Journal of Research in Narrative Literature
https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Res. article

Journal of Research in Narrative Literature, Razi University
Vol. 9, Issue 3, Autumn 2020, 97-117.

Examining the Discourse Courage Beyond the Presence of the "Other" in the Novel of *Those Mothers, These Girls*

Mehrnaz Talaei[*1]
Ph.D. Student of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, University of Tehran, Tehran, Iran
Elmira Dadvar[2]
Professor of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 01/20/2020 **Accepted:** 08/15/2020

Abstract
In the last decade, we face a number of feminine discourses, and each female writer poses a new thinkable character in her novel; one of the most striking examples is the depiction of a housewife who is plagued from her absurd conjugal life, and she plans to be born again and achieve all her dreams. The presence of "other" in the life of a traditional woman becomes a complete pattern for her in order that she can abandon the stereotypes and grow increasingly, while her mother's feelings and a sense of being loved by a man is still alive with her and she uses a feminine language to make her femininities more prominent. This structure can be seen in "*Those mothers, these girls*" by Belqeis Soleimani. Anna become a mirror of her mother, Sorayya, and brings her to self-awareness, thus Sorayya will move gradually from tradition to modernity and she shows different thoughts. Irigaray and Cixous's theory, based on the "self in other mirror", is a frame which shows us that this work is in the category of post-feminist works and explains new subjects that the Iranian woman writer has not addressed before. Therefore, it can be introduced as a discourse text.

Keywords: Feminine Discourse, Feminine courage, "Other", Return to self, "*Those Mothers, These girls*", Belqeis Soleimani.

1. **Corresponding Author's Email:** mehr.talaei@ut.ac.ir
2. **Email:** idadvar@ut.ac.ir

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـــای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

مقالهٔ پژوهشی

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشگاه رازی
دورهٔ نهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۹۹، صص ۹۷-۱۱۷.

بررسی گفتمانهٔ جسارت از ورای حضور «دیگری» در رمان *آن مادران، این دختران*

مهرناز طلائی[*1]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فرانسه، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
ایلمیرا دادور[2]
استاد گروه زبان و ادبیّات فرانسه، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

دریافت: ۱۳۹۸/۱۰/۳۰ **پذیرش:** ۱۳۹۹/۵/۲۵

چکیده

در دههٔ اخیر با گفتمانه‌های زنانهٔ متعدّدی روبه‌رو هستیم و هر زن نویسنده در اثر خود ویژگی جدید و قابل تأمّلی را مطرح می‌کند. یکی از موارد بارز آن، به‌تصویرکشیدن زنی خانه‌دار است که از روزمرّگی‌های پوچ زندگی زناشویی به‌تنگ آمده است و قصد دارد ازنو متولّد شود. حضور یک «دیگری» در زندگی زن سنّتی، برای او الگوی تمام‌عیاری می‌شود تا به‌کمک آن از خودِ کلیشه‌ای برون آید و به رشد و تعالی برسد، در عین حال که احساسات مادرانه‌اش و حسّ دوست داشته‌شدن ازسوی یک مرد در نهاد وی همچنان زنده است و درجهت برجسته‌ترساختن آن از زبانی زنانه بهره می‌گیرد. این ساختار را می‌توان در آخرین رمان بلقیس سلیمانی مشاهده کرد. آنا آیینهٔ تمام‌نمایی برای ثریا می‌شود و او را به خودآگاهی می‌رساند و بدین‌ترتیب ثریا در گذار از سنّت به تجدّد قرار می‌گیرد و افکار متفاوتی از خود بروز می‌دهد. ساختار نظری ایریگاری و سیکسو، مبنی بر «خود در آیینهٔ دیگری» راهبردی است که به ما نشان می‌دهد این اثر درزمرهٔ آثار پسافمینیست قرار دارد و مسائل جدیدی را مطرح می‌کند که پیش از آن، نویسندهٔ زن ایرانی کمتر بدان پرداخته است؛ از همین روی، می‌توان آن را، متنی «گفتمانه‌ای» معرّفی کرد.

کلیدواژه‌ها: گفتمانهٔ زنانه، جسارت زنانه، دیگری، بازگشت به خود، *آن مادران این دختران*، بلقیس سلیمانی.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: mehr.talaei@ut.ac.ir
۲. رایانامه: idadvar@ut.ac.ir

۱. پیشگفتار

۱-۱. تعریف موضوع

«گفتمان[1]» و «گفتمانه[2]» دو مفهوم کلیدی در تحلیل محتوا و زبان یک اثر است و میزان نوآوری آن اثر را تخمین می‌زند. اگر نویسنده شیوه‌های نوشتاری گذشته را تقلید کند، متن او در ردیف گفتمان ادبی قرار می‌گیرد و درصورتی که کلیشه‌ها را کنار بزند و مؤلّفه‌های نوینی به متن خود بیفزاید، با گفتمانهٔ ادبی روبه‌رو هستیم که به‌طور معمول درراستای انتقال پیامی انقلابی و نشان‌دادن قدرت کلامی مطرح می‌شود. نمونهٔ بارز این دو مفهوم را می‌توان در تاریخ ادبیّات زنان جست‌وجو کرد که به‌ترتیب از سبک و زبانی مردانه، به‌سمت نوشتاری فمینیستی و نقّادانه سوق پیدا کرد و در دوران معاصر با نوشتار صریح از مسائل زنان، دغدغه‌های آن‌ها و درادامه ظهور زنانی مردانه و جسور، وارد مرحلهٔ جدیدی از ادبیّات زنانه شد. این روند صعودی را می‌توان درمیان نویسندگان ایرانی، به‌ویژه در آثار فرامعاصر نیز مشاهده کرد. رمان *آن مادران این دختران*، نوشتهٔ بلقیس سلیمانی با رویکردی جدید و جسورانه در ردیف این آثار قرار می‌گیرد. این مرحله را می‌توان دورهٔ فمینیسم ساختارشکن نامید که در آن نظریه‌پردازانی همچون لوس ایریگاری[3] و هلن سیکسو[4] آثار ادبی را با زاویهٔ دید جدیدی مطالعه می‌کنند.

«خود را در آیینهٔ دیگری دیدن» اساس نظریهٔ ایریگاری و سیکسو است که به‌واسطهٔ آن جسارت زن مدرن در متن به‌نمایش گذاشته می‌شود. زن از قالب سنّتی و تکراری خود به‌درمی‌آید و با چهره‌ای مطابق با ایدئال‌های زندگی‌اش ظاهر می‌شود؛ امّا باوجود حلول در این خودِ فراجامعه‌ای، بازهم به زنانگی‌ها، دل‌باختن‌ها و مادرانگی‌های خود می‌پردازد و آن‌ها را با جزئیات تمام به‌تصویر می‌کشد؛ این مؤلّفه، بخش دیگری از نظریهٔ پسافمینیسم را تشکیل می‌دهد.

پژوهش حاضر، با تکیه بر نظرات ایریگاری و سیکسو، نقش «دیگری[5]» و تأثیر آن را در بهبود و جسارت‌بخشیدن به زندگی ثریا، قهرمان داستان سلیمانی، درعین حفظ زنانگی‌های خود تحلیل خواهد کرد؛ ازسوی دیگر مطالعهٔ زبان این اثر، خواننده را با برجستگی‌های زنانهٔ روایت و واژگان خاصّ آن آشنا می‌کند و نشان می‌دهد که تا چه اندازه نویسنده در پردازش زبانی زنانه موفّق بوده است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ تحلیل گفتمان زنانه در آثار گوناگون انجام شده است؛ امّا بررسی تمایز

1. discours
2. praxis énonciative
3. Luce Irigaray
4. Hélène Cixous
5. Autre

میان «گفتمان» و «گفتمانهٔ» زنانه ازجمله بحث‌هایی است که کمتر بدان پرداخته شده است؛ مطالعه‌ای که کمک می کند تا با تصویر جسورانهٔ متون نسل زنان نویسندهٔ فرامعاصر بیشتر آشنا شویم و آن‌ها را در گروهی جدید قرار دهیم و باعنوانی متفاوت از نسل‌های پیشین خود نام‌گذاری کنیم. دربارهٔ رمان *آن مادران، این دختران*، از آن‌جهت که این اثر از تازه‌های نشر بلقیس سلیمانی هست، مطالعه و تحلیل‌های اندکی درمورد آن، به‌ویژه ازدیدگاه روان‌شناختی، به‌عنوان بخشی تأمّل‌برانگیز در اثر، موجود است.

۱-۳. «گفتمان» و «گفتمانهٔ» زنانه

گفتمان مقوله‌ای فراتر از زبان است و مطالعهٔ آن، تحلیل زبانی و محتوایی یک متن را دربر می‌گیرد و به‌طور کلّی، به‌روش استعمال هر شخص از زبان و دیدگاه او دربارهٔ موضوعی که پیرامون آن سخن می‌گوید، بستگی دارد. با این‌وجود، برای گفتمان نیز الگوهایی ازپیش‌تعیین‌شده مطابق با هنجارهای جامعه وجود دارد که به‌طور معمول نویسندگان براساس آن به «گفته‌پردازی[1]» می‌پردازند.

«گفته‌پردازی در هنگام تولید فردی گفتمان، یا این اشکال زبانی را فراخوانده، بالقوّه می‌سازد و مجدّداً آن را به‌کار می‌گیرد، یا اینکه آن‌ها را رد، بازسازی و دگرگون می‌کند. به این عدم پذیرش گونه‌های موجود در آرشیو زبان، ردکردن، برهم‌ریختن، دگرگونی و خلق گونه‌های کاملاً متفاوت و جدید، «گفتمانه» می‌گوییم.» (شعیری، ۱۳۹۲: ۴۷). «گفتمانه» را می‌توان نوعی هنجارگریزی در بافت سنّتی گفتمان دانست که به‌طور هدفمند و به‌منظور ایجاد بستری جدید برای بیان مسائلی که تا پیش از این، حقّ بالفعل‌شدن را نداشته‌اند، به‌وجود آمده است و بدین‌ترتیب گفتمانی منحصربه‌فرد تولید می‌شود. «گفتمان انتقادی» یا «گفتمان قدرت[2]» میشل فوکو[3] را نیز می‌توان درزمرهٔ گفتمانه‌ها قرار داد که به‌تبع آن «گفتمان، مورد تجاوز سه مؤلّفهٔ برجستهٔ گفتار ممنوعه، بیان احساسات مالیخولیایی و بیان واقعیت‌ها قرار می‌گیرد.» (فوکو، ۱۹۷۱: ۲۱).

فوکو به گفتمانی که به‌عنوان حقیقت و سند پذیرفته شده است، انتقاد می‌کند. این تعریف، دربارهٔ گفتمان زنانه و بایدها و نبایدهای تعیین‌شده برای زنان نویسنده و حدودی که باید در متن خود رعایت کنند، مصداق برجسته‌ای است؛ زنان امروز به‌دنبال تولید گفتمانی جنجالی و به‌بیان دیگر، تولید گفتمانه هستند.

گفتمان زنانه از دیرباز در ادبیّات حضور داشته، امّا همواره با محدودیت‌هایی روبه‌رو بوده است و زنان نمی‌توانستند آن‌طور که شایستهٔ افکار و علایق زنانهٔ خود است، به تولید اثر بپردازند. به همین علّت، به‌تدریج

1. Énonciation
2. Discours de pouvoir
3. Foucault

آثار زنان رنگ و بوی اعتراض گرفت که در بیشتر موارد سرکوب می‌شد. این روند با ورود جریان فمینیسم، شاهد تغییراتی جدّی در گفتمان زنانه شد. به‌تدریج این تغییرات در زمان خود، گفتمان را به «گفتمانه» تبدیل و مؤلّفه‌های جدیدی را به اثر وارد کرد. با این‌وجود، عرف حاکم بر جامعه، زنان را از بیان صریح مسائل بازمی‌دارد و در بیشتر آثار، قهرمانان داستان، زنانی گوشه‌گیر هستند که تمام زندگی‌شان در چارچوب خانه خلاصه می‌شود؛ قرن بیستم، مرحلهٔ بحران هویت است که در آن «زنان برای دستیابی به هویت گمشدهٔ خویش در مواجهه با سنّت و آداب و رسوم جامعه قرار می‌گیرند و همه‌چیز را مورد تردید قرار می‌دهند.» (سراج، ۱۳۹۴: ۷۱) از سوی دیگر زنان هنوز کم و بیش درمعرض فشارهای بیرونی جامعه و خانواده هستند و به تحریف واقعیت و سانسور در آثار خود می‌پردازند.

این دوره را می‌توان نوعی مرحلهٔ گذار دانست که هنوز در ارائهٔ تصویری درخور مقام زن و زنانگی‌هایش ناتوان است. با پیدایش جریان سوم فمینیسم، آثار زنانه سمت و سویی پسافمینیسم می‌گیرند و ساختارشکنی دریدایی مبنای تولید هر اثر می‌شود. سیکسو و ایریگاری، منتقدان این دوره، متون زنانه را از زاویهٔ دید متفاوت و جدیدی بررسی می‌کنند. «هدف اصلی نویسندگان دههٔ هفتاد، تثبیت هویت زنانه است و اینکه زن بتواند صدایی برای بیان دغدغه‌هایش داشته باشد. امروزه هدف زنان نویسنده، به‌چالش کشیدن این هویت است.» (بوتز–جورگنسن[1]، ۲۰۱۶: ۸). بدین‌ترتیب نویسندگان فرامعاصری ظهور می‌یابند که ساختار محتوایی و گاه زبانی آن‌ها نسبت به سایر نویسندگان معاصر، از جسارت‌هایی برخوردار است که درکنار نمایش صریح زنانگی و مسائل زنانه، به زن سنّتی انتقاد می‌کند و علیه او قیام می‌کند؛ بدین‌ترتیب بار دیگر شاهد ظهور «گفتمانه» های زنانه‌ای هستیم که گفتمان کلیشه‌ای دورهٔ معاصر را کنار می‌گذارد و هدفی جدید درپیش می‌گیرد.

۱-٤. تعامل «من» و «دیگری» (نگاهی بر نظرات ایریگاری و سیکسو)

لوس ایریگاری و هلن سیکسو در موج سوم فمینیسم، «برابری زن و مرد» سیمون دوبووار را به‌چالش می‌کشند و به ارزش‌گذاری و برجسته‌ساختن تفاوت‌های زنانه از مردان می‌پردازند. آن‌ها زن را محور اصلی یک اثر قرار می‌دهند، به‌طوری که جای «من» و «دیگری» عوض می‌شود و زن تبدیل به «من» ی می‌شود که از ورای یک «دیگری» خود را می‌سازد و ویژگی‌های جسورانه کسب می‌کند. این «دیگری» می‌تواند در قالب یک مرد یا زن ظهور کند که زن قهرمان از ورای آن به یک «منِ استعلایی» دست می‌یابد.

جنبهٔ روان‌کاوانهٔ نقد ایریگاری و سیکسو، برپایهٔ نظرات فروید و لکان قرار دارد، اگرچه تعبیر آن‌ها از

1. Budtz-Jorgenson

نظرات این دو روان‌کاو متفاوت است؛ این دو نظریه‌پرداز، برخلاف فروید، تعبیر دیگری از «غبطهٔ قضیب[1]» ارائه می‌دهند و معتقدند غبطه‌خوردن زن بر مرد نه‌تنها او را منزوی و تابع نمی‌کند؛ بلکه سبب می‌شود زن به‌طور فعّالانه وارد عرصهٔ زندگی شود. بدین‌ترتیب «زن، نه‌تنها در پی اثبات زنانگی‌هایش می‌رود، بلکه گاه به این زنانگی، رنگ و بوی مردانه می‌بخشد، تبدیل به مرد می‌شود و جای پدر خود می‌نشیند» (ایریگاری، ۱۹۷۷: ۴۲-۴۳)؛ بنابراین زنان دچار نوعی «عقدهٔ مردانگی[2]» هستند که ریشه در دورهٔ «پیشا-اودیپی[3]» دارد؛ مرحله‌ای که در آن دختربچّه در خود لذّتی مردانه نسبت به مادرش احساس می‌کند. این عقده در تمام زنان یکسان بوده است.

حضور «دیگری» یا «خود را در آیینهٔ دیگری مشاهده‌کردن» از مفاهیم کلیدی ایریگاری است که برگرفته از «مرحلهٔ آیینه‌ای[4]» است که برای نخستین‌بار به‌وسیلهٔ لکان مطرح شد. «درطول این مرحله، کودک فردیت جسمی خود را کشف می‌کند و خود را مانند اطرافیانش، موجودی کامل و مستقل می‌یابد. ... این کشف، از اهمّیت بسیاری برخوردار است؛ زیرا «منِ» شخص در آن شکل می‌گیرد.» (بلمن-نوئل[5]، ۱۹۹۶: ۱۸). ایریگاری با الهام از «مرحلهٔ آیینه‌ای»، مرحله‌ای مشابه برای زنان نویسنده متصوّر می‌شود که گذار آن‌ها را از مرحلهٔ خودسرکوبی نشان می‌دهد و نیز رهایی از هویتی که زن را در روزمرّگی‌های زندگی زناشویی محصور می‌کند. بدین‌ترتیب «با ردّ تفکر تک‌بُعدی زنانه، زن در جایگاهی چندبُعدی قرار می‌گیرد، ایدئولوژی حاکم به‌حاشیه رانده می‌شود و زن خود را در آیینهٔ سوژهٔ مردانه می‌بیند و موضعی دوگانه کسب می‌کند؛ زنانگی‌ای که در آیینهٔ مردانه‌شدن متجلّی می‌شود.» (ایریگاری، ۱۹۷۷: ۲۹)

زن مدرن همواره می‌کوشد خود را بازتولید کند و برای این‌کار، به تقلید از یک «دیگری» ایدئال روی می‌آورد؛ این‌گونه تقلید و در قالب «دیگری» فرورفتن، به زن جرئت بیشتری می‌بخشد تا جسارت خود را بهتر بروز دهد. «تقلید محاکاتی برای یک زن، از خلال یک متن برابر است با تلاش او برای به‌دست‌آوردن فرصتی مناسب جهت بهره‌برداری از گفتمان، بدون آنکه مجبور باشد نکته‌ای را پنهان کند.» (همان: ۷۴) سیکسو نیز به وجود این «دیگری» معتقد است و ازنظر او «زن همواره در جست‌وجوی زنی دیگر، فرزند و یا معشوق، در کنار خود است، ... تا بهتر بتواند عشق بورزد و عشق «دیگری» را در خود پرورش دهد.» (سیکسو، ۲۰۱۰: ۶۷) که تعبیری متفاوت، امّا مکمّل از تعریف ایریگاری است.

1. L’envie du pénis
2. Complexe de virilité
3. Pré-Œdipe)
4. Stade de miroir
5. Bellemin-Noël

بازگشت به جسم و روح زن، بخش اصلی نظریهٔ ایریگاری و سیکسو را تشکیل می‌دهد. ازنظر آن‌ها، یک زن نویسنده باید در اثر خود، زن را مرکز توجّه قرار دهد و به تمام احساسات و علایق زنانهٔ او بها دهد و این مسئله درگرو تولید نوشتاری کاملاً زنانه است که به‌واسطهٔ آن، «زن به «درون» خود بازگردد، آن را افشا کند، تحت کنترل خود درآورد، آن را بفهمد، زندگی کند و به زبان بیاورد.» (همان: ۵۸). براساس تعریف «دیگری»، نظرات این دو منتقد پسافمینیست جهت‌گیری دوسویه‌ای پیدا می‌کند؛ «ازطرفی زن، مردانه می‌شود و سعی می‌کند آینده‌ای کم و بیش برابر و یا نزدیک به حقوق اقتصادی و اجتماعی مردان برای خود رقم بزند و از آن لذّت ببرد. درعین حال، او همچنان می‌بایست ... مفهوم زنانگی را حفظ کند و آن را به‌نمایش بگذارد» (ایریگاری، ۱۹۷۷: ۸۰). برقراری حقوق برابر میان زن و مرد تنها «با ایجاد تحوّل در زبان امکان‌پذیر است؛ امّا این تغییر تنها با ارزش‌گذاری بر جنس مؤنّث حاصل می‌شود.» (ایریگاری، ۱۹۷۷: ۸۸) این جمله بر جنبهٔ زبان‌شناسانهٔ نظریهٔ ایریگاری و ضرورت تولید زبانی کاملاً زنانه نیز دلالت دارد.

۱-۵. سیر تدریجی ادبیّات زنانه در ایران

نام سیمین دانشور به‌عنوان نخستین‌زن فمینیست ایرانی در تاریخ ادبیّات ایران ثبت شده است. اشعار فروغ فرخزاد نیز در این دوره پاره‌ای از سنّت‌شکنی‌ها را به‌دنبال داشت که به‌شدّت مورد نقد قرار گرفت؛ امّا اثر چندانی از زنانگی‌های اصیل و خواسته‌های زن در آثار او دیده نمی‌شود. به‌طور کلّی در داستان‌های این دوره، «اغلب ازدید مردانه به مسائل زنان نگریسته شده و زن چهرهٔ مستقل خود را کمتر به‌نمایش گذاشته است. حتّی زری، قهرمان *سووشون*، از خود اراده‌ای ندارد و منتظر است یوسف برایش فکر کند و تصمیم بگیرد.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج ۳: ۱۱۰۹)

زنان نویسنده طی حوادث انقلاب و پس از آن، جسارت بیشتری پیدا می‌کنند. آن‌ها به خویشتنِ خویش بازمی‌گردند و از مرد سخن‌گفتن و نادیده‌گرفتن زنانگی را کنار می‌گذارند. این جسارت پس از جنگ تحمیلی افزایش می‌یابد؛ «دختران به یک استقلال مردانه دست پیدا می‌کنند که این مسئله نه‌فقط در تعاملات اجتماعی آن‌ها، بلکه در کیفیت زندگی عاطفی آن‌ها نیز بروز پیدا کرده که برآمده از فعّالیت و کار بیرون از خانه و افزایش سطح آگاهی زنان است. ... این تصویر جدید روان‌کاوانه از زن، کاملاً از جنگ و پیامدهای آن نشأت می‌گیرد.» (دویچ[1]، ۱۹۴۹: ۳۱۹) با این‌وجود، بازهم در نگارش آثار زنانهٔ این دوره، بسیاری از مسائل چالش‌برانگیز جامعهٔ ایرانی درمورد زنان، در هاله‌ای از ابهام مطرح می‌شود. زنان داستان‌ها، هویت خود را در چارچوب خانه توصیف می‌کنند. این زنان خود را در محاصرهٔ حجم عظیمی از مشکلات و

1. Deutsch

باورهای متحجّرانه می‌بینند و می‌پندارند و به‌طور معمول تسلیم این شرایط می‌شوند. این‌نوع نگاه در آثار زویا پیرزاد به‌خوبی به‌نمایش گذاشته شده است و نسل به نسل به شخصیّت‌های داستان منتقل می‌شود. «دختر، زندگی مادر را تکرار می‌کند، با رنج و کاری افزون‌تر از او. نگرانی‌ها، دلواپسی‌ها، سرخوردگی‌های زندگی زناشویی، رنج کار اداره و خانه؛ امّا زندگی بی‌معناتر شده، شادی نیست و همه دل‌زدگی و تکرار است.» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج ۳: ۱۱۴۶)

گاهی برخی از زنان این داستان‌ها از حصار خانه خارج و کم و بیش درگیر مسائلی جز خانواده می‌شوند؛ امّا این ویژگی برجستگی چندانی درمیان آن‌ها ندارد؛ امّا «زنان نویسندهٔ فرامعاصر، هویت ازپیش تعیین‌شدهٔ خود را کنار می‌گذارند و به‌دنبال کشف هویتی جدید و ویرانگر و ضدّ سنت می‌روند.» (بوتز-جورگنسن، ۲۰۱۶: ۲۵)؛ بنابراین بازسازی هویت زنانه به‌تدریج جایگزین بازیابی هویت می‌شود.

جسارت و عصیان، ویژگی‌های برجستهٔ آثار بلقیس سلیمانی است که به‌صراحت در رمان‌های او می‌توان جست‌وجو کرد. این دو مشخّصه در آثار زنان دیگر به‌طور معمول وجود ندارد یا به‌گونه‌ای بسیار مبهم و محتاطانه به‌تصویر کشیده شده است. در تمام رمان‌های سلیمانی، زنی بیوه یا مطلّقه قهرمان داستان است که درطول زندگی زناشویی خود، همواره درگیر روزمرگی‌های کسالت‌آور و امر و نهی‌های همسرش بوده و اکنون رهایی یافته است و با جسارت، زندگی کلیشه‌گریزی را آغاز می‌کند.

سلیمانی، زندگی زنان برتری‌طلبی را به نمایش می‌گذارد که «تلاش می‌کنند با تقلید از رفتارها و صفات مردانه، موقعیت خود را از جایگاه ضعف به جایگاه مقابل، یعنی قطب قدرت منتقل کنند.» (سراج، ۱۳۹۴: ۱۴۸). این روند جسورانه در بسیاری از آثار امروز، به‌ویژه درمیان آثار زنان جوان نویسنده، مانند نسیم مرعشی، رؤیا هدایتی و سایر نویسندگان این نسل دیده می‌شود. این دوره را می‌توان به‌عنوان نسل جدید گفتمانه‌های زنانه و یا ظهور «گفتمان تجدّد (دانست که) تقدّس‌زدایی از ایدئولوژی خانه‌نشینی و هر آنچه سنّتی است» (رفعت‌جاه، ۱۳۸۷: ۷۲) را به‌دنبال دارد.

۲. گذاری بر اثر *آن مادران، این دختران*

بلقیس سلیمانی در سال ۱۳۴۲ در شهر کرمان متولّد شد. آثار او در چند دوره کاندیدای دریافت جایزه بوده که مهم‌ترین آن، دریافت جایزهٔ «مهرگان»، برای نگارش *بازی آخر بانو* است. از آثار دیگر سلیمانی می‌توان به *روز خرگوش*، *به هادس خوش آمدید* و *خاله‌بازی* اشاره کرد. *آن مادران، این دختران*، با سبکی متفاوت، اثر دیگری از این نویسنده است که به‌تازگی منتشر شده است.

۲-۱. خلاصهٔ داستان

ثریا، زن میان‌سالی است که در جوانی همسرش، اکبر را دراثر تصادف ازدست می‌دهد. او به‌تنهایی و

باتحمّل رنج و سختی، دخترش، آنا را بزرگ می‌کند و اکنون او دختر سی‌ودوساله‌ای است که همواره در همهٔ زمینه‌ها با مادرش، سر ناسازگاری دارد. آنا ازدواج ناموفّقی را پشت سر گذاشته است و برای آنکه باری بر دوش ثریا نباشد، در مترو دست‌فروشی و گاهی مسافرکشی می‌کند. کاووس، خواستگار دوران نوجوانی ثریا بود که پس از سالیان دراز، ثریا او را بار دیگر، زمانی که به ملاقات افسانه، زن بیمار کاووس می‌رود، می‌بیند. ثریا با دیدن کاووس، همچنان علاقه‌ای نسبت به او در خود احساس می‌کند، به همین‌خاطر، پس از مرگ افسانه، هرروز منتظر است که کاووس به او پیشنهاد ازدواج بدهد. روح‌انگیز، خواهر کاووس نیز رضایت بسیاری نسبت به این وصلت دارد. ثریا برای شرکت در مراسم ختم زن کاووس، به گوران بازمی‌گردد و آنا در این سفر او را همراهی می‌کند. ابوالفضل، از خویشاوندان ثریا، باوجود اینکه زن و بچّه دارد، به ثریا پیشنهاد ازدواج می‌دهد که با مخالفت سرسختانهٔ ثریا روبه‌رو می‌شود. پس از بازگشت به تهران، آنا دیگر دختر سابق نیست و قصد ازدواج دارد و آن شخص، کسی نیست، جز کاووس!

۲-۲. تحلیل محتوایی گفتمانه

در اثر *آن مادران، این دختران*، با سه نسل فکری از زنان ایرانی روبه‌رو هستیم و هریک معرّف سه هویت هستند که برآمده از شرایط اجتماعی و فرهنگی هر دوره است. ملکه، مادر ثریا و زن ابوالفضل، نمونهٔ زنانی کاملاً سنّتی هستند که سراسر عمر خود را در گوران به‌سر برده و تمام زندگی‌شان به همسرداری و پرورش فرزندانشان طی شده است؛ به‌بیان دیگر، این نسل از زنان، مطیعِ باورهای معمول جامعهٔ خود هستند و از «هویت مشروعیت» برخوردارند. نسل دوم شامل زنانی می‌شود که در مرز سنّت و مدرنیته قرار گرفته‌اند؛ آن‌ها رسم سنّت را به‌اجبار و از روی اکراه به‌جا می‌آورند و تمایل بسیاری به تغییر دارند. این‌گونه زنان پیرو اصول فمینیسم هستند و از «هویت مقاومت» برخوردارند. ثریا، روح‌انگیز و فاطمه، زنان مقاومت هستند که جسارت را به‌طور بالقوّه در درون آن‌ها می‌توان یافت.

قدم اول این مقاومت، ترک گوران و مهاجرت به تهران برای رهایی از افکار بسته است. افزون بر آن، ثریا شخصیّتی رو به جلو دارد و از اینکه زنی شبیه مادرش بشود، هراس دارد؛ «ثریا مادرش را دوست نداشت، همیشه باهم در جنگ و جدال بودند، امّا چند سالی است توی آینه که نگاه می‌کند ملکه را می‌بیند. به‌نحو باورنکردنی‌ای شبیه مادرش است و از همه مهم‌تر همان کارهایی را انجام می‌داد که ملکه انجام می‌داد و او آن‌ها را بد می‌دانست.» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۱۷۶) به همین علّت به تغییر و بالفعل‌کردن جسارتش می‌اندیشد. آنا، نسل سومی است که سنّت‌شکنی می‌کند و هویت او، یک «هویت برنامه‌دار» است. هیچ تردیدی در انتخاب خود ندارد و مصرّانه شرع و عرف را به‌چالش می‌کشد و ثریا او را «آنارشیست، بی‌حیا،

دریده، گستاخ، مرزشکن و بی‌ایمان» (همان: ۱۱۲) می‌خواند؛ با این‌وجود، ثریا مستعدّ جسارت است و دخترش را آیینهٔ خود قرار می‌دهد و او نیز ابتدا از مشروعیت به مقاومت و سپس به هویتی برنامه‌دار می‌رسد. اگرچه شرح خاطرات جوانی و نوجوانی ثریا درطول داستان، جسارت‌های پنهانی او را به‌نمایش می‌گذارد، امّا همچنان نابالغ است و ازدواج با اکبر باعث شده بود که برخی جسارت‌ها در وجود او رسوخ نکند، به همین علّت، فضای غالب اوّلیهٔ داستان، با برخی از کلیشه‌های سنّتی آمیخته است که درادامهٔ رمان رو به کاهش می‌رود؛ با این وجود، همچنان رفت‌وآمد میان سنّت و ضدّ سنت در آن متوقّف نمی‌شود.

ثریا به‌عنوان زنی به‌ظاهر سنّتی معرّفی می‌شود که دست روزگار او را درگیر تأمین زندگی دخترش کرده که مسیری بس دشوار است. ثریا درطول این مسیر، از یک‌سو، متحمّل مشکلات مالی و فقر شدید می‌شود؛ «آن سال‌های نکبت که فقط می‌دوید تا شکمشان را سیر کند و سرپناهی داشته باشد، آشپزی نمی‌کرد. فقط چیزی سر هم می‌کرد تا از گرسنگی نمیرند» (همان: ۱۹۳) و او مجبور بود تا حقّ خوب زندگی‌کردن را به‌نفع دخترش، از خود سلب کند؛ زیرا مادری‌کردن، وظیفهٔ اصلی او بود و برای یک مادر مقدّر شده است که در تمام مراحل زندگی‌اش، برای فرزندش ازخودگذشتگی نشان دهد؛ «همهٔ این سال‌ها وقتی حالش خوب بوده به آنا گفته به‌خاطر او زنده مانده، کار کرده و زندگی کرده، وقتی هم با آنا دعوا گرفته و حالش بد بوده باز گفته به‌خاطر او تن به این زندگی نکبتی داده.» (همان: ۵۵)

این مسئله اگرچه مقدّس و ارزشمند است، امّا نوعی اعتراض غیر مستقیم به وظیفهٔ سنگین زن‌بودن و مادربودن دارد. او «تقریباً از زندگی متأهّلی چیزی دستگیرش نشده بود، چشم که باز کرد، دید سینه‌هایش رگ می‌کنند و کهنهٔ بچّه می‌شورد» (همان: ۸۳) و سایر روزمرّگی‌هایی که ثریا هیچ رغبتی به انجام آن‌ها ندارد. آغاز زندگی زناشویی برای ثریا، برابر با حذف تمام آرزوهای دوران جوانی‌اش بود؛ ازسوی دیگر در این مسیر دشوار، ثریا متحمّل نگاه‌های آلوده و گاه طعنه‌آمیز اطرافیانش بود و همواره سعی می‌کرد بیوه‌بودن خود را از دیگران پنهان کند تا مبادا مورد تعرّض قرار گیرد. او اکنون زن میان‌سالی با کوله‌باری از حسرت و ناامیدی است. این شرایط را جامعه و باورهای سنّتی برای او ساخته‌اند؛ «نمی‌توانست از حال لذّت ببرد، گذشته مثل لاشه‌ای افتاده بود روی زندگی‌اش و آینده خِرش را چسبیده بود و ترس در جانش می‌ریخت. ... نمی‌توانست، همهٔ روزها مثل هم بودند، گرمای خورشید دل‌چسب نبود، آبی آسمان حالش را به‌هم می‌زد. ... ته‌تهش می‌رسید به مغاک بی‌بنیاد، به تکرار، به بی‌معنایی، به پوچی.» (همان: ۱۷۱)

همهٔ این پوچی‌ها و بی‌هویتی‌ها یا به‌عبارت دیگر، هویت سنّت‌زده در زندگی ثریا موقّتی و مربوط به گذشتهٔ زندگی او است که تنها در بازخوانی خاطرات جوانی خود و دورهٔ کودکی آنا بروز پیدا می‌کند و

اصل داستان از میان‌سالی ثریا آغاز می‌شود که دورهٔ گذار او از سنّت و بازسازی هویت و جوانی ازدست‌رفته‌اش است. ناگفته نماند که جوهرهٔ وجودی ثریا، جسور و اهل تغییر است و این جسارت از یادآوری خاطرات نوجوانی‌اش برمی‌آید، زمانی که تصمیم می‌گیرد برای همیشه گوران عقب‌افتاده را ترک کند و به تهران بیاید؛ این تصمیم دلالت بر این دارد که «زنان خانه‌دار ترجیح می‌دهند در اطراف شهرها و روستاها زندگی کنند، زیرا در آنجا شرایط برای پرداختن به امور خانه و فرزندان مهیّاتر است، درحالی که زنان تحصیل‌کرده به شهرها می‌آیند تا کاری تخصّصی را درپیش بگیرند» (فریدان[1]، ۱۹۶۴: ۲۷۸-۲۷۹)؛ همچنین، او با نفی ازدواج سنّتی، با پسری شمالی در دانشگاه آشنا می‌شود و خود مقدّمات ازدواج را فراهم می‌کند؛ ازطرف دیگر، با نادیده‌گرفتن توصیهٔ خانواده‌اش که او را از زندگی زیر یک سقف با اکبر، پیش از عروسی‌اش منع می‌کردند، به سنّت‌های زادگاهش پشت‌پا می‌زند. ورود به زندگی مشترک و سپس به‌دوش‌کشیدن بار زندگی، پس از مرگ همسرش، این دختر جسور را متوقّف می‌سازد و اکنون ثریا زن بیوه و باتجربه‌ای است که از گذشتهٔ خود ابراز نارضایتی می‌کند؛ زیرا «نقش مادری و خانه‌داری برای پرکردن زندگی یک زن کافی نیست.» (همان: ۲۳) به‌تدریج ثریا، با حضور «دیگری» در زندگی‌اش، به بلوغ مدرن می‌رسد.

۲-۲-۱. بازتاب «من» در آیینهٔ «دیگری»

۲-۲-۱-۱. ثریا

۲-۲-۱-۱-۱. در آیینهٔ جسارت نهفتهٔ درونی

«خود را در آیینهٔ دیگری دیدن» برای یک زن محرّک تغییر است و «او خود را بی‌وقفه با «دیگری» جایگزین می‌کند و به‌جای او می‌نشیند.» (ایریگاری، ۱۹۷۷: ۳۰) این جایگزینی همان ساختارشکنی کلیشه‌های جنسیتی است که ایریگاری مطرح می‌کند و در شخصیّت ثریا به‌خوبی دیده می‌شود. جرقّهٔ این تغییر، با ورود ثریا به محیط کار به‌وجود می‌آید، زمانی که همکارانش، او را تشویق می‌کنند تا به زندگی شخصی و علایق خود بیشتر اهمّیت بدهد؛ همچنین اوّلین‌گام برای روبه‌روشدن و آشتی با خودِ فراموش‌شده‌اش، با تفکّر نگریستن در آیینه است، زیرا «آیینه اگرچه شیء پنهانی در کنج خانه است، امّا به لوگوس و سوژه اجازه می‌دهد تا از فردیت خود خارج شود و منِ دیگری را مشاهده و درمورد آن تأمّل کند» (همان: ۷۳)؛ همان‌طور که ثریا نیز با نگریستن در آیینه، نقایص خود را می‌بیند، خود را شماتت می‌کند، به فکر تغییر می‌افتد و به‌یاد می‌آورد که او همان دختر جسوری است که روزی اصل خود را رها

1. Betty Friedan

کرد تا یک زندگی جدید بسازد و اکنون باید جسارت دوران جوانی خود را بازیابد. «یکی از همکارانش حتّی توصیه کرده بود برای اینکه احساس بهتری به خود پیدا کند، صبح به صبح خود را در آیینه ببوسد. ... معمولاً وقتی خود را در آیینه نگاه می‌کند، با خودش دعوا می‌کند، یا خودش را دلداری می‌دهد. ... اکثر اوقات به خودش می‌گوید: «می‌بینی ثریا، می‌بینی به کجا رسیده‌ای؟»» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۵۶). بازشناخت ثریا از هویت و کسب خودآگاهی، امری ضروری است تا او بتواند تحوّلی در زندگی روزمرّه‌اش ایجاد کند و به‌بیان دیگر خود را در «آیینهٔ دیگری» ببیند و ازخلال آن به یک خودسازی برسد.

همکاران جوان ثریا نیز در تحریک «عقدهٔ مردانگی» او نقش دارند، به‌گونه‌ای که درطول داستان ثریا به ازدست‌دادن اکبر و داشتن همراهی درکنار خود حسرت می‌خورد، امّا درپایان، خود را بی‌نیاز از شوهر احساس می‌کند و طبق خاطراتی که همکارانش از زندگی مشترک خود تعریف می‌کنند، برای او شوهر تبدیل به دشمنی می‌شود که باید او را زیر یک سقف تحمّل کند. این مسئله، گفتمانی کاملاً انتقادی را نشان می‌دهد که هدف آن مردستیزی نیست، بلکه نمایانگر آن است که «زندگی خانوادگی و وابستهٔ همسربودن، (البتّه به‌شکل افراطی و سنّتی) مانع پیشرفت زنان می‌شود.» (سراج، ۱۳۹۴: ۲۶۳) به همین علّت در بیشتر داستان‌های سلیمانی، قهرمانان داستان، زن بیوه یا مطلّقه‌ای است که برای بروز جسارت‌هایش به فضایی آزاد، بدون هیچ‌گونه دخالت خارجی نیاز دارد.

۲-۲-۱-۱-۲. در آیینهٔ آنا

آنا آیینهٔ تمام‌نمایی است که ثریا را به تغییر وامی‌دارد؛ «اگر او نبود، ای‌بسا برمی‌گشت گوران و الآن زن دوم ابوالفضل بود. الآن کنیز مطبخ‌خانهٔ ملکه بود. وجود آنا باعث شد تهران بماند، کتاب بخواند، تحصیل کند، روی پای خودش بایستد.» (همان: ۱۷۰) آنای سی‌ودوساله‌ای که خود به‌تازگی طلاق گرفته است و تمام سعی خود را می‌کند تا به‌عنوان یک زن مطلّقه، مخارج زندگی‌اش را به‌تنهایی تأمین کند، به همین‌خاطر، باوجود اینکه کارشناس‌ارشد معماری است، با ماشینی که همسر سابقش به‌عنوان مهریه به او بخشیده، در آژانس کار می‌کند؛ محیطی که همهٔ راننده‌هایش مرد هستند و به‌طور حتم فضای مناسبی برای او نخواهد بود، ازسوی دیگر آنا در کنار تاکسی‌رانی، در مترو به فروش لوازم‌آرایشی می‌پردازد که ثریا همواره از این قضیه احساس سرافکندگی می‌کند؛ امّا آنا به این دیدگاه متحجّرانهٔ مادرش و اطرافیان اهمّیتی نمی‌دهد و استقلال را برتر از هرچیز می‌داند. «آنا تکلیفش با خودش و دنیا مشخّص نیست. نمی‌داند چه می‌خواهد و چه نمی‌خواهد. شخصیّتش پر از گره است، نه زن خانه است، نه زن کار بیرون، نه روشنفکر است، نه خانه‌دار، پا در هواست. به چیزی معتقد نیست و آن‌طور که فهمیده زندگی می‌کند تا از زندگی تقاص بگیرد.» (همان:

(۹۱).

این دختر افسارگسیخته زمین تا آسمان با ثریای فعلی فرق می‌کند و اعمال و افکار و سخنان او، درابتدا ثریا را به مقایسه با دورهٔ خود وامی‌دارد و او متوجّه می‌شود که زندگی‌اش با باورهای عامیانهٔ غلط درمورد زنان تباه شده است؛ آنا از مهرداد طلاق می‌گیرد و پس از آن از مقولهٔ ازدواج کناره‌گیری می‌کند؛ زیرا به‌گمان او ازدواج، زن را به یک بردهٔ جنسی مبدّل می‌کند و خشونت جنسی را به‌دنبال می‌آورد. اگرچه این دیدگاه، افراطی و در بسیاری از موارد خلاف واقعیت است، امّا برای ثریا تداعی‌گر زندگی زناشویی عجولانه‌ای است که حاصل آن تولّد فرزندی در اوج جوانی و خامی بود. تحصیلات آنا، انگیزهٔ ادامهٔ تحصیل را پس از سال‌ها دوری از درس، در ثریا زنده می‌کند و در سن پنجاه‌وچند سالگی تصمیم می‌گیرد مدرک کارشناسی‌ارشد خود را بگیرد. این مسئله نه‌تنها به تأثیر از آنا، بلکه به‌منظور دهان‌کجی کردن به گورانی‌هایی بود که همواره ثریا را به‌دلیل مهاجرت به تهران و ازدواج غیر سنّتی سرزنش می‌کردند و با افکار قدیمی و زن‌ستیز، قصد بدنام‌کردن او را داشتند.

۲-۲-۱-۱-۳. در آیینهٔ فلسفه

مطالعه در رشتهٔ فلسفه، راهنمای زندگی ثریا است و درطول داستان، افکار فلاسفه‌ای همچون نیچه، مرلوپونتی، هگل و دکارت آیینه‌ای می‌شود که ثریا به‌واسطهٔ آن چیستی و چرایی جوهرهٔ زندگی را در آن جست‌وجو می‌کند، به آگاهی می‌رسد و خود را در یک «مه سنگین پوچی» (همان: ۶۷) و در «چاه افسردگی و بی‌معنایی» (همان: ۱۷۰) احساس می‌کند که باید آن را ازمیان ببرد و او به‌تدریج در مرحلهٔ گذار از دنیای سنّت به مدرنیته قرار می‌گیرد؛ «گاهی که خیلی فیلسوف می‌شود، می‌گوید اصلاً خودش هم انسان مرزی است. سال‌هاست روی مرز شهر و روستا یا سنّت و تجدّد، روشنفکر و عامی، حتّی زن و مرد ایستاده» (همان: ۱۱۱) که اشاره به مردانه‌شدن زنان مدرن، به‌ویژه زنان تحصیل‌کرده‌ای دارد که «دوست دارند آشکارا با مردان همذات‌پنداری کنند، مَنشی متفاوت از یک زن تابع را درپیش بگیرند... و بدین‌وسیله مورد تحسین دیگران واقع شوند.» (دویچ، ۱۹۴۹: ۲۵۰)

۲-۲-۱-۲. آنا

این رویهٔ انتقادی و جسورانه، در شخصیّت آنا به‌خوبی نهادینه شده و نه‌تنها کارهای او، بلکه ادبیّات سخن‌گفتنش نیز متفاوت است. ثریا نیز به هدف خنثی‌کردن نظر عوام راجع به اینکه زن بیوه ضعیف است و نیاز به مردی دارد که سرپناهش باشد، سرسختانه کار می‌کند و با مدیریت خلاّقانهٔ زندگی خود و دخترش، می‌تواند موانع اقتصادی را پشت سر بگذارد، به‌ویژه زمانی که ابوالفضل، مرد متأهّل و بی‌سواد گورانی سراغ

او می‌آید و سعی می‌کند ثریا را متقاعد سازد که زنِ تنها هیچ توانایی برای ادارهٔ امور زندگی خود ندارد؛ ثریا نه‌تنها به این کلیشهٔ جنسیتی وقعی نمی‌نهد، بلکه همین عقیده را درمورد مردان مطرح می‌کند؛ ازنظر او «مردجماعت تا آخر عمر به مادر احتیاج دارد، برای همین هم زن می‌گیرد.» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۴۹)

درنهایت، در دو فصل پایانی رمان، نویسنده، زنی جدید و به‌قول سیکسو، «زن تازه‌متولّدشده» ای را معرّفی می‌کند که خود را در آیینهٔ دخترش می‌بیند و به‌واسطهٔ او، هویتی منسجم و برنامه‌دار در درون این زن شکل می‌گیرد. «به‌افتخار مادری که همیشه مشغول مبارزه است... مبارزه با زمین و زمان، با گوران و گورانی‌ها، شمال و شمالی‌ها، مدرسه و معلّم‌ها، جوانی و جوان‌ها و گذشته... او مبارزی تمام‌عیار است» (همان: ۲۱۹)؛ و همهٔ این تحسین‌ها از زبان آنایی است که تا پیش از این مادرش را بابت خوردن، پوشیدن و فکرکردن به‌سبک قدیم مدام سرزنش می‌کرد و اکنون با افتخار، او را مبارزی می‌خواند که برسر رسیدن به آرزوهایش و بی‌اثرکردن حرف مردم، قاطعانه جنگیده است.

۲-۲-۲. بازگشت به خود

«ارزش واقعی یک زن در گرو بازگشت به نقش مادری و زنانگی اوست.» (ایریگاری، ۱۹۷۷: ۸۰) به‌بیان دیگر، در نهاد زن، ذات دوگانه‌ای وجود دارد که درتقابل با یکدیگر به‌نظر می‌رسند، امّا هردو از روحیهٔ لطیف و عاشق زن برمی‌آید؛ «میل به دوست‌داشتن و حمایت‌کردن» و نیز «میل به دوست‌داشته‌شدن و حمایت‌شدن» که به‌ترتیب حسّ مادری و «اروتیسم» را نشان می‌دهد و به‌طور معمول با حسّ «مازوشیسم» همراه است. «اروتیسم» و «مازوشیسم»، دو قطب متفاوت شخصیّتیِ زن هستند؛ به‌گونه‌ای که «اروتیسم» خواسته‌های غریزی زن را نشان می‌دهد، در عین حال که «مازوشیسم» نهفته در او، همواره این غرایز را سرکوب می‌کند و موجب رنجش زن می‌شود، امّا او به‌طور معمول با این رنج زندگی می‌کند! زن مدرن باصراحت به مسئلهٔ «اروتیسم» اشاره و همچنین می‌کوشد حسّ «مازوشیسم» را نیز در خود کاهش دهد، امّا درراستای این تحوّل، با افتخار تمام، از اوج ایثار یک مادر و رنج‌هایش نیز سخن می‌گوید، زیرا مادرانگی به زن، هنر زندگی‌کردن را می‌آموزد و نیز راهی برای ابراز محبّت و بروز شخصیّت زنانهٔ او است.

۲-۲-۲-۱. مادرانگی

سراسر رمان سلیمانی بر فداکاری‌های ثریا به‌عنوان مادر بنا شده است؛ زنی که تمام زندگی‌اش را وقف تأمین زندگی آنا می‌کند و درعین فقر و بیماری، آن‌قدر ازخودگذشتگی نشان می‌دهد که دخترش هیچ کمبودی احساس نکند. ثریا همواره در خیالات خود، از چنین شرایطی گلایه می‌کند؛ زیرا این روزمرّگی پرفراز و نشیب، آن آینده‌ای نبود که در جوانی انتظارش را می‌کشید؛ امّا در این‌میان تنها مسئله دشواری مسیر را برای

او شیرین می‌ساخت؛ اینکه «رنج او بهایی داشت و بهایش زنده‌ماندن آنا بود.» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۱۷۵)

۲-۲-۲-۲. بدن زنانه

آثار زنان آمیخته با شرح عشق‌ها و روابطشان است که به‌طور معمول محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی، آن‌ها را به «رعایت مسائل ممنوعه [...] و برتری‌بخشیدن به شخصیّت‌های مذکّری وامی‌دارد که زنان داستان را از سخن‌گفتن و خود را عرضه‌کردن منع می‌کنند» (دیدیه[1]، ۱۹۹۱: ۲۲)؛ امّا در ادبیّات پسامدرن، زنان نویسنده، هدف اصلی خود را جسم و روح زن قرار می‌دهند؛ همچنین ازدیدگاه ایریگاری، زنان تمایل بیشتری به توصیف مادیات دارند و بیش از مردان به جنبهٔ فیزیکی و مسائل جسمانی خود می‌پردازند. اگرچه در گذشته صحبت‌کردن صریح از مسائل زنانه نکوهیده بود؛ امّا امروزه مسائلی همچون مشکلات جسمی زنان، عادت ماهیانه، روابط زناشویی، زایمان و... ویژگی زیبایی‌شناسانه در آثار زنان شناخته می‌شود.

اثر سلیمانی از این ویژگی مستثنی نیست که نشان‌دهندهٔ جسارت نویسنده در جامعه‌ای مملو از بایدها و نبایدها است. او به‌طور معمول در جمع همکاران جوانش که درمورد مسائل زنانه بحث می‌کنند، شنونده است و نظر خود را اعلام نمی‌کند و چه‌بسا از اینکه دختران جوان و آنا بی‌محابا در این‌مورد با جزئیات سخن می‌گویند، متعجّب است و حتّی آن را نوعی تابوشکنی می‌داند؛ امّا به‌تدریج و به تأثیر از دختر جسورش، شرم ثریا نیز ازبین می‌رود و به بدن زن بازمی‌گردد و حتّی موضوع رسالهٔ کارشناسی‌ارشد خود را دربارهٔ بدن ازدیدگاه فلسفی انتخاب می‌کند. برای او بدن تبدیل به شیء ناشناخته‌ای می‌شود و درصدد کشف آن برمی‌آید؛ «این مدّت تمام حواسش را متوجّه بدنش کرده بود. به آن فکر می‌کرد، به آن می‌رسید و گاهی حتّی یک آپولاجایز به ریشش می‌بست» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۲۰۳). به‌ویژه به ارتباط میان بدن زن و جذّابیت آن برای جنس مخالف می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که بدن زن، نه‌تنها شیء شرم‌آوری نیست، بلکه تولّد و هستی و لذّت از آن سرچشمه می‌گیرد. بر همین اساس، ثریا گاهی خاطرات گذشتهٔ خود را به‌یاد می‌آورد و در خیالات خود با دیدگاه مدرن و متفاوت امروزش، به بازسازی آن‌ها می‌پردازد.

او می‌کوشد به نقش اصلی بدن خود و زنانگی‌هایش بیشتر بها بدهد و حتّی سعی می‌کند توجّه احسان را، از خواستگاران آنا، به‌سوی زیبایی‌های جسم آنا جلب کند تا علاقهٔ او نسبت به آنا بیشتر شود؛ امّا گاهی هم بدن زنانه را مایهٔ دردسر می‌داند، به‌ویژه زمانی که همکارانش از درد و رنج ماهیانه و زایمان حرف می‌زنند، زنانگی و بدنش را انکار می‌کند و از زن‌بودن خود به‌شدّت ناراضی می‌شود؛ «وقتی از دردسرهای عادت ماهیانه و بچّه‌داری حرف می‌زدند، می‌گفتند سگ بشی، زن نشی، یا سگ بشی، مادر نشی، یا زنیم

1. Béatrice Didier

دیگر.» (همان: ۹۹) این نظر، افزون بر مطرح‌کردن سختی‌های بیولوژیک زنانه، گفتمانی کاملاً انتقادی، در اعتراض برضدّ جامعه‌ای است که در آن زنان، به‌ویژه نسل گذشته، وضعیت نه‌چندان مساعدی را متحمّل می‌شدند و به‌طور معمول مورد ظلم و زورگویی مردان قرار می‌گرفتند.

۲-۲-۲-۳. میل به دوست‌داشته‌شدن

همان‌طور که اشاره شد، «میل به دوست‌داشته‌شدن یک ویژگی زنانه و درعین حال مازوشیست است.» (دویچ، ۱۹۴۹: ۲۱۷). زنان هرچقدر هم مستقل و بی‌نیاز از حضور مرد در زندگی خود باشند، همواره حسّ «اروتیسم» در نهاد آن‌ها وجود دارد، زیرا زنان «عاشق یک نفربودن را راهی برای زندگی‌کردن و احساس وجودداشتن می‌دانند.» (فریدان، ۱۹۶۴: ۲۹۴). به همین علّت در پس‌زمینهٔ داستان‌ها، به‌طور معمول زن قهرمان از علاقهٔ خود نسبت به مرد و انتظار بی‌پایان برای آمدن او سخن می‌گوید که نوعی خودآزاری، «مازوشیسم» یا تمایل به رنج‌کشیدن و لذّت‌بردن از آن است و ناخودآگاه زن را نشان می‌دهد.

ثریا پس از مرگ اکبر، ازدواج نمی‌کند، امّا میل به دوست‌داشته‌شدن گاه و بی‌گاه در درونش شعله‌ور می‌شود. «اگر تجربهٔ زناشویی نداشت، شاید این‌همه مشتاق داشتن مرد نبود، امّا حالا مرد می‌خواست، مردی شبیه اکبر، گرم و پرانرژی.» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۱۹۵) و اگر مردی به او توجّه می‌کرد، به زندگی امیدوار می‌شد و به زنانگی خود افتخار می‌کرد؛ «هربار که کسی به او اظهار علاقه می‌کرد، شاخه‌های خشک در سینه‌اش جوانه می‌زدند؛ هنوز خواهان دارد! هنوز دیر نیست! هنوز می‌تواند مردی را مسحور خود کند» (همان)؛ امّا ثریا در این‌مورد، زنی سنّتی و بالقوّه است و انتظار او در داستان، هیچ‌گاه به جسارت تبدیل نمی‌شود.

کاووس، در رمان سلیمانی نقشی کلیدی دارد؛ اگرچه داستان حول محور این شخصیّت نیست، امّا در سرتاسر داستان حضور دارد، همان‌طور که یاد و خاطرهٔ اکبر همواره همراه ثریا است. کاووس، خواستگار دوران نوجوانی ثریا است که برخلاف علاقهٔ بسیاری که میان آن‌ها بود، وصلت میان آن‌دو صورت نمی‌گیرد. ثریا پس از رفتن به تهران، دیگر کاووس را نمی‌بیند و اکنون پس از گذشت سال‌ها، بار دیگر او را ملاقات می‌کند. دیدار با کاووس، آن علاقهٔ قدیمی را در سینهٔ ثریا زنده می‌کند و پس از مرگ افسانه، او هرلحظه منتظر است که کاووس به او پیشنهاد ازدواج بدهد؛ از سوی دیگر، ثریا، زن محافظه‌کاری است که همواره می‌کوشد علاقهٔ خود را به کاووس مخفی نگه دارد و حتّی آن را انکار کند، با این‌وجود، زیبا و موجّه در حضور کاووس ظاهر می‌شود تا بتواند نظر او را به خود جلب کند؛ امّا این انتظار پایانی ندارد و چه‌بسا ثریا را درگیر یک روزمرّگی رنج‌آور می‌کند.

آنا، دختر جسور داستان، باوجود اینکه ازدواج را امری عقب‌مانده و سطحی می‌داند، در این‌مورد نیز جسارت به خرج می‌دهد و گوی سبقت را از ثریا می‌رباید، خود به سراغ کاووس می‌رود، با او ازدواج می‌کند و انتظار مادرش را بی‌نتیجه می‌گذارد. دیدگاه آنا و ثریا درمورد ازدواج متفاوت است؛ آنا بیشتر از آنکه به جنبهٔ عاطفی آن فکر کند، به استقلال پس از آن و تعهّدیافتن در قبال خود و جامعهٔ خود می‌اندیشد که ویژگی زنان مدرن امروز را نشان می‌دهد؛ درحالی که ثریا عشق را برتر می‌داند. این دو رفتار متمایز، نشان‌دهندهٔ «عقدهٔ سیندرلا[1]» در ناخودآگاه زن سنّتی است؛ این عقده بیشتر جنبهٔ اکتسابی دارد و به دختربچّه‌ها از همان ابتدای بلوغ، وابسته و نیازمندبودن به مردان القا می‌شود که به‌تدریج برای آن‌ها به باوری بی‌قید و شرط تبدیل می‌شود. این اصطلاح برای اوّلین‌بار به‌وسیلهٔ کولت داولینگ[2] مطرح شد؛ «وابستگی روحی و شخصیّتی- آرزوی عمیقاً ریشه‌دارِ حمایت‌شدن – قوی‌ترین نیرویی است که زنان را تحت فشار قرار می‌دهد. من آن را «عقدهٔ سیندرلا» می‌نامم؛ شبکهٔ گسترده‌ای از ترس‌ها، حالات و رفتار تحت فشار که زنان را در نوعی قفس نامرئی، زندانی خود کرده است» (داولینگ، ۱۳۹۶: ۵۶). سلیمانی در این اثر نشان می‌دهد که می‌توان جسارت کرد و این عقده را کاهش داد.

۲-۲-۲-٤. خاطره‌پروری

«خاطرات، دوباره زنده می‌شوند و قدرت تداعی فعّال می‌شود. ... این گزاره‌ها در تحریک تمایلات مازوشیست زنانه دخیل است.» (دویچ، ۱۹۴۹: ۲۳۲). خاطره‌پروری، بازگشت به دوران کودکی و نوجوانی و به‌یادآوردن خاطرات شیرین یا تلخ آشنایی با یک مرد عاشق‌پیشه، از خصوصیات زنان است که احساس لذّت و درعین حال افسردگی و سرخوردگی را برای آن‌ها به‌ارمغان می‌آورد؛ همچنین زن با بازگوکردن خاطرات و بروز احساسات خود نسبت به خوشایند یا ناخوشایندبودن اتّفاقات گذشته، بار دیگر به اصل خود بازمی‌گردد و خود را در مرکز اهمّیت قرار می‌دهد. به‌طور کلّی، یادآوری خاطرات و ارزیابی جملات و مکالمه‌های صورت‌گرفته در آن فضا و نتیجه‌گیری از آن‌ها، برآمده از جزئی‌نگری زنانه است.

ثریا بارها به دوران کودکی و نوجوانی خود بازمی‌گردد و از سختی‌های آن دوران می‌گوید و اغلب این یادآوری‌ها، به ارتباط میان خود و مادرش، ملکه اشاره می‌کند که مؤلّفهٔ مشترکی در آثار زنان است و علّت آن را می‌توان به‌نوعی، برتری‌جویی دختر نسبت به مادر دانست؛ بدین‌معنا که دختر می‌خواهد از نسل مادر خود جدا شود، به‌سوی افق جدیدی گام بردارد و جسارت کند که در این اثر، این جنس از ارتباط، میان ثریا و ملکه و نیز ثریا و آنا دیده می‌شود. افزون بر این، ثریا خاطرات عاشقانهٔ دوران آشنایی با اکبر را به‌خاطر

1. Complexe de Cendrillon
2. Colette Dowling

می‌آورد و درعین حال که از آن لذّت می‌برد، بر گذشت زودگذر آن حسرت می‌خورد، امّا از این رنج نه‌تنها حذر نمی‌کند، بلکه بر آن دامن می‌زند.

۲-۳. تحلیل زبانی گفتمانه

«زبان جنسیتی شده و تحت سلطه و کنترل مردان قرار گرفته است تا به‌واسطهٔ آن بتوانند بر زنان حکومت کنند.» (آرنولد[1]، ۲۰۰۸: ۳۴) شکستن این ساختار مردانه و حذف واژگان و جملاتی که ضدّ زن هستند و علیه فمینیسم به‌کار می‌روند، از مؤلّفه‌های دیگر نظریهٔ ایریگاری است که بیشتر بار خودآگاه تولید زبان زنانه را نشان می‌دهد؛ امّا ناگفته نماند که بسیاری از ویژگی‌های برجسته‌ای که در دستور زبان یک متن زنانه دیده می‌شود، برآمده از ناخودآگاه و تفاوت‌های ذهنی و روحی او با مرد است که تمام مؤلّفه‌های ساختاری و روایی را می‌تواند تحت تأثیر قرار دهد، به همین علّت در تحلیل گفتمان زنانه از دیدگاه زبان‌شناسی، باید جنبه‌های گوناگون زبان بررسی شود که ازنظر ایریگاری شامل «نوع افعال به‌کاررفته، صفات بیانی و ملکی، بسامد ضمایر و جنس آن‌ها و گزاره‌های پرسشی، تعجّبی و تأکیدی» (ایریگاری، ۱۹۹۰: ۶۷۴) می‌شود.

روحیهٔ لطیف زنانه، واژگان را به‌گونه‌ای متفاوت کنار هم می‌چیند و بستر مناسبی را بیان دغدغه‌های عمیق خود، مانند ترس‌ها و نگرانی‌ها، آرزوهای پنهان و بیان عشق و رابطه‌هایش فراهم می‌سازد. تفاوت زبانی تنها میان دو جنس نیست، بلکه ارتباط تنگاتنگی نیز میان زبان و فرهنگ وجود دارد که با تغییر ملّت، جامعه و منطقه، واژگان و گویش‌ها نیز دچار تغییر می‌شوند. گاهی زنان و مردان از مؤلّفه‌های ساختاری مشترکی استفاده می‌کنند، امّا آنچه میان زبان آن‌ها تفاوت ایجاد می‌کند، هدف مورد نظر هریک در به‌کارگیری هر واژه یا دستور زبان است. زنان نویسنده در سال‌های اخیر، هدفمند و مصرّانه می‌کوشند تا در آثارشان زبانی مختص به خود تولید کنند، به همین علّت بیش از مردان، در جنسیتی‌شدن زبان اصرار دارند و سعی می‌کنند «زنانگی خود را بر همهٔ اجزای محتوایی و زبانی، همچون صفات، اسامی، اشیاء به‌کاررفته، توصیف مکان رویداد داستان و... اعمال نمایند.» (همان: ۶۷۹)

۲-۳-۱. ظرافت توصیف

اوّلین گزارهٔ برجسته در مطالعهٔ زبانی اثر سلیمانی، زمان حال افعال است. به‌طور کلّی زنان علاقه‌مند هستند که گفته‌های خود را به زبان حال و آینده بیان کنند؛ برخلاف مردان که گرایش بیشتری به زمان گذشته دارند و این مسئله به میزان حادثه‌پردازی آن‌ها بازمی‌گردد. مردان نویسنده در بیشتر موارد، داستان‌های خود را با گره‌های متعدّدی می‌آمیزند و در آثارشان، هیجان و انتظار بیشتری برای خواننده فراهم می‌کنند، درحالی که

1. Arnold

زنان نویسنده، اغلب از روزمرّگی‌های زندگی عادّی خود می‌نویسند، در زمان حال جاری هستند و به‌طور کلّی به‌دنبال «آفرینش دنیایی بدون ماجرا هستند که این ویژگی به‌عنوان روشی خاص در گفتمان زنانه به‌شمار می‌رود.» (دیدیه، ۱۹۹۱: ۲۴۱). ناگفته نماند که در آثار زنان، در پس‌زمینهٔ حال اثر، از زمان گذشته نیز استفاده می‌شود که این مسئله برآمده از ویژگی خاطره‌پروری زنان است.

ارائهٔ توصیف‌های دقیق از اشیاء، افراد، مکان و... از جزئی‌نگری و تصویرسازی زنانه برمی‌آید، به همین علّت خوانش یک اثر زنانه، خواننده را در دنیایی مصوّر و گویا قرار می‌دهد. ازنظر ایریگاری، زنان تمایل زیادی به ابژکتیویته و پرداختن به مادیات دارند، به همین علّت هیچ‌چیز در نگاه آن‌ها از قلم نمی‌افتد؛ «زن ابوالفضل سلسله‌جبالی از چربی و دنبه است، سرینش به این‌سو و آن‌سو لنگر برمی‌دارد و به‌قول آنا دستگیره‌هایش قلنبه زده‌اند بیرون – آنا به گوشت‌های دوطرف پهلو می‌گوید دستگیره – غبغب چندلایه‌اش خیس عرق است و بازوهایش آن‌قدر کلفت‌اند که ثریا احساس می‌کند دفرمه شده‌اند.» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۱۵۶-۱۵۷).

برشمردن اسامی خاص، شکل دیگری از گرایش زنان به بیان جزئیات را نشان می‌دهد که ازمیان آن‌ها می‌توان به برند محصولات، مانند «رژ لب صورتی روشن بورژوا»، «کفش ریبوک»، «خطّ چشم پرشین»، «زودپز ناسیونال»، «روتختی سارینا» در رمان سلیمانی اشاره کرد. اگرچه ذکرنکردن این اسامی، ابهامی در متن ایجاد نمی‌کند، امّا نویسنده بر آن تأکید دارد؛ ذکر این اسامی به زنانه‌شدن زبان اثر کمک می‌کند.

۲-۳-۲. زبان پرسشی

مطرح‌کردن پرسش‌های متوالی در آثار زنان، ازطرفی می‌تواند به هدف همراه‌ساختن خواننده با خود و ازسوی دیگر، محافظه‌کاری زنانه باشد. زبان پرسش‌گونهٔ زنان، دلالت بر وجود ذهنی آشفته و نگران دارد که گاه رنگ و بویی فلسفی و هستی‌شناختی به خود می‌گیرد، به‌ویژه در رمان حاضر که نویسنده و قهرمان داستان، هردو در رشتهٔ فلسفه تحصیل کرده‌اند و گاه با طرح پرسش‌های فلسفی، قصد دارند هستی زنانه و کلیشه‌های تعریف‌شده را به‌چالش بکشند و خلأهای گاه و بی‌گاهِ زندگی خود را توجیه کنند؛ «راستی آیا کائنات حدود دارد، آیا کران‌مند است؟ یعنی جایی تمام می‌شود؟ با چه چیزی احاطه شده؟ یعنی چیزی هست که بر آن محیط باشد؟ اگر کران‌مند نیست، آیا مخلوق یک خالق است، چطور چیزی که بی‌کران است، مخلوق است؟ اگر کائنات بی‌کران باشد، یعنی مخلوق نیست، چراکه ...» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۶۸)؛ یا پرسش‌هایی که نوعی خودسرزنشی در خود نهفته دارد و از زبان زنی مطرح می‌شود که همواره نگران نگاه و تفکّر مردم است؛ «چرا پیشنهاد روح‌انگیز را قبول کرد؟ این دیگر چه کاری بود؟ هیچ‌وقت پایش به خانهٔ

کاووس باز نشده بود و حالا پسرهای کاووس چه می‌گویند؟ خواهرزن‌هایش چه می‌گویند؟ اصلاً کاووس چه فکری می‌کند؟» (همان: ۶۹) و ثریا مدام با خود کلنجار می‌رود تا مبادا کاری خلاف عرف جامعه انجام دهد که این احساس برآمده از «مازوشیسم اخلاقی[1]» زن ایرانی است. ثریا در انجام اعمال جسورانه تردید دارد، درحالی که آنا، بدون سنجیدن شرایط، به آنچه مادرش از آن بیم دارد، می‌پردازد و بی‌چون و چرا عمل می‌کند. پرسش، تنها بیان سردرگمی‌ها و دغدغه‌های زنانه نیست، بلکه تمایل زنان را نیز به برقراری مکالمه با دیگران، به‌ویژه با مردان نشان می‌دهد.

۲-۳-۳. سکوت زنانه

گفتمان سکوت ویژگی‌ای کاملاً زنانه است. زنان به‌طور معمول درمورد سخنان چالش‌برانگیز اظهار نظر نمی‌کنند. «این سکوت خود گفتمانی است که سخن می‌گوید» (ایریگاری، ۱۹۹۰: ۶۸۰). خودسانسوری در آثار زنان به‌طور معمول با علامت نگارشی سه نقطه مشخّص می‌شود و اختیار عمل را به خواننده می‌سپارد تا خود ناگفته‌های نویسنده را کشف کند. زن نویسنده به‌دلیل محدودیت‌هایی که جامعه در نوشتن برای او تعیین کرده، مجبور است «از گفتمانی استعاری استفاده کند و خواننده را در فضای تعلیق قرار دهد. این تعلیق ممنوعیت‌های گفتاری زنان را نشان می‌دهد.» (دیدیه، ۱۹۹۱: ۲۴۲).

سکوت زنانه دنیایی از کلام در خود نهفته دارد. ثریا گاهی شرایط نامساعد زنان بیوه را به‌طور صریح شرح می‌دهد، امّا گاهی از تکرار مکرّرات به‌تنگ می‌آید و سکوت می‌کند. چه‌بسا این سکوت، بار اعتراض و نهایت درماندگی یک زن را برجسته‌تر نماید. «سال‌های اوّل فقط می‌دویدم که زنده بمونیم که شکممون رو سیر کنیم... راست میگی آنا با دنیا سر جنگ داره. اصلاً با همه سر جنگ داره... البتّه دنیا هم براش کم نذاشته...» (سلیمانی، ۱۳۹۷: ۹۱-۹۲)؛ و گاهی از زبان دیگران این وضعیت دشوار را نشان می‌دهد؛ «اسحاق می‌گوید: «بازنشست شدی برگرد گوران ... تو هم سوختی فرزند، اقبال تو هم بلند نبود... اینجا چهار تا فامیل و آشنا هست که دستتو بگیره سر پیری و افتادگی...»» (همان: ۱۵۱). افزون بر این، به نوع تفکّر مردم، به‌ویژه مردان درمورد ناتوانی و ضعف یک زن بیوه اشاره می‌کند. ثریا با فداکاری‌های مادرانهٔ خود درقبال دخترش، جوانی‌اش را ازدست داده است، امّا هیچ‌گاه از آن دم نمی‌زند و حتّی در اوج گستاخی آنا، حرف خود را ناتمام می‌گذارد.

ثریا زن سنّتی مدرنی است که تمایل به برقراری ارتباط‌هایی دارد که تا پیش از این برای او و نیز ازسوی جامعه، به‌نوعی خطّ قرمز شناخته می‌شد، امّا اکنون در مرز سنّت و تجدّد قرار گرفته و درعین حال که

1. Masochisme moral

می‌کوشد چنین ارتباطی را برقرار کند، جانب احتیاط را رعایت می‌کند و در ارتباط خود با کاووس، جسارت به‌خرج می‌دهد و به‌سمت او می‌رود، امّا نویسنده سخنان میان آن‌دو را در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد و به اصل خواستهٔ قلبی آن‌ها به‌صراحت نمی‌پردازد؛ امّا درمورد آنا این‌گونه نیست و در سخنان و گفت‌وگوهای او، هیچ‌گاه از علامت سه نقطه استفاده نمی‌شود؛ بنابراین سلیمانی، افزون بر جنبهٔ محتوایی، سعی می‌کند تفاوت دو نسل جسور و محافظه‌کار را در زبان خود نیز مطرح کند. درمقابل این دو زن، ملکه قرار دارد، زنی بسیار سنّتی که باوجود حضورش در متن، سخنی از او شنیده نمی‌شود و همواره در سکوت است، به‌طوری که خواننده حضور او را در بخش‌های کوتاهی از کتاب و تنها به‌عنوان شاهد سخنان بقیه می‌بیند و هیچ نقل‌قولی از او در زمان حال داستان بیان نمی‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

تفاوت سه نسل فکری زنان و هویت‌های گوناگون آن‌ها ازجمله مسائل اصلی مطرح‌شده در رمان *آن مادران این دختران* است. نسل اوّل، تابع بی‌چون و چرای عرف جامعه هستند. نسل دوم به مقاومت برمی‌خیزند و به تحوّل می‌اندیشند و درنهایت نسل جوان شامل زنانی می‌شود که کاملاً تغییر یافته‌اند و در جسارت‌ورزیدن از مردان نیز پیشی گرفته‌اند. ثریا خود را در آیینهٔ این نسل نظاره می‌کند. این رمان شرح روند رشد و بالندگی ثریا است. این زنِ به‌اجبار سنّتی، با جوهرهٔ بالقوّهٔ جسارت، به خودآگاهی می‌رسد و به‌منظور پشت‌پازدن به تمام گذشتهٔ تباه‌شده‌اش، به تحصیل می‌پردازد و همواره باورهای عامیانهٔ گوران و افکار مردمان متحجّر آن را به‌سخره می‌گیرد، با این وجود جسارت او دربرابر دخترش، آنا ناچیز است؛ او هنوز از شکستن برخی از حریم‌ها هراس دارد و همین مسئله موجب می‌شود که عشق قدیمی‌اش را ازدست بدهد. این مسئله به‌نوعی، محافظه‌کاری نویسنده را در فضای جامعهٔ حاکم نشان می‌دهد.

توصیف احساسات مادرانهٔ ثریا و انتظار بی‌پایان او برای ظهور یک عشق، فضایی کاملاً زنانه را در این رمان به‌وجود آورده است؛ همچنین حدیث نفس، توصیف‌های دقیق، سکوت‌های گاه و بی‌گاه قهرمان داستان و پرسش‌های متعدّد او درمورد مسائل چالش‌برانگیز که نشان از نقد جوامع مردسالار دارد، خواننده را با یک زبان متفاوت روبه‌رو می‌کند که مطابق با خواستهٔ سیکسو است.

به‌طور کلّی، دیدگاه جسورانهٔ این اثر، شامل توصیف دقیق بدن زنانه و خواسته‌های آن، رفتار و سخنان نامتعارف برخی از زنان داستان و ازسوی دیگر مقاومت شخصیّت اصلی درمقابل جبر کلیشه‌ای جامعه، به هدف بازسازی هویت خود و درنهایت تولّد شخصیّتی جسور و روشنفکر، ازجمله عناصری هستند که تمایز قابل توجّهی میان این اثر و آثار شبیه به آن، در مقایسه با متون پیشین ایجاد کرده است. به همین سبب،

می‌توان بلقیس سلیمانی و به‌ویژه اثر مورد مطالعه را نمونه‌ای از نسل جدید ادبیّات زنانهٔ ایـران دانسـت کـه از محدودیت‌های گفتمانی یک زن فراتر رفته و به‌بیان دیگر، «گفتمانه» تولید کرده‌اند.

کتابنامه

داولینگ، کولت (۱۳۹۶)، *عقدهٔ سیندرلا*، ترجمهٔ سلامت رنجبر، تهران: روشنگران.

رفعت‌جاه، مریم (۱۳۸۷)، *تأمّلی در هویت زن ایرانی*، تهران: دانشگاه تهران.

سراج، علی (۱۳۹۴)، *گفتمان زنانه*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

سلیمانی، بلقیس (۱۳۹۷)، *آن مادران، این دختران*، تهران: ققنوس.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲)، *تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان*، تهران: سمت.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، جلد سوم و چهارم، تهران: چشمه.

References

Arnold, A. (2008), "Genre et langage", *Sexuelle Identität*, Forum 277, pp. 33-35.

Bellemin-Noël, J. (1996), *La psychanalyse du texte littéraire*, Paris : Nathan.

Budtz-Jorgensen, M. (2016), "L'écriture féminine-un amour possible?", *Institutiones för sprak och litteraturer*, pp. 1-28.

Cixous, H. (2010), *Le rire de la méduse et autres ironies*, Paris: Galilée.

Deutsch, H. (1949), *La psychologie des femmes*, Paris: PUF.

Didier, B. (1991), *L'écriture-femme*, Paris: PUF.

Foucault, M. (1971), *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard.

Friedan, B. (1964), *La femme mystifiée*, Traduit par Yvette Roudy, Paris: Gonthier.

Irigaray, L. (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris: Minuit.

---------- (1990), *Je, tu, nous*, Paris: Grasset.