نقد فمینیستی داستانهای بیژن نجدی

الماس تاجریان*

چکیده :

نقد فمینیستی یا زن‌مدارانه با پیشینه‌ای سی‌وپنج ساله، یکی از روش‌های معتبر نقد ادبی معاصر است که هدف آن اعتراض به نحوهٔ ارائهٔ شخصیت‌های زن در ادبیات، به ویژه ادبیات داستانی است. شخصیت زن در آثار نویسندگان مرد معمولاً متناسب با فرهنگ مردسالارانه از الگوهای کلیشه‌ای پیروی می‌کند که نمایش‌دهندهٔ برداشت‌ها و انتظارات نویسنده از جنس زن است و او را به صورت موجودی تابع و در حاشیه نشان می‌دهد.

شخصیت‌های زن در داستان‌های بیژن نجدی[1] در چند محور قابل بررسی است : ۱- اصلی یا فرعی بودن آنها در داستان. ۲- جامع یا ساده و ایستا یا پویا بودن. ۳- نقشی که این اشخاص در داستان و روند شکل‌گیری حوداث دارند و تاثیر مثبت یا منفی که بر رویدادها، اشخاص و نتیجهٔ داستان می‌گذارند.

علی رغم برجستگی داستان‌های نجدی به لحاظ ساختار و زبان، در این گفتار از بررسی ساختار، سبک، مضمون و سایر عناصر داستان پرهیز شده و اشاره‌ای مختصر به موضوع و مضمون در حد ضرورت و در راستای هدف نقد است. ۱۰ داستان از مجموع ۳۰ داستان کوتاه و کامل به جا مانده از نجدی بررسی شده است.

کلید واژه‌ها: فمینیسم، شخصیت‌پردازی، نقد فمینیستی، بیژن نجدی.

مقدمه :

زنان در متون ادبی‌ای که نویسندگان مرد به وجود آورده‌اند، بیشتر به صورت

« دیگری» یا اشیا هستند که قهرمان مرد را یاری می‌رسانند؛ در سایهٔ او حرکت می‌کنند یا مانع اهداف او می‌شوند. چنین ادبیاتی منکر فردیت ذاتی و هویت مستقل زن است و تصاویر زنان به صورت کلیشه‌ها و قالب‌های جا افتاده در آن تکرار می‌شود. نقطهٔ مشترک این فرم‌های محدود، وابستگی زن به مرد است. این آثار تجربهٔ زنان را از درون آنها نشان نمی‌دهند؛ زیرا هویت ذاتی زن در کانون توجه قرار ندارد و بنابراین خواننده قادر نیست احساسات، افکار و شخصیت واقعی زن را از زاویهٔ دید راوی مرد درک کند. چنین اثری از دیدگاه مردانه به زن می‌گوید که چگونه باید باشد؛ نه چگونه هست.

نقد فمینیستی به دلیل توجه به شخصیت زن در اثر ادبی که نشان‌دهندهٔ عقاید شخصی نویسنده است؛ رویکردی اخلاقی دارد. از این جهت نقد فرمالیستی را که تلقی غیرشخصی از متن دارد، به چالش می‌کشد. *ژوزفین دانون*، نظریه پرداز فمینیست، در مقالهٔ « نقد فمینیستی به مثابه نقد اخلاقی» می‌گوید :

> اغلب تجزیه و تحلیل‌های فرمالیستی به دلیل طفره رفتن از موضوع اصلی یعنی توانمندی اخلاقی اثر، با بی‌اعتنایی به پرسش‌های اصلی مربوط به محتوا و دامن زدن به موضوعات صوری، شکل انسانیت زدایی به خود گرفته است. در حالی که ادبیات در عمیق‌ترین سطح خود صورتی از یادگیری است. (احمدی ۱۳۷)

باید توجه داشت که نقد فمینیستی مکتبی منسجم و با اصول واحد نیست؛ اما به طور عمده دو گرایش در شیوهٔ این نقد وجود دارد: ۱- جلوه‌های زن: گرایشی که در آن تصویر زن در آثار ادبی به ویژه آثار نویسندگان مرد، بررسی می‌شود. گفتار حاضر بر مبنای این گرایش است.۲- نقد زنان: در این گرایش به آثار نویسندگان زن توجه می‌شود. نویسندگان زن با عرضهٔ تجربهٔ درونی زن و نشان دادن واکنش او نسبت به حوادث، ادبیات متفاوتی به وجود می‌آورند. (نگ. پاینده ۱۴۱ تا ۱۴۷)

یکی از تبعات انحرافی جریانات فمینیستی، تلاش برای نزدیک کردن زن به الگوی مرد است. چنین تفکری یکسان شدن نقش زن و مرد در زندگی اجتماعی و نفی نقش‌های زنانه را تعالی زن و اعطای هویت انسانی به او می‌داند. این برداشت

نادرست، ناشی از این پیش‌فرض است که فقط ادراکات، مفاهیم و ارزش‌های مردانه، انسانی هستند؛ بنابراین وضعیت زن همواره با مردان مقایسه می‌شود؛ اما فمینیسم حقیقی ــ فراتر و عمیق‌تر از فعالیت‌های اجتماعی ــ بر آن است که فردیت و هویت انسانی زن در عین«زن بودن» اوست.

مجموعه داستانِ **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**:

« سپرده به زمین» اولین داستان این مجموعه، ماجرای طاهر و ملیحه، زن و شوهر پیری است که فرزند ندارند. در دهکدهٔ آنها گاه کودکان مرده‌ای زیر پل پیدا می‌شوند. ملیحه تحت تأثیر مرگ کودکان، بیمار می‌شود. او درخواست می‌کند یکی از این کودکان مرده را به او بدهند تا او را دفن کند. ملیحه می‌خواهد برای او اسم بگذارد تا احساس کند مادر شده است. ملیحه و طاهر شخصیت‌های اصلی داستان، جامع و ایستا هستند. نکتهٔ قابل توجه در شخصیت‌پردازی این دو، نگاه متمایز راوی به آنهاست. ملیحه هر روز صبح کنار سفره و سماور نشسته، منتظر است تا طاهر در حال آواز خواندن با حوله‌ای سرخ از حمام بیرون بیاید و او برایش چای بریزد یا مرد، خوابیده درحالی‌که زن سفره را پهن می‌کند؛ نان می‌خرد و مرد را بیدار می‌کند تا چای بخورد. مرد روزنامه می‌خواند؛ به رادیو گوش می‌دهد؛ اما زن گریه می‌کند و حسرت می‌خورد. ملیحه زنی عامی و روستایی است که در حسرت بچه پیر شده، درهم شکسته، نا امید و محزون است:

> این طرف و آن طرف شصت سالگی‌اش بود. لاغر. لبهایش خمیدگی گریه را داشت .(۸)

برخورد دکتر- شخصیت دیگر این داستان- با ملیحه قابل تأمل است. وقتی طاهر، ملیحه را به درمانگاه می‌برد، دکتر با طاهر دست می‌دهد و از ملیحه می‌پرسد که آیا قرص‌هایش را می‌خورد؟ ملیحه پاسخ مثبت می‌دهد؛ اما بعد دکتر رو به طاهر می‌گوید: شبها خوب می‌خوابن؟ (۱۰) دکتر برای پاسخ طاهر، اعتبار بیشتری قائل است و برای اطمینان از او می‌پرسد. راوی، ملیحه را همواره با تکیه بر احساسات مادرانه نمایش می‌دهد. رفتار او با شوهرش هم مادرانه است: ببین پنجره باز نباشه،

می‌چای ها ! (۷) تمام هویت و هستی ملیحه در مادر بودن خلاصه می‌شود؛ درحالی‌که او هرگز مادر نمی‌شود. تلاش عجیب و رفت انگیز او برای تملک یک کودک مرده ناکام می‌ماند؛ چون او حتی نمی‌تواند برای کودک اسم انتخاب کند و سنگ قبری بخرد. طاهر گرچه همه جا با زن همراهی می‌کند، نسبت به کودک بی‌اعتنا و خونسرد است. خواننده از خود می‌پرسد چرا طاهر- مرد سنتی- بی آنکه دغدغهٔ فرزند داشته باشد، با اندوه ملیحه همدلی می‌کند. جواب این پرسش شاید در تک گویی درونی ملیحه باشد: کاش یکی از درختها پسر طاهر بود. (۹) ملیحه نمی‌گوید پسر من، بلکه می‌گوید پسر طاهر؛ یعنی طاهر نمی‌تواند پسری داشته باشد و این مشکلی است که از جانب طاهر پیش آمده. در پایان داستان پس از دفن کودک، راوی می‌گوید:

> ملیحه گفت: کمکم کن پاشم. آنها به هم چسبیدند. کسی نمی‌توانست بفهمد که کدام یک از آنها دارد به دیگری کمک می‌کند. (۱۲)

آنها همهٔ عمر همین طور بودند و هیچ وقت معلوم نشد کدام یک واقعاً به دیگری کمک می‌کند. در روایت ظاهری داستان همه جا طاهر را می‌بینیم که به ملیحه کمک می‌کند؛ اما لایهٔ زیرینی هست که می‌گوید شاید ملیحه تمام عمر به طاهر کمک می‌کرده؛ زیرا جوانی و آرزوهایش را همراه با کودکی مرده به زمین سپرد (به گور برد) تا طاهر که نمی‌تواند پسری داشته باشد، تنها نماند. نقش ملیحه در تحمل ناتوانی مرد و ناتوانی خود او از ایجاد زندگی مثبت و شاد، او را شخصیتی عجیب، منفعل، ناتوان و ترحم برانگیز معرفی می‌کند. خواستهٔ او برای داشتن پسری که بتواند مثل درخت به او تکیه دهد، ناشی از تفکری است که زن را موجودی وابسته می‌داند. او همواره باید به مردی تکیه کند و بدون مرد قادر به زندگی فعال نیست.

داستان «*استخری پر از کابوس*» ماجرای مردی به نام مرتضی است. او پس از بیست سال دوری، به زادگاهش باز می‌گردد و متوجه تغییرات نامناسب شهر می‌شود. در پی نشانی امامزاده، متوجه آب آلودهٔ استخری در میدان شهر می‌شود. او سعی می‌کند قوهای وسط استخر را نجات دهد؛ اما ناخواسته موجب مرگ یک قو می‌شود و او را دستگیر می‌کنند. دو زن در این داستان حضور دارند. آنها شخصیت‌هایی ساده

و ایستا هستند و بدون آنکه نقش خاصی در داستان ایفا کنند، در حاشیه قرار گرفته‌اند: زن پیری با لثه‌های سرخ و دهانی بدون دندان فریاد می‌زد: کجایی ؟ مش اسماعیل ؟ (۱۳) این زن دیوانه است. در پی نجات دهندهٔ خود می‌گردد و کارهای عجیب می‌کند. در قهوه‌خانه گوش‌هایش را به مردم نشان می‌دهد تا پول بگیرد. راوی شخصیتی بسیار منفی برای این زن قائل است. زن عقل ندارد؛ رفتارش مضحک و نامتعارف است و فقط یک مرد- مش اسماعیل که مرده- می‌تواند او را نجات دهد. از همه مهم‌تر تنها راهی که برای عرضهٔ هویت و ادامهٔ حیات خود می‌شناسد، تکیه بر جسم خودش است؛ ولی چون پیر شده به ناچار گوش‌هایش را به مردها نشان می‌دهد تا پول بگیرد.

زن دوم خانمی است چادری که نان سنگک در دست دارد و راه امامزاده را به مرتضی- شخصیت اصلی- نشان می‌دهد. او سمبل مردمی است که هویت فرهنگی و سنتی خود را حفظ کرده‌اند. وی از عناصر مثبت اما حاشیه‌ای و غیر فعال داستان به حساب می‌آید. مرتضی هرگز به امامزاده‌ای که او نشان داد، نمی‌رود.

«*روز اسبریزی*» داستان یک اسب مسابقه است که زین آزارش می‌دهد. آسیه، دخترخان، بدون زین سوار اسب می‌شود و از آن پس اسب سرکشی می‌کند و خان را پرت می‌کند. خان می‌خواهد اسب را بکشد؛ اما آسیه مانع می‌شود. سپس خان، اسب را برای مجازات به بارکشی وا می‌دارد. اسب پس از رنجی طاقت‌فرسا تغییر هویت می‌دهد و دیگر قادر نیست بدون گاری بایستد یا راه برود. کل داستان تلاش نافرجام اسب برای کسب آزادی و حفظ هویت است. آسیه نوجوانی است که احساس اسب را درک می‌کند. او طعم راحتی را به اسب می‌چشاند و گره داستان از همین طریق شکل می‌گیرد:

> [آسیه]گفت: از اون بدت میاد؟ بدون زین، می‌ذاری سوارشم ؟ مثل یک مشت ابر سوار اسب شد. گرمایش را به تن اسب مالید. گردن اسب را بغل کرد. موهایش را روی آروارهٔ اسب ریخت. همین که گفت « هی»، اسب و آسیه دهکده را به هم ریختند. (۲۲)

آسیه شخصیتی جامع و ایستا دارد. او سرشار از لطافت، مهربانی و عاطفه

است. صدایی نرم مثل علف دارد و با علاقه اسب را نوازش می‌کند؛ اما درواقع همین آسیه است که سرکشی و مخالفت با خان را به اسب می‌آموزد و وی را در وضعیت دشواری قرار می‌دهد. آسیه بدون فکر و با احساسات عمل می‌کند. او به عواقب تاخت و تاز پر شور خود نمی‌اندیشد و بعد هم گرچه از کشته شدن اسب جلوگیری می‌کند، نمی‌تواند مانع مجازات او و تغییر سرنوشتی شود که بهتر از مرگ نیست. گریه کردن او یا دست زدنش از فاصله‌ای دور برای اسب بی‌فایده است. در طی داستان، آسیه به تدریج به حاشیه می‌رود و دیده نمی‌شود. حتی خاطرهٔ او هم از یاد اسب درحال پاک شدن است و در پایان اصلاً حضور ندارد: صورت آسیه را نمی‌توانستم به یاد بیاورم. (۲۷) شخصیت زن در این داستان چند ویژگی دارد: بی‌فکر، احساساتی، مهربان، ویرانگر و ناتوان.

داستان «*شب سهراب کشان*» بازخوانی حماسهٔ رستم و سهراب است. مرتضی، نوجوان کرولال، پای روایت سید نقال درمی‌یابد که رستم و سهراب، پدر و پسر، با هم می‌جنگند. او آشفته می‌شود و از پدر و مادرش می‌پرسد، چرا ؟ ولی آنها پاسخ روشنی نمی‌دهند. مرتضی در پی یافتن پاسخ به قهوه‌خانه می‌رود و با سید نقال درگیر می‌شود. قهوه‌خانه آتش می‌گیرد و آن دو می‌میرند. داستان، سرنوشت مرتضی را با سهراب گره می‌زند. نگاهی که راوی به تهمینه دارد جالب توجه است. وی در توصیف پردهٔ شاهنامه می‌گوید:

> پارگی پرده روی خطوط شکسته‌ای دوخته شده بود که از صورت تهمینه می‌گذشت و همانجایی تمام می‌شد که تهمینه در خوابگاه موهایش را روی سینهٔ لخت و مهتابی رستم ریخته بود. (۳۵)

عشق تهمینه در همان خوابگاه و روی سینهٔ رستم به شکست می‌رسد. شکستی که عینیت آن را سیزده سال بعد در مرگ سهراب می‌بینیم. راوی ستمی را که به تهمینه وارد شده نشان می‌دهد و او را در کنار شخصیت مادر مرتضی می‌گذارد:

> سید گفت: تهمینه پیش از آنکه به سهراب شیر دهد، بازوبند را . . . مرتضی دید که زنها دوباره نشستند و مادرش با همان چشمهای پیله آورده، زیر پیشانی چین

خورده‌ای که انگار از لای سیمهای خاردار گذشته بود به سید زل زده است. (۳۸)

صورت مادر مانند تهمینه است. او شخصیتی ساده و ایستا دارد. مهربان است و بیشتر از پدر به مرتضی توجه می‌کند. زبان گنگ مرتضی را می‌فهمد و سعی می‌کند جواب برخی سؤال‌هایش را بدهد؛ اما توانایی او محدود است و نمی‌داند چطور مشکل پسرش را حل کند. وقتی مرتضی می‌پرسد، چه کسی کشته خواهد شد، مادر می‌ترسد؛ حقیقت را پنهان می‌کند و از پدر همین را می‌خواهد:

ترا به خدا به او نگو که سهراب . . . مرتضی از ایوان پایین رفت. مادر داد کشید:

کجا ؟ مرتضی ؟ پدر گفت: ولش کن، ما چطوری می‌توانیم حالیش کنیم.

نکتهٔ مهمی که در شخصیت مادر وجود دارد، نداشتن یک نام خاص است که هویت فردی او را نشان دهد. «مادر مرتضی» و «مادر حسن» بارها با این عنوان‌ها نامیده می‌شوند؛ درحالی که پدرها نام خاص دارند. پدر مرتضی نامش یاور است و پدر حسن، صفر. راوی در گفتگوی صفر و زنش بارها تکرار می‌کند: صفر گفت:[. . .]مادر حسن گفت: [. . .] صفر آقا گفت [. . .]مادر حسن . . . (۴۲، ۴۳، ۴۵) درحالی که حسن در داستان وجود ندارد، خواننده باید این زن را با نام حسن بشناسد؛ زیرا از دید راوی، زن وجود مستقلی ندارد و با یک مرد تعریف می‌شود.

«*خاطرات پاره پارهٔ دیروز*» داستان میرآقا، مبارز جنگلی، است که با شکست نهضت جنگل می‌گریزد و سالها بعد در گوشه‌ای دور افتاده می‌میرد. تیمور فردی ترسو و خائن است که میرآقا را به فرار تشویق می‌کند و تمام اعلامیه‌ها و عکس‌های جنگلی‌ها را می‌سوزاند. سه زن در داستان نام برده می‌شوند: ماهرخ همسر میرآقا، فردوس خواهر میرآقا و ملیحه همسر طاهر. (طاهر پسر میر آقاست.) این سه تن، نقشی در پیش‌برد رویداد داستان ندارند. ماهرخ شخصیتی جامع و ایستا، به عنوان همسر میر آقا با حادثه ارتباط مستقیم دارد؛ اما عملکرد او در داستان تقریباً صفر است. او فقط سراسیمه و آشفته این طرف و آن طرف می‌دود و داد می‌زند؛ بدون اینکه کسی به حرفهایش اعتنا کند. او با سوزاندن اعلامیه‌ها و پاره کردن عکس‌ها مخالف است و سعی می‌کند آتش را خاموش کند؛ اما قدرت مخالفت با تیمور، پسر عموی

خودش، را ندارد:

ماهرخ فریاد کشید: نکن تیمور ! جواب میرآقا را کی میده ؟ تیمور گفت: بس کن دختر عمو، هی میرآقا میرآقا راه انداخته‌ای، کدوم میرآقا ؟ (٦٣)

سپس راوی می‌گوید که او و فردوس حتی جرئت نداشتند نزد مردها بروند و در مباحثه شرکت کنند: من و ماهرخ جرئت نمی‌کردیم که برویم پیش مردها. (٦٥) میرآقا در لحظهٔ فرار، با پسر شیرخواره‌اش خداحافظی می‌کند؛ اما رفتارش با ماهرخ متفاوت است:

میرآقا به خانم تشر زد : برو بیرون. ماهرخ خم شد [. . .]میرآقا گفت: برو طاهررو بیار ببینمش [. . .]میرآقا آهسته گفت: تو که خوابی مرد، خداحافظ. (٦٦)

یک پسر نوزاد به عنوان مرد اعتبار فراوانی دارد. او سمبل امیدها و آرمان‌های یک مبارز شکست خورده است؛ اما نصیب همسر این مبارز، تشر است. راوی دربارهٔ آیندهٔ ماهرخ می‌گوید: تمام سالهایی که ماهرخ بیوگی خودش را موقرانه تا سرطان گذراند . . . (١٦) واژهٔ موقر نشان دهندهٔ انتظار راوی از چنین زنی است. یک زن بیوه، در صورتی محترم و موقر است که آرام و خاموش منتظر مرگ باشد:

بیست و شش سال ماهرخ آن عکس را نگاه کرد، نگاه کرد، نگاه کرد، تا اینکه خبر آوردند میرآقا مرده و جسدش را در حیاط بقعهٔ اشکور دفن کرده‌اند. (٦٧)

فردوس شخصیتی جامع و پویاست که فعالیت سیاسی داشته و زندان هم رفته؛ اما او هم نقش فعالی در روند داستان ندارد. پویایی او در حد تغییر نگرشی است که نسبت به میرآقا می‌یابد. این دو زن به صورتی اثرپذیر و منفعل در حاشیهٔ رویداد اصلی قرار دارند و احساسات خود را نسبت به آن ابراز می‌کنند. البته نگاه فردوس به میرآقا انتقادی است:

گاهی عمه فردوس با زخم زبان می‌گفت: از پشت آن همه آتش نمی‌توانستم ببینم که درخت گردو [میرآقا] ایستاده است یا افتاده . . . یهو میرآقا برای من یه غریبه شده بود، برای ماهرخ یه نامحرم ... (٦٤)

ملیحه شخصیتی ساده و ایستا که شنوندهٔ تمام این خاطرات از زبان طاهر است، صرفاً یک

ناظر بیرونی است و کمترین تأثیری در داستان ندارد.

مجموعه داستانِ **دوباره از همان خیابان‌ها:**

«*یک سرخپوست در آستارا*» روایتی نامنسجم و نثری مرامی است که در آن ماجرای قتل‌عام سرخپوست‌ها، فریب‌خوردن مرتضی از یک سرخپوست کمونیست و کشته شدن او و ارتباط کردهای ایران با کمونیسم بیان می‌شود. راوی در شرح حادثهٔ قتل‌عام سرخپوست‌ها، زنان سرخپوست را در ردیف بچه ها و قاطرها و پیرمردها ذکر می‌کند: کوچ مصیبت بار بچه‌ها و زنها و قاطرها و پیرمردهای قبیله . . . (٦) آنها به صورت دسته جمعی و بدون شخصیت پردازی فردی حضور دارند. ویژگی مهم آنان ترس و ناتوانی است: زنها شروع کردند به جیغ کشیدن[. . .] پدربزرگ داد زد زنهارو ببرید پشت اون سنگها. (۷) آنها دونقش در داستان ایفا می‌کنند: یکی جمع‌آوری هیزم و ساییدن دانه‌های گیاهی برای اجرای آیین عزاست: پدربزرگ دستور داد که زنها بروند و هیزم بیاورند. (۸) دومین نقش، عزاداری برای جوانان مرده است. پس از مراسم، آنها با اجازهٔ رئیس قبیله موهایشان را از ته می‌زنند:

> اینطوری آنها از زن بودن خودشان کنده می‌شدند و با آن موهای تراشیده، شاید عزایشان روی زمین می‌ریخت [. . .]مردها صورتشان را برگرداندند. آنها باید سالها منتظر هماغوشی با همسرانشان بیرون از آلاچیق قدم می‌زدند. (۱۰)

ارتباط زن و مرد و نقش زن صرفاً براساس جنسیت و در سایهٔ غرایز معرفی می‌شود. زنان سرخپوست به جز اطاعت، عزاداری و هماغوشی نقش دیگری ندارند. هویت زنانهٔ آنان ارتباط مستقیمی با مصیبت و عزا دارد، به گونه‌ای که برای جدا شدن از مصیبت باید از زن بودن خودشان کنده شوند.

«*آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من*» بیان خاطراتی است که در آن راوی، نویسندگی خود را به عنوان راهی برای مبارزه اعلام می‌کند؛ اما نشان می‌دهد که چگونه در این کار، دچار تعارض شده است. او در اوهامش تصور می‌کند یک مبارز ترکمن، پس از مرگ، وارد طرح خالکوبی بازوی راستش شده و نوشته‌های او را خونین و مرگبار ساخته است. راوی می‌خواهد خالکوبی را پاک کند تا از

رنج نوشتن رهایی یابد؛ اما موفق نمی‌شود. پاک کردن خالکوبی یعنی نفی کلمات سیاست زده و خونین. چهار زن در کل روایت دیده می‌شوند که یکی از آنها- عالیه- شخصیت‌پردازی شده است. عالیه شخصیتی جامع و پویا، اما منفی است که بساط دود برای دوستان در اتاقش فراهم است. راوی، طاهر، مرتضی و عالیه دوستان قدیمی هستند. عالیه مانند یادگاری از گذشته وبه صورت یک معشوق حضور دارد:

در چشمهایش هنوز به اندازهٔ یک ته استکان عرق، خوشگلی داشت که طاهر را گرفته بود. مرا هم ... ای. (١٤)

او زمانی معشوقه یا نامزد مرتضی بوده است. پس از مرگ مرتضی یا در زمانی دیگر (زمان حوادث نامشخص است)، دختر جوانی را می‌بینیم که با نگرانی شاهد کشته شدن ترکمن است. براساس شواهدی در متن، باتردید می‌توان گفت، او همان عالیه است. راوی، ماجرای ترکمن را برای عالیه تعریف می‌کند، احتمالاً به دلیل ارتباطی که او با موضوع دارد. به هرحال شخصیت او به عنوان معشوق، ویژگی‌های مثبتی ندارد. او با مرتضی، طاهر، راوی و احتمالاً دیگران دیده می‌شود. ابتدای روایت، راوی می‌گوید که مدتها در پی طاهر می‌گشته تا بالاخره طاهر را توی اتاق پر از دود عالیه چناری پیدا می‌کند. (١٤) به نظر نمی‌رسد طاهر، جز دوستی نسبت دیگری با عالیه داشته باشد. لفظ «بالاخره»، یعنی راوی انتظار نداشته بلافاصله او را در اتاق عالیه بیابد. از طرفی آنجا اتاق عالیه است، نه عالیه و طاهر. عالیه در جوانی احساساتی پرشور داشته که پس از مدتی با بی‌وفایی فروکش می‌کند. او به خاطر مرتضی پست‌خانه را به هم ریخته بود؛ چون می‌خواست درخت چناری را که در وعده‌گاه آنها روییده بود، برای مرتضی پست کند. به همین دلیل به او عالیه چناری می‌گویند؛ اما بعداً وقتی مرتضی می‌میرد، هیچ کس حتی عالیه برای آوردن جنازهٔ مرتضی به خاش نرفته بود. (١٦) درواقع او به جز ابراز احساسات، عشق ورزی و تهیهٔ بساط دود، نقش دیگری ندارد.

دختر جوان حادثهٔ ترکمن هم نقش فعالی ندارد. در تمام طول حادثه با نگرانی از بالکن آویزان شده طوری که نزدیک است موهایش به زمین برسد؛ اما عملاً

فقط ناظر ماجراست. فقط یک بار راوی می‌گوید: [دختر] دستهایش را روی دهانش گذاشت و ترکمنی با آرنج و سینه روی آسفالت افتاد. (۱۹) این بیشترین فعالیتی است که او انجام می‌دهد.

زن دیگری همراه با نوزادش در داستان وجود دارد که نگرانی خود را نسبت به حادثهٔ ترکمن ابراز می‌کند: زنی خودش را با چادر چیتش تکان می‌داد و لای پیش پیش می‌گفت «یا قمر بنی هاشم . . .» (۱۹) شخصیت او کلیشه‌ای، ساده و ایستا است.

زن بعدی که تصویری خیالی است، روی پل دیده می‌شود:

> آفتاب آنقدر زرد بود که به نظرم خانم روی پل هم ایستاده بود، هم نزدیک می‌شد، هم داشت می‌رفت. شاید هم اصلاً کسی روی پل نبود. (۲۰)

این زنی است که بعداً در داستان «خال» شرح او می‌آید: زنی که در پنجرهٔ خالکوبی بازوی چپ راوی می‌رود. این دو داستان یک دوگانه را تشکیل می‌دهند و می‌بایست در پی هم بیایند. راوی در هر کدام از این داستان‌ها یک جنبه از تمایلات درونی خود را تفسیر می‌کند. او برای زندگی دو بازو دارد، نوشتن و زن. نوشتن در سمت راست وجود اوست و زن در سمت چپ. روشن است که سمت چپ بار معنایی منفی دارد و نشان دهندهٔ دیدگاه راوی و احساسات او نسبت به زن است.

روایت «*خال*» زنی خیالی را توصیف می‌کند که با چمدان از سمت رودخانه به طرف راوی می‌آید و وارد خالکوبی بازوی چپش می‌شود. مدتی با او صحبت می‌کند، سپس می‌رود. راوی تصمیم می‌گیرد طرح خالکوبی را پاک کند تا تأثیر منفی زن محو شود. این روایت نمادین نشان دهندهٔ نگرش راوی نسبت به زن است. نیمهٔ چپ وجود او بخش منفی شخصیت اوست که به زن اختصاص یافته. او ابتدا در زندانی که پنجره‌ای ندارد، تصویر یک پنجره را روی بازوی چپش می‌کشد؛ چون در زندان روزنی می‌جسته اما نمی‌یافته؛ بنابراین به تخیل و درون خود پناه می‌برد. زندان نماد محرومیت و فقدان عشق است. او در دنیای واقعی پاسخی برای نیاز خود به عشق نمی‌یابد؛ زیرا عشق او نامتعارف و ادیپ گونه است. او عشق خود را در مادرش

جستجو می‌کرده و در هر شخصیتی که مادرگونه باشد. این مطلب در همین روایت و نیز داستان‌های دیگر به وضوح دیده می‌شود. عشق ممنوع به مادر تعارضی در درون او ایجاد کرده، به گونه‌ای که نمی‌تواند تصویر درستی از زن ارائه دهد. می‌کوشد تا او را به صورت زن نوعی و کلی تصویر کند؛ اما سایهٔ مادر همه جا روی شخصیت این زن دیده می‌شود:

> کمی جوان‌تر از پیری مادرم بود [. . .]حالا دیگر شبیه هیچ زنی نبود. کسی نمی‌توانست او را خواب ببیند. نباید اسمی می‌داشت. اصلاً اسم نداشت. کسی هم او را نزاییده بود. مادرم نبود. یک چیزی بود. چطور بگویم، معشوقه‌ای که پیر شده و یا مادری که بعد از من، بالاخره یک روز باید به دنیا می‌آمد. (۱۶۹)
>
> پیراهن زنانه‌ای که سالها روی صندلی افتاده بود، باز هم روی صندلی بود. می‌توانست مال مادرم باشد[. . .] یک جفت چشم را از پشت عینکی که روی تاقچه بود، یاد آوردم و این را می‌دانم که مادرم هرگز عینک نمی‌زد. (۱۷۱)

درواقع این زن ویژگی دوگانه‌ای دارد. ممکن است مادر باشد و یا معشوق- همسر: اینجور زنها، اسمشان یا پروانه است یا . . . طاهره. (۱۷۲) پروانه نام همسر نویسنده است که در آثار دیگرش هم نام برده شده؛ بنابراین پروانه نماد همسر یا معشوق و طاهره، نماد مادر یا مادربزرگ است:

> نصف تنش خسته به نظر می‌آمد و نصف دیگرش می‌توانست مادربزرگم باشد یا زنی که فقط یک بار از خواب آدم می‌گذرد . . . (۱۶۸)

از دید راوی زن هم متقابلاً همین ویژگی دوگانه را در مرد دلخواهش می‌جوید:

> حالا دیگر یادم نیست، وقتی که راه **می‌افتادم** کدام قاب عکس را برداشته‌ام. پسرم، شوهرم؟ اصلاً یادم نیست. (۱۷٤)

در پایان که زن خیالی او را ترک می‌کند، راوی آشکارا واژهٔ « معشوق مادر» را به کار می‌برد:

> خانم از بازویم بیرون رفت. مادرم دوباره مرد. مادربزرگم و تمام زنها [. . .]دوباره

مردند[. . .] حالا من و آن خالکوبی آبی پنجره توی تن مادر مرتضی و یا زن مرتضی بودیم یا زیر پوست یک معشوق مادر که روی پل راه می‌رفت، نمی‌دانم. (۱۷۵)

مسافر بودن این زن نشان می‌دهد که نمی‌تواند در کنار راوی بماند؛ زیرا از ابتدا به او تعلق نداشته. او از طرفی شبیه مادر یا مادربزرگ است و از طرف دیگر همسر یا مادر مرتضی است. مرتضی مرده و راوی او را می‌شناخته؛ به همین دلیل زن، سیاهپوش است و قاب عکسی به همراه دارد که به دیوار بازوی راوی می‌کوبد و زیر آن قدم می‌زند. او تصویر مرد دیگری را بین خود و راوی قرار می‌دهد که مانند مانعی بین آنها عمل می‌کند. این مانع در مورد مادر هم صدق می‌کند. عشق راوی به مادر نافرجام است؛ زیرا بین مادر و پسر همواره مردی به نام پدر مانع است؛ حتی اگر مرده باشد»؛ بنابراین او در عشق شکست می‌خورد و می‌خواهد خالکوبی بازویش را پاک کند تا آثار و خاطرات زن هم محو شود؛ اما وقتی اسید را که برای پاک کردن خالکوبی آماده شده، می‌بیند احساس ترس و سرما می‌کند و صحنهٔ خودکشی فردی را در خیال خود مجسم می‌کند. وابستگی او به زن تا حدی است که محو کردن آثار زن، احساس مرگ و ترس در او ایجاد می‌کند. این وابستگی مانند وابستگی فرزند به مادر است. کودک بدون مادر احساس ترس و نابودی می‌کند. عشق ادیپ‌گونهٔ پسر به مادر در داستان ناتمام (A+B) از مجموعه داستان‌های ناتمام نیز آشکارا تصویر شده است.

مسئلهٔ مهم دیگر اینکه زن خیالی از سمت پل و رودخانه به راوی نزدیک می‌شود. رودخانه و پل از عناصر تکرار شونده در داستان‌های نجدی است که جریانی از مرگ را با خود می‌آورد. زنی که در ذهنیت راوی شکل گرفته، ویژگی مرگبار و ویرانگری دارد. صدای زن وجود او را پر از درد می‌کند و لذتی سیاه به او می‌بخشد:

صدایش مثل همان درد، به زیر بغلم که رسید دو شاخه شد [. . .] این جور دردها که مثل خون در تمام تن آدم راه می‌رود، آخرش، آرام و آهسته، آهسته و آرام به لذتی تبدیل می‌شود که خیس است یا سیاه، . . . (۱۷۰)

لذت سیاه، نشان‌دهندهٔ احساس متعارض و متضاد او نسبت به زن است. غیر

واقعی و خیالی بودن زن مسئلهٔ دیگری را خاطر نشان می‌کند. اینکه زن در نگاه راوی، هویت حقیقی ندارد و خیالی بیش نیست. حتی خود زن به این مسئله وقوف دارد : تا وقتی که می‌توانیم خیالبافی کنیم، چرا باید فکر کنیم، این‌طوری می‌توانم باور کنم که اینجا هستم. (۱۷٤) زن در زندگی او گرچه اهمیت دارد و نیمی از وجودش را اشغال کرده، ارزش و اعتبار حقیقی ندارد.

«*تن آبی، تنابی*» داستانی نمادین از عشق منصور به دختری خیالی به نام پپسی است. منصور که نقاش ساختمان است، خسته از کار روزانه نوشابه‌ای می‌خرد و به خانه می‌رود. نوشابه کف می‌کند و دختری خیس و قهوه‌ای از آن بیرون می‌آید. دختر، خودش را با ملافهٔ سفید منصور می‌پوشاند و آنها دست در دست هم به خیابان می‌روند و دختر، شیشه‌های نوشابه را می‌شکند تا برادرش کولا را بیابد. پپسی شخصیتی ساده و ایستا دارد. او نمونهٔ نوعی یک معشوق است با قد بلند و پیراهن مهتاب. پپسی احساساتی است و توانایی اعجازی خارق‌العاده دارد. می‌تواند منصور را نامرئی کند و با خود همه جا ببرد. ویژگی دیگر او خلاقیت هنری است. ساختمان منصور را نقاشی می‌کند؛ اما تصاویرش پر از بطری شکسته و به رنگ قهوه‌ای و خاکستری است که نشان از خصلت ویرانگرش دارد. به علاوه نقاشی در ساختمان محل کار منصور، به هم ریختن شرایط کاری اوست. پپسی با شکستن شیشه‌های نوشابه و تابلوهای نئون همهٔ شهر را به هم می‌ریزد. با کارهای عجیبش منصور را علاقه‌مند می‌کند؛ اما زندگی آرامش را به هم می‌زند و در نهایت او را تنها می‌گذارد. عشق او خودخواهانه و بدون ایثار و فداکاری است؛ البته منصور هم عشقی خودخواهانه دارد و فقط به خودش می‌اندیشد. شکست عشق در این داستان به دلیل عدم تناسب دو شخصیت است. دختر از جنس انسان نیست و نمی‌تواند در کنار انسان‌ها زندگی کند.

«*زمان نه در ساعت*» ماجرای مجید، کودک خردسالی است که می‌خواهد راز تولد را بداند؛ اما پدر و مادر پاسخ او را نمی‌دهند. مادربزرگ مهربان هم او را گول می‌زند و می‌گوید بچه‌ها در باغچه زیر بوتهٔ کدو به دنیا می‌آیند. مجید در جوانی می‌میرد و راز تولد و مرگ را با هم درمی‌یابد. پدر و مادر مجید شخصیت‌هایی ساده

و ایستا هستند. پدر غرق در دود منقل است و مادر درحال خیاطی و کار. آنها حوصلهٔ کودک را ندارند. راوی، پدر را با عنوان «پدر» ولی مادر را با عنوان «زن» یاد می‌کند. از نگاه راوی او هیچ شأنی ندارد، حتی مادر نیست، فقط زن است:

مجید گفت: مامان[. . .] زن گفت: ها ؟ [. . .] زن گفت: وا ؟ دیگه چی، [. . .] زن به چرخ خیاطی گفت [. . .] زن داد کشید [. . .] پدر گفت: چرا همچین می‌کنی [. . .] پدر گفت . . .» (۳-۱۳۲)

راوی یک مرد تریاکی را به عنوان پدر به رسمیت می‌شناسد؛ اما برای مادر زحمت‌کشی که بار زندگی را به دوش می‌کشد، شأنی قائل نیست. مادربزرگ شخصیتی ساده و ایستا دارد. او مهربان، دوست داشتنی، پاک و با حوصله است؛ اما چون کودک را نادان فرض می‌کند، به او دروغ می‌گوید و به رشد فکری او کمک نمی‌کند.

نتیجه گیری :

شخصیت‌های زن در آثار نجدی، بیشتر، اشخاصی فرعی و به ندرت اصلی هستند. آنها معمولاً در مرکز واقعهٔ داستان قرار ندارند. ویژگی آنها بیشتر ایستایی است و گاه پویایی؛ اما در جهت منفی. بیشتر آنها اشخاصی ساده و کلیشه‌ای هستند و بر اساس الگوهای تکراری عمل می‌کنند. تعدادی هم که جامع هستند و هویت فردی یافته‌اند، کنش فعال و مستقلی ندارند؛ بلکه به صورت اثرپذیر و منفعل و گاه با رفتارهای عجیب و نامتعارف معرفی می‌شوند. این اشخاص معمولاً تاثیر مثبتی بر روند داستان نمی‌گذارند؛ بلکه به صورت خنثی یا در جهت تخریب شرایط عمل می‌کنند. آنها ناتوان، نادان، وابسته، احساساتی، گاه مهربان و گاه ویرانگر هستند.

البته باید توجه داشت که داستان‌های نجدی در کل، مضامین تیره و سیاهی دارند. تکرار تم مرگ، یأس، شکست و ناکامی، موجب می‌شود اشخاص داستانی- چه زن و چه مرد- در جهت منفی عمل کنند؛ اما به طور آشکاری شخصیت‌های زن، منفی‌تر و منفعل‌تر معرفی شده‌اند. آنها در حاشیهٔ رویدادها هستند و هویت مستقلی ندارند.

یادداشت‌ها:

* دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره).

۱.بیژن نجدی ـ شاعر، نویسنده، معلم ـ در سال ۱۳۲۰ هـ . ش. در خاش به دنیا آمد و در سال ۱۳۷٦ در رشت چشم از جهان فرو بست. پدر و مادرش اهل رشت بودند. پدرش ستوان حسن نجدی در سال ۱۳۲٤ در شورش نافرجام افسران خراسان کشته شد و نجدی با سرپرستی عمویش رشد یافت. نجدی معلم ریاضی بود و فعالیت‌های ادبی را از دورهٔ دانشجویی آغاز کرد. از وی سه مجموعه داستان منتشر شده است: *یوز پلنگانی که با من دویده‌اند؛ دوباره از همان خیابان‌ها* و *داستانهای ناتمام*؛ و دو دفتر شعر به نام‌های: *خواهران این تابستان* و *گزیدهٔ اشعار*. داستانهای ناتمام آثاری است که نویسنده فرصت نیافت پیش از مرگ به اتمام برساند و برخی از آنها در حد یک بند یا نیم صفحه است.

فهرست منابع:

ـ احمدی خراسانی، نوشین. جنس دوم: مجموعهٔ مقالات. تهران: توسعه، ۱۳۷۷.

ـ اسکولز، رابرت. عناصر داستان. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

ـ پاینده، حسین. گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی. تهران: روزنگار، ۱۳۸۲.

ـ فورستر، ادوارد مورگان. جنبه‌های رمان. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: نگاه، ۱۳٦۹.

ـ مشیرزاده، حمیرا. از جنبش تا نظریه اجتماعی: تاریخ دو قرن فمینیسم. تهران: شیرازه، چ ۲، ۱۳۸۳.

ـ منجم، رویا. زن- مادر: نگاهی متفاوت به مسئلهٔ زن. تهران: مس، ۱۳۸۱.

ـ میرصادقی، جمال. عناصر داستان. تهران: شفا، ۱۳٦٤.

ـ نجدی، بیژن. داستان های ناتمام. تهران: مرکز، چ ۲، ۱۳۸۳.

ـ نجدی، بیژن. دوباره از همان خیابانها. تهران مرکز، چ ۳، ۱۳۸۳.
ـ نجدی، بیژن. یوزپلنگانی که با من دویده اند. تهران: مرکز، چ ٦، ۱۳۸٤.