Research Journal of Literary Schools

Volume 5. Issue 15. Fall 2021. Pages 67 to 91.

Research Paper

Writing in white ink: A study of the conjunction of Feminism and Postmodernism in Bizhan Najdi's "The day of horsepouring" based on the concept of écriture féminine

Farshid Nowrouzi Roshnavand*[1] , Mohammad Ghaffary[2]

[1] Assistant professor of English Language and Literature, University of Mazandaran, Iran
[2] Assistant professor of English Language and Literature, University of Arak, Iran

10.22080/RJLS.2022.23112.1280

Received:
February 9, 2022
Accepted:
April 10, 2022
Available online:
May 29, 2022

Keywords:
"The Day of Horsepouring," Postmodernism, Feminism, écriture féminine, Hélène Cixous

Abstract

Over the past decades, the feminist movement has been a point of controversy, especially in the fields of literary creation and criticism. One of the most prominent feminist literary critics is Hélène Cixous, who is mostly famous for her postmodern concept of écriture feminine. The present article first elaborates on four main features of Cixousian feminist postmodernism and écriture feminine: deviations from logical norms, poeticality and defamiliarization, anti-representationalism, and other-consciousness. The results of the study show that contrary to common misconceptions, écriture féminine is not exclusive to the works of female writers and that the works of creative male writers. Then, Bijan Najdi's short story "The Day of Horsepouring" will be analyzed in the light of the similarities between feminism and postmodernism. This story has been chosen because it is unique in terms of form, narrative structure, content, and postmodern themes, which can be interpreted based on postmodern feminism. The results also demonstrate that Najdi's unconventional and creative writing style can be considered as a prime example of écriture feminine in contemporary Persian literature.

*Corresponding Author: Farshid Nowrouzi Roshnavand
Address: Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Iran
Email: f.nowrouzi@umz.ac.ir
Tel: 09153242567

Extended Abstract

1. Introduction

Over the past years, addressing feminism has caused a lot of controversies in both academic and social domains due to the social, political and religious implications of the question of women's rights. The situation exacerbates when feminism is juxtaposed with postmodernism or poststructuralism as the collocation "postmodernist feminism" evokes such concepts as lesbianism, hatred of men, and alienation from the society. Now, the central question is whether these speculations and allegations are valid or they stem from a fallacious understanding of postmodernist feminism.

One of the concepts closely related to "postmodernist feminism" is "écriture féminine," first introduced by Helene Cixous, the French writer and critic, in an essay called "The laugh of the Medusa." One of the most glaring fallacies regarding this theory is that the majority of Iranian scholars assume *écriture feminine* can be materialized only in the works of female writers, in works which address women's problems and issues, or in works which represent women as their heroines. This paper first introduces the main features of *écriture feminine* and then traces them in Bijan Najdi's short story "The day of housepouring". The current study also attempts to find out whether *écriture feminine* can be traced in the works of male writers like Najdi.

2. Theoretical Framework

Motherhood is one of Cixous's favorite concepts which has been frequently addressed in "The laugh of the Medusa." Cixous considers the generator of *écriture feminine* as a mother who writers in a creative and deconstructive manner. Motherhood is basically other-oriented, and pregnancy takes place only as a result of an intercourse with the male other. Thus, motherhood makes sense only if an other – i.e., the child – comes into being. According to Cixous, for a literary text to reject the phallus, it should first recognize the existences and rights of the other. This paper contends that other-consciousness, anti-representationalism, emphasis upon the unconscious, and poeticism are the main features of écriture féminine. It goes without saying that these items are all interrelated, without any clear-cut distinction between them.

3. Research Findings

The results of the study show that Najdi's short story "The day of housepouring," despite being authored by a male writer, can be said to showcase *écriture feminine* as it employs all the above-mentioned features of the style.

4. Conclusion

This paper can pave the way for the emergence of similar studies regarding the writing style of other male postmodernist Iranian writers such Houshang Golshiri, Shahriar Mandanipour, and Reza Ghassemi.

Sources:

Abdollahian, H. (2006). Poetic elements in Bijan Najdi's stories. *Humanities*, 56 & 57, 115-128. [In Persian]

Abdollahian, H., & Farahmand, F. (2012). A deconstructive criticism of two stories by Bijan Najdi. *Persian Language and Literature*, 20, 72, 53-71. [In Persian]

Aristotle. (1982). *Poetics*. Trans. James Hutton. Ed. Gordon M. Kirkwood. New York: W. W. Norton & Company.

Asadi, A. R., Razmgir, M., & Shohani, A. R. (2018). A survey of the use of conceptual metaphor theory in determining women's writing style. *Literary Research*, 15, 62, 9-32. [In Persian]

Azarnoush, A. (1996). In search of the Persian terminology of hippology. *The Book of the Academy of Persian Language and Literature*, 7, 115-125. [In Persian]

Baghinezhad, A. (2017). Bijan Najdi and innovation in language. *Persian Language and Literature*, 70, 235, 1-16. [In Persian]

Baradaran, K. (2015). *Écriture Féminine: Improvisation in the Fog*. Tehran, Rowzaneh. [In Persian]

Barekat, B. (2017). The femininity of writing: An introduction to the methodology of the relationship between language and gender. *Persian Language and Iranian Dialects*, 2, 3, 23-39. [In Persian]

Bhabha, H. K. (2004). *The location of culture*. London: Routledge.

Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa. Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1(4), 875-93.

Cixoux, H. (2019). *Three steps on the ladder of writing*. Trans. Mahan Tirmahi. Tehran: Nahid. [In Persian]

Cuddon, J. A. (2013). A *dictionary of literary terms and literary theory*. Revised by M. A. R. Habib. 5th eds. Oxford: Wiley-Blackwell.

Delbari, H., Mirzaei, H., & Mohammad Abadi, A. M. (2017). A study of gender based on feminine language in "*Kanizu*" by Moniru Ravanipor. *Literary Research*, 14, 58, 31-48. [In Persian]

Easthope, A. (2003). *The unconscious*. London: Routledge.

Fathizadeh, M. (2003). Correspondence theory. *Mind*, 13, 81-96. [In Persian]

Genette, G. (1983). *Narrative discourse: An essay in method*. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Ghaffary, M., & Nojoumian, A. A. (2012). Free indirect discourse and its significance in narrative stylistics: A comparative study of modernist and pre-modernist fiction. *Critical Language and Literary Studies*, 5, 8, 85-117. [In Persian]

Ghasemzadeh, S. A., & Aliakbari, F. (2016). "Elements of feminine writing in Sepideh Shamlu's novel "*Sorkhi-e To az Man*". *Persian Language and Literature*, 24, 80, 181-205. [In Persian]

Ghorbanpour, H., & Ashkboos Vishkaei, R. (2016). A study of the properties of feminine writing in two Persian modern novels "*Bamdad-e-*

Khomar" and "*Cheraghhara Man Khamush Mikonam*". *Literary and Rhetoric Research*, 4, 15, 71-94. [In Persian]

Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*. London: Routledge.

Humphrey, R. (1954). *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley: University of California Press.

Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press.

Khanjani, K. (2018). From Bijan Najdi, the author to Bijan Najdi, the poet. <www.asriran.com>

Leech, G. N. (1991). *A linguistic guide to English poetry*. London: Longman.

Levin, S. R. (1965). Internal and external deviation in poetry. *Word*, 21(2), 225-37.

Mahouzi, M. (1998). Horse in Persian literature and Iranian culture. *The Journal of the Faculty of Humanities of the University of Tehran*, 146 & 147, 209-235. [In Persian]

Mehraban, S., & Zeynali, M. J. (2012). The artistic language of story-poem in Bijan Najdi's works. *Contemporary Persian Literature*, 2, 1, 139-155. [In Persian]

Moramarco, F. (2018). Postmodern poetry and fiction: The connective links. Trans. Payam Yazdanjou. *Postmodern Literature: Report, Attitudes, Criticism*. Tehran: Markaz, 45-65. [In Persian]

Najdi, B. (2019). The day of horsepouring. *The Leopards Who Have Run with Me*, Tehran: Mrakaz, 21-28. [In Persian]

Nowruzi Roshnavand, F., & Ghaffary, M. (1400) Hélène Cixous's "Écriture féminine', from illusion to reality": A Critical examination of the reception of her theory in certain theoretical Persian studies. *Literary Theory and Criticism*, 6, 2. [In Persian]

Paknia, M., & Janfada, N. (2014). The tradition of women's writing: A case study of two generations of Iranian women writers "Simin Daneshvar" and "Zoya Pirzad". *Journal of Women in Culture and Arts*, 6, 1, 45-60. [In Persian]

Park, L. (2010). Opening the black box: Reconsidering needs theory through psychoanalysis and critical theory. *International Journal of Peace Studies*, 15(1), 1-27.

Payandeh, H. (2017). *The Short Story in Iran. Vol. 3: Postmodern Stories*. Tehran: Niloofar.

Plato. (1997). Republic. Trans. G. M. A. Grube and C. D. C. Reeve. John M. Cooper and D. S. Hutchinson (eds.). *Complete Works*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 971-1223.

Pournaddaf Haghi, Sh., et al. (2015). Point of view in three short stories by Bijan Najdi. *Research in Persian Language and Literature*, 39, 127-152. [In Persian]

Rabine, L. W. (1988). Écriture Féminine as metaphor. *Cultural Critique*, 9, 19-44.

Rasoulzadeh, H. (2001). The turn of point of view: The fall of the omniscient

narrator." *Karnameh*, 20, 74-78. [In Persian]

Razavi, F., & Salehinia, M. (2015). Feminine style in Tājossaltaneh's "*Memoirs*". *Adab Pazhuhi*, 31, 65-90. [In Persian]

Rostami, F. (2011). Others: A critical reading of Bijan Najdi's attitude toward human beings. *Kawoshnameh*, 12, 22, 181-208. [In Persian]

Sadeghi, S., & Abdoli, M. (2019). Horse in Persian and Russian literature. *Language Art*, 4, 2, 7-24. [In Persian]

Salimi Kouchi, I., & Shafiee, S. (2014). A comparative reading of "*I Turn off the Lights* and *Banned Booklet*" according to Gynesis theory in women's writing." *Comparative Literature Research*, 2, 2: 57-78. [In Persian]

Saraj, S. A. (2015). *Feminine discourse: The process of the formation of feminine discourse in the works of Iranian female writers*. Tehran: Roshangaran & Women's Studies.

Sedighii, A. (2009). Ambiguity in Bijan Najdi's stories. *Research in Persian Language and Literature*, 12, 143-160. [In Persian]

Shklovsky, V. (2017). Art as Technique. Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.). *Literary Theory: An Anthology*. 3rd eds. Chichester: Wiley-Blackwell. 8-14.

Taheri, Q. (2009). Feminine language and writing: Reality or illusion? *Persian Language and Literature*, 42, 87-107. [In Persian]

Tajerian, A. (2007). A feminist criticism of Bijan Najdi's stories. *Literary Text Research*, 11, 31, 7-23. [In Persian]

Tashakori, M., et al. (2016). An analysis of narrative structure in Bijan Najdi's stories in the light of modernist poetics. *Persian Language and Literature*, 20, 70, 143-168. [In Persian]

Tavassoli, A., & Rezaei Dashtarzhaneh, M. (2019). A study of the relationship between horse and fairies, fertility, demons, magic, and death in prose and poetic epics and folklore. *Culture and Folk Literature*, 7, 30, 51-73. [In Persian]

پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی
Research Journal of Literary Schools
دوره ۵. شماره ۱۵. پاییز ۱۴۰۰. صفحات ۶۷ تا ۹۱.

علمی

نوشتن با جوهر سپید: بررسی پیوند فمینیسم و پسامدرنیسم در داستان «روز اسبریزی» اثر بیژن نجدی برمبنای مفهوم نوشتار زنانه

فرشید نوروزی روشناوند[1*]، محمد غفاری [2]

[1] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه مازندران
[2] استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اراک

10.22080/RJLS.2022.23112.1280

تاریخ دریافت:
۱۶ اسفند ۱۴۰۰
تاریخ پذیرش:
۱۵ فروردین ۱۴۰۱
تاریخ انتشار:
۸ خرداد ۱۴۰۱

چکیده

در چند دهه‌ی اخیر، جنبش فمینیسم محل مناقشه‌های گوناگون بوده است، از جمله در ساحت آفرینش و نقد آثار ادبی. یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان فمینیسم در ادبیات اِلِن سیکسو است که غالباً او را به مفهوم پسامدرنیستیِ «نوشتار زنانه» می‌شناسند. جستار حاضر ابتدا به شرح چهار ویژگی اصلی فمینیسمِ پسامدرنیستی سیکسو و مفهوم نوشتار زنانه می‌پردازد که عبارت‌اند از منطق‌گریزی، شعرگونگی و آشنایی‌زدایی، محاکات‌ستیزی و دیگری‌آگاهی. نگارندگان نشان می‌دهند که برخلاف برخی برداشت‌های نادرست رایج، نوشتار زنانه فقط به آثار نویسندگان زن منحصر نمی‌شود، بلکه آثار نویسندگان مرد خلاق نیز ممکن است محمل مناسبی برای تحقق نوشتار زنانه باشند. سپس، داستان کوتاه «روز اسبریزی» اثر بیژن نجدی درچارچوب این پیوند فمینیسم و پسامدرنیسم تحلیل می‌شود. داستان کوتاه «روز اسبریزی» اثر بیژن نجدی از این جهت برای تحلیل انتخاب شده است که اولاً هم به‌لحاظ فرم و ساختار روایت و هم به‌لحاظ موضوع و محتوا، داستانی پیش‌رو و منحصربه‌فرد محسوب می‌شود و ثانیاً مضمون‌های بدیعی در این داستانِ پسامدرن یافت می‌شوند که در پژوهش‌های قبلی به آن‌ها اشاره‌ای نشده است، حال آنکه در چارچوب فمینیسمِ پسامدرنیستی می‌توان آن‌ها را شناسایی، توصیف و تحلیل کرد. نتیجه‌ی حاصل از این پژوهش آن است که می‌توان متن نجدی را به‌سبب سبک نامتعارف، خلاقانه و منحصربه‌فردش که ناشی از عناصر برشمرده است، یکی از نمونه‌های بارز نوشتار زنانه در ادبیات داستانی معاصر ایران به‌شمار آورد.

کلیدواژه ها:
«روز اسبریزی»؛ فمینیسم؛ پسامدرنیسم؛ نوشتار زنانه؛ الن سیکسو.

* **نویسنده مسئول:** فرشید نوروزی روشناوند
آدرس: استادیار ادبیات انگلیسی، گروه زبان انگلیسی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
ایمیل: f.nowrouzi@umz.ac.ir
تلفن: ۰۹۱۵۳۲۴۲۵۶۷

۱ مقدمه

در سال‌های اخیر، به‌سبب حساسیت‌های اجتماعی، سیاسی و مذهبی به موضوع حقوق زنان، پرداختن به مسائل فمینیستی در فضای دانشگاهی و عمومی جامعه‌ی ما گاه موضوعی بحث‌برانگیز بوده است. این وضع هنگامی تشدید می‌شود که اصطلاح «فمینیسم» (= زن‌باوری) در کنار «پسامدرنیسم» یا «پساساختارنگری» جای می‌گیرد؛ درواقع، ترکیب این دو ـ «فمینیسمِ پسامدرنیستی» ـ مفهوم‌هایی چون افراط‌گری، مردستیزی، جامعه‌گریزی و هم‌جنس‌خواهی زنان را به ذهن بسیاری از افراد متبادر می‌کند (برای مثال، ر.ک. طاهری، ۱۳۸۸). اما مسأله این است که این ظن چقدر درست و چقدر ناشی از فهم نادرست فمینیسم (به‌ویژه فمینیسم پسامدرنیستی) است. یکی از مفهوم‌هایی که در سال‌های اخیر در کتاب‌ها و جستارهای ادب‌پژوهان بسیار واکاوی شده نظریه‌ی «نوشتار زنانه» است. بحث‌های گوناگون درباره‌ی این نظریه آن را به یکی از برجسته‌ترین مسأله‌های فمینیسم پسامدرنیستی تبدیل کرده‌اند. این نظریه را نخستین بار الن سیکسو (زاده‌ی ۱۹۳۷)، نویسنده و ناقد فرانسوی، در سال ۱۹۷۵ در جستاری به نام «خنده‌ی مدوسا» معرفی کرد. جستار سیکسو که به‌زعم بسیاری از منتقدان به‌علت ساختار و سبک نگارش بدیعش جستار به معنای متعارف آن محسوب نمی‌شود، در مدت کوتاهی توجه ناقدان اروپایی و سپس امریکایی را به خود جلب و مسائل تازه‌ای در زمینه‌ی فمینیسم مطرح کرد. یک بررسی ساده به زبان فرانسه یا انگلیسی در جست‌وجوگرهای اینترنتی نشان می‌دهد که نظریه‌ی نوشتار زنانه‌ی سیکسو یکی از پربحث‌ترین نظریه‌های فمینیستیِ ادبیات در دوران معاصر بوده است و نقدهای فراوانی در تأیید یا رد آن عرضه شده‌اند.

آن‌چه نویسندگان جستار حاضر را بر آن داشت تا به موضوع نوشتار زنانه در داستان «روز اسبریزی» اثر بیژن نجدی بپردازند مغفول‌ماندن این نظریه در فضای دانشگاهی ایران و بررسی‌نشدن آثار نویسندگانی چون نجدی از این منظر است. با کندوکاوی مختصر در کتاب‌ها و مقاله‌هایی که به زبان فارسی درباره‌ی زبان و گفتمان زنانه منتشر شده‌اند درمی‌یابیم که به‌جز یک مقاله با عنوان «زنانگی نوشتار: دیباچه‌ای بر روش‌شناسی نسبت زبان و جنسیت» اثر بهزاد برکت (۱۳۹۶)، هیچ نوشته‌ی دیگری به‌طور خاص به آرای سیکسو درباره‌ی نوشتار زنانه نپرداخته است. دیگر آثار منتشرشده در این زمینه بیشتر تحلیل‌هایی زبان‌شناسانه از مفهوم «زنانه‌نویسی» با تکیه بر نظریه‌های مایکل هلیدی و جورج لِیکاف‌اند که با نظریه‌ی سیکسو درباره‌ی نوشتار زنانه فاصله‌ی بسیار دارند (محض نمونه، ر.ک. سراج، ۱۳۹۴؛ اسدی و دیگران، ۱۳۹۷). شاید یکی از دلایل مطرح‌نبودن ایده‌ی سیکسو در فضای دانشگاهی ایران، به‌ویژه نزد پژوهشگران حوزه‌ی ادبیات فارسی، این باشد که جستار مهم «خنده‌ی مدوسا» هنوز به زبان فارسی ترجمه نشده است. در نتیجه، محققان فارسی‌زبانی که با زبان‌های فرانسوی یا انگلیسی آشنا نیستند غالباً ناچار بوده‌اند که نظریه‌ی سیکسو را به‌واسطه‌ی منبع‌های دست‌دوم دریافت کنند و از تجربه‌ی خوانش مستقیم متن جستار او محروم بمانند. به این ترتیب، در تحلیل‌های زنانه‌نویسی در آثار ادبی فارسی اثر چندانی از دیدگاه سیکسو به‌چشم نمی‌خورد؛ همان ارجاع‌های اندک به ایده‌های سیکسو نیز گاه با کژفهمی‌های اساسی توأم شده‌اند (ر.ک. نوروزی روشناوند و غفاری، ۱۴۰۰).

یکی از بارزترین کژفهمی‌ها از نظریه‌ی سیکسو این است که اکثر محققان فارسی‌زبان تصور می‌کنند نوشتار زنانه فقط در آثار نویسندگان زن ممکن است محقق شود یا اینکه نوشتار زنانه منحصر به آثاری است که مسائل و مشکل‌های زنان را به تصویر می‌کشند و از همین رو، قهرمانان آن‌ها زنان‌اند (برای نمونه، ر.ک. طاهری، ۱۳۸۸ و قاسم‌زاده و علی‌اکبری، ۱۳۹۵)، حال آنکه از فحوای کلام خود سیکسو به‌هیچ‌وجه نمی‌توان چنین چیزی برداشت کرد. علت کژفهمی این گروه از پژوهشگران غفلت ایشان از

یکی از بنیادی‌ترین اصول فمینیسمِ پسامدرنیستی است، یعنی تباین «جنس» و «جنسیت»: جنس هر فرد با ساختار جسمی و بیولوژیک او تعین می‌یابد؛ در مقابل، جنسیت افراد برساخته‌ی گفتمان‌های غالب جامعه و قراردادهای اجتماعی و فرهنگی است (برکت، ۱۳۹۶: ۲۵-۲۴). به همین سبب، جنسیت مفهومی تغییرپذیر و پویاست و براساس ایدئولوژی‌های غالب جامعه در هر دوره‌ی تاریخی و شرایط زمانی و مکانی آن‌ها بازتعریف می‌شود. به عبارت دیگر، برآیند نیازها و توقع‌های جامعه است که به تصور ما از مردانگی و زنانگی شکل می‌دهد. درواقع، جنسیت پیوستار یا طیفی است که مفهوم‌های «مردانه» و «زنانه» دو قطب آن هستند و به همین علت، بعضی هویت‌ها یا رفتارها در جامعه ممکن است مردانه‌تر یا زنانه‌تر تلقی شوند (برکت، ۱۳۹۶: ۲۵). این نکته را به مفهوم نوشتار نیز می‌توان اطلاق کرد، از این جهت که زنانه‌نویسی به‌هیچ‌روی منحصر به نویسندگان مؤنث یا معطوف به شخصیت‌های داستانی مؤنث نیست. به همین دلیل، سیکسو هنگام معرفی نمونه‌های اعلای نوشتار زنانه، صرفاً به آثار نویسندگان زنی چون سیدونی-گابریل کولِت و مارگریت دوراس اکتفا نمی‌کند (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۷۹)، زیرا به‌زعم او نویسندگان مذکری مانند جیمز جویس، ژان ژونه، فرانتس کافکا و آرتور رَمبو نیز نمونه‌های کامل و بی‌نظیر زنانه‌نویسی به‌شمار می‌روند (سیکسو، ۱۳۹۸: ۹، ۷۹، ۱۲۳ و ۱۳۰).

پیش از این، محققان ایرانی، زبان و گفتمان زنانه را در آثار نویسندگان زنی چون تاج‌السلطنه، سیمین دانشور، منیرو روانی‌پور و زویا پیرزاد بررسی کرده‌اند (پاک‌نیا و جانفدا، ۱۳۹۳؛ سلیمی کوچی و شفیعی، ۱۳۹۳؛ رضوی و صالحی‌نیا، ۱۳۹۴؛ قربانپور و اشکبوس ویشکایی، ۱۳۹۵؛ دلبری و میرزایی و عرب‌پور محمدآبادی، ۱۳۹۶)، اما از قرار معلوم هیچ تحقیقی درباره‌ی «زنانه»نویسی نویسندگان مرد به‌ویژه با استفاده از نظریه‌ی سیکسو وجود ندارد. این مقاله بر آن است که پس از معرفی آرای سیکسو درباره‌ی نوشتار زنانه، داستان کوتاه «روز اسبریزی» اثر بیژن نجدی را با تکیه بر عناصر مطرح‌شده در جستار «خنده‌ی مدوسا»ی سیکسو تحلیل کند. به این ترتیب، هدف اولیه‌ی پژوهش حاضر بازشناسی عناصر زنانه‌نویسی در نظریه‌ی سیکسو است و هدف دوم بررسی این نکته است که آیا در آثار نویسندگان مرد فارسی‌زبانی مانند بیژن نجدی نیز می‌توان ردی از نوشتار زنانه به تعریف سیکسو یافت و اگر چنین است، این نوع نوشتار از نظر ساختار و سبک چگونه در آن متون محقق شده.

بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) یکی از داستان‌نویسان ایرانی پیش‌رو اما کم‌کار در دوران بعد از انقلاب اسلامی به‌شمار می‌رود که در زمان حیاتش چنان‌که باید شناخته نشد. شاید مهم‌ترین دلیل آن این باشد که بیشتر آثار او پس از درگذشتش منتشر شدند. سبک بدیع و منحصربه‌فرد داستان‌های او که با ادبیات داستانی مدرنیستی غربی پهلو می‌زنند، از آن زمان تاکنون توجه پژوهندگان بسیاری را به خود جلب کرده است که در مقاله‌ها و پایان‌نامه‌های خود ابعاد گوناگون این داستان‌ها را بررسی کرده‌اند. از بارزترین ویژگی‌های سبک او می‌توان به شاعرانگی نثر، گشودگی و گسستگی روایت و شخصیت‌های نامعمول اشاره کرد. شاید رویکردهای پساساختارنگر نقد ادبیات بهتر از رویکردهای دیگر بتوانند حق مطلب را درباره‌ی روایت‌هایی با این ویژگی‌ها ادا کنند؛ با این حال، تا کنون جز در یک مقاله (عبداللهیان و فرهمند، ۱۳۹۱) این رویکرد در هیچ‌یک از پژوهش‌های صورت‌گرفته درباره‌ی داستان‌های نجدی به‌صورت مستقل به‌کار نرفته است. یکی از رویکردهای پساساختارنگر که در کشف و ایضاح جنبه‌های نامکشوف آثار نجدی بسیار مؤثر خواهد بود نقد فمینیستیِ پسامدرنیستی به‌ویژه نظریه‌ی «نوشتار زنانه‌ی» اِلِن سیکسو است.

«روز اسبریزی» اثر بیژن نجدی نخستین بار در سال ۱۳۷۳ در مجموعه‌ی یوزپلنگانی که با من دویده‌اند منتشر شد و این یگانه اثر نجدی بود که در زمان حیات خود او انتشار یافت. این داستان

کوتاه که زمان و مکان رخدادن وقایع آن دقیقاً مشخص نشده‌اند، ماجرای اسبی را بازگو می‌کند که به‌دلیل زیبایی ظاهری و پیروزشدن در مسابقه‌ی اسب‌دوانی اسب محبوب صاحب خود، قالان‌خان، است اما در اثر اتفاق‌هایی که می‌افتند به‌ناگاه به حضیض ذلت فرومی‌افتد. سوای موضوع و درون‌مایه‌ی بدیع این داستان ویژگی منحصربه‌فرد فرم این متن آن است که در بخش اعظم گفتمانِ روایتْ ماجرا از دیدگاه اسب گزارش می‌شود، نه از دیدگاه شخصیت‌های انسان. به بیان دقیق‌تر، کانون روایت مدام بین این دو گروه در گردش است. شگفت‌تر آنکه داستان در بسیاری جاها با زبانی شاعرانه و غنایی بازگو می‌شود، حال آنکه شاعرانگی معمولاً با ذهن و تخیل انسان‌ها تداعی می‌شود. داستان کوتاه «روز اسبریزی» اثر بیژن نجدی از این جهت برای تحلیل در مقاله‌ی حاضر انتخاب شده است که اولاً هم به‌لحاظ فرم و ساختار روایت و هم به‌لحاظ موضوع و محتوا داستانی پیش‌رو، خلاقانه و منحصربه‌فرد محسوب می‌شود و ثانیاً، همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، مضمون‌های بدیعی در این داستانِ متمایل به سبک «پسامدرن» یافت می‌شوند که در پژوهش‌های قبلی به آن‌ها اشاره‌ای نشده است، حال آنکه با رویکرد فمینیسمِ «پسامدرنیستی» از نوع سیکسویی می‌توان آن‌ها را شناسایی، توصیف و تحلیل کرد. اهمیت چنین پژوهشی این است که تا کنون آثار نویسندگان ایرانی از این دیدگاه واکاوی نشده‌اند و با اتخاذ رویکرد سیکسویی می‌توان امکان‌های بالقوه‌ی محتوایی و فرمی این آثار را بیش از پیش آشکار و معرفی کرد.

پیش از این، بیژن نجدی و داستان‌های او موضوع پژوهش‌های متعددی در ادبیات فارسی معاصر از دیدگاه‌های گوناگون بوده‌اند. در این بخش، چند پژوهش که قرابت بیشتری با موضوع پژوهش حاضر داشته‌اند به اجمال معرفی و بررسی می‌شوند. پژوهش حمید عبداللهیان (۱۳۸۵)، با رویکرد بلاغت سنتی، شگردهای شعری به‌کاررفته در داستان‌های نجدی را شناسایی می‌کند و در سه دسته‌ی عاطفه، تخیل و زبان و اسلوب بیان جای می‌دهد که در تعریف‌های سنتی، در کنار موسیقی، عناصر شعر انگاشته شده‌اند. صدیقه مهربان و محمدجواد زینعلی (۱۳۹۱) با رویکرد بلاغت سنتی و کمی چاشنی نظریه‌ی «آشنایی‌زدایی» آثار داستانی نجدی را در گونه‌ی «داستان-شعر» یا داستان‌های شاعرانه قرار می‌دهند و مانند عبداللهیان (۱۳۸۵)، به شناسایی و دسته‌بندی صرف صناعت‌های بدیعی و معنوی داستان‌های نجدی اکتفا می‌کنند.

الماس تاجریان (۱۳۸۶) یگانه خوانش فمینیستی از آثار داستانی نجدی را عرضه کرده است. مؤلف در نقد کلی خود به نظریه یا نظریه‌پردازی مشخص اشاره نمی‌کند، بلکه بر پایه‌ی اصول نقد فمینیستی کلاسیک به نحوه‌ی بازنمایی شخصیت‌های زن در ده داستان برگزیده از داستان‌های کامل نجدی می‌پردازد. «روز اسبریزی» یکی از داستان‌هایی است که در این مقاله به‌اختصار بررسی شده. به‌عقیده‌ی تاجریان، آسیه، تنها شخصیت مؤنث داستان، مطابق با تصویرهای قالبی موجود درباره‌ی زنان در آثار نویسندگان مرد جوامع مردسالار، شخصیتی «بی‌فکر، احساساتی، مهربان ویران‌گر و ناتوان» معرفی شده است (تاجریان، ۱۳۸۶: ۱۲)، به‌حدی که از نیمه‌ی داستان به بعد به حاشیه می‌رود و کلاً فراموش می‌شود. مؤلف درباره‌ی این داستان به ذکر همین نکته اکتفا می‌کند و، در پایان، از تحقیق خود نتیجه می‌گیرد که «شخصیت‌های زن در آثار نجدی بیشتر اشخاصی [= شخصیت‌هایی] فرعی [...] هستند [... و] ویژگی آن‌ها بیشتر ایستایی است و گاه پویایی [...]. بیشتر آن‌ها اشخاصی ساده و کلیشه‌ای هستند» (همان: ۲۱). بی‌گمان، نمی‌توان با تحلیلی کلی و گذرا و با تکیه بر مفهوم‌های نقد سنتی داستان، از قبیل شخصیت‌های ساده و جامع یا ایستا و پویا، داستان‌های چندلایه‌ی نجدی و شخصیت‌های مؤنث پیچیده‌ی آن‌ها را به این فرمول کلی و ساده‌انگارانه فروکاست. با تحلیل و تفسیر دقیق متن این داستان‌ها بر اساس نظریه‌های جدیدتر و جدی‌تر نقد فمینیستی، می‌توان نشان داد

که بسیاری از شخصیت‌های زن در آثار نجدی از کلیشه‌های رایج ادبیات مردانه و همچنین، کلیشه‌های نقد فمینیستیِ کلاسیک فراتر می‌روند. نمونه‌ی بارز آن همین شخصیت آسیه در «روز اسبریزی» است.

حمید عبداللهیان و فرنوش فرهمند (۱۳۹۱) داستان «روز اسبریزی» را برمبنای چند مفهوم مقدماتی در نظریه‌ی ساخت‌گشاییِ ژاک دریدا، یا به تعبیر ایشان «شالوده‌شکنی» واکاوی و تقابل‌های دوجزئی موجود در ساختار درون‌مایه‌ی متن داستان، یعنی انسان/ حیوان و اسارت/ آزادی را واژگون می‌کنند تا از این طریق تناقض‌های مضمونی اثر را برملا سازند. نتیجه‌ی پژوهش مذکور این است که درنهایت در این متن هیچ‌یک از دو جزء این تقابل‌ها سویه‌ی برتر در نظر گرفته نمی‌شود. این پژوهش یکی از معدود تحلیل‌های پسامدرنیستی از داستان مذکور و در کل آثار نجدی است و ممکن است در درک بهتر ساختار و درون‌مایه‌ی داستان نجدی مفید باشد.

شیوا پورنداف حقی و دیگران (۱۳۹۴) عنصر زاویه‌ی دید را در سه داستان کوتاه نجدی وامی‌کاوند که عبارت‌اند از «استخری پر از کابوس»، «روز اسبریزی» و «دوباره از همان خیابان‌ها». در تحلیل هر داستان، گاه نکته‌های مفید و روشنگری به‌چشم می‌آیند، اما در این مقاله گزاره‌های متناقض یا مبهم نیز کم نیستند. به‌نظر می‌رسد که مؤلفان در تعریف زاویه‌ی دید نیز به راه خطا رفته‌اند، چون تعریف ایشان نه با مفهوم سنتی دیدگاه روایت مطابق است و نه با مفهوم کانونی‌سازی در روایت‌شناسی (ر.ک. ۱۳۱). هنگام بحث درباره‌ی داستان «روز اسبریزی»، مؤلفان ادعا می‌کنند که زاویه‌ی دید به‌تناوب از اول‌شخص به سوم‌شخص «نامحدود» و برعکس تغییر می‌کند (پورنداف حقی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۴۱). احتمالاً، منظور ایشان از «سوم‌شخص نامحدود» روایتگرِ دانای کل است که البته در مورد داستان نجدی درست نیست. اگر بخواهیم از اصطلاح‌های نقد سنتی استفاده کنیم، باید بگوییم که دیدگاه روایت از اول‌شخص به سوم‌شخصِ عینی یا نمایشی و برعکس تغییر می‌کند؛ زیرا روایت‌گر سوم‌شخص این داستان، گرچه مانند تمام روایت‌گرهای سوم‌شخص قاعدتاً دانای کل است، هیچ‌گاه وارد ذهن شخصیت‌ها نمی‌شود، بلکه مانند دوربین فیلم‌برداری صرفاً نمود بیرونی آنان را ثبت می‌کند، بی‌آنکه داوری یا تحلیل شخصی خود یا فرآیندهای ذهنی و درونی شخصیت‌ها را به گزارش خود بیفزاید.

مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که آثار نجدی تا کنون از دیدگاه نظریه‌ی فمینیستیِ سیکسو یا نظریه‌های دیگرِ نقد فمینیستیِ پسامدرنیستی واکاوی نشده‌اند. بر این اساس، تحقیق حاضر، با روش کیفی و بر اساس تحلیل محتوا، ابتدا شرح مختصری از ایده‌ی نوشتار زنانه، چنان‌که مطمح نظر سیکسوست، به‌دست می‌دهد؛ سپس، با استفاده از این چارچوب نظری، ساختار و سبک داستان «روز اسبریزی» نجدی را تحلیل می‌کند تا نشان دهد که نوشتار زنانه نه‌فقط منحصر به آثار نویسندگان زن نیست، بلکه اگر این نظریه در نقد آثار نویسندگان مردِ فارسی‌زبانِ خلاق به‌کار رود، میزان خلاقیت ایشان و درون‌مایه‌ی آثارشان بهتر تبیین خواهد شد.

۲ مبانی نظری

سیکسو نظریه‌پردازی پسامدرنیستی است. به‌گواه بسیاری از شارحان، آرای او متأثر از جهان‌بینی ساخت‌گشایانه‌ی دریدا و روان‌کاوی ژاک لکان بوده است (رابین، ۱۹۸۸: ۲۷). نظریه‌ی نوشتار زنانه او نیز در دل همین فضای گفتمانی نضج گرفته است. از جهتی، نگرش سیکسو به مسأله‌ی نوشتار یادآور اندیشه‌ی میشل فوکو است، چراکه سیکسو نوشتار را بازتاب قدرت گفتمان غالب در ساختار متصلب سیاسی‌اجتماعی می‌داند و در نتیجه، می‌کوشد آن را از یوغ نظام مردسالار برهاند. نظریه‌ی نوشتار زنانه به‌طور ضمنی تا حدی ناظر به چگونگی شکل‌گیری کانون آثار ادبی مرجع به‌منزله‌ی نوعی کنش گفتمانی مردسالارانه نیز هست. به بیان دیگر، یکی

از دغدغه‌های سیکسو این است که چگونه نویسندگان زن در طول تاریخ در ساختار سلسله‌مراتبیِ قدرت مردسالار به حاشیه رانده شده و نادیده گرفته شده‌اند. از همین رو، سیکسو نیز به طریق اولی نویسندگان زن را مخاطب قرار می‌دهد و از آنان می‌خواهد با استحصال این آگاهی تاریخی از رعایت هنجارها و قراردادهای مردسالارانه و زن‌ستیزانه‌ی ادبیات استنکاف کنند (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۷۶-۸۷۸). حال این پرسش پیش می‌آید که نوشتار مردانه/ مردسالار چیست و چگونه می‌توان مردسالارانگی نوشتار را به کمترین میزان رساند یا به‌تمامی زدود. نوشتار مردانه/ مردسالار نوشتاری است که مطابق گفتمان غالب به توجیه‌کردن و طبیعی جلوه‌دادن ساختار قدرت و ایدئولوژی حاکم بپردازد که در آن زنان عموماً جایگاه محوری نداشته‌اند. این فرآیند توجیه‌گری یا طبیعی‌سازی را لزوماً مردان محقق نمی‌کنند، بلکه گاه حتی خود زنان، آگاهانه یا ناآگاهانه، آن را تأیید و تشدید و تبلیغ می‌کنند. سیکسو برای ساخت‌گشایی و بازسازی نوشتار به بدن و بدن‌آگاهی زنان توسل می‌جوید و آن را وسیله‌ی فرارفتن از مفهوم‌های زن‌ستیزانه‌ای چون قضیب‌محوری و اختگی در روان‌کاویِ زیگموند فروید می‌داند (همان: ۸۸۰). به تعبیر لکان، ساختار قدرت «قضیب‌محور» است، به این معنا که هویت همه‌چیز بر حسب وجود یا فقدان قضیب، نماد چیرگی و یکپارچگی، تعریف می‌شود (هومر، ۲۰۰۵: ۹۸-۹۹). نوشتار از نظر سیکسو مقوله‌ای گفتمانی است، از این جهت که اگر ساختار قدرت مؤید و مروج مردسالاری است، ساختار نوشتار نیز منبعث از همین گفتمان و مطابق با آن خواهد بود. بنابراین، در جامعه‌ای مردسالار و قضیب‌محور، متون ادبی نیز «مردانه» و قضیب‌محورخواهند بود.

اکنون، پرسش دیگری که به ذهن ما متبادر می‌شود این است که فرم آثار ادبی چگونه ممکن است قضیب‌محور باشند. سیکسو به‌سیاق نویسندگان پسامدرنیست و با بازی‌کردن با مفهوم اختگی، یکی از مفهوم‌های اساسی روان‌کاوی فروید و لکان، به این پرسش پاسخ می‌دهد (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۸۴). یکی از ویژگی‌های بارز آثار هنری پسامدرنیستی، «نقیضه‌پردازی» است، تکراری توأم با تفاوت: فرآیندی که طی آن متنی از زمینه‌ی تاریخی و فرهنگی آن جدا می‌شود و در زمینه‌ای تازه قرار می‌گیرد، به‌نحوی که نظام ارزشی آن به‌طرزی کنایی واژگون و فاصله‌ای انتقادی میان متن اولیه و نقیضه‌ی آن ایجاد شود (هاچن، ۲۰۰۰: ۲۳). هومی کِی. بابا، متفکر هندی‌تبار و یکی از برجسته‌ترین چهره‌های نظریه‌ی پسااستعمار، تعبیر مشابهی از رابطه‌ی استعمارگر و استعمارشده به‌دست می‌دهد و با طرح مفهوم «تقلید»، از آن به یکی از راه‌های مقاومت در برابر گفتمان مسلط تعبیر می‌کند. تقلید، از دید بابا، نه کنش‌پذیریِ منفعلانه بلکه نوعی فعالیتِ براندازانه است که در لوای محاکات به عمل خود مشروعیت می‌بخشد تا با کمترین هزینه قدرت را به چالش بکشد. به سخن دیگر، تقلید همواره با تغییر و تعدیل و تحریف همراه است، زیرا سوژه‌ی تقلیدگر از مرزهای تعیین‌شده فراتر می‌رود و حاصل با آنچه استعمارگر توقع دارد متفاوت است (بابا، ۲۰۰۴: ۱۲۳-۱۲۲). سیکسو نیز برای مواجهه با قدرت روشی مشابه در پیش می‌گیرد و ظاهراً نظریه‌ی اختگی فروید و لکان را می‌پذیرد که دلالت بر مرکزیت قضیب و نقصان زنان دارد. حال باید پرسید سیکسوی فمینیستِ اکتیویست، چگونه چنین ایده‌ی ضدزنی را برمی‌تابد. پاسخ این پرسش را باید در زیربنای فکری نقیضه‌پردازیِ پسامدرنیستی سراغ گرفت که در آن سوژه‌ی پسامدرن برای مقابله با قدرت به استتاری راهبردی دست می‌زند و با توسل به مفهوم‌های متعارف گفتمان قدرت، بی‌پایه‌بودن آن‌ها را برملا می‌کند. سیکسو دوری زنان از مرکز قدرت (= قضیب) و استقرار آنان در حاشیه‌ی ساحت نمادین به سبب اختگی را به‌صورت کنایی موهبتی برای ایشان می‌انگارد، چون به‌زعم او این حاشیه‌نشینی به زنان امکان می‌دهد که با کمترین هزینه از ساختارِ به‌ظاهر متصلبِ قدرت خارج شوند و گفتمانی جدید

بسازند. با این وصف، سیکسو اختگی زنان را تصدیق می‌کند، اما هوشمندانه آن را به سلاحی علیه خود گفتمان قدرت بدل می‌کند (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۸۴). چنان‌که از جستار «خنده‌ی مدوسا» برداشت می‌شود، از دید سیکسو و هم‌فکرانش، فرم در متون قضیب‌محور مبتنی بر هنجارهای ادبیات است، از قراردادهای پذیرفته‌شده‌ی نوشته و نانوشته پیروی می‌کند، در قالبی معین ریخته می‌شود و خوانشی کمابیش پیش‌بینی‌پذیر می‌طلبد. بنابراین، اگر غرض از نوشتن براندازی مردسالاری در فرم نوشتار و فرآیند آفرینش ادبی است، نویسنده‌ی زن می‌باید از قواعد مرسوم و قراردادهای سنتی ادبی-فرهنگی بپرهیزد (همان: ۸۸۱).

یکی از مفاهیم مورد علاقه‌ی سیکسو مادری و مادرانگی است که به‌کرات در «خنده‌ی مدوسا» به آن اشاره شده. سیکسو نوشتار زنانه را مادری می‌انگارد که خلاقانه و ساخت‌گشایانه با «جوهر سپید» که همانا شیر و شیره‌ی وجود اوست، قلم می‌زند (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۸۱). مادری، در حکم واقعیتی فیزیکی، عمیقاً دیگری‌محور است: لقاح به‌واسطه‌ی دیگریِ مذکر محقق می‌شود و نفس مادری به‌واسطه‌ی وجود فرزند. سیکسو این ویژگی را به نوشتار زنانه نیز که نمود استعاری مادری است، اطلاق می‌کند. متن ادبی هنگامی می‌تواند حاکمیت «قضیب» را بی‌اثر کند که ابتدا دیگری را به رسمیت بشناسد. به‌زعم نگارندگان جستار حاضر، این دیگری‌آگاهی در کنار سه ویژگی دیگر ـ یعنی نفوذ ناخودآگاه در نوشتار و بی‌اعتبارشدن علیت، شاعرانگی و آشنایی‌زدایی و محاکات‌ستیزی ـ چارچوب اولیه و البته ناقطعی، نوشتار زنانه را تشکیل می‌دهد که هدف اصلی آن براندازی ساختار بازنمایانه‌ی قدرت و ایجاد فضایی برای برقراری گفت‌وگویی از موضع برابر با دیگری است. البته، همین‌جا باید به این نکته اذعان کرد که این ویژگی‌های چهارگانه مفهوم‌هایی درهم‌تنیده و کاملاً مرتبط‌اند و به‌نوعی می‌توان آن‌ها را مکمل یکدیگر در نظر گرفت. در ادامه، هریک از این عناصر را جداگانه و به‌اختصار معرفی می‌کنیم.

۲،۱ نفوذ ناخودآگاه و بی‌اعتباری علیت

از دیدگاه فروید، ضمیر ناخودآگاه چهار ویژگی اساسی دارد: ۱) امیال متناقض و متخالف ممکن است هم‌زمان در آن فعال باشند؛ ۲) نیروهای موجود در آن سیال و زنده‌اند و می‌توانند در فرآیندهایی فعال و خلاق به نیروهای جدید و مرکب تبدیل شوند؛ ۳) فرآیندهای ناخودآگاه زمان‌مند نیستند و به‌عبارتی، در ضمیر ناخودآگاه زمان موضوعیت ندارد؛ و ۴) واقعیت بیرونی در ضمیر ناخودآگاه غایب است و جای خود را به رؤیاپردازی و بیان امیال سرکوب‌شده می‌دهد (ایست‌هوپ، ۲۰۰۳: ۳۶). برآیند این چهار ویژگی سرشت آشوب‌گون، قاعده‌گریز و سیال ضمیر ناخودآگاه است که در چارچوب نظام متعارف طبیعت-قدرت نمی‌گنجد و مدام ساختاری نو و در حال صَیرورت برمی‌سازد. این دقیقاً همان چیزی است که سیکسو در پی تحقق آن در نوشتار است. او ناخودآگاه را می‌ستاید، زیرا هیچ دو ناخودآگاهی یکسان نیستند و این یعنی نفی قاعده‌پذیری و تعمیم‌پذیری: ضمیر ناخودآگاه در مرزبندی‌ها و تقسیم‌بندی‌های شناخته‌شده نمی‌گنجد، «جهان‌شمول» است و در برابر فشار بایدها و نبایدهای عرف «تسخیرناپذیر» باقی می‌ماند (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۷۷-۸۷۶ و ۸۸۹).

۲،۲ شاعرانگی و آشنایی‌زدایی

از زمان ارسطو تا کنون، متفکران و ادیبان بی‌شماری از چشم‌اندازهای مختلف به مسأله‌ی سرشت و کارکرد شعر (غنایی) پرداخته‌اند و بیشتر آنان درباره‌ی این نکته اتفاق نظر دارند که ویژگی متمایزکننده‌ی این ژانر ادبیات هنجارگریزیِ زبان آن است. هدف اصلی انحراف از معیارهای شعر جلب توجه خواننده به خود زبان است و واداشتن او به تأمل و بازاندیشی در باورهای مفروض و بدیهی‌انگاشته (لوین، ۱۹۶۵: ۲۲۵). برجسته‌سازیِ زبان به‌ویژه از نظر زبان‌شناسان مکتب پراگ و فرم‌نگرانِ روس اهمیت فراوان داشت ولی شاید مؤثرترین نظریه‌پردازی که

این موضوع را بررسی کرده است جفری اِن. لیچ باشد که الگوی هشت‌گانه‌ی او از هنجارگریزی‌های شعری یکی از مراجع اصلی سبک‌شناسان است. لیچ بر آن است که شاعر بنا بر اختیارات شاعریِ خود با هنجارگریزی‌های آوایی، نوشتاری واژگانی، معنایی، نحوی، گویشی، زمانی و سبکیِ خلاقانه می‌کوشد تا از قوانین عام زبان و قواعد خاص شعر فاصله بگیرد و افق‌های جدیدی از ادراک، زیبایی‌شناسی، تجربه و احساس پیش روی خود و خواننده‌ی شعر خود بگشاید (لیچ، ۱۹۹۱: ۵۲-۴۲). ویکتور اشکلوفسکی، ناقد فرمنگر روس، به تبع ارسطو، معتقد است که شعر زبانی غریب و شگفت‌انگیز دارد و از تأثیر روانی این فرآیند به «آشنایی‌زدایی» تعبیر می‌کند، به این معنا که ما به‌واسطه‌ی آثار هنری‌ای که زبان و فرمی هنجارگریز دارند ترغیب می‌شویم عادت‌ها و تصورهای قالبی خود را بازنگری کنیم، زیرا این نوع زبان باعث کندشدن فرآیند ادراک و دقت بیشتر ما به ساختارهای زبانی و محتوای آن‌ها می‌شود، طوری که موقعیت‌ها، تصویرها، یا تصورهایی را که در روند زندگی روزمره به آن‌ها خو کرده‌ایم از چشم‌انداز نو و با توجه بیشتری ادراک می‌کنیم و این مایه‌ی التذاذ هنری است (شکلوفسکی، ۲۰۱۷: ۱۲).

سیکسو برای آشکارکردن تبعیض‌های موجود در گفتمان مردسالاری، فروپاشیدن کلیشه‌های رایج درباره‌ی هویت زنان و خلق سوژه‌ای تازه و فعال و توانا، به ایده‌ی آشنایی‌زدایی متوسل می‌شود و کامل‌ترین تجلی‌گاه آن را شعر می‌داند. به گفته‌ی او، شعر از آن‌جا که از ضمیر ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرد و تأثیرگذاری خود را وام‌دار نیروهای ناخودآگاه است، می‌تواند از چنگال قدرت بلغزد (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۷۹). افزون بر این، در نظر او، شعر مانند ناخودآگاه جایگاه سرکوب‌شدگان و بی‌صدایان است؛ در نتیجه وقتی تخیل شاعرانه بی‌اعتنا به اصول تعقل و باورپذیری به «پریان» حیات می‌بخشد و سرگذشتشان را روایت می‌کند، حاشیه‌نشینان و سرکوب‌شدگان نیز می‌توانند موضوع و هدف شعر قرار بگیرند (همان: ۸۸۰).

دو ژانر شعر و داستان با یکدیگر تفاوت ماهوی دارند، اما آن‌چه موجب هم‌گرایی آن‌ها در عصر پسامدرن شده تلاش آن‌ها در منعکس‌کردن بحران‌های سهمگین و تأثیر آن‌ها بر روح و روان انسان معاصر است. نکته‌ی حائز اهمیت آن است که در این دوران بیان مسائل مربوط به موقعیت‌های بحرانی جدید دیگر در قالب‌های از پیش معین، مطلق‌نگر و سترون گذشته ممکن نیست و یافتن ظرفی جدید برای مظروفی چنین مغشوش ضروری و اجتناب‌ناپذیر به‌نظر می‌رسد. شعر همواره واجد این ظرفیت بوده است که با بهره‌گیری از ساختارهای سیال، بازی‌های زبانی و تداعی آزاد احساس‌ها و ایده‌ها فرمی به‌دست دهد که تا حد زیادی مستقل از کلیشه‌ها و هنجارهای غالب عمل کند. از سده‌ی بیستم به بعد، مطابق با اصل وحدت فرم و محتوا در هنر، خودجوشی و بی‌پروایی زبان، بازآرایی کولاژگونه‌ی واژه‌ها و هنجارگریزی و خلاقیت لگام‌گسیخته از شعر به نثر راه یافتند تا متن‌های ادبیِ به‌اصطلاح منثور نیز بتوانند متناسب با آشفتگی‌های جهان خارج درک نسبی آن را ممکن کنند. این پیوند هنری-اجتماعی-سیاسیِ شعر و داستان پسامدرن به‌صورتی است که ادبیات داستانی نیز مانند شعر غنایی به‌شدت خودبازتاب‌دهنده، درونی، انتزاعی و ذهنی می‌شود، طوری که خوانندگان این آثار پسامدرن (= مدرنیستی و پسامدرنیستی) ناچار می‌شوند بر فعالیت نویسنده، در مقام سوژه‌ی پسامدرنِ روان‌پریش و دنیای درونی سوژه‌های داستانیِ روان‌پریش تمرکز کنند و از این طریق، به درکی متفاوت (درکی فراتر از خود/ درک «دیگری») دست یابند (ر.ک.: مورامارکو، ۱۳۹۷: ۵۴). این همان نوع نوشتن است که سیکسو آن را «نوشتار زنانه» می‌نامد.

۲،۳ محاکات‌ستیزی

بحث درباره‌ی مفهوم «محاکات» (تقلید/ بازنمایی) قدمتی به‌اندازه‌ی قدمت تاریخ خود هنر و ادبیات دارد. افلاطون نقاشان و شاعران را به آرمان‌شهر

خود، «جمهوری»، راه نمی‌دهد، زیرا به باور او کار آنان محاکاتِ ـ به‌معنی رونویسی یا تقلید از ـ اشیا یا وضعیت‌هایی است که خود «حقیقی» نیستند، بلکه نسخه‌برداری یا تقلیدی از اشیا یا وضعیت‌های مثالی‌اند و این یعنی دو مرتبه از حقیقت متعالی فاصله‌گرفتن (افلاطون، ۱۹۹۷: ۱۲۰۲). ارسطو نیز وجه اشتراک انواع مختلف هنر را ماهیت تقلیدگرانه‌ی تمام آن‌ها می‌داند و تصریح می‌کند که وجه افتراق هنرهای گوناگون سه چیز فرعی است: رسانه‌های متفاوتی که با آن‌ها تقلید می‌کنند، موضوع‌های متفاوتی که تقلیدشان می‌کنند و شیوه‌های متفاوتی که برای تقلید به‌کار می‌گیرند (ارسطو، ۱۹۸۲: ۴۵). این مطلب از دیرباز در حوزه‌ی فلسفه و منطق نیز ذیل عنوان «نظریه‌ی مطابقت» مطرح بوده است که طبق آن گزاره‌ای منطقی فقط «در صورتی صادق است که با واقعیتی از واقعیات خارج [از ذهن انسان و در دنیای فیزیکی پیرامون] مطابق باشد» (فتحی‌زاده، ۱۳۸۲: ۸۲). این طرز فکر در تاریخ ادبیات در قالب سبک «رئالیسم» (= واقع‌نمایی/ واقع‌نگاری) بروز پیدا کرد، سبکی که در سده‌ی هجدهم میلادی در پی استقرار گفتمان علم‌باورِ عصر روشنگری و فلسفه‌ی تجربه‌باور، شکل‌گیری طبقه‌ی متوسط در جوامع پیش‌رو غربی و ظهور ژانر رمان به‌تدریج نضج گرفت و در سده‌ی نوزدهم در آثار چارلز دیکنز، جورج الیوت و الیزابت گسکِل به کمال رسید. از آن پس، اصل حقیقت‌مانندیِ نوشته‌های رئالیستی با مخالفان و موافقان گوناگونی مواجه بوده است.

منتقدان بسیاری به‌ویژه از اوایل سده‌ی بیستم در تفکر و هنر رئالیستی تردید کردند، به این دلیل که به اعتقاد ایشان این سبک داستان‌نویسی با پی‌رنگ خطی و ساختار زمانی منظم و تقویمی، شخصیت‌پردازی مستقیم، دیدگاه ثابت روایت (دانای کل) و محیط آشنا و یکسانش جهانی یک‌پارچه و منظم و ایستا را به تصویر می‌کشد که نیازی به هیچ‌گونه تغییر اساسی ندارد و به این ترتیب، موجب تثبیت و تقویت ساختار قدرت و ایدئولوژی حاکم در جامعه‌ی سرمایه‌داری می‌شود (کادن، ۲۰۱۳: ۳۵۳). سیکسو بر آن است که از ژانرهای ادبیات فقط شعر است که قابلیت زنانگی دارد و داستان‌نویسان را هم‌دستان «بازنمایی» (= محاکات) می‌انگارد، حال آنکه شعر می‌تواند زنانه باشد، چون قواعد ساده‌اندیشانه‌ی بازنمایی و حقیقت‌مانندی و نظام قراردادهای رایج ادبی-فرهنگی را در هم می‌شکند و ایدئولوژی غالب را کنار می‌زند (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۷۹). باید توجه کرد که مقصود سیکسو از «داستان‌نویسانْ» سنت رمان‌نویسیِ رئالیستی است که بر اصل ثبت عینی‌نگرانه و بازنمایی وفادارانه و بی‌طرفانه‌ی واقعیت بیرونی و اجتماعی استوار است (البته، اگر چنین کاری به‌لحاظ نظری و عملی ممکن باشد). رمان‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی، مانند «روز اسبریزی» که زبان‌آگاه، فرم‌آگاه، بازنمایی‌ستیز و ضددستوراند، بیشتر با شعر پهلو می‌زنند و به همین سبب، مانند شعر قابلیت زنانگی دارند. حسین رسول‌زاده در این باره خاطرنشان می‌کند:

> داستان‌نویسیِ نوین با گسست از بیانگری، واقعیت را، همچون کلیتی یک‌پارچه و تمامیت‌یافته و منتظم، به مخاطره انداخته است. پیش‌تر، [...] واقعیت کلیت تمام‌شده‌ای بود که داستان را به تقلید از خود فرامی‌خواند. جهان با قطعیتی استوار بیرون از داستان به پایان رسیده بود و متن وظیفه‌ی تکرار و بازنمایی آن را بر عهده داشت. [...] اما داستان‌نویسیِ نوین، با تردید در کلیت‌های هارمونیک و تمامیت‌یافته، داستان را [...] در ساحت چندگانگی و عدم‌قطعیت رها ساخته است. [... روایتگر] دانای کل اقتدار سابق خود را از دست داده است (رسول‌زاده، ۱۳۸۰: ۷۴).

بر این اساس، سیکسو هنگامی که متون داستانی منثور را تحسین می‌کند، از نویسندگانی نظیر توماس برنهارت، اینگِبورک باخمان و کلاریسی لیسپکتور نام می‌برد که از حیث فرم و محتوا از «مطابقت» با تصور غالب از واقعیت و «حقیقت‌مانندیِ» رئالیستی اجتناب کرده‌اند و با

استفاده از نثر شعرگونه آثاری بدیع و هنجارشکن آفریده‌اند (سیکسو، ۱۳۹۸: ۹). سیکسو متون بازنمایانه را قضیب‌محور می‌داند و با بیانی استعاری از نویسندگان می‌خواهد که متن‌های «دوجنس‌گرا» بنویسند (سیکسو، ۱۹۷۶: ۸۸۴). متن دوجنس‌گرا در نظر سیکسو استعاراً متنی است که هر دو جنس را برابر به تصویر بکشد، در کنار صدای «خود» به صدای «دیگری» نیز مجال ابرازشدن بدهد و با نگرشی غیرانحصاری و روادارانه تفاوت‌ها را ارج بنهد. این‌جاست که ویژگی یا اصل چهارم نوشتار زنانه مطرح می‌شود.

۲٫۴ دیگری‌آگاهی

تقابل‌های دوجزئی سوژه/ ابژه، مرکز/ حاشیه و خود/ دیگری از مسأله‌ها و دغدغه‌های اساسی نحله‌های فکری و جنبش‌های هنری-ادبی نیمه‌ی دوم سده‌ی بیستم بوده‌اند. اغراق نیست اگر شاخص تفکر پسامدرن را گره‌خوردگی آن با مفهوم «دیگری» بدانیم. ظهور رویکردهای جدید در حوزه‌ی نقد ادبیات مانند نوتاریخی‌باوری، نظریه‌ی پسااستعمار، کوئیرپژوهی، نقد اخلاق‌نگر (برمبنای فلسفه‌ی امانوئل لِویناس، ژاک دریدا و دیگران)، نقد زیست‌بوم‌محور، حیوان‌پژوهی و معلولیت‌پژوهی ـ پس از استقرار زبان‌شناسیِ فردینان دو سوسور، روان‌کاوی فروید و لکان، تفکر گفت‌وگوییِ میخاییل باختین و انواع مارکسیسم و اگزیستانسیالیسم و فمینیسم ـ ناشی از شکل‌گیری آگاهی تازه‌ای در روشن‌فکران و اندیشمندان و ناقدان بود که تا پیش از آن تا حد زیادی مغفول مانده بود، یعنی آگاه‌شدن به این نکته که هویت ما برساخته‌ی جامعه و قراردادها و ایدئولوژی مسلط بر آن است و لزوماً در تقابل با دیگری معنا می‌یابد. سیکسو نیز در مقام متفکر فمینیستِ پسامدرنیستی متأثر از دریدا و لکان، فیلسوف «دیگری» است. واژه‌ی «دیگری» (l'autrui / the other) حدود چهل بار در جستار «خنده‌ی مدوسا» به‌کار رفته و این بسامد زیاد نمایان‌گر آن است که باید این مفهوم و نقش آن در برساختن هویت سوژه را جدی گرفت و آگاهانه و نقادانه به آن اندیشید.

در بخش آغازین جستار حاضر، توضیح دادیم که بسیاری از منتقدانِ فمینیسم پسامدرنیستی سیکسو و نظریه‌ی نوشتار زنانه را افراطی، مردستیزانه و نافی حیات اجتماعیِ تعامل‌محور می‌دانند، به این معنا که از دید آنان، سیکسو در پی برانداختن مردسالاری و پی‌افکندن زن‌سالاری است، نهاد خانواده را برنمی‌تابد و هم‌جنس‌خواهی زنان را بر دگرجنس‌خواهی مرجح و مقدم می‌دارد (طاهری، ۱۳۸۸: ۸۸-۹۱). برخلاف چنین ادعاهایی، جستار «خنده‌ی مدوسا» را می‌توان متنی در مدح دیگری و درحاشیه‌بودگی دانست، به این دلیل که سیکسو در جای‌جای این نوشته بر وضع مشابه زنان، کارگران، سیاه‌پوستان، حیوان‌ها، استعمارشدگان، دگرباشان جنسی و حتی مردان تأکید می‌کند و نوشتار زنانه را نه منحصر به زنان، بلکه مرتبط با تمام هویت‌هایی می‌داند که چه مذکر و چه مؤنث، در ساختار قدرت به حاشیه رانده شده‌اند. به سخن دیگر، نوشتار زنانه مؤید دیگری است، نه نافی آن: «نوشتار زنانه در برابر تمام تلقی‌های سیاه‌وسفید از حقیقت می‌ایستد [...]؛ به هیچ مختصات فرهنگی و جنسیتی خاصی تن نداده، فراتر از مرزها پیش می‌رود و همین امر سبب می‌شود رهایی‌بخش و نوید چیزی دیگر باشد» (برادران، ۱۳۹۴: ۱۳). در بخش بعدی مقاله‌ی حاضر، مفهوم زنانه‌نویسی و ویژگی‌های چهارگانه‌ی آن را در داستان «روز اسبریزی» بیژن نجدی بازشناسی و تحلیل می‌کنیم.

۳ یافته‌ها و بحث: تحلیل نوشتار زنانه و عناصر آن در داستان «روز اسبریزی»

۳٫۱ نفوذ ناخودآگاه و بی‌اعتباری علیت

نجدی را می‌توان یکی از ذهنی‌نویس‌ترین داستان‌نویسان ایران برشمرد. داستان‌های او صرفاً بازنماینده‌ی تعامل شخصیت‌ها و جهان خارج

نیستند، بلکه غالباً در ذهن شخصیت‌ها واقع می‌شوند. در داستان‌های پسامدرن، مرز واقعیت و خیال از میان برداشته می‌شود و خواننده نمی‌تواند این دو را از هم تمیز دهد (پاینده، ۱۳۹۶: ۳۴). شیوه‌ی روایت‌پردازی نجدی نیز چنین است: شخصیت‌های او به‌واسطه‌ی خاطره‌ها و روی‌دادهای اکثراً ناگوار گذشته به درون خود خزیده‌اند و تعامل آنان با محیط بیرون به‌شدت متأثر از این وضعیت است. وجه مشترک بسیاری از آثار داستانی نجدی مبهم‌ماندن رابطه‌ی سببی اتفاق‌های رخداده و منطق‌گریزی آن‌هاست. فروید ذهن انسان را به کوه یخی تشبیه می‌کند که فقط بخش کوچکی از آن، یعنی ضمیر خودآگاه، بیرون از آب و مشاهده‌شدنی است (پارک،۲۰۱۰ : ۱۴)، در صورتی که اندیشه‌ها، رؤیاها، کردارها، تصمیم‌ها و گفته‌های ما تا حد زیادی متأثر و ملهم از امیال ناخودآگاهمان‌اند، یعنی همان بخش اعظم و بازنمایی‌نشدنی ذهن. پس، تلاش برای تحلیل «منطقی» رفتار افراد یا شخصیت‌های داستانی نه‌فقط عبث، بلکه تا حد زیادی ناممکن است. البته، ذکر این نکته به‌معنای نفی علیّت نیست، بلکه کشف و بازنمایی آن را دشوار و در مواردی ناشدنی فرض می‌کند.

در «روز اسبریزی» نیز، پایان داستان با منطق متعارف مطابقت نمی‌کند و نمی‌توان آن را در چارچوب روابط علی‌ومعلولی تحلیل کرد. اینکه اسبی فقط پس از یک روز بارکشی نتواند بدون گاری بایستد یا حرکت کند بیش از آنکه پیامد طبیعی و منطقی رخدادی بیرونی باشد، دلالتی نمادین دارد و در چارچوب گره‌گشایی‌های مرسوم داستان‌های رئالیستی تعریف و تحدید نمی‌شود. آن‌چه در ضمیر ناخودآگاه اسب، در مقام شخصیتی داستانی که درست مانند انسان‌ها صاحب ذهن و شعور و عاطفه تلقی شده، رخ می‌دهد تا حد زیادی بر خواننده پوشیده می‌مانَد و خواننده بر پایه‌ی اطلاعات محدود عرضه‌شده در متن فقط می‌تواند برداشتی ناقطعی از آن حاصل کند. به بیان دیگر، متن نجدی خود مانند نوک کوه یخی است که بخش اعظم آن پنهان و ناگفته است و خواننده است که تا جای ممکن می‌باید متن را رمزگشایی کند (البته، اگر چنین کاری اساساً امکان‌پذیر باشد).

۳،۲ شاعرانگی و آشنایی‌زدایی

اگرچه ادب‌پژوهان از نجدی غالباً با عنوان داستان‌نویس یاد می‌کنند، او شاعری زبردست نیز بود و سه مجموعه‌شعر به نام‌های پسرعموی سپیدار، خواهران این تابستان و واقعیت رؤیای من است از او منتشر شده‌اند. نجدی از نویسندگانی بود که فعالیت ادبی خود را ابتدا با شعرسرودن آغاز کرد، سپس به داستان‌نویسی روی آورد؛ با این حال، او هیچ‌گاه شعر را رها نکرد و تا آخر عمر به شعرسرودن ادامه داد (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۱۶). کیهان خانجانی از اینکه نجدی بیشتر به داستان‌های کوتاهش معروف است ابراز شگفتی می‌کند، زیرا معتقد است او «چندین و چند برابر داستان‌هایش شعر خوب دارد» (خانجانی، ۱۳۹۶: پاراگراف ۷). عباس باقی‌نژاد نیز نثر نجدی را «واجد ظرفیت‌های شعری» می‌داند و به‌دلیل «رفتار هنجارگریز و ساختارشکنانه‌ی» نجدی با زبان، او را نویسنده‌ای «بدعت‌گذار»، «نوجو» و «تجربه‌گرا» (= تجربه‌گر/ آزمایش‌گر) با سبکی «انحصاری» (= منحصربه‌فرد) و «نامتعارف» توصیف می‌کند (باقی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۱). صدیقه مهربان و محمدجواد زینعلی هنجارگریزی‌های زبانی و جهان‌بینیِ شاعرانه‌ی نجدی را بررسی می‌کنند و او را مبدع سبک جدیدی از نوشتار می‌دانند که در آن شعر و داستان در هم آمیخته‌اند: «داستان‌های بیژن نجدی در زبان آفریده شده‌اند، نه به‌وسیله‌ی زبان. [آثار او] داستان‌هایی[اند] که در آن[ها] زبان مصرف نمی‌شود، بلکه ویران می‌شود[،] و این شعر است» (مهربان و زینعلی،۱۳۹۱: ۴۱). در ادامه، به‌اجمال به شماری از عناصر شعریِ داستان «روز اسبریزی» اشاره می‌کنیم.

۳،۲،۱ صناعت‌های شعری

در «روز اسبریزی»، شعرگونگی بیان و صناعت‌های شعری به‌کرات به‌کار گرفته شده‌اند که از آن جمله برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: ۱)

حسامیزی: «صدایی نرم، مثل علف، گفت: سلام» (نجدی، ۱۳۹۸: ۲۲)؛ ۲) حیوان‌پنداری: «درختان غان راه را باز کردند» (همان: ۲۳)، «عرق نازکی زیر یال‌هایش راه می‌رفت» (همان: ۲۵) و «دهکده خودش را از تاریکی بیرون کشید» (همان: ۲۶)؛ ۳) متناقض‌نما: «انگار بدون هیچ خنده‌ای، همیشه لبخند می‌زد» (همان: ۲۵) و «ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد» (همان: ۲۷)؛ ۴) انگاره‌پردازی: «موهای ریخته روی گردنم زردی گندم را داشت» (همان: ۲۳)، «کلاهی از دسته‌های کلاغ روی درختان غان بود» (همان: ۲۴)، «آسیه به دیواری از باران تکیه داده بود» (همان: ۲۶) و «دهان اسب پر از صدای دلش بود» (همان: ۲۷)؛ ۵) اغراق: «کوهستانی از درخت‌های غان را به پشت من بسته بودند» (همان: ۲۵)؛ و ۶) تکرار: «اسب زینی از زخم را به پشت داشت و راه می‌رفت، راه می‌رفت، راه می‌رفت» (همان: ۲۷). کاربرد این ساختارها یا عناصر شاعرانه و غنایی در این روایت داستانیِ منثور موجب می‌شود مرز بین داستان و شعر از میان برود، طوری که روند خوانش داستان کندتر شود و خواننده، به‌جای تمرکز بر وقایع پی‌رنگ و تجربه‌ی احساس تعلیق، بیشتر به دریافت‌های ذهنی و عاطفی خود توجه کند. جالب این‌جاست که این خودآگاهی خواننده به‌واسطه‌ی آگاهی او از ذهنیات و عواطف دیگری محقق می‌شود. آگاهی خواننده از صافی آگاهی شخصیت‌های داستان می‌گذرد، به‌خصوص «آگاهی» اسب که در نتیجه‌ی کاربرد صنعت شعریِ انسان‌انگاری (= تشخیص) شخصیت اصلی روایت شده است. تصور انگاره‌های برشمرده در بالا برای خواننده کار آسانی نیست، زیرا حالت‌ها و موقعیت‌های توصیف‌شده هیچ شباهتی با فهم متعارف او از واقعیت‌های دنیای پیرامون ندارند. همچنین، خواننده اگر بخواهد محتوای جمله‌های حاوی حس‌آمیزی را فقط با اتکا به حواس پنج‌گانه در خیال خود بازسازی کند، راه به جایی نخواهد برد، چراکه متن نجدی مرز این حواس را در هم شکسته است. عبارت‌های متناقض‌نما نیز باعث می‌شوند که خواننده در برداشت‌های مبتنی بر شعور متعارف (یا عقل سلیم) و منطق عقل‌باور تردید کند. افزون بر این، حیوان‌پنداریِ گیاهان، اشیا و مکان‌ها تلقی عادی خواننده از مفهوم‌های عاملیّت و اراده‌ی آزاد را به چالش می‌کشد و اغراق‌ها و تکرارهای به‌کاررفته در متن هم تجربه‌ی ذهنی و عاطفیِ منحصربه‌فردِ شخصیت‌ها را مؤکد و برجسته می‌سازند. با این وصف، هدف چنین متنی سرگرم‌سازی صِرف نخواهد بود، بلکه متن از خواننده دعوت می‌کند به‌جای دریافت منفعلانه‌ی وضعیت‌های روایتْ داستان را فعالانه و متفکرانه بخواند. به این ترتیب، همان‌گونه که خواننده‌ی شعر غنایی در اثر کاربرد هنجارگریزانه‌ی زبانْ خود را با صدای سخن‌گوی شعرِ تغزلی یگانه می‌پندارد و تألمات و هیجان‌های او را به‌واسطه‌ی شعر از سر می‌گذرانَد، خواننده‌ی داستان نجدی نیز به شخصیت‌های محوری داستان، یعنی اسب و آسیه، تشبّه می‌جوید و واقعیت بازنمایانده در روایت را به‌شکلی متفاوت ادراک می‌کند. این همان فرآیند آشنایی‌زدایی یا از دیدگاه «دیگری» به جهان نگریستن است که به‌گمان بسیاری از فیلسوفان و ناقدان ادبیات، از جمله سیکسو، یکی از کارکردهای اصلی آثار ادبیِ جدی به‌شمار می‌رود.

یکی دیگر از شگردهای پرکاربرد در آثار نجدی منطق‌گریزی زبان و حسن تعلیل است. علیرضا صدیقی موارد متعدد کاربرد این شگرد در آثار نجدی را برشمرده است (صدیقی، ۱۳۸۸: ۱۵۳-۱۵۰). سطر اول داستان «روز اسبریزی» نیز با منطق‌گریزی آغاز می‌شود: «پوستم سفید بود. موهای ریخته روی گردنم زردی گندم را داشت. دو لکه‌ی باریک تنباکویی لای دست‌هایم بود. فکر می‌کنم بوی اسب‌بودنم از روی همین لکه‌ها به دماغم می‌خورد» (نجدی، ۱۳۹۸: ۲۱). همان‌گونه که در آخرین جمله‌ی این قطعه مشخص است، استنتاج اسب‌بودن بر اساس مشاهده‌ی لکه‌های بین دست‌های حیوان در همین ابتدای داستان هشداری است به خواننده که در مسیر خوانش متن این داستان نباید به مفروضات قبلی خود که مبتنی بر منطق کلاسیک و

مفهوم بازنمایی‌اند، اتکا کند و در عوض باید در پی مسیرهای بدیل و جدید باشد.

۳،۲،۲ کانونی‌سازیِ متغیر

به اعتقاد منوچهر تشکری و همکارانش، اغلب آثار نجدی حول محور «حالات ذهنی» شخصیت اصلی داستان «در جریان یک واقعه یا تجربه‌ی عاطفی» شکل می‌گیرند، حال آنکه این شخصیت‌ها ارتباط مشخصی با محیط پیرامون ندارند و فقط از طریق بیان نامنسجم ذهنیات خود مخاطب را از وقایع رخداده یا اوهام و تصورهای خود باخبر می‌کنند (تشکری و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۴۹). در «روز اسبریزی»، هیچ گفت‌وگوی کلامی بین اسب و قالان‌خان، پاکار یا آسیه صورت نمی‌گیرد. در عوض، آن‌چه به خواننده عرضه می‌شود بازگویی ادراک‌ها و هیجان‌های درونی اسب به‌علاوه‌ی گفتار و کردار شخصیت‌های دیگر است. در روند روایت‌شدن داستان، گفتمان شخصیت اصلی (= اسب) و گفتمان روایت‌گرِ برون‌داستانی به‌طرز ظریفی در هم می‌آمیزند، یعنی ترکیب همان عناصری که ناقدان سنتیِ داستان به‌ترتیب دیدگاه اول‌شخص و دیدگاه سوم‌شخصِ عینی می‌نامیدند. به‌تعبیر روایت‌شناسان، در گفتمان این روایت داستانی، روایت‌گر-کانونی‌سازِ بیرونیْ شخصیت اسب را به‌تناوب گاه از بیرون و گاه از درون کانونی می‌کند: از بیرون در آن قسمت‌هایی از متن داستان که روایت‌گر کردار و رفتار اسب و کردار و گفتار شخصیت‌های دیگر را (از قرار معلوم) عیناً نقل می‌کند و از درون در آن قسمت‌هایی از متن که روایت‌گر وارد ذهن (فرض‌شده‌ی) اسب می‌شود و ادراک‌ها، احساس‌ها و اندیشه‌های او را در قالب گفتمانِ مستقیمِ آزاد گزارش می‌کند. در شگرد سبکیِ موسوم به «گفتمان مستقیم آزاد» که یکی از شیوه‌های بازنمایی گفتمان شخصیت‌های داستان توسط روایت‌گر است، اندیشه یا گفتار شخصیت لابه‌لای روایت سوم‌شخص به‌شکل مستقیم (به صیغه‌ی اول‌شخص) و بدون علامت نقل قول یا جمله‌هایی مانند «فلانی گفت / فکر کرد: "..."» گزارش می‌شود (غفاری و نجومیان، ۱۳۹۱: ۹۴-۹۳). این درواقع، همان شگردی است که در آثار ناقدان سنتی داستان، از جمله رابرت هامفری (۱۹۵۴: ۲۵)، «تک‌گوییِ درونی (مستقیم)» نامیده می‌شد (ر.ک. غفاری و نجومیان، ۱۳۹۱: ۸۸، پانوشت ۲۸)، معادل شگردی که ژرار ژُنِت آن را «گفتار بی‌واسطه» می‌خواند (ژنت، ۱۹۸۳: ۱۷۴).

داستان‌های کوتاه نجدی، به این ترتیب، با شیوه-ی بدیع و آشنایی‌زدایانه‌ی روایتشان قراردادهای متداول این ژانر ادبیات را ساخت‌گشایی کرده‌اند. در «روز اسبریزی»، دو کانون به‌تناوب به‌کار رفته‌اند: در این داستان هشت‌صفحه‌ای، گزارش روایت‌گر ابتدا از صافی آگاهی اسب عبور می‌کند، اما به‌ناگاه از صفحه‌ی دوم روایت‌گر از آگاهی او خارج می‌شود، سپس کانون روایت در طول داستان بین این دو جابه‌جا می‌شود. این جابه‌جایی گاه در جمله‌های کوتاه سطری واحد به‌چشم می‌خورد: «اسب بعد از پل دوید. بعد از درخت‌ها یورتمه رفت. بعد از آلاچیق‌ها ایستادم. گردنم را بالا کشیدم» (نجدی، ۱۳۹۸: ۲۵)؛ «اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد. یکی از دست‌هایش را جلو برد. پاهایم را نمی‌توانستم تکان دهم. جای خالی زین تا مچ پاهایم را گم کرده بودم» (همان: ۲۷). گاهی هم، این تغییر کانونی‌سازی در جمله‌ای واحد رخ می‌دهد: «تکه‌های پهن به دم و پشت پاهایش چسبیده بود و تاریکی شب قطره‌قطره از یالم می‌ریخت» (همان: ۲۶)؛ «حالا دست‌های تاشده‌ی اسب به زمین چسبیده بود و تمام گردنم و نیم‌رخ اسب روی برف بود» (همان: ۲۷). پایان بدیع داستان، با هنجارگریزیِ نوشتاری، این تغییر کانونی‌سازی را بار دیگر برجسته می‌کند:

من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم ...

اسب ...

من ...

اسب ... (همان: ۲۸)

ژُنت بر آن است که «یکی از شیوه‌هایی که رمان مدرن با آن خود را از قیدوبند قراردادهای رمان کلاسیک رها کرده به افراط کشاندن محاکاتِ بی‌واسطه و مستقیمِ گفتار شخصیت‌ها بوده است، یعنی زدودن واپسین آثار کنش روایت‌گری و سپردن تامِ زمام روایت به دست شخصیت» (ژنت، ۱۹۸۳: ۱۷۳). در این داستان، نجدی همین شیوه را در پیش گرفته و این امکان را به شخصیت اصلی که به‌طرز کم‌سابقه‌ای یک حیوان (اسب) است، داده که آگاهی و دنیای درونی‌اش را با زبان خود بیان کند.

۳،۳ محاکات‌ستیزی

نوشتار زنانه، بنا بر تعریف سیکسو و با ویژگی‌های فوق، به نوعی جهان‌بینی مرکزگریز و حاشیه‌محور دلالت می‌کند که نمونه‌ی بارز آن را در «روز اسبریزی» می‌توان مشاهده کرد. در چنین داستان‌هایی، روایت‌های مطلق‌نگر و ساختار پذیرفته‌ی آن‌ها، از جمله دیدگاه ثابت روایت یا کانونی‌سازیِ بیرونیِ ثابت، ساخت‌گشایی می‌شوند و، در پی آن، با نمایش آگاهی عوامل دیگر روایت (در این نمونه، آگاهی اسب) خواننده امکان می‌یابد از موضع محدود پیشین خود فراتر رود و جهان و ساکنان آن را طور دیگری مشاهده کند. بهره‌گیری نجدی از ظرفیت ناخودآگاه، شاعرانگی، آشنایی‌زدایی، هنجارگریزی نوشتاری، گریز از منطق «قضیب‌محور» و کانونی‌سازی نامتعارف همگی در خدمت این هدف‌اند که در مطلق‌نگری و اطمینان خاطر خواننده که بخش جدایی‌ناپذیر روایت‌های بازنمایانه بوده‌اند، تردید کنند و باعث شوند خواننده از نظام ارزش‌های سنتی جامعه‌ی مردسالار و «قضیب‌محور» فاصله بگیرد. خواننده‌ی «روز اسبریزی» در پایان داستان با نوعی سرگشتگی ساختارشکن ولی، در عین حال، سازنده روبه‌رو است. در این متن پسامدرن، قطعیت داستان‌های رئالیستی جای خود را به تردید می‌دهد و این موجب می‌شود که خواننده با آگاهی متفاوتی روند خوانش داستان را به پایان برساند. یکی از تبعات این بینش جدید دیگری‌آگاهی است که چهارمین اصل نوشتار زنانه محسوب می‌شود.

۳،۴ دیگری‌آگاهی

در «روز اسبریزی»، دیگریِ به‌تصویرکشیده‌شده نوعی آگاهی متفاوت از آگاهی انسانی است: آگاهی به آگاهی اسب. از دیرباز، اسب جایگاه ویژه‌ای در فرهنگ و ادبیات فارسی داشته است. در ادبیات عرفانی، اسب «معراجی آسمان‌پیما و عرش‌نورد» و «وسیله‌ای برای عروج» تلقی شده است (ماحوزی، ۱۳۷۷: ۲۱۰). در متون کهن، به ارتباط اسب با ایزدان نیز فراوان اشاره شده است: به گواه اوستا، شماری از ایزدان در کالبد اسب حلول می‌کنند که این نشان از اهورایی‌بودن این حیوان دارد (توسلی و رضایی دشت‌ارژنه، ۱۳۹۸: ۵۲). در اساطیر ایرانی، اسب مکمل قهرمان اساطیری است و با یاری‌رساندن به او در بزنگاه‌ها او را از غفلت و خطر می‌رهاند ـ تعاملی که مثال اعلای آن را می‌توان در شاهنامه‌ی فردوسی و رابطه‌ی رستم و رخش یافت (صادقی سهل‌آباد و عبدلی، ۱۳۹۸: ۲۱). این حیوان در فرهنگ و ادبیات ایران چنان ستوده شده که حتی نشانه‌هایی دال بر تقدیس اسب در دوران باستان یافت شده است (آذرنوش، ۱۳۷۵: ۱۱۵). با این همه، در داستان نجدی، اسب وضع و سرنوشت دیگری دارد.

همان‌طور که از نام داستان برمی‌آید، جایگاه اسب رو به افول است و این موضوع در پایان داستان وقتی اسب با صورت بر زمین می‌خورد، به‌شکل فیزیکی نیز نمود پیدا می‌کند. داستان با دوران محبوبیت اسب آغاز می‌شود، زمانی که به‌سبب قهرمان‌شدن در مسابقه‌ی اسب‌دوانی صاحبش، قالان‌خان، به پاکار دستور می‌دهد که «در اصطبل، خاک اره بریزد تا اگر گاهی بخواهم غلت بزنم، پوست پهلو و شانه‌هایم، خراش برندارد» (نجدی، ۱۳۹۸: ۲۱). اما، همین موقعیتِ به‌ظاهر ویژه‌ی او نیز فقط نتیجه‌ی سودرسانی اسب به انسان است، زیرا پس از برتری اسب در مسابقه قالان‌خان «یک زین یراق‌دوزی و یک پوستین بلند پر

از منجوق» جایزه گرفته و همین موضوع باعث خشنودی او از اسب شده است (همان: ۲۱). اسب که اکنون دو سال دارد، هنوز به ابزار و آلات کنترل‌شدن خو نگرفته است: «زین و تسمه، خیس شده [و] به تنم چسبیده بود، خراشم می‌داد، مثل براده‌ی شیشه» (همان: ۲۱). ذکر این موضوع در سطر سوم داستان نوعی پیش‌آگاهی از رخدادهای تأسف‌برانگیز بعدی است.

کنش داستان، پس از ورود آسیه، دختر قالان‌خان، خیزان می‌شود. طبق قرائن موجود در متن، رابطه‌ی اسب و آسیه، فراتر از رابطه‌ی یک حیوان و دختری بلندپرواز، قانون‌گریز، اغواگر و آرزومند سوارکاری است. توصیف دقیق و جزءبه‌جزء اسب از آسیه، رابطه‌ای اروتیک و عاشقانه را به ذهن متبادر می‌کند، به‌خصوص آنکه آسیه از نظر او یادآور جنگل (= طبیعت/ آزادی در برابر فرهنگ/ تمدن/ اسارت) است: «آسیه پوست سرخ سیاه‌شده‌ای داشت. دو تا گردوی زیر جلیقه‌اش به‌سختی دیده می‌شد. موهای بلندش را روی گوش راستش گیس کرده بود. دنباله‌ی گیس روی سینه‌اش افتاده بود. نمد را روی تیرک اصطبل گذاشت و کف دست‌هایش را به گردنم مالید. بعد تا جای خالی زین کشید. کف دست‌هایش از روی کپل‌هایم گذشت و عرق ران‌ها تا مچ پاهایم را خشک کرد. از جیب دامنش یک حبه قند درآورد و آن را زیر لب‌هایم گرفت. نتوانستم بخورم. انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد و خود آسیه بوی جنگل» (نجدی، ۱۳۹۸: ۲۲). کمی بعد، روایتگر-کانونی‌سازِ داستان کانونِ روایت را از آگاهی اسب به آگاهی خود تغییر می‌دهد و صحنه‌ی سوارشدن آسیه بر اسب را هم‌چون معاشقه‌ای رمانتیک به تصویر می‌کشد- عملی که پنهانی و دور از چشم پدر و جامعه اتفاق می‌افتد: «سطل کنار دیرک بود. آسیه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاد و مثل یک مشت ابر سوار اسب شد. گرمایش را به تن اسب مالید. گردن اسب را بغل کرد. موهایش را روی آواره‌ی اسب ریخت. همینکه گفت هی، اسب و آسیه دهکده را به هم ریختند» (همان: ۲۲). آسیه برای سواری‌گرفتن از اسب از زین استفاده نمی‌کند و با این کار، لذت آزادی را به او می‌چشاند؛ به همین دلیل است که اسب دیگر حاضر نیست به قالان‌خان با زین سواری دهد (عبداللهیان و فرهمند، ۱۳۹۱: ۶۱). قالان‌خان که نماد پدرسالاری و استبداد فئودالی است، اتحاد انقلابی و آزادی‌خواهانه‌ی دو گروه فرودست و حاشیه‌نشین، یعنی زن‌ها و حیوان‌ها را برنمی‌تابد و دستور می‌دهد که اسب را به گاری ببندند تا شکنجه شود.

تغییر پیاپی کانون روایت را می‌توان تلاشی برای نشان‌دادن رویارویی انسان و اسب دانست. در بعضی بخش‌ها، خواننده جهان داستان را از دید دیگری می‌بیند و از هویت ایستای خود فاصله می‌گیرد، اما بلافاصله روایت‌گر برون‌داستانیِ دانای کل به صحنه بازمی‌گردد و این کش‌مکش تا آخرین واژه‌ی متن ادامه می‌یابد. اسبی که در داستان نجدی نمایش داده شده، حیوانی آزادی‌طلب و عاشق‌پیشه است که نویسنده / روایت‌گر آگاهی مستقل او را به رسمیت شناخته است. این اسب آن‌قدر واجد عاملیّت انگاشته شده است که بتواند در مقابل قدرت بایستد. درست است که سرانجام نظام سلطه (= گفتمان انسان‌مدار و مردسالار) است که ظاهراً پیروز می‌شود، اما جابه‌جایی مدام کانون روایت، مسلطنبودن آگاهی روایت‌گرِ قاعدتاً «دانای کل» و «همه‌جاحاضر» در طول داستان و سبک منقطع روایت در واپسین سطرهای متن، همگی بر این نکته صحه می‌گذارند که قدرت قالان‌خان، در مقام نماد تمامیت‌خواهی، دیگر مطلق و خدشه‌ناپذیر نیست و اتحاد حاشیه‌نشینان متزلزل‌بودن قدرت و جایگاه او را عیان کرده است. از این بحث می‌توان چنین نتیجه گرفت که این متن با استفاده از کانونی‌سازیِ متغیر و متناوب دو جهان متفاوت و دو جهان‌بینی مختلف را به‌طور موازی به تصویر کشیده است. تقابل انسان (= فرهنگ) و حیوان (= طبیعت) را می‌توان تلاش دو آگاهی برای تسلط بر سیر روایت و گفتمان آن در نظر گرفت.

به‌تعبیر پورنداف حقی و دیگران، روایت‌گر دانای کل مانند «حاکمی است که بر کل داستان احاطه دارد» (پورنداف حقی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۴۳)، اما در طول این داستان، اسب، در حکم نماد طبیعت، بی‌وقفه می‌کوشد از سیطره‌ی روایتگر همه‌جاحاضر ولی غایب، قالان‌خان و گفتمان انسان‌محور و مردسالار رهایی یابد. به بیان دیگر، درست است که در پایان قالان‌خان پیروز می‌شود و اسب هویت خود را می‌بازد، اما این فقط چیزی است که از روساخت متن و صدای راوی دانای کل (نماینده‌ی انسان و ساختار قدرت حاکم) برمی‌آید. تغییر مداوم کانون روایت و برجسته‌شدن صدا و گفتمان اسب در متن این روایت گسسته و چندصدایی به نوعی گفتمان مقاومت‌گر در زیرمتن روایت منجر می‌شود و راه را بر عرضه‌ی خوانشی قطعی از پایان داستان و پیروز دانستن حتمی صاحب اسب می‌بندد.

دیگری‌آگاهی در باقی آثار نجدی نیز به‌چشم می‌خورد؛ زیرا او اغلب شخصیت‌های خود را از میان سرخوردگان و طردشدگان جامعه برگزیده است. فرشته رستمی نیز توجه نجدی به «دیگران» را شایسته‌ی تمجید می‌داند و معتقد است تعامل خواننده با متن‌های او موجد «افق‌های تازه‌ی ادراک‌کننده» و «درک فعالانه‌ی» سایر هویت‌ها می‌شود: «اگر دیگران را گروه‌ها و اشخاصی بدانیم که از اکثریت مردم جدا هستند و با کندوکاو ذهن آن‌ها بار دیگر به گروه کثیر اجتماع بنگریم، آن‌گاه است که می‌توانیم میل به خودبسندگی را رها سازیم. [...] گفت‌وگو میان دو دیدگاه اکثریت جامعه و گروه‌های کوچک اقلیت هنگامی روی می‌دهد که اکثریت بخواهد اقلیت را بشناسد و از زاویه‌ی دید آن اقلیت به خود بنگرد» (رستمی، ۱۳۹۰: ۱۸۳-۱۸۲). این نگرش به‌روشنی در آثار نجدی تبلور یافته است: نجدی روایتگر دیگری است؛ نوشتار او زنانه است. این همان «نوشتن با جوهر سپید» است که در ابتدای مقاله توضیح داده شد ـ تردید در حاکمیت قضیب و به رسمیت شناختن دیگری.

۴ جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

در چند دهه‌ی اخیر، رابطه‌ی زنانگی و نوشتار در مقاله‌ها و کتاب‌های متعددی بحث و بررسی شده است. وجه تمایز نظریه‌ی نوشتار زنانه‌ی الن سیکسو از نظریه‌های دیگر استعاری‌بودن زنانگی در نظر این ناقد فرانسوی است. همان‌طور که در این جستار بحث شد، هرچند سیکسو، در مقام فمینیستی پسامدرنیستی، طبعاً توجه اصلی خود را به نویسندگان مؤنث معطوف می‌کند و با الهام از آرای دریدا و لکان آنان را به بازنگری هنجارهای ادبیِ قضیب‌محور فرامی‌خواند، نوشتار زنانه‌ی مدنظر او به‌هیچ‌وجه به جنس خاصی منحصر نمی‌شود. بحث اولیه‌ی پژوهش حاضر این بود که سیکسو با برجسته‌کردن ضمیر ناخودآگاه و علیت‌گریزی، شاعرانگی و آشنایی‌زدایی، محاکات‌ستیزی و دیگری‌آگاهی در ساختارِ متصلب قدرت در سنت آثار رئالیستی تردید می‌کند. تفاوت جستار حاضر با جستارها و کتاب‌های پیشین منتشرشده در ایران درباره‌ی نوشتار زنانه این است که تحقیق حاضر برای نخستین بار نظریه‌ی سیکسو را در تحلیل و بررسی نوشته‌ای از یک نویسنده‌ی مذکر ایرانی به‌کار بسته است. علاوه بر این، یکی از اهداف ضمنی مقاله‌ی حاضر معرفی دقیق‌تر این نظریه با استناد به آثار خود سیکسو و زدودن ابهام‌ها و کژفهمی‌های احتمالی از آن بود.

این مهم با تحلیل داستان کوتاه «روز اسبریزی» اثر نجدی صورت گرفت ـ روایتی پسامدرن که هم از حیث موضوع و درون‌مایه و هم از حیث فرم و ساختار روایت اثری پیش‌رو و منحصربه‌فرد در ادبیات داستانی فارسی معاصر به‌شمار می‌رود. مسأله‌ی اصلی جستار حاضر این بود که آیا زنانه‌نویسی در نوشته‌های نویسندگان ایرانی مذکر نیز محقق می‌شود یا نه. با تحلیل اثر برگزیده نشان دادیم که سبک نوشتار نجدی در داستان «روز اسبریزی» واجد ویژگی‌های نوشتار زنانه بنا بر تعریف سیکسو است. در متن نجدی، اثری از بازنماییِ رئالیستی و تکرار قراردادهای سنتی نوشتار

«مرد(سالار)انه» به‌چشم نمی‌خورد؛ در عوض، این روایت آگاه به و هم‌دل با دیگری است و مدام می‌کوشد، با ایجاد گسست در ساختارهای قضیب‌محور، ذهن شخصیت‌های نامتعارفش را به عین تبدیل کند و سپس، خواننده را به تشبه‌جستن به آن برانگیزد، حال آنکه خود از همان آغاز به دشواری و حتی ناممکن‌بودن این کار واقف است. این فرآیند تردید و نوسان در گفتمان روایت این داستان پسامدرن نیز بیان شده است. بر این اساس، در پایان، می‌توان چنین نتیجه گرفت که نجدی که نویسنده‌ای مذکر است، به‌تعبیر سیکسو «زنانه» می‌نویسد.

نگارندگان امید دارند که پژوهش حاضر نقطه‌ی آغازی در معرفی دقیق‌ترِ سبک داستان‌نویسی نجدی و همچنین، فمینیسمِ پسامدرنیستی باشد و موجب شود پژوهندگان ادبیات داستانی فارسیِ معاصر با استفاده از این چارچوب نظری به بررسی زنانه‌نویسی در آثار دیگر نجدی و نیز آثار سایر نویسندگان مردِ مدرنیست و پسامدرنیست، از جمله هوشنگ گلشیری، شهریار مندنی‌پور و رضا قاسمی بپردازند و نشان بدهند چنین نویسندگانی چطور به شیوه‌ی منحصر به خود نوشتار زنانه را محقق کرده‌اند.

منابع

آذرنوش، آذرتاش (۱۳۷۵)، «در جستجوی واژگان فارسی اسب‌شناسی»، **نامه‌ی فرهنگستان**، شماره‌ی ۷: ۱۲۵-۱۱۵.

اسدی، علی‌رضا؛ رزمگیر، مهین و علی‌رضا شوهانی (۱۳۹۷)، «بررسی کاربرد نظریه‌ی استعاره‌ی مفهومی در تعیین سبک نوشتار زنانه: مطالعه‌ی موردی چهار رمان سووشون، پرنده‌ی من، دالان بهشت وای کاش گل سرخ نبود»، **پژوهش‌های ادبی**، سال ۱۵، شماره‌ی ۶۲: ۳۲-۹.

باقی‌نژاد، عباس (۱۳۹۶)، «بیژن نجدی و بدعت در زبان داستان»، **زبان و ادب فارسی**، سال ۷۰، شماره‌ی ۲۳۵: ۱۶-۱.

برادران، کامران (۱۳۹۴)، **نوشتار زنانه: بداهه‌گویی در مه**، تهران: روزنه.

برکت، بهزاد (۱۳۹۶)، «زنانگی نوشتار: دیباچه‌ای بر روش‌شناسی نسبت زبان و جنسیت»، **زبان فارسی و گویش‌های ایرانی**، سال ۲، شماره‌ی ۳: ۲۳-۳۹.

پاک‌نیا، محبوبه و نسیم جانفدا (۱۳۹۳)، «سنت نوشتاری زنان: مطالعه‌ی موردیِ دو نسل از نویسندگان زن ایرانی (سیمین دانشور و زویا پیرزاد)»، **زن در فرهنگ و هنر**، سال ۶، شماره‌ی ۱: ۶۰-۴۵.

پاینده، حسین (۱۳۹۶)، **داستان کوتاه در ایران**، جلد سوم: داستان‌های پسامدرن، تهران: نیلوفر.

پورنداف حقی، شیوا و دیگران (۱۳۹۴)، «زاویه‌ی دید در سه داستان کوتاه از بیژن نجدی»، **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، شماره‌ی ۳۹: ۱۵۲-۱۲۷.

تاجریان، الماس (۱۳۸۶)، «نقد فمینیستی داستان‌های بیژن نجدی»، **متن‌پژوهی ادبی**، دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۳۱: ۲۳-۷.

تشکری، منوچهر و دیگران (۱۳۹۵)، «تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم با تأکید بر آرای چارلز مي و سوزان فرگوسن»، **متن‌پژوهی ادبی**، سال ۲۰، شماره‌ی ۷۰: ۱۶۸-۱۴۳.

توسلی، علی و محمود رضایی دشت‌ارژنه (۱۳۹۸)، «بررسی پیوند اسب با پری و باروری، دیو و جادو و مرگ در حماسه‌های منظوم، منثور

و ادب عامه»، **فرهنگ و ادبیات عامه**، سال ۷، شماره‌ی ۳۰: ۷۳-۵۱.

خانجانی، کیهان (۱۳۹۷)، «از بیژن نجدیِ داستان نویس تا بیژن نجدیِ شاعر»، سایت عصر ایران، دسترسی در تاریخ ۱۳۹۹/۰۴/۳۱ از نشانی:

https://www.asriran.com/fa/news/640725/%D8%A7%D8%B2-%D8%A8%DB%8C%DA%98%D9%86-%D9%86%D8%AC%D8%AF%DB%8C%D9%90-%D8%AF%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86%E2%80%8C%D9%86%D9%88%DB%8C%D8%B3-%D8%AA%D8%A7-%D8%A8%DB%8C%DA%98%D9%86-%D9%86%D8%AC%D8%AF%DB%8C%D9%90-%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1<

دلبری، حسن و میرزایی، هدی و علی‌محمد عرب‌پور محمدآبادی (۱۳۹۶)، «بررسی متغیر جنسیت با تکیه بر زبان زنانه در رمان کنیزو اثر منیرو روانی‌پور»، **پژوهش‌های ادبی**، سال ۱۴، شماره‌ی ۵۸: ۴۸-۳۱.

رستمی، فرشته (۱۳۹۰)، «دیگران: خوانشی نقادانه از رویکرد بیژن نجدی به انسان»، **کاوش‌نامه**، سال ۱۲، شماره‌ی ۲۲: ۲۰۸-۱۸۱.

رسول‌زاده، حسین (۱۳۸۰)، «چرخش زاویه‌ی دید: افول دانای کل»، **کارنامه**، شماره‌ی ۲۰: ۷۸-۷۴.

رضوی، فاطمه و مریم صالحی‌نیا (۱۳۹۴)، «سبک زبانِ زنانه در خاطرات تاج‌السلطنه»، **ادب‌پژوهی**، شماره‌ی ۳۱: ۹۰-۶۵.

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

سلیمی کوچی، ابراهیم و سمانه شفیعی (۱۳۹۳)، «خوانش تطبیقی دو رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم و دفترچه‌ی ممنوع بر اساس نظریه‌ی مؤنث‌نگری در نوشتار زنانه»، **پژوهش‌های ادبیات تطبیقی**، سال ۲، شماره‌ی ۲: ۷۸-۵۷.

سیکسو، اِلِن (۱۳۹۸)، **سه گام بر نردبان نوشتار**، ترجمه‌ی ماهان تیرماهی، تهران: ناهید،

صادقی سهل‌آباد، زینب و معصومه عبدلی (۱۳۹۸)، «اسب در ادبیات فارسی و روسی»، **هنر زبان**، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۲: ۲۴-۷.

صدیقی، علیرضا (۱۳۸۸)، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی»، **پژوهش زبان و ادب فارسی**، شماره‌ی ۱۲: ۱۶۰-۱۴۳.

طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۸)، «زبان و نوشتار زنانه: واقعیت یا توهم؟»، **زبان و ادب پارسی**، شماره‌ی ۴۲: ۱۰۷-۸۷.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۵)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، **علوم انسانی (دانشگاه الزهرا)**، شماره‌ی ۵۶ و ۵۷: ۱۲۸-۱۱۵.

عبداللهیان، حمید و فرنوش فرهمند (۱۳۹۱)، «نقد شالوده‌شکنانه‌ی دو داستان از بیژن نجدی: "روز اسب‌ریزی" و "شب سهراب‌کشان"»، **زبان و ادبیات فارسی**، سال ۲۰، شماره‌ی ۷۲: ۷۱-۵۳.

غفاری، محمد و امیرعلی نجومیان (۱۳۹۱)، «گفتمانِ غیرمستقیمِ آزاد و اهمیت آن در سبک-شناسیِ روایت: بررسیِ مقابله‌ایِ رمان‌های مدرنیستی و پیشامدرنیستی»، **نقد زبان و ادبیات خارجی**، سال ۵، شماره‌ی ۸: ۱۱۷-۸۵.

فتحی‌زاده، مرتضی (۱۳۸۲)، «نظریه‌ی انسجام صدق»، **ذهن**، شماره‌ی ۱۳: ۹۶-۸۱.

قاسم‌زاده، سیدعلی و فاطمه علی‌اکبری (۱۳۹۵)، «مؤلفه‌های نوشتار زنانه در رمان سرخی تو از من»، **زبان و ادبیات فارسی**، سال ۲۴، شماره‌ی ۸۰: ۲۰۵-۱۸۱.

قربانپور، حسین و رقیه اشکبوس ویشکایی (۱۳۹۵)، «بررسی ویژگی‌هاي نوشتار زنانه در دو رمان بامداد خمار و چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم»، **پژوهش‌های ادبی و بلاغی**، سال ۴، شماره‌ی ۱۵: صص ۹۴-۷۱.

ماحوزی، مهدی (۱۳۷۷)، «اسب در ادبیات فارسی و فرهنگ ایرانی»، **مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، شماره‌ی ۱۴۶ و ۱۴۷: ۲۳۵-۲۰۹.

مورامارکو، فرد (۱۳۹۷)، «شعر و داستان پسامدرن: حلقه‌های به‌هم‌پیوسته»، پیام یزدانجو (گزینشگر و مترجم)، **ادبیات پسامدرن: گزارش، نگرش، نقادی**، تهران: مرکز: ۶۵-۴۵.

مهربان، صدیقه و محمدجواد زینعلی (۱۳۹۱)، «زبان هنری داستان-شعر در آثار بیژن نجدی»، **ادبیات پارسی معاصر**، سال ۲، شماره‌ی ۱: ۱۵۵-۱۳۹.

نجدی، بیژن (۱۳۹۸)، «روز اسبریزی»، **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، تهران: مرکز: ۲۸-۲۱.

نوروزی روشناوند، فرشید و محمد غفاری (۱۴۰۰)، «نظریه‌ی "نوشتار زنانه‌ی" اِلِن سیکسو، از توهم تا واقعیت: آسیب‌شناسی دریافت نوشتار زنانه در برخی پژوهش‌های نظریِ فارسی»، **نقد و نظریه‌ی ادبی**، سال ۶، شماره‌ی ۲:

Aristotle (1982) Poetics. Trans. James Hutton. Ed. Gordon M. Kirkwood. New York: W. W. Norton & Company.

Bhabha, Homi K. (2004) The Location of Culture. London: Routledge.

Cixous, Hélène (1976) "The Laugh of the Medusa." Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. Signs: Journal of Women in Culture and Society. Vol. 1, No. 4. 875-93.

Cuddon, J. A. (2013) A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Revised by M. A. R. Habib. 5th Edition. Oxford: Wiley-Blackwell.

Easthope, Antony (2003) The Unconscious. London: Routledge.

Genette, Gérard (1983) Narrative Discourse: An Essay in Method. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca, New York: Cornell University Press.

Homer, Sean (2005) Jacques Lacan. London: Routledge.

Humphrey, Robert (1954) Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: University of California Press.

Hutcheon, Linda (2000) A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Urbana: University of Illinois Press.

Leech, Geoffrey N. (1991) A Linguistic Guide to English Poetry. London: Longman.

Levin, Samuel R. (1965) "Internal and External Deviation in Poetry." Word. Vol. 21, No. 2. 225-37.

Park, Laureen (2010) “Opening the Black Box: Reconsidering Needs Theory through Psychoanalysis and Critical Theory.” International Journal of Peace Studies. Vol. 15, No. 1. 1-27.

Plato (1997) “Republic.” Trans. G. M. A. Grube and C. D. C. Reeve. John M. Cooper and D. S. Hutchinson (eds.). Complete Works. Indianapolis: Hackett Publishing Company. 971-1223.

Rabine, Leslie W. (1988) “Écriture Féminine as Metaphor.” Cultural Critique. No. 9. 19-44.

Shklovsky, Viktor (2017) “Art as Technique.” Julie Rivkin and Michael Ryan (eds.). Literary Theory: An Anthology. 3rd Edition. Chichester: Wiley-Blackwell. 8-14