستان‌های نویسندگان مورد نظر ما کم نیستند زانی که به سبب پرداخت لایه‌های شخصیتی‌شان از کلیشه‌های زنانه ادبیات داستانی فارسی فرارفته‌اند و بدل به موجودات زنده واقعی شده‌اند. طبعاً زنان داستان‌نویس، در قیاس با مردان نویسنده، ظرفیت‌های بیشتری برای فهم ظرافت‌ها و پیچیدگی‌های شخصیت زنان دارند اما تا این ظرفیت تحقق یابد نیاز به آگاهی وسیع، افزایش حساسیت‌های هنری و شناخت امکانات داستان‌نویسی از سوی زنان

است. برجسته‌ترین زنان داستان‌نویس در سراسر جهان تا به امروز توانسته‌اند طیفی از شخصیت‌های زنانه را خلق کنند که از هر حیث متنوع‌اند. این تنوع آلبومی از تصاویر زنان را شکل داده که بی شک بزرگ‌ترین دستاورد داستان‌نویسی آنان محسوب می‌شود، در عین حال خلئی را پر می‌کند که بدون حضور زنان داستان‌نویس پر شدنی نمی‌بود.

تأملی در شخصیت‌های زنانه داستان‌هایی که مردان ایرانی نوشته‌اند نشان می‌دهد که این خلاء در سنت داستان‌نویسی ایران بارز تر بوده است. از منظر تاریخی این امر کاملاً منطقی و موجه است. در سنت روایی - و نه فقط داستان‌نویسی، که در ایران سابقه‌ای ندارد- زنان غایب بزرگند و در شرایط خاص و به دلایل مشخص در این روایات حضور می‌یابند. این امر یعنی که راپیان ما تجربه و تربیت اندیشیدن به کردار و پندار زنان را نداشته‌اند و در نتیجه موجودیت آنان را به معدودی کلیشه تقلیل داده‌اند و وضع قرن‌ها به همین منوال بوده است. نمونه بارز و عام این وضع را می‌توان در مورد عینی ضرب المثل‌های فارسی دید که مطابق تحقیق پروین امین‌الرعا یا و دیگران (۱۳۹۳: ۱۷۱)، از بررسی ۳۸۲ ضرب المثل این نتیجه حاصل می‌شود که تقریباً در همه موارد بر اصالت و تقدم مرد و تأخر و طفیلی بودن زن تأکید شده است، نتیجه‌ای که مطابق گفته نویسنده (همان: ۱۱۷)، با یافته‌های شکورزاده (۱۳۷۲) و موحد و همکاران (۱۳۹۱) هم سوست. با این حال از زمان مشروطه به این سو که زمینه‌های عینی و ذهنی توجه به زنان فراهم شد امکان گسست از سنت چند هزار ساله پدید آمد. نویسندگان ایرانی به سبب پیشرو بودنشان، بیش از قاطبه مردم به این مسئله توجه می‌کردند، با این حال، از استثناها که بگذریم، حتی در بهترین شرایط، بزرگ‌ترین داستان‌نویسان ما از ارائه تصویری «واقع‌گرایانه»، به معنای کلاسیک آن، از وضعیت زنان فراتر نرفتند. تردیدی نیست که دستیابی به ابزارهای لازم برای تصویر واقع‌گرایانه، مرحله بسیار مهم و البته فرخنده‌ای در تاریخ داستان‌نویسی ایران است اما مفهوم واقعیت نیز امری تاریخی است، چنانکه واقعیتی که با بهره‌گیری از دیدگاه و شیوه سیلان ذهن حاصل می‌شود تفاوت اساسی با واقعیتی دارد که در مکتب رئالیسم به دست می‌آید.

نمونه‌هایی از تصویر واقع‌گرایانه زنان را می‌توان از جمله در نوشته‌های صادق هدایت دید که به روایت فلاح رستگار، به سبب بصیرت، شمول و گستردگی اندیشه‌اش «زن غربی، زن شرقی، زن خوشبخت، زن بدبخت، زن معاصر و زن دوره قدیم، هر یک به گونه‌ای که نشان دهنده تیپ یا دسته خود هستند در آثار او جلوه‌گر شده‌اند» (۱۳۵۱: ۶۷۰). اما این واقع‌گرایی، شاید به اضطرار نوع زیست جامعه ایرانی، زنان را به گونه‌ای تصویر می‌کند «که از خوشی‌های

زندگی و اندیشه به دورند. آنها در فضایی تاریک و مه آلود ترسیم شده‌اند و در فضایی راکد و ساکن، در میان خرافه‌ها و پلشتی‌ها و فحاشی‌ها و صیغه شدن‌ها، باز هم نفس می‌کشند و اظهار وجود می‌کنند» (باقری، ۱۳۸۷: ۲۷۵). حتی در آثار یک نویسنده واقع‌گرای بزرگ مانند احمد محمود، زنان، عموماً، هویت مشخص ندارند و «بیشتر به صورت کلیتی مبهم از زن با ایفای نقش سنتی [...] در پس نام‌های گوناگون، اما به شیوه‌ای یکسان» (پویان، ۱۳۸۹: ۵۴) ظاهر می‌شوند. احمد محمود خود در مصاحبه با لیلی گلستان به این نکته اشاره می‌کند و آن را از جمله به سبب مرد سالاری، یا مسلط‌تر بودن و فعال‌تر بودن مردان می‌داند (گلستان، ۱۳۸۳: ۵۹-۶۰).

محمود دولت‌آبادی از جمله داستان‌نویسانی است که می‌کوشد چهره‌ای مثبت از زنان ارائه کند: «زنان گاه در مقام مادر همچون بلقیس در کلیدر و مرگان در جای خالی سلوچ، بار مشکلات مالی را به دوش می‌کشند، [...] گاه چون زیور در کلیدر شجاع و وفادار به همسر، و گاه مانند معصومه در هجرت سلیمان و حله در باشبیرو پاکدامن‌اند (جعفری‌سارویی، ۱۳۸۷: ۱۶). به اعتقاد ما دولت‌آبادی، از جمله مردان داستان‌نویس نسل دوم است که مواجهه‌ای جدی‌تر با زنان داشته و زن‌های داستان‌های او در شکل‌گیری داستان نقش تعیین‌کننده ایفا کرده‌اند، با این حال حتی او هم به سبب جهان‌بینی‌اش و نوع استدلالی که در جای خود موجه است انگار می‌خواهد با برجسته‌سازی خصلت‌های نیکو و مؤثر زنان جبران مافات یک خلاء تاریخی را بکند، از این روست که زن‌هایی چون خاتون در *داستان سفر* که به سبب امرار معاش تن‌فروشی می‌کنند در داستان‌های او پرشمار نیستند، یا آدم‌های اصلی داستان او را شکل نمی‌دهند. در مقابل این دیدگاه البته روایت صادق چوبک هم از زنان هست که گویی زنان داستان‌ش به نکبت خو گرفته‌اند و راهی جز این ندارند که با خصلت‌های حقیر، ذلت‌بار و پست سرکنند (Ghanoonparvar, 1993)، هرچند که این تصویر خفت‌بار به سبب تلخ‌نگری ناتورالیستی چوبک، زن و مرد نمی‌شناسد و به بیان میرعابدینی «اعماق جامعه‌ای بیمار و اسیر خرافات را می‌کاود» (۱۳۷۷: ۲۴۱).

ما این گزارش کوتاه درباره ظرفیت مردان داستان‌نویس ایرانی در خلق شخصیت‌های زن را ارائه کردیم تا از یک‌سو ببینیم زنان داستان‌نویس ما صاحب چه میراثی بوده‌اند، و از سوی دیگر دریابیم چه وظیفه دشوار و خطیری بر دوش آنها بوده و با چه همتی کار را تا به امروز پیش برده‌اند. زنان، نخست برای فهم جایگاه خود، و سپس برای تأیید و تثبیت این جایگاه

راهی جز برخورد نقادانه با این ماترک نداشته‌اند. نگاه نقادانه آنان گرچه از آغاز به فرم بی‌اعتنا نبود اما به سبب حرف‌های نگفته بسیار تا مدت‌ها مضمون محور بود و این قطاری است که هنوز از حرکت باز نایستاده زیرا سینه مادران قصه‌گوی ما همچنان از سنگینی حکایت‌های نگفته و رازهای سر به مهر چند هزار ساله پر درد است. در این ارتباط معصومه محمودی یافته‌های رساله دکترای خود را در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مقایسه‌ای موضوعات و درون مایه‌های مرتبط با زنان در داستان‌های زن‌محور زنان داستان‌نویس (۱۳۰۰-۱۳۸۰)» (۱۳۹۰)، ارائه کرده که به لحاظ اطلاعاتی بسیار مفید است. نگاهی به درونمایه‌ها و موضوع‌های تکرار شونده داستان‌ها در این هشتاد سال نشانگر آن است که زنان داستان‌نویس به اصلی‌ترین و فراگیرترین مسائل مربوط به زنان پرداخته‌اند^(۱۱). این امر به روشنی نشان می‌دهد که داستان‌نویسی برای زنان بیش و پیش از هر چیز یک دغدغه اجتماعی و هویتی بوده است؛ زنان داستان نوشته‌اند تا معضلات اجتماعی و فرهنگی خود را مطرح کنند، بشناسند و بشناسانند و نهایتاً، در حد و اندازه‌های کار هنری امکان فرا رفتن از این معضلات را فراهم کنند. از جمله دلایل پرداختن زنان نویسنده به مضامین تکرار شونده، یکی اهمیت این مضامین و دیگری اصرار زنان بر طرح آنها به منظور پدیدارشدن مجال مواجهه با این مسائل است. در عین حال نتیجه تأمل برانگیز دیگر آن است که زنان نویسنده برای اجتناب از کسالت‌بار شدن مضامین تکراری و در عین حال به منظور تاثیرگذاری بیشتر بر خوانندگان، به تدریج به عناصر فرم از جمله زبان، استفاده از تمهیدات داستان پردازی، صنایع ادبی و ظرفیت‌های ایجاد لحن و فضا توجه کرده‌اند.

بخشی مهمی از دستاوردهای زنان داستان‌نویس پسامدرن غرب مربوط به خلق شخصیت‌هایی است که پنهانی‌ترین لایه‌های وجودی زنان را آشکار می‌کند. این داستان‌نویسان، از یک سو به استناد یافته‌های فکری و فرهنگی پسامدرنیسم و از سوی دیگر با بهره‌گیری از شگردها و شیوه‌هایی که برآمده از این شیوه داستان‌نویسی است، موفق به بازنمایی لایه‌های وجودی زنان شده‌اند. چنانچه این بازنمایی لایه‌های موجودیت فردی و اجتماعی زنان را از جمله اهداف نهایی داستان‌نویسی زنان غرب بدانیم می‌بینیم که زنان داستان‌نویس ایرانی هم همین هدف را دنبال کرده‌اند اگرچه از مسیری گذشته‌اند که اقتضای حیات فردی، اجتماعی و هنری آنها بوده است.

۶- نتیجه‌گیری

بخش قابل توجهی از تجربه‌های زنان نویسنده در ایران حاصل یافته‌های آنان در مواجهه فکری با فرهنگ غربی است. در عین حال شناخت آنان از جریان‌های ادبی و فرهنگی غرب عمدتاً از طریق قرائت نوشته‌های داستان‌نویسان کلاسیک، مدرن و پسامدرن حاصل شده است. در این قرائت، زنان نویسنده ایران به سبب دغدغه‌های متعدد و عمیق‌شان به دنبال تاریخ ادبیات یا نظریه‌های ادبی نبوده‌اند بلکه می‌خواستند تأثرات فردی و اجتماعی خود را جستجو کنند و به دریافت عمیق‌تری از آن برسند تا سرانجام دریافت نهایی‌شان را در روایتی داستانی، به زبان فارسی و بر بستر فرهنگ ایرانی بیان کنند. در نتیجه نه محملی در کار بود نه ضرورتی تا تجسم این تأثرات در داستان، از همان منطق، روال و دسته‌بندی تبعیت کند که در داستان نویسی غرب رخ داده است. از این رو طرح هر گونه پرسش و رویه‌ای که به انطباق داستان نویسی ایرانیان با کلید واژه‌های زیست غربی اصرار ورزد، به ندرت قادر به ایجاد افق تازه‌ای خواهد بود؛ و حتی شاید فضا را چنان تیره کند که آفاق موجود نیز راه‌های ارتباط میان خود را گم کنند.

پی‌نوشت

۱- در بحث حاضر، subject با چنان گستره معنایی به کار رفته که جز وام‌گیری «سوژه»، هیچ یک از ۹ معادل فارسی/عربی تبار موجود، به سبب محدودیت‌های معنایی حاصل از تاکیداتشان، شمول لازم را ندارند. به همین دلیل در مقاله همواره معادل «سوژه» را به کار خواهیم برد.

۲- بدیهی است که مطابق نگاه حاکم بر نوشتار حاضر برخورد جنسیت محور محلی از اعراب ندارد، بنابراین به تناسب معنا از عبارات «نویسنده زن» یا «زن نویسنده» بهره خواهیم گرفت.

۳- نظر به اینکه هر دو معادل «فمینیسم» و «زن‌محور» برای واژه Feminism در فارسی مصطلح است، به تناسب تاکید بافتاری، معنایی و آوایی متن از آنها استفاده می‌کنیم، هر چند باور ما این است که تقریباً در همه موارد اگر وام‌گیری از یک واژه خارجی به عنوان تنها یا یکی از معادل‌ها در زبان فارسی حضور دارد به سبب تشخیص معنایی آن است. چنین است که نوعاً «فمینیسم» را بر معادل‌های دیگر ترجیح می‌دهیم، با این توضیح که فمینیسم مانند هر واژه وام گرفته دیگری، واژه فارسی است.

- ۴- «سوژه» در معنای مورد نظر در مقاله حاضر به انسان در مقام فرد و نیز به «فردیت» مدرن اشاره دارد. آنچه انقلاب دکارتی نامیده می‌شود این مفهوم را در بطن خود دارد. اما نظر به اینکه «سوژه» در معنای عام، همزمان فاعل شناخت و موضوع شناخت است، برای پرهیز از ابهام، واژه «انسانی» به آن اضافه شده است.
- ۵- نومنال (noumenal) یا معادل‌های دیگرش چون بودی؛ ذواتی؛ نفس الامری، از منظر کانت «دلالت بر شیء و رویدادی دارد که منتزع از ادراکی که توسط حواس صورت می‌گیرد خود را نمایان می‌سازد» (Clément, 2014).
- ۶- ترانساندانتال (transcendental) یا معادل‌های دیگرش چون استعلایی، متعالی؛ از منظر کانت «متعلق به، مبتنی بر، و مرتبط با عناصر ما تقدم است که دانش بشری را مشروط می‌کند» (ibid).
- ۷- self، یعنی همان که اُس اساس فرد/ انسان است.
- ۸- روشن است که این امر نافی ستمی نیست که در مناسبات تاریخ مذكر نهادینه شده و مردان خواسته و ناخواسته مجری آن هستند.
- ۹- باید توجه داشت که دیالکتیک مسلط بر این پندار و کردار مانع از آن می‌شود که این رفتار مردان ایرانی را یک خصلت عام و همیشگی بدانیم، از این جاست که ارائه هر حکمی در ارتباط با نظر و عمل جامعه ایرانی نوعی آسان‌گیری منبعت از عدم شناخت است. در عمل، نهایتاً می‌توان از خصلت‌هایی نام برد که شایع و گاه مسلط‌اند.
- ۱۰- برای گردآوری شواهد این نمونه‌ها، از کتاب *زنان در داستان* تألیف نرگس باقری (۱۳۸۷)، به طور خاص استفاده کرده‌ایم. از نویسنده محترم سپاسگزاریم.
- ۱۱- درونمایه و موضوع‌های تکرار شونده از این قرارند: ۱- باور سنتی برتری فرزند پسر بر دختر؛ ۲- تحصیل دختران؛ ۳- عشق (به عنوان شایع ترین موضوع داستان‌های زنان)؛ ۴- ازدواج و مسائل زناشویی؛ ۵- چند همسری و تبعات آن؛ ۶- خشونت مردان؛ ۷- مادر بودن و ارتباط مادر و فرزندی و ۸- نازایی زنان و درد و رنج مرتبط آن.

منابع

- امیرشاهی، م. ۱۳۷۸. *مادران و دختران، کتاب دوم: دده قدم خیر*. استکهلم: نشر باران.
- _____ ۱۳۷۹. *مادران و دختران، کتاب سوم: ماه غسل شهربانو*. استکهلم: نشر باران.
- _____ ۱۳۷۹. «خرمشهر - تهران». *داستان‌های کوتاه*، استکهلم: نشر باران.

- امین‌الرعیاء، پ. و دیگران. ۱۳۹۳. «بررسی ویژگی‌های منتسب به زنان در ضرب‌المثل‌های فارسی». پژوهش زبان و ادبیات فارسی، (سی و چهارم): ۸۹-۱۲۰.
- باقری، ن. ۱۳۸۷. *زنان در داستان*، تهران: مروارید.
- بشیری، م. و محمودی، م. ۱۳۹۰. «بررسی مقایسه‌ای موضوعات و درون‌مایه‌های مرتبط با داستان زنان در داستان‌های زن‌محور زنان داستان‌نویس (۱۳۰۰-۱۳۸۰)». *متن پژوهی/ادبی*، (۴۷): ۵۱-۸۰.
- پارسی پور، ش. ۱۳۷۳. *عقل آبی*، استکهلم: باران.
- _____ ۱۳۷۸. *زنان بدون مردان*، تورنتو: افرا.
- _____ ۱۳۸۱. *بر بال باد نشستن*، استکهلم: باران.
- _____ ۱۳۸۲. *سگ و زمستان بلند*، تهران: البرز.
- _____ ۱۳۸۲. *طوبی و معنای شب*، تهران: البرز.
- پویان، م. ۱۳۸۹. «بررسی جایگاه زنان در داستان‌های کوتاه احمد محمود». *مجله مطالعات اجتماعی*، (۲۵): ۳۹-۵۸.
- جعفری سارویی، ث. ۱۳۸۷. «ادبیات ایران: زن در آثار محمود دولت‌آبادی». *مجله رودکی*، (۲۵): ۷-۱۷.
- جهانبگلو، ر. ۱۳۸۱. *موج چهارم*، تهران: نی.
- دانشور، س. ۱۳۲۷. *آتش خاموش*، تهران: علمی.
- _____ ۱۳۴۵. *سو و شون*، تهران: خوارزمی.
- _____ ۱۳۷۲. *جزیره سرگردانی*، تهران: خوارزمی.
- _____ ۱۳۸۰. *ساریان سرگردان*، تهران: خوارزمی.
- علیزاده، غ. ۱۳۷۱. *خانه ادیسی‌ها*، تهران: تیراژه.
- _____ ۱۳۷۸. «کشتی عروس». *با غزاله تا ناکجا*، تهران: توس.
- _____ ۱۳۸۰. *شبهای تهران*، تهران: توس.
- فلاح رستگار، گ. ۱۳۵۱. «زن در آثار هدایت». *جستارهای ادبی*، (۳۱): ۶۵۳-۶۷۰.
- گلستان، ل. ۱۳۸۳. *حکایت حال*، تهران: کتاب مهناز.
- ماهرویان، ه. ۱۳۸۵. *تبارشناسی استبداد ایرانی ما*، تهران: بازتاب نگار.
- میرعابدینی، ح. ۱۳۷۷. *صد سال داستان‌نویسی ایران*، تهران: چشمه.
- ناهید، ع. ۱۳۶۰. *زنان ایران در جنبش مشروطه*، تبریز: احیا.
- Alcoff, L. 1992. "The Problem of Speaking for Others". in *Cultural Critique*, (2): 5-32.
- Butler, J. 1999. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London: Routledge.

- Cixous, H. 2010. *Le rire de la medusa*, Paris: Galilée.
- Clément, E. et al. 2014. *La Philosophie de A à Z*. Paris : Hatier.
- Diamond, L. & Quinby, L. 2013 (3rd ed.). *Feminism and Foucault*, Boston: Northeastern University Press.
- Ducat, Ph. 2006. *Le manuel de la philosophie*, Paris: ellipses.
- Flax, J. 2012. "Postmodernism and Gender Relations in Feminist Theory". in *Women, Gender and Theory*, 12 (4): 621-643.
- Foucault, M. 1980. *Power/ Knowledge*, Colin and Gordon (eds.). New York: Pantheon.
- Ghanoonparvar, M.R. 1993. *In a Persian Mirror: Images of the West and Westerners in Iranian Fiction*, Texas: University of Texas Press.
- Hartsock, N. 2015. "Foucault on Power: A Theory for Women?". in Linda J. Nicholson (ed.). *Feminism/ Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- Houlgate, S. 1998. *An Introduction to Hegel*, London: Blackwell.