چالش‌های سنت و مدرنیته در چند داستان کوتاه معاصر ایرانی

زهرا جان‌نثاری لادانی*

استادیار زبان وادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۲/۵/۲، تاریخ تصویب: ۹۲/۹/۲)

چکیده

مطالعهٔ حاضر دربارهٔ جایگاه و رابطهٔ سنت و مدرنیته، تقابل و تضاد، و یا به‌هم‌آمیختگی آن‌ها در گونهٔ داستان کوتاه ایرانی است. برای این منظور شش داستان کوتاه از مجموعهٔ *بشنو از وی چون حکایت می‌کند*، انتخاب شده است. این داستان‌ها عبارتند از: «باغ فرخ‌لقا»، «آیینهٔ سنگی مادربزرگ»، «کنیزو»، «اسرار مرگ میرزا ابوالحسن خان حکیم»، «در پشت آن مه»، و «شازده کوچولو» که به ترتیب توسط شهرنوش پارسی‌پور، منصور کوشان، منیرو روانی‌پور، امیرحسن چهلتن، اصغر عبداللهی، و جعفر مدرس صادقی به نگارش درآمده‌اند. در این داستان‌ها، برهم‌کنش سنت و مدرنیته در جامعهٔ ایرانی در قالب مضامین زیر نمودار می‌شود: جایگاه زن مدرن در جامعهٔ سنتی، تضادهای نسل زنان مدرن و زنان سنتی، انحراف اخلاقی در جامعهٔ مردسالار در حرکت به سمت مدرنیته، سکوت و جنون زنان، و خودشیفتگی و خمودگی زن به عنوان موجودی با هویت مسخ شده در زندگی متأثر از مدرنیته. گزینش این داستان‌ها بر اساس جدید بودن و همخوانی‌شان با رویکردهای ذیل انجام گرفته است. نگارنده در نظر دارد تا با رویکردهای فمینیستی و ساختارشکنی، این داستان‌ها را بررسی و به ارزیابی نحوهٔ کاربرد سنت و مدرنیته در آن‌ها بپردازد. هدف از انجام این مطالعه، اثبات وجود کنش و برهمکنش میان سنت و مدرنیته در داستان‌های کوتاه انتخاب شده است. به بیان دیگر، نگارنده در صدد اثبات این حقیقت است که برخی از داستان‌های کوتاه ایرانی معاصر قادر به نمایاندن مدرنیته صرف و نادیده گرفتن سنت به‌طور کامل نیستند.

واژه‌های کلیدی: سنت، مدرنیته، داستان کوتاه، نقد فمینیستی، ساختارشکنی، فرهنگ ایرانی.

* تلفن: ۷۹۳۲۳۹۱-۰۳۱۱، دورنگار: ۷۹۳۲۳۹۱-۰۳۱۱، E-mail: z.jannessari@fgn.ui.ac.ir

مقدمه

داستان کوتاه معاصر ایرانی یکی از گونه‌های ادبی جدید است که کشمکش‌های موجود بین نسل جدید و قدیم، تحولات فرهنگی بوجود آمده توسط مدرنیته در بافت و ساختار جامعه، و تضادهای حاصل از این دگرگونی‌ها را در زندگی شخصیت‌ها، که نمایندهٔ افراد اجتماع‌اند، به زیبایی به تصویر می‌کشد. مدرنیته در اروپا خیلی پیش‌تر از مدرنیته در ایران اتفاق افتاد، یعنی از قرن هفدهم به بعد، اما موج دوم و گسترده‌تر مدرنیته در اواخر قرن نوزده واقع شد. اصل عدم قطعیت و فیزیک کوانتوم، باعث بروز تردید در همهٔ واقعیت‌های عینی شد. خوانش‌های جدیدی که فروید و داروین از اصل وجودی، اعمال و رفتار انسان ارائه دادند، جایگاه والای بشر را زیر سؤال برد. همچنین، با درگرفتن دو جنگ جهانی هولناک، تصویری ناامیدکننده و سرد از هستی بشر و ادامهٔ حیات او در جامعه در اذهان عمومی شکل گرفت و به این ترتیب، انزواطلبی و پوچ‌گرایی بر زندگی مردم حاکم شد. افزون بر این، نظام سرمایه‌داری و مفاسد ناشی از آن باعث تولد جوامعی شد که در آن‌ها دیگر مفاهیم و ارزش‌های سنتی معنایی نداشت؛ و برغم پیشرفت‌های چشمگیر در زمینه‌های اقتصادی و علمی که رفاه هر چه بیشتر زندگی افراد را امکان‌پذیر می‌ساخت، ویرانی و فساد اخلاقی حاصل از این دستاوردها، تیشه‌ای بود بر ریشه‌های سست بنیان‌های نوین اجتماعی و بشری. برای نمونه می‌توان به ساخت و بکارگیری سلاح‌های مخرب هسته‌ای در جنگ جهانی دوم اشاره کرد که پیامد آن کشتار بیش از چهل میلیون انسان بود. بدین ترتیب، با کمرنگ شدن ارزش‌های معنوی و اخلاقی، سنت‌های گذشته بدست فراموشی سپرده و معیارهای ارزشی نوین جایگزین آن‌ها شد. اما این پایان داستان نبود؛ جایگزینی این ارزش‌ها و شیوه‌های فکری جدید که همهٔ امور مطلق و نازل شده بر انسان را به چالش می‌کشید، قربانیان فراوانی داشت، و منجر به فروپاشی بسیاری از بنیادهای نهادینه شده و مراجع قدرت، از جمله خانواده، فرهنگ مردسالارانه، سنت ازدواج، مذهب، زندگی روستایی، اقتدار شخصی و غیره شد. این فروپاشی موجب پیدایش مفاهیم نوینی از جمله فردگرایی، حقوق زنان، بی‌دینی و فساد عمومی، مهاجرت به شهرها و حومه‌نشینی، شخصیت‌های آسیب‌پذیر و شکننده، ناراحتی‌های روحی و روانی و بسیاری از مسایل دیگر شد. این فرایند بسیار پیچیده و سهمگین بود، اما نیل به مدرنیسم هیچ گاه باعث زدوده شدن کامل سنت از صفحه افکار و اعمال انسان نشد، به نحوی که همواره می‌توان کشمکش‌های کوچک و بزرگ را در سرتاسر زندگی بشر مدرن و حتی پسامدرن جستجو و مشاهده کرد.

اما ایران نیز همگام با اروپا تجارب تلخ ناشی از آثار مدرنیته را در مقیاسی متفاوت تجربه می‌کرد. در ایران اندیشه تجددگرا به تدریج در عصر قاجار و با مطرح شدن خواست مشروطیت و حکومت قانونی شکل گرفت. به این ترتیب، با برآمدن تمایلات ملی‌گرایانه، ارزش‌های تثبیت شده پیشین نیز به آرامی رنگ می‌باخت و جای خود را به ارزش‌های تازه می‌داد. همراه با این تحولات، شاهد بوجود آمدن گونه‌های ادبی جدیدیم، به نحوی که فتحعلی آخوندزاده به عنوان نخستین نمایشنامه‌نویس آسیا و ایران درام را به عنوان گونه‌ای معرفی می‌کند که باید به جای *گلستان* و *زینت المجالس* بنشیند تا پاسخگوی نیازهای جامعهٔ معاصر باشد، زیرا از دورهٔ قاجار به این سو، نثر به حیات واقعی مردم گرایش پیدا کرد. برخورد تجدد غربی با «ارکان فرهنگی و اجتماعی ایران عصر قاجار» باعث تزلزل نظام ادبی کهن و پدید آمدن رمان و داستان کوتاه شد (میرعابدینی ۱۰-۹)، اگرچه این گونه‌ها از نظر ادبی بسیار ضعیف بودند و به زمان بسیاری برای تکوین نیاز داشتند.

پیدایش داستان کوتاه در ایران به صورت فنی و جدی پس از انتشار «فارسی شکر است» (۱۳۰۰) شروع شد، یعنی دوره‌ای که رضاخان قصد داشت ایران را به کشوری متمدن و نوین تبدیل کند. این گونهٔ ادبی تازه توسط جمالزاده معرفی و پرورده شد، اگرچه پیش از جمالزاده اشکال متفاوتی از روایت منثور در متونی همچون سفرنامه، خوابنامه، حکایات ماجراجویانه، روزنامه‌ها (به ویژه نشریهٔ *صور اسرافیل* و *چرند و پرند* دهخدا) به چشم می‌خورد. به عنوان مثال، جمالزاده در داستان «فارسی شکر است» مسالهٔ حیاتی زبان را به عنوان مضمون پرورانید. در این داستان، جمالزاده از زبان مطنطن انتقاد می‌کند، آن را عاملی برای عقب‌افتادگی می‌داند، و زبان روان و کوچه‌بازاری را عامل موفقیت در برقراری ارتباط میان طبقات مختلف اجتماعی می‌داند.

داستان کوتاه ایرانی پس از جمالزاده در مراحل رشد خود شاهد پیشرفت چشمگیری در آثار بزرگ علوی، صادق هدایت، و غلامحسین ساعدی بود. از میان آثار علوی می‌توان به *چمدان* (۱۳۱۱) اشاره کرد که «ضدیت آشکار هر چند نومیدانهٔ قهرمانان داستان‌ها با قراردادها و رسوم کهنه و پذیرفته‌شده» را باز می‌نمایاند (میرعابدینی ۳۲۶). همچنین می‌توان از میان آثار هدایت از مجموعه‌های *زنده به گور* (۱۳۰۹)، *سه قطره خون* (۱۳۱۱)، و *سایه‌روشن* (۱۳۱۲) نام برد که انتقادی است بر فضای اجتماعی و روحی ناشی از شکست مشروطه و تأثیر خفقان‌آور آن بر نویسنده ایرانی. در این بین، غلامحسین ساعدی نیز با خلق داستان‌هایی از جمله «دعوت» و «زاویه» به نقد جامعه و سیاست روزگار خود پرداخت.

دهه‌های ۱۳٤۰ و ۱۳۵۰ شاهد رشد بیشتر داستان کوتاه در دستان سیمین دانشور بود که قالب و زبان مناسب داستان را به شکلی استادانه و پخته به کار می‌گرفت، و علاوه بر استفادهٔ درست از فن روایت، به انتقاد از اوضاع اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و اجتماعی ایران پهلوی نیز می‌پرداخت. به عنوان مثال، مجموعهٔ بـه کـی سـلام کـنم؟ (۱۳۵۹) گویـای شـرایط تلـخ و دردناک زنان ایرانی در کانون خانوادهٔ مردسالارانه ایرانی است. در ایـن مجموعـه، دانـشور بـه وضعیت زنان سنتی در جامعهٔ در حال گذار از فرهنگ کهن به فرهنگ جدید و نیز زنان متجدد که در گیر و دار کشمکش با فرهنگ سنتی‌اند می‌پردازد.

گونهٔ داستان کوتاه ایرانی که پیدایش آن اصولاً وابسته به شـکل‌گیـری پدیـدهٔ مدرنیتـه در اواخر دورهٔ قاجار و کل دوران پهلوی است، در دست نویسندگانی که در چکیده ذکر شـد، بـه اوج شکوفایی و کمال خود می‌رسد، و به این ترتیب، آینهٔ تمام‌نمای شرایط زنـدگی ایرانـی در جامعه‌ای در حال گذار از سنت به مدرنیته با تمام تناقض‌ها، درگیری‌ها و تضادهای حاصـل از این رویارویی می‌شود.

داستان کوتاه به دلیل موجز و مستقیم بودنش مورد توجه نویسندگانی قرار گرفـت کـه در عصر سرعت، برای انتقال مفاهیم مورد نظرشان از آن بهره بردند. داستان کوتـاه ایرانـی معاصـر نیز همانند گونه‌های مشابه خود در دیگر فرهنگ‌ها و زبان‌هـای دنیـا، از خـود توانمنـدی‌هـای شگرفی به نمایش گذاشته است. از این گذشته، بار فرهنگی ایرانی و یا بومی غنی در بافت این داستان‌ها آن‌ها را به گفتمان‌های مناسبی برای طرح چالش‌ها و کشمکش‌های ذکر شـده تبـدیل می‌کنـد. آنچه در ادامه می‌آید بررسـی بـرهم‌کـنش میـان سـنت و مدرنیتـه در شـش نمونـه از داستان‌های کوتاه ایرانی معاصر است.

بحث و بررسی

در داستان «باغ فرخ‌لقا» (۱۳۸۰)، شهرنوش پارسی‌پور سه تیـپ شخـصیتی متفـاوت را در کنار هم به نمایش گذاشته است که بررسی‌شان آشکارا نشان‌دهندهٔ تـضاد شـدید بـین سـنت و مدرنیته در داستان کوتاه ایرانی است. تیپ اول نشانگر زن مـدرنی اسـت کـه بـه قـصد انجـام فعالیت‌هـای اجتمـاعی، مقولـهٔ وظـایف سـنتی و از پـیش تعیـین شـده بـرای زن در فرهنـگ مردسالارانه را به دست فراموشی سپرده است. این شخصیت بر خلاف یک زن سنتی، گردانندهٔ میهمانی‌های هفتگی است که در آن اغلب افراد نام‌آور از هر دسـته و رسـته‌ای حـضور دارنـد. همچنین فرخ‌لقا در کنار چنین روابط اجتماعی گسترده‌ای، اوقات خود را وقف سرودن شـعر و

یا تبدیل شدن به یک مدل برای نقاش کرده است. فعالیت‌هایی مانند نویسندگی و نقاشی زنان در حوزهٔ عقاید فرهنگ مردسالارانه مورد مؤاخذه بوده و هست. آنچه این فرهنگ به صورت پیش‌فرض در مورد زنان باور دارد این است که زنان باید وقت خود را صرف انجام وظایف خانه‌داری، تربیت فرزندان، و رسیدگی به شوهرانشان کنند و اگر فعالیتی مانند آنچه ذکر شد باعث ایجاد خدشه در وظایف زنانگی شود، باید آن‌ها را محدود کرد. اما این فرهنگ زنان مجرد و بدون شوهر و فرزند را از قلم انداخته است. تعلق فرخ‌لقا به طبقهٔ مرفه، وضعیت وی را دردناک‌تر می‌کند، زیرا او بدنبال مفهومی گمگشته و معنایی غایب در زندگی خویش است که حتی با ثروت نیز نمی‌توان آن را بدست آورد. به همین دلیل، همواره از شاخه‌ای به شاخهٔ دیگر می‌پرد، غافل از این که مشکل واقعی او در عدم ثبات فکری و شخصیتی‌اش خلاصه می‌شود. فرخ‌لقا اصالت و ارزش وجودی‌اش را نمی‌شناسد، و به نظر نمی‌رسد که برای رسیدن به هدف خود حاضر باشد نیروی درونی‌اش را بکار بندد. این همان زن مدرن ولی ناموفق است که تأثیرات دنیای نوین پیرامونش زندگی او را همچون شعر بی‌معنایش به ورطهٔ پوچی و دست و پا زدن نافرجام می‌کشاند. فرخ‌لقا در باغ و در کنار «درخت آدم» جایی ندارد، زیرا او حتی قادر به درک ارزش وجودی این درخت نیست، و از آن تنها به عنوان یک ابزار استفاده می‌کند. به نظر می‌رسد که فرخ‌لقا به یکی از نتایج مدرنیسم، یعنی نیست‌گرایی، رسیده باشد. به قول نیچه (Nietzsche) «نخست هنگامی که معنایی در حادثات سر به سر جست و جو کرده باشیم که در آن نیست: چنان، که جوینده سرانجام جسارت را از دست بدهد.... اضطراب و پریشانی از بیهودگی و عدم اطمینان و فقد فرصت در ترمیم وضع خویش به وسیلهٔ چیزی که بدان بتوان آرامش خاطر یافت و شرم از خود و در برابر خود که گویی آدمی خویش را بیش از اندازه فریب داده است...» (٦٥).

تیپ شخصیتی دوم به طبقهٔ زحمتکش و تودهٔ مردم مربوط است که نمونه‌های آن در این داستان فائزه و مونس‌اند. این دو زن به خدمتکاری فرخ‌لقا اشتغال و در کارهایی همچون بنایی، آشپزی، و رسیدگی به مهمانان شرکت دارند. مونس و فائزه همچنین پایبند به سنت‌های رایج در فرهنگ مردسالارانه‌اند و وجودشان بدون وابستگی به عوامل خارجی بی‌معناست، و حتی پایبندی آنان به سنت و گونه‌های متعصب مذهب نیز به زندگی‌شان معنایی نمی‌بخشد. برای نمونه، پس از این که باغبان قصد خود برای ازدواج با زرین‌کلاه را آشکار می‌کند، فائزه پیشنهاد می‌کند تا «آخوند بیاورند و عقد رسمی بکنند». او ازدواج غیررسمی‌شان را «قبول نداشت» و «به نظرش کار حرامی می‌آمد» (پارسی‌پور ١٤). از دیدگاه فائزه، زرین‌کلاه «اخلاق

پستی داشت. جلف بود و سر به هوا و باید دائم قهقهه می‌زد تا معلوم بشود زنده است.» او «نمی‌توانست این طور آدم‌ها را تحمل کند» (همان ۱۵). فائزه انسان‌های اطرافش همچون فرخ‌لقا را، با کوشش مضحکش برای سرودن شعر، و مونس را که مشوق او به این کار بود، ساده و احمق ارزیابی می‌کند (همان ۱۷) و نسبت به همه چیز بدبین است. مونس هم در دلش به زرین‌کلاه فاحشه غبطه می‌خورد چرا که وی بسیار آسان برده بود و نور شده بود (همان ۲۶). البته او نسبت به فائزه، اجتماعی‌تر به نظر می‌رسد، و دمساز فرخ‌لقا و باغبان و زرین‌کلاه می‌شود، اما حتی از فائزه نیز افسرده‌تر و دل‌مرده‌تر است، چرا که عشق را هرگز تجربه نکرده و اگر چه فکر خیلی از افراد را به راحتی می‌خواند، بسیار «ساده‌تر از آن بود که این دانسته‌ها را به کار گیرد» و «فقط خودش را زجر می‌داد» (همان ۲۷). او همیشه به زندگی بدبین است و همیشه فقط «زبری درخت را می‌دانست، همیشه رذالت را در مردم می‌دانست» (همان ۲۶). و باز هم به قول نیچه، این افراد به «نوع پست («گله» و «توده» و «اجتماع»)» تعلق دارند که «فروتنی را فراموش» و «نیازمندی‌های خود را به جای ارزش‌های جهان بزرگ و مابعدالطبیعه پر باد و بزرگ» می‌کنند (۷۳).

در مقابل این دو تیپ شخصیتی، تیپ سومی هم در داستان وجود دارد که دربرگیرندهٔ باغبان و زرین‌کلاه است. این دو به صورت غیررسمی با هم ازدواج می‌کنند، و همواره با طبیعت و مفاهیمی چون آب، نور، درخت، و گل گره خورده‌اند. باغبان «دستش طلا بود. کافی بود گلی را لمس کند تا هفتهٔ بعد صد شاخه گل بروید» (پارسی‌پور ۱۳). او فردی متکی به ارادهٔ خویش است، و کارهای زیادی از جمله «بنایی، درختکاری، گلکاری، آشپزی و گلدوزی» می‌داند. به ظاهر باغبان از اسرار طبیعت آگاه است: «باغبان درخت را به شیوه‌ای که خود می‌دانست و جزو اسرارش بود آبیاری می‌کرد» (همان ۱۶). ازدواج زرین‌کلاه با این مرد، وضعیتش را به کلی دگرگون می‌کند. او تبدیل به بلور و صاحب فرزندی از جنس گل نیلوفر می‌شود، آواز می‌خواند و با اسرار طبیعت خو می‌گیرد. چنان که از داستان برمی‌آید، حتی زایمان زرین‌کلاه یک پدیده سنتی که شامل حال زنان می‌شود، نیست. این پدیده مفهومی متفاوت و چارچوب‌شکن دارد، و حتی ثمرهٔ این زایش هم خارق‌العاده است. این دو تن در اتحادشان به آفرینش‌های ماورایی دست می‌زنند که برای اطرافیانشان قابل درک نیست. آن‌ها همان نمونهٔ «ابرمرد» نیچه‌اند که با توجه به اصل عدم قطعیت و گریز از اتکای کامل بر نیروی عقلانیت، زنجیره‌های محدود کنندهٔ نیروی اراده و شور غریزی را یکی پس از دیگری می‌گسلند و «شور خلق‌الساعه بودن» (اولیایی‌نیا، ۱۳۸۴، ۳۰)، زایش و آفرینش را پیشه می‌کنند

و از سترون‌شدگی و محرومیتی که فرخ‌لقا، مونس و فائزه را سخت دچار ساخته است می‌گریزند.

به نظر می‌آید که در این داستان نه سنت و نه مدرنیسم، هیچ کدام شیوهٔ معناداری برای زندگی نیستند، بلکه ژرفا و عمق زندگی در جایی آشکار می‌شود که انسان با اتکا به نیروی ارادهٔ خویش تعریف جدیدی از بودن ارائه دهد و در عین حال، این تعریف را که در چارچوب سنت و مدرنیته نمی‌گنجد، در زندگی بکار بندد.

جنگ میان سنت و مدرنیته در داستان غم‌انگیز «آینه سنگی مادربزرگ» (۱۳۸۰)، نوشتهٔ منصور کوشان، به زیبایی روایت شده است. در اینجا شاهد یک فرهنگ به طور کلی مردسالارانه و سنتی‌ایم که در آن عروس تحت آزار و اذیت مرسوم از طرف مادرشوهر قرار می‌گیرد، و این سلطه باعث محروم شدن عروس از چتر حمایتی شوهر می‌شود. عروس نه تنها از حمایت شوهر برخوردار نیست، بلکه به دلیل توجه و حساسیت فراوان شوهر به خال‌های صورت و مجعد بودن موهایش به کام مرگ می‌رود. اقدام شوهر به خریدن آینه‌های متعدد نوعی تلاش درمانگرانه، اما زورمدارانه برای بهبودی ظاهر همسر به آن شیوه‌ای است که فرهنگ مردسالارانه می‌پسندد. اما همان طور که فلمن Felman در مقاله‌ای با عنوان «زنان و جنون» می‌گوید، این درمان تحمیلی منجر به مرگ همسر می‌شود (۱۸). بدین ترتیب، تنها راه زنده ماندن در چارچوب مردسالاری، تصدیق پدرسالارانهٔ مرد و صحه گذاشتن او بر ظاهر همسرش است:

پدر هرگز مادر را اذیت نکرد. دوستش داشت، بیش از آن‌که مادربزرگ و عمه فکرش را بکنند. مادر هم همین طور. پدر را دوست داشت و به او احترام می‌گذاشت. هر وقت پدر آینه‌ای به مادر می‌داد، صبح فردا، مادر زودتر از هر روز از خواب بیدار می‌شد، به حمام می‌رفت، جلو همان آینه می‌نشست، با دقت موها را صاف می‌کرد، خال‌ها را با سرخاب می‌پوشاند، پرچین‌ترین پیراهنش را می‌پوشید و به اتاق برمی‌گشت. بارها صدای تحسین‌آمیز پدر را شنیده‌ام (کوشان ۴۹-۴۸).

از دیدگاه نقد فمینیستی، تصدیق و تحسین مرد نوعی از حیات را بر زن تحمیل می‌کند که با مرگ زن برابر است، و به همین دلیل خودکشی مادر در داستان، شاید برای وی تولدی دوباره و آزادی از زندانی باشد که سال‌ها در آن به حبس و شکنجهٔ روحی محکوم بوده است. به نقل از روث رابینز، در فرهنگ مردسالارانه، عمل «دیدن» و مقولهٔ بینایی از توانمندی‌های برتر شناخته می‌شود. در این فرهنگ، بازنمایی و بازسازی اشیاء از طریق تمرکز بر قدرت

بینایی صورت می‌پذیرد، و در این اثنا، زن به موضوع نگاه خیرهٔ ستایشگر مرد تبدیل می‌شود (رابینز ۱۵۲). رابینز در ادامهٔ بحث می‌گوید که، از نظر لوس ایریگری، تصویر لاکانی کودک در آینه باعث شناخت حقیقی نیست، بلکه شناختی نادرست را بر وی تحمیل می‌کند. فرضیهٔ روانکاوانه لاکانی هم به همان فرهنگ مردسالارانه مرتبط می‌شود، و نیازی ضروری به بازبینی دارد. ایریگری بر این باور است که تصویر آینه‌ای، یک نشانگر صرف و بنابراین بخشی از نظام بازنمایی است که با حقیقت بلاواسطه در تضاد است. پس پافشاری شوهر در این داستان بر این که همسرش تصویر واقعی خود را در آینه ببیند و هیچ‌گاه از خال‌های صورتش غافل نماند، طبق دیدگاه ایریگری امری غیرواقعی است. نخست، در این جا شوهر تصویر غیرواقعی و نه واقعی همسرش را از طریق آینه بر او تحمیل می‌کند، و دوم آن‌که، آنچه از وی به عنوان پوشاندن خال‌ها انتظار دارد، باز هم از واقعیت به دور است.

بنا به اعتقاد لوس ایریگری Luce Irigaray، آینهٔ تخت، نوعی آینهٔ یخ‌زده و بی‌احساس است که تصاویر را در قالبی واحد تثبیت و فاصله را تحمیل می‌کند، آینه‌ای که پویایی و صمیمیت نگاه را پس می‌زند. آنچه وی به عنوان جایگزین پیشنهاد می‌کند، آینهٔ محدب است که بی‌واسطه، نزدیک و دارای معانی چندگانه است (همان ١٥٤). شاید مادر به همین دلیل علاقهٔ فراوانی به آینهٔ صدفی نیمکره‌ای دارد، و آن را برای خودکشی انتخاب می‌کند تا در واقع با این کار خود را از نو متولد کند. اما قهرمان داستان، یعنی مادر، برخلاف مادرشوهر، زنی سنتی نیست، زیرا با خودکشی نسبت به سنت متداول در خانوادهٔ قدیمی ایرانی طغیان، و با برداشتن خود از صحنه از ادامه یافتن وضعیت دردآور موجود جلوگیری می‌کند. مرسوم آن است که زنان با حساسیت فراوان به تصویر خود در آینه خیره شوند. اما در این داستان، مادر برای همیشه خود را از این سنت رها می‌کند. برخلاف وی، این شوهر اوست که همچون زنان علاقه فراوانی نسبت به خرید آینه از خود نشان می‌دهد. طبق نظر رابینز، نارسیس زمانی که مثل یک زن به دیدن تصویر خویش در آینهٔ آب علاقه‌مند شد، به خود شیفته شد، و بدین‌سان با درآغوش گرفتن آن خود را نابود کرد (همان ٢٢٦). در این داستان، این زن نیست که در اثر بسیار نگریستن در آینه، شیفته و نابود می‌شود، بلکه شوهر اوست که به خاطر خودشیفتگی، و نه به دلیل عشق‌ورزی به همسرش، آن همه آینه می‌خرد و در نهایت با این خودشیفتگی، زنش را به نابودی می‌کشاند و او را برای همیشه از دست می‌دهد.

نزاع میان سنت و مدرنیته در این داستان به خوبی قابل مشاهده است. به نظر می‌رسد نویسنده با نگارش این داستان قصد دارد موقعیت زن امروزی را به نمایش بگذارد. زنی که

دیگر مانند سایر عروسان سنتی قدیم قادر به سکوت در برابر رفتارهای غیرمنصفانه و تحقیرآمیز شوهر و مادرشوهر نیست و انگیزه‌ای برای ادامهٔ زندگی آمیخته با فرهنگ زورگویانه و مردسالارانه ندارد. زنی که برای رهایی از این سلطه، نفی وجود خود را برمی‌گزیند، و بدین سان با فرو بردن خود به سکوت ابدی، پژواک دادخواهی خود را برای همیشه در صفحهٔ ذهن باقی می‌گذارد. صدایی که هیچ‌گاه در زمان حیاتش شنونده‌ای نداشت، به ناچار پس از مرگش شنیده خواهد شد.

داستان سوم در این پژوهش «کنیزو» (۱۳۸۰) است که توسط منیرو روانی‌پور به نگارش درآمده است. نکتهٔ مهم در این داستان حرکت از آبادی به شهر است که یک پدیدهٔ مدرن شمرده می‌شود. خوزه ارتگایی گاست Jose Ortega Y Gusset فیلسوف بزرگ اسپانیایی قرن بیستم در یکی از آثارش به نام «پدیدهٔ ازدحام توده‌ها» می‌گوید که ظهور توده‌ها و ازدحام آنان در شهرها «عمیق‌ترین بحرانی است که دامنگیر مردمان، ملت‌ها و فرهنگ‌ها شده است» (۲۲۱). او معتقد است که توده‌ها پیش از این هم حضور داشتند، اما به عنوان «توده‌ها شناخته نمی‌شدند»، بلکه در «قالب گروه‌های کوچک در سراسر جهان پراکنده بودند و یا حتی به تنهایی و در انزوا به شیوه‌های گوناگون زندگی می‌کردند و از یکدیگر گسیخته و جدا بودند.» هر دسته «فضایی جداگانه یعنی به اصطلاح فضایی از آن خویش را در مزارع، روستاها، شهرها و حتی در محلات شهرهای بزرگ اشغال می‌کرد» (همان ۲۲۳). تا اینجا بحرانی در کار نیست. فاجعه از زمانی آغاز می‌شود که توده‌ها از محل اصلی‌شان به اماکنی همچون شهرها نقل مکان می‌کنند که «خواهان بسیاری دارند و محصول ذوق و سلیقهٔ نسبتاً پیچیدهٔ فرهنگ مدرن‌اند. چنین اماکنی در گذشته به گروه‌های کوچک یا اقلیت‌های ممتاز اختصاص می‌یافت». بنابراین، توده‌ها ناگهان آشکار و در «مناصب و جایگاه‌های ممتاز جامعه مستقر» می‌شوند (همان). آنان مصمم‌اند تا «جایگاه‌های ردیف اول» را اشغال کنند، و «خود را از لذت و مزایایی که پیش‌تر مختص اقلیت‌ها بود بهره‌مند سازند» (همان ۲۲۶). در گذشته توده‌ها برغم کاستی‌هایی که در اقلیت‌های بهره‌مند وجود داشت، آن‌ها را می‌پذیرفتند و به آنان احترام می‌گذاشتند، اما امروزه توده‌ها تصور می‌کنند که «حق دارند اندیشه‌های برخاسته از تصورات مبتذل خودشان را تحمیل کنند و پیش ببرند.» به قول گاست «ویژگی اصلی عصر ما این حقیقت تلخ و هولناک است که انسان میان‌مایه و ذهن پیش‌پاافتاده‌ای که نسبت به میان‌مایگی خود وقوف دارد جرأت می‌کند که حق خود به میان‌مایگی را ابراز دارد و آن را در هر جا که بتواند مطرح کند» (همان ۲۲۷). شگفت نیست که در این داستان مردان مست و عربده‌کش با جسارت کامل و حق به

جانب اعتراف می‌کنند که همگی به دنبال کنیزو «موس موس» (روانی‌پور ۸۲) می‌کرده‌انـد و یـا این که «من و تو بودیم که خرابش کردیم» (همان ٧٦). توده‌های فاسد در این داستان به پـستی و فساد خود آگاهند و می‌خواهند این طور زندگی کنند، اما از طرفی بدشان نمی‌آید که تمـامی تقصیرات را به گردن قربانی خود یعنی کنیزو بیاندازند تا از نظر روانشناختی راه فـراری بـرای وجدان‌های دردمندشان بیابند. اینجاست که مفهوم شهر بعنوان مرکـزی بـرای اسـتفاده و لـذت بردن از زندگی همراه با امکانات بیشتر، با این جملهٔ مریم زیر سؤال می‌رود: «شـهر دور بـود و صدای موج‌های دریا آدم را غصه‌دار می‌کرد. صدای بزها نبود و صـدای شـروهٔ مـادربزرگ کـه می‌خواند. آدم توی شهر دق می‌کرد» (همان ۷۲). این جملـهٔ راوی یـادآور تمـایزی اسـت کـه هایدگر بین دهقان به عنوان انسان اصیل و شهرنشین به عنوان انسان افسرده و نابودشـده قایـل می‌شود (اولیایی‌نیا، ١٣٨٤، ٤٣). نظر آرن ای. گیر A. E. Gear در اینجا قابل تطبیـق اسـت. وی می‌گوید: «اگر فساد خیلی ریشه‌دار باشد و جوامعی هم برای سلطه بر این جامعه وجود نداشته باشند، آن گاه ملت دچار نوعی وحشیگری ثانویه مـی‌شـود، وحـشیگری ناشـی از فرتـوتی نـه جوانی، ناشی از تأمل نه احساسات» (۷۵). در چنین جامعهٔ مدنی فاسـدی، عوامـل انـضباطی و بازدارنده نه تنها منجر به بهبودی وضعیت موجود نمی‌شوند، بلکه به آن شدت می‌بخشند.

کنیزو پس از کشف حجاب کامل و فریاد برآوردن در کوچه و برزن، همچون مجرمی بـه زندان می‌افتد، اما او پس از آزاد شدن به گونه‌ای است که «انگار آهـوی مـادربزرگ را آن قـدر گشنگی داده باشی و آن قدر کتک زده باشی که دنده‌هایش درآمده باشد» (روانـی‌پـور ۹۰). بـر اساس نظر فوکو می‌توان گفت که آنچه در این داستان اتفاق می‌افتد حبس جـسمی کنیزوسـت که یک مشکل جنسی محسوب می‌شود. اما سرکوب کردن این مشکل جنسی و بـه قیـد و بنـد درآوردن آن خود باعث ترویج گفتمان‌های جنـسی و پـرده‌دری بـیش از پـیش در بـین مـردان مست شهر می‌شود؛ فوکو Foucault دربارهٔ قدرت، عامل بازدارنده و کنتـرل‌کننـده، مـی‌گویـد: «کسی که منقاد یک میدان دید شده و آن را شناخته، مسئول ایجاد قید و بندهای قدرت اسـت، و این قید و بندها را وامی‌دارد که خود بخود او را به بـازی بگیرنـد، وی رابطـهٔ قـدرتی را بـه خودش نسبت می‌دهد که در آن به طور همزمان هر دو نقش را بازی می‌کند، بنابراین خـودش سبب انقیاد خودش می‌شود» (فوکو ۲۰۳-۲۰۲). «کنیزو» مدنیت/ مدرنیته را به شدت به چالش، و اصالت زندگی روستایی/ سنتی را به رخ می‌کشد و نشان می‌دهد که ترفندهای نظام نظـارتی و بازدارنده در محیط زندگی شهری در کنترل فساد و جلوگیری از آن تا چه اندازه کـم‌جـان و بی‌ثمر است.

داستان چهارم، «اسرار مرگ میرزا ابوالحسن‌خان حکیم» (۱۳۸۰) نگاشته شده توسط امیرحسن چهلتن، نقدی است بر این مقولهٔ سنتی که به نقل از فلمن «آنچه برای مردان اتفاق می‌افتد، همیشه مهم‌تر از آن چیزی است که برای زنان اتفاق می‌افتد» (۱۳). در این داستان تمامی نیروی افراد در این صرف می‌شود که میرزا توسط چه کسی و چرا کشته شد، اما هیچ کس تلاشی برای درک چگونگی و دلایل و صحت یا سقم جنون مرصع، همسر میرزا، نمی‌کند. در اینجا «کوری نسبت به وضع زنان و نادیده گرفتن آنان در ادبیات» (همان) به چالش کشیده می‌شود. آنچه توجه پژوهنده را در این داستان جلب کرد، مضمون جنون و دیوانگی زنان است که در ادبیات و نقد فمینیستی هیاهوی بسیاری براه انداخته است. دیوانگی زنان در یک فرهنگ مردسالارانه همواره چیزی همگون با طبیعت زنان قلمداد شده و به خودی خود هیچ تلاشی را از سوی مردان برای بررسی و مطالعهٔ آن برنمی‌انگیزد. فلمن به نقل از چسلر Chessler می‌گوید «اصل سلامتی روانی در فرهنگ ما یک اصل مردانه است و فقط به آنان تعلق دارد» (همان ۷). بنا بر این اصل، میرزا شایعهٔ جنون همسرش را در اذهان عمومی تقویت می‌کند؛ چرا که وقتی میرزای حکیم بگوید مرصع دیوانه است، دیگر افراد جرأت پرس و جو و پی‌جویی در این باره را ندارند و آن را به عنوان یک حقیقت مرتبط با زنان خواهند پذیرفت، حتی اگر این شایعه توافقی، مرصع را تا آخر عمر از لذت بردن از یک زندگی عادی محروم کند. همان طور که در داستان می‌خوانیم «وقتی میرزا خواست نقاب دیوانگی را از چهرهٔ زن بردارد به خبطش پی برد. مرصع پاک به خل بودن خو کرده بود. غنچه می‌گفت، خلاصهٔ کلام مرصع دیگر آن زنی نشد که بود» (چهلتن ۱۷۹).

از دیدگاه فمینیستی، دیوانگی مرصع را می‌توان به عنوان نمادی تلقی کرد که وضعیت حقیقی زنان ستم‌کشیده را در زیر یوغ فرهنگ مردسالارانه به خوبی می‌نمایاند: فرهنگی که مرد را با قدرت تعقل و کلام برابر می‌داند و از آن سو دیوانگی و سکوت را به زنان نسبت می‌دهد. شاید به همین دلیل است که مرصع را همواره زنی خاموش می‌یابیم. از آنچه فلمن می‌گوید این گونه برمی‌آید که دیوانگی با طغیان در تضاد است (۸). فرهنگ مردسالارانه باور دارد که زنان دارای قدرت کلام منطقی نیستند و باید به جای آنان و برای آنان سخن گفت. اما این سخن با حقیقت منطبق نیست، زیرا بازنمایی مردان از زنان است و نوعی تحمیل را تداعی می‌کند (همان ۹). وضعیت مرصع نیز در این داستان با این نگرش همخوانی دارد. او همواره بازنمایی شده و هیچگاه فرصت سخن گفتن نداشته است. از این رو، تا بخش‌های پایانی داستان، خواننده فقط به آنچه دیگران دربارهٔ مرصع می‌گویند، آگاهی دارد. به همین دلیل، در

پایان داستان که مرصع به سخن در می‌آید و عواطف درونی‌اش را فاش می‌کند، خواننده بیش از هر بخش دیگری شگفت‌زده می‌شود. کنایهٔ پایانی داستان حاکی از بر هم خوردن تمام معادلات پذیرفته شدهٔ فرهنگ مردسالارانه دربارهٔ دیوانگی و ناتوانی کلامی- منطقی زنان است، زیرا در انتها خواننده در می‌یابد که مرصع از یک سو قادر به سخن گفتن و ابراز وجود است و از سوی دیگر، به هیچ وجه دیوانه نیست، چون بخوبی می‌داند چه بر سرش رفته، چه می‌خواهد و حتی چگونه تمنیات درونی‌اش را بیان کند. «اسرار مرگ میرزا ابوالحسن‌خان حکیم» با به کارگیری پوششی مردسالارانه به زیبایی خط بطلانی بر باورهای سنتی این فرهنگ دربارهٔ «دیگر»/ ثانوی بودن زن نسبت به مرد می‌کشد، و مرصع را به عنوان نمونه‌ای از یکی از هزاران زن قربانی این فرهنگ تصویر می‌کند؛ زنی که بر خلاف زن مدرن قادر به شکیبایی در برابر این سنت است و زمانی که دیگر خیلی دیر شده، زبان به سخن می‌گشاید، سخنی که سرانجام چیزی را در زندگی‌اش تغییر نمی‌دهد و همچنان در حد یک اندیشهٔ ستروون باقی می‌ماند.

در داستان پنجم، «شازده کوچولو» (۱۳۸۰)، جعفر مدرس صادقی به نمایش چگونگی زوال تدریجی اهمیت خانواده در دنیای مدرن می‌پردازد. دنیایی که در آن، بقول کریستوفر لش C. Lash، والدین نیستند که دربارهٔ شیوهٔ تربیت کودکان تصمیم می‌گیرند، بلکه این موضوع توسط نهادهایی همچون جامعهٔ معاصر، نظام آموزشی و رسانه‌ها به خانواده دیکته می‌شود. این بحران فرهنگی همگانی، باعث می‌شود که دنیای نوین در حالی به پیش رود که هیچ امیدی به آینده وجود ندارد (به نقل از پاینده ۲٦۸). در این شرایط، مضمون خودشیفتگی به خوبی نمایان است. پاینده در کتاب *گفتمان نقد* دو نوع خودشیفتگی را از نظر فروید باز می‌گوید. خودشیفتگی اولیه که «در مرحله‌ای از رشد نیروی شهوی حادث می‌شود و آن زمانی است که کودک خویشتن را مصداق محبوب خود قرار می‌دهد»، زیرا در بدو تولد «از تمایزگذاری بین خود و دنیای پیرامون عاجز است و لذا مصداق امیالش، نفس خودش است» (پاینده ۲۷۱). اگر دوران رشد و کودکی به صورت هنجارمند سپری شود «نیروگذاری روانی او در نفسش به آرامی جای خود را به نیروگذاری روانی در مصداق امیال می‌دهد» (همان)، و این زمانی است که فرد عاشق می‌شود. پس کسی که نمی‌تواند عاشق شود به نوعی بیماری روانی مبتلاست، زیرا نیروگذاری روانی‌اش به کسی غیر از خودش معطوف نمی‌شود. پس به گفتهٔ فروید عشق نشانهٔ سلامت روان است. و اما خودشیفتگی ثانوی به سبب «معکوس شدن جریان نیروگذاری روانی از مصداق امیال به خود» ایجاد می‌شود، یعنی چنین فردی «نیروی شهوی خود را از

دنیای بیرون به درون (نفس) خویش معطوف می‌کند» (همان ۲۷۲). این خودشیفتگی خطرناک است، زیرا مانع از به وجود آمدن عشق تکیه‌گاه‌جویانه و استقلال غرایز جنسی از غرایز خود می‌شود. به گفتهٔ دیگر، وابستگی اولیهٔ فرد به مادر، به فرد دیگری انتقال نمی‌یابد، بلکه در خود شخص متمرکز می‌شود، و به این ترتیب، عشق‌ورزی به دیگران ناممکن می‌شود. در این داستان، فرشته به شدت به مادر وابسته است و حتی قادر به ادارهٔ یک زندگی مستقل و به دور از مادر نیست. به همین دلیل، از رفتن به خارج سر باز می‌زند و حتی از رفتن به ماه عسل نیز اکراه دارد. پس از مرگ مادرش، این وابستگی به درون فرشته منتقل و او از عشق‌ورزی به دیگران ناتوان می‌شود. به گفتهٔ لش، ریشه‌های این بیماری ارتباط نزدیکی با مدرنیته و نحوهٔ زندگی و کار در جامعهٔ مدرن دارد: فرشته در این داستان به خاطر پرداختن وام‌های ماهانهٔ آپارتمانشان ناگزیر از صبح تا عصر به کارهای اداری و دفتری رسیدگی می‌کند و با ارباب رجوع سر و کله می‌زند و زمانی که به خانه باز می‌گردد آنقدر خسته است که حوصلهٔ انجام هیچ کار دیگری جز نشستن و چرت زدن روی مبل قدیمی را ندارد. با استناد به گفته‌های لش می‌توان گفت که فرشته نیز همچون سایر خودشیفتگان دورهٔ مدرن فردی، است کسل، دلمرده و افسرده که زندگی‌اش را بی‌هدف و حتی بی‌ارزش می‌بیند. او از برقراری روابط عمیق عاطفی با دیگران (به جز مردگان در قبرستان) ناتوان، از لذت زندگی بی‌بهره است و شادکام نیست. فرشته می‌کوشد تا خود را از هر محنتی که ممکن است از روابط انسانی متوجه او شود، مصون نگه دارد؛ بدین ترتیب، همان طور که فروید می‌گوید، عملی‌ترین تدبیر برای این مصونیت، انزوای اختیاری است که فرشته آن را برمی‌گزیند و «در برابر دنیای دلهره‌آور بیرون، فقط با روی گرداندن از آن دنیا می‌تواند از خویش دفاع کند» (به نقل از پاینده ۲۷۷).

در داستان می‌خوانیم که فرشته «با هیچ کس رفت و آمد و دوستی نداشت. از ریخت عمه‌اش و خواهر حمید و همهٔ آشناهای دور و نزدیکش بیزار بود» (صادقی ۳۵۸). این خصوصیات باعث شده تا زندگی فرشته مرده‌تر از هر مردگی به نظر آید تا جایی که حتی خواننده نیز این شخصیت رو به زوال و مرگ تدریجی را تاب نمی‌آورد. این تأثیر زندگی مدرن بر روی شخصیت‌هایی است که هیچ کدام از ارزش‌های سنتی را حفظ نکرده‌اند، و هیچ تکیه‌گاهی برای زیستن ندارند. در این داستان، مدرنیته به روشنی در رویارویی با سنت قرار می‌گیرد. برای نمونه، فرشته گمان می‌کند «همهٔ خاطره‌های پدرش، بنظرش رؤیاهای زودگذری بودند که واقعیت نداشتند. آن چه واقعیت داشت همین سال‌های تنهایی مطلق بود که داشت می‌گذراند، همین وضعیت جدید بود» (همان). فرشته یک نارسیس مدرن است که با نگاه در

آب زلال چشمه، عاشق خود می‌شود، و با بی‌اعتنایی به عواطف عاشقانهٔ حمید، رفته رفته به سوی زیبایی خویش در قعر آب گل‌آلود فرو می‌رود و نابود می‌شود.

داستان «در پشت آن مه» (۱۳۸۰)، نوشتهٔ اصغر عبداللهی، به عنوان آخرین و یکی از شگرف‌ترین داستان‌هایی است که مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این داستان، بر اساس سنت در سواحل جنوبی کشور، دختران به هنگام بلوغ ختنه و برای ازدواج آماده می‌شوند. سعداوی با توجه به این که چنین عملی آسیب‌های جسمی و روانی ناخوشایندی به همراه دارد (۲۷–۱۲۶)، در ریشه‌یابی علل این پدیده می‌گوید که این عمل ریشه در اقتصاد خانواده دارد، زیرا تضمینی است برای حفظ عفت مادر آیندهٔ خانواده، و به این ترتیب، پدر خانواده اطمینان خواهد یافت که فرزندانش، یعنی وارثان اموال او در آینده، محصول خود اویند (همان ۱۲۹). با توجه به این ضمانت، اموال پدر در دایره خانواده باقی خواهد ماند، از آن خارج نخواهد شد، و بدست غیر نخواهد رسید. بنابراین، این پدیده از سوی زبان و قوانین پدران و مردان در یک فرهنگ مردسالارانه دیکته می‌شود و، افزون بر آن، از جهت اقتصادی برای افرادی که در این سنت مشارکت دارند، نیز سودمند است.

به این ترتیب، نکتهٔ آشکار در داستان این است که خانوادهٔ دختران، مباشر و موکل که همگی به نحوی در این امر مشارکت دارند، از نظر اقتصادی سود می‌برند. حتی خانواده‌های دختران که تا روز قبل، از ترس کشته شدن و یا هتک حرمت فرزندانشان به شدت نگران و پریشان بودند، اینک همگی با خرسندی کامل دختران کوچک‌شان را از خود جدا می‌کنند، در حالی که «گاهی یکی از تازه عروس‌ها بر می‌گشت و ضجه می‌زد و دیگران با او هم‌آواز می‌شدند» (عبداللهی ۵۲–۲۵۱). سود اقتصادی این کار، جزیره‌نشینان را به قدری وسوسه می‌کند که حتی مهر و عطوفت بین والدین و فرزندان به آسانی فراموش می‌شود. پیشنهاد خانم سعداوی نیز برای آموزش خانواده‌ها در چنین جوی بسیار ناممکن می‌نماید، چرا که نماد آموزش یعنی خانم معلم جزیره، از سوی خانواده‌های دختران مورد بی‌مهری و حتی ضرب و شتم قرار می‌گیرد؛ او برای همیشه آنجا را ترک می‌گوید و کلاس‌های درس جزیره تعطیل می‌شوند. برهم‌کنش سنت و مدرنیته در این داستان نشانگر این حقیقت است که با وجود پیشرفت برخی جوامع به سمت مدرنیته، هنوز عواملی از سنت پابرجا می‌مانند که از جهت اقتصادی منافع افراد بسیاری را تأمین می‌کنند. این سنت‌ها به بهانه عفت زنان بر آنان تحمیل می‌شوند، در حالی که سلامت روانی و جسمی آنان را برای همیشه به مخاطره می‌اندازند.

نتیجه

برهم‌کنش و درهم‌تنیدگی سنت و مدرنیته در داستان‌های کوتاه ایرانی معاصر مقوله‌ای بس پیچیده است، بنحوی که نمی‌توان مرزی میان آن‌ها قرار داد. سنت و مدرنیته به قدری به یکدیگر وابسته‌اند که فقدان یکی باعث بی‌معنا شدن دیگری است. داستان‌های مذکور نه بر سنت صحه می‌گذارند و نه مدرنیته را به عنوان راه حل مشکلات زندگی بشر معرفی می‌کند. نه تنها شخصیت سنتی در بند چارچوب‌های فرهنگی ناپذیرفتنی است، بلکه شخصیت مدرنِ گریزان از همه این پایبندی‌ها هم دچار شکست می‌شود. سنت مطلق و یا مدرنیته بی‌چون و چرا در اینجا به یک اندازه بیهوده و شکننده‌اند.

به‌رغم وابستگی معنایی میان سنت و مدرنیته، این دومقوله در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند. این رویارویی به آغاز جنگی سرد میان شخصیت‌ها می‌انجامد. این در حالی است که چنین جنگی، اگر چه مفهوم مرگ و جدایی را به همراه دارد، درگیری و درهم‌پیچش را نیز تداعی می‌کند. به زبان دیگر، این داستان‌ها بدون بهره بردن از مقوله‌های سنتی، موفق به نمایش ظهور زن مدرن نمی‌شدند. در این جدال، گاهی سنت، مدرنیته را شکست می‌دهد و گاهی فضای مدرن، یک سنت ریشه‌دار را به چالش می‌کشد، اما این بدان معنا نیست که مدرنیته می‌تواند این سنت را از ریشه برکند. به همین نسبت، به نظر می‌آید که شخصیت‌های این داستان‌ها در برابر مصادیق سنت و مدرنیته درجات متفاوتی از واکنش را از خود نشان می‌دهند، گاهی تسلیم می‌شوند، گاهی تا پای مرگ مبارزه می‌کنند، و گاه قربانی می‌شوند.

رابطهٔ پرکشمکش میان سنت و مدرنیته (سنت و/ یا مدرنیته) چشمهٔ پویا و جوشندهٔ شش داستان این مقاله است. اگرچه این مقاله به هیچ وجه قصد تعمیم این نتیجه‌گیری را به دیگر داستان‌های معاصر ندارد، باید اذعان داشت که بن‌مایهٔ رابطه متقابل سنت و مدرنیته، از مرز داستان‌های مذکور فراتر می‌رود، و نشان می‌دهد که در زندگی غیرداستانی نیز شاهد چالش‌ها و در هم تنیدگی‌های مشابهی هستیم. پس همان‌طور که نمی‌توان در زندگی واقعی سنت یا مدرنیته را به تنهایی برگزید، در داستان نیز چنین امری ناممکن است.

Bibliography

Abdullahi, A. (1380/2002). "Dar Posht-e An Meh." *Beshno az Vey Chon Hekayat Mikonad*. Ed. H. Ouliaeinia. Tehran: Nimnegah. 237-252.

Cheheltan, A. H. (1380/2002). "Asrar-e Marg-e Mirza Abul-Hassan Khan Hakim." *Beshno az Vey Chon Hekayat Mikonad*. Ed. H. Ouliaeinia. Tehran: Nimnegah. 177-189.

Felman, S. (1995). "Women and Madness: The Critical Phallacy." (1975). *A Cambridge Companion to Edith Wharton*. Ed. Millicent Bell. Cambridge: Cambridge University Press. 7-20.

Foucault, M. (1979). *Discipline and Punishment*. Trans. A. Sheridan. Hammondsworth: Penguin.

Gear, A. E. (1380/2002). *Postmodernism va Bohran-e Zist-Mohit-i*. Trans. E. Sabet-i. Tehran: Cheshmeh.

Gusset, J. O. Y. (1381/2003). "Padideh-ye Ezdeham Jam'iat." Trans. H. Boshrouyeh. *Matn-ha-yi Bargozideh az Modernism ta Postmodernism*. Ed. L. E. Cohen. Persian Ed. A. Rashidian. Tehran: Ney. 221-227.

Koushan, M. (1380/2002). "Ayneh-ye Sangi-e Madarbozorg." *Beshno az Vey Chon Hekayat Mikonad*. Ed. H. Ouliaeinia. Tehran: Nimnegah. 43-56.

Mirabedini, H. (1387/2009). *Seir-e Tahavol-e Adabiat-e Dastan-I va Nemayesh-i*. Tehran: Farhangestan-e Zaban va Adab-e Farsi.

Nietzsche, F. W. (1382/2004). *Will to Power*. Trans. M. B. Houshyar. Tehran: Farzan.

Ouliaeinia, M. (1384/2006). *Negareshi Tahlil-i bar Adabiat-e Amrica (Az Zaman-e Jang-e Dakhel-i ta be Emrooz)*. Vol. 2. Tehran: Mirsaeidi Farahani.

Ouliaeinia, H. (Ed.). (1380/2002). *Beshno az Vey Chon Hekayat Mikonad*. Tehran: Nimnegah.

Parsipour, S. (1380/2002). "Bagh-e Farrokhleqa." *Beshno az Vey Chon Hekayat Mikonad*. Ed. H. Ouliaeinia. Tehran: Nimnegah. 13-27.

Payandeh, H. (1382/2004). *Gofteman-e Naghd: Maghalat-i dar Naghd-e Adabi*. Tehran: Rouznegar.

Ravanipour, M. (1380/2002). "Kanizoo." *Beshno az Vey Chon Hekayat Mikonad*. Ed. H. Ouliaeinia. Tehran: Nimnegah. 69-92.

Robbins, R. (2000). *Literary Feminisms*. London: Macmillan.

Sadeghi, J. M. (1380/2002). "Shazdeh Kouchulou." *Beshno az Vey Chon Hekayat Mikonad*. Ed. H. Ouliaeinia. Tehran: Nimnegah. 345-264.

Sa'dawi, N. (1995). "Circumcision of Girls." *One World, Many Cultures*. Ed. S. Hirschberg. New York: Macmillan. 120-133.