مقاله ای درباره داستان‌نویسی زنان

داستان‌نویسی زنان از نظر کمی و کیفی به مرحله‌ای رسیده است که کتابی در توصیف سنت نوشتاری نویسندگان زن ایرانی تألیف شود. این مقاله طرح اولیهٔ پژوهشی است که ضرورت دارد در مورد داستان‌های زنان انجام شود.

البته بعضی از نویسندگان ـ مثل ناتالی ساروت ـ با تقسیم ادبیات به زنانه و مردانه مخالف‌اند. او می‌گوید: «ادبیات زنانه به معنی دقیق کلمهٔ آن وجود ندارد. همان‌طور که نمی‌توان از موسیقی زنانه یا فلسفهٔ زنانه سخن گفت. به‌نظر من فقط ادبیات وجود دارد.» ویرجینیا وولف می‌گوید: «برای هرکسی که می‌نویسد، فکر کردن دربارهٔ جنسیت خود مخرب است. زن بودن یا مرد بودن به صورت خالص و مطلق مخرب است؛ باید زنانه‌ـمردانه یا مردانه‌ـزنانه بود.»

در جامعهٔ ما نیز آنچه نویسندگان زن می‌نویسند بخشی است از جریان کلی ادبیات معاصر و همهٔ بایدها و نبایدهایی که دامنهٔ ادبیات معاصر را محدود می‌کند شامل نوشته‌های زنان نیز می‌شود. همچنان که نویسندگان زن نیز به اندازهٔ نویسندگان مرد در جست‌وجوی راه‌هایی برای نوآوری در شکل و مضمون داستان‌نویسی امروز ایران هستند. اما، به‌ویژه در جامعه‌ای چون جامعهٔ ما، واقعیت این است که زنان از نظر موقعیت اجتماعی محدودتر از مردان بوده‌اند و امکان کمتری برای پرورش قدرت ادبی خود داشته‌اند. اما آنچه موجب تمایز آثار آنان از نوشته‌های مردان می‌شود، نگاه زنانه در پرداختن به مسائل عاطفی و اجتماعی و جزءنگاری پرحوصله در تدارک دیدنِ ساختمان داستان‌هایشان است. به‌ویژه در سال‌های پس از انقلاب، زنان ایرانی به‌عنوان انسان‌هایی قرارگرفته بر گسل تاریخی‌ـفرهنگی پدیدآمده بر اثر جابه‌جایی دو نظام و تبعات انقلاب و جنگ، قلم به‌دست گرفته‌اند تا به‌جای آنکه به تعبیر منتقدی «نگار باشند نگارنده گردند». اینان که به دل حادثه پرتاب شده‌اند و به شناختی تازه از موقعیت و جایگاه خود رسیده‌اند، برای مقابله با آنچه آنها را به حجاب انزوا می‌راند، آثاری حدیث نفس‌گونه نوشته‌اند و با حساسیتی ذهن‌گرایانه و کمتر متکی بر هیجان‌های بیرونی، به زندگی امروز پرداخته‌اند.

ادبیات زنان را در ایران می‌توان در دو بُعد بررسی کرد:

۱. داستان‌هایی که نویسندگان مرد دربارهٔ زنان می‌نویسند و نوع نگاه آنان به قهرمانان زن.

۲. داستان‌هایی که زنان می‌نویسند.

من می‌خواهم به این بخش دوم بپردازم. یعنی ببینم داستان‌نویسی زنانهٔ ما از کی شروع شده، چه مراحلی را طی کرده و حالا در چه وضعیتی است. زیرا زنان آثار متنوعی آفریده‌اند. چند رمان و تعداد بیشتری داستان کوتاه نشان‌دهندهٔ حضور جدی آنان در

عرصهٔ آفرینش ادبی است. بخشی از جذابیت این داستان‌ها در این است که دنیای زنان ناشناخته‌تر از دنیای مردان است. در داستان‌های ما، به مسائل اغلب از دید مردان نگریسته شده و زن کمتر حضور مستقلی داشته است. به‌گمانم ریشه‌های تاریخی و اجبارهای خانوادگی و قانونی و سنت‌های متعدد زنان را ناگزیر از پذیرش انتظارات جامعه و درونی کردن و توجیه آنها برای خودشان می‌کند، به‌طوری‌که دیگر امکان و باوری برای مقابله با سرنوشت محتوم خود نمی‌یابند.

زنان نویسنده‌ای که می‌کوشند خارج از چارچوب‌های مرسوم به احساسات و امیال زنانه بپردازند با مشکلات گوناگون مواجه می‌شوند زیرا ناگزیر از طرح مسائلی بحث‌انگیز و مشوش‌کننده‌اند. عمدهٔ تازگی ادبیات زنان در این است که تلاش برای کشف فردیت و هویت خود به‌عنوان یک زن جای چشمگیری در آن می‌یابد. همین امر عامل نگرشی تازه به جهان می‌شود تا با تأکید بر نقش اجتماعی و درونیات زنان، تصویری متفاوت با تصویر زن در آثار نویسندگان مرد ترسیم شود. داستان‌نویسان زن، به‌ویژه در دههٔ اخیر، به مشکل هویت و جایگاه زن ایرانی در یک مرحلهٔ تغییر و تحول اجتماعی می‌پردازند و تلاش برای خودیابی را با انتقاد از جامعهٔ مردسالار درمی‌آمیزند که زنان را در حجابی از بایدها و نبایدها محبوس می‌کند.

*داستان‌نویسی زنان را می‌توان در سه مرحلهٔ زمانی قرار داد:

۱. گام‌های اولیه: در فاصلهٔ زمانی ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۹، به نام ۱۵ نویسندهٔ زن برمی‌خوریم. تا ۱۳۳۹، ۲۷۰ نویسندهٔ مرد در عرصهٔ ادبیات داستانی فعال‌اند، یعنی در مقابل هر نویسندهٔ زن، ۱۸ نویسندهٔ مرد.

تا ۱۳۱۰ که داستان‌نویسی ایران سال‌های آغازین خود را می‌گذراند و مردان کمی در این عرصه قلم می‌زنند، نام هیچ زنی در تاریخ داستان‌نویسی نیامده است. از ۱۳۱۰ تا ۱۳۲۰، ۲ زن داستان نوشته‌اند: «ایراندخت»۲ نامی داستان اجتماعی احساساتی دختر تیره‌بخت (حدود ۱۳۱۰) را نوشته و زهرا خانلری (۱۲۹۴ـ۱۳۷۱) پروین و پرویز (۱۳۱۲) و ژاله یا رهبر دوشیزگان (۱۳۱۵) را به رشتهٔ تحریر درآورده است. البته در این دوره، فاطمه سیاح در زمینهٔ نقد ادبی فعال است و به‌عنوان نخستین زن ایرانی بر کرسی استادی دانشگاه تهران نشسته است.

از ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۹، که از نظر سیاسی‌ـاجتماعی دههٔ پرتحرکی است، تنها به نام سیمین دانشور (متولد ۱۳۰۰) برمی‌خوریم با مجموعهٔ آتش خاموش (۱۳۲۷) که جایگاه رفیعی در مجموعهٔ آثار او ندارد.

اما از ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۹ به ۸ زن نویسنده برمی‌خوریم که از میان آنها می‌توان به نام‌های زیر اشاره کرد:

ملکه بقایی کرمانی (۱۲۹۳ـ؟): پدرش نمایندهٔ مجلس بود. در تهران و پاریس تحصیل کرد. از فعالان مبارزه برای حقوق زنان بود و چند اثر دربارهٔ شرایط زندگی زنان ایرانی نوشت، مثل زن‌ها چه می‌گویند؟ یا رمان بوسهٔ تلخ (۱۳۳۶) که فضایی عصبی و

پرتنش دارد. سال‌های پایانی عمر را در امریکا گذراند و مجموعهٔ شکسته‌بالان (۱۳۶۳) را در لس‌آنجلس منتشر کرد. آثار او از نخستین نمونه‌های داستانی است که از دید یک زن به مسائل زنان پرداخته است.

بهین‌دخت دارایی (متولد ۱۳۰۰): دکترای ادبیات فارسی داشت. پس از انتشار داستان حرمان (۱۳۳۵) دربارهٔ مهر مادری، به تحقیق در ادبیات کلاسیک از جمله شاهنامه روی آورد.

مهین توللی (متولد ۱۳۰۹): همسر فریدون توللی شاعر معروف، داستان‌های کوتاهی را که در مجلهٔ سخن چاپ کرده بود به شکل مجموعهٔ سنجاق مروارید (۱۳۳۸) انتشار داد. پس از وقفه‌ای که چند دهه به‌طول انجامید، مجموعهٔ ویلن شکسته را منتشر کرد.

کیوان‌دخت کیوانی (متولد ۱۳۱۳): مترجم زبان انگلیسی که جز جوانی (۱۳۳۰) و رمان گذر از سطح آب، خاطرات ایام جنگ را با نام یادداشت‌های ناتمام (۱۳۶۹) نوشته و تاریخ ادبیات عرب اثر نیکلسن را ترجمه کرده است.

مریم ساوجی (۱۲۹۸ـ؟): نویسندهٔ متون حقوقی و وکیل دادگستری، نخستین زنی است که مبحث حقوق زن را در ۱۳۳۵ در رادیو ایران مطرح کرد. او شاعر بود و داستان دختر راه و فرشته را نوشت.

نویسنده‌ای به نام ماه‌سیما نیز زنجیرهای تقدیر (۱۳۳۶) را دربارهٔ موقعیت خانوادگی و اجتماعی زنان اشرافی نوشت.

جست‌وجوهای من در تاریخ ادبیات معاصر نشان می‌دهد که در سال‌های ۱۳۱۰ تا ۱۳۳۹، زنان در عرصهٔ داستان‌نویسی حضور کم‌رنگی دارند. محدودیت‌های اجتماعی، خانوادگی، تحصیلی و شغلی، فضا را برای آفرینش زنانه تنگ کرده است. برای نمونه می‌توان از فخرآفاق پارسای (۱۲۷۵ـ؟) نام برد که دور از چشم پدر به مدرسهٔ دوشیزگان وطن می‌رفت. وقتی پدر فهمید که او پنهانی درس می‌خواند، اجازه نداد در امتحانات نهایی شرکت کند. اما او در منزل زبان‌های فارسی، عربی و فرانسه را به‌خوبی آموخت. بعدها در مشهد به تدریس پرداخت و روزنامهٔ جهان زنان را منتشر کرد. به‌دلیل مقالاتی که می‌نوشت بارها تهدید و سرانجام برای دو سال به قم تبعید شد. اما از پای ننشست و فعالیت خود را در راه کسب حقوق زنان در جمعیت نسوان وطنخواه ادامه داد.

در این دوره، زنان یا چنان گرفتار امور خانه‌اند که نتوانسته‌اند کارهایی را هم که توانایی خلقشان را داشته‌اند بیافرینند یا هنوز به صرافت داستان‌نویسی نیفتاده‌اند. بعضی هم که نوشته‌اند آثار خود را با نام‌های مستعاری چون ایراندخت، ماه‌سیما یا شهرزاد چاپ کرده‌اند. در چنان فضایی، زنان اگر هم می‌خواستند به نوشتن ترغیب نمی‌شدند زیرا امکانی برای نشر آثار خود نمی‌دیدند. در این دوران، زنان درگیر مبارزه برای کسب حقوق اولیهٔ خویش‌اند و هنوز امکان گشودن درهای مراکز ادبی را به روی خود نیافته‌اند.

زیرا شرکت زنان در جنبش ادبی، مشروط به موقعیتی است که در جامعه به‌دست می‌آورند.

زنان پیشرو، که برای به‌دست آوردن کمترین امکانات با مخالفت‌ها و تهدیدهای بسیار مواجه می‌شدند، در شهرهای بزرگ، مدارس دخترانهٔ جدید و کانون‌های زنان را بنیاد نهادند و مجلات ویژهٔ جنس خود را منتشر کردند. مثلاً زندخت شیرازی مجلهٔ دختران ایران را با آرزوی «بیداری زنان ایران» منتشر می‌کرد یا مجلهٔ عالم نسوان (۱۳۰۰) به چاپ مطالبی می‌پرداخت که «برای زنان ایرانی اهمیت داشته باشد». زنان در عرصهٔ شعر هم فعال بودند یا برخی رسالات را می‌نگاشتند. مثلاً بی‌بی‌خانم استرآبادی معایب‌الرجال را در پاسخ به رسالهٔ تأدیب‌النسوان در ۱۳۱۳ هـ ق نوشت. در عرصهٔ داستان‌نویسی می‌توان از فخرالدوله دختر ناصرالدین‌شاه یاد کرد. وقتی نقیب‌الممالک، نقال‌باشی ناصرالدین‌شاه، داستان امیرارسلان را برای او نقل می‌کرد، فخرالدولـه در پس پرده‌ای پنهان می‌شد و آنچه را می‌شنید می‌نوشت. این داستان «اگرچه از قوهٔ تخیل نقیب‌الممالک سرچشمه گرفته است، اثر فخرالدولـه نیز محسوب می‌شود.»

در سال‌هایی که از آنها صحبت می‌کنیم، عمدتاً زنانِ وابسته به خانواده‌های ممتاز (چه از نظر مالی و چه از نظر فرهنگی) بخت و فرصت نوشتن یافته‌اند که از جملهٔ آنها می‌توان به کسانی چون فاطمه سیاح در نقد ادبی، زهرا خانلری یا سیمین دانشور اشاره کرد. اینان از نسل اول زنان ایرانی بودند که امکان برخورداری از آموزش عالی را یافتند و بعضی از آنها در کشورهای اروپایی درس خواندند. درآمد مالی، فراغت از کارِ خانه و فضای فرهنگی خانواده به آنان امکان کسب مهارت‌های ادبی لازم را داد. البته جز سیمین دانشور، دیگران داستان‌نویسی را جدی نگرفتند. برخی مثل خانلری در آغاز کارِ نگارشیِ خود به‌تفنن داستان‌هایی نوشتند و بعد به تدریس در دانشگاه و تحقیق در ادبیات کلاسیک پرداختند.

آثار پدیدآمده در این دورهٔ زمانی، ارزش ادبی چندانی ندارند و از میان آنها نمی‌توان اثری را چشمگیر و شاخص دانست. این آثار بیشتر از نظر تاریخی و ظهور چند داستان‌نویس زن واجد اهمیت‌اند، وگرنه زنانِ داستان‌نویس اثر خلاقه‌ای نیافریده‌اند و عمدتاً دنباله‌رو شیوه‌ها و نظرگاه‌های نویسندگان مرد بوده‌اند. فاطمه سیاح، در سلسله‌مقالاتی که دربارهٔ جایگاه زنان در هنر و ادبیات اروپا نوشت (در مجلات مهر و ایران امروز از ۱۳۱۵ تا ۱۳۱۹)، در پی‌جویی علل ضعف «روحیهٔ ایجاد کردن و خلاقیت ادبی» در نویسندگان زن «ضمن توجه به شرایط اجتماعی، علل بیولوژیک و منع‌های بازدارندهٔ سنتی و مذهبی را هم از نظر دور نمی‌دارد.» اما توجه به اولین داستان‌های نویسندگان زن، با همهٔ خام‌دستی‌هایی که در نگارش آنها مشاهده می‌شود، از نظر سنت نویسندگیِ زنانه مهم است، سنتی که توجه به آن می‌تواند بر اعتمادبه‌نفس نگارندگان امروز بیفزاید.

۲. هموار کردن راه: ذیل این عنوان به سه دههٔ کمابیش مشابه می‌پردازیم (از ۱۳۴۰ تا ۱۳۶۹).

الف) در دههٔ ۴۹ـ۱۳۴۰، که سال‌های شکوفایی ادبیات و هنر معاصر است، بیش از ۲۵ نویسندهٔ زن شروع به داستان‌نویسی می‌کنند. عدهٔ نویسندگان مرد در این دهه ۱۳۰ نفر است، یعنی در مقابل هر یک نویسندهٔ زن ۵ نویسندهٔ مرد. می‌بینیم که فاصلهٔ آماری کم می‌شود و زنان، با اتکا به موقعیتی که در جامعه به‌دست آورده‌اند، به‌تدریج جایگاه ادبی خاص خود را پیدا می‌کنند. افزایش عدهٔ نویسندگان زن می‌تواند مبین تغییراتی در قوانین و آداب و سنن باشد. برخورداری از تحصیلات عالی، آسان‌تر شدن کارهای خانه، داشتن شغلی که تأمین مالی ایجاد می‌کند و فراغت و جمعیت خاطر لازم را برای نوشتن پدید می‌آورد، حق دخالت در گزینش همسر و... را می‌توان در روی آوردن زنان به نویسندگی خلاق مؤثر دانست.

در این دوره، نویسندگی زنان، ضمن ثبت رنج و تظلم زنان، به سمت نوعی مشاهدهٔ توأم با بصیرت در احوال درونی «جنس دوم» پیش می‌رود تا زنان را نه بدان‌سان که تاکنون مردان توصیف کرده‌اند، بلکه از زاویه‌ای تازه مورد توجه قرار دهد. داستان‌نویسی از کاری تفننی به آفرینش هنری منظمی رشد می‌یابد و داستان‌هایی با کیفیت بهتر نوشته می‌شود. نویسندگان پیگیر این دوره راه را برای داستان‌نویسان دوره‌های بعد هموار می‌کنند زیرا در جهت شکل بخشیدن به شیوه‌ای ادبی می‌کوشند که تا پیش از آن عمدتاً در انحصار مردان بود.

گروهی از نویسندگان این دوره برای مجلات مردم‌پسند داستان می‌نوشتند، مثل خاطره پروانه که برای تهران مصور می‌نوشت، میمنت دانا و ژیلا سازگار که در اطلاعات بانوان قلم می‌زدند و فریده گلبو که اغلب آثارش در زن روز چاپ می‌شد. داستان احساساتی‌ای که قدسی نصیری با نام بی‌سرپرستان (۱۳۴۷) نوشت چند بار تجدید چاپ شد. این رمان دربارهٔ کودکی است که با ظلم زن‌پدر از خانه رانده و فاسد می‌شود. نوشتن حدیث نفس‌های «عبرت‌آموز» یا قطعه‌های ادبی احساساتی دربارهٔ عشق و حرمان در میان این گروه از نویسندگان رواج دارد.

اما در این دوره برای نخستین بار با یک گروه نویسنده مواجه می‌شویم که داستان‌نویسی را به‌طور پیگیر دنبال می‌کنند و، به تعبیری، یک جریان داستان‌نویسی زنانه پدید می‌آورند؛ و برخی از آنان به چهره‌های طراز اول داستان‌نویسی ایران تبدیل می‌شوند. جز سیمین دانشور که کار خود را دو دهه قبل شروع کرده اما در این دوره شاهکارش سووشون (۱۳۴۸) را به چاپ می‌سپارد، جا دارد از مهشید امیرشاهی، گلی ترقی، میهن بهرامی و مهری یلفانی نام ببریم. امیرشاهی و ترقی و بهرامی در اروپا و امریکا درس خواندند و پس از بازگشت به وطن به نوشتن و تدریس پرداختند. امیرشاهی (متولد ۱۳۱۹) در مجموعه‌داستان‌هایش مثل سار بی‌بی‌خانم (۱۳۴۷)، بعد از روز آخر (۱۳۴۸) و به صیغهٔ اول شخص مفرد (۱۳۵۰)، ماجراهایی شخصی را با ذوقی طبیعی

و طنزی تنیده‌شده در تار و پود جملات بازمی‌گوید. بخشی از داستان‌هایش توصیفی عاطفی از دوران کودکی است و در بعضی دیگر، با بهره‌گیری از حدیث نفسی زنانه، به غم غربت‌ها و ترس‌ها و آمال زنان می‌پردازد.

ترقی (متولد ۱۳۱۸) مجموعهٔ من هم چه‌گوارا هستم (۱۳۴۸) و رمان خواب زمستانی (۱۳۵۲) را دربارهٔ انسان‌هایی نوشت که در رویای رهایی از وضعیت حقارت‌بار خویش‌اند، اما چون قادر به تصمیم‌گیری نیستند آن را می‌پذیرند. دیدگاهی انتقادی، اجتماعی و فلسفی بر داستان‌های ترقی غلبه دارد، درحالی‌که داستان‌های امیرشاهی از لحن و نگاه زنانه‌تری رنگ می‌گیرند. ترقی در داستان‌های دومین مرحله از نویسندگی خود مثل خاطره‌های پراکنده (۱۳۷۲) و دو دنیا (۱۳۸۱)، چنین لحن و فضایی را تجربه می‌کند. این داستان‌ها یا ریشه در خاطرات نوستالژیک دورهٔ کودکی دارند یا دشواری‌های زندگی در غربت و سرگردانی‌های روحی مهاجران را به تصویر می‌کشند.

ماجرای داستان‌های بهرامی (متولد ۱۳۲۴) ـ زنبق ناچین (۱۳۴۱) و حیوان (۱۳۶۴) ـ در فضای رئالیستی مألوف‌تری می‌گذرد. او زندگی زنان را در خانواده‌های اعیانی تهران قدیم توصیف می‌کند، از دو نویسندهٔ پیش‌گفته کم‌کارتر است و به تجربه‌های شکل‌گرایانهٔ آنان توجه چندانی ندارد.

برخلاف بهرامی که در ایران زندگی می‌کند، یلفانی (متولد ۱۳۱۵) مثل امیرشاهی و ترقی مهاجرت می‌کند. او مجموعهٔ روزهای خوش (۱۳۴۵) و رمان قبل از پاییز (۱۳۵۹) را در ایران به چاپ می‌سپارد، اما نگاه خاص زنانهٔ خود را در آثاری می‌یابد که در سال‌های اخیر منتشر کرده است.

جز اینان می‌توان از کسانی یاد کرد که داستان‌نویسی کار اصلی آنان نبود، مثل طاهره صفارزادهٔ شاعر که مجموعهٔ پیوندهای تلخ (۱۳۴۰) را نوشت یا نورالهدی منگنه (۱۲۸۲ـ؟) از فعالان حقوق زنان که مجلهٔ مشهور بی‌بی را منتشر می‌کرد. او در بیروت روان‌شناسی خواند، چند مجموعه‌شعر منتشر کرد و شمه‌ای از خاطرات من (۱۳۴۴) را در توصیف سرگذشت یک زن ایرانی نوشت. همچنین می‌توان از آلیس آرزومانیان نام برد که در رمان همه از یک (۱۳۴۳) به شگفتی‌ها و دلهره‌های بلوغ و تن‌آگاهی می‌پردازد. ماجرا در خانواده‌ای مسیحی می‌گذرد و زندگی دختری را از کودکی تا بزرگسالی دربرمی‌گیرد. آرزومانیان داستان خود را با نوعی بی‌پروایی در توصیف تمناهای جسم نوشته است.

ب) دو دههٔ ۵۹ـ۱۳۵۰ و ۶۹ـ۱۳۶۰ از نظر آماری مشابه‌اند، یعنی در هر دهه ۲۸ نویسندهٔ زن شروع به نوشتن کرده‌اند. در سال‌های ۵۹ـ۱۳۵۰، در مقابل این ۲۸ نویسندهٔ زن، ۱۹۸ نویسندهٔ مرد نخستین آثار خود را منتشر کرده‌اند، یعنی به‌ازای هر یک نویسندهٔ زن، ۷ نویسندهٔ مرد. اما در دههٔ بعد به رقم ۱۴۰ نویسندهٔ مرد برخورد می‌کنیم، یعنی در این دهه مردان کمتری داستان

نوشته‌اند، درحالی‌که عدهٔ زنان نویسنده فرقی نکرده است. بنابراین، شاخص‌های مقایسهٔ آماری به هم نزدیک‌تر شده‌اند: در برابر هر یک نویسندهٔ زن، ۵ نویسندهٔ مرد داستان نوشته‌اند.

در این دورهٔ بیست‌ساله، برخی چهره‌های مطبوعاتی داستان هم می‌نویسند، اما کمیت و کیفیت کارشان در حدی نیست که پاورقی‌نویسی نویسندگان زن را در حد یک جریان ادبی تأثیرگذار مطرح کند: مینو بناکار (اطلاعات هفتگی)، آذرمیدخت دانشجو و شهره وکیلی (سپید و سیاه) و شکوه میرزادگی (فردوسی) که مهم‌ترین رمانش، بیگانه‌ای در من (۱۳۷۲)، را پس از مهاجرت در اروپا منتشر می‌کند.

زنانی هم هستند که در حیطه‌های هنری دیگر فعال‌اند اما به تفنن داستان‌هایی هم می‌نویسند که آنها را می‌توان بین روایت و خاطرهٔ زندگی‌نامه‌ای جای داد. مثلاً منصوره حسینی (متولد ۱۳۱۶)، نقاش، در رمان پوتین گِلی (۱۳۵۰)، با نثری ساده و شاعرانه به ملال مالیخولیایی زنی می‌پردازد که گریزان از محدودیت‌های زندگی خانوادگی به اروپا سفر می‌کند و در آنجا عاشق مردی رُمی می‌شود.

همچنین فروغ شهاب (۱۲۸۶ـ۱۳۷۸) که در بروکسل در رشتهٔ علوم تربیتی تحصیل کرد و از مؤسسان مدارس جدید دخترانه بود. در میان ترجمه‌ها و تألیف‌هایش، رمان سه هزار و یک شب (۱۳۶۸) ارزشی بیش از بقیه دارد. او این داستان را براساس خاطرات تاج‌السلطنه دختر ناصرالدین شاه و زندگی عبداللطیف طسوجی مترجم هزار و یک شب نوشته است. رمان از دیدگاهی زنانه روایت می‌شود و توصیفی متقاعدکننده از وضعیت فجیع زنان در حرمسراهای قاجاری است. نویسنده، با ایجاد نوعی همسانی بین سرنوشت راوی و شهرزاد هزار و یک شب، بیانگر تداوم رنج زنان در طول تاریخ و تلاش دیرپای آنان برای گریز از مرگ و حفظ تشخص فردی از طریق روایتگری است. نوع نگاه نویسنده و صمیمیت او در بازگویی احساسات زنانه ویژگی خاصی به اثر داده است.

اما از میان زنانی که جدی و پیگیر به داستان‌نویسی پرداخته‌اند می‌توان به نویسندگان زیر اشاره کرد:

شهرنوش پارسی‌پور (متولد ۱۳۲۴) در رمان سگ و زمستان بلند (۱۳۵۵) و مجموعهٔ آویزه‌های بلور (۱۳۵۶) از منظری دخترانه و مالیخولیایی به توصیف ملال‌های عاشقانه و ترس غریبی می‌پردازد که ریشه در موقعیت تاریخی زنان دارد، و در آثاری که پس از انقلاب می‌نویسد، مثل رمان طوبا و معنای شب (۱۳۶۷) و مجموعهٔ زنان بدون مردان (۱۳۶۸)، به زنان و تغییر و تحولات روحی آنان از منظر عرفانی‌ـاساطیری توجه می‌کند. گرایش به رئالیسم جادویی ویژگی خاص کار اوست.

غزاله علیزاده (۱۳۲۵ـ۱۳۷۵) همزمان با پارسی‌پور به نوشتن می‌پردازد و مجموعهٔ سفر ناگذشتنی (۱۳۵۶) و داستان بلند بعد از

تابستان (۱۳۵۶) را منتشر می‌کند. شخصیت‌های داستان‌های او نیز در رویای گریز از دلتنگی‌های تسکین‌ناپذیر به جست‌وجویی اشراقی و اساطیری در پی خوشبختی برمی‌آیند. اینان دل به رویایی می‌سپرند و مثلاً گرد مردی خیال‌پردازی‌ها می‌کنند، اما در برخورد با واقعیت از اوهام به‌در می‌آیند و درمی‌یابند خوشبخت نزیسته‌اند. علیزاده در رمان‌های خانهٔ ادریسی‌ها (۱۳۷۰) و شب‌های تهران (۱۳۷۸) زنان را در مواجهه با حادترین مسائل اجتماعی، مثل انقلاب، تصویر می‌کند.

فریده رازی (متولد ۱۳۱۷) داستان‌نویسی را با مجموعهٔ عطر مه‌آلود شامگاه (۱۳۵۳) و رمان عذاب روز (۱۳۵۷) آغاز می‌کند و بهترین اثرش رمان من و ویس (۱۳۷۷) را در ستایش عشق و شادی و نهی جنگ و خشونت می‌نویسد. داستان از مکالمه‌ای سر بر می‌کشد که راوی با جنبهٔ شیدای وجود خود ـ ویس ـ برقرار می‌کند و از طریق ایجاد رابطه‌ای بینامتنی با داستان ویس و رامین، موقعیتی سراسر کامروایی را در کنار موقعیتی ناامن و کابوسناک می‌نهد.

منصوره شریف‌زاده (متولد ۱۳۳۲) نخستین مجموعه‌داستانش مولود ششم (۱۳۶۳) را دربارهٔ مشکلات زنان می‌نویسد. اما در شکل‌یافته‌ترین مجموعه‌اش عطر نسکافه (۱۳۸۰) با بصیرتی روایتگرانه از طرح «مسائل بزرگ» اخلاقی و اجتماعی خودداری می‌کند و از طریق توصیف ماجراهایی ساده، راهی به سوی معنای پنهانی زندگیِ ازهم‌گسیختهٔ مردان و زنان داستان‌هایش می‌گشاید.

بنفشه حجازی (متولد ۱۳۳۳) که عمدتاً به‌عنوان شاعر و محقق وضعیت تاریخی زنان شهرت دارد رمان‌هایی هم نوشته است که بهترین آنها زووو (۱۳۸۱) نام دارد.

فرخنده آقایی (متولد ۱۳۳۵) در مجموعهٔ تپه‌های سبز (۱۳۶۶) ناآرامی‌های روحی زنان را از منظر ذهنیتی وحشت‌زده و مواجه با واقعیتی کابوسناک روایت می‌کند. در راز کوچک (۱۳۷۲) و یک زن یک عشق (۱۳۷۶) فاصلهٔ میان زندگی آرزوشده و تلخی واقعیت، زنان را به انزوایی می‌راند که حاصلی جز آشفته‌فکری ندارد. او در رمان جنسیت گمشده (۱۳۷۹) به موضوعی جسورانه می‌پردازد و شرح تلاش‌های پسری برای تغییر جنسیت را همپای سفر عرفانی او به هند پیش می‌برد.

منیرو روانی‌پور (متولد ۱۳۳۳) در مجموعهٔ کنیزو (۱۳۶۷) و رمان اهل غرق (۱۳۶۸) رنج‌ها و حسرت‌های زنان را در فضای وهمناک جنوب ایران به شیوهٔ رئالیستی جادویی توصیف می‌کند. آثاری را که دربارهٔ مشکلات عاطفی و معیشتی زنان هنرمند در جامعهٔ امروز ایران پدید آورده است، مثل رمان دل فولاد (۱۳۶۹)، می‌توان از نظر فکری کارهایی ابتکاری دانست. روانی‌پور که نویسنده‌ای پرکار است در رمان کولی کنار آتش (۱۳۷۸) به درگیری‌های زنان با سنت‌های مردسالارانه در زمینه‌ای از ماجراهای سیاسی سال‌های پس از انقلاب می‌پردازد.

ویژگی‌های شخصی قهرمان زن دانشور در سووشون پنهان می‌ماند و او از طریق وابستگی سیاسی‌ـعاطفی به شوهرش هویت می‌یابد. قهرمان پارسی‌پور در سگ و زمستان بلند سرگردان است و با نوعی اضطراب اجتماعی عرفانی به کندوکاو در وجود خود می‌پردازد؛ اضطرابی که میل به گریز را در قهرمانان آثار علیزاده تشدید می‌کند. قهرمان روانی‌پور در دل فولاد، در جست‌وجوی راه رهایی، کشمکش آشکارتری با اقتدار و سنت دارد.

و نویسندگان دیگری مثل فرشته ساری، شاعری که در رمان‌هایش به‌تدریج به تجربهٔ ساختاری مدرن‌تری می‌گرود، یا پیمانه روشن‌زاده، پزشکی که رمان خاطره‌ای نسترن‌ها بر شانهٔ دیوار (۱۳۶۹) را به شیوهٔ رئالیستی مألوف می‌نویسد، یا راضیه تجار و زهرا زواریان که در داستان‌هایشان با نثری شاعرانه و احساسی به نقش زنان در مسائل مربوط به جبهه و جنگ می‌پردازند.

۳. رهسپار راه‌های تازه: در دههٔ ۸۰ـ۱۳۷۰، در حدود ۳۷۰ نویسندهٔ زن شروع به انتشار اولین اثر خود می‌کنند (۱۳ برابر نویسندگان زن دههٔ قبل). عدهٔ نویسندگان مرد در این دورهٔ زمانی ۵۹۰ نفر است. فاصله خیلی کم شده است و شاخص مقایسهٔ تعداد نویسندگان مرد که پنج برابر نویسندگان زن بود به ۱/۵ برابر تقلیل یافته است.

زنان چه در عرصهٔ رمان متعالی و چه در عرصهٔ رمان عامه‌پسند ـ همچنان که در دیگر عرصه‌های حیات اجتماعی ـ حضوری محسوس دارند. منتقدی «اقبال روزافزون مردم ایران ـ به‌ویژه زنان ـ به رمان‌های عامه‌پسند را نشانهٔ فزونی گرفتن شمارهٔ زنان و مردان مدرن در جامعهٔ ما می‌داند، زیرا رمان از هر نوع که باشد به جهان جدید تعلق دارد؛ و رواج آن در هر جامعه‌ای مبین حلول روح تجدد در کالبد تک‌تک افراد رمان‌خوان آن جامعه است.» جامعه‌ای که به واسطهٔ رمان، هم سرگرم می‌شود و هم به خوداندیشی دست می‌زند.

مثل دوره‌های پیشین، آثار نویسندگان این دهه را نیز می‌توان در سه دسته بررسی کرد.

نویسندگانی که کار اصلی‌شان در دیگر حیطه‌های هنری است اما داستان هم می‌نویسد، مثل سیمین بهبهانی (شاعر)، ایران درّودی (نقاش)، پری صابری (کارگردان تئاتر)، پوران فرخزاد (شاعر و محقق)، منصوره نظام‌مافی (مورخ)، نوشین احمدی (ناشر)، شادی صدر (روزنامه‌نگار) و... عدهٔ این‌گونه نویسندگان که آثارشان در مرز داستان و خاطره قرار می‌گیرد خیلی بیشتر از دههٔ گذشته شده است. محققی دربارهٔ این قبیل آثار می‌گوید: «عصیانی است علیه سکوت، تأیید تازه‌ای است بر فردیت زن، حضوری است بر جای غیبتی طولانی؛ غصب فضا و نقشی است که تاکنون از آنِ مردان بوده است. از همین رو، این روایات بدیع از زنان را... باید از نظر فرهنگی، اگر نه همواره از دید ادبی، واجد اهمیت و ارزش ویژه‌ای دانست».

اما نکتهٔ قابل توجه پیدایش یک جریان پرتوش و توان پاورقی‌نویسی زنانه است که در دوره‌های گذشته نظیر نداشته. منتقدان به این جریان ادبی‌ـاجتماعی کم‌توجه بوده‌اند، اما واقعیت این است که این آثار خوانندگان زیادی دارند و مشغله‌های ذهنی و اجتماعی خاصی را بازتاب می‌دهند. تعمق در اینکه چرا مردم عادی دوست دارند این داستان‌ها را بخوانند، می‌تواند ما را به درک این نکته برساند که این آثار به چه چیزی پاسخ می‌دهند یا چه چیزی را ارضا می‌کنند. زیرا برخلاف نویسندگان پیشرو که عمدتاً به زندگی و مسائل مورد توجه روشنفکران می‌پردازند، پاورقی‌نویسان از درگیری بر سر مسائل روزمرهٔ زندگی می‌نویسند.

پاورقی‌نویسی شاخه‌ای از ادبیات است که خصلت سرگرم‌کنندگی‌اش بیشتر از دیگر اهداف داستانی است. «طرح» رمان متعالی متکی بر ایجاد پرسش و جست‌وجوی «چراها»ست. ضمن خواندن این رمان‌ها از خود می‌پرسیم: «چرا این واقعه روی داد؟» درحالی‌که خوانندهٔ پاورقی، بیش از آنکه در بند درک علت وقایع باشد، نگران دانستن بقیهٔ ماجراست. پس عجیب نیست اگر در چنین رمان‌هایی، سر هر بزنگاهی با حادثهٔ «تکان‌دهنده‌ای» روبه‌رو شویم که مبنایی جز اشتباه یا تصادف ندارد.

دربارهٔ علل افزایش پاورقی‌ها می‌توان به مسائل گوناگونی اشاره کرد، از جمله اینکه رمان متعالی دورهٔ رکود خود را می‌گذراند. بحران اقتصادی و فرهنگی، خوانندگان بی‌حوصله برای پرداختن به امور جدی و تفکربرانگیز را به سوی رمان‌های سرگرم‌کننده‌ای می‌راند که آرزوهای کام‌نایافتهٔ مالی و عاطفی را برون‌افکنی می‌کنند.

دشواری‌هایی که دستگاه سانسور برای نشر رمان‌های متعالی ایجاد می‌کند نیز در گرایش ناشران به تولید رمان عامه‌پسند و بی‌دردسر بی‌تأثیر نیست. از سوی دیگر، باید به بحران خلاقیت نویسندگان هم توجه داشت. ناتوانی در ایجاد رابطه‌ای پویا بین ابداع و واقعیت، و گرایش به سوی آفریدن آثار پیچیدهٔ تجربی ـ تحت تأثیر تئوری‌های ادبی پست‌مدرن ـ سبب می‌شود که نویسندگان نتوانند خوانندگان خود را حفظ کنند. به‌طورکلی، به قول میلان کوندرا، «غربت رمان در نظام کالایی» سبب رونق پاورقی‌نویسی به‌عنوان کسب و کاری پرسود می‌شود. در نخستین سال‌های پس از انقلاب، پاورقی‌نویسان امکان کمتری برای عرضهٔ آثارشان یافتند. اما به‌تدریج، با تغییر ارزش‌ها و گرایش بخش وسیعی از خوانندگان به ملودرام، و با دشوارتر شدن شرایط نشر ادبیات پیشرو، پاورقی‌نویسان بخش عمده‌ای از انتشارات ادبی را به خود اختصاص دادند.

زنان بسیاری به این نوع نگرش روی می‌آورند. هریک از آنان با تقلید از آنچه خوانده است شروع به نوشتن می‌کند و به‌تدریج نوعی عرف ادبی پدید می‌آید. راز موفقیت داستان عامه‌پسند در تولید انبوه آثار مصرفی هم‌شکل است، نه در توانایی‌های هنری نویسنده. در واقع، بیش از نام نویسنده، مضمونی اهمیت دارد که به آن پرداخته است. از میان گروه کثیر پاورقی‌نویسان می‌توان از نسرین ثامنی، مریم جعفری، فهیمه رحیمی، فریده رهنما و رویا سیناپور به‌عنوان کسانی که هریک بیش از ده داستان منتشر

کرده‌اند یاد کرد. پاورقی‌نویسان، بیش از آنکه دغدغهٔ خلاقیت داشته باشند، به نوشتن همچون حرفه و وسیله‌ای برای امرار معاش نگاه می‌کنند.

ویرجینیا وولف دربارهٔ تمایل زنان به این نوع رمان‌نویسی می‌گوید: «محدودیت تجربیات زنان در خانواده و فعالیت‌های روزمره‌شان می‌تواند خیلی راحت به شکل رمان ظاهر شود تا هر فرم ادبی دیگر... تجربیات آنان عمدتاً شامل مطالعهٔ شخصیت‌ها و تحلیل احساسات می‌شود.» زنان بسیاری به سبب آسان بودن این نوع رمان به سوی آن می‌آیند، زیرا «در میان شکل‌های هنری کمترین میزان تمرکز را می‌طلبد.»

زنان «اغلب در چارچوب خانه و عواطف خود» محصورند. امکان برخی تجربیات را نمی‌یابند و رمان‌هایشان هم از این واقعیت تأثیر می‌پذیرد. پس «قوای ذهنی خویش را صرف مشاهده و تجربه و تحلیل شخصیت‌ها» می‌کنند و به تکرار وقایع و شخصیت‌ها دست می‌زنند. محدودیت مشاهدهٔ اجتماعی و نوشتن بر مبنای تأثیرات احساسی و عاطفی، پاورقی‌نویسان را به پدید آوردن آثاری برانگیخته که دستاوردی برای ادبیات ما محسوب نمی‌شوند. اما از منظر جامعه‌شناسی ادبی، افزایش این رمان‌ها می‌تواند پرسش‌هایی را دربارهٔ واقعیت اجتماعی برانگیزد.

درحالی‌که بن‌مایهٔ اغلب داستان‌های متعالی سردی چیره بر زندگی خانوادگی و شکست در برقراری رابطهٔ عاطفی بهنجار است، «پایان خوش» به رمان‌های عامه‌پسند رنگی ظاهراً شاد می‌دهد. می‌توان استقبال از این‌همه رمان عشقی با «پایان خوش» را «نشانهٔ ناخشنودی از زندگی متداول و یا روشی برای بقا» دانست. «رمان‌های عشقی از صلح و امنیت و آسان‌گیری می‌گویند، فقط به سبب آنکه اختلاف عقیده و ناامنی و مشکل وجود دارد.»

در جامعهٔ اخلاق‌گرا، آثاری که به مسائل عشقی ـ البته پوشیده در لفافهٔ محظورات ـ می‌پردازند خواستار فراوان می‌یابند. آیا در سال‌های پس از جنگ و بحران، آدم‌هایی که مرگ را به خود نزدیک دیده‌اند به آثار نویسندگانی اقبال نشان می‌دهند که لذت‌جویی و شادی زندگی را مطرح می‌کنند؟ به‌واقع، رمان عشقی به‌عنوان «تنها گفتمان عامی که به مسئلهٔ لذت و شادی زنانه می‌پردازد» با وجود تکراری بودن مضمون، خوانندگان بسیار می‌یابد. زنان بسیاری با خواندن این رمان‌ها به جست‌وجوی لذت و رضایت خاطری می‌روند که در زندگی واقعی به آن دست نیافته‌اند. یا رمان‌های اشک‌انگیز سبب می‌شود، با نوعی همزادپنداری، غم خود را به شکل اغراق‌شده‌ای در این آثار ببینند و به آرامش خاطری برسند.

با مطالعهٔ دقیق‌تر این رمان‌ها و تلاش برای کشف ارتباط آنها با ساخت ذهنی پاره‌ای از گروه‌های اجتماعی، می‌توان به خیال‌ها و آرزوهای خوانندگان آنها پی برد و دریافت که پاورقی، به قول گرامشی، «به چه چیزی پاسخ می‌دهد یا چه چیزی را ارضا

می‌کند.»

در حد فاصل پاورقی و ادبیات متعالی می‌توان به دو رمان خواندنی اشاره کرد: بامداد خمار (۱۳۷۴) نوشتهٔ فتانه حاج‌سیدجوادی (متولد ۱۳۲۴) که یکی از پرتیراژترین رمان‌های تاریخ ادبیات ایران است و حکایت روزگار (۱۳۷۳) از فریده گلبو. هر دو نویسنده داستان تازه‌ای دارند که نیمهٔ اول آن را خوب روایت می‌کنند اما توان حفظ سطح کیفی رمان را تا پایان کار ندارند.

جزءنگاری‌های روان‌شناختی زنانه، توفیق در توصیف شعف عاشق شدن و رنج شکست خوردن و سنت‌شکنی در ابراز عشق، بامداد خمار را فراتر از دیگر رمان‌های عاشقانهٔ باب روز می‌برد، به‌طوری‌که برخی منتقدان آن را تصویری هنری از روابط اجتماعی دورهٔ انقلاب هم دانسته‌اند. گرایش اجتماعی حکایت روزگار آشکارتر است. نویسنده در ارائهٔ گزارشی از نسل دلال‌مسلک پس از جنگ و ارائهٔ جلوه‌هایی از روح دوران موفق است.

اما در حیطهٔ ادبیات متعالی، جز نویسندگان مطرح نسل‌های پیش که با چاپ آثار خود در ایران یا خارج از ایران در عرصهٔ ادبی فعال بوده‌اند، می‌توان حداقل از ۲۵ نویسنده نام برد که کار خود را در این دهه شروع کرده‌اند و در نوشتن پیگیر بوده‌اند و برخی از آنها برندهٔ جوایز ادبی شده‌اند، مثل شیوا ارسطویی، میترا الیاتی، ناتاشا امیری، شهلا پروین‌روح، زویا پیرزاد، فرشته توانگر، فرخنده حاجی‌زاده، خاطره حجازی، مهین دانشور، میترا داور، مهکامه رحیم‌زاده، سپیده شاملو، ناهید طباطبایی، طاهره علوی، فرزانه کرم‌پور، مهناز کریمی، مهسا محب‌علی، بهجت ملک‌کیانی، فرشته مولوی، محبوبه میرقدیری، و فریبا وفی، که البته اغلب آنان در مراحل آغازین کار خود هستند و میزان موفقیتشان در گرو گذر زمان و کیفیت آثاری است که پدید خواهند آورد.

به‌نظر می‌رسد صدای نویسندگان زن در سال‌های پس از انقلاب رساتر از گذشته به گوش می‌رسد. اینان را می‌توان زبان حال زنانی دانست که در مرحله‌ای از تحول اجتماعی، به درک و شناختی تازه از هویت و موقعیت خود در جامعه رسیده‌اند. به قول پارسی‌پور، تجربهٔ انقلاب و جنگ و پیامدهای آن زنان را «به میدان حادثه پرتاب کرده است و این گویا یک فرمان تاریخی است.» او می‌گوید: «من می‌نویسم چون اندیشیدن را آغازیده‌ام، دست خودم نبوده است که چنین شده، ناگهان پوستهٔ حیوانی ماده‌گاو را از دوشم برداشته‌ام، از این روی می‌نویسم چون گویا دارم انسان می‌شوم: می‌خواهم بدانم کیستم؟» پارسی‌پور زن را انسانی سرگشته می‌داند که «در جست‌وجوی هویت امروزین» خویش است.

با به‌هم ریختن شیوه‌های پیشین تفکر راجع به زندگی، نیروی ذهنی زنان برای آفرینش خلاق آزاد شده و بخش عمده‌ای از آن، به‌دلیل محدودیت فعالیت در زمینه‌های دیگر، به سوی ادبیات میل کرده است. زنان به فضاهای فکری و فرهنگی تازه‌ای راه یافته‌اند. شادی حضور در این فضاها و تجربه‌های نو با احساس هراس از گام نهادن در راهی ناشناخته درمی‌آمیزد و سبب

آشفتگی‌هایی در ساخت آثار نویسندگان زن می‌شود. آنها از غربت خود در دنیایی خشن و برای شکستن قطعیت‌های فرهنگ مردسالار می‌نویسند. اما تلاش برای پرهیز از رانده شدن به حجابی تحمیلی، به برخی نوشته‌ها سمت و سویی عقیدتی می‌دهد که گاه در فمینیسمی بروز می‌یابد که بحران اجتماعی را چنان ساده می‌کند که نمی‌تواند مفاهیم روحی و اجتماعی عمیق‌تر را در اثر متبلور کند. این نوع کم‌توجهی‌ها راه را بر خلاقیت نویسنده می‌بندد و اثر را از بی‌طرفی بری می‌سازد که شرط لازم برای آفرینش هر اثر خلاقی است. کم است تعداد آثاری که هراس‌های انباشته‌شده در طول قرون و اعصار از سوی سنن و قدرت‌های مادی و معنوی بر ذهنیت و تن‌آگاهی زنان را به شیوه‌ای هنری تبلور بخشیده باشند.

چنین است که برخی نویسندگان گرفتار دنیایی تنگ می‌شوند بی‌آنکه بتوانند گسترهٔ تازه‌ای را فتح کنند که نشان از به‌خودآیی و تفرد شخصیت داستان به‌عنوان انسانی اندیشمند داشته باشد. چنین نویسندگانی قهرمان اثر خود را بیش از پیش به حصار ناامنی و ترس از هویت زنانه می‌رانند. ویرجینیا وولف می‌گوید: «حاصل خشم پرهیاهوی تحکم‌آمیز مرد که بر ادعای برتری خود پامی‌فشارد، و ابراز انزجار زن که برای دست یافتن به حقوق خود جیغ می‌زند جز ادبیات بد چیزی نیست.» ادبیات «همدردی فراگیری را می‌طلبد که بر فراز احساسات هر دو جنس قرار گیرد و آنها را درک کند. هنرمند بزرگ باید دوجنسی باشد.»

البته بحران ساختی داستان‌نویسی زنانهٔ ما ناشی از بحران رشد است زیرا در کنار بسیار داستان‌های کوتاه و معدود رمان‌های خواندنی، با حجم قابل توجهی از آثاری مواجه می‌شویم که از نظر شکل و مضمون، چیزی به داستان‌نویسی ما نیفزوده‌اند.

در سال‌های دههٔ ۷۰، شاهد رشد جریانی نئورئالیستی در نوشته‌های زنان هستیم، جریانی که می‌تواند واکنشی در برابر رئالیسم جادویی دههٔ ۶۰ هم باشد. در آن دوره، ادبیات می‌خواست به ساختار تاریخی جامعه بپردازد. رئالیسم جادویی، با افسانه‌وار کردن واقعیت‌ها، به نویسنده امکان ساده‌سازی پیچیدگی‌های حیات بشری را می‌داد.

نئورئالیسم می‌خواهد محیط اجتماعی موجود را، آن‌چنان که هست، از زاویهٔ دیدی تازه توصیف کند و از استعاره بپرهیزد. حالت استعاری هم، اگر پدید آید، باید ناشی از توانایی نویسنده در عمق بخشیدن به داستان باشد، به‌طوری‌که خواننده از موردنگاری جزئی او به دریافتی از کل برسد. زیرا نویسندهٔ نئورئالیست، بیش از آنکه پایبند تیپ‌ها و الگوهای اجتماعی باشد، می‌کوشد از تجربیات ملموس خود بنویسد. از این رو، در نوشته‌اش با زندگی بی‌شور و یکنواخت طبقهٔ متوسط شهری مواجه می‌شویم. تلاشی برای پرداختن به مسائل «بزرگ» اجتماعی و سیاسی حس نمی‌شود. نویسنده می‌کوشد از آن چیزی بنویسد که درباره‌اش می‌داند.

زنان در داستان‌های نئورئالیستی خود فضاهای محدودی از زندگی خانوادگی را تصویر می‌کنند. اگر این داستان‌های حدیث

نفس‌گونه گیرایی دارد برای آن است که نویسنده دنیایی را توصیف کرده که می‌شناسد و با بی‌تکلفی دربارهٔ آن می‌نویسد. فضای این داستان‌ها فضای زندگی امروز است در شهرهای بزرگ، آپارتمان‌های کوچک و تنهایی‌های عمیق. از زرق و برق داستان‌های رئالیستی جادویی خبری نیست. برخلاف حادثه‌های محیرالعقول آن داستان‌ها، در اینجا حادثه‌ای رخ نمی‌دهد. حادثه همان زندگی روزمره است. به‌نظر می‌رسد نویسندگان زن، به‌جای تأکید بر نقش تاریخی شخصیت‌های آثار خود، می‌کوشند به جهان داستان از ورای حساسیت‌ها و تجربه‌های ذهنی راوی و حس تشخص فردی او شکل ببخشند. از این رو، در آثارشان ذهنیتی امروزی‌تر را به نمایش می‌گذارند چون درصدد پاسخ‌گویی به نیاز آگاه شدن از هویت فردی برآمده‌اند. بیش از آنکه به هیجان‌های اجتماعی بپردازند، متوجه حساسیت‌های فردی و درونی‌اند. شناخت حال و هوای زمانه نیز از ورای توجه به احوال خویشتن صورت می‌گیرد. با این اوصاف، می‌توان چشم انتظار سبکی بود که به زنان امکان می‌دهد آنچه را که در ذهنشان می‌گذرد به‌طور کامل بیان کنند.