صبا مهاجر

زنان، پس از لالایی

نویسندگان زن از مدت زمانی بس طولانی، می‌کوشند تفاوت مبهم نوشتار خود را با مردان، که به‌عنوان کمبودی بس مهم قلمداد می‌شد، برطرف کنند. سپس مبارزه برای دستیابی به‌یک ویژگی در نوشتار زنانه، به‌عنوان مرحله‌ای از آزادی به‌تدریج آغاز می‌شود. البته به‌شرطی که این خواسته، زن را در وضعیت تبعیض گرفتار نکند. چنانچه خصوصیتی برای نوشتار زنانه وجود داشته باشد، مشکل بتوان تمایزی مطلق بین نوشته‌های مردانه و زنانه قائل شد و البته تنها دلیل، آن نیست که نویسندگان زن ناگزیر آثار بسیاری از همکارانِ مردِ خود را خوانده‌اند و تحت تأثیر الگوی فرهنگی آنان قرار گرفته‌اند. در نتیجه، تعیین موضوعی صرفاً زنانه بسیار دشوار ـ و شاید غیرمنطقی ـ باشد. با توجه به‌دوجنس‌گرایی بالقوه هنرمند (از هم‌جنس‌گرایی که بگذریم) همیشه در آثار مردان موضوعاتی زنانه و برعکس در آثار زنان موضوعاتی مردانه پیدا می‌شود.

از طرفی، تصور این که این همه زن، تنها به‌موضوع واحدی در آثارشان می‌پردازند، درست نیست. چگونه می‌توانند در آثار نویسندگان مختلف ـ گرچه آن‌ها یک کلیت واحد را تشکیل می‌دهند ـ تنها یک موضوع مطرح شده باشد؟ نه تنها جامعه‌ای که به‌هرحال زنان در آن زندگی می‌کنند، بلکه گذشته، تجربیات، رنج‌ها و خاطرات او، به‌عنوان یک فرد، متفاوت و خاص خود اوست. پس به‌همان اندازه که تحلیل و بررسی مجموعه آثار یک نویسنده در قالب یک متن واحد مجاز و بلامانع است (با این حال، اغلب لازم می‌شود که دیدگاهی تاریخی درنظر گرفته شود)، نگرش به‌آثار زنان به‌عنوان یک بافتِ پیوسته به‌منظور تحلیل موضوعی مشترک، کاری غیرمنطقی و غیرعلمی است.

البته نوشتار زنانه در روزگار ما اختراع نشده؛ این نوشتار به‌شکل بارزی همیشه وجود داشته است و حتی برخلاف الگوهای مردانه بوده است: از زمان سافو[1] و الویز[2] نوشته‌های زنان وجود داشته است. با خواندن آثار کولت[3] بدون توجه به‌نام نویسنده، می‌توان دریافت که این آثار را تنها یک زن می‌تواند نوشته باشد. خطوط بارز و مشترکی که به‌رغم تفاوت‌های دوران، روحیه و کیفیت کار، خصلت‌نمای نوشتار زنانه هستند، تا حدودی ناشی از موقعیتِ هرچند متفاوتِ زن در جامعه است. به‌هرصورت، گویی نوشتار زنانه، صحنهٔ همیشگی رویارویی میل شدید زنان برای نوشتن با جامعه‌ای است که با این خواستهٔ عداوتی آشکار دارد یا به‌شکلی نرم‌تر و در عین حال مزورانه‌تر آن را به‌ریشخند می‌گیرد و بی‌ارزش می‌داند. حتی در روزگارِ به‌اصطلاح آزادی، عضویت یک نویسندهٔ زن در فرهنگستان زبان فرانسه، امری بحث‌انگیز بود و آنچه سرانجام برای مارگریت یورسنار[4] ممکن شد (عضویت در فرهنگستان)، چند دهه پیش از آن، برای کولت قابل تصور هم نبود. البته بدون شک، ورود به‌فرهنگستان تنها دلیل موفقیت یک نویسنده نیست، ولی به‌هرحال برای زنان نویسنده به‌عنوان مرحله‌ای از مبارزه مطرح بود. با این که میل به‌نوشتن با میل به‌بچه‌دار شدن قابل مقایسه است، ولی جامعه این مقایسه را برنمی‌تابید. بچه‌دار شدن به‌عنوان شرط اساسی بقای گروه‌های انسانی، در ساختاری اجتماعی صورت می‌پذیرفت، در حالی که نوشتن عملی حاشیه‌ای، غیر ضروری و بی‌فایده انگاشته می‌شد. پس بهتر آن دیدند با تقسیم کار، مساله را حل کنند: زن «با درد و رنج» بچه به‌دنیا بیاورد و مرد بنویسد؛ البته بعضی از مردها.

در طول تاریخ بشریت، نوشتن پدیدهٔ تجملیِ مشکوکی بود که تا مدت‌ها از آن دوری می‌شد. در نتیجه حق نوشتن برای زن، تنها در گروه‌های اجتماعی محدودی مطرح می‌شده و می‌شود و دامنهٔ نوشتار زنان در چارچوب طبقات اجتماعی و دوران‌های مختلف بسیار محدودتر از مردان بوده است.

در طبقهٔ اشراف از دیر باز زمینهٔ نسبتاً مساعدی برای این امر فراهم بوده است. بانویی در دربار امپراتور ژاپن یا مارگریت دوناوار[5] (ملکه مارگو) فرصت نوشتن به‌دست می‌آوردند. در حالی که زنی در مقامی پایین‌تر، برای داشتن زندگیِ روشنفکرانه، چاره‌ای جز صرف‌نظر از زندگی در نظام خانوادگی نداشت.

یا باید مانند ترز د اویلا[6] به‌دیر می‌رفت، یا همچون امیلی برونته[7] مجرد باقی می‌ماند یا مثل

مادام دوشاریر[8] یا مادام دواستائل[9] کم و بیش جدا از همسر خود زندگی می‌کرد. لازم به‌یادآوری نیست که زندگی زناشویی تا همین اواخر نوشتن را برای زنان بسیار مشکل می‌کرد.

ویرجینیا وولف در کتاب **اتاق یعقوب** از «دسیسهٔ ابدیِ سکوت و شیشه‌های تمیزِ شیر» صحبت می‌کند و به‌این ترتیب به‌این مساله اشاره می‌کند که آفرینش هنری نزد زنان یا بسیار زود بروز می‌یابد یا بسیار دیر هنگام. بین ۲۰ تا ۳۰ سالگی امکان دارد شخصیت و نبوغ نزد زنان به‌خواب رود. مگر در سی و هشت سالگی نبود که «جورج الیوت» **صحنه‌ای از زندگی کلیسا** را منتشر کرد؟ ارور دودوان[10] ممکن بود در جوانی در فاصلهٔ دو حاملگی و زندگی زناشوئی دچار رکود کامل شود. پس به‌پاریس آمد و این جریان را قطع کرد؛ البته نه تنها با همسر خود بارون دودوان بلکه با دوستش ژول ساندو[11] هم. در همین زمان بود که با انتشار **ایندیانا** اسم و سبک ژرژ ساند در ادبیات به‌طور مستقل مطرح شد. ژرژ ساند[12] به‌خوبی دریافته بود که وابستگی‌های بسیار مانع از آن می‌شوند که او کاملاً خودش باشد.

در قرن گذشته فقدان «اتاقی از آن خود» به‌خوبی بیانگر عدم امکانِ داشتن فضایی مناسب برای خلق آثار ادبی بود. محدود بودن فضای خانه، به‌خصوص در طبقهٔ بورژوای آن دوره، در این امر تأثیری مهم داشت. ولی نباید فراموش کرد که مساله تنها عدم یا وجود فضای مادی نبود، زیرا همیشه فضای مناسب روانی نیز شرطی اساسی است. زن نویسنده نیاز به‌یک «ناکجا آباد» برای خود داشت. به‌یک سرزمین سکوت در پیرامون خود و در خود. زن آزاداندیشی چون ژرژ ساند، هم در **نامه‌های یک مسافر** از جذبهٔ «خانهٔ خالی» و «اتاق بالایی» که مأمن او بود، صحبت می‌کند. اما ویرجینیا وولف که از خانوادهٔ مرفهی بود، مشکل می‌توانست در آن خانهٔ شلوغ، خلوتی بیابد. مادام دواستائل هنگامی که مهمانانش می‌خوابیدند، شروع به‌نوشتن می‌کرد، هم‌چنین ژرژ ساند. تا همین اواخر مکانی چون اتاق کار که خاص مردان بود، برای زنان قابل پیش‌بینی هم نبود. اتاق خواب

به‌زنان اختصاص داشت و مشکل می‌شد میز کاری در آن جای داد. در معماری خانه‌ها، خلوتی برای کار زنان وجود نداشت. جامعه دشمنی خود را نسبت به‌زنی که می‌نوشت به‌هرشکلی ابراز می‌کرد. از تمسخر زننده تا نابودی آثار زنان. «زنان دانشمندِ» مولیر، بورژواهایی بیش نیستند و میل به‌نوشتن در نظر کسانی چون لاروش فوکو[13] بسیار زننده بود. به‌همین دلیل بود که دوست او مادام دو لافایت[14] نام خود را پای رمان معروفش **شاهزاده خانم کلو**[15] نگذاشت. البته زن بودن و خاستگاه طبقاتی او نیز در این امر موثر بودند.

هرچه نوشتار زنانه به‌خودزندگی‌نامه نزدیک‌تر باشد، بیش‌تر در معرض نابودی قرار می‌گیرد. کنتس تولستوی با زحمت بسیار موفق به‌حفظ خاطرات خود شد. ولی سرنوشت آثار سافو از همه جالب‌تر است. بقای متون قدیمی بسته به‌ارزش آموزشی آن‌ها بود و یک دست‌نوشته اگر به‌کتابت نمی‌رسید، در معرض نابودی قرار می‌گرفت و بدین‌گونه دست‌نوشته‌های بسیاری، قربانی سلیقهٔ معلمان و ناسخان شدند. ولی در مورد سافو باید گفت که گویی اغلب آثار او به‌عمد نابود شدند، زیرا بیان عریان احساس او، به‌عنوان یک زن، عجیب می‌نمود. کمال زیبایی شناختی و ارزش ادبی اشعار سافو گواهی است بروجود نوشتار زنانه از روزگار قدیم.

در دوران‌های پس از آن، ترفندی زیرکانه‌تر، یا بهتر بگوییم ریاکارانه‌تر به‌کار گرفته شد. این دیدگاه منکر وجود نوشتار زنانه نمی‌شد، ولی آن را در حاشیه می‌گذاشت و آن را به‌صورت نوعی شبه ادبیات معرفی می‌کرد. در زندگی‌نامهٔ چند زنِ نویسنده مشکلات زیادی که پیش روی آنان قرار می‌گرفت نمایان است. سخت‌گیری ناشران بارزترین سدی بود که جامعه در برابر آثار زنان، ایجاد می‌کرد. انتخاب اسم مستعار مردانه، گرچه ریشه در مساله‌ای روانی دارد، ولی می‌تواند در چارچوب مشکلات نشر نیز بررسی شود. نام مردانه ضامن فروش بهتر کتاب بود و ناشر رغبت بیشتری به‌آن نشان می‌داد. به‌برکت این حیله‌های جنگی، بخش چاپ نشده در ادبیات زنانه خیلی بیش‌تر از ادبیات مردانه است و شاید همین دلیلی باشد برای گسترش ادبیات نامه‌نگاری نزد زنان، که با قبول آگاهانه یا ناآگاهانهٔ این حقیقت که باید از خیر چاپ کتاب گذشت، میل به‌نوشتن را در نامه‌نگاری ارضا می‌کردند. به‌ویژه آن که شکل تخیلی نامه آن را بیش از هرنوع ادبی دیگر به‌رمان نزدیک می‌کند.

البته زنان حتی در این نامه‌نگاری هم از آزادی کامل برخوردار نبودند. به‌عنوان مثال شارلوت برونته[16] که تازه ازدواج کرده بود، اجازهٔ نامه نوشتن به‌بهترین دوستش اِلن را نداشت مگر آن که الن به‌شوهرش قول دهد نامه‌های شارلوت را نابود کند. الن با آمیزه‌ای از جدی و طنز قرارداد را به‌صورت زیر تنظیم می‌کند:

«آقای نیکولز عزیز... با توجه به‌این که به‌نظر می‌رسد جنابعالی از سخنان پرشور منزجر باشید، تضمین می‌کنم که نامه‌های شارلوت را تماماً نابود کنم، البته به‌شرط آن که شما هم در مقابل تضمین کنید که هیچ‌گونه ممیزی دربارهٔ محتوای آن‌ها اعمال نکنید.»

خوشبختانه آن «شخص متشخص» قول خود را زیر پا گذاشت و الن نیز خود را مجبور به‌التزام به‌قول خود ندید...

فاجعهٔ هراسارتی از آن جایی آغاز می‌شود که اسیر موقعیت خود را بپذیرد و حتی آن را تشدید کند. این واقعیت دارد که وضعیت زنان و پرولتاریا تا حدودی شبیه به‌هم است. عشق و نیاز به‌عشق‌ورزی پذیرش اسارت را آسان می‌کند. از طرف دیگر نوعی تاخیر در ساختارهای عمیق

ذهنی وجود دارد که با وضعیت تاریخی و اجتماعی مرتبط است. در ایندیانا ژرژ ساند شوهری به‌مراتب مستبدتر از آن‌چه شوهرش بارون دودوان بود، می‌آفریند. امروزه شبح ظلم و ستم در ذهن زنان غربی به‌رغم واقعیت‌های موجود، هنوز حضور دارد. البته این دلیل برموهوم بودن آن نیست، زیرا حس اسارت به‌اندازهٔ خود آن زجرآور است، چون در این صورت دشمن نمودی بیرونی ندارد بلکه درونی است. این حس انزجار، به‌مرور در شکل عقدهٔ احساس گناه بروز می‌کند؛ حتی نزد آنانی که بیش از سایرین سعی در رهایی داشته‌اند. مثل ژرژ ساند یا ویرجینیا وولف. زن احساس می‌کند وقتی را که برای نوشتن صرف می‌کند، در حقیقت از مرد یا احیاناً از کودک خود می‌دزدد. پس عمل نوشتن در خفا صورت می‌گیرد. نه تنها به‌دلیل ممنوعیت نگارش بلکه به‌علت همین احساس گناه. نوشتن در شب نیز به‌همین علت بود: وقتی که زمان صرف شده برای نوشتن از وقت خواب و استراحت گرفته شده باشد، احساس گناه تخفیف می‌یابد.

می‌توان هرنوشته را نوعی تهاجم دانست و مردان نیز با نوشتن، با ممنوعیتی در ستیزند ولی این تهاجم در زنان چند برابر است. مساله، تنها نادیده گرفتن ممنوعیتِ نوشتن نیست، بلکه به‌عنوان وسیله‌ای برای مقابله در برابر مردان و جامعهٔ مردسالار است. در ضمن باید به‌این نکتهٔ ظریف نیز اشاره کرد که در عین حال مقابله‌ای است با سنت ادبیات شفاهی که زنان حامل آن هستند. آیا این به‌خاطر منافع جامعه بوده است؟ اولین صدایی که کودک می‌شنود، صدای مادر است ولی دختران بیش از پسران خود را ملزم به‌حفظ و استمرار آوای مادر می‌دانند و شاید زن نسبت به‌نگارش این نغمه‌ها نوعی واکنش منفی دارد. به‌نظر او نگارش، محبوس کردن آوایی است برصفحهٔ کاغذ که می‌تواند به‌منزلهٔ نابودی آن باشد و باز تمام آن خطابه‌های جامعه دربارهٔ تلاش برای استمرار حیات در ضمیر او زنده می‌شود، تلاش بیش‌تر برای به‌دنیا آوردن بچه و نه برای آفرینش کتاب.

اما با وجود مشکلات و موانع بسیار، نوشتار

زنانه وجود دارد. زنان همواره توانسته‌اند برممنوعیت‌های سخت فائق آیند. به‌رغم نابودی عمدی آثارشان، میزان مطالب منتشر شده، به‌ویژه در سال‌های اخیر چشمگیر است. و علاوه برکمیت، تفاوتی که یک اثر زنانه را مشخص می‌سازد، بسیار شگفت‌انگیز است. وفور نوشته‌های زنان جستجو و یافتن فرم‌ها و مضامین پایدار در این آثار را ممکن می‌سازد.

پیش از این به‌قیود اجتماعی که زنان را مجبور به‌انتخاب نوع خاصی از ادبیات می‌کرد، اشاره شد. گرچه عوامل بیرونی در دور شدن زنان از نمایشنامه‌نویسی بی‌تاثیر نبود، ولی دلایل دیگرِ این امر را نمی‌توان نادیده گرفت. **برای زنان، رعایت فاصله‌ای که خلق یک کاراکتر نمایشی می‌طلبد نسبتاً دشوار می‌نمود. زن در آینه مشکل می‌تواند شخصیتی کاملاً متفاوت با خود بیافریند.** شاید تنها در برابر نوع خاصی از نمایش است که این محدودیت برای خلاقیت زن احساس می‌شد: مثلاً تئاتری که برپیش‌فرض‌های مبتنی بریک کاراکتر واقعی یا اجرایی کم و بیش واقع‌گرایانه استوار باشد. در چارچوب تئاتر کنونی، زن احساس آرامش بیش‌تری می‌کند، زیرا نه تنها زن بلکه تئاتر نیز تغییر یافته است.

در انواع دیگر ادبی چون شعر، رمان و خودزندگی‌نامه، زنان با آزادی بیش‌تری، شکل مناسب خود را یافتند. علت آن، انعطاف‌پذیری این انواع و امکان بیان آن خویشتنی بود که جایگاه ویژه‌ای در ادبیات زنان دارد. از زمان مادموازل دواسکودری[17] (رمان‌نویس اوایل قرن هفدهم در سبک مصنوع[18]) تاکنون، رمان یکی از مهمترین انواع ادبی در ادبیات زنانه بوده است. رابطهٔ تنگاتنگ رمان با خودزندگی‌نامه‌نویسی، نه تنها آن را محدود نکرد، بلکه در سایه آن، رمان امکان آن را یافت که دامنهٔ خود را وسعت بخشد؛ به‌ویژه برای آن دسته از زنان رمان‌نویسی که در دوران خود توانستند در توسعهٔ جهانی مشارکت داشته باشند. آثار سیمون دوبووار نمونه‌ای عظیم در این زمینه است. کتاب **روشنفکرانِ** او به‌علت وسعت و عظمتش رنگی حماسی به‌خود می‌گیرد و خودزندگی‌نامه او، تاریخ مهمی را در این نوع ادبی رقم می‌زند و در عین حال ویژگی نوشتاری زنانه را دارد. **خاطرات یک دختر آراسته و جبر شرایط** چیزی فراتر از مشاهدات پرشور در یک عصر است، بلکه تأیید یک «من» مونث با تمام هیجانات آن از همان نخستین صفحات، سرشار از حس زندگی است و میل به‌پیروزی در برابر تمام موانع یعنی آن پویایی حیاتی و خلاقی که زادهٔ مشکلات ناشی از این ارادهٔ دوگانهٔ زیستن و نوشتن بود.

قبل از مبارزات سیمون دوبووار، زنان به‌محدوده‌ای که برای آن‌ها تعیین می‌شد، بسنده می‌کردند؛ درعوض به‌کمک تخیلات «خویشتن» خود، دنیایی عاری از هرقید و بند می‌آفریدند. هرچه جامعه بیش‌تر «من» گفتن را برای آن‌ها ممنوع می‌کرد، بیش‌تر در متون خود «من» می‌نوشتند. تا همین اواخر ادبیات زنانه به‌انواع ادبی‌ای می‌پرداخت که بیشتر می‌شد «من» را به‌کار برد مانند شعر، نامه، خاطرات و رمان.

شعر زنانه بیشتر غنایی بوده است، تا حماسی. **در فرانسهٔ اواخر قرن هجدهم وفور رمان‌هایی از نوع الویز جدید، اثر ژان ژاک روسو به‌رمان‌نویسان زن اجازه داد تا استعداد خود را در نوشتن رمان‌هایی در قالب نامه‌نگاری بیازمایند.** ولی ساختار این نوع رمان به‌نامه‌های قهرمان زن یا حداکثر نامه‌های دوستی نزدیک محدود می‌شد. مشکل می‌توان جامعه را مسؤول این «کیش شخصیت» در ادبیات زنان یا به‌اصطلاح خلق و خوی زنانه، دانست. زنان که

اغلب از تماس با دنیای بیرون منع شده‌اند، به‌سختی قادرند صحنهٔ عظیمی را که به‌آن راه ندارند مجسّم کنند. شاید زنان زمان و زندگی را مثل مردان حس نمی‌کنند یا واقعاً آن چه برای مردان مهم است مانند جنگ، افتخار و قدرت، برای آن‌ها اهمیت چندانی ندارد. آثار ویرجینیا وولف در این زمینه هم روشنگر است. در رمان **اورلاندو** وقتی می‌خواهد انقلاب ترک‌ها را مجسم کند متن کاملاً غیر واقعی و تخیلی است. مساله اساسی نه در اینجا، بلکه در مسخی است که در شرف وقوع است و قهرمان داستان هویت زنانهٔ خود را باز می‌یابد. این حس **«واقعیتی دیگر»**، اغلب ادبیات زنانه را به‌سوی ابهام سوق داده است. در اینجا قصد توجیه حالت احساساتی اغراق‌آمیز سبک معمولی و مبتذل را نداریم. در بهترین شرایط، همیشه امکان دارد با تلاش‌های کم و بیش ناشیانه‌ای روبه‌رو شویم که می‌کوشند این «عدم وجود» (non - être) را بیابند، همان عدم وجودی که ویرجینیا وولف به‌خوبی توانست در **«پنبهٔ توصیف‌نشدنی»** آن را بیان کند. احتمالاً او توانسته است **«پشت پنبه، مقصدی پنهانی»** را کشف کند. بسیاری از زنان رمان‌نویس در لای این پنبه به‌خوابی خوش فرو رفته‌اند و به‌آن ساختار پنهانی که در آثار وولف جان می‌گیرد، دست نیافته‌اند.

زنان در جستجوی این واقعیت دیگر به‌بعضی از گونه‌های زیبایی شناختی در قالب انواع ادبی گرایش پیدا کردند؛ مثلاً انواع شعر، قصه‌های شگفت‌انگیز، و «سیاه» (noir) زیرا در این زمینه‌ها نظام عقلایی و تمایز بین واقعی و فراواقعی، خرد و تخیل زیر سؤال برده می‌شد.

نکتهٔ جالب آن که زنان در قصه‌های شگفت‌انگیز (merveilleux) بیش از قصه‌های تخیلی (Fantastique) موفق هستند. زیرا در قصه شگفت‌انگیز، رویارویی بین واقعیت و خیال با خشونت توأم می‌شود و نقش خرد کاملاً از میان رفته است اما در قصّه تخیلی تمام هنر نویسنده در آن است که خوانندهٔ اثر امکان توضیح دوگانه‌ای را برای علیّت‌ها بپذیرد و توضیح عقلایی به‌هیچ عنوان نادیده گرفته نشود. در حالی که در افسانه، خبری از این موارد نیست،

پیوند بین واقعیت و فراواقعیت بدون برخورد صورت می‌گیرد و عنصر شگفت‌انگیز در زندگی روزمره راه خود را می‌گشاید. «یکی بود، یکی نبود...» دیگر چه چیزی را باید توضیح داد؟ باید وجود پریان را بی‌چون و چرا پذیرفت. البته می‌توان گفت پرو[19] و گریم[20] هردو مرد بودند. وقتی گفته می‌شود زنان در این یا آن سبک موفق بودند، قصد این نیست که منکر وجود آثاری در زمینه‌های دیگر شویم. ولی در مورد خاص افسانه‌های شگفت‌انگیز، نباید فراموش کرد که پیش از آن که این قصه‌ها نگاشته شوند، قرن‌ها به‌صورت ادبیات شفاهی سینه به‌سینه نقل شده‌اند و زنان در آن‌ها نقش به‌سزایی داشته‌اند. در قصه‌های مادربزرگ‌ها، خلاقیت انسان‌هایی که به‌خاطر زن بودن و سالخوردگی مبتلای محرومیتی مضاعف بودند، به‌صورت طبیعی بروز می‌کند و انتقام خود را در خیال می‌گیرد. در قصهٔ شگفت‌انگیز روابط انسان و حیوان در چارچوبی متفاوت از زندگی واقعی که در آن حیوان اهلی شده است، تصور می‌شود. گویی زن به‌نوعی همدست حیوان است زیرا هردو از سوی مرد نادیده گرفته می‌شوند. آیا پیوند و اتحادی ناگفته بین زن و حیوان نیست؟ مثلاً در قصهٔ **دیو و دلبر** چنین نیست؟ در داستان‌های کولت گربه‌ها نقش جادویی و سحرآمیزی دارند که در آثار دیگر نویسندگان که دربارهٔ حیوانات می‌نویسند، مشاهده نمی‌شود. آنچه که نویسندگان زن را به‌سوی قصهٔ شگفت‌انگیز می‌کشاند، فقدان پند و اندرز در آن است. حکایت (Fable = قصهٔ حکمت‌آمیز)های لافونتن به‌رغم نگاه پیچیدهٔ او به‌دنیای حیوانات و نادیده گرفتن فرمول ازوپ (لقمان): که همیشه در پایان حکایت یک نتیجه اخلاقی می‌گرفت و نیز نادیده گرفتن تفاوت بین قصه‌های حکمت‌آمیز و قصه‌های ساده، در پی اثبات چیزی جز بازیافتن صمیمیتِ از دست رفته بین حیوان و انسان (اغلب یک زن یا یک کودک) نیست.

زنان در آفرینش و اشاعهٔ یک نوع ادبی، یعنی رمان «سیاه» نیز نقش مهمی ایفا کردند. در اینجا برآن نیستیم که ادعا کنیم آثار آن رادکلیف[21] با آثار همکاران مرد او تفاوت اساسی دارد و یا اهمیت هوراس، والپول، ماتورن، لوئیس و والتر اسکات را منکر شویم. هدف نشان دادن موفقیت زنان در یک نوع ادبی است که خاص مردان بود. چراکه آنان مکان مناسبی را برای بیان احساسات شدیدی که در پشت ظاهر آرام زندگی روزمره یا نوشته‌های پندآمیز پنهان شده بود، یافتند. آن رادکلیف و ماری شلی نویسنده‌هایی هستند که آثار آنان مطالعهٔ عمیقی را می‌طلبد. در نوشتهٔ آن رادکلیف نیاز به‌بیرون ریختن اوهام خودآزارانه با تصور صحنه‌های وحشتناک و شنیع مشهود است. خلق اسطورهٔ فرنکشتین توسط ماری شلی شاید پاسخی باشد به‌توهم اعجاب‌انگیز زایش.

آگاتاکریستی نیز چهرهٔ سرشناس و شاخصی است. او در نوع رمان پلیسی، برای خود قلمرو خاصی با مکانیسم‌ها، اسطوره‌ها و قهرمانان خاصِ خود و تقدیر حاکم برآنان آفرید. حضور اشیاء، مکان‌ها، درون خانه‌ها با دقتی که در جزئیات و لباس به‌کار رفته، شاید به‌اندازهٔ نبوغ کریستی در تبدیل کردن مرگ به‌مساله‌ای غیرواقعی ـ که البته نوعی تناقض‌گونه (پارادوکس) در رمان پلیسی است ـ گویا نباشد. در آثار آگاتاکریستی جسد تنها دادهٔ مساله است، جزئی از مساله که تنها به‌کمک پیچیدگی زندگی افراد حل می‌شود.

رمان اروتیک زنانه، بنا به‌تعریف می‌توانست مثل شعر اروتیک بسیار شاخص باشد. ولی بیش

از هرنوع دیگری قربانی ممنوعیت، نابودی و عدم انتشار شد و بدتر از همه الگوهای مردانه مانع از بیان آنچه تنها زن، قادر به‌بیان آن بود، می‌شد. تدوین تاریخ ادبیات اروتیک زنان بسیار دشوار است. به‌خصوص که نام مستعار تقریباً الزامی بوده است. داستان اُو (O) اثر پولین رِآژ[۲۲] نمونهٔ گویایی است. یکی از مهمترین متون اروتیک ادبیات فرانسه توسط یک زن نوشته شده است. وجود این رمان و ارزش ادبی آن نقطهٔ عطفی در آزادی نوشتار زنانه است و در این نوعی تناقض نیز به‌چشم می‌خورد زیرا داستان اسارتی عاشقانه را روایت می‌کند، که البته این مطلب چندان مهم نیست. آنچه که اهمیت دارد، بیان مکتوب اوج خواستن است.

با این که نوع ادبی خاص زنان وجود ندارد، ولی در هرزمان، زنان با گزینش مناسب از میان انواع ادبی توانستند قالب آن را فراخور نیازهای خود به‌نوشتن، عوض کنند. با این انعطاف‌پذیری که نتیجهٔ اسارت تاریخی یا طبیعت آن‌هاست، زنان موفق شدند مکان‌های بسیاری را با کمی دستکاری برای خود قابل زیستن کنند. مدت‌های مدید زنان در لالایی‌ها و یا قصه‌های مادربزرگ گرفتار بودند. با این حال وقتی قلم به‌دست گرفتند، لحن خاص خود را در مورد سروده‌ها حفظ کردند.

از مساله نوع ادبی که بگذریم، از تکرار بعضی تصاویر حک شده در ذهن نویسنده، شخصیت‌های رمان آفریده می‌شوند که هم در شعر و هم در خودزندگی‌نامه‌نویسی نیز مشاهده می‌شوند. در مورد ویرجینیا وولف گفته شده که او همیشه در دوران کودکی خود زندگی می‌کرد. آیا برای اغلب زنان به‌خصوص نویسندگان چنین نیست و با اندک تفاوتی نمی‌توان در مورد ژرژ ساند، کولت یا کاتلین رین نیز چنین گفت؟ چه بسیار زنانی که کار نویسندگی را با رمانی کم و بیش نزدیک به‌خودزندگی‌نامه آغاز کرده‌اند و در آن خاطرات کودکی خود را نوشته‌اند. با این که اغلب این آثار جالب و جذابند، ولی مشکل واقعی در اثر دوم رخ می‌نماید و نویسنده در محک آزمون قرار می‌گیرد. چرا زنان نویسنده همیشه از کودکی خود سخن می‌گویند؟ گویی از آن زمان تاکنون اتفاقی نیفتاده و گویی در آن زمان حقیقتاً زندگی کرده‌اند: دوران سعادتمندی که می‌توانستند خود را رها از قانون و آزاد از هرمانعی با میلی وافر و بی‌حد و حصر به‌زندگی تصور کنند.

● برای زنان، رعایت فاصله‌ای که خلق یک کاراکتر نمایشی می‌طلبد نسبتاً دشوار می‌نمود.

● نوشتار زنانه در روزگار ما اختراع نشده؛ این نوشتار به‌شکل بارزی همیشه وجود داشته است و حتی برخلاف الگوهای مردانه بوده است.

دختران برخلاف پسران سرخوردگی‌ها را دیرتر یعنی در اوان جوانی و در نخستین برنامه‌های ازدواج تجربه می‌کنند. از سوی دیگر هرخاطرهٔ کودکی با احساس غم غربت همراه است و نمی‌توان به‌یقین دانست که دوران کودکی هرنویسنده چگونه سپری شده است. زیرا تصویری که ما می‌بینیم، بعدها ترسیم شده و با توجه به‌آن که سال‌های اسارت زنان سخت‌تر بوده، سرزمین موعودِ آزادی در آثارشان شادتر و سرسبزتر از بهشت نمایان می‌شود. و این تصویری است که ویرجینیا وولف از کودکی ارائه می‌دهد: «رنگ‌های تند فراوان، صداهای محسوس بی‌شمار، چند موجود انسانی، چند کاریکاتور بامزه و چندین لحظه شدید درک احساسِ بودن که همگی با فضایی گسترده محاط شده‌اند؛ این است تجسم سادهٔ کودکی. این است شکلی که من به‌آن می‌دهم.» این لحظات شدید «بودن» گویای حس‌های اولیهٔ دخترکی است که به‌شدت ادراک شده‌اند همان که زنان نویسنده به‌هرحال قادرند احیاءشان کنند و مانع از آن شوند که برداشت عقلاییِ فرد بالغ آن‌ها را تحریف کند. نویسندگان هرآنچه را که غیر عقلایی است راحت‌تر می‌پذیرند. زیرا به‌جزئیات ریز توجه می‌کنند و می‌توانند شفافیت یک شعاع روشن، وزوز یک حشره را که زیباییِ نخستینِ تابستان را برآن‌ها نمایان ساخت، بازیابند. کودکی آن «کلیسای جامع عظیمی» است که زنان دوست دارند به‌آن برگردند و در آن عبادت کنند: در آن جا می‌توانند هویت حقیقی خود را باز یابند، زیرا به‌خاطر فراق از اصل خود در رنجند و شاید از فراقِ نوعی کلام (زبان) که بیش از کلمه از لکنت و فریاد، حس و تصویر، ساخته شده باشد. خاطرهٔ این زبان پیش از سخن گفتن در زنان زنده می‌ماند، زیرا آن‌ها با نوزادان، کودکان و نوه‌ها بیش‌تر سر و کار دارند و نزد این نوآمدگان، زنان زبان کودکی خود را باز می‌یابند، و نیز تصویر زبان دیگری را نیز که می‌خواستند به‌دور از طرح‌های عقلایی، بیافرینند. بازگشت به‌کودکی، باز یافتن از دست رفتگانی است که تداعی‌کنندهٔ پیوند خانوادگی هستند. کتاب **بایگانی‌های شمال** از مارگریت یورسنار، به‌دورانی واپس‌تر از آن چه او می‌توانسته در کودکی خود شناخته باشد، باز می‌گردد و یا قسمت اعظم **زندگی من کار** ژرژ ساند به‌شرح زندگی پدر، مادر و مادربزرگ او اختصاص دارد. هدف بازگشت هرچه بیش‌تر به‌گذشته است. گویی در پس کودکی خود، کودکی‌های دیگری و در نهایت کودکیِ دنیا را می‌جویند.

بی‌شک حضور مادر برای زنان مفهومی دارد متفاوت با آن چه نزد مردان است. آن‌ها در مادر، آیندهٔ خود را می‌جویند به‌خصوص که خودزندگی‌نامه اغلب در زمانی نوشته می‌شود که زن نویسنده به‌سنی رسیده که مادرش در کودکی او داشته است. بازگشت به‌مادر، بازگشتی است مسحورکننده به‌خویشتن. چنانچه مادر در اثر مرگ زود هنگام یا به‌هردلیل دیگری به‌صورت ناشناس و معما باقی بماند، مساله تراژیک‌تر می‌شود. مرگ مادر جوان ویرجینیا وولف و جدایی ژرژ ساند از مادر در کودکی، تأثیر به‌سزایی برآثار آن‌ها گذاشت. مسأله از دست دادن مادر به‌نوشته‌های زنان معنای جدیدی بخشیده است: آنان می‌کوشند آرزوهای مادر را که در نظر آن‌ها بیش‌تر به‌یک قربانی می‌ماند،

تحقق بخشند. مثلاً کاتلین رین، همان شعرهایی را مـی‌سرایـد کـه نـزد مـادرش بـالقوه و فـقط به‌صورت شفاهی وجود داشت. رقابت سنتی بین مادر و دختر، نزد زنان نویسنده بسیار نادر است، زیرا زن نویسنده با یافتن هویت خود از سـیطرهٔ پدرسالارانهٔ حاکم برجامعه رها می‌شود و دیگـر نسبت به‌مادر خود حسادت نمی‌ورزد. گرچه در وجـود و شـدت ایـن حسـادت اغـرق شـده تـا مابه‌ازای ساختگی‌ای بـرای عـقدهٔ ادیپ پسـران بیابند، یـا اتـحاد بـین مـادر و دخـتر را از تـرس پیدایش دوبارهٔ نظام مادرسالاری، برهم زنند. زنان نویسنده سریعاً وضعیت معکوس یـا بـه‌عبارتی امتداد همان تجربه را در روابط پرشور با فـرزند دخـتر خـود تـجربه مـی‌کنند. در ایـن‌جا بـه‌نظر می‌رسد که زنان با نـوشتن، طـرح‌های سـنتی و روابط خانوادگی را نیز برهم می‌زنند و در رابـطهٔ خود با دختران‌شان بیش‌تر مایه مـی‌گذارنـد، در حالی که در دنیای پدرسالار مادران باید شیفته و شیدای پسران خود باشند.

در آثار زنان، کاراکترهای مرد چهرهٔ کمرنگی دارند. همسر، معشوق یا دوست که در شـعرها، خاطرات یا رمان‌های زنان حاضرند اغلب عاری از قدرت و فـردیت هسـتند. در بـهترین شـکـل، به‌صورت هدفی برای ارضای یک خواسته ظاهر می‌شوند، در غیر این صورت تبدیل به‌یک چیز زیـادی و دست و پـاگیر یـا حـتی یک مـانع می‌شوند. وجود مرد حتی به‌صورت یک مـانع، برای آن که شخصیتش قـوام لازم را بـیابد کـافی نیست و کاراکتر زن، اگر تحت ظلم یک بیگانه نباشد، بـا یک مـوجود فـرّار، ضـعیف و نـهایتاً شبح‌گونه درگیر است. آیـا ایـن حـد آفـرینش در رمان است یا عدم توانایی تجسم کاراکتر کـاملاً متفاوت به‌وسیلهٔ زنان؟ تنها چیره‌دست‌ترین زنان رمان‌نویس هستند کـه بـه‌خوبی از عـهده خـلق کاراکترهای مذکر برمی‌آیند، ولی ویژگی کاراکتر آن‌ها، دقیقاً در نداشتن کاراکتر است. شاید بـهتر باشد آن‌ها را تیپ بنامیم. مثلاً کاراکتر مردِ رمـان کالیست مادام دوشاریر کاملاً شبیه کاراکـترهای مذکر در رمان‌های دلفین و کورین مادام دواستائل هستند: با همان پیش‌داوری‌ها و همان نـاتوانـی درخواستن. کاراکترهای مرد رمان‌های کولت نیز ناامیدکننده هستند. آیـا بـه‌ایـن تـرتیب زنـان در رمان‌های خود با نـمایان سـاختن نـقاط ضـعف مردها از جامعهٔ مـردسالاری کـه مـردان را قـدر قدرت می‌داند، انتقام می‌گیرند؟ شـاید، در عـین حال شاید هم به‌این دلیل که نـویسندگان زن در رمان و تئاتر مفهوم کاراکتر را زیر سؤال برده‌اند. **در عـصر حـاضر درهـم شکسـتن سـاختارهای قدیمی و تجدید نظام نوین رمان‌نویسی با رهایی از قید و بند واقع‌گرایی باعث خلق نوعی نوشتار شد که تمایز بین کاراکترها لزوم و مفهوم خود را از دست مـی‌دهد و زنـان نـویسنده در ایـن چارچوب جدید احساس آزادی عمل بـیش‌تری دارند.**

دوران ما شـاهد ظـهور سـبک جـدیدی در نوشتار زنانه است. قطعاً مبارزهٔ زنان برای کسب آزادی در ایـن پـدیده بـی‌تأثیر نـبوده است. ولی پـدیده‌های صـرفاً ادبـی نـیز در ایـن امـر نـقش انکـارناپذیری ایـفا کـرده‌اند. بـه‌موازات آن کـه جریان‌های ادبی مهمی چون «سوررئالیسم» (فرا واقع‌گرایی) و «رمان نو» تمامی سنت‌های ادبی را زیر و رو کردند، زنان نیز با فراغ بال سبکی نو را پایه‌ریزی کردند. به‌این ترتیب درک مشخصهٔ زن بودن دیگر به‌مثابهٔ محدودیت یـا ضـعف نـبود، بلکه حقی بود برای متفاوت بـودن. از ایـن پس زمینه‌های وسیع و جدیدی بـرروی نـوشته‌های زنان گشوده می‌شود.

بدیهی است که زنان هرگز عیناً مـثل مـردان ننوشته‌اند؛ از همان زبان به‌گونه‌ای دیگر استفاده کردند و اغلب آزادی عمل بیش‌تری برای خـود قائل شدند. در این مورد مـی‌توان از کـولت یـاد کرد. بررسی دست نوشته‌های او نشان مـی‌دهد چگـونه خـود را از قـیود کـلیشه‌های تـجارتی رمان‌نویسی که ویلی براو تحمیل می‌کرد و نیز از الگوهای ادبی عصر خود، رها ساخت.

البته هرنویسندهٔ بزرگی، مرد یا زن، خود را از **قید زبان و الگوهای خشک و پیش ساختهٔ زمان خویش، آزاد می‌کند و راه و زبان خاص خـود را می‌جوید ولی در مورد زنان این مساله بـه‌شکلی خودانگیخته بروز می‌کند زیرا آن‌ها در پـرداخت این الگوهای خشک و آماده کوچک‌ترین نـقشی نداشتند و آن را برای بیان هـنری انسـان، قـالبی مناسب نمی‌یافتند.**

گرچه از دیرباز خصلت‌نمای نـوشتار زنـانه، حـالت خـود انگـیختهٔ آن بـوده است ولی از شناخت این ویـژگی و جـنبهٔ مـثبت آن چـندان نمی‌گذرد این جهان‌بینی مردسالار بود که سبک زنانه را تعریف می‌کرد، تعریفی که به‌هیچ عنوان دلگرم کننده نبود و کاملاً واضح است چرا برخی از بهترین زنـان نـویسنده از ایـن سـبک فـاصله می‌گرفتند و از مردان نویسنده تقلید می‌کردند.

مدت‌های مدید سبک زنـانه در نـوشته‌های سطحی، احساساتی و اشک‌آلود خلاصه می‌شد. ویـژگی نـوشته‌های زنـانه نـوعی شـلختگی و بی‌توجهی به‌استحکام زبان بود که بیش‌تر به‌زبان مـحاوره نـزدیک بـود تـا زبـان مکـتوب. اگـر برسنخیت نوشتار زنانه با زبـان مـحاوره تـاکـید می‌شد هدف قرار دادن آن در کنار فولکلور و در حاشیه بود. در حالی که دقیقاً هـمین ارتـباط بـا ادبیات شفاهی است که عامل مـثبتی در تـبیین ویژگی نوشتار زنانه است. نوشتن دیگر خـیانتی به‌کلام نیست و زن می‌تواند نوشته‌هایش را چون سیر کلام با زیر و بم‌هایش، با قطع و وصل‌هایش و با فریادهایش برروی کاغذ بیاورد.

* * *

1. Sapho
2. Héloïse
3. Colette
4. Marguerite Yourcenar
5. Marguerite de Navarre
6. Thérèse d´ Avila
7. Emily Brontë
8. Mme de Charrière
9. Mme de staël
10. Aurore Dudevant
11. Jules Sandeau
12. George Sand
13. La Rochefoucauld
14. Madame de La Fayette
15. La Princesse de Clève
16. Charlotte Brontë
17. Mme de Scudéry
18. Préciosité
19. Perrault
20. Grimm
21. Ann Radcliffe
22. Pauline Réage