روایت زنانه از جنگ
تحلیل انتقادی کتاب خاطرات *دا*

محمدرضا جوادی یگانه *
دانشیار جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران
سید محمدعلی صحفی
کارشناس ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۶، ش ۲۱، بهار ۱۳۹۲ (صص ۸۵ - ۱۱۰)

چکیده
خاطرات جنگ تحمیلی با قلم و سخن راویان مرد گره خورده است. زنان بیشتر به‌مثابهٔ ابژه‌ای منتسب به مرد جنگ، مانند همسر و مادر شهید، در این روایت‌ها نقش داشته‌اند. اما کتاب *دا* اثری متفاوت است. در این مقاله، به‌کمک روش و نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی کتاب *دا* را بررسی کرده‌ایم و با توجه به نظریه و روش فرکلاف، یکی از مهم‌ترینِ این نظریه‌پردازان، به تحلیل کتاب *دا* و رابطهٔ آن با گفتمان مسلط جامعه پرداخته‌ایم. فرکلاف به سه بُعد متن، پرکتیس گفتمانی و پرکتیس اجتماعی توجه دارد. به‌نظر می‌رسد کتاب *دا* قصد دارد تا برخلاف گفتمان سنتی، بر نقش‌های دیگر زنان در جنگ تأکید کند. به‌علاوه، این کتاب سعی در برساخت زبانی زنانه نیز دارد که در آثار متناظر آن یافت نمی‌شود.کتاب خاطرات *دا* برآن است تا پا را از حوزهٔ گفتمان سنتی فراتر نهد و به‌نظر می‌رسد در این راه موفق شده است. *دا* با کرداری مردانه و گفتاری زنانه از متون میان‌گفتمانیِ خویش فراتر رفته و به خلق متنی نو دست زده است.

واژه‌های کلیدی: زن، تحلیل گفتمان انتقادی، فرکلاف، کتاب خاطرات *دا*، گفتار زنانه.

---

* نویسندهٔ مسئول: myeganeh@ut.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۱۲/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۲/۲۰

۱. مقدمه

در سال‌های اخیر، زنان در پدید آوردن آثار ادبی نقش مهمی داشته‌اند. گرچه حضور مردان در این جنبه از فرهنگ عینی همیشه بیش از زنان بوده است، زنان با تلاش در این عرصه سعی دارند تا جای خالی صدایی را در ادبیات و به‌طور کلی متن پر کنند. پیش از این، جای خالی این صدا بیش از هر عرصهٔ دیگری در متون مربوط به جنگ به‌چشم می‌آمد. جنگ که همیشه نقشی مردانه تلقی شده، جایگاه زیادی به زنان اختصاص نداده است. ازاین‌رو، زنان بیش از هرچیز به‌عنوان ابژه‌ای متعلق به مرد به جنگ مرتبط شده‌اند. مادر شهید، همسر شهید و دختر شهید نمونه‌هایی از این دست هستند. آنان به‌طور مستقیم به جنگ مرتبط نیستند؛ بلکه به مردِ جنگ متعلق‌اند و از این تعلّق ارزش می‌یابند. این درحالی است که زنان در جنگ نقش‌های خاصی ازجمله تدارک کمک‌های مردمی و خدمت‌رسانی در پشت جبهه داشته‌اند؛ اما کمتر به این نقش‌ها توجه شده است. خاطرات این‌گونه زنان نیز به همین شکل در فرهنگ عینی مردانه بازگو شده است. متون خاطرهٔ همسران شهید- که در ادامه از آن‌ها استفاده خواهد شد- به همین صورت مردِ جنگ را بازنمایی می‌کنند. گرچه این روند همیشه یکسان نبوده و در چند مورد زن به‌مثابهٔ شخص حاضر در جنگ معرفی شده است، در بیشتر موارد جنگ متنی مردانه به‌شمار می‌رود که با نقش‌های سنتی زنانه در تناقض است.

کتاب ***دا*** از معدود متونی است که از تفکر سنّتی دربارهٔ جنگ انتقاد می‌کند و نقش کلیشه‌ای زن را به چالش می‌کشد. گرچه نقش سنّتی نیز در قسمت‌هایی مثل دختر شهید و خواهر شهید حفظ می‌شود، آنچه گفتمان اصلی را شکل می‌دهد، مخالفت با فرهنگ مردانه است. این فرهنگ همان است که در روند خاطره‌گویی، به‌طور گسترده مورد حملهٔ نویسنده[۱] قرار می‌گیرد. راوی همیشه سعی دارد نقش کلیشه‌ای زنان را در زمان جنگ و نیز مخالفت صریح خود را با این فرهنگ مردانه آشکارا بیان کند. او چالشی همیشگی با مردان زمان خود را نمایش می‌دهد که می‌خواهند او را در نقش‌های زنانه ببینند. شاید همین سنت‌شکنی است که ***دا*** را کتابی جذاب، به‌ویژه برای

زنان می‌نماید. همچنین، کتاب ***د*** یکی از پرفروش‌ترین و پرشمارگان‌ترین کتاب‌های کشور است.[۲] به‌گفتهٔ مسئولان، این کتاب با استقبال زیادی روبه‌رو شده و مخاطبان زیادی را به خود جلب کرده است. این وجه کتاب ***د*** نیز آن را به اثری مهم و درخور مطالعه و تحقیق تبدیل کرده است.

مقالهٔ حاضر برآن است تا گفتمان درونی کتاب ***د*** را- که به‌نظر می‌رسد با گفتمان جامعه نیز در ارتباط است- با تکیه بر نظریه و روش فرکلاف بررسی و تحلیل کند. سؤال اصلی این مقاله، چگونگی بازنمایی نقش‌های جنسیتی در خاطرات ***د*** است و اینکه نویسنده برای فاصله گرفتن از گفتمان قالب جامعه دربارهٔ نقش‌های زنان چه روش‌هایی را درپیش گرفته و در این راه تا چه اندازه موفق بوده است. به عبارت دیگر، آیا ***د*** کتابی است که از گفتمان مردانه فاصله گرفته و فرهنگ عینی زنانه‌ای را ساخته یا این کتاب نیز در فرایند گفتمان سنتی گرفتار آمده است.

۲. نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی

تحلیل گفتمان از مباحثی است که توجه اندیشمندان زیادی را به خود جلب کرده است. یکی از اولین تلاش‌ها در این نوع تحلیل را می‌توان به میخائیل باختین[۳] نسبت داد که دربارهٔ تحلیل گفتمانیِ متن و مکالمه‌گری در نثر سخن گفت. او به رابطهٔ کلمات با یکدیگر و رویارویی هر کلمه با کلمات ناشناخته توجه دارد. به‌نظر باختین، تنها کسی که می‌توانست بدون توجه به کلمات متخاصم به گفت‌وگو بپردازد، آدم ابوالبشر است؛ چون به‌لحاظ تاریخی، کلام او هنوز مشروط به کلام دیگران نشده بود. باختین نگاه سبک سنّتی به متن ادبی را پاره‌ای کلمات چیده‌شده در کنار هم توصیف می‌کند. سبک سنّتی فقط کلمه را بدون توجه به بافت آن تبیین و تشریح می‌کند. اما این مفهوم برای نویسنده چیز دیگری است:

> به‌عکس، کلمه برای نویسندهٔ نثر هنری، بیش از هرچیز کثرت چندمفهومی اجتماعی نام‌ها، تعاریف و ارزش- داوری‌های خود را دقیقاً آشکار می‌سازد. به‌جای جامعیت بکر و پایان‌ناپذیری خود موضوع، نویسندهٔ نثر با راه‌ها، جاده‌ها و مسیرهایی روبه‌روست که ذهنیت اجتماعی در درون موضوع نهاده است [...] جدل

دیالکتیک موضوع با مکالمهٔ اجتماعی پیرامون آن پیوند خورده است (باختین، ۱۳۸۷: ۳۶۷).

آنچه باعث می‌شود تا ظرایف هنری نویسنده در متن رخ نمایاند، همین چندصدایی بودنِ مفاهیم است. این چندصدایی موجب می‌شود صدای مفهومی مورد نظر نویسنده نیز به گوش برسد.

اما اندیشمندی که بیشترین سهم را در نظریه و روش تحلیل گفتمان دارد، میشل فوکو[۴] است. او به تأثیر قدرت بر ساخت گفتمان یک عصر توجه زیادی دارد. فوکو بر این عقیده است که «طرح یک گزاره/ حادثه با فعل و انفعالات روان‌شناختی و ازجمله نیت مؤلف هیچ‌گونه ارتباطی ندارد؛ بلکه عوامل دیگری جز ذهنیت پدیدآورنده بر آن‌ها حاکم است.» (ضیمران، ۱۳۷۸: ۲۷). بنابراین، شکل‌گیری تحلیل گفتمان انتقادی بیش از هرچیز بر نظریهٔ فوکو و توجه او به رابطهٔ قدرت و زبان استوار دانست.

به‌گفتهٔ بلومارت و بالکان[۵] (2000: 447)، تحلیل گفتمان انتقادی (CDA)[۶] در دههٔ ۱۹۸۰م به‌عنوان توسعهٔ برنامه‌ریزی‌شده در مطالعهٔ گفتمان اروپایی آغاز به کار کرد و با شخصیت‌هایی مانند نورمن فرکلاف،[۷] راث ووداک[۸] و تئون ون‌دایک[۹] ظهور کرد. تعریف راث ووداک از تحلیل گفتمان انتقادی مختصر و مفید است. به‌نظر او، هدف تحلیل گفتمان انتقادی، تحلیل «تاریک و روشنای روابط ساختاری سلطه، تبعیض، قدرت و کنترل به مثابهٔ آن‌چیزی است که در زبان ظاهر شده است.» (ووداک، ۱۹۹۵: ۲۰۴ به نقل از Blommaert & Bulcaen, 2000).

یکی از اثرگذارترین نظریه‌پردازان تحلیل گفتمان انتقادی که به الگویی اجتماعی در این مباحث دست یافته، فرکلاف است. او الگویی سه‌بُعدی از تحلیل گفتمان معرفی کرد که ارزشمند و کارساز است. الگوی فرکلاف سعی دارد تا از زاویه‌های مختلف به متن توجه نشان دهد. او بر این عقیده است که فقط تحلیل متن برای رسیدن به تحلیل گفتمان کافی نیست؛ زیرا این تحلیل از ارتباط میان متن، ساختارها، فرایندهای اجتماعی و فرهنگی چیزی را برای ما روشن نمی‌کند. ما برای تحلیل اجتماعی متن نیازمند بحث‌های میان‌رشته‌ای هستیم؛ ازاین‌رو در تحلیل گفتمان به رشتهٔ جامعه‌شناسی نیازمندیم. سنت جامعه‌شناسی کلان نشان می‌دهد ساختارهای اجتماعی و روابط قدرت

پرکتیس‌های اجتماعی را شکل و جهت می‌دهد. سنت تفسیری (وبری) جامعه‌شناسی نیز ما را با این واقعیت آشنا می‌کند که چگونه افراد از طریق پرکتیس‌های روزمره‌شان جهانی قاعده‌مند خلق می‌کنند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۱۸). به این ترتیب، یکی از قواعد نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی در کار فرکلاف آشکار می‌شود. گفتمان هم به‌وسیلهٔ دیگر پدیده‌های اجتماعی ساخته می‌شود و هم به آن‌ها شکل می‌دهد (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۹۶).

راجرز[۱۰] (2003: 370) مبانی تحلیل گفتمان انتقادی را به نقل از فرکلاف و وداک این‌گونه برمی‌شمارد:

- گفتمان کاری ایدئولوژیکی است.
- گفتمان پدیدآورندهٔ فرهنگ و جامعه است.
- گفتمان موقعیتی و تاریخی است.
- روابط قدرت به‌طور جانبدارانه‌ای گفتمانی هستند.
- لازمهٔ میانجی‌گری روابط قدرت، شناخت اجتماعی است.
- تحلیل گفتمان انتقادی ازدیدگاه اجتماعی، پارادایم علمی است که به مشکلات اجتماعی رهنمون می‌شود.
- تحلیل گفتمان روشی توصیفی، تحلیلی و تبیینی است و از روش‌شناسی نظام‌مندی بهره می‌گیرد.
- نقش تحلیلگر مطالعهٔ روابط میان متن و پرکتیس اجتماعی است.

براساس این مبانی، تحلیل گفتمان با دو سویهٔ کلان و خرد جامعه‌شناسی در ارتباط است. نگاه تحلیل گفتمان، نگاهی متنی- اجتماعی است که سعی دارد از حرکتی رفت‌وبرگشتی میان جامعه و متن به تحلیلی از متن دست یابد. اکنون به مدل سه‌بعدی فرکلاف می‌رسیم.

تحلیل فرکلاف از متن آغاز می‌شود. متن را با توجه به چند خصوصیت می‌توان تحلیل کرد. این خصوصیات بیشتر مرتبط با زبان‌شناسی است. برای تحلیل متن نیازمند علم زبان‌شناسی هستیم. شکل‌گیری هویت در متن، استعاره‌ها، طرز بیان و قواعد دستوری از این موارد هستند (یورگنسن و فیلیپس، ۱۳۸۹: ۱۴۴).

پس از تحلیل متن و شناخت بافت گفتمانی آن به فهم پرکتیس گفتمانی می‌رسیم. پرکتیس گفتمانی به بخش تولید و مصرف متن توجه دارد. در این بُعد، پژوهشگر قصد دارد تا بداند چرخهٔ تولید اثر به چه شکلی است و خوانندگان چگونه متن را مصرف می‌کنند. همچنین، یکی دیگر از سؤال‌ها این است که متن مورد نظر در چه ژانر یا موضوعی قرار دارد. اینجاست که میان‌گفتمانیّت[۱۱] و میان‌متنیّت[۱۲] معنا پیدا می‌کند. درواقع، می‌توان در جست‌وجوی ژانرها و موضوعاتی بود که در حلقهٔ متن مورد نظر جای دارند و همگی در یک وادی سیر می‌کنند. این متون که ازنظر موضوعی با هم رابطه دارند، پیوندهای درون‌متنی دیگری نیز یافته‌اند و از عناصر یک‌شکلی برخوردارند. به این ترتیب، می‌توان به مقایسهٔ متن مورد نظر با دیگر متون نوشته‌شده در آن گفتمان دست زد و از این رهگذر، مناسبات اثر با گفتمان عصر خویش را به‌دست آورد.

بُعد سوم نظریهٔ فرکلاف به پرکتیس اجتماعی می‌پردازد. در بحث پرکتیس اجتماعی به‌دنبال رابطهٔ دو بُعد پیشین با جامعه و ساختارهای اجتماعی هستیم. درواقع، چگونگی ساخت متن با توجه به ساختارهای اجتماعی از یک‌سو و چگونگی برساخت نظم گفتمانی توسط پرکتیس گفتمانی متن از سوی دیگر اهمیت دارد. در این بُعد، به تحلیل رابطهٔ میان متن و ساختار جامعه خواهیم پرداخت و اینکه آیا متنْ ساختارهای اجتماعی و نظم گفتمانی موجود در جامعه را بازتولید کرده و بر آن صحّه گذاشته است یا سعی کرده از آن بگریزد و آن را بشکند.

در این بخش، فرکلاف از نکته‌ای سخن می‌گوید که راه نظریه‌های اجتماعی را به روش تحلیل گفتمان انتقادی باز می‌کند. او فهم پرکتیس اجتماعی را با توجه به نظریه‌های اجتماعی ممکن می‌داند. ما با یاری گرفتن از نظریهٔ جامعه‌شناسان می‌توانیم فهم بهتری از پرکتیس اجتماعی متن به‌دست آوریم. در ادامه، به چند مورد از نظریه‌هایی اشاره می‌کنیم که به فهم ما از پرکتیس اجتماعی متن *در* یاری می‌رسانند.

گئورگ زیمل[۱۳] فرهنگ عینی را مخصوص مردان می‌داند. فرهنگ عینی شامل تمام متونی است که فرهنگ جامعه را شکل می‌دهد. زنان در فرهنگ عینی هیچ سهمی ندارند. حتی به‌نظر زیمل، آنان نمی‌توانند به ساختن چنین فرهنگی دست بزنند. اگر

زنی بکوشد تا فرهنگ عینی تولید کند، دیگر مؤنث نخواهد بود. فرهنگ زنان ذهنی (مثل گفت‌وگو) است (کرایب، ۱۳۸۲: ۲۹۶). البته، زیمل فرهنگ عینی زنانه را به‌کل رد نمی‌کند. شاید روزی این فرهنگ به‌وجود آید؛ اما در حال حاضر چنین فرهنگی وجود ندارد. گرچه نظریه‌پردازان فمینیست و دیگران به نظریهٔ زیمل انتقادهای زیادی وارد کرده و آن را مطابق با پیش‌داوری‌های او دانسته‌اند، کارهای اخیر فمینیستی نشان می‌دهد کلام زیمل بهره‌ای از واقعیت برده است.

مارجوری ال دوالت[۱۴] در کتاب ***روش رهایی‌بخش*** (۱۹۹۹م) می‌گوید حتی زنان نویسندهٔ فمینیست نیز نمی‌توانند متن خود را از زبان مسلّط مردانه دور کنند. همهٔ ما محکوم به ادامهٔ راه نوشتار مردانه هستیم. در غیر این صورت، کتاب ما طرد می‌شود. او به دو کتاب اشاره می‌کند که هر دو اثری فمینیستی دربارهٔ تجربهٔ زنان است؛ اما یکی از این کتاب‌ها که زبان مردانه را برگزیده، پرفروش و مورد قبول بوده و دیگری که زبان و چینشی نو خلق کرده، به حاشیه رانده شده است. نتیجه‌گیری دوالت از این بحث، قدرت زبان مردانه در جامعه است که هیچ زبان نو و بدیعی را نمی‌پذیرد و آن را به کناری می‌نهد. حتی اگر مخاطب این متن زنان و فمینیست‌ها باشند، متنِ دورمانده از زبان سلطه راه به جایی نمی‌برد.

عبدالله غذامی در کتاب ***زن و زبان*** (۲۰۰۶م) به حضور زنان در ساخت متن توجه می‌کند. او کار خود را با مطالعهٔ متون کهن آغاز می‌کند. به‌نظر او، ***هزار و یک شب*** متنی زنانه است. گرچه این کتاب نویسندهٔ مشخصی ندارد، به‌گونه‌ای روایت زنان روزگار خویش را به‌تصویر می‌کشد. غذامی متن ***هزار و یک شب*** را تلاش زنی برای زنده ماندن در دنیای بی‌رحم مردانه می‌داند. اگرچه این تلاش به ثمر می‌رسد، باز در خود سلطهٔ مردانه را به‌همراه دارد؛ زیرا ***هزار و یک شب*** متنی است که مانند رَحِم زن از هر داستان آن داستانی دیگر زاییده می‌شود. همچنین، رتبهٔ زن در این متن، به پسرزایی او ارتباط دارد. او سه پسر برای شاه به دنیا می‌آورد. درواقع، زن با تولید مرد اهمیت می‌یابد. بنابراین، ***هزار و یک شب*** نیز متنی در یوغ مردان است؛ هرچند به نظر متنی زنانه می‌آید. اما به‌نظر غذامی، آثار اخیر زنان سعی در شکستن این رابطه دارند. به‌باور او، متن‌های زنانه هنگامی به منصهٔ ظهور می‌رسند که به شکستن سلطهٔ مردانه دست

می‌زنند. آنان دیگر خود را در گفتمان مردانه بازنمایی نمی‌کنند؛ بلکه در متنِ خود به شکستن دنیای آباد مردان دست می‌زنند. او به رمان‌هایی اشاره می‌کند که به نابودی مرد در داستان می‌پردازند و به این ترتیب، شکلی زنانه را می‌آفرینند. به‌نظر غذامی، در این مرحله زبان زنانه شکل می‌گیرد.

در ادامه با توجه به یافته‌های تحقیق دربارهٔ کتاب ***دا***، به سه بُعد مورد نظر فرکلاف می‌پردازیم. ابتدا به متن و تحلیل زبان‌شناختی آن، سپس پرکتیس گفتمانی آن (کتاب خاطرات به‌طور عام و خاطرات جنگ به‌طور خاص) و سرانجام به پرکتیس اجتماعی‌اش (گفتمان سنتی نقش زنان) اشاره خواهیم کرد. پس از آن، سهم کتاب ***دا*** را در ساخت گفتمانی نو یا تسلیم شدن به گفتمان مسلط بررسی می‌کنیم.

۳. روش تحقیق

در این تحقیق با توجه به یکی از روش‌های کیفی، متن کتاب ***دا*** را بررسی می‌کنیم. روش‌های تحقیق کیفی به موضوع مورد نظر خود نگاهی عمیق و محدود دارند. در میان روش‌های تحقیق کیفی، روش تحلیل گفتمان انتقادی در موارد زیادی برای تحلیل متون ادبی استفاده می‌شود. روش تحلیل گفتمان انتقادی تلفیقی از نظریه و روش است. ازاین‌رو، ما از روش فرکلاف در تحلیل گفتمان استفاده خواهیم کرد. همان‌طور که پیش از این نیز ذکر شد، روش فرکلاف بر سه بُعد متن، پرکتیس گفتمانی و پرکتیس اجتماعی استوار است. در بخش نخست، با توجه به متن کتاب ***دا*** به بررسی زبان‌شناختی جمله‌ها و کلمات خواهیم پرداخت. تکرارها، چینش‌ها و بازنمود عاطفی جمله‌ها در این بخش مورد توجه خواهد بود. برای بررسی دقیق این بخش، به خاطرات دیگر زنان در عرصهٔ جنگ و خاطرات مردان از جنگ نیز نظر خواهیم کرد. در بُعد پرکتیس گفتمانی، توجه اصلی بر گفتمان غالب در خاطرات جنگ است. در این بخش، به میان‌گفتمانیّت و میان‌متنیّت در کتاب خاطرات جنگ خواهیم پرداخت. درادامه با بهره‌گیری از نظریهٔ فرکلاف، اختلاط این دو بخش را با پرکتیس اجتماعی بررسی خواهیم کرد.

این پژوهش مطالعهٔ موردی کتاب خاطرات ***د*** است و به همین دلیل از نمونه‌گیری بی‌نیاز است. واحد تحلیل، جمله است؛ به همین دلیل جمله‌ها و بندهای کتاب ارزیابی شده است.

۴. اعتبار و پایایی

برای پایایی تحقیق از روش مستندسازی داده‌ها استفاده کرده‌ایم. فلیک[۱۵] (۱۳۸۸: ۴۱۴) مستندسازی را روش مناسبی برای سنجش پایایی در روش‌های تحقیق کیفی می‌داند. به این ترتیب، با استناد به متن کتاب ***د*** سعی شده تا تحلیل‌های برآمده از آن مستند شود. در بیشتر تحلیل‌ها یک یا چند جمله از کتاب *د* ذکر شده و در بعضی موارد نکتهٔ مورد نظر مشخص شده است تا درحد امکان، مستندسازی در تحقیق رعایت شود.

برای اعتبار صوری تحقیق می‌توان از نظریات مختلفی که پیش از این ذکر شد، یاد کرد. استفاده از نظریات مختلف در روند تحقیق و معتبرسازی داده‌های پژوهش به‌وسیلهٔ مطابقت آن با نظریه‌های یادشده به اعتبار تحقیق کمک می‌کند. در این مورد، سعی کرده‌ایم در پایان تحلیل‌ها از نظریات فمینیستی، نظریهٔ غذاوی و زیمل در معتبرسازی یافته‌ها بهره بگیریم.

روش تحلیل گفتمان انتقادی نیز به اعتبار تحقیق کمک می‌کند. این روش با چندبُعدی کردن تحلیل متن و توجه به متون دیگر و مقایسهٔ متون مختلف و نگاه چندجانبه به متن، تحلیل به‌دست‌آمده را معتبر می‌کند. در کتاب ***د***، بررسی و تحلیل درون‌متنی، میان‌متنی و تحلیل اجتماعی صورت می‌گیرد. در این سه بخش، یافته‌ها یکدیگر را تکمیل و تصحیح می‌کنند و با توجه به این سه جنبه از استحکام بیشتری برخوردار می‌شوند. متن، پرکتیس گفتمانی و پرکتیس اجتماعی- که این سه بخش را تشکیل می‌دهند- به‌شکلی تعاملی یکدیگر را تکمیل و تحلیل داده‌ها را تقویت می‌کنند.

در ادامه، فشرده‌ای از کتاب ***د*** را می‌آوریم. ضرورت این خلاصه در همراهی خواننده با یافته‌های تحقیق و تحلیلی است که از آن به‌دست داده می‌شود. این خلاصه خواننده را با روند کلی متن آشنا کرده، در تحلیل گفتمانی آن به‌صورت فعال وارد عمل می‌کند.

۵. خلاصهٔ داستان

کتاب *دا* روایت زندگی زهرا حسینی است. این روایت از زمان کودکی راوی آغاز می‌شود و بخشی از آن به کودکی و نوجوانی، وضعیت خانواده و روابط اعضای آن مربوط است. پدر راوی در عراق فعّال سیاسی است و پس از اخراج از عراق، در ایران نیز علیه شاه فعالیت خود را ادامه می‌دهد. آن‌ها که دراصل ایرانی هستند، پس از سکونت در خرمشهر با مشکلاتی ازجلمه بیکاری پدر روبه‌رو می‌شوند؛ ولی با گذشت زمان و تثبیت شغل پدر می‌توانند خانه‌ای به‌دست آورند و پس از سپری کردن سختی‌ها دوران خوشی را بگذرانند.

شروع فعالیت‌های راوی با اولین روز مهر و حملهٔ عراق به خرمشهر آغاز می‌شود. او پس از حملهٔ عراق، در سردخانهٔ شهر مشغول کار می‌شود. راوی فجایعی را که ضمن شستن کشتگان و همچنین جمع‌آوری شهدا از سطح شهر می‌بیند، با ظرافت و جزئی‌نگری تمام شرح می‌دهد. حملات عراق سنگین‌تر می‌شود. پدر او که در نقاط مرزی با دشمن درگیر است، در اوایل مهرماه شهید می‌شود. پدر قبل از شهادت خانواده را به راوی می‌سپارد و او را سرپرست خانواده معرفی می‌کند. برادر بزرگ راوی که چندی است در بیمارستان تهران بستری است، به خرمشهر بازمی‌گردد و دیری نمی‌گذرد که شهید می‌شود. راوی بعد از مرگ برادر و پدر، خانواده‌اش را به تهران می‌فرستد و خود در شهر می‌ماند تا به مناطق جنگی برود. او در یکی از این مناطق زخمی می‌شود و پس از چندی به تهران در کنار خانواده‌اش منتقل می‌شود.

به‌علت پیشروی‌های دشمن، راوی دیگر قادر نیست به مناطق جنگی بازگردد. او با حبیب مزعلی، یکی از رزمندگان سپاهی، ازدواج کرده، در آبادان زندگی مشترکش را آغاز می‌کند. در این بخش از داستان، با روایت نویسنده از تنهایی، خطرهای شهر و سختی پرورش کودکان در شرایط جنگی روبه‌رو هستیم. در سال ۱۳۷۲ همسر راوی از مناطق مرزی بازمی‌گردد و به‌همراه نویسنده- که حال چهار فرزند دارد- به تهران مهاجرت می‌کند.

۶. یافته‌های تحقیق

در این قسمت با توجه به مدل سه‌بُعدی فرکلاف به تحلیل کتاب ***د/*** می‌پردازیم. بدین منظور، یافته‌های تحقیق را به سه بخش جداگانه تقسیم و هر بخش را جداگانه تحلیل می‌کنیم. در نتیجه‌گیری، این بخش‌های جداگانه را با یکدیگر ترکیب می‌کنیم و تحلیلی کامل به‌دست می‌دهیم.

۶- ۱. متن

در متن کتاب ***د/*** به نکات متفاوتی برمی‌خوریم. ***د/*** داستان زنی است که باوجود تمام مشکلاتش، آزاد است و از نقش‌های اجتماعی زنانه پیروی نمی‌کند. او بیش از هرچیز نقش‌های مردانه‌ای را انجام می‌دهد که از او در مقام یک زن انتظار نمی‌رود. نویسنده بارها این نکته را گوشزد می‌کند و آن را در واکنش دیگران نیز می‌بیند.

او پس از پدر سرپرست خانواده به‌شمار می‌آید. پدر باوجود داشتن پسر بزرگ‌تر، راوی را- که دختر بزرگ خانواده است- سرپرست خانواده انتخاب می‌کند. او نیز سعی می‌کند از عهدهٔ این کار برآید. راوی پس از خود نیز خواهرش لیلا را برای این کار آماده می‌کند. این نقش در گفت‌وگوی دیگران با نویسنده نیز منعکس می‌شود: «زینب نوازشم کرد و گفت: این حرف رو نزن. تو الان باید جای علی و بابات رو برای مادر، خواهر و برادرات پر کنی. بابا و علی به امید تو گذاشتند و رفتند.» (حسینی، ۱۳۸۷: ۳۷۸).

ازنظر دیگران نیز قدرت او برای این کار قابل قبول است. راوی این وظیفه را در موقعیت‌های مختلف انجام می‌دهد. هنگام شهادت پدر، راوی مسئول آرام کردن همهٔ خانواده است. او از گریه کردن- که معمولاً واکنشی زنانه است- درمقابل دیگران خودداری و سعی می‌کند تا مادر، خواهر و برادرانش را نیز آرام کند. او سنگ صبور همه در این واقعه است و درمقابلِ هیچ‌کس گریه نمی‌کند. فقط زمانی گریه سرمی‌دهد که در کنار تابوت پدر تنهاست و با او صحبت می‌کند.

او پس از شهادت پدر و برادر، کار دفن آنان را خود به‌عهده می‌گیرد. درمقابل همهٔ مخالفت‌ها، راوی به دست خود برادر و پدر را دفن می‌کند و بزرگ بودن این کار را

بارها ازنظر دیگران مورد توجه قرار می‌دهد: «خسرو گفت: آره مامان مـی‌شناسـم. ایـن خواهر حسینی‌یه، زینبِ زمانه. می‌دونی این با دست‌های خودش باباش رو دفن کـرده. باورت می‌شه؟ باورت می‌شه؟» (همان، ۲۲۷). این کـار بـزرگ راوی در واکـنش پزشـک مسجدجامع در اولین دیدار با او نیز به‌چشم می‌خـورد: «وقتـی خـانم‌هـا دربـارهٔ شـما صحبت کردند برام هم جالب و هم عجیب بود که یـک دختـر خـودش پـدرش را بـه خاک بسپارد. فکر می‌کردم بزرگ‌تر از اینا باشی. سن و سالت بیشتر از ایـن‌هـا باشـه.» (همان، ۲۲۷).

او پس از شهادت پدر، بارها حضور خود را در خط مقدم جنگ گوشـزد مـی‌کنـد. این حضورها همیشه باعث مخالفت دیگران می‌شود؛ ولی او خـود را بـا مـردان برابـر می‌داند و دیگران نیز پس از اندکی مقاومت، آن را می‌پذیرند:

> گفتند: اونجا خطرناکه. توپ و تانک داره کار می‌کنه. گفتم: اگه برای من خطر داره برای شما هم داره. چه فرقی می‌کنه؟ (همان، ۲۳۰).
>
> خواهر شما چرا اومدی؟ اینجا ناامنه. بهم برخورد. حس کـردم لحـنش طلبکارانـه است. گفتم: اگه ناامنه شما چرا موندید؟ منم مثل شما (همان، ۲۳۱).

ازنظر راوی این برابری در بحبوحهٔ جنگ و برای کارهای مهم، مثل آوردن مهمات، نیز وجود دارد:

> دوست نداشتم این‌قدر ملاحظهٔ ما را بکنند و ما را دور نگه دارند. جـان خودشـان هم مهم بود. گفتم: نه اجازه بدید، خودم می‌رم. حالا که من تا اینجـا اومـدم، پـس من و شما فرقی نداریم. رفتن زیر آتش، من و شما ندارد (همان، ۵۱۱).

مردها نیز برابری راوی زن را با خویش پذیرا می‌شوند. در جایی، مردان در دفاع از راوی، او را مثل جامعهٔ مردان معرفی می‌کنند. راوی در چشم دیگری نیز مرد است:

> به‌اعتراض گفتند: چرا این خواهر رو با خودتـون آوردیـن اینجـا؟ پسـرهای تـوی وانت گفتند: ما نیاوردیمش. خودش اومده. آن یکی گفت: نگران نباشید، اینم مثـل خودمون شیره. از این نوع حرف زدن حس خوبی نداشتم. خـودم را جمـع‌وجـور کردم و گفتم: به شما چه ربطی داره؟ من خودم اومدم [...] گفتم: خـودم خواسـتم

بیام. مگه شما فقط اومدین بجنگین؟ من هم بلدم بجنگم. بعضی‌ها می‌گفتند: ببخشید خواهر منظورمان این نیست (همان، ۳۳۰).

راوی برای ورود به مناطق جنگی تلاش می‌کند تا اسلحه‌ای به‌دست آورد و سرانجام خود را مسلّح می‌کند. علاوه‌بر گرفتن اسلحه، نظامیان از راوی می‌خواهند تا اولین خمپاره را به‌سمت دشمن پرتاب کند. این نقش‌ها را که اغلب مردانه توصیف می‌شوند، حال دختری هفده‌ساله ایفا می‌کند؛ دختری که سعی دارد از چنگال نقش‌های جنسیتی رها شود و به برابری با مردان دست یابد.

او وارد سیاست نیز می‌شود. ورود در بحث‌های سیاسی و بدگویی از بنی‌صدر در چند مورد به‌چشم می‌خورد. سیاست از پدر به او منتقل می‌شود. در آخرین دیدار، پدر به او از بنی‌صدر و خیانت‌هایش می‌گوید و او نیز این موضوع را در جای‌جای روایتش از جنگ گوشزد می‌کند.

راوی از احساسات منسوب به زنان نیز می‌گریزد. او سعی می‌کند درمقابل دیگران اشک نریزد. این کار گرچه در چند مورد اتفاق می‌افتد، این موارد به چیزهای دیگری نسبت داده می‌شود. نمونهٔ این مورد در مرگ برادر است که اتفاق بهت‌آوری است و او دربرابر این شوک تحت تأثیر قرار می‌گیرد و بدون اینکه بفهمد چه می‌کند، گریه سرمی‌دهد. در این صحنه‌ها، گریه با سخن‌ها و رفتارهای غیرعادی نویسنده دربرابر جنازهٔ برادر همراه است؛ به‌گونه‌ای که گریه جایگاه اصلی خود، یعنی اندوه بیش از حد درمقابل مرگ نزدیکان را از دست می‌دهد.

ترس نیز روی دیگر این سکّه است. در کتاب ***دا*** کمتر روایتی از ترس بیان شده و حضور ترس گاهی دربارهٔ حال و روز دیگران است: «هواپیماها که رفتند باز تمام تنم می‌لرزید. همه‌اش می‌ترسیدم به جنازه‌های شهدا هم رحم نشود و دوباره بسوزند.» (همان، ۱۸۳). گاه نیز ترس، باوجود حضور نویسنده در همان موقعیت، به دیگران نسبت داده می‌شود یا به جنس کلی مثل آدم برمی‌گردد: «صدای غرّش‌شان زهرهٔ آدم را می‌ترکاند. مردم مستأصل و خسته به محض شنیدن این صدا از روی جاده پراکنده شدند و به دل بیابان دویدند.» (همان، ۱۸۵). در صحنه‌ای دیگر، دلشورهٔ نویسنده از بازگشت در جادهٔ پرخطر آبادان با تخیلات او دربارهٔ مرگ خود آغاز می‌شود. اما پس

از آن به تخیل دربارهٔ مرگ دیگران ختم می‌شود. او بیش از هرچیز، از مرگ دیگران واهمه دارد. شهادت پدر پس از این واهمهٔ درونی اتفاق می‌افتد.

آرزوی شهادت و فرار از بیمارستان برای بازگشت به مناطق جنگی، از روایت‌های آشنای جنگ است. اما مخاطب هم‌قرینگی خاصی بین این‌ها و کنش مردانه برقرار می‌کند. راوی سعی دارد تصوری زنانه از این مفاهیم را روایت کند و آن را از انحصار مردان به‌درآورد. بازگشت به مناطق جنگی به آرزویی برای راوی و دوستانش بدل می‌شود. همهٔ آنان پس از کوچ اجباری از خرمشهر تلاش می‌کنند تا به ترفندی خود را به مناطق جنگی برسانند. آنان حضور خود را در مناطق جنگی لازم می‌دانند و تا مجبور نمی‌شوند به ترک آن رضایت نمی‌دهند.

به هر روی، بیشتر کارهای راوی در جنگ حالتی خنثی دارد و نمی‌توان آن را زنانه دانست. غسل دادن شهدا، دفن آن‌ها، رساندن غذا به رزمندگان، کمک به آوارگان و حتی پرستاری از کارهایی هستند که جنسیت در آن‌ها مطرح نیست؛ همان‌گونه که راوی نیز به حضور مردان در همهٔ این شغل‌ها اشاره می‌کند. او از نقش‌های جنسیتی آزاد است. حتی او مجبور نیست شب در خانه و در کنار بقیهٔ خانواده باشد. این آزادی کامل برای نویسنده در فضای جنگ به‌دست آمده است.

حتی با حضور راوی در شهر نقش‌های زنانهٔ او پررنگ نمی‌شود. او پس از ازدواج نیز به نقش‌های زنانهٔ مرسوم روی نمی‌آورد. فقط نقش مادری است که در او پررنگ می‌شود. نقش مادری در کنار خود نقش پرستاری را نیز به ذهن می‌رساند. بیشتر روایت‌های او از کودکانش به بیماری‌ها یا خطرهای مرتبط با جنگ بازمی‌گردد. او که در آبادان زندگی می‌کند، باز هم با خطر منافقان و ترکش‌های دشمن روبه‌روست. در این روایت‌ها از فضای خانه، نقش‌های جنسیتی خانه‌داری نقش خاصی ندارند. به‌عبارتی، او باز هم سرپرست خانواده است و همسرش زندگی و درآمد خود را به او سپرده و او را در هر انتخابی آزاد گذاشته است.

اما درمقابل کنش‌های مردانه که در جای‌جای روایت حضور دارند، با متنی زنانه روبه‌روییم. متن *دا* در گفتاری پیچیده است که می‌توان آن را زنانه تعبیر کرد. این متن

برگرفته از مصاحبه‌های پی‌درپی‌ای است که طی چند سال و توسط اعظم حسینی انجام شده است. درواقع، ما با گفت‌وگوی دو زن روبه‌روییم.

شرح جزئیات در روایت با وسواسی زنانه همراه است. گویی همهٔ اتفاق‌ها اکنون یا لحظه‌ای پیش رخ داده است:

> آخر عبایم را خیلی دوست داشتم. جنسش از پارچهٔ ابریشمی بود که با قیطان‌های زردرنگی، لبه‌دوزی شده بود. وقتی آن را سر می‌کردم و با زنبیل حصیری که با برگ‌های نخل بافته شده بود، این طرف و آن طرف می‌رفتم، احساس می‌کردم خیلی بزرگ شده‌ام (همان، ۳۲).
>
> پاپا [...] همیشه تابستان‌ها سر ظهر با یک هندوانه زیر بغل به خانه می‌آمد. آن را می‌شست و توی صندوق پر از یخ می‌گذاشت. بعد که خنک می‌شد، آن را قاچ می‌کرد و به هرکدام‌مان تکه‌ای می‌داد و می‌گفت: حالا بروید خانه‌تان (همان، ۲۸).

خاطرات کودکی- که همراه با وسواس و ظرافت‌های زیادی بیان می‌شود- اغلب قطعیت را در خود دارد. در کنار این موضوع، بیان احساسات به‌طرز چشمگیری روایت را زنانه می‌کند. این موضوع در کتاب‌های دیگر از همین نوع کمتر به‌چشم می‌خورد. در پرکتیس گفتمانی این مطلب را به‌تفصیل بازگو می‌کنیم.

د/ پر از داستان‌های دردناک و صحنه‌های دل‌خراشی است که در روایت‌های دیگر جنگ کمتر از آن‌ها یاد شده است. این صحنه‌های دردناک همراه با احساساتی که راوی هنگام دیدن آن‌ها بازمی‌گوید، تأثیر آن را بر خواننده دوچندان می‌کند. به چند نمونه از این روایت‌ها توجه کنید:

> ترکش سرش را برده بود و تن خونین و مالین‌اش همچنان بی‌سر می‌دوید. به لنگهٔ باز در که رسید، همانجا روی زمین افتاد. از دیدن چنین صحنه‌ای خشکم زد. هول کردم. مضطرب به دور و برم نگاه کردم (همان، ۳۹۱).
>
> ترکش مغزش را متلاشی کرده، تکّه‌های پوست سر و موهایش همراه ترکش‌های ریز و درشت آغشته به مغز و خون به اطراف پاشیده بودند. نصف سرش رفته بود و صورت نداشت [...] جلوتر که رفتم صحنه فجیع‌تر و رقّت‌بارتر به نظرم آمد. حالم به‌هم خورد و عق زدم. به‌زحمت توانستم خودم را کنترل کنم تا

جلوی مردها ضعف نشان ندهم [...] دوباره تکّه‌هایی از مغز و خون روی دستم پرید و شوک عجیبی بدنم را تکان داد (همان، ۲۷۱– ۲۷۲).

صدای مهیب انفجار، تکّه‌های استخوان و گوشتی که به هوا می‌رفتند و با صدا به هر طرف می‌افتادند، خصوصاً صدای شکستن سرش را به‌وضوح شنیدم. [...] بوی خون، باروت، مو و گوشت سوخته درهم آمیخته، فضا را پر کرده بود. [...] از مرد ارتشی فقط تکّه‌های سوخته‌ای باقی مانده بود. انگار کسی او را بلند کرده و به زمین کوبیده بود. آثار خون و سوختگی را روی زمین می‌دیدم و بهتم برده بود (همان، ۵۱۱).

این توصیف‌ها بارها در *دا* دیده می‌شود. در کنار توصیف‌های راوی، بیان احساسات او نقش اصلی را در ساختن جمله ایفا می‌کند. راوی در کنار صحنه‌های بسیار تلخی که با تمام جزئیات آن‌ها را شرح می‌دهد، احساسات خود را هم از دیدن آن‌ها بیان می‌کند. گاهی نیز تخیلات خود از شهید را در کنار این حس قرار می‌دهد. برای مثال، او دو کودک را که به شهادت رسیده‌اند، این‌گونه توصیف می‌کند:

صورت‌هایشان خیلی قشنگ بود. یقین داشتم شیرین‌زبان هم بوده‌اند. وقتی فکر کردم بدن این بچه‌ها که مثل برگ گل لطیف و معصوم است، می‌خواهد زیر خاک برود از خودم بدم آمد (همان، ۱۰۴).

بنابراین، جمله فقط آن‌چیزی نیست که مشاهده شده است؛ بلکه حسی که در نگاه کردن به آن صحنه نیز وجود دارد، منتقل می‌شود.

از سوی دیگر، می‌توان اهمیت بیش از اندازه به دوران کودکی را مورد توجه قرار داد. بیشتر جزئیاتی که پیش از این نیز به بخشی از آن‌ها اشاره شد، از دوران کودکی به نمایش گذاشته می‌شود؛ درحالی که این جزئیات در پیش بردن موضوع داستان نقشی ندارند. تنها کاربرد این بخش عظیم از *دا* را می‌توان گره خوردن خواننده با متن دانست. راوی به‌خوبی توانسته است مخاطب را از کودکی با خود همراه و در رنج و درد خود سهیم کند. پدر و علی، دو مهرهٔ اصلی کتاب *دا*، از ابتدای کتاب معرفی می‌شوند. پدر با اولین جملهٔ فصل اول پا به روایت می‌گذارد. مخاطب آنان را از مدت‌ها پیش می‌شناسد، از شخصیت آن‌ها آگاه است و با توجه به خصوصیاتشان، شهادت آن‌ها را انتظار می‌کشد. راوی مخاطب را با زندگی خود همراه می‌کند تا درد و

رنجی را که او چشیده، با تمام احساسات نهفته در آن، درک کند. تحریک احساسات مخاطب در ***د/*** بیش از هرچیز خواننده را به خود جلب می‌کند.

اگر به نظریات دوالت- فمینیست و جامعه‌شناس معاصر- بازگردیم، خواهیم دید که ازنظر او، زنان از تفسیر مترقّی و تمام‌عیاری دربارهٔ متن برخوردارند (دوالت، ۱۳۸۵: ۱۳۳)؛ اما مردان به‌اندازهٔ زنان نمی‌توانند در تفسیر متن جزئی‌نگر باشند. حال اگر زندگی و در موضوع یادشده جنگ را متنی برابر دیدگان مردان و زنان بدانیم، راوی زن در کتاب ***د/*** چیزی را از این متن تفسیر و بازنمایی می‌کند که به دست هیچ مردی انجام نشده است. حتی می‌توان گفت مردان قدرت چنین بازنمایی‌ای را ندارند.

۶- ۲. پرکتیس گفتمانی

همان‌طور که پیش از این نیز گفته شد، پرکتیس گفتمانی به تولید و مصرف متن مورد نظر اشاره دارد. در این مرحله، می‌توان میان‌گفتمانیّت متن را مورد توجه قرار داد؛ به این معنا که متن در چه موضوع و ژانری تولید شده و رابطهٔ آن با دیگر متون این موضوع چگونه است.

برای تحلیل میان‌گفتمانی کتاب *د/* به مقایسهٔ آن با کتاب‌های مشابه پرداختیم. موضوع و ژانری که *د/* به آن اختصاص دارد، کتاب خاطرات جنگ است. این کتاب‌ها چندسالی است که پا به عرصهٔ نشر گذاشته‌اند. همان‌گونه که انتظار می‌رود، بیشتر این خاطرات به مردان اختصاص دارد. برخی از خاطرات زنان را هم نسبت ایشان با مردان جنگ به این عرصه منتسب می‌کند. در این بین، چند کتاب خاطره نیز به زنان جنگ تعلق دارد.

در اینجا برخی از این کتاب‌ها را با کتاب خاطرات *د/* مقایسه، و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را بررسی می‌کنیم. کتاب ***بابانظر*** (۱۳۸۸) خاطرات یکی از مردان جنگ[۱۶] است. قسمت کمی از این کتاب به نوجوانی و جوانی شهید نظرنژاد می‌پردازد و بیشتر آن را جنگ‌های رودرروی او با منافقان، کومله‌ها و عراقی‌ها تشکیل می‌دهد. در کتاب ***بابانظر*** بیش از هرچیز شجاعت راوی به‌چشم می‌خورد و نیز جنگ‌های طولانی، حملات سنگین به دشمن، طرح‌ها و برنامه‌ریزی‌های دقیق برای عقب راندن

دشمن و شهادت نزدیکان و دوستان. کمتر صحنه‌ای شهادت‌ها را به‌طور جزئی ثبت می‌کند. در این کتاب، بیش از هرچیز جنگ اهمیت دارد و گویی قانون جنگ، مرگ نزدیکان است. نقش زنان در روایت شهید نظرنژاد بسیار کم‌رنگ است. او پس از جنگ نیز در شهر آرامش ندارد و بیش از هرچیز به فکر بازگشت به نقاط جنگی است. بیشترین دقت در روایتِ یک صحنهٔ دل‌خراش، مجروحیت خود اوست:

> تمام بدنم غرق خون بود، چشم چپم کور شده بود، گوش چپم دیگر نمی‌شنید، پهلو و قفسهٔ سینه‌ام شکافته بود، ماهیچه‌های دستم آش و لاش بود، پاهایم وضع بهتری نداشتند؛ اما به نظر خودم خوب و سالم بودم (رحیمی، ۱۳۸۸: ۱۳۱).

این صحنه- که شاید جزئی‌نگرترین صحنهٔ ***بابانظر*** در روایت مجروحیت و شهادت است- با صحنه‌های مرگ و مجروحیت در کتاب ***دا*** قابل مقایسه نیست. با مقایسهٔ صحنه‌های جمع کردن مغز پیرمرد آسیابان و جنازه‌های تکه‌پارهٔ مرده‌شوی‌خانه در کتاب ***دا***- که پیش از این گفته شد- این تفاوت حس می‌شود.

خاطرات همسران شهید یاسینی و مدق[۱۷] نیز بیش از هرچیز تعلق راوی به شهید را مورد توجه قرار داده است. در این دو کتاب، داستان با عشقی شورانگیز میان همسران آغاز می‌شود و جنگ موجب فاصله بین آنان و شهیدان می‌شود. اما این عشق تا آخرین لحظه تداوم دارد و برای زن و مرد پایان‌نایافتنی به‌نظر می‌رسد. رنج و درد شهیدان در کلام همسران به‌چشم می‌خورد و آنان بزرگواری شوهرانشان را بازتاب می‌دهند. این نوع خاطرات، زنان را بیش از هرچیز در نقش کلیشه‌ای خود حفظ می‌کند. مسائلی مانند عشق به همسر، بچه‌داری و آشپزی به زنان این خاطرات مربوط است. برای مثال، همسر منوچهر مدق اولین روزهای زندگی مشترکش را این‌گونه گزارش می‌دهد:

> اولین غذایی که بعد از عروسیمان درست کردم استانبولی بود. از مادرم تلفنی پرسیدم. شد سوپ. آبش زیاد شده بود. کاسه‌کاسه کردم گذاشتم سر سفره. [...] روز بعد گوشت قلقلی درست کردم. شده بود عین قلوه‌سنگ (برادران، ۱۳۸۲: ۱۹).

همسر شهید یاسینی نیز وقایع روز عقدش را بازگو می‌کند:

> من و معصومه ازقبل رفته بودیم دنبال لباس عروس. برادرم رفت دنبال عکاس، شوهر حمیده دنبال عاقد. [...] فقط دلم می‌خواست لباس عروسیم خوش‌گل باشد.

آرایشگاه توی کوچهٔ خودمان بود. [...] دنبالهٔ لباسم را گرفت بالا. همانطور که دوست داشتم، سوار ماشینم کرد (ثبات، ۱۳۸۳: ۲۵).

آنچه در این روایت‌ها ذکر می‌شود، زندگی روزمرهٔ زن و اتفاق‌هایی است که ممکن است برای هر شخصی رخ دهد. درواقع، اهمیت این روایت‌ها در بخشی است که زن ناظر همسرش است و از او می‌گوید.

اما برخی از خاطرات نیز مانند ***دا*** روایت زنانی است که خودْ جنگ را از نزدیک لمس کرده‌اند. ***پوتین‌های مریم***،[۱۸] ***پاییز ۵۹***[۱۹] و ***از چنده‌لا تا جنگ***[۲۰] از این قبیل‌اند. این خاطرات شباهت‌های زیادی به کتاب ***دا*** دارند. آنان نیز در جنگ حضور داشته و فجایع آن را از نزدیک دیده‌اند. این شخصیت‌ها مانند راویِ کتاب ***دا*** از کلیشهٔ نقش‌های زنانه به‌درآمده و سعی کرده‌اند وظیفهٔ انسانی خود را درمقابل جنگ به‌تصویر بکشند. اما این روایت‌ها تفاوت‌های آشکاری با کتاب ***دا*** دارند. آنان جزئی‌نگری ***دا*** را ندارند و مانند ***دا*** به آنچه از صحنه‌های دردناک جنگ دیده‌اند، نپرداخته‌اند. برای مثال، در کتاب ***پوتین‌های مریم*** وضع یکی از مجروحان این‌گونه توصیف شده است: «مرد نسبتاً جوانی بود. صورتش یادم نیست. یک پایش از برانکارد آویزان بود. سینه‌اش از هم پاشیده بود. با دیدن او دست و پایم شل و بی‌حس شد و از حال رفتم.» (طالش‌پور، ۱۳۸۶: ۳۵).

زهره ستوده نیز شهادت یکی از آشنایانش را این‌گونه روایت می‌کند: «ستونی از دود و گرد و غبار همراه با تکّه‌های گوشت و استخوان به هوا بلند شد [...] پیکر متلاشی‌شدهٔ حسن را به سنگرهای عقب و از آنجا به آبادان بردند [...].» (میرابوالقاسمی، ۱۳۸۶: ۸۳).

این خاطرات کمتر به جزئیات صحنه‌های فجیع جنگ می‌پردازند و سعی می‌کنند مخاطب را با آن درگیر نکنند. سعی آنان، روایتِ کلی آن‌چیزی است که دیده‌اند. مسئولیت اصلی همهٔ این افراد نیز پرستاری از بیماران است. آنان گرچه گاهی کارهای دیگر مانند حمل اسلحه انجام می‌دهند، فعالیت اصلی خود را پرستاری می‌دانند.

با توجه به این سه نوع خاطرات جنگ که ذکر شد، ***دا*** کتابی منحصربه‌فرد است و به زنان تعلق دارد. این کتاب برابری زن و مرد را در جبهه و جنگ گوشزد می‌کند و در عین حال، از یکنواختی روایتی مردانه از جنگ نیز به‌دور است. ***دا*** همان‌قدر که از

نقش‌های کلیشه‌ای زنانه بیرون می‌آید، از گفتار زنانه استفاده می‌کند. این نوع گفتار احساسات مخاطب را در کنار نقش افتخارآفرین زنی در جنگ برمی‌انگیزاند.

۶- ۳. پرکتیس اجتماعی

به‌نظر می‌رسد، کتاب خاطرات *دا* سعی دارد گفتمان سنتی را نقض کند و زن را از موجودی محدود و تحت سلطه به‌درآورد. نقش‌های سنتی زنانه در کتاب *دا* بارها به چالش کشیده می‌شود. مردان به این دلیل که زنان را موجوداتی ضعیف‌تر از خود می‌دانند، محکوم و مؤاخذه می‌شوند. بیشتر آنان نیز از نگاه خود شرمسار می‌شوند. زن در کتاب *دا*، موجودی تحت سلطه نیست. او همپای دیگران به نبرد با دشمن می‌پردازد و تلاش می‌کند تا آزادی میهنش را شاهد باشد.

در کتاب *دا* عشق نیز از گفتمان معمولش فاصله می‌گیرد. در تعدادی از کتاب خاطرات جنگ- که زنان روایت کرده‌اند- آنچه اهمیت دارد، عشق به شهیدان است. عشق که یکی از عناصر اصلی گفتمان رایج عصر حاضر شده است، در کتاب *دا* به عشق به پدر، برادر و بیش از هرچیز عشق به میهن تبدیل می‌شود. راوی خرمشهر را عاشقانه دوست می‌دارد. اگرچه او به همسرش که در جبهه‌های جنگ مشغول نبرد با دشمن است علاقه دارد، عشق خود را به او ابراز نمی‌کند. روایت حبیب روایتی حاشیه‌ای در خاطرات راوی است. این روایت هرچند سرشار از علاقه‌ای پنهانی است که بیشتر خود را در دلهره‌های غیبت همسر آشکار می‌کند، داستان عاشقانه‌ای را رقم نمی‌زند. علاقه به پدر و عشق به برادر بزرگ‌ترین صحنه‌ها را در روایت *دا* به خود اختصاص می‌دهد. اما پایان آن روایت‌ها، پایان داستان نیست. روایت اصلی را عشق به میهن و علاقه به خرمشهر می‌سازد؛ روایتی که در گفتمان مسلط به فراموشی سپرده شده است.

دا نقش‌های مردانه را نیز به‌هم می‌ریزد. این کتاب گفتمان سنتی مرد/ زن را برهم می‌زند و مرد و زن را در کنار هم قرار می‌دهد. راوی با خروج از فضای جنگی نیز به روایت نقش‌های زنانه مشغول نمی‌شود. مادری- شاید در امتداد حرفهٔ پرستاری- مهم‌ترین تأکید راوی در فضای بیرون از جنگ است.

در کنار شکستن گفتمان سنتی، گفتار عاطفی *د*ا آن را از خاطرات مردان جنگ متمایز می‌کند. بیان عاطفی وقایع همراه با احساسات راوی و تخیلات او گفتاری زنانه را تشکیل می‌دهد که در متون نظیر آن دیده نشده است. متونی از این‌دست بیشترین سعی خود را در نشان دادن واقعیت‌های جنگ که شاهد آن بوده‌اند، به‌کار می‌گیرند. اما *د*ا احساسات و عواطف خود را نیز در کنار واقعیت‌های تفصیلی بیان می‌کند. او حتی از تخیلات خود در رویارویی با واقعیت نیز سود می‌برد.

*د*ا در ساختار روایی نیز مانند خاطره عمل نمی‌کند. ساختار روایی *د*ا خود را از خاطره‌گوییِ ملالت‌بار به وضعیتی مشابه رمان سوق می‌دهد. راوی خواننده را برای صحنه‌های دیگر آماده می‌کند. دلشورهٔ خود را از خبری احتمالی در فصل هشتم نشان می‌دهد و در فصل نهم ما را با شهادت پدر روبه‌رو می‌کند. شهادت برادر بیش از پیش ساختاری داستانی دارد. راوی اولین‌بار که جنازهٔ برادر را می‌بیند، او را نمی‌شناسد. چندی به دنبال اوست و سپس جنازه را در بیمارستان شناسایی می‌کند. او نخستین‌بار نیز شباهت جسد شهید و برادرش را یادآوری می‌کند و در رفت‌وبرگشتی پرپیچ و خم به شناسایی برادر موفق می‌شود.

تا زمان شهادت برادر، داستان زندگی راوی با نظم و ترتیبی دقیق روایت می‌شود. تاریخ‌ها به‌دقت مشخص است و وقایع به‌روشنی گفته می‌شود. روایت اصلی روزهای جنگ و حضور راوی در خرمشهر حدود ۲۱ روز طول می‌کشد. در کمتر جمله‌ای شک و تردید نویسنده دیده می‌شود و اکثر داستان‌ها بدون حتی کلمه‌ای که بر تردید دلالت داشته باشد، بیان می‌شود. این استحکام نیز روایت را به داستانی تمام‌عیار تبدیل می‌کند؛ داستانی که مانند بسیاری از خاطرات روزمرّه در دام ابهام گرفتار نیامده است.

به این ترتیب، روایت متفاوتی از جنگ پدید می‌آید. این روایت متفاوت هم کنش و هم زبان سنتی را دگرگون می‌کند؛ هم گفتار سنتی و هم رفتار سنتی را به چالش می‌کشد و تلاش دارد تا به زبانی دیگر- زبانی متفاوت با زبان میان‌متنی موجود- از تجربه‌های جنگ سخن گوید.

پیشتر گفته شد که ازنظر زیمل، فرهنگ عینی مردانه و فرهنگ ذهنی زنانه است. *د*ا را می‌توان آمیزه‌ای از این دو فرهنگ دانست. *د*ا به فرهنگ عینی ورود می‌یابد. این

کتاب برای ورود به فرهنگ عینی، بخشی از آن را می‌پذیرد. راوی به فکر این است که مردانه شود، نه اینکه فرهنگی مربوط به زنان را خلق کند. او خود را با مـردان مقایسـه می‌کند، نقش‌های آنان را به‌عهده می‌گیرد و آنـان نیـز او را بـه چشـم مـرد مـی‌نگرنـد. همان‌طور که زیمل نیز می‌گوید، ورود به فرهنگ عینی برای زنان ناممکن نیست؛ ولـی این ورود با خروج از زنانگی همراه است. زنی که به فرهنگ عینی وارد شود، دیگر زن نیسـت. امـا *دا* عناصـر دیگـری را در خـود دارد کـه زنـانگی او را تشـکیل مـی‌دهـد. جزئی‌نگری، بیان احساسات و تصویرپردازی وقایع فجیع و سپس نشان دادن تصویری از احساس خود درمقابل هریک از آن تصاویر، از زنانگی *دا* مایـه مـی‌گیـرد. *دا* کتـابی زنانه است؛ اما همان‌قدر که متعلق به فرهنگ عینی است، به فرهنـگ ذهنـی نیـز تعلـق دارد. *دا* از گفت‌وگوی دو زن پدید آمده است.

نگاهی به نظریات غذامی ما را به پیش می‌راند؛ جایی که زیمل نمـی‌توانسـت آن را ببیند. غذامی از زنانی می‌گوید که راه مبارزه با فرهنگ عینی مردانـه را یافتـه‌انـد. آنـان زبان مردانه را به ویرانه‌ای بدل می‌کنند. این کار با ویـران کـردن مـردان در رمـان‌هـای چنین زنانی پدید می‌آید. مرد در چنین رمان‌هایی معلول می‌شود، می‌میـرد و از صـحنهٔ داستان محو می‌شود. به این ترتیب، همان‌گونه که فروید زن را مردی نـاقص مـی‌دانـد، زن نیز با ناقص کردن یا از بین بردن مرد، او را به سطح خویش فرامی‌خواند.

کتاب *دا* رمان نیست. *دا* خاطرات واقعی زنی است کـه جنـگ را از نزدیـک حـس کرده است و حال آن را بی‌کم و کاست به‌تصویر می‌کشد. به همین دلیل، مرگ و نقص عضو مردان را نمی‌توان به‌طور مستقیم با نظریات غذامی ترکیب کرد. اما آنچه درخـور ذکر است، علاقه‌مندی مخاطب، به‌ویژه مخاطب زن به این خاطرات است. برابری مـرد و زن دربرابر دشمن، مرگ اکثر مردان مؤثر در داستان، رهایی از محدودیت‌هـای زنانـهٔ یک زن و سرانجام تبدیل شدن زن به مرد در به دوش کشیدن مسئولیت‌های مردانـه را می‌توان واژگون کردن زبان و فرهنگ عینـی مردانـه دانسـت؛ ایـن واژگـونگی هرچنـد به‌واقع رخ داده است، اثر خود را بر مخاطب دارد.

۷. نتیجه‌گیری

د/ کتاب خاطرات یکی از زنانی است که با تمام وجود جنگ تحمیلی را حس کرده است. او پدر و برادر خود را در جنگ از دست داده و خود نیز مانند آنان به جنگ مشغول بوده است. بنابراین، راوی بلاواسطه متعلق به جنگ است.

برای تحلیل این کتاب به نظریه‌های تحلیل گفتمان مراجعه کردیم. از این میان، تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف به‌دلیل توجه به بازتاب قدرت در ساختار متن مورد استفاده قرار گرفت. فرکلاف با ارائهٔ نظریه و روش در کنار هم، به تحلیلی اجتماعی از متن می‌پردازد. او در مدل سه‌بُعدی خودْ متن، پرکتیس گفتمانی و پرکتیس اجتماعی را در کنار هم بررسی می‌کند و هر سه را در فهم اجتماعی از متن مهم می‌داند. تحلیل متن به زبان‌شناسی و شیوه‌های آن در بررسی متن بازمی‌گردد. متن به‌شیوه‌های مختلف مانند تکرار، تعویق و... در تلاش برای ساختن مفاهیم مورد نظرش است. پس از تحلیل متن به تحلیل پرکتیس گفتمانی متن پرداختیم. پرکتیس گفتمانی روابط تولید و مصرف متن را بررسی می‌کند و به این سؤال پاسخ می‌دهد که متن چگونه تولید می‌شود و چگونه به مصرف مخاطب می‌رسد. این بُعد از سؤال‌هایی دربارهٔ چگونگی تولید متن روی کاغذ یا نوع کاغذ و... شروع می‌شود و به پرسش‌هایی دربارهٔ کیفیت تولید متن و مصرف آن پایان می‌یابد. مهم‌ترین مسئله در این بخش، مفهوم میان‌گفتمانیّت و میان‌متنیّت است. متن در محدودهٔ چه نوع متونی قرار می‌گیرد و چه رابطه‌ای با متون هم‌موضوع خود دارد. بُعد سوم رابطهٔ متن با گفتمان جامعه است. گفتمان مسلط بر جامعه متن را همیشه محدود و سعی می‌کند آن را مطابق با خود درآورد. متن در خلأ نوشته نمی‌شود؛ بلکه در ارتباط با گفتمان وسیع‌تری به نگارش درمی‌آید. گفتمانی که متن را به‌وجود می‌آورد، توسط همین متون پدید آمده است. همیشه رابطهٔ دیالکتیکی میان متن و گفتمان اجتماعی وجود دارد.

د/ کتاب خاطرهٔ جنگ است و سعی دارد تا تصویر و تصوّر خود را از جنگ نشان دهد. او در این کار محدودهٔ مشخصی را پی می‌گیرد. اما در کنار این تصویرپردازی، بر گفتمان مسلط نیز می‌تازد. گفتمان سنتی در جای‌جای کتاب مورد تردید قرار می‌گیرد. نقش‌های سنتی که به زنان نسبت داده می‌شود، رنگ می‌بازد و نقش‌های مردانه با تردید نگریسته می‌شود. متن کتاب بارها نگاه‌های سنتی به هر دو مقوله را بازنمایی

می‌کند و آن را در گفت‌وگویی واقعی می‌شکند. اغلب، درمقابل چنین گفتمانی که کتاب سعی در برساخت آن دارد، نگاه‌های سنتی مغلوب می‌شوند.

راوی نقش‌های مردانهٔ بسیاری را به‌عهده می‌گیرد. او سرپرست خانوادهٔ پرجمعیت خود می‌شود. این سرپرستی به‌طور خودآگاه و از سوی پدر به او واگذار می‌شود؛ درحالی که برادر بزرگ‌تر و مادر او هنوز در قید حیات هستند؛ اما قدرت راوی این مسئولیت را برازندهٔ او می‌نماید.

راوی آزادانه زندگی می‌کند. او تحت تسلط هیچ مردی نیست. با شروع جنگ که با بلوغ فکری او نیز مقارن است، پدر او را آزاد می‌گذارد. راوی پس از ازدواج نیز اسیر زندگی روزمره نمی‌شود. او در شهر جنگ‌زدهٔ آبادان زندگی می‌کند و می‌خواهد هرچه بیشتر به جنگ نزدیک باشد. او به فعالیت‌هایش مانند کار در بیمارستان ادامه می‌دهد و خود را به خانه‌داری محدود نمی‌کند. راوی باز هم عهده‌دار تأمین نیازهای زندگی و درواقع مسئول اصلی ادارهٔ زندگی است. شوهر این مسئولیت را به او سپرده است.

پس از ازدواج نیز از نقش‌های کلیشه‌ای زنانه خبری نیست. او از خانه‌داری‌اش کمتر حرف می‌زند. ما در این کتاب از آشپزی و خیاطی راوی- همان‌طور که در نمونه‌های دیگر این نوع خاطرات دیده می‌شود- کمتر چیزی می‌شنویم. مادری تنها نقش زنانه است که پررنگ می‌شود. راوی در نقش مادری نیز از نگاه سنتی دوری می‌کند. بیش از هرچیز لحظه‌های خطرساز مورد نظر است؛ برای مثال ترکش‌هایی که پشه‌بند مانع از برخورد آن با تن نوزادش می‌شود یا بیماری فرزندش روایت می‌شود. در اینجا باز هم با مادری در نقش پرستار مواجهیم نه مادری که به نقش سنتی خود دل بسته است. مفهوم مادری نیز معنای دیگری در این متن دارد.

گرچه کنش‌های جنسیتی رنگ می‌بازند، گفتار به گفتاری زنانه تبدیل می‌شود. گفتار عاطفی می‌شود و سعی می‌کند تا به تحریک احساسات مخاطب بپردازد. مخاطب هم‌زمان درگیر واقعیت و تخیل راوی در حضور واقعیت می‌شود. راوی احساسات خود را نیز دربرابر صحنه‌های خشن و واقعی جنگ برملا می‌کند.

به‌طور کلی، راوی ما را با تمام صحنه‌های زندگی‌اش مواجه می‌کند. ما با او زندگی می‌کنیم. از خانه‌ای به خانهٔ دیگر کوچ می‌کنیم و از سنی به سن دیگر رشد می‌یابیم. مطالب پرتفصیل و جزئی‌نگرانهٔ *دا* مخاطب را به لایه‌های درونی زندگی زنی می‌برد که

درد و رنج آشکار جنگ را حس کرده است. در این گیرودار، مخاطب با راوی همدلی فراوانی دارد؛ این راوی حالا دیگر با او و زندگی‌اش آشناست.

با بیان نظریات زیمل، دوالت و غذامی به این نکته دست یافتیم که *دا* آمیزه‌ای از مردانگی و زنانگی را در خود جای داده است. گفتار *دا* زنانه و کردار آن مردانه است. کنش‌های مردانهٔ راوی این اثر را از سویی به فرهنگ عینی مرتبط می‌کند و در آن جای می‌دهد و از سوی دیگر به ویرانی مردانگی منجر می‌شود. مردی که نقش‌های خود را به زن واگذار کرده است. *دا* کتاب خاطرات زنی است که پا به دنیای مردان گذاشته و نقش‌های آنان را یکی پس از دیگری به‌دست گرفته است و حال نیز به زبان مردانه ورود می‌یابد و سعی دارد زبانی دیگر خلق کند. زبانی که با به‌دست آوردن جایگاه مردانه همراه با گفتاری زنانه به خود تشخّص می‌بخشد.

کتاب خاطرات *دا* قصد دارد پا از حوزهٔ گفتمان سنتی فراتر نهد و به‌نظر می‌رسد در این راه موفق شده است. *دا* با کرداری مردانه و گفتاری زنانه از متون میان‌گفتمانیِ خویش فراتر رفته و به خلق متنی نو دست زده است؛ متنی که می‌تواند گفتمانی نو بیافریند.

پی‌نوشت‌ها

۱. کتاب *دا* برگرفته از ساعت‌ها گفت‌وگوی سیده اعظم حسینی با زهرا حسینی است. در این مقاله، گویندهٔ متن (زهرا حسینی) را نویسنده خوانده‌ایم.

۲. این کتاب تاکنون به چاپ صد و چهل و یکم رسیده است (به نقل از خبر آنلاین ۲۴/ ۹/ ۱۳۹۰).

3. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
4. Michel Foucault
5. J. Blommaert & Ch. Bulcaen
6. critical discourse analysis
7. norman fairclough
8. Ruth Wodak
9. Teun Van Dijk
10. Rebecca Rogers
11. interdiscursivity
12. intertextuality
13. Georg Simmel
14. Marjorie L. Devault
15. Flick

۱۶. شهید محمدحسین نظرنژاد

۱۷. کتاب ***یاسینی به روایت همسر شهید*** و ***اینک شوکران ۱: منوچهر مدق به روایت همسر شهید***

۱۸. خاطرات مریم امجدی

۱۹. خاطرات زهره ستوده
۲۰. خاطرات شمسی سبحانی

منابع

- باختین، میخاییل (۱۳۸۷). ***تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی دربارهٔ رمان***. تهران: نشر نی.
- برادران، مریم (۱۳۸۲). ***اینک شوکران ۱: منوچهر مدق به روایت همسر شهید***. تهران: روایت فتح.
- ثبات، نفیسه (۱۳۸۳). ***یاسینی به روایت همسر شهید***. تهران: روایت فتح.
- جعفریان، گلستان (۱۳۸۶). ***از چنده‌لا تا جنگ: خاطرات شمسی سبحانی***. تهران: سورهٔ مهر.
- حسینی، سیده اعظم (۱۳۸۷). ***دا: خاطرات سیده زهرا حسینی***. تهران: سورهٔ مهر.
- دوالت، مارجوری ال. (۱۳۸۵). ***روش رهایی‌بخش: مطالعات زنان و پژوهش اجتماعی***. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- رحیمی، مصطفی (۱۳۸۸). ***بابانظر: خاطرات شفاهی شهید محمدحسین نظرنژاد***. تهران: سورهٔ مهر.
- ضیمران، محمد (۱۳۷۸). ***میشل فوکو: دانش و قدرت***. تهران: هرمس.
- طالش‌پور، فریبا (۱۳۸۶). ***پوتین‌های مریم: خاطرات مریم امجدی***. تهران: سورهٔ مهر.
- غذامی، عبدالله (۱۳۸۶). ***زن و زبان***. ترجمهٔ هدی عوده‌تبار. تهران: گام نو.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹). ***تحلیل انتقادی گفتمان***. ترجمهٔ گروهی. تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.
- فلیک، اووه (۱۳۸۸). ***درآمدی بر تحقیق کیفی***. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
- کرایب، یان (۱۳۸۲). ***نظریهٔ اجتماعی کلاسیک***. ترجمهٔ شهناز مسمّی‌پرست. تهران: آگه.
- میرابوالقاسمی، سیده رقیه (۱۳۸۶). ***پاییز ۵۹: خاطرات زهره ستوده***. تهران: سورهٔ مهر.
- یورگنسن، ماریان و لوئیز فیلیپس (۱۳۸۹). ***نظریه و روش در تحلیل گفتمان***. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
- Blommaert, Jan & Chris Bulcaen (2000). "Critical Discourse Analysis". *Annual Review of Anthropology. Vol. 29*. Pp. 447- 466.
- Rogers, Rebecca, Elizabeth Malancharuvil-Berkes, Melissa Mosley, Diane Hui, Glynis, O'Garro Joseph (2005). "Critical Discourse Analysis in Education". *Review of Educational Research. Vol. 75. No. 3*. Pp. 365-416.