مجله‌ی علمی‌پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز
سال نهم، شماره‌ی اول، بهار و تابستان ۹۷ (پیاپی ۱۷)

زنان به روایت مردان
بررسی بازنمایی زنان و دختران در آثار نویسندگان مرد رمان‌های نوجوان در ایران

مریم کهنسال*
دانشگاه آزاد اسلامی ایران، واحد شیراز

چکیده

نگرش به زنان در رمان‌های نوجوانان، به دلیل تاثیر این متن‌ها بر تغییر نگرش مخاطبان، اهمیتی چشم‌گیر دارد. نوجوانان در همانندسازی با شخصیت‌های رمان‌ها به گونه‌ای نیابتی نقش‌ها و ویژگی‌های آنان را می‌پذیرند و درونی می‌کنند. این پژوهش با هدف بررسی چگونگی بازنمایی زنان در رمان‌های نوجوان نویسندگان مرد، بر آن است تا با شیوه‌ی استقرایی، به فهم این چگونگی دست یابد. به این منظور، پنج اثر که بیش‌تر مورد توجه منتقدان قرار گرفته، بررسی شد. این آثار عبارتند از: لالایی برای دختر مرده؛ جنگ که تمام شد بیدارم کن؛ هستی؛ عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی و یک قطعه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب‌شده. پرسش‌هایی که این مقاله در پی پاسخ‌گویی به آن‌ها بوده، از این قرار است: ویژگی‌های زنان در این رمان‌ها چیست؟ نوع نگاه این زنان به «زن» و به خودشان چگونه است؟ نوع نگاه این زنان به مردان چگونه است؟ جهان‌بینی و تجربه‌ی زیسته‌ی این زنان چیست؟ آیا موردهای یادشده در زنان طبقات مختلف جامعه، فرق می‌کند؟ و در مجموع، تصور نویسندگان مرد رمان نوجوان از زنان، چگونه است؟ یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد در ارتباط با کلیشه‌ها و تبعیض‌های جنسیتی، هر سه نسل زنانی که در داستان‌ها زندگی می‌کنند، شرایط یک‌سانی داشته‌اند و تفاوت‌های آنان، تاثیری در نگرش جامعه‌ی مردسالار به آنان، نداشته‌است.

واژه‌های کلیدی: رمان نوجوان، بازنمایی زنان، نویسندگان مرد، جنسیت.

۱. مقدمه

سرزمین قصه‌ها، آغاز راهی است که مهربانانه به هر یک از ما می‌آموزد، از کودکی تا ورود به دنیای «مردان» و «زنان» گامی بیش نیست، شاید از همان روزها که دست‌های کودکی‌مان از گیسوی رودابه بالا می‌رفت تا زال باور کند دیواری به بلندای «زن بودن» و «مرد بودن» میان او و آن «دیگری» فاصله است.

* استادیار زبان و ادبیات فارسی mkohansaal@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۶/۱۵ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۶/۲۴

تردیدی نیست که داستان‌های کودکان و نوجوانان یکی از مؤثرترین راه‌های انتقال ارزش‌ها، هنجارها و نگرش‌های مبتنی بر کلیشه‌های جنسیتی به کودکان و نوجوانان است. گرایش ویژه‌ی این دسته از مخاطبان به همانندسازی با قهرمانان و شخصیت‌های درون متن و تاثیر انکارناپذیر داستان‌ها بر افکار و رفتار نوجوانان، مسؤولیتی دو چندان بر دوش نویسندگان و قصه‌پردازان دنیای نوجوان قرار می‌دهد؛ بنابراین نقد و تحلیل آثار داستانی این گروه سنی به لحاظ دیدگاه‌های جنسیتی می‌تواند گام پویایی در جهت رسیدن به درک درستی از آن‌چه در جامعه‌ی امروز رخ می‌دهد و البته حرکت به سمت جامعه‌ای به دور از تبعیض‌های جنسیتی باشد. وقتی متون ادبی را بررسی می‌کنیم، نمی‌توانیم دید مردانه‌ی غالب بر آن‌ها را نادیده انگاریم. «نه تنها روایت‌ها و داستان‌های ادبی بلکه روایت‌های تاریخی و فرهنگی ما نیزمردانه است! ما میراث‌دار جامعه‌ای هستیم که در آن، عقل مذکر حکومت کرده و به همین دلیل، تاریخ و فرهنگی مذکر ساخته‌است.» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۳)

شوربختانه باید گفت آن چه قرن‌هاست در داستان‌ها و ادبیات ما به رشته‌ی تحریر درآمده، بیش‌تر بر دیدگاه‌های جنسیتی و فاصله‌ای گاه بسیار عمیق میان زنان و مردان، متکی بوده‌است. «آن‌چه ما امروز در عرصه‌ی ادب و هنر داریم، همه‌ی نشانه‌ها حکایت از فضاهایی ترد و شکننده است که علاوه بر بار عاطفی و بازتاب ستم‌های فرهنگی، به این باور کمک می‌کند که زنان خود را انسان‌هایی از جنس دوم بدانند.» (معتمدی، ۱۳۸۵: ۵۷) زیربنای بسیاری از داستان‌های کهن و افسانه‌ها، حیله‌گری، فرومایگی و خیانتکاری زنان است. نوعی زن‌ستیزی و زن‌گریزی که دست‌مایه‌ی شاهکارهایی چون هزار و یک شب، کلیله و دمنه و طوطی نامه‌هاست؛ اما نکته این‌جاست که ردّ پای این اندیشه و رویکرد جنسیتی به زنان و مردان تا کجا ادامه خواهد داشت و اکنون در هزاره‌ی سوم میلادی، این نگرش دست‌خوش چه تغییراتی شده‌است.

این نکته نیز شایان توجه است که در جوامعی با بستر فرهنگی مردسالار، مفهوم زن بودن و زنانگی با محدوده‌هایی که کلیشه‌های جنسیتی رایج در جامعه تعریف کرده‌اند، معنا می‌یابد. «در جنس دوم، سیمون دوبوار بررسی می‌کند که زن‌ها، زن متولد نمی‌شوند؛ بلکه توسط مردان و دنیای مردانه که هاله‌ای دروغین از ابهام دور آن‌ها می‌پیچند، زن ساخته می‌شوند و در این سلسله مراتب مردانه، تبدیل به"دیگری"با هاله‌ای از ابهام می‌شوند.» (متولی، ۱۳۸۹: ۸۳)

این پژوهش بر آن است که با بررسی داستان‌هایی به قلم نویسندگان مرد و البته انتخاب داستان‌هایی که شخصیت‌های اصلی آن‌ها نوجوانان هستند، تصویر زنان را از

دیدگاه اهل قلم و روشن‌فکران امروز، بررسی کند. روش تحقیق در این مقاله، تحلیل محتوای استقرایی است و واحد تحلیل، جمله، پاراگراف و کل داستان است. بر این اساس، هریک از داستان‌ها با هدف درک هویت زنان درون متن و شنیدن صدای آنان از زبان خودشان یا از دید مردان و دیگر زنان درون داستان، بررسی شد و ویژگی‌های زنان مختلف و تجربه‌های زیسته‌ی آنان، دسته‌بندی و نقد گردید.

نکته‌ی مشترک در پنج داستانی که بررسی شده‌اند، حضور برجسته‌ی شخصیت‌های دختر و پسر نوجوان درون متن است. شخصیت‌های هر یک از این داستان‌ها در شرایط اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی متفاوتی قرار دارند که این امر، خود امکان تحلیل محتوایی دقیقی را در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد. برخی از این داستان‌ها با رویدادهای تاریخی پیوند دارند؛ همانند آن‌چه در *لالایی برای دختر مرده* می‌بینیم که نویسنده با مهارت، دغدغه‌های زنان امروز را با دردها و ناکامی‌های زنان در روزگار مشروطه، پیوند داده است. در داستان‌های *هستی*، *جنگ که تمام شد بیدارم کن* و *عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی*، زمان رخ دادن حوادث، دوران جنگ ایران است. این چهار اثر در کنار فضای متفاوت یک *قطعه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب‌شده*، با سه شخصیت اصلی آن و مکانی به گستردگی یک خانه، امکان تحلیلی ویژه به مخاطب می‌دهد.

این پژوهش کوششی است برای شنیدن صدای زنان امروز از قلم آنان که قرن‌هاست نگرش جامعه‌ی مردسالار، آنان را آن‌سوی دیواری به نام جنسیت قرار داده‌است و البته سپاسی است از تلاش نویسندگان معاصر در اندیشیدن به زنان و به تصویر کشیدن تبعیض‌ها و کلیشه‌های جنسیتی که دیرزمانی است گام‌های زنان را به زنجیر کشیده‌اند.

۱-۱. پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی بررسی داستان‌های نوجوانان از دیدگاه جنسیتی، «قلزم» در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود، به موضوع «نقد و بررسی نقش‌های جنسیتی ده رمان نوجوان برگزیده‌ی دهه‌ی هشتاد بر اساس نظریه‌ی "جنسیت و نوع ادبی" از دیدگاه جان استیونز» پرداخته‌است. (قلزم، ۱۳۹۲) این پژوهش آثار داستانی را با تکیه بر دیدگاه فمنیستی، تحلیل و بررسی کرده‌است. «انصاریان» در «ادبیات مذکر» با رویکرد نقد فمنیستی به بررسی تطبیقی زن و مرد و چگونگی بازنمایی آن در ادبیات داستانی کودک و نوجوان پرداخته است. بخشی از این کتاب به تحلیل نقش زن در آثار فرهاد حسن‌زاده که در فاصله‌ی سال‌های ۷۳ تا ۸۵ انتشار یافته، اختصاص دارد. البته این تحلیل شامل داستان

هستی نمی‌شود. (انصاریان، ۱۳۹۳) همچنین «شاه سنی» در مقاله‌ی «تصویرسازی زنان در قصه‌های عامیانه‌ی مردم فارس» به بررسی جایگاه و چگونگی توصیف زنان پرداخته و بیان می‌دارد که در این قصه‌ها نقش‌های زنانه بیش‌تر از مردانه است. (شاه‌سنی، ۱۳۹۶)

۲. زنان در هاله‌ای از ترس و ناامنی

احساس ناامنی و عدم اعتماد به اطرافیان، یکی از ویژگی‌های بارز در زندگی زنان درون متن در این پنج داستان است. گویا این احساس با تار و پود زندگی زنان آمیخته شده؛ ترسی که در زنان درون متن در همه‌ی رده‌های سنی و طبقات اجتماعی دیده می‌شود.

۲-۱. لالایی برای دختر مرده

ترسی که از فضای خانه‌های نیم‌ساخته و خلوت مجتمع «ارغوان» آغاز می‌شود، در تار و پود داستان جریان دارد. از زبان یکی از مردهای روستا: «وقتی می‌خواستم دست دخترم را به دست مرد ترکمان بدهم، طفل معصوم مثل جوجه شروع به لرزیدن کرد؛ گریه کرد؛ جیغ کشید و پاهایم را محکم گرفت ...» (شاه‌آبادی،۱۳۹۰: ۳۷) این احساس همراه با بی‌اعتمادی در زندگی حکیمه به دنیای مردها، از پدر تا مرد غریبه، ادامه می‌یابد: «یه روز روی زانوی پدرش خوابیده بود. وقتی بیدار می‌شه خودش را روی زین اسب مردی می‌بینه که هیچ براش آشنا نبود.» (همان: ۵۷)

فریب خوردن در عشق و ترس از ازدواج‌های اجباری، از جمله مواردی است که در زندگی زنان دیده می‌شود. درباره‌ی هاجر (یکی از دختران زندانی) از زبان زهره: «فریب یه پسر رو خورده، عاشق می‌شه با پسره فرار می‌کنه ... دست آخر پسره داده بودش دست یه مشت اوباش و دررفته بود.» (همان: ۱۴۶) درباره‌ی سولماز (یکی از دختران فراری و زندانی) از زبان زهره: «شانزده ساله است. می‌خوان شوهرش بدن به یک مرد شصت ساله؛ اون هم شبونه فرار کرده بود اومده بود تهران ... .» (همان: ۱۴۳) اوج احساس عدم‌اعتماد به جامعه را در زیرساخت این داستان در ماجرای دختران قوچانی و توصیف فروش، راهزنی و اسیر گرفتن دختران از زبان والی خراسان، می‌توان شنید. (همان: ۶۴)

۲-۲. عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی

در این داستان، ترس و ناامنی با جنگ و فرار از شهر برای پناه بردن به مناطق امن، تصویر شده‌است؛ ترسی که هم زنان، هم مردان درون متن را درگیر کرده؛ اما زنان بیش‌تر در معرض تجاوز و تهدید قرار دارند؛ ترسی پنهانی که شاید بر ترس از مرگ غالب است.

در این داستان، شخصیت‌های مرد در جایگاه حمایت از زنان برمی‌آیند و حس ناامنی، نه تنها در دیالوگ‌ها، بلکه در ساختار رفتاری شخصیت‌ها به خوبی نمود پیدا می‌کند. تکرار واژه‌ها و توصیف حال هریک از شخصیت‌های داستان، گویای شرایط ترس، ناامنی و تلاش برای حمایت از دیگری است. از زبان سارا: «من گفتم: مامانِ من ما داریم می‌ریم چون اگه نریم ممکنه یه بمب بیفته روی سرمون.» (خانیان، ۱۳۸۹: ۳۹) و در بخشی دیگر: «من و مامان محکم جیغ کشیدیم. مامان ما را محکم توی بغل گرفت و تند تند می‌گفت: چیزی نیست. چیزی نیست. چیزی نیست... .» (همان: ۵۰-۵۱) ترس را در بی‌بی این‌گونه می‌بینیم: «عمو غازی با یک جور عصبانیتی که در آن مهربانی موج می‌زد گفت: شما این جا توی این بیابون چه کار می‌کنید زبون‌بسته‌ها؟ پسر چیزی نگفت. پیرزن سر تکان داد و با ناله گفت: فرار می‌کنیم و طوری نشست روی زمین که انگار دیوار پوسیده‌ای بود که یک مرتبه فروریخت... و با ناله گفت: فرار می‌کنیم. فرار می‌کنیم...» (همان: ۵۵-۵۶)

۲-۳. یک جعبه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب‌شده

از آن‌جا که حوادث این داستان در یک خانه، رخ می‌دهد و شخصیت‌های اصلی آن، پدر و مادر و آنا (دختر خانواده) هستند، حس عدم‌امنیت در آنا، به شکل ترس از جدایی پدر و مادر، اختلاف آنان یا از دست دادن آن‌ها، خود را نشان می‌دهد. آنا راوی داستان است؛ در مسیر حوادث داستان این مادر است که به حضور و مشورت دختر نیازمند است. احساس ترس و ناامنی در آنا، مادر و مادربزرگ (که حضور او در داستان تنها از طریق تماس‌های تلفنی او با آنا و مادرش است)، به شکل‌های گوناگونی نمود می‌یابد. مادربزرگ نگران سلامتی و آرامش مامان است که در داستان، زنی زودرنج و حساس توصیف شده (خانیان، ۱۳۹۱: ۳۴)؛ نگرانی‌های مادر از جنسی دیگر است؛ او از زندگی در خانه‌های مختلف خسته شده و نیاز به ثبات و امنیت اقتصادی در خانواده دارد. او در خانه‌ای که به تازگی اجاره کرده‌اند، احساس ناامنی می‌کند: «مامان گفت: خسته شدم. واقعاً دیگر خسته شدم. من تو این خونه احساس امنیت نمی‌کنم. و خیره شد به من. دست‌هایم را توی دست‌هایش گرفت: چه‌قدر خوبه که تو کنارم هستی!» (همان: ۶۲)؛ اما ترس‌های آنا، رنگ دیگری دارد. در آغاز داستان از زبان او می‌شنویم که دنیای مامان و بابا از هم فاصله‌ی زیادی دارد: «مامان، آدم حساس و زودرنجی است. بابا حساس و زودرنج نیست. من یه کمی هستم یه کمی نیستم. مامان به گل و گیاه و موسیقی و نقاشی و ظروف چینی مخصوصا چینی‌های قدیمی خیلی علاقه داره؛ بابا اصلا به این چیزا علاقه نداره.» (همان:

۳۴) بارها جملاتی با این مضمون از زبان آنا تکرار می‌شود: «همه‌ش می‌ترسم بین مامان و بابا به هم بخوره.» (همان:۵۰) این مهم‌ترین ترس و نگرانی آنا در داستان است و در صحنه‌های مختلف داستان، راوی (دختر) سعی می‌کند شرایط را آرام نگه‌دارد.

۲-۴. جنگ که تمام شد بیدارم کن

ساختار این داستان با دو شخصیت اصلی «حامی» و «حوری» و گفت‌وگوهای طولانی بین آن‌ها شکل می‌گیرد. در این اثر، بیش‌ترین شکل ناامنی‌های اجتماعی که مورد نظر نویسنده بوده، به دو شکل ترس از ازدواج اجباری با مردان پیر و البته ثروتمند برای رهایی از فقر و عدم‌امنیت شغلی برای یکی از زنان درون متن، نشان داده شده‌است.

از زبان حوری: «می‌گن خیلی هم ناراضی هستی برو شوهر کن به حاج خلیل که خواهونت هم هست!

حامی: اون که پنجاه سالش هم بیش‌تره!

حوری: می‌گن پولداره ...» (جهانگیریان، ۱۳۹۰: ۱۸)

در این داستان، اشاره‌ای هم به ازدواج‌های اجباری قومی و قبیله‌ای وجود دارد: بی بی مفتون: «معلومه دیگه، پسر عشیره با دختر عشیره ازدواج می‌کنه دیگه. بود با دختر عامو، نبود با دختر خاله، دختر عمه، نبود با دختری دیگه از طایفه.» (همان: ۳۴) و در جایی از داستان، گلبانو که خدمتکاری فقیر و بی‌چاره بیش نیست، تنها با یک رفتار خرافی و دروغ، کارش را از دست می‌دهد. پسری که برای عریضه نوشتن به جمکران رفته، نزد حامی اعتراف می‌کند که او دزدی کرده؛ اما: «وقتی تخم‌مرغ شکستند تا دزد را پیدا کنند، اسم گلبانو درآمد. گلبانو یکی از بدبخت‌ترین آدم‌هاست.» (همان: ۱۳۷)

۲-۵. هستی

دنیای این داستان به دلیل شخصیت خاص هستی، با چهار اثر دیگر، تفاوت دارد. بر اساس داستان، هستی دختری است با رفتارهای مردانه و آرزوی مرد بودن؛ از این‌رو وقتی او که دختری توانا، پرانرژی و قدرتمند است، دچار ترس از پسران همسن و سال خودش می‌شود، این احساس بر مخاطب، تأثیر بیش‌تری می‌گذارد. مخاطب در سیر داستان، هستی را دختری جسور می‌بیند که می‌تواند به تنهایی مسیری طولانی را با موتور سفر کند؛ دختری که آرزو دارد بتواند در شهر بماند و با دشمن بجنگد؛ اما همین هستی وقتی بدون کلاه و عینکی که چهره‌ی دخترانه‌اش را پنهان کند قدم به کوچه می‌گذارد، با دیدن پسران

محل که قصد مزاحمت دارند، با ترس بسیار تا آن‌جا که می‌تواند فرار می‌کند و دور می‌شود: «کم پیش آمده بود این‌طوری اسم حضرت علی را صدا کنم؛ صدای نفس‌هاشان را می‌شنیدم؛ صدای نفس‌های خودم را هم می‌شنیدم ... تا جایی که می‌شد با سرعت فرار کردم... .» (حسن‌زاده،۱۳۸۹: ۱۵۱)

رمان هستی به لحاظ تقسیم احساس ترس و ناامنی درمردان و زنان درون داستان، بسیار واقع‌بینانه طراحی شده‌است. در داستان، هم مردانی چون دایی هستی، شاپور و ... حضور دارند که داوطلبانه به رویارویی با مرگ می‌روند و هم مردانی چون پدر هستی که سال‌هاست با ترسی در نهان‌خانه‌ی وجودش درگیر است. (همان: ۶۹) البته زنان نیز چنین‌اند: برخی ترسو و نیازمند حمایت و برخی جسور و بی‌باک.

۲-۵-۱. ترس از مردان/ ترس از تجاوز

گفت‌وگوی هستی و خاله نسرین وقتی توی تاریکی پسری آن‌ها را دنبال می‌کند، شنیدنی است: «خاله هستی می‌گه یه جاشکول این‌جاست، خاله می‌گه جاشکول موجود ترسناکیه که از اعماق زمین آمده و فقط شب‌ها ظاهر می‌شه.» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۳۷) نقطه‌ی اوج این گفت‌وگو لحظه‌ای است که پسر کنج‌کاو می‌شود بداند «جاشکول» چیست یا کیست و فراموش می‌کند که برای اذیت و ترساندن دخترها، آن‌ها را دنبال می‌کرده‌است! پسر به آن‌ها نزدیک می‌شود و می‌پرسد: «جاشکول کو؟ خاله نسرین گفت: دلت خوشه‌ها، مو داشتم از چشم‌های تو قصه می‌ساختم تو خودتم ترسیده بودی!!» (همان: ۱۴۸)

بی‌تردید «هراس از تجاوز جنسی روی همه‌ی زنان تأثیر می‌گذارد و تأثیر آن بر شیوه‌ی لباس پوشیدن، برنامه‌ریزی ساعات روزانه، مسیرهای آمدوشد زنان، مانع از فعالیت‌های آنان می‌شود و آزادی‌شان را محدود می‌کند. این وحشت به هیچ وجه بی‌اساس نیست؛ چون هیچ زنی در برابر تجاوز مصونیت ندارد.» (آبوت، ۱۳۸۰: ۲۳۴) در رمان هستی به وضوح مواردی را که گفته شد، می‌توان دید: در برنامه‌ریزی هستی وقتی می‌خواهد به خانه‌ی دوستش برود یا وقتی که در مسیر آبادان، با لباس مردانه، خود را از نگاه مردان محفوظ می‌کند. (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۵۰-۱۵۱)

۲-۵-۲. ترس از نگاه مردم حتی نگاه زنان

«به مامان گفتم: خسته شدم بس که جواب فضولی‌هایه دادُم.» (همان: ۱۴)؛ «کله‌ام پر از صدا شده بود. صدای همسایه‌ها، زن‌ها، بچه‌ها، حتی در و دیوار داشتند درباره‌ی من حرف می‌زدند.» (همان: ۲۰) در این بخش، نویسنده به خوبی، نگرانی‌های دختر نوجوان

را از حرف مردم کوچه و بازار و تصویر ذهنی آنان از زن، نشان داده‌است.

۲-۵-۳. ترس از ازدواج اجباری

«بابا با آهنگ باباکرم که زیرلبی اجرا می‌کرد تابه‌تا بالا به پایین می‌رفت (در حالی که از مرد قصاب محل حرف می‌زد) نگاهش مثل آهن‌ربا چسبید به من؛ از جا پریدم و جیغ زدم: یعنی چی‌ی‌ی‌ی؟» (همان: ۱۸۸) و البته همین ترس، دلیل فرار «هستی» از خانه می‌شود که متأسفانه نویسنده بر آن تمرکز نمی‌کند و این امر خیلی سربسته و پنهانی به گوش مخاطب می‌رسد.

۲-۵-۴. ترس از بلوغ

ترس از بلوغ و تغییرات جسمی در دختران به‌دلیل تغییر نگاه جامعه به آنان، یکی از مسایل مهم و اثرگذار در زندگی و روابط اجتماعی آنان است. «بلوغ نیز مانند کودکی، پدیده‌ای تاریخی و اجتماعی است... تنش‌های دوران بلوغ، منشأ فرهنگی دارند و به موقعیت مبهمی مربوط می‌شوند که نوجوان به واسطه‌ی معیارهای خاص هر جامعه، خود را در آن محصور می‌بیند.» (آبوت، ۱۳۸۰: ۱۰۱)

این ترس در هستی که همواره تلاش می‌کند خود را با پسرها در توانایی‌ها و رفتارهایشان یک‌سان ببیند، نمود بیش‌تری دارد و او را به سمت یک بحران هویت می‌کشاند: «ایستادم جلوی آینه؛ توی آینه کسی نبود جز خودم؛ خودی که حس می‌کردم خودم نیست. خاله گفته بود داری مثل مار، پوست می‌اندازی ... پوستم پر از جوش‌های سرخ و ترسناک بود... این پوست انداختن‌ها مرا به کجا می‌خواست ببرد؟ می‌ترسیدم، هم دلم می‌خواست عوض شوم هم می‌ترسیدم.» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۸۲)

نویسنده سعی دارد نگاه زنانی از طبقات مختلف جامعه را نشان دهد. دیدگاه خاله نسرین که دانشجو و روشن‌فکر است، با مامان که یک زن خانه‌دار است، متفاوت است؛ اما متأسفانه نتیجه‌ی حرف هر دو، در متن داستان یکی است و مخاطب تفاوتی در نتیجه‌ی عملکرد این دو زن احساس نمی‌کند: «خاله نسرین از حالتی پرسید که برایم پیش آمده بود. حالتی که مامان گفته بود ماهی یک‌بار به سراغ زن‌ها می‌آد. تنم داغ شد و سرم را پایین انداختم.» این احساس خجالت و شرم‌زدگی با حس ترس همراه می‌شود: «کم‌کم سردم شده بود و می‌لرزیدم ... فهمیدم عوض شده‌ام. یعنی فهمیده بودم ولی حرف‌های او طور دیگری بود...خورشید انگار داشت توی دریا غسل می‌کرد.» (همان: ۱۳۳) نویسنده زیرکانه با تصویر غسل کردن خورشید در دریا، نگرانی هستی را از محدودیت‌ها و

تکلیف‌هایی که از این پس به دوش خواهد داشت، نشان می‌دهد.

۳. زن، خانه‌داری، بی‌تفاوتی و عدم کارایی در امور اجتماعی

هربار سخن از «زن» به میان می‌آید، ما با مفهومی ذهنی و از پیش تعیین شده روبه‌رو می‌شویم: «زن باید جور مشخصی حرف برند. صدایش نازک و خودش ظریف و شکننده باشد؛ حال آن‌که مفهوم مرد در ذهن ما کسی است که قوی، فعال و مستقل است. درحالی‌که مفهوم ذهنی زن از لحاظ روان‌شناسی، بیش‌تر موجودی منفعل و وابسته است.» (اصلان‌پور، ۱۳۸۲: ۵) این نگاه به زنان، از کلیشه هایی است که در بستر فرهنگی ما وجود دارد و ناچار وارد دنیای داستان نیز می‌شود. «در کتاب‌های نوجوانان در بیش‌تر موارد، مادر فقط خانه‌دار است، دو پیامد مهم دارد: در وهله‌ی اول، تشدید گرایش مبتنی بر گسترش نقش مرد، از این ره‌گذر که وظایفی را خاص مردان می‌داند که در واقع، زنان نیز به آن‌ها می‌پردازند. در وهله‌ی دوم، کاهش اهمیت کار زن در خانه و محدود کردن او در چارچوب خانه‌داری.» (میشل، ۱۳۷۶: ۴۰) بی‌تردید این نگرش، با دیدگاه تبعیض‌آمیز درباره‌ی زنان، همراه است. در داستان‌هایی که در این پژوهش بررسی شده‌اند، زنانی که با نقش مادر در خانواده حضور دارند، اغلب خانه‌دار، بی‌تفاوت نسبت به مسایل جامعه، ناتوان در حل مشکلات، نیازمند حمایت و البته فقط و فقط درگیر کارهای روزمره‌ی خانه هستند. در این داستان‌ها همچون آن‌چه در طول تاریخ رخ داده‌است: «زنان از صحنه‌ی حیات فعال اجتماعی به پرده‌خانه‌ی ناتوانی و سکون و انجماد، رانده شده‌اند و از جهان آگاهی‌ها به دور مانده‌اند.»(لاهیجی،۱۳۷۷: ۵)

۳-۱. لالایی برای دختر مرده

نخستین زنانی که در داستان درباره‌ی آن‌ها می‌شنویم، معلمان مدرسه‌ی راهنمایی شهرک ارغوان هستند که این‌گونه توصیف می‌شوند: «معلم‌های مدرسه‌ی دخترانه از تهران می‌آمدند... کافی بود برفی یا بارانی ببارد و همه چیز به هم بریزد. سرویسی که صبح ساعت هشت آمده بود، ساعت سه و نیم هم برنمی‌گشت و آن وقت بود که معلم‌های زن، دلواپس بچه‌ها و شوهرهایشان می‌شدند که در خانه تنها مانده بودند.» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۰: ۱۱) این زنان، از انجام کارهای اجتماعی ناتوان هستند.

«حکیمه» بیش از صد سال، با شخصیت‌های درون متن فاصله دارد؛ اما کار او نیز این است که «در خانه‌ی عرازخان، سبزی خرد می‌کند. برنج آب می‌کشد. اتاق‌ها را جارو می‌کشد. ظرف می‌شوید و هزار کار دیگر ...» (همان: ۵۷) مادر مینا و مادر زهره، هر دو شخصیت‌هایی

منفعل، ناتوان، و صرفاً درگیر خانه و خانه‌داری هستند: «مادر با هیکل چاقش مدام توی خانه راه می‌رفت. نفس‌نفس می‌زد؛ می‌پخت و می‌شست؛ تمیز می‌کرد و اگر می‌شد شاید مرا هم به‌عنوان یک چیز اضافه که روی زمین افتاده، دور می‌انداخت...» (همان: ۲۲) مادر حتی از درک مشکل زهره عاجز است: «در حالی که زهره کم‌کم از غصه آب می‌شود و داروی روان پزشک می‌خورد، مادر از صبح تا شب مشغول رفت‌وروب و پخت‌وپز بود ...» (همان: ۲۸) مادر مینا هم، چنین است. او در بیش‌تر صحنه‌های داستان، در حال بافتنی کردن است و حتی حاضر نیست با دیدن اخبار تلویزیون، از مسایل اجتماعی آگاه شود. (همان: ۱۰)

از میان این زنان، برخی ناخواسته و ظالمانه، قربانی شرایط زندگی خود هستند؛ مانند حکیمه که از کودکی او را به دلیل فقر، به ترکمانان فروخته‌اند. آن‌چه در زندگی او می‌بینیم، سرنوشت دردناک و محتومی است که حکیمه، خود، آن را انتخاب نکرده‌است؛ اما زنی چون مادر مینا، با آن‌که در کنار مردی روشن‌فکر زندگی می‌کند، همین ویژگی‌ها را دارد.

۳-۲. عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی

در این داستان نیز مادر با کارهای خانه تصویر شده‌است: «مامان ظرف‌ها را می‌شست و من تندتند آن‌ها را آب‌کش می‌کردم و می‌گذاشتم توی سبد.» (خانیان،۱۳۸۹: ۸۱) همچنین می‌توان به گفت‌وگوی طولانی مامان و سارا هنگام شستن ظرف‌ها اشاره کرد؛ گفت‌وگویی که در متن داستان، حدود ۵ صفحه ادامه می‌یابد. آن‌ها درباره‌ی این‌که چه‌طور با پدر پیش از رفتنش به آلمان خداحافظی کنند، صحبت می‌کنند. (همان: ۸۱-۸۵) البته گفتنی است که مادر در این داستان، پس از فرار از شهر خود و زندگی در اردوگاه جنگ‌زدگان، زنی قوی، منطقی و توانمند است که در نبودن پدر، امور زندگی را مدیریت می‌کند.

۳-۳. یک جعبه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب شده

نخستین جمله‌ی داستان از زبان مادر، این‌گونه آغاز می‌شود: «مامان گفت: اسکاچ و خمیازه‌ی کوتاهی کشید و پشت دستش را گذاشت جلوی دهانش.» (خانیان، ۱۳۹۱: ۱۱) این تصویر از مادر تا پایان داستان همراه ماست. او در بخش‌های زیادی از داستان، در حال آشپزی است. در این داستان با آن‌که مادر، زنی است با علاقه‌های خاص، به‌ویژه علاقه به موسیقی، در نهایت او نیز مانند دیگر مادران در چهار داستان دیگر، بیش از هر چیز درگیر خانه‌داری است.

۳-۴. جنگ که تمام شد بیدارم کن

در این داستان، راوی «حامی» است. آن‌چه او روایت می‌کند، بر محور زندگی خود او و

تلاش وی برای پیدا کردن کار و بخش‌های عمده‌ی آن، درباره‌ی «حوری» و گفت‌وگوهای عاشقانه‌ی آن دو است؛ از این‌رو توصیف زنان به لحاظ شرایط اجتماعی و کار در خانه، در این داستان پررنگ نیست.

۳-۵. هستی

در این رمان، مادر بیش‌تر با شرایط خاصی که در دوران بارداری و پس از تولد نوزاد دارد، تصویر شده؛ او منفعل، بی‌تحرک و بیش‌تر اوقات، در حال خوردن و انجام کارهای روزمره‌ی نوزاد است: «مامان توی حیاط دراز کشیده بود. یک دستش را روی شکمش گذاشته بود و با دست دیگرش، لواشک لیس می‌زد ...» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۲۰) «هستی» نیز به اجبار درگیر کارهای روزمره‌ی مادر می‌شود: ««از کهنه و لباس پهن کردن عقم می‌گرفت. هر روز کارم همین بود.» (همان: ۱۴۰) مادر گیج و غیرقابل اعتماد، توصیف شده‌است: «مامان همچنان گیج بود. بابا گفت: اینایه ولشون کن. زن‌ها جهت‌یابی شون به درد عمه‌شون می‌خوره. مُو خودُم می‌دونم چه کار کُنم.» (همان:۸۷)

بنابر آن‌چه در این بخش ذکر شد، اغلب زنان در این پنج داستان، فاقد توانایی لازم برای همکاری در مسایل اجتماعی هستند و تنها کاری که می‌توان از آن‌ها خواست، زایمان، بچه‌داری و رسیدگی به کارهای خانه است. در این داستان‌ها، دختران نوجوان – چنان‌که دیدیم– مادران خود را با احساس نارضایتی توصیف می‌کنند؛ آنان آگاه‌تر و توانمندتر از مادرانشان، تصویر شده‌اند.

۴. زنان مسنّ و ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری آنان

یکی از شخصیت‌های تکرار شونده در این پنج داستان، شخصیت مادربزرگ یا بی‌بی است. او که سمبل نسل گذشته است، با صفاتی چون گرایش به مذهب، اعتقاد به خرافات و البته مهربان و ساده توصیف می‌شود.

۴-۱. لالایی برای دختر مرده

دراین داستان تنها در بخشی که از طریق «حکیمه» داستان با دنیای صد سال پیش پیوند می‌خورد، با دو شخصیت مسن زن، روبه‌رو می‌شویم: «خانم‌جان» و «جیران خانم».

خانم‌جان بسیار مهربان است و مادام که او در داستان حضور دارد، «حکیمه» آرامشی نسبی احساس می‌کند. او برای حکیمه، قصه می‌گوید و آغوش امنی است برای او که از

خانواده‌ی حقیقی‌اش بسیار دور است. می‌توان او را جای‌گزین نقش مادربزرگ دانست. سرنوشت مشترک خانم‌جان و حکیمه نشان از این رویداد دردناک دارد که جایگاه زنان و شرایط آنان، حتی با گذر طولانی زمان تغییر نکرده‌است. آن‌ها سرنوشتی یک‌سان دارند. خانم‌جان برای حکیمه تعریف می‌کند که «سی‌سال قبل وقتی زن جوانی بوده، راه‌زنان ترکمن او را اسیر می‌کنند و می‌برند و می‌فروشند.» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۰: ۵۶)

جیران خانم در این داستان، به‌گونه‌ای جای‌گزین شخصیت پیرزن عجوزه و بدخلق افسانه‌هاست. او بعد از مرگ خانم‌جان، رئیس پیش‌خدمت‌ها می‌شود و حکیمه را کتک می‌زند و اذیت می‌کند. (همان: ۵۷)

۴-۲. عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی

در این داستان، بی‌بی زنی است صبور، شجاع، قانع و بی‌توقع. او تنها کسی است که یونس، شخصیت اصلی داستان، را حمایت می‌کند. توصیف او در داستان، زنی است با تجربه که حتی زیر بمباران دشمن، با دارویی که در بقچه‌اش دارد، از عنقا (زنی که باردار بود) مراقبت می‌کند و زمانی که خانواده‌ی سارا نمی‌توانند آن‌ها را در فرار از شهر همراهی کنند، تنها به گفتن این جمله بسنده می‌کند: «برید به امان خدا ... دشمنت شرمنده مادر» (خانیان، ۱۳۸۹: ۵۶-۵۷)

۴-۳. یک جعبه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب‌شده

حضور مامان‌بزرگ در این داستان، تنها از طریق گفت‌وگوی تلفنی او با مامان یا آنا دیده می‌شود. جالب این‌جاست که او سفارش مامان را به دخترش ،آنا، می‌کند و از آنا می‌خواهد مراقب او باشد. رابطه‌ی مامان و مامان‌بزرگ هم این‌گونه تصویر شده که مامان، گاهی حتی حوصله‌ی گفت‌وگوی تلفنی با او را ندارد: «مامان! وای خدا این مامانه، هنوز نخوابیده! کاشکی بهش شماره نداده بودم آ !» (خانیان، ۱۳۹۱: ۲۰)

۴-۴. جنگ که تمام شد بیدارم کن

در این داستان، بی‌بی، تنها کسی است که در کنار «حامی» زندگی می‌کند. مهم‌ترین ویژگی او عقاید مذهبی و گاه خرافی اوست. «بی‌بی کمی بو برده، همه‌اش مرا از حرف زدن با نامحرم می‌ترساند. هر روز مرا می‌برد پشت در جهنّم و برمی‌گرداند.» (جهانگیریان،۱۳۹۰: ۴۳) اعتقادات خرافی بی‌بی در جای‌جای داستان به چشم می‌خورد: «بی‌بی می‌گوید این

وقت‌ها اجنه به جوش می‌آیند و نباید آب داغ روی زمین ریخت و به حمام و جاهای قدیمی و خلوت هم نباید رفت.» (همان: ۲۷)

۴-۵. هستی

«بی‌بی از ته دل به خدا اعتماد دارد.» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۸۹) او در لحظه‌های خاص که نگران فرزندش است یا وقتی شرایط سخت زندگی در دوران جنگ، او را به ستوه آورده، به همسرش (که اکنون زنده نیست) پناه می‌برد؛ با او سخن می‌گوید و حمایت او را نیاز دارد.

۵. زن، جنسیت

رشته‌ی پنهانی که شخصیت‌ها، حوادث، نقطه‌ی اوج و... را در داستان‌های مورد بررسی در این پژوهش، به هم وصل می‌کند و ساختار نهایی داستان‌ها را می‌سازد، نگرش نویسنده یا راوی درون متن به موضوع «جنسیت» است. این پرسش اساسی وجود دارد که فرایندی که مردم از طریق آن یاد می‌گیرند چگونه زن یا مرد باشند، چیست؟ هرچند تقسیم‌بندی صفات و ویژگی‌های انسانی به دو گروه «زنانه» و «مردانه»، خود، نوعی تبعیض جنسیتی نسبت به زنان و البته مردان است، حضور پررنگ این نگرش در زندگی واقعی و زندگی‌های درون متن، انکارناپذیراست. «جنسیت»، دربرگیرنده‌ی جنبه‌های روان‌شناختی، اجتماعی و فرهنگی مرد بودن و زن بودن است. در حقیقت، نگرش جامعه به تدریج به کودکان و نوجوانان می‌آموزد که آنان از دو جنس مخالفند: «از آن‌جایی که کودکان از لحاظ جسمانی خیلی شبیه به هم هستند، پژوهشگران نتیجه گرفتند که والدین به تفاوت‌های واقعی بین کودکان واکنش نشان نمی‌دهند؛ بلکه از کلیشه‌سازی جنسیتی استفاده می‌کنند که منجر به رفتارهای متفاوت کودکان دختر و پسر می‌شود.» (سفیری، ۱۳۸۸: ۸۹) در رویکرد انسانی زنان و مردان جنس مخالف هم به شمار نمی آیند. «درون بشر دوجنسی است. اگرچه صفات روان‌شناختی جنس مخالف در هر یک از ما عموماً ناخودآگاهند لیکن خود را در رویاها یا فرافکنی به افراد مخالف محیط، آشکار می‌سازند.» (حسینی، ۱۳۸۸: ۱۵۱)

در دنیای این پنج داستان که محور اصلی و گاه راوی داستان، دختران نوجوان هستند، نگرش جنسیتی و تأثیر آن بسیار چشم‌گیر است. برخی به دیدگاه کلیشه‌ای جامعه درباره‌ی «زن»، تن درداده‌اند و برخی به جدالی بی‌سرانجام با «زن بودن» می‌پردازند. امّا نکته این جاست که بین شخصیت‌های مورد بحث، هنوز هم جای خالی «زن» به مفهوم انسانی آن، احساس می‌شود.

۵-۱. رویارویی دو جنس مخالف در لالایی برای دختر مرده

نگرش مبنی بر جنسیت با شکل‌گیری کلیشه‌های جنسیتی همراه است که در نهایت، به رویارویی زنان و مردان در متن می‌انجامد. این رویارویی از خانه، میان دختر و پدر و دختر و برادران آغاز می‌شود و تا مردان غریبه، ادامه می‌یابد.

این عبارت، یکی از کلیدی‌ترین دیالوگ‌ها در درک احساس زهره به برادرانش است: «ناصر، قادر، نادر، یاور، این چهار تا برای من حکم یک نفر را داشتند؛ مثل هم بودند. اخلاقشان، خورد و خوراکشان و خرناسه‌ای که شب وقتی خسته از کار، می‌خوابیدند به راه می‌انداختند.» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۰: ۲۰) جدال دائمی زهره با آن‌ها، برای اثبات هویت خودش، از عدم اعتماد آنان به زهره به عنوان دختری سنجیده و دانا، ناشی می‌شود: «با داداش نادر دعوایم شده بود سر تلفن. نیم ساعتی بود که با مرجان صحبت می‌کردم و داداش نادر عصبانی شده بود.» (همان: ۲۰) نخستین پیامد نگرش جنسیتی، نگاه و رفتار تبعیض‌آمیز است که در این داستان، به‌ویژه در خانواده‌ی زهره، قابل ملاحظه است. زهره نسبت به برادرانش، فاصله‌ی بسیاری احساس می‌کند و آن‌ها را با عنوان «شازده» یا «پسرها» خطاب می‌کند.

این فاصله میان زهره و پدر نیز احساس می‌شود: «انگار مرا نمی‌شناخت. نمی‌دانم از کی؛ اما انگار با هم غریبه بودیم. نمی‌دانم وقتی کوچک بودم پدرم مرا بغل می‌کرد یا نه؟» (همان: ۲۲) در رابطه با مینا، این احساس، متفاوت است. پدر مینا مردی اهل مطالعه و اهل قلم است. او نگران مینا است؛ اما در داستان، نشانه‌ای دال بر ارتباط صمیمانه‌ی مینا و پدر وجود ندارد. در این داستان، پدر بیش‌تر نقش حامی را دارد و مینا، دختری که نیازمند حمایت اوست.

حکیمه، دختری است که پدر به‌دلیل فقر، او را به ترکمانان فروخته‌است. در طول داستان، حکیمه تنها با دختران نوجوان ارتباط برقرار می‌کند؛ گویا مردان به کلی از دنیای او کنار گذاشته شده‌اند. با آن‌که راوی، «آقای ناصری»، پی‌گیر ماجرای دختران قوچان است، نگاه اوبه زنان و از جمله زهره، نگاهی است از بالا، از موضعی فراتر از زنان. شاید آخرین صحنه (سیلی خوردن او از دختری که او را نمی‌شناسد) بازتاب رفتار زنان است به نگاه ترحم‌آمیز مردانه‌ی راوی! (همان: ۱۴۹-۱۵۵) نویسنده نیاز به تغییر نگرش مردان درباره‌ی زنان را از زبان مجید، پدر مینا، در صحنه‌ی پایانی داستان، یادآور می‌شود: «آقای ناصری به مجید: یه مدت خونه‌ی خودتون نگهش دارید تا برادراش آروم بشن. مجید: همین کارو می‌کنیم؛ ولی اونا باید رفتارشون رو عوض کنن.» (همان: ۱۵۳)

در بخشی از داستان که زهره، زندگی دختران زندانی را روایت می‌کند، با یک نکته‌ی مشترک در زندگی آنان روبه‌رو می‌شویم و آن سوءاستفاده‌ی جنسی از دختران و فریب دادن آنان از سوی مردان است؛ از آن جمله می‌توان به داستان زندگی هاجر و سولماز اشاره کرد. (همان: ۱۴۰-۱۴۲)

۵-۱-۱. زن، آبرو

یکی از مفاهیم تکرارشونده در این داستان‌ها، کاربرد مفاهیم «آبرو»، «شرم» و «خجالت» در ارتباط با دختران است. در سیر داستان، موارد بسیاری وجود دارد که دختران، از جانب بزرگ‌ترها مورد سرزنش قرار می‌گیرند؛ آن‌ها همواره در معرض ترس از رفتارهای نادرست و بی‌آبرویی در جامعه هستند.

وقتی زهره، از دیدن حکیمه جیغ می‌زند و کم‌کم دچار نشانه‌هایی از افسردگی و روان‌پریشی می‌شود، مادر تنها نگران آبروی خانواده است: مادر: آبروریزی نکن! خجالت بکش! به‌صورت مادرم نگاه کردم. بیش‌تر از آن‌که نگران باشد، عصبانی بود.» (همان: ۱۹)

از زبان راوی (آقای ناصری): «مرد بی‌چاره از فرط ناراحتی قوز کرده بود. توی ماشین که نشست گفت: این چه بی‌آبرویی بود سرم اومد.» (همان: ۱۴۹) جالب این‌جاست که راوی نیز علت فرار زهره را توجیه می کند: «من و مجید گفتیم که ماجرا آن‌طورها هم که فکر می کند نیست. گفتیم زهره بچه است و ظاهرا دنبال همان خیالاتی که دچارش شده بود، رفته ...» (همان: ۱۵۰) گویا حتی نویسنده، نگران آبروی زهره و خانواده‌اش است!

۵-۱-۲. زنان، جنس دوم، از یاد رفته

در داستان لالایی برای دختر مرده، نویسنده موضوع زنان و فراموش‌شدگی آنان در طول تاریخ را به خوبی ترسیم کرده‌است. حکایت دختران قوچان و دشواری دست‌رسی به دست نوشته‌هایی درباره‌ی سرنوشت آنان، نمودی از فراموشی زنان و مسکوت گذاشتن حضور آنان در طول تاریخ است. شباهت میان دیالوگ‌های راوی و چگونگی دست‌رسی به دست نوشته‌ی مربوط به دختران قوچان با آن‌چه «افسانه نجم‌آبادی» در کتابش، حکایت دختران قوچان،بیان کرده‌است، همچنین شباهت بین برخی عبارت‌ها از زبان میرزا جعفرخان منشی‌باشی در متن داستان (همان: ۶۳) با گزارش‌های دختر فروشی از «ناظم‌الاسلام کرمانی» (نجم‌آبادی، ۱۹۹۵: ۵۴)، این احتمال را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد که شاید نویسنده‌ی داستان تا حدی تحت تأثیر این کتاب بوده‌است. نکته‌ی بسیار مهم این است که «همچنان که اهمیت این داستان در زمان خود با مناسبات زن و مرد در فرهنگ آن زمان پیوند داشت،

فراموشی آن نیز از خاطرها، بیانی از مناسبات زن و مرد در جامعه‌ی ما و نشانی از آن‌گونه تاریخ‌نگاری است که مردمَدار و مردستا بوده و ارزشی برای ثبت آن‌چه به زنان مربوط باشد، قایل نیست.» (همان: ۹) در لالایی برای دختر مرده، دختران نوجوان هر یک به‌طریقی، در پی اثبات وجود خود و تلاش برای دیده شدن هستند. حکیمه، سالیان بسیار را درمی‌نوردد تا در روزگاری دیگر، خود را پیدا کند. مینا می‌خواهد خود را از پشت‌بام به زیر افکند تا در بعد چهارم جهان یعنی زمان، لحظه‌ی تولد خود را دوباره ببیند و در جایی از زمان، حکیمه و شاید خودش را پیدا کند. هرچند زیرساخت فرار زهره، رفتار ناروای پدر و برادران با اوست؛ اما او نیز می‌رود تا بازگردد، می‌رود تا دیده شود. زهره نه تنها با فرار از خانه، گم‌می‌شود؛ بلکه رد پای او برای مدتی نسبتاً طولانی، در متن داستان نیز گم‌می‌شود؛ از حدود صفحه‌ی ۷۷ تا صفحه‌ی ۱۶۹ که از زبان پدر مینا، خبر گم‌شدن زهره را می‌شنویم، هیچ سخن یا نشانی از او در داستان نیست: «زهره کم‌کم از یادها می‌رفت و تا زمانی که گم‌شد، دیگر کسی به فکر نجاتش نیفتاد.» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۱: ۲۸)

۵-۲. سارا و یونس، در عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی

تحلیل شخصیت سارا در این داستان جدای از یونس، کوکو، سام و سلما، امکان‌پذیر نیست. هریک از این شخصیت‌ها او را یاری می‌کنند تا در مسیر رویدادهای داستان، هویت خود را بشناسد و به مخاطب بشناساند. سارا با شروع جنگ، پا در راهی می‌گذارد که با لمسِ دردِ از دست دادن و عبور از خودخواهی، غرور و لجاجت‌های کودکانه، کم‌کم عشق را و شایَد خودِ حقیقی‌اش را پیدا می‌کند. در آغاز داستان، نکته‌ای که در ارتباط سارا و یونس وجود دارد، دوری کردن و خشم پنهان سارا نسبت به یونس است. سارا، حتی حرف زدن‌ها و رفتارها را در ذهنش به زنانه و مردانه تقسیم کرده‌است؛ از این‌رو در ذهن خود، خط قرمزی دارد که تا پایان داستان او را به چالش درونی می‌کشاند؛ خط قرمزی که سارا با آن‌که در درون خود با همه‌ی وجود، یونس را می‌جست، در دنیای بیرون، یونس نباید از آن عبور می‌کرد؛ اما جالب این بود که یونس هم خیلی وقت‌ها جمله‌هایش را وارونه از آخر به اول می‌گفت؛ مثل یک جمله‌ی رمزآلود که دیگران آن را نفهمند. او نیز برای نزدیک شدن به سارا، مرزهایی داشت. وقتی عنقاخانم در آستانه‌ی زایمان بود گفت‌وگوی یونس و سارا را از زبان سارا این‌گونه می‌شنویم (گفتنی است که سارا به‌طور عمدی، به جای یونس، او را «پسر» خطاب می‌کرد): «پسر گفت: چی شده؟

من تقریباً با بی‌اعتنایی گفتم: هیچی. گفت: هیچی؟ گفتم: زنونه است. گفت: چی زنونه است؟ گفتم: همون چیزی که شده زنونه است ...» (خانیان، ۱۳۸۹: ۷۲)

یا در جایی دیگر، جدال سارا با خودش را این‌گونه می‌بینیم: «همین طوری نگاهش کردم و نگاهش کردم؛ بعد گفتم: پاشو از این‌جا برو! از ته دل نگفتم؛ ولی باید می‌گفتم.» (همان: ۱۴۵) و «دلم می‌خواست هر طور شده یه روز یه جایی مچش را بگیرم؛ انگار خشمی کهنه از او در وجودم بود که می‌خواستم هر طور شده بیرونش بریزم.» (همان: ۱۲۹)

در روند حوادث، آن‌جا که سارا، «کوکو» را در بیابان در کنار «دیو مرگ» رها می‌کند، نخستین هذیان‌های ذهن او درباره‌ی هویتش، در گفت‌وگویی طولانی با خودش و شاید با یونس، در درونش آغاز می‌شود؛ رویارویی با یونس که از ابتدا با نوعی تردید، پرسشگری و انکار در رفتار سارا خودنمایی می کند، او را به واکاوی در خودش می کشاند: «تو می‌دونی من کی ام؟ ، نه ، ... می‌بینمت؛ اما نمی‌دونم چه شکلی هستی؟ ، به اون پیچه‌ی صحرایی نگاه کن؛ تو اونی... تو کی هستی؟ من کی هستم؟ تو کی هستی؟»(همان: ۹۸) و در ادامه‌ی این گفت‌وگوی درونی، سام می‌گوید که یونس با جمله‌ای شاعرانه، سارا را که به خواب رفته بود، «یک پری دریایی خسته» توصیف کرده‌است. (همان: ۱۰۰) در این داستان، از یک سو، فاصله، جدایی و موضع‌گیری دخترانه‌ی سارا را در برابر یونس می‌بینیم؛ اما از دیگر سو، سارا بدون یونس و حتی بدون از دست دادنش، نمی‌تواند هویت زنانه‌ی خود را بازشناسد. از زبان سارا: «اگر از من بخواهید چند تا اتفاق خیلی خیلی مهم از زندگی خودم را بگویم، یکی‌اش اجرای امشب از سونات «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» است؛ درست مثل این‌که دارم دوباره به دنیا می‌آیم... دیگری جنگ که کوکو را از من گرفت؛ دیگری آمدن ناگهانی بابا ... و دیگری، شبی است که خیره شدم توی چشم‌های یونس و با بغض و لابه به او گفتم: چرا این‌جا این قدر تاریکه ؟» (همان: ۱۴۰-۱۴۱)

۵-۲-۱. سارا، یونس، سلما

در نخستین صفحات داستان *عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی* با این جمله از زبان راوی (سارا) روبه‌رو می‌شویم: «باید می‌رفتم و به سلما می‌گفتم.» (همان: ۱۳) کنج‌کاوی برای شناخت سلما، از آغاز داستان در مخاطب شکل می‌گیرد و او نیز همگام با سارا، در پی یافتن دختری است به نام «سلما» که سارا گمان می‌کرد یونس عاشق اوست. سارا اعتراف می‌کند یونس را تعقیب کرده بود و دیده بود یونس برای دختری که آن‌سوی پنجره است، شعر می‌خواند. حسی از جنس کنج‌کاوی، تردید و رقابت تا پایان داستان در وجود اوست.

در پایان می‌بینیم آن‌سوی پنجره دشتی است خالی و ویران؛ «سلما»یی وجود ندارد؛ آن‌چه بود، حرف‌های یونس بود که باید از پنجره‌ای رو به سلما، به سارا می‌گفت!

شاید دیواری که میان سارا و یونس وجود داشت، باعث شده بود یونس، حرف‌هایش را بنویسد و در پنجره‌ای رو به دختری خیالی، آن‌ها را بیان کند؛ به این امید که وقتی سارا تعقیبش می‌کند، آن‌ها را بشنود. این فاصله از نخستین دیدار آن دو تا پایان داستان، بر دوستی آن‌ها سایه افکنده‌است.

۵-۲-۲. سارا، سام، نیمه‌ی پنهان

یکی از روابط خاص و تأمل‌برانگیز درون متن، ارتباط سارا با برادر کوچکش، سام، است. در ارتباط آن دو، نشانی از جنس مخالف بودن نیست؛ بلکه گویا سام، بخشی از هویت سارا است. دیالوگ‌های طولانی بین سارا و سام، شبیه به اعتراف روبه‌روی آینه است. سام، آنیموس یا درون خود سارا است و گاه خودِ آگاه درون او. سام از رازهای سارا پرده برمی‌دارد و وادارش می‌کند حقیقت را بگوید.

وقتی آن دو به سمت «کوچه باغ پشت کانال» می‌روند تا سلما را پیدا کنند، سارا می‌گوید: «سام تنها کسی بود که نمی‌شود چیزی از او پنهان کرد.» (همان:۱۳۵) در بخش‌هایی که سارا و یونس از بیان احساس خود پرهیز می‌کنند، حضور سام کمک می‌کند ناگفته‌ها را بگویند. در آخرین گفت‌وگوی سارا و سام، آن‌چه از زبان سام می‌شنویم، بسیار منطقی‌تر و زیرکانه‌تر از آن است که سخنان یک پسر بچه‌ی ۱۰ ساله، به خواهر بزرگ‌ترش باشد. در حقیقت این خود سارا است که دارد آن‌چه را که بر او گذشته، تحلیل می‌کند. در این صحنه‌ها، حضور پنهان نویسنده را نیز می‌توان دید؛ گه‌گاه این نویسنده‌ی داستان است که پشت نقاب سارا و سام، پرده از رازهای این دو جنسِ شاید مخالف برمی‌دارد.«سارا: می‌دونی سام! من فکر می‌کنم اون روز یونس فهمیده بود من تعقیبش می‌کنم. سام گفت: سلما چیزی گفته؟ گفتم: نه خودم این‌طوری فکر می‌کنم. سام گفت: می‌دونی سارا! من فکر می‌کنم اصلاً یونس دلش می‌خواسته تو تعقیبش کنی. سارا: واقعاً؟، سام: مطمئنم.» (همان: ۱۶۶)

۵-۲-۳. سارا، حس رقابت با مادر

یکی از ویژگی‌های سارا، تعریف‌های دقیق او از ظاهر افراد است؛ از آن جمله، توصیف جزو به جزو لباس‌های استاد موسیقی‌اش؛ اما هر بار سارا، مادر را توصیف می‌کند، تا حدی از دیدن جزییات ظاهری فاصله می‌گیرد و در سخن او نوعی رقابت یا مقایسه‌ی پنهان بین او و مامان نمود پیدا می‌کند. نکته‌ای که می‌تواند ذهن مخاطب را درگیر کند،

آن است که توصیف‌های سارا درباره‌ی مادر، گاه لحن توصیفی یک مرد از زیبایی‌های یک زن را دارد؛ نه نگاهی دخترانه و شاید این‌ها مواردی است که نویسنده بیش از حد لازم، به جای سارا فکر کرده و سخن گفته‌است: «بی‌شک پیشانی‌ام درست از زیر رستنگاه موی سر تا بالای ابروها، شبیه پیشانی مامان است... البته بینی من کوتاه و گوشتی است و هیچ شباهتی نه به بینی قوسدار بابا دارد و نه به بینی بلند و زیبای مامان؛ ولی لب‌هایم دقیقاً به این دلیل که پایینی کلفت‌تر از بالایی است و فرورفتگی هر دو گوشه‌ی آن به خوبی دیده می‌شود، شبیه لب‌های مامان است ...» (همان: ۲۷)

۵-۳. رفتار کودکانه‌ی «آنا» در یک جعبه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب‌شده

شخصیت‌های اصلی در این داستان، پدر، مادر و آنا (دختر نوجوان خانواده) هستند. رویدادها در خانه‌ی آن‌ها اتفاق می‌افتد؛ با حضور کسی یا چیزی نامریی که آن‌ها را می‌ترساند. در این داستان، از آن‌جا که آنا با هیچ مردی غیر از پدر ارتباط ندارد، به لحاظ روانی و عاطفی، به تکامل نمی‌رسد. در دیگر داستان‌ها، تغییر و دگرگونی و حرکت به سمت کمال در شخصیت‌ها در کنار کسی از جنس دیگر اتفاق می‌افتاد. در این داستان، آنا در کودکی و رفتارهای کودکانه درجا می‌زند. پدر و مادر، او را «وروجک» خطاب می‌کنند. هرچند آنا در بخش‌هایی از داستان بی‌هیچ دلیل خاصی، قوی‌تر از مادر نشان داده شده تا جایی که گویا اوست که مادر را حمایت می‌کند؛ اما در عمل، آنا به بلوغ فکری و جنسی نمی‌رسد. دنیای او محصور به پدر و مادر است: «بابا با دهان پر گفت: فوق‌العاده نبود وروجک، عادت کرده بودیم.» (خانیان، ۱۳۹۱: ۳۲) «لحن مامان طوری بود که انگار من یک دختر بچه‌ی کوچولو و لوس هستم. از لحنش بدم نیامد؛ اتفاقاً حال خوبی پیدا کردم.» (همان: ۴۶) «مامان من را توی بغلش گرفت و من مثل یک دختر بچه‌ی کوچولو، در آغوشش جاگرفتم.» (همان: ۴۸)

۵-۳-۱. آنا، مادر، توصیف‌های زنانه

آنا درباره‌ی مادرش: «دسته‌ی منظمی از موی سرش که به هم چسبیده بود و نوک تیزی پیدا کرده بود؛ درست مثل تیغه‌ی فلزی و براق، ریخته شده بود روی پیشانی و تا ابروهای باریکش پایین آمده بود ...» (همان: ۷۱) یا: «مامان چشم‌های قهوه‌ای خوشکلش را تنگ کرد و گفت ...» (همان: ۱۹) می‌توان گفت، توصیف مامان با بیان جزییات زنانه و زیبای چهره‌ی او که جذابیت زنانه‌ی خاصی به وی می‌بخشد، از زبان آنا تا حد زیادی از یک

توصیف ساده‌ی دخترانه از مادر، فاصله گرفته‌است. شاید بتوان گفت همان احساس رقابت پنهان در این داستان و این شخصیت نیز وجود دارد.

۵-۴. لحظه‌های اروتیک در جنگ که تمام شد بیدارم کن

راوی این داستان، پسری نوجوان به نام حامی است؛ از این‌رو بخش‌هایی که با دیدگاه جنسی نوشته شده‌اند، لحن مردانه دارند. حس دخترانه‌ی حوری چندان خودنمایی نمی‌کند؛ البته این امر با شخصیت کاملاً تسلیم و منفعل حوری، هماهنگی دارد. این حامی است که با جسم و روحش، نیمه‌ی گم‌شده‌ی خود را در حوری جویا می‌شود. از زبان حامی: «به برق چشم‌ها و هرم نفسش عادت کرده‌ام. وقتی مدت طولانی صورتش را می‌چسباند به عسلی و با هم حرف می‌زنیم، تنوره‌ی عسلی آن‌قدر داغ می‌شود که می‌توانم روی دیواره‌ی آن نان بپزم.» (جهانگیریان، ۱۳۹۰: ۲۸) «حوری آیت‌الکرسی می‌خواند و فوت می‌کرد توی صورت من. دکمه‌ی یقه‌ی پیراهنم را بازمی‌کنم تا نگذارم فوت‌های حوری هدر برود. تنم خنک می‌شود.» (همان: ۳۰)

همه‌ی توصیف‌ها و خواسته‌هایی از این دست، از زبان حامی و با احساسی مردانه است تنها یک مورد از زبان حوری وجود دارد که آن‌هم بیان مستقیم نیست. حوری با کنایه و با لحنی روایتی، سخن می‌گوید. شاید دلیل این نوع شخصیت‌پردازی در متن آن است که «دخترها برای این‌که مقبول بمانند و دختر خوبی باشند، باید هرگونه میل جنسی را در خود سرکوب‌کنند و جز عشق و تک‌همسری، انتظار و آرزویی نداشته باشند.»(آبوت، ۱۳۸۰: ۱۰۴)

«حامی: چرا تورو تنها نمی‌ذارن تو خونه؟ حوری: برای این‌که ممکنه پسر همسایه یه وقت از ناودون بیاد تو خونه‌شون! حامی: بیاد خونه‌شون که چه کنه؟ حوری: بیاد که منو بخوره! حامی: می‌خورم.....ت.» (جهانگیریان، ۱۳۹۰: ۱۶۰)

۵-۴-۱. حوری، حامی و احساس گناه

احساسی که بین حوری و حامی شکل گرفته‌است و تلاش آن‌ها برای لمس دست‌ها و دیدن صورت یک‌دیگر از تنها پنجره‌ای که آن‌ها را به هم وصل می‌کرد، در نهایت در هر دوی آن‌ها احساس گناه ایجاد می‌کند. بیش‌تر صحنه‌های داستان با جمله‌ای از حامی که به «گناه» یا «حرام بودن» احساسش فکر می‌کند، پایان می‌پذیرد. این احساس گناه، ناشی از فرهنگی است که آن دو در آن رشد کرده‌اند؛ بی‌بی، زنی است سنتی و تا حدی خرافاتی و پدر حوری، مردی سنتی و بسیار متعصب. پدر حوری معتقد است: «دختر هرچی تو خونه بمونه، کم‌تر گناه می‌کنه و کم‌تر ازش حرف درمیاد.» (همان: ۱۸)؛ اما دیوارهای

خانه نمی‌توانند مانع از جریان احساس و تلاش حامی و حوری برای تجربه کردن حسی باشند که از درونشان منشاء می‌گیرد. شاید دلنشین‌تر بود اگر نویسنده‌ی داستان، این روند رفتاری و احساسی را با رویکردی عمیق‌تر به تصویر می‌کشید. در این داستان، حامی، همواره درگیر است که آیا معصومیت و پاکی‌اش را از دست داده است یا خیر؟ با آن‌که «تصور معصومیت بی‌تجربه و تصور تجربه بدون معصومیت، بی‌معناست. هریک با دیگری است که حضور می‌یابد و هریک در دیگری، است که حضور می‌یابد.»(خسرونژاد، ۱۳۸۳: ۱۰۶)، در این داستان، نویسنده خود نیز در این جدال سهیم است و گویا راهی می‌جوید تا «معصومیت از دست رفته» را نجات بخشد:

«من خودم هم نمی‌دانستم پاکم یا ناپاکم. من فقط حوری را دوست داشتم. دوست داشتن که گناه نیست. اصلاً کی گناهکار نیست؟ همه‌ی این آدم‌ها که دارند می‌لولند این‌جا توی هم گناهکارند ...» (همان: ۱۳۹) یا در جایی دیگر: «هر وقت با حوری حرف می‌زنم، می‌روم حرم یا یکی از امامزاده‌های دور و بر برای توبه. اگر گناهم سنگین باشد، می‌روم حرم؛ ولی اگر گناهم سبک باشد، می‌روم یکی از همین امامزاده‌ها که ده بیست‌تایشان آن‌قدر نزدیکند که می‌توانم پیاده بروم پابوسشان.» (همان: ۵۳)

حامی تلاش می‌کند هر طور شده به احساسش درباره‌ی حوری، رنگ «معصومیت» بزند: «از مغازه‌های چسبیده به حرم، یک انگشتر می‌خرم برای حوری ... هرچه هست، می‌تواند ما را به هم حلال کند و مرا از عذاب گناه نجات بخشد ...» (همان: ۵۳) این درگیری ذهنی بین حامی، حوری و شاید نویسنده و حتی مخاطب داستانی، در همه‌ی لحظه‌های درون متن ادامه دارد؛ گویا نویسنده در سیر حوادث و دیالوگ‌ها امکان جور دیگر رفتار کردن را از شخصیت‌های درون متن گرفته‌است.

۵-۴-۲. زن، جنس ضعیف

در این داستان، علاوه بر آن‌که حوری برای تغییر شرایط خود و حتی بیان احساس عاطفی‌اش به حامی، هیچ تلاشی نمی‌کند، بلکه خود نیز بر این باور است که او ناتوان‌تر و نادان‌تر از مردان است. طرز فکر مبنی بر سلطه‌جویی و احساس قدرت، حتی در حامی که در سن نوجوانی است، بروز بسیاری دارد: از زبان حامی: «آب انار شتک می‌زند روی پوست سفید صورتش. از حوری می‌خواهم پاک نکند. می‌گوید: چشم. هرچه می‌خواهم، می‌گوید: چشم. سقش را با چشم برداشته‌اند انگار.» (جهانگیریان، ۱۳۹۰: ۴۰) حوری بدون اجازه از خانه خارج نمی‌شود. «چرا از حوری خبری نیست؟ او که بی‌خبر تا مسجد

محل هم نمی‌رود.» (همان:۳۶) و درجایی‌دیگر:«حامی: تو حرف آقاجونت رو قبول داری؟ حوری: من چه می‌دونم؟ من که آقام نیستم. این چیزها رو آقاها می‌دونن!» (همان: ۴۲)

۵-۵. هستی و آرزوی مرد بودن

در رمان هستی، با آن‌که نویسنده تلاش کرده‌است، او را دختری جسور و پرانرژی نشان بدهد، در نهایت سودای مرد بودن و رفتارهای مردانه داشتن در ذهن و رفتار هستی، آن قدر نمود پیدا می‌کند که مخاطب، چهره‌ی واقعی هستی را در پشت آن، گم می‌کند. این امر نشان می‌دهد که در پس‌زمینه‌ی ذهنی هستی، مرد، جایگاهی برتر در جامعه دارد که او برای بهتر بودن، تلاش می‌کند مردانه رفتار کند.

در رمان هستی، کلیشه‌های جنسیتی درباره‌ی دختر و پسر بودن، به خوبی نشان داده شده و شاید رفتارهای هستی و تا حدی، خاله نسرین، برای فروریختن این دیوارهای از پیش تعیین شده است؛ کلیشه‌هایی که با خود تبعیض جنسی را برای جامعه به ارمغان می‌آورند و در دختران، احساس «بیزاری از خود» را ایجاد می‌کنند. از زبان راننده تاکسی: «سه تا دختر دارم عین عروسکن، ملوس و بی‌سروصدا؛ همیشه به عیالم می‌گم کاش خدا یه پسر به مو می‌داد؛ ولی تخس و فضول و شیطون!» (حسن‌زاده ، ۱۳۸۹: ۱۶) آن‌چه از زبان این مرد می‌شنویم، مشتی است از خروارها تصویر از پیش تعیین شده درباره‌ی دختران و پسران. «همه چیز چنان می‌گذرد که گویی دختربچه برای این، بارآمده که خوشایند دیگران باشد؛ اما پسربچه برای موقعیت اجتماعی، ساخته شده‌است.» (میشل، ۱۳۷۶: ۲۸)

هستی، در جای‌جای داستان، دختران را با پسرها مقایسه می‌کند: «ما دخترا مثل شما پسرا نیستیم که الکی لاف می‌آیین و می‌گین کی به کیه. ما دیگه چیزی می‌گیم پای حرفمون هستیم.» (حسن‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۹۱) هستی آن‌قدر دنیای مردها را بهتر از دنیای زنانه می‌بیند که حتی آرزو می‌کند مرد بود و می‌توانست به دست‌شویی مردانه برود: «از عکس خانمی که دامن پوشیده، خوشم نمی‌آمد. دلم می‌خواست یک بار هم شده بروم دست‌شویی آقایان. به نظرم مال آن‌ها بهتر و تمیزتر بود.» (همان: ۱۱۶)

۵-۵-۱. هستی، آرزوی آزادی

هستی محدودیت‌های دختر بودن در جامعه را می‌بیند و برای رسیدن به آزادی، می‌خواهد مثل پسرها باشد:«خیال داشتم بزرگ که شدم برای خودم موتور بخرم و تو خیابون‌ها ویراژ بدهم. فقط باید کلاه کاسکت سرم می‌کردم که کسی نفهمد دخترم.» (همان: ۹۴) هستی جلوه‌های زنانه را دوست ندارد. از بهاره دوستش که عروسک‌بازی می‌کند و از

عروسک‌ها بیزار است: «عقم می‌گرفت از این چیزها؛ دلم نمی‌خواست مامان خانه باشم. دلم می‌خواست خلبان می‌شدم.» (همان:۸۰)

۵-۵-۲. هستی و پدر

در این داستان، پدر، تحت نفوذ مادر است؛ تا جایی که می‌شود احساس کرد مادر ذهن و رفتار او را کنترل می‌کند. فضایی مادرسالار بر خانه حاکم است. پدر، مردی بسیار ترسو است؛ اما در برابر هستی، رفتاری کاملاً متفاوت دارد. پدر، هستی را «ادبار» خطاب می‌کند و معتقد است هستی، بدقدم بوده و با تولد او، زندگی آن‌ها دچار مشکل شده‌است. دیدگاه پدر به هستی، با تبعیض و کلیشه‌های تلخ جنسیتی، همراه است«بابا: مگه دخترا هم زنگ ورزش دارن؟ گفتم: معلومه که دارن؛ مگه دخترا آدم نیستن؟ بی‌انصاف گفت: نه که نیستن؛ دخترا باید برن دنبال گل‌دوزی و خیاطی و آشپزی و نخود و لوبیاشون رو پاک کنن ...» (همان: ۲۶)

پدر، هستی را به سختی تنبیه می‌کند. از زبان هستی می‌شنویم که پدر بارها او را توی حمام زندانی کرده بود. (همان: ۳۴) هستی بین خودش و پدر و مادر و سهراب که هنوز به دنیا نیامده بود، فاصله‌ای عمیق احساس می‌کند و رفتار نادرست پدر، نوعی رقابت با مادر را در ذهن هستی ایجاد کرده‌است: «بابا اصلاً مرا دوست نداشت؛ دلش می‌خواست سر به تنم نباشد. حالا که بود، دلش می‌خواست مثل همه‌ی دخترها، خانم و سربه‌زیر و خانه‌دار باشم و نخود و لوبیا پاک کنم.» (همان: ۲۷) در پایان داستان، در چرخشی که دلیل آن به درستی برای مخاطب روشن نیست، پس از فرار هستی از خانه به دلیل ترس از ازدواج با پیرمرد قصاب محل، پدر به آبادان می‌رود تا هستی را پیدا کند؛ نزد او اعتراف می‌کند که آدم ترسویی است و همیشه به هستی حسادت می‌کرده! از آن پس، رفتار پدر کاملاً تغییر می‌کند: «موهام رو نوازش کرد و نوازش کرد و نوازش کرد. داشت خوابم می‌برد. چه‌قدر این نوازش برایم تازه بود و نو بود. گفتم: خودتی بابا؟» (همان: ۲۳۴)

۵-۵-۳. هستی، شاپور

در این داستان، دو بخش بسیار دراماتیک وجود دارد که متأسفانه، نویسنده به شتاب از آن‌ها عبور کرده‌است؛ یکی موضوع دلیل فرار هستی از خانه که نویسنده با مهارت بسیار بر آن سرپوش می‌گذارد و دیگری، ارتباط احساسی و عاطفی میان هستی و شاپور؛ ارتباطی که بی‌تردید تاثیری بسیار، در ایجاد حس خوب «دختر بودن» در هستی، داشت.

در سیر داستان، زمانی که هستی، شاپور را که در نظر او بسیار قوی و جسور است می‌بیند، احساس زنانه و ریزبینی‌های زنانه‌اش جان می‌گیرند. با نگرانی می‌خواهد بداند

«شاپور، خواهر منصور را دوست دارد یا نه؟» (همان: ۱۸۱) احساس رقابت زنانه در وجود او بیدار می‌شود؛ حسی که به او می‌گوید شاپور، نیمه‌ی دوم اوست. هستی، بدن و طرز لباس پوشیدن شاپور را با جزییات، توصیف می‌کند و هنگام عبور از کوچه در کنار شاپور، احساس قدرت می‌کند. متأسفانه ارتباط شاپور و هستی در داستان به خوبی نشان داده نشده‌است؛ فقط در آخرین صحنه، لحظه‌ای که دایی، هسته‌ی خرمایی را که روی آن نوشته شده بود«هستی» به او می‌دهد، مخاطب داستان، به یاد می‌آورد که این، کارِ دستِ شاپور بود و هستی در سکوت و حیرت به آن نگاه می‌کند.

۵-۵-۴. هستی، لذت زن بودن

یکی از ویژگی‌های جذاب هستی در داستان این است که او از سویی با رفتارش در جامعه، با محدودیت‌ها و کلیشه‌های از پیش ساخته‌شده درباره‌ی دختران مبارزه می‌کند؛ اما از دیگر سو، همه‌ی ویژگی‌های زیبای «زن بودن»، در درون او وجود دارد:

«دلم می‌خواست یکی از دخترای ننه‌دریا بودم. ته آب تو زندان ننه‌دریا که از صدف درست شده بود، اسیر بودم. بعدش پسرای عمو صحرا می‌آمدند و مرا آزاد می‌کردند.» (همان: ۹۶) وقتی به پدر قول می‌دهد که راز او را نگه‌دارد: «گفتم باشه قول می‌دم؛ قول مردونه از نوع زنونه!» (همان: ۲۵۰) در آغاز داستان «وقتی بابا گفت: چه‌تونه؟ مامان گفت: هیچی، یه مساله‌ی زنونه است. از جواب مامان کیف کردم.» (همان: ۹۲) اوج احساس زنانه‌ی هستی زمانی است که در کنار شاپور قرار می‌گیرد و البته زمانی که رابطه‌ی عاطفی بین بابا و هستی برقرار می‌شود. در آخرین صحنه، هستی با احساس مهربانی از عروسک‌هایی می‌گوید که گویا از او کمک می‌خواستند.

۵-۵-۵. واکنش هستی به ارتباط پدر و مادر

هستی بین خود و پدر و مادرش فاصله‌ای می‌بیند. این فاصله با توصیف‌های دقیق هستی از ارتباط و گفت‌وگوی میان پدر و مادرش آشکار می‌شود: «هربار مامان می‌زد زیر گریه: بابا دلداریش می‌داد و می‌گفت: گریه نکن قربونت برم فدای سر تو و سهرابم...» (همان: ۶۵) وقتی بابا، لواشک می‌خره، در حالی که می‌دونه هستی از لواشک بدش میاد «مامان نیشگونش گرفت ... بابا که دردش نمی‌گرفت تازه از نیشگون مامان خوشش هم می‌آمد.» (همان: ۶۵) این روند کم‌کم به بیزاری بیش‌تر هستی از پدر می‌انجامد و حتی گاهی، هماهنگی و مهری که بین هستی و مامان وجود داشت، از بین می‌رود. وقتی بابا یک ضرب‌المثل را اشتباه می‌گوید: «مامان زیرلبی خندید و نگاهم کرد. من نخندیدم ... چه

فرقی به حال من داشت.» (همان: ۱۹۴) می‌توان گفت از سویی دیدگاه منفی پدر به هستی و از دیگر سو، رابطه‌ی مهربان پدر با همسرش و سهراب، باعث ایجاد خلأ عاطفی و بیزاری درونی هستی از پدر، مامان و حتی برادر کوچکش، سهراب، شده‌است.

۶. زن، شهرزاد قصه‌گوی دیروز و امروز

در آثاری که در این پژوهش بررسی شدند، نکته‌ی مشترک جالبی وجود دارد و آن، ارتباط نزدیک دنیای زنان با دنیای قصه و قصه‌گویی است. شاید به این دلیل که رسالت «شهرزاد»، تلاش برای تعریف هویت حقیقی زن و نجات اوست، شهرزاد به‌طور ناخودآگاه، در تار و پود هویت زنان و زندگی آنان راه یافته‌است. «شهرزاد این گم‌شدگی و نابودی زن در مفهومی ناهنجار را به تعریف زن به مثابه‌ی کنشگری صفت‌آفرین [و نه زندانی و گرفتار در صفات] می‌گرداند. او برای آن‌که بگوید زن بودن چیست، ناچار است بگوید زن بودن چه نیست.» (مهندس‌پور، ۱۳۹۰: ۲۷)

در داستان لالایی برای دختر مرده، قصه‌گویی و قصه شنیدن، جایگاهی ویژه دارد و حکیمه دوست دارد زهره موهایش را شانه کند و برایش قصه بگوید. (شاه‌آبادی ، ۱۳۹۰: ۴۶) «زهره تا به حال، هرچه قصه از دیگران شنیده، برای حکیمه گفته‌است و حالا دارد از خودش قصه می‌سازد؛ چون حکیمه قصه‌های تکراری دوست ندارد.» (همان: ۴۶) شاید این خود، نشان از این است که هر زن در روزگار خود، روایتگر داستان تازه‌ی خویش است.

حکیمه آن‌قدر در دنیای قصه زندگی کرده‌است که وقتی خانم‌جان می‌میرد، قصه‌های او را برای خودش تکرار می‌کند تا خوابش ببرد. (همان: ۵۷) در طول داستان، زهره قصه‌ی «عدسک و حاکم بدجنس» را برای حکیمه می‌گوید. پدر مینا، خود راوی قصه‌ی «مرد کاغذی» است. (همان: ۱۳۴) یکی از انتقادهای مینا به زهره، درباره‌ی داستان‌هایی است که زهره می‌خواند. نکته این‌جاست که همیشه هم قصه‌ها آرامش‌بخش نیستند؛ مینا لحظه‌ای که می‌خواهد خودکشی کند، از پدرش چنین گلایه می‌کند: «در قصه‌هایی که برایم می‌گفت، همیشه بچه‌های یتیم بودند؛ آدم‌های گرسنه؛ نامادری‌های بی‌رحم و آن‌ها که توی قصه‌ها بودند و من همیشه می‌ترسیدم ... .» (همان: ۱۲۳)

در عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی، اشاره‌ای به قصه‌گویی نیست؛ اما در داستان یک جعبه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب‌شده، هر بار دختر درمانده می‌شود، برای قناری قصه می‌گوید. (خانیان، ۱۳۹۱: ۷۳-۷۴)

در داستان جنگ که تمام شد بیدارم کن، حامی، خودش و حوری را شهریار و شهرزاد می‌بیند: «حالا دیگه شب‌ها موقع خواب تو می‌شی شهرزاد و من می‌شم شاه‌زاده و تو هر شب برای من یه قصه‌ی تازه می‌گی! حوری: اگه قصه‌هام تموم بشه منو می‌کشی؟ حامی: قصه‌ی تو هیچ‌وقت تموم نمی‌شه.» (جهانگیریان، ۱۳۹۰: ۱۹۱)

در داستان هستی، او بین زندگی خودش و قصه‌های روزگار کودکی، پلی می‌سازد: «نگاهم همان‌طور که می‌چرخید، رسید به دکان قصابی عدالت که لاشه‌های گوشت از پشت شیشه آویزان بود. خاله سوسکه آمد و قصه‌اش: اگه دعوامون بشه منو با چی می‌زنی؟ قصابه گفت: چرا دعوامون بشه؟ اگه هم دعوا کنیم تو رو بدجور می‌زنم... با خودم فکر کردم خاله سوسکه باید زن بستنی‌فروش بشه.» (حسن‌زاده،۱۳۸۹: ۱۲۲) در این صحنه، ماجرای خاله سوسکه و خواستگاری قصاب از او، با ترس هستی از پیرمرد قصاب، هماهنگ می‌شود. همچنین به لحاظ ساختاری، قصه‌ی خاله سوسکه با آن‌چه در دنیای اطراف هستی می گذرد، هماهنگ است: «دنیای خاله سوسکه، دنیایی مردسالارانه است. خاله سوسکه دو ریشه‌ی اساسی برتری مرد بر زن را (یا همان تضاد دوگانه‌ی مرد/ زن) در گفتمان مردسالار نمایان می‌کند.» (پورگیو، ۱۳۸۹: ۳۴)

بی‌تردید قصه‌ها و روایت‌هایی که در متن این داستان‌ها، از زبان زنان و مردان می‌شنویم، یکی از راه‌های شناخت هویت حقیقی شخصیت‌ها و دست‌یابی به نهانی‌های وجود آنان است؛ چراکه «زندگی، آن‌چه زیسته‌ایم نیست؛ بلکه همان چیزی است که در خاطرمان مانده و آن‌گونه است که به یادش می‌آوریم تا روایتش کنیم.»(مارکز، ۱۳۹۲: ۷)

۷. نتیجه‌گیری

بر اساس آن‌چه در این پژوهش دیده شد، می‌توان گفت هرچند تلاش نویسندگان امروزی برای مطرح کردن و رساندن صدای زنان و دختران نوجوان به گوش جامعه، قابل تقدیر و با ارزش است، هنوز هم در این آثار با هویت پویای یک «زن» به مفهوم انسانی آن، روبه‌رو نیستیم. نویسندگان این آثار، آگاهانه یا ناخودآگاه، هنوز درگیر بسیاری از کلیشه‌های از پیش تعیین‌شده درباره‌ی زنان هستند. البته مقصود از این سخن، آن نیست که نویسندگان این آثار چنین کلیشه‌های جنسیتی را باور دارند؛ بلکه می‌توان گفت این کلیشه‌ها و باورها درباره‌ی زنان، در آثار ایشان توصیف شده‌است. در این بررسی، تاکید بر متن و شخصیت‌های درون متن و تجربه‌های زیسته‌ی آنان است. بی‌تردید مواردی هست که روند داستان موجب می‌شود یکی از شخصیت‌های داستان، جملاتی را بر زبان

بیاورد یا رفتارهای خاصی را نشان بدهد که گاه حتی می‌تواند با نظر نویسنده، در تضاد مستقیم باشد؛ اما ساختار نهایی در این داستان‌ها به گونه‌ای است که نشان می‌دهد گاه نویسنده از فرصت‌هایی که خود در متن خلق کرده بود، بهره‌ی لازم را نبرده‌است. از آن جمله، در رمان هستی، نویسنده گاه در صفحات پی‌درپی، به گفت‌وگوهای طولانی و بی هدف میان شخصیت‌های داستان می‌پردازد؛ اما هستی و شاپور را در روند عاطفی و احساسی‌شان تنها می‌گذارد. با آن‌که حضور شاپور، کلید تغییر عمیق هستی به سمت «زن بودن» و «خودبودن» است، نویسنده ماجرای آن دو را مسکوت می‌گذارد و در نتیجه، متاسفانه رمان یکی از ظرفیت‌های شگفت‌انگیز و بی‌مانند خود را برای آشکار کردن معجزه‌ی عشق در تحقق خویشتن انسان‌ها، از دست می‌دهد.

یکی از درون‌مایه‌های بی‌نظیررمان لالایی برای دختر مرده، آن است که در این داستان، هیچ لالایی و قصه‌ای برای خفتن و آرمیدن وجود ندارد! خانم‌جان با داستان‌هایش، دیرینگی درد را برای حکیمه زمزمه می‌کند؛ حکیمه در آغاز خواب ابدی‌اش، به «شهرک ارغوان» سفر می‌کند، قصه‌اش را می‌گوید و خواب و آرام را از زهره و مینا می‌رباید؛ دختران زندانی، داستان‌های خود را روایت می‌کنند،؛ زهره گیسوان خاکستری حکیمه را شانه می‌کند و تار به تار، قصه می‌گوید از افسانه‌ها تا نگفته‌های خودش؛ اما متاسفانه می‌بینیم نویسنده، این فرصت بی‌همتا را که می‌شد انبوه صدای زنان را در آن شنید و شخصیت نوجوان و به تبع آن، مخاطب را به تغییر و طرحی نو فراخواند، از دست می‌دهد. مینا و زهره در برابر آگاهی‌ها، کمر خم می‌کنند و به جای تغییر و چالش، یکی راه فرار را برمی‌گزیند و دیگری خودکشی! و باز این مردهای داستان هستند که مینا و زهره را نجات می‌دهند.

در رویدادهایی چون فرار دختران از خانه نیز، نویسندگان با اشاره‌ای پنهان به دلیل حقیقی این رفتارها، از آن عبور می‌کنند و ناخواسته برای پنهان کردن حقیقت، با شخصیت‌های مرد درون داستان همراهی می‌کنند. هرچند در هریک از داستان‌ها می‌توان ویژگی‌های متمایزی در خلق شخصیت زنان یافت، همه‌ی آن‌ها در کلیشه‌های ذهنی جامعه درباره‌ی زنان، مشترک هستند؛ کلیشه‌های جنسیتی که جامعه‌ی مردسالار سال‌هاست زنان را در آن‌ها محصور کرده است. شاید به همین دلیل است که در متن داستان‌ها زنانی را می‌بینیم که خود را نمی‌شناسند و مردان را در آگاهی و توانایی، بالاتر از خود می‌دانند.

در این پنج داستان، ما با سه نسل از زنان روبه‌رو هستیم: مادربزرگ‌ها؛ مادران و دختران. در برخی ویژگی‌ها، از جمله ترس‌هایی که در زندگی و هویت زنان نهادینه شده، همگی مانند هم هستند. در مقوله‌ی رویارویی با تبعیض و مورد ظلم قرارگرفتن نیز

هر سه نسل در یک موقعیت قرار دارند؛ برای نمونه، ترس از ربوده شدن یا مورد تجاوز قرار گرفتن در تمام زنان درون متن، وجود دارد؛ از خانم‌جان در صد سال پیش تا زهره، مینا، هستی، حوری و سارا در روزگار معاصر. شخصیت مادربزرگ در این داستان‌ها با صفات سادگی، مهربانی، گرایش به عقاید مذهبی و گه‌گاه باورهای خرافی همراه است.

ویژگی مشترک مادران در این داستان‌ها، منفعل بودن، ایستایی و بی‌توجهی به مسایل جامعه است؛ گویا این زنان تنها برای رسیدگی به کارهای خانه و مادر بودن آفریده شده‌اند. هرچند تفاوت‌های اندکی بین آنان وجود دارد؛ برای نمونه، مادر آنا در داستان یک قطعه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب‌شده، زنی است علاقه‌مند به موسیقی و هنر و در رمان هستی نیز اشاره ای هست به این‌که مادر، رمان «همسایه ها» را می‌خواند؛ اما در نهایت، همه‌ی این زنان در طول داستان درگیر پخت‌وپز و شستن و رُفتن هستند. دختران از این موضوع رنج می‌برند و هریک به نوعی، احساس بد خود را به این صفات مادرشان بروز می‌دهند. دختران در این داستان‌ها شرایط متفاوتی دارند. جدای از ترس‌ها و تبعیض‌ها و هنجارهایی که بر زندگی دختران نوجوان، سایه افکنده‌است و شخصیت‌های این پنج داستان نیز هریک به نوعی با آن درگیرند (برای نمونه، زهره در برابر برادران و پدر و نگرش مردسالارانه‌ی آن‌ها، حتی در معرض کتک خوردن قرار می‌گیرد؛ حکیمه به دلیل فقر به دست پدرش، فروخته می‌شود. هستی، در برابر پدر و دید تبعیض‌آمیز او قرار دارد؛ حوری در زیرزمین خانه، زندانی است و حتی نوجوانی و ماهیتتش را از یاد برده‌است)، مواردی وجود دارد که هویت آنان را متمایز می‌کند. در رمان هستی، شخصیت بی‌باک و جسور هستی و رفتارهای مردانه‌ی او، دنیای تازه‌ای پیش روی مخاطب ترسیم می‌کند. در لالایی برای دختر مرده، زندگی دختران نوجوان با دردهای مشترک، به هم پیوند می‌خورد؛ برخی از آنان فریب می‌خورند و راهی زندان می‌شوند؛ برخی قربانی فقرمی‌گردند و برخی چون زهره و مینا، به سمت افسردگی و پریشانی کشیده می‌شوند. در رمان جنگ که تمام شد بیدارم کن، حوری منفعل و بی‌حرکت، در پستوی خانه، منتظر معجزه‌ی سرنوشت می‌ماند.

به جز داستان یک قطعه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب‌شده که در آن، آنا هیچ احساس عاشقانه و حضور هیچ مردی جز پدرش را تجربه نمی‌کند و این امر تا حدی باعث می‌شود دخترانگی در شخصیت آنا کم‌رنگ باشد و داستان لالایی برای دختر مرده که در آن، ارتباط دو جنس مخالف، محدود به تبعیض‌های جنسیتی است، دختران در سه داستان دیگر، در کنار کسی از جنس مخالف، هویت زنانه‌ی خود را بازمی‌یابند. نکته این است که باور کنیم شخصیت‌هایی از دو جنس مخالف، نیمه‌ی گم‌شده‌ی هم هستند.

در رمان عاشقانه های یونس در شکم ماهی، تجربه‌ی عشق، سارا را دگرگون می‌کند. این احساس، راز تولد دوباره‌ی سارا است در دنیایی که جنگ، مرگ را به ارمغان آورده‌است. نکته این‌جاست که سارا در مسیر رویدادهای داستان، هم کوکو و هم یونس را از دست می‌دهد! گویا آن سارای مغرور و گاه لجوج و کودکوار نیز می‌میرد و با نواختن سونات «عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی» دوباره متولد می‌شود و هویتی دیگر می‌یابد. در مقایسه با دیگر داستان‌ها، در این داستان با شخصیت متفاوت «برادر» روبه‌رو می‌شویم. «سام»، برادر کوچک‌تر سارا، به عکس برادران زهره، گویا نیمه‌ی گم‌شده‌ی سارا است. سارا همه‌ی نهانی‌های دلش را به او می‌گوید و سام، راز عشق سارا و یونس را می‌داند. حتی گاه در لحظه‌هایی خاص، سام ندای وجدان سارا می‌شود.

یکی از ویژگی‌های بارز در شخصیت‌پردازی مادران و دختران در این داستان‌ها، این است که نویسندگان، دخترانی قوی‌تر و توانمندتر از مادران خلق کرده‌اند؛ دخترانی که می‌توانند تکیه‌گاه مادر و خانواده باشند. نکته این‌جاست که در هر یک از داستان‌های مورد بررسی در این پژوهش، شخصیت‌ها به لحاظ فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی، به طبقات مختلف جامعه تعلق دارند؛ اما همه‌ی آن‌ها در نهایت، ویژگی‌های مشترک و تجربه‌های زیسته‌ی مشابهی دارند. شاید یک دلیل این امر، این واقعیت باشد که در جامعه‌ی امروز، زنان هنوز به جایگاه حقیقی خود با هویتی مستقل، پویا و مؤثر نرسیده‌اند؛ از این رو داستان‌ها که آیینه‌ی جامعه هستند، آنان را این‌چنین نشان می‌دهند؛ اما تردیدی نیست که دنیای داستان با خلق شخصیت‌هایی رها از کلیشه‌های جنسیتی، می‌تواند به نوجوانان که به همانندسازی با شخصیت‌های داستان‌ها، گرایش بیش‌تری دارند، کمک کند تا خود را در دنیای بی‌مرز داستان، دوباره بشناسند. نکته‌ی قابل تأمل این است که بنابر دیدگاهی کلیشه‌ای که قرن‌هاست بر ادبیات و فرهنگ جامعه‌ی ما سایه افکنده‌است، هنوز هم به یک چهره‌ی واقعی از زنان در دنیای داستان، نرسیده‌ایم. امید که تلاش‌های نویسندگان و پژوهشگران در کنار هم، ما را یاری کند تا صدای زنان و نگاه آنان را به زندگی، آن‌گونه که امروز هست، بهتر و دقیق‌تر بشنویم و ببینیم.

منابع

اصلان‌پور، سمیرا؛ صدر، شادی؛ کاشیگر، مدیا. (۱۳۸۲). «تبعیض جنسی چگونه بر ادبیات عارض می‌شود؟». *پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان*، شماره۳۳ و۳۴،صص۲۴-۲۹.

انصاریان، معصومه.(۱۳۹۳). *ادبیات‌مذکر*. تهران:کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

آبوت، پاملا و کلر، والاس. (۱۳۸۰).*جامعه‌شناسی زنان*. ترجمه‌ی منیژه عراقی، تهران: نی.
پورگیو، فریده و ذکاوت، مسیح. (۱۳۸۹). «بررسی نقش‌های جنسیتی در خاله سوسکه». *مطالعات ادبیات کودک*، سال ۱، شماره ۲، صص ۲۷-۴۴.
جهانگیریان، عباس. (۱۳۹۰). *جنگ که تمام شد بیدارم کن*. تهران: افق.
حسن‌زاده، فرهاد. (۱۳۸۹). *هستی*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
حسینی، مریم. (۱۳۸۸). *ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی*. تهران: چشمه.
خانیان، جمشید. (۱۳۸۹). *عاشقانه‌های یونس در شکم ماهی*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
ـــــــــــــ (۱۳۹۱). *یک جعبه پیتزا برای ذوزنقه‌ی کباب شده*. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
خسرونژاد، مرتضی. (۱۳۸۳). *معصومیت و تجربه (درآمدی بر فلسفه ادبیات کودک)*. تهران: مرکز.
سفیری، خدیجه. (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی جنسیت*. تهران: جامعه‌شناسان.
شاه‌آبادی، حمیدرضا. (۱۳۹۰). *لالایی برای دختر مرده*. تهران: افق.
شاه‌سنی، شهرزاد. (۱۳۹۶). «تصویرسازی زنان در قصه‌های عامیانه‌ی مردم فارس». *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*، شماره ۱۶، صص۱۰۳-۱۲۰.
قلزم، زهره. (۱۳۹۲). *نقد و بررسی نقش‌های جنسیتی ده رمان نوجوان برگزیده‌ی دهه‌ی هشتاد بر اساس نظریه‌ی "جنسیت و نوع ادبی" از دیدگاه جان استیونز*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.
لاهیجی، شهلا و کار، مهرانگیز. (۱۳۷۷). *شناخت هویت زن ایرانی (در گستره‌ی پیش تاریخ و تاریخ)*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
مارکز، گابریل گارسیا. (۱۳۹۲). *زنده‌ام که روایت کنم*.ترجمه‌ی کاوه میرعباسی،تهران: نی.
متولی، مهشید. (۱۳۸۹). *گفت‌وگو با یازده نویسنده‌ی زن*. تهران: نیلوفر.
معتمدی، محمود. (۱۳۸۵). «کلام از نگاه تو شکل می‌بندد». *رودکی*، شماره دو.
مهندس‌پور، فرهاد. (۱۳۹۰). *زنانگی و روایت‌گری در هزار و یک شب*. تهران: نی.
میشل، آندره. (۱۳۷۶). *پیکار با تبعیض جنسی*. ترجمه‌ی محمدجعفر پوینده، تهران: نگاه.
نجم‌آبادی، افسانه. (۱۹۹۵). *حکایت دختران قوچان (از یاد رفته‌های انقلاب مشروطیت)*. سوئد: باران.