ارسال: ۱۴۰۳/۸/۲۰
پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۹
10.22034/nf.2024.488038.1362

تحلیلی نشانه‌ـپدیدارشناختی از داستان‌های کوتاه جنگ نوشتهٔ زنان

زهرا زوّاریان* (دانشجوی دکتری فلسفهٔ هنر، دانشگاه علوم و تحقیقات، تهران، ایران)

چکیده: مقالهٔ حاضر بازنمایی نگاه نویسندگان زن به پدیدهٔ جنگ در گزیده‌داستان‌های کوتاه معاصر ایران است. انتخاب هفتاد داستان کوتاه، از میان ۲۶۲ داستان، که درطیّ چهار دهه در کتب و نشریّات چاپ شده‌اند، مجالی فراهم می‌کند تا با استفاده از روشی نظری (حاصل آمیختگی اندیشه‌های پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی) بتوان تحلیلی جامع در این باره عرضه کرد. نویسنده قصد دارد، با معرّفی روش نشانه ـپدیدارشناختی، فارغ از پیش‌فرض‌ها و فضای حاکم بر فضای سیاسی ـاجتماعیِ این دوران، داستان‌ها را به‌مثابهٔ پدیده (متن) بکاود و اجازه دهد متن چون «پدیداری» خود را بر خواننده عیان سازد. در این مقاله، ضمن تدقیق در نگاه وجودی و هستی‌شناسانهٔ زنان به موضوعِ سراسر خشونت‌بار جنگ، درون‌مایه‌های روایت آنان از جنگ و میزان تأثیرپذیری‌شان و همچنین ساختار داستانی و زبان و لحن داستان‌ها در نظام نشانه‌ایِ این دوران تحلیل می‌شود. بی‌شک، زنان با تأثیرپذیرفتن از جامعه و فرهنگ حاکم بر زمانهٔ خود، جهان‌شناسیِ ویژه‌شان را در این داستان‌ها نمایان و لایه‌های پنهان و آشکار هویّت زن ایرانی را در این روایتگری افشا می‌کنند. نگاه ویژهٔ زنان به مقولات بنیادینی چون معنای زندگی و عشق و مرگ در این داستان‌ها تأمّل‌برانگیز است. تدقیق جهان‌شناسی زنان و یافتن درون‌مایه‌های مشترک، الگوها و بن‌مایه‌های روایت، نظام نشانه‌ایِ داستان‌ها در ساختار و زبان نکات درخور توجّه این مقاله است و تعامل وجودیِ زن ایرانی را با رویداد جنگ در آن دورهٔ خاص نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: داستان کوتاه، زن، جنگ، پدیدارشناسی، نشانه‌شناسی، متن.

مقدّمه

«تحلیل انتقادیِ گفتمان» نظریّه‌ای است که، در دهه‌های اخیر، اقبال پژوهشگران نقد ادبی را برانگیخته. نقد زبانی و تحلیل انتقادیِ گفتمان از طریقِ تحلیل متون ادبی و سبک‌شناسی در دههٔ ۱۹۸۰ مطرح و نشانه‌شناسی با چرخشی روش‌شناختی مواجه شد؛ چرخشی که برگرفته از فلسفهٔ

* zahra.zavarian@srbiau.ac.ir

غالب قرن بیستم یعنی پدیدارشناسی بود. اگرچه پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی همواره در پایه و اساس با هم نسبتی نزدیک داشته‌اند، در این دوران تأثیر پدیدارشناسی بر نشانه‌شناسی بیش از گذشته مطرح شد. به نظر می‌آید دیدگاه پدیدارشناسیِ اِدموند هوسِرل با الگوی نشانه‌شناسیِ چارلز ساندِرز پیِرْس همخوانی بسیار دارد.

اگرچه هوسرل را بیشتر با نظریّهٔ پدیدارشناسی می‌شناسند، در مجموعه‌نوشته‌های او با عنوانِ *Logical Investigations*[۱] [به آلمانی: *Logische Untersuchungen*] توجّهی دقیق و عمیق به **نشانه** دیده می‌شود. (Hansen, 2007, p 315)

هوسرل معتقد است آگاهی همواره آگاهی «از چیزی» است. او آگاهی را همان «آگاهیِ التفاتی»[۲] می‌نامد. آگاهیِ التفاتی در خلأ اتّفاق نمی‌افتد. ابژه‌ای که آگاهی به آن التفات دارد ابژه‌ای مستقلّ و مجزّا نیست بلکه همواره «ابژهٔ التفاتی»[۳] است. بر این اساس، ابژه‌ها همواره، هنگام ورود به آگاهیِ انسانی، تبدیل به نشانه می‌شوند و معنا می‌یابند. همچنین،

هوسرل نشانه را به آگاهیِ التفاتی پیوند می‌زند. او نشانه را به دو گونه، یعنی «نشانهٔ اراده‌شده»[۴] و «نشانهٔ اراده‌نشده»،[۵] تقسیم می‌کند که به نظر می‌آید این دو با «نشانهٔ نمادین» و «نشانهٔ نمایه‌ایِ» پیرس قیاس‌پذیر است. (ibid, p 315-316)

پیرس، در الگوی سه‌وجهیِ خود دربارهٔ نشانه، بستری برای تحلیل و درک پدیدارشناختی از نشانه ممکن می‌سازد. از دیدگاه او، نشانه دارای سه وجه «مصداق»[۶] و «نمود»[۷] و «تفسیر»[۸] است. در نخستین وجه یعنی مصداق (مرجع یا موضوع)، این پرسش مطرح می‌شود که «چه بازنمایی می‌شود» (نجومیان، ص ۱۱)؛ یعنی همان ارجاع نشانه. در دومین وجه، که نمود یا «بازنمود» نامیده می‌شود، با صورت یا رسانگرِ نشانه روبه‌روییم و به این پرسش پاسخ می‌دهیم که «چگونه بازنمایی می‌شود» (همان‌جا). سومین وجه نشانه تفسیر است که معنای نشانه را هدف قرار می‌دهد و می‌پرسد «چگونه تفسیر می‌شود» (همان‌جا). امّا آنچه تفسیر می‌شود، یعنی «معنا»، مفهومی فرازبانی نیست و خود بازنشانه‌ای در ذهن مفسّر است. پیرس این سه وجه را «فرایند نشانه‌ای»[۹] می‌نامد و نشانه را همواره

---

۱. ترجمه‌ای از این اثر، با عنوان پژوهش‌های تطبیقی (پیش‌گفتارهایی بر منطق محض)، به‌قلم طالب جابری و به‌همّت نشر نی در ۱۴۰۱ به چاپ رسیده‌است.

2. intentional consciousness
3. intentional object
4. willed sign
5. non-willed sign
6. object
7. representamen
8. interpretant
9. semiosis prosses

در نسبت با آگاهی (تفسیر) و التفات به آن می‌بیند. نشانگیْ فرایندی است که، درطیّ آن، نشانه

> چیز دیگری (تفسیر خود) را تعیین می‌کند تا به موضوعی (ابژه‌ای) ارجاع دهد که خود به‌همان‌طریق به آن (ابژه‌اش) ارجاع می‌دهد. این تفسیر، به‌نوبهٔ‌خود، نشانه‌ای می‌شود و تابی‌نهایت این روال ادامه می‌یابد. (سجودی، ص۱۹۵)

به نظر می‌آید دیدگاه مزبور همان دیدگاهی است که در پدیدارشناسی دنبال می‌شود. نگاه پدیداری به نشانه یعنی، به‌جای مواجه‌شدن با صورتی از نشانه، در جستجوی «هستی» یا جنبهٔ «وجودیِ» نشانه باشیم.

اریک لاندوفسکی،[1] نشانه‌شناس معاصر فرانسوی، به تکمیل دیدگاه یادشده پرداخته‌است. او، با تردید در نشانه‌شناسیِ کلاسیک، «ابعاد گم‌شدهٔ معنا [ابعادی] مانند "حضور"، "جریان ادراکی‌ـحسّی"، "تن"، "ادراک"، و "امر حسّی" را به نشانه‌شناسی بازمی‌گرداند» (بابک‌معین ۱، ص۱۲۱). لاندوفسکی،

> با مطرح‌کردن نظام معناییِ تطبیق[2] [...]، به تعامل فعّال [...] سوژه و آن وجه غیریّتی اشاره می‌کند که دیگر نه به‌مثابهٔ ابژه بلکه خود نقش سوژه را بازی می‌کند؛ آن‌گونه‌که، در این تعاملِ روبه‌جلو و خلّاق، تعاملی تن‌به‌تن و مبتنی بر جریان ادارکی‌ـحسّی شکل می‌گیرد که، در آن، هردوطرفِ تعامل این ویژگی را دارند که قابلیّت‌های پنهان و بالقوّهٔ خود را علاوه بر تطبیق با یکدیگر آزاد کنند و سبب خلق ارزش‌ها و معانی تازه‌ای شوند. (همان‌جا)

او می‌گوید:

> ازمنظر ما، معنا چیزی نیست که بتوان آن را در بین چیزها کشف و پیدا کرد؛ یا چیزی نیست که بتوان آن را در پیام‌های رمزگذاری‌شده و ازپیش‌معلوم رمزگشایی کرد و بازشناخت. معنا را باید ازنو ساخت و آن‌هم حدّاقل با تعامل دوتایی؛ زیرا، اگر معنا به‌مثابهٔ مادّه‌ای زنده وجود دارد، می‌توان آن را محصول هم‌حضوریِ دو کنشگر دانست که، در «موقعیّت»، در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند: یکی به‌مثابهٔ سوبژه و دیگری ابژه که البتّه امکان جابه‌جایی آن‌ها همیشه وجود دارد. (Landowski, 2005, p 35)

در این تعاملِ دوتایی دیگر نباید از تعامل سوبژه با ابژه سخن گفت؛ زیرا، در این تعامل فعّال، ابژه نیز نقش سوبژه را در تولید ارزش و معنا ایفا می‌کند. نویسندهٔ اثر با زبان و در جهان زندگی می‌کند؛ با واژه‌ها جهان یگانه‌ای خلق می‌کند و دربرابر خواننده آن را به تصویر می‌کشد. او، با خلق متن، دیگری را به خوانش وامی‌دارد. در این تعامل، «خواندن» به امری پدیدارشناسانه تبدیل می‌گردد و «اینجاست که شناختی ازنوع دیگر مطرح می‌شود؛ شناختی ازنوع وحدت با دیگری که این دیگری می‌تواند سوژه، یا متن، اثر، یا قطعه‌ای از جهان طبیعیِ بیرون باشد». (بابک‌معین ۲، ص ۱۵۳)

---

1. Landowski
2. ajustment

این‌گونه است که نظام معناییِ تطبیقیِ لاندوفسکی بر تجربهٔ زیستهٔ تن‌ــسوژه‌ها تأکید دارد و بیانگر گذر از فرایندهای تولید معنا از ساحت زبانی به ساحت زیستهٔ انسانی است. بنابراین، نشانه‌شناسی نوین برخلاف نشانه‌شناسی کلاسیک، که به ساحت معانیِ استعلایی و نهادینه تعلّق دارد، به «فهم فرایندهای تولید معنا و نه توصیف نظام‌های نشانه‌ایِ بسته و تمام‌شده می‌پردازد». (همو ۱، ص ۴۰)

درواقع، نشانه‌شناسی، در مواجهه با پدیدارشناسی، علاوه بر دو مفهوم کلیدیِ «دلالت»[1] و «نسبت»،[2] با دو محور مهمّ دیگر یعنی «التفات» یا «نیّت»[3] و «تجربه»[4] همراه می‌شود و با استفاده از این چهار محور به تحلیل متن می‌پردازد. به‌این‌ترتیب می‌توان گفت «تجربه، در آگاهی، به‌صورت نشانه پدیدار می‌شود» (نجومیان، ص ۱۲)؛ به‌عبارت‌دیگر، نخست امری را تجربه می‌کنیم و، سپس، این تجربه در حوزهٔ آگاهیِ ما تبدیل به نشانه‌ای می‌شود. این التفات یا نیّتِ ما به آن نشانه است که به نظام نشانه‌ها معنا و دلالت می‌بخشد.

رویکرد نشانه‌ـپدیداری به فرایند خواندن

حیات و دوام هر متنی، بی‌تردید، مرهون سروکارداشتن خواننده با آن متن است امّا، دربرابر متون ادبی، با موقعیّتی بس‌غریب مواجهیم؛ یعنی خواننده به‌درستی نمی‌تواند دریابد حضور و مشارکت خود در خواندن آن متن مستلزم چه‌چیزهایی است. می‌دانیم، در اثنای مطالعهٔ متن ادبی، در تجربه‌هایی معیّن سهیم خواهیم شد امّا به‌راستی نمی‌دانیم در طیّ این فرایند چه رخدادهایی در انتظارِ ماست. شاید نخستین فایدهٔ نقد ادبی در همین نکته نهفته است: نقد ادبی ما را در شناخت سویه‌های دیگرِ متن یاری و میل سخن‌گفتن دربابِ آنچه را خوانده‌ایم ارضا می‌کند.

> متن ادبی نمایانگر فرایندی است که از طریق آن می‌توانیم به تجربه‌هایی تازه دست‌یابیم. هنگامی‌که خواننده درگیر چنین فرایندی می‌شود، تصوّرات پیشینش مدام رنگ‌می‌بازد و متن به «اکنونِ» خواننده بدل می‌گردد. به‌محض رخ‌دادن چنین امری است که خواننده خود را تماماً به تجربه‌های بلاواسطهٔ متن می‌سپارد و، در جریان خواندن، بدل به سوبژه‌ای می‌شود که خود آن ایده‌ها را می‌اندیشد. بدین‌گونه، تقسیم‌بندی سوبژه‌ـابژه، که پیش‌شرط ضروری برای هر نوع شناخت و مشاهده‌ای است، محو و ناپدید می‌شود. (Iser, 2000, p 293)

در نگاه پدیدارشناسانه، ذهن خواننده با ذهن نویسنده یکی می‌شود؛ متن هویّت خود را در ذهن خواننده، بعد از سال‌ها مخفی‌بودن در نشریّات و کتاب‌ها، بازمی‌یابد. در این هم‌گرایی، جهانِ

1. signification
2. relation
3. intention
4. experience

داستان هستیِ تازه‌ای می‌یابد و، در تعاملی تأثیرگذار، رویداد «فهم اثـر» محقّـق مـی‌شـود. هرجملـه واحد معناییِ مستقلّی است کـه، در پیونـد بـا جمـلات دیگـر، جهـان خـاصّ خـود را بـه نمـایش می‌گذارد. اثرگذاری جملات متوالیِ متن بر یکدیگر، پیچ‌وخم گفت‌وگوهـا، پُررنـگ‌شـدن خطـوط اصلیِ اثر، تصاویر و فضاسازی‌ها، ضرب‌آهنگ و ریتمْ فرایندی پویا در زبان داستان پدید می‌آورد و نظام نشانه‌ایِ خاصّ خود را پدیدار می‌کند.

زنان راویان موقعیّتی تاریخی

می‌دانیم ازجمله راه‌های درک و فهم عمیق‌تر اوضاع فرهنگی‌ـاجتماعیِ ادوار مختلـف تـاریخ ایـران خواندن دقیق ادبیّات داستانی است. این نوع ادبی، که برآمده از ذهنی جمعی و نمایانگر نشـانه‌های فرهنگی‌ـاجتماعی است، خود را به‌صورت بن‌مایه‌هایی پدیدار می‌کنـد کـه در ناخودآگـاه ملّت‌هـا نهفته است. دراین‌میان، نقش زنان به‌مثابهٔ جنسی کـه همـواره در تـاریخ نقشـی مسـتتر داشـته امّـا در مقام «ناقل قصّه و داستان»، چه در خانه و چـه حتّـی در فضـاهای عمـومی (مـثلاً زنـان خنیـاگر و نقّـال)، به‌نوعی در پدیداری داستان سهم داشته‌اند مهمّ و سزاوار درنگ است.

در این مقاله سعی می‌شود، با توجّه به دیدگاه نشانه ـپدیدارشناختیِ نـوین، داسـتان‌هـای کوتـاه جنگ ــ نوشتهٔ زنان ــ نقد و تحلیل گردد. این داستان‌ها روایت هشت سال دفاع مردم ایران در جنـگ تحمیلی و خشونت‌بارِ دولت بعثیِ عراق علیـه ایـران اسـت. زنـان از بازی‌گردانـان اصـلیِ حـوادث آن برهه و از راویان صادق جنگ به شمار می‌آیند. باید پرسید، در بستر داسـتان‌هایی کـه زنـان در آن بـه سـخن درآمده‌انـد، چـه نشـانه‌هایی ظهـور و بـروز داشته‌اسـت؟ آیـا می‌تـوان در آن داسـتان‌هـا جهان‌شناسیِ زنانه و «تجربه‌زیستهٔ» زنان را جستجو کرد؟

برای پاسخ به سؤال مزبور، از مجموع ۲۶۲ داستان‌کوتاهِ منتشرشده در مجموعه‌کتاب‌های داسـتانی و مطبوعات از آغاز جنگ تا کنون (حدود چهار دهه)، نزدیکِ هفتاد داستان برگزیده شده‌است که ــ افـزون بـر ساختار داستانیِ مناسب ــ از درون‌مایه‌هایی درخور توجّه نیز برخوردارنـد. مـلاک مـا، در ایـن انتخـاب، داستان‌هایی بوده‌است که در کاربردِ عناصـر داسـتانی (پیرنـگ، شخصـیّت‌پردازی، لحـن، فضاسـازی، و عناصـر برسازندهٔ ساختاری) از قوّت حدّاقلّی بهره‌مندند و تعریف داستان کوتاه بر آن‌ها صدق می‌کند.

زیست‌ـجهان موجود در آثار

با مروری بر داستان‌ها و تأمّل در درون‌مایه‌شان، به تصاویری از دختران و زنانی برمی‌خوریم که ناگهان جنگ، با خشونت و بی‌رحمیِ تمام، آرامش و امنیّت زندگی‌شان را سلب و عواطفشان را جریحه‌دار کرده و چهرهٔ دیگری از زندگی را برایشان به نمایش گذاشته‌است: دختران جوان و بیوه‌زنان و مادرانی فرزندازدست‌داده که «آوارگیِ زنانه»[1] را تجربه می‌کنند. در این هجوم نابهنگام، ناگهان از آسمان آتش باریده، مرزها شکسته، رمه‌ها رمیده، مردان غریبه از راه رسیده و دختران و زنان در زیر آواری از رنج و دردِ بی‌پناهی تنها مانده‌اند. بعضی مبهوت و منفعل، بعضی درخودفرورفته و افسرده، و شماری‌دیگر نیز وانمود می‌کنند سرزنده‌اند. درون‌مایهٔ بیشترِ این آثار نمایانگر زندگی درونی و بیرونیِ زنانی گرفتارآمده در سختی و رنج است که، در این مواجهه، روایتی تازه از معنای زندگی و عشق و مرگ را به تصویر می‌کشند.

در داستان‌کوتاه «علامت دلِ من است» (نوشتهٔ زهرا زوّاریان)، زن به‌دنبال استخوان‌های شوهرش (مهدی) می‌گردد و تنها آرزویش یافتن نشانی از اوست. زن با محبوبش مهدی ارتباط روحی دارد. در مکاشفه‌ای، او را می‌بیند که به داخل تابوتی می‌رود. در تابوت، هیچ نیست مگر مشتی استخوان. همه‌چیز از بین رفته؛ فقط صدایی از داخل جمجمه شنیده می‌شود: صدایی که نشانهٔ ارتباط او با مهدی است. دست به داخل جمجمه می‌برد؛ خنکیِ زنجیر آهنی را لمس می‌کند:

> زن آرام کنار تابوت نشست؛ چادرش را روی پاها مرتّب کرد؛ دستی به صورتش کشید؛ اشک‌ها را پاک کرد؛ خندید. مهدی آمده بود. به قولش وفا کرده بود؛ زن را از دربه‌دری نجات داده بود. امّا چگونه؟ تابوت همان تابوت بود؛ جنازه همان جنازه. مگر خودش این تابوت را نگشته بود؟! آرام، درحالی‌که دستش می‌لرزید، جمجمه را برداشت. انگشتش را از حفره‌های استخوانیِ چشم‌های مهدی به داخل برد. خنکیِ زنجیری آهنی را لمس کرد. آیا پلاک مهدی بود؟ شماره را در ذهنش مرور کرد. آرام آن را بیرون کشید. روی پلاک نوشته بود: «۱۸۷۸۹۱». (زوّاریان ۱، ص ۳۸)

در داستان‌کوتاه «حباب» (نوشتهٔ شیرین اسحاقی)، مهرداد از جنگ برگشته. همه فکر می‌کردند کشته شده؛ گفته بودند پودر شده. قبل از رفتن، از زنِ جوان و زیبایش (محبوبه)، فرزندی در راه داشته. حالا نُه سال گذشته. آمده به شهر امّا کسی به استقبالش نیامده. فقط خواهرش در خانه است. محبوبه رفته؛ فرزندش نیست. خواهرش می‌گوید همه مرده‌اند؛ امّا مرد زیرپوش زنانه‌ای روی بند می‌بیند. لباس‌زیرِ مردانه‌ای هم زیرِ بند افتاده. انگار همه با عجله رفته و فرصت نکرده‌اند نشانه‌ها را از توی خانه جمع کنند. همه‌چیز مرده و فسرده است. محبوبه با مهران (برادر کوچک‌ترِ شوهرش)

1. diaspora female

ازدواج کرده و از او یک پسر دارد. مرد، که سال‌ها اسارت را تجربه کرده، ناگهان همه‌چیز را چون حباب می‌بیند: خودش، جنگ، مقاومت، و حتّی همسر و پسرش را. هیچ‌چیز دیگر از آنِ او نیست:

> پاهای مرد شل می‌شود. به درِ حیاط نگاه می‌کند که دارد بسته می‌شود. مرد به پنجره نگاه می‌کند. زیرپوش مردانه از پس‌زمینهٔ ذهنش پاک نمی‌شود. به‌طرف درِ آهنی می‌رود. مشتش را روی در می‌گذارد؛ فکر می‌کند حالا مهران چه‌شکلی شده؟ صورتش را به درِ یخ آهنی می‌چسباند. صدای لخ‌لخ دمپایی‌های محبوب را می‌شنود؛ فکر می‌کند همه‌چیز مثل یک حباب بوده. (اسحاقی ۱، ص ۸۳)

در دو داستان مزبور و داستان‌هایی از این دست، آسایش زندگی چنان آماجگاه حملهٔ دشمن شده که گاه مرگ برای زنان شیرین‌تر می‌نماید. آن‌ها هنوز به جهانی دیگر امیدوارند؛ جهانی که مجال دیدار دوبارهٔ مردِ شهیدشان را در بهشت موعود فراهم آورد و زن امیدوارانه، با قبول و تحمّل رنج دنیا، قابلیّتِ آن را بیابد که روزی، در آن جهان، مهمان همسر بهشتیِ خود شود. مرگ در غالب این داستان‌ها نه زیان‌رسان که معنابخش زندگی است. زنان، دربرابر رنج‌های تحمیلی، مقاومت می‌کنند و عاشقانه مردشان را دوست می‌دارند. مرگ و عشق و معنای زندگی، در این داستان‌ها، جلوه‌ای تازه یافته‌است و نظام‌نشانه‌ایِ خاصّ این دوران را پدیدار می‌سازد. مرگ ــ نه نیستی و عدم ــ آستانه‌ای است که مرز معلّق میان بودن و نبودن را می‌نمایانَد. مردن معبری است به‌سوی نوعی زندگیِ دیگر که «جاودانگی» و گاه «مرگ مقدّس» نیز نامیده می‌شود و، در نگاه شیعی، همان «شهادت» است: نوعی «مرگ‌آگاهیِ شیعه‌باورِ» انسان ایرانی که، ملهم از پیشوایان و امامان علیهم‌السّلام به‌ویژه امام حسین ع، خالقِ ارزش‌هایی نوست که از مقاومت دربرابر ظلم شکل گرفته و ارزش‌هایی نو خلق می‌کند.

مکان دارای هویّتی زنانه

مکان، در داستان‌کوتاه‌های نوشتهٔ زنان، هویّتی زنانه دارد: جایی محدود، به نام «خانه»، همهٔ هویّت زن را دربر می‌گیرد. ایستایی و ماندن در خانه است که، به زن، زندگی می‌بخشد. هرچه هست، درونِ این خانه است. خانه، با انباشت خاطرات تلخ‌وشیرین، و با جزئی‌نگاری‌هایی که نویسندگانِ زن به‌خوبی از عهدهٔ روایتش برآمده‌اند، در اغلب داستان‌ها برجسته می‌گردد. گویی جهان کوچکِ خانه، به‌وسعتِ تمام امیدها و آرزوهای زن، گسترش یافته و بالیده ولی فروریخته‌است. همه رفته‌اند؛ هیچ‌کس نیست. زن، در تنهاییِ خود، همواره درمعرضِ هجوم است و مأوا و مأمنش در آستانهٔ فروریزی.

در داستان‌کوتاه «عطا» (نوشتهٔ نرگس آبیار)، مادری سال‌ها چشم‌انتظار پسرش است که به جبهه رفته و دیگر نیامده. روزهاست که خانه را می‌روبد، علف‌های هرز باغچه را می‌کند، گلدان‌های

عروس را روی هرّهٔ ایوان می‌چیند، آبگوشت برگه و خورشت آلواسفناج درست می‌کند تا شاید فرزندش بیاید. و حالا در مکاشفه‌ای پسر می‌آید؛ دستان مادر را می‌گیرد و با خود می‌برد:

> چادر سبز خانم‌جان را انداخت روی سرش. عصایش را داد دستش. بازوی خانم‌جان را گرفت و بردش به حیاط. حیاط درهم‌ریخته بود. باغچه خشک شده بود. داربست افتاده بود. بوته‌ها زرد شده بود. همه‌جا را خاک گرفته بود [...]. از ویرانی گذشتند. ساعت‌های زنگ‌دار به صدا درآمدند. صدایشان برّنده و تیز بود؛ دیوارها را می‌لرزاند؛ گل‌های نوشکفتهٔ عروس را پرپر می‌کرد. خانه فرومی‌ریخت ــ که از حیاط بیرون رفتند ــ و در کوچه دیگر خانه‌ای نبود. (آبیار، ص ۳۰)

در داستان‌کوتاه «معصومه منتظر است» (نوشتهٔ مریم جمشیدی)، جانبازی نابینا، از فرط محبّت‌ها و دلسوزی‌های معصومه همسرش، از خانه بیرون می‌زند. مرد می‌پندارد معصومهٔ جوان و زیبا برای او حیف شده؛ پس می‌خواهد با بیرون‌آمدن از خانه فرصت و بهانه‌ای فراهم کند تا معصومه به خانهٔ پدرش برود و زندگی جدید و راحتی شروع کند. مرد، پس از مرور بی‌وقفهٔ خاطرات گذشته، سرانجام، طیّ القایی درونی، تصمیم می‌گیرد به خانه بازگردد و عشق همسرش را عاشقانه درک کند. حلقهٔ ازدواجش را در دست می‌فشارد و، با چشم‌هایی که نمی‌بیند، راه برگشت به خانه را از عابران می‌پرسد:

> چیزی توی مشتم سنگینی می‌کرد؛ بازش کردم؛ چیزی ندیدم. نیازی به لمس‌کردن نبود. حلقهٔ ازدواجمان را خوب می‌شناختم. صدای آرام‌بخشِ آقا هنوز گوش‌هایم را نوازش می‌کرد: «دیگر باید برگردی؛ معصومه منتظر است». حلقه را توی مشتم فشردم و بلند شدم که راه برگشت را بپرسم. (جمشیدی، ص ۸۲)

در تمام داستان‌های یادشده، «خانه» فضا و بستر اصلیِ روایت است. جنگ پیشامدی بیرونی است و در فضای خارج از خانه رخ می‌دهد. چهاردیوارِ خانه (خانه‌ای که دشمن ویرانش می‌کند) پناهگاه زن و دیگر اهالیِ خانه و محلّ آرامش و سکنای آن‌هاست. حتّی مردان شجاع و قهرمانانِ ازجنگ‌برگشته نیز باز به خانه پناه می‌آورند و خانه برایِشان یعنی زندگی و عشق و آرامش. خانه، این پناهگاه امنِ زنان و مردانِ به‌تنگ‌آمده از هجوم دشمن، نشانه‌های خود را در داستان‌ها به ظهور می‌رساند.

زمانمندی، تقدیر و بی‌زمانی

زمان، برای زن‌ها، نه خطّی بلکه دَوَرانی و مدام درحال رفت‌وبرگشت است. آن‌ها همیشه چشم‌به‌راه‌اند و با خاطراتشان زندگی می‌کنند؛ خاطراتی که انگار هرگز کهنه نمی‌شود و همیشه بکر و تازه و فریبنده و آن‌چنان شیرین است که زن را سال‌ها چشم‌انتظار می‌دارد و فقط مرگ می‌تواند او را از آن خیالات و رؤیاها، گاه، بیرون بکشد.

در داستان‌کوتاه «ماه عسل قطبی» (نوشتهٔ مرضیه جوکار)، راحیل، براثر چشم‌انتظاریِ زیاد، روانی شده‌است. نامزدش «یوسف» به او قول داده که، وقتی از جنگ برگردد، عقدش می‌کند و برای ماه عسل به آلاسکا می‌روند. یوسف عاشق سرما و بیزار از گرما بوده و حالا راحیل همیشه سردش است. در دمای ۴۵ درجهٔ خوزستان بخاری روشن می‌کند امّا باز می‌لرزد. موهایش را کوتاه نکرده و، روزبه‌روز، تارهای سفید موهایش افزوده می‌شود. بلندای موهایش تا نوک پاهایش شده امّا مردش نیامده‌است. انگار راحیل، جز یوسف، چیزی نمی‌بیند و حس نمی‌کند مگر سرمایی که یوسف بسیار دوستش می‌داشته‌است:

> راحیل می‌پرسد: «پس کی جنگ تموم می‌شه؟ اینجا خیلی سرده». ننه به قلیان پک می‌زند. اشک‌ها روی پوست چرمیِ صورتش شرّه می‌کند و توی چروک‌ها گم می‌شود؛ زمزمه می‌کند: «انگار نه‌انگار که پانزده سال گذشته؛ هی دنیا!». راحیل توی قطب منتظر یوسف نشسته [...]؛ آلاسکا؟ سیبری؟ خدا می‌داند کجا! (جوکار، ص ۲۰۳)

در داستان‌کوتاه «از جنس بلور» (نوشتهٔ مهین‌دخت حسنی‌زاده)، زن در خانه منتظر است. شوهرش جانبازِ موجی (اعصاب‌وروان) است؛ گاه تعادلش را از دست می‌دهد و زن را کتک می‌زند و شیشه‌ها را می‌شکند. مرد مدام با خاطراتش زندگی می‌کند. زن کتک‌ها و خشونت‌های او را تحمّل می‌کند و، بااینکه می‌تواند برود، نمی‌رود و در نوعی بی‌زمانیِ ایستا غرق می‌شود. همه‌چیز تکرار روزمرّگی است. او شادزیستن و بچّه‌دارشدن را دوست دارد، امّا همهٔ علایقش را رها می‌کند و با مردی می‌ماند که هوش‌وحواسّ درستی ندارد:

> دلم می‌خواد تمام قاب عکس‌های روی طاقچه رو پرت کنم تو خیابون و صدای جیرینگ‌جیرینگِ خوردشدنشونو بشنوم. دلم می‌خواد چفیهٔ رنگ‌ورورفته رو، با همهٔ سربندهای سبز و قرمز، از دوروبرِ اتاق جمع کنم و بشینم با قیچی ریزریزشون کنم؛ امّا به‌جاش بلند می‌شم توی سماور آب می‌ریزم و روشنش می‌کنم. (حسنی‌زاده، ص ۱۸۷)

در غالب این داستان‌ها، زمان برای زنان ایستا و بی‌حرکت است. زن، گویی، در شیرین‌ترین برههٔ زندگیِ خود و خاطراتش ایستاده‌است و تکان نمی‌خورد. صرفاً مرور شیرینیِ خاطرات است که او را، در سهمگین‌ترین لحظات فراق و تنهایی، سرپا و مقاوم نگاه می‌دارد. اشیاء، در مرور خاطرات، نقشی جدّی دارند. زنان، با تشخّص‌بخشیدن به اشیای پیرامونشان، به آن‌ها هستی می‌بخشند و گویا با وجود آن‌ها دیگر در چهاردیوار خانه تنها نیستند. همین چیزهای دوست‌داشتنی تنهایی‌شان را پُر می‌کند و به زندگیشان معنا می‌بخشد.

مفهوم «دیگری» یا «غیریّت»

در جهانی سراسر مردسالار، زن همواره جنس دوم بوده‌است. او برای «دیگری» (The other) زیسته و هویّتش با دیگری (امری غیر از من) تعریف شده و هیچ‌گاه یاد نگرفته کسی به‌نام «من» در اولویّت بر دیگری است. دیگری، برای او، همواره مردی بوده‌است در نقش همسر یا پسر و یا دختری در نقش فرزند. زنْ خود را همواره مجاب کرده که باید برای «شخصی غیر از خود» زندگی کند و داشته‌هایش را به پای او بریزد.

در داستان‌کوتاه «پسری که مرا دوست داشت» (نوشتهٔ بلقیس سلیمانی)، دختری نامزدش را به جنگ می‌فرستد. دختر همیشه منتظر است او برایش، از پوکه‌های فشنگ و ...، گردن‌بند و دست‌بند بیاورد. قرار است با هم عروسی کنند امّا پسر بازنمی‌گردد. جنگ او را با خود برده و همه ازش بی‌خبرند. دختر با خیال پسر زندگی می‌کند. پوکه‌های فشنگ نشانه‌های جنگ را با خود دارد، امّا دست‌بند و گردن‌بند و گوشواره نشانه‌های زنانگی را پدیدار می‌کند. در تقابل این نظام نشانه‌ای است که داستان شکل می‌گیرد:

> پسری که مرا دوست داشت، هروقت از جبهه می‌آمد، برایم پوکه‌های گلولهٔ آرپی‌جی، ژ۳ و چتر منوّر می‌آورد. آخرین‌بار، گردن‌بند و دست‌بندی از پوکه‌های ژ۳ دورِ گردن و مچم انداخت و قول داد دفعهٔ بعد برایم یک جفت گوشوارهٔ خوشگل بیاورد تا سرویسم کامل شود.
>
> پسری که مرا دوست داشت، هرگز، برایم گوشواره نیاورد؛ چون نه خودش برگشت، نه جسدش، و نه خبرش. (سلیمانی، ص ۳۶)

در داستان‌کوتاه «سمیره بدو، بدو سمیره» (نوشتهٔ اشرف ظریف‌رمضانی)، روایتی زیبا از عشق ترسیم می‌شود. یحیی در خرّمشهر می‌جنگد. همسرش در خانه مانده‌است و از شهر خارج نمی‌شود. یحیی آمده دنبالش؛ اصرار می‌کند او را با خود از شهر خارج کند. زن می‌پذیرد با او برود، به‌شرط آنکه لباس مردانه بر تن کند. یحیی برایش لباس نظامی و کلاه و پوتین می‌آورد؛ موهایش را با قیچی کوتاه می‌کند. زن، در شمایلی مردانه، با مردش همراه می‌شود امّا هنگام خروج از شهر گیرِ عراقی‌ها می‌افتند. آن‌دو را در کامیونی پُر از جنازه می‌اندازند. زن، با افتادن قطرات خون روی صورتش، به هوش می‌آید. خون دستِ یحیاست که او را به هوش می‌آورد. زن وحشت می‌کند؛ یحیی شهید شده و او تنهاست؛ میان آن‌همه جنازه چه باید بکند! متوجّه می‌شود عراقی‌ها می‌خواهند آن‌ها را در گوری دسته‌جمعی به خاک بسپارند. ترفندی به کار می‌بندد:

> شعاع نور ضعیفی، که از شکافِ در به داخل افتاده بود، یک‌چیز را برایش روشن کرد؛ نگاهش روی آن ماند: «دستی آویخته که انگشترش را خوب می‌شناخت!». فریادی را، که نمی‌توانست سر بدهد، بدتر

از زهر فروخورد. دستِ راستش را، به‌هزار زحمت، زیر جنازهٔ کنار دستی‌اش مشت کرد و دندان‌هایش را فشرد. لب‌های خشک و بی‌رنگش به لرزه درآمد و، با صدایی که فقط خودش می‌شنید، زمزمه کرد: «عزیزُمی یحیی! نگفتُمِت ای حروم‌زاده‌ها پیدامون می‌کنن؟ نگفتمت هرجا بریم گیرمون میارن؟ همین‌جا بمونیم و خونه‌مون بشه سنگرمون؟» (ظریف‌رمضانی، ص ۱۴)

در داستان مزبور، زن جانش را برای مردش به خطر می‌اندازد و در خرّمشهرِ محاصره‌شده می‌ماند. او عاشق مردش است؛ با او همراه می‌شود و نظام نشانه‌ایِ خود را وامی‌گذارد و نشانه‌های مردانگی را پدیدار می‌کند؛ نشانه‌هایی چون جنگیدن، سلاح به‌دست‌گرفتن، کوتاه‌کردن موها، و پوشیدن لباس نظامی و مردانه. زن امید دارد که با مردش همراه شود و او را از دست ندهد، امّا خشونت جنگ معشوقش را به حجلهٔ مرگ می‌فرستد و زن، با انبوهی جنازه و خروارها خاک، که همگی نشانه‌های جنگ است، تنها می‌ماند. زن، به‌رغم تنهاماندن و دست‌تنهایی، منفعلانه عمل نمی‌کند بلکه خاک‌ها را کنار می‌زند و مرگ را وامی‌گذارد؛ یعنی، به‌نوعی، هویّت مستقلّ و ارادهٔ زنانهٔ خود را از پسِ گوری دسته‌جمعی پدیدار می‌سازد. استقلال اراده به او این امکان را می‌بخشد که، پس از شهادتِ مردش، می‌تواند زندگی را انتخاب کند و از انتخابِ خود نهراسد. او با ایفای نقشی فعّال و پرهیز از عملکرد منفعلانه، افزون بر نجات جانِ خود، شمار فراوانی از شهدا را از گمنامی می‌رهاند و مدفنشان را به ذهن می‌سپارد تا نماد دلاوری‌شان در تاریخ بماند.

عاشقی: زن در جایگاه نهاد

در تعریف زنانگی، زن همواره در جایگاه معشوق فرض شده‌است. مردها همواره خواهانِ کمال‌وجمال زنانه بوده‌اند؛ طنّازیِ زن را ستوده و، با عشق‌ورزیدن به زنان، آن‌ها را به خود جلب کرده‌اند. مرد، همواره، در جایگاه «نهاد» بوده؛ چنان‌که در جملهٔ «I love you» نیز نقشِ «من» (نهاد) را بر عهده گرفته‌است. زن، همواره، در جایگاهِ «تو» بوده‌است و مرد، خطاب به او، گفته: «من **تو** را دوست دارم».

در داستان‌های یادشده امّا اتّفاقی تازه (برخلاف سیاق مذکور) می‌افتد و شخصیّت‌های تازه‌ای خلق می‌شوند: مردانی که زیبایی و کمال را صرفاً در زنان نمی‌بینند و، شرافتمندانه و غیورانه، مدافع وطن و محافظ باورهای دینی‌اند. این‌بار، زنان‌اند که ــ در نقش نهاد ــ به این مردانِ زیبا و مؤمن و غیور دل می‌بازند.

در داستان‌کوتاه «هفت‌بند» (نوشتهٔ راضیه تجّار)، زنی جوان مدّت‌هاست در روستا بر پشت‌بام خانه می‌ایستد و آمدن مردش را انتظار می‌کشد. او کسی را ندارد جز ننه‌رقیّه. ننه‌رقیّه از نردبان نمی‌تواند

بالا بیاید. زن همیشه تنهاست و نظاره‌گرِ تاکستان‌ها و پیچک‌ها و گذرگاه‌ها. نگاهی به دوردست دارد و به پای مرد نشسته‌است. مرد امّا نمی‌آید؛ روزها گذشته و نیامده. روزی، نقطهٔ سیاهی از دوردست جلو می‌آید و نزدیک می‌شود؛ مثل تکّه‌های غبارزدهٔ یک رؤیا: نامه‌رسان است؛ با ماشین ژیان قراضه‌اش. پاکتی می‌آورد حاویِ خبری؛ خبر شهادت همسر زن:

> خمپاره‌ای که به زمین افتاده ــ به‌جای گل، به‌جای خاک‌وخاشاک، به‌جای هرچه که مرگش نمی‌توانست فاجعه باشد ــ تو را برداشته و به اوج کشانده ... . کاغذ را تا می‌کنم و به زمین می‌اندازم. ننه خم می‌شود و آن را برمی‌دارد؛ به صورتش می‌گذارد و های‌های گریه می‌کند. سبو خالی است. تاکستان نه مست است و نه مغرور. تنها شانه‌های من است که تکان می‌خورد. هزارهزار شاخهٔ سبز التماس دعا دارند. (تجّار ۲، ص ۳۰)

در داستان‌کوتاه «مهتاب» (نوشتهٔ زهرا زوّاریان)، زنی با دخترش مهتاب تنها زندگی می‌کند. شوهرش مفقود شده. هرشب یک بشقاب و قاشق‌چنگالِ اضافه سرِ سفره می‌گذارد و مدام منتظر است شوهرش بازگردد. مهتاب هرشب می‌پرسد: «کسی قرار است بیاید؟» و زن می‌گوید: «شاید». او منتظر است و ارتباط روحیِ عمیقی با شوهرش دارد. مدام خاطرات گذشته، در ذهنش، مرور می‌شود. عاشقانه زندگی می‌کند و از این عشق سرمست می‌شود:

> به چشم‌هایت نگاه می‌کنم؛ به یک نقطه خیره مانده‌ای. مهتاب را می‌نگری یا دریا را؛ نمی‌دانم. می‌گویم: «حواست کجاست؟» و برایت غذا می‌کشم. مهتاب می‌پرسد: «کسی قرار است بیاید؟» به اطراف نگاه می‌کنم؛ من هستم و مهتاب. بشقابت پُر است و خودت ... هستی یا نیستی، نمی‌دانم. (زوّاریان ۲، ص ۳۹-۴۰)

در داستان‌های دورهٔ مورد بحث، شکل ویژه و تازه‌ای از عشق دیده می‌شود. مردها غایب و دورند و نوعی «عشق عرفانی» را تجربه می‌کنند؛ نوعی «عشق نامشروط» که، به‌تبع آن، ارزش‌هایی خلق می‌شود و آن‌ها را در جایگاه معشوق می‌نشاند؛ مردانی «انسان‌ـفرشته» که در تاریخ ادبیّات داستانیِ ایران کم‌نظیرند و زن‌ها را مجنون‌وار به‌دنبال خود می‌کشانند و جلوه‌ای تازه از عشق زنانه پدیدار می‌کنند.

استعارهٔ مادر آرمانی: بازآفرینی نقش / شخصیّت مادری

در داستان‌های مطالعه‌شده، مادران همیشه تنهایند؛ زنانی عمدتاً شوهراز دست‌داده که تک‌پسری دارند و او را، دست‌تنها و با سختی و فقروندداری، بزرگ کرده‌اند. و حالا همان پسر هم به جنگ رفته‌است و تنها مانده‌اند. آن‌ها، در اوج صبوری، چشم‌انتظار آمدن فرزندند؛ بن‌مایه‌ای که در این نوع داستان‌ها بسیار تکرار می‌شود.

در داستان‌کوتاه «ننه‌حکیمه» (نوشتهٔ منیره محمّدی)، سربازی به‌دستور فرمانده آمده‌است تا ننه‌حکیمه را از شهر خارج کند. در راه، با اصابت خمپاره‌ای، ماشین منفجر می‌شود و سرباز بدون ماشین به‌سمت شهر می‌رود. عراقی‌ها شهر را می‌زنند. همه‌جا را خاک و خون پُر می‌کند. درحین فرار، پیرزنی سرباز را صدا می‌زند و از او می‌خواهد عینکش را پیدا کند. سرباز، با بی‌میلی، عینک پیرزن را پیدا می‌کند و به او می‌دهد. شیشه‌های عینک شکسته است. پیرزن از سرباز می‌خواهد او را به آن‌سوی خیابان ببرد تا از مغازهٔ مش‌طاهر عینکی بگیرد. مش‌طاهر ترکش خورده‌است و روی زمین افتاده. پیرزن، از بین عینک‌های شکسته، عینکی برای خود برمی‌دارد. امّا هنوز حرکتی نکرده‌اند که موج انفجاری سرباز و پیرزن را روی زمین می‌اندازد. سرباز لحظه‌ای بیهوش می‌شود؛ وقتی به خود می‌آید، می‌بیند ننه‌حکیمه چادرش را روی او انداخته و دارد سرش را نوازش می‌کند و می‌گوید عراقی‌ها به بازار آمده‌اند و الآن به اینجا می‌رسند. از سرباز می‌خواهد خودش را به مردن بزند. و خود بالای سرِ سرباز می‌نشیند و ازش مراقبت می‌کند:

> صداها مثل جریان آب در گوشم جاری می‌شود. چشمانم را به‌آرامی باز می‌کنم: روی زمین دراز کشیده‌ام و ننه‌حکیمه بالای سرم نشسته. چادرش را روی من انداخته‌است. نگاهش می‌کنم و بی‌رمق می‌پرسم: «چی شده؟» دستش را روی دهانش می‌گذارد و دوروبرش را می‌پاید. می‌گوید: «هیس! ساکت باش ننه! زخمی شدی، عراقیا تو بازارن. زخمی‌ها رو می‌کشن، سالم‌ها رو با خودشون می‌برن؛ حالا دارن میان این‌طرف». (محمّدی ب، ص ۱۰۱)

در داستان‌کوتاه «قهرمان» (نوشتهٔ فریده تاجیک)، شخصیّت اصلیْ مرد است امّا نویسنده به او وجههٔ «مادری» می‌بخشد و انگار، از مردی که قرار بوده روزی پزشک شود، مادری را بازآفرینی می‌کند. زنش «شهین» قدرت تکلّمش را از دست داده و روی صندلیِ چرخ‌دار است؛ زنی که ــ قرار بوده روزی معشوق و همسر و همرازِ مرد باشد ــ حالا نه حرف می‌زند و نه حرکت می‌کند. و، حال، «خانم‌نویسنده‌ای» آمده تا زندگی این زن قهرمان را بنویسد. مرد خوشحال است. نویسنده شخصیّتِ او را بازآفرینی کرده: مردی در لباس مادری. گویا «مادری آرمانی» در این داستان استعاره‌ای می‌شود برای آنکه مرد نقشش را به‌خوبی بازی کند:

> لباس شهین را آورد و کمکش کرد تا بپوشد. صندلی را به‌طرف آینهٔ قدّی هل داد. کت‌وشلوارش را پوشید. چادر گل‌دار را روی سر شهین انداخت و خودش کنارش ایستاد. تصویرِ آن‌دو، در آینهٔ قدّی، شب عروسی‌شان را به خاطر آورد. ساعت طلاییِ بالای آینه ساعت چهار را نشان می‌داد. زنگ خانه به صدا درآمد؛ صدای زنانه‌ای در آینه گفت: «آمدند». (تاجیک، ص ۲۵۰)

زن قهرمان یا قهرمان قربانی‌شده

در تاریخ ادبیّات داستانی، شخصیّت‌های زن در داستان‌ها و رمان‌ها بیشتر نقش قربانی را بازی می‌کنند تا قهرمانی. قهرمانی ــ که هم‌وزن «پهلوانی» است ــ اغلب نقشی است از آنِ مردان؛ مردانی که، چون قهرمان، بر تارک ادبیّات و هنر می‌درخشند و زنان، چون موجوداتی فرودست، قربانیانی می‌شوند در دست مردان یا زمانه‌ای که به زن نقش دست‌دوم می‌دهد. قهرمانیِ زنان، بیشتر، به نجابت و پاک‌دامنیِ آن‌ها و معمولاً از این منظر است که با مردانِ پهلوان مقایسه و، در افکار عمومی و در نظر مخاطبان، تحسین و تجلیل می‌شوند. کمتر زنی، به‌سبب زور بازو و جنگیدن در صحنهٔ نبرد، عنوان پهلوانی یا قهرمانی می‌گیرد.

حال باید دید، در داستان‌های جنگ به‌قلم زنان، این دَوَران «نقش قهرمانی‌ـقربانی» چگونه تعریف می‌شود؟ چه بازنمودی از رفتارهای زنانه در مواجهه با خشونت جنگ دیده می‌شود؟ زن، در این آثار، بیشتر نقش قربانی بازی می‌کند یا نقش قهرمان؟

در داستان‌کوتاه «راحله» (نوشتهٔ حسنا مرادی)، زنی جوان در خرّمشهر با همسرش امیر زندگی می‌کند. مرد به جنگ و حراست از شهر مشغول است و اصرار دارد زنش به اهواز، نزد پدر و مادرش، برود. امّا راحله درکنار امیر ماندن را ترجیح می‌دهد. دشمن وارد شهر می‌شود و امیر اصرار می‌ورزد راحله به خانهٔ خاله‌رفیده خارج از شهر برود؛ با امید امنیّت بیشترِ راحله. امیر هرشب به راحله سر می‌زند؛ نارنجکی به او داده‌است که، درصورت نیاز احتمالی، با آن از خود دفاع کند. حالا سه روز است امیر نیامده. راحله چادر سر می‌کند تا به اهواز برود. قبل از بیرون‌آمدن از خانه، صدای چند مرد را می‌شنود؛ عراقی‌ها پشت درِ خانه‌اند. از ترس، به دیوار می‌چسبد. عراقی‌ها در را می‌شکنند و به داخل می‌آیند. راحله دست در کیف می‌برد و حلقهٔ نارنجک را به دست می‌گیرد. عراقی‌ها نزدیک‌تر می‌شوند و چادر از سرش می‌کشند و قهقهه سر می‌دهند. نارنجک روی زمین می‌افتد و عراقی‌ها می‌گریزند. راحله در موج انفجار احیاناً کشته یا زخمی می‌شود و، با قربانی‌کردن خود، نقش قهرمان می‌گیرد:

> بقیّه را صدا می‌کند. جمع می‌شوند جلوی درِ اتاق. گُر گرفته‌اند و حسابی قرمز شده‌اند. بغضم را فرومی‌دهم. نباید فکر کنند که ترسیده‌ام. دستم را توی کیفم می‌برم و انگشتانم را دورِ نارنجک حلقه می‌کنم. دستش را جلو می‌آورد. خودم را بیشتر جمع می‌کنم. برمی‌گردد و به عربی چیزی به بقیّه، که دمِ در ایستاده‌اند، می‌گوید. همه با هم قهقهه می‌زنند. قلبم تندتند می‌زند. (مرادی، ص ۱۴۳)

در داستان‌کوتاه «زنی بر بام» (نوشتهٔ مریم محمّدی)، مهرنوش دختری جوان، همراه مادربزرگ پیرش، در یکی از شهرهای مرزی زندگی می‌کند. خیلی‌ها رفته‌اند، امّا آن‌ها مانده‌اند. ننهٔ پیرش نمی‌تواند

جای دوری برود. دختر، که «بِرنو» قدیمیِ پدربزرگش بـه او رسـیده، بعـد از اتمـام آذوقـه، چـاره‌ای نمی‌بیند جزآنکه از روی پشت بام‌ها به ده برود و غذا و خـوراکی تهیـه کنـد. دِه بـه‌دسـت عراقی‌هـا می‌افتد. مهرنوش، با همان برنو، دو عراقی را می‌کشـد و زنـان و مـردان زیـادی را نجـات می‌دهـد. یک افسر عراقی دنبالش می‌افتد، امّا مهرنوش فرار و خود را پنهان می‌کند:

> باید زن را پیدا می‌کرد و به مافوقش تحویل می‌داد. شایدهم اوّل کتک سیری به او می‌زد تا دلش خنـک شود. اگر او را گم می‌کرد، آبرویش می‌رفت. همه می‌گفتند عرضهٔ گرفتن یک دختر ایرانی را نداشـته و، برای همیشه، دستش می‌انداختند. نباید از یک زن ــ آن‌هم یک زن ایرانی ــ شکست می‌خورد. گام‌های خونین را دنبال کرد؛ از این پشت بام به آن پشت بام. ناگهان درجا میخکوب شد. چیزی را کـه می‌دیـد باور نمی‌کرد. (محمّدی الف، ص ۲۱۰)

رفتار مهرنوش قهرمانانه است؛ قهرمانیِ او جنسی مردانه می‌یابد. او دیگر قربانی نیسـت؛ شـجاع و دلیر است و رفتاری مردانه دارد. شخصیّت این زن، در مجموعِ داسـتان‌هـای بررسـی‌شـده، از زمـرهٔ شخصیّت‌ها و «تیپ»های نادر و متفاوتی است که نویسندگان زن کمتر بدان پرداخته‌اند.

زبان دارای هویّتی زنانه

آیا می‌توان به زبان هویّت جنسی داد؟ آیا می‌توان گفت زبانِ یـک داسـتان زنانـه اسـت یـا مردانـه؟ به‌باور نگارنده، جنسیّتْ اوّلین تأثیر خود را در متن می‌گذارد. متن داستان‌ها و روایـاتِ نوشـتهٔ زنـان آکنده از توصیفات لطیف و بلیغ زبانی است. تصاویر، درعین تبیین خشونت‌های جنگ، از لحنـی شاعرانه و آهنگین برخوردار است؛ حتّی در توصیف صحنه‌های بسیار سیاه و اندوهناک نیز زیبایی و لطافت واژه‌ها حرف اوّل را می‌زنـد. جزئی‌نگاری‌هـای دقیـق و ریزبینی‌هـای زنانـه و نیـز رؤیاهـا و آرزوهای بربادرفته، گویی، راوی را به مرحلهٔ پیشـازبانی و حضـور در ناخودآگـاه هـدایت می‌کنـد: مرحله‌ای که هنوز عقلانیّتِ زبانی شکل نگرفته، زبانْ بسیار درونی، گفت‌وگوها بیشتر تک‌گـویی، و تکرار و تأکید و انعطاف مشهود است؛ گفت‌وگوهـا کـم و غالبـاً تـک‌گویی اسـت و حـدیث نفـسْ لحظه‌ها و صحنه‌های داستان را پیش‌می‌برد.

در داستان‌کوتاه «آب و عطش» (نوشتهٔ راضیه تجّار)، مردی مجـروح جنگـی و جانبـاز قطـع نخـاعی است و در بستر افتاده امّا آفاق (دخترعمو و نامزدش) رهایش نکرده. دختر، هر روز، با دو گیسوی بافتـه، در اوج زیبایی و ملاحت، به اتاق مردش می‌آید و آینهٔ جدیدی روی دیـوار می‌کوبـد؛ آینـه‌هایی کـه تصویر نور در اتاق خالی و خلوتِ او می‌پراکنند. اتاقْ آینه‌کاری شده امّا مـرد نگـران اسـت؛ نگـران حیف‌شدن آفاق که به پای او نشسته:

پای تخت زانو می‌زد و، از همان پایین، مسیر نگـاهِ او را در آینـه تعقیـب می‌کـرد: «ایـن‌طـوری کمتـر حوصله‌ات سر می‌رود پسرعمو!». لبخند می‌زد و سر تکان می‌داد. به پرنده‌ای نگاه می‌کرد که از دل آینه سر می‌کشید و به خورشیدی که از دلِ آن یک ... . «آفاق بیدی نیست که از این بادها بلرزد پسرعمو!». (تجّار ۱، ص ۳۱)

در داستان‌کوتاه «سمیره» (نوشتهٔ مـریم صـبّاغ‌زادهٔ ایرانـی)، مـردی بـا همسـرش سـمیره سـوار بـر موتـور در جادّه‌ای مرزی پیش می‌رود و اصرار دارد او پیش پدرمادرش برود. سمیره امّـا از او جـدا نمی‌شـود؛ ترکِ موتور نشسته و، برای شناسایی موقعیّت دشمن، همراه مردش شده. دشمن جلو می‌آید، وارد شـهر می‌شود، و آن دو هم اسیر می‌شـوند. مـرد، بـا لهجـه‌ای جنـوبی، از عشـق‌ورزی‌ها و دلـدادگی‌هایش با سمیره می‌گوید. شخصیّت اصلیِ داستان مَرد امّا نگاهی زنانه بر داستان حاکم است:

از پشت شتک‌های خونِ پیشانی‌ام فقط تو را مـی‌بینم و رفتـار ناشـکیبِ تـو را. بـه نخلـی می‌مـانی کـه در تندبادی خم‌وراست می‌شود و شـاخه می‌تکانـد. پیچیـده در عبـا، میـان نخـل‌هـای آتـش‌گرفتـه و پاجوش‌های دودناک گم می‌شوی. بی‌خجالتیِ مردهایی کـه محاصـره‌ام کرده‌انـد، صـدایت مـی‌کنم: «سمیره!». (صبّاغ‌زادهٔ ایرانی، ص ۷۱)

حضور پُررنگ مردان در نقش شخصیّت اصلیِ داستان

شخصیّت اصلی داستان‌های نوشته‌شده به‌قلم زنان عموماً «زن» اسـت: مـادر، دختـر، همسـر، یـا راوی مؤنّـث. امّـا شخصـیّت اصـلیِ داسـتان‌هـایی کـه زنـان در سـال‌هـای اخیـر نوشـته‌اند، در مقایسـه با داستان‌های سال‌های جنگ، عمدتاً «مـرد» اسـت؛ یعنـی راویانِشـان مردانی‌انـد کـه بیشـتر نقـش «پشت جبهه‌ای» دارند. فضای داستان‌ها نیـز به‌نـدرت فضـای مسـتقیمِ جبهـه و جنـگ اسـت؛ یعنـی نویسندگانِ زن، بیشتر، به مردانی پرداخته‌اند که حضـوری غیـر مسـتقیم در جبهـه داشـته و نقـش و شخصیّتشان برای نویسنده محسوس و ادراک‌پذیر بوده‌است.

در داستان‌کوتاه «آن‌روز که آتش فریاد کشید» (نوشتهٔ نیّرةالسّادات مصطفی)، شخصیّت اصلی عبدالرّسول اسـت: پیرمـردی مـأمور پمـپ‌بنـزین. مـردم دارنـد فـرار می‌کننـد و مجبورنـد بـاک‌هـای خـالیِ ماشین‌هایشان را پُر کنند. دشمن به داخل خرّمشهر آمده. پیرمرد، اگرچـه بـه زن‌وبچّـه‌اش قـول داده زودتر برود و آن‌ها را به جای امنی برساند، می‌ماند و بـرای مردمـانِ در حـالِ فـرار بنـزین می‌زنـد و کمکشان می‌کند زودتر بگریزند. عاقبت، عراقی‌ها می‌آیند و می‌خواهند ماشین‌های خـود را بنـزین بزنند. پیرمرد، با ترفندی، پمپ‌بنزین را بـه آتـش می‌کشـد؛ شـمار زیـادی از عراقی‌هـا را هـلاک و ادواتشان را نابود می‌کند و، در آخر، خودش هم شهید می‌شود:

سرباز اسلحه را رو به او گرفت و اشاره کرد تا دستش را روی سرش نگه دارد. عبدالرّسول دستش را کشید. سرباز سوت‌زنان نگاهی به اتاق انداخت و عبدالرّسول، با عجله، کبریت را از جیبش بیرون آورد. سرباز، با عصبانیّت، دو قدم جلو آمد و عبدالرّسول دو قدم به‌طرف پمپ رفت و به آن تکیه کرد و چوب‌کبریت را بیرون کشید. سرباز فریاد زد و سراسیمه به‌طرف عبدالرّسول شلّیک کرد. انفجار همه‌چیز را به هوا پرتاب کرد. (مصطفی، ص ۲۵۵)

در داستان‌کوتاه «باشم یا نباشم» (نوشتهٔ اکرم زیبایی)، شخصیّت اصلی سربازی است که به‌شدّت از جنگ می‌ترسد و می‌خواهد فرار کند. عاقبت، روزی، تصمیمش را عملی می‌کند و می‌گریزد. درحین فرار، به روستایی می‌رسد که دشمن به آن حمله کرده‌است و به دختربچّه‌ای هشت‌ساله برمی‌خورد که مادرش کشته شده و «بچّهٔ چندماهه‌ای» که دارد از پستان مادر شیر می‌خورد. صحنه‌ای اندوهناک دربرابرِ سرباز نقش می‌بندد. در درونِ خود دچار تعارض می‌شود که برود یا بماند؛ نگاه اشک‌بارِ دختربچّهٔ مادرمُرده با اوست. چاره‌ای جز ماندن و دفن جنازهٔ مادر ندارد. دختربچّه و برادرِ شیرخوارهٔ او را بر الاغ می‌نشانَد و به‌سمت جبههٔ خودی‌ها حرکت می‌کند. فکر فرار از سرش بیرون می‌رود:

دخترکی روی ایوان کوتاه و کاهگلی نشسته بود. زنی جلوی پای دخترک دراز کشیده بود. بچّهٔ چندماهه‌ای روی سینهٔ زن افتاده بود و شیر می‌خورد. «یااللّه» گفت؛ زن نجنبید؛ دخترک از جا پرید. دوباره «یااللّه» گفت. دخترک، مردّد بین آمدن و نیامدن، چند قدمِ کوتاه برداشت. جوان، از پشتِ در، بیرون آمد. دخترک، تا هیبت سرباز را دید، برگشت. بچّه را بغل زد و به اتاق دوید. صدای جیغ بچّه می‌آمد. چاقو را غلاف کرد و جلوتر رفت. زن تکان نخورد. چشمانش خیره به آسمان بود و دهانش باز. (زیبایی، ص ۱۳۳)

اسطوره‌های متن؛ نقش مناسک و آیین‌ها درمتن

تعاریف دربارهٔ اسطوره بسیار است و اینکه اسطوره چیست و چه کارکردی دارد پاسخ‌هایی متفاوت و نظریّاتی گوناگون برانگیخته. درمیان تعاریف، نقطهٔ مشترکی مشهود است: «داستان‌بودنِ اسطوره». اسطوره همواره یک داستان است؛ داستانی درباب امری مهم که ممکن است مربوط به گذشته یا حال‌وآینده باشد. اسطوره، همواره، از جهانِ خدایان و انسان‌ها سخن می‌گوید؛ نوعی واکاوی پیشازَبانی که به‌دور از سنّت عقلانی و علم تجربی بیان می‌شود. به‌عبارتی، اسطوره‌ها با شکستن مرزِ زمان و پاسخ‌دهیِ فرازمانی و فرامکانی به پرسش‌های بشری، بازگوکنندهٔ باور گروهی از آدم‌هایند. «قهرمانانِ اسطوره‌ای» ویژگی‌های خاصّی دارند و عموماً ورای مرزهای تعریف‌شده و عرف زمانه زندگی می‌کنند. زمان، در نگاه اسطوره‌ای، ازلی است. اسطوره‌ها همواره به تبیین غیرعلمی از جهان ناظرند. قهرمانِ اسطوره‌ای غالباً در مرحلهٔ پیشازَبانی است؛ عاشقانه می‌اندیشد

و مناسبات عقلانی را وقعی نمی‌نهد. در اسطوره‌پردازی‌ها، معمولاً مناسک و آیین‌ها نیـز حضـوری جدّی دارند و به بازنمایی و پدیدارساختن اساطیر در متن می‌پردازند.

در داستان‌کوتاه «نذر دامادی» (نوشتهٔ بهناز ضـرّابی‌زاده)، پدر و مادری هرساله، در روز عاشورا، حلـیم می‌پزند؛ نذری برای قاسم پسرشان که مدّت‌هاست در جبهه با دشمن می‌جنگد. همسایه‌ها در پخت حلیم کمـک می‌کننـد و حاجـت می‌گیرنـد. پـدر و مـادر، در گوشـه‌ای از حیـاط، زیـارت عاشـورا می‌خوانند. مدّت‌هاست از پسرشان قاسم بی‌خبرند. از خدا می‌خواهند از پسرشـان خبـری برسـد. هنوز پخت حلیم تمام نشده‌است که خبر شهادت قاسم را می‌آورند. پدر و مادر روی حلیم، به‌نشـانهٔ تبریک، می‌نویسـند: «نـذر دامـادی‌ات قاسـم‌جان» و این‌گونـه و بـا چنـین مناسـکی، از مـرگ فرزنـد، اسطوره‌ای فرازمینی خلق می‌کنند:

> عکس داخل حجله را که دید پایش سست شد. از بین جمعیّت راهی باز کرد و دوید وسـط حیـاط. زن داشت خودش حلیم‌ها را توی کاسه‌ها می‌ریخت. مـرد، آن‌طرف‌تـر، بـا دارچـین، روی کاسـه‌ها چیـز می‌نوشت و محبوبه خواهرِ علی روغن‌وشکر [...]. زن سرش را بـالا گرفـت. نگاهشـان بـه هـم گـره خورد. زن لب‌هایش باز شد. مرد نیم‌خیز شد. محبوبه کاسـه را گرفـت طـرفش. دسـتش لرزیـد. روی حلیم با خطّ قشنگی نوشته شده بود: «نذر دامادی‌ات قاسم‌جان». (ضرّابی‌زاده، ص ۴۱)

در داستان‌کوتاه «آب و عطش» (نوشتهٔ راضیه تجّار)، آفاق شب عاشورا در خانه، به‌نیّت شـفای شـوهر جانباز و قطع نخاعیِ خود، روضه انداخته. مردها داخل حیاط سینه می‌زنند و آفاق دعا می‌کند. مرد هم به امام‌حسین[ع] متوسّل می‌شود. عاقبت زنی می‌آید؛ زنی از جنس آب و آینـه. چـادرش از جـنس آب است و تصویرش در آینه‌های اتاقِ مرد تکثیر می‌شود. بر سرِ مرد دسـت می‌کشـد و او ناباورانـه شفا می‌یابد. و بدین‌گونه آیین شفاگرفتن، در ذهن و باور زن ایرانی، اسطوره‌ای نجات‌بخش می‌شود:

> بانو دست بر آب برد و پشنگه‌ای چند بر او زد. قطراتی بر لبش چکید. شـوق‌زده زبـان چرخانـد و بـه کـام کشید. کسی، از درون، پاهایش را تکان داد؛ کسی، از درون، دست‌هایش را. موجی در آینـه‌ها افتـاد. بـانو به‌سوی ماه کشیده شد. همچون خوابگردی ــ آرام، سبک، با چشمانی نیمه‌باز ــ از جا بلند شـد. مَـد شـده بود؟! از تخت به زیر آمد. از لبهٔ درگاه بالا رفت. شانه بر لتهٔ گشودهٔ پنجره داد. جمعیّتِ سیاه‌پوش، زیر نـور مهتاب، چون موجاموجِ آب بالا و پایین می‌رفت: «حسین عطشان [...] حسین». (تجّار ۱، ص ۳۰)

به نظر می‌آید نگاه اسطوره‌ای داشتن به جهان و عاشقانه‌نگریستن به حوادث تلخی چـون جنـگ نقش مناسک را به‌نحوی می‌پروراند که مأمن و ملجأ اصلیِ زنان می‌شود. آن‌ها، با نگـرش عقلانـی، از عهدهٔ تسکین درد و رنج‌های خود برنمی‌آیند و، بنابراین، به نگاه عاشقانه توسّل می‌جوینـد. زن‌هـا از دل زندگی رنج‌آلودِ خود اسطوره‌هایی خلق می‌کنند و، در این باور، چنان پیش می‌روند کـه حتّـی به استخوان‌های مردشان نیز نقش اساطیری می‌دهند و مرگ هم در نظرشان اسطوره می‌شود. «مـرد»

بزرگ‌ترین اسطوره‌ای می‌شود که زنانْ خویشتن را به پایش قربانی می‌کنند. آن‌ها، با برپاییِ مناسکی حتّی در خانه و خلوتِ خویش، اساطیری جاودانه می‌آفرینند و از مرز زمان می‌گذرند و به حقایق غیر زمانمند دل خوش می‌کنند.

کشمکش میان فرهنگ و طبیعت

فرهنگ مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. نشانه‌های فرهنگی را انسان‌ها می‌سازند و شکل می‌دهند. طبیعت امّا نشانه‌های خاصّ خود را دارد. گاهی میان نشانه‌های فرهنگی و طبیعی تقابلی رخ می‌دهد. پرسش این است که آیا «زنانگی» نشانه‌ای مربوط به فرهنگ است یا طبیعت؟ آیا زنانگی در ذاتِ «زن‌بودن» است یا چیزی است که فرهنگ بر زن تحمیل می‌کند؟ به‌عبارتی، نشانه‌هایی که هویّت زن‌بودن را می‌سازد آیا از فرهنگ برآمده‌است یا از طبیعت؟

در داستانِ کوتاه «زیر پلک‌هایش» (نوشتهٔ شیرین اسحاقی)، سلیم تفنگش را برمی‌دارد و زنش طاهره را عاشقانه به اتاقی خلوت می‌برد. طاهره هاج و واج است. می‌داند اتّفاق شومی در راه است. مرد زنش را دیوانه‌وار دوست دارد و، از این رو، توانِ تحمّل شرم و ننگ اسارتِ او را ندارد. پس تصمیم می‌گیرد عاشقانه زنش را بکشد و می‌کشد:

> باد درخت‌های حیاط را به بازی گرفته‌است [...]. صدای تند نفس‌های سلیم توی اتاق می‌پیچد: «مونه ببخش طاهره! ای برامون بهتره؛ خوبه [...]. ای‌جوری خیلی‌بهتره. ای‌که چشاتو ای‌جور بستی؛ ای‌که نگام نمی‌کنی، خو چاره‌ای نمونده [...]». (اسحاقی ۲، ص ۱۷)

در داستان‌کوتاه «دختران کارون» (نوشتهٔ معصومه عیوضی)، سه دختر در شهرهای مرزی کنار رودِ کارون ایستاده‌اند. عراقی‌ها نزدیک شده‌اند. کلاه‌خودشان زیر نور خورشید برق می‌زند. دخترها ترسیده‌اند و از ترس می‌لرزند. می‌خواهند خود را به رود بسپارند و از شرّ مردان غریبهٔ متجاوز بگریزند. مردان غریبه حریم و حرمتشان را مورد هجمه قرار داده‌اند؛ باید بگریزند و می‌گریزند. آب‌های خروشان کارون آن‌ها را در خود دفن می‌کند:

> کنارِ رود که رسیدند، دومی خودش را سپرده بود به آب. اوّلی بلند گفت: «می‌ترسم» و جیغ کشید؛ زانو زد و نشست. سومی نگاه کرد به چشم‌های دختر و دستش را ــ که می‌لرزید ــ کشید و بلندش کرد. خورشید که غروب کرد، مردها نشسته بودند روی سنگ‌های بزرگِ کنار ساحل و تفنگ‌هایشان را انداخته بودند کنار پا. و آن‌دورترها موهای بلند و مشکی دختران، روی امواج رود، پیچ‌وتاب می‌خوردند. (عیوضی، ص ۲۱۲)

گویی، در داستان‌های یادشده، نشانه‌های فرهنگی و طبیعی با هم هم‌داستان شده‌است. زنانگی نقشی بسیار جدّی دارد؛ بدین‌معناکه، اگر هویّت جنسی (بدن زن) مورد هجمه و تجاوز قرار بگیرد، به‌قیمت زندگی زن تمام می‌شود. حفظ ناموس برابر با خودِ زندگی است و ارزشی همسان دارد.

هژمونی‌های متن؛ ایدئولوژی

آیا نگاه زنان، به زندگی و جهان سیاسی‌ـاجتماعی، ایدئولوژی‌محور است؟ آیا زنان به چنین مرتبه‌ای (برخورداری از نگرشی ایدئولوژیک) راه‌یافته‌اند؟ در متنِ داستان‌ها، عناصر سلطه (برتری‌جویی‌های زنانه) کدام است؟ آیا زنان از این عناصر پیروی می‌کنند؟ آیا باور به زنانگی (خودباوری زنانه) تولید هژمونی می‌کند؟ آیا پذیرش بایدونبایدهای حاصل از «زن‌بودن» در تکوّن نوعی ایدئولوژی مؤثّر است؟ آیا می‌توان گفت عنصر «عشق»، به‌نحوی، تولید ایدئولوژی می‌کند و «زنِ عاشق» با بایدونبایدهایی درگیر می‌شود و به آن‌ها تن می‌سپارد؟

به‌باور نگارنده، اگرچه زنانِ داستان‌های یادشده بیشتر در مرحلهٔ پیشازَبانی زندگی می‌کنند و غالباً با خاطرات و رؤیاهایشان دل‌خوش‌اند، ناخواسته به هژمونی‌هایی تن می‌دهند که محدودیّت «زن‌بودن» را برایشان نمایان می‌سازد؛ گواینکه زنانگی نوعی ایدئولوژی تولید و، به‌نحوی فراگیر، هژمونی‌هایی در نحوه و نوعِ روایت تحمیل می‌کند. متن داستان‌ها، متأثّر از اوضاع اجتماعی‌ـفرهنگی روزگارِ گذشته، زنانگی را به‌گونه‌ای تعریف می‌کند که گویی «عشق» و «بدن» زن از آنِ مرد است. زن، خواسته یا ناخواسته، به مردش عشق می‌ورزد و، از این عشق‌ورزی، بایدونبایدها و الگوهایی می‌سازد که قربانگاه خودِ او می‌شود. تنِ زن متعلّق به مردِ اوست و کسی جز او اجازهٔ ورود به حریم زن را ندارد. اگر کسی حریم زن را شکست، تنها چاره برای زن مرگ است. این هژمونی آن‌قدر بر داستان‌ها سیطره دارد که نشانه‌های فرهنگی و طبیعی، هردو، دلالت‌گرِ آن‌اند و نه زن و نه مرد هرگز نمی‌توانند از این سیطره فراتر بروند.

داستان‌کوتاه‌های چون «دختران کارون»، «حباب»، «زیر پلک‌هایش»، «باشم یا نباشم»، «زنی بر بام»، «راحله» و ده‌ها داستانِ دیگر حکایت این رویدادگی است که در طیّ سال‌ها و قرن‌ها برای زنان تعریف و در داستان‌های این دوره به‌نحوی بازنمایی شده‌است.

نتیجه

سیّالیّتِ معنا به‌سبب پدیداری‌بودن معنا شکل می‌گیرد. چنانچه به مواجههٔ پدیداری با نشانه‌ها معتقد باشیم، باید جنبهٔ وجودی و هستی‌مدار آن‌ها را نیز در نظر بگیریم. نشانه‌هایی که،

در دلالت‌های بی‌پایان، افق‌های زمانی را پشت سر گذاشته‌اند حال را به گذشته و گذشته را به آینده پیوند می‌دهند. آن‌ها تعاملی وجودی میان «اینجای اکنون» با «گذشته‌های دور» برقرار می‌کنند و، در نوعی گشودگی، انسان‌شناسیِ دورانی را بازمی‌نمایانند. در این ساحت، واژه‌ها صرفاً نشانه (ابژه) نیستند بلکه به هستیِ فراگیر و معناداری اشاره می‌کنند که در آن «وجود» به سخن می‌آید و عریانی خود را عیان می‌کند. این نشانه‌های زنده و سیّال و پویا، بی‌تردید، نشان از هویّت مردمانی دارند که در دوره‌ای خاص زندگی و نگاه هستی‌شناسانهٔ خود را در زبان و فضای داستان‌ها آشکار می‌کنند. نظام نشانه‌ایِ ملهم از داستان‌ها می‌تواند هویّت جنسیِ زنان و نگاه ویژهٔ آنان را به موضوع جنگ و خشونت پدیدار کند.

در داستان‌های مطالعه‌شده، زنان، در مواجهه با حوادث و رویدادها، جهان‌شناسی و نگاه هستی‌شناسانهٔ خود را بیان می‌کنند. اگرچه در دنیای محدودی به‌نام «خانه» محصور شده‌اند، و اگرچه فضای داستان‌ها به‌نحوی‌یکسان ایستا و راکد است، جهانی سراسر شور و عشق را به نمایش می‌گذارند. عشق زنان به مردانی که به جبهه رفته و با متجاوزان مبارزه می‌کنند عشقی است منحصربه‌فرد. زنان، با نگاه تازه و ویژه‌ای که به عشق دارند، نوعی «عشق افلاطونی» را تجربه می‌کنند. عشق آن‌ها نثار مردانی می‌شود که، بنا به باور «عشق عرفانیِ شیعی»، زندگیِ خود را به خطر می‌اندازند؛ مردانی که جسمی ناسالم امّا حضوری زنده و تأثیرگذار دارند. زنان جان و روح و زندگیِ خود را به مردانی که در غیاب‌اند تفویض می‌کنند و، به‌این‌ترتیب، هردو (هم زنان و هم مردان) «عشقی نامشروط» را درک می‌کنند. آن‌ها ارزش‌هایی خلق می‌کنند که در تاریخ ادبیّات داستانیِ ایران بی‌بدیل است. عشق، برای این آدمیان، به‌مثابهٔ معبری فرارونده برای شناخت خود و جهان، آگاهی‌بخشی نوینی برای زن ایرانی به ارمغان می‌آورد.

روایت زنان، در اکثر داستان‌های مذکور، «من‌راوی» و محدود به‌ذهن و درونی است. طرح داستان‌ها ساده و بدون پیچیدگی است. توصیف‌ها و فضاسازی‌ها، در عین تبیین خشونت جنگ، لطیف و زیباست. نثر و زبان آهنگین و شاعرانه است. نگاه زنان، بیشتر، پیشازَبانی و اسطوره‌ای و غیرعلمی و غیرعقلانی است. زندگی زنان سرشار از اعتقاد به اسطوره‌ها و حقایق ازلی و غیرزمانمند است. زنانِ راوی درگیرِ هویّت جنسیِ خودند. جنگ قصد تاراج هویّت زنان، یعنی بدنشان، را دارد. هژمونی «زن‌بودن» بزرگ‌ترین محدودیّت حاکم بر ذهن و رفتار آن‌هاست.

نشانه‌های فرهنگی و طبیعی در کنش زنانه به‌شدّت همسان است و زن‌ها را در مهلکه‌ای گرفتار می‌کند که گاه یگانه‌ناجی‌شان مرگ است. «مرگ‌آگاهیِ شیعه‌باور» از نشانه‌های خاصّ این دوران است

و در تاروپود باورها و سازه‌های فرهنگیِ این دیار، همچنان، نقش مهـمّ تـاریخیِ خـود را در بزنگـاه غلبهٔ ظلم‌وجور پدیدار می‌سازد.

خشونت، به‌مراتب، به زنان بیشتر آسـیب می‌رسـاند تـا بـه مـردان. زنـان، در نحـوهٔ رویـارویی با جهانِ خشونت و محدودیّت‌هـای «زن‌بـودن»، نـوعی ایـدئولوژی را تجربـه می‌کننـد کـه آن‌هـا را در جایگاه بخصوصی تعریف می‌کنـد. ایـدئولوژیِ «زن‌بـودن» یـا «زنـانگی» موجـب می‌شـود زنـان در مقابل دشمن آسیب‌پذیر باشند، از جایگاه خویش فروبیفتند، و «آوارگیِ زنانه» را تجربه کنند.

منابع

آبیار، نرگس، «عطا» (داستان‌کوتاه)، در اختر و روزهای تلواسه (مجموعه‌داستان)، نشر تکا، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۸.
اسحاقی (۱)، شیرین، «حبـاب» (داسـتان‌کوتاه)، در مـرد یخـی (مجموعه‌داسـتان)، امیرکبیـر؛ کتاب‌هـای سـیمرغ، تهران ۱۳۸۹.
ـــــــ (۲)، «زیر پلک‌هـایش» (داسـتان‌کوتاه)، در مـرد یخـی (مجموعه‌داسـتان)، امیرکبیـر؛ کتاب‌هـای سـیمرغ، تهران ۱۳۸۹.
بابک‌معین (۱)، مرتضی، «تبیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌هـای مهارشـدهٔ اریـک لاندوفسکی»، مطالعات زبان و ترجمه، سال چهل‌وششم، ش ۴، زمستان ۱۳۹۲، ص ۱۲۱-۱۳۴.
ـــــــ (۲)، معنا به‌مثابهٔ تجربهٔ زیسته (گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک بـه نشانه‌شناسـی بـا دورنمـای پدیدارشـناختی)، با مقدّمهٔ اریک لاندوفسکی، سخن، تهران ۱۳۹۴.
تاجیک، فریده، «قهرمان» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۱) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.
تجّار (۱)، راضیه، «آب و عطش» (داستان‌کوتاه)، در ادبیّات داستانی، ش ۴۳، تابستان ۱۳۷۶، ص ۳۰-۳۱.
ـــــــ (۲)، «هفت‌بند» (داستان‌کوتاه)، در هفت‌بند (مجموعه‌داستان جنگ)، حوزه هنری، تهران ۱۳۷۵.
جمشیدی، مریم، «معصومه منتظر است» (داستان‌کوتاه)، نیستان، دورهٔ اوّل، ش ۱۴، ۱۳۷۵، ص ۸۰-۸۲.
جوکار، مرضیه، «ماه عسل قطبـی» (داسـتان‌کوتاه)، در یوسـف (۱) (مجموعـه‌داسـتان‌های برگزیـدهٔ اوّلـین مسـابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.
حسنی‌زاده، مهین‌دخت، «ازجنس بلور» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلـین مسـابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
زوّاریان (۱)، زهرا، «علامت دل من اسـت» (داسـتان‌کوتاه)، در مهتـاب (مجموعـه‌داسـتان)، مدرسـه، چـاپ سـوم، تهران ۱۳۸۵.
ـــــــ (۲)، «مهتاب» (داستان‌کوتاه)، در مهتاب (مجموعه‌داستان)، مدرسه، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۵.
زیبایی، اکرم، «باشم یا نباشم» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسـابقهٔ سراسـری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
سجودی، فرزان، «دلالت: از سوسور تـا دریـدا»، در مقـالات هم‌اندیشی‌های بـارت و دریـدا، به‌کوشـش امیرعلـی نجومیان، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران ۱۳۸۶، ص ۱۹۵-۲۱۲.

سلیمانی، بلقیس، «پسری که مرا دوست داشت» (داستان‌کوتاه)، در پسری که مرا دوست داشت (مجموعه‌داستان)، ققنوس، تهران ۱۳۷۶.
صبّاغ‌زادهٔ ایرانی، مریم، «سمیره» (داستان‌کوتاه)، در زخمه‌ها (مجموعه‌داستان)، برگ، تهران ۱۳۷۶.
ضرّابی‌زاده، بهناز، «نذر دامادی» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۴) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۹.
ظریف‌رمضانی، اشرف، «سمیره بدوا! بدو سمیره!» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۴) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۲.
عیوضی، معصومه، «دختران کارون» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۱) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.
محمّدی (الف)، مریم، «زنی بر بام» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۵) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۰.
محمّدی (ب)، منیره، «ننه‌حکیمه» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۶) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۲.
مرادی، حسنا، «راحله» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
مصطفی، نیرةالسّادات، «آن روز که آتش فریاد کشید» (داستان‌کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه‌داستان‌های برگزیدهٔ اوّلین مسابقهٔ سراسری داستان دفاع مقدّس)، به‌انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
نجومیان، امیرعلی، «سبک زندگیِ ترجمه‌شده» (تحلیلی نشانه‌ـپدیدارشناختی از مترجم دردها اثر جومپا لاهیری»، نقدونظریّهٔ ادبی، سال اوّل، ش ۱ (پیاپی ۱)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، بهار و تابستان ۱۳۹۵، ص ۹-۲۲.

Iser (2000), Wolfgang, "The reading process: a phenomenological approach", in *Modern Criticism and Theory* (A Reader), edited by David lodge, Longman, Harlow, p 279-299.

Hansen (2007), Thomas Illum, "Perception already stylizes: On Phenomenological Semiotics", *Semiotica*, No 165, p 315-335.

Landowski (2005), Eric, *les interactions risquè es*, *Pulim*, Limoges.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی