نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های اجتماعی و فرهنگی زنان در رمان *دل فولاد* اثر منیرو روانی‌پور براساس نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو

صدف گلمرادی*
دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا

چکیده

رمان «تنها حوزه‌ای از آفرینش ادبی است که نه همچون علوم اجتماعی و فلسفه آلودهٔ تعقل شده و نه مانند شعر و افسانه یکسره حیاتی مستقل از زندگی عملی روزمرهٔ انسان دارد»؛ بر همین اساس برای بازنمایی زندگی انسان معاصر دارای بیشترین ظرفیت است. در این مقاله به نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان ***دل فولاد*** نوشتهٔ منیرو روانی‌پور پرداخته‌ایم. رهیافت نظری این مقاله ایدهٔ «انواع سرمایهٔ» پیر بوردیو، جامعه‌شناس، مردم‌شناس و فیلسوف فرانسوی، است. وی علاوه‌بر ایدهٔ مارکسیستی سرمایهٔ اقتصادی، انواع دیگری از سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین را نیز برمی‌شمارد. بنابراین در این مقاله، در پرتو نظریهٔ پیش‌گفته، انواع سرمایه‌های زنان، تولید، بازتولید و تبدیل آن‌ها را بررسی کرده و با توجه به حجم و ترکیبی که زنان از این سرمایه‌ها دراختیار دارند، فرادستی یا فرودستی آنان را در فضای اجتماعی نشان داده‌ایم.

برمبنای نتایج پژوهش، سرمایهٔ اقتصادی زنان سیری منفی دارد. آنان در تولید و بازتولید سرمایهٔ نمادین با بحران ناباروری روبه‌رویند و سرمایهٔ اجتماعی‌شان نیز از انواع کنترل‌های

* نویسندهٔ مسئول: sgol_00055@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۱۱/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۱۰/۲٤

اجتماعی و شکل‌های متفاوت خشونت آسیب دیده است. فقط سرمایه‌های فرهنگی زنان است که در سطحی محدود و منحصر روندی پویا را در دو سوی افقی و عمودی نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: انواع سرمایه، پیر بوردیو، جامعه‌شناسی ادبیات، ***دل فولاد***، زنان، منیرو روانی‌پور.

۱. مقدمه

جامعه‌شناسی ادبیات مطالعهٔ علمی محتوای اثر ادبی و ماهیت آن در پیوند با دیگر جنبه‌های زندگی اجتماعی است (ستوده، ۱۳۷۸: ٥٦). تاریخچهٔ این نوع نگرش به ادام دو استال[1] در قرن نوزدهم می‌رسد (اسکارپیت، ۱۳۹۰: ۱۵). با توجه به اینکه رمان «تنها حوزه‌ای از آفرینش ادبی است که نه همچون علوم اجتماعی و فلسفه آلودهٔ تعقل شده است و نه همچون شعر و افسانه یکسره حیاتی مستقل از زندگی عملی روزمرهٔ انسان دارد» (محمودیان، ۱۳۸۲: ۳۳) و با عنایت به اینکه پس از انقلاب اسلامی ایران در زندگی و حضور زن معاصر در اجتماع تحولی بنیادین رخ داده است، برآنیم تا با تکیه بر جامعه‌شناسی انتقادی انواع سرمایهٔ پیر بوردیو، ساختارهای حاکم بر زندگی شخصیت‌های زن در رمان ***دل فولاد*** از منیرو روانی‌پور را به‌مثابهٔ انعکاسی از واقعیات اجتماعی نقد و تحلیل کنیم.

۲. چارچوب نظری پژوهش

رویکرد مورد بررسی در این پژوهش نظریهٔ انواع سرمایهٔ پیر بوردیو است. به‌نظر او، برای شناخت کامل جهان باید بکوشیم سرمایه و سود را در تمام شکل‌های آن درک کنیم و شیوه‌هایی را که انواع سرمایه از طریق آن‌ها به یکدیگر تبدیل می‌شوند، بازشناسیم. او سرمایه را بسته به عرصه‌ای که در آن عمل می‌کند، به چهار نوع تقسیم می‌کند:

۲- ۱. سرمایهٔ اقتصادی

«مبادله‌ای [است] که از جهات عینی و ذهنی در راستای حداکثرسازی سود یا به عبارت دیگر، (به‌لحاظ اقتصادی) مبتنی بر منافع شخصی است» (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۳٤).

۲- ۲. سرمایهٔ اجتماعی

سرمایهٔ اجتماعی جمع منابع واقعی یا بالقوه‌ای است که درنتیجهٔ ایجاد شبکه‌ای از روابطِ کمابیش نهادینه‌شده‌ای همچون شناخت متقابل و آشنایی شکل گرفته‌اند. این شبکه نیز محصول راه‌بردهای سرمایه‌گذاری فردی یا جمعی، آگاهانه یا ناآگاهانه‌ای است و هدف آن‌ها، بازتولید روابطی اجتماعی است که می‌شود در درازمدت یا کوتاه‌مدت مستقیم از آن‌ها استفاده کرد (همان، ۱٤۷- ۱٤۹).

۲- ۳. سرمایهٔ فرهنگی

بوردیو برای ایجاد سهولت در فهم انواع سرمایهٔ فرهنگی، آن را دسته‌بندی می‌کند:

- سرمایهٔ فرهنگی متجسد[۲]: خصایص دیرپای فکری و جسمی است که در وجود شخص متبلور می‌شود.

- سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته[۳]: صورت مادی سرمایهٔ متجسد است و به‌شکل کالاهای فرهنگی مشاهده می‌شود؛ مانند تصاویر، کتاب‌ها، انواع ماشین و ابزار قابل انتقال.

- سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌شده[٤]: شکلی از عینیت‌یافتگی که به مدارج آموزشی و امتیازات ضمانت‌شده متکی است؛ مانند مدارک تحصیلی (همان، ۱۳۷- ۱٤۷).

۲- ٤. سرمایهٔ نمادین

این نوع سرمایه فارغ از مفهوم ابزاری نهفته در واژهٔ سرمایه، ارزش ذاتی دارد که همگام با انواع دیگر سرمایه قابل درک است. ارزش ذاتی آثار هنری، ارزشمندی فی‌نفسهٔ دانش و فهم حقیقت، اشرافیت و اصالت، بنیادهای عظیم فرهنگی و مواردی از

این نوع، همگی حامل سرمایه‌هایی نمادین در کنار سایر ابعاد سرمایه هستند (گرنفل، ۱۳۸۹: ۱۷۲).

شیوهٔ عملی این پژوهش تحلیل محتوای کیفی و بهره‌گیری از روش تحلیل روایت است؛ بنابراین با تبدیل متن به «خوانه‌ها» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۲۰٤)، یعنی واحد قرائتی که یک دال متنی است، حجم و ترکیب سرمایه‌های زنان و افشای منازعات میان آنان را در فضای اجتماعی بررسی کرده‌ایم.

پیشینهٔ نقد جامعه‌شناسانهٔ هنر و ادبیات در ایران در معنای دقیق کلمه به دههٔ چهل می‌رسد (فاضلی، ۱۳۹۱: ۹۹). در زمینهٔ نقد عملی جامعه‌شناسانه می‌توان از دو کتاب ***جهان اجتماعی و واقعیت داستان*** (م. ایرانیان، ۱۳۵٦) و ***روایت نابودی ناب*** (پرستش، ۱۳۹۰) نام برد. البته حیطهٔ کار و نظر این دو کتاب با آنچه در این مقاله مورد توجه است، تفاوت دارد. به‌طور خلاصه باید گفت در نقد رمان ***دل فولاد*** مقالات و مطالبی نوشته شده که نوع نگرش و تحلیل آن‌ها با ایدهٔ مقالهٔ حاضر متفاوت است.[۵] در این پژوهش کوشیده‌ایم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: شخصیت‌های زن در رمان از کدام‌یک از انواع سرمایه برخوردارند؟ بازنمایی قدرت در رمان حاضر با توجه به انواع سرمایه‌های زنان چگونه است؟ سرمایه‌ها چه فرصت‌ها و چالش‌هایی را در مسیر زندگی زنان در رمان قرار داده‌اند؟ گردش و تبدیل سرمایه‌ها در رمان ***دل فولاد*** چگونه است؟

۳. خلاصهٔ رمان

افسانه سربلند زنی شیرازی است. شوهر نابینای او که چشمانی شیشه‌ای دارد، قمار می‌کند و شبی از شب‌های سرد پاییزی آذرماه ٦۵ او را در قمار می‌بازد. این روی‌داد باعث می‌شود افسانه شبانه فرار کند. فردای آن روز، شوهر قمارباز مدعیانه، گم شدن شبانهٔ دختر را به پدر مورخ و نویسندهٔ او اطلاع می‌دهد. پدر بدون اینکه دلیل فرار دخترش را جویا شود، همراه با داماد، دختر و حتی مادرش را- که میانجی دعوای آن‌هاست- کتک می‌زند. این اتفاق باعث می‌شود افسانه میان دیکتاتورها و قربانیان تاریخ همسانی بیابد؛ دلاور زند و بیست‌هزار چشمِ از حدقه بیرون درآمدهٔ مردم کرمان را به‌خاطر آورد، صدام و جنگ تحمیلی برای او تداعی شود و نمونه‌ای ذهنی از این

دیکتاتوران را در اندیشهٔ خود بپروراند. به این ترتیب، دیکتاتوری بلندقامت هم‌سفرهٔ درون او می‌شود و لحظه‌به‌لحظه زندگی‌اش را زیر سیطرهٔ خود می‌گیرد. پس از این ماجرا، افسانه با داغ بیوگی زادگاهش را ترک می‌کند، به تهران می‌رود و با اجارهٔ اتاقی از منزلی نه‌چندان دل‌خواه، مستأجر دو پیرزن می‌شود که از آن‌ها باعنوان پیرزن عروسکی و پیرزن نسرین (خانم حمیدی) نام می‌برد. او دختری تنهاست؛ اما با پشت‌کار و به‌عینیت درآوردن سرمایهٔ فرهنگی موروثی و اکتسابی، سرانجام نویسنده‌ای پرمخاطب می‌شود. در حاشیهٔ این متن، زنان و مردان دیگری نیز حضور دارند. بیشتر مردان رمان با عنوان‌هایی همچون «پدر»، «سرهنگ»، «سرگرد»، «آقامحمدخان»، «کریم‌خان زند»، «آقای مهاجرانی»، «سیاوش» و شوهران مقتدر افسانه و نسرین بازشناسی می‌شوند. زنان رمان هم مادر افسانه، دختران باردار بافنده، پیرزن عروسکی، همسر سرهنگ، خانم مهاجرانی، ناهید، پیردختران (زری و پری)، خانم آذری منشی و دختر کاتب هستند که همه‌شان جز نسرین، خاموش و بدون نام در تقابل با اندیشه‌های روشن‌فکرانهٔ افسانه قرار می‌گیرند.

٤. یافته‌های پژوهش

در این بخش سرمایه‌های زنان در رمان ***دل فولاد*** را با توجه به میزان حجم و ترکیبی که در زندگی زنان به خود اختصاص می‌دهند، تحلیل می‌کنیم؛ بنابراین به‌ترتیب سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین زنان را درپی بیان خواهیم کرد.

٤- ١. سرمایهٔ فرهنگی زنان

٤- ١- ١. سرمایهٔ فرهنگی متجسد زنان

سرمایهٔ متجسد با توجه به خصلت ذاتی‌شدهٔ آن، متضمن عادت‌وارهٔ طولانی‌مدت کنشگر اجتماعی است. افسانه سربلند، شخصیت اصلی رمان، در میدان سرمایهٔ فرهنگی فرادستی مشروعی دارد. او زنی اهل تفکر و تأمل است و اندیشیدن را در جایگاه کنش به‌رسمیت می‌شناسد (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ٤١). اگرچه افسانه دانش‌آموختهٔ روان‌شناسی بوده و به دانش ذاتی‌شدهٔ آن مجهز است، بخش اصلی سرمایهٔ متجسدش میراثی است که از

عادت‌واره‌های متأثر از تربیت و منش پدرش به‌دست آورده است. پدرش مورخ و نویسنده است که افسانه تمام کتاب‌هایش را خوانده (همان، ۷) و در حفظ، تولید، بازتولید و تداوم سرمایهٔ متجسد خود از آن‌ها بهره گرفته است. به این ترتیب، افسانه «قطعی‌ترین علامت مشروعیت» (بوردیو، ۱۳۹۰ الف: ۳٤٥) را که اعتمادبه‌نفس است، از طریق این «اشرافیت فرهنگی» دوگانه به‌دست می‌آورد. استعاره‌ها، کنایه‌ها، عبارت‌ها و جمله‌های اعتراض‌آمیز و افشاکننده‌ای که روایت‌های اصلی رمان را پیش می‌برند، نیز حاکی از این دانش درونی‌شدهٔ او هستند.

او شخصیتی «پروبلماتیک» (گلدمن، ۱۳۷۱: ٤۲) به‌شمار می‌رود. همچنین، دارای سرمایهٔ ذاتی‌شدهٔ جسارت است که با تکیه بر آن و استفاده از ذهن منتقد و ارتقای آگاهی‌اش، به تعلیق دل‌بستگی بی‌واسطه (بوردیو، ۱۳۹۰ الف: ۳۳۳) و به جزمیت‌های نظم موجود اجتماعی می‌اندیشد و عادت‌واره‌های حاکم بر اجتماع را به چالش می‌خواند. او دوست دارد مثل آن درخت که تمام سال سبز است و قانون زمین را شکسته، قانون دنیا را بشکند (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ٥٤)؛ بنابراین مدفون‌ترین شالوده‌های عرف جامعه را به‌پرسش می‌گیرد: «وقتی حرف‌هایمان را زده‌ایم چرا بگوییم با اجازهٔ پدر و برادر» (همان، ۳۳). با تکیه بر همین جسارت و سخت‌گیری، دیکتاتور درون او «آرام‌آرام از شکل و شمایل خودش درمی‌آمد و به یک دلقک تبدیل می‌شد. شکلک درمی‌آورد. شکلک‌های عجیب و غریب!» (همان، ۱۷٤). همین سرمایه‌های متجسد نوعی اقتدار نمادین، به‌ویژه در فضاهای متفاوت مردانه، به او می‌بخشد که مولد نوعی سرمایهٔ اجتماعی ناشی از اعتماد است؛ تا جایی که آقای مهاجرانی کلید انتشارات را به او می‌سپارد (همان، ۲۰) تا به رتق و فتق امور بپردازد و خانم حمیدی کلید انباری را به او می‌دهد تا منجی سیاوش معتاد محبوس در انباری باشد (همان، ۱۹۸).

نسرین، دوست دوران دانشجویی افسانه، تنها زن دیگر رمان است که به‌واسطهٔ سرمایهٔ متجسدش از اجتماع زنان ***دل فولاد*** متمایز می‌شود. او روان‌شناسی خوانده، از حضور در دانشگاه تجربهٔ متفاوتی دارد، در پخش اعلامیه مشارکتی جزئی داشته است (همان، ٦٤) و از اعتقاد به قانون و آزادی متقابل دم می‌زند (همان، ٥۹– ٦۰). تقویت سلیقهٔ روشن‌فکری او در جامعه‌ای پیشامدرن موجب ایجاد «حفره‌هایی ساختاری» (پورتس،

۱۳۸۹: ۳۱۵) و گسست رابطه‌ها در زندگی‌اش می‌شود. شوهر نسرین که زنی سنتی می‌خواهد، مدت‌ها او را رها می‌کند و سرمایهٔ اجتماعی او متأثر از این پریشانی به رکود می‌انجامد.

زری، پری و دختران باردار بافنده بااینکه در مقایسه با پیرزنان در ردهٔ سنی کمتری قرار دارند، از مدل کارهای سنتی آنان متابعت می‌کنند و پرداختن به اموری تکراری مانند خیاطی و بافندگی را بی‌هیچ خلاقیتی ادامه می‌دهند. این امر افشاکنندهٔ سرمایهٔ متجسد غیرمولدی است که از ساختارهای اجتماعی و خصلت‌های درونی‌شدهٔ آن‌ها، یعنی عادت‌واره‌هایشان سرچشمه می‌گیرد. پیرزن‌های صاحب‌خانه نیز زنانی منفعل، ناپویا و فرمان‌بردارند که مدام درحال بازتولیدی منفی از خود هستند: «پیرزن به سرفه افتاده بود و جهان پر از پیرزن شده بود» (همان، ۷۳) و: «از پیری تا جوانی در قلعه تکثیر شده بود» (همان، ۹۲).

مذهب و اعتقادات دینی سرمایه‌هایی هستند که بسته به میزان ذاتی‌شدنشان، صلاحیت دارند در همهٔ زمینه‌ها به کارها و رفتارهای انسان شکل بدهند. در زندگی زنان این رمان نمودهای مذهبی به نوع لباسی که آن‌ها موقع بیرون رفتن از خانه می‌پوشند، چادرنماز پیرزن عروسکی و نمونه‌های جزئی دیگر خلاصه می‌شود. فریاد «مرگ بر بدحجاب» (همان، ۸) که نوجوانی با پیشانی‌بند قرمزِ «به کربلا می‌رویم» (همان‌جا) خطاب به افسانه سر می‌دهد، نشان‌دهندهٔ میزان اعتقاد درونی افسانه به پوشیدن روسری به‌مثابهٔ نماد مذهبی است. نسرین نیز به‌رغم کارهای غیراخلاقی و منافی شرع، زمانی‌که خسرو به زندگی او برمی‌گردد، به محضر می‌رود (همان، ۲۳۷) و پیمان زناشویی‌شان را در چارچوب تعالیم مذهبی تمدید می‌کند.

٤- ١- ٢. سرمایهٔ فرهنگی نهادینهٔ زنان

سرمایهٔ فرهنگی نهادینه درنتیجهٔ به‌رسمیت شناختن قدرت نهاد رسمی آموزش و گردن نهادن به سلطهٔ آن در بازتولید ارزش‌های مورد نظر خود، در قبال صدور مدرک به‌دست می‌آید. در این رمان، مدارک تحصیلی افسانه و نسرین که باید «ضامن صلاحیت و توانش» لازم برای صاحبان خود باشد (بوردیو، ۱۳۹۰ الف: ۵۳)، به‌دلیل فقدان

ساختارهای ضروری متناسب با آن‌ها، نه‌تنها در فضای اجتماعی مشروعیتی برای آنان به‌همراه ندارد؛ بلکه در تضاد با عادت‌واره‌های تثبیت‌شدهٔ مردسالارانه نتیجه‌ای معکوس می‌دهد. همسر نسرین روشن‌فکریِ حاصل از این سرمایهٔ نهادینه را به تله‌ای اجتماعی تبدیل می‌کند و پدر خردمند افسانه نیز او را به همسری قمارباز درمی‌آورد و پس از آن هم با حمایت پدر از این مرد نااهل، افسانه مجبور به ترک وطن می‌شود. درواقع، «عادت‌واره‌ها و ظرفیت تکثیرکنندهٔ آن‌ها» (بوردیو، ۱۳۹۰ ب: ۳۵) بسیار مؤثرتر از هرگونه سرمایه‌ای، سامان‌بخش ساختارهای اجتماعی زندگی زنان هستند.

٤- ۱- ۳. سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافتهٔ زنان

اثر نوشتاری شکل اعلای سرمایهٔ عینیت‌یافتهٔ فرهنگی است (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱٦۱). کنشگر اصلی زن رمان، افسانه سربلند، سرمایهٔ متجسد خود را در قالب نویسندگی به عینیت درمی‌آورد. او نویسندگی را نوعی شلیک کردن تلقی می‌کند و بر این باور است که «وقتی کسی به کار هنری دست می‌زنه، یعنی چیزی بیش از دیگران می‌دونه، رنجی گران‌تر بر گرده می‌کشه و در قبال آفرینش و خلق، تعهد بیشتری احساس می‌کنه» (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۲۸)؛ بنابراین با بوردیو هم‌اندیشه است که نویسندهٔ واقعی مصداق «ارزش رنج بردن برای رستگاری» است (فاولر، ۱۳۸۸: ۱٤۱).

افسانه سربلند در فضای اجتماعی و در تسلسل تبدیل سرمایه‌ها، رمان را به ابزاری برای نمایش ذهن آشفتهٔ خویش تبدیل می‌کند و با این سیالیتْ دیکتاتورهای امروز و دیروز را کنار هم می‌نشاند و با سخن گفتن از ستاره‌هایی که خود زنان به دیکتاتورها داده‌اند، همدستی مشروع فرادستان و فرودستان را در شکل‌گیری فضای نامتعادل اجتماعی برملا می‌کند. او از فرصت‌های خاموشی که از رکود سرمایهٔ اجتماعی حکایت دارند، موقعیت فرهنگی می‌آفریند. او با در پرده سخن گفتن و بر این اساس که «با زبان بی‌زبانی بدون آنکه متهم شوی به جنون و رسوایی، بدون اینکه محکوم شوی، بگویی که روزگاری درخت نارنجی بود و شبی گم شد» (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ٤٤)، فضای عدم اعتمادی را که (به‌واسطهٔ کنترل‌های نهادهای اجتماعی، خانواده، سیاست و موارد مشابه) بر زندگی زنان سایه افکنده است و خشونتی را که بر آنان اعمال می‌شود،

افشا می‌کند. کم‌کم دایرهٔ مخاطبانش گسترده می‌شود و با استقبال این خوانندگان، به‌مثابهٔ بازتولیدکنندگان مشروع سرمایهٔ فرهنگی، رمانش به چاپ دوم هم می‌رسد. افزون‌بر این، در میدان هنری مشروعیتی مطلوب به‌دست می‌آورد که نه‌تنها تابع ذائقه و سلطهٔ مردسالارانه نیست؛ بلکه به افشاگری علیه آن هم می‌پردازد و از ره‌گذر این ماجرا، سرمایه‌های نمادین و اجتماعی به‌دست می‌آورد. او با تکیه بر توانایی دخل و تصرف و شرح و بسطی که در زبان دارد، در مقام منتقد هنری (همان، ۲۸ و ٦۹)، صلاحیت و توانش درک و ارزیابی آثار هنری را دارد، شاکله‌های ادراکی مأنوس و مشروع خود را در آثار هنری به‌کار می‌بندد و در این میدان هنری، صاحب انحصاری تک‌قطبی می‌شود. از سوی دیگر، افسانه حد اعلای قدرت را که «امکان تحمیل ارادهٔ یک فرد بر رفتارهای دیگران» است (محمدی اصل، ۱۳۸۲: ۵۷) به‌دست می‌آورد؛ تا آنجا که چاپ قصه‌های دیگران منوط می‌شود به تأیید هنری او (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۷۲).

به این ترتیب، مشروعیت هنری با زایایی ویژه‌اش باعث می‌شود بی‌اعتباری‌ها و بی‌اعتمادی‌های پیشین با چرخشی تام به اندوخته‌ای از سرمایهٔ نمادین تبدیل شود: امضای او به نمادی از اعتبار تبدیل می‌شود؛ خانواده‌اش ورود او را به شیراز فرصتی برای بازتولید سرمایهٔ نمادین و تولید روابط اجتماعی قلمداد می‌کنند و به افتخار ورودش مهمانی برپا می‌کنند؛ خانم مهاجرانی با گذر از سوءظن پیشین، اکنون با «استاد» نامیدن افسانه (همان، ۱۳)، حد اعلای اقتدار او را در میدان هنری به‌رسمیت می‌شناسد؛ افسانه نیز با قرار دادن زنان (به‌مثابهٔ قربانی) در کانون متن، آنان را به قهرمان تبدیل می‌کند (وایگل، ۱۳۸۵: ۱٤۲). شاید از این به‌بعد بتوانیم هنر او را نوعی چالش با هنر مشروع قلمداد کنیم که تولیدکنندهٔ مستقل گفتمان روشن‌فکرانهٔ خویش است (بوردیو، ۱۳۹۰ الف: ۸۰۹).

٤- ۲. سرمایهٔ اجتماعی زنان در رمان *دل فولاد*

هرگونه سرمایهٔ اجتماعی برگرفته از نوعی تعامل است. شخصیت‌های اصلی زن در رمان ***دل فولاد*** به‌دلیل خانه‌نشینی و پرداختن به امور حاشیه‌ای، فاقد عاملیت مؤثرند. فعال‌ترین کنشگر زن رمان افسانه سربلند است؛ او نویسندهٔ بی‌کس‌وکار و بی‌پدرومادری است که فقط خودش به مهمانی خودش می‌آید (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۷۸). او

خود را در هیئت سوارکاری غریب بازمی‌شناسد (همان، ٦۹ و ۱۷۵) که «شهر و دیارش را گم کرده بود و در جایی دور، دور خودش می‌چرخید» (همان، ۲۲). بنابراین، نه سرمایهٔ اجتماعی خانواده و پدر و مادر را دارد- که بی‌شائبه‌ترین و خالص‌ترین نوع ارتباط‌ها به‌شمار می‌آید- و نه در دنیای بیرون برای پر کردن این «حفرهٔ ساختاری» چاره‌ای اندیشیده است. او در شکستن پل‌های پشت سرش استاد است (همان، ٦٤). تنها سرمایهٔ اجتماعی قابل اعتمادش دوستی با نسرین است و به‌واسطهٔ این دوستی موفق می‌شود (بااینکه دختری تنهاست) منزلی برای اجاره پیدا کند. تمام توجه افسانه از جهان عین - که منشأ سرمایهٔ اجتماعی و پیوندهاست- به دنیای ذهن و سیر درون معطوف شده است. بر این مبنا، در جایگاه مصلحی اجتماعی، جامعه را به‌شکل فضایی نظامی ترسیم می‌کند و انواع خشونت‌ها، نابرابری‌ها و کنترل‌های بیرونی و درونی را که بر زنان روا می‌دارند، در قالب «دیکتاتور»، «پاسبان»، «سرهنگ» و «سرگرد» بازمی‌نمایاند. بی‌اعتمادی‌های حاکم بر فضای اجتماعی را نیز در قالب روابط زنان با خود و همسرانشان نشان می‌دهد. او انسانی است که بر سرمایهٔ ذاتی‌شده و متجسدِ آگاهی و دانش موروثی و مکتسبش متکی است و به‌جای شبکه‌های ملموس اجتماعی، با تکیه بر داستان‌نویسی، مخاطبانی آگاه را به‌مثابهٔ سرمایهٔ اجتماعی گرد می‌آورد.

افسانه نگاهی سازمانی و نظام‌یافته به رمان دارد و از آن مانند نهادی رسمی، برای برملا کردن نابرابری‌ها و خشونت‌هایی که در طول تاریخ بر زنان روا داشته‌اند، بهره می‌گیرد. او با همسان‌سازی زنان با مظلومان تاریخ، در افشای بیشتر «بازی‌های جامعه» (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۳۳) با زنان می‌کوشد.

اگرچه زنان از نظر مالکیت بر انواع سرمایه ضعیف‌اند، این اوضاع باعث حذف مجادله‌های شدید یا تلطیف‌شده میان آنان نمی‌شود. به مصداق «هر عنصری هرقدر ناتوان فرض شود خود مولد قدرت است» (فوکو، ۱۳۷۸: ۱٦۰)، پیردختران به‌رغم فقر شکل‌های سرمایه، با سخنان طعنه‌آمیز درپی نفی افسانه و اثبات خود برمی‌آیند. درواقع، تفاوت سنی و تحصیلی پیردختران با افسانه، اختلاف‌ها و تضادهای فاحشی در اندیشه و پیشهٔ آنان ایجاد کرده است. عمل‌کرد دختران استعارهٔ بازی شطرنجی را به ذهن افسانه متبادر می‌کند که در آن دختران به‌مثابهٔ «شطرنج‌بازان قهار» افسانه را «اول کیش

و بعد مات» کرده‌اند (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۱۹۲). او بر این باور است که در این فضایی که «همه بر سر دیگران قمار می‌کنند» (همان، ٢٦٤)، «اگر هرجا باشی خودت را فراموش کنی، مات می‌شوی مات» (همان، ١٩٤). بنابراین، برای فائق شدن بر این فضای بی‌اعتمادی- که از فقر سرمایهٔ اجتماعی ناشی می‌شود و به بازتولید آن می‌انجامد- خودآگاهی را مهم‌ترین ابزار می‌داند.

زنان پیر صاحب‌خانهٔ افسانه تصاویر دیگری از این فقر انواع سرمایه هستند که به ناامنی حاکم بر فضا دامن می‌زنند. پیرزن عروسکی مانند قماربازی محاسبه‌گر در فکر خالی کردن جیب اوست (همان، ۷۳). خانم حمیدی نیز پیرزن مضطربی است (همان، ۱۸۷) که افسانه را وارد بازی نجات سیاوش از دام اعتیاد می‌کند. درنهایت، بازخورد اعتماد افسانه به خانم سرهنگ و مخاطره‌های روحی و جسمی که او در نجات سیاوش به جان می‌خرد، به‌صورت بازتولید منفی خیانت به افسانه در رفتار پدر و مادر سیاوش منعکس می‌شود (همان، ١٦٥).

هدیه دگرگونی شکل صرفاً پولی مبادله است (بوردیو، ۱۳۸۹: ١٥٦). استفاده از هدیه (به‌منزلهٔ ابزاری برای تحکیم پیوندها) همچنان‌که در کوتاه‌مدت به تولید و حفظ سرمایهٔ اجتماعی می‌انجامد، در بلندمدت حتی بهرهٔ اقتصادی را نیز درپی دارد. افسانه باوجود وضعیت نامناسب مادی، برای پیرزن عروسکی هدیه می‌خرد (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۲۵). او به‌مناسبت روز مادر نیز (اگرچه با تأخیر) برای خانم سرهنگ هدیه تهیه می‌کند (همان، ۲۵۰) تا از ظرفیت‌های نهفته در این استراتژی دوراندیشانه بهره‌برداری کند؛ اما به‌دلیل فضای کاسب‌کارانه و سودجویانهٔ حاکم بر روابط آنان، تنها سود و سرمایه‌ای که به‌دست می‌آورد، عبارت‌ها و کلمه‌هایی محبت‌آمیز است که در کوتاه‌مدت بین آن دو ردوبدل می‌شود و درواقع، نتایج مورد انتظار از این سرمایه‌گذاری به‌بار نمی‌نشیند.

خانواده با بازتولید ساختارهای فضای اجتماعی (بوردیو، ۱۳۹۰ الف: ۱۸۹) همچون «فاعل جمعی» (همان، ۱۹۰) عمل می‌کند. در این رمان، بخش عمده‌ای از سرمایهٔ اجتماعی زنان تحت تأثیر گسست از این پیوندهای مفید و ضروری، بازتولیدی منفی در زندگی‌شان ایجاد می‌کند و زنان در مواجهه با این حفره‌های ساختاری (تحت تأثیر گسست از پیوند ضروری و مفید خانواده) راه‌بردها، امکانات و اهرم‌های مطلوبی

دراختیار ندارند که دستاویزی برای فرار از این موقعیت باشد؛ به همین دلیل در تکاپو برای رهایی، گاهی به دام خرده‌فرهنگ‌های منفی می‌افتند. پناه بردن افسانه و پیرزن عروسکی به سیگار یا متوسل شدن نسرین به ماشین‌های خیابانی و خودکشی، نمونه‌هایی از این تله‌های اجتماعی است.

خودکشی به‌مثابهٔ حد افراطی قطع اعتماد ضروری، نمودی دیگر از این خرده‌فرهنگ‌های منفی است. زنی گمنام که «لابد داشته زیر چرخی له می‌شده» (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ١٤٦) «یا مثل همهٔ آنها که قدرت از دست می‌دهند در آخرین لحظه شلیک کرده بود» (همان‌جا)، از آنجایی که می‌داند دادگاه فقط برای مرگ ناگهانی و آشکار تشکیل می‌شود (همان، ١٥٤)، چاره را در خودکشی می‌بیند و بازتولید منفی سرمایه‌هایش را با این شیوه به‌نهایت می‌رساند. نمونهٔ دیگر آن زنی است که در «نمرهٔ ده» به خودکشی اقدام کرده است (همان، ۲۲۷).

ازدواج در تولید، بازتولید، تحکیم و تداوم سرمایهٔ اجتماعی نقشی برجسته دارد که اشتراک سرمایه‌های زن و مرد در آن به تجمیع سرمایه‌های آنان منجر می‌شود. درمقابل، شاید بتوانیم طلاق را نوعی مهاجرت بدانیم که باعث می‌شود تمام پیوندهای ضروری زن گسسته شود و نتایج ارتباط زناشویی- که شامل مزایایی مانند ایجاد شبکهٔ گسترده‌تری از روابط و بازتولید انواع سرمایه برای خانواده، اجتماع و زنان است- سیری معکوس داشته باشد. در رمان ***دل فولاد***، همسر نسرین طرف‌دار زن سنتی است و به این نتیجه رسیده که «غلط کردم زن روشنفکر گرفتم» (همان، ۱۸۵)؛ به همین دلیل مدت‌ها او را در متارکه‌ای یک‌طرفه رها می‌کند. افسانهٔ تحصیل‌کرده هم از دست شوهر قمارباز و نابینایش، در کسوت زنی بیوه (همان، ۲۲۷) به تهران کوچ می‌کند و سرخورده از این سرنوشت، تا پایان عمر نیز زن «نبود و نمی‌خواست باشد» (همان، ٢١٦). پیرزن عروسکی «بیوه‌ای بچه‌دار» است (همان، ۱۱۲) که فقدان شریک زندگی (به‌ویژه از بعد سرمایهٔ اقتصادی) او را در محرومیتی مطلق نگه داشته است. پدر پیردختران، زری و پری، هم پس از آنکه مادرشان فلج می‌شود، او را طلاق می‌دهد و این دو دختر تا دم مرگ نگه‌داری از مادر را برعهده می‌گیرند (همان، ١٤٣). دختران بافنده با استعارهٔ «باردار بودن» بدون اینکه مردی در زندگی آنان وجود داشته باشد، آبستن خشونت‌های ناشی

از ساختار فضای اجتماعی هستند. دو زنی که با شوهرانشان زندگی می‌کنند، مادران افسانه و سیاوش‌اند که در میانجی‌گری‌هایی که برای حل‌وفصل مسائل خانوادگی دارند، خشونت‌های فیزیکی مردان بر آن‌ها نیز اعمال می‌شود. بنابراین، سرمایه‌های زنان در ***دل فولاد*** تحت تأثیر طلاق‌های رسمی یا عاطفی فرومی‌کاهد؛ به‌ویژه با بیوهٔ مطلقه شدن زنان بخش قابل اعتماد هستی‌شان ساقط می‌شود و «زن تنها متهم ردیف اول» می‌شود (همان، ۱۰۸).

دو مبحث کلیدی دیگر که بر سرمایهٔ اجتماعی زنان در این رمان تأثیر منفی می‌گذارد، کنترل‌های بیرونی و درونی، و انواع خشونت است.

٤- ۲- ۱. کنترل‌های درونی و بیرونی به‌مثابهٔ منشأ سرمایهٔ اجتماعی منفی

«کنترل» در اصطلاح، مشروط و محدود شدن رفتار و اعمال فرد یا افراد به‌منظور نیل به اهداف و هنجار جامعه است. کنترل درونی با نهادینه شدن هنجارها در فرد صورت می‌پذیرد و کنترل بیرونی صرفاً از طریق جامعه اعمال می‌شود (گولد و ویلیام ۱۳۷٦: ۷۰۵-۷۰٦).

پاسبان‌هایی که با حضور مستمر در خیابان‌ها سوت می‌کشیدند (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۳٤ و ۳۸)، او را به هم نشان می‌دادند و می‌خندیدند (همان، ۱۸۷) و داد می‌زدند: «خانه ندارد [...] خانه ندارد» (همان، ۳۲)؛ سایهٔ مداوم «زنان خانه‌دار [که] زبردست‌ترین بازجویان جهان‌اند» (همان، ۱۰۸)؛ پیرزن‌هایی که در قاب پنجره‌ها می‌نشینند (همان، ۵۷ و ۲۲۲) و افسانه زیر «نگاهشان جمع» می‌شود (همان، ۲۲۲)؛ زنان حمامی که دربارهٔ افسانه خانم، مستأجر سرهنگ، پچ‌پچ می‌کنند (همان، ۱٤)؛ آقای مهاجرانی که «حتی توی خیابان تعقیبش می‌کرد تا بداند سوار چه می‌شود، با که می‌رود» (همان، ۱۰۷)؛ دختر منشی که چشمانش برق می‌زند و «دائم توی اتاق می‌آید و جوری می‌خندد انگار مچ افسانه را گرفته» (همان، ۱۲٤) و خلاصه «تمام درها و پنجره‌ها[ی] نیمه‌باز[...] و تمام چشم‌های توی کوچه» (همان، ۷٤) نمونه‌هایی از کنترل‌های بیرونی هستند که آزادی‌های ابتدایی اجتماعی را تحدید کرده و مانع تحکیم روابط اجتماعی، اعتمادسازی و به‌تبع آن، تولید و بازتولید سرمایهٔ اجتماعی در فضای جامعه شده‌اند.

٤- ۲- ۲. خشونت و انواع آن به‌مثابهٔ منشأ سرمایهٔ اجتماعی منفی

خشونت با شکل‌های متنوعش کلیدی‌ترین تلهٔ اجتماعی برای زنان است. فارغ از نوع محسوس آن (خشونت فیزیکی)، انواع پنهان خشونت همچون «خشونت سیستمی» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۲۰)، «خشونت نمادین»، «خشونت زبانی» و «خشونت جنسی» بسیار ماهرانه‌تر زندگی زنان را به سیطرهٔ خود درمی‌آورند و بخش عمده‌ای از سرمایه‌های آنان را تحت تأثیر ساختارهای حاکم بر فضای اجتماعی به سرمایهٔ منفی و غیرمولد تبدیل می‌کنند.

٤-۲-۲-۱. خشونت فیزیکی

خشونت فیزیکی نوع محسوس ستیزهای افراطی و نوعی «خشونت کنشگرانه» است (همان، ۲۱) که بر عاملان اجتماعی روا داشته می‌شود. در زندگی افسانه، «همیشه کسی هست که زیر مشت و لگد له شود کسی که نمی‌تواند فریاد بزند مبادا که همسایه‌ها صدایش را بشنوند» (همان، ۱۱۵). حافظهٔ او مرتب پدری را تداعی می‌کند که «با مشت و لگد می‌کوبد» و صدای خشونت‌های او همه‌جا می‌پیچد (همان، ۹)؛ پدری که «کمربندش را، کمربند خودش و مرد را درآورده بود و می‌زد» (همان، ٦۹)؛ همان که جای شلاق‌هایش بر پشت مادر نشسته بود و ورم کرده بود» (همان، ۱۰۷). اگرچه افسانه پدر و خانواده‌اش را ترک کرده است، محرک‌های دیگری در زندگی اجتماعی او سبب می‌شوند کابوس این خشونت‌های فیزیکی از زندگی او برچیده نشود. ضربه‌های سرهنگ بر جسم معتاد سیاوش و وساطت‌های مادری پیر که تنش زخمی است و «به دست و پای پدر [می‌افتد و می‌گوید]: آخر می‌میرد، یک هفته‌اس که می‌زنی خودت و این [...] این مرد [...]» (همان، ۱۹۵) باعث تداعی میانجی‌گری‌های دل‌سوزانه و بی‌ثمر مادر افسانه برای رهاندن خود از چنگال خشم پدر می‌شود؛ این خشم سرانجام به انزوای دختر و مهاجرت او می‌انجامد و افزون‌بر فقر انواع سرمایه، گسست پیوندها و ضعف سرمایهٔ اجتماعی را نیز برای او درپی دارد. این تجربه‌ها باعث می‌شود «دماغ تمام پیرزن‌های دنیا» (همان، ۷۸) همیشه در ذهن افسانه «خونی» (همان‌جا) باشد. نمونهٔ دیگر این‌قبیل خشونت‌ها زخمی رها شدن دختر کاتب در صحرا و خیل «اسیران دست و پا به زنجیر» است که در رمان تصویر می‌شود (همان، ۱۸۱).

جنگ شاهد روشن دیگری از خشونت فیزیکی است. در جنگ، مردان قربانیان آشکاری هستند که وجههٔ قهرمانی‌شان با در کانونِ نظر قرارگرفتن برجسته می‌شود. در ***دل فولاد*** افزون‌برخانم حمیدی و افسانه- که درگیرِ درمان سیاوش هستند که به‌روایتی روانهٔ جنگ شده و معتاد برگشته است- آیندهٔ ناهید و خانم آذری منشی نیز با سیاوش و رضای (همان، ۱٦۰) اسیر در بند دشمن، در پرده‌ای از ابهام و هاله‌ای از انتظار قرار می‌گیرد. به این ترتیب، سرمایهٔ اجتماعی و به‌تبع آن، انواع دیگر سرمایهٔ این زنان از این انتظار اثر می‌پذیرد.

٤-۲-۲-۲. خشونت سیستمی

خشونت سیستمی «خشونتی [است] که [...] به شکل‌های ظریف‌تری از قهر و اجبار مناسبات سلطه و بهره‌کشی را احیا می‌نماید» (ژیژک، ۱۳۹۰: ۲۰). خشونت‌های سیستمی که سازمان‌های رسمی حکومت و نهاد قانون بر زنان اعمال می‌کنند، بسیار شکننده‌تر است:

> هیچ دادگاهی نیست که محاکمه کند، تاریخ بی‌عرضه است و زمان همیشه از دست می‌رود و دادگاه فقط برای مرگ ناگهانی و آشکار تشکیل می‌شود و اگر ذره‌ذره باشد و با سوزن چرخ خیاطی و سی‌وپنج سال طول بکشد طبیعی است، کاملاً طبیعی (همان، ۱٥٤).

برپایهٔ همین خشونت‌های سیستمی است که در میدان «نظامی» نیز زنان واجد کمترین اقتدار هم نیستند و مقام‌هایی همچون سرهنگ، سرگرد، ژنرال و دیکتاتور که صاحبان قدرت رسمی‌اند، مختص مردان است، نه زنان.

٤-۲-۲-۳. خشونت نمادین

«خشونت نمادین به‌معنای تحمیل نظام‌های نمادها و معناها (یعنی فرهنگ) به گروه‌ها و طبقات است؛ به‌نحوی که این نظام‌ها به‌صورت نظام‌هایی مشروع تجربه شوند» (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱٦۳). درواقع، خشونت نمادین در آغاز حاصلِ هم‌دستی مشروع، سرمایهٔ فرهنگی متجسد و عادت‌وارهٔ تثبیت‌شده‌ای است که هم در فرادستان و هم فرودستان نهادینه

شده است؛ سپس به‌صورت قانون‌های نانوشته در فضای اجتماعی نقش ایفا می‌کند و به برتری فرادستان می‌انجامد.

استعاری‌ترین بخش رمان روایت همین سلطهٔ کنش‌پذیرانه است که افسانه آن را در قالب دیکتاتور و امرونهی‌های پیوسته و لحظه‌لحظهٔ او، به‌مثابهٔ خشونت نمادین، درون خود نهادینه کرده است. ساختن دیکتاتور کاری ساده است (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۱۲۳). افسانه «خودش به او ستاره داده بود همین‌طور که قد می‌کشید به او ستاره می‌داد و حالا ستاره‌های روی شانه‌اش زیاد شده بود و قدش آن‌قدر بلند که سرش به سقف زندگی او می‌خورد» (همان، ۱۷). «شکم او [افسانه] هم داشت بالا می‌آمد؛ کار دیکتاتور بود» (همان، ۳۳)؛ به این ترتیب همه آبستن سلطه‌اند.

حقیقت عینی رفتار زنان در رمان، درونی شدن سلطه و خشونت نمادین را به‌خوبی برملا می‌کند: خرسندی ظاهری و صدای زنانی که «در دست مهاجمان ریزریز می‌خندیدند و با صدای خندهٔ خود پیر می‌شدند» (همان، ۱۲۰)، خنده‌های پی‌درپی حاکی از رضایت پیردخترها به‌رغم وضعیت نامطلوب انواع سرمایه‌های آنان (همان، ۱۲۱ و ۱۲۳)، مادری که از درد زخم‌هایش به خود می‌پیچید و افسانه دیکتاتور را نشانش داده بود و «مادر ندیده بود» (همان، ۱۰۷) و مواردی از این‌قبیل، حکایت از فرایندهای پیوستهٔ خودمحدودسازی و خودسانسوری زنان دارد که تصویری دیگر از خشونت نمادین است.

٤-۲-۲-٤. خشونت زبانی

فرهنگ بر اثر تغییرات عظیم تاریخی پدید آمده و زبان رسانهٔ اصلی انتقال آن است. آن بخش از این فرهنگِ ذاتی‌شده که از خوارداشت‌ها و نگاه‌های جنسیتی در تاریخ ناشی می‌شود نیز ناخودآگاه در همین محمل زبان منتقل می‌شود؛ واقعیت اساسی این زبان تلخیص و تراکم است و شبکه‌ای از نمادها، تصورات و نگرش‌هایی را در خود نهفته که به تولید خشونت زبانی منجر می‌شود (ژیژک، ۱۳۹۰: ٦۹). کاربرد واژه‌ای همچون پیردختر برای زری و پری چنان قدرت تکثیرکننده‌ای دارد که سرمایهٔ نمادین منفی حاصل از آن در سراسر زندگی این دختران منتشر شده و باعث می‌شود تمایلاتی

واپس‌گرایانه- که ناشی از رابطهٔ آن‌ها با گذشتهٔ نظام‌های اجتماعی، اقتصادی و آموزشی است- از خود بروز دهند. حضور این پیردختران در کنار پیرزن عروسکی و پیرزن نسرین زندگی زنان را در بخش اعظمی از این رمان به تابعی از سن تبدیل می‌کند.

زبان طعنه‌آمیز پیردختران در دل بستن نافرجام افسانه به سیاوش، زبان نیش‌دار خواهران باردار بافنده که او را «ولو و ددری» می‌نامند (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۱۹۵)، لقب بیوه که پیرزن عروسکی به او می‌دهد (همان، ۵۸)، و نیش‌زبان‌های سرهنگ، سرگرد (همان، ۱۸۷) و دیکتاتور که او را نیازمند سیاوش می‌دانند (همان، ۲۰۷)، نمونه‌هایی از خشونت‌های زبانی است که بیش از همه متوجه زن نویسندهٔ رمان، یعنی افسانه است.

٤-۲-۲-۵. خشونت جنسی

روابط جنسی زن و مرد در پرتو شرع و عرف و در قالب ازدواج به‌طور طبیعی به تجمیع سرمایه‌های آنان منجر می‌شود و فارغ از بازتولید زیست‌شناختی خانواده، تولید و بازتولید شکل‌های سرمایه را نیز برای آنان درپی دارد؛ اما خارج از این چارچوب، هرگونه ارتباطی به روند سرمایه‌های زنان سیری معکوس و منفی می‌دهد. ارتباط‌های خیابانی نسرین در طول متارکهٔ یک‌طرفهٔ خسرو، تعبیر دختران باردار باکره (همان، ۲۲)، صدای کشدار و خودمانی مردی که موقع تلفنی حرف زدن، پیش‌نهاد «با هم صلاح می‌آییم» را به افسانه می‌دهد (همان، ۲۵)، نگاه خشونت‌بار زن صاحب‌خانهٔ دیگری که به‌بهانهٔ «نه هنوز جوونین» (همان، ۲٦) افسانه را ندیده متهم می‌کند و نگاه مقتدر دیکتاتور که به افسانه تأکید می‌کند «اتاقی برای کار، نه چیز دیگر» می‌خواهد (همان، ۲٤)، همه از افکار و نگاه‌های خشونت‌بار به زنان در جامعه پرده برمی‌دارد.

درنهایت، برجسته کردن ابژهٔ جنسی در نوع خود، خشونتی جنسی است که معمولاً با هم‌دستی عینی زنان میسر می‌شود. نسرین با مالیدن رژ به لبانش ابژهٔ جنسی خود را برای مردان برجسته می‌کند؛ همان عملی که خانم حمیدی برای عقده‌ای نشدن سیا (سیاوش)، افسانه را به انجام دادن آن وامی‌دارد.

زنانگی سرمایهٔ نمادینی است منحصر به جنس مؤنث که در زیبایی و ظرافت زنانه، ظرافت‌های مادرانه و دیگر ویژگی‌های مشابه آن‌ها تجلی می‌یابد؛ اما این سرمایهٔ طبیعی

و خدادادی زنانه در طول تاریخ از کنش‌های افراطی آسیب دیده است. افسانه سربلند نیز زن «نبود و نمی‌خواست باشد» (همان، ۲۱٦). او درخت نارنج خشکیده را استعاره‌ای از زنانگی ازدست‌رفتهٔ مادران و زنان می‌گیرد و بر این باور است که برای رهایی از سرگردانی باید «قدم اول را خودت برداری» «یک درخت را می‌خشکانی و بعد [...]» (همان، ۹۷). افسانه مهم‌ترین استراتژی برای رهایی از این شرایط نابسامان، بهبود اوضاع و توقف جولان سلطه در فضای جامعه را بهره‌گیری از سرمایهٔ اجتماعی و همکاری و همیاری همگانی میان عاملان اجتماعی می‌داند:

> می‌دانی من و تو و همه نباید می‌گذاشتیم ساز مشتاق را بشکنند و یا نهایت این‌که نباید نگاه می‌کردیم [...] هر نمایشی بدون تماشاچی بی‌مزه می‌شود و می‌دانی همه پیش از این‌که معتقد به کاری باشند نمایش می‌دهند وقتی تماشاچی نباشد هیچ بازیگری دست و دلش به بازی نمی‌رود [...] صدایش می‌لرزد و حرکاتش کند می‌شود (همان، ۲٤٦).

٤- ۳. سرمایهٔ اقتصادی زنان در رمان *دل فولاد*

سرمایه در شکل اقتصادی آن تاریخی کاملاً مردانه دارد. نگاهی به سبک زندگی این زنان در قالب خوراک، خانهٔ مسکونی و اتومبیل، معیار قابل اعتمادی برای ارزیابی سطح اقتصادی آنان است. گلایه و اعتراض به گرانی اقلام ضروری زندگی مانند پولِ آب (همان، ٦۲)، هزینهٔ برق (همان، ۱۷)، مواد غذایی (همان، ۱۱) و نیازمندی آنان به دریافت کالاهای کوپنی (همان، ۲۵۰) جلوه‌هایی از این وضع اقتصادی نامطلوب است. افسانه در شیراز اتاقی با پنجره‌های روشن و رنگی به‌سوی کوچه داشت؛ اما در تهران اتاقی تنگ و تاریک و بی‌آسمان دارد (همان، ۳۱). منزل دوم او نزد خانوادهٔ سرهنگ هم وضعی بهتر از این نداشت؛ راضی بود که دو تا اتاق داشت و جایی و کاری برای خودش (همان، ۸۳). او در آذر ۱۳٦۰ با ساکی پر از کاغذ و شعر و کتاب از شیراز به تهران کوچ می‌کند: «تمام زندگی‌اش را فروخته بود و هفت هزار تومان توی دستش بود» (همان، ٦۳). در تهران هم باوجود سیر صعودی در کسب سرمایهٔ فرهنگی، اجتماعی و نمادین، تغییر محسوسی در سرمایهٔ اقتصادی او حاصل نمی‌شود. او همچون

متخصصان حرفه‌ای به‌واسطهٔ سبک زندگی‌اش، دل‌بستهٔ زندگی روشن‌فکرانه است و به بازتولید سرمایهٔ اقتصادی سرشار با بهره‌گیری از سرمایهٔ فرهنگی‌اش تمایلی ندارد (بوردیو، ۱۳۹۰ الف: ۳۹۲). بر این اساس، از بُعد اقتصادی «رابطهٔ خنثی با جهان» (همان، ۹٤) را ترجیح می‌دهد و حتی حق‌الزحمهٔ رمانش را که جزو پرفروش‌ها هم است، به‌صورت قراردادی دریافت می‌کند (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۲۵۵).

سرمایهٔ اقتصادی دیگر زنان رمان نیز وضعی مشابه دارد: تنها دارایی نسرینْ ژیان سبزرنگ اوست؛ زری و پری نیز از مال دنیا فقط دو اتاق دارند: «در جایی دور دور» (همان، ۱۵۲) و زندگی‌شان را با خیاطی غیرحرفه‌ای و به میزان رفع نیازهای ضروری زندگی سپری می‌کنند؛ وضعیت مالی دختران باردار بافنده (با شغل ناکارآمد بافندگی)، پیردخترها (با خیاطی‌های غیرمولد) و مادران تحت سیطرهٔ پدران سنتی (بدون هیچ‌گونه کار و درآمدی) کاملاً گویای فقر سرمایهٔ اقتصادی آن‌هاست و پیامد عدم رسمیت کار نامرئی زنان خانه‌دار، فرودستی جایگاه آنان در تصمیم‌گیری‌های خانوادگی است (مطیع و سرحدی، ۱۳۷۰: ۱۷٤).

پیرزن‌های صاحب‌خانهٔ افسانه نیز از بُعد اقتصادی در شرایط یکسانی به‌سر می‌برند. به این ترتیب، زنان رمان با توجه به «نظام حذفی» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۵) منتج از انواع سلطه، به‌ویژه خشونت سیستمی که زنان را از ورود به مشاغل عالی (همچون مدیریت انتشارات، سرهنگ، سرگرد، ژنرال و موارد مشابه) بازمی‌دارد، برای ارتقای سطح اقتصادی‌شان نمی‌توانند از استراتژی خاصی بهره ببرند.

٤- ٤. سرمایهٔ نمادین زنان در رمان *دل فولاد*

سرمایهٔ نمادین بُعدی معنوی است که در جوار دیگر سرمایه‌ها کسب می‌شود. ازنظر شکل‌های مختلف سرمایه، در زندگی زنانی که فقری آزاردهنده در زندگی‌شان مشهود است، نشانی از سرمایهٔ نمادین هم دیده نمی‌شود. در این زندگی‌ها، عشق و دوست داشتن (به‌عنوان سرمایه‌ای نمادین) در قالب طلاق‌های رسمی و عاطفی و خشونت‌های مکرر و متعدد به صلابه کشیده می‌شود. همچنین، جلوه‌های زنانه و تنانهٔ زنان که می‌توانست به‌مثابهٔ سرمایه‌ای نمادین منشأ انواع دیگر سرمایه در زندگی آنان شود،

سیری معکوس دارند. افسانه نگران بود سرمایهٔ طبیعی و نمادین زیبایی دختر منشی به تلهٔ اجتماعی برای او تبدیل شود (روانی‌پور، ۱۳۸۱: ۹۹)؛ زیرا «زیبا بود و می‌توانست شب‌های زیادی را در زندگی گم کند» (همان‌جا). او معتقد بود برای رهایی از سرگردانی باید زنانگی خود را به‌مثابهٔ یک درخت بخشکاند (همان، ۹۷) و زن نباشد (همان، ۲۱٦). سرمایهٔ نمادین مادری تحت تأثیر منفی سلطهٔ پدران، آن‌گونه که انتظار می‌رود، تولید و بازتولیدی در زندگی زنان ندارد و الفاظ و جملاتی مانند «مادرجان» (همان، ۵۷)، «ش... شما هم مثل دخترم» (همان، ۹۱)، «آه... مادر... مرسی» (همان، ۹۳) و «چرا نمی‌نشینید مادر؟» (همان، ۹۳)، به‌دلیل بُعد متظاهرانه و نگاه سودجویانه‌ای که در آن‌ها نهفته است، بازتولیدی منفی دارند. مهربانی‌های پیرزن عروسکی (همان، ٦۲) و نصیحت‌ها و گوش‌زدهای او به افسانه (همان، ۱۱، ۲٤ و ٦٤) نیز در همین چارچوب قابل تحلیل است.

در این رمان، نیک‌نامی و مشروعیت در میدان هنری تنها سرمایه‌های نمادینی است که زنان از آن بهره‌مندند و این‌ها هم فقط به افسانه تعلق دارد. او دختری «دربه‌در» (همان، ۲۵٦) است که با بهره‌گیری از استراتژی تغییر مکان جغرافیایی، زمینهٔ پرورش ذائقهٔ زیبایی‌شناسانه‌ای را فراهم آورده است. این ذائقه او را از جامعهٔ زنان متمایز کرده و با جامعهٔ هنری پیوند داده است. او با تکیه بر این قریحه، به نوعی خودآگاهی دست می‌یابد و نویسنده‌ای توانا می‌شود که ابعاد نمادین زندگی‌اش از این طریق برجسته می‌شود. بر همین اساس، به سرمایهٔ چشم‌گیری از نیک‌نامی می‌رسد و در نگاه برخی، نمایندهٔ شکلی از زندگی می‌شود که ارزش تقلید دارد (همان، ٤۷). بنابراین، دختری که «این‌همه سال چه‌کارها که کرده بود تا او را به نام بخوانند، صدایش بزنند و بگویند افسانه [...]» (همان، ۲۵۵)، در پناه انواع سرمایهٔ فرهنگی‌اش و تکیه بر خصوصیات متجسدی همچون «یکدنده [...] و [...] ثابت‌قدم» (همان، ۲۱) و «کاری، منظم و منضبط» (همان، ۲۳) با کسب مقام نویسندگی و منتقد هنری، زمانی‌که به شیراز برمی‌گردد، به آرزویش و فراتر از آن رسیده است. او در میدان هنری مخاطبان خاص خود را یافته، به مشروعیتی مطلوب دست پیدا کرده و «دروازه‌های شهر شیراز» را با قلم گشوده است (همان، ۱۱۸). خانواده به افتخار ورودش، مهمانی برپا می‌کنند (همان، ۲۵۷) و تمام دختران بافنده که باردار بودند و نبودند، گرداگردش جمع می‌شوند (همان، ۲۵۵) و پدر

از امضای او به‌مثابهٔ نوعی اعتبار در پشت جلد کتاب برای هدیه دادن به دوستان بهره می‌گیرد (همان، ۲۵۵). افسانه با استراتژی بهره‌وری از این جایگاه، در میدان هنری برای خود نوعی اوتوریته و اعتبار تولید می‌کند و درنهایت، دیکتاتور درون را قی می‌کند و از خود می‌راند (همان، ۱۷٤).

۵. نتیجه

شکل‌های سرمایهٔ زنان در رمان ***دل فولاد*** سیری منفی دارد و رکودی نگران‌کننده را نشان می‌دهد. سرمایهٔ فرهنگی متجسد زنان به دانش سنتی آنان دربارهٔ مشاغلی همچون بافندگی، خیاطی و آرایشگری محدود می‌شود. فقط افسانه است که افزون‌بر اینکه مانند نسرین دانش متجسد و مدارک تضمین‌شده و رسمی رشتهٔ روان‌شناسی را دارد، از سرمایهٔ موروثی دانش تاریخی- که مدیون مطالعهٔ تمام کتاب‌های تاریخی پدر است- نیز بهره‌مند شده است. او با تکیه بر این اشرافیت دوگانه، به مشروع‌ترین شکل سرمایهٔ فرهنگی عینیت‌یافته (یعنی نویسندگی) دست می‌یابد و با جذب مخاطبان گسترده و تجدید چاپ اثرش، سرمایهٔ اجتماعی مقتضی را نیز به آن می‌افزاید. با ارتقای سطح آگاهی او و با رهیدن از دام دیکتاتور، این آگاهی مانند سرمایه‌ای اجتماعی در تمام لایه‌های اجتماع تزریق می‌شود؛ اما به‌علت اعتقاد روشن‌فکرانهٔ او به رابطهٔ خنثی با جهانِ اقتصادی، در وضعیت معیشتی و سبک زندگی او بهبودی مشاهده نمی‌کنیم. این امر رشد متقارن انواع سرمایهٔ او را تحت تأثیر منفی قرار می‌دهد. بر این اساس، در فضای رمان به‌صورت تام فرادستیِ مشروع متعلق به مردان است. این فرادستی فقط در زندگی افسانه با انحراف از رکود خط سیر جمعی زنان در خط سیر فردی پویایی چشم‌گیری دارد.

سرمایهٔ نمادین زنان- که باید به‌مثابهٔ دستاوردی معنوی به سیر صعودی حجم سرمایه‌های آنان بینجامد- به‌تبع فقر انواع سرمایه رنگ باخته است و فقط به شهرت و مشروعیتی که افسانه در نویسندگی و مقام منتقدی به‌دست آورده، محدود می‌شود. سرمایهٔ اجتماعی آنان نیز متأثر از انواع خشونت و کنترل‌های بیرونی و درونی سیری قهقرایی دارد. نظام حذفی منتج از انواع سلطه، به‌ویژه خشونت سیستمی، زنان را از

ورود به مشاغل عالی بازمی‌دارد و آنان با نام‌هایی مانند پیرزن، پیردختر و دختران باردار بافنده بازشناسی می‌شوند. از بُعد سرمایهٔ اقتصادی هم، مالکیتی برای زنان دیده نمی‌شود؛ ضمن اینکه آنان از آسوده‌خاطری صاحبان ثروت موروثی هم بی‌بهره‌اند و با اشتغال به امور کم‌مشروعیت و غیرمولد مانند بافندگی، خیاطی، آرایشگری، فروشندگی و خانه‌داری ازنظر مالی وابسته و ناکارآمد باقی می‌مانند و زندگی‌شان به یارانه‌های غیرنقدی وابسته است؛ تا جایی که حتی ارتقای سرمایه‌های فرهنگی و تحرک اجتماعی افسانه تغییری در سرمایهٔ اقتصادی او ایجاد نمی‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Madam de Steal
2. embodied
3. presuppositions
4. objectified

۵. ر.ک: محمد حنیف، «ده سال رمان و داستان جنگ»، *ادبیات داستانی* (تابستان و پاییز ۱۳۷۸)، صص۱۱–۸۳؛ پرویز شیشه‌گران، *چهل کتاب: معرفی توصیفی چهل داستان دفاع مقدس* (تهران: گلگشت، ۱۳۸۷)؛ فرشته رستمی، «زیبایی‌شناسی دریافت دل فولاد»، *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، س۷، ش۳ و ۲۹ (پاییز و زمستان ۱۳۸۹)، صص۴۹–۷۰؛ حسن میرعابدینی، *صد سال داستان‌نویسی*، ج۲ (تهران: نشر چشمه، ۱۳۸۰).

منابع

- اسکارپیت، روبر (۱۳۷٤). ***جامعه‌شناسی ادبیات***. ترجمهٔ مرتضی کتبی. تهران: سمت.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۹). ***شکل‌های سرمایه، در سرمایهٔ اجتماعی (اعتماد، دموکراسی و توسعه)***. به‌کوشش کیان تاجبخش. تهران: تیراژه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰ الف). ***تمایز***. ترجمهٔ حسن چاووشیان. تهران: نشر ثالث.
- ـــــــــــ (۱۳۹۰ ب). ***نظریهٔ کنش (دلایل عملی و انتخاب عقلانی)***. ترجمهٔ مرتضی مردیها. تهران: نقش و نگار.
- پرستش، شهرام (۱۳۹۰). ***روایت نابودی ناب (تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران)***. تهران: نشر ثالث.

- پورتس، آلهاندرو (۱۳۸۹). «سرمایهٔ اجتماعی: خاستگاه‌ها و کاربردهایش در جامعه‌شناسی مدرن» در ***سرمایهٔ اجتماعی (اعتماد، دموکراسی و توسعه)***. ترجمهٔ افشین خاکباز و حسن پویان. به‌کوشش کیان تاجبخش. چ۳. تهران: تیراژه.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). ***پی‌یر بوردیو***. ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. تهران: نشر نی.
- رستمی، فرشته (۱۳۸۹). «زیبایی‌شناسی دریافت دل فولاد». ***فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی***. س۷. ش۲۹ و ۳۰. پاییز و زمستان. صص۴۹- ۷۰.
- روانی‌پور، منیرو (۱۳۸۱). ***دل فولاد***. تهران: قصه.
- ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۰). ***خشونت (پنج نگاه زیر چشمی)***. ترجمهٔ علی پاک‌نهاد. تهران: نشر نی.
- ستوده، هدایت‌الله (۱۳۷۸). ***جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی***. تهران: آوای نور.
- شویره، کریستی ین و اولیویه فونتن (۱۳۸۵). ***واژگان بوردیو***. ترجمهٔ مرتضی کتبی. تهران: نشر نی.
- فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۱). ***مردم‌نگاری هنر (جستارهای جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی در زمینهٔ ادبیات و هنر شعر، نقاشی، فیلم و موسیقی، عکاسی، گرافیک)***. تهران: فخراکیا.
- فاولر، بریجت (۱۳۸۸). «نظریهٔ فرهنگی پیر بوردیو». ترجمهٔ شهرام پرستش. در ***دربارهٔ مطالعات فرهنگی***. گردآوری و ویرایش جمال محمدی. تهران: نشر چشمه.
- فوکو، میشل (۱۳۷۸). ***دانش و قدرت***. ترجمهٔ محمد ضیمران. تهران: هرمس.
- گرنفل، مایکل (۱۳۸۹). ***مفاهیم کلیدی بوردیو***. ترجمهٔ محمد مهدی لبیبی. تهران: افکار.
- گلدمن، لوسین (۱۳۷۱). ***جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)***. ترجمهٔ محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.
- گولد، جولیوس و کولب ویلیام (۱۳۷٦). ***فرهنگ علوم اجتماعی***. ترجمهٔ مصطفی ازکیا و دیگران. تهران: مازیار.
- م. ایرانیان، جمشید (۱۳۵۸). ***جهان داستان و واقعیت اجتماعی***. تهران: امیرکبیر.
- محمدی اصل، عباس (۱۳۸۲). ***درآمدی بر جامعه‌شناسی مشارکت سیاسی ایران (جنسیت و مشارکت)***. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- محمودیان، محمدرفیع (۱۳۸۲). ***نظریهٔ رمان و ویژگی‌های رمان فارسی***. تهران: فرزان.

– مطیع، ناهید و فریده سرحدی (۱۳۷۰). «مقایسهٔ فعالیت‌های تولیدی زنان در سه منطقهٔ متفاوت از یک اقلیم». ***فصلنامهٔ علوم اجتماعی*** (دانشگاه علامه طباطبایی). پاییز و زمستان. ش۱ و ۲. صص۱۶۳– ۱۷۸.

– مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). ***گزیدهٔ مقالات روایت***. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.

– میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷). ***صد سال داستان نویسی***. تهران: نشر چشمه.

– وایگل، زیگرید (۱۳۸۵). «قهرمان قربانی‌شده و قربانی قهرمان». ترجمهٔ مرسده صالح‌پور. در ***زن و ادبیات (سلسله‌پژوهش‌های نظری دربارهٔ مسائل زنان)***. تهران: نشر چشمه.

- Bourdieu, P. (2010). *Sheklhā-ye Sarmāye, dar Sarmāye-ye Ejtemā'i*. Kian Tājbakhsh. Tehran: Tirazheh. [in Persian]

- _____ (2011 a). *Tamāyoz*. Hasan Chavoshiyān (Trans.). Tehran: sāles. [in Persian]

- _____ (2011 b). *Nazareye- ye Konesh*. Mortezā Mardihā (Trans.). Tehran: Naghsh o negār. [in Persian]

- Bridget, F. (2009). "Nazariye-ye Farhangi Pier Bourdieu". Shahrām Parastesh (Trans.). in *Darbāre-ye Motāle'āt-e Farhangi*. Jamāl Mohammadi. Tehran: Cheshmeh. [in Persian]

- Chavire, Ch. (2006). *Vāzhegān-e Bourdieu*. Mortezā Kotobi (Trans.). Tehran: Ney. [in Persian]

- Escarpit, R. (2011). *Jāme'e Shenāsi-ye Adabiyāt*. Morteza Kotobi (Trans.). Tehran: Samt. [in Persian]

- Fāzeli, Nematollāh (2012). *Mardom negāri-ye Honar (Jostārhā-ye Jāme'e Shenākhti va Ensān Shenākhti dar Zamine-ye Adabiayāt va Honar-e She'r, Film va Musiqi, Akāsi, Gerāfik)*. Tehran: Fakhrākiā. [in Persian]

- Foucault, M. (1999). *Dānesh va Qodrat*. Mohammad Zaymarān (Trans.). Tehran: Hermes. [in Persian]

- Goldman, L. (2011). *Jāme'e Shenāsi-ye Adabiyāt (Defā az Jāme'e Shenāsi-e Roman)*. Mohammad Jafar Puyandeh (Trans.). Tehran: Hush va Ebtekār. [in Persian]

- Gould, J. & W. Kolb (1997). *Farhang-e 'olum-e 'ejtema'i*. Mostafā Azkiyā va Digarān (Trans.). Tehran: Māzeyār. [in Persian]

- Grenfeli, M. (2010). *Mafāhim-e Kelidi-e Bourdieu*. Mohammad Mahdi Labibi (Trans.). Tehran: Afkār. [in Persian]

- Jankinz, R. (2006). *Pier Bourdieu*. Leilā Jaw Āfshāni & Hasan Chāvoshiyān (Trans). Tehran: Ney. [in Persian]

- M. Irāneyān, Jamshid (1976). *Jahān-e Dāstān va Vāqeiyat-e Ejtema'i*. Tehran: Amirkabir. [in Persian]
- Mahmoodi′a n, Mohammad Rafi′i (2003). *Nazariye-e Rom'ān va Vizhegihā-ye Romān-e Fārsi*. Tehran: Farzān. [in Persian]
- Maquillan, M. (2000). *Gozide-ye Maqalāt-e Revāyat*. Fatāh Mohammadi (Trans.). Tehran: Minu-ye Kherad. [in Persian]
- Mir′ābedini, Hasan (2001). *Sad Sal Dāstān Nevisi*. *Vol. 2*. Tehran: Cheshme. [in Persian]
- _____ (2008). *Sad sāl dāstān nevisi*. Tehran: Cheshmeh. [in Persian]
- Mohammadi Asl, Abbās (2003). *Darāmadi Bar Jāme'e Shenāsi-ye Mosharekat-e Seiāysi-e Irān (Jensiyat va Moshārekat)*. Tehran: Rawshangarān & Motāleate Zanān. [in Persian]
- Moti′, Nāhid & Farideh Sarhadi (1991). "Moqāyese -ye Fa′āliyathā -ye Tawlidi -ye Zanān dar Seh Mantaqe -ye Motafāvet az yek Eqlim". *Faslnāme -ye 'olum-e Ejtemā'i*. *No. 1 & 2*. Pp. 178- 163. [in Persian]
- Parastesh, Shahrām (2011). *Revāyat-e Nabudi-ye Nāb (Tahlil-e Bourdioee Buf-e Kur dar Meydān-e Adabi-ye Irān)*. Tehrān: Sāles. [in Persian]
- Portes, A. (2010). "Sarmāye-ye Ejtemā′i: Khāstgāhha va Kārbord Hāyash dar Jāme′e Shenāsi-ye Modern" in *Sarmāye-ye Ejtema'e (E'etemād, Demokrasi va Tawse'e)*. Afshin Khākbaz & Hasan Puyān (Trans.) Kiyān Tājbakhsh. Vol. 3. Tehran: Tirāzheh. [in Persian]
- Ravānipur, Moniro (2000). *Del-e Fulād*. Tehran: Qesse. [in Persian]
- Rostami, Fereshte (2010). "Zibāishenāsi-ye Daryāft-e Del-e Fulād". *Faslnāme-ye Pazhoheshhā- ye Adabi. Yr. 7. No. 3 & 29*. Pp. 70- 49. [in Persian]
- Sotudeh, Hedāyatollah (2010). *Jame'e Shenāsi dār Adabiyāte Fārsi*. Tehrān: Avā-ye Nur. [in Persian]
- Weigel, S. (1988). "Qahreman-e Qorbāni Shode va Qorbāni-ye Qahreman" in *Zan va Adabeyāt (Selsele Pazhuheshha-ye Nazari Darbāre-ye Masā'el-e Zanān)*. Manizheh Najm Arāqi (Trans.). Tehran: Cheshmeh.
- Zizhek, S. (2011). *Khoshunat (Panj Negāh-E Zir Cheshmi*). Ali Pāk Nahād (Trans.). Tehran: Ney.