فصل‌نامهٔ علمی– تخصصی
مطالعات نقد زبانی و ادبی(رخسار زبان سابق)
سال نهم، شماره سی‌و دوم، بهار ۱۴۰۴
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۲۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۹
صفحات: ۲۹– ۵

نقد فمنیستی رمان‌های پاییز از پاهایم بالا می‌رود، سیاوش اسم بهتری بود و نیوتن زیر درخت گردو اثر لیلا صبوحی

فرشته علیجانی[۱]، علی اکبر افراسیاب‌پور[۲]

چکیده

رمان‌های لیلا صبوحی، با بهره‌گیری از زبانی تأثیرگذار و ساختاری پیچیده، توانسته‌اند هم‌زمان به مسائل عمیق فردی و اجتماعی بپردازند.آثار او نه تنها بازتاب‌دهندهٔ دغدغه‌های روان‌شناختی شخصیت‌ها و درونیات پیچیدهٔ آنان است، بلکه به گونه‌ای هوشمندانه معضلات و نابرابری‌های ساختاری در جامعهٔ مردسالار را نیز به نقد می‌کشد. در این مسیر، رویکرد نقد فمنیستی، می‌تواند چارچوبی غنی برای تحلیل و واکاوی این رمان‌ها (پاییز از پاهایم بالا می‌رود، سیاوش اسم بهتری بود، نیوتن زیر درخت گردو) فراهم کند؛ از نگاه فمنیستی، رمان‌های صبوحی بستر مبارزه با تبعیض‌های جنسیتی و بازنمایی تجربه زنانه هستند. در این مقاله به بررسی مفاهیم مردسالاری، خواهرانگی و خشونت علیه زنان و... پرداخته می‌شود. نقد ادبی فمنیستی تلاشی است برای نشان‌دادن سازوکارهای جامعهٔ مردسالار و تغییر و دگرگونی مناسبات اجتماعی‌ای که از این سازوکارها محافظت کرده و آن را بازتولید می‌کنند. زنان در رمان‌های لیلا صبوحی با عاملیت و اثربخشی خود سعی در تغییر این مناسبات دارند.

واژه‌های کلیدی: نقد فمنیستی، لیلا صبوحی، کلیشه‌های جنسیتی، خشونت علیه زنان، خواهرانگی.

۱–دانش‌آموختهٔ کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی (نویسندهٔ مسئول)
fereshte.alijani78@gmail.com
۲–دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران
ali412003@yahoo.com

۱-مقدمه

ادبیات همواره بازتابی از ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و قدرت در جوامع بوده و نقش مهمی در تثبیت یا نقد این ساختارها ایفا کرده است. یکی از رویکردهای مهم در تحلیل متون ادبی، نقد فمینیستی است؛ رویکردی که با تمرکز بر مناسبات جنسیتی، بازنمایی زنان و سازوکارهای سرکوب و طرد تجربهٔ زیستهٔ آنان، تلاش می‌کند ابعاد پنهان و نابرابر متون را آشکار سازد. نقد فمینیستی فراتر از پرداختن به شخصیت‌های زن در داستان‌ها، زبان، سبک روایت، ساختار روایی و زمینه‌های فرهنگی حاکم بر شکل‌گیری اثر را نیز مورد تحلیل قرار می‌دهد. هدف آن بازیابی صدای زنانه‌ای است که در گفتمان‌های مردسالارانه سرکوب یا حذف شده‌اند.

از دههٔ ۱۹۶۰، نقد ادبی فمینیستی به‌عنوان رویکردی آگاهانه و سیاسی ظهور کرد و مفاهیمی چون مردسالاری، کلیشه‌های جنسیتی، زن‌ستیزی، هویت جنسیتی و خواهرانگی را به ابزارهای تحلیلی خود بدل ساخت. این رویکرد تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه ادبیات می‌تواند بازتابی از قدرت و سلطه یا بستری برای مقاومت و بازتعریف هویت زنانه باشد. (راد، ۴۸۴: ۱۳۸۵)

در سال‌های اخیر، ادبیات زنان در ایران، به‌ویژه پس از انقلاب، به فضایی پویا برای طرح مسائل جنسیتی و بازاندیشی در نقش‌های سنتی بدل شده است. نویسندگان زن معاصر کوشیده‌اند با به چالش کشیدن گفتمان‌های مسلط، تجربه‌های خاص زنانه را در مرکز روایت‌های خود قرار دهند. در این میان، لیلا صبوحی از جمله نویسندگانی است که با خلق آثاری زن‌محور، به واکاوی مسائل مربوط به بدن، آزادی، سرکوب، هویت و مقاومت پرداخته است. رمان‌های او نه‌تنها از نظر مضمون، بلکه از نظر زبان و روایت، بازتابی از جهان زنانه در تقابل با ساختارهای نابرابر اجتماعی‌اند.

این مقاله با بهره‌گیری از رویکرد فمینیستی، به تحلیل رمان‌های لیلا صبوحی خواهد پرداخت و می‌کوشد نشان دهد چگونه او با استفاده از عناصر روایی، زبانی و مفهومی، صدایی مستقل و منتقد برای زنان خلق می‌کند. تمرکز بر بازنمایی سوژگی زنان، کلیشه‌های جنسیتی و سازوکارهای سلطه در متون صبوحی، رویکرد اصلی این پژوهش است.

«پاییز از پاهایم بالا می‌رود» اولین کتاب لیلا صبوحی است. صبوحی این کتاب را از زبان معلم جوانی به نام ناهید نوشته که در روستای سردسیری به نام «ایتگین» مدیرآموزگار است. ناهید پیش از تولدش خالهٔ نوجوان کرولالی داشته که در شانزده‌سالگی گم شده‌بوده. او اکنون در

ایتگین نشانه‌هایی پیدا کرده از حضور دختری به نام ناری با همان سن و ویژگی‌ها که در همان سال‌های گم شدن خاله‌اش، توسط سرهنگی در روستا حبس شده‌بوده. دغدغهٔ اصلی راوی در طول رمان بررسی احتمال انطباق میان ناری و خالهٔ گمشده‌اش است. او در گیرودار این ماجرا به پسری به نام عباس دیزجی (که پسر همان سرهنگ فراری از زن صیغه‌ایش در روستا است) علاقه‌مند می‌شود و همین موضوع به کشاکش درونی‌اش برای کلنجار رفتن با این معما دامن می‌زند.

«سیاوش اسم بهتری بود» را هرچند شاید بتوان به نوعی ادامهٔ «پاییز...» و حتی حلقهٔ واسط بین «پاییز...» و «نیوتن زیر درخت گردو» دانست، با این حال به طور مشخصی می‌توان گفت «سیاوش...» هم به لحاظ زبان و هم از جهت ساختار، فضایی کاملا متفاوت با دو رمان دیگر صبوحی دارد.

«سیاوش...» از زبان عباس دیزجی روایت می‌شود. عباس دیزجی در این کتاب از سه نسل پیاپی از پدرانش صحبت می‌کند که هرکدام در یکی از بزنگاه‌های اصلی تاریخ صدسالهٔ اخیر همسر و فرزندانشان را به امید خدا رها کرده و هریک به گوشه‌ای از این جهان پهناور گریخته‌اند.

همسرعباس برای دومین‌بار باردار است و این بار طبق گزارش سونوگرافی فرزندش پسر است. عباس که تا چندی پیش حتی نام درست پدرش را نمی‌دانسته و نام خانوادگی مادرش را در شناسنامه دارد، برای مواجهه با فرزندی که قرار است این نام خانوادگی عاریتی را در شناسنامه‌اش امتداد بدهد، آمادگی ندارد. او که کوهنورد قابلی است، از سه سال پیش و بعد از مرگ پدرش، طی سانحهٔ سقوطی در قلهٔ سبلان دچار کابوسی طولانی شده و مدام در ذهنش در حال برساختن قصهٔ زن نظرکرده‌ای به نام آی‌قیز است که هربار از او چیزی می‌خواهد و پی کاری می‌فرستدش. اکنون در آستانهٔ وضع‌حمل همسرش، به اشارهٔ زن نظرکرده و به تشویق ناهید برای حل این معما و خلاص شدن از این کابوس، راهی قلهٔ دماوند شده و در چند ساعت پایانی صعودش در تاریک روشن صبح، قصهٔ خودش، قصهٔ آی‌قیز، قصهٔ پدران فراری‌اش و بسیار خرده روایت‌های مرتبط دیگری را از تاریخ معاصر برای خواننده روایت می‌کند.

«نیوتن زیر درخت گردو» یک داستان عاشقانهٔ معمایی است که با استمساک به قوانین متعدد فیزیک، از جمله قوانین نیوتن سعی در تبیین مسائلی چون عشق، مرگ، اخلاق، جاودانگی و... دارد.

صبا و صنم دو خواهر دوقلو هستند. صبا مُرده و صنم دو شب مانده به مراسم چهلم او، به صورت اتفاقی دفترچه‌ای را پشت کشوی کمدش پیدا کرده. صنم در همان ابتدای داستان از دسته گلی حرف می‌زند که برچسبی با متنی عجیب به امضای دو نام اختصاری ناشناس داشته و در روز مراسم ختم صبا روی میز قسمت مردانه قرار گرفته‌بوده. همچنین از مرد حدودا چهل سالهٔ ناشناسی می‌گوید که غروب همان روز مراسم ختم، اتفاقی او را دیده که بعد از رفتن همه، سر مزار صبا گریه می‌کرده. صنم که با مرگ خواهر دوقلویش دچار چالش‌ها و سوال‌های هستی‌شناختی اساسی شده، می‌خواهد با خواندن این دفتر به راز احتمالی ارتباط صبا با آن مرد پی ببرد در حالی که مجبور است دزدانه و در خفا این کار را انجام بدهد چون اصلا دوست ندارد دیگران چیزی از این ماجرا و نوشته‌های این دفتر بفهمند.

۱-۱-بیان مسئله

ادبیات زنانه در ایران، به‌ویژه در دهه‌های اخیر، به بستری برای بازاندیشی در جایگاه زنان و نقد ساختارهای مردسالارانه تبدیل شده است. با وجود گسترش آثار روایی نوشته‌شده توسط زنان، هنوز بخش مهمی از این آثار از منظر نقد فمینیستی و به‌ویژه در پیوند با بسترهای فرهنگی و اجتماعی ایران مورد تحلیل عمیق قرار نگرفته‌اند. لیلا صبوحی، یکی از نویسندگان زن معاصر، در آثار خود جهان زنانه‌ای را به تصویر می‌کشد که در تقابل با سنت، قدرت و خشونت شکل گرفته است. زنان در رمان‌های او، از وضعیت‌های حاشیه‌ای و خاموش عبور می‌کنند و به کنش‌گرانی بدل می‌شوند که در پی بازتعریف هویت و استقلال خود هستند.

مسئله اصلی این پژوهش آن است که چگونه صبوحی از طریق عناصر زبانی، روایی و مفهومی، به بازنمایی تجربهٔ زیستهٔ زنان در جامعه‌ای مردسالار می‌پردازد و چه سازوکارهایی را برای مقاومت و بازسازی هویت زنانه به کار می‌گیرد.

سوالات پژوهش

۱-نظام مردسالاری در رمان‌های صبوحی چگونه بازنمایی و به چالش کشیده می‌شود؟

۲- شخصیت‌های زن چگونه از موقعیت فرودست به عاملیت و خودآگاهی دست می‌یابند؟

۳- زبان و روایت زنانه در آثار صبوحی چه نقشی در بازنمایی تجربهٔ زنانه و نقد قدرت دارد؟

این پرسش‌ها بنیان نظری مقاله را شکل می‌دهند و هدف نهایی آن، تبیین نسبت میان ادبیات زنانه و نقد ساختارهای مردسالار در سه رمان منتخب است.

۱-۲-ضرورت و اهداف پژوهش

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل و واکاوی رمان‌های لیلا صبوحی از منظر نقد فمینیستی و بررسی چگونگی بازنمایی تجربهٔ زنانه، عاملیت زنان و سازوکارهای مقاومت در برابر نظام مردسالاری است. در این راستا، تلاش می‌شود نشان داده شود که صبوحی چگونه با بهره‌گیری از زبان روایی، ساختار چندلایه و روان‌کاوانهٔ متن، زنان را از جایگاه حاشیه‌ای و منفعل به موقعیت کنش‌گر و آگاه منتقل می‌کند.

ضرورت انجام این پژوهش از دو جنبه قابل طرح است: نخست، از جنبهٔ ادبی و نظری، زیرا آثار صبوحی تاکنون کمتر از منظر نقد فمینیستی مورد بررسی علمی قرار گرفته‌اند و تحلیل آن‌ها می‌تواند به غنای پژوهش‌های ادبی معاصر ایران و بازشناسی صداهای نو در ادبیات زنان کمک کند. دوم، از جنبهٔ اجتماعی و فرهنگی، چرا که بازنمایی تجربه‌های زنان در بستر فرهنگی ایران می‌تواند زمینه‌ای برای بازاندیشی در نقش، هویت و روابط جنسیتی فراهم سازد.

بنابراین، پژوهش حاضر تلاشی است برای پیوند میان ادبیات، نقد فمینیستی و واقعیت اجتماعی زنان ایرانی؛ که می‌کوشد نشان دهد چگونه روایت‌های زنانه می‌توانند به ابزاری برای آگاهی، مقاومت و بازتعریف هویت در جامعهٔ مردسالار بدل شوند.

۱-۳-پیشینهٔ پژوهش

در سال‌های اخیر، نقد فمینیستی در ایران با گسترش حضور نویسندگان زن و شکل‌گیری صداهای تازه در ادبیات معاصر، به یکی از مهم‌ترین رویکردهای تحلیل متون ادبی تبدیل شده است. پژوهش‌های متعددی به بررسی بازنمایی زنان، مردسالاری و مقاومت در برابر ساختارهای تبعیض‌آمیز در آثار نویسندگانی چون زویا پیرزاد، شهرنوش پارسی‌پور، منیرو روانی‌پور و فریبا وفی پرداخته‌اند. با این حال، آثار نویسندگان نسل جدیدتر، مانند لیلا صبوحی، کمتر مورد توجه قرار گرفته‌اند.

آثاری که به نقد آثار لیلا صبوحی پرداخته‌اند، به‌قرار زیر است:

ریاحی (۱۳۹۷) در کتاب *دیالوگ با متن* به نقد و بررسی رمان *پاییز از پاهایم بالا می‌رود* پرداخته است.

ناظمی (۱۳۹۹) در مقالهٔ خود با عنوان *نگاهی اسطوره‌ای بر رمان «پاییز از پاهایم بالا می‌رود» نوشتهٔ لیلا صبوحی خامنه*، به نقد اسطوره‌ای این اثر پرداخته است.

پاک‌نهاد (۱۴۰۲) در مقالهٔ *تحلیل روایی نشان‌دارسازی معنایی (تراز ادبی) در داستان‌های لیلا صبوحی* سه اثر بلند صبوحی را تحلیل زبانی- بلاغی کرده است.

از سوی دیگر، پیش از این مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری در زمینهٔ نقد فمینیستی نوشته شده است که به‌اختصار به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود:

- *نقد رویای یک‌ساعته* از حسین پاینده؛
- *مردسالاری و موضع فمینیستی زنان در یکی از رمان‌های مریم جهانی و ردّ پای آن در نقاشی‌های ایرانی* از طاهره رضوانی، علی دهقان و حمیدرضا فرضی
- *نقد فمنیستی رمان سگ و زمستان بلند* از رضا صادقی شهپر و راضیه حجار
- -*نقد فمنیستی مجموعه داستان‌های شیوا ارسطویی* از محمدرضا روزبه و مریم طالبی

۲_بحث و یافته‌های پژوهش

۲_۱_مردسالاری

داستان *پاییز از پاهایم بالا می‌رود* با یک انتخاب شروع می‌شود. معلم جوانی انتخاب می‌کند در یک روستای دورافتاده با نام افسونی "ایتگین" کار و زندگی کند. او اجازه نمی‌دهد دیگری

برایش تصمیم بگیرد و دست به انتخاب بزند. زن جوان منفعلانه چشم‌انتظار کمک دیگران نمی‌ماند. او دنبال جاذبهٔ اسم این روستای گم‌گشته می‌رود؛ هرچقدر هم که این راه پرسنگلاخ و پرپیچ‌وخم باشد. غیر از مخالفت خانواده و راه دور و ناشناخته‌بودن روستا مانع دیگری بر سر این ماجراجویی رازگونه وجود دارد: احتمال ازدواج دختر با پسری به نام کیوان که ممکن است دلش نخواهد «زنش» در روستایی دورافتاده کار کند. زن از این انتخاب فرار می‌کند و تصمیم‌گیری راجع به آن را به تعویق می‌اندازد.

«آن‌موقع خیال می‌کردم برای فرار از تصمیم بزرگی به اسم کیوان است که دارم به پرت‌ترین جای ممکن فرار می‌کنم، اما حالا دیگر همه چیز را می‌دانم.» (صبوحی، ۱۳۹۵:۱۰)

از منظر فمینیسم، یکی از مهم‌ترین نشانه‌های مقاومت در برابر نظام پدرسالارانه، بازپس‌گیری حق انتخاب و عاملیت زنانه‌ست. شخصیت ناهید از همان ابتدای داستان، با تصمیم آگاهانه‌اش برای کار در روستای "ایتگین"، برخلاف میل خانواده و حتی خواستهٔ ضمنی نامزدش، نشان می‌دهد که زن بودن به‌معنای تبعیت از خواست مردان یا سنت نیست. او تصمیم‌گیرندهٔ نهایی زندگی خودش است؛ این دقیقاً نقطه‌ای‌ست که فمینیسم بر آن تأکید دارد: استقلال، اختیار و کنش‌گری زنانه.

راوی داستان همانند ویرجینیا وولف اتاقی از آن خود دارد که می‌تواند در سکون و آرامش آن خالق چیزی باشد. آن چیز می‌تواند یک شالگردن بافتنی یا یک داستان باشد. او با خانه‌ای که در روستا دارد به یکی از فانتزی‌هایش جامهٔ عمل پوشانده و حاضر نیست به راحتی از آن دست بکشد.

«هیچ‌چیز توی دنیا لذت‌بخش‌تر از این نیست که توی خانه‌ای که خانهٔ خود خودت است، دست‌های یخ‌زده‌ات را روی علاالدین بگیری و باریدن برف را از گوشهٔ پنجره تماشا کنی. چه‌قدر این خانهٔ کوچک درب‌وداغان را دوست دارم. این‌جا اولین خانهٔ خود خود من است. ... هرجا که دلم بخواهد می‌نشینم؛ هر جا که دلم بخواهد می‌خوابم؛ هر چیزی را هر جا که عشقم بکشد می‌گذارم. خودم هستم و خودم و سایه‌هایم.» (صبوحی، ۹۵: ۳۳)

عبارت‌هایی مانند «خانهٔ خود خودم» و «هرجا دلم بخواهد می‌نشینم» دقیقاً یادآور متن کلاسیک فمینیستی ویرجینیا وولف یعنی «اتاقی از آن خود» است. فضا داشتن، حریم داشتن،

خلوت داشتن برای زن، یک موضع فمینیستی مهم است. خانهٔ کوچک ناهید در روستا، هرچند ساده و دورافتاده، برای او تجسم آزادی و خلوت و استقلال است.

نویسندهٔ داستان و خالق شخصیت ناهید یک زن است که زن را همان‌گونه که هست و خود درمی‌یابد و تجربه می‌کند تصویر می‌کند. تصویر زن در این کتاب واقعی و زنده و متفاوت با آثاری است که مردان راجع به زنان می‌نویسند و کلیشه‌ها و شخصیت‌های قالبی را به نمایش می‌گذارند.

ناهید سال‌ها در سیطرهٔ سایهٔ «ناهیده» زندگی کرده. خاله‌ای که در یک روز بهاری زیر درخت‌های توت گم شده و هیچ‌وقت پیدا نشده. ناهید پس از شانزده‌سالگی سعی می‌کند این سایه را کنار بزند و خود را با هویتی مستقل بازتعریف کند. دست به کارهایی بزند که ناهیده نکرده، درس بخواند، کلاس کنکور برود، موهایش را تیفوسی کوتاه کند و آن‌چنان که دوست دارد خودش را به دیگران معرفی کند. او سعی می‌کند سایهٔ ناهیده را به‌عنوان یک دختر منفعل و بی‌زبان و مظلوم کنار بزند.

«آن‌چه راوی در بیان ویژگی‌های شخصیتی خود در تمایز با ناهیده به آن اشاره می‌کند به واقع، بیان یک سری خصلت‌ها و رفتار اجتماعی و فرهنگی از سنت‌های جاری در جامعه فاصله گرفته، هر چند در مواردی به بعضی از آن سنت‌ها هم‌چنان پایبند است، اما این پای‌بندی صرفاً منحصر می‌شود به لایهٔ سطحی و بیرونی این سنت‌ها. لذا فاقد تمامی آن ژرفا و ویژگی‌هایی است که امثال مامان‌جان بدان باور دارند. با ناهیدی سر و کار داریم که از یک‌سو از مادر و خاله‌اش که نماد زن سنتی هستند فاصله گرفته و از دیگر سو چون مامان‌جان ریشه در گذشته ندارد.» (ریاحی، ۹۷: ۳۰۲)

ناهید به‌عنوان یک زن مدرن دوست ندارد کفش پاشنه‌بلند بپوشد و عین اردک راه برود، دوست ندارد مردی را به همسری بپذیرد که صرفاً بر اساس متر و معیارهای تنانه او را پسندیده است. ناهید مقهور ثروت و جنتلمن‌بازی‌های کیوان نمی‌شود. ناهید تمایل ندارد که در نقش یک زن سنتی منفعل فرو برود. او چیز بیشتری از این زندگی می‌خواهد. برای او مجلهٔ فیلم و چلچلراغ روی بقچهٔ نان عباس چشم‌گیرتر از کارخانهٔ شکلات‌سازی و موهای بور و اصل و نسب اشرافی کیوان است. ناهید زنی است که با خود و زنانگی‌اش در صلحی نسبتاً پایدار به سر می‌برد. او زنی است که در قالب‌های سنتی و تعاریف قالبی زنانگی نمی‌گنجد و زن بودن را با

بودن خود بازتعریف می‌کند. او یک زن جسور و جوان و مستقل و متفکر است. او زیست زنانه‌اش را پذیرفته و می‌داند، چطور با آن سازگار شود.

ناهید زن کلیشه‌ای نیست؛ او نه دنبال شوهر ثروتمند و "جنتلمن" است، نه زیبایی و پوشش زنانه را ابزار هویتی‌اش می‌داند. در فمینیسم، به‌ویژه در موج دوم و سوم، یکی از نقدهای اساسی بر بازنمایی زنان در ادبیات و رسانه‌ها، تحمیل تصویر "زن مطلوب مردانه" است. ناهید این قالب را می‌شکند. او با موهای تیفوسی، علاقه به مجله‌ی فیلم و نوشتن، و بی‌توجهی به مظاهر زنانه‌ی مرسوم، زنانگی را بازتعریف می‌کند؛ زنانگی‌ای که نه از فیزیک و ظاهر، بلکه از فکر و حس و اراده نشئت می‌گیرد.

اگر مامان‌جان و ناهیده را قربانی نظام مردسالار و جامعهٔ سنتی بدانیم، ناهید زنی است که تلاش می‌کند از محدودیت‌های جامعه و جنسیت خود بگریزد. او نمایندهٔ نسل پیشرو درگذار از سنت به مدرنیته است. ناهید گذشته‌ای را نیز به دوش می‌کشد. گذشتهٔ سخت و فرساینده‌ای که مامان‌جان (مستان) و ناهیده با آن دست به گریبان بوده‌اند. آن‌ها قربانی خشونت سرهنگ و ظلم ساختاری جامعه به جنس زن بوده‌اند. ناهیده زبان سخن گفتن ندارد و مستان از سرزنش‌شدن می‌ترسد، از نافرمانی می‌ترسد، از معترض شدن به ساختارهای ظالمانه و قهرآلود، از عصیان می‌ترسد.

ناهید با این پیشینه با سرهنگ (نماد جامعهٔ جنسیت‌زده و مردسالارانه) مواجه می‌شود.

«می‌خواهم چنگ بیندازم توی فک بی‌دندان سرهنگ، می‌خواهم بروم کلّهٔ لق‌لقویش را بگیرم توی دو تا دستم و بگویم «آهای سگ نجس، خوب نگام کن، من رو یادت می‌آد؟ منم، ناهیده، ناری، مستان. ... آرام بگیر خاله‌ناهیده، آرام بگیر مامان‌جان که توی سینهٔ من نشسته‌ای» (صبوحی، ۹۵: ۱۰۶)

این تمایل برای آرام گرفتن و دیدن زخم‌های سرهنگ تیمورزادگان قلندر نمایان‌گر عقلانیت ناهید و گرامی‌داشتن موجود ضعیفی به نام انسان است. موجودی که خود قربانی تاریخ و ساختارهای غلط است. نمود تفکری که مردان را نیز قربانی مردسالاری می‌داند. و از طرفی می‌تواند عبور از گرایش‌های رادیکال فمینیستی باشد.

در داستان شخصیتی هست که باعث می‌شود ناهید بتواند چشم به رنج‌های خانوادگی و زخم موروثی‌اش ببندد. ناهید سعی می‌کند حساب پسر سرهنگ را از پدرش جدا کند. عباس که برخلاف پدرش مردی آرام و محجوب است که خطاطی می‌کند، داستان می‌نویسد، نقد فیلم می‌خواند و موسیقی را می‌شناسد. غول کوچک آرامی که بیش از محیط کوچک و بسته‌اش رشد کرده و به دزدی و کشتن چراغ نیامده است.

در بخش‌هایی از داستان، مردان هم قربانی معرفی می‌شوند (مثلاً عباس یا حتی سرهنگ). فمینیسم معاصر، به‌خصوص گرایش‌هایی چون فمینیسم التقاطی یا فمنیسم عدالت‌محور، تأکید دارد که نظام پدرسالار تنها زنان را قربانی نمی‌کند، بلکه مردان را نیز در قالب‌های سخت و مخرب زندانی می‌سازد. ناهید وقتی با عباس برخورد می‌کند یا درک تازه‌ای از پدران نسل قبل پیدا می‌کند، از فمینیسم رادیکال عبور کرده و به فمینیسم همدلانه و پیچیده‌تری وارد می‌شود.

«هرچه سعی می‌کنم نمی‌توانم نسبت به این پیرمرد رقت‌انگیز که فقط یک مشت پوست و استخوان خمیده و چروکیده است، احساس تنفر کنم» (صبوحی، ۱۳۹۵: ۱۰۱)

متن به‌طور مکرر به نقش‌های سنتی زنان در جامعه ایرانی اشاره دارد، از فعالیت‌های خانگی مانند سبزی پاک‌کردن و مراقبت از خانه تا انتظارات مرتبط با ازدواج. این نقش‌ها در صحنه‌هایی مانند گفت‌وگوی مادر و دختر هنگام سبزی پاک کردن برجسته می‌شوند:

«موقع سبزی پاک کردن برای مادرها بهترین فرصت است که دخترهایشان را گیر بیندازند برای گفتن حرف‌هایی که همیشه از آن فرار می‌کنند.» (صبوحی، ۱۳۹۵: ۱۴)

این تصویر نشان‌دهندهٔ محدودیت‌های زنان است که گفت‌وگوهای مهم زندگی‌شان در چارچوب کارهای روزمره خانگی رخ می‌دهد. با این حال، راوی در برابر این محدودیت‌ها مقاومت می‌کند. او به فشارهای اجتماعی برای ازدواج بر اساس معیارهای ظاهری یا اقتصادی اعتراض می‌کند:

«چه لزومی دارد که دو تا آدم، که خوراک خوشمزهٔ هرکدام برای آن یکی زهرمار است، بخواهند یک عمر هم‌سفره شوند؟ فقط برای این‌که از نظر مردم یکی از آن‌ها خوشگل است و یکی دیگر پولدار؟» (همان، ۶۱)

این پرسش نشان‌دهندهٔ آگاهی راوی از ساختارهای پدرسالارانه‌ای است که زنان را به ازدواج‌های ناخواسته سوق می‌دهند. او هویتی اصیل را ترجیح می‌دهد که با علایق شخصی‌اش هم‌خوانی دارد، نه با معیارهای تحمیلی جامعه. این مقاومت نشان‌دهنده تلاش برای بازتعریف هویت زنانه فراتر از انتظارات سنتی است.

بدن زنانه در متن به‌عنوان محملی برای تجربه‌های عاطفی و اجتماعی ظاهر می‌شود. استعارهٔ زخم‌بازی به رابطه‌ای پیچیده با بدن اشاره دارد:

«زخم‌بازی حالی دارد برای خودش... اگر از درد بترسی، عفونت تنت را می‌گیرد و اگر هم گرفتار لذّت درد بشوی، زخمت هیچ‌وقت خوب نمی‌شود.» (همان، ۱۲۸)

زخم‌بازی می‌تواند استعاره‌ای از تجربه‌های زنان در مواجهه با زخم‌های اجتماعی و عاطفی ناشی از تبعیض جنسیتی، انتظارات غیرواقعی، یا فشارهای خانوادگی باشد. این فرآیند شکافتن زخم‌ها نشان‌دهندهٔ تلاش برای بازپس‌گیری کنترل بر بدن و روان است، اما متن هشدار می‌دهد که افراط در آن ممکن است به خودتخریبی منجر شود. از منظر فمینیستی، زخم‌بازی می‌تواند به‌عنوان تلاش زنان برای مواجهه با دردهای ناشی از سرکوب و تبدیل آن به ابزاری برای التیام و رشد تفسیر شود.

فمینیسم در برابر نگاه ابزاری یا "ابژه‌سازانه" نسبت به زن، تلاش می‌کند زن را به عنوان سوژه‌ای آگاه، زخمی، اما کنش‌گر به تصویر بکشد. ناهید با زخم‌های خود مواجه می‌شود، از آن‌ها فرار نمی‌کند بلکه با آن‌ها «زخم‌بازی» می‌کند. این مواجهه با رنج و تلاش برای «بازسازی خود» بخشی از روند سوژه‌سازی زنانه در ادبیات فمینیستی است.

مردسالاری در این رمان به‌صورت ساختاری و عمیقاً نهادینه‌شده در روابط اجتماعی و خانوادگی بازنمایی می‌شود. شخصیت سرهنگ به‌عنوان نماد قدرت مردانه، از طریق خشونت، کنترل، و بهره‌کشی جنسی از زنان، اقتدار خود را اعمال می‌کند. ازدواج صیغه‌ای اورقیه در سنین کودکی (۱۴-۱۵ سالگی) نمونه‌ای از سلطهٔ مردسالارانه است که در آن بدن و زندگی زنان به‌عنوان ابزاری برای ارضای مردان و تثبیت قدرتشان به کار گرفته می‌شود. این ازدواج نه‌تنها فاقد رضایت و اختیار است، بلکه اورقیه را به زندگی‌ای پر از رنج و محرومیت محکوم می‌کند. سرهنگ، با غیبت‌های طولانی و رفتارهای خشونت‌آمیز، اورقیه را به حاشیه رانده و او را صرفاً به‌عنوان شیئی در خدمت نیازهای خود تقلیل می‌دهد.

«طاره‌خالا هم همان‌طور که گوشت‌های شکمش داشت می‌لرزید، درآمد که:

-آی غیز اگه مثل تو، عین چوب خشکِ پوسیده بودم که تا حالا صد بار آقای بچه‌ها برده بوده‌اتم "بوشاخانا" اِ...» (صبوحی، ۴۵:۱۳۹۵)

علاوه بر این، سخنان طاره‌خالا («آی غیز اگه مثل تو، عین چوب خشکِ پوسیده بودم...») نشان‌دهندهٔ درونی‌سازی برخی از ارزش‌های مردسالارانه حتی در میان زنان است. این جملات، که به‌ظاهر طنزآمیز هستند، به‌طور غیرمستقیم به اهمیت جذابیت جنسی زنان برای مردان و ارزش‌گذاری زنان براساس بدنشان اشاره دارند. این گفتمان نشان می‌دهد که چگونه مردسالاری نه‌تنها از طریق مردان، بلکه از طریق فرهنگ و زبان در میان خود زنان نیز بازتولید می‌شود.

شخصیت ناری، دختری لال با هویتی مبهم، یکی از قوی‌ترین نمادهای سرکوب صدای زنان در متن است:

«ناری کُرد بوده؟ کی می‌گوید بوده؟ کی می‌تواند بگوید که یک دختر لال، کُرد است یا تُرک یا فارس؟»

لال بودن ناری استعاره‌ای از محرومیت زنان از داشتن صدا و خودمختاری در نظام‌های پدرسالارانه است. هویت او توسط دیگران، به‌ویژه سرهنگ (شخصیتی مرد و اقتدارگرا)، تعریف می‌شود. این موضوع به مسئله‌ای گسترده‌تر در نقد فمینیستی اشاره دارد: چگونه زنان، به‌ویژه آن‌هایی که در حاشیه‌های قومی، اجتماعی، یا جسمانی قرار دارند، از تعریف خود محروم می‌شوند. ابهام در هویت ناری نشان‌دهندهٔ تقاطع ستم‌ها است، جایی‌که جنسیت، معلولیت، و قومیت با هم ترکیب شده و سرکوب را تشدید می‌کنند.

۲_۲_کلیشه‌های جنسیتی

«مادرش سمیه را از توی پلاستیک بسته‌بندی بیرون آورده بود و داده بود بغلش و گفته بود: «بچه‌تو بغل کن که شب یه وقت نترسه. براش لالایی هم بخون که خوابش ببره.»

بعد خودش رفته بود که بچه‌اش را شیر بدهد و بخوابد. نادیا هم صدای بسته شدن در را که شنیده بود و از رفتن مادر خیالش جمع شده بود، لحاف کوچکش را کشیده بود روی سر خودش و عروسکش، و یواشکی کلهٔ سمیه را داده بود توی پیراهنش تا عروسک بی‌جان زنده بشود و شیر بخورد و بخوابد.» (صبوحی، ۱۳۹۷: ۱۴۰)

شیر دادن نادیا به عروسکش سمیه با محوریت مفاهیم جنسیت، نقش‌های اجتماعی و بازتولید هنجارهای پدرسالارانه، لایه‌های عمیقی از معنا را در بر می‌گیرد. این تصویر در نگاه اول معصومانه و طبیعی به نظر می‌رسد، اما در چارچوب نقد فمنیستی نشان‌دهنده فرآیندهای پیچیده اجتماعی‌سازی جنسیتی و درونی‌سازی نقش‌های مادرانه در زنان از سنین کودکی است.

دختربچه‌ای که به عروسکش شیر می‌دهد، در حال تقلید از رفتار مادرانه‌ای است که در فرهنگ غالب به‌عنوان یکی از نقش‌های اصلی زنان تعریف می‌شود. این رفتار، که اغلب از طریق مشاهده مادر، دیگر زنان یا رسانه‌ها آموخته می‌شود، بخشی از فرآیند اجتماعی‌سازی جنسیتی است که از کودکی به دختران می‌آموزد هویت زنانه آن‌ها با مراقبت، پرورش و مادرانگی گره خورده است. از منظر فمنیستی، این فرآیند نشان‌دهنده بازتولید هنجارهای پدرسالارانه‌ای است که زنان را به نقش‌های خانگی و مراقبتی محدود می‌کند.

عروسک در اینجا به‌عنوان ابزاری عمل می‌کند که دختربچه از طریق آن نقش مادری را تمرین می‌کند. این بازی، هرچند خلاق و خودانگیخته به نظر می‌رسد، تحت‌تأثیر ساختارهای فرهنگی است که به‌طور ضمنی به دختران می‌گویند «زن بودن» مترادف با مادری و فداکاری است. این در حالی است که پسربچه‌ها به‌ندرت تشویق می‌شوند یا فرصتی می‌یابند که چنین نقش‌هایی را تمرین کنند، که نشان‌دهندهٔ نابرابری جنسیتی در اجتماعی‌سازی کودکان است.

تصویر شیر دادن دختربچه به عروسک، به‌طور خاص به بدن زنانه و نقش بیولوژیکی شیردهی اشاره دارد. این تصویر می‌تواند به‌عنوان نشانه‌ای از تقلیل هویت زنان به کارکردهای زیستی (مثل بارداری و شیردهی) تحلیل شود. نظریه‌پردازان فمنیست مانند سیمون دوبووار و آدرین ریچ استدلال کرده‌اند که مادرانگی در فرهنگ پدرسالار نه‌تنها یک انتخاب، بلکه یک اجبار اجتماعی است که از زنان انتظار می‌رود آن را بپذیرند و در آن «طبیعی» به نظر برسند.

سیمون دوبوار نیز در جنس دوم می‌گوید: «عروسک فقط همزادش نیست. فرزند او هم هست، این نقش‌ها یکدیگر را نفی نمی‌کنند، همان‌طور که کودک واقعی برای مادر، من دیگر هم هست؛ دختربچه درحالی‌که عروسکش را دعوا می‌کند، کتکش می‌زند سپس آرامش می‌کند. دختربچه ملاحظه می‌کند که مراقبت از کودکان، وظیفهٔ مادر است، این به او آموخته می‌شود؛ سرگذشت‌هایی که شنیده، کتابهایی که خوانده، تمام تجربهٔ ناچیزش بر این امر تاکید می‌ورزند.» (دوبوار، ۳۳:۱۳۸۰)

۲_۳_خشونت علیه زنان

«همون سال‌ها هم اورقیه رو صیغه می‌کنه. خواهر بیچاره‌ام چهارده پونزده سالش هم نمی‌شد اِ... سیاه‌بخت شد. خواهرم. اورقیهٔ بی‌نوا خیر از شوهر ندید که. اسمش بود شوهر داره، سرهنگ می‌انداخت می‌رفت، ماه به ماه پیداش نمی‌شد، وقتی هم می‌اومد، هر دفعه یه قانجیقِ ماملی‌ماتان می‌انداخت کنار دستش می‌آورد، آبادی می‌چپوند تو این خونه. تا نصفه‌شب صدای عربده‌هاشون همهٔ آبادی رو ورمی‌داشت، خواهر بی‌نوای من هم تا صبح می‌نشست توی خونهٔ خودش، گُله گُله اشک می‌ریخت.» (صبوحی،۴۴:۱۳۹۵)

خشونت علیه زنان به‌صورت جسمی، روانی، و ساختاری به تصویر کشیده شده است. خشونت جسمی در توصیف‌های هولناک از ضرب‌وشتم اورقیه توسط سرهنگ («چلاق‌شده زده بود خواهر بینوام رو شل و پل کرده بود») و کشاندن ناری روی برف‌ها با چادر بسته‌شده به‌عنوان نمادی از تحقیر و بی‌قدرتی زنان آشکار می‌شود. این تصاویر نه‌تنها شدت خشونت را نشان می‌دهند، بلکه بر بی‌دفاع بودن قربانی در برابر قدرت مردانه تأکید می‌کنند.

خشونت روانی نیز در انزوا و سکوت تحمیل‌شده بر ناری برجسته است. او که به دلیل ناتوانی در سخن گفتن («نمی‌تونست حرف بزنه») و ناآشنایی دیگران با زبانش از ارتباط محروم است، به حاشیه‌ای مضاعف رانده می‌شود. این انزوا، همراه با گریه‌های شبانه و ناله‌های خفه‌شده‌اش، نشان‌دهندهٔ رنج عمیق روانی است که به او تحمیل شده است.

خشونت ساختاری نیز در فقدان حمایت اجتماعی و قانونی برای اورقیه مشهود است. جامعهٔ محلی، هرچند از رنج او آگاه است، توانایی یا اراده‌ای برای مداخله ندارد. این بی‌عملی،نشانه‌ای

از پذیرش ضمنی خشونت علیه زنان در فرهنگ مردسالار است که در آن زنان به‌عنوان دارایی مردان دیده می‌شوند.

«می‌دانی ازدست‌رفتن چه‌جوری است؟ ازدست‌رفتن این‌جوری است که وقتی عضله‌های روحت شروع می‌کنند به متورم شدن، متوجه می‌شوی که عادت‌هایت هم کم‌کم دارند به هم می‌ریزند. احساس می‌کنی که یک «خود» دیگر دارد عین جنینی داخل پوست خودت قد می‌کشد. تو هی روزبه‌روز درون خودت رشد می‌کنی و هی خودت توی دل تو روزبه‌روز گنده‌تر می‌شود. آن‌قدر هی بزرگ‌تر می‌شوی که دیگر توی خودت جایت نمی‌شود. هی می‌بینی توی دل خودت تا گلو بالا آمده‌ای و داری خفه‌ات می‌کنی. هی می‌بینی به دورت تنگ آمده‌ای و جا برای نفس کشیدنت باقی نگذاشته‌ای.» (صبوحی،۱۳۹۹: ۱۶۲)

متن به تعارض درونی و دوگانگی هویتی زنان می‌پردازد، که از منظر فمنیستی می‌تواند به‌عنوان نتیجهٔ فشارهای اجتماعی و جنسیتی تفسیر شود. راوی از رشد یک «خود دیگر» در درون خود سخن می‌گوید که «عین جنینی داخل پوست خودت قد می‌کشد» و در نهایت به خفگی منجر می‌شود: «هی می‌بینی توی دل خودت تا گلو بالا آمده‌ای و داری خفه‌ات می‌کنی». این تصویر استعاری، نمایانگر تعارض میان هویت فردی زنان (امیال، آرزوها و نیازهای سرکوب‌شده) و هویت اجتماعی تحمیل‌شده (نقش‌های مطیع و محدود) است.

این «خود دیگر» می‌تواند به‌عنوان صدای سرکوب‌شدهٔ زنانه تفسیر شود که در تلاش برای ابراز وجود است، اما ساختارهای اجتماعی مانع از تحقق آن می‌شوند. احساس خفگی و «تورم عضله‌های روح» نشان‌دهندهٔ فشار روانی ناشی از سرکوب هویت زنانه است، که در نهایت به «ازدست‌رفتن» منجر می‌شود. این مفهوم به نظریه‌های فمنیستی مانند مفهوم «دیگری» سیمون دوبووار اشاره دارد، که زنان را به‌عنوان موجوداتی تعریف‌شده توسط نگاه و انتظارات مردانه تصویر می‌کند، و مانع از خودشناسی و خودمختاری آن‌ها می‌شود.

همچنین مرگ صبا نیز نمادی از خاموشی صدا و هویت زنانه است. نتیجهٔ نهایی فشارهای اجتماعی و عاطفی به مرگ او منجر می‌شود که نمایانگر قربانی شدن زنان در برابر ساختارهایی است که آن‌ها را به حاشیه می‌راند و صدایشان را خاموش می‌کند.

متن به تجربهٔ عشق از منظر یک زن جوان می‌پردازد، اما این تجربه با نابرابری‌های جنسیتی و کلیشه‌های نقش‌های زنانه همراه است. راوی از قصهٔ عاشقانهٔ یک دختر جوان دلداده و یک مرد جاافتادهٔ چگال سخن می‌گوید که در خلوت تاریک کوپهٔ قطار رخ می‌دهد. این رابطه، از منظر فمنیستی، به دلیل تفاوت سنی و جایگاه اجتماعی (مرد به‌عنوان «استاد» یا فردی مقتدر) نمایانگر نابرابری قدرت است. تأکید بر «تلخی» قصه نشان‌دهندهٔ پیامدهای ناگوار این روابط برای زنان است، که اغلب در آن‌ها به‌عنوان سوژه‌های منفعل و آسیب‌پذیر ظاهر می‌شوند.

«همیشه همین‌طور است. مردهای سرسختی که حتی به تور زیرک‌ترین روباه‌ها و دلفریب‌ترین غزال‌ها و فتّان‌ترین گربه‌ها هم نمی‌افتند، در مقابل گوش‌های افتادهٔ یک خرگوش لرزانِ کز کرده، بی‌بروبرگرد کم می‌آورند و سپر می‌اندازند. راز قصهٔ ما هم همین‌جاست. باید شبیه یک خرگوش سرمازدهٔ هراسان حرف بزنم؛ مثل یک موسی، وقتی هنوز فقط نوزاد ناتوانی است که تک‌وتنها توی سبدی روی نیل رها شده؛ حتی اگر کمی رسمی و با فعل و ضمیر جمع باشد.» (صبوحی، ۱۳۹۹: ۱۷۸)

راوی استراتژی‌ای برای جلب توجه مرد توصیف می‌کند که مبتنی بر نمایش آسیب‌پذیری است: «باید شبیه یک خرگوش سرمازدهٔ هراسان حرف بزنم». عباراتی مانند «من از مردن خیلی می‌ترسم استاد» یا «امشب همه‌ش یاد بابام می‌افتم» نشان‌دهندهٔ تلاش برای برانگیختن حس همدردی و محافظت در مرد است. از منظر فمنیستی، این رفتار کلیشه‌های جنسیتی را تقویت می‌کند که زنان را به‌عنوان موجوداتی شکننده و وابسته به حمایت مردانه تصویر می‌کند. این استراتژی همچنین نشان‌دهندهٔ فقدان قدرت زنان برای ابراز مستقیم امیال خود است، که آن‌ها را به استفاده از روش‌های غیرمستقیم و مبتنی بر ضعف وامی‌دارد.

۲_۴_خواهرانگی

خواهرانگی در *پاییز از پاهایم بالا می‌رود*، به‌عنوان نیرویی مقاوم و همدلانه در برابر ستم مردسالارانه برجسته می‌شود.زنان آبادی، از جمله طاره‌خالا و ننه‌سیفی، با وجود محدودیت‌های اجتماعی، تلاش می‌کنند تا از ناری حمایت کنند. آن‌ها با بردن غذا، گوش دادن به ناله‌های او، و حتی تماشای او از پشت درز در، سعی در کاهش انزوای او دارند. این اقدامات، هرچند

کوچک، نشان‌دهندهٔ حس همبستگی و مراقبت جمعی زنان است که در برابر خشونت و بی‌عدالتی مقاومت می‌کند.

«آی غیز، یه وقت‌هایی که سرهنگ تازه رفته بود و می‌دونستیم که به این زودی‌ها نمی‌آد دیگه، اورقیهٔ بی‌نوا رو مجبور می‌کردیم سگه رو زنجیر کنه، بعد می‌رفتیم پشت درز در به تماشای دختره. براش نونی، قاتقی چیزی می‌بردیم. دختره حیوونی هر وقت می‌دید کسی اومده، می‌اومد می‌چسبید پشت در، هی زور می‌زد یه چیزی بهش حالی کنه.» (صبوحی، ۱۳۹۵: ۴۶)

«طاره‌خالا وقتی از اورقیه حرف می‌زند، چنان از ته دل خواهرم، خواهرم می‌گوید که آدم باورش نمی‌شود اورقیه هیچ نسبت خونی‌ای با او ندارد و فقط دخترِ زنی است که پدرش آخر عمری از روستایی اطراف شبستر گرفته و آورده بوده.» (صبوحی، ۱۳۹۵: ۴۵)

رابطهٔ عاطفی عمیق طاره‌خالا با اورقیه، که به او «خواهرم» می‌گوید، علی‌رغم نبود نسبت خونی، نمادی از پیوندهای عاطفی و غیرزیستی میان زنان است. این پیوند، که ریشه در تجربهٔ مشترک ستم و همدلی دارد، مفهوم خواهرانگی را به‌مثابه یک نیروی جمعی و رهایی‌بخش تقویت می‌کند. همچنین، حضور زنان در کنار چشمه تا نیمه‌شب برای گوش دادن به صداهای خانهٔ اورقیه، نشان‌دهندهٔ نوعی نظارت جمعی و تلاش برای آگاه ماندن از وضعیت اوست، حتی اگر نتوانند مستقیماً مداخله کنند.

ناری به نوعی رقیب اورقیه محسوب می‌شود، ناری زن جوان، زیبا و بی‌زبانی است که ظاهرا سرهنگ (شوهر اورقیه) با خود از کردستان آورده و در خانه حبس کرده و وظیفهٔ مراقبت از او در زمان غیبتش به اورقیه محول می‌شود. با این‌حال اورقیه نسبت به ناری حس شفقت و خواهرانگی دارد و در سوگ او اوخشاما می‌خواند:

«ناری جَوونم هــ..ی! ناری قشنگم هــ..ی! ناری موهاش بلند بود هــ..ی! ناری‌ام زبون نداشت هــ..ی!» (همان:۹۵)

در بخشی از رمان به افکار و خیالات ناری دسترسی داریم که با دید کودکانهٔ خود از رابطه‌اش با اورقیه می‌گوید: «فکر می‌کردم چشم‌سبزه [اورقیه] دوستم ندارد. فکر می‌کردم از

من بدش می‌آید که وقتی مرا می‌برد حمام، کیسه را محکم می‌کشد به جانم و هی هُلم می‌دهد و دست‌هایم را با حرص و محکم می‌کشد به این‌ور و آن‌ور که یعنی: بچرخ، بشین، پاشو...

فکر می‌کردم چشم‌سبزه از من بدش می‌آید. از این‌که مجبور است هر روز برایم غذا بپزد و بیاورد از لای زنجیرِ در بهم بدهد. از این‌که هی باید آفتابه‌ام را از درز در بگیرد و برایم پرکند. از این‌که وقتی عمو می‌آید و زنجیر در را باز می‌کند، مجبور است سطل‌های بوگندوی مرا از آن اتاق تَهی بردارد ببرد پشت خانه خالی کند و هی عق بزند و بالا بیاورد. من خودم هم هر وقت آفتابه‌ام را برمی‌دارم می‌روم، درشان را که بلند می‌کنم، عقم می‌گیرد.

چشم‌سبزه دست‌هایش همیشه سرد است. مثل دست‌های ابرو پیوندی گرم نیست، ولی تازگی‌ها توی حمام یواش‌تر مرا کیسه می‌کشد و موهایم را آرام‌تر شانه می‌زند. انگار دیگر از من بدش نمی‌آید که موقع برگشتن، توی جیب کتم کشمش می‌ریزد، که توی حمام ناخن‌هایم را حنا می‌کند، که هر وقت غذایم را می‌آورد، می‌آید سگ را هم زنجیر می‌کند و می‌گذارد بچه‌ها بیایند توی حیاط و بنشینند پشت در با من یک‌قل دوقل بازی کنند. من یک‌قل دوقل خوب بلدم. یک دستم را از در می‌آورم بیرون و یک‌دستی همه‌شان را می‌برم.» (صبوحی، ۱۱۷: ۱۳۹۵)

ناری و اورقیه هر دو در محیطی تحت کنترل مردانه (سرهنگ) زندگی می‌کنند که با زنجیر، محدودیت فیزیکی و نظارت دائمی مشخص شده است. این فضا نمادی از ساختارهای پدرسالارانه است که زنان را در نقش‌های مراقبتی و خدماتی محصور می‌کند. ناری، به‌عنوان راوی، در موقعیتی منفعل‌تر و اسیرتر به نظر می‌رسد، در حالی که اورقیه وظایف مراقبتی (حمام بردن، غذا آوردن، نظافت) را برعهده دارد. این تقسیم نقش‌ها نشان‌دهندهٔ سلسله‌مراتب نابرابر حتی در میان زنان تحت ستم است، جایی که اورقیه به‌نوعی مجبور به ایفای نقش «مادر/مراقب» برای ناری می‌شود.

بااین‌حال، هر دو زن قربانی ساختار مشترکی هستند. سرهنگ، به‌عنوان نماد قدرت مردانه، با دیر آمدن و محدود کردن دسترسی به امکانات (مثل حمام)، کنترل خود را بر هر دو اعمال می‌کند. این وضعیت مشترک، زمینه‌ای برای شکل‌گیری خواهرانگی بالقوه بین ناری

و اورقیه فراهم می‌کند، هرچند این همبستگی در ابتدا به دلیل سوءتفاهم‌ها و فشارهای محیطی پنهان است و باعث سوءتفاهم و فاصلهٔ اولیه در خواهرانگی می‌شود.

در بخش ابتدایی متن، ناری تصور می‌کند که اورقیه از او متنفر است. رفتار خشن اورقیه (کیسه کشیدن محکم، شانه زدن با شدت، هل دادن) به‌عنوان نشانه‌ای از نفرت تفسیر می‌شود. این سوءتفاهم ریشه در فقدان ارتباط عاطفی و فشارهای ناشی از وظایف تحمیلی دارد. چشم‌سبزه، که خود تحت فشار است (مثلاً مجبور به انجام کارهای طاقت‌فرسا و تحمل شرایط غیرانسانی مثل خالی کردن سطل‌های ناری)، خشم و ناامیدی خود را ناخواسته در رفتارش با ناری بروز می‌دهد. این رفتار را می‌توان از منظر فمنیستی به‌عنوان نتیجه «ستم افقی» تحلیل کرد، جایی که زنان تحت ستم، به‌جای متحد شدن علیه ساختار سرکوبگر، انرژی خود را به شکل خصومت یا رفتار خشن به یکدیگر منتقل می‌کنند.

نقطهٔ عطف ماجرا در تغییر رفتار چشم‌سبزه است. او به‌تدریج با ناری با ملایمت بیشتری رفتار می‌کند: کیسه کشیدن و شانه زدن آرام‌تر، گذاشتن کشمش در جیب ناری، حنا کردن ناخن‌هایش، و فراهم کردن فضایی برای بازی با بچه‌ها. این تغییرات نشان‌دهنده رشد نوعی همدلی و درک متقابل است که از مصائب مشترک آن‌ها نشئت می‌گیرد. اورقیه، که خود در موقعیت دشواری است، شروع به دیدن ناری نه به‌عنوان باری اضافی، بلکه به‌عنوان شریکی در رنج می‌کند. این تحول، مصداقی از مفهوم فمنیستی خواهرانگی است که در آن زنان، با وجود تفاوت‌های موقعیتی، از طریق همدلی و حمایت متقابل به یکدیگر نزدیک می‌شوند.

اقدامات کوچک اورقیه، مثل حنا کردن ناخن‌ها یا آوردن کشمش، به‌عنوان ژست‌هایی از محبت و مراقبت، نشان‌دهنده تلاش او برای بازسازی رابطه‌ای انسانی و عاطفی با ناری است. این رفتارها در تضاد با وظایف تحمیلی (مثل خالی کردن سطل‌ها) قرار دارند و نشان می‌دهند که اورقیه، علی‌رغم فشارهای محیطی، رفتاری شفقت‌آمیز و مهربانانه دارد.

حمام و شانه کردن مو که در ابتدا خشن و دردناک توصیف می‌شوند، به‌تدریج به فضایی برای ارتباط عاطفی تبدیل می‌شوند. حمام کردن و شانه کردن مو در فرهنگ‌های مختلف نمادی از مراقبت و صمیمیت زنانه است. تغییر رفتار چشم‌سبزه در این موقعیت‌ها نشان‌دهندهٔ

بازسازی این آیین‌های زنانه به‌عنوان فضایی برای همبستگی است. غذا آوردن و گذاشتن کشمش در جیب ناری، نمادی از مراقبت و تغذیه عاطفی است. این اقدامات، حتی در شرایط اسارت، نشان‌دهندهٔ تلاش برای حفظ انسانیت و ارتباط عاطفی هستند.

فراهم کردن فضایی برای بازی با بچه‌ها، به‌ویژه با مشارکت ناری، نشان‌دهنده تلاش اورقیه برای بازگرداندن شادی و کودکی به ناری است. این بازی، که ناری در آن مهارت دارد، به او امکان می‌دهد هویت و توانمندی خود را بازیابد و در عین حال با دیگران (از جمله اورقیه) ارتباط برقرار کند.

با وجود تحول مثبت در رابطهٔ ناری و چشم‌سبزه، متن به‌طور ضمنی به محدودیت‌های خواهرانگی در بستر ستم ساختاری اشاره می‌کند. هر دو زن همچنان در زنجیر هستند و تحت کنترل سرهنگ تیمورزادگان قرار دارند. این واقعیت نشان می‌دهد که خواهرانگی، هرچند قدرتمند و تحول‌آفرین، نمی‌تواند به‌تنهایی ساختارهای پدرسالارانه را برچیند. همبستگی آن‌ها در سطح فردی و عاطفی مؤثر است، اما بدون تغییر در شرایط مادی (مثل آزادی از اسارت)، این همبستگی محدود باقی می‌ماند.

علاوه بر این، رابطه ناری و چشم‌سبزه همچنان تحت‌تأثیر سلسله‌مراتب است: اورقیه نقش مراقب را دارد و ناری در موقعیت وابسته‌تر است. این نابرابری نشان می‌دهد که حتی در روابط خواهرانه، بازتولید نقش‌های جنسیتی (مثل مادر/کودک) ممکن است رخ دهد، مگر اینکه آگاهی فمنیستی عمیق‌تری برای برابری کامل ایجاد شود.

مشابه این موقعیت را در رمان نیوتن زیر درخت گردو می‌توانیم ببینیم، زمانی که صبا طحان به طور اتفاقی و ناخواسته خودش را در میان زندگی عاطفی ناهید و عباس می‌یابد. اما در برخورد و ملاقات کوتاه صبا و ناهید خشم و حسادت جای خود را به درک متقابل و خواهرانگی می‌دهد. ناهید صبا را در آغوش می‌کشد و از او اجازه می‌خواهد که ارتباطشان را حفظ کنند. واکنش ناهید به راحتی باورپذیر نیست، شخصیتی که در طول داستان در سایه و از چشم پنهان بوده ناگهان بسیار سفید و فرشته‌گونه و بدون لکه‌های خاکستری ظاهر می‌شود و البته که این حد از مهربانی تنه به بی‌رحمی می‌زند. ناهید با مهربانی و بخشش و درک همدلانه‌اش از ماجرا بر شرم و پشیمانی صبا می‌افزاید.

هرچند همسر و فرزندان از ابتدا در داستان حضور دارند، اما مخاطب داستان را از جانب دختر جوان و عاشق و خوددار دنبال می‌کند. ناگهان پرده می‌افتد و داستان می‌چرخد و مخاطب را در داوری و بابت احساسی که در طول قصه داشته معذب می‌کند.

صبا در موقعیت پارادوکسیکالی قرار دارد: او هم قربانی احساسات ناخواسته خود است و هم به دلیل نقض پیوند ضمنی با ناهید احساس گناه می‌کند. این گناه را می‌توان به‌عنوان نتیجه درونی‌سازی ارزش‌های پدرسالارانه تفسیر کرد که زنان را مسئول حفظ «حرمت» روابط دیگر زنان می‌داند. در مقابل، ناهید با تأکید بر گفت‌وگو و مواجهه، این ارزش‌ها را به چالش می‌کشد و به‌دنبال بازتعریف رابطه‌اش با صبا بر اساس همدلی و درک متقابل است. ناهید با وجود زخمی که از رابطه صبا با شوهرش احساس می‌کند، به‌جای طرد یا سرزنش، به دنبال حفظ ارتباط با صبا است. او از شوهرش صحبت می‌کند و می‌گوید که او و رفیقش می‌توانند با هم دردهایشان را تحمل کنند، اما صبا را تنها می‌بیند و نمی‌خواهد او را در این تنهایی رها کند. این موضع نشان‌دهنده آگاهی ناهید از رنج مشترک زنان است. او صبا را دشمن خود نمی‌بیند.

استعارهٔ «استخوان لای زخم» و «پانسمان» در اینجا کلیدی است. ناهید معتقد است که مواجهه با درد (گفت‌وگو و دیدار) می‌تواند به التیام زخم‌های هر دو کمک کند. این دیدگاه با مفهوم فمنیستی خواهرانگی همخوانی دارد، که بر اهمیت همدلی، گفت‌وگو و حمایت متقابل بین زنان تأکید می‌کند. ناهید با اصرار بر دیدار، به صبا فرصتی می‌دهد تا از چرخه گناه و انزوا خارج شود و به رابطه‌ای انسانی‌تر و همدلانه‌تر وارد شود.

بااین‌حال، صبا در برابر این همدلی مقاومت می‌کند. او ترحم ناهید را نمی‌خواهد و معتقد است که این ترحم حالش را بدتر می‌کند. این مقاومت را می‌توان به‌عنوان نتیجه احساس شرم و گناه عمیق صبا تفسیر کرد، که مانع از پذیرش حمایت ناهید می‌شود. از منظر فمنیستی، این مقاومت نشان‌دهنده چالش‌های ایجاد خواهرانگی در شرایطی است که زنان به دلیل رقابت تحمیلی و ارزش‌های درونی‌شده پدرسالارانه از یکدیگر فاصله گرفته‌اند. صبا، که خود را مقصر می‌داند، نمی‌تواند به‌راحتی وارد رابطه‌ای همدلانه با ناهید شود، زیرا هنوز در چارچوب گناه و سرزنش خود گرفتار است.

این تنش نشان می‌دهد که خواهرانگی همیشه به‌سادگی شکل نمی‌گیرد. ساختارهای پدرسالارانه، با ایجاد رقابت و گناه، موانع روانی و عاطفی برای همبستگی زنان ایجاد می‌کنند. بااین‌حال، اصرار ناهید بر حفظ ارتباط، حتی در برابر مقاومت صبا، نشان‌دهنده پتانسیل تحول در این رابطه است. تلاش ناهید برای دیدار و گفت‌وگو با صبا، حتی در شرایط دردناک، نمادی از پتانسیل خواهرانگی است. این گفت‌وگو به‌عنوان فضایی برای مواجهه با درد و التیام زخم‌های مشترک عمل می‌کند. استعارهٔ زخم نشان‌دهنده رنج مشترک زنان در ساختارهای پدرسالار است، و پانسمان نمادی از مراقبت و همدلی زنانه است که می‌تواند این زخم‌ها را التیام بخشد. ابراز نگرانی ناهید برای صبا، حتی در حالی که خود زخمی است، نشان‌دهندهٔ نوعی فداکاری و همدلی است که در قلب مفهوم خواهرانگی قرار دارد.

۳_نتیجه‌گیری:

رمان‌های لیلا صبوحی (پاییز از پاهایم بالا می‌رود، سیاوش اسم بهتری بود و نیوتن زیر درخت گردو) نه تنها روایتگر تجربه‌های زنانه در بستر جامعه‌ای مردسالار هستند، بلکه صحنهٔ کنش و آگاهی زن در برابر نظام‌های سلطه و کلیشه‌های دیرپای فرهنگی‌اند. از خلال تحلیل فمینیستی این آثار می‌توان دریافت که صبوحی در روایت‌هایش، زنان را از جایگاه ابژه‌های منفعل و تماشاشونده به سوژه‌های اندیشنده، تصمیم‌گیر و مقاوم ارتقا می‌دهد. او با بازنمایی زندگی درونی زنان، مبارزهٔ آرام اما پیوسته‌ی آنان را علیه نظام‌های نابرابر اجتماعی به تصویر می‌کشد و از خلال جزئیات زبانی، فضاسازی‌های روان‌شناختی و تقابل میان سنت و مدرنیته، چهرهٔ پیچیده‌ای از زن ایرانی معاصر ارائه می‌دهد.

در رمان پاییز از پاهایم بالا می‌رود، ناهید به‌عنوان راوی و شخصیت محوری، در برابر سنت‌های سخت و قواعد پدرسالارانه‌ای که از نسل‌های پیش به او رسیده‌اند، می‌ایستد. او تلاش می‌کند هویتی مستقل از سایهٔ زنان گذشته (ناهیده، مامان‌جان، اورقیه) بسازد و از قربانی بودن عبور کند. این فرایند بازتعریف خود، یکی از بنیادی‌ترین دغدغه‌های فمینیسم در ادبیات است: گذار از «دیگری بودن» به «خود بودن». ناهید نه تنها در انتخاب مسیر زندگی و شغل خود استقلال نشان می‌دهد، بلکه در مواجهه با عشق، بدن و هویت نیز به‌دنبال تعریف تازه‌ای از زن بودن است. صبوحی با زبانی شاعرانه و درعین‌حال آگاهی‌بخش، این خودآگاهی را در بستری از خاطرات، زخم‌ها و سکوت‌ها به‌تدریج آشکار می‌سازد.

در مقابل، مردان رمان‌های صبوحی نیز از نگاه او صرفاً نماد سلطه نیستند. او همان‌قدر که ساختارهای مردسالارانه را نقد می‌کند، به شکنندگی و رنج مردان درون این ساختار نیز آگاه است. شخصیت‌هایی مانند عباس در پاییز از پاهایم بالا می‌رود یا مردان کم‌قدرت و خاموش دیگر در دو رمان بعدی، نشان می‌دهند که مردسالاری نه‌تنها زنان را محدود می‌کند، بلکه مردان را نیز در نقش‌های قالبی اسیر می‌سازد. صبوحی از خلال این نگاه چندوجهی، به فمینیسمی انسانی و گفت‌وگومحور نزدیک می‌شود که فراتر از تقابل جنسیتی، به بازسازی متقابل رابطهٔ زن و مرد در جهان معاصر می‌اندیشد.

از منظر زبان و سبک، آثار صبوحی واجد زبانی دوگانه‌اند: زبانی شاعرانه و استعاری که تجربه‌ی درونی زنانه را بازمی‌نماید، و زبانی واقع‌گرایانه که بر بستر اجتماعی و فرهنگی داستان تأکید دارد. این ترکیب زبانی به او اجازه می‌دهد، هم از درون به روان و ذهن زن نزدیک شود و هم از بیرون، مناسبات اجتماعی را نقد کند. زبان صبوحی در این معنا، خود نوعی زبان فمینیستی است؛ زبانی که از دستور و اقتدار مردانه فاصله می‌گیرد و به ظرافت، سکوت، تکرار و استعاره پناه می‌برد تا از دل ناتوانی در سخن گفتن، نوعی گفتار زنانه بیافریند.

در مجموع، تحلیل فمینیستی رمان‌های لیلا صبوحی نشان می‌دهد که او نویسنده‌ای است که به‌جای شعار دادن، از مسیر داستان و زبان به بازآفرینی هویت زنانه می‌پردازد. جهان داستانی او سرشار از زنان زنده، چندبعدی، و اندیشمند است؛ زنانی که میان سنت و مدرنیته، میان سکوت و فریاد، میان زخم و التیام در حرکت‌اند.

آثار صبوحی از سطح روایت فردی فراتر می‌روند و به بیانی جمعی از وضعیت زنان ایرانی در جامعه‌ای در حال گذار تبدیل می‌شوند.

بدین‌ترتیب، می‌توان گفت که رمان‌های او نوعی فمینیسم روایی را نمایندگی می‌کنند؛ فمینیسمی که نه‌فقط در مضمون بلکه در ساختار، زبان، و شیوهٔ روایت حضور دارد. صبوحی با خلق شخصیت‌هایی مانند ناهید، ناری، اورقیه و مستان، امکان گفت‌وگوی زنانه‌ای را در ادبیات معاصر ایران گسترش می‌دهد؛ گفت‌وگویی که در آن زن نه در حاشیه، بلکه در مرکز روایت می‌ایستد و با صدای خود، جهان را بازتعریف می‌کند.

منابع

آبوت، پاملا و ولاس، کلر، (۱۳۹۳)، جامعه‌شناسی زنان، منیژه نجم عراقی، چاپ یازدهم، تهران: نشر نی.

پاینده، حسین، (۱۴۰۱)، نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، جلد اول، ویراست دوم، چاپ اول تهران: مروارید.

پاینده، حسین، (۱۳۹۸)، نظریه و نقد ادبی: درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای، جلد دوم، چاپ دوم تهران: سمت.

حسینی، مریم، (۱۳۸۷)، ریشه‌های زن‌ستیزی در ادبیات کلاسیک فارسی، تهران: چشمه.

راد، سیما، (۱۳۸۵)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ سوم، تهران: مروارید.

ریاحی، محمد، (۱۳۹۷) دیالوگ با متن، چاپ اول، تهران: روزگار.

رودگر، نرگس (۱۳۸۸)، فمنیسم؛ تاریخچه، نظریات، گرایش‌ها، نقد، تهران: دفتر مطالعات و تحقیقات زنان.

صبوحی خامنه، لیلا، (۱۳۹۵)، پاییز از پاهایم بالا می‌رود، تهران: چشمه.

صبوحی خامنه، لیلا، (۱۳۹۷)، سیاوش اسم بهتری بود، تهران: نیماژ.

صبوحی خامنه، لیلا، (۱۳۹۹)، نیوتن زیر درخت گردو، تهران: نیماژ.

صفوی، کوروش (۱۳۹۸)، آشنایی با نظریه‌های نقد ادبی، تهران: نشر علمی.

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

دوبوار، سیمون (۱۳۸۰)، جنس دوم، ترجمهٔ قاسم صنعوی، جلد دوم، تهران: توس.

کار، مهرانگیز (۱۳۷۹)، پژوهشی دربارهٔ خشونت علیه زنان در ایران، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

نجم عراقی، منیژه و صالح‌پور، مرسده و موسوی، نسترن (۱۳۸۹)، زن و ادبیات (سلسله پژوهش‌های نظری در مورد زنان) (مجموعه مقالات) چاپ سوم، تهران: نشر چشمه.

هام، مگی و کمبل، سارا (۱۳۸۲)، فرهنگ نظریه‌های فمنیستی، نوشین احمدی خراسانی و دیگران، تهران: توسعه.