

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های زنانه و نقش «دیگری» در دو اثر گریزهای روزمره و روز خرگوش

ایلمیرا دادور^۱، استاد ادبیات تطبیقی، دانشگاه تهران
مهرناز طلائی، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران

چکیده

گفتمان زنانه از دیرباز در ادبیات حضور داشته است اما، بسیاری از اوقات، حضور مؤلفه‌های زنانه با نقدهای تندی روبه‌رو می‌شد و زنان ناگزیر زنانگی‌های خود را در هاله‌ای از ابهام مطرح می‌کردند. با ورود جریان‌های فمینیست به عرصه فرهنگ و ادبیات، گفتمان زنانه به تدریج معنای اصیل و جایگاه واقعی خود را کسب می‌کند. در این دوره اگرچه زنان مجال سخن گفتن می‌یابند و به جست‌وجوی هویت خود می‌پردازند اما همچنان شرم و ترس و فشار کلیشه‌های جنسیتی جامعه آنان را محدود می‌کند. شاکله این تصویر با ورود نویسندگان فرامعاصر، تا حدودی، می‌شکند و تصویر زن جسور، مدیر و مدبر جایگزین زن سنتی می‌شود. ابریکاری در نظریه خود بر این ساختار شکنی تأکید می‌کند و همواره در کنار زن مدرن، یک «دیگری» را متصور می‌شود که زن، به واسطه حضور آن و به تقلید از او، جسارت‌های خود را بروز می‌دهد اما در کنار این جسارت، زنانگی و مادرانگی خود را حفظ می‌کند و از آن سخن می‌گوید.

مازارین پتزو و بلقیس سلیمانی را می‌توان نویسندگان فرامعاصر دانست که در آثارشان، و به طور خاص گریزهای روزمره و روز خرگوش، زنانی را به تصویر می‌کشند که از قالب سنت بیرون آمده و از همسران خود جدا شده‌اند تا بتوانند زندگی آرمانی خود را آزادانه بسازند. قهرمانان این دو اثر خود را در «آینه دیگری» می‌بینند و سعی می‌کنند «خود» سنتی را کنار بگذارند و در عین حال باید نقش مادری فداکار را نیز ایفا کنند. در این پژوهش، به معرفی زنان نویسنده نسل جدیدی پرداخته شده است که هدف اصلی شخصیت‌های آنها به نمایش گذاشتن استقلال فکری و مالی، و در عین حال زنانگی خود، یعنی دو عنصر به ظاهر متضاد، است.

کلیدواژه‌ها: گفتمان زنانه، روزمرگی، جسارت زنانه، «دیگری»، بازگشت به خود

مقدمه

مطالعه تفاوت گفتمان زنانه و مردانه بستر مناسبی است که از طریق آن می‌توان ابعاد جنسی (روان‌شناختی) و جنسیتی (جامعه‌شناختی) زن و مرد را کشف کرد. از دیدگاه جنسی، یک اثر زنانه ارزش‌های متفاوت و روحیه لطیف زن را نشان می‌دهد و بعد جنسیتی آن، معمولاً، به دغدغه‌های زنان و سرخوردگی‌های آنان می‌پردازد که اغلب حاصل تعاریف جامعه و محدودیت‌های تحمیل شده بر زنان است. شرایط فرهنگی و اجتماعی هر جامعه این تفاوت‌ها را جزئی‌تر و دنیای هر اثر را دگرگون می‌کند و، در نتیجه، گونه‌های مختلفی از گفتمان زنانه خلق می‌شود. با این وجود، همواره مجموعه‌ای از مؤلفه‌های مشترک در میان زنان نویسنده به چشم می‌خورد.

«انفعال» و «روزمرگی» دو مفهوم کلیدی گفتمان زنانه است. در بسیاری از آثار، قهرمان داستان زن منفعل و گوشه‌گیری است که زندگی‌اش در چارچوب امور خانه خلاصه می‌شود و تنها دلخوشی او برآوردن انتظارات فرزندان و شنیدن جمله کوتاه تحسین‌آمیزی از همسرش، بابت طبخ غذایی لذیذ، است. در دو دهه اخیر، کلیشه زن سنتی به تدریج از آثار رخت برمی‌بندد. این روند با نویسندگان فرامعاصری، مانند مازارین پینژو^۱ و بلقیس سلیمانی، به اوج می‌رسد. این دو نویسنده، همچنان به پیروی از آثار پیشین، زندگی روزمره زنان را نشان می‌دهند اما، با خرق عادت و نادیده گرفتن سنت‌ها، تصویر جدیدی از زن ارائه می‌دهند.

در پژوهش حاضر برآنیم تا به تحلیل نقش «دیگری»^۲، که بنیان نقد لوس ایریگاری^۳ را تشکیل می‌دهد، بپردازیم. به بیان دیگر، نظریه ایریگاری، مبنی بر حلول شخصیت یک زن در وجود «دیگری»، به منظور اثبات جسارت خود، در عین حفظ ظرافت‌های زنانه‌اش، به ما کمک می‌کند تا شیوه نگارش نسل سوم زنان نویسنده یا نویسندگان فرامعاصر را مطالعه کنیم. چارچوب نظری ایریگاری و هلن سیکسو^۴ در پژوهش‌های

1. Mazarin Pingeot

2. Autre

3. Luce Irigaray

4. Hélène Cixous

متعدد مطرح شده، اما هدف اصلی از گزینش آرای این دو نظریه پرداز بُعد جدید «زن در آینه دیگری» است که پیشتر توجه چندانی به آن نشده بود. پرسش‌های این پژوهش به شرح زیر است: (۱) چه ویژگی‌های برجسته و ساختار شکنانه‌ای در دو اثر پنژو و سلیمانی وجود دارد که می‌توان این دو نویسنده را در گروه نویسندگان فرامعاصر قرار داد؟ (۲) چگونه قهرمانان داستان، به واسطه حضور «دیگری»، جسارت و اهداف خود را بروز می‌دهند؟ (۳) آیا این جسارت در خصایل زنانه آنان نیز تأثیرگذار بوده است یا نه؟ (۴) فضای اجتماعی حاکم نوشتار پنژو و سلیمانی را دستخوش چه تغییراتی می‌کند؟

«دیگری» از دیدگاه ایریگاری

تعبیر متفاوتی که ایریگاری از واژه «دیگری» ارائه می‌دهد، دیدگاه او را از نظر فروید و لاکان متمایز می‌سازد. «حضور "دیگری" دال بر عدم استقلال زن نیست، بلکه زن به واسطه وجودی غیر از خود قصد دارد تا ویژگی‌های خاص زنانه را به رخ بکشد» (گری^۱ ۱۲۹). تعبیر دیگری که ایریگاری در ادامه نقد خود به آن اشاره می‌کند، با نوع نگاه به زن ارتباط می‌یابد: زن می‌بایست جایگاه خود را از اُبژه بودن تغییر دهد و در جایگاه سوژه قرار گیرد (ر.ک. ایریگاری، ۱۹۷۴). به‌طور کلی ایریگاری گفتمانی را زنانه می‌داند که از سه ویژگی محتوایی و زبانی برخوردار باشد؛ ویژگی اول، تعریفی کلی است و دو ویژگی بعدی را دربر می‌گیرد:

(۱) متنی که زن در آن شهادت سخن گفتن را با صدای فاعل بیابد و تا جایی که ممکن است از اُبژه بودن پرهیز کند؛ (۲) زن باید به اصل خود بازگردد تا بتواند سرزمین چندوجهی و ناشناخته پیکر خود را کشف کند. ایریگاری معتقد است که «ما زنان به واسطه زبان و عملکردمان زن هستیم و تمرکز ما بر مصرف کردن، ازدواج و لذت بخشیدن به مردان نیست» (ایریگاری، ۱۹۷۷: ۲۱۰)؛ (۳) راهبرد سوم هدفی دوجانبه دارد: از طرفی، گفتمان زنانه شکلی ویران‌گر به خود می‌گیرد. از نظر ایریگاری، «زنانی که به حاشیه رانده شده‌اند، با تقلید اغراق‌آمیز و شوخ‌طبعانه نگارش مردان، مرزهای گفتمانی

را درهم می‌شکنند» (همان). این شیوه نوعی محاکات^۱ است که هدف اصلی آن تقلید از دیگری، به قصد برملا کردن نقطه‌ضعف‌های او (دیگری) است. از سوی دیگر، زن خود را در جایگاه مرد (فاعل) قرار می‌دهد و مانند او در جامعه عمل می‌کند تا کلیشه‌های جنسیتی را متزلزل کند.

تحلیل محتوایی گفتمان زنانه در دو اثر پنژو و سلیمانی

موضع فمینیستی قهرمانان داستان

اولین مشخصه‌ای که به آثار زنان رنگ و بوی زنانه می‌بخشد، بیان گزاره‌های فمینیستی است که از اصول این جریان سرچشمه می‌گیرد. شرایط حاکم بر هر جامعه محدودیت‌هایی را به دنبال دارد که باعث می‌شود نوع بیان و بسامد این گزاره‌ها از اثری به اثر دیگر متفاوت باشد. پنژو، به‌طور مستقیم و به واسطه عضویت قهرمان اثرش، ژوزفین، در یک حلقه فمینیستی، این مؤلفه‌ها را مطرح می‌کند؛ عقاید آن و ایرینا، اعضای اصلی گروه، بر تصمیم‌گیری‌های زندگی او تأثیر آشکاری دارند. مهم‌ترین این تصمیم‌ها ترک زندگی مشترکش با ژوزه و جنگیدن برای تشکیل یک زندگی جدید است:

پیامی به آن ارسال می‌کنم و او را در جریان کوچک‌ترین پیشرفتی در مبارزه‌ام قرار می‌دهم. همچنین، مکالمه‌هایی را که از گوشه و کنار به گوشم می‌رسد، جزء به جزء برای او می‌نویسم؛ مکالمه‌هایی که موضوع آن آغاز یک طغیان است، شورشی که می‌گردد و زنی که دیوانه‌وار خواهان آزادی است اما هیچ‌کس [جز خود او] نمی‌تواند این آزادی را به او ببخشد (پنژو ۱۴۹).

گاهی پنژو برای اعتراض از زبان استعاری کمک می‌گیرد:

روبه‌روی هر شخص آگاه و مصمم، گرگی کمین کرده است که تمایل سیری‌ناپذیری برای بلعیدن خرگوش دارد. شاید این گرگ همان منبع اصلی سرکوب است اما این اتفاق هرگز رخ نمی‌دهد (همان ۳۵).

در این جمله، پنژو جامعه مردسالار گذشته را به گرگی تشبیه می‌کند که خواسته‌های زنان را می‌بلعد اما شرایط کنونی دیگر به او مجال نمی‌دهد و زنان آزادانه عمل می‌کنند.

با توجه به محدودیت‌های فرهنگی-اجتماعی، سلیمانی چندان به بیان صریح اصول فمینیسم نمی‌پردازد، با این وجود در کتاب او بخش زیرکانه‌ای دیده می‌شود که به سرکوب همیشگی زنان در طول تاریخ اشاره دارد:

احسان به دست مهاجمان و متعرضان به میهن کشته می‌شود، رودابه به دست معترضان داخلی و خودی‌ها. همیشه همین‌طور بوده، تعرض از بیرون و درون است که ما را نابود کرده. عجب! (سلیمانی ۵۹).

منظور از دو واژه «خودی‌ها» و «تعرض از درون» باورهای افراطی و تعصبات بی‌جای جامعه‌دیروز است که زنان را در مراحل گوناگون زندگیشان قربانی می‌کند. قیاس میان احسان و رودابه، شخصیت‌های اصلی رمان به هادس خوش‌آمدید، از بار اعتراضی این جملات می‌کاهد.

روزمرگی

روایت زندگی دو زن و روزمرگی‌های آن‌ها نقطه‌اصلی اشتراک میان آثار پنژو و سلیمانی است. این موضوع در بیشتر آثار زنان نویسنده دیده می‌شود، تا جایی‌که به تدریج به خصوصیتی ثابت در گفتمان زنانه تبدیل شده است. زن خانه‌دار همواره نقشی منفعل دارد و همین مسأله فضایی پوچ و حزن‌آلود را برای او به بار می‌آورد؛ «زن خانه‌دار در جهان بسته‌خانه قرار می‌گیرد. موظف است آشپزی و گردگیری کند، لباس بشوید و بچه‌دار شود!» (فریدان^۱ ۴۱). به این ترتیب، زن به یک نمونه‌روزمره ناامید مبدل می‌شود که حضوری یکنواخت را، بدون پیروزی یا شکست، تجربه می‌کند. اما در ادامه این توصیف، فریدان به «زن اسرارآمیز»^۲ اشاره می‌کند که توانایی بیرون آمدن از پوسته‌قبلی خود را دارد و علیه محدودیت‌های تعیین‌شده برمی‌خیزد؛ سایه‌سنگین تحقیری که بر سر زن خانه‌دار است او را به تکاپو وامی‌دارد و از خانه‌داری مطیع به زنی مستقل و حکومت‌گر تبدیل می‌کند. در ابتدا این تحول از محیط خانه آغاز می‌شود، به گونه‌ای که زن سعی می‌کند در انجام امور روزمره خود نوآوری ایجاد کند و، با عملکردی متفاوت، اعضای خانواده را غافلگیر کند؛ به این وسیله او به جایگاه خود در

1. Friedan

2. Femme mystifiée

خانه ثبات می‌بخشد. سپس از خانه خارج می‌شود، حرفه‌ای می‌آموزد و از این طریق صفت «خانه‌دار» را از خود سلب می‌کند و وارد دنیای مدرن می‌شود. همچنین «از مردان تقلید می‌کند و همانند آنان سرسختانه مشغول به کار می‌شود» (همان ۱۰۹).

ژوزفین و آدین نماینده‌ی زنانی هستند که می‌توان این جسارت را در عملکردشان مشاهده کرد. هر دو شخصیت به اقتداری نسبی در میان اعضای خانواده دست یافته‌اند، بیرون از خانه کار می‌کنند، در عین حال همچنان با روزمرگی‌های خود نیز دست و پنجه نرم می‌کنند. «از نظر نشانه‌شناسی اجتماعی، [...] این شخصیت‌های زن، پس از مرگ شوهر یا جدا شدن از شوهرشان پیشرفت می‌کنند و به عرصه‌ی اجتماع و فعالیت‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی کشیده می‌شوند» (سراج ۲۶۳). اگرچه زندگی این دو زن، پس از جدایی، دشوارتر شده است، فضای کلی داستان به شکلی پیش می‌رود که خواننده احساس می‌کند قهرمانان از به دوش کشیدن این دشواری رضایت دارند، زیرا تصمیم‌گیرنده‌ی نهایی در زندگی سرانجام خود آن‌ها هستند.

کیفیت روزمرگی و تعریف آن در گریزهای روزمره و روز خرگوش نسبت به سایر آثار مشابه متفاوت است. این دیدگاه متمایز حامل گزاره‌ی فمینیستی دیگری است و نشان می‌دهد که روزمرگی تنها به انجام امور خانه محدود نمی‌شود، بلکه از نظر هر دو نویسنده، زندگی، چه در خانه و چه در خارج از آن، همواره در روزمرگی است، با این تفاوت که زنان این داستان‌ها انجام امور مرتبط با زنان را خسته‌کننده و وقت‌گیر می‌دانند، به‌ویژه ژوزفین، که بارها به این مسأله اشاره می‌کند:

روی زمین می‌نشینم و در حالی که صورتم را در میان دستانم پنهان می‌کنم، به تمام زنانی که از معنای واقعی مفید بودن در زندگی به دور هستند، ناسزا می‌گویم؛ همه‌ی مادرانی که به دنبال فرزندانشان به مدرسه می‌روند، [...] سپس در خانه سیب‌زمینی‌ها را خرد می‌کنند و پوره درست می‌کنند، [...] برند وسایل برقی را با یکدیگر مقایسه می‌کنند و تنها دغدغه‌شان خرید یک ماشین ظرفشویی است! (پنژو ۱۴۶).

در کنار این توصیف‌ها، ژوزفین گاهی با زبان کنایه سخن می‌گوید و انجام امور خانه را با الفاظی مانند «بیگاری» (۱۳)، «امور رسمی خانه» (۱۴) یا «امور جادویی روزانه» (۱۵)، که بیشتر بار تمسخرآمیز دارد، توصیف می‌کند. حاصل انجام این امور

دریافت «هزینه پوچ کارآمد»ی (۸۹) است. پنزو با کنار هم قرار دادن دو واژه متضاد «پوچ» و «کارآمد» به نوعی طنز تلخ در مورد زنان خانه‌دار اشاره می‌کند و در مواضع گوناگون، ضمن ابراز ناامیدی و بی‌میلی نسبت به زندگی بی‌ثمر خویش و زنان دیگر، تأکید می‌کند که باید:

به جست‌وجوی راهکارهای مؤثر پرداخت تا کمی احساس بودن کرد؛ دقیقاً برخلاف راهی که من در پیش داشتم. باید حق خود را مطالبه کرد، جنگید، «نه» گفت، قدرت‌ها را سرنگون ساخت، از پیرامون خود محافظت کرد و زندگی را در جریان کشف تازه‌ای قرار داد. اما در جریانی که من در پیش گرفته‌ام زندگی وجود ندارد و سراسر تاریکی و سایه است (۱۰۱).

ناامیدی ژوزفین از زندگی او را به سمت تحول سوق می‌دهد. او در ادامه از لذت‌هایش سخن می‌گوید، و برای رسیدن به آنها تلاش می‌کند و هرگز از نویسندگی و تدریس، که کار روزانه اوست، ابراز خستگی نمی‌کند:

روی صندلی می‌نشینم، کامپیوتر را روشن می‌کنم و فایل مورد نظر را انتخاب می‌کنم. [...] اولین جمله را تایپ می‌کنم، سپس دومی و این‌گونه مشغول به کار می‌شوم. اما هیچ‌کس نیست که به تو نگاه کند، دستور بدهد و انگشت اتهام به سمت بگیرد. [...] خلاصه تو رئیس و برده خودت می‌شوی. [...] اکنون من نجات پیدا کرده‌ام. برای روزهای آینده ضمانتی نیست، با این وجود، خودت را در یک لذت متناوب غوطه‌ور می‌سازی (۱۲۰).

این روزمرگی شیرین پس از جدایی از ژوزه حاصل می‌شود و به زندگی او بها می‌بخشد. کنار هم قرار گرفتن این دو مثال شکل جدیدی از اعتراض زنانه را نشان می‌دهد: زن باید مجال پیدا کند تا برای خود و دستیابی به لذت‌هایش تلاش کند. تضاد میان روزمرگی زن سنتی و مدرن موضوع مشترکی است که در تمام دوازده روز تصویرشده زندگی ژوزفین سی‌وهشت‌ساله دیده می‌شود.

اگرچه روز خرگوش بلقیس سلیمانی یک روز از زندگی زن میانسالی را نشان می‌دهد اما آینه‌ای است از تمام زندگی او با همه فراز و فرودهای آن. نکته قابل توجه در این اثر حضور کمرنگ و حتی غیبت آذین در خانه است که می‌تواند گزاره‌ای برای بیان اعتراض به کلیشه خانه‌نشینی زنان باشد. اصل داستان در کوچه، خیابان، فروشگاه و میدان تره‌بار شکل می‌گیرد. در این اثر، سلیمانی ناخوشایند بودن روزمرگی زن سنتی را

به گونه دیگری مطرح می‌کند که برخلاف زبان مستقیم پنژو است؛ خواننده هیچ اثری از کار کردن آذین در خانه خودش نمی‌بیند و تصویری که از ابتدا تا پایان کتاب از وی دیده می‌شود، تصویر زنی است که فقط شب برای استراحت به خانه بازمی‌گردد، قهوه‌ای می‌نوشد و در مقابل رایانه با دوستان خود پیام رد و بدل می‌کند و صبح فردا با همسایه‌ها بر سر جای پارک و عدم رعایت نظم در آپارتمان بحث می‌کند:

از پله‌ها پایین می‌آیم. به طبقه دوم می‌رسم. [...] می‌خواهم انگشتم را روی زنگ بگذارم، نمی‌گذارم. این خواست را هشت سال است نادیده می‌گیرم. از پله‌ها پایین می‌روم. وارد پارکینگ می‌شوم، راهم را کج می‌کنم. از در پارکینگ بیرون می‌روم و انگشت اشاره‌ام را روی زنگ طبقه دوم می‌گذارم. این کار را هشت سال است انجام می‌دهم. جوابی نمی‌آید. [...] می‌نشینم پشت فرمان و ماشینم را روشن می‌کنم. همان‌طور که وانت [آقای ناظری] دنده عقب می‌گیرد، من هم دنده عقب می‌گیرم. این کار را هشت سال است تکرار می‌کنیم (سلیمانی ۱۰-۱۱).

همه این موارد خود نوعی روزمرگی به شمار می‌رود اما هدف نویسنده حذف روزمرگی‌های سنتی پیشین است. آذین، تنها به طور مقطعی و کوتاه، به خانه مادرش می‌رود و در آنجا به پاره‌ای از امور خانه می‌پردازد، در حالی که او انجام این کارها را در منزل خود ممنوع می‌داند!

ضد روزمرگی (حضور «دیگری» و تقلید)

همان‌طور که پیشتر اشاره کردیم، پرداختن به فعالیت‌های جدید روزانه و جدا شدن از اعمالی که زنان همواره به واسطه آن تعریف می‌شدند، خود نوعی روزمرگی به شمار می‌رود، اما هدف آن مقابله با روزمرگی‌های کسالت‌آور سنتی است. این مسئله نوعی ساختارشکنی در متون پیشین و نمایش جسارت زنان مدرن است که در اینجا با تکیه بر حضور «دیگری» و تصویر «زن در آینه دیگری» به تحلیل آن می‌پردازیم.

طبق نظریه ایریگاری، «دیگری» معمولاً با حضور یک مرد در کنار قهرمان داستان شکل می‌گیرد اما در رمان گریزهای روزمره نویسنده «دیگری» را بسط می‌دهد و ژوزفین خود را ابتدا در آینه یک زن و سپس مردان دیگر می‌نمایاند. همچنین خود نویسنده بر حضور «دیگری» و معرفی «خود» از میان ویژگی‌های او تأکید می‌کند:

سرنوشت من (ژوزفین) به‌طور تسلیم‌ناپذیری به «دیگران» گره خورده است، فردیت من در حال محو شدن است، اراده و اقتدارم را رها کرده‌ام (پنژو ۱۵۳).

به نظر می‌رسد این زن رضایت چندانی از این وضع ندارد اما در ادامه، با نظر به تحولات رخ داده در زندگی‌اش، تغییر عقیده می‌دهد و خود را پیروز میدان می‌خواند. نام شارلوت گنزبورگ^۱، بازیگر مشهور انگلیسی-فرانسوی، بارها در این اثر تکرار شده است. ژوزفین، به دلیل شباهت ظاهری بسیاری که به این بازیگر دارد، در خانواده با مشخصات او شناخته می‌شود:

شارلوت گنزبورگ کسی است که در هستی من جایگاه ویژه‌ای پیدا کرده است. حضور او در زندگی من به زمانی برمی‌گردد که تنها ده سال داشتم؛ عصر یک روز یکشنبه که او را برای اولین بار در تلویزیون دیدم. [...] در همان ابتدای فیلم پدرم به من گفت: «چه جالب! چه شباهتی میان شماست!» جمله‌ای که شاید گذرا به نظر می‌رسید، اما در من اثر بسیاری گذاشت و مانند یک وکیل مدافع با من همراه شد: شارلوت گنزبورگ بودن! (تبدیل به او خواهم شد.) [...] این حرف پدرم باعث شد تا من سعی کنم برای خودم کسی بشوم. پس از مدتی متوجه شدم که این تغییر مادرم را آزار می‌دهد! (۲۶-۲۷)

اگر من شارلوت باقی می‌ماندم، اگر سخن پدرم در مادرم تأثیر می‌گذاشت، اگر کودکی‌ام به آن شکل نبود، شاید هدفم به نتیجه می‌رسید. اما نه، شاید قبلاً این اتفاق افتاده و حضور دیگری محقق شده است. دقیقاً بیست و هشت سال پیش بود که پدرم شباهت من و شارلوت را کشف کرد، شباهتی که شاید بتوانم به واسطه آن دیده شوم! (۹۰)

تمام افعال به‌کاررفته در این قسمت نشانگر احتمال است و قطعیتی در آن نیست، زیرا ژوزفین هنوز نمی‌داند که آیا این تغییر به معنای واقعی در زندگی‌اش حاصل شده است یا نه؟ رفت‌وآمد او میان زن سنتی و مدرن در پس‌زمینه داستان گویای این تردید است، زیرا خواننده با شخصیتی روبه‌رو می‌شود که اگرچه خواهان تحقق آرمان‌هایش است اما روزمرگی‌های مادرانه خویش را فراموش نمی‌کند. «بنابراین آنتی‌تزی^۲ به وجود می‌آید که بیانگر دوگانگی میان لذت^۳ و استعداد^۴ است، که در وجود تمام زنان

1. Charlotte Gainsbourg

2. antithèse

3. désir

4. génie

داستان‌ها می‌توان جست» (دیدیه^۱ ۱۵۷). این دوگانگی در آثار مختلف اشکال متفاوتی دارد. در اثر پنژو، «لذت» همان آرزو و هدف ژوزفین موفقیت در نویسندگی، ورزش و تفریح و به‌طور کلی ضدروزمردگی و، در نهایت، تحقق بخشیدن به عشق خود نسبت به یک مرد است.

امیل شخصیتی کلیدی در زندگی ژوزفین دارد، زیرا نه تنها به نیازهای عاطفی او پاسخ می‌دهد، بلکه موجب می‌شود ژوزفین ارزش واقعی خود را، نه در قالب مادر یا دختر، بلکه به عنوان یک «زن» به خوبی بشناسد. امیل تبدیل به آینه‌ای برای ژوزفین می‌شود که با رفتار مردانه خود نسبت به او باعث شود ژوزفین زنانگی‌اش را دریابد و هویت واقعی خود را بازیابی کند: «او [امیل] اینجاست تا مرا از بند خود رها کند» (۱۹۰).

منظور از «خود» همان کلیشه‌های جنسیتی است که ژوزفین در صدد است آنها را کنار بزند و به زن دیگری مبدل شود که در جایگاه اصلی خود قرار دارد. این مسئله تعبیر دیگری از نقد ایریگاری است، بدین معنا که زن، در کنار جسارت‌ها و پرداختن به اعمال فراجنسیتی، می‌خواهد زنانگی را در معنای اصیل خود ارائه دهد.

در روز خرگوش با تصویرکم‌رنگ‌تری از حضور «دیگری» روبه‌رو هستیم. با این وجود، از همان ابتدای داستان، نویسنده به این حضور غایب اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که چیزی فراتر از یک زن معمولی و سنتی در نهاد آذین وجود دارد:

دست‌هایم را می‌گذارم دو طرف صورتم و چند لحظه به تصویرم در آینه خیره می‌شوم. خیلی سریع رو برمی‌گردانم. به نظرم کسی از اعماق آینه نگاهم می‌کند (سلیمانی ۱۰).

این «دیگری» کسی است که آذین او را نمی‌شناسد، ولی با هر بار نگاه کردن به آینه حضور او را در خود حس می‌کند. این احساس معمولاً در آغاز روز، پیش از آن‌که آذین از خانه خارج شود تا به امور روزانه خود رسیدگی کند، در او ایجاد می‌شود. حضور این شخص به آذین هشدار می‌دهد که برای موفقیت و جنگیدن با مشکلات به عنوان یک مادر مجرد باید متفاوت عمل کند، محکم باشد و حضور «دیگری» را، به عنوان کمال مطلوب، در خود پرورش دهد. از سوی دیگر، اعماق آینه را می‌توان ناخودآگاه آذین دانست که در فضای سرکوب‌گری قدیم و تفکرات افراطی شکل گرفته

است و آذین از آن رو برمی‌گرداند. پس از ورود به دانشگاه، آذین به مبارزه با این فضا می‌پردازد و این ناخودآگاه اوست که او را به مبارزه فرا می‌خواند. در بخش دوم کتاب، با عنوان *روز آرزیتا*، شخصیت مبهمی به نام «انباردار» وارد داستان می‌شود. این شخصیت در هر کجا که آذین حضور دارد، دیده می‌شود. اغلب اوقات دور از آذین ایستاده است و آذین پس از انجام هر عملی، حتی خرید ساده پیاز و سیب‌زمینی، نگاهی به انباردار می‌اندازد و گویا نظر او را می‌طلبد تا مبادا مردان حيله‌گر میدان تره‌بار او را فریب دهند. انباردار سخن نمی‌گوید و تنها با نگاهی به آذین پاسخ می‌دهد:

انباردار جلو انبارش ایستاده و می‌خندد. از روزی که برای قبر پدر بزرگ در صحن امام‌زاده داوود مشتری پیدا شده، انباردار واکنش‌های متفاوتی نشان داده، روز اول و روزهای اول مرا در انبار حبس کرد. من هم از فرصت استفاده کردم، داخل اتاقک خودم نشستم و شروع به نوشتن داستانم کردم. روزهای بعد یک جوهرهایی دیوانه‌بازی درآورد. اول دچار یک یأس عمیق شد. هر وقت موضوع مرگ و میر پیش می‌آید، انباردار دچار یأس می‌شود. بعد خندید و بر این پوچی عمیق و عظیم — او گاهی زندگی را پوچی عمیق و عظیم می‌نامد — لبخند زد. و در نهایت با من همراه شد (۱۰۹).

انباردار نمایانگر رویه دیگر شخصیت آذین است که رفتاری مردانه دارد، سیگار می‌کشد و انبارداری می‌کند و به تبع آن است که آذین نیز مسافركشی می‌کند، کاری که تا پیش از این در زندگی‌اش با ایرج انجام نداده بود ولی اکنون که بار زندگی بر دوش او سنگینی می‌کند و، از طرف دیگر، خود را به عنوان یک زن بی‌شوهر در معرض نگاه‌های آلوده جامعه می‌بیند، تصمیم می‌گیرد خود را در آینه یک مرد ببیند و با رویه‌ای دیگر عمل کند. در بخش‌های پایانی داستان مشخص می‌شود که مرد همان انباردار است: «در قعر آینه دستشویی مهناز، انباردار ایستاده و پوزخند می‌زند» (۱۱۳).

آذین، در ارتباطش با بهرام، جسارت ژورفین را ندارد اما تصویری که در انتهای داستان از خود به جا می‌گذارد، نوعی جسارت زنانه در جامعه ایرانی را نشان می‌دهد. او حس می‌کند که به موفقیتی بزرگ در رابطه با بهرام دست یافته و این موفقیت حاصل حضور انباردار در زندگی او است.

بازگشت به خود

روز خرگوش و گریزهای روزمره تصویر دو مادر مطلقه را نشان می‌دهند که مسئولیت فرزندان‌شان را بر عهده گرفته‌اند. حس مادری، در هر دو اثر، خصوصاً در اثر پنژو، به سبب کم‌سن‌وسال بودن آدریان و گابریل، در جریان است، توصیفات ملموس، با واژگانی زنانه که نهایت محبت مادرانه در آنها موج می‌زند:

اینها پسر کوچولوهای من هستند؛ همان‌هایی که در شکم از آنها مراقبت کردم، شیر دادم، پوشکشان را عوض کردم، کنار آنها خوابیدم، بوسیدمشان، هر صبح با آنها از خواب بیدار شدم [...] و از بوی تنشان و نرمی بدنشان لذت بردم و دگرگون شدم (پنژو ۱۱۶).

این عشق مادرانه گاهی به قدری ژوزفین جسور را تحت تأثیر قرار می‌دهد که حتی از انجام روزمرگی‌های خانه، که همیشه آنها را مدموم می‌شمرد، لذت می‌برد:

تمام شب به حمام کردن بچه‌ها و شانه زدن موی آنها و خودم، شستن ملافه‌ها، لحاف‌ها و رویه بالش‌ها می‌گذرد. انجام همه این کارها در کنار بچه‌ها لذت خاصی به من می‌بخشد (۱۰۹).

او مادری است که با نهایت صبر از فرزندانش مراقبت می‌کند و نگران این است که مبادا خواسته‌های آنها را در غیاب پدرشان به نحو احسن انجام ندهد. او این کار را وظیفه اصلی خود در زندگی می‌داند و تنها چیزی که در انجامش و واقعیت وجودی آن تردیدی ندارد، «مادر بودن» است، در حالی که تمام امیدها و آرزوهایی را که در کل داستان برای تحقق آنها تلاش می‌کند تا زندگی‌اش متحول شود، دروغین و شک‌برانگیز می‌خواند (۲۲۴). به همین علت، زمانی که در این جایگاه قرار می‌گیرد، صادقانه «خود» واقعی‌اش را به نمایش می‌گذارد و در اجرای آن، نیاز به قالب «دیگری» ندارد. این نوع دل‌مشغولی، و نیز فداکاری خالصانه زن در برابر فرزندش، برای فراهم کردن بهترین شرایط، در بسیاری از آثار مشابه نیز وجود دارد.

توصیف این مادرانگی‌ها در اثر سلیمانی به ندرت دیده می‌شود، زیرا هومن دانشجو است و کمتر به کمک مادرش نیاز دارد. اما آذین در طول داستان از مشقت‌های بزرگ کردن پسرش، بدون داشتن پدر، صحبت می‌کند، پدری که خانواده‌اش را تنها گذاشت، به خارج از کشور رفت و با زن دیگری ازدواج کرد و اکنون بازگشته تا در مورد سرنوشت پسری تصمیم بگیرد که تمام بار زندگی او بر دوش مادرش بوده است:

باز هم کسی در درونم فریاد می‌زند: «نگو ما، نگو ما، نگو من، من». چرا من را، منی را که بسیار شب‌ها در هراسی پایان‌ناپذیر کنار تختش نشسته‌ام و نبضش را گرفته‌ام و دستمال خیس روی پیشانی‌اش گذاشته‌ام با خودت یکی می‌دانی؟ وقتی که در تب می‌سوخت و دلم می‌خواست کسی دلداری‌ام بدهد و برای تسلای من بگوید زنده می‌ماند یا دست کم فلج نمی‌شود، تو کجا بودی؟ [...] و تو حالا از «ما» می‌گویی، کدام «ما»؟ (سلیمانی ۳۰)

در این جملات، نشانه‌های خودآزایی یک مادر دیده می‌شود. آذین از مرحله‌ای که ژوزفین در حال حاضر درگیر آن است، گذشته و اکنون بیشتر گلیه خود را نسبت به پدری بی‌مسئولیت بروز می‌دهد که پس از سال‌ها بازگشته است و قصد کمک دارد! سخن گفتن از مسائل زنانه به‌طور مستقیم، از نارسایی سرچشمه می‌گیرد. بنابراین تأکید ایریگاری و سیکسو، متن زنانه باید محل نمایش جسم و روح زن باشد. این مسئله در متون معاصر با جسارت و صراحت بیشتری نسبت به قبل ارائه می‌شود و نویسنده از رنج‌ها و نیازهای جسمی یک زن صحبت می‌کند. پیش از این، طرح چنین مسائلی، به‌طور جزئی و واضح، به‌ویژه در آثار ایرانی، تابو شمرده می‌شد اما در آثار امروز، پرداختن به آنها نه تنها نفی نمی‌شود، بلکه مشخصه‌ای زیبایی‌شناسانه در متن به شمار می‌آید. سخن گفتن از عادت ماهیانه، اولین تجربه زناشویی، گرایش‌های جنسی زنان و زایمان مواردی است که هنرمندان فمینیست تصمیم گرفته‌اند از خلال آنها جهشی در آثار زنان، چه در ادبیات و چه در هنر، ایجاد کنند و از جنبه‌های پنهان زنان پرده بردارند. «این‌که چگونه زشتی بیزاری به خوشایندی شناخت زیبایی‌شناسانه تبدیل می‌شود، یکی از سردرگمی‌هایی است که کاوشگران زیبایی‌شناختی کنونی با آن روبه‌رو هستند» (کرس میر ۲۸۳).

پنژو از توصیف صریح رابطه جنسی ابایی ندارد و در چهار صفحه متوالی، این رابطه را از ابتدا تا انتها، نمایش می‌دهد و حتی صحنه را طوری وصف می‌کند که گویا ابراز نیاز اولیه از سوی ژوزفین بوده است! در این قسمت نشانه‌های ضدروزمزگی نیز دیده می‌شود. ژوزفین سعی می‌کند از دغدغه‌ها و مشکلاتی که هر روز دچار آن است، جدا شود و حتی برای لحظه‌ای کوتاه به آنچه دلخواه اوست، پردازد، اما این لذت هم گذراست و پس از پایان این رابطه، ژوزفین بر خلاف میلش، به زندگی پرمشغله

روزانه‌اش بازمی‌گردد. در طول داستان، ژوزفین با خود کلنچار می‌رود: از طرفی حس مادرانه نسبت به دو فرزندش او را از عشق جدید منع می‌کند و از سوی دیگر، او به جوانی تباه‌شده‌ای می‌اندیشد که شاید در کنار امیل جبران شود. به‌طور کلی، آنچه در اغلب آثار زنانه رایج است — یا بهتر بگوییم بر آثار آنان تحمیل و مبدل به یک کلیشه جنسیتی شده — از خودگذشتگی مادرانه است، به این معنا که زن بر سر دوراهی خوشایند خویشتن، که می‌تواند شامل شغل دلخواه، عشق جدید یا صرف هزینه برای برآوردن اهداف خود باشد، و وقف زندگی خود برای فرزندانش قرار می‌گیرد و قاعدتاً انتظار می‌رود که زن راه دوم را انتخاب کند، سرنوشتی که در اغلب داستان‌ها برای زنان رقم می‌خورد. در مقابل، مردانی هستند که جامعه و عرف به آنان اجازه می‌دهد زندگی مشترک را ترک کنند و از زیر بار مسئولیت خارج شوند. در اثر پنژو نیز با داستان مشابهی روبه‌رو هستیم اما، برخلاف انتظار خواننده، در انتهای داستان، ژوزفین خانه را برای همیشه ترک می‌کند و نزد امیل می‌رود:

به پنجره نزدیک می‌شوم و دعایی به نشانه خداحافظی، خطاب به ساکنان روبه‌روی خانه زمزمه می‌کنم: من شما را هم ترک می‌کنم؛ من تصمیم گرفته‌ام آزاد باشم؛ از شما بابت این چند ماهی که مرا همراهی کردید، متشکرم. اما باید دل بریدن از گذشته را بلد بود. این‌طور نیست؟ از من دلخور نباشید! (۲۳۲-۲۳۳)

ژوزفین حتی به نشانه اعتراض به این باور ناعادلانه نسبت به زن و بار سنگینی که همواره مادر باید متحمل آن باشد تعدادی از کمد‌ها و قفسه‌های چوبی خانه را می‌شکند و آنها را با خود به خانه امیل می‌برد تا در شومینه بسوزاند! در روز خرگوش، سلیمانی جسارتی به اندازه پنژو نشان نمی‌دهد، زیرا بستر اجتماعی و فرهنگی ایران مانع بروز چنین درجه‌ای از صراحت در مسائل زنانه و نیازهای جنسی او می‌شود. آذین تنها به چند قرار ملاقات در رستوران با بهرام بسنده می‌کند و هنوز از نگاه اطرافیان می‌ترسد. قهرمان سلیمانی زنی است که، به عنوان مثال، به دنبال خرید برای تولد مردی است که هنوز به او نامحرم است و فقط از نوع هدیه او می‌توان به میزان صمیمیت آذین با آن مرد پی‌برد:

بعد از خریدن این ریش تراش، اصلاً دلم نمی‌خواهد پرزهای سیخ‌سیخ ریش سیاه و سفیدش را دور و بر سیب آدمش ببینم (سلیمانی ۴۸).
دستش را می‌گذارد روی دستم و با مهر نگاهم می‌کند. موج گرم و خوش‌آیندی در تمام بدنم می‌دود، پرفشار و پرسرعت (۶۹).

آذین همانند ژوزفین، سرشار از عشق و دوست داشتن است و در دیدار با معشوق خود تمایل دارد به سمت او برود و با او همراه شود اما احساسات خود را کنترل می‌کند تا مبدا رفتاری به دور از عرف جامعه از خود بروز دهد:

چیزی در سینه‌ام پرپر می‌زند. حتماً جریان خونم سرعت پیدا کرده که در اعضای بدنم چابکی و فرزی احساس می‌کنم. وقتی جلو خانه‌اش ایستادم، فقط منتظر یک بفرما بودم که تا طبقه یازدهم آن برج سوت و کور را نه با آسانسور که با همین پاهایی که گاه مثل لاشه‌گاو سنگین می‌شود، بالا بروم.

گفت: «یه فنجون قهوه بعد از اون همه چربی و شیرینی می‌چسبه.»

گفتم: «باشه یه موقع دیگه.»

من نگفتم، صدایی از درونم گفت. دست راستم را که روی دنده بود در دست گرفت. چند بار آرام و آهسته پشت دستم زد و سرش را تکان داد، یعنی که می‌فهمم. من لبخند زدم، یعنی ممنونم که می‌فهمی (۷۰).

در این بخش آذین از محدودیتی اجتماعی سخن می‌گوید که مانع ارتباط بیشترش با بهرام می‌شود. از سوی دیگر، این واکنش آذین برآمده از نوعی «خودآزاری اخلاقی»^۱ است که مؤلفه مشترک بسیاری از آثار زنان ایرانی به شمار می‌آید. این گونه از خودآزاری در زیرمجموعه مازوخیسم زنانه قرار می‌گیرد. مازوخیسم زنانه ویژگی مشترک میان همه زنان است اما بستر اجتماعی و تعلیم و تربیت متفاوت در برخی جوامع زنان را به رعایت مجموعه‌ای از حد و مرزها موظف می‌کند و مازوخیسم درونی آنان شکلی اخلاقی به خود می‌گیرد، به طوری که همواره نگران رفتار و سخنان خود هستند و ناخودآگاه برای خود محدودیت‌هایی قائل می‌شوند (نک. دویچ^۲ ۲۰۸).

1. Masochisme moral
2. Deutsch

«میل به دوست داشته شدن یک ویژگی مازوخیستی زنانه است و حالتی منفعل دارد» (همان ۲۱۷) و از نارسسیسم سرچشمه می‌گیرد. انتظار کشیدن یا هراس از دست دادن همسر یا معشوق از میل به دوست داشته شدن برمی‌آید که همواره زن را به رنج و سختی می‌اندازد. به نمایش گذاشتن این انتظار یا ترس، که معمولاً در زن خانه‌دار متجلی می‌شود، از مؤلفه‌های مسلم گفتمان زنانه است. «عقدۀ سیندرلا» اصطلاح دیگری است که وضعیت زن منفعلی را وصف می‌کند که همواره منتظر است تا مردی بیاید، او را نجات بدهد و به زندگی‌اش معنا ببخشد. این حس درونی در زنان ریشه‌ی جامعه‌شناختی دارد و به مرور در روح و شخصیت آنها نهادینه شده و جنبه‌ی روان‌شناختی به خود گرفته است. «این عقده مانع گسترش کامل نیروهای خلاقه‌ی روحی زنان می‌شود. آنها مانند سیندرلا در انتظار یک قدرت بیرونی نشسته‌اند که قرار است زندگی آنها را دگرگون کند» (داولینگ ۵۶). به نظر می‌رسد که این مشخصه در میان زنان سنتی وجود دارد که هدفی جز رسیدگی به امور خانه نداشته‌اند اما وابستگی به جنس مذکر میراثی است که از دیرباز تا کنون، نسل به نسل، به زنان مدرن امروز نیز منتقل شده است.

ژوزفین و آدین زنان مدرنی هستند که علیه روزمرگی و یکنواختی زندگی خود به پا خاستند، مردانه وارد عمل و محیط کار شدند و از زن سنتی فاصله گرفتند؛ با این وجود، فضای کلی دو داستان، با این وابستگی و میل به دوست داشته شدن آمیخته است. ژوزفین پس از دیدارش با امیل دچار هیجانی می‌شود که حاصل آن انتظار است، انتظار برای دریافت پیامی از جانب امیل، حاوی متنی عاشقانه یا دعوت به دیداری مجدد، که به رفتاری افراطی و بیمارگونه از ژوزفین می‌انجامد؛ او مدام صفحه‌ی تلفن همراه خود را چک می‌کند تا اگر امیل پیامی فرستاده باشد، دیر پاسخ ندهد. گاهی ساعت‌ها انتظار می‌کشد که امیل با او تماس بگیرد و در نهایت خود ژوزفین جسارت به خرج می‌دهد، با او تماس می‌گیرد و به این انتظار مرگبار خاتمه می‌دهد:

کنار تلفن نشسته بودم و منتظر بودم تا اولین معشوقم زنگ بزند. حتی جرئت نداشتم برای لحظه‌ای کوتاه آنجا را ترک کنم، به دستشویی بروم یا نان بخرم. هر گونه غیبت ممنوع بود. این جسم من نبود که به تلفن گره خورده بود، بلکه تلفن به جسم من متصل شده بود. [...]

در حالی که در خانه انتظار می‌کشم، روحم جای دیگری است، شاید هم هیچ کجا. [...] در این لحظات تنها می‌توانم حدس بزنم که او چه کاری انجام می‌دهد: در حال ناهار خوردن است یا یک ملاقات کاری دارد؟ آیا زنی همراه اوست؟ قلبم دچار آشوب می‌شود و حسادت بر من غلبه می‌کند. [...] پیش از این که به او پیامی بفرستم، چند دقیقه دیگر هم مقاومت می‌کنم؛ دست‌هایم را به هم گره می‌زنم و به تخت قفل می‌کنم، [...] اما من طاقت تحمل ندارم و به او پیام می‌دهم: «الو، کجا هستی؟» (پنژو ۲۲۵)

این جملات نمایانگر احساسات مازوخیستی همان زنی است که در سایر بخش‌ها اشتیاق به مستقل شدن دارد اما با این وجود در بطن او حسی مبنی بر نیاز به حمایت شدن نهفته است. تردید و احساس ناامنی، از دیدگاه روان‌شناسی، ویژگی زن مدرن امروز است (داولینگ ۶۷). زن همواره نگران است که شخص دیگری معشوقش را از چنگ او درآورد. حسادت و توهم حضور زن دوم در زندگی قهرمان داستان معمولاً باور اشتباهی است و خواننده شاهد کلنجارهای مداوم زن با خود و خیالات مالیخولیایی او خواهد بود. این ویژگی در پس‌زمینه تمام آثار زنانه وجود دارد، با این تفاوت که زن منفعل سنتی در آتش این نگرانی و تصورات خود می‌سوزد و دم بر نمی‌آورد اما زن مدرنی مانند ژوزفین راه‌حلی برای رفع آن می‌جوید.

در اثر سلیمانی، این جنس از نگرانی کمتر وجود دارد اما انتظار آذین نیز برای این که خبری از بهرام به دست او برسد و او را از بلا تکلیفی درآورد، زنانگی اثر را نشان می‌دهد. تلفن همراه برای ژوزفین و آذین حکم پیک خوش‌خبری را دارد که با هر بار روشن شدن صفحه آن به وجد می‌آیند و گمان می‌کنند پیام یا تماسی از سوی معشوق دریافت کرده‌اند. اغلب اوقات این گمان اشتباه است و همین به وابستگی بیشتر و در نتیجه مازوخیسم آن‌ها دامن می‌زند و تبدیل به دور باطلی در زندگی آنان می‌شود که هر روز درگیر آن هستند. این انتظار خود سرچشمه اصلی روزمرگی زنان در زندگی است که به نظر می‌رسد مدرنیته هم تأثیر چندانی در رفع یا کاهش آن نداشته است.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل حضور «دیگری» در این دو اثر، قهرمانان هر دو داستان، با هدف بی‌اعتبار ساختن تعاریفی که بر ناتوانی زن تأکید می‌کند، دست به تقلید می‌زنند. «خود را در آینه دیگری دیدن» جسارت سخن گفتن و عمل کردن را برای زنان به ارمغان می‌آورد. به همین علت، این مؤلفه را می‌توان، از دیدگاه روان‌شناسی، نوعی سازوکار دفاعی دانست که زنان، به واسطه آن، رفتاری دور از انتظار در پیش می‌گیرند تا از محدودیت‌ها فاصله بگیرند. سرکوب شدن همیشگی امیال و آرزوهای زنان در طول تاریخ، محصور کردن آنان در خانه، به این تفکر دامن می‌زند که زن قابلیت انجام کارهای دشوار را ندارد و مرد جنس برتر است و زن باید در خدمت او باشد اما زنان برای دفاع از خود و تعدیل این عقاید تا اندازه‌ای از زنانگی متعارف فاصله گرفتند و خود را در قالبی دیگر قرار دادند تا به هویتی جدید و درخور توانایی‌های خود دست پیدا کنند. اینها عناصری است که در گفتمان زنانه آثار دو نویسنده ایرانی و فرانسوی مشترک است اما آنچه اثر سلیمانی را از اثر پنژو متمایز می‌سازد، شیوه محافظه‌کارانه سلیمانی در بیان پاره‌ای از مسائل خصوصی و احساسات واقعی زنانه است که تقریباً در تمام بخش‌ها دیده می‌شود.

ناگفته نماند که حتی اگر آثار زنان سراسر جسارت و افسارگسیختگی باشد، همچنان می‌توان زنانگی را در گوشه و کنار آنها جست. روایت حادثه‌گریز، نمایش احساسات مادرانه و انتظار برای رسیدن مردی که با خود عشق و رفاه به همراه آورد، گفتمانی کاملاً زنانه را در گریزهای روزمره و روز خرگوش به وجود آورده است. این ویژگی‌ها در گفتمان مردانه به ندرت دیده می‌شود.

منابع

داولینگ، کولت. *عقده سیندرلا*. ترجمه سلامت رنجبر. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۶.

سراج، علی. *گفتمان زنانه*. تهران: روشنگران و مطالعات زنان، ۱۳۹۴.

سلیمانی، بلقیس. *روز خرگوش*. تهران: چشمه، ۱۳۹۱.

کرس میر، کارولین. *فمینیسم و زیباشناسی*. ترجمه افشنگ مقصودی. تهران: گل‌آذین، ۱۳۹۰.

- Deutsch, Hélène. *La psychologie des femmes*. Traduit par Hubert Benoit. Paris: PUF, 1949.
- Didier, Béatrice. *Ecriture-femme*. Paris: PUF, 1991.
- Friedan, Betty. *La femme mystifiée*. Traduit par Yvette Roudy. Paris: Gonthier, 1964.
- Gray, Frances. *Jung, Irigaray, Philosophy, Analytical Psychology and the Question of Feminine*. London and New York: Routledge, 2008.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977.
- Pingeot, Mazarine. *Les invasions quotidiennes*. Paris: Julliard, 2014.