زن و زبان

عبدالله غذامی

ترجمهٔ هدی عودهنعیار

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

زن و زبان

عبدالله غذامی
هدی عوده‌تبار

تهران، خیابان شریعتی، بالاتر از سه‌راه طالقانی،
خیابان نیرو، شماره ۷/۱، تلفن: ۷۷۵۲۹۹۰۷

www.tabarestan.info تبرستان

زن و زبان

نویسنده: عبدالله غذامی، هدی عوده‌تبار

● چاپ اول ۱۳۸۷ تهران ● شمارگان ۱۰۰۰ نسخه ● قیمت ۴۰۰۰ تومان
● لیتوگرافی: خدمات فرهنگی صبا ● چاپ: غزال ● صحافی: منصوری

شابک:۹-۰۱-۶۹۱۷-۹۶۴ ۹۷۸-۹۶۴-۶۹۱۷-۰۱-۹ ISBN 978-964-6917-01-9

همه حقوق چاپ و نشر برای ناشر محفوظ است Printed In Iran

[illegible]	[illegible]
	Ghadhdhami, Adb Allah Muhammad
عنوان قراردادی	: المراه و اللغه. فارسی.
عنوان و نام پدیدآور	: زن و زبان/ عبدالله غذامی؛ [ترجمه] هدی عوده‌تبار.
مشخصات نشر	: تهران: گام نو، ۱۳۸۶.
مشخصات ظاهری	: ۲۳۸ ص.
شابک	: ۹-۰۱-۶۹۱۷-۹۶۴-۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی	: فیپا
یادداشت	: کتابنامه به صورت زیرنویس.
موضوع	: زنان.
موضوع	: زنان در ادبیات.
موضوع	: زنان -- وضع حقوقی و قوانین.
موضوع	: زنان -- مسائل اجتماعی و اخلاقی.
موضوع	: فمینیسم.
شناسه افزوده	: عوده‌تبار، هدی ،مترجم.
رده‌بندی کنگره	: HQ۱۲۱۶/ غ ۴ م ۴۰۴۱ ۱۳۸۶
رده‌بندی دیویی	: ۳۰۵/۴
شماره کتابشناسی ملی	: ۱۱۷۸۲۳۳

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
فهرست مطالب	۵
مقدمه	۷
فصل اول: اصل بر مذکرانگاری است	۱۵
فصل دوم: تدوین امر زنانه	۶۱
فصل سوم: پیکر به مثابه ارزشی فرهنگی	۹۱
فصل چهارم: تصرف زبان؛ حمله به شهر مردان	۱۱۹
فصل پنجم: از شب حکایت‌گری به روز زبان؛ زنانه‌کردن مکان	۱۳۵
فصل ششم: زن علیه زنانگی خویش	۱۶۷
فصل هفتم: ویرانه‌های زیبا؛ زبان، زنانگی خویش بازمی‌یابد	۱۸۹
فصل هشتم: زنانه‌کردن حافظه	۲۱۷

تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه

«بهترین گفتار آن است که بیانش مردانه و استوار باشد و درون‌مایه‌اش زنانه و لطیف».[1] گویی عبدالحمید کاتب با این گفته پرده از یک‌نوع تقسیم‌بندی فرهنگی برمی‌دارد که در آن مرد سهمی بیشتر و سنگین‌تر از زن در حوزه‌ی زبان دارد، یعنی «بیان». چراکه بیان تجسم عملی زبان است و بنیادی که وجود نوشتاری و گفتاری زبان برپایه‌ی آن ریخته می‌شود. بیان مذکر و مردانه است و معنا و درون‌مایه مؤنث و زنانه. و از آنجا که معنا و درون‌مایه تابع و وابسته بیان است و به‌واسطه‌ی آن به‌دست آورده می‌شود، بنابراین جز در سایه‌ی بیان وجود و ارزش پیدا نمی‌کند. از این قسمت نخست قسمت دیگری نیز برمی‌آید. قسمت دیگری که در آن مرد «نوشتار» را از آن خویش می‌کند و به زن «گفتار» (یا حکایت‌گری) را می‌دهد. چنین تقسیمی باعث استوارترشدن نفوذ مردانه بر اندیشه‌ی زبانی و فرهنگی و نیز بر تاریخ می‌شود، از راه نوشتن این تاریخ به‌دست کسی که خود را سازنده‌ی آن به‌شمار می‌آورد؛ به‌دست مرد. در چنین حالتی زن، آن‌گاه وارد حوزه‌ی زبان می‌شود که مرد سلطه‌ی خود را بر تمامی امکانات آن گسترانده و حدود حقیقت و مجاز را در گفتمان زبانی مشخص کرده و زن در این حوزه‌ی هستی، چیزی نیست جز مجازی نمادین یا تخیلی ذهنی که مرد آن را به نوشتن درمی‌آورد و براساس انگیزه‌های گفتاری و زیستی خویش می‌نگارد.

اگر هم زن دست‌آخر از راه نوشتن وارد حوزه‌ی زبان شود با پرسش‌های مهمی درباره‌ی نقشی که می‌تواند در زبانی که ساخته و پرداخته او نیست برای

۱ـ احسان عباس، عبدالحمید بن یحیی الکاتب و ماتبقی من رسائله، ص ۲۹، دارالشروق، عمان، الاردن، ۱۹۹۸.

www.tabarestan.info تبرستان

خویش رقم بزند و آن را ایفا کند، روبه‌رو خواهد شد. زبانی که در آن، زن فقط یک عنصر زبانی است که مرد ابعاد، غایت‌ها و اهداف آن را از پیش تعیین نموده است. در چنین وضعیتی آیا زن می‌تواند به زبان و گفتاری مردانه بنویسد [و سخن گوید] و در عین‌حال زنانگی خود را حفظ کند. یا اینکه ضرورت آن است که به مردانگی بگراید [و صفات مردانه به خود بگیرد) تا بتواند دست به نوشتن ببرد و زبان مردانه را به‌کار گیرد؟

تبرستان www.tabarestan.info

و از آنجا که زن درون‌مایه و معنا است و مرد بیان، این وضعیت منجر بدان خواهد شد که زبان ملک مرد شده و زن سهمی از آن نداشته باشد. زن یک موضوع و سوژه‌ی زبانی است و ذاتی زبان (و ذهن پردازش‌گر آن) نیست. این دستاورد فرهنگی تاریخی جهانی درباره‌ی زن است. در همه‌ی زبان‌ها و فرهنگ‌های موجود در جهان، زن به‌عنوان یک معنا از میان معانی مختلف زبان مطرح می‌شود، که می‌توان آن را در امثال و حکایت‌ها و مجازها و کنایه‌ها یافت. زن هیچ‌گاه به‌عنوان فاعل زبان یا به‌مثابه‌ی هستی مستقل سخن نگفته است و گویی این معنای لطیف همواره نیازمند بیان استوار است تا در سایه‌ی آن وجود یابد.

زبان کم‌کم مردانه شد و تبدیل به نقطه‌ی اوج ابداع مردانگی و بازتولید آن گشت. پس آیا این زبان، مردانگی خود را بر زن تحمیل خواهد کرد یا باز مجالی در آن برای زنانگی‌ای هم‌پایه‌ی مردانگی یافت می‌شود؟

پس از آن دوران طولانی از حکایت‌گری [در برابر تألیف] و بسنده‌کردن به گفتار [در برابر نوشتار]، روی‌آوردن زن به تألیف و پرداختن به نوشتار بدان معناست که ما اینک در برابر تحولی ریشه‌ای و بنیادین در تعریف زن قرار گرفته‌ایم؛ دیگر این تنها مرد نیست که می‌تواند از زن سخن بگوید و حقیقت و ویژگی‌های او را ـآن‌چنان که قرن‌ها رسم بر آن بوده‌ـ بیان کند، و زن نیز وارد این حوزه شده بود. ولی زن به وسیله‌ی قلم (ابزار نوشتن) به زبان درآمد و به بیان

خویش و تعریف هستی خود پرداخت و این قلم هم‌چنان مذکر و ابزار انتقال مردانگی باقی مانده بود.

ما آن‌گاه که میدان را در برابر زن بگشاییم تا به آوای زنانه سخن بگوید، درواقع آوایی جدید به زبان افزوده‌ایم که با آن آوای نخستین تفاوت داشته است و بدین‌ترتیب پنجره‌ای را برای دیدن گشوده‌ایم که برای مدت‌های طولانی در همه‌ی فرهنگ‌ها بسته بود. پس برما است که این آوا را به سخن درآورده و پرده از دلالت‌ها و معانی نهفته در آن برداریم.

www.tabarestan.info تبرستان

به‌هررو زن نوشتن را آغاز کرد و وارد حوزه‌ی زبان [زبان "دیگری"] شد و آن را اشغال کرد و به کشف اسرار و رموز آن پرداخت تا بدین‌ترتیب از تراژدی خویش در تمدن سخن بگوید. او فرهنگ و تمدن را محکوم کرده و نشان داد که این تمدن کذایی نه تمدن است و نه اثری از پیشرفت در آن می‌توان دید؛ چراکه ـآن‌گونه که ویرجینیا ولف می‌نویسدـ تمدنی که زن را سرکوب می‌کند، تمدن نیست.[1]

زن پرده از این نکته برداشت که دشمن واقعی او فرهنگ است و فرهنگ‌های جهان همگی در جهت به‌حاشیه‌راندن زن حرکت کرده‌اند. زن بر آن می‌رود که (اگرچه) دین ـآن‌گونه که می زیاده و بنت‌الشاطی و می غصوب بیان می‌دارندـ در برخورد با او به راه انصاف رفته است، و حق او را به تمام و کمال داده است ـبنگرید به فصل نخستـ ولی این مرد بود که با فرهنگ و میراث و با تسلط بر زبان، زن را از همه‌ی حقوق بشری خویش محروم کرد و اوج این محرومیت و سبب و خلاصه‌ی آن در محرومیت زن از حقوق زبانی و ممنوعیت وی از نوشتن تجلی می‌یابد. نکته‌ای که «مردان» بزرگی همچون المعرّی و نیز خیرالدین‌بن ابی‌الثنا در نوشته‌ی خویش به‌نام «الاصابه فی منع النساء من الکتابه» به آن سفارش کرده‌اند ـبنگرید به فصل نخستـ زن بدین‌ترتیب وارد حوزه‌ی ممنوعه‌ای شده

1-Catharine Stimpson: Woolf's Room, Our project: The Building of Feminism, 135, Published in R. Cohen, ed. The Future of Literavy Routledge, New York, 1989.

بود و به لفظ مردانه و قلم مذکر دستبرد می‌زد. ولی با وجود انجام این همه، باز این پرسش باقی می‌ماند که آیا می‌تواند از زبانِ "دیگری"، زبانی برای بیان سخن خویش ـزبانی زنانهـ بسازد؟ زن از نظرگاه جسمی و ظاهری متفاوت از مرد است، پس آیا می‌تواند در عقلانیت و اندیشه نیز چنین تفاوتی با او داشته باشد؟

فرهنگ البته پاسخ می‌دهد آری. ولی این آری، معنایی منفی درخود دارد. معنایی که براساس آن، مرد نمود عقل است و زن نمود جسم. این همان چیزی است که از نوشته‌های «بزرگ‌مردانی» همچون سقراط و افلاطون و داروین و شوپنهاور و نیچه و المعرّی و العقاد برمی‌آید. تفاوت وی نیز با مرد به آن معنا است که زن ـدر زمینه‌ی عقلانیتـ مردی است ناقص چراکه آن‌گونه که فروید می‌گفت آلت مردانگی را ندارد. بدین‌ترتیب زن آن‌چنان‌که بودلر در یکی از اشعار خویش می‌نویسد تبدیل می‌شود به بانوی بزرگ گناهان:

ای زن
ای بانوی گناهان
ای بزرگی‌خوار
ای پستی بلند.[۱]

حال که آن تفاوتی که فرهنگ میان زن و مرد برقرار می‌بیند، تفاوتی منفی و مبنی بر کاستی زن است، آیا زن می‌تواند از طریق نوآوری در زبان، تفاوتی زنانه و مثبت پدید آورد که به زبان و فرهنگ، بعد جدید انسانی بیافزاید و تعبیر زبانی را دارای جسدی طبیعی کند که بر دوپای مؤنث و مذکر حرکت کند و زنانگی را شریک جدید و هم‌پای مردانگی قرار داده، بدین‌ترتیب از منزلت زنانگی نکاسته و آن را مردانگی ناقصی به‌شمار نیاورد؟

تاریخی که پیش‌روی ما است را مرد ساخته و آن را نوشته است. مرد خط‌سیر حوادث و زمان را تعیین می‌کرد و این خط‌سیر را می‌نگاشت و هم بدین‌سبب است

۱ـبودلیر: أزهار الشر، ص ۸۸، ترجمه خلیل الخوری، وزاره الثقافه و الاعلام ـ بغداد، ۱۹۸۹.

که این تاریخ به شکل و هیأت مردانه به‌دست ما رسیده است؛ ولی همان‌گونه که می‌توان گفت تاریخ، علم رخدادها است، پس می‌تواند علم رخ‌نداده‌ها و نیز آن‌چه امکان رخ‌دادن آن بوده، هم باشد. تاریخ سکه‌ی دورویی است که یک‌روی آن، همان چیزی است که ما فرض بر رخ‌دادن آن داریم؛ چراکه به‌صورت نوشتار به ما رسیده است و با استناد به همین نوشته‌ها قابل‌اثبات است ولی روی دیگر آن، همان چیزی است که فرض بر آن است که احتمال وقوع آن هست ولی به‌صورت مکتوب و نوشتار درنیامده و بدین‌ترتیب گویی اتفاق نیفتاده است.

این همان چیزی است که «می زیاده» با استفاده از قریحه‌ی ناقد زنانگی درک نموده و بدین سبب می‌نویسد: «چنانچه جایگاه مرد را با زن عوض کنیم و با مرد آن‌چنان رفتار کنیم که او با زن رفتار می‌کرد و او را سده‌ها از نور و آزادی محروم کنیم، چه تصویر مضحکی از آن قلندر جنگجو باقی خواهد ماند». (الاعمال الکامله، ۶۵۰-۱)

می‌توان چنین گفت که چنانچه زن امکان آن را می‌یافت که تاریخ زمان و حوادث را بنویسد و نگارش تاریخ را خود برعهده گیرد و این کار ـآن‌چنان‌که امروزه هست‌ـ در انحصار مردان نبود، بی‌شک تاریخی متفاوت به‌دست می‌آوردیم که از زنان کنش‌گر و تأثیرگذار و حادثه‌ساز سخن می‌گفت و بدین‌ترتیب زنانگی نیز همچون مردانگی، ارزشی مثبت پیدا می‌کرد. ولی آن‌چه پیش آمد، غیبت همه‌جانبه‌ی عنصر مؤنث از عرصه‌ی تاریخ بود. چراکه زن از حوزه‌ی زبان و نوشتن فرهنگ کنار گذاشته شد و «مردانگی» عنصر یکه‌تاز زبان شد و درپی آن، زمان با قلمی مذکر و زبانی مردانه به نوشتار درآمد. این وضع همچنان ادامه یافت تا اینکه زمانی فرارسید که در آن، زن نوشتن را به‌دست گرفت و خود نوشت. ولی آیا او توانایی این را دارد که زبان را زنانه یا دست‌کم انسانی کند به‌گونه‌ای که هردو جنس (زن و مرد) را دربر گیرد یا اینکه زبان به‌حدی از مردانگی رسیده که دیگر امیدی به اصلاح آن نیست؟

www.tabarestan.info تبرستان

این‌ها پرسش‌هایی است که این کتاب مطرح می‌کند و ما خوانندگان ـزن و مردـ را به مشارکت در پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها فرامی‌خوانیم.

این نوشتار، پژوهشی در ادبیات زنانه و یا مطالعه‌ای هنری و زیبایی‌شناختی نیست. بلکه پژوهش و پرسشی است درباره‌ی نقاط عطف و چرخش‌گاه‌های بنیادین در روابط زن و زبان و تحول آن از «موضوع» (سوژه‌ی) زبان به «ذات» (ابژه‌ی) کنش‌گر که از طریق آن زن بداند چگونه از خود بنویسد و چگونه بافتار زبان را از «مردانگی» بی‌چون‌وچرا به‌سوی گفتاری سوق دهد که در آن ضمیر مؤنث مجالی گسترده برای حرکت و جهت‌گیری در زبان و بیان بیابد.

www.talbarestan.net

این کار البته کاری آسان نخواهد بود. زن نیازمند آگاهی فوق‌العاده از شرایط زبان و قیدوبندها و حدود آن است تا از «زنانگی» امری بسازد هم‌پایه‌ی «مردانگی» و هردو را ارزش‌هایی ابداعی به‌شمار آرد که در یک درجه از احترام و توجه قرار دارند و بدین‌ترتیب زبان تنها حوزه‌ی مردانگی و نرینگی نباشد و زنانگی و مادینگی نیز به‌عنوان یک اصل زبانی در برابر و هم‌پایه‌ی اصل مردانگی مطرح شود.

زبان البته اجازه‌ی چنین تحول بنیادینی را نمی‌دهد. ولی تلاش و نوآوری‌های زنانه و هم‌چنان درپی انجام چنین تغییر جدید و بنیادین و در مرز ورود به آن باقی مانده است.

چنین تغییری اما، با یک حرکت جادویی به‌وجود نمی‌آید و نیازمند یک فرایند دشوار و طاقت‌فرساست که بی‌شک زن از آن آگاه است و از آن رنج می‌برد و بدین سبب سعی کرده است تا از طریق حکایت‌گری از خود گفته و حکایت‌گری را به متنی زنانه بدل کند (بنگرید به فصل دوم) و نیز از پیکر خویش گفتمانی ابداعی و مجازی ساخته (فصل سوم) و همچنین به اسطوره‌پردازی روی آورده و شهر مردان را به اشغال درآورده و زبان آنان را به‌گونه‌ای نمادین و کاملاً به‌وضوح از آن خود ساخته است. (فصل چهارم)

زن، (زنانی همچون می زیاده) با بعد نوشتاری خویش وارد جهان زبان شد و آن‌گاه که آن را در اشغال مرد دید و دریافت که مرد نفوذ خود را برهمه‌جای آن تحکیم بخشیده سعی در گشودن درب‌های آن کرد. می زیاده سالنی بنا کرد که در رأس آن یک زن قرار داشت و تلاش نمود این مکان را نیز زنانه کند (فصل پنجم) ولی این امکان، همچنان تابع ضمیر زبانی مذکر بود بنابراین زن درپی آن برآمد که زبان ازدست‌رفته سلب شده زنانه را با ضمیر مؤنث بازگرداند (فصل هفتم) و زبانی با ضمیری مؤنث پدید آورد. اما تا آن‌گاه که حافظه‌ی زبانی حافظه‌ای مردانه باشد این کار ناممکن خواهد بود. لذا ما همچنین شاهد بروز تلاش‌هایی در جهت تغییر این حافظه و زنانه‌کردن آن بوده‌ایم (فصل هشتم) این کار به‌خودی‌خود و به آسانی انجام نمی‌گرفت و در پایان آن‌همه چالش میان زن و دیگری، چه‌بسا زن خود را علیه زنانگی خویش بیابد. (فصل ششم)

در این پژوهش ما درپی نشانه‌های این تغییر بوده‌ایم تا بدین‌ترتیب به پاسخی برای پرسش‌های خویش دست یابیم. در این کتاب ما بیشتر بر روایت‌گری «نثر» تکیه کرده‌ایم و از «شعر» چشم پوشیده‌ایم چراکه «روایت‌گری» نثر را در نشان‌دادن چندآوایی و بیان نشانه‌های «تفاوت» توانمندتر یافته‌ایم. البته این به‌معنای حذف گفتمان شعر از حوزه‌ی پرسش ابداع و زنانگی نیست. و ما درپی آنیم که نوشتاری دیگر به جنبه‌ی شاعرانه زنانگی و ادبیات زن اختصاص دهیم. بدین ترتیب این کتاب حلقه‌ای است از زنجیره‌ای (از پژوهش‌ها) در مورد انسان و زبان به‌ویژه در مورد آن آواهایی که از بیرون وارد ساختار زبان شده و با ورود خود برخی امکانات ابداعی و آفرینشی متفاوت از آن‌چه در فرهنگ حاکم وجود دارد، برمی‌سازند. امکاناتی که چه‌بسا ساختار حاکم بر فرهنگ را مورد تهدید قرار داده و به مبارزه بطلبد.

www.tabarestan.info تبرستان

چمبرز می‌نویسد: هر قدرتی در درون خویش پدیده و نیرویی می‌آفریند که با آن به تضاد برخاسته و آن قدرت را به مبارزه می‌طلبد.[۱]

تبرستان
www.tabarestan.info

۱ـ بنگرید به:

Ross Chambers: Room for Maneuver, Reading oppositional Narrative, 56. The University of Chicago Press, 1991.

فصل اول
اصل بر مذکرانگاری است

www.tabarestan.info تبرستان

«سروران ما، مردان، اینکه می‌گویم «سروران»، از روی احتیاط است تا اگر سخن ما به آن‌ها برسد، گمان نبرند زنان علیهٔ آنان توطئه می‌چینند... واژه‌ی «سروران» آتش غضب آن‌ها را فرومی‌نشاند... من شاهد به‌وجدآمدن آن‌ها بوده‌ام، آن‌گاه که ما بیان می‌کنیم که ستمکار و مستبدند.»

می زیاده

در نامه‌ای به باحثه البادیه[1]

«نه ما و نه هیچ انسان عاقلی نمی‌گوید که زنان یک یا چند درجه بالاتر یا پایین‌تر از مردان‌اند، ولی مردمی را دیده‌ایم که بیشترین توهین‌ها را به زنان داشته‌اند و بیش از اندازه آن‌ها را تحقیر کرده‌اند و بسیاری از حقوقشان را از آن‌ها دریغ نموده‌اند.»

جاحظ[2]

۱ـ می زیاده: الاعمال الکامله، ج ۱، ص ۱۵۵. جمع و تحقیق سلمی الحفار الکزبری، مؤسسه نوفل، بیروت ۱۹۸۲.

۲ـ الجاحظ: رسائل‌الجاحظ، ج ۳، ص ۱۵۱، تحقیق عبدالسلام هارون، مکتبه الحنانجی، القاهره، ۱۹٦٤.

۱

ابن‌جنی [زبان‌شناس دوران میانه‌ی عرب] می‌نویسد: «مذکرکردنِ واژه‌های مؤنث کاری گسترده و بنیادین است چرا که بازگشت به اصل و گوهر واژه‌ها است.»[۱] گویی وی با این جمله، مصداق جمله‌ی جاحظ درباره‌ی آنانی است که بیشترین حقوق زنان را از آنان دریغ می‌کنند و البته حق مؤنث‌بودن (واژه‌ها) که به بهانه‌ی اصالت مذکر [در زبان عربی] باید به‌سوی آن بازگردد نیز از این‌دست است.

www.tabarestan.info تبرستان

آیا این کار، ساخته‌ی دست آن ستمکاران مستبدی است که آن‌چنان‌که می زیاده می‌گوید با شنیدن نجواهای زنانه‌ای که جنس مذکر را با این دو ویژگی (ستمکاری و استبداد) توصیف می‌کنند، به‌وجد می‌آیند؟

وقوع عملی به نام سلب‌کردن و دریغ‌کردن حقوق بدان معنا است که ضرورتاً حقوقی وجود دارند و البته این حقوق اموری طبیعی و ذاتی هستند و نه اکتسابی و بدین سبب هم قابل سلب‌شدن بوده‌اند. مادینگی و مؤنث‌بودگی در زبان حقی طبیعی و ویژگی ذاتی زبان است و سلب‌کردن این حق از راه مذکر ـ محوری و بازگشت به اصلی فرضی به‌نام «نرینگی» و مذکرانگاری صورت می‌گیرد.

زن در ابتدا یک «وجود طبیعی» و دارای معنای کامل و مطلق و هستی تام و مستقل است ولی در جریان فرایند تمدّن و تاریخ به یک «موجود فرهنگی» بدل می‌شود که حقوق وی سلب شده و دارای معنا و دلالتیِ محدود و وابسته گردد. بنابراین «زنانگی» نه جوهره و بنیاد بلکه تنها مجموعه‌ای از صفات است.

شواهد تاریخی از یک‌سو به حق «بنیاد» زنانگی و از سوی دیگر به سلب مستمر و اجتماعی اشاره می‌کند. به گواه خود زنان ادیان آسمانی زن را پاس داشته و حق او را عطا کرده‌اند ولی فرهنگ و تاریخ این حق را از او سلب

۱ـ ابن جنی: الخصائص، ج ۲، ص ٤٥١، تحقیق محمدعلی النجار، دارالکتاب، بیروت، ۱۹۷۵.

کرده‌اند. می زیاده بر پاسداشت حقوق زن در دین تأکید کرده‌است[۱]، بنت‌الشاطی[۲] نیز همین ایده را دارد و می غصوب هم نسبت به دیدگاه اسلام به زن و حقوق وی به همین راه می‌رود.[۳]

دین به مثابه وحی منزل و به مثابه‌ی دین فطری به زن حقوق طبیعی او را عطا کرده ولی فرهنگ به مثابه ساخته‌ای بشری (و مردانه) حق زن را از او دریغ کرده و او را به یک فرآورده‌ی فرهنگی ازخودبیگانه تبدیل می‌کند. به‌گفته‌ی می زیاده[۴] این همان مسئله‌ای است که از تاریخ زن، تاریخ طولانی قربانی‌شدن و حذف‌شدن ساخت.

www.tabarestan.info تبرستان

آن‌که در عصر جاهلیت به زنده‌به‌گورکردن دختران می‌پرداخت، اکنون[۵] زنده‌به‌گورکردن فرهنگی علیه جنس زن را ادامه می‌دهد. بنت‌الشاطیء بر آن است که تاریخ‌نگاران تاریخ ادبیات، عامدانه ادبیات زن را در قرون گذشته سرکوب کرده و آثار زنان را به حاشیه رانده‌اند.[۶] عصر تدوین و بزرگ‌مردان آن نیز حقوق زنان را نادیده انگاشته‌اند و این سرکوب تا آنجا پیش رفته است که بنت‌الشاطی این دوران را دوران فاجعه زنده‌به‌گورکردن اجتماعی و عاطفی زنان می‌نامد.[۷]

فرایند سلب (حقوق) در این‌جا دوسویه است، تنها جنس مذکر به سلب [حقوق] جنس مؤنث نمی‌پردازد، بلکه خود نیز قربانی این فرایند است. چراکه از احساس وحشی‌گرانه‌ی این فرهنگ نرینه‌محور پیروی می‌کند و بدان سبب به

۱ـ می زیاده، کلمات و اشارات، ص ۳٤، مؤسسه نوفل، بیروت، ۱۹۷۵.

۲ـ بنت‌الشاطیء: الشاعره العربیه المعاصره، ص ۱٤، دارالمعرفه القاهره، ۱۹٦۵.

۳ـ می عضوب، المرأه العربیه و ذکوریه الاصاله، صص ٦ و ۱۳ و ۱۱، دارالساقی، لندن، ۱۹۹۱.

۴ـ می زیاده، کلمات و اشارات، ص ۳۲.

۵ـ خبرهای بسیاری مبنی بر سقط جنین در جایجای دنیا از چین گرفته تا بیمارستان‌هایی در لندن می‌توان یافت که همگی با مشورت پزشکان و با رغبت زن و مرد از نداشتن دختر، صورت می‌گیرد.

۶ـ بنت الشاطی، الشاعره العربیه المعاصره، ص ۱۱.

۷ـ همان، ص ۱۸.

سلب حقوق زن می‌پردازد که ترس از آن دارد که در صورت عدم‌سیطره بر زن، این زن باشد که این کار را انجام دهد. بسیاری از پژوهش‌های نوین ثابت می‌کنند که مردان در ذهن خویش تصاویر ترسناک زیادی از زنان و شرارت و حیله‌گری آنان نسبت به مردان دارند.[۱]

می زیاده نیز بی‌شک با استفاده از استعداد فوق‌العاده به این نکته ـدوگانه‌بودن روند سلبـ پی برده است و بدین سبب می‌نویسد: «ای مرد، مرا خوار ساختی و بدان سبب خوار گشتی، مرا آزاد ساز تا خود آزاد شوی.»[۲] این همان وضعیت عام تاریخی و فرهنگی است که در آن زن به‌سوی روند طولانی و مستمری از قربانی‌شدن قدم برمی‌داشت و حقوق فطری و طبیعی او به یغما می‌رفت و در حاشیه‌ی فرهنگ و به‌صورتی معلق می‌زیست.

در این فصل ما درپی عرضه‌ی برخی شواهد این سلب [هویت و حقوق] و ازخودبیگانگی در سطح تاریخی و جهانی هستیم.

۲

ضمیر زبانی

۲-۱ نوال سعداوی در کتاب چالش‌برانگیز خود «اصالت با زن است» گویی درپی پاسخ‌گویی به این نکته‌ی ابن‌جنی است که «مذکرانگاری» [در زبان] اصالت دارد. اما در همین کتاب، نوال سعداوی همیشه ضمیر زبانی را به‌صورت ضمیر مذکر به‌کار می‌برد و این مسئله بی‌آن‌که خود بداند او را به سمت تأیید اصالت مذکر و نرینه در زبان می‌کشاند. وی در بخشی از این کتاب می‌نویسد: «ان القلق

۱ـ بنگرید به:

Marilyn French: The war against women, p. 163, Ballantin Books, New York, 1992.

۲ـ می زیاده، کلمات و اشارات، ص ٤١.

لایحدث للانسان الاّ اذا أصبح [به‌صورت مذکر آمده است] داعیاً [مذکر] بوجوده [ضمیر مذکر] و أن هذاالوجود یمکن أن یتحطم و أنّه [باز به‌صورت مذکر] قدیفقد [فعل مذکر] نفسه و یصبح [به‌صورت مذکر] لاشیء. و کلّما کان‌الانسان داعیاً [مذکر] بوجوده زاده قلقه [ضمایر مذکر] علی هذاالوجود و زادت مقاومته [ضمیر مذکر] للقوی التی تحاول تحطیمه [مذکر]».[1] (نگرانی وقتی در انسان پیش می‌آید که او از وجود خویش آگاه شود (خودآگاهی) و این را بداند که این وجود ممکن است ویران شود و او خود را از دست داده و تبدیل به هیچ شود. و هرچه فرد بیشتر از وجود خود آگاه شود نگرانی او از این وجود و مقاومت وی در برابر نیروهایی که درپی درهم‌شکستن آن هستند، بیشتر می‌شود.) این جملات در لابه‌لای سخن از نگرانی‌های زن روشنفکر و مشکلات زنان شاغل است و نکته مهم آن است که ویژه‌ی زنان و مشکلات ناشی از زنانگی آن‌ها است و نباید جایی برای مذکر و مردانه در آن باشد، ولی با این وجود مؤلف کتاب «اصالت با زن است» در همه‌جا از ضمیر مذکر و مردانه استفاده می‌کند و در میان حاضران مؤنث به مذکر غایب اشاره می‌کند. به‌مانند وی، می زیاده نیز در جمعی زنانه حاضر می‌شود و به‌عنوان یک زن و نماینده‌ی جنبش زنان سخن می‌گوید و البته همه‌ی مخاطبان وی نیز زن هستند. او در آنجا می‌گوید:

> «ایتها السیدات والساده: انا المتکلمه و لکنکن تعلمن أن ما یفوه به المرء فنحسبه نتاج قریحته و ابن‌سوانحه، إنما هو فی‌الحقیقه خلاصه شعورالجماعه تتجمهر فی‌نفسه و یُرغم علی‌الافصاح عنها»[2]
> (همه‌ی ضمایری که وابسته به سوژه‌اند، به‌صورت مذکر آمده‌اند)

(خانم‌ها...

۱ـ نوال السعداوی، الانثی هی الاصل، ص ۲۰۱، المؤسسه العربیه للدراسات و النشر، بیروت ۱۹۷٤.

۲ـ می زیاده، الاعمال الکامله، ج ۱، ص ٦٥٤.

www.tabarestan.info تبرستان

من گوینده‌ام ولی شما به‌خوبی می‌دانید که آن‌چه فرد به زبان می‌آورد و ما آن را نتیجه‌ی قریحه و برآمده از حرکات او می‌شماریم، درواقع خلاصه‌ی آگاهی گروهی است که در وجود گرد آمده و وی مجبور به بیان آن‌ها است.)

نمونه‌های بسیار دیگری نیز از این‌دست یافت می‌شوند که از آن‌جمله می‌توان به سخنان می زیاده در بزرگداشت «باحثة البادیه»[1] و همچون آن، اشاره کرد. همه‌ی این سخنان در جمع‌هایی آمده‌اند که تنها زنان حضور داشته و شنونده و گوینده بوده‌اند، ولی ضمیر مذکّر با وجود غیبت ظاهری مردان همواره در سخنان آن‌ها حضور داشت. چنین پدیده‌ای در کارهای تمامی نویسندگان زن عرب وجود دارد. به‌عنوان نمونه در بررسی تألیفات نویسندگانی مثل غاده‌السمان، سمیره مانع، آمال مختار، رضوی عاشور و رجاء عالم و نیز می زیاده و سحر خلیفه و ثبت نوع ضمایر مورد استفاده آن‌ها، روشن می‌شود که آن‌ها در همه‌ی حالت‌های تجرید (که زن از خود به‌عنوان انسان سخن می‌گوید) از ضمیر مذکر استفاده کرده‌اند. به‌عنوان مثال می‌توان به این جمله‌ی غاده‌السمان اشاره کرد که «چه زیباست و چه دردناک آن‌که زن باشی»[2] جمله‌ای که اگرچه زنانه است ولی فعل به‌کار رفته در آن مذکر است باز اصالت مذکر در جایی که نباید وجود داشته باشد، وارد می‌شود. همچنین در یکی از نوشته‌های سمیره مانع شاهد آن هستیم که آن‌گاه که «صفا» قهرمان داستان از روابط خویش با دوستان و همسایگان خویش سخن می‌گوید، در میان این جمع کاملاً زنانه، ضمیر مذکر [مردانه] به‌عنوان جایگزین این شخصیت به‌میان می‌آید و بافت زبان را از شکل زنانه به شکل مردانه تغییر می‌دهد. (الثنائیه اللندنیه، ص ٤١) گویی زن نمی‌تواند به‌خوبی از «خویشتن»

۱ـ می زیاده، الصحائف، ص ٦٢، مؤسسه نوفل، بیروت، ۱۹۷۵ و نیز: کلمات و اشارت، ص ۲۹.

۲ـ غاده‌السمان: عیناک قدری، ص ۱۲. منشورات السمان، بیروت ۱۹۷۷ و نیز غاده‌السمان، «حب»، صص ۳۵-۳۲، منشورات السمان، بیروت ۱۹۸۰.

www.tabarestan.info تبرستان

حرف بزند مگر اینکه در این «خویشتن» به‌مثابه امری مذکر بیاندیشد. برهمین اساس خانم اهداف سویف چاره‌ای جز این نمی‌بیند که زنانگی خود را در قالب انسان مذکری بریزد تا بدین ترتیب راهی برای ورود به ساختار مردانه‌ی زبان بیابد.[۱]

بدین ترتیب مقوله‌ی «اصالت با زن است» که از زبان یک زن می‌آید، تنها در سطح زبان شناور می‌ماند ولی ضمیر زبانی و اعماق آن، مردانه و نرینه باقی می‌ماند. زن اگرچه در این سطح، به‌راحتی در بیان دست می‌برد ولی اگر بخواهد در اعماق زبان فرو رود توانایی خود را از دست می‌دهد. به همین سبب از اکسیژن زبان مردانه سود می‌برد تا بتواند راه خویش را برای ورود به فضای گفتن و بیان بگشاید.

www.tabarestan.info تبرستان

زن اصل است، ولی همواره خود را فرع قرار می‌دهد و به این فرع‌بودن قانع است. این مسئله را ما در یکی از نوشته‌های نازک‌الملائکه به‌روشنی می‌بینیم. وی در اعتراض به علی محمود طه که شعری با عنوان «هی و هو [زن و مرد]، صفحات من حب» نگاشته است می‌نویسد: «ترتیب حاکم در زبان‌شناسی عربی آن است که وی بگوید «هو و هی» [مرد و زن] چراکه در زبان عرب، ضمیر مذکر (مردانه) بر ضمیر مؤنث (زنانه) مقدم است و ضرورتی برای تغییر این شیوه دیده نمی‌شود».[۲]

هرگاه نیز زن وارد حوزه‌ی کار شود، وارد بافتار مردانه‌ای شده است و به این ترتیب «عضو» و «مدیر» و «رئیس نشست» و «استاد راهنما» [دارای بافتی مذکر از لحاظ زبانی] خواهد بود. فرهنگستان زبان و ادبیات عرب در نشست چهل‌وچهارم خود در قاهره بر آن می‌رود که می‌توان «واژه‌های مؤنث را با صفات مذکر به‌کار برد و به‌جای گفتنِ مدیره و رئیسه همان مدیر و رئیس را به‌کار برد.

۱ـ گفتگویی با اهداف سویف، مجله الشرق الاوسط، ص ۳۱، ش ٤۰٥، ۱۹۹٤.

۲ـ نازک‌الملائکه: محاضرات عن علی محمود طه، ص ۱۹۰، معهدالدراسات العربیه العالیه، القاهره، ۱۹٦٥.

این تصمیم با استناد به آن چیزی اتخاذ شد که ابن سکیت از الفرا نقل می‌کند مبنی بر اینکه عرب‌ها می‌گویند عاملنا امرأه؛ (حاکم ما زن است) و امیرنا امرأه؛ (امیر و فرمانده ما زن است) و فلانه وصیّ؛ (فلان زن وصی است) و فلانه وکیل فلان؛ (فلان زن وکیل بهمان کس است) [و همه‌ی صفات این‌جا مردانه و مذکرند] و دلیل آن‌هم این است که هرچه ذکر شد در مردان بیشتر از زنان رخ می‌دهد و بدین سبب هم هرگاه در مورد زن به‌کار گرفته می‌شود می‌توان صفت اغلب آن را به‌کار گرفت».[1]

www.tabarestan.info تبرستان

مذکرانگاری و نرینه‌محوری بنابراین اصل و اغلب است، و این مذکرانگاری اصل و محور نخواهد شد مگر به بهای فرع و حاشیه‌شدن مؤنث‌انگاری. بدین ترتیب شیوایی و فصاحت پیوندی تنگاتنگ با نرینه‌محوری و مذکرانگاری پیدا خواهد کرد و باید گفته شود آن زن، زوج آن مرد است و نه زوجه‌ی آن مرد. چراکه در غیر این صورت از فصاحت و اصالت به‌دور افتاده‌ایم.

این فرایند در کنش زبانی بدون توجه و به‌صورت ناخودآگاه به‌کار گرفته می‌شود چراکه به طبیعت زنان بدل شده است و درون‌مایه‌ی عمیق و تنیده در تاروپود آن به‌شمار می‌رود. کمتر کسی حتی آن‌زمانی که زنانه‌کردن زبان را یکی از اهداف خود قرار داده، به این ویژگی زبان توجه نموده است و اگر هم کسی در این میان به این ویژگی توجه کند بیشتر بر کوبه‌ی تأکید بر مذکرانگاری زبان می‌کوبد. این را می‌توان در کتابی به‌نام «عشق مقدس» به‌خوبی مشاهده کرد، نگارنده‌ی این کتاب با کاربرد عامدانه‌ی ضمایر مذکر، بیان می‌کند که هدف وی از این کاربرد، تأکید بر جنبه‌ی ضروری مذکرانگاری زبان بوده است «لازم به ذکر است که ساختار زبانی به‌طور عام از ما می‌طلبد که با صیغه‌ی مذکر بنویسیم و

۱ـ اسناد فرهنگستان زبان عربی در قاهره، در نشست ٤٤.

سخن بگوییم. همچنین نویسنده باید موضوعاتی را که در حقیقت مذکر و مؤنث نیستند و تنها به‌صورت مجازی این‌چنین می‌باشند، به‌صورت مذکر به‌کار گیرد».[۱]

زن عرب، توانایی ورود به حوزه‌ی بلاغت و شیوایی را ندارد مگر آن‌که نشان مادینگی را در زبان (یعنی ة تأنیث) از خود دور سازد [به‌عنوان مثال در کلمه‌ی «زوج» که در صورت فصیح و بلیغ آن، هم برای مذکر و هم برای مؤنث باید به یک‌گونه به‌کار رود]. البته زن غربی نیز در صورتی همسری خود را تکمیل می‌کند که نام و نشانه‌ی وجودی خود را حذف کرده و نام همسر خویش را بر خود اطلاق کند، تا بدین ترتیب جزئی از املاک [سنددار] او شود که در سایه‌ی او حرکت می‌کند. بنابراین زن نه‌تنها از یک نشانه‌ی زبان‌شناختی تهی می‌شود بلکه رشته‌ی پیوند خویش را با گذشته‌اش می‌گسلد و بدین‌سان هستی او تنها به‌عنوان یک همسر ثبت می‌شود. در زبان‌های غربی نیز، زن وجودی ندارد مگر در پیوند با واژه‌های مذکر و مردانه. به‌عنوان مثال در واژه‌هایی مثل:

$$\text{Woman} \rightarrow \text{wo} + \text{man}$$

$$\text{Human} \rightarrow \text{hu} + \text{man}$$

$$\text{Mankind} \rightarrow \text{man} + \text{kind}$$

زن تنها یک حرف اضافه به نام مرد است و چنانچه واژه‌ی مرد (man) نباشد، تمام نشانه‌های وجودی زن در زبان حذف می‌گردد. مرد بدین‌گونه در مرکز ساختار زبانی قرار گرفته و سایر واژگان، پیرامون وی می‌گردند. او هم قطب و مرکز و هم درون‌مایه و نماد ترکیب مورفولوژیک (فیزیکی ـ دستوری) زبان است.

هر آن‌چه مؤنث حقیقی نباشد بنابر ضرورت زبانی، مذکر است و البته فرهنگ غرب جایگاه و اصالت مذکر را در هر چیزی که بی‌جنسیت یا انتزاعی باشد،

۱ـ صادق جلال العظم: فی الحب العذری، ص ۲۸، دارالجرمق، دمشق، د. ت.

www.tabarestan.info تبرستان

حفظ کرده است. از آنجا که انتخاب بیان مذکر و مؤنث کنشی ناگزیر است، زنان همجنس‌باز در غرب ترجیح می‌دهند در حوزه‌ی مذکر قرار بگیرند.[۱]

بدین ترتیب همان‌گونه که فروید می‌گوید زن، مردی ناقص خواهد بود و نداشتن آلت مردانگی از او موجودی ناقص می‌سازد و برای پیوستن به زبان و ساختار نحوی باید علامت زنانگی یا مادینگی را از خود دور کند.

۲-۲ کارل گوستاو یونگ در تئوری خود پیرامون آنیموس (animus) که همان درون‌مایه‌ی مردانه‌ای است که زنان دارند، این آموزه را مطرح ساخت که زن در درون خود دارای عنصر «مردانه»ای است درست همان‌گونه که مردان نیز در درون خود نوعی عنصر «زنانه» دارند که آنیما (anima) نامیده می‌شود. بدین ترتیب هر انسانی دارای دو جنسیت است و این دوگانگی در ناخودآگاه هر فرد وجود دارد.[۲]

چنانچه گفتارهای کلاریسا استز (Estes) نبود، این تئوری می‌توانست نظریه‌ای علمی و بی‌طرف باشد. کلاریسا استز، روان‌شناس و مؤلفی که پیرامون زن و سلامتی روحی و روانی وی به پژوهش می‌پردازد در تئوری خود آنیموس ـ که بی‌شک عنصر مردانه‌ای است که در درون زن جای گرفته است ـ را نیروی روحی و روانی زن می‌داند. نیروی درونی که زن را در راستای کنش متقابل با جهان بیرون سوق داده و او را یاری می‌کند تا داشته‌های ذهنی و عواطف درونی خود را بروز داده و وی را به‌طور محسوس به‌سوی بیان احساسات و ابداع سوق می‌دهد.[۳] بنا به گفته‌ی استز این مرد است که نیروی فوق‌العاده دارد و بنابراین ابزار یا پلی است برای پیونددادن جهان درونی و بیرونی زن. بدین‌سان، آنیموس به مثابه‌ی زمین‌پیمایی است که ابزار اندازه‌گیری و قطب‌نما را با خود به همراه دارد و زمین را اندازه‌گیری کرده و آن را چارچوب‌بندی می‌کند و البته میان دو یا

www.tabarestan.info تبرستان

1-C.B. Burroughs and J.D. Ehrenreich: Reading The Social body, p. 69. University of Iowa Press, 1993.
2-Jung: The Portable Jung. ed. By: J. Campball, p. 148. Penguin Books, 1982.
3-Clarissa P. Este: Women who run with the wolves, pp. 310-311. Rider, London, 1992.

سه جهان پیوند برقرار می‌سازد و میان آن‌ها در حرکت است: جهان بیرونی، جهان درونی و جهان زیرین (استز، ص ۳۱۱) او پادشاهی است که پرچم کمک به دیگری را برافراشته. مردی است که در ناخودآگاه زن می‌زید و در درون منتظر می‌ماند تا در مواقع نیاز سربرآورد. (استز، ص ۳۱۲)

آن‌چه استز به‌عنوان تأویلی از تئوری یونگ درباره‌ی آنیموس ارائه می‌دهد، نمادی از بازگشت به ضمیر مذکر در زبان است. بدین‌سان مرد انگاری در اعماق زبان و نیز در اعماق زنانگی و مادینگی نهفته است و تا وقتی شرایط بروز آن رخ دهد همچنان نهفته می‌ماند.

www.tabarestan.info تبرستان

آن‌گاه که زن زبان را به‌عنوان ابزاری برای بیان‌گری به‌کار برد، به‌سوی چیزی از نوع «آنیموس» روی آورده و از آن برای انتقال از دورن به جهان بیرونی کمک گرفت. بر همین اساس نیز زنانی همچون جورج ساند و جرج الیوت نام‌هایی مردانه برای خود برگزیدند تا بدین ترتیب گذر از پل ارتباطی «آنیموس» و نیز گذر از ضمیر مردانه، هرچه بیشتر آشکار شود.

مارگریت تاچر نیز آن‌گاه که به‌عنوان یک شخصیت سیاسی قدرتمند مطرح شد به‌عنوان یک مرد و نه به‌عنوان یک زن در صحنه ظاهر گردید. در این میان زبان در برخورد با این زن متفاوت، سردرگم و درمانده شده بود تا اینکه این زن، صفت «زن آهنین» را به‌دست آورد و بدین‌سان از ضمیر مؤنث (زنانه) به قلمرو ضمیر مذکر (مردانه) نقل‌مکان کرد. بدین سبب تاریخ سیاسی مارگریت تاچر چیزی قابل ذکر به فرهنگ زنانه نمی‌افزاید. نقش او تنها افزون‌کردن جنبه‌ی مردانه‌ی سیاست و مردمحوری در کنش سیاسی و کسب قدرت و نیز اظهار بی‌خبری از مسائل قشر آسیب‌پذیر و ستمدیده و مسائل بغرنج انسانی بود. در همین راستا می‌توان به این نکته اشاره کرد که نخستین کاری که سبب شهرت‌اش شد، جلوگیری از پخش شیر مجانی در مدارس در دوره‌ی تصدّی وزارت آموزش و پرورش از سوی او بود. کاری که به‌طور نمادین با روحیه‌ی زنانه و با نماد بخشش در پیکر زن از طریق نثار شیر مجانی [به کودک] در تناقض بود.

۲-۳ اگر چه زبان بر زن منت گذاشت و ضمیر مذکر به او اعطا کرد تا [وارد زبان شده و] هرگاه که بخواهد از آن سود ببرد، ولی این به معنای تملک و سیطره بر مردانگی زبان و تحول آن به زنانگی نیست. حوزه‌ی زبان حوزه‌ی ممنوعه‌ای باقی ماند که ورود به آن بر زن و نیز بر موجودات غیرعاقل و حیوانات تحریم شده است و تنها از آن «مذکر سالم» است. واژه‌ای که عَلَم مذکر عاقل بوده و عاری از «تاء» تأنیث باشد.

تبرستان www.tabarestan.info

شرایط محکمی وجود دارند که حوزه‌ی مردانگی را از دسترس زنانه‌کردن و حیوانیت پاس می‌دارند. ما با ذکر شرط «عاقل»بودن به نکته‌ای حساس می‌رسیم که عباس حسن آن را این‌گونه شرح می‌دهد: «منظور از عاقل آن نیست که در عمل عقلانیت به‌کار گیرد، بلکه قصد آن است که از جنس انسان و ملائکه باشد. بدین ترتیب این لفظ شامل فرد دیوانه و کودک نیز می‌شود و حتی موجود غیرعاقل نیز اگر کاری کند که جز از عاقل انتظار نمی‌رود می‌تواند در جایگاه عاقل بنشیند و از فردیت جمع مذکر سود ببرد.»[۱]

بدین‌سان دیوانه و کودک و نیز حیوان باهوش حق ورود به قلمرو «مذکر سالم» را دارند اما زن اجازه‌ی نزدیک‌شدن به این حق مردانه مسلم را ندارد و جنس مؤنث و هر آن‌چیزی که نشانه یا اثری از زنانگی و تأنیث در آن باشد، جایی غیر از جای مذکر سالم دارد. حال اگر به جمع مؤنث سالم ـیعنی یک قلمرو زنانهـ وارد شویم، می‌بینیم عباس حسن حقوق مالکیت این قلمرو را نیز از وی سلب کرده و می‌نویسد: «بسیاری از زبان‌شناسان پیشین ترجیح می‌دهند این جمع را جمع به وسیله‌ی الف و تاء زاید بنامند و نه جمع مؤنث سالم، چراکه ممکن است مفرد آن مذکر باشد». (ص ۱۶۲).

بدین‌گونه تنها به سبب احتمال اینکه جمع مؤنث سالم برپایه‌ی مفرد مذکر بنیان گذاشته شده باشد، ما ناچار از حذف واژه‌ی «مؤنث» در آن هستیم.

۱ـعباس حسن، النحو الوافی، ج ۱، ص ۱۴۰، دارالمعارف، مصر، ۱۹۷۵.

مردانگاری بدین‌سان از درون «تأنیث» برمی‌خیزد تا حتی نشانه‌های زنانه‌ی زبان را نیز واژگون ساخته و به مردمحوری ارجاع دهد، چراکه به‌هرحال درون‌مایه و قوام زبان، ضمیر مذکر است.

بنابر آن‌چه گفته شد، نشانه‌ی تأنیث، نه‌تنها در تناقض با فصاحت و شیوایی سخن [به‌عنوان نمونه واژه‌ی زوج و زوج «ة»] بلکه همچنین مترادف با حیوانیت بوده و حتی جنون و کودکی بر آن مقدم است. همچنین تأنیث در تضاد با بلاغت است و هر آفرینش زبانی و ابداعی، نشان از مردانگی دارد و نقطه‌ی اوج مردانگی آن است که صاحب ابداع را بنا به گفته‌ی دانشمندانی همچون اصمعی و ابن سلام و دیگران، نماد «مردانگی» سازد. گویی علامت تأنیث، نشان سرخی است که جنس مؤنث را نشان‌دار می‌کند تا دیگران از او دوری گزینند. همچنان‌که در سنت‌های اروپایی بر زن حائض [خون‌دیده] نشانه‌ی قرمزی می‌نهادند تا مردان از او اجتناب کرده و بدین ترتیب از آلوده‌شدن درامان بمانند[1] و سلامت مردانگی را پاس دارند.

www.tabarestan.info تبرستان

۳

نوشتار مرد و روایتگری [گفتار] زن

۳-۱ تصور اینکه اصل و بنیاد زبان مردمحوری باشد و مردمحوری ریشه‌ی طبیعی زبان است، تصوّری منطقی نیست. همچنین نمی‌توان این آموزه را پذیرفت که مرد به‌تنهایی سازنده‌ی زبان و از همان ابتدا سرور و عنصر مسلط آن باشد. منطقی‌تر و طبیعی‌تر آن است که جنس بشر (چه مرد و چه زن) در تولید زبان و

۱ـ نجات الرازی، المرأه و العلاقه بالجسد، ص ٤٠، (ضمن کتاب «الجسد الانثوی»، اشراف عائشه بالعربی، نشر الفنک، الدار البیضاء، ۱۹۹۰.

به‌کارگیری آن مشارکت داشته‌اند و در این حق بدیهی و فطری سهمی برابر دارند؛ اما مسئله با اختراع نوشتن تغییر کرد.

نوشتن به مثابه شیوه‌ای ساختگی در کاربرد زبان و گفتار مطرح می‌شود و آن‌گونه که شواهد تاریخی بیان می‌کنند تنها مرد، سرور و عنصر مسلط در نوشتار است و هیچ نمونه‌ای از وجود کنش‌گر زن در حوزه‌ی زبان مکتوب سراغ نداریم.

بدین‌سان مرد مسیر زبان را به‌سوی هدف و غایت خاصی تعیین کرد که در آن مردانگاری از جایگاهی محکم و مستحکم برخوردار شد و با «حک‌کردن»اش در حافظه‌ی تمدن به او جاودانگی بخشید تا عنصر مذکر، جوهره و بنیاد زبان باشد و «مردانگاری» از طریق نوشتار عمق بیشتری در زبان بیابد تا آنجا که هم ظاهر و هم درون‌مایه‌ی زبان گردد. آن‌گاه هرچه زبان از سطح پیشرفته‌تری برخوردار شد، به‌همان میزان مردمحوری نیز در آن عمیق‌تر و مستحکم‌تر گشت، تا آن‌که کار به جایی برسد که بالاترین درجه‌ی ابداع همان مردانگی باشد. نمود این امر در فلسفه به مثابه بالاترین نقطه‌ی اندیشه‌ی زبانی است که حرفه‌ای خاص مردان به‌شمار رفته و اینان بدون درنظرگرفتن زنان، آن را جولان‌گاه خویش کرده‌اند تا آنجا که یکی از همین بزرگ‌مردان در پاسخ به پرسشی پیرامون نقش زنان در فلسفه با حالتی طنزگونه پاسخ می‌دهد: «دیگر شأن و منزلت فلسفه آن‌قدر پست شده است که باید آن را در میان زنان احساساتی و نازک‌نارنجی یافت.»[1]

بی‌شک البته فلسفه در فضایی مردانه و متعصب نسبت به مردانگی و برتری بر زنان، متولد شد. افلاطون که از پدران فلسفه‌ی یونانی است، از اینکه فرزند یک زن است افسوس می‌خورد و مادرش را به آن سبب که زن است به سخره می‌گیرد.[2] وی عشق حقیقی را عشق مرد به مرد دانسته و زیبایی واقعی را زیبایی

۱ـ ابوعبدالرحمن بن عقیل الظاهری، گفتگوی وی با مجله «الیمامه»، ض ۱۲۶۳، ۱٤۱٤ هـ ق، ص ۹.

۲ـ به نقل از: می زیاده، کلمات و اشارات، ص ۳٤.

www.sabzestan.info

پسران جوان می‌انگارد و بر آن است که جامعه باید به مردان جنگ‌جو، زنانی به‌عنوان پاداش شجاعت‌شان بدهد.[۱]

وجود زن بدین ترتیب به حاشیه رانده شد و از بحث‌ها و بررسی‌های افلاطون رخت بربست و از حوزه‌ی گفتمان نوشتاری بیرون رفت. از آنجا که فلسفه، [گونه‌ای از] نوشتن است و جامعه‌ی فیلسوفان نیز حوزه‌ی نوشتار، پس زن باید از متن زبان خارج می‌شد و این خروج، تاریخی به قدمت پیدایش نوشتار دارد. از جمله شواهد این خروج، تحول جامعه بشری از جامعه‌ای مادرسالار به جامعه‌ای پدرسالار است. این مسئله را تئوری "پاشوون" تأکید می‌کند؛ تئوری که گویای این تحول از مادرسالاری به پدرسالاری است. وی در این تئوری بیان می‌کند که هرگاه غلبه از آن زنان بوده، پایه‌ی زندگی نیز بر ارزش‌هایی گذاشته می‌شد که مبتنی بر روابط رحمی و پیوند با زمین و سازش با طبیعت و پذیرش فطرت است. اما آن‌گاه که مردان روی کار آمدند، نظام ارزش‌ها را تغییر داده و قوانین سفت و سخت پایه ریختند و عقلانیت و برتری‌جویی و گسست از طبیعت و رویارویی با آن، عنصر غالب شد و جنگ‌جویی به‌عنوان ابزاری برای تحقق غایات به‌کار رفت و سلسله‌مراتب طبقاتی و تبعیض گروهی نیز ظهور یافت. پاشوون بر آن می‌رود که این تغییر و تحول در دوره‌ای نه‌چندان دور ایجاد شده است و در این راه نمونه‌هایی از دوران یونان و روم باستان را به‌عنوان شاهد مدّعا ذکر می‌کند.[۲]

اوج مردسالاری و برتری جنس مذکر بر جنس مؤنث در جامعه‌ی یونان باستان را می‌توان در نمایش‌نامه‌ی «آنتیگونه» نوشته‌ی سوفوکلس دید که در آن کریون به پسرش سفارش می‌کند که مرد نباید در هیچ زمینه‌ای در برابر زن نرمش نشان دهد و حتی بهتر است که به وسیله‌ی یک مرد از تخت پادشاهی سرنگون

۱ـ فؤاد زکریا: دراسه لجمهوریه افلاطون، صص ۱۰۱-۹۹، دارالکاتب العربی، القاهره، ۱۹٦۷.

۲ـ اریک فروم، اللغه المنسیه، مدخل إلی فهم الحکایات و الاساطیر، صص ۱۸٦-۱۸٤، ترجمه حسن قبیسی المرکز الثقافی العربی، بیروت، الدار البیضاء، ۱۹۹۲.

www.tabarestan.info تبرستان

شود تا کسی نتواند ادّعا کند که ما به دست زنان سرنگون شدیم. کریون نیز در پایان دستور زنده‌به‌گورکردن «آنتیگونه» را می‌دهد، چراکه وی زنی بود که علیه نظام مردان شورش کرده بود.

۳-۲ بیرون رفتن زن از حوزه‌ی زبان نه‌تنها یک پدیده‌ی هنری بلکه یک تحول تمدنی در اندیشه‌ی زبانی و فرهنگ بشری است. حادثه‌ای که با غلبه‌ی عنصر «ذهن» بر عنصر «حس» آغاز شد.

تبرستان www.tabarestan.info

زن از طریق رحم، مستقیماً و به‌طور ملموس و فطری با دنیای خویش ارتباط برقرار می‌کند؛ رحم مؤنثی که زندگی و شدن را به شکلی محسوس و آشکار در خود می‌گیرد و می‌پروراند در حالی‌که مرد این ارتباط روشن و محسوس را با زندگی و تناسل و همخونی نمی‌تواند برقرار کند. بدین سبب مرد تلاش می‌کند تا فرزندان را به خود منسوب کند و به نام و زبان و نشانه‌ی خویش پیوند دهد و بدین ترتیب یک پیوند «ذهنی» با نسل برقرار کرده و از طریق این نشانه زبانی روابط خود را با زندگی مستحکم‌تر سازد و با استفاده از همین نام‌گذاری، جاودانگی برای خویش ارمغان آورد.[۱] این‌ها دقیقاً پی‌آمدهای پیوند با نوشتار است. چراکه تحوّل زبان از حالت شفاهی به حالت نوشتاری، آن را از حوزه‌ی روابط حسی و پیوند رحمی و زایش به حوزه‌ی ذهن و غیبت منتقل می‌کند. بدین ترتیب مؤلف از متن جدا شده و حضوری حسی در آن ندارد ولی تصویری ذهنی از خود به‌جای می‌گذارد که متن را نشان‌دار می‌کند و به یک پدر نسبت می‌دهد. این‌گونه نسبت‌دادن زبانی کم‌کم جایگاهی والا یافت و بر پیوندهای فطری حاکم بر گفتمان شفاهی برتری پیدا نمود. در کنار آن، نام پدر نیز بر فرزندان اطلاق شده و به‌جای نشان مادری و رحمی، نشان خویش بر آن‌ها نهاد.

۱ـ این آموزه‌ای است که دوروتی مطرح کرده است. بنگرید به:
J. Culler: On Deconstruction, p. 59-60. Itrhaca, New York, 1982.

از آنجا که زن از حوزه‌ی زبان بیرون شد، مسیر فرهنگی زبان به راهی دورتر از اصل مؤنث‌گرای خود رفت، زن به یک «سوژه‌ی» فرهنگی تبدیل گشته و دیگر «فاعل» زبانی و فرهنگی به شمار نمی‌رفت.

پس از آن مرد زن را در تصاویری خیالی ترسیم کرد و با گذر زمان این تصاویر عمیق‌تر و مستحکم‌تر شده و تبدیل به چیزهایی طبیعی و بدیهی شدند. در این تصاویر بُعد عاطفی زن فربه‌تر شده و زن کم‌کم تبدیل به یک پیکر خوش‌آب‌ورنگ گشت که کار ویژه‌ای جز تحریک و جذب مرد ندارد. بر همین اساس است که عقّاد به زبان همین فرهنگ بیان می‌کند که زن به یک دلیل زیبا آفریده شد؛ برای آن‌که چشم‌های مردان را نوازش کند آنچنان‌که تماشای میوه‌ها چشم‌نواز است. (ص ۱٦۲، مطالعات) حمورابی نیز زن را ملک مرد می‌داند که طبق قانون (مردانه‌ی) او می‌توان آن را گرو گذاشت و یا در معرض فروش قرار داد.[۱]

سنگ‌نوشته‌های باستانی در منطقه‌ی بین‌النهرین نیز، تصویرهایی از زن ارائه می‌دهند که او را به یک جسم کاملاً جنسی فروکاسته که در آن‌ها تنها اعضای جنسی همچون سینه‌ها و رحم و آلت زنانه آشکارند و بقیه‌ی اعضا وجودی ندارند.[۲]

این تصویر، همچنان در سیر فرهنگ و تمدن تکرار می‌شود و با گذر زمان ریشه‌دارتر می‌شود و ما در هنر مدرن و در آگهی‌های تجاری و در مجسمه‌سازی و سینما، زن را به‌گونه‌ای می‌بینیم که گویی تنها یک پیکر است. جان برگر در کتاب شیوه‌های نگریستن «ways of seeing» تصویرهایی مشمئزکننده و افسوس‌برانگیز از زن در هنر قرن بیستم ارائه می‌دهد که در آن، نگاه سرمایه‌داری، زن را به یک کالا تبدیل کرده است.[۳] سودگرایی و پول‌دوستی به پایه‌ی تحریک

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ محمدوحید الخیاطه، المرأه و الالوهیه، ص ۸٤، دارالحوار، اللاذقیه، ۱۹۸٤.

۲ـ همان، ذکر تصویر زنان در صفحات ۱۳۱-۱۰۹.

۳ـ بنگرید به:

هنرهای تجسمی و تبلیغی تبدیل شده است و از آنجا که اینک تبلیغات گوی سبقت را از هنرهای تجسمی ربوده است، هنرهای قرن بیستم آن‌گونه که برگر می‌گوید یک هدف واحد را درسر دارند؛ مشتری مرد (مذکر). مرد کسی است که خود ترسیم می‌کند و خود متن را می‌نویسد و فیلم و نقاشی می‌سازد و دست‌آخر هم اوست که کالاها را می‌خرد و مورد استفاده قرار می‌دهد. و به‌کارگیری پیکر زن در این هنرها برای تحریک و جذب هرچه بیشتر مردان است. در این فرآورده‌ها مشتری فرضی، مرد است و حتی اگر کالا، کالایی زنانه باشد، به زن این‌گونه تلقین می‌شود که چنین کالاهایی باعث جذاب‌تر و مردپسندتر او خواهد شد. بدین‌گونه زن خود نیز تبدیل به کالایی برای جذب مرد خواهد شد و هنر و زبان و ابزارهای تبلیغات از طریق پیکر زن و جذابیت‌های موجود در آن به مشتریان مرد منتقل می‌شوند.

یکی از نویسندگان زن غربی بیان می‌کند که هنگام بازدید از موزه‌ی جورج پومپیدو در پاریس احساس اهانت کرده و دیدن آن مجسمه‌هایی که در آن‌ها هنرمندان مرد در نشان‌دادن اعضای جنسی پیکر زن، به راه مبالغه رفته بودند او را جریحه‌دار و آزرده نموده است. اینان زن را در هنر مجسمه‌سازی پیکری نشان داده بودند که سری کوچک و تهی داشت در حالی‌که اعضای جنسی او به‌طرز مبالغه‌آمیزی بزرگ بودند.[1]

این وضعیت از حوزه‌ی تبلیغات و هنرهای تجسمی و مجسمه‌سازی به سینما راه یافته تا در سینما نیز پیکر زن ابزاری برای جذب تماشاگران باشد. در بسیاری از آگهی‌های فیلم‌ها تصویری برهنه یا نیمه‌برهنه از زن نمایش داده می‌شود در حالی‌که ممکن است فیلم چنین صحنه‌ای نداشته باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

John Berger: Ways of Seeing, p. G5, London, Penguin Book, 1972.

۱ـ بنگرید به:

M. French: The war against women, p. 163.

بدین ترتیب، آگهی به‌عنوان نیروی تأثیرگذاری نمایان می‌شود که در فرآورده‌های فرهنگی و تعیین مسیر آن نقش اصلی را برعهده دارد و قربانی همیشگی آن زنان هستند. مارلین فرنج در کتاب «جنگ علیه زنان» بیان می‌کند که تمامی مجله‌های زنان در آمریکا زیرنفوذ شرکت‌های تبلیغاتی هستند. وی مواردی را از جنگ این شرکت‌ها علیه مجلات زنانه‌ای حکایت می‌کند که در برابر آموزه‌ی ابزاری‌کردن زنان (و تبدیل آنان به کالایی برای عرضه به مردان) مقاومت می‌کنند. وی در این راستا اشاره می‌کند که هر مجله‌ای که برخلاف عرف جاری در مورد نمایش پیکر زن عمل کند بهره‌ی تبلیغاتی خود را از دست می‌دهد (ص ۱٦۵) به‌عنوان نمونه یکی از این شرکت‌های تبلیغاتی بدان سبب همکاری خود را با یک مجله زنانه قطع کرد که این مجله در پژوهشی درباره‌ی زنان روسپی عکس‌های آنان را بدون آرایش روی جلد مجله چاپ کرده بود. (ص ۱٦۱) بسیاری از دست‌اندرکاران حرفه‌ی تبلیغات نیز از همکاری با مجلات زنانه سرباز می‌زنند تا نکند که کالای آن‌ها با نام زنان همراه شود و مردان از آن روگردان شوند. علاوه بر این، اینان با سلطه‌ی بیشتر بر مجلات زنانه، بر این مجلات شرط می‌گذارند که تصویر زنان را در حالت سرخوشی و شادابی و خوش‌اندام و با لبخندی حاکی از سعادت و خوشی چاپ کنند و حتی بالاتر از این با توجه به سود تبلیغاتی و میزان تأثیر آن شرط می‌کنند که چه موضوعاتی باید در مجله چاپ شود و چه موضوعاتی نباید چاپ شوند. (ص ۱۷۲)

نویسنده‌ی مزبور، آماری از نسبت آگهی‌های تبلیغاتی در مجلات ارائه می‌دهد که طبق آن مجله‌ی گلامور Glamour در یکی از شماره‌های خود ٦۵ صفحه‌ی واقعی در برابر ۳۳۹ صفحه‌ی آگهی تبلیغاتی چاپ کرده است. وی همچنین نسبت‌هایی مشابه در بزرگ‌ترین مجلات زنانه‌ی آمریکا ارائه می‌دهد.

این کارزاری است که زن در آن سلاح کافی برای مبارزه و رویارویی ندارد اما می‌تواند آن را روشن سازد و پرده از آن بردارد. اگر هم فرهنگ مردسالار به‌حدی در زنان نفوذ کرده باشد که چنین تصویرهایی را از پیکر خویش می‌پذیرد، باز

www.tabarestan.info تبرستان

بی‌شک، خود نیز در جهت ادامه و تثبیت چنین وضعیتی مردان را یاری رسانده‌اند. بدین ترتیب زن آگاه، علاوه بر مشکل حاکمیت فرهنگ و رسوخ تمدن مردانه و تصاویر جنسی از زنان از آن دست که در کتاب «الریاض العطره» شیخ نفزاوی و دیگر کتاب‌های مشابه می‌توان یافت و در آن‌ها تصویری تشنه‌ی جنسیت و عرضه‌شده برای تحریک و لذت از پیکر زن عرضه می‌شود، باید در دو جبهه‌ی دیگر نیز بجنگد؛ "جبهه‌ی حمله‌های مردان و جبهه‌ی پیروشدن زنان".

۳-۳ پرسشی که باید مطرح کرد این است که آیا مرد با به‌تصویرکشیدن زن به مثابه پیکری جنسی به حقوق او تجاوز می‌کند یا اینکه این کار حق فرهنگی اوست که از سوی تمدنی نهادینه‌شده در حافظه‌ی بشر (و علی‌رغم تکریم زن در دین و محافظت از حقوق وی) به مرد رسیده است؟

همزمان با ظهور هنر پورنوگرافی و انتشار آن در آمریکا که در آن برهنگی، یک امر هنری مقبول شمرده می‌شد، مجموعه‌ای از زنان و مردان برای تصویب قانونی تلاش کردند که در آن اهانت به جنس زن و کشف و نمایش پیکر وی به‌عنوان کالایی مشاع و پدیده‌ای جنسی، ممنوع شمرده شود. دادگاه‌ها و مراکز سیاست‌گذاری ایالت مینه‌سوتا نیز برای بررسی این امر بسیج شدند، اما تصمیم مردمحورانه آن‌ها بر آن شد که منع هنر پونوگرافیک مخالف با اصل آزادی بیان موجود در قانون اساسی ایالات متحده‌ی آمریکا است. (فرنچ، ص ١٦٥)

نمایش‌دادن پیکر زن یکی از حقوق زبانی مردان است. درست همان‌گونه که ـطبق قانون اساسی پرتغال ـ قانون مرد است «و اگرچه همه‌ی افراد در برابر قانون برابرند ولی زنان از چنین پایه‌ای برخوردار نیستند». و نیز همان‌گونه که ـطبق ماده‌ای از قانون فرانسه ـ «کودکان و دیوانگان و کم‌هوش‌ها و زنان شهروند نیستند.»[1] اگرچه دوران روشنگری در غرب مژده‌ی برابری و آزادی سرداد ولی

۱ـروجیه غارودی، فی سبیل ارتقاء المرأه، ص ۳۸ و ۲۰، ترجمه جلال مطرجی، دارالاداب، بیروت، ۱۹۸۲.

دست‌یابی به چنین چشم‌داشتی از توان دوران خارج بود چراکه این دوران تنها درپی تحکیم توان و سیطره‌ی مردان آمده بود.[۱]

مرد اصل و غایت است. او نه‌تنها در غیاب زن تنها نویسنده‌ی دوران است بلکه تنها خواننده نیز هست. خواننده‌ای که به تنهایی نوشتار را تفسیر می‌کند و معانی و درون‌مایه‌ی آن را اگرچه ـچنان‌که در ابتدای فصل از زبان عبدالحمید کاتب که می‌گفت لفظ مردانه است و معنا و درون‌مایه زنانه ـ زن باشند، خود تعیین می‌کند.

بنابراین معنا تابع لفظ است و اگر اغوا و تهییج نیازمند قتل زن نیز باشد، مرد از انجام آن بیمی ندارد. ماریلین فرنچ بر این مدّعا مثال‌هایی می‌آورد از جمله آن‌که در یکی از فیلم‌ها، تولیدکننده‌ی فیلم برای تحقق بالاترین میزان تهییج جنسی مردان، آنقدر برخی از زنان آسیایی را شکنجه داد که برخی از آنان جان سپردند. (ص ١٦٥) همچنین نمونه‌هایی از سرودهای سربازان یکی از گروه‌های ارتش آمریکا در دست است که از تجاوز به زنان و حملات جنسی به آنان حکایت دارد. این سرودها را سربازان حفظ و تکرار می‌کردند و البته همگی در کتابی خاص سربازان این گروهان چاپ شده است. همچنین فرنچ ذکر می‌کند که فرمانده‌ی یکی از گروه‌های ارتش، قبل از ساعت صفر برای سربازان خویش فیلم‌های مستهجن پخش می‌کرد تا به‌روشنی رابطه میان قتل و تجاوز جنسی را نشان داده باشد. (ص ١٧٦)

همچنین این نویسنده نمونه‌هایی از درهم‌آمیختگی زبان ارتش با اصطلاحات جنسی را از جمله درمورد انفجار اتمی و موفقیت تجربه ذکر می‌کند که همگی حاکی از فاعلیت و کنش‌گری مذکر و کنش‌پذیری مؤنث دارند (ص ١٥٧). دون ژوان نیز در حالی‌که از مردانگی خود به‌وجد آمده بود زیرلب زمزمه می‌کرد که

۱ـ بنگرید به:
Brook Thomas: The New Historicism, p. 52, Princton Uinversity Press, 1991.
۲ـ احسان عباس، عبدالحمیدبن یحیی الکاتب، ص ۲۹.

www.tabarestan.info تبرستان

«هیچ‌چیز زیباتر از غلبه بر سرکشی یک زن زیبا نیست».[۱] می زیاده نیز مرد را این‌گونه توصیف می‌کند: «شادمان می‌شود و رغبت دارد تا زن استبداد او را درک کند با این گمان که استبداد نشان از سروری و برتری دارد.» همچنین از دید او مرد سرکشی زن را دوست دارد، «چراکه هرچه زن سرکش‌تر باشد، مرد از طریق سرکوب این سرکشی بیشتر احساس نفوذ و سیطره بر او می‌کند.» (الاعمال‌الکامله، ۱/۱۵۵)

www.tabarestan.info تبرستان

در نتیجه‌ی چنین تاریخ ریشه‌داری وجود زن فروکاسته شد تا آنجا که تبدیل به یک جسم و یک پیکر شد و بعد نیز این جسم مورد استثمار و بهره‌کشی فرهنگی قرار گرفت، و کار به آنجا رسید که زن نیز دیگر خود را پیکری شهوت‌انگیز می‌دید و هم درپی آن برآمد تا این درون‌مایه را نشان دهد. فرهنگ مردسالار نیز در گام بعد، به‌آسانی توانست عقل را از پیکر جدا ساخته و آن را ویژه‌ی مردان ساخته و تنها پیکر ناب را به زنان واگذارد. دست‌آخر نیز فرهنگ معاصر از طریق ابزاری‌کردن زن و نگرش به او به‌عنوان کالایی برای عرضه به بازاری مردانه و جذب مردان و تطابق با ذات مردانه‌ی نهفته در درون آنان بیشتر به این امر دامن زد.

شدت این امر مسئولان اتحادیه‌ی عرب را بر آن داشت تا در درخواستی از متصدیان امر تبلیغات و تولیدکنندگان فیلم‌ها و سریال‌های تلویزیونی بخواهید تا از به‌کارگیری پیکر زن به‌عنوان عامل محرک تبلیغاتی و مصرفی دست بکشند.[۲]

۳-٤ آن‌گاه که مرد زن را از حوزه‌ی زبان به‌در کرد و از طریق برساختن نوشتار جایگاه برتر زبانی را از آن خود ساخت، به‌گونه‌ای زن را به تصویر کشید که خوشایند او بود تا جایی که کتاب «الروض العاطر» خلاصه فرهنگی زن و احساسات و پیکر او شد. مرد حتی به این بسنده نکرد که زن را برطبق گمان و

۱ـ نمایشنامه‌ی دون ژوان، فصل اول، صحنه‌ی دوم.

۲ـ این درخواست در روزنامه‌های متعددی چاپ شد. از جمله «الریاضیه»، ۱۵ می ۱۹۹٤، صفحه‌ی آخر.

تصورات خویش به تصویر بکشد بلکه حتی به نمایندگی از سوی او نیز سخن گفت. بدین سبب نیز مرد، زن را به زبان خویش و نه برپایه‌ی زبان و منطق زنانه نوشته و براساس اراده و میل و رغبت خود او را به سخن می‌آورد و اداره می‌کند. این‌گونه، زن دیگر ذاتی زبان یا فرهنگ به‌شمار نیامد و به موضوع و ابزار نمادینی تبدیل شد که قابلیت کاربرد و معناپذیری حول محوری مرکزی به‌نام «مرد» را دارد.

تبرستان www.tabarestan.info

این وضعیت تا آنجا ریشه دواند که به موضوعی جبری و طبیعی و زیست‌شناختی می‌مانست. مرد نیز به بیان اعتقاد خود به این جبرگرایی پرداخت که عقل را به مثابه مرد نگریسته و آن را بر عاطفه و احساس به مثابه یک زن برتری می‌بخشد و این تمایز و برتری را در پیوند با نشانه‌هایی همچون آلت مردانه و نیز محاسن صورت می‌دید.[۱] هربرت اسپنسر اشاره می‌کند که تئوری داروین بر آن است که نقص زن ناشی از عادت [خونریزی] ماهانه‌ی وی و عملکردش به مثابه ابزار تولید نسل و... است که مانع تکامل زن شده و آن را در درجات متأخری از سلسله‌مراتب حیوانیت و تکامل قرار می‌دهد.[۲] فروید نیز مراحل رشد زن را محدود دیده و با بیان اینکه من برتر در زن از همان کودکی به شکل دایره‌ای و تودرتو شکل می‌گیرد، از قدرت عقلانی او فرومی‌کاهد. وی بر آن است که شکل‌گیری این «من» برتر همراه است با احساس نقص و کمبود یک عضو نداشته، که او را دچار عقده‌ی «آلت مردانه» [قضیب] می‌کند. زن نیز درپی یافتن جایگزینی برای این عضو نداشته درپی فرزند پسر برمی‌آید و البته این کاری است که بدون دست‌یابی به یک مرد امکان‌پذیر نیست و همین امر او را به‌سوی تسلیم‌شدن کامل در برابر مرد می‌کشاند تا بدین‌وسیله به کمال زنانگی

۱ـ ستیفن روز (و آخرون): علم‌الأحیاء و الایدیولوجیا الطبیعیه البشریه، ص ۱۸٤، ترجمه مصطفی ابراهیم فهی، عالم المعرفه، الکویت، نیسان، ۱۹۹۰.

۲ـ همان، پاورقی ص ۱۳٤.

دست یابد. این درجه‌ای از آگاهی است که طبق گفته‌های فروید جز با درک و آگاهی زن از نقص و کاستی موجود در خود تحقق نمی‌یابد.[۱]

چنین فرضیه‌هایی مردان را به‌سوی پذیرش سرپرستی و ولایت بر زنان کشاند تا بدین ترتیب نقص جنس مؤنث برطرف شده و به وسیله‌ی مردانگی پوشانده شود. مرد نیز این آموزه‌ی فروید را کم‌کم پذیرفت که زن با افسوس از اینکه مرد نیست زندگی می‌کند.[۲]

تبرستان www.tabarestan.info

بدین‌سان قضیه‌ی «مردانگی» عقل قضیه‌ای قطعی تلقی شد و فلسفه‌ی یونان باستان و نیز فرهنگ معاصر غرب شاهدی بر این مدعا است.[۳] فرهنگ عامیانه نیز چندان از این قضیه دور نبود و ضرب‌المثل عربی بر آن است که «عقل زن کم از بی‌عقلی و حماقت نیست».[۴] در داغستان نیز حمزاتوف جملاتی از این قرار را برای ما نقل می‌کند که: «گفته می‌شود عقل زن در گوشه‌ی دامنش است. مادامی که نشسته باشد، عقل به همراه اوست و آن‌گاه که برخیزد، عقلش از گوشه‌ی دامنش به زمین می‌افتد».[۵]

از آنجا که زن ناقص است، پس ناتوان نیز هست و شخص ناتوان نیز نیازمند سرپرستی است که ولایت و قیمومت او را به عهده بگیرد و به‌جای او سخن بگوید. هم بدین سبب بود که مرد از زن گفت و نوشت و حوزه‌ی نگارش و نوشتار را به خود اختصاص داد و ویژگی‌های طبیعی و فطری و بیولوژیک را به حوزه‌ی زنانه وانهاد. روایت‌گری و گفتار شفاهی را به زن سپرد تا نوشتار مرد باشد و گفتار زن.

1- French: war against women, p. 310.

۲ـ جارودی: فی سبیل ارتقاء المرأه، ص ۱٤٥.

۳ـ همان، صص ۱٤٤ و ۱۳۸.

۴ـ المیدانی، مجمع الامثال، ج ۲، ص ۱۹۹. تحقیق محمد محیی‌الدین عبدالحمید، دارالقلم، بیروت، د.ت.

۵ـ رسول حمز اتوف، بلدی، ص ٦۳، تعریب عبدالمعین ملوحی و یوسف حلاق، دارالفارابی، بیروت، ۱۹۷۹.

۴

زبان زن، اسلحه‌ی او

٤-۱ یکی از آداب غذاخوردن در اروپا، خوردن گوشت خالص را مخصوص مردان می‌داند تا بدین ترتیب مردانگی را در آنان نیرومندتر سازد. هم برطبق این عادت، پس‌مانده‌ها و استخوان‌ها و روده‌ها ازآن زنان است که با خدمت‌کاران و برده‌ها در خوردن آن شریک می‌شوند، چراکه زن نیازی به انرژی و تغذیه‌ی مقوی ندارد.[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

این‌گونه تقسیم‌بندی مطابق با تقسیم‌بندی میان نوشتار و روایت‌گری (شفاهی) است. نوشتار گوشت خالصی است که خاص مردان است و استخوان و روده‌ها همچون پس‌مانده‌ی زبان، خاص زن است.

این مرد بود که البته، زبان را به زن بخشید. یک ضرب‌المثل سوئدی بیان می‌کند که: «شمشیر زن در دهان او است» و البته همچون این ضرب‌المثل به بیش از بیست زبان زنده آسیایی و آفریقایی و اروپایی یافت می‌شود.[۲] در زبان [و ادبیات] انگلیسی، زبان زن نیرومندترین عضو وی تلقی می‌شود (زبان زن آخرین عضوی است که می‌میرد).[۳] این هدیه‌ای گرانبها است که مرد به زن می‌بخشد. او زبان را به زن می‌دهد تا به‌عنوان شمشیری جای قلم و نوشتار را بگیرد و زن را به این تقسیم‌بندی خرسند می‌کند. بدین‌گونه قلم ابزاری خاص مردان می‌شود و زبان [گفتار] از آن زنان. این مسئله‌ای است که مورد اتفاق‌نظر همه‌ی فرهنگ‌های مردسالار جهان است. اما...

۱ـ بنگرید به منبع مذکور در پاورقی شماره‌ی ۲۱.

۲ـ میشال مراد، روائع الامثال العالمیه، صص ٩٤، ١٠٦، ١٢٣، ١٤١، ١٥٠، ١٥٢، ١٦٨، ١٧٥، ١٧٩ و...، دارالمشرق، بیروت، ١٩٨٦.

۳ـ همان، ص ۱۲۳.

اگر همه‌چیز را در جای خود قرار دهیم، آن‌گاه به‌روشنی پیدا می‌شود که مرد آن‌چه را به زن بخشیده است، باز از او پس می‌گیرد و زبان را پس از آن‌که به زن بخشید از او می‌ستاند و بیان می‌کند «هیچ‌چیز بر روی زمین از زبان سزاوارتر به حبس و دربند شدن نیست» (مجمع‌الامثال، ۲۶۰-۲). مرد اگرچه زبان را به زن عطا می‌کند اما در گام بعد او را به حذف و دربندکشیدن این ابزار وامی‌دارد. اگر مرد نرینه و زبان‌آور است زن نیز می‌تواند از این نرینگی و زبان‌آوری برخوردار باشد، اما شأن او با شأن مرد زبان‌آور یکی نیست، چراکه زن نرینه و زبان‌آور ـآن‌گونه که فرهنگ لغت قاموس‌المحیط می‌گوید ـ زنی است که زبان دراز دارد، و زنی که زبان‌دراز باشد (یعنی آن زنی که تنها سلاح خویش را به‌کار می‌گیرد) در غرب از درمانی شایسته‌ی خود برخوردار بوده است. غربیان چوب‌های عریضی آماده می‌کردند و آن‌ها را همچون ترازویی بر نهر یا برکه‌ای آویزان می‌کردند و سپس در یک‌سوی آن صندلی می‌گذاشتند و زن زبان‌دراز را بر آن می‌بستند و سپس آن تخته‌چوب را بالا و پایین می‌بردند تا زن پیاپی در آب فرورود و بدین ترتیب آتش زبان وی را کم‌سوتر و شعله‌اش را خاموش کنند و زن از سخن‌گفتن بایستد».[1]

نیز، از جمله ویژگی‌های نیکویی که برای زن برمی‌شمارند، آهسته سخن‌گفتن و دم‌فروبستن است تا سخن او زبان‌درازی تلقی نشود و زن [آنچنان‌که پیش‌تر رفت] سزاوار خنک‌شدن و خاموش‌کردن نشود.

۴-۲ میجان الرومیلی در بررسی ساختارشکنانه‌ی خود پیرامون کتاب «البیان و التبیین» جاحظ نشان می‌دهد که جاحظ میان زنانگی و کاستی زبان در برابر مردانگی و بلاغت سخن پیوندی اندام‌وار و دلالتی برقرار می‌بیند. همچنین ـاز دید الرومیلی ـ جاحظ زن را در پیوندی دائمی و منطقی با حیوان دیده و بارها اشاره می‌کند که جایگاه زن در بخش حیوان ـیعنی در کتاب «الحیوان» ـ است و در این کتاب (یعنی «البیان و التبیین») تنها به ضرورت و البته به همراه الکنی و

1- Burroughs: Reading the Social body, p. 91.

www.tabarestan.info تبرستان

حیوانیت اشاره به آن می‌آید. وی در این راستا به حکایت ضراربن‌عمرو الضبّی اشاره می‌کند که از دخترش می‌خواهد از فضل زبان‌رانی چشم بپوشد. جاحظ با اینکه تلفظ نادرست حرف «راء» را در زنان زیبا تحسین می‌کند ولی خطر این عیب و تهدید مردانگی از سوی آن را نادیده نمی‌شمارد. و بر همین اساس داستان ابی‌رماده را نقل می‌کند که همسر خود را که از این «عیب» رنج می‌برد طلاق داد تا مبادا پسری با این عیب (یعنی تلفظ نادرست حرف «راء» که عیبی در فصاحت و مردانگی است) برای او به دنیا آورد.

www.tabarestan.info تبرستان

زن در کتاب البیان و التبیین که در واقع کتابی در صفات «مردانگی» و نرینگی است، در مرتبه‌ی حیوان می‌آید تا شباهت خود را در حماقت و کاستی با حیوان نشان دهد. زن در آنجا به این دلیل حاضر است که حکایت ابوالحسن را از مردی بشنود که از شوهرش پرسید: «چرا آن‌گاه که با دوستان خویش بیرون می‌روی، خوش‌زبان و نیک‌گفتاری و آن‌گاه که پیش منی خاموش و سربه‌گریبانی؟ و او پاسخ داد چراکه من والاتر از گفتار اندک‌مایه‌ی تو هستم و تو اندک‌تر و پایین‌تر از گفتار والای من».[۱]

زبان ابزار بلاغت و شیوایی است و اگر هم زن آن را به‌عنوان تحفه‌ای از سوی مرد دریافت کند، شرایط کاربرد آن برای او به‌طور کامل مهیا نمی‌گردد. تا بدین‌ترتیب این تحفه از او بازپس گرفته شود و تحت فرمان مرد قرار گیرد. زبان آن‌گونه که در مثل معروف «عقل هرکس درپس زبانش است» باید عقبه‌ای به‌نام عقل داشته باشد و بنابراین هرکه از عقل بهره‌ای ندارد، حق داشتن ابزاری را که فایده‌ای برای او ندارد، نخواهد داشت. خاصه آن‌که کسی نیازمند به این ابزار یافت شود.

۱ـ میجان الرویلی، الحیوان بین المرأه و البیان، قرائت فی کتاب البیان و التبیین، مجله «الفصول»، المجلد الثانی عشر، العدد الثالث، حزیف ۱۹۹۳، صص ۱۰۷-۷۹.

۴-۳ ازجمله ویژگی‌هایی که به زن اعطا می‌شود «جنس لطیف» است. باز در این مورد نیز مرد با یک‌دست این ویژگی را می‌بخشد و با دست دیگر بازمی‌ستاند. به‌عنوان نمونه «عقاد» درجایی دست به تحریف واقعیت صفت «دلسوزی و مهربانی» منسوب به زن می‌برد. وی بیان می‌کند: «آن‌چه ما از مهربانی زن در برابر بیماران و ناتوانان می‌بینیم (و مرد البته این ویژگی را ندارد) به این مسئله بازمی‌گردد که زن از قدرت خیال‌پردازی ضعیفی برخوردار است و رنج و عذاب شخص مقابل را درک نمی‌کند و با همین دلیل طوری بالای سر شخص بیمار می‌ایستد که ما گمان می‌بریم از روی فداکاری است حال آن‌که در حقیقت از روی بی‌تفاوتی و بی‌احساسی است.»[1]

www.tabarestan.info تبرستان

عقاد در یک بررسی فرهنگی همه‌ی ویژگی‌هایی را که برای یک زن نیکوست، برشمرده و دست به تأویل و برساختن دلالت‌های متضاد با ظاهر آن‌ها می‌برد تا جایی که زن را از هر صفت مثبتی محروم می‌سازد.[2] حتی آن‌گاه که به صفات زیبایی می‌رسد، برای او سنگین است که زن از این صفت نیکو بهره‌مند باشد و بدین‌سبب می‌نویسد: «زیبایی مزیت مسلّمی نیست که به‌طور کامل در اختیار زن باشد و تنها در حوزه‌ی او بوده و دیگران از داشتن آن محروم باشند. بر همین اساس به‌عنوان مثال شوپنهاور زیبایی زن را منکر شده و بر آن است که زن... موجودی مذموم و زشت است و اگرهم او را زیبا و دلربا تصور می‌کنیم این مسئله ریشه در غریزه‌ی جنسی ما دارد که باعث خطای دید ما است... و کاستی‌های او را از نظرمان دور می‌کند، چنانچه گرسنگی و تشنگی نیز کاستی‌ها و بدطعمی‌های غذا و نوشیدنی بد را از نظرمان پنهان می‌دارد. داروین نیز زیبایی مرد را بر زیبایی زن ترجیح داده و در این راه دست به مقایسه‌ی این مورد با

۱ـ العقاد، مطالعات فی الکتب و الحیاه، ص ۱۵۶، دارالکتاب العربی، بیروت، ۱۹۶۶.

۲ـ همان، «فصل فی صفات المرأه»، ص ۱۶۱ و پس از آن.

عیب‌های جنس مؤنث و خوش‌منظری جنس مذکر در بسیاری از مخلوقات می‌زند (ص ۱۶۳).

عقاد تنها به استشهاد و استناد به نظر و گواهی اینان بسنده نمی‌کند و در گامی بالاتر دست به ارزیابی جایگاه این بزرگ‌مردان زده و به آنان جایگاهی برتر در سلسله‌مراتب مردان اندیشه می‌بخشد و می‌نویسد: «جایگاه شوپنهاور در فلسفه و جایگاه داروین در علم، بی‌شک هردو در بالاترین نقطه است». البته باید هم این‌گونه باشد و این‌دو در «بالاترین جایگاه» نشسته باشند تا فراتر از پیکر طبیعی قرار گیرند و توانایی بخشیدن و دریغ و تعیین سرنوشت گونه‌ها و جنسیت‌ها را داشته باشند؛ و نیز تا عقاد به‌عنوان یک بزرگ‌مرد فرهنگ از آن‌چه این شاهدان تمدن مردانه بیان می‌کنند شادمان گردد.

www.tabarestan.info تبرستان

البته این تنها عقاد نیست که این‌گونه می‌گوید؛ مردان اهل فضل و گذشتی همچون شیخ علی الطنطاوی نیز همراه با او سخنی شبیه به زبان می‌رانند که مرد را در زیبایی در مرتبه‌ای بالاتر از زن می‌نهد. چراکه ـاز دید شیخ طنطاوی ـ مرد در تمام مراحل عمر خویش از کودکی و جوانی و پیری و سالخوردگی زیباست در حالی‌که زن تنها در دوره‌ای معین از عمر خویش یعنی سن جوانی و شکفتگی زیباست و در سن یائسگی (و البته عدم‌کارآیی) رونق خویش از دست می‌دهد. شیخ همچنین میان انسان و حیوان دست به مقایسه می‌زند و بر آن می‌رود که جنس نر طاووس و جنس نر کبوتر و تمام جنس‌های نر حیوانات زیباتر از جنس ماده‌ی خود هستند. او علاوه بر این معتقد است که در حرفه‌هایی که زنانه به‌شمار می‌روند، یعنی آشپزی و آرایشگری و خیاطی، مردان بیش از زنان مهارت داشته و به آن‌ها شهره هستند و بزرگ‌ترین آشپزهای جهان مرد هستند و البته در سایر حرفه‌ها نیز وضعیت چنین است.[1]

۱ـ سخنان شیخ علی طنطاوی در تلویزیون عربستان سعودی.

البته باید گفت که مرد آشپزی را به دید حرفه و شغل می‌نگرد ولی زن برخلاف مرد، آشپزی را به‌عنوان پیام محبت و مهربانی می‌نگرد، به‌ویژه در رابطه‌ی میان مادر و فرزندان و مادربزرگ و نوه‌ها و نیز در روابط زناشویی به‌خصوص در ابتدای زندگی مشترک. اما این یک دلالت طبیعی و فطری زنانه است که چندان مورد فهم و خوشایند مردانی نیست که برآنند که دلسوزی و شفقت زن یک امر عرضی و روانی دالّ بر بی‌احساسی و کم‌خردی اوست.

از سوی دیگر، اگرچه فرهنگ اجتماعی بالاترین درجات احترام و تقدیر را به زن در صورت مادرشدن عطا می‌کند، اما همین فرهنگ، خود این صفات احترام و تقدیر را از شخصیت «مادر» آن‌گاه که تبدیل به «مادرشوهر» می‌شود پس می‌گیرد. مادرشوهر، ویژگی منفی به نقش زن در خانواده به‌عنوان سلیطه و حاکم بر روح و روان همسران و نیز به‌عنوان عضو زاید خانواده می‌بخشد و لطیفه‌های بی‌شمار در مورد راه‌های خلاص‌شدن از شرّ وی را می‌توان در فرهنگ‌های مختلف سراغ داد. مادری تنها خصلت و ویژگی است که از شأن و جایگاه والایی برخوردار است و در آن زنانگی ارزشی والا می‌یابد، اما پدیده‌ی «مادرشوهری» به‌طور ناگهانی این برتری را مورد حمله قرار داده و ساخت آن را درهم‌می‌شکند و زیبایی آن را آشفته می‌سازد.

٤-٤ مرد برای آن‌که به گفته‌ی آلن شولتر زنانه‌تر از زنان شود[1]، (فرضیه‌ای که آموزه‌های بزرگ‌مردان فرهنگ پیش می‌نهد و البته به‌معنای دست بردن در هستی بشری است) دست به حاشیه‌راندن یکی از جنس‌های بشری (یعنی جنس مؤنث) تا به آن مرتبه می‌برد که گویی آن جنس از میدان حذف می‌شود. بدین ترتیب مردانی همچون ابوالعلا معرّی، عقاد، حمزه شحاته با حذف زن از دایره‌ی خلقت، مردانگی را پایه‌ی آفرینش برتر می‌شمارند. این کار به‌معنای حذف زنانگی و راندن آن به خارج از حیطه زبان و فرهنگ و عقل و آفرینش و حتی آشپزی و

1- Burroughs: Ibid, p. 79.

www.tabarestan.info تبرستان

خیاطی و نگهداری از کودکان می‌باشد. معرّی سپردن کودکان را به‌دست زنان ممنوع شمرده و در دیوان «لزومیات» چنین می‌گوید:

إذا بلغ الولید لدیک عشراً فلا یدخل علی‌الحرم الولید
ألا ان النساء حبالُ غیّ بهن یضیّعُ الشرف التلیدُ

اگر پسرت به ده سالگی رسید، مگذار که بر جمع زنان وارد شود.
زنان ریسمان‌هایی راهزن‌اند که شرافتمندی مردان را تباه می‌کنند.

او همچنین نسبت به آموزش زن هشدار داده و می‌نویسد:

و لا تحمد حسانک ان توافت بأید للسطور مقوّمات
فحمل مغازل النسوان اولی بهنّ من الیراعِ مقلّماتِ

که البته اشاره‌ی مستقیم به منع آموزش زنان و ضرورت درخانه‌نشستن آن‌ها دارد.

البته این‌همه از باب لزوم مالایلزم است (اشاره به دیوان لزومیات المعرّی)، تا بدین ترتیب مرد، ساحت مردانگی خویش را از ناپاکی زن در امان دارد. درست همان‌گونه که پیش از این در نهادن نشانه‌ای قرمز در زمان عادت زنانه در کشورهای اروپایی به هدف دورشدن مردان از ناپاکی آنان، به آن اشاره کردیم؛ محاصره‌ی معنایی و حسّی زن بدین ترتیب کامل می‌شود. یکی از پژوهشگران زن در یک بررسی جالب‌توجه پیرامون کاربرد مکان از سوی مردان و زنان نشان داده است که درست آنجا که یک مرد در حرکت و درازکردن پاها و دست‌ها و خمیازه‌کشیدن از آزادی کامل برخوردار است، یک زن از این حقوق در استفاده از فضا برخوردار نیست و اگر یک مرد را در مطب پزشک مشاهده کنیم و ببینیم که چگونه به‌راحتی و آزادی روی صندلی لمیده و پاها و دست‌های خویش را با آزادی تمام حرکت می‌دهد و او را با یک زن مقایسه کنیم که در همان مکان و در

www.tabarestan.info تبرستان

صندلی روبه‌رو نشسته است خواهیم دید که چه تفاوتی میان تقید زن و آزادی کامل مرد وجود دارد.[1]

فرهنگ حدود این مرزبندی و این حقوق را ترسیم نموده است، تا حدّی که چینی‌ها عادت کرده‌اند که پای دختران را در کودکی ببندند تا پاهای اینان کج‌شده و نتوانند در بزرگ‌سالی با سرعت و آزادی حرکت کنند و از جلو چشم مردان فرار کرده و آزادانه از مکان استفاده کنند.[2]

www.tabarestan.info تبرستان

در تمدن‌های جاهلی قدیم و نیز معاصر، دختران زنده‌به‌گور می‌شوند و گویی این تلاشی است برای ریشه‌کن‌کردن جنس مؤنث از ساحت زندگی و پاک‌نمودن جهان از وجود زنانگی. این قضیه تا به امروز در هند زنده و رایج است به‌گونه‌ای که در نتیجه‌ی سقط جنین به‌محض مشخص‌شدن وجود جنین مؤنث در رحم زن در هر مرحله از رشد جنین تعداد زنان در برابر مردان روزبه‌روز کمتر می‌شود.

در لندن نیز بیمارستان‌هایی وجود دارند که سعی در تشخیص نوع اسپرم‌ها و ترجیح امکان بقای اسپرم‌های مذکر بر مؤنث قبل از فرایند لقاح داشته است. این کار در پاسخ به درخواست‌های تعداد بسیاری از نمایندگان فرهنگ مردسالار انجام گرفته است.[3]

٤-٥ این پرسش همیشه به‌طور ضمنی مطرح می‌شود که آیا فرهنگ در درجه‌ی نخست از طریق محروم‌ساختن زن از زبان و حقوق زبانی و در درجه‌ی بعد با سلب ویژگی‌های مثبت و فطری، فرایند سازمان‌یافته‌ی تروریستی را علیه زن به‌کار گرفته است؟

آلیسا اوسترایکر می‌نویسد: احساس هراس بر روح و روان نویسندگان زن انگلیسی سیطره‌یافته و تمام نوشته‌های آنان دارای ویژگی ترس و پنهان‌کاری

1- Ibid, p. 50.
2- Ibid, p. 63.
۳ـ رادیو بی‌بی‌سی، مصاحبه‌هایی در مورد این موضوع در تاریخ ۱۹۹٤/٥/۱۷ با پزشکان و مراجعان انجام داد که به این نکته اشاره داشتند.

است. وی با پرسش از انگیزه‌ی جورج الیوت (نویسنده‌ی زن انگلیسی) در قتل شخصیت‌های زن داستان به این نکته می‌پردازد که ویرجینیا وولف در اثر ترس از سانسور مردانه از نوشتن در مورد پیکر زن می‌گریزد در حالی‌که مردانی همچون لورنس و جیمز جویس با آزادی و اعتمادبه‌نفس کامل در این‌باره قلم می‌زدند.[1]

نویسنده‌ی مذکور مثالی از دو شاعر آمریکایی می‌آورد که در این مثال‌ها یکی از شعرا (که مرد است) می‌گوید «من خویشتن خویش را می‌نگارم» و آن‌چه برای من مهم است برای تو نیز چنین است» [یعنی جرأت ابراز وجود و تعمیم ارزش‌های خویش] اما شاعر دوم (که زن است) می‌نویسد: «من هیچ‌کس نیستم» [ترس از ابراز وجود] البته این پدیده نه ناشی از ایثار و گذشت بیشتر زنان نسبت به مردان است و نه ناشی از خودخواهی کمتر آنان نسبت به مردان و نه حتی از روی آن‌که آنان با طبیعت خویش همگون‌ترند، بلکه تنها از آن‌رو است که زن می‌ترسد. همین امر آلیسا اوسترایکر را بر آن داشته تا کتابی به نام «هراس ادبی» [در برابر «شجاعت ادبی»] بنگارد. زن ذات خویش را از دست داده است یا به دیگر سخن فرهنگ آن را از او گرفته است. همین امر ماری گوردون (رمان‌نویس) را بر آن داشته تا نخستین رمان خود را با وجود آن‌که از زبان «من» (یعنی خود او) بود با ضمیر غایب بنویسد (او) و جرأت به‌کارگیری ضمیر «من» را نداشته باشد. چراکه زن «من» نیست. خویشتن نیست؛ ضمیر مناسب او، ضمیر غایب (او) است. هراس، زن را از اینکه خود را شخصیتی مستقل و دارای ضمیر مختص خود بداند، بازمی‌دارد؛ ضمیری که سخن بگوید و به خویش ارجاع دهد. زن بدان سبب از به‌کارگیری ضمیر «من» دوری می‌کند که ازسویی می‌خواهد جدّی باشد و از سوی دیگر خواهان درامان ماندن از تکلّف و سختی است.[2]

باید پرسید، این چه تکلف و دشواری است که زن به آن دچار خواهد شد؟

1- Alicia Ostriker: Writing Like a women, p. 1, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1991.

2- Ibid, p. 2.

www.tabarestan.info تبرستان

به‌کاربردن ضمیر اول شخص (متکلم) بدان معنا است که زن تبدیل به ذات و گوینده‌ی مستقلی شده است؛ و نیز بدان معنا که ضمیر اول شخص مفرد، مؤنث و زنانه شده است. و این دقیقاً همان تکلف و دشواری بزرگی است که گفتمان هراس ادبی، آن را برنمی‌تابد.

باحثه البادیه در مورد آن‌چیزی که درپس استفاده زن از ضمیر اول شخص نهفته است می‌نویسد:

تبرستان www.tabarestan.info

«چنانچه مرد به ما دستور حجاب بدهد، حجاب می‌گیریم و اگر خواهان بی‌حجابی ما باشد، بی‌حجاب خواهیم شد. اگر آموزش ما را بخواهد، فرامی‌گیریم. آیا او در هر آن‌چه از ما می‌خواهد، حسن‌نیت دارد یا اینکه بدخواه ما است؟ بی‌شک او در گذشته در تعیین حقوق ما گاه به راه درست رفته است و گاه به راه نادرست و بی‌شک اکنون هم گاه به راه نادرست می‌رود و گاه به راه درست.»[۱]

مرد چه اشتباه کند و چه به راه صواب رود، در هر دو صورت خود صاحب حق‌انتخاب است. بنابراین زن معاصر سعی می‌کند پیکر خویش را طبق تصوّرات مطرح‌شده در بازار آگهی‌ها بسازد؛[۲] بازاری مصرف‌گرا و مردسالار. آموزه‌ی لاغری امروزه همچون بیماری بر زن سیطره یافته، چرا که فرهنگ بازاری مردسالار آن را با بی‌رحمی بر زن به‌عنوان یک مسئله‌ی مسلّم و واجب تحمیل کرده است. فرهنگی که با بی‌رحمی و بدون هیچ نرمشی خطرات این هوس را از جمله بیماری‌هایی همچون بالیمیا (Balimia)[۳] و آنارکسیا (Anorexia) را که در آن‌ها پیکر قدرت طبیعی خویش را در تشخیص نیاز و گرسنگی از دست می‌دهد

۱ـ می زیاده، الاعمال الکامله، ج ۱، ص ۱۵۲.

2- M. French, Ibid, p. 164.

۳ـ همان.

پنهان می‌دارد. این به‌معنای حذف اراده‌ی درونی و کشتن جنبه‌های پنهان روانی پیکر است.[۱]

گویی مرد مأموریت دارد تا در کمین زن بایستد و همه‌ی حقوق خاص وی را از او بگیرد. حتی استعداد حکایت‌گری و گفتار شفاهی نیز در پایان به‌گونه‌ای تأویل می‌شود که در اختیار مرد و برای بهره‌مندساختن و خوش‌گذرانی او باشد؛ درست آن‌گونه که شهرزاد در هزارویک شب انجام می‌دهد. لورا میلوی می‌نویسد: «بهره و لذت اساسی در روایت‌گری کلاسیک، خاص مرد است و زن هیچ لذتی از آن نمی‌برد.»[۲]

زن اگر هم دست به نوشتن ببرد، هدفش جستجوی همسر است یا اینکه به دلیل ازکارافتادگی و یائسگی به چنین کاری روی می‌آورد.[۳]

بدین ترتیب بنیاد امور به‌هم می‌ریزد و به‌همراه آن تمامی ویژگی‌های سوژه، نهان شده تا زن به وضعیتی دچار آید که سیمون دوبووار آن را این‌گونه توصیف می‌کند: «زن دارای گوهر و بنیاد یا طبیعتی ابدی نیست. زن تاریخ است و جامعه‌ای که زن در هر برهه‌ای از تاریخ در آن به‌سر می‌برد، قالب طبیعی‌اش را برای او مشخص می‌کند.»[۴] این چارچوب البته تنها ضمیر مذکر را برمی‌تابد و زن به سختی می‌تواند ضمیر اول شخص خود را در آن تحقق بخشد. هم این مسئله، سلمی الخضراء جیوسی را بر آن می‌دارد که فریاد بزند مردان پروژه‌ی بزرگ او را مبنی بر نقل و ترجمه‌ی فرهنگ عربی ـ اسلامی به غربیان و زبان‌های آن‌ها ارج ننهادند، به این دلیل که او یک زن است.[۵]

۱ـ منبع مذکور در جاشیه ۲۱، ص ۷٤.

2- Josiph Gibaldi: Introduction Scholarship in Modern Languages and Literatures, p. 332, The Modern Language Association of America, New York, 1992.

۳ـ جاسر الجاسر، الکتابه بحثاً عن الزوج المفقود، روزنامه‌ی «الیوم»، ش ۷٦٦۹، ۱۹۹٤/٦/۱٤، و نیز احلام مستغانمی.

۴ـ جارودی، فی سبیل ارتقاء المرأه، ص ۵۷.

۵ـ گفتگو با سلمی الخضراء الجیوسی، روزنامه‌ی الشرق الاوسط، ۱۹۹٤/۱/۲۹.

www.tabarestan.info تبرستان

۵

مؤنث کردن ضمیر

۵-۱ آیا زبان چهره‌ای مردانه دارد و آیا مردانه‌کردن زبان، امری ابدی است؟ یا اینکه راهی برای مؤنث کردن و زنانه‌نمودن آن نیز وجود دارد؟

زن [در دوران معاصر] اگرچه از مرحله‌ی حکایت‌گری و گفتار شفاهی بیرون آمده و وارد حوزه‌ی نوشتن شده، اما او وارد سرزمینی شده بود که مرد آن را تحت استعمار داشت و در راه ساختن آن رفته بود. زن به‌عنوان سرور متن وارد حوزه‌ی نوشتن نمی‌شد، چراکه سروری متن در اختصاص مردان بود. زن به‌عنوان دستاورد و محصولی فرهنگی پا به عرصه‌ای می‌گذاشت که اصطلاحاتی همچون مذکر و مردانگی آن را از پیش تحت سلطه‌ی خود داشتند و بنابراین زن باید برپایه‌ی شرایط مردانه می‌خواند و می‌نوشت و بدین‌گونه همچون یک مرد عمل کرده و به‌عبارتی دیگر به وجودی مردانه بدل می‌شود. می زیاده در نوشته‌ای خطاب به باحثه البادیه چنین می‌نویسد که «ما نیازمند زنانی هستیم که در آن‌ها نبوغ مردانه نمود یابد.»[1]

او خواهان نبوغ مردانه است چراکه الگویی از چیزی به‌نام نبوغ زنان دردست ندارد. مشکل اصلی ـبه‌طور مشخصـ آنجا است که زنان یاد نگرفته‌اند همچون یک زن بخوانند؛ این را پژوهشگری به‌نام «کولودنی» می‌گوید.[2] مشکل دیگر نیز آنجاست که ما خوانش بی‌طرف و انتزاعی را یاد نگرفته‌ایم و خوانش ما مملو از بار جنسی و فرهنگی است؛ درست همچون همه‌ی حرفه‌های اجتماعی استراتژیک[3] که با انبوهی از انباشت‌های تاریخی به دست ما می‌رسند. از آنجا که

۱ـ می زیاده، الأعمال الکامله، ج ۱، ص ۱۷۰.

2- J. Culler: On Deconstruction, p. 51.

3- Judith Fetterly: The Resisting Reader a Feminist approach to American Fiction, p. VII, Indiana University Press, Bloomington, 1978.

خواندن، سده‌ها یکی از کارهای ویژه‌ی مردان بوده و در حوزه‌ی آن‌ها به شمار می‌رفت، لذا کم‌کم لباس مردان به خود پوشید و کار به جایی رسید که هرگونه تلاشی برای ورود به این حوزه باید شرایط مردمحورانه‌ای را برآورده می‌کرد. گویی زن هرچه در زبان و خواندن و نوشتن بیشتر دست برد، زنانگی خود را بیشتر از دست می‌دهد، و حتی کسانی روزی به می زیاده گفتند: دانش علیه زنانگی و زیبایی است.[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

جودیت فیترلی بر آن است که آن‌گاه که زن به خواندن داستان می‌پردازد، خود را همدل با آن آثاری می‌یابد که در آن‌ها زن به‌عنوان دشمن قهرمان داستان نمودار است و خواننده‌ی داستان باید با قهرمان این داستان‌ها خود را یکی بشمارد. این کنش دوسویه‌ی ناشی از قرائت امری عادی است و امر قرائت به‌طور طبیعی باید به چنین همدلی منجر شود و در آن هیچ نکته قابل ذکری به‌نظر نمی‌رسد. اما اگر همین خواننده زن باشد وضعیت به‌گونه‌ای دیگر خواهد بود و در آن زن خود را میان دو حالت متناقض می‌یابد. تناقض میان او به‌عنوان یک انسان و ترکیب روایی و ساختارمند زنانه‌ی آن. زن در این صورت مجبور خواهد بود که در تجربه‌ای فرهنگی مشارکت کند که برپایه‌ی حذف زن قرار گرفته است؛ او ناگزیر از همکاری علیه خود است.

به‌عنوان نمونه‌ای در این‌باره، جودیت فیترلی به حادثه‌ی مرگ قهرمان زن در رمان «وداع با اسلحه» اشاره می‌کند که اگرچه اشک خواننده‌ی فرضی زن را جاری می‌سازد ولی این اشک و اندوه نه برای مرگ آن زن بلکه به‌سبب فردریک هنری قهرمان مرد داستان است که به‌عنوان قربانی شرایط روزگار در متن پدیدار می‌شود. سرازیرشدن اشک زن برای قهرمان مرد ـو نه برای زنـ؛ چراکه دنیای حاکم بر این رمان، دنیای مردانه‌ای است.[۲]

۱ـ می زیاده، الاعمال الکامله، ج ۱، ص ۱۴۸.

2-J. Fetterly, Ibid, p. 71.

از آن‌زمان که نوشتار مرد شد و از همان زمان که در زبان اصل بر مذکرانگاری شد، زبان چنین رفتاری با زن در پیش گرفت. و البته هر عنصر مؤنث نیز در زبان بر اثر همین کنش مردسالار زبان، باید به اصل مذکر و مردانه‌ای ارجاع داده می‌شد. می زیاده به‌درستی ملاحظه می‌کند که مرد آن‌گاه که می‌نویسد، از راهی ساده و از یکی از دروازه‌های اصلی جهان زنانه وارد این جهان می‌شود. چراکه کنش نوشتار، اصولاً مستلزم زنانه‌شدن سوژه است.[۱] اما با این وجود این زنانه‌کردن به سبب توانایی مرد و توانایی زبان برای ارجاع هر عنصر مؤنث به اصلی مذکر در پایان چیزی نخواهد بود جز تحکیم و ترسیخ هرچه بیشتر مردانگی.

www.tabarestan.info تبرستان

مردسالاری به‌هرحال تا آنجا خود را بر زن تحمیل می‌کند که حتی خود زنان نیز در این تحول مستمر در جهت مردانگی مشارکت می‌کنند. احلام مستغانمی خاطرنشان می‌کند که سخن گفتن به زبان مرد، نوشتن را بر زن آسان کرده و روایت‌گری را هموار ساخته و امکان گفتن آن چیزی که به مثابه یک زن توانایی گفتن آن را ندارد، برای او فراهم می‌آورد.[۲] همچنین هدی برکات بر آن است که شخصیت مرد نسبت به شخصیت زن فضای پیچیده‌تر و وسیع‌تری را فراروی گوینده می‌گستراند: «چراکه گونه‌های آگاهی و رفتاری که از مردان عرب انتظار می‌رود هم وسیع‌تر و هم پیچیده‌تر از آن چیزی است که به‌طور عام از زن انتظار می‌رود... به دیگر سخن، زن در جامعه‌ی [واقعی] ما نمی‌تواند یکی از قهرمانان صورت‌بندی اجتماعی باشد، پس چگونه از من می‌خواهید در ساحت رمان، شخصیتی بیافرینم که در واقعیت وجودی ندارد.»[۳]

این سخن یکی از زنان آگاه و روشنفکر درباره‌ی هم‌جنسان خویش (یعنی زنان) است. سخنی که بی‌شک، مردسالاری و نرینه‌انگاری و مذکرکردن متن و

۱ـ به نقل از: بنت‌الشاطی، الشاعره العربیه المعاصره، ص ۱۲.

۲ـ گفتگویی با احلام مستغانمی، مجله «هی» ش ۲٤، ژوئیه ۱۹۹٤، ص ۳۲-۳۰.

۳ـ هدی برکات، جریده «الریاض»، ۱۹۹٤/۵/۳۰.

جامعه را عمیق‌تر خواهد ساخت، و البته به‌نظر نمی‌رسد که مردی با هر درجه از مردانگی بتوان یافت که سخنی بی‌رحمانه‌تر از این بگوید.

ولی سخن این‌چنین از سوی هدی برکات، رمان‌نویس عرب، در حوزه‌ی فرهنگی ما چندان عجیب و دورازانتظار نیست و می‌توان بسیاری از زنان را دید که چنین دیدگاهی دارند. از آن زمان که عایشه تیموریه (از پیشگامان فمینیسم در جهان عرب، شاعر و نویسنده) به لهجه و زبان یک مرد نوشتن آغاز کرد تا به‌امروز، زن [در جهان عرب] «مردانه‌شدن» را برای ورود به حوزه‌ی ابداع و روشنفکری انتخاب کرده است.

www.tabarestan.info تبرستان

این بالاترین درجه‌ی سلب و ازخودبیگانگی است. و براساس گفته‌ی عبدالکبیر خطیبی [از اندیشمندان مطرح جهان عرب] «بالاترین حدّ سلطه‌ی ـمعرفتیـ آن است که فرد فرودست به مرحله‌ای از باور و پیروبودگی برسد که نقطه‌ی آغاز و مرکز ثقل سخن او، همان مرکز ثقل و آغازگاه‌های فرد مسلط و حاکم باشد.»[۱]

۵-۲ اگرچه فرهنگ با مطرح‌کردن واژگانی همچون «بشری» و «انسانیت» سعی دارد نشان دهد که دارای درون‌مایه و دلالتی فراگیر است ولی کاوشی موشکافانه در دلالت واژه‌ی «انسانیت» ما را به این نکته رهنمون می‌سازد که آن‌چه فرهنگ به نام «انسانی» مطرح می‌کند، درواقع امری «مردانه» است. چگونه می‌توان پذیرفت که واژه‌ی «انسان» به‌طور برابر بر مرد و زن دلالت می‌کند درحالی‌که این مرد است که از لحاظ تاریخی بر نوشتار و قرائت در حوزه‌ی زبان سیطره یافته و فرهنگ را برپایه‌ی الگوها و نمادهای خویش بنا کرده است.

وضعیت و حالت این اصطلاح [یعنی دلالت برابر واژه‌ی انسان بر مرد و زن] همچون وضعیت دعوت به برابری زن و مرد است. دعوتی که درواقع درون‌مایه‌ای ضدزن داشته است چراکه دعوت به برابری زن و مرد به معنای

۱ـ عبدالکبیر الخطیبی، النقد المزدوج، ص ۱۵۸، دارالعوده، بیروت، د.ت.

فراگیرترشدن «مردانگی» در جامعه و حذف «زنانگی» و درنهایت اجبار زن به «مردانه‌شدن» است.

گارودی خاطرنشان می‌کند که «بیانیه‌ی حقوق بشر» درواقع چیزی نیست جز تحکیم و ترسیخ حقوق مرد[1] و به‌طور مشخص مردان سفیدپوست. به عبارتی دیگر تقویت سلطه‌ی فرادستان است که همیشه می‌دانند چگونه واژگان و اصطلاحات را به سود خویش به کار گیرند و البته آن‌گونه که خود گارودی می‌نویسد: «بازی‌کردن با نظر عامه به‌وسیله‌ی سخن‌وری و کاربرد واژگان همیشه کلید قدرت بوده است». (ص ۱۳۸)

www.tabarestan.info تبرستان

و همان‌گونه که عادت بر این است فرودست در جهت تحکیم قدرت افراد حاکم حرکت کند، زن نیز با رفتن به دنبال اصطلاح «انسانیت» و ردّ اصطلاح «زنانه‌کردن»، قدرت این انسانیت مردانه را افزایش می‌دهد. به‌عنوان نمونه، مجله‌ی «الکاتبه» چاپ لندن در مقاله‌ها و تحقیقات خویش، با نفی آموزه‌ی «زنانه‌کردن» زبان به صراحت و وضوح بر «انسانی‌کردن زبان» و «ادبیات انسان‌گرا» و «مؤلف انسانی» تأکید می‌کند و گویی با این کار در فرایند مردانه‌شدن زن و تحکیم نقش زن در فرایند مردانه‌کردن زبان مشارکت می‌کند. شاهد مدّعا نیز آن است که یکی از نویسندگان زن مجله اعلام می‌کند که مردانی همچون احسان عبدالقدوس و سلیمان فیاض و طاهر وطار بیش از خود زن پرده از دلالت‌های زنانگی برداشته‌اند.[2] این نویسنده با این سخن گویی زبان را به مرد وامی‌گذارد تا خود رشته کلام در مورد زن را به نیابت از زن به‌دست گیرد. چراکه آن‌گونه که پیداست مرد در نوشتن، زبردست‌تر از زن است؛ درست همچون آشپزی و آرایشگری و ساختن وسایل آرایشی و تزئینی.

۱ـ جارودی، ص ۳۷.

۲ـ مجله «الکاتبه» العدد الثانی، ژوئن ۱۹۹٤، ص ۳۷ و نیز ص ۵ـ٤.

۵-۳ آیا «مردانه‌شدن» تنها راهی است که یک زن در آوردگاه فرهنگ می‌تواند برگزیند؟ یا آن‌که راه‌حل دیگری نیز وجود دارد؟ راه‌حلی نهفته در زبان که در انتظار زن است تا پرده از آن بردارد؟

گویا بنت‌الشاطی خیلی زود به این نکته پی برد که زن راه‌های دیگری جز مردانه‌شدن دارد،[1] اما این راه بسیار پیچ‌درپیچ و دشوار است. مثال‌های بسیاری بر این دشواری و پیچیدگی می‌توان آورد همچون پرسش‌های زیر که شوشانا فیلمان مطرح می‌کند:

آیا همین که فاعل، زن باشد کفایت می‌کند تا به مثابه یک زن (و نه یک مرد) سخن بگوید؟

آیا سخن زن به مثابه زن برپایه‌ی اسباب و علل بیولوژیک قرار دارد یا برپایه‌ی تصوری تئوریک و استراتژیک...؟ نیز اینکه آیا مسئله‌ای فیزیولوژیک است یا قضیه‌ای فرهنگی؟[2]

و البته همین پرسش‌ها را می‌توان در موقعیتی که زن به مثابه زن به «قرائت» می‌پردازد پرسید.

این‌ها پرسش‌هایی است برآمده از آموزه‌ی «زنانگی و فرهنگ» و نه [آنچنان‌که برخی برآنند] «مردانه‌شدن و فرهنگ». بالاخره آیا زن توانایی فهم زنانگی خویش و تبیین آن را در خود دارد یا اینکه افرادی همچون احسان عبدالقدوس در تبیین واقعیت و درون‌مایه‌ی زن از خود او تواناترند؟

واقعیت آن است که مرد، زن را به‌شیوه‌ای درست بازخوانی نمی‌کند و این ناتوانی نه از سر آن است که مرد خواهان آن نیست بلکه اساساً او قادر به این کار نیست و پشتوانه‌ی فرهنگی مردسالار به وی اجازه‌ی فهمیدن زن به مثابه زن را نمی‌دهد. مرد در بسیاری از مثل‌ها و لطیفه‌ها و حتی در گفتمان فلسفی در مورد زن اعتراف می‌کند که زن را نمی‌فهمد و اینکه زن معمای عجیبی است.

۱ـ بنت‌الشاطی، الشاعره العربیه المعاصره، ص ۹.

2-J. Culler, Ibid, p. 49.

www.tabarestan.info تبرستان

زن هم با استعاره و تشبیه این ناتوانی مرد را در فهم زن و نیز توانایی زن را در این امر بیان می‌کند و به‌عنوان نمونه‌ای از این استعاره و تشبیه می‌توان به داستان‌های هزارویک شب و نقش شهرزاد اشاره کرد که در واقع نامه‌ای غیرمستقیم به مرد است که به او بیان می‌کند که زن را نمی‌شناسد و این پیشنهاد را در برابر او قرار می‌دهد که این کار (فهمیدن زن) را به خود زن واگذار کند که از او در این کار تواناتر و آگاه‌تر است.

تبرستان www.tabarestan.info

در یکی از رمان‌های «سوزان کلاسبل» حادثه‌ای رخ می‌دهد که جودیت فیترلی آن را بر همین پایه (توانایی زن در فهم امور زنانه) تفسیر می‌کند. در این رمان داستان قتلی پیش می‌آید که مردان بازپرس نمی‌توانند معمای آن را حل کرده و به سرنخی دست یابند و بنابراین از یک زن یاری می‌طلبند و این زن پرده از این نکته برمی‌دارد که قتل به وسیله‌ی همسر مرد مقتول رخ داده است. او البته از اوضاع آشپزخانه و قرائت آن به این نکته می‌رسد. چراکه آشپزخانه (آن‌گونه که فیترلی می‌گوید) متن زنانه‌ای است که فهم آن به وسیله‌ی قرائت زنانه میسر است.[1]

بررسی حالت‌های طلاق در ایالات متحده نیز پرده از چیزی همانند این برمی‌دارد. مرد ناگهان خود را در برخورد با شخصیتی از زن می‌یابد که در انباشته‌های فرهنگی خویش سراغی از آن ندارد. زن تغییر کرده ولی مرد هیچ آمادگی برای این تغییر ندارد و در پی همان زن الگو و ساختاری برمی‌آید که در ذهن خویش سراغ دارد و چون آن را نمی‌یابد، دست به طلاق همسر خویش می‌زند. این شوک ناگهانی به حدی رایج است که هشتاد درصد آمار طلاق در همان دو سال اول زندگی مشترک رخ می‌دهد. این بدان معنا است که روابط زن و شوهر با بحران شدیدی روبه‌روست که نتیجه‌ی تغییر بنیادین در فرهنگ زن و نگرش او نسبت به خود و مرد است. دو طرف ازدواج (زن و مرد) هنوز به

1- Elizabeth Flynn and Patrocinio Schweickart (ed): Gender and Reading, pp. 147-149, The Johns Hopkins University Press Baltimore, 1986.

توافقی دست نیافته‌اند و تا به امروز آموزه‌ی فرادستی یک‌سویه‌ی مرد، اساس زندگی مشترک است. بازتاب این آموزه در برخورد مردان آمریکایی با زن در منزل نمایان است. رسانه‌ها بیان می‌کنند که نیمی از زنان آمریکایی در خانه مورد ضرب‌وشتم قرار می‌گیرند و در سال ۱۹۹۳ هزار زن به دلیل خشونت‌های خانوادگی جان خود را از دست داده بودند.[۱]

بدین سبب است که واژه (Famale Empowerment) اصطلاحی مبهم باقی مانده است، به‌گونه‌ای که یکی از مترجمان زبان روسی درباره‌ی ابهام موجود در این اصطلاح می‌نویسد: «من نمی‌توانم واژه‌ای مترادف با آن را در زبانی به‌جز زبان انگلیسی بیابم.»[۲]

www.tabarestan.info تبرستان

مشکل آن نیست که واژه‌ای مترادف و هم‌ارز با این واژه در زبان‌های دیگر یافت نمی‌شود. عمیق‌تر از این، مشکل در خود مفهوم و در فرض عجیب و دور از ذهنی است که درپس آن نهفته است. چراکه فرهنگ‌های دیگر به خواسته و موضوع زنانه‌ای همچون این، عادت ندارند.

۵-٤ زن آغاز به کنشی مثبت می‌کند و از عبارت «نوشتن همچون مرد» دوری می‌گزیند. عبارتی که اگرچه پیش از این عبارتی در مدح زن تلقی می‌شد ـهمان‌گونه که آلیسا اوسترایکر می‌نویسد (ص ١٤٦)ـ اما اینک این مدح و تحسین تنها تعدادی اندک از زنان را شادمان می‌کند. توصیف زن به مثابه کسی که به مانند و همچون یک مرد می‌نویسد، به‌معنای آن نیست که زن همه‌ی توانایی‌های خویش را به کار گرفته است. بلکه بدان معناست که زن، توانایی اندیشیدن و تنظیم اندیشه‌ها و حکم صادرکردن و حتی بحث‌وجدل را دارد، ولی با احساسات زنانه‌اش کسی را آزار نمی‌دهد.

۱ـ اطلاعاتی از تلویزیون‌های ایالات متحده‌ی آمریکا.

۲ـ روزنامه‌ی «الشرق الاوسط، ۱۹۹٤/۹/۲۳.

درهرحال نوشتن همچون مرد برای کسی که مرد نیست، پدیده‌ای است مستلزم انکار پیکر و احساسات؛ برخلاف مردانی که همچون مرد دست به نوشتن می‌برند.

این جهشی تئوریک است که آلیسا اوسترایکر را به سوی محتمل‌دانستن ایجاد ادبیاتی غیرجنسیتی (genderless) سوق می‌دهد. بدان معنا که هراندازه زن توانایی‌های خویش را بشناسد، نوشتن زنانه به آزادی و گشودگی بیشتری دست می‌یابد. زن هرچه بیشتر به‌عنوان زن به نوشتن بپردازد و هرچه بیشتر بر زنانگی خود پافشاری کند بر توانایی‌های او افزوده‌تر خواهد شد و اگر این فرایند پیرو اصل "هنر تابع زندگی است"، تداوم یابد ما شاهد روزی خواهیم بود که در آن معنای حقیقتی زن به مثابه زن و مرد به مثابه مرد و نیز معنای واقعی کلمه‌ی «انسان» را می‌فهمیم.

گام نخست در راه رسیدن به این هدف پایان‌دادن به نفوذ مردانه بر قرائت است، که البته از راه تحول خواننده‌ی زن به فاعل و کنش‌گری آگاه میسر می‌شود که متن را می‌شناسد و در برابر گسست از آن مقاومت می‌کند و تسلیم اراده‌ی آن‌کس نمی‌شود که آن‌گونه که باحثه البادیه می‌گفت او را به بردگی کشانده و سپس در راه آزادکردن او نیز استبداد به خرج می‌دهد. اصطلاح «قرائت زنانه» محقق نخواهد شد مگر با مقاومت در برابر نژادگرایی مردسالارانه.[1]

یکی از نشانه‌های این اصطلاح (قرائت زنانه) آن پدیده‌ای است که در حوزه‌ی آگاهی زنانه، کم‌کم جای خویش را باز می‌کند. یعنی آوردن ضمایر زبانی غیرجنسیت‌دار و بی‌طرف در متن و نوشتار. در این راستا برخی از نویسندگان سعی کرده‌اند ضمایر مؤنث را در زبان جای دهند و بدین سبب به‌عنوان نمونه ضمیر دوگانه‌ی He or she (هو أو هی) را در نوشته‌های خویش بیاورند. نیز برخی سعی کرده‌اند تا با آوردن هر دو حالت مؤنث و مذکر در افعال در سطح متن زبانی، زبان را از حالت تجریدی و انتزاعی [که در آن زیرنفوذ ناخودآگاه

1-J. Culler: On Deconstruction, pp. 52-56.

مردسالاری است] بیرون آورده و هر دو حالت آن را در ظاهر به نمایش بگذارند. در این راستا شاهدیم که حتی یکی از نویسندگان زن در اشاره به «گرگ» در جایی که سخن از همه‌ی گرگ‌ها می‌کند، تنها از ضمیر مؤنث استفاده می‌کند.[1]

این تلاش‌ها حکایت از آگاهی روشنی نسبت به مشکل ضمایر و جنس در زبان است. پرسشی که اینک مطرح می‌شود آن است که آیا این تغییر تنها یک تغییر ظاهری و صوری است یا ریشه در یک استراتژی فرهنگی استوار دارد...؟

زن تجربه‌ای تلخ از این تغییر فرمالیته و صوری پشت‌سر نهاده است. تجربه‌ای که گارودی این‌گونه به آن اشاره می‌کند «کار بیرون از خانه، دقیقاً رنگ و بوی کار پیشین زن در خانه را گرفت و وی از خیاطی در درون منزل به نساجی و تولید پوشاک و از آشپزی در آشپزخانه منزل به خدمت‌کاری در رستوران‌ها تغییرنقش داد... همچنین نقش پرستاری از خانواده، او را به سوی حرفه‌ی پرستاری و مددکاری اجتماعی کشاند.» (ص ۱۰٤)

آیا این تنها یک تغییر ظاهری و شکلی است که او را به سوی ازخودگسستگی منظم‌تر و مؤثرتر سوق خواهد داد؟ و نیز آیا به‌کارگیری ضمیر مؤنث همچون فرایند تحول از آشپزخانه‌ی خانه به رستوران شهر خواهد بود؟

***

راه زن به جایگاه زبانی و به حوزه‌ی زبان، تنها از طریق تلاش آگاهانه درجهت ایجاد ارزش‌های ابداعی برای زنانگی و ورود امر زنانه به حوزه‌ی ابداع و کنش‌گری ادبی خواهد بود؛ ابداعی که صدالبته رقیبی هم‌پایه‌ی مردانگی به‌شمار آید. نیز این راهیابی از طریق نوشته‌ای میسر خواهد بود که از ویژگی‌هایی زنانه برخوردار باشد؛ و نه از طریق «مردانه‌شدن» بلکه از طریق ارزش‌های ابداعی ـ هنری وارد حوزه‌ی متن شود که «زنانگی» را از ارزشی هم‌پایه‌ی «مردانگی» برخوردار کند.

این مسئله‌ای است که ما آن را در فصل‌های بعدی کتاب بررسی خواهیم کرد.

1-C. Estes: Women who run with the wolres, p. 456.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل دوم
تدوین امر زنانه

تبرستان
www.tabarestan.info

۱

بارزترین تصویری که از زن در دوران پیش از نوشتار (نوشتن زن) ارائه شده است، تصویر «شهرزاد» قهرمان داستان‌های هزارویک شب است که در آن نه‌تنها به گفتار و حکایت‌گری ـیعنی تألیف صرفـ می‌پرداخت بلکه با مرد و نیز همراه با او، از یک‌سو با مرگ روبه‌رو بود و از سوی دیگر از ارزش اخلاقی و معنوی خویش دفاع می‌کرد.

او سخن می‌گفت و مرد گوش فرامی‌داد و با سکوت وی مرد یک روز تمام در انتظار پایان این سکوت می‌ماند تا شهرزاد باردیگر سخن بگوید و سلطه‌ی زبان و متن را بر او تحمیل کند.

بدین سبب بررسی تصویر زن از طریق شهرزاد درواقع بررسی یک دوران فرهنگی و تمدنی همه‌جانبه است؛ نیز این کار فهم دوباره‌ی تاریخی است که پرده از زن به مثابه یک الگو و نیز به مثابه یک کنش و یک زبان برمی‌دارد و در پایان مخیله‌ی فرهنگی عرب و جایگاه زن در آن را بازمی‌نمایاند.

از آنجا که چهره‌ی شهرزاد در «هزارویک شب» به‌عنوان زنی آمده است که سخن می‌گوید و حکایت‌گری می‌کند، می‌توان در این چهره چیزی از مبارزه‌طلبی و تلاش برای بقای نوع و بقای جسدی و دلالتی جنس مؤنث وجود دارد. این تنش برپایه‌ی جادوی زبان (جادوی بیان) و براساس بازی مجاز و روایت‌گری بنا شده است. بازی‌ای که ریشه در عمق کنش زبانی و اسطوره‌ای دارد. در

اسطوره‌شناسی یونانی، مرد برای به‌دست‌آوردن و تصاحب زن دست به کارهای گوناگونی می‌زند. به‌عنوان نمونه در داستان زئوس و لیدا مرد به شکل پرنده‌ای درمی‌آید تا بتواند عفت زن را خدشه‌دار کند. همچنین داستان‌های زیادی درباره‌ی زئوس و دخترانی زیبا وجود دارد که وی گاه در آن‌ها به هیأت آبشاری از طلا درمی‌آمد و گاهی دیگر در لباس گاو نر خوش‌ترکیبی ظاهر می‌شد که کمر پیش دخترکی زیباروی خم می‌کند تا آن دخترک سوار او شود و آن‌گاه او، آن دخترک را به جایی خلوت می‌برد و آن را تصاحب می‌کرد.[1]

www.tabarestan.info تبرستان

گاو نر، پرنده و آبشار زرین، در اسطوره‌های یونانی دام‌هایی هستند که مرد آن‌ها را برای به دام انداختن زن به کار برده است.

زن در مخیله‌ی عربی ـ پس از آن‌که مدت‌ها موضوع چنین دام‌هایی بود ـ دچار تحول و دگرگونی عمیقی شد که در داستان شهرزاد و همسر او در کتاب هزارویک شب شاهد آن هستیم. همسر شهرزاد، مردی بود که خلوت او با دختران به‌معنای مرگ آن‌ها بود و هر دختری را که با او خلوت می‌کرد، می‌کشت. تا جایی که شهر خالی از دختران جوان شده بود و وزیر او تمام شهر را می‌گشت و حیران و سرگردان دربی دختری بود که با سرور او همبستر شود و البته پس از ازاله‌ی بکارت او را بکشد. اما در این میان شهرزاد دختر وزیر داوطلب شد تا زنان را از این بلای مردانه راحت کند.

شهرزاد آمده بود تا با سلاح زبان در برابر مرد مقاومت کند و به همین سبب او را تبدیل به «شنونده‌ای» در برابر «روایت‌گری» خود ساخت و او را وارد بازی پیچ‌درپیچ مجاز کرد و در دام متنی گشوده انداخت؛ متنی که برپایه‌ی پراکنش، تداخل، تحول و گوناگونی قرار گرفته است. بدین ترتیب مرد در این جادوی جدید (إنّ من‌البیان لسحراً)[2] گرفتار می‌شود.

1- New Larousse Encyclopedia of mythology, Hamlyn, London, 1974, p. 105.

۲ـ روایتی است از رسول اکرم(ص)، بنگرید به الجرجانی، دلائل الاعجاز، ص ۳۷ و ۱۳، دارالمعارف، بیروت ۱۹۷۳.

این بازی مجاز راهی بود برای اهلی‌کردن موجودی وحشی؛ رام‌کردن و پروراندن مرد برای مدتی معادل هزارویک شب که البته دوره‌ای است معادل زمان طبیعی بارداری و شیردهی. زن بدین‌سان مرد بالغ (وحشی) را وارد رحم و آغوشی مجازی می‌کند و او را به یک شیرخوارگی شبانه عادت داده تا مرد هر شب منتظر او می‌ماند و همچون یک کودک که از شیر مادر روزی می‌گیرد، روزی خود را از زن گرفته تا آن‌که در پایان کاملاً رام و اهلی شده و برتری و سلطه‌ی وی فروکاسته گردد.

www.tabarestan.info تبرستان

این آوردگاه، روشن‌ترین صورت تنش میان زن و مرد و آشکارترین نمونه به‌کارگیری زبان از سوی زن است. زن آن‌گاه که فهمید چگونه از زبان سود ببرد و چگونه از آن «مجازی» نمادین و کدبندی‌شده بسازد در این بازی پیروز شد. ثمره‌ی این بهره‌گیری از زبان، تحول زن از یک موجود شکست‌خورده ـ و زنده‌به‌گور ـ به جایگاه یک شریک و انباز است.

از آنجا که شهرزاد به‌عنوان صاحب گفتار در متن ظاهر می‌شود، نخستین پرسشی که به ذهن می‌رسد پرسش از کیستی مؤلف (چه زن و چه مرد) است؛ آیا شهرزاد حکایت‌گر واقعی است یا آن‌که تنها یک شخصیت داستانی است که مردی او را ساخته که آن متن را نوشته و در خیال خویش پرورانده است؟ به عبارت دیگر، آیا شهرزاد تنها یک میهمان زیباروی در متن است یا اینکه صاحب خانه است و مادر این کودک؟

۲

۲-۱ متن ـ زن

میان داستان هزارویک شب به مثابه یک پیکره‌ی متنی و پیکر زنانه، همسانی‌های فراوان وجود دارد؛ به‌ویژه از لحاظ تولیدمثل و زایمان. چراکه هر

داستان از داستان‌های هزارویک شب، در رحم و در درون خویش داستان‌های دیگری دارد که از بطن آن خارج می‌شوند. بدین ترتیب متن داستان پیکری زایا و دارای قابلیت بازتولید است. نخستین شب این متن ادامه می‌یابد تا به هزارویک شب منتهی شود که در پس آن‌ها قهرمان روایت‌گر متن دارای سه فرزند پسر باشد (رجوع شود به شب آخر). می‌توان دید که چه شباهتی میان زبان مجازی و زن از لحاظ فرزندآوری و تولیدمثل است. تناسل و تکثیر زن همسانی بسیار با روایت‌گری زن در این شب‌ها دارد؛ روایت‌گری که همچون شیردادن و پرورش شوهری وحشی‌صفت (شهریار) از سوی قهرمان روایت‌گر، ادامه می‌یابد.

www.tabarestan.info تبرستان

شهرزاد، هزارویک شب (یعنی سی‌وسه ماه) را پشت‌سر گذاشت. مدتی که طبق آیه‌ی کریمه‌ی (حمله و فصاله ثلاثون شهراً ـ احقاف/۱۵) معادل دوران بارداری و شیردهی است. او این مدت را صرف پرورش موجودی وحشی‌صفت و نگهداری از وی به مثابه یک کودک بی‌نوا کرد و به او آرامش و سلامت روحی و روانی عطا کرد، همچنان‌که سه فرزند پسر برای او به دنیا آورد تا حافظ اسم و نسب (و نیز آبروی) وی باشند.

بدین‌گونه می‌توان شهرزاد و هزارویک شب را به همراه هم، چه در پیکره و چه در دلالت‌گری، یک متن زنانه انگاشت؛ نه‌تنها به سبب شرایط متعدد هرکدام از این دو بلکه همچنین به سبب ویژگی‌ها و جنبه‌های فریبنده و خارق‌العاده و معماگونه‌ی متن و سلطه‌ی جنبه‌ی عاطفی و خیالی در آن.

این همسانی‌ها، ما را به طرح پرسشی مهم درباره‌ی مؤلف (زن یا مرد) متن می‌خواند.

چه کسی هزارویک شب را تألیف کرده است؟ آیا مؤلف، مرد (یا مجموعه‌ای از مردان) است یا زن؟ و نیز اینکه آیا این متن زنانه، برآمده از تخیل یک مرد است یا تخیل یک زن؟

هزارویک شب متنی مجهول‌النسب است و نام مؤلف آن از قلم افتاده است. حتی در نخستین ترجمه‌ی این اثر به زبان انگلیسی که نام شب‌های عربی را بر

خود داشت، نام (زن یا مرد) مترجم از قلم افتاده است[۱] و ما هیچ نشانی از اصل و نسب متن به‌جز خود متن نداریم. متن هزارویک شب کودکی است که مادرش شناخته‌شده است ولی پدرش ناشناس. این شهرزاد است که در آن سخن می‌گوید و با گفتن جملاتی همچون «پادشاها، این‌گونه به ما رسانده‌اند که...» (جمله‌ای که هزارویک‌بار در طول هزارویک شب آن را می‌شنویم) سخن را به خویش نسبت می‌دهد. بدین ترتیب این زن است که سخن می‌گوید و روایت می‌کند و پرسش آن است که آیا این گوینده‌ی روایت‌گر خود نیز این متن را تألیف کرده است؟

www.tabarestan.info تبرستان

ما آن‌گاه که چنین پرسشی را مطرح می‌کنیم، درواقع درپی آنیم که با تمایزنهادن میان مفهوم تألیف و مفهوم تدوین (گردآوری) به پاسخی درخور پرسش برسیم. ما برآنیم که اگرچه مرد این متن را گردآوری و تدوین کرده ولی تألیف و تخیل و روایت‌گری در آن از آن زن است. مدعای این فرضیه آن است که داستان‌های هزارویک شب، حکایت‌های زنان و داستان‌سرایی آن‌ها در طول شب‌ها است و مرد در این میان هیچ نقشی جز تدوین و گردآوری این داستان‌ها نداشته است و البته این کار را نیز از سر قدردانی و تحسین داستان‌ها انجام نمی‌دهد؛ چراکه نام خود را بر متن مکتوب این داستان‌ها نمی‌نهد تا بدین ترتیب آن را اندک مایه انگاشته و برتری خود را بر آن نشان دهد.

وقتی که متن خود گواهی بر خویش و نشانه‌ی هویت خود باشد، پس بازگشت به آن، دری خواهد بود برای یافتن پاسخ درست و تأکید مدعای ما مبنی بر زن‌بودن مؤلف.

۲-۲ بررسی آن‌چه در متن پیرامون فرمان شاه پیش از شب نخست آمده است، به علت و سبب داستان‌ها اشاره دارد. شهرزاد به‌عنوان زنی فدایی به صحنه می‌آید که به رویارویی با مرگی حتمی رود؛ مرگی که سرنوشت تمامی دختران

۱ـ مترجم نخست آن به انگلیسی شناخته شده نیست. بنگرید به محسن جاسم الموسوی، الف لیله و لیله فی الأدب الانجلیزی، ص ۱۲ و ۷، منشورات مرکز الإنماء القومی، بیروت، ۱۹۸۶.

است. سرچشمه‌ی این سرنوشت، بدبینی مرد نسبت به زن است. او زن را موجودی خیانت‌کار می‌بیند که به سرور و آقای خود خیانت ورزیده، آبروی او را می‌برد و بنابراین باید بمیرد. شهریار البته تجربه‌ای پیشینی ازسر گذرانده که بر این گمان بد نسبت به زنان انگشت تأیید می‌نهد. همسر نخست او، به وی خیانت کرده و البته او شاهد داستانی دیگر از خیانتی مشابه بوده است. (برای توضیح بیشتر رجوع کنید به داستان عفریت، ج۱، ص۸۱)

www.tabarestan.info تبرستان

بنابراین ما در این متن در برابر مردی هستیم که دچار بیماری سوءظن و انتقام‌جویی است و در برابر، چهره‌ی زن به مثابه موجودی حیله‌گر و خائن نمودار می‌شود. مردی بیمار و زنی خیانت‌کار. این تصویر زندگی بشر در آغاز کتاب «هزارویک شب» است.

در برابر این تصویر، در پایان کتاب چشم‌اندازی روبه‌روی ما گشوده می‌شود که این تصور را محو می‌کند، تصویری که در آن ما شاهد مردی سالم و شفایافته از بیماری و همسری خوشبخت و سه فرزند پسر هستیم (رجوع شود به شب آخر). در فاصله‌ی میان این دو تصویر متضاد، از نخستین شب تا شب آخر، حوادث و داستان‌های فراوانی پیش آمد که همگی برخاسته از خیال و روایت‌گری شهرزاد بوده‌اند. آن‌چه در این میان رخ داد، چیزی شبیه به جلسات درمانی روان‌شناسان در عصر کنونی است. شهرزاد، به مدت سه سال هر شب، شوهر خویش را به پای گفتار می‌نشاند و او را با استفاده از زبان و حکایت‌گری رام و درمان می‌نمود و گفتارهای متعدد برای او می‌آورد تا آن‌که از یک‌سو او از بیماری نجات یافته، از سویی دیگر همه‌ی دختران شهر از مرگ رها شوند. بنابراین سبب وجود این متن یک مبارزه‌ی زنانه برای زنان و دفاعیه‌ای از جنسی از دو جنس بشریت و پاسداری از پیکر و نیز فرهنگ و دلالت‌های آن است.

شب عروسی (شب شادمانی) در آغاز داستان، همزمان، شب مرگ بود. در این تصویر، صورتی مجازی و استعاره‌ای از غلبه و نفوذ مرد بر پیکر زن در شب ازدواج و واردشدن بر زن و پس از آن سیطره بر پیکر زنانه و واداشتن آن به

تسلیم نهفته است. تلاش‌های شهرزاد در رویارویی با این دیدگاه، در واقع تلاشی بود برای نجات پیکر زنانه از این موجود وحشی درنده و نیز تلاشی برای قانع‌ساختن مرد به نیاز خویش به این پیکر؛ تا ـپس از گذشت هزارویک شب پر از زبان‌آوری و روایت‌گری- مردانی همانند وی برایش به ارمغان آورد. این درمانی است زنانه برای مرد که از راه زبان و با بهره‌گیری از مجاز و روایت‌گری انجام می‌گیرد.

۲-۳ اگر متنی که بازتولید می‌کند ضرورتاً متنی زنانه باشد، پس آن‌گاه درون‌مایه‌ی اساسی داستان‌های هزارویک شب، آن است که این متن بی‌پایان و نافروبسته است. متنی گشوده و با قابلیت‌های کنش متقابل که پایان هر متن از آن متنی نو از قهرمان داستان است. به همین دلیل، درست همچون زایش داستان‌ها از همدیگر، زن روایت‌گر هزارویک شب نیز، زایمان می‌کند و سه فرزند پسر به دنیا می‌آورد تا بدین ترتیب متن همچنان در برابر نسل‌های بشری گشوده بماند و حتی پس از پایان هم بازتولید شود و متنی زایا باقی بماند.

تبرستان www.tabarestan.info

همچنین اینکه «هزارویک شب» متنی گشوده است، بدان معناست که متنی ناتمام و غیرثابت نیز است که روایت‌های مختلف از آن وجود دارد، تا آنجا که امکان دست‌نهادن بر یک متن به‌عنوان متنی اصیل و تشخیص متون دست‌پرداز، دیگر از میان رفته است. هزارویک شب، یک متن «مشاع» است؛ کنیزی است در بازار برده‌فروشان که هرکه دست بر او نهاد، مالکش می‌شود. او نه دارای همسر است و نه دارای خانواده؛ تنها نام نخست بر خود دارد؛ نامی بدون نام خانوادگی؛ عنوانی بدون مؤلف؛ یک کنیز.

او جاریه (کنیز) است و تمام دلالت‌های نهفته در واژه‌ی «جاریه» [که از مصدر جری به معنای جریان‌یافتن می‌آید] را در خود دارد. چشمه‌ای جاری و نیز حکایت‌هایی جاری؛ جریان یافته همچون آبی جوشان و سیال. این زن ـ کنیز، دارای آغاز و پایان روشنی است ولی آن‌چه در میان این دو می‌آید ـداستان‌های واسطه و رحم متن و اعضای آن- مسائلی قابل قبض و بسطاند. این تعدد و تنوع

موجود در متن ما را به یاد تکثر و امتدادیافتن پیکر زن در زمان بارداری و زایمان می‌اندازد. برخی از پژوهش‌گران بر آن هستند که هزارویک شب را نمی‌توان متنی واحد و یکپارچه نامید.[1] همچنین ترجمه این شب‌ها به زبان‌های اروپایی مترجمان خویش را از راه به‌در کرده است تا در آن به دخل و تصرف و افزایش و کاهش بپردازند.[2]

این است پیکر مؤنث که قابلیت امتدادیابی و قبض و بسط را دارد، درست برخلاف پیکر مردانه که نه تغییری می‌کند و نه امتداد می‌یابد.

این دو متن، یعنی هزارویک شب و پیکر زنانه، تا آنجا به هم شبیه‌اند که هردو در ترازوی ارزیابی از وضعیتی همسان برخوردار می‌شوند. همان احکامی که براساس عرف جاری فرهنگ در مورد هزارویک شب صادر می‌شوند، در مورد زن نیز صادق‌اند. و البته یک گفته‌ی قدیم عربی وجود دارد که برطبق آن این کتاب، متشکل از داستان‌هایی است که تنها مناسب نادانان و افراد فرومایه و زنان و کودکان است.[3] در غرب نیز گفتاری این‌چنین درباره‌ی این کتاب آمده است که آن را درخور شأن افرادی می‌داند که دارای عقلی فرومایه‌اند.[4]

درست چنین دیدگاهی درباره‌ی زن نیز می‌توان یافت و چرا این‌گونه نباشد؟ مگر هردو، پیکری مؤنث نیستند؟

۲-٤ یکی از نشانه‌های زنانگی متن، پیش‌آمدن آن در شب و نهفته شدن آن در روز است. شهرزاد تا برآمدن صبح سخن می‌گوید و همزمان با طلوع روشنایی روز، دم فرومی‌بندد. متنی پوشیده و پنهان که از شب به‌عنوان حجاب و پرده‌ای

۱ـ عبدالکبیر الخطیبی، فی الکتابه و التجربه، ص ۱۱۵، ترجمه محمد براده، دارالعوده، بیروت، ۱۹۸۰.

۲ـ Todorov: The Poetics of prose, p. 66 و نیز: منذر عیاشی، مفهوم الأدب، ص ۱٤۹، النادی الثقافی الأدبی، جده، ۱۹۹۰.

۳ـ مجله «الفصول»، ص ۱٤۷، المجلد الثالث عشر، العدد الثالث، خریف، ۱۹۹۳.

٤ـ محسن جاسم الموسوی، همان، ص ۷۰.

بهره می‌گیرد. این متن همچنین در سحر و در مرزهای شب آغاز می‌شود و همزمان با شب است که شهرزاد دست به تولید حکایت و روایت‌گری برای مردی شیفته‌ی زبان و جادوشده‌ی حکایت‌گری، می‌زند.

متنی شبانه که البته در بستر عروس و در جایگاه رازهای همسران به‌سر می‌برد و پرده‌ای از حجب و حیا، آن را از نظر می‌پوشاند. بدین ترتیب زبان به این حریم خصوصی زناشویی هجوم آورده، این گفتار پنهانی را فاش می‌کند تا خوانندگان هزارویک شب به سخنان این زن با شوهر خویش گوش فرادهند و بازی‌های روایی و زبانی و حیله‌های مجازی او را ببینند. بدین‌سان خواننده وارد حوزه‌ی کاملاً خصوصی زناشویی می‌شود؛ اما تنها در حدومرز شنیدن. او به متنی گوش فرامی‌دهد که هزارویک شب برمی‌آید و هزارویک روز روشن، نهفته می‌شود و چیزی آن را به سوی نور و روشنایی نمی‌تواند رهنمون شود مگر مردانی که البته به عمد خواهان نهفته‌شدن نام و هویت خویش بوده‌اند. متن بدین‌سان وجودی مؤنث و زنانه خواهد بود که پوشیده و پنهان است. وجودی شبانه که روشنایی روز آن را سرکوب کرده و به سکوت وادار می‌کند. سنت‌های عامیانه‌ی «قدیمی» به دختران جوان اجازه‌ی بیرون‌آمدن را در روز نمی‌دادند و او تنها در آغاز صبح و پیش از روشن‌شدن هوا یا در تاریکی شب می‌توانست بیرون آید. متن هزارویک شب نیز چنین است. کنیزی باکره که در سایه‌ی تاریکی شب بیرون می‌آید و با برآمدن نور، پنهان می‌شود.

۲-۵ دلالت‌گری «هزارویک شب» پایه در مفهوم «یگانه‌ی تکرارپذیر» یا «تکرارپذیر یگانه» دارد. یک حکایت به چندین حکایت منجر می‌شود و حکایت‌های بی‌شمار، در پایان جمع شده و به یک حکایت بازمی‌گردند. تکثر در این میان چیزی نخواهد بود جز صورت‌هایی متفاوت از یک پیکر یا یک روح. این دلالت در تمامی داستان‌های هزارویک شب به چشم می‌خورد. در شب پانصدوهفتاد و دوم، ما شاهد حکایتی هستیم که براساس مفهوم «تکرارپذیری یگانه» استوار است. در این داستان چشم پادشاه به کنیز وزیر خویش برمی‌خورد

و به او تعلق‌خاطری می‌یابد و برای رسیدن به این کنیز، پادشاه از در حیله وارد می‌شود وزیر خویش را به دنبال مأموریتی در نقطه‌ای از کشور می‌فرستد و پس از مسافرت وزیر سراغ از کنیز او می‌گیرد. کنیز او را شناخته و غرض او را می‌فهمد و برای آن‌که از شرّ وی رهایی یابد به وی پیشنهاد می‌کند که غذایی برای او مهیا سازد و وعده‌ی روزی خودش را به او می‌دهد. پادشاه برمی‌خیزد و کنیز را برای آماده‌کردن غذا تنها می‌گذارد. کنیز نیز نود بشقاب از غذاهای متفاوت درست می‌کند اما پادشاه آن‌گاه که طعم هرکدام از غذاها را می‌چشید تفاوتی احساس نمی‌کرد و تنها می‌دید که ظرف‌های غذا با هم متفاوتند؛ بنابراین رو به کنیز می‌کند و می‌گوید: انواع غذا بسیار اما طعم همه یکی است. کنیز نیز در پاسخ می‌گوید این مثالی است که من خواستم برای شما بیاورم. در قصر شما نود زن خوشبخت وجود دارند که هرکدام رنگی دارند ولی طعم همه‌ی آن‌ها یکی است.

تنوع و تفاوت در نهایت به همسانی منجر می‌شود؛ نود کنیز جز یک کنیز نیستند. همه‌ی زنان نیز همان کنیزند؛ همگی شهرزادند و همه‌ی داستان‌ها نیز یکی است.

در این داستان، کنیز زبان را به مثابه یک متن روایی به کار می‌برد. نود بشقاب نیز واژه‌هایی هستند که همگی یک داستان یا یک جمله را می‌سازند. غذا در این میان گزاره‌ای است که برای عبرت گرفتن پادشاه می‌آید، غذا مجازی است زبانی که پیامی نمادین و رمزبندی‌شده را درخود دارد. پیامی که زن به وسیله‌ی آن، از این موجود وحشی درکمین‌نشسته، رهایی یافته و حرص و طمع او را فرونشانده و دهانش را با مجازی بسیار پردلالت که آتش شهوت او را فرومی‌نشاند، پر می‌کند، تا بدین ترتیب زن پس از آن‌که ثابت می‌کند که طعم همه‌ی نود کنیزی که پادشاه در دربار خویش دارد یکی است (درست همچون یگانگی مرد) از دست او رها شود. یک زن برای هر مرد کافی است و زبان و مجاز مسئول آن هستند که چشم طمع‌کار مرد را فروبسته و او را به این امر متقاعد سازند. این حکایت دربرگیرنده‌ی گفتمان دفاعی زنانه‌ای است که به پاسداری از زن و حریم

www.tabarestan.info تبرستان

خانوادگی پرداخته و با جمع‌کردن همه‌ی زنان در یک زن به نام شهرزاد، در حوزه‌ای به نام زبان گامی است در جهت یکی‌کردن وجود زنان. یکپارچه‌شدن امور متفاوت و تجمع آن‌ها در یک تن، از آن‌ها قدرت دلالتی نافذی می‌سازد و درست همان‌گونه که در مثال غذاهای متفاوت، این غذاهای متفاوت در شکل و همسان در مزه و طعم، توانستند کنیز را از دست پادشاه نجات دهند، به همین ترتیب حکایت‌هایی متنوع در تعداد و یک‌پارچه در دلالت، شهرزاد و جنس زنانه را از سیطره‌ی شهریار رها ساختند. رهایی شهرزاد در واقع نمادی بود از رهایی تمامی جنس مؤنث؛ چراکه همگی آن‌ها یکی هستند. این درواقع معنای نهفته در هزارویک شب است. همه‌ی این هزارویک شب، یک شب‌اند، درست همان‌گونه که همه‌ی زنان شهرزادند و همه‌ی حکایت‌ها یک حکایت بیش نیستند.

www.tabarestan.info تبرستان

شب ازدواج همان‌گونه که شب آغاز بود، شب پایان نیز خواهد بود. در برخی از نسخه‌های هزارویک شب آمده است که شهریار برای پاس‌داشت این موفقیت شهرزاد، در شب آخر یعنی پس از هزارشب جشن زفافی برای او برپا کرد تا بدین ترتیب آغاز و پایان یکی باشد. و همه‌ی حکایت‌ها به یک حکایت منجر شوند و همه‌ی کنیزان نیز یک کنیز بیشتر نباشند؛ یک زن به نام شهرزاد. این معنای آن است که این گفتمان، گفتمانی کاملاً زنانه است و تنها شامل زن شده و مردان در این میان نقشی ندارند جز گردآوری این گفتمان زنانه.

۲-٦ «هزارویک شب» البته، برپایه‌ی روایت‌گری «شفاهی» میان یک زن و شوهرش قرار دارد و این به معنای محدودکردن این حوزه به مسافت میان زبان و گوش‌ها است؛ میان یک پیکر و پیکری دیگر. رابطه میان فرستنده و گیرنده‌ی پیام در این‌جا، رابطه‌ی ازدواج و همبستری است و فاصله در این میان رخت بربسته و جا برای نجوا و تماس مستقیم گشوده می‌شود و این دقیقاً همان حوزه‌ی زن است که «زبان» (عضو مادی بدن) در آن به مثابه تنها ابزار پیوند است؛ زن در زمان حکایت‌گری و شفاهی‌گری (یعنی دوران پیشانوشتار، ابزاری جز زبان خویش برای تماس ندارد).

البته وظیفه این ابزار نزد مرد بسی متفاوت از کارکرد آن در نزد زن است. مرد زبان خویش را برای خطابه‌راندن و تماس با توده‌ها به کار می‌گیرد، زن اما در حوزه‌ای محدود به حکایت‌گری شفاهی مشغول است؛ درست همان‌گونه که شنونده‌ی شهرزاد یکی است. این همان حوزه‌ی کاملاً مرزبندی‌شده و محدود زن است.

بدین‌سان، لذت‌گرفتن از داستان‌گویی که در این رابطه زناشویی شاهد آنیم، بهره‌ای مردانه بود و در این راستان نیز شهرزاد از تمامی امکانات زبان سود برد. امکاناتی همچون شعر و مثل و تخیل و مجاز، درست آنچنان‌که یک زن از تمام امکانات آشپزخانه برای لذیذکردن غذای مرد سود می‌برد. هزارویک شب، نوعی آشپزی است که هرشب به رنگی نو، غذایی نو برمی‌آورد تا گرسنگی و طمع و آز مرد را فرونشاند. شهرزاد از طریق همین آشپزخانه‌ی زنانه، از طریق این زبان، زنانگی خویش را به کرسی می‌نشاند و خود را بر مرد تحمیل کرده و طبیعت مرد را تغییر می‌دهد تا او را بپذیرد [مردی که همه‌ی زنان را حیله‌گر و خیانت‌کار می‌دید] و آن‌گونه که مرسیه به خوبی می‌بیند، همه‌ی حکایت‌های عاشقانه در هزارویک شب، ریشه در جادوی زبان دارند و هیچ‌گاه خبری از حیله‌گری و خیانت‌کاری در این داستان‌های عاشقانه نیست[1] [تا بدین ترتیب ذهنیت بدبینانه‌ی مرد نسبت به زنان و روابط زناشویی تغییر یافته و مرد، زن را به‌عنوان یک همراه و یک شریک بپذیرد].

این مسئله، از جمله بدین معنا است که متن «هزارویک شب» متنی است زنانه، نه‌تنها در قهرمانان و نیز روایت‌گر زن آن، بلکه حتی در ساخت و ترکیب زبانی و این ما را بر آن می‌دارد تا به این متن به‌عنوان متنی با تألیف زنانه بنگریم، حتی اگر تدوین آن را مرد برعهده داشته باشد. البته این تدوین آثار خود را بر متن برجا گذاشته است. و اثر زیر از جمله این جایگاه‌ها است.

۱ـ بنگرید به سهیر القماوی، الف لیله و لیله، ص ۳۰۷، دارالمعارف، مصر، ۱۹۶۶.

۳

زن ـ کنیز

۳-۱ حکایت‌های «هزارویک شب» پایه در حوادثی واقعی دارند. حکایت می‌شود که مادر جعفر برمکی هر شب جمعه دختری باکره به فرزند خویش جعفر برمکی هدیه می‌کرد تا بکارت او را زایل کند و بدین ترتیب لذتی نصیب او گردد که جوانیش را پایدار نگاه دارد.[1] این حکایت، گویای نگرش زن به هم‌نوعان خود و نیز به مرد است. ام‌جعفر (یک زن) به پسر خود (یک مرد) دختری باکره هدیه می‌کند تا بدین ترتیب جوانی و نشاط مرد را پایدار گرداند. زن، یک زن را هدیه می‌دهد تا بدین‌سان عنصر زنانه، ماده‌ای غذایی یا دارویی باشد که مرد به هدف تداوم جوانی خویش از آن سود می‌برد. نقش این دختر باکره به‌محض پایان هم‌خوابگی پایان می‌یابد تا دخترانی دیگر پس از او بیایند و خود را در اختیار این مرد قرار دهند و این‌همه با نظارت و حمایت یک مادر (یک زن) انجام می‌گیرد. قضیه‌ی اصلی در این‌جا نه شهوت و میل مرد بلکه شور و تلاش زن در راه برآوردن و تداوم مردانگی و قربانی‌کردن خود و هم‌نوعان خویش در راه مرد است تا بدین‌گونه تنها، «کنیزی» باشد که پیکر خویش را به مرد پیشکش می‌کند تا مرد زندگی کرده و لذت و جوانی او دوام یابد.

این دقیقاً منطق حاکم بر فرهنگ زن در «دوران حکایت‌گری» (شفاهی‌گری) است. منطقی که هزارویک شب به خوبی آن را بازمی‌نمایاند.

۳-۲ از همان آغاز شهرزاد به‌عنوانی زنی متفاوت از سایر زنان حوزه‌ی فرهنگی و اجتماعی خویش نمایان می‌شود. همه‌ی دختران شهر در برابر مرگ سر تسلیم فرود می‌آوردند و هیچ حیله و راه‌حلی برای رهایی از چنگ این مرد

۱ـ بنگرید به پژوهش الرازی نجات تحت نام «المرأه و العلاقه بالجسد» در کتاب «الجسد الأنثوی» إشراف عاشیه بالعربی، ص ٤٢، نشر الفنک، الدار البیضاء، ۱۹۹۰.

www.tabarestan.info تبرستان

وحشی نمی‌یافتند که شبانگاه در کمین آن‌ها می‌نشست، جز شهرزاد که البته راهی برای طفره‌رفتن از رویارویی با این وحشی‌صفت داشت، اما رویارویی را برگزید و پدر خویش را قانع کرد و قدم به میدان گذاشت، درحالی‌که یک سلاح بیشتر نداشت: زبان.

زبان شهرزاد، مجموعه‌ای از «کتب و تاریخ‌ها و زندگی‌نامه‌ی پادشاهان گذشته و ملت‌های پیشین بود» و او هزار کتاب از تواریخ جوامع گذشته و پادشاهان و شاعران را ازبر داشت... (ص ۱۰)

www.tabarestan.info تبرستان

زنی که هزار کتاب در ذهن خویش داشت تا به جنگ هزار شب پروحشت بپردازد، هزار شبی که عملاً تجربه‌شان کرد. او افزون بر این هزارشب نیز یک شب را در متن سپری کرد و در آن جشن زفاف و اعلام «مادری» را برگزار نمود. اما... شهرزاد چگونه توانست از این هزار کتاب سود ببرد و نیز چگونه توانست فرهنگ گذشته را به امروز و آینده بکشاند و تجربه‌ی ملت‌ها و پادشاهان را ابزاری سازد و به وسیله‌ی آن، زبان را هر شب به حرکت درآورده و همچون تازیانه‌ای بر پشت مرد وحشی‌صفتی بزند و او را اهلی کرده و جنون مردانه‌اش را کنترل کند. شهرزاد بهای سنگینی برای کار خویش پرداخت؛ یعنی تغییر از یک زن آزاد به یک «کنیز». همراه با او همه‌ی زنان هزارویک شب از زنانی آزاد به کنیز بدل شدند. حتی زنانی که در موقعیت شاهی بودند همچون زبیده همسر هارون‌الرشید در برابر سرور خود کنیزی شد که رغبت‌های او را طبق خواسته‌ی او انجام می‌داد و وارد رقابت با دیگر کنیزان قصر شد و هر کنیزی که می‌خواست در به‌دست‌آوردن دل سرورش با او رقابت کند با او از در حیله وارد می‌گشت.[۱]

در آغاز کتاب و پیش از روایت‌گری، شهرزاد یک خانم آزاد و دختر وزیر است و فرهنگ او نیز فرهنگ زنان آزاد است و نه فرهنگ کنیزان. او به خواندن و آموختن و حفظ تاریخ می‌پرداخت و چیزی از رقص و نواختن و رامشگری

۱ـ بنگرید به سهیر القلماوی: الف لیله و لیله، صص ۳۰۰، ۳۰۳ و ۳۰٤.

نمی‌دانست؛ همان فنونی که فرهنگ کنیزانی همچون تودد بود که افزون بر آن‌چه شهرزاد در چنته داشت، آواز و رامشگری نیز بلد بودند.[۱]

شهرزاد از فرهنگ و جایگاه یک زن آزاد بهره‌مند بود و آنچنان‌که ذکر کردیم، وجه‌تمایزش با سایر زنان محیط نیز در اراده‌ی آزاد (برای انتخاب امر ازدواج) و فرهنگ وی بود. این مسئله او را برآن داشت تا احساس کند که نقشی سرنوشت‌ساز و انسانی بر عهده‌ی اوست. نقشی که با شور و اعتمادبه‌نفس خاص، آن را به سرانجام رساند. فرهنگ شهرزاد، تحولی عمیق در جنس زن به‌شمار می‌رفت که نشان از برون‌رفت از زمانه جهل و گنگی و الکنی به زمانه‌ی حکایت‌گری و کاربرد زبان و فرهنگ دارد. بدین ترتیب زن که پیش از این موجودی گنگ و بی‌زبان بود که در سکوت کامل تسلیم مرگ می‌شد، اینک دارای زبان شده بود. اما این تحول تنها در یک گام محدود شد و همه‌ی گام‌هایی که زن باید برمی‌داشت را، دربر نمی‌گرفت.

هدف از این کارزار، دورساختن مرگ از جنس زن و بقای نوع بود و بنابراین وی در این راه امتیازاتی پایه‌ای به مرد داد و راضی شد تا از آزادی خویش چشم پوشد و تبدیل به یک کنیز شود تا بدین وسیله از خود و هم‌جنسان خویش پاسداری کند. وی همچنین سعی کرد به مرد ثابت کند که نیاز مرد به زن همچون نیاز یک سرور به بنده است. درست همان‌گونه که ارسطو می‌گفت: «زن برای مرد ضروری است، همچون ضرورت بنده برای سرور».[۲]

برپایه‌ی همین تحول زن از یک موجود آزاد به کنیز، حکایت‌های هزارویک شب، گرد یک مفهوم مرکزی چرخیدند و آن اینکه زنان، تنها برای مردان آفریده

۱ـ کتاب «الف لیله و لیله»، ج ۲، ص ۴۸۹ و ج ۳، ص ۱۵، المکتبه الثقافیه، بیروت، ۱۹۸۱.

۲ـ بنگرید به تزوتان تودورف: فتح آمریکا، ص ۱۸۲، ترجمه بشیرالسباعی، سینا للنشر، القاهره، ۱۹۹۲.

www.tabarestan.info تبرستان

البته این درست خلاف آمد آن چیزی است که در قرآن کریم آمده است؛[1] یعنی آن آیه که می‌فرماید: «و ماخلقت الانس و الجنّ إلاّ لیعبدون» [من بشر و جنیان را نیافریدم مگر برای آن‌که مرا بپرستند] (ذاریات، ٥٦)، و اشاره به سبب آفرینش وجود است.

برهمین اساس، آن‌گونه که سهیر قلماوی ملاحظه می‌کند، عشق آزاد در این حکایت‌ها جایی ندارد[2] و عشق مردان آزاد به زنان آزاد را که در اشعار عرب به‌وفور یافت می‌شود در این کتاب نمی‌توان دید و هر زنی که وارد داستان می‌شود [یا کنیز است یا] مستقیماً تبدیل به کنیز می‌شود و این قضیه حتی در مورد اجنّه و ملکه‌های بیگانه نیز صادق است. در داستان عزیز و عزیزه خواننده به‌روشنی می‌بیند که «قهرمان، ملکه‌ای دور از دسترس را دوست می‌دارد و این زن تا روزی که عاشق می‌شود، همچنان ملکه باقی می‌ماند و آن‌گاه که عاشق می‌شود از پادشاهی جز اسمی برایش باقی نمی‌ماند و با وجود تاجی که در مجالس برسر دارد و با وجود نشستن بر تخت پادشاهی، تبدیل به یک کنیز می‌شود».[3]

٣-٣ اما [این همه‌ی ماجرا نیست و] متن هزارویک شب با وجود آن‌که در آن زن [از یک موجود آزاد تنزل یافته و] تبدیل به کنیز می‌شود، باز متنی زنانه و زن‌محور است. شهرزاد در این مرحله با پذیرفتن چنین نقشی و ورود به کنش زبانی در برابر این وحشی‌گری، نه به پیروزی و درهم‌شکستن جبروت و اقتدار مرد بلکه به ورود به نوعی از قرارداد صلح و پذیرفته‌شدن از سوی او، چشم دوخته بود. او در این راستا توانست به‌جای آموزه‌ی قتل همسر (زن)، پروژه‌ی حفظ روابط زناشویی میان دو جنس و پاسداری از بنیان‌های نظام همسری در برابر خطرات را پیش برد. کنش شهریار عملاً سامانه‌ی خانواده و بنیاد طبیعی نوع

١ـ به‌عنوان نمونه: «الف لیله و لیله»، ج ٤، ص ٨٤ و دیگر نمونه‌هایی که نشان می‌دهد زن تنها برای مرد آفریده شده است.

٢ـ سهیر القماوی، همان، ص ٣٠٤-٣٠٣.

٣ـ همان، ص ٣٠٤.

www.tabarestan.info تبرستان

بشر را تهدید می‌کرد و این تهدید تا حدومرز تهی‌شدن شهر از وجود دختران پیش رفت و زنانگی را در شرف انقراض قرار داد و همین امر باعث تهدید همه‌ی جامعه‌ی بشری گشت. پس باید کاری انجام می‌شد تا این جنس یعنی جنس زن ـ که براساس خود این حکایت‌ها برای مرد ضروری بود ـ حفظ شود. شهرزاد نیز در این میان نزدیکترین و آسان‌ترین راه را برای اقناع مرد برگزید؛ ارائه‌ی زن طبق الگوی پذیرفته‌شده در دنیای مردان و ازجمله در مخیله‌ی شهریار، یعنی زن ـ کنیز.

www.tabarestan.info تبرستان

شهرزاد قصد آن نداشت که (در این مرحله) تصورات مرد درباره‌ی زن را اصلاح کند. بلکه بر او بود که تصویری واقعی و همبسته و همساز با فرهنگ آن دوران و جایگاه زن در آن ارائه کند و البته بی‌شک فرهنگ در شکل‌گیری انسان و ترسیم تصور او از خویش و از جهان به‌طور عمیقی دخالت دارد و نیز بی‌شک انسان آن‌چه به‌طور اجتماعی از او انتظار می‌رود را کم‌کم می‌آموزد و احوال خویش را براساس آن چشم‌داشت‌های اجتماعی، باز می‌سازد. به همین دلیل نیز شهرزاد کاری انجام نداد جز پاسخ و عکس‌العمل در برابر انگیزش‌های فرهنگ. وی فرستنده‌ای بود که در فرستادن پیام‌های خویش شرایط و مراتب گیرنده‌ی پیام را درنظر می‌گیرد و این معنای آن آگاهی فرهنگی است که شهرزاد از فرهنگ ملت‌های پیشین و کتب آنان برگرفته بود.

ما با قراردادن زن ـاز لحاظ فرهنگی ـ در دو دوره‌ی فرهنگی یعنی «دوران حکایت‌گری (شفاهی) و «دوران نوشتن» در پی گفتن آنیم که زن در دوران حکایت‌گری تنها به بازتولید آن تصویری می‌پردازد که مرد از او ترسیم کرده بود؛ یعنی «کنیز». درست همان‌گونه که وی در این دوره در زمینه‌ی شعر نیز از الگوی مردسالار بیرون نرفته و زبان و تصوری خاص از خویش ارائه نمی‌دهد و تنها در دورانی متأخر و پس از برآمدن دوران نوشتار ـکه در آینده به آن خواهیم پرداخت ـ به این تصور از خود دست می‌یابد.

زن در این مرحله (دوران حکایت‌گری) هنوز جایگاه طبیعی خویش را به‌دست نیاورده بود و به مثابه یک «موجود فرهنگی» از پیش برنامه‌ریزی شده به رفتار و گفتار می‌پرداخت. آن برنامه‌ای که مرد آن را ریخته بود تا زن، آن کنیزِ پرگویی باشد که لذت سرور را باعث شده و پیکر و خون خویش را برای تداوم جوانی و تازگی او نثار کند. او هنوز یک موجود فرهنگی با ویژگی‌های برآمده از ساختار بود که فرهنگ و عرف، آن‌ها را به او بخشیده بود: ویژگی‌هایی همچون نیرنگ و خیانت‌کاری و نادانی و ناتوانی. زن در این ساختار فرهنگی موجودی ناتوان و ناقص و کم‌بین و در عین‌حال موجودی شرور و حیله‌گر و خیانت‌کار بود. این تصویر زن در دوران پیشانوشتار است که روشن‌ترین نمود آن را در کتاب «هزارویک شب» از دید یک زن می‌بینیم. درست همان‌گونه که مادر جعفر برمکی هر شب جمعه به پسر خویش، دختری باکره هدیه می‌کرد (و این کار را براساس این آموزه انجام می‌داد که زن برای مرد آفریده شده است)، زن نیز در این کتاب [و در آن فرهنگ] به توصیف خود براساس آن تصویری می‌پرداخت که مرد و فرهنگ مردانه آن را برساخته بودند.

www.tabarestan.info تبرستان

۴

از «کنیز» تا «مادر»

٤-١ چه چیزی شهرزاد را از مرگ پاس می‌داشت؟

همه‌ی کسانی که به دیده‌ی نقد و تحلیل، هزارویک شب را خوانده‌اند برآنند که «گفتار» و «حکایت‌گری» سپر جادویی شهرزاد در برابر مرگ بود و آن‌گونه که کسانی همچون عبدالکبیر خطیبی و تزوتان تودورف می‌نویسند کنش

«حکایت‌گری» برابرنهاد کنش «زیستن» است.[۱] اما در متن هزارویک شب پاسخی دیگر نیز نهفته است که منجر به نجات شهرزاد از مرگ می‌شود و آن تحول او به «مادر» سه فرزند پسر بود که شهریار را به برپایی جشن زفافی در شب آخر این هزارویک شب برای او واداشت.

حکایت‌گری اگرچه می‌توانست در به تأخیرانداختن مرگ و لحظه کشتن، نقشی داشته باشد ولی بی‌شک نمی‌توانست دلیلی برای منع مرگ مقدّر یا رام‌کردن وحشی‌گری مرد باشد. حکایت‌گری همچنین ابزاری زمانی (و زمان‌مند) برای طولانی‌ترکردن رابطه میان همسران بود تا زمانی کافی برای زادن سه فرزند پسر فراهم آید و شهرزاد از یک «کنیز» به یک «مادر» بدل شود و همراه با این تغییر، کار ویژه‌ی زن نیز از یک همسر صرف و یک پیکر لذت‌بخش به «مادری» تغییر یابد. تغییری که سبب تغییر موقعیت زن در خانواده نیز گشت تا اگر مرگ سرنوشت حتمی همسری یک‌شبه باشد، اما زندگی نصیب مادر سه فرزند پسر گردد.

زبان زن در این مرحله، نه زبانی برای بازگویی خویشتن و تجسم وجودی تام و کمال یافته بلکه تنها وسیله‌ای برای بازی و به‌تأخیرانداختن بود. بازی که نزدیک به سه سال طول کشید و این مدت، عمر زبان شهرزاد بود. شهرزاد آن میزان از نیروی زبانی را نداشت که تمام عمر از آن سود ببرد و بنابراین نیازمند سه فرزند پسر بود تا باقی بماند و به زندگی ادامه دهد و خطر را از بقیه‌ی زنان دور کند.

کاملاً روشن است که شهریار از خانواده‌ای مردانه بود. چرا که در خانواده‌ی او (در داستان هزارویک شب) ما جز برادر وی «شاه‌زمان» نمی‌یابیم. در خانواده‌ی شاهی او اثری از هیچ زنی نیست؛ نه دختری، نه مادری و نه خواهری. در

۱ـ تودوروف، ترجمه‌ی عیاشی، ص ۱٤۱ و نیز محسن جاسم الموسوی، ص ۸ و الخطیبی، الکتابه و التجربه، صص ۱۱٦-۱۱۵.

حالی‌که شهرزاد همراه با خواهر خویش «دنیازاد» آمده بود تا بدین ترتیب جنس زن در برابر جنس مرد قرار گیرد. این رویارویی البته در پایان به سود مردان تمام می‌شود که تعداد آنان با آمدن سه فرزند پسر که سپر شهرزاد در برابر مرگ هستند، افزایش می‌یابد. در این میان «حکایت‌گری» و گفتار نیز ابزاری بود برای تحقق این فرزندآوری و سنگین‌ترشدن کفه‌ی مردان نسبت به زنان.

هزارویک شب، بدین‌سان متنی است برای ارائه‌ی تصویری فرهنگی و اجتماعی از زن به‌عنوان «مادر» که مراحل نخستین زندگی وی و تمام تغییرات آن تنها برای همین «مادر»شدن است.

www.tabarestan.info تبرستان

حکایت‌گری و زبان زن در این دوره، تنها ابزاری است برای مرد و برآوردن نیازهای وی. درست همان‌گونه که یکی از پژوهشگران می‌نویسد: «لذت در داستان و روایت‌گری کلاسیک، تنها ازآن مرد است و زن هیچ بهره‌ای از آن ندارد.»[۱]

زبان در دوران روایت‌گری ابزاری است که زن به‌وسیله‌ی آن به دل مرد راه می‌یابد. ابزاری است برای پذیرفته‌شدن و موفقیت در به‌دست‌آوردن رضایت سرور؛ رضایتی که البته سزا یا به عبارتی بهایی سنگین برای زن درپی داشت؛ زادن سه پسر که مرد را جاودان کنند و تداومی برای او در آینده بسازند.

۲-٤ شهرزاد، هزارویک شب یعنی نزدیک به سه سال بیداری کشید تا پرورش شبانه این کودک بزرگ‌سال را برعهده گیرد؛ کودکی پرجنب‌وجوش و بدبین به نام شهریار. شهرزاد در تمام این شب‌ها به او غذا می‌خوراند و مهربانی خویش را نثارش می‌کرد و از واژگان خویش که عصاره‌ی خیال او بودند او را تغذیه می‌کرد تا او را رام کرده و خشونتش را مهار کند.

۱ـ بنگرید به:

J. Gibaldi (ed): Introduction to scholarship in modern Language and Literatures, p. 332.

شهرزاد از همان شب نخست ازدواج نقش «مادری» برعهده داشت. «مادری» برای پروراندن تمام اعضای خانواده‌ای که از «پدر» شروع می‌شد و به سه فرزند «پسر» پایان می‌گرفت.

بنابراین متن از همان آغاز خود را برای نگاشتن حکایتی طولانی از زن به‌عنوان «مادر» آماده می‌کند و با ذکر پرورش این مرد وحشی از سوی زن، از یک «مادری مجازی» راه خود را آغاز می‌کند تا در پایان داستان به «مادری طبیعی» ختم شود و البته قضیه در هرحال، «مادری» زن برای مرد و در خدمت اوست.

www.tabarestan.info تبرستان

میان این آغاز و پایان و این دونوع مادری، حکایت‌های هزارویک شب تصویری از زن ارائه می‌دهند که در آن‌همه جایگاه زن تنها به سبب «مادربودگی» والا می‌شود. این زنان همان‌ها هستند که سهیر قلماوی این‌گونه توصیف‌شان می‌کند: «آن‌ها را در داستان جودر و به‌ویژه در داستان قمرالزمان و معشوقه‌ی وی می‌یابیم. همسری که به شوهرش می‌گوید که چگونه با فرزندان خویش رفتار کند و نیز مادری که به دخترش قرآن می‌آموزد یا مادر و پدری که هر دو به دختر و پسر خویش قرآن و خط و حساب و ادب و هنر می‌آموزند و آن‌گاه که پدر می‌خواهد برای پسر خویش مغازه‌ای دست‌وپا کند کاری بدون مشورت همسرش نمی‌کند.»[۱]

«مادری» نقشی است که می‌تواند زن را از یک موجود استثمارشده و سرکوب‌گشته یعنی از یک کنیز به موجودی محترم و آزاد که بر گفتار و رفتار خویش مالکیت دارد، تبدیل کند؛ نقشی دارای بعد تاریخی و اسطوره‌ای عمیق. شاید شخصیت سمیر میس روشن‌ترین تصویر از مادر را ارائه دهد. زنی بابلی که با شمش حدد پنجم یکی از شاهان آشور ازادواج کرد و آن‌گاه که شوهرش مرد، فرزندش به سن قانونی نرسیده بود و به همین سبب او پنج‌سال بر تخت شاهی آشور تکیه زد و برتمام حوزه‌های سیاسی و دینی و اندیشگی علاوه بر اداره‌ی

۱ـ سهیر القلماوی، ص ۳۱۹.

حکومت تأثیر خود را برجا گذاشت و البته این‌همه بدان سبب بود که او یک «مادر» بود.[۱]

از دورترین روزگاران تابه‌امروز، تصویر «مادر» به‌عنوان لطیف‌ترین و بهترین وضعیت زن نمودار است و بسیاری از سخنان زنانه در دست است که شاهدی بر این مدّعا به‌شمار می‌آید از جمله سخنان گویای یک پژوهشگر زن مغربی که بر آن است که:

www.tabarestan.info تبرستان

«در جامعه معاصر شاهدیم که دوران «مادری» به زن اهمیت و احترامی می‌بخشد که در دوره‌های دیگر عمر خویش از آن‌ها بی‌بهره است. از همان آغاز بروز نشانه‌های بارداری، توجه و لطف دیگران به او جلب می‌شود و آن همسر خشن، مهربان‌تر گشته و در برابر خواسته‌ها و امیال زن کوتاه می‌آید. رفتارهای اجتماعی که در کوچه و خیابان زن با آن‌ها روبه‌رو است نشان از رفتاری ویژه با او می‌کند و فرهنگ عامیانه نیز بر احترام و برآوردن خواسته‌های او هنگام «ویار» تأکید می‌کنند. این احترام و تقدیس به درجه‌ای می‌رسد که به زن اجازه‌ی سلطه‌جویی در دورن خانه و کاربرد قدرت علیه هم‌جنسان خویش (ازجمله در مورد رابطه‌ی مادرشوهر و عروس) می‌دهد. مادرشوهر در فرهنگ اجتماعی ما، از قدرتی برخوردار است که از رابطه‌ی مادری ناشی می‌شود که میان او و شوهر عروس برقرار است و کار به جایی می‌رسد که زن علیه زن برمی‌خیزد و مادرشوهر حتی قدرت این را می‌تواند پیدا کند که عروس را طلاق دهد یا از توجه و مهربانی هم‌پایه‌ی وی، از سوی مرد برخوردار شود. قدرتی که البته برخلاف آن‌چه برخی از کانال‌های ژلاتینه و بی‌اساس فرهنگی که ضربه‌زدن به زن به‌عنوان یک انسان را هدف خویش قرار می‌دهند درپی تبلیغ آنند، هیچ ربطی به نیرنگ و حیله‌گری و حسد زنانه ندارد بلکه قدرتی است برآمده از رابطه‌ای

۱ـ محمد وحید الخیاطه: المرأه و الالوهیه، دراسه فی حضارات الشرق القدیم، ص ۹۵، دارالحوار، اللاذقیه، سوریا، ۱۹۸٤.

پیچیده که در آن اثری از مادری به‌عنوان پایه و شرط اصلی ستم‌کردن یک زن بر زنی دیگر، می‌توان یافت.»[۱]

عایشه بلعربی نیز بر آن می‌رود که: «زن به کمال نمی‌رسد مگر با مادری؛ و وضعیت پایانی وی مادر پسر یا تعدادی فرزندشدن و یا مادرشوهری است؛ چیزی که به او قدرت می‌بخشد که خود را مطرح کند و از هرگونه مراقب و نظارت مردانه رهایی یابد. پیوند مادری و پیروی پسر از مادر تمام زوایای زندگی را زیر سلطه می‌گیرد و به مرد این احساس را می‌دهد که عشقی که مادر به او دارد بسی بیشتر از عشق همسر اوست.»[۲]

www.tabarestan.info تبرستان

این تصویر مادر در گفتار فمنیستی و زنانه ما را به نگرش به متن «هزارویک شب» به مثابه طرحی زنانه وامی‌دارد که زن در آن زبان را ابزاری می‌کند تا از مردی وحشی زمانی کافی برای تحقق مادری کسب کند و پس از آن به مثابه «مادر» وجود خویش را تحمیل کرده و ارزش معنوی و مادی خویش را در خانواده بازیابد. همین هدف است که در آغاز راه مستلزم «کنیز»شدن او و نیز مستلزم آن است که از تمام آن‌چه از فرهنگ و تاریخ گذشتگان با خود دارد و از تمام آن هزار کتابی که در دسترس او است سود ببرد و زبانی ادبی برای خویش برسازد که پایه در حکایت‌گری و خیال‌پردازی و بهره‌گیری از تمامی امکانات زبانی ازجمله شعر و ضرب‌المثل و نیز مجاز و بلاغت داشته باشد. او از این زبان رنگارنگ برای رویارویی با هزارویک شب پر از بیم و هراس سود می‌برد تا در پایان با بهره‌گیری از فرزندانی مذکر به دور پیکر و وجود خویش پرچین بکشد و این فرزندان مرد (پسر) او باشند که از پیکر وی در برابر وحشی‌گری پاسداری کنند و پس از آن‌همه ماندن در شب او را به مرزهای صبح وارد کنند.

۱ـ الرازی نجاه: المرأه و العلاقه بالجسد (ضمن کتاب الجسد الانثوی)، ص ٤٩.

۲ـ عائشه بلعربی: المرأه و السلطه، ص ۱۳ (اشراف فاطمه المرنیسی، نشر الفنک، الدارالبیضاء. د.ت).

این بارزترین نمونه‌ی کاربرد زبان و گفتمان ادبی از سوی زن در زمان حکایت‌گری (شفاهی) است. کاربردی که به زن اجازه‌ی زیستن و به‌سربردن در خانه‌ی مرد را داد تا مادر فرزندان «او» باشد و کنیز سرور خانه یعنی «پدر»؛ پدری که هم پیکر زن ازآن اوست و هم فرزندان و هم آن لذتی که زبان و حکایت‌گری سبب آن است.

تبرستان
www.tabarestan.info

۵

خوانش متن زنانه

۵-۱ مرد می‌نویسد...
مرد می‌خواند...
و مرد تأویل می‌کند.

این خلاصه‌ی جهان زبان است و برآیند فرهنگ که در آن مرد هم تولیدکننده‌ی شناخت است و هم نویسنده‌ی آن، او همزمان هم می‌نویسد و هم می‌خواند و هم تأویل و تفسیر را برعهده دارد. زن هم در حاشیه‌ی فرهنگ و بیرون از دایره‌ی کارآیی و کنش‌گری قرار دارد. زن یک سوژه‌ی زبانی و یک موضوع در متن است؛ یکی از مجازهای گفتمان ادبی. او نه می‌نوشت و نه می‌خواند و نه بنابراین مجالی برای تفسیر فرهنگ و تأویل شناخت داشت.

زن امکان آن را نداشت که به‌عنوان مؤلف و فاعل اندیشه و ادبیات نقشی ایفا کند. فرهنگ مرد و جهان مردانه دیواری بلند بودند که مانع پدیدارشدن آثار فرهنگی و ابداعی زن می‌شدند. برهمین اساس هم امکان نداشت زنانگی متن هزارویک شب آشکار شود چراکه مرد زن را به‌عنوان موجودی عاقل و سازنده و آفرینش‌گر نمی‌پذیرفت، درست همان‌گونه که متن «کلیله و دمنه» نه آفرینش روباهان و گرگان که آفرینش و ترجمه‌ی «ابن‌مقفع» بود. به همین ترتیب حیوان

نادان و کوته‌اندیشی به نام زن نمی‌توانست متنی ادبی همچون «هزارویک شب» بیافریند. زن در ترازوی مردانه‌ی فرهنگ، هم‌وزن و هم‌شأن حیوانات هم نبود. ابن‌مقفع هیچ ننگی در آن نمی‌یابد که نام خویش را بر مجموعه‌ای از حکایت‌های حیوانات بنهد، اما گردآورنده ـیا گردآورندگانـ هزارویک شب، شرم داشتند که نامشان بر داستان‌هایی زنانه قرار گیرد. حکایت‌هایی که در غرب و شرق، اجماع بر آن بوده که (همان‌گونه که اشاره شد) تنها در شأن «جاهلان و افراد فرومایه و زنان و کودکان» است و گویی حتی مترجم این حکایت‌ها به زبان انگلیسی نیز شرم داشت تا نام خویش را بر این کتاب بگذارد.

www.tabarestan.info تبرستان

وضع در دوران معاصر البته چندان تفاوتی با آن‌چه گذشت ندارد. در رمان «وداع با اسلحه» قهرمان داستان، کاترین، در پایان متن به خاطر معشوق خویش می‌میرد و باعث ریخته‌شدن اشک‌های بسیاری می‌شود. ولی این اشک‌ها را چه کسی و برای چه می‌ریزد؟

جودیت فیترلی که به قرائت فمنیستی این موضوع می‌پردازد، چنین پاسخ می‌دهد که «این اشک‌ها را زنان می‌ریزند، اما به خاطر مرد. اصلاً همه‌ی اشک‌های ما زنان برای مردان است و در رمان "وداع با اسلحه" تنها زندگی مردان مطرح است.»[1]

زن اگر چیزی می‌نوشت، علیه خویش می‌نوشت چراکه او به زبان مرد و فرهنگ و اندیشه‌ی مردانه سخن می‌گفت؛ اندیشه‌ای که زنان را به اشغال خویش درآورده و فرهنگ را مستعمره‌ی خویش ساخته بود تا آنجا که زبان، مرد و فرهنگ، جنس مذکر را تشکیل می‌دادند و زن زبان خاصی در این دوره (حکایت‌گری) نداشت.

۵-۲ از آنجا که زن هنگام تألیف متن زنانه‌ی «هزارویک شب» زبان خاص خویش را نداشت، تدوین‌کنندگان این اثر را از او ربودند و به هدف تخریب متن در آن دخل و تصرف کردند و افزونش‌هایی در متن و روایت‌گری انجام دادند.

1- Judith Fetterly: The Resisting reader, p. 71.

گردآورنده یا گردآورندگان با این هدف در این متن زنانه دخل و تصرف نمودند که آن را براساس گفته‌ی «اصالت با جنس مذکر است» مردانه نمایند و بدین ترتیب چیزهایی علیه زن به آن افزودند و ویژگی‌هایی در آن وارد کردند که الگوهای زنانه نوشتار را منحرف کرده و در جنبه‌ی جنسی پیکر زن و معیارهای آن راه به مبالغه پیمودند.[۱] سهیر قلماوی به این نکته اشاره کرده و بر آن است که داستان‌های جنسی در این متن جزئی اصیل از کتاب نیستند و به آن افزوده شده‌اند.[۲]

www.tabarestan.info تبرستان

بدین ترتیب می‌توان گفت که ما در هزارویک شب در برابر متنی اساسی و اصل قرار دادیم که حکایت‌ها و زایش آن‌ها را دربر می‌گیرد و نیز در برابر قسمت‌های افزوده‌شده که توسط تدوین‌گران مرد افزوده شده است تا متن از حالت زنانه به متنی مذکرمحور و نرینه تبدیل شود و نشانه‌های تشخیص‌دهنده‌ی این بخش‌ها، فحشا و جنسی‌نگری است که در آن راه به مبالغه پیموده می‌شود.

روایت‌گری، اصیل و زنانه است و توسط آفرینش‌گر یا آفرینش‌گران زن انجام گرفته است و تدوین و گردآوری کاری است که به مرور زمان انجام گرفته و عامل آن هم مردانی بوده‌اند که کارشان نوشتار بود و البته خواسته‌اند که نامشان پنهان بماند. مرد بدین ترتیب حکایت‌های زنان را از آنان سرقت کرده و سعی در نابودی زنانگی نمود و نسل‌های بعد نیز آن‌چه را اتفاق افتاده بود پذیرفتند و به اهمیت این مبارزه علیه زنانگی و تحریف آن پی نبردند. ولی در زمانی نزدیک به ما بالاخره زن به این متن مهم توجه نشان داد و در خوانش آن وارد رقابت با مرد شد. سهیر قلماوی نخستین گام مهم را در این زمینه برداشت و پس از او نیز

۱ـ به‌عنوان نمونه بنگرید به: «الف لیله و لیله، ج ۲، صص ۱۰۹ و ٤۹۷ و جلد ٤، ص ٤۷. که چنین توصیفی از پیکر می‌توان دید.

۲ـ سهیر القماوی، ص ۳۲۲.

فریال جبوری غزول، اندیشه‌های نقادانه‌ای را درباره‌ی متن مطرح کرد.[۱] متنی که البته پیش از آن‌که محصول تدوین و گردآوری مردانه باشد، متنی است ساخته‌ی خیال و آفرینش زنانه.

۵-۳ پیکر خردورز

متن حکایت‌های هزارویک شب برپایه‌ی تنش میان دو معنا و دلالت از پیکر قرار دارد: پیکر خوش‌نقش و نگار و خیانت‌کار و جذاب که امیال جنسی بر آن سیطره دارند و هم این امیال تمام سنت‌های اخلاقی و وفاداری و حقوق زناشویی را زیرپا می‌گذارند. این پیکر، تصور مرد از پیکر زن است؛ تصوری که ابتدا در شهریار و برادر وی شاهد آن هستیم و سپس گردآورندگان آن را ادامه داده و زیبایی را در متن، بارزترین ویژگی پیکر زن جلوه داده‌اند. پیکر دوم اما پیکر مادر است؛ پیکر بزرگ‌داشته‌شده و محترم، زندگی‌بخش و درآغوش‌گیرنده‌ی مرد؛ پیکری برای پرورش و رسیدگی به مرد که به او مهربانی و زندگی می‌بخشد.

این دو پیکر، زمانه‌ی متن را تقسیم می‌کنند. از یک‌سو شهریار، سه سال تمام هرشب با دختری باکره ازدواج می‌کرد و پس از ازاله‌ی بکارت او را می‌کشت (ص ۱۰)، چراکه در حفظ آبرو و بنیاد ازدواج او را مورد اعتماد نمی‌یافت. از دیگرسو نیز ما شاهد هزارویک شب (مدتی نزدیک به سه سال) هستیم که در آن‌ها شهرزاد دست به تغییر این تصور جنسی و خیانت‌کار از پیکر و تبدیل آن به پیکری «مادرانه» می‌زند. بدین ترتیب ویژگی جنسی شهوت‌محور خیانت‌کار پیکر جای خود را به پیکری خردورز می‌دهد؛ یعنی پیکر مادر.

۱ـ هر دو رساله‌ی دکتری خویش را درباره‌ی هزارویک‌شب نگاشته‌اند و من توانستم از پژوهش قلماوی در این زمینه آگاهی یابم اما دست‌یابی به رساله‌ی دکتری فریال غزول برایم میسر نشد. لیکن خود این پژوهشگر ترجمه‌ای از دو فصل از رساله‌اش را منتشر ساخته است. بنگرید به مجله‌ی «فصول» المجلد الثانی عشر، العدد الرابع، شتاء ۱۹۹٤، صص ۹۷-۷٦.

www.tabarestan.info تبرستان

سه سال (هزارویک شب) برای این تصویر از پیکر در برابر هزارویک شب (سه سال) دیگر برای آن تصویر دیگر. اما این تقسیم‌بندی، تقسیم‌بندی کاملی نیست و آن پیکر جنسی شهوت‌برانگیز که پیکر حاکم بر هزارویک شب نخست است، در حکایت این هزارویک شب نیز ادامه می‌یابد و دلیل آن هم دخالت تدوین‌گران در آن است. بدین سبب تصویر پیکر زنانه همچنان موضوع تنش میان دو فرهنگ باقی می‌ماند. یک فرهنگ مردانه‌ی ستمگر که زن را در پیکری زیبا محدود می‌کند و فرهنگ دیگر که فرهنگ زنانه است و درپی جرح و تعدیل این تصویر نخست از پیکر از طریق حکایت‌گری و کاربرد قدرت زبان است و روشن‌ترین نمود آن را نزد شهرزاد ـ مادر می‌بینیم که هزارویک شب برای این کار صبر نمود. این بارزترین مبارزه‌ی زنانه برای بهبود تصویر زن در برابر فرهنگ مردانه است.

www.tabarestan.info تبرستان

مادری زایا، درست همچون حکایت‌های زایا، که البته شهرزاد در این متن زنانه‌ی شگرف آن هردو را به همراه هم نمایندگی می‌کند.

۵-٤ فرهنگ مردمحور

«هزارویک شب» پیرو شرایط فرهنگ مردمحور بود و زن در آن به بازتولید این فرهنگ و آفرینش متن مذکر می‌پردازد. هم بدین سبب است که وی سه فرزند پسر ـو نه دخترـ به دنیا می‌آورد. بی‌شک پرسشی که در این‌جا مطرح است، آن خواهد بود که: اگر شهرزاد در پایان این هزارویک شب، سه دختر به دنیا می‌آورد (و نه سه پسر) شرایط چگونه می‌شد؟ آیا شهریار به او اجازه‌ی زندگی می‌داد؟ و آیا باز جشن زفافی در آخرین شب از این هزارویک شب برای او برپا می‌کرد؟

آفریننده‌ی متن، تمام شرایط فرهنگ مردانه را می‌دانسته و بدین سبب نیز توانسته است بالاترین مراتب لذت هنری را برای مرد محقق کند و تخیل مردانه را با داستان‌پردازی و حکایت‌گری لذت‌آور خویش شادمان و راضی سازد و در پایان راه نیز با زادن سه فرزند پسر، مردانگی او را ارضا کند و جاودانگی بخشد.

به عبارتی دیگر این آفرینش‌گر، متنی ادبی تولید کرد که هدف و غایت مشخصی داشت: بخشیدن حس رضایت به مرد و قانع‌ساختن او به اینکه زن یک ضرورت برای لذت‌بردن و یک ابزار تولید است که اگر فرصتی در اختیار او گذاشته شود، مرد را خوشبخت خواهد کرد.

این غایت گفتمان ادبی زنانه در دوران «حکایت‌گری» (شفاهی) است و حکایت‌های شهرزاد در هزارویک شب نیز بهترین نماینده‌ی این گفتمان است.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل سوم
پیکر به مثابه ارزشی فرهنگی

تبرستان
www.tabarestan.info

۱

۱-۱ شهرزاد در هزارویک شب، هشتادوچهار شب را به روایت کنیزی به نام «تودَد» اختصاص داده[۱] و در آن به شرح پیروزی زنی ناتوان در برابر مردانی نیرومند دست می‌زند. طی این ماجرا، زن دنیای مرد و فرهنگ مردانه را به چنگ و تصرف خویش درآورده و برای خویش جایگاهی ویژه همراه با ارزشی اجتماعی به‌دست آورد. در این حکایت هر قیاسی میان زن و مرد صورت گیرد این مسئله را ثابت می‌کند که زن در دانش و آفرینش و هوش از مرد برتر است و این دقیقاً آن نکته‌ای است که این حکایت را همچون آوردگاه و صحنه‌ی مبارزه‌ای فرهنگی از سوی زن و در رویارویی با مرد و فرهنگ مردسالار پیش روی ما قرار داده و در آن «مجاز» ابزاری زنانه است که در جهانی که برای زن ارزشی قائل نیست به او ارزش می‌بخشد. حکایت «تودد» نخستین متن ادبی است که در آن زبان زن تجسمی عملی یافته و ذات زنانه به‌عنوان ذاتی کنش‌گر و دارای توانایی رویارویی و حتی دارای قدرت پیروزی و برتری، نمود پیدا می‌کند. اکنون با هم به این حکایت می‌پردازیم تا لایه‌ها و ابعاد مختلف متن آن را نشان دهیم.

۱-۲ «تودد» کنیز مرد جوانی بود به نام «ابوالحسن» که البته داستان زندگی او، داستانی مملو از تلاش‌های بیهوده و شکست‌های پی‌درپی است. مادر «ابوالحسن»

۱ـ از شب ۳۷۰ تا شب ٤٥٣، بنگرید به: «الف لیله و لیله، ج ۲، ص ٤٨٧ تا ج ۳، ص ۱۵.

پس از دورانی طولانی از بی‌فرزندی او را به دنیا آورد و پدرش فرزند دیگری جز او نداشت. پدر که دارای ثروت و مکنت بسیار بود اما از فرزندی که وارث اموالش باشد بی‌بهره، به درگاه خداوند راز و نیاز کرد و از او وارثی برای خویش طلب کرد و عاقبت دعاهای او ثمربخش واقع شد و «ابوالحسن» به دنیا آمد تا پدر بقیه عمر را به شادی سپری کند و وارثی برای مال و ثروت خویش داشته باشد. اما ابوالحسن از ثروت پدر به خوبی سود نبرد و همه‌ی ثروت او را به باد داد و عاقبت به خاک فقر نشست و چیزی برایش باقی نماند جز کنیزی به نام «تودد». کار ابوالحسن به جایی رسید که سه روز نه خوراک داشت و نه چشمش به خود خواب دیده بود. عاقبت کنیز به او گفت: سرورم مرا نزد امیرالمؤمنین هارون‌الرشید ببر و بهای من از او ده‌هزار دینار بخواه. اگر او این مبلغ را زیاده شمرد به او چنین بگو که ای امیر مؤمنان، کنیز من بیش از این ارزش دارد، او را بیازمای تا ارزش وی برای تو معلوم گردد، چراکه این کنیز را همتایی نیست و تنها به کار شما می‌آید. کنیز سپس به او سپرد که زنهار که مرا به بهایی کمتر از این بفروشی که این بها برای من بسیار اندک است. ولی سرور او قدر و ارزشش را نمی‌شناخت و نمی‌دانست که او در میان زنان بی‌همتا است.» (ج ۲/ ص ۴۸۹)

عاقبت، تودد به نزد هارون‌الرشید می‌رود که از بهای گران این کنیز در عجب بود. ولی ابوالحسن به اصرار از خلیفه می‌خواهد که تودد را بیازماید تا ارزشش را بشناسد. تودد نیز هارون‌الرشید را به مبارزه می‌طلبد و این باعث شگفتی خلیفه و جلب‌توجه علمای دربار و در رأس آن‌ها ابراهیم بن سیار نظّام و دیگر فقیهان و فیلسوفان و دانشمندان زمانه می‌شود. تودد با آنان مناظره می‌کند و یکی‌یکی آن‌ها را شکست می‌دهد و آنان در حالی از مجلس بیرون می‌روند که هم جامه و هم جایگاه اجتماعی خویش را از دست داده‌اند.

پس از این پیروزی خلیفه از وی می‌خواهد، خواسته‌ای طلب کند و او نیز از خلیفه می‌خواهد تا وی را به سرور خود بازگرداند و خلیفه نیز این می‌کند و

www.tabarestan.info تبرستان

افزون بر آن پنج‌هزار دینار به خود کنیز و صدهزار دینار به سرور او می‌بخشد و سرور را از هم‌نشینان خویش می‌سازد.

۳-۱ حکایت «تودد» حکایت رویارویی جنس ضعیف و جنس قوی است. تمام ویژگی‌های زن در این میان در زاویه‌ی ضعف‌اند و تمام ویژگی‌های مرد در برابر، ویژگی‌های قدرت. تودد یک کنیز است و نه یک زن آزاد، نیز او جوان است و تنها و بی‌پشتیبان و بی‌پشتوانه خانوادگی و اجتماعی، همچنین او کم‌سن‌وسال است و حکایت بر کم‌سالی او تأکید بسیار می‌کند (ج ۲/ ص ۴۹۰) علاوه بر همه‌ی این‌ها او بسیار زیبا بود. تودد کنیزی بود عرضه‌شده برای فروش با سروری بی‌پول و درمانده و این‌ها همگی کنایه از ضعف می‌کنند.

در برابر این موجود ضعیف، خلیفه قرار دارد با تمام دانشمندان موجود در دربار تا تمامی دستگاه حاکم با همه‌ی قدرت سیاسی و تمدنی و اقتصادی خویش در برابر این کنیز خردسال زیباروی قرار گیرد؛ قدرت همه‌جانبه و مردانگی کامل در رویارویی با پیکری تازه و سن و سالی اندک و پرسش آنجا است که: آیا این کنیزک ارزش مبلغی همچون ده‌هزار دینار را دارد؟

این را باید بازار تعیین می‌کرد. بازار رویارویی میان زن در ناتوان‌ترین شرایط خود و مرد در نیرومندترین حالت خویش.

رویارویی آغاز می‌شود؛ رویارویی آن دانشمندان کهنه‌کار با این پیکر نوشکفته و ناتوان. (ج ۲/ ص ۴۸۹) تودد تمامی دانشمندان زمانه را از قاریان و فقیهان و منجمان و حکیمان و هندسه‌دانان و فیلسوفان به رویارویی می‌خواند. (ج ۲/ ص ۴۹۰) مناظره طی ساختاری دقیق و یکسان ادامه می‌یابد و هشتادوچهار شب از حکایت‌های هزارویک شب شرح تفصیل آن است. ساختار مناظره تودد و دانشمندان در دربار هارون‌الرشید از قرار زیر است:

الف) کنیز، مردان را یکی‌یکی به مناظره می‌خواند.

ب) وی با شخص دوم مناظره نمی‌کند مگر پس از آن‌که نفر اول پیش چشم خلیفه و دیگر دانشمندان زمانه علناً شکست خود را اعلام کند.

www.tabarestan.info

ج) ابتدا مرد به طرح پرسش‌هایی بر «تودد» می‌پردازد و تودد نیز به تفصیل و با دقت فراوان به آن‌ها پاسخ می‌گوید.

د) مرد در برابر پاسخ‌های دقیق و مفصل او احساس ترس از شکست می‌کند و بدین سبب از در ترفند و حیله وارد می‌شود تا او را بکوبد (ج ۲/ ص ۵۱۳، ۵۱۲، ۵۰۵، ۵۰۳ و ۵۰۲) ولی این ترفندهای مردانه همیشه با شکست روبه‌رو گشته، از مهار عقل زنانه و درهم‌شکستن زیرکی این موجود کوچک ناتوان می‌ماند.

www.tabarestan.info تبرستان

هـ) مرد دانشمند آن‌گاه اعلام می‌کند که تودد از او داناتر است و بدین ترتیب در برابر دانش و سخن شیوای وی تسلیم می‌شود (ج ۲/ ص ٤۹۹ و ج ۲/ ص ۵۱۰ و ج ۳/ ص ۱۳).

و) پس از آن نوبت به کنیز می‌رسد تا از آن مرد پرسش‌هایی بپرسد. پرسش‌هایی که مرد همیشه از پاسخ به آن‌ها ناتوان می‌ماند و در برابر جمعیت حاضر در دربار مفتضح می‌شود و آن‌گاه تودد از او می‌خواهد تا جامه از تن بکند و درمانده و برهنه مجلس را ترک کند.

این گام‌های شش‌گانه، نظام حاکم بر مناظره‌ها است و در هر مناظره‌ای تکرار می‌شوند و با تغییر شخص مورد مناظره این طرح تغییری نمی‌کند. همه‌ی این افراد این مراحل شش‌گانه را پشت‌سر گذاشتند و البته هم در گام چهارم کوشیدند از در ترفند و حیله‌گری این زن را بکوبند ولی ترفند آن‌ها کارگر نیافتاد و آن‌ها مجبور شدند گام‌های دیگر را نیز طی کنند و در پایان نیز به دست این کنیزک کم‌سال و بی‌نام و نشان برهنه گشتند.

این یکی از راه‌های برهنه‌کردن و نشان‌دادن حقیقت فرهنگ مردسالار است که در پایان همین فصل به آن می‌پردازیم.

۱-٤ این مناظره‌ها تنها به بازی پرسش هجومی و پاسخ کوبنده بسنده نمی‌کند و فراتر از آن، شامل جنبه‌های طنزآلودی نیز هست. تودد از مهارت‌های استثنایی سود می‌برد که دانشمندان کهنه‌کار دربار از آن‌ها بی‌بهره بودند. وی از خنده و

سربه‌سر گذاشتن پرسش‌گر و نیز از بازی سکوت و تأمل و اظهار ناتوانی از پاسخ سود برده و با استفاده از چنین ابزارهایی جمع شاهانه را تحریک کرده و آن دانشمندان کهنه‌کار را تبدیل به بازیچه‌ای نمود در دستان یک کنیزک خردسال و مجلس شاهانه را به خندیدن به آن‌ها واداشته تا بدین ترتیب ویژگی‌هایی همچون اعتماد و مردانگی و عزت و مقام و بزرگ‌منشی آن‌ها را درهم کوبد. مردان کهنه‌کار علم نیز یکی پس از دیگری در برابر این زن فروافتادند و تحقیر شدند. قاری قرآن جامه‌ی خویش کند و شرمناک از مجلس مناظره بیرون رفت (ج ۲/ ص ۵۰۳) پزشک نیز همچون او برهنه پا به فرار گذاشت (ج ۲/ ص ۵۱۰) پیش از این دو نیز فقیه به امر خلیفه تن داد و پیراهن از تن درآورد و شکست‌خورده و شرم‌زده از جمع بیرون آمد. (ج ۲/ ص ٤۹۲) منجم دربار نیز با اعلام شکست در برابر وی رو به درباریان گفت: «شاهد باشید که او از من داناتر است و سپس مغلوب و مقهور مجلس را ترک نمود.» (ج ۳/ ص ۸) در این حکایت تأکید بر آن است که نشان داده شود که هر کدام از این مردان طعم کامل شکست را چشیده‌اند و هیچ‌کدام از آن‌ها از رفقای خویش عبرت نگرفته است تا بدین ترتیب فرایند مسخره‌کردن این کهنه‌مردان و درهم‌شکستن اقتدار آنان به‌طور کامل اجرا شود و بازی ریشخند و استهزاء به سرانجام برسد. کنش ریشخند آن‌گاه که مردان به قسمت به‌کارگیری ترفند می‌رسند آغاز می‌شود. به‌عنوان مثال یکی از مردان این حکایت که «حکیمی» کهنه‌کار است از «تودد» کنیز زیباروی کوچک می‌پرسد: برای من از جماع بگو؟

«آن‌گاه که تودد آن بشنید، سر فروآورد و سر تکان داد و از حضرت امیرمؤمنان شرم کرد و سپس گفت به خدا ای امیرمؤمنان که سکوتم نه از ناتوانی بلکه از سر شرم است وگرنه جواب او آماده در دهان من است» (ج ۲/ ص ۵۰۸) این پاسخ دربرگیرنده‌ی گونه‌ای از ریشخند درباره‌ی این مرد «حکیم» است که نه شرم شناخت و نه مجلس و موقعیت را دانست و تودد چهره‌ی او را بی‌نقاب نشان می‌دهد؛ «حکیمی کهنه‌کار» ولی در عین‌حال تهی از شرم و جوانمردی.

www.tabarestan.info تبرستان

«تودد» در این مقام از ابزار «سربه‌گریبان بردن و اظهار شرم» در برابر این پرسش حکیم سود می‌برد؛ ابزاری که در جایگاه‌های دیگری نیز از آن بهره می‌گیرد. به‌عنوان نمونه بنگرید به موضع وی در برابر مرد منجم که «آن‌گاه که هوش و دانش و خوش‌سخنی و درک والای او را دید، در پی ترفندی برآمد تا او را در برابر خلیفه شرمنده سازد، بدین سبب از او پرسید: ای کنیز، آیا در این ماه باران خواهد بارید...؟ تودد ساعتی مکث کرد و به اندیشه فرو رفت تا آن‌گاه که خلیفه گمان برد که او از پاسخ‌دادن ناتوان است. منجم به او گفت: چرا سخن نمی‌گویی؟ و او پاسخش داد: سخن نمی‌گویم مگر آن‌که خلیفه اجازه دهند. خلیفه گفت: چه می‌خواهی؟ او گفت: از شما شمشیری می‌خواهم تا گردن او را بزنم، چراکه ملحد و زندیق است. پس امیرمؤمنان و اطرافیان وی به خنده افتادند. (ج ۳/ ص ۵)

تودد، دربار خلیفه را تبدیل به صحنه‌ی نمایشی ساخت و نشست را از حالت جدّی و مبارزه‌طلبی و مناظره به طنز و استهزاء تبدیل کرد و در آن صحنه‌ی نمایش، همه‌ی ابزارهای لازم را همچون سر به زیرانداختن و سکوت و تظاهر به ناتوانی و نادانی و جز آن، به کار گرفت تا فضای آن جمع را تغییر داده و خرد این دانشمندان را به سخره گرفته و اقتدار ساختگی آن‌ها را بازیچه قرار دهد و آن‌گاه شمشیری بخواهد تا گردن منجمی را بزند که ملحد و زندیق است و ازقضا پرسش او باعث برملاشدن این مسئله می‌شود و او (که درپی ترفندی برای به‌دام‌انداختن این کنیز بود) خود به دام ترفندی افتاد که کنیز جوان تدارک دیده بود تا بدین ترتیب تودد این دانشمند مرد کهنه‌کار را به مضحکه‌ای برای خلیفه و اطرافیان وی بدل کند. گویی تاریخ و زمان و خلافت همگی بر مردی می‌خندیدند که مغلوب کنیزکی شده بود که دانش و غرور و جایگاه آن کهنه‌مرد را با شمشیر زبان و فرهنگ خویش از دم تیغ گذرانده بود.

در این میان ابراهیم نظّام که یکی از متکلمان برجسته و رهبر گروهی از دانشمندان و فقیهان بود، پس از اندیشه و تأمل بسیار رویارویی با این دختر را

www.tabarestan.info تبرستان

پذیرفت و آن‌گاه که نوبت به او رسید، در پی آن برآمد تا با ترفندی بر کنیز فائق آید. پس پرسید که «بگو کدام‌یک برترند؟ علی(ع) یا عباس (عموی پیامبر)؟» تودد [با درک این نکته که عباس همان کسی است که خلیفه و همه‌ی خاندان عباسی دعوای آن دارند که نسب آن‌ها به او می‌رسد] دانست که این پرسش حیله‌ای بیش نیست و اگر می‌گفت علی(ع) از عباس برتر است، آن‌گاه موجب خشم خلیفه‌ی عباسی می‌شد. در این‌جا نیز او از ابزارهای نمایش سود برد و «ساعتی سر به زیر انداخت و گاه رنگ می‌باخت و گاه گونه‌هایش سرخ می‌شد»، پس از مدتی گفت: «از دو نامی پرسیدی که هریک را فضیلت‌هایی است، آن به که آن دو را رها کنیم و به آن‌چه در آن هستیم بپردازیم. هارون‌الرشید با شنیدن این سخن از جا برخاست و به کنیز آفرین گفت.» (ج ۳/ ص ۱۲)

تودد با استفاده از ابزارهایی همچون رنگ‌باختن و تأمل و سکوت افسون‌گر خویش، که همیشه هیجان و تشویش و اضطراب را در مجلس خلیفه عباسی درپی داشت توانست از یک‌سو خلیفه را در تأیید سخن خویش وادار به حرکت کند و او را از جا بلند کند و از سوی دیگر آن مجلس را مملو از حرکت و خیزش کرده و گاه به خنده وادارد و گاه به شک و شبهه، و فاعل همه‌ی این‌ها آن کنیزک کم‌سن و سال بود.

مناظره این کنیز با نظّام نقطه‌ی اوج مجلس خلیفه بود که وی آن را به صحنه‌ی نمایش بدل کرده بود و نیز پایانی جالب‌توجه که به رسوایی و برهنگی مرد و فرهنگ مردانه انجامید.

«خلیفه که از هوش و ذکاوت او (تودد) به شگفت آمده بود به نظّام گفت: جامه‌ات را درآر. نظّام نیز گفت: تمام این حاضران در مجلس گواه باشند که این کنیز از من و از هر دانشمندی داناتر است. سپس جامه‌اش را از تن درآورد و آن را به تودد داد و گفت بگیر، امیدوارم که سودی از آن نبری». (ج ۳/ ص ۱۳)

نظّام آخرین مردی بود که برهنه شد و آخرین نماد فرهنگ مردانه، تا عاقبت مرد و فرهنگ مردانه به آنجا برسد که جامه از تن بکند و کرامت از کف دهد و

در برابر این کنیزک بی‌نام و نسب، دانش و اندیشه‌اش را گم کند. نظّام فرجام کار خویش را آن‌گاه فهمید که از تودد پرسید: یکی از انواع شمشیر را نام ببر...؟ و تودد پاسخش داد که یکی از انواع شمشیر زبان است. (ج ۳/ ص ۱۳) زبان تودد شمشیر برنده‌ای بود که سر نظّام را به باد داد و بنای مردانگی و عقلانیت او را درهم شکست. زنانگی با همه‌ی ضعف و کاستی و حیله‌گری بر مردانگی با تمام پیشینه و جایگاه تاریخی اجتماعی آن فائق آمد. شکست مردانگی نیز شکل هزل‌گونه‌ای داشت که باعث درهم‌شکستن شوکت و خم‌شدن قامت و برکنده‌شدن جامه از تنشان شد. زن در این چالش دریافت که آنان بسیار کمتر و پرنقص‌تر از آن سطح و جایگاهی از دانش هستند که در ظاهر ادعای آن را دارند.

مرد توسط «تودد» به خاک برهنگی و فرار و شرم می‌افتد ولی کنیز همچنان عاقل و زیبا و خوش‌سخن باقی می‌ماند.

۱-۵ احساس تناقض و پارادوکس در این حکایت که برپایه‌ی نمایش طنزگونه‌ای در مناظره‌ها قرار دارد، از همان آغاز حکایت و از نام کنیز آغاز می‌شود. «تودد»، که دارای دلالت‌ها و معانی والایی است. «ودّ» یکی از نام‌های پنجاه و پنج‌گانه عشق است که اغلب آن‌ها را ابن‌قیم جوزیه نقل کرده است.[۱] «ودّ» لطیف‌ترین حالت‌های عشق‌ورزیدن است؛ «عشق ناب و پاک‌ترین و لطیف‌ترین لایه‌های آن است و نسبت آن به عشق همچون نسبت مهربانی و رأفت است به رحمت.»[۲] ودّ آنچنان‌که ابن‌قیم می‌گوید ناب‌ترین و لطیف‌ترین گونه‌های عشق است.[۳] ودّ همچنین دربرگیرنده‌ی جذب و جلب است و تودد به معنای جذب عشق دیگران است[۴] (و فاعلیت در آن ملاحظه می‌شود).

۱ـ ابن قیم الجوزیه: روضه المحبین و نزهه المشتاقین، ص ۳۱، تحقیق السید الجمیلی، دارالکتاب العربی، بیروت، ۱۹۸۷.

۲ـ همان، ص ٦۲.

۳ـ همان، ص ٦۳.

٤ـ القاموس المحیط، ماده «ود».

www.tabarestan.info تبرستان

بدین‌سان نام این کنیز بر معانی همچون دوست‌داشتن و اخلاص و نزدیکی و عشق دلالت می‌کرد: تودد. اما اگرچه این کنیز نامی دال بر عشق و دوست‌داشتن دارد، کنش او خلاف آمد این است. او نه‌تنها درپی جلب دوستی و محبت و نزدیکی مردان نیست بلکه آنان را به مبارزه طلبیده و به سخره می‌کشاند و جمعیت را به استهزای آنان وادار می‌کند و شمشیری مجازی و برنده به نام زبان را علیه آنان از نیام بیرون می‌کشد. ریشه‌ی تناقض میان نام به مثابه دال و کنش وی به مثابه مدلول از همین نقطه آغاز می‌شود و پایان نمی‌یابد. کنیز ناتوانی که نیرومند می‌شود و دختر بی‌نام و نسبی که خود را به درخت دانش و ریشه‌های آن پیوند می‌دهد. درختی که میوه‌هایش بی‌نظیر و بی‌همانند است و نقطه‌ی اوج پارادوکس آنجا است که زنانگی، مردانگی را درهم کوبیده و لباس آن از تن درآورده و ابهت آن را درهم می‌شکند. پدیده‌ای کاملاً خلاف آمد واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی. یعنی رسیدن زن به بالاترین جایگاه اجتماعی و ایستادن در مجلس خلیفه و دربرابر تمامی مردان کهنه‌کار اندیشه و قله‌های دانش و لایه‌ی بالای هرم اجتماعی و پس از آن به مبارزه‌طلبیدن این مردان و فرهنگ مردانه و چیره‌شدن بر همگی آنان و برهنه‌کردن فرهنگ و دانش مردانه.

زنی برخاسته از ناکجاآباد که هیچ جایگاه و مرتبت و اصل و نسبی ندارد، به جنگ زمانه خویش و تمام مردان قدرتمندش می‌رود و در پایان به جایی می‌رسد که داناترین و باهوش‌ترین و درعین‌حال کم‌سن و سال‌ترین و دون‌پایه‌ترین باشد.

زن ناگزیر از ایجاد چنین پارادوکسی بود تا در دنیایی که از آن مردان است و در چارچوب فرهنگی که سراسر مردی و مردانگی، برای ذات زنانه‌ی خویش جایگاهی مناسب بیابد.

اگرچه این حکایت، فرهنگ زنانه‌ی خودبسندی ایجاد نمی‌کند و زبان زنانه‌ی ویژه‌ای نیز برنمی‌سازد ـ و ما این نکته را در قسمت بعد توضیح خواهیم داد ـ اما در آن، زن گام نخست را برداشته و سلاح مرد (یعنی فرهنگ او) را ربود تا با ابزار خود او به جنگ‌اش برود و در پایان پیروز میدان باشد. این همان پارادوکس

www.tabarestan.info تبرستان

فرهنگی است که در حکایت تودد نمود می‌یابد و نشان از خواستی زنانه برای تحقق وجودی خودبسند و متکی بر خویشتن مستقل دارد که نیروی خود را از توانمندی‌های خویش بگیرد و نه از چتر حمایتی همسر یا پدر یا خویشاوندان و یا (آن‌گونه که در مورد زنان خوارج و دختران اشراف و معشوقه‌های عرب می‌بینیم) از چتر حمایتی عشیره و فرقه‌ی دینی. تودد با آن الگویی از زن که در کتاب‌های ادبیات آن را دیده‌ایم تفاوت دارد. او دختری بود که نه اصلی داشت و نه نسبی و نه جاه و مقامی؛ کنیزی بود که در معرض فروش قرار داشت و دیگران برایش قیمت تعیین می‌کردند و از همین پایگاه ضعف به قدرت رسید و بالاتر از همه‌ی نمادهای قدرت حاکم و رؤوس هرم اجتماعی آن روزگار قرار گرفت.

www.tabarestan.info تبرستان

این پارادوکس مجازی نشان از یک معنای شیوای فرهنگی و تمدنی دارد. در این‌جا زن بیان می‌کند که کنش‌گری توانا است و می‌گوید که شمشیر، چیزی نیست جز شمشیر دانش و فرهنگ و بنابراین زبان نیز یکی از انواع این شمشیر است. این پاسخی است که نظّام از زبان «تودد» شنید و خود را در چنگال فرهنگ مردانه‌ای یافت که آن‌گاه که زن از خواب برخیزد، سپری برای حمایت مرد فراهم نمی‌کند.

۲

۲-۱ حکایت تودد چه الگوی فرهنگی زنانه‌ای را پیش‌روی ما می‌گستراند؟ به آسانی می‌توان دید که این حکایت همان‌گونه که بر شخصیتی مجازی تکیه دارد، فرهنگی مجازی را نیز در خود دارد. اگر مجاز ـدر بلاغتـ به معنای کاربرد زبان و معانی آن به شیوه‌ای خلاف‌آمد عرف جاری است، این حکایت نیز از مجاز خاص خویش برخوردار است بدان معنا که دلالت‌های جدیدی را پیش می‌نهد که با جریان پذیرفته‌شده و عرف فرهنگی متفاوت است. این فرهنگ مجازی، تک‌نگاریی است خلاف‌آمد شیوه‌ی معمول و جاری در دوران حکایت‌گری

[شفاهی] ـیعنی دوران هارون‌الرشیدـ که در آن ما شاهد زنی هستیم که علیه شرایط دوران خویش و واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن عصیان می‌کند. «تودد» یک آفرینش فرهنگی چارچوب‌شکن است که تمام دانش‌های روزگار خویش را آموخته است و در آن‌ها از تمامی مردان آن روزگار و دانشمندان دربار بالاتر و سرآمدتر است. علاوه بر این دانش‌ها، او دارای توانایی‌هایی روان‌شناختی است که با استفاده از آن‌ها به جنگ بزرگ‌مردان رفته و طعم شکست را به آن‌ها می‌چشاند.

www.tabarestan.info تبرستان

این فرهنگ مجازی عبارت است از:

فرهنگ پیکر در برابر فرهنگ خردورزی

فرهنگ کنیز در برابر فرهنگ زن آزاد

و فرهنگ کتاب در برابر فرهنگ آفرینش و ابداع

البته این فرهنگ، اول و آخر، همان فرهنگ و زبان و عقلانیت مرد است اما در حافظه‌ی زن جای می‌گیرد و بر زبان یک زن جاری می‌شود و این بدان معنا است که زن هرآنچه مردانه است را از آن خود می‌کند. زن در این حکایت نه فرهنگی ویژه‌ی خود ارائه می‌کند و نه زبانی خاص خود، اما سلاح مرد و ابزار او را ربوده و به وسیله‌ی آن به مرد حمله برده تا مردانگی را درهم‌شکند و بت آن را از بالا به پایین بکشد. ما در ادامه به تک‌تک این نکات می‌پردازیم:

۲-۲ در این حکایت پیوندی محکم و مستحکم میان پیکر زن و فرهنگ او برقرار است. «تودد» کنیزی است که از یک‌سو زیباترین زن زمانه‌ی خویش است و از سوی دیگر «داناترین» فرد زمانه. بهتر است توصیف زیبایی او را از کتاب هزارویک شب نقل کنیم:

«این کنیز در زیبایی و نیکویی و کمالات و قدوبالا و اعتدال، مانند نداشت. دارای آن میزان از ادب و هنر و فضلی بود که هیچ‌کدام از اهل زمانه نداشت و در هنرمندی از همه شهره‌تر بود و افزون بر زیبایی، از دانش و عمل و خرامانی بهره داشت. قد او میانه بود و زیبا و پیشانی‌اش همچون ماه شب چهارده و ابروانش

آخته و چشمانش همچون چشمان آهوان و بینی‌اش راست و کشیده و گونه‌اش همچون شقایق و دهانش همچون غنچه و دندان‌هایش همچون ردیف مروارید و چانه‌اش چون چاه زنخدان و کمرش باریک و خلاصه آن‌که در زیبایی و نکورویی همانند نداشت... و نیکویی‌اش عقل از دیگران می‌ربود و نگاهش تیری کشنده بود که بر دل هر بیننده‌ای می‌نشست و با این همه نیکوسخن بود و نیک‌گفتار.» (ج۲/ ص ٤٨٨)

تبرستان www.tabarestan.info

این توصیفی است از یک دختر جوان فوق‌العاده یا به بیانی بهتر، توصیفی است از یک پیکر مجازی که دارای بالاترین مراتب تمایز و تفاوت با دیگران است. او از سویی نیکوترین و زیباترین است و از سویی دیگر دربرگیرنده‌ی تمام ویژگی‌های مثبت و نیکو و در پیکر او تمام ارزش‌های زیباشناختی و به بیانی بهتر هرآنچه در پیکر زن، بارز است جمع است.

این پیکر کامل از لحاظ زیبایی مادی، با زیور دانش و معرفت کامل‌تر نیز خواهد شد. تودد خود را دربرابر خلیفه، کسی توصیف می‌کند که تمام دانش‌های دوران خویش از زبان و علوم دینی گرفته تا ریاضیات و هندسه و فلسفه و شعر و رامشگری و نواختن عود، همه را فراگرفته است و در پایان می‌افزاید که:

«اگر آواز بخوانم و برقصم، فتنه‌انگیزم و اگر زیور ببندم و عطر بر خود زنم، دیگران را به تیر خویش کشم. خلاصه آن‌که به جایی رسیده‌ام که تنها اهل خرد و دانش آن را درک می‌کنند.» (ج ۲/ ص ٤٨٩)

این پیکر فرهیخته و دانشور، به ضرورت پیکری فتنه‌انگیز و جذاب نیز هست که «هوش از سر آن‌کس که در وی نظر کند، خواهد ربود». هم دانش است و هم زیبایی که در یک پیکر گرد آمده‌اند. یعنی زنی با دو اسلحه‌ی برّان. که در سرتاسر حکایت ما شاهد ذکر ویژگی‌هایی از جمله فصاحت و شیوایی سخن و نیز کم‌سن و سالی (و زیبایی) او هستیم.

او موجودی بی‌همتاست. از یک‌سو «پیکری» زیبا دارد که ابزار افسون‌گر اوست و از سوی دیگر این پیکر افسون‌گر، پر از دانش و معرفت است. و این

ترکیب زنی فوق‌العاده می‌سازد که دارای ویژگی‌هایی است که در هیچ آفریده‌ای نیست. لذا آن‌گاه که به مناظره با کهنه‌کاران دانش زمانه برمی‌خیزد به یاری همین هستی مجازی است که مردانگی‌شان را درهم می‌کوبد و جامه از تن‌شان درمی‌آورد و آن‌ها را شکست‌خورده و برهنه رها می‌سازد.

این مسئله‌ای است که بدون پیکری مجازی و شگفت‌آور رخ نمی‌دهد؛ پیکری که توانی بالا در هوش‌ازسرپراندن بینندگان و به‌درکردن توان آن‌ها دارد.

پیوند پیکر و فرهنگ در این تصویر پرمعنا از تودد به کمال می‌رسد که آلت موسیقی به‌دست می‌گیرد:

«خلیفه امر کرد تا عودی زیبا و دقیق و در فراق یار آوردند. تودد آن را در آغوش گرفت و سینه خویش بر او گستراند، همچنون مادری که به نوزادش شیر می‌دهد و دوازده نغمه نواخت تا آنجا که مجلس از شدت طرب به حرکت درآمد...» (ج ۳/ ص ۱۵).

در این‌جا پیکر به آلت موسیقی پیوند می‌خورد و در این پیوند پیکر گرما و جوانی و زیبایی خویش را به آلت موسیقی منتقل می‌سازد تا تصویر و آواز و شعر جنبش آغاز کند و فرهنگ با این پیکر شگرف یکی می‌شود تا موجود مجازی یک‌پارچه‌ای برسازند که بی‌همتا است و چشم هر بیننده‌ای را به خود مشغول کرده و مجلس را به جنبش وامی‌دارد.

این همان فرهنگ پیکر است که حکایت «تودد» آن را پیش می‌نهد. حکایتی که در آن زن همه‌ی داشته‌های طبیعی خویش را به‌کار می‌گیرد تا قلعه‌های مردان را درهم‌کوبد و آن‌ها را به تصرف خویش درآورد. تودد دارای پیکری زنانه و بی‌همتا بود که می‌توانست منبع ضعف او باشد. یعنی پیکر به مثابه یک ابزار مشاع جنسی که بدان سبب مشاع است که صاحبش کنیز است. اما این پیکر زیبا به بالاترین درجات فرهنگ پیوند می‌خورد تا از حالت ضعف به حالت توان تغییر کند. توانی که دل هر بیننده‌ای را می‌رباید. بدین‌وسیله زن به موفقیت‌هایی دست می‌یابد که در تاریخ فرهنگ‌های مختلف همانند نداشته است. او مردان را به

www.tabarestan.info تبرستان

اعتراف وادار می‌کند و مردانگی آن‌ها را درهم می‌شکند، همچنان‌که به‌مدد همین پیکر فرهیخته و دانشور، بر دیگر زنان برتری یافته و دستاورد فرهنگی و تمدنی مجازی را برای آنان به بار می‌آورد که باعث می‌شود شهرزاد (به‌عنوان زن) سلاحی به دست آورد که هشتادوچهار شب به او فرصت زیستن و حکایت این اعجاز شگرف می‌دهد. بدین‌وسیله زن پی می‌برد که پیکرش تنها یک ابزار تحریک جنسی یا تنها کالایی عرضه‌شده در بازار مردانه نیست بلکه پیکری است با «ارزش‌های فرهنگی» که می‌تواند صاحب خویش را در برابر چشمان طمع‌کار و دستان پلید پاس دارد و به هرآن‌کس که در او نگاهی بکند، ضربه‌ای کاری وارد کند. هم بدین سبب است که نتیجه‌ی ماجرا آن می‌شود که تودد از فروخته‌شدن به‌عنوان کنیز رهایی یافته و به خانه‌اش بازمی‌گردد ـهرچند این خانه خانه‌ی سرور باشدـ و به مال و ثروتی دست می‌یابد نه به‌عنوان قیمت وی به‌عنوان یک کالا، بلکه پولی که از سوی خلیفه به این کنیز به پاس فرهنگ و جسارت عقلی وی، به‌عنوان جایزه تعلق می‌گیرد.

تحول پیکر از یک ارزش جنسی به یک ارزش فرهنگی منجر به بروز الگوی زنانه‌ی یکتایی شد که در جنس زنان و در فرهنگ زنانه یک آفرینش و ابداع تأثیرگذار به‌شمار می‌رود. تودد نمادی است از یک خواست آنتولوژیک عمیق در ناخودآگاه زنانه، که در این حکایت که یک زن از یک زن دیگر می‌گوید و در گوش مرد در طی هشتادوچهار شب (برای تعمیق و تحکیم معانی این حکایت زنانه در ذهن مرد و یادآوری مداوم آن) نجوا می‌کند به مجاز بیان شده‌اند.

۲-۳ در این حکایت ما شاهد آگاهی عمیق از کارویژه‌ی حکایت‌گری و کنش متن هستیم. حکایت، این خودآگاهی را در شخصیت قهرمان نشان می‌دهد. قهرمان حکایت کنیز است و نه یک زن آزاد و این انتخاب معانی عمیق دربر دارد. این معنا آن‌گاه روشن‌تر به چشم می‌آید که ما به جای این کنیز، زنی آزاد را به‌عنوان قهرمان وارد ساختار حکایت کنیم و آن‌گاه به حوادث داستان نگاهی

www.sabarestan.info

دوباره بیاندازیم. در این صورت باید این پرسش را مطرح کرد که آیا یک زن آزاد می‌تواند در چارچوب شرایط و سنت‌های آن زمان، همین کارها را انجام دهد؟

تودد در یک مجلس عمومی به سخره‌گری و استهزاء پرداخته بود و به اجرای نقشی نمایش‌نامه‌ای پرداخت که در آن به عرضه‌ی پیکر خویش ـچه به لحاظ مادی و چه به لحاظ مجازیـ می‌پرداخت.

حوادث حکایت از آنجا آغاز می‌شد که سرور یک کنیز(یعنی همان تودد) در برابر وی مبلغی هنگفت معادل ده‌هزار دینار طلب کرد و این مبلغ نیز باعث شگفتی خلیفه (به‌عنوان خریدار) شد و او را به پرسش از سبب آن گرانی برانگیخت. پس از این، حوادث دیگر برای توجیه این قیمت گران پیش آمدند. حوادثی که مستلزم عرضه‌شدن زن در یک مجلس عمومی بودند تا بدین ترتیب تمایزها و مزیت‌های وی بر سایر کنیزان و غلامان فاش گردد. این اتفاقات هم همگی در حضور مردانی دانشمند و خبره در قیمت‌گذاری کالاهای بشری انجام می‌گرفت. خبرگانی که نام آن‌ها در این روایت به مجاز «راسخون فی‌العلم» (یعنی کهنه‌کاران اندیشه) آمده است.

اگر قهرمان حکایت زن آزادی بود، این حوادث هیچ‌کدام پیش نمی‌آمد. بدین ترتیب شخصیت کنیز در این روایت به‌عنوان یک نقاب و برای درلفافه گفتن آمده است و کاربرد کنیز از آن رواست تا حوادث حکایت امکان پیش‌آمدن بیابد و آن‌چه ما پیکر فرهیخته و دانشور (که از یک‌سو پیکر است و از سوی دیگر دانشور) می‌نامیم، تولید شود. همه‌ی این‌ها، نشان از آگاهی عمیق از کارویژه و تأثیر متن و عملکرد راوی است. جامعه‌ای که این حکایت در زمینه‌ی آن پیش می‌آید به کنیز اجازه‌ی فرهیخته‌بودن را می‌داد و حتی کنیز فرهیخته را به‌عنوان یک مسئله مطلوب، مطرح می‌کرد.[1] فرهنگ زنانه و فرهیخته‌بودن زن، یکی از

۱ـبنگرید به: محسن جاسم الموسوی، ص ۱۰ و نیز بنت‌الشاطیء، صص ۱۹-۱۸ و نیز نبیله ابراهیم: حکایت الجاریه تودد ـقراءت حضاریهـ مجله فصول، المجلد الثامن، العددان ۱ و ۲، مایو ۱۹۸۹.

www.tabarestan.info تبرستان

جوانب همراه کنیزبودگی، به حساب می‌آمد و در بازار باعث ارزش می‌شد و بر بهای کنیز می‌افزود و باعث جلب مشتریان بیشتری می‌شد. بدین سبب فرهیخته بودن زن مسئله‌ای در تناقض با آزادبودن و سروربودن زن بود. و زن آزاد، به جز اندک مواردی که استثنا بودند و نمی‌شد به آن‌ها تکیه و استناد کرد، زنی دانشور و فرهیخته نبود و چه‌بسا که زنی دارای میزانی از کالای کنیزان می‌شد (یعنی فرهیختگی و دانشوری) نام او نهفته داشته می‌شد؛ ما نمونه‌ی چنین زنی را در علیه بنت‌المهدی می‌یابیم.[۱]

در میان زنان تنها کنیزان حق برخورداری از فرهنگ و دانش آن روزگار را داشتند چراکه تنها همان‌ها به این کالا نیازمند بودند. فرهیختگی و دانشوری درست همچون پیکر و زیبایی آن، کالایی برای تجارت به‌شمار می‌رفت و از نشانه‌های این کالابودگی فرهنگ در میان زنان آن است که هم مستلزم عرضه‌شدن است (همچون پیکر) و هم مستلزم امتحان و ارزش‌گذاری برای خریدن.

از بدیهیات آن روزگار آن‌که نادان و بی‌سوادبودن زن آزاد نه‌تنها ضرری نداشت، بلکه مطلوب و سودمند بود و در برابر آن نیز فرهیختگی و دانش‌اندوزی کنیز، به‌عنوان کالایی برای تجارت و عرضه در بازار خواهان داشت. بدین ترتیب براساس تقسیم‌بندی رایج در آن روزگار، بی‌سوادی سهم زن آزاد بود (که به سواد نیازی نداشت و بدون آن نیز از ارزش ذاتی برخوردار بود) و دانش و فرهنگ سهم کنیزان. این قالب و شرط اجتماعی حکایت است که حکایت باید به آن محدود شود. زن نیز در این قالب، از این مجوز سود برده و از ابزار فرهنگ بهره گرفته و با آن به نیت و خواست درونی خویش برای رویارویی و جنگیدن با مرد دست یافت. بر این پایه می‌توان گفت که شهرزاد (روایت‌گر اصلی هزارویک شب) با ابزار مجاز به جنگ مرد رفت، ولی تودد در حقیقت به چنین جنگی دست زد. شهرزاد در پایان به مادری سه فرزند پسر رسید و آن را ابزار و

۱ـ در مورد علیه بنت المهدی بنگرید به: سیوطی، نزهه الجلساء فی أشعار النساء، ص ۶۱.

www.tabarestan.info تبرستان

دست‌مایه‌ی زندگی قرار داد. اما تودد از شخصیت «کنیز» به‌عنوان ابزار زندگی و زنده‌ماندن خویش سود برد و هرچه بیشتر در زنانگی خویش فرو رفت تا ناتوانی خویش را تبدیل به توان کند و از پیکر و فرهنگ و دانش خویش، ارزشی فرهنگی بسازد و به این وسیله وجود و هستی زنانه‌ی خویش را از به‌باد داده‌شدن و ابتذال در امان دارد.

۲-٤ به همان ترتیب که حکایت شخصیت کنیز را به‌عنوان نقابی به چهره می‌زند تا کنش مجازی خود را به پیش برد، در کنار آن (حکایت) متضمن تنشی فرهنگی است برای پاک‌کردن ساحت «کنیزان» از گرد تصورات اجتماعی درباره‌ی آنان؛ تصوراتی که منفی‌اند و کنیز را پیکری لذت‌بخش می‌شمارند که برای کام‌جویی مردان آفریده شده و طراحی اجتماعی آن‌هم در این راستا بوده است. سنت لذت‌بخشی و تجارت لذت ناشی از این پیکر در بازار برده‌فروشان، در ادبیات آن زمان کاملاً نمود یافته است و ما در رساله‌ی جاحظ (از نویسندگان بزرگ دوران میانه) درباره‌ی «دخترکان و کنیزکان» این چهره را کاملاً می‌یابیم؛ رساله‌ای که هر که آن را بخواند، تصویری از کنیز به‌عنوان یک آفریده برای فحشا در ذهن او نقش می‌بندد.[۱] حاحظ در این رساله بر آن است که «کنیز در عشق و دوست‌داشتن،خالص و یک‌رنگ نیست». (ج ۲/ ص ۱۷۲) و «شیوه‌ی او بر عدم یک‌رنگی و به‌کاربستن حیله و فریب و خیانت است... و اگر دلبستگان او چند نفر باشند، با یک چشم برای یکی می‌گرید و با چشمی دیگر برای دیگری کرشمه می‌آید و به یکی راز خویش می‌گوید و به دیگری چیزی دیگر، هر کدام را به این توهم می‌اندازد که تنها از آن اوست. ولی آن‌چه آشکار می‌کند برخلاف آن چیزی است که نهفته می‌دارد و هنگام جدایی برای همه می‌نویسد که از همه‌ی دیگران جز او بیزار است و خواهان خلوت با اوست. و ابلیس اگر جز کنیزکان دامی برای

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ الجاحظ: رسائل ج ۲، ص ١٤٤، تحقیق عبدالسلام هارون، مکتبه الخانجی، القاهره، ١٩٦٤.

دیگران نداشت و فریبی برای زدن راه دیگران در دست او نبود، همین دام ابلیس را در این راه کافی بود». (ج ۲/ ص ۱۷۵)

البته جاحظ پس از این همه عبارت که در بالا آمد، در پایان جمله‌ای می‌آورد در غایت استهزاء و تناقض. وی می‌نویسد: «البته این سخنان نه از روی ذمّ و بدگویی بلکه از روی مدح و ستایش آن‌ها است. چراکه در روایت آمده است که بهترین زنان شما، افسون‌گرترین و فریباترین آنهایند».

www.tabarestan.info تبرستان

آن‌چه جاحظ بیان می‌کند نه از باب وصف حال بلکه از باب بیان حقیقت و بنیاد این موجودات بشری است. فریب و دغل‌کاری صرفاً یک ویژگی کنیز نیست بلکه غریزه و حقیقت عمیق و وجودی آن‌ها است، و اگرهم ذکر آن رود نه از باب ذم و بدگویی بلکه از باب ستایش این موجودی است که به بهترین شکل حقیقت خویش را نمایان می‌کند و به بهترین وجه آن را به کار می‌گیرد. همه‌ی آن هم بدین سبب است که کنیز ریشه در خاک فحشا و فساد و رذیلت دارد و فرهنگ او برپایه‌ی «زنا و عشق‌بازی و فتنه‌انگیزی و شوق و غلام‌بارگی است و اگر در پی راه هدایت هم باشد، آن را نخواهد شناخت». (ج ۲/ ص ١٦٦) او بر این اساس نوشتن را می‌آموزد تا نامه‌نگاری کند. اصطلاح «نامه‌نگاری» دربرگیرنده‌ی فریب و دغل و خیانت است. یعنی به‌کاربستن فرهنگ برای عشق‌بازی و هموارکردن راه خیانت و به‌دام‌انداختن محبوب و مبتلاکردن وی در رابطه‌ای مشکوک که هدف از آن تحریک و تجارت با پیکر است. این‌ها را جاحظ در راستای توضیح «نامه‌نگاری» کنیزان و اهداف آن و ابزارهای فحشا و زنا که در آن نهفته است بیان می‌کند. (ج ۲/ ص ۱۷۲)

نامه‌نگاری و نوشتن بدین ترتیب ابزاری فرهنگی در خدمت فحشا است و پیکر کنیز نیز کالایی مشاع است برای هرکه در دام این خدعه و نیرنگ گرفتار آید، تا بدین‌گونه فرهنگ و پیکر در دستان کنیز، شرطی شیطانی و دامی از دام‌های شیطان باشد؛ دامی که تاروپود آن از زبان پیکر و زبان نوشتار (نامه‌نگاری) ساخته شده است.

این تصویر کنیز و حقیقت فرهیختگی و دانش‌اندوزی او در ادبیات دوران میانه است که یکی از مهم‌ترین اندیشمندان دوران و از بارزترین نمایندگان فرهنگ مردانه، بیان می‌دارد. کسی که رساله‌اش را نه از باب هجوم و بدگویی از کنیزکان بلکه از باب دفاع از رابطه‌اش با آنان می‌نگارد. جاحظ هرآنچه را می‌نویسد به قصد تأیید و دفاع می‌نویسد و در این راستا می‌گوید:

«در این کتاب برهان‌هایی علیه آن کسانی آورده‌ایم که به ما در مالکیت کنیزکان خرده گرفته و به سبب بیان نعمت‌ها (مقصود کنیزان است) و سخن‌گفتن از آن‌ها، از ما بدگویی کرده‌اند. و امیدوار به پیروزی در این جدال هستیم که بیان‌کننده‌ی حقیقت، الکن نیست.» (ج ۲/ ص ۱٤٦)

www.tabarestan.info تبرستان

جاحظ ـبراساس گفته‌های خود او ـ نویسنده‌ی حقیقت و بیان‌کننده‌ی آن است و نه برسازنده‌ی برخی صفات، و بنابراین گفتار وی درباره‌ی کنیزکان نه بدگویی آن‌ها بلکه از شدت تحسین آن‌ها است.

آن‌چه رفت تصویری از کنیزان و تصور فرهنگ و دانش آن‌ها در دوران میانه بود. در برابر این‌همه حکایت «تودد» در کتاب هزارویک شب، گویی به رویارویی با فرهنگ حاکم آن زمان می‌پردازد؛ فرهنگی متضاد و ستمگر که از کنیز تنها پیکر لذت‌بخش فحشامحورش را در نظر می‌آورد و فرهیختگی کنیزان را به «نامه‌نگاری» (با آن معنای منفی که پیش از این آمد) فرومی‌کاهد. و از اطلاق نام «نوشتار» برآن سر باز می‌زند و البته میان نامه‌نگاری (مکاتبت) و نوشتن (کتابت) راه بسیار است؛ به اندازه‌ی راه میان دروغ و راست؛ راه میان پاکی و ناپاکی. این فرهنگ حاکم، هرچه را که یک کنیز می‌دانست در چارچوب زنا و روابط نامشروع جای می‌داد.

و البته برای رویارویی با چنین فرهنگ و ذهنیت ریشه‌دوانده‌ای ما نیاز به خیالی آفرینش‌گر داریم که بتواند به جنگ این فرهنگ رفته و به واسازی و درهم‌شکستن دژهای آن همت گمارد و این دقیقاً همان چیزی است که «تودد» در مجلس خلیفه انجام می‌دهد. او مردان را یکی‌یکی به مبارزه خوانده و همه را

ـحتی ابراهیم نظّام، استاد و مراد جاحظ که آن گفته‌ها را در مورد کنیزکان می‌آورد ـ برهنه و شکست‌خورده وادار به فرار می‌کند.

«تودد» در برابر آن تصویر پر از مکر و حیله از کنیزکان که آن‌ها را در یک آن در عشق چند نفر می‌دید، تصویری از اخلاص به یک مرد (سرور خود) ارائه کرد و در برابر آن تصویر که فرهنگ کنیزان را فرهنگ زنا و بدکارگی می‌دانست، تصویری از کنیز مطرح می‌کند که فرهنگش قرآن و فقه و فلسفه و حکمت است. وی تصویری ارائه می‌کند از کنیزی زیباروی و دانشور و شیواسخن، که عقل از سر هرکه او را ببیند می‌رباید و او را برهنه به فرار وادار می‌کند. اما در پی عرضه و فروش پیکر خویش به شهوت‌رانان نیست بلکه در پی پاسداری از خود و سرور خود است و در این راه شوکت هر کس که او را به‌عنوان کنیز زیباروی کم‌سن و سالی می‌دید، می‌شکند.

www.tabarestan.info تبرستان

این فرهنگ و آن پیکر در پیوند با هم مجازی تمدنی برمی‌سازند در تضاد با آن تصور ذهنی از آنان که بدترین خصلت‌ها را حقایقی قلمداد کرده‌اند که در مدح این کنیزکان آمده است؛ کنیزکانی که بدگویی، بیان حقیقت آن‌ها به شمار می‌رود.

حکایت «تودد» به راستی ساخت‌شکنی ریشه‌ای تمدن مردانه و مردساز است.

۲-۵ علی‌رغم دلالت‌های عمیق این حکایت و نیز علی‌رغم تحول عمیق در نگرش زن به خود و جهان پیرامون که در این حکایت آمده‌اند، اما این حکایت کمتر از آن است که به مرز آفرینش «گفتمانی خاص» برسد. از سویی، فرهنگ درونی دراین حکایت مبنی بر حفظ (دانش‌ها) است و از سویی دیگر، دانش‌های حفظ‌شده دانش‌ها و معارف مردان هستند. درواقع ما در این حکایت در برابر دانش‌نامه‌ای ـاز دانش‌های مختلف مردانه ـ به نام «تودد» هستیم و نه در برابر آفرینش ریشه‌ای که پایه‌های گفتمان زنانه‌ی خاصی را بریزد.

هرآنچه ما در پاسخ‌های تودد و نیز در پرسش‌های وی می‌یابیم، فرهنگ مردان است که کنیزی آن را حفظ کرد و بازتولید می‌کند. به‌عنوان نمونه می‌توان به پاسخ

«تودد» به پرسش حکیم در مورد «جماع» اشاره کرد که در پاسخ به آن، کنیز سخنانی طولانی در توصیف حالالت جماع و بهترین مواقع آن و نیز در فواید و مضرات آن می‌آورد (ج ۲/ ص ۵۰۸) و این نشان از دانش و معرفتی دارد که فراتر از یک دخترک نوسال است. سخن از جماع، درواقع سخن از تجربه‌های درازی است که بیش از آن‌که شباهتی به داشته‌های این دخترک کم‌سن و سال داشته باشد به داشته‌های مردی سال‌خورده یا حکیمی خبره شبیه است، و این قضیه مسئله‌ی «حفظ» و از برکردن را تأکید می‌کند. درست همچون دیگر پاسخ‌های وی که شبیه به دانش‌های موجود در دانش‌نامه‌ها و کتاب‌های آن دوران مردانه است.

www.tabarestan.info تبرستان

نکته‌ی جالب آنجا است که لایه‌های عمیق ریشه‌های لغوی واژه‌ی «تودد» ما را به آن معنایی رهنمون می‌سازد که در واژه‌ی (هم‌ریشه‌ی) مودت ذکر می‌شود. چه برخی از مفسران در تفسیر گفته‌ی خدای تعالی که (تلقون الیهم بالمودّه) به این نکته اشاره می‌کنند که «مودت» در این گزاره به معنای «کتاب» است تا معنای آن آیه این باشد که برای آنان کتاب‌هایی می‌فرستید.[۱] این حاکی از رابطه‌ای ریشه‌ای میان نام این کنیزک و مفهوم کتاب دارد. تو گویی که تودد به‌عنوان کتاب یا دانش‌نامه‌ای در این داستان ظاهر می‌شود که دانش‌های زمانه را درخود دارد و علی‌رغم همه‌ی آن ظاهر مبارزه‌جویانه در حکایت هیچ کنشی از تودد سر نمی‌زند که نشان از یک آفرینش باشد که بتوان آن را به حوزه‌ی زبان و آفرینش‌گری زن نسبت داد و طغیان علیه فرهنگ مردانه و زبان نرینه انگاشت.

شاید هم چنین آفرینش و طغیانی در مرحله‌ی «حکایت‌گری» (شفاهی) ممکن نبود و در این دوره تنها این کفایت می‌کرد که زن توان خود را در دفاع از خود و هستی و حضور کنش‌گر خویش نشان داده و به کار گیرد، و برای رسیدن به گفتمان و آفرینش‌گری زنانه زن باید سده‌ها و نسل‌ها صبر از خود نشان می‌داد

۱ـ القاموس المحیط، ماده «ود».

ـما این مسئله را در بخش دوم دوران نوشتار نشان خواهیم دادـ به سبب همین نقص و کاستی در آفرینش‌گری، پیروزی زن در این حکایت چیزی به زن نمی‌افزاید جز یک پیروزی نمادین و آن‌که ـچه مادی و چه معنویـ در این میان سود می‌برد، مرد است. خلیفه دستور می‌دهد که به صاحب کنیز صدهزار دینار بدهند (ج ۳/ ص ۱۵) درحالی‌که او تنها یک‌دهم این مبلغ را طلب کرده بود. علاوه بر این خلیفه صاحب کنیز را همراه و هم‌صحبت همیشگی خویش ساخت، حال آن‌که آن سرور (صاحب کنیز) آنقدر در متن حکایت بروز نداشت که مستحق چنین جزایی باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

بدین‌سان می‌توان گفت که «تودد» در این حکایت سرمایه‌ی سرور خویش بود؛ سرمایه‌ای سودآور که وی توانست پس از آن‌همه فقر به وسیله‌ی آن، ثروت خویش را بازگرداند و پس از آن وضعیت پست، با استفاده از او جایگاه اجتماعی بالایی برای خود دست‌وپا کند. ولی تودد دوباره به‌سان یک کنیز به منزل سرور خویش بازگشت و این به آن معنا بود که فرهنگ زن هنوز ازآنِ او نبود و به سرور او یعنی به یک مرد تعلق داشت.

۳

۳-۱ رابطه زن و مرد در این حکایت حول محور «برهنه‌کردن» می‌چرخد. مردان از بصره برای امتحان کنیز [و مشاهده] و شکست‌دادن وی می‌آمدند و در این راه از تمام دانش و معرفت خویش سود می‌بردند و آن‌گاه که از برآوردن هدف خویش یعنی شکست‌دادن تودد به وسیله‌ی علم و دانش ناتوان می‌ماندند به نیرنگ و حیله روی می‌آوردند، و البته همه‌ی این را برای شکست‌دادن یک کنیز و تسلیم‌کردن وی در مجلس خلیفه می‌کردند. اما تودد به مبارزه با آن‌ها برمی‌خاست و آن‌ها را به زمین می‌کوبید و در پایان هم از لحاظ جسمی و هم از لحاظ معنوی راه به برهنه‌کردن آن‌ها می‌برد.

او در این مجلس به رویارویی هفت‌تن از کهنه‌کاران دانش (دو فقیه و یک قاری و یک پزشک و یک ستاره‌شناس و یک فیلسوف و در پایان شیخ مجلس ابراهیم بن سیار النظّام) رفت و پس از آن‌ها به جنگ با معلم شطرنج و معلم تخته‌نرد پرداخت و این جشنواره را با نواختن عود به پایان رساند تا آن‌که مجلس از شادمانی جنبش آغاز کرد، و البته آن هفت دانشمند در میان این جمعیت شادمان نبودند چراکه تودد آن‌ها را برهنه و شکست‌خورده از مجلس بیرون انداخته بود.

www.tabarestan.info تبرستان

۳-۲ در این میان به‌جز نام خلیفه و نام ابراهیم بن سیارالنظّام، نام‌های دیگر مردان ذکر نمی‌شود. نام خلیفه (هارون‌الرشید) نیز به این سبب ذکر می‌شود تا شاهد واقعی و تاریخی حکایت باشد و زمینه واقعی حکایت را نشان داده، ارزش اجتماعی به آن ببخشد؛ بدین ترتیب این حکایت براساس مرجعیت مشخص زمانی و مکانی ـ که در شخص خلیفه و مجلس وی و نیز ابراهیم بن النظّام که شخصیت واقعی معاصر هارون‌الرشید است ـ نمود می‌یابد و حادثه‌ای تاریخی به شمار رفته، مناظره‌ی تودد با آن مردان نه یک افسانه بلکه واقعه‌ای ثبت‌شده در دیوان خلافت انگاشته می‌شود. بدین‌گونه حکایت برای خویش جایگاهی در تاریخ تمدن و فرهنگ یافته و برهنه‌کردن مردان بدل به منظره‌ای تاریخی می‌شود که راوی حکایت طی هشتادوچهار شب آن را روایت می‌کند تا بدین‌سان با ذکر برهنه‌کردن مردان در مجلس پادشاه زمانه، به استهزای آنان بپردازد. این کارویژه‌ی روایی شخصیت هارون‌الرشید است به‌عنوان گواهی بر آن‌چه اتفاق افتاد.

نظّام نیز در این میان نماد فرهنگ عقلانیت و کلام بود. کسی که شاگردش جاحظ درباره‌ی او می‌نویسد: «گذشتگان برآنند که هر هزارسال کسی می‌آید که همتایی ندارد و اگر این گفته درست باشد، ابواسحاق (کنیه‌ی ابراهیم نظّام) آن فرد است».[1] مردی که به سبب تسلط بر نظم گفتار شایسته نام نظّام است.

۱ـ خیرالدین الزرکلی، الأعلام، ج ۱،ص ۳٦، ناشر مؤلف، بیروت، ۱۹٦۹.

این مرد، نماد مردی است که مرد هزاره است و سرور کلام و گفتار است؛این مرد بی‌نظیر را خداوند رودرروی کنیزی قرار می‌دهد که او نیز بی‌نظیر است، تا جنگ میان این دو بی‌نظیر ـیعنی میان فرهنگ مرد و پیکر کنیزـ آغاز می‌شود. نظّام رو به سوی تودد ـکه در جلوی چشم نظّام شش مرد را برهنه کرده و از مجلس فراری داده استـ کرد و با او چنین می‌گوید:

«نظّام: مرا همچون دیگران گمان نکن.

تودد: من برآنم که تو شکست خواهی خورد، چراکه سخن گزاف می‌گویی و خداوند مرا یاری خواهد کرد تا بر تو پیروز شوم و لباس تو را از تو برکنم. بهتر آن است که کسی را بفرستی تا برای تو لباسی بیاورد که بپوشی.

نظّام: به خدا قسم بر تو پیروز خواهم شد و از تو موضوعی خواهم ساخت که مردم، نسل‌ها از آن سخن بگویند.

تودد: بهتر است که به خاطر این قسم خود کفاره‌ای بدهی». (ج ۳/ ص ۱۰)

پس از آن مناظره آغاز می‌شود و آنجا که نظّام توانایی دختر را در پاسخ به پرسش‌ها دریافت به حیله‌گری و فریب پناه می‌برد، ولی در این میان موفق نمی‌شود و کار او به آنجا می‌رسد که لباس از تن کنده، در برابر همه می‌گوید: «همه‌ی کسانی را که در این مجلس گرد آمده‌اند، گواه می‌گیرم که این دخترک از من و از هر دانشمندی، دانشمندتر است. سپس لباس از تن کنده و رو به کنیزک می‌گوید: این‌ها را بگیر، امیدوارم که از آن‌ها سودی به تو نرسد». (ج ۳/ ص ۳۳)

در این نقطه فرهنگ هزارسالهٔ مردانه نیز شکست می‌خورد. آن‌چه در این مناظره به چشم می‌آید، آن است که هر دو طرف بی‌نظیر با تمام توان درپی آن هستند که دیگری را به «موضوعی بدل سازند که مردم نسل‌ها از آن سخن بگویند» یعنی تبدیل رقیب به یک حکایت و به متنی روایی؛ و دست آخر نیز این فرهنگ مردانه است که به موضوع سخن نسل‌ها در سرتاسر سفر عجیب و شگفت هزارویک شب بدل می‌شود.

تبرستان www.tabarestan.info

فرهنگ مردانه با ذکر صفاتی همچون فرهنگ گزافه‌گویی (کنیز به نظّام می‌گوید تو گزافه‌گو هستی) و فرهنگ غرور (نظّام به کنیز می‌گوید که به خدا قسم که بر تو پیروز خواهم شد و از تو موضوعی برای سخن مردمان خواهم ساخت) برهنه می‌شود. نماد هزارسال مردانگی فرومی‌ریزد و مرد بی‌نظیر در برابر زن بی‌نظیر شکست می‌خورد و ما خواهیم فهمید که ـآن‌گونه که تودد در حرف و عمل به نظّام پاسخ داد ـ زبان برنده‌تر از شمشیر است.

به نظر می‌رسد که نام «نظّام» از آن‌رو به صراحت و به‌طور کامل آمده است تا ریشخند فرهنگ و زبان مردانه و هزارسال مردانگی به کمال برسد. هزارسالی که نتوانست لحظاتی چند در برابر یک دخترک کم‌سن و سال و بی‌نام و نشان استوار بماند تا فرهنگ عقل و جدل پس از هزارسال که در اوج ادعا بود، بر زمین خورد.

۳-۳ «و سرور آن کنیز، ارزش او را نمی‌دانست» (ج ۲/ ص ۴۸۹)

این جمله در آغاز حکایت آمده است؛ جمله‌ای طنزگونه که مرد ـسرور ـ را که گنج موجود در خانه‌ی خویش را نمی‌دانست، مورد ریشخند قرار می‌دهد. این نیز گونه‌ای از برهنه‌کردن است که شخصیت مردی را که ارزش زن را نمی‌داند بی‌پرده، نشان می‌دهد. این برهنه‌کردن با ادامه‌ی داستان عمیق‌تر شده و بعدی اخلاقی پیدا می‌کند. آنجا که مرد در عرضه‌کردن کنیزش برای فروش ـپس از به‌باددادن ثروت عظیم پدر ـ تردید نمی‌کند. این برهنه‌کردن شخصیت مرد به‌ویژه آنجا روشن‌تر دیده می‌شود که در برابر شخصیت زن قرار گیرد. صفات منفی مرد در برابر صفات مثبت زن. مردانگی مفلس در برابر زنانگی زاینده و بارور. دوگانه‌های زیر روند برهنه‌شدن شخصیت مرد را روشن‌تر نشان می‌دهد:

مرد زن را می‌فروشد و زن مرد را می‌خرد.

مرد ارزش زن را پایین می‌آورد و زن ارزش مرد را بالا می‌برد.

مرد، زن را در معرض فروش قرار می‌دهد و زن از مرد جدا نمی‌شود.

مرد زن را طلاق می‌دهد و زن به مرد بازمی‌گردد.

مرد از ارزش زن می‌کاهد و زن ارزش مرد را می‌افزاید.

www.tabarestan.info تبرستان

این دوگانه‌ها و قراردادن آن‌ها در کنار هم باعث پرده‌برداشتن از حقیقت مردانه شده و این پرسش را پیش می‌نهد که در این میان حیله‌گر خیانت‌کار که نباید به سخن او اعتماد کرد کیست؟

در پاسخ به این پرسش اگر جاحظ ـکه شاگرد نظّام است ـ کنیزان را شایسته این خصلت‌ها می‌داند، حکایت تودد اشاره به خلاف این نکته دارد و این درون‌مایه‌ی آن برهنگی و پرده‌دری است که علیه فرهنگ مردانه و غرور و گزافه‌گویی آن در جریان است.

www.tabarestan.info تبرستان

۳-٤ پس از شکست‌دادن هفت مرد و معلم شطرنج به دست تودد، تخته‌نردباز پای پیش نهاد و تودد با او این‌گونه سخن گفت:

«تودد: اگر امروز بر تو غلبه کنم به من چه خواهی داد؟

تخته‌نردباز: به تو ده لباس از دیبای قسطنطینی زربافت خواهم داد و ده لباس از مخمل.

سپس تخته‌نردباز بدون طرح پرسش گفت: و اگر من بر تو پیروز شوم از تو چیزی نمی‌خواهم جز آن‌که بر کاغذی برایم گواهی بنویسی که من بر تو غلبه کرده‌ام.

تودد: مطمئن باش به آنجا نخواهی رسید.

سپس با هم بازی کردند و تخته‌نردباز شکست خورد و از مجلس بیرون رفت درحالی‌که به زبان فرنگی سخن می‌گفت». (ج ۳/ ص ١٤)

البته نکته جالب در این‌جا آن است که متن برخلاف مقاطع گذشته، اشاره‌ای به برهنه‌کردن وی نمی‌کند. اما تودد در این‌جا چیز دیگری از او می‌گیرد. زبان را و آن مرد توانایی سخن‌گفتن شیوا را از دست داد و سخن‌گفتن به زبان فرنگی آغاز کرد. این نکته، هجوم زنانه‌ای است به مهم‌ترین داشته‌های مردانگی یعنی زبان، تا بدین ترتیب قلب مردانگی هدف قرار گیرد (یعنی زبان آن) و مردانگی ناکارآمد و نابارور شود و عضو اصلی اندام خویش را از دست دهد.

این مرد که زبان خود را در برابرتودد از دست داد، آخرین مرد از سلسله مردان مجلس بود و بنابراین ازدست‌دادن زبان از سوی وی، در واقع معنای اصلی نماد لباس (و کندن آن) را در حکایت بازگو می‌کند. لباس در این حکایت نقابی زبانی بود که کهنه‌کاران اندیشه درپس آن نهان می‌شدند و قدرت از آن می‌گرفتند. چراکه زبان، سلاح معرفتی و روانی است که انسان درپس آن پناه می‌گیرد. بنابراین لباس و زبان در این حکایت پوشش‌اند؛ پوششی که در برابر حمله‌های زن فرو می‌ریزد و زن این پوشش را (در قالب لباس) از تن هشت مرد می‌کند و از نفر نهم نیز به‌گونه‌ی برکندن زبانش، این پوشش را فرو می‌ریزد.

زن در تمام طول این حکایت، برکندن نقاب از چهره‌ی مرد را به انجام رساند و او را همچون روز نخست تولدش، برهنه کرد. او را به کودکی و برهنگی بازگرداند، به آغوش مادر تا دوباره او را به مادری نیازمند کند، درحالی‌که نه لباسی دارد و نه زبانی. تا بار دیگر کودک شود و مادر سرپرست او شود. مرد در این داستان، فقط پیکری است که درپس نقاب زبان و فرهنگ مخفی است و اگر این نقاب فرو افتد ناتوانی‌اش آشکار می‌شود و بی‌زبانی به‌جای شیوایی می‌نشیند و شرمندگی و شکست به‌جای گزافه‌گویی و غرور.

زن در این حکایت زبان و فرهنگ مرد را می‌رباید و با آن‌ها به جنگ او می‌رود و البته پیداست که زن در دوران «حکایت‌گری» شفاهی به این نتیجه رسید که زبان، سلاح است و فرهنگ، قدرت.

شهرزاد زبان را به‌عنوان سلاحی به‌کار برد که او را از مرگ سریع نجات دهد و از روایت‌گری سود برد تا هزارویک شب را زنده بماند و سه پسر به دنیا آورد و تبدیل به مادر شود و بدین ترتیب ارزش او (از یک زن) به مادربودگی تغییر یابد و سپری بزرگ در برابر سلطه مرد به‌دست آرد. در این میان هم برترین و نخستین سلاح شهرزاد، زبان بود.

تودد اما گامی پیش‌تر می‌نهد و از اسلحه‌ی فرهنگ سود می‌برد و آن را به‌عنوان سلاحی کمکی در کنار پیکر خویش به کار می‌گیرد تا گزافه‌گویان و

www.tabarestan.info تبرستان

مغروران را درهم‌شکند و کهنه‌کاری آنان را به سخره گیرد و نقاب آن‌ها را برکند و زبانشان را از آنان بگیرد و تصویری از زن ارائه دهد که پر از رویارویی و پیروزی (بر مردان) و پر از توان و نیروست. این همان چیزی است که پیکر آن‌گاه که به ارزشی فرهنگی بدل شود، می‌تواند انجام دهد.

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل چهارم
تصرف زبان
حمله به شهر مردان

تبرستان
www.tabarestan.info

۱

زبان از منظر تاریخ و واقعیت، یک نهاد مردانه بوده و از محکم‌ترین قلعه‌های مردان به شمار می‌رود. این به‌معنای جلوگیری از ورود زنان به این نهاد ویژه‌ی مردان است؛ مسئله‌ای که زن را در جریان رابطه با ساختن و تولید زبان، به یک جایگاه حاشیه‌ای می‌راند. این حاشیه‌ای‌شدن برپایه‌ی قانونی تاریخی رخ می‌دهد که زن را از نوشتن بازمی‌دارد و ما بهترین بازگویی از آن را در کتاب نعمان‌بن ابی‌الثناء با نام «الإصابه فی منع‌النساء من الکتابه»[1] می‌یابیم که نویسنده در آن بر این نکته تأکید کرده و می‌نویسد: «اما درباره‌ی آموزش خواندن و نوشتن به زنان باید گفت که این قضیه‌ای است که باید از آن به خدا پناه برد و من چیزی زیان‌آورتر از آن برای زنان نمی‌بینم. از آنجا که اینان به طبع حیله و مکر آفریده شده‌اند، پس دست‌یابی‌شان به این صفت (خواندن و نوشتن) از بالاترین ابزارهای شرارت و فساد خواهد بود... درباره‌ی نوشتن نیز همین نکته بس که به‌محض آن‌که زن نوشتن فراگیرد اولین کار او آن است که نامه‌ای به زید و دست‌خطی به عمر و بیت شعری به جوانی مجرد و کاغذی به مردی دیگر فرستد. و فی‌الجمله آن‌که یاددادن نوشتن و خواندن به زنان درست همچون آن است که به دیوانه‌ی

۱ـ بنگرید به اشاره‌ای به آن در: سمیره المانع، الثنائیه الدنیه، ص ۴۰، بی‌نا، لندن، ۱۹۷۹.

شروری، شمشیری تیز و برّان بخشند یا به مستی یک شیشه شراب. عاقل‌ترین مردان آنانند که زنانشان را در حالتی از جهل و نادانی قرار دهند که این برای آن‌ها بسی سودمندتر خواهد بود».

این سخنان چیزی نیستند جز جادویی برای استحکام‌بخشیدن به پادشاهی زبانی مرد و دورکردن زن از دیوارهای مستحکم و بلند آن، تا بدین‌سان نوشتار به احتکار مرد درآمده و برای او زینت باشد و حقی طبیعی که شأن وی را بالا ببرد. حال آن‌که برای زن، همچون شمشیری در دست دیوانه باشد یا شرابی در دستان فردی مست [که مستی‌اش بیافزاید]. زن و نوشتن دوگانه‌ای است خطرناک که مرد باید که از همراه‌شدن‌شان که موجب ضرر بسیار است بترسد و زن را از نوشتن بازگیرد.

این وصیت ابن‌ابی‌الثناء است و ما پیش از این نیز دیدیم که چگونه جاحظ[1] میان نوشتن (کتابت) و نامه‌نگاری (مکاتبه) تفاوت می‌نهاد و نوشتن را ازآن مردان و حق آن‌ها و نیز مایه‌ی ارزش آن‌ها می‌دید و نامه‌نگاری را ازآنِ زن دانسته و آن را خطرناک توصیف می‌کرد چراکه ابزاری جنسی بود برای گشودن باب روابط عاشقانه و بدکارانه. این‌ها برخی ابزارها و سلاح‌های مرد است برای پاسداری از قلمرو خاص خود و دورنگه‌داشتن زن از زبان. زن نیز با وجود آگاهی از این توطئه‌ی تاریخی، در برابر آن تسلیم شده و تن به این قانون استعماری سلطه‌گرانه می‌دهد. اما این تسلیم‌شدن به آن معنا نیست که زن، روزی ـیا دست‌کم شبیـ رویای اشغال قلمرو زبانی مرد را در سر نپروراند و چه‌بسا هزارویک شبی که شهرزاد با به‌کارگیری زبان وارد کارزاری علیه مرد و فرهنگ سلطه‌جویی مرد شد را نیز در همین راستا بتوان توصیف کرد.

زن همچنین رؤیای شهری ویژه‌ی خود را درسر می‌پروراند؛ شهری بزرگ در جزیره‌ای در دریای مغرب. طرطوشی می‌گوید: «ساکنان این جزیره زنان‌اند و

۱ـ الجاحظ، رسائل، ج ۲، ص ۱٤٤.

مردان هیچ سلطه‌ای بر آنان ندارند. آنان سوار بر اسب می‌شوند و خود به جنگ می‌پردازند و چهره‌هاشان مهیب است و بردگانی دارند که هر شب به دیدار سروران زن خویش می‌روند و تمام شب با آنان به‌سر می‌برند و بامدادان از نزد آنان با چهره‌ای پوشیده بیرون می‌روند. هرگاه یکی از زنان پسری زاید، در دم او را می‌کشد و اگر دختر زاید او را زنده گذارد. طرطوشی بر آن است که: شهر زنان، شهری حقیقی است که هیچ شکی در آن نیست.»

تبرستان www.tabarestan.info

این‌ها را القزوینی[1] درباره‌ی شهر زنان نقل می‌کند. او در جایی دیگر سخنی درباره‌ی شهری زنانه در دریای چین ذکر می‌کند از این قرار که: «شهری است خاص زنان که هیچ مردی همراهشان نیست. آنان از راه باد، بارور می‌شوند و زنانی می‌زایند همچون خود. نیز گفته می‌شود که این زنان از میوه‌ی درختی می‌خورند تا بارور شوند و دختر بزایند.»[2]

زن بدین‌گونه، مردان را از دنیای خویش بیرون کرده و از جزیره‌ی خاص زنان به‌در می‌کند و جهان و زبانی خاص خویش برمی‌سازد. در داستان نخست، زن برای باردارشدن به مرد نیاز داشت، اما برای این کار او را برده‌ی خود ساخته و در راه برآوردن هدفی جسمانی و دون‌پایه اجیر کرده بود و هیچ‌گاه به او اجازه‌ی ورود به شهر ویژه‌ی خود را به مثابه یک انسان نمی‌داد. افزون بر این زن در داستان نخست اگر پسر به دنیا می‌آورد او را می‌کشت تا بدین ترتیب به زنده‌به‌گورکردن مردان بپردازد. زنی که زمان‌های دراز از زنده‌به‌گورشدن و حذف‌شدن از سوی مردان رنج برده بود و این، موضوع جای مهمی در حافظه‌اش به خود اختصاص داده بود، اکنون می‌خواست تا انتقام آن‌همه سال را بگیرد.

اما خیال‌پردازی زن در داستان دوم سمت‌وسوی دیگری می‌یابد و ابزاری (برای باردارشدن) می‌آفریند تا به تمام از مرد رها شود و بر همین اساس داستان

۱ـ القزوینی آثار البلاء و أخبار العباد، ص ٦٠٧، بیروت ۱۹٦۰، و نیز حسنی زینت: جغرافیا الوهم، ص ١٤٤، ریاض الریس للکتب و النشر، لندن، ۱۹۸۹.

۲ـ القزوینی، ص ۳۳، و زینت ص ۸۷

بر آن می‌رود که زنان از باد یا از میوه‌ی یک درخت باردار می‌شدند و تنها دختر می‌زادند تا بدین ترتیب جزیره‌ی زنان پاک مانده و اثری از مردان در آن نباشد.

این جزیره به خوبی مورد پاسداری قرار می‌گیرد و ورود مردان به آن ممنوع است تا جایی که پادشاه چین که داستان این جزیره شنید «مردانی برای یافتن آن گسیل داشت تا از آن خبری بیاورند. آنان نیز سه سال تمام به جستجو پرداختند و دست‌آخر بدون آن‌که اثری از جزیره‌ی زنان بیابند بازگشتند.»[۱]

مردان از رسیدن به جزیره‌ی زنان ناکام ماندند. شاید بدان سبب که زن این جزیره را ساخت تا جایگاه و حوزه‌ای باشد برای چمیدن تخیل سرکوب‌شده‌اش و زبانی باشد تا به وسیله‌ی آن، زن متن زنانه‌ی خویش را بیافریند. متنی که دیگر شمشیری در دستان فردی شرور و یا جامی در دستان یک مست نباشد و نوشتن زن در آن، دیگر تنها «نامه‌نگاری» (مکاتبه‌ای) از سر هوس‌بازی و عاشق‌پیشگی به‌شمار نیاید متنی که به تمام معنای کلمه، نوشتار و زبان و آفرینش باشد.

تخیل زنانه، زبان ویژه‌ی خویش را می‌آفریند تا براساس آن شهرزاد علیه شهریار بپا خیزد و نیز تا و شهر و جزیره‌ی زنان علیه امپراطوری مردان و علیه آن تاریخ بلند سرکوب و استعمار که فرهنگ مردانه در حق زنان روا داشته بود شکل گیرد. این تخیل زنانه راهی از وسط جنگل مردان برای خویش ساخت تا دژ بلند مردانگی را به تصرف خود درآورد و در تاروپود متن مردانه بخزد و جایگاهی در نوشته‌ها و کتب مرد به خود اختصاص دهد.

زن به یاری نیروی تخیل و از طریق حکایت‌گری به دنیای مردان راه یافت و در زبان جایی برای هستی خویش دست‌وپا کرد و از خویشتن حکایتی عجیب ساخت تا توجه مردان را به خود جلب کرده و آنان را وادار به ثبت زن در نوشتار و زبان مردانه‌ی خویش کند و بدین ترتیب به قلمرو سروران راه یابد؛ اما نه به‌عنوان یک موجود بشری که دارای جایگاهی انسانی است بلکه همچون

۱ـ القزوینی، همان.

www.tabarestan.info تبرستان

حکایتی ارزشمند و شگفت‌انگیز. گویی زن نزد مرد از جایگاهی برخوردار نیست به‌جز به مثابه موجودی عجیب و شگفت. و درست همین شگفت‌بودن است که باعث آن می‌شود که زن از هزارویک شب تا به امروز، در تمثیل‌ها و تشبیه‌های زبان، جایی در زبان و نوشتار مردانه به خود اختصاص دهد. کاملاً همچون حکایت‌های کلیله و دمنه که در آن انسان بر حیوانات منت می‌نهد و به آن‌ها زبان می‌بخشد، تنها بدان سبب که حیوانات موجوداتی شگفت و جذاب‌اند که انسان را به نوشتن از خود وامی‌دارند.

زن به خوبی این احساس شگفتی دوستی مرد را درک کرد و از آن سود برده و آن را ابزاری ساخت تا بدین شیوه به زبان راه یابد و از خود مسئله‌ای بسازد قابل تدوین و نوشته‌شدن. تخیل و رؤیای یک جهان زنانه نیز در این میان راهی بود برای کوبیدن پایه‌های زنان در متن نوشتاری.

همه‌ی آن‌چه رفت البته تنها در حوزه‌ی تخیل بود. ولی آیا چنین چیزی (شهر سراسر زنانه) در واقعیت نیز یافت می‌شود؟ ما حکایتی در دست داریم که این تخیل را در سطح واقعیت نشان می‌دهد. هرچند این واقعیت بازهم تا حدی رنگ‌وبوی خیال داشته باشد. حکایتی که تخیل یک شهر زنانه را در محک تجربه‌ای واقعی می‌نهد. تجربه‌ای که از یک‌سو تخیل واقعیت است و از سوی دیگر واقعی‌سازی تخیل و ما شرح آن را در زیر خواهیم دید.

www.tabarestan.info تبرستان

۲

تخیل واقعیت/ واقعی‌سازی تخیل

۲-۱ در این‌جا به بیان حکایتی جالب از حکایت‌ها و آفرینش‌های زنانه می‌پردازیم که در تفاوت با سایر حکایت‌هایی است که زن در طول زمانه‌ی آفرینش‌گری و تخیل خویش برساخته است. دلیل آن‌هم آن است که این حکایت

زن براساس تجسم عملی یک تخیل و نمایش واقعی یک رؤیا و یک امر مجازی قرار دارد.

این حکایت در یک جشنواره‌ی کاملاً زنانه روی می‌دهد که زنان در ایام حج در شهر مکه، آفرینش و نمایش آن را برعهده دارند. دلیل انتخاب این روزها نیز آن است که در این ایام مکه به تمام از وجود مردان خالی است؛ چراکه مردان در طی این روزها (که چهار روزاند و از روز ترویه یعنی هشتم ذی‌الحجه آغاز شده و تا ایام تشریق ادامه می‌یابد) همگی برای ادای مناسک حج به عرفات و مزدلفه و منی می‌روند (می‌رفتند) و به خدمت‌گزاری حجاج و برآوردن منافع اقتصادی و رفع نیازهای خانواده‌ی خویش مشغول می‌شوند و این مسئله باعث می‌شود که چند شبانه‌روز در شهر مکه تنها زنان حضور داشته باشند.

www.tabarestan.info تبرستان

چنین وضعیتی در هیچ‌جای دنیا به جز شهر مکه پیش نمی‌آید تا بدین ترتیب زن فرصتی بی‌مانند برای تحقق رؤیای قدیمی خویش بیابد؛ رؤیایی از یک شهر یا یک جزیره‌ی ویژه‌ی زنان. بدین‌سان شهر یا جزیره‌ی تخیلی زنان نمودی واقعی می‌یابد و زن به انجام عملی آن تخیل در سطح واقعیت می‌پردازد.

زن چنین رؤیایی را از راه برپایی جشنواره‌ای زنانه به واقعیت بدل می‌سازد؛ جشنواره‌ای که نامش «جشنواره‌ی قیس»[1] است و زنان مکه آن را همه‌ساله در ایام حج برپا می‌کنند. این جشنواره از روز هشتم ذی‌الحجه (که روز آغاز اعمال حج است) آغاز می‌شود و در آن زنان در گروه‌های بزرگ از خانه خارج می‌شوند و لباس مردانه به‌تن می‌کنند و کوی به کوی به راه می‌افتند و هر کویی دسته‌ی خاص خویش را تشکیل می‌دهند تا اینکه همه‌ی دسته‌ها به هم بپیوندند.

طی این جشنواره یکی از زنان لباس حاکم مکه را به تن می‌کند و دیگری لباس ریش‌سفید محلات و زنی دیگر لباس رئیس پلیس، و گروهی از زنان لباس

۱ـ ابوبکر احمد باقادر: القیس مهرجان نسائی غنائی تنکری فی مکه. (دست‌نوشته‌ی این پژوهش را آقای باقادر در اختیار من نهاد تا از آن سود ببرم).

نظامی می‌پوشند و گروهی دیگر لباس دانشمندان و دیگر گروه لباس رؤسا یا مردان قبیله را به تن می‌کنند.

این گروه‌ها و دسته‌های زنانه به رهبری زنی که لباس شریف و حاکم مکه را به تن دارد و نقش او را در رهبری و فرماندهی ایفا می‌کند به راه می‌افتند و طی جشنواره هر زنی نقشی را برعهده می‌گیرد که پوشش مردانه‌اش اقتضا می‌کند تا بدین‌ترتیب پوشش، زبان واقعه باشد.

تبرستان www.tabarestan.info

در جلوی این دسته‌جات زنانی حرکت می‌کنند که لباس نظامیان را بر تن دارند و در میان آن‌ها مجسمه‌ای است که «آهو» نام دارد؛ مجسمه‌ای ساخته‌شده از پارچه و چوب به طول یک متر و عرض هشتاد سانتی‌متر که یک زن در درون آن قرار می‌گیرد.

زنان دیگر این مجسمه را بر دوش خود حمل می‌کنند و رویش را با یک نقاب می‌پوشانند و گرداگرد آن را کودکانی دربر می‌گیرند که لباس میمون به خود می‌پوشد. این دسته‌ها خیابان‌های مختلف مکه را می‌پیمایند و در طی این راه‌پیمایی زنان سرودهایی می‌خوانند که مضمون آن‌ها برانگیختن مردان به خروج از شهر به قصد شرکت در مراسم حج است و هدف از خواندن‌شان آن است که به مردان باقیمانده در شهر هشدار داده شود و خیابان‌ها از وجود مردان تهی گردد. بدین‌گونه راه کاروان‌ها از مردان پاک شده و هیچ مردی جرأت نمایان‌شدن در خیابان نمی‌یابد و اگر کسی جرأت کند و به خیابان آید، خود را به خطر انداخته است؛ خطری که از مسخره‌کردن این فرد جامانده از حج و مناسک آن آغاز شده و تا حدّ کتک مفصل می‌رسد.

وقتی کاروان زنان (که کاروان قیس) نامیده می‌شود به محله‌ای دیگر برسد، با سرودهای خوش‌آمدگویی زنان آن محله روبه‌رو می‌شود و سپس مسابقه‌ای با شعر و رقص درمی‌گیرد. این جشن تا پایان شب ادامه می‌یابد و با طلوع آفتاب زنان به خانه‌هایشان بازمی‌گردند و به مدت چند شب (یعنی تا بازگشت مردان از منی به مکه) این جشنواره برپا است.

۲-۲ این جشنواره نماد تحقق یک رؤیا است. زنان دست‌یابی به شهر ویژه‌ی خویش را جشن گرفته و استقلال خویش و تصرف این سرزمین را به دور از هرگونه شریک مرد، اعلام می‌کنند. نماد جشن هم آن «آهویی» است که در آغاز کاروان است و زنانی که لباس نظامی پوشیده‌اند و کودکانی که لباس میمون به تن دارند گرداگرد آن را می‌گیرند، تا بدین ترتیب این آهو به وسیله‌ی نگاه‌بانانی از جنس بشر و نگاه‌بانانی از جنس حیوان پاسداری شود و در دل این آهو، یک زن است. این دل جشنواره است: زن. درپس همه‌ی چهره‌های این جشنواره و نمادهای به‌کار رفته در آن یک زن است و درپس لباس‌ها و در ورای واژگان، این زنان‌اند که وجود دارند و این، گونه‌ای از فریاد زنانه است. او در خیابان‌هایی قدم می‌نهد که بر او ممنوع بوده‌اند و جامه‌هایی می‌پوشد که بر او ممنوع بوده‌اند تا بدین ترتیب صدای خود را آزاد کند و از راه دف و طبل و سروده‌هایی علیه مردان (که در این‌جا نماد آن‌ها شخصی به نام قیس است) پرده از آن بردارد؛ سروده‌هایی که از مردانی که احتمالاً در شهر باقی مانده‌اند می‌خواهد که یا به دیگر مردان ملحق شوند یا آن‌که به خانه بروند و نان بپزند. این سروده‌ها برای آن مردانی خوانده می‌شوند که از بخت بد در مسیر کاروان زنانه قرار می‌گیرند و خود را در میان خیلی از زنانی می‌بینند که آن‌ها را به این‌سو و آن‌سو هل داده و سروده‌هایی در هجوشان می‌خوانند؛ سروده‌هایی که از آن‌ها می‌خواهد که از شهر زنان بیرون روند و کار ویژه‌ای به آن‌ها می‌دهند که پیش از این خاص زنان انگاشته می‌شد؛ ماندن در خانه و پخت‌وپز، تا بدین‌سان خیابان (حوزه‌ی عمومی) و شب از آنِ زنان باقی بماند.

همچنین زنان در طول جشنواره سروده‌هایی طنز در ریشخند به پیرمرد و ریش‌سفید محله می‌خوانند که اشاره به توجه‌نکردن به وی و سخن‌نگفتن با او دارد. این ریشخند آنجا به نقطه‌ی اوج خود می‌رسد که زنان سروده‌هایی در هجو حاکم مکه و لباس مردانه‌اش خوانده و با به‌کارگیری زبانی که ظاهر آن غزل است به ریشخند نمادهای مردانه شهر و مسخره کردن قیس به‌عنوان نماد همه‌ی مردان

www.tabarestan.info تبرستان

و به‌ویژه آنان که به حج نرفته و در شهر مانده‌اند می‌پردازند. زبانی که بیش از آن‌که غزل باشد هزل و طنز و ریشخند علیه آن مردانی است که این پاکی زنانه‌ی شهر را با وجود خود ناپاک کرده‌اند.

زنان در طول چند شب به این شادمانی از آزادی و استقلال خود در شهر و خروج در شب ادامه می‌دهند و آن‌گاه که سرکرده‌ی آن‌ها که لباس ریش‌سفید محله را به تن دارد از آن‌ها می‌خواهد که به خانه بازگردند، صدای ردّ و رقص زنان به هوا برخاسته و در ردّ و نفی قدرتمندان و سخنان آنان سروده‌هایی فریاد می‌زنند تا اراده و تصمیم مستقل و ضدمردان خویش را نشان دهند.

www.sharestan.info نوشتان

۲-۳ این جشنواره تا دهه‌ی شصت قرن بیستم هرساله در موسم حج در شهر مکه برگزار می‌شد[1] و پس از آن به دلیل تغییر وضع زندگی و آسان‌شدن بازگشت شبانه مردان به خانه به لطف وسایل حمل‌ونقل جدید، کم‌کم متروک گشت. افزون بر این باید به پیچیده‌ترشدن شرایط جامعه اشاره کرد که حضور مردان را در شهر ناگزیر می‌کرد و دیگر خالی‌شدن شهر از وجود مردان ناممکن می‌نمود.

این‌همه باعث مردن این جشنواره‌ی زنانه بود که زن در آن فرصتی برای عملی‌کردن تخیل و رؤیای خویش و تبدیل آن به واقعیت می‌یافت تا از آن متنی هنری و حکایت مجازی زنانه‌ای بسازد.

اما چگونه مجازی؟

در پاسخ باید گفت مجازی از آن چیزی که در گفتمان واقعیت وجود ندارد.

آن‌چه در زندگی زن وجود ندارد زبان است، یعنی بیان خویش و اعلام وجود. آن‌چه وجود ندارد، متن نوشتاری است. متنی که زن تلاش بسیاری داشت که بنویسد ولی عاقبت نتوانست و بدین سبب درپی آن برآمد که با حکایت‌گری به آن برسد. هم بدین سبب بود که زن به مدت چند سده، راه حکایت‌گری را در پیش گرفت و پس از آن نیز سعی نمود که از طریق این جشنواره زنانه سخن

۱ـ همان دست‌نوشته.

بگوید و پیکر و صدای خویش را به‌کار گیرد و از آن‌ها کاغذ و مدادی سازد برای نوشتنی مجازی که در آن حکایت‌های خویش را نوشتاری سازد. این همان معنای نهفته درپس جشنواره است (که در آن پیکر و صدا، مجازی از کاغذ و مداد است).

اما این مجاز، همچنان مجازی مردانه باقی ماند و زن برای آن‌که متن خویش را بیافریند، ناچار باید مرد می‌شد و این بدان معنا بود که متن واقعی متنی مردانه است و نیز بدان معنا است که زندگی زن، تهی از پیشینه‌ی هنری و ادبی است.

هم بدان دلیل است که زن آن‌گاه که در این جشنواره از خانه بیرون آمده و به خیابان می‌رود با کاربرد لباس و نقش‌های مردانه و انجام رقص‌هایی که ویژه‌ی مردان است، در واقع جامه‌ی زبان مرد می‌پوشد. بدین سبب هم هست که ریش و سبیل می‌نهد و صدای خود را چون صدای مردان بم می‌کند. این بدان‌معنا است که زبان، مرد است و همه‌ی زندگی و اعمال آن، چیزی نیستند جز این وجود مردانه که زن درپی آن است تا در روز جشنواره‌ای که خاص زنان است به لباس او درآید و نقش او را بازی کند. نیز بدین سبب است که زن در طی جشنواره هر مردی که برسر راه خود می‌یابد، فراری می‌دهد و او را از خود دور می‌کند. گویی مرد نمادی از حقیقت است و زن در این جشنواره نماد مجاز است و آمدن حقیقت، وجود مجاز را ناممکن خواهد کرد. بنابراین ضروری است که مرد وجود نداشته باشد و شهر از وجود مردانه تهی شود تا آن‌گاه با نمودار شدن نیاز شهر و کوچه و خیابان به [حقیقتی به نام] مرد، زن نقش [ضروری] آنان را ایفا کرده، خلوت شهر و سکوت آن را درهم شکسته نیاز آن را به [حقیقتی به نام] مرد از راه مجاز[ی به نام زن] و در جشنواره‌ای که ظاهرش مردانه است و باطنش زنانه، برآورده کند. بدین ترتیب می‌توان گفت که زن دست به نوشتن متنی مردانه می‌برد. متنی که مردی است دست‌نوشته‌ی زن.

زن خویشتن را همچون مرد می‌آفریند و همچون یک مرد از خویشتن می‌نویسد و زبان خود را برمی‌سازد، اما برپایه‌ی فرهنگ لغت مردانه.

www.tabarestan.info تبرستان

۳

علیه حقیقت/ علیه واقعیت

جشنواره‌ی «قیس» پیرامون آموزه‌ای مرکزی می‌چرخد که عبارت است از تهی‌شدن شهر از وجود مردان. هم بدین سبب زنان، هر مردی را که در معرض دید آن‌ها نمودار شود مجازات می‌کنند و بدا به حال مردی که زنان او را در میان خیل جمعیت زنانه بیابند.

www.tabarestan.info تبرستان

این شب، شبی خاص زنان و شهر زنانه است. شب کنایه و مجاز و نقاب به چهره‌زدن. زن نقاب مرد به چهره می‌زند و این یک مجاز مقبول است که جشنواره و آموزه‌های آن بر آن تکیه دارند و بر این پایه هیچ مردی اجازه‌ی نمودارشدن را ندارد چراکه نمودارشدن‌اش در تضاد با این مجاز است و تنها ظاهرشدن یک مرد (حقیقت) در خیابان یا در درون کاروان، کافی است تا مجاز زنانه مردود شناخته شود؛ مجازی که همان جامه مردانه پوشیدن زن است. به‌هم‌خوردن مشروعیت چنین مجازی نیز به‌معنای درهم‌شکستن آموزه‌ی اصلی است که محور جشنواره را شکل می‌دهد.

ظهور مرد در این شب‌ها به آن معنا است که حقیقت و واقعیت به میدان آمده و در چنین وضعیتی زن به طبیعت و جایگاه واقعی و حقیقی خود که همان خانه است، باز خواهد گشت و دیگر حق حضور در خیابان [و در آن موقع شب] را نخواهد داشت. چنین وضعیتی، در دهه‌ی شصت و درپی امکان‌یافتن حضور مرد ـشب‌هنگامـ در شهر مکه پیش آمد و همین سبب، شرط امکان این جشنواره (یعنی نبود حقیقتی به نام مرد و ضرورت وجود مجازی به نام زن که جای او را پرکند) را از میان برداشته و سبب پایان‌یافتن اجرای این جشنواره شد.

این نشان‌دهنده‌ی تنشی همیشگی میان رؤیا و تخیل زن از یک‌سو و حقیقت و واقعیتی از سوی دیگر است. تنشی که نتیجه‌ی آن این خواهد بود: ظهور و نمودارشدن مرد به معنای حذف و از میدان بیرون‌رفتن زن است.

زن معنای این معادله‌ی با حاصل‌جمع صفر را به خوبی می‌دانست و آن را لمس می‌کرد و بنابراین درپی آن بود تا این معادله را به‌نفع خود تغییر دهد و بدین دلیل زنان مکه بر پاک‌سازی شب‌های جشنواره از وجود مردان تأکید می‌کردند. ما در ابتدای این فصل شاهد تصویرهایی از رؤیاهای زنان بودیم از شهر یا جزیره‌ای ویژه‌ی زنان که در آن زنان توانایی جلوگیری از ورود مردان به قلمرو خویش را دارند. این رؤیا همچنان درپسِ روان زن پنهان ماند و با مرور زمان تبدیل به یک پرسش تئوریک ریشه‌ای شد. کریستیان دی‌بازان این رؤیای زنانه را به صورت بیانِ آشکارِ یک مدینه‌ی فاضله یا یوتوپیای زنانه که در جهان ادبیات زنانه بروز می‌یابد پنج سده پیش از این مطرح کرده بود و دو سده پس از آن، ماری استیل زنان را دعوت می‌کند تا از جهان مرد جدا شده و شهری بسازند که ویژه‌ی آن‌ها باشد تا بدین ترتیب زن بتواند در تاریخ دانش نقشی داشته باشد و از میوه‌هایی بچینند که پیش از این بر او ممنوع بوده است. دست‌آخر هم نوبت ویرجینیا ولف است که پیشنهاد پایه‌ریزی دانشکده یا مرکز علمی کوچکی برای این در حاشیه‌قرارگرفتگان (یعنی زنان) بدهد، تا بدین ترتیب زنان پس از آن‌که مرد زمان‌های دراز آن‌ها را از راه‌یافتن به مراکز علمی خویش محروم کرده بود، جایگاهی برای خویش یافته و «نهادهای دانش» ویژه‌ی خویش را داشته باشند.[1]

این تئوری زنانه‌ای است که سر از یک رؤیای تاریخی عمیق و جهانی برآورده است. تئوری‌ای مبنی بر اینکه زن نمی‌تواند از لحاظ زبانی وجود و حوزه‌ی خاص خویش را داشته باشد مگر آن‌که مرد را از جایگاه و حوزه‌ی خویش بیرون کند و شهر یا مرکزی زنانه ویژه‌ی خود داشته باشد که مرد در آن

www.tabarestan.info تبرستان

1-Ralph Cohen: The future of Literary theory, p. 144, Rothledge New York, 1989.

نقشی نداشته باشد. شاید بدین سبب است که زنان جشنواره‌ی قیس هر مردی را که بر سر راه آن‌ها پدیدار می‌شد، با اشعاری طنز و هزل‌گونه و با وردی زبانی، از شهر خود می‌راندند. این مردان رانده می‌شدند تا محیط برای زن مهیا شود، به این هدف که دست به آفرینش بزند و مجاز و زبان و تخیل خویش را به‌دور از کنترل و سیطره‌ی مرد، به کار گیرد.

تبرستان www.tabarestan.info

۴

زن توانست به رؤیای خویش در جامه‌ی عمل پوشاندن به شهر زنانه دست یابد، ولی گام بعدی او چیست؟

زن چگونه خواهد توانست در واقعیت نیز شهری مستقل و ویژه‌ی خود بنا کند و به چه زبانی سرود آزادی را خواهد سرود؟ در جشنواره‌ی قیس شاهد آن بودیم که زن آن‌گاه که شهر را به تصرف خود درآورد و به خیابان رفت و اعلام استقلال کرد، در هیأت زنانه این‌همه کار را نکرد، بلکه برخلاف، زنانگی خویش را با لباس‌هایی مردانه پوشاند و در نقش مرد ظاهر شد و از زبان مرد سخن گفت و از ویژگی‌های مردانه‌ای چون ریش و سبیل و عقال بهره گرفت.

زن اگرچه شهر خود را ساخت و به رؤیای خویش جامه‌ی عمل پوشاند اما همه‌ی این کارها را با فرهنگ مردانه انجام داد و زبان و فرهنگی خاص خویش تولید نکرد و این عملاً به آن معنا بود که زن هنوز به بازتولید زبان مرد می‌پرداخت و با این کار سلطه‌ی مردان را بر فرهنگ و نیز بر خود زن تقویت می‌نمود.

هنوز هم فرهنگ تأکید می‌کند که مرد در طول زمان توانسته است سیطره‌ی خود را بر زبان از طریق مردانه‌کردن زبان و نیز مردانه‌سازی کاربران زبان، ریشه‌دارتر کند و بنابراین زن برای آن‌که بنویسد و زبان را به کار گیرد، باید مرد شود. این دقیقاً همان کاری بود که زنان نویسنده‌ای همچون جورج الیوت و

جورج ساند انجام دادند؛ کاربرد نام‌هایی مردانه برای ورود به جهان زبان و نوشتار.

از دیرباز ما شاهد اسطوره‌ای به نام «دیانا» بوده‌ایم (که به‌عنوان عقده‌ای که در زنان وجود دارد، وارد حوزه‌ی روانشناسی معاصر شده است؛ عقده‌ای که زنان را به رفتارهای مردانه وادار می‌کند.) دیانا حرفه‌های مردانه همچون شکار و اسب‌سواری و دیگر حرفه‌های مرد را انجام می‌داد و باکره ماند تا پیکر خویش را محروم از ویژگی‌های زنانه ساخته و شباهت خود به مردان را حفظ کند. در زمانه‌ی ما هم این اسطوره دوباره در شخصیت بیلی تیپتون ظاهر می‌شود؛ نوازنده‌ی جازی که تمام عمر خویش را همچون یک مرد زیست و ازدواج کرد و سه پسر را به فرزندخواندگی پذیرفت و آن‌گاه که در سال ۱۹۸۹ درگذشت، راز شگفت وی برملا شد. این راز شگفت آن بود که او یک زن است؛ زنی که تمام عمر زنانگی خویش را پنهان کرده و حتی نزدیک‌ترین کسانش (یعنی همسر ظاهری خود) را از آن باخبر نکرده بود. این آقا یا به عبارت بهتر خانم بیلی تیپتون، نقش مردانه‌ی خود را آنجا به اوج رساند که علاوه بر همه‌ی ظاهرسازی‌های زنانه سه فرزند را به فرزندخواندگی پذیرفت که هر سه زن بودند.[1]

این‌همه، بیانگر عمق نفوذ مردانگی بر فرهنگ و زبان است و آن‌گونه که عبدالکبیر خطیبی به درستی یادآوری می‌کند: «بالاترین درجه‌ی نفوذ و سیطره آن است که موجود تحت‌سلطه به این مسئله باور پیدا کند که کانون و ریشه و گرانیگاه سخن‌اش، همان کانون و ریشه و گرانیگاه سخن فرد مسلط است.»[2]

به‌هرترتیب رابطه‌ی میان زن و زبان رابطه‌ای پرتنش و آشفته باقی می‌ماند. زن در این میان عنصری حاشیه‌ای است که هیچ سهمی در تولید (و نویسندگی) و بازتولید نوشتار ندارد. او یک سوژه‌ی ادبیات است یا تکنیکی از تکنیک‌های بلاغت که با تلاش‌هایی همچون انجام کنش حکایت‌گری و ادغام تصورات خود

1-C.B. Burroughs and J.D. Ehrenreich: Reading the Social body, p. 67.

۲ـ عبدالکبیر الخطیبی، النقد المزدوج، ص ۱۵۸.

www.tabarestan.info تبرستان

از طریق حکایت‌گری در قلمرو زبان مردانه داشته است و در این میان توانسته است (آن‌هم تنها به صورت یک حکایت شگفت و جالب توجه برای خواننده و نویسنده‌ی مرد) تا حدودی به نوشتار درآید.

با وجود این، زن همچنان وجودی گذرا است که زبان و شهر مردان را به‌طور موقت به عاریت گرفته و پس از پایان این مدت موقت به سرعت به گوشه‌ی دنج زنانگی‌اش بازمی‌گردد و این باعث می‌شود تا وجودش در قلمرو زبان، وجودی مجازی و کوتاه‌مدت باشد که به‌محض نمایان‌شدن حقیقت پنهان می‌شود. این نکته‌ای است که (به‌ویژه در مجازی و استعاره‌ای و موقت‌بودن ظهور زن) جشنواره‌ی قیس به خوبی نشان می‌دهد. مرد در این جشنواره علی‌رغم غیبت، همچنان مرکز کنش و اصل عمل است و تنها نمایان‌شدن او کافی است تا همه‌ی تخیلات و کنش‌های زنانه نقش بر آب شود.

www.tabarestan.info تبرستان

اکنون که زن مداد و کاغذ به دست گرفته است و وارد جهان نوشتار می‌شود چه؟ این تغییر و تحول باعث چه چیزی خواهد شد؟

اگر هم فرض را بر آن بگیریم که مداد و کاغذ، همان شهر یا جزیره‌ی زنانه‌اند، زن چه زبانی برای نوشتن به کار خواهد برد و چگونه شهر زبانی جدید خویش را برخواهد ساخت و آباد خواهد کرد؟

آیا باز به زبان مرد خواهد نوشت و لباس او خواهد پوشید و نقش او را ایفا خوهد کرد؛ درست همان‌گونه که زنان مکه در جشنواره‌ی قیس که ذکر آن رفت، می‌کردند و نیز درست آنچنان‌که بیلی تیتون نوازنده‌ی جاز می‌کرد؟ یا اینکه ما شاهد دورانی جدید خواهیم بود که در آن زن، زبان را از آن‌چه از مردانگی و نرینگی در آن سراغ داریم، تهی کرده و زبانی جدید برای خویش برخواهد ساخت؟ این پرسشی است که در فصل‌های آینده به آن خواهیم پرداخت، اگر خدای بخواهد.

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل پنجم
از شب حکایت‌گری به روز زبان
زنانه‌کردن مکان

تبرستان
www.tabarestan.info

۱

۱-۱ زن چگونه می‌تواند سخن بگوید حال آن‌که در ساخت سخن وجود ندارد...؟

این پرسشی است که می زیاده آن را مطرح می‌کند[1] و البته برآمده از یک آگاهی کاملاً رسا از رابطه‌ی زن و زبان است و شاید که پرسشی بی‌پاسخ باشد یا آن‌که پاسخ آن متضمن میزان بیشتری از خطر و حساسیت نسبت به خود پرسش است و نشان از آگاهی بالاتری در قیاس با پرسش داشته باشد.

می زیاده البته این پرسش را بی‌پاسخ رها نکرد و درپی یافتن پاسخی برای آن برآمد و تمام تلاش خویش را در این راه انجام داد و نیز بهای سنگینی در این راه متحمل شد و زندگی و خرد خویش را برسر راه پاسخ به این پرسش کشنده نهاد. می زیاده نماد یک دوران متمایز فرهنگی در رابطه‌ی زن و زبان است. او نمودار نسلی از زنان است که در آغاز سده‌ی بیستم در جهان عرب ظهور کرد، نسلی که سعی در ورود به زبان داشت و درپی آن بود که به زبانی سخن بگوید که در آن وجودی نداشته است.

۱ـ اقتباسی از این عبارت در مقاله‌ای از منی حلمی آمده است با نام: «تکلمی حتی أراک»، مجله‌ی «الکاتبه»، ص ۵-٤، العدد ۲، یناير ۱۹۹٤.

بدین ترتیب زن که بیرون از حوزه‌ی زبان می‌زیست تلاش کرد وارد این زبان شده و وجود خویش را در چارچوب زبان پایه‌ریزی و به آن تحمیل کند و البته این کار را نه ـآنچنان‌که گذشت ـ از طریق حکایت‌گری ـشفاهی ـ بلکه از راه نوشتار و با ابزاری به نام قلم انجام دهد.

زن، دیگر، موجودی شفاهی نبود که چیزی جز گفتمان شفاهی که سده‌های متمادی در تاریخ فرهنگ اسیر چارچوب آن بود، چیزی در اختیار نداشته باشد. او موجودی شبانه نبود که تنها در حصار شب سخن بگوید و زبان او تنها در تاریکی نمودار شود و هرگاه صبح گردد زبان او محو شود. اکنون دیگر زن وارد زبان روزانه شده بود.

www.tabarestan.info تبرستان

این روز زنانه البته همان قلم و مجلات بود. این تحول فرهنگی عمیقی بود که طی آن ابزار نوشتن از احتکار مردان بیرون می‌آمد. نخستین مجله‌ی زنانه ـدر این راه ـ در سال ۱۸۹۲ در اسکندریه به چاپ رسید[1] و پس از آن این تعداد فزونی گرفت و در ۲۵ سال نخست سده‌ی بیستم از مرز بیست مجله‌ی تخصصی درباره‌ی زن و به نام او فراتر رفت.

بدین ترتیب نام‌های زنانه به حوزه‌ی مجلات راه یافتند و نام آن‌ها به‌عنوان نویسنده و مؤلف در صفحات آن‌ها ذکر شد تا زن نو، روز را به خود ببیند؛ روزی که در آن زن از سخن نایستد و صدای خویش را به گوش همه برساند و دست به ابزاری برد که پیش از این بر او ممنوع بود؛ ابزاری به نام قلم، قلم مذکری که پیش از این عادت به انگشتان مرد داشت ولی این بار سر از انگشتانی زنانه برآورده بود.

زن بدین‌گونه از دوران گفتار به دوران جدیدی آمده بود؛ دوران نوشتار که در آن می‌توانست [همچون مرد] قلم به دست گیرد و بنویسد و دیگر تنها شهرزادی

۱ـ مجله الفتات به مدیر مسئولی هند نوفل، بنگرید به: أنور الجندی: أدب المرأه العربیه، مطبعه الرساله: القاهره: د. ت.

نباشد که خاطر سرور خویش را بخواهد و از به بردگی کشیده‌شدن خود از سوی سرور و لذت‌جویی از پیکر خود از سوی مرد، دفاع کند. او دیگر «تودد» نبود که در راه لذت‌های مرد دست به آفرینش و ایثار بزند.

او دیگر پیکری نبود که تنها برای شادمانی و لذت‌جویی سرور به زبان پناه برد و شاعری نبود که کارش تنها رثای مردان و گریه بر آن‌ها باشد (تو گویی زبان و شعر تنها برای مردان ساخته شده باشند و هرگاه زن به این دو دست یابد ـ درست همچون خنساء نماد شاعران زن در دوران حکایت‌گری ـ باید آن‌ها را برای رثای مرد و زاری بر او به کار برد).

زن اکنون به میدان می‌آمد تا قلم را از چنگ مرد درآورده و به‌عنوان نویسنده و به‌عنوان آوایی مستقل و نیز به‌عنوان کنش‌گری خودبسند وارد حوزه‌ی زبان شده و دست به آفرینش و نوآوری بزند و دیگر تنها یک سوژه‌ی زبانی یا موضوعی برای سرودن شعر یا ابزاری برای حکایت‌گری نباشد.

زن به مثابه «زن آزاد» و نه به‌عنوان یک «کنیز»، این‌بار در حوزه‌ی زبان پدیدار شد و دیگر سلاح و ابزار او قلم بود و نوشتار و نه زبان شفاهی و گفتار. زن نوشتن را کشف کرده بود و برای ورود به حوزه‌ی آن دست به هر کاری می‌زد، اما پرسش اینجاست که این چه نوع کشفی بود و معنای این ورود چه می‌توانست باشد...؟

این نسل از زنان که به صورت گروهی وارد حوزه‌ی زبان به مثابه «نوشتار» می‌شدند، همزمان هم‌نسل پیشگامان بود و هم نسلی قربانی. چراکه نه ورود به این حوزه آسان بود و نه ماندن در آن به این سادگی.

هم بدین سبب بود که حکایت این نسل از زنان، ویژگی‌های تمدنی خاص خویش را داشت که در آن درد و رنج و محنت پیش از لذت بود و ضرر و زیان بیش از پیروزی. گویی برای زنان میان قلم و درد و رنج همراهی دیرینه‌ای وجود داشت. مرد اژدهای قلم را سال‌ها مطیع و رام خویش ساخته بود و خطرات آن را از میان برداشته بود و زهر آن را برای خویش ناکارآمد ساخته بود. زن اما دست به

www.tabarestan.info تبرستان

ابزاری می‌برد که آن را نمی‌شناخت و زهرآلودبودن و رنج‌آوربودن آن را نمی‌دانست. بدین سبب این نسل پیشگام تاوان این ماجراجویی را پرداختند و گویی در میان دریایی از شن‌های روان گرفتار آمده بودند که هر حرکتی در میان این شن‌ها بر غوطه‌ورشدن زن در میان آن‌ها می‌افزود تا آن‌که این شن‌ها کار زن را ساخته و او را خفه کنند. زن موجودی حکایت‌گر بود و زبان حکایت را به خوبی می‌دانست و از آن به نیکویی سود می‌جست و رمز و راز آن را می‌دانست، اما نویسنده نبود. قلم موجودی مذکر بود و زن آن‌گاه که او را به دست گرفت گویی عصای موسی را به دست گرفته بود که ناگاه تبدیل به اژدها می‌شد و همه چیز را می‌بلعید.

www.tabarestan.info تبرستان

این همان حکایت باحثه البادیه (نام مستعار ملک حفنی ناصف ۱۸۸٦-۱۹٦۵) و می زیاده (نام ماری الیاس زیاده ۱۸۸٦-۱۹٤۱) است. این‌دو نماینده‌ی آن نسلی از زنان بودند که به حوزه‌ی زبان نوشتاری دست یافتند و البته بهای این کار را بسی گزاف پرداختند و زندگی هرکدام از آن‌ها تبدیل به حکایتی شد که نویسنده را تبدیل به موضوع نوشتار کرد. این نکته دقیقاً همان است که ما در این بخش درپی بازنمایی آن هستیم.

۱-۲ اینکه زن در چارچوب زبانی سخن بگوید که در آن وجود ندارد، بدان معنا است که او خویشتن را به جهانی تحمیل می‌کند که ازآنِ او نیست تا بدین ترتیب از جهانی که همچون سپری او را فراگرفته بود و از او حمایت می‌کرد به جهانی منتقل شود که او را از پرده به‌در آورد. او وارد مبارزه‌ای دوسویه با جهان زبان نوشتاری شده بود.

زن در تصور عمیق ما از او، موجودی است که باید در دیگران ادغام شود و نه موجودی مستقل. او در میان دیگران و برخاسته از آنان و در پیوند با آن‌ها است. او دختر فلانی است یا مادر فلانی. حتی آن‌گاه که به‌عنوان یک نویسنده یا شاعر وارد میدان می‌شود نیز با این ویژگی وارد می‌شود. به‌عنوان مثال او «مادر عبدالصاحب الملائکه» یا «مادر نزار» است و زمان بسیاری می‌طلبید تا این مادر و

دختر جرأت به‌دوش‌کشیدن مسئولیت نام مستقل خویش را به‌دست آورد و به‌جای آن‌که مادر این و دختر آن باشد، با نام خویش یعنی «نازک‌الملائکه» وارد میدان شود.[۱]

زن بخشی از خانواده است و در درون این گروه معنا می‌یابد و بدین ترتیب زبان او حکایت‌گری و قصه‌گویی است و در زبان نوشتاری رسمی در جامعه جایی ندارد. حکایت‌گری مستلزم ادغام‌شدن و عضویت در یک گروه و ریشه‌داشتن است و به سبب همین ریشه‌داربودن و مقیدبودن است که حکایت‌گری شب‌هنگام و با همسر یا فرزندان و به هر ترتیب در چارچوب خانه انجام می‌گرفت.

www.tabarestan.info تبرستان

اما زن اراده کرد تا به قلم دست برد و بنویسد و این به‌معنای خروج از دوران روایت‌گری و تبدیل‌شدن از یک موجود که در رابطه با دیگران معنا می‌یابد به موجودی مستقل بود که از ضمیر «من» بهره می‌گیرد و زبان بی‌پرده‌ی روز را به کار می‌برد. زن بدین ترتیب از یک موجود مضاف به دیگری به موجودی مضاف‌الیه یعنی به کسی که می‌توان دیگران را در پیوند با او تعریف کرد، بدل می‌شود و ما شاهد سالن می و کتاب‌های می و مقاله‌های می زیاده‌ایم و در تعریف می لازم نیست بگوییم دختر الیاس، یا مادر فلان کس و دیگر همین کفایت می‌کند که بگوییم می زیاده. افزون بر این دیگر سخن زن محدود به چارچوب خانه و گفتار شفاهی نیست و ما شاهد ظهور خوانندگان می زیاده و علاقه‌مندان به متون وی هستیم که هیچ رابطه و پیوند خونی با او ندارند. به این‌گونه، دایره‌ها گسترده‌تر شده و مخاطبان افزون‌تر گشته و زن از صمیمیت خانواده به فضایی آزاد منتقل می‌شود که نه خویشاوندی در آن هست و نه

۱ـ بنگرید به زندگی‌نامه‌ی ام‌نزار الملائکه در: عائشه عبدالرحمن، الشاعره العربیه المعاصره، ص ٤٤، دارالمعرفه، القاهره، ١٩٦٥.

سرپرست، تا زن مرکز متن و مضاف‌الیه شده باشد و این وضعیتی متفاوت برای زنی متفاوت خواهد بود.

نوشتن زن در واقع بیرون‌رفتن از خودی تعریف‌شده در رابطه با دیگران به خودی مستقل است که دیگران را می‌توان در رابطه با او تعریف کرد. از مضاف به مضاف‌الیه. بیرون‌رفتن از آسودگی و ناز و نعمت خانه‌ای ایمن و پاس‌داشته‌شده در پرده‌ای از شب به جاده‌ای طولانی و روند پررنج آشکارشدگی است که می زیاده آن را این‌گونه توصیف می‌کند که: «امکان ندارد از فضایی بسیار تاریک به سوی روشنایی روز برویم و شعاع‌های نور چشمانمان را آزار ندهند و چیزها را همان‌گونه ببینیم که در تاریکی دیده بودیم.»[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

برای زن نه بیرون‌رفتن [از فضای پیشین] کار آسانی است و نه روشنایی روز رحمی به چشمان‌اش خوهد کرد. فاطمه‌الزهراء ازرویل نمونه‌هایی از زنان مغربی ذکر می‌کند که از مشکلات ناشی از نخستین تجربه‌ی خویش از رفتن به خیابان سخن می‌گویند. این نمونه‌ها می‌تواند گواه خطرات نهفته در این انتقال باشد. برای آن‌که اهمیت مسئله بیشتر روشن شود در زیر نمونه‌هایی از این تجربه‌ها را ذکر می‌کنیم:

یکی از این زنان چنین داستانی از خود نقل می‌کند که:

«به دارالبیضاء که آمدم، پالتوی پشمی به تن داشتم. تنها یک لیره بیشتر نداشتم که با آن هم بلیط خریدم و سوار اتوبوس شدم. وقتی به مقصد رسیدیم من متوجه نشدم و تا ظهر در اتوبوس که کنار ورودی مراکش ایستاده بود باقی ماندم و هیچ‌کس هم به من نمی‌گفت که به مقصد رسیده‌ایم. تا اینکه به‌طور اتفاقی یکی از زنان قوم و خویش راننده سوار اتوبوس شد و مرا شناخت. برادرش به من گفت که اگر با آن‌ها نروم ممکن است این اتوبوس مرا به آنجایی برگرداند که از آن

۱ـ می زیاده، المؤلفات الکامله، ج ۱، ص ۱۱۳، جمع و تحقیق سلمی الحفار الکزبری، مؤسسه نوفل، بیروت، ۱۹۸۲.

آمده بودم و من تازه متوجه شدم که به شهر رسیده‌ایم و پیاده شدم و با آن آشنا به خانه‌شان رفتم... مشکل من در دارالبیضاء آن بود که شهر را بلد نبودم... به همین سبب هنگامی که به خیابان می‌رفتم روی هر دیواری که از آن می‌گذشتم نشانه‌ای می‌گذاشتم تا هنگام بازگشت راه را گم نکنم... چوب نعناعی کنار راه می‌گذاشتم یا با زغال علامتی بر دیوار می‌گذاشتم تا در برگشت مسیر را به یاد بیاورم.»[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

زنی دیگر نیز چنین می‌گوید:

«هنگامی که از شهر ـ روستای کوچکمان که ماشین‌های کمی داشت به شهری بزرگ نقل‌مکان کردیم تا چندسال از ترس ماشین‌ها و اتوبوس‌ها می‌ترسیدم از خانه بیرون روم... فکر می‌کردم هر ماشینی که رد شود مرا زیر خواهد گرفت و از این اندیشه تمام اعضای بدنم می‌لرزید و باز به سوی خانه برمی‌گشتم. من هیچ‌وقت از کوچه‌ای که در آن ساکن بودیم فراتر نرفتم مبادا راه را گم کنم و دیگر نتوانم خانه را پیدا کنم. یک روز یکی از نزدیکانم از روستا به خانه‌ی ما آمد و من خواستم برای اینکه خوشحال شود او را به حمام ببرم و پس از آن دست‌ها و پاهایش را حنا بزنم. به همراه او و مادرشوهر و فرزندانم به حمامی که نزدیکی‌های ما بود رفتیم، اما می‌دانید چه شد؟

نصف روز را به دنبال حمام بودیم و حتی چندبار از کنار آن رد شدیم اما متوجه آن نشدیم، در حالی که من و مادرشوهرم چندین‌بار به آنجا رفته بودیم. دست‌آخر هم خسته و بدون آن‌که حمام کنیم به خانه بازگشتیم. چنین اتفاقی چندبار پیش آمد و ما هربار که از خانه خارج می‌شدیم گم می‌شدیم و به مقصد نمی‌رسیدیم.»[۲]

زن سوم چنین نقل می‌کند:

۱ـ فاطمه‌الزهراء أزرویل، مؤنث و أمکنه، ص ۵۷، ضمن کتاب «الجسد الانثوی» إشراف، عائشه بلعربی.

۲ـ همان، ص ۵۸.

«من هنوز از خیابان می‌ترسم و از هر مردی که به من نگاه کند وحشت می‌کنم. یک روز سوار اتوبوس شدم و وقتی به آخر خط رسیدم فهمیدم راه را اشتباه آمده‌ام. می‌دانید چه کردم؟ با گریه و زاری و هق‌هق‌کنان موضوع را به راننده گفتم... فکر می‌کردم این آخر کار من است و هیچ به ذهنم خطور نمی‌کرد که با همان اتوبوس می‌شد به همان‌جایی بازگردم که از آن آمده بودم...»[1].

آن‌چه این سه زن مغربی بیان کردند مصداق همان جمله پیشین می زیاده است که می‌گفت اشعه‌های نور و روشنایی روز چشم‌های کسانی را که به تاریکی عادت کرده‌اند، می‌آزارد و آنان چیزها را همان‌گونه که هستند نمی‌بینند.

www.tabarestan.info تبرستان

زن همزمان از شبانه‌های شهرزاد به روشنایی روز و از روستا و خانوار به شهر و جامعه و از حکایت‌گری به نوشتار روی می‌آورد و نوشتار البته شهری است روشن با خیابان‌ها و ماشین‌های بسیار.

آن زن مغربی می‌گفت: «مشکل من در دارالبیضاء آن بود که راه را بلد نبودم» و می‌توان تصور کرد که دارالبیضاء به مثابه کاغذی برای نوشتار است که زن راه و رسم نوشتن در آن را نمی‌داند و از نور چشم‌آزار آن نمی‌تواند چیزها را همان‌گونه که هستند ببیند.

خروج زن از روستا به شهر هم‌ارز با خروجاو از گفتار به نوشتار و از شب به روز است. خروجی که زن با گم‌شدن و گریه و آزرده‌شدن چشم‌ها باید بهای آن را بپردازد.

ما شاهد گریه‌ی زن مغربی و پریشان‌حالی وی در نوشته‌های پیشین فاطمه‌الزهراء ازرویل بودیم. می زیاده و باحثه البادیه نیز همچون این زنان اشک ریختند و یکی خرد خویش و آن دیگری زندگی خویش را برسر راه ورود به شهر و روشنایی روز نهادند.

۱ـ همان، ص ۵۹-۵۸.

۲

نوشتن و افسردگی

۲-۱ گویی میان نوشتن و افسردگی، میان قلم و درد رابطه‌ای عمیق و کاملاً اندام‌وار وجود دارد. رابطه‌ای که میان کنش‌های نوشتن و نمودهای آن و افسردگی ذهن نویسنده به خوبی می‌توان شاهد آن بود و حتی تا به آنجا می‌رسد که گویی همراه همیشگی نوشتن، افسردگی است.

اگرچه نمونه‌های بسیاری از این رابطه میان نوشتن و افسردگی در میان اندیشمندان و نویسندگان مرد می‌توان آورد ولی این کنش فرهنگی روانی در میان زنان نویسنده بهتر و روشن‌تر از مردان نویسنده وزنان غیرنویسنده نمودار می‌شود.[۱]

نوشتن برای زن نمودی از یک آگاهی جدید است که پای در دنیای آرام و ساکت و پاس‌داشته‌شده و به عبارتی دیگر پای در خرابه‌ی سوت‌وکور زن می‌نهد.

ورود زن به دنیای نوشتار بیرون‌رفتن او از این دنیای سوت‌وکور است؛ خروج از پناهگاه به سطح زمین. خروجی این‌گونه، مهاجرتی است از وطن به یک تبعیدگاه. بدین‌سان نوشتن برای زن یک تبعیدگاه و بازداشت‌گاه است که در آن زن از وطن آرام و ساکت حکایت‌گری به سوی وطنی متحرک و متغیر به نام «نوشتار» راه می‌پیماید.

زن بر روایت‌گری سلطه‌ی کامل داشت و به آن خو گرفته و در آن مسکن گزیده بود، نوشتن اما جهانی دیگر و آگاهی متفاوتی بود که او را از آن‌چه به آن خو گرفته بود گسسته و به فضایی ناشناخته می‌برد. از یک زندگی پر از بسندگی و تسلیم و ناآگاهی به سوی پرسش و دغدغه‌ی آگاهی از فضای پیرامون و پس و

۱ـ همچون نیچه و ون‌گوک و نیز همچون ابوحیان التوحیدی که فرجام تراژیک هر کدام گویی تأکیدی دوباره است بر رابطه‌ی همبسته و ارگانیک میان نوشتن و افسردگی.

www.tabarestan.info تبرستان

پیش خود می‌کشاند. آگاهی همیشه مایه‌ی دغدغه و اضطراب و نبود آن باعث آسودگی و آرامش بوده است و بنابراین نوشتن زن انتقال از آسودگی به دغدغه است. «دغدغه آن‌گاه به سراغ انسان می‌آید که او از وجود آگاه می‌شود و این که این وجود به سوی نابودی راه می‌پیماید و انسان خویشتن را از دست خواهد داد و تبدیل به هیچ خواهد شد. هرچه انسان از وجود خود آگاه‌تر باشد نگرانی و دغدغه‌ی او و دل‌نگرانی‌اش نسبت به این وجود بیشتر خواهد شد و نیز مقاومت او در برابر نیروهایی که سعی در ویرانی او دارند افزون‌تر خواهد گشت. عامل اصلی میزان بیشتر دغدغه و نگرانی در میان زنان تحصیل‌کرده در قیاس با زنان بی‌سواد نیز همین است. چراکه میزان آگاهی زنان تحصیل‌کرده از زنان غیرتحصیل‌کرده بیشتر بوده و بنابراین این زنان بیشتر نگران حمایت از این وجود در برابر نیروهای اجتماعی‌اند که در پی ویران‌کردن آن است.»[1]

www.tabarestan.info تبرستان

جمله‌ی مذکور از زبان زنی است که عمری را صرف بررسی مسئله‌ی زن و مشکلات روانی ـ فرهنگی او کرده و گواهی است زنانه بر مشکل زن و نوشتار.

مشکل زن و مرد تنها در حدّومرز آفرینش هنری و به‌عنوان نتیجه‌ای فرهنگی برآمده از آن بازنمی‌ایستد و فراتر از آن، بیش از آن‌که ضرورتی فرهنگی باشد مسئله‌ای روانی است که در آن نوشتار و افسردگی پیوندهای گسترده و پیچیده‌ی خویش را نمایان می‌کنند.

دغدغه و نگرانی رابطه‌ای مستحکم با مشکل آزادی دارد،[2] و هرچه آزادی بیشتر باشد نگرانی نیز بیشتر است. خروج زن از فضای تنگ حکایت‌گری و پرده‌ی شب به روشنایی روز، خروجی بود اگرچه متضمن آزادی ولی به ضرورت متضمن آن‌چه نیز همراه ضروری آزادی است و البته مشکل همگونی نیز یکی از این‌دست مشکلات است. مشکلی که رولو می در تعریف آن می‌گوید: همگونی

۱ـ نوال السعداوی، الأنثی هی الأصل، ص ۲۰۱.

۲ـ از گفته‌های رولو می، منبع پیشین، ص ۲۰۲.

همان سرخوردگی است. به خطا خواهیم رفت اگر سرخوردگی را به معنای شکست در همگونی با جامعه معنا کنیم. سرخوردگی خود همین همگونی است. همگونی به آن معناست که انسان بپذیرد که به خاطر بقای بخشی کوچک از وجود خود، بخش اعظم این وجود را بکشد... آن‌چه ما از پی‌آمدهای نگرانی و اضطراب می‌بینیم، پی‌آمدهای انسانی است که در پی پاسداری از انسانیت و وجود خویش است... نگرانی حالت آن بشری است که به‌جنگ آن نیروهایی می‌رود که درپی درهم‌شکستن وجود او هستند.[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

در مشکله‌ی زن و نوشتن، زن نویسنده در آن دره‌ی عمیقی می‌افتد که از هویت اکتسابی تا مرزهای هویت ازدست‌رفته کشیده شده است. از بخش کشته شده از هویت خویش تا آن بخش که برای پاسداری از آن باید زحمت زیادی کشید. زن برای آن‌که چیزی به دست آرد و وارد روز روشن نوشتار شود باید چیزهای زیادی از دست بدهد و در فاصله‌ی این به‌دست‌آوردن و آن ازدست‌دادن است که نوشتن پیوندی گسترده با افسردگی می‌یابد و قلم و رنج به هم پیوند می‌خورند و صدف زن گشوده می‌شود و مروارید وی که تا آن‌گاه در پناه صدف آرمیده بود باید به جهان واقعی بیاید؛ خروج از جهان ایمن خانه به جهان شلوغ و پرخطر خیابان. در چنین وضعیتی نوشتن «بازتاب ذهنی اندیشنده نیست که اندیشه‌ها و دانش خویش را عرضه می‌کند، بلکه نمودی است از آشفتگی و از خودبیگانگی. جایی است همه بیرون که درونی در آن نیست و جایگاه‌های متفاوتی از خویشتن گرداگرد آن را گرفته‌اند.»[۲] این فضا که همه بیرون است و هیچ درونی ندارد، جایگاه زن در نوشتار است که در آن ذهن و خویشتن دچار آشفتگی شده و زن از رحم حکایت‌گری به روشنایی چشم‌آزار نوشتار منتقل می‌شود.

1- Rollo May: Existential Psychology, p. 81, Random house, New York, 1961.

۲ـ میشل فوکو: حضریات المعرفه، ص ۵۳، ترجمه سالم یفوت، المرکز الثقافی العربی، بیروت، الدار البیضاء، ۱۹۸۶.

در این‌جا برخلاف آن‌چه ارسطو می‌گوید، نوشتار نه پاک‌سازی بلکه بیدارکردن فتنه و آشوبی است که در خواب خوشی آرمیده بود؛ شعله‌ورکردن آتشی که شعله‌هایش فروخفته بود. این توصیف مشکل زن و نوشتار است که در آن «پیکری سخن‌گو» وارد میدان شد و همچون یک هیستری هنجارهای مردانه‌ی نماد را به بازی گرفته و مورد حمله قرار می‌دهد. «هیستری اینک در گفتمان زنانه از معنایی مرکزی برخوردار است، چراکه سلسله‌مراتب را هدف واسازی خویش نموده و سامانه‌های جدید معنا را مورد حمله قرار می‌دهد.»[1]

www.tabarestan.info تبرستان

این واسازی سامانه‌های معنا و سلسله‌مراتب دلالت‌گری، منجر به پیروزی دندان‌شکن نخواهد شد، بلکه باعث ضربه‌ای به ذهن زنانه می‌گردد که میان او و همگونی با محیط گسست ایجاد می‌کند و بدین‌سان زن در معرض قوانین ستمگرانه‌ای قرار می‌گیرد که فرهنگ علیه او روا می‌دارد. برخلاف آن تصور حاکم در پزشکی که بر آن است که هیستری چیزی نیست جز واکنش به فشارهای ناشی از محیط، اما جنس و تصور زن در ذهنیت فرهنگی همراه همیشگی هیستری [و هیستریک‌بودن] است. «تصور درمانگاهی و پزشکی از زن به مثابه حالتی هیستریک در تطابق با الگوی فرهنگی رایج، درباره‌ی جنس زن ـآن‌گونه که در نمایش‌نامه‌های ایسن مطرح می‌شودـ است و هردو منجر به جداکردن و به‌گوشه‌راندن زنی می‌شوند که از همگونی با محیط ناتوان باشد.»[2]

زبان نیز در این میان ابزار این هیستری و محمل این جنون است و چنان‌که فوکو می‌گوید: «زبان اولین و آخرین ساختار جنون و شکل هستی‌شناختی آن است و تمام آن زوایا که در آن جنون پرده از طبع خویش برمی‌دارد برپایه‌ی زبان قرار دارند.»[3]

1- C.B. Burroughs and J.D. Ehrenreich, Ibid, p. 167.
2- Ibid, p. 171.
3- M. Foucault: Madness and civilization, Trans. By: R. Howard Random house, 1965.

زبان ماده‌ی شیمیایی آماده‌ی ساختن و بیان جنون است. بدین‌سان پیوند میان نوشتار و سرخوردگی ذاتی هر کنش و فرایند ادبی و هنری است. دامی است که به‌ناچار در انتظار زنانی است که از شب آرامش خویش به سوی روز تابان [زبان] حرکت کند.

۲-۳ حکایتی قدیمی در اختیار داریم که بیان‌گر حادثه‌ای روشن در زمینه پیوند زن و رنج است. حکایت پیرزنی که به‌تنهایی در برابر بخاری خود می‌نشست. روزی میهمانی بر وی وارد شد و پیرزن به گرمی از او استقبال کرد. نام این میهمان «مرگ» بود. پیرزن نمی‌ترسید چراکه او را همچنان‌که سمبل مردن است، نمادی از زندگی می‌یافت. او بر این باور بود که مرگ علت تمام لبخندها و نیز علت تمام اشک‌ها است. پیرزن میهمان خود را بزرگ و عزیز شمرد و به او گفت که در تمام طول زندگی با وجود همه‌ی کشته‌های ثمربخش و بیهوده، و در طی تولد و مرگ تمام فرزندان خویش، او را دوست می‌داشت و دوستی صمیمی می‌شمرد و وی را خوب می‌شناخت. او مایه‌ی اشک‌های بسیار او شده و وی را عمیقاً به رقص واداشته بود و بنابراین این‌بار او میهمان خویش را به رقصی فرامی‌خواند که خود تمام حرکت‌ها و زوایای پنهان آن را می‌شناخت و با آن آشنا بود.[۱]

زن درد و نمادهای درد و رنج را می‌شناخت و بنابراین از درد و نمادهای آن به گرمی استقبال می‌کرد. این حکایت نشان از استقبال گرم و بی‌شائبه‌ای دارد که نمودی از پیوند عمیق میان درد و زن است. در همین راستاست که عایشه تیموریه می‌نویسد:

«من به اندوه عادت کرده‌ام تا آنجا که اگر اندکی دیر آید، این دیرآمدن بر من گران خواهد آمد.»[۲]

1- C.P. Estes, Ibid, p. 162.

۲ـ الجندی، أدب المرأه العربیه، ص ۱۲۳.

www.tabarestan.info تبرستان

نازک‌الملائکه نیز در نزدیکی خویش و رنج و اندوه شعرها سروده است[۱] و به‌گونه‌ی همان پیرزن آن حکایت قدیمی از او به گرمی استقبال می‌کند. همچنان‌که کسی چون خنساء در تاریخ ادبیات چیزی جز اندوه و درد و رنج را تداعی نمی‌کند. بروز زن نویسنده‌ی معاصر نیز همراه بوده است با غم و اندوه که علامتی است که بر چهره‌ی او نشسته است. یکی از پژوهش‌گران معاصر در این زمینه بیان می‌دارد: «با رجوع به ادبیات معاصر زن، از زمان آغاز جنگ جهانی دوم تا به اینک ما شاهد نوعی فضای پراندوه و غم‌زده هستیم که بر ادبیات زن سایه افکنده و آن را با خود به سمت تاریکی مطلق می‌برد.»[۲]

www.tabarestan.info تبرستان

شعر زنی همچون عایشه تیموریه و ادبیات وی نیز پاسخی بیش نبود به اندوهی که بر روح و زبان او سایه افکنده بود. این اندوه یک امر سطحی در تاریخ و شرایط زندگی نیست بلکه تا آنجا در فرهنگ و روان ریشه دوانده که می زیاده را بر آن می‌دارد تا بنویسد: «تاریخ زن، تاریخ بلندی از قربانی‌شدن است.»[۳] نویسنده‌ی زن فرانسوی، لویز میشل در همین راستا می‌نویسد: «هیچ دردی هم‌پایه‌ی درد زن نیست.»[۴] می زیاده همچنین در مقدمه‌ای که بر ترجمه‌اش از کتاب «لبخندها و اشک‌ها» نوشته است، بیان می‌کند: «افسرده بودم، بی‌هیچ دلیلی افسرده بودم.»[۵]

اندوه می زیاده همزمان با افزایش آگاهی و عمیق‌ترشدن تجربه‌اش در نوشتن، فزون‌تر می‌شد. افزایش و عمیق‌ترشدنی که او را به مرزهای خطرناک و مهمی کشاند که درباره‌ی آن‌ها می‌نویسد.

۱ـ نازک الملائکه، شجره القمر، ص ۵۲، دارالعلم الملایین، بیروت، ۱۹۶۸.

۲ـ الجندی، همان،ص ۱۲۱ و نیز ۱۳۲.

۳ـ می زیاده، کلمات و اشارات، ص ۳۳.

۴ـ جارودی، همان، ص ۴۵.

۵ـ می زیاده، ابتسامات و دموع، ص ۱۵، ضمن الأعمال الکامله، ج ۲، مؤسسه نوفل، بیروت، ۱۹۷۵

«در نزدیکی‌های پیچ این جاده، آن‌گاه که مرگ گذشته و سکون اکنون و محال‌بودن حرکت به جلو، برایم مشخص شد دیگر در برابرم راهی نمانده بود جز گزینش یکی از دوگونه مردن: مرگی طولانی و پر از اندوه ناامیدی و مرگی سریع و رهایی‌بخش.»[۱]

وی در راه خویش به سوی این مرگ کند مملو از اندوه ناامیدی، پر از درد و رنج این‌گونه می‌نوشت که: «من بسیار در رنجم. هیچ‌گاه در زندگی‌ام همچون امروز رنج نکشیده‌ام و در هیچ جایی نخوانده‌ام که کسی آنچنان رنج کشیده باشد که من. چیزهایی هست که از درون مرا پاره‌پاره می‌کند و هر روز، بلکه هر دقیقه مرا می‌میراند. در سال‌های اخیر، بار مصیبت‌ها بر من انباشته شده، و تنهایی هراس‌آورم که بیش از آن‌که مادی باشد، تنهایی روحی است، بر من فشار می‌آورد و من را بر آن می‌دارد تا از خویش بپرسم، چگونه خرد و روانم می‌تواند عذابی این‌چنین را تاب بیاورد؟»[۲]

این‌ها آخرین نوشته‌های می زیاده بودند و همزمان انتهای نوشتار و انتهای افسردگی. این پایان به مانند پایانی است که باحثه البادیه [یکی دیگر از ادیبان فمنیست عرب] به آن رسید. هم او در نامه‌ای به می ـکه آن را در لحظه‌های پر از درد و رنج و فشار روحی نگاشته است‌ـ می‌نویسد: «خانم! دردهایم بسیارند. گویی باری از آهن سنگین را بر دوش خویش می‌کشم... دلم از حال و هوای فاسد این جامعه به تنگ آمده است.»[۳]

در پایان نیز باحثه البادیه دچار ناراحتی‌های عصبی گرفتار می‌آید و «می زیاده» نیز راهی جز به سوی بیمارستان روان‌پزشکی نمی‌یابد.

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ می زیاده، ظلمات و أشعه، ص ۱۰۲، ضمن الأعمال الکامله.

۲ـ انور الجندی، ص ۱۳۲.

۳ـ می زیاده، رساله باحثه البادیه إلی می زیاده، الأعمال الکامله، ج ۱، ص ۱۵۱.

۳

نازاکردن زن

۳-۱ افسردگی یک صفت زیبایی‌شناختی و یک آذین نیست که نوشتار زنانه را زیباتر گرداند. بلکه نتیجه و برآیند یک مسیر است. نتیجه و برآیندی که اینک و پس از پایان تفصیلات ماجرا، طبیعی و و رویدادی منتظره می‌نماید، چراکه ورود زن به حوزه‌ی نوشتار به معنای رقابت آشکار با فرهنگ مردانه‌ای است که ریشه‌هایی عمیق در خاک جامعه دوانده و سلطه‌ی خود را گسترانده است. فرهنگی که مرد در طول سده‌ها آن را در انحصار خویش دیده و بنابراین گرفتن قلم از چنگ مرد کاری آسان نخواهد بود و نیازمند بهایی سنگین بود که البته زن به تمام و کمال آن را پرداخت.

www.tabarestan.info تبرستان

البته مردان هم تسلیم این وضعیت نشدند و به سختی با زن جنگیدند، کما اینکه فرهنگ نیز به آسانی مهار خویش به دست زنان نداد؛ فرهنگی که مردانگی آنقدر بر آن چیره شده بود که از آن اسبی رام برای خویش ساخته بود. همه‌ی این‌ها آثار خویش بر زنان پیش‌گام نهاد. از جمله ابزارهای فشار که زن نویسنده با آن روبه‌رو شد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) متهم‌کردن او به اینکه مردانی برایش می‌نویسند.[۱]

ب) کم‌انگاشتن وی در نوشتن و ترساندن او از نگارش[۲]

ج) ناامیدکردن او از قلم به‌دست‌گرفتن[۳]

۱ـ چنین چیزی در مورد ورده الیازجی رخ داد و برخی متهم‌اش کردند که پدر و برادرش شعرهای او را سروده‌اند.

۲ـ بنگرید به حکایت لبیبه هاشم در: انور الجندی، ص ۴۲.

۳ـ می زیاده کلمات و اشارات، ص ۳۹.

د) رساندن وی به مرز جنون، آنچنان‌که در مورد باحثه البادیه و می زیاده شاهدیم

هـ) متهم‌کردن زن به بیگانگی با نوشتن و اینکه علم و فرهنگ از آن زن نبوده، نوشتن زن نوعی نازکردن و عشوه است.[۱]

این‌ها اتهام‌هایی است کلی که هر زنی که وارد دنیای مردانه نوشتار شود با آن‌ها روبه‌رو می‌گردد و در نتیجه‌ی آن، در معرض فشارهایی اجتماعی و روانی قرار می‌گیرد تا از امپراطوری مرد خارج شود. این امر تا آنجا پیش می‌رود که عمق خویشتن زنانه را هدف می‌گیرد.

www.tabarestan.info تبرستان

باحثه البادیه با یکی از نجیب‌زادگان صحرای عرب ازدواج می‌کند و این نجیب‌زاده راه مهربانی و مدارا با زن خود در پیش می‌گیرد و او را از نوشتن و منتشرکردن نوشته‌هایش بازنمی‌دارد، و این قضیه آنچنان می زیاده را بر سر شوق می‌آورد که این همسر نجیب‌زاده را می‌ستاید.[۲] ولی این چیزی جز یک اصالت و نجابت ظاهری نبود. مرد بی‌سبب راه مسامحه را با باحثه البادیه در پیش نمی‌گیرد و در برابر اجازه و امکان نوشتن به او، امکان مادرشدن را از او می‌گیرد و این همان حکایت غمباری است که باحثه البادیه خرد و روان و زندگی خویش را بر سر آن می‌نهد.

شیخ عبدالستار که یک نجیب‌زاده بود، پس از یک بار ازدواج که حاصل آن یک دختر بود، با ملک خفنی ناصف یا همان باحثه البادیه ازدواج می‌کند. او زن پیشین خود را طلاق می‌دهد و تمام توجه خود را معطوف باحثه البادیه می‌کند. اما این ازدواج ثمر و فرزندی درپی نداشت و شایعه‌های بسیار منتشر شد مبنی بر آن‌که باحثه البادیه نازاست. او هفت سال این شایعه‌ها را شنید و تلخی زخم زبان‌ها را تحمل کرد تا این شایعه ریشخندی باشد بر این زن فرهیخته که به قلم

۱ـ می زیاده، المؤلفات الکامله، ج ۱، ص ۱٤۸.

۲ـ همان، ج ۱، ص ۱۷٦.

و نوشتار خود مباهات می‌کرد و مدعی علم و شناخت بود اما با وجود این زنی نازا بود که جنبش زندگی در درون وی وجود ندارد.

تهمت نازایی همراه او باقی مانده و زخم، آن‌گاه عمیق‌تر می‌گردد که شیخ نجیب‌زاده همسر پیشین خود را که مادر دخترش بود به نزد خود بازمی‌آورد.

باحثه البادیه پس از سال‌ها انتظار و ناامیدی با مراجعه به پزشک درمی‌یابد که خود نازا نیست و این همسر او است که در پی یک عمل جراحی که پس از حادثه‌ای بر او انجام گرفته بود، نازا گشته بود. اینجای قضیه برای باحثه البادیه بسیار دردناک‌تر از تمام ماجراهای پیش بود و وی تمام زندگی خویش را در اندوه آن‌چه گذشت طی کرد؛ اندوهی که در پایان او را تسلیم خویش کرد و روانش را مختل نمود تا روان‌پریش و افسرده از دنیا برود.

www.tabarestan.info تبرستان

این حکایت، نمادی است از نازاکردن عامدانه‌ی زن و ازبین‌بردن زنانگی او و محروم‌ساختن وی از ویژگی مادری. گویی با این کار و تبدیل‌کردن پیکر زن به پیکری دروغین مهم‌ترین کارویژه‌ی زن از او سلب شده تا زنانگی او تبدیل به یک صورت بی‌معنا و یک ظاهر تهی از باطن شود. با این تفصیل زن نه مرد است که همچون مردان با او برخورد کنیم و نه زن است که پیکرش کارویژه‌های زنانه داشته باشد. این به معنای بیرون‌بردن وی از دایره‌ی جنبش طبیعی بشر است و در پایان از فرهنگ زنانه فرهنگی دروغین و پوچ و تحریف‌شده و پیکری بی‌معنا خواهد ساخت که راه به هیچ‌جا نمی‌برد.

این به معنای کشتن عامدانه و معنوی زن و محروم‌کردن وی از مهم‌ترین کارویژه‌اش و نیز تبدیل‌کردن وی به پیکری بدون کارویژه خواهد بود تا بدین‌سان زندگی‌اش پایه در دروغ و توهم داشته باشد. این کشتن معنوی روحیه‌ی زن را از طریق بسیج هر آن‌چه از نگاه‌ها و زبان‌ها و گفتار و شرایط که پیرامون او می‌گردند و او را با نازاخواندن تحت فشار قرار می‌دهند، تخریب می‌کند و منابع

۱ـ الجندی: أدب المرأه العربیه، ص ۱۲۵.

هستی و شرایط کنش‌گری را از او سلب کرده و ارزش نوشتن و نوآوری و آفرینش را در او می‌خشکانند، چراکه زن نازا توانایی آفرینش ندارد. زنی که توانایی فرزندآوری را نداشته و پیکری ناتوان داشته باشد را چه به آن‌که اندیشه و ادبیاتی بپرورد؟

بدین‌سان نازاکردن زن و سلب قدرت وی در آفرینش و نگارش، سزایی مردانه بود بر زنی که کوشید به امپراطوری مردان راه برد و در دل آرزوی دزدیدن و ربودن قلم از دستان پادشاه این جنگل پرپیچ‌وخم می‌پروراند؛ تا قلم تبدیل به اژدهایی شود که آنقدر پیکر زن را زخمی کرد تا عاقبت او را به کام فنا برد.

www.tabarestan.info تبرستان

۴

زنانه‌کردن مکان

٤-١ می زیاده باشگاهی ادبی تأسیس کرد که چهره‌های ادبی و فکری برجسته در قاهره را دربر می‌گرفت. کسانی همچون لطفی‌السید، خلیل مطران، اسماعیل صبری، شبلی شمیل، داوود برکات، آنتوان جمیل، مصطفی صادق‌الرافعی، عقاد، یعقوب صروف و مصطفی عبدالرزاق[۱]، روز سه‌شنبه هر هفته در میهمانی بانویی که به سمت روشنایی روز [زبان و نوشتار] خارج شده بود شرکت می‌کردند.

تمامی این مردان نماینده‌ی فرهنگ مردانه و تمام تاریخ و سنت‌ها و ریشه‌های آن بودند و لذا این باشگاه برای آنان و فرهنگ مردانه‌شان، نقطه عطفی در روابط فرهنگی میان دو جنس به شمار می‌رفت؛ نقطه عطفی که طی آن سروری و ریاست مکان از آن زن شده و نشان از شروع دورانی جدید دارد که در آن یک زن [می‌تواند] اداره و ریاست جایی را برعهده بگیرد که در آن گفتگو میان

۱ـ همان، ص ۸۳.

شرکت‌کنندگان مرد درمی‌گیرد. ابیات زیر از اسماعیل صبری شاعر این محفل حاوی نکات جالبی است:[1]

روحی علی دور بعض الحی هائمه کظامیء الطیر تواقاً إلی الماء
إن لم امتع بمی ناظریً غداً انکرتُ صبحک یا یوم الثلاثاء

این‌ها ابیاتی است که نشان از میزان تعجب و شگفتی فرهنگ مردانه از این پدیده‌ی نوین در عرصه‌ی فرهنگ است. پدیده‌ی زنانه‌کردن مکان و بروزیافتن متن مؤنث در یک کارزار واقعی با فرهنگ مردسالار. گویی این حادثه ترجمه‌ای است عملی از حکایت تودد کنیزک هزارویک شب[2] که با مردان دانشمند دوران خویش در دربار هارون‌الرشید رویارو شد و در پایان همگی آنان را شکست داده و سرشکسته و جامه ازتن‌افکنده از مجلس بیرون راند و یاوه‌ها و دروغ‌های آنان را نمایان کرد. البته با این تفاوت که حکایت تودد برآمده از قوه‌ی خیال‌پردازی زنانه بود و نمادی از آرزوی زن مبنی بر دست‌یابی به جایگاهی در فرهنگ مردانه و مردسالار، حال آن‌که باشگاهی که می زیاده بنیان ریخت نسخه‌ای واقعی از آن رؤیای دور از دسترس و گامی عملی است برای تبدیل یک خواسته به کنش، و نیز بازنگاری جدیدی است از ادبیات هزارویک شب که مبنی بر گفتمانی در پرده بود. گفتمانی که در آن زن (یا جنس مؤنث) به گونه‌ای خصوصی با شنونده‌ای یگانه در جایگاهی بسته سخن می‌گفت. اما باشگاه «می زیاده» بر اساس گفتمانی آشکار قرار داشت که در آن زن به حکایت‌گری نمی‌پردازد بلکه از گفتگو و چندآوایی ابزاری می‌سازد برای زبانی همزمان مردانه و زنانه در جایی باز و گشوده و علنی.

باشگاه می زیاده بدین‌سان معادلی زبانی ـو متنی زنده‌ـ است که در آن روابط قدرت دگرگون می‌شود و رابطه‌ی گوینده و شنونده خلاف‌آمد گذشته است.

۱ـ همان، ص ۱۳۱.

۲ـ پیش از این و در فصل سوم از او سخن رانده‌ایم.

بدین ترتیب این باشگاه نمادهای مردانه و نرینه فرهنگ را ـکه در آن‌ها سروری بر زبان و مکان از آن مرد بوده و این مرد است که بر ضمیرهای زبانی چنگ افکنده و آن‌ها را زیرسلطه‌ی خود دارد و به مدیریت آن‌ها می‌پردازدـ به مبارزه می‌طلبد و پدیدارشدن می در این باشگاه خود نمادی است از این مبارزه‌طلبی و نیز نمادی است از رابطه‌ای نوین که نقش‌های شبه‌پایدار سنتی را واسازی می‌کند.

تبرستان www.tabarestan.info

٤-۲ باشگاه در واقع نوعی تجاوز زنانه به قلمرو مردان است. حضور شخصیت‌های برجسته‌ی مردانه در این باشگاه و ستایش آن و زن سرور آن به‌معنای تسلیم‌شدن مرد در برابر این تحول تمدنی جدید است. البته این ظاهر مسئله است.

واقعیت امر اما آن است که خروج زن از دوران پوشیده و مستور و حوزه‌ی خصوصی و متن فروبسته‌ای که شهرزاد نماد آن است به باشگاه می زیاده و روز روشن و بی‌پرده‌ی زبان، گونه‌ای است از تحول زن از یک وضعیت به وضعیتی متفاوت. در وضعیت نخست یک سوژه را شاهدیم که از درون و بیرون پاسداری می‌شود. این سوژه پاسداری‌شده، سوژه‌ی زنانه است که زن طی سده‌ها آن را شناخته و به آن خو گرفته است. وضعیت دوم اما یک وضعیت با ویژگی‌های جدید است که در آن زن باید شرایط و موقعیت‌های خویش را بشناسد و با آن‌ها رودررو گردد؛ وضعیتی با خطرات و حوادث غیرقابل پیش‌بینی که در آن زن با برهنگی و آشکارشدگی روبه‌رو می‌شود که به‌هیچ‌وجه اندیشه‌ای از پیش درباره‌ی آن‌ها نکرده بود. این همان قضیه‌ای است که می زیاده در یکی از گفته‌های خود به‌روشنی بیان می‌کند: «امکان ندارد که از فضایی تاریک به سوی روشنایی روز حرکت نکنیم و اشعه‌های نور ما را شگفت‌زده نکند و چشمان ما را نیازارد و آن‌گاه هیچ‌چیز را آن‌گونه که هست نبینیم.»[۱]

۱ـ می زیاده، المؤلفات الکامله، ج ۱، ص ۱۱۳.

این قضیه تنها محدود به حیرت‌زدگی زن و دشواری شرایط سازگاری او با محیط جدید نیست. مرد نیز در این میان در برابر این پدیده‌ی نوین فرهنگی مقاومت کرده و خودآگاه یا ناخودآگاه سعی می‌کند تا مانعی برسر راه زن بتراشد.

نخستین ابزاری که مرد علیه این پدیده‌ی زنانه به کار می‌بندد، به‌جدنگرفتن زن است. شاهد این مدعا آن جملاتی است که عقاد درباره‌ی ادبیات می زیاده بیان می‌کند: «تمام گفتارهای می زیاده، شبانه‌هایی دل‌پذیر و دل‌پسند است. او دنیا را تبدیل به یک باشگاه و اتاق پذیرایی کرد که در آن احساس شخص با هیچ‌چیز آزاردهنده‌ای روبه‌رو نمی‌شود. به دیگر سخن می‌توان گفت که می، دنیا را بدل به موزه‌ای زیبا و پر از چیزهای گوناگون کرد که هیچ گوشه‌ای از آن از زیبایی هنرمندانه و خوش‌پردازی تهی نیست. اگر یک چیز، تنها از زیبایی و چشم‌گیری برخوردار باشد، همین دو نکته برای بودن آن در این موزه کفایت می‌کند. مهارت زنانه‌ی می در هماهنگی و مرتب‌ساختن نیز به این مسئله کمک‌رسان است. اگر هم آن‌چیز آنقدر زیبایی و چشم‌گیری نداشته باشد، باز در این موزه جایگاه مناسب و چارچوب زیبایی خود را از دست نداده بلکه به‌واسطه‌ی زیبایی این زمینه و محیط به این زیبایی و چشم‌گیری دست می‌یابد و مهارت زنانه در مرتب‌ساختن و هماهنگی، پوششی زیبا و ضخیم بر نابه‌جایی‌های آن خواهد کشید.

هرکه از صاحب‌اندیشان ـچه در درجه‌ای والا باشد و چه در درجات پایین‌تر، چه آرای وی را بپذیرد و چه نپذیرد و چه مطالعات قدیمه داشته باشد و چه نو ـ نوشته‌های خانم می زیاده را بخواند در آن به چیزی برنخواهد خورد که سبب رنجش خاطر شود و یا در تناقض با آن چیزی باشد که در روان و اندیشه‌اش می‌گذرد. در مورد شیوه‌ی نگارش و بیان هر نویسنده‌ای، هرکس می‌تواند رأیی داشته باشد و البته این آراء با هم در تناقض نیز خواهند بود. ولی انسان در آموزه‌ها و نگاشته‌های می، آن موجود شاعر و اندیشمند است که در تک‌تک

www.tabarestan.info تبرستان

جملات او نمود پیدا می‌کند و نظریات افراد مختلف درباره‌ی او و شیوه‌ی نگارشش به توافق و همگونی و همزیستی می‌رسند.»[۱]

به روشنی می‌توان در آن جملاتی که گذشت دید که عقاد رشته‌ی سخن را کاملاً در چنگ گرفته و در تلاش است تا سخن از ادبیات می زیاده نراند و در این راه تنها به بازی با واژگان بپردازد. خلاصه‌ی سخن وی آن است که او فرهیختگی و نوشته‌های می زیاده را به اتاق پذیرایی و موزه‌ی زیبا و محفل انسی شبانه فروکاسته و چیزی از جنبه‌های فرهنگی «می» نمی‌بیند مگر آن باشگاه، آن پیکر زیبا که مجلس را معطر و زیبا کرده است. عقاد به بررسی زبان می زیاده نپرداخته و تنها به تغزل با این متن زیبای زنانه بسنده می‌کند و آن‌گاه به بیان آن‌چه وی «مهارت فرهنگی» و «مرتب‌ساختن» می‌نامد پرداخته و دوبار این مسئله را تکرار می‌کند تا با این کار خویش صاحب باشگاه را به حوزه‌ی درون خانه بازگرداند، چراکه زن [زنی که او توصیف می‌کند] ماهر در مرتب‌ساختن و هماهنگی و چیدن وسایل؛ بانویی خانه‌دار است و نه بانوی زبان.

عقاد در جایی دیگر این دیدگاه خویش را پیرامون زن و عدم‌پذیرش وی به مثابه ارزشی فرهنگی، تحکیم کرده، بیان می‌کند: «ما در دورانی به‌سر می‌بریم که در تمام نظریات و آموزه‌های فلسفی و اجتماعی، سعی بر آن است که غباری بر دامن زن ننشیند. ادبیات باشگاهی (همچون باشگاه می زیاده) بر ادبیات نوشتار و اندیشه غلبه کرده و هم بدین‌سبب هر نویسنده‌ای در زمینه‌ای که زن را برنجاند و مطابق رأی وی نباشد قلم نمی‌زند، درست همان‌گونه که در باشگاه‌ها و مجالس شبانه از گفتن چیزی که از شأن زن بکاهد، دوری می‌کند. بدین‌سان آن‌گاه که درباره‌ی مسائل اجتماعی می‌نویسد با ادبیات مجالس شبانه و مؤدبانه می‌نویسد و نه همچون منتقدی امانت‌دار.»[۲]

۱ـ عباس محمود الفقاد، فصول من النقد، ص ۲٤۰، تقدیم: محمد خلیفه التونسی، مکتبه الخانجی، مصر و مکتبه المثنی، بغداد، د. ت.

۲ـ الفقاد، مطالعات فی الکتب و الحیات، ص ۱۵۵.

www.tabarestan.info تبرستان

گویا عقاد این سخنان را به‌عنوان اعتراف و گواهی بر خویش بیان می‌کند و در آن‌ها به شرح‌حال خود پرداخته و سخنان سابق خویش را در مورد می زیاده به نقد می‌کشد. چراکه سخنان وی درباب می زیاده نیز سخنانی مؤدبانه و شایسته‌ی شب‌نشینی‌ها است و نه سخنان منتقدی امانت‌دار و منصف. منصفانه نیست چراکه وی در آن‌ها «زن نویسنده» را بدل به «عروسکی فرهنگی» می‌کند که مرد هنوز هم او را جدی نگرفته و برخوردی مجدانه با او نمی‌کند. منصفانه نیست چراکه از دید او زن هنوز هم در «اندرونی فرهنگ» جای می‌گیرد و از آن حقوقی که مرد دارد و نیز از آن فرهنگ و ادبیات که مشروط به شروطی است که خاص مرد است برخوردار نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

زن باشگاهی زیبا است و نه قلمی نویسنده؛ پیکری است خوش‌ترکیب و نه عقلی نیک‌اندیش و سخن‌گفتن از ادبیات او درست همچون سخن‌گفتن از پیکر او نوعی از تغزل و عشق‌بازی است تا بدین‌سان هرگونه سخنی پیرامون زن در پایان به سخن از پیکر او منتهی شده و نقادی و اندیشه آن‌گاه که موضوع سخن زن باشد، بدل به غزل و دوبیتی‌های عاشقانه گردد.

۳-٤ این باشگاه، با نام «باشگاه می» پایه‌ریزی می‌گردد ولی پرسشی که در برابر این صدرنشینی زنانه قد علم می‌کند آن است که: سروری در این باشگاه از آن کیست؟... چه کسی رشته‌ی سخن را در دست می‌گیرد و قوانین حاکم بر گفتار را ریخته و ذهنیت مجلس را پایه می‌ریزد؟آیا این باشگاه قلمرو زنانه‌ی آرادی است؟ یا اینکه مرد به این سرزمین بازگشته تا به بهره‌کشی پرداخته و قدرت خود را بر مکان تحمیل نماید که این منطبق بر طبیعت فرهنگ است؛ فرهنگی که دست‌آخر ازآنِ مرد می‌باشد؟

این‌ها پرسش‌هایی است که باید در بررسی و رویارویی با پروژه‌ی می زیاده و تلاش او برای زنانه‌کردن مکان مطرح کرد.

«می زیاده» درب‌های باشگاه خویش را می‌گشاید و مردان به سوی آن سرازیر می‌شوند؛ مردانی دانشمند و بزرگ زمانه‌ی خویش درست همچون مردان حکایت

تودد، کنیزک هزارویک شب. و اگر تودد بزرگ‌مردان عصر خویش را شکست داده بود، اکنون این مردها آمده بودند تا پس از گذشت سده‌ها شکست خود را جبران کنند و انتقام ضربه‌ی تودد را از می زیاده بگیرند.

آنان به باشگاه می رفته تا «مکان» را پر کنند از صدای مردانه و زبان مردانه و چشم‌هایی که همیشه در تمام جنگ‌ها و مبارزه‌ها پیروز میدان بوده‌اند. بدین‌سان ساحت باشگاه متحول می‌شود و تبدیل می‌گردد به زنی تنها در میان انبوهی از مردان؛ یک پیکر زنانه و جذاب در میان موجی از چشم‌های چران و زبان‌های غزل‌خوان که همگی متوجه این طعمه وسوسه‌انگیز و اغواگرند.

www.tabarestan.info تبرستان

پیکر زنانه از سویی شهوت‌انگیز و جذاب است و از سویی دیگر ناسازه‌ای فرهنگی و این امر سبب می‌شود که زبان در باشگاه می تغییر یافته، ـهمچون زبان عقادـ بدل به گفتمانی غزل‌خوان، سرگرم‌کننده و غیرجدی گردد. بدین‌سان زبان میان دو افق قرار می‌گیرد: یکی افق شهوت‌انگیز و دیگری افق ناسازواری فرهنگی. هم بدین سبب است که مردان باشگاه می، او را نمادی زبان‌شناختی می‌دانستند که از یک‌سو معشوق است و از سوی دیگر ستم‌دیده. آنان سروری را به او می‌بخشیدند تا در برابر، او به آنان لذت بخشد. آنان که مردان نیرومند روزگار خویش‌اند چشم‌ها و تحسین‌ها و آفرین‌ها و دوستی‌هاشان را به او نثار می‌کنند تا در برابر او الهام‌بخش آنان در سرودن دل‌پذیرترین آثار هنری باشد و نمونه رافعی که آن شعرها در توصیف باشگاه می، سروده بود بهترین شاهد این مدعاست.

آنان پیکر این زن را مورد بهره‌گیری قرار می‌دهند و از آتش آن، زبان خویش را شعله‌ور می‌کنند؛ شعله‌ای که قدرت آفرینش، آن‌ها را افزون‌تر کرده و با احساسات و جوشش خویش بلاغت آن‌ها را برسر ذوق می‌آورد. هرکدام از این مردان در عشق بانوی این باشگاه شعله‌ور می‌شود و تارهای خویش را پیرامون وی می‌تند. هرکدام از آنان عاشق این بانو است و سعی در سیطره بر وی دارد و در پی آن است تا سرور این بانو و شاهنشاه (شاه شاهان) این جمع شود.

این حیله و مکری است که مرد به کار می‌گیرد تا سلطه‌ی خویش را بر مکان و سروری خویش را بر باشگاه بازپس گیرد. یعنی اظهار مالکیت بر بانوی این باشگاه تا بدین ترتیب سروری را از خود این بانو بستاند و دوباره به امپراطوری مرد بازگرداند. امپراطوری‌ای که در هیچ‌کدام از شرایط بحرانی تسلیم زن نشده و منحصراً در چنبره‌ی مردان است. بدین‌سان پیکر از حالت خود به‌درآمده و تبدیل به آذین آن مکان می‌شود و نه سرور مکان.

تبرستان www.tabarestan.info

زن در گفتمان مردانه همیشه این بوده است: معشوقه‌ای زنده‌به‌گور. از همان آغاز تاریخ ادبیات و شعر، گفتار مردان پیرامون زنان تغزلی بوده است؛ چه در زمان‌های باستانی و چه در زمان می زیاده که همان‌گونه که دیدیم عقاد علی‌رغم ظاهر نقادانه زبانش، نمی‌توانست جنبه‌ی غزل‌گونه‌ی سخن خود را پنهان دارد. مسئله در شعر معاصر نیز همین‌گونه است و زن در این ادبیات نیز چیزی نیست جز پیکری که واژگان مرد آن را به نقش می‌کشد و ما این قضیه را در اشعار نزار قبانی شاعر معاصر عرب به خوبی شاهدیم. مردی که در شعرهای خویش به روشنی می‌گوید که پرچم سیادت و حاکمیت خویش را بر سینه‌ی تمام زنان سیاه و سفید به اهتزاز درآورده و هیچ گوشه‌ای از پیکر زنان زیباروی نبوده مگر آن‌که که ارابه‌های او بر آن گذشته و تپه‌ها از سینه‌های زنان برساخته است.[1]

بدین‌سان زن چه باشگاهی در دل قاهره‌ی معاصر تأسیس کند و چه در همان ستر و عفاف حریم و اندرونی دربار شهریار هزارویک شب باقی بماند، همچنان یک کنیز باقی خواهد ماند و چه هزارویک حکایت بر زبان آورد تا آن وحشی خون‌خوار را رام کند و چه ادبیات زنانه‌ی جدیدی بنگارد، از سوی مرد جدی گرفته نخواهد شد.

۱ـ در این‌جا منظور شعری است از نزار قبانی شاعر معاصر عربی، در دیوان «الرسم بالکلمات»، صص ۱۷-۱۶، منشورات نزار قبانی، بیروت، ۱۹۷۳.

٤-٤ زن همچنان محصور بافتاری است که در آن از خود اختیاری ندارد. ضرری در بودن او در مکان نیست و حتی نامیدن آن مکان به نام او ضرری نخواهد داشت اما گرداگرد او پرچینی مردانه فراز می‌شود و زن در این میان چیزی نخواهد بود جز واژه‌ای در میان یک جمله‌ی مذکر و مردانه. یک زن و یک باشگاه که به نام اوست اما محصور در میان مردانی که می‌خواهند این پدیده‌ی زنانه و این مکان زنانه را مردانه سازند.

زن در انتخاب بافت و جایگاه خویش هیچ اختیاری ندارد حتی اگر خود بنیان‌گذار این جایگاه و باشگاه باشد. اگر بخواهیم از ادبیات فوکو سود ببریم باید بگوییم، سوژه‌ای است که جایگاهش به وسیله‌ی آن شرایطی تعیین می‌شود که افق او در برابر حوزه‌ها و موضوعات مختلف معین می‌کند. سوژه‌ای است که براساس مجموعه‌ای از نمادهای واضح یا ضمنی به پرسش‌گری می‌پردازد و برپایه‌ی برنامه‌ای از پیش معین گوش فرامی‌دهد؛ سوژه‌ای که براساس گروهی از صفات و ویژگی‌ها و براساس شیوه‌ی توصیفی مشخصی به نگرش می‌پردازد و در بهترین فاصله‌ی ادراکی قرار دارد که ساده‌ترین بخش اطلاعات درست مرزهای آن را معین می‌کند و ابزارهایی به کار می‌بندد که خود این ابزارها جایگاه سوژه را در برابر موضوع مورد شناسایی مشخص خواهد کرد.[1]

فوکو البته در حوزه‌ای جز حوزه‌ی ما سخن می‌گوید ولی این توصیفات او مناسب توصیف سوژه‌ی زن و ادغام ناخودآگاه وی در درون سامانه‌های مسلط مردانه و ناتوانی آن از استقلال و آزادی از این بافت و ساختار است، یا دست‌کم بر مرحله‌ی نسلی که می زیاده نماینده‌ی آن است صدق می‌کند. یکی از نشانه‌های این همگونی اجباری آن است که می زیاده هنوز هم از ضمیر مذکر برای سخن‌گفتن از زن، سود می‌برد. می زیاده همچنان‌که خود در باشگاهی قرار می‌گیرد که نامش زنانه است اما درون‌مایه‌اش همگی مردانه، جنس زن را در

۱ـ فوکو، حفریات المعرفه، ص ۵۱.

تبرستان www.tabarestan.info

حوزه‌ی کاربرد زبانی به چنین زندانی می‌برد و هنگام سخن‌گفتن از زن گفتارش با ضمایر مذکر آذین شده است. جملات زیر بیان‌گر سلطه‌ی ضمیر مذکر و مردانه بر زبانی است که زن آفریننده‌ی آن است. یعنی سایه‌افکندن مردانه بر عنصر زنانه. او در این جمله‌ها سخن از یکی از زنان ادیب فرانسوی به نام «مادام دی سفینیه» می‌گوید، اما با ضمیری مذکر از او سخن می‌راند:

«گفته می‌شود مادام دی سفینیه مخبر ماهری [واژه‌ها به صورت مذکراند] است که خبر از تمامی دوایر و حوزه‌ها برمی‌گیرد [فعل مذکر] و به امانت، با روشی زیبا و خوش‌پرداخت تدوین می‌کند [فعل به‌صورت مذکر] تا حوادث شهر را برای دوستان روستایی‌اش [ضمیر مؤنث] بازگوید [فعل به صورت مذکر]. همه‌ی این به کنار، اما بر آن هستم که دل خانم مادام دی سفینیه منبع برتری او است. کاتب نخست [به صورت مذکر] کاتب عاشق [به صورت مذکر] است و کاتب خبررسان و مخبر [باز واژگان به صورت مذکر] پس از آن خواهد آمد. کاتب نخست [به صورت مذکر] کسی است که براساس عاطفه و احساس خویش می‌نگارد [همه‌ی ضمایر به صورت مذکر آمده‌اند] تا جهانی از شوق و مهربانی و عشق را بیان کنند. [فعل به صورت مذکر آمده است]».[1]

اگرچه در این جمله‌ها زن محور کلام است درست همان‌گونه که «می» سرور و بانوی باشگاه بود ولی به‌سرعت تبدیل به موجودی مذکر شده و زنانگی خود را از دست می‌دهد تا تبدیل به مرد شود. او «مخبر» و «کاتب» و «عاشق» است که همگی این واژگان و نیز ضمایر دیگر به کار رفته در جملات مربوط به آن مذکرند و هیچ اثری از ضمایر مؤنث و کلمات و صفات مؤنث و زنانه نیست تا بدین‌سان زن به‌محض ورود به زبان، زنانگی خود را از دست بدهد. گویی زبان نهادی مردانه است ـ که این‌گونه نیز هست ـ و هر کاربرد زبانی ضرورتاً فروکاستن زبان به جنبه‌ی مردانه است. در عمل امکان این می‌رفت که می زیاده ضمایر

۱ـ می زیاده، الصحائف، ص ٦٢، ضمن المؤلفات الکاملة، ج ۲.

مؤنث به کار برد درست همان‌گونه که امکان داشت باشگاه می باشگاهی زنانه باشد، ولی هر دو اتفاق پیش نیامد چراکه هنوز ذات زنانه به مرز استقلال و آگاهی حقیقی از خویش و زنانگی خویش نرسیده بود تا با مردانگی زبان و مکان درآویزد. و نیز بدان سبب که سوژه، پیرو شرایط فرهنگی و روانی است و براساس ویژگی‌ها و صفات مشخص می‌نگرد و گوش فرامی‌دهد. یعنی براساس بافتاری مردانه که زنانگی و سوژه‌ی زنانه در برابر آن سر خم می‌کند.

این یک واقعیت مجازی واضح است که نشان از سرنوشتی مقدر برای می زیاده دارد یعنی فرورفتن در دامان فرهنگ مردانه و ادغام‌شدن در آن. او در پایان زندگی خویش نامه‌ای به مرد می‌نویسد و در آن این‌چنین می‌گوید:

www.tabarestan.info تبرستان

«تو را پدر و مادر خویش می‌نامم و از قدرت بزرگ‌منشانه و پدرانه تو می‌هراسم.

تو را قوم و خویش و عشیره‌ام می‌نامم و می‌دانم که اینان البته همیشه دوست‌دار نبوده‌اند. تو را برادر و دوست خویش می‌نامم. منی که نه برادر داشته‌ام و نه دوست. و تو را از ضعف‌ها و نیازم به کمک و یاری، آگاه می‌کنم که در تو قدرت پهلوانان و توانایی قهرمانان را می‌بینم.

یاد تو را در خلوت خویش خواهم داشت که از خویش می‌گویی و رنج‌ها و آرزوها و خواسته‌هایت را روایت می‌کنی؛ روایت تمام بشریت که در یک نفر جمع‌اند. به تمام آواها گوش فرا خواهم داد تا شاید آوایی شبیه آوای تو بیابم. همه‌ی افکار و آموزه‌ها را شرحه‌شرحه خواهم کرد و به مدح مصیبت‌ها خواهم پرداخت تا شاید اثری از آراء و اندیشه‌های تو بیابم. در برابر آینه لبخندی می‌زنم همچون آن‌که در برابر تو زده‌ام. از خود می‌گذرم تا به تو بیاندیشم و در نبود تو نیز چشم از دیگران می‌بندم تا به تو اندیشیده باشم.»[1]

۱ـ انور الجندی، أدب المرأه العربیه، ص ۱۲۹.

این دقیقاً همان گلوگاه سخن است که در آن می زیاده در مرد می‌تند و به مرد تبدیل می‌شود. از خودم می‌گذرم تا به تو اندیشیده باشم.

بدین ترتیب زنانگی در بافت مذکر محو می‌شود و مرد تمام بشریت می‌شود. موجودی که تمام بشریت در او و تمام آواها در آوای مردانه‌ی او جمع‌اند.

این همان می زیاده است که آغاز زندگی‌اش زنی بود که این واژگان را می‌نوشت که پر از احساس زنانگی بود. او می‌گفت: «اگر زن خود را کاملاً دوست بدارد، پدر ومادر و خواهر و دوست و راهنمای خویش خواهد بود و آن‌گاه تمام صفات خود را با کار و تضمین استقلال مادی زندگی، کامل خواهد کرد.»[1] این بیانیه‌ی زنانگی و شرایط آن است. یعنی استقلال مادی زن و مسئولیت‌پذیری وی، البته به شرط عشق به‌جا و کمال‌یافته به خویش. یعنی آن‌که شرط زنانگی، داشتن عشقی کمال‌یافته و به‌جا است. آیا زن از برآوردن آن عشق کمال‌یافته عاجز مانده که بیانیه‌ی نخستین می زیاده منتهی به بحران و شکستی تراژیک شده و وی از مرد طلب می‌کند تا پدر و مادر و عشیره و خویشتن او شود؛ خویشتنی که روح و روان او را خدای خویش می‌سازد تا بدین ترتیب شعار نخستین وی مبنی بر اینکه زن باید پدر خود و نان‌آور خویش باشد، نقشی بر آب گردد.

دلالت‌های نهفته درپس روابطی که در باشگاه می زیاده در جریان بود، همه پرده از پیوندی عاطفی و آشکار برمی‌داشت که بسیاری از مردان آن باشگاه نسبت به می زیاده ابراز می‌کردند. اما همگی این‌ها در حد روابط عاشقانه می‌ماند و به دوست‌داشتنی حقیقی منجر نمی‌شد، چراکه هیچ‌کدام از آن مردان نمی‌خواست که می را به همسری بگیرد.[2]

۱ـ می زیاده، المؤلفات الکامله، ج ۲، ص ٦٥٣.

۲ـ انور الجندی، ص ۱۳۰.

آنان عاشق آن پیکر زیبای تازه بودند و ادبیات می و باشگاه او را ابزاری کرده بودند برای رسیدن به آن پیکر. آنان عقل و فرهنگ او را می‌ستودند و آن را نقد نمی‌کردند. غرض و غایت‌شان اما چیزی غیر از عقل و فرهنگ او بود.

می نیز با بهره‌گیری از فطرت زنانه‌ی عمیق خویش این قضیه را درک نمود و هم بدین سبب از همگی آنان گریخت و به مردی آن سوی اقیانوس پناه برد یعنی به جبران خلیل جبران. می او را می‌خواند و از او طلب می‌کرد تا دستش را بگیرد و عشقی مستحق خود به او ببخشد و نه مستحق پیکرش. ولی حتی جبران خلیل جبران نیز آرزوی می زیاده را نقش بر آب کرده، در نامه‌ای به او می‌گوید که در پی ازدواج با او نیست.[1] گویی می زیاده از سرابی به سرابی دیگر پناه می‌برد تا در پایان بی‌عشق و بی‌مرد و بی‌خویشتن باقی بماند.

اینجاست که زن شکار مردی می‌شود که به‌نوبه‌ی خود به شدیدترین وجه وی را شکنجه کرد چراکه پا در سرزمین و قلمرو خاص او نهاده بود و دست در سیطره‌ی بی‌چون‌وچرایش برده بود. در این‌جا، به‌جای آن‌که زن در زنانه‌کردن مکان پیروز شود، این مکان است که به مردانه‌کردن زن و زنانگی و ادغام آن در بافتاری مردانه می‌پردازد؛ بافتاری که از هرسو زن را فراگرفته است و زن سال‌ها وقت و کنش زبانی نیاز خواهد داشت تا بتواند از این گلوگاه فراتر رود.

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ همان.

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل ششم
زن علیه زنانگی خویش*

تبرستان
www.tabarestan.info

«چه زیباست و چه دردناک آن‌که زن باشی»
غاده‌السمان

۱

قلم ـ مرد

رابطه میان زبان مکتوب و مرد در فرهنگ و تمدنی قدیم ریشه دارد تا آنجا که نوشتار، یکی از ویژگی‌های مردانگی و یکی از کارویژه‌های متمایز و مخصوص وی قلمداد شده است. این رابطه‌ی فرهنگی از حد یک رابطه‌ی فرهنگی صرف فراتر رفته و رابطه‌ای اندام‌وار و طبیعی انگاشته می‌شود. بدین دلیل نیز فرهنگ مردانه در راه حمایت از این حق طبیعی و احتکار آن در دست مرد و محروم‌کردن زن از آن کوشیده است و هم در این راستا زن از دانش و نوشتار برحذر و دور نگاه داشته می‌شود.[۱] نیز بر این اساس است که جاحظ دو اصطلاح مملو از

---

*ـعنوان این فصل از کتاب برگرفته از نام کتابی است از جرج طرابیشی درباره‌ی نوال السعداوی: «أنثی ضد الانوثه» دارالطبیعه، بیروت، ۱۹۸٤.

۱ـمی زیاده، المؤلفات الکامله، ج ۱، ص ۱٤۸.

تبعیض و تمایز مطرح می‌کند به نام «کتابت» [نوشتن] و «مکاتبت» [نامه‌نگاری] و کتابت را ازآنِ مرد می‌داند و مکاتبت را ازآنِ زن.[۱]

واژه‌ی مکاتبت البته در این میان درون‌مایه‌ای علیه زن دارد [که ذکر آن پیش از این گذشت] و ما را از آموختن نوشتن به زن برحذر می‌دارد؛ منع و تحذیری که البته بهترین نمونه‌ی آن را می‌توان نزد خیرالدین نعمان‌بن ابی‌الثناء یافت که صاحب کتابی است که نامش بر درون‌مایه‌اش دلالتی آشکار دارد: «الإصابه فی منع‌النساء من‌الکتابه».[۲] [سخن آخر در منع زنان از نوشتن]

این است جهان مردانه که در آن قلم مذکر است نه‌تنها از لحاظ قواعد لغوی [که از نشانه‌های مؤنث تهی است و واژه‌ای مذکر به شمار می‌رود] بلکه همچنین از لحاظ ویژگی فرهنگی و تمدنی [مردانه‌ی] خود. این پیامد فرهنگی و نتیجه‌ی معرفت‌شناختی طبیعی سلطه‌ی مرد بر نوشتار و تاریخ زبان است. آن‌گاه نیز که زن به خود آمده، خواهان راه‌یابی به امپراطوری مرد می‌شود و در این راه آخرین و مهم‌ترین قلعه‌های زبان یعنی نوشتار را به اشغال خود درمی‌آورد باز پرسشی مطرح می‌شود که ناشی از طبیعت فرهنگ به‌عنوان پدیده‌ای مردانه و در انحصار مرد است.

پرسش این است که: آیا زن می‌تواند زنانگی و حرفه‌ی نوشتن را [که حرفه‌ی مردانه‌ای است] با هم در خود داشته باشد؟ و آیا می‌تواند تمام شرایط زنانگی را حفظ کند و با این حال ویژگی‌ای مردانه یعنی نوشتن را نیز با خود به همراه آورد؟

این پرسش یک پرسش فرضی صرف نیست، بلکه پرسشی است نقادانه که آثار یکی از مهم‌ترین و بارزترین و نیز مشهورترین زنان نویسنده عرب یعنی غاده‌السمان آن را در برابر ما مطرح می‌کند. پرسشی که در ورای زبان این نویسنده

۱ـ الجاحظ، رسائل، ج ۲، ص ۱٤٤.

۲ـ بنگرید به: سمیره المانع. النسائیه اللبنانیه، ص ٤۰، لندن، ۱۹۷۹.

و در پستوی گفتمان ادبی وی پنهان است و البته ما را به سوی طرح پرسشی دیگر می‌کشاند: آیا نوشتار زن بیان‌گر زنانگی او است و یا راه گریزی از این زنانگی و تعالی از ویژگی زنانگی زن و برون‌رفتی از پیکر وی تا بدین سبب نوعی گسست از زنانگی به شمار رود و نه بیانی از آن؟

آیا زن از آنجا که فاقد افق فرهنگی و نوشتاری خاص خویش است و نیز از آنجا که در برابر خود جز مرد و حرفه‌اش یعنی نوشتن را نمی‌یابد، باید از زنانگی خود بگریزد تا بتواند قلم به دست گیرد؟ و بدین‌سان الگوی مورد پیروی، الگویی مردانه گردد و الگوی زن چیزی جز جاهلیت و بی‌سوادی در خود نداشته باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

معیار موفقیت زن و برتری وی، همان آثار ادبی و هنری مردانه است و مرد در این میان معیار است. هم از این‌جاست آن پارادوکس مهم و سرنوشت‌ساز زن نویسنده. یعنی پارادوکس مبنی بر اینکه همزمان هم زنی با زنانگی کامل باشی و هم نویسنده‌ای تمام‌عیار با تمام ارزش‌های ادبی. بر همین اساس است که تصویر زن سنتی همچون یک امر متناقض و در تضاد فرهنگی با تصویر زن نویسنده قرار می‌گیرد.

این یک تنگنای مهم است که زن در آن گرفتار است و رهایی از آن مسئله‌ی آسانی نیست. علی‌رغم ظهور غاده‌السمان به‌عنوان یکی از نویسندگان پیشرو در آزادی زبان و بیان زنانگی خویش اما این پارادوکس همچنان بر آثار وی سیطره داشته است. ما در بخش‌های بعدی به این نکته به تفصیل خواهیم پرداخت.

۲

استاد طلعت

۲-۱ غاده‌السمان حکایتی دارد از زنی که اگرچه هنگام تولد زن بود اما به شکل و شیوه‌ای مردانه زندگی کرد. حکایتی که نامش «خانم استاد طلعت»[۱] است. او یکی از پنج دختر پدری بود که آرزوی داشتن پسری داشت که نامش را طلعت بنهد. پیش از تولد این دختر، پدر، مادر را تهدید کرده بود که باید برایش پسری به دنیا آورد. مادر نیز تمام تلاش خود را کرد تا پسری بزاید تا خوشبختی برای همسرش را به ارمغان آورد و توجه او را به خود جلب کند و در این راه متوسل به انواع ورد و دعا شد ولی با تمام این‌ها فرزند پنجم نیز دختر بود و این مسئله باعث عصبانیت پدر شد تا آنجا که در کنار بستر همسر داد و فریاد راه انداخت و با چاقو به سمت او حمله کرد و می‌خواست تا به زور کودک را به شکم مادر بازگرداند. او خواهان دختر پنجمی نبود، بلکه پسری می‌خواست به نام طلعت. او آن‌گاه که از داشتن پسر ناامید شد مجبور شد نام این دختر را طلعت بنهد تا بدین‌سان پیکری زنانه باشد با نام و علامتی مردانه. همین نکته سبب شد تا آن‌گاه که دختر به سن رشد و کمال برسد رفتاری شبیه به مردان داشته باشد؛ «ناز و کرشمه نداشت»، به‌ظاهر خود اهمیت نمی‌داد و جلب‌توجه نمی‌کرد... و از مردان و جوانان متنفر بود.»[۲]

او «مرد خانه» شد. عینک سیاهی به چشم گذاشت، لباس‌های گل‌وگشاد و نامنظم می‌پوشید و همچون مردان راه می‌رفت و با اعتمادبه‌نفسی مردانه می‌گفت: «چیزی در دنیا جز کارم وجود ندارد، من خوشبختم، چیزی کم ندارم، من

۱ـ غاده‌السمان: عیناک قدری، صص ۲۰-۸، منشورات غاده‌السمان، بیروت، ۱۹۷۷.

۲ـ همان، ص ۹.

همچون همه‌ی این مردان از آزادی و اراده برخوردارم، من آزاد و خوشبختم (ص ۸)».

او برای خویش همچون مردان عادت‌هایی شبانه داشت و با پدر خویش می‌نشست و قلیان می‌کشید و مادرش نیز وقت را به دویدن و خدمت‌گزاری به دو مرد خانه یعنی همسر و دختر مردصفتش می‌گذراند که همچون شیر می‌نشست و دود از دهان و بینی خویش بیرون می‌داد.

تبرستان www.tabarestan.info

او، هم در خانه و هم در محل کار مغرور و از همه سر بود و مردان همکار خویش را به احترام و برخورد جدی با خود وامی‌داشت «هرگاه که با صلابت خاص خویش سخن می‌گفت همگی به احترام و بزرگداشت وی سکوت می‌کردند (ص ١٤)».

این دختر، اندک‌اندک درآمد حاصل از شغل‌های مختلف خود را جمع کرد و یک اتومبیل خرید «تا به آسانی به محل شغل‌های مختلف خویش سر بزند. او صبح به اداره می‌رفت و بعد از ظهرها به دفتر شرکت سری می‌زد و تا ساعت یازده شب هم به تدریس خصوصی مشغول بود. آن‌گاه هم که به خانه بازمی‌گشت برسر مادر خود فریاد می‌زد که چرا غذایش آماده نیست. کم‌کم، همچون دیگر پسران جوان محله از غذا ایراد گرفت... هر بعد از ظهر کنار پدر می‌نشست و وقت خود را به کشیدن قلیان و بحث درباره‌ی مسائل سیاسی و ملی می‌گذراند و پدر خوشحال از وجود او و شادمان از ناتوانی که در چشم‌های زنش می‌دید (ص ۱۰)». افزون بر همه‌ی این‌ها، طلعت یک عینک سیاه بر چشم می‌زد تا چهره‌ی دخترانه‌اش به شکل صورت یک پسر جوان عبوس و غضبناک درآید.

این حکایت خانم استاد طلعت است که غاده‌السمان آن را برای ما روایت می‌کند. حکایتی که آشکارا دارای بعدی نمادین است و نشان از انتقال زن از دنیای سنتی زنانه که شامل خانه و اندرونی است دارد به دنیایی که در آن زن سبک و سیاقی متفاوت پیشه می‌کند که بسی دورتر از سنت‌ها و کارویژه‌های زنانه است. این انتقال البته کاری آسان نیست و بر این پایه، خانم استاد طلعت

عینک سیاه بر چشم می‌نهد تا هم از یک‌سو دیگران زنانگی او را نفهمند و هم از سوی دیگر او را یاری کند تا حقیقت زنانه‌ی خود را نبیند.

عینک سیاه پوشش و نقابی مادی و حسی است که به وسیله‌ی آن طلعت چشم‌های خود را در برابر خورشید واقعیت و شعاع‌های درخشان آن محافظت می‌کند. طلعت این عینک‌های سیاه را بر چشم می‌نهد تا با آن‌ها دنیایی را ببیند که پیش از آن برای زن ناشناخته بوده است. پیش از این در این‌باره جمله‌ی مهمی از می زیاده نقل کردیم که می‌گفت: «ممکن نیست از فضای تاریک به سمت روشنایی روز حرکت کنیم و شعاع‌های نور چشمان ما را نیازارد و چیزها را همان‌گونه که پیش از این بودند ببینیم.»[1] طلعت نیز عینک سیاه بر چشم می‌گذارد تا با روز روشن روبه‌رو گردد و باز اشیاء را همان‌گونه که هستند و برسر جایشان ببیند و به این امید که در دام آن شرایطی نیفتد که می زیاده در آن‌ها گرفتار آمد و تا سرحد جنون پیش رفت.

عینک سیاه در این داستان، نمادی از حروف و واژگان حک‌شده بر صفحه‌ی زنان است. عینکی که چشمان خانم استاد طلعت را می‌پوشانند، زبان نوشتار است که همان‌گونه که می زیاده می‌گفت به چشم باید زد تا هنگام خروج از آن تاریکی مطلق به روز روشن، چشم‌ها آزرده نگردد. ولی همین عینک سیاه، درست همچون قلم، ابزاری است مردانه و به همین سبب نیز زدن آن برای گذشتن و فراتر رفتن از آزار شعاع روشن روز کافی نیست تا بدین‌سان طلعت مجبور باشد دیگر ویژگی‌های مردانه را نیز بپذیرد و همچون آنان رفتار کند؛ نامی مردانه داشته باشد، همچون مردان راه رود، همچون مردان قلیان بکشد و همچون مردان در روی مادر خویش فریاد زند و سرانجام نیز همچون مردان تمام روز را بیرون از خانه درگیر کار باشد.

۱ـ می زیاده، المؤلفات الکامله، ج ۱، ص ۱۱۲.

www.tabarestan.info تبرستان

همه‌ی این مسائل دست به دست هم می‌دهند تا او در گام پایانی عینک سیاه نیز به چشم زده و ظاهر مردانه‌ی خود را تکمیل کند. عینک در داستان مذکور نشانی از نوشتن دارد، نوشتنی که پیشه‌ای مردانه است و هرکه این حرفه‌ی مردانه را پیشه کند، هرچند زن، همچون مردان خواهد شد. سبب نهفته درپس همه‌ی این‌ها نیز آن است که زن هنوز هم نتوانسته است الگوی ویژه‌ای برای خویش در حوزه‌ی نوشتار پایه‌ریزی کند تا با کمک این الگو تنها به زدن عینکی بر چشم کفایت کرده، دیگر مجبور نباشد افزون بر عینک ـ که نماد قلم است ـ نامی مردانه داشته باشد و همچون مردان قلیان کشیده و شیوه سخن گفتنی چون آنان داشته باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

۲-۲ خانم استاد طلعت، چگونه می‌تواند در کارکرد جدید خویش موفق باشد؟

طلعت «تصویر مردانه» را برای خویش برگزید تا بتواند «نقش مردانه» ایفا کند و البته این گزینه‌ای است در دسترس همه، اگر نخواهند نقش خود را زنانه کرده و زنانگی جدیدی برسازند که همزمان هم زنانگی خویش نگاه دارد و دستاوردهای فرهنگی افزون‌تری به‌دست آرد.

طلعت روش «مردانه‌شدن» برگزید و عینک سیاه بر چشم زد تا زنانگی خویش در پرده نگاه دارد و آن را بکشد و البته آموزه‌ی کشتن زنانگی و فراتررفتن از آن، آموزه‌ای است که درپس همه‌ی نوشته‌های غاده‌السمان نهفته است و حکایت طلعت در این میان چیزی نیست جز تصویری از این فرار و پنهان‌داشتن این زنانگی.

با بررسی بیشتر آثار غاده‌السمان می‌توان به دو الگو از زن رسید: الگوی نخست الگوی زن ایدئال دارای پیکر مرمری، پیکری زیبا و خوش‌بافت که از جایگاه اجتماعی برخوردار است و «بانوی جامعه» است، و الگوی دوم الگوی زنی که حامله می‌شود و می‌زاید و شیر می‌دهد. زنی با سینه‌های آویزان که شیر از

آن‌ها می‌چکد و شکم‌اش همیشه برآمده؛ و ازقضا نوشته‌های غاده‌السمان پر است از تنفر و توهین به این الگوی دوم زنانگی.

در زیر این دو الگو بهتر به چشم می‌خورند:

الف) در داستان «لیلی و گرگ»، لیلی در توصیف مادرش این‌گونه می‌نویسد: «او را می‌بینم با آن پیکر زنانه که در میان حلقه‌ی خدمت‌کارانی ایستاده است که به آذین‌کردن خانه مشغول‌اند... و گاه‌به‌گاه یکی به آن سیگار همیشگی‌اش می‌زند و دودی سفید به هوا برمی‌خیزد... او همیشه این‌گونه بوده است... زیبا و خوش‌قامت، درست همچون تمام عکس‌هایی که از او در روزنامه‌هاست... همچون مرمری تراشیده که نه پژمرده می‌شود و نه خسته... درست همچون گل‌های مصنوعی‌اش... و مژه‌های مصنوعی‌اش... همچون مجسمه‌های خوش‌تراش، نه چاق می‌شود و نه لاغر و نه سینه‌هایش آویزان. و هرگاه آن زن خدمت‌کار که به من شیر می‌داد می‌آمد تا با مهربانی به من سری بزند، دوست داشتم استفراغ کنم. پس از رفتن او هم دزدکی سری به مادرم در اتاق خواب می‌زدم... چراکه می‌دانستم او پیکری دارد درست برخلاف پیکر این زنان شیرده، پیکری درست شبیه آن مجسمه‌ی مرمری بزرگ زیبا در اتاق نشیمن.»[1]

این تصویر زن/ ایدئال در نوشته‌های غاده‌السمان است. پیکری که هیچ شباهتی به پیکر زنان شیردهی ندارد که دیدن آن‌ها، باعث حالت تهوع و استفراغ می‌شود.

نمونه‌ی پیکر این «زنان شیرده» که باعث حالتی از تهوع و استفراغ و نفرت می‌شود را در فقره‌ی زیر می‌توان خواند:

«تفاحه خدمت‌کار ما، شکم برآمده‌اش را همچون توپی به زور در سالن جابه‌جا می‌کند. گوشی را برمی‌دارد... چیزهایی می‌گوید و بعد گوشی را در یکی از دست‌هایش نگاه می‌دارد و به سوی من می‌آید، چقدر این زن زشت است. با

۱ـ غاده‌السمان، لیل الغرباء، ص ۷۵، دارالآداب، بیروت، ۱۹۷۵.

www.tabaresan.info تبارستان

آن صورت مرده و بی‌احساسش که هیچ حالت و حرفی درپس آن نیست، و آن گام‌هایش که همچون قدم‌های گاو شخم‌زنی‌اند... با آن شکمش که هر روز بیشتر باد می‌کرد و برآمده می‌شد... چطور ماهیچه‌های آن پاره نمی‌شدند و به زمین نمی‌افتاد و آن‌چه در آن پنهان بود، درهم نمی‌شکست؟ چگونه مردی در دنیا پیدا شده که بتواند با او همبستر شود؟ من چقدر از آن‌ها متنفرم، همین که تصور کنم در داخل آن لباس گله‌گشاد مندرس و آن شکم و سینه‌های آویزان، بچه‌ای خفته است مو بر بدنم سیخ می‌شود.»[۱]

او نمی‌خواهد آن طفلک بیچاره در آن شکم ناموزون و افتاده به‌سر برد و به همین دلیل با خود می‌گوید: «خودم را قانع می‌کنم که بزی، بچه‌گربه‌ای، موش‌هایی در شکم اوست.»[۲]

میل و شهوت سرکوب‌شده‌ای برای رهایی از «پیکر زنانه» در متون غاده‌السمان وجود دارد. خواسته‌ای ایدئال مبنی بر اینکه زن بدون پیکر زنانه وجود داشته باشد؛ مبنی بر اینکه از پیکر خویش رها شود و بی‌آن‌که مرد باشد همانند مردان زندگی کند. پیکری زنانه که پیرو شرایط بارداری و آبستنی و زایمان و شیردهی نباشد. او از پیکر برآمده متنفر است و سعی می‌کند تا از آن بگریزد. هم بدین سبب است که تصویری که او از زنان باردار ارائه می‌دهد، تصویری زشت است از شکم‌هایی برآمده و سینه‌هایی آویزان. این تصویر خدمت‌کاران و مادران و یائسگان شهر است، همان‌هایی که نویسنده از معشوقش می‌خواهد تا به آن‌ها پیغامی برساند.

«به دختران پیر شهر خود که وراجی می‌کنند و همچون جادوگران قرون وسطایی ورد می‌خوانند، بگو.

۱ـ همان، ص ۱٤-۱۳.

۲ـ همان، ص ۱٦.

به یائسگان شهر خود که علی‌رغم ازدواج‌های متعددشان و استعداد خاصشان در تولیدمثل، هنوز توانایی تولیدمثل حقیقی را ندارند، به سینه‌های آویزانشان که بدون عشق یا لذتی فقط شیر از آن‌ها می‌چکد. بگذار نشانت بدهم؛ انجمن آن‌ها نزدیکی‌های انجمن قصابان محل است... به آن‌ها بگو که خانم‌های محترم، چیزی هست که شما نمی‌دانید هنوز و نامش عشق است.»[۱]

گویا پیکر زن آن‌گاه که درپی تکمیل زنانگی خویش و آبستنی و زایمان و شیردهی برمی‌آید، مشکل‌ساز خواهد بود. چه زیباست و چه دردناک، آن‌که زن باشی.[۲]

www.tabarestan.info تبرستان

زیباست پیکر زنانه و رویایی، اگر نبود زنانگی بیش از حد؛ اگر نبود برآمدن آبستنی و شیر و خونی که از آن می‌چکد. این همان عقده‌ی بزرگ این پیکر است که نویسنده راهی برای رهایی از زنانگی آن نمی‌یابد جز کرنش در برابر بتان عشق و آرزوی آن‌که بدون پیکر باشد تا برهنگی از جهان رخت بربندد.[۳]

اگر زنانگی پیکری نداشت زن می‌توانست از شرایط و موانع زاده‌ی این پیکر رها شده، دیگر مجبور نبود بیست سال مبارزه کند تا از این تحریف و خدشه که نتیجه‌ی چند ماه اندک بارداری است راحت شود.[٤]

پیکر زنانه، پیکر گربه‌هاست که هربار که آبستن می‌شود پنج بچه‌گربه می‌زاید. شاید هم بدین سبب است که یکی از قهرمانان داستان‌های غاده‌السمان، بچه‌گربه‌ها را یکی‌یکی از پنجره به بیرون پرتاب می‌کند[٥] تا شاید از خون و شیر و مادری و شکمی رهایی می‌یافت که بیست سال وقت می‌برد تا زیبایی خود را بازیابد.

۱ـ غاده‌السمان، ص ۲٤-۲۳، منشورات غاده‌السمان، بیروت، ۱۹۸۰.

۲ـ غاده‌السمان، عیناک قدری، ص ۱۲.

۳ـ غاده‌السمان، لیل الغرباء، ص ۳٤.

۴ـ همان، ص ۸۳

۵ـ همان، ص ۸

اما چه دلیلی درپس این‌همه ترس و نگرانی از زنانگی پیکر نهفته است؟

طلعت که عینک سیاه به چشم می‌زند، کاملاً می‌داند که عینک، زنانگی‌اش را می‌پوشاند اما آن را از بین نمی‌برد. ورود زن به حوزه‌ی نوشتار و به‌دست‌گرفتن قلم نیز همچون عینک سیاهی است که زن را از نورهای قوی ناگهانی نگاه می‌دارد، اما با این‌همه این پیکر زنانه و آویزان‌بودن و برآمدن همیشگی‌اش همه‌جا وجود خواهد داشت. بدین سبب نیز غاده‌السمان در گام بعدی دست به فراتر رفتن از این پیکر زده و تلاش می‌کند تا از آن بگریزد. تو گویی که زن نمی‌تواند وارد حوزه‌ی نویسندگی شود مگر آن‌که زنانگی خویش فراموش کند و علیه آن به‌پا خیزد. به این ترتیب به‌سان زبان که همراه با گذر زمان تبدیل به ساحتی مردانه شد، نوشتن نیز ارزشی مردانه خواهد بود که زن جز با پذیرش قواعد مردانه‌ی آن نمی‌تواند وارد حوزه‌اش شود و حرفه‌ی نویسندگی برای خویش برگزیند. در این میان رهایی از «زنانگی پیکر» و فراتررفتن از آن و تمام نمادهایش از خدمت‌کاران و زنان آبستن و شیرده و ماده‌گربه‌ها و همه‌ی نمادهای پیکر زشت زنانه، بهترین راه رهایی است. بدین‌سان هرآنچه مردانه است، زیبا می‌نمایاند و هرآنچه زنانه است زشت و زن برای آن‌که زیبا بماند راهی ندارد جز آن‌که از پیکر خویش پاسداری کند و آن را از عیب‌های زنانگی نگاه دارد. شاید زنان داستان‌های غاده‌السمان هدف و غایت خویش نشناسند، ولی خوب می‌دانند که چه‌چیز را نمی‌خواهند.[۱] آن‌ها پیکر ناموزون زنانه را نمی‌خواهند.

این خاصیت زبان داستانی غاده‌السمان است. او می‌خواهد رحم مجازی و زبانی خویش را بارور و زاینده ببیند؛ رحمی که همیشه برآمده و آبستن و زایش‌گر چیزهای تازه است. اما رحم طبیعی‌اش نزاید و برآمده و بارور نشود و به یائسگی نرسد. او قلم و نوشتن را می‌خواهد که خود نوعی زایش است، اما هنوز نمی‌تواند پیکر زنانه را که از بازمانده‌های دوران تاریکی محض است و در

۱ـ همان، ص ۲۹.

روشنایی روز هنوز مقبول نیافتاده است، به چشم ببیند. زن آفرینش‌گر و نویسنده هنوز از دید وی آن زنی نیست که بچه بزاید و شیر دهد و سینه‌هایش آویزان شود.

این همان عقده‌ی بزرگ متن‌های غاده‌السمان و مشکل بزرگ نوشتن اوست.

تبرستان www.tabarestan.info

۳

زنان نویسنده و عقلانیت اقلیت

۳-۱ چه چیزی سبب می‌شود که نویسنده‌ی زیرک و برجسته‌ای همچون غاده‌السمان گرفتار چنین مشکل ادبی شود...؟ و گفتمانش علیه زنانگی‌اش باشد و زبان که در آغاز زنانه بود، علیه همزاد خویش یعنی زن برخیزد؟

این‌همه پرده از حساسیت زنانه‌ی عمیقی برمی‌دارد که ریشه‌هایی عمیق در روابط میان زنان و در تصور زن از خویش دارد و از آنجا که زن هنوز عنصری تازه‌وارد به جهان زبان است و تا به اینک نیز در این حوزه، به‌تمام معنا اقلیت است و عقده‌ها و عقلانیت ویژه‌ی اقلیت دارد، بنابراین منبع و زمینه‌ی مستعد پذیرش چنین حساسیت‌ها و عقده‌هایی خواهد بود.

برخی از پژوهش‌های انجام‌گرفته در آمریکا به‌روشنی به مشکل زن با خود و با دیگر زنان در زمینه‌ی روابط موجود در محیط‌های کاری و آموزشی اشاره می‌کنند.

به‌عنوان مثال فیفیان هورنر با طرح اصطلاح «بازی قدرت با حاصل‌جمع صفر»[1] ـ که آن را برمبنای آموزه‌ی اقلیت‌بودگی مطرح می‌کند ـ بر آن می‌رود که زنان اگرچه در اکثریت باشند باز آن‌گاه که پای کارهای عمومی و اداری در میان باشد، از عقلانیت اقلیت برخوردارند. او در این زمینه مثالی توضیحی را مطرح

1- Jill Barber and Rita E. Watson: Sisterhood Batrayed, p. 80. St. Martin Press, New York, 1991.

می‌کند و آن اینکه اگر فردی مدت‌ها گرسنه بماند و بعد به ناگاه به تکه‌ای نان دست یابد، این تکه نان آرزوهای بلند و بالای او را خواهد کشت و مدت‌ها او به همین تکه نان ـبخور و نمیرـ اکتفا خواهد کرد و با احساس خوشبختی کامل از دست‌یابی به این تکه نان، با تمام وجود به حفاظت و پاسداری از آن می‌پردازد و همیشه هراس این را خواهد داشت تا مبادا کسی این ره‌آورد از او بازستاند و او را از آن محروم کند. این منطق هر اقلیتی است و آن‌گونه که هورنر می‌گوید هر اقلیتی که بتواند نظام حاکم را تصرف کند، رفتارش بر مبنای این پدیده‌ی شایع خواهد بود. همین‌گونه هستند زنان؛ و ما اگر به نهادهای بزرگ بنگریم خواهیم دید که اگرچه زمانی با پست‌های بالا در آن‌ها وجود دارند اما قدرت‌شان از نامشان کمتر است.

تعدادی از زنانی که به موقعیت‌های مدیریتی دست یافته‌اند، بر آن هستند که مشکل «عقلانیت اقلیت» روشن‌تر از همه در زنانی خود را نشان می‌دهد که در کار خویش به موقعیت‌ها و پست‌های بسیار بالا رسیده‌اند و چه‌بسا زنی مدیرعامل یک مؤسسه باشد اما هنوز همچون کسی رفتار کند که در درجه‌ای پایین‌تر از مدیرعامل است، چراکه هنوز آن میزان از اعتمادبه‌نفس را ندارد که امر و نهی کند.[1]

روزا بیت‌موس کانتر استاد دانشگاه‌های ییل و هاروارد بر آن است که زنان با کارمندان خویش کمتر رابطه برقرار می‌کنند و کمتر به آنان مسئولیتی می‌دهند و آن‌ها را خوب آموزش نمی‌دهند، درست برخلاف آن‌چه مدیران مرد انجام می‌دهند. از دید وی دلیل این کار ناشی از ضعف اعتمادبه‌نفس است، چراکه انسان قوی از اینکه چیزی از آن‌چه در دست اوست را به دیگران بدهد واهمه‌ای ندارد. به همین دلیل نیز ما در میان مجموع مدیران قوی و موفق، مدیران زن بسیار

www.tabarestan.info تبرستان

1- Ibid, p. 83.

کمی داریم، چراکه صفت مدیران موفق همکاری و مشارکت‌دادن دیگران در کارهاست و این اعتمادبه‌نفس بالایی طلب می‌کند.[۱]

مدیران مرد به راحتی می‌توانند در میان کارمندان دیگر و در میان هیئت‌مدیره رفتار کنند و احساس می‌کنند که به دلیل کفایت و قابلیت‌های خویش است که در این جایگاه ایستاده‌اند و این مسئولیت چیزی نیست جز سزای فعالیت جدی و پی‌گیر آنان. زنان مسئول و مدیر اما به‌گونه‌ای در میان اعضای هیئت‌مدیره رفتار می‌کنند که گویی نیاز به آن دارند تا به آنان ثابت کنند که مستحق این جایگاه هستند.[۲]

www.tabarestan.info تبرستان

این‌ها نتایجی حساس از پژوهش‌هایی است که زنانی متخصص امور زن و نقش وی در زندگی عمومی آن‌ها را انجام داده‌اند. این حساسیت آن‌گاه برای زنان نسل نو افزون‌تر می‌شود که به آن چیزی توجه کنیم که این پژوهش‌ها درباره‌ی آینده‌ی اجتماعی زن به تصویر می‌کشند.

در کتاب «عقده‌ی حوا» سخن از آن چیزی می‌رود که مؤلفان کتاب آن را «استراتژی بقاء»[۳] می‌خوانند. نخستین اصل این استراتژی آن است که زن تنها با تکیه بر اینکه «بانویی خوش‌نگار و زیبا»ست نمی‌تواند به جایگاهی متمایز دست یابد و به‌ناچار باید دست به برنامه‌ریزی بزند و همچون مردان برای رسیدن و ماندن در اوج تلاش کند. این نصیحت ـآن‌گونه که مؤلفان کتاب می‌گویندـ عجیب و شگرف است که براساس آن مرد الگوی زن خواهد بود و زن الگو و سنت و عرف و راهی جز انچه مرد پیش‌روی او می‌نهد، نخواهد داشت. تا بدین‌سان «زن جدید» در عقده‌ی «بازی با حاصل‌جمع صفر» میان گزینش حقوق زنانگی خویش از یک‌سو و گزینش حقوق موقعیت اجتماعی زندانی باشد و نتواند هردو را با هم به دست آرد. این همان بحران و تنگنایی است که آنچنان که دیدیم برای غاده‌السمان نیز پیش آمد و او در پایان راه فراتررفتن از «زنانگی» و

1- Ibid, p. 81.
2- Ibid, p. 85.
3- Ibid, p. 124.

فرار از پیکر زنانه و برگزیدن تصویر «بانوی اجتماع» ـکه همان زن مرمری است ـ که پیکری دارد که هیچ‌گاه برآمده نمی‌شود را برمی‌گزینند.

آرمسترانگ ـرئیس یک شرکت روابط عمومی ـ نیز راه‌حل‌هایی پیش می‌نهد که چندان تفاوتی ـجز در صراحت و وضوح و روشنی ـ با راه‌حل‌های غاده‌السمان برای برون‌رفت از مشکل ندارند. او می‌گوید که اگرچه علیه زن شاغل نوعی از تمایز و تفاوت اعمال می‌شود اما این تنها قسمتی از ماجرا است. بخش دیگر به خود زنان مربوط می‌شود، چراکه به‌نظر می‌رسد خود زنان نیز اطمینان و اعتماد کاملی به خویش و خواسته‌های خود برای رسیدن به قله و رأس هرم ندارند. از دید وی زنان باید در این زمینه جدیت بیشتری نشان دهند. او بر آن است که عمر تجربه‌ی زنان هنوز اندک است و زنان هنوز در آغاز راهند و برای آن‌که به رأس هرم برسند باید ـاز دید وی ـ دو مسئله‌ی مهم را در نظر آورند:

نخست آن‌که رسیدن به رأس هرم برای همه‌ی زنان و نیز برای هر زنی ممکن نیست. رأس هرم، گنجایش افراد اندکی را دارد و این مسئله هیچ ربطی به جنسیت ندارد و معادله‌ای ریاضی است درباره‌ی کار و شرایط شغل. دوم آن‌که زن باید بداند که حرفه‌اش بر همه‌چیز مقدم است. او باید بداند که نمی‌تواند گزینه‌های دیگری برای خود داشته باشد و به‌عنوان مثال حق آن را ندارد که در خانه بنشیند و بچه بیاورد و آن‌ها را پرورش دهد. این مسئله را مردان که در این میان رقیب زنان هستند در نظر نمی‌گیرند. بدین‌سان زنان هم باید اصل زیر را مدنظر داشته باشند که: «حرفه‌ی من زندگی من است ـو زندگی‌ام حرفه‌ام...».

هم بدین سبب است که برخی از زنان ـاز جمله خود ویلا آرمسترانگ ـ تصمیم گرفته‌اند تا برای پاس‌داشت دستاوردهای حرفه‌ای و شغلی خویش، چون مردان عمل کنند.[1]

چه‌بسا بتوانیم غاده‌السمان را نیز جزیی از این گروه از زنان بدانیم که راهی غیرزنانه برگزید تا بتواند پیکر زن را از قیدوبندهای زنانگی و پیکر مادینه پاس

1- Ibid, pp. 125-176.

www.tabarestan.info تبرستان

دارد. همه‌ی این‌ها نیز ریشه در این نکته دارد که زنانه‌کردن یا انسانی‌کردن زندگی و حوزه‌ی عمومی هنوز رخ نداده است. گزینش روش‌های مردانه که ناشی از همین فضای عمومی مردانه است، نیز چیز جدیدی نیست و اسطوره‌های یونانی از «دیانا» سخن می‌گویند که زنی بود که برای آن‌که به آنجایی برسد که مردان رسیده‌اند، رفتارهایی همچون مردان انجام داد.

۳-۲ زن علیه زن

تبرستان www.tabarestan.info

بحران زن جدید و تنش موجود میان شرایط زنانگی و شرایط حرفه‌ای، تنها در حد یک تنش درونی و فردی و روانی بازنمی‌ایستد و فراتر از آن به روابط میان زنان نیز سرایت می‌کند. کتاب «عقده‌ی حوا» به این مشکل نیز اشاره کرده و مؤلفان کتاب در همین راستا دیدارهای متعددی انجام داده و اطلاعات آماری موثقی درباره‌ی روابط زنان و زنان دیگر در زندگی عملی جمع کرده‌اند.

از دید اینان مفهوم خواهربودگی (sisterhood) که از سویی نیروی برانگیزاننده و عامل وحدت‌بخش میان زنان شاغل است و آنان را در راه رویارویی با تمایز و تبعیض یاری می‌رساند، اما در درون خود پنهان‌کننده‌ی آن چیزی است که نقیض همین خواهربودگی است. یعنی همان چیزی که مؤلفان آن را خیانت خواهران (sisterhood Betrayal) می‌نامند.[1]

خیانت خواهران تنها به انگیزه‌ی میل به پیروزی و پیش‌گامی نیست بلکه همچنین ریشه در نظام فرهنگی دارد که زن را در برابر زن قرار می‌دهد.[2] ضدیتی که خود برآیند ورود زنان به محیطی است که زمانی دراز رقابتی با قواعدی مردانه بر آن حکم‌فرما بوده است. رقابتی برمبنای خشونت و بی‌رحمی که ویژگی مردان و مبارزات ذهنی و جسمی آنان است. این پیشینه گزینه‌ای جدید در چگونگی

1- Ibid, pp. 3-7.
2- Ibid, pp. 2-6.

برخورد با همدیگر در برابر زنان قرار می‌دهد که پایه در رقابت حرفه‌ای و شغلی دارد و نه در خواهربودگی و دوستی.[۱]

البته با وجود این، اگر درهم‌تنیدگی مفهوم خواهربودگی و مفهوم خیانت خواهران نبود، مسئله می‌توانست طبیعی جلوه کند. چراکه فرهنگ تبلیغاتی بر جنگ مردان علیه زنان تأکید دارد و این مسئله زنان را ناخودآگاه بر آن می‌دارد تا توقع یاری از همکاران زن خویش داشته باشند. تبلیغات هیچ‌گاه قضیه‌ی جنگ زنان علیه زنان را در مرکز توجه خویش قرار نداد، همین مسئله باعث می‌شود تا تأثیر خیانت خواهران بر زنی که تاکنون جز یاری خواهران انتظاری دیگر از آنان نداشته است، بزرگ و سنگین باشد. این‌ها سبب می‌شود که حتی آن‌ها که نیتی پاک دارند به زنانی ترسو و نگران و حتی به زنانی بدل شوند که مکر و حیله حرفه‌ی آن‌ها است چراکه آن‌ها بر آن هستند که برای آن‌که مورد خیانت قرار نگیرند، باید خیانت کنند. (ص ٦)

مؤلفان کتاب مذکور پس از مصاحبه‌های بسیار به این نتیجه می‌رسند که قربانیان خیانت خواهران بسیارند اما همه‌ی آنان این مسئله را پنهان کرده‌اند و زنانی که به آنان خیانت کرده‌اند را معرفی نکرده‌اند. ولی گویی مسئله تا آنجا مهم و عمیق است که نویسنده‌ای همچون سیمون دوبووار را بر آن می‌دارد تا بیان کند که: «درک زنان از حالت یکدیگر و احساس درد مشترک، ناشی از گرایش آنان به زنانگی‌شان است؛ اما آنان درست به همین دلیل به جنگ با همدیگر می‌پردازند.»[۲]

در این زمینه مؤلفان کتاب می‌نویسند که زنان جوان نمی‌دانند که چقدر برای زنانی که سن‌شان بالاتر است و از آنان قدیمی‌ترند، ترسناک‌اند و نیز اینکه زنان صاحب موقعیت احساس می‌کنند به حمایت خود از این نورسیدگان که رقیبان سرسخت آن‌ها هستند، نیاز دارند و در مقابل این جوانان نورسیده، احساس

www.tabarestan.info تبرستان

1-Ibid, p. 4.
2-Ibid, p. IV.

می‌کنند که با پیرزنانی کار می‌کنند که به این نورسیدگان اهمیت نمی‌دهند و درپی کمک به آن‌ها نیستند.

نویسندگان با تکیه بر یک آمار میدانی به این نتیجه می‌رسند که هر که از زنان به ترفیعی دست یابد، از سوی همکاران زن خود تبریکی دریافت نمی‌کند و همه‌ی کارت‌های تبریک از سوی همکاران مرد به او می‌رسد. (ص ۱۲۸)

این همان احساس منفی است که زنان را به تکیه بر حمایت مردان و اطمینان کامل به آنان و نیز احتیاط در رفتار با همکاران زن و زنان تازه‌وارد، وامی‌دارد (ص ۷). مسئله‌ای که به‌نوبه‌ی خود باعث تحکیم مردانگی در فرهنگ زنان شده و نمونه‌های بسیار از آن دست می‌آفریند که در داستان خانم استاد طلعت شاهد آنیم.

www.tabarestan.info تبرستان

۴

تو شکست‌خورده‌ی بزرگی هستی ای زنِ مرد

حکایت طلعت این‌گونه پایان می‌یابد که طلعت خود را در بند عشق «عماد» می‌یابد. مرد جوانی از جنسی که خانم طلعت نمی‌خواست روی زمین وجود داشته باشد. طلعت «از مردان و پسران متنفر بود. نه او از آنان متنفر نبود. تنفر به معنای اعتراف به وجود شیء مورد نفرت است... اما او اصلاً وجود آنان را حس نمی‌کرد... نمی‌خواست وجود آن‌ها را احساس کند» (ص ۹).

اما او عاقبت گرفتار آن چیزی می‌شود که از آن نفرت داشت و عینک سیاه که سدّی بود که او را از دیدن آنان بازمی‌داشت شکست، چون که در پایان توان پایداری در برابر چشمان عماد را از دست داد. چشمانی که نقطه‌ی پایان مقاومت این زن/ مرد و قضا و قدر اوست. چشمانی که آنقدر قدرتمند بودند که عنوان آن قصه و عنوان کل مجموعه‌ی داستان شدند: «چشمان تو قضا و قدر من است.»

جمله‌ای که از زبان طلعت می‌آید و غاده‌السمان آن را به‌عنوان کتاب خویش می‌سازد. ولی آیا معقول است که بگوییم که زن وارد جنگی شد و در آن شکست خورد یا آن‌که بهتر است چنین بگوییم که زن از همان آغاز علیه کسی جز خود نمی‌جنگید؟

در همان حکایت، پاسخ این پرسش را این‌گونه می‌بینیم که: «عاقبت در شکست‌دادن خویش پیروز شدی... مسئله تو از همان آغاز شکست خورده بود... پیروزی تو در این مبارزه، خود بزرگ‌ترین شکست بود... تو بزرگ‌ترین شکست‌خورده‌ای زنِ مرد». (ص ١٤)

www.tabarestan.info تبرستان

این زن که آنقدر از زنانگی خویش گریخت و چشم بر نیازهای پیکر زنانه و شرایط آن بست، عاقبت همچون عینک سیاه‌اش شکست. این الگوی زنانه در بسیاری از داستان‌های غاده‌السمان تکرار می‌شود. در حکایت «دریایی در بیروت نیست» زن از دمشق بیرون می‌رود تا در جستجوی آزادی ایدئالی باشد که در آن دریایی بیابد اسطوره‌ای، که همیشه در رؤیای خویش می‌دید. اما ایمن، معشوق وی، او را زنهار می‌دهد که دریایی در بیروت نیست و او نیز در برابر به پوزخندی کفایت می‌کند و سخن او نمی‌پذیرد و به سوی رؤیا و آزادی سفر می‌کند، اما پس از تحمل سختی‌های فراوان و رویارویی با درب‌های فروبسته بسیار، او نیز به نتیجه‌ی ایمن می‌رسد که «دریایی در بیروت نیست.» جمله‌ی «دریایی در بیروت نیست» در اصل سخن مرد و پیش‌بینی او بود ولی در پایان سخن واپسین زن و عنوان داستان و کتاب خواهد شد.[1] به عبارتی دیگر زبان مرد و آراء و آموزه‌های وی و نیز هر آن‌چه این زبان از درون‌مایه و معنا دارد، درنهایت زبان زن و آموزه‌های مورد پذیرش اویند، و زن هنوز نمی‌تواند از چارچوب این زبان خارج شود و به دنبال دریای خویش بگردد و به دنیاآمدن آن را اعلام دارد.

۱ـ غاده‌السمان، لابحر فی بیروت، صص ۱۵۷–۱۲۸، دارالآداب، بیروت، ۱۹۷۵.

آن‌گاه نیز که زن به دریایی در کنار بیروت می‌رسد و مشتی آب از آن در شیشه‌ای می‌ریزد، آن شیشه می‌شکند و آب می‌ریزد ـدرست همچون عینک طلعتـ تا زن بیان دارد که «نیرویی هست که علیه جدایی ما می‌جنگد».[1] زن این داستان نیز درست همچون طلعت در پایان به این نتیجه می‌رسد که «این‌گونه بر شکست پیروز شود که به آن عشق بورزد». (ص ۱٤۲) یعنی آن‌که شکست را بپذیرد و با آن زندگی کند و جایگزین آماده‌ی آن را برگزیند یعنی دریا و زبان و عقلانیت فرهنگی و تمدن مرد، تا بدین‌سان فرهنگ مردانه نه‌تنها الگوی در دسترس قلم زن بلکه فراتر از آن، الگوی هنری ممکن برای هرگونه خیال و آفرینش زن باشد. الگویی که جز آن هیچ الگویی نیست.

غاده‌السمان بدین ترتیب زنان خود را وارد بازی‌ای کرده که پیروزی در آن ناممکن است. بازی‌ای که در آن زن تنها می‌داند که چه چیزی نمی‌خواهد[2] و قدرت فهم آن‌چه می‌خواهد را ندارد. زنان داستان‌های وی از موقعیت می‌گریزند تا آن‌که عینک‌ها و شیشه‌هاشان بشکند و به دام همان‌هایی بازگردند که از آن‌ها گریخته بودند؛ به دامان مردانی همچون «عماد» و «امین».

این همان الگویی است که از زمان حکایت‌گری که در آن تودد کنیز تصمیم به بازگشت به سرور خود می‌گیرد و قید و بند بندگی را بر آزادی ـکه از دید او چیزی نیست جز آوارگی و گم‌گشتگی‌ـ ترجیح می‌دهد) تا به امروز بر فرهنگ زنان آفرینش‌گر و نویسنده حاکم بوده است. چراکه آن‌گونه که یکی از زنان پژوهش‌گر می‌گوید، زندگی به تنهایی بر فراز قله‌ها، وحشت‌آور است.[3] و البته چنین به نظر می‌رسد که زن هنوز هم در جهانی فرهنگی که مرد بر آن حاکم است، احساس تنهایی و گم‌گشتگی می‌کند و هنوز هم الگویی زنانه، الگوی فردگرایانه است و بدل به یک جریان فکری جایگزین الگوی مردانه نگشته است.

۱ـ همان، ص ۱٤۹.

۲ـ غاده‌السمان، لیل الغرباء، ص ۲۹.

۳ـ بنگرید به حاشیه‌ی ۱٦ در ص ۸۷.

www.kabaresan.info

چه‌بسا این خود تفسیرگر آن باشد که چرا نمونه تودد در نوشته‌های معاصر این‌گونه تکرار می‌شود و زنان غاده‌السمان گزینه‌ی تودد را برمی‌گزینند و هرکدام از آن‌ها باز ترجیح می‌دهد که به دامان مرد خویش بازگردد. درست همچون «احلام» قهرمان کتاب «یادواره‌ی یک پیکر» نوشته‌ی احلام مستغانمی که به یک ازدواج سنتی تن داده و رضایت می‌دهد که همسر مردی باشد به سن و سال پدرش که پیش از این زنی داشته است که پسرانش هم‌سن‌و‌سال اویند (بنگرید به فصل آینده).

www.tabarestan.info تبرستان

سمیره مانع نیز در «دوگانه‌ی لندن»[1] داستان خویش را براساس نامه‌نگاری «مُنی» (قهرمان زن داستان) از لندن با «سلیم» از آلمان می‌نویسد تا این‌بار نامه‌ها همان جهان جایگزین باشند که قهرمان زن داستان به‌جای لندن که محل کار اوست و عراق که از آن مهاجرت کرده، در آن به‌سر برد. گویا داستان هدفی نداشته است جز ایجاد فضایی از نامه‌نگاری‌ها و مکاتبت میان دوطرف متن و شاید هم همین سبب شده باشد تا نویسنده به‌عمد «سلیم» و «منی» را از هم دور کند و در یک‌جا گردهم نیاورد تا بدین‌سان دلیلی برای نامه‌نگاری وجود داشته باشد. گویی زن در این داستان می‌خواهد بیرون‌رفتن از زمانه‌ی حکایت‌گری و ورود به دوران نوشتار را جشن گرفته، خدای را بر این شکر کند که وصیت خیرالدین نعمان بن ابی‌الثناء در منع زنان از یادگیری کتابت و نوشتن، به حقیقت نپیوست. از فرط همین شادمانی است که وی سخن ابن ابی‌الثناء را در متن داستان می‌آورد تا نشان دهد که این نصیحت هیچ‌گاه به‌وقوع نخواهد پیوست. (ص ٤٠)

بدین‌سان ما شاهد ظهور دوباره‌ی الگوی تودد هستیم که همچون او، «منی» نیز تصمیم بر این می‌گیرد که به نامه‌نگاری با «سلیم» پرداخته و هم احساسات و هم خرد و اندیشه‌ی خویش را با او مطرح کند. بر همین منوال، آمال مختار در

۱ـ سمیره المانع، الثنائیه اللندینه، لندن، ۱۹۷۹.

«شراب زندگی»[۱] از تونس به آلمان می‌گریزد تا جهان را کشف کند و در پایان ماجراجویی اکتشافی خویش درمی‌یابد که زنانگی چیزی جز پیکر نیست (ص ٤٠) و این سفر در دل، خانه‌ای متروک برجای گذشته است. (ص ٥٥) این تنها درسی است که آمال از آن سفر اکتشافی خویش می‌گیرد تا در پایان درست همچون تودد ـ که عاقبت به خانه‌ی سرور خویش بازمی‌گردد ـ به تونس برگشته و پیکر زنانه‌ی خویش به آنجا برد.

تبرستان www.tabarestan.info

آیا این همان نقطه‌ی پایان و «یقینی» است که قهرمان یکی از داستان‌های غاده‌السمان خواهان آن بود؟[۲] آیا زن به «یقین» و منزلگاه واپسین زبان رسیده است یا اینکه هنوز این مسئله رخ نداده است؟

نوشتار زن... و غاده‌السمان به‌عنوان الگویی برای آن ـ پرده از بحران ابداعی و هنری شدیدی برمی‌دارد که در آن، شرایط زنانه به جنگ مردانگی می‌رود، چراکه قلم هنوز مردانه است و این سبب می‌شود تا الگوی مردانه الگوی حاکم و مسلط باشد و تلاش‌ها برای زنانگی و زنانه‌کردن با تاریخی بلند از عرف‌ها و سنت‌های مردانه روبه‌رو شود؛ عرف‌ها و سنت‌هایی که قهرمانان زن داستان‌های غاده‌السمان در پایان به این می‌رسند که آن را دوست داشته باشند و این البته راه‌حل آن‌ها برای برخورد با شکست است. این زنان با دوست‌داشتن شکست بر آن پیروز می‌شوند.[۳]

پس آیا زن [با گام‌نهادن در راه پیروی از الگوی مردانه در نوشتن] ـ آن‌گونه که فاطمه حسین نویسنده‌ی کویتی می‌پرسد ـ مردی به دنیا آورده است که احترام او را نخواهد داشت؟[٤] به عبارت دیگر آیا متنی آفریده است که علیه او به‌پا می‌خیزد؟...

۱ـ آمال مختار، نخب الحیات، دارالآداب، بیروت، ۱۹۹۳.

۲ـ غاده‌السمان، لیل الغرباء، ص ٦٢.

۳ـ همان، ص ١٤٢.

۴ـ مجله «سیدتی»، العدد ۲۰-١٤، آبریل ١٩٨٦، ص ۲۲.

فصل هفتم
ویرانه‌های زیبا
زبان، زنانگی خویش بازمی‌یابد

تبرستان
www.tabarestan.info

۱

از پرده برون‌رفتن زنانگی

تصویر زن هنوز هم در انباشت‌های زبانی به عنوان موجودی در بند چارچوب زبان مطرح است. زن در فرهنگ لغت [عربی] هنوز هم یک واژه و یک موضوع و نمادی ادبی است هم‌پایه‌ی بسیاری از نمادها و ابزارهایی که در زبان مردانه وجود دارند؛ واژه‌ای هم‌ردیف واژگانی دیگر همچون آهو و اسب چموش و مرکب خوش‌خط و خال. زن، غزالی است زیباچهره که سخن‌گفتن در توصیف او غزل است؛ یک نماد و واژه‌ی سمبلیک از جمله بسیار واژگان و نمادهایی که مرد از آن‌ها استفاده می‌کند.

او زندانی زبان است و مرد زندان‌بان این زندان عمیق تاریخی که هرگاه بخواهد سری به این زندانی می‌زند و هرگونه بخواهد از او سود می‌برد. زن واژه‌ای زیبا است که مرد آن را به‌کار می‌گیرد. این عرف حاکم بر فرهنگ است، اما عرف حاکم همیشه با گزینه‌های احتمالی پیش‌روی زن یکی نیست.

زن ـکه زندانی زبان است ـ همچنان که دیدیم حیله‌ها و راه‌های بسیار برای برون‌رفتن از این زندان تجربه کرده تا شوق خویش برای بیرون‌رفتن از این زندان نشان دهد. اکنون نیز درپی آنیم تا ـدر این بخش از کتاب ـ به بررسی نمونه‌ای

بپردازیم که در آن زن به‌گونه‌ای به بازی در چارچوب زبان می‌پردازد که او را از یک موجود منفعل صرف که هیچ اراده‌ای از خویش ندارد به موجودی کنش‌گر تبدیل می‌کند که موجودیت و استقلال او در این چارچوب به رسمیت شناخته می‌شود. زن در این مثال ـکه ما در زیر از آن سخن خواهیم گفت‌ـ قواعد بازی را درهم می‌ریزد و مرد را با خود به زندان زبان می‌آورد تا با او رودررو شود و زنانگی را به جنگ مردانگی و تاریخ بلندآن بفرستد. رمان «یادواره‌ی پیکر»[۱] نوشته‌ی احلام مستغانمی نمونه‌ای روشن از این دگرگونی زبانی است.

در این رمان، زنانگی به بیان خویش پرداخته و خود را به مثابه ارزشی زبانی پیش می‌نهد. پیشنهادی مهم و خطرناک که تاریخی بلند از سنت‌های مردانه را به رویارویی می‌خواند؛ مردانگی که تاکنون خود را تنها حاکم و ارزش مطلق شاعرانگی و کنش‌گری در زبان می‌داند و خویشتن را اوج و بلندای زبان و ادبیات و زمام‌دار زبان قلمداد می‌کند؛ مردانگی که البته خاص مردان است و هر زنی که چنین جایگاهی را به دست آورد، صفتی جز سلیطه و زبان‌دراز نخواهد یافت.[۲] و این به روشن‌ترین وجه نشان می‌دهد که چنین زنی پا را از گلیم خویش فراتر نهاده، به جایی که ملک دیگری است دست‌درازی کرده است، چرا که زبان و ریاست بر آن حق‌مسلم مردان است. اما زن اندک‌اندک جرأت این کار را پیدا کرد و علیه این احتکار شورید و زنانگی زبان را اعلام کرد و «زنانگی» را در برابر «مردانگی» و «نرینگی» نهاد تا بدین‌سان چارچوب جدیدی برای زبان بیافریند که پیش از این وجود نداشته است. زنانگی این‌بار خود را به عنوان یک ارزش ادبی[۳] در زبان مطرح می‌کرد و این مستلزم نقشی مضاعف و دوسویه از سوی نوشتار

www.tabarestan.info تبرستان

۱ـ احلام مستغانمی: ذاکره الجسد، دارالآداب، بیروت، ۱۹۹۳.

۲ـ در قاموس محیط در برابر واژه‌ی «فحله» [که همان مؤنث واژه‌ی فحل یعنی نر و نرینه است] می‌آید: زبان‌دراز.

۳ـ در برابر واژه‌ی Poetics، بنگرید به عبدالله الغذامی، الخطیئه و التکفیر، ص ۲۰، دار سعادالصباح، ۱۹۹۳.

زنانه بود؛ از یک‌سو این نوشتار می‌بایست پایه‌ی گفتمان ادبی کاملاً زنانه‌ای را می‌ریخت ولی از دیگرسو این هدف برآورده نمی‌شد مگر آن‌که زبان از مردانگی تاریخی‌اش تهی می‌گشت. این دقیقاً همان چیزی است که رمان خانم مستغانمی سعی در انجام آن دارد. به بیانی دیگر این رمان از یک‌سو می‌کوشد مردانگی موجود در زبان را واسازی کند و هم‌زمان درپی آن است که از دیدگاهی کاملاً زنانه و به‌عنوان یک زن سخن بگوید و بنویسد، تا زبان بدین‌سان زنانگی که از آن سلب شده است را دوباره به دست آرد و از مرد استعمارگر که این حوزه را به اشغال خویش درآورده و کنش نوشتن و خواندن و تفسیر [که تا به اکنون حق ویژه‌ی مرد بوده است] را زیر سلطه خویش درآورده است، رها کند. زبان در اصل مادینه بود، اما این مادینگی و زنانگی بعد از اشغال این حوزه از سوی مرد کم‌سو گشت و اصل زنانگی جای خویش به مردانگی داد و کسانی همچون ابن‌جنی مقرر کردند که «اصل در زبان بر نرینگی و مردانگی است»[1] و این‌همه سبب شد تا درون‌مایه‌ی زبان، مردمحور باشد.

در برابر این‌همه، رمان مذکور می‌کوشد تا حق خویش در مبارزه با این استعمارگر پیر بیان کند و از زبان همه‌ی زنان بگوید: «ما می‌نویسیم تا آن‌چه از دست داده‌ایم و آن‌چه ناگهان از ما دزدیدند را دوباره به دست آریم.» (ص ۱۰۵)

این دقیقاً همان نوشتن آگاهانه است؛ نوشتنی براساس آگاهی از آن‌چه از دست رفته و آن‌چه باید به دست آورد. بدین سبب است که نمونه‌ای قدرتمند و دقیق از نوشتن زنانه و مجاز زنانه در برابر مردانگی و ارزش‌های زبانی آن به شمار می‌رود؛ نقطه‌ی پایان یک مسیر طولانی از تلاش‌های زنانه برای راه‌بردن به گفتمان شعر و نثر در ادبیات معاصر که پروژه‌ای طویل و دشوار برای زنانه‌کردن زبان به‌شمار می‌رود. برای آن‌که زبان زنانه گردد، این‌قدر کفایت نمی‌کند که

۱ـ ابن‌جنی: الخصائص، ج ۲، ص ٤١٥، تحقیق محمدعلی النجار، دارالکتاب العربی، بیروت، ۱۹۵۲.

نویسنده زن باشد، چراکه زنان بسیاری بوده‌اند که با زبان و قلم و عقلانیت مردانه نوشته‌اند و میزبانان متن‌های مردانه بوده‌اند و با پذیرش این عقلانیت مردانه پایه‌های آن را در زبان مستحکم‌تر کرده‌اند. این دقیقاً همان چیزی است که زنان شاعر دوران‌های گذشته از خنساء تا عایشه تیموریه نیز انجام داده‌اند تا بدین‌سان آن‌گونه که الأصمعی زبان‌شناس معروف عرب و نویسنده‌ی کتاب فحوله‌الشعراء [مردانگی شاعران] بیان می‌کند واژه‌ای در فرهنگ زبان مردانه‌ی ادبیات به‌شمار روند.[۱] این‌ها باعث افزون‌ترشدن غیبت زن در کنش‌گری‌های زبانی ـچه به مثابه نویسنده و چه به مثابه خواننده‌ـ شد. زن در تمامی دوران کلاسیک چیزی در راه زنانه‌کردن زبان نکرد و برخلاف، درپی تحکیم مردانگی و تقویت جایگاه‌های این استعمارگر دیرینه برآمد. بدین سبب است که لورا مولوی می‌نویسد که: «یگانه لذت موجود در روایت‌گری کلاسیک، لذت مرد است و زن در این میان غایب است و جایگاهی ندارد.»[۲]

از این‌جا است که نوشتن زن ـامروزه‌ـ نه به‌عنوان یک ژانر و نه به‌عنوان یک کنش ـ تنها یک کنش فردی نیست؛ یک هم‌خوانی و هم‌آوایی است. هم مؤلف و هم زبان در این نوشتار دو هستی فرهنگی هستند که زن در آن‌ها یک جنس بشری است و نوشتن نیز یک جنس زبانی. زنانگی نیز بر این اساس هم‌زمان هم تألیف است و هم خوانش و قرائت است و هم بازیابی چیزی فراموش‌شده و ازدست‌رفته. هم بدین دلیل است که احلام مستغانمی در داستان پیش گفته‌ی خود نامی جز نام خویش بر قهرمان داستان نمی‌نهد؛ قهرمانی که خود ترکیبی از زنان متفاوتی است درون یک زن. (ص ۱٤۱)

۱ـ بنگرید به: الأصمعی، «کتاب فحوله الشعراء» تحقیق ش. توری، دارالکتاب الجدید، بیروت، ۱۹۷۱.

2- Laura Mulvey: visued and other pleasure, 14-20, Blomington, Indiana University Press, 1989.

www.tabarestan.info تبرستان

این یک نوشتار گروهی (و نه فردی) است؛ یک زنانگی علیه مردانگی ادبیات؛ گام‌نهادن در راه استقلال خویشتن و آزادسازی آن از دست استعمارگری دیرین؛ حرکت از شاعرانگی مردانه به شاعرانگی زنانه. زبان آن‌گاه که این کار را انجام می‌دهد و زنانگی خویش بازمی‌یابد در جهان مردانه ویرانه‌ای آباد می‌سازد که ما در این‌جا می‌کوشیم چارچوب آن را مشخص کرده و انگشت بر ابزارهای این تحول زبان از مردانگی به زنانگی و شرایط لازم برای زنانه‌کردن نوشتار بنهیم.

زن برای آن‌که هنگام نوشتن مرد، یا زنِ زبان‌دراز و یا زنی که از روی یائسگی روی به ادبیات آورده است ـاین را یکی از قهرمانان رمان می‌گویدـ (ص ۱۹۷) نباشد، باید هنگام نوشتن دیدی زنانه به خود بگیرد. به بیان دیگر زبان نیازمند زنی است که برای زنانه‌کردن متن و نوشتار زنان بکوشد و زبان را به نقطه‌ی آغازین خود بازگرداند و به زنانه‌کردن زبان دست برد و این همان رسالت رمان «یادواره‌ی پیکر» و رسالت آگاهانه و روشن آن است.

www.tabarestan.info تبرستان

۲

نوشتن با پیکر مرد

۲-۱ دو موجود کاغذی

تصور کنید که این لیلی باشد که در داستان‌های لیلی و مجنون شخصیت مجنون را آفریده باشد و از زبان او سخن گفته باشد و آموزه‌ها و افکار خویش بر زبان این شخصیت برساخته، گفته باشد.

میان لیلی و مجنون حکایتی بلند از عاشقی و شکست جریان داشت؛ حکایتی که در آن تنها عاشق است که سخن می‌گوید و پرده از مکنونات دل خویش برمی‌دارد و معشوقه را هیچ اثری نیست، چراکه معشوقه تنها یک موضوع است که باید کسی از آن سخن بگوید و نه یک مؤلف و آفرینش‌گر.

«یادواره‌ی پیکر» اما متنی است که در آن زن به عنوان مؤلفی ظاهر می‌شود که شخصیت و زبان زن را آفریده و پیکر او را تراشیده و اخلاق و رفتار او را تعیین می‌کند.

بی‌هیچ‌گونه شکی اگر هر حکایتی حتی حکایت مجنون و لیلی به‌جای آن‌که آفریده‌ی مرد عاشق داستان باشد، آفریده‌ی زن معشوقه‌ی داستان می‌بود، تفسیر و طرز نگرش ما به آن تفاوت می‌کرد و این دقیقاً همان نکته‌ای است که ما در داستان «یادواره‌ی پیکر» می‌خوانیم. نگارش گفتمان عاشقانه از دیدگاه معشوقه و هم بدین سبب است که به‌جای آن‌که حوادث، محور متن داستان باشند، این زبان است که به مرکز داستان بدل می‌شود و شاکله‌ی داستان را شکل می‌دهد.

www.tabarestan.info تبرستان

داستان رمان، داستان مردی است به نام خالد از مبارزان جنگ آزادیبخش الجزایر که فرماندهی داشت به نام «سی‌طاهر». خالد در یکی از عملیات این جنگ آسیب می‌بیند و یکی از دست‌هایش را از دست می‌دهد تا بدین‌سان توانایی جنگ را نداشته باشد. او از جبهه بیرون می‌رود و به سوی تونس حرکت می‌کند در حالی که نامه‌ای دارد و مقداری پول که «سی‌طاهر» از او خواسته است تا آن را به همسرش برساند که در تونس پناهنده است. سی‌طاهر همچنین به خالد می‌سپارد تا بر دختری که در راه دارد نام «احلام» بنهد. خالد نیز به وصیت عمل می‌کند تا نام دختر سی‌طاهر بشود «احلام».... در این قسمت، رمان به یک‌باره بیست‌وپنج سال به جلو می‌رود تا پس از آن در پاریس و در دیداری ناگهانی این پدر و دختر نمادین به هم برسند. خالد، وصیت‌دار بیست‌وپنج ساله‌ی دیروز و نقاش پنجاه ساله‌ی امروز این‌بار در دام عشق احلام، نوزاد بیست‌وپنج سال پیش و یادگار فرمانده‌ی خویش گرفتار می‌آید و این عشق دیوانه‌وار از او به‌جای یک نقاش، نویسنده‌ای می‌سازد که حکایت خویش با احلام می‌نویسد و در پایان همه‌چیز را از دست می‌دهد و در حالی که یک دست خویش و معشوقه‌اش احلام ـ که با مردی دیگر ازدواج می‌کند ـ و برادرش ـ که در خیابان به ضرب گلوله‌ی شخصی مجهول کشته می‌شود ـ را از دست داده است به الجزایر

بازمی‌گردد و درمی‌یابد که وطن را نیز مردانی دیگر از او دزدیده‌اند؛ مردانی که دستاوردهای انقلاب را مصادره کرده‌اند و از وطن او ابزاری برای برآوردن منافع شخصی ساخته‌اند.

خالد در پایان داستان، موقعیت برتر خویش را از دست داده و به مردی ناقص بدل شده است که یک دست بیشتر ندارد.

این زن است که مرد را این‌گونه به متن می‌کشد و او را ناقص و شکست‌خورده تصویر می‌کند و مجبورش می‌سازد تا علیه خود و مردانگی خویش دست به قلم برده و عاقبت هم همه‌چیز را از او می‌گیرد.

www.sDaresan.info

اما این تنها ظاهر حکایت است و بنیاد آن نیست. بنیاد حکایت در زبان متن و مجازهای آن نهفته است و بدین‌سان ما باید به دنبال کنش اصلی داستان نه در سیر حوادث بلکه در بافت زبانی باشیم که در حکایت به کار رفته است. بافتی که میان دو جمله‌ی بنیادین و مرکزی داستان شاهد آنیم که یکی در صفحه‌ی نخست رمان گفته می‌شود و دیگری در آخرین صفحه از داستان:

جمله‌ی صفحه‌ی نخست آن است که: «عشق آن چیزی است که میان ما رخ داد و ادب هر آن چیزی که در این میان رخ نداد.» و جمله‌ی آخرین صفحه نیز آن‌که: «عشق آن چیزی است که میان ما رخ داد... و ادب هر آن چیزی که در این میان رخ نداد.» هر دو جمله را (که البته یک جمله‌ی واحد بیش نیستند) احلام خطاب به خالد به زبان می‌آورد و خالد آن‌ها را به نقل از او می‌نویسد. میان این دو جمله متنی است نزدیک به چهارصد صفحه که میان پایان و آغاز آن دوهزار و هفتصد روز فاصله می‌افتد.[1] هفت‌سال و شش‌ماه یا نزدیک به دونیم برابر زمان هزارویک شب مدت‌زمان متنی است که نقطه‌ی مقابل شب‌های شهرزاد را شکل داده و در برابر آن شب‌ها، روزهای احلام را می‌نهد. روزهایی که در آن‌ها

۱ـ حوادث رمان از آوریل ۱۹۸۱ (ص ٦٥) آغاز می‌شود و تا سال ۱۹۸۸ ادامه می‌یابد (صص ۳۸۸ و ٤٠٤).

برخلاف شب‌های هزارویک شب این مرد است که می‌گوید و این زن است که می‌نویسد.

در همین فاصله‌ی زمانی است که مردانگی موضوع نوشتن می‌شود و آن‌که تاکنون خود فاعل نوشتن بود به نوشتن درمی‌آید و زن از موضوعی زبانی تبدیل به کنش‌گری فعال می‌شود که به تولید متن و کنش در زبان می‌پردازد.

آن‌چه پیش آمد چیزی نبود جز بدل‌شدن زن و مرد از موجوداتی واقعی به موجوداتی متنی. قهرمان زن داستان به زنی از جنس کاغذ بدل شد (ص ١٦) و قهرمان مرد نیز مردی از جنس کاغذ گشت (ص ١٢٥) در این میان گویی احلام نویسنده‌ی متن (همان احلام مستغانمی) به احلام قهرمان داستان بدل می‌گردد و قهرمان مرد نیز در تغییری معنادار از یک مبارز جنگنده در جبهه که حامل وصیت فرمانده‌ی خویش است در پایان به مردی ناقص با پیکری معلول تبدیل می‌شود. دو موجود کاغذی که چیزی نیستند جز مجموعه‌ای از حروف سیاه و به‌هم‌پیوسته که در مجموع زبان زنانه‌ی جدیدی می‌آفرینند. زبانی که چیزی نو و بی‌سابقه در چنته دارد؛ زنانگی در تضاد با مردانگی پیشین؛ مردانگی که اینک از سوی مؤلف زن داستان به نوشتار درآمده بود.

www.tabarestan.info تبرستان

۲-۲ به نوشتاردرآمدن مرد (واسازی مردانگی)

هیچ زن فرهیخته‌ای نمی‌تواند چشم بر تعریف فروید از زن ببندد که می‌گفت زن مردی ناقص است. خاصه آن که این زن در پی پاسخ به پرسش زبان و بدل‌کردن مرد به متنی نوشته‌شده و موجودی از جنس کاغذ باشد. هم بدین سبب است که رمان «یادواره‌ی پیکر» به سرعت تمام دست به واسازی پیکر مرد می‌زند. در همان آغاز رمان (ص ٣٤) قهرمان مرد داستان یعنی خالد به‌شدت زخمی می‌شود و یکی از دستان خود را از دست می‌دهد و همین نقص‌عضو باعث خروجش از میدان نبرد می‌شود. این خروج از میدان جنگ، معنایش خروج از میدان مردانگی است؛ حادثه‌ای معنادار در متن، خاصه آن‌گاه که آن را در پرتو تعریف فروید از زن تفسیر کنیم. اگر زن به دلیل نداشتن یک عضو ـ که مرد

داراست- موجودی ناقص باشد، این بدان معناست که پیکر کامل به معنای ارزش کامل است و هرگونه رویارویی میان موجود کامل (مرد) و موجود ناقص (زن) در پایان به معنای پیروزی کامل بر ناقص است. همین مسئله مستلزم ایجاد نقصی در پیکر مرد است تا بدین‌سان هر دو پیکر -زن و مرد- ناقص باشند و هر کدام عضوی نداشته باشند و رویارویی درست و عادلانه باشد. به این ترتیب مرد داستان تنها یک دست خواهد داشت تا نتواند جهان را در آغوش کشد یا پیکر زن را دربر گیرد و به تملک خویش درآورد و تنها به سلام کردن به او اکتفا کند و نه چیزی فراتر از آن (ص ۱۱۳). این مرد ناقص؛ مردی که یکی از اعضای بدنش را از دست داده است، چیزی خواهد بود منطبق بر تعریف فروید از زن، بدین‌سان دست‌کم از لحاظ پیکر ما با دو پیکر برابر -هر دو ناقص- روبه‌روییم و این راه را در برابر ما برای ساختن مرد و زنی همسان و از جنس کاغذ خواهد گشود تا پس از آن و به دنبال بی‌طرف کردن مردانگی و خدشه‌دار کردن آن، زبان، ابزاری ممکن و بی‌طرف در گفتگو و رابطه میان دو قهرمان باشد. رمان همان‌گونه که پیش از این رفت، از همان آغاز پای در خدشه‌دار کردن مردانگی می‌گذارد تا بدین ترتیب ما در خود این رمان شاهد دو دوران فرهنگی متفاوت باشیم: دوران مردانگی یعنی آن‌گاه که خالد جنگ‌جویی در جبهه‌ی نبرد بود و از سلامت کامل اعضا برخوردار و دوران دوم دوران مرد ناقص که در آن بریده‌شدن دست، نشان از دوران فرهنگی جدیدی دارد که در آن مرد از چارچوب سنتی خود به عنوان کسی که دارای قدرت مطلق و سیطره‌ی محض است خارج شده، وارد رابطه‌ای نسبی با زنانگی می‌شود. شرایط این رویارویی و رابطه نیز در درون این متنی ساخته می‌شود که هر دو درآن مشترک‌اند؛ هر دو در آن روایت‌گری می‌کنند و به حافظه‌ی خویش بازمی‌گردند؛ حافظه‌ی متعلق به پیکری ناقص از سوی هر دو که یکی از دیدگاه فرویدی (مردانه) ناقص است و دیگری از دیدگاه متن (که البته زنانه است) ناقص انگاشته می‌شود. بریدن دست قهرمان مرد نیز در این میان به معنای بریدن دست مردانگی و درهم‌شکستن شخصیت مرد و تبدیل‌کردن آن به

www.gharesten.info قرستان

شخصیتی متنی است که نقاط ضعف و قوت خود را دارد؛ شخصیتی که در معرض حوادثی است که به عنوان قهرمان داستان و نیز به‌عنوان مردی که از سوی یک زن به نوشتار کشیده شده است بر او جاری می‌شوند. با این خشونت عامدانه علیه مردانگی، زن، مرد را از جایگاه اسطوره‌ای خویش به زیر کشیده و با وارد کردن او به حوزه‌ی واقعیت از او انسانی عادی می‌سازد، این را خود متن از زبان زن می‌گوید:

تبرستان www.tabarestan.info

«نمی‌خواهم دختر یک مرد اسطوره‌ای باشم... می‌خواهم دختر مردی معمولی باشم. با نقاط ضعف و قوت و با شکست‌ها و پیروزی‌های یک مرد معمولی. چراکه در زندگی هر مردی، هم شکست وجود دارد و هم پیروزی». (ص ۱۰۳)

این اعلام روشن هدف قهرمان زن داستان است: نوشتن از شکست‌ها و عیب‌های مرد؛ آغاز از بریدن دست مرد و آن‌گاه رسیدن به نقطه‌ی زنانه‌کردن زبان و گوینده‌ی زبان و نویسنده‌ی آن.

پس از حادثه‌ی بریده‌شدن دست، قهرمان مرد به مدت بیست‌وپنج سال از نوشتن محروم می‌ماند و این مؤلف زن است که او را از زبان نوشتن دور داشته و تنها به او اجازه‌ی نقاشی می‌دهد. «ربع قرن از برگه‌های سفید خالی که از زن پر نشده‌اند» (ص ۹۹) و پس از این تبعید طولانی‌مدت آن‌گاه که به مرد اجازه‌ی بازگشت به ساحت زبان را می‌دهد، این بازگشت تنها به بهای درهم‌شکستن ابهت و کمال وی و نیز مشروط به شرایطی صورت می‌گیرد.

این تحولی ریشه‌ای است که طی آن، مرد که سال‌ها در نقش شهریار، پادشاه مستبد هزارویک شب، قدرت بلامنازع به شمار می‌رفت، لباس شهرزاد می‌پوشد و به وسیله‌ی زن از روشنایی روز بیرون رانده شده، وارد شب حکایت‌گری و روایت‌گری می‌شود و نقش روایت‌گر را به‌سان شهرزاد می‌پذیرد، تا آنجا که کار به جایی می‌رسد که مرد با شوق فراوان می‌گوید: «می‌خواهم در تاریکی شب از تو سخن بگویم» (ص ٤١) و باز این مرد است که شروع به حکایت‌گری می‌کند و زن [برخلاف داستان‌های هزارویک شب] درمقام شنونده ظاهر می‌شود: «[ای

زن] این تویی که این‌همه دوست داشتی به من گوش فرادهی». (ص ٤٧) یک تبادل نقش بسیار جالب‌توجه که مرد در آن تبدیل به موضوعی زبانی و ابزاری برای ساختن متن می‌شود؛ کسی که آن‌گاه که حکایت کند رغبت نوشتن در زن برمی‌انگیزد؛ قهرمان زن داستان در صفحه‌ی ۳٤۲ خطاب به مرد می‌نویسد: «تو چقدر شگفتی که آن‌گاه که سخن می‌گویی، موضوع‌های فراوان در متن برای نوشتن می‌انگیزی».

تبدیل مرد به موضوعی برای نوشتن، تنها به قصد لذت‌جویی از نوشتن صورت نمی‌گیرد، بلکه نشان از تغییری ریشه‌ای در روابط دو جنس دارد. نوشتن تبدیل واقعیت به خیال است. آن‌گونه که قرطاجنی می‌گفت نوعی به‌خیال‌کشیدن است، و این به معنای تبدیل موجود بشری به موجودی کاغذی است، تبدیل موجود عینی به تصوری ذهنی و موضوعی زبانی و این دقیقاً همان چیزی است که قهرمان زن داستان بیان می‌کند. او می‌گوید: «ما رمان می‌نویسیم تا کسانی که وجودشان برای ما باری شده است را بکشیم... می‌نویسیم تا از شرّ آن‌ها راحت شویم.» (ص ۱۲۳)

نوشتن زن از مرد معنایی ندارد جز پایان‌دادن به تاریخی طولانی از پدرخواندگی و پدرسالاری و اتمام دوران مردانگی و سیطره‌ی مردان بر نوشتن، چراکه مستلزم تبدیل کنش‌گر اصلی زبان به موضوع آن است تا بدین ترتیب آن‌کس که تاکنون می‌نوشته و سرور زبان به شمار می‌رفته است، به موضوعی برای نوشتن و به یک مجاز زبانی محض در گفتمانی زنانه بدل گردد.

مرد در سرتاسر دوران مردانگی عادت کرده است تا رابطه‌ی خویش را با زن در چارچوب دوگانه‌ای همیشگی ببیند که در آن مرد عنصر مسلّط است و زن عنصر پیرو معادله. این قضیه کاملاً در پدرخواندگی مرد بر زبان و سیطره‌ی ازلی و ابدلی او بر نوشتن و کاربرد مجازهای زبانی هویداست؛ تا آنجا که زبان و ارزش‌های ابداعی و هنری حاکم بر آن، جملگی مردانه بوده‌اند و زن در این میان

تبرستان www.tabarestan.info

تنها به عنوان یک موضوع در حوزه‌ی زبان و نوشتار مطرح است؛ یک پیکر محض و یک مجاز زیبا برای تبدیل زبان به غزل و شعر عاشقانه.

این تاریخ بلند پدرخواندگی از دید قهرمان زن داستان، تاریخی ساختگی است و رمان «یادواره‌ی پیکر» پر است از اشاره به این پدرخواندگی ساختگی، چراکه خالد، حامل وصیت پدر که خود در آخر به آن وصیت خیانت می‌کند، نمادی است از پدر واقعی احلام «سی‌طاهر» قهرمان انقلاب الجزایر که اندکی پیش از استقلال این کشور کشته می‌شود، تا دیگر حتی نماینده‌ی پدر نیز به خیانت پرداخته و به دروغ ادعای همسانی با تصویر آن مبارز را داشته باشد.[1]

www.tabarestan.info تبرستان

این پدرخواندگی ساختگی که خالد داعیه‌دار آن است و پرده‌برداشتن از آن در متن، درواقع واسازی ارزش معنوی مردانگی است، واسازی که از همان آغاز و با کنده‌شدن دست چپ خالد و خروج وی از میدان مبارزه آغاز می‌شود تا او وارد تاریخی از اشتباهات و گناهان شود که همگی از دست راست او برآمده‌اند، (ص ۳۰۸) تنها دست خالد که او با همان دست به خطایی بزرگ در رابطه‌ی خود با قهرمان زن داستان می‌زند (ص ۲۷۷)؛ رابطه‌ای که البته مسئولیت آن تنها به عهده‌ی مرد است و او نیز به این نکته اعتراف می‌کند و می‌نویسد: «من به تنهایی مسئولیت آن وضعیت احساسی بی‌سابقه و فروپاشی سریع روابط میان‌مان را برعهده می‌گیریم.» (ص ۱۰۰) و این مسئولیت‌پذیری و آن اشتباهند که باعث سقوط و فروپاشی مرد می‌شوند «سقوط می‌کنم... و علت این سقوط خویش را می‌دانم» (ص ۱۰۱)

مرد از اوج مردانگی و از پدرخواندگی خویش بر زبان، به دره‌ی واقعیت تاریخی فرومی‌افتد که به یک‌باره دست او می‌برد و پرده از پدرخواندگی ساختگی‌اش برداشته می‌شود و امپراتوری زبانی او را ویران می‌کند و او را به مردی از جنس کاغذ بدل می‌نماید و از حلقه‌ی اسطوره‌ای‌اش بیرون می‌برد، و

۱ـ بنگرید به صص ۵۶-۵۵ و نیز صص ۴۸ و ۲۱۵.

این‌همه نیز عامدانه انجام می‌گیرد چراکه زن درپی آن است که از شرّ این پدرخواندگی دروغین رهایی یابد.

ما در این رمان شاهد حضور پررنگ مردان و عدم‌حضور زن هستیم، اما مردان به این سبب در کتاب حاضرند تا یکی‌یکی بمیرند. خوبان آن‌ها از مرگی نیکو برخوردارند، همچون «سی‌طاهر» که در میدان جنگ به شهادت می‌رسد و نیز همچون مرگ حسان بی‌گناه. کسانی دیگر نیز از لحاظ معنایی می‌میرند همچون اعلام مرگ مردانگی و اخلاق در خالد و نیز در آن مرد ماجراجویی که تنها صفت او در کتاب می‌آید: «آقای...» آقای بی‌نام.

www.tabarestan.info تبرستان

جنس مرد در این رمان همراه با مرگ می‌آید و مردان در این رمان ظاهر نمی‌شوند مگر برای آن‌که یکی‌یکی بمیرند و متلاشی شوند. این همان چیزی است که متن زنانه می‌خواهد: «ما می‌نویسیم تا از شرّ آن‌ها راحت شویم.» به نوشتاردرآمدن مرد هم راهی است برای پایان‌دادن به سلطه‌ی او بر زبان و پدرخواندگی مطلق وی بر نوشتار. دختر در پایان از آن پدر دروغین و آن وصیت دروغین رها گشت. آن‌چه به او این امکان را داد نیز، بدل‌کردن مرد بود به موجودی از جنس کاغذ که قابلیت به نوشتار درآمدن و واسازی و تفکیک را دارد؛ واسازی که با بریدن دست مرد آغاز شده و نقطه‌ی پایان آن نیز منع مرد از نوشتن و زبان است تا بدین‌سان رابطه‌ی طبیعی و ارگانیکی که از قدیم میان مردانگی و زبان وجود داشته است را برهم زده، از زبان، جهانی آزاد بسازد که از دستان استعمارگران آزاد شود و همچون استقلال الجزایر از دست استعمارگران فرانسوی، اعلام استقلال کند. در این زبان آزاد و مستقل نیز زن امکان آن یافت تا به کنش‌گری فعال و آزاد بدل شود و به‌سان مرد به تولید و نوشتن در عرصه‌ی زبان بپردازد.

۳

زبان، قهرمان متن

۳-۱ در فرایند بدل‌شدن مرد به موجودی نوشتاری، زبان از بند مردانگی آزاد خواهد شد و همچنان که در همه‌ی حالات آزادشدن از بند شاهدیم، موجود آزادشده قهرمانی خواهد شد سرخوش از آزادی تازه‌یافته‌اش از بند استعمار. در طی این فرایند نویسنده‌ی کنش‌گر پیشین، قدرت خود را بر متن از دست داده و به موجودی منفعل و کنش‌پذیر در زبانی آزاد بدل می‌شود که در آن زن مجال ورود به کنش متقابل زبانی را به مثابه یک کنش‌گر مستقل پیدا می‌کند. نتیجه‌ی چنین فرآیندی آن خواهد بود که زبان، آزادی خویش را جشن خواهد گرفت و از بازیافتگی زنانگی ازدست‌رفته‌ی خویش شاد خواهد شد و این شادمانی به گونه‌های گوناگون خود را نشان خواهد داد. نشانه‌هایی از این شادمانی را به روشنی می‌توان در آن‌چه در زیر می‌آید مشاهده کرد.

۳-۲ در این رمان ما شاهد رابطه‌ای نو میان مؤلف و زبان یعنی میان نویسنده و بافت گفتمانی متن هستیم.

مؤلف رمان احلام نام دارد و نام قهرمان متن نیز احلام است. این نام‌گذاری همسان به معنای رابطه‌ی ارگانیک میان زنی بیرون از متن و زنی در درون متن است تا بدین ترتیب زن تنها یک موضوع از موضوعات زبان نبوده و بدل به مؤلف و قهرمان داستان شود و به‌جای آن‌که دخترکی روی جلد کتاب باشد تبدیل به بنیاد متن گردد. چنین رابطه‌ی ارگانیک زنانه‌ای میان زن و زبان ـ که البته هر دو زنانه‌اند ـ آن‌گاه امکان‌پذیر شد که مردانگی مورد واسازی قرار گرفته و رابطه‌ی اندام‌وار پیشین میان مرد و زبان از هم گسست و افزون بر آن، رابطه میان زن و زبان به بالاترین وجه آن در این رمان ظهور یافت؛ رابطه‌ای که در آن زن هم خود مؤلف و نویسنده‌ی متن است و هم قهرمان متن. بدین‌سان احلام، زنی که تاکنون

www.tabarestan.info تبرستان

ـدر طول تاریخ ـ از سرزمین اصلی خویش دور مانده بود، به متن بازمی‌گردد تا هم به عنوان نویسنده نشان اصلی متن باشد و هم در جای‌جای متن حضور فعال خود را به عنوان موجودی کنش‌گر و بنیاد اصلی متن نشان دهد. بدین ترتیب در این رمان دیگر جایی برای طرح مفهوم «مرگ مؤلف»[1] نیست، چراکه چنین مفهومی در حوزه‌ی فرهنگ مردانه صدق داشته و مجال طرح می‌یابد، یعنی همان‌جا که برداشتن نام مؤلف از متن، از آنجا که فرهنگ و سنت نوشتار، مردانه است، سبب حذف صفت مردانه از متن نمی‌شود. در حالت زن و ساختن متنی از سوی او اما حضور مؤلف حضوری سرنوشت‌ساز است که زنانگی متن و زبان به آن بسته است. همین مسئله است که یکی‌کردن نام مؤلف و نام قهرمان زن را در این رمان لازم و بنیادین ساخته است.

www.tabarestan.info تبرستان

همین رابطه‌ی اندام‌وار میان زن و متن، به یکی‌شدن زن ـاحلام ـ با تمام عناصر اساسی داستان می‌انجامد. احلام هم شهر است و هم قسنطینه، هم مادر قهرمان مرد داستان است و هم دختر او، هم معشوقه‌ی اوست و هم دشمن‌اش، هم امر مقدس است و هم آلودگی، هم حافظه و یادواره است و هم زبان و هم زندگی و حیات ـچراکه نخست قرار بود نام او حیات باشد و سپس احلام شدـ (ص ٤٢) و هم تابلویی که قهرمان مرد بر آن نقاشی می‌کند و هم تمام آن پل‌هایی که او نقاشی کرده است.[2] به بهترین عبارت هم متن است و هم مؤلف متن. زبانی است که زنانه گشته است. زبانی که زن با آن به جنگ وصیت‌دار پدر رفته و پدرخوانده‌ی خطاکار خویش را به مبارزه می‌خواند و جبهه‌ای زنانه علیه تمام تاریخ مردانگی می‌سازد و نتیجه‌ی چنین جبهه‌ای، متنی جدید با قهرمانی جدید است، یعنی زبان آزادی که زنانگی خویش را به همه‌ی مناطق زبان سرایت می‌دهد و محور و نماد این همه‌گیرشدگی احلام است؛ احلامی که همه‌جا حضور

۱ـدر مورد مرگ مؤلف و آرای رولان بارت در این زمینه بنگرید به: عبدالله الغذامی، الخطیئه و التکفیر، ص ۷۱ و نیز الغذامی، ثقافه الأسئله، ص ۱۹۹، دارسعاد الصباح، ۱۹۹۳.

۲ـبنگرید به صفحات ۹۱، ۹٦، ۳۱۰-۳۰٦، و ۳۱۸-۳۱۷.

دارد. این‌همه سبب می‌شود که مرد خود را به‌ناگاه در برابر پدیده‌ای جدید بیابد و از دل متن ـمتنی زنانهـ فریاد برآورد: «تو تنها یک زن نیستی،... تو وطن منی...» (ص ۲۷۷) وطنی که از چنگال استعمارگر سنتی خویش رها شده و طعم استقلال را چشیده است.

۳-۳ زبان/ زبان

بی‌راهه نرفته‌ایم اگر بگوییم که رمان جز برای بزرگداشت زبان و اعاده‌ی حیثیت به آن نوشته نشده است. بزرگداشتی که از همان زمان پیش از ورود به متن به روشنی پیداست، آنجا که نویسنده نوشته‌اش را پیشکش می‌کند «به مالک حداد، شهید زبان عربی و عاشق آن که پس از استقلال الجزایر سوگند خورد که با زبانی جز زبان خویش ننویسد. بی‌شک او اولین نویسنده‌ای بود که تصمیم گرفت به عشق زبان خویش بمیرد». هم به پیروی از آن است که تمام رمان از زبان یک زن و مرد عاشق زبان [عربی] روایت می‌شود و طی آن هر دو با کشف زبان عربی به دامان آن بازگشته، جادویش می‌شوند تا زبان، هم زن باشد و هم یادواره و هم مادر و هم وطن (ص ۹۲)؛ نماد قدرت و مبارزه در راه آزادی و بیرون‌راندن استعمارگر و نیز تا فرار از زبان [عربی]، فرار از خاطرات و از خویشتن باشد و در این میان هرگاه کسی از دو قهرمان درپی فرار از خویشتن یا خاطرات خویش باشد، زبان فرانسوی ابزار این فرار خواهد بود. (ص ۱۵۸) و زبان عربی همچنان ابهت و سلطه‌ی ویژه‌ی خویش را بر دل‌ها و خاطرات حفظ خواهد کرد. (ص ۳۱۱)

اعاده‌ی حیثیت به زبان عربی و به ایمان و آزادی، ارزش‌هایی است زبانی که متن رمان برپایه‌ی آن‌ها شکل می‌گیرد. متنی که هویت خویش از آنجا می‌گیرد که گفتمانی است آزاد از سلطه‌ی استمعارگر فرانسوی از یک‌سو و سلطه‌ی استعمارگر مرد از سوی دیگر. زبان نیز در این بین نشانی است از آغاز دورانی جدید که در آن خویشتن از بند بندگی استعمارگرانی می‌رهد که هم بر پیکر زمین و هم بر پیکر زن سلطه افکنده‌اند. زبان در این میان بیان احساسی است درونی

www.tabarestan.info تبرستان

مبنی بر اینکه آن حقوقی که به زور از ما گرفته‌اند را باید بازپس گرفت و زن در این میان می‌نویسد تا آن‌چه به غفلت از او دزدیده‌اند را بازپس ستاند. (ص ۱۰۵) هم زمین را و هم زبان را، و تا از دست استعمارگر رها گشته و عزت و آزادی و بازستاندن زنانگی ازدست‌رفته‌اش را به شادمانی بنشیند.

۳-٤ دو روی زبان

زبان یک‌رو بیشتر نداشت، روی مردانه. با ورود زن به عنوان مؤلف اما چهره‌ای جدید از زبان نمودار شد و زبان دارای دوچهره گشت و این، مرد را شوکه کرد، مردی را که به احتکار زبان و دلالت‌های آن دل خوش کرده بود و در دلش باوری ثابت بود به اینکه تنها اوست که تولیدگر و مصرف‌کننده‌ی زبان است و تنها اوست که حق کاربرد زبان و تفسیر آن را دارد و آن‌گاه که خود را در برابر این واقعیت جدید یافت، با دلهره این پرسش را مطرح کرد که: «از کجا این‌همه موج سوزاننده آتش آورده‌ای؟... از کجا این‌همه ویرانیِ پس از آن روز را آورده بودی؟...» (ص ۳۰۷)

www.tabarestan.info تبرستان

این همان روزی است که در آن روابط جهان از درون زبان تغییر می‌یابند و از درون متن، زنی از جنس کاغذ بیرون می‌آید که مرد آن را تاکنون نمی‌شناخته است. زنی با ویژگی‌های دوگانه که مرد متن او را این‌گونه توصیف می‌کند:

«تو نه دروغ‌گو بوده‌ای و نه کاملاً راست‌گو. نه عاشق بوده‌ای و نه کاملاً خیانت‌کار، نه دخترم بوده‌ای و نه مادرم». (ص ۳۷۹) او هم زن است و هم زن نیست. به یک معنی زن است، اما نه آن زنی که به او عادت کرده بود؛ زنی جدید که زبان را می‌شناسد و نوشتن می‌داند و این همان نکته‌ی جدیدی است که او را از زن روزگار مردانه متمایز کرده است. بر همین پایه روابط نیز رو به تفاوت می‌نهند و مرد می‌فهمد که قواعد بازی دیگر همان قواعد گذشته نیستند. «یادمان رفته است که چه کسی موش بود و کدام یک گربه؟» (ص ۲۰۸) و نیز «چشمانت دیگر سخن‌گفتن با من را از یاد برده‌اند، من دیگر تصاویر هیروگلیف تو را نمی‌فهمم.» (ص ۳۷٤)

زبان در این‌جا به یک شوک جادویی بدل می‌شود که راحتی از مرد می‌گیرد و اطمینان به نفس او را سست می‌کند و او دیگر زبان و نمادهای به گفته‌ی او هیروگلیفی‌اش را نمی‌شناسد و نمی‌فهمد که آیا زن راست‌گو بوده است یا دروغ می‌گفته؟، آیا عاشق بوده است یا خیانت‌کار؟ تا به این ترتیب زندان و زندان‌بان فروپاشند و آن حاکم مطلق زبان به مردی از جنس کاغذ بدل شود: «من مردی هستم که او را از یک سنگ گرانبها به یک کلوخ بدل کرده‌ای.» (ص ۲۸۱)

این درست همان زن ـ زبان است که آن‌گونه که جرجانی در تعریف زبان می‌گفت: «همچون نشان‌ها و صفت‌هاست و نشانه و صفت معنایی نخواهد داشت تا آنجا که آن شیء که منظور نظر ماست و آن نشانه به آن اشاره دارد، ممکن باشد.»[1] و او هم زبان است بدان‌سبب که نشانه و صفتی است از جهانی که احتمالاً وجود دارد. حتی اگر این نشانه‌ها برای مرد همچون نشانه‌های تصویری هیروگلیف نامفهوم جلوه کند. زن از یک موجود ساده به موجودی بدل می‌شود که می‌نویسد و همین توانایی او، برایش جایگاهی زنانه به ارمغان می‌آورد در برابر جایگاه مردانه‌ی پیشین.

این وضعیت ناگهانی برای زبان از حیث جهت‌گیری‌های جدید آن، باعث ایجاد نگرش دوگانه‌ای می‌شود که بر سرتاسر رمان سایه می‌افکند. قهرمان زنی که دو نام داشته است (حیات و احلام) و دو تاریخ تولد که یکی واقعی است و در خاطره محفوظ است و دیگری رسمی است که در کارت‌های شناسایی آمده و قهرمانی که دو داستان می‌نویسد، یکی پیش از دیدار با خالد و دیگری پس از دیدار با او.

زبانی دوچهره که هم شفاهی است و هم نوشتاری، هم شاعرانه و هم نثرگونه، زبانی که احلام هم مؤلف آن است و هم قهرمان آن. دو چهره‌ای که مرد

۱ـ عبدالقاهر الجرجانی، أسرار البلاغه، ص ۳٤۷، تحقیق هـ ریتر، مطبقه وزارت المعارف، اسطنبول، ۱۹٥٤.

هم به آن‌ها معترف است و می‌گوید: «تو هم پاکی منی و هم گناهان من». (ص ۳۰۸ و ۳۱۷) قهرمان [زن] اما این میان کیست؟ احلام به عنوان یک انسان یا احلام به عنوان زبان؟ احلام به عنوان نویسنده یا احلام به عنوان برآیند متن؟ این پرسشی است که رمان به مثابه متنی زنانه که در آن هیچ تفاوتی میان نویسنده و [قهرمان] متن نیست، اجازه‌ی طرح آن را نمی‌دهد. در این رمان هیچ تفاوتی میان دوزخ درون و بیرون متن نیست و زبان خود بدل به زنی می‌شود که زنانگی خویش را بازیافته است و قهرمان متن می‌شود. همین پیچیدگی و درهم‌تنیدگی است که قهرمان مرد داستان را شگفت‌زده و گیج می‌کند، چراکه رویاروی خویش جز زبان نمی‌یابد. زبانی که با زنانگی نویافته خویش با او روبه‌رو گشته و او در برابر این زبان درهم می‌شکند و گم می‌شود: «زبان من در برابر زبان تو که نمی‌دانم از کجایش آورده‌ای از هم پاشیده است.» (ص ۸۸)

راستی، زن از کجا آن زبان را آورده بود؟

این پرسشی است که پاسخی نمی‌توان یافت، گویی پرسیده باشی که زن زنانگی‌اش را از کجا آورده است؟

۴

مجاز سفید

یکی از شیوخ صحرا روزی در ذکر انواع عقاب‌ها و هنرهای شکار می‌گفت که «نوع برتر عقاب‌ها، مادینه‌های آنند، مادینه‌ی عقاب گران‌تر و در شکار و تعقیب و گریز ماهرتر است.»[۱]

در بازی زبان میان مرد و زن نیز چنین به‌نظر می‌رسد که زن در بازی با مهارت‌تر ظاهر شده و او را در برگه‌ای سفید محصور کرده و در بند دوقوس میان

۱ـ گفتگوی روزنامه‌ی «عکاظ» با شیخ علی الحارثی، ش ۹۹٦٤، ص ۲٤، ۱۳ نوامبر ۱۹۹۳.

دو جمله ـکه یکی در ابتدای متن آمده است و دیگری چهارصد صفحه بعد و در انتهای متنـ به بند کشیده و از او موجودی ساخته است کاغذی. زن او را با بهره‌گیری از مجاز سفید خود به دام انداخته و در درون این سفیدی، او را با بهره‌گیری از حروفی سیاه به نقاشی نشسته است. این سفیدی کشنده در درون رمان آن‌گاه به‌وضوح به چشم می‌آید که قهرمان زن داستان با لباسی سفید به دیدار مرد می‌آید. لباسی سفید کنایه از صفحه‌ای سفید که حکایت دوبان در هزارویک شب بر آن است که کشنده است.[1] او با این لباس سفید که کنایه از همان صفحه‌ی سفید کشنده‌ی حکایت دوبان است، به دیدار خالد در نمایشگاه آثار نقاشی‌اش در پاریس می‌رود (ص ۵۱) لباسی سفید که موهای سیاه احلام بر کُشندگی و دلربایی آن می‌افزود. و این سیاهی و سفیدی خالد را عاقبت به بند کشید. این همراهی سفید و سیاه که پیکر زن را زینت داده بود، خدعه‌ای زیبا بود که مرد را به دام کشید تا بدین‌سان تخصص مردانه‌ی خود را در قرائت و تأویل این متن به عنوان پیکری جذاب و شهوت‌محور به کار گیرد و بر آن رود که این نشانه‌ی سیاه و سفید دلالت بر چیزی خارج از دوگانه‌ی جنسیت و شهوت ندارد. اما همین تأویل مردانه او را به بندی می‌کشاند که چهارصد صفحه او را اسیر می‌کند و در این دام او خود را موضوع نوشتن با حروف سیاه بر برگه‌هایی سفید می‌یابد و مجازها و تأویل‌های مردانه‌اش به حاشیه رانده می‌شوند و جای خویش به یک مجاز زنانه‌ی جدید می‌دهند که به جنگ مردانگی و دلالت‌های آن آمده است.

خالد نمی‌دانست که به جنگ زبان می‌رود و نه آن‌گونه که گمان می‌برد، به جنگ یک پیکر زنانه. این زبان بود که لباسی سفید بر تن داشت و موی سیاه

۱ـ در این‌جا به پژوهش تودوروف درباره‌ی شخصیت‌های روائی هزارویک‌شب اشاره می‌کنیم با عنوان:

- T. Todorov: The Poetics of prose, p. 74, Trans. By: R. Howard, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1997.

www.tabarestan.info تبرستان

فریبنده که بر جذابیت سفید می‌افزود، تا بدین‌سان زن، متن خویش را بنویسد؛ متنی که مرد در لحظه‌ی مناسب آن را ندید و در قرائت این بازی زبانی زنانه راه به اشتباه پیمود و رابطه‌ی میان زن و سفیدی را رابطه‌ای پیکری تأویل کرد و نتوانست پی به رابطه‌ی زنانه میان زنانگی زبان و صفحه‌ی سفید پی ببرد. این اشتباه او بهایی گران برایش داشت و او مردانگی‌اش را به سبب آن از دست داد. مردانگی که دست‌آخر آن را ازدست‌رفته دید و دانست که قربانی این باز شکاری و آن بازی زبانی زنانه گشته است. او دست‌آخر به این نتیجه رسید که دیگر همچون گذشته شکارچی نیست و به شکار بدل گشته است. (ص ۲۲۷)

www.tabarestan.info تبرستان

صفحه‌ی سفید او را کشته بود و او دیگر قربانی بازی نشانه‌های تصویری شده بود که آن‌ها را نمی‌فهمید. نشانه‌هایی که زن با آن‌ها زبان را از نو می‌ساخت و از بافتار دلالتی و معنایی آن‌ها به سود خویش استفاده می‌کرد.

زن که پیشینه‌ی طولانی در روایت‌گری داشت با بهره‌گیری از این هنر، دژهای زبان را به اشغال خویش درآورد و برج‌های آن را که البته از زمان شهرزاد، روایت‌گر هزارویک شب، ضربه‌هایی خورده بودند این‌بار با خاک یکسان کرد. روایت‌گری، مهارت و حرفه‌ای زنانه بود و رمان «یادواره‌ی پیکر» تحول و پیشرفت این حرفه و به‌کارگیری آن در راه اهدافی بالاتر بود. روایت‌گری، مجازی زنانه بود؛ نقابی زبانی که زن برای حمله به قدرت مردانه به صورت می‌زند، چراکه در روایت‌گری، زن در لحظه‌ی جدّی، غیرجدّی می‌نماید و در لحظه راست‌گویی، دروغ‌گو و در لحظه‌ی کنش‌گری، منفعل و کنش‌پذیر. بازی که در آن مرد موش را از گربه تشخیص نمی‌دهد و زن در آن بدترین حیله‌ها را به کار گرفته است تا مرد را باری به ناسزاگفتن و باری به التماس‌کردن، باری به عشق و باری به نفرت، باری به پدری و باری به خیانت، باری به پاکی و باری به ناپاکی وادارد و مرد هم در این راه تنها یک کنش‌پذیر محض باشد.

در «یادواره‌ی پیکر» نیز درست همچون هزارویک شب، بازی زبانی زنانه‌ای جریان دارد که از روایت‌گری ابزاری زبانی می‌سازد تا نه‌تنها زنِ صاحب خویش

را پاس دارد بلکه همچنین تا دژها و پایه‌های دشمن درهم کوبد و زن را پیروز و با روحیه‌ای بالا از میدان نبرد خارج کند. در هزارویک شب، سیاهی شب روایتگری، نشان‌گر ادبیات شفاهی زن است و مجال آن، و در رمان یادواره‌ی پیکر، سفیدی نماد روز است؛ روزی روشن که زن در آن نه‌تنها می‌تواند به سخن شفاهی بپردازد بلکه می‌تواند حروف سیاه را نیز بر کاغذ آورد. متن خود نیز به توانایی زن متن به نوشتن اشاره کرده و می‌گوید زن متن «زنی است که نوشتن بر سفیدی خوب می‌دانست و تنها، مرد متن این را می‌دانست» (ص ۲۵۶) و این زن از مرد می‌نویسد تا از شرّ او رها شود و در این نوشتن نیز هم زبان پیکر را به کار می‌گیرد و هم زبان واژگان. حرکات پیکر او نیز خود نوشتاری بود که وی در آن از طریق لباس‌ها و رنگ‌ها و خنده‌ها و حرکات و سکنات، درپی برساختن گفتمانی شاعرانه و پرمجاز بود. او افزون بر این همه، ابزارهای زبان مردانه را نیز به کار می‌گرفت. به هررو اما گفتارش از سوی مرد تنها از طریق یکی از حواس پذیرفته می‌شد و آن بینایی مرد بود. مرد تنها این حرکات را می‌دید و سعی نمی‌کرد در مورد آن‌ها کمی بیاندیشد... و بدین سبب نیز تنها در پیکر او غوطه می‌خورد و وجه غزلی گفتار و رفتار زن را دریافت می‌کرد و هیچ‌گاه مجاز زنانه را درست درک نکرد. بدین سبب نیز در نهایت به‌ناچار باید قربانی این زبان جدید می‌شد.

این زبان است که انتقام خویش از این مرد ناتوانی می‌گرفت که قدرت درک تغییر موجود در زبانی مؤنث‌شده را ندارد؛ زبانی که دیگر از یک ذات بشری سخن می‌گوید و نه از یک گفتمان غزلی که پیرامون پیکری رغبت‌آفرین سروده شده باشد.

www.tabarestan.info تبرستان

۵

ویرانه‌ای زیبا

زنانه‌شدن زبان بدان معناست که ویرانی به جان حافظه‌ی مرد افتاده است. لغزشی در تاریخ ادبیات... اما این لغزیدن چیست؟ آیا لغزش پایی ساده است (ص ١٤) یا لغزش یک حافظه؟ (ص ۲۹)

www.tabarestan.info تبرستان

این لغزش ناشی از دیدار با چیزی متضاد است و «هیچ‌چیز زیباتر از این نیست که با آن‌چه متضاد تو است دیدار کنی. تنها این است که می‌تواند به تو در شناختن خویش کمک کند». (ص ۷۷) البته این پایان راه نیست. در پایان داستان مرد چیزی ندارد جز همین لغزش‌ها که به جان حافظه‌اش افتاده‌اند. پایانی تراژیک برای مردی که زمانی سرور زبان بود، پایانی حاکی از یک زبان جانب‌دارانه که جانب زن را می‌گیرد و نشان آن نیز آن‌که زبان همیشه و در همه جای داستان یاور زن است و در اوقات بحرانی (درست همچون زبان شهرزاد) به یاری او می‌آید و حتی فراتر از آن گویا در این داستان زبان، مرد را برای همیشه تنها می‌گذارد، تنها با حافظه‌ای که به آن هم دیگر اعتمادی نیست. ولی چرا این‌همه ضدیت با مرد؟ آیا بدان سبب که زبان زنانه است؟... و به همجنس‌های خویش گرایش دارد؟ یا آن‌که مرد داستان نیز جرعه‌ای فراتر از جام کوچک خویش از این دریا طلب کرده بود. جرعه‌ای که دست‌آخر تحمل آن را نداشت و در دریای چهارصد صفحه‌ای آن غرقه شد.

آن‌چه مسلم است آن‌که زبان در این داستان، دیگر یک سامانه‌ی بی‌طرف از نشانه‌ها نیست، بلکه به یک زن فریبنده بدل شده است با صفات زنانه‌ی قدرتمند خود که مملو از شاعرانگی است، برای کشتن مردی که در زن، تنها جنبه‌ی احساس او را یافته و درک می‌کند، زبانی جانب‌دارانه و گناه‌کار؛ زبان مردی که علیه خویش دست به گناه می‌برد و آن‌گاه گویی به سزای همان گناه، خویش را

با بهره‌گیری از زبان به دار می‌آویزد. ویرانه‌ای زیبا که در آن مرد گرفتار آمده و تا آخرین قطره خون، مردانگی‌اش را از دست می‌دهد و می‌میرد. این را زن از همان آغاز متن داستان خواسته است. او از همان آغاز دست مرد خویش می‌برد و سپس به حافظه‌ی مردانه‌اش رجوع می‌کند تا در پایان، هم مردانگی خود را ازدست‌رفته ببیند و هم حافظه‌اش را اندک‌اندک از دست دهد و خود بماند و سیاه‌نوشته‌های پراکنده‌ی یک کتاب و بدل گردد به مردی از جنس کاغذ که زن آن را می‌نویسد.

زن بدین‌سان خانه‌ی مرد را ویران کرده، دژهای او را فروریخته، قلمرو بزرگ پادشاهی‌اش را که همان زبان است از او می‌گیرد.

www.tabarestan.info تبرستان

۶

مرد (نرینه) جاهلیت

آن‌گاه که ما درپی بیدارکردن حافظه برآییم چه چیزی رخ می‌دهد؟... آیا آن‌گاه فتنه‌ای خفته را از خواب بیرون خواهیم آورد؟

آن‌گاه که این حافظه، حافظه‌ی زبان باشد چه اتفاقی برای آن خواهد افتاد؟ به‌ویژه آن‌گاه که حافظه‌ی زبان حافظه‌ی مردانه‌ای باشد (که مرد سال‌ها بر آن حکومت کرده و از آن قلمروی مردانه ساخته است) و آن‌که دست به بیدارکردنش می‌زند، زن.

در چنین حالتی گویا ما دست بر چراغی کهنه نهاده‌ایم و غول آن را بیدار ساخته‌ایم. غولی که در این‌جا چیزی نیست جز مردانگی که زیر پوست زبان خفته است. بدین سبب است که همه‌ی تلاش‌ها برای زنانه‌کردن زبان همیشه دارای عناصری مردانه است، عناصری که گاهی مغلوب می‌شوند و گاهی غالب تا آنجا که ما برخی زنان را می‌بینیم که چیزی جز متن‌های مردانه نمی‌آفرینند با

چهره و درون‌مایه‌ی مردانه که زن تنها در آن نامی زنانه است که بر نوشتاری کاملاً مذکر نشسته است.

در حالت درست زنانه‌کردن، همه جنبه‌های متن باید زنانه شوند و از آنجا که تاکنون هرگونه تلاشی در زنانه‌کردن حافظه‌ی مردانه زبان موفقیتی به دست نیاورده بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که همه‌ی تلاش‌ها در این زمینه حداکثر توانسته‌اند متن‌هایی برسازند که در سطح گفتار ادبی زنانه‌اند اما در درون خویش هنوز حافظه‌ای مردانه دارند. حافظه‌ای که گاه از طریق مجازها و دلالت‌ها و فرهنگ ریشه دوانده در بافتار زبان، خود را به‌گونه‌ای در سطح متن نمایان می‌سازد.

www.ketabestan.info کتابستان

حقیقت نیز آن است که زنانه‌کردن حافظه هنوز هدفی دور از دسترس می‌نماید، چراکه عمر مردانگی زبان بسیار بیشتر از آن است که یک زنانگی نورسیده که هنوز زمان زیادی از ورودش به حوزه‌ی نوشتار نگذشته و تا به اکنون نتوانسته است حافظه‌ی ادبی خاص خویش برسازد، بتواند با آن رویارو شود. هرآنچه در حافظه‌ی زبان در مورد زن وجود دارد، نشان از پیکر دارد؛ پیکری که تنها یک دلالت دارد و آن‌هم معطوف به شهوت. همه‌ی پیام‌های این پیکر زنانه و همه‌ی نشانه‌هایش دال بر این دلالت معطوف به شهوت است و هیچ دلالتی بر عقل ندارد. هر دیداری میان زن و مرد نیز به‌گونه‌ای این حافظه‌ی بلندبالا را به ذهن می‌آورد، حافظه‌ای که براساس آن مرد تصوری از یک زن در ذهن خود می‌سازد و پس از هر برخوردی با هر زنی می‌کوشد تا به این تصور ذهنی رجوع کند و آن زن را با این تصویر ذهنی مقایسه کند. همیشه این‌چنین بود و مرد با چشم و احساس خویش زن را به عنوان متنی معطوف به شهوت مورد تأویل قرار می‌داد که مرد را مورد هجوم خویش قرار می‌دهد. هرگونه برخورد مرد قهرمان داستان نیز بر همین اساس است و او با پیش‌فرضی از زنی در ذهن خویش با زن واقعی روبه‌رو می‌شود. هم بدین سبب است که آن‌گاه که خالد با احلام روبه‌رو می‌شود به حافظه‌ی خویش رجوع می‌کند تا معنای نهفته در چهره‌ای که

روبه‌روی او بود را کشف کند: «تو دختری معمولی بودی با تفاصیل غیرمعمول، با رازی که در جایی از چهره‌ات نهان بود.» (ص ٥٤)

این‌ها نه واژگان «خالد» هستند و نه واژگان احلام، بلکه واژگانی برآمده از حافظه و منطق زبان‌اند که همان‌گونه که رفت حافظه‌ای مردانه است که بر هر دیداری میان زن و مرد حکم‌فرما است. هم بر این پایه، خالد آرزو می‌کند که احلام، شهرزاد باشد. (ص ۳۳٦) زیرا که هر زنی از دید مرد شهرزاد است. این همان چیزی است که حافظه‌ی زبان بر آن تأکید دارد و بدین سبب است که خالد به احلام می‌گوید: «آن‌چه من از تو می‌دانم ربطی به منطق و شناخت ندارد» (ص ۹۹) و نیز آن‌که: «اگر از آنِ من بودی تو را به ملکیت خویش درمی‌آوردم... شیره‌ات را می‌کشیدم... تو را به تکه‌هایی بدل می‌کردم... به باقیمانده‌هایی از یک زن» (ص ۳۳۳)

چه کسی است که در این میان سخن می‌گوید؟ شهریار هزارویک شب یا خالد قهرمان مرد داستان «یادواره‌ی پیکر»؟ یا اینکه نه این و نه آن، بلکه آوایی از حافظه‌ی مردانه‌ی زبان که گویی فراتر از تمام ارزش‌های متنی و نوگرایانه و خودآگاهی زن در نوشتار است. تصویر و آوای مردی که قهرمان متنی زنانه است که یک زن خودآگاه از زنانگی خویش که در دوران پیشرفته‌ای از نوشتار زنانه قرار دارد آن را نوشته است. در چنین مرحله‌ای می‌توانستیم وجود مردی را انتظار داشته باشیم با معیارهایی نو که نشان از برآمدن هنجارهایی نو در رابطه میان دو جنس دارد. اما اقتدار حافظه‌ی موروث، خط بطلان بر هرچه آرزوی نوگرایی و زنانگی می‌کشد و شهریار هنوز در پوست هرچه مرد معاصر سکنا گزیده و از طریق همین حافظه‌ی مسلط زبان او اداره می‌کند و خواهیم دید که چگونه زن معاصر نیز، الگویی همچون شهرزاد در ذهن خویش می‌پروراند و به آن دل بسته است.

www.tabarestan.info تبرستان

۷

پیکر حافظه

از طریق هر متن مجازی و پایان آن، حافظه‌ی زبان بافتی یکسان از پایان تنش میان زن و مرد در برابر ما می‌نهد. پیش از این و در هزارویک شب دیدیم که چگونه «تودد» کنیزک فرهیخته به جنگ مردان دانش و فرهنگ زمان خویش می‌رود و در آوردگاهی سنگین در برابر خلیفه‌ی وقت، هارون‌الرشید، یکی‌یکی شکست‌شان می‌دهد و آن‌ها را برهنه و بی‌پوشش و دستار از مجلس بیرون انداخته و ضعف علمی و معرفتی آن‌ها را به ما نشان می‌دهد و نیز دیدیم که آن‌گاه که خلیفه به سزای این‌همه دانش و فضل از او می‌خواهد که خواسته‌ای از خلیفه داشته باشد که او آن را اجابت کند، آن کنیزک خواسته‌ای مطرح نمی‌کند جز اینکه به نزد سرور خویش بازگردد. نه آزادی و نه استقلال از بندگی بلکه بندگی مرد.[۱]

این دقیقاً همان رابطه‌ی شهرزاد با حافظه‌ی زبان بود آن‌گاه که حکایت‌گری خویش را در هزارویکمین شب به پایان رساند و تلاشی برای ادامه‌ی حکایتگری و تصحیح حافظه‌ی شهریار درباره‌ی زن به‌کار نگرفت. شهرزاد تنها به مادری سه فرزند پسر شهریار ـ که آن‌ها را طی همین هزار روز به دنیا آورده بود ـ کفایت کرد، تا شفیع او نزد شهریار باشند و مانع مرگش به سنت دیرینه شهریار در زن‌کشی تا بدین‌سان متن زنانه نتیجه‌ای جز مردانگی به بار نیاورد و شهرزاد وارد متنی مردانه شود که قهرمانان آن شهریار و سه فرزند پسرش‌اند.

در رمان «یادواره‌ی پیکر» نیز آن‌گاه که داستان به‌سر می‌رسد خود را در برابر پایان مردانه‌ی دیگری می‌بینیم (که می‌توانست نباشد). در پایان این رمان نیز احلام با مردی دیگر غیر از قهرمان مرد داستان یعنی خالد ازدواج می‌کند، مردی

۱ـ در فصل سوم به حکایت «تودد» در هزارویک‌شب اشاره کرده بودیم.

www.tabarestan.info تبرستان

هم‌سن پدرش که پیش از این نیز همسری دیگر داشته است و از ویژگی‌های وی آن است که از تاجران انقلابی است یا به عبارتی دیگر از دزدانی است که عزت انقلاب را به سرقت برده و فرصت‌های ساختن وطن را مورد سوءاستفاده قرار داده و از قراردادهای سرّی و پول‌های آلوده سودها برده و در این راه ازدواج با دختران شهیدان را ابزاری برای پیشرفت دانسته‌اند.

تبرستان
www.tabarestan.info

فصل هشتم
زنانه‌کردن حافظه

تبرستان
www.tabarestan.info

«معمای حافظه کم از معمای پیش‌گویی آینده ندارد»
بورخس[1]
«کسی هست که حکایت به بندش نمی‌کشد»
رجاء عالم[2]

۱

۱-۱ تلاش برای زنانه‌کردن یا انسانی‌کردن زبان ـتا ابزاری باشد همزمان در اختیار دو جنس بشری که فرصت یکسانی در برابر آنان می‌نهدـ به هیچ سرانجامی نخواهد رسید مگر آن‌که به‌گونه‌ای جدّی به زنانه‌کردن حافظه بیاندیشد. زبان هنوز حافظه‌ی خویش را دارد، حافظه‌ای که پر است از مردانگی و در آن واژه و معنا مردانه است. مرد تنها به ساختن تاریخ ـو از جمله تاریخ زبانـ بسنده نکرده و فراتر از آن به نوشتن این تاریخ به زبان خویش پرداخته و آن دو را در متن فرهنگی همبسته‌ای به هم پیوند می‌دهد. چه‌بسا مرد به آن سبب سازنده‌ی تاریخ قلمداد شده که خود آن را نوشته است. درست همان‌گونه که مرد سازنده‌ی

۱ـخورخه لویس بورخس: تقریر برودی، ص ۱۰۷، ترجمه نهاد الحایک، وزارت الثقافه و الاعلام، بغداد، ۱۹۸۸.

۲ـرجاء عالم: نهر الحیوان، ص ۹۱، دارالآداب، بیروت، ۱۹۹٤.

زبان انگاشته می‌شود، تنها بدان سبب که خود اوست که تاریخ ساختن زبان و نیز بازی‌های زبانی را نگاشته است.

بر همین اساس نیز همیشه گمان بر این بوده است که نوشتار زنانه در فرهنگی که پایه‌هایش را فرهنگ مردانه ریخته، امری جدید و بی‌ریشه است تا بدین‌سان زن راهی جز آن نداشته باشد که همچون مرد بنویسد و از نمادها و مجازها و ابزارهای او استفاده کند. این‌همه باعث می‌شود تا زن نتواند در هنر نوشتن جایگاهی بنیادین داشته باشد و بالاترین جایگاهی که احتمالاً به‌دست آورد، آن است که همچون مرد و برابر با او قلمداد شود و یا براساس هنجارهایی کاملاً مردانه به جنگ با مردان برود.

www.tabarestan.info تبرستان

گویا زن نیز پس از تجربه‌های بسیار در نوشتن این نکته را درک نموده و پرده از این مسئله برداشته است که زبان همیشه احساس و ضمایر مردانه‌اش[1] را بر قلم زن دیکته کرده و این سبب آن می‌شود که زن به هنگام نوشتن و اندیشیدن، همچون مردان شده، در پوستین مرد رود.[2] درک و شناخت زن از این مشکل سبب شده تا وی درپی شکستن حلقه‌ی محاصره‌ی مردانه‌ای برآید که گرد زبان را گرفته است و در راه زنانه‌کردن حافظه کوشش کند، زیرا تا آن‌گاه که حافظه زنانه نگردد زبان همچنان مرد باقی خواهد ماند و زن جایی در این دایره‌ی مملو از مردانگی و نرینگی نخواهد یافت.

هم در این راه زن کوشش کرده است تا جایگاه‌هایی زنانه در حافظه‌ی زبان و تاریخ و فرهنگ برای خویش دست‌وپا کند و نویسندگان زن در این راه دست به قلم برده‌اند و نتیجه نیز نوشته‌های زنانی همچون رضوی عاشور (غرناطه) و رجاء عالم (آب زندگانی) و امیمه الخمیس (و دنده‌ای که راست شد) و نوشته‌های

۱ـ بنگرید به فصل نخست و ضمیر مذکر زبان.

۲ـ بنگرید به الگوی خانم استاد طلعت در فصل ششم.

منیره غدیر و سحر خلیفه بود. ما در زیر به برخی از این نوشته‌ها و تلاش‌های آن‌ها برای «زنانه‌کردن حافظه» خواهیم پرداخت.

از آنجا که زن هنوز نمونه‌ی جنس زنانه و نماینده‌ی آن است و یک فرد مستقل به شمار نمی‌آید (این را بورخس می‌گوید)،[۱] بنابراین هر عملی از سوی زن، در عرف فرهنگی حاکم، دال بر کل جامعه زنان خواهد بود و هرچه یکی از این زنان را برانگیزد، نه انگیزه‌ای فردی بلکه انگیزه‌ای زنانه انگاشته خواهد شد. زن هنوز هم نیازمند آن است تا نه‌تنها به نام خود بلکه به نام همه‌ی زنان سخن بگوید. بنابراین جستجو در حافظه (برای جستن چیزی زنانه) خواسته‌ای است جمعی که از سوی یک جنس بشری مطرح شده است؛ جنسی که همه‌ی فرهنگ‌های قدیم و جدید جهانی، به آن ـبه عنوان یک جنس و یک کل به‌هم‌پیوسته‌ـ نگرشی دون‌پایه و پست‌انگارانه دارند.

۱-۲ حافظه‌ای که این‌جا از آن سخن می‌گوییم حافظه‌ای نیست که یک بعد داشته باشد و آن هم [معطوف به] گذشته. این حافظه دو بعد گذشته و آینده را دربر می‌گیرد که هر دو، برابر و موازی هم‌اند. حافظه‌ی مورد نظر ما برابرنهاد آن چیزی است که یونگ آن را نفس و روان نامیده و در تعریف آن این‌گونه می‌نویسد: «نفس، موجودی است سیال و دوبعدی و بنابراین به ضرورت باید برمبنای دو وجه متفاوت آن، دست به تعریفش بزنیم. از یک‌سو نفس عبارت است از لوحی از آثار برجای‌مانده از گذشته و از دیگرسو عبارت است از نشانه‌هایی از آینده که بر همان لوح نقش بسته است چراکه هر نفسی، آینده‌ی خاص خویش را برمی‌سازد.»[۲]

تجربه‌ی زن در برخورد با زبان از همان آغاز در پیوند با مسئله‌ی حافظه‌ی دوبعدی شکل گرفته بود و حکایت‌های شهرزاد نیز از یک‌سو بر پایه گذشته‌ای

۱ـبورخس، تقریر برودی، ص ٦٦.

۲ـاریک فروم: اللغه المنسیه، ص ۸۷، ترجمه حسن قبیسی، المرکز الثقافی العربی، بیروت، الدار البیضاء، ۱۹۹۲ (این کتاب را انتشارات مروارید با ترجمه ... به فارسی منتشر کرده است).

www.tabarestan.info تبرستان

بود که به روایت درمی‌آمد و از سوی دیگر رو به سوی آینده‌ای داشت که امید به برآورده‌شدن آن بسته بود. شهرزاد حکایت‌هایی را برای مرد خویش بازمی‌گفت که اتفاق افتاده‌اند و این همان بُعد گذشته‌ی مسئله است. از دیگرسو شهرزاد می‌کوشید تا با این حکایت‌ها آینده‌ی جنس زن را پاس دارد و زنان را از دست‌اندازی شهریار بازدارد. شهریاری که دست بر دخترکان شهر نهاده بود و اگر شهرزاد راه این مرد را با بهره‌گیری از «حافظه‌ی» خویش سد نمی‌کرد جنس زن رو به اتمام می‌گذاشت و آینده‌ی آنان تباه می‌شد.

همان‌گونه که شهرزاد به وسیله‌ی «حکایت‌گری» با زبان یکی شده و زن نشان حکایت‌گری و نماد آن گشته بود، این‌بار نیز زن با نوشتن یکی شده و در آن واحد هم نویسنده شده بود و هم موضوع نوشتن. هم فاعل و هم موضوع. زن این‌بار نیز آن‌گاه که می‌نوشت نه به‌سان یک فرد مستقل بلکه همچون یک ذهن گروهی می‌نوشت و نوشتارش دستاورد یک جنس بشری بود؛ دستاورد ذهنی زنانه که خود را موضوع نوشتن کرده و رؤیاهایش را به زبان و متن بدل نموده است. غاده‌السمان[1] باری از کابوس‌هایی سخن گفته بود که در کودکی‌اش او را دنبال می‌کردند و او راهی برای رهایی از آن‌ها نیافت جز تبدیل آن‌ها به متن و تکیه بر زبان برای تحمل بار زندگی و رهایی از شرّ این کابوس‌های زنانه.

در این میان کارویژه‌ی «حافظه» نیز تغییر کرده و نقش حکایت‌گر و پرحرف آن بدل می‌شود به نقش نویسنده‌ای که حافظه را به نگارش درمی‌آورد و هدفش نیز نه لذت‌بخشی بلکه برانگیختن ذهن و برهم‌زدن نظم زبان و دوگانه‌ی مردانه‌ی ابدی آن است که لفظ را همراه معنا دانسته و به آن سلطه‌ی مطلق بر معنا می‌دهد[2] و در این میان زن را در حافظه‌ی زبان گم‌گشته رها می‌کند تا جز با همراهی با لفظی مردانه، روی آرامش نبیند.

۱ـ گفتگو با غاده‌السمان: مجله‌ی «المجله»، العدد ۶۰۸، ۱۹۹۱/۱۰/۸ و العدد ۶۰۹، ۱۹۹۱/۱۰/۱۵.

۲ـ احسان عباس: عبدالحمید الکاتب و ما تبقی من رسائله و رسائل سالم ابی العلاء، ص ۲۹۰.

www.tabarestan.info تبرستان

اما کم‌کم این رابطه‌ی دیرین به‌هم می‌خورد و زن راه خویش را به پادشاهی الفاظ می‌گشاید و از طریق نوشتن، توانایی سلطه بر آن را می‌یابد و همزمان دست به نوشتن حافظه می‌زند و با این کار به راه آن می‌گرود تا در آینده به جنگ شهریار و اقتدار آن برود.

تبرستان www.tabarestan.info

۲ منفجر کردن حافظه

۲-۱ مرد می‌تواند لفظ باشد و معانی مختلف گرد او بگردند و تابع او باشند، او همچنین می‌تواند معانی متفاوتی را به بند یک لفظ بکشد. این نقشی است که فرهنگ مردانه‌ی ریشه دوانده در تاریخ، بسیار خوب به مرد آموخته است. زن اما راهی به سوی سلطه بر زبان نیافته و تنها می‌تواند در پناه مرد معنایی بیابد. البته مگر آن‌که در پی آن برآید تا این نسبت عمیق و تاریخی و ناعادلانه میان لفظ و معنا که قائل به سلطه‌ی واژگانی اندک بر معانی بسیار است را به هم زند و علیه آن برخیزد. نسبتی که البته زن در آن از آنجا که هنوز معنایی است که مرتبه‌ی لفظ نیافته است، از جایگاهی ضعیف برخوردار است. در میان این دوگانه‌ی نابرابر، زن می‌کوشد آوای خویش را در مسافت میان دهان خویش و گوش مرد به نوشتار بدل کند و از دوران گفتار شفاهی، راه خویش را به سوی دوران نوشتار بگشاید. این را واژگان زیر از منیره غدیر به خوبی بیان می‌کنند:

«من
در جستجوی چشمه‌ای آب
و گونه‌ای دیگر از نور
و نامی از اسبی اصیل... و قبایی...
...حافظه‌ام را پر می‌کنم از گردن‌های اسب‌هایی سرکش

و آغاز می‌کنم چیزی از جنس خواندن را
گوش بده... گوش بده
این نرم‌نرمک بنفشه است که در درازنای گوشت... می‌خزد
آوای درختی با شاخه‌های بی‌پایان
آوایی که در انباشته‌های سرت... می‌خزد
و از آوای حافظه‌ات فرار می‌کند
آیا می‌شنوی: این صدای من است.»[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

صدای او، یعنی صدای زن که می‌کوشد در مسافت میان دهان او و گوش مرد، مردانه نشود. از صدایی شفاهی به صدایی نوشتاری بدل می‌شود با رنگی زنانه و آثاری از خون: رنگ بنفش تا متفاوت از رنگ سیاه واژگان مردانه باشد. صدایی که می‌کوشد هزارنای حافظه‌ی مرد را طی کند. صدایی که البته همچنان که گفتیم صدای یک زن تنها نیست، بلکه از زبان هر زنی ـیا آوایی گم‌گشته‌ـ سخن می‌گوید، صداهایی که زن نویسنده می‌کوشد آن‌ها را گرد آورد و راهی به سوی زندگی برایشان بیابد.

«گله‌ای سرگشته از آواها را گرد می‌آورم... آن‌ها را آذین می‌بندم و دوگانه معنا و صورت را برایشان برمی‌گزینم، آن‌گاه در فاصله‌ی میان دو زبان می‌نویسم؛ آنجا که صحرا، فاصله‌ای است میان ازخودبیگانگی من و این رنج. مهره‌های شطرنج فروافتاده‌اند... آیا می‌توانند از جمله‌هایی پیروی کنند که هیچ شباهتی میانشان نیست؟»[۲]

زن بدین ترتیب درپی آن است تا بیگانگی زبان را بشکند و زبان مردانه را به کار گیرد بی‌آن‌که خود مرد شود و نیز تا آن‌که بتواند متنی برسازد که اگرچه همان واژگانی را به کار می‌گیرد که در متن مردان وجود دارد اما، متنی متفاوت باشد.

۱ـ منیره الغدیر: ثنائیه الصوت، نهایه الفلسفه، روزنامه‌ی «الریاض»، ش ۹۲۴۳، ۹۳/۱۰/۱٤.
۲ـ همان.

از آنجا که برساختن زبان دیگری غیر از زبان مردان ناممکن می‌نماید، راه‌حل یگانه آن است که کارت‌های بازی زبانی از نو پراکنده شوند و دوگانه لفظ و معنا به سود معنا و در جهت‌بخشیدن مقدار بیشتری از اعتبار به آن، درهم شکند تا اگرچه معنا، ابزارهای زندگی و به سطح آمدنِ بی‌یاری لفظ را ندارد، اما ابزاری را از دست ندهد که به‌واسطه‌ی آن‌ها بتواند از میان واژگان متفاوت دست به گزینش واژگانی هم‌سازتر با خویش بزند.

تبرستان www.tabarestan.info

این آوردگاه زنانگی و مردانگی است. زنانگی که جز به‌واسطه‌ی مرد راهی به هستی نمی‌یابد اما باز به‌جای تسلیم‌شدن و سرخم‌کردن در پی پاشیدن رنگی بر آوا و زبان است که رنگ مردانه‌ی آن را بپوشاند؛ رنگ بنفش به عنوان رنگی زنانه که فاصله‌ی میان دهان زن و گوش مرد را پر کند و در گستره‌ی آن زبان رسمی، زبانی خاص خویش برسازد.

این نه‌تنها مشکل زنان نویسنده را حل می‌کند بلکه همچنین راه‌حلی است برای مشکله‌ی خود زبان، بر مبنای آزادسازی آن از سیطره‌ی مطلق مردان بر آن تا بدین‌سان گستره‌ای باشد گشوده بر هر دو جنس.

«زبان همچون دریایی جاویدان است، من و تو در آن. ولی من هنوز بر تحول و تغییر در این آبریزه‌های منتهی به دریا تأکید می‌کنم... پس آیا آب‌های من تا سرحدّ عدم تعادل با من همراه خواهند بود؟

اکنون زبان، مرا در قالب واژگان می‌ریزد... زبان ـآن‌گونه که دهلن سکسو می‌گوید ـ ما را بر زبان می‌راند. زبان قانون خویش بر ما دیکته می‌کند.»[۱]

زن بدین‌سان اگرچه هدف و غایت خویش را بیان می‌کند اما هنوز میان یقین این آرزو و شکّ و تردید در تحقق آن، سرگردان است. زیرا از آنجا که واژه مردانه بوده است و معنا زنانه، زن نیز موجودی است غیرمتعادل که هرگونه تلاشی از سوی او برای کاربرد الفاظ او را در دام مردانگی و نرینه‌شدن گرفتار

۱ـ منیره الغدیر: غابت البیلسان، روزنامه‌ی «الریاض»، ش ۹٤۸۸، ۹٤/٦/۱٦.

می‌کند. این‌همه باعث می‌شود که زن تعادل خویش را از دست داده و بار دیگر در جستجوی یقینی برآید که از کف داده است. «بار دیگر روبه‌رو خواهم گرداند... اگرچه در توانم بر درهم‌شکستن قلعه‌های زبان تردید دارم اما... مطمئن‌ام که در برابر، روبه‌روی چهره‌ی عریان تو، این مرد را خواهم نگاشت و برای همه‌ی اسب‌ها آواز خواهم خواند.»[1]

شک زن در توان خویش بر درهم‌شکستن حصارهای زبان البته مانع آن نمی‌شود که او راه خویش در آفرینش هنری برنگزیند. راهی که در برابر چهره‌ی عریان مرد به سوی افق گشوده می‌شود تا زن با چهره‌ی در پرده‌ی خویش به جنگ این چهره‌ی عریان رود؛ چهره‌ی عریانی که چیزی نیست جز آن لفظ و واژگان مردانه که چهره‌ی بی‌حجاب خویش را بر صفحه‌ی زبان می‌گسترد، حال آن‌که معنا به عنوان گله‌ای از آواهای پراکنده و البته چهره‌ای در حجاب باقی خواهد ماند.

۲-۲ در درون چنین فضایی زن درپی آن برمی‌آید تا به «حافظه‌ای» دست یابد که ویژه‌ی وی باشد و ابزاری گردد برای یاری او در گذشتن از فضای لفظ تا معنا، یعنی از دهان زنانه به گوش مردانه.

منیره الغدیر در همین راستا دست به منفجرکردن جمجمه‌ی زن می‌زند تا حافظه بر کاغذ جریان یابد و در قالب حروف و واژگان ثابت گردد. منیره الغدیر سر قهرمان زن نوشته‌اش را می‌شکافد تا از آن سه زن برآیند: نویسنده، زن و حافظه.

«اتاقی تهی از هر چیز جز از پیکر دو شبح که از تاریخ و مردم شهر گسسته‌اند...

زنی که در درون سر زن دیگری پرواز می‌کند... و تاریخ‌هایی ستبر که گرد فراموشی و بی‌توجهی را گرفته‌اند.

۱ـ منیره الغدیر: ثلاثیه الصوت نهایه الفلسفه.

به او نگاه می‌کنم و او نیز... ولی نگاه از هرگونه معنای محسوسی تهی گشته است.

به خود می‌نگریم. به مکان و مرزهایش که به دقت برافراشته شده‌اند... ولی باز احساس می‌کنیم که در این فضا وجود داریم... در اتاق تهی... بر زمینی چوبی و روبه‌روی کمدی باز و تلفنی از کار افتاده.

دو حافظه که جای‌هاشان را با هم عوض می‌کنند.

دو حافظه که با یادآوری پاره‌پاره، گلوی حکایت را می‌فشارند/ اکنون من از آن حکایت پر از شفافیت و آن رؤیای مبهم می‌گسلم.

و سه زن می‌شویم... شاید... یا گله‌ای رمیده، از زنانی بیگانه که به لطف تجربه یک‌جا گرد آمده‌اند.»[۱]

تبرستان www.tabarestan.info

او تمام زنان است و آن حافظه‌ی زنانه در جهانی مردانه. هم بدین سبب است که رابطه‌ی سر این زن را با جهان می‌برد و دستگاه تلفن را از کار انداخته و درب‌های آن اتاق را بر آن سر که سه زن از آن پرتاب می‌شوند، می‌بندد. سه زنی که نماینده‌ی جنس زن‌اند بدون آن‌که نام یا نشانه‌ای خاص خویش داشته باشند. این همان چیزی است که از نام داستان منیره الغدیر (یعنی «نامش، یک زن بود»)[۲] برمی‌آید. داستانی درباره‌ی زنی که نامی نداشت چراکه بیانی از تمامی زنان بود و نیازی به نام نداشت. حکایت این یک زن این‌گونه آغاز می‌شود:

«دختران بزرگ شدند... و ستاره‌ها رشد کردند... کودکی به زنانگی و مشتی گردنبند بدل شد...

آنان بیرون رفتند... و زاییدند... و اکنون همیشه در کوچ‌اند.»

ولی:

۱ـ منیره الغدیر: الترابیه، روزنامه‌ی «الریاض»، ش ۷۹۵٦، ۱۹۹۰/٤/۵.

۲ـ منیره الغدیر: لنسیمها واحده، کتاب الاسئله، تونس، ۱۹۹۳.

«یکی هست... آری یکی که همیشه تبعید را ترجیح می‌دهد. یکی که قلب یک چشمه یا لبی خاموش و یا دستی برای برچیدن زخم‌هاست. زن نیمه‌ی پایانی شب... که دست بر قسمت چپ سینه‌ی خویش می‌نهاد و گل‌های سرخ بیرون می‌کشید و مادرش دچار حمله‌های هیستریک می‌شد... مادرش بارها او را دیده بود که آیین‌های خاص خود را داشت.»

این یک زن، به جوانی می‌رسد... و هر آن‌چه می‌داند سختی برکندن تپش از رگ‌های اوست، و برنامه‌ی خویش را بیان می‌کند.

«من آموختم که دیوار و پنجره‌ها را با انگشتانم بسایم و تار و پود فرش‌ها و بافتنی‌های کودکان را از هم بگشایم. و اینک در جهانی از تارها و پودها و نشانه‌های زخم می‌زیم... و هر آن‌چه می‌بینم چیزی نیست جز آثار قدم‌ها و قباها بر شن‌های صحرا که من آن‌ها را از پنجره‌ای بر بالای دیوار می‌بینم.»

www.tabarestan.info تبرستان

۳

زنانه‌کردن ریشه‌ها

۳-۱ در تلاش منیره غدیر برای زنانه‌کردن حافظه، مجال موجود در اختیار زن از تمام جهان همان مسافت موجود میان دو دیوار بود و راه‌حل وی نیز آفرینش شخصیت‌های زنانه‌ای بود که از درون زنان برمی‌خاستند و از زبان ابزاری برای ایجاد روزنه‌ای در این سنگ‌ها می‌ساختند. بدین ترتیب راه‌حل مشکله‌ی زبان و سخن، چیزی بیرون و گسسته از زبان و سخنوری نبود و از جنس آن به شمار می‌رفت.

در کنار منیره غدیر، رجاء عالم نیز خود و شخصیت‌هایش را در درون این مجال تنگ میان دو دیوار محصور می‌یابد و به رؤیا پناه می‌برد. البته این پناه بردن یک فرار رمانتیک ساده از جنس فرارهای کلاسیک زنانه نیست، بلکه یک فرار

هنری و ابداعی است که او را از زمانه‌ای به زمانه‌ی دیگر و از مکانی به مکان دیگر می‌برد و این فرآیند همچنان تکرار می‌شود تا شرایط دیگر مانعی بر سر راه وی نباشد. بدین‌سان مرزهای زمان و مکان درهم می‌شکند و این دو پدیده آن‌قدر کش داده می‌شوند تا بتوانند نیازهای زنانه را در تغییر شرایط موجود و برآوردن شرایطی متناسب با زنانگی برآورده سازند.

در این خصوص فاطمه مکیه، قهرمان روایت «أصله» رجاء عالم می‌گوید:

«همگان مرا به نام فاطمه مکیه می‌شناسند... و واقعیتی که من خوب توانستم آن را نهفته نگاه دارم، آن است که من در مکه زاده نگشته‌ام، بلکه به سال ۵۰۰ هجری یعنی سال ۱۱۰۶ میلادی در وادی آش در نزدیکی‌های غرناطه (گرانادا) به دنیا آمدم. هر که دستی در تاریخ داشته باشد به خوبی می‌داند که این همان سال تولد ابوبکر محمدبن عبدالملک بن محمد بن طفیل قیسی است که به اختصار او را ابن طفیل می‌نامند.»[۲۱]

از همین نقطه‌ی آغاز داستان، فاطمه مکیه همه‌ی داده‌های زمانه و همه‌ی نمادهای مکانی را در خویش جمع کرده، این آمیزه‌ی جهانی را در عصاره‌ای جادویی دربر می‌گیرد. او همزمان دختر یازده ساله‌ای است و آن اندیشمندی که ده قرن از تولدش گذشته است. او هم اهل مکه است و هم اهل اندلس، هم فاطمه است و هم محمد، هم دختر کسی است و هم پدر کسانی.

او، آن‌گاه که ابن طفیل در سال ۱۱۸۵ فوت کرد، او را با خود به همراه برد و از اندلس بیرون آمد، بی‌آن‌که قصد جایی کرده باشد، یعنی آواره‌ی آواره و کم‌کم فهمید که در حال گام‌برداشتن به‌سوی شرق است یعنی همان‌جا که مکه‌ی مکرمه قرار گرفته است.

او آن‌جا زنی را می‌بیند در حال زادن و زنانی که پیرامون اویند و تلاش می‌کنند تا نوزاد را از شکم‌اش درآورند. نوزادی که باید پسر می‌بود، اما دختر شد و عزرائیل در کنار زن ایستاده بود و او را عتاب می‌کرد.

www.kharesan.ir

پس از این، این روح از اندلس آمده چاره‌ای جز این نمی‌یابد که جای آن دخترکی را بگیرد که عزرائیل ربوده‌اش بود، تا بدین‌سان این دخترک مکی شود و آن روح اندلسی کم‌کم یاد گیرد که با نام و پیکر «فاطمه» زندگی کند و این البته آسان بود، اگر درد زادن، زن همسایه یعنی عایشه سبکیه را نمی‌گرفت و البته درد زادنش سخت بود و همسایه‌ها را برای کمک به عایشه کشاند. عایشه می‌گوید:

«من به دنبال او می‌گشتم و پدر و مادرم مرا به جایی دور از خویش می‌راندند... آن‌گاه زمین از هم شکافت و مردمان بسیار از آن بیرون آمدند و همراهشان قابله بود و همهمه‌های نامفهوم... و قابله اعلام کرد که مادر به آن‌چه در دل داشت مبتلا گشت و هر دو مردند.» (ص ۹)

سبکیه و دخترش مردند، این را البته اهل کوچه می‌گفتند؛ ولی فاطمه که روحش با روح ابن طفیل درآمیخته بود، از پیکر خویش بیرون می‌آید تا آن جنین و تخم شکفته را با چاقویی پاک که به همراه داشت، از شکم آن زن درآورد و در همین هنگام چشمان مردمان او را غافل‌گیر می‌کنند و او به دام می‌افتد و مردمان به بند می‌کشندش و در زندانی بلند می‌افکنند. او به این زندان خو می‌گیرد و از آن خوش‌دل است. در همین زندان روح ابن طفیل دوباره با او و او با ضمیر مذکر سخن می‌گوید (ص ۱۱) تا آن‌که هر کس که او را می‌شناخت یا مرد یا بر اثر گذر زمان فراموشش کرد و آن‌گاه که فضا از آنان که او را می‌شناختند تهی گشت، همچون مردی در مسجد نماز گذارد. مردی که کبوتری به همراه داشت که موظف به پاسداری از او بود و در اثنای طواف بر کعبه همراه با کبوتر خویش، زنی، عابده نامن، بر او گذشت که نه ماهه باردار بود و مادرش برای آسان‌شدن زایمانش تذکر کرده بود که به دور خانه‌ی خدا نه بار طوافش دهد. (ص ۱۱)

آن‌گاه آن روح اندلسی به خود لرزید و مشتاق زندگی آدمیان گشت؛ روح آن‌گاه که پیکر عابده را دید که هنگام زایمان از هم باز می‌شود در درون پیکر زن خزید تا بدین‌سان «زایمانی سخت شکل گیرد همچون خروج موجودی از پوست خویش و من خود را زیر سقف زندگی مشترک زوجی یافتم که زمانی دراز از

ازدواج آن‌ها نگذشته بود. زوجی به نام عابده و صالح که نام دخترک خویش را زهرا گذاشتند.» (ص ۱۲)

این آمیزه‌ای است از خاطره‌ی تاریخ و روح‌های گوناگون زن و مرد و روابط روح و پیکر. خاطره‌ای که به بازنگاری پیکر و شکل‌گیری اشکال گوناگون مردانه و زنانه‌اش مبادرت می‌کند. گویی آوردگاه معناست علیه واژه، تلاش معنا به عنوان یک امر زنانه برای آزادی از واژه‌ی مردانه. در همین راستاست که فاطمه‌ی مکیه یا سبکیه یا زهرا می‌نویسد:

www.tabarestan.info تبرستان

«و آن‌گاه که از من بپرسید که زندگی گذشته‌ام چگونه بوده است، به روشنی و صراحت به شما خواهم گفت که من میان زندگان و نمادها در حرکت بودم و از واژگان و پیکره‌هاشان دوری می‌کردم، چراکه یقین داشتم که فرمان راندن با واژگان بر آن چیزهایی که نمی‌توانند به واژه درآیند، خطری است بس بزرگ.» (ص ٦)

این مسافرتی است در راستای خطر. چراکه تلاشی است برای فرمان راندن و کنترل واژگان. هم برای دوری از این خطر است و هم به سبب تأثیر این خطر که این روح در چارچوب چندین پیکر درمی‌آید و در سرزمین‌هایی متعدد مسکن می‌گزیند و ولادت‌های بسیار دارد. ولادت‌هایی که هر کدام یا در لحظه‌ی خروج و برآمدن زنی شکل می‌گرفت یا در لحظه‌ی مرگ یک زن، تا بدین‌ترتیب زن قطب حرکت و رمز و راز تحول و تغییر باشد.

آیا این می‌تواند تلاشی برای گشودن این مسافت میان دو دیوار باشد؟

اگرچه عرف فرهنگی برپایه‌ی ترسیم مرزهایی مشخص میان توانایی‌های زن و توانایی‌های مرد قرار گرفته است، اما همیشه این عرف امکان تسلیم شدن در برابر تغییر و فرآیند نفوذپذیری را دارد. این امکان همان مسئله‌ای است که زن را بر آن می‌دارد تا درپی حیله‌هایی برای رویارویی با این عرف برآمده و رابطه ارگانیک میان روح و پیکر را از هم بگسلد و روح را در پیکرهای متفاوتی که گاه از آن زن بوده است و گاه از آن مرد جریان دهد. همچنین داستان با برآفریدن

حافظه‌ای که میان جنسیت‌ها و مکان‌ها و زمان‌های متفاوت تمایز می‌نهند به درهم‌آمیختن شخصیت‌ها و پیکرهاشان دست می‌زند، تا بدین‌گونه شخصیت گاهی زنی باشد در پیکر مردی و گاه برخلاف، مردی باشد در پیکری زنانه و یا هر دو با هم؛ پیکر و تاریخی در حافظه‌ای درهم‌آمیخته.

این همان جایگزین و بدیل هنری است که در بسیاری از داستان‌های رجاء عالم شاهد آن هستیم. داستان‌هایی که در آن جنس‌ها و مکان‌ها و زمان‌ها به هم می‌آمیزند.[۲۲]

www.tabarestan.info تبرستان

این بدیلی است برای یک رویارویی در سطح گفتمان یا قائل‌شدن به آموزه‌هایی از این‌دست که تفاوتی میان جنسیت‌ها نیست یا آن‌که زن قدرتمندتر یا مردتر است از مرد و یا این‌که مرد زن‌تر از خود زن است. این ابزار تاکتیکی نوین در روابط زنانگی و مردانگی به عنوان مجاز زنانه‌ای نمود می‌یابد که گذشته‌ای بلند از اسطوره‌ها و حکایت‌ها دارد، یعنی آن‌جا که جنیان و پریان روح‌هایی آزادند که آزادانه میان پیکرها و زمان‌ها و موقعیت‌های گوناگون در حال حرکت‌اند و البته که حکایت‌های جنیان همیشه با خیال زنانه و حس حکایت‌گری‌شان پیوندهایی محکم داشته‌اند و اکنون نیز یک گام هنری نوین است که پی‌آیند آن حکایت‌گری‌ها بوده و مساحت و زمانه‌ی آن را گسترده‌تر می‌سازد.

این گسترده‌سازی را ما به روشنی در داستان «ألف ضفیره و قهرمانه»[۲۳] (هزار گیسو و دخترک قهرمان) می‌یابیم که در آن رجاء عالم، جهان داستان خویش را از شب هزارم آغاز می‌کند و همین‌گونه شب‌ها را طی می‌کند تا به شب دوهزاروصدم برسد که در آن به قهرمان داستان خبر می‌دهند که عروس شده است. اما عروس تسلیم حاکمیت و سلطه‌ی آن‌که او آن را «انسان بیرون» می‌نامد نمی‌شود و آن‌گاه که از او باردار می‌شود، به انتظار لحظه‌ی شروع درد زایمان می‌ماند و آن‌گاه به همراه فرزند خویش گام‌به‌گام در هوا به پرواز درمی‌آید و اجازه نمی‌دهد تا شرایط مکانی او را مقید خویش سازد (ص ۹) تا بدین ترتیب

راه‌حل شهرزاد را نپسندد که سه پسر از سرور خویش به دنیا آورد تا رضایت‌اش را به دست آرد و شایسته‌ی یک جشن ازدواج بزرگ در شب آخر شود.

قهرمان داستانِ رجاء عالم از حکایتی به حکایت دیگر می‌گریزد، از پیکری در قیدوبند درآمده به پیکری آزاد و رها. همه‌ی زنان رجاء عالم این‌گونه‌اند و از تناسل حکایت‌ها راهی می‌سازند برای زادن رهایی و فرار از زبان به زبان.

۳-۲ اندلس همیشه آن حافظه‌ای است که ضمیر فرهنگی عرب‌ها آن را از دست داده است و این‌همه گذشت زمان هیچ‌گاه نتوانسته است از شدت این خاطره دور و حس نوستالژیک ذات عربی در غم فراقِ این تکه‌ی گم‌شده از تمدن، خویش را از یاد بزداید و کم نیست شباهت میان اندلسِ حافظه و حافظه‌ی زنانه‌ی دائماً برآشفته از احساس گم‌گشتگی و ازدست‌رفتگی.

هم بر این اساس است که اندلس تکیه‌گاه حافظه‌ی زنانه‌ی نوپدید شود و ما این را به روشنی هم در داستان‌های رجاء عالم ـپیش از این ـ و هم در حکایت‌های رضوی عاشور در داستان غرناطه (گرانادا) ـپس از این ـ می‌بینیم. رمانی که در آن شاهد تلاش‌های خانم نویسنده برای برساختن وجودی کنش‌گر از زن هستیم. درست زمانی که سقوط غرناطه آغازی خواهد بود برای زمانه‌ای از ستم‌کشی، و بردگی که از سوی اسپانیایی‌های حاکم علیه عربان تحت سلطه در جریان است. در فضای ستم‌کشانه‌ای از این دست تمام تفاوت‌های سنتی میان مرد و زن رخت برمی‌بندد و هر دو تبدیل به موجوداتی تحت ستم و له‌شده می‌شوند.

تحت لوای چنین احساس فراگیری زن می‌تواند توانایی‌های نهفته‌ی خود را در مقاومت و مبارزه نمودار سازد.

«سلیمه» قهرمان داستان رضوی عاشور[۲۴] نمادی است از معنای زنانه؛ نمادی که خواندن و نوشتن آموخت و با کتاب و دانش رابطه برقرار کرد و به کتاب گرایش یافت و در خانه‌ی خویش پناهگاهی برای کتاب ساخت تا کتاب‌ها نزد وی پناهی موقت از قدرت و سلطه‌ی ستمگرانه‌ی اشغالگران اسپانیایی بیابند. اشغالگرانی که آتش غضب‌شان با حروف عربی ـ اسلامی سر جنگ آغاز کرد.

در این میان نقش زنان نقشی بنیادین و هم‌پایه‌ی نقش مردان بود، به‌ویژه در حالت سلیمه که از فرهنگ و دانش سلاحی ساخت برای مقاومت و مریمه که خواندن و نوشتن از سلیمه آموخت و نقشی بسزا در مقاومت در برابر دشمن اشغال‌گر یافت.

نویسنده رمان غرناطه، دست به خاکروبی از حافظه‌ی زن و درآوردن آن از زیر خاک تاریخ بلند فراموشی و حذف فرهنگی و روانی اعمال‌شده از سوی "مردان" اسپانیایی علیه زمین و فرهنگ یک ملت می‌زند. "مردان" اسپانیایی که دست آخر «سلیمه» را در آتش می‌سوزانند به جرم این‌که زنی است که می‌نویسد و نقاشی می‌کند و کتاب دوست است و از این کتاب‌ها دست نمی‌کشد و توبه نمی‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

این حافظه‌ی از زیر خاک به‌درآمده، برای زن جایگاهی در تاریخ دور قائل است و پایه‌های پروژه‌ی حافظه‌ای زنانه را می‌ریزد و با تکیه همزمان بر دو جنس ـزن و مردـ در فرآیند حفظ تمدن و فرهنگ در راه بازگرداندن توازن و تعادل به تمدن و فرهنگ قدم می‌نهد.

۴

سخن درآوردن حافظه

امیمه خمیس در کتاب خود «والضلع حین استوی» طی شانزده حکایت، داستان شانزده زنی را بیان می‌کند که هر حکایتی مختص یک زن است یا به عبارتی دیگر هر زنی مختص یک حکایت تا زن بدین‌سان سوژه‌ی حکایت باشد و ابژه‌ی آن. زنان امیمه خمیس نه سخن می‌گویند و نه از خود حرف می‌زنند. آنان نمادهایی زنانه بیش نیستند. تابلوهای نقاشی که یک قاب طلایی براق آن‌ها را در بر گرفته و موزه‌ی زیبا و شکیلی پناهگاه آن‌ها است و هر کدام در گوشه‌ای

از این موزه‌ی زیبا، آرام و مغرور درست همچون تابلو مونالیزا ایستاده‌اند تا نویسنده به قرائت مشخصات و چین و شکن‌های صورتشان از طریق توجه و دست گذاشتن به سایه‌روشن‌ها و شکست نور پرداخته، پرده از معمای این چهره‌های ساکت و خاموش بردارد.

زن در داستان امیمه خمیس نه سخن می‌گویدو نه بیان می‌کند ولی در عین‌حال بیانگری و پرده برداشتن را رد نمی‌کند. وی‌زخود را به عنوان پیکری قابل خوانش و تفکیک و تشریح و به مثابه حکایتی قابل روایت شدن پیش می‌نهد و به زن نویسنده اجازه می‌دهد تا به اعماق سکوتشان برود و پرده از آن برداشته، حافظه‌شان را به سخن درآورد و آن‌گاه زندگی آن زنان را بنگرد و حکایت‌شان برای ما واگوید.

www.tabarestan.info تبرستان

این زنان پذیرفته‌اند تا حکایت شوند و نویسنده نیز پذیرفته است تا روایت کند و پلی بسازد میان سکوت زنان و صدای زبان.

شاید در این میان اشاره به داستانی بسیار کوتاه از لطیفه شعلان با نام «دورداشت» روشنگر باشد؛ داستان از این قرار است:

دورداشت

«او را قانع کرد که بسیار شبیه سنگ گران‌قیمت "تو باز" است و باید که این برق و جلا را از فروخفتگی پاس داشت. آن‌گاه با مهربانی هرچه تمام به او کمک کرد تا خود را در جعبه‌ی جواهرات در کنار یاقوت و کونزت و ترمالین و الماس، پنهان کند.»[۲۵]

گویی امیمه خمیس به این جعبه‌ی دربسته دست یافته بود و می‌رفت تا رازهای آن سنگ‌های گرانقیمت نهفته در درونش را برملا کرده، قفل سکوت آن‌ها را شکسته، حافظه‌شان را به سخن درآورد و البته راه‌حل در حکایت‌گری نهفته بود: «هیچ راهی برای رهاشدن نبود مگر آن‌که حکایت خاص خویش را بیافریند و میان درون و بیرون خویش دوباره همسازی کند و آن پارچه‌ی قرمز

ممنوعیت را از سراپرده‌ی اتاق خویش به پایین کشد» و تسلیم آن غول بی‌شاخ‌ودم نشود... رهایی همان حکایت‌گری خاص خود بود.»[۲۶]

امیمه‌الخمیس بدین‌گونه در دهلیزهای حافظه‌ی زنانه‌ای وارد می‌شود که در اتاقی ممنوع محبوس بود و غولی رازها و اسرار خویش را در آن نهاده بود و سنگ‌های گران‌قیمت را در آن نهفته بود و آن‌گونه که در حکایت‌های اساطیری پیشینیان است، دخترک زیباروی را از رسیدن به آن اتاق بازمی‌داشت.[۲۷] ولی زن پی‌گیر میل و رغبت بی‌حد و اندازه‌ی خویش را شناخت شد و درب آن جعبه را گشود و وارد اتاق ممنوعه شد و بدین‌سان حکایت را کشف کرد و حافظه‌ی خاموش را به سخن واداشت تا از آن راهی برای ورود به رؤیای ویژه‌ی او بگشاید، «رویایی رها از سیطره‌ی آن مردان» (ص ۹۲)

www.tabarestan.info تبرستان

البته مسئله بدین آسانی نبود و زن نیاز به اصرار و تلاشی بسیار داشت تا موانع را بر سر راه رسیدن به دل حافظه‌ی دربند قیدوبند و قفل‌های سنگین، درهم شکند:

«پنج دستبند بر دست داشت و نمی‌پذیرفت که آن‌ها را تغییر دهد. هر دست‌بندی او را به خاطره‌ای، به جایی و به حالتی پیوند می‌داد که آن را همچون هویت خاص خویش، با خود به همراه می‌کشید. درست همان‌طور که می‌توانستیم از طریق دایره‌های نشسته بر پشت لاک‌پشت‌های کوچک به عمرشان پی ببریم.» (ص ٤١)

نویسنده، زن را از صندوقچه بیرون آورد و او را به سوی روشنایی چشم‌آزار روز ـ که می زیاده از آن می‌گفت ـ رهنمون کرد و «آن‌گاه که او گامی کوچک به سوی بیرون برمی‌داشت، گویی برای رویارویی با پادشاهی بزرگوار یا برای ادای نقشی بر سر صفحه‌ی نمایش آماده می‌شد.» (ص ۸)

بدین ترتیب زن از صندوقچه بیرون می‌آید تا زبانی قابل روایت و به نوشتار درآمدن گردد. پیکر ـ متنی که زبانی متحرک بود، یا دست‌کم نویسنده او را این‌گونه به تصویر می‌کشید:

«الفام، یکی از دختران صبرای بیروت بود... با آن واژگان آتشین... و واژگانی به تازگی گردوهای سبز که آگاهی ظریف و عمیقی از زنانگی خویش داشت.» (ص ۸)

زنان داستان همگی متن‌های زبانی شفاهی و نوشتاری‌اند که نویسنده با زیبایی و عمق روح‌شان متن را آفریده است. زنان داستان امیمه خمیس که نماد نگرش زنانه به زن‌اند، زیبا هستند و رابطه‌ای مستحکم با محیط و طبیعت دارند. حتی یافا، شهر فلسطینی اشغال‌شده، دیگر تنها نامی نیست که بر شهری اطلاق شود، بلکه در متن به معنای زیبا آمده است که معنای کنعانی این واژه است.

البته افزون بر این زیبایی، نویسنده به زنان خویش، زبان و حق سخن گفتن و بیان‌گری را از طریق به سخن درآوردن حافظه‌ی زنانه می‌دهد تا بدین‌سان زنانگی همزمان هم زیبایی باشد و هم ارزش و هم زبان. گویی عشق نویسنده به زنان داستان، وردی است برای در امان نگه‌داشتن خود و آن زنان از خشم آن مردان از به درآوردن آن سنگ‌های گران‌قیمت از صندوقچه. وردی که البته چندان نمی‌پاید چراکه زمانه «زمانه‌ی در کمین نشسته» (ص ۱۰) فرا می‌رسد و شادی و لبخند و عشق را از آنان می‌رباید (ص ۲۶) تا هر زنی در پایان به شکست پایان گیرد.

هر کدام از این زنان، همچون غنچه‌ای تازه‌شکفته و پر از حس زندگی و شادی از صندوقچه بیرون می‌آید اما تا مرد یا همان «آن مردان» وارد زندگی‌اش می‌شود، پای در راه پژمردن گذاشته و بدل به واژگانی یا پس‌مانده‌ی واژگانی می‌گردد؛ درست مثل معنا، معنای بزرگ که ازپی له‌شدن زیر چنگال واژه‌ی مردانه، کارش به پژمردن می‌کشد. اما این شکست پایان این داستان نیست، چراکه این متن، متن رمانتیک صرف نیست. بلکه از آن فراتر می‌رود و نمادی روشن می‌شود برای پرده‌دری از وضع و سلطه‌ی آن مردان که از اینان شانزده حکایت ساخته‌اند. بدین‌سان حافظه بعد از این استنطاق، پرده از زنانگی برمی‌دارد که سخن بگوید و می‌پذیرد تا به سخن درآید و توانایی نوشتن و به نوشتن درآوردن را دارد، اگرچه در صندوقچه‌ای دربسته نگاه داشته شود.

www.tabarestan.info تبرستان

۵

حافظه‌ی منفی

حافظه دورو دارد، یک روی مثبت که نقش‌اش برانگیختن و تشویق است و نتیجه‌اش رها کردن زن از تنگنا و بحران وجود شناسانه‌اش در برابر این رو، اما حافظه روی دیگری هم داشته که تصویر «کنیزک» و قربانی‌اش خود دارد و فرهنگ زنانه هیچ‌گاه نخواهد توانست که تنها یکی از دوروی حافظه را برای خود برگزیند، چراکه آن روی منفی همچنان درپس واژگان و مجازهای زبان پنهان خواهد ماند. چنین مسئله‌ای به روشنی در نوشته‌های سحر خلیفه نمایان است، به‌ویژه در رمان گویای‌اش «لم نعد جواری لکم»[۲۸] (دیگر کنیزکان شما نیستیم) که نماد روشن حافظه‌ی منفی را با خود دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

عنوان رمان تصویر «کنیزک» را پیش روی می‌آورد تا آن را رد کند. اما این تنها در حد نام رمان است و حوادث رمان دقیقاً برخلاف این عنوان در حرکت‌اند. متن، حکایت پنج دختر جوان است که در محیطی روشنفکرانه به رویارویی حافظه‌ی زنانه‌شان می‌روند. در این راه سامیه یک باشگاه فرهنگی پایه‌ریزی می‌کند. سامیه زنی چهل‌ساله است ـبزرگ‌ترین زن داستان و نیز تواناترین آن‌ها بر تصمیم‌گیری و نظردهی ـ که فروشگاه کتابی را اداره می‌کند که بخشی هم برای مطالعه‌ی آزاد دارد. او در کنار این فروشگاه پای در راه پایه‌ریزی باشگاهی فرهنگی می‌گذارد که زنان و مردان فرهیخته در آن گردهم آیند و فضایی متمدنانه را تجربه کنند. در همین فضا حافظه‌ی زنانه به رویارویی با حافظه‌ی مرد از زنان می‌رود و در این بین گفتگوهایی شکل می‌گیرد که در آن‌ها پرسش‌هایی درباره خویشتن، آزادی و ارزش‌های انسانی مطرح می‌شود. پرسش‌هایی که هر کدام از نخبگان شرکت‌کننده آن را مطرح می‌کنند که در پی ایجاد تحولی بزرگ هستند که زن را از حالت «کنیز» به یک «زن آزاد» بدل کند و حافظه‌ی کنیزکان را از یادمان

ببرد. ولی این کار بی‌تلاش مشترک هر دو جنس ناممکن است و در این راه شخصیت‌های داستان سحر خلیفه می‌فهمند که مرد نیز «درست همچون زن یک قربانی است، لیک قربانی‌ای که بیماری‌اش عمیق‌تر و کشنده‌تر است زیرا که او عنصر مسلط و تواناتر جامعه است.»[۲۹]

این همان واقعیتی است که می زیاده پیش از این، آن‌گاه که می‌گفت «ای مرد مرا رها کن تا خود آزاد شوی» ـبنگرید به‌فصل پنجم همین کتاب ـ بیان کرده بود و اکنون زنان داستان سحر خلیفه هم باید با آن روبه‌رو می‌شدند. روح به بردگی کشیدن دیگران مرد را به بند خویش کشیده و او را سرشیفته‌ی انگیزه‌های خود ساخته است و هم بدین سبب است که مرد حتی آن‌گاه که ادعای روشنفکری کرده، به تغییر جهان و تغییر دیگران رغبت می‌یابد، همزمان رغبتی در درون خویش برای تغییر خود نمی‌یابد. او تنها دیگران را تغییر می‌دهد و خود همان استثمارگر سرورمنش باقی می‌ماند. نیز به همین سبب است که در پایان رمان سحر خلیفه می‌بینیم که پنج دختر قهرمان، همگی قربانیان این حافظه‌ی پرتناقض شده، آن فضای نخبه‌گرایانه ـکه امید می‌رفت روزنه‌ای به سوی برابری باشدـ تبدیل به جهنمی می‌شود که هر پنج تن اینان به آتش آن می‌سوزند و به دام بیهودگی و گم‌گشتگی می‌افتند و زنانگی‌شان در لحظه‌ی پایان رمان درهم می‌شکند. سهی یکی از قهرمانان زن دست آخر به دام مواد مخدر می‌افتد و در عذاب خاطرات پر از عقده و ترس کودکی می‌سوزد. دختر دیگر، یعنی سمیره را نامزدش [که پسر عموی وی نیز هست] او را فریب می‌دهد. پس از آن‌که سمیره با تمام عشق هزینه‌ی تحصیل نامزد خود را در غرب پرداخت می‌کند، او همان‌جا با یکی از دخترک‌های انگلیسی ازدواج می‌کند و به همه‌ی آن صبر و ایثارها پشت‌پا می‌زند. سه زن دیگر هم چندان تفاوتی با این دو ندارند. ایویت پس از دست دادن جگرگوشه‌اش یعنی دخترش در حادثه‌ی غرق شدن یک کشتی، به افسردگی و سرخوردگی می‌رسد و نسرین از جهنمی که دیگران برایش ساخته بودند به آمریکا می‌گریزد و سامیه نیز از حافظه و خاطراتش می‌گریزد و همه‌چیز

www.albarezan.info

را ترک می‌گوید چراکه همه‌چیز در او احساس شکست و خشم برمی‌انگیزد. همه‌ی اینان در پایان می‌گویند که: «همگی‌مان کشتی‌شکستگانی شوربخت هستیم.» (ص ۱۴۳)

این حافظه‌ی کنیزکانی است که سینه‌ی نخبگان را به درد آورده و نخبگان را بر آن داشته است تا راه را بر رهایی آنان سد کنند. ولی زن راه رهایی خویش را در آن چیزی می‌یابد که منیره غدیر آن را «میان دو حافظه» می‌نامد. راه خود را آن‌جایی می‌یابد که در رمان «آفتابگردان» سحر خلیفه از تمامی چراغ‌های قرمز رد شده، اعلام می‌کند که اجازه نمی‌دهد تا مردان چراغ‌هایی برای محدود کردن روش و رفتارش بگذارند و تصمیم می‌گیرد که چراغ‌های ویژه‌اش را داشته باشد.[۳۰]

درست چنین احساسی است که ما آن را در پایان دیگر رمان سحر خلیفه یعنی همان «لم نعد جواری لکم» می‌یابیم. جایی که در گفتگویی، عبدالرحمن راست‌گوترین و یک‌روترین مردان داستان می‌پرسد:

«یک گنجشک تنها در قفس چه می‌تواند بکند...؟

و سمیره پاسخش می‌دهد که: آواز بخواند.

آواز.

سمیره این را می‌گوید و لبخندی روشن بر لبانش است و در چشمانش برقی است که می‌گوید این حرف‌های دل اوست. (ص ۱۸۱)

اینها آخرین واژه‌های رمان است که زن به وسیله‌ی آن اعلام می‌کند که زبان ـ آواز ـ تنها سلاحی است که پرنده‌ی زندانی در قفس حافظه، از آن برخوردار است.

۶

گنجشک‌ها با آوازخوانی‌شان، پرده‌ی محکم سکوت را پاره می‌کنند و راهی به سوی آوایی دیگر می‌گشایند. گویی زن اکنون به این نتیجه رسیده است که حافظه را که همچون آن پرده‌ی محکم سکوت است، با آوای خویش درهم می‌شکند و با برآوردن زبانی که هم‌پایه‌ی زبان مرد است، راه به سوی «زنانه‌کردن حافظه» ببرد.

www.tabarestan.info تبرستان

کشفی که البته نتیجه‌ی وقوف بر این قضیه است که زبان تا به اینک مردانه است و البته بسیار روشن است که زنانه کردن زبان یا دست‌کم انسانی کردن‌اش تحقق نمی‌یابد مگر پس از آن‌که حافظه‌ی فرهنگی از معانی زنانه و زنانگی پر شود. شرطی که تاکنون تحقق نیافته است اما زن جدید با آگاهی روشن خویش به سوی آن قدم برمی‌دارد.

تبرستان
www.tabarestan.info

گامنو

زن و زبان تلاش عبدالله غذامی در نشان‌دادن ویژگی مردانه‌ی زبان از یک‌سو و پیکار فرهنگی زنان برای ورود به ساختار زبان از سوی دیگر است. غذامی به عنوان یک فمینیست عرب، پژوهشی قابل ارج ارائه داده و سیر حضور زن در ادبیات عرب را ـ از شهرزاد قصه‌گو در داستان‌های هزار و یک‌شب تا نویسندگان و قهرمانان زن در رمان‌های معاصر ـ نشان داده است. غذامی با انتقاد از حذف زنان از حوزه‌ی زبان و فرهنگ و یکه‌تازی عنصر "مردانگی" در آن، از ما می‌پرسد: «آیا زن توانایی دارد که زبان را نیز زنانه یا دست‌کم انسانی کند یا اینکه زبان به حدی از مردانگی رسیده که دیگر امیدی به اصلاح آن نیست؟»

ISBN 978-964-6917-01-9