پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۳ (پی‌درپی ۲۹) پاییز ۱۳۹۶، صص ۶۰ – ۳۷

نقد فمینیستی رمان "رازی در کوچه‌ها" اثر فریبا وفی

سمیرا تیموری،[۱] سعید بزرگ بیگدلی،[۲] قدرت‌الله طاهری[۳]

چکیده

نقد فمینیستی یا زن‌محور به‌عنوان یکی از رویکردهای نقد ادبی در سال ۱۹۲۹ توسط ویرجینیا وولف، فمینیست پیش‌گام بریتانیایی در کتابی با عنوان «اتاقی از آن خود» بنیان نهاده شد. پرداختن به تجربه‌های زنانه، تعامل با جهان مردانه و بررسی شاخصه‌های سبک زنانه، از مهم‌ترین محورهای این شاخه از نقد است. در این مقاله به بررسی تصویر زن در رمان رازی در کوچه‌ها از فریبا وفی، بر اساس مؤلفه‌های مذکور پرداخته می‌شود. نویسنده به ترسیم کلیشهٔ «فرشتهٔ خانگی» می‌پردازد؛ زنی منفعل، که در برابر بی‌رحمی‌های نظام مردسالار و خشونت‌های همسرش، برای حفظ آرامش خانه، زبان سکوت را برمی‌گزیند. در پایان هم در وضعیت زنان و روابطشان تغییری رخ نمی‌دهد. در این اثر نیز مانند دیگر نوشته‌های زنانه، شاخصه‌هایی هم‌چون جزئی‌نگری، اطناب و پرحرفی، نوستالژی و دالان در دالان بودن به چشم می‌خورد.

کلیدواژه‌ها: نقد فمینیستی، فریبا وفی، رازی در کوچه‌ها، تجربه‌های زنانه، سبک زنانه.

۱. دانش‌آموختهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.
۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس. (نویسنده مسئول)
۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس.
تاریخ وصول: ۹۶/۰۲/۱۲ تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۷/۱۹

مقدمه

ادبیات هر سرزمینی آیینۀ تمام‌نمای فرهنگ، باورها و هویت ملی و دینی آن سرزمین است. بدیهی است که ادبیات و تحولات اجتماعی تأثیر متقابلی بر یکدیگر دارند. یکی از این تحولات در دهه‌های اخیر، آگاهی زنان نسبت به وضعیت خویش در جامعه است. این آگاهی سبب شده است که زنان با دیدگاهی منتقدانه به توصیف این جایگاه بپردازند. در ادبیات گذشتۀ ما، زنان همواره در فضایی مردسالارانه و در کنف حمایت مردان نشان داده می‌شدند. زنان در داستان‌ها یا معشوقه‌هایی زیبا بودند یا موجوداتی دیوسیرت که باعث فریب و تباهی مردان می‌شدند؛ اما امروزه با رشد آگاهی زنان از موقعیت و زنانگی خویش و افزایش آثار نویسندگان زن، بستر مناسبی برای به نقد کشیدن این آثار با رهیافت نقد فمینیستی فراهم شده است.

فمینیسم (feminism) در اصل واژه‌ای فرانسوی است که از ریشۀ لاتین (feminisme) به‌معنای (woman) اخذ شده است. در زبان فارسی «طرفداری از حقوق زن»، «آزادی زنان»، «زن باوری» «زن آزادخواهی» و ... معادل‌هایی برای واژۀ فمینیسم ارائه شده‌اند *(رضوانی، ۱۳۸۴: ۲)*.

واژۀ فمینیسم از اواخر قرن نوزدهم، وارد واژگان زبان شد. این واژه، نخستین‌بار در ۱۸۷۱ و در یک متن پزشکی به زبان فرانسه برای تشریح هرگونه وقفه در رشد اندام‌ها و خصایص جنسی بیماران مردی به کار رفته که تصور می‌شده است، بر این اساس از خصوصیات زنانۀ خود در رنج‌اند *(فریدمن، ۱۳۸۱: ۷)*. احتمالاً صحیح‌ترین نقطۀ شروع، جهت آغاز نهضت نوین آزادی زنان، از اواخر سدۀ هجدهم به‌ویژه بلافاصله پس از انقلاب کبیر فرانسه در نظر گرفته می‌شود. فمینیسم غربی نظیر بسیاری از ایدئولوژی‌های دیگر خاستگاه خود را اینجا می‌یابد *(وینسنت، ۱۳۷۸: ۲۴۸)*.

تحولات تاریخی جنبش فمینیسم و فعالیت‌های آن، از نظر: شعارها، اهداف و تبیین‌ها به سه موج مجزا تقسیم می‌شود.

موج نخست جنبش زنان، در شرایطی شکل گرفت که در اروپا و آمریکا جنبش‌های اجتماعی دیگر نیز فعال بودند. در آمریکا به‌طور خاص، جنبش الغای برده‌داری، نقش مهم

و تعیین‌کننده‌ای در پیدایش موج نخست جنبش زنان داشت. جنبش الغا یکی از تجلیات برابری‌خواهی مدرن بود *(مشیرزاده، ۱۳۸۳: ۵۱)*.

مهم‌ترین خواسته‌های جنبش در این دوره عبارت بود از:

۱. **اصلاح لباس**: سبک لباس تنگ آن دوره را نمادی از «انقیاد زنان» تلقی می‌کردند، در نتیجه اصلاح لباس مورد توجّه بود.

۲. **اصلاحات حقوقی**: از نظر رهبران، جنبش زنان اصولاً این اندیشه که زن موجودیت حقوقی خود را بعد از ازدواج از دست دهد، پذیرفتنی نبود. آن‌ها می‌خواستند زنان حق طلاق داشته باشند و در صورت طلاق بتوانند حق حضانت فرزندان را در صورت مقصر بودن مرد، به دست آورند.

۳. **اصلاحات سیاسی**: در این مرحله یکی از مهم‌ترین حقوقی که مورد توجّه جنبش زنان قرار داشت، دستیابی به حق رأی بود.

۴. **مردستیزی، نقد خانواده و ازدواج**: بسیاری از طرفداران زنان از اواخر سدهٔ هیجدهم و اوایل سدهٔ نوزدهم از «ازدواج» به‌عنوان «ابزار ستم بر زنان» نام می‌بردند، اما لزوماً مایل به براندازی آن نبودند و اصلاح آن را منوط به اصلاح مردان و روابط دو جنس می‌دیدند *(مشیرزاده، ۱۳۷۹: ۶۸-۷۵)*. معمولاً از حدود سال‌های ۱۹۲۰ تا ۱۹۶۰ به‌عنوان دوران فترت یا سال‌های افول و رکود یا تعلیق جنبش زن یاد می‌شود *(رودگر، ۱۳۸۸: ۵۳)*.

موج دوم، نظر به این معطوف شد که بین ارزش‌های لیبرالی و ساختار اقتصادی و سیاسی نظام سرمایه‌داری، در حوزهٔ حقوق زنان ناسازگاری وجود دارد. ایدئولوژی لیبرالی بر برابری جنسیّتی تأکید دارد، ولی شرایط حاصل از اقتصاد و سرمایه‌داری دولت رفاه، تفاوت حقوق زنان نسبت به مردان را پدید آورد *(مشیرزاده، ۱۳۸۳: ۲۲۹)*.

می‌توان ویژگی مهم موج سوم فمینیست را تلاش آن برای پاسخ دادن به مشکله یا به بیان چتمن، «معضل تفاوت» (Dilemma Of Difference) دانست *(همان: ۴۱۳)*. در موج سوم، شاهد پدیدآمدن نگرش‌های جدیدی در رابطه با حوزهٔ خصوصی و زندگی خانوادگی هستیم، به‌نحوی که برخلاف موج دوم – که مخالف نهاد خانواده و حتّی مادری بود و زنانی را که در این چهارچوب حضور داشتند، تحت سلطهٔ نظام مردسالار می‌پنداشت– به دفاع از

زندگی خانوادگی می‌پردازد و حتّی مادربودن را فعالیتی پیچیده، غنی، چندرویه، پرزحمت و شادی‌آفرین می‌داند که زیستی، طبیعی، اجتماعی، نمادین و عاطفی است *(مکنزی و دیگران، ۱۳۷۵: ۳۷۹)*.

در سال ۱۹۲۹ ویرجینیا وولف، ادیب، معلّم و فمینیست پیش‌گام بریتانیایی در کتابی با عنوان «اتاقی از آن خود» نقد فمینیستی را بنیان گذاشت. وی در این اثر اعلام داشت که مردان همواره زنان را فرودست تلقی کرده‌اند و می‌کنند. وی اظهار داشت که زن بودن را مردان تعریف می‌کنند و هم آن‌ها هستند که ساختارهای سیاسی، اقتصادی و ادبی را کنترل می‌کنند *(برسلر، ۱۳۸۶: ۲۰۰)*. بر اساس تقسیم‌بندی الاین شوارتر (Elaine showalter) دو گرایش عمده در این شیوهٔ نقد ادبی وجود دارد. گرایش اول که «جلوه‌های زن» (Images of woman) نامیده می‌شود، اساساً به این موضوع می‌پردازد که زنان به‌ویژه در آثار ادبی که مردان نوشته‌اند، به چه صورت و با کدام نقش‌های قالبی به خواننده ارائه شده‌اند. گرایش دوم نقد فمینیستی «نقد زنان» (Gynocriticism) نامیده می‌شود. در این نوع نقد فمینیستی به زن در مقام نویسنده توجّه می‌شود *(پاینده، ۱۳۸۲: ۱۴۳)*.

شوالتر، چهار الگو در خصوص ماهیّت نوشتار زنان در اختیار منتقدان قرار می‌دهد:

۱. الگوی زیست‌شناسانه، با تأکید بر این‌که چگونه بدن زن از طریق فراهم آوردن انبوهی از تصاویر ادبی و لحنی شخصی و صمیمانه، به وجه شاخص متن بدل می‌شود.

۲. الگوی زبانی، که به تفاوت‌های موجود میان نحوهٔ استفادهٔ زنان و مردان از زبان و نیز به این پرسش می‌پردازد که آیا زنان قادر به ایجاد زبانی ویژهٔ جنسیت خود و بهره‌گیری از چنین زبانی در نوشته‌هایشان هستند یا نه؟

۳. الگوی روان‌کاوانه، که مبتنی است بر تحلیلی از روان زن و این‌که چنین تحلیلی چگونه در فرایند نگارش تأثیر می‌گذارد؟

۴. الگوی فرهنگی، به بررسی این موضوع می‌پردازد که جامعه‌ای که نویسندگان زن در آن کار و فعالیت می‌کنند، به چه طریق اهداف و دیدگاه‌های زنان را شکل می‌دهند؟ *(برسلر، ۱۳۸۶: ۲۰۴-۲۳)*.

فمینیست‌های بسیاری عقیده دارند، نشان دادن تجربه‌های زنانه مانند زایمان در آثار

نویسنده، دیدگاه زنانهٔ منحصر به فردی از دنیا ارائه می‌کند. آن‌ها معتقدند که چون زنان تجارب خاصّ زندگی زنانه را تجربه می‌کنند، پس فقط آن‌ها هستند که می‌توانند از زندگی زنانه صحبت کنند؛ به‌علاوه تجربهٔ یک زن از زندگی، ابعاد ادراکی و عاطفی متفاوتی دارد. زنان اشیا را شبیه مردان نمی‌بینند و دربارهٔ اهمیّت یا بی‌اهمیّتی آن‌ها افکار و احساسات متفاوتی دارند *(سلدن، ۱۳۸۴:۲۶۴)*.

یکی از دغدغه‌های نقد فمینیستی، پرداختن به مسائل و موضوعات زنانه در ادبیات است (مانند پرداختن به بررسی زندگی ناگوار خانوادگی، تجربه‌های خاصّ زنان، برای نمونه بارداری و زایمان، بچّه‌داری و یا روابط مادر و دختر و یا روابط یک زن با زن) زنان در این‌گونه تصویرها عاطفی‌تر و نسبت به واکنشی که از خود در قبال محیط خارج از خانه بروز می‌دهند، درونی‌ترند. دغدغهٔ دیگر این نقد این است که ثابت کند، در تاریخ ادبیات، یک سنّت زنانه وجود دارد که به‌واسطهٔ جامعهٔ کوچکی از زنان نویسنده که آگاهانه با یکدیگر در رقابتند و از زنان نویسندهٔ پیش از خود الگو می‌گیرند و آن را برای زنان نویسندهٔ بعد از خود به یادگار می‌گذارند، تقویت می‌شود. سومین نکته‌ای که نقد زنانه بر آن تأکید دارد، این است که زنان در ادبیات در بروز فردیت‌ها و نمایش درون و نیز حوزه‌های تفکر، احساس، ارزش‌گذاری‌ها و دریافت از جهان بیرون ویژگی خاص خود را دارند *(آبرامز، ۱۳۸۵: ۷۹۲)*.

طرح مباحث مربوط به زنان در ایران به اوایل مشروطه باز می‌گردد. در دهه‌های اخیر با رشد خودآگاهی در میان زنان ایرانی، به تعداد زنان نویسنده در حوزهٔ داستان‌نویسی افزوده شد. زنان با شناخت ابعاد وجودی خویش، در آثارشان به ترسیم دنیایی جدید با چشم‌انداز زنانه و توصیف احساسات و تصاویر درونی خود با زبانی زنانه پرداختند. کمیّت آثار داستانی زنانه در بیست سال اخیر، چندین برابر آثار نویسندگان زن قبل از انقلاب است. «توجّه به آزادی زنان، کمرنگ شدن مسائل عاشقانه، پرداختن به مسائل جنگ تحمیلی، بازگشت به هویّت انسانی و مذهبی و پرهیز از مفاسد اخلاقی، عدم پیچیدگی داستان، انتخاب شخصیّت زن به‌عنوان شخصیّت اصلی داستان، توجّه به مسائل خانوادگی، توجّه به سیرت‌های مثبت و منفی در شخصیّت‌های زنان، عنایت به لحن» از ویژگی‌های آثار داستانی زنان بعد از انقلاب اسلامی است *(موسوی، ۱۳۸۲: ۷۹۲)*.

سؤالات تحقیق

۱. "وفی" در این اثر کدام یک از تجربه‌های زنانه را مورد توجّه قرار داده است؟
۲. زنان داستان، بیشتر بر اساس چه الگوهایی با مردان ارتباط برقرار می‌کنند؟
۳. کدام یک از ویژگی‌های سبک زنانه در داستان، نمود بیشتری یافته است؟

فرضیه‌ها

۱. "وفی" در این اثر، تجربه‌هایی نظیر: ازدواج و خانه‌داری را با تمام زوایای پنهان آن به تصویر کشیده است.

۲. تعامل زنان با مردان توأم با ستیز، تنش و خشونت است که جلوه‌های این خشونت در رفتار و گفتگوهای شخصیّت‌ها، نمود بارز یافته است.

۳. ویژگی‌هایی از قبیل اطناب و درازگویی زنانه و جزئی‌نگری در این اثر نیز مانند دیگر آثار زنانه جلوه‌گر شده است.

پیشینهٔ تحقیق

رمان‌های فریبا وفی از زمان نگارش تاکنون همواره به‌صورت پراکنده در مجلات مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. بیشتر این نقدها در سطح توصیف شخصیّت‌ها و عناصر داستان متوقف مانده‌اند. طبق گواهی مرکز اطلاعات و آمار ایران، فقط دو پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد در بررسی عناصر داستان رمان‌های وفی به رشتهٔ تحریر درآمده است.

فاطمه خاکسار (۱۳۸۸) در پژوهشی با عنوان «شخصیّت و شخصیّت‌پردازی در آثار رویا پیرزاد، سپیده شاملو، فریبا وفی» پس از شرح احوال نویسنده و خلاصهٔ آثار، به تحلیل چگونگی آفرینش شخصیت‌ها می‌پردازد، به‌طور کلی شخصیت‌های محوری داستان‌ها به لحاظ مسطح و کروی بودن، ایستایی، پویایی، جنسیت، پایگاه اجتماعی و نوع توصیف مورد بررسی قرار می‌گیرند. مریم دقیق احمدی، (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «شیوه‌های داستان‌نویسی و شخصیّت‌پردازی در نویسندگان زن (زویا پیرزاد، فریبا وفی، سپیده شاملو، ناهید طباطبایی و مرجان شیرمحمدی»، شیوه‌های داستان‌پردازی اعم از

شیوهٔ روایت، زاویهٔ دید، لحن، فضا و شخصیّت‌های داستانی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در این پژوهش نظر به تعدد نویسندگان و حجم گستردهٔ کار، عناصر داستان به‌صورت سطحی بررسی شده و نویسندهٔ رساله پس از شرح مختصر هر عنصر داستانی، به نقل جملاتی از رمان‌های نویسنده بسنده کرده است.

روش تحقیق

از آنجا که این تحقیق بر اساس روش تحلیلی ـ توصیفی صورت می‌گیرد، لذا نخست با مطالعهٔ کتاب‌ها و مقالات مربوط به فمینیسم و نقد فمینیستی، اطلاعات لازم در مورد این شاخه از نقد ادبی گردآوری می‌شود. در ادامه، پس از فیش‌برداری و دسته‌بندی اطلاعات، ضمن مطالعهٔ دقیق داستان، اثر مذکور با تأکید بر سه محور: تجربه‌های زنانه، تعامل با جهان مردانه و سبک زنانه مورد بررسی قرار می‌گیرد. در پایان نیز پس از تجزیه و تحلیل اطلاعات به‌دست آمده، نتیجه‌گیری منسجمی ارائه خواهد شد.

بحث و بررسی

الف) خلاصهٔ داستان

"رازی در کوچه‌ها" رمانی واقع‌گراست. روایتی از رنج دختری به نام حمیرا که در تهران زندگی می‌کند. حال با دیدن پدرش که در حال مرگ است به شهر کودکی‌هایش برمی‌گردد و با رفتن به خانه و قبرستان و یادآوری دوران گذشته، می‌کوشد پاسخ کابوس‌های حل‌نشدهٔ شبانه‌اش را بیابد. این سفر مانند دیگر آثار "وفی" برای یافتن هویت گمشدهٔ قهرمان است. در بستر همین سفر خیالی در تونل زمان، داستان‌هایی فرعی نیز اتّفاق می‌افتد. ماهرخ، مادر حمیرا از نعمت وجود مادر بی‌بهره بوده، پدرش را نیز زود از دست داده و به‌همراه دو برادر دانشجویش زندگی می‌کرده است. وقتی "عبو" به خواستگاری او می‌آید، می‌پذیرد تا از شرّ لباسشویی برادرهایش نجات پیدا کند. غافل از این‌که بعدها لباسشوی افراد بیشتری از خانوادهٔ خود خواهد شد. عبو ماهرخ را دوست دارد، ولی مردی است زورگو و شکّاک. ماهرخ نیز زنی ظلم‌پذیر و فرمانبردار است. در خانه، حمیرا را "دختر"، "ذلیل‌مرده" و یا "بزغاله" صدا می‌کنند. هیچ‌کس ارزشی برای اسم

او قایل نیست. حمیرا همیشه لباس‌هایش تمیز است، ولی جیبش خالی است. در همسایگی آن‌ها، آذر با پدر، مادر و برادرش زندگی می‌کند. عبدی پدر آذر، مرد تریاکی و بی‌مصرفی است. مادرش در نانوایی نان می‌پزد تا خرج خانه را تأمین کند. غلامعلی برادر آذر مدتی در کفاشی عبو کار می‌کند، ولی به خاطر ناسازگاری‌اش از آن‌جا بیرون می‌آید. او پسری لاغر و عصبی است که به خاطر بیماری‌اش لنگ شده است و بالأخره درخت پناهگاه آذر را به آتش می‌کشد. شمس و عالیه، زوجی هستند که حمام محله می‌گردانند. مستانه، خواهر راوی به پسرشان محسن علاقه‌مند است. شمس نابیناست و صاحب گرمابهٔ محل است. حمیرا نامه‌رسان بین مستانه و محسن است. شمس انسان روشنی است، بحث‌های سیاسی می‌کند، سوادش کم، ولی اطلاعاتش زیاد است. همسرش عالیه که در بچّگی پدرش را از دست داده، برای مادرش نقش کلفت را داشته و بچّه‌ها را بزرگ کرده است. او هنگام ازدواج با شمس از این کلفتی نجات پیدا می‌کند. مراد و منیر همسایه‌های جدید پاکستانی آن‌ها هستند. منیر خیلی رمانتیک است، به‌راحتی در زندگی دیگران دخالت می‌کند. منیر ادّعا دارد که خودش و مراد عاشق و معشوق‌اند. آن‌ها اکنون مستأجر هستند، ولی قرار است پاپا، پدر منیر، برای آن‌ها خانه‌ای بخرد. عبو از مراد، منیر و پاپا خوشش نمی‌آید. منیر مرتب موهای حمیرا، آذر و مستانه را درست می‌کند، برای آن‌ها لاک ناخن می‌زند، ماهرخ را آرایش می‌کند و آن‌ها را وادار به رقصیدن می‌کند. مراد زیرزمین خانه‌اش را کارگاه نقاشی کرده است. منیر گاهی برای ماهرخ درد دل می‌کند، می‌گوید که مراد، مرد کار نیست. ماهرخ او را دلداری می‌دهد که در عوض او زن آزادی است و می‌تواند هر کجا که بخواهد برود. منیر به یک‌باره اعتراف می‌کند که مدت‌هاست با مراد مثل خواهر و برادر است.

ب) تجربه‌های زنانه

ب-۱) ازدواج

ازدواج‌هایی که در این داستان اتّفاق می‌افتد، از نوع ازدواج نهادی است. روایت زندگی زنان و مردانی که طبق سنّت‌های اجتماع تنها، زیر یک سقف زندگی می‌کنند، تعهّد آن‌ها را در کنار هم نگه داشته، اما دیری است که از خلأ عشق در زندگی زناشویی رنج می‌برند و

مجبور به تحمّل یکدیگر هستند. «در فمینیست موج دوم به ارزش‌های خانوادگی، با دید انتقادی می‌نگرند و بیشتر به نقش خانواده‌ها در فرودستی زنان توجه می‌کردند. جسی برنارد نظریه‌پرداز فمینیسم لیبرال با تقسیم ازدواج به "ازدواج فرهنگی" که برای زنان جنبهٔ آرمانی دارد ـ و "ازدواج نهادی"، ازدواج نوع دوم ـ یعنی ازدواجی که جنبهٔ واقعیّت دارد ـ را به نفع مردان و ضرر زنان می‌دانست و خواستار رهایی زنان از آن بود» *(ریتزر، ۱۳۷۴: ۴۷۵)*.

دلیل ازدواج ماهرخ با عبو، فرار از شرایط دشوار زندگی در خانهٔ پدری و یافتن سرپناهی تازه است. ماهرخ انزوا، دلتنگی و تنهایی خانهٔ پدری را با خود به خانهٔ عبو می‌آورد و وضعیت زندگی او نه‌تنها بهتر نشده، بلکه بغرنج‌تر می‌شود. بعد از ازدواج هم از قصر زیبایی که پیشتر در رویاهایش آرزوی رسیدن به آن را دارد، جز ویرانه‌هایی پوشالی، چیزی نمی‌یابد.

راوی از شب عروسی ماهرخ، تصویری غم‌انگیز نشان می‌دهد. شبی که قرار است باشکوه‌ترین لحظات را رقم بزند، برای او با سوز و دلتنگی همراه است. ماهرخ پدر و مادری ندارد. آن‌چه که در خانهٔ پدری از او دریغ شده، در خانهٔ شوهر بدو ارزانی نمی‌شود. روزهای او در محدودیت‌های خانوادگی، فقدان عشق و کارهای مداوم خانه، یکی پس از دیگری تباه می‌شوند.

«از شبی که به خانهٔ عبو آمد، کز کرد گوشهٔ اتاق و زار زد. عزیز فکر کرد دلیل دارد، عبو اما گیج و زن ندیده بود » *(وفی، ۱۳۸۶: ۳۷)*.

نمونهٔ دیگر ازدواج شمس و عالیه است. عالیه در گریز از فضای خانه و مراقبت از خواهر و برادرهایش، به ازدواج با شمس تن می‌دهد. او نیز در انتخاب همسر آیندهٔ خویش از خود اختیاری ندارد و طبق الگوی سنّتی جامعهٔ مردسالار به خانهٔ شوهر فرستاده می‌شود «بسیاری از دختران که به سبب این ازدواج می‌کنند که به آن‌ها فشار وارد می‌شود، می‌دانند که ازدواج یگانه مفرّ عاقلانه است، به این سبب که خواهان زندگی عادی همسران و مادران هستند، تصمیم می‌گیرند که ازدواج کنند» *(دوبووار، ۱۳۷۹: ۲۴۳)*.

«ننه‌ام که قربانش بروم چشم را بسته و بچّه پس انداخته بود. پدرم هم که بعد از آن‌همه نان‌خور سکته کرده بود و رفته بود» *(وفی، ۱۳۸۶: ۱۰۱)*.

«آره شمس که آمد خواستگاری‌ام، ننه‌ام گفت دختر دسته‌گلم را نمی‌دهم به مرد کور. حالا دیگر دسته‌گل شده بودم. گفتم زنش می‌شوم. از سگ که بهتر است. از للـه‌گی خسته شده بودم. گفتم می‌روم هرچه بادا باد» *(همان: ۱۰۲)*.

این دو نمونه حاکی از تفکر سنتی حاکم بر ازدواج است. ازدواجی که توأم با آگاهی و عشق نباشد، بی‌شک مشکلاتی را در پی خواهد داشت. دشواری‌هایی که ماهرخ با آن دست و پنجه نرم می‌کند، محصول همین ازدواج‌های تحمیلی است. کتک‌ها و آزارهایی که می‌بیند، تنها راه چارهٔ او صبر و تحمل و فروخوردن این رنج‌هاست. رنج‌هایی که تنها به بدبینی‌ها و بدگمانی‌های عبو محدود نمی‌شود؛ زندگی با مادرشوهر سنّتی نیز از موارد دیگر این مظلومیّت‌هاست. شخصیّت عزیز، نمایندهٔ مادرشوهر سنّتی است که او نیز با عروسش ماهرخ که زنی است صبور و خاموش، رفتار ظالمانه‌ای دارد که از تفکر سنّتی وی سرچشمه می‌گیرد. همین بی‌سوادی و باورهای کلیشه‌ای است که زن را از اجتماع دور می‌کند و در حصارهای خانه محصور می‌سازد. از دید سنّتی شخصیت عزیز، زنان شأن و منزلتی کمتر از مردان دارند و باید تابع شوهر باشند «زنان سالمند که در جوانی تحت اقتدار مردانه بوده‌اند، از طریق پیوندهای خونی و خانوادگی مقامی کسب می‌کنند. همبستگی آن‌ها با گروه خانوادگی بالا می‌رود و برای حفظ سلسله‌مراتب خانوادگی سعی می‌کنند، عروس را با معیارهای مردانه حاکم بر موقعیت خانوادگی تطبیق دهند» *(اعزازی، ۱۳۸۰: ۱۶۷)*.

«عزیز غرغر می‌کرد. از کی زن عزیزتر از مادر شده است، خودش جواب داد از همان زمانی که حوا بود ولی مادر نبود» *(وفی، ۱۳۸۷: ۱۰-۱۱)*.

«عروس به او کم‌محلی می‌کند. معلوم نیست توی گوش نوه‌ها چی خوانده که نان خشک را هم از او دریغ می‌کنند» *(همان: ۱۱)*.

ب-۲) خانه‌داری

ماهرخ یک زن منفعل است که در کلیشهٔ (نقش فرشته در خانه) «Angel Domestic» تن داده است. شخصیّت وی در خانه‌داری و فرزندپروری خلاصه می‌شود. تصویری که راوی از او به دست می‌دهد، تصویر زنی است که مدام در حال شست‌وشو و نظافت است،

تنها سلاح دفاعی ماهرخ در برابر خشونت عبو، شستن رخت‌هاست. له کردن رخت‌ها، پاسخی کوبنده به این‌همه تحقیر و تهدید و نابرابری است. جایی که نمی‌تواند از حقش در برابر عبو دفاع کند به شستن رخت‌ها پناه می‌آورد. پساب‌هایی که از تشت ماهرخ می‌ریزد و درخت زندگی او را خشک می‌کند، تصویر بی‌حاصل بودن زندگی اوست. تلاش‌هایی که بارآوری را برای او به ارمغان نمی‌آورد. ماهرخ نمایندهٔ زنان خانه‌داری است که کوشش‌های روزمرهٔ آن‌ها، رهایی‌بخش و شادی‌آفرین نیست.

«همهٔ نظریه‌های فمینیستی، خانه‌داری را از شیوه‌های تولید مردسالاری می‌دانند. فمینیست لیبرال بر این عقیده است که خانه‌داری غیرعادلانه است، زیرا قانون ارزش کار خانگی را به رسمیت نمی‌شناسد. فمینیست‌های مارکسیست، زنان خانه‌دار را ارتش ذخیرهٔ کار معرفی می‌کنند و فمینیست‌های رادیکال می‌گویند خانه‌داری همواره کار زنان است، بنابراین باید کل نهاد ازدواج و ناهمجنس‌خواهی را زیر سوال برد» *(هام، ۱۳۸۲: ۲۱۳)*.

«ماهرخ چیزی نمی‌گوید و با جدّیت کارگری سخت‌کوش تلاش می‌کند. کوهی از رخت چرک کنار تخت ریخته است» *(وفی، ۱۳۸۷: ۶۴)*.

«ماهرخ چنگ می‌زند به لباس‌های خشک و سواشان می‌کند» *(همان:۶۵)*.

«آشغال گلیم آشپزخانه را با کف دستش جمع می‌کرد» *(همان: ۹۵)*.

«مامان مثل یک روح نشسته بود زیر دوش و کوهی از لباس بغل دستش بود» *(همان: ۱۴۱-۱۴۲)*.

قلمرو حکومت ماهرخ، فضای بستهٔ خانه‌ای است که با ابزار و وسایل بر آن حکم می‌راند، امّا از رهگذر این فرمانروایی حتّی به سعادت خانگی نیز دست نمی‌یابد و باز هم سهم او تنهایی و انزواست. از خشم عبو به نفی کثافت و بدی می‌گریزد. نظام مردسالاری که هویّت ماهرخ را به تاراج برده، جز این گریزگاهی برای وی باقی نمی‌گذارد. نظافت تنها مأمنی است که می‌تواند التیامی بر رنج‌های این زن دردکشیده باشد.

«زیر دوش نشسته بود و کوهی از لباس جلورویش بود، می‌شست و می‌شست. دست‌هایش خراش برداشته بود ولی از شستن دست برنمی‌داشت» *(همان: ۸۹)*.

ب-۳) سکوت زنانه

تسلیم و سازش زن در برابر مرد به شکل سکوت زنانه ظهور و بروز می‌یابد. حضور انفعالی ماهرخ در گسترهٔ داستان برای حفظ آرامش خانه است. او نمایندهٔ نسلی است که خویشتن خویش را به فراموشی سپرده و وجود هرگونه شخصیّت مستقل برای خود را به رسمیت نمی‌شناسد. ریشهٔ خشونت عبو در همین تسلیم شدن ماهرخ کندوکاو می‌شود. ماهرخ هر بار بعد از خشونت عبو سکوت می‌کند و به شستن پناه می‌آورد. زنی که در منجلاب ستم گرفتار است، هر بار در نبرد با این جهل موروثی زبان سکوت را برمی‌گزیند. «پس از آن‌که عادت مخرب تهاجم در کسی شکل گرفت، تکرار می‌شود و انکار زن، این عمل را به‌صورت عادتی همیشگی درمی‌آورد» *(باراش، ۱۳۸۲: ۲۳۸)*.

«سکوت مال ماهرخ بود و حرف مال عبو، ولی ماهرخ سال‌های آخر دیگر قهر نبود. حتّی ساکت هم نبود. فقط بی‌حس بود» *(وفی، ۱۳۸۷: ۱۰)*.

«می‌توانست تا شب کار کند حرف زدن امّا خسته‌اش می‌کرد. کلمات مثل سوزن می‌رفتند توی پوستش و خسته‌اش می‌کردند» *(همان: ۸۰)*.

«ماهرخ زیر آوارهای حرف عبو دست و پا می‌زد و نمی‌توانست تکان بخورد» *(همان: ۶۵)*.

«ماهرخ امّا می‌دانست کلمه‌ها فایده ندارند. هیچ کلمه‌ای نمی‌توانست عبو را از آن‌جا دور کند» *(همان: ۱۱۵)*.

بی‌پشتیبانی و نداشتن تکیه‌گاه و حامی، یکی از دلایل سکوت ماهرخ است. ماهرخ خانواده‌ای ندارد که از کنف حمایت آن بهره برد. حصار بستهٔ خانهٔ عبو، پناه بی‌پناهی‌های اوست. دیگر وابستگی اقتصادی است که او را به تحمل درد و دم برنیاوردن وامی‌دارد، آن‌چه از نظر فمینیست مارکسیست باعث وابستگی زن به مرد می‌شود، نیاز اقتصادی زن است که مرد به مدد این پاشنهٔ آشیل به زن ستم روا می‌دارد. «نقش انفعالی زنان در برابر خشونت می‌تواند ناشی از عدم استقلال مالی آنان، ترس از وخیم‌تر شدن اوضاع، عزت نفس پایین، نداشتن تکیه‌گاه و حامی خارج از خانوادهٔ شوهر باشد» *(ربانی، جوادیان: ۱۳۸۶: ۳۸)*.

«توی خانهٔ ما همیشه دعوا سر پول است. پول هیچ جا نیست. عبو دست در جیبش می‌کند و آسترش را می‌کشد "ندارم"» *(وفی، ۱۳۸۷: ۳۱)*.

سکوت ماهرخ پاسخی به بی‌رحمی و خشونت عبوست؛ پاسخی که از هر فریاد و اعتراضی برای عبو دردآورتر است. عبو به‌همین دلیل سعی می‌کند ماهرخ را به حرف بکشاند.

«عبو می‌زد که از نو تبدیلش کند به یک زن، بیدارش کند، نه این‌که آزارش بدهد. ماهرخ بیدار نشد. مثل زنده‌ها جیغ هم نکشید. از درد هم ننالید» *(همان: ۶)*.

پ) تعامل با جهان مردانه

تعامل با جهان مردانه بر اساس سه الگو است ۱. ستیز ۲. مشارکت، همدلی و برابری ۳.سازش و تسلیم.

پ-۱) ستیز

ستیز در این اثر به‌صورت خشونت مردان و جلوه‌های آن، پدرسالاری سنتّی رخ می‌نماید. عبو پدر راوی نمایندهٔ نظام مردسالار است. نویسنده عبو را در شمایل مرد سنّتی و متعصّب به تصویر می‌کشد که اعضای خانواده نه از روی طوع و میل بلکه از سر هراس از وی تبعیّت می‌کنند. مردی که حرف نمی‌شنود، دیگران را نمی‌بیند، تنها هنر او بدگمانی است، تنها زبانی که می‌شناسد، زبان شیرین فحش و تنبیه بدنی است. عبو در قالب پدری سنتی همسر و فرزندانش را می‌آزارد؛ به‌خصوص همسرش ماهرخ را و برای همسر، فرزندان و خواسته‌هایشان ارزشی قائل نیست. «خشونت علیه زنان تأیید نوعی خاص از نظم اجتماعی و ناشی از باورهای اجتماعی- فرهنگی است که زنان را کم‌اهمیت‌تر و کم‌ارزش‌تر از مردان می‌شمارد. آن‌ها را شایستهٔ احترام نمی‌داند و معتقد است چنان‌چه در این نظم چالشی به‌وسیلهٔ زنان ایجاد شود، باید با خشونت به مقابله با آن پرداخت» *(یزدخواستی، شیری، ۱۳۸۷: ۲۱)*.

پ-۱-۱) تنبیه و تحقیر

تنبیه در این اثر در قالب تنبیه بدنی، علیه ماهرخ و فرزندانش توسط عبو پدر خانواده صورت می‌گیرد. همین آزارهای پیاپی موجب انزجار اعضای خانواده از وی می‌شوند.

به‌طوری‌که این زخم‌های کهنه دوباره سر باز کرده، به آسانی التیام نمی‌یابند و حمیرا راوی داستان، این خاطرات گزنده را توشهٔ سفر به آینده می‌کند. تنبیه و تحقیر افراد خانواده اثرات مخربی را به دنبال داشته و عزت نفس فرد را نشانه می‌گیرد و خاطراتی را برای راوی داستان رقم می‌زند که حتّی گذشت زمان نیز قادر به کمرنگ کردن این حوادث تلخ نیست.

«خشونت علیه زنان را می‌توان به دو نوع کلی "بدنی" و "روانی" تقسیم کرد. خشونت بدنی ممکن است به‌صورت حمله به زن، ضرب و جرح او، رفتار جنسی آزارنده، فشار و تحمیل بدنی مانند اجبارِ کاری صورت گیرد. خشونت روانی گاه در گفتار و کلام است که نمونه‌های آن عبارتند از: انتقاد ناروا، تحقیر، بددهانی، فحاشی، توهین، تمسخر، گوشه کنایه، متلک‌پرانی رخ می‌نماید. حالات چهره حاکی از خشم، بی‌اعتنایی، تنفّر، تمسخر و... نوعی خشونت روانی به‌ظاهر آرام است. آهنگ صدای بلند، حالت بدنی هجوم‌برنده یا مسلّط به خود گرفتن و تماس چشمی غضبناک و نفرت، از موارد دیگر حالات غیرکلامی خشونت‌آمیز است» *(سالاری‌فر، ۱۳۸۹: ۱۰۱)*.

«جایی از صورتم را نشانه گرفته و نزدیک می‌شود، گوشم را می‌گیرد و می‌پیچاند» *(وفی، ۱۳۸۷: ۱۷)*.

«مستانه برای رفتن زیر گیوتین عبو زیادی گنده است، چند لگد از عبو می‌خورد» *(همان: ۸۲)*.

«غلامعلی از پنجره بیرون پرید، به آذر حمله کرد و موهایش را گرفت» *(همان: ۱۵۸)*.

نمونهٔ دیگر خشونت، از جانب غلامعلی علیه آذر اعمال می‌شود. آذر نماد جسارت زنانه‌ای که هرگز شکوفا نمی‌شود و در کودکی از بین می‌رود. دختری نترس که مادر راوی، آرزو دارد که دخترش مانند او باشد. کسی که برای راوی حکم الگو دارد و راوی، آرزوها و خواسته‌های تحقّق‌نیافته‌اش را در وجود آذر می‌بیند. دختری که محدودیت‌های دخترهای هم‌سن و سال خودش را به رسمیت نشناخته و بر علیه تصویر ازپیش‌ترسیم‌شدهٔ هم‌نوعانش طغیان می‌کند. راوی سعی دارد تصویری آرمانی از نبوغ کودکانهٔ وی ترسیم کند. استقلال وجودی آذر به‌صورت نمادین در آتش قهر نظام مردسالار سوخته می‌شود. آذر در خانواده‌ای نابسامان زندگی می‌کند و او نیز مانند حمیرا و ماهرخ، گرفتار

بی‌رحمی‌های این نظام قهرآلود است که این‌بار از جانب برادرش غلامعلی بر وی اعمال می‌شود؛ خشونتی که در نهایت به نابودی آذر منجر می‌شود. آن هم به‌همراه درختی که تنها پناهگاهش بوده و مکمّل شخصیت آذر محسوب می‌شود. درخت گردو، نماد ابهت زنانه‌ای است که غلامعلی در ناخودآگاه خود از آن واهمه دارد و با پای لنگش نمی‌تواند ازآن بالا برود. امّا در نهایت با آتش زدن درخت، پناهگاه آذر، از او انتقام می‌کشد.

پ-۱-۲) تحقیر کلامی

جلوهٔ دیگر خشونت مردانه، تحقیر کلامی است. سخنان عبو توأم با تحقیر کلامی و خشونت لفظی است. عبو فرزندانش را با عناوین حیوانی خطاب می‌کند. اعضای خانوادهٔ عبو از طریق مشاهدهٔ رفتار پدر، اقدام به تکرار این عمل نموده و فضای خانواده به بستری برای پرورش رفتار ناخوشایند تحقیر کلامی تبدیل می‌شود؛ رفتاری که تنها منحصر به عبو نیست و در بیشتر افراد خانواده دیده می‌شود. این نوع تحقیر، احساسات و عواطف افراد را نشانه می‌گیرد. بسیاری از خشونت‌های کلامی از خشونت جسمی که به‌طور علنی اعمال می‌شود نیز بدتر و کوبنده‌تر هستند و به‌طور پنهانی شخصیت فرد را در معرض تخریب قرار می‌دهند تا حدی که به مرور زمان این القاب زشت به جزئی از شخصیت فرد بدل می‌شود.

«گوسفند بیشتر از این می‌داند» *(همان: ۱۸)*.

«ببین اسماعیل بزاز چی می‌فروشد ذلیل مرده» *(همان: ۲۹)*.

«این بچه سگش می‌ارزد به شما دو تا یابوی بی‌مصرف» *(همان: ۴۳)*.

پ-۱-۳) بدگمانی

بدگمانی جلوه‌ای دیگر از خشونت در این اثر است. شاید اصلی‌ترین دلیل خشونت عبو علیه ماهرخ ناشی از همین مسئله باشد. نگاه شکّاکانهٔ اوست که زندگی را به کام زن تلخ کرده و محدودیت‌هایی را برایش پدید آورده است. محصول این بدگمانی چیزی جز نفرت و اختلاف نیست که نه‌تنها آرامش را به ارمغان نمی‌آورد بلکه با ایجاد خشم و تنفّر در طرف مقابل موجب بروز اختلافات خانوادگی می‌شود.

«در نظام مردسالار رفتارهایی که ریشه در حس مالکیت مرد نسبت به زن دارد، باعث

پیدایش برخوردهای خشن و اهانت‌آمیز می‌شود. مردان از ناموس خود به هر قیمت دفاع می‌کنند و این نوع حفاظت در عرف جامعه مقبول است. مکانیزم‌های تربیتی و ارزش‌های اجتماعی دارای نقش اساسی در خشونت است» *(بنده‌زاده، ۱۳۸۲: ۷۷)*.

«ماهرخ گفت قلب عبو سیاه است مثل قیر» *(وفی، ۱۳۸۷: ۵۸)*.

سیطرهٔ مرد بر زن سبب می‌شود که مردان زنان را در حصار تنگ تعصّب و تسلیم وادارند. مردی که به چشم شیء مایملک خود به زن می‌نگرد، با تعصّب و بدبینی سعی می‌کند او را به انقیاد خود درآورد. این تعصّب، نه‌تنها آرامش را برای زن به ارمغان نمی‌آورد بلکه او را به اسارتی خفقان‌آور می‌کشاند. عبو همهٔ بدگمانی‌اش را در قالب جملات کنایه‌آمیز می‌گنجاند که هر لحظه بی‌وقفه بر ماهرخ آوار می‌شوند. عبو به جای تنبیه بدنی، سلاح زبان را به کار می‌گیرد و با تحقیر کلامی طغیان می‌کند. بدگمانی عبو به‌دلیل دهن‌بینی اوست تا جایی که حمامی می‌سازد تا ماهرخ به گرمابهٔ شمس نرود.

«عبو با چشم خود دیده است صدای خندهٔ شمس و ماهرخ را» *(همان: ۶۹)*.

«عبو دوباره شروع می‌کند، تو با شمس حرف می‌زدی یا نه؟» *(همان: ۶۹)*.

«عبو ول کن نیست "بد نشدی، تحویلت می‌گیرند"» *(همان: ۶۴)*.

در تحلیل رفتار عبو می‌توان گفت: هیچ مردی را که در برابر نیازهای عاطفی، روانی، اقتصادی همسر یا دخترش بی‌تفاوت باشد، نمی‌توان خوب شمرد. عبو با تحقیر، تهدید، بدگمانی و تنبیه، باعث گسست عاطفی بین اعضای خانواده می‌شود، تا جایی که راوی از وی به‌عنوان تمساح پیر یاد می‌کند.

پ-۱-۴) مردسالاری سنتی

عبو شخصیّتی است که با زل زدن حکومت می‌کند. فرزندانش را با القاب حیوانی خطاب می‌کند و تکیه‌کلام‌های خاصّ خود را دارد. نمایندهٔ نظام مردسالار است، مردی که تمام اقتدار مردانه‌اش در محیط منزل نمودار می‌شود و نهایت خشونت او در برخورد با ماهرخ بروز می‌یابد. خشونت عبو ریشه در فرهنگ مردسالاری دارد که در آن بالیده است، مطابق این فرهنگ، مردان بر تن زنان و وجود زنانه‌شان نظارت کامل دارند. چنان‌که بر نهادهای اجتماعی حکم می‌رانند. در این نظام مردمحور زنان کمتر درک می‌شوند و حس

همدلی و نوع‌دوستی در مرد کمتر دیده می‌شود، زیرا این مردان اسیر تصوّرات کلیشه‌ای و پوسیدهٔ خویشند. خشم و قهر وجود غلامعلی را نیز فرا گرفته، به‌طوری‌که قادر به دیدن حقایق نیست. رفتار عبو را می‌بیند و می‌پذیرد. این گونه نگرش، پیوند عاطفی بین اعضای خانواده را از بین برده و خانواده را در معرض انهدام قرار می‌دهد.

غلامعلی شاگرد بر حق عبوست. عبو الگوی رفتاری اوست که زبان به ستایش وی می‌گشاید.

«آذر نمی‌فهمید غلامعلی چرا این‌قدر از او بدش می‌آید. اگر به شکم می‌خوابید لگدی به پایش می‌زد. از هرچه جنس او بود بدش می‌آمد، می‌گفت یا جلف‌اند مثل منیر یا بدبخت‌اند مثل ننه» *(وفی، ۱۳۸۷: ۱۷۶)*.

«همین بود که حرف‌های آذر دیوانه‌اش می‌کرد، حتی یادش می‌رفت که آذر هنوز بچه است، از نظر او آذر زن بود یا داشت زن می‌شد. زنی که فقط برای آزار خلق شده بود» *(همان: ۱۸۰)*.

پ-۱-۵) آزار جنسی

جلوهٔ دیگر خشونت، آزار جنسی است که به‌صورت هتک حرمت مراد به حمیرا و آذر نمود می‌یابد و طیف این خشونت از کوچه تا بازار گسترده است. با این‌که آن دو، کودکانی بیش نیستند، اما در معرض این نوع خشونت واقع می‌شوند و حتّی سایهٔ شوم آن را تا بزرگسالی همراه خود می‌کشانند این آزار، تجاوز به حیثیّت و فردیت یک زن است و باعث می‌شود اعتماد به نفس و آزادی یک انسان از وی سلب شود و در ادامه نتواند به احقاق حقوقش بپردازد. زمانی که عزّت نفس یک شخص از بین رفت، به تبع آن نمی‌تواند به انجام وظایفش در خانواده و اجتماع بپردازد. «مردان با نگاه‌هایشان آزادی را از زنان سلب می‌کنند، درحالی‌که نگریستن بیشتر از سوی مردان انجام می‌شود، زنان بیشتر در انتظار توجّه هستند. تحت سیطرهٔ همین نگاه‌ها، زنان از صحنهٔ اجتماع دور می‌شوند» *(واصفی، ذوالفقاری: ۱۳۸۸)*.

«مراد می‌خندد "دخترها بیایید توی حیاط" مانده‌ایم برویم یا نه. مراد فرصت فکر کردن نمی‌دهد، بازوی هردویمان را می‌گیرد و توی حیاط می‌کشد» *(وفی، ۱۳۸۷: ۵۵)*.

«مراد چشم از ما برنمی‌داشت، چیزی را می‌دید که ما از دیدنش عاجز بودیم و به‌طور مبهمی می‌دانستیم ارزش تماشا داشت» *(همان: ۶۰)*.

پ–۳) تسلیم مردانه

نمونهٔ دیگر روابط زن و مرد در رابطهٔ منیر رخ می‌نماید. رابطهٔ آن‌ها مبتنی بر تسلیم مرد در برابر زن است. مراد نقطهٔ مقابل عبو است که هیچ کاری به منیر ندارد. او استقلال کامل دارد. باید زنی خوشبخت باشد، امّا نیست و در عمق وجودش از مراد بیزار است. منیر نیاز به اقتدار مردانه دارد، اما مراد "مرد" نیست. منیر مردی می‌خواهد که بر او حکم راند.

«تعارف نبود بالاتر از آن بود. شبیه دستور بود و منیر عاشق دستور بود. منیر می‌خندید و دست مردانه و خوش‌فرم محسن را نگاه می‌کرد» *(همان: ۱۱۲–۱۱۳)*.

منیر دنبال مردی است که با بروز کامل مردانگی‌اش منجر به شکوفایی زنانهٔ او بشود. ترسیم واقعیت پنهان وجود زنانه در روابط منیر و مراد به‌خوبی قابل مشاهده است. نویسنده با جسارت به بیان آرزوی نهفتهٔ زن می‌پردازد که خواهان اقتدار مردانه است. منیر این سکوت جاویدان را می‌شکند و بدون سانسور، آمال زنانهٔ خود را از پستوهای کهنهٔ درون بی‌تابانه فریاد می‌زند. منیر علی‌رغم استقلال زنانه‌اش، به‌تنهایی بی‌رحمانه‌اش اعتراض می‌کند و سپس به دامان مرد دیگری جز مراد می‌گریزد.

ت) سبک زنانه

بی‌تکلّفی و صمیمیّت از خصلت‌های زبانی "وفی" است که نشان می‌دهد نویسنده هویّت خودجوش و درونی خود را نسبت به زبان حفظ کرده است. زبانی که بی‌محابا زنانگی را فریاد می‌زند و درگیر نوسانات و حالات درونی راوی‌اش است. لحن راوی در داستان، بیقرار و توأم با تشویش است که با خروش درونی، سردرگمی و هویّت‌باختگی راوی و دیگر شخصیّت‌های زن داستان در هماهنگی کامل است.

به‌علاوه، نوشته‌های "وفی" توأم با اطناب و جزئی‌نگری است. روابط خانوادگی و صحنه‌ها را با ذکر جزئیات ترسیم می‌کند. گاهی افعال در جملات حذف می‌کنند. به طرح

تقابل شخصیّت‌ها و فضاها دست می‌زند و برای بیان حالات درونی شخصیّت‌ها از تشبیه بهره می‌جوید. وفی طنزی گزنده دارد که بر رگ باورهای معهود خواننده مانند نشتری فرود می‌آید. وفی در این اثر زبانی ساده دارد و از جملات کوتاه، توصیفات و تشبیهات تصویری و ملموس، استفاده از نام حیوانات در ترکیبات تشبیهی، بیان استعاری و نمادین و ظرفیّت‌های گفتگویی و تصویری نثر بهره می‌گیرد.

«سیکسو و ایریگارای، ویژگی نوشتار زنانه، مثلاً غیرخطی بودن، دودلی و نامعقولیت را فضیلت می‌شمارند و در نوشته‌های آنان در تقسیم اقتدارطلبانهٔ فاعل- مفعول، که روال معمول دستور زبان است خبری نیست، فعل‌ها اغلب حذف شده‌اند و نثر، ساختار تلگرافی دارد و سرشار از تجنیس و اشاره است. این دو نویسنده، نگارش زنانه را شیوه‌ای می‌دانند که زیر پای قراردادها و سنّت‌های دستوری و زبان‌شناختی نوشتار مغرب زمین را خالی کند. نگارش زنانه ماهیتاً انقلابی است و عملی رهایی‌بخش به‌شمار می‌آید و از این راه می‌توان اصول جزمی و ساختار نوشتار مردسالاری را درهم ریخت» *(نجم عراقی، ۱۳۸۲: ۳۵۳)*.

ت-۱) جزئی‌نگری

ویژگی جزئی‌نگری و توصیف دقیق در این اثر مانند آثار دیگر زنان نویسنده به چشم می‌خورد. زنان همواره با ذکر جزییات همه چیز را بیان می‌کنند. بیشتر توصیفات وفی متعلق به فضای خانه و کوچه‌ای هستند که حوادث داستان در آن شکل می‌گیرند. با توجّه به این‌که قهرمانان داستان زنان و دخترانی هستند که بیشتر وقت خود را در محیط خانه می‌گذرانند، بدیهی است که توصیفات حول محور این فضاها شکل می‌گیرد.

«به ماهرخ نگاه می‌کنم. کنار حوض پتو می‌شوید و چکمه‌های پلاستیکی سیاهی پایش کرده است و پتو را لگد می‌کند» *(وفی، ۱۳۸۷: ۳۷)*.

«ماهرخ سرش را رو تشت خم می‌کند، نصف گوشش از روسری بیرون است، حالا نیم‌رخش درست مقابل لوله تفنگ است» *(همان: ۶۶)*.

ت-۲) اطناب و پرحرفی

توصیف دقیق و جز به جز اشیا و شخصیت‌های داستان موجب ایجاد اطناب می‌شود و اطناب شاید رایج‌ترین ضعف ادبی در شیوه‌های گفتاری زنان در شنودهای روزانه باشد. وظایف مادری، خانه‌داری و روابط همسایه‌ها با هم با جزئی‌نگری بیان می‌شوند و همین مسئله به درازگویی زنانه دامن می‌زند. جستجوی هویّت گمشدهٔ راوی، بستری برای بیان ناگفته‌های زنانه می‌شوند. راوی در این داستان‌ها در ضمن واگویه‌ها و گفتگوها با اشخاص دیگر در صدد یافتن خویش و پیوند تکّه‌های منفرد وجودش است که از هم پاشیده‌اند. هم‌چنین زنان از گفتار برای مقابله با اضطراب و رسیدن به آرامش بهره می‌گیرند که گاهی این مسئله به تطویل کلام می‌انجامد.

«ماهرخ تیز و فرز بود. مثل فرفره می‌چرخید و اشیا دور و برش را با دست‌هایش رام می‌کرد ولی زبانش ورزیده نبود. کند و ناپخته بود» *(همان: ۴۸)*. «آذر کمی از من بزرگ‌تر است، یک‌سال شاید هم کمتر. موهای بلند و شانه‌نکرده‌اش را پشت گوش می‌برد و بلندبلند حرف می‌زند. به هر چیز بی‌خودی هرهر می‌خندد» *(همان: ۲۴)*.

ت-۳) نوستالژی (Nostalgia)

حمیرا در سفر درونی خویش، هویت گمشده‌اش را در گذشته می‌جوید. به‌دنبال آن به کوچهٔ قدیمی و به گورستان می‌رود. نوستالوژی در این اثر به‌صورت بارز تصویر شده است. در واقع رمان "رازی در کوچه‌ها"، چیزی جز پل زدن میان گذشته و حال راوی نیست. دنیای رازآلود این کوچه از پس این پیوندها کم‌کم رخ می‌نماید و سر از هالهٔ ابهام برمی‌کشد. راوی همواره دردهای زمان حالش را در گذشتهٔ بی‌رحمانه‌اش می‌کاود و با کوچک‌ترین بهانه‌ای به یاد گذشته می‌افتد. خاطراتی که هرگز برای وی خوشایند نیست و او را هر لحظه به نوعی می‌آزارد.

«نوستالوژی و غم غربت از مضامین و موضوعات رایج آثار ایشان است. به‌طورکلی بازگشت به گذشته همواره به امید پیدا کردن هویت گمشده صورت گرفته است. در برهه‌های تاریخی هرگاه ملت‌ها هویت زمانه خود را گم می‌کردند، به دنبال آن در زوایای تاریخ گشتند. دلیل دیگری که می‌توان اقامه کرد این است که چون زنان در بزرگسالی دچار محدودیت‌هایی در پیرامون خود هستند، غم غربت در آن دنیا، آن‌ها را به یاد

روزهای آشنای کودکی می‌اندازد» *(حسینی، ۱۳۸۸: ۹۸)*.

ت-۳) دالان در دالان بودن داستان

یکی از ویژگی‌های سبک زنانه، دالان در دالان بودن یا تودرتو بودن داستان‌هاست «این تنوّع و تعدّد موجود در متن، ما را به یاد تکثر و امتداد یافتن پیکر زن در زمان بارداری و زایمان می‌اندازد. این است که پیکر زنانه که قابلیت قبض و بسط را دارد، برخلاف پیکر مردانه که نه تغییر می‌کند نه امتداد می‌یابد» *(غلامی، ۱۳۸۶: ۶۸)*. در این‌جا نیز راوی در طول روایت داستانی، به یاد داستان افتد. در جایی که ماهرخ از مسافرت بازمی‌گردد، راوی در ضمن روایت این داستان، ماجرای رخت شستن ماهرخ در حمام و نخستین‌بار در آغوش کشیدن حمیرا را با محبتی مادرانه، به‌طور کامل بازگو می‌کند.

«قرار شد همه به پیشواز ماهرخ برویم... مسعود از جایی دوربین تهیه کرد. اولین‌بار بود که فرودگاه را می‌دیدم. دو نفر یکدیگر را محکم بغل کرده و می‌بوسیدند. ماهرخ فقط یک‌بار بغلم کرد، آن هم توی حمام شمس. زیر دوش نشسته بود و کوهی از لباس جلو رویش بود و می‌شست و می‌شست. دست‌هایش خراش برداشته بود اما از شستن، دست برنمی‌داشت. سرش را بلند کرد و لابد دید چه‌قدر ترسیده‌ام. بعد نمی‌دانم چه شد که ناگهان بغلم کرد و سرم را محکم به سینه‌اش فشار داد» *(وفی، ۱۳۸۶: ۸۹-۹۰)*.

آن‌جا که روابط پدر و دختری میان راوی و عبو به دیدهٔ تردید نگریسته می‌شود. پدر در حال مرگ است و وضعیت او هر بیننده‌ای را منقلب می‌کند. حمیرا، راوی داستان به این حقیقت واقف است، اما نمی‌تواند با او هم‌دردی کند. در این‌جا راوی داستان ضمن یادآوری خاطرات ناگهان به یاد گذشته و رفتار عبو می‌افتد و این‌گونه روایت می‌کند:

«عبو دارد می‌میرد، مثل یک پیرمرد نه، مثل یک تمساح می‌میرد. پلک‌هایش مثل گل خشک سنگین شده‌اند. به‌زحمت بلندشان می‌کند و نصفه‌نیمه دنیا را می‌بیند. پیرمرد دیگر نمی‌تواند به چیزی زل بزند حتی به من» *(همان: ۱)*.

«یک روز عبو جوش آورد، می‌خواست دیده شود و ماهرخ عادت نگاه کردن از سرش افتاده بود. وسط آشپزخانه به پهلو دراز کشیده بود. سرش را گذاشته بود روی بازویش و ول شده بود. عبو رفت و برگشت، دور و بر ماهرخ پلکید و زل زد به صورتش، به گودی

کمرش، به پاهایش. اعضای بدنش همه خاموش بودند و واکنش نشان نمی‌دادند. عبو ایستاد بالای سرش؛ درمانده، بعد خم شد و خودش را انداخت روی ماهرخ مثل آدمی که یکدفعه تلپ شود روی یک گونی گندهٔ سیب‌زمینی و زد. بدجور زد» *(همان:۱)*.

نتیجه

بررسی رمان "رازی در کوچه‌ها" از منظر نقد زن‌محور نشان می‌دهد که وفی در این اثر به بیان تجربه‌های زنانه‌ای از قبیل: ازدواج، خانه‌داری و سکوت زنانه پرداخته است. تصویر زنی که نویسنده از خلال نوشته‌هایش ترسیم کرده، زنی است منفعل، که تکرار روزمرهٔ کار خانگی و بی‌توجّهی‌ها و خشونت‌های همسرش او را به مصداق بارز دیگری «the other» تبدیل کرده است. زوج‌های این داستان هریک به نوعی از خلأ عشق در زندگی زناشویی رنج می‌برند و در گریز از شرایط نامطلوب خانهٔ پدری، به ازدواج‌هایی تحمیلی تن می‌دهند، اما بعد از ازدواج نیز در وضعیت زندگی‌شان بهبودی حاصل نمی‌شود. در تجربهٔ خانه‌داری، انفعال زنانهٔ قهرمان داستان به اوج رسیده و زن ماهیّت ابژه‌ای (Object) خود را به‌خوبی نمایان می‌کند که این حضور انفعالی برای حفظ آرامش خانه است. دیگر وابستگی اقتصادی است که او را به تحمّل و دم بر نیاوردن وامی‌دارد. در مبحث تعامل با دنیای مردانه، الگوی ستیز بر زندگی زوج‌های داستان حاکم است. این ستیز به‌صورت تنبیه و تحقیر، تحقیر کلامی، بدگمانی، مردسالاری سنتی و آزار جنسی جلوه می‌کند. زنان در برابر این خشونت‌ها، تن به سازش و تسلیم می‌دهند و با سکوت و خودسانسوری، وجود زنانه‌شان را اندک‌اندک به تباهی می‌کشانند. تنها در زندگی مراد و منیر است که مرد در برابر زن تسلیم می‌شود، اما نویسنده هیچ یک از دو الگوی تحت سلطه‌بودن زن و عکس آن را باور ندارد و به رابطه‌ای بین این دو و توأم با مشارکت و هم‌دلی معتقد است. بررسی اثر از منظر سبک زنانه نشان می‌دهد که زبان وفی از خودجوشی درونی وی سرچشمه می‌گیرد. لحن راوی در داستان، بی‌قرار و توأم با تشویش است که با تلاطم درونی و هویّت‌باختگی راوی و دیگر شخصیّت‌های زن داستان در هماهنگی کامل است. در این اثر شاخصه‌هایی چون: اطناب و پرحرفی، جزئی‌نگری و توصیف دقیق، بیان نوستالوژیک و دالان در دالان بودن روایت‌ها به‌چشم می‌خورد.

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. اعزازی، شهلا. (۱۳۸۰). **زنان کتک خورده**. تهران: نشر سالی. افکار.

۲. باراش، سوزان شپیرو. (۱۳۸۲). **زن دوم**. ترجمهٔ منیژه شیخ جوادی. تهران: پیکان.

۳. برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**. ترجمهٔ مصطفی عابدینی. تهران: نیلوفر.

۴. بنده‌زاده، خسرو. (۱۳۸۲). **هم برابری زن و مرد**. تهران: روشنگران و مطالعات فرهنگی.

۵. پاینده، حسین. (۱۳۸۲). **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**. تهران: روزگار.

۶. حسینی، مریم. (۱۳۸۸). **نقد ادبی فمینیستی: عیار نقد**. تهران: خانهٔ کتاب.

۷ . دوبووار، سیمون. (۱۳۷۹). **جنس دوم**. ترجمهٔ قاسم صنعوی. ج ۲. تهران: توس.

۸. رودگر، نرجس. (۱۳۸۸). **فمینیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها، نقد**. تهران: سازمان ملی جوانان، دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

۹. ریتزر، جورج. (۱۳۷۴). **نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر**. ترجمهٔ محسن ثلاثی. تهران: علمی.

۱۰. سالاریفر، محمدرضا. (۱۳۸۹). **خشونت خانوادگی علیه زنان: بررسی، علل و درمان با نگرش به منابع اسلام**. قم: هاجر.

۱۱. سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸۷). **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ۲. تهران: طرح نو.

۱۲. غذامی، عبدالله. (۱۳۸۶). **زن و زبان**. ترجمهٔ هدی عوده تبار. تهران: گام نو.

۱۳. فریدمن، جین. (۱۳۸۱). **فمینیسم**. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. چ ۱، تهران: آشیان.

۱۴. مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۳). **از جنبش تا نظریهٔ اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم**. تهران: شیرازه.

۱۵. مکنزی، یان و دیگران. (۱۳۷۵). **ایدئولوژی‌های سیاسی**. ترجمهٔ م. قائم. تهران: مرکز.

۱۶. نجم عراقی، منیژه و مرسده صالح‌پور و نسترن موسوی. (۱۳۸۲). **زن و ادبیات: سلسله پژوهش‌های نظری دربارهٔ مسائل زنان**. تهران: چشمه.

۱۷. وفی، فریبا. (۱۳۸۷). **رازی در کوچه‌ها**. تهران: مرکز.

۱۸. وینسنت، اندرو. (۱۳۷۸). **ایدئولوژی‌های مدرن سیاسی قرن بیستم**. ترجمهٔ مصطفی ثابت فر. تهران: روشنگران.

ب) مقالات

۱۹. آبرامز، (۱۳۸۵). **"نقد ادبی فمینیستی"**؛ مترجم سمانه (صبا) واصفی، در *نشریهٔ چیستا*، ش ۲۳۰، صص ۷۹۵-۷۸۸.

۲۰. ربانی، رسول و سید رضا جوادیان. (۱۳۸۶). **"بررسی رفتار زنان در برابر خشونت شوهر"**؛ در *ماهنامهٔ دانشور*.

شماره ۲۵، صص ۱۹-۳۰.

۲۱. موسوی، سیده زهرا. (۱۳۸۲). "**میراث شهرزاد (نگاهی اجمالی به سیر ادبیات داستانی و ویژگی‌های ادبیات داستانی زنان قبل و بعد از انقلاب)**". در نشریهٔ فرهنگ و هنر. ش ۲۷.

۲۲. واصفی، صبا و حسن ذوالفقاری. (۱۳۸۸). "**خشونت علیه زنان در آثار محمود دولت‌آبادی**". در *نشریهٔ پژوهش زنان*. ش ۱، صص۶۷-۸۶.

۲۳. یزدخواستی، بهجت و حامد شیری. (۱۳۸۷). "**ارزش‌های پدرسالاری و خشونت علیه زنان**"، در *نشریهٔ مطالعات زنان*. ش ۱۸. صص ۵۵-۸۰.