مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال هفتم، شماره‌ی سوم، پاییز ۱۳۹٤، پیاپی ۲۵

بررسی شیوه‌ی بازنمایی زنان در *هفتاد سنگ قبر*، اثر یدالله رویایی

نرگس باقری*
دانشگاه ولی عصر(عج) رفسنجان

چکیده

کتاب شعر *هفتاد سنگ قبر* اثر یدالله رویایی، مجموعه‌ای از سنگ قبرها و کتیبه‌هاست. هر سنگ در این کتاب، مخصوص یک نام است که در ذهن شاعر جایگاه ویژه‌ای داشته و بخشی از هویّت فکری او بوده است. بر روی هر سنگ نیز اشیایی وجود دارد. هر سنگ قبر یک متن است و می‌تواند به اعتبار نام و اشیایی که روی آن قرار دارد خوانش شود. در میان نام‌هایی که در کتاب آمده است، هفده نام زنانه وجود دارد. هدف این پژوهش بازخوانی سنگ قبرهایی است که به نام زنان آمده است و با تکیه بر نظریات نقد ادبی زن محور، بر انگاره‌های زنانه‌ای که محصول بازنمایی ساختاری شاعر هستند، متمرکز است. این خوانش نشان می‌دهد که در *هفتاد سنگ قبر*، بررسی روابط دلالتی و نظام‌های معنادار، کلمات و تصاویر، عواطف و ارزش‌ها، نشان‌دهنده‌ی ورود زنان به حوزه‌ی زبان و تفکّراست. رویایی در بازنمایی انگاره‌های زنان در *هفتاد سنگ قبر*، از محدوده‌ی جسم و پیکر عبور کرده، در حوزه‌ای زبانی که در درجه‌ی اول، نام‌ها آن را می‌سازند، وارد بافت فرهنگی و اجتماعی ویژه‌ای شده است و در نوع خود ساختارشکن است.

واژه‌های کلیدی: زنان، شعر معاصر، *هفتاد سنگ قبر*، یدالله رویایی

۱. مقدمه

تصویر و انگاره، یکی از جایگاه‌هایی است که در آن می‌توان قید مضاعف زنانگی مناسب را در اثر دید. تئوری ادبی فمینیستی مدرن به عنوان نقد انگاره‌ها و به‌ویژه به عنوان نقدی از انگاره‌های کلیشه‌ای زنانگی آغاز شد که متون ادبی ارائه می‌کنند. (رابینز،

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، n.bagheri@vru.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۱۲/۱۱ تاریخ پذیرش مقاله: ۹٤/۲/۱۶

۱۳۸۹: ۸۰) اگر ادبیات یکی از جایگاه‌های ممتاز عرضه‌است؛ اگر انگاره‌هایی که در متون ادبی و هنری ارائه شده‌اند، به موجب همسازی قدرت با ادبیات، نیرومند هستند؛ پس انگاره‌های زنان، نقطه‌ی شروع آشکاری است تا به‌طورکلی جایگاه زنان در جامعه نقد شود. (همان: ۸۱) از آن‌جا که شعر نیز به عنوان بخشی از ادبیات، می‌تواند جایگاه ارائه‌ی انگاره‌ها باشد، می‌توان به بررسی چگونگی بازنمایی این انگاره‌ها در آن پرداخت.

نقد ادبی فمینیستی، در دهه‌ی ۱۹٦۰ میلادی شکل گرفت. «بر اساس سنت انتقادی، نقد ادبی خوب، جنسیّت ندارد؛ اما نظریه‌ی نقد فمینیستی مدعی است که نقد ادبی- هنری، که ادعای عمومیت دارد، اگر می‌خواهد دارای اعتبار شود، باید مفهوم هوشیاری زنانه را در ذات خود لحاظ کند.» (قادری، ۱۳۸٤: ٦۰) نقد فمینیستی یک رویکرد همه‌جانبه و یک‌پارچه نیست؛ بلکه مکتبی متنوع و متکثر است؛ به همین دلیل برخی آن را نه یک نظریه، بلکه مجموعی از نظریه‌ها می‌دانند. *اتاقی از آن خود*، اثر «ویرجینیا وولف»، در انگلستان آغازگر مطالعات ادبی بر پایه‌ی نقد زن‌محور بوده است. در فرانسه نیز «سیمون دوبوار» با کتاب *جنس دوم*، سردمدار این مکتب بود. در آمریکا نقد ادبی جدید با بحث‌های «مری المان» در کتاب *اندیشیدن درباره‌ی زنان* ***Thinking about women*** (۱۹٦۸) آغاز شد. این کتاب درباره‌ی تصویرهای تحقیرآمیزی که از زنان در نوشته‌های مردان یافت می‌شود، صحبت می‌کند. به نظر المان، زنان در ادبیاتِ مردان، منفی و در ادبیات زنان، مثبت تصویر شده‌اند. یک سال پس از انتشار کتاب المان، کتاب *سیاست جنسی* ***Sexual Politics*** از «کیت میلت» منتشر شد که لحنی بی‌پرواتر و تاثیرگذارتر داشت. (آبرامز، ۱۳۸۵: ۷۸۹)

فمینیسم همانند اغلب نگره‌های فلسفی دیگری که دامنه‌ای گسترده دارند، گونه‌های متنوعی را در دل خود جای می‌دهد. هیچ فهرست کوتاهی نمی‌تواند جامع باشد؛ اما بسیاری از اندیشمندان فمینیست (مسلماً نه همگی) می‌توانند بنیان نگرش خود را به یکی از نحله‌های لیبرال، مارکسیست، روان‌کاوانه، سوسیالیست، اگزیستانسیالیست یا پسامدرن منتسب کنند. هر یک از این نگرش‌ها پاسخ مقطعی به «مساله‌ی زن» است که چشم‌اندازی منحصر به فرد با نقاط قوت و ضعف نهفته در روش‌شناسی خود ارائه می‌دهد. (تانگ،۱۳۸۷: ۱٦) «در هرحال، هدف غایی نقد فمینیستی، افزایش شناخت ما از تجربه‌ی زنان چه در گذشته و چه در حال و ترغیب ما

به ارج نهادن به ارزش‌های زنان در جهان است.» (تایسن، ۱۳۸٤: ۱۸۲) نقد ادبی فمنیستی، آثار معتبر و اصیل ادبی را بازبینی می‌کند تا نشان دهد که چگونه کلیشه‌ها و قالب‌های جنسیتی در کارکرد آن آثار دخیل بوده است. این نوع نقد، آثار زنان را به‌عنوان بدیل، بررسی و غالباً آن‌ها را دوباره کشف می‌کند. (اسپیواک، ۱۳۸۲: ۳۵۵)

برخی منتقدان فمینیستی، گرایش به بازسازی راه‌هایی داشته‌اند که ادبیات را با علایق و ارزش‌ها و دیدگاه‌های زنان، همسو و سازگار کند. از هدف‌های این گروه، «شناسایی تصویرهای کلیشه‌ای و تکراری در متن‌های ادبی، به ویژه شعرها و رمان‌هایی بود که مردان آفریده بودند. این کلیشه‌ها اغلب در دو طرح ناهمگون جای می‌گرفتند. در بخشی از آن‌ها تصویر ایده‌ئال از زنی ارائه شده که پاسخ‌گوی آرزوها و امیال مردانه است؛ در بخشی دیگر، تصویر متفاوتی از زن دیده می‌شود که اهریمنی است و حاصل آزردگی‌ها و اضطراب‌های جنسیتی تحمیل‌شده از سوی مردان است.»(آبرامز، ۱۳۸۵: ۷۹۱) نقد فمینیستی از آغاز تا امروز در دو گرایش عمده ظاهر گشته و دو تقسیم‌بندی معروف آن بر اساس نظریات «الاین شوالتر» (Elain Showalter) صورت گرفته است: ۱. نقد آثار نویسندگان زن و بررسی تأثیر سبک و ارزش‌های مردانه در نوشته‌های آنان؛ تحلیل و بررسی جنبه‌های زنانه‌ی اثر و نیز تمایلات شخصی آنان در نوشتار و نیز جایگاه زنان در این آثار؛ ۲. بررسی جایگاه زنان در آثار نویسندگان مرد و تحلیل پارادایم‌های سنتی در مورد زنان، سرشت‌شان و نقش‌های اجتماعی آنان در این آثار با دیدگاهی زن‌محور. (حسینی و جهانبخش، ۱۳۸۹: ۸۰)

برخی گرایش دوم را «جلوه‌های زن» نامیده‌اند که «اساساً به این موضوع می‌پردازد که زن در آثار ادبی (به ویژه آثاری که مردان نوشته‌اند) به چه صورت و با کدام نقش‌های قالبی به خواننده ارائه شده است. به اعتقاد هواداران این گرایش، نویسندگان مذکر اغلب به طور ضمنی فرض می‌کنند که خواننده‌ی آثار آنان مرد است و به همین سبب، تصویر ارائه شده از زن در آثارشان به گونه‌ای است که با مقتضیّات فرهنگ مردسالارانه تطبیق دارد و اساساً همان فرهنگ را بازتولید می‌کند.» (پاینده، ۱۳۷٦: ۱۲۲)

این بحث با تمرکز بر نشانه‌ها و مولفه‌های زنانه درکتاب شعر *هفتاد سنگ قبر*، اثر یدالله رویایی، بیش‌تر بر مبنای همین گرایش دو منقد ادبی فمینیستی انگلیسی-آمریکایی، یعنی نقدی‌ست که به مطالعه‌ی انتقادی تصاویر زنان در ادبیات و هنر مردسالارانه می‌پردازد. به‌طورکلی دیدگاه این مکتب در مورد هنر بر آن‌چه

«تاک‌من»Tuchman آن را «فنای نمادین زنان» نامیده، متمرکز است. «این نکته به عدم توجه فرایند تولید و بازتولید هنری به زنان و در نتیجه در حاشیه قرار گرفتن و ناچیز شمردن زنان و منافع آن‌ها اشاره می‌کند. زنان یا در عرصه‌ی اجتماعی، حضور ندارند و یا به‌صورت طبقه‌ای، نشان داده می‌شوند که بر پایه‌ی جذابیت جنسی و انجام وظایف خانوادگی شکل گرفته‌اند.» (استریناتی، ۱۳۸٤: ۲٤۲) همچنین این پژوهش در خوانش اشعار و ضمن بررسی، وارد حوزه‌ی روابط دلالتی و قلمرو معنایی زبان شده است؛ شعر با سویه‌ی ناروشن نشانه‌ها، با سویه‌ی غایب نشانه‌ها وتمایزها کار دارد؛ نه با سویه‌ی حاضر آن‌ها. زبان شعر، از نشانه‌های زبان عادی با مختصات آوایی، دل‌بخواهی یا ناانگیخته و قراردادی که عهده‌دار انتقال پیام هستند، گذر کرده به نشانه‌های معنایی انگیخته و عمدتاً غیر قراردادی که عهده‌دار امر القای پیام هستند، فراروی می‌کند و به زبان حیرت‌انگیز القایی، تعبیرپذیری، واجد خبرهای کلان و کلامی که در اوج مکاشفه‌ای انسانی باشد، تبدیل می‌شود و نهایتاً با قواعد و نظام نشانه‌شناختی به لحاظ ماهیّت خاصّ خود، زبانی در درون زبان می‌آفرینند. (حق‌شناس، ۱۳۸٦: ٤٤) با تکیه بر روابط دلالتی می‌توان این سویه‌های غایب و پنهان را یافت و به خوانش‌های تازه رسید؛ همچنان‌که دانش نشانه‌شناسی، مطالعه‌ی شیوه‌های تولید معنا در نظام‌های نشانه‌ای است که افراد برای مقاصد ارتباطیشان به کار می‌گیرند. (گیل ادمز، ۱۳۸۳: ۲۵۷) هر معنای ذهنی، مستلزم وجود یک رابطه‌ی دلالتی است. پس در هر امر معناداری باید به دنبال دال و مدلول (یا مدلول‌ها) گشت. در رویکرد عامه، معناداری می‌تواند شامل سویه‌های احساسی و خیالی نیز باشد. در بسیاری موارد برای کنشگران جامعه، تداعی خاطرات، تصاویر، تخیلات و وجود کانون‌های عاطفی و احساسی و در ضمن، احساس‌های زیبایی‌شناختی معطوف به یک امر، دال بر معنادارند و این خود، شرطی برای معناداری است. (جوادی یگانه و کشفی،۱۳۸٦: ٦٤)

در میان نظریه‌پردازان، زبان‌شناس و روان‌کاو فمنیست، «ژولیا کریستوا» Julia Kristeva، به زبان و فرایند دلالتیش توجه می‌کند. ژولیا کریستوا زبان را در دو وجه به کار می‌برد: «زبان به عنوان بیان واضح و قاعده‌مند و زبان به عنوان انگیزش احساس یا به طور مشخص‌تر، تخلیه‌ی رانه‌ها و انرژی‌های سوژه. وی به ترتیب، اصطلاحات «نمادین» و «نشانه‌ای» را برای این دو زبان به کار می‌گیرد.» (مک آفی، ۱۳۸۵: ۳۳) همچنین کریستوا در کتاب خود، *انقلاب شاعرانه* (۱۹۷٤)، به آثار نویسندگان آوانگاردی

پرداخته است که انقلابی در زبان شاعرانه به وجود آورده‌اند. وی معتقد است: «معنا صرفاً با دلالت صریح، با کلماتی که صریحاً به اندیشه و اشیا دلالت کنند، ساخته نمی‌شود. معنا تا حد زیادی توسط جنبه‌های عاطفی و شاعرانه‌ی متون نیز ساخته می‌شود.» (مک آفی، ۱۳۸۵: ۲۹)

از دیگر نظریه‌پردازان فمینیسم در این حوزه، «هلن سیسکو» Helene Cixous، نیز به شاعرانگی زبان توجه دارد. «در شعر، زبان رهاست؛ زنجیره‌های دلالتگر با آزادی بیش‌تری حرکت می‌کنند و معنا کم‌تر جزمیت دارد. طبق نظر سیسکو، شعر به ناخودآگاه نزدیک‌تر است و ناخودآگاه به تعبیر لکان، مانند زنجیره‌ای از دلالتگرهاست که هیچ‌وقت توقف نمی‌کند و به هیچ مدلولی تعلق ندارد.» (کلینگز، ۱۳۸۸: ۱۵۳)

در *هفتاد سنگ قبر*، با توجه به زبان شاعرانه و دلالت‌های معنایی در خوانش انگاره‌ها، با بازنمایی ساختاری روبه‌رو هستیم. بازنمایی ساختاری، هم بر واقعیت عینی و هم بر واقیعت ذهنی اصرار می‌ورزد و در حقیقت، معانی به واسطه‌ی یک مجموعه از نظام‌های معناساز، خلق می‌شود. ما با چگونگی بازنمایی پدیده‌ها، با کلماتی که درباره‌ی آن‌ها به کار می‌بریم؛ داستان‌هایی که درموردشان می‌گوییم؛ با تصاویری که برایشان خلق می‌کنیم؛ عواطفی که به آن‌ها نسبت می‌دهیم؛ روشی که آن‌ها را دسته‌بندی و مفهوم‌سازی می‌کنیم و ارزش‌هایی که بر آن‌ها می‌نهیم، برای آن‌ها معنا خلق می‌کنیم. (هال، ۲۰۰۳؛ به نقل از مهدی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۶)

بنا بر آن‌چه گفته شد، پرسش اصلی این پژوهش آن است که بازنمایی زنان در *هفتاد سنگ قبر*، ضمن کشف معناها و نشانه‌ها چگونه است؟ آیا شاعر در این کتاب از تصاویر کلیشه‌ای گذر کرده و به تصویر متفاوتی رسیده است و یا شاهد انگاره‌هایی متفاوت هستیم؟

پیش از این، پژوهش های بسیاری بر مبنای نقد ادبی فمینیستی بر روی آثار داستانی و شعر انجام شده است؛ از جمله: *زن در آیینه شعر فارسی* (اکبری، ۱۳۷۹)؛ *زن در شعر نیما یوشیج*(عبداللهی، ۱۳۸۱)؛ *زنان در داستان* (باقری، ۱۳۸۶)؛ *زن در مثنوی معنوی* (امامی، ۱۳۸۸)؛ *زن از دیدگاه ملک الشعرا بهار و معروف الرصافی*(محسنی‌نیا و داشن، ۱۳۸۸)؛ «سیمای زن در رمان‌های برگزیده‌ی محمد محمدعلی با تأکید بر نقد ادبی فمینیستی» (حسینی و جهانبخش،۱۳۸۹)؛ «اشعار "سیلویا پلات" و فروغ فرخزاد در نقد فمینیستی "الاین شوالتر"» (حکمت و دولت‌آبادی،

۱۳۸۹) همچنین مقالات متعددی بر روی کتاب *هفتاد سنگ قبر* رویایی نوشته شده که مجموعه‌ای از آن به نام *حتای مرگ* در انتشارات «داستان‌سرا» چاپ شده است؛ اما پژوهشی با رویکرد این مقاله انجام نشده است. ضمن آن‌که به نظر می‌رسد تصویر بازنمایی شده از زنان در *هفتاد سنگ قبر*، در مقایسه‌ای تطبیقی با دیگر آثار شاعران معاصر می تواند شاخص و قابل توجه باشد.

۲. *هفتاد سنگ قبر*

هر سنگ در *هفتاد سنگ قبر*، یک متن است؛ این را خود شاعر حتی در مقدمه می‌گوید: «یک گورستان بی‌کرانه می‌تواند کرانه‌ای باشد برای مطالعه و توقّف. گورستان برای خواندن فاتحه نیست؛ برای خواندن است. گورستان می‌تواند یک کتاب باشد.» (رویایی، ۱۳۸٤: ۷) امّا جذابیّت این کتاب زمانی بیش‌تر است که اهلِ قبور را شاعر انتخاب کرده باشد. پس *هفتاد سنگ قبر*، یک گورستان معمولی و طبیعی نیست؛ یک چیدمان است محصول تأثیر و تأثرات نام‌ها و آدم‌ها و اشیا و روابط عمیق انسانی میان آن‌ها. هر سنگ، ویژه‌ی یک نام است. نامی که در ذهن شاعر جایگاهی ویژه دارد؛ از این‌رو، این‌که کدام نام‌ها جاودانه مانده‌اند، مهم است. آن‌ها بخشی از هویّت فکری شاعر شده‌اند. به گفته‌ی شاعر: «این شعرها پیغام‌های کوتاهی هستند که از زبان مرده» به او می‌رسند. بر روی هر سنگ قبر، اشیایی هست. چند گل سرخ، باروت، پیپ، بادبادک، عدسی و دیگر اشیا. اشیا می‌توانند همچون راویان خاصی از تاریخ باشند، آن‌ها می‌توانند فضاهای پرشکوه ترسیم کنند و زمان را درهم بریزند. توجه به اشیا به‌عنوان یک نشانه، مهم است؛ مخصوصاً توجه به کیفیّت‌های حسی آن‌ها بدان‌گونه که استفاده‌کنندگان درک می‌کنند. به‌علاوه این نکته که چرا برای برخی افراد برخی چیزها در برخی بافت‌ها، مهم‌تر از تمام آن چیزهایی دیگر است که در آن لحظات، بخشی از همان بافت هستند.» (لودک،۱۳۸۱: ۸۲)

در این بررسی، تنها سنگ‌هایی انتخاب شده است که به نام یکی از زنان منتسب است. در میان نام‌ها، ۲۲ نام زنانه وجود دارد؛ از این میان دوبار، نام «رؤیا» آمده است که می‌تواند خود شاعر باشد؛ یک‌بار نام «گوهر» که گرچه نامی زنانه است، می‌تواند منتسب به نام یکی از نویسندگان مرد معاصر هم باشد و «خورشید» نیز که شاعری معاصر است. همچنین، «نیسان» یک نام زنانه‌ی کردی‌ست؛ امّا از آن‌جا که می‌تواند

متعلق به مبحث مورد نظر نباشد، از آن صرف نظر می‌کنیم که در این صورت تنها ۱۷ نام باقی می‌ماند. «فروغ»، «سارا»، «فائزه»، «طلایه»، «طاهره»، «رضوان»، «لیلی»، «زهرا»، «عایشه»، «شهربانو»، «سیمین»، «رابعه»، «لعیا»، «فاطمه»، «لیالی»، «شهرزاد» و «قمر».

از میان این نام‌ها، ابتدا اسامی مشهورتر که می‌توانستند یک شخصیت ادبی و هنری باشند، مورد بررسی قرارگرفته‌اند که به نظر می‌رسد در کار خود، نخستین و پیش‌رو بوده‌اند. سپس به طور خلاصه به اسامی دیگر پرداخته شده است.

۲. ۱. انگاره‌های زنان

۲. ۱. ۱. فروغ

یک کبوتر بسته بر خیش، بر سنگ تراشیده شود
و در پایین سنگ فضایی بگذارید برای:
خاک روی بال، یوغ، و صدای فروغ که گفت:
سرعت را بردارید و در آخر سطر بگذارید.
با قدم تو از خاک دور می‌شوم
یک جرعه خاک!
و شخم،
دلتنگ افق می‌شد. (رویایی،۱۳۸٤: ۳۲)

بدیهی‌ست که از میان زنان، نام فروغ نخستین نامی‌ست که در ذهن شاعر، جایگاهی ویژه داشته است. کبوتر، توصیفی از روح شاعرانه‌ی زنی‌ست که پرواز از او گرفته شده است. تصویر رقّت‌بار و جانسوز کبوتری که بر خیش بسته شده است، بر بال‌هایش خاک نشسته و یوغی که بر گردن دارد تا مانع حرکت و آزادی وی باشد و دلتنگی او برای افق و پرواز، در فرایندی قیاسی، توصیف اسارت و محدویت‌هاست. استعاره‌های تجسم‌یافته‌ای که روحی بلندپرواز و پرشور و معصوم را در رکود، اسارت و دلتنگی نشان می‌دهد. آخر سطر، آخر زندگی اوست که با سرعت پایان می‌گیرد. سرعت، هم به عمر کوتاه وی اشاره دارد و هم به دلیل مرگ وی که تصادف است. زنی که در این متن به تصویر کشیده شده است، پرنده‌ای کوچک است که پرواز، دغدغه‌ی اوست: «پرواز را به خاطر بسپار؛ پرنده مردنی‌ست.»

اگرچه در نظام زبانی متن، سیستم تداعی کلمات بیش‌تر مشهود است و آمدن یوغ که با فروغ متناسب است، شکل‌گیری گفتمانی خاص را منجر شده است که شامل، خیش، یوغ، خاک و شخم است و یادآور گفته‌ی خود شاعر که «بافت زبانی» برای او مهم بوده است، در هر حال این کلمات و اشیا، شرح حال زندگی و نشان‌دهنده‌ی همه‌ی تجربیات حسی و عاطفی و جنبه‌های اجتماعی- زیستی، شاعر با اوست. «از طریق پرداختن به کیفیّت‌های پیش‌پاافتاده‌ی حسی و مادی یک شیء، می‌توانیم پیوندهای ظریف‌تر را با زندگی‌ها و ارزش‌های فرهنگی بازکنیم؛ زندگی و ارزش‌هایی که بر اساس همین پیوندها و بر اساس کیفیّت‌های خاصی که دارا هستند، شیئیت می‌یابند. این اشیا، عناصر مهمّی در شکل‌گیری محبّت‌ها و نفرت‌ها، نوستالوژی، حافظه و جذابیّتند.» (لودک،۱۳۸۱: ۸۲)

۲. ۱. ۲. قمر

یک دهان باز در موج غبار، بکنید. کاشتن یک
درخت انجیر و چند گل شیپوری در کنار
سرلوحه. میان مقبره یک «هیچ» با دو چشم به
چشم می‌خورَد که بر بالای آن، قمر هنوز جهان
را شبیه صدای خودش می‌بیند.
صدایم کن
من از معاشرت دو قفس
می‌آیم. (رویایی،۱۳۸٤: ٤۹)

قمرالملوک وزیری، نخستین زن خواننده آوازهای سنتّی ایرانی‌ست. یک دهان باز، به نشانه‌ی آواز خواندن؛ گل‌های شیپوری که شکلشان با برخی از وسایل موسیقی بی‌ارتباط نیست و دنیای بی‌معنایی که با صدا معنا گرفته است، همه‌ی زندگی قمر را به تصویر می‌کشد. دهان باز او اما در موجی از غبار است و قفس، نشان‌دهنده‌ی زندگی‌ای است در حصار و محدودیت. بر روی گور واقعی قمر نیز این مصراع حک شده است: «عمر من مرگی‌ست نامش زندگانی.»

۲. ۱. ۳. طاهره

در طرح گور او چند تا از حروف الفبا با
سنگ ریخته، ریخته روی سنگ و روی پا، حک

شده است. نرده‌ی فلزی دور سنگ سفید است
و اطراف آن گل‌های لاله عباسی کاشته شده
است. اشیا و تزیینات: چشم و چادر، با چند
پرِ کلاغ، مس و روی، چرتکه و وسمه برای
طاهره که دروغ را دید با خود گفت:
خلاف یک حقیقت، خود حقیقتی است.

در لحظه‌های پیش از آمدنم این‌جا
ایمان
یک سکّه‌ی دورو بود.
ایمان ناگاه
یک سکّه‌ی دورو شد
در لحظه‌های پیش از آمدنم
این‌جا.

و با حقیقت خود ماند وقتی شنید که مولای طاهره می‌گفت: برای این‌که تحوّلی در زندگی ایجاد کنیم اوّل باید تحرّکی در مرگ ایجاد کنیم. (همان: ٦٣)

به‌ناچار و در مکالمه‌ای بینامتنی با زندگی شاعر، «طاهره قره‌العین»، کلمات و اشیای این متن، معنا و جانی دیگر می‌گیرند. حروف الفبا، یادآور اشعار، نوشته‌ها و تحصیلات اوست. چشم، اشاره‌ای به لقب وی، قره‌العین (نور دیده) و نیز نگاه متفاوت وی به زندگی؛و چادر و وسمه، اشیایی زنانه‌اند. یکی از قدرت‌های اشیا، آن است که زمان را تغییر می‌دهند و مکان را متفاوت می‌سازند. با گل‌های لاله عباسی، مس و روی، چرتکه و وسمه، زمان به عقب برمی‌گردد و مخاطب به تاریخ زندگی طاهره نزدیک می‌شود. تحرّک در مرگ، اشاره به نوع مرگ وی است که بر اثر اعتقادات و اندیشه‌هایش، با دستمالی خفه و در چاه افکنده می‌شود.

۲. ۱. ٤. لیلی
در کنار من
این گور
کناری دارد

تو.

سقوط پرستو در دستمال، بر سنگ حک شده
است. در داخل حصار: خون و شاخه‌ی توت،
فاصله و گیسوی لیلی که اندیشیده بود: برای
جنون به اندازه‌ی کافی هوش نداریم. (همان: ۷۹)

آوردن جنون، ترکیب لیلی و مجنون را یادآوری می‌کند؛ بنابراین برای نخستین بار باید در کنار گور، کنار دیگری باشد تا عشق به نهایت، تکمیل شود. پرستو، پرنده‌ای کوچک متعلق به آسمان و فضایی آزاد و دستمال، شیء‌ای کوچک و متعلق به عالم پایین و سقوط افتادنی به اجبار و همراه با درد و زخم است. شاخه‌ی توت، می‌تواند جایگاه آواز خواندن پرستو باشد که اینک خونی‌ست و رویایی بربادرفته را به نمایش گذاشته است. فاصله، نشان‌دهنده‌ی نرسیدن و عدم وصال است که یکی از بن‌مایه‌های حکایت لیلی و مجنون است.

۲. ۱. ۵. سیمین

و مرگ را
کودکی سراسیمه دیدم
که می‌گریزد از مرگ.

جمجمه‌ای با لبخند، و نوری در چشم برای
طرح و تراش برجسته روی سنگ به سفارش
سیمین که زیر سنگ هنوز خیال را بهتر از
خاطره می‌داند. دور سنگ نرده‌ی فلزی و
داخل نرده، عروسک و قلمدان بگذارند، هر
دو شکسته. (همان: ۱۰۳)

زنی که در این متن به تصویر کشیده شده، اهل رویا و عالم تخیّل است؛ با چشمی تیزبین و قلمدان، نشان‌دهنده‌ی آن است که وی با نوشتن، خیال خود را به تصویر می‌کشد. از همه‌ی زندگی او، دو شیء برجسته شده است: عروسک و قلمدان. اگر سیمین مورد نظر، همان سیمین دانشور (نخستین زنی که در ایران رمان می‌نویسد) باشد، بدیهی‌ست که قلمدان، شیء وابسته به او باشد و عروسک، می‌تواند به بچه‌دار نشدن وی اشاره داشته باشد که بارها و به شکل‌های مختلف، در آثار وی منعکس شده

و یکی از دغدغه‌های زندگی وی بوده است. شکسته بودن قلمدان و عروسک، آرزوهای محقق نشده را نشان می‌دهد.

۲. ۱. ٦. رابعه

یک قنات لاغر متروک با چنبر ماری بر
دهانه‌ی آن نقش برجسته بر سنگ در
حصار نرده‌ی سیاه آهنی و چند نخل کوچک،
یک گل سیاه افتاده بر خاک، پایین کنار جدولِ
دیروز لانه‌ی زنبور امروز ارقام و الفبا به هم
ریخته‌اند. و پایین‌تر، پایین سنگِ رابعه با متن
بی‌ارتباط می‌ماند.
سکوت عادت ما می‌شود
و خواب، سعادت ما
و در این هر دو، ما
چهار می‌شویم (همان: ۱۲۰)

قنات، سرچشمه‌ای برای زندگی، زنانگی، تازگی و حرکت است؛ اما دو صفت لاغر و متروک، همه‌ی این ویژگی‌ها را کم‌رنگ می‌کند. رابعه نامی‌ست که به‌عنوان نخستین زن شاعر پارسی‌گو، در تاریخ ادبیات ایران ثبت شده است. متروک بودن و لاغر بودن می‌تواند نشان‌دهنده‌ی عدم تاثیرگذاری عمیق وی بر زبان و ادبیات باشد در مقابل تاریخی مذکر که قله‌های ادبیاتش در قرن‌های متوالی، مردانی نام‌آور بوده‌اند. یک گل سیاه کوچک، به زندگی دردآور او، عشق و نحوه‌ی کشته شدن او اشاره دارد.

همچنین می‌تواند رابعه‌ی عدویه، از زنان عارف و شاعر باشد که عطار شرحی از وی در *تذکره الاولیاء* آورده است.

۲. ۱. ۷. شهرزاد
ترس تو از مرگ،
ترسناک می‌کند
مرگ را
که تغذیه از ترس می‌کند

و شهرزاد وقت وداع گفت: فقط چند واژه مرا
از مرگ می‌گیرد.
برای سرلوحه‌ی بالای سنگ او سکّوی سرخ
بتراشند و روی آن منحنی و حرکت بگذارند.
پایین سنگ: شن، خار، و خیال. و کاشتن چند
درخت آفتابی، با کتاب‌ها و طناب‌های گداخته.
«شهرزاد به جلّادش گفت: مرگ خالق
بزرگی‌ست وقتی مجبور باشیم می‌سازیم و
جلاد دانسته بود که بهترین خلق‌ها زیر هراس
مرگ جان گرفتند.» (همان: ۱۵۳)

شهرزاد نام شخصیت اصلی *قصه‌های هزار و یکشب* است که ترس و مرگ را تداعی می‌کند. وی اگر نتواند قصه‌ای تازه بگوید، جانش را از دست خواهد داد؛ پس زیر سایه‌ی مرگ، به خلق نشسته است؛ ازین‌رو به اجبار، بهترین خلق‌ها یعنی *قصه‌های هزار و یکشب* را رقم می‌زند. شن و خار، زمان را به عقب می‌رانند؛ چند درخت آفتابی و کتاب‌ها، نشان‌دهنده‌ی خلاقیت‌ها و طناب‌های گداخته، نشانه‌ی مرگ و قدرت حاکم بر خیال و تفکّر است. *سکوی سرخ* نام کتابی از گفت‌وگوهای یدالله رویایی است استعاره‌ای است از زبان انسان که سکوی گفتن می‌شود.

۲. ۲. برخی مولفه‌های قابل توجه در *هفتاد سنگ قبر* از دیدگاه نقد فمینیستی

۲. ۲. ۱. نقش دیدن و شنیدن در بازنمایی

چگونه دیدن و چگونه به تصویر کشیدن و چگونه شناختن، همواره از مسایل پیش روی فمینیست‌ها بوده است. از آن‌جا که به شکلی سنتی، همواره جهان عقل را قلمرو مردان و جهان حس و جسم را زنانه می‌پنداشته‌اند، این تقسیم‌بندی در رده‌بندی حس‌ها نیز نقش داشته است. در سراسر تاریخ فلسفه‌ی غرب، دو حس، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند و برتر از سه حس دیگر درجه‌بندی شده‌اند: «دیدن» و «شنیدن» را به‌سبب توان بیش‌تر برای گردآوری داده‌ها درباره‌ی جهان، برتر شمرده‌اند. دیدن، توان دریافت ویژگی‌های فراوانی از یک چیز را دارد؛ پس تجربه‌ی دیداری، زنده، روشن و گسترده است؛ آزمونی است که بیش‌ترین استعاره‌های حسی دانستنی را فراهم می‌آورد.

همچنین انگاره‌های دیداری، بیش‌ترین استعاره‌های زبانزد را بـرای دریافـت و شـناخت فراهم می‌آورند. شنیدن نیز به اندازه‌ی دیـدن، تـوان دریـافتگری دارد و افـزون بـر آن، برای پیام‌رسانیِ آسان، در نتیجه برای در میان نهادن تجربه‌ها با داده‌های به‌دست‌آمـده و یادگیری، بسیار اهمیت دارد. دیدن و شنیدن را گاهی «حـس‌هـای عقلـی» مـی‌خواننـد. (کرس‌میر، ۱۳۸۷: ۱۷۳) بینایی و شنوایی، نادیدنی‌تر و ناآشکارتر، بیش‌تـر غیرمـادی یـا اثیری و پنداره‌ای نامادی و ناپیکرمند و پاکیزه‌تر و آسان‌تر از حس‌های بدنی هستند. این دو حس همچون حس‌های خردمندانه، بـا ذهـن همخـانواده‌انـد؛ بسـاوایی، چشـایی و بویایی را به قلمروی بدن و حس‌هـای فیزیکـی آن وامـی‌گذارنـد.(همان: ۱۷٦) اگرچـه بعدها کسانی از دیگر حس‌ها همچون چشـایی، پشـتیبانی کردنـد، اگـر نگـاه سـنتی را همچنان در نظر داشته باشیم، در *هفتاد سنگ قبر* ، تنها دو حس دیـدن و شـنیدن در بـه تصویر کشیدن جهان زنانه نقـش داشـته‌انـد؛ ازیـن رو وارد دنیـایی ذهنـی و غیرمـادی می‌شویم. حتی در این متن‌ها گاهی شاعر مرد، تنها با یک حس (و آن‌هم بینایی)، شاهد رنگ‌ها، حرکات، لباس‌ها و دیگر مواردی نیست که وجهی تغّزلی از زن می‌سـازند؛بلکه شاعر با انتخاب نام‌های تاثیرگذار و شاخص زندگی خود، جایگـاهی ویـژه بـرای زنـان مشهوری چون فروغ، رابعه، قمر، و...قایل شده است. همچنین آن‌چه از زندگی این زنان بر ذهن و اندیشه‌ی وی اثر گذاشته و شایسته‌ی بیان بوده است، در حوزه‌ی معنا، اندیشه و تفکّر تاریخی، اجتماعی و فرهنگی جایگاهی ویژه دارد. اگر *هفتـاد سـنگ قبـر* را بـه اعتبار اسامی و زندگی نوشتِ آدم‌های آن، بتوان همچون یک حافظه‌ی فرهنگـی و یـک تذکره‌ی شاعرانه و زبانی دید، نگاه تازه به برخی نام‌هـای زنـان در آن، قابـل توجـه و برجسته خواهد بود. «یکی از نکاتی که نقد زنانه بر آن تکیه دارد این است که زنـان در ادبیـات، در بـروز فردیـت‌هـا و نمـایش درون و نیـز حـوزه‌هـای تفکـر، احسـاس، ارزش‌گذاری، دریافت از جهان بیرون، ویژگـی‌هـای خـاص خـود را دارنـد.» (آبرامـز، ۱۳۸۵: ۷۹۲– ۷۹۳) در بررسی انگاره‌های زنان، خلاصه‌ی زندگی زنـانی کـه در کتـاب آمده را می‌توان چنین توصیف کرد:

این تعاریف کوتاه، عواطف و رویاها، زاویه دید و حوزه‌های تفکـر و نـوع نگـاه آن‌ها به زندگی، کنش‌ها و دیگر دغدغه‌های آن‌ها را نشان می‌دهد و صدای زنانـه را بـه گوش می‌رساند؛ چنـان‌کـه مشـاهده مـی‌کنـیم، دنیـای ذهنـی ایـن زنـان بسـیار دور از روزمرگی‌ها، عادت‌ها، آرزوها و عواطف سطحی و تصاویر کلیشه‌ایست.

فروغ: دلتنگ افق است و می‌خواهد که سرعت، پایان سطر باشد؛
سارا: کسی که طنین تکرارِ برو سارا! شکنجه‌ی عقل را یاوه می‌کند، در سر دارد؛
قمر، جهان را شبیه صدای خودش می‌بیند؛
فائزه، کسی که به نگاه و حیات رابطه‌ها می‌اندیشد؛
طلایه،کسی که در تیرباران، عدم را آفتابی می‌بیند؛
طاهره، کسی که به دنبال تحرّکی در مرگ برای تحوّلی در زندگی‌ست؛
لیلی، کسی که در اندیشه‌ی هوش کافی برای جنون است؛
زهرا، کسی که حیات برای او قابی و مرگ، دیواری‌ست؛
عایشه، کسی که می‌گوید: زندگی زخم را وفایِ مدام درد، تنظیم می‌کند؛
شهربانو، زنی که نگاه او شیهه‌ی اسب را قاب می‌کند؛ خاک است و خاک جز لب آب نیست؛
سیمین، کسی که خیال را بهتر از خاطره می‌داند؛
رابعه، کسی که می‌گوید: سکوت عادت ما می‌شود و خواب سعادت ما؛
لعیا، کسی که فردایی‌ست و فردایی می‌ماند؛
فاطمه، کسی که حرف را در لغت ناخوانا می‌خواند؛لیالی، کسی که تمام صبح را ادامه‌ی شب می‌بیند و می‌گوید ظلمت از عدل ظهر می‌میرد و شهرزاد، کسی که در کارِ بهترین خلق‌هاست.

۲. ۲. ۲. به تصویر کشیدن محدودیت‌ها و ناکامی‌های زندگی

ادبیات مردسالار، منکر فردیت زن می‌شود؛ دردها و دغدغه‌های وی را نادیده می‌گیرد؛ اما در انگاره‌های بررسی‌شده در آن‌چه رویایی از زندگی زنان نشان می‌دهد، می‌توان محدودیت‌ها و ناکامی‌های آن‌ها را از دید شاعر، دید. تصاویر برساخته‌ی شاعر، نشان می‌دهد که همه‌ی این زنان برای رسیدن به رویاها و اهداف خود، ناگزیر از مبارزه برای رفع موانعی بوده‌اند که بر سر راه داشته‌اند؛ بنابراین شاعر نگاهی یک‌سویه و مذکرمحور ندارد؛ بلکه در عاطفه و تخیل و درک دنیای زنانه، متفاوت عمل کرده است.

فروغ کبوتری بسته بر خیش است؛ قمر، برای یک دهان باز در موجی از غبار، یک هیچ با دو چشم باز رسم شده است و از معاشرت با دو قفس می‌آید؛ طاهره در فکر تحرکّی در مرگ برای تحوّلی در زندگی‌ست که نشان دهنده‌ی رکود زندگی وی است؛ برای لیلی، سقوط پرستو در دستمال و خون بر شاخه‌ی توت، تصور شده است؛ برای

سیمین، عروسک و قلمدان شکسته آمده است؛ برای رابعه، چنبر ماری بر دهانه ی قنات و افتادن گل سیاهی بر خاک و برای شهرزاد، همراهی طناب‌ها با کتاب‌ها.

همچنین در مورد دیگر زنان نیز می توان همین تصویر را مشاهده کرد: برای سارا رویای ریخته، انگشتی که از ماشه می‌چکد و یک نیمکت شکسته، نشانه‌ی ناکامی و نرسیدن به رویاهاست؛ برای فائزه، سر اسکلتی که از لای در بیرون آمده و دنیای زنده‌ها را با چشم های خالی نگاه می کند؛ برای طلایه، در تیرباران بودن؛ برای رضوان، یک صورت افتاده بر نیمکت، روسری و نارنجک؛ برای زهرا، یک تکّه آینه‌ی شکسته و همراهی قلم و قفل؛ برای عایشه، کوزه‌ی کهنه، کلوخ، شن و خار و در محاصره‌ی خیمه بودن، اشک خواستن و وفای مدام درد و زخم؛ برای شهربانو، دو چهره‌ی سنگی؛ برای لعیا، یک صندلی کوچک شکسته؛ برای فاطمه، گره و طناب و در نهایت برای لیالی، تمام صبح را ادامه‌ی شب دیدن. همه‌ی این عناصر حاکی از درد و رنج و زندگی‌ای همراه با ناکامی‌ست.

۲. ۲. ۳. اشیا و عناصر زنانه

اشیا و عناصر از نظر هویت جنسی نیز قابل توجه هستند. گاهی در آثار مردان، بدن و جسم زنان برای مصادیق زیبایی‌شناسی به کار گرفته می‌شود و به ظاهر زنان، توجهی افراطی می شود. در آن‌چه از جهان زنان در *هفتاد سنگ قبر* نشان داده می‌شود، نگاه مذکر حاکم نیست. «عبارت نگاه مذکر مربوط به چگونگی قراردادن فریم‌های مکرر تصویری (تصویرپردازی) در موضوعات هنری است تا بیننده از نظر ارزش‌گذاری، در وضعیت "مذکر" قراربگیرد.» (عطایی آشتیانی، ۱۳۸۵: ۱۷۸) از نظر فیلسوفان فمینیست، «فکر- جسم، عقل- عاطفه، شعور-شهوت، مذکر- مونث، نه تنها زوج‌های به هم وابسته نیستند، بلکه مفاهیم مرتبه‌داری هستند که از نظر طبیعی، قسمت اول بر دوم برتری دارد.» (GATENS، ۱۹۹۲: ۹۰) بنابراین اگر در اثری برای زن، جسم و عاطفه و... پررنگ‌تر تصویر شود، با کلیشه‌های برتری‌جویی مردانه روبه‌رو هستیم؛ اما رویایی اگرچه در ساخت انگاره‌های زنان از استعاره‌های مفهومی و عناصری که بیش‌تر به دنیای آن‌ها مربوط است استفاده کرده ، از برخی عناصر کلیشه‌ای که مربوط به محیط خانه، لوازم منزل و آشپزخانه است، استفاده نکرده است و مهم‌تر آن‌که عناصر بر پایه‌ی جذابیت‌های جنسی قرارنگرفته‌اند. بیش‌ترین موضوعی که در هنر و فلسفه‌ی فمینیستی معاصر مورد مداقه قرارگرفته است، جایگاه «بدن» و استفاده از جسم به عنوان سوژه در

اثر هنری است؛ به طور مثال، کانت می‌گوید: «مردان، ذوق و سلایق خود را توسعه می دهند؛ در حالی که زنان، خود را مصداق ذوق و سلیقه‌ی دیگران قرارمی‌دهند.»(Kant، ۲۰۰٦: ۲۲۲) بررسی نشانه‌ها و عناصر در *هفتاد سنگ قبر*، نشان‌دهنده‌ی نگاهی است که ارزش‌گذاریش بر مبنای شایبه‌های جنسی قرارندارد و از این نظر، این اثر در زمره‌ی آثار مردسالار قرارنمی‌گیرد: کبوتر، دره‌ی زیبا، گیسو، یک درخت انجیر، چند گل شیپوری، لاله‌های سرخ، پرستو، شاخه‌ی توت، گیسو، یک تکّه شکسته از آینه، گوشواره، یک جوی آب، نگاه زن، یک دانه یاقوت، نوری در چشم، عروسک، یک قنات لاغر متروک، یک گل سیاه، یک صندلی کوچک، بادبزن حصیری، روسری، آینه، مشرقی در ذهن، افتادن ساقه‌ای از یک ستاره‌ی دنباله‌دار در گوش یک شهاب، مفهوم‌هایی از عشق و اهورا در مثلثی از اشراق، منحنی و حرکت، خیال، چند درخت آفتابی.

۲. ۲. ٤. برخی رمزگان فرهنگی

به نظر فمینیست‌ها «باید در دانش‌ها تجدید نظری جدی به عمل آوریم تا بتوانیم بخش مهمی از افراد جامعه را که تاکنون ناشناخته بوده‌اند، در جریان ساخت دانش‌ها سهیم سازیم.» (ریترز،۱۳۸۰: ٤٦۳) برخی از واژه‌ها در حوزه‌ی زبان، دلالت‌های فرهنگی و اجتماعی خاصی دارند. در تاریخ روایی مذکر، زنان همواره سهم کمی از حوزه‌ی اندیشه، تفکر و دانش داشته‌اند و زندگیشان از برخی عناصر خالی بوده است. «بنا به استدلال ئه ولین فاکس کلر، علم معمولاً مذکر و جنسیتی شده و آنتی‌تز غریزه‌ی حیات است. دانشمند که به طور سنتی مرد است، باید زنانگی را از خود براند تا هویت مردانه‌اش را تثبیت کند؛ این تعریف از دانش برآمده از سنتی فرهنگی است که در آن طبیعت، زن تلقی می‌شده و شناسنده‌ی آن، مرد بوده است.» (کمالی؛ به نقل از هام، ۱۳۸۲: ۱٥٦) اما در *هفتاد سنگ قبر* برخی از نشانه‌ها زنان را وارد حوزه‌ی زبان، دانش و سیاست می‌کند؛ از جمله‌ی این عناصر، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

حروف الفبا، ماشه، شکنجه، نارنجک، چرتکه، قلمدان، حرکت، کتاب‌ها، تیرباران، جزوه‌های چرمی، قلم، مشرقی در ذهن، یک پر بزرگ، ارقام و الفبا.

۳. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، هفده سنگ قبر رویایی که به نام هفده زن نوشته شده بود، مورد بررسی قرارگرفت. بنا برآن‌چه گفته شد، *هفتاد سنگ قبر*، نگاه کلیشه‌ای و سنتی به زن

را کنار گذاشته و به بازنمایی چهره‌ای متفاوت از زن پرداخته است. این تصویر متفاوت، تصویرپردازی‌های خیالی و ذهنی را پشت سر گذاشته و از محدوده‌ی جسم و پیکر عبور کرده و ورای ویژگی‌های جسمی و جنسی، در حوزه‌ی زبانی‌ای که در درجه‌ی اول، نام‌ها آن را می‌سازند، وارد بافت فرهنگی و اجتماعی ویژه‌ای شده است. خوانش این سنگ‌ها و اشیای روی آن، روابط دلالتی و نظام‌های معنادار، کلمات و تصاویر، عواطف و ارزش‌ها نشان داد که شاهد ورود زنان به حوزه‌ی زبان و تفکر و ارائه‌ی تصویری متفاوت از آنان هستیم. خلاصه‌ی زندگی این زنان، نشان‌دهنده‌ی جهان درون و بیرون آن‌هاست. همچنین محدودیت‌ها و عواطف آن‌ها به تصویر کشیده شده است. از اشیا و عناصر زنانه استفاده شده است و برخی رمزگان‌های فرهنگی مثل قلم، حروف الفبا، جزوه‌های چرمی و... که پیش از این زنانه محسوب نمی‌شده‌اند، در بازنمایی تصویر زنان به کار گرفته شده است.

فهرست منابع

آبرامز، ام.اچ. (۱۳۸۵). «نقد ادبی فمینیستی». ترجمه‌ی سمانه واصفی، *چیستا*، سال ۲۳، شماره ۲۳۰، صص ۷۸۸-۷۹۵.

اسپیواک، گایاتری چاکراورتی. (۱۳۸۲). *نقد ادبی فمینیستی؛ فمینیسم و دانش‌های فمینیست*. ترجمه‌ی عباس یزدانی، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

استریناتی، دومینیک. (۱۳۸٤). *مقدمه‌ای بر نظریه‌های فرهنگ عامه*. ترجمه‌ی ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

پاینده، حسین. (۱۳۷٦). «نقدی فمینیستی بر داستان رویای یک ساعته». *ادبیات داستانی*، سال ٦، شماره ٤۳، صص ۱۲۲-۱۲٤.

تایسن، لویس. (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه‌ی مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

تانگ، رزمری. (۱۳۸۷). *درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمه‌ی منیژه نجم عراقی. تهران: نی.

جوادی یگانه، محمدرضا و کشفی، سیدعلی. (۱۳۸٦). «نظام نشانه‌ها در پوشش». *مطالعات راهبردی زنان*، سال ۱۰، شماره ۳۸، صص ٦۲-۸۷.

حسینی، مریم و جهانبخش، فرانک. (۱۳۸۹). «سیمای زن در رمان‌های برگزیده‌ی محمد محمدعلی با تأکید بر نقد ادبی فمینیستی». *نشریه زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)*، سال ۲، دوره۱، شماره ۳، صص۷۹-۹۸.

حق‌شناس، علی‌محمد و عطاری، لطیف. (۱۳۸٦). «نشانه‌شناسی شعر». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*، سال ۳۹، شماره ۱۸۳، صص۱۹-٤۵.

رابینز، روت. (۱۳۸۹). *فمینیسم‌های ادبی*. ترجمه‌ی احمد محجوب، تهران: افراز.

رویایی، یدالله. (۱۳۸٤). *هفتاد سنگ قبر*. تهران: داستان‌سرا.

ریترز، جرج. (۱۳۸۰). *نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران: علمی.

کرس‌میر، کارولین. (۱۳۸۷). *فمینیسم و زیبایی‌شناسی*. ترجمه‌ی افشنگ مقصودی، تهران: گل‌آذین.

کلینز، مری. (۱۳۸۸). *درسنامه‌ی نظریه‌ی ادبی*. ترجمه‌ی جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.

کمالی، افسانه. (۱۳۸۲). «فمینیسم محض: بازخوانی مفاهیم به سبک فمینیستی». *مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان*، سال ۱۰، شماره ۳، صص ۱۵۳-۱٦۰.

قادری، نصرالله.(۱۳۸٤). «مقدمه‌ای بر نقد فمینیستی». *مجله‌ی نمایش*، سال ۱٦، شماره ۷۸، صص ٦۰-٦۱.

گیل، دیوید. بریجت ادمز. (۱۳۸۳). *الفبای ارتباطات*. ترجمه‌ی رامین کریمیان، مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

عطایی آشتیانی، زهره. (۱۳۸۵). «زیبایی‌شناسی در تحلیل جنسیتی فمینیسم». *مطالعات راهبردی زنان*، سال ۸، شماره۳۲، صص ۱٦٦-۲۰۲.

لودک، تریسی. (۱۳۸۱). «چرا برخی چیزها مهم‌ترند؟». ترجمه‌ی معصومه اکبرزاده لاله، *کتاب ماه*، سال ٦، شماره ٦۱-٦۲، صص۸۱-۸٤.

مک‌آفی، نوئل. (۱۳۸۵). *ژولیا کریستوا*. ترجمه‌ی مهرداد پارسا، تهران: مرکز.

مهدی‌زاده، محمد. (۱۳۸۷). *رسانه‌ها و بازنمایی*. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه.

Gatens, Moira. (1991).*Feminism and Philosophy: Perspectives on Difference and Equality*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Kant, Immanuel. (2006) *Anthropology from a Pragmatic Point of View* .ed., Trans. Victor Lyle Dowdell. Carbondale: Southern Illinois Univ. Press.