تصویر زن در رمانهای عامه‌پسند ایرانی

دکتر تژا میرفخرایی*

چکیده

مقاله تحقیقی حاضر به بررسی تصویر ترسیم شده از زن در بیست و یک رمان «عامه‌پسند» و پرفروش دههٔ اخیر می‌پردازد. عمده خوانندگان و نویسندگان و شخصیتهای اصلی این آثار از میان زنان برخاسته‌اند. تضادها و فضاهای داستانی این آثار نیز عمدتاً درونی است و در محیط خانه اتفاق می‌افتد.

مقاله در چهارچوب روشهای کیفی تحلیل محتوا قرار دارد که از مفاهیم و شاخصهای مرسوم در مطالعات گفتمانی و جامعه‌شناختی ـ فمنیستی بهره می‌جوید. چهارچوب نظری چند حوزه‌ای تحقیق نیز با توجه به مفاهیمی چون مخاطب تلویحی یا فرضی، مخاطب واقعی، جایگاه مخاطب در متن و رابطه «معنای غالب بر متن» با «شیوه خطاب متن» توضیح داده شده است.

مقاله چنین نتیجه می‌گیرد که واگذاری نقش اصلی به زنان به معنای مقابله با برداشتهای غالب از نقش زن در جامعه و خانواده نیست. بلکه عمده آثار مورد بررسی، منعکس‌کننده همین نقش در زمینه‌ای از ارزشها و هنجارهای غالب فرهنگی است. رمانهای عامه‌پسند ایرانی شاید به دلیل نیازها و خواسته‌های خوانندگان خود و شاید به مثابه بخشی از ابزارهای تعلیم و تربیت اجتماعی، گفتمانی مردسالارانه را در چهارچوبی زنانه منعکس می‌کنند.

---

* عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکز (واحد علوم و تحقیقات)

واژگان کلیدی

تصویر، مخاطب تلویحی، مخاطب واقعی، جایگاه مخاطب و معنای غالب، شیوه خطاب.

مقدمه

در دهه هفتاد شمسی، رمانهایی که به اصطلاح عامه‌پسند نامیده می‌شوند، در سرزمینی که شمارگان کتاب معمولاً بسیار پایین است، با موفقیتی چشمگیر روبه‌رو شدند و خوانندگان بسیاری جلب کردند، به‌طوری‌که میانگین فروش آنان چندین برابر حد معمول بازار شد. استقبال اعجاب‌برانگیز مخاطبان، پرسشهایی را دربارهٔ دلایل موفقیت این آثار در بازار کتاب برانگیخته است. برای پاسخگویی به چنین پرسشهایی، شیوه‌های متفاوتی می‌توان برگزید. مثلاً در جامعه‌شناسی، معمول بر این است که تحقیقی پیمایشی در میان مخاطبان آثار مزبور برای بررسی نگرش آنها انجام شود و سپس نتایج این تحقیق در تحلیل محتوای این آثار بررسی شود، اما دربارهٔ موفقیت این آثار از زاویهٔ فرهنگی ـ گفتمانی می‌توان با توسل به دو مفهوم «مخاطب تلویحی» و «خطاب» پاسخ گفت. پاسخ نظری به پرسش مزبور که فرض غیراثباتی این مقالهٔ تحقیقی است، به‌طور خلاصه می‌تواند چنین باشد که هرگاه جایگاه در نظر گرفته‌شده برای مخاطب تلویحی (از سوی نویسنده) با جایگاه و فضای اجتماعی واقعی یا رؤیایی و مطلوب «مخاطب واقعی» همگون باشد، متن مزبور با استقبال مخاطب روبه رو خواهد شد. «جایگاه و فضای اجتماعی مخاطب تلویحی» تصویری است که مؤلف از خوانندهٔ فرضی خود در ذهن ترسیم می‌کند و بنابراین، متن خود را با توجه به مشخصه‌های اجتماعی، فرهنگی و رفتاری همین خوانندهٔ تلویحی یا فرضی تألیف می‌کند، اما «جایگاه و فضای اجتماعی مخاطب واقعی» اشاره به «تصویر از خود» مخاطب دارد که البته می‌تواند تصویری «رؤیایی»، «غیرواقعی» یا «مطلوب» باشد. از آنجاکه جایگاه مخاطب تلویحی در متن داستانی تنها می‌تواند در مناسبات و مشخصه‌های رفتاری و روابط مابین شخصیتهای داستان عینیت یابد، بررسی جایگاه خواننده فرضی در متن داستانی نیز تنها با بررسی روابط بین شخصیتها در فضاهای داستانی، عملیاتی می‌شود. براساس چنین فرضی، این مقاله تحقیقی پس از توضیح دو مفهوم «مخاطب تلویحی» و «خطاب» که رابطه‌ای تنگاتنگ با یکدیگر دارند، به بررسی تصویر ترسیم‌شده از شخصیتهای

اصلی این آثار می‌پردازد تا با تعیین جایگاه و فضای اجتماعی آنها، اصلی‌ترین دلیل موفقیت این متون را در میان خوانندگانش مطالعه کند.

مخاطب تلویحی

هر متن، مخاطبی فرضی در ذهن دارد که این مخاطب را بـه اصـطلاح مـخاطب تـلویحی می‌نامند. «چتمن» در توضیح این مطلب می‌گوید که متن دو مخاطب دارد که یکی «مـخاطب واقعی» و دیگری «مخاطب تلویحی» است (چتمن، ۱۹۷۸: ۱۵۱ـ۱۵۰). مخاطب واقعی کسی است که در لحظه‌ای مشخص با متن ارتباط برقرار می‌کند؛ اما مخاطب تلویحی «تصویری» است گنگ یا واضح از «مخاطبی» که در ذهن نویسنده، یعنی پدیدآورندهٔ متن ظـاهر شـده است و نویسنده برای او و خصوصیات فرضی‌اش متن خود را به تحریر درمی‌آورد. «تصویر» شکل‌یافته در ذهن مؤلف از مخاطب خود که معمولاً در اثر تجارب شـخصی و روزمـره مـؤلف تـرسیم می‌شود و پدید می‌آید، الزاماً باید با «خصوصیات واقعی» گروهی از «مردم واقعی» همخوانی داشته باشد (همان: ۲۵۵ـ۲۵۳). گروههای مردمی، از خود تصویری را در ذهن ترسیم می‌کنند که عده‌ای آن را هویت نامیده‌اند. هرگاه تصویر ذهنی این افراد از خود و خصوصیاتشان با تصویر ذهنی مؤلف از خصوصیات مخاطب تلویحی همخوانی داشته باشد، علی‌القاعده اثر آن مؤلف در بین گروههای مردمی یادشده، «هم‌زبانان» خود را پیدا خواهد کرد. هرچند این معادله شاید کمی ساده‌انگارانه به نظر آید، ولی به نظر این مقاله تحقیقی، اهمیت مبحث «مخاطب تلویحی» را الزاماً باید در کارکرد این معادله ساده درک کرد. «جانیس رادوی» نیز در کتاب ***خوانش رمانس***، همین رابطه را به شکل تجربی با تحقیقی پیمایشی به اثبات رسانده و مطرح می‌کند که، موفقیت اثر هنگامی تضمین می‌شود که مخاطبان آن با قهرمان داستانی احساس هویت مشترک کـنند. جالب اینجاست که رادوی نشان می‌دهد که در واقع هیچ سنخیتی بین زندگی رؤیایی قهرمان و خوانندگان به‌طور عمده خانه‌دار آثار مزبور وجود نداشته است.

مبحث مخاطب تلویحی در رابطه‌ای تنگاتنگ با مبحث خطاب قرار می‌گیرد؛ گرچه این دو مبحث در دو چهارچوب بالنسبه متفاوت نظری تکوین یافته‌اند. مبحث خطاب در مـطالعات ادبی، سینمایی، تلویزیونی و بالاخره خبری، جایگاه ویژه‌ای دارد، اما به‌کارگیری «این» مبحث را

در این حوزه‌های مختلف نمی‌توان از نظر ماهیت یکی انگاشت. برای مثال، در سینمای مستند، «نیکلس» این مبحث را برای دسته‌بندی آثار متفاوت مستند چنین به کار می‌گیرد که خطاب را به مستقیم و غیرمستقیم تفکیک، و آنگاه متون سینمایی مستند را براساس این تفکیک رده‌بندی می‌کند (نیکلس، ۱۹۹۱: ۳۲؛ ۱۹۸۱: ۱۸۵-۱۸۲؛ ۱۹۸۵: ۲۶۱-۲۶۰). در اینجا چگونگی مورد «خطاب» قرار دادن مخاطب مدنظر است و برای همین نیز خطاب به مستقیم و غیرمستقیم تفکیک می‌شود. «هارتلی» نیز به عینه همین تفکیک را در مطالعه خبر تلویزیونی به‌کار می‌گیرد (هارتلی، ۱۹۸۲: ۹۰-۸۷ و ۱۰۹-۱۱).

اما مبحث خطاب در مطالعات ادبی، سینمایی و تلویزیونی می‌تواند تعریف دیگری نیز داشته باشد. از نظر مقاله حاضر، این تعریف در رابطه‌ای تنگاتنگ با مبحث مخاطب تلویحی قرار می‌گیرد. مفهوم خطاب به این مسئله اشاره دارد که هر متن داستانی برای کسی یا فردی تهیه شده است و وی را مورد خطاب قرار می‌دهد. «کریستین گلدهیل» مطرح می‌کند که با توسل به مفهوم خطاب، تحلیلگر این امکان را می‌یابد تا دلایل لذت خواننده از متن را توضیح دهد (گلدهیل، ۱۹۹۷: ۳۷۰-۳۶۹).

هر متن داستانی به مثابه کالای فرهنگی به شکل خاصی سازمان یافته است و به شیوه خاصی با خواننده خود صحبت می‌کند تا توجه وی را جلب کند. برای نیل بدین هدف، خوانندهٔ متن در جایگاه خاصی قرار داده می‌شود که البته این جایگاه، ماهیتی گفتمانی دارد. به قول کریستین گلدهیل: زمانی که ما پرسشی را دربارهٔ مخاطبی مطرح می‌کنیم، او را در جایگاه خاصی قرار می‌دهیم. به عبارت ساده‌تر، فرض را بر آن می‌گذاریم که آن عبارت یا پرسش، فرد مذکور را «جلب» می‌کند. گلدهیل در همین رابطه، مثالی دربارهٔ یک «لطیفه» مطرح می‌سازد. او می‌گوید که عبارت طنزآلود «آیا دیگر زنت را کتک نمی‌زنی؟» مخاطب فرضی خود را در جایگاه «کتک‌زنندهٔ زن» قرار داده است. البته شاید این توضیح لازم باشد که مخاطب این لطیفه نباید الزاماً به چنین عملی اقدام کند، اما زمینه روانی و اجتماعی قبول چنین عملی را دارد و آن را بامزه درمی‌یابد. در همین رابطه، گلدهیل به شعار معروف فمنیستهای امریکایی در دههٔ هفتاد، به این مضمون اشاره می‌کند که «این تبلیغ شما را چه انگاشته است». این شعار فمنیستها البته به قدرت پنهان تبلیغات اشاره داشت که جایگاه خاصی را برای مخاطب خود می‌پنداشت و بر این اساس، زن را

موجودی «درجه دو» و خوار به تصویر می‌کشید.

خواننده واقعی هنگام خواندن متن یا در جایگاه «خوانندهٔ تلویحی» که همان «مخاطب فرضی» است، قرار می‌گیرد و از متن لذت می‌برد یا آنکه این جایگاه را اشغال‌ناپذیر می‌پندارد و به این ترتیب، نه‌تنها از متن لذت نمی‌برد، بلکه ممکن است علیه آن متن، موضع نیز بگیرد و حتی به تمسخر و استهزای متن نیز بپردازد. به عبارت دیگر، مقبولیت این متن هنگامی تضمین می‌شود که جایگاهی که در متن برای مخاطب تلویحی یا فرضی در نظر گرفته شده با جایگاهی که خواننده واقعی اشغال کرده است یا آنکه از اشغال آن لذت می‌برد، یعنی زمینهٔ اجتماعی قبول این جایگاه را دارد، یکی باشد. در این حالت، خواننده از عمل خواندن متن لذت می‌برد، اگرنه در مقابل آن متن مقاومت کرده که این فرایند مقاومت در مقابل متن، می‌تواند به پایان تماس «خواننده» با متن بینجامد و به این ترتیب، متن مقبول واقع نمی‌شود. بنابراین، شرط مقبولیت متن آن است که خواننده واقعی یا با جایگاه خواننده تلویحی در متن احساس اشتراک کند یا آنکه در رؤیاهای خود این جایگاه را مقبول بیابد.

برای توضیح این دوگانگی می‌توان تفکیکی بین خواننده به مثابه فرد و خواننده به‌مثابه موجود اجتماعی ایجاد کرد (گلدهیل، ۱۹۷۷: ۳۷۵-۳۷۲). خواننده در رویارویی با متن دو جایگاه متفاوت اشغال می‌کند. نخست، او هنگام خواندن کتاب، فردی است که با متن در تعامل و بده و بستان است. در این حالت، او تنها خواننده یعنی یک فرد است، اما همین خواننده جایگاهی اجتماعی اشغال کرده است و براساس همین جایگاه نیز موضعی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی اتخاذ می‌کند. عمل خواندن و برخورد با متن در حالی که عملی فردی است و معمولاً در تنهایی انجام می‌شود و احساسات درونی، خصوصی و غیراجتماعی افراد را دربرمی‌گیرد، در عین حال، ادراک فرد را که از زمینه‌ای اجتماعی «رنگ» گرفته برای پردازش اطلاعات به‌کار می‌بندد، و بنابراین، موجودیت اجتماعی خواننده را شامل می‌شود. هرگاه فرد به هر دلیلی از جایگاه اجتماعی‌اش خرسند نباشد، هنگام خواندن متن، در لحظه‌ای که الزاماً از کیفیت درونی برخوردار است، می‌تواند عنان رؤیاهایش را رها ساخته، در متن غرق شده و از آن لذت ببرد. برای مثال، زنی قدرتمند که فعالیت اجتماعی بسیار زیادی دارد، به قول «ایان انگ» که دربارهٔ تجربه شخصی خود می‌نویسد، می‌تواند برای لحظه‌ای نیز که شده، قطره اشکی از روی ضعف

ریخته و احساسات تلنبار شدهٔ در درون خود را خالی کند (همان: ۳۷۷) و به این ترتیب، از متنی که برای زنان خانه‌دار تهیه شده است، لذت ببرد و برعکس، زنی از طبقات پایین یا متوسط که از سختیهای روزمره زندگی خود به تنگ آمده است می‌تواند در خلوت خواندن کتاب، خود را در جایگاه خواننده تلویحی کتاب بنشاند و از شکوه و جلال یک زندگی مجلل لذت ببرد. اگر این بحث نظری که ریشه در مطالعات فرهنگ‌شناسانه ـ گفتمانی دارد، پذیرفته و منطقی فرض شود، آنگاه می‌توان با آن موفقیت رمانهای عامه‌پسند ایرانی در دهه گذشته را توضیح داد.

اگر ۲۱ اثر از پرفروش‌ترین آثار عامه‌پسند در دههٔ اخیر را که با یک پانل از کتابفروشان سطح شهر تهران و بعضی شهرستانهای دیگر انتخاب شده‌اند بررسی کنیم، متوجه خواهیم شد که هیجده اثر (یعنی ۸۹ درصد) از این آثار را زنان و فقط سه اثر را مردان تألیف کرده‌اند. نه‌تنها عمدهٔ مؤلفان این آثار از میان زنان برخاسته‌اند، بلکه بیشتر شخصیتهای اصلی این آثار نیز از میان زنان انتخاب شده‌اند. در کل، شخصیت اصلی پانزده اثر از ۲۱ اثر بررسی‌شده، مؤنث بودند (جدول ۱). به عبارت ساده‌تر، فضای داستانی غالب بر این آثار، فضایی زنانه است و این به‌طور دقیق در انطباق با جنسیت عمده خوانندگان این آثار قرار دارد. تمامی کتابفروشان مصاحبه‌شده ابراز داشتند که رمانهای پرفروش عامه‌پسند دههٔ اخیر را اغلب زنان می‌خرند. به نظر می‌رسد که در اینجا رابطه‌ای روشن و واضح بین جنسیت نویسندگان و جنسیت شخصیتهای اصلی آنها و جنسیت خوانندگان این آثار دیده می‌شود. برای آنکه در این رابطه شک و شبهه‌ای ایجاد نشود، حجم نمونه به چهل اثر افزایش یافت که شخصیت اصلی ۷۲/۵ درصد از این آثار مؤنث بودند و ۸۵ درصد از مؤلفان این نمونهٔ گسترده نیز از میان زنان برخاسته بودند. جانیس رادوی نیز در تحقیق خود به همین نتیجه رسیده بود که عمده نویسندگان، شخصیتهای اصلی و خوانندگان این آثار از میان زنان برخاسته‌اند. آمار فوق همچنین نشان می‌دهد که جنسیت مخاطب تلویحی عمده آثار پرفروش دهه اخیر در انطباق با جنسیت خوانندگان واقعی این آثار بوده است و بنابراین می‌توان پرسش اصلی این مقاله تحقیقی را مطرح کرد که جایگاه در نظر گرفته‌شده برای مخاطب در این متون داستانی، از چه مشخصه‌های اجتماعی، فرهنگی، رفتاری و فردی برخوردار است، اما پاسخگویی به این پرسش، معضل مهم‌تری را در مقابل این مقاله تحقیقی قرار می‌دهد: چگونه مشخصه‌های اجتماعی، فرهنگی و فردی این جایگاه را می‌توان مطالعه کرد؟

جدول ۱ـ جدول «کلی» بررسی شخصیت اصلی داستان: زن یا مرد

ردیف	نام اثر	مشخصات مؤلف		مشخصات شخصیت اصلی	
		نام	جنسیت	نام	جنسیت
۱	اتوبوس آبی	مهدی اعتمادی	مذکر	سامان	مذکر
۲	شب سراب	ناهید ا. پژواک	مؤنث	رحیم	مذکر
۳	محترم	بهیه پیغمبری	مؤنث	محترم	مؤنث
۴	تندیس عشق	نسرین ثامنی	مؤنث	شاهرخ	مذکر
۵	صبح پشیمانی	نسیرن ثامنی	مؤنث	قاسم	مذکر
۶	سالهای بی‌کسی	مریم جعفری	مؤنث	فروغ	مؤنث
۷	بامداد خمار	فتانه حاج سیدجوادی	مؤنث	بدنه اصلی داستان: محبوبه	مؤنث
				قسمت آغازین (فرعی) سودابه	مؤنث
۸	غمهای زندگی	زهره خسروانی	مؤنث	بدنه اصلی داستان: پروانه	مؤنث
				قسمت آغازین (فرعی) خانم همایونی (پروانه)	مؤنث
۹	سپیده عشق	رویا خسرونجدی	مؤنث	مانی	مذکر
۱۰	آریانا	فهیمه رحیمی	مؤنث	آریانا	مؤنث
۱۱	پنجره	فهمیه رحیمی	مؤنث	مینا	مؤنث
۱۲	نگین محبت	فریده رهنما	مؤنث	مارال	مؤنث
۱۳	افسانه دل	فریده رهنما	مؤنث	مهتا	مؤنث
۱۴	شاه‌پری حجله	رویا سیناپور	مؤنث	شاه‌پری	مؤنث
۱۵	دالان بهشت	نازی صفوی	مؤنث	مهناز	مؤنث
۱۶	گسترهٔ محبت	نسرین قدیری	مؤنث	گیتی	مؤنث
۱۷	نیمی از وجودم	نسیرین قدیری	مؤنث	آرزو	مؤنث
۱۸	باغ مارشال	حسن کریم‌پور	مذکر	بدنه اصلی داستان: خسرو	مذکر
				قسمت آغازین (فرعی) خسرو	مذکر
۱۹	حکایت روزگار	فریده گلبو	مؤنث	بدنه اصلی داستان: سیمین (خاتون)	مؤنث
				قسمت آغازین (فرعی): آمنه	مؤنث
۲۰	پریچهر	مرتضی مؤدب‌پور	مذکر	بدنه اصلی داستان: فرهاد*	مذکر
				داستان به موازات داستان اصلی (فرعی) پریچهر	مؤنث
۲۱	بگشای لب	شهره وکیلی	مؤنث	شیرین	مؤنث

* شخصیت اصلی داستان در حقیقت فرهاد است. داستان با او آغاز می‌شود، به پیش می‌رود و با او به پایان می‌رسد. او بیشترین حجم داستان را به خود اختصاص می‌دهد.

چگونگی انجام تحلیل

جهان داستانی مجموعه‌ای از موقعیتها و مناسبات شکل گرفته بین شخصیتهای تخیلی شکل گرفته است. واضح و مبرهن است که این روابط و موقعیتها با توجه به جایگاه نگرشی و ادراکی خواننده فرضی یا همان خواننده تلویحی تدوین می‌شود. به عبارت ساده‌تر، «جایگاهی» که در متن داستانی برای مخاطب فرضی تعبیه شده است تنها و تنها می‌تواند نمود بیرونی خود را در مناسبات بین شخصیتهای داستانی و موقعیتهایی نشان دهد که تضادهای داستانی در آن جریان دارد.

بنابراین، بررسی تصویر بازنمایی‌شده از شخصیتهای داستانی در ۲۱ اثر نمونه تحقیق، به اصلی‌ترین مسئله این مقاله تحقیقی تبدیل می‌شود. اصولاً تصویر به معنای تعریفی است که در متن از موقعیتها و بازیگران درگیر ارائه می‌شود. بنابراین، مطالعهٔ تصویر در اینجا به معنای تحلیل تشریحی از موقعیتهای داستانی و مشخصه‌های شخصیتهای درگیر در موقعیتهای مذکور است که متن ارائه می‌دهد. به دلیل غلبهٔ بی‌چون و چرای شخصیتهای مؤنث داستانی، این مقاله دامنهٔ مطالعهٔ خود را به بررسی تصویر زن در پرفروش‌ترین رمانهای عامه‌پسند دههٔ اخیر محدود می‌کند. برای دستیابی به این هدف، ابتدا مکان اتفاق عمدهٔ حوادث داستانی بررسی می‌شود؛ چرا که فضای احساسی هر داستان، یعنی یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های جایگاه مخاطب تلویحی در متن، با مکان اتفاق حوادث داستانی ارتباطی تنگاتنگ دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مکان وقوع حوادث داستانی

برای هر نویسنده‌ای مکان حادث‌شدن «رویداد داستانی» اهمیت بسیار زیادی دارد؛ چراکه او را قادر می‌سازد تا از نمایه‌های بخصوصی استفاده کند و از این طریق، «فضای» موردنظر خود را برای پیش بردن خط داستانی ایجاد کند. هر رویداد داستانی در ارتباط گسست‌ناپذیر با محیطی قرار دارد که مکان طبیعی آن است و نویسنده تنها با توصیف دقیق مکان موفق می‌شود تا احساسات خواننده را در جهت فهم بهتر شخصیتهای داستانی به غلیان درآورد. بنابراین، یکی از

مهم‌ترین وظایف هر نویسنده «انتخاب» مکانی است که حادثه و رویداد داستانی در آن جاری می‌شود. این انتخاب البته با اضافه‌کردن نمایه‌های مورد نظر به آن، تکمیل خواهد شد. هر نمایه داستانی مکانی طبیعی دارد و تنها با انتخاب مکان طبیعی است که می‌توان به کارگیری آن نمایه را منطقی ساخت.

برای بررسی مکانهای داستانی می‌توان آنها را به «بیرونی» و «درونی» تقسیم کرد. منظور از مکانهای درونی مکانهای سرپوشیده نیست بلکه مکان درونی به خانه و محدوده‌های خانگی اطلاق می‌شود. مکانهای بیرونی نیز به هر مکانی بیرون از محدوده‌های خانه اطلاق می‌شود. اگر مکانهای درونی به‌طور عمده شامل مکانهای خصوصی و خانگی است، مکانهای بیرونی بیشتر مکانهایی است که جنبه عمومی دارد. در این قسمت از تحقیق، با بررسی کلیه حوادث داستانی آثار نمونه تحقیق، میزان رخداد آنها در مکانهای بیرونی یا درونی تعیین خواهد شد. یافته‌های این بخش با این فرض تحلیل می‌شود که اگر عمدهٔ فضاهای داستانی نمونهٔ تحقیق «درونی» باشد، از نظر مؤلفان، مخاطب تلویحی این آثار «خود» و رؤیاهای مطلوبش را تنها در این‌گونه فضاهای «درونی» متصور می‌شود.

بیشتر حوادث داستانی آثار نمونهٔ تحقیق در فضاهای درونی اتفاق افتاده و به‌طور عمده حول و حوش زندگی شخصیتهای مؤنث اصلی، خانوادهٔ آنها و احساساتشان، در «اندرون» شکل می‌گیرد. غلبهٔ مکانهای درونی همچنین نشاندهندهٔ علاقه خوانندگان این آثار به حوادثی است که در این نوع مکانها اتفاق می‌افتد. در ۲۱ اثر مورد مطالعه، ۱۰۱۷ حادثهٔ داستانی اتفاق می‌افتد که از این مقدار، ۷۰۴ حادثه یعنی ۶۹ درصد از کل حوادث داستانی در مکانهای درونی و ۳۱۳ حادثه یعنی ۳۱ درصد از کل حوادث داستانی در مکان‌های بیرونی اتفاق می‌افتد (جدول ۲). اگر به بررسی موردی این آثار بپردازیم، بیشترین مکانهای درونی در ***آریانا*** با ۹۴ درصد و ***محترم*** با ۸۶ درصد مورد استفاده نویسندگان این آثار یعنی فهیمه رحیمی و بهیه پیغمبری قرارگرفته است و کمترین آنها در ***شاه‌پری حجله*** با ۴۸ درصد مورد استفادهٔ رویا سیناپور قرار داشته است (نمودار ۱). جالب توجه اینکه در آثار سه نویسندهٔ مذکر نمونه تحقیق نیز درصد مکانهای درونی بسیار بیشتر از مکانهای بیرونی است. مهدی اعتمادی در ***اتوبوس آبی*** با ۸۳ درصد؛ مؤدب‌پور در

پریچهر با ۷۱ درصد و حسن کریم‌پور در ***باغ مارشال***، ۶۸ درصد از کل مکانهای داستانی خود را از مکانهای درونی انتخاب کرده‌اند. به نظر می‌رسد که نویسندگان مذکر برای «زن‌پسند» کردن آثار خود، عمدهٔ رویدادهای داستانی خود را (حتی گاه بیش از نویسندگان زن) در درون خانه حادث می‌سازند.

به‌دلیل غلبهٔ انکارناپذیر مکانهای درونی در آثار نمونهٔ تحقیق، می‌توان نتیجه گرفت که «جایگاه» اصلی خوانندگان این آثار از نظر مؤلفان در درون خانه متصور شده است. به عبارت دیگر، از آنجا که مؤلف، مخاطب تلویحی خود را موجودی خانگی فرض کرده، جایگاهی طبیعی‌تر از خانه برای ترسیم روابط شخصیتهای داستانی خود نیافته است، اما بررسی «مکان» رویدادهای داستانی، پرسشی را دربارهٔ مضامین غالب داستانی آثار نمونه تحقیق در مقابل این مقاله قرار می‌دهد. اگر «مکان» رویداد در ارتباط با «موضوع رویداد» باشد، آن گاه قاعدتاً در آثار نمونه تحقیق، مضامین خانوادگی یا احساسی غلبه خواهند یافت.

مضامین داستانی

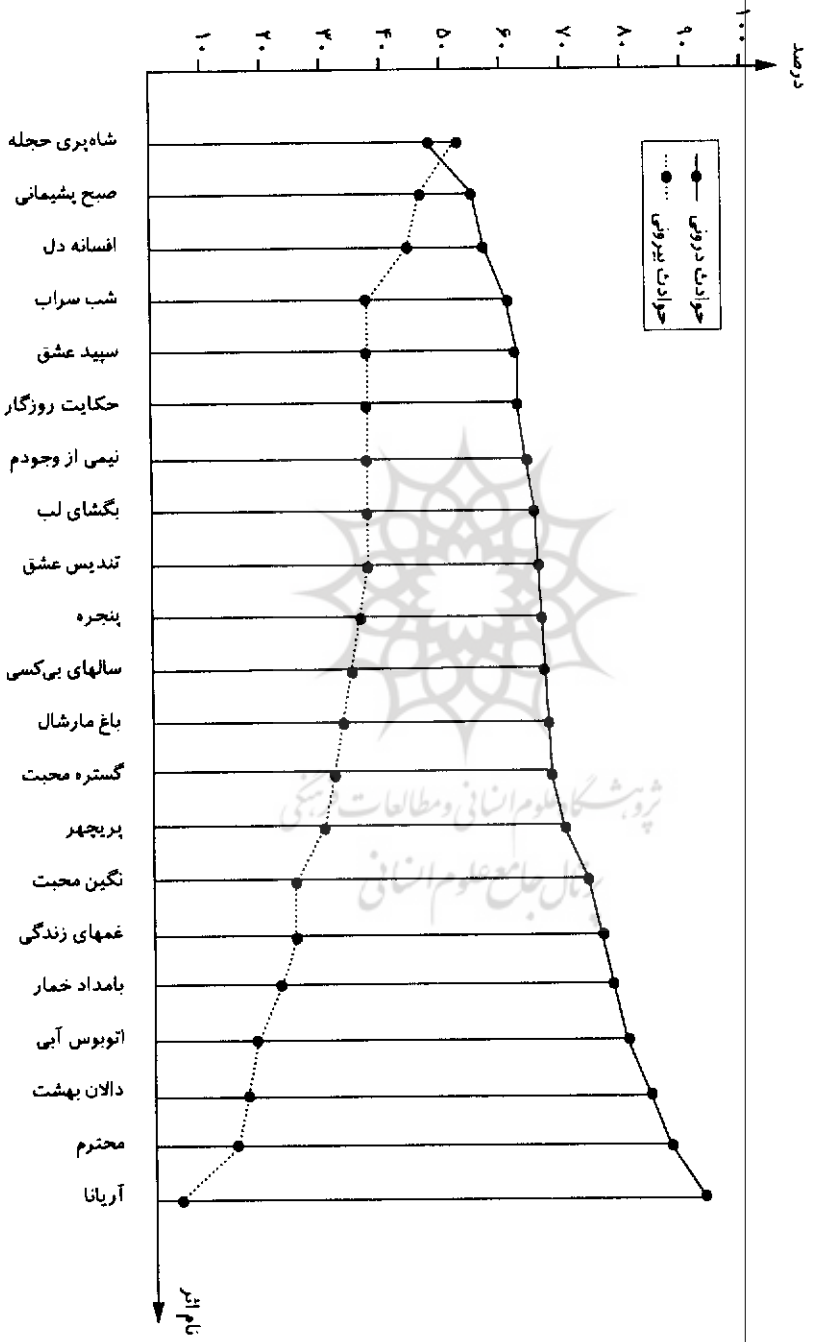
از زاویه سنتی، زن موجودی خانوادگی توصیف می‌شود که به دلایل مختلف از جمله چگونگی تعلیم و تربیت اجتماعی، به‌طور عمده درگیر با مسائل عاطفی و جهان زنانه، به‌طور کلی جهانی درونی و خانوادگی است. شاید به همین دلیل، زنان خانه‌داری که خوانندگان رمان به‌شمار می‌روند، حتی در جهان داستانی نیز به دنبال موضوعات مورد «علاقه» خود یعنی موضوعات «خانوادگی» هستند و البته، شاید هم این رمانها در حقیقت «ادامه» یا «بخشی» از همان «تعلیم و تربیت اجتماعی» باشد که زن را در جایگاهی به تصویر می‌کشد که در فرهنگ مردسالار برایش «تعیین» شده است. بررسی رمانهای نمونه تحقیق نشان می‌دهد که صددرصد این آثار حول و حوش خانواده و مسائل و مباحث خانوادگی شکل گرفته‌اند و درونی به‌شمار می‌روند و با احساسات و عواطف شخصیتهای داستانی در چهارچوب مناسبات خانوادگی در ارتباط هستند.

جدول ۲ـ جدول بررسی مکان حوادث داستانی

ردیف	نام اثر	فراوانی حوادث داستانی	فراوانی حوادث درونی	درصد حوادث درونی	فراوانی حوادث بیرونی	درصد حوادث بیرونی
۱	اتوبوس آبی	۴۸	۴۰	٪۸۳	۸	٪۱۷
۲	شب سراب	۵۲	۳۲	٪۶۲	۲۰	٪۳۸
۳	محترم	۳۷	۳۲	٪۸۶	۵	٪۱۴
۴	تندیس عشق	۴۳	۲۸	٪۶۵	۱۵	٪۳۵
۵	صبح پشیمانی	۲۶	۱۴	٪۵۴	۱۲	٪۴۶
۶	سالهای بی‌کسی	۷۷	۵۱	٪۶۶	۲۶	٪۳۴
۷	بامداد خمار	۳۲	۲۵	٪۷۸	۷	٪۲۲
۸	غمهای زندگی	۴۴	۳۳	٪۷۵	۱۱	٪۲۵
۹	سپیده عشق	۴۱	۲۶	٪۶۳	۱۵	٪۳۷
۱۰	آریانا	۶۸	۶۴	٪۹۴	۴	٪۶
۱۱	پنجره	۳۱	۲۰	٪۶۵	۱۱	٪۳۵
۱۲	نگین محبت	۴۳	۳۲	٪۷۴	۱۱	٪۲۶
۱۳	افسانه دل	۵۷	۳۲	٪۵۶	۲۵	٪۴۴
۱۴	شاه‌پری حجله	۵۴	۲۶	٪۴۸	۲۸	٪۵۲
۱۵	دالان بهشت	۳۹	۳۳	٪۸۵	۶	٪۱۵
۱۶	گستره محبت	۵۸	۴۰	٪۶۹	۱۸	٪۳۱
۱۷	نیمی از وجودم	۶۴	۴۱	٪۶۴	۲۳	٪۳۶
۱۸	باغ مارشال	۵۳	۳۶	٪۶۸	۱۷	٪۳۲
۱۹	حکایت روزگار	۵۵	۳۵	٪۶۴	۲۰	٪۳۷
۲۰	پریچهر	۴۸	۳۴	٪۷۱	۱۴	٪۲۹
۲۱	بگشای لب	۴۷	۳۰	٪۶۴	۱۷	٪۳۶
جمع کل		۱۰۱۷	۷۰۴	٪۶۹	۳۱۳	٪۳۱

اما نکته جالب توجه این است که متفاوت از رمانهای غربی، در رمانهای عامه‌پسند ایرانی روابط احساسی دو فرد در چهارچوب مناسبات خانوادگی، محور داستان قرار می‌گیرند. برای مثال، مناسبات عاشقانه و معصومانهٔ «محبوبه» و «رحیم» در رمان ***بامداد خمار***، صفحات بسیار محدودی را به‌خود اختصاص می‌دهد. حال آنکه تقریباً بلافاصله با وارد شدن خانوادهٔ محبوبه، مناسبات فردی محبوبه و رحیم چهارچوبی کاملاً خانوادگی به خود می‌گیرد؛ چراکه آنان خیلی

نمودار ۱ـ بررسی مکان حوادث داستانی در آثار نمونه تحقیق



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زود با یکدیگر ازدواج می‌کنند. بنابراین برعکس رمان به معنای وسیع کلمه که اساس آن مناسبات فردی دو جنس مخالف است، آثار نمونهٔ تحقیق اغلب خانوادگی است و مناسبات فردی دو جنس مخالف، به ندرت خارج از چهارچوب خانه و خانواده طرح می‌شود. شاید دلیل این امر فرهنگ مذهبی جوامع شرقی و حیای نهفته در بطن چنین فرهنگهایی که ریشه اسطوره‌ای دارند، باشد که به نویسنده اجازه نمی‌دهد تا روابط فردی دو جنس مخالف را خارج از چهارچوب روابط خانوادگی مورد توصیف قرار دهد؛ اما اگر عمدهٔ مضامین داستانی آثار نمونه تحقیق، خانوادگی است، پرسش دیگری که در مقابل این مقاله تحقیقی قرار می‌گیرد نقش و جایگاه زن در مناسبات اصلی رمانهای نمونه تحقیق است. پاسخ بدین پرسش با بررسی میزان «فاعلیت زن» در «اندرون» یعنی در خانواده مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

زن به مثابه فاعل

شاخص فاعلیّت زن در روایت را تنها در نقش و درجه تأثیرگذاری وی در حل تضاد اصلی داستان می‌توان جست‌وجو کرد. شخصیتهای داستانی معمولاً یا «حل»کننده تضاد هستند، یعنی فاعل مناسبات داستانی به‌شمار می‌روند و یا آنکه در حل تضاد داستانی، «فاعل» را «همراهی» می‌کنند و در کنار او قرار دارند، بی‌آنکه نقش اصلی «حل‌کننده» را برعهده داشته باشند. این همان نقش سنتی است که زن در واقعیت اجتماعی، در جامعه و در خانواده، به‌منزله «بانو» در کنار مرد ایفا می‌کند. آیا زن به مثابهٔ «فاعل» ظاهر می‌شود یا آنکه «مفعول» مناسبات داستانی است؟ اگر زن نقش اصلی را در حل تضاد داستانی* برعهده بگیرد، می‌توان آن را بدین‌گونه تحلیل کرد که نویسنده توانسته است «نقش فاعلی» برای زن در جامعه و خانواده متصور شود. در اینجا، تفکیکی بین «محوریت» و «فاعلیت» ایجاد شده است. نقش اصلی، شاخص «محوریت داستانی» است، اما «حل تضاد»، شاخص «فاعلیت داستانی» به‌شمار رفته است.

از میان ۲۱ اثر نمونهٔ تحقیق، در ۸ اثر یعنی ۴۰ درصد، زن حل‌کنندهٔ تضاد اصلی داستان است به‌عبارت ساده‌تر، با آنکه تمام این آثار خانوادگی و احساسی هستند و در ۶۷ درصد

---

* برای بررسی اهمیت تضاد داستانی به‌مثابه موتور محرک مناسبات مابین شخصیتها رک به: رونالد، ۱۹۷۴: ۱۹.

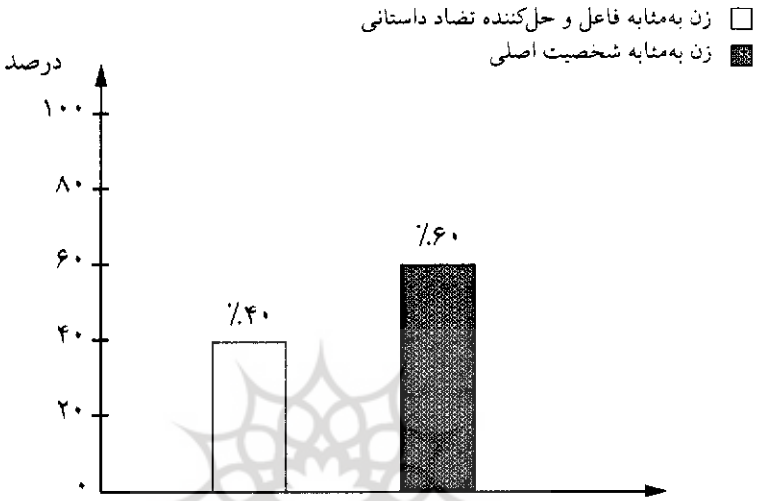
از آنها، زن نقش شخصیت اصلی را ایفا می‌کند، تنها در ۴۰ درصد از رمانهای بررسی شده، شخصیت اصلی مؤنث، خود قادر به حل تضاد اصلی داستان می‌شود (جدول ۳). ذهنیت سنتی به این نویسندگانِ اغلب مؤنث اجازه نمی‌دهد که حتی در داستانهای خانوادگی که زن شخصیت اصلی آنها را به عهده دارد، نقش فاعل را به زنان اعطا کنند. با توجه به این نتیجه‌گیری که زنان در عین داشتن «محوریت» در آثار نمونهٔ تحقیق، «فاعل» مناسبات داستانی به‌شمار نمی‌روند، می‌توان پرسشی را در مورد مشخصه‌های اجتماعی زنان به مثابه اجزای اصلی «تصویر» آنان در آثار نمونه تحقیق بیان داشت. معمولاً مشخصه‌های اجتماعی به «طبقه»، «تحصیلات» و «شغل» تقسیم می‌شود.

جدول ۳: بررسی نقش فاعلیت زن در داستان در آثار نمونه تحقیق

ردیف	نام اثر	زن به‌عنوان شخصیت اصلی داستان	زن به‌مثابه حل‌کننده تضاد اصلی داستان
۱	اتوبوس آبی		
۲	شب سراب		
۳	محترم	×	
۴	تندیس عشق		
۵	صبح پشیمانی		
۶	سالهای بی‌کسی	×	
۷	بامداد خمار	×	×
۸	غمهای زندگی	×	×
۹	سپیده عشق		
۱۰	آریانا	×	*
۱۱	پنجره	×	×
۱۲	نگین محبت	×	×
۱۳	افسانه دل	×	×
۱۴	شاه‌پری حجله	×	×
۱۵	دالان بهشت	×	
۱۶	گستره محبت	×	×
۱۷	نیمی از وجودم	×	
۱۸	باغ مارشال		
۱۹	حکایت روزگار	×	
۲۰	پریچهر		
۲۱	بگشای لب	×	×

* *آریانا* به دلیل نداشتن تضاد اصلی، در این دسته‌بندی قرار نمی‌گیرد.

نمودار ۲ـ مقایسه درصدی بین فاعلیت زن و محوریت زن در داستان



جنسیت شخصیت اصلی	تعداد	درصد	نقش شخصیت زن	تعداد	درصد
زن	۱۴	٪۶۷	زن به‌عنوان حل‌کننده داستانی	۸	٪۴۰*

* این درصد بدون احتساب آریانا به‌دست آمده. یعنی مجموع آثار نمونه تحقیق در اینجا ۲۰ است.

طبقه اجتماعی و زنان داستانی

هر نویسنده به هنگام ترسیم شخصیتهای داستانی خود با «انتخاب» روبه‌روست. معمولاً نویسندگان این «انتخاب» را با توجه به درک و شناخت خود از مخاطبی که در ذهن خود دارند، انجام داده و شخصیتهایی را از طبقه اجتماعی* معینی با درجهٔ تحصیلات مشخصی برای ایفای

* در اینجا به‌دلیل آنکه طبقه اجتماعی مدنظر بوده است، فضای شرقی که دارای سرمایه اقتصادی است اما از سرمایه فرهنگی تهی است، جزو طبقات بالایی جامعه شمارش شده است، حال آنکه اگر مفهوم فضای اجتماعی که بوردیو پردازش کرده است، مدنظر قرار می‌گرفت، فضای شرقی بخشی از فضاهای پایین جامعه شمارش می‌شد.

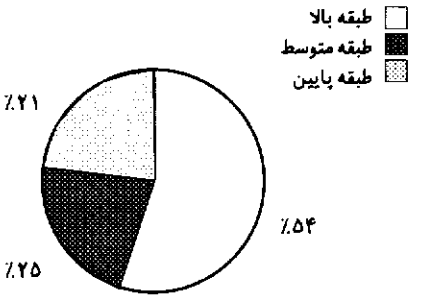
نقش در روایت خود، «انتخاب» می‌کنند. براساس این «انتخاب» می‌توان به نگرش نویسنده دربارهٔ طبقه اجتماعی و سطح تحصیلات پی‌برد. از زاویه دیگر، اگر قبول شود که نویسنده برای مخاطب ذهنی می‌نویسد، آنگاه این انتخاب را می‌توان به سلیقه و علایق مخاطب فرضی این آثار، یعنی عامهٔ مردم نیز نسبت داد. اولین پرسش این قسمت، طبقه اجتماعی شخصیتهای منفی و مثبت آثار نمونه تحقیق را مورد جست‌وجو قرار می‌دهد. برای بررسی مسئله، ابتدا همه شخصیتهای منفی و مثبت در یک رده‌بندی قرار داده می‌شوند تا درصد تعلق شخصیتها به هر یک از فضاهای سه‌گانهٔ بالایی، متوسط و پایینی در میان همه شخصیتها، چه مذکر و چه مؤنث، تعیین شود. ۶۰ درصد از همهٔ شخصیتهای داستانی توصیف‌شده (۴۵ شخصیت) به فضاهای بالایی جامعه تعلق داشتند، اما باید توجه داشت که این آمار به‌خوبی نشانگر میزان علاقه و همدلی نویسندگان به فضاهای بالایی نیست؛ چراکه تعداد هشت شخصیت زن مثبتی که متوسط یا پایینی شمارش شده‌اند، در نهایت به بالا می‌پیوندند (جدول ۴ و نمودار ۲). از سوی دیگر، پریچهر به دلیل آنکه در «زمان حال داستانی» فقیر و بی‌کس است، «پایینی» شمارش شده است، اما او در طول داستان، تقریباً به‌طور کامل، خاطرات خود را دربارهٔ دورانی نقل می‌کند که به «بالای جامعه تعلق داشته است». اگر نُه شخصیت مزبور در آمارگیری، متعلق به فضاهای بالایی شمارش شوند، آنگاه آمار بدین ترتیب تغییر خواهد کرد: ۷۲ درصد از شخصیتها یعنی ۵۴ نفر از آنان یا به بالا تعلق داشته‌اند یا به آن می‌پیوندند. اگر تنها شخصیتهای اصلی در آثار نمونه تحقیق مدنظر قرار گیرند (یعنی شخصیتهای عمده داستانی از فهرست حذف شوند)، آنگاه ۹۰ درصد از ۲۱ شخصیت اصلی به طبقات بالایی تعلق خواهند داشت یا در نهایت به آن می‌پیوندند. آمارهای مذکور به خوبی نشان می‌دهد که فضاهای غالب بر آثار نمونه تحقیق و رویدادهای داستانی رمانهای مزبور، اغلب «بالایی» است. بر همین اساس، شاید بتوان چنین ادعا کرد که خوانندگان این آثار به‌طور عمده به رویدادهایی علاقه دارند که در فضاهای بالایی در جریان است. جالب‌تر اینکه، عمدهٔ خوانندگان این آثار، دختران دانش‌آموز و زنان خانه‌دار یا کارمندانی هستند که به اقشار میانی و پایینی طبقه متوسط تعلق دارند.

جدول ۴ـ جدول «ریزشده» بررسی طبقه اجتماعی شخصیتهای اصلی و فرعی مهم مؤنث

شخصیت‌های مؤنث			
		مثبت	منفی
طبقه اجتماعی شخصیتهای اصلی و فرعی مهم	بالا	محبوبه (بامداد خمار) نیمتاج (بامداد خمار) فرناز (سپیده عشق) مادربزرگ (آریانا) مهتا (افسانه دل) گیتی (گستره محبت) نهایت (گستره محبت) ناهید (باغ مارشال) شیرین (بگشای لب) سیما (بگشای لب) خانم‌جون (دالان بهشت) شاه‌پری (شاه‌پری حجله) پروانه (غمهای زندگی)	مهناز (اتوبوس آبی) جمیله (محترم) پریا (افسانه دل) سیما (باغ مارشال) شراره (گستره محبت)
	متوسط	رویا (تندیس عشق) آریانا (آریانا) مینا (پنجره) آرزو (نیمی از وجودم) فرگل (پریچهر) زری (محترم)	یهدا (تندیس عشق)
	پایین	سامره (اتوبوس آبی) محترم (محترم) افسون (سپیده عشق) پریچهر (پریچهر)	خجسته (محترم) رحیمه (محترم) مادر رحیم (بامداد خمار) زن‌دایی حبیب (شاه‌پری حجله)
جمع‌کل شخصیتهای شمارش‌شده		۲۴	۱۱
کل شخصیتهای مورد بررسی		۲۴	۱۱
نامشخصها (شمارش‌نشده‌ها)		۰	۰

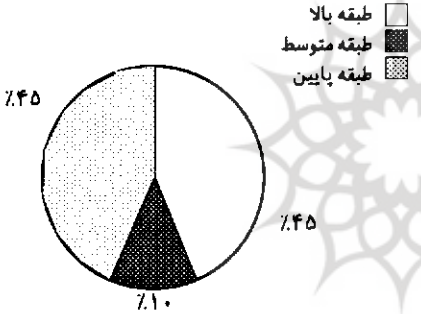
نمودار ۳- بررسی درصدی طبقه اجتماعی شخصیتهای اصلی و فرعی مؤنث

درصد شخصیتهای مؤنث مثبت که به طبقات بالای جامعه تعلق دارند	٪۵۴
درصد شخصیتهای مؤنث مثبت که به طبقات متوسط جامعه تعلق دارند	٪۲۵
درصد شخصیتهای مؤنث مثبت که به طبقات پایین جامعه تعلق دارند	٪۲۱

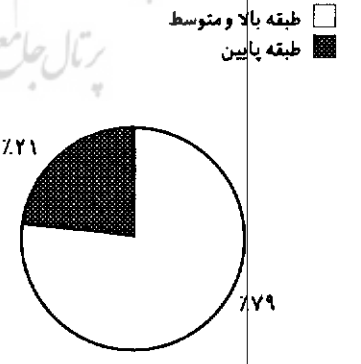


مقایسه درصدی تعلق طبقاتی شخصیتهای مؤنث مثبت

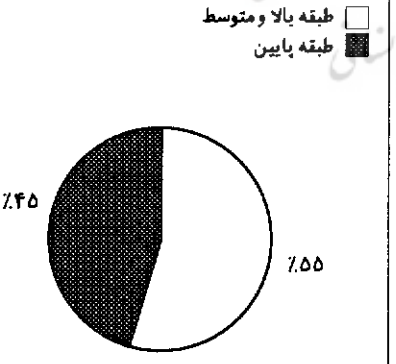
درصد شخصیتهای مؤنث منفی که به طبقات بالای جامعه تعلق دارند	٪۴۵
درصد شخصیتهای مؤنث منفی که به طبقات متوسط جامعه تعلق دارند	٪۱۰
درصد شخصیتهای مؤنث منفی که به طبقات پایین جامعه تعلق دارند	٪۴۵



مقایسه درصدی تعلق طبقاتی شخصیتهای مؤنث منفی



مقایسه درصدی تعلق طبقاتی شخصیتهای مثبت مؤنث



مقایسه درصدی تعلق طبقاتی شخصیتهای منفی مؤنث

اگر زنان داستانی به دو دسته «مثبت» و «منفی» تقسیم شوند، نکات جالبی را می‌توان تحلیل کرد. در مجموع، با احتساب شخصیتهای مؤنث مثبتی که در آغاز یا در عمدهٔ مناسبات داستانی، در نتیجهٔ «صعود طبقاتی»، به بالا پیوسته‌اند، ۸۸ درصد از زنان مثبت در نمونهٔ تحقیق از طبقات بالایی جامعه (بالا و متوسط) برخاسته‌اند، اما ۴۵ درصد از ۱۱ شخصیت منفی داستانی از میان اقشار پایینی جامعه برخاسته‌اند. بنابراین، می‌توان رابطه‌ای هرچند ضعیف بین نقش مثبت و منفی داستانی زنان و طبقهٔ اجتماعی‌شان برقرار کرد. زنان مثبت داستانی بیشتر از زنان منفی داستانی به بالای جامعه تعلق دارند (۷۹ درصد در مقابل ۵۵ درصد). تفاوت مهم دیگر را می‌توان در رابطه با «عاقبت‌به‌خیری» مورد مطالعه قرار داد؛ در حالی‌که شخصیتهای مؤنث مثبت در پایان کار اغلب «عاقبت‌به‌خیر» می‌شوند، زنان منفی داستان دچار «پایانی ناخوشایند» می‌گردند. عاقبت‌به‌خیری شخصیتهای مثبت مؤنث به‌طور عمده به شکل «تعویض طبقه و صعود به بالا»، به تصویر کشیده می‌شود. از میان پنج شخصیت مؤنث که به طبقات پایینی جامعه تعلق دارند، ۴ تن پس از صعود طبقاتی به اقشار مرفه جامعه می‌پیوندند (جدول ۵ و نمودار ۴)، اما هیچ‌کدام از زنان منفی داستانی طبقه عوض نکرده و تا به آخر داستان در پایین جامعه باقی می‌مانند.* آیا باقی ماندن زنان منفی در پایین و ارتقای ۴ زن مثبت «فقیر از مجموع ۵ زن مثبت پایینی»، نشاندهندهٔ نگرش همدلانهٔ نویسندگان نمونهٔ تحقیق به فضاهای بالایی جامعه نیست؟ آیا وقتی نویسندگان پاداش نیکی و معصومیت را از طریق ارتقا به بالا، به زنان پایینی مثبت داستانها اعطا می‌کنند، نشانگر این واقعیت نیست که نویسندگان برای فضاهای بالایی، ارج و قرب خاصی قائل‌اند؟ در اینجا می‌توان پرسش دیگری نیز مطرح کرد، نویسندگان نمونه تحقیق با استفاده از چه ابزاری زنان مثبت داستانی را عاقبت‌به‌خیر، و به آنها کمک می‌کنند تا از طبقه‌ای به طبقهٔ دیگر صعود کنند؟

عاقبت‌به‌خیری؛ صعود طبقاتی

در آثار نمونه تحقیق، ۱۲ شخصیت مثبت مؤنث، چه در آغاز داستان و چه در پایان آن، طبقه

* از میان همهٔ زنان منفی داستانی تنها یک نفر به نام شراره در رمان **گسترهٔ محبت** از طریق ازدواج با جهانگیر به بالا صعود می‌کند که البته صعود او ثمره‌ای جز بدبختی برای اطرافیانش ندارد و خود او نیز در نهایت نابود می‌شود.

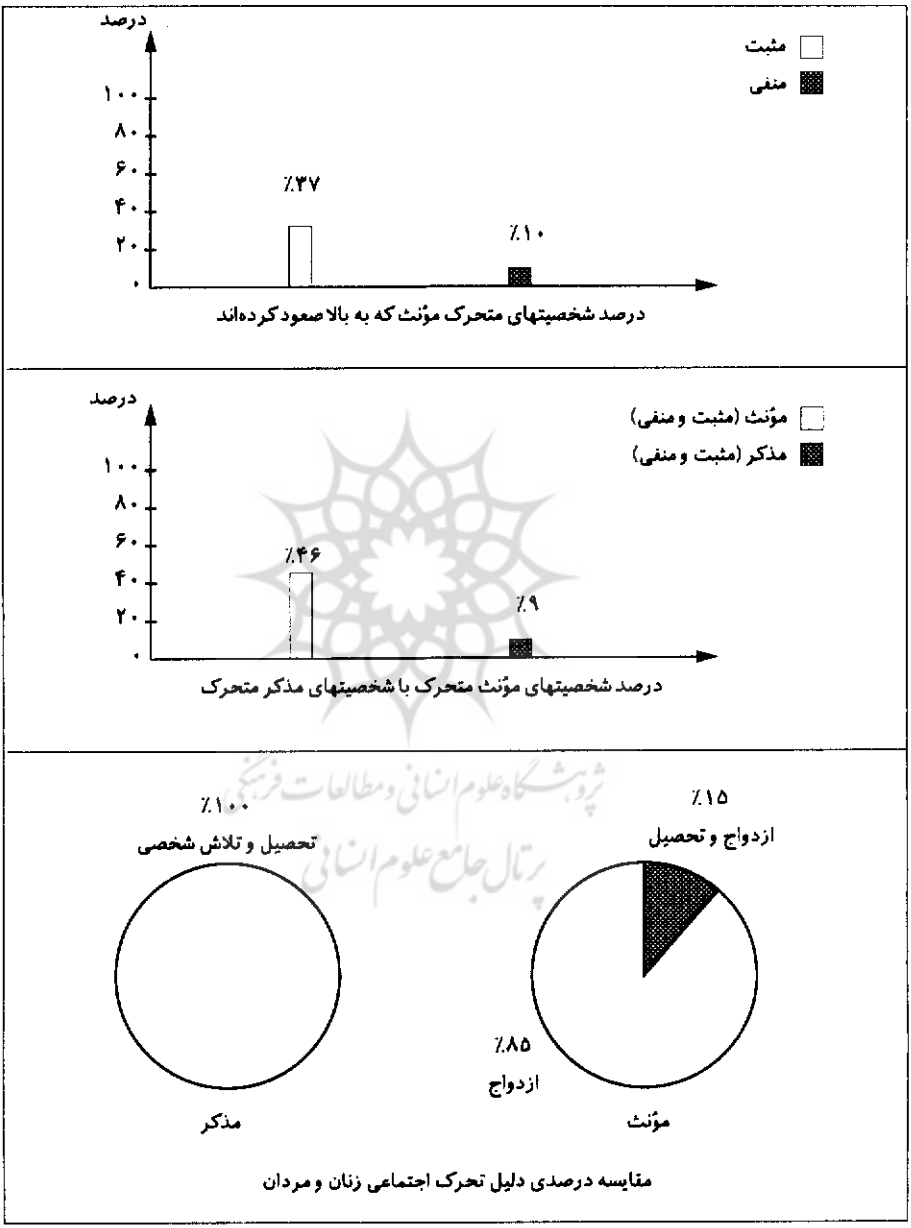
عوض کرده‌اند. از این میان، ۱۱ نفر در اثر ازدواج سرنوشتشان رقم خورده و تنها یک نفر در اثر تلاش شخصی خود و در نتیجهٔ کسب تحصیلات، به ارتقای طبقه موفق شده است.

از ۱۱ شخصیتی که در نتیجهٔ ازدواج طبقه عوض کرده‌اند، تنها یک نفر به پایین سقوط کرده است. این آمار نشاندهندهٔ این واقعیت است که «پایان خوش» و «عاقبت‌به‌خیری» حرف آخر این روایتهای عامه‌پسند است، ولی برای زنان، این پایان خوش و این عاقبت‌به‌خیری در نتیجهٔ کوشش فردی خود آنان به دست نمی‌آید، بلکه آنان اسیر دست سرنوشت‌اند و تنها با ازدواج به بالا صعود می‌کنند. گویی اسطورهٔ شاهزاده‌ای با اسب سفید در این آثار تکرار شده است.

جدول ۵ـ جدول «ریزشده» تحرک اجتماعی شخصیتهای داستانی اصلی و فرعی مهم

نام شخصیتهای مؤنث					علت تغییر طبقه اجتماعی
	مثبت	منفی	اولیه	تغییریافته	
شاه‌پری (شاه‌پری حجله)	×		پایین		تحصیل و ازدواج با شهرام
پروانه (غم‌های زندگی)	×		متوسط	بالا	تحصیل و ازدواج با حمید
رویا (تندیس عشق)	×		متوسط	بالا	ازدواج با شاهرخ
آریانا (آریانا)	×		متوسط	بالا	ازدواج با یزدانی
آرزو (نیمی از وجودم)	×		متوسط	بالا	ازدواج با امیر
فرگل (پریچهر)	×		متوسط	بالا	ازدواج با فرهاد
پریچهر (پریچهر)	×		بالا	پایین	ازدواج با فرج‌الله و امرالله
سامره (اتوبوس آبی)	×		پایین	بالا	ازدواج با سامان
محترم (محترم)	×		پایین	بالا	ازدواج با سیدجواد
زری (محترم)	×		پایین	متوسط	ازدواج با سیدجلال
افسون (سپیده عشق)	×		پایین	بالا	ازدواج با مانی
ثریا (دالان بهشت)	×		پایین	بالا	ازدواج با امیر
شراره (گستره محبت)		×	متوسط	بالا	ازدواج با جهانگیر
شخصیتهای مذکر					
حمید (غمهای زندگی)	×		متوسط	بالا	تحصیل و تلاش شخصی
کاظم (صبح پشیمانی)		×	پایین	بالا	تحصیل و تلاش شخصی
حسین (بگشای لب)		×	پایین	بالا	تحصیل و تلاش شخصی
آقا (حکایت روزگار)		×	پایین	بالا	تلاش شخصی

نمودار ۴ـ بررسی درصدی تحرک اجتماعی شخصیتهای داستانی اصلی و فرعی مهم



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ازدواج تنها راه سپیدبختی برای «دخترانِ» به قول شاملو «در انتظار» است. حتی پروانه (که به کمک سعید، شوهر اول خود، پزشک شده است) و شاه‌پری که در نتیجه تلاش فردی خود به رتبهٔ پزشکی ارتقا پیدا کرده است، تنها آنگاه به طبقهٔ بالا می‌پیوندند که با مردی ثروتمند پیوند زناشویی برقرار می‌کنند. پیام روشن است: ارتقا زن به بالا با ازدواج ممکن است و این چیزی نیست مگر همان فرهنگی سنتی که «سفیدبختی» زن را در دستانی جست‌وجو می‌کند که حلقهٔ خانه او را به صدا درمی‌آورد. دستانی مردانه که این زنان را از پایین به بالا می‌کشند.

جالب اینجاست که این مردان اغلب در انتخاب خود بر سر دوراهی قرار دارند. آنها، برای مثال، از سوی خانواده خود تحت فشارند که همسر «هم طبقه‌ای» راکه برایشان در نظر گرفته شده است، انتخاب کنند. مثالهای فراوانی را در این رابطه می‌توان مورد اشاره قرار داد. شهرام در رمان ***شاه‌پری حجله*** میان سوزان که هم‌طبقه‌ای خود اوست و شاه‌پری، بالاخره تصمیم به انتخاب شاه‌پری، دختری روستایی، می‌گیرد. فرهاد در رمان **پریچهر**، به جای انتخاب شهره دختری زیبا، شیکپوش و بسیار ثروتمند، با فرگل که از اقشار متوسط جامعه است، ازدواج می‌کند. البته فرهاد از سوی مادر خود تحت فشار قرار دارد، ولی کمکهای پدرش او را قادر به وصلت با فرگل معصوم می‌کند. مانی نیز در رمان **سپیده عشق** از میان فرناز، دختری که دارای تحصیلات مهندسی و پدرش صاحب شرکتی است که مانی در آن کار می‌کند و افسون زیبا، ساده و باگذشت که در فقر و حسرت غوطه می‌خورد، با انتخاب خود، حسرت را به خوشبختی نهایی برای افسون تبدیل می‌سازد. سیدجواد در رمان **محترم**، مردی ثروتمند و بازاری با اعتقادات عمیق انسانی و مذهبی، از میان جمیله، زنی لوند و زیبا اما بی‌شرم و جسور، که هم طبقه‌ای اوست، و محترم که زنی پاک و رنج‌دیده و دارای دو فرزند است، در نهایت و با کمکهای فکری همسر معلولش (که دار فانی را وداع می‌گوید) نجابت و پاکی را، گرچه غرق در فقر باشد، انتخاب می‌کند، اما چنین انتخابهایی گاه عکس‌العملهای شدید خانواده‌ها را دربردارد؛ عکس‌العملهایی که ذهن «مردان بر سر دوراهی» را مدتها را به خود مشغول می‌سازد:

«جامعهٔ اشرافی او چگونه می‌توانست تحمل روابط او (سامان) و سامره را بکند؟ آیا زنان معطر و اشرافی که هر شب در خانه جمع می‌شوند، می‌توانستند سامره، دختر باغبان را در کنار خود تحمل کنند؟»

(*اتوبوس آبی*، ص ۷۷)

این مشغولیت ذهنی سامان گرچه زندگی او را با تلاطمهای دهشتناکی روبه‌رو می‌سازد، اما در نهایت، مؤلف «اصلح» بودن انتخاب را در روند داستان به تصویر کشیده و اثبات می‌کرد. زنان خوش‌قلب، خوش‌طینت، پاک و معصوم طبقهٔ پایین، پس از ازدواج با مردانی از طبقات بالایی اجتماع، به آنان پایبند باقی می‌مانند و با اشتیاق و هیجان، سرفرازی و سربلندیِ مردان خود را شاهد می‌شوند:

«از طرف دانشکده مربوطه به خاطر تشکر از زحمات بی‌دریغ و پایان‌ناپذیرش، او را برای سخنرانی در مورد کتابش به جلسه‌ای دعوت نمودند. آن روز من هم در آن جلسه شرکت داشتم و با نگاههای مشتاق و پرهیجانم، شاهد سرافرازی و سربلندی او بودم...»

(*غمهای زندگی*، ص ۲۰۸)

این نگاههای مشتاق و پرهیجان را که خواهان سرافرازی و سربلندی مردان خود هستند، شاید بتوان ارمغانی دانست که مردان بالایی پس از ازدواج با دختران پاک‌طینت پایینی به‌دست می‌آورند. اما اگر مردان بالایی پس از ازدواج با زنانی که از اقشار پایین برخاسته‌اند، از زندگی پرمحبت و دل‌انگیزی برخوردار می‌گردند، زنان طبقات بالایی در آثار نمونهٔ تحقیق، کمتر با مردانی از اقشار پایین‌تر از خود ازدواج می‌کنند و آن‌گاه نیز که دست به چنین اشتباهی می‌زنند، پایانی جز نگون‌بختی و تلخکامی در انتظارشان نیست.

ازدواج زنان «بالایی» با مردان «پایینی»

در کل آثار نمونهٔ تحقیق، چهار زن از طبقات بالایی جامعه با اقشار پایینی وصلت می‌جویند و هر چهار نفر، در نتیجهٔ تصمیم اشتباه خود به شدت آزار می‌بینند. محبوبه در ***بامداد خمار***،

دختری است نازپرورده از خانواده‌ای فئودال، با اصل و نسب، و شاید از همه مهم‌تر، با فرهنگ. پس از تولد فرزند ذکوری که در همان آغاز حیاتش نزد پدر و مادر و اقوام جایگاه خاصی را به‌دست می‌آورد، محبوبه یعنی سوگلی خانه، در ضمیر ناخودآگاهش شورش می‌کند و کام شیرین‌شدهٔ پدر را با اظهار عشق به پسری روستایی‌مسلک و شاگرد نجار، تلخ می‌نماید. گرچه محبوبه حتی به هنگام روایت داستان بر دلیل اصلی این شورش ناآگاه است، اما پس از ازدواج با رحیم و تلخ کردن کام پدری که پس از سالها انتظار، صاحب فرزند پسری شده است، در تجربهٔ روزمره زندگی با رحیم، به اشتباه فاحش خود پی می‌برد و سالها در زندانی که مردی از طبقات پایینی جامعه برای او تدارک دیده است، رنج و عذاب می‌کشد. رهایی محبوبه از این رنج و درد مفرط تنها هنگامی امکان‌پذیر است که او این وصلت نامیمون را به پایان رسانده و با کمک خانوادهٔ خود از رحیم طلاق می‌گیرد، اما سایهٔ اشتباه جوانی، بر سراسر زندگی‌اش سنگینی می‌کند و کام او را به دلیل از دست دادن فرزند و ناتوانی در باروری فرزندی دیگر، برای همیشه تلخ نگاه می‌دارد؛ گویی نیرویی فرای واقعیت مادی، محبوبه را به دلیل اشتباهش تنبیه کرده است، اما محبوبه تنها زنی نیست که به دلیل ازدواج با مردی فرودست به ذلت و خواری، غم و درد و عذاب مفرط دچار می‌شود؛ شیرین نیز در رمان ***بگشای لب***، پس از ازدواج با حسین که او نیز از طبقهٔ پایینی برخاسته و در حقیقت نوهٔ خدمتکار خانوادهٔ شیرین است، به سرنوشتی شوم دچار می‌شود. حسین تحصیلات عالی می‌کند، ولی در خوی طبقاتی او تغییری ایجاد نمی‌شود. حسین که روابط نامشروعی با زن دیگری دارد، شیرین را به چنان شرایط روحی و روانی می‌کشاند تا بالاخره شیرین دستهای خود را به خون شوهر دون‌پایه و بی‌اصل و نسب خود آغشته می‌سازد. در آثار نمونهٔ تحقیق، زن دیگری نیز تن به ازدواج با مردان بی‌اصل و نسب و دون‌پایه می‌دهد که از طبقات پایینی جامعه برخاسته‌اند. شوهر دوم و دون‌پایه پریچهر که بزازی دوره‌گرد و صاحب زن و چندین فرزند است، بعد از ازدواج با پریچهر و در نتیجهٔ کوشش و تلاش پریچهر به ثروت زیادی دست می‌یابد، در نهایت پریچهر را دیوانه قلمداد کرده، ثروت او را تصاحب و او را آوارهٔ قبرستانی می‌کند که تا سالهای سال بر قبر فرزند زانوی حسرت بغل گیرد. نفر چهارمی که در آثار نمونهٔ تحقیق با مردی از طبقات پایینی وصلت می‌جوید، نیز دچار

مسائل و مشکلات فراوانی (البته در درجاتی محدودتر و ضعیف‌تر) می‌شود. مارال که شخصاً زن قدرتمندی و در رمان **نگین محبت** از حمایتهای وسیع خانوادهٔ خود نیز برخوردار است، پس از پی‌بردن به اشتباه خود و درک ذات خانوادگی فرودست شوهر، به سرعت طلاق گرفته و با کمک قدرت و ثروت خانوادگی خود، تنها فرزندش را از شوهر فرودست خود خریده و سالها بعد به عقد پسرعمهٔ هم‌طبقهٔ خود درمی‌آید تا «عاقبت‌به‌خیری» را در کنار مردی از طبقهٔ خود تجربه کند. در اینجا نیز می‌توان همان فرایند یادشده را مشاهده کرد. چنین به نظر می‌رسد که در آثار نمونهٔ تحقیق، ازدواج مرد با فرودستان امری نامیمون به‌شمار نرفته است، اما ازدواج زن با فرودستان امری اشتباه و مایهٔ بدبختی و حتی شرمساری است.

در آثار نمونهٔ تحقیق، زنان طبقهٔ بالا همچون زنان فرودست، خود را با خوی، منش و فرهنگ طبقاتی شوهران «پایینی» خود تطبیق نمی‌دهند و آثار نمونهٔ تحقیق در هر چهار مورد ذکرشده، آنها را به دلیل منطبق نبودن با شوهر خود مذمت نمی‌کنند، بلکه منش و خوی فرهنگی شوهر و خانوادهٔ او را، مقصر اصلی جلوه می‌دهند. به نظر می‌رسد که نویسندگان نمونه تحقیق، فرهنگ، منش و خوی طبقاتی اقشار بالایی جامعه را به‌طور ذاتی «برتر» می‌دانند و برای همین، انطباق زنان فرودست را امری طبیعی و منطبق نشدن زنان فرادست را به دلیل برتری ذاتی طبقاتی‌شان نسبت به فرهنگ شوهر نیز امری طبیعی و مسلم تلقی کرده‌اند. اگر فرهنگ طبقات بالایی از چنین اهمیتی در آثار نمونه تحقیق برخوردار است، می‌توان پرسید که آیا سطح تحصیلات بالا نیز چنین پراهمیت به تصویر کشیده شده است یا خیر؟

مشخصه‌های اجتماعی؛ درجه تحصیلات

برای بررسی درجهٔ تحصیلات شخصیتهای داستانی اصلی و عمده فرعی، ابتدا همهٔ شخصیتها به دو دسته مثبت و منفی تقسیم می‌شوند. از آنجا که تعداد شخصیتهایی که به فضاهای بالایی یا متوسط جامعه تعلق دارند، بسیار بیشتر از «پایینیها»ست. می‌توان فرض کرد که سطح تحصیلات شخصیتهای داستانی، به‌ویژه آنانی که دارای نقش مثبت هستند، در آثار نمونهٔ تحقیق بالنسبه بالا باشد. همچنین با توجه به واقعیت

اجتماعی جامعه کنونی ایران (حداقل تا دههٔ اخیر)، احتمال پایین‌تر بودن سطح تحصیلات زنان نسبت به مردان بیشتر است. از سوی دیگر، از آنجا که در جامعهٔ کنونی و در شرایط حاضر برای تحصیلات آکادمیک، اهمیت مخصوصی از سوی ذهنیت اجتماعی لحاظ می‌شود، شاید بتوان فرض کرد که شخصیتهای مثبت از سطح تحصیلات بالاتری نسبت به شخصیتهای منفی برخوردار هستند.

از میان ۲۴ شخصیت مؤنث اصلی و عدهٔ فرعی، تنها یک نفر کم‌سواد بود. ۲۰ درصد دارای سواد قدیمی یا تحصیلات سنتی، ۳۵ درصد دیپلمه، ۳۰ درصد لیسانسه و ۱۰ درصد نیز دارای تحصیلات تکمیلی هستند. اگر این آمار با سطح تحصیلات زنان منفی داستانی مقایسه شود، تفاوتی فاحش مشاهده می‌شود؛ در حالی‌که ۷۵ درصد از ۱۱ شخصیت مؤنث منفی داستانی کم‌سواد یا بی‌سواد هستند، ۴۰ درصد از زنان مثبت داستانی دارای تحصیلات عالی هستند و به‌طورکلی می‌توان نتیجه گرفت که ۹۵ درصد از زنان مثبت داستانی تحصیلکرده هستند (جدول ۶ و نمودار ۵). بنابراین، رابطه‌ای روشن و واضح بین سطح تحصیلات و نقش منفی و مثبت شخصیتهای داستانی مؤنث در آثار نمونهٔ تحقیق مشاهده می‌شود. تحصیلات ارزش تلقی شده و برای همین نیز به شخصیتهای مثبت داستانی ربط داده شده است. بی‌سوادی یا کم‌سوادی نیز همان‌گونه که افلاطون مطرح می‌کرد، به مثابهٔ جهل و نادانی، و بانی پلیدی، در آثار نمونهٔ تحقیق به تصویر کشیده شده است (حداقل در مورد شخصیتهای مؤنث). همان‌طور که در نمودار ۵ مشاهده می‌شود، مردان به‌طورکلی دارای تحصیلات تکمیلی بالاتری از زنان هستند؛ در حالی که ۵۲ درصد از شخصیتهای مذکر داستانی دارای تحصیلات عالی هستند، تنها ۷ درصد از زنان (مثبت و منفی) به چنین پایهٔ تحصیلی دست یافته‌اند. اگر مردان سطح تحصیلات بالاتری نسبت به زنان دارند، وضعیت شغلی آنان چه تفاوتهایی دارد؟

نان‌آور خانواده؛ زن، مرد یا هر دو

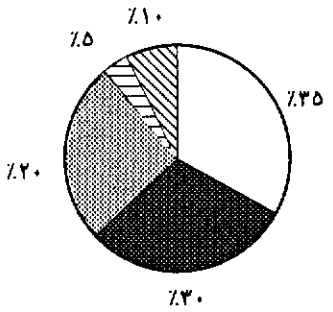
برای بررسی قدرت زن در خانواده به‌طور مشخص، و جامعه به‌طورکلی، می‌توان وضعیت زن را در مناسبات اقتصادی مورد مطالعه قرار داد. در همین رابطه می‌توان پرسید که نان‌آور

جدول ۶ـ «ریز شده» بررسی درجه تحصیلات شخصیتهای اصلی و فرعی مهم مؤنث

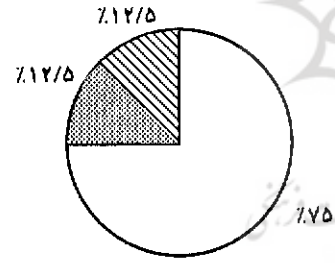
		شخصیتهای مؤنث	
		مثبت	منفی
درجه تحصیلات شخصیتهای اصلی و فرعی مهم	کم‌سواد و بی‌سواد	پریچهر (پریچهر)	جمیله (محترم) خجسته (محترم) رحیمه (محترم) پوران (صبح پشیمانی) مادر رحیم (بامداد خمار) زن‌دایی حبیب (شاه‌پری حجله)
	سواد قدیمی	محترم (محترم) محبوبه (بامداد خمار) نیمتاج (بامداد خمار) مادربزرگ (آریانا)	
	دیپلم	سامره (اتوبوس آبی) مهتا (افسانه دل) گیتی (گستره محبت) نهایت (گستره محبت) شیرین (بگشای لب) رویا (تندیس عشق) آریانا (آریانا)	شراره (گستره محبت)
	لیسانس	مینا (پنجره) سریا (دالان بهشت) آرزو (نیمی از وجودم) ترگل (پریچهر) سیما (بگشای لب) فرناز (سپیده عشق)	سیما (باغ مارشال)
	تحصیلات تکمیلی	پروانه (غم‌های زندگی) شاه‌پری (شاه‌پری حجله)	ـ
جمع کل شخصیتهای شمارش شده		۲۰	۸
کل شخصیتهای مورد بررسی		۲۴	۱۱
نامشخصها (شمارش نشده‌ها)		۴	۳

نمودار ۵ـ بررسی درصدی سطح تحصیلات شخصیتهای مؤنث

شخصیتهای مؤنث مثبت و منفی		
شخصیتهای مؤنث مثبت	تعداد کم‌سواد و بی‌سوادها	۱
	درصد کم‌سواد و بی‌سواد	٪۵
	تعداد سواد قدیمی	۴
	درصد سواد قدیمی	٪۲۰
	تعداد دیپلمه‌ها	۷
	درصد دیپلمه‌ها	٪۳۵
	تعداد لیسانسه‌ها	۶
	درصد لیسانسه‌ها	٪۳۰
	تعداد تحصیلات تکمیلی	۲
	درصد تحصیلات تکمیلی	٪۱۰
شخصیتهای مؤنث منفی	تعداد کم‌سواد و بی‌سوادها	۶
	درصد کم‌سواد و بی‌سواد	٪۷۵
	تعداد سواد قدیمی	–
	درصد سواد قدیمی	–
	تعداد دیپلمه‌ها	۱
	درصد دیپلمه‌ها	٪۱۲/۵
	تعداد لیسانسه‌ها	۱
	درصد لیسانسه‌ها	٪۱۲/۵
	تعداد تحصیلات تکمیلی	–
	درصد تحصیلات تکمیلی	–



بررسی درصدی سطح تحصیلات شخصیتهای مؤنث مثبت



بررسی درصدی سطح تحصیلات شخصیتهای مؤنث منفی

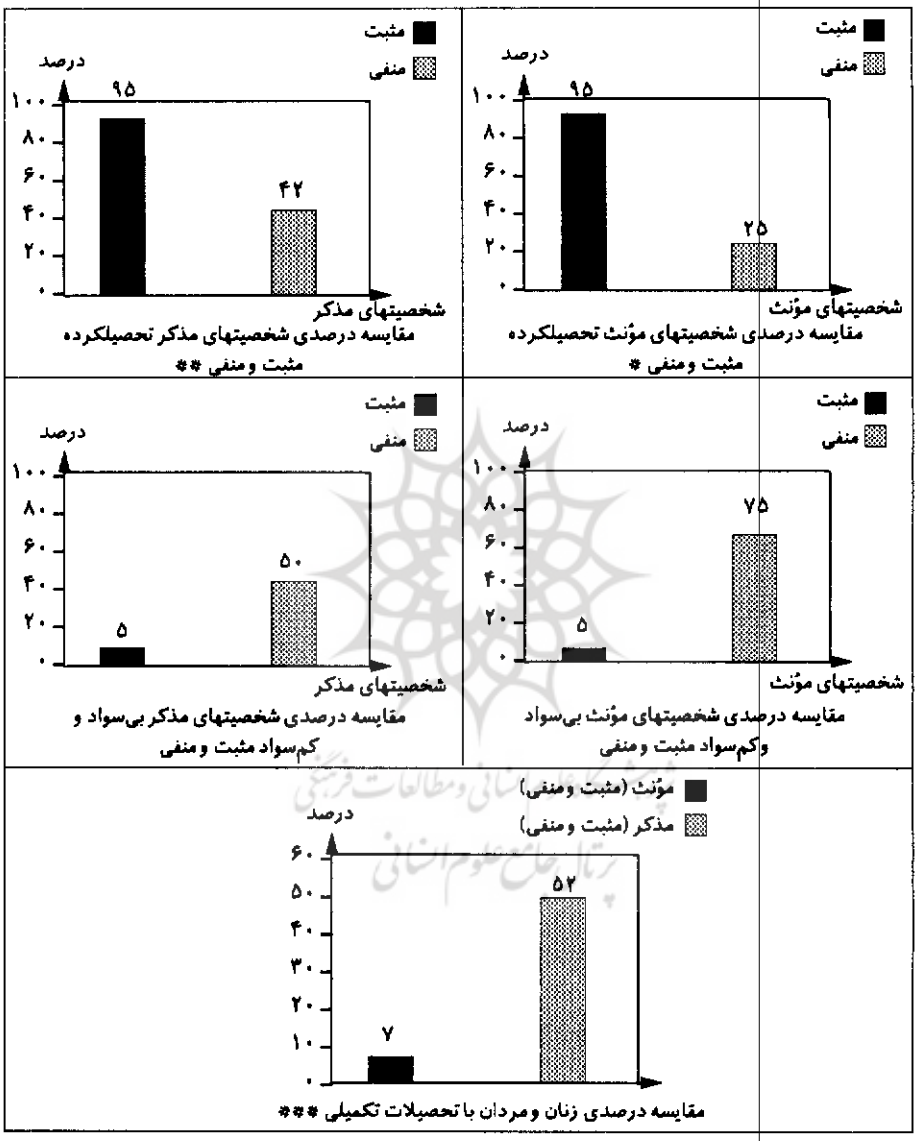
چه کسی است و پاسخ به این پرسش را چنین تحلیل کرد: نان‌آور از قدرت و اختیارات بیشتری در حیطهٔ خانواده برخوردار خواهد بود. با توجه به این فرض که هر مؤلف اثر خود را با توجه به خواسته‌ها و نیازهای مخاطب فرضی یا ذهنی تألیف می‌کند، پاسخ به **پرسش تحقیق** نه‌تنها نشاندهندهٔ ذهنیت مؤلفان دربارهٔ نقش زن در خانواده و جامعه است، بلکه همچنین نشان می‌دهد

که خوانندگان فرضی آنها چه تصوری از نقش رسمی (و فرهنگی) زن در خانواده و جامعه در ذهن می‌پروراند.

برای انجام تحقیق، از آنجا که ممکن است زنان پیش از ازدواج یا پس از طلاق بـه دلایـل مختلف، از جمله فشار مالی، به‌طور مقطعی مجبور به کار شوند، تفکیکی بین شغل «دائمی» و «مقطعی» ایجاد می‌شود. شغل مقطعی را می‌توان چنین تعریف کرد که: فرد شاغل در محدودهٔ زمانی مشخصی (به هر دلیلی) مشغول به کار شده و پس از مدت مشخصی، شغل خود را رها سازد و شغل دائم، به شغلی اطلاق می‌شود که فرد در سراسر دورهٔ فعال زندگی شغلی خود، بدان اشتغال داشته یا آنکه در پی جست‌وجوی شغل مشابه، فعال باشد؛ به عبارت ساده‌تر، خواهان اشتغال باشد.

از آنجا که سازمان ملل و به‌طورکلی بسیاری از سازمانهای کار و امور اجتماعی در سراسر جهان بین مشاغل غیررسمی و خانگی و مشاغل رسمی بیرون از خانه، تفکیک قائل می‌شوند و تنها کسانی را «شاغل» شمارش می‌کنند که مالیات پرداخت کنند، در اینجا دسته‌بندی کـلی‌ای مابین مشاغل «بیرون از خانه» و «مشاغل خانگی» ایجاد می‌شود. مشاغلی که زن به‌طور رسمی در بیرون از خانه انجام می‌دهد، «بیرونی»، و مشاغلی که زن به‌طور غیررسمی در داخل خـانه انجام می‌دهد، «خانگی» شمارش می‌شوند و طبیعی است که مشاغل بیرونی اعتبار، و به طبع قدرت بیشتری را به همراه دارند. از سوی دیگر، بین مشاغل «سنتی» زنانه و «نوسنتی» و مشاغل مهم اجتماعی تفکیکی ایجاد می‌شود. مشاغل «سنتی» زنانه، مشاغلی است که زنان در طـول دهه‌ها و شاید قرنها برای کمک به اقتصاد خانواده به‌طور غیررسمی انجام داده‌انـد (شـیوه‌های مختلف تولیدی). از جملهٔ این مشاغل می‌توان به بندانداری، قالی‌بافی، آرایشگری، خیاطی و دایگی در داخل خانه اشاره کرد. مشاغل «نوسنتی»، مشاغلی تعریف می‌شوند که در جوامع نوین و امروزین سرمایه‌گرا به‌طور عمده برعهدهٔ زنان گذاشته شده است. از جمله این مشاغل می‌توان به بهیاری، پرستاری، منشیگری، مربیگری مهدکودک و بالاخره معلمی اشاره کرد. مشاغل مهم، مشاغلی هستند که انجام آنها نیازمند سطح تخصص و تحصیلات بالا بـاشد و انـجام آنـها در جامعه برای هر فردی، اعتبار و احترام به همراه آورد و تعداد بالنسبه محدودی از افراد جـامعه

نمودار ۶ـ مقایسه درصدی سطح تحصیلات شخصیتهای داستانی



* شخصیتهای مؤنث تحصیلکرده (تحصیلات تکمیلی + دیپلم + سواد قدیمی)

** شخصیتهای مذکر تحصیلکرده (تحصیلات تکمیلی + سواد قدیمی)

*** تحصیلات تکمیلی شامل فوق‌لیسانس و دکتری

توان انجام آنها را داشته باشند. پس از تفکیک زنان شاغل داستانی از زنان خانه‌دار یا دختران خانه، شاغلان مقطعی* از دائمی تفکیک می‌شوند. سپس صاحبان مشاغل سنتی، نوسنتی، مهم و بالاخره خانگی و بیرونی از یکدیگر تفکیک خواهند شد تا درصد هرکدام تعیین شود.

اگر برای رسیدن به تصویری کامل از وضعیت اجتماعی زنان در رمانهای عامه‌پسند ایرانی، همهٔ شخصیتهای داستانی این آثار را مطالعه کنیم، آنگاه با واقعیتی بسیار جالب مواجه خواهیم شد. زن در این آثار به‌طور غالب به‌مثابه موجودی خانگی به تصویر کشیده شده است و اگر زنان در خارج از خانه مشغول کارند، آنها یا در نتیجهٔ استیصال اقتصادی به «کار تن درمی‌دهند» و مثلاً پس از طلاق مجبور به کار می‌شوند یا آنکه پیش از ازدواج کار می‌کنند، اما به دلیل احترام به خواسته مرد زندگی خود، از کار در بیرون از خانه دست می‌کشند. برای مثال در رمان **تندیس عشق**، نوشتهٔ خانم ثامنی، با چنین نگرشی روبه‌رو می‌شویم. به گفت‌وگوی یکی از شخصیتهای عمدهٔ زن با نامزد خود توجه کنید:

«... وقتی شهاب در کنار روشنک قرار گرفت (گفت):

... آقای معرفت خیلی ازت تعریف می‌کرد و می‌گفت که شاگرد ممتاز هستی.

ـ خوب بالاخره نگفتی واسهٔ آینده چه نقشه‌ای داری؟ منظورم اینه که بعد از گرفتن مدرک، تصمیم‌داری بری سر کار؟

ـ قبل از نامزدی با تو چنین تصمیمی داشتم، ولی حالا بستگی به نظر تو داره. اگه با کار کردن من مخالف باشی، اصراری ندارم. رأی، رأی شماست قربان!

شهاب لبخند رضایت‌آمیزی بر لب آورد و با خوشحالی گفت:

ـ متشکرم از اینکه برای عقیده‌ام ارزش و احترام قائلی. من تورو در انتخاب راهی که در پیش‌بگیری، آزاد می‌ذارم. دوست ندارم تو هیچ مرحله‌ای از زندگی چیزی‌رو بهت تحمیل کنم، اما از نظر خودم، زن خونه‌دارو به کارمند ترجیح می‌دم ولی این فقط نظر خودمه.

---

* البته رها ساختن شغل در صورتی که فرد همچنان خواهان اشتغال باشد، مقطعی به‌شمار نمی‌رود. شاید برای همین، از نظر سازمان ملل تنها افرادی بیکار به‌شمار می‌روند که شغل خود را به اجبار از دست داده، ولی همچنان به‌طور فعال در جست‌وجو شغل دیگری در تکاپو باشند؛ یعنی در ادارات کاریابی ثبت‌نام کرده باشند.

...

...

تو عقیده‌تو راجع به کارکردن گفتی: حالا بهتر نظر منو بدونی! من به حداقل زندگی در کنار تو قانعم. وقتی باهم ازدواج کردیم، هیچ دلیلی نمی‌بینم که پشت میز اداره بنشینم و عنوان کارمند رو یدک بکشم. ما این‌جوری تربیت شدیم که همیشه مرید شوهرمون باشیم!»

(**تندیس عشق**، ص ۲۴۹)

روشنک که از هوشی سرشار بهره‌مند است، نه‌تنها به طیب خاطر حاضر به دست شستن از شغل خود است، بلکه او به‌طور اساسی برای حضور اجتماعی خود ارزش چندانی قائل نیست و علاقه‌ای به «یدک کشیدن عنوان کارمند» ندارد. دلیل این امر را نیز باید در شیوهٔ تربیت او جست؛ آنها را به نحوی بارآورده‌اند «که همیشه مرید شوهر» خود باشند. جالب‌تر اینکه، شهاب بدون کوچک‌ترین فشار و «تحمیل» عقیده‌ای، به هدف خود می‌رسد. او به شکلی نسبی‌گرایانه و با احترام کامل برای روشنک، وی را «در انتخاب هر راهی» که در پیش بگیرد، «آزاد» می‌گذارد. در واقع، بافت شخصیتی و تربیتی روشنک موجب می‌شود تا او در همان نخستین گفت‌وگو، نقش طبیعی خود را به‌منزلهٔ زن در درون خانه، با کمال میل پذیرا شود. روشنک موجودی خانگی تربیت شده است تا بدون کوچک‌ترین شرمی، «رأی را»، رأی شوهری بداند که با لقب «قربان» خطابش می‌کند و خود را همراه و «مرید» او می‌داند. چنین زنی برای آنکه «مرید» باشد نمی‌تواند «نان‌آور» خانه نیز باشد و شهاب هم با «شم و هوش مردانه» خود به خوبی درک می‌کند که نان‌آور بودن زن موجب دردسر خواهد شد و به همین دلیل نیز «زن خونه‌دارو به کارمند ترجیح» می‌دهد. اصولاً بسیاری از شخصیتهای خانم ثامنی با چنین اصولی تربیت یافته‌اند. مثلاً خود شهاب و برادرش شاهرخ (یکی از دو شخصیت اصلی داستان)، و خواهرانش مهتاب و ماهرخ، تحت چنین اصول محافظه‌کارانه‌ای رشد یافته‌اند. جالب اینجاست که مهتاب، خواهر شهاب، در گفت‌وگوی دوستانه خانوادگی که دربارهٔ ازدواج شاهرخ، برادر بزرگ‌تر شهاب، آغاز شده است، رو به شوهر خود می‌کند و نسبت به عقاید مادرش در مورد آزادی زن، با اعتراضی دوستانه و

تلویحی می‌گوید که ما در دربارهٔ آزادی زن نظر مساعدی ندارد. مادر مهتاب نیز در پاسخ، نظر خود را مطرح می‌کند و گفته‌های مادر، در حقیقت مشخص‌کنندهٔ چهارچوب باورهای فرهنگی خانواده‌ای است که شخصیتهای متوسط یا مرفه خانم ثامنی در دامن آن تربیت شده‌اند:

«ـ نه دخترجان، من مخالف آزادی زنها نیستم، اما اعتقاد دارم که هرکس تو زندگی برای کاری ساخته شده، من از زنهایی که بخوان ادای مردارو دربیارن خوشم نمی‌یاد. مرد برای رهبری و سرپرستی و ادارهٔ همسر و فرزند، و زن هم برای تربیت بچه و مدیریت کارهای خونه ساخته شده. یادمه یک روز به سرهنگ گفتم که تصمیم دارم ادامه تحصیل بدم تا بتونم معلم بشم، اون مرحوم با ملایمت در جواب گفت که مخالف ادامهٔ تحصیل من نیست چون هرچی سطح دانش و فرهنگ من بالا بره به همان نسبت به نفع زندگیمونه، ولی اون دلش نمی‌خواد همسرش زنی باشه که برای کار پاشو از خونه بیرون می‌ذاره. خدا بیامرز مخالف کارکردن زن در خارج از خانه بود.

... پس از رفتن مادر، مهتاب گفت:

... مامان واقعاً عاشق پدر بود! هنوزم با خاطره بابا خودشو سرگرم می‌کنه.

ـ می‌دونم! برای زن خوب بودن، وفاداری شرط اوله!

ـ عزیزم، منم زن وفاداری هستم. مطمئن باش!»

(**تندیس عشق**، ص ۱۹)

زن از نظر چنین خانواده‌ای وظایف تعریف‌شده‌ای در داخل منزل دارد که این وظایف به هیچ عنوان شامل «نان‌آوری» نمی‌شود. وفاداری شرط اول برای زن خوب بودن تلقی می‌شود؛ زن خوبی که در داخل خانه «برای تربیت بچه و مدیریت کارهای خانه» تربیت شده است. مهتاب نیز تا پایان داستان نشان می‌دهد که در دامان چنین تفکری پرورش یافته است.

بیشترِ زنان در آثار نمونهٔ تحقیق، با طیب خاطر، پس از ازدواج دست از کار خود در بیرون از منزل می‌کشند و اگر احیاناً به دلیل علاقه به شغل خود در این کار دودلی به خرج دهند، بلافاصله پس از تولد اولین فرزند خود، جایگاه طبیعی خود را در داخل منزل درک می‌کنند. در رمان

گستره محبت، از آثار خانم قدیری، مریم مدیری، شخصیتی که نقش مادر گیتی، «قهرمان» داستان را به عهده دارد، پرستاری تحصیلکرده است که به شغل خود نیز عشق می‌ورزد. گرچه او بلافاصله پس از ازدواج شغل خود را رها نمی‌سازد، اما تولد فرزندش، گیتی، او را به ترک بیمارستان و اشغال جایگاه طبیعی مادر در داخل خانه تشویق می‌کند:

«همسرش، خانم مریم مدیری که در محیط بیمارستان با او آشنا شده بود و خودش لیسانسه پرستاری بود، عاشقانه شوهرش را دوست داشت. او پس از تولد دخترش کار بیمارستان را رها کرد».

(**گستره محبت**، ص ۸)

اگر مریم مدیری پس از تولد فرزند از شغل خود دست می‌شوید تا نقش طبیعی خود را در «اندرون» ایفا کند، برای یک زن بسیار طبیعی است تا پس از آنکه شوهر، یعنی نان‌آور خانوادهٔ خود را از دست داد، به کار برای کسب درآمد و گذراندن زندگی تن دردهد. در این مواقع نیز به دلیل ایفای نقش مادر در درون منزل، زنان از روی توجیح به مشاغلی «سنتی» در داخل منزل روی می‌آورند:

«مادر آرزو، شمسی خانم، غیر از حقوق بازنشستگی شوهرش، درآمدی هم از کارهای خیاطی و دست‌دوزی کسب می‌کرد. او سالها بود که روی لباسهای شب و مهمانی، انواع و اقسام کارهای دستی مثل سنگ‌دوزی و برودری‌دوزی و غیره انجام می‌داد».

(*نیمی از وجودم*، ص ۲)

احتیاج مالی تنها دلیل ممکن برای کار این‌گونه زنان است؛ چراکه نویسندگان رمانهای عامه‌پسند در هیچ کجا اشتغال به مشاغلی چون خیاطی یا قالی‌بافی را به علاقه ذاتی شخصیتهای داستانی ربط نمی‌دهند، بلکه تنها توضیح می‌دهند که پس از مرگ شوهر یا جدایی از او، زن به شغلی در داخل یا احتمالاً خارج از خانه روی می‌آورد. برای مثال شخصیت محترم که به شدت تحت ستم شوهر فئودال خود، محمود ششدهی قرار دارد، پس از آنکه ششدهی در محضر او را طلاق داده و با چمدانی در خیابان رها می‌شود، به اجبار برای گذراندن زندگی به شغل معلمی روی می‌آورد:

«بعد از آنکه محمود ششدهی او را طلاق می‌دهد... توسط شوهر عمه انسیه که خود مدیر مدرسهٔ پسرانه کوچکی در لاهیجان بود، شغل آموزگاری یک کلاس کوچک ابتدایی که شامل چند دختر و پسر مختلف می‌شد، به او (محترم) واگذار شد».

(**محترم**، ص ۱۳۵)

البته محترم پس از ازدواج مجدد، شغلش را رها می‌کند تا بازهم به‌دست سرنوشت، در درون خانه، به بازی گرفته شود. موارد یادشده نمونه‌هایی کوچک از وضعیت نان‌آوری زن در رمانهای عامه‌پسند است، مثلاً شخصیت شاه‌پری در رمانی به همین نام، نوشته خانم رویا سیناپور، پس از جدایی و در ادامه سرنوشت دردناک خود، با کمک کمیته امداد به تحصیل پزشکی می‌پردازد اما پس از ازدواج مجدد، به کار پزشکی خود پایان می‌دهد. البته شاه‌پری قبل از روی آوردن به کمیته امداد و تحصیل پزشکی، یعنی زمانی که به دایی و زن دایی معتاد خود پناه برده بود، به‌دلیل احتیاج مالی شدید در هتلی به عنوان آشپز استخدام می‌شود:

«بغض کردم و گفتم: می‌دانم مزاحم هستم زن‌دایی، اما جبران می‌کنم از روز شنبه می‌رم سرکار، قرار شد، نصف حقوقم را ...»

(***شاه‌پری حجله***، ص ۱۷۰)

احتیاج عمده‌ترین دلیل برای زنانی است که به‌طور مقطعی و در قسمتی از زندگی خود مشغول کار می‌شوند. البته همهٔ زنان محتاج الزاماً به کارهای شرافتمندانه مشغول نمی‌شوند؛ برای مثال، زن‌دایی شاه‌پری برای آنکه بتواند خرج گزاف اعتیاد را به دست آورد، قاچاق‌فروشی می‌کند:

«(زن‌دایی سخن می‌گوید) ... حالا خرج این خانه را من می‌دهم. حتماً می‌پرسی از کجا؟ خیلی دلت می‌خواهد بدانی، یک روز صبح همراهم بیا ببین چطوری جوانهای مردم را به دام می‌اندازم تا شب دایی‌جان و خواهرزادهٔ محترمشان سر سیر روی بالش بگذارند».

(همان)

شغل شخصیتهای مؤنث و منفی داستانی خود موضوع جالبی برای مطالعه است، اما

شخصیتهای منفی نیز پس از ازدواج دست از کار می‌شویند. برای مثال در رمان **گسترهٔ محبت**، شخصیت منفی داستان، شراره که در نهایت باعث مرگ گیتی، شخصیت اصلی داستان می‌شود و از خانواده‌ای پایین و فقیر برخاسته و قبل از ازدواج به‌دلیل وضعیت نابسامان مالی به شغل منشیگری مشغول بوده است، پس از ازدواج با مردی ثروتمند، دست از کار در بیرون از خانه می‌شوید؛ چرا که دلیل اصلی کار کردن او احتیاج مالی بوده است که به محض پیدا کردن «نان‌آور»، به کار خود در بیرون از محیط خانه پایان می‌دهد:

> «شراره دختر خانوادهٔ پرجمعیتی بود که پدرش کار ثابت و پابرجایی نداشت... از این‌رو شراره به محض گرفتن دیپلم در مؤسسه‌ای مشغول کار شد. همان‌جا با مهندس جوان و خوش‌قیافه‌ای به اسم جهانگیر که سهامدار شرکت بود آشنا شد و جهانگیر به‌رغم مخالفت خانواده‌اش، تن به ازدواج با شراره داد. شراره تنها فرد از خانواده‌اش بود که توانسته بود درس بخواند و دبیرستان را تمام کند».
>
> (**گستره محبت**، ص ۱۰۴)

زن و نان‌آوری؛ تحلیل اعداد

رمانهای عامه‌پسند و پرفروش نمونهٔ تحقیق، جهانی زنانه را از زاویه‌ای زنانه بازنمایی می‌کنند. بنابراین طبیعی است تا پرسیده شود که این آثار، زندگی کدام بخش از زنان جامعه را به تصویر می‌کشند: زنان شاغل یا خانه‌دار؟ در ۲۱ رمان مورد بررسی، به‌طورکلی ۱۶۱ شخصیت مؤنث (اصلی، فرعی مهم و غیر مهم) به تصویر کشیده شده‌اند که از این تعداد، ۲۵ نفر (۱۶ درصد) به‌طور دائم و ۲۰ نفر (۱۲ درصد) به‌طور مقطعی مشغول به کار بوده‌اند. از میان زنان شاغل، ۱۷ نفر از آنها، یعنی ۱۱ درصد کل شخصیتهای مؤنث، در داخل منزل مشغول کار بوده‌اند و تنها ۲۸ نفر، یعنی ۱۷ درصد شخصیتهای داستانی مؤنث، در خارج از خانه (به‌طور مقطعی یا دائم) اشتغال داشته‌اند. این در حالی است که ۷۲ درصد از همهٔ شخصیتهای مؤنث در کل ۲۱ اثر، خانه‌دار به تصویر کشیده شده‌اند. با نگاهی به این اعداد و آمار، می‌توان نتیجه گرفت که اشتغال زن امری طبیعی و زنانه تلقی نمی‌شود. شاید برای همین است که عمدهٔ حوادث

داستانی این آثار در داخل خانه، آنجا که قهرمانان زن به آن تعلق دارند، اتفاق می‌افتد. این نتیجه‌گیری هنگامی عیان می‌شود که مشاغل سنتی زنانه و مشاغل «مقطعی» را از دیگر مشاغل کسر کنیم؛ آنگاه تنها با ۱۲ شخصیت داستانی مؤنث (از میان ۱۶۱ شخصیت) روبه‌رو می‌شویم که در خارج از خانه به‌طور دائم اشتغال داشته‌اند. به عبارت ساده‌تر، با توجه به شاخصهای سازمان ملل، تنها ۷ درصد از کل شخصیتهای مؤنث در ۲۱ اثر مورد بررسی شاغل به‌شمار می‌روند.

اگر تعداد شخصیتهای زن در آثار مورد بررسی را تنها به «اصلی» و «عمده» تقلیل دهیم، در مجموع ۲۱ اثر مورد بررسی، با ۵۴ شخصیت مؤنث مواجه خواهیم شد که از این تعداد، تنها ۶ شخصیت یعنی ۱۱ درصد از شخصیتهای مؤنث اصلی و عمده به‌طور تمام‌وقت (دائمی) در خارج از خانه شاغل هستند. ۵۲ درصد از شخصیتهای اصلی و عمده به مشاغل سنتی زنانه و مشاغل نوسنتی اشتغال دارند. جالب‌تر اینکه ۳۲ درصد از زنانی که به‌طور مقطعی کار می‌کنند پس از ازدواج یا فراهم شدن امکان ازدواج، شغل خود را رها می‌کنند. این در حالی است که ۱۶ درصد از آنان پس از طلاق، مرگ همسر و جدایی از همسر یا نامزد، مشغول به کار شده‌اند.

اگر تعداد شخصیتها را تنها به شخصیتهای اصلی داستانی محدود کنیم، از میان ۱۵ شخصیت مؤنث اصلی در آثار نمونهٔ تحقیق، تنها یک نفر (مینا در رمان **پنجره**) در خارج از خانه به‌طور دائم به کار اشتغال داشته است. «تصویر بزرگی» که این آمار و ارقام به نمایش درمی‌آورد، تنها می‌تواند مبین این مسئله باشد که «کار» در آثار نمونهٔ تحقیق، از منظر فرهنگی، در منافات با نقش زن در خانواده است. شاید برای همین، تعداد بسیاری از شخصیتهای اصلی و عمدهٔ زن پس از طلاق یا پیش از ازدواج «تن به کار» داده‌اند. ایفای نقش خانه‌دار به هنگام نبود اجبار اقتصادی، عمده‌ترین نقش شخصیتهای داستانی مؤنث در آثار مورد بررسی است (نمودار ۷).

اگر بخواهیم ۱۸ مؤلف مؤنث در ۲۱ اثر نمونهٔ تحقیق را براساس تعداد زنان شاغل در داستانهای آنها رده‌بندی کنیم، آنگاه در یک سر طیف، با فریده رهنما روبه‌رو می‌شویم و در سر دیگر طیف، با فریده گلبو؛ تنها ۷ درصد شخصیتهای داستانی رهنما شاغل هستند، در حالی‌که

۸۳ درصد زنان در داستان فریده گلبو به‌طور دائم یا مقطعی شاغل بوده‌اند (نمودار ۸).* اگر تفکیکی بین نویسندگان مرد و زن ایجاد شود، با نکات جالب توجهی مواجه می‌شویم. در کل سه اثر نوشته شدهٔ مؤلفان مرد، تعداد شش شخصیت اصلی یا عمده مؤنث به چشم می‌خورند که از میان آنها، چهار نفر شاغل هستند که همهٔ آنها به علت استیصال و شرایط دشوار اقتصادی، تنها به شکلی مقطعی، مجبور به کار می‌شوند. به‌طورکلی، در آثار مؤلفان مرد، در نمونهٔ تحقیق، هیچ‌یک از زنان به کار مهم اجتماعی مشغول نیستند. به عبارت ساده‌تر، می‌توان جمع‌بندی کرد که آثار یادشده، برای زنان «جایگاهی طبیعی» در بیرون از خانه قائل نیستند و مسئله اشتغال زن و حضور اجتماعی او در بیرون از منزل را در نتیجه سیر غیرطبیعی اتفاقاتی جلوه می‌دهند که زن را مجبور به کار می‌کنند. جایگاه زن در این آثار در درون خانه به تصویر کشیده شده است؛ البته همان‌طور که پیشتر توضیح داده شد، در این رابطه، مؤلفان مرد تنها نیستند.

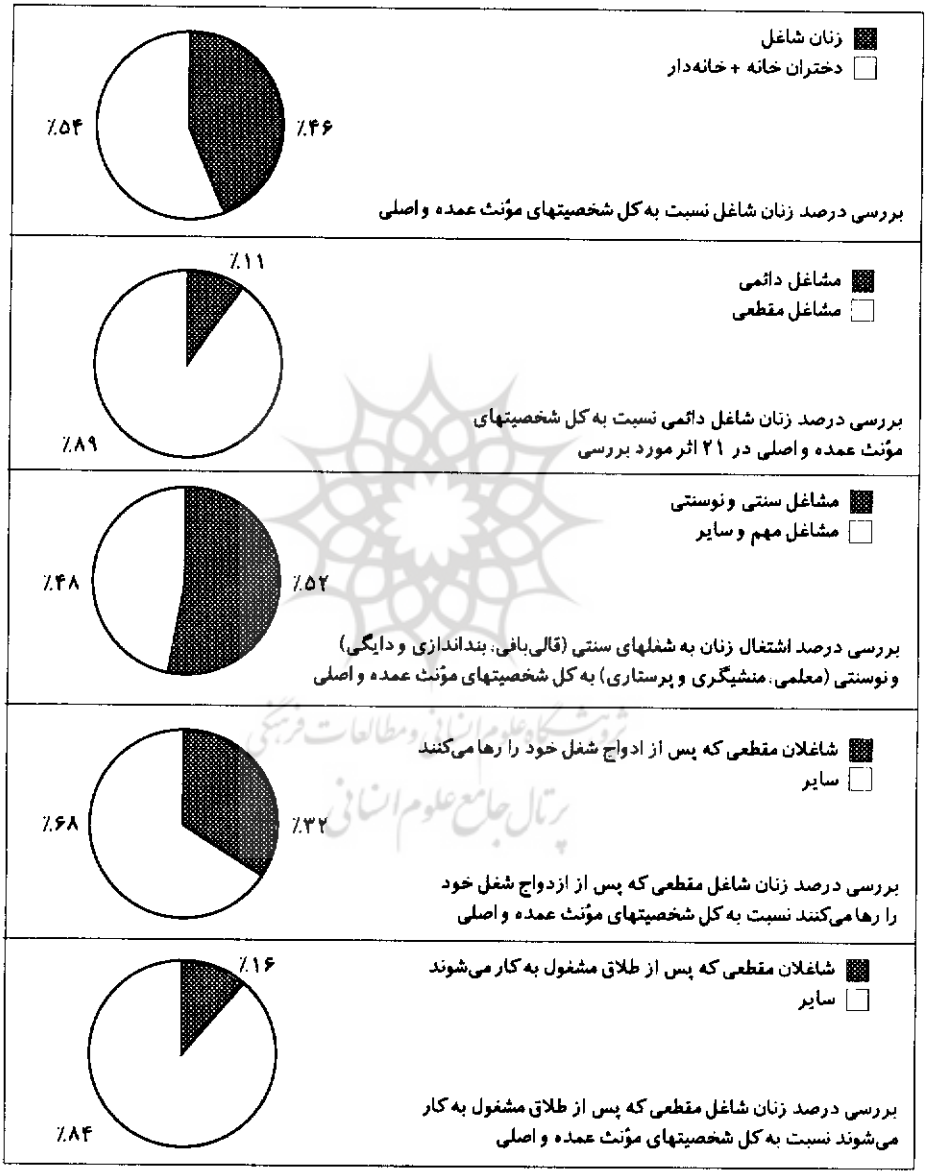
نتیجه‌گیری؛ «تصویری بزرگ» از «موجود خانگی»

اگر نظری دقیق به بازار کتب عامه‌پسند افکنده شود، تحلیلگر متوجه خواهد شد که تعداد آثار مؤلفان زن، به‌خصوص در میان پرفروش‌ترین آثار عامه‌پسند، چندین برابر آثار مؤلفان مرد است که این مسئله در مورد نمونهٔ بررسی شده در این تحقیق نیز به روشنی و وضوح مشاهده می‌شود. اما نباید تصور کرد که آثار مؤلفان زن، جهانی زنانه را خارج از چهارچوبهای فرهنگ غالب و مردسالارانه منعکس می‌کنند. آنها «واقعیت» جهان زنانه‌ای را بازنمایی می‌کنند که تحت سلطهٔ مردان قرار دارد. جالب توجه است که سلطهٔ مرد بر زن در این آثار، طبیعی و ازلی جلوه داده شده است. گویی چنین وضعیتی طبیعی است و در ذات و واقعیت روابط دو جنس زن و مرد قرار دارد.

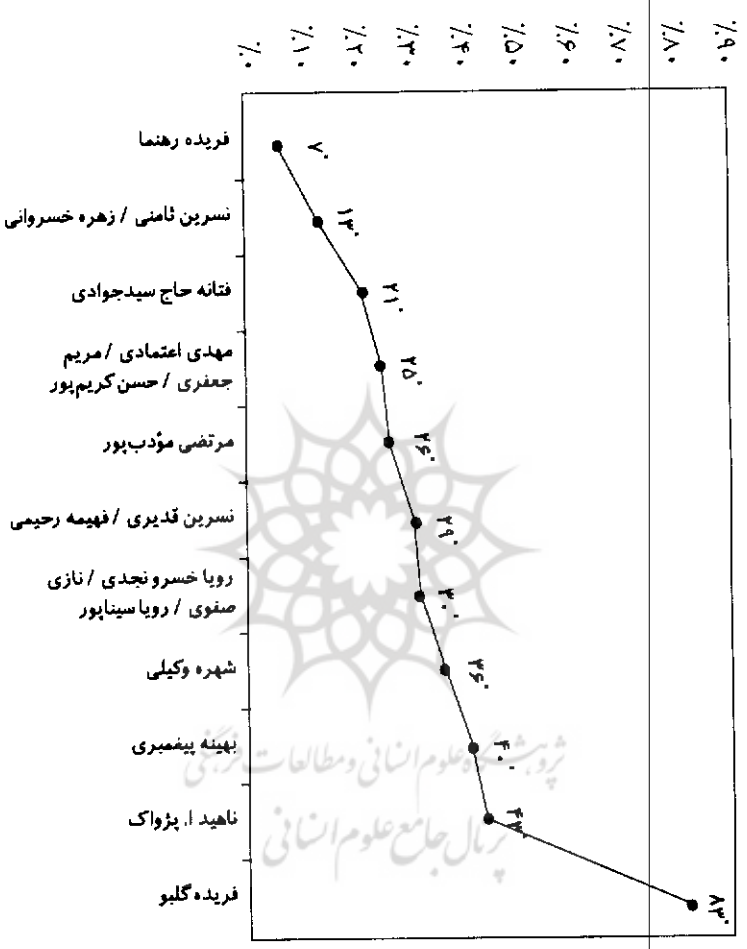
---

* البته اعداد در مورد خانم رحیمی به خاطر بافت خاص داستانهای وی «به‌درستی» سخن نمی‌گویند. او تعداد کمی از شخصیتهای داستانی را به‌کار می‌گیرد و برای همین، وجود چند یا حتی یک زن شاغل، جایگاه او را به میانهٔ طیف منتقل می‌کند، در حالی‌که داستانهای او بسیار خانگی هستند و به‌طور عمده مسائل احساسی شخصیت اصلی داستان را به تصویر می‌کشند. زنان شاغل داستانهای او نیز اغلب در داخل خانه مشغول به کارهایی چون معلمی و خطاطی هستند. نسرین قدیری نیز در یکی از داستانهای خود، یعنی ***گسترهٔ محبت***، تنها یک شخصیت زن داستانی منفی را، آن‌هم به‌طور مقطعی، به‌منزلهٔ شاغل به تصویر می‌کشد، اما در اثر دیگرش، یعنی ***نیمی از وجودم***، تعداد زیادی از شخصیتهای زن شاغل را در فضاهای داستانی خود وارد می‌کند.

نمودار ۷ـ بررسی درصدی اشتغال زنان در سطح شخصیتهای مؤنث اصلی و فرعی مهم



نمودار ۸ـ طیف‌بندی نویسندگان برحسب درصد به‌کارگیری شخصیتهای مؤنث آنان



برای به‌دست آوردن تصویری روشن‌تر از هر یک از نویسندگان مورد بررسی، آنها براساس وضعیت شغلی دائم یا مقطعی ـ مهم، سنتی و نوستی) شخصیتهای داستانی مؤنث، مورد طیف‌بندی قرار گرفته‌اند. در حالی‌که فریده گلبو بیشترین شخصیتهای شاغل را به کار می‌گیرد، فریده رهنما خانگی‌ترین آنها را به تصویر می‌کشد. اما جالب اینجاست که نسرین قدیری در اثر جدید خود، شخصیتهای متعدد شاغل مؤنث و در اثر قدیمی‌تر خود، شخصیتهای خانگی را به تصویر کشیده است. آیا این پدیده به دلیل نداشتن سبک مشخص است یا به دلیل وسعت‌یابی دایره مخاطبان او در میان زنان شاغل است؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به‌طور عمده، نقش اصلی را زن برعهده دارد، اما داشتن چنین نقشی به معنای داشتن نقش اصلی در زندگی «واقعی» و بازنمایی‌شدهٔ داستان نیست. زنان قهرمان این داستانها در محور حوادثی قرار دارند که مردان ایجاد، و در نهایت، «حل» می‌کنند. خوشبختی و بدبختی زنان قهرمان داستان، مگر در موارد خاص، نتیجهٔ تلاش و کوشش خود آنها نیست، بلکه نتیجهٔ بازی سرنوشت است که اغلب به دست مردان رقم می‌خورد. زنان در این داستانها اسیر سرنوشت ازپیش‌رقم‌خوردهٔ خود هستند.*

مثلاً خانم نسرین قدیری در رمان **نیمی از وجودم**، نقش شخصیت اصلی خود را به زنی به نام آرزو داده است. آرزو در تضادی قرار دارد که زندگی او را مختل کرده است، اما این خود آرزو نیست که تضاد مزبور را حل می‌کند، بلکه این تضاد در نهایت به دست امیر، شوهر دوم او حل می‌شود. در طول داستان نیز برادر آرزو، به نام حمید، یار و یاور اوست. آرزو در دست پرهیبت حوادث زندگی اسیر است. مرد شیطان صفتی یعنی شوهر اولش، او را با چنان مشکلاتی روبه‌رو می‌کند که راهی بیمارستان روانی می‌شود و دو مرد دیگر، یعنی شوهر دوم و برادرش، با کمک‌های مداوم خود، آرزو را به خوشبختی دوباره می‌رسانند. در این میان، آرزو کار چندانی برای حل مشکلات خود انجام نمی‌دهد. اگر آرزو در طول داستان دست به عملی متهورانه و شاید غیرهنجارین می‌زند، فقط و فقط به دلیل احساسات و عواطف طبیعی یک زن و یک مادر است، اما همین عمل متهورانه نیز زمانی امکان‌پذیر می‌شود که آرزو یار و یاوری از میان مردان پیدا می‌کند و مردی انسان‌صفت او را در مقابل مردی بدطینت یاری می‌رساند.

دیدگاه بسیاری از مؤلفان مؤنث عامه‌پسندنویس به‌طور دقیق منطبق بر سنتی‌ترین لایه‌های فرهنگ غالب مردسالارانه است. برای مثال، خانم نسرین قدیری که یکی از نویسندگان چیره‌دست عامه‌پسند است، به هنگامی که شخصیت مذکر داستان **گستره محبت** به همسرش خیانت می‌کند، احساس بیزاری و تنفر را به این مرد در خواننده ایجاد نمی‌کند، بلکه خیانت او را

* اگر زنان معصوم و «مطلوب» داستان اسیر سرنوشت‌اند، زنان شیطان‌صفت و اغواگر از راههای غیرقابل قبول با هنجارهای فرهنگی و ارزشهای اجتماعی، سعی می‌کنند تا عنان سرنوشت خود و حتی دیگر شخصیتهای داستانی را در دست گیرند، اما زنان شیطان‌صفت، حوادثی را می‌آفرینند که زنان معصوم را، البته به دست مردان، اسیر می‌کند.

به اغواگری زنی شیطان‌صفت نسبت می‌دهد. آیا این منطبق بر فرهنگ زنانه و سنتی ایرانی نیست که زن اغواگر را مایهٔ اصلی از راه به در شدن مرد خانواده می‌داند؟ همان‌طور که توضیح داده شد، زمانی که مؤلفان مؤنث، نقش اصلی داستان خود را از میان زنان انتخاب می‌کنند، به معنای سنت‌شکنی نیست، بلکه آنان شخصیتهای مؤنث داستانی خود را در چهارچوب همان هنجارها و باورهای قدیمی فرهنگی جامعه بازنمایی می‌کنند و در این راه نیز به استثنای نمونه‌هایی چون خانم شهره وکیلی، بسیار محافظه‌کارانه عمل می‌کنند. برای مثال، خانم رویا سیناپور با آنکه به شخصیت مؤنث داستان خود، شاه‌پری، در طول داستان اجازه رشد شخصیتی، تحصیلی و شغلی می‌دهد، ولی در نهایت او را نیز زیر سیطرهٔ مردان بد یا خوب داستان به تصویر می‌کشد. شاه‌پری در مقابل شخصیت پلیدی چون جمشید، گاه کاملاً تسلیم و گاه بسیار ضعیف عمل می‌کند و در آخر داستان نیز که به‌طور احساسی جمشید را به دلیل رذالتهای بی‌حدش به قتل می‌رساند، نه‌تنها تضاد زندگی خود را حل نکرده است، بلکه نقطه پایانی نیز بر زندگی داستانی خود می‌گذارد. رفتار شاه‌پری به‌طور دقیق منطبق بر درک غالب از «عکس‌العملهای احساسی و غیرمنطقی زنان» در جامعه است. نمونه دیگر و بسیار جالبی را نیز می‌توان در ***افسانه دل*** نوشتهٔ خانم فریده رهنما جست‌وجو کرد. شخصیت اصلی داستان خانم رهنما نیز مؤنث است، اما این شخصیت اصلی، در برخورد با زندگی، بسیار منفعل است. او قربانی تصمیم‌گیریهای پدرش است و هرگز نیز به مبارزه با او برنمی‌خیزد و خود را همچنان اسیر در تلاطم سرنوشت رقم‌خورده به دست مردان رها می‌سازد.

دلیل اصلی بازنمایی زن در چهارچوب فرهنگ غالب جامعه تنها می‌تواند این واقعیت باشد که خوانندگان این آثار، زنانی روشنفکر نیستند. به نظر می‌رسد که مؤلفان این آثار نمی‌خواهند در برخورد با تضادها و معضلات داستانی، راه‌حلی رادیکال ارائه کنند که احیاناً خوانندگان داستان را با مشکلاتی در عرصهٔ زندگی شخصی خود روبه‌رو سازند. سوختن و ساختن یا در انتظار معجزه‌ای ماندن، بهترین راه‌حل ممکن برای خواننده زنی است که خود اسیر مناسبات مردسالارانه است؛ خوانندگانی که در نهایت خواهان ادامه حیات در مناسبات فعلی مردسالارانه هستند و در فکر مبارزه با این مناسبات و «طوفانی کردن» محیط آرام خانواده خود نیستند.

نتیجهٔ نهایی آنکه، اعطای نقش اصلی به زنان در آثار مؤلفان مؤنث عامه‌پسندنویس به معنای مقابله با برداشتهای غالب از نقش زن در جامعه و خانواده نیست، بلکه تنها منعکس‌کنندهٔ همین نقش در زمینه‌ای از ارزشها و هنجارهای غالب فرهنگی است. دلیل این امر را شاید از سویی بتوان در نیازها و واقعیات زندگی خوانندگان این آثار جست‌وجو کرد، و از سوی دیگر، شاید دلیل این امر را بتوان چنین توضیح داد که رمانهای عامه‌پسند ایرانی به‌مثابهٔ بخشی از ابزارهای تعلیم و تربیت اجتماعی، گفتمان مردسالارانه را در چهارچوبی زنانه برای خوانندگانی منعکس می‌کنند که در رؤیای پیوستن به «بالا» از طریق خواندن این آثار، واقعیت روزمره را تحمل می‌کنند. البته به اعتقاد این مقاله تحقیقی دو دلیل فوق چنان درهم تنیده‌اند که جدایی آنها از یکدیگر امکان‌ناپذیر نیست.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

الف) منابع فارسی

- بدره‌ای، فریدون و ادوین، میور (۱۳۷۳)، ***ساخت رمان***، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- مخبر، عباس و رامان، سلدن (۱۳۷۲)، ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، تهران: طرح نوبهار.

ب) منابع لاتین

- Bakhtin, M.T. (1995), ***Towards a Methodology for the Study of the Novel***, in: The Realist Novel, Edited by Walder, D. London, NewYork: The Open University Routledge.

- Barths, R. (1994), ***Introduction to structural Analysis of Narrative***, in: The Semiotic Challenge by Rolland Barthes, Translated by Howard. R. Berkeley, Los Angeles. University of Calofornia press (first publishes 1971).

- Barthes, R. (Nd), ***The Plcasure of Text***, Translated by Miller, R. (with a note on the text by Howard, R), NewYork: Hill and WANG.

- _____ . (1995), ***The Reality Effect***, in: The Realist Noval, Edited by Walder, D. London, NewYork: The Open University Routledge.

- _____ . (1992), S/Z Trnaslated by Miller, R. Oxford (UK) & Cambridge (USA) Blackwell (First Published in 1973 in French).

- Bennet, T. (1995), ***Outside Literature***, London and NewYork: Routledge (first printed 1990).

- Bourdieu, P. (1984), ***Cistinction; A Social Critique of the Judgement of Tast***, Cambridge, Harward University press.

یادداشت‌برداری در گذشته، عدم دسترسی به کتاب اصلی

- Chambers, I. (1986), ***Popular Culture: The Metropolitian Experience***, London and NewYork: Metheum.

- Chatman, S. (1989), ***Story and Discourse***, Ithaca and London: Cornell University Press (First Printed 1978).

- Dutton, R. (1986), ***An Introduction to Literary Criticism***, London and Beirut: Longman & York press (first published in 1984).

- Eagelton, T. (1996), ***Towards a Seience of the Text*** (1976), in Marxist literary Theory, Edited by Terry Eagelton & Drew Milne, Oxford (UK) and Cambridge (USA), Blackwell publisheres.

- Gledhill, Christine (1997), ***Gener and Gender, in Represenation: Cultural Represenations and Signifying Practiees***, Edited by Hall, S., London: Thousand Oaks. New Dehli, Sage publication, In Association with open University.

- Hall, S. (Nd). ***Encoding Decoding***, in; Cultur, Media, Language; Edited by Stuart Hall.

پلی‌کپی عدم دسترسی به کتاب اصلی

- Harthly, J. (1989), ***Understanding News***, London and NewYork: Routledge (first published in 1982 by metheun).

- Kettle, A. (1995), ***Realism and Romance, in: the Realist Novel***, Edited by Walter, D. London, NewYork: the open University Routledge.

- Larsen, P. (1995), ***Textual Analysis of fictional Media, in: A Handbook of Qualitative Methodologies for Mass communication Research***, Edited by Jensen. K.B. & Jankowski N.W. London and NewYork: Routledge (first published 1991).

- Modleski, T. (1982), ***Loving with a Venagance: Mass Produced fantasis for Women***, in:

Representation: cultural Representations and Signifiying Practices Edited by Hall. S. London: Thousand Oaks, Newage Publications. in Assoeiation With the Open University.

- Nichols, B. (1981), ***Idology and the Image, Bloomington***, Indiana University press.

- _____ . (1991), ***Representing, Bloominton and Indiana polis***, Indiana University press.

- _____ . (1985), ***The Voice of Documentary***, In movies and Methods, Vol.2, (ed.B.Nichols), London: Indiana University Press.

- Radway, J.A. (1987), ***Reading the Romance***, London, NewYork: Verso (first published in 1984 by U of NC Press).

- ***The Marxist - Feminist Literary Collective***, Janc Eyre, Shirly, Villete, Aurora Leigh (1978) in: Marxist Literary Theory, Edited by Terry Eagelton & Drew milne, Oxford (UK) and Cambridge (USA) Blackwell Publishers: 1996.

- Wiiliams R. (1995), ***The English Novel***, in; the realist Novel Edited by Walter, D. London, NewYork. the open University Routledge.

رمانهای بررسی‌شده در نمونه تحقیق

- ***آریانا*** (۱۳۷۸)، فهیمه رحیمی، نشر چکاوک، چاپ اول.
- ***اتوبوس آبی*** (۱۳۸۰)، مهدی اعتمادی، زریاب، چاپ سوم، (چاپ اول: ۱۳۷۷).
- ***افسانه دل*** (۱۳۷۸)، فریده رهنما، انتشارات درسا، چاپ اول.
- ***بامداد خمار*** (۱۳۷۸)، فتانه حاج سیدجوادی، نشر پیکان، چاپ بیستم (چاپ اول: ۱۳۷۴).
- ***باغ مارشال*** (۱۳۷۹)، حسن کریم‌پور، نشر اوحدی، چاپ سیزدهم (چاپ اول: ۱۳۷۹).
- ***بگشای لب*** (۱۳۷۹)، شهره وکیلی، نشر پیکان، چاپ چهارم (چاپ اول: ۱۳۷۷).
- ***پریچهر*** (۱۳۸۰)، مرتضی مؤدب‌پور، نسل نو، چاپ ششم (چاپ اول: ۱۳۷۳).
- ***پنجره*** (۱۳۸۰)، فهیمه رحیمی، نشر چکاوک، چاپ اول.
- ***تندیس عشق*** (۱۳۷۳)، نسرین تامنی، انتشارات اردیبهشت، چاپ دوم (چاپ اول: ۱۳۷۲).

ـ *حکایت روزگار* (۱۳۷۸)، فریده گلبو، روشنگران و مطالعات زنان، چاپ سوم (چاپ اول: ۱۳۷۳).
ـ *دالان بهشت* (۱۳۸۰)، نازی صفوی، ققنوس، چاپ نهم (چاپ اول: ۱۳۷۸).
ـ *سالهای بی‌کسی* (۱۳۷۹)، مریم جعفری، نشر چکاوک، چاپ اول.
ـ *شب سراب* (۱۳۸۰)، ناهید ا. پژواک، چاپ یازدهم (چاپ اول: ۱۳۷۷).
ـ *شاه‌پری حجله* (۱۳۷۹)، رویا سیناپور، مهران شهر، چاپ دوم (چاپ اول: ۱۳۷۹).
ـ *صبح پشیمانی* (۱۳۷۴)، نسرین ثامنی، انتشارات ارغوان، چاپ سوم (چاپ اول: ۱۳۷۹).
ـ *غمهای زندگی* (۱۳۷۸)، زهره خسروانی، انتشارات آبنوس، چاپ سوم (چاپ اول: ۱۳۷۵).
ـ *گستره محبت* (۱۳۷۹)، نسرین قدیری، نشر پیکان، چاپ ششم (چاپ اول: ۱۳۷۷).
ـ *محترم* (۱۳۷۸)، بهیه پیغمبری، نشر البرز، چاپ سوم (چاپ اول: ۱۳۷۷).
ـ *نیمی از وجودم* (۱۳۸۰)، نسرین قدیری، چاپ البرز، چاپ دوم (چاپ اول: ۱۳۸۰).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی