زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۴۰۱: ۳۷۱ـ۳۹۶
DOI: 10.22059/JWICA.2022.344665.1800

(مقالهٔ پژوهشی)

تحلیل گفتمان انتقادی در رمان *نگران نباش* مهسا محب علی از منظر جنسیت

منصوره شهریاری[۱]

چکیده

ادبیات بازآفرینی هنرمندانه سویهٔ پنهان واقعیت‌های جامعه است. زوایای مخفی جامعه معمولاً در روایات رسمی، کتب تاریخی و فرهنگی و... مورد غفلت واقع می‌شوند یا مجال بروز و ظهور نمی‌یابند؛ درحالی‌که در ادبیات، به‌خصوص ادبیات داستانی، بستری مناسب برای بیان این موضوعات فراهم است و زنان سهمی از این‌گونه روایات برعهده دارند، زیرا در طول تاریخ به اشکال متفاوت به حاشیه رانده شده‌اند. گریز از ساختارهای متصلب مردانه در تطور تاریخ برای زنان با فراز و فرودهایی همراه بوده و همپای تحولات جامعه وضعیت زنان نیز در هر دهه دستخوش تغییر و تحول شده و بنا به شرایط، هر نویسنده‌ای موضعی خاص در این خصوص اتخاذ کرده است؛ برخی از نویسندگان زن به بازتولید ایدئولوژی‌های جنسیتی و... پرداخته‌اند، برخی موضع انتقادی به آن دارند و برخی نیز به دنبال بنیان طرحی نو هستند. مهسا محب علی از نویسندگان دههٔ ۱۳۸۰ است با وجود آنکه به ایدئولوژی‌های جنسیتی معترض است، متن داستان گویای این موضوع نیست و گاهی در آن گریز از زنانگی و تقلید رفتارهای مردانه دیده می‌شود که موجب تحلیل‌هایی بعضاً اشتباه شده است. متن‌محور بودن رویکرد فرکلاف این نظریه را برای بررسی داستان *نگران نباش* مناسب کرده است. از طرفی، به گفتهٔ پژوهش‌گران، رویکرد فرکلاف در حوزهٔ تحلیل گفتمان جامع‌ترین و منسجم‌ترین مباحث را در این حوزه داراست. بنابراین، این مقاله با استفاده از روش توصیفی و منابع کتابخانه‌ای در پی پاسخ‌گویی به این سؤال است که *نگران نباش* نسبت به مقولهٔ جنسیت چه موضعی را برگزیده است؟ نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد رفتارها و گفتارهای راوی در اعتراض به جامعهٔ مردسالاری و پدرسالاری حاکم است. درواقع نویسنده در قالب این داستان به ستیز با کلیشه‌های جنسیتی بدیهی انگاشته‌شده در جامعه می‌پردازد. برای بررسی این موضوع متن داستان در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی شده و با استناد به متن نتایج ارائه شده است.

کلیدواژگان

تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف، جامعهٔ مردسالار، جنسیت و زنانگی، *نگران نباش*.

---

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی Mshahriyari@ut.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۴/۲۳

مقدمه

ادبیات و به‌ویژه رمان از عرصه‌هایی است که زنان توانسته‌اند در دوران معاصر نقش خویش را در آن به‌خوبی ایفا کنند. روند روبه‌رشد زنان نویسنده طی دهه‌های اخیر شاهد خوبی بر این مطلب است. اگر زنان نویسنده را در هر دهه باهم مقایسه کنیم، به‌خوبی متوجه این افزایش چشمگیر خواهیم بود. برای اثبات این ادعا در ادامهٔ مقاله نیم‌نگاهی به وضعیت زنان در ادوار مختلف خواهیم داشت که البته این موضوع خود می‌تواند دلایلی چند داشته باشد؛ از جمله اینکه نوشتن راه ارتباطی زنان با دیگران است که آنان برای از خود گفتن و از خود شنیدن از آن بهره می‌برند.

نوشتن برای زنان به دلیل نداشتن رسانه‌ای قوی و عمومی به تنها ابزاری تبدیل شده است که می‌توانند برای رساندن صدای هم‌جنسانشان به دیگر مخاطبان از آن استفاده کنند (نجفیان، ۱۳۹۸: ۱۵۹) و دیگر دلیل روی‌آوری زنان به رمان را می‌توان در تحولات ساختار اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و... ایران جست، زیرا تا پیش از مشروطه جامعهٔ مردسالار کوچک‌ترین حقی برای جامعهٔ زنان قائل نبود. دنیای زنانه، زبان زنانه و به تبع آن ادبیات زنانه حضوری کم‌رنگ و نزدیک به غیاب داشت و معمولاً تصویری درست و شایسته از زنان ارائه نمی‌شد. «اگر هم تصویری از زنان ارائه می‌شد، عبارت بود از دیگرمرد. درواقع آنچه از زنان تصویر می‌شد نقشی از زنان بود که مردان دربارهٔ زنان فکر می‌کرده‌اند که چگونه باید باشند» (میرحسینی، ۱۳۸۴: ۹۴).

اما تغییر ساختار اجتماعی، اقتصادی و سیاسی جامعه در جریان انقلاب مشروطه و پس از آن بر بینش زنان تأثیرگذار بود و توانست روزنه‌ای تازه به روی آنان بگشاید. زنان، خسته از رنج نادیده‌شدن، به عرصهٔ اجتماع قدم گذاشتند؛ هرچند موانع و محدودیت‌هایی که جامعهٔ مردسالار وضع کرده بود همیشه سد راه آنان بوده و کمابیش هست، زنان عقب ننشستند و با وجود همهٔ فراز و نشیب‌ها به پیداکردن هویت خود در عرصهٔ اجتماع، اقتصاد، فرهنگ، هنر و سیاست و... پرداختند. ادبیات، به‌ویژه ادبیات داستانی، خود شاهدی بر این مدعاست، زیرا ادبیات و به‌طورکلی هنر در بطن جامعه شکل می‌گیرد پس هرگونه تغییری در ساختار اجتماع بر ادبیات نیز تأثیرگذار است.

رابطهٔ میان ادبیات و اجتماع از روزگاران کهن تا روزگار ما رابطه‌ای متقابل است. به نظر بسیاری از محققان ادبی، برای فهم و شناخت آثار ادبی باید اوضاع تاریخی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و حتی تفاوت‌های فکری و اخلاقی هر دوره را شناخت (قنبری، ۱۳۹۵: ۱۳۲) و بدیهی است عرصهٔ داستان، به‌خصوص رمان، به دلیل پیوند عمیق آن با زندگی روزمره بیشترین تأثیر را از تحولات جامعه پذیرفته است و می‌پذیرد.

نویسندگان زن از زمان آغاز نوشتن گونهٔ ادبی رمان را بر گونه‌های دیگر ادبی برتر شمرده‌اند و این فرم ادبی به صورت وسیله‌ای برگزیده درآمده است. زنان در سال‌های گذشته جنبه‌هایی از زندگی جنسی‌شان را با آن پژوهیده‌اند؛ جنبه‌هایی که تا پیش از این در پهنهٔ هنر یا جامعه به آن توجهی نمی‌شده است (مایلز، ۱۳۸۰: ۳۸).

از توضیحات یادشده این‌گونه برمی‌آید که نگرش جامعه و به‌خصوص زنان به جنسیت زنانه در گذشته بیشتر سنتی بوده و بر اثر تحولات اجتماعی متحول شده است. اگر این گزاره درست باشد، باید بتوان با تحلیل رمان‌های زنان رابطهٔ میان شرایط اجتماعی و نوع نگرش به زن را نشان داد. مسئله‌ای اکه در پژوهش حاضر مورد نظر است همین رابطه است که اگر تأیید شود، نشان‌دهندهٔ نقش شرایط اجتماعی در تحول نگرش به زن و نقش زنان در بازتاب این تحولات در آثارشان خواهد بود. به همین دلیل، در این مقاله رمان *نگران نباش* از مهسا محب علی تحلیل می‌شود تا رابطهٔ میان رمان و جامعه تشریح شود. *نگران نباش* رمانی است که توانسته جوایز متعددی از جمله جایزهٔ بهترین رمان سال ۱۳۸۹ از بنیاد گلشیری را به خود اختصاص دهد و نامزد بهترین رمان سال در سومین دورهٔ جایزهٔ ادبی روزی روزگاری و دهمین دورهٔ جایزه ادبی مهرگان شود. همچنین در فاصلهٔ دو سال پس از اولین چاپ بیش از ده بار تجدید چاپ شد. به همین دلیل، به نظر می‌رسد می‌تواند به‌منزلهٔ نمونه‌ای نمایان کتاب مناسبی برای این مطالعه باشد.

کتاب روایت‌گر زندگی دختری معتاد است که برای مواجهه با جامعهٔ مردسالار از هرچه رنگ‌وبوی زنانگی دارد می‌گریزد. تحلیل این کتاب از بعد جنسیتی می‌تواند شناخت بهتری را برای ما از این کتاب و از دورهٔ زندگی نویسنده به ارمغان آورد. این پژوهش از رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف[1] برای نیل به این هدف بهره برده است، زیرا این نظریه ادبیات را در بطن جامعه بررسی می‌کند و به پژوهشگر کمک می‌کند علاوه بر تحلیل متن به بررسی اوضاع دورهٔ نویسنده نیز بپردازد و پیوندی بین ادبیات و جامعه برقرار کند و از رهگذر آن تحلیلی کامل‌تر ارائه دهد. این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های ذیل است:

۱. جنسیت در رمان *نگران نباش* چه نقشی دارد؟
۲. آیا زنانگی نوشتار در این کتاب مشاهده می‌شود؟
۳. رویکرد فرکلاف چه کمکی به خوانش بهتر متن می‌کند؟
۴. آیا اوضاع اجتماعی نقشی در نگارش این کتاب با این مضمون ایفا کرده است؟
۵. آیا شخصیت اصلی داستان در پی گریز از خود و زنانگی خویشتن است؟ چگونه می‌توان این موضوع را تحلیل کرد؟

و دیگر موضوعاتی که در بطن و متن مقاله به آن‌ها خواهیم پرداخت.

پیشینهٔ پژوهش

این کتاب تا کنون با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی تحلیل نشده است، اما مقالاتی هستند که

1. Fairclough critical discourse analysis

از ابعاد دیگری به این کتاب نگریسته‌اند؛ مثلاً رضوانیان در مقالهٔ «بازنمایی هویت زن در آثار داستان‌نویسان زن دههٔ ۱۳۸۰» (۱۳۹۴) مؤلفه‌هایی را بیان می‌کند که از طریق آن‌ها هویت زنانه در آثار داستان‌نویسان زن بازنمایی می‌شود. از جمله این مؤلفه‌ها موقعیت اجتماعی زنان، واکنش‌هایی که شخصیت‌های داستان در موقعیت‌های مختلف از خود نشان می‌دهند، باورهای کلیشه‌ای جنسیتی، زبان زنانه، گفت‌وگو و فضاسازی و مانند آن است. مؤلف این ویژگی‌ها را در برخی از داستان‌های دههٔ ۱۳۸۰ می‌کاود.

در مقالهٔ «مصرف‌گرایی و امکان تصمیم عقلانی؛ بررسی تطبیقی رمان *نگران نباش* مهسا محب علی و داستان (ای اند پی)» آقای بزدوده، همان‌گونه که از عنوان این مقاله پیداست، بررسی تطبیقی دو رمان ذکرشده را انجام داده‌اند. ایشان براساس آرای مارکس وبر دربارهٔ عقلانیت و اخلاق به تحلیل وضعیت اجتماعی و رفتار شخصیت‌های این دو داستان پرداخته‌اند و براساس داستان‌ها نشان داده‌اند که تصمیم‌گیری و کنش منطقی در موقعیتی که الگوهای جامعهٔ مصرفی غالب باشند، دشوار می‌شود (بزدوده و همکاران، ۱۳۹۹).

نویسندگان در مقالهٔ «سمبولیسم در رمان *نگران نباش*» سمبولیسم را در این اثر بررسی کرده‌اند. نویسنده هدف خود را از انجام‌دادن این پژوهش ارتباط مصداق‌های نمادگرایی با آثاری همچون این اثر می‌داند که دنیای بی‌ثبات پسامدرن را به تصویر می‌کشد (حیدری و همکاران، ۱۳۹۶).

آقای غلامحسین‌زاده و همکارانشان در مقالهٔ «سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دههٔ ۱۳۸۰» مروری بر ادبیات زنانه در ادوار مختلف پس از مشروطه داشته‌اند و ضمن بررسی دقیق نویسندگان زن در دوران ذکرشده به این نتیجه رسیده‌اند که سپری‌شدن و گذشت زمان در هر دهه نسبت به دههٔ پیشین علاوه بر رشد کمی آثار، رشد کیفی آثار زنانه را نیز دربر داشته است و رفته‌رفته جهان زنانه را ایجاد کرده؛ چنان‌که به‌جرئت می‌توان از خلق ادبیاتی مستقل و مجزا از ادبیات مردان در دهه‌های اخیر خبر داد (غلامحسین‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱).

آنتونی گیدنز در کتاب *تجدد و تشخص* (جامعه‌شناسی هویت در عصر جدید) به رابطهٔ هویت و پدیدهٔ جهانی‌شدن و به عبارتی تعامل مابین خود و جامعه پرداخته است. وی معتقد است در دوران کنونی، گرایش محسوس نهادهای جدید به جهانی‌شدن، همراه با تغییر شکل زندگی اجتماعی روزمره، پیامدهای ژرفی برای فعالیت‌های شخصی دربرداشته است. «هویت شخصی» افراد عملاً براساس روایت خاصی از «خود» باطنی آن‌ها ساخته و پرداخته می‌شود که برحسب بازتاب‌های متغیر نهادهای اجتماعی مدرن مورد تجدیدنظرهای مداوم قرار می‌گیرد (گیدنز، ۱۳۸۵).

نعمت‌الله فاضلی در کتاب *زنانه‌شدن شهر با تأکید بر فضای شهری تهران* بر موفقیت زنان شهری ایران در زمینهٔ به‌دست‌آوردن فضا، حق حضور زنان در فضاهای عمومی مانند خیابان،

پارک‌ها و به‌طورکلی قدم‌زدن آزادانه در شهر تأکید دارد و معتقد است امروزه نه‌تنها فضاهای سکونت‌گاهی، بلکه فضاهای تجاری، فراغتی، آموزشی و انواع فضاهای شهری در ایران به طور تصاعدی دائماً زنانه‌تر می‌شوند و زنان از طریق حضور خود در فضاها و همچنین دست‌کاری و مداخله در آن به شیوه های آشکار و پنهان به رمزگشایی از فضاها می پردازند. امروزه زنان نقشی تعیین‌کننده در نظام‌های بازنمایی فضای شهری در جامعه دارند. آنان از طرق مختلف هر روز بیشتر از گذشته در زنانه‌ترشدن فضاهای بازنمایی‌شده تأثیر می‌گذارند (فاضلی، ۱۳۹۶).

درمجموع، پیشینهٔ پژوهش دو نکته را آشکار می‌کند: اول اینکه رمان مورد نظر به اندازه‌ای مهم است که در تعدادی از پژوهش‌های پیشین هم مورد توجه قرار گرفته است. دوم اینکه در هیچ‌یک از پژوهش‌های پیشین سؤال و مسئلهٔ پژوهش حاضر طرح نشده و رمان از این منظر بررسی نشده است.

چارچوب مفهومی و روش‌شناختی پژوهش

در طول تاریخ، تمایزات جنسیتی در جوامع بر زنانه‌نویسی تأثیرگذار بوده است. در گذشته، غلبهٔ دیدگاه مردانه فرصتی برای عرض اندام و ابراز وجود زنان نمی‌گذاشت، اما از دههٔ ۱۳۷۰ به بعد زنان فرصت بیشتری برای نگاشتن از خود و همجنسانشان یافتند. گسترش این منظر در دههٔ ۱۳۸۰ زمینه‌ساز شرایطی شد که زنان اغلب نه‌تنها خود را در تعامل و در شرایطی یکسان با مردان می‌دیدند، بلکه بعضاً به تقابل با مردان می‌پرداختند و عرصهٔ ابراز وجود زنان از خانه به خیابان کشیده شد.

زمینهٔ این‌گونه بررسی‌های ادبی در بستر مطالعات جامعه‌شناختی در رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف مهیاست. هرچند نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی در همهٔ علوم کاربرد دارد، بررسی مسائل ادبی با چنین منظری می‌تواند راهگشای تحلیل‌های نو در عرصهٔ مطالعات ادبیات شود. درواقع، به‌طورکلی می‌توان گفت: در دنیای امروز با کم‌رنگ‌شدن مرزهای قطعی بین علوم شاهد به وجود آمدن حوزه‌ها و رشته‌های تلفیقی هستیم که امکان بررسی چندجانبهٔ موضوع مطالعه‌شده را بیش از پیش فراهم می‌آورد. گفتمان یکی از این اصطلاحات است که نقش پلی ارتباطی را بین رشته‌های زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، تاریخ، ادبیات، فلسفه و... بازی می‌کند. خاستگاه نظری تحلیل گفتمان علم زبان‌شناسی است. این نظریه متأثر از نظریات میشل فوکو[1]، از متفکران قرن بیستم، است و زلیگ هریس[2] اولین زبان‌شناس ساخت‌گرایی بود که این اصطلاح را برای سطحی فراتر از متن به کار برد (شهریاری، ۱۳۹۹: ۵۸۴). گفتمان در لغت به معنای گفت‌وگو، محاوره و مکالمه است، اما در مطالعات جامعه‌شناسی، علوم سیاسی، فلسفه،

1. Michel Foucault
2. Zelig Harris

زبان‌شناسی و...، متناسب با کاربردی که دارد، معانی متفاوتی پیدا می‌کند. این نظریه متن را در بطن جامعه بررسی می‌کند و در عمل به این اصطلاح اعتقاد دارد که «هر نوشته‌ای فرزند زمانهٔ خود است». به این معنا که ویژگی‌های هر دوره در متن قابل بازبینی است، هر متنی آینهٔ تمام‌نمای رخدادهای هر برهه است و نمی‌تواند خارج از تأثیرات دایرهٔ گفتمان عصر خود قرار بگیرد. بدین‌ترتیب، گفتمان از یک‌سو مطالعهٔ زبان‌شناختی نظام اجتماعی و از سوی دیگر مطالعهٔ جامعه‌شناختی زبان است (جعفری، ۱۳۹۵: ۴۷).

در حوزهٔ تحلیل گفتمان انتقادی، همانند بسیاری از حوزه‌های مطالعاتی علوم اجتماعی و انسانی، رویکرد واحدی وجود ندارد. به‌رغم وجود مفاهیم مشترک و اهداف یکسانی که در همهٔ رویکردهای تحلیل گفتمان انتقادی به چشم می‌خورد، براساس تفاوت موجود در بنیان‌های نظری و ابزارهای تحلیل می‌توان رویکردهای متفاوتی را در این حوزهٔ مطالعاتی برشمرد (محسنی، ۱۳۹۱: ۶۵). ون دایک[1]، وداک[2]، فرکلاف بنیان‌گذاران سه رویکرد عمده در تحلیل گفتمان انتقادی هستند. سیر تحول تحلیل گفتمان در زبان‌شناسی را می‌توان در قالب تحلیل گفتمان ساخت‌گرا[3]، تحلیل گفتمان نقش‌گرا[4] و تحلیل گفتمان انتقادی[5] خلاصه کرد (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۵۵).

نظریهٔ تحلیل انتقادی فرکلاف را براساس آرای پژوهش‌گران این حوزه می‌توان منسجم‌ترین نظریه در این رویکرد دانست. درواقع، محقق با این روش از بافت متن[6] فراتر می‌رود و به زمینهٔ موقعیتی[7] وارد می‌شود (کریم‌زاده اصفهانی، ۱۳۹۵: ۱۲۸). در رویکرد فرکلاف، متن در سه سطح بررسی می‌شود: ۱. سطح توصیف[8] (بررسی متن با رویکرد زبان‌شناختی) ۲. سطح تفسیر[9] (کردار گفتمانی) ۳. سطح تبیین[10] (کردار اجتماعی). از آنجا که در این پژوهش از رویکرد فرکلاف برای تحلیل رمان استفاده شده است، در ادامه این رویکرد تشریح می‌شود. روش بررسی بدین شکل خواهد بود که ابتدا به مبانی نظری این رویکرد می‌پردازیم و سطوح رویکرد فرکلاف را با توجه به منظر نویسنده بررسی می‌کنیم. در ادامه این مبانی به تفکیک روی متن اجرا می‌شوند و در پایان استنتاجی برگرفته از متن خواهیم داشت.

---

1. Van Dyke
2. Roth Vedak
3. constructivist discourse analysis
4. role-oriented discourse analysis
5. critical discourse analysis
6. text
7. context
8. description level
9. interpretation level
10. explanation level

سطح توصیف در رویکرد فرکلاف

در سطح توصیف، متن فارغ از زمینه و اوضاع اجتماعی و از منظر زبان‌شناسانه بررسی و تحلیل می‌شود. فرکلاف معتقد است ارتباط بین زبان و جامعه «بیرونی» نیست، بلکه «درونی» است. زبان بخشی از یک جامعه است. پدیده‌های زبان‌شناسانه به‌مثابهٔ پدیده‌های اجتماعی و متقابلاً پدیده‌های اجتماعی نیز در برخی اوقات پدیده‌های زبان‌شناسانه هستند. اولی ازآن‌رو اجتماعی است که هرگاه مردم سخن می‌گویند یا گوش فرامی‌دهند یا می‌نویسند و می‌خوانند گویی تحت تعیین جامعه هستند و آثار اجتماعی را بر خود می‌پذیرند؛ حتی وقتی که فکر می‌کنند باز هم به طریقی زبان را به کار می‌برند که واجد قراردادهای اجتماعی است. همچنین، دومی ازآن‌رو زبان‌شناسانه است که فعالیت‌های زبانی در بافت اجتماع محقق می‌شود... درواقع یک رابطهٔ متقارن بین زبان و جامعه برقرار نیست و جامعه همچون «کل» و زبان نیز بخشی از آن است. بنابراین، همهٔ پدیده‌های زبان‌شناسانه اجتماعی هستند، اما همهٔ پدیده‌های اجتماعی زبان‌شناسانه نیستند (رسولی و نعمت‌اللهی، ۱۴۰۰: ۶۶).

طبیعتاً نویسنده برای نگاشتن باید از زبان استفاده کند و باید دست به گزینش واژگان بزند و طبیعتاً این گزینش براساس رویکرد اجتماعی که اتخاذ کرده و متناسب با هدفی که برگزیده انجام می‌شود. همچنین، هر موضوعی گونهٔ زبانی خاص خود را می‌طلبد. سخنگو می‌داند کدام‌گونه را در ارتباط با کدام موضوع انتخاب کند (ناصری، ۱۳۹۴: ۸۹). بررسی این‌گونه موارد فرمی در سطح توصیف بسیار مهم است، زیرا محتوا در صورت متبلور می‌شود.

در سطح توصیف، بیشتر بر این موارد تمرکز می‌شود: انتخاب واژگان، کاربرد ضمایر، زمان افعال، مجهول‌سازی، وجه افعال، جنبه‌های تشبیهی و استعاری که دیدگاه نویسنده را بیشتر بیان می‌کند. محقق در این سطح صرفاً به توصیف متن می‌پردازد. هدف در این مرحله این است که نشان دهیم چگونه گزینش واژگان در متن به بازتاب مفهوم جنسیت و قدرت کمک می‌کند (کمالی‌اصل و همکاران، ۱۳۹۷: ۸۰). در تحلیل رمان *نگران نباش* پس از بیان ویژگی‌های صوری یادشده، به دلالت‌های آن در فهم داستان هم اشاره خواهد شد.

سطح تفسیر در رویکرد فرکلاف

ویژگی‌های صوری به‌تنهایی قابلیت تحلیل متن از بعد جامعه‌شناختی را ندارند. پس کار مفسر در این قسمت مطالعه و تحقیق در بافت موقعیت فارغ از هرگونه تحلیلی است. درواقع، می‌توان گفت دانش زمینه‌ای، که مفسر در تفسیر متن به کار می‌بندد، در این قسمت باید مورد امعان نظر قرار گیرد (قنبری، ۱۴۰۰: ۱۲۰). به همین دلیل، در تحلیل رمان در سطح تفسیر به بافت تاریخی و موقعیتی که رمان از آن سرچشمه گرفته اشاره خواهد شد و دلالت‌های ضمنی آن در فهم داستان بیان خواهد شد.

سطح تبیین در رویکرد فرکلاف

مطالعه ارتباط بین تعامل و بافت اجتماعی و توضیح رابطهٔ بین عناصر گفتمانی و اجتماع با توجه به سابقه زمینهٔ فرهنگی آن گفتمان هدف از مرحلهٔ تبیین است (فرکلاف، ۱۳۹۸: ۱۱). درواقع، در سطح تبیین مطالب در دو سطح یادشده (توصیف و تفسیر) جمع‌بندی و تحلیل می‌شود و پژوهش‌گر از رهگذر مراحل پیشین به تحلیلی نو دست می‌یابد که در متن قابل بررسی و پیگیری است. به این ترتیب، در مرحلهٔ سوم روش فرکلاف است که معنای گفتمانی متن در رابطه با سؤال تحقیق آشکار می‌شود و می‌توان نشان داد که گفتمان حاکم بر رمان مورد نظر از منظر نقش و جایگاه جنسیت در جامعه چیست؟

خلاصهٔ داستان

نشر چشمه در سال ۱۳۸۷ کتاب *نگران نباش* را به چاپ رسانده است. این کتاب روایت‌گر زندگی دختری معتاد به نام شادی است که در زمان زلزلهٔ تهران تنها دغدغه‌اش به دست آوردن مواد مخدر است تا بتواند لحظاتی؛ هرچند موقت و گذرا، شادی را تجربه کند. این‌ها لرزه‌هایی است که طی بیست‌وچهار ساعت رخ می‌دهند، ولی چندان ویران‌گر نیستند، زیرا زلزلهٔ اصلی پیش از وقوع این لرزه‌ها رخ داده است.

پدر و مادر شادی هر دو از مبارزان دوران جنگ بوده‌اند، ولی پس از جنگ از آرمان‌های خویش فاصله گرفته‌اند. پدر شادی استاد دانشگاه شده و فساد اخلاقی دارد و نقش او در داستان غیبتی مداوم است. مادر نیز به دنبال خرید از بوتیک‌های جردن و میهمانی‌های دوره‌ای و... است. پدر و مادری که روزی جزء مبارزان سیاسی محسوب می‌شدند و قصد اصلاح جامعه را داشتند، حالا در اصلاح روابط خانوادگی خود مستأصل‌اند و ثمرهٔ زندگی‌شان بزرگ‌کردن دختر و پسری معتاد بوده است که تنها دغدغهٔ آن‌ها به دست آوردن مواد مخدر و پول است.

مادر شادی و بابک قصد دارند به خاطر زلزله از تهران خارج شوند و شادی را نیز با خود ببرند. شادی با آن‌ها نمی‌رود و خانه را به دنبال ساقی ترک می‌کند. اشکان از دوستان شادی است که قصد خودکشی دارد. شادی برای نجات جان او و به‌دست‌آوردن جنس به خانه‌اش می‌رود. او جان اشکان را نجات می‌دهد و از خانه خارج می‌شود. پسر مودُم‌اسبی شادی را با موتور به خانهٔ سارا می‌رساند، ولی رحیم نیز، که یکی دیگر از ساقی‌هاست، در خانه نیست. بنابراین شادی از خانه خارج می‌شود و آرش را می‌بیند. آرش به شادی قرص روان‌گردان می‌دهد و شادی تعداد زیادی از آن‌ها را مصرف می‌کند. پایان داستان باز است و تصریح نشده، ولی آنچه از نشانه‌ها و متن برمی‌آید شادی به دنبال خودکشی با قرص‌های روان‌گردان است.

تحلیل رمان

برای تحلیل رمان از روش سه‌سطحی فرکلاف استفاده شده که یافته‌های هر سطح در ذیل بیان شده است:

۱. سطح توصیف

همان‌طور که در قسمت توصیف بیان شد، در این سطح متن فارغ از زمینه و اوضاع اجتماعی از نظر ویژگی‌های صوری بررسی می‌شود، زیرا انتخاب واژه‌ای از میان واژگان بی‌شماری که نویسنده می‌تواند انتخاب کند و نشان‌دهندهٔ رویکرد ایدئولوژیک نویسنده است. در این سطح، بیشتر بر موارد ذیل تأکید می‌شود: انتخاب نوع واژگان، وجهیت، معلوم و مجهول، ضمایر، تقابل‌های معنایی و استعاری‌سازی و هر مشخصهٔ دیگری که به تحلیل زبان‌شناسانهٔ متن کمک کند.

تصویر جلد و عنوان

تصویر جلد و عنوان متناسب با محتوای داستان انتخاب شده‌اند. تصویر جلدِ کتاب دختری تنها را نشان می‌دهد با تصویری بزرگ که روی خانه‌ها نشسته است و در یکی از دستان او سیگار است و تعدادی قرص (با توجه به داستان احتمالاً قرص روان‌گردان) مثل بادکنک در دست دیگرش قرار دارد. رنگ توسی در پس‌زمینه استفاده شده است که شاید دلیلش این باشد که داستان در فضای شهر رخ داده که آلودگی هوا از ویژگی‌های بارز آن است. شاید هم دود دخانیات و سیگار باعث این انتخاب بوده. البته فضای مغموم داستان نیز می‌تواند این انتخاب را توجیه کند. دود سیگاری که در دست دختر است به‌عنوان کتاب (*نگران نباش*) متصل شده و گویی دختر می‌خواهد زنگ نگرانی‌های خود را با آنچه در دستانش قرار دارد بزداید.

توصیف‌های راوی به‌عنوان زنی هنجارشکن از بعد جنسیتی

شادی، شخصیت اول داستان، دختری هنجارشکن است و در جای‌جای کتاب توصیف‌هایی از شادی دیده می‌شود که در کنار هم می‌توانند پازل شخصیت شادی را تکمیل کنند. نمونه‌هایی از این توصیف‌ها در ادامه آمده است:

> ص ۲۳: کاش من هم توی مدرسه غیر انتفاعی درس می‌خواندم و دانشگاه آزاد می‌رفتم و راه‌به‌راه سیگاری بار می‌زدم. آن وقت الان حتماً همراهت می‌آمدم میدان محسنی تا لاستیک آتش بزنیم سنگر ببندیم و شهری را که زده به سرش و دارد بندری می‌رقصد به دست بگیریم.
>
> ص۳۱: اگر یک روز معمولی بود، الان بهم می‌گفت بوی گند عرق و سیگار می‌دهی و به زور می‌چپاندم توی حمام.
>
> ص۳۵: شلوار جین مچاله‌شده‌ای را برمی‌دارد، تا می‌کند و توی چمدان می‌گذارد... یک‌لنگه جوراب پیدا کرده و دارد دنبال لنگهٔ دیگرش می‌گردد. محال است پیدایش کند... یک لنگه جوراب دیگر برمی‌دارد، این‌بار سرخابی. قبلی زرد بود. «مهم نیست باهم بذارشون. همین‌طوری می‌پوشم»... اصلاً تو مخش نمی‌رود که می‌شود جوراب را لنگه‌به‌لنگه پوشید...

ص ۴۰: کاش می‌شد از جایی بالا بروم و یک دل سیر همه‌چیز را نگاه کنم. می‌توانم از تیر چراغ‌برق بالا بروم شاید هنوز بلد باشم، ولی فوارهٔ مسخرهٔ میدان بهتر است از آن بالا می‌شود همه‌چیز را دید... مهم این است که می‌توانم روی آن لوله‌های افقی بنشینم. توی این خر تو خری هیچ‌کس تعجب نمی‌کند که من آن بالا چهارزانو نشسته باشم. لوله‌ها را می‌گیرم و بالا می‌روم.

ص۴۲: سیگار را میان انگشت شست و سبابه می‌گیرم و کلهٔ کچل مرد صبور را نشانهٔ روم و با انگشت وسطی می‌پرانمش. ته سیگار می‌خورد وسط کله‌اش. دستش را روی کلهٔ کچلش می‌گذارد... دور و برش را نگاه می‌کند. زبانم را نیم متر از دهانم بیرون می‌آورم و زل می‌زنم توی چشم‌هایش...

ص ۴۷: دور چراغ برق می‌چرخم و ازش آویزان می‌شوم.

ص ۴۸: یورتمه می‌روم... چرخ می‌زنم و صورت‌به‌صورت پسر آفتاب‌سوخته می‌شوم.

ص ۸۰: «تو از این ترنسفر مرنسفرائی»، «من مخلص شما آبجی‌تونم» «پس چرا کلاه سرته؟» «همین‌طوری الکی.»

ص۸۵: می‌پرم پشت موتور و کاپشنش را چنگ می‌زنم.

ص۸۸: می‌زنم به بازویش و دستم را مشتی دراز می‌کنم که مثلاً خیلی چاکریم و این حرف‌ها.

ص ۱۰۱: تو یه روز بیست و دو تا اس‌اس لاو برای همهٔ پسرهایی که می‌شناختم فرستادم.

ص ۱۰۵: کراسوس! کجایی که دایی‌ات را کشتند (شادی از واژهٔ دایی در توصیف خود استفاده می‌کند).

ص ۱۱۹: چیه، باورت نمی‌شه زدیم به چاک. حاجی‌ت کارش رو بلده.

ص ۱۲۷: حاجی‌ت کارش درسته.

ص ۱۳۶: می‌ایستم پشت سر زن چاقی که گوشت‌های دلش را به‌زور توی مانتو چسب تنش چپانده. زن برمی‌گردد و آدامسش را توی صورتم می‌ترکاند.«صف آقاها اون‌وره.» کراسوس را توی بغلم فشار می‌دهم و می‌ایستم پشت سر چند تا پسر مو تیغ‌تیغی.

ص ۱۳۸: لعنت به این صدای جیغ‌جیغی که همیشه آدم را لو می‌دهد.

این مثال‌ها همگی در نمایاندن ابعاد رفتاری، گفتاری و فکری راوی به ما کمک می‌کند. به‌طورکلی، نویسنده تلاش کرده با خلق شخصیت شادی علیه برخی از برچسب‌های زنانهٔ متأثر از فرهنگ مردسالارانه قیام کند.

شادی زنی است که به فکر لاستیک آتش زدن و سنگر بستن است، از اینکه جوراب لنگه‌به‌لنگه بپوشد ابائی ندارد. از تیر چراغ‌برق و فوارهٔ میدان بالا می‌رود، سیگار خود را به کلهٔ کچل مرد صبور پرتاب می‌کند، اگر شرایط ایجاب کند، از یورتمه‌رفتن، پریدن پشت موتور، کلاه بر سر گذاشتن، ارسال پیامک‌های عاشقانه برای پسران و... اجتناب نمی‌کند و ظاهراً از زنانگی خود گریزان است. استفاده از واژگان حاجی و دایی در نامیدن خود این منظور را می‌رساند. همچنین از صدای زنانه و جیغ‌جیغی خود تنفر دارد.

ناگفته پیداست که این اوصاف چقدر در جامعهٔ پدرسالار مذموم است. زنی که باید سرچشمهٔ احساسات و نمایندهٔ تمیزی باشد و به قولی خانمانه رفتار کند چقدر با شخصیتی که در عبارات ذکرشده توصیف شد فاصله دارد. در توضیح چرایی این موضوع در قسمت تفسیر و تبیین بیشتر توضیح داده شده است.

افعال و زمان آن‌ها

زمان یکی از ویژگی‌های فعل است، ولی اینکه نویسنده چه زمانی را کی و کجا به کار ببرد، نشان‌دهندهٔ فاصله‌ای است که راوی بین خود و متن در نظر گرفته است.

در رمان *نگران نباش*، بیشترین کاربرد زمان‌ها مربوط به زمان حال استمراری است، زیرا راوی وضعیتی را توصیف می‌کند که در آن زمان در حال وقوع بوده و موقتاً ادامه می‌یابد، مانند:

ص ۷: زمزمه می‌کند، بوق می‌زند، اعلام می‌کند، دور می‌شود، جان می‌دهد، نزدیک می‌شود.

ص ۸: زور می‌زند، فرو می‌کند، قطع می‌شود، تاب می‌خورند، چنگ می‌زنم، می‌چرخم، زمزمه می‌کند.

ص ۹: زار می‌زند، می‌لرزد، می‌بندم، باز می‌کنم، فکر می‌کنی، فریاد می‌زند، می‌بندم و... .

به این ترتیب، در همهٔ صفحات کتاب استفاده از این زمان بیشترین کاربرد را داشته است. پس از آن، گذشتهٔ ساده و حال التزامی به ترتیب در کتاب به کار برده شده است. البته نه به اندازهٔ حال استمراری.

گذشتهٔ ساده: فعلی که در زمان گذشته رخ داده است.

ص ۷: شروع شد، باز کرد، جیغ کشید، بود، شد، دزدیدیم، آتش زدیم، رفتی، ظاهر شدی و ...

حال التزامی: معمولاً از این زمان در این کتاب برای بیان وقوع فعل‌هایی استفاده می‌شود که همراه با آرزو و تمنا هستند یا فعل‌هایی که انجام‌دادن آن‌ها ضروری است.

ص ۲۱: کاش فلاسک چای را یادش برود، دلم می‌خواهد کلهٔ فرفری‌اش را بگیرم توی دست‌هایم.

ص ۲۳: کاش من هم توی مدرسهٔ غیر انتفاعی درس می‌خواندم... آن‌وقت الان حتماً همراهت می‌آمدم میدان محسنی تا لاستیک آتش بزنیم، سنگر ببندیم و...

ص ۳۶: باید بلند شوم، باید بروم پیش اشکان، باید بروم پیش سارا، باید رحیم یا سیامک را پیدا کنم، باید، باید، باید...

ص ۷۹: باید زودتر از این دیوانه‌خانه بزنم بیرون.

ص ۸۶: باید بیشتر حس بگیرم.

ص ۹۱: باید حرف بزنم، باید یک چیزی بگویم.

۱۳۵: دلم می‌خواهد بروم جلو و سر و گوشی آب بدهم.

زمان حال استمراری نشان‌دهندهٔ تداوم یک رخداد است؛ رخدادی که آغاز و پایان مشخصی ندارد و از نظر زمانی مبهم است. چون ماجرای این داستان و افعالی که در آن شکل می‌گیرند نقطهٔ شروع و پایان مشخصی ندارند، حال استمراری بیشترین کاربرد را در این کتاب دارد. از طرفی، این زمانْ پیوند مستقیم نویسنده را با موضوع نشان می‌دهد.

به دلیل آنکه ماجرای داستان در تردد بین گذشته و حال است و گاهی در خلال داستان راوی به بیان خاطرات گذشته می‌پردازد، از فعل گذشتهٔ ساده نیز ضمن داستان استفاده شده است. پرداختن به خاطرات در میان داستان از ویژگی‌های داستان‌نویسی زنانه برشمرده شده است.

راوی در ضمن داستان برای بیان آرزو یا تبیین ضرورت پرداختن به انجام‌دادن کاری از مضارع التزامی بهره برده است که با شاهدمثال توضیح داده شد.

وجهیت

وجه فعل بر وقوع یا لاوقوع عمل به شکل اخبار و احتمال و آرزو دلالت دارد (خیام‌پور، ۱۳۸۴: ۷۸).

سه وجه اصلی فعل عبارت‌اند از: ۱. وجه اخباری، ۲. وجه التزامی و ۳. وجه امری.

وجه اخباری: آن است که وقوع یا عدم وقوع فعل را با قطعیت و یقین بیان کند و اسناد آن قابل صدق و کذب باشد (فرشیدورد، ۱۳۸۲: ۳۸۰).

با توجه به اینکه زمان حال استمراری در این کتاب غالب است، بیشتر جملات این کتاب از وجه اخباری برخوردارند.

وجه التزامی: آن است که فعل بر امور احتمالی از قبیل: خواست، آرزو، میل، امید، دعا، شرط، شک و لزوم و مانند آن‌ها دلالت کند.

وجه امری: آن است که بر طلب یعنی فرمان، خواهش، خواست و تمنا دلالت کند (همان).

مثال‌های ذکرشده در قسمت افعال و زمان‌های آن‌ها در این قسمت نیز کاربرد دارد. افعالی که در قسمت حال استمراری آمده عموماً وجه اخباری و افعالی که در قسمت حال التزامی آمده وجه التزامی دارند. در کتاب *نگران نباش* وجه امر کاربرد چندانی ندارد.

بررسی وجه فعل یکی از مقوله‌های مهمی است که به پژوهش‌گر در دست یافتن به نیت مؤلف یاری می‌رساند. استفاده از وجه اخباری به کلام راوی قطعیت بیشتری می‌دهد.

شادی نمونهٔ زنی است که از بن‌بست‌های زنانگی تعریف‌شده توسط اجتماع و فرهنگ می‌گریزد و چون استفاده از وجه اخباری کلام او را قاطعانه‌تر می‌کند، از این وجه استفاده کرده است. همان‌گونه که بیان شد، وجه امر و وجه التزامی برای تحکم یا تمنا بیشتر کاربرد دارند.

کاربرد ضمایر

ضمایر در بیشتر صفحات کتاب به صورت ضمیر متصل استفاده می‌شود و اگر نویسنده بنا به دلایلی از ضمایر منفصل استفاده کند، ضمیر من بیشترین کاربرد را دارد. ضمیر تو و ما به‌ندرت در کتاب استفاده شده و بقیهٔ ضمایر به صورت متصل استفاده شده‌اند.

کاربرد ضمیر من: ۲۹، ۳۱، ۳۲، ۶۲، ۶۴، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۱.
کاربرد ضمیر تو: ۱، ۶۴.
کاربرد ضمیر ما: ۷۳، ۷۹.

برخی از نمونه‌های کاربرد ضمیر منفصل: ص ۱۵: یادش، ص ۱۶: تصویرم، ص ۱۷: نگاهم، ص ۲۱: دست‌هایت، ص ۲۱: لپ‌هایش، ص ۲۰: موهایش، ص ۲۰: کمرش، ص ۲۰: سرش و ص ۲۱: شماره‌اش.

با توجه به اینکه این داستان از منظر اول‌شخص نقل شده، ضمایر اول‌شخص بیشترین کاربرد را در پیشبرد داستان دارند. استفاده از این زاویهٔ دید به مخاطب کمک می‌کند راحت‌تر و بهتر بتواند با احساسات راوی آشنا شود.

تشبیه و استعاره

ص۹: بابک زیر بغلش را می‌گیرد و مثل یک چینی عتیقه بلندش می‌کند.
همان: مثل گنجشک میان بازوهای بابک می‌لرزد.
ص ۱۲: صدای نالهٔ گلین خانم مثل آواز ژاپنی سوزناک از طبقهٔ پایین می‌آید.
.ص ۱۵: می‌شود یک شب بخوابم و تا صبح هزار بار مثل مرغ گریل توی تختخواب نچرخم.
ص ۲۱: بابک مثل مورچه‌های کارگر هی از توی آشپزخانه سبد و زنبیل می‌برد توی ماشین می‌گذارد.
ص ۲۳: شهری که زده به سرش و دارد بندری می‌رقصد.
ص ۴۹: صورت لبو شده.
ص ۵۵: مادر بچه، عین جن بوداده، جلوم ظاهر می‌شود.
ص ۶۴: سر جناب سرهنگ عین کلهٔ گوزنی که به دیوار کوبیده باشند نگاهم می‌کند. خونِ شره‌شده از گلوی جناب سرهنگ عین تابلوهای آبستره از پایین پنجره راه افتاده و آمده تا روی پوستر چگورای پروین، از روی ستارهٔ پیشانی چگوارا گذشته، توی سیاهی سایه‌های صوتش گم شده و از زیر سوراخ چپ بینی‌اش شره کرده.
ص ۷۵: مأمورهای گارد ویژه با سپر و ماسک ضد گاز، عین سوسک‌های توی کارتون *هاچ زنبور عسل*، معلوم نیست از کجا پیدایشان می‌شود.
ص ۷۶: جمعیت مثل ژله جلو و عقب می‌رود.
ص ۸۴: رگ‌های گردنش مثل لوله‌های فاضلاب از زیر چانه‌اش زده بیرون.
ص ۱۰۶: کرکره‌ها جر خورده‌اند و تا ته حلقوم مغازه‌ها پیداست. انگار گلودرد داشته‌اند و دهانشان را باز کرده‌اند و می‌گویندآآآ... زبان کوچکشان هم پیداست.

با توجه به اینکه استعارهٔ تشبیهی است که برخی ادات آن حذف شده است، در این قسمت تشبیه و استعاره ذیل یک مقوله باهم بررسی شده است.

تشبیه و استعاره نشان‌دهندهٔ وسعت زاویهٔ دید شاعر یا نویسنده است و نشان می‌دهد که وی چگونه توانسته میان اشیای به‌ظاهر بی‌ارتباط پیوند ایجاد کند.

در *نگران نباش* بیشتر آرایه‌های کلامی ناشی از نگرش فمینیستی و برخورد راوی با کلیشه‌هاست.

عطف توجه به واژگان و اصطلاحات نسل جدید

ص ۲۳: زدن به چاک؛ ص ۲۴: گوله‌کردن، قات‌زدن، رو فرم نبودن؛ ص ۲۴: قاپیدن؛ ص ۲۷: نم پس دادن؛ ص ۲۷: کف‌رفتن؛ ص ۲۸: ریق رحمت رو سر کشیدن؛ ص ۳۰: هم‌کشیدن و رفتن؛ ص ۳۱: خر تو خر بودن؛ ص ۵۳: سر و گوشی آب دادن؛ ص ۶۸: جفت پا تو حال کسی رفتن؛ ص ۸۳: رنگ‌کردن کسی؛ ص ۸۳: لایی‌کشیدن؛ ص ۸۴: پیرمرد اتوکشیده؛ ص ۱۴۴: دودَرکردن.

اگرچه طبق عرف و سنتْ زنان بیش از مردان به زبان معیار پایبندند و معمولاً در استفاده از الگوهای معتبر زبانی حساسیت‌های بیشتری دارند، شخصیت اول داستان ذکرشده این سنت را زیر پا می‌گذارد و از واژگانی استفاده می‌کند که بیشتر در میان مردم کوچه‌وبازار عمومیت دارد.

تجدد و ظواهر مدرنیته در واژگان و عبارات کتاب

ص ۸: بدن تردش با بلوز و شلوار نایک خاکستری میان بازوهای بابک است.

ص ۲۰: روی کاناپه دراز کشیده‌ام.

ص ۲۰: بابا گیلاس را دم سینه‌اش نگه داشته و سرش پایین است.

ص۲۰: کت و دامن مامان از لای در آشپزخانه پیداست. دستی دور کمرش است.

ص ۲۲: مطمئن باش من در اوج نشئگی جان می‌دهم. همان‌جا یک ختم شیک بگیر. آن روسری گیپور مشکی را بینداز روی موهای شرابی‌ات و با دستمال کاغذی اشک گوشهٔ چشم‌هایت را پاک کن و چند تا فاتحه نثار روحمان کن.

ص ۱۷: وقتی بابا توی دفترش نباشد کجاست؟ یا خانهٔ خانم وفایی یا خانم ملکوتی یا خانم هرندی... بالاخره یک جایی هست دیگر.

ص ۱۸: زرت پله‌های چوبی‌ای که مامان ملوک این‌قدر بهشان می‌نازید دارد درمی‌رود.

ص ۲۷: نت‌ورک بیزی است. پنج مین دیگه اونجام، مسژ سندینگش فیلد می‌شود، دوباره سند می‌کنم فیلد می‌شود.

ص ۳۰: مامان یا توی آرایشگاه بود یا توی یکی از مهمانی‌های دوره‌اش و یا توی بوتیک‌های جردن و...

ص ۳۰: شارژر موبایل و پلیر را می‌اندازم توی کوله.

ص ۵۲: سوئیت.

ص ۷۵: موهای بلند سفیدش روی زمین کشده می‌شود (توصیف مامان ملوک).

ص ۸۴: پیرمرد اتوکشیده‌ای عصایش را بلند کرده به طرف مودُم‌اسبی و از ته حلق هوار می‌کشد:

ـ مگه نمی‌بینی گل کاشتن. مگه زنجیر رو نمی‌بینی؟... آبرو ندارید. ادب ندارید، تربیت ندارید...

ـ شهرمه داداش، حال می‌کنم گل‌ها رو لگد کنم.

۸۲: معلوم نیست بچهٔ پایینی یا بالا! عین کلاژ می‌مونی.

ص ۱۱۳: تنکس فُر کالینگ.

در عصر مدرن، با دسترسی جوانان و نوجوانان بـه فرهنـگ‌هـای مختلـف از طریـق وسـایل ارتباط جمعی و ترویج روزافزون نمادهای فرهنگ غربی، فرهنگ و ارزش‌های سـنتی در جامعـه دچار دگرگونی‌های فراوانی شده است و یکی از عوامل مؤثر در دگرگونی‌های فرهنگـی پـذیرش عناصر فرهنگی بیگانه به وسیلهٔ مردم یک جامعه است که از طریق اشاعهٔ فرهنگـی در دسـترس آن‌ها قرار می‌گیرد.

در *نگران نباش* به‌وفور می‌توان این عناصـر بیگانـه را هـم در سـطح واژگـان هـم در سـطح جملات دید. بدیهی است چنین شرایطی موجب پدیدهٔ شکاف نسل‌ها می‌شود. ایـن موضـوع در برخورد شادی با سنت‌ها یا با افراد کهن‌سال دیده می‌شود.

ما در قسمت توصیف در پی دست‌یابی به ویژگی‌های سـبکی کتـاب *نگـران نبـاش* از منظـر جنسیتی با نگاه زبان‌شناسانه بودیم و به این نتیجه رسیدیم که مهسا محب علـی بـا اسـتفاده از واژگان، عبارات، وجهیت، افعال، ضمایر، تشبیه و استعاره، عطف توجه به واژگان نسل جدیـد در پی برخورد با کلیشه‌هایی است که از طریق نهادهای کلان اجتماعی در جامعه نهادینه شده‌اند و به شکل رفتاری مرسوم و بدیهی درآمده است. درواقـع، ایـدئولوژی فمینیسـتی در سـطور ایـن کتاب پنهان است که با بررسی جزئیات و تدقیق در متن می‌توان به آن دست یافت.

۲. سطح تفسیر

هر اثر ادبی بازنماییِ ویژه‌ای از جهان اجتماعی ارائه می‌دهد که برساختی از تجربه‌های زیسته و گفتمان‌های کلان‌تر تاریخی، سیاسی یا اجتماعی است که ناخودآگاه بر ذهن و زبان هنرمند نقش بسته است (حسینی سروری و طالبیان، ۱۳۹۲: ۱۸۱). بنابراین، برای بررسی ایـن اثـر در سـطح تفسیر باید به بررسی شاخصه‌های فرهنگی‌ـ اجتماعی، سیاسی و... در دوره‌ای که اثـر بـه رشـتهٔ تحریر درآمده است بپردازیم و به دلیل آنکه بررسی دههٔ ۱۳۸۰ به‌تنهایی نمی‌تواند دیدی فراگیر برای خواننده به وجود آورد و گفتمان کلان جامعه را در ابعاد مختلف نشان دهـد، بـرای تبیـین بیشتر فرامتن بر متن از دورهٔ پیش از مشروطه تا دههٔ مورد نظر نگاهی گذرا خواهیم داشت.

در دوران پیش از مشروطه، زنان ایرانی هم در عرصهٔ زندگی خانوادگی بـه دلایلـی از جملـه غیرت یا تعصب و... محدود بودند و هم در جریان زندگی اجتماعی به دلیل نبود قوانین حمایتی و نهادهای و سازمان‌های حمایت‌گر. اما جریان مشروطه و ورود مدرنیته موجب تغییـر شـرایط و

نگرش زنان به توانایی‌های خود شد و میل خفته را در آنان بیدار کرد. هرچند این تغییرات در آن زمان در برابر قدرت و قدمت ساختارهای فرهنگی و اجتماعی پدرسالارانه، که قرن‌ها استواری و ماندگاری خود را مدیون کارکرد خود بوده و در نسل‌های متوالی بازتولید می‌شد، تأثیری چشمگیر نداشت، با گذشت زمان وضعیت زنان رو به بهبود رفت. اگر در این سیر تطور تاریخی هر دهه را با دههٔ قبل و بعدش مقایسه و بررسی کنیم، به‌خوبی متوجه تغییر رویکرد جامعه نسبت به زنان و زنان نسبت به توانایی‌های خود در عرصه‌های مختلف می‌شویم (قاجار، ۱۳۹۶: ۱۵۲). هرچند ساختارهای متصلب مردانه محدودیت و موانع زیادی پیش پای زنان قرار می‌داد، تحول در نگرش جامعه نسبت به زنان و افزایش چشمگیر زنان تحصیل‌کرده و شاغل سبب شد مقام و موقعیت اجتماعی برای زنان حتی بیش از مردان اهمیت پیدا کند و زنان به‌عنوان نیروی اجتماعی در کنار ضرورت اقتصادی به‌منزلهٔ یکی از گروه‌های مهم و تأثیرگذار اجتماعی مطرح شوند.

عرصهٔ ادبیات و داستان و رمان نیز به دلیل پیوند عمیق آن با زندگی روزمره از این تغییرات متأثر و متقابلاً بر آن تأثیرگذار بود و در هر دهه نویسندگان زن نسبت به دههٔ قبل بهتر و بیشتر درخشیدند. این موضوع با پیروزی انقلاب اسلامی شدت یافت، زیرا علاوه بر افزایش سهم نقش‌آفرینی زنان در جریان انقلاب و جنگ، به دلیل افزایش سطح سواد عمومی زنان و از طرف دیگر خارج‌شدن ادبیات از انحصار طبقات بالای جامعه زمینه‌ساز و نویدبخش تغییرات مهمی در عرصهٔ زنان و ادبیات زنانه شد (قاجار، ۱۳۹۶: ۱۲۶).

دههٔ ۱۳۷۰ در ایران دههٔ گذار و تحول است؛ گذر از جنگ و ویرانی‌های آن و تحول نسلی و فکری جامعه. سال‌های اول دههٔ ۱۳۷۰ سیاست‌های بازسازی کشور در رأس همهٔ فعالیت‌های دولت قرار گرفت و به همین دلیل سال‌های ریاست‌جمهوری هاشمی رفسنجانی، که از سال ۱۳۶۸ آغاز و در سال ۱۳۷۶ پایان یافت، به دوران سازندگی معروف شد. در دههٔ ۱۳۷۰ شاهد ورود گستردهٔ زنان به عرصهٔ ادبیات داستانی و ارائه رمان‌های مختلف از آنان به بازار بوده‌ایم. (کریمی سنگدهی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۹۸). دوم خرداد ۱۳۷۶ پیروزی سید محمد خاتمی در انتخابات هفتمین دورهٔ ریاست‌جمهوری ایران آغازگر دورانی است که به دورهٔ اصلاحات معروف است، اما در انتخابات نهمین دورهٔ ریاست‌جمهوری در سال ۱۳۸۴ محمود احمدی‌نژاد، که از جبهه اصول‌گرایان بود، به پیروزی رسید. از این دهه با عنوان بازگشت به اصول انقلاب نام برده می‌شود.

دههٔ ۱۳۸۰ عرصهٔ رقابت آشکار بین دو گفتمان اصول‌گرا و اصلاح‌طلب است. رویکرد هریک از جناح‌ها موجب تغییر در ساختار سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و بین‌المللی و... شده و تأثیر خود را در حوزهٔ زنان نیز به شکل مشهودی گذاشته است. شرایط به‌وجودآمده کمک می‌کند تا زنان به بازتعریف هویت خود بپردازند. از زنانی که در این دهه قلم‌فرسایی کرده‌اند می‌توان به منیرو روانی‌پور، فرخنده آقائی، زویا پیرزاد، فریبا وفی، روح‌انگیز شریفیان، بلقیس سلیمانی،

لادن نیکنام، ناتاشا امیری، فهیمه رحیمی، ماندانا مؤدب‌پور، مریم ریاحی، تکین حمزه‌لو و... اشاره کرد.

درمجموع، می‌توان گفت: زنان در دهۀ ۱۳۸۰ به جایگاه متفاوتی در سطوح فرهنگی و اجتماعی دست یافتند. این موضوع خبر از صدادار شدن قشر بزرگی از جامعه می‌دهد که تا پیش از این به شکل‌های متفاوتی به حاشیه رانده می‌شدند. صاحب صدا شدن این قشر در زاویۀ دید داستان‌های نویسندگان زن خود را بیش از پیش نشان می‌دهد. در این داستان‌ها، ما با زنانی روبه‌رو می‌شویم که بی‌پرده از خود، تمایلات و دل‌نگرانی‌ها و شک‌وشبهه‌های هر روزشان سخن می‌گویند.

میزان عمل زنان در بیشتر رمان‌ها، به‌ویژه از دهۀ ۱۳۸۰ به بعد، از خانه به خیابان کشیده شده است. تلاش زنان برای یافتن جایگاهی در اجتماع در اغلب رمان‌ها به چشم می‌خورد. دهۀ ۱۳۸۰ را باید آغاز جریان زنانه‌نویسی دانست. زنانه‌نویسی به شکل خودآگاه و با صبغه‌های فمینیستی محصول تازۀ این دهه است. در بیشتر آثار داستانی دو دهۀ گذشته جسارت در پرداختن به مسائلی که تاکنون در ادبیات زنانه سابقه نداشته بیش از پیش قوت می‌یابد و اعتراض علیه هژمونی (برتری) مردانه در روابط جنسی و فردی به تم اصلی بسیاری از این آثار تبدیل می‌شود. زنان در بیشتر داستان‌های این دهه خود را ابراز می‌کنند، فریاد می‌زنند و از بیان ضعف‌ها و ناراستی‌ها و نقص‌های خود ابایی ندارند (رضایی عاملی، ۱۳۹۸: ۱۱۷).

برای تبیین بیشتر و دقیق‌تر دورۀ مرتبط با دهۀ هشتاد تا کنون، می‌توان سه راهبرد متفاوت در مقابل ایدئولوژی مردسالار تشخیص داد. برخی از رمان‌ها با بازنمایی زن سنتی و عدم موضع‌گیری نسبت به آن به بازتولید ایدئولوژی جنسیتی مسلط می‌پردازند. برخی دیگر اگرچه به بازنمایی زن سنتی می‌پردازند، در برابر آن موضع انتقادی دارند و ایدئولوژی جنسیتی مسلط را مورد تردید قرار داده دربارۀ آن چون‌وچرا می‌کنند. برخی دیگر با ارائۀ بازنمایی زن مدرن در مقابل ایدئولوژی جنسیتی مسلط موضعی براندازانه اتخاذ می‌کنند (ولی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۲۱)

زنانی که همسو با ساختارهای اجتماعی در جهت تأیید و تقویت آن‌ها در دهۀ ۱۳۸۰ قلم می‌زنند شامل: فهیمه رحیمی در اثر *شیدایی* (۱۳۸۳)، مریم ریاحی در کتاب *هم‌خونه* (۱۳۸۵)، تکین حمزه‌لو در کتاب *دختری در مه*، منیرو روانی‌پور در کتاب *زن فرودگاه فرانکفورت* (۱۳۸۰) و فرخنده آقائی در کتاب *از شیطان آموخت و سوزاند* (۱۳۸۵) می‌شوند. در دستۀ دوم، زویا پیرزاد در کتاب *عادت می‌کنیم* (۱۳۸۳) و *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* (۱۳۸۰)، فریبا وفی در کتاب *ترلان* (۱۳۸۲)، *پرندۀ من* (۱۳۸۱) و *رؤیای تبت* (۱۳۸۴) روح‌انگیز شریفیان در کتاب *چه کسی باور می‌کند رستم* (۱۳۸۲) و بلقیس سلیمانی در کتاب *خاله‌بازی* (۱۳۸۷) نگرشی انتقادی دارند و به دنبال بازتعریف هویت زنانۀ خود در بستر جامعه‌اند. سرانجام، دستۀ سوم که به دنبال بنیان ساختاری تازه در عرصۀ مباحث جنسیت در جامعه هستند شامل نویسندگانی چون ناتاشا امیری

در کتاب *با من به جهنم بیا* (۱۳۸۳)، لادن نیکنام در کتاب *حفره‌ای در آینه* (۱۳۸۶) و میترا داور در *قطار در حال حرکت است* (۱۳۸۸) می‌شوند (قاجار، ۱۳۹۶: ۱۴۵).

مهسا محب علی از داستان‌نویسانی است که در مقابل ایدئولوژی جنسیتی مسلط می‌ایستد و با رفتار و گفتار شخصیت اصلی داستان به هژمونی مردسالارانه‌ای که در اجتماع طبیعی و بدیهی فرض شده است مقابله می‌کند. او با ارائهٔ زندگی شهری در بستر مدرنیته به بازنمایی جنسیت زنانه در تقابل با ایدئولوژی حاکم می‌پردازد. روابط قدرتی که در داستان توصیف شد خصلت افقی دارد. بدین معنا که روابط فرادست و فرودست در داستان از هم به شکلی تفکیک‌شده و مجزا قابل تشخیص نیست و مشکل اصلی بسیاری از به بیراهه رفتن‌ها در تحلیل این داستان همین موضوع است. درواقع، شخصیت اصلی با رفتار و کرداری خلاف هنجار روابط قدرت را به شکلی افقی و در بستری طبیعی مورد انتقاد قرار داده است؛ به شکلی که خواننده در وهلهٔ اول انتقاد نویسنده به وضع موجود را درک نمی‌کند. شادی درعین‌حال که منتقد وضع جامعه است، سعی می‌کند مستقل باشد، اما از بیان ضعف‌ها و نقص‌های خود واهمه‌ای ندارد. تلاش می‌کند، تسلیم می‌شود، شاد می‌شود و برخی اوقات شرایط او را وامی‌دارد به کاری ناصواب دست یازد، ولی برای اثبات هویت خود در اجتماع اهتمام می‌ورزد؛ هرچند نقش شرایط اجتماعی‌ـ سیاسی و فرهنگی آن عصر را در ایجاد چنین رویکردی نمی‌توان نادیده گرفت.

۳. سطح تبیین

همان‌گونه که پیش از این گفته شد این کتاب در سال ۱۳۸۷ نوشته شده است. با توجه به آنچه در سطح تفسیر گفته شد، این دوره زمان ریاست‌جمهوری دکتر محمود احمدی‌نژاد و عرصهٔ رقابت آشکار دو گفتمان اصول‌گرا و اصلاح‌طلب است. در این دوره، فرصتی مهیا شده بود که زنان به بازتعریف هویت خود بپردازند، زیرا هریک از این جناح‌های سیاسی امتیازاتی را به گروه نسوان می‌دادند تا بتوانند محبوبیت بیشتری در میان قشر عظیمی از جامعه داشته باشند. از طرف دیگر، مشخصه‌های زندگی شهری و به‌طورکلی پررنگ‌شدن مظاهر مدرنیته لزوم بازتعریف هویت را، به‌خصوص در میان زنان، بیش از پیش مطرح می‌کرد.

داستانْ زلزله‌ای را که در طول یک شبانه‌روز رخ داده به تصویر می‌کشد. به نظر می‌رسد زلزله در اثر *نگران نباش* کارکردی نمادین دارد. شاید زلزله لرزشی است که به دلیل گسترش مدرنیته در جامعه رخ داده است و بر همهٔ ابعاد زندگی فردی و جمعی افراد تأثیرگذار بوده است. در گذشته، با توجه به مناسبات اجتماعی، افراد محل اتکا و اعتماد هم بودند و همبستگی بین آنان تحمل سختی‌ها را آسان‌تر می‌کرد، ولی گسترش مدرنیته و شهرنشینی بر ساختار اجتماعی جوامع تأثیرگذار بوده است، زیرا هیچ‌چیز هراسناک‌تر از احساس متزلزل‌بودن زیر پای انسان نیست. انسان بیش از آنکه سقفی برای سایبان بخواهد، به محلی برای اتکا نیازمند است. درواقع، می‌توان گفت ساختار کتاب *نگران نباش* حول محورهای جنسیت، هویت، شهرنشینی،

مظاهر مدرنیته و... استوار است و با توجه به تقسیم‌بندی‌هایی که در این حوزه وجود دارد، در زمرهٔ داستان‌های نخبه‌پسند جای می‌گیرد و با رویکردی متفاوت به هنجارهای جامعه به زنانگی و مقولهٔ جنسیت می‌نگرد.

در این داستان، شخصت اصلی (شادی) توانسته از کلیشه‌های قالبی فرهنگ سنتی فاصله بگیرد. داستان از زاویهٔ دید اول‌شخص روایت شده که راوی راحت‌تر بتواند احساسات خود را با مخاطب در میان بگذارد. شادی می‌خواهد مستقل باشد و به فردگرایی گرایش دارد و می‌توان گفت این نیز از مقتضیات جامعهٔ مدرن ریشه گرفته است. اتاق انفرادی، اختلاف فکری با اعضای خانواده به‌ویژه مادر، رفتارهای خلاف هنجار جامعهٔ مردسالار برای اعتراض علیه هژمونی مسلط جامعه و... همه و همه از مصادیق مدرنیته است و سنتی که زیر پای قدرتمند مدرنیته قرار گرفته در چند جای داستان دیده می‌شود؛ از جمله:

ص ۱۶: زرت پله‌های چوبی‌ای که مامان ملوک این‌قدر بهشان می‌نازید دارد درمی‌رود.

ص ۶۱: کلهٔ جناب سرهنگ از پنجرهٔ زیرزمین افتاده تو، شانه‌های چروکیده‌اش به چارچوب گیر کرده و جم نمی‌خورد.... آخر کدام الاغی می‌آید این دایناسور را که به اندازهٔ پدر دایی جان ناپلئون سن دارد نجات دهد؟ ترک‌های پاشنهٔ پاش آدم را یاد فسیل‌های دوران مزوزوئیک می‌اندازد.

ص ۷۵: موهای بلند سفیدش روی زمین کشیده می‌شود. (توصیف مامان ملوک).

ص ۸۴: پیرمرد اتوکشیده‌ای عصایش را بلند کرده به طرف مودُم‌اسبی و از ته حلق هوار می‌کشد:

ـ مگه نمی‌بینی گل کاشتن. مگه زنجیر رو نمی‌بینی؟...

شهرمه داداش، حال می‌کنم گل‌ها رو لگد کنم.

به‌تبع، تقابل سنت و مدرنیته مذهب نیز از مفاهیمی است که در کنار هویت، جنسیت، شهرنشینی و... اهمیت می‌یابد.

مذهب همواره از دوره‌های باستان تا امروز یکی از بسترهای مهم سازندهٔ هویت ایرانی بوده است. مواجههٔ ایران با دنیای مدرن و تعارض‌ها و تقابل‌های میان سنت و تجدد بیش از هر جای دیگر در تقابل دین و تجدد تبلور یافته است (فاضلی، ۱۳۹۳: ۲۷۵).

ص ۷: تقه‌ها که به هزار برسند یا شاید دو هزار آن وقت تسبیح دیجیتالی بوق می‌زند. تایمر اعلام می‌کند که به اندازهٔ بخشش گناهان همهٔ ما دعا کرده یا نه؟!

ص۸: شیشه‌ها دیگر نمی‌لرزند، فقط تسبیح‌ها و گردن‌بندهای کنار آینه هنوز تاب می‌خورند.

ص ۲۱: با یک دست شماره می‌گیرد با یک دست تق‌تق می‌کند. اصلاً حواسش نیست. بدون آنکه زمزمه کند، تق‌تق می‌کند. این‌طوری که اشتباه می‌شود. آن وقت دیگر به اندازهٔ هزار بار که برای بخشش گناهانمان دعا نکرده‌ای!

ص ۴۴: مردی کنارم دو زانو نشسته و سجده می‌کند. اشک هایش روی گونه‌ها سر می‌خورند؛ دارد از ته ته دل عجز و لابه می‌کند . حتما فکر می‌کند به خاطر گناهان اوست که زمین رقصش گرفته. کاش من هم می‌توانستم فکر کنم فقط به خاطر من است که زمین می‌لرزد، فقط به خاطر من.

مهسا محب علی تضاد فکری نسل دیروز و امروز در مورد مذهب، اخلاق و... را در قالب رفتار شادی و مادرش نشان می‌دهد؛ مادری که ظاهراً پایبند اعتقادات است و در موقعیت بحرانی زلزله به خدا پناه می‌برد، اما از اینکه در آغوش مردی بیگانه باشد ابایی ندارد! مادری که در زمان زلزله تسبیح دیجیتال از دستش جدا نمی‌شود، اما پیش از آن یا به فکر مهمانی دوره‌اش است یا در حال خرید از بوتیک‌های جردن.

ص ۳۰: مامان یا توی آرایشگاه بود یا توی یکی از مهمانی‌های دوره‌اش و یا توی بوتیک‌های جردن و...

اگر توصیفاتی را که شادی از مادر و دیگر زنان به‌عنوان زنی مبادی آداب و ملتزم به ظواهر ارائه می‌دهد در کنار توصیف‌هایی که شادی از خود ارائه می‌دهد و در سطح توصیف بررسی شد قرار دهیم، به‌خوبی متوجه تقابل این دو رویکرد خواهیم شد. جدول ۱ به‌خوبی این تفاوت‌ها را نشان می‌دهد.

جدول۱

	زنان دیگر		شادی
ص ۸	بدن تردش با بلوز و شلوار نایک خاکستری، میان بازوهای بابک است (توصیف مادر)	ص ۳۱	اگر یک روز معمولی بود، الان بهم می‌گفت بوی گند عرق و سیگار می‌دهی و به زور می‌چپاندم توی حمام. شلوار جین مچاله‌شده‌ای را برمی‌دارد، تا می‌کند و توی چمدان می‌گذارد... یک لنگه جوراب پیدا کرده و دارد دنبال لنگهٔ دیگرش می‌گردد. محال است پیدایش کند... یک لنگه جوراب دیگر برمی‌دارد، این بار سرخابی. قبلی زرد بود. «مهم نیست. باهم بذارشون. همین‌طوری می‌پوشم»... اصلاً تو مخش نمی‌رود که می‌شود جوراب را لنگه‌به‌لنگه پوشید...
ص ۱۰	و دودستی توی سرش می‌زند... نه، نه آن‌قدر محکم که شینیون موهایش خراب شود (توصیف مادر)	ص ۳۵	
ص ۱۲	داره با لباس شب پاریس مامان تو خیابون‌ها قر می‌ده (توصیف مامان ملوک)	ص ۸۶	الان است که باز نوستالژیک شوم و حال‌وهوای بچه‌های دانشگاه را بکنم. بچه‌های خوابگاه... اتاق درکه... ولگردی... رحیم... مجید... فیتیله‌پیچیدن... زرورق...
ص ۲۲	مطمئن باش من در اوج نشئگی جان می‌دهم. همان‌جا یک ختم شیک بگیر. آن روسری گیپور مشکی را بینداز روی موهای شرابی‌ات و با دستمال کاغذی اشک گوشهٔ چشم‌هایت را پاک کن و چند تا فاتحه نثار روحمان کن.	ص ۱۰۱	تو چرا عاشق نمی‌شی؟ (سارا به شادی) سعی کردم، نشد. چه‌جوری سعی کردی؟ تو یه روز بیست و دو تا اس‌اس لاو برای همه پسرهایی که می‌شناختم فرستادم...
ص ۳۰	مامان یا توی آرایشگاه بود یا توی یکی از مهمانی‌های دوره‌اش یا توی بوتیک‌های جردن و...	ص ۱۳۶	کراسوس را توی بغلم فشار می‌دهم و می‌ایستم پشت سر چند تا پسر موتیغ‌تیغی

می‌توان رفتارهای ضدهنجار و برخلاف عرفی که شادی انجام می‌دهد در انتقاد به جامعه سنتی دانست، زیرا نقش‌هایی که جامعهٔ مردسالار برای یک زن تعریف می‌کند حاکی از گذشت، فداکاری، تسلیم‌بودن، احساساتی‌بودن، نادیده‌گرفتن خود و... است؛ درحالی‌که رفتار و گفتار شادی اصلاً مطابق با آنچه جامعهٔ سنتی از زن انتظار دارد نیست. او زنی است که بوی گند عرق و سیگار می‌دهد، جوراب لنگه‌به‌لنگه می‌پوشد، از تیر چراغ برق بالا می‌رود و دور آن می‌چرخد، یورتمه می‌رود، در آرزوی رفتن به میدان محسنی است که لاستیک آتش بزند، سنگر می‌بندد و کارهایی از این قبیل انجام می‌دهد.

زبان راوی داستان «شادی» زبان مردم کوچه و بازار است و شادی خود نیز چندان اصراری بر زنانگی خود ندارد و ترجیح می‌دهد در جامعهٔ مرد سالار از بعد زنانگی خود فاصله بگیرد و ابایی ندارد از اینکه او را به‌عنوان یک مرد بشناسند. مثلاً ص ۱۱۹ و ۱۲۷ که شادی برای غذا در صف زنان می‌ایستد، به علت ظاهر مردانه‌اش مورد اعتراض دیگر زنان قرار می‌گیرد و آن‌ها او را به صف مردانه هل می‌دهند و وی اعتراضی نمی‌کند یا در ص ۱۰۵ از واژهٔ دایی در توصیف خود استفاده می‌کند و در ص ۱۳۸ می‌گوید: لعنت به این صدای جیغ‌جیغی که همیشه آدم را لو می‌دهد و...

بااین‌حال، شادیِ داستان به‌راحتی از شادی و غم و نگرانی خود می‌گوید و احساسات خود را به‌راحتی بر زبان می‌آورد و این موضوع در داستان‌نویسی دهه‌های پیشین کمتر سابقه دارد، زیرا زنان احساسات خود را از دریچهٔ نگاه مردان مطرح می‌کردند و مطابق با پسند مردان از حال‌وهوای خود می‌گفتند، ولی شادی به‌راحتی خود را ابراز می‌کند و از بیان ضعف‌ها و مشکلات خویش ابایی ندارد؛ هرچند نمی‌توان تأثیر فمینیسم را در داستان‌نویسی دههٔ ۱۳۸۰ نادیده گرفت.

داستانی که محب علی روایت می‌کند در فضای شهر رخ می‌دهد و شهرنشینی مؤلفه و ویژگی مهمی در تبیین داستان است. شهر محل سکونت انسان مدرن است؛ جایی است که انسان می‌تواند با خیال راحت مدرن باشد، در خیابان‌های آن بی‌هدف پرسه بزند، در پاساژها و مراکز خرید گم شود یا در خیابان‌های آن به هر شکل و شمایلی ابراز وجود کند. از عربدهٔ یک مست تا جنبش‌های سیاسی و اجتماعی، شهر جایی است که آدمی به قطره‌ای تبدیل می‌شود و در دریای آن گم می‌شود. در گذشته، افراد در محلات یکدیگر را می‌شناختند و ضریب اعتماد اجتماعی افراد از هم بالا بود، اما امروزه جای آن اعتماد اجتماعی سنتی را «بی‌اعتنایی مدنی» گرفته است. این اصلی است که به کمک آن میلیون‌ها نفر ناهمگون به صورت مسالمت‌آمیز در کنار هم زندگی می‌کنند (فاضلی، ۱۳۹۳: ۱۶۶).

در کتاب *نگران نباش*، پاساژها، میدان‌ها و مراکز خرید که مظاهر زندگی مدرن‌اند نقش مهمی در پیشبرد داستان دارند. زنان این داستان به‌راحتی در خیابان‌ها و مراکز خرید قدم می‌زنند و البته

مصرف‌گرایی بخش جدایی‌ناپذیر این‌گونه پرسه‌زنی‌های شهری به شمار می‌رود. شاید مهم‌ترین موفقیت زنان شهری ایران در زمینهٔ فضا به دست آوردن حق حضور در فضاهای عمومی مانند خیابان‌ها، پارک‌ها، میدان‌ها و به‌طورکلی قدم‌زدن آزادانه در شهر است (فاضلی، ۱۳۹۶: ۵۹).

در سطح تبیین، سه ساحت خانوادگی، اجتماعی و فردی در کتاب قابل تشخیص است. درواقع می‌توان گفت این داستان از سه اپیزود تشکیل شده است که هریک بخش‌های مشخصی از آن را به خود اختصاص داده است. بخش مربوط به ساحت خانوادگی از ابتدای کتاب تا صفحه ۳۷ را دربر می‌گیرد و خواننده با تک‌تک اعضای خانوادهٔ شادی آشنا می‌شود. تعارض‌ها و تقابل‌های نسلی در این بخش بیش از دگر بخش‌ها نمود می‌یابد. بخش مربوط به ساحت اجتماعی از صفحهٔ ۳۸ تا ۹۰ کتاب را دربر می‌گیرد. بازنمایی زندگی شهری، تبعات مدرنیته و... در این قسمت صورت گرفته است. سرانجام، بخش مربوط به ساحت فردی از صفحهٔ ۹۱ کتاب تا پایان کتاب را دربر گرفته است. هرچند شادی در جای‌جای کتاب به خاطرات گذشته رجوع می‌کند، بخشی از این قسمت کامل در خاطرات گذشته سپری شده است. در رمان‌های زنان «نوستالژی» و غم غربت از مضامین و موضوعات رایج است. به‌طورکلی بازگشت به گذشته همواره به امید پیداکردن آن هویت گمشده صورت گرفته است (میرحسینی، ۱۳۸۴: ۹۶).

شادی در داستان *نگران نباش* در خانواده‌ای زندگی می‌کند که پدرش همیشه غایب است. با اینکه در دانشگاه تدریس می‌کند، الفبای تعهد را نمی‌داند. مادری دارد که به‌ظاهر مذهبی است، ولی از مذهب چیزی نمی‌داند. با برادری معتاد و برادرانی پول‌دوست. مواد مخدر افیونی است که او را آرام می‌کند و شادی را هرچند به صورت موقت برای وی به ارمغان می‌آورد، مواد مخدر او به پایان می‌رسد و به دنبال ساقی وارد می‌شود. او که به دنبال خانمانی برای ذهن بی‌خانمان خود است، از خانواده به دامان اجتماع می‌گریزد. در صفحات ۳۸ تا ۹۰ این کتاب کمتر به بحث اعتیاد پرداخته می‌شود و خواننده بعضاً فراموش می‌کند این داستان ماجرای دختری معتاد است. آنچه بیشتر در این بخش رخ می‌نمایاند بحث‌های مربوط به مدرنیته و زندگی شهری است؛ ولی شهر نیز نمی‌تواند به او کمک کند. سرانجام به خاطرات و افرادی که در گذشته با آنان در ارتباط بوده پناه می‌برد، ولی باز سرخورده می‌شود و درنهایت خودکشی و مرگ انتخاب اوست؛ هرچند به‌صراحت بیان نشده، آنچه از فحوای داستان برمی‌آید غیر از این نمی‌تواند باشد.

با توجه به آنچه مطرح شد، در بطن متن این طرح کلی اعتراض علیه ایدئولوژی مسلط مردانه و تقابل سنت و مدرنیته درون‌مایهٔ اصلی این داستان را شکل می‌دهد که در قالب رمان بدان پرداخته شده است. درضمن، این داستان نیز نتوانسته خود را از نگاه‌های فمینیستی که در دههٔ ۱۳۸۰ در بیشتر داستان‌ها دیده می‌شود برحذر دارد و می‌توان گفت ریشهٔ بسیاری از مسائلی که در این داستان مطرح شده مربوط به اوضاع سیاسی و فرهنگی حاکم بر این دوران است.

نتیجه‌گیری

در این مقاله، داستان *نگران نباش* مهسا محب علی با روش تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف بررسی شد. متن این داستان به گونه‌ای است که به استناد پژوهش‌های پیشین گویی راوی از زنانگی خود می‌گریزد و سعی در پنهان کردن جنسیت خود دارد. این مقاله در پی پاسخ‌گویی به این سؤال بود که جنسیت در این داستان چه نقشی دارد و آیا متن در تأیید زنانگی می‌کوشد یا در تکذیب آن؟!

بر این اساس، متن داستان در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین مطالعه شد. در سطح توصیف، متن از منظر زبان‌شناختی واکاوی و واژگان، افعال، ضمایر و هر آنچه در مقولهٔ بررسی زبان‌شناختی می‌گنجد بررسی شد. در سطح تفسیر، دورهٔ تاریخی که داستان در آن به نگارش درآمده است بررسی شد. در داستان‌های دههٔ ۱۳۸۰ اغلب ما با زنانی روبه‌روییم که بی‌پرده از خود، تمایلات و دل‌نگرانی‌ها و شک‌وشبهه‌های هر روزشان سخن می‌گویند.

میزان عمل زنان در بیشتر رمان‌ها، به‌ویژه از دههٔ ۱۳۸۰ به بعد، از خانه به خیابان کشیده شده است. تلاش زنان برای یافتن جایگاهی در اجتماع در اغلب رمان‌ها به چشم می‌خورد. دههٔ ۱۳۸۰ را باید آغاز جریان زنانه‌نویسی دانست. زنانه‌نویسی به شکل خودآگاه و با صبغه‌های فمینیستی محصول تازهٔ این دهه است. در بیشتر آثار داستانی دو دههٔ گذشته جسارت در پرداختن به مسائلی که تاکنون در ادبیات زنانه سابقه نداشته بیش از پیش قوت می‌یابد و اعتراض علیه هژمونی (برتری) مردانه در روابط جنسی و فردی به تم اصلی بسیاری از این آثار تبدیل می‌شود. زنان در بیشتر داستان‌های این دهه خود را ابراز می‌کنند، فریاد می‌زنند و از بیان ضعف‌ها و ناراستی‌ها و نقص‌های خود ابایی ندارند. داستان *نگران نباش* مهسا محب علی نیز فرزند خلف زمانهٔ خویش است و در پی ایجاد تصویری مستقل از زنان در جامعهٔ مردسالار است. او با گریز از زنانگی در پی اثبات آن است.

در سطح تبیین، متن با توجه به دو سطح پیشین تحلیل شد و رابطهٔ محتوای آن با گفتمان مسلط بر آن و نیز شرایط اجتماعی زمانه توضیح داده شد.

در جمع‌بندی مطالب یادشده به این نتیجه می‌رسیم که رفتارهای هنجارشکن و برخلاف عرفی که راوی انجام می‌هد در انتقاد به جامعهٔ سنتی و برای فاصله گرفتن از کلیشه‌های قالبی است که جامعهٔ مردسالار برای زنان تعریف می‌کند و از طریق خانواده، معلمان، منابع آموزشی، رسانه‌ها، گروه دوستان و... به آنان القا می‌شود و در اذهان آن‌ها نهادینه می‌شود. این نوع گفتمان جنسیتی غالباً طبیعی نمایانده می‌شود؛ درحالی‌که برساختهٔ اجتماع و نهادهای اجتماعی است. برخی از زنان نویسنده زیر فشار این نگاه از همان ارزش‌ها و هنجارها پیروی می‌کنند و با زبانی زنانه و نگاهی مردانه به داستان‌نویسی می‌پردازند. آن‌ها با این کار، ویژگی‌هایی را که مردان در جامعهٔ سنتی از زنان انتظار دارند نشر می‌دهند و به تحکیم آن‌ها

کمک می‌کنند؛ ویژگی‌هایی مانند تسلیم و اطاعت زنان، فداکاری بیش از حد انتظار، احترام به همهٔ آداب و رسوم، مستقل نبودن، اختیار نداشتن، وابستگی به مردان از آن جمله‌اند. اما مهسا محب علی در زمرهٔ این نویسندگان نیست. او در لفافه به ستیز با جامعهٔ مردسالار می‌پردازد و اعتراض خود را در قالب شخصیت شادی، دختری دگرپوش و معتاد، با رفتار و گفتاری متفاوت از نگاه غالب مردسالار جامعه نشان می‌دهد. راوی با نهفتن ارزش‌های سنتی در زیرلایه‌های تجدد سعی دارد مسائل مربوط به مدرنیته و تجدد را با زبانی دیگر مطرح کند. بنابر آنچه گفته شد، داستان *نگران نباش* مهسا محب علی نه تأیید یا تکذیب جنسیت زن، بلکه اعتراض زنی است به هنجارهای جنسیتی که در فرهنگ مسلط برای زنان طبیعی قلمداد شده‌اند.

منابع

برکت، بهزاد (۱۳۹۶). «زنانگی نوشتار: دیباچه‌ای بر روش‌شناسی نسبت زبان و جنسیت»، دورهٔ ۲، ش اول.

بزدوده، زکریا؛ امیری، سیروس؛ بزدوده، اسحاق (۱۳۹۹). «مصرف‌گرایی و امکان تصمیم عقلانی؛ بررسی تطبیقی رمان *نگران نباش* مهسا محب علی و داستان (ای اند پی)»، *ادبیات پارسی معاصر*، ش اول.

جعفری، طاهر (۱۳۹۵). «تحلیل گفتمانی شعر خوان هشتم و آدمک مهدی اخوان ثالث»، *تحقیقات جدید در علوم انسانی*، ش ۴.

جهاندار، مژگان؛ نیکخواه، مظاهر؛ خسروی، حسین (۱۳۹۹). «تقابل سنت و تجدد در رمان *اهل غرق* منیرو روانی‌پور و *نگران نباش* مهسا محب علی»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی*، س ۱۱، ش ۲.

جهانگیری، جهانگیر؛ بندر ریگی زاده، علی (۱۳۹۲). «زبان، قدرت و ایدئولوژی در رویکرد انتقادی نورمن فرکلاف به تحلیل گفتمان»، *پژوهش سیاست نظری*، ش ۱۴.

حسینی‌سروری، نجمه؛ طالبیان، حامد (۱۳۹۲).«بازنمایی هویت طبق متوسط مدرن شهری در آثار مصطفی مستور تحلیل گفتمان رمان‌های *استخوان خوک* و *دست‌های جذامی* و *من گنجشک نیستم*»، *مطالعات فرهنگ ارتباطات*، ش ۵۳.

حیدری، الهه؛ حیدری، فاطمه؛ نجفی، روح‌الله (۱۳۹۶). «سمبولیسم در رمان *نگران نباش* مهسا محب علی»، دومین کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی، دورهٔ۲.

حیدری، آرزو؛ فقیه ملک‌مرزبان، نسرین؛ منادی، مرتضی (۱۳۹۸). «زنان پس از بازیابی هویت در داستان‌های کوتاه معاصر از منظر روان‌شناسی اجتماعی»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، دورهٔ ۱۱ ش اول.

خیامپور، عبدالرسول (۱۳۴۴). *دستور زبان فارسی*، چ۵، تبریز: بازار شیشه‌گرخانه.

رسولی، محمدرضا؛ نعمت‌اللهی، پویا (۱۴۰۰). *نظریهٔ گفتمان: از ساختارگرایی به پساساختارگرائی*، تهران: لوگوس.

رضوانیان، قدیسه؛ کیانی بارفروشی، هاله (۱۳۹۴)، «بازنمایی هویت زن در آثار داستان‌نویسان زن در دههٔ ۱۳۸۰»، *ادب‌پژوهی*، ش ۳۱.

ساروخانی، باقر؛ رفعت‌جاه، مریم (۱۳۸۳). «زنان و بازتعریف هویت اجتماعی»، *جامعه‌شناسی ایران*، دورهٔ ۵، ش ۲.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۳)، «تحلیل گفتمان به‌مثابهٔ نظریه و روش، علوم سیاسی»، دانشگاه باقرالعلوم، ش ۲۸.
شهریاری، منصوره؛ جمشیدیها، غلامرضا؛ نعمتی جودی، اکرم (۱۳۹۹). «جایگاه زنان در سیاست‌نامهٔ خواجه نظام‌الملک براساس نظریهٔ تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف»، *زن در توسعه و سیاست*، دورهٔ ۱۸، ش۴.
عاملی رضایی، مریم (۱۳۹۸)، «جنسیت و قدرت در گفتمان زنانه رمان‌نویسی ایران (با تکیه بر رمان‌های زنان در دههٔ ۱۳۷۰ـ۱۳۸۰)»، *نقد و نظریهٔ ادبی*، س۴، ش۲.
غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت‌الله؛ حسینی، سارا (۱۳۹۱)، «سیر ادبیات زنان در ایران از ابتدای مشروطه تا پایان دههٔ ۱۳۸۰»، *تاریخ ادبیات*، ش۷۱.
فاضلی، نعمت‌الله (۱۳۹۳). *تجربهٔ تجدد*، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
ـــــــــ (۱۳۹۶). *زنانه‌شدن شهر با تأکید بر فضای شهری*، تهران: علمی فرهنگی.
فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز*، تهران: سخن.
فرکلاف، نورمن (۱۳۹۸). *تحلیل گفتمان انتقادی*، ترجمهٔ روح‌الله قاسمی، تهران: اندیشهٔ احسان.
قاجار، صوفا (۱۳۹۶). «بررسی ادبیات داستانی زنانه و رابطهٔ آن با پدرسالاری و امر سیاسی در ایران ۱۳۵۰ به بعد»، رسالهٔ دکتری، رشتهٔ حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه تهران.
قنبری، بیتا؛ دائی‌زاده جلودار، امین (۱۳۹۵). «تطبیق نظریهٔ جامعه‌شناسی با ساختار ادبی اجتماعی رمان‌های سیمین دانشور»، *جستارهای نوین ادبی*، دورهٔ ۴۹، ش۳.
قنبری عبدالملکی، رضا؛ فیروزیان پوراصفهانی، آیلین (۱۴۰۰)، «تحلیل گفتمان رمان *چشم‌هایش* از بزرگ علوی براساس نظریهٔ نورمن فرکلاف»، *زبان‌پژوهی*، ش۴۰.
کریم‌زاده اصفهانی، اکرم؛ ورهام، لیلا (۱۳۹۵). «تحلیل داستان *مکر سه زن با قاضی و شحنه و محتسب* از منظر تحلیل گفتمان انتقادی»، *تحقیقات تاریخ اجتماعی*، س۶، ش اول.
کریمی سنگدهی، غزل؛ ستاری، رضا؛ حسنی، سید قاسم (۱۴۰۰). «تحلیل بازنمایی فرهنگ جنسیتی در رمان‌های نویسندگان زن ایران طی سه دهه»، *زن در فرهنگ و هنر*، ش۲.
کمالی‌اصل، شیوا؛ عباسی، حبیب‌الله؛ نقابی، عفت؛ خوئینی، عصمت (۱۳۹۷). «تحلیل انتقادی انگارهٔ زن در *سندبادنامه*»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش۵۱.
گیدنز، آنتونی (۱۳۸۵). *تجدد و تشخص* (جامعه‌شناسی هویت در عصر جدید)، ترجمهٔ ناصر موفقیان، چ۴، تهران: نی.
مایلز، رزالیند (۱۳۸۰). *زنان و رمان*، ترجمهٔ علی آذرنگ جباری، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
محسنی، جواد (۱۳۹۱). «جستاری در نظریه و روش تحلیل گفتمان فرکلاف»، *معرفت فرهنگی اجتماعی*، ش۱۱.
میرحسینی، مریم (۱۳۸۴). «روایت زنانه در داستان‌نویسی زنانه»، کتاب ماه *ادبیات و فلسفه*، ش۹۳.
ناصری، زهره سادات؛ فاروقی هندولان، جلیل‌اله؛ ناصری، امین؛ محمدی، ابراهیم (۱۳۹۴). «تحلیل گفتمان انتقادی داستان مرگ بونصر مشکان براساس رویکرد نورمن فرکلاف»، *علم و زبان*، بهار و تابستان، ش۴.

نجفیان، آزاده؛ حسامپور، سعید؛ پورگیو، فریده (۱۳۹۸). «تحلیل انتقادی گفتمان قدرت و جنسیت در آثار نویسندگان زن دههٔ ۱۳۸۰ (ارسطویی، پیرزاد، وفی)»، *زن و جامعه*، س ۱۰، ش ۲.
نجم عراقی، منیژه (۱۳۸۷). *جامعه‌شناسی زنان*، چ۵، تهران: نی.
ولی‌زاده، وحید (۱۳۸۷). «جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی»، *نقد ادبی*، ش اول.
یوسفی‌مقدم، شقایق؛ ذکایی، محمدسعید (۱۳۹۶). «بازنمایی مناسبات نسلی از منظر ادبیات داستانی پیش و پس از انقلاب اسلامی»، *تحقیقات فرهنگی ایران*، ش۳۹.