یادِ کودکِ دور در ترافیکِ تجدد

(نگاهی به هشت رمانِ زنانه‌ی فارسی، بنیانِ یک پژوهش)

بهروز شیدا

هنگامی که از رمانِ زنانه سخن می‌گوییم، رمانی را در نظر داریم که هم توسطِ یک زن نوشته شده است، هم شخصیتِ اصلی‌ی آن یک زن است. چنین تعریفی، البته، نه جامع است، نه مانع. تنها یک توافق است؛ برپایی‌ی یک چهارچوب برای نگاه به چند رمان از زاویه‌ای خاص.

ما گمان می‌کنیم بر مبنای دو نوع نگرش به هستی دو نوع رمان زنانه‌ی فارسی آفریده می‌شود. می‌خواهیم به جست‌وجوی عناصر مشترکِ این دو نوع رمان برویم. رمان‌هایی را که به آن‌ها سرخواهیم زد، شماره کنیم: **قصه زندگی**، نوشته‌ی ستاره نصیریان، **یلدا و رهایی**، نوشته‌ی مه‌کامه رحیم‌زاده، **چنارِ دالبِتی**، نوشته‌ی منصوره شریف‌زاده، **دیانا که بود**، نوشته‌ی زهرا زواریان، **انگار گفته بودی لیلی**، نوشته‌ی سپیده شاملو، **پرندهٔ من**، نوشته‌ی فریبا وفی، **آسمان خالی نیست**، نوشته‌ی شیوا ارسطویی، **چه کسی باور می‌کند رستم**، نوشته‌ی روح‌انگیز شریفیان.

در میانِ این هشت رمان، چهار رمانِ **قصه زندگی**، **یلدا و رهایی**، **چنارِ دالبِتی**، **دیانا که بود** را در یک گروه قرار می‌دهیم و چهار رمانِ **انگار گفته بودی لیلی**، **پرندهٔ من**، **آسمان خالی نیست**، **چه کسی باور می‌کند رستم** را در گروهی دیگر. گروه اول را **یادِ کودکِ دور** می‌خوانیم؛ گروه دوم را **در ترافیکِ تجدد**. نخست خلاصه‌ای از این هشت رمان به دست دهیم.

۱

قصه زندگی ماجرای زنده‌گی‌ی دختری از خانواده‌ای متوسط را دست‌مایه قرار می‌دهد. دختر به مرد فقیری دل می‌بازد، با او ازدواج می‌کند، به خانه‌ی او و مادرش می‌رود. مرد با فقر دست‌وپنجه نرم می‌کند، شغل‌اش را از دست می‌دهد، با موتورسیکلت با مردی تصادف می‌کند، به زندان می‌افتد، در زندان معتاد می‌شود. زنِ

جوان تصمیم می‌گیرد روی پای خود بایستد. نزد یک استاد بازنشسته‌ی دانشگاه و هم‌سرش کاری پیدا می‌کند، با یاری‌ی آن‌ها به دانشگاه می‌رود، فارغ‌التحصیل می‌شود، شوهرش در زندان می‌میرد، با مردِ تحصیل‌کرده‌ای ازدواج می‌کند.

یلدا و رهایی ماجرای زنده‌گی‌ی دختری بیست‌ودو ساله را دست‌مایه قرار می‌دهد. یلدا در روزهای نوجوانی پدرش را از دست داده است. پدر از خانواده‌ای زحمت‌کش بوده است و مخالف رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی. مادر یلدا زنی شهوت‌ران و بی‌فرهنگ است که پس از مرگِ پدر یلدا با مردی ثروتمند ازدواج کرده است. دایی‌ی یلدا سرمایه‌داری خودفروخته است که دل‌اش می‌خواهد یلدا با تنها پسرش که در کانادا زنده‌گی می‌کند، ازدواج کند. یلدا که از محیطِ خانه سخت رنج می‌برد، به یاری‌ی یکی از آشنایان‌اش، در مطبِ پزشکِ روشن‌فکر، موقر و میان‌سالی به عنوان منشی استخدام می‌شود. پزشک راه یلدا به سوی محافلِ فرهنگی، سیاسی‌ی مخالف رژیم محمدرضاه شاه پهلوی را باز می‌کند. یلدا به پزشک دل می‌بندد، پزشک اما، به خاطرِ این‌که زنده‌گی‌ی یلدا آشفته نشود، شهرِ خویش را ترک می‌کند.

چنارِ دالبِتی ماجرای زنده‌گی‌ی دخترِ جوانی را دست‌مایه قرار می‌دهد که در دورانِ حکومتِ محمدرضا شاهِ پهلوی به یک چریکِ جوان دل بسته است. پدرِ دختر سرمایه‌داری معتبر است، مادرش در بستر بیماری‌ای غیرقابلِ علاج افتاده است. چریکِ جوان به خانه‌ی تیمی پناه برده است، دختر جوان از فراقِ معشوق سرگردان و ویران است. مبارزات مردم علیه رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی اوج می‌گیرد، یکی از دوستانِ مردِ جوان کشته می‌شود، مادر دختر می‌میرد، رژیم به سقوط نزدیک می‌شود.

دیانا که بود ماجرای زنده‌گی‌ی یک استادِ نقاشی را دست‌مایه قرار می‌دهد. استاد مسلمان معتقدی است. در دوران محمدرضا شاهِ پهلوی علیه رژیم حاکم مبارزه کرده است، اما اینک، در دورانِ جمهوری‌ی اسلامی، جهانِ هنر را برگزیده است. استاد در حال کشیدن تصویر زنی است. هنوز چشم و لب تصویر تکمیل نشده است. هم‌سر استاد زنی سطحی است که از شانِ هنر چیزی نمی‌داند. روزی دختر استاد از پدر می‌خواهد که یکی از معلمانِ او را که هم نقاشی می‌کند و هم رمانی نوشته است، ملاقات کند. مرد عکس معلم را می‌بیند و او را سخت آشنا می‌یابد. سرانجام رمانِ معلم را می‌خواند، نقاشی‌های او را می‌بیند، پریشانی پشتِ سر می‌گذارد و تصویر زنی که چشم و لب ندارد را تکمیل می‌کند.

انگار گفته بودی لیلی ماجرای زنده‌گی‌ی زنی را دست‌مایه قرار می‌دهد که هم‌سرش در جریان جنگ ایران و عراق بر اثر بمباران شهرها کشته شده است. زن در یک تک‌گویی‌ی طولانی هم یاد روزهای گذشته را زنده می‌کند، هم از اکنون سخن می‌گوید. او به همراهِ دو فرزندش تنهایی‌ی غریبی را تجربه می‌کند. پسرش، مشغولِ ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی روان‌شناسی است و خواهرِ هم‌سرش، با مردی، که رهبرِ یک گروه عرفانی است، زنده‌گی می‌کند. مرد فریب‌کاری بیش نیست.

پرندهٔ من ماجرای زنده‌گی‌ی زنی جوان را دست‌مایه قرار می‌دهد که در آپارتمانی کوچک، در یک محله‌ی فقیرنشین، به همراه همسر و فرزندان‌اش، زنده‌گی می‌کند. زن به آرزوهای کوچک خویش می‌اندیشد، همسر او اما، در آرزوی تحقق رویاهای غیرقابل تحقق، بی‌قرار است. سرانجام مرد برای کار به باکو می‌رود و زن به همراه فرزندان‌اش تنهایی‌ای عمیق را تجربه می‌کند.

آسمان خالی نیست ماجرای زنده‌گی‌ی زن نویسنده‌ای را دست‌مایه قرار می‌دهد که از تهران به همدان آمده است تا ماجرای زنده‌گی‌ی عمه‌ی خویش، ناهید، را بنویسد. ناهید زنی شورشی و مطرود بوده است. در روند روایتِ زنده‌گی‌ی عمه‌ی زن نویسنده، ما ماجرای زنده‌گی‌ی خود او، ماجرای زنده‌گی‌ی پدرش ، ماجرای زنده‌گی‌ی دو نسل را می‌خوانیم.

چه کسی باور می‌کند رستم ماجرای زنده‌گی‌ی زنی میان‌سال را دست‌مایه قرار می‌دهد. زن به اتفاق همسر و تنها دخترش در انگلستان زنده‌گی می‌کند. بقیه‌ی اعضای خانواده‌ی او در ایران زنده‌گی می‌کنند: پدرش، مادرش، خواهرش، خاله‌هایش و دوستان‌اش. در میان همه کسانی که پشتِ سر گذاشته است اما، هیچ‌کس به اندازه‌ی رستم، کودکی که پدرش در دورانِ کودکی‌ی او از ده به تهران آورده است، برای او عزیز نیست. همه‌ی رمانِ **چه کسی باور می‌کند رستم** خطاب به رستم نوشته شده است. رستم مرده است اما، یاد او باقی است. خلاصه‌ی هشت رمان را بگذاریم، تکه‌هایی از رمان‌ها را، به جست‌وجوی عناصر اصلی‌ی دو گروه رمانِ خویش، بخوانیم.

۲

به روایت **قصه زندگی**، مریم، در دوران جوانی، قدر تجربه‌ی پیران درنمی‌یابد، به وسوسه‌ی تن تسلیم می‌شود و با مرد جوانی که در شان او نیست، پیمان زناشویی می‌بندد. آتش تن که فرو می‌نشیند اما، مرد جوان چهره عریان می‌کند: «**... خودت با خواست خودت خواهر و مادرت را کنار گذاشتی. حالا چراغ به دست گرفته‌ای دنبالشان می‌گردی . ... کارد بیخ گلویت گذاشته بودم؟ - فراموش کردی؟ ... تو نبودی می‌گفتی یک تار موی تو را با دنیا عوض نمی‌کنم. حالا خرت از پل گذشته ... چرا چرت و پرت نثارم می‌کنی**[1].»

علیرضا، مرد رویاهای جوانی‌ی مریم، یاد کودکی‌ی او را می‌دزدد؛ شیرینی‌ی حضور خانواده‌اش را. کهن‌سالی‌ی دل‌خواه اما، در چهره‌ی مرد دیگری جلوه می‌کند؛ در چهره‌ی استادی مهربان. علیرضا به زندان افتاده و فاسد شده است؛ آینه‌ی عبرت مریم. زوج کهن‌سالی مریم را به خانه می‌برند، کار می‌دهند، به دانشگاه می‌فرستند، زنده‌گی می‌بخشند. مریم درآغوشِ زوج کهن‌سال به دورانِ کودکی باز می‌گردد، وسوسه‌ی تن پشت‌سر می‌گذارد و به هستی‌ی تقدس‌ساز بازمی‌گردد؛ به هستی‌ی تقدس‌ساز پدر: «**آقای یاوری فنجان چای را روی میز گذاشت و از مریم پرسید: پدرت موسیقی کار می‌کرد ... مریم گفت: بله ... یک روز چند نفر که سن آنها حداکثر شانزده تا هیجده سال بیشتر نبود به زور وارد خانهٔ ما شدند به پدرم توهین کردند او را مطرب خطاب کردند ... می‌خواستم جیغ بکشم اما ترسیدم. پدرم ... مرا صدا زد و ... به من گفت ترسیدی؟**

طوری نشده فردا صبح می‌روم و از آنها شکایت می‌کنم. ... آقای یاوری ... گفت: هرجای این کرهٔ خاکی کسی پیدا شود که موسیقی را لهو و حرام ... بداند ... عملا از دنیای عشق بی خبر و بیگانه است و کسی که با عشق بیگانه باشد با آفریدگار خود نا آشناست[۲].» عناصر اصلی‌ی **قصه زندگی** را شماره کنیم: حضور مردِ آرمانی، تقابل با تن‌کامه‌گی، ستایشِ جانِ عارفانه.

یلدا و رهایی از خاطره‌ی شیرین پدری پُر است که به هنگامِ کودکی‌ی یلدا مرده است. پدر یلدا هم‌طبقه‌ی مادر یلدا نیست؛ که درد کشیده‌ی معترضی است که رسمِ مبتذل خانواده‌ی هم‌سر خویش را برنمی‌تابد: «**بابا سرخ شد و گفت: این همه هزینه برای چه؟ مردم گرسنه‌اند ... بابا روزنامه را پرت کرد و گفت: دوست ندارم تا نصف شب بنشینی و با مردهای غریبه قمار کنی ... یلدا نشست روی پاهای بابا و گفت: بابا این همه لباس را می‌خواهید به کی بدهید؟ بابا گفت به بچه‌هایی که بابا، مامان ندارند. مامان زیپ دامنش را می‌بست و می‌گفت: داداشم حق داشت. نبایست با آدم بی اصل‌ونسب عروسی می‌کردم. من طلاق می‌خواهم**[۳].» پدر یلدا در نظامِ حاکم به دنبالِ مقام نمی‌گردد، که هم‌بازی، هم‌درد، عاشقِ یلدا است. مادر اما، تنها عاشقِ تنِ خویش است؛ تنی که وسیله‌ی فریب مردان شهوت‌رانی است که تنها دشت تن‌ها را می‌چَرند: «**مامان پیراهنی از دانتل سفید پوشیده بود. پیراهنی تنگ که اندام باریکش را در میان گرفته بود. قد دامن یک وجب بالای زانو بود. موهایش را کج ریخته بود روی شانه ... آرایش صورتش در مایهٔ بنفش و سرخابی بود ... هر کس از راه می‌رسید داد می‌زد: وای پری! چه خوشگل شده‌ای ... زربافی سر را عقب برد و قهقه زد. غبغبش لرزید و گفت: قدر زر زرگر شناسد...**[۴]»

یلدا از ابتذالِ مادر به ستوه آمده است، پس به جست‌وجوی معنای زنده‌گی پزشکی را ستایش می‌کند که نه تنها به او کار داده است که نماد وقار، مردانه‌گی، تقابل با ابتذالِ رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی نیز هست. یلدا در قامت پزشک خردمند، مرد بالا بلندی را تجربه می‌کند که جانشینِ پدر از دست‌رفته است. پزشک خردمند، یلدا را به سوی دنیای دیگری می‌کشاند؛ دنیایی که دیگر در آن تن محورِ هستی نیست؛ به سوی روشنفکران ایران‌دوستی که در مقابلِ ستم قد علم کرده‌اند: «**آقای جلالی گفت: اخبار ظهر را شنیدید؟ شنیدید که تقویم را تغییر داده‌اند؟ باورتان می‌شود؟ دکتر مهرآیین گفت: آره شنیدم. من در راه بودم. این کارها به خودش ضربه می‌زند. مخالفانش را بیشتر می‌کند**[۵].»

پزشک خردمند اما، تنها در مقابلِ رژیم شاه نایستاده است؛ که نماینده‌ی نوعی از عشق نیز هست؛ نماینده‌ی عشقی که وسوسه‌های جنسی‌ی زنانه را تعالی می‌بخشد. به روایتِ **یلدا و رهایی** عشق از جانِ زنانه‌گی برمی‌آید. تناقضِ تمنای تن‌کامه‌گی و عشق‌خواهی در تفاوت نگاه یلدا به تن پسر دایی و دستِ پزشکِ خردمند پیدا است: « **... مگر شما نگفتید که عظیم تابستان می‌آید. خوب، اگر بیاید بهتر نیست؟ دایی سرفه‌ای کرد و گفت: خوب، معلوم است که اگر بیاید بهتر است. ... ولی آن‌طور که با یکی از استادانش تماس گرفته‌ام، گفت که او را برای یک پروندهٔ تحقیقاتی احتیاج دارند، ... یلدای دوم خندید و گفت: آره، جان عمه‌ات. خر گیر آوردی. عظیم و پروژهٔ تحقیقاتی. لابد در بارهٔ سکس. ... دکتر برگشت. دست یلدا را گرفت و کمی از پماد را روی سوختگی‌ها مالید. دست دکتر گرم بود. قلب یلدا مالش رفت**[۶].» عناصر اصلی‌ی **یلدا و رهایی** را

شماره کنیم: تقابل با رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی، حضورِ مردِ آرمانی، تقابل با تن‌کامه‌گی، تقابل با تجددِ مبتذل.

در **چنارِ دالبِتی** بهرام که به جنبش چریکی اعتقادی بی‌خدشه دارد، از موقعیتِ اجتماعی، فرهنگی‌ی خانواده‌ی نامزدش، صوفی، دل‌خون است. پدرِ صوفی سرمایه‌دارِ متنفذی است که در کودتای ۲۸ مردادماه سالِ ۱۳۳۲ فعالانه شرکت کرده است. موقعیتِ پدر باعثِ شرمنده‌گی‌ی صوفی است: «**راستی مادر! چرا هیچوقت برایم نگفتی که پدر در کودتای بیست‌وهشت مرداد آنقدر فعال بوده؟ بلندبلند حرف نزن مادر! و خودش آهسته ادامه داد: حضرت آقا اتوبوسهایش را گذاشته بود در اختیار آنها ...**[۷] »

صوفی از رسمِ زنده‌گی‌ی پدر شرمنده است، در مقابلِ رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی می‌ایستد، وجود خویش به بهرام می‌سپارد؛ به بهرام که در مقابلِ میهمانی‌های بزرگ، تن‌پروری، ابتذال، ایستاده است: «**میز ناهارخوری بزرگی، با خراطی‌های زیبا دورش، کنار دیوار در طرف چپ بود. میز را تا نیمه پر کرده بودند از ظرف‌های پُر از هلو و گلابی، گیلاس و آلبالو ... صوفی با خودش گفت: این همه میوه برای یک ایل هم زیاد می‌آید. بالای میز گوبلن بزرگ شام آخر را نصب کرده بودند. مریم آهسته گفت: گمانم دایی‌جان از فرانسه آورده**[۸].»

بهرام تکیه‌گاهِ صوفی است؛ پناه جان؛ راهی برای گریز از تجدد مبتذل؛ تبلور معنای هستی؛ راهی برای گریز از غبغب‌های پُرچربی و پاهای عریانِ زنان در میهمانی‌های پُرخودنمایی. به چشمِ صوفی بهرام تغییر خواب خوب جوانی است: «**بهرام پشت به او و رو به بیرون ایستاده بود. چهره‌اش را از نیمرخ می‌دید؛ نیمرخی که آن همه دوست‌داشتنی بود. آن‌چنان حالی به صوفی دست داد که می‌خواست او را ببوسد ... در این لحظه چقدر دلش می‌خواست او را درآغوش بگیرد و به چشمهایش خیره شود. آهسته گفت: بهرام**[۹]!»

بهرام هم‌راه دل‌خواه صوفی به سوی وطن رویایی است؛ به سوی وصل؛ به سوی شعری که از دستِ سروژ هم‌رزمِ بهرام بر کاغذ جاری شده است: « **قلبم از آهنگهای فراوان لبریز است،/ ای آبهای وطن، شما به آن آواز بخشیده‌اید/ قلبم از احساسی خاموش نشدنی لبریز است،/ ای دشتهای وطن، شما به آن جان بخشیده-اید/ روحم مهربان و پیشانی‌ام باز/ ای آوازهای وطن، شما مرا تغذیه کرده‌اید./ می‌خواهم ببینم، بامدادان بسیاری را،/ با تو، درآغوش تو، ای وطن اجدادی من**[۱۰].» عناصر اصلی‌ی **چنارِ دالبِتی** را شماره کنیم: تقابل با رژیم محمدرضا شاه پهلوی، حضورِ مردِ آرمانی، تقابل با تن‌کامه‌گی، تقابل با تجددِ مبتذل.

در**دیانا که بود** استاد فرزاد به دنبالِ معنای هنر می‌گردد؛ گاه در کتابِ سرچشمه‌ی اثر هنری‌ی هایدگر. با الهام از کتابِ سرچشمه‌ی اثر هنری استاد فرزاد چنین نوشته است: «**... هنر در ذاتِ خود عینِ تعهد است. اثر هنری است که هنرمند را می‌آفریند. هنرمند می‌میرد، اما اثرش جاودانه خواهد بود. هنر شیدایی است. هنر رستن از عالم تن است. نسبتی است که هنرمند با عالم قدسی برقرار می‌کند. ... شناخت هنر امری پیچیده و تقریبا ناممکن است، ... هنر در لایه‌هایی از اسرار پوشیده می‌ماند. آن‌چه برای ما قابل درک و مشاهده است، اثر هنری است. هنرمند است که در آثارش خودش را متجلی می‌کند، در واقع هنرمند واسط فیض است...**[۱۱] »

استاد فرزاد به دنبالِ سرچشمه‌ی فیض می‌گردد؛ در خویش، در آثارِ خویش؛ که بدون سرچشمه نه توانِ آمیزش با هم‌سرِ خویش را دارد، نه توانِ تکمیلِ تصویرِ زنی را که بی‌چشم و لب مانده است. بی سرچشمه‌ی فیض استاد فرزاد نه سخن گفتن می‌تواند نه دیدن. به چشمِ استاد هانیه، معلمِ دخترش، سرچشمه‌ی فیض است؛ چشمی به‌سوی جهانِ بالا. هانیه در دفتر خویش شعرِ عروج نوشته است: «**عشق رودی است برآمده از دمه آه‌ها/ تقطیر آتش است، در تلالو چشمان عاشقان/ مرارت دریاست، غنی شده از اشک عاشقان**[۱۲].»

هانیه جای خالی‌ی تصویر استاد را با عشق پر می‌کند. سرچشمه‌ی عشقِ هانیه اما، کجا است؟ هانیه روز ۱۷ شهریور ماه سالِ ۱۳۵۷ بوی عشق شنیده است، در انبان خاطرات‌اش یاد سرکوب ساواک جایی ویژه دارد، دانش‌آموزان‌اش را به خواندن کتاب‌های دکتر علی شریعتی ترغیب می‌کند، هم‌سرش را به جبهه‌ی جنگِ ایران و عراق فرستاده است. هانیه در راه جهان بالا ستیز با شیطان زمینی را برگزیده است. هانیه تبلورِ عشق زنانه است؛ تبلور عروج زنانه‌گی به عالم بالا. زنانه‌گی اما تبلور دیگری نیز دارد: مهوش، هم‌سر استاد فرزاد؛ مبتذل، عامی، تنگ‌نظر؛ بی‌خبر از شورِ عالمِ هنر: «**خسته شدم خدا! ذله شدم. زندگی با یه دیوونه! دیوونه‌ام کردی مرد ... نصفه شب تو کوچه چه کار می‌کنی! ... بسه دیگه. دیوونه شدم خدا. ... بذار همه بدونن. بدونن تو این خونه چه خبره! بدونن من دارم با یه دیوونه زندگی می‌کنم ... تف به هرچی هنرمنده. دیگه خسته شدم**[۱۳].»

مهوش تبلور تن است؛ بی خبر از خواب خدا. به روایتِ **دیانا که بود** زن ناموس خدا است. هم از این رو است که استاد فرزاد چون داستان‌های هانیه را می‌خواند، نیمه‌ی غایب هم‌سر خویش را می‌یابد، نقاشی‌ی خویش را کامل می‌کند، از هراسی همیشه‌گی می‌رهد. حضورِ هانیه دعای استاد فرزاد را مستجاب می‌کند: «**خدایا! مرا به ابتذال آرامش و خوشبختی مکشان. اظطراب‌های بزرگ، غم‌های ارجمند و حیرت‌های عظیم به روحم اعطا کن. لذت‌ها را به بندگان حقیرت بخش و دردهای عزیز بر جانم ریز...**[۱۴]» عناصر اصلی‌ی **دیانا که بود** را شماره کنیم: تقابل با رژیم محمدرضا شاه پهلوی، حضورِ مردِ آرمانی، ستایشِ جان عارفانه، تقابل با تجددِ مبتذل.

چهار گروه رمان **یادِ کودک دور**، همه، از یک پنجره به سایه‌روشنِ جهان می‌نگرند. چهار رمان **در ترافیکِ تجدد** اما، پنجره‌ی روبرو را برگزیده‌اند.

۳

انگار گفته بودی لیلی با این جمله‌ی شراره آغاز می‌شود: «**بمبها از آسمان ریختند روی خانه همسایه. تو از ایوان پرت شدی و مردی**[۱۵].»«تو»، شوهر شراره است؛ خاطره‌ی معشوق. خاطره‌ی معشوق اما، یک‌سره زلال نیست. معشوق هم تبلور خاطرات شیرین است؛ هم تبلور بی‌اعتنایی؛ تبلور زمان‌های از دست‌رفته‌ی هم‌دلی؛ مردی غرقِ خویش؛ از همان روز آغاز زناشویی: «**ساعت سه صبح بلاخره مهمانها روانه شدند و ما هم آمدیم خانه. شش صبح هم باید فرودگاه می‌بودیم. نمی‌دانستم باید چه کار کنم. مامان هیچی بهم نگفته بود. رفتم**

توی اتاق خواب که لباس عروسی را از تنم دربیاورم. با زور زیپ را کشیدم پایین. اما تو نیامدی بهم کمک کنی. انگار نه انگار زنت شده بودم[۱۶].»

شراره تنها بوده است؛ در کنار شرافت و بی‌نیازی‌ی مرد؛ در خانه‌ی کوچک خود؛ در کنارِ مبارزه‌ی مرد با ستم‌گران؛ چنان تنها که اکنون به تعریف مرد در مورد شرافت شک می‌کند؛ خسته از راه و شرافت و فرزند و مرگ و زنده‌گی و دل‌شوره؛ خسته از تنهایی: «**حالا بیست‌ویک سال از آن روز می‌گذرد. از آن روز که توی کوه آرام گفتی تنها موندی ... بیست سال از شبی می‌گذرد که ایستاده بودی کنار پنجره و گنبد طلایی را نگاه می‌کردی و باز هم به من گفتی تنها مونده بودی ... نوزده سال از روزی می‌گذرد که آمدم زندان ملاقاتت. دیدی شکمم دوباره کوچک شده. دستت را از پشت شیشه گذاشتی روی گونه‌ام و گفتی تنهایی سخت بود؟ و سیزده سال هم از روزی می‌گذرد که بمبها ریختند روی خانه همسایه و تو از ایوان پرت شدی، مردی و تنهام گذاشتی**[۱۷].»

شراره تنها بوده است؛ زنی که هم مرد خویش را تکیه‌گاه می‌یافته است و هم غارت کننده‌ی استقلال؛ زنی که به مرد خویش معتاد بوده است و از اعتیاد به مردِ خویش رنج می‌برده است. زنی که از گفتار درونی-ی خویش با مرد خسته است؛ خسته از سنگینی‌ی بار خاطره و تکیه‌گاه: «**علی، دیگر نمی‌خواهم با تو حرف بزنم. بگذار یک بار بلند بگویم تا خودم هم باور کنم. دیگر نمی‌خواهم با تو حرف بزنم. هرگز**[۱۸]!»

شراره با علی سخن می‌گوید. علی اما، تنها مردِ **انگار گفته بودی لیلی** نیست. مستانه، خواهر علی، با یکی از دوستان علی ازدواج کرده است؛ با رهبر یک فرقه‌ی عرفانی؛ مردی که جانِ مستانه به دندانِ فریب و هراس دریده است؛ مردی که در خاطر زخمی‌ی مستانه حضوری سنگین دارد: «**گوشی تلفن را برداشتم و زن گفت مادرتون عمرش رو داده به شما، ایشالا غم آخرتون باشه ... محمود روبرویم ایستاده بود و نگاهم می-کرد. چشمهایش سرخ شده بود. دلیلش را خوب می‌دانستم. اجازه نداشتم گوشی تلفن را بردارم ... محمود حرام کرده بود صدای گریه زنش را کسی بشنود، هر کس حتی شوهر یا برادرش. صدای زنهای دیگر حرام نبود**[۱۹].»

محمود اجازه نمی‌دهد کسی صدای زناش را بشنود؛ خود اما، می‌خواهد از تمامِ لیلی‌های زمینی پُر باشد. محمود باید با مریدان‌اش بیامیزد تا راه آسمان را بر آن‌ها سنگ‌فرش کند؛ زن‌باره‌ای که از طریق تقبیحِ جاذبه-ی تن زنان به تن آن‌ها راه می‌یابد: «**کلید را در قفل چرخاندم، بی‌صدا. در آپارتمان را باز کردم. صدای ناله-ای آمد محمود. صدای رویا بود ... قبل از این که بتوانم تکان بخورم از اتاق پرید بیرون. پیژامه پوشیده بود و موهای لخت و بلندش روی سینه برهنه‌اش تکان می‌خورد**[۲۰].»

مستانه محمود را در بستر زن دیگری می‌یابد و باور مطلقِ خویش از محمود می‌بُرد. محمود این خطا را از یاد نمی‌برد؛ که شلاق مجازاتِ زنی است که در عظمتِ مراد خویش تردید کرده است؛ مستانه آمیخته‌ای است از کبودی‌ی کوبش صرع و ضربه‌ی شلاق: « **... و من از همان روز کوبیده می‌شوم. هر بار در آن زیرزمین کوبیده می‌شدم و محمود توی بغل خانم‌جان گریه می‌کرد. به من قول می‌داد معالجه‌ام کند. هر بار**

شلاق را برمی‌داشت کوبیده می‌شدم. وقتی آرام می‌افتادم، تمام تنم کوبیده بود. هنوز نمی‌دانم کبودی از شلاق بود یا از کوبیده شدن[۲۱].»

محمود زنان دیگر را به بستر می‌برد؛ هم‌سرش را به شلاق می‌نوازد و به آغوش مادر پناه می‌برد تا ستایش مادر مکرر شود: «**شلاق را تا خود صبح، کنار من، روی تشک می‌کوبید. کم مانده بود مثل اسب شیهه بکشم. اسب شده بودم و او می‌خواست رامم کند. شلاق را کنار اسب می‌کوبید. می‌گفت مادر یه دونه‌است**[۲۲].»

عناصر اصلی‌ی **انگار گفته بودی لیلی** را شماره کنیم: غیابِ مردِ آرمانی، تفاوتِ دنیایِ زنانه و مردانه، حضورِ عرفانِ سرکوبگرانه.

در **پرندهٔ من** زنی در دنیای کوچکِ خویش می‌چرخد؛ تنها در حضورِ دیگران؛ تنها در حضورِ فرزندان؛ تنها در حضورِ هم‌سری که بی‌حوصله‌ی حضورِ او است: «**... می‌دانستم که او با من هیچ‌جا نمی‌آید. جا خوردم و احساس تنهایی و سرخوردگی مثل هوویی فاصلهٔ بین من و امیر را اشغال کرد. روزهای زیادی باید می‌گذشت که یکدیگر را راحت بگذاریم و هر کدام فعل رفتن را به تنهایی برای خودمان صرف کنیم**[۲۳].»

امیر، هم‌سر راوی‌ی **پرندهٔ من**، در خانه‌ی کوچکِ خویش حضور ندارد، از وجودِ خویش به‌ستوه آمده است، توان عشق ندارد، رو به پنجره‌ای می‌خواند که خود نمی‌داند کجا است. راوی‌ی **پرندهٔ من** نمی‌داند هم‌سرش کجا است: «**همهمهٔ باران و دف حیاط خلوت را پر کرده است. توی آشپزخانه می‌روم و صدایش می‌زنم بیا تو. مرا نمی‌بیند. صدایم را هم نمی‌شنود ... امیر کجاست؟ شاید لابلای تیغ‌زار هاست یا جایی در آن طرف دنیا. نمی‌دانم. اما دیگر در این خانه نیست. رفته است**[۲۴].»

راوی‌ی **پرندهٔ من** از یک کودکی‌ی تلخ و پُرسکوت گذر کرده است؛ از خانه‌ی پدری که در دورانِ جوانی دندانِ قدرت نشان می‌داده است و در دوران پیری به خفتِ افتاده است؛ از خانه‌ی مادری که چون هم‌سرِ خویش را ضعیف یافته است، نفرت خویش از او عریان کرده است. راوی‌ی **پرندهٔ من** هم از کودکی تنها بوده است؛ چون **صندوقچه‌ای کیپ و پُر از راز**؛ در حضورِ پدری تنها؛ در حضورِ مادری تنها: «**بعد از خانه نشین شدن آقاجان زاری مامان بالا گرفت ... صدای زاری نبود. بیزاری بود. نفرت بود. درد بود. ... آقاجان به زیرزمین پناه برد و تاآخر همان‌جا ماند. زاریدن‌های مامان از درها و دیوارها و بدن‌هایمان عبور کرد و در خواب‌هایمان هم ادامه یافت**[۲۵].»

خواب‌های راوی‌ی **پرندهٔ من** پُر از سکوت است؛ که در کودکی شنیده است که زن باید همه چیز را در سینه نگهدارد؛ خواب‌هایی پُر از خیانت به هم‌سری که جان او را درنمی‌یابد، تن تنهای او را پُر نمی‌کند، دنیای زنانه‌ی او را کشف نمی‌کند، فرش نمی‌کند: «**امیر خبر ندارد که روزی صد بار به او خیانت می‌کنم؛ وقتی که زیر شلواری‌اش به همان حالتی که درآورده وسط اتاق است. وقتی توی جمع آنقدر سرش گرم است که متوجه من نیست ... وقتی مرا علت ناکامی‌هایش به حساب می‌آورد. وقتی زن دیگری را به رخ من می‌کشد. وقتی که می‌تواند از هر چیزی به تنهایی لذت ببرد**[۲۶].»

خواب‌های راوی‌ی **پرندهٔ من** پُر از کابوس است؛ پر از هراسِ جدایی از هم‌سر؛ پُر از لحظه‌های دروغ، پُر از تمنای تنی که با تن دیگر جُفت نمی‌شود؛ پُر از اندوه کهنه‌گی‌ی هم‌سری که از عادت‌های بی‌طپش پُر

است. راوی‌ی **پرندهٔ من** از امیر پُر نمی‌شود، جرئتِ ترکِ او را هم ندارد، پس سکوت می‌کند در آرزوی پرنده‌ای که نمی‌آید؛ حتا اگر سرش بر سینه‌ی مردی باشد که دیگر معشوقِ او نیست: «**به امیر نزدیک می‌شوم و سرم را روی سینه‌اش می‌گذارم. زیادی سفت است. سرم را کمی پایین‌تر می‌آورم. امیر موهایم را نوازش می‌کند. ... امیر به خیالش هم نمی‌رسد که اینقدر از او سیر شده باشم**[۲۷].» عناصر اصلی‌ی **پرندهٔ من** را شماره کنیم: غیابِ مردِ آرمانی، تفاوت دنیای زنانه و مردانه، خیانتِ ذهنی‌ی زن به هم‌سرش.

آسمان خالی نیست روایتِ زنده‌گی‌ی دو زن است؛ از دو نسل: شهرزاد، ناهید. شهرزاد برادرزاده‌ی ناهید است؛ نویسنده‌ای که از تهران به همدان آمده است تا زنده‌گی‌ی عمه‌ی خویش را بنویسد؛ زنده‌گی‌ی او اما، شاید جز باز تولیدِ زنده‌گی‌ی عمه‌اش نیست؛ زنی در هجوم نرینه‌ها: «**شهرزاد مسیر نگاه پوراحمد را روی حلقه‌اش تعقیب کرد. حلقه را دور انگشتش چرخاند. وسط نرینه‌ها از خودم مراقبت می‌کنم**[۲۸].»

شهرزاد در هجوم نرینه‌ها خویش را تنها می‌یابد. با این‌همه نیازِ خویش به یک مرد را پنهان نمی‌کند؛ هم از این رو است که مردان بسیاری را آزموده است؛ نرینه‌هایی را که چشمِ او را سخت ترسانده‌اند: «**ایستاده بودی بالای آن پله که چه بشود؟ ساختمان سینما بهترین مکان بود برای معامله با زندگی من. نیاز حقیرترین حس بشری. ... چرا آن موقع که ایستاده بودی بالای آن پله‌های لعنتی، من آن همه نیازمند بودم؟ ... بدی‌ش این بود که به مرد شاعر هزارتا دروغ گفته بودم. ... ازلی را از تو یاد گرفته بودم. در محراب افیون زده به مرد شاعر می‌گفتم: مرد ازلی**[۲۹].»

نرینه‌های بسیاری چشم شهرزاد را سخت ترسانده‌اند، با این همه او هنوز در جست‌وجوی یک مرد، در جست‌وجوی تن‌کامه‌گی، سر می‌چرخاند؛ حتا در رقابت با زنانی که چون او از جست‌وجوهای بسیار دست خالی بازگشته‌اند: «**سایه چشم‌های طلبکارش را دوخت به صورت شهرزاد. دیشب خوش گذشت؟ ... آره خیلی. سایه گوشهٔ چشم‌هاش می‌پرید و گونه‌هاش می‌لرزید. صداش سخت و خشن شده بود. ... تو خجالت نمی‌کشی؟ ... نه خجالت نمی‌کشم. ... چرا با من این بازی‌رو می‌کنی شهرزاد؟ مگر من چه بدی به تو کردم؟ ... منو بفهم. خیلی دوستش دارم**[۳۰].»

شهرزاد به دنبالِ عشق می‌گردد؛ درست مثلِ عمه‌اش ناهید. ناهید، خواهر داشی، پدر شهرزاد، دختر سر به هوایی است که قید درس و مشق را زده است، در خانه نشسته است و در مقابل مردهای غریبه **قر و اطوار** می‌آید. ناهید در مقابل همه‌ی مردان **قر و اطوار** می‌آید اما تنها کورش را دوست دارد؛ پسرعمه‌ی بی‌اعتناء به زنان را: «**آنقدر الکی گفتم کورش نامزدم است که خودم هم باور کرده‌ام. خدایا انصافت را! چی از مخلوقاتت کم می‌شد اگر کورش من را می‌خواست؟ .... الهی من قربون اون ابروهای مشکی و بلندش بروم که تا چشمش می‌افتد به من بخت برگشته، ابروهایش گره می‌خورد توی هم و انگار فحشم می‌دهد**[۳۱].»

ناهید در جست‌وجوی مردی است که او را بفهمد؛ جان او را؛ میل او به تن‌کامه‌گی را؛ خلاء وجود او در غیابِ جفت را؛ چنین است که در غیاب نگاه کورش به راهی می‌رود که درآن تن بی مهارش پر می‌شود و جان تنهایش تنهاتر. ناهید به سوی مردان بی بار و خیال می‌پَرد: «**حالا که کورش نیست، چر آنها نباشند؟ با خیال کورش با همه‌شان عشق می‌کنم. گورباباشان. من که دیگر آب از سرم گذشته**[۳۲].»

ناهید جفتِ خویش را نمی‌یابد که دنیای خاکی‌اش با دنیای بی‌قرارانه‌ی مردانه سخت تفاوت دارد؛ درست مثلِ شهرزاد که چشمِ مشتاق‌اش سرگردان و خالی است؛ خالی و پُر از نفرت از نرینه‌ها؛ نیازمندِ«او»: «**دیگه به این نتیجه رسیدم که من زن جفت‌جویی هستم و تو جفت‌جویی را نمی‌فهمی ... من، هم جفت‌جو هستم، هم مهرطلب، درست در زمانی که به مهر تو احتیاج دارم، تو ترکم می‌کنی**[۳۳].» عناصر اصلی‌ی **آسمان خالی نیست** را شماره کنیم: غیاب مرد آرمانی، تفاوت دنیای زنانه و مردانه، میل به تن‌کامه‌گی.

راوی‌ی **چه کسی باور می‌کند رستم** به همراه شوهرش در قطاری در انگلستان نشسته است و در جهانِ خاطراتِ خویش سفر می‌کند. هم‌سرش، جهان، روزگاری یگانه مرد رویاهای او بوده است؛ معنای عشق و تپش؛ مقصدِ هر نگاه: «**سرم را بلند می‌کنم ... و نگاه می‌کنم. چند قدمی ماست. آبشاری در دلم سرازیر می‌شود، آشوبِ شیرینی است که حاضرم همه عمر ادامه یابد. خوش لباس، خوش قدو قامت، متفاوت با همه کسانی است که تا به آن روز دیده‌ام**[۳۴].»

پدر راوی دکتر داروساز است، خواهرش با داروسازی جوان ازدواج کرده است، خود معشوق خویش را در قامت مردی آراسته یافته است، کشورها سفر کرده است، اما اینک در قطاری که کُند و غریب می‌رود، از معشوقِ روزگارِ جوانی تنها مردی خسته و سرد مانده است که نه پاسخِ تنِ زن می‌تواند، نه پاسخِ جانِ او ؛ مردی تنها درگیرِ خویش: «**جهان از کنار روزنامه نگاهی به من می‌اندازد، نگاهی بیشتر از سر عادت تا توجه. او کاملا با این گوشه از دنیای من بیگانه است. آدمی است درونگرا، ساکت، و وابسته به عادت‌های روزانه‌اش. روزهایش مانند ساعت برنامه‌ریزی شده و منظم اند**[۳۵].»

راوی از هم‌سرش دور شده است؛ از جهانِ زیبای جوانی. راوی خانه‌ای ندارد؛ راوی می‌خواهد در قطار بماند: «**دلم می‌خواهد روزها و هفته‌ها سوار قطاری در حال حرکت باشم که هیچ ایستگاهی برای پیاده شدن نداشته باشد**[۳۶].»

مرد در جهانِ خویش غرق است. مرد یار نمی‌فهمد. مرد راوی را با خیال و پنجره و ابری که از پنجره‌ی خانه و قطار به درون می‌ریزد تنها گذاشته است، شانه‌ی او را از پرسش و تقاضا سنگین کرده است، چنان سنگین که راوی به جست‌وجوی سبکی‌ی ناب تن به دیگری تسلیم کرده است؛ به ره‌گذری که زمانی در دانشگاه روزگارِ جوانی با زن دیگری نرد عشق می‌باخته است: «**این آغوش او را به جایی می‌برد که نه سئوالی بود نه جوابی. سقوط و بیهوش شدن بود در میان دست‌هایی قوی، قوی‌تر از مرگ که او را می‌گرفت و از آن تاریکی بیرون می‌کشید. می‌ترسید. شرمنده بود، مغرور بود. چه لذتی، چه اظطرابی. چه لذتی، چیزی را حس نکردن بجز آن تن که تمامی وجودش را در بر گرفته بود**[۳۷].»

راوی کنار پنجره‌ی قطار فرسنگ‌ها از مردِ خویش دور است، در ایستگاه‌ها فرسنگ‌ها از مردِ خویش دور است. در خانه فرسنگ‌ها از مرد خویش دور است؛ مگر خاطره‌ی رستم او را نجات دهد. رستم، پسر محمد، را پاپا از روستا آورده است تا وردستِ خانم‌جان باشد. رستم مخاطبِ همیشه‌ی گفتارهای درونی‌ی راوی است: «**کودکی‌ام را از آن زمان به یاد دارم. از آن روزی که تو به خانه خانم آمدی ... از آن روزها**

که قصه‌ها را با هم اختراع می‌کردیم. ... بدون تو هیچ خاطره‌ای از آن دوران ندارم و اگر تو نبودی کودکیم را گم می‌کردم[۳۸].» عناصر اصلی‌ی **چه کسی باور می‌کند رستم** را شماره کنیم: غیابِ مرد آرمانی، تفاوت دنیای زنانه و مردانه، میلِ به تن‌کامه‌گی، خیانتِ زن به هم‌سرش.

هشت رمان ما از دو پنجره‌ی روبه‌رو به سایه روشنِ جهان می‌نگرند؛ به سایه روشنی که در آن رنگ‌های بسیار درهم آمیخته‌اند؛ رنگِ تقابلِ سیاسی- اجتماعی، رنگِ تقابلِ فرهنگی، رنگِ تقابلِ زنان با مردان.

٤

هشت رمانِ ما در برابرِ شرایطِ سیاسی- اجتماعی‌ی یک دورانِ هفتاد ساله دو واکنش نشان می‌دهند. چهار رمانِ گروهِ **یادِ کودکِ دور** در مقابلِ رژیمِ محمدرضا شاهِ پهلوی فریادِ اعتراض برمی‌آورند، تصویری عرفانی از اندیشه‌ی مذهبی به دست می‌دهند. چهار رمانِ گروه **در ترافیکِ تجدد** در مقابلِ رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی سکوت می‌کنند، در مقابل رژیمِ جمهوری‌ی اسلامی گاه لب به گله می‌گشایند. واکنشِ دو گروه رمان خود به یک دورانِ تاریخی را به شکلِ دیگری نیز بیان کنیم: گروه اول ستیز با رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی را ارزشی قهرمان‌ساز می‌یابند، گروه دوم از ارزش‌های قهرمانی‌ساز خسته اند. این دو داوری دو نگاه به ارزش‌های اخلاقی‌ی زنانه را در خویش می‌پرورند.

هشت رمانِ ما در دورانِ جمهوری‌ی اسلامی نوشته شده‌اند؛ دورانی که غلبه بر تجدد سرکوبگرِ دوران محمدرضا شاهِ پهلوی را از برجسته‌ترین ویژه‌گی‌های خود می‌داند. غلبه بر تجدد سرکوبگر اما، یک شبه رخ نداده است؛ که جنبش‌ها و جدال‌ها در کار بوده است. در تاریک‌وروشنِ صبحِ دوشنبه ۳ اسفندماه سالِ ۱۲۹۹ لشگرِ قزاق‌های ایرانی شهرِ تهران را تصرف می‌کنند. آن‌ها برای کسب قدرتِ سیاسی آمده‌اند؛ آمده‌اند تا خواب اشراف قاجار را دَمی آشفته کنند[۳۹]. فرمانده‌هی‌ی لشگرِ قزاق‌ها را دو مردِ سخت قدرت طلب بر عهده دارند؛ سیدضیاءالدین طباطبایی، رضاخان میرپنج. سید ضیاءالدین طباطبایی ضد کمونیست، شیفته‌ی غرب، روحانی‌مسلک، طرفدارِ قانون اساسی است؛ رضاخانِ میرپنج ضد کمونیست، شیفته‌ی غرب، دیکتاتور مسلک، بی‌اعتناء به قانونِ اساسی. چرخشِ زمانه در سال‌های بعد، رضا خان را به تختِ قدرت پرتاب می‌کند و سیدضیاء را به خاک فراموشی. رضاخان در ملتقای طنز و تقدیر تاریخی به نمادِ آمیزش و تعارضِ تجدد سرکوبگر و سنت مذهبی تبدیل می‌شود.

در دورانِ حکومتِ شانزده ساله‌ی رضاخان بسیاری از نمادهای اسلامی، ساختار مسجدها، تدریسِ زبان عربی در مدرسه‌ها، سازمان‌های گوناگون روحانیون حفظ می‌شوند، اما تصویبِ قانونِ متحدالشکل شدن لباس مردان در آذرماه سالِ ۱۳۰۷، اعدامِ گروهی از روحانیون، کشفِ حجابِ زنان در ١٤ دی‌ماه سالِ ١٣١٤ از تقابلِ تجدد سرکوبگر با سنتِ مذهبی خبر می‌دهند[٤٠]. در این میان اما، واقعه‌ی کشفِ حجاب در چشمِ مخالفانِ تجددِ سرکوبگر معنایی ویژه می‌یابد. از همان ١٤ دی‌ماه سالِ ١٣١٤ تصویرِ غیرآرمانی‌ی زنِ ایرانی در چشم مخالفانِ رژیم محمدرضا شاه پهلوی با میلِ به تن‌کامه‌گی و برهنه‌گی درهم می‌آمیزد تا تصویر

برهنه‌ی ستاره‌گانِ سینمای فارسی بر سر در سینماها، تصویر دخترانِ شایسته در مجله‌های زنانه، تصویرهای برهنه‌ی زنان در مجله‌ی **این هفته** خود را در متن‌های روشنفکرانی منعکس کند که رهایی‌ی زنان از فرهنگ مبتذل را در رهایی از قدرتِ ویران‌کننده‌ی ماشین[۴۱]، بازگشت به خویشتنِ اسلامی[۴۲]، عملِ انقلابی[۴۳] نیز می‌یابند. به چشم مخالفان رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی تصویرِ غیرآرمانی‌ی زن ایرانی در دامن بورژوازی‌ی تازه به‌دوران‌رسیده رشد کرده است.

بورژوازی‌ی دورانِ محمدرضا شاه پهلوی از توزیع درآمدهای نفتی میانِ کارخانه‌دارها، تکنوکرات‌ها و بوروکرات‌هایی برآمده است که جز حمایت از رژیمِ پهلوی برای خود وظیفه‌ای نمی‌شناسند[۴۴]. به چشمِ مخالفانِ رژیم محمدرضا شاه پهلوی، بورژوازی‌ی تازه به دوران رسیده‌ی ایرانی نماینده‌ی میلِ غریب به تن‌کامه‌گی، برهنه‌گی، ابتذال و حمایت از تجددِ سرکوبگرِ محمدرضا شاه پهلوی است؛ نماینده‌ی تصویری از زنِ ایرانی که در تقابل با تعهد، خرد، وفاداری قرار می‌گیرد؛ تصویری در تقابل با جان‌هایی که جنسیت‌شان در نگرش‌شان به جهان نقشی ندارد. از میانِ هشت رمانِ ما، چهار رمانِ گروهِ **یادِ کودکِ دور** در مقابلِ تصویر غیر آرمانی‌ی زنِ بورژوا می‌ایستند.

قصه زندگی تن‌کامه‌گی‌ی جوانانه را نشانِ بی‌خردی می‌پندارد، تصویرِ سنتِ مذهبی از زن را پاس می‌دارد. **یلدا و رهایی** میل به تن‌کامه‌گی را تقبیح می‌کند، برهنه‌گی را بیماری‌ی بورژوازی‌ی تازه به دوران‌رسیده می‌پندارد، مخالفانِ رژیمِ محمدرضا شاه پهلوی را نمادِ نیکی می‌داند، مذهب‌باوری‌ی پزشکی مهربان را نشانِ خرد می‌شناسد. **چنارِ دالبتِی** مبارزانِ دورانِ محمدرضا شاه را مقامِ قدیس می‌بخشد، میل به تن‌کامه‌گی را ناچیز می‌شمارد، برهنه‌گی را ویژه‌گی‌ی بورژوازی‌ی تازه‌به‌دوران رسیده می‌داند. **دیانا که بود** ستیز با رژیمِ محمدرضا شاه را ارج می‌نهد، جانِ زنانه را بر میلِ به تن‌کامه‌گی برتری می‌دهد، برهنه‌گی را بیماری‌ی بورژوازی‌ی تازه به‌دوران‌رسیده می‌پندارد. چهار رمان گروه **یاد کودکِ دور** در آینه‌ی یک دوران تاریخی ستمِ تجدد سرکوب‌گر، میلِ به تن‌کامه‌گی و تقدس مبارزان می‌بینند. چهار گروه رمانِ **در ترافیک تجدد** به ماجرا به شکلِ دیگری می‌نگرند.

در **انگار گفته‌بودی لیلی** تن‌کامه‌گی تقبیح نمی‌شود، سنت اسلامی جنگ و مرگ می‌آفریند. در **پرندهٔ من** میل به تن‌کامه‌گی حضوری برجسته دارد، خیانت ذهنی‌ی یک زن به هم‌سرش نشانِ گریز از سنتِ مذهبی است. در **آسمان خالی نیست** زنان از سنت مذهبی تن می‌زنند، به جست‌وجوی تن‌کامه‌گی سر می‌چرخانند. در **چه کسی باور می‌کند رستم** نقشی از ستیز با رژیم محمدرضا شاه پهلوی پیدا نیست، زنی دل‌سرد از شوهر، با مرد دیگری هم‌بستر می‌شود.

دو گروه رمان ما در آینه‌ی تاریخِ یک دورانِ هفتاد ساله دو تصویرِ متفاوت می‌بینند؛ دو تصویر که در آینه‌ی تاریخِ فرهنگی‌ی سرزمینِ ما قاب‌های دیگری دارند.

۵

این دیگر سخن مکرری است که در بخشِ بزرگی از فرهنگِ ایرانی- اسلامی تقابلِ جان و جسم یکی از عناصر اصلی است؛ تقابلِ جانِ آسمانی و تنِ خاکی. بر مبنایِ این تقابل که برجسته‌ترین تبلورِ خویش را در عرفانِ ایرانی- اسلامی می‌یابد، ارزشِ جان سخت برتر از ارزشِ جسم است. تاریخِ این تقابل اما، تاریخی است به قدمتِ تاریخِ همه‌ی فرهنگِ ایران؛ از حضورِ رامین، معشوقِ ویس، که شاهی را می‌گذارد و در آتشکده‌ای معتکف می‌شود[۴۵] تا تنسر که نامه‌اش به جشنف‌شاه پر از ستایشِ عناصرِ عرفانی است[۴۶]؛ از رابعه عدویه که در اشتیاقِ معشوقِ آسمانی می‌سوزد[۴۷] تا روزبهانِ شیرازی که عشقِ مجازی را جز راهی برای نیل به عشقِ حقیقی نمی‌یابد[۴۸].

تقابلِ جان و جسم در فرهنگِ ایرانی- اسلامی اما، بیش از هر چیز، بر تصویرِ زنِ آرمانی و چه‌گونه‌گی‌ی رابطه‌ی زن و مرد تاثیر گذاشته است؛ بر جایگاه عشقِ جسمانی. همین تقابل است که، از جمله، در عشقِ عذری نیز منعکس می‌شود. بر مبنای معیارهای عشقِ عذری رابطه‌ی عاشقانه‌ای که میانِ زنی پُرناز و مردی پُر تمنا درمی‌گیرد، هرگز به وصال منجر نمی‌شود، چه هر بار که وصال نزدیک شود، مرد زن را به عالم رویا برمی‌گرداند تا وصال تا محال به تعویق افتد. به روایت عشقِ عذری زن هم محلِ نیاز است، هم سنگ محکِ عفاف. هم از این رو است که در این نوع از عشق مرد از زن می‌گذرد تا راهِ وصالِ معشوقِ آسمانی باز شود. در عشقِ عذری مرد خدمتگزارِ زنی آرمانی است که معشوق را به دنبالِ خویش می‌کشد، سیمای زنِ آرمانی اما، تنها به شرطی پابرجا می‌ماند که عاشق و معشوق هر دو راه وصال را ببندند[۴۹].

تصویرِ زن آرمانی در بخش دیگری از فرهنگِ ایرانی- اسلامی نیز پیدا است. در بخشی از این فرهنگ عشق‌بازی به قصدِ شهوت‌رانی، از عشق‌بازی با هم‌سر، به قصدِ تولیدِ مثل، جدا می‌شود، تا بی‌قدری‌ی اولی با قدرِ دومی نیامیزد. به روایتِ بخشی از فرهنگِ ایرانی سرشتِ خاکی‌ی زن چنان از شهوت پُر است که تنها آموزه‌های عرفانی می‌توانند او را تطهیر کنند[۵۰]. هشت رمان ما هنگامِ نگاه به فرهنگِ ایرانی- اسلامی دو واکنش نشان می‌دهند. چهار رمانِ **یادِ کودکِ دور** تلاش می‌کنند تصویر عشق عذری و جانِ عرفانی را برجسته کنند؛ لزومِ تسلطِ سایه‌ی جان بر نیازِ تن را.

در **قصه زندگی** فاجعه آن‌جا آغاز می‌شود که زنی جوان نیازِ تن بر صدای جان ترجیح می‌دهد، به عشقِ خام از **شربتِ نیاز معجون** می‌سازد، اخلاقِ **احترام برانگیز** کنار می‌گذارد. در **یلدا و رهایی** زنِ بدسیرت، تنها جسمِ خویش را به نمایش می‌گذارد، شهوتِ مردان را به‌جوش می‌آورد، دختر خویش را به تن‌نمایی تشویق می‌کند. در **چنارِ دالبِتی** زن کششِ تنِ خویش به خفا می‌راند، میل به لمسِ مرد را در خود می‌نالد. در **دیانا که بود** بازگشتِ مرد به سوی جسم هم‌سر هنگامی ممکن است که جانِ عرفانی‌ی زنی دیگر کشف شود. چهار رمانِ گروه **یاد کود ک دور** از متانتِ عارفانه فضیلت می‌سازند. چهار رمانِ گروهِ **در ترافیکِ تجدد** اما، نیازِ تن برجسته می‌کنند.

در **انگار گفته بودی لیلی** زنی از تنهاییِ جسمِ خویش اندوه می‌خورد، در آرزوی رهایی از یادِ مردِ مرده‌اش به خویش می‌پیچد، زنی دیگر در وجودِ مردی که از آزادی مرغِ خوش الحانِ جان از قفسِ تن سخن می‌گوید، جز دیوی درنده نمی‌یابد. در **پرندهٔ من** زن جسمِ خویش را ارضاءنشده می‌یابد، از تنِ مردِ خویش سیر است، در ذهنِ خویش به مرد خیانت می‌کند. در **آسمان خالی نیست**، زنی بر جفت‌جوییِ خویش تاکید می‌کند، زنی دیگر در حسرتِ تنِ معشوق می‌سوزد. در **چه کسی باور می‌کند رستم**، زنی متاهل تنهایی‌ی خویش را در **توفان و موجِ** تن مردی دیگر غرق می‌کند.

دو گروه رمانِ ما در آینه‌ی فرهنگ ایرانی– اسلامی دو تصویر می‌بینند؛ دو تصویر که در آینه‌ی تاریخِ تقابلِ دنیای زنانه و دنیای مردانه بُعد دیگری پیدا می‌کنند.

٦

درختِ نگاه فمینیستی به آثار ادبی از شاخه‌های گوناگون سنگین است. همه‌ی این درخت اما، در این اعتقاد ریشه دارد که میان آثار ادبیِ زنانه و مردانه تفاوتی بزرگ هست؛ تفاوتی استوار بر تفاوتِ دنیای زنانه و دنیای مردانه. در این میان تفاوتِ رمان‌های زنانه و مردانه، از جمله، خود را در تفاوتِ شخصیت‌های زنان و مردانی می‌یابد که در رمان‌های زنانه و مردانه تصویر می‌شوند؛ شخصیت‌هایی گاه به تمامی در تقابل با یک‌دیگر. به روایتِ شاخه‌ای از نگاهِ فمینیستی تصویرِ کلیشه‌ای‌ی زنان در رمانِ مردانه بر مبنای باور به ارزش‌ها و ضد ارزش‌هایی ثابت آفریده می‌شود؛ ارزش‌ها و ضد ارزش‌هایی که خود را بیش از هرچیز در چه‌گونه‌گی‌ی کنش‌های جنسی‌ی زنان منعکس می‌کنند[٥١]. در رمانِ مردانه زنِ خوب‌سیرت از تن‌کامه‌گی یک‌سره بی‌نیاز است، زن بدسیرت اما، سفره‌ی تن پیشِ میهمانان مرد می‌گشاید. به روایتِ رمانِ مردانه، زنِ آرمانی، در تقابل با زنِ غیرآرمانی، در کنارِ مردِ آرمانی می‌ایستد. در رمانِ مردانه، مردِ آرمانی حاضر است، تفاوتِ دنیای زنانه و مردانه انکار می‌شود، تقابل با تن‌کامه‌گی چهره می‌کند. تصویرِ زنان در رمانِ زنانه در تقابل با این عناصر آفریده می‌شود.

رمانِ زنانه، گاه، خودزنده‌گی‌نامه‌ای است که بر غیابِ مرد آرمانی، تفاوتِ دنیای زنانه و دنیای مردانه، تلاش در جهتِ کشفِ دنیای زنانه، میلِ به تن‌کامه‌گی استوار است[٥٢]. به روایتِ رمانِ زنانه، مرد آرمانی نیازهای جنسی– عاطفی‌ی زنانه را چنان می‌شناسد، که گویی خود در قامتِ مرد از دنیای زنانه سربرآورده است[٥٣]. مرد آرمانی نه جهانِ زنانه را به‌خاطرِ آرمان‌های بزرگ فراموش می‌کند، نه چنان درمانده‌ی نرینه‌گی‌ی خویش است که جهانِ زنانه را تنها پهنه‌ای برای ارضاء نیاز جنسی‌ی خویش بداند؛ مردی نه فراتر، نه فروتر از نیازهای زنانه. مرد آرمانی هم تنِ زن در می‌یابد، هم جانِ زن می‌خواند. غیاب مرد آرمانی، در رمانِ زنانه یعنی حضورِ مردی که به تنِ زن تنها به عنوانِ وسیله‌ی ارضاء نیازِ جنسی‌ی خویش می‌نگرد، جانِ زن نمی‌فهمد، دنیای کوچکِ خانه نمی‌شناسد، رشدِ فرزند نمی‌بیند؛ خودشیفته‌ای که جای گل و نوازش نمی‌داند.

هشت رمانِ ما از دنیای زنانه و مردانه تصویرهای متفاوت می‌آفرینند. چهار گروه رمانِ **یاد کودک دور** در کنار تصویرِ کلیشه‌ای‌ی رمان مردانه از دنیای زنانه می‌ایستند.

در **قصه زندگی**، مرد آرمانی در پیکرِ استادِ بازنشسته جلوه می‌کند، میانِ دنیای زنانه و مردانه تفاوتی وجود ندارد، تقابل با تن‌کامه‌گی در سرانجامِ رابطه‌ی مریم و علیرضا پیدا است. در **یلدا و رهایی** تصویر مرد آرمانی در پیکرِ پزشکی خردمند جلوه می‌کند، میان دنیای زنانه و دنیای مردانه تفاوتی وجود ندارد، تصویر زنِ بدسیرت در پیکرِ پری آفریده می‌شود. در **چنارِ دالبِتی** تصویر مرد آرمانی در پیکرِ بهرام جلوه می‌کند، میان دنیای زنانه و دنیای مردانه تفاوتی وجود ندارد. در **دیانا که بود** تصویر مرد آرمانی در پیکر استاد فراز جلوه می‌کند، میان دنیای زنانه و دنیای مردانه تفاوتی وجود ندارد، تصویرِ زنِ بدسیرت در پیکرِ مهوش، آفریده می‌شود. چهار رمانِ گروه **یاد کودک دور** در کنار تصویر کلیشه‌ای‌ی رمان مردانه از دنیای زنانه می‌ایستند. چهار رمان گروه **در ترافیکِ تجدد** اما، در رمان‌هایی که به خودزنده‌گی‌نامه می‌مانند، با کلیشه‌های خود به دنیای مردانه پاسخ می‌دهند.

در **انگار گفته بودی لیلی** غیاب مرد آرمانی با حضور علی برجسته می‌شود، تفاوتِ دنیای زنانه و دنیای مردانه سخت پیدا است، زن کشف دنیای خویش را آرزو می‌کند. در **پرندهٔ من** غیابِ مرد آرمانی با حضور امیر برجسته می‌شود، تفاوت دنیای زنانه و دنیای مردانه سخت پیدا است، زن در آرزوی کشف دنیای خویش در خیال با مردانی به‌جز هم‌سرش می‌آمیزد. در **آسمان خالی نیست** غیاب مرد آرمانی با حضور کورش و «او» برجسته می‌شود، تفاوت دنیای زنانه و دنیای مردانه سخت پیدا است، زنان در آرزوی کشف دنیای خویش به مردان گوناگون سرمی‌زنند. در **چه کسی باور می‌کند رستم** غیاب مرد آرمانی با حضور جهان برجسته می‌شود، تفاوتِ دنیای زنانه و دنیای مردانه سخت پیدا است، زن در آرزوی کشف خویش با مردی به جز هم‌سرش می‌آمیزد.

۷

هشت رمانِ زنانه‌ی ما از پنجره‌های روبه‌رو به سایه‌روشنِ جهان می‌نگرند. از پنجره‌هایی که بر همه‌ی پهنه-ی هستی‌ی ما یک‌بار دیگر گشوده است؛ بر متنِ سیاسی- اجتماعی‌ی یک دوران، بر متن فرهنگی‌ی یک سرزمین، بر متنِ جدالِ زنان و مردان؛ بر پهنه‌ای که در آن جاپای فریادها در هم آمیخته‌اند.

هشت رمانِ زنانه‌ی ما از پنجره‌های روبه‌رو به سایه‌روشنِ جهان می‌نگرند؛ در جست‌وجوی پرنده‌ی لیلی، در جست‌وجوی قصه‌ی رهایی؛ درچشمِ کودکی که نام ایستگاه موعود از یاد برده است.

مردادماه ۱۳۸٤

پانوشت‌ها:

۱- نصیریان، ستاره. (۱۳۸۰)، **قصه زندگی**، تهران، ص۹۲

۲- همان‌جا، صص ۱۹۵، ۱۹۳، ۱۹۲، ۱۹۱

۳- رحیم‌زاده، مه‌کامه. (۱۳۷۹)، **یلدا و رهایی**، تهران، صص ۱۱- ۱۰

٤- همان‌جا، ص ۱۷

۵- همان‌جا، ص ۲۰۷

٦- همان‌جا، صص ۱۸۱، ۱۵۳

۷- شریف‌زاده، منصوره. (۱۳۸۱)، **چنارِ دالبِتی**، تهران، ص ۷۷

۸- همان‌جا، صص ۵۰- ٤۹

۹- همان‌جا، صص ۹۱- ۹۰

۱۰- همان‌جا، ص ۲۱۵

۱۱- زواریان، زهرا. (۱۳۸۳)، **دیانا که بود**، تهران، ص ۳٤

۱۲- همان‌جا، ص ۱۸۹

۱۳- همان‌جا، صص ۱۷۷- ۱۷٦

۱٤- همان‌جا، ص ۱۹۵

۱۵- شاملو، سپیده. (۱۳۷۹)، **انگار گفته بودی لیلی**، تهران، ص ۱

۱٦- همان‌جا، صص ۸- ۷

۱۷- همان‌جا، ص ۱٦

۱۸- همان‌جا، ص ۱۷۹

۱۹- همان‌جا، ص ٦۱

۲۰- همان‌جا، ص ۹٦

۲۱- همان‌جا، ص ۱۰۱

۲۲- همان‌جا، ص ۹۲

۲۳- وفی، فریبا. (۱۳۸۱)، **پرندهٔ من**، تهران، ص ۱٦

۲٤- همان‌جا، صص ۲۲- ۲۱

۲۵- همان‌جا، ص ۳۰

۲٦- همان‌جا، ص٤۲

۲۷- همان‌جا، ص ۵۹

۲۸- ارسطویی، شیوا. (۱۳۸۲)، **آسمان خالی نیست**، تهران، ص ۲۷

۲۹- همان‌جا، صص ۹۵، ۹۱

۳۰- همان‌جا، صص ۱۲٤، ۱۲۳، ۱۲۲

۳۱- همان‌جا، ص ۷۹

۳۲- همان‌جا، ص ۸۰

۳۳- همان‌جا، ص ۱٤۲

۳٤- شریفیان، روح‌انگیز. (۱۳۸۲)، **چه کسی باور می‌کند رستم**، تهران، ص ۹۵

۳۵- همان‌جا، ص ۳۵

۳٦- همان‌جا، ص ۱۰٤

۳۷- همان‌جا، صص ۱٦۹- ۱٦۸

۳۸- همان‌جا، ص ۲۰

۳۹- دیگار، ژان‌پیر، هورکاد، برنار، ریشار، یار. (۱۳۷۸)، **ایران در قرن بیستم**، برگردان عبدالرضا (هوشنگ) مهدوی، تهران، ص ۷۸

٤۰- همان‌جا، صص ۱۱۳- ۱۱۲

٤۱- بروجردی، مهرزاد. (۱۳۷۷)، **روشنفکران ایرانی و غرب**، ترجمهٔ جمشید شیرازی، ص ۱۱۲

٤۲- همان‌جا، ص ۱۷۷

٤۳- حاجبی تبریزی، ویدا. (۱۳۸۱)، **دادِ بی‌داد**، کلن، ص ۲٤۸

٤٤- امجد، دکتر محمد. (۱۳۸۰)، **ایران؛ از دیکتاتوری سلطنتی تا دین‌سالاری**، ترجمه: دکتر حسین مفتخری، تهران، صص ۱۸۸- ۱۸۷

٤۵- کیانی‌نژاد، دکتر زرین‌الدین. (۱۳۷۷)، **جلوه‌هایی از عرفان در ایران باستان**، تهران، ص ۱۲۸

٤٦- همان‌جا، ص ۱٤۵

٤۷- ستاری، جلال. (۱۳۷٤)، **عشق صوفیانه**، تهران، ص ۱۳۱

٤۸- همان‌جا، ص ۲۲٤

٤۹- ستاری، جلال. (۱۳۷۳)، **سیمای زن در فرهنگ ایران**، تهران، صص ۱٦۲- ۱٤٤

۵۰- همان‌جا، ص ۱۷۱

۵۱- Greer, G. (۱۹۹۳), *The Female Eunuch*, London, p. ٦۷ – ٦۸

۵۲- Coward, R. (۱۹۸٤), *Female Desire*, London, p. ۱۸۱ – ۱۸٦

۵۳- Chapman, R. (۱۹۸۸), ”The Great Pretender: Variations on the New Man Theme” in R. Chapman and J.Rutherford (eds.), *Male order: Unwrapping Masculinity*, London, p. ۲۲٦