

بررسی جای‌گاه زنان در داستان‌های کوتاه احمد محمود

دکتر مجید پویان*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد

چکیده

شخصیت‌های زنانه در جهان داستان‌های کوتاه احمد محمود پویایی و حرکت تکاملی شخصیت‌های مرد را ندارد و کش‌مکش‌ها، دوگانگی‌ها، عواطف، و خواسته‌های آنان هیچ‌گاه درونی نمی‌شود تا بتواند آنان را از کلیت زنانگی به هویت زن بودن برساند؛ یعنی فردیت زنان داستان‌های کوتاه محمود برای رسیدن به شخصیت‌های نوعی یا نمونه‌نما قربانی می‌شود و به همین دلیل، در این داستان‌ها، نباید در جست‌وجوی زنانی بود که توانایی شگرفی برای فراتر از خود رفتن داشته‌باشند. محمود کلیت زنانگی را با نام‌های گوناگون و پرشمار، اما ویژگی‌هایی مشترک و فراگیر نشان می‌دهد و با نگرشی اندوه‌بار، زنان را قربانی می‌داند که بر اثر نابهنجاری‌های اقتصادی، صنعتی، فرهنگی، و سیاسی محکوم به رنج کشیدن، بردباری، فساد، و سرانجام مرگ و نیستی اند.

واژگان کلیدی

احمد محمود؛ داستان‌نویسی معاصر؛ زن؛ نقد جامعه‌شناختی؛ طبقات اجتماعی؛

داستان‌های کوتاه محمود قصه‌ی نبودن زنان است. جای‌گاه زنان، در این داستان‌ها، یا به‌کلی ناپیدا و بی‌نشان است یا نشانه‌هایی انگشت‌شمار خبر از حضور آنان، به گونه‌ی کمرنگ، گذرا، و ابزاری، تنها برای برآورده کردن نیازهای مرد و خانواده می‌دهد؛ به بیان دیگر، روی شخصیت زن در این داستان‌ها درنگی انجام نشده‌است و آنان کارکردی به اندازه‌ی سیاهی لشکر و سامان‌دهنده‌ی مهره‌های کناری و فرعی داستان دارند. ساختار روایی چون این داستان‌هایی به گونه‌ی است که «زنان را بیش‌تر به صورت تابع نشان می‌دهند، نه به صورت فاعل» (پاینده ۱۳۷۶:۱۲۲).

حضور کمرنگ زن در داستان‌های کوتاه محمود را می‌توان به دلایل زیر دانست:

- ۱ چیرگی هنجارهای حاکم بر جامعه‌ی سنتی و مردسالار جنوب، که از حضور پویای زن در گستره‌های گوناگون اجتماع جلوگیری می‌کند.
- ۲ گرایش محمود به روایت رنج و دردمندی لایه‌ی محروم و تهی‌دست اجتماع، مانند کارگران و کشاورزان تنک‌مایه‌ی خوزستانی، که دارای پیشه‌هایی، بیش‌تر، مردانه اند و مجالی به حضور تأثیرگذار زن در جامعه نمی‌دهند.^۱
- ۳ نگرانی اصلی محمود برای نشان دادن گرفتاری‌ها و روند مبارزه‌ی طبقه‌ی کارگر—به‌ویژه کارگران میدان‌های نفتی خوزستان—، که وی را وامی‌دارد از مردان طبقه‌ی کارگر، که توانایی بیش‌تری برای نشان دادن این نگرانی‌ها دارند استفاده کند.

محمود در برخی از داستان‌های کوتاه خود، که بر آن است تا شخصیت زن را برجسته کند و او را به عنوان شخصیت اصلی داستان و نماینده‌ی یک طبقه‌ی اجتماعی در بستر رخداد‌های داستان قرار دهد، یک یا چند شخصیت مرد داستان را از چرخه‌ی روی‌داد‌های قصه کنار می‌گذارد تا زنان داستان‌هایش را از انسان‌های معمولی به سطح انسان‌های مسئله‌دار برساند (لوکاچ ۱۳۷۹)؛ از این رو، در این گونه داستان‌های او، زنان تک‌افتاده، بیوه، فرزندمرد، فرزندگم‌کرده، و چشم‌انتظار آن سفرکرده فراوان اند. ننه/مرو در داستان «کجا می‌ری ننه‌امرو؟»، عطرگل در داستان «بازگشت»، آفاق در داستان «شهر کوچک ما»، و مادر پسرک راوی در داستان «تب‌خال» از این گونه زنان‌اند.

^۱ از دیدگاه اکوفمینیستی، تأثیر سرزمین و طبیعت غیرانسانی بر ویژگی‌های روحی و روانی زنان آشکار است و جبر جغرافیایی^۱ عاملی مهم در پیدایش پیشه‌ها، شیوه‌های به دست آوردن درآمد، و ویژگی‌های روحی و روانی یک‌سان می‌شود. در داستان‌های اقلیمی محمود نیز مرو و زن ویژگی‌هایی یک‌سان می‌یابند (هام و گمیل^۲ ۱۳۸۲).

^۱ Geographical Determinism

^۲ Humm, Maggie, and Sarah Gamble

در این نوشتار، داستان‌های «کھیزار» (محمود ۱۳۳۸: ۳۸-۴۱)، «قصه‌ی آشنا» (محمود ۱۳۷۰: ۵۰-۹)، «عصای پیری» (هم‌آن: ۶۹-۷۶)، «تب‌خال» (محمود ۱۳۷۱: ۱۰-۱۱)، «شهر کوچک ما» (هم‌آن: ۱۰۱-۱۱۷)، «در تاریکی» (محمود ۱۳۸۰: ۴۹-۵۷)، «با هم» (هم‌آن: ۹۳-۱۰۴)، «پسرک بومی» (هم‌آن: ۱۶۵-۲۰۷)، «غریبه‌ها» (هم‌آن: ۲۸۹-۳۱۹)، «آسمان آبی دز» ([۱۳۴۶] ۱۳۸۱: ۳۷-۹۱)، «بندر» (هم‌آن: ۱۹۵-۲۰۱)، «بود و نبود» (محمود [۱۳۴۶] ۱۳۸۱: ۱۷-۴۱)، «کجا می‌ری ننه‌امرو؟» (محمود [۱۳۶۹] ۱۳۸۳: ۳-۴۶)، «دیدار» (هم‌آن: ۴۷-۸۶)، و «بازگشت» (هم‌آن: ۸۷-۲۸۳) را مورد بررسی قرار می‌دهیم.

زنان در گستره‌ی کار اجتماعی

در داستان‌های کوتاه محمود، زنان تنها زمانی به گستره‌ی فعالیت‌های اجتماعی و کار اقتصادی روی می‌آورند که مردی نان‌آور را در کنار خود نداشته‌باشند و از آن جا که در جامعه‌ی سنتی، که محمود روایت می‌کند، گستره‌ی کار اقتصادی و تجاری زنان تنگ است، میدان حرکت و کارکرد آنان نیز، به هم‌آن اندازه، کاهش می‌یابد. در داستان «کجا می‌ری ننه‌امرو؟»، شوهر برق‌کار ننه‌امرو بر اثر روی‌دادی می‌میرد و ننه‌امرو از روزگار جوانی برای فراهم کردن مخارج خود و فرزندش در کارگاه ریسندگی کار می‌کند، ولی با دوچار شدن به بیماری تنفسی، از ادامه‌ی کار باز می‌ماند و خانه‌نشین می‌شود. در داستان «بازگشت»، عطراگل، مادر شاسب، زندانی سیاسی، در نبود فرزند و داشتن شوهری ناتوان و ازکارافتاده، با چرخ خیاطی چرخ زندگی را می‌چرخاند. در داستان «شهر کوچک ما»، آفاق، با آگاهی همسر معتادش، خواجه توفیق، به قاچاق کالا می‌پردازد و جان خود را بر سر آن می‌نهد. در داستان «قصه‌ی آشنا»، مینا حروف‌نگار اداره است، اما پس از ازدواج با کریم، کارمند دیگر اداره، که خود را شاعر و کتاب‌خوان می‌داند و محیط اداره را فاسد می‌شمارد، از کار اداری بازداشته می‌شود.

برخی از پیشه‌های زنان داستان‌های کوتاه محمود، در حقیقت، برآمده از وضعیت اقتصادی و ساختار جامعه‌ی جنوب ایران است، که باعث می‌شود هیچ کدام از این پیشه‌ها تأمین جانی یا مالی مناسب را برای فرد به وجود نی‌آورد و دارندگان آن را کاملاً آسیب‌پذیر سازد.

زن در گستره‌ی مبارزه‌ی اجتماعی-سیاسی

بستر داستان‌های محمود گستره‌ی برای بازنمایی رنج توده‌های زحمت‌کش و روایت مبارزه‌ی طبقه‌ی کارگر و کشاورز است و او هیچ‌گاه داستان‌های خود را زمینه‌ی مناسب برای نمایش مبارزه‌ی زنان در اجتماع نمی‌داند. از دید او شخصیت‌های داستانی مرد برای نشان دادن مبارزه شایسته‌تر از زنان اند.^۱ زنان داستان‌های کوتاه محمود هرگز به آن اندازه از آگاهی طبقاتی^۲ و بینش اجتماعی-سیاسی نمی‌رسند که به ضرورت مبارزه پی ببرند. آنان به اندازه‌ی گرفتار مشکلات و نیازهای اولیه زندگی اند که نه‌تنها خود به گستره‌ی مبارزه وارد نمی‌شوند، بلکه همسر و فرزندان خود را نیز از مبارزه‌جویی باز می‌دارند و آنان را به سوی کار اقتصادی و سروسامان دادن وضع مالی خانواده می‌رانند.

در داستان «بازگشت»، لیلا، دختر ملا/حمده، از اندک زنان مبارز آثار محمود است، که پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ دست‌گیر شده‌است:

معصومه، خواهر فسقلی، لیلا، از لیلا خبر نداشت. شنیده‌بود که بازداشت شده، شنیده‌بود که تسمه‌ی شلاق به چشم‌اش خورده و یک چشم‌اش کور شده. (محمود [۱۳۶۹] [۱۳۸۳:۱۷۹])

در داستان «با هم» نیز دختر مرد شب‌گرد مست، به دلیل انتقادهای سیاسی، دست‌گیر شده‌است و کسی از او خبری ندارد. این چهره‌ی کم‌یاب، که از جنس زنان داستان‌های

^۱ در داستان‌های بلند محمود، به‌ویژه آثاری که در باره‌ی جنگ و مقاومت است، باز هم شخصیتی برجسته، به عنوان زن مبارز، وجود ندارد. زنانی چون منیجه، آفاق، و مانده، در رمان *مدار صفردرجه* (محمود ۱۳۷۲)، چشم‌اندازی نه‌چندان روشن از نقش مبارزه‌ی زنان در دگرگونی‌های اجتماعی نشان می‌دهند. *ته‌باران*، در داستان بلند *زمین سوخته* (محمود ۱۳۶۱)، تنها زنی است که چندی پرشور به خیل مبارزان می‌پیوندد و تنگ به دست می‌گیرد، اما او نیز پس از خون‌خواهی فرزندش، باز به نقش سنتی زن در جامعه‌ی روایت‌شده‌ی محمود بازمی‌گردد و با رفتن به مسجد می‌کوشد اوقات خود را با دعا بگذراند. حرکت مبارزه‌جویانه‌ی او، بیش‌تر، برآمده از حس و شور مادرانه است، نه پی‌آمد درک درست از ضرورت تاریخی مبارزه (برخلاف شخصیتی چون *نیلوتنا*، در داستان *مادر گورکی*^۳ [۱۳۵۷] [۱۳۸۵] یا *زری*، در *سووشون* (دانشور [۱۳۴۸] [۱۳۸۰])، که خود به مرکز و پشتوانه‌ی مبارزان تبدیل می‌شوند). این که *ته‌بارو* در برابر شنیدن خبر شهادت فرزند درهمی‌شکند و مَنشی قهرمانانه و تحسین‌برانگیز ندارد و نیز این که *گرناسب*، روشن‌فکر شکست‌خورده‌ی پس از کودتا، در تنگناها و موقفیت‌های بحرانی به ضدقهرمان تبدیل می‌شود، شاید نشانی از پایان دوره‌ی قهرمان‌گرایی از دیدگاه نویسنده باشد (بنگرید به لوکاج ۱۳۷۳؛ نفیسی ۱۳۷۸؛ میرمادقی ۱۳۷۹؛ حبیبی ۱۳۸۲؛ سلیمانی ۱۳۸۲؛ میرابدینی ۱۳۸۲).

^۲ *The Mother (Mater)* (1907)

^۳ *Gorky, Maxim (Максѣм Горький)* (orig. *Aleksey Maximovich Peshkov* Алексѣй Максимович Пешков) (1868–1936)

^۴ آگاهی طبقاتی^۱ از مفاهیم پرکاربرد اندیشه‌مندان مارکسیست است. ویر اعضای طبقه‌ی اجتماعی را دارای حس آگاهی گروهی و ذهنی، نسبت به پای‌گاه طبقاتی مشترک‌شان می‌داند، که البته همه‌ی اعضا به گونه‌ی یکسان از این حس برخوردار نیستند. آگاهی طبقاتی، آگاهی اعضای یک طبقه نسبت به نیازهای واقعی و اصیل و منافع و مضارشان است. *مارکس*^۲ بر این باور بود که تا طبقه‌ی کارگر (پروتلاریا)^۳ به آگاهی طبقاتی نرسد نمی‌تواند به ایفای نقش تاریخی خود برای دگرگونی ساختار اجتماعی-سیاسی جوامع بپردازد؛ یعنی هدایت و راهبری این طبقه باید به پیدایش انقلاب کارگری بیانجامد تا طبقات رنج‌کشیده و زیرسلطه‌ی دیگر نیز به حقوق خود برسند. *پله‌خانوف*^۴ هم آگاهی طبقاتی را دست‌آورد مشارکت طبقه‌ی کارگر در مبارزه می‌دانست (بنگرید به روسک و وارن^۵ ۱۳۵۰؛ خانبندلو ۱۳۷۲؛ احمدی ۱۳۷۹؛ بشیریه ۱۳۸۱).

^۱ Class consciousness

^۲ *Marx, Karl Heinrich* (1818–1883)

^۳ The Proletariat

^۴ *Plekhanov, Georgi Valentinovich* (Георгій Валентинович Плеханов) (1857–1918)

^۵ *Roucek, Joseph S., and Roland L. Warren*

محمود نیست، زنی است از طبقه‌ی متوسط شهری، که، برخلاف دیگر زنان جامعه‌ی زادیوم محمود، رنج گرسنگی و نان شب او را به ستوه نیاورده‌است و می‌تواند روی در پدر-آسایش‌جو و محافظه‌کارش چون این شعار بدهد:

اگه من نتونم حرف بزوم، نون به چه دردم می‌خوره؟ (محمود ۱۳۸۰: ۹۹)

شکم^۱ و باید به گلوله بست، اگه هدف تنها شکم باشه. (هم‌آن: ۱۰۲)

عشق از چشم‌انداز طبقاتی

لوکاج^۱ (۱۳۷۹) بر این باور است که داستان‌نویس می‌تواند با قرار دادن شخصیت‌های آثارش در بستری از پیوندهای عاطفی و عاشقانه، گام‌های تکامل فردی و اجتماعی آنان را بازنمایاند. محمود نیز از عشق و پیوندهای عاطفی برای نشان دادن بلوغ جسمی و فکری شخصیت‌ها و بازنمایی اختلاف طبقاتی در روابط عاطفی آنان سود جسته‌است.^۲ اما به دلیل آن که بیش‌تر آدم‌های داستان‌های محمود گرفتار رنج و فقر اقتصادی و فرهنگی اند، از عشق‌های آتشین و پرسودای داستان‌های رومانسیک، در این دسته از آثار او، نشانه‌های چندانی وجود ندارد و پیوندهای عاطفی، بیش‌تر، به روابط هوس‌آلود و حتا گاه کالوارگی زنان کاهش می‌یابد.

پیوندهای عاشقانه‌ی میان دو شخصیت از طبقات اجتماعی هم‌گن

در داستان‌های کوتاه محمود، معمولاً، زنان و مردان از طبقاتی هم‌گن اند و به دلیل آن که ازدواج در جامعه‌ی سنتی، که نویسنده روایت می‌کند، بیش‌تر، در درون طبقات هم‌گن امکان‌پذیر است، طبیعی به نظر می‌رسد که پیوندهای عاشقانه در بستر روابط جنسی یا ازدواج گنجانده‌شود. در داستان‌های کوتاه محمود نمونه‌ی برجسته برای این گونه پیوندهای عاشقانه دیده‌نمی‌شود، زیرا پیوند آدم‌ها به منظور برآوردن نیازهای غریزی برای یک سو، و داشتن درآمد، با هدف گریز از فقر بی‌اندازه، برای سوی دیگر پیوند است؛ هم‌آن گونه که *نسا*، در داستان «بندر» برای «هش تا سیگار اشنو، نه زارم پول» اسباب خوشی «فعله‌کاران» را فراهم می‌آورد (محمود [۱۳۴۶] ۱۳۸۱: ۴۶). پیوند زنانی چون *عالم*، در داستان «بازگشت»، دختر *آغا*، در داستان «آسمان آبی دز»، و *اشرف سه‌دانگه* و *صفا روسی*، در داستان «بازگشت»، نیز به هم‌این گونه است.

^۱ Lukács, György

^۲ نمونه‌ی برجسته آن، عشق خالد، قهرمان رمان *همسایه‌ها* (محمود ۱۳۵۳)، به بلورخانم و سه‌چشم است. خالد، در آغاز دوره‌ی جوانی، بلورخانم را تجربه می‌کند و وقتی بزرگ‌تر می‌شود و شخصیت‌اش تکاملی بیش‌تر می‌یابد، دوچار عشق سه‌چشم، زنی از طبقه‌ی فرادست، می‌شود و عشقی نافرجام و عارفانه را می‌آزماید (نگرید به قریب ۱۳۸۲؛ میرعابدینی ۱۳۸۳).

پیوندهای عاشقانه‌ی میان دو شخصیت از طبقات اجتماعی ناهم‌گن

در این گونه پیوندهای عاطفی، که دو سویه‌ی آن از دو طبقه‌ی اجتماعی ناهم‌گن اند، به دلیل وجود عوامل بازدارنده‌ی وصال، زمینه‌ی روشن شدن جلوه‌های اثری عشق فراهم می‌شود. در این پیوندها، که رسیدن به یار آرزویی دوزاد دست می‌نماید^۱، گستره‌ی عاشقی از وسوسه‌ی غریزی و شهوانی پاک می‌شود و عشقی به جای می‌ماند که با قرار دادن شخصیت‌های داستان در کشاکش روحی و روانی و دگرگونی شخصیت آن‌ها، می‌تواند کنش داستانی را به نهایت برساند.

محمود از چون این پیوندهایی در اندکی از داستان‌های کوتاه‌اش سود جسته‌است؛ برای نمونه، داستان «بود و نبود» سه پیوند عاشقانه دارد، که در محوری‌ترین آن‌ها، راوی شیفته‌ی دختری به نام رزیک است. هنگامی که او رزیک را از خانواده‌اش خواست‌گاری می‌کند، پیرمرد اشرافی به‌روشنی می‌گوید: «نه! تا زنده‌ام، نه!» (محمود [۱۳۴۶] ۱۳۸۱: ۲۴) و به هم‌این دلیل بابک، دوست راوی، به‌سادگی تصمیم به کشتن پیرمرد می‌گیرد تا با از میان برداشتن او زمینه‌ی ازدواج راوی و رزیک فراهم شود. رزیک دختر پیرمردی پول‌دار و اشرافی است و راوی و دوست‌اش، بابک، از طبقات پایین اجتماع اند، که درآمد و پیشه‌ی ثابت ندارند و در پی کشتن پیرمرد به زندان می‌افتند.

برای درک اقدام بابک، که به‌سادگی و در پیش چشم همه، پیرمرد را با گلوله از پای درمی‌آورد، و این که آیا کار او تنها عملی خیرخواهانه و برای رساندن راوی و رزیک به شمار می‌آید یا از ژرفایی بیش‌تر برخوردار است، باید از گزاره‌هایی که در داستان آمده‌است کمک گرفت؛ برای نمونه، بابک در پاسخ به پرسش مردی عاشق که می‌گوید ساختن یک ساختمان که در خور معشوق باشد چه‌قدر هزینه می‌برد، می‌گوید: «خیلی زیاد! کار من و تو نیست!» (هم‌آن: ۳۶) و از دیگر سو نیز گزاره‌ها پای‌گاه طبقاتی پیرمرد اشرافی را چون این نشان می‌دهد:

^۱ به باور نگارنده، اختلاف طبقاتی دو سویه‌ی یک پیوند عاشقانه می‌تواند در ماهیت این گونه پیوندها تأثیرگذار باشد. اگر عاشق از طبقه‌ی فرودست و معشوق از طبقه‌ی فرادست باشد، مانند عشق فرهاد به شیرین، در داستان عاشقانه‌ی معروف، یا عشق خالد به سیه‌چشم، در رمان *همسایه‌ها* (محمود ۱۳۵۲)، وصال، آرزویی ناممکن، رؤیایی، و ناشدنی می‌نماید و عشق نیز عشقی پرشور و سودایی، اما نافرجام و به گونه‌ی عرفانی می‌شود. اگر دو سویه‌ی پیوند عاشقانه از طبقه‌ی هم‌گن باشند، مانند عشق خسرو به شیرین یا خالد به بلورخانم، در رمان *همسایه‌ها*، چون امید وصل می‌رود، این پیوند شورانگیز عاطفی می‌تواند به پیوندی هوس‌جویانه و شهوانی بیانجامد. در گونه‌ی دیگر پیوند، عاشق از طبقه‌ی فرادست و معشوق از طبقه‌ی فرودست است، مانند داستان یوسف و زلیخا، که زنی از طبقه‌ی اشرافی و نژاده، شیفته‌ی غلامی عبرانی می‌شود و به دلیل آن مورد سرزنش دیگر زنان اشرافی قرار می‌گیرد. به هر روی هم‌آن گونه که *بول-دسپرو* می‌گوید، میان عشق‌بازی حاکم و عشق‌بازی چوپان تفاوت بسیار است (بنگرید به ستاری ۱۳۷۳: ۱۳۸۲؛ قریب ۱۳۸۲؛ مارکس و دیگران ۱۳۸۳). پس بررسی پیوندهای عاشقانه، از دیدگاه طبقاتی، موضوعی قابل‌توجه است.

^۱ Boileau-Despréaux, Nicolas (1636-1711)

پیرمرد موسفید موقر، که تو اتومبیل لم می‌دهد و با روب‌دوشامبر آبی-ملیله‌دوزی‌شده تو گل‌خانه‌ی منزلش قدم می‌زند و همه دست‌به‌سینه به خدمتاش می‌ایستند. (هم‌آن: ۲۶)

از دید بابک، فقر، اقتصاد بیمار، و بهره‌کشی دلایلی است که او و دوستاش را به فرودهای ناکامی، و پیرمرد اشرافی را به فرازهای ثروت و جای‌گاه اجتماعی رسانده‌است؛ پس کار او، بیش از آن که کشتن یک فرد باشد، حرکتی است مبارزه‌جویانه، برای نابودی بخشی از بدنه‌ی طبقه‌ی سرمایه‌دار و اشرافی، که بابک آنان را مسئول ناکامی‌های طبقه‌ی خود می‌داند.

یکی دیگر از پیوندهای عاشقانه‌ی داستان «بود و نبود» مردی خوش‌قیافه و عاشق را نشان می‌دهد، که، به امید درآمد بیشتر، آموزگاری را رها کرده و به مسافرکشی روی آورده‌است.^۱ وی با هدف دگرگون کردن طبقه‌ی اقتصادی خود و به دست آوردن ثروتی که بتواند، چون‌آن‌که باید و شاید، با معشوقه‌اش ازدواج کند، به اتهام قتل ناخواسته به زندان می‌افتد. او در زندان طرح ساختمانی را که گمان می‌کند در خور همسر آینده‌اش است می‌کشد و با نشان دادن آن به زندانیان، نظر آن‌ها را جویا می‌شود، اما همه، به‌جز راوی و بابک، او را مسخره می‌کنند و به هیچ می‌انگارند. این سه تن درد عشق و بی‌چارگی را چشیده‌اند و به دلیل هم‌گنی طبقه‌ی اجتماعی، توان درک دردمندی‌های یک‌دیگر را دارند:

اول کمی براندازمان کرد و بعد، وقتی که فهمید قصد مسخره‌کردنش را نداریم، کاغذ لوله‌شده‌ی را که زیر بغل داشت باز کرد و گفت: «همه مسخره می‌کنن. برا این که نمی‌فهمن. ولی شما نه. شما چیزی دیگه هستین. نگاه کنین!» (هم‌آن: ۳۴)

در داستان «پسرک بومی»، محمود جلوه‌ی رنگین و دیگرگون از عشق را نشان می‌دهد. در این داستان، شهر، پسرک بومی، در دام عشق دخترکی فرنگی، به نام بتی، گرفتار می‌شود. شهر پسرکی تیزهوش است که از یک سو دوره‌ی بلوغ جسمی را سپری می‌کند و از دیگر سو، با تأثیرپذیری از پدر مبارز و هم‌اندیشان‌اش و شرکت در نشست‌های سیاسی، به گستره‌ی تکامل و دگرگونی شخصیت اجتماعی‌اش گام نهاده‌است. شهر خوب می‌داند که میان او و بتی هیچ گونه همانندی دیده‌نی‌شود و شیفتگی‌اش نسبت به دخترک فرنگی فرجام و پایانی خوش ندارد. او می‌داند که فرنگی‌ها از آن سوی دنیا آمده‌اند و در

^۱ در داستان «بود و نبود»، محمود چهار تصویر از تصاویر کهن‌الگویی را ارائه می‌کند: در اصلی‌ترین آن‌ها (راوی و رزیک)، زن در جای‌گاه معشوق است، در پیوند دوم (مرد خوش‌قیافه، که حلقه‌ی زرد به دست دارد)، زن هم در جای‌گاه همسر و هم در جای‌گاه معشوقی اثری است (زیرا مرد عاشق او را «فرشته» می‌خواند)، و در پیوند سوم، زن هم در جای‌گاه لکاته و هم در جای‌گاه مادر (بتی) (زیرا هم‌چشم‌آبی می‌گوید که عاشق چشمان زنی نشمه، از زنان روسی‌خانه، شده، که چشمانش همانند چشمان دایه‌اش بوده‌است) (برای آگاهی از تصاویر کهن‌الگویی از زن بنگرید به حسین‌زاده؛ ۱۳۸۱؛ شمیسا؛ ۱۳۸۲).

زادبوم او لنگر انداخته‌اند و آگاه است که پدر و دیگر هم‌میهنان‌اش از فرنگی‌ها، «فرنگی‌ای. لعنتی» (محمود ۱۳۸۰:۲۰۴)، بدشان می‌آید. او در حالی که به سرزنش باغبان پیر^۱، که داغ نوکری فرنگی‌ها بر پیشانی‌اش خورده‌است، می‌پردازد، در مهر ورزیدن به دخترک فرنگی تردید نمی‌کند. میان او و دخترک، اختلاف طبقاتی و تباری و نیز عشقی ممنوع و نافرجام حکم‌فرما است و میان پدر او و پدر دخترک فرنگی و دیگر فرنگی‌ها نیز رابطه‌ی ستیزنده و بر پایه‌ی بهره‌کشی وجود دارد؛ با این همه، شهره در عشق خود پای‌دار است، زیرا این پیوند پیوندی عاشقانه و به‌دور از هوس‌های جنسی است. شهره در پاسخ به دوست‌اش، که عشق را تنها در رابطه‌ی جنسی می‌جوید، می‌گوید تنها خواستار لب‌خند و دست تکان دادن دختر از راه دور است، نه چیز دیگر:

من فقط دوست‌اش دارم، می‌خوام باش حرف بزمن، دل‌ام می‌خواد نگاه‌اش کنم. برم
بخنده، دست‌اش رو تکون بده. نمی‌خوام که زنام بشه. (محمود ۱۳۸۰:۱۸۷)

سرانجام هنگامی که گردهم‌آیی کارگران به خشونت کشیده‌می‌شود و فریاد «فرنگی‌ها، فرنگی‌ای. لعنتی!» (محمود ۱۳۸۰:۲۰۴) به آسمان می‌رود، کارگران خشم‌گین ماشین‌ها و خانه‌های فرنگیان را به آتش می‌کشند^۲ و دخترک فرنگی و پدرش، در ماشین، زنده‌زنده، می‌سوزند. شهره هم که خود را به شعله‌های آتش می‌زند تا دخترک را نجات دهد، سرانجام جان بر سر عشق آتشین و پاک خود می‌گذارد (محمود ۱۳۸۰:۲۰۷).
آیا محمود در نمایش این پیوند عاشقانه، که افزون بر اختلاف طبقاتی، دارای اختلاف قومی، نژادی، و سیاسی است، به آرزوی نسل‌هایی که می‌خواهند جهانی تازه و دور از دشمنی‌های پدران و مادران‌شان را پی افکنند نظر دارد؟ آیا این که جهان داستان در دست کودکانی است که هرچند زبان یک‌دیگر را نمی‌فهمند، می‌خواهند به‌دور از هیاهوی جهان سرشار از کینه‌کشی‌های بزرگ‌ترها، دوست داشتن را تجربه کنند، نشانی از آرمان‌شهرگرایی نویسنده نیست؟^۳

^۱ کائوتسکی^۱ به دو اصطلاح استعمار آبادگر و استعمار بهره‌کش باور دارد. در داستان «پسرک بومی»، بینش باغبان پیر، که فرنگی‌ها را مایه‌ی آبادانی می‌داند، پشت‌گرم‌گونه‌ی نخست است و بینش عبدول، پدر شهره، و آرزو، سازمان‌دهنده‌ی نشست‌ها و گردهم‌آیی‌ها، پشت‌گرم‌گونه‌ی دوم است، که خواست‌گاه همه‌ی بدبختی‌ها را بودن فرنگی‌ها می‌داند (بنگرید به بشیریه ۱۳۸۱).

^۲ Kautsky, Karl (1854-1938)

^۳ در بهار ۱۳۳۰، در اعتصاب ۴۵هزار نفری کارگران شرکت نفت، که نخست آرام بود و بعد به خشونت انجامید، سه نفر اروپایی و چهار کارگر مرد و زن کشته شدند (آبراهامیان ۱۳۸۴).

^۴ محمود، در داستان «پسرک بومی»، پسرک بومی و دخترک فرنگی را در بستری از پیوند عاطفی می‌نهد؛ پیوندی که در میان فرنگیان و بومیان کم‌یاب است، زیرا نگرش بومیان یک منطقه به بیگانگان همیشه با غریبه‌انگاری و بیگانه‌پرهیزی^۱ همراه است. لاروک^۲ (بیرتا) بر این باور است که در کنار هم قرار گرفتن بومیان و استعمارگران، در گام‌های نخست، اختلاف نژادی را بیشتر از اختلاف طبقاتی بدید می‌رود.

^۱ Xenelasia

^۲ Laroque, Pierre (1907-1997)

در داستان «کهپیار»، از مجموعه داستان *مول*، یک مثلث عاشقانه وجود دارد و مانند همیشه، دو مرد برای به دست آوردن یک زن با یکدیگر می‌ستیزند. کهپیار جوانی است دهقان‌زاده که پسر خان نامزدش، گلی، را فریب داده و از آن خود کرده‌است. کهپیار نماد طبقه‌ی دهقان در سامانه‌ی ارباب و رعیتی است و پسر خان، که نامزد او را به «تملک» خود درمی‌آورد، نشان از طبقه‌ی خونین و اربابی دارد، که همواره دست‌رنج و نیروی کار طبقه‌ی دهقان را چپاول کرده‌است. کهپیار به دفاع از حق و ناموس خود برمی‌خیزد و در پایان اندوه‌بار این ستیز، قهرمان و ضدقهرمان، هر دو، کشته‌می‌شوند. شاید در نگرش استعاری محمود، گلی، که نام‌اش با خاک، زمین، و طبیعت گیاهی هم‌آهنگ است، به کهپیار برخاسته از طبقه‌ی دهقان نزدیک‌تر باشد، تا پسر خان، اما به هر روی، این ستیز عشقی، که زیرساخت آن همانند دوگانگی و ستیز ارباب و رعیت است، به تباهی هر دو سو می‌انجامد (دستغیب ۱۳۷۸؛ آقایی ۱۳۸۲).

جای‌گاه مادران

شخصیت مادر، در داستان‌های کوتاه محمود، نماد رنج‌دیدگی، بردباری، و آسیب‌پذیری است. تصویر مادرانگی در نگاه محمود همواره با رنج کشیدن، چشم‌انتظاری، فداکاری، و گرفتار همسر یا فرزندان ناسپاس بودن همراه است و نابه‌تجاری‌های جامعه‌ی مردسالار آن را سخت‌تر می‌کند. *خاله‌عطری* داستان «بازگشت»، *نه‌امرو* داستان «کجا می‌ری ننه‌امرو؟»، *آفاق* داستان «شهر کوچک ما»، *نه‌غلام* داستان «دیدار»، و *پیرزن* تنهای داستان «عصای پیری» نمونه‌ی چون این مادرانی‌اند. در «عصای پیری»، پیرزن گرفتار فرزندی ناسپاس و عروسی ناسپاس‌تر است، که او را در اتاق مخروبه‌ی گوشه‌ی خانه جای می‌دهند و از فروش سهم ارث پیرزن، اتومبیلی می‌خرند تا او را پنج‌شنبه‌ها به سر خاک شوهرش ببرند. در داستان «تب‌خال» نیز مادر پسرک راوی، که در اوج تنهایی و گوشه‌نشینی است، می‌کوشد تا اعدام همسر مبارز و پدر کودک‌اش را از فرزند خردسال پنهان کند.

نگاه محمود به زن سرشار از شکوه و اعتبار است و آفرینش شورانگیز شخصیت و جای‌گاه مادر به شکلی تأثیرگذار هم‌دردی خواننده را برمی‌انگیزد. مادران داستان‌های کوتاه او پاک‌دامن و بدون شیطنت، بی‌آدابی، و ترفندهای پست‌اند؛ اگرچه گاهی مهر مادرانه‌ی آنان سوبیه‌ی خردورزانه‌شان را در سایه قرار می‌دهد. مادر بزرگ‌ها و پیرزن‌های داستان‌های کوتاه محمود نیز، به عنوان بخشی از زنان دیروز یا نسل گذشته، نمادی از آسیب‌پذیری، درماندگی، و ناتوانی در برقراری ارتباط با نسل امروز و جامعه‌ی مدرن‌اند. حسرت روزگار گذشته و جوانی و توانایی آن و ایستادگی در برابر پذیرش وضعیت تازه از ویژگی‌های این

زنان است. در داستان «دیدار»، ننه‌غلام سرخورده از نامهربانی فرزندان، به تنهایی، راهی سفر می‌شود و به بهانه‌ی حضور در مراسم خواهرخوانده‌اش، دهنصرت، برای یافتن روزگار پرمهر گذشته به اهواز می‌رود.

در داستان «بازگشت»، که بازگشت مبارزی سیاسی از زندان و تبعید را روایت می‌کند، راوی پس از پنج سال مادر بزرگ را می‌بیند که زمان را گم کرده‌است:

مادر بزرگ دوچار فراموشی شده‌بود؛ زمان را گم کرده‌بود.

– دایه‌زینب من ام... شاسب، گرشاسب.

– شاسب؟!

– ها دایه. گرشا... گرشاسب!

– رفتی ننه؟ گفتی؟

– کجا دایه؟ چی؟

– سروجان‌خانم را خبر کردی بی‌آد بریم خواست‌گاری. دختر آسبه‌خانوم برا عبدعلی؟

سروجان‌خانم، دخترعموی بزرگ مادر بزرگ، بیست‌ویک سال پیش مرده‌بود. (محمود [۱۳۶۹] ۱۳۸۳: ۱۲۵-۱۲۶)

مادر بزرگ در گذشته‌ی خود فرورفته‌است. او خاطره‌ی سروجان‌خانم، که ۲۱ سال پیش مرده‌است، را با اکنون اشتباه می‌گیرد و زخم کف دست‌اش را ناشی از خار درخت کُنار زادبوم‌اش، مامزرد، می‌داند؛ در حالی که ۵۰ سال است که در اهواز زندگی می‌کند (هم‌آن: ۱۶۶). به نظر می‌آید که مامزرد یادآور کارگران داستان «آسمان آبی دز» و «غریبه‌ها» و میهن ازدست‌رفته است و خار کُنار مامزرد دل‌مشغولی و خارخار زادبوم پیرزن، که هنوز او را رها نکرده‌است، را به یاد می‌آورد؛ در حقیقت، فراموشی و پریشانی حواس پیرزن، بیش از آن که بیماری باشد، نمود بیگانگی او با وضعیت و سامانه‌ی نوینی است که فراگیری جامعه‌ی سرمایه‌داری و فرهنگ غربی، پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، را نشان می‌دهد و حتا گرشاسب نیز با شگفتی و انکار بسیار به آن می‌نگرد.^۱ مادر بزرگ خاطره‌ی زنده به شمار می‌آید که در برشی از زمان مانده‌است.^۲ گذشته باید فراموش شود تا مبلغان مظاهر

^۱ شخصیت مادر بزرگ شاسب همانند شخصیت مادر بزرگ باران، بی‌سلطنت، در رمان مدار صفدرچه (محمود ۱۳۷۲) است. بی‌سلطنت نیز در بی‌زمانی زندگی می‌کند و در سال‌های نخستین انقلاب ۱۳۵۷، هم‌زمان با بردار شدن بلقیس، پس از ۱۵ سال، هوش‌یاری خود را بازمی‌یابد—تعبیری از هوش‌یاری مام وطن (بنگرید به سلیمانی ۱۳۸۲).

^۲ نویسندگان دیگر نیز از عنصر فراموشی و دیوانگی برای نشان دادن بیگانگی یا بی‌زاری شخصیت‌ها از وضع موجود استفاده کرده‌اند؛ برای نمونه، قهرمان خشم و هیاهوی فاکنر^۳، در برابر دنیایی که او را به کنار می‌راند، خود را به دیوانگی می‌زند تا با وضع موجود شغلی کند (بنگرید به جبراعبدینی ۱۳۸۲).

^۱ *The Sound and the Fury* (1929)

^۲ *Faulkner, William Cuthbert* (1897–1962)

زندگی شبه‌اروپایی و غرب‌زده‌ی تازه بتوانند نهال‌های خود را در خاک نوبافته بشانند. ذهن مادر بزرگ توانایی زایش خاطره‌ی تازه را ندارد و هرچه می‌زاید از آن روزها است؛ جنینی بی‌جان، که نشان‌دهنده‌ی گسست نسل گذشته و نسل امروز است؛ نسلی که مظاهری تازه را برای ساخت تاریخی تازه در پیش رو دارد.

در داستان «بود و نبود»، راوی جوان گرفتار عشقی آتشین است، اما مرگ مادر بزرگ معشوقه، که برخلاف پدر پیرش با ازدواج دو دل‌داده موافق بوده‌است، او را از رفتار احساساتی باز می‌دارد و به پهنه‌ی خردورزی و اندیشیدن می‌افکند. ذهن و روان راوی، بیش از اندوه مرگ یک موافق، در اندیشه‌ی مفهوم مرگ و دنیای پس از آن است و این مرگ‌اندیشی چندی او را از فرمان‌بری معشوقه و شور عاطفی باز می‌دارد:

رزیک چیزی نمی‌فهمید. اگر کمی زیرک بود شاید می‌توانست بفهمد که مرگ مادر بزرگ تغییر داده‌است. (محمود [۱۳۴۶]: ۲۳-۲۴)

جهان‌نگری زنان

زنان داستان‌های کوتاه محمود بدون جهان‌نگری^۱، در مفهوم گولدمن^۲ی، اند، زیرا این جهان‌نگری برآمده از بینش اجتماعی، شعور سیاسی، و آگاهی از نیازها، خواست‌ها، و حقوق فردی و اجتماعی تک‌تک اعضای یک طبقه است؛ پس زنان داستان‌های کوتاه محمود، به دلیل نداشتن دانش، سواد، و ادراک اجتماعی و سیاسی، دارای آگاهی ممکن^۳ نسبت به حقوق فردی و مدنی خود نیستند و نمی‌توان برای آن‌ها به ترسیم یک جهان فکری و جهان‌نگری ویژه، که آرزوها، آرمان‌ها، و اندیشه‌هاشان را دربرگیرد پرداخت. این مسئله باعث می‌شود محمود، به عنوان نویسنده‌ی وقایع‌نگار، با سکوت در باره‌ی نگرش و سازه‌های جهان فکری آنان، هیچ کوششی برای نگارش آن‌چه به تعبیر لوکاج (۱۳۷۹) «قیافه‌شناسی فکری»^۴ شخصیت‌ها خوانده می‌شود، نکند؛ به عنوان نمونه، هرچند بسیاری از زنان داستان‌های

^۱ جهان‌نگری طبقاتی مارکس بر این باور است که هر طبقه‌ی اجتماعی، در هر دوره‌ی تاریخی، دارای یک ایده‌ئولوژی و جهان‌بینی ویژه‌ی خود است، که خواست و سود آن طبقه را نشان می‌دهد. گولدمن^۲، جامعه‌شناس فرانسوی، این اصطلاح را به عنوان یکی از عوامل طبقه‌ساز به کار می‌برد. وی جهان‌نگری را مجموعه‌ی گرایش‌ها، احساسات، و اندیشه‌هایی می‌داند که با پیوند دادن اعضای یک گروه اجتماعی، آنان را در برابر دیگر گروه‌ها قرار می‌دهد. او بر این باور است که جهان‌نگری، نه یک امر فردی، بلکه امری است اجتماعی، که به یک گروه یا یک طبقه تعلق دارد. در دیدگاه او، سامانه‌ی مفهومی پنهان در یک اثر ادبی جهان‌نگری و آگاهی‌های یک اجتماع را نشان می‌دهد. گولدمن^۳ تمامیت متن ادبی را به جهان‌نگری جمعی یک گروه پیوند می‌دهد (نگرید به لویی^۴ ۱۳۷۶: ۱۳۲۴؛ آشوری ۱۳۸۳).

^۲ Goldmann, Lucien (1913-1970)

^۳ Löwy, Michael

^۴ آگاهی ممکن: داشتن کم‌ترین آگاهی اعضای یک طبقه به نیازهای اساسی، مصالح، و منافع‌شان (لویی ۱۳۷۶).

^۵ از دیدگاه لوکاج (۱۳۷۹)، قیافه‌شناسی فکری یعنی این که نویسنده فرایندهای اندیشیدن شخصیت‌های خود را آشکار کند و موقعیت‌های فکری آنان را به صورت برجسته‌ترین شخصیت آنان پرورش دهد.

کوتاه محمود در گستره‌ی فعالیت‌های سیاسی و مبارزه نیستند، سوگوار از دست دادن همسر یا فرزند یا برادر مبارز خود اند. آنان بردبارانه این داغ را برمی‌تابند، اما هیچ‌گاه به ضرورت مبارزه‌ی مردان‌شان آگاهی نمی‌یابند. *تنه/مرو* در داستان «کجا می‌ری ننه‌امرو؟» نمونه‌ی روشن این دسته از زنان است. او در پایان داستان، هنگامی که از اعدام فرزندش آگاه می‌شود، مویه‌یی هم‌چون زنان دیگر نمی‌کند، اما هرگز به درکی درست از مبارزه‌ی فرزندش نمی‌رسد. او می‌داند که فرزندش به دست شماری زورگو کشته شده‌است، اما به حرمت و پاکی انگیزه‌ها و آرمان‌های مبارزه آگاهی ندارد؛ از این رو، با آن که زنی پای‌بند مذهب و سنت است، در رنج‌مویه‌های خود، فرزندش را بر فراز چوبه‌ی دار، نه با یکی از شهدای مقدس، بلکه با خان ایل بختیاری، که به دار آویخته شده‌است، مقایسه می‌کند—کسی که در نگاه پیرزن، اگرچه از قدرت و اقتداری والا برخوردار است، به دلیل وابستگی به خوانین، از پای‌گاهی مردمی بهره ندارد:

دارت کشیدن ننه؟ مثل. او خان. بختیاری بالای. دار تاو هم خوردی؟! ها!! خان.
بختیاری‌ها ننه! خوب بود! خوب یادم نه! زمان. او گوربه‌گوری، بوواش را می‌گم،
تو هم بالای. دار تاو خوردی ننه؟ تو میدون. محبس. (محمود [۱۳۶۹] ۴۵:۱۳۸۳)

در این داستان، زن، به عنوان شخصیت اصلی داستان، حضوری پرشور و عاطفی، اما بدون کارکرد خردورزانه و آرمان‌گرایانه دارد؛ پس هنگامی که از اعدام فرزندش آگاه می‌شود، با آن که بردباری پیشه می‌کند، در خود فرومی‌شکند و به آنچه فرزندش برای آن جان‌فشانی کرده‌است پشت‌پا می‌زند:

تو خیلی پرتاقت ای ننه‌امرو؛ مو به تو افتخار می‌کنم! افتخار می‌خوام چه کنم؟
جاسم! امرالله کجا س؟ جاش خوب هست؟ (هم‌آن: ۴۴)

اعتبار طبقاتی شخصیت‌های زن، در پیوند با مردان

در جهان داستان‌های کوتاه محمود، شخصیت‌های مرد از کنش‌گری و توان حرکت بیش‌تری، نسبت به زنان، برخوردار اند. بافت جامعه‌ی روایت‌شده‌ی نویسنده، که بیش‌تر به سرزمین‌های جنوبی کشور می‌پردازد، فرصتی برای تکامل و دگرگونی به شخصیت‌های زن نمی‌دهد، اما گاهی پیوند با مردان می‌تواند این فرصت را برای آنان پدید آورد؛ یعنی زنان و وابستگان مردان طبقه‌ی ثروتمند اجتماع، بیش‌تر از زنان دیگر، از توانایی، فرصت حرکت و فعالیت، و بهره‌وری از امتیازها و امکانات اجتماعی برخوردار اند؛ از این رو، در داستان‌های کوتاه محمود، گاهی شخصیت‌های فرودست زن، به عنوان خدمت‌کار، مورد بهره‌کشی زنان طبقه‌ی



ثروت‌مند قرار می‌گیرند؛ برای نمونه، *ننه/مرو* داستان «بازگشت»، پیرزنی از طبقه‌ی فرودست، که در جست‌وجوی فرزند دست‌گیرشده‌اش است، به خانه‌ی سرکار عیدی می‌رود و ساعت‌های پی‌درپی به کارهای خانه و فراهم کردن نیازهای مهمانی سرکار عیدی می‌پردازد؛ به این امید که سرکار عیدی سفارش فرزندش را به مهمان خود، رئیس تأمینات، بکند. شیرین‌خانم، زن سرکار عیدی، که از شیوه‌ی کار و دقت و نظم *ننه/مرو* خوشش آمده‌است، می‌خواهد، به هر شکل که شده، او را نزد خود نگاه دارد و به هم‌این دلیل نزد شوهر از *ننه/مرو* پشتیبانی می‌کند. *ننه/مرو*، پس از مرگ همسرش، در خانه‌ی حاج فتح‌الله نیز خدمت می‌کرده‌است. وضعیت زنانی چون *ننه‌حسن*، که برای قالی‌شویی به خانه‌ی سروان می‌رود، یا *آفاق* داستان «شهر کوچک ما»، که برای زن سرگرد قواره‌ی ساتن گلی‌رنگ می‌برد، نیز به هم‌این گونه است.

دیدگاه محمود نسبت به زنان

محمود زنان جامعه‌ی روایت‌شده‌اش را قربانی نابه‌هنجاری‌های اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، صنعتی، و سیاسی می‌داند و این بینش اندوه‌بار برآمده از نگاه آسیب‌شناسانه‌ی او به زن، در ساختار جامعه‌ی روایت‌شده‌اش است. محمود، مانند یک آسیب‌شناس اجتماعی، نقاط آسیب‌پذیر و عوامل ویران‌گر شخصیت‌های زن را به‌دقت موشکافی می‌کند و آن را، هنرمندانه، به شکل شخصیت‌ها و کنش‌های متقابل آدم‌های داستان بازمی‌نمایاند. وی حتا زنان روسپی داستان‌هایش را قربانیان فقر فزاینده و اقتصاد بیماری می‌داند که انسان‌ها را تا مرز کالاوارگی^۱ فرومی‌کاهد. به گفته‌ی جامعه‌شناسان مکتب شیکاگو، میزان جرم و مفاسد طبقات فرودست اجتماع بیش از دیگر طبقات است (اینکلس^۲ ۱۳۵۳) و به دلیل آن که بیش‌تر شخصیت‌های آثار محمود نیز از لایه‌های پایین اقتصادی، یا به تعبیری «زیر خط فقر» اند، طبیعی است که بسیاری از آنان به خرده‌دزدی، تن‌فروشی، و جرم‌های ناخواسته و ناگزیر تن‌دهند. زنانی چون *نسا*، در داستان «بندر»، دختر *آغا*، دخترک تکیده و نزار داستان «آسمان آبی دز»، و *عالم*، روسپی توبه‌کرده‌ی داستان «بازگشت»، قربانیان نابه‌هنجاری فرهنگی و اقتصادی اند، *آفاق*، در «شهر کوچک ما»، قربانی نابه‌هنجاری صنعتی (از میان بردن

^۱ کالاوارگی به این مفهوم است که انسان‌ها در روابط سودجویانه‌ی خود، که نگاهی مصرفی و ابزاری بر آن حاکم است، کارکردی به اندازه‌ی کالا می‌یابند و پس از رفع نیاز، اعتبار آن‌ها از میان می‌رود. گولدمن اصطلاح «شی‌وارگی» را در این مورد به کار می‌برد. بدین مفهوم، تأثیر چیرگی عقیدتی سرمایه‌داری و تولید عینی ساختارهای ذهنیت رفتار انسان‌ها بر پایه‌ی وجود روابط مادی تولید سرمایه‌داری است (لووی ۱۳۷۶). برخی نیز به‌دور از دیدگاه‌های منتقدان جامعه‌ی سرمایه‌داری، مفهوم «شیئیت» را برای زنی که تنها در حکم ابزار برآورده‌سازی نیاز جنسی مرد است به کار برده‌اند (حسین‌زاده ۱۳۸۱) (بنگرید به لاروک بی‌تا؛ بارنز و بکر^۱ ۱۳۵۴).

^{۱۱} Barnes, Harry Elmer, and Howard Becker

^۲ Inkeles, Alex

نخلستان‌ها برای ساخت مخازن نفت) است، و شریفه، در داستان «در تاریکی»، قربانی نابه‌نجاری فرهنگ مردمحور و پدرسالارانه‌ی جامعه‌ی سنتی به شمار می‌آید؛ جامعه‌یی که در آن، زن به دیده‌ی ابزار نگریسته می‌شود.

شخصیت‌های زن داستان‌های محمود نیمه‌ی پنهان جامعه‌ی انسانی روزگار نویسنده اند و محمود حتا در نشان دادن پیوندهای عاطفی و عاشقانه‌ی آدم‌های داستان‌های خود، در جایی که حضور زن در جای‌گاه معشوقه نقطه‌ی عطف داستان به شمار می‌آید، باز بر روایت ویژگی‌ها و حالت‌های روحی و روانی مردهای عاشق پافشاری می‌کند؛ یعنی در حالی که چهره‌یی روشن و دقیق از عشاق مرد به دست می‌دهد، ویژگی‌ها و چهره‌ی معشوق را کلی و درپرده روایت می‌کند. در داستان «بود و نبود»، سه عاشقی که به اتهام قتل در زندان اند، با گرد آمدن زیر یک سقف، قصه‌ی معشوق را روایت می‌کنند و در واقع، شناسایی معشوق، بیش از آن که از ره‌گذر حضور آشکار او باشد، به وسیله‌ی واگویی‌های عاشق صورت می‌گیرد. در اصلی‌ترین پیوند عاشقانه‌ی داستان (میان راوی و رزیک)، که روی‌دادهای اصلی بر پایه‌ی آن شکل می‌گیرد، نیز وضع به همین ترتیب است؛ یعنی در صحنه‌ی کوتاه گفت‌وگوی رزیک و راوی با هم، راوی، که کتاب می‌خواند و مرگ مادر بزرگ رزیک او را به مرگ‌اندیشی و گونه‌یی بیداری رسانده‌است، بودن معشوقه را چندان جدی نمی‌گیرد و رزیک سرخورده و اندوه‌گین بازمی‌گردد.

آیا نبودن یا بودن کم‌رنگ و ناکارآمد زن، که خود، ستون اساسی پیوند به شمار می‌آید، نشان ناپیدایی و ممنوعیت زن و عشق‌ورزی در ساختار اجتماعی جامعه‌ی زادبوم محمود و، به گونه‌یی گسترده‌تر، جامعه‌ی ایرانی نیست؟

در داستان «قصه‌ی آشنا»، مینا متفاوت از زنان لایه‌های سنتی جامعه‌اش نشان داده می‌شود. او، که کارمندی متوسط و برخاسته از لایه‌ی متوسط شهری است، با کریم ازدواج کرده و از کتاب خواندن، شعر سرودن، و به انجمن شعر رفتن همسرش ناخوش‌نود است. مینا با این باور که «صد من شعر یه بزغاله‌ی. گر نمی‌ارزه» (محمود ۱۳۷۰: ۳۵)، می‌خواهد همسرش به جای شاعری، عرضه‌ی پول درآوردن داشته‌باشد.^۱ او اهل تجمل و ظاهرپرستی است، همه‌ی جواهرهایش را فروخته، دو بار بینی‌اش را جراحی پلاستیک

^۱ در داستان «قصه‌ی آشنا»، مینا، همسر کریم، ذوق، شعر، و شاعری کریم را مسخره می‌کند و از او می‌خواهد که عرضه‌ی پول درآوردن داشته‌باشد. در داستان «مسخره‌ی نوان‌خانه»ی ساعدی (۱۳۵۶)، زن. آقای زمزمه گرایش شوهر بازنشسته‌اش را به خرید و گردآوری عتیقه به باد ریش‌خند می‌گیرد و بر این باور است که عتیقه‌بازی، به جای غذا، نمی‌تواند یک وعده شکم را پر کند. در داستان «مار و مرد». دانشور [۱۳۵۹] ۱۳۸۰، نسیرین جهان فکری و نگرانی آزادی‌خواهانه‌ی همسرش، انور، را مسخره می‌کند. در داستان «خرجسونه»ی میرصادقی (۱۳۷۱)، ترانه خارخار نویسندگی و مقاله‌های همسرش، حسین، را به ریش‌خند می‌گیرد. همه‌ی این‌ها شاید نشان‌دهنده‌ی تفاوت جهان آرمانی طبقه‌ی مرد و زن باشد.

کرده‌است، «ماتیکِ گران می‌خرد، کفشِ گران می‌خرد، و سلمانیِ گران‌تر می‌رود» (محمود ۱۳۷۰: ۳۲-۳۳)، و سرانجام عرصه را بر کریم، که حقوق کارمندی‌اش چون این ول‌خرجی‌هایی را بر نمی‌تابد، تنگ می‌کند. او در پاسخ به اعتراض شوهرش می‌گوید:

برو زن‌های مردم را ببین چی می‌پوشن! [۰۰۰] به من چه که تو عرضه نداری!
(محمود ۱۳۷۱: ۱۰۷)

در شخصیت *مینا* نشانی از بردباری زنان جنوبی داستان‌های محمود دیده نمی‌شود. او نداری و فقر را بر نمی‌تابد و کار در اداره را، نه برای نیازهای اولیه‌ی زندگی، بلکه برای برآوردن نیازهای بی‌هوده و به‌مدروز بودن می‌خواهد.^۱ میان خواست او برای کار تا انگیزه‌ی *خاله‌عطری* در داستان «بازگشت» تفاوت بسیار است. او پیش‌آهنگ نسلی نوین است که در جامعه‌ی سرمایه‌مدار، مصرف‌زده، و تجملاتی، پول را جای‌گزین ارزش‌های اخلاقی و انسانی خود کرده و با نوگرایی نابه‌نجار و بیمارگونه، زندگی معنوی انسان‌ها را به نابودی کشانده‌است. محمود، با آفرینش این شخصیت، جامعه‌یی را نشان می‌دهد که تقلید، ظاهرپرستی، نیازهای دروغین، نوگرایی خام، و غرب‌زدگی ارزش‌های اصیل و فرهنگ آن را یک‌جا از میان برده‌است. *مینا* شخصیتی برخاسته از طبقه‌ی متوسط شهری یا خرده‌بورژوا^۲ است، که از شیوه‌ی زندگی طبقات فرادست پی‌روی می‌کند. *آریان‌پور* در *جامعه‌شناسی هنر* نمایش‌داری و تجمل را از ویژگی‌های طبقه‌ی اشرافی اجتماع می‌داند (آریان‌پور ۱۳۵۴: ۱۱۳-۱۱۵). وبر^۳ نیز بر این باور است در جوامعی که حرکت و دگرگونی‌های اجتماعی سرعتی روزافزون دارد، شیوه‌ی زندگی و برخی ویژگی‌های طبقه‌ی بالا مورد پی‌روی طبقات پایین قرار می‌گیرد (روشه^۳ ۱۳۸۳: ۴۷).

شخصیت *تجمل‌گرای مینا*، به عنوان نماینده‌ی نسل زنان جامعه‌ی مدرن، را می‌توان با *ننه‌مرد* داستان «دیدار»، پیرزنی از طبقه‌ی زنان جامعه‌ی دیروز، مقایسه کرد. *ننه‌مرد* در جایی از داستان می‌گوید:

زندگی سخت‌ته مادر! بچه‌ها خرج دارن. مثل ما نیستن که به یه دست لباس کازرونی قانع باشن و با دو پول بیخ‌درپهشت راضی. (محمود [۱۳۶۹] ۱۳۸۳: ۵۶)

^۱ لوکاچ (۱۳۹۱) مُد را بازتاب فرهنگی دست‌آورد‌های جوامع سرمایه‌داری می‌داند. از دیدگاه او، مُد پدیده‌یی است که بر مفهومی متفاوت از فرهنگ دلالت می‌کند و شکل و چه‌گونگی فرآورده‌هایی است که به بازار می‌رود و در مدتی کوتاه جای خود را به چیزی دیگر

^۲ Weber, Max (Maximilian Carl Emil) (1864-1920)

^۳ Rocher, Guy

محمود با آفرینش شخصیت میثا خواست‌های دروغین و بی‌ریشه‌ی زندگی روزمره جامعه‌ی مدرن و آگاه نبودن لایه‌های متوسط و فرودست جامعه از نیازهای اصیل و ارزش‌های راستین زندگی خود را به نقد می‌کشد. مارکوزه^۱، منتقد و اندیشه‌مند برجسته‌ی مکتب فرانکفورت^۲، بر این باور است که تنها گروه‌ها و روشن‌فکران دور از روزمرگی و شیفتگی توانایی سرکوب این نیازها، که فرآورده‌ی آگاهی‌های دروغین جوامع سرمایه‌داری است، را دارند (بشیریه ۱۳۸۱).

نتیجه‌گیری

زنان، به عنوان بخش تأثیرگذار جامعه‌ی انسانی کنونی، دارای هویتی فردیت‌یافته اند، که به وسیله‌ی آن تعریف می‌شوند و اعتبار می‌یابند، اما زنان داستان‌های کوتاه محمود کم‌تر می‌توانند به این هویت دست یابند و بیش‌تر به صورت کلیتی مبهم از زن، با کارکرد ایفای نقش سنتی این قشر در جامعه‌ی پدرسالار آسیایی، به گونه‌ی عام، و جامعه‌ی ایرانی، به گونه‌ی خاص، معنا می‌یابند. این کلیت موجب می‌شود زنان داستان‌های کوتاه او به صورت نمایشی از لایه‌های اجتماعی^۳ و نمودی از ارزش‌ها یا ضدارزش‌های جامعه نمایانده‌شوند.

در داستان‌های محمود^۴، شخصیت‌های زن، در پس نام‌های گوناگون، به یک شیوه و با ویژگی‌هایی یک‌سان نمایان می‌شوند^۵ و میدان حرکت بسته‌ی این طبقه فرصت و

^۱ Marcuse, Herbert (1898-1979)

^۲ Frankfurt School, Critical Theory

^۳ طبقه‌ی اجتماعی^۱، مانند بسیاری دیگر از اصطلاحات علوم انسانی، مفهومی چندوجهی و دارای تعاریف پرشمار و گاه متعارض است. پافشاری بر طبقه‌ی اجتماعی، به عنوان عاملی بنیادین برای دگرگونی جوامع بشری، از اندیشه‌های مارکس، دانش‌مند و اندیشه‌مند آلمانی، آغاز می‌شود؛ اگرچه برخی بر این باور اند که از مجموع آرا و اندیشه‌های مارکس نمی‌توان به تعریفی مشخص از او در باره‌ی طبقه‌ی اجتماعی رسید. دیگر جامعه‌شناسان نیز برای روشن‌سازی عوامل طبقه‌ساز دیدگاه‌هایی گوناگون دارند. به گونه‌ی کلی، عواملی چون جنسیت، سن، نژاد، میزان درآمد، سطح تحصیلات، نوع پیشه، ارتباط مشترک با ابزار تولید، داشتن آگاهی طبقاتی، داشتن منافع و شرایط اقتصادی، سیاسی، و فرهنگی همانند، داشتن نقش یک‌سان در روند تولید، پیوند یک طبقه با طبقه‌ی دیگر، داشتن جهان‌نگری ویژه، داشتن قدرت، مالکیت، ارزیابی اجتماعی، پاداش روانی، و مانند این‌ها از عناصر طبقه‌ساز به شمار می‌آیند. (درباره‌ی آگاهی بیش‌تر در باره‌ی طبقات اجتماعی بنگرید به پولانتزاسⁱⁱ (۱۹۷۳)، خلتاننده‌لو (۱۳۷۲)، احمدی (۱۳۷۹)، پوپرⁱⁱⁱ (۱۳۸۰)، هانت^{iv} (۱۳۸۱)، زهدی مازندرانی (۱۳۸۲)، روشه (۱۳۸۳)، ریتزر^v (۱۳۸۴)، کیویستو^{vi} (۱۳۸۴)، گیلنر^{vii} (۱۳۸۴)، و تامین^{viii} (۱۳۸۵).

ⁱ Social class

ⁱⁱ Poulantzas, Nicos

ⁱⁱⁱ Popper, Karl

^{iv} Hunt, E. K.

^v Ritzer, George

^{vi} Kivisto, Peter

^{vii} Giddens, Anthony

^{viii} Tumin, Melvin M.

^۴ برای آگاهی بیش‌تر در باره‌ی «شهر کوچک ما» بنگرید به میرعابدینی (۱۳۸۲، ۱۳۸۳). در باره‌ی «با هم» بنگرید به دستغیب (۱۳۸۲) و

میرعابدینی (۱۳۸۲). در باره‌ی «دیدار» بنگرید به میرصادقی (۱۳۷۲)، حبیبی (۱۳۸۲)، و میرعابدینی (۱۳۸۳).

^۵ درباره‌ی شخصیت‌های زن و دامنه‌ی طبقاتی‌شان در رمان‌های محمود بنگرید به سلیمانی (۱۳۸۲).



موقعیتی را فراهم نمی‌آورد تا اعضا بتوانند به طبقات بالاتر بپیوندند؛ از این رو، اگر تحرکی هم باشد به گونه‌ی خطی و افقی است.^۱

تأکید و تمرکز محمود بر شخصیت‌های مرد، به عنوان طبقه‌ی تاریخ‌ساز و کنش‌گر تاریخ و کارهای سیاسی-اجتماعی، موجب کم‌رنگ شدن حضور زن در بستر روی‌دادهای داستان‌های او است و این نکته در داستان‌هایی که او در گستره‌ی ادبیات مقاومت و جنگ نیز نوشته دیده‌می‌شود. در این دسته از آثار نویسنده، اگرچه بستر روی‌دادهای داستان زمینه را برای قهرمان‌پروری و حماسی کردن کنش‌های داستانی فراهم می‌کند، باز مردان ایفاگر نقشی کنش‌مند، پویا، و اجتماعی اند و دامنه‌ی حرکت زنان، بیش‌تر، در کناره‌ی مردهای داستان است. از این دیدگاه، در داستان‌های جنگ محمود هم زمینه‌ی برای حضور شخصیت‌های برجسته‌ی زن فراهم نیست.

محمود، در مصاحبه‌ی، خود نیز می‌گوید که زن در آثار او جای‌گاهی برجسته و قابل‌اعتنا ندارد:

و این شاید به عنوان نقص کار من چشم‌گیر باشد و شاید نمی‌دانم به دلیل مردسالاری جامعه‌ی ما باشد. شاید چون در جامعه‌ی ما مردها بیش‌تر مسلط و بیش‌تر فعال اند یا شاید قشر یا اقشاری را که مطرح می‌کنم چون این خصلت و خصوصیتی دارند (گلستان ۱۳۸۳: ۵۹-۶۰).

^۱ منظور از تحرک طبقاتی، دگرگونی پای‌گاه اجتماعی افراد است، که تنها در جوامعی که امکان تحرک طبقاتی وجود دارد رخ می‌دهد. در این حالت، فرد می‌تواند از پای‌گاه اجتماعی پیشین خود، که می‌تواند موروثی یا خانوادگی باشد، به طبقه‌ی اجتماعی دیگر وارد شود. اگرچه گاهی از این اصطلاح «بهبود وضعیت» برداشت می‌شود، این واژه برای سه جهت ممکن. حرکتی به شرح زیر کاربرد دارد (بنگرید به روسک و وارن ۱۳۵۰؛ تاملین ۱۳۸۵):

۱ تحرک طبقاتی صعودی (از پایین به بالا)ⁱⁱ: در جوامع کاملاً باز، ظاهراً، همه‌ی افراد از فرصت‌هایی برابر برای رسیدن به موقعیتی که شایستگی آن را دارند برخوردار اند. تنها عوامل محدودکننده‌ی این فرصت‌ها شایستگی و برتری ویژه‌ی است که شخص برای یک موقعیت خاص دارد. در این تحرک اجتماعی، فرد از پای‌گاه اجتماعی فرودست به پای‌گاه اجتماعی فرادست انتقال می‌یابد و عواملی چون اقتصاد و تحصیلات در آن مؤثر است.

۲ تحرک طبقاتی نزولی (از بالا به پایین): در این گونه تحرک، فرد از طبقه‌ی فرادست به طبقه‌ی فرودست می‌آید.

۳ تحرک طبقاتی افقی (خطی/دو موقعیت هم‌تراز)ⁱⁱⁱ: در این گونه تحرک، فرد از یک طبقه‌ی اجتماعی به طبقه‌ی هم‌سطح انتقال می‌یابد.

منابع

- آبراهامیان، پرونده. ۱۳۸۴. *ایران بین دو انقلاب*. برگردان احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی. چاپ ۴۱. تهران: نشر نی.
- آریان‌پور، امیرحسین. ۱۳۵۴. *جامعه‌شناسی هنر*. تهران: انجمن کتاب دانش‌جویان، دانشکده‌ی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.
- آشوری، داریوش. ۱۳۸۳. *دانش‌نامه‌ی سیاسی*. چاپ ۱۰. تهران: مروارید.
- احمدی، بابک. ۱۳۷۹. *مارکس و سیاست مدرن*. تهران: نشر مرکز.
- اینکلس، الکس. ۱۳۵۳. *جامعه‌شناسی چیست؟* تهران: کتاب‌های سیمرغ.
- آقایی، احمد، گردآورنده. ۱۳۸۲. *بیداردلان در آینه: نقد آثار احمد محمود*. تهران: به‌نگار.
- بارنز، هری المر، و هاورد بکر. ۱۳۵۴. *تاریخ اندیشه‌ی اجتماعی*. برگردان و اقتباس جواد یوسفیان و علی‌اصغر مجیدی. تهران: امیرکبیر.
- بشیریه، حسین. ۱۳۸۱. *تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم*، جلد ۱. چاپ ۴. تهران: نشر نی.
- پاینده، حسین. ۱۳۷۶. «نقدی فمینیستی بر داستان کوتاه (روای یک‌ساعته)». *ادبیات داستانی* ۵(۴۳): ۳۴-۳۸.
- پوپر، کارل. ۱۳۸۰. *جامعه‌ی باز و دشمنان آن*. برگردان عزت‌الله فولادوند. تهران: خوارزمی.
- تامین، ملوین. ۱۳۸۵. *جامعه‌شناسی قشریندی و نابرابری‌های اجتماعی*. برگردان عبدالحسین نیک‌گهر. چاپ ۴. تهران: نشر توتیا.
- حییبی، محتبا. ۱۳۸۲. «ستایش از مادران در مقام ستیز با آمریکایی‌ها». ۲۲۵-۲۲۵ در *بیداردلان در آینه: نقد آثار احمد محمود*، به کوشش احمد آقایی. تهران: به‌نگار.
- حسین‌زاده، آذین. ۱۳۸۱. *زن آرمانی؛ زن فتانه: بررسی تطبیقی جای‌گاه زن در ادبیات فارسی*. تهران: قطره.
- خداپنده‌لو، سعید. ۱۳۷۲. *جامعه‌شناسی قشریندی و نابرابری‌های اجتماعی*. مشهد: جهاد دانشگاهی.
- دانشور، سیمین. [۱۳۴۸] ۱۳۸۰. *سووشون*. چاپ ۱۵. تهران: خوارزمی.
- _____ . [۱۳۵۹] ۱۳۸۰. *به کی سلام کنم؟* چاپ ۵. تهران: خوارزمی.
- دستغیب، عبدالعلی. ۱۳۷۸. *نقد آثار احمد محمود*. تهران: معین.
- _____ . ۱۳۸۲. «مدار صفر درجه». ۲۴۳-۲۶۲ در *بیداردلان در آینه: نقد آثار احمد محمود*، به کوشش احمد آقایی. تهران: به‌نگار.
- روسک، جوزف، و رولند وارن. ۱۳۵۰. *مقدمه‌ی بر جامعه‌شناسی*. برگردان بهروز نبوی و احمد کریمی. تهران: نشر مبین.
- روشه، گی. ۱۳۸۳. *تغییرات اجتماعی*. برگردان منصور وثوقی. تهران: نشر نی.
- ریتز، جورج. ۱۳۸۴. *نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. برگردان محسن ثلاثی. چاپ ۹. تهران: علمی.
- زاهدی، مازندرانی، محمدجواد. ۱۳۸۲. *توسعه و نابرابری*. تهران: مازیار.

- ساعدی، غلامحسین. ۱۳۵۶. *تسب‌نثسینی بائسکوه*. تهران: سپهر.
- ستاری، جلال. ۱۳۷۳. *درد عشق زلیخا*. تهران: توس.
- سلیمانی، بلقیس. ۱۳۸۲. «در حضور تاریخ» ۳۲۷-۳۵۷ در *بیداردلان در آئینه: نقد آثار احمد محمود*، به کوشش احمد آقایی. تهران: به‌نگار.
- شمیسا، سیروس. ۱۳۸۳. *داستان یک روح*. چاپ ۶. تهران: فردوس.
- فریب، مهدی. ۱۳۸۲. «عنصر عشق در ساختار آثار محمود» ۴۵۵-۴۸۲ در *بیداردلان در آئینه: نقد آثار احمد محمود*، به کوشش احمد آقایی. تهران: به‌نگار.
- کیویستو، پیتر. ۱۳۸۴. *اندیشه‌های بنیادی در جامعه‌شناسی*. برگردان منوچهر صبوری. تهران: نشر نی.
- گلستان، لیلی. ۱۳۸۳. *حکایت حال*. تهران: معین.
- گورکی، ماکسیم. [۱۳۵۷] ۱۳۸۵. *مادر*. برگردان علی‌اصغر سرروش. ویراسته‌ی ملک‌سیما طاهری. چاپ ۳. تهران: هیرمند.
- گیندنز، آنتونی. ۱۳۸۴. *جامعه‌شناسی*. ترجمه‌ی منوچهر صبوری. چاپ ۱۴. تهران: نشر نی.
- لاروک، پیر. بی‌تا. *طبقات اجتماعی*. برگردان ایرج علی‌آبادی. تهران: کتاب‌های جیبی.
- لوکاج، جورج. ۱۳۷۳. *پژوهشی در رالیسم اروپایی*. برگردان اکبر افسری. تهران: اندیشه‌های عصر نو.
- _____. ۱۳۷۹. *نویسنده، نقد، فرهنگ*. برگردان اکبر معصومیگی. تهران: نشر دیگرا.
- لووی، میشل. ۱۳۷۶. «مفاهیم اساسی در روش لوسین گلدمن» در *جامعه، فرهنگ، و ادبیات*، گزیده و برگردان محمدجعفر پوینده. تهران: چشمه.
- مارکس، کارل، فردریک انگلس، روزا لوکزامبورگ، آنتونیو گرامشی، جورج تامسون، گئورگ لوکاج، لئون تروتسکی، آونز ریس، سیدنی فینکل‌شتاین، کریستوفر کارل، و گ. پله‌خانوف. ۱۳۸۳. *درباره‌ی ادبیات و هنر*. برگردان اصغر مهدی‌زادگان. تهران: نگاه.
- محمود، احمد. ۱۳۳۸. *مول*. تهران: نگاه.
- _____. [۱۳۴۶] ۱۳۸۱. *زائری زیر باران*. تهران: معین.
- _____. ۱۳۵۳. *همسایه‌ها*. تهران: امیرکبیر.
- _____. ۱۳۶۱. *زمین سوخته*. تهران: نشر نو.
- _____. [۱۳۶۹] ۱۳۸۳. *دیدار*. چاپ ۷. تهران: معین.
- _____. ۱۳۷۰. *قصه‌ی آشنا*. تهران: نگاه.
- _____. ۱۳۷۱. *از مسافر تا تب‌خال*. تهران: معین.
- _____. ۱۳۷۲. *مدار صفردرجه*. تهران: معین.
- _____. ۱۳۸۰. *غریبه‌ها و پسرک بومی*. تهران: معین.
- میرصادقی، جمال. ۱۳۷۱. *هراس*. تهران: نشر تاریخ ایران.

- _____ . ۱۳۷۲. *داستان‌نویسان نام‌آور معاصر ایران*. تهران: نشر اشاره.
- میرصادقی (ذوالقدر)، میمنت. ۱۳۷۹. *رمان‌های معاصر فارسی*، جلد ۱. تهران: نیلوفر.
- میرعابدینی، حسن. ۱۳۸۲. «غریبه‌ها؛ پسرک بومی؛ و زاتری زیر باران» ۲۹-۳۳ در *بیداردلان در آینه: نقد آثار احمد محمود*، به کوشش احمد آقایی. تهران: به‌نگار.
- _____ . ۱۳۸۳. *صد سال داستان‌نویسی ایران*. ۴ جلد. چاپ ۳. تهران: نشر چشمه.
- نقیسی، آذر. ۱۳۷۸. «تصویر زن در ادبیات کهن فارسی و رمان معاصر ایرانی»، برگردان فیروزه مهاجر. *جنس دوم*، دفتر سوم: ۴۸-۵۶.
- هام، مگی، و سارا گمیل. ۱۳۸۲. *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*. برگردان فیروزه مهاجر، نوشین احمدی خراسانی، و فرخ قره‌داغی. تهران: نشر توسعه.
- هانت، ای. ک. ۱۳۸۱. *تکامل نهاد و ایده‌نولوژی‌های اقتصادی*. برگردان سهراب بهداد. تهران: آگه.
- Poulantzas, Nicos. 1973. *Political Power and Social Classes*. Translated from French and edited by Timothy O'Hagan. London, UK: NLB.

نویسنده

دکتر مجید پویان

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یزد
majid_pooyan@yahoo.com
www.mpoooyan.com

دانش‌آموخته‌ی دکترای زبان و ادبیات فارسی
پژوهش‌های وی در زمینه‌ی نقد ادبی، ادبیات معاصر، و نقد جامعه‌شناختی است. وی تاکنون سه مقاله‌ی علمی-پژوهشی نگاشته و بیش از ۲۰ مقاله نیز در هم‌ایش‌های کشوری و جهانی ارائه کرده‌است.