نشریه زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز
سال ۷۲/ شماره ۲۴۰/ پاییز و زمستان ۱۳۹۸
شاپا چاپی۷۹۷۹-۲۲۵۱ / شاپا الکترونیکی ۶۷۷۹-۲۶۷۶
صفحه اصلی مجله: www.perlit.tabrizu.ac.ir

# تحلیل ساختارشکنی و تقابل‌های دوگانه در رمان «این خیابان سرعت‌گیر ندارد»

**فریبا رحیمی[1]، ناصرعلیزاده خیاط[2]**
[1]دانشجوی دکتری. دبیر/آموزش و پرورش
[2]دکتری تخصصی. عضو هیئت علمی دانشگاه شهید مدنی

## چکیده

تقابل‌های دوگانه و ساختارشکنانه در رمان‌های زن‌نوشته، با دست‌یابی به زبان و ویژگی‌های اصلی، با کاربرد فرهنگ و ایدئولوژی خاص زنانه در آثار ادبی سروکار دارد. این نوع نقد در آثار داستانی به دو شیوه انجام می‌شود: نخست، جلوه‌های زن که شخصیت و نقش زن را در داستان پررنگ می‌کند. دوم، نقد زنان که در آن به زنان نویسنده و آثار زن‌نوشته توجه می‌شود. رمان «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» اثر مریم جهانی، یکی از رمان‌های زن‌محوری است که در سال‌های اخیر با دغدغهٔ بررسی دنیای زنان جای خود را در میان رمان‌های معاصر فارسی باز کرده است. با توجه به اهمیت این رمان در جریان رمان‌های زن‌نوشته در ادبیات داستانی پس از انقلاب، این جستار به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، مبتنی بر عناصر ساختارشکنی تلاش کرده است به واکاوی عناصر زن‌نوشته‌های ادبیات معاصر در این رمان بپردازد و به این نتیجه دست یافته است که این رمان مدرنیستی به شیوهٔ ساختارشکنانه در پی ایجاد تردید در تقابل دوگانهٔ مرد و زن است. ازاین‌جهت، شخصیت‌های زن داستان موقعیت و هویت زنانهٔ خویش را محصول روابط اجتماعی تحمیلی مردسالار می‌دانند که مردان و اقتدار زبان مردانه برایشان آفریده است. زبان نوشتاری متن به سبب انعکاس باورها، جهان‌بینی و عواطف زنانه، برجسته کردن تظلم زنانه در تقابل با مرد، توجه به حس بیزاری و هراس در زنان، حس استقلال زنانه، اعتراض به نگاه سرکوبگر مردانه و پاسخ به آن با شعار «من یک زنم، اما می‌توانم بهتر از یک مرد باشم» و غیره، تلاشی برای رسیدن به سبک زن‌نوشتاری به شمار می‌رود.

**کلیدواژه‌ها:** زن‌نوشتار، ساختارشکنی، زبان جنسیتی، مریم جهانی.

تاریخ دریافت:۱۳۹۷/۰۶/۱۲ تاریخ پذیرش : ۱۳۹۸/۰۳/۲۵

[1]E-mail: f.rahimi1969@gmail.com

**ارجاع به این مقاله**: رحیمی, فریبا, علیزاده خیاط, ناصر, مشفقی, آرش. (۱۳۹۸). تحلیل ساختارشکنی و تقابلهای دوگانه در رمان «این خیابان سرعتگیر ندارد .«*زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)* 72(240), 139-167. doi: 10.22034/perlit.2020.10285 ,

## مقدّمه

### بیان مسئله

دنیای رمان‌نویسی، با هدف بازتاب نگرش‌ها، گفتمان‌ها و ایدئولوژی‌های فرد یا یک قشر از یک جامعه، به ضرورت روزگار و تحولات گستردهٔ اجتماعی- سیاسی خلق شده است. اقبال و گستردگی و ظرفیت‌های کم‌نظیر این ژانر و تناسب شگفت‌آور آن با موقعیت انسان مدرن، نویسندگان معاصر را به این فهم رسانده است که جامعه را از یک سو و عقاید و اندیشه‌های خویش را از دیگر سو، در ظرف رمان به نوعی بازنمایی، محاکات و تقلید درآورند.

یکی از اتفاقاتی که در جامعهٔ مدرن پس از عصر روشنگری به وجود آمد، احساس بی‌هویتی در میان نویسندگان زن و دغدغهٔ رهایی آن‌ها از تسلط نوشتار مردانه است. این احساس در ایران با پیشگامی سیمین دانشور ایجاد شد اولین رمان‌نویس زن فارسی‌زبان ایرانی که رمان سووشون (۱۳۴۸) را البته پس از اولین مجموعهٔ داستان کوتاه زنان با عنوان «شهری چون بهشت» (۱۳۲۷) منتشر کرد، اگرچه پیش از او، امینه پاکروان در فرانسه رمان‌هایی به زبان فارسی انتشار داده بود. اهمیت دانشور جریان سازی در نگارش رمان‌های زنانه و به دنبال آن تلاش جامعهٔ زنان ایرانی برای بازتعریف هویت زنانه است؛ چنان‌که بایست ظهور رو به رشد داستان‌نویسانی از قبیل گلی ترقی، شهرنوش پارسی‌پور، منیرو روانی‌پور، غزاله علیزاده، فرخنده آقایی و فرشته مولوی را که اغلب آثارشان به مشکل هویت و جایگاه زن ایرانی در مرحلهٔ تغییر و تحول اجتماعی معطوف بود، محصول پیش‌گامی دانشور است. با آثار این نویسندگان، تلاش برای کشف فردیت و هویت خویش به‌عنوان زن جایگاهی چشم‌گیر در ادبیات زنان به وجود می‌آید، ادبیاتی که از ذهنیتی زنانه به جهان می‌نگرد و با تأکید بر نقش اجتماعی و درونیات زنان، تصویری متفاوت از تصویر زن در آثار نویسندگان مرد ترسیم می‌شود.

گسترش این جریان در میان زنان، گاه توجه نویسندگان مرد را نیز به خود جلب کرده است؛ چنان‌که مجموعه داستان «چیزی به فردا نمانده»، از امیرحسین چهلتن، و رمان‌های سه‌گانهٔ[1] اسطوره‌ای «روز اول عشق» که به سه روایت مختلف، از خلقت و بازتعریف و بازسازی نسبت روابط زن و مرد در اسطوره‌ها می‌پردازد؛ یعنی «آدم و حوا، مشی و مشیانه، و جمشید و جمک»؛ و سپس رمان «قصهٔ تهمینه» از محمد محمدعلی، در همین راستا آفریده شده‌اند، آثاری که به‌شدّت تمایل دارند خود را از دریچهٔ نگاه مردانه رها کنند و با کنار نهادن کلان گفتمان مردانه که به‌زعم فمینیست‌ها نوعی تحمیل جهان‌نگری مردانه بر زنان است، به بازنگری و بازسازی گفتمان‌های زنانه بنیادی بپردازند که

از سایهٔ اقتدار زبان مردانه، به حاشیه رانده شده و به فراموشی زنان یا نادیده گرفته شدن آنان در تاریخ و فرهنگ منجر شده بودند. در میان زنان داستان‌نویس که دغدغهٔ بازنگری در زبان جنسیت جامعه را از خود نشان داده‌اند، می‌توان از مریم جهانی نام برد. قرار دادن زنان در جایگاه شخصیت‌های اصلی داستانی او و بیان مشکلات و گرفتاری‌های زنان در جامعه، نشانه‌هایی برای اثبات این رویکرد نویسنده است. رمان «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» ازجمله رمان‌های درخور تأمل اوست که بنا بر همین رویکرد در جهت اصالت دادن به زن‌نوشتار در جامعه نوشته شده است. طرح و موضوع داستان با فضایی رئالیستی و درون‌مایه مسائل اجتماعی، دربرگیرندهٔ حوادث و اتفاقات زنانه‌محور در یکی از شهرهای ایران، یعنی کرمانشاه است.

ازآنجاکه یکی از رویکردهای نقد ادبی جدید واکاوی متن از نگاه فمینیستی است، در این نوشتار سعی شده است که رمان «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» از این منظر و ناظر بر پاسخگویی به این مسائل پژوهشی نقد و واکاوی شود که کیفیت توجه مریم جهانی به مسائل زنان ایرانی چه نسبتی با رویکردها و زیبایی‌شناسی فمینیستی دارد؟

تجربیات، صدا و زبان زنان تا چه اندازه در این رمان بازتاب داشته است؟

با تحلیل و بررسی این رمان و رمان‌هایی از این نوع، می‌توان هم ردپای جریان زنانه‌نویسی در ادبیات داستانی ایران را بازنگری کرد و هم به سبک شخصی مریم جهانی، در داستان‌نویسی پی برد؛ چراکه هم از منظر مؤلفه‌های فمینیستی و هم ازلحاظ لحن، زبان و شخصیت‌پردازی زن‌محور، می‌توان آن را نوعی تجربهٔ زنانه در جریان داستان‌نویسی معاصر ایران دانست.

## پیشینهٔ تحقیق

پژوهش دربارهٔ آثار نویسندهٔ تازه‌کاری چون «مریم جهانی» بسیار اندک است. دربارهٔ آثار وی پژوهشی درخور توجه انجام نشده است و اگر موجود باشد، اشاراتی گذرا و فشرده در خلال برخی روزنامه‌ها و مجلات درجهٔ چندم است و نیز برخی سایت‌ها و خبرنامه‌هایی که در حول محور جایزهٔ ادبی جلال آل احمد منتشر شده است؛ چراکه این کتاب در سال ۱۳۹۶ در دهمین دورهٔ جایزهٔ ادبی جلال آل احمد به‌عنوان اثر برگزیدهٔ مشترک در بخش داستان بلند و رمان شد. همچنین اثر برگزیدهٔ بخش ادبیات (نثر معاصر) در سی و پنجمین دورهٔ کتاب سال ۱۳۹۶ قرار گرفت. شاید به دلیل تازه بودن و شهرت اثر، هنوز مجال چندانی برای معرفی، واکاوی و نقد آن پیش نیامده است. بنابراین، با

توجه به رویکرد مجزا و متفاوت روش‌شناختی و نظری در جستار حاضر، می‌توان پژوهش حاضر را از نخستین تلاش‌های منسجم و هدفمندی دانست که رویکرد زنانه‌نهاد مریم جهانی را با تمرکز بر زیباشناسی نوشتار زنانه و تأکید بر رمان «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» بازخوانی می‌کند.

## چارچوب نظری تحقیق

### روش تحقیق

این جستار به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی مبتنی بر رویکردهای نقد فمینیستی و با توجه به زیبایی‌شناسی نوشتار زنانه تلاش می‌کند، عناصر گرایش فمینیستی رمان «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» را واکاوی کند.

### گذری بر اندیشهٔ فمینیستی و عناصر آن

فمینیسم در تاریخچهٔ خود غالباً جنبشی سیاسی- اجتماعی برای دفاع از حقوق زنان و برابری آن‌ها با مردان در عرصه‌های خانوادگی، فرهنگی، اجتماعی و... مشهور شده است و در اصل به معنای زن باوری و زن‌محوری است و «چشم‌اندازی است که در پی رفع کردن فرودستی، ستم، نابرابری‌ها و بی‌عدالتی‌هایی است که زنان از آن‌ها رنج می‌برند، جنبشی که قائل به لطمه دیدن نظام‌مند زنان در جامعهٔ مدرن است و از فرصت‌های برابر برای مردان و زنان پشتیبانی می‌کند و اصولاً برای این هدف شکل گرفت که به زنان آگاهی ببخشد تا بتوانند خود را به‌طور کامل بشناسند و تعریفی جدا از تعریف مردان برای زنان داشته باشند. نخستین بار در سال ۱۸۴۰م.، انجمنی در فرانسه تشکیل شد که در طی آن زنان دارای حقوق و آزادی‌هایی در جامعه شناخته شدند، اما: «ریشه‌های اصلی نقد فمینیستی را باید در دهه‌های آغازین قرن بیستم و در آن برهه‌ای جست‌وجو کرد که «دورهٔ ترقی‌خواه» نام گرفته است. طی دورهٔ یادشده، زنان از حق رأی برخوردار شدند و در مسائل اجتماعی روز، ازجمله بهداشت، آموزش، سیاست و ادبیات آشکارا به فعالیت پرداختند» (برسلر، ۱۳۸۹: ۲۰۰). بعد از آن فعالیت، تلاش زنان برای اعتراض به موقعیت فرودست‌تر خود نسبت به جنس مخالف گسترش یافت و به‌تدریج این جنبش بارورتر شد و شکل کامل‌تری به خود گرفت.

فمینیسم جنبش واحد و یکپارچه‌ای نیست، بلکه نظریه‌ها و انواع گوناگون و گاه متضادی را دربر می‌گیرد، اما به‌طورکلی همهٔ فمینیست‌ها بر این اصل متفق‌اند که جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، مردسالار است؛ زیرا تاکنون مردان همواره به سبب حمایت از نقش‌های سنتی خویش در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی مسلط بوده‌اند (تایسن، ۱۳۸۷: ۱۵۱)، چنان‌که پدرسالاری

گونه‌ای از این سلطهٔ تاریخی است. از منظر فمینیست‌ها، ریشهٔ مردسالاری و حاکم شدن مرد بر زن از مؤلفهٔ «قدرت» و برتری جسمی و جنسی مرد بر زن مایه می‌گیرد. به عقیدهٔ فمینیست‌ها، برای از بین بردن این نابرابری باید جوامع دوباره و از نو پی‌ریزی و ساخته شوند که در آن‌ها مسئلهٔ «جنس» مطرح نباشد و با همهٔ جنس‌ها در قالب متکامل انسان برخورد شود. ایجاد جامعهٔ چندقطبی[۲]، چندصدایی[۳] و حتی دوجنسیتی[۴] به کاهش نابرابری مرد و زن در جامعه کمک می‌کند؛ چراکه به‌زعم آنان، وقتی صفت‌های زنانه و مردانه در انسان جمع شود، برتری جنسی از میان می‌رود. در این نگاه، هیچ تفاوتی درخور ملاحظه بین زن و مرد وجود ندارد و تحقق «عدالت» مستلزم این است که چنین تفاوت‌های «غیرضروری» ریشه‌کن شوند.

به‌طورکلی، فعالیت فمینیست‌ها در سه بُعد پذیرفته شد: بعد اول، به رهبری ویرجینیا وولف و سیمون دوبووار در اوایل قرن بیستم آغاز شد و تا سال ۱۹۲۰م. ادامه داشت. وولف، مخصوصاً در دو کتاب اتاقی از آنِ خود و سه گینی به فرودستی جایگاه زنان در اجتماع اشاره می‌کند و راه‌کارهایی را برای آن‌ها در نظر می‌گیرد که عبارت‌اند از ایجاد موقعیت برابر در آموزش، تصدی شغل و دستمزد منطقی برای زنان. دوبووار- مادر فمینیست‌ها- نیز در سال ۱۹۴۹م. یکی از راهگشاترین آثار خود- جنس دوم- را در این زمینه نوشت و در آن از «دیگر بودگی» زنان سخن گفت: «زن در ذات زیست‌شناختی خود دارای مفهوم «دیگری» نیست، درست است که برخی از ساختارهای زیستی و جسمانی زنان متفاوت است، اما مفهوم «دیگری»، فرودست بودن و تبدیل شدن او به ابزار کار و لذت را ساختارهای اجتماعی، تاریخی و فرهنگی پدید آورده‌اند؛ یعنی دیگری بودن مقوله‌ای اساسی از فکری بشری است. هیچ‌گونه اجتماعی هرگز خود را به‌مثابهٔ یکی که بلافاصله دیگری در برابرش قرار نگیرد تعریف نمی‌کند» (دوبووار، ۱۳۸۰: ۲۰). جملهٔ معروف دوبووار در جنس دوم که «کسی زن به دنیا نمی‌آید، بلکه زن می‌شود» (همان: ۱۰۰) حاکی از همین مسئله است که زنانگی را نه خود زنان که ساختارهای فرهنگی و اجتماعی تعریف کرده‌اند. این بُعد از فعالیت فمینیسم دارای چند ویژگی است: گرایش فرهنگی، به‌جای محدود شدن به جنبه‌های حقوقی و سیاسی، گرایش عاطفی، به‌جای تکیه بر عقلانیت و عقل‌گرایی، و سرانجام، توجه به توانایی‌های ویژهٔ زنان، به‌جای اصرار بر برابری زنان و مردان.

در واقع، موج اول فمینیسم بیشتر نگاهی فلسفی و هستی شناسانه به زن و اعتراض او نسبت آفرینش نابرابر در جهان مادی دارد و خواستار برقراری عدالت اجتماعی و حقوقی برای زنان است.

پیشنهاد دوبووار نیز این بود که زنان با خودشناسی باید تعریفی تازه از وجوه درونی و بیرونی خود عرضه کنند تا بتوانند بندهای جامعهٔ مردسالار را از هم بگسلند.

جریان دوم فمینیسم، در اوایل قرن بیستم و در سال ۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰ م. با کتاب «راز زنانگی» از بتی فریدان آغاز شد و عواملی مانند تغییرات در وضعیت زنان، تحولات اقتصادی، سیاسی و اجتماعی، سه دسته از عوامل مؤثر در ظهور موج دوم به شمار آمدند. در واقع، می‌توان گفت: فمینیسم موج دوم که با طرح افکار ایدئولوژیک در تحلیل علل فرودستی زنان و ترسیم آرمان فمینیستی آغاز شد، در دههٔ هفتاد به طرح مباحث زنانه در علوم انسانی پرداخت و در دههٔ هشتاد، نگاه خود را به معرفت‌شناسی فمینیستی معطوف کرد و به نقد کلی فلسفه، معرفت‌شناسی و تولید دانش پرداخت. بر این اساس، موج دوم مبتنی بر نظریه‌پردازی‌های مشخص علمی شکل گرفت. این جنبش تمرکز خود را بیشتر به مقوله‌های ادبی و مشتقات آن قرار داد، چنان‌که: «نقد ادبی فمینیستی انگلیسی عمدتاً زبان محور است و بر مفهوم «ستم» تأکید دارد؛ نقد ادبی فمینیستی فرانسوی عمدتاً روان‌کاوانه است و به مفهوم «سرکوب» تکیه دارد؛ نقد ادبی فمینیستی آمریکایی عمدتاً متن گراست و به مقولهٔ «بیان» تأکید دارد. این اصطلاحات (ستم، سرکوب و بیان)- با جهشی اندک- در درون عبارت تئوری ادبی فمینیستی زمینه‌های خود را می‌یابند» (رابینز، ۱۳۸۹: ۳۳)؛ اما فمینیسم در این دوره اشکال و جهت‌گیری‌های دیگری نیز دارد که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: ۱. فمینیسم لیبرال ۲. فمینیسم مارکسیستی ۳. فمینیسم رادیکال.

فمینیستی لیبرال با تأکید بر جامعه و فشارهایی که از طریق آن به زنان تحمیل می‌شود، سعی دارد نقش زنان را در جامعه پررنگ کند تا آن‌ها در همهٔ زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی با مردان برابر شوند. «فمینیسم لیبرال منطقی ابزاری را دنبال می‌کرد و رسیدن زنان به حقوق برابر را هدف خود می‌دانست» (مشیرزاده، ۱۳۸۲: ۲۳۸). فمینیسم مارکسیست تلاش می‌کند نظام سرمایه‌داری را که سبب می‌شود زنان درجهٔ اقتصادی فروتری نسبت به مردان داشته باشند، از بین ببرد و نظام سوسیالیستی ایجاد کند که در آن اقتصاد بین زن و مرد برابر باشد. فمینیسم رادیکال، نابرابری زن و مرد را ناشی از ستم در رابطهٔ جنسی و به‌طورکلی ستم ناشی از مردسالاری می‌داند و برابری در این زمینه‌ها را خواهان است. فمینیسم رادیکال، رهایی زنان را در حوزه‌های مختلف حیات اجتماعی، هدف خود قرار داده بود. موج سوم جنبش زنان، در اواخر قرن بیستم آغاز می‌شود و تا امروز ادامه دارد. این جریان نه‌تنها بر تفاوت‌های زنان و مردان تأکید می‌کند، بلکه تفاوت میان خود

زنان را هم شامل می‌شود و دیگر حتی آن هویت مشترکی که بین زنان، در موج اول و دوم دیده می‌شود، وجود ندارد.

از دید فمینیست‌ها، ادبیات نیز مانند دیگر نهادهای اجتماعی ماهیتی مردسالار دارد و به دست مردان ایجاد شده است. نویسندگان مرد مخاطبان خود را از جنس خود می‌دانند و تجربهٔ مردان را به همهٔ انسان‌ها سرایت می‌دهند. در این میان نویسندگان زن بایست برای نوشتن داستان‌های خود این قواعد و ساختار را بشکنند و در پی ایجاد نوعی ادبیات زنانه باشند. هلن سیکسو، نظریه‌پرداز فمینیسم پساساختارگرا، در باب ادبیات زنانه می‌نویسد: نوشتار زنانه در دو سطح تحول ایجاد می‌کند و این سطوح باز هم با نحوهٔ استفادهٔ استعاری و تحت‌اللفظی وی، یا فردی و ساختاری مطابقت می‌کند. زن، باید احساس جسمی خود را کشف کند و یاد بگیرد چگونه با زبان دربارهٔ تَنَش بنویسد. به‌ویژه زنان باید جنسیت خود را پیدا کنند، جنسیتی که صرفاً در تن خودشان ریشه دارد.

این نوع ادبیات زبان خاص زنان را نیز اقتضا می‌کند. زبان، به‌عنوان پدیدهٔ اجتماعی رابطه‌ای تنگاتنگ با طرز تلقی‌های اجتماعی دارد. مردان و زنان ازآن‌رو ازنظر اجتماعی تفاوت دارند که جامعه نقش‌های اجتماعی متفاوتی برای آنان تعیین می‌کند.

به‌این‌ترتیب، این گفتار است که در آثار نویسندگان زن و مرد متفاوت عمل می‌کند؛ یعنی زنان در داستان‌های خود گفتاری را به کار می‌برند که کاملاً با گفتار مردان متفاوت است. این گفتار شامل کنش زنانه، عواطف زنانه، علایق و لحن زنانه است که در آثار داستانی نمود پیدا می‌کند. این تفکیک در زبان را زبان جنسیتی می‌گویند و آن دربرگیرندهٔ ویژگی‌های زبانی است که مختص هر یک از دو جنس است. در این مفهوم، جنسیت زبانی معادل گونهٔ جنسیتی زبان در جامعه است. نشانه‌های گفتار زنانه چنین‌اند: «در زبان زنانه توجه به جزئیات و ترکیب کلی آن‌ها دقیق‌تر از زبان کلی‌نگر مردانه صورت می‌گیرد و اگرچه تابوی بی‌توجهی به جسم یا ابتذال جنسی آن گویای حال و هوایی مردانه است، لیکن حرمت‌گذاری زنانه به بدن، چونان محور زندگی در این زبان به اوج می‌رسد و هویتی جدید از نویسنده و مخاطب می‌آفریند» (محمدی اصل، ۱۳۸۸: ۹۴).

مطابق پژوهش‌های میدانی زبان‌شناسانی مانند لیکاف، زبان زنانه در تمایز با زبان مردان چنین ویژگی‌هایی دارد:

- زنان بدون توجه به سن و طبقهٔ اجتماعی خود، در مقایسه با مردان به تلفظ استاندارد و معیار گرایش بیشتری دارند؛

- زنان از رنگ واژگان و توصیفات رنگین بیشتر استفاده می‌کنند؛
- زنان از کلمات تابو و رکیک کمتر بهره می‌گیرند؛
- زنان در مقایسه با مردان از قیود تردید بیشتر استفاده می‌کنند؛
- جمله‌های کوتاه و تلگرافی و سؤالی (پرسش‌های کوتاه پایان جمله‌ها) در نوشته‌های زنان زیاد است.

با توجه به این پیشینه، نگارش زنانه برای بازتعریف و بازخوانی هویت زنان در میان داستان‌نویسان پدید آمد. به‌زعم آنان، ازآنجاکه بیشتر آثار را مردان تولید کرده‌اند، این تفکر به زنان القا شده است که این آثار را باید با دیدی مردانه بخوانند و از نگاه آن‌ها متن را تأویل کنند، اما اصطلاح نقد زن‌محور که اول‌بار «الاین شوالتر» آن را مطرح کرد خوانش آثار مردانه را با تحلیلی زنانه آغاز کرد. همچنین به زنان نشان داد که آثار هم‌جنس‌های خودشان را با تجربیات خودشان تطبیق دهند. «شوالتر» و منتقدان طرفدار مکتب «نقد زنان» متقابلاً توجه فراوانی به ساختار و مضامین آثار ادبی نویسندگان زن دارند. تا از این طریق به شناخت پویش روانی فعالیت‌های زنانه راه ببرند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۴۴). ازاین‌رو، نقد زن‌محور چهار حیطه از علوم را دربر می‌گیرد:

۱. حوزهٔ زیست‌شناختی که در متن صحنه‌هایی از اندام‌وارگی زنانه و خصوصیات فیزیولوژیکی زن برجسته می‌شود. این حوزه گاه چنان با مسائل اقتصادی (فمینیسم مارکسیستی) تلفیق می‌شود که برخی واکنش‌های زیست‌شناختی را به انحراف می‌کشاند. عمل روسپی‌گری یکی از این انحرافات است. این امر نیز خود شکلی دیگرگونه از تجاوز به حساب می‌آید؛ و در نظر فمینیست‌ها یکی دیگر از بخش‌های سلطهٔ مردان بر زنان است. احساسات جنسی شکلی از قدرت است و جنسیت که ساخته‌ای اجتماعی است به آن شکل می‌دهد و نه برعکس. زن و مرد را جنسیت از هم جدا می‌کند. آن‌ها از طریق الزامات اجتماعی ناهم‌جنس‌خواهی که برتری جنسی مرد و تسلیم جنسی زن را دربر دارد، تبدیل به دو جنس کاملاً متمایز از هم می‌شوند (تانگ، ۱۳۸۷: ۲۶۵).

۲. حوزهٔ زبان‌شناختی بر واژه‌ها و استفاده از عباراتی تکیه می‌کند که به بیان تجربه‌های زنانه می‌پردازد و از زبانی، غیر از زبانی که نویسندگان مرد در آثارشان به کار می‌گیرند، استفاده می‌کند. زنانه‌نویسی یعنی جنسیتی کردن ادبیات بر اساس تجربه و نگاه زنانه. این سبک مصرانه می‌خواهد شکل، صدا، محتوایی زنانه و متفاوت با صدای مردان بیافریند.

زنانه‌نویسی، یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات و حالت‌ها و روحیات خاص زنان به‌منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنسی زن. برای این دو حوزه شعرهای فروغ فرخزاد نمونهٔ بسیار خوبی است.

۳. حوزهٔ روان‌کاوانه که بر ذهن و روان زنان تکیه می‌کند. این حوزه بیشتر بر نظریات فروید در مورد ناخودآگاه تکیه دارد.

۴. حوزهٔ فرهنگی که در آن بر نقش جامعه در ارزش نهادن به زنان تأکید می‌شود.

## تحلیل تقابل‌های دوگانه در رمان «این خیابان سرعت‌گیر ندارد»

### خلاصهٔ رمان و جایگاه آن

مریم جهانی، متولد ۱۳۶۵، نویسندهٔ نوپایی که در سال ۱۳۹۳ اولین مجموعهٔ داستانی خود، با عنوان «چراغ‌های خاموش» را منتشر کرد. سپس با جدیت تمام، بعد از سه سال کار، رمان «این خیابان سرعت‌گیر ندارد» را از سوی انتشارات مرکز منتشر کرد. این رمان در خصوص زنی به نام «شهره» است که خلق‌وخویی مشابه با مردان دارد. او علاقهٔ بسیاری به رانندگی و اتومبیل دارد، این علاقهٔ او، درنهایت شغل و سرنوشت او را تعیین می‌کند و در تاکسیرانی مشغول به کار می‌شود که همین مسئله باعث درگیر شدن او با اجتماع و شرح داستان می‌گردد. تمام اتفاقات در کرمانشاه رخ می‌دهد و از زیبایی‌های داستان استفاده از لغات کردی و به‌کارگیری آن در داستان است. روایت زنی به نام «شهره» در جامعه‌ای بی‌رحم که به شغل نامتعارف رانندگی با تاکسی مشغول است. البته این نامتعارف بودن حضور یک زن جوان پشت فرمان یک تاکسی در یک شهرستان به وجود می‌آید وگرنه در پایتخت که بخواهیم نخواهیم به پست رانندهٔ تاکسی زن برمی‌خوریم و هیچ جای تعجب نیست؛ اما شهره، زن جوانی که از شغل خود لذت می‌برد، از دنده عوض کردن، از حاکم بلامنازع اتاق پراید خود بودن، از کرایه جمع کردن و لایی کشیدن و مالاندن به آینه ماشین‌های خارجی، جوری که فقط صدای دزدگیرشان دربیاید؛ اما آنچه برای نشان دادن قدرت شهره و توانایی او برای سینه سپر کردن در برابر جامعهٔ مردسالار، بیش‌ازاندازه به کار برده شده است، بخشیدن وجههٔ مردانه به این زن است. تا جایی که گاهی گمان می‌رود دغدغهٔ اصلی داستان نشان دادن حال‌وروز کسانی است که تبدیل شدن به جنس غیر خود، اولویت زندگی‌شان است. این‌که هرگز تن به پوشیدن دامن ندهد، از آرایش کردن بیزار باشد، از این‌که کبابی کنار خیابان صدایش بزند «برار»، کیف کند و عوضش

بگوید: «پنج تا بذار رو آتیش»؛ موقع نشستن به سیاق مردان پاها را بگشاید، زمخت و نامتناسب رفتار کند و خیلی داش‌مشتی آمیخته با لهجهٔ کردی حرف بزند، دلیلی بر این مدعاست.

رمان در بیست‌ونه فصل روایت می‌شود و نویسنده با فشردگی و ایجاز و ضرب‌آهنگ مناسب سعی کرده است خواننده را همراه با شخصیت‌های کتاب و خرده‌روایت‌هایش همگام کند. نویسنده بر مبنای لحن شهره که راوی داستان است، رمان را پی‌ریزی کرده است و در خلال داستان با به‌کارگیری به‌موقع از زبان و لهجه بر کیفیت و تأثیرگذاری داستان افزوده است. داستانی رئالیستی با نگاه زن‌محور در حوزهٔ مسائل اجتماعی و حقوق زنان در بستر فرهنگ سنتی حاکم بر بخشی از ایران، سرزمینی که با وجود گذشت زمان کماکان نگاهی سنتی و مردسالارانه به زندگی، به زن و دنیا دارند. این رمان، شروع روان و منسجمی دارد و در همان فصل اول و دوم، چالش اصلی قصه را نشان می‌دهد. شهره از زبان خودش معرفی می‌شود، از آرزویش در نوجوانی می‌گوید، یعنی رانندهٔ تاکسی شدن، از طلاقش، از همسرش، از مخالفت‌های مادر و حمایت‌های پدر می‌گوید، و حرف باب میلش این است که از شهره بشنود: «من پسر توأم!». شهره نمایندهٔ زنی عصیانگر است، علیه همهٔ باورها و رسوم مردسالارانهٔ «مردانی کوهستانی‌مزاج». قصه، بدون افت تا پایان ادامه دارد، هرچند پایان داستان به قوت شروعش نیست. در طول داستان، همه زن‌های داستان به‌گونه‌ای طبیعی اسیر ناکامی‌اند و حتی راوی نیز با وجود کوششی که می‌کند و حتی ادا و رفتارهای مردانه‌ای که به‌اجبار به آن تن می‌دهد، هردم، از هرسو با جدل و رویارویی مواجه است.

## سیر روایی رمان و شخصیت چندگانهٔ زن

«شاید همه‌چیز از یک موضوع انشای ساده تو دورهٔ راهنمایی‌ام شروع شد. «در آینده می‌خواهید چه‌کاره شوید؟» تمام آن شب رژهٔ مشاغل دیوانه‌ام کرد. تمام آن شب در کنار اسم هر شغلی یک تاکسی نارنجی هم پارک شده بود. تمام آن شب من دنده عوض کردم و بوق زدم و فحش دادم و مسافرهای جورواجور به مقصد رساندم و دست‌آخر جایی میان راه، با تاکسی پر از مسافر و دستمال‌یزدی دور گردن و نوار کاست یساری خوابم برد. روز بعد وقتی پای تخته از رو برگهٔ انشاءم خواندم که: من می‌خواهم راننده تاکسی بشوم، ولوله افتاد تو کلاس. معلم خط کش کوبید رو میز؛ اما من از خوشی سرتاپا بند نبودم. انگار با خواندن آن انشاء پدر و مادر و تاکسیرانی، یک‌صدا مهر تأیید زده بودند پای درخواستم...» (جهانی، ۱۳۹۷: ۷).

راوی «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» می‌خواهد راننده تاکسی شود. می‌خواهد با وجود تنعم خانواده این شغل مردانه و درعین‌حال نازل، ازنظر اطرافیانش را برگزیند. شاید در ابتدا این خواسته و رسیدن به آن چندان دور از ذهن نباشد؛ اما اگر در محیطی مردسالار باشی، آن‌وقت به قول راوی باید «پوستت به پوست کرگدن بگوید: زکی!»(همان: ۱۰). تا بتوانی از عهده‌اش برآیی. این‌ها و علاوه بر آن عشقی تازه، راوی را در مسیر اتفاقاتی قرار می‌دهند که هرآن ترس لغزیدن و پا پس کشیدنش می‌رود.

شخصیت زن در این رمان، چهره و لایه‌های گوناگونی دارد و به قول «یونگ» روانشناس بزرگ، زن مادر، زن همسر، زن یاور و لایه‌های دیگر که از این آفریده خدا می‌بینیم؛ اما تقریباً تمام زن‌های داستان بلااستثنا منفعل و زخم‌خوردهٔ سنت مذکر و درگیر رفتار مردان زندگی خود هستند. چه پدر باشد، چه برادر و چه شو هر: «وقتی پدر زل می‌زند به تلویزیون و می‌گوید: صداشه ببرین، یعنی مادر خفه شود. یعنی پدر ظرفیتش پر است»(جهانی،۱۳۹۷: ۱۶) یا سخن پدر شهره: «نان زن بی‌غیرتی میاره» (همان: ۱۶). محبوبه اهل هنر است، همین نقاشی کردن و علاقهٔ وی به شعر باعث جدایی از همسرش شده است، البته برای زوجی تحصیل‌کرده و ساکن تهران امروز، بهانهٔ محکمه‌پسندی، دست خواننده نمی‌دهد.

خاله گرفتار مردی معتاد و بدخلق است؛ اما خودش هم نمی‌داند چرا مرد را از خانه بیرون نمی‌کند و همچنان او را می‌پذیرد؟ «راستشه بخوای پدرش یه شیره‌ای الدنگ بد زبانه. بیشتر ارث و میراث خاله‌ی بیچاره مه دود کرد رفت هوا» (همان: ۱۰۱) خود شهره، شخصیت اصلی داستان که از شوهرش هیچ حُسن رفتاری نمی‌بیند و حتی رفتار زنانه او مشمئزکننده است. درواقع زنی مردصفت مثل شهره، چندان هم نباید از داشتن همسری با رفتار زنانه که می‌خواهد او را میکاپ کند و زنجیر طلا می‌اندازد و موقع نشستن پا روی پا می‌اندازد و لباس‌های رنگی می‌پوشد، بدش بیاید. این مرد زن‌منش، اما در جایی برای دادن خرجی، یک مرد «سیبیلوی بدجنس مقرراتی» می‌شود؛ و یا موقعی که با فروشنده لنز آبی مغازه، تیک می‌زند، «سراپا مردانگی و میل به تنوع و خیانت» می‌شود.

خانم ریحانی، همسایهٔ روبرویی که بی‌صاحب و تنها رها شده و کسی سراغش نمی‌آید، درحالی‌که او هنوز مصرّانه منتظر شوهرش است که به او خیانت کرده است. شراره، خواهر شهره مردی دارد که لذت خود را از تماشای تصاویر ماهواره، حتی در حضور زن و مادرزن و خواهرزنش پنهان نمی‌کند، کچل است و ظاهر درست‌وحسابی هم ندارد؛ اما شراره، دائم در ترس این است که

مبادا شوهرش به او خیانت کند. مردان این رمان همه بد هستند. همه سرعت‌گیر مسیر پیشرفت زنان‌اند. خواه زن هنرمند باشد، خواه یک دیپلمهٔ رانندهٔ تاکسی و یا مانند مادر شهره یک دختر مکنت‌دار خان‌زاده.

پدر شهره تنها مردی است که شهره او را می‌ستاید و با او قرابت روحی دارد؛ اما همین پدر به بدترین شکل سعی در تحقیر مادر دارد، به حرف‌های مادر اعتنا نمی‌کند و نگاهش بسیار مردسالارانه و زن‌ستیز است. وقتی می‌گوید: «مرد باید صبح که کفش می‌پوشد، شب از پا دربیاورد و الا مرد نیست، زن است» (جهانی،۱۳۹۷: ۱۶). شاید این پروبال دادن پدر به شهره برای رانندگی و رفتار پسرانه کردن، برآمده از درد اجاق‌کوری خودش باشد؛ چراکه بنا به فرهنگ حاکم بر رمان، اجاق‌کور، کسی است که اولاد ذکور نداشته باشد. «مخاطب این حرف‌ها دیوار بود یا سینی چایی یا تلویزیون یا... . پدر عادت داشت حرفش را خیره به جایی غیر از چشم مخاطبش بزند. اصولاً اشیا را انتخاب می‌کرد، چون زبان پاسخ‌گویی نداشتند. از پاسخ شنیدن و پرگویی بیزار بود. مادر اما مثل ظرفی که زیر چک‌چک سماور می‌گذارند، به ظهر نرسیده پر می‌شد از حرف، پدر که برمی‌گشت از سرکار، ناهارش را می‌داد و در همین حین زبانش هم کار می‌کرد. همه می‌دانستیم مادر فقط گوش‌های پدر را لایق شنیدن حرف‌هاش می‌داند» (همان: ۱۲).

اما سرنوشت زنان داستان چیست؟ محبوبه مغلوب کینه‌ورزی شوهر و زنی بی‌دست‌وپا که از شدت انفعال خودکشی و مرگ را برمی‌گزیند. مادر که تا آخر عمر همسر را تحمل می‌کند. تا بعد از او یک خانهٔ ویلایی درندشت، سود قابل‌ذکر یک سپرده بانکی، زندگی راحت و بی‌دغدغه نصیبش شود. شهره هم با تمام مردمآبی خود تا مردی متشخص و متمول را می‌بیند، سرتاپا می‌شود زن و تمایلات زنانه و عطش خواستن که کاملاً با شخصیتی که از او در این رمان شناخته‌ایم، در تعارض است! فرهاد که کشتی‌گیر و سمبل مرام پهلوانی است، تنها برای این وارد داستان شده تا نشان بدهد مردهای فرنگ‌رفتهٔ باسواد ورزشکار تهران‌نشین هم چیزی نیستند جز طمع برای تن و جسم زنان.

این حجم از سیاه‌نمایی همان‌قدر که دور از واقعیت است، کام مخاطب را نیز تلخ کرده است؛ و در پایان قادر به ایفای نقش مصلح یا ایجاد سر سوزن، تغییری در نگاه مردانهٔ جامعه نسبت به زنان نیست. این‌که توی خیابان‌های کرمانشاه، یک سمند زرد با راننده زنی که از شهره جوان‌تر است، ویراژ بدهد، نشان‌دهندهٔ بسامان شدن نیست و قدرت نجات دادن قصه را ندارد.

در کنار همه این‌ها، رمان حاضر از تعداد زیادی خرده‌روایت شکل گرفته است، با این‌که پرداخت آن‌ها شیواست و زبان کار بسیار روان است، اما در خدمت گره‌گشایی و گره‌افکنی اصلی نیست؛ چراکه در این رمان گره‌ای افکنده نمی‌شود. تعلیقی برای دانستن سرانجام وجود ندارد. انگار سوار تاکسی شدید تا زن راننده از روزگار و طلاق و سختی‌های زندگی و خاطرات کودکی، جوانی، ازدواج و کار خود بگوید. بعد هم قبل این‌که در مقصد پیاده‌تان کند، آهی بکشد و بگوید «هی... روزگار ماده‌کش نرپرورا» (جهانی،۱۳۹۷: ۲۶). آنچه مضمون رمان بدان اشاره می‌کند، ناتوانی و ضعف زنان است، نه قدرت آن‌ها. شهره یک عاصی واحد و تنهاست که نشان می‌دهد اگر می‌خواهید طوری که باب میلتان است زندگی کنید، باید مثل مردها باشید. اگر زن باشید، آرایش کنید، لباس زیبا و زنانه بپوشید، به زن بودن خود بنازید، از مواهب زنانه وجود خود بهره ببرید، از مادر شدن، هنر، رنگ و موسیقی لذت ببرید، اگر کسی موقع نشستن صندلی را برایتان عقب کشید، باید بسازید و بسوزید و تحمل کنید، باید تمام آرزوهایتان را بریزید در چاه مبال و این همان کلام اشتباه رمان است.

مریم جهانی با پرداخت خوب شخصیت شهره، توانسته خواننده را مجاب کند که می‌تواند کسی وجود داشته باشد که آرزوی راننده تاکسی شدن را از کودکی در سر داشته است. وی با استفاده از لحن و عمل مناسبی که برای راوی‌اش در نظر گرفته است، توانسته است، ترکیبی از زن بودن و راننده تاکسی بودن را، هرچند کمی عجیب در تهران و خیلی عجیب در شهرستان‌ها، به‌خوبی به خواننده نشان دهد؛ و درنهایت، داستان «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» داستان راننده بودن و راننده شدن نیست؛ داستان زنانی است که در کشاکش رسیدن به خواسته‌هایشان هستند و از قرار، همه زن‌های داستان به‌گونه‌ای شکست خورده‌اند و طرف دیگر این بازی مردها هستند. دخترخالهٔ راوی مطلقه است و شوهر سابقش اجازه نمی‌دهد او فرزندشان را ببیند. همسایه راوی زن دیوانه‌ای است که گویا شوهرش او را به خاطر زن دیگری ترک و خانه کوچکی در پایین‌شهر برایش اجاره کرده است و چند شخصیت دیگر زن که مردها، زندگی‌شان را به باد داده‌اند و نقطهٔ اوجش همکلاسی راوی است که والیبالیست خوبی بود و حالا «شاید به‌خاطر این‌که پدرش اجازه نداده است، او به یکی از مسابقاتی که در خارج از کشور برگزار می‌شده برود» (جهانی، ۳۸:۱۳۹۷). معتاد و کارتن‌خواب شده است!

## عناصر فمینیستی در رمان «این خیابان سرعت‌گیر ندارد»

### حاکمیت شخصیت زن‌محور در داستان

رمان «این خیابان سرعت‌گیر ندارد» در درجهٔ اوّل، رمانی با رویکرد و سبک مدرنیستی است که به توصیف تجربیات و مشکلات زنان در جامعه‌ای کاملاً سنتی می‌پردازد. شخصیت اصلی داستان، همچنین شخصیت‌های مهم دیگر اغلب زن هستند و داستان با توصیف احوال یک زن شروع می‌شود که قصد هنجارشکنی دارد. در این داستان بخش مردانهٔ شهره در زندگی اجتماعی‌اش شکل می‌گیرد و چون شغل این زن رانندگی تاکسی است، باید واژه‌های عامیانه و اصطلاحات آن‌ها استفاده می‌شد که به‌خوبی به کار برده شده است «جگرکی... سیخ‌ها را گربه‌شور می‌کند» (همان: ۱۰۴)؛ «تک می‌زدم به بشقاب...» (۱۰۵)؛ «شاعرانه ماعرانه را دور می‌ریزم و...» (۱۲۴)؛ «نگاه به نی‌قلیان بودنم نکن» (۱۱۵)؛ «بزنی یکیم بکشی ککم نمی‌گزه» (۲۴) و... هرچند در این رمان دنیای واقعی زن با آنچه تصوّر می‌رود، متفاوت است.

این رمان، در نوع اجتماعی، تجربه‌گرا و با شخصیت‌سازی مناسب، مخاطب را به چالش می‌طلبد. رمانی رئالیستی در حوزهٔ مسائل اجتماعی، با درون‌مایهٔ حوادث و اتفاقات زن‌محور در یک جامعهٔ مردسالار ایرانی است که از زبان شخصیت اوّل به شکلی فلسفی ارائه و بیان شده است. شاید گرایش به برخی رفتارهای جنس مخالف، برای بعضی‌ها در وهلهٔ اوّل جذاب باشد و نوعی کشش درونی در خود احساس کند، اما به‌محض ورود به این جهان نسبتاً دوگانه، وقایع پیش‌بینی‌نشده‌ای، یکی پس از دیگری شروع می‌شود و همین مسئله، دستمایهٔ رمان «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» شده است.

شهره، قهرمان داستان، زن جوانی است که میل درونی مهارنشدنی به یکی از مشاغل اغلب رایج، در میان مردها در جامعهٔ ایران، یعنی رانندگی تاکسی دارد و در راه رسیدن به این هدف، برخی از موقعیت‌های زندگی‌اش را از دست می‌دهد، اما شاد و سرخوش است که به میل درونی و هدف خود رسیده است. اولین پیامد دستیابی او به شغل موردعلاقه‌اش، نگاه تقابلی اطرافیان و به‌ویژه اعضای خانواده‌اش به رفتارهای تازهٔ او به‌عنوان رانندهٔ تاکسی است که با فروپاشی زندگی مشترک او ادامه می‌یابد. مادر راوی به‌شدت جبهه می‌گیرد و با اکراه رفتارهای دخترش را نظاره می‌کند و این از چشم شخصیت اصلی داستان دور نیست: «به خیالش من مرده‌ام و چهار سال است که دزدکی عزرائیل نفس می‌کشم. مادر می‌گوید که من بعد از طلاق به فنا رفته‌ام و می‌خواهد که خجالت بکشم به خاطر سبک‌سری‌هایم که شایستهٔ زن بی‌صاحب سی‌ساله نیست. من خجالت نمی‌کشم. به

جاش هر وقت می‌روم در خانه‌اش یک بوق ممتد، حواله اعصاب ضعیف دو همسایه‌اش می‌کنم. تا مادر سروپاپتی بیاید دم در و چنگی نمادین به صورت بکشد که یعنی «خدا ورت داره بی‌آبرو. صبر کن آمدم» (همان: ۱۲).

بااین‌حال، زن جوان مانند کسی که بعد از سال‌ها به آرزوی دیرینهٔ خود رسیده باشد، از موقعیت جدید زندگی خود احساس رضایت می‌کند و این را می‌توان، به خلأهای موجود در زندگی زنان در جامعهٔ امروز ایران نسبت داد که همواره زنان در پی حفظ نفوذ تاریخی نگاه مردانه به دنیای زنان بوده‌اند. برای قهرمان داستان، از دست دادن زندگی مشترک در مقابل به دست آوردن استقلال مالی و هویت جدید ارزش دارد و او از این مسئله گله و شکایتی ندارد: «روزی که بعد از سال‌ها وقفه، بالاخره راننده تاکسی شدم، شوهر داشتم و کمی خجالت‌زده بودم. یک سال بعد از هیچ‌کدام، نه در من، نه در شناسنامه‌ام اثری نماند» (همان: ۹).

دستیابی به هویت جدید، برای زن جوان داستان مرحله‌به‌مرحله اتفاق می‌افتد. او برای ساختن دنیای جدید، دنیای قبلی خود را مرحله‌به‌مرحله خراب می‌کند و در این راه، به رؤیاهای خود ایمان دارد و احساس می‌کند رسیدن به موقعیت جدیدی که سال‌ها به آن فکر کرده است، هزینه‌هایی هم دارد که باید پرداخت کند. شیرینی دنیای جدید، یادآوری تحقق رؤیاهای پیشین است که برای زن جوان حکم گنج ارزشمندی را دارد: «علاقهٔ روزافزون من به شغلم از وقتی معنای فلسفی به خودش گرفت که کشف کردم من حاکم بلامنازع این اتاقک همیشه لرزانم که هر کاریش بکنی تقه‌های ریزودرشتش می‌رود رو مخ. کشف کردم الیزابت یا همان تاکسی زرد من، یک کیفوری مخصوص و آنی به زن‌ها می‌دهد» (جهانی، ۱۳۹۷: ۱۶).

محیط جغرافیایی داستان، شهر کرمانشاه است و نگاه‌های شهروندان این خطه به رفتارهای نسبتاً متناقض یک زن جوان که به نوعی پا در کفش مردان شهر گذاشته است، باعث کنش‌های داستانی می‌شود. آدم‌های زیادی در پیرامون «شهره» زندگی می‌کنند که هرکدام، قصه‌های جداگانه و خاص خود را دارند و در این میان، محوریت ماجراها با سرگذشت زن‌ها است که اغلب ناخوشایند و در مواردی دردناک است. ازجمله سرگذشت شخصیت محبوبه دخترخاله راوی که در بسیاری از فصل‌های رمان به‌صورت موازی با وقایع اصلی رمان روایت می‌شود، بسی دردناک است. در این میان، فقط شخصیت شهره است که علیه عرف حاکم بر جامعه مردسالار اقدام عملی می‌کند و

بدعت‌هایی را در شهر پایه‌گذاری می‌کند که در ادامه، با ورود زن دیگری به این راه، شغل رانندگی تاکسی، مسیری که شهره پایه‌گذاری کرده به نوعی تداوم می‌یابد.

ساختار داستان لحنی مستحکم و مردانه دارد که با فضای ذهنی راوی همخوانی ایجاد می‌کند. از رفتارهای اغلب احساسی زنانه در لحن شهره چندان خبری نیست. در مقابل، رفتار شخصیت محبوبه به‌شدت احساسی است و شاید همین مسئله باعث شکستن تاروپود زندگی‌اش در مقابل مشکلات جامعه مردسالار می‌شود و آن‌که در این شرایط دشوار دوام می‌آورد، شهره است که در وجود او هم به‌مرور خصلت‌های زنانه از بین رفته و او حالا شخصیت دوگانه‌ای دارد که به‌رغم زن بودن، رفتارهای به‌شدت مردانه‌ای از خود بروز می‌دهد و این همان تناقض مستتر در طول رمان است که شرایط جامعه به این زن تحمیل کرده است؛ اما با وجود همه‌ی این‌ها آن نتیجه‌ای که از فضای کلی حاکم بر رمان به دست می‌آید شکست و سرخوردگی زنان است. تسلط نویسنده به ویژگی‌های اقلیمی و موقعیت جغرافیایی کرمانشاه، خیابان‌ها و کوچه‌پس‌کوچه‌های این شهر به همراه اشراف ایشان بر لهجه و فرهنگ حاکم بر این خطه، به نویسنده این فرصت را داده است تا با فشردگی و ایجاز و ضرب‌آهنگ مناسب به گفتن قصه‌ای باورپذیر بپردازد.

## پرداخت روانکاوانهٔ زنان در رمان

هر رمان، بخشی از سفر زندگی قهرمان و شخصیت‌هایش را با هر نوع کنش و واکنش بیان می‌کند. سفر زندگی، امری است که زنانه و مردانه دارد. مرد باید جنگجویی کند تا به جامعه اثبات کند که مرد است؛ زن چنان‌که هست، نیازی به اثبات ندارد مگر این‌که آلوده به افراط انرژی مردانه شده باشد و این آلودگی از جامعه‌ای مردسالار نشئت می‌گیرد. هنگامی‌که یک زن به‌گونه‌ای می‌جنگد که موردپذیرش جامعهٔ مردانه قرار بگیرد، احتمالاً در جایگاه همکار موفق می‌شود، اما این زن باید بداند شانس دیگری را از دست می‌دهد. مردان، دیگر او را در جایگاه معشوق نمی‌بینند. دختر امروزی از این تعارض چه رنج‌ها که نمی‌برد. برای همین است که شهره از نیازش به بودن مردی در زندگی‌اش می‌گوید که با صدای مردانه صدایش کند و بگوید شهره بیا ناهار بخور: «چه مرگم می‌شود این صلات ظهرهای کوفتی که وامی‌مانم از همه‌جا و صدای قاشق چنگال سفرهٔ خانوادهٔ خوشبخت، تو مخم می‌پیچد؟ یا صدای مردانه‌ای که اسم کوچکم را بر زبان بیاورد: شهره بیا ناهار بخور ... یا دست‌های آن مرد که بعد از غذا بسرد تو آب و کف سینک و ...» (جهانی، ۱۳۹۷: ۲۱).

از منظر روانکاوی شخصیت، آغاز هیجانی روایت از جانب راوی اوّل شخص که التهاب و هول و هراس زنانه را با شادی پسرانه یا مردانه در هنگام رانندگی، مسافرکشی، لایی کشیدن و... تلفیق می‌کند، همگی تلاشی برای ایجاد همگونی بین دنیای بیرون و دنیای درون شخصیت اصلی داستان یعنی «شهره» است و خود نشان ازگم‌گشتگی و تردیدی پنهان توأم با خوف است؛ اما هیچ‌گاه کم نمی‌آورد و بروزش نمی‌دهد: «در کلان‌شهر ما زنی پیدا نمی‌شود که دنده‌های دوزاری را مثل من با لذت عوض کند یا دخلش که پر شد خوشی بزند زیر دلش و ویرش بگیرد آینه بنز پارک شده بغل خیابان را ببوسد. یا سر چراغ و سر ظهر که راهی می‌شود خانه، شیشه‌های تاکسی‌اش را بالا بکشد و ولوم استریو را تا اند سرسام بلند کند تا کوفتگی کت‌وکولش در برود. در کلان‌شهر ما زن‌ها محتاط رانندگی می‌کنند و نمی‌دانند چه کیفی دارد شنیدن ناله موتور وقت دنده‌معکوس یا لایی کشیدن بی ترس لابه‌لالی ماشین‌های مدل‌بالا... در کلان‌شهر ما زن‌ها یک دنده می‌شناسند. دنده مُرده...» (جهانی، ۱۳۹۷: ۶۵).

روانشناسی زن در این رمان به شکل طبیعی و حتی ناآگاهانه فقط با روایت طبیعی از زن‌های دوروبر به چشم می‌خورد. زن‌هایی که خود با وجود تحمل و صبوری، عمری را در تقابل با خواسته‌های اصلی و نیازهای طبیعی به سر آورده‌اند و حس سرخوردگی و زیان‌دیدگی را در مبارزه با زن‌هایی که جسارت شنا در خلاف جهت آب را دارند، نمایان می‌کنند و مشکل اصلی را نادیده می‌گیرند؛ همچون شهره که سعی می‌کند خودش را برتر از یک مرد راننده نشان دهد و جلوی او نه‌تنها کم نمی‌آورد، بلکه او را فراری هم می‌دهد: «... یا بور شدن رانندهٔ تاکسی‌ای که اولش به خیال زن بودن طرف عربده‌کشان از ماشین پیاده می‌شود و با دیدن قفل فرمان تو دست زن سعی می‌کند در راه فرار به سمت ماشینش بدوبدو نکند» (همان: ۶۶)؛ و این‌که نه‌تنها در انجام برخی کارهای مردانه خجل نیست، بلکه اظهار فخر هم می‌کند: «آن‌ها حتماً نمی‌دانند نگاه وق‌زده شاگرد مکانیک و اوساش وقت بردن ماشین رو چاله تعویض روغن چه حس غروری دارد» (همان: ۶۷).

اگر بخواهیم زبان روایت رمان را نیز روانکاوانه بررسی کنیم، در سرتاسر رمان، لحن راوی، مردانه و حتی کوچه‌بازاری و به‌اصطلاح لاتی و داش‌مشتی می‌شود «بابک درحالی‌که در پارکینگ را می‌بندد و چشم می‌چرخاند در کوچه ببیند مردی، گربه نری، کلاغ چشم هیزی، در خانه‌های روبرو انتظار آمدن مرا نکشیده باشد»(همان: ۱۱۴). یا «نه دیه داداش باید یه سر تا مراسم کوفتی...برم» (همان: ۱۴۱) و... درحالی‌که ما خود در خیلی از شهرها شاهد زن‌های راننده وسایل نقلیه عمومی

هستیم، اما هیچ‌کدام به مرد بودن تظاهر نمی‌کنند و کارشان را انجام می‌دهند و حتی همکاران مرد با دیدن آن‌ها در اکثر مواقع رفتاری متین و فارغ از هر فکر و پیش‌داوری، توأم با همدلی و دوستی دارند. به نظر می‌رسد زن راوی داستان، بزرگ‌ترین مشکل روانی که دارد عدم باور درست به خود و شغلی است که انتخاب کرده است. با وجود شعارهای تساوی حقوق که در تمام طول کتاب سر می‌دهد، طبیعت وجود خودش نیز رانندگی تاکسی بودن نیست و خواننده دچار این شبهه نیز می‌شود که شاید این‌همه تقلا و رفتن به جلد یک مرد و تظاهرات مردانه و «برداشتن قفل عصایی برای دعوا» و... فقط برای خودنمایی و عرض وجود و حتی انتقام از شوهر خیانت‌کار است! نه چیز دیگر. هرچند با ورود فرهاد به داستان، شهره به‌سوی کارهای عامه‌پسند روی می‌کند، به‌خصوص که ناگهان همه شعارها را به یک سو می‌نهد و به صفحه موبایل چشم می‌دوزد تا کی پیام فرهاد برسد؛ اما عاقبت رابطه با فرهاد و پایان‌بندی خوب داستان، نویسنده را روی لبه تیغ نگه می‌دارد و از غلتیدن به عامه‌پسند بودن نجات می‌دهد.

در کل، ماجرای محوری داستان و به تعبیری بن‌مایهٔ اصلی روایت بر هنجارشکنی روانی یک زن استوار است؛ چنان‌که آغاز داستان نیز به‌خوبی با نمایش توجه‌برانگیز رفتار مردانهٔ یک زن رانندهٔ تاکسی، پیش از هر چیز براعت استهلالی برای معرفی و شناخت فضای روانی حاکم بر کلّ رمان است: «نازل را فرومی‌کنم تو سوراخ باک. نفس عمیقم پر بوی بنزین و عطر نان ساجی و باران می‌شود و مخم ارور می‌دهد که کدام بو به کدام بو است؟ مادر شیشه را کمی پایین می‌کشد و خان‌مآبانه دو اسکناس ده‌هزاری می‌گیرد بیرون...» (جهانی، ۱۳۹۷: ۵). یک محرّک روانی در شخصیت که شاید ریشه در گذشتهٔ او داشته باشد «مثل دیر پسردار شدن خانواده، مورد خطاب قرار گرفتن شهره از طرف پدر با لفظ «پسرم»، وابستگی خانواده به پول مادر و...». او را به سمتی سوق می‌دهد که روی پای خود بایستد و پس از مدت‌ها با حمایت پدر به آرزویش می‌رسد. «رانندگی را که فول شدم یک روز پدر با بوق‌های پیکان عشق‌بازی کمک‌خوابیده لاستیک دورسفید مارشال و قالپاق‌بنزی، کوچه را رو سر گذاشت» (همان: ۱۷). شهره، شغل رانندگی تاکسی را برای خودش برمی‌گزیند و روی تاکسی‌اش، الیزابت، کار می‌کند؛ اما شهر نگاه انتقادی به انتخاب «شهره» دارد و در مقابل او می‌ایستد. حتی مادر شهره هم از شغل دخترش راضی نیست، مادر نماینده نگاه سنتی به جایگاه زن در کتاب است: «مادر می‌گوید که من بعد از طلاق به فنا رفته‌ام، می‌خواهد که خجالت بکشم به خاطر سبک‌سری‌هایم که شایسته زن بی‌صاحب سی‌ساله نیست. من خجالت نمی‌کشم. به

جاش هر وقت می‌روم در خانه‌اش، بوق ممتدی حواله اعصاب ضعیف دو همسایه‌اش می‌کنم تا مادر سروپاپتی بیاید دم در و چنگی نمادین به صورت بکشد» (جهانی، ۱۳۹۷: ۱۲).

ازنظر روانکاوی، شخصیت‌های زن داستان نیز به نوعی با شخصیت اوّل همسو و همراه‌اند و آن‌ها را می‌توان در یک رده شخصیتی قرارداد؛ اما شهره کمی متفاوت است؛ چراکه اغلب زنان رفتاری منفعلانه دارند، جز شهره که در تقابل با فضای جامعهٔ کنونی خود می‌باشد. تا این‌که زنی به‌عنوان راننده تاکسی‌ای دیگر، سوار سمند، پیدا می‌شود و موقعیت شهره را به‌عنوان تنها زن راننده در کرمانشاه، تغییر می‌دهد، تغییر نگاه‌ها از همین‌جا شروع می‌شود؛ و این تنها امیدی است که در رمان برای رسیدن به تحولات جامعهٔ زنان داده می‌شود؛ اما مشکلی که هست، مطلقه بودن و طرز نگاه مردم به آن‌هاست. این اشخاص همانند اغلب انسان‌های عصر مدرنیسم کنش‌پذیر و گریزان از هویت و گذشتهٔ خویش‌اند، انسان‌هایی دور شده از گوهر راستین خویش که از بازسازی سیمای واقعی‌شان هراسان‌اند و درعین‌حال تلاش دارند تا با یک ژست مردانه، به محدودیت‌ها و کمبودهای خود سرپوش بگذارند. آدم‌هایی فاقد انسجام ساختاری با جامعه و درنتیجه اجتماع گریز و تنها که ترس از بازسازی خویش، آن‌ها را به ازدحامی تصنعی کشانده است.

تلاش نویسنده در این رمان انتقاد از سنت مردسالاری و برداشتی است که زنان در چنین جامعه‌ای از جنسیت خود دارند، چنان‌که متن رمان آشکارا از نحوهٔ نگاه به زن در جهان‌بینی مردان انتقاد می‌کند و به این‌که از زن به‌عنوان موجودی ضعیف و دست‌وپاچُلفتی که از عهدهٔ امرارمعاش خود نیز برنمی‌آید، نام برده می‌شود، به‌شدت معترض است؛ به‌گونه‌ای که از زبان شخصیت اصلی داستان، زن مطلقه را آزادشده از بند اسارت مردان می‌داند.

شعاری بودن در همه روایت‌ها، تقسیم دنیا به سیاه‌وسفید، تقابل دنیای مردسالار با دنیای متجدّد که فهمیده زن با مرد برابر است، پراکنده‌گویی، تأکید بیش‌ازحد بر احساسات شخصیت‌ها، فرار از کنش و پیگیری عمل داستانی، طرح‌های دم‌دستی برای نمایش ارتباط آدم‌ها، تأکید احمقانه شخصیت‌ها بر تکرار اشتباهات گذشته، همه و همه برای آن است که در هر فصل، روایتی از شخصیت راننده تاکسی در نسبت با یکی از آدم‌های اطرافش ارائه شود و فقط برای نشان دادن ظلم همه‌جانبه جامعه مردسالار به زن‌هاست. جای دادن وظیفهٔ مقابله با مردسالاری ایرانی، با کمک همه عناصر در مغز مخاطب، با شدّت و حدّت انجام می‌گیرد. داستانی بدون طرح و پیرنگ، بدون گره‌افکنی و گره‌گشایی، مروری صرف بر سیاهی زندگی یک زنِ با شرف ایرانی که هیچ راهی

برای نجات زندگی خود و دیگر زنان مستقل دور و بَرش ندارد. ولی چون یک قهرمان به مقاومتش ادامه می‌دهد؛ و با انکار حقیقی ترین بخش وجودش، به استقلال خود تحقق می‌بخشید، منتهی این استقلال او را تنها یا حتی تنهاتر کرده‌است.

حقیرپنداری زن در جامعه، به شکلی ناخواسته و تحمیلی بر دنیای ذهن و روان زنان داستان، سایه افکنده و هویت آن‌ها را خدشه‌دار کرده است؛ اما این بار مانند شخصیت‌های دیگر داستان‌های هم‌طرازش، نه‌تنها کنار نمی‌کشند، بلکه با تهاجمی انتقام‌جویانه در جامعه مردسالار، به دنبال علایق، آرمان‌ها و آرزوهای خود هستند؛ و این‌هاست که روند روانکاوانهٔ زنان، در این رمان را شکل می‌دهند و شخصیت‌های آن را از آثار زنانهٔ دیگر متمایز و برجسته می‌کنند.

ازنظر روانکاوی آنچه ذهن و روان شهره را به تقابل و ساختارشکنی در جامعه وامی‌دارد، ریشه در جامعه و افراد پیرامون وی دارد که هیچ، زنِ موفق و شادی در اطراف خود نمی‌بیند. پس بدبختی‌های زنان را در زن بودن و موفقیت و خوشبختی را در رهایی از آن می‌داند. «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*»، خود نماد لغو بازدارنده‌های زندگی است، سرعت‌گیر نوعی تهدید و اجبار در داشتن رفتار بهنجار است، اسم رمان از همان ابتدا به ما می‌فهماند که همه، بازدارنده و سرعت‌گیر زندگی شهره هستند، اما وی بی‌باک و جسور به راه خود ادامه می‌دهد و با عدم توجه به تهدیدهای اطرافیان و سنت‌های پایه‌گذاری‌شده در جامعه، مخصوصاً جامعهٔ مردسالار کرمانشاه، این سرعت‌گیرها را که مانند حصار و مانعی، برای استقلال وی هستند از سر راه برمی‌دارد تا بیش از این احساساتی برخورد نکند: «فرهاد گفت: من دقت کردم. اینجا بیشتر از هر چیز و همه‌کس، این خود زن‌ها هستند که واسه خودشون حصار می‌خرن. چرا باید زن‌های ما با همهٔ مسائل زندگی‌شون این‌قدر احساساتی برخورد کنند» (همان: ۸۶). همان‌گونه که رفتارهای درونی و احساساتی بیش‌ازحد محبوبه، دخترخالهٔ شهره، وی را دچار روان‌نژندی کرده است، او در اثر فشارهای روحی و اختلالات روانی از دست شوهرش فرار کرده، طلاق گرفته و خانه‌نشین شده است؛ اما برخلاف وی شهره زنی است که نمی‌خواهد گوشه‌نشین باشد. شهر او دهکده‌ای است، محصور در رشته‌کوه‌های برف‌گرفته و مردانی دارد کوهستانی مزاج! شهری که آرام‌آرام پوست می‌اندازد. حامد، به دلیل حس تنوع‌طلبی‌ای که دارد، او را طلاق داده است؛ انگار چون او زن است نباید روی پای خود بایستد و زن‌ها تنها و تنها باید آخر زنانگی باشند و شهره، نیست! چراکه شغلی برگزیده که در آن شهر، رسم نیست، پس در نظر حامد چندش‌آور به نظر می‌رسد تا این‌که منجر به طلاق می‌شود «حامد گفت:

مسافرکشی از زنانگی ساقطت می‌کنه، مردای این شهر مگه می‌ذارن شاخ بشی براشون» (جهانی، ۱۳۹۷: ۱۱۰).

## تبعیض جنسی و اقتصادی

اکثر منتقدین و صاحب‌نظران فمینیست مارکسیستی معتقدند که تبعیض اقتصادی و وابستگی مالی به مردان باعث تبعیض جنسی، نابرابری و نابهنجاری‌های جنسیتی در روابط زن و مرد می‌شود. این مسئله از منظر زنان فمینیست‌گرا، از اولین و بنیادی‌ترین اجحاف‌ها در جامعهٔ مردسالار تلقی شده است. برای رهایی از چنین اجحافی، چاره‌ای جز استقلال اقتصادی نیست. نمونهٔ چنین زنی را در رمان «*این خیابان سرعت‌گیر ندارد*» در شخصیت «شهره» می‌توان دید. وی به‌عنوان یک زن جوان، سعی می‌کند جسورانه حصاری از رفتارهای مردانه ایجاد کند تا کسی جرئت بد نگاه کردن به او را نداشته باشد و بتواند به امرارمعاش خود بپردازد؛ درحالی‌که جز حمایت پدر در برابر رفتارهای مردانه‌اش هیچ‌چیزی نداشت، مگر اراده و خواست خودش برای رسیدن به شغلی که سخت به آن علاقه‌مند بود، آن‌هم از دوران نوجوانی. شغلی که همه آن را مردانه می‌دانند؛ رانندهٔ تاکسی نارنجی شدن، برای زندگی کردن!

زنان این رمان، یا مطیع و وابسته به اقتصاد مردسالاری‌اند و حامی نگاه سنتی که مادر، خالهٔ شهره و خانم ریحانی نمایندهٔ آن هستند؛ یا تاب مقاومت در برابر شرایط را ندارند، آدمِ جنگیدن هم نیستند که در این صورت می‌شکنند چنان‌که فریبا و محبوبه شکستند، اما باز وابسته به اقتصاد مردسالاری هستند؛ و یا طغیانگرند چنان‌که شهره بود؛ عصیانگری تنها که می‌خواهد روی پای خود بایستد. شهره راز تنهایی‌اش را درهمان فصل اول رو می‌کند، در مواجهه با متلک جوانی که می‌گوید: «هی خانم گاز تو آشپزخانه‌س...» حدیث نفسش چنین است: «من جای هر دو گاز را خوب می‌شناسم و شاید دردم همین باشد که تنها مانده‌ام» (جهانی، ۱۳۹۷: ۱۲).

شهره برای اثبات خود و توانایی‌هایش چاره‌ای ندارد، جز آن‌که مرد شود و یا رو به رفتارهای مردانه بیاورد تا دوشادوش مردان پول دربیاورد؛ زیرا همه حتی زنان، در آن شهر همه‌چیز را مردانه می‌بینند و می‌سنجند. نگاه تقابلی که میان شهره و دیگرانی که مقابلش موضع می‌گیرند، نتیجهٔ رفتارهای رادیکالی، متعصبانه و به دور از عقلانیت است، در محیط سنتی شهری که دختر ورزشکارش چون اجازهٔ پدر را برای خروج از کشور ندارد، معتاد به کراک می‌شود و در خیابان‌ها

گدایی می‌کند (خرده‌روایت فریبا)؛ و در جامعه‌ای که حق حضانت فرزند به‌سختی به مادر می‌رسد، زن مطلقه‌اش در اوج جوانی، حمایت مالی و روانی خانواده را نه‌تنها ندارد که با سرزنش‌های پدر و یک روحیهٔ متزلزل می‌شکند و اقدام به خودکشی می‌کند ولو چند بارش نافرجام باشد و نهایتاً موفق می‌شود (خرده‌روایت محبوبه).

## هرزه‌نگاری و جامعه‌شناسی بدن زنان

یکی دیگر از مباحث مهم در زیست‌شناسی فمینیستی، هرزه‌نگاری[۵] است. هرزه‌نگاری اگر از جانب مردان باشد، محصول نابرابری در روابط جنسی و برای تحقیر زنان و تنزل شأن و مقام آن‌هاست؛ اگرچه احساسات جامعه دربارهٔ آثار هرزه‌نگاری متغیّر است، این پدیده مبتنی بر آسیب زنان و شیءوارگی آن‌هاست، چنان‌که می‌توان گفت هرزه‌نگاری «طرح صریح مطالب جنسی در قالب نوشته‌های تصویری و توصیف کلامی اندام‌های جنسی و انواع مختلف آمیزش است» (تانگ، ۱۳۸۷: ۱۸۳)، اما هرزه‌نگاری زن نوعی فریاد عتاب‌آلود بر سر جامعه است.

این نوع نگرش در برخی شخصیت‌های این رمان هویداست، شهره: «سکوت و برق نگاه فرهاد می‌ترساندم. می‌گوید: یادته بهت گفتم من از چوب کشتی گیر می‌سازم؟ سوگند قدش از تو کوتاه‌تر بود. تپل تر بود؛ اما من کاری باهاش کردم که...می‌گویم: داره شب میشه فرهاد باید برگردم. می‌گوید می‌خوای بریم عقب ماشین بشینیم» (جهانی، ۱۳۹۷: ۱۴۰) یا از موقعیتی که شهره در مواجهه با فرهاد به جای مقنعه از روسری استفاده کرده است از آرایشش به رنگ‌مالی تعبیر می‌کند که روی صورتش سنگینی می‌کند «مهتاب گفت این آرایشه تو کردی یا رنگ مالیه؟ گفتم: بیشتر از این بلد نیستم» (همان: ۴۸) یا از فریبایی که گدایی می‌کند و معتاد شده است و از محبوبه‌ای که راهی جز خودکشی ندارد؛ و شهره‌ای که زنانگی خود را قربانی عقده‌هایش کرده تا در برابر مرد کم نیاورد و در حد توانش از آن‌ها انتقام بگیرد؛ هرچند زن در حین جنگجویی و مبارزه‌اش، نباید خودش و بدنش سایر نقش‌هایش مثل مادر، همسر و دختر خانواده بودن را قربانی کند، چنان‌که شهرهٔ این قصه کرد. شهره از یک زن در درونش می‌گوید زنی که مدام توسط وی سرکوب می‌شود، حتی اجازه نمی‌دهد اشک‌هایش بریزند. شهره، زن جنگجو و تنهای این قصه است که به‌عنوان یک زن متجدد با انکار حقیقی‌ترین بخش وجودش به استقلال خود تحقّق بخشیده است؛ منتهی این استقلال او را تنها یا حتی تنهاتر کرده است. تمایل زنان، به تغییر دادن شکل بدنشان از طریق آرایش یا جراحی در دورهٔ مدرن، حاکی از استقلال آنان نیست، بلکه خود نوعی بازی کردن در زمین مردانه‌ای است که

آنان را چونان وسیله‌ای صنعتی برای ایجاد جذابیت و درآمدزایی بیشتر کالاها، ارضای جنسی و... می‌خواهد. رویکردی که ارزش اجتماعی زنان را در این شیءوارگی بدن می‌جوید.

بازار بسیار گستردهٔ وسایل آرایش و طراحی بدن خود گواه تحقق چنین امری است؛ محملی سوداگرانه که هر روز ابزارهای فراوان برای تغییر در ظواهر بدن عرضه می‌کند. فرد با تغییر در بدن خود در آرزوی آن است که هستی‌اش را دگرگون کند؛ یعنی احساس هویت خویش را نسبت به بدنی که برایش از کار افتاده است، نمایان می‌کند. بدین ترتیب، بدن دیگر تجسم غیرقابل‌تقلیلی از خود نیست، بلکه یک برساختهٔ شخصی است؛ یک شیء گذرا و قابل دست‌کاری که می‌توان بارها و بارها بنا بر تمایل فرد تغییرش داد.

امروزه بدن به مکانی جذاب برای گفتمان اجتماعی بدل شده است؛ چنان‌که می‌توان روسپی‌گری را نمونه‌ای از این گفتمان زن بنیاد و از دید فمینیست‌ها گونه‌ای از اقتدارشکنی مردان دانست. این وجه اعتراض، دو رویهٔ متناقض دارد: از یک سو، نشانه‌ای با پیامدهای منفی از سیطرهٔ مردسالاری در جامعه است و از دیگر سو، تلاش قهری و تقابلی زنان، برای به اختیار گرفتن قدرت جنسی خویش محسوب می‌شود، اندیشه‌های آفت‌زا و آسیب‌افزا که به‌سختی کیان جوامع اخلاق مدار را تهدید می‌کند. عمل روسپی‌گری از منظر فمینیست‌ها، از یک سو، نوعی در اختیار گرفتن اقتدار جنسی خویش و راهی برای سلطه بر مردان دانسته می‌شود و از دیگر سو، همان‌گونه که ژان بودریار بیان کرده است، بدن «زیباترین شیء» قابل سرمایه‌گذاری فردی و اجتماعی است.

بازنمایی یا برجسته ساختن اندام زنانه در متن‌های فمینیستی، آگاهانه یا ناآگاهانه نوعی بهره‌برداری از «حس بیزاری» در هنر است که پیچیدگی متن و چندمعنایی آن را نیز به دنبال دارد؛ درست مانند «هرزه‌نگاری» که در تحلیل فمینیستی بایستی آن را نشانه‌ای از حضور پس‌زمینهٔ هراس پنهان دانست. پدیدهٔ «بیزاری»، که از اصطلاحات برساختهٔ کریستوا و دستاورد فمینیستی او در واکاوی نظریهٔ ژاک لاکان و فروید است، بر این نکته تأکید می‌ورزد که نوشته‌های شاعرانه از تجربیات پیشاادیپی دوتایی مادر- فرزند سرچشمه می‌گیرد و هر مرد یا زنی، بدون تمایز جنسی، از غنای مادرانه و احساس همبستگی و یکسانی با مادر بدان دست می‌یابند، اما به‌محض آشنایی انسان با مفهوم فرومایگی[۶] و بیرون راندن دیگری از وجود خود که در ابتدا با دور شدن مادر ایجاد می‌شود، شکاف‌هایی در کیستی (هویت) فرد ایجاد می‌شود که فرد را وامی‌دارد پیوسته پاسدار حریم و استقلال خویش باشد. حس بیزاری از همین‌جا آغاز می‌شود و مرزهای گنگ، نامشخص و پنهان

خود و خویشتن را بیمناک می‌سازد. «بیرون راندن دیگری» پیش‌نیازی برای کیستی ذهنی و پرورش آن است و فرایندی لازم برای هستی یافتن هر خود و خویشتنی است (کورس، ۱۳۸۷: ۲۸۸– ۲۹۸).

در رمان موردبحث ما، بهره‌مندی از «بیزاری» با برجسته کردن زنانگی به‌وضوح آشکار است «مقنعه نپوشیده‌ام. آرایش هم کرده‌ام؛ از آن آرایش‌های بی‌سلیقه که حال حامد را به هم می‌زند» (جهانی، ۱۳۹۷: ۴۷). این تصاویر بی‌پرده از شخصیت‌های زنانی که در راه کسب هویت خویشتن ناکام ماندند و برای جبران ناکامی و ناتوانی از پاسداری حریم خویشتن و ایجاد معقول «حس بیزاری» به مرگ و انتحار راضی شده‌اند (مثل محبوبه) که نشانه‌ای از شکل‌گیری زبان زنانه در متن است؛ چه نویسنده رمان دانسته به این مهم دست یافته باشد، چه ناخودآگاه در رمان به کار رفته باشد. به‌طور مشخص، در این رمان سرگشتگی نشانه‌های خاص در دو شخصیت ویران‌شدهٔ محبوبه و فریبا به‌خوبی مشهود است. آن‌ها مدام در کشاکشِ بازیابی «منِ» گذشتهٔ خود با هویت جدیدشان هستند. هرچند این سرگشتگی در شخصیت‌پردازی محبوبه نسبتاً دقیق‌تر صورت گرفته است؛ چنان‌که حوادث و وقایع نامنظم و پراکنده در «ضمیر ناخودآگاه و نیمه خودآگاه» او سوسو می‌زنند و پیوسته او را در شکنجهٔ روحی می‌افکنند.

## کاربست معیارهای زیباشناختی زبان زنانه

ویژگی ساختارشکنانهٔ زبانی که امروز «زبان زنانه» یا «ادبیات زنانه» می‌نامند، بس ریشه‌ای‌تر از ساختارشکنی صوری و سطحی است. درون‌مایهٔ جنسیتی و صدای زنانه در ادبیات، اغلب رنگ «زبان‌درازی، گستاخی، پرخاش یا پرده‌دری، برانگیزی و مضحکه‌آوری» دارد؛ و این جنسیت همان چیزی است که داغ سده‌های اسارت و سرکوب تاریخی را بر خود پذیرفته است. زن هنرمندی که می‌خواهد به ندای درونی «منِ» سرکوب‌شدهٔ خویش دل بسپارد و از آرزوها، خشم‌ها و عشق فروخفتهٔ خود بگوید و ترجمانِ این «منِ» ممنوع و نکوهیده شود، خواه‌ناخواه، تابوشکنی کرده است. شورشی و عقده‌ای خوانده شده و طرد می‌شود و این بهایی است که باید پرداخت و راه دیگری وجود ندارد. همان‌گونه که در این رمان، شهره بهای سنت‌شکنی خود را می‌پردازد. وی مادر شدن، لباس زنانه پوشیدن، آرایش زنانه، خانواده و همسر خود را در برابر طغیان، علیه جامعهٔ مردسالار و به دست آوردن آرزوهایش از دست می‌دهد. هرچند ندای زنانهٔ درونی همیشه همراه وی هست.

شهره برای نیل به اهدافش، شغل رانندهٔ تاکسی بودن را برمی‌گزیند. زبان داستان، گیرا و برازندهٔ رانندهٔ تاکسی زن است. نویسنده توانسته است زبانِ مناسب شخصیتی را خلق کند که در جامعه کمتر

دیده شده است؛ اما هرچه در داستان جلو می‌رویم زبان یک زن راننده تاکسی کمرنگ، و به یک زن معمولی نزدیک‌تر می‌شود.

برخلاف اکثر رمان‌ها، این داستان در شهر دیگری اتفاق می‌افتد. ما با راوی راننده‌مان به خیابان‌های کرمانشاه می‌رویم و زیر بارانش خیس می‌شویم، سردمان می‌شود و بعد می‌رویم پارک کوهستان و برمی‌گردیم توی خانه؛ اما نکته دیگر رمان حاضر این است که تنها مردی که مورد تأیید راوی است پدرش است که او هم سال‌هاست فوت شده و حتی در همان شخصیت پدر هم رگه‌هایی از مردسالاری دیده می‌شود. زیبایی توصیفی جهان داستان، هرچند تلخ باشد، جهانی است که مردهای ظالمی دارد. مردهایی که بیشتر اوقات زورشان به تنها کسی که می‌رسد، زن‌هایشان است. این بدبینی نویسنده شاید کمی دور از واقع باشد، اما خیالی هم نیست و هنوز می‌شود چنین انسان‌ها و چنین جوامعی را در کشورمان ببینیم. پایان‌بندی زیبای رمان ترکیبی از ترس و امید است؛ اوج شکست یکی از زن‌های داستان، با آغاز کار یک رانندهٔ تاکسی زن دیگر، در کرمانشاه همراه می‌شود و همین نشان می‌دهد که نگاه نویسنده به جهان داستان و حتی جامعه‌اش نگاهی بدبینانه، اما پر امید توأم با توصیفاتی بسیار زیباست. این امر، رمان را پرکشش کرده است و جهانی را به تصویر می‌کشد که با مفاهیم عمیق انسانی آشنایی‌زدایی دارد. از نشانه‌های زیباشناختی متن زن‌محورانهٔ رمان، چگونگی توصیفات، کاربرد جمله‌های کوتاه، عواطف خاص زنانه و نحوهٔ نگرش زنانه به انسان‌ها، دنیای پیرامون و جامعه است «ترک‌های ریز سقف ما، قدرت خارق‌العاده‌ای در به حرف آوردن محبوبه دارند. وقتی با لبخندی مصنوعی زل می‌زند به دهانم و من کلافه می‌شوم از این‌که هیچ واکنشی به تعریف حوادث یک روز رانندگی‌ام نشان نمی‌دهد، کافی است تو هال یا اتاق خودش یا اتاق من دراز بکشد و چشمش بیفتد به یکی از آن ترک‌ها...» (همان: ۷۳) و یا: «مادر کجاست تا بزند به سینه و چنگ نمادین بکشد به صورت برای دخترش؟ کجاست که ببیند با همین پراید لگن، پرشیای ال ایکس سوسک می کنم؟ ببیند که الزابت چه آتشی می سوزاند؟ محبوبه از خداش است که کیلومتر شمار بچسبد. از خداش است که این سرعت را نه در بلوار طاق بستان که در جاده چالوس داشته باشیم...» (همان: ۴۳).

از دیگر خصایص نوشتار مریم جهانی، بهره گرفتن ازلهجهٔ زیبای کردی کرمانشاهی و ترکیب زبان بومی با زبان معیار است: «و نوای ساختمان سازیه گی چنگ کیشامه گیس خوم وتم مه نیلم و گرد مهین مهین عروسی بکید» (همان: ۹۱) و «شمارهٔ اصغر را بگر. بوش ایران دری مری» (همان:

۹۰). یا «تا روزی که زنده ام رو به خواهری نمکُنم که یکی یه دانه برادرمانه کشاند دادگاه بری جیفه دنیا» (همان: ۸۸) که می‌تواند بر قابلیت زبان داستان بیفزاید. هرچند آوردن ترجمه در پارانتز، آن هم فقط در گفتگو، می‌تواند بر یکدستی زبان اثر لطمه وارد کند، اما نویسنده با ترکیب لحن راوی و لحن روایت، در تنهٔ روایی رمان، با ترکیب‌بندی جدیدتر، بر فردیت و خاص بودن اثر افزوده است.

از طرفی وجود پرسش‌ها و خرده‌روایت‌هاست که به رمان شکل می‌دهد، خواننده را به تأمل دعوت می‌کند و نوعی اقتدار نویسندهٔ زن و دخالت‌های آشکار او را در سوق دهی به ذهن مخاطبان به‌ویژه مخاطبان زن نشان می‌دهد: «دستم دارد از حرارتی نامعلوم می‌سوزد. روح مارمولکی می‌گوید: این هیجانی که تو داری از آن نوعش نیست که آیینهٔ این پورشهٔ بغل خیابان را با ظرافت طوری ببوسی که فقط دزدگیر حساسش به صدا دربیاد. روح مارمولکی‌ام می‌گوید: بزن بغل، بزن بغل بی‌اقبال... هراسانم نمی‌بینی؟» (همان: ۱۰۳).

در نگرش فمینیستی، این خواهش ناهمجنس‌گرایانهٔ مردان است که خواهان ارزیابی زیبایی‌شناختی از ابژهٔ کانونی زنان است. بهترین مثال برای این ویژگی مردانه در نگاه فمینیستی تابلوی ژان لئون ژروم[۷] به نام «بازار بردهٔ رومی» (۱۸۸۴م) است. نقاش در این نگاره، دختر بردهٔ جوانی را در بازار برده‌فروشی در برابر گروهی از مردان خریدار تیزبین نشان می‌دهد (کورس، ۱۳۸۷: ۱۱۰-۱۱۱). ازاین‌روی بررسی دیدن و آنچه «نگاه خیرهٔ مردان»[۸] شناخته شده است، این گمان را برانگیخته است که توان نگاه کردن به دیگران نشانه‌ای از قدرت جنسی و اجتماعی است. تئوری‌های خیره نگریستن بر پویایی دید، بر برتری و کنترل آن، بر ابژهٔ زیبایی‌شناختی پای می‌فشارد. در این تئوری‌ها از جداسازی خواهش و آرزو از خوشی می‌پرهیزند... گویا به زنان جایگاه فروتر و بی‌کنش- کسانی که نگریسته می‌شوند- واگذار می‌شود، درحالی‌که مردان سوژه‌هایی کوشا هستند که نگاه می‌کنند. این خصیصه در سراسر رمان به‌خوبی منعکس شده است: «صاب کارش انگار دیه دانسته بود دخترم غیر مه کس‌وکاری نداره یه روز خواسته بشش دست‌درازی بکنه دخترم شیشهٔ در مغازه ره شکسته و کتفشه جرانده»[۹] (همان:۲۰) و «مرد پنج‌هزاری برای کرایه به طرفم دراز می‌کند پول را می‌گیرم لیزی کاغذ زیرش را حس می‌کنم پول را روی داشبرد می‌اندازم و کارت را جلو چشمش پاره می‌کنم»[۱۰] (همان: ۲۴)؛ ویژگی‌ای که جنبه‌های نگاه زن‌محور را در رمان تقویت می‌کند و در سرتاسر داستان، شهره را نمایندهٔ بی‌مانند این نگرش نشان می‌دهد.

## نتیجه‌گیری

رمان موردبحث، رمانی با رویکرد و سبک مدرنیستی است و به دنبال توصیف مسائل دنیای زنانی است که با رویکردی انتقادی و اعتراضی به کیستی (هویت) مردد و معلق خویش، بین دنیایی مردسالار و تمایلات دنیای زنانه قرار گرفته‌اند و به سبب ناتوانی از ایجاد تعادل در «حس بیزاری» و رسیدن به مرز استقلال فردی و اجتماعی به گرداب‌هایی چون طلاق، خودکشی و مرگ گرفتار شده‌اند، زنانی آسیب‌خورده از حاکمیت اقتدار و سلطهٔ جامعهٔ پدرسالار که گرفتار ناهنجاری رفتاری و روان‌پریشی هستند. نویسنده، داستان را با توصیف التهاب و هیجان زنان در شهری چون کرمانشاه، آغاز می‌کند، شخصیت‌هایی که به سبب حوادث گذشته امکان زندگی عادی و متعاقب آن سلامت روانی ندارند. نتیجه‌ای که از درون‌مایهٔ رمان به دست می‌آید نابهنجاری‌های روانی برای زنان، ناشی از زندگی در جامعهٔ اقتدارطلب مردانه است. زندگی در دنیای مدرن که سلطهٔ مردانهٔ خویش را به کمک فناوری گسترانیده است و زنان را ابزاری زیردست برای تمایلات مادی و شهوانی قرار داده است. در آخر آنچه شخصیت اصلی رمان، به جامعهٔ زنان می‌گوید، طغیان علیه جامعهٔ متعصب مردسالاری است، هرچند به قیمت از دست دادن چیزهایی باشد که به‌نوعی برای جامعهٔ زن‌ها، ارزشمند است. شاید این راه‌حل، هم درست نباشد و زن می‌تواند زن باشد، ولی قوی‌تر و بااراده‌تر در مقابل مشکلات قرار بگیرد. ولی کلام آخر همین است.

تلاش زنان برای تغییر زندگی یا فرار از گذشته و تحول طلبی و ناآرامی، نشانی از ملال و گریز از زندگی در سایهٔ اقتدار مردان است. تمایل، به نمایشِ وجه خشن زندگی، ناآرامی‌های روحی و نبود امنیت اقتصادی، شغلی و... برای زنان و انتخاب یک شغل مردانه برای شخصیت اصلی، گونه‌ای دیگر از نشانه‌های اعتراض به زندگی مردسالار است. هرچند طیف وسیعی از داستان‌نویس‌ها را داریم که با شخصیت‌های متفاوت، روی زن‌ها و مصائبشان تمرکز می‌کنند. ولی تنها تفاوتی که هست این است که آنجا می‌خواهد به دنبال استقلال برود، ولی اینجا استقلال را انتخاب کرده است و بهایش می‌پردازد؛ و موضوع این داستان ماجرای همین بها دادن است.

نویسنده، اهل نمایش توانایی‌های فنّی خود نیست و راحت و صریح، قصّه خود را تعریف می‌کند. کتاب از ابتدا تا انتها بدون دست‌انداز و سرعت‌گیر جلو می‌رود و صحنه‌ها را می‌سازد. عناصر مختلف داستان به صورتی متعادل کنار هم قرار گرفته‌اند و در خدمت مضمون هستند. از همان صفحات اوّلیه معلوم است که تحقیقات و پژوهش به اندازه کافی پیرامون شغل مسافرکشی انجام شده و این تصویرسازی‌ها بدون افت تا انتهای داستان ادامه دارد. شخصیت‌پردازی راننده تاکسی زن، فضاسازی

شهر و نسبت شخصیت اصلی با ماشینش، حسّ نزدیک بودن و صمیمیت را القا می‌کند. یک مضمون سرراست دفاع از ظلم تاریخی به زن‌ها در همه صحنه‌ها پیش می‌رود و عناصر مختلف داستان، در خدمت انتقال این پیام هستند. اشاره‌ای به روایات متعارض نشده تا بُعدی به شخصیت‌ها بخشیده شود. هیچ فضای تاریکی وجود ندارد تا فضاسازی به سمت پیچیدگی برود. و طرح و توطئه‌ای نیست تا مخاطب برای فهم پیام داستان مسیری را طی کند. همهٔ صحنه‌ها نمایشگرِ زن مظلوم شهرستانی است که دلش می‌خواهد کمی مردانه عمل کند! تنها نقطه قوّت غیرکلیشه‌ای کار، دیالوگ‌هایی است که هرچند صفحه، به زبان کُردی بیان می‌شود. نویسنده به‌خوبی از امکانات این تمایز زبانی استفاده کرده و خواندن داستان را با شیرینی و لذّت همراه ساخته است. ترکیب زبان کردی با فارسی، بیان زبان فارسی با لهجهٔ کردی که اوّلی تغییری در نحو جملات ایجاد کرده و دومی موسیقی خاصّی به دیالوگ‌ها بخشیده است، تنها عاملی است که باعث می‌شود یکنواختی و بی‌روحی در زبان اثر وجود نداشته باشد و خواندن کار برای مخاطبانِ جدّی ادبیات، موردپسند واقع شود؛ مریم جهانی با بهره‌گیری از خصوصیات و نشانه‌های زبان نوشتاری زنانه چون توصیف جزئیات زندگی زنان، برجسته کردن اندام زنانه و هرزه‌نگاری ناشی از اعتراض به نگاه خیرهٔ مردانه، به یک رانندهٔ تاکسی زن و توصیف علایق، عواطف، سلایق زنانه و روابط تقابلی زنان با مردان، رمان را به اثری فمینیستی با رویکرد لیبرال توأم با نگاه مارکسیستی نزدیک کرده است. در حقیقت، خیابان روایت این رمان، واقعاً سرعت‌گیر ندارد و همه روی دور، افتاده‌اند و رفته‌اند.

## پینوشت ها

1. Terilogy
2. Multipolar
3. Contrapuntal
4. Bigender
5. Pornography
6. Abject
7. Jean- Leon Gerome
8. Male Gaze
9. جلو ساختمان سازی‌اش چنگ به موهای خودم کشیدم. گفتم من نمی‌گذارم با مهین عروسی بکنی.
10. شمارهٔ اصغر را بگیر بگو ایران دارد می‌میرد.

## منابع و مآخذ


۱. باقری، خسرو (۱۳۸۲) *مبانی فلسفی فمینیسم*. تهران: وزارت علوم، تحقیقات و فناوری.

۲. برسلر، چارلز (۱۳۸۹) *درآمدی بر نظریه ها و روش های نقد ادبی*. ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد. تهران: نیلوفر.

۳. بیسلی، کریس (۱۳۸۵) *چیستی فمینیسم*. ترجمهٔ محمدرضا زمردی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان. پاینده، حسین (۱۳۸۲) گفتمان نقد (مجموعه مقالات). تهران: روزنگار.

۴. تانگ، رزمری (۱۳۸۷) *درآمدی جامع بر نظریه های فمینیستی*. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی. چاپ سوم. تهران: نی.

۵. تایسن، لوئیس (۱۳۸۷) *نظریه های نقد ادبی معاصر*. ترجمهٔ مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

۶. ترادگیل، پیتر (۱۳۷۶) *زبان شناسی اجتماعی: درآمدی بر زبان و جامعه*. ترجمهٔ محمد طباطبایی. تهران: آگاه.

۷. تسلیمی، علی (۱۳۹۰) *نقد ادبی (نظریه های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی)*. چاپ دوم. تهران: کتاب آمه.

۸. جهانی، مریم (۱۳۹۷) *این خیابان سرعت‌گیر ندارد*، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

۹. دوبووار، سیمون (۱۳۸۰) *جنس دوم*. جلد اول. ترجمهٔ قاسم صنعوی. تهران: توس.

۱۰. دولتی، غزاله و دیگران (۱۳۸۸) *بررسی مبانی فلسفی؛ اخلاقی، کلامی و آثار علمی فمینیسم*. قم: دفتر نشر معارف.

۱۱. رابینز، روت (۱۳۸۹) *فمینیسم های ادبی*. ترجمهٔ احمد ابومحبوب. تهران: افراز.

۱۲. رودگر، نرجس (۱۳۸۸) *فمینیسم: تاریخچه، نظریات، گرایش ها*، نقد. قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

۱۳. زیبایی نژاد، محمدرضا (۱۳۸۲) *فمینیسم و دانش های فمینیستی*. قم: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

۱۴. عبدالکریمی، سپیده (۱۳۹۲) *فرهنگ توصیفی زبان شناسی اجتماعی*، تهران: گل آذین.

۱۵. فتوحی، محمود (۱۳۹۱) *سبک شناسی*، تهران: سخن.

۱۶. فرخزاد، فروغ (۱۳۴۲) *تولدی دیگر*. تهران: مروارید.

۱۷. فروید، زیگموند (۱۳۸۲) *زیگموند فروید*. ترجمهٔ محمد مبشری. تهران: ماهی.

۱۸. فریدمن، جین (۱۳۸۱) *فمینیسم*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. چاپ سوم. تهران: آشیان.

۱۹. قاسم زاده، سید علی و فاطمه سرباز (۱۳۹۲) «تحلیل روان شناختی- مدرنیستی رمان بی وتن بر مبنای نظریهٔ بیداری قهرمان درون». *مجلهٔ پژوهش های ادبی*. شمارهٔ ۴۲: ۱۱۳- ۱۴۲.

۲۰. کلیگز، مری (۱۳۸۸) *درسنامهٔ نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ جلال سخنور، الاهه دهنوی و سعید سبزیان. تهران: اختران.

۲۱. کورس، مایر (۱۳۸۷) *فمینیسم و زیبایی شناسی*. ترجمهٔ افشنگ مقصودی. تهران: گل آذین.

۲۲. لوبروتون، داوید (۱۳۹۲) *جامعه‌شناسی بدن*. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران: ثالث.

۲۳. محمدی اصل، عباس (۱۳۸۸) *جنسیت و زبان شناسی اجتماعی*. چاپ دوم. تهران: گل آذین.

۲۴. مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۲) *از جنبش تا نظریهٔ اجتماعی*. چاپ چهارم، تهران: پژوهش شیرازه میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) *صد سال داستان‌نویسی در ایران* ویراست دوم. تهران: چشمه.

۲۵. میل، جان استوارت (۱۳۷۹) *انقیاد زنان*. ترجمهٔ علاءالدین طباطبایی. تهران: هرمس.

۲۶. نیکوبخت، ناصر و دیگران (۱۳۹۱) «روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد: تحلیلی بر پایهٔ سبک شناسی فمینیستی». مجلهٔ *نقد ادبی*. دورهٔ ۵. شمارهٔ ۱۸: ۱۱۹- ۱۵۲.