پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی سال یازدهم
شمارهٔ ۲ (پی‌درپی ۴۰) تابستان ۱۳۹۹، صص ۶۰ – ۳۵

تقابل سنت و تجدد در رمان «اهل غرق» روانی‌پور و «نگران نباش» محب‌علی

مژگان جهاندار[۱]، مظاهر نیکخواه[۲]، حسین خسروی[۳]

چکیده

منیرو روانی‌پور و مهسا محب‌علی از جمله نویسندگان زن هستند که در آثار خود به دنبال کشف هویّت زنان بوده و به ذکر مسائل و مشکلات اجتماعی زنان و برجسته کردن شخصیّت آنان توجّه داشته‌اند. این پژوهش با استفاده از روش توصیفی و تحلیل محتوا و با بررسی رمان‌های «اهل غرق» و «نگران نباش»، نشان می‌دهد که اولویت اصلی نویسندگان در این داستان‌ها، طرح مسائل فمینیستی نبوده است؛ نقطه اشتراک این دو رمان تقابل سنّت و تجدد است که نویسندگان آن‌ها از طریق شخصیّت اصلی داستان یعنی زن، توانسته‌اند این تضاد و تقابل را نشان دهند. این در حالی است که روانی‌پور از ابتدای داستان جامعه سنّتی را مدّ نظر دارد که کم‌کم و با گذر زمان به سمت نوگرایی و تجدد کشیده می‌شود، امّا محب‌علی از آغاز تا پایان داستان جامعه شهری و مسائل مبتلابه آن را توصیف می‌کند.

کلیدواژه‌ها: ادبیات داستانی، زن در داستان، اهل غرق، نگران نباش، سنّت و تجدد.

[۱]دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. jahandarwww@gmail.com
[۲]استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. mazahernikkhah@gmail.com
[۳]دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. h_khosravi2327@yahoo.com
تاریخ وصول:۱۳۹۸/۴/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۴/۱۰

مقدّمه

در طول تاریخ، زنان عنصری جدایی‌ناپذیر از اجتماع بشری بوده‌اند و در جایگاه‌هایی چون مادری، همسری، خواهری و دختری به ایفای نقش پرداخته‌اند. از میان اقیانوس موّاج و پُرتلاطُم زندگانی بشر، مسأله‌ای که در اغلب مقاطع دستخوش تغییر و تحوّل قرار گرفته است، نحوه نگاه به جایگاه زنان است. فراز و نشیب این نگاه به گونه‌ای است که می‌توان ادّعا کرد کمتر موضوعی این‌چنین در طول قرن‌ها صعود و نزول ارزشی داشته است. تحوّلات اجتماعی سریع، انقلاب‌های فراگیر اروپا و ظلم و ستم‌های روا شده به زنان، سبب شد که از جانب زنان بر ضدّ مردان، با هدف کسب استقلال و احیای حقوق طبیعی زنان جنبشی با نام فمینیسم صورت گیرد. نظرات فمینیست‌ها به صورت‌های مختلف در فرهنگ، جامعه، سیاست و همچنین ادبیّات راه یافت و موجب ظهور ادبیّات فمینیستی شد. در اکثر آثار ادبی نوشته شده به دست مردان، زن تا جایی مورد توجّه و اقبال قرار گرفته که به قهرمانِ مرد یاری برساند و یا او را از هدف منحرف کند. این جنبش در غرب نحوه نگاه به زن را به تدریج عوض کرد و نقش فعال‌تری را در ادبیّات، به ویژه ادبیّات داستانی، برای زنان خلق نمود. طوری که در دو دهه اخیر، زنانِ داستان‌نویس بیشتری در عرصه ادبیّات ظهور کردند. چهره مخدوش از زن در آثار پیشین، بی‌تردید چهره واقعی زنِ ایرانی نیست؛ بنابراین در سایه تفکّر فمینیستی و نقد فمینیستی می‌توان نقاب تاریخ مذکّر را به یک‌سو زد و تأویل و تفسیری زنانه از ادبیّات و داستان، عرضه کرد. این نگاهِ تازه به زن، مُلهَم از تحوّلی تازه بوده است.

زنان بسیاری به خلق آثار ادبی روی آوردند، بی‌آنکه مشغله ذهنی همه‌شان آفرینش ادبیّات فمینیستی بوده باشد. امّا چون داستان‌های خود را حول دشواری‌های زیست زنان نوشته‌اند، می‌توان به حاصل کار آنان زیر عنوان «ادبیّات زنان» پرداخت. هر نویسنده از دیدگاه خاصّ خود به مسأله می‌پردازد؛ امّا تقریباً همه این آثار به دلیل توصیف حساسیّت‌ها، احساسات و تجربه‌های زنان، شبیه هم هستند. اینان نیز مثل دیگر داستان‌نویسان چه مرد و چه زن، به مسائل انسان و مناسباتش در درون جامعه می‌پردازند.

نویسندگان زن ایرانی، –به‌ویژه منیرو روانی‌پور و مهسا محب‌علی– روایت‌های تقریباً مشابهی از زندگی روزمرّه هم‌جنسان خود ارائه داده‌اند. آنان با به تصویر کشیدن روزمرّگی زنان طبقه متوسّط، آنان را وادار کردند تا برای تغییر دنیای خود بکوشند و معمولاً این کوشش در رمان‌ها، زمینه‌ساز یک آزمون برای شخصیّت زن شد و آنان را به هراس انداخت. این شخصیّت‌ها معمولاً برای پنهان کردن دغدغه‌های فکری خود به سکوت پناه می‌بردند و تلاش می‌کردند تا از این آزمون، سربلند بیرون بیایند. بر همین اساس، پژوهش پیشِ رو با استفاده از روش توصیفی و تحلیل محتوا، با بررسی و مقایسه داستان‌های «اهل غرق» منیرو روانی‌پور و «نگران نباش» مهسا محب‌علی به دنبال پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

-سنّت و تجدد در رمان‌های «اهل غرق» و «نگران نباش» چه جایگاهی دارد؟

-در رمان‌های ذکر شده، روانی‌پور و محب‌علی چه نقطه اشتراکی دارند؟

پیشینه تحقیق

در بررسی‌های انجام شده، به آثاری برخوردیم که هرکدام به قسمت‌هایی از این تحقیق مرتبط می‌شود، امّا هیچ‌کدام به‌طور کامل به این موضوع نپرداخته‌اند و این نوشتار را موردِ هم‌پوشانی قرار نمی‌دهند. در ذیل به تعدادی از این آثار اشاره خواهد شد.

«بررسی مقایسه‌ای موضوعات و درون‌مایه‌های مرتبط با زنان در داستان‌های زن‌محور زنان داستان‌نویس» مقاله‌ای است که توّسط محمود بشیری و محمود معصومی در مجله متن‌پژوهی ادبی شماره ۴۷ به چاپ رسیده است. نویسنده در این مقاله کوشش کرده در دو دوره تاریخی پیش و پس از انقلاب (از سال ۱۳۰۰ تا سال ۱۳۸۰) موضوعات و درون‌مایه‌های مرتبط با زنان را در داستان‌های زن‌محور نشان دهد.

-قدسیه رضوانیان و هاله کیانی در مقاله‌ای با عنوان «بازنمایی هویّت زن در آثار داستان‌نویسان زن دهه هشتاد»، مجله ادب‌پژوهی شماره ۳۱، سال ۱۳۹۴، رمان‌ها را در بازنمایی هویّت زن به سه دسته تقسیم کرده‌اند؛ رمان‌هایی که به‌طور مشخّص در بازیابی هویّت زن نوشته شده‌اند، رمان‌هایی که زنانی هویّت‌یافته را نشان می‌دهند، امّا

هویّت‌یابی موضوع محوری آن‌ها نیست و رمان‌هایی که نه به تأمل و خوداندیشی زنان پرداخته‌اند و نه زنان در آن‌ها به فردیّت دست یافته‌اند. در این میان، رمان «نگران نباش» مهسا محب‌علی نیز به‌عنوان رمان‌های دسته دوم از نظر کلیشه‌های جنسیّتی مورد بررسی قرار گرفته است.

روش تحقیق

این مقاله روش توصیفی – تحلیلی دارد و برای نگارش آن از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. جامعه آماری این پژوهش رمان‌های «اهل غرق» و «نگران نباش» است. در این پژوهش ابتدا به معرّفی رمان‌های یاد شده و محتوای آن‌ها پرداخته شده، سپس مسائل و مؤلّفه‌های زنان در این رمان‌ها بررسی و تحلیل گردیده است. با توجّه به تقابل سنّت و تجدد با محوریّت زنان در این دو اثر، مؤلّفه‌هایی ذکر گردیده که در آن‌ها نشانه‌هایی از وجود سنّت و تجدد و پایبندی نویسندگان به آن در رمان‌ها آشکار است.

مبانی تحقیق

ادبیّات داستانی: ادبیّات داستانی به‌طور کلّی در عُرف نقد امروز به آثار روایتی تخیّلی و خلاقه منثور، در حوزه نثر داستانی گفته می‌شود. اساس ادبیات داستانی، تخیّل آدم‌ها و حوادثی است که ساخته و پرداخته ذهن نویسنده است. این تخیلات ریشه در واقعیت‌های عینی و ملموس اجتماعی دارند. جمال میرصادقی در کتاب «ادبیات داستانی» این اصطلاح را چنین تعریف کرده است: «ادبیّات داستانی بر آثار منثوری دلالت دارد که از ماهیّت تخیّلی برخوردار باشد، غالباً به قصّه، داستان کوتاه، رمان و انواع وابسته به آن‌ها «ادبیات داستانی» می‌گویند؛ بنابراین، این اصطلاح ادبی، نمایشنامه منظوم و حماسه و تراژدی و کمدی را در برنمی‌گیرد؛ یعنی به منظومه‌های غنائی و بزمی نظیر «ویس و رامین» از فخرالدّین اسعد گرگانی و «خسرو و شیرین» از ابومحمّد الیاس نظامی گنجه‌ای و حماسه «شاهنامه» از ابوالقاسم فردوسی، ادبیّات

داستانی نمی‌گویند و این آثار در حیطه ادبیّات به معنای خاص آن قرار می‌گیرد. ادبیّات داستانی فقط معرّف آثار داستانی منثور است.» (*میرصادقی، ۱۳۶۹: ۱۰*)

سنّت: احساسات و باورهایی است که به شکل جمعی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. رفتار سنّتی، رفتاری است که در حوزه‌ای معیّن تکرار می‌شود. در تعریف سنّت گفته‌اند: «یک دسته رسوم اجتماعی که در صدد تکریم و القای هنجارها و ارزش‌های رفتاری معیّن و متضمّن تداوم گذشته‌ای واقعی یا خیالی هستند. این رسوم معمولاً با مناسک بسیار رایج یا دیگر اشکال رفتار نمادین پیوند دارد.» (*مارشال، ۱۳۸۸: ۱۱۹۶*)

مدرنیته مجموعه‌ای فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فلسفی است که در غرب از حدود سده هفدهم شکل گرفت و تا امروز زیرساخت‌های اصلی جامعه غرب را تغییر داده است. ریشه واژه «مدرن» لغت لاتین *modernus* است که از ریشه *modo* مشتق شده است. در زبان لاتین، واژه *modo* به معنای اواخر و گذشته‌ای نزدیک بوده است (*افشارکهن، ۱۳۸۳: ۴۹*) یکی از مسائل کلیدی مدرنیته، تغییر است و اساس آن بر نقد گذشته و حال استوار است تا آنجا که خود را نیز نقد می‌کند.

بحث و بررسی

اهل غرق منیرو روانی‌پور

اهل غرق اوّلین رمان منیرو روانی‌پور نویسنده اهل جنوب است که در سال ۱۳۶۷ در جفره نوشته شد و مورد توجّه منتقدین قرار گرفت. هرچند اهل غرق خیلی زود شناخته شد و نویسنده‌اش را مشهور کرد، امّا باید گفت که «کتاب از آشفتگی خالی نیست. زبان کتاب سخت سست و ناویراسته است. در پنج فصل نخست، زبان، یک‌دستی بهتری دارد، امّا گویا ویراستن آن در همان نیمه‌راه رها شده است.» (*امین، ۱۳۸۴: ۶۰*) روانی‌پور با بهره‌گیری از عناصر تکرارشونده خاصّ داستان‌های خودش و نیز استفاده از باورهای سنّتی و بعضاً خرافی مردم جفره و توصیف آیین و رسوم بومی این منطقه، یک دوره از زندگی مردم جنوب را به شیوه رئالیسم جادویی نویسندگان آمریکای لاتین به تصویر می‌کشد. مثلاً اهل غرق موجودات خیالی هستند که کتاب به نام آن‌ها نام‌گذاری شده. اهل غرق، غرق‌شدگانی هستند که در عمق آب‌های آبی و

سبز به سر می‌برند. آنان که از مرگ نابه‌هنگام خود ناراحت‌اند، گاه‌گاهی بر سطح آب ظاهر می‌شوند و می‌خواهند دوباره با مردم آبادی در ارتباط باشند. از جمله افراد اهل غرق که در کتاب نام برده شده می‌توان پدر مه‌جمال، پسران شش‌گانه دی‌منصور و بروز همسر ستاره را نام برد. «اهل غرق از سویی نماد میل به زندگی انسان است و از سویی دیگر نماد میل انسان‌هایی که در جامعه گرفتار حکومت شده و راه نجاتی نمی‌یابند.» (*حسنعلی‌زاده، ۱۳۸۸ ۷۵*)

روانی‌پور با اهل غرق خود را به عنوان قصّه‌گویی موفّق مطرح می‌کند. رمانی که قصّه، رکن اصلی آن است و بقیّه چیزها در خدمت به ثمر رسیدن آن هستند. این علایق و دل‌مشغولی‌های نویسنده درباره مسائل اجتماعی که در بخش دوّم این رمان با حضور مریم خود را نشان می‌دهد (از صفحه ۱۵۹)، قصّه به پس‌زمینه رانده نمی‌شود و در کارهای بعدی نویسنده این دل‌مشغولی‌ها پُررنگ‌تر می‌شوند و صراحت بیشتری پیدا می‌کنند. این داستان با زاویه دانای کل روایت می‌شود. دانای کلّی که نه‌تنها ریزترین وقایع و افکار و روحیات را شرح می‌دهد، بلکه گهگاه قهرمانان و شخصیّت‌های داستان را مورد خطاب قرار داده و با آنان صحبت می‌کند. راوی از ابتدا تا انتهای داستان در کنار قهرمان قصّه‌اش یعنی مه‌جمال قرار دارد و او را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ هرازگاهی هم مخاطب یا خواننده داستان را مورد خطاب قرار می‌دهد. مثلاً آن هنگام که مه‌جمال آوازه‌خوانی را نشانه می‌گیرد، می‌گوید: «چه می‌کنی مه‌جمال؟ به روی آواز آدمیان آتش گشوده‌ای؟ می‌خواند، نگاه کن! با تمام دلش می‌خواند.» (*روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۹۰*) مه‌جمال شخصیّت اصلی داستان، کسی است که در جریان داستان و تحت تأثیر زنجیره‌ای از حوادث تبدیل به یک یاغی علیه حکومت پهلوی می‌گردد؛ امّا در میانه مسیر در درستی قیام و کشتن سربازانی که انسان‌هایی مجبور به مبارزه هستند، دچار تردید شده و به نوعی یأس و درماندگی می‌رسد. اهل غرق روایت دوره‌ای از زندگی مردمان یک آبادی در جنوب کشور است. مکان داستان، آبادی جفره است که با شهر پنج ساعت فاصله دارد. اهل این آبادی مردمانی بودند که سال‌ها پیش برای گریز از جنگ و خونریزی‌های سالیانه از کوه‌های فکسنو به این مکان آمده بودند تا نسل

خویش را حفظ کنند. اهل ده زندگی ساده‌ای دارند. روانی‌پور در اهل غرق، گاه در دنیای واقعی روایتی غیرواقعی را نقل می‌کند و گاه خواننده را با روایتی واقعی در دنیای غیرواقعی درگیر می‌سازد. در چنین فضایی است که نویسنده سعی در به نمایش گذاردن تقابل سنّت و تجدد و ضدّیّت میان تکنولوژی و عواطف‌سازی دارد. آنجا که ورود مظاهر تمدّن به جفره چهره آن را تغییر می‌دهد و اتّصال منطقه دورافتاده با دنیای جدید، آرامش ساکنان آن را برهم می‌زند *(رضایی‌زاده، ۱۳۸۲: ۱۱)*

اهل غرق با بیانی نمادین به تقابل سنّت و تجدد می‌پردازد. سنّتی که در زندگی اهل آبادی، اعتقادات افسانه‌ها و باورهای جفره جاری است. درواقع، رمان اهل غرق یک رونویسی آشکار از «صدسال تنهایی» مارکز است و حتّی تقابل سنّت و تجدد هم در آن از کتاب مارکز برگرفته شده است. طبیعت در اهل غرق و داستان‌های مربوط به دریا، بیشترین سهم را در فضاسازی و ایجاد اعتقادات و باورهای ذهنی مردم دارد. آدم‌ها جزء تفکیک‌ناپذیری از طبیعت هستند و هرچندگاه با یکدیگر سر ناسازگاری دارند، امّا زبان یکدیگر را می‌فهمند و با شیوه‌های مخصوص به خود با هم ارتباط برقرار می‌کنند. برقراری ارتباط با بوسلمه دریاها و حفظ فاصله‌شان با او شاید به‌مراتب ساده‌تر از ارتباط با عناصر مدرن دنیای جدید باشد. دنیایی که دیگر آدم‌ها را با خودش یکپارچه نمی‌داند. حدود چهل شخصیّت، تکوین رمان اهل غرق را به عهده دارند که «مه‌جمال» و «زائراحمد» از قهرمانان داستان هستند.

تقابل سنّت و تجدد

تقابل سنّت و تجدد یک تقابل اصلی و بنیادی است که قابل جمع شدن و سازش نیست *(نوروزی‌طلب، ۱۳۸۳: ۲۵۵)* یکی از ویژگی‌های رئالیسم جادویی تقابل سنّت و تجدد است. در این‌گونه رمان‌ها معمولاً با دو دسته شخصیت روبه رو هستیم: آدم‌هایی که پای‌بند سنّت و باورهای سنّتی خود هستند و حاضر نیستند از آن‌ها دست بکشند و در نتیجه در طیّ حوادث داستان همیشه درگیر با دسته مقابل خود یعنی هواداران تجددند که برعکس آن‌ها به شدّت از سنّت روی‌گردان و شیفته مظاهر تمدّن جدید و دستاوردهای علمی و فنّی نوین هستند و معمولاً آدم‌هایی هستند که نه‌تنها به فرهنگ و

گذشته خود علاقه‌ای ندارند، بلکه آن را تخطئه می‌کنند و سنّت‌ها را عبارت از یک مشت خرافات و جهالت و باعث عقب‌افتادگی فرهنگی می‌دانند. در رمان اهل غرق هم شخصیت‌های داستان به دو دسته تقسیم می‌شوند: گروهی که پس از آشنایی با تجدد و زندگی جدید شهری شیفته آن می‌شوند و گروهی که حاضر به رها کردن فرهنگ و سنّت خود نیستند.

مؤلّفه‌های تجدد و سنّت در اهل غرق

محور اصلی تجدد و هدف اصلی آن، منهدم کردن هر امر سنّتی است و بر خودمختاری انسان و حاکمیت خرد انسانی تأکید دارد. امّا تجدد با خود، شیوه جدید زندگی و ابزار و وسایل مطابق این نوع زندگی را به کشورهای جهان سوم صادر کرده است و باعث شده، مردم در این کشورها دو دسته شوند: گروهی که تجدد را پذیرفته و به سنّت‌ها پشت پا زده‌اند و گروهی که مدافع سنّت‌های خویش هستند و در برابر تجدد مقاومت می‌کنند.

مسائل شهری و هوشیاری در برابر مدرنیسم

اهل غرق را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد؛ در بخش اوّل، با روستایی بسته که نه کسی به آن وارد می‌شود و نه کسی خارج، سر و کار داریم و این همان مدینه فاضله روانی‌پور است. ولی در بخش دوّم، کم‌کم اهالی جفره با شهر آشنا می‌شوند و مردم دیگر نقاط هم به جفره می‌آیند و به‌تدریج جفره از حالت ابتدایی و بِکرِ خود دور می‌شود. در قسمت اوّل، لحن روانی‌پور در بیان داستان، بسیار زیبا و تحسین‌برانگیز، همراه با شور و نشاطی خاص است. امّا در قسمت دوّم، لحن او، لحن کسی است که در فقدان کسی یا چیزی مرثیه می‌گوید، همراه با تحسّر و تأثری شدید؛ و این مدینه فاضله تبدیل به شهری کوچک، پُر از دروغ و فساد، خستگی و دل‌زدگی و اسارت می‌شود و دیگر نمی‌تواند به عنوان مدینه فاضله، الگو قرار گیرد. با این همه روانی‌پور این جامعه را سخت دوست می‌دارد و به خاطر از دست رفتن آن متأثر است. به این علّت که در این جامعه مهر و محبّت موج می‌زند. «مردم آبادی مهر می‌ورزند و مهربانی می‌بینند.» (*روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۹۹*) زندگی‌ای مملو از احساس ترس و اضطراب، شادی و غم، عشق و

نفرت و... در داستان دیده می‌شود و به فراخور آن نویسنده نیز از فضا و رنگ متناسب با زندگی و دغدغه‌های مردم بهره جسته که به دنبال آن بر جذابیّت داستان نیز در نزد مخاطبان افزون گشته است.

اصلی‌ترین نماد این داستان در خدمت درون‌مایه کلّی اثر یعنی تقابل سنّت و تجدد و در بطن این رویداد، تبلوریافته است. مصداق‌های متعدّدی از این نماد در داستان به چشم می‌خورد که همگی به‌نوعی بیانگر مفهوم انتقالی موردنظر نویسنده هستند. در نخستین گام، سه مرد غریبه پای به ده می‌گذارند و با ورود خود راه را برای نفوذ پدیده صنعتی شدن آبادی و تجددگرایی باز می‌کنند و آرامش را برای همیشه بر هم می‌ریزند. ورود این سه مرد اجنبی نماد پدیده ناشناخته و به‌زعم آنان خطرناکِ تجددگرایی است. چیزی که گمان می‌برند از اجتماع ساده روستایی و مناسبات سنّتی و بَدوی آنان آغاز می‌شود. مردان مزبور با آوردن شکلات و رادیو اهل جفره را مسخ می‌کنند و تعدادی از فرزندان آن‌ها را می‌ربایند *(هاشمیان و صفایی‌صابر، ۱۳۹۰: ۳۴۲-۳۴۱)*

در نوشته‌های به سبک رئالیسم جادویی، می‌توان اختلاط وسیع تمدّن و توحّش، میان شهر و روستا، نواحی ساحلی و جنگلی و در یک کلام هم‌زیستی پرالتهاب مدرن و ماقبل مدرن را مشاهده کرد *(آتش‌سودا و تـوللی، ۱۳۸۹: ۱۲)* امّا در رمان اهل غرق، عوارض و خطرات این هم‌زیستی پرالتهاب، تصویر شده است. در این رمان، از همان نخستین صفحات، قدم به دنیایی می‌گذاریم آمیخته از واقعیّت و خیال؛ دنیایی زاییده ذهن و زندگی مردمی که در آبادی دورافتاده جفره زندگی می‌کنند و باورها و شیوه زندگی‌شان حاصل زندگی ابتدایی و منزوی آن‌هاست. امّا با آمدن اولین نشانه‌های صنعت، با این واقعیّت روبرو می‌شویم که سهم اهالی جفره (و همه مردم جهان سوم) از این صنعت، از دست دادن شکل اصیل و طبیعی زندگی و نیز فساد، فقر و دربه‌دری است؛ زیرا زمینِ غنی و نیروی کار، تنها وسیله‌هایی هستند برای پیشرفت اقتصادی و رشد صنعتی سرمایه‌داری و سلطه هرچه بیشتر آن.

طبیعت زیبا و اصیل آن سامان- همچون «مه‌جمال» در برابر نیروهای دولتی- پس از مقاومتی طولانی، از پا درمی‌آید و اشتیاق انسان‌های دلسوز و چاره‌جوی آنجا برای

پیشرفت و آبادی، همچون آرزویی که زائراحمد حکیم برای آبادی خود داشت، بدل به حسرت و بُهت و سرگردانی می‌شود و این همه نصیبی است که طبیعت و انسان جهان سوم از توسعه و پیشرفت می‌برد *(میرصادقی، ۱۳۸۵: ۱۶-۱۵)* این حرف به این معناست که تجددگرایی در روستای جفره در ازای نابودی تمام جنبه‌های سنّتی و اسطوره‌ای آن، آبادانی به بار آورده است. این حاکی از تناقضی عجیب است که فرم ادبی متناقضی چون رئالیسم جادویی نیز توان انعکاس بایسته این تناقض را دارد. به عبارتی در اینجا فرم در خدمت محتوا قرار گرفته است. «تمام آبادی بسیج شد تا سد ساخته شود. مه‌جمال مبهوت خلق‌وخوی آدمی، روی آب انبار می‌نشست و با تورهای ماهی‌گیری خشمش را می‌کشت و می‌دید که آبادی غرق سنگ و سیمان، دریا را از خود جدا می‌کند. رنج تردید خسته‌اش می‌کرد، بوی خوشی از جانب کوه‌ها نمی‌آمد. دستان آدمی همه چیز را به هم می‌ریزد. می‌سازد و خراب می‌کند.» *(روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۲۶۰)* مه‌جمال از این که ساخت‌وسازهای شهری، بین دریا و جفره جدایی افکنده، خشمگین است و ذرّه‌ای امید به دگرگونی اوضاع ندارد؛ چون دیگر دستشان از دریا کوتاه شده؛ دریایی که هویّت و زندگی و همه‌چیزشان بدان بسته بود. «شش ماه بعد، سد ساخته شد؛ سدّی که در تمام مدّت، مدینه و بهادر نگران بالا آمدن آن بودند و می‌ترسیدند که ناگهان آن‌قدر بالا بیاید که دریا تا آن‌سوی جهان گم شود. مدینه در طول روزهای سازندگی دست به دامان رئیس پاسگاه شده بود تا شاید این بار از طریق قانون که آن‌همه بلوا در آبادی برپا کرده بود، کاری کند تا جفره از آب‌های آبی دریا فاصله نگیرد و بهادر نوه دریایی‌اش، روز به روز افسرده‌تر نشود.» *(همان: ۲۶۱)* لحن حسرت‌آمیز نویسنده در توصیف وضعیّت دگرگون شده جفره در صفحات پایانی رمان شدّت می‌گیرد؛ جایی که دریا تشبیه به یاغی پیری می‌شود که تفنگ برنُواش را زمین گذارده است و دیگر توان مبارزه ندارد و از همین‌رو، تسلیم موج تجددگرایی شده که یگانه آرمانش پول‌سازی و منفعت‌طلبی است.

غیرقابل زیست بودن جهان بدون آداب و رسوم

یکی از موضوع‌هایی که بیشتر رمان‌های دهه اخیر را به خود واداشته، سرنوشت خانواده‌های سنّتی جامعه ایرانی بوده است. اکثر رمان‌نویسان به مصالحی از زندگانی دو یا چند نسل یک خاندان مفروض روی آورده و کوشیده‌اند حرکت تاریخی آن را با رویدادهای اساسی کشور در همان سال‌ها دنبال کنند. این سنّت نو در اهل غرق دنبال شده است *(عبادیان، ۱۳۸۷: ۱۰۲)* روانی‌پور برای القای نظرش در مورد سنّت، خانواده‌هایی سنّتی را نشان کرده و سرنوشتشان را دنبال کرده است. سرنوشت برخی از شخصیّت‌های رمان اهل غرق نشان می‌دهد که جهان بدون سنّت به هیچ وجه قابل زیستن نیست. سرنوشت مدینه، ستاره و زایراحمد هر یک به شکلی نشان‌دهنده این قضیه است. مدینه وقتی که ساختمان‌های بلند تجاری و تفریحی مانع دیدن دریا می‌شوند و با مشاهده منظره لاشه پرندگان دریایی، راز دیرینش را که سال‌ها حتّی از همسرش زائراحمد نیز پنهان کرده بود؛ یعنی پری دریایی بودنش را آشکار می‌کند و تصمیم می‌گیرد که زندگی‌اش را در دریا ادامه دهد *(نک. روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۳۵۹-۳۵۸)* امّا برای ستاره چندین عامل دست‌به‌دست هم می‌دهند تا باقی زندگی را نه در جفره و حتّی نه در قالب انسان بلکه در آسمان و در قالب مرغ دریایی ادامه دهد؛ این عوامل، یکی مرگ دخترش گلپر در شب عروسی‌اش با مرد میان‌سال شهری – ابراهیم ، دیگری از بین رفتن همه جلوه‌های جهان جادویی جفره و عامل نهایی، مرگ مه‌جمال است: «هیچ‌کس نمی‌دانست زنی که دستانش را مثل بال مرغان دریایی باز کرده بود و می‌دوید، از رفتن بازدارد. ستاره که لب‌هایش را از درد به هم می‌فشرد آن‌قدر دوید و جرقه‌های آتش از تنش ریخت که سرانجام در هیئت مرغی دریایی که آتش گرفته بود، رو به غبه پرواز کرد.» *(همان: ۳۵۹)* در آخر نیز با وضعیّت زائراحمد روبرو هستیم که ترجیح می‌دهد حتّی جسدش نیز در جفره دفن نشود *(نک. همان: ۳۸۸)*

دگرگونی‌های اجتماعی و تحوّلات مدرن

اولین ورود غریبه‌ها به جفره که سرآغاز بروز تحوّلات زیادی در آبادی نیز هست، این‌گونه تصویر شده است: «وقتی از توی قایق سفید، سه مرد بالابلند و بور، با چشمان

آبی بیرون آمدند، بچه‌ها عقب عقب رفتند. معلوم نبود این مردان دریایی، از کجای جهان آمده بودند. معلوم نبود که از جنس آدمیان باشند. زائر از روی آب انبار همه‌چیز را می‌دید. نکند بوسلمه اهل غرق را به بازی گرفته است. نکند آنان را در هیبت دیگران، توان رسیدن به زمین داده است تا آبادی را به زیر آب ببرد؟ و شاید ساکن‌های دریا در شکل و شمایل آدمی به آبادی آمده باشند.» (*روانی‌پور، ۱۳۶۹: ۱۲۸-۱۲۷*) در اینجا، شاهد ورود شهری‌های غریبه به آبادی جفره هستیم. نویسنده، حادثه را از دید اهالی آبادی روایت کرده است و این باعث شده که حادثه‌ای طبیعی بدل به حادثه‌ای جادویی شود. «زائر با ورود قایق غریبه به آبادی، مه‌جمال را پریشان و درهم دیده بود و می‌دانست که مه‌جمال را اندیشه مردانی که ناگهان در دریا غیب شدند، پریشان کرده است. زائر، سکوت، یارِ یگانه مه‌جمال را می‌شناخت، امّا زیر هر سکوت غریبی اندیشه غریب‌تری خانه کرده است.» (*همان: ۱۳۰*) این‌جا نیز نویسنده، سرنخی در مقابل خواننده قرار می‌دهد تا بگوید که تحوّلاتی منفی در رمان رخ خواهد داد. این سرنخ، پریشانی مه‌جمال از دیدن مردان موبور است. درواقع، مه‌جمال با حسّی درونی پی می‌برد که ورود این مردان، سرمنشأ اتّفاقاتی است که کیان جفره را با تحوّلات بنیادی مواجه می‌کند. از جمله هدایایی که مردان موبور یا شهری‌ها برای اهالی جفره همراه می‌آورند خوراکی‌ها و دارو است. به این ترتیب، مردم جفره برای اولین‌بار با داروهای مدرن دردهایشان را درمان می‌کنند، نه با جادو: «مردان موبور آبادی را پر از سوغاتی کردند. میوه و شکلات‌هایی به بچّه‌ها دادند که تا مدّت‌ها زَروَرَق‌هایش را نگه داشتند و به دیوار خانه‌هایشان زدند و با آن که آن حکیم موخرمایی نیامده بود، بسته‌ای از دواهای جور واجور به زائر دادند تا مردم آبادی را با آن درمان کند و دیروقت شب وقتی که می‌رفتند، بوی مهربانی و نیک‌بختی در آبادی پیچیده بود.» (*همان: ۱۳۷*) در ادامه شهری‌ها محصولی از جهان مدرن را همراه خود می‌آورند: «وقتی مردان قایق غریب برای آخرین بار به جفره آمدند، آبادی غریب‌ترین جعبه جهان را دید. پسین تنگ بود که ناگهان قایق سفید از دریا برآمد، زیر درخت گل ابریشم ایستاد و مردان سه‌گانه از آن پیاده شدند؛ مردانی که جعبه‌ای بزرگ با خود می‌آوردند. مردان خسته، خندان به

اتاق پنج دری رفتند و در برابر چشمان آبادی دکمه جعبه را زدند. یکی از مردان پیچی را چرخاند و جعبه با غریب‌ترین لهجه جهان حرف زد. آبادی عقب کشید، مردان موبور خندیدند و صدای جعبه جادو بلندتر شد. مردان موبور تا ترس و وحشت آبادی را بریزند به جعبه جادو دست می‌زدند و می‌خندیدند.» (*همان: ۱۳۸*) بدین ترتیب، تلویزیون وارد جفره می‌شود. اولین مواجهه مردم جفره نیز با آن، به شکلی طنزآمیز ارائه شده که بر جذابیّت رمان افزوده است. امّا در ادامه، اولین تحوّلی که به‌خاطر ورود تلویزیون در آبادی جفره پدید می‌آید، بیان می‌شود: «مردان در هر کجای آبادی که بودند و هر کاری که می‌کردند هوش و حواسشان به جعبه جادو بود. شب‌ها وقتی دورِ زائر جمع می‌شدند، انگار تمام حرف‌های جهان را از آنان گرفته بودند، به هم نگاه می‌کردند، با تک‌سرفه‌هایی سکوت را می‌شکستند و به زائر زُل می‌زدند. جعبه جادو آبادی را سِحر کرده بود.» (*همان: ۱۴۰*) ورود تلویزیون باعث می‌شود که روابط اجتماعی اهالی جفره با همدیگر، کاهش یابد و با اشاره نویسنده رمان به این که گه‌گاه فردی از اهالی جفره با سرفه‌ای، سکوت را می‌شکند، وقوفشان به این مسأله را نشان می‌دهد؛ وقوفی که واکنشی در پی ندارد. باید گفت که نویسنده، در ترسیم تحوّلات، غالباً آن‌ها را از دیدگاه ذهنیّت بَدویِ اهالی جفره نشان می‌دهد. با این شگرد، روایتِ واقعیّات با لحنی جادویی و گاه طنزآمیز صورت می‌گیرد.

«نگران نباش» مهسا محب‌علی

خلاصه داستان

داستان از زبان راوی جوانش، ماجرای زلزله‌ای در تهران را به همراه زلزله‌ای در اخلاق و زندگی خانوادگی شرح می‌دهد. نگران نباش ماجرای زندگی «شادی» طیّ یک شبانه‌روز است. شادی، دختر جوان و معتادی است که در خانواده‌ای متزلزل زندگی می‌کند. برادر کوچک او (آرش) در فضاهای مجازی سِیر می‌کند و به قرص‌های اعتیاد آور گرایش پیدا کرده است. برادر بزرگ او (بابک) خانواده دوست است. از نیمه‌شب، زلزله در شهر شروع شده است. مادر که پیش از این چریک و انقلابی بوده، اکنون می‌خواهد بچّه‌هایش را جمع کند و با خود به کِلاردشت ببرد. پدر، استادِ دانشگاه

است و هنوز به خانه نیامده، بابک به مادر کمک می‌کند امّا شادی می‌خواهد همین‌جا بماند و پیِ ساقی برود و مواد بگیرد، آرش هم می‌خواهد با دوستان مجازی‌اش شهر را تسخیر کند.

مؤلّفه‌های تجدد در نگران نباش

۱. پذیرش ارزش‌های جدید و مفاهیم ظاهری تجدد

رمان نگران نباش رمانی اجتماعی است که ماجرای یک زلزله را با نگاهی گزنده و تلخ و به‌خصوص انتقادی شرح می‌دهد. زمان‌بندی روایت محبّ‌علی، خطّی است، همراه با بازگشت‌های کمی به گذشته. از نظر جغرافیای روایی، اثر به شیوه آثاری با استفاده از شخصیّت‌های ولگرد و خیابان‌گرد نوشته شده است. نگران نباش نیز، با رها کردن شخصیّت اوّل خود در سطح شهر، پوسیدگی‌ها و نابه‌سامانی‌های موجود را بیان می‌کند. فضای خانه بر اثر زلزله‌ها و لرزیدن زمین و خانه، این‌گونه تصویر شده است: «صدای سوت بلبلی آرش، هوارهای بابک، جیغ‌های مامان، ناله‌های سوزناک گلین‌خانم... .» *(نک. محب‌علی، ۱۳۸۷: ۳۶)* خواننده پابه‌پای حدیث نفس راوی، روایتی را تجربه می‌کند که در فضایی با رنگ‌آمیزی تیره و در موقعیّتی منحصربه‌فرد، خیلی خوب شخصیّت‌ها را می‌شناساند و با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند. درواقع، روایت در فصل اوّل، با سرعتی مناسب، بدون هیچ شتاب‌زدگی، به بیان همه آن چیزی که قصد گفتنش را دارد، می‌پردازد. شادی مسأله اصلی‌اش مردهای پیرامونش نیستند. البتّه در این رمان، ما در کنار شادی دو شخصیّت دیگر هم داریم؛ سارا و الهام. الهام مدام دنبال مرد ایده‌آل زندگی‌اش است. فکر می‌کند بالاخره مرد پولدار، خوش‌تیپ، مهربان و جنتلمن را پیدا می‌کند؛ و از آن طرف رویکرد متفاوتی را در سارا می‌بینیم که خیلی عاطفی و عاشقانه، سرسپرده سیامک است. شادی ضلع دیگر این مثلّث است. به هیچ‌کس اعتماد ندارد و بدبین است؛ امّا نه به این معنی که در مقابل دیگران گارد بگیرد. بیشتر یک نوع بی‌تفاوتی و بی‌خیالی و سرخوشی در رفتارش هست. شخصیّت اصلی (شادی) در انتهای جریان رویداد داستان، در حین کشیدن مواد با سارا (دوست خانوادگیِ شادی) به بیان تجربه‌های خود در موقعیّت اجتماعی متفاوت می‌پردازد تا با پذیرفتن

ارزش‌های ظاهری جدید، به مقابله با مفاهیم و ارزش‌های سنّتی بپردازد. درواقع، شادی به‌عنوان شخصیّت محوری این داستان، با تغییر در ظاهر، رفتار و گفتار خود به استقبال تجدد و مظاهر آن رفته است:

-سارا: تو همیشه دوست داشتی بری دور دنیا رو بگردی... . یه عالمه اسم عجیب و غریب پشت هم ردیف می‌کردی. – شادی: تو هم همیشه دوست داشتی شوهر کنی و اسم دخترتو بزاری ایشا. – سارا: تو چرا عاشق نمی‌شی؟ – شادی: سعی کردم، نشد. [اخم می‌کند.] – سارا: چه‌جوری سعی کردی؟ – شادی: تو یه روز بیست‌ودو تا اس‌اس برا همه پسرایی که می‌شناختم فرستادم. – سارا: نتیجه؟ – شادی: دو تا بیلاخ. سه تا بی‌خیال شو. سه تا بدون جواب. سه تا هم شماره دکتر روان‌پزشک. شادی در نهایت به مواد می‌رسد. – آرش: بیا بگیر. شیشه را کف دستم گذاشت. فقط مواظب باش نری کره مریخ. شیشه را می‌گیرم و درش را باز می‌کنم. قرص‌های سفید کوچولو. – شادی: چیه؟ – آرش: «ای بدم می‌آد از این اَداهات... . چه فرقی می‌کنه؟ تو می‌خوای تو هوا باشی. دیگه چه فرقی می‌کنه با چی؟» (*همان: ۶۴*)

شادی از زندگی کردن در این اوضاع و احوال و شرایط و حتّی با ژنی که از مادرش و خانواده‌اش به او رسیده، بیزار است. از رفتار آرش در حین دستشویی کردن خسته شده؛ به قورباغه‌های توی مغزش که بالا می‌روند و دوباره سُر می‌خورند پایین، اعتراض دارد. به برساخته‌های نقش اجتماعی و خانوادگی‌اش انتقاد دارد. شادی (راوی) و صد البتّه نویسنده (مهسا محبّ‌علی) برای بیان این موارد به ساختن ساختار و الگوی جمله برای بیان منظور خود از تجربیّات موقعیّت اجتماعی متفاوتش می‌پردازد. در این راه شادی تمام ارزش‌های مردانه تثبیت‌شده را دگرگون می‌کند و به بیان تجربه خود به عنوان یک جسم از حقیقت می‌پردازد.

به نظر می‌رسد که مهسا محبّ‌علی در کتاب خودش با انتخاب زبان خاصّی برای اوّل‌شخص داستان، می‌خواهد مسأله زنده به گور کردن فرهنگی زن و پنهان شدن هویّت زن در لا به لای سنّت‌های پوسیده گذشته را به مخاطب نشان دهد. زبان راوی داستان «شادی»، زبان مردانه کوچه و بازار است؛ چراکه خود اوّل شخص داستان نیز

چندان اصراری بر زنانگی خود ندارد و این‌طور می‌نماید که انگار جنسیّت وی زنده به گور شده است؛ به‌عنوان مثال، در صفحه ۱۳۶ که شادی برای گرفتن غذا در صف زنانه می‌ایستد، به علّت ظاهر مردانه‌اش (شلوار شش‌جیب و موهای کوتاه به همراه کلاه بافتنی) مورد اعتراض دیگر زنان قرار می‌گیرد و آن‌ها، وی را به گمان اینکه پسر است، به صف مردانه هُل می‌دهند و شادی – این دختر مردنما – نیز بدون یادآوری جنسیّت خود در صف مردان می‌ایستد و یا در صفحات دیگر زمانی که شادی می‌خواهد از خود صحبت کند، از صفت «حاجیت» – که صفتی مردانه است– استفاده می‌کند:

فندک سبز را از جیب بغل اُورکُتم بیرون می‌آورم. شعله کم‌جانی از سرش بیرون می‌زند. «از خونه سارا کف رفته‌ام... حاجیت کارش درسته» کام می‌گیرم، «تو می‌گی سارا جنس داشت»، سرش را از روی پام بلند می‌کند و خمیازه شُل‌وولِی می‌کشد. «تو هم خماری» کام می‌گیرم مزّه زهرِمار می‌دهد. «از کجا معلوم فقط دو تا حبّ توی اون قوطی بود؟» غُر می‌زند. «تو نمی‌فهمی، خماری رفاقت‌بردار نیست» چشم‌هایم را می‌بندم. «شاید همه‌ش سیاه‌کاری بوده. شاید سیامک صبح که می‌رفته، سارا رو بیدار کرده و یه دوازده گِرَمی حق گذاشته کف دستش و بعد فلنگو بسته.» (*محب‌علی، ۱۳۸۷: ۱۱۳-۱۱۴*)

درواقع، این تغییر هویّت و رفتار که از شخصیّت اصلی داستان سر می‌زند، نوعی اعتراض به وضع موجود و سنّت‌هایی است که زن را به خاطر جنس زنانگی آن نادیده گرفته و در بیشتر مواقع، جنس مذکّر را بر جنس مؤنّث برتری داده است. محب‌علی نیز در نگران نباش با خلق شخصیّت‌هایی نظیر شادی، سعی دارد انتقاد خود به جامعه سنّتی – که زن را در بسیاری از موارد، از نظر فرهنگی و اجتماعی در سطح پایین‌تری قرار داده است –با تغییر در ظاهر و گفتارِ شخصیّت شادی به نمایش بگذارد. او با پنهان کردن ارزش‌های سنّتی و پیشین در زیر لایه‌های مظاهر جدید تجدد، از همان ابتدای داستان سعی دارد مسائل تجددگرایی را در داستان خود با زبانی جدید مطرح نماید.

تجدّدطلبی و سنّت‌گریزی

در نگران نباش محب‌علی نوعی از ساختارشکنی و گریز از سنّت به تجدد در شخصیّت اصلی داستان بروز پیدا کرده است. از جمله نمودهای ساختارشکنی در برابر کلیشه‌ها در کُنش‌های شخصیّت‌ها، می‌توان به شخصیّت «شادی» اشاره کرد. «شادی» دختری است که در بادی امر ممکن است به نظر رسد از دخترانی است که آرزوی پسر شدن داشته است. امّا انتقادهای او نسبت به پدرش و دیگر عقاید او که در میان اظهارنظرهای او طرح می‌شود، نشان می‌دهد که او ماهیّت خود را به صورت یک دختردرک کرده است، امّا محدودیت‌ها و کلیشه‌های موجود در تعریفِ رفتاری دخترانه را نیز ندارد. برای مثال او برای بهتر دیدن اوضاع شهر که در اثر وقوع زلزله‌های متعدّد در وضعیّتی بحرانی است، از فوارهٔ میدان شهر بالا می‌رود: «این‌جوری نمی‌توانم چیزی ببینم. کاش می‌شد از جایی بالا بروم و یک دل سیر همه‌چیز را نگاه کنم. می‌توانم از تیر چراغ برق بالا بروم. شاید هنوز هم بلد باشم. ولی فواره مسخره میدان بهتر است.» (*محب‌علی، ۱۳۸۷: ۴۰*) شادی در این رمان، هرچند که خود دچار آسیب اجتماعی شده است، نمایندهٔ دخترانی است که رفتاری ساختارشکن در برابر عُرف‌ها و تعریف‌های سنّتی از رفتارهای اجتماعی زنان دارند.

این تقابل تجدّد و سنّت در چندین جای داستان به چشم می‌خورد. مادر شادی زمان انقلاب سال ۵۷ از دانشجویان مبارز بوده است، او زمانی که چریک‌ها را دستگیر می‌کردند به خانه استاد خود پناه می‌برد و بعد هم با او ازدواج می‌کند. این عمل برای یک زن در جامعه سنتّی کاری متجدّدانه و مُدرن است و متن، این تقابل را از نگاه مادربزرگ شادی به تصویر می‌کشد: «همیشه وقتی هق‌هق می‌کنی باور می‌کنم همان دختر شهرستانی‌ای هستی که توی بگیر و ببندهای سال‌های شصت به خانه استادت پناهنده شدی و بعد هم سه تا شکم برای استاد مهربان و عزیزت زاییده‌ای و به کل چریک‌بازی یادت رفته تا هِی مامان ملوک برود و بیاید و بگوید: دختره دهاتی

بی‌آبرو. حتّی حالا که همه‌چیز و همه‌کس را با هم قاطی کرده هم هنوز گاهی می‌گوید.» (*همان: ۲۷*)

قسمتی از داستان، به‌طور گذرا دو شخصیت فرعی داستان را روبروی هم قرار می‌دهد که یکی پیر و دیگری جوان است. پیرمرد، نگران باغچه در خانه‌اش است و مرد جوان، باغچه را با موتور خود خراب می‌کند: «هوی! چه کار میکنی؟» پیرمرد اتوکشیده‌ای عصایش را بلند کرده به طرف مو دُم‌اسبی و از ته حلق هوار می‌کشید. رگ‌های گردنش مثل لوله‌های فاضلاب از زیر چانه‌اش زده بیرون؛ «نمیبینی گل کاشتن؟ مگه زنجیرو نمی‌بینی؟» «نمی‌بینم بابا جون، نمی‌بینم» می‌پرد ترک موتور، من هم جلدی می‌پرم ترکش. «آبرو ندارید، ادب ندارید، تربیت ندارید...» (*همان: ۸۴*) شخصیّت اصلی داستان یعنی شادی نیز شخصیّتی است که با دیدگاهی که درباره زن در نگاه سنّتی وجود دارد، متفاوت است و حضور او در رمان سویه غایب این تقابل را می‌نمایاند. شادی، زنی دگرپوش است و اعتیاد نیز دارد و این مسأله در نگاه سنّتی، مردود است و اگر هم وجود داشته باشد، کتمان می‌شود. پیرنگ روایت به‌گونه‌ای است که می‌توان گفت متن، سنّت و پیروی از آن را مردود می‌داند و به سمت تجدّد متمایل است، امّا شخصیت‌های متجدّد و امروزی جامعه رمان نیز مورد تائید قرار نمی‌گیرند؛ چرا که هیچ یک از آن‌ها در متن تائید نمی‌شوند و سرنوشت شخصیت اصلی داستان یعنی شادی نیز نامعلوم است و البتّه خوشایند هم به نظر نمی‌رسد.

آزادی در برابر تقیّد

از تقابل‌های بنیادی در متن رمان نگران نباش، تقابل تقیّد و آزادی است. شادی که شخصیت اصلی این رمان است سویه آزاد این تقابل را نمایندگی می‌کند و در مقابل، برادرش بابک بسیار مقیّد است. بابک شخصیتی است که پای‌بند خانواده است و در شرایط سخت همه تلاش خود را برای راحتی مادرش می‌کند: «غمگین نگاهم می‌کند، خیلی‌خوب پسر همه تلاشت را کردی تا خانواده در کنار هم باشند و آب توی دل مامان عزیزت تکان نخورد. حالا بزن به چاک، دیگر حوصله‌ات را ندارم، من دوست

دارم همین‌جا دراز بکشم تا هزارتا زلزله دیگر هم بیاید و سقف بـا تمـام تیـرآهن‌هـا و آجرهایش خراب شود روی سرم.» (*محب‌علی، ۱۳۸۷: ۴*)

شخصیت دیگری که در داستان معرّفی می‌شود، آرش، برادر کوچکتر شادی اسـت. او در این تقابل، نماینده سویه آزادی است و پایبندی‌های بابک را ندارد و از این جهت با او در تقابل است؛ برای مثال در قسمتی از داستان که مادر خانواده از زلزله ترسیده و جیغ می‌کشد، بابک با عجله بـه سـمتش مـی‌آیـد تـا او را آرام کنـد؛ در مقابـل آرش: «صدای سوت بلبلی آرش از توی هـال مـی‌آیـد؛ «ای ول... اووووووه... .» (*همـان: ۸*) نگرانی مادر برای آرش اصلاً مهم نیست. در مقابل بابک که از نگرانی مادر بـا نگـاهی غمگین وصف می‌شـود، آرش بـا خندیـدن و قهقهـه زدن توصـیف مـی‌شـود: «بابـک برمی‌گردد و از روی شانه نگاهم می‌کند، غمگین، نه، غمگین و طلبکار. فقـط ژان رنـو می‌تواند توی بازی این‌طور نگاه کند.» (*همان: ۱۰*) در مقابـل، توصـیفی کـه از آرش در همین شرایط ارائه می‌شود: «حالا کارمینابورانا را سوت می‌زند مامان جیـغ مـی‌کشـد: «در اون خراب شده را ببند.» آرش قهقهه می‌زند و باز کارمینابورانا را سوت می‌زنـد.» (*همان: ۱۲*) بابک با عباراتی وصف می‌شود که مقیّد بودنش را نشـان مـی‌دهـد: «خیـال می‌کنه این‌جا تگزاسه... پسره...» آهان! فحـش بـده یـه کـم دلـت را خـالی کـن الاغ، نمی‌دانی فحش دادن چقدر کیف دارد. معلوم نیست چرا تمام تربیت خانوادگی ما تـوی وجود تو جمع شده (*همان: ۳۵*) و در مقابل آرش این‌گونه وصف می‌شـود: «تـوی هـال بمب منفجر شده. لباس خواب و جوراب شلواری و لنگه کفش از در و دیـوار آویـزان است. قهقهه آرش حالا خنده جیغ جیغی شده.» (*همان: ۱۶*)

آن گونه که پیداست متن، شخصیت‌های آزادی را معرّفی می‌کند کـه گـویی قربـانی نسل قبل هستند و افراطی‌گری‌های نسل پیش و پایبندی‌های بیش از اندازه به سنّت، به آنان اجازه بالیدن نداده است. در مقابل، شخصیت نماینده تقیّد نیز مـورد حمایـت مـتن نیست. گویی متن نگاهی دلسوزانه به آزادی‌طلبی دارد. شادی کـه نماینـده آزادی ایـن تقابل به حساب می‌آید، دست‌پـرورده نسـلی اسـت کـه مبـارز و آزادی‌خـواه بـوده و شکست‌خورده توصیف می‌شـود. آرمان‌هـای آنـان و شـرایط کنـونی شـادی او را بـه

دوگانگی سوق داده است که نه می‌تواند مانند بابک کاملاً مقیّد باشد و نه می‌تواند مثل آرش که کمتر با آرمان‌گرایی افراطیِ پدر و مادرش در تماس بوده، کاملاً بی‌قید و آزاد باشد. متن دوگانگی وجود او را به تصویر می‌کشد، امّا آنچه متن از آن حمایت می‌کند، آزادی است.

مقایسه بر محور سنّت و تجدد

روانی‌پور در رمان اهل غرق سعی در به نمایش گذاردن تقابل سنّت و تجدد و ضدّیّت میان تکنولوژی و عواطف‌سازی دارد. آن جا که ورود مظاهر تمدّن به جفره چهره آن را تغییر می‌دهد و اتّصال منطقه دورافتاده با دنیای جدید، آرامش ساکنان آن را برهم می‌زند. باید گفت که اهل غرق با بیانی نمادین به تقابل سنّت و تجدد می‌پردازد. سنّتی که در زندگی اهل آبادی، اعتقادات افسانه‌ها و باورهای جفره جاری است. نویسنده رمان «اهل غرق» در بخش اوّل داستان با جامعه‌ای روستایی و سنّتی مواجه است که خود نیز آن را دوست دارد، امّا در بخش دوم این جامعه روستایی کم‌کم چهره شهر به خود می‌گیرد و از قید و بندهای سنّتی و قبلی خود آزاد می‌شود تا جایی که لحن روانی‌پور در بیان داستان، به خاطر همین تغییر از سنّت به تجدد تغییر می‌کند و حالت اندوه و حسرت به خود می‌گیرد. «جدال سنّت و مُدرنیته مضمون بسیاری از داستان‌های روانی‌پور را تشکیل می‌دهد و می‌تواند به عنوان یک ویژگی سبکی بررسی شود؛ چرا که در داستان‌های روانی‌پور مانند اهل غرق تقابل سنّت و مُدرنیته به‌طور آشکار به نمایش در می‌آید و یا به‌طور پنهان در قالب جدال زنان سنّتی و روشنفکر در تار و پود داستان تنیده می‌شود.» (*هاشمیان، ۱۳۹۰: ۳۴۰*) آدم‌های مُدرن‌تر داستان‌ها، از دریا و طبیعت دور شده‌اند و در شهرها زندگی می‌کنند؛ هر چند عناصر شهری هنوز بر ایشان غریبه هستند. عناصری مثل فرودگاه، آدم آهنی، ماشین‌ها و خیابان‌ها در نگاه این آدم‌ها که ریشه در جفره و فکسنو دارند، غریبگی و دوریِ خود را حفظ کرده‌اند. توجّه به شهر و مسائل مربوط به آن داستان‌های سال‌های اخیر را از فضای جادوییِ قبلی دور کرده است. در یکی از داستان‌های زن فرودگاه فرانکفورت نویسنده مستقیماً به جمله‌ای از گلشیری اشاره می‌کند: «بیا تو شهر دختر، آبادی رو ولش کن.»

(*روانی‌پور، ۱۳۷۲: ۹۴*) پیداست که نویسنده فضای شهری را برای دست‌یابی به آگاهی بر فضای روستایی ترجیح داده و مخاطب را به تقابل سنّت و تجدد دعوت می‌نماید. «در داستان‌های روانی‌پور، دو وجه غالب مطرح است؛ یکی بُن‌مایه‌های فرهنگی و باورهای مردمی و دیگری رویکرد به داستان‌های مدرن.» (*شمعانی، ۱۳۷۷: ۲۴*) روانی‌پور تا ده سالگی در روستای جفره زندگی می‌کرد و علاقه‌اش به فضاها و تصاویر روستا در آثار ابتدایی که از او منتشر شده، مشهود است. خودش می‌گوید: «یک زمان می‌رفتم تمام دهاتِ ایران به‌خصوص جنوب را می‌گشتم؛ در آن زمان مشتاق دیدن آن چیزها بودم و اشتیاقِ زیادی داشتم برای نوشتن‌شان. حالا چیزهای دیگری می‌بینم و آن‌ها مرا وادار می‌کنند به نوشتن. نویسنده نباید فقط بر گذشته‌اش، خاطرات خودش و زندگی‌ای که کرده، شیون کند. ولی حالا با یک زندگی فعّال و پر از جنب وجوش و خروش و عجیب و غریب دیگر که این هم به نوع دیگری افسانه‌ها و اسطوره‌های خودش را دارد، روبه رو هستم؛ اسطوره‌ها و افسانه‌های مدرن، اسطوره‌هایی که دیگر نیستند و فقط توی قصّه‌ها هستند. ما الآن با یک جهان دیگری مواجه هستیم. من در شهر زندگی می‌کنم. مصائب شهری دارم. شهری که نمی‌توانی رهایش کنی و رهایت نمی‌کند تا سرانجام نوشته شود.» (*مجوزی، ۱۳۸۰: ۱۹*) منیرو روانی‌پور علّت اصلی روی‌گردانی‌اش به ادبیّات داستانی شهری را چنین بیان می‌کند: بیست سال پیش که من شروع به داستان‌نویسی کردم، هفتاد درصد جمعیّت ایران در روستاها زندگی می‌کردند. الآن هفتاد تا هشتاد درصد مردم ما در شهرها زندگی می‌کنند؛ بافت شهری به سرعت در حال تغییر است؛ بسیاری از روستاها از بین می‌رود و من نمی‌توانم فقط اسیر گذشته خود باشم. الآن در یک وضعیّت دیگری زندگی می‌کنم و مسائل دیگری را می‌بینم و دربارهٔ آن‌ها باید بنویسم.

مهسا محبّ‌علی نویسنده جوانی است که طرح مباحث اجتماعی را سرلوحه خلق آثار خود قرارداده است. وی در چهار اثر منتشر شده تا پایان سال ۱۳۸۷ (دو مجموعه داستان و دو رمان) به طرح مباحث اجتماعی در زیرشاخه‌های گوناگون از جمله اعتیاد، شهرنشینی، جوانان (رمان نگران نباش) زنان و مسائل مبتلابه آن‌ها از جمله

ازدواج، خیانت، تبعیض جنسی، چندهمسری (عاشقیت در پاورقی، صدا) مردستیزی (نفرین خاکستری) پرداخته است. آنچه از بررسی مجموع آثار این نویسنده برمی‌آید، این که هرچند وی در برخی آثار به طرح مسأله فمینیسم پرداخته است، امّا مؤلّفه فوق در تمام آثار او مطرح نبوده یا در حاشیه یک تم دیگر قرار داشته است. به‌عبارتی دیگر، مسأله جنسیّت در روایت آثار محبّ‌علی از اولویّت نخست برخوردار نیست. نگران نباش مهسا محب‌علی، رمانی اجتماعی و امروزی و جوان‌پسند است که به مشکلات عدّه‌ای از جوان‌های درگیر اختلافات خانوادگی و جوّ پُرتنشی که در آن خانواده‌ها حاکم است، می‌پردازد. خانواده‌های از هم‌گسیخته و مرفّهی که در حالت گُذاری بین تجددگرایی و پسامدرنیسم معلّق مانده‌اند و گریزی برای رهایی از این خلأ برای آن‌ها نیست. خودِ نویسنده ایدهٔ نوشتن رمان را از روزهای پایانی سال که برای خرید به تجریش رفته بوده، گرفته و در آن جا هرج و مرج جمعیّتی را که شتابان خرید می‌کرده‌اند، دیده و با این فکر که اگر زلزله‌ای در تهران رخ دهد، چه خواهد شد، داستان را ساخته و پرداخته است. یکی از موارد تشابه بین آثار محبّ‌علی، ارائه چهره زن مدرن و شهرنشین همراه با ملزومات زندگی شهرنشینی است. در سرتاسر آثار وی (به جز نخستین اثر) به‌کرّات مقوله‌های زندگی شهرنشینی و زن مدرن (خصوصاً رمان نگران نباش) از جمله مترو، موبایل، سایلنت، مبل، کاناپه، ربدشامبر، کاپوچینو، انواع لوازم آرایش و... مشاهده می‌شود. متن داستان نگران نباش، نسلی را روایت می‌کند که به‌طور کامل از سنّت بریده‌اند و با شتاب زیادی به دنیای تجدّد راه یافته‌اند. شاید بتوان گفت همین بریدن از سنّت‌ها باعث بسیاری از مشکلات آن‌ها شده امّا چیزی که واضح‌تر است، این است که راوی داستان که دختری کاملاً امروزی است رگه‌هایی از گذشته و سنّت را در درون خود دارد. رگه‌هایی از سنّت که تقابل آن‌ها با بُعد شخصیتی متجدّد او، او را آزار می‌دهد. همین‌طور جامعه‌ای که هنوز گویی به اندازه خواستِ راوی داستان، امروزی نیست و نمی‌تواند او را بی‌دغدغه بپذیرد. بن‌مایهٔ داستانِ محب‌علی، سردیِ چیره بر زندگی مدرن و شکست در برقراری رابطه عاطفی بهنجار است. مشخصاً فضای مطرح شده در داستان نگران نباش این خصیصه را بیان می‌نماید.

به خاطر همین، «در سراسر این داستان با شیوه خاصی از پایان روایت‌گری نیز به سبک نئوریالیسم رو به رو هستیم.» (*ولی‌زاده، ۱۳۷۸: ۱۴۷*) این رمان، روایت نسلی است که پرورده نسل تجدّدطلب افراطی پیش است. نسلی که برای مبارزه به خاطر آزادی، حتّی رو به مبارزه مسلّحانه نیز می‌آورده و بعد از شکستی که آن نسل در آرمان‌های خود داشته است چیزی که برای نسل بعد باقی گذاشته، ناامیدی و انحطاط است. از معضلات این ناامیدی، اعتیاد است که اغلب شخصیت‌های رمان را درگیر خود کرده است. تلاشی برای پرداختن به مسائل بزرگ اجتماعی و سیاسی در داستان حس نمی‌شود. نویسنده می‌کوشد از آن چیزی بنویسد که درباره‌اش می‌داند. به این ترتیب، با به‌هم‌ریختن شیوه‌های پیشین تفکّر راجع به زندگی، نیروی ذهنی زنان برای آفرینش خلّاق، آزاد شده و بخش عمده‌ای از آن، به دلیل محدودیّت فعالیّت در زمینه‌های دیگر، به سوی ادبیّات میل کرده است؛ و اگر این داستان «حدیث‌نفس» گرایی دارد، برای آن است که نویسنده دنیایی را توصیف کرده که می‌شناسد و با بی‌تکلّفی دربارهٔ آن می‌نویسد.

به نظر می‌رسد نگران نباش محب‌علی نیز بیانگر جامعه‌ای است که با سرعت زیاد رو به سوی پیشرفت و توسعه و آزادی نهاده، امّا با مواجه شدن با آن سوی تقابل، سرخورده است و ناچار به ادامه افراطی‌گری‌های نسل قبل به شیوه‌ای امروزی است که دگرپوشی یکی از مظاهر آن است. شاید در گذشته زنی مورد تأئید جامعه تجدّدطلب بود که دست از احساسات زنانه و اعمال زنانه – که به نظر آن‌ها شاید سطح پائین به نظر می‌رسد – بکشد و اینک جامعه به گونه‌ای تغییر یافته که آن زن، همان لباس ساختگی زنانه را نیز دیگر به تن نمی‌کند و به این نتیجه رسیده است که باید مانند مردان لباس بپوشد و مانند آن‌ها رفتار کند؛ چرا که برای زن در جامعه خود، روزنه‌ای به آزادی ندیده است.

نتیجه‌گیری

در رمان «اهل غرق» ما با جامعه‌ای کاملاً سنّتی مواجه هستیم که در مسیر تجدد قرار دارد و درون مایه اصلی این رمان نیز تقابل سنّت و تجدد است. تصویر کلّی و

نهایی که نویسنده در این رمان برای مخاطب نشان می‌دهد، زوال و نابودی سنّت در مقابل ظهور تجدد است. نویسنده دیدگاه‌های فمینیستی خود را در مورد حقوق زنان مطرح می‌کند؛ او با دفاع از حقوق و جایگاه زن، از ظلم و ستمی که در جوامع سنّتی بر زنان می‌شود، به مخالفت می‌پردازد و با طرح مسایلی چون نفی فرهنگ مردسالاری، آزادی زنان، برخورداری از تساوی حقوق با مردان، نقش مدیریتی زنان در جامعه و... به پیشواز تجدد می‌رود. این در حالی است که در رمان «نگران نباش» تصویری از چهره زن مُدرن و شهرنشین همراه با ملزومات زندگی شهرنشینی ارائه شده است. در سرتاسر آثار مهسا محب‌علی (خصوصاً رمان «نگران نباش») به‌کرّات مقوله‌های زندگی شهرنشینی و زن مُدرن از جمله مترو، موبایل، سایلنت، مبل، کاناپه، ربدشامبر، کاپوچینو، انواع لوازم آرایش و... مشاهده می‌شود. درواقع، نقطه اشتراک روانی‌پور و محب‌علی در این دو رمان عدم طرح مباحث فمینیستی است؛ چراکه هیچ‌کدام از آن‌ها قصد بیان مسائل، مشکلات زنان و هویّت زنان را نداشته‌اند. امّا تمایز این دو نویسنده در این نکته است که روانی‌پور به جامعه سنّتی پای‌بند و از متجدد شدنِ آن گریزان است، در حالی که مهسا محب‌علی تجدد را باور کرده و مسائل و مشکلات جوانان را در قالبِ آن بیان می‌کند. به‌عبارت دیگر، محب‌علی برخلاف روانی‌پور – که به تقابل سنّت و تجدد – پرداخته است، درگیری جوانان امروزی بین تجددگرایی و پسامدرنیسم را یادآور شده و از این رهگذر توانسته است مخاطبان زیادی پیدا کند

منابع

الف) کتاب‌ها

- افشارکهن، جواد (۱۳۸۳)، بازخوانی جامعه‌شناختی سنّت‌گرایی و تجدّدطلبی در ایران بین دو انقلاب، تهران: آوای نور.
- امین، سیّدمحمّد (۱۳۸۴)، ادبیّات معاصر ایران، چاپ اوّل، تهران: دایرةالمعارف ایران‌شناسی.
- حسنعلی‌زاده، فرناز (۱۳۸۸)، از خاک به خاکستر، تهران: نشر پایان.
- روانی‌پور، منیرو (۱۳۶۹)، اهل غرق، چاپ دوّم، تهران: خانه آفتاب.
- عبادیان، محمود (۱۳۸۷)، درآمدی بر ادبیّات معاصر ایران، چاپ دوم، تهران: مروارید.
- مارشال، گوردون (۱۳۸۸)، فرهنگ جامعه‌شناسی آکسفورد، ترجمه حمیرا مشیرزاده، تهران: میزان.
- محب‌علی، مهسا (۱۳۸۷)، نگران نباش، تهران: نشر چشمه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۹)، ادبیّات داستانی، تهران: آگاه.
- ـــــــــ (۱۳۸۵)، جهان داستان (ایران)، تهران: اشاره.

ب) مقالات

- آتش‌سودا، محمّدعلی و توللی، اعظم (۱۳۸۹)، «بررسی تطبیقی رمان صدسال تنهایی و رمان عزاداران بیل»، مجلّه ادبیّات تطبیقی، شماره ۱۶، صص ۳۴-۱۱.
- رضایی‌زاده، پدرام (۱۳۸۲)، «جامانده در فرودگاه فرانکفورت»، شرق، صص ۱۹-۱۷.
- روانی‌پور، منیرو (۱۳۷۲)، «گفتگو با روانی‌پور»، نشریه گردون، سال چهارم، شماره ۲۶-۲۵.
- سریوی، زینب و حسن‌پور آلاشتی، حسین (۱۳۹۸)، «تحلیل سبک‌شناختی رمان اهل غرق مُنیرو روانی‌پور»، فصل‌نامه پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌سناسی، شماره ۳ (پی‌درپی ۳۷)، صص ۹۰-۶۵.
- شمعانی، محمّد (۱۳۷۷)، «عاشقانه‌ترین ترانه دنیا را شنیده‌ام»، وهومن، صص ۶۸-۶۷.
- مجوزی، پاکسیما (۱۳۸۰)، «زنانی که در من نگاه می‌کنند»، همشهری ماه، صص ۸۳-۸۲.
- نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۸۳)، «جایگاه هنر اسلامی در جامعه نوین: تقابل سنّت و مدرنیته»، مجلّه بیناب، شماره ۷، صص ۲۶۷-۲۴۴.
- ولی‌زاده، وحید (۱۳۷۸)، «جنسیّت در آثار رمان‌نویسان ایرانی»، فصل‌نامه نقد ادبی، شماره ۱۰.
- هاشمیان، لیلا و رضوان صفایی‌صابر (۱۳۹۰)، «بررسی نمادها در سبک نوشتاری منیرو روانی‌پور»، مجلّه سبک‌شناسی (بهار ادب)، سال چهارم، شماره ۲ (پیاپی ۱۲)، ص ۳۲۹-۳۴۶.