جلوه‌های زنان در خانه ادریسی‌ها

علی محمدی آسیابادی*

افروز نجابتیان**

چکیده

رهیافت جلوه‌های زنان، یکی از رهیافت‌های نقد ادبی مربوط به زنان است که به بررسی شخصیت‌پردازی زنان در متون ادبی می‌پردازد. این رهیافت، برای بررسی رمان خانه ادریسی‌ها، بستر مناسبی است. تنوع شخصیت‌های زن در رمان خانه ادریسی‌ها نوشته غزاله علیزاده، به ما امکان می‌دهد این شخصیت‌ها را با یکدیگر مقایسه کنیم. از طریق این مقایسه می‌توانیم میزان استقلال یا وابستگی آن‌ها را به مردان و نیز داشتن یا نداشتن فردیت و شخصیت زنانه‌شان دریابیم. بدین ترتیب، ما با چند دسته از شخصیت‌های زن در رمان خانه ادریسی‌ها مواجهیم که هر دسته نماینده یک تیپ هستند.

واژگان کلیدی

جلوه، نقد، زنان، شخصیت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده رمان

خانه ادریسی‌ها، حکایت و سرگذشت آخرین بازماندگان خاندان ادریسی است که همزمان با وقوع انقلاب کمونیستی و از میان رفتن قانون مالکیت در خانه بزرگ و اشرافی خود به ناچار پذیرای میهمانان ناخوانده‌ای می‌شوند. ورود این افراد که به دستور آتشخانه مرکزی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد E-mail: asiabadi97@yahoo.com

** کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد E-mail: Afrooz_Nejabatian@yahoo.com

و به سردستگی زنی به نام شوکت است، زندگی ملال آور بازماندگان ادریسی را با افق‌های وسیع‌تری روبرو می‌کند. نویسنده در خلال گفتگوهای فراوانی که در اثر گنجانده است، به بیان خاطرات می‌پردازد و روند تحول درونی شخصیت‌ها خصوصاً شخصیت‌های زن را نشان می‌دهد. در پایان و با گذشت زمان، شرایط آتشخانه تغییر می‌کند. خانم ادریسی، رکسانا، قباد، شوکت، کاوه و برزو به مبارزان می‌پیوندند؛ آن‌ها توسط آتشخانه مرکزی دستگیر و تیرباران می‌شوند.

مقدمه

حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی و سپس شعر و ادبیات در سیر تاریخی خود فراز و نشیب‌های بسیاری را از سر گذرانده است. هنر و اندیشه معاصر نگاهی تازه به چگونگی حضور زنان در این عرصه دارد همچنین متون ادبی با الگوهای خود بر فرایند هویت یابی انسان‌ها تأثیر می‌گذارند بنابراین با ساختارشکنی از نقش‌های کلیشه‌ای زنان در متون ادبی می‌توان تصویری نو از زنان در ادبیات و سپس در جامعه مشاهده نمود. این پژوهش با هدف بررسی چگونگی حضور زنان به تحقیق در خانه ادریسی‌ها اثر غزاله علیزاده می‌پردازد.

سوابق تحقیق

حوزه ادبیات سنتی، عموماً، نگاهی منفی و حاشیه‌ای به زن دارد اما همزمان با دوره قاجار در ایران و با حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی جایگاه آنان در ادبیات نیز رفته رفته دچار دگرگونی می‌شود و داستان‌هایی مثل «شمس و طغرا»، «عشق و سلطنت»، و «تهران مخوف» با محوریت موضوعی چگونگی حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی منتشر می‌شود. در سال‌های اخیر نیز آثار متعددی به بررسی شخصیت‌های زنان در آثار شاخص

ادبیات فارسی پرداخته اند. «سیمای دو زن» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۸۴)، چهره شیرین و لیلی را در آثار نظامی مقایسه می‌کند. «زن آرمانی، زن فتانه» (حسین پور، ۱۳۸۳)، و «گناه ویس» (مزداپور، ۱۳۸۲) که به ترتیب چهره شیرین و ویس را مورد توجه قرار می‌دهند و یا کتاب «شاهنامه و فمینیسم» (تلخابی، ۱۳۸۴) که شخصیت‌های زن شاهنامه را بررسی می‌کند. در حوزه داستان نیز کتاب‌هایی نظیر «نقد امروز» (وکیلی، ۱۳۸۳)، «نقد و استقلال ادبی» (خرمی، ۱۳۸۱) که به بررسی چهره زن در داستان طوبی و معنای شب اثر شهرنوش پارسی پور می‌پردازد، نوشته شده اند اما بررسی جلوه‌های زنان در «خانه ادریسی‌ها» از منظر نقد زن محور تاکنون مورد عنایت تحلیل‌گران واقع نشده است.

پیش‌درآمد بحث

جلوه‌های زنان یعنی ارائه تصویر از شخصیت‌های زن در داستان و چگونگی این بازنمایی در متون نویسندگان زن و مرد زمینه پیدایش رهیافت جلوه‌های زنان بوده است. برخی از منتقدان معتقدند بررسی «جلوه‌های زنان» در مقایسه با دیگر رهیافت‌ها روزگار اوج خود را سپری کرده است و حائز محدودیت‌هایی برای منتقد است، اما این شیوه همچنان در خور توجه است زیرا بررسی این نکته را مد نظر قرار می‌دهد چگونه تحت عنوان شخصیت‌های اثر ادبی نقش‌های ثابتی به زنان تحمیل می‌شود و به خوانندگان اجازه می‌دهد تا دریابند چگونه نقش‌های کلیشه‌ای مشابهی زنان را در دایره تنگی در زندگی واقعی محصور می‌سازند. (ولیبهان، ۱۳۸۳، ۳۳۴). بنابراین آنچه این رهیافت مورد توجه قرار می‌دهد این است که شخصیت‌های زن در چه نقش‌هایی ظاهر می‌شوند. جوزفین داناون از منتقدان فعال در این عرصه معتقد است ادبیات تصاویری قالبی و در دو قطب متضاد از زنان ارائه می‌دهد که نموداری از جهان‌بینی دوگانه و ظاهربین غرب است، تصاویر قالبی زنانه نماد خیر و شر روحی یا مادی است سپس او به ارائه الگویی از این تقابل‌ها می‌پردازد؛ خیر/

شر، روحی/ مادی، جان/ تن، الهام/ ا غوا. (Newton ،266 ،1993) و آن‌ها را مردود و غیرباورپذیر می‌داند. دیگر این‌که شخصیت‌ها با چه مضمون‌هایی اعم از جنسی یا جنسیتی معرفی می‌شوند؟ رابینسون نشان می‌دهد چگونه تکرار نقش‌هایی خاص می‌تواند بر ذهنیت ما مبنی بر این‌که زنان باید چگونه باشند و در جهان خارج از متن چگونه رفتار کنند اثر می‌گذارند. (گرین و لیبهان، ۱۳۸۳، ۲۳۴) و سپس آن که آیا شخصیت زن دارای هویت مستقل است یا نه؟ جوزفین داناون در این زمینه نیز معتقد است در ادبیات تا آن جا از زنان صحبت می‌شود که در خدمت منافع مردان باشند. (Newton ،226 ،1993) بنابراین در بررسی شخصیت‌های زن منتقدان میان جنس زیستی و جنسیت اجتماعی تمایز قائل می‌شوند، این تفاوت گذاری تأثیری جدی بر نظریات رهیافت‌های مختلف نقد زن محور گذاشته است. این تمایز را در جنس دوم اثر سیمون دوبووار می‌توان مشاهده کرد. او می‌نویسد: «زن زاده نمی‌شوند؛ به صورت زن در می‌آیند.» (دوبووار، ۱۳۸۰، ۱۴) بررسی جلوه‌های زن در نقد ادبی امکان بررسی نقادانه نگرش‌ها و باورهای فرهنگی را فراهم می‌کند. باورهایی که از راه‌های گوناگون مثل ادبیات، رسانه ها، مجلات و حتی آگهی‌های تلویزیونی به نحوی نامحسوس اما تأثیرگذار اقدام به کلیشه‌سازی جنسیتی می‌کنند. پاینده در این زمینه به بررسی یکی از آگهی‌های تلویزیونی و پیام‌هایی که از حضور زن در آن به مخاطب ارسال می‌شود می‌پردازد. در این آگهی زن در حالت این همانی با ماشین لباسشویی تصویر می‌شود. پاینده می‌افزاید از طریق رابطه مجاز جزء به کل ماشین لباسشویی قابل تعمیم به بسیاری از کارهای یدی و نه مستلزم تفکر است. کثرت ایماژهایی از این دست زن را به خدمتکار خانه فرو می‌کاهد. (پاینده، ۱۳۸۵، ۱۸۱) به گونه‌ای که همخوانی برخی کارها با ذات و سرشت زنانه و مردانه را طبیعی جلوه می‌دهند. کلیشه‌های جنسیتی عاملی فرهنگی برای تنظیم روابط میان دو جنس است زیرا

بازتابگر استنباط افراد جامعه از رفتار طبیعی زنان و مردان تلقی می‌شود. کلیشه بنا بر تعریف لیپمن تفکر را به امری زائد تبدیل می‌کند. (همان، ۱۷۷) بنابراین عادت کردن به زندگی در کلیشه‌هایی تکراری و از پیش تعیین شده، لزوم تفکر و اندیشیدن را کمرنگ می‌کند و شکستن کلیشه‌ها نه تنها موجب پویایی اندیشه بلکه باعث ارائه الگوی جدید به جامعه خواهد شد. آنجلا مک روبی از مجلات زنان و دختران نیز به عنوان رسانه‌هایی در راه پذیرش نقش‌های جنسیتی یاد می‌کند. او این مجلات را به صورت نظامی متشکل از انواع پیام، نظامی دلالتگر و حامل ایدئولوژی خاص که کارش بر ساختن زنانگی در سنین نوجوانی است مورد تحلیل قرار می‌دهد. (استوری، ۱۳۸۵، ۱۹۲)

پرداختن به مفهوم دیگری نیز از موضوعات مطروحه در نقد جلوه‌های زنان است. پیام اساسی دوبووار در جنس دوم این است که جامعه زنان را به مثابه «دیگری» می‌پذیرد؛ بدان معنا که «زن در سنجش با مرد که به منزله مرجع است تعریف می‌شود اما برای سنجش مرد با زن، زن به منزله مرجع محسوب نمی‌شود. مرد ذهن فاعل و مطلق است و زن «دیگری» است.» (هارلند، ۱۳۸۲، ۳۴۶).

نمود «دیگری» بودن زن در ادبیات به این صورت است که مثلاً «همینگوی و لارنس، زنان را در اساس تابع و جزء زندگی مردان، نه آدمیانی با زندگی مستقل می‌دانستند.» (مایلز، ۱۳۸۰، ۱۴۴) تصویر کردن زن به مثابه دیگری موجب می‌شود تا او قابلیت‌ها و ارزش‌های خود را در برابر حاکمیت و اقتدار مرد از دست بدهد. (حسین پور، ۱۳۸۳، ۱۹) در نتیجه این شخصیت از داشتن اصالت و آزادی نیز محروم می‌شود. جوزفین داناون اصالت شخصیت را به واقعی بودن آن در داستان تعبیر می‌کند؛ اصالت از مفاهیم کلیدی این نقد است که از مکتب اگزیستانسیالیسم و با معنایی که هایدگر برای آن تعریف کرده است؛ یعنی داشتن هویتی خاص در برابر هویتی کلیشه‌ای و قالبی گرفته شده است.

(Mewton ،265 ،1993) «اصالت» هایدگری یعنی پذیرفتن مرحلـه «پرتـاب شـدگی»، انسان ناآگاه از موقعیت خود در جایگاه «شیء شدگی» قرار می‌گیرد. (براهنی، ۱۳۷۳، ۹۲) واژه «پرتاب شدگی» در معنایی که هایدگر برای آن تعریف کرده است دلالت بـر تمـامی آن جنبه‌های هستی دارد که فرد موجب و علت آن‌ها نیسـت امـا بـی‌اراده بـه درون ایـن موقعیت‌ها پرتاب شده است. پرتاب شدگی دارای جنبه‌های مثبتی نیز هست زیرا به وسیله پرتاب شدگی فرد با مجموعه‌ای از امکان‌ها مواجه می‌شود و با گزینش از میان آن‌ها قادر می‌شود تا از موقعیت کنونی خویش فراتر برود. (احمدی، ۱۳۸۱، ۳۱۲) همچنین آزادی نیز از مفاهیم فلسفه اگزیستانسیالیسم است بر مبنای نظریات ژان پل سارتر هر انسان اخلاقـاً مسئول حفظ آزادی خود به سوی آینده است، او می‌پندارد انسان برای رسیدن به خواسـته خود اراده‌ای مطلق در اختیار دارد و اگر بخواهد که از انفعالات نفسانی رهایی یابد همیشه آزاد و قادر مطلق خواهد بود. (لا فراژ، بی‌تا، ۲۵)

در میان نظریه‌های زن محور برداشت دومی نیز از مفهوم «دیگری» دوبووار به وجـود آمد این گروه که معتقد به زنانه نویسی و پیرو نظریات ساختارشکنی لاکان و دریدا هستند. بر خلاف دوبووار تلقی مثبتی از «دیگری» دارند آنان بر این باورند که «زن، مثالی از اصل فرهنگی و زبان شناختی حقارت زدایی است یا به عبارتی، زنانگی رویه‌ای ممکن را بـرای واژگون‌سازی ساز و کارهای به حاشیه رانی قدرت در میان می‌نهد.» (بیسلی، ۱۳۸۵، ۱۱۳)

بنابراین اهداف نقد جلوه‌ها عبارتند از:

۱. تمایز بین جنس و جنسیت

۲. ارتقای نقش- الگوهایی برای زنان

۳. تأکید بر ذهنیت قهرمان زن

از ایـن رو ایـن مقالـه در جسـتجوی جلـوه‌هـا و چگـونگی بازنمـایی زن در خانـه ادریسی‌هاست.

جلوه‌های زنان در خانه ادریسی‌ها

علیزاده، رمان‌های پرشخصیتی می‌آفریند و بررسی جلوه‌ها و شخصیت‌هـای زن در خانـه ادریسی‌ها از پتانسیل بسیاری برخوردار است.

با نگاهی به داستان در می‌یابیم که بخش وسـیعی از داسـتان بـه شـرح اندیشـه‌هـا و احساسات زنان می‌پردازد. یکی از مشکلاتی که علیزاده در این رمان بـه آن توجـه نشـان داده است مسئله ازدواج اجباری است که بسیاری از زنان خانواده به آن تن سپرده‌اند. خانم ادریسی در توجیه این ازدواج‌های اجباری به دخترش می‌گوید: «ما اراده‌ای نداشتیم. مردان خانواده می‌گفتند مؤید او را خوشبخت می‌کند.» (علیزاده، ۱۳۸۳، ۱۷۰) علاوه بـر آن کـه ازدواج رحیلا و رعنا عروس خانواده به علل مالی صـورت پذیرفتـه اسـت. خـانم ادریسـی درباره اخلاق مردان خانواده می‌گوید: «محبتشان ظاهری بود. اگر پای پول و مقام وسـط می‌آمد از ما هم نمی‌گذشتند. لوبا و رحیلا را قربانی ثروت کردند.» (همان، ۱۸۵)

یکی از مباحث مهمی که در نقد جلـوه‌هـای زنـان مطـرح مـی‌شـود، بررسـی چهـره شخصیت‌ها به منظور ساختار شکنی از نقش‌های کلیشه‌ای و قالبی است و دیگر توجه بـه این‌که آیا نویسنده توانسته است تعریف جدیدی از زن بودن ارائه دهد یا نه. در رمان خانه ادریسی‌ها با طیف وسیعی از شخصیت‌های زن مواجهیم که از میان آن‌هـا در ایـن فصـل تنها به بررسی شخصیت‌های اصلی پرداخته می‌شود زیرا در مورد شخصـیت‌هـای فرعـی تنها می‌توان گفت که بسیاری از دشواری‌های زندگی آن‌ها ناشی از فقر است، عـلاوه بـر آن که ظلم و رفتارهای خشونت‌آمیز همسرانشان بر آن‌ها ظلمی مضاعف روا مـی‌دارد امـا این شخصیت‌ها چندان پرداخته نشده اند که بتوان طریقه‌های هویت یابی آنان و مسیری

که در طول رشدشان طی می‌کنند را به وضوح دریافت همچنین پویایی یا ایستایی آن‌ها به تصویر کشیده نمی‌شود اما در بررسی شخصیت‌های اصلی زنان با سه گروه عمده مواجهیم.

۱. زنان قربانی ۲. زنان برتری طلب ۳. زنان در چهره‌ای جدید

۱. زنان قربانی: این زنان زیر نظر پدربزرگ، پدر و عموها در حال رشد و زندگی هستند و زیر نظر آن‌ها نیز ازدواج خواهند کرد. نمود قربانی شدن در شخصیت «رحیلا و لوبا» دختر و دخترعموی خانم ادریسی نمود بیشتری دارد. آن دو که شباهتی ظاهری به یکدیگر دارند سرنوشتی یکسان می‌یابند و در عنفوان جوانی و در فصل بهار می‌میرند. لوبا قربانی زیبایی خود می‌شود؛ خانم ادریسی در توصیف زیبایی او می‌گوید که زیبایی‌اش غریبه‌ها را دیوانه می‌کرد. (همان، ۳۶) این دختر به علت زیبایی آن قدر در حصار خانه و اتاق‌ها محدود می‌شود که در هاله‌ای از اندیشه‌های غلطی که احاطه‌اش کرده‌اند می‌میرد. خانم ادریسی درباره مرگ او می‌گوید:

«نه به این شوری‌ها نبود، یک مرتبه نکشتند، ذره ذره دق مرگش کردند. لوبا به عکس رحیلا اهل جار و جنجال نبود همه چیز را می‌پذیرفت.» (همان، ۱۸۶)

سپس شخصیت رحیلاست او در آغاز تمایل به ایجاد تفاوت در سیر رشد خود دارد او از عروس خانواده مطالعه و کتاب خواندن را می‌آموزد (همان، ۲۰۴) که نقشی متفاوت نسبت به نقش دیگر زنان خانواده است که تنها به برودری دوزی، شبکه دوزی و شرکت در جشن‌ها و میهمانی‌ها می‌پردازند. او تنها کسی است که در دفاع از رعنا در مقابل پدربزرگش اعتراض می‌کند (همان، ۲۰۵). اما این تفاوت سرکوب می‌شود و از آن پس با چهره‌ای حاکی از ملال و افسردگی در داستان نمایش داده می‌شود، توصیف حالات او از گذر خاطرات وهاب این‌گونه:

«چشم‌ها را می‌بست و می‌خواست رحیلا زنده باشد، موهای صاف و بلند را افشان کند [...] او پسر کوچکی باشد و دامنش را بگیرد، دختر جوان بچه را بی‌حوصله دور کند، چشم‌ها دلاویز به سردی یخ.» (همان، ۱۰)

رحیلا در آستانه تحول می‌میرد و وهاب می‌پندارد: «مرگ رحیلا در اوجی که رو به سراشیب می‌رفت فضیلتی بود علت آن به عقیده خانم ادریسی نداشتن همت و اراده در ساختن سرنوشت خویش است (همان، ۱۶۹) رحیلا از آن جا که اراده‌ای برای تحقق خواسته هایش ندارد از حد کلیشه قربانی فراتر نمی‌رود و در اذهان نیز با همین صفت تداعی می‌شود: «زن‌های خانواده، از دم تسلیم و قربانی بودند: لوبا، خانم ادریسی و رحیلا، هر یک پذیرنده تقدیر محتوم» (همان، ۲۸۱) نویسنده با خلق این شخصیت‌ها تلاش کرده است تا احساس پوچی و ملال زنان قربانی را نشان بدهد.

۲. زنان برتری طلب: زنان این گروه علت قرارگیری در جایگاه ضعف را صفات زنانه اعم از جنسی و جنسیتی می‌دانند پس تلاش می‌کنند تا با تقلید از رفتارها و صفات مردانه موقعیت خود را از جایگاه ضعف به جایگاه مقابل یعنی قطب قدرت منتقل کنند شوکت در گروه این زنان است، ورود او به داستان به این شکل تصویر شده است:

«زن چنان بلند خندید که کبوتران پریدند. رو به وهاب آمد و گوش او را گرفت. مرد دست زن را پیچاند: بکشید کنار اصلاً شما کی هستید؟
زن تکانی به سینه و سرین داد، انگار که قورخانه‌ای را به چشم او می‌کشید: مواظب خودت باش! با قهرمان شوکت طرفی. پشت پایی به وهاب زد و مرد زمین خورد.» (همان، ۶۵)

شوکت بارها با شخصیت‌های مرد داستان درگیر می‌شود و زبان او در تمام اثر لحنی آمرانه و همراه با استفاده از کلمات ناشایست است. برای دیدن موارد آن (۶۴، ۶۹، ۱۰۱، ۱۰۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۴۹، ۲۵۰) و تنها در چند جای داستان اشاره مختصری به وجود

احساسات مادرانه در وی می‌شود؛ شوکت هنگامی که از مادرش صحبت مـی‌کنـد لحنـی عاطفی می‌یابد. (همان، ۷۲) و نیز زمانی که از بیماری شیرین دختر کوکب آگاه مـی‌شـود راضی به جدا کردن آن دو بر طبق قوانین آتشخانه مرکزی نمـی‌گـردد. (همـان، ۲۲۷) در آفرینش شخصیت شوکت نکته حائز اهمیت این است که تمایز بین جنس و جنسـیت بـه تصویر کشیده می‌شود. جنسی زیستی او زن است اما رفتارهـایی کـه قهرمـان شـوکت از آن‌ها پیروی می‌کند بر مبنای ذهنیت جامعه دارای جنسیت مردانه هستند؛ اوج ایـن تقلیـد شرکت او در مسابقه کاردپرانی به منظور نشان دادن مهارت خویش اسـت. (همـان، ۱۲۰) اما باید توجه داشت تحولی که در پایان داستان در او رخ می‌دهد تغییری حزبی اسـت نـه تغییر در منش و اندیشه. از منظر نقد جلوه‌های زنان شخصیت‌هـایی از ایـن دسـت بـدان سبب که می‌کوشند تا شبهه یکی بودن جنس زیسـتی و نقـش‌هـای جنسـیتی را در هـم بشکنند، قابل پذیرش اند اما نمی‌توان آن‌ها را واجد امتیاز مثبت دانست. آن‌هـا در هویـت یابی و کشف خویشتن کمکی به زنان نمی‌کنند زیرا در درون کلیشه‌ها و تفکرات دو قطبی تنها از یک قطب به سمت دیگر می‌روند بدون آن که راه تازه‌ای را خـارج از کلیشـه‌هـای ضعف و قدرت بیابند.

«در این گذار تاریخی و بی‌مانند ثمر بخش به نظر نمی‌رسد اگر هـدف اصـلی در این دیده شود که زن سرنیزه خشونت و ستمگری را از دست مرد گرفتـه و آن را به طرف خود آن‌ها نشانه بگیرد. این روشِ آنتاگونیستی درسـت همـان سرشـتی است که جنسیت زن به حق با آن مبارزه کرده و می‌کند. در ایـن رونـد چنانچـه این سرنیزه به طرف زمین نیاورده و شکسته نشـود ایـن پدیـده هرگـز از دامـان جامعه بشری رخت برنخواهد بست، بلکه تنها جهـت خـود را تغییـر مـی‌دهـد.» (بنده‌زاده، ۱۳۸۲، ۱۱۰)

۳. زن در چهره‌ای جدید: در رمان خانه ادریسی‌ها جلوه‌هایی از زنان حضور دارند که دست به تجربه‌های مختلف می‌زنند و سعی در نیل به اهدافشان با اراده و تلاش خود دارند. رکسانا بارزترین چهره در میان آنهاست و رعنا، خانم ادریسی و لقا نیز به سبب پویایی که در پایان داستان دارند از این گروه هستند.

رکسانا: هنرپیشه معروفی است که «گل وحشی به او می‌گفتند» (علیزاده، ۱۳۸۳، ۱۱) این لقب توصیفی گویا از شخصیت جامع اوست و یا در جای دیگری شخصیت چند بعدی او این‌گونه تصویر می‌شود:

«زن با هر تکان آستین، هزار جلوه زندگی را به رخ می‌کشید، یک نفر نبود، چند تن بود، با پس رفتن هر پرده، چهره تازه‌ای پیدا می‌کرد، در منش او رنگ‌ها لایه لایه بر هم نشسته بود. مثل چشم هایش. نور رحیلا سپید بود، اما رکسانا با هر چرخش نور تازه‌ای می‌گرفت.» (همان، ۱۹۲)

تصویری که او از خود دارد شخصیتی بلندپرواز است که در نزدیکی زمین نمی‌پرد بلکه جایگاه او قله هاست. (همان، ۲۲۸) و یا در جای دیگری در توصیف شخصیت خود می‌گوید:

«کسی نیست که بشناسدم، سر راهم را می‌گیرند، همه شما جامدید، چون شبیه شما نیستم به توانایی ام حسرت می‌برید، می‌کوبیدم تا ابعادی به اندازه خودتان برایم بسازید. فکر می‌کنید این شباهت پلی بین ما خواهد بود.» (همان، ۲۴۱)

رعنا: مادر وهاب هر چند که سال‌ها پیش مرده است اما به واسطه خاطرات رکسانا در اثر حضور دارد. رکسانا درباره او می‌اندیشد:

«در خاندان ادریسی، اولین و آخرین زنی بود که در چهارچوب‌ها نگنجید.» (همان، ۲۸۰)

رعنا سعی می‌کند تا مخالفت خود را با ازدواجی اجباری اعلام کند هر چند کـه موفـق نمی شود. (همان، ۲۰۵) اما رکسانا که در کودکی با او آشنا شده است سعی در الگوبرداری از او دارد.

لقا: دختری منزوی و گوشه گیر است شاخصه او ترس و تنفر از مردان است چنان‌کـه در ابتدای داستان با ورود آتشکارها خود را در اتاق پنهان می‌کند (همان، ۳۲، ۳۶، ۳۷) تنها سرگرمی او نواختن پیانوست که شوق درونی خود را در آن می‌ریزد:

«کسی از دور باور نمی‌کرد او نوازنده آهنگ هاست. هر ضربه با روح و بـاطراوت بود. آرزوهای سرخورده، تخیلات نوجوانی خاموش و دوشیزگی ساکن در چشـمه موسیقی زنده می‌شد و با قدرت از اعماق بیرون می‌آمد.» (همان، ۱۵)

زندگی جمعی تنوعی در روند تکراری زنـدگی او ایجـاد مـی‌کنـد و او بـر بسـیاری از ترس‌های خود که حاصل ترس‌ها و احساسات سرخورده اند فائق می‌آید و همراه با تغییـر محیط اندک اندک متحول می‌شود در ابتدای جلد دوم وهاب تحول او را این‌گونه توصیف می‌کند:

«خانم ادریسی، لقا و یاور مثل گذشته نبودند. عمه پیش چشـم مردهـا گشـت و گذار می‌کرد و بی‌دغدغه پیانو می‌زد. پا به پای تیمور می‌نشست علف‌هـای هـرز باغچه را بیرون می‌کشید.» (همان، ۲۷۹)

در فصل پایانی داستان او حدود پنجاه شاگرد دارد. (همان، ۵۷۷)

خانم ادریسی: او در ابتدای داستان چهره زنی منفعل و منتظر را تصویر می‌کند. در طی داستان چهره‌ای که از جوانی او تصویر می‌شود نیز در کلیشه زن قربانی جای می‌گیرد.

«پیش از بلوغ زندگی محدودی داشت، سراسر عصر روی پلکان می‌نشسـت، بـه فواره خیره می‌شد خمیازه می‌کشید و شب‌ها قبل از خواب گریه می‌کرد [...] لقـا که به دنیا آمد حس پیری کرد از همه کناره گرفت.» (همان، ۲۶۵)

او در جوانی عاشق سربازی به نام قباد است اما با مخالفت خانواده روبرو می‌شود و بـه ازدواجی اجباری تن می‌دهد. اما با ورود افراد تازه خصوصاً قباد به خانه آن‌ها خانم ادریسی که همواره فال می‌گرفت و منتظر پر شدن پیمانه عمرش بود کم کم با یادآوری روزهـای از دست رفته دچار تحول می‌شود. درباره او به قباد می‌گوید:

«مادربزرگ می‌خواهد زندگی را از نو شروع کند، با شما بیاید به کوه.
خانم ادریسی به زحمت لب دریچه آمد، لقا و وهاب را کنار زد: چرا گذاشتی تـوی این خانه بپوسم؟ من که مثل آن‌ها نبودم. زن‌های این خاندان نفرین شـده. چـرا کوتاه آمدی؟ حالا به جز افسوس سال‌های رفته، چی برایم باقی مانده؟» (همان، ۲۶۴)

او در پایان داستان تصمیم به همکاری با مبارزان می‌گیرد و با قباد و دیگران بـه کـوه می‌رود، او در لحظه تصمیم‌گیری می‌اندیشد:

«در آخر راه برای دومین بار باید سر جایش می‌ماند؟ رفتن قباد به کـوه را تماشـا می‌کرد؟ فرصت نهایی پرواز را از دست می‌داد؟ تا لحظه مرگ در قفسی تنگ‌تـر می‌ماند؟» (همان، ۳۹۵)

زنان این گروه نشان می‌دهند که به گفته بتی فریدمن اساسی‌ترین انتخاب در نزد زنان اعم از خلاق و غیرخلاق، انتخاب میان خویشتن و جنسیت خویش است. این‌که زنـان در حیطه جنسیت زندگی کنند و محدودیت‌های شخصی، اجتماعی و آموزشی حاصل از آن را با ملال و دلزدگی تحمل کنند و یا همواره در تلاش برای یـافتن کمـال خـویش باشـند. (مایلز، ۱۳۸۰، ۳۰۹)

نتیجه

در ادبیات مردسالار معمولاً زن در تقابل با مرد تعریف می‌شود؛ چنان‌که در راستای اهداف قهرمان مرد گام بردارد شخصیتی مثبت است ولی عدم هماهنگی او با اهداف قهرمان از او شخصیتی منفی می‌سازد؛ پیامد این مسأله نگریستن به زن به چشم «شیء» یا «دیگری» است. چنانچه زن تنها در خدمت رشد قهرمان مرد باشد در سیستم تقابل‌های دوگانه‌ای میان مرد و زن رابطه ارباب/ خدمتکار برقرار می‌شود و زن در قطب ضعیف جای می‌گیرد.

در بررسی جلوه‌های زنان در خانه ادریسی‌ها در می‌یابیم که علیزاده به ذهنیت شخصیت‌های زن در اثر، فرصت نمود می‌د هد اما مهم‌ترین بخش کار او از منظر نقد جلوه ها، موفقیتی است که در ارائه الگویی جدید به زنان به دست آورده است و با ارائه سه گونه مختلف شخصیتی از زنان علاوه بر ایجاد امکانی برای مقایسه تصاویر، ایده‌هایی نو درباره زن بودن ارائه می‌دهد. ابتدا زنانی که دارای شخصیت قربانی هستند مانند رحیلا و لوبا و دیگر زنانی که جایگاه فرودست زنان را حاصل صفات زنانه می‌دانند و به منظور رسیدن به جایگاه برتر سعی در تبعیت از ویژگی‌های جنسیت مذکر دارند مانند شوکت که حتی از اطلاق لفظ خانم به خود نیز بیزار است. علیزاده با آفرینش این شخصیت تلاش می‌کند تا تمایز میان جنس و جنسیت را تصویر کند و سوم، گروهی که زنانی مانند رکسانا یا «خانم ادریسی» در آن می‌گنجند و می‌کوشند تا با شکستن کلیشه‌ها تعریفی جدید از زن بودن ارائه دهند.

منابع

۱. احمدی، بابک، *هایدگر و پرسش بنیادین*، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۱.
۲. استوری، جان، *مطالعات فرهنگی*، ترجمه: حسین پاینده، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۵
۳. براهنی، رضا، *رویای بیدار*، تهران، نشر قطره، ۱۳۷۳.
۴. بنده زاده، خسرو، *هم برابری زن و مرد*، تهران، نشر روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۲.

۵. بیسلی، کریس، ترجمه: محمدرضا زمـردی، *چیسـتی فمینیسـم*، تهـران، نشـر روشـنگران و مطالعات زنان، تهران، ۱۳۸۵.
۶. پاینده، حسین، *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران، نشر نیلوفر، ۱۳۸۵.
۷. تلخابی، مهری، *شاهنامه و فمینیسم*، چاپ دوم، تهران، نشر ترفند، ۱۳۸۴.
۸. حسین پور، آذین، *زن آرمانی*، زن فتانه، تهران، نشر قطره، ۱۳۸۳.
۹. خرمی، محمد مهدی، *نقد و استقلال ادبی*، تهران، نشر ویستار، ۱۳۸۱.
۱۰. دوبووار، سیمون، ترجمه: قاسم صنعوی، *جنس دوم*، تهران، نشر توس، ۱۳۸۰.
۱۱. ستاری، جلال، *سیمای زن در فرهنگ ایران*، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵.
۱۲. سعیدی سیرجانی، *سیمای دو زن*، تهران، نشر پیکان، ۱۳۸۴.
۱۳. سلدن، رامان، ترجمه: عباس مخبر، *راهنمای نظریه ادبی معاصر*، تهران، نشر طرح نو، ۱۳۸۴.
۱۴. شمیسا، سیروس، *نقد ادبی*، چاپ دوم از ویرایش دوم، تهران، نشر میترا، ۱۳۸۵.
۱۵. علیزاده، غزاله، *خانه ادریسی ها*، تهران، نشر توس، ۱۳۸۲.
۱۶. گرین و لیبهان، *کیت و جیل*، ترجمه: حسین پاینده، درسنامه نظریه و نقـد ادبـی، تهـران، نشر روزنگار، ۱۳۸۳.
۱۷. گورین، ویلفرد، ترجمه: فرزانه طاهری، *مبانی نقد ادبی*، تهران، نشر نیلوفر، ۱۳۷۶.
۱۸. لافراژ، رنه، ترجمه: پزشکپور، *اصول فلسفه اگزیستانسیالیسم*، بی‌جا، نشر شهریار، بی‌تا.
۱۹. مایلز، رزالیند، ترجمه: علی آذرنگ، *زنان و رمان*، تهران، نشر روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۸۰.
۲۰. مزداپور، کتایون، *گناه ویس*، تهران، نشر اساطیر، ۱۳۸۲.
۲۱. مقدادی، بهرام، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران، نشر فکر روز، ۱۳۷۸.
۲۲. مکاریک، ایرنا ریما، ترجمه: مهران مهاجر، *دانشنامه نظریه‌های ادبـی معاصـر*، تهـران، نشـر آگه، ۱۳۸۳.
۲۳. وکیلی، سیامک، *نقد امروز*، نشر مهر نیوشا، ۱۳۸۳.
۲۴. هارلند، ریچارد، ترجمه: شاپور جورکش، *درآمدی تاریخی بر نظریه ادبی*، تهران، نشر چشمه، ۱۳۸۲.
25. Newton، K. M. *Twentieth century literary theory*، London، Macmillan press، 1993.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی