بررسی فمینیسم در مجموعه داستان «عشق روی چاکرای دوم» اثر ناتاشا امیری

علی گراوند[۱]
سارا حسینی[۲]

چکیده

فمینیسم به عنوان جریانی اجتماعی، به تدریج در دل ادبیات نیز راه یافت و از آن رو که انعکاس دهنده تمایلات، خواست‌ها، دغدغه‌ها و رنج‌های زنان اجتماع است، حوزه تأثیر آن از متن به فرامتن و اجتماع گسترش می یابد. پس از اولین تلاش‌های زنان برای بازتاب جهان و زبان خاص خود در آثار ادبی، با وجود مخالف و انکار برخی از منتقدان، ادبیاتی زنانه پدید آمده است که ویژگی‌های منحصر به خود را دارد. مجموعه داستان «عشق روی چاکرای دوم» از ناتاشا امیری یکی از آثار داستانی فارسی دهه هشتاد به شمار می‌آید که اغلب داستان‌هایش درباره زنان و دغدغه‌های آن‌هاست. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نویسنده در اغلب داستان‌های این مجموعه، جهان و زبانی زنانه خلق کرده است که از منظر مفاهیم فمینیستی و بررسی صبغه های فمینیستی آن قابل بحث و بررسی است و از آن رو که شخصیت‌های این داستان‌ها، آدم‌های معمولی و معاصر ما هستند، تأثیر عمیقی در باورپذیری آن‌ها برای مخاطب برجای‌نهاده‌است.

واژه‌های کلیدی: فمینیسم، فرامتن، ادبیات زنانه، عشق روی چاکرای دوم، صبغه‌های فمینیستی

پرتال جامع علوم انسانی

[۱]. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام
[۲]. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ایلام sara.hosseini42@yahoo.com

مقدمه

فمینیسم، واژه‌ای فرانسوی به معنی«طرفداری از حقوق زن» و «جنبش آزادی زنان» است که اگر چه با معنای کنونی، واژه‌ای نوین است. قدمتی به اندازه‌ی تاریخ دارد»(مراد خانی و طالبی:۱۳۸۹،۵). فمینیسم باور داشتن به حقوق زنان و برابری سیاسی، اجتماعی و اقتصادی زن و مرد است و یکی از پرشورترین تئوری‌های قرن بیستم بوده که همواره عرصه‌ی چالش های بسیار گردیده است و «از جامعه شناسی تا روان‌شناسی، از سیاست تا هنر، از تاریخ تا ادبیات و ... همه جا ردپایی از آن دیده می شود»(رابینز،۱۳۸۹:۱۰)

بیش از صد و پنجاه سال است که جنبش‌های فمینیستی جهان و زنان متفکر و اندیشمند، برای تأیید و تثبیت معنای زن به عنوان موجودی خودمختار و آزاد و کسب حقوق او در فضاهای عمومی و خصوصی مبارزه می‌کنند و «امروزه بعد از گذشت صد و پنجاه سال، فمینیسم فراسوی برخوردهای حزبی و ایدئولوژیک تبدیل به شیوه‌ای از تفکر اجتماعی شده است»(حقدار،۱۳۸۰:۱۰۳). فمینیسم دارای گرایش‌ها و گونه‌هایی چون «فمینیسم لیبرال»، «فمینیسم اگزیستانسیالیستی»، «فمینیسم رادیکال»، «فمینیسم مارکسیستی»، «فمینیسم سوسیالیستی»، «فمینیسم روانکاوانه» و «فمینیسم پست مدرن» می‌باشد که همه آن‌ها در مبانی فلسفی و شاخص‌های تئوریک کلی و عمومی، مشترک هستند. هر یک از این گرایش‌ها بر جنبه‌ای از حقوق زنان تأکید داشته‌اند و عقایدشان گاه در تأیید یکدیگر و گاه در تضاد با هم بوده است، اما «توافق نداشتن درباره‌ی دلایل فرودستی زنان و تشخیص مناسب‌ترین راه برای دستیابی به آزادی «زن» مهم‌ترین عامل تفکیک نظریه‌های فمینیستی از یکدیگر است.»(مرنیسی،۱۳۸۰:۱۱). این جنبش به سرعت سیر حرکت خود را از جامعه‌شناسی به سوی دیگر رشته‌ها سوق داد و در دل ادبیات نیز راه یافت و حرکتی انتقادی و شورشی را در ادبیات داستانی بنیاد نهاد که نه تنها، جهان متن را تحت تأثیر نگاه تازه خود قرار داد، «نقش ارزشمندی[نیز] در مبارزه برای پایان دادن به ستم در جهان خارج از متن بازی می‌کند»(گرین و لبیهان:۱۳۸۳:۳۲۸). دلیل اصلی پذیرش این نوع تفکر در ادبیات داستانی آن بود که زنان نویسنده به دنبال راهی بودند تا صدای برابری خواهی خود را با ابزاری به نام ادبیات منتقل کنند.

در ابتدای راه، رمان‌نویسان زن قرن نوزدهم همچون جرج الیوت در بریتانیا و ژرژ ساند در فرانسه، نگرش‌های تثبیت‌شده اجتماعی درباره زنان را مورد انتقاد قراردادند، اما پیش از همه این زنان، مری ولستون کرافت در کتاب «استیفای حقوق زنان»(۱۷۶۲) به شدت علیه رمان‌هایی موضع می‌گیرد که احساس و عاطفه را در نویسندگان زن به قیمت فدا کردن خرد و تجزیه و تحلیل تشویق می‌کنند. او همچنین در این‌باره می‌نویسد: «زنانی هستند که مجذوب اوهام رمان نویسان کندذهن هستند که چیز اندکی از طبیعت انسان می‌دانند، و حکایات کهنه را می‌پرورند، و صحنه‌های پرزرق و برق را شرح می

دهند که همه در کلمه‌ی «احساساتی» می‌گنجند و ذوق را فاسد می‌کنند، و قلب را صرف‌نظر از وظایف روزمره‌اش بیرون می‌کشند»(رابینز،۱۳۸۹:۵۵).

تفسیر زنان به عنوان موجوداتی مستقل و جدا از مردان و توجه به حقوق پایمال شده آنان سبب شکل‌گیری ادبیاتی، خاص آنان گردید که همواره در پی تلاش برای نمایاندن حقوق از دست‌رفته زنان و نادیده انگاشته‌شدن شخصیت مستقل آنان است. گرچه برخی با اصطلاح ادبیات زنان مخالفند و بر این باورند که ادبیات زنان به شکل مستقل از پیکره ادبیات وجود ندارد، از جمله آنان ناتالی ساروت است که در این‌باره می‌گوید: «ادبیات زنان به معنای دقیق آن وجود ندارد، همان طور که نمی‌توان از موسیقی زنانه یا فلسفه زنانه سخن گفت. به نظر من فقط ادبیات وجود دارد، البته از نویسندگان زن می‌توان سخن گفت، اما موقعی که آثار آن‌ها را می‌خوانم به هیچ وجه احساس نمی‌کنم که نوشته زنانه می‌خوانم. من معتقدم زمانی که یک نویسنده زن می‌نویسد، «منِ» او دیگر وجود ندارد. ابلهانه است که رمان را از روی جنسیت نویسنده داوری کنیم.»(جهانبگلو،۱۳۸۴:۴۰).

تأملی کوتاه در نقش فرهنگ در تعیین جایگاه زنان

نقش دین و فرهنگ در شکل‌گیری هویت‌های اجتماعی آن‌جا آشکارتر می‌گردد که به نقش رسانه‌ها و تربیت خانوادگی در شکل‌گیری تصور کودکان از خدا بپردازیم. اغلب کودکان زیر ۱۰ سال، نقش پدر و خدا را به شکلی موازی می‌بینند و در تصوراتشان، خدا مرد است و استدلالشان نیز قدرت و بزرگی خداوند است که با تصوراتشان از مرد، همخوانی دارد، البته «مفهوم خدا بیش از آن که وابسته به نقش فردی پدر باشد، با نقش فرهنگی و نهادینه شده پدر در فرهنگ جامعه مرتبط است. اغلب کودکان، مفهوم خدا را با یک تصویر پدرانه در ارتباط می‌دانند. این ارتباط مفهومی بین مفهوم خدا و مفهوم پدر به طور مشابهی در کودکان دارای پدر و محروم از پدر مشاهده می‌شود.» (اسکندری،۱۳۸۶:۱۱۰). بنابر این می‌توان ادبیات داستانی کودکان را بزرگ‌ترین و پایه‌ای‌ترین مروّج تصاویر کلیشه‌ای و سنتی از جنسیت دانست. « در افسانه‌های پریان نظیر سیندرالا یا زیبای خفته، زنان و دختران را وابسته و قربانی جلوه می‌دهند حال آن که مردان قهرمانانی عاشق‌پیشه و مشکل‌گشایانی زیرک اند»(گرت،۱۳۸۵:۴۲). نظیر چنین تصاویری را در ادبیات تمام ملت‌ها، ره راحتی می‌توان یافت.

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

زنی که در ادبیات کلاسیک فارسی چهره‌ای آرمانی داشت و به عنوان معشوقی همیشه در پرده و دور از دسترس مطرح می‌شد، موجودی خیالی بود که با زنی که در جامعه‌ی ایرانی زندگی می‌کرد فاصله بسیار داشت. همزمان با مشروطه یکی از خواسته‌های روشنفکران، حقوق برابر زن و مرد بود، اما جامعه ایرانی که به آرامی از سنت‌های کهن خود فاصله می‌گرفت، آمادگی حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی را نداشت بنابراین، جامعه با توده‌ی عظیمی از زنانی مواجه شد که با فقر و بیکاری، خشونت و محرومیت جنسی دست و پنجه نرم می‌کردند. زنان قهرمان در رمان‌های اجتماعی این دوره «هر چند ظاهراً اکنون رفتاری واقع‌گرایانه اتخاذ کرده اما هنوز اسیر چنگال آفرینندگان مذکرش، بالاخص در نقش قربانی کلیشه‌ای نیروهای منحوس تجددخواهی بود.»(عسگری‌حسنکلو،۱۳۸۷:۴۶). اما به تدریج، عرصه برای حضور زنان به عنوان نویسندگان آثار ادبی و همچنین به عنوان قهرمانان داستان‌ها و البته به شکلی نزدیک به واقع فراهم گردید.

۲-۶ مجموعه داستان عشق روی چاکرای دوم

مجموعه داستان عشق روی چاکرای دوم (۱۳۸۷) اثر ناتاشا امیری و شامل ده داستان کوتاه است که شخصیت اول اغلب آنان زنان هستند. در داستان‌های این مجموعه، بدبینی و شک میان آدم‌ها موج می‌زند؛ آدم‌هایی که عشق را باور ندارند و مردهایی که بی‌وفا و خیانتکارند و به دنبال تنوع در رابطه هایشان می‌گردند بنابراین زنان به عنوان طرف مقابل این روابط گاه ناگزیرند تسلیم شرایط شوند و گاه تسلیم مردان دیگر.

۲-۶-۱ داستان اول: آن که شبیه تو نیست

آن که شبیه تو نیست داستان زندگی زنی است که شوهری خیانتکار دارد. او از این ماجرا باخبر است و به هر دری می‌زند تا از زندگی مشترکش محافظت کند. شیرین شربیانی شخصیت اصلی این داستان، دائماً به دنبال جراحی‌های زیبایی است و سعی می‌کند با تغییرات مداوم در چهره‌اش، شوهر را به خود جذب کند. راوی داستان که دوست شیرین است، غم و سرگردانی او را این چنین به تصویر می‌کشد:

«روی تخت نیم‌خیز شدم. هیچ وقت نفهمیده بودم در تمام سال‌هایی که پسرش را پیش خدمتکار می‌گذاشت و دنبالم می‌آمد، وقت تلف کردن پشت میز کافه‌ها، تشخیص دادن شکل لردهای چسبیده به ته فنجان‌های قهوه، با قاشق هم‌زدن بستنی‌های شکلاتی آب شده نه تنها هیچ امتیازی برایش نیست بلکه سرپوشی است بر تمام ناگفته‌های آزاردهنده‌ای که نمی‌خواست راه گفتنشان به کسی را پیدا کند»(امیری،۱۳۸۷:۱۱). این داستان قصه آشنای خیانت است. دوست دوران مدرسه راوی که اکنون چهره‌ای کاملاً متفاوت از سال‌های مدرسه دارد؛ زنی است که می‌کوشد چهره اش را زیر پوشش عمل های جراحی مختلف پنهان کند. او از یک سو می‌خواهد خیانت شوهرش را آشکار کند و از سوی دیگر به هر بهانه‌ای این کار را به تعویق می‌اندازد. او همان قدر از رودررو شدن با واقعیت خیانت می ترسد

که از روبه رو شدن با نقص‌های جسمی‌اش. راوی، شوهر این زن را مردی با «سبیل چهارگوش»، «لحن عامیانه» و «شکم بزرگ» توصیف می‌کند، اما از این توصیفات جزیی فراتر نمی‌رود و مردِ داستان در همین حد برای خواننده ناشناخته باقی می‌ماند. در واقع یکی از عمده‌ترین مشکلات امیری در این کتاب ضعف در توصیف عمیق مردهای داستان است؛ نقصی که بیشتر نویسندگان زن با آن دست و پنجه نرم می‌کنند. سیمون دوبوار در این‌باره می‌گوید: نویسندگان زن، اغلب «افراد، اقلیم‌ها و تمدن‌ها را به نحوی حساس و دقیق، تداعی می‌کنند، اما به ندرت پیش می‌آید که موفق شوند قهرمان‌های مردی را که به اندازه‌ی هیت کلیف[قهرمان رمان بلندی‌های بادگیر] قانع‌کننده باشند، بیافرینند: در مرد چندان چیزی جز جنس نر درک نمی‌کنند.»(دوبوار،۱۳۸۸:۶۵۸)

در این داستان ابزارها، اغلب وسایل آرایش و زیبایی هستند و حوادث داستان در پارک، خانه، طلا فروشی و بزرگراه اتفاق می‌افتد. نکته بارز و چشمگیر این داستان، نگاه به مسأله خیانت از زاویه دید یک زن است، «یکی از خصلت‌های بارز زنان در ادبیات مرد نگاشته، حیله‌گری و مکر، تحریک به شهوت، خیانتکاری و دروغ است. به همین دلیل است که در سراسر ادبیات داستانی ایرانی توصیه‌های زیادی درباره احتراز از زنان و بی‌اعتمادی به آنان وجود دارد».(توکلی،۱۳۸۲:۵۱)، اما این بار خیانتکاری، دروغ‌گویی و بی‌وفایی مرد است که موضوع و محور اصلی داستان قرار گرفته است و خواننده را وادار می‌کند که این بار از زوایه دید یک زن به موضوع بنگرد. تصویر ارایه شده از زن ایرانی در اشعار و داستان‌های کلاسیک، همواره تصویری منفعل بوده است که نویسنده هر طور که می‌خواست با او رفتار می‌کرد، اما تصویر زن ایرانی اکنون در آثار نویسندگان زن، تصویری است نزدیک به واقعیت. او موجودی است که با همه ضعف‌ها و قوت‌هایش به تصویر کشیده می‌شود. این داستان و به طور کلی داستان‌هایی که زنان درباره جنس خود می‌نویسند، از دیدگاه فمینیست ها از آن رو ارزشمند است که به جای این که مرد، سوژه (فاعل شناسا) باشد و زنان ابژه (موضوع) های او، این بار زنان سوژه‌هایی هستند که ابژه‌هایی از جنس خود را موضوع خلق یک داستان قرار می‌دهند. در واقع این بار، زنان هستند که از دغدغه‌های خود می‌نویسند. در این داستان آنچه که بیش از هر چیز بر آن تأکید می‌شود، جراحی‌های زیبایی شخصیت اصلی داستان برای جذب همسر (مرد) است، از دیدگاه فمینیست‌ها این امر ریشه در عدم اعتماد به نفس زنان دارد که از طریق تبلیغات و رسانه‌های مردسالار، دایماً به زنان گوشزد می شود که اگر می‌خواهید روابط عاطفی عمیق‌تری داشته باشید باید پیش از هر چیز، ظاهری زیبا و فریبنده داشته‌باشید. این نگاه از منظر مکتب اصالت زن یا فمینیسم به هیچ‌وجه پذیرفته نیست. این امر را زنان نویسنده با مطرح کردن زنانی که ویژگی‌های جذاب روحی آن بر ویژگی‌های جسمانی‌شان غلبه دارد، بارها مطرح کرده‌اند. در واقع آن‌ها در پی القای این باور فمینیستی هستند که «تأکید بر جذابیت فیزیکی در قصه الزاماً بدین معنی نیست که یک زن بدقیافه نمی‌تواند به طرق دیگر جالب و دلربا باشد»(رابینز،۱۳۸۹:۸۴).

۲-۶-۲ داستان دوم: ویرگول

داستان ویرگول با تصویر جدایی مینا عظیمی و سعید صالحی در یک پارک آغاز می‌شود اما این داستان، روایت زندگیِ آدم‌های زیادی است که گاه از کنار هم رد می‌شوند در حالی که قرار است بیست و سه سال بعد با هم آشنا شوند؛ داستان آدم‌هایی که با رد شدن از یک رابطه، وارد رابطه دیگری می شوند و به شکلی زنجیروار همه حوادث و شخصیت‌ها به هم وصل می‌شوند در حالی که هر کدام داستان خود را دارند. زن و مردی که با گم شدن دختر چهار ساله‌شان از هم جدا می‌شوند، انتقام«میم عین» از مهیار توسط سارا کرمی، ازدواج سعید صالحی و سارا کرمی به خاطر نصیحت‌های آقای احمدی، سوار شدن حمیرا ایلامی به ماشین آقای احمدی و پیاده شدن با ناراحتی، جدایی سارا از سعید، دیدار حمیرا با سعید صالحی و داستان تنهایی پارمیس که از پنجره اتاقش، شهر و آدم‌هایش را زیر نظر دارد تا داستان هر یک از آن‌ها را که به ناگزیر با هم پیوند دارند، به تصویر بکشد.

در داستان زن و مردی که به خاطر گم شدن دخترشان از هم جدا می‌شوند، زن از این که شوهرش صورت بی‌آرایش او را ببیند، می‌ترسد به همین دلیل است که سعی می‌کند با چیدن سفره ناهار چهره ی بی‌آرایشش را از یاد شوهر ببرد. این مسأله از نگاه فمینیست‌ها نشان از عدم اعتماد به نفس زن دارد، زیرا او از این که چهره‌ی حقیقی‌اش دیده شده و مورد پسند واقع نگردد، واهمه دارد. این امر نیز همچون داستان قبل، ریشه در باورهای مردسالار جامعه و عدم اعتماد به نفس زنان در چنین جوامعی دارد. بررسی تبلیغات تلویزیونی هر کشوری به عنوان بخشی که بازتاب دهنده ی مولفه های فرهنگی آن جامعه است نشان می‌دهد که در تبلیغات تلویزیونی معمولاً از زنان بین ۱۸ تا ۳۵ سال(زنان جوان) استفاده می‌شود و دلیل این امر آن است که زنان در این سنین جذاب‌تر و زیباتر هستند. در واقع آن ها از زنان برای فروش بیشتر کالاهایشان استفادی ابزاری می‌کنند»(راودراد و محمدی،۱۳۹۵:۹۳).

۲-۶-۳ داستان سوم: همین نزدیکی اما . . .

همین نزدیکی اما . . . داستان دختری گل فروش است که راوی داستان را می‌بیند و با خواهش و زاری از او می‌خواهد که او را با مادرش آشتی دهد. راوی این کار را با تردید می‌پذیرد، اما وقتی که به آن خانه پا می‌گذارد دختر گل فروش، در را پشت سرش می‌بندد، و او با زنی روبرو می‌شود که سر و وضعی آشفته و چندش‌آور دارد و به جای جواب دادن به حرف‌های راوی، مدام از او می‌پرسد: «تا حالا بغل هیشکی خوابیدی؟» و در حین کتک زدن راوی، بریده بریده داستان علاقه‌اش به مردی را می گوید که همواره آرزوی بودن با او را دارد. پیرزن هرگز با مردی نبوده، و همین سبب شده که از زن های دیگر کینه‌ای سخت به دل بگیرد و از آزار آن‌ها لذت ببرد. راوی بالاخره کلید را می‌یابد و از آن خانه فرار می‌کند اما لحظه‌ی آخر پیرزن از او می‌پرسد: «فقط بوگو چه طوریه؟» «با مرد بودنه می گم؟».

نفرتی که پیرزن از زنان دیگر دارد، نتیجه عشق ناکام و احساسات فروخورده جنسی است که او را وامی‌دارد تا با آزار زنان دیگر، که گویی حق عشقی او را تصاحب نموده‌اند، به آرامش برسد. ژاک لکان یکی از مهم‌ترین روانکاوان پسافرویدی است که نظریات جنجال‌برانگیزی در باب سکسوالیته و جنسیت عرضه می‌کند. لکان معتقد است که «ناخودآگاه انسان، ساختاری شبیه به زبان دارد» (ایگلتون،۲۱۷:۱۳۶۸) و انسان روان‌پریش، ناتوان از هرگونه سرکوب ناخودآگاه، عملاً راه تبعیت از او را برمی‌گزیند. شخصیت پیرزن در این داستان، روان‌پریشی است که تمایلات جنسی خود را که نشأت گرفته از ناخودآگاه اوست، بی پروا بیان می‌کند. لکان، برخلاف فروید که زنان را موجوداتی منفعل، خودآزار و در حسرت آلت تناسلی نرینه می‌دانست و البته مورد انتقاد تند اصحاب جنبش فمینیستی قرار می‌گرفت، به «بازنویسی فرویدیسم» پرداخته‌است (ایگلتون،۲۲۵:۱۳۶۸) و با کنار زدن دیدگاه فروید درباره اختگی و حسرت قضیب، بیش از هر چیز بر شباهت زبان و ناخودآگاه تأکید می‌ورزد. بنابراین می‌توان گفت که گفته‌های پیرزن به عنوان انسانی روان‌پریش که هیچ اختیاری در بیان جملات و نظم‌دادن به آن‌ها ندارد، گویی، بیانِ بی‌واسطه تمایلات ناخودآگاه اوست که بر زبانش جاری می‌گردد. این داستان از این جهت که بیان آزادانه تمایلات جنسی را به زنی روان‌پریش سپرده است، از یک سو نشان‌دهنده تأکید بر لزوم خویشتن‌داری در بیان این نوع از تمایلات، تحت سیطره نظامی مردسالار است، از سوی دیگر تصویری نوین از خشونت زنان علیه زنان را نیز به نمایش می‌گذارد. چرا که در یک جامعه مردسالار و در حوزه‌های تربیتی چنین جوامعی که مدام در حال تبلیغ ارزش‌های مردانه‌اند، علاوه بر مردان، زنان نیز می‌توانند از مهم‌ترین مروجّان این گفتمان باشند. در این داستان، پیرزن به عنوان نماینده تفکر مردسالار، اما در هیأتی زنانه بر زنان جوان، زیبا و به زعم او برخوردار از لذت‌های جنسی می‌تازد و در شکلی کلان‌تر، نمادی می‌شود از خشونتی که جوامع سنتی بر زنان روا می‌دارند؛ خشونتی که جنبش فمینیستی برای پایان دادن بدان پدید آمده‌است.

۲-۶-۴ داستان چهارم: ششمین نسل با حرف های اضافه

دو خانواده که قرار بود با هم وصلت کنند به خاطر سخت‌گیری‌ها و طعنه‌زدن‌هایشان به هم، زندگی را به میدان نبردی تبدیل کرده‌اند که قرار نیست برنده‌ای داشته باشد. سرانجام دو جوان به این نتیجه می‌رسند که باید طلاق بگیرند چرا که ادامه دادن با این اوضاع برای هر دو دشوار است. امیری در این داستان در قالب طنز، زبانی کهنه را به کار گرفته است. در واقع نویسنده با استفاده از زبانی کهنه برای بیان یک مفهوم نو از تکنیک کولاژ بهره برده‌است، اما دشواری زبان از تأثیرگذاری کلام کاسته است. اثری از زنانه نویسی و عقاید فمینیستی در این داستان دیده نمی‌شود و نویسنده با زبانی فارغ از جنسیتِ خود به نگارش داستان پرداخته است.

۲-۶-۵ داستان پنجم: من به توان تو

من به توان تو داستان دختر جوانی است که یک روز صبح وقتی از خواب بیدار می‌شود به جای صورت خودش در آینه دختری موسرخ و صورتی پر از کک مک می‌بیند. او بعد از آن تلاش می‌کند خود را در آینه نبیند، اما این تغییر شکل مثل واقعیتی غیرقابل‌انکار، او را دنبال می‌کند. پریس شخصیت اصلی داستان، در تمام مدت سعی دارد خانواده‌اش را متقاعد کند که شوهر خواهرش مردی شکاک و بیمار است، اما همه اعضای خانواده این مسأله را انکار می‌کنند و سخت‌گیری‌های شوهر خواهر را به حساب دوست داشتن می‌گذارند. در پایان، پریس دختر سرخ مو را به عنوان واقعیت خود می‌پذیرد و در مقابل اصرارهای خانواده‌اش برای بیرون آمدن از اتاق و خوشامدگویی به شوهر خواهرش می گوید:«اون طرف دیگه جای من نیست».

در میانه داستان وقتی پریس تلاش می‌کند موضوع تغییر قیافه‌اش را با مادرش در میان بگذارد با خود می‌گوید: «باید متوجه وضعیت غیرعادی من می‌شد، اما نمی‌توانستم از زنی که پنجاه سال زندگی مشترک خشونت‌بار در هم شکسته بودش انتظار داشته باشم متوجه تغییر حالتم بشود یا حداقل بپرسد چرا مثل دیوانه‌ها جلوی تلویزیون خاموش ایستاده‌ام. شاید اگر من هم سه روز مانده به عروسی‌ام حصبه می‌گرفتم و با سر تراشیده توی حجله می‌نشستم تا شوهرم که برای اول بار مرا می‌دید آن قدر چندشش شود که فقط برای هشت تا بچه انداختن با کراهت بغلم بخوابد، دیگر به بچه‌هایم توجهی نمی‌کردم »(امیری،۱۳۸۷:۸۴) بنابراین از تصمیمش منصرف می‌شود و این راز در دلش باقی‌می ماند.

پریس از مردها بیزار شده و سرکوب نیازهای جنسی، او را آزرده کرده‌است. او به دنبال مردی است که حتی اگر شده بدون علاقه با او ازدواج کند؛ کسی که به او تکیه کند و بتواند نیاز بچه‌دار شدنش را برآورده کند. «یکی دو ماه بود با مرد جدیدی آشنا نشده بودم. خیلی از احساساتم سرکوب شده‌بود و بدجور زیر فشارشان خرد می‌شدم. شب‌ها خوابم نمی‌برد و تصاویر معاشقه با مردها زجرم می‌داد، آن هم وقتی تمام خانواده فکر می‌کردند هنوز دخترم. وانمود می‌کردم آفتاب مهتاب ندیده‌ام، اما توی تنم یک زن کثیف بد بخت قایم شده بود. مهم نبود طرف کیست یا چه‌کاره است، واقعاً احتیاج داشتم مسئولیتم را روی دوشش بیندازم. دیگر مثل گذشته برایم مهم نبود عاشقش باشم مهم این بود که فقط بتوانم با او زندگی کنم و بچه‌دار شوم. حتی اگر مثل مسعود صد تا ایراد داشته باشد» (امیری،۱۳۸۷:۹۲).

«یکی از پیامدهای مردستیزی زنان داستان، بروز رفتارهای دیگرآزارانه و سادیستی است» (نجفی،۱۳۸۰:۴۳)، پریس چون در رابطه با مردها همیشه شکست خورده بوده است، نگاهی ستیزه جویانه نسبت به آن‌ها و از جمله شوهرخواهرش پیدا کرده است. از سوی دیگر به شدت از فشارهای روحی و جنسی رنج می‌برد، چنان که حاضر است با هر مردی که سر راهش قرار می‌گیرد ازدواج کند،

این رفتارهای متناقض نوعی پارادوکس فمینیستی ایجاد کرده است که رضا نجفی(منتقد)، آن را «مرد ستیزی و عشق خواهی» نامیده است(نجفی، ۳۶:۱۳۸۰).

۲-۶-۶ داستان ششم: عشق روی چاکرای دوم

عشق روی چاکرای دوم درباره زنی تنها است که مردِ همسایه، دکتر صاد به او چشم بد دارد. ناهید سراج شخصیت اصلی داستان، که به پیشنهادهای نامشروع دکتر صاد وقعی نمی‌نهد سرانجام یک شب تصمیم می‌گیرد خود را از آزار و اذیت های او خلاص کند. از همین رو، یک شب او را غافلگیر می‌کند و به قتل می‌رساند.

ناهید سراج زن بیوه‌ای است که حدوداً یک سال قبل، از همسرش جدا شده است و طلاقش موجب شده دوستان و آشنایان با دیدن او از سر تأسف سری تکان‌دهند تا وخامت شرایطش را به او گوشزد کنند.«قدم هایش در کوچه‌ها و خیابان‌ها تند شد، انگار برای رسیدن به جایی عجله داشته باشد. ولی به جایی هم که باید می‌رفت، نرفت.(خانه قدیمی مادربزرگش پر شده از بستگان و آشنایانی که با دیدنش از سر تأسف سر تکان می‌دادند تا با خود بگوید: «یعنی طلاق این‌قدر بی‌چاره‌ام کرده که این ها برایم دل بسوزانند؟» »(امیری،۱۰۶:۱۳۸۷). در واقع این داستان، جامعه سنتی‌ای را به تصویر می کشد که انتظارش از زن متأهل تحمل است؛ تحملی که هیچگاه به جدایی و طلاق نرسد، چرا که جامعه، وجود یک زن بیوه و تنها را برنمی‌تابد و اگر به ظاهر زنان بیوه‌ی بسیاری، بدون مشکل خاصی به تنهایی زندگی می‌کنند، نشان از نگاهی سطحی به زندگی و مشکلات این زنان است. مشکلاتی که اگر از دید زنان بازگو شود بسیار عمیق و دردناک خواهد بود. «فمینیست‌ها، گرچه درباره شیوه‌های فرودستی و ستم و سرکوبی که بر زنان روا می‌شود، توافق ندارند، اما همه این گروه‌ها بر ضرورت وجود جامعه‌شناسی‌ای که از چشم‌اندازی زنانه به مسائل آنان بنگرد تأکید می‌ورزند و معتقدند که مفاهیم جامعه‌شناسی باید بازسازی شود».(کاویان پور،۴۷۲:۱۳۸۵).

شاید بتوان گفت که بیزاری ناهید سراج از مردها به زمانی برمی‌گردد که او در زهدان مادرش صدای شکسته شدن اشیاء و فریادهای درهم و برهم مادر و پدرش را می‌شنود. آن جایی که با پرت شدن یک شی به سوی مادر باردارش، او را از دست می‌دهد و قدم به دنیایی می‌گذارد که یک مرد یعنی پدرش، مادر و حامی عاطفیش را از آن حذف کرده‌است. پدر با آزار مادر، او را نیز می‌آزارد و جهانی را که هنوز بدان گام ننهاده است ویران می‌کند، زیرا در این مرحله «بچه هنوز جهان و خودش را درهم تنیده می‌بیند، بدون آن که بین خود و دیگری هیچ‌گونه تفکیکی قایل شود.»(رابینز،۱۶۳:۱۳۸۹). ناهید سراج بی‌آن که خود بخواهد، با نفرتی عمیق از مردها پا به دنیا می گذارد؛ خواه آن مرد، پدرِ او باشد، خواه مردی که او را برای جاذبه‌های جنسی‌اش می‌خواهد.

در بخشی از داستان، توصیف راوی از عقاید دکتر صاد درباره‌ی ازدواج، به عقاید فمینیست‌های رادیکال نزدیک است، زیرا آن‌ها اعتقادی به تک‌همسری و وفاداری در ازدواج ندارند و حتی اگر ازدواج کنند خود را در برابر یکدیگر ملزم به رعایت حقوق خاصی نمی‌دانند:

«اما دکتر صاد پیش از هر کاری ترجیح داد مثل اشخاصی که وسواس اخلاقی ندارند، سیگاری روشن کند، ظاهری بی‌اعتنا به خود بگیرد و حتی به خود زحمت ندهد پنهان کند ازدواج آفتی است که لذت روابط متقابل را نابود می‌کند. گرچه می‌خواهد قدیسه زیبایش را برای همیشه نگاه دارد و دار و ندارش را به پای او بریزد، اما . . . برای بیان این مسئله (که بیش‌تر به اتمام حجت شبیه بود) حتماً تمام جسارتش را جمع کرده بود تا بعدها مجبور نشود با عذر آوردن‌های ناموجه، وعده‌های مبهم و پوزش‌خواهی‌های بی‌سر و ته، قضیه را فیصله دهد.»(امیری،۱۳۸۷:۱۱۲).

ناهید از روابط نامشروع با مردان بیزار است، اما دکتر صاد، می‌خواهد ناهید را مجاب کند که گرچه عاشق اوست، اما تصمیمی برای ازدواج ندارد. این امر برای ناهید، نه تنها آزاردهنده است، بلکه آنچنان خشمش را برمی‌انگیزد که او را وادار به کشتن دکتر صاد می‌کند. برخی تحقیقات در مورد این نوع روابط نشان می‌دهد که «اثرات زیان‌بار روابط آزاد جنسی و بدون ازدواج، برای مردان به دلیل آن که ریسک احساسی و مالی ازدواج و طلاق را ندارد، پر فایده‌تر بوده و از مطلوبیت بالایی برخوردار است»(علی محمدی،۱۳۸۴:۲۶۱)، اما تأثیرات منفی جسمی و روانی آن اغلب برای زنان خواهد بود. البته اگر شرایط فرهنگی و اجتماعی زندگی این زنان را نیز به اثرات شخصی روابط نامشروع اضافه کنیم، شرایط بسیار دشوارتر نیز خواهد شد.

این داستان، از آن جهت که به دوران کودکی ناهید و ریشه بیزاری او از مردها اشاره می‌کند، از دیدگاه فمینیسم روانکاوانه قابلیت شرح و تحلیل دارد. از سوی دیگر به دلیل بیان گوشه‌ای از مشکلات زندگی یک زن مطلقه و نگاه جامعه به او و روایت سبک زندگی‌اش، از دیدگاه فمینیست‌های رادیکال که مردسالاری را در حوزه‌های عمومی و خصوصی زیر سوال می‌برند، به یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های زنانه اشاره کرده است.

۲-۶-۷ داستان هفتم: غم، میان بادهای موسمی

داستان با حکایت مرگ گیله‌خاتون شروع می‌شود؛ دختری که از روز اول با غده‌ای زیر گلویش متولد می‌شود؛ غده‌ای که آن قدر بزرگ می‌شود که مثل یک هندوانه زیر گلویش سنگینی می کند. دختران خانه پس از مرگ او به سردابی پایین پله‌ها یعنی جایی که او زندگی می‌کرد می‌روند تا قفل چمدانش را بشکنند، هر یک از آن‌ها یادگاری از عشقش را در آن چمدان می‌یابد:

«بزرگ‌ترین‌شان گوشواره‌های یاقوت را کنار تارهای خاکستری مویش گرفت و در آینه روی طاقچه دختر سیاه موی سی و پنج سال قبل را به یاد آورد که از زیر تور سفید عروسی، یاقوت‌ها بر خاج گوش هایش برق می‌زد. یکی از دخترها لنگه کفشی را بیرون آورد که با آن در اولین مهمانی زندگی‌اش با

مردی رقصیده بود، حالا پاپیون رویش کنده شده بود و پاشنه‌اش لق می‌خورد، و دیگری نامه‌ای زرد شده را که فراموش نکرده بود کلمات مرکب پس داده‌اش دستخط کیست و چشم‌هایش هنوز هم می توانست برای او از اشک خیس شود.»(امیری،۱۳۸۷:۱۱۹). علاقه دختران خانه به چمدان در بسته گیله خاتون و یادگارهای کهنه آن، نشانی از علاقه زنان به نوستالژی‌هاست. گیله خاتون یادگاری‌های دخترانِ خانه را در چمدانش مخفی کرده بود، آن‌چنان که گویی یادگارهای عشقِ خودِ اویند.

پدر گیله‌خاتون یکی از مبارزان طرفدار سردار جنگل است. گیله خاتون عکسی از سردار جنگل را که برای بار اول در میان انگشت‌های چنگ‌شده پدر می‌بیند در شکاف دیوار خانه پنهان کرده است؛ عکسی که تمام عمر آن را عزیز می‌شمارد و هر روز پشت پرچین‌های خانه پنهان می‌شود و به امید دیدن مرد، به جاده خیره می‌شود. عاقبت، عاشق مرده‌شوی توکا می‌شود که از دید او شباهتی غریب به سردار جنگل دارد، اما وقتی به سمت او می‌رود مرد پا به فرار می‌گذارد. این غم، جان گیله‌خاتون را می‌آزارد، آن‌قدر که آرام و بی صدا به سردابی پایین پله‌ها می‌رود و برای همیشه کنار چمدانی که پر از یادگار عشق‌های دیگران است، به خوابی ابدی فرو می‌رود.

این داستان، روایت غم‌انگیزی است که از زندگی دختری که غده‌ای به بزرگی یک هندوانه مثل یک غمباد تمام عمر، میان او و دیگران مرز می‌کشد؛ مرزهایی که حتی گذر هشتاد و پنج سال از زندگیش نمی‌توانست آن‌ها را ویران کند. علاقه زنان به نوستالژی‌های عاشقانه و باور به آمدن مردی که همچون یک منجی است و در هیأت سردار جنگل رخ می‌نماید، از مهم‌ترین درون‌مایه‌های این داستان به شمار می‌آید.

در این داستان، نه تنها دیدگاه مردستیزی وجود ندارد بلکه با مطرح کردن شخصیت هایی همچون سردار جنگل و همچنین پدر خانواده نگاه مثبتی به مردها و روابط عاطفی دارد که البته شخصیت اصلی داستان به دلیل نقص جسمی از درک این لذت محروم مانده است. این دیدگاه به اعتقادات فمینیسم‌های پسامدرن نزدیک است که با تکیه بر روان‌شناسی رفتارگرایانه بر حفظ ویژگی‌های زنانگی تأکید می‌ورزند و بر خلاف فمینیست های رادیکال، معتقدند که زن، نیازمند خانواده، همسر و فرزند است، اما علت اصلی زیر سلطه رفتن زنان به خاطر رفتارهایی است که از بدو تولد میان دختر و پسر تفاوت و تفارق ایجاد می کند. در واقع« تردید در مورد مرزهای نظریه و عمل، وجه مشترک فمینیسم و پسا مدرنیسم است»(هاج،۱۳۷۷:۶۲).

۲-۶-۸ داستان هشتم: به چهل روایت دخترانه

به چهل روایت دخترانه، داستان اردوی دانشجویان دانشگاه اراک و ساوه به روستای فهرج است. در سال ۶۵۰ میلادی در یک حمله، چهل زن در این روستا خود را به درون چاهی انداخته‌اند تا از دست درازی مهاجمان در امان بمانند. دعوای دو استاد دانشگاه بر سر روشن شدن این مسأله است که آن چهل زن مسلمانند یا مسیحی. در مسیر رسیدن به روستا، دخترانی که عازم این سفرند هر کدام

دغدغه‌ها و دلمشغولی‌هایشان را با دوستی در میان می‌گذارند. شخصیت‌های این داستان مهتاب فصیح زاده، سودابه رضازاده، خانم دکتر پری کیانی، فریده شیرازی و دکتر آصفی هستند. در قسمت اول داستان، مهتاب ماجرای حاملگی‌اش را از رابطه‌ای نامشروع برای دوستش سودابه بازگو می‌کند. او قصد دارد پس از پایان سفر، سقط جنین کند، سودابه او را از عواقب کارش می‌ترساند، اما مهتاب تصمیم خود را گرفته است.

در قسمت دوم داستان، فریده شیرازی ماجرای جدایی‌اش از کسی را برای دوستانش تعریف می کند که به قول خودش حتی دستش را لمس نکرده‌است، دوستانش او را دلداری می‌دهند و به او گوشزد می‌کنند که مسأله مهمی نیست و حتی او را وادار به فکر کردن به یک رابطه جدید می‌کنند.

در پایان، مهتاب سر در حلقه چاه فرو می‌برد تا صدای جیغ و کشیده‌شدن ناخن این زنان را وقت سقوط‌شان بشنود، سرش گیج می‌رود اما نمی‌تواند پاهایش را از چاه بیرون‌بکشد. گویی داستان می خواهد یادآور این امر باشد که گرچه در عصری مدرن زندگی می‌کنیم، اما هنوز هم بسیاری از باورها درباره زنان و جنسیت آن‌ها پا برجاست؛ از این رو با افتادن مهتاب در چاه، سرنوشت او را با چهل زنی که قرن‌هاست در دل تاریکی خفته‌اند، پیوند می‌زند.

۲-۶-۹ داستان نهم: هاروت و ماروت

قصه‌ی هاروت و ماروت با تمام قصه‌های مجموعه‌ی «عشق روی چاکرای دوم» متفاوت است. بنیان این قصه، حکایت معروف دو فرشته‌ای است که به عذاب الهی دچار و در چاه بابل گرفتار شدند. جهان این قصه، بر خلاف دیگر داستان‌های این مجموعه، کاملاً مردانه است. داستان در فضایی سوررئال در کویری که نمی‌دانیم کجاست آغاز می‌شود. اثری از زنانگی در لحن و زبان این داستان دیده نمی شود و با وجود این که هیچ زنی در داستان وجود ندارد، شهوت سیری‌ناپذیر مردان و تبعات آن، در قالب روایتی آشنا برای مخاطب (قصه‌ی هاروت و ماروت» به نقد کشیده می‌شود.

۲-۶-۱۰ داستان دهم: با تشدید روی جیم

با تشدید روی جیم، داستان زندگی زنی سی و شش ساله است که ازدواج کرده است و سه بچه دارد؛ پدرش که همواره در زندگی مردی صبور و سازش‌کار بوده است، یک روز پرده از راز بدکاره بودن همسرش بر می‌دارد. دختر، این واقعیت را به سختی می‌پذیرد در حالی که در زندگی تکراری و هر روزی خود غرق شده است، وقتی این خبر را می‌شنود برای گریز از این اتفاق، به چشمه آبگرمی می‌رود که همیشه با مادرش می‌رفت، آنجا که می‌رسد با دیدن تفاوت‌های دختران و مادرانشان می نویسد:

«دخترک‌های تَرکه‌ای شاد و سرخوش، به زبان ترکی آواز می‌خواندند، کف می‌زدند، آب به هم می پاشیدند و می‌رقصیدند. اما آینده‌شان را بدون این که گول شکم صاف، ران لاغر و لگن‌های کوچکشان را خورد، راحت می‌شد در بدن‌های سفید و از ریخت‌افتاده پیرزن‌های عظیم‌الجثه‌ای مجسم کرد که

لخت مادرزاد لب استخر نشسته، با کف دست شرمگاه را پوشانده و زجر زایمان‌های متعدد، خیانت شوهر، تحمل هووهای جوان، ناسپاسی فرزند و کوله‌باری از احساسات جریحه‌دار شده را به شکل لایه های ضخیم چربی در ران و کمر و بازوها به معرض نمایش گذاشته بودند» (امیری،۱۷۸:۱۳۸۷). دختر به «حواهای رانده از بهشتی» می‌اندیشد که گاه مثل خود او، ناخواسته باردارشدن‌شان را با نیروی غریزه توجیه می‌کنند و در سرگردانی میان خواسته‌های خود و آنچه از آن‌ها انتظار می‌رود، رهرو راهی می‌شوند که از آنان انتظار می‌رود. او چند روزی از وابستگی‌هایی که حس آزار دهنده‌ای به نام عادت به آن‌ها پیوندش می‌دهد، می‌گریزد تا خود را از تبدیل شدن به «قاطر عصاری با چشم بند» برهاند، اما در پایان، همه چیز را می‌پذیرد؛ بد کاره بودنِ مادر، عرق همخوابگی فرزین[همسرش] و . . .

شارلوت گیلمن، بزرگ‌ترین جامعه‌شناس و اقتصاددان موج اول فمینیسم، «خانه را از قدیمی‌ترین نهادها و در عین حال پست‌ترین آن‌ها می‌داند که در آن فقط خوردن و خوابیدن، تنفس، لباس پوشیدن و سرگرم شدن برای زنان می‌ماند» (علی محمدی،۲۵۸:۱۳۸۴). از سوی دیگر فمینیست‌های رادیکال، ازدواج را از آن جهت که زن را تبدیل به موجودی می‌کند که نیازها و اولویت‌های خود را نادیده می گیرد تا نیازهای مادی و عاطفی همسر و فرزندانش را تأمین کند، نفی می‌کنند. شخصیت اصلی این داستان بعد از فاش شدن راز بدکارگی مادر، بار دیگر به زندگی خود و عادت‌هایش نگاهی می‌افکند، تصمیم می‌گیرد چند روزی از خانه و خانواده‌اش دور شود و با خود خلوت کند. در همین لحظات است که احساس می‌کند رسیدگی به امور خانه و بچه‌ها، و زندگی زناشویی‌اش، او را تبدیل به موجودی کرده که همه چیز را چشم بسته می‌پذیرد. گرچه شخصیت اصلی این داستان، همچون شارلوت گیلمن خانواده را نهاد پستی نمی‌داند، اما او نیز مادری را حسی غریزی می‌داند که البته وابستگی‌هایی برای او ایجاد کرده که چاره‌ای جز تسلیم شدن در برابر آن‌ها برایش باقی نمی‌گذارد

رادیکال فمینیست‌ها، بیش از هر چیز بر احساسات و روابط شخصی تکیه دارد. پیروان این مکتب اولین وظیفه سیاسی خود را کشف و بیان حقایق و مبارزه با اعمال ستم بر زنان می‌دانند. این گروه نماینده این اعتقاد شدند که «ستم بر زنان اساساً ریشه‌ی سایر ستم‌ها و بنیادی‌ترین شکل ستم در جوامع انسانی است. به تعبیر دیگر، موتور حرکت تاریخ، دیالکتیک جنسیت، یعنی تلاش مردان برای تسلط بر زنان است.»(موسسه فرهنگی طاها،۱۵:۱۳۷۷). آنان ازدواج را از آن جهت که زن را به موجودی «خانه دار»،«فرزندزا»و «خود دیگر بین» و مردان را به «نان آور»، «پدر»، و «من اصلی» تبدیل می کند، مورد انکار قرار می‌دهند و برای رهایی از تبعات بعدی ازدواج و تعهد، نظریه ازدواج آزاد را پیشنهاد می‌کنند.

از سوی دیگر، این داستان با پرداختن به کارهای روزانه‌ی یک زن خانه‌دار دارد، یادآور دیدگاه فمینیست‌های مارکسیست هستند که کار زن در خارج از خانه را پیش شرط آزادی زنان می‌دانند و

معتقدند که تا زمانی که این امر محقق نشود زنان همچنان اسیر کار بی‌مزد و مواجب خانگی خواهند بود.

نتیجه گیری

مجموعه داستان «عشق روی چاکرای دوم» متشکل از ده داستان است که در اغلب آن‌ها به دغدغه ها، مسائل و مشکلات زنان و موضوعاتی همچون: عشق، خیانت، شکست‌های عاطفی، تنهایی، تن فروشی، خشونت مردان علیه زنان، بارداری، طلاق و ... پرداخته است. رفتار و کنش شخصیت‌های این داستان‌ها در پاسخ به مشکلات، شاخه‌های مختلفی از گرایش‌های فمینیستی را مطرح می‌کند که نشان از استفاده آگاهانه نویسنده از این دیدگاه‌ها و مطرح کردن صبغه‌های فمینیستی در این اثر است.

منابع و مآخذ

- اسکندری، حسین؛ خدا به تصور کودکان؛ چاپ دوم؛ تهران، موسسه فرهنگی منادی تربیت، ۱۳۸۶.
- امیری، ناتاشا؛ عشق روی چاکرای دوم؛ چاپ دوم؛ تهران، انتشارات ققنوس، ۱۳۸۷.
- ایگلتون، تری؛ پیش درآمدی بر نظریه ادبی؛ مترجم: عباس مخبر؛ چاپ اول؛ تهران، چاپخانه علامه طباطبایی، ۱۳۶۸.
- توکلی، نیره؛ فرهنگ و هویت جنسی با نگاهی بر ادبیات ایران؛ نامه انسان شناسی؛ شماره ۳، بهار و تابستان ۱۳۸۲.
- حقدار، علی‌اصغر؛ فراسوی پست‌مدرنیته (اندیشه شبکه‌ای، فلسفه سنتی و هویت ایرانی)؛ چاپ اول؛ تهران، انتشارات شفیعی، ۱۳۸۰.
- جهانبگلو، رامین؛ ایران در جستجوی مدرنیته؛ چاپ اول؛ تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۴.
- دوبوار، سیمون؛ جنس دوم؛ مترجم: قاسم صنعوی، چاپ پنجم؛ تهران، انتشارات توس، ۱۳۸۸.
- رابینز، روت؛ فمینیسم‌های ادبی؛ مترجم: احمد ابومحبوب: چاپ اول، تهران، نشر افراز، ۱۳۸۹.
- راودراد و محمدی، اعظم و فروغ؛ شیوه بازنمایی زنان در تبلیغات تلویزیونی ایران و آمریکا؛ زن در فرهنگ و هنر؛ دوره ۸؛ شماره۱، بهار ۱۳۹۵.
- عسگری حسنکلو، عسگر؛ نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی با تاکید بر ده رمان برگزیده؛ چاپ دوم؛ تهران، نشر فروزان روز، ۱۳۸۹.
- علی محمدی، محمد؛ فمینیسم و خانواده؛ مطالعات راهبردی زنان؛ شماره ۲۹، پاییز ۱۳۸۴.
- کاویان‌پور، طلعت؛ ادبیات زن‌محورانه در ادب فارسی؛ چیستا؛ شماره ۵، اسفند ۱۳۸۵.
- گرت، استفانی؛ جامعه شناسی جنسیت؛ مترجم: کتایون بقایی: چاپ سوم، تهران، نشر دیگر، ۱۳۸۵.
- گرین،کیت و جیل، لبیهان؛ درس‌نامه نظریه و نقد ادبی؛ مترجم: فاطمه حسینی: چاپ اول، تهران، نشر روز نگار، ۱۳۸۳.

- مرادخانی و طالبی، صفیه و مریم؛ نقد فمینیستی مجموعه داستان «دختر خاله ونگوگ» اثر فریده خرمی؛ پژوهش زن؛ شماره ۴، تابستان ۱۳۸۹.
- مرنیسی، فاطمه؛ زنان پرده‌نشین و نخبگان جوشن‌پوش؛ مترجم: ملیحه مغازه‌ای: چاپ دوم، تهران، نشر نی، ۱۳۸۰.
- نجفی، رضا؛ عشق خواهی و مردستیزی، پاردوکسی فمینیستی؛ کتاب ماه ادبیات و فلسفه؛ شماره ۴۵، تیر ۱۳۸۰.
- هاج، یوانا؛ فمینیسم و پسامدرنیته: جدایی‌های گمراه کننده ناشی از تقابل مدرنیته و پسا مدرنیته؛ مترجم: فرزان سجودی؛ فارابی، شماره ۲۶، تابستان۱۳۷۷.
- موسسه فرهنگی طاها؛ نگاهی به فمینیسم؛ چاپ اول؛ قم، معاونت امور اساتید و دروس معارف اسلامی، ۱۳۷۷

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی