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 4, Winter 2021, 1-20.

Examining the Relationship Between Language and Power in *Lyrical Story in a Footnote* According to Michel Foucault's Theory of Power

Mokhtar Ebrahimi[*1]
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran
Hamed Tavakoli Darestani[2]
Ph.D. Student of Persian language And Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran

Received: 03/01/2020 **Accepted:** 02/13/2021

Abstract
According to the French thinker Michel Foucault, power is so pervasive that it can overshadow many areas of human life. This influence penetrates even in the language of literary texts and it manifests itself in the form of metaphors, signs and symbols. *Lyrical Story in a Footnote* is written by Mahsa Mohebbali is one of the stories of technique-oriented and form-based, which shows the author's familiarity with philosophical approaches and also his mastery in the field of storytelling. But one of the most challenging points in the text is the non-desirable image of the female character in the story. Despite the femininity of the narrator and the writer, the question arises as to why such an idea is portrayed by the female character in the story? In the present study, based on Michel Foucault's theory of power, one can point to the penetration of masculine power in the language of the story. Of course, the concepts such as the protesting and rebellious bodies, as well as some of Nietzsche's views, such as the ethics of masters and slaves, show that some seemingly fragile images of women are themselves are in opposition to masculine language, but in the end it can be proved that this story is one of the concrete examples of Michel Foucault's theory of power: because masculine power is present in many linguistic elements. They have penetrated and overshadowed it.

Keywords: Power Theory, Michele Foucault, Feminism, Feminine Writing, *Lyrical Story in a Footnote*.

1. **Corresponding Author's Email:** m.ebrahimi@scu.ac.ir
2. **Email:** Hamed_tadabiat88@yahoo.com

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/

شاپـــای چـاپـی: ۲۶۷۶-۶۵۳۱
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۵۴x

مقالهٔ پژوهشی

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشگاه رازی
دورهٔ نهم، شمارهٔ ٤، زمستان ۱۳۹۹، صص ۱-۲۰.

بررسی نسبت زبان و قدرت در داستان *عاشقیت در پاورقی* براساس نظریهٔ قدرت میشل فوکو

مختار ابراهیمی[*۱]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران
حامد توکلی دارستانی[۲]
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران

دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۱۱ **پذیرش:** ۱۳۹۹/۱۱/۲۵

چکیده

قدرت ازنظر میشل فوکو، متفکّر سرشناس فرانسوی، آن‌قدر نافذ است که می‌تواند بسیاری از ساحت‌های زندگی انسان را تحت‌الشّعاع قرار دهد. این نفوذ حتّی در زبان متون ادبی نیز راه می‌یابد و خود را در قالب استعاره‌ها، نشانه‌ها و نمادها نشان می‌دهد. داستان *عاشقیت در پاورقی* نوشتهٔ مهسا محب‌علی، ازجمله داستان‌های تکنیک‌محور و فرم‌گرا است که آشنایی نویسنده با رویکردهای فلسفی و همچنین تبحّر وی در حوزهٔ داستان‌نویسی را نشان می‌دهد؛ ازجمله چالش‌برانگیزترین نکات موجود در متن، وجود تصویری نه‌چندان مطلوب از شخصیّت زن داستان است. باوجود زن‌بودن راوی و نویسنده، برای مخاطب این پرسش پدید می‌آید که چرا چنین انگاره‌ای از زن داستان تصویر شده است. در پژوهش حاضر براساس نظریهٔ قدرت میشل فوکو می‌توان به نفوذ قدرت مردانه در زبان داستان اشاره داشت؛ البتّه با طرح مفاهیمی همچون بدن معترض و عصیان‌گر و همچنین برخی دیدگاه‌های نیچه، ازجمله اخلاق اربابان و بردگان، نشان داده می‌شود که برخی تصاویر به‌ظاهر شکننده از زن، خود نوعی تمهید برای تقابل با زبان مردانه است؛ امّا درنهایت می‌توان اثبات کرد که این داستان ازجمله مصادیق انضمامی نظریهٔ قدرت میشل فوکو است؛ زیرا قدرت مردانه در بسیاری از عناصر زبانی داستان نفوذ کرده و آن را تحت تأثیر قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: نظریهٔ قدرت، میشل فوکو، فمینیسم، نوشتار زنانه، *عاشقیت در پاورقی*.

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: m.ebrahimi@scu.ac.ir
۲. رایانامه: Hamed_tadabiat88@yahoo.com

۱. مقدّمه

ازجمله دیدگاه‌های بحث‌برانگیز فوکو[1]، کنترل بدن و زبان به‌وسیلهٔ قدرت است. قدرت با ادارهٔ بدن، بر آن حکومت می‌کند. فوکو معتقد است که قدرت با تمهیداتی، همچون تنبیه و انضباط، بدن را به فرمان‌برداری خود درمی‌آورد؛ بنابراین بسیاری از ساحت‌های زندگی، تابعی از تمهیدات قدرت هستند؛ ازجمله هنر و زیبایی که باقدرت، نسبت و نزدیکی تنگاتنگ دارند (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۶۹-۱۷۲)؛ بنابراین بسیاری از امور، جنبهٔ ایدئولوژیک دارند؛ امّا در قالب‌های طبیعی، بدیهی و متداول نمود یافته و برساخته شده‌اند؛ بی‌آنکه بسیاری از انسان‌ها نسبت به آن‌ها وقوف، آگاهی و حتّی شک داشته باشند؛ زیرا براثر تکرار و کاربرد فراوان، طبیعی‌سازی شده‌اند و کسی به برساخته‌بودنشان شک نمی‌کند؛ «درواقع، رژیم حقیقت‌مندی قانون[2] حقیقت نیست؛ [بلکه] مجموعهٔ مقرّراتی است که تشخیص گزاره‌های درست یا غلط در گفتمانی معیّن را امکان‌پذیر می‌کند.» (فوکو، ۱۳۹۱: ۵۸) بر همین اساس، در پژوهش حاضر نشان داده می‌شود که چگونه داستان *عاشقیت در پاورقی*، با آنکه نویسنده و راوی زن دارد، تحت تأثیر گفتمان غالب، سبک و سیاقی مردانه یافته است.

ابتدا چشم‌اندازی کلّی از رویکرد فمینیسم ترسیم خواهد شد؛ سپس به امکان یا امتناع زبان زنانه و ویژگی‌های سبک نوشتار زنانه می‌پردازیم و نشان می‌دهیم که برخی دعاوی فمینیست‌ها، مبنی بر وجود زبان زنانه، مصداق بیرونی ندارد و می‌توان به‌جای آن از اصطلاح سبک زنانه استفاده کرد؛ سپس به تبیین نظریّات میشل فوکو[3] خواهیم پرداخت و براساس آرای او، نشان خواهیم داد که قدرت به شکل‌ها و شیوه‌های متفاوت، الگوهای فکری[4] و زبانی خود را به راوی داستان تحمیل می‌کند و بدن و زبان وی را در اختیار خود درمی‌آورد و تلاش‌های راوی را که مبتنی بر اصول نوشتاری فمینیست‌هاست، ناکام می‌گذارد. درپایان برای تبیین این رفتار قابل تأمّل راوی داستان، به طرح برخی دیدگاه‌های نیچه درخصوص اخلاق اربابان و بردگان اشاره می‌کنیم و با تبیین آرای او نشان می‌دهیم که ممکن است سیمای منفعل زن داستان، مبتنی بر تمهیدات انتقادی و اعتراض‌آمیز ترسیم شده باشد. درنهایت خروجی پژوهش حکایت از نفوذ قدرت به متن داستان دارد.

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

براساس بررسی‌های صورت‌گرفته، پژوهشی که به نقد و بررسی داستان *عاشقیت در پاورقی* براساس نظریهٔ

1. Foucault
2. loi
3. Michel Foucault
4. Paradigm

قدرت میشل فوکو پرداخته باشد، یافت نشد؛ با این حال به برخی از مقالاتی که ازنظر روش‌شناسی با موضوع پژوهش حاضر شباهت دارند، اشاره می‌شود: طاهری (۱۳۸۸) واقعی‌بودن یا نبودن زبان یا نوشتار زنانه را بررسی کرده؛ برکت (۱۳۹۶) نیز به امکان یا امتناع زبان یا نوشتار زنانه و تبیین ویژگی‌های آن پرداخته است. سلطانی (۱۳۸۷) نسبت زبان و قدرت را ازنظر میشل فوکو تحلیل کرده؛ خائفی (۱۳۹۱) *سه قطره خون* هدایت را براساس نظریهٔ قدرت میشل فوکو تحلیل کرده و محمودی تازه‌کند (۱۳۹۱) ازدیدگاه تاریخ‌گرایی نوین، گفتمان، قدرت و زبان را در قصّه‌های بهرنگی بررسی کرده است؛ با این‌حال تاکنون اثری که نسبت زبان و قدرت را در داستان *عاشقیت در پاورقی* و همچنین توجیه روش‌شناختی آن را براساس نظریهٔ اخلاق اربابان و بردگان نیچه تحلیل کرده باشد، یافت نشد.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

پرسش پژوهش حاضر این است که داستان *عاشقیت در پاورقی*، با آنکه راوی و نویسنده‌ای زن دارد تا چه حد توانسته است بر شیوه‌های متداول و غالب زبان و اندیشیدن فائق آید؟ آیا مؤلّفه‌های سبک‌شناختی فمینیست‌ها، در داستان *عاشقیت در پاورقی*، در عمل، موفّق بوده است؟ همچنین زبان زنانه که برخی فمینیست‌های تندرو، مدّعی آن هستند، در مقام عمل و نظر تا چه حد امکان‌پذیر است؟ بنابراین در ابتدا به تبیین فلسفه، اهداف و انواع موج‌های فمینیسم می‌پردازیم و سپس به امکان یا امتناع سبک و زبان زنانه خواهیم پرداخت و درمقام نظر و عمل (تحلیل داستان) نشان خواهیم داد که این دعوی، در داستان یادشده با شکست روبه‌رو شده است.

۱-۳. فمینیسم

هرچند آرای فمینیسم‌ها دارای تبار و رگه‌های پیشانوین است و برخی ریشه‌های آن حتّی در متون بسیار کهن نیز قابل رهگیری و پی‌جویی است (بوماریتو[1] و همکاران، ۲۰۰۵: ۴-۷۴)، جنبش فمینیسم[2] به‌طور رسمی و ساختاریافته، ابتدا براساس تحوّلات سیاسی ۱۹۶۰ در فرانسه شکل گرفت و صبغه‌ای سیاسی و در پی آن فلسفی داشت؛ سپس همچون دیگر مکتب‌ها و نحله‌های فلسفی و سیاسی، به عوالم فرهنگ و ادبیّات نیز راه یافت. با توجّه به موضع‌گیری‌هایی که فمینیست‌ها در قبال مردان اتّخاذ کرده بودند، به‌مرور در عموم جهت‌گیری‌هایشان، تقابل[3] با عناصر نرینه را وجههٔ همّت خود قرار دادند. اصطلاح فمینیسم را نخستین‌بار شارل فوریه[4]، فیلسوف فرانسوی در سال ۱۸۳۷ م. به‌کار گرفت (پاینده، ۱۳۹۷: ۷۳). فمینیست‌ها ابتدا خواهان

1. Bomarito
2. Feminism
3. Conflict
4. Charles Fourier

برابری مزیّت‌ها و حقوقشان با مردان، به‌ویژه در رأی‌گیری و مسائل اجتماعی - سیاسی بودند (والترز[1]، ۲۰۰۵: ۶۸-۷۶)؛ امّا به‌مرور در موج‌های بعدی، این انتظارات فراتر از افق‌های اوّلیه پیش رفت و پا را فراتر از مرزهای معقول نهاد (همان: ۹۷-۹۸).

فمینیسم افزون بر اینکه واجد برخی مبانی فلسفی است، به زیرشاخه‌ها و زیرمجموعه‌هایی همچون سوسیالیسم (سایرز و اسبرن[2]، ۱۹۹۰) لیبرالیسم، رمانتیسم، اگزیستانسیالیسم و رادیکالیسم نیز تقسیم می‌شود (پاک‌نیا و مردیها، ۱۳۹۵) و افزون بر اشتغالات و اهداف اجتماعی و سیاسی (منسبریج و مولر اوکین، ۱۳۸۷) به حوزه‌هایی همچون ادبیّات نیز راه یافت و بر بسیاری از ساحت‌ها و مؤلّفه‌ها و همچنین نویسندگان متون ادبی تأثیر نهاد (بوماریتو و همکاران، ۲۰۰۵). این نوع نقد، آن‌قدر تأثیرگذار و نافذ بود که فردی همچون نیوتون آن را برجسته‌ترین اتّفاق در مطالعات ادبی پس از جنگ دانست (شمیسا، ۱۳۹۱: ۳۸۸).

از میان آثاری که در حوزهٔ ادبیّات انتشار یافت، کتاب *اتاقی از آن خود* را نقطهٔ آغازی در مطالعات ادبیّات زنان و آغازی برای نقد فمینیستی دانسته‌اند؛ همچنین سیمون دوبووار نیز با نوشتن کتاب *جنس دوم* به بیان نظرگاه‌های نو دربارهٔ زنان همّت گمارد و معتقد بود که زن برساختهٔ اسطوره، ایدئولوژی، جهان‌بینی و ادبیّات مردانه است (دوبووار، ۱۳۸۵: ۶۸۷)؛ البتّه او از دیدگاه و آرای فیلسوفانی همچون دکارت[3] و هگل[4] بسیار متأثّر بوده است و مبانی فلسفی آرای خود را وامدار این دو است (باور[5]، ۲۰۰۱: ۴۶-۱۳۶).

در ادبیّات فمینیستی نویسندهٔ زن، قهرمان زن و دیالوگ‌های زنانه در محور بحث‌ها قرار دارد. مهم‌ترین نظریه‌پردازان فمینیسم عبارت‌اند از: هلن سیسکو[6]، ژولیا کریستوا[7]، الن شوالتر[8]، لویس ایریگاری[9]، ویرجینا ولف[10]، الن موئرز[11]، کیت میلت[12] و کارولین هیل[13]؛ البتّه باید توجّه داشت که این افراد، برخی اختلاف‌نظرها با یکدیگر دارند و همچنین در موج‌های مختلف فمینیسم طبقه‌بندی می‌شوند؛ امّا با توجّه به برخی اهداف مشترک، به‌طور کلّی جزو مهم‌ترین نظریه‌پردازان فمینیسم قرار می‌گیرند.

1. Walters
2. Sayers & Osborne
3. René Descartes
4. Friedrich Hegel
5. Bauer
6. Hélène Cixous
7. Julia Kristeva
8. Elaine Showalter
9. Luce Irigaray
10. VirginiaWoolf
11. Ellen Mooers
12. *Kate* Millett
13. Caroline Hill

فمینیست‌ها بین جنس[1] که مرتبط به ویژگی‌های زیست و طبیعی بدن است و جنسیت[2] که ساختار فرهنگی آن را پدید می‌آورد، تفاوت قائل می‌شوند. آنان بر این باورند که تفاوت‌های جنسیتی محصول نگاه برتری‌جویانهٔ مردان است؛ از این‌رو همهٔ معیارهای عصر حاضر و گذشته، بر نظامی پدرسالارانه مبتنی بوده است. فمینیست‌ها می‌کوشند تا بنیاد نگرش مردانه را تغییر دهند و تلقّی‌های موجود از زن را مردود بدانند؛ زیرا در نگاه آنان، همهٔ نظریه‌های برخاسته از نهادهای علمی و دانشگاهی، بیشتر ماهیتی مردانه و زن‌ستیز دارند (امامی، ۱۳۸۹: ۲۷۳). فمینیست‌ها معتقدند که آثار و میراث‌های ادبی بشر را مردان نگاشته‌اند و بخش عمدهٔ این ادبیّات به‌نوعی بر قهرمانان مرد متمرکز بوده است. ازنظر آنان داستان‌های ادیپ، اولیسیس، هملت، تام جونز، هاک فین و...، همگی مجسّم‌کنندهٔ گرایش‌ها، احساس‌ها و علایق مردانه‌اند.

این واکنش‌ها و حسّاسیت‌ها به جنسیت و جنسیت‌گرایی آن‌قدر مهم بود که برخی این فرضیه را مطرح کرده‌اند که حتّی فیلسوف بزرگی همچون هایدگر[3]، در وضع اصطلاحات فلسفی خود، ملاحظاتی پیرامون این مناقشات داشت و اصطلاح معروف "Da-sein" را به‌واسطهٔ خنثی‌بودگی جنسیتی وضع کرد (هولاند و هانتینگتون[4]، ۲۰۰۱: ۵۳-۷۲). بر همین اساس بسیاری از فمینیست‌ها به زبان و سبکی خاص، ورای سبک و زبان غالب اعتقاد دارند؛ امّا درمقام عمل و نظر، می‌توان روی این مسئله، تأمّلات جدّی و تشکیک‌های عمیقی روا داشت.

۲. بحثی پیرامون امکان یا امتناع زبان زنانه

همان‌طور که گفته شد، موج رادیکال فمینیسم درنظر داشت تا با پدیدآوردن زبانی که مختصّ زنان است، دربرابر مردان موضع‌گیری انتقادی کند. کسانی همچون سیسکو و ایری‌گری زنان را تشویق کردند که دربارهٔ بدن خود بنویسند و در بیان امیال و آرزوهای سرکوفته و ناخودآگاه خویش بی‌پروا باشند. سیسکو به‌صورت شعارآمیزی می‌گوید که زنان باید اندام زنانهٔ خود را در متن به‌نمایش بگذارند و نوع جدیدی از زبان نوشتار و سبک زنانه را در متون ادبی پدیدآورند (برِی[5]، ۲۰۰۴: ۱۹۴)؛ امّا به‌نظر می‌رسد مفهومی به نام زبان زنانه، بسیار دور از واقع و امکان تحقّق آن، دور از تصوّر باشد؛ به تعبیری تلاش آرمان‌گرایانهٔ برخی از موج‌های فمینیستی، برای اختراع زبان خاصّ زنان، در عمل دشوار و کمابیش ناممکن است؛ از سوی دیگر با فرض امکان تحقّق زبان مستقل زنان، معلوم نیست که چنین شبه‌زبانی بتواند، امتیاز و برتری خاصّی برای زنان

1. sex
2. Gender
3. Heiddeger
4. Holland & Huntington
5. Bray

ایجاد کند (امامی، ۱۳۸۹: ۲۸۷)؛ همچنین این گفتهٔ آلن سیسکو که معتقد است: «نوشتار زنان همواره از سخنی که نظام نرینه‌سالار را تنظیم می‌کند، فراتر می‌رود» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۲: ۲۸۱)، از نظرگاه فوکو پذیرفتنی نیست؛ زیرا ازدید او، زبان تحت تأثیر گفتمان غالب (مردانه) است و زنان نیز به‌صورت ناخودآگاه از این زبان مرسوم و غالب استفاده می‌کنند.

ازمنظر آلتوسر[1] شیوه‌های پدرسالارانه همواره گونهٔ اندیشیدن، زبان، فرهنگ و اسطوره‌ها را تشخّصی مردانه می‌بخشند و زن ناخودآگاه می‌پذیرد که فرودست است. ایدئولوژی پدرسالار، ناخواسته در زبان زنانی که حتّی از تجربیات شخصی خود سخن می‌گویند نیز خودنمایی می‌کند (آرمسترانگ[2]، ۱۹۹۲: ۵۰). کتاب *زبان مرد ساخته* اثر دیل اسپندر[3] این نکته را مطرح می‌کند که زنان از بنیاد و آغاز، آماج سرکوب زبانی هستند و زیر سیطرهٔ زبان مردان قرار دارند. به‌تعبیر رامان سلدن[4] «چنان‌چه نظر فوکو را بپذیریم که حقیقت به کسی بستگی دارد که سخن را کنترل می‌کند، بدیهی است که سلطهٔ مردان بر سخن، زنان را در دام حقیقتی مذکّر اسیر کرده است» (سلدن و ویدوسن، ۱۳۹۲: ۲۶۳)؛ بنابراین «هر جامعه برای خود دارای یک رژیم حقیقت است که افراد معتبر و مقتدر آن را برمی‌سازند و جامعه در کل آن را می‌پذیرد.» (به نقل از میلز[5]، ۱۳۹۷: ۱۲۳).

ازنظر ژولیا کریستوا زبان واجد دو نظام نمادین و نشانه‌ای است. امر نمادین، متناسب و متناظر با گفتمان و هنجار زبانی غالب است و کودک نیز براساس همین نظام نمادین و غالب است که به شناخت از خود و درک تفاوت خود با دیگران نائل می‌شود (مک‌آفی[6]، ۱۳۹۶: ۳۵-۴۶)؛ بر همین اساس سبک و زبان زنانه، نوشتاری است که از سلطهٔ فرهنگ مردسالار آزاد شده باشد؛ امّا ازآنجاکه زبان و فرهنگ به‌لحاظ تاریخی حوزهٔ اقتدار مردانه است، کودکان (چه دختر و چه پسر) با گذار از مرحلهٔ نوزادی و ورود به دنیای زبان، زیر سلطهٔ اقتدار مردسالارانه قرار می‌گیرند. «دشواری موقعیت بیان یا نوشتار زنانه ناشی از این واقعیت است که زنان هم مثل مردان، از طریق زبان به درک «منِ» نمادین خود می‌رسند و ازآنجاکه زبان زیر سلطهٔ فرهنگ مردمحور است، زنان از همان ابتدا، جنسیت خود را در موقعیتی فروتر می‌پذیرند» (موسوی، ۱۳۸۹: ۲۲۸)؛ بنابراین ذهن کودک با توجّه به زبان، هنجار و نظام نشانه‌ای نمادین پرورش می‌یابد؛ از سوی دیگر بدن نیز

1. Althusser
2. Armstrong
3. Dale *Spender*
4. Raman Selden
5. Mills
6. McAfee

ابزار کنترل اجتماعی است که دولت‌ها و حکومت‌ها با مدیریت آن، بر افراد جامعه مسلّط می‌شوند. به تعبیر فوکو «قدرت در سرتاسر سطح تماس میان بدن و شیئی که بدن روی آن کار می‌کند، جاری می‌شود و آن دو را با یکدیگر چفت می‌کند.» (۱۳۷۸: ۱۹۲) در این نظام مردسالار (مرد محور)، زبان و فرهنگ، از کوچک‌ترین نشانه‌ها تا بزرگ‌ترین نظام‌ها، براساس تمایلات مردانه شکل گرفته و سرانجام به استقرار نظام اخلاقی مردسالارانه منتهی شده است (فوکو، ۱۹۷۷: ۳-۳۷).

فارغ از کیفیت زبان زنان و مردان و اینکه آیا چنین مقایسه‌ای درست است یا خیر؛ بحث به این مسئله معطوف است که وضع چنین اصطلاحی (زبان زنانه) آیا مبنایی معقول، متقن و انضمامی دارد؟ سیسکو معتقد است که «ارائهٔ تعریف از شیوهٔ نوشتار زنانه ناممکن است و این امکان‌ناپذیری همیشگی است؛ درنتیجه این شیوه هرگز تئوریزه، تعریف و کدبندی نمی‌شود» (برتنس، ۱۳۹۱: ۱۹۲). تجربهٔ تاریخی و تحلیلی جوامع بشری نیز نشان داده است که زبان‌ها دربرابر تغییرات بنیادین از خود مقاومت نشان می‌دهند و مثل خط نیستند که به‌سادگی جای خود را به خطّی دیگر بدهند؛ بنابراین درست‌تر آن است که بگوییم ما با سبک نوشتار زنانه روبه‌رو هستیم و نه زبان زنانه (طاهری، ۱۳۸۸).

تفاوت در خصایص زیستی و به‌تبع آن فعّالیت‌های اجتماعی، می‌تواند موجب تفاوت‌های اندک زبانی شود؛ امّا پدیدآمدن زبانی مستقل، آن‌هم به‌صورت آگاهانه، کمابیش ناممکن به‌نظر می‌رسد و بنابراین می‌بایست به برخی ابعاد رادیکال فمینیست‌ها با نظرگاهی تشکیک‌آمیز و همچنین پدیدارشناسانه نگریست (فیشر و امبری[1]، ۲۰۰۰: ۱۷-۳۸)؛ به همین دلیل است که آلن سوکال[2] و ژان بریکمون[3]، به فمینیست‌های پسانوین، به‌ویژه لوییس ایریگاری، نقدهای جدّی وارد می‌کنند و بسیاری از دعوی‌های آنان، ازجمله در خصوص علم و نسبت آن با مردانگی و زنانگی را متناظر و متناسب با حقیقت تلقّی نمی‌کنند (سوکال و بریکمون، ۱۳۹۶: ۱۷۱)؛ همچنین بیان دیدگاه‌ها و احساس‌های زنانه تنها معطوف به خود زنان نیست و چه‌بسا برخی از نویسندگان مرد بتوانند بهتر از خود زنان، احساسات و عواطف آنان را بیان نمایند و چه‌بسا زنانی که خود از عهدهٔ این موضوع به‌خوبی برنیامده باشند؛ برای مثال کتاب *مادام بواری*[4] نوشتهٔ گوستاو فلوبر نمونهٔ بارز شناخت نویسنده‌ای مرد از حالات زنان است یا توصیف محمود دولت‌آبادی از حالات روانی مارال در *کلیدر* برآمده از اوج شناخت واقعیت‌های روانی زن است؛ در حالی که زبان محمود دولت‌آبادی در

1. Fisher & Embree
2. Alan David Sokal
3. Jean Bricmont
4. Madame Bovary

توصیف این حالات زنانه و احساساتی، همان زبانی است که اوج‌های حماسی، خشن و مردانهٔ کتاب را به‌تصویر کشیده است؛ همان‌طور که پروین اعتصامی نیز با آنکه معاصر به‌شمار می‌آید، به‌گونهٔ مسلّطی دارای سبک مردانه در شعر است؛ بنابراین «به‌نظر نمی‌رسد که عناصر زبان در ذات خود، با جنسیت ربطی داشته باشند یا تمایزهای جنسیتی را نشان دهند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۹۶)؛ از این رو با توجّه به توضیحات پیش‌گفته، در پژوهش حاضر، وضع اصطلاح زبان زنانه را فاقد مبنای علمی می‌دانیم و به تعبیر زبان‌شناسان تنها براساس گویش جنسیتی[1] (همان: ۳۹۶) یا همان سبک نوشتار زنانه به تحلیل داستان *عاشقیت در پاورقی*، براساس نظریهٔ قدرت میشل فوکو می‌پردازیم.

۳. مبانی نظری؛ نظریهٔ قدرت میشل فوکو

میشل فوکو (۱۹۲۶–۱۹۴۸) کتاب‌های بسیاری ازجمله *تاریخ جنون* (۱۹۶۱)، *باستان‌شناسی دانش* (۱۹۶۹)، *مراقبت و تنبیه: تولّد زندان* (۱۹۷۵) و *تاریخ جنسیت* (۱۹۸۰) را در حوزه‌های مختلف نوشته است. ازجمله مفاهیمی که فوکو به آن‌ها پرداخته، می‌توان به این موارد اشاره کرد: اپیستمه[2]، گفتمان[3]، سرکوبی[4]، جنسیت[5] و قدرت[6]. گفتمان فوکویی درواقع رویکردی تاریخ‌گرایانه دارد (اسمیت، ۱۳۸۵: ۲۱) و به موقعیت‌های تاریخی‌ای می‌پردازد که به فعّالیت گفتمانی خاصّی، در دوره‌ای معیّن، مشروعیت می‌بخشد. به‌باور فوکو، گفتمان مجموعهٔ بزرگی از جمله‌ها و گزاره‌هاست که به نظام واحدی وابسته است. این نظام، گفتمان‌های دیگر را به شیوهٔ نامحسوسی محدود می‌کند و گونه‌ای از قدرت را می‌آفریند. ازمنظر فوکو قدرت به شیوه‌های گوناگون و مختلف در اذهان و رفتارها نفوذ می‌کند؛ گاهی به‌روش فیزیکی و جسمانی و با شیوه‌هایی همچون اعدام در ملأ عام و ایجاد رعب، وحشت و هراس (برنز، ۱۳۸۴: ۱۰۸–۱۱۱) و گاهی به‌صورت غیر مستقیم و نامحسوس (فوکو، ۱۳۷۸: ۲۴–۲۸). این اعمال قدرت آن‌قدر نامحسوس است که شاید بسیاری از افراد جامعه و موقعیت‌های شغلی بدان وقوف نداشته باشند. «کم‌کم حالت‌های بدن بازپروری شد؛ آرام‌آرام اجباری حساب‌شده، هریک از بخش‌های بدن را درنوردید؛ بر آن حاکم شد؛ کلّ بدن را مطیع کرد؛ آن را همیشه آماده و حاضر به خدمت ساخت.» (همان: ۱۶۹–۱۷۰)

با توجّه به نظریهٔ قدرت فوکو، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که اعمال قدرت، به‌صورت غیر مستقیم و

1. Genderlect
2. Episteme
3. Discourse
4. Repression
5. Gender
6. power

نامشهود، سراسر جامعه و مردمان آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد و مردمان جامعه بی‌آنکه مطّلع باشند با زبان و رفتار خود مطیع فرمان قدرت حاکم هستند. «زبان و گفتار حاصل نظمی اجتماعی است که خود را بر گوینده تحمیل می‌کند؛ نظمی همانند نظم موجود در دیگر زمینه‌ها (علوم، اقتصاد و...) که حاصل کارکرد اجتماعی قدرت است» (فوکو، ۱۳۸۰: ۹)؛ از این‌رو فوکو نویسنده را هم گاهی همچون مردم عادّی، پروردهٔ گفتمان می‌داند و او را از «که» بودن بیرون می‌آورد و می‌گوید: این گفتمان و قدرت است که سخن می‌گوید.

سوژه یا انسان و به‌تعبیر آلتوسر «من» با سخن‌گفتن، ایدئولوژی حاکم را بازتولید می‌کند یا به‌چالش می‌کشد؛ بدین‌ترتیب «من سرچشمهٔ کارها و تصمیم‌ها و انتخاب‌هاست و در همین حال «من» پیرو معناها و ساختارهای کلامی‌ای است که زبان مُجاز می‌داند. سوژه هنگامی که سخن می‌گوید، ناچار به بازگوگری است. انسان (سوژه) ناخودآگاه خواسته‌های جامعهٔ خود را که همان جبرهای اجتماعی است، برآورده می‌سازد.» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۳۳).

فوکو همچنین معتقد است زبانِ قدرت ناخواسته در زبان زنانی که حتّی از تجربیات شخصی خود سخن می‌گویند، خودنمایی می‌کند؛ براساس نظریهٔ قدرت فوکو، در آثار بسیاری از نویسندگان و جریان‌های مخالف و چپ، بی‌آنکه نویسندگان آگاه باشند، ویژگی‌ها و عناصر قدرت حاکم در آثارشان نفوذ و نمود یافته است (اولسن[1]، ۱۹۹۹: ۱۹–۲۰)؛ بنابراین بسیاری از واژه‌ها و ساختارهای نحوی و نشانه‌ای حامل بار ایدئولوژیک و مقاصد پنهان گفتمانی هستند. «واژگان داستان درست به همین اندازه مخاطره‌انگیز است: در ضخامت تصاویر و گاهی شفّافیت صرف خنثی‌ترین یا عجولانه‌ترین سیماهای این واژگان، این خطر را دارد که دلالت‌هایی کاملاً پیش‌ساخته را ثبت کند؛ دلالت‌هایی که در زیر انواع یک خارج تخیّلی، از نو تار و پود قدیمی درونگی را می‌بافند» (فوکو، ۱۳۸۹ الف: ۳۶). در داستان *عاشقیت در پاورقی* نیز با چنین اعمال قدرتی روبه‌رو هستیم. نویسندهٔ زن و راوی آن، با توجّه به مبانی نوشتاری زنان می‌خواهند درمقابل بنیادهای اندیشگانی مردانه، اتّخاذ موضع کنند؛ با این حال و بی‌آنکه نویسنده وقوف داشته باشد، به‌صورت مستقیم و غیر مستقیم، تفکّر و قدرت مردانه در مرکز و رأس داستان قرار می‌گیرد (فوکو، ۱۹۸۴: ۳۷–۶۹) همچنان‌که زن داستان، عاشقیت را در حاشیه می‌جوید!

٤. بحث و بررسی

مهسا محب‌علی متولّد ۱۳۵۱ از نویسندگان مطرح معاصر است. از مجموعه آثار داستانی او می‌توان به *صدا*

1. Olssen

(۱۳۷۷)، *عاشقیت در پاورقی* (۱۳۸۳)، *نفرین خاکستری* (۱۳۸۱) و *نگران نباش* (۱۳۸۷) اشاره کرد. وی تاکنون جوایز ادبی بسیاری کسب کرده است. سبک داستان‌نویسی او به‌طور کلّی بر اصول نوشتاری پسامدرنیست‌ها و فمینیست‌ها مبتنی است. داستان کوتاه *عاشقیت در پاورقی* ماجرای چگونگی ازدواج راوی (زن) داستان و همچنین توصیف زندگی زناشویی و روزمرّهٔ اوست؛ اینکه راوی چگونه با عاشقش آشنا می‌شود، چگونه در زندگی زناشویی مقولهٔ ملال را تجربه می‌کند و چگونه در اثر افسردگی، روایت خویش از زندگی را با فکر کشتن دیگری به پایان می‌رساند. راوی در این داستان کوتاه با توصیف زندگی روزمرّهٔ خود به برخی دغدغه‌ها، اضطراب‌ها و خواهش‌های خویش می‌پردازد. در نگاهی استعاری و کلان، این داستان روایتی نمادین از وضعیت زنان در ایران معاصر است که دارای مسائل و مشکلات خاصّ خود هستند. زن داستان با مسائلی، همچون هراس از تجرّد، اضطراب دیده‌نشدن، هراس از طردشدن، اضطراب زندگی فارغ از عشق، افسردگی ناشی از زندگی هرروزینه و کلیشه‌ای و... روبه‌رو است.

راوی داستان، زن و اوّل‌شخص مفرد است و برای ترسیم خصایص، ویژگی‌ها و سبک زنانه می‌کوشد. راوی تلاش می‌کند تا با برخی از مؤلّفه‌های گویشی زنان، همچون توصیف اندام زنانه، احساسات زنانه، امور خانوادگی، به‌کاربردن ضمایر خنثی و اوّل‌شخص، برجسته‌کردن ادبیّت متن به‌واسطهٔ آشنایی‌زدایی و... متنی متناسب و متناظر با مبانی نوشتاری فمینیست‌ها پدید آورد؛ متنی که از آن صدای زن و زنانگی منعکس شود؛ امّا در کلیّت متن و با توجّه به عناصر موجود در آن، به‌نظر می‌رسد که نویسنده و راوی در این امر ناکام مانده‌اند؛ به دیگر سخن در کلّیت داستان این روح مردانه است که بر زبان متن غالب[1] شده و بر آن سایه افکنده و همهٔ تلاش‌هایی را که برای نگاشتن متنی زنانه صورت‌گرفته، ناکام گذاشته است. تجربیات زنانهٔ داستان را می‌توان در این موارد مقوله‌بندی[2] کرد: جستجوی عاطفه، هراس از تنهایی، جزئی‌نگری، فضاهای جزئی، حسودی، دغدغه‌های رقیب، تشکیل خانواده و تولید مثل، عشق رمانتیک، تن‌نویسی، ادامهٔ تحصیل و... . نویسنده با استفاده از عناصر پیش‌گفته، متنی با گویش زنانه پدید آورده؛ امّا در فضای داستان روح مردانه غالب است.

٤-۱. جستجوی عشق و عاطفه

ازجمله ویژگی‌های زنانه‌نویسی در ایران، جستجوی عاطفه و در انتظار عشق‌بودن است (حسینی، ۱۳۸۴: ۹۶-۹۹). زن (راوی) از همان ابتدای داستان به‌دنبال و در انتظار عشق و همچنین جبران خلأهای عاطفی خویش است. داستان این‌گونه آغاز می‌شود: «در این داستان عاشقیت اتّفاق می‌افتد.» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۷) تمایل

1. Dominant
2. Category

و گرایش راوی و زن داستان از ابتدا، به رابطه‌ای است که منجر به ارضای عواطفش شود. ازنظر دستور زبان، عاشقیت واژه‌ای جعلی است که ساخت آن ازمنظر معنایی جعلی‌بودن و عدم اصالت را به ذهن متبادر می‌سازد؛ عشقی که اصالت ندارد و از روی ناچاری و اضطرار اتّفاق می‌افتد و در طول داستان نیز درنهایت به نارضایتی دو طرف منجر می‌شود. راوی به‌دنبال رابطهٔ عاشقانه است؛ امّا رابطه‌ای که در حاشیه قرار دارد و این مسئله از عنوان داستان هم به‌خوبی مشخّص است: *عاشقیت در پاورقی*.

از نظرگاه فوکویی، اگرچه راوی زن در متن داستان نوعی تشخّص سبک‌شناختی پدید آورده است، امّا درنهایت در حاشیه قرار می‌گیرد و مرد نیز توجّهی به این مسئله نشان نمی‌دهد. براساس نظریهٔ قدرت، موقعیت زن در این متن ترحّم‌برانگیز توصیف شده؛ زیرا این زن است که همواره به‌دنبال جلب توجّه و در انتظار وصال مرد داستان است. این نکته زمانی که راوی ارتباط خود را با عاشقش به تصویر مینیاتوری *دیوان حافظ* ارجاع می‌دهد، آشکارتر می‌شود: «این میل پنهانی همچنین از نگاهی که از گوشهٔ چشم به مرد مینیاتوری می‌کند، قابل تشخیص است. به‌نظر می‌رسد که زن مینیاتوری سال‌ها در انتظار این لحظه بوده و حالا که پس از سال‌ها مجالی برای عشوه‌گری یافته، به‌رغم گونه‌های به سرخی نشسته‌اش، سعی دارد خونسرد و بی‌اعتنا جلوه کند» (همان: ۱۷)؛ بنابراین از نظرگاه فوکویی این زن داستان است که در هراس از تنهایی به‌سر می‌برد و به پشتوانه‌ای مذکّر نیازمند است؛ درنتیجه نیازمندی زن است که در محور متن قرار می‌گیرد. این نیاز زن و در انتظاربودن او افزون بر اینکه گویش زنانه دارد؛ متضمّن نگاه غالب مردانه نیز هست. این نیاز و حتّی عشق یک‌طرفه و مجعول، در خطاب‌های زن به مرد نیز نمود پیدا می‌کند. زن بارها مرد خویش را «عاشقم» خطاب می‌کند که با توجّه به زمینه[1] و فضای داستان[2] از نوع تأکیدهای معکوس است و معنای آیرونیک پیدا می‌کند؛ درواقع زن با این شیوه از خطاب‌کردن، خلأ فقدان عشق خود را بیان می‌کند؛ مسئله‌ای که درادامه بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

٤-۲. تشکیل خانواده

در متن آمده است: «لیسانس ادبیّاتم را از دانشگاه آزاد گرفته‌ام. چند سال بعدش را هم در خانه ماندم تا بالاخره توی یک مهمانی سیزده‌به‌در با عاشقم آشنا شدم» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۷). راوی، خود را دختری تحصیل‌کرده معرّفی می‌کند؛ امّا براساس تأثیر و تلقین الگوهای قدرت، این تحصیل و علم‌آموزی به‌شکل دیگری جهت پیدا می‌کند؛ گویی ادامه‌تحصیل شخصیّت زن داستان، تنها مقدّمه‌ای برای ازدواج و تشکیل خانواده است. انتظار برای ازدواج و تشکیل خانواده، ازجمله ویژگی‌های سبک‌شناختی زنان است. این

1. Context
2. Atmospher

گزارهٔ سبکی، تحت تأثیر گفتمان غالب و مردسالار، نتیجهٔ سوء و عکس پیدا می‌کند؛ زن می‌خواهد خود را تحصیل‌کرده نشان دهد؛ امّا ناخودآگاه، خود را فرودست و تقاضاکننده می‌نمایاند: زن داستان، تحصیل‌کرده است؛ امّا در دانشگاه آزاد (نوعی دانشگاه ضعیف‌تر در قیاس با دانشگاه دولتی) درس می‌خواند.

ازنظر گفتمان‌شناسی برخی واژه‌ها نشان‌دار و واجد معناهای ایدئولوژیک هستند. به‌تعبیر فوکو «در جمله‌ها، در آن عمقی که دلالت ظاهراً بر پیشانی خاموش هجاهای کوچک متّکی است، همیشه یک نام‌گذاری نهفته وجود دارد؛ شکلی که انعکاس یک بازنمایی نادیدنی و با این حال محوناشدنی را در دیوارهای صوتی‌اش محبوس می‌کند.» (فوکو، ۱۳۸۹ ب: ۱۹۷) واژه‌هایی همچون ادبیّات، دانشگاه آزاد، در خانه‌ماندن و پس از چند سال، ازدواج‌کردن، حامل جمله‌ای معنادار هستند. این گزاره درکنار دیگر نشانه‌ها و واژه‌های داستان که درادامه بیشتر به آن‌ها اشاره خواهیم کرد، نشان از ضعف و کوچک‌پنداری خویش دارد.

زن در ابتدای داستان با توجّه به فحوای کلام خود، به ازدواج اظهار نیاز می‌کند و این خود در سنّت و عرف جامعه، نوعی کوچک‌انگاری تلقّی می‌شود. زن حتّی حاضر است در خانه‌ای چهل متری نیز زندگی کند: «من و عاشقم در آپارتمان چهل متری‌ای که در خیابان حافظ اجاره کرده‌ایم...» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۷)؛ همان‌طور که گفته شد، زن در بسیاری از موارد داستان، مرد مقابل خود را عاشقم خطاب می‌کند؛ در صورتی که مرد داستان عاشقش نیست و هیچ نشانه‌ای از عشق در رفتار و کردارش مشاهده نمی‌شود: «من و عاشقم در همان آپارتمان چهل متری‌مان هستیم. عاشقم روی کاناپه دراز کشیده است و لیوان پر از یخش را روی سینه گذاشته و سیگاری هم زیر لب دارد. او به سقف خیره شده و در پاسخ سؤال‌های من جواب‌های کوتاه بی‌سر و ته می‌دهد... به عاشقم می‌گویم که خاکستر سیگارش را روی زمین نریزد. او جوابی نمی‌دهد و همان‌طور به سقف خیره شده دوباره سیگارش را روی زمین می‌تکاند» (همان: ۱۹). همان‌طور که مشاهده می‌کنید، مرد هیچ‌گونه توجّهی به زن ندارد و به‌شکلی سرد و بی‌روح برخورد می‌کند؛ امّا زن به خود تلقین می‌کند که عاشقی دارد؛ در صورتی که بی‌تمایلی مرد به وی کاملاً مشهود است.

راوی در طول داستان، قصد دارد تمایلات زنانهٔ خویش را مطرح کند؛ امّا تنها یادآور برخی رنج‌ها، نیازها و خلأهای زنان است؛ با این‌همه این تمام نیازمندی زن و حسّ یک‌طرفهٔ او به مرد نیست. مرد در این مشاجره ترجیح می‌دهد با سکوت، زن را تنها بگذارد و از خانه برود: «عاشقم در حالی که زیر لب فحش می‌دهد، شلوارش را می‌پوشد و کمربندش را محکم می‌کند. من جلوی در ایستاده‌ام و سدّ راهش شده و بهش می‌گویم بهتر است تمامش کند و ادای قهرمان‌های فیلم‌های آمریکایی را که از دست معشوقشان

خسته شده‌اند، درنیاورد.» (همان) همان‌طور که مشاهده می‌کنید، زن حتّی حاضر نیست با همهٔ ویژگی‌های آزاردهنده‌ای که مرد دارد، باز او را تنها بگذارد و همیشه نیازمندی خود را به او نمودار می‌سازد؛ با این‌حال رفتار مرد تغییری نمی‌کند: «او مرا با حرکت تندی به کناری پرت می‌کند و در را به‌هم می‌زند و می‌رود.» (همان)

٤-۳. توصیف اندام زنانه

تن‌نویسی و نمایش ویژگی‌های بدن و خصوصیات خاصّ زنان، ازجمله ویژگی‌های سبک‌شناختی زنان است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۱۹). راوی داستان به‌شکل قابل تأمّلی این‌گونه خود را توصیف می‌کند: «چهل و پنج کیلو وزن دارم و قدّم با کفش پاشنه‌بلند ۱۶۵ سانت است.» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۷) راوی به‌هنگام ذکر ویژگی‌های زیباشناختی تن خویش، خود را فردی لاغر و ضعیف توصیف می‌کند که نشان از عدم اعتماد به نفس و کوچک‌پنداری وی دارد: زنی به‌غایت لاغر و ضعیف که شقیقه‌هایش از فرط لاغری خودنمایی می‌کنند: «من موهای خرمایی کوتاهی دارم که روی شقیقه‌هایم چسبیده است.» (همان) راوی به‌هنگام توصیف اندام خویش نمی‌تواند نقاط ضعف خود را بپوشاند؛ وی موهای خرمایی کوتاهی دارد؛ موهایی زیبا و خوش‌رنگ، امّا کوتاه! وزنی کم و همچنین قدّی کوتاه که حتّی با کفش پاشنه‌بلند نیز همچنان کوتاه به‌نظر می‌رسد.

همان‌طور که گفته شد، واژه‌ها و گزاره‌های این داستان، همگی نشانه‌دار و دارای عناصر گفتمانی هستند. گفتمان مردسالار به‌موازات سبک زنانه در جریان است. زن دربرابر فربهی و تموّل مرد، به‌غایت لاغر توصیف شده است. بی‌وزنی استعاره از عدم تأثیرگذاری است. وزن نمادی از جایگاه خنثای زنان در جامعه است. به‌تعبیر داگلاس «بدن، بیانگر وضعیت جامعه است.» (زرقانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۳۰) عناصری همچون لاغری و قدّ کوتاه هرچند می‌تواند گونه‌ای اعتراض نیز باشد (ر.ک: بخش ۴ پژوهش حاضر)، درنهایت از این صدای اعتراض، قدرت مردانه نیز به‌گوش می‌رسد؛ زیرا زیبایی بدن در آثار ادبی تحت تأثیر گفتمان‌ها و نظم گفتمانی حاکم بر جامعه برساخته می‌شود. «این گفتمان‌ها هستند که مفهوم و مصادیق زیبایی را بازتعریف کرده، مطابق با جهان‌بینی و ایدئولوژی خودشان تثبیت، تبلیغ یا رد و انکار می‌کنند.» (همان: ۱۵۵).

درمقابل این ضعف جسمانی و ظاهری زن، راوی داستان، مرد و عاشقش را این‌گونه توصیف می‌کند: «عاشقم چشمانی خمار و قدّی بلند دارد و بسیار خوش‌برخورد است.» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۷) درمقابل قدّ کوتاه و اندام لاغر و نحیف زن، مرد چشمانی گیرا و قدّی بلند دارد و دارای شخصیّتی جذاب است؛ همچنین درمقابل زن که در دانشگاه آزاد درس ادبیّات خوانده و بیکار است، مرد کارمند بانک مرکزی

است. مرد در مرکز و محور قرار دارد و تمامیت‌خواه است و این زن است که در حاشیه قرار می‌گیرد. زنان حتّی در نگاره‌ها نیز حاشیه‌نشین هستند؛ چه به‌لحاظ واقعیت تصویری و چه نقشی که در دنیای نگاره برعهده دارند؛ همچنان‌که در نگارهٔ ورقه و گل‌شاه، ورقه در مرکز نگاره قرارگرفته و گل‌شاه در حاشیه است (همان: ۳۸۶)؛ بنابراین این‌گونه تلقّی از زن و این‌گونه بزرگ‌نمایی از مرد، با توجّه به فضای حاکم بر تاریخ نوشتار، امری چندان عجیب هم نیست؛ زیرا «تاریخِ مردانه و فرهنگِ مردانه، ادبیّاتِ مردانه پدید می‌آورد و درنتیجه خودبه‌خود آنچه در آن پیدا می‌شود، مردانه است و در خدمت اهداف مردان و جنس مذکّر.» (حسینی، ۱۳۹۶: ۵۵)

در داستان پیش‌گفته، مرد کارمند بانک است؛ بنابراین حسابگر و منطقی است و ازمنظر شخصیّتی[1] قرابتی با معشوق احساساتی و رمانتیک ندارد؛ مرد نسبت به زن هیچ‌گونه احساس علاقه‌ای نشان نمی‌دهد و اگر هم احساسی وجود دارد، ناشی از هوس و شهوت است. راوی به‌هنگام توصیف احساس مرد نسبت به خود می‌گوید: «در گوشه‌ای از باغ، عاشقم، با چشمان خمار، نامتمّع و گیرایش مرا می‌نگرد. من غمزه‌آلود و شرمگین سر را به زیر می‌افکنم و دور می‌شوم.» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۸) مرد نگاه شهوانی به زن دارد و جالب آنکه این نگاه زمانی که وارد زندگی مشترک می‌شوند، رنگ می‌بازد و حتّی زن با رفتارهای اغواگرایانهٔ خود نیز، نمی‌تواند توجّه مرد را نسبت به خود جلب کند. در سراسر داستان این قدرت و نفوذ مرد است که به شکل‌هایی همچون بی‌اعتنایی، برتری فیزیکی، برتری موقعیتی، شغلی و...، بر زن و راوی داستان پدیدار می‌شود: «وجه مشخّصهٔ دیگری ندارد؛ جز اینکه مدام با سیبیلش ورمی‌رود.» (همان: ۱۸) سیبیل ازجمله عناصر مردانه به شمار می‌آید و حاکی از قدرت، اقتدار و برتری جسمانی است که در زبان راوی نمود یافته است.

٤-٤. قدرت جنسی

در اواخر دههٔ ۱۹۶۰ و با ظهور پدیده‌هایی همچون فمینیسم و انقلاب جنسی، بدن به مسئله[2] تبدیل می‌شود (لو بروتون، ۱۳۹۲: ۱۶) برخی فمینیست‌ها همچون سیسکو معتقدند نویسندگان زن باید ویژگی‌های زنانهٔ خود را در متن به‌نمایش بگذارند (سیکسو، ۱۹۹۷: ۱۸۸۳-۱۸۸۴)؛ بنابراین توجّه به خود، ناظر به مرحلهٔ بازیابی خویشتن است (فتوحی، ۱۳۹۱: ۴۲۳) که مطرح‌ساختن ویژگی‌های جنسی یکی از این موارد است؛ بر همین اساس مهسا محب‌علی بخشی از متن داستان را به چنین مؤلّفه‌ای اختصاص می‌دهد. راوی می‌کوشد

1. personality
2. Problem

تا با شگردهای زنانه، نظر مرد را به خود جلب کند: «من در حسّاس‌ترین لحظهٔ داستان از جا برمی‌خیزم به اتاق‌خواب می‌روم و ربدشامبر قرمزرنگی می‌پوشم و جلوی تلویزیون می‌ایستم و موهایم را شانه می‌زنم و در جواب اعتراض عاشقم، اغواگرانه نگاهش می‌کنم.» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۷)

زن به هنگام مشاهدهٔ تلویزیون و در حسّاس‌ترین لحظات آن، می‌کوشد مردِ سفت و سخت، حسابگر و کم‌احساس داستان را با عشوه‌های زنانه و با استفاده از جذّابیت جنسی، به‌سمت خود جلب کند؛ امّا با اعتراض مرد روبه‌رو می‌شود؛ از این‌رو حربهٔ جنسی و اغواگرایانهٔ زن، همچون دیگر عناصر داستان، تأثیری بر مرد ندارد و با شکست مواجه می‌شود. این بی‌اعتنایی مرد می‌تواند یادآور سانسور، تنبیه و انضباط‌بخشیدن گفتمان‌های حاکم، بر بدن‌ها باشد (فوکو، ۱۳۹۰: ۸۷-۹۴)؛ بنابراین زن داستان افزون بر آنکه حربهٔ جنسی‌اش ناکام می‌ماند، به‌مرور تشخّص و فردیت خویش را نیز از کف می‌دهد: «من، عاشقم و چند فیلم و سریال دیگر، چنان درهم خواهیم پیچید که از یکدیگر قابل تشخیص نخواهیم بود.» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۷) زن داستان بیش از آنکه با عاشقش زندگی کند، با تخیّل او زندگی می‌کند؛ گویی مرد، وجودی انضمامی و حقیقی در داستان ندارد و زن برای جبران خلأهای خویش تنها با تخیّلِ عاشقش سرمی‌کند. زن در این داستان به‌طور کلّی و بیشتر متکلّم‌وحده است و جز چند مورد، دیالوگ چندانی میان زن و عاشقش ردّ و بدل نمی‌شود؛ بنابراین زنانگی، قدرت و جاذبه‌های جنسی راوی چندان نافذ نیستند؛ به همین دلیل فردیت و «من» شخصی زنانهٔ او در متن نمودی ندارند؛ به دیگر سخن، با راوی داستان، همچون ابژه رفتار می‌شود و نه ذهنی آگاه و مُدرک و این خود از تأثیرات قدرت حاکم، بر قلم نویسندگان است و به شیوه، سبک و محتوای[1] نوشتار آن‌ها، آن‌گونه که خود می‌خواهند، جهت می‌دهد؛ به همین دلیل حربه‌های جنسی که فمینیست‌های افراطی، بسیار بر آن تأکید دارند، در این داستان، با شکست روبه‌رو می‌شود؛ بر همین اساس و با توجّه به عشق یک‌طرفه و همچنین به‌واسطهٔ افسردگی ناشی از زندگی ملال‌آور، زن پیشنهاد جدایی را مطرح می‌کند.

مرد بی‌آنکه هیچ‌گونه مقاومتی از خود نشان دهد، بی‌اعتنا می‌گوید این زن است که باید خانه را ترک کند: «افسردگی همچون عشقه‌ای دست و پایمان را درهم می‌پیچد. من می‌گویم که بهتر است یکی‌مان دیگری را ترک کنیم؛ چون معمولاً در این‌گونه مواقع یکی از عشّاق آن‌یکی را ترک می‌کند. عاشقم به پهلو می‌غلتد و می‌گوید که اصلاً حال و حوصلهٔ سرگردان‌شدن توی خیابان‌ها را ندارد و اگر من خسته شده‌ام، می‌توانم او را ترک کنم.» (محب‌علی، ۱۳۸۳: ۱۹)

1. Content

۵. اخلاق سروران و فرودستان

همچنان‌که مشاهده شد، زن داستان متّصف به اوصافی همچون مظلومیت، شکنندگی و انفعال است. این توصیف‌ها از زن، از نظرگاه نیچه، خود البتّه می‌تواند تمهیدی[1] برای تقابل باقدرت مردان تلقّی شود. نیچه برای اخلاق دو ساحت متصوّر است؛ نخست اخلاق سروران و اربابان[2] و دوم اخلاق فرودستان یا به تعبیری اخلاق بردگان[3]. از نظرگاه او، اخلاق گله یا بردگان، عامل کسالت اخلاقی و زنجیره‌های محدودکننده، روی ارادهٔ قدرتمندان و اخلاق سروران است (نیچه، ۱۳۷۷: ۹) پایگاه اخلاق گله‌ای، طبقات ضعیف و زیردست است که در عمل چون قدرتی نداشتند، با سلاح اخلاق و تزویر به جنگ سروران و محدودکردن آن‌ها رفتند (کیخسرو دولتیاری و محمدی، ۱۳۸۹: ۷۷–۷۸).

اخلاق فرودستان در تلقّی نیچه مبتنی بر فروتنی، مهربانی، دلسوزی و رقّت قلب است؛ حال‌آنکه ارزش‌های اخلاق اربابان، نجابت، قدرت، اصالت، تفاخر و غرور است؛ به دیگر سخن، ابرمرد درنظر نیچه، سلب اخلاق بردگی و وجوب راستی و قدرت در وی است. بردگان چیزی را که نشان از قدرت باشد، بد می‌دانند؛ بنابراین در اخلاق بردگان کسی خوب است که بی‌آزار و خواهان صلح باشد (هایدگر، ۱۹۹۱: ۲۱۶–۲۳۴)؛ بنابراین این‌چنین هم می‌توان داستان را خوانش کرد: زن داستان، خودآگاه یا ناخودآگاه، از راه نمایش ضعف‌ها و نقصان‌های خویش می‌خواهد بر قدرت مرد چیرگی یابد. به تعبیر فوکو «جایی که قدرت هست، مقاومت هم هست.» (اسمارت، ۱۳۸۵: ۱۰۱) زن داستان با دست‌آویز قراردادن چهرهٔ ستم‌کشیده، بی‌آزار، فاقد قدرت و مسلک اخلاقی خویش، سعی در موازی‌کاری دارد. همچنان‌که نیچه دلیل چیرگی اخلاق بردگان بر زندگی معاصر را ضعف آنان که درنهایت منجر به پنهان‌کاری و ریاکاری می‌شود، تلقّی می‌کند؛ بنابراین می‌توان تأکید راوی داستان بر نقاط ضعف خویش را این‌گونه توجیه کرد: زن به‌جای نشان‌دادن قدرت، زیبایی، فرهیختگی و... نقاطی از وجوه نفسانی، جسمانی و روانی خویش را می‌نمایاند که گویی چندان تناظر و تناسبی با مبانی فمینیست‌ها ندارند؛ امّا زمانی که از نظرگاه اخلاق فرودستان نیچه به چنین تمهیدی می‌نگریم، این نقصان‌ها و مظلومیت‌ها، معنادارتر و توجیه‌پذیرتر می‌شوند؛ زیرا در طول تاریخ، بدن مذکّر در جایگاه بالاتر و فعّال‌تری قرار داشته و بدن مؤنّث عموماً منفعل بوده است: «مردان در تجارب جنسیتی، زنان را در روابط سلسه‌مراتبی و سلطه‌آمیز، چنان‌که خود می‌خواهند بازآفرینی می‌کنند.» (زرقانی، ۱۳۹۸: ۱۴۴)

1. Devise
2. Herrenmoral
3. Sklavenmoral

در کتاب *رشد اللبیب* فصلی اختصاص دارد به «آنچه زنان از بدن مردان دوست دارند؛ امّا نویسندهٔ کتاب یک مرد است! و معلوم نیست که خواسته‌های مذکور تا چه میزان مطابق با سلایق و علایق زنان بوده باشد» (همان: ۱۴۴ –۱۴۵)؛ بنابراین همچنان‌که توصیف زن از اندام خود، می‌تواند بیانگر ضعف وی باشد، نشان از اعتراض وی نیز دارد. «انضباط‌های بدن و سامان‌دهی‌های جمعیّت، دوقطبی هستند که سازمان قدرت اداره‌کنندهٔ زندگی، حول آن‌ها استقرار می‌یابد.» (فوکو، ۱۳۹۰: ۱۶۰).

زن با نشان‌دادن لاغری اندام، کوتاهی قد و موهای خود، می‌کوشد توصیفی غیر از خواسته‌های جنس مذکّر بیان کند؛ زیرا «این مردان بوده‌اند که تعیین می‌کرده‌اند زن زیبا باید دارای چگونه بدنی باشد. اگر *قابوس‌نامه* چشم شهلا، مژهٔ سیاه، ابروی کمانی، لب سرخ، زنخدان گرد و... را شاخصه‌های بدن زیبا معرّفی می‌کند، مطابق ذوق مردان است و نه زنان» (زرقانی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۴۳)؛ از همین‌رو زن داستان با ذکر توصیفاتی که چندان با ذائقهٔ مردان سازگار و متناسب نیست، می‌کوشد تا نوعی موضع اعتراضی، تقابلی، عصیان‌گرانه و سرکشانه اتّخاذ کند؛ بنابراین از نظرگاه اخلاق فرودستان نیچه، هنگامی که زن در طول تاریخ نمی‌تواند بر گفتمان مرد غلبه یابد، راه را تنها در مظلوم‌نمایی و اعتراض می‌بیند؛ به‌ویژه آنکه در ابراز عشوه‌گری‌های زنانه تبحّر و استادی تمام یافته و از این‌رو به چنین شیوه‌ای چنگ زده است. منتهی مرد در این میانه، به زن، به‌مثابهٔ ابزار لذّت می‌نگرد و چنین است که زن در همین سطح از ضعف باقی می‌ماند و ناچار می‌شود همین راه را دست‌کم تا پیداشدن راهی نجات‌بخش دنبال کند.

٦. نتیجه‌گیری

در داستان *عاشقیت در پاورقی*، اگر از نظرگاه نظریهٔ قدرت میشل فوکو به متن نگریسته شود، نوعی تضعیف و انفعال از شخصیّت زن برداشت می‌شود؛ زیرا نگاه جامعه، مبتنی بر مردسالاری است و زبان زن ناخودآگاه اسیر جهت‌دهی‌های گفتمان مردسالار می‌شود؛ قدرتی که در لایه‌های روساختی و زیرساختی داستان، به‌روشنی خود را نشان داد؛ امّا اگر بخواهیم از نظرگاه اخلاق فرودستان نیچه، سیمای مظلوم و ستم‌کشیدهٔ زن داستان را بررسی نماییم، به‌روشنی درخواهیم یافت که چنین تمهیدی، نشان از نوعی اعتراض[1] است؛ به دیگر سخن، راوی با بیان چنین توصیفی، موقعیت دردناک و ستم‌کشیدهٔ زن ایران معاصر را که مخاطب را دچار تأسّف و اندوه می‌کند و او را به تأمّل وامی‌دارد، به‌صورت انضمامی و اعتراض‌آمیز به‌تصویر می‌کشد.

راوی با ذکر توصیف‌هایی همچون بدن لاغر و صورت نه‌چندان زیبا و جذّاب، نوعی اعتراض و مبارزه را به‌تصویر می‌کشد. زن دربرابر تقاضاهای مرسوم و کلیشه‌ای مردان از زنان، مقاومت می‌کند؛ زیرا مردان،

1. Protest

زنان را زیبا، فربه، با موهای مجعّد و بلند و جذّابیت‌های بصری می‌خواهند؛ امّا راوی دربرابر چنین درخواست‌هایی سکوت می‌کند و در تقابل با چنین انگاره‌هایی، تصویری اعتراضی از خود به‌نمایش می‌گذارد. نویسنده با چنین تمهیدی، درواقع از کلیشه‌های جذّابیت جنسی، مرکززدایی می‌کند و تصویری در تقابل با آن نشان می‌دهد؛ بنابراین براساس این دو خوانش می‌توان دو تصویر منفی و مثبت از زن داستان برداشت کرد: نخست زنی که تحت تأثیر گفتمان حاکم، ضعیف و منفعل است و زبان وی در جهت نمایش قدرت مردانه حرکت می‌کند و عموماً منفعل و خنثی است. در خوانش دوم تصویر زنی معترض و عصیانگر را مشاهده می‌کنیم که با برجسته‌کردن نقاط ضعف خود، قصد دارد توجّه مخاطبان را نسبت به وضعیت زنان جلب نماید. چنین زنی، ضمن بیان اعتراض خود، البتّه به‌طور سربسته، قدرت و غلبهٔ مردان را نیز به‌تصویر می‌کشد؛ نتیجه آنکه براساس نظریهٔ قدرت میشل فوکو، زبان داستان به‌طور کلّی درراستای اهداف گفتمان مردانه، فضاسازی شده و این خود از عناصر زبانی داستان به‌خوبی آشکار است؛ همچنان‌که از عنوان داستان نیز پیداست *عاشقیت در پاورقی*، درواقع نشان‌دهندهٔ عشق زنانه‌ای است که در حاشیه قرار می‌گیرد و بیشتر منفعل است.

کتابنامه

اسمارت، بری (۱۳۸۵)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: اختران.

امامی، نصرالله (۱۳۸۹)، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، چاپ چهارم، تهران: قطره.

برتنس، یوهانس ویلم (۱۳۹۱)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، چاپ سوم، تهران: ماهی.

برکت، بهزاد (۱۳۹۶)، «زنانگی نوشتار: دیباچه‌ای بر روش‌شناسی نسبت زبان و جنسیت»، *مجلّهٔ زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، سال دوم، شمارهٔ ۱، صص ۲۳-۳۹.

برنز، اریک (۱۳۸۴)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ بابک احمدی، چاپ سوم، تهران: ماهی.

پاک‌نیا، محبوبه و مرتضی مردیها (۱۳۹۵)، *سیطرهٔ جنس*، چاپ چهارم، تهران: نشر نی.

پاینده، حسین (۱۳۹۷)، *نظریه و نقد و ادبی، درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای*، جلد دوم، تهران: سمت.

تسلیمی، علی (۱۳۹۰)، *نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیّات فارسی*، چاپ دوم، تهران: آمه.

حسینی، مریم (۱۳۸۴)، «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنان»، *کتاب ماه ادبیّات و فلسفه*، شمارهٔ ۹۳، صص ۹۴-۱۰۱.

---------(۱۳۹۶)، *ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیّات کلاسیک فارسی*، چاپ چهارم، تهران: چشمه.

خائفی، عباس (۱۳۹۱)، «بررسی سه قطره خون هدایت بر مبنای نظریهٔ «قدرت» میشل فوکو»، *مجلّهٔ بوستان ادب*، شمارهٔ ۱، صص ۵۹-۷۲.

دوبووار، سیمون (۱۳۸۵)، *جنس دوم*، ترجمهٔ قاسم صنعوی، چاپ هفتم، تهران: توس.

زرقانی، سید مهدی؛ زهرا آقابابایی‌خوزانی؛ امید ایزانلو؛ فاطمه جهانپور؛ حمید خادمی؛ محسن شرفایی و فرزانه فرخ‌فر (۱۳۹۸)، *تاریخ بدن در ادبیّات*، تهران: سخن.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۷)، *قدرت، گفتمان و زبان، سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۹۲)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران: طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۲)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ دوم، تهران: قطره.

سوکال، آلن و ژان بریکمون (۱۳۹۶)، *چرندیات پست‌مدرن*، ترجمهٔ عرفان ثابتی، چاپ پنجم، تهران: ققنوس.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۸)، «زبان یا نوشتار زنانه؛ واقعیت یا توهم؟»، *مجلّهٔ زبان و ادبیّات فارسی*، شمارهٔ ۴۲، صص ۸۷-۱۰۷.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، *سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.

فوکو، میشل (۱۳۷۸)، *مراقبت و تنبیه، تولّد زندان*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

---------(۱۳۸۰)، *نظم گفتار*، ترجمهٔ باقر پرهام، چاپ دوم، تهران: آگه.

---------(۱۳۸۹ الف)، *تئاتر فلسفه، گزیده‌ای از درس گفتارها، کوتاه‌نوشت‌ها، گفت‌وگوها و...*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، تهران: نشر نی.

---------(۱۳۸۹ ب)، *نظم اشیاء، دیرینه‌شناسی علوم انسانی*، ترجمهٔ یحیی امامی، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

---------(۱۳۹۰)، *اراده به دانستن*، ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چاپ ششم، تهران: نشر نی.

---------(۱۳۹۱)، *تولّد زیست سیاست، درس گفتارهای کُلژ دو فرانس ۱۹۷۸-۱۹۷۹*، ترجمهٔ رضا نجف‌زاده، چاپ دوم، تهران: نشر نی.

کیخسرو دولتیاری، یزدان و روح‌الله محمدی (۱۳۸۹)، «مبحث اخلاق در آثار فریدریش نیچه»، *مجلّهٔ غرب‌شناسی بنیادی*، شمارهٔ ۲، صص ۶۹-۹۵.

لو بروتون، داوید (۱۳۹۲)، *جامعه‌شناسی بدن*، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: ثالث.

محب‌علی، مهسا (۱۳۸۳)، *مجموعه داستان عاشقیت در پاورقی*، تهران: نشر چشمه.

محمودی تازه‌کند، فاطمه (۱۳۹۱)، «گفتمان، قدرت و زبان در قصه‌های بهرنگی از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین»، مجلّهٔ *نقد ادبی*، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۷۵-۱۹۱.

مک‌آفی، نوئل (۱۳۹۶)، *ژولیا کریستوا*، ترجمهٔ مهرداد پارسا، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

منسبریج، جین و سوزان مولر اوکین (۱۳۸۷)، *دو جستار دربارهٔ فلسفهٔ سیاسی فمینیسم*، مترجم و گردآورنده نیلوفر مهدیان، تهران: نشر نی.

موسوی، حافظ (۱۳۸۹)، *پانوشت‌ها، پنج مقاله در حواشی نظریه‌های ادبی*، تهران: آهنگ دیگر.

میلز، سارا (۱۳۹۷)، *میشل فوکو*، ترجمهٔ مرتضی نوری، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

نیچه، فردریش ویلهلم (۱۳۷۷)، *تبارشناسی اخلاق*، ترجمهٔ داریوش آشوری، چاپ دوم. تهران: آگه.

References

Armstrong, T. J. (1992), *Michel Foucault philosopher*,French And German Translation By Timothy J. Armstong, Printed and bound in Great Britain by BPCC Wheatons Ltd, Exeter.

Bauer, N. (2001), *Simone De Beauvoir, Philosophy, & Feminism*, Columbia University Press New York.

Bomarito, J., J. W. Hunter & A. Hudock (2005), *Feminism in Literature: A Gale Critical Companion* (6 volume set) 1st Edition,Gale Research Inc, printed in The United Satates Of america.

Bray, A. (2004), *Hélène Cixous: writing and sexual Difference*, Palgrave Macmillan, New York.

Cixous, H. (1976), *" The Laugh of the Medusa"*, vol 1, No.4, pp, 875-893, The University of Chicago Press.

Fisher, L. & L. Embree (2000), *Feminist Phenomenology*, Springer-science+Business Media, B.V.

Foucault, M. (1977), *Dicipline&Punish, The Birth of the Prison*, Transelated frome the French By Alan sheridan, A Divison of Random house.Inc.New york.

---------- (1984), *The History of sexuality,The care of the self*, volume 3, Translated From the French By Robert hurley, Pantheon books, new york.

Heiddeger, M. (1991), *Nietzsche: Volume III: The will to power as Knowledge and as Metaphysics: Nihilism*, Translated from the Germany by Joan stambaugh, David Farrell krell, Frank A.capuzzi,Harper and Row Publishers,inc.

Holland, N. J. & P. Huntington (2001), *Feminist interpretations of Martin Heidegger*, Published by The Pennsylvania State University Press,University Park.

Olssen, M. (1999), *Michel Foucault: materialism and education*, An imprint of Greenwood Publishing Group, Inc.

Sayers, S. & P. Osborne (1990), *Socialism,Feminism And Philosophy: A Radical PhilosophyReader*, By Routledge, London and New York.

Walters, M. (2005), *Feminism: A Very short Introduction*, oxford university press.