http://jipk.hsu.ac.ir Interdisciplinary Studies of Great Khorasan Prose, 2026, vol 1, Issue 1, 31-51

A Comparative Study of the Representation of Women in the Novel "The Last Train of Istanbul" by Ayesha Kolin and the Novel "The Prince of Ehtejab" by Houshang Golshiri Based on Giro's Social Semiotics

Zahra Shahraki Ein Ali*[1], Mandana Alimi[2], Zakiyeh Rajabi[3]

1. Ph.D. Student in Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Azadshahr Branch, Islamic Azad University, Azadshahr, Iran
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Mashhad Branch, Islamic Azad University, Mashhad, Iran

Article Info

Article type: Research Article

Article history:
Received: 26 November 2025
Revised: 21 February 2026
Accepted: 12 April 2026
Published online: 14 April 2026

Keywords:
Comparative literature,
Representation of women,
Semiotics,
Pirgirou,
Houshang Golshiri Ayshe Kulin.

ABSTRACT

This study adopts an interdisciplinary approach to reread major texts of Khorasani mysticism — including Maqāmāt of Abu Sa ‘id Abu’l-Khair, Kashf al-Mahjub by Ali Hujwiri, and Asrar al-Tawhid by Muhammad ibn Munawwar — in light of the theories of Michel Foucault and Roland Barthes. These texts are examined not only as spiritual and ethical sources but also as complex discourses of power, language, and identity. From a Foucauldian perspective, power operates through micro-networks embedded within language and regimes of knowledge. Accordingly, the figure of the Shaykh in Sufi texts is represented as a subject of spiritual authority shaped through linguistic mechanisms rather than formal institutional power. Drawing on Barthes’ approach and the theory of the “death of the author,” the study also shows that meaning in these works emerges not from authorial intention but from the reader’s interaction with linguistic codes and multilayered narratives. In these texts, Sufi language is not merely a tool for representing truth; it is itself truth-producing. Terms such as fanā (annihilation), sayr (spiritual journey), shuhūd (vision), and ḥāl (state) generate a sacred symbolic system that constructs a distinct spiritual world. At the same time, the Sufi is portrayed as a socio-cultural subject who engages — and at times conflicts — with dominant religious, political, and popular discourses. Positioned at the margins of formal order, this marginality itself becomes a source of alternative power. Ultimately, this research demonstrates that Khorasani Sufi prose texts — especially the three works examined — create an independent, complex, and multilayered discourse through their distinctive use of language, narrative, and symbolism, by which spiritual authority, Sufi identity, and sacred experience are continually re-created. These works are not merely spiritual writings but living cultural artifacts of the encounter between language, power, and subjectivity in the historical context of Iran.

Cite this article: Shahraki Ein Ali, Zahra. Alimi, Mandana & Rajabi, Zakiyeh. (2026). A Comparative Study of the Representation of Women in the Novel "The Last Train of Istanbul" by Ayesha Kolin and the Novel "The Prince of Ehtejab" by Houshang Golshiri Based on Giro's Social Semiotics, *Interdisciplinary Studies of Great Khorasan Prose* 1 (1), 31-51.

Correspondence: zahrashahraki62@gmail.com

Publisher : Hakim Sabzevari University

The Author(s) retain the copyright and full publishing rights

https://doi.org/10.22034/jipk.2026.562427.1008

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCTION

The study explores semiotics as an interdisciplinary field concerned with how meaning is produced, circulated, and interpreted across linguistic and non-linguistic systems. Moving beyond classical structuralist foundations, social semiotics—particularly as developed by Pierre Guiraud—emphasizes the inseparable relationship between signs, society, and power. From this perspective, meaning is socially constructed and ideologically charged, manifesting through systems such as language, dress, gesture, ritual, silence, and spatial organization. The novel, as a cultural and narrative form, serves as a privileged site for examining these sign systems because literary discourse not only reflects but also reconstructs, legitimizes, or challenges social realities. This study focuses on a comparative semiotic analysis of the representation of women in Houshang Golshiri's *Shazdeh Ehtejab* and Ayşe Kulin's *The Last Train to Istanbul*.

METHODOLOGY

This research applies Pierre Guiraud's framework of social semiotics to the two novels. The analysis considers how narrative elements—including characterization, dialogue, spatial arrangements, and symbolic details—transform social codes into narrative structures that encode or contest gender roles, class hierarchies, and cultural memory. The study further contextualizes Golshiri's portrayal of patriarchal authority within Iranian traditional structures historically associated with Cultural Khorasan, focusing on hierarchical family systems, patriarchal norms, honor-based codes, and ritual-centered domestic organization.

RESULTS

The analysis shows that despite differences in genre, narrative strategy, and historical background, both novels position women as central figures within complex semiotic systems structured by gendered power relations. Female characters emerge not as isolated fictional individuals but as social signs embedded in cultural discourses. Their bodies, speech patterns, clothing, rituals, emotional expressions, spatial positions, and silences contribute to the construction and negotiation of identity, authority, memory, and resistance. The female body is depicted as a site of ideological inscription; language functions as a medium that reinforces or destabilizes hierarchy; silence operates as both a marker of subjugation and a strategy of survival.

CONCLUSIONS

The findings indicate that in both *Shazdeh Ehtejab* and *The Last Train to Istanbul*, women function as semiotic agents whose presence reveals the underlying structures of domination and cultural memory within their respective societies. Golshiri's narrative, when read through the lens of Cultural Khorasan's traditional social codes, reflects broader patriarchal sign systems that extend beyond the confines of the aristocratic household depicted in the novel. Taken together, the novels illustrate how literary texts serve as semiotic fields in which gendered power relations are encoded, contested, and reimagined.

CONFLICT OF INTEREST

The authors declare that there are no conflicts of interest regarding the publication of this manuscript.

دوفصلنامهٔ بینارشته‌ای نثر خراسان بزرگ، بهار و تابستان (۱۴۰۵)، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، ۳۱-۵۱
http://jipk.hsu.ac.ir

بررسی تطبیقی بازنمایی زن در رمان *آخرین قطار استانبول* اثر عایشه کولین و رمان *شازده احتجاب* اثر هوشنگ گلشیری با تکیه بر نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو (با اشاره به بافت سنّتی خراسان فرهنگی)

زهرا شهرکی عین‌علی*[۱]، ماندانا علیمی[۲]، زکیه رجبی[۳]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد آزادشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، آزادشهر، ایران
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
دوره: اوّل
شماره: اوّل
صفحه: ۳۱-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۲/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۱/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۲۵

واژه‌های کلیدی:
ادبیات تطبیقی،
بازنمایی زن،
نشانه‌شناسی،
پیر گیرو،
هوشنگ گلشیری،
عایشه کولین.

چکیده

نشانه‌شناسی رویکردی میان‌رشته‌ای است که به تحلیل ساز و کارهای تولید معنا در نظام‌های زبانی و غیرزبانی می‌پردازد و هر پدیده را به‌مثابهٔ نشانه‌ای اجتماعی می‌خواند. این پژوهش با تکیه بر نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو، بازنمایی زن را در دو رمان شازده احتجاب و آخرین قطار استانبول به‌صورت تطبیقی بررسی می‌کند. روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر استخراج نشانه‌های زبانی، بدنی و رفتاری در متن است. یافته‌ها نشان می‌دهد در رمان عایشه کولین، زن در بستر بحران تاریخی با کنش‌های اخلاقی و اجتماعی به نماد مقاومت بدل می‌شود؛ امّا در رمان هوشنگ گلشیری، که ساختار مردسالار و اشرافی آن در امتداد سنّت‌های ریشه‌دار فرهنگ ایرانی ـ و قابل انطباق با بافت سنّتی خراسان فرهنگی ـ قابل تحلیل است، زن در فضای بسته میان اطاعت و آگاهی در نوسان است و مقاومتش بیشتر در سطح زبان و ذهن شکل می‌گیرد. نتایج حاکی از آن است که بدن، گفتار و آیین در هر دو اثر ابزار بازنمایی ساختارهای قدرت و هویّت زنانه‌اند و نشانه‌شناسی اجتماعی چارچوبی مؤثر برای تحلیل رابطهٔ زن، زبان و جامعه در بسترهای فرهنگی گوناگون فراهم می‌آورد.

استناد: شهرکی عین‌علی، زهرا. علیمی، ماندانا و رجبی، زکیه. (۱۴۰۵). بررسی تطبیقی بازنمایی زن در رمان آخرین قطار استانبول از عایشه کولین و رمان شازده احتجاب از هوشنگ گلشیری با تکیه بر نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو (با اشاره به بافت سنّتی خراسان فرهنگی). مطالعات بینارشته‌ای نثر خراسان بزرگ ۱ (۱) : ۳۱ -۵۱

ایمیل نویسنده مسئول: zahrashahraki62@gmail.com

ناشر: دانشگاه حکیم سبزواری

نویسنده(گان) حق نشر و حقوق انتشار کامل را حفظ می‌کنند.

https://doi.org/10.22034/jipk.2026.562427.1008

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئلهٔ پژوهش

نشانه‌شناسی به‌عنوان دانشی میان‌رشته‌ای، به مطالعهٔ چگونگی تولید، تبادل و تفسیر معنا در نظام‌های مختلف نشانه‌ای می‌پردازد و می‌کوشد ساز و کارهای پنهان زبان، فرهنگ و قدرت را آشکار سازد. در این علم، هر پدیده‌ای ــ از واژه و تصویر گرفته تا پوشاک، رفتار، آیین و حتی سکوت ــ می‌تواند به‌عنوان نشانه‌ای حامل معنا تحلیل شود. بنیان‌گذاران این حوزه، از جمله فردینان دو سوسور و رولان بارت، زبان را نظامی از تفاوت‌ها دانسته‌اند که معنا از طریق روابط درونی آن پدید می‌آید. با گسترش این دیدگاه به حوزهٔ فرهنگ، نشانه‌شناسی از سطح صرفاً زبانی فراتر رفت و در قالب «نشانه‌شناسی اجتماعی» با آرای پژوهشگرانی چون پیر گیرو، به مطالعهٔ ارتباط میان نشانه، جامعه و قدرت تبدیل شد. پیر گیرو بر این باور است که هر کنش انسانی، از شیوهٔ گفتار تا طرز لباس پوشیدن، حامل رمزگان اجتماعی است و از خلال آن می‌توان ساختارهای فرهنگی و روابط طبقاتی را بازشناخت. بدین ترتیب، نشانه‌شناسی اجتماعی، مطالعه‌ای است دربارهٔ چگونگی بازنمایی هویّت، جنسیّت و جایگاه اجتماعی در بستر رفتارها و گفتارهای روزمره.

در این میان، ادبیات و به‌ویژه رمان، بستر برجسته‌ای برای ظهور و تحلیل نشانه‌ها محسوب می‌شود؛ زیرا رمان عرصهٔ بازتاب تضادها، ارزش‌ها و هنجارهای جامعه است و از خلال روایت، گفت‌وگو و شخصیّت‌پردازی، نظامی از معناهای فرهنگی و اجتماعی را بازتولید می‌کند. شخصیّت‌ها و زبان آن‌ها نه تنها ابزار پیشبرد داستان‌اند، بلکه شبکه‌ای از رمزگان اجتماعی را در خود نهفته دارند که به ما امکان می‌دهد روابط قدرت، نقش‌های جنسیّتی و شیوه‌های مقاومت یا انقیاد را شناسایی کنیم. از این منظر، رمان همچون جامعه‌ای کوچک عمل می‌کند که در آن معناها، ارزش‌ها و نابرابری‌ها در گفتار و رفتار شخصیّت‌ها شکل می‌گیرند و تکرار می‌شوند.

با توجّه به این چشم‌انداز، مسئلهٔ اصلی این پژوهش بررسی بازنمایی زن در دو بستر فرهنگی متفاوت است: جامعهٔ سنّتی و مردسالار ایران در رمان شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری و جامعهٔ در حال گذار ترکیه در رمان آخرین قطار استانبول اثر عایشه عایشه کولین. هر دو نویسنده، با وجود تفاوت‌های زمانی، جغرافیایی و فرهنگی، زن را در مرکز ساختار نشانه‌ای آثار خود قرار داده‌اند. در هوشنگ گلشیری، زنان در فضای بستهٔ اشرافی و مردسالار گرفتارند؛ بدن، سکوت و رفتارشان در خدمت تثبیت قدرت مردانه است، در حالی‌که در عایشه کولین، زنان در بستر تحولات اجتماعی و فرهنگی ترکیهٔ مدرن، میان سنّت و مدرنیته، وابستگی و استقلال در نوسان‌اند. در واقع، زن در هر دو رمان از جایگاه مفعول به فاعل، از انقیاد به آگاهی و از سکوت به سخن گفتن در حرکت است؛ حرکتی که خود نوعی بازنویسی نقش زن در تاریخ اجتماعی دو ملت محسوب می‌شود.

اهمیّت این تحقیق در آن است که با رویکردی بینافرهنگی، ادبیات ایران و ترکیه را در نقطهٔ تلاقی سنّت و مدرنیته مورد مقایسه قرار می‌دهد و می‌کوشد نشان دهد چگونه بازنمایی زن در دو جامعهٔ با پیشینهٔ تاریخی متفاوت، از طریق نشانه‌های رفتاری، گفتاری و فرهنگی، معناهای خاص خود را می‌سازد. این پژوهش بر آن است تا روشن کند که در هر دو رمان، زبان، بدن و رفتار زنان نه‌تنها ابزاری برای بیان احساس، بلکه میدان مقاومت، اعتراض یا انقیاد در برابر ساختارهای اجتماعی‌اند. از سوی دیگر بررسی بازنمایی زن در رمان‌های معاصر می‌تواند افق تازه‌ای برای خوانش تحولات هویّت زنانه در انواع جغرافیای فرهنگی نیز فراهم آورد. برای مثال ساختارهای مردسالار، آیین‌های خانوادگی و نظم طبقاتی که در شازده احتجاب بازنمایی می‌شوند، محدود به یک منطقهٔ خاص نیستند و در بسیاری از بافت‌های سنّتی ایران، از جمله خراسان فرهنگی، قابل مشاهده بوده‌اند؛ زیرا الگوهای نشانه‌ای مربوط به بدن، سکوت، ادب و آیین‌های خانوادگی در بسیاری از ساختارهای فرهنگی شرق ایران نیز حضور داشته‌اند.

هدف نهایی این مطالعه، تبیین چگونگی شکل‌گیری هویّت و نقش اجتماعی زن در دو جامعهٔ متفاوت و تحلیل تطبیقی نشانه‌های زبانی، فرهنگی و بدنی است که در بازنمایی زن مؤثرند. با تکیه بر نظریهٔ نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو، تلاش می‌شود پیوند میان نشانه و قدرت در بافت اجتماعی دو رمان بررسی شود تا روشن گردد چگونه ادبیات، نه فقط بازتاب جامعه، بلکه صحنه‌ای برای نقد و بازسازی روابط جنسیّتی و فرهنگی است.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

فرجی و دیگران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌شناختی بحران هویّت و زیست زنانه در رمان «و دیگران» از محبوبه میرقدیری» با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، بحران هویّت و تجربهٔ زیست زنانه به بررسی نابرابری جنسیّتی و بازتاب جامعهٔ مردسالار پرداخته‌اند. نویسندگان نشان می‌دهند که میرقدیری از نشانه‌هایی چون مکان، زبان و رنگ برای تصویر تضادهای هویّتی و محدودیت‌های اجتماعی زنان استفاده کرده است. شخصیّت اصلی رمان با هویّتی پنهان، نماد زنانی است که در حاشیهٔ جامعه زیست می‌کنند. میرهاشمی (۱۴۰۲) در مقالهٔ «نشانه‌شناسی اجتماعی نمایشنامهٔ جعفرخان از فرنگ آمده بر اساس نظریهٔ پیر گیرو» به تحلیل نشانه‌های هویّتی و اجتماعی در تقابل سنّت و تجدد پرداخته است. او با بررسی نشانه‌هایی چون لباس، نام و اشیای خانه، تفاوت میان هویّت سنّتی و مدرن را در شخصیّت‌های جعفرخان و مشهدی‌اکبر نشان می‌دهد. نتایج پژوهش بیانگر نقد اجتماعی حسن مقدّم بر خرافه‌گرایی و تأکید او بر فردگرایی و تحول فرهنگی است. واثقی و علامی (۱۴۰۳) در مقالهٔ «بازخوانی رمان پژوهشی جمشید و جمک از محمّد محمّدعلی با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو» به تحلیل نشانه‌های فرهنگی و اجتماعی در بستر اسطوره پرداخته‌اند. آن‌ها تقابل میان اسطوره و واقعیت را در بازنمایی هویّت، آداب و رسوم و مناسبات اجتماعی بررسی کرده‌اند. شخصیّت جمک نماد زن مقتدر و رازدار و جمشید نمایندهٔ پادشاه آرمانی است که درگیر تضاد میان فره ایزدی و سقوط اخلاقی می‌شود. تحلیل بر پایهٔ رمزگان‌هایی چون نام‌ها، مشاغل و آداب زندگی انجام گرفته است. نتایج نشان می‌دهد که محمدعلی با تلفیق اسطوره و واقعیت، نگاهی نو به هویّت و تاریخ اجتماعی ایران ارائه داده است. سعیدنیا و دیگران (۱۴۰۴) در مقالهٔ «بازنمایی زن در رمان‌های سووشون و سنگ صبور از منظر تحلیل گفتمان انتقادی» با استفاده از الگوی ون‌لیوون (۱۹۹۶)، به بررسی جایگاه زن در این دو اثر پرداخته‌اند. نتایج نشان می‌دهد که هر دو نویسنده، زن را در چهارچوب گفتمان مردسالار، به‌عنوان جنس دوم و دارای منزلت اجتماعی پایین‌تر از مرد بازنمایی کرده‌اند. با وجود ارزشمند بودن این پژوهش‌ها، تاکنون مطالعه‌ای تطبیقی با تکیه بر نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو که به‌طور هم‌زمان بازنمایی زن را در دو بافت فرهنگی ایران و ترکیه بررسی کند و آن را در پیوند با زمینه‌های تاریخی و فرهنگی ـ از جمله بافت سنتی خراسان فرهنگی ـ تحلیل نماید، انجام نشده است. این خلأ پژوهشی، ضرورت و انگیزهٔ انجام پژوهش حاضر را فراهم ساخته است.

۱-۳. روش پژوهش

روش تحقیق این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و تطبیقی است و بر پایهٔ چارچوب نظری نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو انجام می‌گیرد. ابتدا داده‌ها از دو رمان شازده احتجاب و آخرین قطار استانبول گردآوری و نشانه‌های مربوط به گفتار، رفتار، پوشاک و مناسک اجتماعی استخراج می‌شود. سپس این نشانه‌ها در بافت فرهنگی و اجتماعی خود تحلیل و تفسیر می‌گردند تا معناهای پنهان در بازنمایی هویّت زنانه آشکار شود. در مرحلهٔ تطبیق، تفاوت‌ها و شباهت‌های بازنمایی زن در دو جامعهٔ ایران و ترکیه بررسی می‌شود. هدف پژوهش، دستیابی به درکی از چگونگی ارتباط میان نشانه، جنسیّت و ساختار اجتماعی در دو اثر است.

۱-۴. هدف‌های پژوهش

۱. بررسی تطبیقی بازنمایی هویّت و نقش اجتماعی زن در دو رمان شازده احتجاب و آخرین قطار استانبول با تکیه بر نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو.

۲. تحلیل نشانه‌های زبانی، بدنی، پوشاک و آیین‌های اجتماعی به‌عنوان سازوکارهای بازتولید قدرت، جنسیّت و فرهنگ در دو بستر متفاوت ایران سنّتی و ترکیهٔ مدرن.

۳. تبیین شیوه‌های مقاومت و انقیاد زنان و نقش این نشانه‌ها در شکل‌گیری هویّت زنانه و بازنمایی ساختارهای اجتماعی در دو اثر ادبی.

۲. مبانی نظری پژوهش

۲ـ۱. نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی علمی است که به مطالعهٔ معنا، رمزگان و چگونگی انتقال پیام از طریق نشانه‌ها در زبان، رفتار و فرهنگ می‌پردازد.

«نشانه‌شناسی»، مطالعه‌ای نظام‌مند از همهٔ عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرایند دلالت نقش دارند. نشانه‌شناسی حوزه‌ای میان‌رشته‌ای است که به بررسی مقوله‌های ارتباط و معنا، آن‌گونه که در نظام‌های مختلف نشانه‌ای وجود دارد، می‌پردازد. واژهٔ Semiotics(نشانه‌شناسی) از ریشهٔ یونانیِ Semeion به‌معنای «نشانه» مشتق شده است» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۲۶).

«معنی آفرینی» مختص نشانه‌شناسی است که می‌توان به سادگی «علم معنی تولید شده» تعریف‌اش کرد. هدف غایی نشانه‌شناسی آشکارسازی معناهایی است که در همهٔ آفریده‌های انسان از واژه‌ها، نمادها، روایت‌ها، سمفونی‌ها، نقاشی‌ها و داستان‌های مصور تا نظریه‌های علمی و قضایای ریاضی تعبیه شده‌اند» (پیر گیرو، ۱۳۹۹: ۱۶).

۲ـ۲. نشانه‌شناسی اجتماعی

نشانه‌شناسی اجتماعی شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که به بررسی معنا در بستر فرهنگ، جامعه و روابط انسانی می‌پردازد. در این رویکرد، هر رفتار، گفتار، پوشش یا آیین به‌عنوان نشانه‌ای از هویّت، قدرت و نقش اجتماعی افراد تحلیل می‌شود.

مرحلهٔ دوم از نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی اجتماعی است که در ارتباط با نظام اجتماعی قرار دارد. در این مرحله، فرهنگ نقش عمده‌ای ایفا می‌کند. این بُعد از نشانه‌شناسی میان زبان و ساختار جامعه رابطه برقرار کرده و به‌عنوان جنبه‌ای از نظام اجتماعی شناخته می‌شود» (هلیدی و حسن، ۱۳۹۳: ۳۹).

نشانه‌شناسی اجتماعی یکی از رویکردهای معطوف به معناست که بر فرایند معناپردازی در بستر اجتماع و فرهنگ تأکید دارد. معنا حاصلِ برهم‌کنش میان ذهنیّت معناساز و ذهنیت معناپرداز از یک سو و نظام زبانیِ به کار گرفته شده و زیستگاه اجتماعی و فضای اجتماعی ـ فرهنگی از سوی دیگر است. هیچ یک از این عوامل را نمی‌توان به‌سادگی از دیگری متمایز کرد؛ زیرا هر یک به نوعی در درون دیگری قرار دارد» (فرهنگی و باستانی، ۱۳۹۳: ۱۲۲).

در این پژوهش، نشانه‌ها صرفاً ابزار انتقال معنا تلقی نمی‌شوند؛ بلکه در پیوند با روابط قدرت و ساختارهای جنسیّتی تحلیل می‌گردند. از این رو، رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی با نگاهی فمینیستی ترکیب می‌شود تا نشان دهد که چگونه نشانه‌هایی چون زبان، پوشش، سکوت و رفتار، علاوه بر بازنمایی موقعیّت اجتماعی، می‌توانند بیانگر سلطه یا مقاومت زنان در ساختارهای مردسالار باشند. افزون بر این، در این پژوهش «بافت سنّتی خراسان فرهنگی» به‌عنوان یک زمینهٔ اجتماعی ـ فرهنگی در نظر گرفته می‌شود که می‌تواند مصداقی عینی برای فهم کارکرد نشانه‌ها در سنّت‌های ایرانی باشد. در چنین بافتی، نشانه‌هایی مانند «ادبِ آیینی»، «حرمت خانوادگی»، «پوشش اندرونی»، و «سکوت زنانه» صرفاً رفتار فردی نیستند؛ بلکه کُدهای فرهنگیِ تثبیت‌کنندهٔ نظم جنسیّتی‌اند؛ یعنی همان چیزی که نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو بر آن تأکید می‌کند: معنا در دل روابط اجتماعی و ساختار قدرت ساخته می‌شود. بدین ترتیب، خوانش جنسیّت‌محور در کنار نشانه‌شناسی اجتماعی، کمک می‌کند تا نشان داده شود چگونه نشانه‌ها در فرهنگ‌های سنّتی ـ از جمله در حوزه تمدنی خراسان فرهنگی ـ بدن و زبان زن را تنظیم می‌کنند و در عین حال امکان بروز مقاومت‌های خاموش را نیز فراهم می‌آورند.

۲ـ۳. هویّت

هویّت در نشانه‌شناسی اجتماعی، مجموعه‌ای از نشانه‌ها و رفتارهایی است که فرد از طریق آن‌ها خود را در جامعه تعریف و بازنمایی می‌کند. این مفهوم پیوندی میان فرد و فرهنگ برقرار می‌کند و تحت تأثیر جنسیّت، طبقه، سنّت و گفتمان قدرت شکل می‌گیرد.

هویّت، عامل تمایزدهندهٔ هر فرد، گروه یا ملتی است. بدیهی است که جست‌وجوی همهٔ عوامل کوچک و بزرگی که در تکوین هویّت اجتماعیِ مجموعه‌های انسانی مؤثّرند، کاری دشوار است. درک اهمیّت‌های زمانی و مکانیِ یک یا چند مجموعهٔ خاص و تفوق استثنایی آن‌ها در برهه‌ای معین نیز به همان اندازه پیچیده است. پیوستگی امور اجتماعی از نکاتی است که تعیین حدود و مرزها را دشوار می‌سازد» (فرهنگی و باستانی، ۱۳۹۳: ۱۲۵).

در این چارچوب، هویّت نه امری ثابت، بلکه برساخته‌ای اجتماعی است که در بستر گفتمان‌های قدرت شکل می‌گیرد؛ بنابراین، تحلیل هویّت زنانه مستلزم توجه به نشانه‌هایی است که جایگاه زنان را در نسبت با ساختارهای اجتماعی و جنسیّتی تعریف می‌کنند .

۲ـ۴. هویّت زنانه

هویّت زنانه بازتابی از تجربه‌ها، نقش‌ها و نشانه‌هایی است که زنان از طریق آن‌ها خود را در برابر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی بازمی‌شناسند. این هویّت ، هم محصول نظام‌های مردسالار و هم نتیجهٔ مقاومت و بازتعریف زنان در برابر آن ساختارهاست.

جامعه، هویّت و واقعیت به طور ذهنی در فرایند درونی‌سازی واحدی متبلور می‌شوند. این تبلور هم‌زمان با درونی کردن زبان روی می‌دهد. به بیان دیگر، زبان مهم‌ترین ابزار پرورش اجتماعی است. البته، درونی‌سازی مستلزم هم‌ذات شدن ذهنی با نقش و هنجارهای متناسب با آن است. واقعیّت ذهنی را می‌توان دگرگونه ساخت. در جامعه بودن وجود، فرایند مستمری از تغییر واقعیت ذهنی را ایجاب می‌کند» (لاکمن و برگر، ۱۳۹۵: ۲۱۲).

زنان از جمله مهم‌ترین نمودهای فرهنگی و اجتماعی هر جامعه‌ای به حساب می‌آیند که مجموعهٔ رفتارها و کردارهای آنان نمایانگر بخشی از سنّت و فرهنگ حاکم بر جامعه است» (الیاسی و دیگران، ۱۴۰۳: ۷۷) .

منتقدان مکتب جامعه‌شناختی، مجموعه‌ای از عواملی همچون نویسنده، شرایط اجتماعی، طبقات اجتماعی، سلطهٔ حاکم بر جامعه و... را به‌عنوان عوامل اصلی شکل‌گیری یک متن ادبی در نظر می‌گیرند. آنچه که نظریات نقد جامعه‌شناختی را از نقدهای سنّتی جدا می‌سازد، این است که نقد جامعه‌شناختی، در پیِ تحلیل متن بر اساس عوامل برون‌متنی است و از سوی دیگر، وابستگی به مفهوم مؤلف را در نقد ادبی کاهش می‌دهد» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۴۶).

بر این اساس، هویّت زنانه در این پژوهش از خلال نشانه‌های اجتماعی مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ نشانه‌هایی که گاه در خدمت بازتولید نظم مردسالارانه‌اند و گاه به ابزار مقاومت تبدیل می‌شوند. در نتیجه، رفتار، گفتار، پوشش و حتی سکوت زنان به‌مثابهٔ کنش‌های معنادار تحلیل می‌شوند که می‌توانند میان انقیاد و عاملیت در نوسان باشند.

بنابراین، این پژوهش با تلفیق نشانه‌شناسی اجتماعی و رویکرد فمینیستی، نشانه‌ها را نه‌تنها به‌عنوان بازتاب هویّت اجتماعی؛ بلکه به‌عنوان میدان تعامل قدرت جنسیّتی تحلیل می‌کند. این رویکرد امکان می‌دهد تا بدن، زبان و آیین‌های رفتاری زنان در دو رمان، به‌مثابهٔ نشانه‌هایی از جایگاه، محدودیت یا مقاومت در برابر نظم مردسالار خوانش شوند.

۳. تحلیل داده‌ها

۱ـ۳. نشانه‌های ادب و نزاکت

نشانه‌های ادب و نزاکت شامل رفتارها، گفتارها و کنش‌هایی‌اند که احترام، فاصلهٔ اجتماعی و منزلت فردی را در روابط انسانی نشان می‌دهند. در نشانه‌شناسی اجتماعی، این نشانه‌ها ابزارهایی‌اند برای حفظ نظم، قدرت و ساختار طبقاتی در جامعه.

> راکلا تسلیم نشد: «کسی ندونه فکر می‌کنه تو علاءالدّینی و اونم دختر سلطا» با چشم‌های خیس ادامه داد: «می‌بینی حتی به خودشون زحمت نمی‌دن با ما حرف بزنن. تنها چیزی که می‌شنویم اینه که پاشا و زنش خیلی عصبانی‌ان! پس من چی؟ خانوادم چی آخه؟ هر کی ندونه فکر می‌کنه ما کشته‌مردهٔ دخترشونیم! چقدر باید سرشکسته و خجالت‌زده بشیم جلوی مردم! آخه شأن‌ات کجا رفته؟ (کولین، ۱٤۰۱: ۱۱۲).

در این بخش، شکایت راکلا از بی‌توجهی و ترس از بدنامی، نشان‌دهندهٔ نقش ادب و نزاکت به‌عنوان ابزار تمایز و کنترل اجتماعی است. از دید پیر گیرو، ادب زبانی برای حفظ فاصله و سلسله‌مراتب است. واژه‌هایی چون «سرشکسته» و «خجالت‌زده» نشان می‌دهند که نقض نزاکت مساوی با از دست دادن شأن و هویّت اجتماعی است. در نتیجه، اعتراض راکلا هم به رفتار دیگران و هم به نظام فرهنگی‌ای است که از ادب برای تثبیت نابرابری استفاده می‌کند.

بی‌خیال، پول یه بلیتو بده و تمومش کن.» ـ این برخورد زشتت به خاطر اینه که این‌جا محلّهٔ یهودیاست. اولاً من نه یهودیم نه فرانسوی؛ از لهجم معلومه. ثانیاً ریشهٔ آلمانی دارم، دوستانی هم بین مقام‌مان دارم، دوستی‌های خیلی نزدیکی تو گشتاپو. کاری می‌کنم تاوان رفتار تو بِدی. اسمت چیه؟

ـ من مجبور نیستم اسممو بهت بگم.

ـ مهم نیست، شماره یونیفرمتو برداشتم، وقتی پیاده شم شمارهٔ پلاک اتوبوستم برمی‌دارم (کولین، ۱٤۰۱: ۲۳۸).

در این گفت‌وگو، مفهوم «ادب» در تضاد با رفتار واقعی شخصیّت‌ها قرار دارد و به‌صورت نشانه‌ای از قدرت و موقعیّت اجتماعی بازنمایی می‌شود. فردی که از جایگاه بالاتر سخن می‌گوید، ظاهراً زبانی محترمانه دارد؛ اما لحن تهدیدآمیزش نقض آشکار نزاکت است. از دید پیر گیرو، ادب نه صرفاً رفتاری اخلاقی بلکه ساز و کاری نشانه‌ای برای تثبیت سلسله‌مراتب قدرت است. در شازده احتجاب نیز رفتار زنان نشانگر جایگاه طبقاتی آن‌هاست؛ زنانی از طبقهٔ بالا با زبانی مؤدب و رسمی معرفی می‌شوند و احترامشان برخاسته از منزلت اجتماعی است، نه از برابری انسانی.

فروغ‌السلطان، باز هم رفته بود پیشِ منیره‌خانم؟» زن‌ها گریه می‌کردند. مادربزرگ گفت: «نخیر شده، عمه کوچک خشمگین شده بود.» شازده فقط صدای شیخ‌الحرم را می‌شنید و سایه‌اش را می‌دید که افتاده بود روی پرده. سایهٔ قلیانش هم بود. دده قمرخانم گفت: ـ «حضرت والا می‌فرمایند...» مادر بزرگ گفت: «گریه‌اش بگیرید که تمام شد چشم (گلشیری، ۱۳۵۷: ٤٤).

در این صحنه، گفت‌وگوها و رفتار شخصیّت‌ها آکنده از زبان احترام‌آمیز و نزاکت سنّتی است که روابط خانوادگی و طبقاتی را تعریف می‌کند. خطاب‌هایی مانند «حضرت والا می‌فرمایند» و دستور ملایم «گریه‌اش بگیرید» نشانگر فرهنگی است که در آن ادب ظاهری بر احساسات غلبه دارد. زنان در این فضا با حفظ زبان مؤدبانه و احترام‌آمیز، هیجانات درونی خود را مهار می‌کنند. این نوع ادب، گرچه ظاهراً نشانهٔ وقار است، در عمق خود نوعی کنترل عاطفه و انقیاد زنانه را بازتاب می‌دهد. بدین ترتیب، نزاکت زبانی در رمان هوشنگ گلشیری ابزاری برای پنهان‌سازی اندوه و تبعیت از نظم پدرسالارانه است.

عقب رفت و خون که باز دوید روی گونهٔ فخرالنساء، شازده عینک را برداشت و پرت کرد. چه چشم‌هایی! خون داشت به شدت نشستی می‌کرد. کنار خانم زانو زدم. گریه نمی‌کردم. صورتم را با پیش‌بند پوشانده بودم که نبیند خانم که خانم آن‌جا، زیر آن شمد سفید... شازده دست انداخت توی یخه‌ام و پیراهنم را از زیر پشته پاره کرد. خم شدم، روی خانم. گفتم: «چه‌کار می‌خواهی بکنی، شازده؟» با لگد زد. افتادم وسط اتاق، به پشت. پیشبندم را پاره کرد پیراهنم.... گفت: «زروپایش بپوش.» پیراهن تور عروسی خانم دستش بود، انداخت روی تنِ من. گفتم: «شازده، ترا خدا نکنید. این کار را نکنید.» بازویم را گرفت و بلندم کرد. سرپا، دست‌هایم را چسبید و کشید و زد، با پنج انگشت. لچک سرم را باز کرد و موهایم را چسبید، گفت: «نگاه کن فخرالنساء، فخری مرد» (گلشیری، ۱۳۵۷: ٦۷).

در این صحنه، تقابل آشکار میان «زبان مؤدبانه و خواهش‌آمیز فخرالنساء» و «رفتار خشونت‌آمیز و تحقیرگر شازده» نشان‌دهندهٔ فروپاشی مفهوم نزاکت در روابط قدرت مردسالارانه است. فخرالنساء حتی در لحظهٔ تهدید و ترس، همچنان از واژگان محترمانه‌ای چون «ترا خدا نکنید» و «شازده» استفاده می‌کند؛ اما این ادب نه نشانهٔ احترام بلکه نوعی انقیاد اجباری و بقا در برابر سلطه است. از سوی دیگر، بی‌نزاکتی و توهین بدنیِ شازده، بیانگر سوءاستفاده از جایگاه اجتماعی اوست که ادب را به ابزاری برای تحقیر بدل می‌سازد. در این لحظه، نزاکت زنانه نه به عنوان فضیلت، بلکه به‌مثابهٔ مکانیسمی برای زنده ماندن در برابر خشونت بازنمایی می‌شود.

در هر دو رمان آخرین قطار استانبول و شازده احتجاب، آداب معاشرت و نزاکت از سطح رفتار اخلاقی فراتر می‌روند و به نشانه‌ای از قدرت و تمایز طبقاتی تبدیل می‌شوند. در اثر عایشه کولین، ادب و رفتار مؤدبانه ابزار حفظ منزلت اجتماعی و قومی است و نشان‌دهندهٔ مرزهای طبقاتی و فرهنگی میان شخصیّت‌هاست؛ در حالی که در رمان هوشنگ گلشیری، نزاکت در خدمت ساختار پدرسالار قرار دارد و به‌صورت آیینی برای تداوم سلطه و کنترل زنان بازنمایی می‌شود. در هر دو جهان روایی، ادب دیگر نشانهٔ نجابت نیست، بلکه زبان نابرابری و نقابی فرهنگی برای پنهان‌سازی روابط سلطه است. از منظر فمینیستی، نزاکت زنانه در این دو روایت نه صرفاً یک فضیلت اخلاقی، بلکه ساز و کاری فرهنگی برای کنترل بدن و گفتار زنان است؛ زبانی که آنان را به سکوت، تحمل و تبعیت سوق می‌دهد و در عین حال می‌تواند به شکلی پنهان به ابزار مقاومت تبدیل شود. تفاوت بازنمایی ادب و نزاکت در دو رمان، ریشه در تفاوت ژانری و

تاریخی آن‌ها دارد. در روایت اجتماعی و تاریخی عایشه کولین، نزاکت بیشتر در سطح تعاملات شهری، قومی و بین‌فرهنگی معنا می‌یابد و به ابزاری برای حفظ مرزهای هویّتی و بقای اجتماعی در شرایط جنگ و بحران تبدیل می‌شود. ادب در این فضا ساز و کاری برای تنظیم روابط در عرصه عمومی است. در مقابل، در روایت مدرن و درون‌گرای هوشنگ گلشیری، نزاکت به آیینی درون‌خانه‌ای بدل می‌شود که در خدمت تثبیت سلسله‌مراتب اشرافی و قدرت مردانه قرار دارد. در این بافت تاریخی، ادب نه ابزار همزیستی اجتماعی، بلکه پوششی برای استمرار خشونت پنهان و نظم پدرسالارانه است. این خوانش وقتی با ارجاع به «خراسان فرهنگی» همراه شود، روشن‌تر می‌شود: در بسیاری از بافت‌های سنّتی این حوزه، ادب و خطاب‌های احترام‌آمیز غالباً نه فقط نشانه نجابت، بلکه ابزار حفظ حرمت و تثبیت سلسله‌مراتب بوده‌اند؛ به‌ویژه در خانواده‌های گسترده و ساختارهای منزلتی، «ادبِ زنانه» به صورت یک الزام فرهنگی برای کنترل گفتار و رفتار زن عمل می‌کرده است؛ بنابراین، ادب آیینی در شازده احتجاب را می‌توان در امتداد همان الگوهای سنّتی تحلیل کرد که در حافظهٔ فرهنگی خراسان تاریخی نیز قابل مشاهده‌اند.

۳ـ۲. مد، پوشاک و زبان بدن

مد، پوشاک و زبان بدن در نشانه‌شناسی اجتماعی به‌عنوان زبان غیرکلامی هویّت و موقعیّت اجتماعی شناخته می‌شوند. این عناصر نشان می‌دهند که افراد چگونه از ظاهر و حرکات بدن برای بیان جنسیّت، طبقه، قدرت یا مقاومت فرهنگی استفاده می‌کنند.

«سلوَا حتی در ماه رمضان روزه گرفته بود و کاری کرده بود که همه بدانند که او در اصل ترکی است. با وجود همه پنهان‌کاری‌ها، می‌ترسید دیر یا زود دستشان رو شو» (کولین، ۱۴۰۱: ۳۳).

در این بخش، روزه‌داری به‌عنوان رفتاری آیینی و بدنی، کارکردی نشانه‌ای می‌یابد؛ یعنی بدن زن ابزار بازنمایی هویّت فرهنگی او می‌شود. سلوَا از طریق این رفتار جسمانی، بدون نیاز به گفتار، وابستگی دینی و ملی خود را آشکار می‌کند. در نظریهٔ پیر گیرو، چنین کنش‌هایی جزو «زبان غیرکلامی» یا «مد رفتاری» محسوب می‌شوند که معناهای اجتماعی حمل می‌کنند. تضاد میان پنهان‌کاری و ابراز هویّت از طریق بدن، نشانهٔ تنش میان فرهنگ غالب و فرهنگ خودی است؛ بنابراین، بدن سلوَا در این صحنه به صحنهٔ مقاومت فرهنگی و حامل معناهای هویّت ی تبدیل می‌شود.

«از مد افتاده دیگه سلوَا؛ رسیده به قوزک پات! نشست و خشک کردنش سخته. چندین ساله که یه کپه بزرگ مو بالای سرت جمع می‌کنی... باید موهات رو یه مدل دیگه درست کنی، نمی‌شه مثل ملکه ویکتوریا دنبال راه بیفتی. امیدوارم اینو بفهمی» (کولین، ۱۴۰۱: ۳۷).

در این گفت‌وگو، ظاهر و مدل موی زن به نشانه‌ای اجتماعی از طبقه، سلیقه و هویّت فرهنگی تبدیل می‌شود. از دید پیر گیرو، مد و پوشاک بخشی از نظام نشانه‌های اجتماعی‌اند که ارزش‌های فرهنگی و تغییرات نسلی را بازتاب می‌دهند. کنایه به «ملکه ویکتوریا» و «از مد افتادن» بیانگر تضاد میان سنّت و مدرنیته در بازنمایی بدن زن است. انتقاد از مدل موی سلوَا در واقع نقدی به ایستادگی او در برابر جریان‌های مد روز و همرنگی اجتماعی است؛ بنابراین، بدن و آرایش مو در این صحنه زبان نمادینی برای گفت‌وگوی فرهنگی دربارهٔ هویّت زنانه و جایگاه او در جامعهٔ مدرن می‌شود.

> در عکس دیگری، موهایش را بالای سرش بوکله کرده و چند رشته تور نقره‌ای از بالای سرش روی زمین آویزان بود. در آن لباس تُوری ظریفِ چروک نکرده، به نظر می‌رسید کمرش آن‌قدر باریک بود که بادِ ملایمی کافی بود تا از زمین بلندش کند. در عکس دیگری با همان لباس‌ها کنار شوهرش ایستاده بود. او سبیل نازک و تای‌داری داشت و کلاه سنّتی قرمزِ تا وسط پیشانی‌اش را پوشانده بود؛ قدبلند، خوش‌قیافه، با شانه‌های پهن و یونیفرم اتوکشیده (کولین، ۱۴۰۱: ۱۶۷).

در این صحنه، پوشش و حرکات بدنی به ابزار تمایز و بیان طبقاتی بدل می‌شوند؛ لباس توری و تور نقره‌ای لمان در برابر یونیفرم منظم شوهرش، تضادی میان نرمی و اقتدار می‌آفریند که نشانه‌ای از نظم جنسیّتی و فرهنگی است. از دید پیر گیرو، این عناصر بخشی از نظام نشانه‌های اجتماعی‌اند که منزلت و نقش افراد را در جامعه تعریف می‌کنند. در شازده احتجاب، اما مد و پوشاک کارکردی

معکوس دارند؛ لباس و آرایش زنان نه نشانهٔ زیبایی، بلکه نماد اطاعت و ابزاری برای بازتولید سلطهٔ مردانه‌اند، جایی که بدن زن به زبان قدرت تبدیل می‌شود.

> لچک را توی جیب پیشبند فخری بگذارد، پیراهنش را عوض کند، روبه‌روی آینه بنشیند و تندتند صورتش را بزک کند، موهایش را شانه بزند، و برود توی اتاق غذاخوری روبه‌روی شازده بنشیند. شامش را بخورد و شازده که رفت بالا، فخری ظرف‌ها را جمع کند، بشوید و فخرالنساء خودش را بزک کند و برود توی اتاق خواب تا شازده نیمه‌های شب پیدایش شود و آهسته بگوید: «خوابی، فخرالنساء؟... (گلشیری، ۱۳۵۷: ٦)

در این صحنه از شازده احتجاب، زبان بدن و آرایش فخری به‌مثابه نشانه‌های اجتماعی زنانه بازنمایی می‌شود. فخری با دقت در آینه، چهره و بدن خود را مطابق انتظار شوهر و ساختار مردسالار تنظیم می‌کند. از دید نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو، بدن و پوشش در اینجا ابزار بازتولید نقش و جایگاه زن در نظم پدرسالارانه است. حرکت‌های تکراری مانند شانه‌زدن یا بزک کردن، آیین‌های روزمرهٔ انقیاد به شمار می‌آیند. در این پژوهش، رفتار و پوشش افراد بازتابی از هویّت فرهنگی و اجتماعی آنان است؛ در شازده احتجاب زنان ایرانی در فضای اندرونی، تنها برای مرد خانه آراسته می‌شوند و زیبایی‌شان در محدودهٔ سلطهٔ مردانه محصور می‌ماند.

> کلید را زد و روبه‌روی آینه نشست. موهایش را شانه زد و همه را دسته‌کرد و ریخت روی شانهٔ راستش. چند طره را هم روی پیشانی‌اش ریخت و توی آینه نگاه کرد. به لب‌های سرخ و چاقش نگاه کرد و موهایش را باز شانه زد و ریخت روی شانهٔ چپش. بلند شد، پشت به آینه ایستاد و کوشید تا پشت گردنش را ببیند. اما وقتی موهایش بازپشت سرش ریخت، آینه‌دستی را برداشت و گرفت پشت سرش روبه‌روی آینه‌ایستاد. موها را ریخت روی شانهٔ راستش. پشت گردنش سفید و خوش‌حالت شده بود. همان دو خط نازکِ گردن خمش بود. موی سفید را دید که میان تارهای سیاه گم می‌شد. دست برد، اول اشتباه کرد و بعد یک دسته مو را گرفت و موی سفید را کند (گلشیری، ۱۳۵۷: ٤٨).

در این صحنه، بدن و موی فخری نمادی از آگاهی و مقاومت زنانه است؛ حرکات او در برابر آینه گفت‌وگویی بی‌کلام با زمان و بدن خویش و تلاشی برای حفظ جوانی و هویّت است. در مقابل، زنان آخرین قطار استانبول با مد و آرایش در پی تأیید اجتماعی‌اند و ظاهرشان بازتاب تبعیّت از هنجارهای مدرن است؛ بنابراین، در شازده احتجاب بدن زن صحنهٔ مقاومت خاموش است، اما در رمان عایشه عایشه عایشه کولینابزار سازگاری با جامعه.

در هر دو رمان شازده احتجاب و آخرین قطار استانبول، مد، پوشاک و زبان بدن به‌عنوان زبانی نمادین برای بازنمایی هویّت زنانه و جایگاه اجتماعی عمل می‌کنند. در رمان عایشه کولین، ظاهر و رفتار زنان نشانه‌ای از طبقه و فرهنگ است؛ سلوَا با روزه‌داری و پوشش خود میان پنهان‌کاری و نمایش هویّت در نوسان است و لمان با لباس‌های فاخر، شأن طبقاتی‌اش را تثبیت می‌کند. اما در شازده احتجاب، بدن زن عرصهٔ گفت‌وگوی درونی و مقاومت خاموش است؛ فخری با حرکات روزمره چون شانه‌زدن یا کندن موی سفید در برابر فرسودگی و سلطه می‌ایستد. در نتیجه، در حالی‌که زنان عایشه عایشه کولیناز مد برای تأیید اجتماعی بهره می‌برند، زنان هوشنگ گلشیری بدن خود را به متنی برای خودآگاهی و مقاومت تبدیل می‌کنند. در این چارچوب، بدن زن نه فقط حامل هویّت، بلکه عرصهٔ اعمال قدرت اجتماعی است؛ جایی که جامعه از طریق مد، آرایش و رفتار بدنی، زنانگی مطلوب را تعریف می‌کند. با این‌حال، همین بدن می‌تواند به فضایی برای مقاومت خاموش در برابر این هنجارها تبدیل شود. در رمان تاریخی عایشه کولین، مد و پوشاک نشانه‌هایی از موقعیّت اجتماعی، ملیت و طبقه در میدان عمومی‌اند و بدن زن در بستر مدرنیزاسیون، ملت‌سازی و بحران جنگ، به عرصه‌ای برای اعلام یا پنهان‌سازی هویّت تبدیل می‌شود. پوشش در اینجا با فضای شهری و تحولات فرهنگی پیوند دارد. اما در رمان مدرن هوشنگ گلشیری، پوشاک و آرایش در فضای اندرونی معنا می‌گیرند و بیشتر به ابزار کنترل بدن زن و بازتولید سلطه مردانه بدل می‌شوند. تاریخ استبداد خانگی و ساختار اشرافی، بدن زن را نه میدان هویّت اجتماعی، بلکه صحنه اطاعت، نظارت و انقیاد می‌سازد. در نسبت با خراسان فرهنگی نیز می‌توان گفت در بسیاری از بافت‌های سنّتی شرق ایران، بدن و پوشش زنانه بیش از آن‌که رسانه‌ای برای حضور اجتماعی باشد، در قالب مرزبندی «اندرونی/بیرونی» و «ناموس/حرمت» معنا می‌یافت؛ از همین رو کنترل آرایش، پوشش و حتی شیوه نشستن و نگاه کردن، بخشی از رمزگان اجتماعیِ تثبیت‌کنندهٔ قدرت مردانه بوده است.

۳ـ۳. آداب معاشرت و آیین‌ها

آداب معاشرت و آیین‌ها در نشانه‌شناسی اجتماعی، بازتاب نظم فرهنگی، سلسله‌مراتب و ارزش‌های جمعی در جامعه‌اند. این نشانه‌ها از طریق رفتارها، گفتارها و مناسک روزمره، مرز میان قدرت، احترام و تبعیت را تثبیت و بازتولید می‌کنند.

«در خانه، زنان یک‌صدا درست مثل گروه کُر در حال شکایت از افزایش قیمت‌ها بودند... دولت برای حمایت از کارکنان خود کالاهای ضروری مانند منسوجات، کفش و شکر را با قیمت‌های پایین عرضه می‌کرد» (کولین، ۱۴۰۱: ۹).

در این بخش، گفت‌وگو و شکایت دسته‌جمعی زنان در بستر بحران اقتصادی به‌مثابه آیینی از همبستگی اجتماعی بازنمایی می‌شود. از دید پیر گیرو، این رفتارهای روزمره شکل‌هایی از مقاومت جمعی‌اند که هویّت گروهی و نقش زن در حفظ خانواده و جامعه را تقویت می‌کنند.

> خب، الآن که این‌جاییم، می‌تونین مثل یه دوست با من حرف بزنین. بعد از این همه وقت باید با هم دوست شده باشیم.
> ـ اما بالاخره باید هزینه‌ش رو پرداخت کنم.... ـ لذت مصاحبت با شما برای من کافیه. ـ واقعاً با من بودن لذت‌بخشه، دکتر؟ ـ البته! همین نگاه کردن بهتون هم لذت‌بخشه. شما خیلی زیبایین. ـ اما من آدم سخت و پیچیده‌ای هستم، همیشه مضطرب و غمگینم. شاید برای همین حوصله شوهر و حتی دخترمو سر می‌برم (کولین، ۱۴۰۱: ۳۲۰).

در این گفت‌وگو، تقابل میان ادب رسمی و صمیمیت کنترل‌شده، بازتابی از تعامل اجتماعی مدرن است که در آن زبان، ابزاری برای حفظ احترام و تنظیم فاصلهٔ رفتاری میان دو فرد است. از دید پیر گیرو، چنین گفت‌وگوهایی بیانگر نظام‌های ادب در جوامع شهری‌اند که به جای صراحت احساسی، بر ظرافت زبانی و کنترل عاطفه تأکید دارند. در مقابل، در شازده احتجاب آداب معاشرت بر پایهٔ سنّت، سلسله‌مراتب خانوادگی و اطاعت از بزرگ‌تران استوار است. در واقع، تفاوت میان دو رمان ــ آخرین قطار استانبول و شازده احتجاب ــ بازتاب تفاوت دو فرهنگ است: یکی در مسیر مدرنیته و فردگرایی و دیگری در چارچوب آیین‌های خانوادگی و احترام طبقاتی.

> مادربزرگ پیراهن بلند و سفید عروسی‌اش را جمع و جور کرد تا به گرد و خاک قاب عکسش نگیرد. وقتی آمد پایین، بی‌اعتناییِ عزیزِ دردانه‌اش را دید؛ اول چین‌های پیراهنش را صاف کرد، بعد به پدربزرگ نگاه کرد.
> پدربزرگ هنوز داشت سیگار می‌کشید. مادربزرگ هرچند حالا لاغر و باریک‌اندام بود، به عادتِ روزگارِ پیری، چند سر فخر فروخُشک کرد. شازده، محتاجِ مجال، ساکت نشست و نخواست بلند شود. پرسید: ـ اجازه می‌فرمایید، مادربزرگ، که حکیم ابونواس را خبر کنم؟ (گلشیری، ۱۳۵۷: ۲۰).

این گفت‌وگو بازتاب ساختار آیینی و طبقاتی خانواده‌ای سنّتی است که در آن احترام زبانی و رفتار مؤدبانه نشانهٔ حفظ سلسله‌مراتب و استمرار سنّت است. تعبیرهایی چون «اجازه می‌فرمایید» و رفتار شازده، بازتولیدکنندهٔ روابط قدرت و حرمت خانوادگی از طریق زبان و بدن‌اند.

«عمّه‌ها با همان پیراهن‌های بلند و سیاه و چشم‌های سفید آمدند و نشستند... وقتی پوستشان از آهن پیراهن‌های سیاه و بلند، سیاه‌تر می‌نمود» (گلشیری، ۱۳۵۷: ۲۱).

در این صحنه، لباس سیاه و سکوت عمّه‌ها نماد آیین‌های عزاداری و اطاعت از نظم سنّتی است. این رفتارها بازتاب «مناسک یادبود» در خانواده‌ای اشرافی‌اند که از طریق پوشش و سکون، احترام، تداوم نسل‌ها و حافظهٔ خانوادگی را بازنمایی می‌کنند.

> پدربزرگ را انداختند توی عماری و طاقه‌شال را انداختند رویش. سرفه می‌کرد. سیبش آویزان بود و چین‌های صورتش صاف. پیشانی‌اش برق می‌زد. فقط مادر و عمه‌ها گریه می‌کردند. عمه کوچک سرش را روی شانهٔ عمه‌بزرگ گذاشته بود و گریه می‌کرد. سوارها می‌آمدند و رد می‌شدند. عمه‌ها توی کالسکهٔ عقبی بودند. مادر توی کالسکهٔ عقب‌تری بود. مردم دو طرف خیابان، پشت نهر و درخت‌ها، ایستاده بودند. مادربزرگ نبود. پدربزرگ، پدر و مادر. عمه‌ها توی کالسکهٔ عقبی بودند (گلشیری، ۱۳۵۷: ۳۲).

در هر دو رمان آخرین قطار استانبول و شازده احتجاب، آداب معاشرت و آیین‌ها بازتاب‌دهندهٔ موقعیّت اجتماعی و فرهنگی زنان‌اند، اما با دو کارکرد متفاوت. در رمان عایشه کولین، این آیین‌ها چهره‌ای مدرن و اجتماعی دارند و زنان از طریق رفتارهایی چون گفت‌وگو، شکایت یا تعامل محترمانه، در پی حفظ شأن و استقلال خود در جامعه‌اند. در مقابل، در هوشنگ گلشیری، آداب معاشرت رنگی آیینی و طبقاتی دارد؛ زبان احترام‌آمیز و رفتارهای رسمی، ابزار حفظ نظم سنّتی و مردسالارانه است. زنان در این فضا، بیش از آن‌که کنش‌گر

باشند، حافظان سنّت و حاملان نظم خانوادگی‌اند. از دیدگاه فمینیستی، این آیین‌ها نقش مهمی در بازتولید نظم مردسالار دارند؛ زیرا زنان را در مقام حافظان سنّت تثبیت می‌کنند و مشارکت آنان را در چارچوب‌هایی از پیش تعیین‌شده محدود می‌سازند. در عایشه کولین، آیین‌ها و آداب معاشرت در قالب شبکه‌ای از روابط اجتماعی و کنش‌های جمعی بازنمایی می‌شوند و با بحران‌های اقتصادی، قومی و سیاسی گره خورده‌اند. این آیین‌ها کارکردی اجتماعی و مشارکتی دارند و زنان را در بطن تعاملات مدرن شهری قرار می‌دهند. اما در هوشنگ گلشیری، آداب معاشرت در چارچوب مناسک اشرافی و سنّتی شکل می‌گیرد و بیشتر در خدمت تداوم قدرت خاندان و حفظ حافظه طبقاتی است. آیین‌ها در این رمان نه عرصهٔ تعامل اجتماعی، بلکه ابزاری برای استمرار نظم سلسله‌مراتبی و مردسالارانه‌اند. اگر این ساز و کار را در افق خراسان فرهنگی بنگریم، اهمیت آیین‌ها روشن‌تر می‌شود: در فرهنگ‌های سنّتی این حوزه، مناسک خانوادگی (سوگواری، دید و بازدید، حرمت‌گذاری به بزرگ‌تر) تنها عمل جمعی نیستند، بلکه نظامی برای بازتولید حافظهٔ خانوادگی و تثبیت نقش‌های جنسیتی‌اند. در چنین زمینه‌ای، زن غالباً به «حافظ آیین» و «نگهبان آبرو» تبدیل می‌شود و همین نقش آیینی، مشارکت اجتماعی او را محدود و به چارچوب سنّت پیوند می‌زند؛ وضعیتی که در شازده احتجاب به شکل برجسته‌ای بازنمایی شده است.

۳ـ۴. بازی‌ها و مناسک اجتماعی

بازی‌ها و مناسک اجتماعی در نشانه‌شناسی اجتماعی، شکل‌های نمادین تعامل و قدرت در زندگی روزمره‌اند. این کنش‌ها، خواه آیینی مذهبی باشند یا رفتاری خانوادگی، بازتاب نقش‌ها، سلطه‌ها و مقاومت‌های پنهان در ساختار اجتماعی هستند.

> زن نگاهش به چهارپایه کنار پنجره افتاد. «این برج دیدبانی منه. از این‌جا می‌تونم اون چهارراه و خیابون خودمونو خوب ببینم. وقتی این‌جا می‌نشینم همه چیز تو زاویه دیده. می‌خواستم به همسایه‌ها کمک کنم ولی هیچ‌کدوم نخواستن چیزی بدونن». «ازشون دلت‌خور نشید، همه این روزا ترسیدن». «نه ناراحت نشدم، من که به هر حال به خاطر شوهرم باید این کارو انجام بدم...» زن واکنشی نشان نداد و سلوًا ادامه داد: «چیزی که می‌خواستید در موردش حرف بزنید، به همین موضوع مربوط بود؟» (کولین، ۱٤۰۱: ۱۹۷).

در این صحنه، رفتار زن نوعی آیین اجتماعی در دل بحران است که با نشانه‌های «دیدبانی» و «مراقبت از دیگران» معنا می‌یابد. از نگاه پیر گیرو، چنین کنش‌هایی شکلی از «مناسک روزمره» هستند که از خلال آن‌ها، نظم اجتماعی و نقش‌های خانوادگی بازتولید می‌شوند. برج دیدبانی به‌صورت نمادین، صحنهٔ «بازی نظارت و مشارکت» است؛ جایی که زن در قالب مناسکی غیررسمی، سعی دارد مسئولیت اجتماعی و خانوادگی خود را ایفا کند. با این‌حال، واکنش بی‌تفاوت همسایگان و ارجاع او به شوهر، نشان می‌دهد که مشارکت او از سوی جامعه به رسمیت شناخته نمی‌شود. بنابراین، این رفتار شبه‌مناسکی همزمان جلوه‌ای از میل به حضور و محدودیت نقش اجتماعی زن را بازتاب می‌دهد.

«من کنسول ترکیه‌ام، می‌شه اونایی که ملیت ترک دارن دستشون رو ببرن بالا؟ حدود پنجاه دست بالا رفت» (کولین، ۱٤۰۱: ۲۷٦).

در این صحنه، حرکت جمعیِ «دست‌بالابردن» و خطاب رسمیِ کنسول، به یک آیین اضطراری و نمادین بدل می‌شود. از دید پیر گیرو، مناسک اجتماعی در موقعیّت های بحرانی بازتولید می‌شوند تا نظم و تمایز اجتماعی را حفظ کنند. این کنش به ظاهر ساده، مرز میان «نجات‌یافتگان» و «قربانیان» را می‌سازد و بدن‌ها را به نشانه‌های هویّت سیاسی تبدیل می‌کند. ترس، فریاد و بی‌هوشی افراد نیز بخشی از زبان بدنیِ این مناسک تراژیک‌اند. در نتیجه، صحنه بیش از آن‌که یک رویداد اداری باشد، آیینی دردناک از طبقه‌بندی انسان‌ها بر اساس ملیت و ارزش اجتماعی است.

> این‌همه سرخاب روی لب‌های چاقت نمال. تو باید یادبگیری که مثل فخرالنساء خودت را بزک کنی، می‌فهمی تازه! این خاله صاحب‌دردها باید گوشهٔ چپ لب‌هات گذاشته باشی، نه روی پوزهٔ دهانی‌ات. فخری گریه کرد و صورتش را که از کشیده‌های شازده گرم می‌کشید، میان دستمالش پنهان کرد. شانه‌های چاق و برگوشتَش میان آن پیراهن نیم‌دار خامه‌اش بود (گلشیری، ۱۳۵۷: ۲۷).

در این صحنه، عمل «بزک کردن» به نوعی نمایش اجتماعی و آیین زیبایی‌شناسانه تبدیل شده است که از دل ساختار قدرت و نگاه مردسالار برمی‌آید. شازده در نقش ناظم و داور ظاهر می‌شود و بدن زن را به صحنهٔ «بازیِ اجتماعی اطاعت و کنترل» بدل می‌سازد.

تقلید از «فخرالنساء» نوعی ورود به نظم نمادین جامعه و پذیرش قواعد زیبایی و وجاهت است. واکنش فخری ـ پنهان‌کردن چهره و گریه ـ بازتابی از سرکوب و درونی‌سازی این آیین قدرت است. بنابراین، این لحظه نوعی «مناسک تحقیر و تربیت اجتماعی» را به تصویر می‌کشد که در آن بدن و احساس زن ابزاری برای بازتولید نظم اجتماعی می‌شود.

بازی‌ها و مناسک اجتماعی در رمان شازده احتجاب کاملاً فضای خانواده سنّتی ایرانی را به نمایش می‌گذارد. گفت‌وگوها، رفتارها، همه نشان از یک خانوادهٔ سلطه‌گر سنّتی است.

> شازده هیچ خوشش نمی‌آمد. از اتاق آن‌طرف صدای شیخ‌الحرم می‌آمد که بلند و کش‌دار ذکر مصیبتی می‌کرد. صدای هق‌هق مادربزرگ و مادر و زن‌ها را که هفت‌دری‌نشسته بودند، شنید. مادربزرگ گفته بود: «از اینجا تکان نخور، اما خسرو راه افتاده بود. منیره‌خانم توی اتاق سه‌دری خودش نشسته بود. چادرنماز سرش بود، فقط چشم‌های سیاهش پیدا بود. گفت: (باز هم می‌خواهی بازی کنیم، خسروخان؟) منیره‌خانم چادرنمازش را انداخت، دست خسروخان را گرفت و ... (گلشیری، ۱۳۵۷: ٤٢).

صحنه در فضایی آیینی و مذهبی شکل می‌گیرد که در آن سنّت و باورهای دینی نقش محوری در زندگی خانوادگی دارند. در پس این چارچوب آیینی، رفتار شخصیّت‌ها گاه بازتابی از پیچیدگی‌های روحی و عاطفی انسان است. منیره‌خانم نمایانگر زنی است که میان الزامات سنّتی و احساسات فردی در نوسان است؛ او در عین پایبندی به قواعد اجتماعی، نشانه‌هایی از میل به رهایی و ابراز فردیت را نیز بروز می‌دهد. این رفتار دووجهی نه به معنای تقابل با دین، بلکه نمادی از تضاد درونی زن در جامعه‌ای است که میان تعهّد و تمایل در حرکت است. در نتیجه، روایت نشان می‌دهد چگونه آیین‌های اجتماعی می‌توانند به بستری برای نمایش تعارضات درونی و انسانی بدل شوند. این مناسک، اگرچه ظاهراً طبیعی و روزمره‌اند، در سطحی عمیق‌تر به تثبیت نقش‌های جنسیّتی می‌انجامند و نشان می‌دهند که چگونه مشارکت اجتماعی زنان اغلب در قالب وظیفه تعریف می‌شود، نه انتخاب. مناسک اجتماعی در عایشه کولین اغلب در عرصه عمومی و در موقعیّت‌های جمعی رخ می‌دهند و با شرایط جنگ، مهاجرت و ناامنی پیوند دارند؛ از این‌رو به مناسک اضطراری و هویّت ساز بدل می‌شوند که نظم سیاسی و اجتماعی را بازتعریف می‌کنند. در مقابل، در هوشنگ گلشیری، مناسک عمدتاً در فضای خانگی و بسته جریان دارند و کارکردی کنترلی دارند. این مناسک، چه در قالب بزک‌کردن و چه در قالب آیین‌های خانوادگی، بازتولیدکننده استبداد سنّتی و نمایش جنسیّت در چارچوب قدرت مردانه‌اند. در پیوند با خراسان فرهنگی نیز می‌توان گفت بسیاری از «مناسک خانگی» و «بازی‌های پنهان» در خانواده‌های سنّتی، شکل‌هایی از تنظیم میل، ترس و قدرت بوده‌اند؛ یعنی جایی که زنان به‌جای کنش آشکار در عرصهٔ عمومی، در محدوده خانه و روابط خانوادگی، راهبردهای غیرمستقیم برای بقا یا اثرگذاری می‌آفریدند. از این منظر، مناسک خانگیِ گلشیری را می‌توان بازنمایی ادبیِ همان الگوهای فرهنگی دانست که در بافت‌های سنتی شرق ایران نیز سابقه داشته‌اند.

۵ـ۳. شیوه‌های گفتار و کنش زبانی

شیوه‌های گفتار و کنش زبانی در نشانه‌شناسی اجتماعی، ابزارهایی‌اند برای بیان قدرت، هویّت و موقعیّت اجتماعی افراد. زبان در این رویکرد صرفاً وسیلهٔ ارتباط نیست؛ بلکه رفتاری اجتماعی و فرهنگی است که از طریق لحن، واژه و سکوت، روابط سلطه و مقاومت را آشکار می‌سازد.

«نجلا صریح و بی‌پرده لب به شکایت باز کرد: شوهر منو دیگه نمی‌شه تحمل کرد از این بعد... صبیحه از این مکالمات احساس خفگی می‌کرد و به‌سرعت از آنجا بیرون زد» (کولین، ۱٤۰۱: ۱۳).

در این بخش، زبان و گفت‌وگو به‌عنوان یک کنش اجتماعی و نشانهٔ فرهنگی نقش اصلی دارد. نجلا با استفاده از گفتار صریح و شکایت‌آمیز، مرزهای ادب و نزاکت سنّتی را می‌شکند و از خلال زبان، نارضایتی و بحران روابط خانوادگی را افشا می‌کند. در مقابل، صبیحه با سکوت و ترک فضا، از گفت‌وگوی انتقادی کناره می‌گیرد؛ رفتاری که نشانهٔ وفاداری به کدهای ادب و پرهیز از تعارض است. در نگاه پیر گیرو، این تضاد زبانی بیانگر تفاوت دو نظام نشانه‌ای است: گفتار آزاد و بی‌پرده به‌عنوان نشانه‌ای از تحول اجتماعی زنان مدرن در برابر گفتار فروخورده و محدود که بازماندهٔ الگوی سنّتی زن مطیع است.

«او از آن آدم‌هایی بود که هرگز با کسی مخالفت نمی‌کرد؛ اما آخر راه خودش را می‌رفت. جر و بحث با او غیرممکن بود... بنابراین موضوع را عوض کرد. چند گردنبند را جلوی آینه امتحان کرد و پرسید: «کدوم بهتره؟» (کولین، ۱٤۰۱: ۳۷).

در این صحنه، شیوهٔ گفتار صبیحه نشان‌دهندهٔ قدرت پنهان و هوشمندی اجتماعی اوست. او با پرهیز از جدل و تغییر موضوع، تعارض را از راهی ظریف و غیرمستقیم مدیریت می‌کند. از دیدگاه پیر گیرو، این کنش زبانی نشانه‌ای از ادب و تسلط زنانه بر موقعیّت ارتباطی است؛ زبانی که بدون درگیری، قدرت را بازتعریف می‌کند.

«فکر کردن دربارهٔ جنسیّت خود مخرّب است. زن یا مرد بودن به‌صورت خالص و مطلق مخرّب است. باید زنانه-مردانه یا مردانه-زنانه بود، پیش از آن که عمل خلاقه به ثمر برسد، باید در ذهن نوعی تعامل بین زن و مرد صورت بگیرد» (وولف، ۱۳۸۲: ۱۴۸).

«سلوَا فنجان قهوه را روی میز جلوی زن گذاشت. چرا؟ یهودی و مسلمون نمی‌تونن عاشق هم باشن؟ «متأسفم، منظورم این نبود...» «چرا روی مبل نمی‌شینید. الآن دیگه خودم می‌تونم رو چهارپایه بشینم» (کولین، ۱٤۰۱: ۲۰۰).

در این گفت‌وگو، زبان به عرصهٔ ظریف مذاکرهٔ فرهنگی و اجتماعی تبدیل می‌شود. سلوَا با لحنی آرام اما قاطع از ابزار گفتار برای به چالش کشیدن پیش‌داوری دینی استفاده می‌کند؛ کنشی که از نظر پیر گیرو نوعی «بازتعریف نقش ارتباطی» است. گفت‌وگو با فنجان قهوه و دعوت به نشستن همراه است، که نشانه‌هایی از ادب و کنترل موقعیّت را در سطح بدن و زبان نشان می‌دهد. پاسخ کوتاه و عذرخواهانهٔ زن نیز تلاشی برای حفظ نزاکت و جلوگیری از تقابل زبانی است. بدین‌ترتیب، در این صحنه گفتار و رفتار هر دو زن به ابزار کنش اجتماعی و نشانه‌ای از چگونگی مدیریت تضاد فرهنگی از طریق زبان بدل می‌شود.

> شما دو تا صندلی رو اشغال کردید، مادام. ـ اما اتوبوس تقریباً خالیه. ـ در هر صورت، دو تا صندلی گرفتید. سلوَا فاضل را بلند کرد و روی پایش نشاند. «خب، الآن شد یه صندلی. ـ اما تا این‌جای مسیر دو تا صندلی گرفته بودید. ـ شوخی‌تون گرفته؟ ـ به قیافه من می‌آد شوخی کنم؟ شما کرایه‌دزدها همتون مثل همین. ـ منظورت چیه؟ (کولین، ۱٤۰۱: ۲۳۷).

در رمان شازده احتجاب، گفتار و رفتار مردان برخاسته از منش مردسالارانه‌ای است که زبان را به ابزار فرمان و سلطه تبدیل می‌کند. در حالی‌که در آخرین قطار استانبول گفت‌وگو می‌تواند میدان ظریف مقاومت زنانه باشد، در هوشنگ گلشیری زبان زن تابع ساختار قدرت است. مرد با لحن دستوری سخن می‌گوید و زن در سکوت یا اطاعت واکنش نشان می‌دهد؛ بدین‌ترتیب، گفتار در این خانواده نه وسیلهٔ ارتباط، بلکه بازتابی از روابط قدرت و سلسله‌مراتب جنسیّتی است.

> فخری پیش‌بند بسته بود، جاروی دسته‌بلند در دستش بود، با همان روسری گلدوزی‌شده و همان چشم‌های سیاه و زنده و آن دهان باز، ردیف دندان‌های درشتِ بُرّی سفید بود. گفت: «پس اقلاً اجازه بفرمایین، این قاب عکس‌ها را پاک کنم.» «نه، لزومی نداره، فهمیدی؟ تو فقط باید به آن اتاق‌ها برسی (گلشیری، ۱۳۵۷: ۸).

در آخرین قطار استانبول تفاوت در گفتار و رفتار از تنوع فرهنگی و ملیتی سرچشمه می‌گیرد، در حالی که در شازده احتجاب ریشه در ساختار طبقاتی و سلسله‌مراتبی جامعه دارد. در رمان هوشنگ گلشیری، زبان و نحوهٔ سخن گفتن تابع جایگاه اجتماعی است؛ افراد فرودست مؤدب و فروتن سخن می‌گویند و اشراف با لحن آمرانه و تحکم‌آمیز. بدین‌ترتیب، زبان در هر دو اثر بازتابی از قدرت است؛ اما در یکی حاصل تفاوت فرهنگی و در دیگری نشانهٔ تمایز طبقاتی و سلطهٔ مردسالارانه.

> فخرالنّسا هیچ‌وقت پلک نمی‌زد، هی کتاب را ورق می‌زد، از سر شب تا نصف شب. روزها هم، حتی وقتی می‌نشست روبه‌روی آینه و موهایش را شانه می‌زد، می‌گفت: «فخری‌جون، موهامو بریز رو شونه‌م، این‌طوری نه» و باز می‌خوند. فقط لباش تکون می‌خورد.» گفتم: «خانم جون، این تو چی نوشته؟» گفت: «می‌خوای برات بخونم؟» گفتم: «آره.» قصهٔ قلعهٔ سنگی را خواند. گفتم: «خانم، اینا که دروغه.» گفت: «می‌دونم، اما می‌خوام ببینم این اجداد والاتبار با این چیزا چطور خوابشان می‌برد (گلشیری، ۱۳۵۷: ٤۸).

در این گفت‌وگو، زبان نقش اصلی را در آشکارسازی مرزهای طبقاتی و جنسیّتی ایفا می‌کند. فخرالنساء با گفتاری سنجیده و آگاهانه، قدرت و تحصیلات خود را در قالب زبانی رسمی و اندیشمندانه بازتاب می‌دهد، در حالی که فخری با زبانی عامیانه و احساسی، نمایندهٔ طبقهٔ فرودست است. این تضاد زبانی نه‌تنها تفاوت جایگاه اجتماعی دو زن را نشان می‌دهد، بلکه نقدی بر نظامی است که ادب و فرهیختگی را در خدمت حفظ اقتدار طبقهٔ اشرافی به کار می‌گیرد.

در هر دو رمان، مناسک اجتماعی ابزاری برای نمایش جایگاه زن در ساختار قدرت‌اند، اما با کارکردی متفاوت. در آخرین قطار استانبول، رفتارهای جمعی زنان مانند همیاری و واکنش در بحران، نشانه‌هایی از حضور اجتماعی و مشارکت مدرن‌اند، در حالی که در شازده احتجاب، آیین‌های زنانه در فضای بسته و خانوادگی تکرار می‌شوند تا انقیاد و اطاعت را بازتولید کنند. بزک‌کردن، سکوت و گریه در هوشنگ گلشیری به مناسکی روزمره بدل می‌شوند که سلطهٔ مردانه را تداوم می‌بخشند. در نتیجه، آیین‌ها در عایشه کولین نشانهٔ پیوند اجتماعی‌اند و در هوشنگ گلشیری، نماد جدال درونی میان میل و محدودیت. در این میان، سکوت زنان نیز نوعی کنش زبانی محسوب می‌شود؛ سکوتی که گاه نشانهٔ انقیاد و گاه استراتژی بقا در ساختارهای سلطه است. در رمان عایشه کولین، کنش زبانی در بستر گفت‌وگوهای اجتماعی و چندفرهنگی شکل می‌گیرد و زبان به میدان مذاکره هویّت، قومیت و جایگاه اجتماعی تبدیل می‌شود. شخصیّت‌ها از طریق زبان می‌توانند مقاومت کنند، توضیح دهند یا مرزهای فرهنگی را بازتعریف نمایند. اما در هوشنگ گلشیری، زبان عمدتاً در فضای بسته خانواده و در چارچوب سلسله‌مراتب طبقاتی و جنسیّتی عمل می‌کند. گفتار مردانه آمرانه و گفتار زنانه تابع نظم است و زبان ادامه همان ساختار استبدادی تاریخی است که در روابط خانوادگی تثبیت شده است. در افق خراسان فرهنگی، زبان و سکوت نیز کارکردی منزلتی دارند: بسیاری از الگوهای گفتاریِ سنّتی، زنان را به «ادب، کم‌گویی و پرهیز از جدل» سوق می‌دهند و در عوض به مردان حق «امر، نهی و تحکم» می‌بخشند. بنابراین، کنش زبانی در شازده احتجاب را می‌توان با این منطق فرهنگی توضیح داد که در آن «حق سخن» و «شیوه سخن» خود نشانه‌ای از قدرت است؛ همان چیزی که نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو در تحلیل روابط سلطه برجسته می‌کند.

۳ـ۶. هویّت و نقش اجتماعی

هویّت و نقش اجتماعی در نشانه‌شناسی اجتماعی، بازتاب چگونگی تعریف فرد در نظام فرهنگی و طبقاتی جامعه است. این دو مفهوم نشان می‌دهند که انسان‌ها چگونه از طریق زبان، رفتار و نشانه‌های بیرونی، جایگاه، جنسیّت و مسئولیّت اجتماعی خود را بازنمایی و بازتولید می‌کنند.

«همسرش درست مثل مادرش بود؛ ادارهٔ خانه، خواب و خوراک بچّه‌ها، مهمانی شام برای کل فامیل ـ اولویّت‌های معمول زنان خانه‌دار منظّم. با خود فکر کرد تلاش‌های آتاتورک برای تبدیل آن‌ها به زنان امروزی بی‌نتیجه بوده است» (عایشه کولین، ۱۴۰۱: ۳).

در این بخش، نشانه‌های اجتماعی نقش جنسیّتی زن به‌روشنی بازنمایی می‌شوند. از دید پیر گیرو، رفتارهایی چون آشپزی و برگزاری مهمانی بازتاب کُدهای فرهنگی‌اند که موقعیّت زن را در جامعه تثبیت می‌کنند. نویسنده با تقابل زن سنّتیِ خانه‌دار و زن مدرنِ اجتماعی، تضاد میان گفتمان مردسالار و اصلاحات فرهنگی آتاتورک را برجسته می‌کند. بدین‌ترتیب، زن در میانهٔ دو نظام ارزشی ـ یکی مبتنی بر اطاعت و دیگری بر استقلال ـ در جست‌وجوی بازتعریف هویّت خود است.

> زنان‌نویسی گفتمانی است که از سرِ توجه به ذهنیت، جنسیّت و زبان نوشته می‌شود. زنان‌نویسی بر این عقیده استوار است که نظام‌های نمادین موجود، هرچه که باشند رضایت‌بخش نیستند. آنان سرسختانه زنان را درون نظامِ محدودکننده‌ای قرار می‌دهند که سوژه‌های فعال بودن را برایشان ناممکن می‌سازد (گری‌ین و لِیهان، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

رمان آخرین قطار استانبول با تکیه بر چنین نگرشی، نمونه‌ای از زنان‌نویسی مدرن است که در آن زن از چارچوب‌های سنّتی مردسالارانه فاصله می‌گیرد و هویّت خویش را از خلال زبان، احساس و انتخاب‌های شخصی بازمی‌سازد. در این اثر، شخصیّت‌هایی چون سلوَا با شکستن قواعد تثبیت‌شدهٔ اجتماعی و زبانی، به سوژه‌ای فعّال بدل می‌شوند که عشق، استقلال و انسانیّت را فراتر از محدودیت‌های فرهنگی بازتعریف می‌کنند؛ بدین‌سان، رمان به بازنمایی زبانی و روایِی زنانگی در جهانی مردانه می‌پردازد.

> صبیحه به سلوَا گفته بود: عشق مثل شعلهٔ آتیشه؛ آخرش دود می‌شه، می‌ره هوا. اون موقع چی کار می‌کنی؟ وقتی عقلت بیاد سر جاش، اگه پشیمون شی و بخوای از رافو طلاق بگیری چی؟ با طلاق گرفتن از آدمای دیگه خیلی فرق می‌کنه. هیچ‌کس بعدش باهات ازدواج نمی‌کنه و تا آخر عمر مجرد می‌مونی. سلوَا جواب داده بود: چرا؟ چون مطلّقه‌م، به مرد یهودی‌ام؟ نگران نباش خواهر من، مطمئنم اگه شعله عشقم خاموش شه، دوستی‌مون سر جاش می‌مونه. ما هم عاشق هم‌ایم، هم بهترین دوست هم‌دیگه (کولین، ۱۴۰۱: ۲۵).

در این گفت‌وگو، تقابل دو نظام ارزشی دربارهٔ هویّت زن و ازدواج آشکار است. صبیحه نمایندهٔ سنّت و اخلاق مردسالار است که طلاق را مایهٔ بی‌اعتباری زن می‌داند، در حالی که سلوَا با زبانی مدرن و آگاهانه از عشق، دوستی و برابری سخن می‌گوید. این تضاد، رویارویی دو گفتمان اجتماعی را نشان می‌دهد: یکی که زن را وابسته به خانواده و شرف می‌بیند و دیگری که او را به‌عنوان فردی مستقل و صاحب انتخاب بازمی‌شناسد.

صبیحه که دیده بود با حرف زدن با سلوَا به جایی نمی‌رسد، با پدرش حرف زده بود.

پدر، زمونه عوض شده. این تفاوتا دیگه مهم نیستن. لطفاً کاری نکن که بعد پشیمون شی. التماست می‌کنم پدر، یه کم فکر کن. عروس سامی پاشا رو ببین، یونانیه. زن وجدی هم آلمانیه، چه اشکالی داره آخه؟ تو تحصیل‌کردهٔ اروپایی، باید روشن‌فکرتر از این حرفا باشی.» اگه با اون مرد ازدواج کنه، دیگه دختر من نیست. باید فراموش کنه که دختر من بوده (کولین، ۱٤۰۱: ۲٦).

در این صحنه، گفت‌وگوی پدر و دختر نمادی از برخورد دو نظام فرهنگی است: پدر نمایندهٔ سنّت و شرف خانوادگی است که زن را در چهارچوب ناموس و وابستگی تعریف می‌کند، در حالی‌که سلوَا با ذهنیّتی مدرن، استقلال و حق انتخاب را مطالبه می‌کند. از نگاه پیر گیرو، این گفت‌وگو میدان تقابل دو نظام نشانه‌ای است: سنّت مردسالار در برابر مدرنیتهٔ فردگرا، که در آن زن می‌کوشد هویّت خود را بیرون از مرزهای قدرت پدرانه بازآفرینی کند.

عاقلانه فکر کن سلوَا! حالا یه دلیل دیگه هم برای برگشتن به استانبول داری.

ـ نمی‌تونم بچّه رو بدون پدرش بزرگ کنم. نگران نباش مجید، رافو هم می‌دونه که این‌جا موندن خطرناکه. داره دنبال کار خارج از پاریس، یه جایی تو حومه می‌گرده. احتمالاً تا یک ماه دیگه از پاریس می‌ریم (کولین، ۱٤۰۱: ۳۲).

در این صحنه، سلوَا میان دوگانگی سنّت و مدرنیته قرار دارد؛ از یک‌سو به‌عنوان مادر، وظیفهٔ حفظ خانواده را بر عهده دارد و از سوی دیگر، با تصمیم به مهاجرت، عاملیت و استقلال خود را نشان می‌دهد. از دید پیر گیرو، گفتار او بازتاب نظام فرهنگی خانواده‌محور است که زن را محور پیوند خانوادگی می‌داند. بااین‌حال، کنش آگاهانه‌اش بیانگر تلاشی برای بازتعریف هویّت زنانه میان وابستگی عاطفی و استقلال فردی است.

مادربزرگ پدری اوّلین کسی بود که بذر این حسادت را در قلبش کاشت؛ او همیشه به قدبلند بودن اهمیّت خاصی می‌داد. یادش آمد که هر روز قدِ او و سلوَا را کنار دیوار اندازه می‌زد و وقتی سلوَا که دو سال از او کوچکتر بود هم‌قد او شد، چه‌قدر فخر می‌فروخت. او معتقد بود خودش و صبیحه با چشم‌های تیله‌ای سبزرنگ‌شان، دو رشته از یک دوک هستند و نوه‌اش باید باریک و بلند باشد (کولین، ۱٤۰۱: ٤۸).

در این بخش، بدن کودک به نشانه‌ای از ارزش و جایگاه اجتماعی بدل می‌شود. از دید پیر گیرو، ویژگی‌های فیزیکی همچون قد یا زیبایی بازتاب معیارهای فرهنگی‌اند که هویّت زنانه را از کودکی شکل می‌دهند. مادربزرگ با سنجش قد، برتری را نه طبیعی بلکه اجتماعی می‌بیند. در مقایسه، در آخرین قطار استانبول زنان در پی رهایی از سلطه و بحران اجتماعی‌اند؛ اما در شازده احتجاب زنان در بند لذّت‌جویی مردان و ساختار بیمار مردسالار بازنمایی می‌شوند.

فخرالنّسا عینکش را برداشت. کتاب باز است، اما انگشتش هنوز لای کتاب بود. ـ می‌بینید شما چقدر عجیبید، جدِّ کبیر آن شب، حتماً با یک دختر تازه، آن هم گرجی... شازده گفت: این شکار زدنشان چندان تعریفی ندارند، هر کسی می‌تواند دو سه ذرع فاصله، آدمی با چهارپاره... فخرالنّسا خندید: دخترها چی؟ فخری آمده بود دم در مهتابی، با همان چشم‌ها و همان قاب چادر نماز گل‌دار. ـ خانم، ناهار حاضراست. فخرالنّسا گفت: برو، حالا می‌آییم. فخری برگشت، و شازده به شانه و کمر فخری نگاه کرد. چادرنماز قالب تنش بود. فخرالنساء گفت: ـ فخری هنوز بکر است، می‌خواهید پیشکش حضورتان کنم تا شما هم شروع کنید؟ هرچند می‌دانم در این مسابقه، اجدادی چیزی نمی‌شود (گلشیری، ۱۳۵۷: ۳۸).

در این صحنه، دو چهرهٔ زنانه با جایگاه‌های اجتماعی متفاوت در برابر یکدیگر قرار می‌گیرند: فخرالنّسا به‌عنوان زن تحصیل‌کرده و آگاه و فخری در مقام زن زیردست و مطیع. شازده با نگاهی تحقیرآمیز و شوخ‌طبعی ظاهری، بدن زن را ابزار نمایش سلطه می‌سازد.

حتی فخرالنّسا، با وجود آگاهی، در بازتولید این گفتمان مشارکت می‌کند. بدین‌ترتیب، صحنه بازتابی از تداوم ذهنیت مردسالار در روابط روزمره و تضاد میان آگاهی زن و سلطهٔ فرهنگی مردانه است.

در هر دو رمان آخرین قطار استانبول و شازده احتجاب، هویّت و نقش اجتماعی زن محور اصلی بازنمایی فرهنگی است؛ اما در دو بافت تاریخی متفاوت شکل می‌گیرد. در اثر عایشه کولین، زن در تعارض میان سنّت و مدرنیته قرار دارد؛ زنانی چون سلوَا و صبیحه میان وظیفهٔ خانوادگی و میل به استقلال در رفت‌وآمدند و ارزش‌های آتاتورکی نماد تغییر هویّت زنانه‌اند. در مقابل، در هوشنگ گلشیری هویّت زن در ساختاری اشرافی و مردسالار شکل می‌گیرد؛ فخری به‌عنوان ابژهٔ میل مردانه و فخرالنّسا در جایگاه زنی آگاه اما گرفتار نظم سلطه بازنمایی می‌شود. بدین‌سان، زنان عایشه عایشه کولین در مسیر خودآگاهی و رهایی اجتماعی حرکت می‌کنند، در حالی‌که زنان هوشنگ گلشیری در مرز آگاهی و انقیاد، بازتابندهٔ تداوم سلطهٔ پدرسالارانه‌اند. بدین‌ترتیب، هویّت زنانه در این دو روایت نه یک ویژگی ثابت، بلکه محصول تعامل میان ساختارهای اجتماعی و تجربه‌های زیستهٔ زنان است؛ تعاملی که در آن زنان میان پذیرش نقش‌های سنّتی و بازتعریف موقعیّت خود در نوسان‌اند. در عایشه کولین، هویّت زن در حرکت، انتخاب و کنش اجتماعی روایت می‌شود و در بستر جامعه‌ای در حال گذار میان سنّت و مدرنیته شکل می‌گیرد. زن در این فضا میان وابستگی خانوادگی و استقلال فردی در نوسان است و هویّت او در میدان عمومی نیز معنا پیدا می‌کند. اما در هوشنگ گلشیری، هویّت زن در فضای بسته اشرافی و در روابط قدرت تعریف می‌شود. ایرانِ اشرافی و پدرسالارِ در حال فروپاشی، زن را در حصار نقش‌های سنّتی و وابستگی‌های طبقاتی نگه می‌دارد و امکان تحقق اجتماعی هویّت را محدود می‌سازد. در اینجا ارجاع به خراسان فرهنگی نیز به تحلیل عمق می‌دهد؛ زیرا در بسیاری از بافت‌های سنّتی این حوزه، هویّت زنانه در پیوند با خانواده، حرمت و نقش‌های تثبیت‌شده‌ای چون همسری و مادری تعریف می‌شده و «عاملیّت اجتماعی» کمتر به رسمیّت شناخته می‌شده است. در نتیجه، تصویر زنِ محصور در نظم خانوادگی در گلشیری را می‌توان صورت‌بندی ادبیِ همان الگوی تاریخی دانست که در بخش‌هایی از فرهنگ سنتی ایران ـ از جمله حوزهٔ خراسان فرهنگی ـ استمرار داشته است.

۳ـ۷. نشانه‌های مقاومت یا انقیاد

نشانه‌های مقاومت یا انقیاد در نشانه‌شناسی اجتماعی، بیانگر واکنش فرد در برابر ساختارهای سلطه و قدرت است. این نشانه‌ها می‌توانند در قالب سکوت، گفتار، رفتار یا زبان بدن ظاهر شوند و نشان دهند که شخصیّت‌ها چگونه میان پذیرش نظم موجود یا اعتراض به آن در نوسان‌اند.

«زنی که همیشه عاشق پیک‌نیک، تماشای اسب‌سواری در روزهای آفتابی و ورق‌بازی در روزهای بارانی بود، مدّتی بود که دیگر از هیچ‌چیز لذّت نمی‌برد... اگر نُدرتاً پیش می‌آمد که هم‌زمان به رختخواب بروند، صبیحه همیشه بهانه‌ای می‌آورد و بلافاصله به خواب فرومی‌رفت» (کولین، ۱٤۰۱: ۵).

در این صحنه، صبیحه با سکوت و کناره‌گیری از روابط زناشویی، به شکلی خاموش اما مؤثر در برابر سلطهٔ مردسالار مقاومت می‌کند. از منظر پیر گیرو، این امتناع ظاهراً منفعلانه، نوعی کنش نمادین است که نظم رفتاری زن مطیع را می‌شکند. زبان بدن و سکوت او به زبانی اجتماعی بدل می‌شود که از خلال آن، زن در دل فشار و نابرابری، هویّت مستقل خود را بازتعریف می‌کند.

> زبانِ مردانه به این دلیل که به‌صورت منظّم و پیوسته به سرکوبِ زنانگی دست زده، اصولاً امکانی برای بازنماییِ زنانگی ندارد. بر اساسِ این نظریه، هیچ الزامی نیست که زبانِ زنان از قواعدِ منطقیِ رایج پیروی کند؛ زیرا این قواعدِ منطقی همه تک‌جنسیّتی و مردانه‌اند. زبانِ زنانه باید از لحنِ زن و روایتِ زن بودن شروع کند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۳۹۲).

رمان آخرین قطار استانبول روایتی زنانه دارد؛ زیرا جهان داستان از منظر تجربه‌ها، احساسات و دغدغه‌های زنان روایت می‌شود و زبان آن حامل لحن و منطق عاطفی زنانه است. در این اثر، زنان نه‌تنها راوی تاریخ‌اند؛ بلکه با شکستن نظم مردانهٔ زبان، هویّت و مقاومت خود را بازمی‌نمایانند.

> چرا مردها همیشه به دخترهایی مثل سلوَا که زیاد به خودشان نمی‌رسیدند، لباس‌های شیک نمی‌پوشیدند... توجه بیشتری می‌کردند؟ از نظر او سلوَا فقط قد و موی بلند و گردنی باریک داشت، البته مؤدب و صادق هم بود و این ویژگی‌ها برای برخی مردان جذاب بود (کولین، ۱٤۰۱: ٤۷).

در این بخش، تقابل میان صبیحه و سلوَا بازتابی از دو الگوی رفتاری زنانه است: زن متظاهر و زن فروتن. سلوَا با بی‌اعتنایی به آرایش و مد، به‌صورت ناخودآگاه در برابر قواعد ظاهرساز و نگاه ابزاری جامعه به زن مقاومت می‌کند. این سکوت و سادگی، نوعی مقاومت نرم است که در برابر نظام فرهنگی مردسالار رخ می‌دهد. در مقابل، صبیحه که معیارهای زیبایی و تأیید مردانه را درونی کرده، خود در موقعیّت انقیاد قرار دارد. از دید پیر گیرو، چنین تضادی میان دو رفتار زنانه، آشکارکنندهٔ درگیری نشانه‌ای میان «تسلیم به کدهای مردانه» و «بازتعریف آرام و درونی زن بودن» است.

> سلوَا از اتاق بیرون آمد. فاضل داشت روی زمین با تکه‌های کاغذی که از سطل بیرون ریخته بود بازی می‌کرد. سلوَا زانو زد، همه کاغذها را سر جایشان برگرداند و از منشی تشکر کرد. مادر و پسر، دست در دست و با غرور از پله‌ها پایین رفتند. طاقت دیدن انبوه مردم درمانده را مقابل ساختمان کنسولگری نداشت. ـ خدایا، کجا برم که پسرمو از این رنج و عذاب محافظت کنم؟ جایی تو دنیا هست که آدما بدون شکنجه همدیگه زندگی کنن؟ (کولین، ۲۴۲: ۱۴۰۱).

سلوَا با حرکات ساده اما معنادار، میان مقاومت و درماندگی حرکت می‌کند. جمع‌کردن کاغذها و پایین‌رفتن از پله‌ها با غرور، نمادی از حفظ کرامت انسانی در دل فروپاشی است. از دید پیر گیرو، این رفتارها «نشانه‌های مقاومت آرام» در برابر فشار اجتماعی‌اند. در مقابل، در شازده احتجاب مقاومت در مقیاس فردی و در فضای خانوادگی رخ می‌دهد؛ جایی‌که زنان در برابر قانون نانوشتهٔ مردسالار، در سکوت و درون خانه ایستادگی می‌کنند، نه در عرصهٔ عمومی جامعه.

گفتم: «فخری، این پرده‌ها را کیپ بکش. نمی‌خواهم هیچ‌کدام از آن چراغ‌های لعنتی خیابان را ببینم.» فخری گفت: «شازده‌جان، اقلاً اجازه بده پنجره را باز کنم، تهِ اتاق کم‌هوای عوض بشه. شازده داد زد: «تو خفه شو، فقط هر کاری که گفتم بکن» (گلشیری، ۱۳۵۷: ۷).

گفتمان قدرت میان شازده و فخری به‌وضوح بازتاب می‌یابد. درخواست سادهٔ فخری برای باز کردن پنجره، کنشی کوچک؛ اما نمادین از میل به تنفس و رهایی، با امر تحکم‌آمیز و خشونت‌بار شازده سرکوب می‌شود. در منطق نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو، چنین گفت‌وگوهایی بازنمای نظام‌های سلطه‌اند که حتی در رفتارهای روزمره و زبان جاری بازتولید می‌شوند. سکوت اجباری فخری نشانهٔ انقیاد زبانی و اجتماعی زن در ساختار پدرسالارانه است. بدین‌ترتیب، فضای بستهٔ اتاق به استعاره‌ای از محبوس بودن زن در نظام مردسالار تبدیل می‌شود.

> فخرالنساء می‌گفت: «اینها که کار نشد، خودت را داری قریب می‌دهی. باید کاری بکنی که کار باشد، کاری که اقلاً یک صفحه از تاریخ را سیاه کند. تفنگ را بردار و برو کنار نرده‌های باغ و یکی را که از آن‌طرف رد می‌شود، نشانه بگیر و بزن. بعد هم بایست و جان کندنش را نگاه کن (گلشیری، ۱۳۵۷: ۷۹).

در این صحنه، فخرالنّسا در قالب زنی آگاه و خسته از سکوت، به زبانی کنایه‌آمیز دعوت به کنش می‌کند. سخن او نشانه‌ای از مقاومت در برابر انفعال تاریخی زن است؛ او از اطاعت و سکوت بیزار است و حتی «کشتن» را استعاره‌ای از عمل، تصمیم و نوشتن تاریخ جدید می‌داند. واژه‌هایی چون «تفنگ»، «نشانه بگیر» و «بایست» نشانه‌های کنشگری و ایستادگی در برابر سرنوشت تحمیل شده‌اند. با این‌حال، لحن تلخ و طعنه‌آمیز جمله‌ها، نشان می‌دهد که این مقاومت در دایره‌ای بسته رخ می‌دهد؛ زنی که آگاه است؛ اما در ساختار مردسالار، تنها می‌تواند در خیال یا زبان طغیان کند.

> امّا اگر از کسی بدت آمد، اگر دیدی که طرف دارد یک بیت شعر را غلط می‌خواند و یا بینی‌اش را می‌گیرد و یا حتی پایش را گذاشته است روی سکوی خانه‌ات، تا بند کفشش را ببندد، مأذون نیستی سرش را نشانه بگیری. انتخاب طرف، هرچه بی‌دلیل‌تر باشد، بهتر است. کسی که برای کشتن یک آدم دنبال بهانه می‌گردد، هم قاتل است و هم دروغ‌گو، تازه دروغ‌گویی که می‌خواهد سر خودش کلاه بگذارد. اگر خواستی، یک کسی را بکشی، دلیل نمی‌خواهد. باید سر طرف، سینهٔ طرف را هدف بگیری و ماشه را بچکانی، همین (گلشیری، ۱۳۵۷: ۸۰).

در این گفتار، فخرالنّسا با زبانی آمیخته به خشم و آگاهی، علیه سکوت و انفعال می‌شورد؛ اما ناخواسته در همان منطق خشونت مردانه گرفتار می‌شود. دعوت او به «کشتن بی‌دلیل» بیش از آن که کنشی رهایی‌بخش باشد، بازتاب درونی‌شدن سلطه است. از منظر پیر گیرو، زبان او حامل دوگانگی است: ادعای قدرت و تسلیم هم‌زمان در برابر نظام مردسالار. این وضعیت، تراژدی زن آگاه را نمایان می‌سازد که تنها در عرصهٔ گفتار می‌تواند طغیان کند.

> شخصیّت‌های زن در کنار پذیرش خشونت، گاه خود نیز در خشونت علیه هم‌جنسان خود شریک می‌شوند. در جوامع پدرسالار، زن به‌تدریج به موجودی تبدیل می‌شود که خود او سلطه را به‌صورت نیابتی اعمال می‌کند. زن دیگر کسی نیست که در مقابلِ قدرت قرار داشته باشد، بلکه خود او مناسباتِ قدرت را بازتولید می‌کند. او هم‌زمان، به کسی که سلطه را اعمال می‌کند و سلطه را می‌پذیرد تبدیل می‌شود و به‌تعبیری، هم فاعل قدرت است و هم مفعول قدرت. در چنین شرایطی، زن دیگر آگاهانه آزادیِ خود را سرکوب نمی‌کند، بلکه در تقویتِ ساز و کارِ قدرت، فاقدِ هرگونه اراده و روشن‌بینی است (خجسته و فسایی، ۱۳۹۶: ۳۵ ؛ به نقل از: کریمی سنگدهی و دیگران، ۱۴۰۰: ۳۰۳).

در هر دو رمان، هویّت زن میان دو قطب مقاومت و انقیاد شکل می‌گیرد؛ اما نوع و میدان بروز آن متفاوت است. در آخرین قطار استانبول، مقاومت زنان ماهیّتی اجتماعی و اخلاقی دارد؛ سلوَا و صبیحه با سکوت، صبوری و حفظ کرامت انسانی در برابر جنگ و تبعیض ایستادگی می‌کنند. این مقاومت آرام؛ اما عمیق است و در رفتارهای روزمره معنا می‌یابد. در مقابل، در شازده احتجاب، زنان در حصار خانه و سلطهٔ مردانه گرفتارند و طغیانشان در سطح زبان و ذهن باقی می‌ماند. فخرالنّسا با گفتار آتشین و کنایه‌آمیز، شورش را در کلام بازمی‌آفریند. بدین‌ترتیب، مقاومت در عایشه کولین نشانه‌ای از امید و تداوم زندگی است، اما در هوشنگ گلشیری، نمادی از آگاهی تراژیک و شکست اخلاقی. مقاومت در عایشه کولین بیشتر وجهی اخلاقی، انسانی و اجتماعی دارد و در عرصه بیرونی و در مواجهه با جنگ، تبعیض و بحران بروز می‌یابد. زنان با حفظ کرامت، سکوت معنادار یا انتخاب‌های شخصی، نوعی ایستادگی آرام اما مؤثّر نشان می‌دهند. اما در هوشنگ گلشیری، مقاومت غالباً ذهنی، زبانی و تراژیک است و در فضای بسته خانه شکل می‌گیرد. زنان در برابر نظم مردسالار تاریخی می‌ایستند، اما این ایستادگی اغلب در سطح کلام یا آگاهی باقی می‌ماند و به کنشی اجتماعی بدل نمی‌شود. بدین‌ترتیب، تفاوت ژانر و بافت تاریخی دو اثر، نوع و میدان مقاومت زنانه را به‌گونه‌ای بنیادین از یکدیگر متمایز می‌سازد. با توجه به خراسان فرهنگی مقاومت تراژیک و درونی در شازده احتجاب را می‌توان بازتاب ادبیِ الگویی دانست که در برخی بافت‌های سنتی شرق ایران نیز قابل مشاهده بوده است: زنی که آگاه می‌شود؛ اما امکان تبدیل آگاهی به کنش اجتماعی گسترده را ندارد.

۴. نتایج و یافته‌های پژوهش

پژوهش حاضر با تکیه بر چارچوب نشانه‌شناسی اجتماعی پیر گیرو نشان داد که بازنمایی زن در دو رمان، صرفاً توصیف یک شخصیّت ادبی نیست، بلکه ساز و کاری برای تولید معنا در بستر ساختارهای قدرت، جنسیّت و فرهنگ است. یافته‌ها دلالت می‌کند که بدن، گفتار، پوشاک، آیین‌ها و حتی سکوت زنان در هر دو اثر، بخشی از نظام رمزگان اجتماعی‌اند که از خلال آن روابط سلطه و مقاومت بازتولید یا به چالش کشیده می‌شود. بدین‌ترتیب، نشانه‌شناسی اجتماعی امکان می‌دهد زن نه به‌عنوان سوژه‌ای منفعل، بلکه به‌مثابه «متن اجتماعی» خوانده شود؛ متنی که لایه‌های پنهان ایدئولوژی، حافظهٔ تاریخی و نظم جنسیّتی را آشکار می‌کند.

از منظر نظری، این پژوهش نشان می‌دهد که تلفیق نشانه‌شناسی اجتماعی با رویکرد جنسیّت‌محور، افق تازه‌ای برای تحلیل ادبیات فراهم می‌آورد؛ زیرا عناصر ظاهراً ساده و روزمره، از نحوه نشستن و پوشیدن تا لحن گفتار و انتخاب واژگان، به نشانه‌هایی ایدئولوژیک تبدیل می‌شوند که حامل معناهای طبقاتی، فرهنگی و جنسیّتی‌اند. این امر نشان می‌دهد که متن ادبی نه بازتابی منفعل از جامعه، بلکه عرصه‌ای فعال برای بازسازی یا نقد گفتمان‌های مسلط است.

از منظر اجتماعی، نتایج پژوهش بیانگر آن است که ادبیات می‌تواند به‌مثابه فضایی برای بازاندیشی دربارهٔ هویّت زن در جوامع در حال گذار عمل کند؛ جایی که زن میان میراث سنّت، ساختارهای پدرسالار و امکان‌های مدرنیته در نوسان است. در این میان، تفاوت بستر تاریخی و فرهنگی دو اثر نیز اهمیّت می‌یابد: یکی در چارچوب فروپاشی نظم اشرافی و دیگری در متن بحران جنگ و هویّت ملی. بنابراین، این مطالعه افزون بر تحلیل دو رمان، نشان می‌دهد چگونه نشانه‌ها در متن ادبی به ابزار فهم تحولات اجتماعی و بازخوانی نسبت میان قدرت، جنسیّت و فرهنگ در ایران و ترکیه بدل می‌شوند و امکان گفت‌وگویی تطبیقی میان دو تجربهٔ تاریخی را فراهم می‌سازند. افزون بر این، افزودن مؤلفهٔ «خراسان فرهنگی» به عنوان یک افق تبیینی نشان می‌دهد که بسیاری از نشانه‌های سلطه و انقیاد زنانه در رمان گلشیری، قابلیت خوانش فرامنطقه‌ای در چارچوب فرهنگ سنتی ایران را دارند. آیین‌های خانوادگی، ادب منزلتی، کنترل بدن و محدودیت کنش زنانه در شازده احتجاب را می‌توان صورت‌بندی ادبی همان رمزگان اجتماعی دانست که در برخی

بافت‌های سنتی حوزه تمدنی خراسان نیز حضور داشته است. بدین ترتیب، پژوهش حاضر تنها مقایسه دو متن نیست، بلکه نشان می‌دهد چگونه نشانه‌ها می‌توانند پلی میان متن ادبی و حافظهٔ فرهنگیِ مناطق ایرانی (از جمله خراسان فرهنگی) بسازند و به فهم دقیق‌تر ساز و کارهای تاریخی بازتولید جنسیت و قدرت یاری رسانند.

۵. منابع

۱. الیاسی، مریم؛ فرزاد، عبدالحسین؛ زیبرک، ساره (۱۴۰۳). «جست‌وجوی هویّت زنان در جامعه مردسالار در رمان‌های خاطرات تن اثر احلام مستغانمی و جزیره سرگردانی اثر سیمین دانشور»، نشریهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، ۱۷(۶۶)، ۸۷-۶۶.

۲. خجسته، فرامرز ؛فسیایی، جعفر (۱۳۹۶). «بازتولید مناسبات سلطه در رمان شوهر آهو خانم»، نشریهٔ نقد و نظریهٔ ادبی، ۲(۲). ۳۸-۱۷.

۳. سیبیاک، تامس آلبرت (۱۳۹۱). درآمدی بر نشانه شناسی، ترجمهٔ محسن نوبخت، تهران: علم.

۴. فرهنگی، سهیلا؛ باستانی خشک بیجاری، معصومه

۵. (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی در رمان بیوتن»، نشریهٔ نقد ادبی، بهار، (۲۵)، ۱۵۲ ـ ۱۲۱.

۶. کریمی سنگدهی، غزل؛ ستاری،رضا؛ حسنی،سید قاسم (۱۴۰۰). «تحلیل بازنمایی فرهنگ جنسیّتی در رمان‌های نویسندگان زن ایران طی سه دهه»، زن در فرهنگ و هنر، ۲(۱۳)،۳۱۸ـ ۲۹۱.

۷. کولین، عایشه (۱۴۰۱). آخرین قطار استانبول، ترجمهٔ سمیرا توسلی، تهران: شهر کتاب.

۸. گرین، کیت؛ لیهان،جیل(۱۳۸۳)، درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی، ویرایش حسین پاینده، تهران: روزگار.

۹. گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۷). شازده احتجاب، تهران: نیلوفر.

۱۰. گیرو، پی‌یر (۱۳۹۹). نشانه‌شناسی، ترجمّ محمّد نبوی، تهران: آگه.

۱۱. لاکمَن، توماس؛ برگر، پیتر (۱۳۹۵). ساخت اجتماعی واقعیت، تهران: مهر.

۱۲. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر- محمدنبوی، تهران: آگه.

۱۳. هلیدی، حسن- مایکل، رقیه (۱۳۹۳). زبان، بافت، متن، جنبه‌هایی از زبان در چشم‌انداز اجتماعی ـ نشانه شناختی، ترجمهٔ مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، تهران: علمی.

۱٤. وولف، ویرجینیا (۱۳۸۲)، اتاقی از آن خود، ترجمهٔ صفورا نوربخش، تهران: نیلوفر.

References

1. Elyasi, M., Farzad, A., & Zirak, S. (2025). The search for women's identity in the patriarchal society in the novels "Khatirat-e Tan" by Ahlam Mostaghanami and "Jazireh-ye Sargardani" by Simin Daneshvar. Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 17(66), pp,66–87. **[In Persian]**
2. Farhangi, S., & Bastani Khoshkbijari, M. (2014). Semiotics in the novel "Biutan". Journal of Literary Criticism, (25),pp, 121–152. **[In Persian]**
3. Golshiri, H. (1978). Prince Ehtejab. Tehran: Niloufar. **[In Persian]**
4. Green, K., & Leihan, J. (2004). Literary Theory and Criticism: An Introduction. (H. Payandeh, Ed.). Tehran: Rozegar. **[In Persian]**
5. Guiraud, P. (2020). Semiotics. (M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah. **[In Persian]**
6. Hall, S., Paul, d, G. (1996). Questions of Cultural Identity. London: SAGE. **[In Persian]**
7. Halliday, M. A. K., & Hasan, R. (2014). Language, Context, and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective. (M. Monshizadeh & T. Eshani, Trans.). Tehran: Elmi. **[In Persian]**
8. Karimi sangdehi, G., sattari, R. and hasani, S. G. (2021). Analysis of the representation of gender culture in the novels of Iranian women writers over three decades. Journal of Woman in Culture and Arts, 13(2), 291-318. doi: 10.22059/jwica.2021.320505.1559. **[In Persian]**
9. Khojasteh, F. and Fasaei, J. (2017). The Reproduction of the Relations of Dominance in Ahou Khanom's Husband. Literary Theory and Criticism, 2(2), pp, 17-38. doi: 10.22124/naqd.2018.2804. **[In Persian]**
10. Luckmann, T., & Berger, P. (2016). The Social Construction of Reality. Tehran: Mehr Publications.

11. Makaryk, I. R. (1993). Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms. Toronto: University of Toronto Press. **[In Persian]**
12. Sebeok, T. A. (2001). Signs: An Introduction to Semiotics. Toronto: University of Toronto Press. **[In Persian]**
13. Woolf, V. (2003). A Room of One's Own. (S. Nourbakhsh, Trans.). Tehran: Niloufar. **[In Persian]**