

ارسال: ۱۴۰۳/۸/۲۰

پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۱۹

doi 10.22034/nf.2024.488038.1362

تحلیلی نشانه‌پدیدارشناسی از داستان‌های کوتاه جنگ نوشته زنان

زهرا زواریان* (دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه علوم و تحقیقات، تهران، ایران)

چکیده: مقاله حاضر بازنمایی نگاه نویسندگان زن به پدیده جنگ در گزیده داستان‌های کوتاه معاصر ایران است. انتخاب هفتاد داستان کوتاه، از میان ۲۶۲ داستان، که در طی چهار دهه در کتب و نشریات چاپ شده‌اند، مجال فراهم می‌کند تا با استفاده از روشی نظری (حاصل آمیختگی اندیشه‌های پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی) بتوان تحلیل جامعی در این باره عرضه کرد. نویسنده قصد دارد، با معرفی روش نشانه‌پدیدارشناسی، فارغ از پیش‌فرض‌ها و فضای حاکم بر فضای سیاسی-اجتماعی این دوران، داستان‌ها را به مثابه پدیده (متن) بکاود و اجازه دهد متن چون «پدیداری» خود را بر خواننده عیان سازد. در این مقاله، ضمن تدقیق در نگاه وجودی و هستی‌شناسانه زنان به موضوع سراسر خشونت‌بار جنگ، درون‌مایه‌های روایت آنان از جنگ و میزان تأثیرپذیری‌شان و همچنین ساختار داستانی و زبان و لحن داستان‌ها در نظام نشانه‌ای این دوران تحلیل می‌شود. بی‌شک، زنان با تأثیرپذیرفتن از جامعه و فرهنگ حاکم بر زمانه خود، جهان‌شناسی ویژه‌شان را در این داستان‌ها نمایان و لایه‌های پنهان و آشکار هویت زن ایرانی را در این روایتگری افشا می‌کنند. نگاه ویژه زنان به مقولات بنیادینی چون معنای زندگی و عشق و مرگ در این داستان‌ها تأمل‌برانگیز است. تدقیق جهان‌شناسی زنان و یافتن درون‌مایه‌های مشترک، الگوها و بن‌مایه‌های روایت، نظام نشانه‌ای داستان‌ها در ساختار و زبان نکات درخور توجه این مقاله است و تعامل وجودی زن ایرانی را با رویداد جنگ در آن دوره خاص نشان می‌دهد.

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

مقدمه

«تحلیل انتقادی گفتمان» نظریه‌ای است که، در دهه‌های اخیر، اقبال پژوهشگران نقد ادبی را برانگیخته. نقد زبانی و تحلیل انتقادی گفتمان از طریق تحلیل متون ادبی و سبک‌شناسی در دهه ۱۹۸۰ مطرح و نشانه‌شناسی با چرخشی روش‌شناختی مواجه شد؛ چرخشی که برگرفته از فلسفه

* zahra.zavarian@srbiau.ac.ir

غالب قرن بیستم یعنی پدیدارشناسی بود. اگرچه پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی همواره در پایه و اساس با هم نسبتی نزدیک داشته‌اند، در این دوران تأثیر پدیدارشناسی بر نشانه‌شناسی بیش از گذشته مطرح شد. به نظر می‌آید دیدگاه پدیدارشناسی ادموند هوسرل با الگوی نشانه‌شناسی چارلز ساندرز پیرس همخوانی بسیار دارد.

اگرچه هوسرل را بیشتر با نظریه پدیدارشناسی می‌شناسند، در مجموعه نوشته‌های او با عنوان *Logical Investigations* [به آلمانی: *Logische Untersuchungen*] توجهی دقیق و عمیق به نشانه دیده می‌شود. (Hansen, 2007, p 315)

هوسرل معتقد است آگاهی همواره آگاهی «از چیزی» است. او آگاهی را همان «آگاهی التفاتی»^۲ می‌نامد. آگاهی التفاتی در خلأ اتفاق نمی‌افتد. ابژه‌ای که آگاهی به آن التفات دارد ابژه‌ای مستقل و مجزا نیست بلکه همواره «ابژه التفاتی»^۳ است. بر این اساس، ابژه‌ها همواره، هنگام ورود به آگاهی انسانی، تبدیل به نشانه می‌شوند و معنا می‌یابند. همچنین،

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

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

۱. ترجمه‌ای از این اثر، با عنوان پژوهش‌های تطبیقی (پیش‌گفتارهایی بر منطق محض)، به قلم طالب جابری و به‌همت نشر نی در ۱۴۰۱ به چاپ رسیده است.

2. intentional consciousness

4. willed sign

6. object

8. interpretant

3. intentional object

5. non-willed sign

7. representamen

9. semiosis processes

در نسبت با آگاهی (تفسیر) و التفات به آن می‌بیند. نشانگی فرایندی است که، در طی آن، نشانه چیز دیگری (تفسیر خود) را تعیین می‌کند تا به موضوعی (ابژه‌ای) ارجاع دهد که خود به همان طریق به آن (ابژه‌اش) ارجاع می‌دهد. این تفسیر، به نوبه خود، نشانه‌ای می‌شود و تابی نهایت این روال ادامه می‌یابد. (سجودی، ص ۱۹۵)

به نظر می‌آید دیدگاه مزبور همان دیدگاهی است که در پدیدارشناسی دنبال می‌شود. نگاه پدیداری به نشانه یعنی، به جای مواجه شدن با صورتی از نشانه، در جستجوی «هستی» یا جنبه «وجودی» نشانه باشیم.

اریک لاندوفسکی،^۱ نشانه‌شناس معاصر فرانسوی، به تکمیل دیدگاه یادشده پرداخته است. او، با تردید در نشانه‌شناسی کلاسیک، «ابعاد گم‌شده معنا [ابعادی] مانند "حضور"، "جریان ادراکی-حسی"، "تن"، "ادراک"، و "امر حسی" را به نشانه‌شناسی بازمی‌گرداند» (بابک معین ۱، ص ۱۲۱). لاندوفسکی،

با مطرح کردن نظام معنایی تطبیق^۲ [...]، به تعامل فعال [...] سوژه و آن وجه غیریتی اشاره می‌کند که دیگر نه به مثابه ابژه بلکه خود نقش سوژه را بازی می‌کند؛ آن‌گونه که، در این تعامل روبه جلو و خلاق، تعاملی تن‌به‌تن و مبتنی بر جریان ادراکی-حسی شکل می‌گیرد که، در آن، هر دو طرف تعامل این ویژگی را دارند که قابلیت‌های پنهان و بالقوه خود را علاوه بر تطبیق با یکدیگر آزاد کنند و سبب خلق ارزش‌ها و معانی تازه‌ای شوند. (همان‌جا)

او می‌گوید:

از منظر ما، معنا چیزی نیست که بتوان آن را در بین چیزها کشف و پیدا کرد؛ یا چیزی نیست که بتوان آن را در پیام‌های رمزگذاری شده و از پیش معلوم رمزگشایی کرد و بازشناخت. معنا را باید از نو ساخت و آن هم حداقل با تعامل دوتایی؛ زیرا، اگر معنا به مثابه ماده‌ای زنده وجود دارد، می‌توان آن را محصول هم‌حضور دو کنشگر دانست که، در «موقعیت»، در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند: یکی به مثابه سوژه و دیگری ابژه که البته امکان جابه‌جایی آن‌ها همیشه وجود دارد. (Landowski, 2005, p 35)

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

1. Landowski

2. ajustment

این گونه است که نظام معنایی تطبیقی لاندوفسکی بر تجربه زیسته تن-سوزها تأکید دارد و بیانگر گذر از فرایندهای تولید معنا از ساحت زبانی به ساحت زیسته انسانی است. بنابراین، نشانه‌شناسی نوین برخلاف نشانه‌شناسی کلاسیک، که به ساحت معانی استعلایی و نهادینه تعلق دارد، به «فهم فرایندهای تولید معنا و نه توصیف نظام‌های نشانه‌ای بسته و تمام‌شده می‌پردازد». (همو، ۱، ص ۴۰)

درواقع، نشانه‌شناسی، در مواجهه با پدیدارشناسی، علاوه بر دو مفهوم کلیدی «دالت»^۱ و «نسبت»،^۲ با دو محور مهم دیگر یعنی «التفات» یا «تیت»^۳ و «تجربه»^۴ همراه می‌شود و با استفاده از این چهار محور به تحلیل متن می‌پردازد. به این ترتیب می‌توان گفت «تجربه، در آگاهی، به صورت نشانه پدیدار می‌شود» (نجومیان، ص ۱۲)؛ به عبارت دیگر، نخست امری را تجربه می‌کنیم و، سپس، این تجربه در حوزه آگاهی ما تبدیل به نشانه‌ای می‌شود. این التفات یا تیت ما به آن نشانه است که به نظام نشانه‌ها معنا و دالت می‌بخشد.

رویکرد نشانه-پدیداری به فرایند خواندن

حیات و دوام هر متنی، بی‌تردید، مرهون سروکار داشتن خواننده با آن متن است اما، در برابر متون ادبی، با موقعیتی بس غریب مواجهیم؛ یعنی خواننده به درستی نمی‌تواند دریابد حضور و مشارکت خود در خواندن آن متن مستلزم چه چیزهایی است. می‌دانیم، در اثنای مطالعه متن ادبی، در تجربه‌هایی معین سهم خواهیم شد اما به راستی نمی‌دانیم در طی این فرایند چه رخدادهایی در انتظار ماست. شاید نخستین فایده نقد ادبی در همین نکته نهفته است: نقد ادبی ما را در شناخت سویه‌های دیگر متن یاری و میل سخن گفتن در باب آنچه را خوانده‌ایم ارضا می‌کند.

متن ادبی نمایانگر فرایندی است که از طریق آن می‌توانیم به تجربه‌هایی تازه دست یابیم. هنگامی که خواننده درگیر چنین فرایندی می‌شود، تصورات پیشینش مدام رنگ می‌بازد و متن به «اکنون» خواننده بدل می‌گردد. به محض رخ دادن چنین امری است که خواننده خود را تماماً به تجربه‌های بلاواسطه متن می‌سپارد و، در جریان خواندن، بدل به سوژه‌ای می‌شود که خود آن ایده‌ها را می‌اندیشد. بدین گونه، تقسیم‌بندی سوژه-ابژه، که پیش شرط ضروری برای هر نوع شناخت و مشاهده‌ای است، محو و ناپدید می‌شود. (Iser, 2000, p 293)

در نگاه پدیدارشناسانه، ذهن خواننده با ذهن نویسنده یکی می‌شود؛ متن هویت خود را در ذهن خواننده، بعد از سال‌ها مخفی بودن در نشریات و کتاب‌ها، باز می‌یابد. در این هم‌گرایی، جهان

1. signification
3. intention

2. relation
4. experience

داستان هستی تازه‌ای می‌یابد و، در تعاملی تأثیرگذار، رویداد «فهم اثر» محقق می‌شود. هر جمله واحد معنایی مستقلی است که، در پیوند با جملات دیگر، جهان خاص خود را به نمایش می‌گذارد. اثرگذاری جملات متوالی متن بر یکدیگر، پیچ و خم گفت‌وگوها، پُررنگ شدن خطوط اصلی اثر، تصاویر و فضاسازی‌ها، ضرب‌آهنگ و ریتم فرایندی پویا در زبان داستان پدید می‌آورد و نظام نشانه‌ای خاص خود را پدیدار می‌کند.

زنان راویان موقعیتی تاریخی

می‌دانیم از جمله راه‌های درک و فهم عمیق‌تر اوضاع فرهنگی-اجتماعی ادوار مختلف تاریخ ایران خواندن دقیق ادبیات داستانی است. این نوع ادبی، که برآمده از ذهنی جمعی و نمایانگر نشانه‌های فرهنگی-اجتماعی است، خود را به صورت بن‌مایه‌هایی پدیدار می‌کند که در ناخودآگاه ملت‌ها نهفته است. در این میان، نقش زنان به مثابه جنسی که همواره در تاریخ نقشی مستتر داشته اما در مقام «ناقل قصه و داستان»، چه در خانه و چه حتی در فضاهای عمومی (مثلاً زنان خنیاگر و نقال)، به نوعی در پدیداری داستان سهم داشته‌اند مهم و سزاوار درنگ است.

در این مقاله سعی می‌شود، با توجه به دیدگاه نشانه-پدیدارشناختی نوین، داستان‌های کوتاه جنگ-نوشته زنان- نقد و تحلیل گردد. این داستان‌ها روایت هشت سال دفاع مردم ایران در جنگ تحمیلی و خشونت‌بار دولت بعثی عراق علیه ایران است. زنان از بازی‌گردانان اصلی حوادث آن برهه و از راویان صادق جنگ به شمار می‌آیند. باید پرسید، در بستر داستان‌هایی که زنان در آن به سخن درآمده‌اند، چه نشانه‌هایی ظهور و بروز داشته‌است؟ آیا می‌توان در آن داستان‌ها جهان‌شناسی زنانه و «تجربه‌زیسته» زنان را جستجو کرد؟

برای پاسخ به سؤال مزبور، از مجموع ۲۶۲ داستان کوتاه منتشر شده در مجموعه کتاب‌های داستانی و مطبوعات از آغاز جنگ تا کنون (حدود چهار دهه)، نزدیک هفتاد داستان برگزیده شده‌است که - افزون بر ساختار داستانی مناسب - از درون مایه‌هایی درخور توجه نیز برخوردارند. ملاک ما، در این انتخاب، داستان‌هایی بوده‌است که در کاربرد عناصر داستانی (پیرنگ، شخصیت‌پردازی، لحن، فضاسازی، و عناصر برسازنده ساختاری) از قوت حد اقلی بهره‌مندند و تعریف داستان کوتاه بر آن‌ها صدق می‌کند.

زیست-جهان موجود در آثار

با مروری بر داستان‌ها و تأمل در درون‌مایه‌شان، به تصاویری از دختران و زنانی برمی‌خوریم که ناگهان جنگ، با خشونت و بی‌رحمی تمام، آرامش و امنیت زندگی‌شان را سلب و عواطفشان را جریحه‌دار کرده و چهره دیگری از زندگی را برایشان به نمایش گذاشته است: دختران جوان و بیوه‌زنان و مادرانی فرزند از دست داده که «آوارگی زنانه»^۱ را تجربه می‌کنند. در این هجوم نابهنگام، ناگهان از آسمان آتش باریده، مرزها شکسته، رمه‌ها رمیده، مردان غریبه از راه رسیده و دختران و زنان در زیر آواری از رنج و درد بی‌پناهی تنها مانده‌اند. بعضی مبهوت و منفعل، بعضی در خود فرو رفته و افسرده، و شماری دیگر نیز وانمود می‌کنند سرزنده‌اند. درون‌مایه بیشتر این آثار نمایانگر زندگی درونی و بیرونی زنانی گرفتار آمده در سختی و رنج است که، در این مواجهه، روایتی تازه از معنای زندگی و عشق و مرگ را به تصویر می‌کشند.

در داستان کوتاه «علامت دل من است» (نوشته زهرا زواریان)، زن به دنبال استخوان‌های شوهرش (مهدی) می‌گردد و تنها آرزویش یافتن نشانی از اوست. زن با محبوبش مهدی ارتباط روحی دارد. در مکاشفه‌ای، او را می‌بیند که به داخل تابوتی می‌رود. در تابوت، هیچ نیست مگر مشت استخوان. همه چیز از بین رفته؛ فقط صدایی از داخل مجموعه شنیده می‌شود: صدایی که نشانه ارتباط او با مهدی است. دست به داخل مجموعه می‌برد؛ خنکی زنجیر آهنی را لمس می‌کند:

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

در داستان کوتاه «حباب» (نوشته شیرین اسحاقی)، مهرداد از جنگ برگشته. همه فکر می‌کردند کشته شده؛ گفته بودند پودر شده. قبل از رفتن، از زن جوان و زیبایش (محبوبه)، فرزندش در راه داشته. حالا نه سال گذشته. آمده به شهر اما کسی به استقبالش نیامده. فقط خواهرش در خانه است. محبوبه رفته؛ فرزندش نیست. خواهرش می‌گوید همه مرده‌اند؛ اما مرد زیرپوش زنانه‌ای روی بند می‌بیند. لباس زیر مردانه‌ای هم زیر بند افتاده. انگار همه با عجله رفته و فرصت نکرده‌اند نشانه‌ها را از توی خانه جمع کنند. همه چیز مرده و فسرده است. محبوبه با مهران (برادر کوچک‌تر شوهرش)

ازدواج کرده و از او یک پسر دارد. مرد، که سال‌ها اسارت را تجربه کرده، ناگهان همه‌چیز را چون حباب می‌بیند: خودش، جنگ، مقاومت، و حتی همسر و پسرش را. هیچ‌چیز دیگر از آن او نیست: پاهای مرد شل می‌شود. به در حیا نگاه می‌کند که دارد بسته می‌شود. مرد به پنجره نگاه می‌کند. زیرپوش مردانه از پس زمینه ذهنش پاک نمی‌شود. به طرف در آهنی می‌رود. مشتش را روی در می‌گذارد؛ فکر می‌کند حالا مهران چه شکلی شده؟ صورتش را به در یخ آهنی می‌چسباند. صدای لخلخ دمپایی‌های محبوب را می‌شنود؛ فکر می‌کند همه‌چیز مثل یک حباب بوده. (اسحاقی ۱، ص ۸۳)

در دو داستان مزبور و داستان‌هایی از این دست، آسایش زندگی چنان آماجگاه حمله دشمن شده که گاه مرگ برای زنان شیرین‌تر می‌نماید. آن‌ها هنوز به جهانی دیگر امیدوارند؛ جهانی که مجال دیدار دوباره مرد شهیدشان را در بهشت موعود فراهم آورد و زن امیدوارانه، با قبول و تحمل رنج دنیا، قابلیت آن را بیابد که روزی، در آن جهان، مهمان همسر بهشتی خود شود. مرگ در غالب این داستان‌ها نه زیان‌رسان که معنابخش زندگی است. زنان، در برابر رنج‌های تحمیلی، مقاومت می‌کنند و عاشقانه مردشان را دوست می‌دارند. مرگ و عشق و معنای زندگی، در این داستان‌ها، جلوه‌ای تازه یافته‌است و نظام‌نشانه‌ای خاص این دوران را پدیدار می‌سازد. مرگ نه نیستی و عدم — آستانه‌ای است که مرز معلق میان بودن و نبودن را می‌نمایاند. مردن معبری است به سوی نوعی زندگی دیگر که «جاودانگی» و گاه «مرگ مقدس» نیز نامیده می‌شود و، در نگاه شیعی، همان «شهادت» است: نوعی «مرگ آگاهی شیعه‌باور» انسان ایرانی که، ملهم از پیشوایان و امامان علیهم‌السلام به ویژه امام حسین ع، خالق ارزش‌هایی نوست که از مقاومت در برابر ظلم شکل گرفته و ارزش‌هایی نو خلق می‌کند.

مکان دارای هویتی زنانه

مکان، در داستان کوتاه‌های نوشته زنان، هویتی زنانه دارد: جایی محدود، به نام «خانه»، همه هویت زن را دربر می‌گیرد. ایستایی و ماندن در خانه است که، به زن، زندگی می‌بخشد. هرچه هست، درون این خانه است. خانه، با انباشت خاطرات تلخ و شیرین، و با جزئی‌نگاری‌هایی که نویسندگان زن به خوبی از عهده روایتش برآمده‌اند، در اغلب داستان‌ها برجسته می‌گردد. گویی جهان کوچک خانه، به وسعت تمام امیدها و آرزوهای زن، گسترش یافته و بالیده ولی فروریخته‌است. همه رفته‌اند؛ هیچ‌کس نیست. زن، در تنهایی خود، همواره در معرض هجوم است و مأوا و مأمنش در آستانه فروریزی. در داستان کوتاه «عطا» (نوشته نرگس آبیاری)، مادری سال‌ها چشم‌انتظار پسرش است که به جبهه رفته و دیگر نیامده. روزهاست که خانه را می‌روید، علف‌های هرز باغچه را می‌کند، گلدان‌های

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

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

در داستان کوتاه «معصومه منتظر است» (نوشته مریم جمشیدی)، جانبازی نابینا، از فرط محبت‌ها و دلسوزی‌های معصومه همسرش، از خانه بیرون می‌زند. مرد می‌پندارد معصومه جوان و زیبا برای او حیف شده؛ پس می‌خواهد با بیرون آمدن از خانه فرصت و بهانه‌ای فراهم کند تا معصومه به خانه پدرش برود و زندگی جدید و راحتی شروع کند. مرد، پس از مرور بی‌وقفه خاطرات گذشته، سرانجام، طی‌القایی درونی، تصمیم می‌گیرد به خانه بازگردد و عشق همسرش را عاشقانه درک کند. حلقه ازدواجش را در دست می‌فشارد و، با چشم‌هایی که نمی‌بیند، راه برگشت به خانه را از عابران می‌پرسد:

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

در تمام داستان‌های یادشده، «خانه» فضا و بستر اصلی روایت است. جنگ پیشامدی بیرونی است و در فضای خارج از خانه رخ می‌دهد. چهاردیوار خانه (خانه‌ای که دشمن ویرانش می‌کند) پناهگاه زن و دیگر اهالی خانه و محل آرامش و سکنا آن‌هاست. حتی مردان شجاع و قهرمانان از جنگ برگشته نیز باز به خانه پناه می‌آورند و خانه برایشان یعنی زندگی و عشق و آرامش. خانه، این پناهگاه امن زنان و مردان به‌تنگ آمده از هجوم دشمن، نشانه‌های خود را در داستان‌ها به ظهور می‌رساند.

زمانمندی، تقدیر و بی‌زمانی

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

در داستان کوتاه «ماه عسل قطبی» (نوشته مرضیه جوکار)، راحیل، بر اثر چشم‌انتظاری زیاد، روانی شده است. نامزدش «یوسف» به او قول داده که، وقتی از جنگ برگردد، عقدش می‌کند و برای ماه عسل به آلاسکا می‌روند. یوسف عاشق سرما و بیزار از گرما بوده و حالا راحیل همیشه سردش است. در دمای ۴۵ درجه خوزستان بخاری روشن می‌کند اما باز می‌لرزد. موهایش را کوتاه نکرده و، روزبه‌روز، تارهای سفید موهایش افزوده می‌شود. بلندای موهایش تا نوک پاهایش شده اما مردش نیامده است. انگار راحیل، جز یوسف، چیزی نمی‌بیند و حس نمی‌کند مگر سرمای که یوسف بسیار دوستش می‌داشته است:

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

در داستان کوتاه «از جنس بلور» (نوشته مهین دخت حسنی‌زاده)، زن در خانه منتظر است. شوهرش جانباز موجی (اعصاب و روان) است؛ گاه تعادلش را از دست می‌دهد و زن را کتک می‌زند و شیشه‌ها را می‌شکند. مرد مدام با خاطراتش زندگی می‌کند. زن کتک‌ها و خشونت‌های او را تحمل می‌کند و، با اینکه می‌تواند برود، نمی‌رود و در نوعی بی‌زمانی ایستا غرق می‌شود. همه چیز تکرار روزمرگی است. او شادزیستن و بچه‌دار شدن را دوست دارد، اما همه علائقش را رها می‌کند و با مردی می‌ماند که هوش و حواس درستی ندارد:

دلم می‌خواد تمام قاب عکس‌های روی طاقچه رو پرت کنم تو خیابون و صدای جیرینگ‌جیرینگ خوردشدنشونو بشنوم. دلم می‌خواد چغیۀ رنگ‌ورورفته رو، با همه سربندهای سبز و قرمز، از دوروبر اتاق جمع کنم و بشینم با قیچی ریزریزشون کنم؛ اما به جاش بلند می‌شم توی سماور آب می‌ریزم و روشنش می‌کنم. (حسنی‌زاده، ص ۱۸۷)

در غالب این داستان‌ها، زمان برای زنان ایستا و بی‌حرکت است. زن، گویی، در شیرین‌ترین برهه زندگی خود و خاطراتش ایستاده است و تکان نمی‌خورد. صرفاً مرور شیرینی خاطرات است که او را، در سهمگین‌ترین لحظات فراق و تهایی، سرپا و مقاوم نگاه می‌دارد. اشیاء، در مرور خاطرات، نقشی جدی دارند. زنان، با تشخیص بخشیدن به اشیای پیرامونشان، به آن‌ها هستی می‌بخشند و گویا با وجود آن‌ها دیگر در چهاردیوار خانه تنها نیستند. همین چیزهای دوست‌داشتنی تنهایی‌شان را پُر می‌کند و به زندگیشان معنا می‌بخشد.

مفهوم «دیگری» یا «غیریت»

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

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

پسری که مرا دوست داشت، هروقت از جبهه می‌آمد، برایم پوکه‌های گلوله‌آرپی جی، ژ۳ و چتر منور می‌آورد. آخرین بار، گردن‌بند و دست‌بندی از پوکه‌های ژ۳ دور گردن و مچم انداخت و قول داد دفعه بعد برایم یک جفت گوشواره خوشگل بیاورد تا سرویسم کامل شود.
پسری که مرا دوست داشت، هرگز، برایم گوشواره نیاورد؛ چون نه خودش برگشت، نه جسدش، و نه خبرش. (سلیمانی، ص ۳۶)

در داستان کوتاه «سمیره بدو، سمیره» (نوشته اشرف ظریف‌رمضانی)، روایتی زیبا از عشق ترسیم می‌شود. یحیی در خرمشهر می‌جنگد. همسرش در خانه مانده‌است و از شهر خارج نمی‌شود. یحیی آمده دنبالش؛ اصرار می‌کند او را با خود از شهر خارج کند. زن می‌پذیرد با او برود، به شرط آنکه لباس مردانه بر تن کند. یحیی برایش لباس نظامی و کلاه و پوتین می‌آورد؛ موهایش را عراقی‌ها می‌افتند. آن‌دورا در کامیونی پُر از جنازه می‌اندازند. زن، با افتادن قطرات خون روی صورتش، به هوش می‌آید. خون دست یحیاست که او را به هوش می‌آورد. زن وحشت می‌کند؛ یحیی شهید شده و او تنه‌است؛ میان آن‌همه جنازه چه باید بکند! متوجه می‌شود عراقی‌ها می‌خواهند آن‌ها را در گوری دسته‌جمعی به خاک بسپارند. ترفندی به کار می‌بندد:

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

از زهر فرو خورد. دست راستش را، به هزار زحمت، زیر جنازه کنار دستی اش مشت کرد و دندان‌هایش را فشرد. لب‌های خشک و بی‌رنگش به لرزه درآمد و، با صدایی که فقط خودش می‌شنید، زمزمه کرد: «عزیزمی یحیی! نگفتمت ای حروم‌زاده‌ها پیدامون می‌کنن؟ نگفتمت هر جا بریم گیرمون میارن؟ همین جا بمونیم و خونه‌مون بشه سنگرمون؟» (ظریف‌رمضانی، ص ۱۴)

در داستان مزبور، زن جانش را برای مردش به خطر می‌اندازد و در خرمشهر محاصره‌شده می‌ماند. او عاشق مردش است؛ با او همراه می‌شود و نظام نشانه‌ای خود را وامی‌گذارد و نشانه‌های مردانگی را پدیدار می‌کند؛ نشانه‌هایی چون جنگیدن، سلاح به دست گرفتن، کوتاه کردن موها، و پوشیدن لباس نظامی و مردانه. زن امید دارد که با مردش همراه شود و او را از دست ندهد، اما خشونت جنگ معشوقش را به حجله مرگ می‌فرستد و زن، با انبوهی جنازه و خروارها خاک، که همگی نشانه‌های جنگ است، تنها می‌ماند. زن، به‌رغم تنهاماندن و دست‌تنباهی، منفعلانه عمل نمی‌کند بلکه خاک‌ها را کنار می‌زند و مرگ را وامی‌گذارد؛ یعنی، به‌نوعی، هویت مستقل و اراده زنانه خود را از پس گوری دسته‌جمعی پدیدار می‌سازد. استقلال اراده به او این امکان را می‌بخشد که، پس از شهادت مردش، می‌تواند زندگی را انتخاب کند و از انتخاب خود نهراسد. او با ایفای نقشی فعال و پرهیز از عملکرد منفعلانه، افزون بر نجات جان خود، شمار فراوانی از شهدا را از گمنامی می‌رهاند و مدفنشان را به ذهن می‌سپارد تا نماد دلاوری‌شان در تاریخ بماند.

عاشقی: زن در جایگاه نهاد

در تعریف زنانگی، زن همواره در جایگاه معشوق فرض شده است. مردها همواره خواهان کمال و جمال زنانه بوده‌اند؛ طنزآزی زن را ستوده و، با عشق‌ورزیدن به زنان، آن‌ها را به خود جلب کرده‌اند. مرد، همواره، در جایگاه «نهاد» بوده؛ چنان‌که در جمله «I love you» نیز نقش «من» (نهاد) را بر عهده گرفته است. زن، همواره، در جایگاه «تو» بوده است و مرد، خطاب به او، گفته: «من تو را دوست دارم».

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

در داستان کوتاه «هفت‌بند» (نوشته رضیه تجار)، زنی جوان مدّت‌هاست در روستا بر پشت بام خانه می‌ایستد و آمدن مردش را انتظار می‌کشد. او کسی را ندارد جز نهرقیه. نهرقیه از نردبان نمی‌تواند

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

خیماره‌ای که به زمین افتاده - به جای گل، به جای خاک و خاشاک، به جای هرچه که مرگش نمی‌توانست فاجعه باشد - تو را برداشته و به اوج کشانده ... کاغذ را تا می‌کنم و به زمین می‌اندازم. نه خم می‌شود و آن را برمی‌دارد؛ به صورتش می‌گذارد و های‌های گریه می‌کند. سبو خالی است. تاکستان نه مست است و نه مغرور. تنها شانه‌های من است که تکان می‌خورد. هزارهزار شاخه سبز التماس دعا دارند. (تجارت، ۲، ص ۳۰)

در داستان کوتاه «مهتاب» (نوشته زهرا زواریان)، زنی با دخترش مهتاب تنها زندگی می‌کند. شوهرش مفقود شده. هرشب یک بشقاب و قاشق چنگال اضافه سر سفره می‌گذارد و مدام منتظر است شوهرش بازگردد. مهتاب هرشب می‌پرسد: «کسی قرار است بیاید؟» و زن می‌گوید: «شاید». او منتظر است و ارتباط روحی عمیقی با شوهرش دارد. مدام خاطرات گذشته، در ذهنش، مرور می‌شود. عاشقانه زندگی می‌کند و از این عشق سر مست می‌شود:

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

در داستان‌های دوره مورد بحث، شکل ویژه و تازه‌ای از عشق دیده می‌شود. مردها غایب و دورند و نوعی «عشق عرفانی» را تجربه می‌کنند؛ نوعی «عشق نامشروط» که، به تبع آن، ارزش‌هایی خلق می‌شود و آن‌ها را در جایگاه معشوق می‌نشانند؛ مردانی «انسان-فرشته» که در تاریخ ادبیات داستانی ایران کم‌نظیرند و زن‌ها را مجنون‌وار به دنبال خود می‌کشانند و جلوه‌ای تازه از عشق زنانه پدیدار می‌کنند.

استعاره مادر آرمانی: بازآفرینی نقش / شخصیت مادری

در داستان‌های مطالعه‌شده، مادران همیشه تنهایند؛ زانی عمدتاً شوهر از دست داده که تک‌پسری دارند و او را، دست‌تنها و با سختی و فقر و نداری، بزرگ کرده‌اند. و حالا همان پسر هم به جنگ رفته‌است و تنها مانده‌اند. آن‌ها، در اوج صبوری، چشم‌انتظار آمدن فرزندند؛ بن‌مایه‌ای که در این نوع داستان‌ها بسیار تکرار می‌شود.

در داستان کوتاه «نه‌حکیمه» (نوشته منیره محمدی)، سربازی به دستور فرمانده آمده است تا نه‌حکیمه را از شهر خارج کند. در راه، با اصابت خمپاره‌ای، ماشین منفجر می‌شود و سرباز بدون ماشین به سمت شهر می‌رود. عراقی‌ها شهر را می‌زنند. همه جا را خاک و خون پُر می‌کند. درحین فرار، پیرزنی سرباز را صدا می‌زند و از او می‌خواهد عینکش را پیدا کند. سرباز، با بی‌میلی، عینک پیرزن را پیدا می‌کند و به او می‌دهد. شیشه‌های عینک شکسته است. پیرزن از سرباز می‌خواهد او را به آن سوی خیابان ببرد تا از مغازه مش طاهر عینکی بگیرد. مش طاهر ترکش خورده است و روی زمین افتاده. پیرزن، از بین عینک‌های شکسته، عینکی برای خود برمی‌دارد. اما هنوز حرکتی نکرده‌اند که موج انفجاری سرباز و پیرزن را روی زمین می‌اندازد. سرباز لحظه‌ای بیهوش می‌شود؛ وقتی به خود می‌آید، می‌بیند نه‌حکیمه چادرش را روی او انداخته و دارد سرش را نوازش می‌کند و می‌گوید عراقی‌ها به بازار آمده‌اند و الآن به اینجا می‌رسند. از سرباز می‌خواهد خودش را به مردن بزند. و خود بالای سر سرباز می‌نشیند و ازش مراقبت می‌کند:

صداها مثل جریان آب در گوشم جاری می‌شود. چشمانم را به آرامی باز می‌کنم: روی زمین دراز کشیده‌ام و نه‌حکیمه بالای سرم نشسته. چادرش را روی من انداخته است. نگاهش می‌کنم و بی‌رمق می‌پرسم: «چی شده؟» دستش را روی دهانش می‌گذارد و دوروبرش را می‌پاید. می‌گوید: «هیس! ساکت باش نه! زخمی شدی، عراقی‌ها تو بازارن. زخمی‌ها رو می‌کشن، سالم‌ها رو با خودشون می‌برن؛ حالا دارن میان این طرف.» (محمدی ب، ص ۱۰۱)

در داستان کوتاه «قهرمان» (نوشته فریده تاجیک)، شخصیت اصلی مرد است اما نویسنده به او وجهه «مادری» می‌بخشد و انگار، از مردی که قرار بوده روزی پزشک شود، مادری را بازآفرینی می‌کند. زنش «شهین» قدرت تکلمش را از دست داده و روی صندلی چرخ‌دار است؛ زنی که قرار بوده روزی معشوق و همسر و همراز مرد باشد. حالا نه حرف می‌زند و نه حرکت می‌کند. و، حال، «خانم‌نویسنده‌ای» آمده تا زندگی این زن قهرمان را بنویسد. مرد خوشحال است. نویسنده شخصیت او را بازآفرینی کرده: مردی در لباس مادری. گویا «مادری آرمانی» در این داستان استعاره‌ای می‌شود برای آنکه مرد نقشش را به‌خوبی بازی کند:

لباس شهین را آورد و کمکش کرد تا بیوشد. صندلی را به طرف آینه قدی هل داد. کت و شلوارش را پوشید. چادر گل‌دار را روی سر شهین انداخت و خودش کنارش ایستاد. تصویر آن دو، در آینه قدی، شب عروسی‌شان را به خاطر آورد. ساعت طلایی بالای آینه ساعت چهار را نشان می‌داد. زنگ خانه به صدا درآمد؛ صدای زنانه‌ای در آینه گفت: «آمدند». (تاجیک، ص ۲۵۰)

زن قهرمان یا قهرمان قربانی شده

در تاریخ ادبیات داستانی، شخصیت‌های زن در داستان‌ها و رمان‌ها بیشتر نقش قربانی را بازی می‌کنند تا قهرمانی. قهرمانی — که هم‌وزن «پهلوانی» است — اغلب نقشی است از آن مردان؛ مردانی که، چون قهرمان، بر تارک ادبیات و هنر می‌درخشند و زنان، چون موجوداتی فرودست، قربانیانی می‌شوند در دست مردان یا زمانه‌ای که به زن نقش دست دوم می‌دهد. قهرمانی زنان، بیشتر، به نجابت و پاک‌دامنی آن‌ها و معمولاً از این منظر است که با مردان پهلوان مقایسه و، در افکار عمومی و در نظر مخاطبان، تحسین و تجلیل می‌شوند. کمتر زنی، به سبب زور بازو و جنگیدن در صحنه نبرد، عنوان پهلوانی یا قهرمانی می‌گیرد.

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

در داستان کوتاه «راحله» (نوشته حسنا مرادی)، زنی جوان در خرّمشهر با همسرش امیر زندگی می‌کند. مرد به جنگ و حراست از شهر مشغول است و اصرار دارد زنش به اهواز، نزد پدر و مادرش، برود. اما راحله در کنار امیر ماندن را ترجیح می‌دهد. دشمن وارد شهر می‌شود و امیر اصرار می‌ورزد راحله به خانه خاله‌رفیده خارج از شهر برود؛ با امید امنیت بیشتر راحله. امیر هر شب به راحله سر می‌زند؛ نارنجکی به او داده است که، در صورت نیاز احتمالی، با آن از خود دفاع کند. حالا سه روز است امیر نیامده. راحله چادر سر می‌کند تا به اهواز برود. قبل از بیرون آمدن از خانه، صدای چند مرد را می‌شنود؛ عراقی‌ها پشت در خانه‌اند. از ترس، به دیوار می‌چسبد. عراقی‌ها در را می‌شکنند و به داخل می‌آیند. راحله دست در کیف می‌برد و حلقه نارنجک را به دست می‌گیرد. عراقی‌ها نزدیک‌تر می‌شوند و چادر از سرش می‌کشند و قهقهه سر می‌دهند. نارنجک روی زمین می‌افتد و عراقی‌ها می‌گریزند. راحله در موج انفجار احیاناً کشته یا زخمی می‌شود و، با قربانی کردن خود، نقش قهرمان می‌گیرد:

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

در داستان کوتاه «زنی بر بام» (نوشته مریم محمدی)، مهربان دختر جوان، همراه مادر بزرگ پیرش، در یکی از شهرهای مرزی زندگی می‌کند. خیلی‌ها رفته‌اند، اما آن‌ها مانده‌اند. ننه پیرش نمی‌تواند

جای دوری برود. دختر، که «برنو» قدیمی پدر بزرگش به او رسیده، بعد از اتمام آذوقه، چاره‌ای نمی‌بیند جز آنکه از روی پشت بام‌ها به ده برود و غذا و خوراکی تهیه کند. ده به دست عراقی‌ها می‌افتد. مهنوش، با همان برنو، دو عراقی را می‌کشد و زنان و مردان زیادی را نجات می‌دهد. یک افسر عراقی دنبالش می‌افتد، اما مهنوش فرار و خود را پنهان می‌کند:

باید زن را پیدا می‌کرد و به مافوقش تحویل می‌داد. شاید هم اول کتک سیری به او می‌زد تا دلش خنک شود. اگر او را گم می‌کرد، آبرویش می‌رفت. همه می‌گفتند عرضه گرفتن یک دختر ایرانی را نداشته و، برای همیشه، دستش می‌انداختند. نباید از یک زن آن‌هم یک زن ایرانی شکست می‌خورد. گام‌های خونین را دنبال کرد؛ از این پشت بام به آن پشت بام. ناگهان درجا می‌خکوب شد. چیزی را که می‌دید باور نمی‌کرد. (محمّدی الف، ص ۲۱۰)

رفتار مهنوش قهرمانانه است؛ قهرمانی او جنسی مردانه می‌یابد. او دیگر قربانی نیست؛ شجاع و دلیر است و رفتاری مردانه دارد. شخصیت این زن، در مجموع داستان‌های بررسی شده، از زمره شخصیت‌ها و «تیپ»های نادر و متفاوتی است که نویسندگان زن کمتر بدان پرداخته‌اند.

زبان دارای هویتی زنانه

آیا می‌توان به زبان هویت جنسی داد؟ آیا می‌توان گفت زبان یک داستان زنانه است یا مردانه؟ به‌باور نگارنده، جنسیت اولین تأثیر خود را در متن می‌گذارد. متن داستان‌ها و روایات نوشته زنان آکنده از توصیفات لطیف و بلیغ زبانی است. تصاویر، درعین تبیین خشونت‌های جنگ، از لحنی شاعرانه و آهنگین برخوردار است؛ حتی در توصیف صحنه‌های بسیار سیاه و اندوهناک نیز زیبایی و لطافت واژه‌ها حرف اول را می‌زند. جزئی‌نگاری‌های دقیق و ریزبینی‌های زنانه و نیز رؤیاهای و آرزوهای بر باد رفته، گویی، راوی را به مرحله پیش‌زبانی و حضور در ناخودآگاه هدایت می‌کند: مرحله‌ای که هنوز عقلانیت زبانی شکل نگرفته، زبان بسیار درونی، گفت‌وگوها بیشتر تک‌گویی، و تکرار و تأکید و انعطاف مشهود است؛ گفت‌وگوها کم و غالباً تک‌گویی است و حدیث نفس لحظه‌ها و صحنه‌های داستان را پیش می‌برد.

در داستان کوتاه «آب و عطش» (نوشته راضیه تجار)، مردی مجروح جنگی و جانباز قطع نخاعی است و در بستر افتاده اما آفاق (دخترعمو و نامزدش) رهایش نکرده. دختر، هر روز، با دو گیسوی بافته، در اوج زیبایی و ملاحظت، به اتاق مردش می‌آید و آینه جدیدی روی دیوار می‌کوبد؛ آینه‌هایی که تصویر نور در اتاق خالی و خلوت او می‌پراکنند. اتاق آینه‌کاری شده اما مرد نگران است؛ نگران حیف شدن آفاق که به پای او نشسته:

پای تخت زانو می‌زد و، از همان پایین، مسیر نگاه او را در آینه تعقیب می‌کرد: «این طوری کمتر حوصله‌ات سر می‌رود پسرعمو!». لبخند می‌زد و سر تکان می‌داد. به پرنده‌ای نگاه می‌کرد که از دل آینه سر می‌کشید و به خورشیدی که از دل آن یک ... «آفاق بیدی نیست که از این باده‌ها بلرزد پسرعمو!». (تجّار ۱، ص ۳۱)

در داستان کوتاه «سمیره» (نوشته مریم صباغ‌زاده ایرانی)، مردی با همسرش سمیره سوار بر موتور در جاده‌ای مرزی پیش می‌رود و اصرار دارد او پیش پدر مادرش برود. سمیره اما از او جدا نمی‌شود؛ ترک موتور نشسته و، برای شناسایی موقعیت دشمن، همراه مردش شده. دشمن جلو می‌آید، وارد شهر می‌شود، و آن دو هم اسیر می‌شوند. مرد، با لهجه‌ای جنوبی، از عشق‌ورزی‌ها و دلدادگی‌هایش با سمیره می‌گوید. شخصیت اصلی داستان مرد اما نگاهی زنانه بر داستان حاکم است:

از پشت شتک‌های خون پیشانی‌ام فقط تو را می‌بینم و رفتار ناشکیب تو را. به نخلی می‌مانی که در تندبادی خم و راست می‌شود و شاخه می‌تکاند. پیچیده در عبا، میان نخل‌های آتش‌گرفته و پاجوش‌های دودناک گم می‌شوی. بی‌خجالتی مردهایی که محاصره‌ام کرده‌اند، صدایت می‌کنم: «سمیره!». (صباغ‌زاده ایرانی، ص ۷۱)

حضور پُرنسنگ مردان در نقش شخصیت اصلی داستان

شخصیت اصلی داستان‌های نوشته‌شده به قلم زنان عموماً «زن» است: مادر، دختر، همسر، یا راوی مؤنث. اما شخصیت اصلی داستان‌هایی که زنان در سال‌های اخیر نوشته‌اند، در مقایسه با داستان‌های سال‌های جنگ، عمدتاً «مرد» است؛ یعنی راویان‌شان مردانی‌اند که بیشتر نقش «پشت جبهه‌ای» دارند. فضای داستان‌ها نیز به ندرت فضای مستقیم جبهه و جنگ است؛ یعنی نویسندگان زن، بیشتر، به مردانی پرداخته‌اند که حضوری غیر مستقیم در جبهه داشته و نقش و شخصیت‌شان برای نویسنده محسوس و ادراک‌پذیر بوده است.

در داستان کوتاه «آن روز که آتش فریاد کشید» (نوشته نیره‌السادات مصطفی)، شخصیت اصلی عبدالرسول است: پیرمردی مأمور پمپ‌بنزین. مردم دارند فرار می‌کنند و مجبورند باک‌های خالی ماشین‌هایشان را پُر کنند. دشمن به داخل خرّ مشهر آمده. پیرمرد، اگرچه به زن و بچه‌اش قول داده زودتر برود و آن‌ها را به جای امنی برساند، می‌ماند و برای مردمان در حال فرار بنزین می‌زند و کمکشان می‌کند زودتر بگریزند. عاقبت، عراقی‌ها می‌آیند و می‌خواهند ماشین‌های خود را بنزین بزنند. پیرمرد، با ترفندی، پمپ‌بنزین را به آتش می‌کشد؛ شمار زیادی از عراقی‌ها را هلاک و ادواتشان را نابود می‌کند و، در آخر، خودش هم شهید می‌شود:

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

در داستان کوتاه «باشم یا نباشم» (نوشته اکرم زیبایی)، شخصیت اصلی سربازی است که به شدت از جنگ می‌ترسد و می‌خواهد فرار کند. عاقبت، روزی، تصمیمش را عملی می‌کند و می‌گریزد. درحین فرار، به روستایی می‌رسد که دشمن به آن حمله کرده است و به دختر بچه‌ای هشت‌ساله برمی‌خورد که مادرش کشته شده و «بچه چندماهه‌ای» که دارد از پستان مادر شیر می‌خورد. صحنه‌ای اندوهناک در برابر سرباز نقش می‌بندد. در درون خود دچار تعارض می‌شود که برود یا بماند؛ نگاه اشک‌بار دختر بچه مادر مرده با اوست. چاره‌ای جز ماندن و دفن جنازه مادر ندارد. دختر بچه و برادر شیر خواره او را بر الاغ می‌نشانند و به سمت جبهه خودی‌ها حرکت می‌کند. فکر فرار از سرش بیرون می‌رود:

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

اسطوره‌های متن؛ نقش مناسک و آیین‌ها در متن

تعاریف درباره اسطوره بسیار است و اینکه اسطوره چیست و چه کارکردی دارد پاسخ‌هایی متفاوت و نظریاتی گوناگون برانگیخته. در میان تعاریف، نقطه مشترکی مشهود است: «داستان‌بودن اسطوره». اسطوره همواره یک داستان است؛ داستانی درباب امری مهم که ممکن است مربوط به گذشته یا حال و آینده باشد. اسطوره، همواره، از جهان خدایان و انسان‌ها سخن می‌گوید؛ نوعی واکاوی پیشازبانی که به دور از سنت عقلانی و علم تجربی بیان می‌شود. به عبارتی، اسطوره‌ها با شکستن مرز زمان و پاسخ‌دهی فرازمانی و فرامکانی به پرسش‌های بشری، بازگوکننده باور گروهی از آدم‌هایند. «قهرمانان اسطوره‌ای» ویژگی‌های خاصی دارند و عموماً ورای مرزهای تعریف‌شده و عرف زمانه زندگی می‌کنند. زمان، در نگاه اسطوره‌ای، ازلی است. اسطوره‌ها همواره به تبیین غیرعلمی از جهان ناظرند. قهرمان اسطوره‌ای غالباً در مرحله پیشازبانی است؛ عاشقانه می‌اندیشد

و مناسبات عقلانی را واقعی نمی‌نهد. در اسطوره‌پردازی‌ها، معمولاً مناسک و آیین‌ها نیز حضوری جدی دارند و به بازنمایی و پدیدارساختن اساطیر در متن می‌پردازند.

در داستان کوتاه «نذر دامادی» (نوشته بهناز ضرابی‌زاده)، پدر و مادری هرساله، در روز عاشورا، حلیم می‌پزند؛ نذری برای قاسم پسرشان که مدت‌هاست در جبهه با دشمن می‌جنگد. همسایه‌ها در پخت حلیم کمک می‌کنند و حاجت می‌گیرند. پدر و مادر، در گوشه‌ای از حیاط، زیارت عاشورا می‌خوانند. مدت‌هاست از پسرشان قاسم بی‌خبرند. از خدا می‌خواهند از پسرشان خبری برسد. هنوز پخت حلیم تمام نشده‌است که خبر شهادت قاسم را می‌آورند. پدر و مادر روی حلیم، به‌نشانه تبریک، می‌نویسند: «نذر دامادی‌ات قاسم‌جان» و این‌گونه و با چنین مناسکی، از مرگ فرزند، اسطوره‌ای فرازمینی خلق می‌کنند:

عکس داخل حجله را که دید پایش سست شد. از بین جمعیت راهی باز کرد و دوید وسط حیاط. زن داشت خودش حلیم‌ها را توی کاسه‌ها می‌ریخت. مرد، آن طرف‌تر، با دارچین، روی کاسه‌ها چیز می‌نوشت و محبوبه خواهر علی روغن و شکر [...] زن سرش را بالا گرفت. نگاهشان به هم گره خورد. زن لب‌هایش باز شد. مرد نیم‌خیز شد. محبوبه کاسه را گرفت طرفش. دستش لرزید. روی حلیم با خط قشنگی نوشته شده بود: «نذر دامادی‌ات قاسم‌جان». (ضرابی‌زاده، ص ۴۱)

در داستان کوتاه «آب و عطش» (نوشته راضیه تجار)، آفاق شب عاشورا در خانه، به‌تیت شفای شوهر جانباز و قطع نخاعی خود، روضه انداخته. مردها داخل حیاط سینه می‌زنند و آفاق دعا می‌کند. مرد هم به امام حسین^ع متوسل می‌شود. عاقبت زنی می‌آید؛ زنی از جنس آب و آینه. چادرش از جنس آب است و تصویرش در آینه‌های اتاق مرد تکثیر می‌شود. بر سر مرد دست می‌کشد و او ناباورانه شفا می‌یابد. و بدین‌گونه آیین شفاگرفتن، در ذهن و باور زن ایرانی، اسطوره‌ای نجات‌بخش می‌شود:

بانو دست بر آب برد و پشنگه‌ای چند بر او زد. قطراتی بر لبش چکید. شوق‌زده زبان چرخاند و به کام کشید. کسی، از درون، پاهایش را تکان داد؛ کسی، از درون، دست‌هایش را. موجی در آینه‌ها افتاد. بانو به سوی ماه کشیده شد. همچون خوابگردی آرام، سبک، با چشمانی نیمه‌باز—از جا بلند شد. مد شده بود؟! از تخت به زیر آمد. از لبه درگاه بالا رفت. شانه بر لته گشوده پنجره داد. جمعیت سیاه‌پوش، زیر نور مهتاب، چون موج‌موج آب بالا و پایین می‌رفت: «حسین عطشان [...] حسین». (تجار، ص ۳۰)

به نظر می‌آید نگاه اسطوره‌ای داشتن به جهان و عاشقانه‌نگریستن به حوادث تلخی چون جنگ نقش مناسک را به‌نحوی می‌پروراند که مامن و ملجأ اصلی زنان می‌شود. آن‌ها، با نگرش عقلانی، از عهده تسکین درد و رنج‌های خود بر نمی‌آیند و، بنابراین، به نگاه عاشقانه توسل می‌جویند. زن‌ها از دل زندگی رنج‌آلود خود اسطوره‌هایی خلق می‌کنند و، در این باور، چنان پیش می‌روند که حتی به استخوان‌های مردشان نیز نقش اساطیری می‌دهند و مرگ هم در نظرشان اسطوره می‌شود. «مرد»

بزرگ‌ترین اسطوره‌ای می‌شود که زنان خویشتن را به پایش قربانی می‌کنند. آن‌ها، با برپایی مناسکی حتی در خانه و خلوت خویش، اساطیری جاودانه می‌آفرینند و از مرز زمان می‌گذرند و به حقایق غیر زمانمند دل خوش می‌کنند.

کشمکش میان فرهنگ و طبیعت

فرهنگ مجموعه‌ای از نشانه‌هاست. نشانه‌های فرهنگی را انسان‌ها می‌سازند و شکل می‌دهند. طبیعت اما نشانه‌های خاص خود را دارد. گاهی میان نشانه‌های فرهنگی و طبیعی تقابلی رخ می‌دهد. پرسش این است که آیا «زنانگی» نشانه‌ای مربوط به فرهنگ است یا طبیعت؟ آیا زنانگی در ذات «زن‌بودن» است یا چیزی است که فرهنگ بر زن تحمیل می‌کند؟ به عبارتی، نشانه‌هایی که هویت زن‌بودن را می‌سازد آیا از فرهنگ برآمده است یا از طبیعت؟

در داستان کوتاه «زیر پلک‌هایش» (نوشته شیرین اسحاقی)، سلیم تفنگش را برمی‌دارد و زنش طاهره را عاشقانه به اتاقی خلوت می‌برد. طاهره هاج و واج است. می‌داند اتفاق شومی در راه است. مرد زنش را دیوانه‌وار دوست دارد و، از این رو، توان تحمل شرم و ننگ اسارت او را ندارد. پس تصمیم می‌گیرد عاشقانه زنش را بکشد و می‌کشد:

باد درخت‌های حیاط را به بازی گرفته است [...] صدای تند نفس‌های سلیم توی اتاق می‌پیچد: «مونه ببخش طاهره! ای برامون بهتره؛ خوبه [...] ای جوری خیلی بهتره. ای که چشاتو ای جور بستنی؛ ای که نگام نمی‌کنی، خو چاره‌ای نمونده [...]». (اسحاقی ۲، ص ۱۷)

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

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

گویی، در داستان‌های یادشده، نشانه‌های فرهنگی و طبیعی با هم هم‌داستان شده‌است. زنانگی نقشی بسیار جدی دارد؛ بدین معنای، اگر هویت جنسی (بدن زن) مورد هجوم و تجاوز قرار بگیرد، به‌قیمت زندگی زن تمام می‌شود. حفظ ناموس برابر با خود زندگی است و ارزشی همسان دارد.

هژمونی‌های متن؛ ایدئولوژی

آیا نگاه زنان، به زندگی و جهان سیاسی-اجتماعی، ایدئولوژی‌محور است؟ آیا زنان به چنین مرتبه‌ای (برخورداری از نگرشی ایدئولوژیک) راه یافته‌اند؟ در متن داستان‌ها، عناصر سلطه (برتری‌جویی‌های زنانه) کدام است؟ آیا زنان از این عناصر پیروی می‌کنند؟ آیا باور به زنانگی (خودباوری زنانه) تولید هژمونی می‌کند؟ آیا پذیرش بایدونبایدی‌های حاصل از «زن‌بودن» در تکون نوعی ایدئولوژی مؤثر است؟ آیا می‌توان گفت عنصر «عشق»، به‌نحوی، تولید ایدئولوژی می‌کند و «زن عاشق» با بایدونبایدی‌هایی درگیر می‌شود و به آن‌ها تن می‌سپارد؟

به‌باور نگارنده، اگرچه زنان داستان‌های یادشده بیشتر در مرحله پیش‌آزبانی زندگی می‌کنند و غالباً با خاطرات و رؤیاهایشان دل‌خوش‌اند، ناخواسته به هژمونی‌هایی تن می‌دهند که محدودیت «زن‌بودن» را برایشان نمایان می‌سازد؛ گویانکه زنانگی نوعی ایدئولوژی تولید و، به‌نحوی فراگیر، هژمونی‌هایی در نحوه و نوع روایت تحمیل می‌کند. متن داستان‌ها، متأثر از اوضاع اجتماعی-فرهنگی روزگار گذشته، زنانگی را به‌گونه‌ای تعریف می‌کند که گویی «عشق» و «بدن» زن از آن مرد است. زن، خواسته یا ناخواسته، به مردش عشق می‌ورزد و، از این عشق‌ورزی، بایدونبایدی‌ها و الگوهای می‌سازد که قربانگاه خود او می‌شود. تن زن متعلق به مرد اوست و کسی جز او اجازه ورود به حریم زن را ندارد. اگر کسی حریم زن را شکست، تنهاچاره برای زن مرگ است. این هژمونی آن‌قدر بر داستان‌ها سیطره دارد که نشانه‌های فرهنگی و طبیعی، هردو، دلالت‌گر آن‌اند و نه زن و نه مرد هرگز نمی‌توانند از این سیطره فراتر بروند.

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

نتیجه

سیالیت معنا به‌سبب پدیداری بودن معنا شکل می‌گیرد. چنانچه به مواجهه پدیداری با نشانه‌ها معتقد باشیم، باید جنبه وجودی و هستی‌مدار آن‌ها را نیز در نظر بگیریم. نشانه‌هایی که،

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

در داستان‌های مطالعه‌شده، زنان، در مواجهه با حوادث و رویدادها، جهان‌شناسی و نگاه هستی‌شناسانه خود را بیان می‌کنند. اگرچه در دنیای محدودی به‌نام «خانه» محصور شده‌اند، و اگرچه فضای داستان‌ها به نحوی یکسان ایستا و راکد است، جهانی سراسر شور و عشق را به نمایش می‌گذارند. عشق زنان به مردانی که به جبهه رفته و با متجاوزان مبارزه می‌کنند عشقی است منحصر به فرد. زنان، با نگاه تازه و ویژه‌ای که به عشق دارند، نوعی «عشق افلاطونی» را تجربه می‌کنند. عشق آن‌ها نثار مردانی می‌شود که، بنا به باور «عشق عرفانی شیعی»، زندگی خود را به خطر می‌اندازند؛ مردانی که جسمی ناسالم اما حضوری زنده و تأثیرگذار دارند. زنان جان و روح و زندگی خود را به مردانی که در غیاب‌اند تفویض می‌کنند و، به این ترتیب، هر دو (هم زنان و هم مردان) «عشقی نامشروط» را درک می‌کنند. آن‌ها ارزش‌هایی خلق می‌کنند که در تاریخ ادبیات داستانی ایران بی‌بدیل است. عشق، برای این آدمیان، به مثابه معبری فرارونده برای شناخت خود و جهان، آگاهی‌بخشی نوینی برای زن ایرانی به ارمغان می‌آورد.

روایت زنان، در اکثر داستان‌های مذکور، «من‌راوی» و محدود به ذهن و درونی است. طرح داستان‌ها ساده و بدون پیچیدگی است. توصیف‌ها و فضاسازی‌ها، در عین تبیین خشونت جنگ، لطیف و زیباست. نثر و زبان آهنگین و شاعرانه است. نگاه زنان، بیشتر، پیش‌ازبانی و اسطوره‌ای و غیرعلمی و غیر عقلانی است. زندگی زنان سرشار از اعتقاد به اسطوره‌ها و حقایق ازل و غیر زمانمند است. زنان راوی درگیر هویت جنسی خودند. جنگ قصد تاراج هویت زنان، یعنی بدنشان، را دارد. هژمونی «زن‌بودن» بزرگ‌ترین محدودیت حاکم بر ذهن و رفتار آن‌هاست.

نشانه‌های فرهنگی و طبیعی در کنش زنانه به شدت همسان است و زن‌ها را در مهلکه‌ای گرفتار می‌کند که گاه یگانه‌ناجی‌شان مرگ است. «مرگ آگاهی شیعه‌باور» از نشانه‌های خاص این دوران است

و در تاروپود باورها و سازه‌های فرهنگی این دیار، همچنان، نقش مهم تاریخی خود را در بزنگاه غلبه ظلم و جور پدیدار می‌سازد.

خشونت، به مراتب، به زنان بیشتر آسیب می‌رساند تا به مردان. زنان، در نحوه رویارویی با جهان خشونت و محدودیت‌های «زن‌بودن»، نوعی ایدئولوژی را تجربه می‌کنند که آن‌ها را در جایگاه بخصوصی تعریف می‌کند. ایدئولوژی «زن‌بودن» یا «زنانگی» موجب می‌شود زنان در مقابل دشمن آسیب‌پذیر باشند، از جایگاه خویش فرو بیفتند، و «آوارگی زنانه» را تجربه کنند.

منابع

- آبیاری، نرگس، «عطا» (داستان کوتاه)، در اختر و روزهای تلواسه (مجموعه داستان)، نشر تکا، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۸.
- اسحاقی (۱)، شیرین، «حباب» (داستان کوتاه)، در مرد یخی (مجموعه داستان)، امیرکبیر؛ کتاب‌های سیمغ، تهران ۱۳۸۹.
- _____ (۲)، «زیر پلک‌هایش» (داستان کوتاه)، در مرد یخی (مجموعه داستان)، امیرکبیر؛ کتاب‌های سیمغ، تهران ۱۳۸۹.
- بابک‌معین (۱)، مرتضی، «تیین خلق زبان شاعرانه با استفاده از نظام مبتنی بر تطبیق و لغزش‌های مهارشده اریک لاندوفسکی»، مطالعات زبان و ترجمه، سال چهل و ششم، ش ۴، زمستان ۱۳۹۲، ص ۱۲۱-۱۳۴.
- _____ (۲)، معنا به مثابه تجربه زیسته (گذر از نشانه‌شناسی کلاسیک به نشانه‌شناسی با دورنمای پدیدارشناختی)، با مقدمه اریک لاندوفسکی، سخن، تهران ۱۳۹۴.
- تاجیک، فریده، «قهرمان» (داستان کوتاه)، در یوسف (۱) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.
- تجّار (۱)، راضیه، «آب و عطش» (داستان کوتاه)، در ادبیات داستانی، ش ۴۳، تابستان ۱۳۷۶، ص ۳۰-۳۱.
- _____ (۲)، «هفت‌بند» (داستان کوتاه)، در هفت‌بند (مجموعه داستان جنگ)، حوزه هنری، تهران ۱۳۷۵.
- جمشیدی، مریم، «معصومه منتظر است» (داستان کوتاه)، نیستان، دوره اول، ش ۱۴، ۱۳۷۵، ص ۸۰-۸۲.
- جوکار، مرضیه، «ماه غسل قطبی» (داستان کوتاه)، در یوسف (۱) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.
- حسینی‌زاده، مهین‌دخت، «از جنس بلور» (داستان کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
- زوّاریان (۱)، زهرا، «علامت دل من است» (داستان کوتاه)، در مهتاب (مجموعه داستان)، مدرسه، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۵.
- _____ (۲)، «مهتاب» (داستان کوتاه)، در مهتاب (مجموعه داستان)، مدرسه، چاپ سوم، تهران ۱۳۸۵.
- زیبایی، اکرم، «باشم یا نباشم» (داستان کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.
- سجودی، فرزانه، «دلالت: از سوسور تا دریدا»، در مقالات هم‌اندیشی‌های بارت و دریدا، به‌کوشش امیرعلی نجومیان، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران ۱۳۸۶، ص ۱۹۵-۲۱۲.

سلیمانی، بلقیس، «پسری که مرا دوست داشت» (داستان کوتاه)، در پسری که مرا دوست داشت (مجموعه داستان)، ققنوس، تهران ۱۳۷۶.

صباغ‌زاده ایرانی، مریم، «سمیره» (داستان کوتاه)، در زخمه‌ها (مجموعه داستان)، برگ، تهران ۱۳۷۶.

صنّابی‌زاده، بهناز، «نذر دامادی» (داستان کوتاه)، در یوسف (۴) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدّس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۹.

ظریف‌مضانی، اشرف، «سمیره بدو! بدو سمیره!» (داستان کوتاه)، در یوسف (۴) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدّس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۲.

عیوضی، معصومه، «دختران کارون» (داستان کوتاه)، در یوسف (۱) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدّس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۵.

محمّدی (الف)، مریم، «زنی بر بام» (داستان کوتاه)، در یوسف (۵) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدّس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۰.

محمّدی (ب)، منیره، «ننه حکیمه» (داستان کوتاه)، در یوسف (۶) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدّس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۹۲.

مرادی، حسنا، «راحله» (داستان کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدّس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.

مصطفی، نیره‌السادات، «آن روز که آتش فریاد کشید» (داستان کوتاه)، در یوسف (۳) (مجموعه داستان‌های برگزیده اولین مسابقه سراسری داستان دفاع مقدّس)، به انتخاب امیرحسین فردی، صریر، تهران ۱۳۸۷.

نجومیان، امیرعلی، «سبک زندگی ترجمه شده» (تحلیلی نشانه‌پدیدارشناختی از مترجم دردها اثر جومیا لاهیری)، نقد و نظریه ادبی، سال اول، ش ۱ (پیاپی ۱)، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، بهار و تابستان ۱۳۹۵، ص ۹-۲۲.

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

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

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

