

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره پنجاه و ششم، بهار ۱۳۹۹: ۱۳۳-۱۵۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵

نوع مقاله: پژوهشی

کنش‌پذیری و کنشگری زنانِ رمانِ طوبا و معنای شب

زینب صابریپور*

چکیده

در رمان طوبا و معنای شب، رویارویی سنت و تجدد در تاریخ معاصر ایران در نسبت با وضعیت و موقعیت زنان، مرکز توجه قرار گرفته است. در این مقاله، شخصیت‌های زن این رمان و به خصوص شخصیت اصلی آن یعنی طوبا از منظر عاملیت و کنشگری یا انفعال و کنش‌پذیری در تعامل با سنت تحلیل شده‌اند و نشان داده‌ایم که در جریان رشد زن، میل به خودمختاری سوژه و کنشگری در وجود او از طریق فرایندهای آموزش و تنبیه سرکوب می‌شود. این مقاله به حوزه تحلیل انتقادی گفتمان تعلق دارد. در اینجا آراء سیمون دوبووار در کتاب جنس دوم، مبنای نظری قرار گرفته و تحلیل‌های متنی به روش زبان‌شناسی نقش‌گرا انجام شده است. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد در این رمان جفت تقابلی کنشگری (عاملیت) و کنش‌پذیری (انفعال)، در تناظر با دوگانه سنت و تجدد بازنموده شده و فرایندی که بووار آن را «انفعال آموخته» می‌نامد، توسط عاملان سنت، در نهادهای اجتماعی مختلف که مهم‌ترین آنها خانواده است، در وجود زن از کودکی نهادینه می‌شود. همچنین، تحلیل‌های متنی گویای آن است که این انفعال به بهترین وجه در سطح زبان متن نیز تجلی یافته است.

واژه‌های کلیدی: طوبا و معنای شب، تحلیل گفتمان انتقادی، تجدد، کنش‌پذیری، کنشگری.

z.saberpour@modares.ac.ir

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، ایران



مقدمه

در دهه شصت، زمینه‌های فرهنگی شکل‌گیری آنچه بعدها «آوای زنانه» در ادبیات داستانی خوانده شد فراهم گشت. در این دهه تعداد نویسندگان زن به شکل چشم‌گیری افزایش پیدا کرد (زواریان، ۱۳۷۰)؛ به طوری که در مقابل هر نویسنده زن، پنج نویسنده مرد، داستان نوشته‌اند که با توجه به وضعیت بحران‌زده جامعه، رشد مناسبی نسبت به دهه قبل از آن (۱ به ۷) داشته است (ر.ک: فیاض و رهبری، ۱۳۸۵). آثار زنان علی‌رغم تفاوت از نظر ارزش‌های ادبی، عموماً از دغدغه مشترک نویسندگان در باب مسائل زنان، سلسله‌مراتب جنسیت و رنج‌های زنان خبر می‌دهد. در این دهه، برخی از زنان داستان‌نویس، رمان و داستان کوتاه را به‌مثابه ابزاری برای بیان زندگی و افکار زنان، که از فرهنگ رسمی مردسالار حذف شده بود به کار گرفتند. این مجموعه آثار «تفاوت چشم‌گیری با آثار زنان در دهه‌های پیش از انقلاب دارند. پارادایم‌های ادبی زنان، پیش و پس از انقلاب، نماینده دوره‌های ادبی متمایزی هستند و انقلاب، رخداد تاریخی‌ای است که این انفصال را رقم زده است» (Talattof, 2000: 139). طوبا و معنای شب (۱۳۶۷) یکی از آثار شاخص و اثرگذار در این حوزه است. نویسنده این رمان، شهرنوش پارسی‌پور با خلق آثار داستانی سنت‌شکن و با تشکیک در هنجارهای پذیرفته‌شده سنت، نام خود را به عنوان داستان‌نویسی فمینیست ثبت کرده است.

یکی از ممیزه‌های آثار ادبی زنان پس از انقلاب، اهمیت یافتن هویت زنانه و مسائل مرتبط با جنسیت است. درون‌مایه‌های این آثار نشان می‌دهد که زنان به همه جنبه‌های زندگی عمومی و خصوصی‌شان، از جمله فقر، پدرسالاری، ازدواج سنتی، تاریخ و سیاست توجه یافته‌اند و به این مسائل از دریچه جنسیت و در رابطه با اثری که بر زندگی خودشان می‌گذارد می‌نگرند. این اهمیت روزافزون را باید در ارتباط با دگرگونی فوری و بنیادینی دید که بلافاصله پس از انقلاب در قوانین مرتبط با زنان پدید آمد^(۱) و آنها را متوجه نقش جنسیت در مسائل و مصائب مبتلا به خودشان کرد. از دیگر تفاوت‌های مهم ادبیات زنان در این دوره، انفصال آن از رئالیسم سوسیالیستی دهه‌های منتهی به انقلاب است. در بسیاری از آثار زنان پس از انقلاب، مسئله فرهنگ و ساخت فرهنگی جامعه، جانشین اهمیت پیشین اقتصاد و ساختار طبقاتی اجتماع شد. در این آثار،

طبقات اجتماعی، اشراف، کارگران، بورژواها و خرده‌بورژواها، نه از منظر تضاد طبقاتی، که از زاویه مسئله مشترک سرکوب زنان تصویر می‌شوند. به این ترتیب، یکی از جنبه‌های مهم مسئله زنان در این آثار، پاسخ شخصیت‌های زن به فرهنگ پدرسالار، نقش آنها در تثبیت این گفتمان و یا مقابله‌شان با آن است. از این طریق، موضوع کنشگری اهمیت بیش از پیش می‌یابد و در مقابل انفعالی که با فرهنگ پدرسالار در آنان نهادینه شده، در قالب پرسش تاریخی و نیز پیام و رسالت اجتماعی در ادبیات زنان حضور می‌یابد. بر این اساس و با در نظر گرفتن اهمیت رمان طوبا و معنای شب به عنوان اثری کانونی در مجموعه رمان‌های فارسی پس از انقلاب و نیز یکی از آثار شاخص داستان‌نویسی زنان در ایران، این مقاله تلاش می‌کند تصویر این رمان را از این تقابل دوگانه، یعنی انفعال و کنشگری تحلیل نماید.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به جریان «نقد زن‌محور»^۱ تعلق دارد (Showalter, 1988: 311)؛ حرکتی که در انتهای دهه هفتاد میلادی، در جهت بازیابی سنت ادبی زنان آغاز شد و هدف آن مطالعه زنان در مقام نویسنده و موضوع آن تاریخ، سبک‌ها، درون‌مایه‌ها، ژانرها و ساختارهای آثار زنان بود. منتقدان مشهور این جریان تلاش کرده‌اند عناصر مختلف اثر ادبی، از جمله تصاویر، درون‌مایه‌ها، واژه‌گزینی، نوع شخصیت‌پردازی و جایگاه روایی نویسنده را در ادبیات زنان و در ارتباط با جنسیت نویسنده بررسی نمایند.

در اینجا برای دستیابی به چارچوبی مفهومی از کنشگری یا انفعال زنان در مقام سوژه، به سراغ جنس دوم سیمون دوبووار (۱۳۸۰) رفته‌ایم. بووار تلاش می‌کند سرچشمه‌های اجتماعی و نهادی شکل‌گیری زن و نهادینه شدن کنش‌پذیری (انفعال) در وجود وی، کناره‌گیری او از کنشگری در زندگی فردی و اجتماعی و پذیرش جایگاه «دوم» و نقش «دیگری» از طرف زن را ترسیم کند. او با رد هرگونه غریزه زنانه، این ویژگی‌های فردی را محصولی اجتماعی و متأثر از تقسیم‌بندی جنسی ناشی از ایدئولوژی پدرسالاری می‌داند. بووار معتقد است پذیرش وضعیت کلیشه‌ای زنانه از کودکی به زن

1. gynocriticism

آموزش داده می‌شود و توسط ساختارهای قدرت در سراسر زندگی در وجود او تثبیت می‌گردد. او این ویژگی‌های اجتماعی را، نه منبعث از صفات زیست‌شناختی بدن زن، بلکه ناشی از فرایند دیگری‌سازی می‌داند و نهایت تربیت زنانه را جای‌گیر ساختن داوطلبانه و همراه با خرسندیِ انفعال در ضمیر دخترپچه و ساختن «زنی زنانه» می‌بیند (بووار، ۱۳۸۰، ج ۲: ۴۹).

سازش‌پذیری بنیادهای پارادایمی خوانش بووار از جنسیت با تبیین گفتمانی شکل‌گیری سوژه در مقاله‌ای دیگر بررسی شده است (ر.ک: صابرپور، ۱۳۹۳) و در اینجا هم تبیین او از تعاملات قدرت و ساختار نهادهای اجتماعی و نقش آنها در برساخت هویت زنانه زیربنای نظری تحلیل قرار گرفته است. به این ترتیب، در مقاله حاضر، در جست‌وجوی سازوکارهای قدرت منبعث از ایدئولوژی در شکل دادن به هویت زنان، متن رمان به روش تحلیل انتقادی گفتمان بررسی شده است.

رویکردهای مختلف تحلیل گفتمان و به خصوص رویکرد انتقادی آن که بیش از همه با نام نورمن فرکلاف، زبان‌شناس انگلیسی شناخته می‌شود، زبان‌شناسی نقش‌گرا را به دلیل تأکید آن بر نقش مناسبات بافتی در شکل‌گیری متن، کارآمدترین روش برای تحلیل گفتمانی متن می‌دانند. رویکردی که زبان‌شناسان نقش‌گرا و به خصوص مایکل هلیدی نسبت به متن دارند، منظری نشانه‌شناختی-اجتماعی است؛ یعنی متن را از جنبه فرایندی آن، به مثابه رخداد تعاملی و تبادل اجتماعی معانی در نظر می‌گیرند. هلیدی برای بافت موقعیت سه ویژگی قائل است که عبارتند از: زمینه گفتمان؛ فحوا یا عاملان گفتمان؛ شیوه گفتمان. زمینه گفتمان به اینکه چه چیزی در حال رخ دادن است، می‌پردازد؛ فحوا و عاملان گفتمان، شرکت‌کنندگان در گفتمان و نقش و جایگاه اجتماعی و نوع ارتباط نقشی میان آنها را در بر می‌گیرد. شیوه گفتمان هم به نقش زبان و انتظار شرکت‌کنندگان در آن موقعیت از زبان، نظر دارد. علاوه بر این، در زبان‌شناسی نظام‌مند نقش‌گرا، کارکردهایی نیز برای زبان در نظر گرفته می‌شود. کارکرد در نظر هلیدی، ویژگی بنیادین زبان و اساس و مبنای تحول نظام معنایی است. چهار کارکرد بنیادین زبان عبارتند از: اندیشگانی (تجربی و منطقی)، بینافردی، و متنی. در کارکرد تجربی، زبان، شیوه‌ای از بازنمایی جهان عین مطابق ادراک انسان است.

کارکردهای منطقی صورت‌های گوناگون همپایگی و ناهمپایگی هستند که در دستور زبان تشریح می‌شوند. در معنای بینافردی، زبان شکلی از کنش است. معنای متنی نیز چیزی است که متن را متن می‌کند و آن را از نمونه‌های ناکارآمد جمله‌پردازی جدا می‌سازد (ر.ک: هلیدی و حسن، ۱۳۹۵).

پیشینه

رمان «طوبا و معنای شب» از زمان انتشار مورد توجه منتقدان ادبی و پژوهشگران بوده است (از جمله یاوری، ۱۳۶۸ و علایی، ۱۳۶۹). پژوهش‌هایی که در سی سال گذشته درباره این رمان انجام گرفته، ابعاد مختلف آن را بررسی کرده است. از آن میان، بسیاری منتقدان به تلاش پارسی‌پور برای آفرینش نوعی رئالیسم جادویی متأثر از رمان صد سال تنهایی مارکز اشاره کرده‌اند (از جمله گلشیری، ۱۳۷۸؛ میرعابدینی، ۱۳۷۷؛ صابر و شایگان‌فر، ۱۳۹۴). برخی منتقدان هم گرته‌برداری شخصیت شاهزاده گیل از «فوسکا» در رمان «همه می‌میرند» سیمون دو بووار را نشان داده‌اند (گوهرین، ۱۳۶۹: ۵۱). اما نقش پررنگ جنسیت و مناسبات مرتبط با آن در این رمان، نیز انگیزه پژوهش‌های متعددی شده است. از آن جمله، پناهی‌فرد و همکاران (۱۳۹۷) رمان را با توجه به مسائل زنان از قبیل خشونت و چندهمسری مردان تحلیل کرده‌اند. کاظمی نوایی و همکاران (۱۳۹۵) نیز از منظری گفتمانی و با تحلیل مناسبات مکان در این رمان و پیوند آن با گفتمان سلطه، تقابل زن/مرد را معادل تقابل درون/بیرون دانسته‌اند و به پیامدهای خشونت‌بار برهم‌خوردن این نظم جنسیتی در رمان هم اشاره کرده‌اند. همچنین، کاظمی نوایی و همکاران (۱۳۹۴) با بررسی وجه‌نمایی و تحلیل نقش آن در بازتولید مناسبات قدرت و سلسله‌مراتب جنسیت، تحول وجه‌نماها در بازنمایی گفتار و اندیشه طوبا در رمان را بررسی کرده و آن را حرکتی از قطعیت به تردید دانسته‌اند.

گفتمان‌های سازنده رمان طوبا و معنای شب

«طوبا و معنای شب» دوره حدوداً صدساله‌ای از زندگی یک خانواده را مرور می‌کند که مراحل مختلف زندگی‌شان در تناظر با تاریخ تحولات پیش از مشروطه تا انقلاب

اسلامی پیش می‌رود. رمان در چهار فصل تنظیم شده، شخصیت محوری در این چهار فصل طوباست و هر فصل دوره‌ای از زندگی او و بخشی از سرگذشت خانه‌اش را نشان می‌دهد. درون‌مایه اصلی رمان مسئله زن در رویارویی سنت و تجدد است. رمان به این موضوع، از منظری فمینیستی نگریسته است. نویسنده رمان تلاش کرده تصویری از تحولات جنسیت و ستم‌های روا داشته شده به زنان را در تاریخ معاصر ایران ترسیم کند و این تصویرسازی را هم با تبیین جایگاه تاریخی و اجتماعی زن در فرهنگ ایران و آنچه «زن‌کشی» فرهنگی و تاریخی دانسته به پایان می‌رساند. در این رمان، فرایند شکل‌گیری شخصیت طوبا در روند رخدادها، او را در نهایت بدل به نمونه کاملی از آن چیزی می‌کند که بووار در جنس دوم «زن عارف» (بووار، ۱۳۸۰، ج ۲: فصل ۶۰۵-۶۱۹) خوانده است. علاوه بر این، رمان سرشار است از مفاهیم، مضامین و عناصر مرتبط با عرفان، درویشی و سلوک مرید و مرادی. طوبا که در جوانی می‌خواهد به دنبال خدا برود به آیین درویشی می‌گردد. او و مونس مرید «حضرت گداعلیشاه» هستند که «هربار که نفس می‌کشید، دم و بازدمش با دم و بازدم آسمانیکی بود» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۳۴۰). در رمان چند نمونه از کرامت‌های او (مثل نشسته بالا رفتن تا سقف و نیمه‌شب بر بالین پیرزن ظاهر شدن (همان: ۲۶۳)) آمده است. جدا از کنش‌های داستانی متعددی که اشاره به سلوک صوفیانه دارد (برای نمونه، همان: ۸۱؛ ۹۰؛ ۹۹)، مفاهیم عرفانی بارها در رمان توسط شخصیت‌ها توضیح داده می‌شود. همچنین، تلقی راوی و برخی شخصیت‌های دیگر رمان از مفاهیمی چون وحدت و کثرت، عشق، تعالی، طبیعت و... عرفانی و رازواره است. فرهادی و همکاران (۱۳۹۸) «سرسپردگی به پیر» را در آثار پارسی‌پور تحلیل کرده و آن را نوعی گریز ذهنی از شرایط نامساعد اجتماعی دانسته‌اند.

«رازواری حاکم بر فکر پارسی‌پور آمیزه نامتجانسی است از کرامت‌جویی و سیر و سلوک درویشی و خانقاه‌نشینی عرفان فارسی، دائئوئیسم لائوتزه، گمانه‌پردازی‌های پیراروان‌شناسی (روان‌شناسی فوق ادراکات حسی)، همراه با باورهای اساطیری سرخپوستان و مشرب هندوئیسم و تمایزی که این مکتب میان «بود و نمود»، یا به تعبیر متفکران مسلمان، عوالم غیب و شهادت قائل است» (علایی، ۱۳۶۹: ۶۵). به زعم لائوتزه، دائئو نظم کلی طبیعت است که از طریق قوانین جهان‌شمول و یک‌سانی تکرار و حدوث و

توالی نظام‌مند، خود را به انسان می‌نمایاند. دائو، زاینده قدرتی است که مشخصه آن «ضعف» و «سادگی» است (علایی، ۱۳۶۹: ۶۵). از این منظر، بالاترین فضایل ضعف است که در وجود زن، طفل و آب متجلی است: «ضعف تو، تو را نجات خواهد داد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۴۱۲). ارتباط زن با آب و باران در رمان بسیار تکرار شده است (همان: ۴، ۲۳؛ ۵۰). در رمان، کودکان نیز در این ویژگی‌ها شریک زنان هستند؛ نویسنده، به خصوص برای تصویر ستم جامعه پدرسالار بر زنان، غالباً زنانی باردار را به تصویر کشیده است که به قتل می‌رسند. همچنین تجلی این کنار هم قرار گرفتن را می‌توان در حضور زنان دیوانه پرشمار در رمان دید که در حکم پیوند این دو و نوعی زن-کودک هستند.

در این جا متن، محل برخورد ایدئولوژی‌ها، متون و گفتمان‌های مختلف است و این رویارویی در نهایت به مفصل‌بندی جدید این گفتمان‌ها در جهت تبیین هویت زنانه و یافتن جایگاه تاریخی و موقعیت آینده زن می‌انجامد. بینامتنیت و بیناگفتمانیت، از حیث رابطه آن با هژمونی قابل توجه است. بینامتنیت با تولید متون در ارتباط است: این که هر متن چگونه می‌تواند متن‌های پیش از خود را دگرگون ساخته و گفتمان‌های حاضر را برای تولید متون جدید ساختاربندی دوباره نماید (Fairclough, 1992: 103) و بیناگفتمانیت هنگامی رخ می‌دهد که گفتمان‌های مختلف در یک رخداد ارتباطی واحد با یک‌دیگر مفصل‌بندی شوند (Fairclough, 1992: 104؛ یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۲۸). فرکلاف بیناگفتمانیت را نشانه ضعف گفتمان هژمونیک و قوت یافتن گفتمان‌های حاشیه‌ای می‌داند. در این رمان (و نیز در اکثر رمان‌های زنان در این دهه) مسئله هویت‌یابی به جست‌وجوی منبعی برای تعریف هویت می‌انجامد. بیناگفتمانیت در حوزه هویت‌یابی زنان نشان دهنده آن است که نویسندگان زن گفتمان‌های مسلط پیشین را، که تعیین‌کننده نقش‌ها، هویت و جایگاه زنان بوده است، به چالش کشیده‌اند؛ چنان که در بیشتر آثار آنان، خانواده که عنصر اصلی هویت زن در جامعه سنتی است، محل درگیری، خشونت و خیانت است (رک: زواریان، ۱۳۷۰).

جنسیت، کنش‌پذیری (انفعال) و کنشگری

طوبا و معنای شب، چنان که گفته شد، روایت رویارویی سنت و تجدد در جامعه ایرانی و اثر آن بر زنان است. در این روایت، طوبای خردسال که شور دریافتن حقیقت و

نوجویی او را دارای نوعی استقلال نسبی در رأی و عمل کرده است، با فرسایشی تدریجی بدل به زنی محافظه‌کار و منزوی می‌شود که «نگهبان خانه سنت» است. سیمون دو بووار، در توصیف و تبیین آنچه ویژگی‌های زنان خواننده شده به اثر تاریخی نهادهای اجتماعی از جمله خانواده بر زنان توجه کرده است. از منظر او، جامعه پدرسالار قدرت و خودمختاری را که لازمه کنشگری است از زن سلب می‌کند و به جای آن، انفعال و «حالت» را به‌مثابه ویژگی‌های برتر زنانه می‌ستاید. این تشویق و تنبیه‌های دوسویه و پیوسته، پدیدآورنده روند پذیرش انفعال در ضمیر زن بر اثر آگاهی از دیگری‌بودگی در مراحل مختلف زندگی او است (ن.ک: بووار، ۱۳۸۰، ج ۲). در این‌جا نیز، روندی که رمان آن را به تصویر می‌کشد، تفوق تربیت زنانه بر کنش‌مندی و خودمختاری سوژه در طوبا است. بازه زمانی‌ای که رمان آن را روایت می‌کند، محوریت «خانه» و دلالت‌های اسطوره‌ای - روان‌شناختی آن، شخصیت‌های گیل و لیلا که از حقیقت‌های سرمدی سخن می‌گویند، همه به طوبا وجهی نمادین بخشیده است؛ یعنی او در رمان نه کارکرد زنی پریشان‌احوال، مالیخولیایی و غرق در توهم‌های خویش، بلکه نقش زن ایرانی در هنگامه رویارویی سنت و تجدد را دارد که با گذشت سالیان، سنت پدرسالار او را می‌فرساید و در نهایت، به صورت کامل، کنترل می‌کند. از آغاز رمان، چهره‌های مختلفی از زن می‌بینیم، اما آنچه در میان آنها مشترک است، همین فرسایش تدریجی‌ای است که سنت و نظام سنتی زیست خانواده پدرسالار به آنها تحمیل می‌کند. به این ترتیب، زنی مثل طوبا که در آغاز، جسور، سنت‌شکن، آزاداندیش و در پی کشف حقیقت زندگی است، در نهایت بدل به شخصیتی کوتاه‌بین، انحصارطلب و آزاردهنده می‌شود که «از حد پایین‌تنه چیزی را بیشتر حدس نمی‌زد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۳۸۴). رمان این تغییر را در روندی تدریجی به خواننده نشان می‌دهد.

در طوبا و معنای شب، کندوکاو نویسنده در هویت زنانه، به جست‌وجوی ریشه‌های تاریخی شکل‌گیری این هویت می‌انجامد. کار دو شخصیت شاهزاده گیل و لیلا در داستان تشریح همین هویت تاریخی است که جلوه‌هایی اسطوره‌ای نیز یافته است. نویسنده از خلال این دو شخصیت، خوانش خود را از تاریخ زن و راز «لال‌ماندگی» او (همان: ۴۱۲) بیان می‌کند. روایتی که رمان ارائه می‌دهد، داستان مخدوش شدن زن

به‌مثابه سوژه خودآگاه و اندیشه‌ورز و بدل شدن او به خانه، به موقعیت، به بخشی از «ما» است: «در تمام تاریخ فرصت اندیشیدن را از زن گرفته بودند. او فاقد من بود، جزئی از ما بود و تحلیل رفته در مجموعه» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۳۰۵). می‌بینیم که جمله اول مجهول و جمله دوم در قالب فرایند ربطی که کنش‌گر خاصی را معرفی نمی‌کند بیان شده است. در تحلیل کلی پارسی‌پور، همچنان که در این بند، «عامل» نامشخص است. چنان که در روایت نهایی، لیلا دوپاره شدن زن میان مادری و معشوقی در آغاز پیدایش تمدن پدرسالار را امری ناگزیر و در جهت آن می‌داند که «امر اداره جهان میسر بشود» (همان: ۴۰۸).

در این رمان، جنسیت به عنوان یک ارزش (و نه صرفاً یک ویژگی) حضور دارد. به این معنا که هنوز در ارزش‌داوری‌های حاضر در رمان، جنسیت و حتی جنس مبنای قضاوت، هرچند در جهت عکس، قرار می‌گیرند. به عنوان نمونه، یکی از اندیشه‌های مسلط بر رمان، که از زبان گداعلیشاه، صوفی صاحب‌کرامت و مراد طوبا و به شیوه بازنمایی غیرمستقیم آزاد بیان می‌شود، این است که:

زن و کودکان بالطبع معصومند، معصوم ابدی (۱). این مردان بودند که این آینه‌های معصومیت را با گل و لای لجن می‌آغشتند (۲). زن بالطبع مقدس به دنیا می‌آمد، (۳). آینه‌ای برای انعکاس ژرفا بود (۴). اگر در ژرفای کسی خلأ وجود داشت، زن تجسم خلأ می‌شد (۵) و اگر از نور سرشته بود، زن نورانی می‌شد^۱ (همان: ۱۲۸).

این جملات، با اسم جنس‌ها و زمان حال روایت (که در قالب نقل قول غیر مستقیم، بدل به گذشته استمراری شده)، تداعی‌کننده حقایق سرمدی هستند. در این بند طرح طبقه‌بندی اصلی‌ای که به کار رفته، مردان در مقابل زنان است. ویژگی‌های هر گروه، قابل توجه است: مردان با «گل‌ولای»، «لجن» و «آغشتن» در مقابل زنان با «کودکان»، «بالطبع معصوم»، «معصوم ابدی»، «آینه‌های معصومیت»، «بالطبع مقدس» و «آینه ژرفا» در یک گروه جای گرفته‌اند. تأکید بر «طبع» و صفاتی که فرد با آنها متولد می‌شود و اختصاص ویژگی‌های پیش‌گفته به این تقسیم‌بندی، مفهوم زیست‌شناختی زن/مرد بودن را بدل به نوعی فطرت می‌سازد که برای زن حامل ارزش معصوم و مقدس بودن، و

۱. شماره‌گذاری به هدف تحلیل و توسط نویسنده مقاله انجام گرفته است.

برای مرد به معنای آلاینده بودن است. تمثیل آینه، زنان را منفعل و فاقد هر نوع ویژگی خلقی یا شخصیتی بازنمایی می‌کند و این امر را هم برخاسته از ذات آنها می‌داند. در مقابل، مردان به‌مثابه مهاجمانی که در برابر این آینه ظاهر می‌شوند و به آن معنا می‌دهند، فعال و اثرگذار تصویر شده‌اند. این مفهوم به طرق مختلف در ساختار جمله نیز منعکس شده است: در بند ۲ بر عاملیت «مردان» با قرار گرفتن در ترکیب «این مردان بودند» تأکید شده است. مبتدای موضوعی با قرار گرفتن در قالب گزاره‌ای (سازه مؤکد + فعل ربطی + ضمیر موصولی) ساخت تأکیدی یافته است. از نظر تعدی نیز در هیچ کدام از فرایندها، زنان کنش‌گر نیستند؛ فرایندهای ۱ و ۴ رابطه‌ای هستند و کنش‌گر ندارند. فرایندهای ۲ و ۳ مادی هستند، اما در فرایند ۲ که کنشی است زنان در قالب «آینه‌های معصومیت» هدف فرایند هستند و فرایند ۳ نیز از نوع مادی رخدادی و فاقد کنش‌گر است. ۵ و ۶ ساختار شرطی دارند و در هر دو، زنان در بخش تالی شرط و در فرایندهای رابطه‌ای حضور دارند. همچنین کاربرد زبان مردمحور در این‌جا آشکار است: «اگر در ژرفای کسی خلأ وجود داشت، زن تجسم خلأ می‌شد». «کسی» ضمیر مبهم است و می‌تواند دلالت بر عامه افراد انسانی داشته باشد، اما در این‌جا زنان اخص از کسان هستند و افراد انسانی با مردان یکی گرفته شده‌اند.

این نگاه حاصل در هم آمیختن دو گفتمان غالب در رمان است: در این‌جا، فمینیسم با عرفان طبیعت‌گرای مورد نظر نویسنده تلاقی می‌کند و به این ترتیب، از یک سو، زنان در مقابل مردان می‌ایستند و داعیه آن را دارند که مردان در طول تاریخ حقوق آنها را پایمال کرده و وضعیت و موقعیت زن را «به گل و لای لجن» آغشته‌اند و از سوی دیگر، خود در کنار کودکان قرار گرفته و تداعی‌کننده ضعف، انفعال و فقدان هویت می‌شوند. این سرگردانی ایدئولوژیک در سراسر رمان، انگاره‌ای مبهم از وضع زن به دست می‌دهد که به خصوص در موضوع بارداری نمایان است. نویسنده تأکید ویژه‌ای بر بارداری به عنوان راه رستگاری غایی زن دارد. عرفان دائوئیستی او عشق را نه رسیدن به وحدت، که تکثیر و جاری شدن در تمام طبیعت می‌بیند و تجلی روشن و مشخص این تکثیر را در مادری و زایش می‌داند؛ اما از سوی دیگر، در تصویر نحوه رفتار طوبا با فرزندان و خشم او نسبت به آنها، هر نوع عشق مادری به تمسخر گرفته می‌شود و نفی می‌گردد.

سنت و تجدد در برابر کنشگری و انفعال

سنت، و در این‌جا تجسم عینی آن، خانه، طوبا را از فراتر رفتن از خود، کشف جهان بیرون از خود و تحقق خویش‌تن به‌مثابه آگاهی و آزادی باز می‌دارد. در این رمان، سنت به طور عمده از طریق مرد سنتی که ذی‌نفع آن نیز هست، اعمال و تثبیت می‌شود و مرد سنتی نگاهی انحصارطلب، شیء‌انگار و تحقیرآمیز به زن دارد. در بافت اجتماعی خلق رمان، بازگشت به سنت تبلیغ می‌شود؛ اما تصویر پارسی‌پور از سنت مجموعه‌ای از روندهای ویران‌کننده زنان است. او خانواده سنتی را نهادی می‌بیند که زنانی را که با آن هم‌ساز نیستند حذف می‌کند.

همچنان که گفته شد، درون‌مایه رمان برخورد میان سنت و تجدد است. جدال و چالش میان این دو، به عنوان سرچشمه‌های هویت‌یابی فردی، گفتمان‌های ناظر بر جنسیت را در رمان شکل می‌دهد. در این‌جا دوگانه‌سازی خیر و شر، دربرگیرنده ارتباط جنسیت و سنت است و جفت تقابلی اصلی در رمان، آن است که از تلفیق سنت به‌مثابه نهاد و مرد به عنوان عامل آن برمی‌خیزد. به این ترتیب، در این رمان از آن اثیری و لکاته، یا زن آرمانی و فتانه کلاسیک خبری نیست. به عکس، در شخصیت لیلا تلفیقی از این دو را می‌بینیم. لیلا، این تقسیم‌بندی را، که میان او و طوبا جدایی افکنده، ناشی از پیدایش تمدن مردسالار می‌بیند و دوران آن را تمام‌شده می‌داند: «عصر ما به پایان می‌رسد» (همان: ۴۱۲). زنان هم به درجات مختلف بخش‌هایی از سنت را درونی کرده‌اند و به نسبت میزان این درونی‌شدگی، در کنترلی که سنت پدرسالار اعمال می‌کند سهیم می‌شوند.

این سنت، تنها مجموعه‌ای از قوانین نیست که بتوان آن را به یک‌باره دگرگون کرد. در رمان، دگرگونی در عرصه عمومی و مدرن شدن ابزارها، مسئله طوبا و مسئله زن را حل نمی‌کند. چنان که در رمان می‌بینیم، برخورد طوبا با مظاهر تکنولوژی برخوردی ناشی از جهل مطلق و همراه با فاصله‌گیری است. او هیچ‌گاه جهان خارج از خودش را (در قالب کره جغرافی کوچکی که پدرش به او می‌دهد) به صورت محیطی قابل فتح، چیزی که بتوان آن را در دست گرفت و شناخت، نمی‌پذیرد. پدیده‌هایی نظیر سینما و آسفالت برای او بدل به جلوه‌های پدیدرکنش‌دنی از قدرت خداوند می‌شوند (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۱۳، ۲۲۹). تغییرات اجتماعی در زندگی او اثری ندارند. اجباری شدن کشف حجاب در

جهان ذهنی و عینی طوبا اساساً بی معنا و بی اثر است (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۳۸). درگیری اصلی طوبا از آغاز، ساختارها و ذهنیتی است که رفته‌رفته توان اندیشیدن و آزادی را از او سلب می‌کند و او را در انفعال کامل فرو می‌برد. کنشگری و گسست از این سنت که در شخصیت مریم (دخترخوانده مونس و اسماعیل) مجسم شده است، زمانی فرا می‌رسد که امکان آموزش واقعی و حضور اجتماعی زنان فراهم شده است.

در مورد مریم، طوبا، که دیگر خود نماد و مظهر سنت شده است، تلاش می‌کند در فرایند هویت‌یابی و شناخت او از جهان اثرگذار باشد، اما حضور اسماعیل و نیز برادر مریم یعنی کمال، القائنات او را خنثی می‌کند؛ مریم را، نه مونس و طوبا، که با اجبارهای اجتماعی سنت فرسوده شده‌اند، بلکه مردانی متجدد تربیت می‌کنند که تلقی‌ای مغایر تعریف سنت از زن دارند. همچنین بخشی از فرایند رشد او محصول اثربخشی تکنولوژی در ساحت فرهنگ است: مریم جهان را از دریچه ذهن قهرمانان فیلم‌های سینمایی می‌شناسد (همان: ۳۵۶)؛ از طریق نشریات روشنفکرانه اسماعیل است که با جمیله بوپاشا آشنا می‌شود (همان: ۳۵۸) و او را بدل به اسطوره و الگوی خود می‌سازد. چنان که مشخص است، نقش اسماعیل در این میانه بسیار پررنگ است. مطابق خوانش رمان، راه رهایی زنان را که «مرد سنتی» سد کرده است، «مرد متجدد» باز خواهد کرد؛ همچنان که می‌بینیم، در تخصیص نقش‌ها هم زنان موضعی انفعالی و اثری تبعی دارند.

در رمان آنچه باعث اهمیت یافتن جنسیت به عنوان عاملی هویت‌ساز می‌شود، مواجهه ایرانیان با تجدد است. رویارویی ادیب با تجدد، در دریافت او مبنی بر گرد بودن زمین منعکس می‌شود. مهم‌ترین عنصر «علوم جدید» از نظر او، کره جغرافیاست که تصور او را از صاف و چهارگوش بودن زمین مخدوش و مشوش می‌کند:

حاجی از نفرت لب‌هایش را به هم فشرد. با قاطعیت تصمیم گرفت: «بله، زمین گرد است، زنان می‌اندیشند و به زودی بی‌حیا خواهند شد... ناگهان برایش روشن شد که چرا زمین مجبور بود چهارگوش باشد (۱). چرا بی‌حرکت تلقی شده بود (۲) و چرا هر مرد حق داشت بر گرد زمین خود حصار بکشد (۳). هر جایی را اگر به حال خود می‌گذاشتند (۴)، یکسره به دور خود می‌چرخید (۵) و همه را مبهوت می‌کرد (۶). همه چیز را به هم می‌ریخت (۷). حاجی با خشونت به طرف زیرزمین برگشت، همه‌

زن‌ها متوقف شد. صدای پاهایشان را شنید که با عجله به طرف دار قالی برمی‌گشتند. ابر از روی خورشید کنار رفته بود. حاجی احساس حقارت و خشم داشت. از همه مهم‌تر، وحشت. قطعا روزی همه این‌ها را انگلیسی برای آنها می‌گفت. (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۱۷)

در این رمان، تجدد مهم‌ترین مصداق و معنای خود را در زندگی زنان می‌یابد؛ یعنی عرصه اصلی جدال سنت و تجدد در انقیاد و رهایی زنان نمود می‌یابد. در این‌جا، این تقابل آزادی و کنش‌گری با انفعال و اجبار به بهترین شکل در وجهیت و تعدی جملات آشکار است: زمین که در این‌جا معادل و نماد زن است (زمین در ذهن حاجی «بانوی پاکیزه و آرام و ساکن» (همان: ۱۱) لقب گرفته است)، در ۱ و ۲ و ۳ که بیان‌گر ذهنیت پیشین حاجی و نگاه سنتی اوست، مفعول و هدف فرآیندهاست. وجهیت نیز از نوع امری و بیان‌کننده اجبار و الزام است؛ حال آن که در ۵ و ۶ و ۷ که بیان‌کننده وضعیت بعدی اوست، در جایگاه کنش‌گر فرایندها واقع شده است. در این‌جا، نتیجه مستقیم برخورد سنت و تجدد، تغییر چشم‌انداز وضعیت زنان، و نخستین واکنش به آن از سوی سنت، اعمال خشونت است. به این ترتیب، در تقابل دوگانه «سنت در برابر تجدد»، خشونت، محدودیت و ناآگاهی در کنار سنت؛ و آزادی زنان، استقلال اندیشه آنان و کنشگری در قالب خروج از خانه که محل اعمال کنترل بر آنان است، در کنار تجدد قرار گرفته‌اند.

در این رمان، یکی از آموزه‌های اصلی سنت به زن همین انفعال است؛ این امر به دو طریق در وی نهادینه می‌شود: نخست از طریق آموزش مستقیم و دیگر، با عقوبت کنش فعالانه از جانب او. یکی از نقاط عطف داستان در این مورد، منش پدر طوبا در آموزش به اوست: پدر طوبا انفعال و فرمان‌برداری زنانه را با خوانش خود از داستان حضرت مریم به او القاء می‌کند: «در دنیا مردانی بودند که به آنها الهام می‌شد. اینان در شکم زنانی رشد می‌کردند که پاکیزه‌خو و نجیب بودند، مثل مریم عذرا... فرشته در قالب مردی بر او ظاهر شد. دختر که همیشه مسجد خدا را جارو می‌کرد و باغچه‌ها را آب می‌داد و فرمان‌بردار بود، وحشت‌زده در برابر بیگانه برهنگی خود را پوشانده بود» (همان: ۱۸-۱۹). در بخش نخست متن، ساخت اطلاعاتی بند به گونه‌ای است که وجود زنان را به صورت تبعی و برای پرورش مردان معرفی می‌کند. صفاتی که از میان مؤلفه‌های مختلف شخصیت مریم برگزیده شده نیز قابل توجه است: نقش‌ویژه‌های مریم آن است که «مسجد

خدا را جارو می‌کرد و باغچه‌ها را آب می‌داد» که در قالب وظایف خانگی زنانه جای می‌گیرد و دیگر این که «فرمان‌بردار» بود. این نقش‌ها در بند، تفصیل ویژگی‌های پاکیزه‌خویی و نجابت است که پیش از آن به صورت مجمل آمده بود و در همه آنها، تأکید بر پذیرش بی‌چون‌وچرای خصیصه‌هایی است که سنت، زن را به آنها ملزم کرده است. چنان که گفته شد، راه دیگر درونی‌سازی انفعال در زنان، عقوبت کنش‌های فعالانه آنهاست. مثال روشنی از این مورد، ازدواج خودخواسته و خودسرانه مونس با اسماعیل است. در پی دستگیری اسماعیل، مونس سقط جنین می‌کند و زهدانش را از دست می‌دهد. این رخداد، بارها از جانب طوبا که حالا به صورت کامل نماینده سنت شده است، تعبیر به مجازات می‌شود: «خوب تقاص خودسری‌اش را پس داده بود. حقش بود» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۶۶). اسماعیل در مورد او می‌اندیشد: «می‌دانست زنش شهامت اندیشیدن ندارد. یک بار اندیشیده بود و سترون شده بود. یک بار اراده مستقل به خرج دادن، او را به خمیری بی‌شکل تبدیل کرده بود» (همان: ۳۰۵). طوبا خود در نوجوانی، با خودمختاری‌ای که در نتیجه باسواد بودن و غیاب پدر به دست آورده است، برای نخستین ازدواج، پیش‌قدم می‌شود. اما در این مدت، همسرش به او، که از زندگی اجتماعی محروم شده است، می‌باوراند که خشک‌سالی و قحطی نتیجه خودسری او بوده است. بنابراین، زن جوان با خود می‌اندیشد: «آیا او نمی‌بایست صبر می‌کرد تا رب قادر اعلی شوهرش را تعیین کند؟ آیا او گناه نکرده بود که خود را به حاجی تفویض کرده بود؟» (همان: ۳۵). سنت از اشخاص می‌خواهد که جایگاه تثبیت‌شده خود را در سلسله‌مراتب قدرت بپذیرند. صفاتی که طوبا در مورد خداوند به کار می‌برد، یعنی «قادر» و «اعلی»، نشان‌دهنده همین موضوع هستند. برای زنان رمان، تنها راه امن زیستن در ساختار سنت، انفعال و پذیرش تقدیر مشخص خودشان است.

با این حال، زنان رمان در مقابل پذیرش کامل اقتدار مردان و سنت سر بر می‌آورند و فضاهایی شخصی برای محافظت از اعمال نفوذ و قدرت مرد می‌یابند. این فضای شخصی همان افکار، عقاید و باورهای آنان است: «شوهر عقیده سیاسی خود را به زن می‌قبولاند اما اعتقادهای مذهبی او را تغییر نمی‌دهد» (بووار، ۱۳۸۰، ج ۲: ۳۱۰). بووار عقاید خرافی،

گذشته‌نگر و غیرعقلانی زنان را از یک‌سوی ناشی از تأثیرات عمیق دوران کودکی و نوجوانی و درخودفرورفتگی پایدار دختر جوان در این مراحل می‌داند و از سوی دیگر آن را در جهت جدال دائمی و تلاش ناامیدانه زن برای کسب قدرت در کانون خانواده تحلیل می‌نماید (بووار، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۱۰). در این جا نیز، هر دو همسر طوبا تلاش می‌کنند به او بقبولانند که شیخ محمد خیابانی از نظر سیاسی وابسته به بیگانگان و خائن است (همان: ۳۴، ۹۳)، اما او با بدل کردن تصویر خیابانی به موجودی مقدس و سرشته از نور، در مقابل عقیده آنان مقاومت می‌کند. بدین ترتیب، خرافاتی و غیر عقلانی بودن عقاید طوبا، بدل به نوعی مقاومت در برابر مردان و پدید آوردن فضایی شخصی می‌شود.

گرایش‌های عرفانی طوبا دست‌آویزی برای کسب قدرت در مقابل همسرانش و نیز در مقابل محدودیت‌های اجتماعی است: اشتیاق عجیب طوبا به مراد خود، گداعلیشاه حربه کسب استقلال او در مقابل همسر دومش، فریدون میرزا است. این معنا را می‌توان در تصمیم طوبا برای سفر به کرمانشاه و سر سپردن به گداعلیشاه دید. در یکی از دیدارهای درویش حسن با همسر طوبا، فریدون میرزا که از نافرمانی زن به تنگ آمده به درویش می‌گوید: «درویش! واقعا زن جماعت خلاست» (همان: ۱۲۷)، طوبا که از پشت پرده مباحثات عرفانی را دنبال می‌کند با شنیدن این سخن برمی‌آشوبد و «در همان لحظه تصمیم گرفت به کرمانشاه برود» (همان: ۱۲۸). در این جا تصمیم دفعی طوبا به کنشگری، بر ماهیت واکنشی باورهای عرفانی وی صحنه می‌گذارد. این امر در ساخت جمله، بیش از هر چیز در عنصر موقعیتی «در همان لحظه» و فرایند ذهنی قصدی «تصمیم گرفت» انعکاس یافته است. «جادو»یی که طوبا در عرفان می‌یابد، تصویر زنده‌ای که از روح ستاره برای خود می‌سازد، تصور «نورواره»ای که از خیابانی دارد، همگی جلوه‌هایی از تلاش او برای دستیابی به قدرتی است که در مناسبات درون خانواده و در زندگی فردی‌اش به او تعلق نگرفته است: «فکر جادو، فکر نیرویی انفعالی‌ست؛ دختر جوان به علت این که وقف انفعال شده است ولی خواهان قدرت است، باید به جادو اعتقاد داشته باشد» (همان، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۱۰).

در رمان، ناتوانی شدید زنان در اندیشیدن و نداشتن تربیت و آموزش لازم برای اندیشه‌ورزی‌شاخصه وضعیت زنان در ساختارهای سنتی است. این ضعف قوای ذهنی در

انفعال زن، باورهای کودکانه و خرافی وی و نیز شمار زیاد زنان دیوانه و مالیخولیایی حاضر در این داستان بازتاب یافته است. بووار رشدنیافتگی ذهنی زنان را ناشی از کنار گذاشته شدنشان در سنین نوجوانی و جوانی از عرصه کنش و عمل می‌داند. از نظر او زن جوان «به سبب آن که از دنیا نصیبی ندارد غالباً در عوالم پوچ و ابلهانه‌ای غرق می‌شود؛ اگر لازم بود که عمل کند ناگزیر بود روشن‌بینی داشته باشد، در حالی که وی می‌تواند در میان مه انتظار بکشد» (بووار، ۱۳۸۰، ج ۲: ۱۱۰).

منتج شدن بی‌عملی به توهم را به بهترین وجه در زندگی زناشویی نخست طوبا می‌بینیم. او که حتی از کار خانگی هم کنار گذاشته شده است «روزهای متوالی، دو زانو در گوشه اتاقی که به او اختصاص داشت می‌نشست و به روبه‌رویش خیره می‌شد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۳). و سپس «در نشست‌های طولانی‌اش در گوشه اتاق و دوزانو، اندک اندک به حالتی از مالیخولیا مبتلا می‌شد» (همان: ۲۵). تصور دائمی طوبا از حضور و دخالت نیروهای غیبی در پدیده‌های طبیعی زندگی‌اش محصول همین ذهن متوهم اوست. طوبا از طریق میرزا کاظم به روزنامه و وقایع سیاسی خارج از خانه دسترسی پیدا می‌کند. وقتی به خواستگاری شاهزاده پاسخ مثبت می‌دهد، میرزا روزنامه بردن برای او را متوقف می‌کند. این موضوع «ذهن مالیخولیایی او را دچار یک سلسله اوهام کرد. این‌طور به نظر طوبا می‌رسید که نیروهایی ماورایی او را از خواندن روزنامه منع می‌کنند» (همان: ۷۴). نمونه دیگری از این دست توهمات، برخورد او با شیخ محمد خیابانی است. طوبا خیابانی را تجلی خدا بر روی زمین می‌داند و گمان می‌کند که «وجود او یک‌سر از نور سرشته است». وقتی به صورتی اتفاقی این مرد را در خیابان می‌بیند، با هول و هراس به خانه بازمی‌گردد: «در را که گشود، موج هوا در اتاق نفوذ کرد و استکان‌های باژگونه روی نعلبکی‌ها در سینی روی طاقچه لرزیدند. از قلب طوبا گذشت که این علامت است. نیروهایی می‌خواستند با او تماس بگیرند» (همان: ۵۴). در ذهن پریشان طوبا، لرزش طبیعی استکان‌ها بدل به تلاش نیرویی ماوراء طبیعی برای برقراری ارتباط با او می‌شود که آن را می‌توان در پیوند با توصیف «نارسیسیم» از منظر بووار و تمایل به متمایز دانستن خود به دلیل عدم امکان تبدیل به وجود لئفسه (در مقابل وجود فی‌نفسه) دید.

رشد نیافتگی ذهنی طوبا از یکسو و روحیه کنجکاو و جست‌وجوگرش از سوی دیگر، او را بر آن می‌دارد که نظم حاکم بر جهان را با تخیلات پریشان خویش تبیین کند. او می‌خواهد جهان را بشناسد، اما دایره مقدراتش وی را در خود بسته نگاه می‌دارد:

«زمان درازی هنگامی که شاهزاده در رؤیای ویلهلم آلمانی به سر می‌برد طوبا را هم دچار ویلهلم کرده بود. زن دائم نگران ویلهلم و فتوحات او بود. می‌اندیشید اگر به ویلهلم فکر کند کمکی می‌شود برای این منجی زمان تا بیاید و دشمنان ایران را به خاک و خون بکشد. وقتی کشف کرد دشمن ویلهلم، اروس و انگلستان هستند و به گوشش رساندند که آقای خیابانی از دشمنان ویلهلم است، تمام کاخ‌های امیدش روی هم واژگون شد. خودش نیز نمی‌دانست چرا به این مسائل فکر می‌کند. هرگز با زن‌های دیگر در این باب حرف نمی‌زد و با مردان نیز هرگز فرصت گفت‌وگو پیدا نمی‌شد. آنچه بود در ذهن او بود. ذهنی که فعالانه در امور دنیا مشارکت می‌کرد و بالا و پایین مسائل را بررسی می‌کرد و بسیار کم به مرحله‌ای می‌رسید که از طریق زبان به بیان آید و اما اگر فرصتی پیش می‌آمد که اظهار نظری بکند چنان به لکنت زبان دچار می‌شد که در شنوندگان مرد حالتی از دلسوزی و عطوفتی که بزرگان نسبت به بچه‌ها پیدا می‌کنند پیدا می‌شد. از این قرار ترجیح می‌دهد حرف نزند و ساکت بماند» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۱۶۹).

در این بند، چرخه معیوبی که موجب عقب‌ماندگی و رشدنیافتگی ذهن زن می‌شود، توصیف شده است. طوبا از آنجا که فرصت بیان افکارش را نمی‌یابد و نمی‌تواند آنها را ارزیابی انتقادی کند، ذهنی کودکانه و متوهم دارد و به دلیل همین رشدنیافتگی ذهنش، امکان اظهار نظر نیز از او دریغ می‌شود. یکی از پیش‌فرض‌هایی که بند متضمن آن است در همین جا خود را نمایان می‌کند: «هرگز با زن‌های دیگر در این باب حرف نمی‌زد و با مردان نیز هرگز فرصت گفت‌وگو پیدا نمی‌شد». جمله اول کنش‌محور و منفی است: طوبا خود از سخن گفتن با زنان دیگر پرهیز دارد. اما فرایند در جمله دوم، رخدادمحور است و در آن طوبا از عناصر موقعیتی و قابل حذف است. طوبا در مقابل گروه زنان کنش‌گر است، اما وضعیتش او را در مقابل مردان بدل به کنش‌پذیر می‌شود. همچنین، عدم رشد ذهنی طوبا «در شنوندگان مرد» تأثر برمی‌انگیزد. ایدئولوژی حاکم بر متن، مردان را گروه همگن و اندیشه‌ورزی تصویر می‌کند که در مقابل طوبا قابل قیاس

با بزرگان در مقابل بچه‌ها هستند. در این جا می‌توان پرسید که آیا رشد ذهنی میرزا ابوذر که شیخ محمد خیابانی را مراد خود تصور می‌کند و می‌خواهد به وی سر بسپرد و ستاره را به خاطر این که مورد تجاوز قرار گرفته به قتل می‌رساند بیش از طوباست؟ بسامد بالایفرایندهای ذهنی در این بند، تصویری از در خود فرورفتگی طوبا و ذهنی بودن جهان اوست. در پاره اول این بند، کنش‌گر شاهزاده است و طوبا تنها در موقعیت هدف در فرایند اول قرار گرفته است؛ یعنی طوبا حتی در پدیدار شدن اندیشه‌هایی که ذهن و جهان او را می‌سازند نیز وجه عاملی و کنش‌گری ندارد و در موضع انفعال، تنها از اندیشه‌های شاهزاده تأثیر می‌پذیرد.

در این رمان، سنت از طریق حره‌های خویش برای کنترل زنان، مدافع ناآگاهی و مانع رشد و ادراک آنان است؛ این کنترل در سطح اول، از طریق مردان سنتی اعمال می‌شود. عمده‌ترین چهره‌های نماینده «مرد سنتی» پدر طوبا، همسران او یعنی حاجی محمود و فریدون میرزا و پسرخوانده او (کریم) هستند؛ سنت در قالب نهاد کنترل‌کننده زن، چهره‌ای بسیار پررنگ و فراتر از این چند شخصیت دارد. سلطه سنت را می‌توانیم در نهادهای اجتماعی، در محیط‌های عمومی، در زنان و مردان، چه سنتی و چه متجدد، و نیز در کنش‌ها و گفت‌وگوهایشان ببینیم. همین سنت است که در نهایت، طوبا را نیز بدل به عامل خود می‌سازد. سنت در این جا در معنای نوعی نظم معهود است که افراد انسانی را طبقه‌بندی می‌کند و بر اساس این طبقه‌بندی‌ها محدوده مجاز ویژگی‌ها، روابط و کنش‌های آنان را تعیین می‌نماید. یکی از عمده‌ترین دل‌مشغولی‌های مردان سنتی رمان، بر هم خوردن همین نظم معهود در حیطة جنسیت است؛ پدر طوبا می‌اندیشد که زنان را «اگر به حال خود می‌گذاشتند... همه چیز به هم می‌ریخت» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۱۷). همچنین، فریدون میرزا «سر در آوردن زن‌ها از اسرار حق را درست نمی‌دانست. زن وظایف مشخصی داشت. اگر از حدود آن وظایف تخطی می‌کرد یا تجاوز می‌کرد نظم دنیا بر هم می‌ریخت» (همان: ۱۲۵). در نمونه‌ای دیگر، راوی دانای کل رویارویی حاجی محمود، همسر نخست طوبا، بازاری سنتی و مخالف مشروطه با شیخ محمد خیابانی را روایت می‌کند: «آنچه که حاجی می‌خواست نظم و تمشیت جامعه از هم گسیخته‌ای بود که می‌رفت تا سنگی بر سنگی در آن قرار نداشته باشد. و آنچه آخوند انقلابی

می‌خواست آزادی بود و تجدد» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۳۴). در این‌جا طرح طبقه‌بندی به کار گرفته شده چشم‌گیر است: سنت در کنار «نظم و تمشیت» و تجدد هم‌ردیف «آزادی و انقلاب» به کار رفته است. در هر سه نقل، ترس و تهدید عمده از نگاه مرد سنتی «برهم‌ریختگی» و از میان رفتن «نظم» امور، یعنی همان سلسله مراتب سنت است؛ برای هر سه نفر، از میان رفتن سلسله مراتب و نظم امور، به معنای از دست دادن حقوق و امتیازاتی است که در اختیار دارند.

تصویری که رمان از قوانین سنت در مقوله جنسیت نشان می‌دهد چنان است که فضیلت و گناه در سنت، در مورد زنان، از مقوله نیک و بد و شایست و ناشایست اخلاقی نیست؛ بلکه تنها از مقوله کنترل و مهار زنان است؛ بدین ترتیب، نهادهای جامعه پدرسالار از طریق قیمومیت بر پیکر و اعمال کنترل بر بدن زن، ابتکار عمل، استقلال و آگاهی وی را مقید و محدود می‌سازند. طوبای جوان که در غیاب شوهر متولی اداره امور خانواده و فرزندان است، در جست‌وجوی گناهانش می‌اندیشد:

«تا چهارده سالگی به یاد نمی‌آورد کار زشتی از او سر زده باشد. اما آن موقع با خواستگاری از حاج محمود نخستین گناه را مرتکب شده بود. دوباره به عقب باز می‌گشت. گناهان دیگری هم کرده بود. از پنجره یواشکی به بدن لخت پدرش نگاه کرده بود که در پاشیر آب‌تنی می‌کرد. یادش آمد چندین بار به تن لخت خودش هم نگاه کرده بوده است. بازی‌های بچگانه را به یاد می‌آورد با دخترها و گاهی با پسرها. همیشه سعی کرده بود بدن لخت آنها را یک‌طوری، هرطوری شده، ببیند. اندیشید اساس عالم بر گناه استوار شده است» (همان: ۱۱۶).

به خصوص، آموزش‌های نهادی موظفند این کنترل را در زنان درونی سازند؛ به شکلی که آنها خود بدل به عاملان آن شوند. نخستین دریافت ادیب از تجدد نیز ناظر به همین کارکرد و محتوای سنت است. ثمره برخورد او با مرد انگلیسی درک این نکته است که: «بله، زمین گرد است. زنان می‌اندیشند و به زودی بی‌حیا خواهند شد» (همان: ۱۷). دریافت جدید ادیب مبنی بر گرد بودن زمین، بدل به درک تفاوت زن و طبیعت می‌شود: «اندیشید: «می‌اندیشند». بدبختانه می‌اندیشند، نه مثل مورچگان، نه مثل ذرات درخت، نه مثل خاک، کم‌وبیش همانند خود او می‌اندیشند» (همان: ۱۶). اندیشیدن زن‌ها،

جایگاه ابژه و سوژه را که در نظر ادیب ازلی و ابدی بوده، واژگون می‌کند و او را مضطرب و خشمگین می‌سازد: «زنان پشت پنجره معجزدار زیرزمین جمع شده بودند و پچپچه می‌کردند. حسی به حاجی می‌گفت دارند درباره او حرف می‌زنند. یادش آمد که خندیده بود، بلند و بی‌پروا خندیده بود، طوری که شایسته شأنش نبود و زنان تا به حال چنین حرکتی از او ندیده بودند. آرام آرام پای راستش را بر زمین می‌کوبید» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۱۶). ترکیب دانسته سابق با این یافته جدید، که زن‌ها نفوس و ضمیری منفک از مرد و به خودی خود صاحب اندیشه و وجود هستند، نخست به «بی‌حیایی» قریب‌الوقوع زنان تعبیر می‌شود و سپس توجیه حق مرد برای کنترل زن را به دست می‌دهد. او به این ترتیب، درک می‌کند که «چرا هر مرد حق داشت بر گرد زمین خود حصار بکشد» (همان: ۱۷).

اگر زنان اراده‌ای مستقل از مردان داشته باشند، قیومیت آنها را به چالش خواهند کشید؛ این همان ره‌آورد تجدد، همان آموزه‌ای است که «قطعاً روزی... انگلیسی برای آنها می‌گفت» (همان). از این رو، ادیب لازم می‌بیند پیش از آنکه انگلیسی اقدام کند، خود به دخترش آگاهی بدهد. اما آگاهی او آشکارکننده نیست، بلکه پوشاننده است. هدف آگاهی دادن او جلوگیری از «صاحب فکر» شدن (همان) و آگاه شدن دختر است. این همان محدودیتی است که بر آموزش نهاد سنت به زنان اعمال می‌شود: هدف این آموزش نه معرفت، که درونی ساختن کنترل، پذیرش فرمان‌برداری از سنت، و از مرد به‌مثابه کارگزار آن و به صورت خلاصه، انفعال است. رمان، این آموزش را در مقابل ره‌آوردی قرار می‌دهد که بناست از طریق انگلیسی به زنان برسد؛ یعنی آموزه‌های تجدد. در این‌جا، به تدریج تجدد از طریق رسانه‌ها و نیز تغییرات سبک زندگی به فرهنگ وارد می‌شود و از همین رهگذر، زن مستقل، آگاه و کنش‌گر (مریم) پدید می‌آید.

تجدد و کنشگری

در طوبا و معنای شب، استقلال عملی که مریم و تا حدی مونس به آن دست می‌یابند، به روشنی محصول تجدد به عنوان بستری فرهنگی و تکنولوژی در قالب ابزارها

و روش‌هاست. این موضوع به خصوص در برخورد مونس با ماشین تایپ، که با استقلال اقتصادی او گره خورده، دیده می‌شود:

رمز دستگاه ساده بود، با این حال در مونس ایجاد قدرت می‌کرد. چقدر روز گذشته خواهرش منظرالسلطنه در گوشش خوانده بود که کار در اداره برای زن‌ها توأم با بدنامی است. در تمام شهر فقط چند زن به این کار اشتغال داشتند و اغلب از دختران خانواده‌های مسیحی بودند. حتی یهودی‌ها دخترشان را پی کار به اداره نمی‌فرستادند، چه برسد به دختر شاهزاده فریدون میرزا، از خاندان سلطنتی و مونس در ذهنش شانه بالا انداخته بود. حتماً می‌خواست کار کند (۱)، حتماً می‌خواست زن اسماعیل بشود (۲). حتماً می‌خواست بچه‌های اسماعیل را به دنیا بیاورد (۳) و همه این کارها را می‌کرد (۴). اینک که پشت دستگاه سیاه‌رنگ نشسته بود و کلمات را به هر صورت که می‌خواست خلق می‌کرد قدرت غیر منتظره‌ای در او پیدا شده بود (۵). مشکلات بی‌اهمیت بودند. او قادر بود اگر لازم باشد کوه را هم از جا بکند... منظرالسلطنه ارزش مسئله‌ای را درک نمی‌کرد: روی پای خود ایستادن و به خود متکی بودن (همان: ۲۴۸).

در این قسمت، ساخت روایی متن، مبتنی است بر الگوی هدف - مانع - غلبه (ریمون کنان، ۱۳۸۷). الگو در زیرساخت متن به صورت موازی دو مصداق یافته است. هدف نخست مونس «روی پای خود ایستادن» است و مانع او، تلقی جامعه سنتی از کار کردن زن. هدف دیگر، ازدواج با اسماعیل است و مانع، تلقی خانواده مونس از او به عنوان «دختر شاهزاده فریدون میرزا، از خاندان سلطنتی» است. زمان روایت، نسبت به پیرنگ، پسینی است: مونس «پشت دستگاه سیاه رنگ» نشسته و بر مانع اول غلبه کرده و آن را معادل توانایی خود برای رسیدن به هدف دوم می‌بیند. از منظر فرانش متنی، مبتداسازی در سه بند متوالی با «حتماً می‌خواست» در اثر ساخت اطلاعاتی جمله‌است: در این‌جا اطلاع نو، قصد ویژه و تأکید بر خواست مصرانه مونس است. اما این خواست غلبه بر مانع توسط «ابزار» در او تشدید شده است؛ قدرتی که ماشین تایپ به او می‌بخشد او را در مقام فاعل، توانا می‌سازد. ابزار است که انسان را قادر می‌سازد از حالت روزمرگی و حفظ حیات، به تعالی طرح‌افکنی و فعالیت فرا رود (بووار، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۱۷).

همچنین، تجدد به مونس و اسماعیل اجازه می‌دهد که عشق خود را، که ساختارهای

اجتماعی و خانوادگی آن را نمی‌پذیرد، ابراز کنند. پیشرفت تکنولوژیک پیش‌شرط غلبه آنها بر سنت است: آنها با ماشین دوست اسماعیل به شهر ری می‌روند و در آنجا مخفیانه ازدواج می‌کنند: «وجود ماشین در آنها احساس اعتماد بیشتری ایجاد کرده بود. اسماعیل می‌اندیشید اگر در عصر الاغ و قاطر زندگی می‌کردند او هرگز نمی‌توانست با مونس ازدواج کند» (پارسی‌پور، ۱۳۶۷: ۲۵۱).

یکی از چهره‌های کلیدی طوبا و معنای شب، مریم است. مریم، دختر خوانده مونس و اسماعیل، تجسم زن نوین است: زنی کنشگر که در مقابل سنت می‌ایستد و در نهایت جان در این راه می‌گذارد. در وجود مریم است که اولین نشانه‌های استقلال و کنشگری را در زنان می‌بینیم. مریم چاره را نه در فرار فردی، بلکه در مبارزه جمعی می‌بیند. آگاهی و رشد فکری او باعث می‌شود برای دگرگون کردن عالم عین «از حدود ذهنی خانه فراتر برود» (همان: ۳۶۵). طوبا می‌اندیشد که این زن می‌تواند چرخه معیوب زندگی زنانه را پایان دهد:

در بیابان میان آن دو زن [طوبا و لیلا] زن سومی نشسته بود. با دستی اسلحه و در دست دیگرش مشتی خاک مرطوب را می‌فشرد... احمی به اندازه یک اقیانوس در صورتش بود. طوبا گفت: «پس این است؟» دختر را با سر نشان می‌داد. لیلا گفت: «بله و نه. او یک بار زاییده شده، یک بار در عشق محض باردار شده و یک بار همه را خواهد زایید. اما عصر ما به پایان می‌رسد. یک تلاش هفت هزار ساله، طوبا، چیز دیگری می‌آغازد» (همان: ۴۱۲).

در این جا و از زبان لیلا، مریم در سه عبارت معرفی شده و هر سه متضمن مفهوم زایش هستند. در توصیف راوی دانای کل خشم و بیژگی بارز مریم است: اسلحه، فشردن خاک در مشت و احمی به اندازه اقیانوس. به این ترتیب، تلاش هفت هزارساله‌ای که لیلا از آن سخن می‌گوید، مبارزه‌ای است برای احقاق حقوق زنان. در طوبا و معنای شب، حضور گفتمان‌های مختلف برای هویت‌یابی زنان و تضعیف و به چالش کشیدن گفتمان مسلط در این زمینه، نشان از شکل‌گیری تصویر جدیدی از زن است که استقلال زن و کنشگری او را راه دگرگونی وضعیت زنان و پایان وضعیت تاریخی «دیگری بودگی» آنان می‌داند.

نتیجه‌گیری

رمان طوبا و معنای شب، مواجهه جامعه سنتی ایران با تجدد در اواخر سلطنت قاجار را از منظر تأثیر آن بر زندگی زنان تصویر می‌کند. در این رمان نسل‌های پیاپی زنان را می‌بینیم که به انحای گوناگون قربانی سلسله‌مراتب قدرت و جنسیت در نظام سنت می‌شوند؛ بیش از همه، در وجود طوبا تصویر مقاومت فرساینده زنان در برابر اعمال قدرت سنت پدرسالار تجلی یافته است. طوبا که در آغاز خود را به‌مثابه سوژه‌ای کنشگر و واجد اراده مستقل می‌بیند به تدریج از طریق مکانیسم‌های آموزش و عقوبت در سنت پدرسالار، جایگاه انفعالی خود را می‌پذیرد.

رمان توجه به زن به‌مثابه فرد، به‌مثابه سوژه، را امری مدرن و در نتیجه ارتباط جامعه سنتی ایران با غرب متجدد می‌داند. از طرف دیگر، مهم‌ترین مصداق تجدد نیز تغییر وضعیت زنان است. اما این تغییر که نخستین بارقه‌های ظهور آن را در بخش پایانی رمان در وجود شخصیت داستانی مریم می‌بینیم، از طریق تجدد سخت‌افزاری و دگرگونی شیوه زیست جامعه در پی ورود تکنولوژی رخ می‌دهد. به این ترتیب، ابزار است که فرصت کنشگری را برای زنی که زندانی خانه سنت است فراهم می‌آورد.

در تحلیل متن رمان نشان دادیم که کنش‌پذیری جای‌گیر شده در وجود طوبا در بافتار زبانی نیز منعکس است و این، با توجه به منظر روایی داستان، که غالباً گفتار غیر مستقیم آزاد، و حاصل پیوند صدای راوی و ذهنیت و گفتار شخصیت‌های رمان است، نگرش پارسی‌پور را نیز نشان می‌دهد. چنان که در مقاله اشاره شد، تلفیق گفتمان‌های متباین عرفانی (غالباً دائوئیسم) و فمینیسم، نوعی سرگردانی را در انگاره‌های تقابلی انفعال و کنشگری پدید آورده است. اما به هر رو، در فضای گفتمانی فراگیر اثر، این دوگانه تقابلی عمیقاً با دوگانه محوری و مرکزی جهان متن، یعنی سنت / تجدد پیوند یافته و در تناظر با آن است.

پی‌نوشت

۱. آفاری (۲۰۰۹: ۲۷۸) فهرستی را از تغییرات احکام حقوقی مرتبط با زنان، در مواردی مانند طلاق، حضانت، چندهمسری، اشتغال و... فراهم کرده است.

منابع

- آفاری، ژانت (۱۳۷۷) انجمن‌های نیمه سری زنان در نهضت مشروطه، ترجمه جواد یوسفیان، تهران: نشر بانو.
- بووار، سیمون دو (۱۳۸۰) جنس دوم، ترجمه قاسم صنعوی، ویرایش دوم، تهران: توس.
- پارسی‌پور، شهرنوش (۱۳۶۷) طوبا و معنای شب، تهران: اسپرک.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷) روایت داستان: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- زواریان، زهرا (۱۳۷۰) تصویر زنان در ده سال داستان‌نویسی انقلاب اسلامی، تهران: امیرکبیر.
- صابر، زینب و نادر شایگان‌فر (۱۳۹۴) «بررسی تطبیقی تأثیرپذیری رمان طوبا و معنای شب از رمان صدسال تنهایی با تأکید بر درونمایه جدال سنت و مدرنیته»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳۹، ۱۵۳-۱۸۲.
- صابرپور، زینب (۱۳۹۳) «جنس دوم به عنوان مبنای نظری برای تحلیل فمینیستی - انتقادی گفتمان»، جستارهای نوین ادبی، دوره ۴۷، شماره ۱، ۲۷-۵۰.
- علایی، مشیت (۱۳۶۹) «اسطوره زن، تحلیل فلسفی طوبا و معنای شب از شهرنوش پارسی‌پور»، کلک، شماره ۱.
- فیاض، ابراهیم و رهبری، زهره (۱۳۸۵) «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران»، زن در توسعه و سیاست (پژوهش زنان)، سال ۴، شماره ۴.
- کاظمی نوایی، ندا و فرزانه سجودی و مهیود فاضلی و فرهاد ساسانی (۱۳۹۴) «از یقین به تردید: تحول وجه‌نمایی قهرمان رمان طوبی و معنای شب از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی»، نقد ادبی، سال هشتم، شماره سی و دو، ۱۳۳-۱۵۴.
- کاظمی نوایی، ندا و مهیود فاضلی و فرزانه سجودی (۱۳۹۵) «مناسبات مکانی و بازتولید کلیشه‌های جنسیتی: تناظر دنیای ذهنی و دنیای عینی در رمان طوبی و معنای شب»، پژوهش‌نامه زنان، سال هفتم، شماره چهار، ۴۷-۶۵.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸) باغ در باغ، تهران: نیلوفر.
- گوهرین، کاوه (۱۳۶۹) «نگاهی به طوبا و معنای شب»، ادبیستان، شماره ۶.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صدسال داستان‌نویسی در ایران، تهران: چشمه (دوره چهارجلدی).
- هلیدی، مایکل و رقیه حسن (۱۳۹۵) زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی - نشانه‌شناختی، تهران: علمی.
- یاوری، حورا (۱۳۸۴) «ناهمزمانی داستان و انسان»، آزما، شماره ۳۱.
- (۱۳۸۸) داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران، تهران: سخن.
- یورگنسن، ماریان و فیلیپس، لوئیز (۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان، تهران: نی.

- Afary, Janet (2009) *Sexual Politics In Modern Iran*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fairclough, N. (1992) *Discourse and Social Change*, London: Polity Press.
- Talattof, Kamran (2000) *The Politics of Writing in Iran: A History of Modern Persian Literature*, Syracuse, New York: Syracuse University Press.

