**خوانش فمینیستی رمان**

**"آذر، شهدخت، پرویز و دیگران" مرجان شیرمحمدی**

**با رویکرد به آثار نظری "ویرجینیا وولف"**

چنان که می دانیم "ویرجینیا وولف" ((Virginia Woolf مقاله ای با عنوان "زنان و ادبیات داستانی" (*Women and Fiction*) در ماه مارس 1929 نوشته و در اکتبر همان سال به گونه ای مشروح با عنوان "اتاقی از آنِ من" (*A Room of One’s Own*) انتشار داده که نخستین رویکرد یک زن فمینیست انگلیسی به ادبیات داستانی فمینیستی و در حکم "مانیفست ادبیات و نقد فمینیستی" است و با آن که بیش از هشت دهه از تاریخ نگارش آن دو گذشته، همچنان مطرح و کاربردی است و در این نوشته، همه ی عناوین از مقاله ی او گرفته شده و مبیّن ذهنیت او است.

1. *نویسنده ی زن، بر زنِ استثنایی تأکید دارد:* "وولف" در مقاله ی "زنان و ادبیات داستانی" ـ که حاصل دو سخنرانی

در "کمبریج" بود و نخستین بار در نشریه ی آمریکایی "فروم" (*Forum*) انتشار یافت ـ میان نویسنده ی زن ـ که باید "شیوه" و "تجربه ی زندگی" استثنایی و متفاوتی داشته باشد ـ با زن معمولی، فرق می گذارد و می نویسد:

 " تنها در مقایسه با شیوه ی زندگی و تجربیات زندگی ـ که زن معمولی به آن دسترسی داشته ـ می توانیم موفقیت یا شکست زنی استثنایی را ـ که نویسنده است ـ توضیح دهیم " (نجم عراقی، 1382، 20).

 "مرجان شیرمحمدی" (1353) در رمان "آذر، شهدخت، پرویز و دیگران" (1392) شخصیت هایی از زنان استثنایی، کارآمد و متفاوت در مقایسه با زنان عادی و معمولی را معرفی می کند که شایسته ی شناخت و ارزیابی اند. بحران هویت در زندگی زناشویی "شهدخت فیروزکوهی" همسر "پرویز دیوان بیگی" کارگردان معروف سینما هنگامی آغاز می شود که سرزده وارد استودیوی فیلمبرداری ای می شود که همسرش "پرویز" مشغول تمرین نقش خویش است و سرزده آمده تا شیشه ی قرص فشار قلب فراموش کرده ی شوهرش را به او بدهد اما از حُسن تصادف، آقای "راد" کارگردان فیلم "در تاریکی" به دنبال هنرپیشه ای می گردد تا نقش "فرخنده" را در فیلم بازی کند اما هنرپیشه ی مورد نظر (خانم پناهی) از بدشانسی به آمریکا رفته اما "نگاه" و "فیزیک" خانم "شهدخت" می تواند جای خالی او را پرکند. بنابراین پس از چهل سال خانه داری خانم "شهدخت" یکباره به او پیشنهاد بازیگری داده می شود و "پرویز" ناگزیر به این بازیگری ـ که کلاً مخالف آن است ـ تن درمی دهد. "تنش" میان زن و شوهر از همین تصادف و اتفاق ساده اما تأثیرگذار و تعیین کننده آغاز می شود که دست کم تا شش ماه بعد ادامه می یابد که به قهر و جدایی موقتی "شهدخت" از شوهر بازیگر و معروفش می انجامد.

 **" دیوان بیگی گفت: " این، نمی تونه. از پسش برنمیاد." جمله ی آخر، شهدخت را تکان داد و انگار از یک خواب صدساله بیدارش کرد. انگار بغل گوشش توپ درکرده باشند. به خودش آمد و فکر کرد فقط برای همین یک جمله هم که شده، این کار را می کند. تصمیمش را گرفت و گفت: " چرا می تونم. از پسش برمیام. امتحان کنید. دست کم، امتحان کردنش ضرر نداره." . .**

 **پرویز دیوان بیگی را چاقو می زدی، خونش درنمی آمد. از کارگردان عصبانی بود ولی نمی خواست به روی خودش بیاورد. کارگردان به دستیارش گفت: اصلاً شما همین الآن با خانم برید توی اتاق. دیالوگ صفحه ی پنجاه و سه رو باهاشون بخونید تا از حفظ بشن. بعدش من میام برای تمرین." . . .**

 **"ممنون از لطف شما ولی راستش من هنوز مطمئن نیستم. یعنی اول باید فیلمنامه را رو بخونم ببینم دوست دارم یا نه." . . .**

**شهدخت فیلمنامه را ورق زد و با یک نگاه حرفه ای سبک سنگین کرد:**

 **" این، خوندنش یه ساعت بیشتر طول نمی کشه. تا برم بازار و برگردم، توی ماشین می خونمش. " (شیرمحمدی، 1392، 17-16).**

"شهدخت" در "پاریس" مهندسی معماری خوانده و به جای این که مانند شوهر بکوشد برای خود موقعیت اجتماعی و اقتصادی

شایسته ای داشته باشد، چهل سال تمام نقش "کدبانو" و "فرشته ی خانه" را ایفا کرده است. این گفته، به این معنی است که تا کنون مانند یک زن سنتی رفتار می کرده؛ یعنی قبول کرده که در خانه و جامعه نقش جنسیت سنتی داشته باشد. "تیسن" (Tyson) در مقاله ی "نقد فمینیستی" باور دارد که " ایده ئولوژی مردسالار" ساخته و پرداخته ی جامعه ای مردسالار است که امتیازات خاصی برای جنس مذکّر قایل است. حال اگر زنان این ایده ئولوژی مردساخته را بپذیرند، به چنین جنسی "زنِ مردسالار" می گویند:

 " منظورم از "زنِ مردسالار" (patriarchal woman) زنی است که هنجارها و ارزش های "مردسالاری" را درونی خود کرده و چنین تعبیری قابل تعریف است و به اجمال، ناظر به فرهنگی است که امتیازات مردان را از رهگذر نقش های جنسیتی سنتی آنان توجیه می کند. "نقش های جنسیت سنتی" (traditional gender roles) مردان را به عنوان کسانی خردمند، نیرومند، محافظ و تصمیم گیرنده و برعکس، زنان را به عنوان موجوداتی عاطفی (غیر منطقی)، ناتوان، شکننده و تابع معرفی می کند. "نقش های جنسیت" به گونه ای موفقیت آمیز، نابرابری هایی را که حتی اکنون هم دیده می شود، توجیه می کند " (تیسن، 2005، 85).

 همه ی قراین در رمان، نشان می دهد که زن و شوهر چهل سال با همین ذهنیت می زیسته اند و تنها در پی یک تصادف، "شهدخت" به کارگردان معرفی می شود؛ در فیلم "در تاریکی" نقش برجسته ای به عهده می گیرد و به اصطلاح "گل می کند" و می تواند شایستگی ها، هویت زنانه و "جنسیت" یا جایگاه و منزلت اجتماعی ـ هنری خود را به شوهر و همه ی بینندگان این فیلم ثابت کند. بیاییم به هرز رفتن توانایی های بالقوه ی "شهدخت" متمول از یک سو و به کوشش شوهر برای اثبات ناتوانی همسر در بازی و بهانه جویی های او برای بازداشتن وی برای بازیگری از سوی دیگر دقت کنیم تا نشان دهیم که به قول "وولف" شخصیت "شهدخت" تا چه اندازه استثنایی است.

 **" حتی اگر پای اموال پدری هم در میان نبود، یک خانم مهندس می توانست گلیم خودش را به آسانی از آب بیرون بکشد. آن دو با هم ازدواج کردند و پشت سرِ هم و در طول پنج سال، صاحب یک پسر و دو دختر شدند و این طوری بود که شهدخت فیروزکوهی، تبدیل شد به مادری تمام عیار که حتی وقت سر خاراندن هم نداشت؛ چه برسد به این که مهندسی کند. در این فاصله، پرویز دیوان بیگی به سینما رفت و کارش بالا گرفت و آن قدر پول درمی آورد که تا شهدخت صحبت از کار می کرد، می گفت: " بیکاری؟ نشسته ای توی خونه ات؛ خوش و خرم کنار بچه های دسته گلت. خانم خودتی و آقای خودت. سرت درد می کنه که می خواهی دستمال ببندی؟ به نون شبت محتاجی یا رخت و لباس نداری؟ صاحبخونه پاشنه ی در خونه ات رو از جا کنده؟ " که البته هیچ کدام از این ها نبود و شهدخت ـ که عاشقانه شوهر و بچه هایش را دوست داشت ـ مدرک تحصیلی اش را گذاشت توی کمد و در طول سال ها، کاری کرد که محیطی امن و آرام برای شوهرش درست کند تا او بتواند به هنر این مملکت خدمت کند و آن را ارتقا دهد " (9-8).**

 با نگاهی ژرف تر به این بند، چند نکته برجسته تر است:

* زن با داشتن مدرک مهندسی معماری از یکی از دانشگاه های فرانسه تنها به شغل خانه داری، بچه داری، آشپزی و مراقبت از شوهر مشغول بوده است.
* به آنچه از آن به "درونی کردن ارزش های مردسالاری" تعبیر کرده ایم، تن در داده و مطیع اوامر و نواهی شوهر مردسالار خود بوده است.
* به "جنسیت" (gender) یا "هویت زنانه" خود بی اعتنا مانده و از ایفای نقش های اجتماعی ـ هنری خود بازمانده و منع شده است.
* او استعدادها و توانایی هایی خاص خود داشته که یکی از آن ها، تسلط بر زبان فرانسه و دیگری استعداد هنرپیشگی و بازیگری بوده است و شوهر، هیچ گاه از او نخواسته از آن ها استفاده کند و یا به عمد، آن ها را ندیده گرفته است.

 اما "زن استثنایی" نیز ویژگی های پنداری، گفتاری و کرداری خاص خویش دارد که باید به آن ها هم پرداخت. نخستین ویژگی، ویژگی پنداری یا ذهنی است. وقتی کارگردان با "آقای دیوان بیگی" در مورد پیشنهاد بازیگری "شهدخت" سخن می گوید، شوهر از "ناتوانی" همسر در ایفای نقش "فرخنده" و اصولاً "بازیگری" او می گوید: "این، نمی تونه. از پسش برنمیاد" (16). همین واژه ی "ناتوانی" بر زن گران می آید؛ به ویژه که کارگردان از دو تن زنی یاد می کند که با وجود داشتن سن زیاد، موفق بوده اند: یکی مادرِ "آقای کیومرث پوراحمد" که انصافاً نقش خود را خوب بازی کرده و دیگری، مادر بزرگ "آقای داوود نژاد" در فیلم "مرهَم" که "عجب بازی ای کرد! " (14) و البته هیچ یک تجربه ی بازیگری قبلی هم نداشته اند. اینجا است که "شهدخت" احساس می کند شخصیتش مورد تردید قرار گرفته و سنت شکنی می کند و می گوید: "چرا می تونم. از پسش برمیام. امتحان کنید " (16).

 دومین نشانه برای اثبات "زن استثنایی" و شخصیت زن "شهامت و جسارت" او است. گرفتن فیلمنامه از دست دستیار کارگردان، سبک سنگین کردن نقش خود در سناریو و گفتن این که خواندن بخش مربوط به بازیگری خود و حفظ آن یک ساعت بیشتر طول نمی کشد، نه تنها نشانه ی اعتماد به نفس، بلکه جسارت او است که نگاه و نظر شوهر برایش اهمیتی ندارد. اما مهمترین نمود "جسارت" زن، گذاشتن لوازم شخصی در جامه دان و ترک خانه ی شوهر و رفتن به خانه ی ییلاقی در روستایی در "فیروزکوه" نزدیک "دماوند" و جدایی از مردی است که چهل سال او را از ایفای نقشی اجتماعی، بازداشته است. وقتی شوهر پیش از جدایی همسر به او می گوید: " شما زن ها، جنبه ندارید. به شما نباید آزادی داد " (26) "شهدخت" در عزم خود برای جدایی از شوهر مردسالار و خودخواهش مصمم تر می شود و در حالی که جامه دانش را می بندد، به دقایقی اشاره می کند که بازتابی زبانی است:

 **" چهل سال آزگاره خبرنگارها و روزنامه چی ها، پاشنه ی درِ این خونه رو کنده ن. توی شبکاری هات، تنها موندم. بچه ی تبدارمو ـ در حالی که توی شهرستان بودی ـ نصف شب بردم بیمارستان و تنهایی تیمار کردم و خم به ابرو نیاوردم. درسی رو که به خاطرش زحمت کشیده بودم، به خاطر تو ندیده گرفتم و از خانم مهندس، تبدیل شدم به زنِ خونه و مادرِ بچه ها. حالا کی جنبه داره؟ من یا تو؟ . . . از این به بعد، فقط خودتی و خودت. . . شش ماهه داری به خاطر کاری که خودت چهل سال کردی و بهش افتخار می کنی، منو آزار می دی. عاجزم کردی. من چه ساده بودم که چهل سال تو و کارتو تحمل کردم " (27-26).**

 این گونه پندار، گفتار و کردار زنانه در نوشتار زنانه، در ادبیات داستانی ما تازگی دارد و دست کم پنجاه سال پیش، نویسنده ی زنی را نمی شناسیم که این چنین ریسک کند و به خاطر مخالفت شوهر با بازیگری او، از خانه بیرون برود و چنین با اعتماد به نفس از حق خود دفاع کند. "نیو آستون" (New Aston) نیز در مورد "وولف" از سنت شکنی در زمان خود در قیاس با نویسندگان قرن نوزدهم و "عصر ویکتوریایی" (Victorian Age) می گوید:

 " در نوشتار وولف، ما شاهد یک تغییر موضع تازه در مورد مسأله ی زنان در قیاس با اوضاع و احوال جامعه ی ویکتوریایی هستیم. . . در نقدهای او، آن گونه زیبایی شناسی ـ که مانع از ابراز خشم، نوشتار غیرعقلانی یا مانع از بیان شور و شیدایی و عواطف زنانه می شود ـ مورد تردید و انکار قرار می گیرد " (نیو آستون، 1998، 107).

 طبعاً خواننده ی زن در این رمان، بی درنگ با "شهدخت" همداستانی نشان می دهد اما خواننده ی مرد، چه بسا رفتار همسر او را با احتیاط و تردید تأیید کند. منتقد ادبی نیز لازم می داند برای قانع کردن خواننده ی مرد، به پندار، گفتار و کردار "پرویز" هم در قبال تقاضای به حق "شهدخت" اشاره کند. بیاییم و به قراین و نشانه هایی اشاره کنیم که بر گرایش سرسختانه ی "پرویز" به "مردسالاری" و "خودخواهی" او دلالت می کند؛ گرایشی که هیچ خواننده ی منصفی آن را نمی پذیرد. از خیالبافی بی پایه اش آغاز می کنیم که درواقع، گونه ای تک گویی درونی است و از این رهگذر می کوشد بر اضطراب خود چیره شود و موضوع را کم اهمیت نشان دهد:

 **"منتظر بود شهدخت بیاید لبه ی تخت بنشیند و بگوید: "عزیزم! اگر تو راضی نیستی، من این کار را نمی گیرم" و دیوان بیگی در جوابش بگوید: " ببین دُخی جان! رضایت من مهم نیست. رضایت داشتن یا نداشتن من چه اهمیتی داره؟ مهم، خودِ تویی. به نظرم توی این کار اذیت می شی. روح تو خیلی حساس و ظریفه. آسیب می بینی. اگر از من می پرسی، این کار رو نکنی، خیلی بهتره. حالا اگر از جوانی شروع کرده بودی، یک چیزی. ولی توی این سن و سال؟ نه. به نظرم صلاح تو نیست که این کار رو بکنی. به خاطر خودت می گم " (20).**

 "شهدخت" می داند چگونه در دل دوست، رهی پیدا کند و شوهر را از خر شیطان، پایین بیاورد. در اتاق خواب، ته آرایشی می کند؛ یک پیرههن قرمز جگری می پوشد و دستی به موهایش می کشد و برای شوهر غذای مورد علاقه اش "قورمه سبزی" می پزد و از علت سکوت او در آشپزخانه می پرسد. "پرویز" به دروغ وانمود می کند که سرش درد می کند و علتش هم همین

کارگردان احمق و داوری های نادرست او و افزون بر این، بهانه های بنی اسرائیلی و بچگانه ی خودِ او است. دقت کنیم:

 **" این مردکِ احمق هیچ چی حالیش نیست. باید بره بز بچرونه. این کارگردانه این، کرگدن هم نیست. . . از من بپرس. اندازه ی گاو حالیش نیست، مرتیکه ی کچل! . . . بی شعور که هست. به من می گه لحنت خشکه. نه واقعاً از تو می پرسم: لحن من خشکه؟ یکی نیس بهش بگه جوجه! اون وقتی که تو به سیب زمینی می گفتی "دیب دمینی" این بابا، پنجاه تا تئاتر بازی کرده بود. . . خلاصه، این بابا، یه طویله گاوه. اگه وسط کار نبود، کار رو ول می کردم . . . ببینم تو راستی می خوای بازی کنی؟ "**

 **شهدخت شانه اش را بالا انداخت: "چرا نکنم؟ فیلمنامه هم که قوی و خوبه. نقش فرخنده هم خیلی خوب نوشته شده . . . خودت می گفتی. یادت رفته؟ روزی که می خواستی بری قرارداد ببندی. "**

 **پرویز گوشت توی بشقاب غذاش را تکه کرد: بازم گوشت گاو ریختی توی خورشت؟ گوشت گاو بیخوده خانم! مگه قحطی گوشت گوسفنده؟ "**

**"پرویز جان! گوشت گوسفنده. بخور متوجه می شی. . . هنوز که نخورده ای. نخورده چه طور می گی سِفته؟ " (22-21).**

 چنان که از این عبارات برمی آید، "پرویز" به عنوان یک شوهر مردسالار، به گونه های مختلف می کوشد خود را از نظر آگاهی فراتر از زن خود معرفی کند و در مقابل، "شهدخت" می کوشد از استعدادها و شایستگی های کارگردان بگوید و نشان دهد که شوهر در راستای او هم بی انصافی می کند؛ مثلاً می گوید:

 **" به نظر من که چشمهایش باهوش بود. می دونی که من بلاهتو می تونم تشخیص بدم. احمق نبود. هر چی بود، احمق نبود " (22).**

 یا وقتی "پرویز" ادعا می کند نقش "فرخنده" خوب نوشته نشده، او را به یاد حرف های گذشته اش می اندازد که خود از این نقش تعریف می کرده و به او ثابت می کند که دروغگو و فراموشکار است (همان). وقتی منتقدی سینمایی از ایفای نقش "شهدخت" در فیلم "در تاریکی" تمجید می کند، بر "پرویز" گران می آید و از همان زبان زشت و خشنی استفاده می کند که در مورد کارگردان به کار می بُرد و آشکارا می گوید که " برای من، منتقدها مهم نیستن؛ مردم مهمنّد " (24). این گونه داوری نشان می دهد که اگر منتقدان از ایفای خوب نقش خودش تمجید کنند، دیگر "گوز" نیستند اما اگر از همسرش تعریف کنند، آنان را به چنین اوصافی منسوب می کند و می گوید این منتقد " از من بدش می آید، چون تحویلش نگرفتم " (همان). وقتی شوهر می گوید داوری منتقدان اهمیتی ندارد، چون تو که نمی خواهی دیگر بازی کنی، "شهدخت" قاطعانه می گوید:

 **" کی گفته من دیگه نمی خوام بازی کنم؟ من تازه از این کار، خوشم آمده . . . می خوام ادامه بدم " (همان).**

 وقتی منتقدی به "پرویز" تلفن می زند و می خواهد با "شهدخت" مصاحبه ای در مورد موفقیتش ترتیب دهد، شوهر از روی لجاج می گوید خانم "شهدخت" در خانه نیست اما بی درنگ از همسر قرص قلب خود را طلب می کند. به دروغ دست به طرف قلب خود می برد تا وانمود کند فشارش بالا رفته و همسر باید به او قرص بدهد و تمارض، یکی از ترفندهای او است. بازتاب همسر، نشانه ی جسارت و آگاهی او از جنسیت خویش است:

 **" مگه پای تلفن به خبرنگاره نگفتی من نیستم؟ من نیستم. پاشو خودت برو قرصتو بخور. . . همین که شنیدی. من نیستم؛ یعنی دیگه نیستم. فکر می کنی نفهمیدم از همون روز اول هر بهانه ای می تونستی، تراشیدی که من توی اون فیلم بازی نکنم؟ واقعاً فکر کردی من نفهمیدم؟ . . . چهل سال چسبیدم به زندگی ام. چسبیدن به تو و بچه ها. بچه ها که بزرگ شدن و رفتن دنبال زندگی خودشون. تو هم که هر روز می ذاری می ری سرِ فیلمبرداری. من به چی بچسبم؟ . . . آهان! منظورت از خونه و زندگی، همین تابلوها و فرش ها و کاسه بشقاب ها است؟ . . . شهدخت فیروزکوهی این جمله ی آخر را گفت و از در بیرون رفت و فرصتی برای جواب دادنِ دیوان بیگی نگذاشت " (27-24).**

 **"** آنچه برای "وولف" اهمیت داشت و آگاهی از آن را برای نویسندگان و هنرمندان زن لازم می دید، "آگاهی از جنسیّت" (gender consciousness) بود. او در "اتاقی از آنِ خود" این اندیشه را مطرح می کند که از نظر تاریخی، مردان زنان را کوچک می انگارند تا سلطه ی خود را بر آنان اِعمال کنند. مردان پیوسته نگران از دست دادن سلطه ی خود بر زنان هستند. آنان به این دلیل زنان را "ضعیفه" می دانند تا به عنوان "مرد" بر خود ببالند. او در مقاله ی فمینیستی "سه گینی" (*Three Guineas*) در 1938 به زنان هشدار می دهد که به خاطر تأمین حیات سالم و عادی، با هم متحد شوند " (شِهادَه، 2005).

 وقتی "فرهاد" (پسر "شهدخت") بر مادر ایراد می گیرد که او از همان آغاز زندگی پدر را "بدعادت" کرده و مطیع امر و نهی او بوده است، "شهدخت" می پذیرد و تلویحاً اعتراف می کند که تا کنون "آگاهی جنسیتی" نداشته است:

 **" آهان! این، درسته. یه حرف حساب زدی. من از اول، بدعادتش کردم. اشکالی هم نداشت؛ یعنی فکر می کردم رسمش همینه ولی به من که رسید، دیدم اون داره یه کار دیگه می کنه. . . من خیال می کردم می شناسمش. حالا بعد از چهل سال فهمیدم که نمی شناسمش " (52).**

 "گلی" دختر "شهدخت" نیز از این همه توجه مادر به پدر و تر و خشک کردن او انتقاد می کند تا آنجا که قرص های پدر را او باید به شوهرش بدهد در حالی که او حتی گاه آن ها را نمی خورد (61). با این همه، "شهدخت" در پایان رمان و قهر خود، سرانجام بر "پرویز" پیروز می شود و نشان می دهد که با رسیدن به آگاهی از جنسیت و هویت زنانه ی خود، دیگر نخواهد گذاشت شوهر این هویت تازه یافته را ندیده بگیرد. تحسین "شهدخت" از جانب منتقدان و مردم، "پرویز" را ناگزیر به تسلیم می کند و وقتی مسافری او را به این دلیل که همسرش را "در تاریکی" نگه داشته و از ایفای نقش بازیگری و فعالیت هنری بازداشته و مورد سؤال و بازخواست قرار می دهد، از موضع شکست می گوید:

 **" خُب دیگه از حالا اومدن توی روشنایی. الآنم همین جا هستن. شهدخت را نشان داد: خانم بنده، شهدخت فیروزکوهی، و همه یکی یکی شروع کردند دست زدن به افتخار شهدخت " (209).**

 دومین شخصیت زن استثنایی ـ که تبلوری از شهامت و جسارت است ـ "آذر" نام دارد که دختر "شهدخت" و "پرویز" است. او جسورانه و سنت شکنانه، شوهر انگلیسی همجنس بازش را در لندن به حال خود رها کرده و تنها و خشمگین به بهانه ی افسردگی و ضرورت و تجویز پزشک معالج به نزد خانواده بازگشته است؛ خانواده ای که در آن پدر و مادر نیز با هم قهر کرده و موقتاً از هم جدا شده اند. او در تلاقی میان سنت و مدرنیته، دومی را برگزیده و نسل پدر و مادر سنتی را در حال انقراض می داند؛ یعنی نسلی از مردان که بر "مردسالاری" خود اصرار می ورزند و نسلی از زنان سنتی که "ایده ئولوژی مردسالارانه" را درونی خود کرده اند:

 **" باباجان! می دونید؟ مردهایی مثل شما و زن هایی مثل مامان، توی غرب نسلشون منقرض شده " (40).**

 اما "آذر" وقتی متوجه خیانت شوهرانگلیسی اش "فیلیپ" می شود که همجنس باز است، در جدایی از او درنگ نمی کند. مادر از قول دخترش به "پرویز" در مورد علت این جدایی می گوید:

 **" فیلیپ با یکی از پسرهای دانشگاه ـ که دانشجوشه ـ رابطه داره. آذر می گه توی این چهار سال، مشکلی نداشته ن تا این اواخر که آذر همه چیزو فهمیده. فیلیپ هم که دیده آذر فهمیده، صاف و پوست کنده اعتراف کرده. گفته بعله. همینه که هست. . . . بعد گفت: پرویز! فیلیپ به آذر گفته من هنوز تو رو دوست دارم. می خوام باهات زندگی کنم اما حالا که همه چیزو فهمیدی، می تونیم سه نفری توی همین خونه با هم زندگی کنیم. سه نفری با اون پسره. باور می کنی پرویز؟ بعد سرش را توی دست هاش گرفت و مثل بچه ها گریه کرد " (123-122).**

 مشکل و درد "آذر" و نگرانی "شهدخت" از جدایی و بدبختی دخترش، "پرویز" را تکان می دهد و او را به تأمل وامی دارد:

 **" نزدیکی های دماوند به این نتیجه رسیده بود که اصلاً خوب شد آذر از این مرتیکه ی دراز و دیلاق جدا شد. آذر خوشگل بود و تحصیل کرده و می توانست یک شوهر خوب برای خودش پیدا کند و چرا نتواند؟ تازه سی و چهار سالش بود. دخترها این روزها توی این سن و سال ازدواج اولشان را می کنند. حالا موضوع، فرق کرده بود. حیثیتی شده بود و پشتش را لرزانده بود. نمی توانست باور کند که دامادش این کاره باشد. . . گریه ی شهدخت، حالش را گرفته بود. شهدخت به این راحتی ها گریه نمی کرد. توی این چهل سال، چهار بار بیشتر گریه ی شهدخت را ندیده بود و آخرینش، همین نیم ساعت پیش بود. گریه کردن شهدخت به اندازه ی داستانی که فیلیپ درست کرده بود، درد داشت. دیوان بیگی به خاطر این گریه ی آخر، احساس تقصیر می کرد " (127-126).**

 ویژگی دیگر زن استثنایی، منش خرده گیرانه و منتقدانه ی او است. وقتی "آذر" درمی یابد که پدر از سرِ خودخواهی و خودبزرگ بینی با بازیگری "شهدخت" مخالفت می کند و نمی تواند زن را با خود همطراز ببیند، از خرده گیری بازنمی ایستد. وقتی "دیوان بیگی" ریاکارانه از معایب و پیامدهای ناگوار "شهرت" می گوید و آن را "مزخرف" می داند، "آذر" بی درنگ می

گوید: " ای کلک ! به مامان که رسید، مزخرف شد؟ " (35) و وقتی می بیند پدر هنرپیشگی را مانع از خانه داری مادر می داند، می گوید:

 **" خُب ادامه بده. مگه چی می شه؟ این که خیلی خوبه که مامان یه انگیزه ای پیدا کنه و خوشحال باَشه " (36).**

 در میان زنان فمینیست رمان، از همه افراطی تر و سرسخت تر "پری" خواهر "شهدخت" است. او اصلاً با ازدواج مخالف است. او چون خواهرش "شهدخت" در فرانسه مهندسی خوانده و یکی از علل مخالفت همیشگی او با "پرویز" همین جلوگیری او از کار در بیرون خانه و اشتغال به فعالیت اجتماعی است. تجربه ی بیوفایی یک دانشجوی پسر در دانشکده نسبت به او و ازدواج با دختری زیباتر از "پری" او را به "مردستیزی" می کشاند. "پری" بر این باور است که ازدواج، همه ی توانایی های بالقوه ی زن را اندک اندک از او می گیرد و هویت زدایی می کند:

 **" به دختری که عاشق می شد، می گفت: "خریت، نه چندان علف خوردن است". . . اما نصیحت های او به جایی نمی رسید و همه ی دخترهای فامیل اتفاقاً یکی یکی عاشق می شدند و بعد با عشقشان ازدواج می کردند و به قول پری چند تا بچه ی قد و نیم قد پس می انداختند و تا به خودشان بجنبند، شده بودند یک مامان خمیره که همه ی هنرش، این است که دستور غذای فلانی را از زیر زبانش بکشد بیرون و آن غذا را به لیست بالا بلند غذاهایش اضافه کند و پزش را بدهد و قربان صدقه ی قد و بالای بچه هایش برود و هیچ کاری نداشته باشد جز این که غصه ی بیرون روی این بچه یا یبوست آن یکی بچه را بخورد و این وسط، خودش چه می شود؟ ایناهاش ! یک ماشینِ کار داریم به جای دختر جوان و شادابی که روزی، دنیای آمال و آرزو بود و خدا را بنده نبود " (100-99).**

1. *زن استثنایی، باید افتخاراتی از آنِ خود داشته باشد:* آنچه برای "وولف" در مقام یک نویسنده ی مدرن و زن محور

اهمیت داشت، خلق شخصیتی از زن بود که به "هویت فردی و مستقل" خود مباهات کند. او در "اتاقی از آنِ خود" آثار ادبی را و مدرن فمینیستی را محصول تفکر فردی نویسنده و حیات ذهنی و مستقل شخصیت های زن می دانست. "وولف" دریافت که باید سیمای زن کلیشه ای را ـ که به "فرشته ی خانه" معروف بود ـ بشکند. زنان نویسنده باید باورکنند که کمال آنان، به شناخت هویت خاص آنان بستگی دارد و باید با جامعه ی مردسالار مبارزه کنند. وولف اعتقاد داشت که هنرمندان زن، باید افتخاراتی خاص خود داشته باشند. در "اتاقی از آنِ خود" می نویسد:

 " شاهکارهای هنری، آفریده های مجرد و انتزاعی نیستند. آن ها زاییده ی تفکر به طور کلی و با صرف سال ها اندیشه و با تمام وجود جسمانی به وجود می آیند و تجربه ی توده ای عظیمی در پشست آن، نهفته است " (وولف، 1967، 69-67).

 "شهدخت" علی رغم کارشکنی و مخالفت خود با بازیگری همسر، به موفقیتی چشمگیر دست می یابد:

 **" باور کردنش شاید آسان نباشد ولی واقعیت دارد. شهدخت فیروزکوهی برای بازی در نقش فرخنده در فیلم " در تاریکی" جایزه ی بهترین بازیگر زن آن سال را گرفت. همه ی روزنامه ها و مجله های سینمایی از یک غافلگیری می نوشتند. بازی درجه ی یک و بی همتای شهدخت فیروزکوهی و این که او تا حالا کجا بوده؟ حتی یکی از منتقدان پا را از این هم فراتر گذاشت و عنوان نقدی که برای بازی شهدخت فیروزکوهی نوشته بود، این بود: " در تاریکی" و در طول مقاله گفته بود که درواقع، عنوان فیلم مناسب خودِ شهدخت فیروزکوهی است؛ که یعنی تا حالا کجا بوده و در تاریکی بوده. این مقاله، از آن مقاله هایی بود که صبر پرویز دیوان بیگی را تمام کرد و حسابی عصبانی اش کرد. روزنامه را انداخت روی میز و فحش داد " (23).**

 اندکی بعد، مرد خبرنگاری به تلفنِ خانه ی "دیوان بیگی" زنگ می زند و می خواهد با خانم "شهدخت فیروزکوهی" مصاحبه کند اما شوهر با عصبانیت و گفتن این که " نیستن آقا! ایشون نمی خواد با کسی حرف بزنه" و کوبیدن گوشی تلفن و "مرتیکه ی ابله" خواندن وی، نشان می دهد که شوهر مردسالار، زن را هنرمند و روشنفکر و فعال اجتماعی نمی پسندد و وانمود می کند که فشار خونش بالا رفته و از همسر، قرص می خواهد (25-24). هنوز "شهدخت" پا از خانه بیرون نگذاشته و از شوهر جدا نشده که دیگر بار زنی خبرنگار تلفن می زند و شوهر حاضر به برداشتن آن نیست و خود را روی مبل می اندازد:

 **" تلفن بعد از چند تا زنگ رفت روی پیغامگیر و صدای زنی در خانه پیچید: " سلام! من شهمیری هستم از ماهنامه ی "زن در دنیای امروز". می خوام وقت مصاحبه از خانم** فیروزکوهی **بگیرم. بارِ چندمه که پیغام می ذارم. الو! لطفاً گوشی را بردارید " (27).**

 وقتی "آذر" به ایوان خانه می رود، تصادفاً مجله ای را روی میز می بیند و ورق می زند:

 **" صفحه ی سینمایی مجله از بازی مادرش در فیلم "در تاریکی" تعریف کرده بود. نویسنده گفته بود شهدخت فیروزکوهی در فیلم، درخشان بوده. گفته بود بازی او در این فیلم، در حد نابازیگر نبوده و بازی او، یادآور بزرگان سینمای کلاسیک از جمله گرتا گاربوست " (75).**

 یک بار هنگامی که زن همسایه ی "پرویز" برای دادن شله ی نذری به درِ خانه ی او می رود، از "شهدخت" به خاطر بازیگری هنرمندانه اش تمجید می کند و می گوید:

 **" بچه ها می گفتن چه کرده این خانم شما ! فیلمتونو می گم. من که سینما برو نیستم ولی می خوام این یکی رو ببینم. این فیلم دیدن داره. بچه ها می گفتن خانمتون رودستِ شما بلند شده " (56).**

 وقتی زن و شوهر وارد آسانسور می شوند، صدای مردی را می شنوند که از بازی آن دو در فیلم تحسین می کنند و کسی می گوید:

 **" استاد! بازی خانمتون هم خیلی درخشان بود. واقعاً درخشید. . . استاد چرا تا حالا ایشنو توی تاریکی نگه داشته بودید؟ " (209)**

"بهرام کیانی" باستان شناس و سفالگر هنرمند دیگری نیز بازیگری "شهدخت" را تحسین می کند و می گوید:

 **" و چه قدر هم خوب بازی کردید! فیلم خوبی هم بود. من دوست داشتم " (96).**

 "سایه" نوه ی "شهدخت" هنگام رفتن از باغچه ی "بیاک" از قول معلم تاریخ خود در دوره ی راهنمایی ـ که بازیگری او را دیده ـ می گوید:

 **" این، مادربزرگ تو نبود که گاهی می اومد مدرسه دنبالت؟ گفتم چرا خود خوشگلشه. گفت که توی فیلم محشر بودی. منم گفتم: مادربزرگ منه دیگه. برای خودت اسفند دود کن خوشگله " (167).**

وقتی "پرویز" ریاکارانه می گوید دیگر تماشگران به من و "شهدخت" نیاز ندارند، "شهدخت" قاطعانه می گوید :

 **" ظاهراً سینما به من یکی که خیلی احتیاج داره. همین الآن یک فیلمنامه دارم؛ برام فرستاده ن و گفته ن کارگردان و تهیه کننده دلشون می خواد حتماً من این نقشو بازی کنم " (198).**

 "آذر" نیز استعدادها و توانایی هایی دارد که در سایه مانده و اکنون که به "تهران" بازگشته، نشان می دهد که افتخاراتی خاص خویش دارد. "پرویز" یک بار سال ها پیش وقتی "آذر" کودکی بیش نبوده، به او شلیک تفنگ آموخته و اینک که وی با شهامت از شوهر همجنس بازش جدا شده تا ازدواج دیگری را تجربه کند، ثابت می کند که تیراندازی و به هدف زدن را فراموش نکرده است:

 **" آذر روی گرده ی چمن پوش دراز کشید و تفنگ را به شانه چسباند و بطری آب را نشانه گرفت. . . .در همین لحظه گلوله با صدای مهیبی دررفت و صدای انعکاس آن توی کوه پیچید. آذر ـ که پرتاب شدن بطری را دید ـ تفنگ را پایین آورد و پیروزمندانه پدرش را نگاه کرد " (137-136).**

 او به هنگام آشنایی با "بهرام کیانی" سفالگر و باستان شناسی که دستاوردهایش به خارج از کشور صادر می شود، نهایت هوشیاری و توانایی ها و جاذبه های شخصیتی خود را به او نشان می دهد. آنچه در "آذر" برجسته تر می نماید، کنجکاوی و علاقه به شناخت ناشناخته ها است. وقتی به دامنه های قله ی "دماوند" می رود، در باره ی حفره هایی می پرسد که اینجا و آنجا کنده شده و نمی داند چرا. او از کودکی دوست داشته به داخل این حفره و مارپیچ ها برود و آن را بشناسد اما مادربزرگ خرافی او را از "از ما بهتران" (اجنه) می ترسانده و او را از نزدیک شدن به حفره ها و دخمه های زرتشتی بازمی داشته است (153). "آقای کیانی" توضیح می دهد که به این حفره ها " تراگلودیت" می گویند به معنی "غارنشین" که جای اعتکاف بوده است و "آذر" با دیدن آن ها به تأمل می پردازد و وقتی با دوربین خانه ی ییلاقی خود را از فاصله ی خیلی دور می بیند، می گوید:

 **" می دونید؟ من یه فلسفه در باره ی بُعدِ مسافت دارم. وقتی از جایی که زندگی می کنیـ یعنی جایی که خونه و زندگی و کارت هست ـ دور می شی، یه**

**اتفاقی می افته. غم و غصه هات کوچیک می شن، مثل این ماشین ها. . . آذر دوربین شکاری را گرداند: خونه ی اسکندر [سرایدار خانه] . اینم موتورش " (181).**

 "آذر" در کوهنوردی خود به اتفاق "آقای کیانی" به جاهایی صعود می کند که فراتر از جرأت انسان عادی است. او جسور و بی پروا است تا آنجا که "بهرام" به او می گوید:

 **" آدم نترسی هستید. خانم ها معمولاً از این جور ریسک ها نمی کنن.**

 **" باید خوب تماشا کنم. از بچگی دلم می خواست بیام اینجا و از این بالا، همه چیزو ببینم " (181-180).**

 او که در "لندن" زیر تأثیر آموزه های بی پایه ی "فیلیپ" به گیاهخواری روی آورده بوده، تغییر رویه می دهد و لذت خوردن کباب های مادر را تجربه و عادت های غذایی خود را عوض می کند و در همان حال، در اندیشه ی ازدواج مجددی است که "بهرام کیانی" با اهدای برخی هدایای خود (152)، تلویحاً خشنودی و خوشوقتی خود را از آشنایی با وی، نشان داده است مانند سی. دی. "رسوای زمانه" ی خانم "الهه" از کارهای "همایون خرم" که بعدها "علیرضا قربانی" هم خوانده است:

 **" مال شما. توی لندن بهش گوش می دید. . . باشه. ممنون. هر وقت گوش کنم، یاد اینجا می افتم، یاد امروز. بهرام لبخند زد و گفت: به امید دیدار "**

**(188).**

1. *نویسنده ی زن، بر تجربه ی زنانه تأکید دارد:* "وولف" در مقاله ی "زن و ادبیات" بر ضرورت کسب تجربه ی

زنانه و فردی نویسنده ی زن تأکید می کند و به عنوان مثال از تجربه ی "جوزف کونراد" (Joseph Conrad) در دریانوردی یاد می کند که :

 " اگر نتوانسته بود دریا نورد شود، بهترین بخش رمان هایش خراب می شد. اگر همه ی چیزهایی را که تولستوی (Tolstoy) در مقام سرباز از جنگ یاد گرفته بود، یا آنچه را که به واسطه ی تجربیات زندگی مردان جوان ثروتمند از زندگی و جامعه می دانست، کنار بگذاریم، رمان "جنگ و صلح" (*War and Peace*) بخش مهمی از غَنای خود را از دست می داد " (وولف، 1382، 23).

 او به تجربه ی مردان و آنچه از پیش خود در باره ی زنان می نویسند، تردید دارد و معتقد است زنان نویسنده، خود باید تجربه ی زنانه و فردی و خاص خود را از زندگی بنویسند. در "اتاقی از آنِ خود" از نویسندگانی مانند "ثکری" (Thackeray)، "نیومن" (Newman)، "استرن" (Sterne) و "دیکنس" (Dickens) نام می برد و می گوید اینان در باره ی ما زنان زیاد نوشته اند اما " هنوز هم چیزی در باره ی ما نوشته نشده است " (وولف، 1957، 69-68).

 "وولف" ـ که در مقاله ی "زن و ادبیات داستانی" و کتاب "اتاقی از آن خود" این اندازه از تجربه ی ذهنیت زنانه در ادبیات داستانی سخن می گوید ـ درواقع تجربیات نظری و عملی خودش را در جنبش زنان روزگارش بازمی گوید:

 " او در 1910 یعنی در 28 سالگی برای مدت کوتاهی داوطلبانه برای جنبش حق رأی زنان فعالیت کرد و تا پایان عمر، رابطه ی خود را با جنبش زنان، کالج های زنان و انجمن های متعدد زنان حفظ کرد . . . ولی خدمت اصلی و غیر قابل انکار او، به جنبش زنان و فمینیسم، در بنیان گذاشتن استدلال، تفکر و نقد فمینیستی در کتاب های "اتاقی از آنِ خود" و "سه گینی" است " (وولف، 1370، 27).

 چنان که گفته ایم، "شهدخت" هنگامی به فکر بازیگری می افتد که تصادفاً به محل کار و فیلمبرداری شوهرش "پرویز" می رود و کارگردان "نگاه" و فیزیک صورت او را برای بازیگری عالی و جذاب می یابد و از سر خوشحالی:

 **" کارگردان از خوشحالی مدام می گفت: "خودشه، خودشه". قرار شد فردای آن روز شهدخت برای بستن قرارداد و تست گریم برود به محل فیلمبرداری " (19).**

 این رخداد، واقعی است. مطابق آنچه در سایت "فتوکده" (ششم دی ماه 1396) آمده، در سال 1383 وقتی "مرجان شیرمحمدی" برای تست گریم برای شرکت در فیلم "فرزند صبح" به کارگاه فیلمبرداری می رود، با "بهروز افخمی" آشنا می شود. نویسنده (متولد 1352) بازیگر، نقاش و رمان نویس است و در سال 1374 وارد کارگاه آزاد بازیگری شده و سپس به "مدرسه ی تئاتر" متعلق به زنده یاد "حمید سمندریان" رفته و در 1375 به بازیگری پرداخته است و باز چنان که می دانیم "بهروز افخمی" کارگردان فیلم و شوهر دوم نویسنده است و بر اساس همین رمان، "بهروز افخمی" فیلمی نیز به همین نام ساخته است. "خانه ی فرهنگ جهان" در کشور آلمان از این نویسنده تجلیل به عمل آورده و داستان کوتاه "سانس آخر" در اولین مجموعه داستان "بعد از آن شب" (1380) به همراه "میترا الیاتی" برنده ی جایزه ی بهترین داستان در دوره ی دوم "جایزه ی گلشیری" شده است. به عنوان بازیگر سینمایی نیز از سال 1375 تا 1393 در فیلم هایی مانند "روباه"، "آذر، شهدخت، پرویز و دیگران"، "ملاقات با طوطی"، "مریم مقدس"، "مرسدس" و "خانه به خانه" درخشیده است.

 در یک جای رمان، از تابلوهایی روی دیوار خانه یاد می شود که گردگیری آن ها از جمله وظایف خانه داری او از نظر شوهر

شمرده می شود (26). این تابلوها همگی، نقاشی های شخص نویسنده است و باز چنان که از رهگذر دانشنامه ی "ویکی پدیا" ی فارسی می دانیم نویسنده در سال های 1365 تا 1371 نقاشی را زیر نظر "آیدین آغداشلو" فراگرفته است. اگر از مهاجرت "آذر" به "لندن" و تجربه ی طلاق او از "فیلیپ" می گوید، درواقع به برخی تجربیات فردی و شخصی خود اشاره می کند. او همسر دوم "بهروز افخمی" است و خود در سال 1388 مهاجرت به کانادا را هم تجربه کرده است. به راستی اگر نویسنده این اندازه کار هنری در پهنه هایی چون داستان نویسی، بازیگری، نقاشی، فعالیت تئاتری، صحنه آرایی و تجربه ی زندگی با کارگردانی چون "بهروز افخمی" نمی داشت، چگونه می توانست رمانی بنویسد که با همین عنوان، به فیلم سینمایی تبدیل شود؟

 از یک اشاره ی نویسنده می توان به تجربه ی "شهدخت" یا نویسنده به هنر نقاشی پی برد. وقتی از قول شوهر می گوید:

 **" ایستگاه های مترو، فرصتی یه برای مردم که با کارهای هنری آشنا بشن. مردم ما که فرهنگ گالری رفتن و تماشای کارهای هنری رو ندارن. خوبه که این جوری در معرض یک سری کارهای هنری قرار می گیرن. فکر کنم روزانه دست کم دو میلیون نفر از این ایستگاه ها عبور می کنن و می تونن این کارها رو ببینن " (156).**

 با این همه، خرده ای که بر رمان می توان گرفت، این است که "شهدخت" شوهر لجوج و خودخواه خود را به تأمل و بازنگری در اندیشه های مردسالارانه ی خود برنمی انگیزد و این بازاندیشی ها، ذهنی او و خواننده نمی شود. آنچه "پرویز" را به "شهدخت" نزدیک می کند، مصالح، حفظ کیان خانوادگی، دغدغه ی طلاق و اندوه "آذر" است، نه زاییده ی تأملی در خود و خلوتی جِدّی با خویش. "پرویز" خود یک جا در حضور "آذر" اعتراف می کند: "خیلی خوب شد که اومدی. به خاطر تو، مامانت با من آشتی کرد " (136). آشتی او با همسر، بیشتر زیر تأثیر گریه ی تحمل ناپذیر "شهدخت" است نه ناشی از خودیابی و انتقاد از خود. تحول و تغییر در منش شوهر خیلی شتابزده و ناگهانی صورت می گیرد که خرده ی بزرگی است. این تغییر در ذهنیت باید خیلی به تدریج، مکرر و با کشاکشی ذهنی و درونی متحقق شود. انتقاداتی که بینندگان فیلم از او می کنند، بیش از تأمل فردی خودِ وی در تصمیمگیری اش نقش دارد. او باید به این شناخت برسد که در غیاب "شهدخت" سایه ی بی جانی بیش نیست و اگر در خانه ی ییلاقی "دماوند" یا "باغچه ی نیاک" در کنار همه ی اعضای خانواده سرخوش افتاده، همه از دولت عشق و ایثار "شهدخت" دارد. همه ی اعضای خانواده به یُمن حضور و شوق دیدار "شهدخت" گرد آمده اند. "شهدخت" در حکم مرکز و کانون دایره است و دیگران یا آفریده ها و پرورده های او هستند یا به او از پدر، نزدیک ترند. درست است که حفظ کیان خانواده و ضرورت پیوند میان اعضای این خانواده ی بزرگ، می تواند به ناگزیر زن و شوهر را به هم نزدیک کند، اما منطق رمان، منطق عقلانیت است نه احساسات زودگذری که به آنی سرریز می کند و سپس بخار می شود.

1. *نویسنده ی زن، بر استقلال اقتصادی تأکید دارد:* فمینیسم، تعبیری از کسب استقلال زن در پهخنه های اقتصادی،

اجتماعی، فرهنگی و سیاسی است. به نظر "وولف" استقلال اقتصادی، به زن هم اعتماد به نفس می دهد، هم امکان فراغت. قراینی نشان می دهد که او خود از نظر مالی، نگرانی نداشته و گذران زندگی او از محل ارثیه هایی فراهم می شده که گاه از جانب پدر بوده (سال 1904) و زمانی از طرف برادرش "توبی" (Toby) و هنگامی هم از قبل عمه اش "کارولین استیفن" (Caroline E Stephen) در سال 1909. با این همه، انتشارات "هوگارت" (Hogarth) ـ که "وولف" خود به تأسیس آن همت کرد ـ چه بسا می توانست بخشی از هزینه های خانواده اش را تأمین کند. به نوشته ی "کوئنتین بل" (Quentin Bell) این نویسنده امیدوار بوده که با نوشتن مقاله ای در نشریه ی "نیو استیتسمن" (New Statesman) منبع درآمدی بیابد (بل، ج 2، 376). بر پایه ی منبعی دیگر، در 1924 "وولف" امیدوار بوده با حق التألیف رمان "خانم دالووی" (*Mrs. Dalloway*) و دیگر آثارش، سیصد پوند به دست آورد و صرف هزینه های جاری خانه ی خود کند " (برادبری، 1383، 312).

 "شهدخت فیروزکوهی" مهندس ساختمان و تحصیلکرده ی "پاریس" است اما به حکم حاکم خانه باید به شغل پرافتخار خانه داری بپردازد و به قول خودش "با ازدواج با دیوان بیگی به همه چیز پشت پا زده بود و خانه نشین شده بود " (99) یا به قول شوهرش " مدرک مهندسی زنش سال ها است به خاطر او و بچه هایشان بی استفاده مانده است " (20) و تنها توجیه شوهر برای "آذر" این است که در عوض "مادر باسواد و با کمالات داشتید " (40) اما شوهر، خوب می داند که با نهادن مدرک مهندسی در کمد خانه، زن "روحش را در کمد یا پستویی پنهان کرده بود و حالا او می دید بعد از این همه سال، زنش تصمیم گرفته درِ گنجه را باز کند و این جنبه ی روحش را ـ که دست نخورده مانده بود ـ بیرون بکشد " (20). درست است که پدر "شهدخت" بزرگ مالکی بوده و ارثیه ای برای خانواده نهاده است. این استقلال اقتصادی به زن، قدرت مانور به او می بخشد و از انقیاد شوهر و پیروی محض از او بازمی دارد. وقتی "آذر" با شوهر متارکه می کند و به سرزمین مادری خود بازمی گردد، پدر اعتراف می کند که:

 **" آذر خوشگل بود و تحصیلکرده و می توانست یک شوهر خوب برای خودش پیدا کند و چرا نتواند؟ " (126)**

 "پری" خواهر "شهدخت" نیز مهندس است و با خواهرش در یک دانشگاه اما مهندسی تأسیسات می خوانده است:

 **" اما برعکس خواهرش، در تمام این سال ها کار کرده بود و هیچ وقت ازدواج نکرده بود و از پرویز و دیوان بیگی دلِ خوشی نداشت، چون او را دلیل خانه نشینی شهدخت می دانست " (99-98).**

1. *نویسنده ی زن، باید نوشتاری زنانه داشته باشد:* "وولف" در مقاله ی "زن و ادبیات داستانی" می نویسد:

 " جمله را مرد ساخته است بس غیر دقیق، بس سنگین و بس پرطُمطُراق تر از آن که به کار بیاید. . . [نویسنده ی زن باید] جمله های موجود را آن قدر جرح و تعدیل کند تا به جمله ای برسد که شکل طبیعی اندیشه ی او را به خود بگیرد " (نجم عراقی، 1382، 25).

 او در جای دیگر نوشته است:

 " نوشته ی زنانه، همیشه زنانه است. این نوشته نمی تواند به زنانگی او کمک کند، اما بهترین نوشته، زنانه ترین نوشته است؛ تنها مشکلی که وجود دارد، تعریفی است که ما از زنانه بودن می کنیم " (لاج، 2000، 311).

 "نوشتار زنانه" (ècriture feminine: female writing) به عنوان یک نظریه، اصطلاحی بود که نخستین بار "ژاک لاکان" (Jacques Lacan) روان شناس برجسته ی فرانسوی به کار برد اما "هلن سیکسو" (Hèlène Cixous) فمینیست معروف هموطنش آن را به معنای متفاوتی به کار برد. به این معنی که "نوشتار زنانه" شیوه ای رادیکال و متمایز در نویسندگی زنان است که با هر گونه گفتمان مردسالارانه مخالفت می کند و با ارزش ها و رفتارهای مردسالارانه در تعارض قرار می گیرد. در این گونه نوشتار، کوشش فمینیست مصروف درک بهتر ما از مرحله ی "پیشا-اودیپی" (pre-oedipal) در روان شناسی "فروید" (Freud) و منبع

بسیار مثبتی برای درک خلاقیت و آزادی ما بیش از قلمرو کشش های کودکی در روزگار حاکمیت غرایز غیرمنطقی ما است که باید از آن فاصله گرفت " (لیچ، 2010، 17).

 اما "نوشتار زنانه" خود مؤلفه هایی دارد که می شود آن ها رده بندی و قانونمند ساخت:

* *نوشتار زنانه، عقلانی و در همان حال عاطفی است:* با آن که معمولاً زن را با عنصر "عاطفه" و رفتار و ذهنیت

"غیرعقلانی" توصیف می کنند، برداشت امروزه ی ما، "عقلانیت" را بخشی جدایی ناپذیر از رفتار زنانه می داند که عنصر عاطفه ی زنانه به آن ارزشی مضاعف می دهد. "شهدخت" در همان حال که از شوهر قهر کرده و به روستای ییلاقی "باغچه بیاک" رفته است، تلفنی از دخترش "گلی" می خواهد به پدرش زنگ بزند که از خوردن قرص فشار خون و قلب خود غفلت نکند (61). در این گونه رفتار، هم به سلامت شوهر خودخواه نظر دارد هم نقش عاطفه ی مادرانه ی خود را بروز می دهد. همسر، همیشه برای شوهر، نقشی مادرانه ایفا می کند. علاقه به نظم و ترتیب و گذاشتن هر چیز در سر جایش، نشانه ی رفتار عقلانی است بر خلاف رفتار غیر عقلانی شوهر که هیچ چیز را سرِ جایش نمی گذارد و وقتی فیلم می بیند، مثل بچه ها پوست تخمه را اینجا و آنجا می اندازد و خوشحال است از این که حالا دیگر "شهدخت" در خانه نیست که بر او ایراد بگیرد و هر او اکنون هر غلطی که دلش می خواهد، می تواند انجام دهد:

 **" تابه ی دسته داری که توش نیمرو درست کرده بود، روی میز بود. کره را با کاغذش گذاشته بود وسط میز. عسل را با شیشه گذاشته بود کنار کره و کلی دلش خنک شده بود که هر کاری دلش می خواهد، می کند. شهدخت همه کارش، حساب و کتاب داشت و محال بود کره را توی زیردستی یا هر ظرف دیگری غیر از ظرف خودش سرِ میز صبحانه بیاورد. چاقوی کره و پنیر مخصوص بود و لیوان های چای صبحانه با لیوان های ناهار و شام فرق داشت " (79).**

 چون "شهدخت" می داند شوهر در عین غرور بی موردش و اظهار بی نیازی از حضور دیگران، احساس تنهایی می کند، از او تقاضا می کند برای بهبود و رعایت حال "آذر" به باغ بیاید تا همگی دور هم جمع باشند. هم زیر نظر و مراقبت باشد، هم لذت بودن با جمع خانوادگی را احساس کند. به جزئیات سفارش هایش دقت کنیم:

 **" پاشو آماده شو. برای چند روز لباس بردار. پنجره ها رو ببند. درها رو همه رو قفل کن. شیر گاز آشپزخانه رو یادت نره ببندی. قرصاتو یادت نره. . . ضمناً به روی آذر نیاری. تو مثلاً خبر نداری. اگر خودش دلش اومد، بهت می گه " (82).**

"شهدخت" جاذبه های گوناگون دارد: جز زیبایی، زبان آور و منطقی است به گونه ای که همه را به خود جلب کرده، ستایش آنان را برمی انگیزد. هرکس از الفبای روان شناسی "یونگ" (Jung) آگاهی داشته باشد، خوب می داند که زبان آوری از نمودهای جنبه ی مثبت "روان مردانه" (animus) است. وقتی "شهدخت" می تواند با زبان رسا و منطقی خود شوهر "گلی" راحت طلب را ـ که حتی شب ها با کت و شلوار می خوابد ـ راضی کند که به باغچه بیاید، "گلی" باور نمی کند و می گوید تو مُهره ی مار داری مادر:

 **" شهدخت به گلی گفت: اینم از شوهرت که می گفتی شب با کت و شلوار می خوابه. داره میاد اینجا " (108)**

 وقتی "پرویز" با تفنگ شکاری به طرف کوه می رود، "آذر" نگران حال پدر است. ماشین "گلی" را برداشته به طرف "رینه" می رود تا یک وقت پدر هنگام شکار و با توجه به بیماری قلبی اش، کار دست خودش ندهد. پدر مسن است و تنها گذاشتن او، خطرناک (110). این گونه رفتار هرچند بیشتر عاطفی و زنانه می نماید، در پشت آن، نوعی مصلحت جویی عقلانی هست و نشان می دهد که رفتار زنانه در ژرفای خود، از گونه ای خردگرایی برخوردار است. گرایش ذهنی مردان مردسالار و خودخواه در وجه غالبش این است که دوست دارند زن را نمودی از "عاطفه" و "غریزه ی خام" و مرد را تبلوری از "خردگرایی" معرفی کنند. "یونگ" با آن که در هر زن، مرد و در هر مرد، زنی می یابد، باز در جمعبندی نهایی، زن را با "عاطفه" و مرد را با "منطق" معرفی می کند:

 " روانشناسی زن بر مبنای اصل "eros" ("شور زندگی") بزرگ قرار دارد که پیوند می بخشد و جدا می کند؛ در حالی که مرد

همیشه خود را با اصل والای "logos" ("عقل کل") پیوند می دهد. در حالی که در رفتار بیرونی مردمنطق گرایی واقعیت تسلط

دارد . . . نزد زن احساس است که بیش ترین مکان را اشغال می کند " (یونگ، 1385، 135).

 رویکرد فمینیست ها با رویکردهای روان شناختی "فروید"، "یونگ" و "لاکان" فاصله ی بسیاری دارد زیرا روانکاوی بیشتر

به "فرد" نظر دارد؛ در حالی که رویکرد فمینیستی، رویکردی اجتماعی است و برخی فمینیست ها مانند "سیکسو" اصولاً نظریه ی "تقابل های دوگانه" (binary oppositions) را نمی پذیرند. او در مقاله ی "زن در کجاست؟" (*Where is She?*) و کتابش با عنوان "دوشیزه ی جوان" (*La Jeune Nèe*) می گوید اعتقاد به این نظریه، مرد را در برابر زن قرار داده در نهایت، ارزشی مردسالارانه به آن نظریه می دهد:

 " هریک از این تقابل ها را می توانیم به عنوان سلسله مراتبی مورد بررسی قرار دهیم که "زنان" در آن پیوسته منفی و ناتوان به شمار می روند " (سیکسو، 1975، 115).

 فشرده ی نظریه ی فمینیست ها، این است که زن و مرد به اعتبار فکری و توانایی های انسانی برابرند جز این که از لحاظ عاطفی بر مردان برتری دارند. همه ی کوشش نویسنده ی رمان، نشان می دهد که در جمعبندی نهایی، چنین ذهنیتی دارد. یکی از نشانه ها، این است که زنان در این رمان نقش و جایگاهی بیش از مردان خانواده دارند و در کل، به "پیش زمینه" ی اثر می روند؛ در حالی که مردان به دلیل ضعف هایشان، به "پس زمینه" رمان رانده می شوند. آنچه خواننده در رمان می بیند، بیشتر تکیه بر توانایی ها و ظرفیت های زنانه است؛ مثلاً وقتی "آذر" در فرودگاه تهران چشمش به پیرمردی می افتد که لنگ لنگان چرخ را هُل می دهد، پیشنهاد می کند او را هم با خود ببرد (30). وقتی در نزدیک خانه ی مادر، چشمش به "خانم صدری" همسایه می افتد که زنبیلی پر از سبزی به دست دارد، او را سوار ماشین خود می کند و به خانه می رساند (31). وقتی می فهمد پدر خیال دارد به شکار آهو برود، بر آهوان رحمت می برد و می گوید: "راستی راستی دلت میاد بابا؟ " (115) در حالی که همین پدر خیلی آشکارا به فرزندش می گوید: " همین خاله پری مُدام داره مامانتو پُر می کنه " و "فرهاد" در مقام دفاع از مادر می گوید: " مادر من مگه نوار کاسته که خاله پری پُرش کنه؟ " و "آذر" نیر ادامه می دهد: " مامانمان مگه شعور و قدرت تصمیمگیری نداره که خاله پری، پُرش کنه؟ " (42) اشارات "پرویز" مستقیماً وجود "عقل" را در همسرش مورد تردید قرار می دهد. "پرویز خودش خوب می داند که "تخمه ی شور" برایش خوب نیست و فشار خونش را بالا می برد و "شهدخت" هیچگاه نمی گذارد شوهر از آن بخورد اما تا "پرویز" چشم همسر را دور می بیند، مثل بچه های لجوج رفته یک کیلو تخمه ی شور خریده و شروع به شکستن می کند و از این که از حالا به بعد "آقا بالاسر"ی نیست که مانع ناپرهیزی های او شود، خوشحال هم هست. سیگار هم می کشد و می گوید:

 **" قرص هم نمی خورم. حالا چی می گی؟ تازه تخمه اش هم خیلی شوره " (63-62).**

 نویسنده ی زن برخلاف "وولف" ـ که تنها به "نخبگان" و "فرهیختگان" نظر دارد، از زنان زحمتکش و توانایی های خاصشان، تمجید می کند. وقتی پیرزنی هفتادساله به نام "صفورا" استخوان قوزک پای "پرویز" را جا می اندازد و مرهم می گذارد و در اندک مدت بهبود می یابد، تلویحاً از توانایی هایی در زنان می نویسد که مردان از آن بی بهره اند (150). همین زن توانسته کمردرد "اسکندر" باغبان را نیز مداوا کند (155). وقتی "شهدخت" می فهمد همسر "اسکندر" باغبان دختری آورده است، ابراز خوشحالی می کند و هنگامی که باغبان می گوید او "کنیز" شما است، از این عنوان خشمگین می شود و می گوید:

 **" وای چه قدر خوشگله اسکندر! کنیز کدومه؟ این پرنسسه. روی بچه از این اسم ها نذار تو رو خدا " (59).**

 "پرنسس" همان معنی "شهدخت" را می دهد و افزون بر این، "شهدخت" با دادن یک دست سیسمونی بچه، عاطفه ی زنانه ی خود را هم به باغبان نشان می دهد؛ در حالی که هیچ مردی چنین فکری به ذهنش نمی رسد و مرتب هم برای خانواده ی باغبان غذا می فرستد (70) تا مادر بچه، کمتر به زحمت بیفتد. اما "نوشتار زنانه" را بیش از هر شخصیت زن دیگری در "پری" می توان سراغ گرفت و به نظر من، او مصداق راستین "زن فمینیست" در رمان است که صراحت لهجه و زبان تندتری دارد و در برابر رفتار و کردار هرکس، موضعگیری قاطعی دارد. او مهندس است و کار می کند و نیاز اقتصادی خود را برمی آورد و متکی به خویش است. او معتقد است که زن "آشپز" نیست و به مردی چون "محمودخان" ـ که از زن تنها خانه داری و آشپزی انتظار دارد ـ می گوید:

 **" شما محمودخان! زن می خواستی یا آشپز؟ اگر آشپز می خواستی، می رفتی دختر چلوکبابی محله ات را می گرفتی (132).**

 او به "اسکندر" ـ که گفته "بالاخره زن، زن است و دلش کوچیکه" ـ یعنی توانایی اندکی دارد ـ به شدت عصبانی شده می گوید:

 **" اگر تو هم نُه ماه یک آدم دیگه رو توی شکمت نگه می داشتی و بزرگ می کردی و بعد می زادی، حالتو می پرسیدم. چه ربطی به دل کوچک داره اسکندر؟ برعکس، دلش گُنده س. فکر کردی زاییدن، کم کاریه؟ " (145)**

منابع:

برادبری، مالکوم. *جهان مدرن و ده نویسنده ی بزرگ.* ترجمه ی فرزانه قوجلّو. تهران: نشر چشمه، چاپ دوم، 1383.

بل، کوئنتین. *ویرجینیا وولف: زندگی نامه.* ترجمه ی سهیلا بِسکی. تهران: انتشارات روشنگران، بی تا.

شیرمحمدی، مرجان. *آذر، شهدخت، پرویز و دیگران.* تهران: نشر ثالث، چاپ سوم، 1393.

نجم عراقی، منیژه و دیگران. *زن و ادبیات.* تهران: نشر چشمه، 1382.

وولف، ویرجینیا. *اتاقی از آنِ خود.* ترجمه ی صفورا نوربخش. تهران: انتشارات نیلوفر، 1370.

یونگ، کارل گوستاو. *روح و زندگی.* ترجمه ی دکتر لطیف صدقیانی. تهران: نشر جامی، چاپ دوم، 1385.

Cixous, Hèlèn and Clèment, Catherine. *La Jeune Nèe.* Paris, 1975. Cited in: Peter Collier and Helga Geyer-Ryan (eds.) *Literary Theory Today* (Ithaca: Cornell University Press),1990*.*

Leitch, Vincent B. (General Editor). *The Norton Anthology of Theory and Criticism.* W. W. Norton & Company. New York, London, 2010.

Lodge, David; Wood, Nigel (eds.). *Modern Criticism and Theory: A Reader.* Longman, Second Edition, 2000.

New Aston, N. M. *Trends in the Twentieth Century Literary Criticism.* Dehli: Prestige Books, 1998.

Shehada, Isam, M. *A Feminist Perspective of Virgin Woolf’s Selected Works: Mrs. Dalloway and To the Lighthouse,* al Aqsa University, January 7, 2005.

Tyson. Lois. *Critical Theory Today: A User-Friendly Guide.* Second Edition, Routledge, 2005.

Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own.* New York: Harcourt Brace and World, 1967.