زن اثیری و زن واقعی در ادبیات ایران

(متن سخنرانی حسین مرتضاییان آبکنار در استکهلم سوئد ۱۳۸۳)

من در این مجالِ سخن، می‌خواهم ابتدا به شکلی کلی، به تصویرِ زن در ادبیات ایران بپردازم... و بعد بحثم را محدودتر می‌کنم: تصویر زن در داستان‌های ایرانی، با اشاره و چشم‌داشتی به رمان، و کمی عقب‌تر به حکایات و اشعار قدیم... و در نهایت بحث کلی‌ام این است که زنان در ***داستان کوتاه ایرانی*** چگونه ساخته شده‌اند، چگونه وصف شده‌اند، چه کنشی دارند (یعنی چه می‌کنند) و چه دیالوگی دارند (یعنی چه می‌گویند)... و از همهٔ اینها می‌خواهم برسم به تفاوت ***زن اثیری*** و ***زن واقعی*** در داستان کوتاه... و آفتِ نگاهِ کلی‌نگر، تک‌بُعدی و اقتدارگرا.

جرقهٔ این بحث از خیلی قدیم در من زده شد؛ مدت‌ها پیش این سؤال برایم پیش آمده بود که چرا بخشی از ادبیاتِ فعلی ما بازتابِ دوران معاصرِ ما نیست؟!

حالا من در اینجا می‌خواهم فقط به یکی از دلایلش اشاره کنم (و البته دلایل مهم دیگری هم هست) دلیلی که من به آن اندیشیده‌ام نگاه ما به***زن*** در ادبیات‌مان است. یعنی ***اثیری*** یا ***واقعی*** دیدنِ زن.

از استثناها که بگذریم، زنان در قصه‌ها و افسانه‌های کهنِ ما در دو الگو و تیپِ کلی (و نه شخصیت) دیده می‌شوند: یا ***خیر مطلق‌اند*** و یا ***شَرِ مطلق***.

زمانی که خیرند، در کنار مرد/قهرمان قرار دارند و یاری‌اش می‌کنند.

و زمانی که شرّند، در اشکال عجوزه و فریبکار و زشت‌رو و فتنه‌گر... در مقابلِ مرد/قهرمان می‌ایستند و در صدد فریب و نابودی او هستند.

در ***شکل اول***، زن‌هایی که ساخته می‌شوند زیبایند، خوبند، پاکند، وفادارند، و معصوم...

و در ***شکل دوم***، پیرند، زشتند، حیله‌گرند، جادوگرند، و بدطینت...

همهٔ این صفات برای هر دو دسته به صورتی کاملاً کلی به کار می‌روند. آنقدر کلی که خواننده تصویر واضح و دقیقی از آن زنان ندارد. چون هیچ تشخصی ندارند، هیچ جزئیات فردی‌ای ندارند... و در نتیجه قابلِ قضاوت و پیش‌بینی‌اند.

دستهٔ اول زنانی آرمانی، رویایی، انتزاعی و غیر واقعی‌اند. زنانی که مردان در یک نگاه عاشق‌شان می‌شوند! و گاهی فقط با شنیدنِ صدای آنها و یا حتی وصفی که از زیبایی‌های آنها شنیده‌اند!

به این مثال از «***هزار و یک شب***» دقت کنید: ملک سلیمان پس از سال‌ها تجرد، زن می‌گیرد و صاحب فرزندی می‌شود به نام تاج الملوک. تاج الملوک بزرگ می‌شود... به شکار می‌رود... و روزی در کاروانی به جوانی برمی‌خورد زرد رو و غمگین. جوان موقعی که به اجبار مانند دیگران، اجناسی را برای پیش کش نزد او می‌آورد جامهٔ حریری را که نقش غزالی رویش هست، زیر زانو پنهان می‌کند... تاج الملوک که متوجه میشود از او می‌خواهد که حدیثش را بازگو کند. جوان حدیث فراقش را می‌گوید: از کودکی با دختر عمویش بزرگ شده و پرورش یافته. طوری که با او در یک خوابگاه می‌خفته اما هیچکدام نمی‌دانسته‌اند که چه باید کرد... عمویش پیش از مرگش با پدرِ او پیمان بسته که این دو را به هم کابین کنند... بساط عروسی مهیا می‌شود و مردم حاضر می‌آیند تا صیغهٔ نکاح بخوانند... آنگاه جوان را به گرمابه می‌برند:

«چون از گرمابه به در آمدم، جامه فاخر که با طیب و گلابش خوشبو کرده بودند به من بپوشاندند... یکی از دوستانم به خاطر آمد به جستجوی او بازگشتم که او را به مجلس عیش دعوت کنم و همی‌گردیدم تا به کوچه‌ای برسیدم که هرگز آن کوچه را ندیده بودم و از اثر گرمابه عرق از جبینم همی‌ریخت و کوی‌ها را بوی خوش من، معطر کرده بود. پس در سر کوچه دستار به فراز مصطبه گسترده از پی راحت بنشستم از بس گرمی هوا عرق از جبین و رویم همی‌رفت. چون دستار به زیر گسترده بود، نتوانستم عرق از دستارچه پاک کنم. خواستم که دامن جبه را گرفته خوی از جبین پاک کنم ناگاه که دستارچه‌ای سفید از بالا بر دامنم افتاد. آن دستارچه بگرفته و سر بر کردم که ببینم دستارچه از کجاست. چشمم به چشم خداوند این

غزال افتاد که در منظرهٔ غرفه نشسته بود که من آدمی به خوبی او ندیده بودم. چون مرا دید که او را نظاره می‌کنم انگشت شهادت بر لب نهاد. پس از آن انگشت میان را با انگشت شهادت جفت کرده به میان دو پستان بنهاد. پس از آن منظره فرو بست و بازگشت و آتش حسرت بر دل من بیفروخت... پس هر لحظه به غرفه نظاره کرده منظره را بسته می‌دیدم. تا نماز شام بدانجا بودم. نه کسی دیدم و نه آوازی شنیدم (...) سرگشته و حیران کوی به کوی همی‌آمدم تا اینکه سه یک از شب رفته بود که به خانه در آمدم. دختر عم خود را دیدم که نشسته و گریان است...»

جوان ماجرایش را برای دختر عمویش می‌گوید و دختر عمویش که تا روز قبل قرار بود به نکاحِ او در آید، این‌بار در نقشی مادرانه همراهی و کمکش می‌کند تا به معشوقش برسد... و خودش از فراقِ پسر عمویش بیمار می‌شود و دق می‌کند!

تمام زنان این دسته، ***چهره‌هایی یکسان*** دارند: وصف کلی‌ای از قد و مو و صورت و لب‌ها و چشم و خال...

ای همه شکلِ تو مطبوع و همه جای تو خوش / دلم از عشوهٔ شیرینِ شکرخای تو خوش
همچو گلبرگِ طری هست وجودِ تو لطیف / همچو سروِ چمنِ خلد سراپای تو خوش
شیوه و نازِ تو شیرین خط و خالِ تو ملیح / چشم و ابروی تو زیبا قد و بالای تو خوش
هم گلستانِ خیالم ز تو پر نقش و نگار / هم مشامِ دلم از زلفِ سمن سای تو خوش...
(حافظ)

ماه چنین کس ندید، خوش سخن و کش خرام / ماهِ مبارک طلوع، سروِ قیامت قیام
سرو در آید ز پای، گر تو بجنبی ز جای / ماه بیفتد به زیر، گر تو برآیی به بام...
(سعدی)

دستهٔ دوم زنانی منفورند که باید ازشان پرهیز کرد و ابا داشت. باز هم به این مثال از هزار و یک شب که ادامهٔ همان داستان است دقت کنید:

جوان سرانجام به معشوقش می‌رسد و مرگ دختر عمویش را فراموش می‌کند و سالی را به عیش و نوش با معشوقش در باغ می‌گذراند... تا اینکه:

«روزی به گرمابه اندر شدم. چون بیرون آمدم، قدحی شراب خوردم و از مشک و عنبر و گلاب خود را معطر ساختم و مرا از مکرهای زمانه... آگاهی نبود. پس چون شب تاریک شد، شوق دیدار آن گل رخسار کردم و خواستم به همان باغ روم ولی مست بودم و نمی‌دانستم به کجا روم. پس مستی مرا به محله‌ای برد... من در همان کوی می‌رفتم ناگاه پیره زنی پدید شد که به دستی شمع داشت و به دست دیگر رقعه‌ای پیچیده. چون مرا دید گفت: ای فرزند، خط خواندن می‌توانی یا نه؟ گفتم می‌توانم. پس رقعه به من داد و گفت: این را بخوان. من رقعه گرفته بگشودم و خواندم. مضمون این بود که: این کتابی است از دور مانده به سوی احباب (...) پس رقعه گرفت و دو گامی رفته بازگشت و دست مرا بوسه داده گفت: ای خواجه... همی‌خواهم که دو سه قدم تا به در این خانه با من بیایی که اگر مضمون کتاب را بدانسان که تو گفتی به ایشان بگویم سخن من باور نکنند، دو قدم با من بیا و رقعه را به ایشان بخوان (...) پس من دعوت عجوز را اجابت کردم. آنگاه عجوز از پیش و من بر اثر او اندکی برفتیم و به در خانه‌ای بس عالی برسیدیم. من در پشتِ در بایستادم. عجوز با لغت عجمیان بانگ بزد. ناگاه دختری با نشاط و طرب بیامد و شلوار تا زانوها برچیده بود و ساق‌های بلورین نمایان کرده بود... ساق‌های بلورین را با خلخالهای زرین مرصع زینت داده بود و آستین‌ها برزده با ساعد سیمین آتش به خرمن دل و دین نظارگیان همی‌زد... و با غنج و دلال چمان چمان همی‌آمد تا به در خانه برسید (...) پس ماهرو دست درآورد که کتاب به من دهد. من نیز دست بردم که کتاب ازو بگیرم و سر و شانه از در به درون بردم که به او نزدیک شدم. عجوز سر خود بر کمر من گذاشت و زور همی‌داد تا اینکه من خود را در میان خانه دیدم و عجوز مانند برقِ جهنده به خانه اندر آمد و درِ خانه فرو بست...»

به نظر من هیچ‌کدام از زنانِ این دو دسته، زنان واقعی نیستند. این نگاه به زن، از نگاه تک‌بعدی و کلی‌نگرِ ما ایرانی‌ها ناشی می‌شده.

زنان در قصه‌های قدیم ما، نقشی حاشیه‌ای دارند. کمتر دیده می‌شوند و کمتر کنش دارند و کمتر حرف می‌زنند... و اگر هستند، یا معشوق‌اند و مادر و همراه، و یا نیروی فریبکار و مخالف و ویرانگر... یعنی باز هم در دو سوی خیر و شر، و خوبی و پلیدی قرار دارند.

من از دوره‌های میانی و ***پیش از مشروطه*** (یعنی دورهٔ رواج تعصباتِ ناموسی تا ایجاد حرمسراهای شاهان و خانه‌نشینی زن‌ها...) و ***جنگ جهانی اول*** (که بحث حقوق و آزادی زنان مطرح می‌شود) و دوره ***نهضت مشروطه*** (که زنان در ادبیات حضور پیدا می‌کنند و این شروع حضور زن واقعی است به جای زن اثیری) و دوره‌ای که ***رمان‌های تاریخی*** نوشته می‌شوند (که زنان در همان تیپ‌های آرمانی و کلی قصه‌های کهن باقی می‌مانند و هنوز فردیت ندارند) تا ***رمان‌های اجتماعی*** (با مضمون‌ها و ساختارهای مشابه که سرگذشت فاحشه‌ها و طبقهٔ متوسط شهری است... که زنانِ واقعی‌اند، اما با الگوی ثابت و تکراری) و دوره‌ای که ***پاورقی‌نویسی*** رونق می‌گیرد (استفاده ابزاری از زنان با توسل به هرزه‌نگاری) و خلاصه گرایش به ***ادبیات عامه‌پسند***... سریع می‌گذرم تا به دورهٔ نزدیک‌تری به زمانِ حال‌مان بپردازم.

...

بحث ما بر سرِ ***شخصیت‌پردازی*** زنان در داستان است، پس من بحثم را با شخصیت و شخصیت‌سازی که یکی از عناصر مهم داستان است آغاز می‌کنم:

شخصیت یکی از اصلی‌ترین عناصر داستان و پیش‌برندهٔ داستان است. به این معنا که اگر این عنصر از قصه حذف شود قصه عقیم می‌ماند و پیش نمی‌رود. (البته غیر از داستان‌هایی که شخصیت را حذف می‌کنند مثل بعضی آثار «آلن رب گری‌یه» که شخصیت‌ها گاه حالتی شیءوار دارند و مانندِ بقیهٔ اشیا، فقط در مکان حضور دارند: داستان «مانکن» یا «مسیرِ بد»)

...

شخصیتِ داستانی می‌تواند ***مرد*** باشد یا ***زن***؛ (و البته ***شیءشخصیت*** هم داریم مثل داستان «پل» کافکا، که پل راوی وضع و حال و زندگی خود است... و یا «دشنه» بورخس که این‌بار دشنه است که فاعلِ قتل‌هاست نه کسانی که به زعم ما قتل را مرتکب می‌شوند! چون دشنه در دست هر کس که می‌افتد قتلی انجام می‌گیرد!)

اما ما در داستان چگونه شخصیت‌سازی می‌کنیم؟

اول: برایش ***اسم*** می‌گذاریم؛ اسم سازنده و آشکار کنندهٔ وجوهی از درون یا بیرونِ شخصیت است. در قدیم اسامی کلی بودند و مابه‌ازای مستقیمِ شخصیت: آقای حق، پیرِ دانا، جلاد... گاهی اسطوره‌ای‌اند مثل رستم و تهمینه... که سابقه‌ای فرهنگی را با خود همراه می‌آورند. گاهی مذهب، جغرافیا و یا طبقهٔ اجتماعی شخصیت را مشخص می‌کنند: مثل زهرا و آیلین، یا گل رخسار و سپوژمی، فروغ‌السادات و بِمانی... و یا معاصرتر مثل آزیتا و...

دوم: با وصفی که از ظاهر و فیزیکش می‌دهیم: «بلند بالا بود و به خاطر صورتِ تراشیده‌اش ظاهری آراسته داشت، با دستمال یقه‌ای که روشن‌تر از پوستش بود و...»

سوم: برایش حرکت و کنشی را در نظر می‌گیریم: مثلاً کسی که با لگد دری را باز می‌کند و داخل می‌شود شخصیتی متفاوت دارد با کسی که در می‌زند و با تردید داخل می‌شود.

چهارم: با گفتار و دیالوگ‌هایی که در دهان شخصیت می‌گذاریم: مثلاً «ننه جون الهی خیر ببینی، دست‌مو بگیر پا شم.» که مخاطب فوراً متوجه می‌شود که پیرزنی ست فرتوت و سنتی...
یا: «بی خیال آبجی. ما خودمون ختمِ روزگاریم.» که شخصیتی لوطی‌منش و مقتدر را به ذهن متبادر می‌کند...
و پنجم و ششم و هفتم...

همهٔ اینها راه‌های شخصیت‌سازی است. اما زن اثیری چه؟

به نظر من در تمام دوره‌های ادبی، از قدیم تا جدید، برای ساختنِ زن اثیری همهٔ این راه‌ها و شیوه‌ها و شگردهای شخصیت‌سازی، کمرنگ می‌شوند:

_ زن اثیری اسم ندارد! زن، دختر، بانو، زیبارو... یا اگر صاحبِ اسمی است نمادین یا اسطوره‌ای و کلی است: تهمینه، مامجبین، شهرزاد، صنم بانو...

_ زن اثیری حرف نمی‌زند! لب می‌گزد یا به تک جمله‌هایی کلی با زبانی کلی اکتفا می‌کند: «دیر است جانا!»

_ زن اثیری بدونِ کنش است! یا کنش‌ها و حرکات کلی و اندک دارد: می‌خرامد و می‌رود.

_ زن اثیری ظاهری ثابت و ازلی ابدی دارد: همیشه در اوج زیبایی و ملاحت و دل‌ربایی‌ست و بوی خوش می‌دهد.

پس ما هر کجا که با جلوه‌های زن اثیری روبه‌روییم، ناچار به سمتِ قصه و حکایتِ غیر مدرن کشیده می‌شویم، چون با ***کلیات*** سر و کار داریم؛ کلیاتی غیر واضح، غیر ملموس، ناکافی و در نهایت انتزاعی و مبهم. این کلیات، زبانِ داستان، فضای داستان و قصهٔ اصلی را تحت شعاع قرار می‌دهند. زبان و فضا اسطوره‌ای و

نمادین می‌شوند و قصه فاقد جزئیات و ریز پردازی‌های داستان مدرن می‌شود. زبان گاه رمانتیک و شاعرانه، و گاه فخیم و ثقیل می‌شود و از زبانِ اصلی شخصیت _ که باید متناسب با تمام خصایل و ویژگی‌های فردی او باشد _ دور می‌شود.
از طرفی به تناسبِ زبان، فضاها و مکان‌ها نیز کلی می‌شوند. و می‌دانیم در فضاها و مکان‌های کلی، قصه‌های محدود و شبیه به هم اتفاق می‌افتد... و خلاصه، تجربهٔ زمان حال و زندگی معاصر در آنها گم و گور می‌شود و به چشم نمی‌آید.
به جای تهران، شهری کلی داریم در ناکجا آباد. و به جای خیابان‌های شلوغش، بیابانی کلی داریم با گرمای العطش... و دریغ از ریگِ کوچکی که لای دو انگشتِ پا گیر کرده، یا ردِ چرخ‌های جیپی که دیروز از آنجا گذشته.

به نظر من امروزه دیگر با خلق زن اثیری در داستان، نمی‌شود و نمی‌توان داستانِ معاصر و به روز نوشت؛ داستانی که بازتابِ همین زندگی سریع و پر تنشِ عصر حاضر باشد. عصری که فردیتِ انسانها (چه زن و چه مرد) مهم‌ترین بخش وجودی اوست و بدون این فردیت، انسان هیچ و سرگشته است.
در مقابل، هر جا که با زن واقعی روبه‌روییم، به سمت داستان مدرن، رئالیستی و باورپذیر می‌رویم. که در این صورت است که داستانِ ما می‌تواند بازتابِ دوران معاصرمان باشد. چون وقتی قرار است شخصیت داستانی ما حرف بزند، دیالوگ داشته باشد، در لحظات نابِ داستانی کنش فردی خودش را بروز بدهد و... پس حتماً برایمان شخصیتی ملموس و باورپذیر خواهد بود. انگار می‌شناسیمش، یا کسی است که در فضای اطراف‌مان هست و یا می‌توانسته حضور داشته باشد.
در یک کلام: زن اثیری که در اوجِ همهٔ خوبی‌ها و زیبایی‌هاست، بر خلاف زن واقعی، نمی‌تواند شلوار جین به پا کند، پینگ‌پنگ بازی کند، سیگار بکشد، فحش بدهد، رِگل بشود، گاهی از لجِ خودش گریه کند، دانشگاه برود یا از حسودی رُژ لبش را پررنگ‌تر بکند...

وقتی به ادبیاتِ دورهٔ معاصر می‌رسیم، ابتدا به دو دسته از نویسندگان برمی‌خوریم: نویسندگانی که در داستان‌هایشان از زنان خبری نیست، یا اگر هستند، در حاشیه‌اند و کمرنگ. که اصطلاحاً به این نویسندگان می‌گوییم «***مردانه‌نویس***». مثل اکثر داستان‌های ***بهرام صادقی*** یا ***ابراهیم گلستان***، که جز چند تا از داستان‌هایشان (مثلاً «سراسر حادثه» و «فردا دیر است» صادقی، یا «سفر عصمت» و «چرخ و فلک» گلستان) شخصیتِ اصلی داستان‌های‌شان بیشتر مَردند.

دستهٔ دوم نویسندگانی هستند که زنان متنوع و متفاوت‌تری را در آثارشان خلق کرده‌اند. مثل هدایت و چوبک و ساعدی گلی ترقی و گلشیری و سیمین دانشور و شمیم بهار و دیگران...
زنان در داستان‌های این دسته از نویسندگان گاه شخصیتِ اصلی و محوری‌اند و گاه موازی و برابرِ شخصیتِ مردِ داستان.

اما همین دستهٔ اخیر را هم با نگاهی انتقادی می‌شود به دو گروه تقسیم کرد: اول نویسندگانی که در داستان‌هایشان زنانی واقعی اما یک شکل خلق کرده‌اند (یعنی زن‌های داستان‌هایشان نمایندهٔ تیپ‌های خاصی از اجتماع هستند. مثل چوبک و ساعدی و آل احمد)... و نویسندگانی که با جلوه‌های متفاوتی از شخصیت‌های زن در آثارشان روبه‌روییم. (مثل شمیم بهار و گلی ترقی و مهشید امیرشاهی و... تا هدایت و گلشیری، که هر دو نمونهٔ زن اثیری و زن واقعی را در آثارشان دارند.)

مثلاً ***چوبک*** زن‌هایی را در داستان‌هایش ساخته و پرداخته که بیشتر از طبقات فرودستِ جامعه‌اند. فقیرند و بی‌چیز و به شغل‌های پست مثل فاحشگی و مُرده‌شویی مشغولند. مثل زن‌های داستان «پیرهن زرشکی»:

> سلطنت _ با صورت پر از آبله و چروکیده و پیرش _ و کلثوم _ با لب شکری _ مرده شو هستند و دارند لباس‌های مردهٔ جوانی را که تازه رسیده بررسی می‌کنند. پیراهن زرشکی تنِ مرده، چشم هر دو را گرفته. و هر کدام به نوبت می‌خواهند دیگری را برای تصاحبِ پیراهن راضی کنند. سلطنت در حالی که دارد مرده را می‌شوید فکر می‌کند: «پیرهنه برای تن شمسیه جون می‌ده. اگه اینو تنش کنه مشتری واسش میاد... به هوای اون خودمم به نوایی می‌رسم. خودمم پیرهن کرب دوشییمو تنم می‌کنم. یه ذره رنگ و حنا همه کارا رو درس می‌کنه. این سیاهای آمریکایی از خرِ نرم برنمی‌گردن...» و به کلثوم فکر می‌کند که: «... هر چند کلثوم از او خیلی جوانتر است اما او باید خدا را شکرکند که مثل کلثوم سرش کچل و لبش شکری نیست. به نظرش رسید که کله ی کلثوم مثل کون انتر قرمز و براق است اما موهای دور سر و روی شقیقه‌هایش تنک به هم چسبیده و برای همین هم هست که

رنگ موهای روی شقیقه‌اش با رنگ کلاه گیسش فرق دارد بعد به یاد کلاه گیسی افتاد که سر آن با کلثوم دعواشان شده بود...»
با همین فکر ناخودآگاه به ماجرای رابطه ی شوهرکلثوم با زن صاحبخانه اشاره می‌کند و ادعا می‌کند می‌تواند با جادو جنبل معشوقه را از میدان به در کند: «... تو دوای دردت پیش خودته و خودت خبر نداری. تازه مردم مشکل‌گشاشون ماییم و تو از یه زنیکه غاغاله خشکه مچلی. اگه اینکاری که بهت میگم بکنی سر دو روز نمی‌کشه که زنیکه تو چشم شوورت از پیه گرگم سیاه‌تر می‌شه.»
سلطنت خاطره‌ای از زندگی خودش تعریف می‌کند که چه طور وقتی جوان بوده و شوهرش پیر، با همین جادویی که یاد گرفته توانسته از شوهرش طلاق بگیرد و مرد همسایه هم که عاشقش شده بوده زنش را طلاق بدهد و هر دو در عرض یک هفته با هم عروسی کنند... کلثوم با شنیدن داستانی که سلطنت با حیله آخرش را تغییر داده راضی می‌شود که در مقابل یاد گرفتن جادو، از پیراهن زرشکی بگذرد تا سلطنت صاحب پیرهن زرشکی شود...»

نگاه ***ساعدی*** به زن، بی‌شباهت به نگاه چوبک نیست: او هم زن‌های داستانش را از میان فاحشه‌ها و فقرا و فرودستان جامعه انتخاب می‌کند. مثل داستان «آشغالدونی» یا «زنبورک‌خانه» و «سایه به سایه»...
ساعدی در داستانِ «سایه به سایه» دلبر خانم را از زبانِ رمضون (جوانک عقب‌مانده‌ای که برایش کار می‌کند و شب‌ها در خانهٔ او می‌خوابد) این‌طور وصف می‌کند:
«دلبر خانم آدم خوبی یه، هیچ وقت هیچ جا نمی‌ره، همیشهٔ خدا با یک تا پیرهن تو خونه کار می‌کنه، تو زیر زمین پای اجاق می‌نشینه، جوشونده درست می‌کنه، لب حوض بطری می‌شوره، برای ابول آقا آش می‌پزه، آدامس کشی می‌جوه، آواز گل پری جون می‌خونه. دلبر خانم دست‌های بزرگی داره، ناخن‌هاش همیشه سیاس، صورتش خیلی درازه، دوست داره لپ‌هاشو سرخ بکنه، اما دوست نداره موهاشو شونه بزنه. بی کار که می‌شه می‌نشینه روی پله‌ها و تخمه می‌شکنه (...) جلو من لخت لخت راه می‌ره. یه خال گوشتی سیاه رو کتف راست داره، سینه‌هاش مثل سینهٔ مرداس. دلبر خانم اصلاً خجالتی نیس...»

داستان «آشغالدونی» دربارهٔ پدری پیر و پسری شانزده هفده ساله (علی) است که گدایی می‌کنند و شب‌ها کنار خیابان می‌خوابند... پدر، مریض و خودخواه و زورگوست. یک روز به تور عده‌ای می‌خورند که در ازای گرفتن خون به بیچاره‌ها پول می‌دهند. علی خون می‌فروشد و بیست تومان می‌گیرد و پدر را به بیمارستان می‌برد. علی در آنجا با زهرا _ خدمتکار بیمارستان _ آشنا می‌شود. زهرا علی را خواهرزاده‌اش معرفی می‌کند و در ازای همخوابگی، او را به کارهای دیگری وادار می‌کند:
«زهرا دست منو تودست گرفت و گفت: «تو هیچوقت مریضخونه اومده بودی؟»
گفتم:«ظهر که اومدم.»
گفت: «آره، راس می‌گی، ببینم تو مریضخونه رو دوس داری؟»
گفتم «نمی‌دونم.»
گفت: «من که خیلی دوس دارم. خر تو خره، به آدم خوش می‌گذره.»
زهرا چرخی زد و درو بست و برگشت پیش من وگفت: «خوب شد، خیلی خوب شد.»
پرسیدم: «چی خوب شد؟»
گفت: «که تو اومدی این جا.»
گفتم: «من اومدم یه زیرانداز واسه بابام بگیرم.»
گفت: «زیراندازم میدم، رواندازم میدم، هر چی م بخوای میدم.»
یه دفعه رفت طرف مردهٔ اولی و قرآنی رو که رو سینه ش بود، ورداشت و گذاشت رو سینهٔ مردهٔ دومی و گفت: «اون دیگه بسشه. مگه نه؟»
جلو اومد و دسشو انداخت دور کمرم و خندید. گفتم: «چرا همچی می‌کنی؟»
گفت: «مگه کار بدی می‌کنم؟»
گفتم: « بابام منتظرمه.»
گفت:«نترس، دیر نمیشه.»
چونهٔ منو ماچ کرد. گفتم: «من دیگه میرم.»
گفت: «نه، نه، واسه چی بری؟»
گفتم: «دیرشده، باید برم.»

گفت: «اومدی نسازی‌ها، حالا که می‌بینی وقتشه، می‌خوای بزنی و دربری؟»
دستمو گرفت و کشید. مرده‌ها رو دور زدیم و نشستیم رو لبهٔ تختی که پارچهٔ سیاهی روش انداخته بودند. دسشو گذاشت رو زانوی منو پرسید: «می‌خوای شوهر من بشی؟»
گفتم: «این حرفا چیه؟»
گفت: «این حرفا که خوبه، مگه نه!»
و لبمو ماچ کرد و دسشو از زیر پیراهنم آورد و گذاشت رو شکمم و پرسید: «زن دوست نداری!»

علی برای پولدار شدن به انبارداری و دلالی و خون‌فروشی و... روی می‌آورد و داستان با کتک خوردن علی از اسماعیل آقا _ رانندهٔ انبار _ که نمی‌خواهد علی به کارِ خطرناکی که نمی‌دانیم چیست ادامه دهد، تمام می‌شود در حالی که علی قبلاً اسماعیل را لو داده است.

اما ساعدی در داستان «آرامش در حضور دیگران» زن‌های واقعی‌تر و امروزی‌تری را می‌سازد: سرهنگی بازنشسته با زن جوانی به نام منیژه که تقریبا هم سن و سال دخترش ملیحه است ازدواج کرده، دو دخترش مه لقا و ملیحه پرستار بیمارستانند. روشنفکرنما هستند و روابط آزاد دارند و باطل و هرزه وقت می‌گذرانند. منیژه و سرهنگ به شهرِ دخترها سفر می‌کنند. سرهنگ کم کم از نظر روانی دچار مشکل می‌شود. سرهنگ را به تیمارستان می‌برند. موازی با آشفتگی ذهنی سرهنگ، داستان در فضای ساده و واقعی‌اش دلهره‌آور می‌شود و در بعضی جاها به صورت اغراق‌آمیزی رنگ و فضای وهم‌آلود به خود می‌گیرد. همهٔ شخصیت‌های داستان به دنبال آرامش هستند اما موفق نمی‌شوند و توجهی به آرامش منیژه ندارند و حتی او را بدبخت می‌دانند:

«مه لقا به مرد چشم آبی گفت: اون تقصیر نداره، بی اعتنایی هم نمی‌خواد بکنه، هیشکی به اندازهٔ اون تو این جمع بدبخت نیس. چه کار بکنه؟ با هزار امید و آرزو شوهر کرده، زن یه سرهنگ پیر و بازنشسته شده...»

مه لقا تنها راه چاره را ازدواج می‌بیند و روز عروسی‌اش بیشتر به خواب و کابوس شباهت دارد تا واقعیت. ملیحه به دنبال معنایی تازه برای زندگی به ماموریتی درآبادی دورافتاده‌ای می‌رود. فقط منیژه است که میانِ این همه آشفتگی روحی روانی و اجتماعی، با یک روحیهٔ قوی و استثنایی آرامشش را حفظ می‌کند. او با صبر و حوصله سرنوشت خودش را شناخته و تسلیم آن شده و این همه اضطراب تاثیری در روحیه‌اش ندارد. حتی به مرد چشم آبی که از سر ناچاری و سرخوردگی سیاسی اجتماعی به او اظهار عشق می‌کند اعتنایی نمی‌کند. به خاطر اینکه حس می‌کند مرد واقعا دوستش ندارد و به دنبال عشق و خوشگذرانی لحظه‌ای است...

آل‌احمد هم به خاطر نگاه سنتی، تک بعدی و اقتدار گرایی که دارد هر چند با شگردهای نو شخصیت زن را می‌سازد اما تنها از یک زاویه به او نگاه می‌کند: اکثر زن‌های داستان‌های آل‌احمد به رغم اینکه واقعی‌اند و مصداق‌های زیادی می‌شود برایشان پیدا کرد، اما باز از یک نوع‌اند: زن‌هایی که زیر سایهٔ مردان‌اند، ضعیف‌اند، سنتی‌اند و کم سواد، و تنها ابتکارشان شاید این است که به هر طریقی که می‌توانند سعی می‌کنند تا وضعیتِ هر چند ناخوشایند و نا به سامان‌شان را حفظ کنند. زنانی که مستحقِ دلسوزی‌اند.

مثلاً در «سمنوپزان» به جادو و جنبل و نذر و نیاز متوسل می‌شوند تا بچه‌دار شوند یا از شرِ هوویی که بر سرشان آمده خلاص شوند:

«زن‌ها با گیس‌های تنگ بافته و آستین‌های بالا زده و چاک یخه‌هایی که از بس برای شیر دادن بچه‌ها پایین کشیده بودند شل و ول مانده بود عجله می‌کردند، احتیاط می‌کردند، به هم کمک می‌کردند و برای راه انداختن بساط سمنو شور و هیجانی داشتند همه تند و تند می‌رفتند و می‌آمدند. به هم تنه می‌زدند، سلام می‌کردند، شوخی می‌کردند (...) و حالا زنهای همسایه که چادرشان را دور کمرشان پیچیده و گره زده بودند پشت سر هم از راه می‌رسیدند و دسته دسته ظرفهای مس خودشان را می‌آوردند و به فاطمه خانم می‌سپردند. و فاطمه ظرف‌های هر کدام را می‌شمرد و تحویل می‌گرفت و با کوره سوادی که داشت سنجاق زلفش را در می‌آورد و با نوک آن روی گچ دیوار می‌نوشت: گلین خانم یک دست کاسهٔ لعابی _ همدم سادات دو تا لگنچهٔ روحی _ آبجی بتول سه تا بادیه مس...»

یا داستان «زن زیادی» که تک‌گویی زنی است که شوهر شَل و بدترکیبش به خاطر کلاه‌گیسش طلاقش داده و او به اجبار به خانهٔ پدرش برگشته ولی به خاطرِ همهٔ سی و چند سالی که در خانه پدرش حرمان کشیده، تحمل

ماندن در خانه پدری را هم ندارد و می‌زند بیرون... و حالا به رغم همهٔ چیزهایی که درمورد شوهرِ منفورش می‌گوید دوست دارد که برگردد سرِ خانه و زندگی‌اش:

«آخر من چه تقصیر داشتم؟ حتی یک جوراب بی قابلیت هم نخواستم که برایم بخرد. خودِ از خدا بی خبرش از همه چیزم خبر داشت. می‌دانست چند سالم است. یک بار هم سر و رویم را دیده بود (...) آخر برای یک دختر مثل من که سی و چهار سال توی خانه پدر جز برادرش کسی را ندیده و از همهٔ مردهای دیگر رو گرفته و فقط با زنهای غریبه آنهم توی حمام یا بازار حرف زده چطور ممکن است وقتی با یک مرد غریبه روبرو می‌شود دست و پایش را گم نکند؟ من که از این دخترهای مدرسه رفتهٔ قرشمال امروزی نبودم (...) خدا خودش شاهی است که وقتی توی اتاق بودم همه‌اش دلم می‌خواست جوری بشود و او بفهمد که سرم کلاه گیس می‌گذارم (...) حاضر شدم یک سال دست نگه دارد [طلاق] و من در این یک سال کلفتی مادر و خواهرش را بکنم. ولی نکرد (...) به همهٔ اینها راضی شده بودم که دیگر نان پدرم را نخورم...»

به نظر من یک گروه از نویسندگان، شخصیت‌های زنِ ویژه‌ای را در ادبیات ما خلق کرده‌اند: یعنی زنِ واقعی و ملموس و امروزی را در آثار این عده است که می‌توان پیدا کرد. این گروه از نویسندگان بر خلافِ اسلاف خود، در فضای فرهنگی متفاوتتری زندگی و رشد کرده‌اند. شاید رفاه نسبی و مثلاً تجربهٔ زندگی در کشورهای دیگر این امکان و دستاورد را برایشان داشته که به جای بیان حرمان‌هایشان از زنی دست نیافتنی (اثیری) چهرهٔ واقعی‌تر و مدرن‌تری را از زن تجربه کنند و در نتیجه در آثارشان انعکاس دهند. زنانی که زمینی‌ترند، کنش مندند، به سفر می‌روند، عاشق می‌شوند، تحصیل‌کرده‌اند و...

شمیم بهار، گلی ترقی، مهشید امیر شاهی، بهمن فرسی و... از این دسته‌اند.

مثلاً شخصیتِ ***سوری***، دخترِ پر شور و بازیگوشِ داستان‌های ***امیرشاهی***، یا زن پولدار و مقتدری که در داستان «لابیرنت» از شوهرش کتک خورده و از طرز برخوردش با مستخدم خانه معلوم است که تا چه حد مقتدر و مسلط است: راوی داستان «لابیرنت» زنی است که دارد به اتفاق‌های تلخ گذشته‌اش فکر می‌کند آن هم درست در روزی که معتقد است باید به اتفاقی که آن روز برایش افتاده فکر کند. به روزی فکر می‌کند که از اسفندیار مردی که مدتها عاشقش بوده کتک سختی خورده به حرفهایی که با کلفتش مه لقا رد و بدل می‌کند به گردنبند پاره‌اش و علی دوست دکترش که بعد از کتک به دیدنش می‌آید. به شبی فکر می‌کند که یک خارجی مزاحمش شده و او به خانه‌ای پناه برده به روزی فکر می‌کند که برای تحصیل به پاریس رفته و میس گرین به استقبالش آمده به شب ازدواجش با کریم فکر می‌کند به روزهایی فکر می‌کند که توی پاریس قرار بوده یک جراحی سه روزه داشته باشد اما روز سوم خونریزی شروع شده و او نگران این که حالا ویمال می‌رود و او را ترک می‌کند و در نهایت اتفاق تازه‌ای که امروز برایش افتاده این است که او را به جایی غریب آورده‌اند و دارد فکر می‌کند که آیا ممکن است در آینده اتفاقی بیفتد وحشتناکتر از آنچه امروز برایش پیش آمده؟

«... به خراش‌های روی گردنم فکر می‌کنم که مدتی است خوب شده است و این که گلوبندم را هنوز فرصت نکرده‌ام نخ کنم. خیال می‌کنم چند دانه‌اش گم شده باشد. وقتی لباسم را کندم دانه‌هایی که توی یقهٔ پیراهن و لباس زیرم گیر کرده بود ریخت زمین. مه لقا جمعشان کرد، مقداری را هم زیر صندلی و کنار در پیدا کرد _ خیال می‌کنم صبح بعدش بود. با خنده گفت، «این یکی نزدیک بود با نک جارو بره _ اون ته اتاق افتاده بود.»

«... اصلا دلم نمی‌خواست نگاهم کند. چون وقتی آدم یک چشمش از آن یکی کوچکتر شده است و لب بالاییش هم باد کرده، نه خشمش بر صورتش پیداست و نه می‌تواند قیافهٔ دردمند به خودش بگیرد.»

«... حوصله نداشتم جلو مه لقا گریه کنم. هر حرفی گریه‌ام می‌انداخت و گریه دردم می‌آورد. از زیر لب بالاییم مرتب خون می‌زد بیرون و استخوان روی دماغم زیادی حساس شده بود.»

«هنوز خودم را ندیده بودم. رفتم توی اتاقم تا مه لقا آب گرم بیاورد. آنجا چشمم افتاد به عکسم توی آینه. چشم چپم خون خالی بود و کوچک شده بود _ مثل چشم جانور بود. بالای دماغم از پایینش پهن‌تر شده بود. گریه‌ام صورتم را می‌سوزاند، مخصوصا گوشه‌های لبهای زخمیم را. لبهایم... آه، اصلا حرفش را نزنم بهتر است.»

«من در بخش جراحی بستری بودم. عملم چیز مهمی نبود. قرار بود فقط سه روز در مریضخانه باشم. اما روز سوم خونریزی شروع شد. نمی‌خواستم دیگر توی بیمارستان بمانم. امتحان داشتم. ولی امتحان بهانه بود _ می‌خواستم برگردم پیش

ویمال. پیش ویمال که دو هفتهٔ دیگر می‌رفت به مملکتش و خبر نداشت که من بستریم، چون قهر بودیم...»
«دکتر گفت، «به! برای امتحان همیشه وقت هست. اما اگه جلو خون ریزی رو نگیریم...»
گفتم، «چند روز دیگه باید بمونم؟»
گفت، «دو سه روز، فوقش سه چار روز.»
تا چهار روز دیگر ویمال برمی‌گردد. تا چهار روزدیگر ویمال خیال می‌کند من رفته‌ام، گم شده‌ام، مرده‌ام. تا چهار روز دیگر ویمال می‌رود سراغ یک دختر دیگر _ آن دختر بلند قد موبور که خیلی هم خوشگل است، گه سگ...»

گلی ترقی هم در داستان‌هایش من راوی‌ای را می‌سازد که زنی است فرهیخته و باسواد و دنیا دیده. زنی امروزی که مدام در حال جابه‌جایی است، چه جابه‌جایی مکانی و چه جابه‌جایی ذهنی، که خاطره‌ای او را به گذشته‌های دورش می‌برد و برمی‌گرداند...
در داستان «اناربانو و پسرهایش» راوی خسته و کلافه است:
«دو بعد از نیمه شب یعنی تمام شب بی خوابی. یعنی کلافگی و خستگی و شتاب، همراه با دلتنگی و اضطرابی مجهول و این که می‌روم و می‌مانم و دیگر برنمی‌گردم (از آن فکرهای الکی)، یا برعکس، همین جا، در همین تهران عزیز _ با همه خوبی‌ها و بدی‌هایش _ می‌مانم و از جایم تکان نمی‌خورم (از آن تصمیم‌های الکی‌تر) و خلاصه این که گور پدر این سرگردانی و این رفت و برگشت‌های ابدی (ابدی به اندازهٔ عمر من) و تفتیشِ تحقیرآمیزِ بدن و کفش و جیب و کیف و سوراخ گوش و دماغ...»
ترقی در کنار این راوی فرهیخته زن پیری مثل ***انار بانو*** را هم می‌سازد که زنی سنتی است و بی‌سواد و نابلد است: انار بانو پیرزنی است که برای دیدن بچه‌هایش می‌خواهد به سفر خارج برود اما چون نابلد است در فرودگاه آویزانِ راوی داستان می‌شود که هم کلافه است و هم عجله دارد...
اما راوی هر طوری هست او را تحمل می‌کند، کمکش می‌کند، و کم کم به او علاقه‌مند می‌شود و حتی در آخرِ داستان بدجوری نگرانش می‌شود... چون انار بانو هم شخصیتِ ویژه‌ای است:
«خانم پیر از پشت به شانه‌ام می‌زند. دوباره می‌گوید: «خانم جان. الهی فدایت شوم. دیرم شده. می‌ترسم جا بمانم.»
پیرزنی دهاتی ست، گیج و دستپاچه است. التماس می‌کند پرسشنامهٔ گمرکی را برایش پر کنم.
می‌گوید: «خانم جان. چشمم نمی‌بیند. سواد درستی ندارم. پسرهایم گفتند ننه، سوار شو بیا. نمی‌دانستم آنقدر مکافات دارد. دو دفعه توی ادارهٔ گذرنامه غش کردم. هلاک شدم.» (...)
«پاسپورتش را ورق می‌زنم. خالی ست. اولین سفرش است. اسمش اناربانو چناری ست. تند تند ورقه‌اش را پر می‌کنم. متولد هزار و دویست و نود و شش است. هشتاد و سه سال دارد...» (...)
«می‌گوید: سهیلا خانم توی ده ما معلم است. اسم تمام شهرهای دنیا را می‌داند. به من گفت ننه اناری، سوئد تابستانش هم یخبندان است. صد و پنجاه درجه زیر صفر می‌شود. گاو و گوسفندها ایستاده خشک می‌شوند. من هم از ترس هر چه لباسِ پشمی داشتم، روهم روهم تنم کردم، دارم از گرما هلاک می‌شوم.» (...)
«می‌گوید: من زیر درخت انار بزرگ شده‌ام. بابا ننه که نداشتم. به جای شیر مادرم بهم آب انار دادند. شاخهٔ درخت را می‌کشیدم پایین. انار آبلمبو را میک می‌زدم. خیال می‌کردم پستان مادرم است...»

شمیم بهار هم یکی از ماندگارترین زنان ادبیات داستانی‌مان را خلق کرده: ***گیتی***، شخصیتی که در چند تا از داستان‌هایش تکرار می‌شود. مثلاً در داستان «ابر بارانش گرفته» داستان در قالبِ نامه است و این‌طور شروع می‌شود: سلام. گیتی دیروز که جمعه بود برگشت... یعنی راوی بی مقدمه و بلافاصله بعد از سلام می‌رود سراغ گیتی!
گیتی قرار است با مردی ازدواج کند و حالا که به سفر خارج رفته، نویسندهٔ نامه که مدتی با گیتی بوده آنچنان شیفتهٔ او شده که برای مرد نامه نوشته تا غیر مستقیم و با زبانِ الکن به او بفهماند که گیتی به دردش نمی‌خورد و او را از ازدواج با گیتی منصرف کند.

گیتی در داستان «***ابر بارانش گرفته است***» بعد از برگشتن از تهران رفته ده دوازده روزی در یکی از جزایر یونان استراحت کند. راوی حالِ دوستش (مخاطبِ نامه) را از گیتی پرسیده اما او جواب درستی نداده...

«مگر حرف‌های گیتی را می‌شد فهمید تازه باز این روزهای آخر روز اول توی فرودگاه که هیچ یعنی خلاصه روزهای آخر تغییر کرده بود روزهای اول که قیامتی بود.»

راوی به گیتی تعارف کرده که اگر بخواهد می‌تواند تهران را به او نشان بدهد و گیتی همان موقع قبول کرده و گفته همین الان می‌رود دنبالش.

«توی تاکسی اول ساکت بود بعد شروع کرد باز از پدرش حرف زدن و قضیهٔ تصادف ماشین و از خانه‌شان که شمیران بود این جا که رسید یکدفعه گفت شمیران را که دیده بود می‌خواست جاهای دیگر را ببیند به شوفر تاکسی گفت برگردد شهر و برگشتیم شهر و باران هم که ول کن نبود به شوفر گفت برویم توپخانه شاید هیچ اسم دیگری یادش نیامد... اول همه‌اش مردم را تماشا می‌کرد و من از فرنگی بازیش عصبانی بودم و یک طوری بود که دلم می‌خواست توی این حرفها کشیده نشوم ولی پا به پای من می‌آمد و ذوق کرده بود و مرتب می‌گفت چه خوب...»

وقتی بعد از چند وقت راوی به گیتی تلفن می‌کند گیتی بی‌مقدمه می‌گوید دوست دارد ناهار را با او بخورد... می‌گوید چلوکبابی جایی که همه‌جور مردمی می‌آیند...

«توی یکی از این دفعه‌ها بود که گیتی یکدفعه شروع کرد به حرف زدن از هاملت یا نمی‌دانم هملت...»

«یک بابایی بود زن و بچه هم داشت و بند کرده بود به گیتی و آخ و ناله و تلفن می‌کرد که برای آخرین بار و فلان بهمان زنش هم مثل اینکه یک نسبتی با گیتی داشت خلاصه یارو نامه‌های هفت هشت صفحه‌ای به فرانسه می‌نوشت و گیتی باورش شده بود که باید یارو را ببیند و برایش توضیح بدهد که این عشق نیست و مثلا طوری نباشد که یارو ناراحت بشود...»

گیتی همه‌اش شعر و کتاب می‌خواند، روشنفکر و فرهیخته است و منوچهر (راوی نامه) را تشویق می‌کند به کتاب خواندن و موقع رفتن به منوچهر می‌گوید فرودگاه نیاید چون از خداحافظی خوشش نمی‌آید... همهٔ اینها ویژگی‌های خاص و زنانهٔ گیتی است. ویژگی‌های زنی امروزی، واقعی و باور پذیر. ویژگی‌های زنی که می‌تواند روی صندلی کناری مان نشسته باشد... به نظر من نمونهٔ این زن را در آثارِ کمتر نویسنده‌ای می‌توان یافت.

شمیم بهار داستانش را با زبانی ساده، زبان گفتاری و محاورهٔ روزمره می‌نویسد. با این زبان خود به خود داستان از اسطوره‌سازی و نمادپردازی فاصله می‌گیرد و امروزی‌تر می‌شود و واقعی‌تر و ملموس‌تر.

داستان زیبای «***فرهاد***» صحبت‌های راوی (فرهاد) است با گیتی، دربارهٔ ماجرای آمدن و ماندن و رفتنِ شیرین و شیدا که آمده‌اند پاریس برای عروسی شیدا لباس عروسی بخرند. دو سه روز وقت باقی مانده را به شهرِ فرهاد و گیتی می‌روند. گیتی نیست. می‌روند پیش فرهاد پسر خالهٔ شیرین که وقتی بچه بودند ازهم خوش‌شان می‌آمده و چون خانواده‌هایشان با هم قهر بوده‌اند از بچگی همدیگر را ندیده‌اند. بعدها شیرین ازدواج کرده. شیرین و شیدا شوخ‌طبع و شادند. مرتب با فرهاد شوخی می‌کنند و او را دست می‌اندازند. از هر دری صحبت می‌کنند از نامزد شیدا می‌گویند و از شوهر شیرین که ادعا دارد همهٔ زن‌های تهران دنبالش هستند و چشم به منشی‌اش دارد و عصرهای هر شنبه مهمانی می‌دهد. پشت سر گیتی هم حرف می‌زنند و دستش می‌اندازند. عصر شنبه شیرین و شیدا مست می‌کنند و حال‌شان بد می‌شود. تا صبح گریه می‌کنند. یکشنبه شیرین غذا درست می‌کند. غمگین شده‌اند. شیرین دست‌های فرهاد را می‌بوسد و گریه می‌کند. هر سه نفر دست هم را می‌گیرند و شب تا صبح همان‌طور می‌نشینند. موقع رفتن به فرودگاه شوخی جدی می‌گویند که از ماشین پیاده نمی‌شوند... بالاخره اینکه شیرین برای فرهاد از تهران نامه می‌فرستد و تشکر و عذرخواهی می‌کند.

«هر دو شلوار و کت طوری با همین یه دستم آمده بودن بعدشم به هر حال شیرین سبز روشن پوشیده بود سادهٔ ساده مغز پسته یی طوری جلوش سه تا دکمه می‌خورد پشتشم از این کمرا داش ولی مال شیدا قیامت آبی تیره خیلی یم خوش دوخت مردونه‌تر چار دکمه...»

«به هر حال شیرین من یادم نیست قبلا واقعن مشکی بود یا اینکه ولی فکر می‌کنم داده بود موآشو رنگ کرده بودن قهو ه یی ی روشن کوتاه خیلی یم بش میامد شیدا رم که من قبلن ندیده بودم موآی مشکی خیلی بلند نه تا اینجا دیگه چطوری بگم با آرایش چیزیه کم البته...»

نویسندگانی هم هستند که در داستان‌های متنوع‌شان، هم زن اثیری را ساخته‌اند و هم زنِ واقعی را. مثلاً ***هدایت*** هم شاهکارش «***بوف کور***» را نوشته که نمونهٔ شاخصِ زن اثیری است:

«نه، اسم او را هرگز نخواهم برد؛ چون دیگر او با آن اندام اثیری باریک و مه آلود، با آن دو چشم درشت متعجب و درخشان _ که پشت آن، زندگی من آهسته و دردناک می‌سوخت و می‌گداخت _ او دیگر متعلق به این دنیای پست درنده نیست...» (...)

«از آن جا بود که چشم‌های مهیبِ افسون گر، چشم‌هایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زند، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدید کننده و وعده دهندهٔ او را دیدم و پرتو زندگی من روی این گودی‌های براق پر معنی، ممزوج و در ته آن جذب شد. این آینهٔ جذاب، همهٔ هستی مرا تا آن جایی که فکر بشر عاجز است، به خودش کشید. چشم‌های مورب ترکمنی که یک فروغ ماورای طبیعی و مست کننده داشت، در عین حال می‌ترسانید و جذب می‌کرد، مثل این که با چشم‌هایش مناظر ترسناک و ماورای طبیعی دیده بود که هر کسی نمی‌توانست ببیند. گونه‌های برجسته، پیشانی بلند، ابروهای باریک به هم پیوسته، لب‌های گوشتالوی نیمه باز، لبهایی که مثل این بود تازه از یک بوسهٔ گرم طولانی جدا شده ولی هنوز سیر نشده بود. موهای ژولیدهٔ سیاه و نامرتب، دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته از آن روی شقیقه‌اش چسبیده بود. لطافت اعضا و بی اعتنایی اثیری حرکاتش از سستی و موقتی بودن او حکایت می‌کرد...» (...)

یک‌بار دیگر به تمام این وصف‌ها دقت کنید. وصف‌ها کلی‌اند و اکثراً بدون مابه ازای تصویری مشخص. زنی مبهم و تخیلی و انتزاعی...

راوی هدایت، خودش هم در رمان به این مورد اعتراف می‌کند:

«او نمی‌توانست با چیزهای این دنیا، رابطه و وابستگی داشته باشد؛ مثلاً آبی که او گیسوانش را با آن شستشو می‌داده، بایستی از یک چشمهٔ منحصر به فردِ ناشناس و یا غار سحرآمیزی بوده باشد. لباس او از تار و پود پشم و پنبهٔ معمولی نبوده و دست‌های مادی، دست‌های آدمی آن را ندوخته بود. او یک وجود برگزیده بود...»

هدایت همچنین داستانِ کاملِ «***زنی که مردش را گم کرد***» را هم نوشته که زنی واقعی و مشخص و با هویت است. زنی که با همهٔ جزئیاتِ داستانی ساخته و پرداخته شده. هر چند که این زن شباهت‌هایی با زنان داستان‌های آل‌احمد یا ساعدی و چوبک دارد اما با پایان درخشانِ داستان، با زنی کنش مند روبرو می‌شویم که تا حدودی با نمونه‌های پیش از خودش متمایز است:

«زرین کلاه» زنی کم سن و سال با بچهٔ کوچکش برای پیدا کردن شوهرش از دروازه شمیران سوار ماشین می‌شود و به دِه و زادگاه شوهرش در مازندران می‌رود. او کودکی بی مهر و محبتی را گذرانده و از دو ماه بعد از عروسی مرتب از شوهرش «گل ببو» که تریاکی و بیکار شده کتک خورده. زرین کلاه عاشق شوهرش است و از کتک خوردن لذت می‌برد. یک ماه است که شوهرش رفته و برنگشته. بالاخره خانهٔ پدری شوهرش را پیدا می‌کند و می‌بیند شوهرش برای فرار از کار، زن تازه‌ای گرفته... گل ببو او و بچه‌اش را انکار می‌کند... زرین کلاه به جای شلاق روی تن زن جدیدِ شوهرش نگاه می‌کند و حسرت می‌خورد... او را بیرون می‌کنند. زرین کلاه هم بچه را سر راه می‌گذارد و با مرد جوانی می‌رود به این امید که مثل گل ببو عادت به شلاق زدن داشته باشد و تنش بوی الاغ و سرطویله بدهد.

«چشمهای او (زرین کلاه) درشت، سیاه، ابروهای قیطانی باریک، بینی کوچک، لب‌های برجسته و گوشتالو و گونه‌های تو رفته داشت. پوست صورتش تازه،گندم گون و ورزیده بود.»

«زرین کلاه آرزو می‌کرد دوباره گل ببو را پیدا بکند تا با همان شلاقی که الاغ‌هایش را می‌زد او را شلاقی بکند و دوباره یا فقط یک بار دیگر او را همان‌طوری که گاز می‌گرفت و فشار می‌داد در آغوشش بکشد.»

«زرین کلاه هاج و واج مانده بود. ولی این انکار گل ببو را پیش بینی نکرده بود. از این حرکت آنها احساس تنفری در او تولید شد که همهٔ محاسن گل ببو را فراموش کرد و با لحن تمسخرآمیزگفت: «پس بچه‌ات را بگیر بزرگ کن من هیچ خرجی ندارم.»

و همینطور است ***گلشیری*** که هر دو جلوهٔ زن اثیری و زن واقعی را در داستان‌هایش دارد:

داستانِ «معصوم سوم» را کارمندی پا به سن گذاشته روایت می‌کند که زندگیِ روزمره‌اش در مقابلِ زندگیِ پر شر و شورِ قهرمان‌های خمسهٔ نظامی پر از غم و افسردگی است. استاد گچکار دوست راوی است و کتاب نظامی را از او قرض می‌گیرد اما فهمش برایش مشکل است. یک شب راوی مست، نظامی را برایش می‌خواند و تفسیر می‌کند و خوابش می‌برد. استادِ گچکار یک هفتهٔ تمام نقش مجلس بزم خسرو را روی بدنه ی بالای بخاری

خانه‌شان می‌زند که وقتی ماه را کامل جلو پنجرهٔ اتاق می‌بیند می‌زند به کوه... شب چهاردهم ماه، با اینکه به زنش گفته بوده که در را قفل کند و نگذارد برود، با ابزارش به کوه می‌رود و می‌میرد. در نقشِ اتاق مهمانخانه هم فقط صورت شیرین را کامل کرده است. وصف شاعرانهٔ شیرینِ نظامی در تقابل با زنِ مو کوتاه راوی است که بوی پیاز داغ می‌دهد همراه با وصف راوی از زنِ استاد گچکار که بی شباهت به شیرین نیست و در نهایت عشق و شیرین طلبی راوی دور از چشم زنش.

وصفِ زنِ استاد گچکار:

«همه‌اش به زن نگاه می‌کردم. من راه رفتن آهو را ندیده‌ام با آن خرامیدن نرم و چابک با آن پرش‌های کوتاه از روی سبزه ای، جویباری، چیزی، همان‌طورها که شاعران کهن آن همه در موردش سخن گفته‌اند. اما فکر می‌کنم همین‌طورها باید باشد. همان‌طور که زن راه می‌رفت، با آن تاب نرم شانه‌ها و سرین و انحنای نا پیدای میان که چادر گاه گاه قالب آن بود.» «چادر افتاده بود روی شانه‌اش و موهای بلند و سیاه جلوسینه‌اش ریخته بود. خالش را همان وقت دیدم. درست زیر برآمدگی گونهٔ چپ بود. پنج شش تایی دستبند دست چپش بود.»

وصفِ زنِ راوی:

«وقتی هم بخواهم باش حرف بزنم خواب است، با چشم‌های باز خواب است و توی خواب هم حرف می‌زند. موهاش را کوتاه کرده است، رنگ زده است. چندسالی است رنگ می‌کند. هر دفعه هم یک رنگی که فقط می‌شود فهمید سیاه نیست. سیاه و بلند و خم اندر خم با یکی دوطره یا مرغوله روی پیشانی یا بناگوش‌ها پوست شکمش خط برداشته است، لکه‌های سفید. با هر شکم هم دو سه خط زیاد می‌کند. حتی با نور چراغ خواب هم پیداست. همه‌اش هم یادش می‌رود دستهاش را با صابونی چیزی بشوید. می‌داند که من از بوی پیاز داغ یا نمی‌دانم چی بدم میاید.»

وصفِ شیرین در نقش روی بدنهٔ بالای بخاری:

«با همان گیسوان بلند و تابدار، طوری که انگار کمند گیسوش برگرد گردنش تاب می‌خورد و بعد سینه‌اش را می‌پوشاند و دور پستانهای کوچک و گردش چنبره می‌زند.»

رقاص در نقش روی بدنهٔ بالای بخاری:

«پستان‌هایش انگار دو لیمو است گرد و سفید و موهاش آویخته روی شانهٔ چپ. دو زانو بر زمین نهاده است. دستها برافراشته و درهم حلقه کرده. رانهاش بزرگ و عریان است. و قرص صورتش همان قالب صورت شیرین است چشمهای بادامی و ابروهایی انگار کمان و خال گوشهٔ چپ که سیاه است.»

گلشیری در کنارِ داستان‌هایی اینگونه که زن اثیری را می‌سازد، داستان‌هایی نظیرِ «بر ما چه رفته است باربد» را نیز دارد.

«بر ما چه رفته است باربد» داستانِ زنی است که شوهرش زندانی است و شاید اعدام شده باشد. او نمی‌داند چون برای ملاقات راهش نداده‌اند. فقط گذاشته‌اند پسرِ خردسال‌شان (باربد) برود پدرش را ببیند. و باربد از وقتی پدرش را دیده زبانش بند آمده، لال شده؛ و حالا فقط نقاشی‌های عجیب می‌کشد. معلوم نیست پدرش را در چه وضعیت و حال و روزی دیده که زبانش بند آمده...

زمانی خانه‌شان پر می‌شده از آدم‌های سیاسی که جلسه داشته‌اند. اما حالا خانه‌شان سوت و کور است:

«همه‌اش می‌آمدند و می‌رفتند. اینجا شده بود مسافرخانه، و من دست تنها. حالا فقط منم و باربد، باربد و رعنا... رعنا که مدرسه می‌رود. باربد هم می‌نشیند یک گوشه ای، ساکت، و نگاه می‌کند. نگاهش نمی‌کنم. نمی‌توانم. می‌چرخم، می‌روم و می‌آیم و از پنجره بیرون را نگاه می‌کنم. نمی‌آیند، دیگر هیچکس نمی‌آید...»

«می‌گفتم: می‌بینی؟ مردم دارند زندگی‌شان را می‌کنند. عین خیال‌شان هم نیست.»

«مرد همسایه می‌آید جلو پنجره. سرک می‌کشد توی کوچه (...) اشاره می‌کند به خودش و ادای زمین شستن مرا در می‌آورد (...) اشاره می‌کند به من. چه می‌توانم بهش بگویم؟ دلم می‌خواهد یک چیزی پرت کنم توی صورتش..»

«می‌روم، می‌آیم. یک چیزی بار می‌گذارم. جارو می‌کنم. راه می‌روم. سیگار نمی‌کشم... آنها همه‌اش می‌نشستند و حرف می‌زدند: ساخت جامعهٔ ما سرمایه داری است. اکبر می‌گفت: در این حرفی نیست، اما بجران داغانش کرده است (...) کارگرها هم کم کم به حقوق‌شان آگاه شدند...»

زن از سیاسی کاری‌های شوهر و دوستانش در عذاب بوده... او همین زندگی کوچک شا ن را مقدم بر همهٔ آن کارها و حرفهای بیهوده می‌داند... و همیشه همپای بحث‌های سیاسی شوهر و دوستانش، موقعی که با مرد تنها می‌شده با تسلط با او بحث می‌کرده:

«حامد نمی‌فهمید. می‌گفتم: تو بچه داری. این‌ها نخود سیاه است. کارگر ما، همین اکبر است یا آن دهاتی‌های از ده آمده. کارگر صنعتی‌اش هم توی دستگاه شرکت نفت است، یا ذوب آهن...»

زن با پدرش هم که آدمی سنتی و خشک مذهب است بحث می‌کند:

«می‌گویم: چرا؟ پس چرا درِ همهٔ زندان‌ها را باز نمی‌کنند تا خبرنگارها بروند ببینند؟ حداقل جسد مجید را تحویل بدهند به یک موسسه بین المللی، به یک تیم پزشکی تا ببینند چه بر سر او آورده‌اند.»

(...)

«کمیته‌چی‌ها که ریختند توی خانه و کتاب‌ها را بردند همین را گفتم، وقتی داشتند تشک‌ها را می‌شکافتند، رویهٔ پشتی‌ها را می‌شکافتند گفتم. حتی شکم عروسک‌های کهنهٔ رعنا را دریدند. گفتم: می‌بخشید این کارهاتان اسلامی هست، یا نه، نمی‌دانم. اما این اتاق من، خانهٔ من شبیه وقتی است که مغول‌ها حمله کردند. عرب‌ها حمله کردند...» (...)

«خودش هم نمی‌فهمید. می‌گفتم: این کتاب‌ها را جمع کن ببریم یک جا. من می‌گذارم توی یک ساک، روزی ده بیست تاش را می‌برم می‌ریزم یک جایی. ببین مردم چه کار کرده‌اند. برو ببین، کنار کانال‌های آب یا خرابه‌ها چه خبر است. کتاب روی کتاب ریخته‌اند و رفته‌اند. روزنامه که نگو، آب که می‌آید فقط اعلامیه می‌آورد...»

(...)

«گفتم که به من اجازه ملاقات ندادند، از صبح سیاه سحر رفتم. توی صف ایستادم، دو بچه به دنبال. بردم بلکه رحم‌شان بیاید... نزدیکی‌های ظهر که دم در رسیدم، گفتند: اجازهٔ ملاقات ندارد. تلفن می‌کنیم... نکردند. باز رفتم... (...) رعنا روسری داشت... نگذاشتندش. گفتم: اقلاً این یکی را بگذارید، بی تابی می‌کند، باباش را می‌خواهد. کاش لال شده بودم و نمی‌گفتم. بچه‌ام رفت، با آن دو پای کوچکش رفت. دستش توی دست یک پاسدار بود. رفت تو. یک ساعت، دو ساعت. بعد آمد. همان‌طور دست توی دست همان پاسدار. یک شیرینی هم دستش بود. نمی‌خورد. پاسدار می‌خندید. باربد نه. نمی‌خندید. فقط نگاهم می‌کرد. گفتم: بابات چطور بود، مادر؟ حرف نزد. گفتم: دیدیش؟ حرف نزد. گفتم: چه بلایی سرش آورده بودند، هان؟ یخهٔ بچه را گرفتم و تکان تکانش دادم. جیغ سرش کشیدم. حتی گریه نکرد. گفتم: دکتر این چی دیده...؟...»

این حرف‌ها، این صحنه‌ها، این ماجراها، این بلاها... آنقدر واقعی‌اند که تاثیر عجیبی بر ما می‌گذارند. و همه‌اش به خاطر این است که این زن، ***زنی واقعی*** است.

(و صد البته نویسندگان دیگری نیز همپا و همطرازِ همین‌هایی که نام برده‌ام، هستند، اما من در این مجال، تنها یکی‌شان را به نمایندگی از دیگران انتخاب کرده‌ام تا راهگشای بحث‌مان باشد.)

هر چند که در دوره‌ای به سر می‌بریم که دهه‌های پر بار داستان کوتاه نویسی، یعنی دهه‌های شصت و هفتاد را پشت سر گذاشته‌ایم، و بسیار داریم نویسندگانِ جوان و خوبی که با تنوع نگاه‌شان داستان‌های درخور و زیبایی را خلق کرده‌اند و هر کدام جلوه‌های متنوع و واقعی و ملموسی از زنِ معاصر ارائه داده‌اند اما شاید همهٔ اینها را برای این گفتم که بدانیم زن اثیری زنِ دوران ما نیست، و پرهیز بدهم نویسندگانی را که کلیشه‌وار و تکراری و غیر خلاقانه به سراغ زن اثیری می‌روند و همچنان با زبان اسطوره‌ای و کهن سعی در ساختن زن اثیری در داستان‌هایشان دارند. و خودآگاه و ناخودآگاه و بیش از پیش از جامعهٔ شهری و انسانِ معاصر و در نتیجه از داستان مدرن فاصله می‌گیرند.

حسین مرتضائیان آبکنار
خرداد ۱۳۸۳