

نقد فمینیستی رمان خاله بازی اثر بلقیس سلیمانی

دکتر غلامحسین غلامحسین زاده^۱

سارا حسینی^۲

چکیده

فمینیسم به عنوان جنبشی اجتماعی و حرکتی شورشی، به سرعت سیر حرکت خود را از جامعه شناسی به سوی دیگر رشته‌ها سوق داده است. انعکاس نگره‌های فمینیستی در ادبیات داستانی، نه تنها جهان متن (text) را تحت تأثیر خود قرار داد، در مبارزه علیه ستمی که در جهان فرا متن (context) بر زنان روا داشته می‌شد، نیز تأثیر بسزایی نهاد. نویسندگان زن ایرانی نیز گاه به تأثیر از این اندیشه‌های ترقی خواهانه، داستان‌هایی نوشته‌اند که مضامین فمینیستی را چنان که مورد پسند جامعه‌ی ایرانی معاصر باشد، در خود منعکس نموده‌اند. گرچه هنوز مناقشه بر سر بود و نبود نگارش زنانه وجود دارد، فرض این مقاله بر این پایه استوار است که زنان نگارشی خاص جنس خود دارند و گواه این مدعا زبان و بیان متفاوت در آثار داستانی آنان است. رمان خاله بازی اثر بلقیس سلیمانی، یکی از آثار داستانی دهه‌ی هشتاد است که در بسیاری از بخش‌های آن، نویسنده به شکل خودآگاه به بازتاب اندیشه‌های زن محور پرداخته است و زندگی خانوادگی و اجتماعی زنی نازا را به تصویر کشیده است. این تصویر، بسیار نزدیک به واقع و روایت زندگی دشوار زنی است که با وجود همه‌ی حمایت‌های مالی و عاطفی از همسر، به دلیل فقدان توان فرزندزایی، بسیاری از علایق و خواسته‌هایش نادیده گرفته می‌شود. به همین دلیل است که در پایان داستان، بر خلاف آنچه که جامعه از او انتظار دارد، صحنه را ترک می‌کند تا بار دیگر قربانی تصویر کلیشه‌ای از زن نگردد. از سوی دیگر زبان و بیان زنانه‌ی اثر و حتی کاربرد واژگانی که بیش از همه بر زبان سخنوران زن جاری می‌گردد، مخاطب را به اندیشه و می‌دارد که اگر نویسنده‌ی داستان، مرد بود، داستان چگونه روایت می‌شد و زبان اثر چگونه زبانی بود. **واژگان کلیدی:** فمینیسم، ادبیات داستانی، جهان متن، اندیشه‌های زن محور، نگارش زنانه

مقدمه

فمینیسم، واژه‌ای فرانسوی به معنی «طرفداری از حقوق زن» و «جنبش آزادی زنان» است که اگر چه با معنای کنونی، واژه‌ای نوین است. قدمتی به اندازه‌ی تاریخ دارد» (مراد خانی و طالبی: ۵، ۱۳۸۹). فمینیسم باور داشتن به حقوق زنان و برابری سیاسی، اجتماعی و اقتصادی زن و مرد است و یکی از پر شورترین تئوری‌های قرن بیستم بوده که همواره عرصه‌ی چالش‌های بسیار گردیده است و «از جامعه شناسی تا روان شناسی، از سیاست تا هنر، از تاریخ تا ادبیات و ... همه جا ردپایی از آن دیده می‌شود» (رابینز، ۱۰: ۱۳۸۹) بیش از صد و پنجاه سال است که جنبش‌های فمینیستی جهان و زنان متفکر و اندیشمند، برای تأیید و تثبیت معنای زن به عنوان موجودی خود مختار و آزاد و کسب حقوق او در فضاهای عمومی و خصوصی مبارزه می‌کنند و «امروزه بعد از گذشت صد و پنجاه سال، فمینیسم فراسوی برخوردهای حزبی و ایدئولوژیک تبدیل به شیوه‌ای از تفکر اجتماعی شده است» (حقدار، ۱۰۳: ۱۳۸۰).

این جنبش از ابتدای حرکت خود تاکنون مراحل مختلفی را پشت سر نهاده و به گرایش‌های مختلفی نیز تقسیم شده است که هر کدام اعتقادات خاص خود را دارند. تاریخ این جنبش را می‌توان در چهار مرحله بررسی کرد؛ «دوره‌ی اول از ۱۸۴۸ تا ۱۹۱۸، دوره‌ی دوم از ۱۹۱۸ تا ۱۹۶۸، دوره‌ی سوم از ۱۹۶۸ تا ۱۹۹۰ و بالاخره دوره‌ی چهارم از ۱۹۹۰ تا به امروز است که دوره‌ی جهانی شدن مسائل زنان و شرکت فعال آنان در جامعه‌ی مدنی جهانی بوده است.» (همان: ۱۰۴). فمینیسم دارای گرایش‌ها و گونه‌هایی چون «فمینیسم لیبرال»، «فمینیسم اگزستانسیالیستی»، «فمینیسم رادیکال»، «فمینیسم مارکسیستی»، «فمینیسم سوسیالیستی» و «فمینیسم پست مدرن» است که همه‌ی آن‌ها در مبانی فلسفی و شاخص‌های تئوریک کلی و عمومی، مشترک هستند. هر یک از این گرایش‌ها بر جنبه‌ای از

۱- دانشیار دانشگاه تربیت مدرس

۲- کارشناس ارشد دانشگاه تربیت مدرس

حقوق زنان تأکید داشته‌اند و عقایدشان گاه در تأیید یکدیگر و گاه در تضاد با هم بوده است، اما «توافق نداشتن درباره‌ی دلایل فرودستی زنان و تشخیص مناسب ترین راه برای دستیابی به آزادی «زن» مهم ترین عامل تفکیک نظریه‌های فمینیستی از یکدیگر است.» (مرنیسی، ۱۳۸۰: ۱۱). در این مقاله تلاش شده است تا تمایز لحن و زبان زنانه‌ی آثار نویسندگان زن دهه‌ی هشتاد نشان داده شود و ضمن بررسی مختصر سیر فمینیسم و نفوذ آن در آثار ادبی، به این سؤال اساسی پاسخ داده شود که رمان خاله بازی به عنوان اثری که محصول دهه‌ی هشتاد و نوشته‌ی یکی از نویسندگان زن این سال هاست، تا چه اندازه توان خلق زبان زنانه را در خود داشته و به چه میزان، تحت تأثیر افکار ترقی خواهانه‌ی فمینیستی بوده است.

فمینیسم در ادبیات

جنبش فمینیسم به سرعت سیر حرکت خود را از جامعه شناسی به سوی دیگر رشته‌ها سوق داد و در ادبیات نیز جا باز کرد و حرکتی انتقادی و شورشی را در ادبیات داستانی بنیاد نهاد که نه تنها، جهان متن (text) را تحت تأثیر نگاه تازه‌ی خود قرار داد «نقش ارزشمندی [نیز] در مبارزه برای پایان دادن به ستم در جهان خارج از متن (context) بازی می‌کند» (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳: ۳۲۸). دلیل اصلی پذیرش این نوع تفکر در ادبیات داستانی آن بود که زنان نویسنده به دنبال راهی بودند تا صدای برابری خواهی خود را با ابزاری به نام ادبیات منتقل کنند. شارلوت برونته (داستان نویس)، در داستان هایش زبانی را به عنوان قهرمان، برگزید که به طور عرفی زیبا و دلربا نبودند، مانند زنان قهرمانش در **جین ایر** و **ویلت**. هدفش از این کار این بود که نشان دهد «تأکید بر جذابیت فیزیکی در قصه الزاماً بدین معنی نیست که یک زن بد قیافه نمی‌تواند به طرق دیگر جالب و دلربا باشد» (رایبیز، ۱۳۸۹: ۸۴). باور منتقد فمینیست بر این است که یک اثر ادبی بیش از هر چیز ثمره‌ی زمان، مکان، نگاه و تفکر جامعه است و از آن جا که جامعه‌ی مرد سالار، نرینه محور است، کار ادبی چنین جوامعی، همین ویژگی‌ها را دارد. شاید در داستانی که یک مرد می‌نویسد، شخصیت زن کمتر با ویژگی‌های غیر جسمانی به وصف در آید بلکه با ویژگی‌هایی همه پسند و زیبایی‌ای تحسین شدنی چهره بنماید، اما یک زن می‌تواند از دریچه‌ای تازه به جنس خود بنگرد؛ دریچه‌ای که در آن یک زن، فارغ از زیباییش نیز می‌تواند مطرح شود. این نگاه تازه به زن محصول تحولاتی است که پس از عهد روشنگری در اروپا رخ داد. در این نگاه نو دیگر انسان «مرکز جهان» نیست. فروپاشی باورهای آرمان‌گرایانه درباره‌ی انسان، ضربه‌ی مهلکی بر ساختار تفکر متعالی انسان معاصر وارد آورد. به این ترتیب که «انسان، و به تبع آن زن، در ادبیات معاصر وجهی آرمانی و دست نیافتنی‌اش را تا حدود بسیار زیادی از دست داد، و بدل به موجودی شد که دیگر هدفش هم طراز شدن و مانند مرد شدن نبود. زن موجودی شد همچون دیگر موجودات، موجودی که می‌توانست بی آن که در مقام قیاس با مرد قرار گیرد بازنمایی شود» (حسین زاده، ۱۳۸۳: ۱۵۴).

در ابتدای راه، رمان نویسان زن قرن نوزدهم همچون **جرج الیوت** در بریتانیا و **ژرژ ساندر** در فرانسه، نگرش‌های تثبیت شده‌ی اجتماعی درباره‌ی زنان را مورد انتقاد قرار دادند، اما پیش از همه‌ی این زنان، مری ولستون کرافت در کتاب «**استیفای حقوق زنان**» (۱۷۶۲) به شدت علیه رمان‌هایی موضع می‌گیرد که احساس و عاطفه را در نویسندگان زن به قیمت فدا کردن خرد و تجزیه و تحلیل تشویق می‌کنند. او همچنین در این باره می‌نویسد: «زنانی هستند که مجذوب اوهام رمان نویسان کند ذهن هستند که چیز اندکی از طبیعت انسان می‌دانند، و حکایات کهنه را می‌پرورند، و صحنه‌های پر زرق و برق را شرح می‌دهند که همه در کلمه‌ی «احساساتی» می‌گنجند و ذوق را فاسد می‌کنند، و قلب را صرف نظر از وظایف روزمره‌اش بیرون می‌کشند» (رایبیز، ۱۳۸۹: ۵۵).

پس از تلاش‌های ولستون کرافت، **ویرجینیا وولف** در کتاب **اتاقی از آن خود** (۱۹۲۸) شروع به نمایاندن موضوعات مشابهی کرد. گرچه این اثر به معنای متعارف آن اثری نظری نبود، به گمان برخی، «نقطه‌ی آغاز مطالعه‌ی ادبیات زنان و سر آغاز نقد فمینیستی است.» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۲۶). صفورا نوربخش در پیشگفتار این کتاب دو ایراد

اساسی را بر نظریات وولف وارد می‌داند، اول این که « وولف به عامه‌ی زنان توجه نمی‌کند و توجه‌اش تنها معطوف به زن نابغه، زن نویسنده و زن هنرمند است و دوم این که فصل ششم کتاب وولف، که در آن به مفهوم دو جنسی بودن هنرمند می‌پردازد و تصویر زن و مردی را ترسیم می‌کند که با هم سوار تاکسی می‌شوند، فصل‌های پیشین را که در آن‌ها تأکید بر تفاوت زن و بیگانگی او با نظام حاکم است، نقض می‌کند» (وولف، ۱۳۸۳: ۲۰)، اما جین مارکوس در ردّ تناقض‌هایی که در این اثر دیده می‌شود، عدم دقت و توجه خوانندگان آن به طعنه‌ها، ظرایف زبانی و فنون بیان مولف را به عنوان دلایل اصلی مطرح می‌کند و با تأکید بر آگاهی وولف به طبقه‌ی اجتماعی و تأثیر آن بر رشد فردی، او را از اتهام نخبه‌گرایی تبرئه می‌کند و این اثر را تفسیری از موقعیت همه‌ی زنان در همه‌ی طبقات اجتماعی می‌داند.

پس از کرافت و وولف، **سیمون دوبوار** نویسنده‌ی فرانسوی با انتشار کتاب **جنس دوم** (۱۹۴۹) به مبارزات فمینیستی جلوه‌ی تازه‌ای بخشید. «دوبوار در این اثر - که از آن به عنوان بنیادی‌ترین اثر فمینیسم قرن بیستم یاد می‌شود - تصریح می‌کند که جامعه‌ی فرانسه و دیگر جوامع غربی مرد سالارند، بدین معنا که تحت تسلط مردان‌اند.» (برسler، ۲۰۱۳: ۱۳۸۶) وی همچنین بر این باور بود که در این جوامع، زن ابژه‌ای است که سوژه‌ی برتر یعنی مرد او را تعریف می‌کند و در ساختار جامعه تبدیل به «دیگری» ای می‌گردد که مرد، وجود او را به تفسیر می‌کشاند.

کیت میلِت یکی دیگر از فمینیست‌هایی است که معتقد بود نقش‌های اجتماعی را ساختار فرهنگی معین می‌کند و این ساختار فرهنگی نیز به نوبه‌ی خود باز تولیدی اجتماعی هستند. «میلِت قدرت مردان نسبت به زنان را نوعی جنسیت سرکوب‌گرانه می‌داند و معتقد است که سلطه‌ی مردان به واسطه‌ی ترس زنان از تجاوز و نیز به واسطه‌ی تداوم کلیشه‌های نقش جنسی حفظ می‌شود. (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۹۷).

نقش دین و فرهنگ در شکل‌گیری هویت‌های اجتماعی آن‌جا آشکارتر می‌گردد که به نقش رسانه‌ها و تربیت خانوادگی در شکل‌گیری تصور کودکان از خدا بپردازیم. اغلب کودکان زیر ۱۰ سال، نقش پدر و خدا را به شکلی موازی می‌بینند و در تصوراتشان، خدا مرد است و استدلالشان نیز قدرت و بزرگی خداوند است که با تصوراتشان از مرد، همخوانی دارد، البته «مفهوم خدا بیش از آن که وابسته به نقش فردی پدر باشد، با نقش فرهنگی و نهادینه شده‌ی پدر در فرهنگ جامعه مرتبط است. اغلب کودکان، مفهوم خدا را با یک تصویر پدرا نه در ارتباط می‌دانند. این ارتباط مفهومی بین مفهوم خدا و مفهوم پدر به طور مشابهی در کودکان دارای پدر و محروم از پدر مشاهده می‌شود.» (اسکندری، ۱۳۸۶: ۱۱۰). بنابراین می‌توان ادبیات داستانی کودکان را بزرگ‌ترین و پایه‌ای‌ترین مروج تصاویر کلیشه‌ای و سنتی از جنسیت دانست. «در افسانه‌های پریان نظیر سیندرالا یا زیبای خفته، زنان و دختران را وابسته و قربانی جلوه می‌دهند حال آن که مردان قهرمانانی عاشق پیشه و مشکل‌گشایانی زیرک‌اند» (گرت، ۱۳۸۵: ۴۲). از سوی دیگر، برخی از فمینیست‌های افراطی، دین را ساخته و پرداخته‌ی دست مردان برای کنترل زنان می‌دانند. به همین دلیل برخی از آنان به ارزش‌های دینی اعتقادی ندارند و مسائل مربوط به حوزه‌های سیاسی، حقوقی و اجتماعی را خارج از قلمرو هر دینی می‌دانند، «بنابراین احکامی مانند حجاب، ممنوعیت سقط جنین، ضابطه‌مند شدن روابط جنسی و احکام مربوط به خانواده و ارزش‌های دینی را مصداق ستم بر زنان معرفی کرده و در راستای حذف و محو آن تلاش می‌کنند.» (پیشگاهی فرد و قدسی، ۱۳۸۹: ۱۱۸).

مایکل کیمل، جامعه‌شناس آمریکایی، در بخشی از کتاب **جامعه‌ی جنسیت زده** (۱۹۹۹)، «به بررسی خانواده، کلاس درس و اشتغال می‌پردازد که به گمان او، جاهایی هستند که نه تنها نابرابری جنسیتی در آن‌ها خلق می‌شود، بلکه ممکن است در کنار آن‌ها سازه‌های اجتماعی جدیدی نیز پدید آیند که به گسترش برابری جنسیتی کمک کنند. بدین ترتیب، همان گونه که نهادهایی چون خانواده و مدرسه و کار و شغل در پدید آوردن هویت‌های جنسی نابرابر و، در نتیجه، نابرابری جنسیتی سهیم بوده‌اند، می‌توانند در اصلاح مفاهیم مربوط به مردانگی و زنانگی و دگرگونی جامعه‌ی مرد سالار نیز سهیم باشند» (توکلی، ۱۳۸۲: ۳۷).

تفسیر زنان به عنوان موجوداتی مستقل و جدا از مردان و توجه به حقوق پایمال شده‌ی آنان سبب شکل‌گیری ادبیاتی خاص آنان گردید که همواره در پی تلاش برای نمایاندن حقوق از دست رفته‌ی زنان و نادیده‌انگاشته شدن شخصیت مستقل آنان است. گرچه برخی با اصطلاح ادبیات زنان مخالفند و بر این باورند که ادبیات زنان به شکل مستقل از پیکره‌ی ادبیات وجود ندارد، عده‌ای نیز ادبیات زنان را شکل جدیدی از نوشتار به شمار می‌آورند که باید مورد توجه جدی قرار گیرد. از جمله کسانی که با اصطلاح ادبیات زنانه مخالفند، می‌توان ناتالی ساروت را نام برد که می‌گوید: «ادبیات زنان به معنای دقیق آن وجود ندارد، همان طور که نمی‌توان از موسیقی زنانه یا فلسفه‌ی زنانه سخن گفت. به نظر من فقط ادبیات وجود دارد، البته از نویسندگان زن می‌توان سخن گفت اما موقعی که آثار آن‌ها را می‌خوانم به هیچ وجه احساس نمی‌کنم که نوشته‌ی زنانه می‌خوانم. من معتقدم زمانی که یک نویسنده‌ی زن می‌نویسد، «من» او دیگر وجود ندارد، ابلهانه است که رمان را از روی جنسیت نویسنده داوری کنیم» (جهانگلو، ۱۳۸۴: ۴۰). بر خلاف او کسانی چون: راجر ویستر، سیمون دوبوار، ویرجینیا وولف، چارلز برسلر و بسیاری کسان دیگر معتقد به نوع نگاه خاص زنان به جنس خود در آثار ادبی هستند، اما نکته‌ی جالب توجه درباره‌ی نویسندگان زن ایرانی این است که اغلب آنان با وجود داشتن زبان و بیانی کاملاً زنانه [در اغلب آثارشان] و همچنین طرح موضوعات اساسی زنان جامعه‌ی ایرانی، منکر وجود ادبیات زنانه هستند. ناتاشا امیری در مصاحبه‌ای درباره‌ی رمان «با من به جهنم بیا» در این باره می‌گوید: «من نه در داستان هایم و نه در زندگی شخصی‌ام، نگاه فمینیستی و زن‌محورانه نداشته‌ام، چون زن بودن برایم دغدغه نبوده و هیچ وقت هم حس نکرده‌ام که به این دلیل مورد ظلم قرار گرفته‌ام» (زمانیان، ۱۳۸۴: ۶۰). منیژه آرمن نیز اساساً با تقسیم‌بندی ادبیات به زنانه و مردانه مخالف است و معتقد است که «در ادبیات شخص است که حرف می‌زند و نه جنسیت، حال هر که می‌خواهد باشد» (نورشمسی، ۱۳۸۸: ۲). فرخنده آقایی نیز معتقد است که زنان نویسنده در زمان نوشتن سعی نمی‌کنند زنانه بنویسند یا یک کار زنانه انجام دهند (علیخانی، ۱۳۸۰: ۶). البته نویسندگانی چون شیوا ارسطویی قائل به این تقسیم بندی‌ها هستند و وجود ادبیات زنانه را تأیید می‌کنند، اما تعداد آنان بسیار کم است. از آن رو که مفهوم فمینیسم هنوز هم در عرصه‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات ما محل نزاع است، ترس زنان نویسنده از قرار گرفتن در حوزه پی‌نگرش‌های این جنبش تا حد بسیار زیادی قابل درک است، اما نگارندگان این مقاله بر این باورند که رستاخیز زنان آگاه جامعه علیه آمریت و اقتدار مردانه که الگوهای زندگی ایرانی را طراحی کرده اند، ابتدا با مبارزه علیه بی‌سوادی و سکوت تحمیلی زنان و پس از آن تلاش برای کسب حقوق اجتماعی و خانوادگی، سبب پیدایش نگرشی زنانه در آثار زنان نویسنده شده است؛ نگرشی که تا پیش از بالندگی‌های اجتماعی زن ایرانی، هرگز جرأت ظهور و بروز در عرصه‌ی داستان را نیافته بودند. از سوی دیگر تحقیقات بسیاری از زبان‌شناسان این فرضیه را استوارتر کرده است که «زبان تقویت‌کننده‌ی انواع خاصی از زنانگی و مردانگی است» (گرت، ۱۳۸۵: ۵۰) که فرهنگ، سنت‌ها و باورهای یک اجتماع آن را مورد تأیید قرار می‌دهد. هر کودکی از همان لحظه که شروع به آموختن زبان می‌کند تعلق به یک جنسیت را نیز فرا می‌گیرد «زیرا زبان امکان شناخت مکان اجتماعی را به عنوان فرد دارای جنسیت فراهم می‌کند» (بروک و همکاران، ۱۳۸۶: ۱۴۵). از آن رو که در یک جامعه‌ی مرد سالار، اندیشه‌ها و زبانی که وسیله‌ی بیان این اندیشه‌هاست غالباً مرد محور است، زبان، غالبی مردانه به خود می‌گیرد و زنان نویسنده در نگارش آثارشان، اغلب با این مشکل مواجه خواهند شد که «شکل جمله برای بیان منظور او مناسب نیست، زیرا این جمله‌ها را مردان ساخته‌اند. به همین دلیل بسیار سنگین‌تر و پرطمطراق‌تر از آن است که به کار او بیاید، بنابراین باید جمله‌ها را بار دیگر برای خود بسازد یا جمله‌های موجود را آنقدر جرح و تعدیل کند تا شکل طبیعی اندیشه‌ی او را به خود بگیرد بی آن که به ساختار آن آسیبی رساند یا آن را کژدیسه سازد» (نقل به تلخیص از وولف، ۱۳۸۹: ۲۵). میشل فوکو، یکی از فلاسفه‌ی بزرگ پست مدرن، گفتمان غالب را زمینه و فضایی می‌داند که در آن جملات و عقاید بین افراد رد و بدل می‌شود، از این جهت، اهمیت هر عقیده و حتی هویت‌گوینده‌ی هر عقیده و جمله‌ای را به شدت وابسته به زمینه و فضایی می‌داند که در

آن ابراز شده است. همچنین از دیدگاه فوکو، نمی‌توانیم کسی را مرد یا زن بدانیم مگر این که کردار و رفتار او سنجیده باشیم زیرا به اعتقاد او تنها، کردار و رفتار هر کسی است که هویت و جنسیت او را مشخص می‌کند نه مشخصه‌های فیزیکی او. (اسدی مجد و ذوالفقاری، ۱۳۸۸: ۴۸-۴۲).

داستان‌نویسی زنان ایرانی در نگاهی کلی

پس از مشروطه، همواره یکی از دغدغه‌های زنان در عرصه‌ی اجتماعی و همچنین ادبیات، یافتن هویت از دست رفته‌ی خویش بوده است. گاهی داستان از دست رفتن این هویت را در غمی نوستالژیک و بازگشت به دوران کودکی خود به تصویر می‌کشند و گاه آن را در تنش‌هایی می‌توان دید که در تقابل با دنیای سنتی و نگاه کلاسیک آن به زن ایجاد می‌گردد. «زن ایرانی در جریان رشد و بالندگی، از گذرگاه‌های تیره‌ای عبور کرده است تا بتواند هویت خویش را با نوشته‌هایش به ثبت برساند و به رغم شرایط دشوار اجتماعی، در اغلب زمینه‌های فرهنگی فعالیت کرده و نامی و اثری از خویش باقی گذاشته است.» (محسنی، ۱۳۸۴: ۵۷) داستان‌نویسی زنان ایرانی، پس از انقلاب مشروطه و طرح شعارهای برابری خواهانه‌ی مشروطه‌طلبان، به شکل واقعی رخ نمود، اما از آن زمان تا دهه‌ی چهل به کندی به راه خود ادامه می‌داد. در اواخر دهه‌ی چهل آثار کسانی چون سیمین دانشور و مهشید امیرشاهی نوید حرکت تازه‌ای بود که بیش از هر چیز به نقش زنان در آثار داستانی توجه می‌نمود، از در عرصه‌ی داستان‌نویسی فارسی به شمار آورد. این حرکت در دهه‌ی پنجاه نیز ادامه یافت تا این که در آغاز دهه‌ی شصت، تحولات اجتماعی بستر مناسبی برای معرفی نویسندگان جوان بسیاری به عرصه‌ی داستان‌نویسی فراهم نمود. پس از آن، دهه‌ی هفتاد را باید دهه‌ای برای محکم کردن جای پای زنان در بستر ادبیات داستانی دانست که در نهایت سبب شکل‌گیری جریان رو به رشدی گردید که در اواخر دهه‌ی هشتاد شکل مستقلی از ادبیات داستانی فارسی را عرضه نمود که با آنچه که مردان می‌نوشتند تفاوت‌های آشکاری داشت. بنابر این باید دهه‌ی هشتاد را آغاز جریان زنانه‌ی نویسی دانست. گرچه زنان از سال‌های آغاز مشروطه شروع به داستان‌نویسی کردند، اما زنانه‌ی نویسی به شکل خودآگاه و با صیغه‌های فمینیستی محصول تازه‌ی دهه‌ی هشتاد است. بررسی آثار داستانی این دهه، نشان از آن دارد که زنان داستان‌نویس در این سال‌ها با جرأت و جسارتی بیش از هر زمان دیگر، در پی طرح مسائل و مشکلات زنان جامعه‌ی ایرانی هستند، برگزیدن روای زن در اغلب این داستان‌ها و روایت زندگی از زوایه‌ی دید آن‌ها کمک‌شایانی به طرح نقطه‌نظرات زنان در جامعه‌ی ایرانی نموده است. از سوی دیگر، نویسندگان این سال‌ها بی‌واهمه، با زبانی زنانه و ویژه‌ی جنس خود به روایت‌گری می‌پردازند، مسأله‌ای که تا پیش از آن در داستان‌نویسی فارسی بسیار کم سابقه بوده است. رمان امروز زن ایرانی دیگر آن رمانی نیست که به گفته‌ی سیمون دوبوار حاصل انگاره‌های مردانه درباره‌ی زنان باشد و «بیش از آن که عرضه‌ای از واقعیت باشد تمثال یک آرمان و ایده آل درک ناشدنی باشد» (رابینز، ۱۳۸۹: ۹۲). اغلب رمان‌ها و داستان‌های زنان حاصل نگاه رئالیستی آن‌ها به مسائل و مشکلات زنان در بطن زندگی و جامعه است. گویی زن ایرانی از اوج غزل‌ها و قله‌های مه‌آلود ایده‌آل‌نگاری‌ها به دل واقعیاتی پرتاب شده است که به دلیل دردها و زخم‌هایش گاهی قلمش را پر از جسارت می‌کند تا واقعیات تلخ را در کام واژه‌ها بریزد و از آن داستانی بسازد که مخاطبانش فقط زنان نیستند.

تحلیل رمان خاله بازی

خاله بازی روایت زندگی زنی است به نام ناهید که از برآوردن اولین انتظار جامعه از زن ناتوان است. به سن نوجوانی که پا می‌گذارد، باید آثار بلوغ و زنانگی در او آشکار شود، اما این انتظار بی‌جواب می‌ماند. سال‌ها پس از این، ناهید با مسعود آشنا می‌شود. مسعود از او درخواست ازدواج می‌کند، اما ناهید با توضیح نقص خود، پیشنهادش را رد می‌کند. از سویی، اصرارها و سماجت‌های مسعود برای ازدواج نشان می‌دهد که او با آگاهی کامل موضوع را پذیرفته است. شروع رمان از میانسالی ناهید است. از روزهای نوجوانی سال‌ها گذشته، او و مسعود ازدواج کرده اند،

اما پس از مدتی برخلاف نگاه آرمانی اوایل ازدواج، خلأ وجود فرزند، فضای اندیشه‌ی مسعود را پر کرده است تا جایی که با اجازه‌ی ناهید، با سیما ازدواج می‌کند و از او صاحب دو فرزند می‌شود. مسعود در تمام این سال‌ها، شب‌هایش را میان دو خانه تقسیم کرده است، آمد و رفت‌هایی که انگار وجود او را به دو پاره بدل می‌کنند که هرگز قابل پیوند نیستند. ناهید، زنی تحصیل کرده و شاغل است و نه تنها باری بر دوش مسعود نگذاشته است، همواره حامی مالی و عاطفی او نیز بوده است. سیما، زن دوم مسعود، بر خلاف ناهید که معتقد به دموکراسی عاطفی است، زنی است عامی و فرو رفته در قالب کلیشه‌ای زن خانه دار و همسر و مادر که هرگز نتوانسته خود را با قواعد این زندگی همراه کند و مردش را با کسی قسمت کند. ازدواج دوم مسعود با رضایت ناهید انجام می‌شود، زیرا ناهید و شاید هر زن نازای دیگری در جوامع سنتی این «حق» را برای مرد قائل می‌شود که صاحب فرزند شود و اگر زن از این توانایی محروم باشد، خود به خود این «حق» برای مرد ایجاد می‌شود چنان که مسعود در جایی از داستان می‌گوید: «من زن گرفتم چون از همان دقیقه‌ای که با تو ازدواج کردم، این امکان را داشتم که ازدواج دیگری هم داشته باشم» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۲۱۰-۲۰۹). تجدید فراش مسعود او را در مثلی قرار می‌دهد که هیچ یک از اضلاع آن احساس آرامش نمی‌کنند. مسعود خود را سرگردان میان دو خانه و دو زن می‌بیند. سیما که این اوضاع را بر نمی‌تابد خودکشی می‌کند و ناهید که سکوت پیشه کرده است، پس از مرگ سیما، از مسعود و از زندگی‌ای که قرار است به او تحمیل شود می‌گریزد.

بن مایه‌ی داستان، اندوه و سرگردانی زنی نازا است که عیب نازایی مثل داغی است بر پیشانی‌اش و ویرانگر همه‌ی مهربانی‌ها و گذشت‌های او، چرا که همه، لطف‌های او را تلاشی واجب برای رفع این نقیصه می‌دانند. انعطاف شخصیت ناهید در برابر موقعیت‌های دشوار زندگی زناشویی‌اش را می‌توان پرداخت بهایی دانست که همه‌ی زنانی که شرایط او را دارند، باید در ازای حفظ زندگی مشترک خود بپردازند. «یک تفاوت آشکار میان دو جنس آن است که زن بچه به دنیا می‌آورد حال آن که مرد قادر به این کار نیست» (گرت، ۱۳۸۵: ۱۲). بنابراین اگر زنی، این وجه تمایز را نداشته باشد، در اغلب موارد، از دید جامعه و خانواده اش نقصی دارد که باید بهای آن را نیز بپردازد و ناهید نیز نگاه جامعه اش را می‌شناسد از این رو به دکتر زینلی که دکتر دامپزشک است و به خواستگاریش آمده، می‌گوید: «شما ماشین جوجه کشی دیدین؟» او می‌داند که انتظار جامعه از زن چیست و با توجه به نقصی که دارد به موقعیت خود، آگاه است. او با قاطر نازایی که در روستای آن هاست احساس نزدیکی می‌کند؛ قاطری که به شکل عجیبی او را همزاد خود می‌پندارد، زیرا او نیز تمام عمر، بار دیگران را به دوش کشیده، بی آنکه وجود و احساسات خودش دیده شود. تا اواخر داستان بی آنکه حرفی از خودش باشد طبق قواعدی رفتار می‌کند که جامعه برای زن تعریف کرده و او از آن‌ها بیزار بوده است. ناهید پس از خودکشی سیما، حالا که می‌تواند صاحب مسعود و زندگی و بچه‌ها شود، می‌رود و رفتن او، نه گفتن است به ارزش‌های تثبیت شده‌ای که نظام بنیادی برای زن قائل شده است. ناهید می‌رود تا هویتش را خارج از قواعد از پیش بوده‌ای که او در تعیین شان سهمی نداشته و فقط مجری آن‌ها بوده، جست و جو کند.

مولفه‌های فمینیستی رمان خاله بازی

ادبیات زنانه می‌تواند مشخصاً فمینیستی نباشد، به این معنا که به این قصد نگاشته نشده باشد و بر اثر یک ضرورت درونی یا بیرونی خلق شده باشد، اما نتیجه‌ی آن شناساندن شعور زنانه یا حساسیت‌های زنان باشد. رمان خاله بازی علاوه بر این که به جبر اجتماعی که بر زنان نازا تحمیل می‌شود، اشاره می‌کند از دریچه‌ی نگاه فمینیستی نیز قابل شرح و بررسی است. موضوع اصلی رمان، ناتوانی ناهید، شخصیت اصلی داستان، برای فرزند آوری است. برخی از فمینیست‌ها به این مسأله توجه کرده‌اند و بر این باورند که «استثمار و فرودستی زنان ناشی از آن است که بچه می‌زایند؛ همین واقعیت زیست‌شناختی است که به مردان امکان داد زنان را به انقیاد کشند» (آبوت و والاس، ۱۳۸۱: ۱۳۰). زنانگی و مردانگی در جوامع مختلف تعریف‌های خاص خود را دارند، اما در برخی اصول

مشارکت کند، به عنوان مثال همه‌ی جوامع از زن، انتظار فرزند آوری دارند؛ اما در برخی جوامع عدم برخورداری از این موهبت الهی موجب نفی برخی ارزش‌های دیگر زن می‌شود و در برخی جوامع به شکل کم‌رنگ تری مطرح می‌گردد، چرا که زنانگی و مردانگی «دارای ویژگی‌ها، ارزشها، تصاویر و روایاتی هستند که پیوسته در جامعه جریان دارند و بر نگرش‌ها و زندگی مردم تأثیر می‌گذارند و آنها را تعیین می‌کنند» (وبستر، ۱۳۸۲: ۱۲۲). مطابق نظریه‌ی فروید دختران خردسال به محض آن که در می‌یابند در نداشتن قضیب با پسران متفاوتند اصل حقارات زنانه را باور می‌کنند و تنها زمانی که زن، فرزندی به دنیا می‌آورد و به نحوی نمادین دارای قضیب می‌شود این حس حقارت کم‌رنگ می‌گردد. بنابراین طبق این نظریه زنی که نتواند صاحب فرزند شود همواره این حس حقارت را بر دوش خواهد کشید. فمینیست‌ها به طور کلی این مسأله را رد می‌کنند، حتی گروهی از رادیکال‌ترین فمینیست‌ها، «ازدواج را از آن رو که زن را به موجودی «خانه‌دار»، «فرزندزا» و «خود دیگر بین» و مردان را «نان‌آور»، «پدر» و «من اصلی» تبدیل می‌کند مورد انکار قرار می‌دهند» (آبوت و والاس، ۱۳۸۱: ۳۲).

نظام سنتی ایران نه تنها نظامی مرد سالار است، بلکه زنان نیز در آن به گونه‌ای تربیت شده‌اند که مرد سالاری را به عنوان یک ارزش برتر پذیرفته‌اند و خواسته‌های مردان را در روابط خانوادگی و اجتماعی بر هر چیز دیگر مرجح می‌دانند. اینکه ناهید پس از هفت سال زندگی مشترک به مسعود اجازه‌ی ازدواج مجدد می‌دهد؛ شاید به این دلیل است که ساختار اجتماع سنتی حق دخالت را از زنی که بچه دار نمی‌شود سلب می‌کند تا مردش به راحتی زندگی دیگری را آغاز کند. البته در این داستان ظاهراً مسعود با میل و آگاهی ناهید، ازدواج می‌کند، اما شاید همان تربیت مرد سالارانه به ناهید اجازه نمی‌دهد که مانع این ازدواج شود.

رمان با تأملی درباره‌ی آدم و حوای مانوی آغاز می‌شود که به موجب آن، آدم نورانی و حوا ظلمانی است. به پیروی از اندیشه‌های ثنوی، ساختار رمان نیز ثنوی است و عنصر روایت بین دو شخصیت اصلی رمان (ناهید و مسعود) تقسیم می‌شود. «تقسیم دو ارزشی چیزها و مفاهیم در واقع همه‌ی امور را به دو بخش مخالف یا متقابل که با هم جمع‌شدنی نباشند نظیر شب و روز، زن و مرد و سیاه و سفید تقسیم می‌کند. فمینیست‌ها نیز در این باره معتقدند که تقسیم دو ارزشی به هیچ وجه خاصیت طبیعت نیست بلکه شیوه‌ی تفکری است که به تدریج فرا گرفته شده است» (نجم عراقی و دیگران، ۱۳۸۹: ۳۱۲). سلیمانی نیز در این اثر، یک موضوع واحد را از نظرگاه دو جنس (مذکر و مؤنث) مورد بررسی قرار می‌دهد. ناهید، اندیشه‌ها و دنیای خود را دارد، مسعود هم به همان شکل، موضع خود را درباره‌ی همان مسائل بیان می‌کند. در بخش‌هایی که ناهید راوی آن‌هاست با دقت به حساسیت‌های زنانه‌ای اشاره می‌کند که در عین حال که بسیار محسوس‌اند، به این بخش‌ها هویتی زنانه داده‌اند گویی این حساسیت‌ها و دغدغه‌های کوچک با روح متن در آمیخته‌اند و متن را از تصنعی بودن می‌رهانند. زیرا «نویسنده با هر تصمیمی که در انتخاب گزینه‌های کلامی می‌گیرد، نشان می‌دهد که از چه واژه‌ها و ساختارهای زبانی استفاده می‌کند. بدین ترتیب نمی‌توان محتوای نوشته و نویسنده را از صورت زبانی نوشته‌ی آن جدا کرد.» (ابراهیمی جهرمی و ذاکری، ۱۳۸۹: ۲۹). آن‌جا که ناهید از رد پاهای خیس حمیرا بر فرش می‌هراسد تا آنجا که گمان می‌کند ذهنش انباشته از جای پاهایی است که به اندازه‌ی همه‌ی دنیا بزرگ شده‌اند یا آن‌جا که در میانه‌ی صحبت‌های شان درباره‌ی هویت، در دستشویی را باز می‌کند و احساس می‌کند که سنگ توالت برق تمیزی همیشگی را ندارد، دغدغه‌ها و حساسیت‌هایی را بازگو می‌کند که شاید هیچ مردی تا به حال به آن‌ها فکر نکرده باشد. همین جای پاها و احساس آلودگی‌ها به نمادی از حضور همین زن در زندگی ناهید تبدیل می‌شود. حمیرا آرام آرام وارد زندگی خصوصی ناهید می‌شود و در نهایت مرد زندگی اش را تصاحب می‌کند، اما پیش از همه‌ی این اتفاقات، ناهید با شمه‌ی زنانه اش این حوادث تلخ را حس می‌کند.

در بخش‌هایی که از زبان ناهید روایت می‌شود، او هرگز مسعود را به خاطر زیر پا گذاشتن قول و قرارهای اولش سرزنش نمی‌کند، حتی وقتی مسعود با سیما ازدواج می‌کند او را به خاطر این کار از خود نمی‌راند بلکه سعی می‌کند

همچنان با حمایت‌های مالی و عاطفی او را در کنار خود حفظ کند. داستان با روایتی بی طرفانه سعی دارد شرایط اجتماعی و فرهنگی‌ای را نشان دهد که زن نازا را تحت فشار قرار می‌دهد تا زندگی خصوصیش را با زن دیگری تقسیم کند. «نقد فمینیستی در تحلیل چگونگی حضور زنان در یک اثر ادبی، بر آن نیست که مردان را متهم کند، بلکه در پی تحلیل شرایط تاریخی و اجتماعی است که آینه‌ی اثر هنری آن را بازتابانده است و نیز در پی دگرگون ساختن این تصویر است، چرا که بیش از هر چیز، در برابر چنین تصویری متحیر است.» (تلخابی، ۱۳۸۴: ۱۲).

روایت داستان از زبان یک مرد و یک زن نوعی اعتراض است به نگرش‌های تک ساحتی مرد سالارانه‌ای که بخش عظیمی از ادبیات ما را در بر گرفته است. «نقد فمینیستی، یادآور می‌شود که اشتباه بزرگ تاریخی مربوط به مسئله‌ی زن، در حوزه‌ی ادبیات، این است که ارزش‌گذاری‌ها، ادراکات و داوری‌های مردانه و در یک کلمه، جهان‌بینی مردانه، جهان‌بینی انسانی تلقی شده است» (همان: ۱۱) در بخش‌هایی که از زبان ناهید روایت می‌شود گویی راوی می‌خواهد خواننده را به این نتیجه برساند که زن، «دیگری» نیست بلکه او فردیتی است که خواننده را به سوی خود می‌خواند. یکی دیگر از مسائل اساسی در این داستان مسئله‌ی هویت است، اشاره به هویت ملی به شکل مستقیم و هویت ناهید به عنوان یک زن به صورت غیر مستقیم. آن جا که درباره‌ی هویت ملی می‌نویسند حسرتی در کلام نویسنده دیده می‌شود که نشان از آن دارد که هویت کنونی، آن چیزی نیست که در سال‌های دهه‌ی شصت برای آن تلاش می‌کردند. «این‌ها حرف‌های نسل ما نیست، یادت رفته درباره‌ی بازسازی هویت ملی چه سخنرانی‌ها که نمی‌کردیم، دلم می‌خواهد بگویم: هویت، گمشده‌ی همیشگی بشر بوده، اما به جای آن در دستشویی را باز می‌کنم. به سنگ توالت خیره می‌شوم. احساس می‌کنم برق تمیزی همیشگی را ندارد...» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۱۸).

وقتی ناهید و حمیرا (دوست ناهید) درباره‌ی این که مسعود، ناهید را ستاره صدا می‌زند و حمیرا می‌پرسد که آیا خودش دوست دارد که او را به این نام صدا بزنند؟ ناهید در جواب می‌گوید: «اولش دچار پریشانی می‌شدم، انگار اسمم همه چیزم بود، و کسی همه چیزم را ازم گرفته بود، بعدها فکر می‌کردم، با اسم ستاره موجود دیگه‌ای شدم، انگار پوست انداخته بودم. اما حالا بی خیال همه چیز شدم، به همه چیز عادت کردم، برای همه ناهید هستم و برای مسعود ستاره» (همان: ۲۰-۱۹) گویی مسعود با عوض کردن اسم ناهید هویتش را از او گرفته است و او را از آنچه سال‌ها بوده، جدا کرده است. در هر دو مورد - هویت ملی و هویت فردی - نویسنده سعی دارد نشان دهد که روای پس از شکست در رسیدن به مطلوب، به وضعیت فعلی عادت کرده و آنچه را که هست پذیرفته است. چنان که پیش از این آمد، رادیکال فمینیست‌ها ازدواج را از آن جهت که زن را تبدیل به موجودی فرزند زا و خود دیگر بین می‌کند، انکار می‌کنند. در جایی از داستان که دکتر زینلی به خواستگاری ناهید می‌آید، ناهید به کنایه از او می‌پرسد که ماشین جوجه کشی دیده یا نه؟ و بعد در ادامه می‌گوید: مردم به زن‌هایی که زیاد می‌زایند، می‌گویند ماشین جوجه کشی. گرچه تمام کتاب از دیدگاه یک رادیکال فمینیست نوشته نشده است، اما این بخش از آن که زن را به واسطه‌ی فرزندآوری‌های متعدد به یک «شیء» تشبیه می‌کند، نشان از آن دارد که پیش از وارد شدن به یک زندگی مشترک می‌خواهد بداند که او هم از دسته‌ی مردانی است که سخت به فرزندآوری زن در زندگی احتیاج دارند یا نه؟

در جای دیگری از داستان، مسعود برای خرید طلای سیما (زن دوم) به بازار می‌رود و وقتی توقعات او را می‌بیند به یاد ناهید می‌افتد که می‌گفت تحمل هیچ شیء اضافه‌ای را ندارد و فقط یک حلقه می‌خواهد، آن هم به نشان پیوند و شاید بندگی. لفظ بندگی در این قسمت دقیقاً با هدفی فمینیستی آورده شده است. ازدواج را نوعی بندگی و نادیده انگاشتن خود به حساب می‌آورد یا در جای دیگر که ناهید از دوستش حمیرا می‌خواهد ازدواج کند و سرانجامی بگیرد، حمیرا در جواب او می‌گوید: «این کلمه‌ی سرانجام لج آدم را در می‌آره، چرا ما سرانجام زندگی را زیر سایه‌ی یک مرد رفتن و توله پس انداختن می‌دونیم؟» (همان: ۲۳)، بدین ترتیب ارزش‌هایی را که اجتماع به واسطه‌ی همسر و مادر بودن برای زن قائل می‌شود به سخره می‌گیرد.

اهمیت فرزند آوری زنان در اجتماع به متون ادبی و داستان‌ها نیز سرایت کرده است، تا آن جا که گاهی نقش‌های دیگر زن در سایه‌ی آن به دست فراموشی سپرده می‌شود. ناهید در این داستان از موهبت مادری محروم است، اما تلاش می‌کند این کمبود را با حمایت‌های مالی و عاطفی خود از مسعود، سیما و بچه‌ها جبران کند و نقش فراموش شده‌ی خود را به رخ مخاطبان و اجتماعی بکشد که به خاطر بچه دار نشدن، سایر نقش‌های او را نیز از صحنه حذف کرده است. در واقع نویسنده می‌خواهد با ارائه‌ی تصویری بی طرفانه از وضعیت ناهید در خانواده و در اجتماع، اعتراض خود را به منصفانه‌ترین شکل ممکن، علیه نادیده گرفته شدن تلاش‌های چنین زنانی برای کامروایی مادی و عاطفی همسرانشان بیان کند.

نویسنده به صورت خودآگاه در قسمت‌های مختلف داستان به دیدگاه‌های فمینیستی اشاره می‌کند. آنجا که در میان گفت و گوهایشان، ناهید بر این اعتقاد پای می‌فشرد که یک روح نرینه بر تمام سطوح فرهنگ و اقتصاد ما حاکم است و همین روح است که مشخص می‌کند زن‌ها چه کار کنند. یا لحن تند و انتقادی دکتر یاسایی درباره‌ی مردها: «شما مردها زود از زن‌ها خسته می‌شین. اولش همتون مجنونید، اگر بیابون گیرتون بیاد، که الحمدلله این دوره و زمونه گیر نمی‌آد، سر می‌ذارید به بیابون، اما اصل همینه که هیچ کدومتون تا آخر خط نمی‌مونید» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۱۵۰).

قسمت‌های پایانی کتاب که شامل ایمیل‌هایی است که حمیرا برای ناهید می‌فرستد از دیدگاه نقد فمینیستی بسیار مهم هستند. حمیرا در ایمیل‌ها عقاید فمینیستی را به سخره می‌گیرد و بر خلاف فمینیست‌ها معتقد است که طبیعت، زن را زن خلق می‌کند و جبر اجتماعی و فرهنگی، دخالتی در زن شدن او ندارند. اومی گوید زن حق انتخاب ندارد اما این اجبار از طرف اجتماع نیست بلکه پیش از آن که زن پا به اجتماع بگذارد با طبیعتی زنانه زاده شده است. در حالی که «فمینیست‌ها، جنسیت را غالباً مقوله‌ای نفاذی‌یکی محسوب می‌کنند که سازمان دهنده‌ی کل جهان است» (ماریون یانگ، ۱۳۸۶: ۱۱۴) و «موضع فرهنگ جوامع در مورد نظام جنسیتی، همه را وادار می‌کند که خود را دختر یا پسر بدانند» (بروک و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۴۵).

حمیرا می‌نویسد: «گوش کن بانو بداشتی زندگی اونقدرها هم که فکر می‌کنی در دست‌های تو نیست. تقدیر و سرنوشت همه جا بال و پرش رو گسترده، تو به زندگی خودت نگاه کن. کجای اون ساخته‌ی دست توست؟ نازایی‌ات؟ ازدواجت؟ انتخاب خانواده‌ات؟ عجب دروغ بزرگی بود این جان‌(ژان) پل سارتر و بانوش سیمون دوبوار و کل فلسفه‌ی اگزیستانسیالیسم، که ما، ما می‌شویم. که من، من می‌شوم. که من زن زاده نمی‌شوم. گور پدر دروغ‌گو! آخه زن تو همون لحظه که از شکم ننه جانت بیرون پریدی (حتی همون وقتی که تو شکم ننه جانت بودی) و همه دیدند اسباب بازی پسر بچه‌ها رو نداری، زن بودی، طبیعت تو رو زن آفرید، سرنوشت تو رو طبیعتت رقم می‌زنه، نه این اجتماع مادر مرده که خودش روگرفتی از طبیعت و مناسبات اونه» (همان، ۲۳۰) این عقاید دقیقاً خلاف نظرات فمینیست‌ها است که می‌گویند: «این که در بسیاری جوامع شناخته شده، زنان به عنوان موجودی صغیر دیده شده اند، کارکردی است نه به واسطه‌ی طبیعت و سرشت بلکه به واسطه‌ی طرز فکری است که مرد در آن به عنوان هنجار و مطلوب پنداشته شده، و زن نیز «دیگری» تعریف کننده اوست» (رابینز، ۱۳۸۹: ۸۹).

یکی از جمله‌های پایانی کتاب مبنی بر این که ما ادعای روشنفکری می‌کنیم، اما هنوز هم اسیر سنت‌ها هستیم. مسعود هم از این قاعده مستثنی نیست، او نیز یک مرد سنتی است با خواسته‌های سنتی، او خانه و زن و فرزند را با هم می‌خواهد هیچکدام از آن‌ها به تنهایی او را پایبند زندگی نکرده اند. آنجا که حمیرا برای ناهید می‌نویسد که: «امروز عصر مسعود و بچه‌ها را به یک پیتزای خانواده دعوت کردم. مسعود را به زور بردیم، من و مه بان. طفلک فکر می‌کند با این کارها به ساحت مقدس بانوی مرده اش بی احترامی می‌کند. این مرد یک آقای سنتی به تمام معناست. تو چطور متوجه نشدی؟ چرا فکر کردی این مرد به پای تو می‌سوزد و می‌سازد؟ چرا فکر کردی آن شور و شر عدالت طلبی و آزادی خواهی مخصوص دوران جوانی، مانع از بروز شخصیت واقعی اش می‌شود؟ ما ادامه سر راست پدران و مادرانمان هستیم. ابله!» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۲۳۹).

ادبیات زنانه صرفاً به این معنا نیست که زنان در محور داستان، شعر، رمان و ... قرار بگیرند بلکه بدین معناست که احساسات و عواطف زنانه بی واسطه با خواننده در میان گذاشته می‌شود و همین ویژگی است که موجب ایجاد نوعی همذات پنداری میان راوی اثر و خواننده می‌گردد. در ادبیات زنانه «زنان از زاویه‌ی دید زنانه تصویر می‌شوند» (علیپور گسگری، ۱۳۸۰: ۹۶) و دنیا و اتفاقاتش با حسی زنانه و زبانی زنانه به تصویر کشیده می‌شوند.

زنانه نویسی در رمان خاله بازی

داستان‌ها و رمان‌هایی که نوشته‌ی زنان است دارای ویژگی‌هایی است که آن‌ها را از نوشته‌های مردانه جدا می‌کند. از جمله‌ی آن‌ها نوعی تشخیص زبانی در آثار زنانه است. داستان‌هایی که در دو دهه‌ی اخیر به خصوص دهه‌ی هشتاد توسط زنان ایرانی نگاشته شده‌اند به هیچ وجه در پی پنهان کردن لحن و زبان زنانه‌ی خود نیستند بلکه به سمت ایجاد یک زبان زنانه در حرکتند. نویسنده‌ی کتاب **اتاقی از آن خود** درباره نوشتار زنانه می‌گوید: «زنان تمام این میلیون‌ها سال درون خانه‌ها نشسته‌اند تا آن جا که اکنون دیگر نیروی خلاقه‌ی آن‌ها در دیوارها نفوذ کرده و در واقع خصوصیات آجر و ملاط را چنان تغییر داده است که ناگزیر باید آن را با قلم و قلم مو و کار و سیاست مهار کرد» (وولف، ۱۳۸۳: ۱۲۷). به اعتقاد او زنان همواره در طول قرن‌های بسیار در حال مشاهده‌ی دیگران و تحلیل احساسات خود و آن‌ها بوده‌اند بنابراین هنگامی که فرصت و جسارت نوشتن را در خود یافتند طبیعتاً رمان را برگزیدند، زیرا رمان بهترین ژانر برای توصیف آن چیزهایی بود که در عین سادگی ضرورتی برای نوشتن آن‌ها وجود داشت. رمان در ابتدای راه خود، غالباً به توصیف مشاهدات خالق خود می‌پرداخت و در مراحل بعدی رشد این ژانر بود که رفتن به کنه عواطف و احساسات شخصیت‌های اصلی برای رمان نویس ضرورت یافت. «برای رمان، انسان صرفاً موضوع مطالعه نیست، بلکه بیش و پیش از هر چیز امکان زیستن است. انسان علت وجودی رمان و امکان تداوم آن است، رمان با پرداختن به انسان، خود را شکل می‌دهد. از اینجاست که می‌شود با رمان، انسانی را شناخت که پیش تر نمی‌شناختیم.» (برکت، ۱۳۸۷: ۶۲). انسان مطرح در اغلب رمان‌ها و مجموعه داستان‌های نویسندگان زن، زنان هستند، گرچه همه‌ی این داستان‌ها با آگاهی به مسائل فمینیستی نوشته نشده‌اند، اما اغلب دغدغه‌های زنانه را در خود جای داده‌اند و به همین دلیل است که مورد توجه نقد فمینیستی قرار می‌گیرند. رمان خاله بازی به موضوع ناباروری زنان در جامعه‌ی ایرانی می‌پردازد و تبعات ناگزیر آن را مورد کند و کاو قرار می‌دهد. البته در جای جای این اثر به عقاید و نکات فمینیستی اشاره شده است که نشان از نگارش آگاهانه آن‌ها توسط نویسنده‌ی آن دارد. رمان خاله بازی با وجود این که از زبان یک راوی زن و یک راوی مرد روایت می‌شود، دارای لحن و زبانی زنانه است. گرچه در بخش‌هایی که از زبان مسعود روایت می‌شود سعی شده است از کلمات و تکیه کلام‌های زنانه استفاده نشود، اما گاهی جزیی نگری‌های زنانه به وضوح در آن خودنمایی می‌کند. در تعریف زبانی که نوشتار زنانه را از مردانه جدا می‌کند، آمده است که: «زبان جنسیتی اصطلاحی است که نظریه‌پردازان فمینیستی از آن در حوزه‌ی زبان شناسی استفاده می‌کنند تا هویت متمایز زبانی زنان را توصیف کنند؛ آنها می‌گویند هر دو جنس، نظام‌ها و کدهای ساختاری ویژه‌ی خود را دارند که گاه یک زبان نامیده می‌شود» (فیاض و رهبری، ۱۳۸۵: ۳۶). درباره‌ی ریشه‌ی این تفاوت‌ها غالباً اختلاف نظر وجود دارد. عده‌ای این تفاوت‌ها را به کلی رد می‌کنند اما عده‌ای نیز بر این باورند که: «به واسطه‌ی تفاوت‌هایی که در نقش‌های اجتماعی دو جنس وجود دارد تفاوت‌هایی نیز در رفتار زبانی آن‌ها مشاهده می‌شود» (مدرسی، ۱۳۸۷: ۱۶۲).

به اعتقاد کارول هاگمان -وایت پس از آموختن زبان است که فرد، تعلق خود را به یک جنسیت تشخیص می‌دهد. در واقع شناخت زبان و تفاوت‌هایی که در ساختار آن برای دو جنس وجود دارد «امکان شناخت مکان اجتماعی را به عنوان فرد دارای جنسیت فراهم می‌کند» (بروک و دیگران، ۱۳۸۶: ۱۴۵). علاوه بر شناخت جنسیت توسط زبان، امکان شناخت طبقه‌ی اجتماعی خاص فرد نیز از طریق زبان امکان پذیر است که او را برای برگزیدن لحنی

عامیانه، رسمی، دوستانه و ... یاری می‌دهد. همچنین بررسی‌های علمی لباو در شهر نیویورک نشان داده‌اند که میان جنسیت و رفتارهای زبانی همبستگی‌هایی وجود دارد «بنابر این می‌توان بخشی از گوناگونی‌های موجود در زبان یک جامعه را بر اساس جنسیت گویندگان آن زبان توضیح داد» (صفری و دیگران، ۱۳۸۸: ۸). بلقیس سلیمانی نویسنده‌ی رمان خاله بازی نیز با وجود این که داستانش را به بخش‌هایی تقسیم کرده که گاه از زبان مسعود و گاه از زبان ناهید سخن بگوید، اما تا حد زیادی یکدستی در تمام قسمت‌های آن دیده می‌شود و در بخش‌هایی که از زبان مسعود روایت می‌شود تفاوت چندانی با گفته‌های ناهید دیده نمی‌شود تنها تفاوت اساسی، کاربرد بیشتر ابزارهای زنانه در روایت ناهید است که رنگی زنانه‌تر به این بخش‌ها داده است. این امر پیوند عمیق زنان با محیط اطراف و دقت نظر آن‌ها را نشان می‌دهد. «نوشته‌های زنان بیشتر از مردان رنگ و فضای اجتماعی که در آن به سر می‌برند را توصیف کرده و از این رو زبانشان آمیخته به واژگان محیط است» (فیاض و رهبری، ۱۳۸۵: ۴۸).

یکی از نتایج حاصل از تحقیقاتی که در علم زبان شناسی درباره‌ی تفاوت زبان زنان و مردان انجام شده است، تفاوت مردان و زنان در کاربرد جمله‌های خبری و پرسشی است. زبان شناسان به این باور رسیده‌اند که: «زنان بیشتر از مردان از جمله‌های پرسشی و تأکیدی استفاده می‌کنند در حالی که مردان اغلب جمله‌های خود را با کلمات خبری آغاز می‌کنند. فیشمن (۱۹۷۷) این رفتار را ناشی از عدم اعتماد به نفس زنان می‌داند» (همان: ۳۷). در این داستان، بلقیس سلیمانی نتوانسته است به درستی مرزی برای زبان زنانه و مردانه‌ی موجود در اثر، قائل شود و گرچه تا حد بسیار زیادی زبان زنانه و ظرافت هایش را در زبان، منعکس کرده است، اما در زبان مردانه‌ی او اشتراکات زیادی با بخش‌های زنانه وجود دارد که اگر فصل بندی‌های خود او در ابتدای هر روایت نیامده بود، تشخیص زنانه یا مردانه بودن زبان، دشوار یا حتی غیر ممکن می‌گردید. نمونه‌ای از دیالوگ‌های مسعود و ناهید این گفته را تأیید می‌کند. در این دیالوگ‌ها برعکس آنچه زبان شناسان می‌گویند، اغلب جمله‌های مسعود پرسشی است نه خبری.

« مسعود- تو مطمئنی رابطه با این دختره به زندگی‌مون آسیبی نمی‌رسونه؟

ناهید- یعنی اینقدر زندگی ما متزلزله؟

مسعود- اون دیدار رو که یادته؟

ناهید- اصلاً برنامه می‌ذاریم با هم می‌ریم.

مسعود- مسئله تنها رفتن تو نیست.

ناهید- پس مسئله چیه؟

مسعود- راستش می‌ترسم اون نتونه موقعیت تو رو درک کنه.

ناهید- خب نکنه، مهم نیست ... » (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۴۲).

در بخش‌های مردانه‌ی اثر گرچه در ایجاد لحن و فضایی مردانه تلاش شده است، اما بسامد واژگان زنانه در آن بسیار زیاد است، واژگانی چون: کابینت، ظرف‌های آجیل، سبزی، تخم مرغ، نمک و ادویه، کاسه و ...

رمان خاله بازی اشاره‌ای به جایگاه زن در اسطوره‌ی آفرینش مانوی دارد و گویی با دیدگاهی انتقادی نابرابری موجود، حتی در اسطوره‌ها را مطرح می‌کند زیرا شخصیت اصلی این رمان مقاله‌ای در این باره نوشته و اثبات کرده است که در آفرینش دو بنی، گهمرد (اولین مرد زمینی) با نور، روشنی و اهورا مزدا در ارتباط است و مردیانه (اولین زن زمینی) با تاریکی و اهریمن. آیریس ماریون یانگ در این باره معتقد است که: «نه تنها مقوله بندی اشیا و مفاهیم بر پایه‌ی جنسیت است، هم ساز کردن اسطوره شناسی‌های اغلب فرهنگ‌ها همانند اغلب ایدئولوژی‌های مشروعیت ساز به شدت متکی بر نمادهای جنسیتی است» (ماریون یانگ، ۱۳۸۶: ۱۱۵). بنابراین می‌توان گفت که مفهوم جنس و جنسیت از دیرینه ترین روزگاران تا به امروز همواره مسأله‌ای مهم و مناقشه برانگیز بوده است، چنان که در روزگار طرح مفاهیم مدرن و پست مدرن نیز اعتبار خود را از دست نداده است و همچنان برای نیل به جایگاه مطلوب تلاش می‌کنند.

یکی از ویژگی‌های نوشته‌های زنانه، طولانی بودن جمله‌ها و سعی در اطنابی آگاهانه است که در این اثر نیز دیده می‌شود. البته همه‌ی بخش‌های داستان به شکلی یکدست از این ویژگی بهره‌نبرده‌اند اما به طور کلی زنان علاقه‌ی بیشتری به کاربرد جمله‌های طولانی دارند. معمولاً جمله‌هایی را که بیش از یک فعل نداشته باشند کوتاه می‌دانند و جمله‌هایی که بیش از یک فعل داشته باشند بلند، محسوب می‌کنند. در جایی از این رمان که حمیرا (دوست دوران دانشگاه ناهید) پس از سال‌ها به دیدارش می‌آید، ناهید او را با جمله‌هایی اغلب بلند به تصویر می‌کشد: «درست لحظه‌ای که وارد اتاق می‌شود، نیم‌رخ حمیرای آن سال‌ها را می‌بینم که به نظرم کشیده تر شده است. مانتو مشکی پوشیده و یک شال مشکی روی سرش انداخته است. طوری که چتری‌های روی پیشانی اش خراب نشود. چیزی در چهره اش تغییر کرده، ابروهایش باریکند و خط لبش بیش از اندازه پر رنگ است، اما این‌ها باعث و بانی آن تغییر نیستند. به نظرم آن برق نگاه دیگر در چشم هایش نیست، برقی که مردها را، از مسافرخش تا استاد دانشگاه، دستپاچه می‌کرد» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۱۲).

تحسر بر روزهای شاد کودکی یا غم از دست رفتن عشق‌های جوانی، غالباً داستان‌های زنانه را سرشار از غمی نوستالژیک می‌کند، چرا که «زنان در بزرگسالی دچار محدودیت‌هایی در دنیای اطراف خود هستند، که غم غربت در آن دنیا، آن‌ها را به یاد روزهای آشنای کودکی می‌اندازد و دوستان و یاران را برای جبران خلأ روحی این دوران جست و جو می‌کنند.» (حسینی، ۱۳۸۴: ۹۶) در این رمان نیز در بخش‌هایی که از زبان ناهید روایت می‌شود به اولین عشق دوران نوجوانیش اشاره می‌کند: «می‌دونستم منتظر می‌مونی تا برگردم، همان طور که می‌دونستم مثل آن سال و سال‌ها با فاصله پشت سرم می‌آیی. مادرم میگه من بعد از تو سوختم، درست مثل انار میخوش که بعد از تو خشک شد. پدرم میگه، آب آهک ریشه هاشو سوزانده، ولی من فکر می‌کنم اونم بعد از تو سوخت، درسته اون درخت بود و من آدم، ولی به جورایی اون هم شوخی سرش می‌شد» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۴۷).

در پایان داستان، ناهید بر خلاف انتظار و وقتی صحنه برای حضور او خالی شده است، از آنچه بدون خواست خودش برایش رقم زده شده فرار می‌کند. در تمام طول داستان چه به وسیله‌ی توصیفی که از ساختار شخصیت ناهید ارائه می‌شود و چه با آوردن کلمات و ترکیباتی که گاه از درک عام دور است، سعی دارد نشان دهد که زن امروز بر خلاف تصور کلاسیک از او، گاه در ردیف روشنفکران جامعه قرار دارد و به قول نویسنده همواره خود را از رفتارهای به اصطلاح «خاله زنک» دور می‌کند. همچنین، نویسنده می‌کوشد «مفهوم سنتی از زن را در هم کوید و مفهومی نوین و راستین از زن به نمایش بگذارد» (تلخابی، ۱۳۸۴: ۱۰) اما گاه چنان در این امر اصرار می‌ورزد که به مرز شعار زدگی میرسد. مثل آنجا که می‌گوید: «گاهی وقتا فکر می‌کنم ما فقط به خاطر این که زنیم باید این قدر زجر بکشیم» (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۵۷).

نتیجه‌گیری

فمینیسم گرچه در ابتدای راه، ماهیتی شورشی و خود محورانه داشت، اما اکنون بیش از هر چیز خواهان نگاهی جدی به زن و نقش او در فضاها، عمومی و خصوصی و استیفای حقوق پایمال شده‌ای است که در طول تاریخ زندگی بشر، همواره از جنس زن دریغ شده‌اند. فمینیسم ادبی نیز، با توجه به این که آثار ادبی هر جامعه‌ای را محصول تفکر و نگاه غالب جامعه - که اکثراً مرد سالار هستند - می‌داند، به بررسی نقش زنان در آثار ادبی و بررسی میزان کنش‌گری و کنش‌پذیری آنان در این آثار می‌پردازد و می‌خواهد با تغییر جهان متن، جهان فرا متن و عینی را از طریق تغییر نگرش مخاطبان، به سمت تلاش برای رفع تبعیض میان جنس زن و مرد سوق دهد. نویسندگان زن ایرانی نیز، از مشروطه تاکنون همواره و در هر دوره‌ای به مقتضای شرایط و بسترهای مناسب، دست به خلق آثاری زده‌اند که نتیجه‌ی آن توجه بیش از پیش به نقش زنان و جهان‌اندیشگان آنان و همچنین برگزیدن زبانی مستقل برای روایت، در آثار داستانی زنان در اواخر دهه‌ی هشتاد بوده است. رمان خاله بازی اثر بلقیس سلیمانی، از جمله‌ی آثار داستانی این دهه است که با مورد توجه قرار دادن بخشی از زندگی یک زن نازا، مشکلات چنین زانی را به تصویر

می‌کشد. از سوی دیگر، زبان بلقیس سلیمانی در این اثر به شکلی آگاهانه، زنانه است؛ زبانی که با مضمون اثر انطباق و اتصالی قوی دارد و تأثیر عمیقی در پذیرش داستان از سوی مخاطبان خود داشته است.

فهرست منابع:

- ۱- آبوت، پاملا و کلر، والاس (۱۳۸۱)؛ *جامعه‌شناسی زنان*؛ مترجم: منیژه نجم عراقی؛ چاپ دوم، تهران، نشر نی.
- ۲- ابراهیمی جهرمی، محمد و طاهره ذاکری (۱۳۸۹)؛ *مطالعه‌ی تفاوت‌های نوشتاری در آثار نویسندگان معاصر ایرانی با توجه به متغیر جنسیت*؛ پژوهش زنان؛ شماره ۳.
- ۳- اسدی مجد و ذوالفقاری، فاضل و یاسر (۱۳۸۸)؛ *جنسیت، قدرت و کاربرد زبان از دیدگاه تاریخگرایی نوین در گلنگری گلن راس اثر دیوید ممت*؛ فصلنامه‌ی نقد ادبی؛ شماره‌ی ۷.
- ۴- اسکندری، حسین (۱۳۸۶)؛ *خدا به تصور کودکان*؛ چاپ دوم؛ تهران، موسسه‌ی فرهنگی منادی تربیت.
- ۵- برسلر، چارلز (۱۳۸۶)؛ *درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی*؛ مترجم: مصطفی عابدینی فرد؛ چاپ اول، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۶- برکت، بهزاد (۱۳۸۷)؛ *هویت و بازتاب آن در رمان*؛ مجله‌ی ادب پژوهی؛ شماره‌ی ۵.
- ۷- پیشگاهی فرد، زهرا و امیر قدسی (۱۳۸۹)؛ *نظریه‌های فرهنگی فمینیسم و دلالت‌های آن بر جامعه‌ی ایران*؛ پژوهش زنان؛ شماره‌ی ۳.
- ۸- تلخابی، مهری (۱۳۸۴)؛ *شاهنامه و فمینیسم*؛ چاپ دوم؛ تهران، انتشارات ترفند، ۱۳۸۴.
- ۹- توکلی، نیره (۱۳۸۲)؛ *فرهنگ و هویت جنسی با نگاهی بر ادبیات ایران*؛ نامه‌ی انسان‌شناسی؛ شماره‌ی ۳.
- ۱۰- جهانبگلو، رامین (۱۳۸۴)؛ *ایران در جستجوی مدرنیته*؛ چاپ اول؛ تهران، نشر مرکز.
- ۱۱- حسین زاده، آذین (۱۳۸۳)؛ *زن آرمانی، زن فتانه*؛ چاپ اول؛ تهران، نشر قطره.
- ۱۲- حسینی، مریم (۱۳۸۴)؛ *روایت زنانه در داستان نویسی زنانه*؛ کتاب ماه ادبیات و فلسفه؛ شماره‌ی ۹۳.
- ۱۳- حقدار، علی اصغر (۱۳۸۰)؛ *فراسوی پست مدرنیته (اندیشه‌ی شبکه‌ای، فلسفه‌ی سنتی و هویت ایرانی)*؛ چاپ اول؛ تهران، انتشارات شفیعی.
- ۱۴- رایبیز، روت (۱۳۸۹)؛ *فمینیسم‌های ادبی*؛ مترجم: احمد ابو محبوب؛ چاپ اول، تهران، نشر افراز.
- ۱۵- زمانیان، خدیجه (۱۳۸۴)؛ *چیز تازه‌ای برای نوشتن وجود ندارد*؛ روزنامه‌ی قدس؛ شماره‌ی ۵۱.
- ۱۶- سلیمانی، بلقیس (۱۳۸۷)؛ *خاله بازی*؛ چاپ اول؛ تهران، نشر ققنوس.
- ۱۷- صفری، جهانگیر، و دیگران (۱۳۸۸)؛ *بررسی تأثیر جنسیت بر خطاب‌های به کار رفته در برخی داستان‌های ادبیات معاصر ایران*؛ پژوهش زنان؛ شماره‌ی ۱.
- ۱۸- علیپور گسگری، بهناز (۱۳۸۰)؛ *آزمونی در ادبیات زنانه*؛ کتاب ماه ادبیات و فلسفه؛ شماره‌ی ۴۸.
- ۱۹- علیخانی، یوسف (۱۳۸۰)؛ *نسل سوم: داستان نویسی امروز*؛ چاپ اول؛ تهران، نشر مرکز.
- ۲۰- فیاض، ابراهیم و زهره رهبری (۱۳۸۵)؛ *صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران*؛ پژوهش زنان؛ شماره‌ی ۴.
- ۲۱- گرت، استفانی (۱۳۸۵)؛ *جامعه‌شناسی جنسیت*؛ مترجم: کتابیون بقایی؛ چاپ سوم، تهران، نشر دیگر.
- ۲۲- گرین، کیت و جیل، لبهان (۱۳۸۳)؛ *درس نامه‌ی نظریه و نقد ادبی*؛ مترجم: فاطمه حسینی؛ چاپ اول، تهران، نشر روز نگار.
- ۲۳- ماریون یانگ، آیریس (۱۳۸۶)؛ *آیا هویت جنسی مردانه توجیهی است برای سلطه‌ی مردانه از مجموعه مقالات فمینیسم و دیدگاه‌ها*؛ شهلا اعزازی؛ چاپ دوم؛ تهران، انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- ۲۴- محسنی، مینو (۱۳۸۴)؛ *سیمین دانشور اولین و برجسته‌ترین زن در پهنه‌ی ادب فارسی*؛ مجله‌ی گزارش؛ شماره‌ی ۴۳.
- ۲۵- مدرسی، یحیی (۱۳۸۶)؛ *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*؛ چاپ اول؛ تهران، موسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- ۲۶- مراد خانی و طالبی، صفیه و مریم (۱۳۸۹)؛ *نقد فمینیستی مجموعه داستان «دختر خاله و نگوگ» اثر فریده خرمی*؛ پژوهش زنان؛ شماره‌ی ۴.

- ۲۷- مرنیسی، فاطمه (۱۳۸۰)؛ *زنان پرده نشین و نخبگان جوشن پوش*؛ مترجم: ملیحه مغازه ای؛ چاپ دوم، تهران، نشر نی.
- ۲۸- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۸)؛ *دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*؛ مترجمان: مهران مهاجر و محمد نبوی؛ چاپ سوم؛ تهران، نشر آگه.
- ۲۹- نجم عراقی، منیژه و دیگران (۱۳۸۹)؛ *مجموعه مقالات زن و ادبیات*؛ چاپ سوم؛ تهران، نشر چشمه.
- ۳۰- نور شمسی، حمید (۱۳۸۸)؛ *گفتگو با منیژه آرمین (زنان: فاتح خطوط قرمز ادبیات)*؛ نشریه‌ی تهران امروز، شماره‌ی ۴۱.
- ۳۱- وبستر، راجر (۱۳۸۲)؛ *پیش درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی*؛ مترجم: الهه دهنوی؛ چاپ اول، تهران، نشر روزنگار.
- ۳۲- وولف، ویرجینیا (۱۳۸۳)؛ *اتاقی از آن خود*؛ مترجم: صفورا نور بخش؛ چاپ اول، تهران، انتشارات نیلوفر.
- ۳۳- وولف، ویرجینیا (۱۳۸۹)؛ *زن و ادبیات داستانی در مجموعه مقالات زن و ادبیات*؛ منیژه نجم عراقی و دیگران؛ چاپ سوم؛ تهران، نشر چشمه.



دانشگاه هرمزگان



انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir