پژوهش‌نامهٔ زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ویژه‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی ۱۳۹۷، ۱۰۱–۱۲۹

روایت‌های بوم‌گرایانه از جهان‌بینی‌های زنانه
با تأکید بر آثار داستانی منیرو روانی‌پور و زویا پیرزاد

روزبه مرادی*

بهمن زندی، مریم‌سادات غیاثیان*****

چکیده

ادبیات بومی دارای ویژگی‌های خاصی است که درواقع خواسته‌ها و آرمان‌های مردم یک بوم را در کنار فرهنگ و آداب‌ورسومشان ترسیم می‌کند. نگارندگان در این مقاله به‌صورت تطبیقی به دنبال بررسی آن شرایط فرهنگی و اجتماعی و چگونگی انعکاس آن در آثار روانی‌پور و پیرزاد هستند. درواقع به دنبال آن هستیم تا از طریق تطبیق بازنمودهای فرهنگی و هنجارهای اجتماعی در آثار این دو، مسئله زیست‌بوم و جهان‌بینی‌های زنانه را تبیین نماییم. هر دو نویسنده در داستان‌هایشان موفق شده‌اند تا با تکیه بر روایتی بوم‌گرا در مسیری گام بردارند که در جهت کشف و آشکارگی هویت زنانه و آسیب‌پذیری و تنهایی آنان در یک جامعه مردسالار هست. علیرغم اینکه هر دو نویسنده از محیط جنوب برخاسته‌اند، اما روانی‌پور بهتر به بازنمایی بومی‌گرایی در آثارش پرداخته است درحالی‌که نگاه و رویکرد پیرزاد به محیط و زیست‌بوم خود به مثابه یک ناظر بی‌طرف است. بااین‌وجود هر دو نویسنده ضمن درک شرایط سخت جامعه مردسالارانه‌شان، تلاش کرده‌اند تا بر اساس مؤلفه‌هایی که ادبیات در اختیار آنان قرار می‌دهد، از عناصر حیاتی جامعه گذر کرده و به خلق مناسبت‌هایی دست بزنند که تنها از طریق زبان ادبی قادر به آفرینش آن هستند.

کلیدواژه‌ها: جامعه‌شناسی ادبیات، روایت‌شناسی، زیست‌بوم، جهان‌بینی زنانه، منیرو روانی‌پور، زویا پیرزاد.

---

* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌شناسی، دانشگاه پیام‌نور، تهران (نویسندهٔ مسئول)، info@rmoradi.ir
** استاد گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، zandi@pnu.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان‌شناسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه پیام‌نور، تهران، m_ghiasian@pnu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۰۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۰۶/۰۵

۱. مقدمه

چند سالی هست که در تحقیقات دانشگاهی مربوط به داستان‌نویسی معاصر، بحث محیط و عوامل و عناصر بومی تأثیرگذار بر نویسنده پررنگ شده است. ما هم به فراخور چنین توجهی، در این مقاله تلاش کرده‌ایم تا بحث بومی‌گرایی در مکتب جنوب را با تکیه بر آثار دو نویسنده‌ی مشهور این مکتب پی‌بگیریم.

اما حقیقت امر این است که در داستان‌نویسی معاصر ایران، داستان‌هایی با مشخصه‌هایی یکسان و هماهنگ با منطقه جغرافیایی و اقلیمی خاص و نیز متناسب و در پیوند با خاستگاه نویسندگان و ذهن پرورش‌یافته و انس‌گرفته آنان با عناصر اقلیمی و طبیعت بومی همان منطقه، قابل‌تشخیص است. ازاین‌رو، به نظر می‌رسد که بایستی از شیوه و سبکی فراگیرتر به نام «داستان‌نویسی بومی و اقلیمی» سخن گفت که در اقلیم‌های مختلف بازتاب‌های مختلف داشته است به‌طوری‌که از مقایسه‌ی آن‌ها با یکدیگر نتایج جالب و ارزشمندی به دست می‌آید. (صادقی شهپر، ۱۳۸۹: ۳۶) باید اضافه کنیم که بومی‌گرایی همانا بیان نگرانی‌ها و اضطراب‌ها و تمناهای فکری یک جامعه است که گاه در شکل غیرمتعارف خود به بیگانه‌ستیزی، بیگانه‌هراسی یا وجهی از باور به برتری افکار خودی در مقابل دیگری انجامیده است. «از حیث تاریخی جامعه‌ی ایران به‌تدریج از دوره‌ی رضاشاه با بسط علائق بومی مواجه شده است.» (بروجردی،۱۳۸۹: ٦١)

بااین‌حال، باید گفت که داستان‌های بومی و اقلیمی چه ویژگی‌های مشترکی با هم دارند. درواقع عناصر بومی مشترک و تمایزبخش این نوع داستان‌ها، عبارتند از: فرهنگ مردم؛ شامل اعتقادات و آداب‌ورسوم، مشاغل و حرفه‌ها، شکل معماری منطقه، خوراک‌ها، پوشش‌ها و زبان محلی (واژه‌های بومی، لهجه و ساختار بومی زبان، ترانه‌ها و سرودهای عامیانه)، شیوه‌ی معیشتی و اقتصادی و تولیدی مردم، مکان‌ها و مناطق بومی، طبیعت بومی، صور خیال اقلیمی و جنبش‌ها و تحولات سیاسی و اجتماعی منطقه. (صادقی شهپر، ۱۳۸۹: ۳۷)

درواقع باید گفت که بومی‌گرایی پدیده‌ای است که بیشترین جلوه‌های خود را با آثار داستان‌نویسان نسل دوم ایران پیوند زده است. اگر در جایی رگه‌هایی از آن در نویسندگان نسل اول یا سوم به چشم می‌آید، ناشی از تدریجی بودن سیر صورت‌بندی، استقرا و انفصال آن است. البته برخی از نویسندگان نسل سوم (زویا پیرزاد) به‌شدت تحت تأثیر بومی‌گرایی در داستان هستند. اما از بومی‌گرایان نسل دوم ادبیات منطقه‌ی جنوب می‌توان به

نسیم خاکسار، احمد آقایی، احمد محمود، ناصر تقوایی، محمدرضا صفدری، امین فقیری، عدنان غریفی، اصغر عبداللهی و ناصر مؤذن اشاره کرد. یکی از دلایل چنین توجهی به زیست‌بوم در آثار نسل سوم داستان‌نویسان جنوب، توجه به مجادله‌ی سنت و مدرنیته، گذشته‌هراسی، محصور بودن در اقلیم‌های کوچک و ... می‌باشد.

اما بومی‌گرایی در سطح جهانی، در اصل واکنشی از جانب روشنفکران نسبت به استعمار کهن بود. درواقع «بومی‌گرایی مولود اوضاع رقت‌بار استعماری و فضای پرمشقت دوران استعمارزدایی پس از جنگ دوم جهانی است.» (بروجردی، ۱۳۸۹: ۳۰) گسترش سرمایه‌داری و تجدد در سده‌ی اخیر بسیاری از خرده‌فرهنگ‌ها و سنت‌های کهن را با چالش هویتی روبرو کرد. درواقع بومی‌گرایی نوعی ضدیت با عصر مدرن نیست، بلکه توجه بیشتر به داشته‌ها و اصول و هویت خود است. اما بسیاری از فیلسوفان و محققان برجسته‌ی سده‌ی بیستم، با رشد سرمایه‌داری متوجه حذف و از دست رفتن بسیاری از اقلیت‌های فرهنگی شدند. ازجمله اینان ژیل دلوز بود که با نگارش کتابی در خصوص کافکا، او را صدای اقلیتی نامید که با رشد سرمایه‌داری از بین رفته است. درواقع بومی‌گرایی، واکنشی است در برابر این هجمه. هجمه‌ای که در تلاش است تمام خرده‌فرهنگ‌های حاشیه‌نشین را از بین ببرد.

از سوی دیگرمهم‌ترین بخش ادبیات بومی تلاش نویسندگان جنوب کشور است، داستان‌هایی که درباره فرهنگ و طبیعت جنوب نوشته شده است. غالب این نویسندگان برخاسته از طبقه‌ی متوسط شهری هستند و بدین ترتیب مکتب قصه‌نویسی خوزستان پدید می‌آید.

درواقع محیط جنوب‌غربی ایران به‌خصوص بخش صنعت نفت، که تضادهای جهانی معاصر را یکجا کنار هم دارد، بهترین آزمایشگاهی بوده است برای آزمودن سبک نویسندگان رئالیست آمریکایی میان دو جنگ، در یک فرم بومی ایرانی. اقلیمی سوزان و وحشی که در آن شبح صنعتی عظیم چشم‌انداز را مسدود کرده است، مجموعه‌ی گوناگونی از ابتدایی‌ترین غرائز تا تربیت‌شده‌ترین واکنش‌های شهرنشینی، این‌ها همه، به برخی از بهترین قصه‌نویسان معاصر ما فرصت داده تا مکتب قصه‌نویسی خوزستان را پدید آورند؛... «ترکیب دل‌پذیر مرارت و وحشت و پاک‌باختگی،... می‌توان گفت که جغرافیا سبک آفریده است.» (سپانلو، ۱۳۷٤: ٤٨)

گرمای طاقت‌سوز جنوب، کشمکش با تلاطم دریا، مواجهه با استعمار، داستان‌های جنوبی را گرفتار نوعی خشونت کرده است. در آثار نویسندگان این خطه، فقر، محرومیت و بی‌پناهی انسان‌های تحقیرشده و زخمی، نمود فراوانی دارد و کارگران غربت‌زده، روستائیان آواره و درمانده در داستان‌های جنوبی جایگاهی مشخص دارند درواقع از آسمان و دریای این دیار، چیزی جز مرگ و ویرانی نمی‌آید. عابدینی این موضوع را بدین‌گونه بیان می‌کند: «خشونت طبیعت و رودررویی مستقیم با استعمار داستان جنوبی را صاحب خشونتی می‌کند که در داستان‌های شمال دیده نمی‌شود به همین دلیل بهترین داستان‌های جنوبی از صناعت خشن و موجز نویسندگانی چون همینگوی بهره گرفته‌اند.» (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۷۵)

دهه‌های ۵۰ و ٦۰ خورشیدی، دوران رونق ادبیات بومی و ظهور نویسندگان متعددی است که نوشته‌هایشان رنگ و بوی محلی دارد و بر آداب‌ورسوم و فرهنگ مردم مناطق روستایی متکی است. در نخستین سال‌های پس از انقلاب ۱۳۵۷، انتشار داستان کوتاه و رمان رونق چندانی ندارد، اما «دیری نمی‌پاید که داستان‌ها یکی پس از دیگری منتشر می‌شوند و شماره آن‌ها از همه سال‌های پیش فزونی می‌گیرد.» (همان: ۷۷) بیشتر این داستان‌ها اعم از بومی و غیربومی، «بر محور انقلاب و زندان و شکنجه و آوارگی دور می‌زنند، و ازنظردرون‌مایه و زبان و ساختار، از داستان‌های دوره‌های پیش متنوع‌تر و پیچیده‌ترند.» (یاوری، ۱۳۸۸: ۱۲۳) اما در دهه‌های ٦۰ و ۷۰ ادبیات بومی‌گرایانه جنوب با ظهور دو نویسنده زن قدرتمند، توانست عرصه‌های جدیدی را وارد ادبیات بومی ایران بکند. منیرو روانی‌پور و زویا پیرزاد دو تن از نویسندگان زن پس از انقلاب هستند که با خلق رمان‌هایی نو و بدیع توانستند فضاهای جدید به رمان‌های بوم‌گرایانه بدمند.

از سوی دیگر، فهم بوم‌گرایی در ادبیات جنوب، سوالاتی را مطرح ساخت. در واقع سؤالاتی که در ابتدا برای محققین پیش آمد، بیشتر حول عناصر اصلی مفهوم بومی‌گرایی در ادبیات جنوب، فضا و جغرافیای محیطی، شخصیت‌ها، صنعت نفت، کارگران و زنان و بسیاری چیزهای دیگر بود. نگارندگان این تحقیق عمیقاً باور دارند که برای ورود به بحث پردامنه‌ی بومی‌گرایی در آثار منیرو روانی‌پور و زویا پیرزاد، طرح پرسش‌های کلیدی ضرورتی انکارنشدنی است. بنابراین، ما در این تحقیق به دنبال این پرسش اصلی هستیم که نحوه تأثیرگذاری این دو نویسنده و نوع روایت‌پردازیشان از شخصیت‌ها و فضاها و مکان‌های واقعی و تخیلی بر اساس زیست‌بومشان، آن‌هم به‌واسطه زبان شرایط اجتماعی و

فرهنگی قرارگرفته در آن را موردبررسی قرار دهیم. بنابراین ابتدا تلاش کرده‌ایم تا بومی‌گرایی در ادبیات را تعریف کرده و سپس به مسئله مکتب جنوب و ویژگی‌های این مکتب بپردازیم. درنهایت دو رمان این نویسندگان را بر اساس خصیصه‌های یاد شده روایت‌های بوم‌گرایانه تجزیه‌وتحلیل و نسبت میان جهان مردانه اجتماع و جهان زنانه بازتاب داده‌شده در آثار این دو نویسنده زن را نشان دهیم.

اما در خصوص ادبیات بومی در آثار داستان‌نویسان زن معاصر تحقیقات نسبتاً اندکی صورت گرفته است. درواقع پیش‌ازاین، درزمینه بومی‌گرایی در برخی از داستان‌های فارسی کارهایی شده است اما با توجه به جست‌وجوهای انجام‌شده، پژوهشی جدی و مستقل در آثار داستانی این دو نویسنده از منظر بومی‌گرایی انجام نگرفته است. تحقیقاتی که تاکنون درزمینه‌ی بومی‌گرایی در داستان‌ها صورت گرفته است عبارتند از: مردانی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان «بررسی بومی‌گرایی در آثار منوچهر آتشی»، عیسی‌پور (۱۳۹۲) با عنوان «بومی‌گرایی در آثار هوشنگ مرادی کرمانی»، یوسفی‌نیا (۱۳۹۱) با عنوان «رنگ محلی در داستان‌های روستایی امین فقیری و علی‌اشرف درویشان»، داوودی (۱۳۸۵) در تحقیقی با عنوان «اقلیم و مسائل اقلیمی در آثار دولت‌آبادی».

۲. بومی‌گرایی و مسئله زبان و اجتماع

بومی‌گرایی به معنی توجه به اقتضائات، ویژگی‌ها و ... بومی هر منطقه است. منظور از بوم‌گرایی، انطباق کامل روش‌ها و محتوای فعالیت‌ها با شرایط فرهنگی-اجتماعی و اقتضائات آن منطقه است؛ که مهم‌ترین تبلور این امر، ترجیح و تشویق نویسندگان بومی به توجه به زیست‌بوم در منطقه زندگی خود دانسته می‌شود. هدف اصلی بومی‌گرایی در ادبیات، شناخت ویژگی‌ها و مؤلفه‌هایی است که یک اثر را محصول یک زیست‌بوم خود معرفی می‌کند. درواقع نویسنده از عناصر اصلی محیط پیرامون خود برای بیان خواسته‌ها، آرزوها و امیال خود بهره می‌جوید. روش بهره‌جویی از رویکرد بومی‌گرایی، تحلیل گفتمان است. درواقع فرض تحلیل گفتمان آن است که در هر جامعه‌ای تعدادی از گفتمان‌ها وجود دارند که در وضعیت غیریت‌سازی و تخاصم قرار دارند. در چنین شرایطی یکی از گفتمان‌ها خصلتی هژمونیک یافته و گفتمان‌های دیگر را سرکوب نموده و یا حداقل آن‌ها را در حاشیه قرار می‌دهد. (بهروزی لک، ۱۳۸۵: ٤٨) در این ادبیات، جریان‌های فکری به‌مثابه یک گفتمان در نظر گرفته‌شده و تحلیل و تبیین آن بر اساس نظریه‌های گفتمانی صورت

گرفته است. بی‌گمان نظریه گفتمان با رویکرد بومی‌گرایی بر نقش زبان در بازنمایی و بازسازی جهان اجتماعی تأکید می‌کند. هویت‌ها و رابطه‌های اجتماعی محصول زبان و گفتمان‌هاست و تغییر در گفتمان‌ها، تغییر در جهان اجتماعی را به همراه خواهد داشت. گفتمان از گسست‌ها صحبت می‌کند و در آن معنا و بنیادی در پس امور و اشیاء نهفته نیست.

در همه‌ی فرهنگ‌ها و دائره‌المعارف‌های ادبی در تعریف داستان بومی و اقلیمی عموماً بر وجود عناصر مشترکی همچون فرهنگ و اعتقادات مردمی، آداب‌ورسوم و ویژگی‌های محیط طبیعی و بومی تأکید شده است. (صادقی شهپر، ۱۳۹۰: ۱۱۷) این داستان‌ها در زبان لاتین معمولاً به نام رمان محلی یا ناحیه‌ای خوانده می‌شوند. مارتین گری در تعریف آن می‌نویسد: «رمان بومی، رمانی است که تأکیدش بیشتر بر جغرافیا، آداب‌ورسوم و گفتار محل خاصی است و درباره‌ی آن محل، بیشتر توضیح جدی می‌دهد تا اطلاعات پیش‌زمینه‌ای صرف.» (گری، ۱۳۸۲: ۲۷۲) جمال میر صادقی نیز در تعریف رمان بومی می‌گوید:

> رمانی است که به کیفیت و مختصات جغرافیایی بومی و ناحیه‌ای وفادار بماند و بر محیط و قلمرو خاصی تمرکز یابد... در این رمان‌ها توجه بسیار به توصیفات و خصوصیات بومی و ناحیه‌ای ازجمله نحوه‌ی لباس پوشیدن و صحبت کردن و آداب‌ورسوم می‌شود و این خصوصیات به‌عنوان پایه و اساس داستان کارکرد دارد. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۱٤۷)

ادبیات مبتنی بر زیست‌بوم، دارای ویژگی‌ها منحصربه‌فردی است، از جمله: ۱.وحدت اوضاع جغرافیایی از قبیل کوه‌ها، رودها، درختان، آب‌وهوا، میزان بارندگی فاصله کم یا زیاد بخش‌ها؛ ۲. مشابهت وضع زراعی و معیشتی؛ ۳. وحدت گویش محلی و وجود گفت‌ها و اصطلاح‌ها و ترانه‌های مشترک؛ ٤.مشابهت آئین و مراسم جشن‌ها، اعیاد ملی و مذهبی و...؛ ٤. وحدت زبان و تاریخ، مذهب، اقلیت‌های مذهبی، نهادهای آموزشی، مدرسه‌های جدید و قدیم. (دستغیب، ۱۳۸۰: ۱۵)

تاریخ واقعی پیدایش داستان‌های بومی در داستان‌نویسی معاصر ایران، دهه‌ی ۱۳۳۰ خورشیدی و شکوفایی و اوج آن در دهه‌ی ٤۰ تا۵۰ است درحالی‌که نخستین داستان‌های بومی تقریباً از دو دهه پیش‌تر از تاریخ مذکور نوشته‌شده‌اند. مهم‌ترین رمان بومی روستایی در دهه‌ی سی، رمان دختر رعیت (۱۳۲۷) نوشته‌ی محمود اعتمادزاده

درباره‌ی روستاهای منطقه‌ی گیلان است؛ اما با فرض پذیرش آغاز رمان بومی معاصر ایـران در دهه‌ی ۲۰، در همین سال‌ها باید از داستان کوتاه *چرا دریا طوفانی شده بـود* (۱۳۲۸) اثـر صادق چوبک، نویسنده‌ی بوشهری نیز به‌عنوان یک داستان بومی نام برد. او در این داسـتان، ماجراها را بر زمینه‌ای دریایی می‌گسترد و از این طریق به همـاهنگی میـان محـیط بـومی و درون شخصیت‌ها دست می‌یابد و پویایی طبیعت بومی جنوب را در پیشبرد حوادث داستان به نمایش می‌گذارد. (صادقی شهپر، ۱۳۹۰: ۱۱۸)

اما بحث درباره‌ی ادبیات بـومی و تقسـیم‌بنـدی آن بـه سـبک‌هـا و مکاتـب گونـاگون، پیشینه‌ی چندان دوری ندارد. نخسـتین بـار محمـدعلی سـپانلو از تـأثیر اقلـیم و جغرافیـای محیطی بر داستان‌های جنوبی سخن گفته است. او در سـال ۱۳۵۸ در مقالـه‌ی «گزارشـی از داستان‌نویسی یک‌ساله انقلاب» وقتی‌که به نام بهـرام حیـدری و نسـیم خاکسـار مـی‌رسـد، اصطلاح «مکتب خوزستان» را پیشنهاد می‌کند و می‌نویسد:

«دو مجموعه «لالی» از بهرام حیدری و «نان و گـل» از نسـیم خاکسـار احتمـالاً بهتـرین دستاوردهای قصه‌های کوتاه ما در یک‌ساله‌ی انقلاب‌اند. ازلحـاظ سـبک، هـر دو مجموعـه خصلتی یگانه دارند. اینان بـه مکتبـی در داسـتان‌نویسـی ایـران متعلـق هسـتند کـه کـم‌کـم می‌توان به آن اسمی داد؛ مکتب خوزستان.» (سپانلو، ۱۳۵۸: ۸)

دومین منتقد، حسن میرعابدینی است که در کتاب بسیار ارزشمند خود به نـام *صدسـال داستان‌نویسی ایران*، تحت عنوان «ادبیات روستایی و اقلیمی» بدان می‌پردازد. وی دو جریـان عمده به نام «ادبیات اقلیمـی جنـوب» و «ادبیـات اقلیمـی شـمال» در داسـتان‌نویسـی ایـران مشخص می‌کند بی‌آنکه نام سبک یا مکتب بر آن‌ها بنهد. اما یکی از بهتـرین آثـار در زمینـه شناخت مکاتب ادبی در ایران، کتاب «مکتب‌هـای داسـتان‌نویسـی در ایـران»، نوشـته دکتـر قهرمان شیری است. اساساً شرح مکتب ادبی و قائل شدن به سبک‌های مختلـف در داسـتان نویسی معاصر ایران، عمدتاً بر اساس خاستگاه نویسندگان و تاثیری که محـیط و جغرافیـای زیستی بر داستان داشته است، پدیدار شده اسـت. دکتـر قهرمـان شـیری در مقالـه‌ی «پـیش درآمدی بر مکتب‌های داستان‌نویسی در ادبیـات معاصـر ایـران» کـه طـرح اولیـه کتـاب او «مکتب‌های داستان‌نویسـی در ایـران (۱۳۸۷)» بـه شـمار مـی‌آمـد، هفـت مکتـب (سـبک) آذربایجان، اصفهان، خراسان، جنوب، شمال، غرب و مرکز را از دوره‌ی مصدق تـا دو دهـه پس از انقلاب اسلامی مشخص می‌کند. (شیری، ۱۳۸۲: ۱٤۸)

ایشان نویسندگان هر مکتب را نیز در این تقسیم بندی مشخص نموده است:

سبک / مکتب آذربایجان: غلامحسین ساعدی، صمد بهرنگی، رضا براهنی.
سبک / مکتب اصفهان: بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری.
سبک / مکتب خراسان: محمود کیانوش، محمود دولت آبادی.
سبک / مکتب جنوب: احمد محمود، امین فقیری، نسیم خاکسار.
سبک / مکتب شمال: نادر ابراهیمی، ابراهیم رهبر، مجید دانش آراسته.
سبک / مکتب غرب: علی اشرف درویشیان، منصور یاقوتی، علی محمّد افغانی.
سبک / مکتب مرکز: جمال میرصادقی، اسماعیل فصیح، تقی مدرّسی. (شیری، ۱۳۸۷: ٥٦)

اما توجه به بومی‌گرایی در داستان‌های منتشرشده دهه‌ی ۱۳۲۰ چندان جدی و مهم نیست. در اینجا، عواملی مانند فراگیری حزب توده در سطح کشور، آشفتگی‌های سیاسی در سال‌های اولیه حکومت محمدرضا پهلوی و بسیاری از عوامل دیگر دست‌به‌دست هم دادند تا بومی‌گرایی در این دوران ظهور و بروز جدی و مؤثری نداشته باشد. اما در دهه‌ی ٤٠ و ۵۰ ورق برگشت و توجه به بومی‌گرایی نزد نویسندگان ارج و مقامی یافت. نویسندگان این دوران تحت تأثیر گفتمان «غرب‌ستیزی» آل‌احمد و «بازگشت به خویشتن» شریعتی هستند. «دو گفتمانی که وجه مشترک آن‌ها توجه به اسلام به‌عنوان داروی درد است.» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۹۹) سیمین دانشور با رمان *سووشون*، ادبیات بومی را وارد عرصه‌ی جدیدی می‌کند. *سووشون* نمونه‌ی کاملی از یک رمان بومی‌گراست. صادق چوبک و غلام‌حسین ساعدی و محمود دولت‌آبادی و احمد محمود نیز در داستان‌های متعددی به موضوع بومی‌گرایی توجه نشان دادند.

۱.۲ بومی‌گرایی درمکتب جنوب

در این میان، جنوب سرزمین دیگری است. سرزمین نجابت‌های برهنه و زحمت‌های سخت است. سرزمینی که در ترکیب ساده‌ی خویش، برهنگی نجابت و سختی کار، درونمایه های اصیل و محتوای غنی آن را شکل می‌بخشد. نویسندگانی که نوشته‌های آن‌ها از ترکیب عناصر بسیار ساده و برهنه‌ای شکل می‌گیرد. پدیده‌هایی همچون نخل، شط و اسکله، گرما و شرجی، پالایشگاه و زحمت، درواقع عناصر مشترک بیشتر نوشته‌های نویسندگان جنوب است. اما مؤلفه‌های بومی‌گرایی در داستان‌های معاصر و به ویژه

داستان‌نویسان جنوب چه هستند؟ در زیر به چند ویژگی توپولوژیک و محتوایی ادبیات جنوب اشاره کرده و در خصوص هر کدام توضیح مختصری می‌آوریم.

۱.۱.۲ ستایش از وطن

در آثار ادبی مفهوم «وطن» در دیدگاه‌های مختلف شاعران و نویسندگان، مفاهیم متفاوتی داشت. «وطنی» که سید اشرف (نسیم شمال) از آن صحبت می‌کرد، «وطنی» بود که با تمام مظاهر اسلامی و شیعه سرشته شده بود و حال آن که وقتی میرزاده عشقی صحبت از «وطن» می‌کرد «ایران» به مفهوم خالص آن بود. از این روست که نوعی احساس ضدعرب را می‌توان از لا به لای اشعار عشقی دریافت و حال آن که سید اشرف اعراب را می‌ستود.

در بیشتر آثاری که در دهه‌ی بیست نوشته شده است ما با مضامین ملی‌گرایانه روبرو هستیم. نویسندگان این دوره، بعد از جنگ جهانی دوم و تقسیم کشور به دست متفقین، سعی می‌کردند با حفظ شور ملّی، مردم را آگاه و هوشیار نگه دارند.

۲.۱.۲ توجه به مقولهٔ زبان و گویش‌های بومی

یکی از ویژگی‌های ادبیات بومی‌محور، توجه به زبان و گویش‌های خاص یک اقلیم است. در این‌جا باید اشاره‌ای بکنیم به پیرزاد و نحوه‌ی استفاده‌ی او از گویش‌ها و لهجه‌ها. می‌دانیم که پیرزاد ارمنی است. اما سؤالی که در این‌جا مطرح می‌شود این است که چرا پیرزاد در آثارش از لهجه‌ی ارمنی استفاده نکرده است. پاسخی که خانم زرلکی می‌دهد تا حدی قانع‌کننده است:

> تنها یک دلیل منطقی به نظر می‌رسد. نویسنده در راه همراهی با خواننده فارسی‌زبان، نخواسته با پراکندن واژه‌های ارمنی، دست‌اندازی بر سر راه لذت و درک متقابل متن و خواننده ایجاد کند (زرلکی، ۱۳۹۳: ۱٤۲).

برعکس در داستان‌های صادق چوبک و احمد محمود ما این توجه به زبان بومی را به طور فراوان شاهد هستیم.

۳.۱.۲ بیگانه‌ستیزی

از مهم‌ترین مضامین مشترک در نویسندگان بومی‌گرا، حساسیت شدید به حضور بیگانگان در سرزمین‌شان است. در مکتب جنوب تصویری که از بیگانه ترسیم می‌شود، صرفاً واقعیت

بیرونی آن نیست. به عبارت دیگر برای نویسندگان بومی‌گرا مساله‌ی حضور خارجی‌های در صنعت نفت و بالا کشیدن ثروت ملی مساله‌ی مهمی است. اما مهم‌تر از آن، نبود نظام عادلی است که بتواند این ثروت خدادادی را توزیع کند. درواقع بیگانه برای بسیاری از این نویسندگان، مفهومی صرفاً خارجی نیست، بلکه مفهومی درونی هم هست.

۴.۱.۲ نفت، گاز، پالایشگاه

ازجمله مهم‌ترین عناصر بوم‌شناختی در ادبیات داستان‌نویسان جنوب صنعت نفت و نشانه‌های بیرونی آن است. تقریباً در اکثر داستان‌نویسان جنوب نشانه‌های صنعت نفت بسیار برجسته هستند. «کارگران، صف‌های طویل، اتوبوس‌های شرکتی، شعله‌ی گازی که از دور زبانه می‌کشد، خانه‌های شرکتی (به ویژه در رمان‌های زویا پیرزاد) و بسیار چیزهای دیگر که در داستان‌های جنوب حضوری قوی دارند» (جعفری، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

گرایش نویسندگان و داستان‌نویسان خوزستانی به مسائل بومی و استفاده از فرم‌های رایج در آمریکا، تحت تأثیر آثار ترجمه و منتشرشده در این منطقه، وجه دیگری از تأثیرات اجتماعی فرهنگی نفت است. داستان‌هایی که توسط این نویسندگان بر زمینه‌ی فرهنگ و طبیعت متنوع جنوب نوشته‌شده‌اند، ماجرا پردازی را با مسائل اجتماعی درآمیخته‌اند. این زمینه‌ی متنوع فرهنگی که کاملاً تحت تأثیر نفت بوده است، به برخی از بهترین داستان‌نویسان معاصر ما فرصتی داد تا مکتب قصه‌نویسی خوزستان را پدید آورد.

۵.۱.۲ گرما و شرجی

آدم‌های رمان‌های جنوب همگی در شرایط سخت هوایی زندگی می‌کنند. اولین نشانه‌ای که در داستان‌های کسانی چون پیرزاد و بسیاری دیگر به چشم می‌آید، گرمای طاقت‌فرسای استان خوزستان است. بیشتر داستان‌ها در هوای گرم و شرجی خوزستان روی می‌دهند. از این‌رو، وجود گرما و شرجی را بایستی یکی از مهم‌ترین عناصر بوم‌شناختی در ادبیات جنوب به شمار آورد.

۳. منیرو روانی‌پور و رمان بوم‌گرایانه

منیرو روانی‌پور (متولد ۱۳۳۳ بوشهر) نویسنده‌ی ایرانی و خالق آثاری چون مجموعه‌ی *کنیزو* (۱۳۶۷)، رمان مشهور *اهل غرق* (۱۳۶۸)، رمان *دل فولاد* (۱۳۶۹)، مجموعه *سنگ‌های*

شیطان (۱۳٦۹)و *سیریا* (۱۳۷۲) است. زنان و مصائب آنان و مظلومیت زن‌های آواره، هرجایی و بیوه، بخش بسیاری از آثار روانی‌پور را در برمی‌گیرد. «مشکلات زندگی مردم جنوب و یاد گذشته و دوران کودکی و زادگاهش، به همراه چشمزدهایی سیاسی و اجتماعی از مشغله‌های قلم اوست.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲٤٤)

درواقع منیرو روانی‌پور در شمار جنوبی‌نویسانی است که به سراغ رئالیسم جادویی رفته و با گنجانیدن عناصر جادویی در قصه‌هایش پیوند میان رویدادها و روایت‌های ظاهراً ازهم‌گسسته را آشکار کرده است. بیشتر داستان‌های روانی‌پور در جنوب می‌گذرد و مضمون آن‌ها بیشتر اسطوره‌ها و افسانه‌های محلی است.

> روانی‌پور در *اهل غرق* که شناخته‌شده‌ترین و مهم‌ترین اثر داستانی اوست، پای جفره، دهکده‌ای پرت و دورافتاده در ساحل خلیج‌فارسو گویش محلی آن را به فضای ادبی ایران باز می‌کند و در ادامه‌ی سنت دریایی نویسی جنوبی، زیبایی‌های جادویی و کهن جنوب را، همه‌ی آنچه را که بیشتر نویسندگان سوسیال-رئالیست نادیده گرفته‌اند، به نمایش می‌گذارد. (یاوری، ۱۳۸۸: ۱۲۵)

یکی از مسائل مهم درزمینه داستان‌نویسی روانی‌پور این است که کل داستان‌های این نویسنده در دو محیط می‌گذرند. روانی‌پور در دسته‌ای از آثار خود به انعکاس آداب‌ورسوم، باورهای محلی و بومی مردمان جنوب در فضایی وهم‌آلود و خیال‌انگیز می‌پردازد. در این آثار وی از تجربیات و مشاهدات خود بهره‌می‌گیرد و آن‌ها را در قالب داستان‌های تأثیرگذار می‌ریزد. در برخی از این آثار، روانی‌پور بی‌آنکه درباره اعتقادات محلی و بومی قضاوت بکند، صرفاً آن‌هایی را در فضایی وهم‌آلود و جادویی به تصویر می‌کشد؛ اما در پاره‌ای از داستان‌های دیگر بومی مانند مجموعه *سیریا* با نگاهی منتقدانه و قضاوت‌گر خرافه‌های بومی را توصیف می‌کند. او این نوع داستان‌هایش را داستان‌های دریایی می‌نامد.

در دسته‌ای دیگر هم مسائل اجتماعی طبقات اجتماعی را در جامعه‌ای وسیع‌تر به تصویر می‌کشد. روانی‌پور در آثارش توجه ویژه‌ای به زنان دارد. اکثر زنان داستان‌های روانی‌پور، طردشده و فراموش‌شده‌ی جامعه هستند که غالباً به دلایلی مشابه از این مسئله در رنجند، علت‌هایی که به باورها و ذهنیت‌های کهنه و گاه منسوخ مردم برمی‌گردد. او به توصیف تیرگی و غربت و استیصال و سرگشتگی زنان داستان‌هایش بسیار زیبا و روان می‌پردازد.

شخصیت‌های داستانی روانی‌پور عمدتاً جزء خواص هستند، آن‌ها زنان و مردانی هستند که اسیر سنت‌های دیرین و رسومات دیرباور شده‌اند. بسیاری از شخصیت‌ها دارای نظام فکری پیچیده هستند. کشف چالش‌برانگیزترین و ژرف‌ترین ابعاد حقیقت، آن‌ها را به انسان‌هایی کنده‌شده از خانواده و اجتماع و زندگی بدل کرده است. این شخصیت‌ها غالباً بیشتر عمر خود را درگذشته می‌گذرانند و از آینده‌ی خود بی‌خبر هستند. چارچوب شخصیت‌های داستانی در میان واگویه‌های زنان با خودشان شکل‌گرفته است. نظام فکری و استدلالی رمان و مجموعه‌های کوتاه در راستای ستیز با سنت‌های مردسالارانه به‌پیش می‌رود.

یکی از ویژگی هنر نویسندگی روانی‌پور به گفته منوچهر آتشی شاعر برجسته دوران معاصر این بود که: «روانی‌پور این را آموخته که چگونه خودش، با پوست و گوشت و تخیلش، در موضوع قصه‌هایش حضورداشته باشد و قصه‌هایش به همین مناسبت جذاب و خواندنی شوند.» (آتشی، ۱۳۶۹: ۱۹۹)

۱.۳ رمان اهل غرق

داستان رمان *اهل غرق*، پیچیده، مبهم و گاه گیج‌کننده است؛ اما در عین این ویژگی‌های ذاتی، رمانی است متعلق به مردمان جنوب با تمام خصلت‌های معنوی و خرافی و دینی‌شان. بوسلمه حاکم دریا که ازقضا زشت‌رو است، برای عروسی با یکی از آبی‌ها یا همان پریان دریایی، درشت‌ترین مروارید دنیا را در دهان ماهی کوچکی پنهان کرده تا اهل زمین، آنان که زیباترین جوان خود را به‌عنوان نی‌زن به شادباشی عروسی او می‌فرستند، مروارید را پیدا کنند و تا ابد از رنج جست‌وجوی دائم نان رها شوند. ساکنان آبادی به خیال یک زندگی بی‌دغدغه و راحت و خوش، مه‌جمال را قربانی می‌کنند تا به این آرزوی دیرینه‌شان دست یابند. مه‌جمال در سفر دریایی، اهل غرق را می‌بیند که آرزوی بازگشت به آبادی دست به تلاشی بیهوده زده‌اند. در این میان عروس بوسلمه دل به مه‌جمال می‌بندد و ناگهان بوسلمه خشمگین شده و چون صاحب دریاست، دریا طوفانی و ناآرام می‌شود. زایر احمد با دیدن خشم بوسلمه، فریب او را خورده و مه‌جمال را قربانی کرده و خون او را به دریا می‌ریزد.

جفره‌ای‌ها با زبان ناآرام دریا آشنایند و صدای دایره‌زنگی پری‌های دریایی را می‌شنوند با زبانی که واژه‌ها در آن نقش زیادی ندارند، با اهل غرق، یا همان ماهیگیران جوانی که زیر آب‌های سنگین سیاه و خاکستری در کنار ساکنان آب‌ها زندگی می‌کنند، حرف می‌زنند و از حال و روزگارشان باخبرند و می‌دانند که همه‌ی آن‌ها شب و روز کار می‌کنند تا

قایق‌هایشان را دوباره به راه بیندازند و به زمین برگردند. درجایی از داستان سه مرد بلندبالا و بور با چشمان آبی از قایق بیرون می‌آیند و به غریب‌ترین لهجه جهان حرف می‌زنند و مردم گمان می‌کنند که بوسلمه، غول دریاها، اهل غرق را به بازی گرفته و آن‌ها را در این شکل و شمایل به زمین فرستاده تا جفره و ساکنان آن را به زیر آب ببرد. (روانی‌پور، ۱۳۶۸: ۱۲۱-۱۲۰)

روزی مردم آبادی، اهل غرق را می‌بینند که بر سطح آب شناور است و هر چه تلاش می‌کنند، به ساحل نمی‌رسند. مه‌جمال راه‌بلد اهل غرق می‌شود تا آنان را به ساحل امن برگرداند. در غبه، مه‌جمال با بوسلمه نبرد کرده و شایع می‌شود که مهجمال در درگیری با بوسلمه در دریا غرق شده است. آبی به ساحل آمده و خانه‌ها را می‌گردد تا نشانی از مه‌جمال ببیند اما متوجه می‌شود که مه‌جمال در محاصره مردمان آبادی است. او که این صحنه را می‌بیند، به خاطر مه‌جمال، آبادی را ترک می‌کند. زایر دخترش خیجو را به عقد مه‌جمال درمی‌آورد.

روزی از روزها سه مرد از دریا با قایق به خشکی می‌آیند و برای آبادی شکلات و جعبه جادو یا همان رادیو ارمغان می‌آورند. بچه خیجو به مادر هشدار می‌دهد که این جماعت خطرناک هستند اما خیجو حواسش جای دیگری است. در این میان ابراهیم پلنگ مردان آبادی را به شهر برده و آنان را در انجمن‌ها و میتینگ‌های سیاسی شرکت می‌دهد. مردان آبادی به خاطر شرکت در این میتینگ‌ها، به زندان می‌افتند. مأموران با مردان آبادی بدرفتاری می‌کنند؛ اما ابراهیم پلنگ آنان را با سند از زندان آزاد می‌کند.

مردمان آبادی که از شناسنامه و سند هویتی بی‌دریغ هستند، با کمک ابراهیم پلنگ صاحب شناسنامه و اوراق هویتی می‌شوند. مه‌جمال که کینه یکی از مأموران زندان که با او بدرفتاری کرده را در دل نگه‌داشته است، یاغی می‌شود و با مأموران دولت سرشاخ می‌شود. آبادی صاحب پاسگاه می‌شود تا مستقیم زیر نظر دولت باشد؛ اما نیمه‌شب مرغان دریایی دیوارهای پاسگاه را خراب می‌کنند. سرانجام مه‌جمال با خیانت دو تن از تفنگچیان خود به دست مأموران دولتی تیرباران می‌شود. کم‌کم آبادی از اصالت اولیه خود خالی‌شده و پای خارجی و چاه‌های نفت و شرکت‌های بزرگ پیدا می‌شود. مردمان آبادی با دیدن شرایط تازه که امکان زندگی را از آن‌ها گرفته، کم‌کم آبادی را ترک می‌کنند. دریا خاکستری می‌شود و مرغان دریایی از آسمان به زمین می‌افتند و می‌میرند. در پایان همه اهالی آبادی به وضع نکبت‌باری دچار می‌شوند. خیجو هم از آبادی کوچ می‌کند و به شهر می‌رود.

داستان اهل غرق فضای یک آبادی کوچک دورافتاده را ترسیم می‌کند، با مردمانی که به‌سادگی زندگی می‌کنند و جز پناه بردن به دامن تابوهای خود گریزی ندارند. مه‌جمال پسری کولی زاده است که مادرش روزی از قبیله خود جدا شد تا بار غیرمجاز خود را روی ماسه‌ها و موج‌های ریز دریا، بر زمین بگذارد و دوباره به‌سوی قبیله بازگردد. درواقع مه‌جمال، سرراهی است؛ اما اعتقادات مردم، پیرامون این نورسیده ناشناس، هاله‌هایی ترسیم می‌کند: او زاده یکی از پریان عاشق است، پریانی که عاشق آدم‌ها می‌شوند.یک آبی–آدم است. نیروی پیشگویی را از کولیان به ارث گرفته است، اما از کجا که موهبت پریان نباشد؟ یک‌بار پیش‌بینی کرده است که جهاز زایر احمد نرسیده به غبه آتش خواهد گرفت. این پیشگویی در مورد آن کشتی کوچک و در آن نقطه دور دریا به وقوع پیوسته است. بعدها مه‌جمال دریایی ناگزیر یاغی زمینی می‌شود و به کوه‌ها کنام می‌گیرد و به دست دشمن هلاک می‌شود؛ اما در پایان کتاب هنوز در باور مردم زنده است و هنوز بر سر راهش، مشک‌های آب و سفره‌های نان می‌گذارند تا مه‌جمال در کوه‌ها به مبارزه خود ادامه دهد. این زیباترین نوع استفاده از اسطوره‌هایی است که در ذهن مردم تا رسیدن به آن آرمان دیرینه، ادامه خواهد داشت: وجود کسی که گوهرش به نحوی بر آدمیان برتری دارد و هرگز نمی‌میرد و زخم هیچ ده تیر یا مسلسلی او را از پای درنمی‌آورد. مه‌جمال، آرزوی رسیدن به آزادی و حق است. روح مبارزه یک ملت است. شجاعت و شهامت است. اگرچه در همین کتاب، مه‌جمال را می‌بینیم که خسته از سرگردانی و بی‌هدفی، با درک نوعی پوچی و بی‌حاصلی، سرانجام با کامیونی به ناامنی قلعه‌ای پناه می‌برد و به تیر سرهنگ صنوبری کشته می‌شود، باز در باورها جان می‌گیرد و از گور شکست خود برمی‌خیزد و مردم مرگش را دروغی بیش نمی‌پندارند. (بهبهانی، ۱۳۶۹: ۱۳۹۱)

بی‌تردید یکی از صحنه‌هایی از این رمان که مردم‌شناسی دینی در آن با تمام لوازمش حضور قوی دارد، همین قلیان‌های گاه‌وبیگاه زنان آبادی است. زیرا زنان در جنوب، قوی و حقیقت‌جو هستند و هرگز ظلم را تحمل نمی‌کنند. منیرو روانی‌پور این حقیقت مردم‌شناسانه را در پرتویی از تخیل و جادو برای ما روایت کرده است.

به لحاظ نمادشناسی خیجو، دختر زایر احمد، نماد زن ایرانی است، زنی که در وجود منیرو روانی‌پور، به زندگی ایستاده است. خیجو شجاع است، حرف دل خود را می‌زند، از افشای عشق خود باک ندارد، درد جدایی مه‌جمال محبوب را تاب می‌آورد. کودکان خود را پرورش می‌دهد و نگران آینده آن‌هاست. زیباترین صحنه‌های این کتاب قیام‌های کوچک و

دلیرانه زنان این آبادی ناشناخته است؛ زن‌ها وقتی نمی‌خواهند امری صورت گیرد، نمی‌گیرد! دیوارهای پاسگاه به شب خراب می‌شود؛ نرده‌های پلاژ هر شب کنده می‌شود و پیروزی زنان مسلم است.

جدا از این، ما از همان ابتدای داستان با عبارات و نام‌ها و اصطلاحاتی روبرو می‌شویم که به زیبایی نمایانگر محیط خاص نویسنده است. واژه‌هایی از قبیل «راسه»، «دی‌منصور»، «آبی»(پری دریایی)، «خور»، «دیرک»، «پیش کپر»، «لنگوته»، «غبه»، «جفنه»، «مینار»، «جلت»، «غناهشت»، »پشنگه آ»، »دوا گشتن»، «هچیره کشیدن»، «کل زدن»، «فایز خواندن»، «رمبیدن»، «پشتک خوردن»و... بسیاری دیگر ازاین‌دست هشدارت می‌دهد که با مردمی سروکار داری که زبان و اصطلاحاتشان با زبان و اصطلاحات تو فرق دارد و تا پایان داستان، این تأکید به‌وسیله تکرار همان واژه‌ها ادامه می‌یابد و این مؤثرترین وسیله القای تجسم فضاست. اشاره مکرر به صدا و خشم و خروش یا آرامش دریا، به وجود آب‌انبار که نماد زندگی دهکده است، به واکنش بی‌ادبانه زایر غلام، به عزاداری‌های سنتی و مرثیه‌خوانی‌ها، به آسان‌پذیری‌ها و خوش‌باوری‌ها، از قبیل پذیرش آبستنی خاتون از دریا، همه و همه، به آفرینش فضای یک جامعه بدوی کمک می‌کند، جامعه‌ای که به هیچ‌چیز جز موهومات خود نمی‌اندیشد و هر تحولی را با وحشت و اضطراب می‌نگرد. (همان: ۱۳۹۲)

دوم اینکه این آبادی نمادی است از ویرانی و انحطاط ارزش‌های موهوم و وهم‌انگیز یک جامعه بسته. ویرانی این باورها، دو سر دارد. نویسنده به‌خوبی توانسته است میان سنت‌های زیبای مردم جنوب و موهومات آن تمایز بگذارد. برای نمونه آب‌انباری که مرکز ذخیره ماده حیاتی دهکده است، گاهی مرکز تجمع مردان و زنان برای تمهید مقدمات مرگ مه‌جمال و گاهی شاهد خاموش شادی آنان در عروسی آبیی و بوسلمه و گاهی کمین‌گاه گروهبان پاسگاه است، گروهبانی که آن‌قدر در ذهنیات و اعتقادات اهل ده هضم و جذب‌شده که تفنگ به دست بر بلندای آب‌انبار نشسته است تا «یال» (آل) را که برای بردن دل و جگر زنان آمده است هدف قرار دهد. باز یکی دیگر از رموز ادامه حیات ملت کهن‌سال و دیرپای ما، در همین داستان، مطرح می‌شود، ملتی که کشورش پای‌کوب ترکتاز بیگانگان بوده است؛ کشتارها و تاراج‌ها و سوختن‌ها دیده است، آثار مکتوبش به کام آتش افتاده است؛ بناهای آسمان‌سایش با منجنیق حوادث بر خاک ریخته است؛ معابدش، اسطبل، مساجدش، محل اتراق بیگانه و صندوق‌های قرآنش، آخور اسبان شده است، و همین بیگانگان را چنان در خود حل کرده است که اصل و نسبی را که داشته یا نداشته‌اند به

فراموشی سپرده و در آداب‌ورسوم و فرهنگ و ملیت ایرانی جذب و محوشده‌اند. اهل ده اگر تمدنی چون تمدن اسلاف خود ندارند، در عوض باورهایی دارند که اگر حقیقی نیست، واقعی است، راستین است، ساده و صافی است، از دل برمی‌آید و بر دل می‌نشیند، لاجرم می‌تواند سربازان همچون خود ساده یا گروهبان همچون خود بی‌سواد را زیر سلطه بگیرد. (همان: ۱۳۹۳)

۴. جهان داستانی پیرزاد

بی‌تردید دگرگونی‌های گسترده و پیچیده‌ی دوره‌ی معاصر این فرصت را در اختیار نویسندگان زن قرار داده است تا از ظرفیت‌های رمان برای بازتاب پسندها و ناپسندهای زنان و حتی بازسازی جایگاه و تعریف‌های خود در عرصه‌ی اجتماع بهره گیرند. رشد روزافزون زنان نویسنده در سال‌های اخیر گواه این رویکرد گسترده است؛ «چنان‌که در فاصله‌ی میان دهه‌ی ۱۳۱۰ تا ۱۳٤۰ که در برابر هر هجده نویسنده‌ی مرد با یک نویسنده‌ی زن روبه‌رو بوده‌ایم در دهه‌ی هفتاد و هشتاد در برابر هر یک‌ونیم نویسنده مرد یک نویسنده‌ی زن وجود داشته است.» (ولی‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۹۲)

زویا پیرزاد نویسنده و داستان‌نویس معاصر در سال ۱۳۳۱ در آبادان از مادری ارمنی‌تبار و پدری روس‌تبار به دنیا آمد و در همان‌جا به مدرسه رفت. زویا پیرزاد سه مجموعه داستان کوتاه: *مثل همه عصرها* (۱۳۷۰)، *طعم گس خرمالو* (۱۳۷٦)، *یک روز مانده به عید پاک* (۱۳۷۷) دارد. *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* (۱۳۸۰) و *عادت می‌کنیم* (۱۳۸۲) دو رمان نویسنده است. در هر یک از این آثار، نویسنده با زبانی ساده و نثری گویا، حس زنانه و روایت زندگی زنان را بیان کرده است (نیکوبخت، ۱۳۹۱: ۱۲۹). رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* با نثر روان و ساده‌ای که داشت جایزه‌های بسیاری را دریافت کرد. ازجمله: برنده جایزه بهترین رمان سال ۱۳۸۰ پکا، برنده جایزه بهترین رمان ۱۳۸۰ بنیاد هوشنگ گلشیری و برنده لوح تقدیر جایزه ادبی یلدا در سال ۱۳۸۰ و جایزه کتاب سال ایران در همین سال. داستان کوتاه *طعم گس خرمالو* هم برنده جایزه بیست سال ادبیات داستانی در سال ۱۳۷٦ شد. (فرخ‌زاد، ۱۳۸۱: ۲۰٦)

بسیاری از منتقدین سرسخت ادبی معتقدند که فضاهای داستانی پیرزاد درست از همان‌جایی می‌آید که اکثریت هنرمندان در آن به دنبال استثناها و اتفاقات غیرطبیعی می‌گردند؛ اما زویا پیرزاد با دستمایه قرار دادن همین روال طبیعی و روزمره زندگی به‌جایی

می‌رسد که همان اکثریت سابق از رسیدن به آن عاجز هستند و شاید متهم کردن او به بازاری نویسی دقیقاً از همین نقطه شروع می‌شود؛ که البته این اتهامی بیش نیست؛ زیرا رمان‌های او با استقبال گسترده‌ی هم مردم و هم قشر روشنفکر و کتاب‌خوان جامعه روبرو شده که این تأییدی بر این کتب است.

بی‌تردید زویا پیرزاد نویسنده‌ای است با نثر و ادبیاتی زنانه و خانوادگی. اما در همین ابتدا باید گفت که عنوان زنانه دادن به نثر و ادبیات او، به معنای تقلیل ارزش ادبی آثار او نیست. زیرا به‌خوبی می‌دانیم که پیرزاد یکی از مهم‌ترین نویسندگان پس از انقلاب ایران است. زنانه بودن درواقع به این معناست که او راوی جهان پیچیده و آرام و گاه دست‌نخورده‌ی قهرمانان زنی است که تا پیش از آن در هیچ‌کدام از آثار معاصر نویسندگان ایرانی پیدا نمی‌شد. تقریباً در رمان‌های کم تعدادی که منتشر کرده است، روایت، حول یک زن می‌چرخد.

درواقع یکی از مهم‌ترین عناصر بومی‌گرایی در نوشته‌های پیرزاد صرفاً کاوش در نام مکان‌ها و کارخانه‌ها و طبیعت محیط و درودیوار و آب‌وهوا نیست. بلکه خود آدم‌ها هم ازجمله عناصر بوم‌شناختی یک رمان به شمار می‌آیند. زنان نوشته‌های او، بیرون از محیط شهری و واقعی هستند. آن‌ها در خانه‌های متعلق به خانواده‌های شرکت نفت در آبادان به‌صورت یک کولونی زندگی می‌کنند و کمترین تماسی با جهان فقیر و شریف مردمان واقعی آبادان دارند.

درواقع شاخص کارهای زویا پیرزاد روایت‌های خانوادگی است. با نگاه و ظرافتی که در ارائه شخصیت‌ها دارد، بیشتر در موقعیت‌های بایدها و نبایدهای زن و خانواده است. پیرزاد دارای حس خودآگاهانه زنانه است. وجه بارز آثار او، دغدغه‌هایی پیرامون زندگی‌های زنان از طبقات مختلف اجتماعی است. شخصیت‌هایی که باید درون آن‌ها را کاوید و مسائل و مشکلاتشان را نشان داد. گاه دو سه نسل را در کنار هم قرار می‌دهد تا تضادهای فکری و اجتماعی را آشکارتر نشان دهد. داستان‌هایی که می‌توان نویسنده را فراموش کرد. پیرزاد به نیمه‌های پنهان شخصیت‌ها علاقه دارد. نحوه‌ی ورود او به جهان پر ابهام یک شخصیت، تنها از منظر شخصیت‌های دیگر و کنش و واکنشی که باهم دارند، صورت می‌گیرد.

البته در باب مسئله‌ی بوم‌گرایی در داستان‌های اولیه پیرزاد باید متذکر شویم که در داستان‌های اولیه وی ما با هیچ نوع مکان و زمان دقیق و مشخصی روبرو نیستیم. داستان‌های پیرزاد معمولاً بی‌زمان و مکان‌اند. نویسنده چندان درگیر گذشته‌ی آدم‌هایش

نیست. گاهی هم که به گذشته پرداخته در حد توصیف گل‌وبلبل و کوچه‌باغ‌ها مانده است. همین باعث شده شخصیت‌های داستان‌های پیرزاد به‌خصوص در مجموعه‌ی اولش آدم‌هایی تخت، بدون شناسنامه و بی‌شخصیت (در حد تیپ) بمانند. شاید بشود گفت مهم‌ترین کلید موفقیت پیرزاد طرح داستان‌هایش در فضا و زمانی است که اکثر خوانندگان از آن دور بوده‌اند.

در باب تأثیری که پیرزاد از نویسندگان خارجی گرفته است، مدرس صادقی بحثی دارد که بد نیست در اینجا آورده شود. جعفر مدرس صادقی در گفتگو با ماهنامه‌ی اندیشه پویا درباره‌ی پیرزاد می‌گوید:

> زویا پیرزاد فرقش با این نویسنده‌های آپارتمانی بعدی این بود که زویا ریموند کارور را خوانده بود و تأثیری که از کارور گرفته بود یک تأثیر آگاهانه و دست‌اول بود که توی رمان اولی هم که نوشت خیلی کمکش کرد؛ اما این نویسنده‌های بعدی ریموند کارور را اصلاً نخوانده‌اند و نمی‌شناسند. تنبلی و جاه‌طلبی دست‌به‌دست هم داده‌اند و نسلی از نویسندگان مدعی پرورش داده‌اند که می‌خواهند بدون زحمت و بدون این‌که از سر جای خودشان تکان بخورند، یک اسمی درکنند و جایزه بگیرند. (مدرس صادقی، ۱۳۹۳: ۱۰۸)

۱.٤ رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم

درواقع مهم‌ترین اثر بوم‌گرایانه‌ی پیرزاد، *رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم* است. این رمان که در مورد زندگی چند خانواده ارمنی ساکن آبادان که اغلب کارمند شرکت نفت هستند، می‌باشد، یکی از رمان‌های درخشان در حوزه‌ی مکتب جنوب است. داستان به سبک زنانه و از زبان شخصیت اصلی داستان، زنی خانه‌دار به نام کلاریس بیان می‌شود و مشکلات و گرفتاری‌های همیشگی زن‌ها را سوژه‌ی نوشتن قرار می‌دهد.

این رمان مانند نامش هیچ نکته مبهم و غریبی ندارد. داستان ساده و بی افت و خیز که همان‌قدر واقعی و عادی به نظر می‌رسد که خاموش کردن چراغ‌ها در پایان یک روز معمولی و ملال‌آور و در خانه‌ای مثل همه خانه‌ها در آبادان اوایل دهه‌ی ٤٠ روی می‌دهد. رمان در استفاده از شگردهای روایت و داستان‌پردازی هم بی‌ادعاست. یک روایت ساده خطی، یک پیرنگ ساده اصلی به‌اضافه چند پیرنگ فرعی. راوی اول‌شخص با دیدگاهی محدود شخصیت‌های معمولی و فضاهای آشنا در قالب روایتی رئالیستی که با زبانی ساده و

صمیمی بیان می‌شود. اما همین ویژگی‌هاست که خواننده جدی ادبیات داستانی و خواننده عادی را شاید به یک اندازه درگیر خواندن متن می‌کند. حس خوشایند و نوستالژیک خواندن داستانی واقع‌گرا که ظرفیت‌های بی‌اندازه رئالیسم را برای آفرینش ادبی به رخ منتقدانش می‌کشد.

رمان پرداختی از زندگی و روابط به‌ظاهر ساده دو خانواده ارمنی ساکن آبادان در سال‌های پایانی دهه‌ی ٤٠ خورشیدی و در بحبوحه‌ی وقایع مربوط به ملی شدن صنعت نفت است. اما با توجه به ذهنیت خاص زنانه راوی داستان، تنها زمانی از این وقایع یاد می‌شود که به نحوی بر خانواده او تأثیر می‌گذارند. به همین واسطه، آبادان دهه‌ی ٤٠ خورشیدی در این رمان حضوری جدی دارد. درواقع در رمان، پیرزاد داستانش را به همین نحو پی می‌ریزد. زندگی شهری و مدرن، آبادان و مهندسان پالایشگاه نفت، و زنان متجدد و مرفه طبقه متوسط، همان جای کوچکی که پیرزاد نشان داده خیلی خوب آن و اجزایش را می‌شناسد. در این رمان، بااینکه راوی اول‌شخص است و خواننده همه‌چیز را از دریچه ذهن و زبان راوی می‌شنود، با تمام شخصیت‌ها مستقیماً از طریق رفتار و گفتار و فضاسازی و ایجاد موقعیت آشنا می‌شود. پیرزاد تبحر خاصی در تصویر کردن مکان‌ها، خیابان‌ها و محله‌ها دارد. در واقع یکی از مضامین اصلی بوم‌شناسانه مکتب جنوب در این رمان ظاهر می‌شود و آن‌هم شهر آبادان به مثابه یک کلیت بوم‌شناسانه است. محله‌ها در شهر آبادان به خوبی ترسیم شده‌اند.

کلاریس، راوی داستان زنی ارمنی است که با شوهرش (آرتوش) و سه فرزندش دریکی از خانه‌های معروف بریم آبادان زندگی می‌کند. زنی معمولی که روزهایش را با دقتی وسواس‌آمیز برای کارهای تمام‌نشدنی خانه تقسیم می‌کند. کلاریس نمونه نوعی زن طبقه متوسط و درس‌خوانده ایرانی است زنی که زندگی خود را وقف نظم و آرامش خانواده می‌کند. هر شب قبل از خواب، همسر کلاریس با لحنی توقع آمیز از او می‌پرسد: چراغ‌ها را چه کسی خاموش می‌کند؟ و کلاریس هم هر بار به او اطمینان می‌دهد که چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم. بازتاب زندگی کلاریس در مقام مادر و زن خانه‌دار را در همین یک جمله می‌توان دید. (رحیمیه، ۱۳۸۲: ۲۰٤–۲۰۵) و درعین‌حال، بارها و بارها از خود می‌پرسد: آیا شوهر، مادر، خواهر و فرزندانش هرگز از خود پرسیده‌اند که او چه می‌خواهد؟ اما تناقض و یا حتی تراژدی زندگی کلاریس درست از دل همین سؤال

برمی‌آید: واقعاً آنچه او می‌خواهد چیست؟ داستان، ماجرای رسیدن به پاسخ این سؤال است.

در این رمان که تکیه بر راوی اول‌شخص یعنی کلاریس است، خواننده فقط می‌تواند کلاریس را تماشا کند. کلاریس زن متفاوتی است و می‌خواهد با دیگران فرق داشته باشد تا آنجا که به قول آلیس، حلقه‌اش را به‌جای دست چپ به دست راستش می‌کند؛ اما نویسنده، با قرار دادن کلاریس در موقعیت‌های گوناگون، حالت‌ها و حساسیت‌های او را مثلاً نسبت به امیل سیمونیان نشان می‌دهد و او را در دام همان توهمات زنانه‌ای می‌اندازد که آلیس را به خاطر آن‌ها محکوم می‌کرد. به‌این‌ترتیب، از کلاریس هم قهرمان اصول و زن ایده‌آل نمی‌سازد. درست همان زمان که فکر می‌کرد در مرکز توجهات امیل قرارگرفته خبر عشق و ازدواج او را با ژولیت می‌شنود. وقتی این اثر پیرزاد را پی‌می‌گیریم، درمی‌یابیم که به دو چیز سخت مقید و متعهد است: یکی همان جای کوچک و محدوده‌ای که در اختیار دارد و دیگری پایبندی سرسختانه‌اش به تأیید و تکذیب نکردن شخصیت‌هایش چه اصلی و چه حاشیه‌ای. حضور مردان به قوت و قدرت زنان نیست و این بازهم در قالب همان جای کوچک می‌گنجد، اما در اینجا هم به دنبال پیدا کردن مقصر و ظالم و مظلوم نیست. نمی‌شود پیرزاد را به علت نشان دادن زنان این طبقه خاص و گرایش‌ها و آرزوهایشان و تکیه‌گاه‌هایی که می‌جویند و برگزاری مهمانی‌های آن‌چنانی و پرداختن به جزئیات جشن و حتی حضور دختری از نسل جدید (آیه) که از دید ما لوس و ننر و مصرف‌گراست، به تعلق‌خاطر طبقاتی محکوم کرد و بعد نتایج غیرداستانی و طبقاتی از آن گرفت که برفرض با پیوند میان آرزو (طبقه متجدد و روشنفکر) و سهراب زرجو (طبقه‌ی بازاری و کاسب) طبقه‌ی بازاری را نجات داده است یا با مطلق نشان دادن زرجو در پی تطهیر طبقاتی این افراد برآمده است.

اما رمان در حال بازنمایی یکی از مضمون‌های آشنای اجتماعی است که با پیرنگی از احساسات و درونیات کلاریس شکل می‌گیرد. خواننده پا به‌پای او حرکت می‌کند و با خانواده و دوستان و همسایگان که هرکدام در شکل‌بندی اثر نقش دارند، آشنا می‌شود.

شخصیت‌پردازی و فضاسازی و زبان روایتی رمان حائز اهمیت است. گرچه این فضای داستانی و تبعیض طبقاتی پیش‌ازاین در ادبیات ایرانی مسبوق به سابقه بوده است (در بیشتر کارهای احمد محمود، احمد آقائی و اصغر عبداللهی، اسماعیل فصیح) فضاسازی و ساختار شخصیتی اثر را ملموس کرده، پیرزاد به ساختار روان‌شناختی بیشتر دقت کرده است. پارامتر

دیگر در استفاده از حمله ملخ‌ها و آمدن پروانه‌ها و استفاده از نماد برای درونیات کلاریس است. با نثری زنانه، ساده و روان و بدون حشو و اضافات. یک‌روند خطی را دنبال می‌کند. زبان روایت برای بازتاب ذهنیات شخصیت‌ها انعکاس یافته است. این لحن راوی برای رسیدن به درون کلاریس است. لحن پیرزاد لحن روان‌شناختی است. از این منظر عنصر شخصیت نمود بیشتری پیدا می‌کند. لحن روایت از زبان پیشی گرفته است و نویسنده بیشتر به روایت داستانی توجه کرده است. طرح داستانی با روایت خطی زندگی کلاریس شکل‌گرفته است.

از بعد دیگر باید گفت، رمان جزو ادبیات فمینیستی است. شاید هم ازنظر اجتماعی یک مانیفست فمینیسمی است که از ذهن کلاریس نوشته شده است و البته فمینیستی در شکل اجتماعی و فرهنگی. البته واضح است که زنان در جامعه مرد محور شرایط دشواری دارند و در هر عصر و زمانی یک کارنامه تعریف‌شده توسط مردان داشته‌اند!

> خانم نوراللهی گفت: شما خانم‌های ارمنی خیلی از ما جلوترید. ما تازه باید برای داشتن چیزهایی بجنگیم که شما مدت‌هاست دارید. ما هنوز اول راهیم. (پیرزاد، ۱۳۸۳: ۹٤)

کلاریس و آرتوش در هیچ نقطه‌ای همسو نیستند. در رمان با نمایی نزدیک زندگی کلاریس نشان داده شده است. کلاریس بیشتر کتاب‌های ساردو را می‌خواند، کتابی که روی جلد آن مردی باریش بزی و شنل سیاه پشت کرده به زنی که روی زمین زانوزده است. اما کلاریس از زن مرد قصه متنفر است، چون نمی‌داند بین عشق و تعهد کدام را انتخاب کنند! درست مانند درماندگی و احساسات متناقض کلاریس! او به مرحله‌ای از احساس می‌رسد که دیگر از داستان‌های ساردو خوشش نمی‌آید. کلاریس در چند قدمی تناقض‌هاست. در الفاظ ساده آرتوش یک نوع تحکم مردانه نهفته است... کلاریس یک شخصیت خاص است. بار رمان بر دوش کلاریس است. خواننده به حوزه اضطراب و دل‌تنگی کلاریس پی می‌برد. او کانون روایت در داستان است. حتی تعبیرهای او زنانه است. «درخت بید را زنی می‌بیند که از غصه گیسوانش را چنگ می‌زند. و یا داستان‌هایی که برای دوقلوها تعریف می‌کند خالی از حس و حال تغییریافته او نیستند!» (همان: ۱۰٤)

رمان به لحاظ سبک روایی، یک اثر رئالیستی است. رئالیسم به کلاریس فردیتی بخشیده که خاص زنان است. در وهله اول به‌عنوان راوی اول‌شخص از نمود بیشتری نسبت به دیگر شخصیت‌ها برخوردار است. حتی از نویسنده مهم‌تر جلوه کرده است. گرچه پیرزاد در خلق شخصیت کلاریس موفق بوده است. اما نکته جالب این است که پیرزاد برای

برون‌فکنی‌های کلاریس از خود کلاریس استفاده می‌کند. اما از بعد روان‌شناختی اثر پیرزاد به ساختار درونی نظر دارد. نویسنده خواننده را به روان شخصیت‌ها می‌برد. کلاریس ازلحاظ درونیات زن دیروز جامعه نیست، اهل مطالعه است در برخوردهای اجتماعی و روابط آزاد است. اما از اعتمادبه‌نفس برخوردار نیست و به‌نوعی سرگردانی و اضطراب دچار است.

یکی دیگر از جاهایی کوچک که پیرزاد در ساختن آن خبره است، فضاها و موقعیت‌های زنانه است، چه جمع‌های دوتایی و چندتایی زنان و چه تنهایی آن‌ها. وقتی کلاریس تنهاست و با خودش کلنجار می‌رود، با حساسیت‌ها و قضاوت‌هایش و... وقتی کلاریس و مادرش و آلیس در کنار هم هستند، فقط حرف‌ها نیست که فضا را می‌سازد؛ پیرزاد ترکیبی طبیعی و نمایشی از مکان، زمان، شرایط، حرکت‌ها و دیالوگ‌ها می‌سازد.

در داستان درجاهای متعددی با هوای گرم و سوزان آبادان نیز روبرو می‌شویم. برای نمونه کلاریس و نینا داخل اتوبوس نشسته‌اند که نینا شروع می‌کند از همسایه جدید (امیل سیمونیان) می‌پرسد:

> از همسایه جدیدت بگو. مگر اسمش سیمونیان نیست؟ مگر زنش نمرده؟ و همین باعث می‌شود که حال و هوای کلاریس عوض شود و به‌نوعی دچار حالت‌های خاصی شود: ... چرا یکهو بی‌حوصله شدم؟ چرا هوا این‌قدر گرم بود؟ چرا نمی‌رسیم؟ (همان: ۲۸)

درجای جای رمان، محله‌های معروف آبادان و شرایط و ویژگی‌های آن توسط چهره‌های رمان نام‌برده می‌شود. برای نمونه آرتوش درجایی می‌گوید:

> می‌دانی شطیط کجاست؟ ... دور نیست. بغل گوشمان. چهار کیلومتری آبادان ... خواستی می‌برمت ببینی. ... باید روز برویم چون شطیط برق ندارد. یادت باشد آب هم برداریم چون لوله‌کشی هم ندارد ... باید حواسمان باشد باکسی دست ندهیم و بچه‌ها را نوازش نکنیم چون یا سل می‌گیریم یا تراخم ... فاجعه هرروز اتفاق می‌افتد. نه‌فقط پنجاه سال پیش که همین حالا. نه خیلی دور که همین‌جا، ور دل آبادان سبز و امن و شیک و مدرن. (همان: ۱۳۷-۱۳۶)

ورود خانواده سیمونیان در همسایگی خانواده کلاریس، زندگی او را کاملاً دگرگون می‌کند. خانم سیمونیان موجود پیچیده و رمزآلودی است که با کلاریس از روزهای باشکوه

گذشته‌اش و سفرهایش به اطراف دنیا سخن می‌گوید؛ اما پسرش مردی آرام و احساساتی است که کلاریس را کم‌کم به خود علاقه‌مند می‌کند. امیلی هم دخترهای کلاریس را مجذوب خویش می‌کند و انسی که از این میان به وجود می‌آید، دو خانواده را به هم نزدیک می‌کند. گذشته‌ی خانم سیمونیان و عشق مخفی نگه‌داشته‌اش، کلاریس را به بازنگری در زندگی خویش برمی‌انگیزد. او که همیشه فکر می‌کرد زندگی خانوادگی و اشتغال گهگاه به کار خواسته‌هایش را برآورده می‌کند. اکنون به آرزوهای دست نیافته‌ای می‌اندیشد که با ازدواج برای همیشه به فراموشی سپرده‌شده‌اند. او بازتاب زندگی خود را درگذشته‌ی خانم سیمونیان می‌بیند.

ز سوی دیگر، کلاریس در سفر کوتاهی که به شهر آبادان انجام می‌دهد توجهش به دنیای بیرون جلب می‌شود و درمی‌یابد که زندگی در خانه‌های شرکت نفت آبادان تا چه حد با زندگی در سایر محله‌های شهر متفاوت است. کلاریس نظم ساختگی مجتمع مسکونی شرکت نفت را با آشوب و بی‌نظمی محله‌های دیگر مقایسه می‌کند، با بخشی از مردم بومی شهر آبادان آشنا می‌شود. البته آشنایی او صرفاً دیداری است و معطوف شناخت بیشتر وضعیت خودش است. زیرا او متوجه تمایز طبقاتی میان خانواده خود و مردم بومی آبادان می‌شود. زندگی خانواده‌ای شرکتی در آبادان که آرام و یکنواخت است، دنیایی که در رسیدگی به خانه و همسر و فرزندانش و دیدارهای همیشگی با مادر و خواهرش سپری می‌شود. این زن در دنیای روزمره و یکنواخت زندگی‌اش درگیر کشمکش‌ها و تضادهای درونی است. در همین سفر، به دیدار منشی همسرش می‌رود و از فعالیت‌های او برای حقوق زنان آگاه می‌شود. «در این دیدار است که کلاریس از حباب زندگی شخصی‌اش بیرون کشیده می‌شود، به آشوب‌های درونی خود پی‌می‌برد و به امیال پنهانش اعتراف می‌کند.» (نیکوبخت و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳۱). گریه‌ی کلاریس هم نشان خشم و ناچاری و هم نمودار جست‌وجویی دریافتن راهی برای ارضای روح بی‌قرار است.

بحران ازاینجا آغاز می‌شود که کلاریس از زندگی یکنواخت و تکراری خود بیزار شده و به این حقیقت رسیده که هیچ‌گاه به علایق شخصی و نیازهای درونی‌اش توجهی نداشته فقط در خدمت دیگران بوده است. درجایی دیگر هم از اینکه تا کنون به خودش فکر نکرده و به فکر فردیت خودش نبوده، ناراحت است: «خودم در سی‌وهشت‌سالگی چه‌کاری را فقط برای خودم کرده‌ام.» (پیرزاد، ۱۳۸۳: ۱۷۹) او می‌خواهد با دعوت خانم نوراللهی – که به نظر کلاریس، زنی ایده‌آل است – به انجمن مدافع حقوق و آزادی زن پاسخ مثبت دهد و بی‌پرده

از نارضایتی خود با همسرش سخن بگوید. «پیرزاد در این اثر، پیروزی نهایی زن را در پذیرش مسئولیت اجتماعی زن می‌داند و این جنبه را باظرافت تا آخر رمان پی می‌گیرد.» (اجاکیانس، ۱۳۸۲: ١٦٦)

همان‌طور که می‌بینید پس از کلاریس، شخصیت خانم نوراللهی بر رمان سایه می‌افکند. او خانمی استثنایی است که برای بهبود زندگی زنان و سهیم کردن آنان در جریان‌های روز تلاش می‌کند. او بدون هیچ طمع و خواستی، برای زنان سخنرانی می‌کند و برای زنانی که درگیر روزمرگی هستند، از چیزهایی دیگر سخن می‌گوید؛ انگیزه‌هایی که کلاریس سعی دارد آن را درک کند تا از روزمرگی‌اش فاصله بگیرد:

> خانم نوراللهی زن لایقی بود. می‌دانستم شوهر دارد و سه بچه. مثل خود من. بااین‌حال هم کار می‌کرد و هم فعالیت اجتماعی داشت. من غیر از کار خانه چه می‌کردم؟ جواب سلام سرپیشخدمت را دادم و فکر کردم خانم نوراللهی زن لایقی است. (پیرزاد، ۱۳۸۳: ۷۸)

در این میان از محله بوارده کمتر سخن رفته است. فقط می‌دانیم که خانه‌های سازمانی شرکت نفت در این محله قرار دارند. اما جدا از محله‌ی بوارده، باید در اینجا اشاره‌ای به زبان و اصطلاحات جنوبی آمده در رمان بکنیم. درواقع در زبان داستان، استفاده از اصطلاحات رایج مخصوص آن دوره در آبادان بدون هیچ پیش‌زمینه یا پیش‌فرض دادن به مخاطب می‌باشد. مثلاً جایی در داستان از اصطلاحات و کلمات «ترولی و بسکت» استفاده می‌کند و پایین‌ترش می‌آید و از کلمات سبد و چرخ‌دستی استفاده می‌کند. یا مثلاً جایی از کلمه‌ی دیری استفاده می‌کند و درجایی دیگر می‌گوید شکلات کدبری. اگر نویسنده مانند کدبری با آوردن یک کلمه قبل از آن (شکلات) در مورد دیری هم این کار را انجام می‌داد و مثلاً می‌گفت خرمای دیری، قضیه برای مخاطب روشن‌تر می‌شد. که این ضعف را در فضاسازی و نمایش فضا و نام‌های محله‌های آبادان نیز تا حدی دارد.

در این رمان بازتاب‌های مثبت صنعت نفت بیشتر است. در رمان با کارمندان ایرانی شاغل در شرکت نفت برخورد می‌کنیم که تفکراتی روشن دارند. آرتوش با همکارانش جلساتی سیاسی دارند. آنان اعتقاد به برابری دارند و به‌هیچ‌عنوان لازم نمی‌بیند از رتبه‌اش استفاده کند تا به محله اعیان‌نشین آبادان برود.

یکی دیگر از بازتاب‌های مثبت صنعت نفت در زندگی مردم جنوب و بالطبع در داستان‌هایی که ما از بیش‌تر آن سخن می‌گوییم آموختن زبان انگلیسی است. محمد ایوبی دراین‌باره می‌گوید:

بیشتر مردم آبادان مخصوصاً باسوادترها به انگلیسی مجهز شدند تا با سلاح خود مهمانان ناخوانده از پس زبانشان لااقل برآیند. اینجا هم یادگرفتن انگلیسی مردم – مخصوصاً مردم آبادان – نوعی دفاع بوده است به گمان من و به آگاهانی اشارت داریم که زبان و ادبیات انگلیسی را در دست مثل سلاحی از کف دشمن گرفتند و در کار ادبیات فارسی صرف کردند تا ادبیات داستانی را چنان‌که حق آن بود و هست از مرگ نجات دهند. (ایوبی، ۱۳۸۸: ۳۷)

بازتاب این رفتار مردم را در رمان ازنظر می‌گذرانیم:

بازگفتید هلو؟ ما که انگلیسی نیستیم؟... بازگیر دادی به بچه‌ها؟ توی آبادان کسی را پیدا می‌کنی که نگوید هلو؟ خودت هم مدام انگلیسی می‌پرانی. من؟ هیچ‌وقت! آلیس ادای مادر را درآورد: فن آشپزخانه خراب‌شده، آلیس رفته هوسپیتال... ایتوزنان تویست نداشت رول خریدم... بچه‌ها مواظب باشید از بایسیکل نیفتید... تنی شوزهای آرمن کهنه شده... (همان: ۷۱)

داستان پر از واژگان انگلیسی و بیگانه رایج در میان مردم شاغل در صنعت نفت آبادان است. واژگانی چون: فیش‌اند چیپس، استور، سینگورینگ، کول اید، اسمارتیز، یاردلی، هالی برانژ، انکس، کلنیکس، گرید، فیدوس، سینیوره، ورنی، بوت کلاب، گاراژ، جوک باکس، ایمپرسد، آف داشتن، لیوینگ روم. تمام این واژگان در جملات و عبارت فارسی به‌کار رفته است:

یکی از مهندس‌های انگلیسی رفته سرکشی تأسیسات یادم نیست کجا. سرکارگر مثلاً مترجم حرف‌های مهندس بوده برای کارگرها مهندس انگلیسی گفته « Tell them to bend the pipes» سرکارگر برگشته سر کارگرها داد زده: آهای ولک! گفت پایپ‌ها رو بندش کن. (همان: ۷۲)

در طول داستان خدماتی که شرکت نفت برای کارمندانش فراهم ساخته با تأثیرات مثبت آن در رفاه حال خانواده‌های آنان به تصویر کشیده شده است. مواردی از قبیل فرستادن اعضا و شاغلین به انگلستان جهت تحصیل، دادن منازل مجهز به کارمندان استفاده از استخر، باشگاه، سرویس اتوبوس به‌صورت رایگان. (همان: ۷۸)

یکی از ویژگی‌های رمان این است که توانسته است فرهنگ آبادان را به‌خوبی به تصویر بکشد. سینمای شرکت نفت با فیلم‌های تازه‌ی سال از بازتاب‌های دیگر صنعت نفت در این

رمان است. رفتن به سینما در آن سال‌ها برای مردمان جنوب و به‌خصوص در شهری مانند آبادان یک فرهنگ محسوب می‌شد:

> از جلو سینما تاج گذشتیم. انگار همین دیروز بود. هر جمعه دوقلوها را که هنوز خیلی کوچک بودند می‌گذاشتم پیش مادر و آرمن را می‌آوردم سینما تاج ... وقت برگشتن دستش توی دستم فیلم را از اول تا آخر دوباره و سه‌باره تعریف می‌کرد. (همان: ۱۹۱)

یا این‌که:

> از جلو سینما رکس گذشتم. دم گیشه صف درازی بود. همه مردم، بیشتر عرب. این وقت صبح چرا سرکار نبودند؟ برنامه آینده‌ی سینما فیلم تام بندانگشتی بود دوقلوها را بردم فیلم تام بندانگشتی، آرمن گفت: مال بچه‌هاست و با ما نیامد. شب بعد تا گفت سینمای باشگاه نفت فیلم تارزان آورده گفتم: به شرطی که فردا صبح سر بیدار شدن غر نزنید می‌برمتان. (همان: ۲۲۸)

اما یکی از بازتاب‌های منفی صنعت نفت در زندگی مردمان جنوب، تفاوت سطح زندگی کارگران با کارمندان شاغل در شرکت نفت بود:

> در مراکز عملیات شرکت تفاوت فاحشی بین وضع تأسیسات شرکت و وضع شهر و زندگی مردم وجود داشت و هر وقت کارمندان خارجی خود شرکت درصدد انتقاد برآمده و می‌گفتند برای شرکت شایسته نیست که در مجاورت تأسیسات عظیمش وضع وقت بار زندگی مردم شهر را تحمل کند شرکت در جواب می‌گفت: ما نباید زیاد در این کارها وارد شویم و به‌هرحال اگر کمی کمک به حال مردم کنیم انتظار کمک بیشتر از ما خواهند داشت پس بهتر است هیچ کاری نکنیم مگر آنچه لازمه عملیات شرکت باشد. (روحانی، ۱۳۵۳: ۷۰)

در رمان بازتاب منفی تضاد زندگی بومیان و کارمندان نفت کاملاً مشهود است:

> نرسیده به سینما تاج، سرگرداندم به راست. ته کوچه‌ی بن‌بست، در بزرگ آبی مثل همیشه بسته بود و دم در مثل همیشه پاسبانی ایستاده بود. شنیده بودم پشت در آبی محله‌ای است شبیه بازار کویتی‌ها با قهوه‌خانه و مغازه و دکان و خانه. زن‌های پشت در آبی شاید سال‌به‌سال پا از این محله بیرون نمی‌گذاشتند. همیشه دلم می‌خواست پشت در آبی را ببینم و می‌دانستم محال است. ... این‌همه سال آبادان بودم و هر بار از تفاوت قسمت

شرکت نفت با باقی شهر تعجب می‌کردم. انگار از بیابانی بی‌آب‌وعلف ناگهان پا می‌گذاشتیم توی باغ سبز. (پیرزاد، ۱۳۸۳: ۲۲۲)

به همین دلیل می‌توان گفت نویسنده در تصویر کردن آبادان آن روزگار با مهارت عمل کرده است. البته گاهی هم در فضاسازی‌ها کم می‌آورد و این باعث می‌شود که برخی تصویرسازی‌هایش نصفه بمانند و این به خاطر این مسئله است که خود نویسنده آن تصاویر را می‌بیند و از مخاطب به‌نوعی غافل می‌شود.

۵. نتیجه‌گیری

نویسندگان مکتب جنوب، آینه تمام نمای نویسندگانی هستند که میل دارند با رجوع به زیست‌بوم خودشان، مردم و زبان و زمانه خودش را در آثارشان بازتاب دهند. منیرو روانی‌پور هم به‌مثابه یکی از اعضای مکتب جنوب، به‌شدت در آثارش این محیط و عناصر بومی آن را بازتاب داده است. درواقع بخش بزرگی از آثار او در جهت کشف و آشکارگی هویت زنان و دفاع از حقوق آنان با تأثیرپذیری از فرهنگ بومی به نگارش درآمده است. درواقع روانی‌پور سعی کرده است با بازنمایی تمام عناصر جامعه‌شناسانه و عرفی و اجتماعی محیطش، علاوه بر خلق یک داستان زیبا و خلاقانه، نقدی هم بر این نوع مردسالاری مسلط داشته باشد. وی پیش از هر چیز یک داستان‌نویس خلاق است که به تخیل گسترده‌اش اجازه می‌دهد تا در آفاق جهان‌بینی مردم جنوب که با دریا و خورشید رابطه‌ی تنگاتنگ دارند، غرق شود. مهم‌ترین رمانی که این نوع عناصر را به‌طور زنده و خلاقانه در خودش یکجا جمع کرده است، رمان *اهل غرق* است.

بی‌تردید یکی از مهم‌ترین تلاش‌های نویسندگان معاصر مکتب جنوب، حفظ اصالت محیط، زبان و گویش و زیست‌بوم ویژه‌ی جنوب است. در این میان، یکی از مهم‌ترین نویسندگان معاصر در حوزه‌ی مکتب جنوب بی‌تردید زویا پیرزاد است. پیرزاد که اصالتاً ارمنی است، از خلال روایت‌پردازی اقلیت ارمنی‌های ساکن جنوب در منطقه‌ی نفتی آبادان، توانسته است به‌خوبی محیط خوزستان به‌ویژه محیط آبادان را به تصویر بکشد. سبک او برخلاف منیرو روانی‌پور که رئالیسم جادویی است، رئال است. او راوی محیط‌های زنانه و کوچکی است که تنها خصلت و ویژگی‌شان، سکون و آرامش است. او نویسنده‌ای است که سعی می‌کند زن بودن را به یکی از مسائل مهم رمان‌ها و داستان‌های کوتاهش تبدیل کند. باوجود این‌که آثار کمی نوشته است، اما اغلب آثار او موردتوجه منتقدین و پژوهش‌گران

حوزه‌ی داستان قرارگرفته است. نویسنده‌ای است بی‌حاشیه که سعی می‌کند با ادبیاتی آرام و متین، زن بودن را در این جهان پرتلاطم به تصویر بکشد.

در واقع وقتی با رویکردی تطبیقی به رمان‌های هر دو نویسنده زن نگاه می‌کنیم متوجه می‌شویم که آثار روانی‌پور عموماً به دلیل اینکه نویسنده خود از محیط جنوب برخاسته است، بهتر به بازنمایی بومی‌گرایی در آثارش پرداخته است. اما در آثار پیرزاد اگر چه نویسنده خود متولد آبادان و محیط جنوب است، اما رویکردش به محیط گویی به مثابه یک ناظر بی‌طرف است. هر چند در آثار پیرزاد عناصر بوم‌گرایانه زیادی وجود دارند، اما در یک رویکرد تطبیقی روانی‌پور در زمینه بازنمایی عناصر بوم‌گرایانه موفق‌تر عمل کرده است. در آثار روانی‌پور موقعیت‌ها، مکان‌ها و خصوصیت‌ها همگی عناصری بوم‌شناسانه‌اند. اما در آثار پیرازد، ما صرفاً مکان‌هایی بوم‌شناسانه می‌بینیم و شخصیت‌ها نه از مردمان عادی سرزمین جنوب بلکه عمدتاً مهندسان و کارگزاران شرکت نفت هستند.

کتاب‌نامه

آتشی، منوچهر. (۱۳٦۹). اهل غرق از خلال اوراق کنیزو،*کلک*، شماره ۱۱ و ۱۲، ۱۹۸–۲۰٤.

اجاکیانس، آناهید. (۱۳۸۲). *رمان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*. نامه فرهنگستان، شماره ۲۱. ۱٦٦–۱۷٤

ایوبی، م. (۱۳۸۸). همراه با سه نسل از داستان‌نویسان خوزستان. *ارمغان فرهنگی*، ۷ و ۸ تیر و مرداد، ۳٦–۳۷.

بروجردی، م. (۱۳۸۹). *تراشیدم، پرستیدم و شکستم، (گفتارهایی در سیاست و هویت ایرانی)*، تهران: نگاه معاصر.

بهبهانی، سیمین. (۱۳٦۹). اهل غرق–در انتظار مروارید، *چیستا*، شماره ۷۰، ۱۳۸۹–۱۳۹۵.

بهروزی لک، غلامرضا. (۱۳۸۵). جهانی شدن و سرانجام نزاع گفتمان‌ها، *علوم سیاسی*، شماره ۳٦، ۳۷–٦۲.

پیرزاد، زویا. (۱۳۸۳). *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*. تهران: نشر مرکز.

تسلیمی،علی. (۱۳۸۸). *نقدادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آن در ادب فارسی)*.تهران: کتاب آمه.

جعفری (قنواتی)، محمد. (۱۳۸۳). ایران‌شناسی: نفت و بازتاب آن در آثار داستان‌نویسان خوزستانی، *مطالعات ملی*، پاییز ۱۳۸۳، شماره ۱۹، ۱٤۸–۱۲۵.

دستغیب، سید عبدالعلی. (۱۳۸۰). درباره ادبیات بومی، *ادبیات داستانی*، شهریور و مهر، شماره ۵٦، ۱٤–۱۷.

رحیمیه، نسرین. (۱۳۸۲). نویسندگان نوین ایران، *ایران‌نامه*، شماره ۸۱ و ۸۲، ۲۰۳–۲۱۰.

روانی‌پور، منیرو. (۱۳٦۸). *اهل غرق*. تهران: خانه آفتاب.

روحانی، ف. (۱۳۵۳). *تاریخ ملی شدن صنعت نفت ایران*. تهران: انتشارات فرانکلین.

زرلکی، شهلا. (۱۳۹۳). *چراغ‌ها را من روشن می‌کنم (نقد و بررسی آثار زویا پیرزاد)*. تهران: نیلوفر.

سپانلو، محمدعلی. (۱۳۵۸).گزارشی از داستان‌نویسی یک‌ساله انقلاب، *اندیشه آزاد*، دوره جدید، سال اول، شماره یک، ۷-۹.

سپانلو، محمد علی. (۱۳۷٤). *نویسندگان پیشرو ایران*. تهران: انتشارات نگاه.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۲). پیش درآمدی بر مکتب‌های داستان‌نویسی در ادبیات معاصر ایران، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، شماره ۱۸۹، ۱٤۷-۱۹۰.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۷). *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

صادقی شهپر، رضا. (۱۳۸۹). نخستین رمان اقلیمی در داستان‌نویسی معاصر ایران، *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۱۵٤، ۳۹-۳۵.

صادقی شهپر، رضا. (۱۳۹۰). داستان‌نویسی اقلیمی کرمانشاه، *عرفانیات در ادب فارسی*، سال دوم، شماره ۷، ۱۱۵-۱٤۷.

صدیقی، ع. (۱۳۸۸). بومی‌گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر (۱۳۲۰-۱۳۵۷)، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۵، ۹۵-۱۱٦.

فرخ‌زاد، پوران. (۱۳۸۱). *کارنمای زنان کارای ایران (از دیروز تا امروز)*. تهران: نشر قطره.

گری، م. (۱۳۸۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، ترجمه منصوره شریف‌زاده، ویراستار مهران کندری. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

مدرس صادقی، جعفر. (۱۳۹۳). داستان خودش سر من خراب می‌شود، *ماهنامه اندیشه پویا*، شماره بیستم، ۱۰٤-۱۰۹.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). *واژه نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: کتاب مهناز.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۷۷). *صدسال داستان‌نویسی*. جلد ۱ و ۲، تهران: نشر چشمه.

نیکوبخت، ن. دسپ، ع. بزرگ بیگدلی، س. و منشی‌زاده، م. (۱۳۹۱). روند تکوین سبک زنانه در آثار زویا پیرزاد: تحلیلی بر پایه سبک‌شناسی فمینیستی، *نقد ادبی*، شماره ۱۸، ۱۱۹-۱۵۲.

ولی‌زاده، وحید. (۱۳۸۷)، جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی، *فصلنامه نقد ادبی*، سال اول، شماره ۱، ۱۹۱-۲۲٤.

یاوری، حورا. (۱۳۸۸). *داستان فارسی و سرگذشت مدرنیته در ایران (گفتارهایی در نقد ادبی)*. تهران: سخن.