مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۲ ـ شمارهٔ ۲۶ ـ زمستان ۱۴۰۰
صفحات ۵۳ - ۸۰ (علمی ـ پژوهشی)

نقیضه‌پردازی و گفتمان زنانه در رمان قصهٔ تهمینه

عبدالله حسن‌زاده میرعلی* / فاطمه زمانی**

چکیده

یکی از دستاوردهای انقلاب مشروطه در سطوح مختلف اجتماعی و به تبع آن متون ادبی، توجه به زنان و طرح مسائل و مشکلات آنان است. ازجمله می‌توان به آثار محمّد محمّدعلی اشاره کرد که در آن، زنان جایگاهی ویژه دارند. وی در رمان قصهٔ تهمینه با استمداد از داستان رستم و سهراب و بازآفرینی آن از زاویهٔ دید زنانهٔ تهمینه، صدای دیگری (زن) را که در برابر قدرت و ایدئولوژی مسلّط مردسالار خاموش مانده است، به گوش می‌رساند. این جستار درصدد پاسخگویی به این پرسش است که روابط بینامتنی این اثر با شاهنامه چگونه منجر به چندصدایی و گفتمان زنانه در رمان قصهٔ تهمینه شده است. از این رو، با تکیه بر منطق گفت‌وگویی باختین، نقیضه‌پردازی‌های زبانی و جامعه‌شناختی نویسنده از داستان رستم و سهراب نشان داده شده است. نتیجهٔ این بررسی حاکی از آن است که در نقیضه‌پردازی زبانی نویسنده به‌منظور محوری ساختن جایگاه زنان در بازآفرینی داستان شاهنامه، از ویژگی‌های گفتمان زنانه مانند رنگ‌واژه‌ها، زاویهٔ دید زنانه، واژگان زنانه، عواطف و احساسات زنانه و ساختار نحوی زنانه در جملات بهره می‌گیرد. همچنین وی در نقیضه‌پردازی جامعه‌شناختی از روایت شاهنامه، به استقلال فکری و مالی زنان، هویت زنانه، مبارزه با دیگری بودن زنان و غیره پرداخته است.

کلیدواژه: *منطق گفت‌وگویی، نقیضه‌پردازی، گفتمان زنانه، قصهٔ تهمینه، شاهنامه.*

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان

** استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کوثر بجنورد (نویسنده مسئول) f.zamani@semnan.ac.ir

تاریخ وصول: ۱۳۹۹/۰۲/۲۴ ـ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۶/۲۲

۱. مقدّمه

از اوایل قرن نوزدهم، با شکل‌گیری جنبش‌های مختلف فمینیستی، زنان و مسائل و مشکلات مربوط به آنان مورد توجه قرار گرفت (حسینی، ۱۳۸۹: ۸۰)؛ امّا در عرصهٔ ادبیات تا پیش از قرن بیستم، به مطالبات و مسائل زنان چندان توجهی نشده است. ویرجینیا وولف[1](۱۸۸۲-۱۹۴۱م) برای نخستین بار، با انتشار کتاب *اتاقی از آن خود* (۱۹۲۹) زمینهٔ نقد فمینیستی و نوشتار زنانه را فراهم آورد (وولف، ۱۳۸۸: ۹-۲۲؛ مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۹۶). وی نقد فمینیستی ادبیات را تبلور دیدگاه‌های مردسالارانه‌ای می‌داند که بر زبان، فرهنگ و اسطوره‌ها حاکم است و زن را ناخودآگاهانه وادار به پذیرش فرودستی می‌کند (تسلیمی،۱۳۹۰: ۲۶۰). به‌طور کلّی، این نوع نقد از آغاز تا امروز با دو گرایش عمده ظاهر شده است؛ یک، زن به‌عنوان خواننده که انگاره‌ها و کلیشه‌های رفتاری زنان در ادبیات و تصوّرات غلط دربارهٔ زنان در نقد از موضوعات آن است. دو، نقد و بررسی آثار زنان و تاریخ ادبیات، انواع ادبی و ساختارهای ادبیات زنانه (رابینز[2] ۱۳۸۹: ۱۱۲).

نظریه‌پردازن ادبی فمینیست با توجه به تمایلات مارکسیستی، ماتریالیستی یا روان‌کاوانه‌ای که دارند، برای خوانش متون از نظریه‌های جامعه‌شناختی، پساساختارگرایی، روان‌شناختی، پسااستعماری، پسامدرن و... استفاده می‌کنند (رابینز، ۱۳۸۹: ۳۴؛ تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۶۳). در این میان، آرای میخاییل باختین[3](۱۸۹۵-۱۹۷۵م) درباب منطق مکالمه که ژولیا کریستوا[4](۱۹۴۱م)، فیلسوف و روان‌کاو بلغاری، به معرفی آن پرداخته است، بر نقد فمینیستی تأثیرگذار بوده است. کریستوا همچون باختین معتقد است متن، چندظرفیتی، چندمنطقی، جمعی و غیرجامد است و عواطف فردی همیشه در قالب‌بندی‌های سیاسی و فلسفیِ سنّتی قابل توضیح نیست؛ بلکه سوژهٔ

1. Adeline Virginia Woolf
2. Ruth Robbins
3. Mikhail Mikhailovich Bakhtin
4. Julia Kristeva

سخنگو همانند متن در حرکت است. بدین ترتیب، فضاهایی در متن باز می‌شود که خواننده می‌تواند همهٔ تناقض‌های درونی متن را ببیند و تحلیل کند (رابینز، ۱۳۸۹: ۱۹۶-۲۰۱). از این رو، منتقدان فمینیسم، آثار ادبی را بازبینی و بازخوانی می‌کنند تا نشان دهند چگونه کلیشه‌ها و قالب‌های جنسیتی در کارکرد این آثار دخیل بوده‌اند. علاوه بر این، به بررسی کمبود کاراکترهای واقعی زنان در آثار نویسندگان مرد می‌پردازند. در ایران، توجه به مسائل و حقوق و آزادی زنان، حاصل تغییر و تحوّلات سیاسی و اجتماعی انقلاب مشروطه است. «تاریخ ما به شهادت خودش در طول قرون، به‌ویژه پیش از مشروطیت، تاریخی مذکّر بوده است؛ یعنی تاریخی بوده است که همیشه مرد، ماجراهای مردانه، زور و ستم‌ها و عدل و عطوفت‌های مردانه، نیکی‌ها و بدی‌ها، محبّت‌ها و بدی‌های مردانه بر آن حاکم بوده‌اند. زن اجازهٔ نقش‌آفرینی نیافته است. به همین دلیل، از عوامل مؤنّث در این تاریخ چندان خبری نیست» (براهنی، ۱۳۹۳: ۲۳). زن ایرانی در گذشته عملاً وجود خارجی نداشته است؛ بلکه به‌دلیل برتری مردان، به موجودی درجه دو تبدیل شده بود که هیچ نقشی در اجتماع نداشت؛ امّا پس از نهضت مشروطه، حرکت‌های انقلابی برخی از زنان، نتایج مثبتی در زمینهٔ تحصیل و حضور زنان در عرصه‌های اجتماعی فراهم آورد که آن‌ها را از ابژه‌ای منفعل به سوژه‌ای فعّال تبدیل کرد.

در عرصهٔ ادبیات نیز شاهد حضور زنانی نام‌آور همچون فروغ فرخزاد (۱۳۱۳-۱۳۴۵ش)، سیمین بهبهانی(۱۳۰۶- ۱۳۹۳ ش)، سیمین دانشور (۱۳۰۰- ۱۳۹۰ ش) و اندکی بعد، منیرو روانی‌پور (۱۳۳۱ش)، زویا پیرزاد (۱۳۳۱ش) و بلقیس سلیمانی (۱۳۴۲ش) هستیم که مطالبات زنان را در آثار خود مورد توجه قرار می‌دهند. علاوه بر این، برخی از نویسندگان مرد همانند محمّد محمّدعلی (۱۳۲۷ش) در آثار خود به حرکت زنان به‌سمت بیداری و تحوّل در عقاید و اندیشه‌ها و مطالبات آنان پرداخته‌اند (قاسم‌زاده، ۱۳۹۱: ۵۱). وی در رمان *قصهٔ تهمینه* با استفاده از الگوی اسطوره‌ای داستان «رستم و سهراب» به موضوع زنان و مسائل و مشکلات آنان روی آورده است. آنچه

در این رمان تازگی دارد، محوری شدن شخصیت تهمینه است که مخاطب خود را وارد خوانش دیگری از جایگاه تهمینه در داستان رستم و سهراب و در ابعادی وسیع‌تر، نقش و جایگاه زنان در *شاهنامه* می‌کند. در این داستان، محمّدعلی برای نشان دادن هویت و موجودیت حقیقی زنان که از دیدگاه وی که غالباً در طول تاریخ نادیده گرفته شده‌است و همچنین انتقاد از مردسالاری جامعهٔ ایرانی، متنی کهن را بازخوانی و بازنویسی کرده‌است (حسینی، ۱۳۸۹: ۹۱). از این طریق، واقعیت‌های فراموش‌شدهٔ فرهنگ قدیمی را که عناصر آن به‌تدریج در شخصیت‌های معاصر و تنش‌های عصر حاضر ریشه دوانده، به‌وسیلهٔ واقعیت جاری و زنده بازسازی می‌شود (رسول‌زاده، ۱۳۷۷: ۶).

۱-۱. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون علاوه بر اشاره‌ای که خود محمّدعلی در گفت‌وگو با مجلهٔ رودکی دربارهٔ بازآفرینی این رمان براساس روایت اسطوره‌ای رستم و سهراب داشته است، عبدالعلی دستغیب نیز در تحلیل خود از این رمان و حسین رسول‌زاده (۱۳۷۷) در مقاله‌ای با عنوان «تعارض رؤیا و واقعیت»، به این بازآفرینی توجه داشته‌اند. همچنین مریم حسینی و فرانک جهان‌بخش (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «سیمای زن در رمان‌های برگزیدهٔ محمّد محمّدعلی با تأکید بر نقد ادبی فمینیستی»، به دیدگاه فمینیستی نویسنده اشاره کرده‌اند. صدف گلمرادی و حسین فقیهی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های زنان در رمان *قصهٔ تهمینه* محمّد محمّدعلی براساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو[1]» به جامعه‌شناختی این رمان روی آورده‌اند. همچنین قاسم‌زاده و بزرگ بیگدلی در کتاب *رمان اسطوره‌ای*، این رمان را بازآفرینی داستان «رستم و سهراب» *شاهنامه* ذکر کرده و ضمن بررسی زاویهٔ دید، شخصیت‌پردازی و پیرنگ اسطوره‌ای رمان، به دیدگاه‌های فمنیستی نویسنده اشاره داشته‌اند (قاسم‌زاده و بیگدلی، ۱۳۹۷: ۱۸۰- ۲۳۶). از آنجایی که در هیچ‌یک از پژوهش‌های مذکور، حضور توأمان دو

1. Pierre Bourdieu

مؤلفهٔ عمده در رمان *قصهٔ تهمینه*، بازآفرینی نقیضه‌آمیز روایت اسطوره‌ای و گرایش آشکار محمّدعلی به سبک نوشتار زنانه که عامل ایجاد فضا و شکافی چندبُعدی در این رمان شده، مورد توجه قرار نگرفته‌است، نگارندگان را بر آن داشت تا به‌وسیلهٔ رویکرد بینامتنیت، به تحلیل چندصدایی و گفتمان زنانه در این اثر بپردازند. در ادامه، لازم است پیش از پرداختن به تحلیل رمان، اندکی دربارهٔ منطق گفت‌وگویی و نقیضه‌پردازی توضیح دهیم.

۲. منطق گفت‌وگویی و نقیضه‌پردازی

باختین بنیان سخن را «منطق مکالمه» یا «منطق گفت‌وگویی»[1]می‌داند. منطق مکالمه مبتنی بر ساحتی بینامتنی است (مقدادی، ۱۳۹۳: ۱۰۱). با تعریف گفت‌وگومندی، میخائیل باختین، پیوسته متن را به بافت، مؤلّف آن و نیز مؤلّفانی که پیش از آن بوده‌اند، مرتبط می‌کند. وی متن را بافتی متشکّل از نقل‌قول‌های بی‌شمار از مراکز فرهنگی می‌داند که دیگر متون را در خود هضم و دگرگون کرده است و نویسنده فقط حالتی را تقلید می‌کند که همیشه پیشین است (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۰۰– ۱۰۱؛ سید، ۱۳۸۲: ۵۶؛ نامور مطلق، ۱۳۹۴: ۱۴). بنابراین، هر متن آگاهانه یا ناآگاهانه با متون پیشین که با آن‌ها اشتراکاتی دارد و حتّی با متن‌های آینده که متن کنونی به یک معنا پیشگویی پیدایش آن‌هاست، گفت‌وگو می‌کند (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۵). منطق گفت‌وگویی در نثرهای غیرادبی معمولاً به‌صورت «کنش یک‌سویه» (تک‌صدا) یافت می‌شود؛ ولی در نثر ادبی، به‌ویژه رمان، تعیین‌کنندهٔ ساختار و شیوهٔ بیان است (احمدی، ۱۳۷۲: ۱۱۰) و به‌دلیل همین منش منطق مکالمه است که سویهٔ معناشناختی و ساختار نحوی سخن در رمان دگرگون می‌شود. «در نثر ادبی و به‌خصوص در رمان، جنبهٔ گفت‌وگویی از بطن سخن و نحوهٔ ادراک موضوع آن و راه بیان این موضوع، نیرو می‌گیرد و به این ترتیب، ساختار معناشناختی و نحوی سخن را تغییر می‌دهد»

1. Dialogism

(Bakhtin, 1981: 97). باختین سخن بازنمایی‌شده (یعنی ادراک نویسنده یا راوی از واقعیت) را به روش‌های مختلف طبقه‌بندی کرده است که تزوتان تودوروف نمودار ساده‌شدهٔ آن را به این شکل ارائه داده است:

۱. تک‌آوایی (نقل قول مستقیم)؛

۲. دوآوایی: ۱. منفعل: الف) همگرا (سبک بخشی)، ب) واگرا (نقیضه)، ۲. فعّال (جدل پنهان یا آشکار) (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۱۵).

منظور باختین از تک‌آوایی (تک‌صدایی) در رمان، حالتی است که راوی حرف آخر را می‌زند و تصمیم نهایی را می‌گیرد و صدا یا آوای او بر فراز همهٔ صداها و آواها قرار می‌گیرد؛ امّا در رمان دوآوا (چندصدا) صدای راوی در کنار صدای شخصیت‌ها قرار می‌گیرد. در این‌گونه متون، نویسنده از صدای دیگری همسو با اهداف خویش به شیوهٔ سبک‌بخشی یا نقیضه استفاده می‌کند. همچنین گاه صدای دیگری (غیر) خارج از صدای نویسنده قرار می‌گیرد که در این حالت، نویسنده قصد بازآفرینی و ارائهٔ تفسیری جدید از سخن دیگری را ندارد؛ بلکه سخن دیگری به موازات سخن نویسنده، امکان عمل می‌یابد. صداهای متعدّد رقیب موضع‌گیری‌های ایدئولوژیکی متنوّعی را به نمایش می‌گذارند و می‌توانند به‌طور مساوی و فارغ از داوری یا محدودیت‌های نویسنده، در گفت‌وگو درگیر شوند (مقدادی، ۱۳۹۳: ۴۵۲؛ تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۱۶؛ مکاریک، ۱۳۸۴: ۱۰۱). در این رمان‌ها، شخصیت‌ها مقهور دیدگاه نویسنده نمی‌شوند و صدای نویسنده در کنار آوای ایشان یا دوشادوش آن قرار می‌گیرد (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۵۹).

نقیضه[1] یکی از انواع سخن دوآوایه است. باختین هرگونه نسخه‌برداری را نوعی نقیضه به حساب می‌آورد و آن را به دو نوع متفاوت تقسیم می‌کند: نقیضهٔ پیراسته و فخیم (غیرآیرونیک) و نقیضهٔ غیرتصنّعی (آیرونیک). در نقیضهٔ پیراسته

1. parody

(غیرآیرونیک) یا آنچه نویسندگان دیگر، تلمیح، استقبال، نقل‌قول یا بازنویسی تقلیدآمیز خوانده‌اند، مؤلّف از صدایی دیگر برای نیل به مقصود و انجام برنامه‌های خود بهره می‌گیرد؛ امّا در شکل دیگر نقیضهٔ طنزآمیز (آیرونیک)، صدای دوم که در کلام دیگری مسکن گزیده، برخوردی ستیزه‌جویانه با صدای اصلی و میزبان دارد و این صدا را وامی‌دارد تا در خدمت اهدافی متضاد با متن اصلی درآید (مکاریک، ۱۳۸۴: ۴۳۸). بر این اساس، نقیضه محدود به تقلید صرف یا هزل نیست؛ بلکه «هر نقیضه‌ای علاوه بر تقلید مضحکه‌آمیز و تخریب و واسازی الگو و سرمشق خود، شامل نوعی جهت‌گیری انتقادی و تعریض‌آمیز در قبال برخی مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فلسفی نیز هست (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۲۹). به نظر باختین، در هر نقیضه‌ای این امکان وجود دارد که به وجود زبان و سبکی «هنجارین» پی ببریم که نقیضه‌ای خاص در پرتو آن پدید می‌آید. ماهیت هر نقیضه‌ای این است که ارزش‌های سبک‌شناختی و زبان‌شناختی آثار نقیضه‌شده را دگرگون می‌کند تا برخی عناصر را برجسته کند و در عین حال برخی عناصر دیگر را کم‌رنگ (همان، ۱۳۷). باختین بر این باور است که نقیضه برای اینکه معتبر، آفریننده و زایا باشد، باید بر سبک‌پردازی نقیضه‌ای مبتنی باشد؛ یعنی باید به بازآفرینی زبان نقیضه‌شده در مقام کلّیتی معتبر بپردازد و حق و نصیب آن را به‌عنوان زبانی که واجد منطق درونی خود است، ادا کند (باختین، ۱۹۸۱: ۳۶۴).

۳. بحث و بررسی رمان

رمان *قصهٔ تهمینه* را می‌توان متنی چندصدایی از نظر تعارض با صدای *شاهنامه* دانست؛ از این حیث که محمّدعلی با بهره بردن از روایت مردسالار *شاهنامه*، هم به‌صورت منفعل (نقیضه) و هم به‌صورت فعّال (کارناوال) با آن وارد گفت‌وگو شده است و از این طریق، شکاف و فضایی در بافت سنّتی فرهنگ ایرانی به وجود آورده تا صداهای دیگری را که در برابر قدرت ایدئولوژی مسلّط، یعنی مردسالاری جامعهٔ

ایرانی، خاموش مانده‌اند، به گوش برساند. به همین دلیل، به‌منظور شکستن ساختار زبانی و جامعه‌شناختی *شاهنامه*، از ویژگی‌های نوشتار زنانه و تأکید بر هویت و استقلال فکری و مالی زنان بهره می‌برد. با توجه به تعریفی که باختین از نقیضه ارائه می‌دهد، محمّدعلی عامدانه و خودآگاهانه هم نظم زبان‌شناختی *شاهنامه* و هم ساختارجامعه‌شناختی آن را نقض می‌کند. در ادامه، به بررسی نقیضه و مصادیق آن در *قصهٔ تهمینه* در پیوند و ارتباط با *شاهنامهٔ* فردوسی، به‌ویژه داستان رستم و سهراب می‌پردازیم.

۳-۱. نقیضه‌پردازی زبان‌شناختی

مطالعات زبان‌شناختی نشان می‌دهد زبان، ساختاری یکدست و یکنواخت ندارد و بین سخنگویان یک زبان از نظر تلفّظ و حتّی از لحاظ دستوری تفاوت‌هایی وجود دارد. برخی از این تفاوت‌ها فردی‌اند و بعضی دیگر جنبهٔ گروهی دارند. این تفاوت‌های جمعی که منجر به جدا شدن گروهی از گویشوران یک زبان از بقیه می‌شود، معمولاً به عواملی غیرزبانی، نظیر منطقهٔ جغرافیایی، سن، جنسیت، میزان تحصیلات، طبقهٔ اجتماعی، مذهب، شغل و... بستگی دارد (باطنی، ۱۳۶۳: ۷۸-۷۹). *شاهنامه* نیز چون برآمده از جامعهٔ مردسالار است، نه‌تنها زبان زنانه‌ای درآن وجود ندارد و زن در آن به تعبیر براهنی «موجودی است در پشت پرده» (براهنی، ۱۳۹۳: ۱۳۱)، بلکه در مواردی نیز جنسیت‌زدگی در زبان نسبت به زنان مشاهده می‌شود که از مصادیق آن، نشان‌داری، کاربرد صفات منفی و ساخت‌های منفعل است. در *شاهنامه* و بسیاری از نوشتارهای مردسالارانه، «زن به‌عنوان عنصر نشان‌دار و مرد به‌عنوان عنصر بی‌نشان در نظر گرفته شده است. ترکیبات توهین‌آمیز در مورد زنان از این نوع است» (سراج، ۱۳۹۳: ۲۴). در جمع‌بندی کلّی، از دیدگاه برخی از شاهنامه‌پژوهان زنان در *شاهنامه* دارای قدر و منزلتی برابر با مردان نیستند و در ابیاتی چند از زبان قهرمانان مردِ این حماسه بزرگ مورد سرزنش قرار گرفته‌اند (سرامی، ۱۳۸۸: ۶۹۳). به‌عنوان مثال،

در داستان زال و رودابه، پس از اینکه مهراب از عشق پهلوان ایرانی و دختر خویش آگاه می‌شود، به خشم می‌آید و می‌گوید:

مرا گفت چون دختر آید پدید ببایستش اندر زمان سر برید
نکشتم بگشتم ز راه نیا کنون ساخت بر من چنین کیمیا
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۸۸/۱)

علاوه بر این، منتقدان فمنیست یکی دیگر از شیوه‌های فرودست‌انگاری زبانی زنان در ادبیات مردسالار را اشارهٔ دائمی به وجود صفات منفی در ایشان و ایجاد این باور در اجتماع می‌دانند که آنان ذاتاً واجد این صفات منفی مانند بی‌وفایی، حسادت، مکّاری، توطئه‌گری، طمع و حرص، پرحرفی و غیره هستند (پاک‌نهاد جبروتی، ۱۳۸۱: ۶۴). زبان‌شناسان از این ویژگی زبانی با عنوان ساخت‌های نشان‌دار یاد کرده‌اند که ویژگی ساخت‌های نشان‌دار، عدول از هنجار تثبیت‌شدهٔ آشناست (سارلی و دیگران، ۱۳۹۸ :۲۳۹) در *شاهنامه* نیز در مواردی از ساخت‌های نشان‌دار و واژگان منفی دربارهٔ زنان، همانند رازدار نبودن، جادوگری، مکّاری و نیرنگ‌بازی استفاده شده است. قدمعلی سرامی (۱۳۲۲) در کتاب از *رنگ گل تا رنج خار* به برخی از واژگان نشان‌دار منفی زنان در *شاهنامه* اشاره کرده‌است؛ ازجمله وجود زنان جادو در هفت خوان رستم و اسفندیار، توصیف گردآفرید به نیرنگ‌بازی، منیژه به هوس‌بازی و مکّاری، گلنار به خیانت، دختر اردوان به خیانت و حیله‌گری، مالکه به هوس‌بازی و نیرنگ، گردیه به هوس‌بازی و بی‌وفایی، خاتون همسر خاقان چین به خیانت و زودباوری و شیرین به هوسبازی و نیرنگ (نک: سرامی، ۱۳۸۸: ۶۹۷–۶۹۸) که شاید با احتیاط بتوان گفت برشمردن این صفات برای زنان *شاهنامه* ناشی از همان فرودست انگاشتن زنان در جوامع مردسالار باشد.

همچنین در حوزهٔ معنایی زبان، برای زنان از ساخت‌های منفعل بیشتر استفاده می‌شود. در این صورت، همواره یک جنس (مرد) بر جنس دیگر (زن) اعمال قدرت کرده، خود را در موضع بالاتر قرار می‌دهد. این حالت در زبان فارسی در کاربرد

افعال، بیشترین نمود را دارد؛ مانند شوهر کردن/ زن گرفتن یا طلاق دادن/ طلاق گرفتن (پاک‌نهاد جبروتی، ۱۳۸۱: ۶۸). به‌عنوان مثال، در داستان رستم و سهراب، تهمینه در اولین دیدار با رستم خود را چنین معرفی می‌کند:

کس از پرده بیرون ندیدی مرا — نه هرگز کس آوا شنیدی مرا...
ترا ام کنون گر بخواهی مرا — نبیند جز این مرغ و ماهی مرا
یکی آنکه بر تو چنین گشته‌ام — خرد را ز بهر هوا کشته‌ام
و دیگر که از تو مگر کردگار — نشاند یکی پورم اندر کنار

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۷۵/۲)

در ابیات ۱، ۲ و ۴، عبارت‌های «در پرده بودن»، «ترا ام کنون گر بخواهی مرا» و «گردگار از تو پوری نشاند مرا» دلالت بر مفعول واقع شدن تهمینه دارد و این بدین معنی است که او (جنس زن) به‌تنهایی نمی‌تواند کاری انجام دهد و منفعل است.

با توجه به شواهد ذکرشده، ساختار جامعهٔ پدرسالارانهٔ *شاهنامه* مطابق با نظریهٔ منتقدان فمینیست در همهٔ نهادهای اجتماعی و فکری، حتّی در زبان تأثیرگذاشته است. ادبیات مردانه نتوانسته است ویژگی‌های بیولوژیک خاص و تجربیات زنانه‌ای مانند همدمی، همفکری، عاطفه و احساس و قدرت مشاهدهٔ دقیق را نشان بدهد. بنابراین باید ادبیات تازه‌ای براساس تجربیات زنانه شکل بگیرد که در آن، زنان راوی باشند و روایت، جنبهٔ زنانه پیدا کند. زبان روایت زنانه یکی از راه‌های براندازی تسلّط مردان است (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۲۶۵).

در رمان *قصهٔ تهمینه*، محمّدعلی با هدف مبارزه با ساختارهای زبان‌شناختی مردسالار، داستان رستم و سهراب *شاهنامه* را نقیضه‌پردازی می‌کند. در این رمان، نه‌تنها در بافت صرفی و نحوی زبان، اثری از نشان‌داری، ساخت‌های منفعل و صفات منفی درخصوص زنان وجود ندارد، بلکه روایت داستان از زاویهٔ دید تهمینه، تعدّد شخصیت‌های زن و کاربرد تکیه‌کلام‌های زنانه، جزئی‌نگری و توصیفات زنانه، استفاده از رنگ‌واژه‌ها و بسامد بالای نفرین و دعا، فضایی خاص ایجاد کرده است که به زبان

زنان و دنیای آن‌ها نزدیک است. این مسئله نقیضه‌ای است بر لحن حماسی و واژگان ستیزآمیز *شاهنامه*[۱] که مجالی برای بیان عواطف و احساس زنان باقی نگذاشته‌است. از این روی، تمایلات فمنیستی محمدعلی در رمان قصه تهمینه سبب می‌شود وی با محوری کردن نقش تهمینه و روایت داستان از زاویهٔ دید زنانهٔ او و سپس استفاده از گفتمان زنانه، موضع‌گیری ایدئولوژیک خویش را در به نقد کشیدن جامعهٔ مردسالار به نمایش بگذارد و به انعکاس صدای زنان و آفرینش جهان زنانه می‌پردازد. برخی از مصادیق روایت و زبان زنانه این اثر عبارت‌اند از:

روایت داستان از زاویهٔ دید تهمینه

رمان *قصهٔ تهمینه* به شیوهٔ اول‌شخص و از زبان راوی- قهرمان روایت می‌شود. محمّدعلی دربارهٔ علت انتخاب این زاویهٔ دید می‌گوید: «یکی از اشکال جدید در رمان اسطوره‌ای، شنیدن آن از زبان زنان است تا آن کلّی‌نگری روایات مرد اسطورهٔ ما به جزئی‌نگری زنانه تبدیل شود تا او نیز صدای خود را که همواره در اعماق لایه‌های اجتماعی مدفون بوده است، به گوش خوانندگان برساند. تغییر در زاویهٔ دید راوی، راه را برای پرده‌برداری، بهره‌وری و بازآفرینی باز می‌کند و از خفقان درون رمان اسطوره‌ای و تک‌صدایی شدن آن می‌کاهد» (دستغیب، ۱۳۸۵: ۱۷۳). فاولر[۲] معتقد است اگر زاویهٔ دید به‌صورت اول‌شخص و از چشم‌انداز درونی باشد، بین نویسنده و راوی رابطه‌ای مستقیم برقرار می‌شود؛ امّا اگر روایت از چشم‌انداز بیرونی و

---

۱. البته باید گفت لحن و زبان شاهنامه با محتوای حماسی آن کاملاً هماهنگ است و هیچ ضعفی در آن وجود ندارد؛ لذا این انتقاد بر نویسنده رمان قصه تهمینه وارد است که به ژانر حماسی شاهنامه که مجالی برای بیان احساسات و عواطف شخصی فردوسی نمی‌گذارد، توجهی نداشته است. ضمن اینکه فردوسی از توصیف صحنه‌های عاشقانه زال و رودابه، سهراب و گردآفرید، بیژن و منیژه و غیره غافل نبوده است. همچنین دلاورهای مادر فریدون، سیندوخت، رودابه، تهمینه و جریره نمونه‌ای از قدرت فکری و جسمی زنان ایرانی را به تصویر می‌کشد که متاسفانه یک‌جانبه نگری نویسنده رمان مانع از ارائه تصویری روشن از زنان در حماسه ملی ایرانیان شده‌است. لذا لازم به ذکر است نویسندگان مقاله حاضر صرفا به نقد و تحلیل رمان قصه تهمینه براساس گرایشات فکری نویسنده آن پرداخته‌اند و همسو با عقاید وی نیستند.

2. Fowler

سوم‌شخص باشد، تجربهٔ دیگران را تصدیق می‌کند (فاولر، ۱۳۹۰: ۱۰۴). این در حالی است که در *شاهنامه* همهٔ داستان‌ها از زاویهٔ دید سوم‌شخص روایت شده‌اند (سرامی، ۱۳۸۸: ۱۱۷). در داستان رستم و سهراب نیز از مجموع ۱۰۵۹ بیت، آنچه از زبان تهمینه روایت می‌شود، مجموعاً ۱۸ بیت در گفت‌وگو با رستم (فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۷۵/۲–۱۷۶) و ۱۰ بیت در گفت‌وگو با سهراب (همان، ۱۷۸/۲) است. به گمان نگارندگان، محمّدعلی با تغییر در زاویهٔ دید از نوعی نقیضهٔ غیرآیرونیک دانست؛ چراکه وی با زیرساخت قرار دادن داستان رستم و سهراب در *شاهنامه*، به‌منظور رسیدن به مقصود خویش که همان مخالفت با جامعهٔ مردسالار و گفتمان رسمی جامعه است، راوی دانای کلّ *شاهنامه* (فردوسی) را به اول‌شخص (تهمینه) تغییر می‌دهد تا فضایی برای ارائهٔ صدای زنان و خرده‌فرهنگ‌ها ایجاد کند.

واژگان و ترکیبات متعلّق به حوزهٔ زنان

در زبان فارسی، واژه‌ها، تعابیر و مصطلحاتی هستند که در سخن زنان بیشتر استفاده می‌شوند. سخن زنان، کنایی‌تر از مردان است و زنان بر معانی ضمنی بیش از معانی صریح تأکید دارند. اغراق و مبالغه نیز در سخن زنان بیشتر است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۰۸). محمّدعلی برای زنانه کردن زبان روایت خویش کوشیده‌است از تعابیر و اصطلاحات آنان نیز بهره ببرد. برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«واقعاً مادر سیروس این همه بی‌عاطفه و **پشت‌هم‌انداز بود** و من نمی‌دانستم» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۱۳)؛ «همچنین در دل بخندم به **لحن مادرانهٔ** خانم مهرابی که گفته بود: «**دیر نکنی مادر!**» (همان: ۱۶)؛ «فقط بگو حالا با این مصیبت چه می‌کنی؟ تا شب چلّه هیچی، بعد که پیراهن عزای پدرش را درآورد و **شکمش آمد بالا و هوش و حواسش برگشت سر جاش چه می‌کنی؟**» (همان: ۱۸)؛ «من سال‌ها **سوزن به تخم چشمم نزدم** که تو مثل بابات آدمی بی‌هنر و چاچول‌باز بار بیایی» (همان: ۲۲)؛ «خواهرش از زیر چادر **سقلمه‌ای به او زد** که مواظب حرف زدنش

باشد» (همان، ۵۱)؛ «عمّهٔ کوچکه‌ات همان که گفتی چاق و چلّه و خمره شده. نکند او هم مرده و تو مزه‌مزه می‌کنی تا بگویی. بگو مطمئن باش برای عمّه‌ات **غش و ضعف نمی‌کنم**» (همان: ۱۸۰)؛ «آن‌قدر بی‌وفایی کرده که چه‌بسا اگر ببینمش دیگر دوستش نداشته باشم. ولی باید پیداش کنم بگویم **بیهوده نُه سال به پای تو نشسته‌ام**» (همان: ۱۳۹)؛ «مگر خودش **چه دسته‌گلی سر مادرم زده** که حالا انتظار دارد داماد غول‌پیکرش غیر از آن عمل کند» (همان: ۱۵۲)؛ «برای همین **دلم شور می‌زند**، دختر!»، «تا اسمش را می‌شنود **مثل وزغ چشم‌هاش** را باز می‌کند» (همان: ۸۳)؛ «**عزیز جان!** همه‌چیز بستگی به شروع خوب دارد» (همان: ۹۴)؛ «**تکون نخوردی خواهر. قالیچه کرمانی**، خواهر مواظب خودت باش» (همان: ۱۲۰)؛ «**آب شده رفته تو زمین یا جن شده و از بسم‌الله می‌ترسد**» (همان: ۱۳۷)؛ «**سوز و بیزیز و جلزّ و ولز** (همان: ۱۳۹).

کاربرد نفرین و دعا و قسم‌های زنانه

کاربرد دعا و نفرین در سخن زنان بیشتر از مردان است. این ویژگی نیز در رمان *قصهٔ تهمینه* مشهود است: «بر پدرت لعنت سیروس! چرا **خبر مرگت** یک نامه نمی‌نویسی؟ چرا تلفن نمی‌زنی؟» (همان: ۲۵)؛ «پدر سوختهٔ سگ‌صفت، به درک، **الهی بمیری، بی‌عاطفهٔ دزد ناموس!**» (همان: ۳۰)؛ «**به جان پسرم**، کامران خان همان یک بار با من صحبت کرد» (همان: ۱۷۵)؛ «**خدا بیامرزدش، ان‌شاءالله خدا صبر بده خواهر!**» (همان: ۸۱).

تأکید بر عواطف زنانه و مادرانه

زنانه‌نویسی، یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات و حالات و روحیات خاصّ زنان به‌منظور شناساندن شعور و حسّاسیت‌های جنس زن. به‌عنوان مثال، می‌توان به تجربهٔ عواطف مادری، آغاز حاملگی، احساس مادر شدن و سقط جنین اشاره‌کرد (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۰۳).

یکی از نقیضه‌پردازی‌های قابل توجه در این رمان، تکیه بر عواطف و احساسات مادرانه و زنانهٔ تهمینه است که در لحن و فضای حماسی *شاهنامه* امکان انعکاس آن نبوده‌است. در رمان قصه تهمینه، تهمینه بارها کابوس ربوده شدن فرزند را می‌بیند: «بچه‌دزدی با ریشی انبوه بچهٔ مرا به بغل گرفته بود و می‌گریخت. کجا می‌بری؟ پدر تویی؟ تویی سیروس؟ کجا... در خواب و بیداری دویده بودم تو راه‌پلّه» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۲۶). یا نگران است مبادا دیگر زنان همسرش را تصاحب کنند: «یکباره ترسیدم از ساده‌دلی خودم و سادیسم بعضی زن‌های پولدار برای تصاحب سیروس. دلم شور می‌زد، شوری که از ملال و حزن درونی من حکایت می‌کرد» (همان: ۴۰). او برخلاف سیروس که غم نداشتن پدر را احساس نمی‌کند، هیچ‌گاه مادر ندیده‌اش را که سر زایمان مرده، فراموش نمی‌کند: «همیشه یادش می‌رفت پدر ندارد و مادرش خیاط خانوادهٔ افخمی است؛ امّا من هیچ‌وقت بی‌مادری‌ام را فراموش نکردم» (همان: ۳۲). همچنین نویسنده رمان با در نظر نگرفتن ژانر حماسی شاهنامه عواطف انعکاس نایافته تهمینهٔ *شاهنامه* را به‌خاطر بازگشت رستم به ایران دلیلی برای نادیده‌انگاشته شدن زنان می‌داند ؛ لذا در رمان خود در قالب[۱] گفت‌وگو درونی تهمینه بر احساسات زنانه وی تأکید می‌ورزند: «آیا دیدن آن زن و مرد جوان، تصویری بود از آیندهٔ من و سیروس و زندگی مشترک ما اگر در این شهر می‌ماندیم؟ از فرط حسادت یا... اصلاً دوست نداشتم بچهٔ عمّهٔ کامران را ببینم. حسّی به من می‌گفت که دیدن آن بچه همان و غلتیدن در آتش خشم همان» (همان: ۳۷).

جزئی‌نگری و دقت در مشاهدات

۱. لازم به ذکر است که فشردگی و ایجازی که فردوسی در روایت داستان‌ها در نظر داشته است تا ابعاد حماسی متن خویش را تقویت کند امکان بازتاب عواطف زنانه در شاهنامه را از او سلب کرده است؛ لذا نویسندگان مقاله حاضر برخلاف نگرش نویسنده رمان، عدم توجه به احساسات زنانه را حاصل مردسالاری در شاهنامه نمی‌دانند.

در جهان زنانه، نگاه ریزبین و جزئی‌نگر زن حاکم است. در جهان برساخته از جزئیات، هیچ‌چیز بی‌اهمیت و خرد نیست (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۱۴). در این رمان نیز روایت داستان از زبان تهمینه و دقّت در مشاهدات و جزئی‌نگری، نقیضه‌ای است غیرآیرونیک بر روایت *شاهنامه* که به فراخور درون‌مایهٔ حماسی آن، امکان بازتاب جزئی‌نگری زنانه را برنمی‌تابیده‌است. برای نمونه می‌توان صحنهٔ رویارویی تهمینه با رستم را با صحنهٔ برخورد تهمینه و سیروس مقایسه کرد. در *شاهنامه* این راوی دانای کل است که فضا و مکان برخورد تهمینه با رستم را در سه بیت شرح می‌دهد و شور و اشتیاق چندین ساله‌ای که تهمینه برای دیدار با رستم داشته است، مسکوت می‌ماند:

چو یک بهره از تیره شب درگذشت — شباهنگ بر چرخ گردان بگشت
سخن گفتن آمد نهفته به راز — در خوابگه نرم کردند باز
یکی بنده شمعی معنبر به دست — خرامان بیامد به بالین مست

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲/ ۱۷۱)

اما در این رمان، راوی داستان، خود تهمینه است. بنابراین فضا و مکانی را که در آن بعد از سال‌ها قرار است سیروس را ببیند، با دقت در جزئیاتش توصیف می‌کند: «دلشوره و اشتیاق، قدم‌هام را می‌لرزاند. پشت سر شهاب، راهرویی لابیرنتی را طی کردم تا رسیدم به سالن پذیرایی بسیار بزرگی که گوشهٔ آن پیشخانی سنگ مرمری بود و باری خالی. سقف و ستون‌های اطراف بار با گچ‌بری‌های رنگی طرح لندنی و آینه‌کاری‌های ریز و استادانه تزیین شده بود. از پشت پرده‌های توری، حیاط تازه چمن‌شده و استخر پرآب و تازه رنگ‌شده به چشم آمد» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۲۲۷). این دقّت در جزئیات در توصیفات دیگری که از زبان تهمینه روایت می‌شود، قابل مشاهده است: «آقای قلی‌زاده رأس ساعت مقرّر با یک اتومبیل شورلت سورمه‌ای، به رنگ روسری من آمده، با همان خواهرش که مدتی کارآموز سرمه‌دوزی بود. تازه شناختمش. سهیلاسادات قلی‌زاده... وقتی از خانه بیرون آمدیم، خواستگار مثل راننده‌ها کنار ماشین ایستاده بود. چاق و خپله بود، با ته‌ریشی چند روز نتراشیده. پیراهن بی‌یقهٔ

بازاری‌مسلک پوشیده بود. اول به خواهرش سلام کرد، بعد به من. خنده‌ام گرفت» (همان: ۴۸).

استفاده از رنگ‌واژه‌ها

بسامد کاربرد رنگ‌واژه‌ها در آثار داستانی زنان، از گستره و تنوّع زیادی برخوردار است (سراج، ۱۳۹۴: ۱۶۰). استفاده از رنگ‌واژه‌ها راهکار دیگری است که محمّدعلی به‌منظور ساختارشکنی زبان مردسالار *شاهنامه* از آن یاری جسته است. برای نمونه می‌توان به این موارد اشاره‌کرد: «از پنجره که به خانه‌ها و مغازه‌ها و ساختمان‌ها نگاه می‌کردم، همه‌چیز **شیری‌رنگ** به نظر می‌رسید» (همان: ۲۶۶)؛ «انگار **خونی شیری‌رنگ** از وسط چشم‌های دریایی و جنگلی و **میشی** و نمورش می‌چکید رو به پایین» (همان: ۲۶۸)؛ «پاره‌ای جاهای صورتش سرخ بود. **سرخی محو در سیاهی پوست**. نوعی ماه‌گرفتگی» (همان: ۳۰۰)؛ «احساس می‌کردم زیر این سکون و سکوت سرد، چیزی خشن به **رنگ سرخی آتش** و غلظت خون، بی‌صدا می‌خروشد» (همان: ۳۵۶)؛ «یکی چند اتاق دیگر رفتم و چند تا امضا دادم تا پیکان سفید یخچالی رو تحویل گرفتم» (همان: ۱۲۲).

سطح نحوی گفتمان زنانه

معمولاً زنان از جملات ساده، کوتاه، توصیفی و داراماتیکی بیشتری استفاده می‌کنند و بسامد جمله‌های تعجبی و عاطفی در سخن زنان بیشتر از مردان است (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۰۷–۴۰۸). در رمان *قصهٔ تهمینه*، جملاتی که تهمینه به کار می‌برد، از این ویژگی‌ها برخوردار هستند: الف. جملات تعجبی: «چه دل سنگی داشت! چه درسی به من داد! چه بینش عجیبی. آیا وادارم می‌کرد از مردها انتقام بگیرم؟» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۸۱)؛ ب. جملات عاطفی: «حاضرم برای رسیدن به هدفم هر کاری بکنم. البته اگر شرافتمندانه باشد» (همان: ۱۰۱)؛ ج. جملهٔ توصیفی: «در باز شد. زنی بلندبالا با موهایی سیاه در آستانهٔ آن ایستاد. با صورت باز و چشم‌های روشنش در

همان نگاه اول اطمینانم را جلب کرد» (همان: ۹۰)؛ د. جملهٔ توصیفی و کوتاه: «خوشم آمد از دلسوزی‌اش. نگاهی دوباره کردم. چشم‌های سیاهش نجیب و بادامی بود. پوست قهوه‌ای و لب‌های کلفتی داشت. سبیل بالای لبش کمی سفید می‌زد. موهای پر پشتش را با کش سبزی جمع کرده بود پشت سر و اگر بازش می‌کرد، همهٔ شانهٔ پهنش را می‌پوشاند» (همان: ۱۲۴).

زبان‌شناسان بر این عقیده‌اند که زنان نسبت به رفتارهای زبانی خود و دیگران حسّاس‌تر از مردان هستند و در یک بافت رسمی، بسیار بیش از مردان به زبان معیار پایبندی دارند (فتوحی، ۱۳۹۲: ۴۰۰). نمونه‌هایی از رعایت زبان رسمی در دیالوگ‌های تهمینه مشاهده می‌شود: «شما خیلی شوخ‌طبع و بااطّلاع‌اید، خیلی هم خوب و روان صحبت می‌کنید» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۸۵)؛ «ببخشید از خواب بیدارتان کردم. تو این کوچه استودیو فیلم‌برداری هست؟» (همان: ۹۸).

۳-۲. نقیضه‌پردازی جامعه‌شناختی

اصلی‌ترین رابطهٔ گفت‌وگویی رمان *قصهٔ تهمینه* با فرهنگ و ایدئولوژی جامعهٔ ایرانی انتقاد از مردسالاری است. در این مورد نیز محمّدعلی سخنِ غیر، یعنی *شاهنامه* را در کلام خود به کار می‌گیرد تا صدا و سخن خویش را بیان کند. وی تلاش می‌کند با به ریشخند گرفتن صدای مسلّط مردسالاری، صداهای دیگری مانند «بازیابی هویّت زنانه»، «صاحب‌فکر بودن زنان»، «استقلال مالی زنان»، «انتقاد از دیگری بودن زنان» و «انتقاد از نگاه جنسی زنان» را به گوش برساند.

بازیابی هویّت زنانه

زنان *شاهنامه* را می‌توان در دو دستهٔ کلّی طبقه‌بندی کرد: زنان عادی و زنان کاخ‌نشین. معمولاً زنان عادی فاقد اسم و هویّت مشخصی هستند و جز در مواردی محدود، نقشی در روند داستان‌ها ندارند. زنی که در داستان زال و رودابه میانجی دو دلداده است، زن گازر که داراب را پرورش می‌دهد و دخترک ریسندهٔ هفتواد که باعث رونق کار پدر خویش می‌شود، نمونه‌هایی از زنان عادی *شاهنامه* هستند (سرامی،

۱۳۸۸: ۸۷۴). زنان کاخ‌نشین در نقش‌هایی گوناگون مانند شهبانو، شاهدخت، گنجور، پهلوان، سپهسالار، معشوقه و مادر ظاهر شده‌اند. زنان کاخ‌نشین را هم می‌توان به دو گروه تقسیم‌کرد: گروهٔ اول، آن‌هایی که استقلال و ویژگی شخصیتی چشمگیری ندارند؛ مثل شهرناز و ارنواز دختران جمشید، دختران سرو یمنی، فرنگیس، جریره، کتایون، همای و به‌آفرید دختران گشتاسب و پوران‌دخت و آرزمدخت دختران پرویز. این زنان معمولاً نجیب، صبور و مهربان‌اند. گروه دیگر، زنانی هستند که از استقلال رأی و برجستگی شخصیتی برخوردارند؛ همچون سیندخت، رودابه، تهمینه و منیژه. دستهٔ دوم بر هنجارهای سنّتی اجتماع خود غلبه می‌کنند و در راه رسیدن به مقصود، عوامل بازدارنده از قبیل مخالفت پدر، اختلافات قومی، دینی، محیطی و غیره را از پیش پای خویش برمی‌دارند؛ امّا زنان در داستان‌های عاشقانه دورهٔ تاریخی، بیشتر اهل دلبری و خودآرایی‌اند و تنها به‌عنوان سوژه‌ای جنسی مطرح می‌شوند (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۰۸-۲۰۹).

در رمان *قصهٔ تهمینه*، با زنانی «بی‌نام» همانند زن دلاک یا عمّه خانم برخورد می‌کنیم و زنان دیگر نیز مانند خانم مهرابی یا خانم افخمی با نام خانوادگی شوهرانشان شناخته می‌شوند و حتّی یک بار نام کوچک آن‌ها در رمان ذکر نمی‌شود. این مسئله حاکی از مردسالاری در جامعهٔ ایران و همچنین نشان‌دهندهٔ «عدم اعتماد ضروری در فضایی اجتماعی و انواع خشونت‌های نمادین» (گلمرادی، ۱۳۹۳: ۳۷) و نگه داشتن زنان در محیط بسته و محدود خانواده است. با این حال، در چنین فضایی، تهمینه برای به دست‌آوردن هویت زنانهٔ خود و کسب عزّت و احترام و شهرت تلاش می‌کند. وی که در آغاز داستان به ارادهٔ خود هم‌آغوشی خارج از عرف دارد و باردار می‌شود، برای اینکه از سوی جامعه طرد و نفی نشود، می‌گوید: «سیروس! پدرم و این جناب سرگرد وادارم کردند که بنویسم کار تو بوده. تو هم خوب می‌دانی که دروغ نمی‌گویم» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۹). این عبارات تهمینه رمان، نقیضه‌ای طنزآمیز است بر

روایت فردوسی یا کاتبان *شاهنامه*[۱] که برای حفظ پاک‌دامنی تهمینه، ماجرای عقد شبانه را به اصل داستان می‌افزایند:

بفرمود تا موبدی پر هنر بیاید بخواهد ورا از پدر

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۲/ ۱۷۶)

علاوه بر این، محمدعلی با رویکرد فمینیستی که به داستان تهمینه در شاهنامه دارد، چرایی به‌یک‌باره محو و ناپدید شدن تهمینهٔ جسور *شاهنامه* را که شبانه به بالین رستم می‌رود و از او تقاضای ازدواج می‌کند حاصل بی‌هویتی زنان شاهنامه تصور می‌کند. از این روی برای انتقاد به این مسئله تهمینهٔ رمان وی با آنکه بعد از مرگ پدرش و رفتن سیروس و بی‌خبر ماندن از او تنها می‌شود، تصمیم می‌گیرد زندگی خود را آن‌گونه که آرزویش را دارد، بسازد: «مادر جان! اگر فکر می‌کنید بابت کاری که سیروس کرده، به من بدهکارید، در اشتباه‌اید. ماجرای تسلیم شدن و بچه‌دار شدنم مسئله‌ای کاملاً شخصی است. شما خودت را آزار نده و دچار عذاب وجدان نکن. من هم نقشه‌های زیادی برای زندگی خودم کشیده‌ام که به مرور اجرایش می‌کنم. البته با کمک شما» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۴۵). یا بعد از رفتن به تهران در جمع دختران پانسیون می‌گوید: «در این تحوّلات، زن اگر جایگاه واقعی خودش را پیدا نکند، دیگر به این آسانی و به این زودی قادر نیست دم از برابری با مردها بزند. ما باید تاریخ خودمان را به دست خودمان بنویسیم» (همان: ۲۱۸). این‌گونه شواهد متنی که در سرتاسر رمان وجود دارد، نمونه‌هایی از مقاومت تهمینه در برابر مردان و تلاش برای احقاق حقوق زنان است.

«دیگری» بودن زن

در فرهنگ مردسالار، وجود زن به اعتبار خویش ارزش چندانی ندارد و جنس دوم به حساب می‌آید. او تنها وسیله‌ای است برای به دنیا آوردن فرزند و پس از بچه‌دار شدن ارزش و اعتبار خود را از دست می‌دهد. فردوسی در ابیاتی چند به وجود چنین تصوری دربارهٔ زنان اشاره کرده‌است:

---

۱. این بیت، جزء ابیات الحاقی است.

بر این داستان زد یکی رهنمون | که مهری فزون نیست از مهر خون
چو فرزند شایسته آمد پدید | ز مهر زنان دل بباید برید

(فردوسی،۱۳۹۳: ۳/ ۳۹)

بنابراین محمّدعلی صرفاً با در نظر داشتن همین‌گونه ابیات زن‌ستیز در *شاهنامه* از زبان تهمینه رمان خود می‌گوید: «احساس می‌کردم دو دست بزرگ و پشمالو شقیقه‌هام را گرفته و فشار می‌دهد. روی سینه‌ام نشسته بود. سعی کردم فریاد بزنم. فکر می‌کردم من مسئول مرگ بچهٔ سیروسم و خدا مرا در دهانهٔ جهنّم قرار خواهد داد...» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۲۷). وی همچنین در پاسخ به مردانی که به زن به چشم چیزی شیءواره و فرودست می‌نگرند، به استهزا می‌گوید: «من یک جو احساس، یک ارزن انسانیت لازم دارم. پدرم می‌گفت این چیزهایی که تو می‌خواهی، پیش آدم‌های بزرگ و خداگونه و پهلوانان اساطیری نیست...» (همان: ۱۵۲).

علاوه بر این، نامهٔ تهمینه به سردبیر فصلنامهٔ ادبی- فرهنگی، تعریضی است بر «دیگری» بودن زن در جامعهٔ مردسالار که هویّت وجودی زنان را همواره نادیده گرفته است: «من دوست دارم از تاریخ حرف بزنم، از آن چیزی که به ظاهر هیچ بویی ندارد؛ امّا اگر مثل من شامهٔ تیزی داشته باشید، می‌توانید بوی زورگویی مردان را از خلال آن استشمام کنید. چیزی که خیلی‌ها از آن سر درنمی‌آورند. بوی تاریخ نو با بوی تاریخ کهنه فرق می‌کند. تاریخ نو داستان زندگی نخبگان و پادشاهان و پهلوانان و شرح جنگ‌ها و فتوحات آن‌ها نیست؛ بلکه تاریخی است از پایین، از عمق اجتماع که بدون شامهٔ تیز نمی‌توان درکش کرد. من در تاریخ نو بوی اعتقادات، روحیات و خرافاتی را می‌شنوم که با مردم عجین شده است... تاریخ نو زنان را نیمی از جامعه می‌داند. نیمه‌ای که تاریخ‌نویسان مرد، آن را از تاریخ بشریت حذف می‌کردند یا با معیارهای مردانه می‌سنجیدند» (همان: ۳۰۵).

استقلال شخصیتی زنان

همان طور که پیش‌تر اشاره شد، در *شاهنامه* «زنان در داستان‌های عاشقانهٔ عصر تاریخی‌گونه از قبیل ماجراهای بهرام‌گور و پرویز به نظر می‌رسد که بیشتر اهل غنج و دلال و خودآرایی‌اند... این زنان گویی تنها به درد عشق‌بازی با مردان و برپا کردن ماجراهای عاشقانه می‌خورند و نقش آن‌ها از نظر هنری فقط پرکردن خلأ نقش مقابل مردان است و بس» (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۲۰۸-۲۰۹). وصف زیبایی زنان آن‌گونه که در *شاهنامه* آمده، مطابق با معیارهای زیبایی‌شناسی‌ای است که در دورهٔ ساسانی رواج داشته است: «بهترین زن آن است که پیوسته در اندیشهٔ عشق و محبّت مرد باشد؛ امّا از حیث اندام و هیئت، نیکوترین کسی است که بالایی میانه و سینه‌ای فراخ و سر و سرین و گردنی خوش‌ساخت و پاهایی خرد و قامتی باریک و کف پایی مقعّر و انگشتانی کشیده و تنی نرم و استوار دارد» (اسلامی ندوشن، ۱۳۴۸: ۶۲)؛ بنابراین، صدای شخصیت‌های مرد در رمان *قصهٔ تهمینه*، صدای جامعهٔ مردسالار است که از زن جز زیبایی چیز دیگری نمی‌شناسد:

«کامران گفت:

دو ابرو کمان و دو گیسو کمند... به بالا به کردار سرو بلند...

دو رخ چون عقیق یمانی به رنگ... دهان چون دل عاشقان گشته تنگ

(محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۵۹؛ نیز نک: فردوسی، ۱۳۹۳: ۱۷۴/۲)

کامران که خواهان و به‌اصطلاح عاشق تهمینه است، چون تربیت‌یافتهٔ فرهنگ مردسالارانه است، تنها به وصف زیبایی‌های ظاهری تهمینه می‌پردازد. او به خواسته‌ها و آرزوهای تهمینه اهمیتی نمی‌دهد. حتّی در جایی از رمان اشاره می‌کند: «اگر شرایطی فراهم شد که به هم برسیم، هرگز اجازه نمی‌دهم هنرپیشه بشوی خانم‌خانم‌ها!» (محمّدعلی،۱۳۸۲: ۷۱). علاوه بر او، تمام خواستگارهای تهمینه ازجمله سعدون قلی‌زاده، به زیبایی ظاهری او توجه دارند؛ امّا تهمینه در پاسخ به کامران که نمایندهٔ بارز جنس مردان در رمان است، می‌گوید: «من از یک آرزو حرف زدم کامی جان! از رؤیایی که تحت تأثیر سیروس نبوده و نیست. فقط با او مشترک بوده و قرار نیست

آدم‌ها به همهٔ خواسته‌های خود برسند. در ثانی تو بی آنکه به خواسته‌های من فکر کنی، فقط مرا زیبا می‌دانی. افکار و ایده‌هایم را نادیده می‌گیری. من یک زنم، ولی هرگز خودم را از مردها کمتر نمی‌دانم. در طول تاریخ، مردها زن‌ها را لعبتی دیده‌اند یا مادری مهربان که قرار است بهشت زیر پایش باشد. سیروس مرا این جوری ندید» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۷۲). یا زمانی که سعدون قلی‌زاده خواهرش را برای دیدن تهمینه می‌آورد، تهمینه با لحنی کنایه‌آمیز و تعریض‌گونه با خود می‌گوید: «گفتم نکند حالا به رسم سابق مرا ببرند حمّام و خواهرش مکرّمه دهان و زیر بغلم را بو کند و دیگر جاهام را وارسی کند که لک و پیس نداشته باشم» (همان: ۴۸). همچنین هنگامی که تهمینه به تهران می‌رود و وارد محیط کاری می‌شود، بار دیگر نسبت به این موضوع که به وی به‌عنوان یک کالا نگریسته می‌شود که می‌تواند منبع درآمد دیگران باشد، اعتراض دارد. او فضای سینمایی را که به زن به عنوان کالای جنسی می‌نگرد، چنین نقد می‌کند: «در سینما هم محور داستان‌ها حول مردهایی می‌گردد که زن را یا در آشپزخانه می‌بینند یا پشت چرخ خیاطی یا... در حال رقص و آواز. حتّی در فیلم‌های روشنفکری هم زن و زن بودن نقش اصلی ندارد. چرا کارگردان‌های ما با دوربین بین مردم کوچه و بازار نمی‌روند؟ چرا موضوع‌هایی که خاص زن‌های شاغل در دستگاه دولتی و دانشگاه است دست نمی‌گیرند؟ خیلی از کارگردان‌ها ادعا می‌کنند این فیلم‌ها فروش ندارد... آیا مردم فقیر سینما می‌روند تا اطلاعات درون کافه‌ها را از طریق این فیلم بگیرند؟» (همان: ۱۷۳). بنابراین وی از شهرتی که به‌واسطهٔ بازی در فیلم‌های مبتذل می‌توانست به دست بیاورد، صرف‌نظر می‌کند تا اثبات کند به‌عنوان یک زن، صاحب فکر و ایدهٔ مستقل است.

صاحب فکر بودن زنان

در *شاهنامه* گاهی راوی و در مواردی قهرمانان بزرگ همانند اسفندیار و رستم فرمان‌برداری از زنان را نکوهش کرده‌اند. به‌عنوان مثال، در داستان سیاوش، راوی می‌گوید پس از شنیدن این داستان دیگر روا نیست به فرمان زنان گوش بسپارد:

همی‌خواست دیدن در راستی ز کار زن آید همه کاستی
چو این داستان سر به سر بشنوی به آید ترا گر به زن نگروی
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۴/۳)

یا اسفندیار هنگامی که مادرش او را از جنگیدن با رستم برحذر می‌دارد، خطاب به مادرش کتایون چنین می‌گوید:

مکن هیچ کاری به فرمان زن که هرگز نبینی زنی رایزن
(همان: ۲۱۸/۶)

همچنین جهان پهلوان *شاهنامه*، رستم، پس از کشته شدن سیاوش با بیانی تلخ به سرزنش زنان می‌پردازد:

کسی کاو بود مهتر انجمن کفن بهتر او را ز فرمان زن
سیاوش به گفتار زن شد به باد خجسته زنی کاو ز مادر نزاد
(همان: ۱۷۱/۳)

یا در جایی دیگر، خطاب به پدر خویش زال می‌گوید:

زنان را از آن نام ناید بلند که همواره در خوردن و خفتن‌اند
(همان: ۵۰/۲)

سیاوش وقتی پدرش به درخواست سودابه می‌خواهد پسر را به شبستان بفرستد، می‌گوید:

چه آموزم اندر شبستان شاه؟ به دانش زنان کی نمایند راه؟
(همان: ۱۵/۳)

محمدعلی با دست گذاشتن بر روی این ابیات که نسبت به کل شاهنامه بسیار ناچیز است، به انتقاد از فضای فکری مردان دربارهٔ زنان می‌پردازد. از این روی، در رمان *قصهٔ تهمینه* بر صاحب‌نظر بودن زنان در عرصه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی و سیاسی تأکید بسیاری شده‌است. در این رمان، مردانی چون سیروس و سروش که بدل مردان بلندآوازهٔ *شاهنامه* هستند، جایگاه اجتماعی بالایی ندارند. سیروس بسازبفروش و

سروش ولنگار و اوباشی است که تنها به فکر کسب درآمد و منافع بیشتر است. در مقابل آنان، زنان و دخترانی قرار دارند که حتّی در جمع‌های خودمانی نیز از سیاست و اجتماع سخن می‌گویند: «دانشجوی رشتهٔ مهندسی گفت: از چی حرف می‌زنی سمیّه خانم! انگار حالت خوش نیست! ما تو کشور خودمان با خودمان دعوا داریم. دعوا بین هزار فامیل پول‌دار و اکثریت فقیر. دعوا بین عدّه‌ای باسواد و جمع فراوانی بی‌سواد است. دعوا بین درس‌های نو و کهنه... ما راهی نداریم جز عوض کردن نوع زندگی و نوع مناسبات و موازنه‌ها تا به تکنولوژی روز دنیا نزدیک شویم» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۲۱۷)؛ «سمیّه گفت:... دولت باید سطح فکر مردم را از دبستان بالا بیاورد تا صاحب سلیقه‌های گوناگون بشوند. بدبختی تک‌حزبی همین است دیگر» (همان: ۱۷۴)؛ «در زمینهٔ سیاست معتقدم که کار هرکس نیست خرمن کوفتن، گاو نر می‌خواهد و مرد کهن و چون پدر و مادر ندارد، مردم از پشت پرده‌های تودرتوش سر درنمی‌آورند، ولی اقتصاد را با پوست و گوشت خود احساس می‌کنند. به نظر من پول نفت وارد مملکت می‌شود و خیلی‌ها با ثابت ماندن قیمت‌ها و افزایش دستمزدها از آن استفاده می‌کنند، ازجمله من و شما و خیلی‌های دیگر، عدّه‌ای هم دزدی می‌کنند، می‌برند و می‌خورند و می‌چاپند. جمعی هم با ندانم‌کاری رقم‌های بزرگش را حیف‌ومیل می‌کنند، ولی دربارهٔ فرهنگ، عمیقاً اعتقاد دارم که خیلی سستی شده. اکثر مردم توان هماهنگی با این همه ظاهرسازی و ولنگاری را ندارند» (همان: ۲۱۸).

استقلال مالی زنان

پیر بوردیو که نظریهٔ انواع سرمایه را مطرح می‌کند، معتقد است «سرمایهٔ اقتصادی ریشهٔ دیگر انواع سرمایه است» (فیلد، ۱۳۸۶: ۳۱) و کسب سرمایه‌های اجتماعی و فرهنگی تا حدّ زیادی وابسته به سرمایهٔ اقتصادی است. محمّدعلی با تکیه بر این سرمایه توانسته است برای شخصیت‌های داستانی زن، قدرت حضور در فضای اجتماعی را ایجاد کند. تهمینه ثروت را وسیلهٔ کسب احترام می‌داند: «مهم‌ترین راه جلب احترام، بی‌نیازی اقتصادی و داشتن تمکّن مالی است» (محمّدعلی، ۱۳۸۲: ۱۰۳) و فقر را عامل

اسارت در دست دیگران معرفی می‌کند: «زن بی‌پول و سرمایه مثل پر مرغ آن‌قدر سبک است که هر کس و ناکس بی‌سروپایی هوس می‌کند برش دارد و دستی به سر و گوشش بکشد و بعد فوتش کند رو به هوا» (همان: ۳۸)؛ به همین دلیل، برای به دست آوردن سرمایهٔ اقتصادی تلاش می‌کند. تهمینه برای رسیدن به استقلال مالی، مدتی نزد خانم مهرابی خیاطی و سرمه‌دوزی می‌کند، حتّی به‌عنوان مربّی به تازه‌کاران آموزش می‌دهد (همان: ۲۹). سپس با فروش اثاث خانهٔ پدری و پس‌اندازی که از خیاطی و سرمه‌دوزی جمع‌آوری کرده بود، راهی تهران می‌شود. در پانسیون دخترانه نیز مانند یک مؤسسهٔ مالی عمل می‌کند و با دریافت سود منصفانه‌ای، به دختران پول قرض می‌دهد (همان: ۹۱). استراتژی دیگر تهمینه برای کسب سرمایهٔ بیشتر، کار در فروشگاه به‌عنوان فروشنده یا خرید و فروش خودرو است: «یکی خریدم و فروختم. حالا می‌روم یکی دیگر تحویل بگیرم تا از همین فردا صبح با آن مسافرکشی کنم. خسته شدم از بیکاری و بی‌پولی و با قرض‌وقوله زندگی کردن. خسته شدم از زن بودن و دست‌وپاچلفتی بودن» (همان: ۱۱۹). هرچند انجام این نوع فعالیت‌های اقتصادی زنان ناچیز به نظر می‌رسد، باید در نظر داشت که این رمان می‌کوشد اولین گام‌های استقلال مالی زنان را در طبقهٔ عامه به تصویر بکشد.

نتیجه‌گیری

محمّد محمّدعلی ازجمله نویسندگانی است که در آثار خود به مسائل زنان و تحوّل در اندیشه‌ها و مطالبات آنان پرداخته و تلاش کرده است به توصیف زنان از زاویهٔ دید خودشان و همچنین گفتمانی زنانه بپردازد. وی در رمان *قصهٔ تهمینه با* نگرشی فمینیستی به بازآفرینی داستان «رستم و سهراب» پرداخته‌است. محمّدعلی به شیوهٔ نقیضه‌پردازانه، رابطه‌ای گفت‌وگویی با ایدئولوژی مردسالاری در *شاهنامه* برقرار کرده است. وی با به‌کارگیری ساختار زبان‌شناختی نقیضه‌آمیز، ضمن مقابله با ساختار زبانی نشان‌دار، منفعل و انتساب صفات منفی به زنان *شاهنامه*، با محوری‌کردن نقش تهمینه و دیگر زنان در داستان خود، تغییر در زاویهٔ دید روایت و استفاده از زبان زنانه

(جمله‌های کوتاه و عاطفی، نفرین و دعا، جزئی‌نگری و دقّت در مشاهدات، عواطف مادرانه و...)، موضع‌گیری ایدئولوژیک خویش را به نمایش گذاشته، از این طریق صداهای مسکوت و به فراموشی سپردهٔ زنان در لایه‌های زمان را منعکس می‌کند. *قصهٔ تهمینه* هرچند نتوانسته‌است به‌طور کامل از سیطرهٔ جامعهٔ مردسالار بیرون بیاید، داستانی است مبتنی بر آرمان‌های زنانه که نویسنده می‌کوشد با به چالش کشیدن گفتمان‌های اجتماعی مردسالار، نظم جامعه‌شناختی *شاهنامه* را نقض کند. محمّدعلی در راستای این هدف، تلاش تهمینه را برای کسب عزّت و احترام، اقدامی در جهت بازیابی هویّت زنانه معرفی می‌کند. توجه به استقلال اقتصادی زنان، یکی از راهکارهایی است که محمّدعلی برای مقابله با مردسالاری در پیش می‌گیرد؛ از این رو شخصیت زن داستان در مشاغل گوناگون حضور می‌یابد و حتّی اقدام به سرمایه‌گذاری می‌کند. صاحب‌اندیشه نشان دادن زنان، گام دیگری برای نقد تفکّر مردسالارانه در این رمان برداشته است. همچنین نویسنده به انتقاد از کالای جنسی بودن زنان و دیگری پنداشتن آنان پرداخته‌است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۲)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- اسلامی ندوشن، محمّدعلی (۱۳۴۸)، **زنان و مردان شاهنامه**، مجلهٔ یغما، سال ۲۲، شمارهٔ ۲.
- باطنی، محمّدرضا (۱۳۷۱)، **پیرامون زبان و زبان‌شناسی**، تهران: آگاه.
- براهنی، رضا (۱۳۹۳)، **تاریخ مذکّر**، چ ۴، تهران: نگاه.
- بووار، سیمون دو (۱۳۸۰)، **جنس دوم**، جلد اول، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران: توس.
- پاک‌نهاد جبروتی، مریم (۱۳۸۱)، **فرادستی و فرودستی در زبان**، تهران: نشر نقره.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۰)، **نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربردهای آن‌ها در ادبیات فارسی**، چ ۲، تهران: کتاب آمه.
- تودودوف، تزوتان (۱۳۷۷)، **منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین**، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

- حسینی، مریم و فرانک جهان‌بخش (۱۳۸۹)، **سیمای زن در رمان‌های برگزیدهٔ محمّد محمّدعلی با تأکید بر نقد ادبی فمینیستی**، مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۳، صص ۷۹- ۹۸.

- حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، **درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی**، تهران: ناهید.

- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۵)، **نگاه عبدالعلی دستغیب به «قصهٔ تهمینه» محمّد محمّدعلی**، مجلهٔ رودکی، شمارهٔ ۱۱.

- رابینز، روت (۱۳۸۹)، **فمینیسم‌های ادبی**، ترجمهٔ احمد ابومحبوب، تهران: افراز.

- رسول‌زاده، حسین (۱۳۷۷)، **تعارض رؤیا و واقعیت**، نشریهٔ معیار، سال ۷، شمارهٔ ۲۳، صص ۲۳-۲۴.

- سارلی، ناصرقلی، بهادر باقری و شیرین صادقی (۱۳۹۸)، **بلاغت ساخت‌های نحوی نشان‌دار در اشعار نیمایی اخوان ثالث**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۲۳۳-۲۶۴.

- سجودی، فرزان (۱۳۸۲)، **نشانه‌شناسی کاربردی**، چ ۲، تهران: علم.

- سراج، علی (۱۳۹۴)، **گفتمان زنانه: روند تکوین گفتمان زنانه در آثار نویسندگان زن ایرانی**، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- سرامی، قدمعلی (۱۳۸۸)، **از رنگ گل تا رنج خار: شکل‌شناسی داستان‌های شاهنامه**، چ ۵، تهران: علمی و فرهنگی.

- سلدن، رامان (۱۳۷۲)، **راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر**، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: چاپ هما.

- سید، دیوید (۱۳۸۲)، **قرائتی نقّادانه از رمان چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی اثر جیمز جویس**، ترجمهٔ منوچهر بدیعی، تهران: روزنگار.

- فاولر، راجر (۱۳۹۰)، **زبان‌شناسی و رمان**، ترجمهٔ محمّد غفاری، چ ۱، تهران: نشر نی.

- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۹)، **شاهنامه** (براساس چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

- قاسم‌زاده، سیدعلی و سعید بزرگ بیگدلی (۱۳۹۷)، **رمان اسطوره‌ای (نقد و تحلیل جریان اسطوره‌گرایی در رمان فارسی)**، تهران: چشمه.

- قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۸)، **نقیضه در گستره نظریه‌های ادبی معاصر**، فصلنامه نقد ادبی، دوره ۲، شماره ۶، صص: ۱۲۷- ۱۴۷.

- فیلد، جان (۱۳۸۶)، **سرمایهٔ اجتماعی**، ترجمهٔ غلامرضا غفاری و حسین رمضانی، چ ۱، تهران: کویر.

- یزدانجو، پیام (۱۳۸۱)، **به‌سوی پسامدرن (پساساختارگرایی در مطالعات ادبی)**، تهران: مرکز.

- گلمرادی، صدف، حسین فقیهی و نعمت‌الله فاضلی(۱۳۹۳)، **نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های زنان در رمان قصهٔ تهمینهٔ محمّد محمّدعلی براساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو**، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱، صص ۲۳-۴۱.

- محمّدعلی، محمّد (۱۳۸۲)، **قصهٔ تهمینه**، تهران: افق.

- مقدادی، بهرام (۱۳۹۳)، **دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاطون تا به امروز**، تهران: نشر چشمه.

- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمّد نبوی. تهران: آگه.

- نامور مطلق، بهمن و منیژه کنگرانی (۱۳۹۰)، **گفت‌وگومندی در ادبیات و هنر (مجموعهٔ مقالات نقدهای ادبی- هنری)**، تهران: سخن.

-Bakhtin, Mikhail Mikhailovikh (1981), **Discourse in the Novel**, **in The Dialogic Imaganastion,** pp. 259- 422, Edited by Micheal Holquist, translated by Caryl Emarson and Micheal Holquist, Austin, Texas: univ. of Texas Press.

-_____ (1984), **Rabelais and his world**, trans, Helene Iswolsky, Bloomington: Indiana University Press.